BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.

ERSTER JAHRGANG. 1824.

BERLIN,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.
1824.

BIBLIOTECA
REGIA

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

ERSTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Prolog — Ihre Junger der Göttin.	L. Rellstab.	1.	1.
2. Aus der Korrespondenz des Redakteurs.	—*)	1.	4.
		2.	11.
3. Ueber den Gebrauch des Tamtam u. grosse Besetzung der Blase-Instrumente.	—	3.	26.
		4.	33.
4. Vorspiel zum Karneval.	—	5.	35.
5. Die Karnevalsabentheuer.	—	6.	47.
		8.	71.
6. Nachspiel zum Karneval.	—	9.	79.
7. Ueber Korrespondenzen.	—	10.	94.
8. Ueber Rossini.	Biblioteca italiana.	15.	131.
		16.	139.
9. Modekomponisten.	Andrer Bossini.	16.	141.
10. Widerlegung eines Gerüchts über Mozarts Tod.	Sigismund Neukomm.	19.	172.
11. Das Genie.	—	22.	191.
		23.	199.
12. Italienisches Opernwesen.	—	24.	207.
		25.	215.
13. Theodor, eine Scizze.	L. Rellstab.	29.	247.
		30.	255.
		31.	263.
		32.	271.
		33.	279.
14. Künstlers Anfechtungen.	—	29.	253.
		30.	261.
		31.	270.
15. Virtuosenkomposition.	—	33.	281.
16. Französ. Kritik.	—	39.	336.
17. Das Musikfest zu Ephyra.	—	43.	365.
		44.	373.
		50.	432.
18. Rossini vor dem Berliner Publikum.	K.	43.	372.
19. Lektion in musikalischer Kritik.	—	45.	381.
20. Den Konzertgebern.	Marx.	48.	416.
21. Auffassungen eines Tonstückes.	—	42.	443.
		49.	423.

*) Anonyme Verf. sind mit „—“ angezeichnet.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite
1. Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musik. Kritik.	A. B. Marx.	1.	2.
		2.	9.
		3.	17.
2. Etwas über die Symphonien v. Beethovens Leist. in dies. Fache.	—	19.	165.
		20.	173.
		21.	181.
3. Zweckmäßigkeit, Schönheit, Bedeutsamkeit.	Markwort.	26.	223.
4. Vereinigung d. Poesie u. Musik.	L. Rellstab.	27.	231.
		28.	239.
5. Ueber das Wesen der Musik.	A. Wendt.	34.	287.
		35.	295.
6. Standpunkt d. Zig.	Marx.	52.	444.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

1. Ueber Singlehrer.	Benelli.	6.	49.
		6 Ex.	55.
2. Bemerkungen über die Stimme, aus Scarpa.	Benelli.	12.	106.
		13.	115.
		14.	123.
3. Ueber Kastratengesang.	Marx.	12.	111.
	Rudolphi.	14.	123.
4. Ueber die Flöte d'amour und E-Flote.	Janusch.	23.	200.
5. Ueber die naturgemäße Intonation.	Marx.	36.	305.

IV. Recensionen gedruckter Werke.

Gegenst. und Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Hebraische Originalmel. mit Gesang. von Byron und deren Uebersetz. v. Kretschmer. Berlin in Mag. für Kunst etc.	—	1.	5.
2. Messe von Righini. Schlesinger in Berl.	S.	2.	12.
3. Lied. von K. M. v. Weber op. 80. Schlesinger in Berlin.	* * * e	4.	27.
4. Fackeltanze von Spontini u. Lauska.	—	4.	29.
5. Konzert von Kalkbrenner op. 61. Pleiel in Paris.	—	4.	29.
6. Sonate v. Beethoven. op. 102. Schles. i. B.	—	5.	37.

Gegenst. und Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
7. Rondo v. Kalkbrenner op. 60. Schlesinger in Paris.	N. G.	5.	38.
8. Festges. v. Muller u. Trautwein in Berlin.	– n. –	7Ex.	67.
9. Gesänge v. Pohlenz op. 4. No. 1. Leipz.	—	8.	73.
10. Sonate v. Beethoven op. 110. Schlesinger in Berlin.	Marx.	10.	87.
11. Sonate v. Zöllner op. 7. Hofmeister in Lpz.	Giusto.	11.	95.
12. Sonate v. Beethoven op. 111. Schlesinger in Berlin.	Marx.	11.	95.
13. Das Weltgericht, Oratorium v. Schneider. Breitkopf und Härtel in Lpz.	Marx.	12. 14. 15. 16.	106. 125. 134. 142.
14. Natur und Liebe, Kantate v. K. M. v. Weber op. 61. Schlesinger in Berlin.	—	12.	109.
15. Balladen v. Löwe op. 1. N. 1. Schlesinger in Berlin.	—	13.	116.
16. Bagatellen v. Beethoven op. 112. Schlesinger in Paris.	N. G.	14.	128.
17. Für Freunde d. Tonkunst von Rochlitz. Knoblauch in Lpz.	Marx.	17. 18.	149. 157.
18. Schottische Lieder v. Beethoven op. 107. 108. Schles. in Berl.	v. d. O. r.	18.	159.
19. Quatuor v. Mendelsohn Bartholdi op. 1. Schlesinger in Berl.	—	19.	168.
20. Bonbonniere v. Moscheles. Schlesinger in Berlin.	—	20.	176.
21. Polonaise v. Moscheles. Schlesinger in Berlin.	—	20.	176.
22. Elementar-Gesangübungen v. Schneider. Tauchnitz i. Lpz.	S.	23.	202.
23. Rondo v. Müller op. 25. Trautwein i. Berl.	N. G.	24.	211.
24. Duette op. 30. und zwei Scenen op. 50 und 51. v. Weber. Schlesinger in Berl.	K.	25.	217.
25. Adagio und Allegro von Mantey op. 8. Magaz. f. Kunst etc.	A. Z.	27.	233.
26. Ouvertüre v. Mantey op. 9. M. f. Kunst etc.	—	27.	235.
27. Second Divertissem. von Ries op. 117. Schlesinger in Berl.	—	28.	242.
28. Variationen v. Ries op. 118. N. 1. Schlesinger in Berlin.	—	28.	242.
29. Polonaise v. Ries op. 119. Schles. in. Berl.	—	29.	249.
30. Variationen v. Ries. Schlesinger in Berl.	—	29.	250.
31. Rondo v. Kalkbrenner op. 67. Schles. in Berlin.	—	30.	258.
32. Fantasie v. Kalkbrenner op. 22. Schlesinger in Berlin.	—	30.	259.
33. Fantasie v. Kalkbrenner op. 64. Schlesinger in Berlin.	—	30. 31.	259. 266.
34. Variationen v. Kalkbrenner op. 60. Schlesinger in Berlin.	—	31.	267.
35. Sonate v. Schoberlechner op. 25. Probst in Leipzig.	R.	31.	267.
36. Rondo v. Kalkbrenner op. 62. Probst in Leipzig.	R.	31.	267.
37. 2 Sonaten v. Reissiger op. 22. No. 1. 2.	R.	31.	269.
38. Gesänge von Pack. Tondeur in Berlin.	N.	31.	269.
39. Lieder von Fischer. Schlesinger in Berl.	—	32.	275.
40. Rondo v. Moscheles op. 45. Schles. in Par.	—	32.	275.
41. Fantasie von Kalkbrenner op. 68. Schlesinger in Berlin.	—	33.	283.
42. Kaprice von K. M. v. Weber. Schlesinger in Berlin.	—	33.	284.
43. Polonaise v. K. M. v. Weber op. 72. Schlesinger in Berlin.	A.. H... J.	34.	290.
44. Gesänge v. Rungenhagen. Schles. in Berl.	N. G.	35.	298.
45. Etudes pour le Violon v. Prager op. 44. Livr 1 u. 2. Probst in Leipzig.	Titus.	37.	317.
46. Kaprice v. Marschner op. 18. Hofmeister in Leipzig.	—	38.	325.
47. Fantasie-Variation. v. A. Schmidt op. 47. Probst in Leipzig.	—	40.	341.
48. Lieder v. Moltke op. 14. Probst in Leipz.	—	30.	342.
49. Gesänge von Klage. Schlesinger in Berl.	—	40.	343.
50. Schön Elsa v. Marschner. Hofmeister in Leipzig.	—	42.	367.

Gegenst. und Verleger.	Beurtheiler.	No.	Seite.
51. Variationen v. K. M. v. Weber op. 55. op. 40. Schles. in Berlin.	—	42.	361.
52. Rondo v. Kalkbrenner op. 70. Schlesinger in Berlin.	—	44.	379.
53. Rondo von K. M. v. Weber op. 62. Schlesinger in Berlin.	—	44.	379.
54. Etudes v. Moscheles op 51. Schles. in Par.	—	45.	384.
55. Meeresstille u. glückliche Fahrt v. Beethoven op. 112. Steiner in Wien.	Marx.	46.	391.
56. Fantasie und Variationen v. Moscheles op. 50. Schles. in Par.	Th. th.	46.	396.
57. Hymnus v. Schnabel. Leukart in Breslau.	v. d. O. r.	47.	401.
58. Psalm v. Schnabel. Leukart in Breslau.	v. d. O. r.	47.	401.
59. Kapricen v. A. Bohrer. Schles. in Berlin.	Fiakkola.	47.	401.
60. Duette von Bohrer. Schlesinger in Berlin.	Fiakkola. v. d. O.	47.	402. 403.
61. Konzert v. A. Bohrer. Schles. in Berlin.	Fiakkola.	47.	403.
62. Potpourri v. Maisederop. 27. Schlesinger in Berlin.	v. d. O.	47.	405.
63. Sonaten v. Beethoven op. 102. N. 1. 2. Artaria in Wien.	v. d. O.	48.	409.
64. Schichts Oratorium, das Ende des Gerechten. Part. u. Klvg. Hofmeister in Leipz.	L.	49. 51.	417. 433.
65. Rondos v. Moscheles. Probst in L.	—	52.	441.

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Kalkbrenners Virtuosität.	—	1. 2.	7. 14.
2. Dizis Leistungen für die Harfe.	N. G.	2.	14.
3. Schneiders Oper, die Verschwornen, Gedicht von Kastelli.	N. G.	2.	16.
4. Kleins Oper, Ariadne.	—	3.	22.
5. Mehuls Oper. Valentine von Mailand.	—	5. 6.	39. 51.
6. Ueber Gluck und seine Alceste.	—	5Ex. 6.	43. 52.
7. Katels Oper, die Bajaderen.	A–Z.	6Ex. 7.	56. 62.
8. Schmidts Oper, das verborgene Fenster.	A–Z.	6Ex. 7.	58. 65.
9. Ueber Spontini und seine Olimpia.	Benelli.	7. 37. 38.	59. 315. 233.
10. Glucks Oper, Iphigenia auf Tauris.	N.	7Ex. 9.	68. 85.
11. Spontinis Oper, die Vestalin.	—	8.	75.
12. Glucks Oper Armide.	A–Z.	9. 10. 11.	80. 91. 99.
13. Spontinis Oper Nurmahal.	N. G.	11.	100.
14. Spontinis Kortez.	—	13.	119.
15. Oeffentliche Leistungen der Singeacademie.	—	16.	143.
16. Lichtensteins Oper, zur guten Stunde.	J. P. S. Marx. K.	20. 17. 20.	187. 151. 177.
17. Handels Alexanderfest.	N.	19.	170.
18. Spohrs Oper Jessonda.	—	20. 21.	180. 184.
19. Rossinis Oper Elisabeth.	—	25.	219.
20. Blums Oper Riquet.	Amadeus.	26.	225.
21. Aubers Oper, der Schnee.	—	27. 28. 29. 32. 33.	237. 243. 252. 276. 284.
22. Ueber Joseph Haidn.	Marx.	35.	299.
23. Boieldieus Oper, der neue Gutsherr.	—	35. 36.	327. 307.
24. Mozarts Oper, Don Juan.	Marx.	37. 38.	318. 329.
25. Bemerkungen über den musikal. Theil der K. P. Liturgie.	v. St.	30.	335.
26. Mozarts Oper, die Zauberflöte.	?.	30. 40.	335. 348.
27. Die Ochsenmennett.	—	40.	347.
28. Schneiders Oratorium, die Sündflut.	S.	41. 42.	349. 364.
29. Mullers Oper, die Fee aus Frankreich.	N. G.	42.	369.
30. Katels Oper Semiramis.	N. G. Marx.	45. 48.	386. 416.
31. Moscheles.	S. K.	47. 50.	407. 428.
32. Schneiders Melodrama, Kardillak.	B.	50.	425.
33. Handels Messias.	Marx.	50. 51.	427. 433.

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Dessau.	—	2.	13.
2. – Wien.	—	2.	15.
3. – Berlin.	S.	2.	15.
–	N. G.	2.	16.
–	—	3.	19.
–	—	3.	21.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
3. Aus Berlin.	—	4.	30.
–	—	4.	30.
–	—	4.	33.
–	B.	5.	41.
–	—	5.	41.
–	—	5.	42.
–	—	5Ex.	43.
–	—	7Ex.	67.
–	—	9.	84.
–	K – n.	12.	111.
–	– i –	14.	129.
–	N. G.	15.	137.
–	—	18.	162.
–	—	18.	163.
–	W.	22.	195.
–	—	23.	206.
–	—	27.	236.
–	—	33.	285.
–	—	34.	292.
–	M.	35.	304.
–	—	36.	310.
–	—	37.	318.
–	—	38.	332.
–	G.	39.	338.
–	G.	43.	371.
–	S. K.	44.	380.
–	X.	46.	398.
–	. . s . . . s	46.	398.
–	Marx.	47.	405.
–	—	49.	423.
–	—	52.	442.
4. Aus Leipzig.	Giusto.	3.	24.
–	Giusto.	9.	82.
–	—	36.	311.
–	Ebers.	37.	322.
–	Ebers.	43.	370.
–	Ebers.	47.	408.
–	—	48.	410.
5. Aus Paris.	—	5Ex.	46.
–	—	8.	74.
–	—	15.	138.
–	—	41.	356.
–	—	46.	399.
–	—	50.	429.
–	—	51.	439.
6. Harz.	—	16.	148.
7. Aus Kassel.	—	21.	189.
–	—	22.	196.
–	—	23.	203.
–	—	24.	213.
–	—	25.	219.
–	—	50.	431.
–	—	57.	440.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
8. Aus Amsterdam.	—	23.	205.
9. Aus Frankfurt a. M.	—	26.	227.
10. Aus Breslau. – –	Grunlich.	29.	251.
		36.	311.
11. Aus Darmstadt.	—	33.	286.
		34.	291.
12. Aus Dresden.	† † †	41.	353.
		48.	413.
		50.	430.
13. Aus London.	—	40.	349.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No	Seite.
1. Ankündigung der Zeitschrift, Cäcilia.	Marx.	1.	8.
2. Ueber Beethovens neue Messe.	J. P. S.	4.	34.
3. Wieland über Kunst-Kritiker.	Kretzschmer.	8.	78.
4. Erinnerung an Fasch.	dens.	14.	130.
5. Litterarische Nachricht.	J. P. S.	22.	197.
6. Aus dem Bühnenleben.	Markwort.	26.	229.
7. Aus dem Leben.	—	27.	238.
8. Reichard und seine Hexen-Scenen.	Marx.	28.	245.
9. Notizen von Jour.	J. P. S.	39.	339.
10. Nekrolog über Braun.	—	41.	356.

VIII. Musikbeilagen.

Zu No. 1. Baiersches Volkslied.

Zum Extrablatte No. 5. Arie von Gluck.

Zu No. 11. Christe eleison von Lotti.

Zu No. 20. Lied von Löwe.

Zu No. 28. Hexenscenen von Reichard.

Zu No. 43. Chor von Seidel.

Zu No. 49. Andenken von Beethoven.

IX. Intelligenzblätter

Zu No. 3., 7., Ex. 23., 27., 33., 37., 41., 43., 46., 49., 50., 51. u. 52.

OUVRAGES NOUVEAUX POUR PIANO.

Publiés par Maurice Schlesinger, libraire éditeur de la collection des Operas de W. A. Mozart.

(Rue de Richelieu, No. 107, à Paris.)

Cramer, J. B., Sonate nouvelle pour le piano oeu. 63. 5 Fr.

Gluck, Ouverture d'Alceste, arrangée pour le Piano à 4 mains. 4 Fr. 50 Ct.

— Ouverture d'Iphigénie en Aulide, pour le Piano à 4 mains. 4 Fr. 50 Ct.

Herz. Jeune, Collection d'Exercices pour les Commençans Livr. I. 6 Fr.

Jadin, Fantaisie sur Valentine de Milan par Méhul. 6 Fr.

Kalkbrenner, Rondo brillant pour le Piano avec accompagnement d'orch. oev. 12 Fr.

— le même pour Piano seul. 6 Fr.

— Rondo pour Piano. oev. 65. 3 Fr.

Mayseder, deux Rondeaux arrangés pour Piano. 5 Fr.

— Polonaise brillante pour Piano. 4 Fr. 50 Ct.

Oeuvres de M. J. Moscheles.

Pour Piano nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur.

Moscheles, grandes Variations sur un thême Allemand oeuv. 2. 5 Fr.

— Polonaise brillante. oeuv. 3. 4 Fr.

— Sonate. oeuv. 4. 5 Fr.

— Air Autrichien Varié pour le Piano. oev. 6. 12 Fr.

— Cavatine Italienne Variée pour Piano. oev. 7. 5 Fr.

— Marche triomphale à 4 mains. oev. 10. 3 Fr. 75 Ct.

— deux Rondeaux tirés des Portraits. oev. 11. 5 Fr.

— Air des Bateliers Venitiens Rondo brillante oev. 12. 4 Fr. 50 Ct.

— Fantaisie héroïque oev. 13. 4 Fr. 50 Ct.

— Rondo brillante. oev. 14. 3. 75.

— Variations sur un thême tiré d'un Opera Allemande. oev. 15. 4 Fr.

— Vingt et une Valses pour Piano. oev. 16. 5 Fr.

— Trois Rondeaux brill. oev. 18. 4 Fr. 50 Ct.

— Introduction et Polonaise oev. 19. 4 Fr.

— Sonate en Re. oev. 22. 4 Fr. 50 Ct.

— Thême Russe Varié oev. 23. 3 Fr. 75 Ct.

— Rondeau Espagnol oev. 24. 3 Fr. 75 Ct.

Moscheles, Caprice oev. 25. 3 Fr. 75 Ct.

— six Divertissemens oev. 28. 4 Fr. 50 Ct.

— Rondo Brillant à 4 mains oev. 30. 4 Fr. 50 Ct.

— trois marches héroïques à 4 m. oev. 31. 5 Fr.

— Air militaire Varié et précédé d'une Introduction nouvelle oev. 32. 6 Fr.

— six Valses à 4 mains oev. 33. 5 Fr.

— Valse Autrichienne variée pour Piano et Violon oev. 36. 5 Fr.

— Variat. concert. pour Piano Violon et Violoncelle oev. 17. 6 Fr.

— Fantaisie et Rondo oev. 38. 6 Fr.

— Air favori Autrichien. oev. 39. 4 Fr. 50 Ct.

— trois divertissemens. oev. 40. 4 Fr. 50 Ct.

— Variations sur une mélodie Autrichienne. oev. 42. 7 Fr. 50 Ct.

— Concerto avec accompagnement de l'orchestre. oev. 45. 12 Fr.

— Sonate à 4 mains. oev. 47. 6 Fr.

— Rondo français pour Piano et Violon. oev. 48. 6 Fr.

— Sonate mélancolique oev. 49. 6 Fr.

— Fantaisie et Variations sur l'air au clair de la Lune avec accompagnement d'orchestre. oev. 50. 12 Fr.

— les mêmes a. ac. de 2 Viol. Alto et Violoncelle. 9 Fr.

— les mêmes pour Piano seul. 7 Fr. 50 Ct.

— la Force, la Legereté, et le Caprice, 3 Etudes. oev. 51. 9 Fr.

— les charmes de Paris. Rondo brillant, arr. à 4 mains par Dugazon. oev. 54. 6 Fr.

— la Tenerezza, Rondo Brillante. oeuv. 52. 3 Fr. 75 Ct.

— Polonaise Brillante. oev. 53. 6 Fr.

— les charmes de Paris. Rondo brillante. oev. 54. 6 Fr.

— Bonbonnière musicale, ou suite de morceaux faciles agréables et doigtés Livr. 1. oev. 55. 6 Fr.

— grand Caprice et Pot-Pourri, p. P. et Violon, exécutés dans leurs concerts à Paris par M. M. Moscheles et Lafont. oev. 37. 9 Fr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. Januar — Nro. 1. — 1824.

Ihre Jünger der Göttin.

Erhabne Göttin, blickst Du nicht unwillig
Herab auf unser Thun? Ja, lächelst Du
Vielleicht mit bitt'rem Spotte gar uns an? —
„Was unterfangst Du Dich, der Erde Sohn!
„Mit blödem Auge trittst Du vor mich hin,
„Die Himmlische, und wagst es, mein Gesetz
„Mit eitler Weisheit zu verkünden, wagst
„Der Göttlichen, die Dich beherrscht, verwegen
„Die Bahn zu deuten, die sie wandeln kann
„Und darf? Vermessner! Weifst Du denn woher
„Ich stamme, welche Göttin, welcher Gott
„Mich zeugten? Ist mein Gleichnifs auf der Erde
„Zu treffen? Donner, Sturm, des Meeres Brausen,
„Des Wasserfalls melodisch Rauschen, selbst
„Der Ton, den Philomele klagend haucht,
„Sie alle wagen kaum der Gränze sich
„Des Wunderlands zu nahen, wo ich throne.
„Und doch willst Du in meines Busens Tiefen
„Hinunter blicken, der geheimen Wunder
„Geburt belauschen, die Dich oft Dir selbst
„Entführt im Rausch begeisternder Entzückung;
„Der Pythia gleich, von ihrem Gott ergriffen,
„Beseelt, erhoben — und zugleich vernichtet?
„Erbebe, eh' Du wagst mit kühner Hand
„Des Schleiers Saum zu fassen, und, ihn lüftend,
„Was er in Götternacht Dir gnädig barg,
„Dem sterblich schwachen Auge zu enthüllen!
„Erblinde vor dem Glanz, der Dir entgegen
„Allmächtig strahlt, entsetze vor der Tiefe
„Des Abgrunds Dich, vor dem Du schaudernd stehst!
„Zurück! Noch einmal warn' ich Dich.“ — O Göttin,
An Deiner hohen, ernst gefalt'nen Stirn
Les' ich dies Wort, besonnen, wie mir's ziemt.
Und doch, ich trete nicht zurück. Wenn mich
Der Warnung Rede noch mit banger Furcht
Erfüllen konnte, dann, Erhabne, war' ich Dir
Und allen Deinen Schrecken heimgefallen.
So aber nah' ich mit Vertrauen mich.
Ich weifs, die Küste flieht zurück, wenn ich
Das Wunderschiff besteige, um zu Dir
Zu Deinem Zauberreich kühn zu steuern.
Schon ist das Land verschwunden, nur das Meer,
Das unbegränzte liegt in öff'ner Weite
Vor meinem Blick. Zag' ich, ich bin verloren!
Doch wer in Deinem Glauben treu beharrt,
Du Himmlische, den kannst Du nicht verlassen.
Zu fassen bist Du nicht, nicht zu erreichen,
Doch näher Dir und näher kann ich dringen.
Nicht kenne ich die Kraft, die Dir die Bildung,
Die göttliche erzeugt. Tausendfaltig
Gestaltest Du vor meinem Blicke Dich,
Ein immer neu und unergründlich Wesen.
Bald stehst Du vor mir, die Gorgona selbst!
Entsetzen fafst mich an! Und näher doch
Durch höhere Gewalt werd' ich getrieben
Wie zu der Schlange aufgesperrtem Rachen.
Dann seh' ich Dich mit schwarmend sanfter Klage
Durch des Cypressenhaines Dunkel wandeln;
Es lockt die süfse Zaubermacht der Töne
Mich nach, da plötzlich, eine Kriegesgöttin,
Trittst Du gerüstet mir entgegen, blickst
Mir muthig in das volle grofse Herz
Und kühn folg' ich, zum Siege wie zum Tode.
Doch wie, o Gaukelnde? Du hohnest mich!
Der Manas gleich schwingst Du den Thyrsusstab?
Wohin, wohin? Du rufst, ich mufs Dir folgen.
O Proteus Schwester! Welches ist Dein wahres
Ganz unverfälschtes Antlitz? ruf ich aus.
Stets kenn' ich Dich und kenn' Dich doch nicht wieder!
Was ist's, worin Du ewig Eine bist,
Und was, worin Du tausendfaltig wechselnd
Niemals zu gleichen Formen wiederkehrst? —
So stehst Du nun, o Göttin, dafs ich nicht
Leichtfertig Deinem tiefsten Innern nahe;
Ich weifs von Deiner Räthsel dunklem Sinn.
Unendlich bist Du, unerforschlich tief;

Dein wahres Bild, ganz hat es keiner noch
Von allen Sterblichen gesehn. Doch wie
Du selbst Dich uns verkündest, so allein
Kannst Du gekannt werden. Drum vergieb,
Wenn jeder Stimme Laut geachtet wird,
Die uns von Dir erzählt; Du mögest ihr
Erschienen seyn, in welcher Deiner tausend
Seltsamen Wundertrachten Dir's gefiebt.
Mag jener Weise Dein geheimes Maafs
In Zahlen uns enträthseln, jener and're
Den Spuren Deines Wandelns folgen durch
Der Erde längst bestattete Geschlechter; —
Gestatte ihm zu träumen und zu irren.
Nicht zürne, Herrliche, wenn wir erzählen
Wie Du in einfach leicht verstand'nen Lauten
Den Völkern an der Wiege schon gesungen;
Und freundlich sey uns, wenn wir freudig rühmen,
Wie Du zu Deinen liebsten Söhnen sprachst.
Bist Du's doch immer selbst, der Gottheit Würde
Verlafst Dich nie in Deiner ärmsten Hülle. —

Du lächelst, milde schmelzen Deine Züge,
Gewährend blickst Du mich, holdselig an;
Dein einziges Feind ist der Verstellung Lüge,
Die Wahrheit darf Dir stets vertrauend nah'n;
Wer rein Dich ehrt, dafs nichts ihn schmerzlich trüge,
Zeigst Du ihm leitend selbst die rechte Bahn;
So wollen denn auch wir auf Dich vertrauen,
Von Dir gesegnet Deine Fluren bauen.

L. Rellstab.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

Die Künste haben mit der Politik ein gemeinsames Schicksal darin, dafs man in dem lebhaften Interesse an ihnen den Beruf zu sehen glaubt, über sie zu urtheilen, und dafs man, sonderbar genug, oft vorauszusetzen scheint, die allgemeine Theilnahme werde übersehen, — ergänzen, was dem Urtheile an Gediegenheit, und Begründung ermangeln könnte. In der That ist auch Schweigen über einen uns lebhaft anregenden Gegenstand fast eben so schwer, als gründlich über ihn sprechen.

Die bescheidensten Aussprüche (auch die, welche durch ein so oft gehörtes: „ich bin zwar nicht Sachverständiger, aber — ich urtheile zwar blos nach meinem Gefühle — jeder hat seinen eigenen Geschmack" — gleichsam durch Aussenwerke vor dem ersten Angriffe geschirmt sind) begehren jedoch mehr oder weniger ausgebreitete Anerkennung. Die Beistimmung anderer gewährt uns willkommene Beschwichtigung der Zweifel, die wir uns noch nicht gelöset, der Lücken in unserer Erkenntnifs, die wir noch nicht ausgefüllt haben. Und wenn wir auch nicht der Sache wegen eine für richtig angenommene Meinung verbreitet zu sehen wünschten, so kann sich doch niemand verhehlen, dafs er in jedem Urtheile eine Probe seiner Urtheil-fähigkeit ablegt und dafs er diese in jenem zu bewähren hat. Einen höhern Beruf zu urtheilen und seinen Aussprüchen Anerkennung zu sichern, hat der, von dem nach seiner Stellung Berichtigung und Bestätigung der Ansichtsweise in irgend einer Sphäre erwartet wird.

Die vorliegende Zeitung hat sich in zwei Hauptheilen *) diesem Berufe unterzogen. Man ist daher zu der Frage berechtigt, nach welchen Gesetzen sie ihrem Beruf erfüllen werde? Die Beantwortung dieser Frage ist um so unerläfslicher, da eine Zeitung, als das Werk mehrer, in einzelnen Ansichten oft verschiedener Mitarbeiter, ihr Wesen nicht so schnell und so deutlich zu erkennen geben kann, als ein Schriftsteller seine Ansichtsweise und Verfahrungsart in einem von ihm allein vollendeten Werke darzulegen vermag.

Hieran knüpft sich eine Betrachtung, die von Niemand umgangen werden darf, der über die Zeitung im Allgemeinen, oder über einzelne Leistungen derselben ein gerechtes

*) Man sehe die Ankündigung der Zeitung, welche ich bei allem, was über Wesen und Einrichtung der Zeitung gesagt wird, als Grundlage und als bekannt vorauszusetzen werde, und welche deshalb jedem Exemplare dieses Blattes beiliegt.

Urtheil fällen will. — Wer würde wohl an eine Gesellschaft die Foderung machen, dafs alle Theilnehmenden sich auf eine durchgängig übereinstimmende Weise benähmen? Oder an einen wissenschaftlichen Verein, dafs alle Mitglieder durchaus dieselben Ansichten und Meinungen bekennten? Der Verein der Mitarbeiter und des Redakteurs — man möge es doch nie aus den Augen verlieren! — ist ein so freier, wie irgend eine, wissenschaftlichen oder andern Zwecken gewidmete Gesellschaft. So wenig also der Redakteur sich anmafsen wird, eine der seinigen entgegenlaufende Meinung um defswillen zurückzuweisen, so wenig er ferner nach diesem Grundsatze berechtigt ist, jede in seinen Blättern aufgenommene Ansicht als sein geistiges Eigenthum in Anspruch zu nehmen, und verpflichtet, sie als solches zu vertheidigen, ja, so sehr er im Voraus und ein für allemal dagegen protestirt, dafs jede, oder diese und jene Ansicht als sein künstlerisches oder wissenschaftliches Glaubens-Bekenntnifs angesehen werde, bevor er sich dazu bekannt hat: so wenig wird man der Zeitung selbst aus dem Vorzuge, verschiedenen, sogar widersprechenden Ansichten Zugang zu gewähren, den Vorwurf der Inkonsequenz, des Widerspruchs und dergleichen machen dürfen. Wie aber auf der andern Seite bei aller Freiheit in den Ansichten und einzelnen Handlungen jeder, der Zutritt in eine Gesellschaft, oder einen wissenschaftlichen Verein fodert, durch den allgemeinen Grad seiner geselligen, oder wissenschaftlichen Bildung sich hierzu geeignet erweisen mufs; wie jede seiner Handlungen und — in wissenschaftlichen Vereinen — jede seiner Leistungen den Anfoderungen entsprechen mufs, die nach dem Wesen der Gesellschaft an jene allgemeine Bildung gemacht werden; so darf das Publikum erwarten, dafs keinem Urtheile und keinem Urtheilenden Eingang bei der Zeitung gestattet werde, in dem nicht den Ansprüchen an Urtheilsfähigkeit überhaupt, wie sie mit Recht an eine musikalische Zeitung gemacht werden, genügt ist. Dies führt auf das eigentliche Thema des vorliegenden Aufsatzes zurück. Wir haben uns über die allgemeinen Anfoderungen auszusprechen, von deren Erfüllung die Zulassung eines Urtheils und eines Urtheilenden zu unserer Zeitung abhängig sein soll.

Wenn wir für dieses, unser Grundgesetz, im lesenden Publikum Stimmen sammeln wollten und dabei die eigentliche Meinung, das eigentliche Begehren eines zahlreichen Theiles — nicht die schönklingenden Redensarten von Unpartheilichkeit, Unbefangenheit, Vielseitigkeit, Gründlichkeit u. s. w., womit man jene bedeckt und sich selbst persiflirt — beachten wollen: wir würden leichtere Pflichten haben, als, die wir zu erfüllen gedenken. Wie wenigen ist es im Grunde um die Sache, wie vielen nur um Persönliches, um eine Huldigung ihrer Liebhaberei, um Bestätigungen vorgefafster Meinung zu thun! Einem grofsen Theile der Leser gelten Beurtheilungen für nichts, als eine höhere Gattung von Buchhändler-Anzeigen, Rathgeber bei ihren Einkäufen. Am wichtigsten ist ihnen die Klassifikation eines Werkes in die hergebrachten Rubriken und die Angabe, unter welchen äufsern Bedingungen der technischen Fertigkeit, des Ortes, der Zeit, ein Kunstwerk aufzuführen sei. Ein anderer Theil endlich liest — so sonderbar dies auch klingt — blos, um zu lesen. Ein Hin- und Herreden, das nie zu einem Resultate führt, genügt ihm.

Wir erkennen alle diese Stimmgeber nicht als Repräsentanten der Leserwelt an und wollen statt jener das wahre Interesse dieser beachten. Jede Bemühung, die nicht auf eine Läuterung, auf Erweiterung der Ansicht, auf eine geistige Bereicherung des Lesers abzweckt, mufs dem Schriftsteller für nichtig und verloren gelten. Ein Urtheil, das nicht wenigstens die klare Erkenntnifs des beurtheilten Gegenstandes giebt, das, statt uns das eigentliche Wesen desselben darzuthun, eine Reihe allgemeiner, überall anwendbarer, nirgends ausreichender Redensarten vorlegt, kann niemanden geistig fördern.

So werthvoll indefs die richtige Erkenntnifs eines Gegenstandes ist, so vermag doch

der Urtheilende noch für einen höhern Zweck zu arbeiten. Jedes Kunstwerk kann als eine Gestaltung des Kunstprinzips angesehen werden; mit diesem Namen dürfen wir wohl die Richtung geistiger Thätigkeit bezeichnen, in der der Mensch zu Kunstleistungen gelangt. Die Erkenntnifs, der Ansicht, die jeder von diesem Kunstprinzip, von der Kunst überhaupt, gewonnen hat, ist die Grundlage zu seinen Urtheilen, und jedes derselben eine Anwendung seiner Ansichtsweise auf einen besondern Fall. Mögen daher Urtheile über einzelne Gegenstände benutzt werden, um allgemeine Ansichten zu berichtigen; mancher für Kunstphilosophie und Kunstgeschichte wichtige Satz ist füglicher an einem einzelnen Falle darzuthun, manches einzelne Kunstwerk regt erst eine neue allgemeine Ansicht an und giebt Gelegenheit, einem ansehnlichen Theile des Publikums Wahrheiten anschaulich zu machen, es auf Ideen vorzubereiten, die es in der Allgemeinheit noch nicht zu fassen vermag. Möchte denn jeder Urtheilende streben, seinen Urtheilen den Charakter und Werth geschichtlicher Dokumente zu geben, nicht blos die beurtheilte Einzelheit umfassend, sondern auch den dermaligen Standpunkt allgemeiner Kunsterkenntnifs deutbar berührend.

Von woher werden wir solche Urtheile erwarten dürfen? Wer sind die zum Urtheile Berufenen? —

Sind es die leidenschaftlichen Anbeter dieses oder jenes Meisters? Die abgeschlossenen Anhänger dieser, oder jener Schule, dieser oder jener Schreibart? Sind es die seufzenden Verehrer der Vergangenheit, die von der Musik vorübergegangenen Jahrhunderte, wie Greise von der Erinnerung an ihre Jugend noch einmal erwärmt werden? Oder sind es die, bei dem ersten Auftritte irgend eines neuen Komponisten auftauchenden, emphatischen Verkünder, „des jungen Tages, der nun erst für die Kunst anbrechen werde?“

(Die Fortsetzung folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

1.

Mein Herr!

Ich habe gestern zum 46sten Male unsren * * * besucht: das mufs Ihnen beweisen, dafs ich ein Freund der Musik, in diese Kunst eingedrungen bin. Noch mehr! Ich habe nie einen andern Ton, als deutscher Musik gehört. Denn, seit Napoleon aus unserm Flurrt verjagt ist, kann ich sagen, dafs ich vaterländisch gesinnt bin; und nun verachte ich das Fremde und fühle, je öfter ich jenes vaterländische Meisterwerk höre, um so deutlicher, dafs auch ich ein Deutscher bin. Ach, warum mufs ich so viele meiner Landsleute auf andern Bahnen erblicken!

Ich traue Ihnen, m. H., vaterländischen Sinn und patriotische Zwecke bei Ihrem Unternehmen zu. Sie werden nicht dulden, dafs man (wenn auch einmal einem deutschen Kunstwerke gebührende Anerkennung wird) irgend ein deutsches Werk vernachlässigt und ein fremdes vorzieht. Sie werden dem Publikum beweisen, dafs ihm im Grunde nur einheimische Produkte gefallen haben und dafs ausländische ihm nicht zusagen können. Denn sagen Sie: komponirt nicht der Franzose als Franzos, der Italiener als Italiener? Wie können wir nun ganz in sie eingehen, da wir weder Franzosen noch Italiener sind? Schon defswegen müssen wir uns zu unsern Landsleuten halten. Können wir auch für jene empfänglich sein, ohne mehr oder weniger ihre Gefühlsweise, ihre Gesinnungen anzunehmen? Sollen wir es also dulden, dafs durch fremde Künstler und Kunstwerke nicht blos einheimische unterdrückt, sondern auch unsre Landsleute französirt, oder italisirt werden? Wie weise handelten auch in dieser Beziehung die alten Lacedämonier! Terpander von Lesbos und Timotheus von Milet, die es unternahmen, ihnen auf der ausländischen fünf- und eilfsaitigen *) Lyra vorzuspielen, fanden

*) Die Lyra der Griechen hatte ursprünglich nur vier Saiten. Als Timotheus, der Milesier, (mit jenem bei andern aus Theben, der über Alexander den

keinen andern Lohn, als Strafe bei der Obrigkeit und Spott bei dem Volke.

Die Franzosen und Italiener selbst, wollen sie wol von deutscher Musik viel wissen? Haben sie ein Herz dafür? Und wir sollten uns von ihnen ergötzen lassen? Nimmermehr! Wir wollen ihnen nachahmen und original sein. —

Von jeher war es die augenfälligste Verirrung des deutschen Volkes, dafs es Fremdes zu willig aufnahm, dafs es nicht eigenthümlich sein wollte nach der Weise anderer Nationen. Von Zeit zu Zeit hat sich auch wohl eine Stimme vernehmen lassen, und Deutschland ermahnt, sich abzuschliefsen, wie seine Nachbarn es längst gethan. Ich begreife nicht, warum es doch noch nicht geschehen. Wir müssen jedoch unverdrossen sein; und da man auch von seinen Feinden lernen kann, so habe ich den Plan gefafst, Napoleons Kontinental-Sperre auf deutsche Kunst anzuwenden. Ihr Blatt mufste den Douanendienst leiten. Der Gedanke frappirt Sie? Sehen Sie in der Beilage die Details.

(Die Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

Sammlung hebräischer Originalmelodien, mit untergelegten Gesängen von Lord G. G. Byron und deren Uebersetzung vom Geh. Kriegs-Rath Kretzschmer. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie u. Musik. 1ste Lieferung.

Die Gesänge, deren hier zwölfe vorgelegt werden, sind nach dem Zeugnifs der englischen Herausgeber, J. Brahams und J. Nathans Lieblingsweisen, welche zum Theil nur in mündlicher Ueberlieferung erhalten, noch jetzt bei religiösen Ceremonien der Israeliten gesungen zu werden pflegen. Wie alt diese Melodien sind, wie viel von dem Modernen in ihrer jetzigen Erscheinung der Umgestaltung im Munde des, sich selbst modernisirenden Volkes und der Ausstattung der englischen Herausgeber zuzuschreiben ist, mag hier nicht weiter untersucht werden (einige derselben sind von einem Kenner für Volks-Gesänge anerkannt worden, die man auch in Deutschland bei den Israeliten hin und wieder antrifft). Denn das Werk hat, abgesehen von seinem mehr oder weniger anerkennbaren Alterthume, ein künstlerisches Interesse.

Um dieses näher anzudeuten, mufs ich auf das Volk, in dessen Geiste die Lieder gedichtet und von dem sie angeblich gesungen sind, zurückgehen. Wie kurz ist die Periode seiner Gröfse gegen die lange Reihe von Jahrhunderten, die es in der Knechtschaft und Verachtung unter fremden Völkern hingeschleppt hat! Und wie viel lastender sind diese Leiden, da dem jüdischen Charakter von der ersten Bildung des Volkes an, der Geist der Absonderung und Verachtung, ja, Hafs des Fremden eingeprägt ist! Nichts wird in den Augen dieses Volkes die glänzende Erinnerung an jene Periode des Glücks verdunkeln, und so lange es an seinem Glauben festhält, wird auch seine Sinnesart unverändert bleiben müssen. Allein eben die Absonderung, in der es sich stets befunden, hat ihm unter allen Himmelsstrichen die orientalische Kraft und Weise erhalten; dies ist nicht abzuleugnen, wenn auch bei der tiefen Versunkenheit eines Theils desselben jene Züge seiner Abkunft nur in Verzerrung hervortreten.

Gereinigt von dieser (wie sich von selbst versteht) gehen die vorliegenden Gesänge Bilder einer Reihe von Gemüthszuständen, in denen jenes Volk auf das lebendigste und treuste, aber in sich selbst erhoben über seinen jetzt gewöhnlichen Zustand dargestellt ist. Wir hören hier den Dulder, den Verbannten, Gedrückten, der sich nicht zur Freude aufrichten kann, ohne dafs das Gefühl seiner Unter-

Gröfsen die Macht des Gesanges nach Belieben walten liefs — Veranlassung zu Handels Alexanderfest und Winters Macht der Töne — nicht zu verwechseln, als sage ich, jener Timotheus mit einer neu erfundenen achtsaitigen Lyra vor den Lacedamoniern auftrat, fragte ihn vor allem dieses hochst kunstsinnige, bisher nur an viersaitige Lyren gewohnte Volk: von welcher Seite man die sieben überflüssigen Saiten abschneiden solle? So müsse es allen Neuerern in der Kunst ergehen!

drückung, seiner Verluste zwiefach lastend ihn wieder beugt: der nur Eins hat, was ihn stolz und hoch erhält — die Erinnerung an eine längst verschwundene Vergangenheit: der bei der gänzlichen Zerstreuung seines Volks nur Eine Waffe gegen den Unterdrücker hat — den Hafs, dessen zornige Ausbrüche er wiederum sorgfältig zurück drücken mufs.

Welch eine Aufgabe für Byron, wie wir ihn, zerfallen mit sich und der Welt, aus seinen übrigen Gedichten kennen! Hier konnte er von seiner Persönlichkeit entschieden abgehen, ohne von seiner Ansichtsweise Einen wesentlichen Punkt aufzugeben. Hier fand er diesen Druck der Gegenwart, diese Last der Tage, die ihn selbst beugt, auf einem ganzen Volke wieder: hier stimmt ein ganzes Volk in seine Seufzer um ein verlornes Glück, um eine längst entschwundene Vergangenheit, ein Volk, das, wie er, von seiner Kraft zur Verachtung, zum Hafs der drückenden Gegenwart erhoben wird, ohne sich der schwermüthigsten Klage entbrechen zu können. Hier endlich (um nach dem Wichtigsten einen nicht gewichtlosen Nebenumstand zu berühren) hat er ein fremdes und zwar orientalisches Volk zu malen und wie gern verweilt er unter jenem Himmelsstriche, dem der Israelit auch im Norden noch angehört?

Man ist berechtigt, hier von Byrons Genius etwas ausserordentliches zu erwarten und findet sich nicht getäuscht. Oft sind es zwei Zeilen,

(aus dem fünften Gesange der dritte Vers.)
O wandernd Volk, dein Fufs und Brust so müd',
Wo findest du hin und findest endlich Fried'?
Die Wildtaube hat ihr Nest, Fuchs seine Schlufs,
Mensch seine Heimath — Israel nur die Gruft!

oft ein gleichsam unbewachter, gleichsam gegen die Absicht hervorbrechender Ausruf,

(aus dem sechsten Gesange der erste Vers.)
An Jordans Strand kamen die Arabs gezogen,
Des Gottes Preis erschallt auf Sions Höhn,
Baals Diener kniet, wo steil der Sinai steigt,
Ja dort — eben dort — o Gott, Dein Donner schweigt! *)

*) Wie affektvoll ist diese Wiederholung, wie malerisch das Hinzeigen nach dem empörenden Anblicke! Der erstarrte Blick erwartet augenblickliche Strafe und — o Gott, Dein Donner schweigt!

der das Gemüth des Sängers enthüllt, und den Hörer schnell und stark, wie ein Blitzstrahl trifft. Dann begegnet man ruhigeren Momenten, in denen ein gemildertes Gefühl anmuthig und erhaben herrscht. Ein solches beseelt den ersten Gesang, von dem ich als den letzten Beleg, den ersten Vers mittheile:

In ihrer Schönheit wandelt sie
Gleich einer klaren Sternennacht,
Denn Glanz und Pracht vereinigt sich
Dem Blick und Auge schönste Pracht,
Und in so mildem Scheine nie
Der frischste Tag des Himmels lacht. —
In ihrer Schönheit wandelt sie
Gleich einer klaren Sternennacht.

Wenn auch die Gedichte an Kraft, Zartheit und Tiefe bei weitem den Vorzug vor den Kompositionen haben, so fehlt es doch auch diesen zum Theil nicht an Interesse und Originalität. Einige zeichnen sich durch tiefe Empfindung (z. B. No. 3.) andere durch eine sanfte, stille Erhebung (No. 1.) aus. Vor allen verdient wol No. 4.

Gazelle tanzt so froh und wild,

Auszeichnung, dessen anmuthige Melodie die frohe Sorglosigkeit der Jugend beseelt, bis auf einmal mit veränderter Tonart, Bewegung und Melodie, der letzte Vers, folgt:

Uns führt geheim in fremdes Land,
Zu sterben dort, der Stab ein.

und bitt're Wehmuth den kurzen Traum der Freude straft. Die Wiederholung des ersten Verses nach diesem eben so tief gefühlten, als originellen Schlusse scheint ein Mifsgriff des ersten Herausgebers: denn man auch wol zu danken hat, dafs im sechsten Gesange der Alt — es sind nämlich einige Gesänge auch vierstimmig abgedruckt — durchgängig eine Oktave zu hoch gesetzt ist. Ueberhaupt zeigt sich in der Behandlung der Begleitung und der zugefügten Singstimmen eine Unbeholfenheit, die dem sonst so rühmenswerthen Werke eben nicht zur Empfehlung dient, ja, es an mancher Stelle als das eines Dilettanten darstellt.

Die Uebersetzung ist meisterhaft, fast überall von einer dichterischen Schönheit, dafs sie als Original gelten könnte und von einem wahrhaft musikalischen Wohllaute. Je schwieriger einem Uebersetzer die Rücksicht auf

schon vorhandene Melodie ist, desto gröſser stellt sich hier Herrn Kretzschmers Verdienst dar. Der einzige, etwas erhebliche Mifsstand im Anfange des zweiten Gesanges, wo auf das Wort „die“ eine Reihe von Noten und zwar zum Beginnen der Melodie gesungen werden soll, wird leicht vermieden, wenn man

die Harfe, die etc.

singt. Diese Einschiebung eines Trochäen hat bei dem musikalischen Vortrage um so weniger Bedeuken, da der poetische Rythmus im musikalischen doch untergeht.

Die typographische Ausstattung ist höchst geschmackvoll, ja prächtig zu nennen.

III.

Korrespondenz.

Nachholungen aus dem letzten Monate des verflossenen Jahres.

Sollen wir nicht dem Jahre, das diesem Blatte das Leben und hoffentlich allen seinen Lesern manche Freude gebracht hat, einige freundliche Rückblicke weihen? Das neue Leben reihe sich an eine beachtenswerthe Vergangenheit und richte seinen Blick erwartend auf die Zukunft. Denn alle Zeiten gehören der Kunst und keine darf ein Kunstblatt von seinen Betrachtungen ausschliefsen.

* * *

Den 13. Dezember 1823.

Konzert der Herren Kalkbrenner (Pianoforte) und Dizi (Harfe).

Wenn in gewöhnlichen Verhältnissen jemand folgende Bekanntmachung erliefse:

„Einem geehrten Publikum zeige ich hier„durch an, dafs ich den .... à mon aise *)

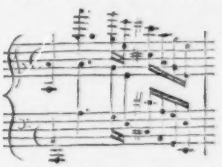
„sein werde. Ich lade dasselbe ein, zu mir „zu kommen, und mich zu bewundern. Zum „Danke will ich gestatten, dafs es mir seine „Taschen ausleere;“

so würde man unzweifelhaft an ihm irre werden und glauben, dafs er irre sei. Doch liegt dieser geheime Sinn jedem Konzertzettel eines Virtuosen zum Grunde: ja, die gröfsten unter ihnen, z. B. Herr Kalkbrenner, könnten mit besserm Erfolge, als Napoleon vor der Schlacht von la belle Alliance, Bulletins ihrer künftigen Siege drucken lassen, etwa in dieser Form:

„den .... wird man in Leipzig erstaunen; „den .... wird Berlin vor Bewunderung „ausser sich sein; den .... wird sich der „Wiener vor Entzücken gar nicht zu lassen „wissen; vom .... an werden in Paris nur „Westen und Halstücher à la Kalkbrenner „(....) getragen werden.“

So, sage ich, könnte Herr Kalkbrenner sich ankündigen, wenn seine liebenswürdige Bescheidenheit nicht eben so grofs wäre, als seine Virtuosität. Denn der Sache nach verhält es sich mit ihm so, wie wir oben scherzhaft andeuteten.

Wir haben nie eine so nach allen Seiten vollendete technische Ausbildung gefunden. Bebung (Wiederholung eines und mehrer Töne), Triller und Doppeltriller, laufende Figuren, gebrochene Akkorde in allen Formen, z. B.:



mit einer Schnelligkeit ausgeführt, der Auge und Ohr kaum folgen können, gleichmäfsig in jeder Hand, ja man mufs sagen, in jedem Finger, in jeder Art des Anschlags und der Bindung, in jedem Grade der Stärke, in jedem Momente des langen Spiels mit gleicher Si-

*) à son aise sein; welches deutsche Wort bezeichnet eine so grundliche Behaglichkeit, eine so vollkommene Ruhe in gewohnter Sphäre! Man hat, um musikalisch zu reden, den Grundton eines Menschen gefunden, wenn man weifs, wo er sich à son aise befindet. Jene junge Dame, die sich von ihrem zu ernsten Verehrer geduldig den Shakespeare und Goethe rühmen läst und kaum den Augenblick seiner Entfernung erwarten kann, Klauens neuesten Roman zu durchfliegen; der junge Herr, der mich immer mit Betheuerungen überhäuft, wie göttlich ihm Beethoven erscheine und wie er nun Händel oder Bach studieren werde und mich dann mit seinen neuesten Variationen, oder mit „les charmes de Patrie“ von Moscheles beraubern will — ich weifs wohl, wo sie à leur aise sind.

cherheit und gleicher Leichtigkeit erscheinend — dies sind die Mittel, die Herrn Kalkbrenner zu Gebote stehen, die er mit einer Ruhe anwendet, dafs jeder fühlen mufs, der Künstler sei eben bei der Ausführung der schwierigsten Kompositionen — à son aise. Gewifs nimmt der Musikunkundige oft gar nicht einmal die Schwierigkeiten wahr, die der Virtuos, als wären es keine, beseitigt und man möchte Herrn Kalkbrenner rathen, bisweilen zu stocken oder zu fehlen, damit man bei seinem Spiele nicht ganz vergäfse, dafs eine Stelle schwerer auszuführen als die andere und manche, die Ihm ein Spiel, den meisten Klavierspielern fast unüberwindlich sei.

Was aber mehr Gewicht hat — er verwendet alle diese Mittel zu einem empfindungsvollen, gediegenen Vortrage. Haben wir ihn in seinen Leistungen recht verstanden, so ist eine grofsartige Sentimentalität, etwa wie sie in Düsseks Kompositionen vorherrscht, ein Hauptzug seines künstlerischen Charakters: eine Auffassung, mit der der sanfte, freundlich ernste Ausdruck seines Gesichtes wohl harmonirt. Ungeachtet dieses verwandten Zuges gehört er doch nach dem überwiegenden Reichthume seiner Figuren und nach der Kühnheit seiner Modulation (die jenen Hauptzug oft maskiren) der neuesten Periode, wogegen wir die harmonisch ruhige Entwickelung der Gefühle — eine vorstechende und seinem Charakter so zusagende Eigenschaft Düseks — bei Herrn Kalkbrenners Kompositionen vermifsten. Von diesem wird vielleicht an einem andern Orte geredet werden. Nur die freie Fantasie, mit der Herr Kalkbrenner das Konzert schlofs, dürfen wir nicht übergehen.

(Der Schluss folgt.)

IV.

Allerlei.

Bei Schott in Mainz wird erscheinen: Cäcilia, ein Unterhaltungsblatt für die musikalische Welt, redigirt von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern. Es genügt zur Empfehlung des Blattes, zu wissen, dafs Gottfried Weber thätigen Antheil nimmt. Defshalb war ich meinen Lesern die Bekanntmachung schuldig.

Marx.

Zur Beilage.

Nicht zum erstenmale spendet uns hier Baiern s höne Gaben, die an seinem warmen Herzen liegen — wenn es uns erlaubt ist, bei Kleinem des Grofsen zu gedenken. Das hier mitgetheilte Lied, dessen Worte schon in dem Mustersaal aller deutschen Mundarten etc. von Dr. Radlof (B. 1. pag. 110) mitgetheilt sind, ist wahrlich aus warmen Herzen erklungen und wird sich Freunde gewinnen, wo man für ein einfaches, aber tiefes Gefühl noch Sinn hat. Liegt nicht das ganze einfältige Wesen der Sängerin offen und durchsichtig vor unsern Augen? Nichts als Herz und in diesem Herzen nur Eine Liebe, nur Eine wehmüthige, sehnsüchtige Erinnerung. Und kein Hinaufreiben der Leidenschaft, keine Schwäche und Verweichlichung, auch kein angelernter Heroismus gegen die Regungen des Herzens; nichts als einfache Wahrheit, Kraft der gesunden Natur. Man gedenkt wohl gern Gretchens aus dem unsterblichen Faust — obwohl diese schon eine höhere Natur ist.

Wie ist Wort und Ton und Bewegung eins — nicht einander angepafst, sondern mit einander aus der Seele des Sängers hervorgegangen, wie voll unaussprechlicher Sehnsucht und Wehmuth die kleine Quinte (Takt 19u. 23), wie charakteristisch die kreisende Walzerbewegung, in der der Gedanke vergehen und nur das Herz sich regen mag.

Mögen meine Leser sich in dieses Lied hineinfühlen und dann einen trefflichen Aufsatz, der es begleitete, erwarten!

(Hierzu eine Musik-Beilage: Bairisches Volkslied.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. Januar — Nro. 2. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

(Fortsetzung.)

Liebhabereien — so wollen wir hier das begünstigende Hinwenden zu einem Theile oder Gegenstande der Kunst mit Vernachläfsigung der übrigen und des Ganzen nennen und damit schon andeuten, dafs kein Grund für sie in der Sache, sondern nur in der Person, die von ihnen besessen ist, gesucht werden darf — Liebhabereien gehören ihrem Ursprunge nach dem jugendlichen Alter, der Periode an, wo Sinn und Gefühl für das Schöne erwacht, noch aber nicht zu der Stärke erwachsen sind, die Kunst in allen Gestaltungen als ein Ganzes zu umfassen. Ein innerer Trieb zieht uns, wie überall, so auch im Gebiete der Kunst, in jedem Momente zu dem hin, was uns eben das zusagendste und nothwendigste ist. In der vollen Befriedigung, die es uns für diesen Moment gewährt, meinen wir wol den Beweis zu sehen, dafs es stets und überall befriedigen müsse — bis ein neues Bedürfnifs unsers Geistes zu einem neuen Gegenstande nach neuer Richtung hinzieht. Dies Wählen und Verlassen setzt unabsichtlich jeder fort, bis sein Sinn sich an den verschiedenen Gegenständen nach allen ihm offenstehenden Richtungen entwickelt hat, bis dann das — mit Gefühl Auffassen (die Aufgabe der angedeuteten Periode) wieder unter die Herrschaft der Reflexion tritt. Das erste Resultat derselben ist die Ansicht, dafs keiner der frühern Lieblingsgegenstände allgemeine, der eine diese, der andre jene Art der Befriedigung gewährt. Diese Erkenntnifs ist die erste Stufe der Urtheilsfähigkeit.

Wir dürfen aus dieser Sphäre sehr Werthvolles, ja Vortreffliches erwarten von denen, welchen es gelungen ist, ihre individuelle Auffassung eines Gegenstandes als harmonirend mit der allgemein menschlichen, oder wenigstens volksthümlichen Auffassungsweise und hierdurch als allgemeiner annehmbar, darzulegen. Was allgemein annehmbar ist, gilt uns für wichtig, beträfe es auch die kleinste Einzelheit. Es ist schon viel gewonnen, wenn man die Idee eines einzelnen Kunstwerkes, das Wesen, den Charakter eines Künstlers erkannt hat. Was ist ein Säulenkapitäl, eine Säule zu der Peterskirche? Doch durfte keine der Hunderte fehlen, wenn das Werk vollendet sein sollte.

Viele finden wir, deren Gefühl und Auffassung sich nie über die Gränze eines oder einiger einzelnen Gegenstände hinaus erweitert hat. Jeder sogar mufs erwarten, dafs in einem gewissen Alter seine Erregbarkeit nicht mehr kräftig genug sein wird, sich über neue Kreise auszudehnen, an wesentlich neuen *) Gegenständen sich zu bewähren. Die Stelle der Liebhaberei nimmt dann Gewöhnung, die Stelle lebendiger Auffassung Erinnerung an ein vordem mit Theilnahme Aufgefafstes ein. — Es scheint schwer, wo nicht unmöglich, des Eintrittes dieser Periode inne zu werden. Was soll uns von dem Werthe neuer Gegenstände überzeugen, wenn uns die Fähigkeit fehlt, von ihnen durchdrungen, erregt zu

*) Die aus einem neuen Geiste hervorgegangen sind. Wer, z. B., überhaupt auf Händel eingegangen ist, wird auch ein neues Werk von ihm aufzufassen vermögen, nicht aber eben so gewifs eines von Beethoven.

werden? Aufgabe in dieser Periode sollte uns sein, von der vorangegangenen, sie noch einmal im Geiste durchlebend, Rechenschaft abzulegen. Wie werth voll müsste uns das lebendig geschaute Bild einer frühern Periode sein — und wie lehrreich! Wie ungenügend ist dagegen das unkräftige Bestreben des Alters, auf eine ihm geistig verschlossene, jugendliche Kunstperiode einzugehen, wie unbefriedigend das Urtheil über neue Kunstwerke aus einer Ansichtsweise, aus der sie nicht hervorgegangen sind!

Alle bis jetzt berührten Leistungen geben jedoch nur Einzelheiten. Sie können uns nicht befriedigen: wir müssen vielmehr eines Ganzen uns zu bemächtigen, die Kunst als ein Ganzes aufzufassen suchen.

Werden die Theoretiker — sofern sie nämlich nur dies sind — unser Verlangen befriedigen? Begreift Theorie die Kunst als ein Ganzes? Und welche Leistungen haben wir von ihr in ihrem gegenwärtigen Zustande zu erwarten? —

Wir können bei den theoretischen Leistungen, ausser denen, die der Geschichte gewidmet sind, die eigentlichen Lehrbücher von den philosophischen trennen; leider begünstigt der grösste Theil der erstern diese Scheidung nur gar zu sehr.

Die Lehrbücher haben — und mit Recht — mit einer Anatomie der Musik, mit einer Zerlegung der Tonsprache in ihre Elemente begonnen: ein Verfahren, ohne das tief eindringende Beobachtung und gründliche Beurtheilung nicht wohl denkbar sind. Was auf diesem Wege erfunden worden, ist grösstentheils zweckmässig geordnet, eingetheilt, das Einzelne unter höhere Begriffe gebracht. In keinem Fache menschlichen Wissens war eine solche Vorarbeit dringender nothwendig, als bei der Musik; denn wie regt sich diese mit einem tausendgliedrigen Körper und in den heterogensten Elementen!

Zuerst der Gedanke des Tones (eines Schalles von bestimmter Höhe und Tiefe) in tausend Abstufungen der Höhe und Tiefe dargestellt; die unberechneten Kombinationen mehrer Töne zu Melodien (Folge einzelner Töne im Laufe der Zeit) zu Harmonien (Verbindung mehrer Töne in Einem Momente) die unerschöpflichen Verbindungen von Melodien, von Harmonien zu einander und beider unter einander! Dann das räthselhafte Wesen der tausende von Klängen auf alle den verschiedenen Tonwerkzeugen; die charakteristischen Laute der Sprache, die sich der Gesang als sein Eigenthum angeeignet hat: der Accent der Stärke durch alle Schattirungen; der Rythmus in einer Gefügigkeit und, sobald man will, mit einer Regelfestigkeit, mit einem Reichthume der Gestaltung, die der erfahrenste Prosode, wenn er nicht Musiker ist, nicht ahnen, der beweglichste Mime nicht erreichen kann. Und endlich die unbegränzte Vereinigung und Verschmelzung aller dieser Elemente zu einem, Einem Werke! —

Die Theorie hat nicht einmal jene erste Operation vollendet. Ihre Bemühungen gelten meistens der Tonlehre. So haben wir Tonsysteme erhalten (das diatonische, das chromatische, das enharmonische) und Tongeschlechte *) (Dur und Moll) auf jedem Tone als Tonarten darstellbar. Sie sind als Grundmelodien für jedes Tonstück anzusehen; aus ihnen ist jede Melodie überhaupt hervorgegangen, auf sie zurückzuführen. Wir haben Melodie von Harmonie geschieden, diese auf Akkorde. (Zusammenstellung mehrer, harmonisch wirkender Töne nach gewissen Regeln) die Akkorde auf Grundakkorde zurückgeführt, aus denen wir jene entwickeln — und was weiter in diesem Fache geschehen ist. — Die Elementarlehre des Klanges ist ohne grosse Ungerechtigkeit noch ganz unangebaut

*) Dur und Moll, wie bisher. Tonarten und ihre Darstellung auf den einzelnen Tonen, z. B. als C dur, D moll. Tone zu nennen, führt wegen des vielfachen anderweiten Gebrauchs des letztern Wortes zu Unbequemlichkeiten im Ausdrucke und Undeutlichkeit. Die Benennungen Tongeschlecht statt der bisherigen: Tonart (Dur und Moll im Allgemeinen) und Tonarten, statt der bisherigen: Ton (die einzelnen Darstellungen von Dur und Moll) scheinen zweckmässiger und entsprechen zudem dem Wesen dieser Tongestaltungen.

zu nennen; die des Lautes und des Rythmus ist noch lange nicht erschöpft. Demungeachtet müssen die bisherigen Leistungen in allen diesen Fächern als wichtige Vorarbeiten zu einer Tonwissenschaft anerkannt werden. Aber nur als Vorarbeiten.

Ist nun mit philosophischem Geiste das Wesen jener Elemente erforscht und dargestellt worden? — Die wenigen Versuche hierin hat man meist übersehen, wegen einer bisweilen unpassenden, oder seltsamen Darstellung hin und wieder sogar mifsverstanden und verspottet; sie gingen gewöhnlich von Männern aus, die mehr künstlerische Auffassungs- als philosophische Darstellungsgabe hatten. Die Mehrzahl der wissenschaftlich Gebildeten wiederum, welche sich um die Tonkunst bemüht haben, trifft der Vorwurf, dafs sie sich zu wenig mit dem Wesen derselben bekannt gemacht und über eine der zusammengesetztesten Erscheinungen zum Theil aus sehr oberflächlicher, oft nicht einmal aus eigener Beobachtung geurtheilt haben. Auch scheint in der neuesten Zeit die Tonkunst reichern Stoff für philosophische Beobachtung zu bieten, als in frühern Perioden.

Die Erkenntnifs des Wesens, der eigentlichen Bedeutung einzelner Elemente der Tonkunst und der einfachsten Gestaltungen in ihrem Gebiete (z. B. der Intervalle, Tongeschlechte, Tonarten, Akkorde) würde zu erweiterten Beobachtungen angeregt haben. Man würde endlich die Natur aller Mittel der Tonkunst, den Sinn und Gedanken jedes Tonverhältnisses, jedes Klanges, jedes Rythmus — erforscht haben. Bei der Beurtheilung einzelner Leistungen in der Tonkunst wären dies höchst wichtige Grundlagen geworden. Auf einem ähnlichen Wege ist die Theorie der bildenden Künste der unsern vorangeeilt. So fand Winkelmann die Gesetze des Schönen, so suchte Lavater die Gesetze des Wahren darzustellen.

(Der Schlufs folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

(Fortsetzung.)

2.

Signore!

„Der Vorzug Italiens in der Musik ist unbestritten!“ sagt Graf Orloff — ein Mann, der verdiente, Italiener zu sein — in der ersten Zeile seines Versuchs einer Geschichte der italienischen Musik (2 Bände), indem er diesen Vorzug beweisen will. Dies sei Ihnen ein Wink, von welcher Musik in Ihrem Blatte die Rede sein darf. Welches Volk hat so viel Melodien gehabt als das unsrige? Welches hat so viel Sänger gestellt, und welche Sänger haben so viel Manieren und Verzierungen gemacht, als wir? Nun, und Melodie ist Gefühl und Natur, Harmonie ist Kunst die Natur hat den Vorzug, folglich haben wir Italiener den Vorzug. Quod erat demonstrandum.

Ich verachte Ihre Landsleute nicht. Sie haben, was man Verstand nennt. Aber die Melodie fehlt ihnen und nun suchen sie unverständliche und bizarre Modulationen zusammen, um jene zu ersetzen. Mufs man durch alle Tonarten wandern, um sagen, io t'amo, oder crudel tiranno? Folglich sind die Modulationen unnütz. Dann, welchen Mifsbrauch treiben sie mit dem Orchester. Jedes Instrument will sich besonders geltend machen. Kennen Sie Gretri's Ausspruch, als er Ihren Mozart mit unserm Cimarosa vergleichen sollte? Dieser, sagte er, setzte die Bildsäule auf die Bühne und das Fufsgestell in das Orchester; Mozart setzte das Fufsgestell auf die Bühne und die Bildsäule ins Orchester. Und Gretri war nur ein Franzose; aber er hatte uns Italiener kennen gelernt!

Ich will Ihnen wohl; darum habe ich nicht versäumen wollen, Ihnen den rechten Weg zu zeigen. Man mufs gegen alle gerecht sein, man kann alle Bemühungen anerkennen; aber das Genie, die Natur — ist nur am rechten Orte zu suchen.

3.

Monsieur!

Warum es mit der Musik nicht recht fort will? Ich will es Ihnen sagen. Es fehlt den Musikern de l'esprit. Nur wir haben ihn. Gluck hat ihn in Frankreich erhalten; darum ist er Franzose und nicht Deutscher und darum ist er unsterblich. Der Italiener hat Melodie, der Deutsche Harmonie. Wohl, aber wir haben de l'esprit, wir haben die Musik mit Verstand ergriffen, wir haben Wahrheit in sie gebracht. Jedes Wort muſs richtig deklamirt sein, man muſs singen, wie man spricht — verstehen Sie mich: singen, wie ein Talma sprechen würde, wenn er singen wollte; dies ist das ganze Geheimniſs. Wollen Sie dabei gefallen, so muſs es Ihnen nicht an Melodien aus unsern chansons fehlen und Ihr Orchester das fortissimo und pianissimo recht zu unterscheiden wissen. Die Kontraste, das merken Sie sich, sind es, die — wie sagt man doch in Ihrer Sprache? — qui frappent.

Hier haben Sie eine Philosophie Ihrer Kunst in den Grundrissen. Sie werden sich, darauf einzugehn, bemühen.

4.

Sir,

Ich mache zwar nichts aus der Musik: denn in unserer Staats- und Handelsverfassung wüſste ich nirgends etwas mit ihr anzufangen. Damit aber in dem Zeitlaufe Ihres Blattes meinen Landsleuten auch in dieser Sphäre nicht der Ruhm entgehe, weise ich Ihnen hierbei 600 Pfund an, für die Sie mir eine Partie Musiker außer spediren wollen, die dann hier naturalisirt werden.

Zugleich mache ich Ihnen bekannt, daſs ich einen Preis auf die Erfindung eines durch Dämpfe getriebenen Orchesters gesetzt habe zur Ersparniſs der vielen Musiker, die nutzlicher auf der Flotte, oder in den Komptoirs angestellt werden können.

II.

Recension.

Missa solenne a quattro voci, composta per la coronazione di S. M. Imperiale e Reale Leopoldo II. da Vincenzo Righini, Maestro di Capella di S. M. il Re di Prussia. Partizione, Berolino presso Ad. M. Schlesinger. Prezzo 7 Rthlr.

Diese Messe mit untergelegtem lateinischem Texte kann nur deshalb weniger bekannt und beliebt geworden sein, weil sie, wie vieles Gute und Schöne, in den letzten kummervollen und das menschliche Herz so ganz beengenden Kriegsjahren erschien, um manche in dem brausenden Strome der Zeit schwimmende Spreu über sich weggetrieben zu sehn. Der feurige und melodische Styl des unvergeſslichen Righini, in welchem man die deutsche und italienische Schule so glücklich und fehlerfrei vereinigt findet, ist dem musikliebenden Publikum so bekannt, daſs es unnötaig, ja lächerlich sein würde, die Genialität und Schönheit seiner Stücke, die hoffentlich nur einer wahren Sündflut von Musikstücken aller Nationen aus dem Wege getreten sein mögen, mit Worten beschreiben zu wollen. Da man nun in der That über Mangel an guten Kirchenstücken klagen hört, weil man doch die wenigen guten aus alter und neuerer Zeit nicht immer hören kann, und, Dank sei es der Natur unsers Hörorgans, unser Gefühl zu allen Zeiten das wahrhaft Gute und Schöne festhält, so wäre es zu bedauern, wenn man den würdigen Männern, die sich in unserer Zeit so verdient um die guten Kirchenmusiken machen, diese schöne Messe, deren Aufführung keinen groſsen Schwierigkeiten unterworfen ist, nicht aufs Neue in Erwähnung bringen wollte. Die Recension derselben muſs, da ich der Anpreisung der specielleu Schönheiten überhaben bin, schon deshalb kurz sein, weil an Werken solcher Meister selten etwas an der harmonischen Richtigkeit, der Modulation, dem Rhythmus, der Stimmenführung und Instrumentirung auszusetzen ist. Das Ganze wird

durch eine kurze Introduction aus D moll, C, eingeleitet, die durch ihr Tempo, Grave, auf den heiligen religiösen Zweck des Textes vorbereitet und nach 20 Takten in ein Kyrie, Andante maestoso $\frac{3}{4}$ Takt, der nämlichen Tonart einfällt. Dieses Kyrie macht eine imponirende Wirkung und wird durch ein in der Mitte eintretendes sanftes Christe eleison sehr schön schattirt. Hierauf folgt ein Gloria in D dur, $\frac{4}{4}$, was der Foderung an einen Lobgesang ganz entspricht, nur scheinen die Worte: in terra pax, den Stimmen auch einen zu langen und tiefen Frieden mitgetheilt zu haben; doch ist die Modulation von der Art, dafs sie bis zum Eintritt der Worte Laudamus te mit dem zarten adoramus te etc. das Ohr des Zuhörers hinlänglich unterhält, besonders wenn die Worte: bonae voluntatis von einem kraftvollen Basse und ohne Absetzung vorgetragen werden. Das darauf folgende Gratias aus G dur, $\frac{3}{4}$ Takt, ist eins der angenehmsten, die ich kenne, sowohl in Betreff der Melodie, als auch der Begleitung: die vier Stimmen wechseln blos mit einander ab und treten nur am Ende, jedoch nicht in kontrapunktischen Versetzungen und Umkehrungen, einem Mittel, wodurch sonst so unendliche Schönheiten zu erreichen sind, zusammen, und gehen in ein Moderato, Es dur, $\frac{6}{8}$ Takt, über, welches eine sehr schöne Wirkung macht, worin sich aber Pag. 43. im zweiten, dritten und vierten Takte der ersten Violinstimme zwei Fehler finden. Es kann nämlich in der Scala beider Takte, die sich auf den Quint-Sexten Accord der Touart D dur gründet, nicht gis vorkommen, sondern es mufs beidemal g heifsen; ferner mufs es in dem darauf folgenden Takte nicht c sondern cis heifsen. Das darauf folgende: Quoniam tu solus Sanctus in D dur $\frac{4}{4}$ ist von einem sehr lebhaften Charakter und geht bald in eine ausführliche, wenn auch nicht strenge, doch schöne Fuge, auf die Worte: Cum sancto Spiritu in gloria Dei patris, amen, über. Der Hauptsatz der Fuge wird von den vier Singstimmen durchgeführt, und durch die Instrumente unterstützt. Das darauf eintretende Credo ist höchst lieblich und schön gearbeitet, und wäre wegen seiner Einfachheit und herrlichen Instrumentirung manchem angehenden Komponisten der Kirchenmusik zu empfehlen. Nicht minder schön ist das darauf folgende Largo: et incarnatus est u. s. w. mit obligater Oboe, worin sich ein schöner Tenor, obschon die Solo-Parthien kurz sind, mit vielem Interesse zeigen kann. Hierauf folgt ein Allegro giusto, das ausser dem angenehmen Accompagnement eine herrliche Modulation hat, und in ein Alla breve, durchaus fugenartig behandelt und mit Fleifs gearbeitet, übergeht. Hierauf tritt ein kurzes, aber äufserst lebhaftes Sanctus mit Trompeten und Pauken ein, und schliefst sich mit einem fugenartigen vierstimmigen Satze von guter Wirkung. Ein Benedictus von angenehmer und mitunter imponirender Wirkung geht wieder in einen fugenartigen Satz: Osanna in excelsis, über, der ebenfalls nicht ohne Schönheit des Styls ist. Das Ganze aber beschliefst ein äufserst angenehmes Agnus dei und dona nobis pacem, deren Vorzüglichkeiten nur durch das Gehör empfunden werden können.

Bei allen diesen so vielfachen Schönheiten dringen sich dem unpartheiischen Beobachter jedoch diese Fragen auf: Warum theilte der Componist den an Charakter so abwechselnden Text nicht in Arien, Duetts *), Chöre u. s. w. ein, was dem Ganzen eine herrliche Schattirung gegeben hätte, warum gab er den einzelnen Stimmen nicht mehr Gelegenheit, sich in vollerem Glanze zeigen zu können, und warum gab er den Singstimmen nicht mehr doppelkontrapunktische Schönheiten, und liefs sie gröfstentheils nur im einfachen Kontrapunkte fortschreiten? Sollte er die Wirkung nicht gekannt haben, welche die Werke Händels, Haydns, Mozarts, Grauns u. s. w. durch diese Hülfsmittel, durch schärfer markirte Piecen und abwechselndern Ausdruck des Textes so sehr auszeichnen? Dies sind Fragen, die freilich nur aus der Vergleichung dieses Werkes mit den vollkommensten, die wir besitzen,

*) In der Messe? A. d. R.

entspringen und die sich leichter thun, als beantworten lassen. Genug, diese Messe gehört mit zu den besten, und es ist weiter nichts zu bedauern, als dafs nicht ein guter Klavier-Auszug davon vorhanden ist, weil sie auch in Familien und häuslichen Zirkeln einen ungemeinen Genufs gewähren würde. Die Partitur ist sauber und korrekt auf schönem Papier gedruckt. S.

III.

Korrespondenz.

(Beschluss aus No. 1. über Herrn Kalkbrenner's Konzert.)

Sie wurde im Konzerte applaudirt und hat öffentlich mehrfache Lobsprüche geerndtet. Demungeachtet können wir nicht verschweigen, dafs sie uns gar nicht den Namen Fantasie zu verdienen scheint.

Wohl stellt sich der Virtuos, der eine freie Fantasie zum Voraus verspricht, keine geringe Aufgabe. Ob man an dem und dem Abende, zu der und der Stunde, vor den Augen einiger Hunderte von Zuhörern, von irgend einer musikalischen Idee ergriffen, begeistert sein wird, wer kann das voraus wissen? Die höchste Leistung also in dieser Sphäre, eine von Begeisterung, vom Genius angeregte und besecte Improvisation, kann nur als freies Geschenk einer günstigen Stunde angesehen, nicht als Gebühr gefodert werden. Wie aber ein gebildeter und geistreicher Mann fähig sein wird, zu jeder Stunde einen interessanten Gegenstand aufzufinden und uns von ihm zusammenhängend und angenehm zu unterhalten: so erwarten wir auch von einem Virtuosen, der eine freie Fantasie versprochen hat, dafs er interessante Gedanken uns folgerecht und interessant entwickeln werde; und dies ist die gemäfsigste Foderung.

Was hat nun Herr Kalkbrenner statt dessen geleistet?

Nach einigen Einleitungsakkorden ergriff er einen thematischen — weder sehr neuen, noch sonst interessanten — Satz, sprang, ohne geistige Verbindung, von ihm auf das Lied: „Heil Dir im Siegerkranz," dann auf den Jägerchor aus dem Freischützen, endlich auf den Walzer aus demselben über, nachdem er jedes dieser Stücke ein Paarmal, zum Theil in reichen, schwierigen Figuren variirt hatte — dies war seine Fantasie. Hat er damit dem Vaterlandssinne und den Freunden des Freischützen huldigen wollen, so hätte es nach unserer Meinung geistreicher geschehen können.

Herr Dizi hat sich im Besitze eines schönen Tones, eines sehr zarten Vortrags und bedeutender, geschmackvoll angewandter Fertigkeit auf seinem Instrumente, der Harfe, gezeigt. Der gerechte, laute Beifall würde noch gröfser gewesen sein, wenn die grofsen Schwierigkeiten, die er auf seinem weniger bekannten Instrumente mit seltner Leichtigkeit und Sicherheit überwand, allgemeiner erkannt werden wären und Herrn Kalkbrenner's Spiel nicht zu mächtig den Enthusiasmus an sich gefesselt hätte.

Die Leistungen der Madame Schulz und des Herrn Stümer entsprachen dem Range, den beide in der musikalischen Welt behaupten.

* * *

(Aus einer andern Feder.)

Herr Dizi hat bekanntlich die Pedalharfe wesentlich verbessert. Durch eine mechanische Vorkehrung kann eine jede Saite sofort um einen halben Ton *) erhöht und erniedrigt, oder abgedämpft werden, so wie auch eine veränderte Konstruktion des Instruments selbst dem Klange günstig gewesen ist. Wer Herrn Dizi spielen hörte, wird sich überzeugt haben, dafs sein Instrument an Volltönigkeit, wie an Zartheit und Lieblichkeit des Tones nichts zu wünschen übrig läfst, und dafs namentlich das Verschwimmen seiner Töne einen eignen zauberischen Reiz gewährt. Aber wir danken dies nicht blofs der bessern Beschaffenheit seines Instruments, sondern auch seinem Spiele. Denn Herr Dizi hat mehr, als irgend ein Harfenspieler, das innerste Wesen der Harfe erkannt und aufgefafst. Dies Instrument läfst den Saitenton in seiner reinsten Eigen-

*) Seiner Angabe nach auch um einen ganzen Ton.
A. d. R.

thümlichkeit hören, und da sich derselbe aus der Schwingung der Saite entfaltet, so folgt von selbst, dafs ruhige Akkordfortschreitungen, welche ein freies Entwickeln der Schwingungen am meisten begünstigen, dem Geiste des Instruments am angemessensten sein müssen. Daher scheint auch Herr Dizi brillante Läufer und dergleichen Schnickschnack absichtlich zu vermeiden, und gern auf eine Virtuosität zu verzichten, die nur in äufserem Glanze ihren Ruhm sucht. Denn dafs ihm wirklich auch eine ganz ausgezeichnete mechanische Fertigkeit beiwohne, darüber gab er dem entzückten Hörer einzelne Andeutungen. Das Publikum erkannte übrigens seine wahrhaft geistige Leistung mit innigem Danke an, und wenn ihm auch der Enthusiasmus entzogen wurde, den Herr Kalkbrenner erregte, so glaube ich, hat er dabei nicht verloren. N. G.

Dessau, im Dezember 1823.

Vor Kurzem hat der Komponist des Welt-Gerichts, Kapell-Meister Friedrich Schneider, ein grofses Oratorium: „die Sündfluth." Gedicht des Baron v. Grootho in Köln, vollendet. Es ist zunächst für den niederrheinischen Musikverein bestimmt und dort seine Aufführung — wahrscheinlich unter der eigenen Leitung des Komponisten — zu Pfingsten zu erwarten.

Auch wir hoffen, es später zu hören.

Wien, im Dezember 1823.

In den abonnirten Quartetten des Herrn Schupanzigh und im Vereine der musikalischen Freunde ist ein Quatuor Ihres Musikdirektors, Herrn Henning, welches jetzt bei Steiner und Comp. herauskommt, mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden.

Hr. Moscheles hat 4 Konzerte bei überfülltem Hause gegeben. Er kehrt über Prag nach Paris zurück.

Neues.

Berlin. — Am 2. Januar wurde die Hochzeit des Figaro von Mozart gegeben. Die Aufführung war im Ganzen gut; nur ist schwer zu begreifen, warum die Arie des Bartolo: „Süfse Rache, o süfse Rache!" so ganz gegen alles Gefühl und gegen die Vorschrift Mozarts selbst, der das Tempo mit Allegro con spirito bezeichnete, so schleppend genommen wird. Das Pathetische in ihrem Charakter ist nicht deswegen da, dafs der alte Geck, der Bartolo, seine narrenhafte Grandezza dadurch ausdrücken soll; seine Empfindlichkeit ist aufgeregt, und diese drückt der Narr so gut mit Heftigkeit aus, wie der ernsthafte Mann, und wenn auch in der Mitte einige parlante Stellen vorkommen, so sind sie doch nicht von der Art, dafs es nöthig ist, dem sonst so schönen Werke durch ein langsameres Tempo den wesentlichen Charakter zu rauben. Alle übrigen Stücke wurden mit vieler Sachkenntnifs geleitet. Was das Orchester betrifft, so hat dasselbe alles geleistet, was sich nur wünschen läfst, doch ist ein leichter Tadel der Horner in der Arie des Figaro: „dort vergifs leises Flehn etc." im 97sten, 99sten, 109ten und 111ten Takte, wo die Töne gewöhnlich sehr undeutlich und kraftlos angegeben werden, nicht zu verschweigen. Hr. Blume (Graf Almaviva) sang ausgezeichnet gut. Madame Schulz (die Gräfin) und Madame Milder (Susanna) zeigten aufs Neue, mit welcher Einfachheit der Gesang Mozartischer Stücke vorgetragen werden mufs; über alles aber rifs Madame Schulz durch den seelenvollen Vortrag der Arie: „Nur zu flüchtig bist du verschwunden u. s. w." hin. An dem Gesange der Dem. Eunicke (Cherubino) war im Ganzen nichts auszusetzen; der Eindruck der Arie: „Neue Freuden, neue Schmerzen u. s. w." aber wurde durch ihr Schluchzen, ihr Zusammenstürzen aller rhythmischen Formen in ein Chaos, ihr Wegnehmen der wesentlichen Töne und Hinzufügen anderer mit den durchgehenden und Wechseltönen der Orchester-Begleitung contrastirender Noten, gänzlich verfehlt. Dafs es doch so schwer hält, dem Gefühle des Sängers Gränzen zu setzen! Herr Devrient (Figaro) sang sehr brav, und seine sonore Stimme berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Die übrigen weniger erheblichen Partieen gelangen recht gut. S.

Berlin. — Am 6. Januar wurde hier ein kleines Singspiel in einem Aufzuge: „Die Verschwornen," von Castelli, Musik vom Königl. Musikdirektor G. A. Schneider, zum ersten Male gegeben. Was Hrn. Schneider bewogen hat, dies Spiel in Musik zu setzen, wissen wir nicht; denn das Sujet ist so fade und abgeschmackt, dafs es unmöglich Begeisterung erregen kann. Man urtheile selbst. Die Gattinnen in den Krieg gezogener Ritter sind von einer so wahrhaft wüthigen Sehnsucht befangen, dafs sie allen Scharfsinn anstrengen, um künftiger Strohwittwenschaft ein für allemal vorbeugen zu können. Sie beschliefsen endlich, ihre Gatten bei der Rückkehr so lange mit Kälte und Gleichmuth zu behandeln, bis diese dem Kriegshandwerke auf immer entsagt haben würden. Die Ritter kehren zurück, erhalten aber ins Geheim Kenntnifs von dem Plane ihrer Frauen, und setzen List, (sit venia verbo.) der List entgegen. Sie kommen nämlich überein, den Empfang ihrer Gattinnen mit eisiger Kälte zu erwiedern, und nicht eher nachzugeben, bis die zarten Gemüther nicht nur die Trefflichkeit des Kriegshandwerks anerkennen, sondern sich sogar bereit erklären würden, selbst geharnischt mit in den Krieg zu ziehen. Wer zweifelt, dafs Zärtlichkeit und Nachgiebigkeit den ganzen Frauenchor nach zehn Minuten schon in den Panzer und so an die Herzen der Männer werfen mufste! —

Dieses Sujet also ist es, welches Hr. Schneider der musikalischen Bearbeitung werth hielt. Er wende uns nicht ein, dafs die Komponisten in Deutschland so arm sind an Opertexten, dafs sie das Leidliche wählen und festhalten müssen. Wir sind der Meinung, dafs es besser ist, gar nicht zu schreiben, wenn das Papier nicht der Schrift werth ist.

Indessen, es ist nun einmal geschehen, und in der That hat Herr Schneider eine so allerliebste Musik geliefert, dafs wir bedauern, ihm prophezeihen zu müssen, dafs sie durch das Sujet untergehn wird.

Die Ouverture ist höchst anmuthig und originell; das Eingangsduett brav; die Romanze No. 2 meisterlich; vortrefflich das Musikstück No. 4. Höchst interessant schien uns darin die Begleitung des Frauenchors durch Blechinstrumente, die Wahrheit des Ausdrucks in der Melodie, und der tiefe Humor, mit welchem die Scene selbst aufgefafst ist. Verfehlt dünkt uns dagegen die Arie des Ubalin No. 5. Edel sentimental ist das Duett No. 9., schön die originelle Einleitung desselben, und nur bei den Schlufsworten: „vorwärts, ruft die Liebe; stürz' an ihre Brust!" (sic!) hat uns die lange Schlufscadenz so wenig gefallen, als die höchst unmusikalischen Worte selbst. Möchten doch überhaupt alle Komponisten erwägen, dafs bei denjenigen Musikstücken, welchen sich unmittelbar eine Handlung anschliefst, oder welche einen Sturm der Gefühle ausdrücken, das lange Verweilen in der Schlufscadenz höchst störend auf den Zuhörer wirkt, weil es offenbar psychologisch unrichtig ist.

Noch heben wir das Duett zwischen dem Grafen und der Gräfin besonders hervor, welches, bei der Länge der Strophen, gewifs schwer zu komponiren war, nichts desto weniger aber eine leichte, fliefsende und ächt humoristische Melodie enthält.

Vortrefflich sind übrigens durchgängig alle Chöre behandelt, und es gewähren die selbstständigen Chöre der Frauen und Ritter allein, einen sehr angenehmen Gegensatz.

Die Musik hätte wahrlich eine lebhaftere Theilnahme verdient, als sich aussprach. Der bescheidene Komponist möge sich aber damit trösten, dafs ein besonderer, ihm nicht zur Last fallender Umstand auf der Bühne, den Unwillen der Zuhörer am Schlufs der Oper zu sehr erregt hatte, als dafs sich ungetheilter Beifall hätte äufsern können. N. G.

Ueber die Aufführung des Fidelio und der Ariadne von Klein im Konzert der Milder nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. Januar — Nro. 3. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

(Schlufs.)

Die Theorie der Tonkunst wurde im Ganzen auf andere Weise entwickelt. Man fühlte allerdings und zuerst das Bedürfnifs, das Wesen der Musik zu beobachten, Erfahrungen über dasselbe zu sammeln. Allein schon der Ort, wo man fast ganz ausschliefslich dies unternahm, mufste zu Irrthümern Anlafs geben. Man ging nämlich nicht auf die Natur zurück, sondern begann mit der Betrachtung und Zergliederung von Kunstwerken, die man als ein Absolutes, keiner weitern Rechtfertigung aus jener Bedürfendes angesehen haben wollte. Diese Willkühr zog einen zweiten Fehler in den ersten hinein: man griff Behufs der Beobachtung hier und da nach Kunstwerken, ohne von etwas Anderm, als dem Interesse, der Anerkennung, das sie, oder ihr Schöpfer sich errungen, geleitet zu werden. Nun vermag aber nicht einmal das Genie in einem Kunstwerke die Natur ganz und vollkommen rein zu erfassen und darzustellen: der talentvolle, verständige Künstler mag viel Lobenswerthes leisten, ohne nur jenem nahe zu kommen — wie wollte man aus den durch einander geworfenen Leistungen beider die Natur und das in dieser beruhende Wesen der Kunst erkennen?

So ist es erklärlich, dafs man nicht das Wesen der Tonkunst, sondern statt seiner eine einzelne Eigenschaft und zwar die allen Kunstwerken allgemeinste zuerst erkannte und als höchstes Ziel ansah, ja ihre Erwerbung als das einzige unerläfsliche Gebot aussprach. Ich meine den Wohlklang — in der Tonkunst, was in den bildenden Künsten Wohlgestalt ist. Die Regeln der Stimmführung, die Verbote gewisser Fortschreitungen (z. B. zweier Stimmen in grofsen Quinten) zielen, wenn man sie genau erwägt, alle blos hier hin. — Fragt man, was unter dem Wohlklange (der Wohlgestalt) verstanden worden sei, so ist es der wohlthuend anregende Eindruck, den der Anblick einer harmonischen, leichten, gesicherten Existenz in uns zurück läfst. So geschah es, dafs Kunstwerke, die nur dieses Ziel sich gesetzt hatten, weit mehr mit den gewonnenen Erfahrungen und den daraus gebildeten Regeln übereinstimmten, als solche, in denen reichere und tiefere Auffassungen niedergelegt waren. Die nun ihr System aus dem obigen Grundsatze gebildet und abgeschlossen hatten, verschrieen die Abweichungen von ihren Regeln als Verirrungen, geniale Ausschweifungen, auch wohl geniale Unwissenheit — bis sich die höhere Wahrheit wenigstens vor dem Richterstuhle des Gefühls Anerkennung erworben hatte *). Dann wurden die Abweichungen als Ausnahmen unter die Regeln gesetzt, ohne dafs gleichwohl der Grund der Unzulänglichkeit jener Regeln erkannt worden wäre. Wie aber kann auf diesem Wege eine umfassende und durchdringende Beurtheilung erlangt werden?

Man hat in den Wissenschaften der Mathematik und Physik Unterstützung für die Theorie der Musik gesucht. Vieles verdanken wir diesen Bestrebungen, vieles ist noch auf diesem Wege zu erlangen — aber noch ist es nicht gelungen, mit dem Lichte jener Wissenschaften das Wesen

*) Die Geschichte Mozarts, Beethovens — jedes Genies, das war, ist und sein wird.

der Tonkunst zu erhellen. Die reichste und genialste Ansicht, die (aufmerksam gemacht durch die Alten, namentlich Pythagoras) Keppler in seiner harmonia mundi eröffnete, ist fast allgemein nicht verstanden, wenigstens nicht weiter verfolgt worden. Die spätern Leistungen, namentlich der Mathematik, haben der Erkenntnifs des Wesens der Tonkunst nicht, oder wenig näher gebracht, sind auch wol meist für andere Zwecke unternommen worden. Wesentlichen und nicht günstigen Einfluss hatte auch hier die herrschende Weise der Theorie, für die man meist nicht Berichtigung, sondern — unter Voraussetzung ihrer Richtigkeit nur — Bestätigung gesucht zu haben scheint.

Man würde mich mifsverstehen, wenn man in dieser Ansicht von den bisherigen Leistungen der Theorie einen Vorwurf für ihre, zum Theil so verdienstvollen Bearbeiter zu finden glaubte. So volle Anerkennung ihren Werken gebührt, so müssen doch sie selbst und jeder, der von der Gröfse einer Wissenschaft eine würdige Vorstellung gefafst hat, schon im Allgemeinen anerkennen, dafs mit ihren Leistungen die Theorie der Tonkunst nicht abgeschlossen sein kann. Wer, der ein Fach des Wissens mit wahrer Liebe umfafst hat, könnte auch nur wünschen, dafs er der letzte darin Fördernde sei? Bei der Erforschung eines Gegenstandes verweilt man zuerst bei dem Allgemeinsten, ehe man zu dem Besonderen und Einzelnen gelangt. Die Künste selbst haben in ihrer Entwickelung denselben Weg genommen; die bildenden z. B. gaben zuerst Gestalten, dann schöne Gestalten, ehe sie sich an dem Ausdrucke besonders Charakters und Gemüthszustandes versuchten und endlich zu der Komposition verschiedener, verschieden bewegter Charaktere gelangten. Dieselben Entwickelungsstufen durchgeht die Theorie jeder Kunst, wie sie denn überhaupt nur Begleiterin derselben sein kann. So war es nothwendig und gut, dafs die ersten Theoretiker *) das Tonsystem, (die Gestalt) ausbildeten, dafs in der zweiten Periode die Gesetze allgemeiner Schön[illegible] (Wohlklang) entwickelt wurden. Allein es bleiben noch zwei Perioden offen, die hin und wieder zwar vorbereitet, aber noch nicht wissenschaftlich und genugend kultivirt worden sind.

Wir wollen demnach die bisher gewonnenen Resultate der Theorie gern benutzen und ihre Meinung über Tonwerke aufmerksam hören, ohne sie gleichwohl für umfassend und erschöpfend anzusehen. Wir werden hoffentlich manchen Schritt vorwärts wagen und streben, nach und nach das ganze Gebiet der Musik zu durchwandern. Beides kann nach unserer Ansicht nur auf demselben Wege erfolgreich geschehen, auf dem man allein zu einem genügenden Urtheile über Kunst und Kunstwerke gelangt. Es ist der Weg der Beobachtung, der Erkenntnifs der Natur jedes Kunstmittels, jedes Kunstwerkes, jedes Künstlers, endlich der ganzen Kunst, wie sie sich in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern gestaltet hat. Hiermit glaube ich, die Aufgabe der musikalischen Theorie in der jetzigen Periode angedeutet zu haben, die man wohl die erkennende nennen möchte. Ein Resultat der Erkenntnifs wird Einigung sein.

Die Vergangenheit mit ihren Werken, mit so verschiedenartigen Leistungen, mit dem hundertfachen Streite ihrer Meinungen und Ansichten liegt vor uns. — Haben nicht alle Kunstwerke, die sie uns überliefert, denselben Ursprung, dasselbe Ziel? Hat nicht überall und zu allen Zeiten der menschliche Geist gerungen, mit der Gesammtheit seiner Kräfte im Kunstwerke seine Anschauungen vom Menschen, vom Leben, von der Natur, seine Ideen — sinnlich darzustellen? Für keinen Künstler, für keine Kunstperiode giebt es eine andre Aufgabe. So stellt die Gesammtheit der Kunstwerke eine Geschichte des menschlichen Geistes und seiner Entfaltung zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, in sinnlichen Bildern dar und wie der menschliche Geist, seine Kräfte entwickelte, sein Gebiet erweiterte, so hat auch die Kunst stets neue Mittel und Werkzeuge sich geschaffen, ist stets zu weitern Gränzen vorgedrungen.

*) Guido von Arezzo und seine Nachfolger.

Der Kampf der Meinungen war überall und zu allen Zeiten nichts, als die lebhafte Bemühung jeder Partei, die Anschauung, den Ideenkreis, der nach ihrer Natur und ihren Verhältnissen ihr nothwendig war, gegen den Andrang fremdartiger zu vertheidigen. Es war ein Streit, in dem jede Parthei Recht und Unrecht hatte; Recht nach der Aussicht von ihrem individuellen Standpunkte aus, Unrecht aus einem höhern, beide Richtungen beherrschenden Gesichtpunkte. Und war es nothwendig und gut, dafs auf diesem Wege der Italiener, der Franzose, der Anhänger der strengern Schule und der sich freier Achtende, der Melodist, Harmonist und Kontrapunktist, der Anhänger von Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven — ihre eigenthümliche Ansichtsweise behaupteten und ausbildeten.

Die höhere, umfassendere Ansicht zu erstreben, geziemt unserer Zeit und unserm Vaterlande, das, in der Mitte von Europa, gleichsam sein Herz, alles, was bei den Nachbarn ersteht, in sich aufzunehmen und zu höherer geistiger Reife zu bringen, zur Aufgabe zu haben scheint. Diese Ansichtsweise zu entwickeln, wird eine vorzügliche Aufgabe unserer Zeitung sein.

Nachdem wir hier in flüchtigen Zügen unsere Ansichtsweise über Kunst bezeichnet haben, sind wir im Stande, auch die Urtheils-Weise anzugeben, die wir unserer Zeit entsprechend glauben. Es sei unser Bestreben, jedes Urtheil aus jener Ansichtsweise hervorgehen zu lassen. Was jedes Kunstwerk und jeder Künstler wesentlich ist, welche Stelle sie in der Reihe der Kunstleistungen am meisten einnehmen, wie sich in ihnen das Kunstprinzip gestaltet, die Kunst als ein Fortlebendes entwickelt hat — dies mufs jeder Beurtheiler, der Anerkennung verdienen will, mit Hülfe früherer theoretischen Leistungen, aber die Fessel jedes Systems abschüttelnd, genährt und erhellt durch frühere Kunstleistungen, aber allen Schulzwang und jede Autorität berühmter Namen zurückweisend — darzustellen suchen. Gelingt dies nicht sogleich und überall, so möge das Streben nach Läuterung und Erhebung erkannt und nicht vergessen werden, dafs eine Zeitung kein abgeschlossenes, sondern ein sich fortbildendes Werk sei. Nur ein nichtiges Prinzip oder Rückschritte stellen ein solches als tadelnswerth und nichtig dar.

Marx.

III.

Korrespondenz.

Nachholungen aus dem letzten Monate des verflossenen Jahres.

Konzert der Madame und des Herrn Seidler.

Berlin, den 18. Dezember 1823.

Mein Herr!

Sie verlangen einen Bericht über das, am 18. d. M. im Konzertsaale des Schauspielhauses Statt gehabte Seidlersche grofse Vokal- und Instrumental-Konzert! Wohl; ich bin ihn Ihnen schuldig. Ohne Ihr, mit vieler Zartheit mir in die Hände gespieltes Billet hätte ich an jenem Abende die liebliche Dame Seidler nicht von Angesicht zu Angesicht geschaut; denn Hunderte glühten mit mir, und obwohl ich schon fünf Minuten vor dem Anfange mich einer ebenfalls glühenden Champagnergesellschaft entrifs, so war doch im Konzerthause keine Kasse, kein Zettel mehr. Den holden Namen zu lesen, diese Freude war mir geraubt; aber sie selbst zu sehen, dem reinen Klange ihrer Zauberstimme zu lauschen, mit dieser begeisternden Hoffnung schritt ich, das Billet triumphirend in die Luft haltend, durch die staunenden Reihen der Zurückgewiesenen Treppe auf bis in die Vorhalle des Feensaales. Alle Thore waren blockirt. — Ich war — wie es geschah, weifs ich nicht — im Saale, in der Mitte, nahe an der Barrière, schaute die Königin des Festes, hörte ihren Athem, seufzte ihrem Blicke entgegen, wenn er, unter Hunderten umhergeirrt, einen Moment auf mir ruhte, kurz — ich schwamm in Wonne.

Dafs ich in dieser Stimmung nicht fähig war, alle Leistungen jenes Abends, und was sich sonst Interessantes zugetragen haben mag,

so aufzufassen, dafs ich mit diplomatischer Genauigkeit berichten könnte, sehen Sie, Gerechter, mir nach und halten es mir gewifs zu Gute, wenn ich diesmal Ihren Erwartungen nicht entspreche, zumal wenn ich Ihnen die Versicherung gebe, bei künftigen ähnlichen Gelegenheiten prosaischer empfinden und daher besser zur Kritik disponirt sein zu wollen.

Was mir aufgefallen ist, erfahren Sie kurz in Folgendem.

Dafs eine Symphonie *) gegeben wurde, das versteht sich bei einem Konzerte von solchen Gebern und vor dem kunstsinnigen gebildeten Publiko der Königstadt von selbst. Aber ich bin aufrichtig genug, Ihnen zu gestehen, dafs in meiner Zerstreuung alle Theile dieser Symphonie mit ihren verschiedenen Tempi, Rythmen und Bedeutungen meinem Ohre in Eins verschwommen sind. Dies darf ich jedoch nicht ganz auf meine Verwirrung schieben, bin mir vielmehr deutlich bewufst, dafs eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Ouverture zur Vestalin mich dermafsen gegen den fur manifestus **) von Komponisten mit Ingrimm erfüllte, dafs ich mir mehrmals die Finger in die Ohren stopfte, und nur mit dem Auge an meinem Ideale hing. Dafs ich nichts Uebertriebenes gesagt habe, darauf gebe ich Ihnen Brief und Siegel, ich, der ich bei meiner Verehrung für Spontini innerhalb einiger Jahre die Vestalin mehr denn dreifsig Male gehört habe, und die Ouverture täglich mehrmals zu meiner Ergötzlichkeit mir spiele, sie also ganz genau kenne. Sie werden auch bald meine Relation bestätigt finden, denn Spontini selbst ist, wie ich später vernommen, an jenem Abende im Konzerte gewesen, und es ist nothwendig, dafs er gegen den Dieb denunzirt und dafs die Anklage bekannt wird.

Genug von Raub und Diebstahl, denn hören Sie: Jetzt sang Sie eine Cavatine aus Elisa e Claudio von Mercadante, sang so bezaubernd schön, dafs selbst ihr Ehegemahl, der so lange an ehisische Wonne gewöhnte, seine Fassung verlor und, als treuer Gefährte ihrer Schicksale, auf den Trophäen seiner Huldinn ruhend, den Kommandostab sinken und das spielende Chor ohne Leitung liefs. Auch dieses senkte die Fittiche, die Gattin hat, befahl, zurnte — umsonst; die Truppen kamen nicht wieder in Reihe und Glied. Alles tändelte nach Phantasie, deren Finale ein majestätisches Tremulando sämmtlicher anwesender Hände war, welches auf ein lieberwackliges Kopfschütteln dergestalt da capo ertönte, dafs auch der Eheherr mit augenscheinlicher Freude einen Theil dieser wohlwollenden Aeufserungen auf seinen glücklichen Einfall bezog, und zum Danke für die Auszeichnung ein Konzertinchen mit vieler Nettigkeit vortrug. Die vierte Piece soll ein schönes Duett aus Nurmahal gewesen sein. Ich weifs es nicht. Zwar sah ich im Vordergrunde die Ikone des Festes an der Seite der gravitätischen Milder; aber das Seufzen der in der ungewöhnlichen Hitze schmachtenden Menge liefs mich nur wenige Töne vernehmen, und diese wenigen kamen von Ihr. Aus einer Art von Betäubung rissen mich erst mehrere gleichförmige Läufe auf — wie es mir schien — einem Hackebrette, welches jedoch die Form eines Flügelfortepiano hatte, und von einer sehr schön angezogenen Frau, der Madame Szimanowska mit sehr anmuthiger Bewegung geschlagen wurde. Ich habe aber jetzt die Ueberzeugung, dafs das Instrument wirklich ein Fortepiano gewesen ist, und dafs die Spielerin nicht ohne Effekt für das zarte Notturno und Rondo von Field einen holzartigen Zug gebraucht hat, etwa, als wenn die Nachtmusik aus dem Walde herüber tönte *). Ich schliefse dieses daraus, weil Madame Szimanowska erste Klavier- (d. h. doch Fortepiano-) Spielerin Ihrer Majestät der Kaiserin von Rufsland sein soll.

Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete ein Musikstück, in welchem skizzirte Impromptu's mit einigen Wiegenliedern und gespensterartigen Freischützstellen wechselten, bis ein sehr wohltönender vollstimmiger Instrumentenchor den Wechselgesang schlofs. Es mufs

*) Eine Symphonie? In Berlin? Das versteht sich nicht!
**) Ein auf der That ergriffener Dieb.
A. d. R.

*) —
d. R.

von C. M. von Weber gewesen sein. Ich selbst hatte, wie schon oben bemerkt, keinen Zettel; auf einem in einiger Entfernung über einem Stuhle hangenden las ich aber „No. 6. Ouvertüre.“ Weiter konnte ich nicht lesen, und habe ich mich bis dahin nicht verlesen, so dürfte es wenigstens nach dem, was ich von dem Inhalte der Oper gehört habe, nicht die Ouvertüre zur Euryanthe gewesen sein. — Noch einmal wehten nun in einer neuen Arie Zaubertöne aus dem lieblichen Munde der Huldin in die Herzen der, ungeachtet grofser Schwüle, freier athmenden Hörer, bis die angenehme Frau von Holtey, geb. Rogée, durch den Vortrag zweier kleinen von ihrem Gatten verfertigten Gedichte „Zu spät“ und „Zu früh“ auch einige Theilnahme in Anspruch nahm und gern erhielt. Uebrigens war es im strengsten Sinne des Wortes zur Deklamation zu spät, denn der Zeiger wies bereits auf 9 Uhr, und auch zu früh, denn das Konzert war noch nicht zu Ende; vielmehr wetteiferte noch nach der Deklamation Madame Milder in einem Duette aus il sacrificio d'Epito von Caraffa — Sie errathen mit welcher anderen Dame — um die Anerkennung ihrer wohlgehaltenen Töne, welche dem anmuthigen Sängerinnen-Paare auch zu Theil ward; endlich aber brachte Herr Konzertmeister Möser eine ganz neue Vibration in die Versammlung durch die, seiner Geige entlockten herrlichen Klänge in dem Adagio, welches der von Herrn Seidler vorgetragenen Polonaise von Dupuy vorangeht, in welcher beide Meister vergebens sich einander den Rang streitig zu machen bemüht waren, obwohl sie dieses Meisterstück, wie ich höre, noch niemals *) mit einander exekutirt haben.

Ich bin fertig. Dafs ich, an einen Pfeiler des Saales gelehnt, die schöne Frau noch lange anstaunte, dafs ich in der Nacht keine Stunde schlief, sondern mit wachenden Augen von ihr träumte, und was sonst noch Alles in Folge des Konzertes geschah, das hat für Sie kein Interesse. Darum Adieu! N.

*) ? Wie oft! d. R.

Neues.

Berlin, den 10. Januar 1824.

Die heutige Vorstellung der herrlichen — leider einzig uns bekannten Oper Beethovens: „Fidelio“ verdient eine auszeichnend ehrenvolle Erwähnung. Lange hat tief. eine, in allen ihren Theilen so zusammengehaltene, exakte Ausführung dieser fantasiereichen Tondichtung nicht gehört. Der Preis gebührt unserer trefflichen Madame Milder und dem Orchester. Erstere war ganz bei Stimme, und wer hat nicht schon oft empfunden, welche Empfindungen diese Stimme auszudrücken und zu erregen vermag? — Die Instrumente stimmten höchst rein zusammen und die begeisterten Künstler führten im Ganzen, wie einzeln ihre Partien mit dem Feuer und Geschmack aus, wodurch die hiesige Königliche Kapelle sich seit langer Zeit auszeichnet. Die lebhaft aufgenommene Ouvertüre bezeugte dies schon.

Zu wünschen wäre es, dafs Dem. Johanna Eunike die in den Ensemble's des ersten Akt's so bedeutsame Partie der Marzelline übernähme und dadurch einen neuen Beweis ächten Kunstsinns ablegte. Denn so rein und mit dem fleifsigsten Bestreben Dem. Leist auch diese höhere Supranstimme sang, so ist doch der Abstand im Klange bei der Sopran-Partie zu bedeutend, um nicht störend zu wirken. Jaquino gab sich alle Mühe, nichts zu verderben und dieses Streben verdient Anerkennung. Das erste Duett wurde recht gut ausgeführt; allein die tief gefühlte Romanze Marzellinens fodert edleren Vortrag. Der meisterhafte vierstimmige Kanon wirkte ergreifend, wie das folgende Terzett. Herr Wauer ist als Rocco sehr an seiner Stelle. Seine biedere Treuherzigkeit sagt der Rolle ganz zu. Besonders zu loben ist seine deutliche Aussprache des Textes und der einfache, richtig memorirte Gesangvortrag. Florestan ist eine sehr hohe Tenor-Partie, die nur durch Herrn Stümer so sicher, wie z. B. die Arie des zweiten Akt's, gesungen werden kann. Don Pizarro wird von wenig Bassisten so energisch dargestellt und gesungen werden, als Herr Blume diese Rolle giebt. Sein Spiel erregt

solche Illusion, dafs durch die wahre Schilderung des Bösewichts dem Darsteller der wohl verdiente Beifall mit Unrecht entzogen wird. Die Arie im ersten Akte und das Quartett im Kerker erfodern ungemeine Kraft der Stimme. — Mad. Milder feierte ihren Triumph in der grofsen Scene mit den vortrefflich ausgeführten obligaten Hörnern und Fagott, wie in dem schauerlichen Grab-Duett, dem sanft wehmüthigen Terzett, in dem wilden Quartett — dessen Schlufs so hinreifsend effektuirt — und endlich in dem Freude athmenden Duett mit Florestan.

Auch die Chöre der Gefangenen wurden, besonders im ersten Akte, rein und sicher exekutirt, so ungemein schwer sie auch sind.

Solche Opern-Vorstellungen gereichen der Kunst zum Nutzen und Frommen, und das am Sonnabend zahlreich besuchte Opernhaus bewies, dafs auch die Kasse sich dabei wohl befindet. Weshalb hören wir aber diese Oper, so wie manche Meisterwerke so selten?

Herr Kapellmeister Seidel, welcher die Aufführung leitete, verdient das Lob, eine sehr genaue Probe gehalten zu haben und wurde von dem Violin-Dirigenten kräftig unterstützt.

Mehrere Nüancirungen, z. B. die Paukenstöfse in dem Duett von Pizarro und Rocco bei der Stelle „ein Stofs!“ mit dem folgenden pizzicato der Bässe „und er verstummt“ — wurden ganz der Intention des Komponisten gemäfs angedeutet.

Solche musikalische Malereien sind ein Erguſs des Genie's und können die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen.

Berlin, den 12. Januar 1824.

Konzert der Madame Milder.

Ich eile über die Titus-Ouvertüre, über den lobenswürdigen Gesang der Konzertgeberin, der Madame Schulz und des Herrn Stümer und das vortreffliche Spiel des berühmten Violinisten Mazas hinweg, bemerke blos, dafs Madame Schulz nicht blos mit gewohnter Virtuosität, sondern mit einer wahrhaft südlichen Keckheit sang und gelange zu dem wichtigsten Gegenstande des Konzerts, der Oper Ariadne (in einem Aufzuge) gedichtet, man weifs nicht von wem, komponirt von Bernhard Klein.

Der Dichter scheint es mit dem Komponisten recht gut gemeint zu haben; hätte er es vor allem mit Melpomenen gut gehalten, so würde er jenem von selbst nützlicher geworden sein. Nach der hergebrachten Weise musikalischer Dichter scheint es die Hauptabsicht des unsern gewesen zu sein, dem Komponisten eine möglichst reiche Folge verschiedener Gemüthszustände zu liefern. Von einer leitenden Idee, von einem durchdachten, nach innerer Nothwendigkeit gebildeten Plane ist dabei weiter nicht die Rede. Wir finden Ariadnen beglückt durch Theseus Liebe; wir hören drei Seiten *) durch ihre und Theseus gegenseitige Versicherungen von Glück und Liebe; zum Schlufse erklärt Theseus, er müsse auf die Jagd gehen und eine Schaar von Ungeheuern erlegen, die das — unbewohnte Eiland mordbegierig durchzögen. Er geht aber nicht, sondern sie geht (Morgens) — schlafen, weil die Scene leer werden mufs. Theseus nun, im Begriffe, zur Vertilgung der Ungeheuer auszuziehn, wünscht, dafs ihn (dabei) Bilder süfser Liebe umschweben mögen, wird aber von einem Chor der Griechen unterbrochen, die ihm die schriftliche Aufforderung bringen, Griechenland von irgend einer anonimen Schmach zu befreien. Theseus erschrickt, ermannt sich aber als Held zu dem Entschlusse — Ariadnen zu verlassen. Nicht einmal die Ungeheuer vertilgt er zuvor, geschweige dafs wir erfuhren, wie die Botschaft der Griechen ihn zur Trennung von Ariadnen zwingen konnte.

Sobald er mit dem Chor abgegangen ist, hat Ariadne ausgeschlafen, erzählt uns einen prophetischen, ängstigenden Traum (à l'ordinaire) und sucht in ihrer Liebe Schutz, Befreiung von ihren Besorgnissen. Sie und wir werden von einem Sturme überrascht; sie erblickt ein mit den Wogen kämpfendes Schiff, auf ihm Theseus. — Auf ihr Gebet ist der Sturm eben so schnell vorübergezogen, als entstanden. Sie erwartet Theseus Rückkehr. Stim-

*) Es ist für jetzt blos vom Gedichte die Rede.

men der Nereiden sagen ihr, dafs er entflohen sei und nun erst bemerkt auch sie den abwärts gelenkten Lauf des Schiffes, flucht dem Treulosen, widerruft liebevoll ihren Fluch, und stürzt sich auf den Ruf der Nereiden:

Komm herab! Bei uns ist Ruh!
Wenn die Wogen dich umfluthen,
Loschen aus der Liebe Gluthen,
Komm herab! Bei uns ist Ruh!

in's Meer. —

Es ist das unglückliche Schicksal der Komponisten, dafs ihnen allein, oder zum gröfsern Theil die Schuld beigemessen wird, wenn ein solches Drama ungünstigen Erfolg hat. Der einzige Tadel, den sie verdienen, ist aber der, ein untaugliches Gedicht behandelt zu haben. Sind sie durch äufsere Verhältnisse dazu bewogen worden, so mögen sie in ihnen und dem daraus gezogenen Gewinn Entschädigung für die kritische Mifsbilligung suchen; die Kritik selbst kann durchaus nicht auf äufsere Umstände, z. B. nicht einmal auf den Mangel an guten musikalischen Gedichten Rücksicht nehmen. Nur wolle man, dies bei Seite gesetzt, nicht erwarten, dafs die vortrefflichste Musik ein — todtgebornes Gedicht zu beleben vermöge. Mängel und Fehler in der Ausführung werden leicht verdeckt (man sehe die Texte Mozartscher Opern durch), Fehler in der Anlage aber ziehen den Komponisten, der hier unter dem Gebote des Dichters steht, meist mit in dessen Verderbnifs. Wie wäre es z. B. bei der musikalischen Behandlung des vorliegenden Gedichtes möglich, eine gewisse undramatische Breite zu vermeiden, da der Dichter so wenig bemüht gewesen ist, den Vorgang, den er zum Drama zu gestalten hatte, in den Einen Punkt zusammenzudrängen, der das Resultat und der geistige Inbegriff aller vorhergegangenen ist? Eine dramatisirte Erzählung ist noch kein Drama. Und — mag der Dichter in einem selbstständigen Gedichte versuchen, wieviel er von der Breite des Erzählers beibehalten dürfe, so ist doch die oben angedeutete Foderung bei einem für musikalische Behandlung bestimmten Gedichte unerläfslich. Musik ist eines reichen und tiefen, nicht aber eines schnellen Ausdruckes fähig. Für den Gedanken des Dichters hat sie nur Ahnungen, für feste wohlbezeichnete und leicht verstandene Vorstellungen nur eine Reihe von Andeutungen; der Dichter zählt nach Worten und Zeilen, wo sie nach Zeilen und Seiten. Ein wahrhaft und lebendig entwickelter Gemüthzustand giebt daher dem Tondichter günstigere Gelegenheit, seine Ideen frei und reich zu entfalten, als eine (musikalisch) ungemessene Reihe verschiedener Zustände, die ihn zur Untreue an dem Dichter, oder zu ungünstiger Breite zwingt.

Und welches Resultat gewährt uns das Gedicht? Wir sehen Ariadnen geliebt und verlassen, wir wissen nicht warum. Nichts kennen wir von ihr, als ihre Liebe, die mächtig genug war, sie von der Seite des Vaters zu reifsen, dessen Fluch nicht scheuen zu lassen, die wir aber im Gedichte nicht gerechtfertigt finden. Und dieser Theseus, der abwechselnd Liebe girrt und sein Heldenthum preiset, der die Geliebte, die ihn errettet, um seinetwillen Vater und Vaterland verlassen hat, ohne allen ersichtlichen Grund auf einem menschenleeren Eilande unter Scharen von Ungeheuern verläfst — nicht einmal aus leichtsinniger Treulosigkeit, sondern einen Augenblick nach den innigsten Liebesversicherungen! Ist er etwas anderes, als ein leeres Phantom, eine personifizirte Unwahrheit? Wie kann uns die vorgebliche Liebe so nichtiger Erscheinungen Theilnahme abgewinnen? Je inniger und tiefer der Komponist manches Einzelne ausgesprochen hat, je mehr er unser Herz hier und da gewonnen hat, um so unwilliger blicken wir im nächsten Augenblicke auf die grofse Lüge, welche vergebens durch einigen der Wahrheit abgeborgten Schein uns täuschen will. Und warum stirbt Ariadne? Weil Theseus Flucht ihr als das erste Dräuen der Nemesis, die erste Folge des väterlichen Fluches erscheint und sie sich selbst straft? Weil sie zu hochgesinnt und stolz ist, Verschmähung von dem zu tragen, für den sie allein leben wollte? Nein:

Nicht mehr kann Ariadne leben.
Denn Ariadne hofft nicht mehr.
— — — — — — — —
Meine Hoffnung, meine Liebe,
Kühle meines Schmerzes Gluth!

Mit einem Worte: weil der Geliebte sie verlassen hat. Genug von dieser Liebe und dem Gedichte.

Die Komposition haben wir zum erstenmale gehört, auch die Partitur nicht gesehen; wir sind weit von der Unbescheidenheit entfernt, über ein Werk, das überall den Stempel der Gedachtheit trägt, das der Komponist vielleicht Monate lang erwogen und gehegt hat, nach einmaligem Hören, definitiv zu entscheiden. Eben so wenig tragen wir aber Bedenken, die Resultate unserer ersten Auffassung als solche niederzulegen.

Trotz der undramatischen Breite, zu der der Dichter (wenn uns die erste Auffassung nicht täuschte) den Komponisten zwang, war doch in diesem das Streben, das Ganze in grofse Massen zusammen zu drängen und alle Stralen in Einem Brennpunkte zu sammeln, unverkennbar. So erwärmt sich denn die Komposition von Ariadnens Erwachen an, heifser während des Sturmes, schimmernd im milden Glanze der Liebe, nachdem Ariadnens Gebet den Sturm beschwichtigt hat, bis bei der Entdeckung der Flucht die helle Flamme ausbricht. Dieser erschien uns als der gewaltigste Punkt in der Komposition. Die Nereiden haben in Oktaven

$$\overline{\overline{d}}$$

ihr

Ariadne hofft nicht. — Unglückliche!
Dein Theseus ist entflohn!

ausgesprochen und mit durchbohrender Kraft dringt Ariadnens Aufschrei ($\overline{\overline{as}}$) durch den Chor zerreifsend, den Hörer mit einem tiefen Schreck durchzuckend. Schade, dafs fast den ganzen Chor durch das obere d zu tief gesungen wurde und der ganze Chor (wenn wir die Intention des Komponisten erkannt haben), viel zu stark.

Wir übergehen die einzelnen Schönheiten, deren Aufzählung dem Publikum nichts nützen kann. Damit der Komponist von unserer Aufmerksamkeit überzeugt sei und bei künftigen Aufführungen ein weniger hervorstechender, gewifs aber reizender Zug bemerkt werde, erinnern wir an das Duett der Liebenden.

Theseus.

Schön war der Morgen, denn ich dachte dein!

Dieses „ich dachte dein“ athmet alle süfse Träumerei der Liebe und gilt uns mehr, als manches Dutzend melodischer Tiraden, die mit dem grofsen Publikum kokettiren, ohne dem tiefer Eingehenden eine Bedeutung zu haben.

Nicht verstanden haben wir den Komponisten bei der Ouvertüre. Sie malte uns in ihrer Hauptidee ein wildes Kämpfen feindlicher Krieger: wir hätten beim Aufliegen des Vorhangs eine Schlacht, Schwerdter-Gemisch, brechende Schilde, gefallene Kämpfer, siegdurstende Helden erwartet; der Nebensatz erklang uns wie Trauer und wehmüthiges Flehen. Aber jenes Schlachtbild findet im ganzen Drama keine Veranlassung. Als Seelen-Kampf der Liebe und Verzweiflung, oder als Andeutung des Meersturms (der sonst äufserwesentlich ist) wollte die Ouvertüre uns nicht erscheinen. Wir wollen zwar dem denkenden Komponisten im Voraus die Möglichkeit zugestehn, dafs sich unsere Auffassung bei wiederholtem Hören ändern könnte, glauben dies jedoch kaum.

Unbefriedigend waren uns auch die Griechenchöre, besonders der erste. Aber auch hier messen wir die erste Schuld dem Dichter bei. Was mufs er für eine Vorstellung von dem musikalischen Chor, seiner Wirksamkeit und Gewalt haben, wenn er ihm die unbedeutende Rolle eines Boten zuweiset? Dafs aus diesem Boten im Verlaufe ein Mahner an die Vaterlandspflicht wird, kann auf den unwichtigen Eintritt nicht zurückwirken.

Konzerte in Leipzig. Im dreizehnten Abonnements-Konzerte am 1. Januar 1824 wurde das berühmte te deum Laudamus von Hasse mit Feuer und Präcision aufgeführt, so dafs nichts zu wünschen übrig blieb, als eine stärkere Besetzung des Chors. Hr. Musikdirektor Schulz nahm das Tempo bewegter als sonst, und mit

Recht, denn so imponirt die durch das ganze Allegro laufende Figur weit effektreicher. — Eine Scene und Arie von Portogallo trug unsre ausgezeichnete Konzertsängerin Madame Kraus-Wranitzky mit dem ihr eigenen Ausdruck und Gefühl vor. Auffallend aber ist es, warum diese herrliche Sängerin zuweilen in der Kopfstimme Figuren auszuführen bemüht ist, welche ihrer Individualität widerstreben, und die schwächste Seite ihrer Stimme enthüllen. — Die Simfonia eroica von Beethoven wurde unter Leitung des Herrn Konzertmeisters Matthäi von unserm Orchester meisterhaft vorgetragen. Werden auch zuweilen die Nüancen von Schatten und Licht im Akkompagnement bei den Opern nicht so ganz beachtet, so stellt sich dieses Orchester, das immer höher strebt, beim Exekutiren der Symphonien jeder Kapelle an die Seite; was auch von Leipzigs Kunstfreunden dankbar anerkannt wird. —

Im vierzehnten Konzerte, am 8., wurde die Symphonie von Ries (No. 3, D moll) *) exakt ausgeführt, Hierauf sang Mad. K. Wranitzky eine Scene und Arie aus Torvaldo und Dorliska von Rossini ganz vorzüglich schön; auch war die Komposition kein gewöhnlicher Rossinischer Klingklang. Ihr folgte Hr. Bernhard Molique, Königl. Baierscher Kammermusikus, mit einer Fantasie für die Violine, begleitet vom Orchester und von ihm komponirt. Komposition und Spiel erinnerten uns an Spohr. Hr. Molique ist ein ausgezeichneter Virtuose, der alles in sich vereinigt, um den strengsten Anfoderungen der Kritik zu genügen. Er erhielt allgemeinen Beifall.

Im zweiten Theile hörten wir einmal wieder die Ouvertüre zu Faniska von Cherubini. Hierauf folgte: Die Macht des Gesanges, von Schiller und Andreas Romberg; wurde brav und kräftig ausgeführt.

Giusto.

Ueber das Konzert am 15. Januar nächstens.

*) In jedem Konzerte eine Symphonie? Was mögen die Leipziger von der grossen Stadt Berlin denken, wo man fast vergisst, was eine Symphonie ist? A. d. R.

IV.

Allerlei.

Das Wunderbare — ich meine, was über die von uns begriffene Natur hinausgeht — mufs einen eigenen Reiz für den Menschen haben, da es so gern gehört und leichter als man es je denken möchte, geglaubt wird. Nicht Dschinnistan, nicht die vorzugsweise so genannte Mythenzeit schliefst das Reich des Wunderbaren; es erstreckt sein Gebiet über unsre Tage und unsre Stadt. —

Ein berühmter Komponist unserer Zeit hat das Schicksal erfahren, dafs man seine spätern Werke nicht mit gleicher Liebe auffafste, als eins seiner frühern. Das wäre Sache des Gefühls, des Geschmacks, des freien Urtheils gewesen. Man wollte in den spätern Werken Wiederholungen aus dem frühern bemerken — wie leichtfertig ist man in der Musik mit der Beschuldigung des Diebstahls u. der Wiederholung! Partheiung und Streit blieb nicht aus, eben so wenig, dafs man sich von der Sache zum Persönlichen wendete. Man hätte glauben sollen, dafs wenigstens das frühere Werk unangefochten bliebe, da es zu laut anerkannt worden war. Man widerrief auch nicht. Aber nun erschliefst sich das Reich der Wunder.

Jenes Werk, behauptete man nun, ist gar nicht aus der Feder des besagten Komponisten, sondern aus der, eines unbekannt gebliebenen jungen Künstlers, der es jenem anvertraute und dann die Thorheit beging, zu sterben. So wurde es dem Berühmten möglich, das Werk für das seinige auszugeben, einen allerhöchst und pomphaft ertheilten Preis, vieljährigen durch ganz Europa verbreiteten Ruhm und sonstigen reichen Gewinn davon zu tragen. Aber nach langer Rast will jetzt die bisher wundersam verstummte Familie des beeinträchtigten Verstorbenen nicht länger anstehen, ihr Erbrecht in einer Vindikations-Schaden-Ersatzklage geltend zu machen, wenn der Berühmte sich nicht durch die Flucht zur rechten Zeit ihren Verfolgungen entzieht.

Ob die, nach dem unzeitigen Tode jenes jungen Künstlers erst gedichteten und kompo-

nirten Werke, (die mit jenem ersten so ganz eines Geistes sind, dafs man, wie gesagt, nicht müde geworden, Wiederholungen aus diesem in jenen aufzusuchen) ob die nicht auch aus dem Nachlasse des Unbekannten entwendet und die resp. in- und ausländischen Dichter Theilnehmer an dem Verbrechen des Komponisten sind — dies bleibt allein noch zu erforschen.

Bis in die kleinsten Züge läfst sich der Charakter eines Menschen, eines Künstlers nachweisen, wenn man hinlängliche Aufmerksamkeit darauf verwendet.

Der geniale Künstler, der nicht das Werk eines andern, sondern der Natur nachbildet, glaubt kaum Mittel genug zu finden, seine Ideen genügend zu versinnlichen. Er sucht nicht: von selbst gehen aus dem Bedürfnisse, Neues zu sagen, neue Formen hervor, von selbst bildet sich in ihm eine neue Melodien- und Modulationsweise, eine neue Instrumentation und dies meist in reicherer Gestaltung, als bisher, weil sich die Ideenwelt überhaupt stets bereichert, besonders aber dem genialen Künstler neu belebt. Wie könnte er Ein Mittel, das sich ihm bietet, verschmähen? Er ist nicht gedrungen, das Ungewöhnliche zu suchen: aber er hat den Muth, es nicht zurückzuweisen.

Die Legion derer, welchen nicht das Leben und die Natur, sondern die Gebilde Andrer, oder das Verstandesresultat einer Lehre, eines Systems Stoff zu ihren Werken giebt, mufs die ihnen überlieferte Form für so wesentlich halten, als jene Künstler die Gestaltungen der Natur selbst. Jede neue Formung, jedes neue Mittel erscheint jenen, die nie ein Bedürfnifs nach dergleichen gefühlt haben, als Ausschweifung und Verirrung. Wie viel grundlose Ansichten und Urtheile sind von jeher aus dieser Quelle geflossen und haben die unbefangene Auffassung des Publikums gestört!

Was ist, um den Satz mit einem der kleinsten Beispiele zu belegen, nicht schon über den Gebrauch geredet worden, den Spontini von der machtvollen chinesischen Glocke, dem Tamtam gemacht hat! Der nächste Grund aller Widersprüche ist gewifs kein andrer gewesen, als, weil es ungewöhnlich war und die, welche à la Mozart oder à la Haidn, oder gar nach dem oder jenem Systeme des General-Basses komponirten, nie das Bedürfnifs zu diesem Mittel empfunden hatten. Man wandte auch wohl ein, das Instrument habe keinen Ton (von bestimmter Höhe und Tiefe) sondern nur Klang. Aber wer, dessen Brust nicht ausgestorben ist, hat nicht schon die gewaltigen Wirkungen des blofsen Klanges empfunden. Der Schall der Glocken, auf dessen weit ausgebreitetem Fittich sich die hohe Feier auf die Städte niedersenkt, der Sturm, der wie ein gefesseltes Ungeheuer tobt und heult und dann, losgerissen, in wüster Gewalt sich daherwälzt, der Donner, das Brausen des Meeres — alle haben nicht Ton, alle sind blos Schall und Geräusch, aber wie mächtig ist der Klang, ihre Seele!

Wir wollen also kein Mittel aus einem uneinsichtigen Stolze schmähen, so wenig, wie es einer der genialen Musiker je von sich gewiesen hat. Händel liefs in seinem Saul den Triumphgesang der Jungfrauen mit Glockenspiel (carrillon) begleiten; er und Sarti verschmähten die Einwirkung des Kanonendonners nicht; Beethoven hat in seiner Schlacht Kanonendonner und Gewehrfeuer angewendet und auf eine so treffende Weise, dafs man selbst in dieser Kleinigkeit ihn bewundern mufs. Erst neulich haben wir in Cherubini's Requiem (im dies irae) denselben Tamtam wiedergehört, den man nicht einmal auf der Bühne dulden wollte. Diese Autoritäten sollen nicht als Gründe für die Sache gelten, sondern nur die Autoritäten aufwiegen, welche sich der freien Ansicht bisweilen entgegendämmen. Das Wahre ist, dafs jedes Mittel am rechten Orte angewendet, nicht blofs zulässig, sondern auch nothwendig, und nur das unrecht angewendete verwerflich ist.

(Der Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der Musikalische Anzeiger No. 1.)

Musikalischer Anzeiger

zur Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 1. Den 21. Januar 1824.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., vom April 1823 bis jetzt erschienen sind:

Beethoven, L. van. Sonate f. Pfte. op. 111. 1 Thlr. 8 Gr.

Boieldieu. Trinklied aus der Oper: Der Calif von Bagdad. Mit Begleit. d. Guit. arr. von C. Blum. 4 Gr.

— Dasselbe für 4 Männerstimmen, arr. v. C. Blum. 4 Gr.

Ebers, C. F. Fantasia. Thema con Variazioni e Polacca per il Flauto traverso e Pianoforte. 16 Gr.

Gaede, Th. Walzer nach Melodien von Spontini f. d. Pfte. 4 Gr.

Gebauer, F. Le Départ du Guernadier, Chanson variée p. l. Flûte. 4 Gr.

— C'est l'Amour. Ronde variée p. l. Flûte. 4 Gr.

Hünten, Fr. Variations militaires sur une marche favorite (Alexander Marsch) p. l. Pfte à 4 mains. op. 12. 18 Gr.

Kalkbrenner, F. Rondo p. l. Pfte. op. 65. 12 Gr.

Lauska, F. Fackeltanz zur Höchsten Vermählungsfeier, Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preußen mit der Prinzessin Elise von Baiern. Königl. Hoheit. 6 Gr.

Leo, H. 12 Variationen f. d. Pfte üb. d. Thema: Stehnur auf du Schweizerblub etc. 12 Gr.

Loewe, C. 3 Balladen von Goethe, Herder und Uhland. Für eine Singstimme, mit Begl. d. Pfte. op. 1. 20 Gr.

Mayseder, J. Second Concert p. l. Violon avec Accomp. d'Orchestre. op. 26. 3 Thlr.

Mendelssohn - Bartholdy, F. Quatuor p. l. Pfte, avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncelle. op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Meyer, G. Cotillon aus Preciosa von Weber. f. d. Pfte. 4 Gr.

Moscheles, J. Zwei Pariser Lieblingswalzer, f. d. Pfte. 2 Gr.

Neithardt, A. Adagio et Polonaise p. Clarinette et Pfte. op. 49. 15 Gr.

Paer, F. Ouverture de l'Opéra; le Maître de Chapelle. Arrangée p. l. Pfte à 4 mains, von Ch. Klage. 18 Gr.

Ries, F. Rondo élégant, avec une Introduction p. l. Pfte. op. 122. 16 Gr.

— Second Divertissement p. l. Pfte. op. 137.

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuß. Armee, für vollständige Türkische Musik. In Partitur. 5tes Heft.

Nr. 55. Geschwind-Marsch des Kaiserl. Königl. Infanterie-Regiments Prinz Leopold beider Sicilien aus Verona. 16 Gr.

Nr. 56. Desgl. desgl. Franz Carl aus Neapel. 1 Thlr. 8 Gr.

Nr. 57. Desgl. desgl. von Mesczery aus Neapel. 20 Gr.

Nr. 58. Geschwind-Marsch aus der Oper: Moses von Rossini. 1 Thlr.

Nr. 59. Geschwind-Marsch vom Kaiserl. Russ. Volhynischen Garde-Jäger-Regiment. 1 Thlr. 6 Gr.

Diese Sammlung von Märschen besteht aus 61 Geschwind- und 46 Langsam-Märschen, und kostet zusammen 78 Thlr. 2 Gr.

Sammlung von Märschen, Fanfaren etc. für Trompeten-Musik. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuß. Cavallerie. Partitur. 1stes Heft. Nr. 1—4.

Nr. 1. Parade-Marsch comp. von Krause.

Nr. 2. Langsamer Marsch von Hayn.

Nr. 3. Langsamer Marsch von Manguer.

Nr. 4. Geschwind-Marsch von Spontini. 3 Thlr. 2 Gr.

Schmitt, A. 3te Sonate f. d. Pfte à 4 mains. op. 23. 1 Thlr. 20 Gr.

— Var. f. d. Pfte à 4 mains. op. 25. 16 Gr.

Spontini, Ouverture aus Olympia in Quintett für Flöte, 2 Violinen, Viola und Baß arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr. 4 Gr.

— Dieselbe in Quartett für 2 Violinen, Viola und Baß, arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr.

— Dieselbe für 4 Violinen arrangirt von C. W. Henning. 14 Gr.

— Dieselbe für vollständige Militair-Musik arrangirt von G. A. Schneider. 3 Thlr. 8 Gr.

— Dieselbe für das Orchester. 3 Thlr. 12 Gr.

— — f. d. Pfte arrangirt von Klage. 18 Gr.

— — — à 4 mains arrangirt von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.

— — — für 2 Flöten eingerichtet von C. Groß. 16 Gr.

— Triumph-Marsch aus Olimpia für 2 Flöten eingerichtet von C. Groß. 20 Gr.

— Priester-Marsch (Marche Religieuse) aus Olimpia f. d. Pfte ohne Singstimmen eingerichtet von C. Klage. 8 Gr.

— Derselbe f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet von C. Klage. 10 Gr.

— Fackeltanz zur höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit der Prinzess Alexandrine von Preußen, mit Sr. Königl. Hoheit dem Erb-Großherzoge Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin. Klavier-Auszug vom Componisten. 8 Gr.

— Fackeltanz zur Höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preußen, mit der Prinzess Elise von Baiern, Königl. Hoheit. Für d. Pfte arrangirt von Fr. Kalkbrenner. 12 Gr.

— Marsch der Maxicaner aus der Oper: Ferdinand Cortez für das Pfte. 6 Gr.

Töche, W. L. 10 Deutsche Lieder, m. Begl. d. Pfte. op. 2. 1 Thlr.

Trompeten-Walzer, Schlesischer, f. d. Pfte. 2 Gr.

Tulou, 3 Duos concertans p. 2 Flöt. op. 34. 1 Thlr. 16 Gr.

Volkslied, Baierisches, mit Begl. d. Pfte. 2 Gr.

Wangemann, J. F. Sonate f. d. Pfte und Flote. 1 Thlr.

Weber, Carl Maria von. Preciosa, f. d. Pianoforte ohne Singstimmen arrangirt von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.

Carl Maria von Weber. Preciosa, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von C. Klage. 2 Thlr.

— Aus derselben Oper einzeln mit Begleitung d. Flte.

No. 2. Zigeuner Marsch. 2 Gr.
dito dito mit Chor: Heil Preciosa. 6 Gr.
No. 3. Melodrama. Lieblich strahlt der Abendmorgen. 6 Gr.
No. 5. Chor der Zigeuner: Im Wald. 4 Gr.
No. 7 und 8. Chor der Zigeuner: Die Sonn' erwacht. 4 Gr.
No. 10. Chor, Ballet und Melodrama: Es blinken so lustig die Sterne. 6 Gr.

— Einzelne Sachen aus dem Freischütz à 4ms. arrangirt von Klage.

No. 1. Introduction: Victoria, der Meister soll leben. und Lach-Chor: Schau der Herr. 10 Gr.
No. 2. Terzetto und Chor: O diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor. 10 Gr.
No. 3. Walzer, Recitativ und Aria: Durch die Wälder, durch die Auen. 14 Gr.
No. 4. Trinklied. 4 Gr.
No. 5. Duetto: Schelm halt fest. 10 Gr.
No. 6. Ariette: Kommt ein schlanker Bursch gegangen. 8 Gr.
No. 7. Aria. Leise, leise, fromme Weise. 10 Gr.
No. 8. Terzett: Wie? was? Entsetzen! 10 Gr.
No. 9 und 10. Entree-Akt und Cavatine: Und ob Wolke sie verhülle u. s. w. 6 Gr.
No. 11. Brautjungfernlied. 4 Gr.
No. 12. Jäger-Chor. 4 Gr.
No. 13. Finale. 8 Gr.

— Der Freischütz, für 2 Clarinetten und 1 Fagott arr. von A. Sundelin. (Kann auch für 1 Clarinett allein gebraucht werden.) 3 Thlr. 8 Gr.

Von demselben. Erstes Concert für Clarinett mit Begleitung des Orchesters. Op. 72. 2 Thlr. 10 Gr.

— Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. Op. 80. 1stes Liederheft. 20 Gr.

— Natur und Liebe. Cantate zur Feier des Augustus-Tages in Fillnitz. Dichtung von Fr. Kind. Auch mit einem 2ten Texte, unter dem Titel: „Freundschaft und Liebe.“ Gedichtet von Herklots. In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenore, und 2 Bässe, mit Begl. des Pfte. Partitur u. Stimmen. Op. 91. 1stes Heft der Gesänge. 2 Thlr. 10 Gr.

Neue Musikalien

im Verlage des Magazins für Kunst, Geographie und Musik in Berlin.

Cimarosa. Ouverture aus der Oper: die heimliche Ehe. f. d. Flte zu 4 Händen eingr. von C. Klage. 1 Thlr.

D'Allayrac. Ouverture aus der Oper: Adolph und Clara. für Flte eingerichtet von C. Klage. 12 Gr

Glide, Th. Favorit-Walzer für Flte und Flöte. 4 Gr.

Hindorf, C. 6 Walzer und Ecossaisen f. d. Flte. 12 Gr.

Horwitz, L. Variationen sur un thème de trois notes p. l. Flte. 12 Gr.

Kelz, J. F. Variationen über das Lied: „Gruß an die Schweiz“ für das Flte. 14 Gr.

— Variat. für Violine über das Thema aus Preciosa „Einsam bin ich nicht“ mit Begl. von Violine, Bratsche und Violoncelle ad libitum. 12 Gr.

— Variat. für 1 Flöte über die Cavatine aus der romant. Oper Euryanthe „Glöcklein im Thale“ 4 Gr.

Mantey v. Dittmer, Festmarsch und Fackeltanz f. Flte. 10 Gr.

— Adagio ed Allegro agitato concert. per il Flte con Violino o Pianoforte obbl. 1 Thlr.

— Ouverture zu dem Schauspiel „Ludwig der Bayer“ zu 4 Händen eing. vom Komponisten. 20 Gr.

Neue Musikalien.

Bei Moritz Schlesinger in Paris, Rue Rochelieu No. 97. ist erschienen, und in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung zu haben:

Beethoven, L. v. Nouvelles Bagatelles ou Collection de Morceaux faciles et agréables p. le Flte. op. 112. 20 Gr.

Claudel, Camille, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle. op. 2. 3 Thlr.

Cramer, J. B. Sonate nouvelle p. le Pfte. dediée à J. N. Hummel. op. 63. 1 Thlr. 6 Gr.

Bazazon, Gustave. Toccata p. le Pfte. 20 Gr.

Fesca, L. Fête des Salons. Potpourri p. Piano et Violon op. 23. 20 Gr.

Field, John. Sixième Concerto p. l. Flte, avec Accompagnement de grand orchestre. 3 Thlr. 12 Gr.

Gelinek, l'Abbé. Polonaise brillante p. l. Flte. op. 145. 12 Gr.

Hummel, J. N. Fantaisie p. l. Pfte. op. 18. 1 Thlr. 12 Gr.

Jadin, L. Fantaisie p. l. Flte. sur les airs de Valentine de Milan par Mehul. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F. Grand Rondo brillant précédé d'une Introduction. p. l. Flte. op. 80. 1 Thlr. 8 Gr.

Mayseder, J. 2 Romances. Arrangés p. l. Flte. par l'Abbé Gelinek. 12 Gr.

— Variations sur l'Air. Partant pour la Syrie, pour Piano et Violon. 20 Gr.

— Introduction et Variations concertantes pour Piano et Violon sur un air favori. op. 20. 1 Thlr.

— Grand Rondeau brillant p. l. Violon avec Accompagnement de Pianoforte. op. 21. 1 Thlr. 4 Gr.

Moscheles et Mayseder. Grandes Variations concertantes pour Flte. et Violon sur un air favori. 1 Thlr. 12 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Es gereicht uns zum Vergnügen, das Musik liebende Publikum Berlin's auf das Konzert aufmerksam zu machen, welches die Königl. Sängerin Madame Schulz für Donnerstag den 22. d. M. im Saale des Königl. Schauspielhauses angekündigt hat. Wir können einen um so reichhaltigeren Genuß davon versprechen, als die anerkannten Talente der Königl. Sängerin Madame Milder, der Herren C. Möser und Max Bohrer in Verbindung mit der Königl. Kapelle bei Ausführung der gewählten Musikstücke mitwirken werden.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. Januar — Nro. 4. — 1824.

II.

Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleitupg des Pianoforte, in Musik gesetzt von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger. Op. 80. 18tes Liederheft.

Beim ersten Anblicke dieser Neuigkeit treten uns mehre Einzelheiten so günstig entgegen, dafs wir wohl nicht verlegen sein dürften, uns zu rechtfertigen, wenn wir dieselbe durch die allgemeinen Benennungen: ansprechend, launig u. s. w., unsern Lesern zu empfehlen suchten. Solches Benehmen würde jedoch nur eine Autorität in sich schliefsen, und es dürfte wohl zu bezweifeln sein, ob diese Autorität die Kraft derjenigen erreichte, welche der Name des Komponisten selbst auferlegt; wir ziehn es daher vor zu versuchen, ob wir dem Musik-Freunde die Momente näher anzudeuten vermögen, welche den Werth dieser Lieder bestimmen, und setzen uns vor, dabei sowohl das in's Auge zu fassen, was der Komponist bei dieser Arbeit beabsichtigt haben kann, als das, was er uns wirklich erreicht zu haben scheint.

No. 1. Lied von Klotilde.

Der Dichter stellt in dem ersten Verse das Bild der Mutter auf, welche den Schmerz des Kindes in der Wiege durch Zureden beschwichtigt, und es auf den Schlaf verweist. Diesem vergleicht er im zweiten Verse die Vernunft im Verhältnisse zu thörichten Wünschen, und im dritten die himmlische Liebe, welche dem Wandrer den seeligen Schlaf als heilendes Ziel irdischer Schmerzens-Bahn anpreist.

Der Komponist hat für sämmtliche Verse nur Eine Melodie gegeben. Im Allgemeinen läfst sich dagegen nichts erinnern. Wenn der Dichter einen einfachen Gedanken in mehren Bildern oder nach seinen verschiedenen Seiten hin entwickelt und auf diese Weise ein Gedicht produzirt, das aus gröfseren Theilen besteht, so kann der Komponist bei der Bearbeitung solches Gedichts entweder so verfahren, dafs er die Kette der Bilder festhält und die Theile der Komposition mit denen des Gedichts übereinstimmen läfst, oder so, dafs er sich in den Grundgedanken vertieft, und diesen allein zu seinem vollen Werthe erhebt. Im letzten Falle wird natürlich, wenn das Gedicht ein Lied ist, die Melodie eines Verses auf alle passen müssen, und das Verdienst der Musik wird dann darin bestehn, dafs sie den Grund-Ton des Gedichts, der dem Ganzen die Farbe ertheilt, in dem Gefühl des Hörens anrege, und den Worten des Gedichts überlasse, die feineren Nüancen hervorzubringen. Unerläfslich erscheint hiernach wenigstens, dafs der Komponist im Augenblicke der Schöpfung den Sinn des ganzen Gedichts gegenwärtig habe, nicht den eines einzelnen Theiles, wie z. B. des ersten Verses allein.

Auf solche Weise ist der Verfasser des vorliegenden Kunstwerks jedoch wol nicht verfahren. Wir finden die Melodie dem ersten Verse ganz anpassend, aber auch nur diesem, so dafs selbst nicht die Beziehung hervortritt, welche der Dichter in dem darin aufgestellten Bilde der tröstenden Mutter offenbar schon auf die geistigeren Verhältnisse genommen hat, die in den folgenden Versen aufgedeckt werden. Es ist das blofs natürliche Verhältnifs festgehalten, und dem Hörer nahe gebracht: allerdings ist aber auch solches Verhältnifs lieblich genug, um sich geltend zu machen, und das Gefühl in gewissem Sinne zu befriedigen.

In technischer Hinsicht ist uns eine kleine Malerei in der Stimme bei dem Wort Wiege

aufgefallen, die wir in die Begleitung gewünscht hätten, besonders, da sie in der Wiederholung des Satzes gar nicht paßt: auch hören wir in dem „sei still“ nicht die liebende Mutter, sondern die verdrüßliche Wärterin: dagegen finden wir den Kulminationspunkt bei den Worten „weine nicht“ glücklich gewählt und die kleine Septime hier in der Begleitung angemessen.

No. 2. Sehnsucht.

Nämlich nach der Zeit und dem Orte, wo der Heiland wandelte, nach seiner Person; — dann Trost den seine Lehre giebt, Gegenwart im Traume, Hoffnung auf einstigen Anblick.

Für dieses, in 5 Versen ausgesprochene Gedicht Melodie von Einem Verse in Es dur im Stil, der an den Choral erinnert, scheint uns, wie No. 1 mehr aus der Anschauung des 1sten Verses hervorgegangen, wiewohl dies hier nicht so grell, als dort hervortritt. Obgleich aber in allen Versen der höchste Ausdruck auf die beiden letzten Zeilen gelegt ist, wird dies doch in der Musik nicht markirt, und dürfte dadurch vielleicht die anscheinende Mattigkeit des Gedankens in Gedicht und Komposition noch mehr hervortreten. —

No. 3. Elfenlied von Kannegiesser.

Obgleich der Sinn des Gedichtes nicht ganz klar ist, so scheint im Allgemeinen doch der Gegenstand die mitternachtliche Jagd eines Jemand nacheiner Elfe auf der Haide zu sein.

In 3 Versen mit Melodie, die sich bei jedem wiederholt, doch nicht wie bei No. 1 und 2 einseitig, sondern frei behandelt und mit Rücksicht auf das Ganze.

In der Begleitung klingt uns das rastlose Eilen durch Gestripp als hieher passend entgegen: in der Singstimme finden wir die Bitte an den neckischen Geist, zu stehn, durch die geschliffnen 8 Achtel Noten lieblich und lebendig ausgedrückt, und es scheint nicht ganz unangemessen, daß diese Noten auch außerdem angewandt sind, wo ein andrer Sinn zunächst hervortritt, da dies eilende strebende Suchen doch den Grund-Charakter ausmacht; dagegen wird die Mitternacht in den Molltönen uns fast zu schauerlich angekündigt.

No. 4. Schmerz vom Gr. v. Blankensee. — Anruf des Dichters im

1sten Verse an sein Herz, sich zu ermannen,
2ten - - seinen Gott, sich zu erbarmen,
3ten - - - Pfad, sich zu erheben,
4ten - - - Geist, ihn nicht zu lassen,
5ten - - - Muth, ihn zu umschweben,
6ten - - - Schmerz, sich zu neigen.

Wir glauben wohl aussprechen zu dürfen daß im Augenblicke der Schöpfung der Dichter uns weder Herz noch Gott, noch Pfad, Geist, Muth oder Schmerz gehabt zu haben scheint; es müsse denn der Schmerz tödtlicher Langeweile gewesen sein. Der Komponist hat dies wohl gemerkt, und versucht, wenigstens die Langeweile, als einen in sich höchst unbefriedigten Zustand auszusprechen und so zu überwinden.

No. 5. An Sie.

Das heißt, als sie dem treuen Schäfer ein hämisches Gesicht gemacht hatte und er drohete, bei der Wiederholung sich nach einer Andern umzusehn, die milden Reiz und Grazie besitzen müsse.

Der Komponist scheint, die langmüthige Natur des Liebenden besonders festgehalten zu haben, und wünschten wir wohl, daß das Ganze mehr mit der komischen Aufsätzigkeit gewürzt wäre, die die Musik bei den Worten: „mein liebes Liebchen,“ erkennen läßt.

No. 6. Der Sänger und der Maler.

Der erste freut sich seiner Kunst, da er sein Liebchen malen lassen wollen, und der Maler daran verzweifelt ist, ihre Reize nachzubilden, während ihm selbst der Himmel sein Blau, das Thal die Blumen, das Morgenroth die Schwingen leiht, um seine Braut zu besingen. — Man sieht: die Trauben sind sauer; — der Sänger begnügt sich mit dem, was er aufreiben kann. Der Komponist scheint dies sehr wohl durch eine gewisse Sehnsucht ausgedrückt zu haben, die trotz der Lebendigkeit des Tempo durchblickt und besonders sichtbar wird bei den Worten: „die Sonne leiht mir ihren Strahl.“

Wenn wir nach dieser speziellen Anschauung uns selbst fragen, warum wir nicht ein noch günstigeres Urtheil erhalten

haben, so zeigt sich als Grund wohl die Langigkeit des Gedankens in sämmtlichen komponirten Gedichten, deren Stoff durchweg Hindeutung auf ein Ziel ist, das erst erreicht werden soll, so dafs die Gegenwart unbefriedigt bleibt.

Solches Ziel ist im ersten Stücke der selige Schlaf, im zweiten Gegenwart des Heilands, im dritten eigentlich ein Nichts, das aber der Dichter sich etwa als Befreiung von Schmerz gedacht haben mag, im vierten die Elfe, von der man durchaus nicht erfährt, warum der Dichter sie eine süfse Fee nennt, im fünften eine Geliebte, die kein höhnisches Gesicht macht, im sechsten anfänglich ein Gemälde von der Geliebten; indem jedoch später der Wunsch nach dem Gemälde aufgegeben wird, spricht der Dichter wirklich aus, was man bei den übrigen Stücken nur auf das bestimmteste erräth: dafs es ihm nämlich um sein Ziel gar nicht sehr zu thun ist; und wenn er sich sodann mit dem tröstet, was schon vorher sein war, so zeigt er sich als einen Querulanten, der selbst nicht wufste, was er besafs, und nicht weifs, was er will, also in einer Qualität, in welcher die Verfasser der übrigen Stücke sämmtlich begriffen erscheinen.

Wenn wir hierin nur das ewige Lied der Schwächlinge unserer Zeit wiederfinden, so können wir einer so kräftigen Individualität, wie die des Komponisten, es nicht verargen, dafs sie durch dergleichen Sehnsüchteleien und Tröstungen nicht sehr angeregt werden konnte.

...e.

Drei Fackeltänze, zur höchsten Vermählungs-Feier des Kronprinzen K. H. und der Prinzessin Alexandrine von Spontini und F. Lauska komponirt, gewähren im Klavier-Auszuge eine angenehme Reminiscenz der Hof-Festlichkeiten. Da diese Kompositionen den Karakter einer würdigen Gröfse und feierlichen Freude haben sollen und durch die Ausführung durch Trompeten und Posaunen in der Modulation beschränkt sind, so ist die Aufgabe für den Komponisten um so schwieriger, in der Erfindung originell und zugleich melodiös und natürlich zu sein.

Beide Fackeltänze von Spontini, in Es- und C dur tragen das Gepräge ihrer Bestimmung, müssen indefs schwer auszuführen sein. Das Arrangement des einen Tanzes von dem grofsen Klavierspieler F. Kalkbrenner giebt diesem Musikstück noch einen eignen Reiz mehr. Der Lauskasche Fackeltanz in C dur bewegt sich edel und einfach in den bedingten Rythmen, ist auch leicht ausführbar.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec Accomp. d'Orchestre, dédié à S. M. Alexandre I. Empereur de toutes les Russies, par Fréd. Kalkbrenner, Oeuvre 61. à Paris, chez Pleyel etc.

Dieses im Styl wahrhaft grofse Konzert haben wir von dem Komponisten selbst in seiner ganzen Bedeutung vortragen hören, wenigstens den ersten grandiosen Satz: denn leider schaltete Herr Kalckbrenner ein Andante mit glänzenden Variationen ein, welches noch mehr seine Kunstfertigkeit entwickeln und alle Vorzüge seines meisterhaften Spiels in ihr volles Licht stellen sollte. — Die Tonart des Konzerts ist d moll. Im ersten Satze, Allegro maestoso, ist die Kunst der harmonischen Behandlung in den Tutti's hervorstehend. Die Pianoforte-Partie tritt, durch die Begleitung gehoben, in den brillantesten Passagen hervor. Die Melodie ist dabei nicht vernachlässigt: ein gebildeter Geschmack äufsert sich durchgängig, und dem Spieler ist der Vortrag so bestimmt vorgezeichnet, dafs ein Fehlgriff nicht leicht möglich ist. Dabei liegen alle Stellen so bequem in den Fingern, dafs bei einiger Uebung jeder fertige Spieler leicht in die Ideen des Tonsetzers eingehen kann und bei der Ausführung sowohl selbst befriedigt werden, als den Beifall der Zuhörer erhalten wird. Ein sehr melodisches Adagio in f dur, mit den reizendsten Verzierungen ausgeschmückt, bereitet dem charakteristischen Rondo neue Wirkung vor. Feurige Begeisterung steigert den Ausdruck. Das zuletzt eintretende, lichte d dur vollendet den Total-Effect des höchst ausgezeichneten, gediegenen Konzertes. Recen-

sent getrauet sich zu behaupten, dafs nach Mozart und Beethoven nur Kalkbrenner und Hummel so bedeutsam in der Harmonie und zugleich so dankbar für den Klavier-Virtuosen schreiben, so wenig auch Moscheles und C. Ries, Kramer und Dussec ihre Verdienste als Konzertkomponisten für das Pianoforte abzusprechen sind. — Auch die Orchesterbegleitung des vorbemerkten Konzerts ist nicht blofs unterstützend, sondern geht ihren eignen Gang, und tritt in den imponirenden Tutti's effektvoll hervor. — Die Pariser Ausgabe ist sehr korrekt und, wie die in Frankreich herauskommenden Werke in der Regel, durch typographische Schönheit ausgezeichnet. — Freilich sind die Preise auch nicht gering, 15 Francs für das Concert mit allen Stimmen, 9 für die Piano-Parthie allein.

Es wäre wünschenswerth, dafs wir die in London und Paris erscheinenden neuen Musikalien mehr, als bisher, kennen zu lernen, in Deutschland Gelegenheit hätten. Nachstich befördert die Kommunikation nicht, sondern ausgebreitete und ununterbrochen fortgesetzte litterarische Verbindungen.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 13. Januar 1825.

Auch dem alten „Barbier von Sevilla" mit Paesiello's dramatischer Musik wiederfuhr gebührendes Recht durch dessen Reproduktion im Schauspielhause. Das Publikum nahm das beliebte Singspiel freundlich wieder auf und ergötzte sich weidlich an dem weit besser ausgeführten komischen Sujet. Rossini's Barbiere di Seviglia ist nur für glänzenden Gesang berechnet und hat allerdings auch seine Verdienste Hinsichts schöner Melodie und wirksamer Instrumentirung. Die Partien der Rosine, des Grafen Almaviva und Figaro geben den Sängern mehr Gelegenheit, ihre Virtuosität zu zeigen. Dagegen ist das Stück weit zusammenhängender und Bartolo's Rolle in Spiel und Gesang viel untergeordneter gehalten. Auch Basil tritt in Paesiello's Oper weit charakteristischer hervor. —

Demoiselle Eunicke führte auch jetzt, wie früher, die Partie der Rosine künstlerisch bedeutsam aus. Besonders gelang ihr die Adagio-Arie zu Ende des zweiten Akts und das Duett im vierten Akte mit Almaviva, den Herr Bader schöner sang als spielte, obgleich auch im Spiel dieser fleifsige Sänger bedeutende Fortschritte gemacht hat. Heroische Charaktere sagen denselben indefs mehr, als humoristische Darstellungen zu. Besonders schwer ist die nüancirte Nachahmung eines Betrunkenen. Alonzo, der verkleidete Musikmeister, gelang Herrn B. schon besser; als Graf aber war er erst ganz an seiner Stelle. Herr Blume hat den Bartolo, nach des verstorbenen Kaselitz Muster, sehr gut aufgefafst und belustigt ungemein in dieser Karrikatur. Den Figaro giebt Herr Devrient d. j. recht lebendig, nur noch nicht verschlagen genug. Es sieht aus seiner Persönlichkeit fast immer zu viel natürliche Gutmüthigkeit hervor. Basil ist eine der vorzüglichsten Leistungen des Herrn Wauer. Die Ensemble-Stücke der Operette, z. B. das Finale des dritten Akt's, sind meisterhaft durchgeführt. Es wäre sehr zu wünschen, dafs auch die übrigen Opern Paesiello's auf unserer Bühne erschienen, z. B. sein „König Theodor" u. s. w. Cimarosa und Paesiello bleiben immer die besten Vorbilder für Komponisten der Opera buffa, und haben zu feststehenden musikalischen Charakteren in denselben den Grund gelegt. Deshalb erhebt sich das Bleibende, Wahre darin auch über jede wandelbare Form der Zeit. Die Arien z. B. veralten, allein die mehrstimmigen Gesänge bleiben nachahmungswürdige Muster, weil sie der Natur getreu im Ausdrucke sind.

Berlin, den 15. Januar 1824.

Ei, wieviel Noth doch aus der unschuldigsten Veranlassung hervorgehen kann! Denn in diesem Augenblicke noch mag ich es nur für einen arglosen — Mifsgriff (mit Erlaubnifs, Herr Redakteur) nicht für eine boshafte Fälle ansehen, dafs Sie mich zur Korrespondenz über das heutige Konzert und zu dessen Besuche bewogen haben. Hätten Sie nicht

vorher erwägen können, wie wenig Ich gerade zu solchen Leistungen passe, wie ich es bei dergleichen Veranlassungen stets mir und dem Leser zu schwer, zu ängstlich nehme? Nicht ohne Neid sah ich im Konzertsaale neben mir den Korrespondenten eines auswärtigen Blattes gleich zwischen dem ersten und zweiten Theile des Konzerts seinen Bericht anfertigen:

„1. Gesang des Kinderchors der Wadzeck-„Anstalt — fromm ausgeführt, originell blos „mit Violinen u. s. w. instrumentirt *). — „2. Ouverture aus Medea von Cherubini, „grofsartig, ganz im griechischen Geiste „gedacht, das antikeste, was in der neue-„sten Zeit geschrieben worden ist. — „3. Requiem von demselben, alle Tenden-„zen des Christenthums und des doppelten „Kontrapunktes erschöpfend, zu üppig in-„strumentirt, für ein Kirchenstück zu viel „modulirend, aber in jedem Tone durch-„dacht. — 4. —"

Mein Himmel, der zweite Theil hat ja noch nicht begonnen und wird schon beurtheilt? — Mein Nachbar schrieb ungestört:

„4. Grofse Symphonie von Beethoven, wir „wissen nicht gleich, welche Nummer. Ein-„leitungssatz und erstes Allegro brav; An-„dante übereilt, die Pauken waren einige-„mal zu stark; das Scherzo ganz im Geiste „des oft sublimen und oft bizarren Kom-„ponisten; der Schlufssatz wieder zu rasch „genommen. — 5. Arie, neu komponirt „von Cimarosa, vorgetragen von Herrn „Stümer mit ausgezeichnetem Falsett und „gewohnter Vir-"

Soweit hatte ich gelesen und abgeschrieben, um für meinen Bericht eine Vorarbeit zu haben, als mein Nachbar aufstand und davon ging. Er wollte wol noch über das heutige Theater berichten. Himmel, wer es doch auch so leicht und gut haben könnte!

Mir machte schon der Konzertzettel Sorge. Den Kinderchor, hatte ich mir vorgesetzt gar nicht zum Konzert zu rechnen. Es lag mir dunkel etwas Unangenehmes in dieser Darstellung der Kinder; aber man hatte es wol gut gemeint und ich wollte nicht weiter darüber nachdenken. Die Medeen-Ouverture kannte ich nicht, das Requiem von Cherubini eben so wenig. Ich sammelte mich, um ein so grofses Werk möglichst aufzufassen. Aber — gleich darauf „grofse Symphonie von Beethoven:" welche Angst! welche Freude! Wo sollte ich Kräfte hernehmen, nach einer grofsen Messe noch eine grofse Symphonie zu ertragen? Immerhin! Ich hörte doch nun endlich eine Symphonie von meinem Beethoven! Seit zwei Jahren hatte ich nur einmal eine, die eroica, hier gehört. Ein andermal wurde wieder „grofse Symphonie von Beethoven" angekündigt. Nichts hätte mich abhalten können, sie zu hören. Es war die C dur Symphonie, zwar Beethovens kleinste, aber doch immer theuer und willkommen. Nach dem ersten Satze lauschte schon mein Ohr dem Reigen der Geister im Mondlichte, wie die Lüfte sie hierher und dorther führen, die Duftgewande seltsam zwischen Wolken wehen, wie es aus den Eichen metallisch und doch leise tönt, wie die Lüfte und das hohe Laub süfsfeierliche Weisen singen und vom fernen Horizonte aus vorübergezogener Wolke der Donner herüber grüfst. Nein. — Es folgte ein Bratschenkonzert, oder eine Arie von Rossini. Ich lief davon und weifs bis diese Stunde nicht, ob man noch ein Stückchen Beethoven aufgetischt hat. Allein das war ein Virtuosenkonzert.

Im heutigen sollten wir, denken Sie, nach der Messe, nach der Symphonie eine Arie von Cimarosa, ein Pianofortekonzert von Weber und zum Schlusse ein Duett von Righini hören. Dahinter steckt etwas, das ich noch nicht enträthseln kann. Wollte man den Eindruck jener Kunstwerke verwischen, oder für diese unempfänglich machen, ist sie in der Folge nach grofsen Werke ungerechter Weise klein und schwach erscheinen lassen; wollte man dem Publikum den Geschmack an einer oder andern Gattung von Kompositionen verleiden, wollte man in ungerechter Ironie ihm zu verstehen geben, dafs ihm alles gleich gelte, womit

*) Nicht doch! der würdige Chor-Direktor Leidel leitete blos den Gesang der Kinder mit einer Violine. A. d. R.

es die Zeit bringe; hatte eine vorsorgliche Einwirkung des collegii medici Statt gefunden, das auf homöopathischem Wege durch eine Musik die etwa durch eine andere entstandene Exaltation mildern wollte — ich weifs nicht, neige mich aber zur letztern Vermuthung.

Die Medeenouvertüre regte das musikalische Element gewifs in jeder Brust auf. Ihr folgte das Requiem, beide Stücke unter der geist- und lebenvollen Direktion Spontini's. Mein Nachbar von vorhin war gewifs schon mit sich und der Ouvertüre auf dem Reinen. Aber ich — um mein inneres Ohr drängten sich wildbewegt und zürnend die Geister der Instrumente, die Medeens und Cherubini's Zauber heraufbeschworen hatten. Die Gestalten wollten sich gruppiren, das Bild wurde mir heller und bestimmter. Medea in ihrer Gorgonen-Schönheit trat mir näher, eine Ahnung der gewaltig herrschenden Kraft in diesem Weibe, des furchtbaren innern Ringens, der, unerwartet um so rührendern Regungen der Weiblichkeit und Mutterliebe erwachte immer mehr zu überzeugungsvoller Anschauung — da zogen ohne Zwischenpause, fast ohne Absatz, die ersten Töne des Requiem ansprechreich ein. Herr ich bin daher ausser Stande, von der Ouvertüre etwas Bestimmtes zu berichten. Aber warum denn solche Eile? Wer hätte denn bei einer Pause von fünf bis zehn Minuten etwas versäumt. Hat das Publikum nicht Zeit, fünf Minuten länger glücklich zu sein — oder sich zu divertiren? Und will man nicht auch an diejenigen Zuhörer denken, die nicht stark genug sind, eine Medeen-Ouvertüre, ein Requiem und eine grofse Symphonie in Einem Zuge aufzunehmen? —

„Welches Requiem ist das bessere, Mozart's oder Cherubini's?" Diese Frage schwebt gewifs auf den Lippen der halben Leswelt — und ich armer Korrespondent, der ich weder Elle, noch Weinprobe angewandt habe, mufs ein unanschnliches „ich weifs nicht" statt hochtönender Entscheidung geben. Aber, setzte mir schon neulich ein Musikkenner entgegen, es ist ja derselbe Gegenstand, ja es sind dieselben Worte, die beide Tonkünstler behandelt haben; da mufs doch eine Vergleichung statthaft sein?

Was sind Worte? Der Sinn, den jeder hineinlegt, gilt. Jede Komposition der Messe ist mir ein Glaubensbekenntnifs des Komponisten; nicht in einer, sondern in allen zusammengenommen ist die Bedeutung der Messe für die bisherigen Zeiten erschöpft.

Mozart mit seinem weichen, von Liebe überfliefsenden Herzen betend, zagend, hoffend, kindlich schmeichelnd umringt von engelschönen Knaben und Jungfrauen in einem offenen griechischen Tempel, der vom sanften Abhange eines Hügels in reiche Frühlingsthäler herabschaut; Cherubini's Priester mit bleichem Gesichte, strenger verertzter Miene, mit Augen, in denen Fanatismus und der harte Kampf der Selbstüberwindung verzehrend glühen, mit abgezehrter Gestalt und doch stolzer Haltung in unabsehlich langen dunkeln Tempelgängen wandelnd, mit vernichtendem Feuereifer die Gemeinde ängstigen, erschütternd, das Herz zerknirschend *) — wer will hier noch messen? Wir wollen Herrn Telle und den übrigen Musikfreunden danken, dafs sie uns auch mit dieser Messe bekannt gemacht haben.

Werden Sie es glauben, Herr Redakteur, dafs — keine Symphonie gegeben wurde? Ich wiederhole es: eine Symphonie von Beethoven ist versprochen und nicht gegeben worden, was auch mein Konzert-Nachbar darüber berichten mag. Eine kleine Ouvertüre war aus der grofsen Symphonie geworden. O wären doch auf eine Woche

*) — — — — —
Grimm fafst dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!
Und dein Herz,
Aus Aschenruh
Zu Flammenqualen
Wieder aufgeschaffen,
Bebt auf!
— — — —
— — — —
Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schaudert den Reinen.
Weh! Göthe im unsterbl. Faust.

lang alle Advokaten aus Sachsen in Berlin! Wie viele Prozesse würden gegen die Direktoren anhängig gemacht werden! Wie sicher müssen diese Herren auf die Gleichgültigkeit und — Indulgenz des Publikums rechnen können! Aber ich werde es zu rächen wissen. Ich zettle eine Verschwörung unter dem Theater- und Orchester-Personale an und so wie im bevorstehenden Karneval Spontini vor überfülltem Hause seine herrliche Olimpia aufzuführen denkt, soll auf den ersten Wink des Taktstockes die Ouvertüre aus la Gazza ladra einsetzen.

Von dem, was weiter im Konzerte geschehen, weiss ich nichts. Sie können sich denken, dass ich vor Aerger über die Täuschung davon gelaufen bin. Wäre ich aber auch dageblieben, so hätte doch Niemand, der nach Cherubini's Requiem mir eine Arie vorgesungen, oder ein Konzertchen gespielt hätte, auf meine Aufmerksamkeit rechnen können.

Berlin, den 18. Januar

Spontini's Vestalin, dieses wahrhaft aus Einem Ergusse des Genies hervorgegangene klassische Meisterwerk der höhern dramatischen Komposition — wurde heute zur Feier des Ordens- und Krönungsfestes, mit einigen zweckmäßigen scenischen Aenderungen, ganz vorzüglich gegeben und mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, dessen sich diese gekrönte Preis-Oper schon seit einer Reihe von Jahren in stets gleichem Maasse nach Verdienst erfreut.

IV.

Allerlei.

(Schluss aus No. 3.)

So verhält es sich auch mit der Masse der Instrumente, die verwendet wird. Mozart wurde von ältern Kunstrichtern seiner Zeit eben so sehr der überladenen Instrumentation geziehen, als jetzt Spontini. Neulich *) haben wir den Ausspruch über ihn und Cimarosa gelesen, den auf Napoleons Frage Gretri gethan. Gretri selbst also, der sonst so beliebte, reiche Künstler *), war so wenig auf Mozarts Eigenthümlichkeit eingegangen, so weit entfernt, die Einheit der Gesangpartnie mit dem Orchester bei Mozart zu erkennen, dass er vielmehr meinte, jener habe die Gesangparthie den Instrumenten untergeordnet, gleichsam als hätte Mozart in der Stunde begeisterter Anschauung statt des Gouverneurs. Don Juans und der Anna zufällig ein Fagott, eine Oboe und was weiss ich, auf der Bühne herumlaufen sehen.

Wie viel ist schon über die 24 Trompeten bei dem Triumphzuge in Olympia geredet, ja gespöttelt worden! Wie oft haben Musikverständige mit hochweiser Miene versichert, es sei nicht zum Aushalten, es müsse allgemeine Taubheit nach sich ziehen, es sei ein Mißverhältniß zwischen so viel Blechinstrumenten unter einem Orchester, das doch nicht in die Tausende von Violinen, Flöten u. s. w. gehen könne. — Sie haben in dieser Scheinweisheit nur ihre Unwissenheit dargethan.

Der Charakter des Trompetentones ist nicht Massenkraft, sondern das Durchdringende. Eine einzige Trompete dringt durch die Tonmasse des ganzen Orchesters, wie ein geschliffener Dolch zu unserm Ohre. Wollte man, um im Gleichnisse zu bleiben, mehre Dolche an einander fügen, so würde nicht etwa die durchbohrende Kraft gefördert, sondern gehemmt; denn die Menge der Spitzen würden neben einander eine Fläche bilden. Genau eben so nimmt die Menge der Trompeten ihrem Charakter das durchdringende und läßt nur die Kraft, die glänzende, prächtige Metallfarbe des Klanges zurück. So erklangen bei den grossen Aufführungen des Alexanderfestes von Händel in Wien 36 Blechinstrumente (wenn uns unser Gedächtniß treu ist,) so viel Trompeten, nicht betäubend, sondern feierlich, prachtvoll und dabei sanft. So hat uns die Trompetenmusik des Triumphzuges in Olympia, ja

*) No. 2. Seite 11.

*) Vergl. No. 2. Seite 9 und 10

die vereinigte Trompetenmusik von vier russischen Kürassierregimentern, die wir einst in der Nähe hörten, glänzend und prächtig, keineswegs aber betäubend geklungen und jeder Vorurtheilsfreie wird uns hoffentlich bei Olympia beistimmen.

Beethoven's neueste grofse Komposition: eine Messe für 4 Solo-Singstimmen, Chor und ein mächtiges Orchester ist im Manuscript an die Regenten Europa's abgesandt, welche dem ersten der jetzt lebenden deutschen Tondichter durch Subscription auf dies eminente Werk eine liberale Unterstützung zugesichert haben. Die Partitur ist auch bei Sr. Majestät, unserm hochverehrten Könige eingegangen, und wir dürfen auf die würdige Aufführung dieser, mit Keiner andern in Parallele zu stellenden Komposition rechnen. Einsender dieses ist bei der flüchtigen Ansicht dieses kolossalen Werks von tiefem Staunen vor Beethoven's Genius ergriffen worden. Es scheint, dafs alle Seelenkräfte des fantasiereichen, unerschöpflich neuen Erfinders der Töne hier einen neuen Aufschwung genommen haben und dafs Beethoven sich in diesem neuen Werke, wie Mozart in seinem Requiem, bei der Nachwelt ein unvergängliches Andenken stiften wollte. Der Styl ist würdig, kirchlich und edel; der höchste Aufwand kontrapunktischer Kunst mit der kühnsten Fantasie und neuer Behandlung der Modulationen vereint. Die Benutzung der Instrumente vollends erschöpft jede mögliche Wirkung.

Da es unmöglich ist, auf Einzelheiten dieses überreichen Ton-Gemähldes im hohen Styl einzugehn, so hat Ref. es wenigstens für Pflicht gehalten, die zahlreichen Verehrer der Beethovenschen Muse auf dieses neueste und gröfste aller seiner Werke — die Sinfonia eroica nicht ausgenommen — aufmerksam zu machen.

I. P. S.

Bekanntmachung.

Die Musikfreunde werden auf das heutige Konzert des Herrn Kammermusikus Braun aufmerksam gemacht, in welchem Mozarts herrliche Gmoll-Symphonie vollständig gegeben werden soll.

Marx.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 26. Januar 1824.

Den 1. Im Opernhause: 1) Der Bär und der Bassa. Musik von K. Blum. 2) Arlequin im Schatze der Zauberei. Ballet von Lauchery. Musik von Treschi und K. Blum.
Im Schauspielhause: Die Nachtwandlerin, Musik von Blum.

— 2. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.

— 4. Im Opernhause: Axur, König von Ormus, Musik von Salieri.

— 6. Im Schauspielhause: Zum Erstenmale: 1) Die Verschwornen. Singspiel in 1 Aufzug von Castelli, Musik von G. A. Schneider. 2) Der landliche Morgen. Ballet von Lauchery.

— 8. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 10. Im Opernhause: Fidelio, Musik von Beethoven.

— 11. Im Opernhause: 1) Die Verschwornen, Musik von G. A. Schneider. 2) Der neue Narcis bestraft durch Venus, Ballet von Taglioni.

— 12. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert der Mad. Milder.

— 13. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Paesiello.

— 15. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert zum Besten der Wedzeckschen Anstalt.

— 18. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik vom Ritter Spontini.

— 19. Im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses: Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert von Mozas und Moser.

— 20. Im Schauspielhause: Die Nachtwandlerin, Musik von K. Blum.

— 22. Im Konzert-Saale des Königl. Schauspielhauses: Konzert der Mad. Schulz.

— 24. Im Schauspielhause: 1) Der Schiffskapitain, Musik von K. Blum. 2) Die Schweitzerfamilie, Musik von Weigl.

— 25. Im Opernhause: Die Zauberflote, Musik von Mozart. (Herr Sieber vom K. K. Theater zu Wien: Sarastro, als Gastrolle.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4. Februar — Nro. 5. — 1824.

Vorspiel zum Karneval.

Erste Scene.

(Hinter den Koulissen.)

Regisseur.

Herbei, herbei, was tüchtig musizirt
Was rüstig pfeift und streicht und tilirirt —
Versteht sich, nach wohlhergebrachter Schule,
Vom alten Meister Fa-Sol attestirt;
Nur da sind Kunstgelehrte nicht genirt,
Wo Kunst man haspelt von gewohnter Spule.
Herbei denn, wem der Meister attestirt,
Dafs er uns ordnungsmäfsig amüsirt!
Heran auch ihr, die ihr mit aufgeleimten
Angst-freud'gen Mienen, hochgeworfnen Beinen,
Wenn Wort und Sange squell versieget, schwebt —
Dafs manchem jungen Barte 's Herz erbebt;
Heran, mit graden Linien, spitzen Ecken
Der Schönheit Wellenzug flink überbaut!
Herbei die alten Körbe, Kränze, Becken;
Nur immer neu das Alte aufgebraut!
Gefällt's nicht allen, ist man's doch gewohnt
Und der Ideenvorrath wird geschont;
Auch schliefsen Ordnungstrafen euch
Des Denkens und Empfindens Reich.

(Tänzer und Tänzerinnen verneigen sich sehr artig und sehr stumm.)

Schwarm südlicher Masken.

Oeffnen sich dorten
Lustiger Thorheit,
Ueppiger Freiheit
Goldene Pforten;
Wirbeln und fliegen
Wir auch, von Siegen
Glühend, herbei.

Fliehe von hinnen,
Schlummerverscheucher,
Freudezerstörer,
Aengstendes Sinnen!
Weisheit ist Thorheit,
Thorheit ist Weisheit!
Ist euch das neu?

Wollen's euch lehren,
Wollen mit Necken,
Lust in euch wecken;
Helft uns nur wehren
Grämelnder Thoren
Längst ausgegohren
Alt-Einerlei!

Herr Verjährung. (Eine mystische Person.)

Fremder Thorheit Spott,
Inländ'scher Weisheit Tod.
Ei, ei, ach, ach, o Noth!

Musikus.

Reich mir die Hand, Regisseur,
Komm — —
Bei 'nem Publikum, das Kunstliebe verspüret,
Fehlt auch ein gutes — —
's geht wahrlich nicht. Herr Redak** Regisseur wollt' ich sagen. Ich führe meinen Bogen in allen Applikaturen; aber Reime machen — ein Musikus darf ungereimt sprechen, das wissen Sie ja von Alters her und neulich hat's mir ein Philosoph bewiesen: je unwissender ein Musikus sei, desto besser. Ich wollte Ihnen nur sagen, dafs wir alle beisammen sind, das Publikum auch, dafs wir aber alle zusammengenommen noch nicht wissen, was es geben soll.

Regisseur. (Sehr laut.)

Grofse Opern, versteht sich, grofse Opern.

(Heimlich.) Haben Sie nicht etwa hin und wieder gehört, was man so im Publikum erwartet?

Musikus.

Ja, was läfst sich eben vom Publikum in Pausch nnd Bogen sagen? Einige wollen Spon-

tini, das klänge doch so voll; andre Weber, man könnt's doch gleich nachsingen; der ist Gluckisch gesinnt, dem geht nichts über Mozart —

Regisseur.

Aber was wünscht man zu heute Abend? Was erwarten besonders die Fremden?

Musikus.

Auf der Parquetbarriere lag dieses Brieffragment:

„wie gesagt, mehr wie 27 Thlr. kann ich „pro Wispel nicht zahlen. Kommen Sie „aber heut in die Oper; da können wir „es ruhig besprechen."

Die Loge Nro. 4. haben die von N ''s, weil heute weder Thee noch Souper fällt. Geheimrath — aber was geht uns das Publikum an? Wir Musiker müssen wissen, was uns bevorsteht, damit man sich mit Kolophonium und Abendessen darnach richtet.

Regisseur.

Mein Freund, ich weiss es selbst nicht. Aber lassen Sie uns in den Kunstwerkstätten nachsehen, was fertig geworden ist. (Sie gehen ab.)

Zweite Scene.

(Ein prächtiger, geschmackvoll ausgeschmückter Kunsttempel, mit reichen Vorhängen.)

Der Regisseur und der Musiker.

(Konnen nicht durchblicken und gehen ab.)

Dritte Scene.

(Ein mit Gemälden reichlich behangenes Zimmer.)

Die Vorigen und ein Tonmeister mit Gehülfen.

Der Meister. (Zu den Gehülfen.)

Hallo! Ihr dort! Hallo!
Ein Volkslied her! Landmädchen vor! —
Mein Reich um einen Jägerchor! —
Hieher ein Tremolo!

Regisseur.

Ist noch nicht fertig; kommt weiter.

(Sie gehen ab.)

Vierte Scene.

(Josti's fliegende Kommandite am Kanal.)

Die Vorigen. Ein andrer Tonmeister mit vielen Lehrburschen u. Gehülfen.

Meister.

Rühr' dich Bursche! Sind die Triolen fertig? Her mit dem Crescendo! — Teufel, schon die dritte Seite und noch kein Pizzikato, keine Pikkolflöten? Hieher damit!

Erster Lehrling.

Aber Meister, da ist ja Lieb' und Todesklage?

Meister.

Pah, was schadt's?

Erster Lehrling.

Ich meine nur, von wegen des Effekts und der Bedeutung.

Meister.

So ist die Pikkolflöte nicht spitz genug für Liebes-Dolchstofs?

Erster Lehrling.

Aber's ist nicht grofs und Ihr sollt auf's grofse Theater!

Meister.

Na, meinetwegen! Schreib', die grofse Trommel hin.

Andre Gehülfen.

Meister, 's Crescendo ist verbraucht und 's will doch nicht reichen.

Meister.

Wifst euch wieder nicht zu helfen, Ungeschickte? Da, den Figaro! Nehmt ein Stück davon!

Erster Lehrling.

Aber Meister, sie werden's merken!

Meister.

Nun, was mehr?

Erster Lehrling.

Ei nun — die bösen Zungen — Diebstahl —

Meister.

Dummer Schnack! Eroberung — Recht des Stärkern — wir, die wir mit Königen, wie mit unsers Gleichen umgehn — musikalisches Gleichgewicht von Europa —

Musikus,

Der sputet sich! Aber wie soll's gelernt werden?

Regisseur.

Sorgt nicht! Wir haben Genie's, die lernen nichts. Kommt nur zurück —

Musikus.

Aber dort seh' ich ja noch eine Werkstatt, kahl zwar —

Regisseur.

Kommt nur! Dort wird nichts gemacht. Der pafst. Wir aber wollen das Fest beginnen!

(Ende des Vorspiels.)

II.

Recensionen.

Sonate für das Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op. 109. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Beethovens neueste Arbeiten für Klavier und Gesang beschäftigen jetzt sicherlich einen grofsen Theil seiner Verehrer so ganz im Stillen. Es ist nicht zu läugnen, dafs er immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immer mehr von der Aussenwelt und von dem entfernt, was nun eben andere Musikliebhaber beschäftigt und interessirt. Er schliefst nur seine Subjectivität auf und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf andere. Der einzige Gegenstand, den er liebend umfängt, scheint die Natur zu sein, die ewig ist, wie seine Arbeiten es sein werden. Es fragt sich, ob diese oft seltsamen Erzeugnisse seiner contemplativen Mufse ein Gewinn für die Kunst sind? Uns dünkt, ein recht eigentlicher. — Denn welcher von den lebenden Komponisten hat den Muth, sein Streben nach dem Beifalle der Menge abzuschütteln und für einen kleinen Kreis zu schreiben? Es wäre auch, genau betrachtet, keinem, der sich erst bekannt machen will, zu rathen, er möchte seinen Zweck nicht sogleich erreichen. Wir wollen hiermit keineswegs gewöhnlichen und unbedeutenden Kompositionen das Wort reden, sondern nur behaupten, dafs, neben der schätzbarsten Originalität, doch eine gewifse Akkommodation anfangs nothwendig ist, z. B. in der Form, von der auch Beethoven früher sich nicht ausschlofs. Jetzt ist er freilich Jedem als ein unerschöpflicher Genius bekannt; man wird es gewohnt, sich in ihn hinein zu studieren und das blinkende Metall aus seinen Schachten sich zu eigen zu machen. Dafs aber leider viele dazu weder innern Beruf, noch Geduld haben, lehrt die Erfahrung, denn: non cuivis homini contingit, adire Corinthum. Man hält sich bequemer an das, was Mode ist und andere Leute recht hübsch finden. Wenn aber Sterne, durch Feuerwerke erzeugt, die Sterne des Himmels auch auf eine kurze Zeit verdunkeln oder gar unbemerkbar machen, so werden jene doch verdampfen, und diese still auf ihren unwandelbaren Bahnen fortleuchten, dem Gedanken-Freunde Trost und Hoffnung zublinkend. Beethoven ist und bleibt (man mag nun noch so viele Zeit-Perioden in seinen Produktionen annehmen) immer derselbe. Dafs der jetzige Beethoven, der Mann, andere Empfindungen aussprechen müsse, als Beethoven der Jüngling, versteht sich von selbst. Die Blüthe wird zur Frucht; und eine Orangen-Blüthe wird nimmermehr eine Mispel treiben. Einige, wenn auch wenige, sagen dennoch: und wenn sich auch alle an dir ärgerten, so werde Ich dich doch nimmermehr verläugnen.

Gegenwärtige Sonate (aus E dur) will denn auch erst gekannt sein, ehe man sie aus innerm Antriebe oft wiederholen soll. Sie fängt präludirend an, wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt. Ein Adagio, mit einer edlen, schmerzlichen, aber doch einigen Trost findenden Melodie unterbricht den Anfang, macht seltsame (beinahe convulsivische) Rückungen und spielt wieder in das erste Präludium hinüber, etwa als hätte dessen Figur dem Erfinder gefallen. Er führt sie interessant fort und greift das Thema des Adagio wieder auf, welches sich abermals tröstend in die Präludien-Form hinüber wiegt und damit sentimal schliefst. Recensent mufs aber gestehen, dafs er in diesem ganzen ersten Satze keine leitende Idee gefunden hat; sie müfste denn darin bestehen, dafs der erhabene Sänger sich durch Spiel (es ist in diesem Satze ein sehr angenehmes Klavierspiel) zerstreuen, dafs ihm das aber nicht recht gelingen wollte. Im ganzen Satze liegt auch in der That so etwas Verhaltenes und trotz der lieblichen Stellen, etwas Unbefriedigendes. Jetzt aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen. Schade, dafs dieser herrliche Satz so kurz

ist! (er hat noch nicht einmal 5 Seiten). Ehe man es sich versieht ist er verbraust und Recensent spielt ihn immer zwei und dreimal. — Der letzte Satz ist ein Andante (in gleichsam antikem, edlem Style) mit Variationen. Das Thema schliefst nach dem trostlosen Zwischensatze einen versöhnten Himmel auf, und die erste Variation träumt in ungestörtem Frieden weiter fort. Die zweite Variation ist rhapsodisch und frei gehalten, reich an vielen Schönheiten. Variation 3. (Allegro vivace) kräftig und keck, durchgängig im doppelten Kontrapunkte der Oktave. Variation 4, behandelt die beiden ersten Takte des Thema mit einer sich lieblich wiegenden Figur im $\frac{9}{8}$ Takt, (tempo primo). Die schöne Stimmen-Führung erfreut sehr. Variation 5., Allegro non troppo, hat die beiden ersten Töne des Thema in halben Noten zu einer fugenähnlichen, strengen Arbeit benutzt und fällt ins einfache Thema hinein, welches der Alt singt. Nach den 4 ersten Takten wird das Thema mit reichen, brillanten und nicht leichten Figuren ausgestattet. Die ganze Variation ist wie eine grofse Kadenz der Sonate. (die in jeder Beziehung grofse Sonate heifsen könnte), anzusehn, in welcher der Meister seine grofse Gewandtheit, ein Thema zu variiren, beurkundet. Nachdem die Figuren im Basse, wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, scheint die Sonne des milden Andante scheidend noch einmal und belächelt ruhig und abendlich die Landschaft. —

Dafs diese Sonate Beethovens Verehrern viel Freude machen werde und in einer klassischen Sammlung von Klavierstücken nicht fehlen dürfe, brauchen wir kaum noch zu erwähnen.

Der Stich ist geschmackvoll, deutlich und korrekt, der Preis eben recht.

Grand Rondo brillant précédé d'une Introduction pour le Pianoforte, composé et dedie à son ami J. Moscheles; par F. Kalckbrenner. Oeuvre 60. Paris, chez Maurice Schlesinger. Prix 7 Fr. 50 Ct.

Herr Kalckbrenner ist bekanntlich einer der gröfsten jetzt lebenden Klavierspieler, und obwohl in London ansässig, ein geborner Berliner. Seine Kompositionen zeichnen sich nicht minder durch Kraft der Erfindung aus, als namentlich durch ein tiefes Eindringen in den Geist des Instruments, auf welchem er Virtuose ist. Einen neuen Beleg gewährt das vor uns liegende 60ste Werk, in welchem sich der Komponist so vollständig giebt, dafs wir ihn allein hieraus zu beurtheilen wagen würden.

Die Introduktion beginnt Adagio sostenuto in B dur imposant und glänzend, geht dann in ein geistvolles, nicht süfsliches Cantabile über, bei welchem die Sextenbegleitung der linken Hand die Melodie in anmuthvoller Würde unterstützt, und endet, nachdem hier und da sprühende Blitze aufflammten, in einer Kadenz von stürmenden Tonmassen, welche sich in den Septimenakkord auflösen. Hieran schliefst sich molto leggiere in derselben Tonart das Rondo an, dessen Thema so originell, so glänzend, so wunderkräftig und lieblich zugleich ist, dafs man der Schwierigkeiten ungeachtet, nothwendig weiterspielen mufs, um zu erfahren, wohin uns der Meister führen wird. Und das wird niemand gereuen. Nirgend läfst sich der Geist des Instruments, welches sich vorzüglich für glänzende Tonschöpfung eignet, verkennen. Ueberall ist der Komponist eigenthümlich; und wenn diefs weniger in der Harmonie, so doch in Entwickelung der Melodie und neuer Figuren. Reizend und glänzend zugleich sind in dem Solo am Schlusse des ersten Theils die Dezimensprünge der rechten Hand. Der zweite Theil beginnt mit einem Gegenthema, welches sich unverkennbar aus dem Hauptthema entwickelt. Ganz klar und ausgebildet tritt dann mit dem dritten Theile ein Fugato ein. Dem Ohr ist, damit es nicht durch brillante Läufe und Figuren gesättigt werde, hier und da ein sanfter Ruhepunkt gestattet, und das Hauptthema wird stets überraschend und neu nuancirt wiederholt. Die in dem Hauptthema bereits angedeuteten Triolen, schwingen sich nach der letzten Wiederholung glänzend hinauf und dann wieder hinab, wo sie sich in einen wilden Wirbel versenken und das Ganze endigen.

Es ist dieß Rondo zwar sehr schwer, aber doch, bei einiger Anstrengung, spielbar und gewiß höchst belohnend.

Im Uebrigen hat der Komponist eine Orchester-Begleitung dazu geschrieben, was zwar nicht aus dem Titelblatte, wohl aber aus der Anweisung einzelner Instrumente im Rondo selbst hervorgeht. Da uns die Orchesterstimmen fehlten, so sind wir nicht im Stande gewesen, über den Effect der Begleitung ein Urtheil zu fällen, doch läßt sich aus der im Werke enthaltenen Andeutungen über Instrumentirung urtheilen, daß sie zweckmäßig und wirksam sein müssen, was auch bei dem anerkannten Werth der übrigen Orchesterwerke des Komponisten nicht bezweifelt werden kann.

Die äußere Ausstattung ist ebenfalls glänzend, und da das Rondo 23 Folioseiten füllt, erscheint, nach dem oben Gesagten, der auf 5 Fr. 50 Ct. festgestellte Preis, nicht zu hoch.

N. G.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im Januar 1824.

Unser Hoftheater, welches auch in Hinsicht der Oper seinen Platz unter den vorzüglicheren Bühnen Deutschlands fortwährend behauptet, begann das neue Jahr mit der Aufführung einer für uns neuen Oper in 3 Akten: **Valentine von Mailand**, nach der französischen Dichtung des Bouilly für die deutsche Bühne bearbeitet von Georg Döring. Musik von Mehul. Dieses neueste Werk des berühmten Komponisten war leider auch sein letztes. Mehul starb zu früh für die Kunst — in seinem 54sten Lebens-Jahre, als er die Oper Valentine kaum vollendet hatte, sein Neffe und Schüler Daussoigne legte noch die letzte Hand ans Werk, indem er einige nur im Entwurf vorhandene Musikstücke der Oper instrumentirte. Nach Pariser Nachrichten ist die Oper dort bei der ersten Aufführung von den zahlreichen Verehrern des Komponisten mit außerordentlichem Enthusiasmus aufgenommen worden. Auch die darstellenden Künstler suchten das Andenken des würdigen Meisters auf eine sinnige Weise zu ehren, indem sie in der Schlußscene die bekränzte Büste desselben auf die Bühne trugen *). — Das schöne Werk verdient aber auch in Deutschland allgemein bekannt zu werden und wird — bei seinem Reichthum schöner, ansprechender Melodien und dem Vorzug einer recht gefälligen, ziemlich lebhaften Handlung — wohl überall, auch bei dem nicht musikalischen Publiko, Beifall finden. — Wir wollen versuchen, denjenigen Lesern dieses Blatts, welchen die Oper noch unbekannt blieb, eine gedrängte Uebersicht ihres Inhalts zu geben und sie auf die — unserer Ansicht nach — vorzüglichsten Schönheiten der Komposition vorläufig aufmerksam zu machen.

Erster Akt.

Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand, verbündet mit denen von Florenz und Ferrara, bekriegt — gegen das Ende des 14ten Jahrhunderts — die vereinigten Franzosen und Helvetier, welche vom Konnetable Klisson und von dem französischen Prinzen Ludwig befehliget werden. — Die eigentliche Handlung der Oper beginnt in der hohen Veste Kortona, am Tessino, wo Valentine, Galeazzis Tochter, nebst ihren Dienerinnen und ihrem Vetter Urban von einer offnen Säulenhalle einem im Thale stattfindenden Treffen erwartungsvoll zusiehet. — Sie vertraut ihrem Vetter, daß sie den Prinzen Ludwig heimlich liebe, ohne zu wissen, ob sie wieder geliebt werde. — Laurenzia, eine heilkundige Bäuerin und Valentinens Almosen-Spenderin kommt, um neue Gaben zu erbitten und erzählt, wie sie jüngst im Walde einen hülflosen verwundeten Ritter gefunden und seine Wunden geheilt habe. — Die Herzöge haben während dem das Treffen verloren und kehren voll Unmuth in die Veste zurück. Da erscheint plötzlich vor ihnen — allein und auf ihren Edelmuth vertrauend — der Sieger Ludwig und bietet

*) Wird der Illusion sehr förderlich gewesen sein. O ihr gestreichen Franzosen und ihr über alles gebildeten Pariser! A. d. R.

grofsmüthig einen Waffenstillstand an, um in einer Zusammenkunft am Denkmale Belisars gemeinschaftlich den Frieden zu berathen.

Zweiter Akt.

(Gegend bei Belisars Denkmal. Daneben Laurenzias Hütte. Im fernen Hintergrunde das französische Lager.) Ludwig, welcher mit seinem Vertrauten Messire Albert (einem französischen Arzte) dem Heere vorangeeilt, findet Laurenzia vor ihrer Hütte. — Diese erkennt in Ludwig den von ihr geheilten Ritter und erfährt jetzt dessen Stand und Namen. — Valentine, als Bäuerin verkleidet, kommt in Urbans Begleitung, um heimlich aus Laurenzias Hütte der Friedenshandlung zuzusehen und entdeckt zufällig Ludwigs Gegenliebe, indem derselbe seinem Freunde Albert laut seine Neigung bekennt und Valentinens Namen in Belisars Denkmal eingräbt. — Unter kriegerischer Musik nahen Heeresabtheilungen der Italiener und Franzosen. Die Heerführer versammeln sich am Denkmale und schliefsen Frieden. — Ludwig erhält von Galeazzo die Erlaubnifs, Valentinen die Friedensbotschaft selbst zu überbringen, wird aber auf dem Wege nach Kortosa von einem Meuchelmörder durch einen Büchsenschufs verwundet. Die erbitterten Franzosen hegen Verdacht, dafs Galeazzo den (entflohenen) Mörder gedungen habe, schreien über Verrath und schwören, nach Verlauf der Waffenruhe die That blutig zu rächen.

Dritter Akt.

(Ruinen eines Tempels, in deren Nähe Ludwig verwundet worden. Ludwig liegt schlummernd auf einem Feldbett, unter einem, von Fahnen erbauten Zelte. Im Hintergrunde französische Wachen. Klisson und Albert beobachten den Kranken.) Ein Haufen alter Krieger — vom Heere abgesandt — forscht nach Ludwigs Befinden und erhält die Erlaubnifs, ihn zu sehen. — Klisson erfährt durch ein Schreiben, dafs der — wegen einer Verrätherei bisher gefangen gehaltene — Herzog von Burgund (Ludwigs Todfeind) entflohen sei und geht, Vorsichtsmafsregeln anzuordnen. — Laurenzia und die für ihre Nichte geltende Valentine nähern sich voll Theilnahme dem Lager Ludwigs. — Albert sagt ihnen, dafs der peinigende Gedanke, vom Galeazzo verrathen zu sein, des Kranken Heilung verzögere. — Ludwig erwacht und Valentine verbirgt sich schnell im Hintergrunde. — Laurenzia versichert dem Prinzen, dafs Galeazzo unschuldig sei und überreicht ihm ein Schreiben Valentinens, welches dieselbe Betheurung enthält und zugleich den Prinzen ihre Liebe errathen läfst. — Ludwig sieht seine heissesten Wünsche erfüllt, fühlt sich wunderbar gestärkt und erhebt sich vom Lager, um Valentinens Schreiben zu beantworten. — Da kommen Albert und Klisson mit Rittern, Kriegern und Landleuten und sehen mit freudigem Erstaunen die plötzliche Genesung des Prinzen. — Auch Galeazzo dringt durch den Volkshaufen zu Ludwig hin, um von dem schimpflichen Verdachte sich zu reinigen. Die Franzosen sind entrüstet über diese Verwegenheit. — Nun kann Valentine sich nicht länger zurückhalten, eilt an ihres Vaters Seite und betheuert laut dessen Unschuld. — Ludwig selbst beruhiget die Krieger. — Ein Bote bringt die Nachricht, der Meuchelmörder sei gefangen und habe ausgesagt, dafs er vom Herzoge von Burgund gedungen worden. — Aller Verdacht gegen Galeazzo ist verschwunden. Ludwig wirbt um Valentinens Hand und freudig seguet Galeazzo ihren Bund.

* * *

Gehn wir nun zu der Musik über. — Schon die Ouvertüre und die mit derselben ein Ganzes bildende Introduktion (Nro. 1.) gehören zu den effektvollsten Musikstücken der Oper. Nach einem ernsten Andante deutet ein feuriges Allegro in kräftigen Figuren der Saiteninstrumente und überraschenden Modulationen auf das obenerwähnte Treffen hin. — In der Introduktion beklagt Valentine mit dem Frauen-Chor die Schrecken des Kriegs, Urban aber zürnt auf sein Geschick, welches ihn vom Kampfplatze entfernt hält. Darauf erkennt Valentine unter den Streitenden ihren Vater und den von ihr geliebten Prinzen; mit Angst blickt sie hinab und ihr getheiltes Herz weifs

nicht, welchem von beiden es den Sieg wünschen soll. — Ihr Vater scheint zu siegen, die Franzosen ziehen sich zurück und beide Heere entschwinden Valentinens Blicken. Ein fröhlicher Chor der Frauen folgt und ein gemeinschaftliches — auf das wiederkehrende Andante der Ouverture gebautes — Gebet um Frieden beschliefst die Introduktion. — Der Leser wird bemerken, welch eine Masse verschiedener Empfindungen der Komponist in diesem Musikstücke auszudrücken hatte, und die schwere Aufgabe konnte nicht schöner gelöfst werden. —

No. 2. ist eine schöne Arie Valentinens, das Geständnifs ihrer Liebe, und No. 3 ein liebliches Terzett, in welchem Laurenzia Valentinen und Urban jenen Vorfall im Walde erzählt. — Nro. 4 ein herrliches Rezitativ, voll Feuer und Leben, — in welchem die Herzöge den Verlust des Treffens verkünden, — beurkundet, welch eine lebhafte Fantasie den würdigen Komponisten noch im vorgerückten Alter beseelte. — In Nro. 5, dem schön gearbeiteten Finale des 1sten Akts, bietet Ludwig den Waffenstillstand. Valentine beschwört in herrlichen, ausdrucksvollen Melodien ihren Vater, das Anerbieten anzunehmen. Die Herzöge von Florenz und Ferrara aber und die Ritter wollen nur Krieg. Doch Galeazzo wird endlich von seiner Tochter Bitten überwunden und der Chor preiset sie als rettenden Engel. —

(Der Schluss folgt.)

Berlin.

Der Königlichen General-Musik-Direktion verdanken wir in dem, von derselben am 19. Januar veranstalteten Konzerte den Hochgenufs der mit der höchsten Präzision ausgeführten herrlichen Sinfonia eroica von Beethoven. Das sehr wenig zahlreiche, aber gewifs durchgängig kunstsinnige Publikum nahm die seltene Gabe mit dem gröfsten Danke auf, der sich gegen den Schöpfer dieser Harmonien wie gegen die mit wahrhafter Begeisterung fortstürmende K. Kapelle besonders bei dem höchst genialen, mit der Melodie: „Was ich des Tags mit der Leyer verdien'" originell durchwebten Scherzo oder Rondo wiederholentlich durch den lautesten Beifall zu erkennen gab.

Herr Mazas bewährte nach langer Zeit vom Neuen seine grofse Virtuosität auf der Violine durch Fülle des Tones, Zartheit und glückliche Besiegung sehr bedeutender Schwierigkeiten; auch gab er mehre Musikstücke seiner Komposition, die er theils allein, theils unter Mitwirkung des Herrn Moeser — der diesmal auf der Bratsche exzellirte — theils durch die Dem. Eunicke und Reinwald, Herrn Devrient jun. und einen Theil der Königl. Theater-Chors unterstützt, zum Besten gab, neue Beweise seines Geschmackes und seiner Schöpfungskraft.

Madame Milder erfreute durch den kräftig und einfach gehaltenen Vortrag des Schweizergrufses, für den das Publikum sich mehr der gefeierten Sängerin, als der Komposition wegen, ein für allemal interessirt zu haben scheint. B.

Berlin, den 22. Januar.

Konzert der Madame Schulz.

Es ist wahr, mit freudigem Herzen bekenne auch ichs, Ihr gebührt der Preis! Das ist die alte Kraft und Fülle der Stimme, wie sie mich vor meiner Abreise vor zwei Jahren so oft in Feuer und Flammen setzte, das die alte Energie und Ausdauer, die selbst die Prüfung einer Olympienparthie siegreich bestehen mufs, der Metallklang in Höhe und Tiefe, verschwistert mit Ernst und Würde, das ein zartes aus dem innersten Herzen aufhauchendes Piano, das ein kräftig ermuthigendes Forte. Alles wie sonst, aber viel lieblicher und würdevoller noch, und, was erst jetzt, — nachdem allmählig die Zauberklänge in meinem Ohre verhallen, und ich wieder mir angehöre — meine ganze Bewunderung erregt, frei von der einzigen Angewöhnung, die man früher — hätte man Etwas entbehren mögen, am liebsten vermifst hätte, frei von dem etwas zu hörbaren tiefen Aufathmen.

Mit dem letzten Tone der Olympia-Ouvertüre war diese sonst hochbegeisternde Musik vergessen, denn die nächsten Töne zu einer Scene und Arie aus Idomeneus von Mozart gehörten Ihr. Herrn Moesers gewifs treffliche obligate Begleitung wurde überhört, und wenn auch der überaus zarte Vortrag eines Adagio und schwierigen wiewohl sehr gefälligen Rondo für Violoncell von der Komposition des Spielers alle Gemüther kurze Zeit Herrn Max Bohrer entgegen zog, so würde doch selbst in der Scene aus Aurelian in Palmyra von Rossini die Konzertgeberin neben der trefflichen Milder — deren Leistungen volle Anerkennung verdienen — alle Gemüther gefesselt haben, wenn es Herrn K. M. Moeser gelungen wäre, von der Gefälligkeit des Orchesters die richtigen Tempi zu erhalten, und wenn nicht sogar die Fagotts mehrmals und später die Sopranchöre — welche sich die Freiheit nahmen, mehre Takte theils zu pausiren theils zu variiren, eine recht fatale Zerstreuung in die Feier gebracht hätte.

Im zweiten Theile erwähne ich blos eines von Madame Milder aus voller Brust hervorgesungenen anziehenden Liedes von Kreutzer, schweige dann nicht nur von Moesers — diesmal übrigens viel weniger als im Fischerschen Konzerte gelungen exekutirten Variationen auf vier russische Volkslieder, sondern auch von einem Rossinischen Terzette in welchem Mad. Milder und Herr Stümer Lobenswerthes leisteten und sage Ihnen nur, dafs die unübertroffene Leichtigkeit, mit welcher Sie alle, ja alle Schwierigkeiten scheuet, von Herrn Moeser auf das Tyroler Lied: „Wenn ich des Morgens in der Früh aufsteh" komponirter Variationen (die jede Kunstfertigkeit vielleicht in einem noch höheren Grade, als die bekannten Rhodeschen Variationen in Anspruch nehmen), überaus glücklich besiegte und die innige Freundlichkeit, mit der die Siegerin die ihr von allen Seiten gereichten Lorbeern hinnahm, mich, und wenn ich behaupten darf, die ganze Versammlung mit hohem Entzücken erfüllt hat.

Eine solche Ausbildung herrlichen Talentes verdient die höchste Achtung, eine solche Künstlerin, die, selbst geehrte Meisterin, sich dennoch stets als Jüngerin ihrer erhabenen Göttin bekennt, und von dieser zu ihrer liebsten Freundin erkoren wird, steht Allen, welche die Weihe im Gebiete der Himmlischen erstreben, als einzig würdiges Musterbild vor.

Berlin, den 28. Januar.

Zum Besten der in Züllichau Abgebrannten gab das Musikchor des Kaiser Franz Grenadier-Regimentes, unterstützt von sämmtlichen Militairsängern, unter der Leitung des verdienten Chordirektors Herrn Leidel und des Staabshoboisten Herrn Neidhard Konzert.

Ref. hat früher oft die Musik der französischen Kaiser-Garden und die in manchem Betracht noch vorzüglichere der ci-devant westfälischen Garden gehört. Allein beide halten den Vergleich mit der preufsischen in ihrem jetzigen Zustande nicht aus. Eine Fülle der Besetzung, wie sie für die musikalische Stimme einer Heldenschaar sich ziemet, eine höchst zweckmäfsige Anordnung, ein reiches und vorzügliches Repertoir, eine bedeutende Anzahl durch Geschicklichkeit und Eifer ausgezeichneter Individuen, aus deren Mitte oft ausgezeichnete Virtuosen hervorgehen, z. B. vor einiger Zeit der jetzige Kammermusikus Krause, ein Trompetenbläser, wie jetzt sehr selten gefunden werden, alles dies sind Mittel, welche die Liberalität unsers Heldenthum und Tonkunst liebenden Königs versammelt und angeregt hat.

Nicht zu verkennen ist aber auch der grofse geistige Einfluss, den Spontini's Nähe und Schaffen auf die Militairmusik gewonnen hat. Wer hat Heldenthum, Krieg und Triumph so frisch und herrlich gesungen, wie er? Ist nicht seine Olympia Ein Heldengesang, Ein fortströmender Triumphzug?

Ein jugendlicher Anklang solcher Weise wehte uns auch aus der Pelagio-Ouvertüre, die dieses Konzert eröffnete, entgegen. Ausserdem verdient Herrn Leonhards Klarinettenspiel Lob, Herrn Belkes Vortrag auf dem chromatischen Tenorhorn grofse Anerkennung. Die Chorsänger zeigten, wie das Orchester, grofse Präcision.

Ueber das Braunsche Konzert nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Extrablatt

zu No. 5.

der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 7. Februar 1824.

Anzeige.

Wir vernehmen, dafs für die während des Karnevals festgesetzten Operntage, Montag und Freitag, aus folgenden Opern

von Gluck: Alceste (ist bereits am 2. Febr. gegeb.)
Armida,
Orpheus,
Iphigenia in Aulis,
Iphigenia in Tauris,

von Spontini: die Vestalin,
Kortez,
Olimpia,
Nurmahal,

von Mozart: Titus,

von Sacchini: Oedip,

von Katel: die Bajaderen, (ist bereits am 6. Februar gegeben.)

von Klein: Dido,

von Kreutzer: Libussa,

von Poisl (?): Athalia,

von Rossini: Elisabeth (hier noch nicht aufgeführt)

die Auswahl getroffen werden soll.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 28. Januar.

Herr Kammermusikus Braun bewährte sich in dem von ihm gegebenen Konzerte, durch sichern Ansatz, schönen Ton und Vortrag, so wie durch bedeutende Fertigkeit als einen der ersten Oboebläser unserer Zeit, gab auch eine feurige Ouvertüre von seiner Komposition zum Besten. Der Gesang der bisherigen Churfürstlich Hessischen Hofsängerin, Dem. Katharina Braun und unserer Altistin, Madame Thürschmidt, fand lebhaften Beifall.

Ehre und Dank gebühret Herrn Braun, dafs er uns eine Symphonie (G moll von Mozart) und zwar vollständig und ohne Unterbrechung gab — denn wie selten geschieht das hier!

Ob übrigens ein Konzert nicht füglicher mit einer Ouvertüre, während der das Publikum sich musikalisch zusammen nimmt, begonnen und die Symphonie abgesondert als zweiter oder dritter Theil gegeben wird, fragen wir.

Ueber Gluck und seine Alceste.

Mit Alceste von Gluck beginnen am 2ten Februar die Karnevals-Opern, unter denen, wie wir oben gelesen, mehrere derselben Meisters zu erwarten stehen. Gluck hat, wenigstens in seinem deutschen Vaterlande, keine treuern Verehrer, als das musikalische Publikum von Berlin. Anderswo mag vom gewaltigen Kothurn eine zu starke Dröhnung gefürchtet werden; *) überall aber wird Gluck die wahren Musikfreunde für sich gewonnen, an sich gefesselt haben. Defshalb wird eine die gewöhnlichen Gränzen der Korrespondenz überschreitende Bericht-Erstattung über die begonnene Aufführung seiner Opern hoffentlich hier und auswärts nicht unwillkommen sein.

Wer auch nicht tiefer auf die Natur der Tonkunst eingegangen ist, mufs doch sogleich wahrnehmen, dafs in Gluckscher Musik eine ganz abweichende Tendenz von der, aller jetzt bekannten Komponisten (seine Nachahmer natürlich ausgenommen) sich offenbaret. Wir

*) Ehrenvolle Ausnahme machen unter andern Leipzig und Weimar, die, mit geringern Kräften, doch den grofsten Städten nacheifern.

dürfen unerörtert lassen, wie weit Gluck als ein Geistesverwandter und Nachfolger Lülli's angesehen werden könnte und müsste; denn Lülli's Opern sind längst von den Bühnen verschwunden und nur das Lebende wollen wir hier beachten *). Hier gilt es die Frage: worin besteht das Eigenthümliche Gluckscher Musik?

Wenn wir uns auch darauf einlassen wollten, Akkorde, Modulationen, Melodieen und dergleichen zu zählen und zu messen, so würde doch auf diesem nun endlich sattsam befahrnen Wege die Untersuchung nicht gefördert. Alle jene Sachen, die man oft und lange genug als den eigentlichen Kern der Musik angesehen hat, bei denen so viele musikalische Erörterungen stehen bleiben, sind ja nur Ausdrucksmittel. Nicht sie, sondern das, was durch sie ausgedrückt wird, sind wesentlich. Es ist Zeit, von jener, die Kunst zum Handwerke herabwürdigenden Ansichtweise abzugehen, die voraussetzen scheint, dafs der Komponist nur Melodien und Harmonien drechsle (oder auch ertappe) und die den den Gröfsten nennt, welcher die meisten zu Markte bringt. Nichts ist für einen einigermafsen unterrichteten und routinirten Musiker leichter, als Melodieen zu fabriziren und Akkorde an einander zu leimen. Der wahre Künstler ist zu diesem bedeutungslosen Treiben nicht veranlafst. In ihm bildet der Gedanke sich seinen Ausdruck, wie die Seele sich den Körper baut. Die Gesammtheit seiner Schöpfungen ist das Abbild seines Geistes und jedes Einzelne seiner Werke wird erst ganz verständlich, wenn wir aus allen den Charakter und geistigen Standpunkt des Künstlers erfafst haben.

Auch wollen wir, da von Opern die Rede ist, uns nicht verleiten lassen, Gedicht und Musik zu trennen. Es ist keineswegs der Zufall, welcher Sujets und Gedichte unter den Komponisten austheilt. Nicht aus Paradoxie, sondern aus voller Ueberzeugung müssen wir behaupten, dafs genau angesehen, wir keinen Fall finden, wo ein Komponist ein, seiner Eigenthümlichkeit fremdes Gedicht bearbeitet hätte. Gewöhnlich bildet sich der Komponist seinen Dichter — bisweilen dieser jenen; und will man diese Behauptung nicht als allgemein zutreffend gelten lassen, so wird man doch gestehen müssen, dafs jeder Komponist dem Gedichte die, ihm entsprechendste Seite abgewinnt. Der Komponist giebt, genau zu reden; nicht den Dichter, sondern seine eigne Auffassung vom Gedichte. Es soll uns daher wenig kümmern, was Quinault und die andern Dichter Gluckischer Opern gemacht haben. Indem Gluck sie komponirte, wurde er für uns der Dichter. Indem wir ihn aber als solchen ansehen, dürfen wir keinen Theil der Oper übergehen, am wenigsten das Gedicht, in welchem zuerst der Plan und die Idee des Ganzen festgehalten ward.

Die Völker von Italien, auf klassischem Boden, stolz auf klassische Abkunft, von den unvergänglichen Denkmalen und Bildern ihrer Ahnen umgeben, sahen die Geschichte ihrer ruhmwürdigen Vorzeit als das einzig würdige Element für die grofse Oper an. Römische und griechische Fabel verfehlte nie, das Interesse an sich zu fesseln; Dichter und Komponisten durften denselben Gegenstand unbedenklich von neuem auf die Bühne zurückführen. Dido, Alceste, Olimpia, Titus und viele andre Fabeln wurden für Komponisten und Theaterunternehmer stehende Artikel. — Gleichen Erfolg hatten Fabeln (Armida und andere) aus den grofsen Nationalgedichten des Tasso und Ariost. Von Italien aus wurde Musik überhaupt, wurden grofse Opern und jene Sujets über Frankreich und Deutschland verbreitet. Die Würde des Gegenstandes, durch die Entfernung der Zeit noch gehoben, verbreitete schon an sich einen poetischen Glanz, bedingte eine Grofsartigkeit in der Behandlung, erhob oft Dichter und Komponisten über ihre gewöhnlichen Leistungen, verdeckte auch wohl in dieser Gestaltung und stoffartig wirkend, manchen Fehler, manche Leere der Bearbeitung.

Betrachtet man die Behandlung jener Su-

*) An einem andern Orte kommen wir wol auf das hier Ausgeschlossene.

jets schärfer, so ist nicht zu verkennen, dafs man im Ganzen nur die Maske des Alterthumes dem modernen Menschen vorhielt. Die Ansicht- und Gefühlweise, das ganze geistige Getriebe der neuern Zeit erschien unter der (freilich malerischern und grofsartigern) römischen oder griechischen Drapperie, oder wenigstens im Prunke des Orients, im Harnischglanze des Mittelalters. Herrliches wurde geleistet — aber es lag eine grofse Unwahrheit zum Grunde und dies ist vielleicht eine Haupt-Ursache des zeitigen Falles so vieler reichbegabten Kunstwerke. Je näher man den Geist des Alterthums und den der eigenen Zeit kennen lernte, desto unzulänglicher wurde jene Auffassungsweise. Die grofsen Opern Reichardts und Righini's, aus jener Tendenz hervorgegangen, wurden von ihren Schöpfern überlebt.

In diesem Treiben stand Gluck auf und stellte uns das wahre Alterthum, nicht seine leere Maske, vor. Seine Ansichtweise, wie sie sich in seinen Kunstwerken darlegt, gehört durchaus dem alten Griechenland an. Ihm ist das Göttliche vom Menschen geschieden, wie der Mensch von der Natur. Die Triebräder der Begebenheiten liegen ihm ausser dem Menschen — und nicht in einem einheitsvollen höhern Wesen, sondern in den Händen verschiedener, einander oft widersprechender Gewalten. Admet soll sterben und Alceste sich opfern, weil ein Gott es will. Nicht Alcestens Hand oder Gebot vollzieht das Opfer, nicht irgend ein inneres Motiv hindert Admet, den Tod mit ihr zu theilen. Die Todesgötter vollbringen beides; und da Rettung kommen soll, so ist es wieder nicht irgend ein eigenes Vermögen, sondern die äufsere Kraft des Herkules, der, den Göttern des Todes zum Hohn, die Rettung vollbringt. Des göttlichen Willens und des freien Handelns beraubt, steht der beschränkte Mensch gebeugt, leidend, ehrfurchtsvoll vor dem übermächtigen Walten der Gottheiten, berathen, geleitet, verworfen und beschützt von der einen oder der andern. So verbreitet sich eine Lähmung über die ganze Begebenheit. Trauer oder Freude, wie das Loos nun fällt, Hoffen und Bangen, Klage und Dank, unterwürfiges Opfer, um eine blinde Uebermacht zu versöhnen — nirgends Wille und freie That. Um alles zusammen zu fassen: die Ansichtweise des Kindesalters menschlicher Erkenntnifs.

Diese Tendenz mufs, wo sie nur vorwaltet (am stärksten ist es in Alceste der Fall) unbefriedigend wirken, zumal wenn die Darstellung nicht darauf berechnet wird, jene Blöfsen der Grundidee zu verdecken. Wir können an diese Schaar von Todesgöttern, an diesen prahlerischen Herkules, an diesen Apollo, der nur um der schönen Wolken willen (wären sie noch schön!) hernieder zu schweben scheint, nicht glauben; sie erscheinen uns als Maschinen, um der gelähmten Begebenheit fortzuhelfen. Und findet der Dichter uns willig, an seine Götter, an vereinzelte übermächtige Gewalten zu glauben, lesen wir im Homer mit Begeisterung den Kampf der Götter um Troja, so ist es, weil der Dichter unserer Phantasie Freiheit und Anregung giebt, das Uebermenschliche auch in übermenschlicher Gestalt, Gröfse, Schönheit und Macht zu denken. Die Erscheinung auf der Bühne ist zu fest, bestimmt, körperlich. Sie lähmt und fesselt unsere Einbildungskraft; die Vergleichung der Menschen und daneben der — übermenschlichen Wesen von gleicher (oder gar mindrer) Gröfse, gleicher Schönheit oder Unschönheit, gleicher Stimme, drängt sich uns zu störend auf. Die niedrige Weise der Erscheinung entspricht der unwürdigen Handlungsweise. Gottheiten, die einem Kranken nur Genesung schenken, wenn ein anderer für ihn sich opfern will, Todesgewalten, die vor einer Keule entweichen, können weder Liebe noch Furcht in uns erwecken.

Vielleicht ist eine Betrachtung dieser Art einem Theile der Operndichter und Komponisten fern. Aber man entzieht sich ihr nicht ungestraft. Was der Ueberlegung gebrach, geht auch nachher dem Erfolge ab. Wir vor der Bühne wollen uns gern täuschen lassen; aber die Täuschung darf nicht zu ungeschickt

angelegt werden. Selbst in Glucks Opern würde der nachtheilige Einfluſs merklicher sein, wenn das, was er, vom Obigen abgesehen, giebt, nicht so überaus herrlich wäre. Zu dieser gröſsern und schönern Hälfte wenden wir uns nun und wollen das Vorwalten jener Tendenz, die wir oben Gluck zugeschrieben haben, im Sinne seiner Darstellungen, in der Gestaltung und Anwendung der musikalischen Elemente nachzuweisen suchen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Paris, den 16. Januar 1824.

Nach 337 Vorstellungen der Vestalin auf dem hiesigen, nach 864 Vorstellungen auf den Provinzialtheatern, haben wir dieses Meisterwerk heute in der Academie royale de musique abermals gehört. — Wäre es nicht geschmacklos, seine Ansicht durch Vergleiche aus dem Gebiet einer fremden Kunst darzulegen, so könnte man Spontini: un génie d'ordre composite *) nennen.

Er hält die Mitte zwischen der französischen Schule, welche hauptsächlich richtigen und genauen Ausdruck verlangt, und der italischen, welche vor allem gefallen will und welche sich genügend ist, wenn sie nur die Herzen gewinnt. Bei der gegenwärtigen nachdenklichen Lage der Tonkunst dienen die Partituren dieses Meisters jenen Schulen (von denen die eine beginnt, die andere schlieſst) als verbindender Ring. Sie zeigen neben dem Glanze und der Lebendigkeit, die Rossini eingeführt hat **), eine Ueberlegenheit im Ausdrucke der Leidenschaft, eine so vollkommene Kenntniſs der Bühne, daſs ihm eine der vornehmsten Stellen unter den Meistern der Schule gebührt, welche jetzt ihren alten Ruhm zurückfordert. So ist die Vestalin eine herrliche Schöpfung musikalischen Genie's, welche bei allen Veränderungen in der Kunst sich hoch erhalten wird.

Selten ist sie mit besserm Erfolg dargestellt worden, als heute. Was die Academie vermag, was das Publikum von diesem Theater erwarten darf, hat sich heute gezeigt. Demoiselle Quiney erfüllt die Hoffnungen, welche sie erregt hat. Ihre Darstellung der Oberpriesterin ist edel, ihre Stimme zeigt Schönheit, Frische, Weichheit, Leichtigkeit und groſsen Umfang; nur bisweilen wäre eine kunstmäſsigere Anwendung (?) zu wünschen. Möchte sie sich nur mancher nicht geschmackvollen Verzierung enthalten! Auch Madame Dabadie hat mit Reinheit und Ausdruck gesungen; die Herren Nourrit und Dérivis haben ebenfalls Lobenswerthes geleistet.

*) Ich wüſste nicht, was in dem Vergleiche mit einer so nahe verwandten Sache, als eine Kunst der andern ist, geschmackloses liegen könnte. Bedenklicher ist schon der Vergleich eines Künstlers mit einem Kunst-Styl. Denn wenn wir das obige, unübersetzt gelassene Gleichniſs recht verstehen, so ist es aus der Baukunst genommen, in der bisweilen verschiedene Säulenordnungen (man sehe Herrn Adlers Haus unter den Linden) bisweilen verschiedene Style, z. B. der gothische und moderne verbunden werden.

**) Ich dächte, Spontini und seine glänzende Weise wäre älter, als Rossini. Wie soll denn nun dieser jene eingeführt (mis à la mode) haben?

Bekanntmachung des Redakteurs.

Es sind mir von Buchhandlungen Recensionen ihrer Verlagsartikel, ohne letztere zugesendet worden. Nach einem unabänderlichen Grundsatze kann ich keine Recension zulassen, ohne das beurtheilte Werk selbst kennen gelernt zu haben. Nur bei den willkommenen Einsendungen derjenigen Herrn Mitarbeiter, die ich ausdrücklich um Einsendung von Recensionen ersucht habe, findet eine Ausnahme statt. Da nun keine Buchhandlung billiger Weise erwarten kann, daſs der Redakteur oder Herausgeber ihre Artikel aus die Möglichkeit, daſs sie zur Recension geeignet seien, ankaufe, so mag es nicht befremden, wenn Mittheilungen obiger Weise erfolglos bleiben.

Jeder Verfasser und jede Verlagshandlung die kritische Anzeige ihrer Werke wünschen, können sie nur auf Einsendung eines Exemplars gewärtigen, welches zurückgegeben wird wenn ein Werk als nicht geeignet zur Recension angesehen werden muſste.

Hierzu eine Musikbeilage, worüber nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11. Februar — Nro. 6. — 1824.

Die Karnevals Abentheuer, oder Pantalon nebst den Seinigen in Deutschland. Ein Drama nach dem Leben in mehren Scenen. Von dem Verfasser verschiedener unbekannter Werke.

Erste Scene.

Die Bühne stellt das Innere eines Schauspielhauses dar. In dem Augenblicke, wo der Vorhang aufrauscht, öffnet sich über dem auf der Bühne dargestellten Parterre die Pforte des Kronleuchters zur Hälfte, so dafs einiges Dämmerlicht herabscheint, bei dem man verschiedene Instrumente, die im Orchester (in dem auf der Bühne) in ihren Kasten stehn und einige ungeordnete Dekorationsstücke auf der Bühne (gleichfalls auf der Bühne) entdeckt.

Baßgeige.

Gott sei Dank, es wird etwas hell; nun wird doch die Oper bald angehn. Hier in der Stille und Finsternifs kommt man sonst um vor langer Weile: und nicht einmal nach der Uhr kann man sehn, so dunkel ist es. Liebste Klarinette hätten Sie wohl die Güte, da Sie doch so hübsch hoch hinaufsteigen können, einmal oben nach der Uhr über dem Proscenium zu sehn? Aus meiner Grundtiefe ist mir's unmöglich, so weit etwas zu erkennen.

Klarinette.

Mit Vergnügen. So viel ich erkennen kann, ist es in drei Takten *) halbfünf, Herr Geheimer Kontrabafs.

Kontrabafs.

Ich danke Ihnen. Nun wird mein Leiden bald angehn!

Violine.

Wie so? Sie brummen doch auch immer! Ich bin zufrieden mit meinem Loos.

*) In der musikalischen Welt theilt man die Zeit nicht nach Minuten, Sekunden, sondern nach Takten, ein freilich nicht bestimmt ausgedrücktes Maafs, dem wir es indessen auch zu verdanken haben, dafs die Gemüther eines Orchesters häufig nicht so streng isochronisch geregelt sind. Anm. d. mus. Setzers.

Kontrabafs.

Es ist auch ein Unterschied. Sie werden mit einem zarten Bogen gestreichelt und ich mit einem derben Borstwisch gestriegelt. Dazu kommt das Unglück, dafs mein jetziger Herr sich immer mit den Direktor zankt. Er will alle Tempo's schneller haben und setzt es vermittels meiner stämmigen Kräfte meistens durch. Allein mir ist es unangenehm; denn was liegt mir daran, ob ich einige Minuten früher fertig werde? Man greift sich nur desto mehr an.

Violine.

Herr Geheimer Kontrabafs, ich mufs Ihnen gestehn, dafs Sie sehr demagogische Gesinnungen befördern, indem Sie als der Allerunterste des ganzen Orchesters die Violine dominiren wollen.

Kontrabafs.

Ach nein, mein Fräulein von Violine, das fällt mir nicht ein. Ich bin nur noch der Schatten eines Basses! Denn wo hätte man mir seit zehn Jahren wohl etwas zu thun gegeben, was einer herrschenden Melodie, ja einer charakteristischen Figur nur von Ferne ähnlich sähe? Wenn ich nicht zuweilen im Kirchen-Konzert vikarirte, wo mir ein oder die andere Fuge vergönnt, auch einmal ein Wort zu reden, so hätte ich's längst verlernt. Rythmus du Schuft! Rythmus! Weiter nichts gebührt dir, so heifst's jetzt. Ich schwöre Euch, ich mufs manchmal in einem Takt 32 Sprünge auf demselben Beine machen, so dafs ich Abends nicht weifs, wo ich die lahmen Glieder lassen soll.

Violine.

Gehts uns besser? Wassind zweiunddreifsig? Beim unglückseligen Tremulando ist meines Hüpfens gar kein Ende. Ich will die Oper

nicht nennen, die mir manche Quinte und meinem Herrn die Finger ruinirt hat.

Pikkolflöte.

Ja ich sehe seit der Zeit auch ganz verblasen aus!

Grofse Trommel.

Ich habe mich nicht minder matt gerasselt, Die ganze Haut ist mir schlaff geworden.

Eine Säule.

(Auf der Bühne.)

Ihr da unten brummt und quiekt und pfeift von Eurer Arbeit so laut durch einander, dafs man hier nicht in Ruhe seine Rolle überdenken kann. Wenn jemand über viele Geschäfte zu klagen hat, so sind es wir, die armen Dekorationen. Seht mich einmal an! Fahl und grau seh' ich aus. Ordentlich abgemagert bin ich; aller Kalk ist mir von den Rippen gefallen. Und dazu das Unglück, einen so schlecht organisirten Staat zu haben, dafs ohne die Schuld der Einzelnen alle Augenblick ein Versehn geschieht. Hundert mal ist mir's schon passirt, dafs ich mitten in einem Walde hängen geblieben bin und ohne meine Schuld ausgelacht wurde. Wer weifs was mir heut Abend in der Alceste begegnet, wenn ich so Hals über Kopf in den Tempel hinunter mufs. Fragt nur einmal meinen Nachbar hier, den Eichbaum, wie oft ich ihm auf den Hals gefallen bin.

Der Eichbaum.

Wahrlich! Sie hat Recht! Ich kenne überhaupt mein deutsches Vaterland nicht wieder.

Maschinist.

Still! Ihr Volk da unten. Vorhang herunter! Man mufs nicht dulden, dafs Orchester und Bühne sich so mit einander alliiren. Solche Attroupements von Dekorationen und Instrumenten können dem Theaterstaat gefährlich werden. Die Instrumente müssen in ihrer Dienstbarkeit bleiben; sie könnten es, wenn man zu vielen Umgang mit den Dekorationen statuirte, zu leicht erfahren, dafs sie ehemals im Orchester den Herrn über die ganze Maschinerie gespielt haben. Drum noch einmal: Vorhang hinunter! Alle Kommunikation abgeschnitten!

Kontrabafs.

Da haben wir's! Die Thür vor der Nase zugeschlagen! Ach jetzt kommen schon Leute, nun wird man doch einige Unterhaltung haben, die närrischen Physiognomien zu beäugeln.

Zweite Scene.

Pantalon, Kolombine, Arlequin, Pierrot,

(treten ins Parterre.)

Pantalon.

Soll mich doch verwundern, wie mir das deutsche Theater gefallen wird! Pierrot, wie heifst das Stück, was man giebt?

Pierrot.

Alceste, Signor, wie ich auf dem Zettel zu lesen geglaubt.

Pantalon.

Ist's lustig?

Pierrot.

O ja, ich denke, so ziemlich.

Pantalon.

Wer tanzt darin?

Pierrot.

Madame D—s., Herr H—t., Mlle R—h., Mlle V—s. und noch verschiedene andere.

Pantalon.

Von wem ist die Tanzmusik?

Pierrot.

Von verschiedenen Meistern. Einiges darunter hat auch ein gewisser Gluck komponirt.

Pantalon.

Gluck? Von dem habe ich von Neapel bis Mailand noch keine Oper gehört. Vermuthlich ein junger Mann. Doch desto besser, wenn die Musik von Verschiedenen ist. Da hat man Abwechslung. Aber sieh, was mein Schwiegersohn mit seiner Frau lacht.

Arlequin.

Bester Papa Pantalon, ich bitt' Euch, seht die kuriosen Figuren, die da unten Platz nehmen.

(Es sind indefs mehre Zuschauer gekommen.)

Kolombine.

Seht den alten grofsen Mann mit der Brille! Er bläst die Nasenlöcher weit auf und scheint sehr stolz und mifsvergnügt.

Arlequin.

Und daneben den kleinen gedrückt magern. Er sieht einer Sandstein-Karyatide ähnlich, die langer Regen tief ausgefurcht hat.

Kolombine.

Und dort den langen Bleichen mit der gekrümmten Nase, der so höhnisch zu seinem freundlich, süfs lächelnden Nachbar herunterblickt!

Pantalon.

Aber was sind das für Leute?

Pierrot.

Der Lohnbediente sagte mir, es seien die ersten Kunstkenner der Stadt.

Pantalon.

So? da wollen wir sie beobachten. Aber still es geht an.

(Die Ouvertüre beginnt.)

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über Lehrer der Singekunst, von Antonio Benelli, Professor der Königl. Preufs. Sing-Schule und pensionirtem Königl. Sächs. Kammersänger.

Obgleich ich schon zweimal dem Publikum diese meine Betrachtung vorgelegt habe, einmal in der Leipziger Musikalischen Zeitung, Jahrgang 1817; das andere Mal in der Wiener, J. 1822, so möge es mir doch erlaubt sein, sie zum dritten Male in der neuen Musikalischen Zeitung von Berlin in Erinnerung zu bringen und zwar, wie ich hoffe, zum Nutzen der Musik Studierenden. —

Wenn ich alle Mifsgriffe sogenannter Singmeister genau angeben und den mannigfaltigen Nachtheil, welchen unrechte und zweckwidrige Art des Unterrichts im Gesange auf die Lernenden hat — wie ich das Eine und das Andere oft zu bemerken Gelegenheit gehabt — hier gründlich auseinander setzen wollte; so würde ich mich in eine sehr weitläufige Untersuchung einlassen und eine lange Abhandlung schreiben müssen; was aber mein Zweck nicht ist, und hier nicht sein kann. Ich will nachdenkenden und urtheilsfähigen Lesern dieser Zeitung blos einige kurze, von mir oft über den Unterricht im Gesange angestellte Beobachtungen und daraus folgende Anmerkungen vortragen, und so viel mir bei beschränktem Wissen und Talente möglich ist, zu zeigen suchen, wie viele grofse und gründliche Fähigkeiten der besitzen mufs, welcher Andere die schöne, aber auch schwere Kunst des Gesanges lehren will; wobei indefs noch gleich Anfangs zu gestehen ist: wie viel Talent und Nachdenken, Studium und Fleifs er besitze, — er wird doch noch oftmals auf Schwierigkeiten stofsen, die ihn überraschen und die er sich auf eine Weile nicht einmal erklären kann, viel weniger, dafs er sie so bald wegzuräumen vermöchte. —

Sieh da! das sind ja zwei Singmeister! Sie begegnen einander:

Guten Morgen, mein Herr! Wie geht's Ihnen?

Recht gut; Gott sey's gedankt.

Ja, das will ich glauben! Sie haben viel Schüler!

Auch viel Schülerinnen, mein Herr! O ich habe zu thun — ich habe zu thun —

Ja, Sie sind Mode! Nun nun, ich hoffe auch noch einmal Mode zu werden — will's Gott!

Warum nicht? Sie sind jung, — sind hübsch — unterhaltend —

Nun hoffentlich das nicht allein!

Freilich! Sie können auch singen —

Wie Sie — wenn ich mich auch bescheide, noch nicht ihre Routine zu besitzen —

Gehorsamer Diener! Nun sind Sie, seh' ich, sogar auch artig und bescheiden: da wird's auch nicht fehlen!

Gott geb's! Wenigstens darf ich mir schmeicheln: ich kann meinen Schülern und Schülerinnen vorsingen —! hundert gewifs hübsche Arietten, Kavatinen und Lieder vorsingen —

Das ist der Punkt! Hübsche Sachen gefällig vorsingen, auch gefällig nachsingen lassen —!

Richtig! das ist der Punkt! So wirds schon gehen! —

Sie drücken einander die Hände und trennen sich höflichst, der Eine dahin, der Andre dorthin! —

Ich aber meine: Ihr geht wohl, ihr Herren: aber mit eurem Unterrichte geht's nicht! und jener euer Punkt ist gar keiner! Ja, fangt Ihr sogar damit an, so wird er zwar einer, aber unter Null! Ihr wollet nützen und schadet, wollt bilden und verbildet. — — Doch lassen wir dergleichen arme Schächer in ihrer eitlen Selbstgefälligkeit und Thorheit; wenden wir uns ernster zur Sache selbst! —

Die erste Pflicht des Gesanglehrers ist und bleibt Bildung der Stimme; und zwar in allem, was zu einem erst richtigen, dann guten endlich schönen Gesange gehört, woran hernach erst angeschlossen wird, was ihn schmückt und seine Wirkung auch auf Unkundige befördert: Bildung der Stimme mithin, sowohl in Ansehung des Wohllauts und Metalls, als in Ansehung der Sicherheit und Festigkeit in der Intonation, der präzisen und der (nach Bedürfen) schwachen oder starken Ansprache, der Ausdauer und des Umfangs, der Behendigkeit und der Gewandheit, der Kunst, die Töne ab- und zu- und wieder abnehmen zu lassen, und (vielleicht das Schwerste von Allem) bei alle dem doch die Stimme zu schonen und es gleich Anfangs durch wohlbedachte Gewöhnung darauf anzulegen, dafs sie wenn auch nicht glänzend, doch wohlgefällig, selbst für spätere Lebensjahre verbleibe. — Schon dies Erste: was setzt es bei dem Lehrer voraus! —

Der zweite Gegenstand seiner Bemühungen ist: sicheres und festes Notenlesen; dafs nämlich der Lernende in den Stand gesetzt werde, vom Blatte zu singen. Wird dies früher verabsäumt, und soll dann spät nachgeholt werden: so bleibt es, selbst bei grofsem (hernach aber höchst selten zu erreichendem) Fleifse des Schülers, lebenslang mehr oder weniger Stümperei. —

Drittens mufs der Lehrer eine vollkommne Kenntnifs der Sprache besitzen, vorzüglich derjenigen, in welcher der Schüler das Meiste singen soll: er mufs ihn die Accente, die Quantität der Silben und die beste Art sie auszusprechen lehren, weil Fehler der Aussprache im Gesange weit bemerkbarer und auffallender sind, als im blofsen Sprechen. Ein gut ausgesprochener Vokal ist eine noch energischere, aber angenehmere Art, als die Bezeichnung der Prosodie durch Accente *).

Aber alle diese Eigenschaften reichen für einen wahrhaft guten Lehrer noch nicht zu; er mufs auch wenigstens den unmittelbar praktischen Theil der Harmonie kennen, gut akkompagniren verstehen, den Generalbafs (wenigstens im engern Sinne des Wortes) inne haben und die Verhältnisse eines Intervalls gegen das andere, so wie ihre richtigen Ableitungen und Fortschreitungen wissen: damit er durch diese eine vollkommne und richtige Intonation, sowohl im Springen als im Selfeggiren lehre, auch zu einem richtigen und unanstöfsigen (dereinstigen) freien Verzieren vorbereite; welches Alles heut zu Tage, wie von vielen, selbst angesehenen und sonst geschickten Lehrern, so auch von noch mehren selbst berühmten und gefeierten Sängern und Sängerinnen so schlecht beobachtet wird. Wie oft hält man z. B. das Detoniren für einen physischen Fehler der Stimmorgane, wo es sich blofs aus Mangel an jenem Studium und von einem hierin nicht geschickten Lehrer herschreibt! — Ich habe hierüber schon in meiner Schrift über den Gesang (welche unter dem Titel: Regole per il Canto figurato, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel heraus-

*) J. J. Rousseau Dict. de Musique Pag. 5 — Accent, sorte d'agrément français, qui se notoit autrefois avec la musique, mais que les maîtres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux mêmes. L'Accent ne se pratique que sur une syllabe longe et sert de passage d'une note appuyée placée sur le même degré, il consiste en un coup de gosier qui eleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son, d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de plainte à l'accent. Voyez le signe et l'effet de l'accent. Planche B. Figure 13.

gekommen ist) im 1sten Theile, Seite 20 §. 5, so wie auch S. 23. gesprochen. —

Aufser diesem muſs der Meister mit Ausdruck, Haltung und Anmuth singen können, dramatische Deklamation verstehen und die Regeln wissen, nach welchen man zu gehöriger Zeit und am rechten Orte Athem holen und ihn bestmöglichst sparen muſs. Dieses Alles muſs er an seiner Stimme den Schüler hören lassen, muſs es ihnen vormachen können: denn eben dies kann man auf keine andre Art lernen. Es ist damit eben so, als wenn ein Sprachlehrer die Töne der Sprache die er lehren will, nicht selbst hören lieſse; wie will da der Schüler die Aussprache lernen? — Haltung also — Haltung, Ausdruck, Kenntniſs und Fähigkeit, die Stimme zu rechter Zeit und am rechten Orte anhalten, hinden, zu- und abnehmen zu lassen u. s. w. Das sind die Schönheiten des Gesanges, die sich lehren lassen, und ohne welche die, welche sich nie und in keiner Kunst lehren lassen, weil sie aus eigenem Genie, eigenem Gefühl und eigenem Geschmack entspringen, nimmermehr zu Stande kommen, wenigstens nimmermehr in Vollkommenheit. Viel Noten überraschen, erregen auch wohl Bewunderung, aber sie lassen kalt, man wird ihrer gewohnt, und dann werden sie dem Zuhörer eher lästig anzuhören, als angenehm. Man solfeggirt zu Hause am Pianoforte, aber nicht auf dem Theater. Hier deklamirt man und singt mit Ausdruck. Eine Oper solfeggiren ist Unsinn; Unsinn aber kann nur eine kurze Zeit unerkannt bleiben. —

(Der Schluſs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Kassel, im Januar 1824.

(Schluſs aus No. 5.)

Der dem zweiten Akte vorangehende marschartige Zwischen-Akt ist in seiner Melodie und dem gleichsam verhauchenden Schlusse gleich originell. — Nro. 6, ein ziemlich unbedeutendes Liedchen Laurenzias hat den Text: das Bewuſstsein, Gutes gethan zu haben, ist mehr werth, als Reichthum. — Nro. 7, ein Duett, worin Ludwig seine Freude schildert, nach einem rühmlichen Kampfe Frieden schlieſsen zu können, Albert aber des Prinzen Thaten rühmt, — ist im gebundenen Styl musterhaft geschrieben, wird jedoch mehr dem Künstler, als dem Laien gefallen. — Ein Quartett (Nro. 8) zwischen Ludwig, Albert, Valentine und Urban, — welche letztere beide nach Laurenzia's Hütte gehen wollen und beim Anblicke des Prinzen sich hinter einem Gebüsche verbergen, — wechselt mit einer beinahe zu einfachen Romanze von 3 Versen — worin Ludwig von seiner Liebe singt und Valentinens Namen in das Denkmal eingräbt — und mit Trompetenstöſsen hinter der Scene, welche das Anrücken der Heere verkünden. — Der nun folgende Doppelmarsch (Nro. 9) ist höchst originell durch die Verschiedenheit der Tonarten und des Zeitmaſses, indem die *) Italiener im schwerfälligen $\frac{2}{4}$ Takte, C moll, die Franzosen aber im leichten $\frac{3}{4}$ Takte, C dur, einherschreiten. —

Das Finale des 2ten Aktes (Nro. 10) halten wir für die gröſste Zierde der Oper, für ein vollendetes Meisterwerk. Es ist zu reich an Schönheiten der Komposition, als daſs wir uns auf eine detaillirte Beschreibung desselben einlassen könnten. Doch wollen wir wenigstens den hellsten, glänzendsten Punkt desselben andeuten. Dieser ist einstreuung da, wo — nach Ludwigs Entfernung — hinter der Scene ein Schuſs fällt und die den Frieden lobsingenden Krieger und Landleute plötzlich verstummen. Der Komponist hat hier die Ueberraschung, den Schrecken, die Scheue banger Erwartung und — als die Kunde kommt, daſs Ludwig meuchlerisch ermordet worden — das Wehgeschrei und den verhallenden Zorn der Krieger so meisterhaft geschildert, daſs wir kühn behaupten, dieser Abschnitt gehöre unter das Herrlichste, was jemals komponirt worden. —

Der folgende Zwischenakt ist gleichsam ein Nachklang aus dem obengenannten Finale.

— ———

*) (überwundenen) S. d. R.

Der 3te Akt enthält zuerst ein sehr schön durchgeführtes Ensemble, Nro. 11) worin die französischen Krieger in drei verschiedenen Chören dem Lager des verwundeten Prinzen nahen und ihre Liebe und Theilnahme bezeigen. (Ganz neu ist wohl die, in einem Zwischensatze ausgeführte Idee, den im Wundfieber von Schlachten träumenden Prinzen seine Krieger singend zum Kampf auffodern zu lassen.) — Ferner eine rührende Romanze Valentinens, (Nro. 12) worin sie ihre Liebe und ihren Schmerz über Ludwigs Unglück ausdrückt. — Im Terzett (Nro. 13) schreibt Ludwig an Valentinen, während diese im Hintergrunde verborgen lauscht und Laurenzia sich abwechselnd mit beiden beschäftiget. Liebliche Melodieen zeichnen dies Musikstück aus. — Das nun folgende Ensemble (Nro. 14) in welchem Ludwigs Freunde, so wie auch die Ritter, Krieger und Landleute ihre Freude über Ludwigs Genesung ausdrücken, ist überaus reich an effektvollen Momenten und kommt im Werthe dem 2ten Finale am nächsten. Besonders schön ist die Stelle, wo Ludwig Valentinens Stimme hört, die verkleidete unter dem Volkshaufen erblickt und — ungewifs, ob sie es auch sei — verlangend die Arme nach ihr ausstreckt. — Die eigentliche Entwickelungs- und Schlufsscene der Oper ist nicht in Musik gesetzt, sondern wird im Dialog abgemacht, obgleich sie einen weit passenderen Stoff zur Komposition darzubieten scheint, als einige andere Scenen der Oper (z. B. das übrigens sehr schöne Terzett im 1sten Akt, Nro. 3.) — Der Schlufs-Chor (Nro. 15) ist — wie bei vielen anderen französischen Opern — nur ganz kurz und ohne sonderlichen Werth, welcher Umstand anzudeuten scheint, dafs die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums bei Aufführung der Opern nicht bis au's Ende derselben ausreiche.

Die Darstellung der Oper war ausgezeichnet gut zu nennen. Vorzügliches Lob gebührt der talentvollen Dem. Roland, (Valentine) welche besonders ihre Romanze im 3ten Akt mit hinreifsendem Zauber vortrug, — und Herrn Gerstäcker, (Ludwig) für dessen Gesangmethode diese Musik, welche keine grofse Kehlfertigkeit, wohl aber ein gutes Portament und gefühlvollen Vortrag verlangt, ganz vorzüglich geeignet scheint. — Die Herren Albert, (Urban) Berthold, (Galeazzo) und Hauser (Messire Albert) sangen und spielten gleichfalls brav — und Madame Schmidt, welche mehr als Schauspielerin denn als Sängerin leistet, hob ihre Rolle durch gutes Spiel. — Auch die übrigen, minderbedeutenden Rollen waren in guten Händen und selbst die etwas schwachen Chöre bemüheten sich, ihre nicht leichte Aufgabe gut zu lösen. — Das tüchtige Orchester, unter fester Leitung des Kapellmeisters Spohr, spielte — wie immer — mit Kraft und Sicherheit. — Endlich hatte man auch durch eine reiche und geschmackvolle Ausstattung in Dekoration und Kostüm für den äufsern Glanz der Oper gesorgt und so wirkte Alles vereint, uns einen recht genufsreichen Abend zu verschaffen.

Ueber Gluck und seine Alceste.

(Schlufs aus dem Extrablatte zu Nro. 3.)

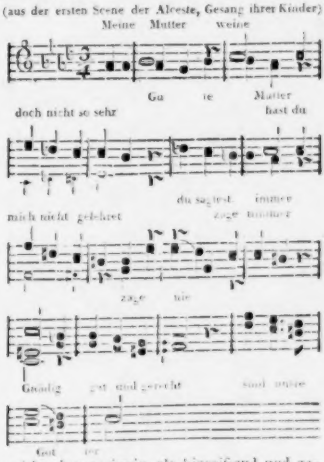
Der Mensch, das Menschliche rein in sich abgeschlossen — ist es, worin wir Glucks gröfste Macht erkennen. Was unter jener Abgeschlossenheit zu verstehen, haben wir im Obigen von Einer Seite anzudeuten versucht; die andre Seite zu bezeichnen, dürfen wir einen vergleichenden Blick auf Mozart richten, der hier einen hellen Gegensatz zu Gluck bildet. In Mozart ist neben der besondern Gemüthstimmung stets noch ein allgemeines, schwerer zu fixirendes Gefühl merkbar; es ergiefst sich durch seine Komposition ein magnetischer Strom (man nehme den Ausdruck wörtlich) in dem jedes Individuum sich einheitsvoll mit und in der Natur fühlt. Ueberall gestaltet sich daher in ihm die Melodie, die Modulation, die Instrumentation reicher, um dem doppelten Ausdrucke zu genügen. So treten in der Singstimme (man betrachte z. B. die F dur-Arie der Anna in Don Juan) und — fast überall — in den Instrumenten Melismen und gröfsere, reichere Figuren (Passagen)

ein, die nur aus der bezeichneten Anregung hervorgegangen sein und erklärt werden können.

Dieses allgemeine, alles umschliefsende und alles tragende Element ist aus Glucks Schöpfungen ausgeschlossen. Selbst bei der dringendsten Veranlassung dazu (z. B. in der Scene in Armida, wo Rinaldo vom Zauberreize der Natur in Schlummer gewiegt wird) formt es sich bei ihm mehr zu einem individuellen, zu einem bestimmtern Wesen, als je bei einem Komponisten von der entgegengesetzten Seite; und wenn uns Schöpfungen der letztern wie ein reiches Gemälde erscheinen, in dem die Landschaft mit ihren Baum- und Wiesenstücken und Gebäuden, mit den Menschen und Thieren, die sie beleben, Ein unzertrennliches Ganze bildet, so stehen Glucksche Gestalten in aller Bestimmtheit und Abgeschlossenheit eines Werks der Bildhauerei gegenüber. Die Zurückweisung jenes allgemein anregenden Elements ist es, welche die Mehrzahl im musikalischen Publikum stets von Gluck ab, und seinen Antipoden zuwenden wird. Die Beschränkung auf die Darstellung des Menschen allein ist es, welche Leere und Monotonie herbeiführt, wo dieser aussshliefsliche Gegenstand der Gluckschen Muse unwichtig und weniger interessant erscheint. Das treffendste Beispiel wird jeder Unbefangene in den ersten Scenen in Armida finden: auch in den andern Opern fehlt es nicht an ähnlichen Stellen.

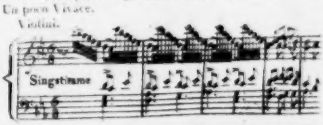
Aber wie mächtig ist Gluck, wo es nun den Menschen und eine bestimmte Lage, einen bestimmten Zustand desselben gilt! Die ganze Kraft seines Geistes ist für diesen Kern seiner Werke gespart, bemächtigt sich da des Hörers und erfüllt ihn so ganz, dafs ihm, wie Gluck, alles Nebenwerk verschwindet und alles Allgemeine zum Individuellen sich konzentrirt. So nimmt Gluck an der Beschränkung, wie an der herrlichen Kraft der Alten Theil. Wie der Mensch in unterwürfiger Ehrfurcht vor den Göttern steht, wie er sich ihnen unterordnet, jetzt demüthig, jetzt ungestüm zu den Uebermächtigen fleht, wie er resignirt, in sich zurückkehrt, sich losreifst, sich gegen ihre Ungerechtigkeit und Willkühr auflehnt: das ist nie gedacht und gesungen worden, wie von Gluck. Ueber alle seine Werke verbreitet sich aus diesem Quell eine Feierlichkeit und Religiosität, der oft nur die aufgestellten Altäre und Götterbilder fehlen, um ein vollendetes Bild des Chors in den griechischen Trauerspielen zu geben. Die kindliche Pietät

(aus der ersten Scene der Alceste, Gesang ihrer Kinder)


Meine Mutter weine
Gu te Mutter
doch nicht so sehr hast du
du sagtest immer
mich nicht gelehret zage nimmer
zage nie
Gnädig gut und gerecht sind unsre
Got ter

spricht eben so innig, als hinreifsend und gewaltig erschütternd die ungestüme, fast bis zum Trotz gesteigerte Bitte eines, um seinen König bangenden Volkes.

(Scene i. Temp., Gesang d. Ober-Priesters. v. Chor wiederh.)


Un poco Vivace.
Violini.
Singstimme

(Text) aus der Nacht strahlt ihm noch der Tag dem guten grossen Heldensohne.

Eben so tief aufgefafst und dargestellt ist jeder höhere, jeder wichtigere Zustand der

handelnden Personen. Wir dürfen jedoch hier abbrechen, weil andere Opern, deren Aufführung zu erwarten steht, uns gelegener auf die Ausführung dieser Ansicht zurückführen werden. Hier wollen wir, so viel der Raum gestattet, wenigstens an Einem Beispiele andeuten, wie das Prinzip, welches wir Gluck zugeschrieben haben, auch in der musikalischen Form sichtbar wird.

Betrachtet man Glucksche Melodie und Glucksches Rythmus, so kann nicht verborgen bleiben, dafs beide aus der Sprache geboren sind. Es giebt keine Sprache ohne Tonfall und Rythmus; beide sind natürlich aus der Empfindung des Sprechenden hervorgegangen, durch seinen Charakter, seine Stimmung u. s. w. bedingt. Allein es lebt in der Sprache noch ein zweites Element: der Gedanke. Unsere Sprachen sind so weit ausgebildet, dafs jeder Begriff durch sie ausgedrückt werden kann. Auf dieser Stufe der Entwickelung tritt das musikalische Element hinter jenes zurück, die allgemeine Empfindung schwindet vor dem, im Gebiete bestimmten Gefühls hervortretenden Gedanken. Dies ist aber die Sphäre, welche wir für Gluck angedeutet haben. Die Sprache, das Element, in dem der menschliche Geist sich am genügendsten ausdrückt — die Sprache aber, die unfähig des Ausdrucks jener allgemeinen Empfindung, jener umfassenden Ahnung ist, welche in der Musik lebt, konnte und mufste eben so nothwendig in Gluck vorherrschen, als in den griechischen Chören. Seine Komposition hat vorzugsweise das musikalische Element in der Sprache hervorzuheben, der mächtigste Eindruck liegt fast überall im Gesange, und wenn Ausnahmsweise die Instrumentation eigenthümlich hervortritt, so schliefst sie sich doch der Bedeutung nach eng an, wie z. B. in der vorgedruckten Stelle sowohl die wiederholte Wendung in der Melodie, als die stürmische, stets auf Einen Punkt schlagende Figur der Violinen gemeinschaftlich das ungestüme, dringende Gebet des Priesters und des Volkes ausdrücken. So bestehen denn Gedicht und Musik in Gluck neben einander in einer Einheit, wie sie bei keinem Komponisten sonst gefunden wird und so ist es die erste Anfoderung an den Sänger, diese Einheit nicht zu stören.

Wenden wir uns bei dieser Gelegenheit vom Allgemeinen zur Ausführung, so ist zu beklagen, dafs die Verhältnisse nicht gestatten, Glucks Opern in der Sprache, in welcher sie komponirt sind, aufzuführen. Jeder Accent, jeder in dieser einheimische Tonfall, der Charakter aller Laute, der genügendste Rythmus, der sich dem Texte abgewinnen liefs, sind so von Gluck benutzt, seine Komposition ist so darauf berechnet, dafs wir eine vollkommen genügende Uebersetzung zu dem Unmöglichen rechnen. Je tiefer wir in das musikalische Element der Sprache einzudringen versucht haben, desto bedenklicher ward uns bei dieser Ansicht. Wir haben (aus Reichardts Schriften) eine Arie der Alceste *) als Beilage zum Extrablatte gegeben und dürfen unbefangenen Beurtheilern die Vergleichung des Originaltextes mit der gewifs sehr gelungenen Uebersetzung aus der Feder eines bewährten Dichters oder mit der gewöhnlichen überlassen. Das beste Auskunftmittel für gebildete Sänger bleibt, lieber die Noten, als den Sinn des Komponisten zu verlassen; das Nöthigste, die Sprache, in der gesungen werden soll, zu studieren. Und diese Bemühungen dürfen nicht allein auf die wichtigsten Stellen eingeschränkt werden, sondern müssen das Ganze durchdringen.

Herrlich und wahrscheinlich in unserer Zeit einzig steht die Milder da, deren Erscheinung schon an sich in jeder Stellung und Bewegung griechische und Glucksche Hoheit athmet, deren Stimme die der hohen und liebenden Herrscherin ist. Sie und Herr Stümer (Admet) sind würdig, Gluck zu singen — das höchste Lob, was wir in dieser Sphäre ertheilen können; aber beide, die in den höchsten Momenten ihrer Rollen entzücken, sollten immer mehr dahin streben, auch den unbedeutendsten Moment nicht zu vernachläfsigen. Nur durchgehende Vollendung kann den Ruhm der Klassicität erhalten.

*) So liefs Reichardt vermuthen, da die ital. Partitur uns selbst nicht zur Hand war. Nach der französischen ist es eine Arie des Admet.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Extrablatt

zu No. 6.

der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 14. Februar 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über Lehrer der Singekunst, von Antonio Benelli, Professor der Königl. Preufs. Sing-Schule und pensionirtem Königl. Sächs. Kammersänger.

(Schluſs aus No. 6.)

Ein andrer wesentlicher Punkt ist der, dafs man das Stimmorgan genau kenne, und wisse, ob dessen physische Beschaffenheit einer so mühevollen Unternehmung gewachsen sei. Der berühmte Bernacchi nahm nie Schüler an, wenn sie nicht aufser guter Stimme und gutem feinem Gehör für Intonation, auch eine gute Brust besafsen. Durch diese Strenge und seinen herrlichen Unterricht hat er die ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts gebildet, z. B. einen Farinelli, Aprile, Millico, eine Gabrieli, eine Deamicis und andre. Aber diese sind nicht mehr und wo sind jetzt, die ihnen gleichen? Es giebt ihrer nur wenige, und wenn ich sage sehr wenige, so ist es die lautere Wahrheit. Italien, mein schönes Vaterland, welches so viele, treffliche, musterhafte Sänger und Sängerinnen geliefert hat, ist in Ansehung der Künstler und Künstlerinnen so in Verfall gerathen, dafs die Italiener selbst genöthigt sind, Fremde auf ihre Bühnen zu rufen, z. B. eine Kolbran, eine Fodor und dergleichen. O wie vieles hätte ich darüber und über die Ursachen zu sagen! Aber würde es nützen, wenn mir auch die Klugheit nicht Stillschweigen auferlegte? —

Schädlich ist es einem Gesanglernenden, wenn er einen Lehrer hat, der nicht zu begleiten und folglich den Generalbafs nicht versteht. Daraus entsteht auch das Nachtheilige dafs er einen Andern begleiten lafsen mufs; und wer sich dazu brauchen läfst, ist, wohl ohne Ausnahme, nur ein Klavier-Trommler, der den Geist eher tödtet, als ermuntert. In dem Augenblicke des kontrastirenden*) Unterrichts über eine schwierige Stelle, die der Schüler nicht begreifen kann, die der nicht begleitende Lehrer mehrmals mit der Stimme hören lafsen mufs, bis er sie gelernt hat; in dieser kontrastirenden Arbeit schweigt der Klavierspieler mit seinen Akkorden, und wenn der Kontrast besiegt ist, fängt er den zur Stelle gehörigen Akkord wieder an, und es findet sich, dafs die Stimme des Schülers und Lehrers während der Pause um einen Viertel- oder halben Ton tiefer oder höher gekommen ist, u. dergl. m. Daraus, und aus noch andern hievon entstehenden Mifsverhältnifsen, die gar nicht vermieden werden können, entsteht nichts, als Uebel, und Uebel, das nicht für den Augenblick dauert, sondern Wurzel schlägt und von Grund aus dann gemeiniglich nicht ausgerottet werden kann. —

Diefs sei für diesmal genug über diesen Gegenstand. Wie wenig ich mir auch von diesen meinen, allerdings unvollständigen Bemerkungen an Wirkung auf den Leser verspreche: zweierlei verspreche ich mir doch durch sie von ihm: ist er Lernender, oder hat er für Lernende zu sorgen, dafs er überzeugt werde, die Wahl eines Sangmeisters erfodere grofse Vorsicht; ist er Lehrer, dafs er diese meine Bemerkungen nicht unwillig aufnehme, sondern bedächtig, und, als verständiger und rechtschaffener Mann sich selbst frage: „Was thust du?“ —

*) (?)

III.

Korrespondenz.

Die Bajaderen. Heroische Oper in drei Akten zu beibehaltener Musik von Katel, aus dem Französischen des Jouy frei übersetzt durch C. Herklots. *)

Berlin, den 6. Februar.

Es giebt kein Mittel, eine Oper gründlich zu betrachten, als dafs man zuvor den Text derselben untersuche, weil dieser der Kiel ist, auf dem der Musiker das Schiff seines Werks erbaut. Man möchte diesen Eingang einen sehr trivialen Gemeinplatz zu nennen, nicht mit Unrecht versucht sein; allein wir haben in neuerer Zeit so manche Beurtheilung musikalischer Werke gelesen, die diese Nothwendigkeit gar nicht zu beachten schien, dafs es nöthig wird, in Erinnerung zu bringen: Du mufst buchstabiren können, wenn Du lesen willst. Unsre Beurtheilung des genannten Werkes wird sich demnach in drei Hauptheile spalten, nämlich: in Beleuchtung des Textes in wiefern er der Oper zu einer guten Grundlage dienen konnte, in Betrachtung der Musik, und endlich in eine Recension der Darstellung auf der hiesigen Bühne, als den zufälligen Theil des Kunstwerkes.

Das Gedicht (von Jouy, übersetzt durch Herklots) scheint dem Ref. im Allgemeinen zur musikalischen Behandlung höchst geeignet. Der Inhalt ist in wenigen Worten folgender:

Demaly, Rajah von Benares, soll nach dem Willen Bramas, den dessen Priester erkannt zu haben glauben, eine Gattin wählen. Dazu sind die schönsten Frauen seines Harems versammelt, unter denen sich vorzüglich drei Ixora, Divane, Deveda Hoffnung machen, durch Demaly auf den Thron erhoben zu werden. Allein der junge Fürst liebt die Bajadere Laméa, die ihm als Geweihte Brama's versagt ist. Ein verrätherischer Bramin, Narsea, und dessen Vertrauter Rottar, Oberfeldherr, haben, man kennt die Ursach nicht, den Untergang Demaly's beschlossen und hindern ihn deshalb, dem in's Land feindlich eindringenden Fürsten der Maratten, Oskar, gerüstet entgegen zu ziehn, indem der Oberbramin vorgiebt, durch Gebet schon den Untergang der Feinde durch Brama selbst bewirkt zu haben. So sind die Maratten denn ungehindert bis nach Benares vorgedrungen und überfallen in dem Augenblicke die Stadt, wo Demaly seiner Leidenschaft nicht mehr Herr, öffentlich aussprechen will, dafs er Laméa allein zu seiner Gattin erwählen könne. Der Einbruch der Feinde stört indefs das Freudenfest, Demaly nennt Rottar und Narsea entlarvte Verräther und stürzt in die Schlacht. Als einen schönen dichterischen Zug müssen wir nachstehend anführen dafs Laméa, während des Festes, welches die Bajaderen durch ihre Gegenwart verherrlichen, in trüben Sinnen verloren ernsten Gedanken nachzuhängen scheint und plötzlich, von Angst ergriffen, sich beschwörend zu Demaly wendet, weil prophetische Ahnungen ihr sagen, dafs das Reich und der theure Fürst selbst in furchtbarer Gefahr schweben. Diese Ahnung wird durch den gleich darauf hereinstürzenden Flüchtling, der die Feinde ankündigt, zur Gewifsheit gemacht. Darauf weicht das Fest der ernsten Nothwendigkeit des Kampfes, mit dessen beginnendem Getümmel der erste Akt schliefst.

Im zweiten Akte wird uns zuerst die trübe Kunde, dafs Demaly die Schlacht verloren hat und sich in der Gewalt des Siegers befindet. Doch hat er standhaft noch nicht verrathen, wo er Wischnus heilige Binde verborgen hat, an deren Besitz die Wohlfarth des Herrschers von Benares geknüpft ist. Die treue Laméa hat schon die Flüchtlinge zu einen neuen Kampf-Versuch zu begeistern gewufst. Sie verspricht jetzt dem Fürsten der Maratten, ihrem Geliebten das Geheimnifs abzuschmeicheln und weifs mit Hülfe ihrer Gefährtinnen durch ein reizendes Fest die Sieger und ihren Gebieter in müfsige Arglosigkeit zu wiegen. So werden die Getäuschten von dem indefs

*) Der vollständige Klavier-Auszug ist in der Schlesingerschen Handlung zu dem herabgesetzten Preise von 5 Thlr. (statt 8 Thlr. 16 Gr.) zu haben.

befreiten Demaly überfallen und besiegt; Okkar ist im Kampfe gefallen.

Jetzt hebt der dritte Akt an. Demaly soll nun endlich die Gemahlin seines Thrones bestimmen. Allein ein Pfeil mit vergifteter Spitze hat ihn getroffen; er ist trotz der unscheinbaren Wunde dem Tode nahe. Jedoch nach dem Glauben der Braminen kann er nicht zur himmlischen Ruhe eingehn, wenn sich nicht eine getreue Gattin mit ihm den Flammen des Scheiterhaufens, der seinen Leichnam verzehren soll, übergiebt. Der Bramin forscht unter den Frauen des Harems, ob keine ist, die so viel Liebe für den Fürsten fühlt. Alles schweigt. Da wagt es Laméa, die Bajadere, hervorzutreten und sich dem Opfertode freudig zu weihen. Mit gerührtem Staunen bewundern die Gespielinnen wie die Braminen den heldenmüthigen Entschluss des Mädchens. Doch die Ausführung muss beschleunigt werden, damit nicht der Tod den Fürsten zuvor hinwegnehme. Die opfernde Liebe legt den Kranz der Freude, den festlichen Schmuck ab, sie wird mit dem Wittwenschleier verhüllt, ergreift die Todesfackel, womit sie ihren Scheiterhaufen selbst entzünden will, schreitet muthig auf den schon bereiteten Palankin zu — Da rollt der Vorhang des Hintergrundes empor, man sieht den Rajah auf seinem Throne, er steigt herab und die selige Laméa empfängt den Lohn ihrer liebenden Treue, denn auch der Verbindung steht nichts im Wege, weil Wischnu nach der Sage sich selbst eine Bajadere zur Gattin gewählt. —

Gleich auf den ersten Blick erscheint dieser Stoff als ein solcher, der der Musik ein reiches Feld darbietet, ihre Wunderkräfte zu entfalten. Nichts ist zur musikalischen Darstellung so geeignet, als die aufopfernde und endlich beglückte Liebe. Wer sich nur einigermassen mit der Verehrung der Gottheit bei den Völkern der Vorzeit bekannt gemacht hat, der findet auch gewiss in der Zumuthung nichts Anstössiges, dass man einer Bajadere alle diese Tugend der reinen Liebe zutrauen soll. Wenn hier der Ort wäre, über die Betrachtung der sinnlichen Liebe bei den Alten etwas Gründliches zu sagen, so würde sich manches für uns begreiflicher machen lassen, was seit der Herrschaft des Christenthums freilich sehr fremd und unverträglich mit der Sittlichkeit erscheinen muss. Nur historisch will ich an die phrygischen Religionsgebräuche erinnern, wo heiliger Fanatismus noch ganz andre Schöpfungen zur Welt gefördert hat, als die Einsetzung der Bajaderen. Wer gedenkt nicht der Hierodoulen? — Also genug für den vorliegenden Fall wo man auf Treu und Glauben annehmen muss, dass nach den konventionellen Verhältnissen der Indier allerdings man nicht durch Verworfenheit zum Stande der Bajaderen gelangen konnte, sondern dass höher empfindender Sinn damit vereinbar war. — Wenn wir diese musikalische Receptivität des Stoffs anerkennen, woher mag es kommen, dass so mancher Eindruck fehlt, den wir davon erwarten dürften, ja dass das Ganze nie, sondern immer nur einzelne Momente befriedigen? Es liegt dieses offenbar in der ungeschickten scenischen Anordnung des Dichters und in der zwecklosen Anfügung mehrer uninteressanter Verhältnisse und Personen, die zum wesentlichen Gange des Stücks wenig beitragen und eine grosse Breite verursachen. Was die Ungeschicktheit der Scenirung anlangt, so ist zuerst zu fragen: Warum wird von Laméas und Demaly's Liebe nur erzählt? Warum nicht mediis in rebus angefangen und die beiden Liebenden im Glück und der Vergessenheit der scheidenden Verhältnisse dargestellt? Wie viel wirksamer würde dann, gleichsam ein Donnerschlag aus heitrer Höhe, das Gebot des Ober-Braminen uns erschüttern, dass Demaly aus den Frauen seines Harems eine Gattin erwählen solle? — Wie matt ist die müssige Unthätigkeit Demaly's motivirt, worin er die Maratten erwartet? Warum nicht ein plötzlicher Ueberfall? Wer will die geographische Schwierigkeit so hoch anschlagen als die psychische Unmöglichkeit? — Aber wozu überhaupt die Maratten? An Demaly's Thron erblicken wir Verräther, wir wissen nicht weshalb, denn er ist ein gütiger Fürst, auch verschwinden sie wie Schatten am Schlusse des ersten Aktes und thun zur Fort-

setzung des Stückes gar nichts mehr. Warum sind nicht, der Ober-Bramine aus Herrschsucht, der Feldherr Rottar aus gleichem Antriebe und vielleicht aus Leidenschaft zu Lamea, oder irgend einer Frau des fürstlichen Harems, warum sind nicht diese selbst Verschwörer und Häupter der feindlichen Parthei? Wie schön hätte sich da eine zweite weibliche Haupt-Parthie in einer leidenschaftlichen zurückgesetzten Favoritin, die mit den Verschwörern im Einverständnisse wäre, aufstellen lassen! Wie natürlich hätte sich der Sieg der Verschwornen und nachher ihr Sturz durch die sorgende Lamea, auf die Niemand Verdacht hatte, vorbereiten lassen! — Doch genug der Verbesserungen, über die ich hier nicht ins Einzelne gehen kann. Unwillkührlich habe ich schon die Mifsstände dabei berührt, die durch zwecklose Hinzufügung mehrer Verhältnisse und Personen, die uns kein Interesse abgewinnen können, entstehn. Ich brauche sie nur noch namentlich zu machen. Es sind die Verräther Narsea und Rottar und die drei Sultaninnen, deren eitler Wettkampf gar nichts zur Förderung der Sache beiträgt. Wie diese Verhältnisse hätten vermieden werden können, ist oben angezeigt worden. Aus diesen Fehlern zusammen genommen ist noch ein andrer Uebelstand hervorgegangen der der Musik den wesentlichsten Schaden thut. Es fehlt nämlich durchaus an zusammenhängenden musikalischen Stücken. Das Ganze ist eine Kette von Arien und Chören, es kommt fast zu keinem Duett, viel weniger zu Terzetten, Quintetten und andern Formen der Scene, worin sich die Schwingen der Musik freier entfalten könnten. Selbst die Finale's sind in Beziehung auf die einzelnen Personen unbedeutend und werden nur durch die Chöre zusammengehalten. Freilich ist das Finale des ersten Akts noch das reichhaltigste.

In den angeführten Umständen liegen alle Schwächen der Musik selbst begründet und selbst die reiche Fantasie des Komponisten vermochte nicht, uns durch viele schöne Einzelheiten für den vermifsten organischen Bau des Ganzen schadlos zu halten, während er bei geschickter Behandlung des Gedichts mit der Hälfte aufgewendeter Erfindungskraft weiter gereicht haben würde. Auf die schönen Einzelheiten aufmerksam zu machen, soll jetzt unser angenehmer Beruf sein.

(Schlufs folgt.)

Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Sing-spiel in 3 Abtheilungen nach dem Französischen von M. Tenelli. In Musik gesetzt von I. F. Schmidt.

Berlin, den 8. Februar.

Wir müssen dem Komponisten für dies angenehme Geschenk sehr dankbar sein. Ein gut gewählter Stoff, zweckmäfsig behandelt, mufs, wenn man auch nicht den Mafsstab höchster Kunstforderungen daran legen kann, immer einer Bühne ein willkommner Zuwachs sein. Denn die Menge verlangt Mannigfaltigkeit, wie das schon Göthe anerkennt, als er bedauert die Absicht, mehre dem Klavier ähnliche Stücke zu verfertigen, nicht ausgeführt zu haben. Denn, fügt er hinzu, eine Bühne, die die Schwierigkeiten kennt, ihr Repertoir mannigfaltig zu arrangiren, würde uns immer gedankt haben, wenn es ein zehn bis zwölf Stücke mehr gäbe, deren Ausführung nicht zu viel Mühe und Kosten verlangte, und die man dann und wann gern sähe.

Zu dieser Art Stücken gehört das vorliegende Singspiel, und der bescheidene Komponist wird auch selbst nicht die Absicht gehabt haben, denselben einen Platz unter den Kunstwerken des höchsten Ranges anzuweisen. Der Stoff ist einfach und launig. Eine jung verheirathete Französin, Frau von Florville hält sich mit ihrem Gatten, dem Oberst von Florville, in Madrid auf. Das Haus, welches sie bewohnen, scheint in eine Nebengasse hinaus zu gehn, zu der man nur durch einen Umweg gelangen kann; dort hinaus sieht ein durch eine Tapete verstecktes Fenster. Frau von Florville hat dieses entdeckt und aus demselben mit ihrem in der Dämmerung vorübergehenden Gemahl ein Liebesverständnifs angeknüpft.

(Schlufs folgt.)

Ueber Olimpia nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18. Februar — Nro. 7. — 1824.

III.

Korrespondenz.

Ueber Spontini und seine Olimpia.

(Dritte Karnevals-Oper.)

Berlin, den 9. Februar.

Die Aufführung der Alceste gab neulich *) Veranlassung zu einer allgemeinen Betrachtung über Gluck's Eigenthümlichkeit. Mein heutiger Bericht gilt einem Gegenstande, dessen Name schon in unsern Tagen das Losungswort zum Parteienstreite abzugeben scheint. Die Kritik hat mit Parteiung und Persönlichkeit nichts zu schaffen: sie strebt, ihren Gegenstand zu erkennen und ihm in der Geschichte die gebührende Stelle anzuweisen. So will ich denn, statt auf die Erzählung jener Streitigkeiten einzugehen, oder mich gar in sie zu mischen, den geschichtlichen Standpunkt Spontini's zu bezeichnen suchen. Nicht um zwei ganz heterogene Naturen zu vergleichen, sondern um eine geschichtliche Erscheinung an die andere zu knüpfen, werfe ich noch einen Blick auf Gluck.

Wie anders waren die Verhältnisse, unter denen er seine Opern schuf und die, unter denen Spontini sich entwickelte! Welche Stille dort! Italien ohne politisches Leben, aus bedeutungloser Gegenwart auf die herrliche Vergangenheit, seinen Stolz, zurückgewiesen; der deutsche Reichskörper, die alte Regierung der Bourbons in altgewohntem Herkommen ruhend, von keiner neuen Idee aufgestört — selbst die lebenvollste Regung, der Krieg, nur Angelegenheit der Fürsten, nicht eine Entwickelung der Völker. In diesem geistigen Stillstande der Gegenwart steigt vor Gluck der Geist des Alterthums in seiner plastischen Ruhe und Abgeschlossenheit auf und es wird zur Vollendung gebracht, wonach bis dahin vergebich gerungen worden war. — Gluck beginnt nicht eine Periode in der grofsen Oper, er schliefst eine. Von ihm bis auf Spontini ist dieselbe nicht weiter gereift.

Nun überblicke man den Zustand der Völker, die Zeit, in der Spontini, nachdem er sich in Italien technisch geübt hatte, seine Vollendung erhielt. Neue mächtige Ideen von Freiheit, Alles durchglühendes Gefühl eigener Geltung, allgemeinen Menschenwerths und Menschenrechts, neu erwachender Sinn für Vaterland und Volksthümlichkeit, eine ungeheure Revolution, gefolgt von langjährigen Kriegen, alles giefst ein neues Leben durch die Völker Europa's, kräftigt den Einzelnen, umschliefst erhebend Alle zu einem Ganzen. Das herrliche Wollen und seine Ausschweifung, die Leidenschaft, herrschen und aus der Gährung will die Idee einer höhern einheitvollen Gestaltung auftauchen.

Hier beginnt Spontini eine neue Periode der grofsen Oper. Ueberschauen wir seine Opern zuerst im Allgemeinen, so zeigt sich schon formell jede in einer Einheit, welche vor Spontini noch niemals erreicht worden ist. Gluck — es bedarf kaum der Erwähnung — hat jeden Charakter wahr und treu durchgeführt, den Ton des ganzen Drama fest gehalten. Allein die Personen stehen bei ihm fast überall vereinzelt einander gegenüber und das Ganze bietet eine Reihe von Scenen, die eine zur andern hinführen, nicht in einander hineingeschlungen sind. Daher die im Allgemeinen nicht befriedigende Form seiner Duette und Terzette, die man oft mehr eine Reihe von Arietten nennen könnte — so geschieden sind

*) Extrablatt zu No. 5., Zeitung No. 6.

die gegenseitigen Aeufserungen der Redenden — bis der Schlufssatz endlich den Einigungs-Punkt giebt. — Bei Mozart ist die höchste geistige Einheit im Charakter der einzelnen Personen und Opern. Es ist ästhetisch unmöglich eine Don Juan-, oder Così-Scene in Figaro oder Titus zu setzen, eine Arie der Elvira der Anna zu geben. Allein die einzelnen Scenen, in sich selber so reich bewegt, geistig mit einander so übereinstimmend, stehen dennoch unverbunden da — bei den meisten Mozartschen Opern lag die Nothwendigkeit schon in der Mischung von Rede und Gesang, aus der sie bestehen.

Spontini unternahm — und vollführte es fast überall, Scene in Scene, Arien, Ensembles, Chöre und Recitativ so in einander zu schlingen, dafs jeder Akt als Ein Gufs erscheint. Seine Mittel hierbei (um die Behauptung formell nachzuweisen) sind eine höchst einheitvolle, das Ganze umspannende Kantilene und eine eben so einheitvolle, in das Ganze gebrachte Bewegung. In beiden, ihm hier als eigenthümlich zugeschriebenen Erscheinungen ist der vorzüglichste Anlafs zu den widersprechenden Urtheilen über ihn zu suchen.

Die, welche ihm Mangel an Melodie beimessen, und die, welche eben in der Melodie seine gröfste Stärke zu sehen glauben, sind sich nicht so ganz widersprechend, als man wohl glauben möchte. Der Reichthum an einzelnen melodischen Sätzen, in welchen Mozart jede Regung im Gemüthe seiner Personen ausgesprochen hat, (am reichsten in Figaro) mufste bei Spontini einer umfassendern, zusammenhaltendern Melodie des Ganzen (die wir nach diesem Charakter Kantilene genannt haben) geopfert werden und in dieser bedurfte es sogar häufigerer Wiederholungen, als zu den Schöpfungen früherer Komponisten, um die gröfsere Einheit und Verbindung zu bewirken. Der erfahrne Komponist hat wohl erkannt, dafs seine Kantilene eben in dieser Gestaltung ihre gröfste Macht erhalte und diese Ganzheit in der Melodie am geeignetsten sei, die Mehrzahl der Hörer in Einem Zuge fortzutragen. So erscheint jener Widerspruch der Parteien nicht unversöhnlich; zugleich aber auch eine Vergleichung spontinischer Melodie mit anderer, z. B. mozartscher unzulässig, da beide Meister Verschiedenes gewollt und geleistet haben. Ueberhaupt mufs man jeden Künstler und jedes Werk allein nach und aus seiner Tendenz beurtheilen und es verräth Krämersinn, wenn der Beurtheiler die einzelnen Mittel, z. B. die einzelnen Melodieen, Modulationen und dergleichen, gegen einander abzählt.

Gehoben und unterstützt wird die melodische Einheit durch einen höchst geordneten, harmonischen Periodenbau. Der einfache und klare Rythmus (fast überall von zwei und zwei, oder vier und vier Takten) der sich durch alle spontinischen Opern verbindend zieht, ist wohl zum gröfsern Theile Veranlassung zu der Beschuldigung, Spontini wiederhole in seinen spätern Opern die frühern. Man könnte es bei dieser Meinung belassen, wenn nur zugleich erkannt würde, wie auch hier die Tendenz, ein geschlossenes Ganze zu geben, für die eigenthümliche Gestaltung des Einzelnen beschränkend wirkte — und untersucht, wie weit eine reichere Entwickelung des Einzelnen mit der beabsichtigten Einheit des Ganzen noch verträglich gewesen wäre. Auch hier ist aber die geistigere Erwägung der Tendenz des Künstlers einer rein äufserlichen Ansicht der Form seiner Werke gewichen.

Doch — schon zu viel für eine Korrespondenz-Nachricht über das Grundprinzip der spontinischen Oper in Hinsicht ihrer formellen Auffassung. Was ist es, das diese Form beseelt, das sie geistig möglich machte, ja nothwendig bedingte? Es ist die Leidenschaft. Nicht Charakterbildung, wie bei Gluck, nicht musikalische Darstellung des ganzen Menschen — sondern die Darstellung der Leidenschaft in ihm, erscheint uns vorstechend als wohlgelöste Aufgabe Spontini's. Daher die gewaltige Besetzung seines Orchesters, daher die reiche Figurirung seiner Saiteninstrumente, besonders der Violen, daher die eben so reich und häufig, als zweckmäfsig eintretenden Blech-Instrumente, daher — um das Walten des

Grundprinzips auch in einer Einzelheit nachzuweisen — D dur als stehende Tonart für seine Ouvertüren. So durchströmt ein aufgeregtes Leben jede Oper Spontini's in den wichtigern und unwichtigern Theilen. Schon seine Ballets haben im Vergleiche mit allen andern eine erhöhte Bewegung, seine Recitative einen hoch gesteigerten Ausdruck. In seinen Hauptpersonen werden die gewaltigsten Hebel der Leidenschaft, Liebe und Krieg bewegt; Liebe und Heldenthum, oder adlicher Sinn *) dafür durchdringen und heben sich gegenseitig und diese schöne und grofsartige Bedeutung legt sich uns nicht in Einem, sondern in allen seinen Hauptcharakteren dar. So erscheinen Olimpia, Amazili und Julia, Kassander, Kortez und Licinius in den Hauptzügen ihrer Charaktere nahe verwandt, wenn auch nicht als dieselben und eine flüchtige Betrachtung konnte auch hierin zu der Behauptung Anlafs finden, Spontini wiederhole sich aus seinen frühern Opern. Künftige Aufführungen derselben werden wol Gelegenheit geben, die hier herrschende Ansichtweise weiter zu entwickeln. Auch die weitern Betrachtungen über Olimpia mögen bis dahin ausgesetzt werden. Nur der Charakter der Statira fodert eine vorzugweise Berücksichtigung.

Kaum konnte Spontini eine günstigere Gelegenheit geboten werden, seine ganze Kraft zu entwickeln, als in diesem Charakter, der nur aus den heftigsten Leidenschaften gewebt ist. Er darf auch unstreitig Spontini's vollendetster genannt werden. Die kräftige, stolze Tochter des Darius mufs mit dem ganzen persischen Könighause schon früh den Sturz der Hoheit in die Tiefe erfahren. Der Sieger Alexander schenkt der Knieenden das Leben und — den Thron, dem die Völker ringsum gehorchen. Dies ist die ihr gebührende Stelle, ihr Herz darf und mufs von dem herrlichen Gemahl ganz erfüllt sein. Nun geschieht der furchtbare Schlag, der ihren ruhigen, hoheitvollen Charakter im tiefsten Grunde zerrüttet. Alexander wird vor ihren Augen ermordet, die geliebte Tochter Olimpia — so glaubt Statira — theilt sein Schicksal, das grofse Reich ist zerfallen, das Haus des Königs zerstört, jedes Glück zertreten — die Wittwe des Weltenbeherrschers birgt sich vor den Mörderdolchen in die nächtige Verborgenheit des Dianentempels, die Stolze als dienende Priesterin, den Herrschersinn in Unterwürfigkeit gebeugt, Rache und Hafs zum Schweigen verdammt, ihre Klage im weiten Haine des Tempels ungehört verhallend. Welch eine Einsamkeit!

So finden wir sie in der Oper. Der Befehl des Hierophanten zieht sie aus der Nacht ihres Grames in das festliche Getümmel der Vermählung — sie soll Glück verheifsen, sie, die Verrathene, Ausgestofsene; und in dem, der ihren Segen erwartet, erblickt sie den (vermeintlichen) Mörder ihres Gatten und ihres Glücks. Ihr Fluch zerreifst die Feier. Der Tempel ist entweiht. Sie naht, um die Göttin zu sühnen und die Erinnerung an Kassander und sein Verbrechen verwandelt das Gebet in lästernde Anklage der Götter. Vor der Gewalt der Leidenschaft bricht hier die stolze Kraft zusammen. — Aus ihrer Ohnmacht erwacht Statira zu reuigem Gebete; sie findet in Olimpia ihre Tochter wieder. Süfse Mutterliebe mildert den herben Sinn. Kassander ist es, der die Tochter gerettet hat, beide flehen Statira um Vergebung; sie ist erweicht, sie hebt die Hände, den Bund der Liebenden zu segnen — und in Fluch verwandelt sich der Segen auf ihrer Lippe. Es ist eine furchtbare Gewalt in dieser Uebermacht des Rachgefühls, dem sich Mutterliebe, ja der Wille zur Versöhnung — so erscheint es — beugen, das wie ein Gott den willenlosen Menschen lenkt. —

Die Milder verdankt dieser Rolle wol ihren höchsten Triumph. Was könnte die Bühne werden, wenn jeder Charakter so erfüllend und einheitvoll, mit so gleichbleibender Haltung und Kraft durchgeführt würde!

Vortreffliches leisten auch Madame Schulz und die Herren Bader und Blume. Von ihnen ein andermal.

*) Als eine nicht bedeutungslose Aeufserlichkeit erwähne ich, dafs ich in keiner Partitur so oft „noblement" angezeichnet gefunden, als in Spontini's.

Die Bajaderen. Heroische Oper in drei Akten zu beibehaltener Musik von Katel, aus dem Franzosischen des Jouy frei übersetzt durch C. Herklots.

(Schluſs aus dem Extrablatte zu No. 6.)

Leider dürfen wir von der Ouverture nichts sagen, weil uns ein ungünstiger Stern einige Minuten verspätete und der Eindruck und die Erinnerung aus frühern Vorstellungen nicht mehr lebendig genug sind. Wir wenden uns also zuerst zu dem Frauenchor Scene 2.: „Der Lieb' und Dankbarkeit Entzücken" u. s. w. den wir besonders deshalb herausheben, weil darin sich der Charakter der ganzen Musik (in nuce) darstellt. Die Tonart ist A dur und geht gegen den zweiten Theil in feiner geistreicher Modulation durch Cis dur nach Fis moll über. Die Melodie ist durchgängig schön und originell und spricht eine sanfte romantische Liebe aus, die die Seele der ganzen Oper bildet. Man möchte sagen, die seelige Ruhe des indischen Himmels, des sanften tief und fein fühlenden Volkes, der ganzen reichen, stillebenden südlichen Natur sei in diesem Stücke aufgefafst und ziehe uns in die Verwandschaft jenes Volkes und Klima's hinüber. Im Ganzen athmet derselbe Geist durch die ganze Oper. Es kommt nie zu schroffen, wilden Aeufserungen der Leidenschaft; alles ist in dem mild-romantischen Tone jenes Klima's, jener reichen sonnigen Fluren gehalten. — Darauf folgen einige erzählend exponirende Recitative, die obwohl nicht ohne Ausdruck und gut deklamirt, dennoch eine zu epische Breite einnehmen, wie das schon oben gerügt worden. Dabei ist manches als Arioso behandelt, was durchaus kurz recitirt werden mufste, und dadurch wird die handlunglose Scene noch länger. Wie aber der Komponist Rustans Rede:

„Was wecket dann (sic) Deinen Schmerz?
— Wie kann Dich Sehnsucht quälen? —
Die höchste Macht ist Dein! — Du kannst
als Herr befehlen — und glücklich sein! —
Warum zagst Du, ein Recht zu üben,
das die Sprödeste Dir giebt? — Wink ihr
zu, Dich zu lieben — und sei geliebt!"

wie er diese, sag' ich, ganz als Arie und nicht als Recitativ behandeln konnte, das ist unbegreiflich. Wir haben sie deshalb ganz hingesetzt, weil man (die Mühe eine citirte Stelle nachzuschlagen, nimmt sich selten Jemand) an dieser Arie vel *quasi* beweisen kann, wie wenig viele Musiker noch heut über die höhere Aesthetik ihrer Kunst, sobald sie mit der Poesie verbunden ist, nachgedacht haben. Die Arie ist für die Oper das, was der Monolog für das Drama: eine ausgesprochene Empfindung, wie jenes ein ausgesprochener, durch Gedanken motivirter komplizirter Seelenzustand, dessen Darstellung aber nur an die Zuhörer, nie an Mitspielende gerichtet sein darf. Daher ist es Unsinn, wenn ein Monolog im Drama etwa behorcht wird, und der ungeschickte Dichter zeigt alsdann nur, dafs er eine zufällige Form mit einer künstlerischen Freiheit verwechselt, oder besser, dafs er das äufsere Mittel der Sprache für das wesentliche innere gehalten hat. Eben so ist es mit der Arie. Sobald sie zu jemand der Mitspielenden gesungen wird, der sie hören soll, mufs sie sogleich in ein Duett übergehen; denn ausgesprochene Empfindung regt fremde Empfindung an und diese mufs sogleich dem Zuhörer mitgetheilt werden. Es darf keine Figur auf der Bühne stehen, die blos als Mittel dient, dem Zuschauer etwas mitzutheilen; eine jede mufs ihre Bedeutung für sich haben. — Im vorliegenden Fall ist nun noch der Mifsgriff begangen, dafs die Worte, welche der Komponist zur Arie gemacht hat, gar keine eigene Empfindung enthalten, sondern nur eine trockene Verwunderung über den Zustand eines Andern. Man wende mir nicht ein, dafs in unzähligen, ja in den besten Opern die gerügten Mifsgriffe vorkommen. Sie sind dort eben so tadelnswerth, wie hier und im Verfolg dieser Blätter, nehmen wir vielleicht Gelegenheit, gerade über die anerkannt vortrefflichsten Operntexte zu sprechen und zu zeigen, wie selbst da noch viel fehlt, bis das Werk einer aesthetisch kritischen Beurtheilung Stand halten könnte. —

Zu unserer Oper zurück. — Demaly's Recitativ und Arie: „Wohlan! Ertragen sei mein Loos!“ G dur ¾ Takt ist tief gefühlt und von eindringend seelenvoller Melodie: auch eignen sich die Worte sehr zur ausdruckvollen Komposition, obwohl die Uebersetzung steif und ungeschickt ist. — Der Marsch welcher sich bei den Worten Rottars „die Grofsen Deines Reiches“, u. s. w. aus der Ferne hören läfst, hat Rythmus und Charakter, wie überhaupt die meisten, besonders maratthischen Märsche in dieser Oper vortrefflich zu nennen sind. Aufserordentlich schön ist der Chor der Bajaderen: „Du Quell der Lust“. Er wiegt sich so melodisch hin und wieder, dafs er ganz übereinstimmend mit der Art des Eindrucks wird, den der reizend verführerische Tanz und das Betragen dieser, der Schönheit geweihten Geschöpfe, auf uns machen sollen. (Man denke nur an Göthes Vers: „Sie weifs sich so lieblich im Tanze zu tragen“.) Der erste Theil des Finale's, bis zu den Worten: „Welche Marter für mein Herz“ (Text pag. 18), ist in Beziehung auf Charakteristik der Stimmen sowohl, als auf Verschmelzung derselben zu einem Ganzen, sehr schön gehalten, und es thut besonders das wiederholte Crescendo eine herrliche Wirkung. Doch möchte Lamèa zu leidenschaftlich gehalten sein, die uns mehr als schwärmerisch Liebende vom Dichter gezeichnet zu sein scheint.

Die Hymne der drei Bajaderen: „Donga blicke huld hernieder“ ist überaus schön. — Darnach erlahmt aber die Musik etwas, und Lamèas träumerische Prophezeiung, dieser überraschende herrliche Gedanke des Dichters, ist seiner nicht würdig gehalten. Ganz versäumt hat der Komponist die ihm vom Dichter dargebotene so höchst glückliche Gelegenheit, die Musik mit aller ihrer Gewalt einherschreiten zu lassen in der Stelle wo Demaly singt:

„Lafst meines Herzens Wahl mich frei Euch offenbaren
Vernehmt!“ —

Jetzt will der, von der Leidenschaft fortgerissene Jüngling das Wort Lamea aussprechen, als ein Bote, der den Einfall der Maratten verkündet, ihn unterbricht. Statt diesen unmittelbar, vom Orchester unterstützt, ins Wort greifen zu lassen, hören wir ein lahmes Ritornell, aus dem wir weder Demaly's Stoken, noch das Schweigen des Boten begreifen. — Der Schlufs beim beginnenden Kampfgetümmel, ein feuriges Allegro in D dur, ist lebendig aber nicht charakteristisch genug.

Aus dem Folgenden wollen wir nur noch Einzelnes herausheben. Im allgemeinen sind die Märsche, Chöre und Tänze der Maratten im kräftigen charaktervollen Gegensatze gegen die der Indianer und Bajaderen gehalten. Treflich ist die Stelle im Recitativ zwischen Lamea und Oskar, wo der letzte zu ihr sagt: „Das strenge Recht fodert Demaly's Tod! Du bebst?“ Wir beben und fürchten mit ihr. Ergreifend ist Lamèas Arie, (C moll, wenn ich nicht irre) „ohne den scheuen Blick von den Gefahren zu wenden.“ Sie dringt ins innerste Herz und erfüllt uns zugleich mit der Hoffnung, die auch Lamea's aus der Ferne glänzt. — Das darauf folgende Duett zwischen ihr und Demaly könnte als der Gipfelpunkt des Rührenden in der Oper gehalten worden sein, enthält aber kühle Reflexionen statt heifser begeisterter Liebe. O Ihr Dichter! — Das Finale des zweiten Akts reicht nicht an das erste. — Der dritte Akt ist der schwächste. Ein endloses Duett, oder besser Arienstückchen aneinander genäht und abwechselnd gesungen, die unbedeutenden eitlen Streitigkeiten der drei Sultaninnen und andre Nebendinge rauben eine halbe Stunde Zeit. Desto ergreifender wird daher auch die Scene, wo Lamea sich auf die Aufforderung des Brahmines Hyderam zum Opfer für den Geliebten darbringt. Hier hat der Komponist seine ganze Kraft aufgeboten und nach unserer Meinung ein schönes Ziel erreicht. Besonders schauerlich ist des Oberpriesters mahnende Erinnerung an die Schwüre des Bundes und die Unwiederruflichkeit des Eides. Aufs tiefste rührend dagegen ist Lamèas schwärmerische Arie: „Theurer Freund! der Tod vermählet uns“ u. s. w. Sie kann die Krone der Oper genannt werden. —

Die Momente der Freude und Belohnung, nach denen wir uns gesehnt, folgen jetzt rasch auf einander und befriedigen vollständig, so dafs selbst das uns nicht stört, gleichsam im Bewufstsein unsers sichern Glückes in Ruhe noch eine Zeitlang den Freudenfesten zuzuschauen, welche das Glück Lameas und Demalys durch Tanz und Musik verherrlichen. Ob indefs der reine Wille des Komponisten nach der ergreifendsten Musik noch so langeBallets erschaffen hat, bezweifeln wir, sind indefs auch nicht berichtet, ob die Balletmusik ein Zusatz von fremder geschickter Hand ist. —

Endlich zur Darstellung. Sie kann im Ganzen eine der gelungensten genannt werden. Fräulein Eunike sang mit bezaubernder Anmuth und ergreifender Innigkeit, besonders in den höhern Regionen ihrer Stimme, die ihren reinsten Metallklang, ungleich den Glocken, gegen den Gipfel zu gewinnt. Wenn sie ein gewisses, durch zu stark angespannte Kehlmuskeln verursachtes Drücken der Töne vermeiden wollte, so würden wir nichts zu erinnern haben. Ihr Spiel war im Ganzen zu loben und was die stumme Pantomine bei verschiedenen Scenen anlangt, (z. B. im 3ten Akte, wo der Bramin die Sulamin zum Opfertode auffodert,) sogar vortrefflich zu nennen. Man erblickte nichts von jenem zu viel, das der wohlmeinenden Künstlerin vielleicht nicht mit Unrecht bisweilen in Erinnerung gebracht werden kann. — Herr Stümer sang mit mehr Feuer und Klarheit der Stimme als wir in der letzten Zeit gewohnt waren, und wir wünschen dem geachteten Künstler Glück, wenn ein Rückschritt seiner schönen Stimme, den wir zu bemerken glaubten, nur temporär gewesen ist. — Herr Blume, als Fürst der Marauen leistete wie immer, sehr viel Gutes. Wir hoffen, er werde uns die Erinnerung nicht verargen, dafs mit beherrschter und gemäfsigter Kraft gehaltene Töne mehr Wirkung thun, als zu stark hervorgestofsene. Es ist dies ein Irrthum, in dem sich auch Herr Devrient (als zweiter Bramin höchst lobenswerth) befindet, obwohl wir dies nicht auf diese Rolle, wo er ganz gemäfsigt erschien, beziehen wollen, sondern vielmehr auf seinen Oberpriester in der Alceste, wo er durch zu starkes Angreifen der Stimme häufig detonirt. Da der Fehler beider Künstler aus dem zu eifrigen Bestreben, das Trefflichste zu leisten, entspringt, so kann er nur als ein Irrthum in der Wahl der Mittel betrachtet werden, dessen Meidung der Erhaltung ihrer Stimme wie der Darstellung des Ganzen vortheilhaft sein wird. Herr Gern als Oberbramin gab, was von einem so trefflichen Veteranen gefodert werden kann. Alle kleineren Partieen waren gut besetzt und wurden mit Fleifs ausgeführt. Wie fremd indefs fremder Dialekt, von dem ein Künstler der Bühne nichts wissen sollte, einwirken kann, möge ein Beispiel bezeugen, indem aus mangelhafter Unterscheidung des D und T ein Sänger, den wir nicht nennen wollen, das Wort „begleitet" so sang, als hiefse es „bekleidet". Bei einem französischen Theater stellt die treffliche Schule vor solchen Verstöfsen sicher; möchten die deutschen Theater ein Beispiel daran nehmen. — Vortrefflich besetzt waren die kleineren Sopranpartieen, welches wahrlich, da sechs Sängerinnen erfodert werden, keine leichte Aufgabe für eine Bühne ist. Wohl der unsrigen, die durch unermüdeten Fleifs in Heranbildung junger Zöglinge sich stets eine Pflanzschule erhält, aus der Partieen dieser Art so besetzt werden können, dafs sie ihrer Stellung angemessen in das Ganze eingreifen. Wir heben die oben schon angeführte Hymne der Bajaderen: „Dourga blicke huld hernieder" heraus, welche von den Damen: Karl, Willmann und Hoffmann meisterhaft vorgetragen wurde. Die Chöre und das Orchester unter der sichern Leitung des Herrn Kapellmeister Seidel leisteten das Mögliche. Nur beim Recitativ wünschten wir, dafs Sänger und Begleitung bei der Aenderung der Harmonie mehr auf einen Schlag zusammen träfen, indem es eine üble Wirkung thun mufs, wenn die Singstimme schon aufgehört hat und der vorhaltende Akkord im Orchester noch dissonirend mitklingt. Besonders fühlbar war dieser Uebelstand in der letzten Darstellung der Alceste, wo das Orchester beständig

zu spät kam. In diesem Fall ist der mit dem Kapellmeister zuvor, (d. h. in den Proben) einige Sänger der Dirigent. — Möchten wir die ausgezeichnete Oper, die, wenn sie auch die höchste Idee einer Kunstwerks nicht erreicht, doch rühmlich darnach strebt und auf gemeinsame Wirkung der Musik und Poesie abzweckt, (diese nicht wie Rossini eitel und geckenhaft zerstört) doch bald wieder hören. Sie hat sich gewifs eines allgemeinen Beifalls erfreut, der nur darum, sowohl für die Darstellenden als für den Komponisten, sich nicht so laut aussprechen kann, weil es an den Incidenzpunkten fehlt, die durch grofse in sich abgeschlossene Musikstücke gebildet werden, deren Mangel, wie oben gezeigt, gröfsten Theils vom Dichter herrührt. — Dem Uebersetzer haben wir nur noch zu sagen, dafs er sich künftig lieber bestreben möge, in edler musikalischer, jedoch ungebundener Sprache unterzulegen, als Reime zu suchen, da ohnehin die poetische Rythmik in der musikalischen fast immer untergeht, dagegen ein einzelnes Lahm-Wort auch der Musik stets ein Bleigewicht anhängt. A—Z.

Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Singspiel in 3 Abtheilungen nach dem Französischen von M. Tenelli. In Musik gesetzt von I. P. Schmidt.

(Schlufs aus dem Extrablatte zu No. 6.)

Berlin, den 8. Februar.

Dieses komische Verhältnifs wird mit Laune durch verschiedene Situationen durchgeführt, die besonders noch dadurch gewürzt werden, dafs Florville seine Gattin in eifersüchtigen Verdacht nimmt, weil der Diener ihm hinterbringt, dafs sie in der Dämmrung öfters zum Fenster hinaus mit einem Galan spreche, welches der Lauscher im Vorzimmer abgehorcht hat. Endlich läfst sich die Schöne erweichen und gestattet dem Liebhaber Florville ein Rendezvous. Er mufs auf der Strickleiter zum Fenster hineinsteigen und findet sich zu seinem Erstaunen in seinem eigenen Hause bei seiner Gattin. Das Abenteuer ist indefs nicht so ernsthaft geschildert, dafs es nicht verziehen werden könnte, und so schliefst das Ganze zwar mit einer kleinen Beschämung für Florville, aber doch zu allgemeiner Zufriedenheit. Wären die Singstücke nicht einzeln, wie im Vaudeville angebracht, so müfsten wir genauer auf den Stoff eingehn, und es würde uns nicht schwer werden, manche Mängel daran aufzufinden, z. B. dafs er besser in 2 als in 3 Akte zerfiele, dafs der Oheim eine etwas lahme Person, dafs manche Situation nicht geschickt motivirt und oft die Gelegenheit versäumt sei, die Musik mit mehr Wirkung eintreten zu lassen. Da die Musik indefs mehr als ein gefälliger Schmuck, der aber nicht wesentlich ist, wie als nothwendige Triebfeder des ganzen Organismus erscheint, so können wir dies unterlassen und uns nur an die einzelnen Musikstücke halten. Die Ouverture ist leicht, wohlklingend und gefällig. Das Thema des Allegro erinnert ein wenig an Rossini. Es wäre zu wünschen, der Komponist hätte ihr einen bestimmteren, vielleicht den Charakter spanischer Musik gegeben, nach Analogie der ziemlich gewöhnlichen türkischen Ouvertüren. Allein das Wort Madrid könnte sehr leicht in Wien, London u. s. w. verwandelt werden, weil es dem Stücke sehr unwesentlich ist, in welchem Lande oder welcher Stadt es spielt. Und deshalb hat sich der Komponist auch wohl nicht gedrungen gefühlt, den spanischen Charakter in der Musik hervortreten zu lassen. — Das erste Duett hat keinen recht musikalischen Inhalt und man ist noch nicht genug mit dem Inhalte des Stückes vertraut, um das Wunderliche in der Situation zu erkennen. Sehr artige Wirkung thut dagegen No. 3. zwischen Sanchette und Lorenzo, während No. 2. wol nicht lebendig genug in den Gegensätzen beider Stimmen hervortritt. — No 4., ein Rondoletto von dem Oberst Florville gesungen, wird seine angenehme Wirkung schwerlich verfehlen; doch mufs es nicht ohne Feinheit vorgetragen werden. Der Anfang des Finale im ersten Akte scheint nicht glücklich gefun-

den zu sein, nachher wird es indefs lebendiger und die verschiedenen Gemüthszustände sind, so weit es die Kürze des Stücks erlaubt, gut in Kontrast gesetzt.

No. 6., womit der zweite Akt beginnt, scheint parlando gehalten. Referent will über dies Stück nicht urtheilen, weil es so sehr in die Koulissen gesungen wurde (ein Fehler, den unsere darstellenden Künstler oft begehn) dafs er fast nichts von der Singstimme hören konnte.

An No. 7. schien dem Referenten der Eingang und das Recitativ sehr melodisch und gehalten: allein dem Rondo: „Männer, Männer, aufse Plagen" fehlte es an charakteristischer Melodie, die dagegen in No. 8. in dem Boleros desto hervorstechender war, weshalb denn Ref. dieses Stück das gelungenste der ganzen Oper scheint. Im Finale dieses Akts behagte uns alles sehr wohl, doch hätte der Chor der Musiker besser nur einem einzelnen Chorführer überlassen bleiben sollen, dessen Stimme charakteristisch zu führen gewesen wäre. Auch ist manches in der Dichtung zu steif, wie z. B. der Vers Lorenzo's:

Der kann lachen bei dem Scherz
Zentnerschwer war ihm das Herz
Kompliment wird ihm gemacht
Weil den Hof er andern macht.

In der ersten Zeile ist die Situation des Dieners, der seinen Herrn der Gefahr und dem Verrath seiner lustigen Abentheuer entschlüpft glaubt, schon genug ausgedrückt. Die letzten Zeilen lassen sich nicht mehr komponiren; es wäre den Musiker gewifs leichter geworden, wenn er die ersten einigemal wiederholt hätte und die Wirkung wäre komischer und besser gewesen.

Die Kavatine No. 10., welche den dritten Akt beginnt, ist sehr zart gehalten; auch die wohlklingend fliefsenden Worte begunstigen den guten Eindruck. Eben so dürfen wir die Serenate No. 11. nicht anders als loben, bis zu der Stelle, wo der Chor eintritt, der hier, so wie vorher nicht an seiner Stelle ist. Einfache Begleitung durch Blase-Instrumente würde die Wirkung dauernd erhalten, die der schöne Eingang auf uns macht.

Das Quintett No. 12. macht lebendig-komische Wirkung, besonders durch die verspottende Wiederholung der Serenate: „Hüll' in dichte Nebelschleier" u. s. w. — Der Schlufsgesang könnte (ein seltener Fehler!) ohne Schaden des Eindrucks ein wenig mehr ausgesprochen sein, auch würde es bessere Wirkung thun, wenn er mit dem Quintett in unmittelbarer Verbindung stände.

Im Allgemeinen müssen wir dem Komponisten noch eine zweckmäfsige Behandlung der Singstimmen und sehr wohlklingende bescheidene Instrumentirung nachrühmen. Die Darstellung war gerundet und von allen Seiten fleifsig zu nennen, besonders die von Fräulein Emmicke. Auch Herrn Bohrers zartes Spiel der obligaten Begleitungsstellen der Violine bei dem Kantabile No. 7 im zweiten Akte darf nicht unerwähnt bleiben. — Möchten wir die angenehme Vorstellung bald wieder sehen und von dem Komponisten bald etwas Neues hören.

A—z.

Das verborgene Fenster ist übrigens eine Uebersetzung der Battoni'schen komponirten „une soirée à Madrid. Kenner finden Battoni's Musik nicht lobenswerth — uns ist sie unbekannt. Einige Gesangstücke, z. B. die Anfangsduette sind von dem „poete prussien" (nach Theaulons Ausdruche) Herru Herklotz zugefügt.

B—d.

Aus Frankfurt am Main vernehmen wir, dafs auch dort Valentine von Mailand (über die aus Kassel berichtet worden) aufgeführt ist. Mehuls Ouvertüre, die allerdings nichts, als ein verlängertes Ritornell zur Introduktion ist, hat man nicht genügend gefunden und defswegen — die mit Mehül und Spontini bekannten Leser werden es nicht glauben wollen, es ist aber doch wahr — die Ouvertüre zu Olimpia vorausgeschickt. Wie mag nur nach diesem Prolog die Oper fertig geworden sein?

B—d.

Nachträglich

wird bemerkt, dafs die Bajaderen am angeführten Tage als zweite Karnevals-Oper gegeben worden sind.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Extrablatt

zu No. 7.

der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 21. Februar 1824.

II.

Recensionen.

Festgesang, gesetzt für grofse Militair-Musik, aufgeführt am 29. November 1823. im Ritter-Saale des Königlichen Schlosses. Eingerichtet für Sopran, Alt, Tenor und Bafs, mit Begleitung des Piano-Forte und einer Violine. Sr. Königl. Hoheit, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von K. F. Müller. Berlin, bei Trautwein. Pr. 12 Gr.

Schon die freudige Veranlafsung zu diesem Festgesange wird ihm eine günstige Aufnahme bei dem hiesigen Musik liebenden Publikum sichern; aber auch als Tonstück verdient derselbe Lob, zumal wenn man dessen eigentliche Bestimmung — für grofse Militair-Musik — im Auge behält. — Die in den ersten beiden Takten des Einganges in halben Tönen auf und abschreitende Gegenbewegung der Instrumente ist, besonders für die Posaunen, von guter Wirkung und bereitet auf den Inhalt des Gedichts vor. Ueberhaupt möchte das erste Tempo ¾ Takt, gelungener als das darauf folgende Allegretto ¾ Takt zu nennen sein; von welchem wir jedoch den im 4ten und 5ten Takt befindlichen Uebergang von Bdur in Cmoll, zumal in der Behandlung der Singstimmen rühmlich erwähnen müfsen. Ob das Ganze nicht durch gleiche Fortbewegung des Zeitmafses und der Taktart an Haltung gewonnen haben würde, mag hier unerörtert bleiben. Herr K. F. Müller hat die Absicht, kleine musikalische Zirkel durch Mittheilung dieses Festgesanges zu erfreuen, gewifs nicht verfehlt.

— n —

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 11. Februar.

Herr Konzertmeister Möser fährt auch diesen Winter fort, die Freunde klassischer Kammer-Musik durch seinen geistvollen Vortrag der ausgewähltesten Quartette von J. Haydn, Mozart, Beethoven und Andreas Romberg zu unterhalten.

Ausgezeichneten Beifall hat besonders ein Quartett von Beethoven durch die charakteristische Art des Spiels erhalten. Es wurde deshalb in zwei Versammlungen auf Begehren wiederholt ausgeführt. Mit welchem Humor H. Möser die Haydnschen Muster-Quartette vorträgt, wie hier Witz und Laune sprüht, ist bekannt. Mozart dürfte dem feurigen Temperamente des Spielers weniger entsprechen, als Beethovens kühne, oft bizarre Fantasie und die Energie und Romantik, welche sich in den meisten Tongemälden dieses in sich selbst zurückgezogenen Genies ausspricht, der eine Welt von Tönen in sich trägt, nur weniger, als Mozart die Empfindung rege macht.

Zu wünschen wäre es, dafs auch die Mozartschen Quintette und die Kompositionen von Spohr und Onslow abwechselnd dem geistreichen Genusse noch mehr Würze gäben. — Sehr schön führte Herr Möser besonders das Haydnsche Quartett mit den meisterhaften Variationen auf das österreichische Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser", auch die beiden älteren Quartette von Mozart aus G und C dur aus.

Mit-Spieler sind gewöhnlich die Herren Schwarz, Lenfs und Kelz oder Krautz. Alle streben nach Einheit zu einem schönen Ganzen.

Der Berendsche Saal ist durch aufmerksame Zuhörer fast jeden Mittwoch Abend gefüllt.

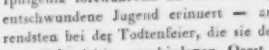
Acht Versammlungen haben bis jetzt statt gefunden und vier stehen noch bevor. Doch wäre ein zweites Abonnement auf noch sechs Versammlungen sehr zu wünschen, da die Osterzeit dies Jahr später als gewöhnlich eintritt und auch der holde Lenz uns vielleicht nicht zu früh überraschen wird, da wir den Winter noch immer vergeblich erwarten.

Iphigenia auf Tauris.

(Vierte Karnevalopor, gegeben am 13. Februar.)

Sie sollte nie aufgeführt werden, ohne dafs man Iphigenia in Aulis vorausgeschickt hätte. Der Hauptcharakter gewinnt seine höchste Bedeutung, sein höchstes Interesse aus dieser. Dort mufs Iphigenia *) gekannt worden sein, dieses himmlische Bild, das nichts als Jugendfrische. Anmuth, Schönheit, Liebe, Unschuld ist, dem ganz Griechenland entgegenjubelt, vor deren Wagen die Schaaren griechischer Mädchen und Jünglinge frohlockend tanzen, die Tochter des herrschenden Agamemnon, die geliebte Braut des Jugend-Helden Achilles — wenn man die zweite Oper ganz verstehen will: Iphigenia, von demselben Volke dem Opfermesser entgegengedrängt, funfzehn Jahre verbannt unter ein rohes Volk, zu einem blutigen Tempeldienste gezwungen — noch der Zerrüttung ihres Hauses, des Gatten- und Muttermordes unwissend. Beide Opern sind nur eine — dies hat vielleicht Gluck mit veranlafst, der zweiten keine förmliche Ouverture zu geben; die erste war schon der genügende Prolog. Le mer calme — Sturm: das ist die Ouverture der zweiten. Aber in ihr tritt ein neuer Charakter auf, der Iphigenien den ersten Rang streitig macht. Dies ist Orestes, Glucks gröfste Charakterschöpfung.

Orestes ist die dunkelste, furchtbarste Erscheinung in der musikalischen Welt. Der Kenner kann nicht aufhören, neue Züge des gröfsten Genie's in der Bildung dieser Rolle zu entdecken, der Schauspieler kann das Studium derselben nicht erschöpfen. Es ist der Sprosse von Königen, mit denen Götter sich oft verbanden, der Sohn des göttergleichen Agamemnon. Kraft und Stolz haben ihr Siegel der Stirn des herrlichen Jünglings aufgedrückt. Da zerstört ein übermächtiges Geschick Glück und Kraft und Leben. Des Vaters Ermordung mufs — so wollen die Götter — gerächt werden, der fürchterliche Muttermord ruft die Eumeniden in Orestes Gefolge. Die Oper enthält keine Aussöhnung, keine Ausgleichung. Iphigenia kehrt zum Vaterlande wieder — aber funfzehnjährige Verbannung hat sie der Jugend, des süfsen Friedens und Glücks beraubt; die Herzen findet sie nicht mehr, die ihr sonst entgegenschlugen und das väterliche Haus ist entweiht durch die schrecklichsten Morde. Auch Orestes Kraft und Leben ist im innersten Marke zerstört. Die Verheifsung Dianens wiegt zu leicht. Wer die Erinnien gesehn hat und so: der verliert ihren Anblick nicht mehr, für den ist nicht Freude, nicht sichere Ruhe zu hoffen. Diese Ansicht von der Oper erregt und befestigt jede Scene und es ist bemerkenswerth, wie sie in der Bildung der Hauptcharaktere vorwaltet. Darum werden wir bei Iphigenia fortwährend an die schöne, längst entschwundene Jugend erinnert — am rührendsten bei der Todtenfeier, die sie dem vermeintlich dahin geschiedenen Orest begeht. Hier kehrt dieselbe Melodie wieder, mit der in Aulis die Völker Griechenlands ihre Bewunderung und Liebe der glücklichen Fürstentochter aussprachen.



u. s. w.

Aber wie windet sie sich bei der Wiederkehr durch die wehmüthigsten Modulationen! Gewifs liegt hierin einer der schönsten Züge, die je einem Komponisten gelungen sind. — Mit Iphigeniens vereinigt sich Orestes Geschick in seinen letzten Momenten; jeder derselben ist die Frucht, ich möchte sagen, die Quint-

*) Iphigenia, die **Kraftgeborne**; würdiger Name für eine Helden- und Königstochter. Wir haben noch den mildern Eugenia (Eugenia) die **Wohl-** und **Schöngeborne**.

essenz seines vergangenen Lebens, seiner Thaten, seiner Leiden. Es ist bewundernswürdig, mit welcher Weisheit dieser Charakter durch die Oper durchgeführt ist. Schon die Ankündigung im Munde des Scythen, der Orests und Pylades Gefangennehmung berichtet:

> l'un d'eux étoit rempli d'un desespoir funeste, les mots de crime, de remord étoient sans cesse dans sa bouche, il detestait la vie, il appellait la mort — *)

zeigt uns auf Einen Blick seinen ganzen Zustand. —

Es kann nicht verkannt werden, dafs der Erfolg dieser Oper, mehr wie der jeder andern, von der Darstellung der Hauptpersonen, vorzüglich des Orest abhängt. Der Schauspieler, dem die Ehre dieser Darstellung wird, hat daher die dringende Pflicht, sie zu seinem ernsten Studium zu machen. Er wird nimmermehr genügen, wenn es ihm nicht gelungen ist, seine Rolle so einheitvoll durchzuführen, als Gluck sie komponirt hat. Einzelne schöne Momente genügen hier durchaus nicht, denn die Kraft der Rolle liegt nicht in Einzelheiten; er wird sie aber unmöglich in ihrer wahren Bedeutung auffassen, wenn er nicht neben — ja vor den Worten die Komposition wohl erwägt und, so der ganzen Kunstschöpfung Glucks folgend, sich den Zustand des Orest in jedem Momente psychologisch klar macht.

Herr Rebenstein, welcher auf unserer Bühne den Orest darstellt, wird besonders für diese Rolle durch seine Persönlichkeit sehr unterstützt. Er leistet sehr viel Gutes, ja einige Momente sind erschütternd; als solchen zeichnen wir den in seiner ersten Unterredung mit Iphigenia aus, die ihn um das Vaterland und Agamemnon befragt. Agamemnon! ruft der Unglückliche, dem bei diesem Namen das schwarze Geschick seines Hauses, das Verbrechen der Mutter, seine schreckliche Rachethat vor Augen tritt; Agamemnon! wiederholt er, ohne die Zwischenrede zu vernehmen, mit einem Accent des Entsetzens, des furchtbarsten Schmerzes, der gewifs jedes Herz erschüttert. Ein solches Wort wiegt manche Arie auf. Hätten wir nichts, als diesen wiederholten Ausruf von Herrn Rebenstein gehört, so wüfsten wir, dafs er Sinn für seine grofse Rolle hat. Er mag es demnach als Beweis unserer wahren Achtung ansehen, wenn wir auf seine Darstellung näher eingehen. Sie hat uns gerade in ihrem gröfsten Momente, in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, nicht genügt.

Orest ist von den Eumeniden lange und fürchterlich verfolgt worden, ehe er nach Tauris gelangt. Nicht zufällig, sondern nothwendig ist ihm der Freund zugesellt. Orest bedarf der Stütze, da ihm die eigene königliche Kraft gebrochen ist. Diese Zerstörung des herrlichen starken Jünglings ist es eben, welche unser Herz am tiefsten bewegt; durch die ganze Rolle könnten wir nachweisen, dafs sie auf dieser Voraussetzung beruht. So erscheint Orest im ersten Akte stumm, in sich verschlossen, ohne Theilnahme an dem, was vorgeht. Nur als Thoas beiden Freunden den Tod bestimmt, klagt er sich an:

> O mon ami, c'est moi, qui cause ton trepas.

Hier ist der Dulder nur gezeigt. Möchte seine Erscheinung immer eine solche sein, dafs sie allein bis zum zweiten Akte die Fantasie des Zuschauers erfüllt!

Nach jenen Worten ist Orestes in ein dumpfes Schweigen versunken. Er brütet über seinem Geschick, er hat keine Klage mehr, er schaut nur hin, wie der Stier, der sich sein Grab scharrt, auf den Löwen, wenn er, unabwendbar zum vertilgenden Sprunge sich hebt — und noch zaudert. So finden wir ihn bei Pylades im Kerkergewölbe.

> Quel silence effrayant —

hebt Pylades an, sucht den Gebeugten aufzurichten,

> que peut la mort sur l'ame d'un heros?
> Ne sui-je plus Pylade et n'est-tu plus Oreste? —

*) Ich ziehe für diesmal vor, den Originaltext anzuführen, um auch hier auf die überwiegende Kraft desselben in Verbindung mit der Komposition vor jeder Uebersetzung aufmerksam zu machen.

Antworten — das vermag Orest nicht. Wie in halber Ohnmacht nur von ferne berühren jene Namen sein Ohr und geben seinem Sinnen Worte zum Selbstgespräch:

Dieux à quelles horreurs m'aviez vous reservé? D'un aveugle destin déplorable victime, partout errant et partout reprouvé mon sort est accompli, j'etais né pour le crime.

Auf Pylades Frage um diesen neuen Ausbruch der Verzweiflung: langes Schweigen; ein Blick hebt sich langsam, unsicher nach Pylades, dann ein Schrei:

je t'ai donne la mort,

ohne Accent, fast unartikulirt. Seine Bestimmung, von Missethat zu Missethat, von Muttermord zu Freundesmord in den Abgrund hinuntertaumeln — das steht allein vor Orests Augen; die Erde schwankt, der Abgrund öffnet sich. Erinnien drohen — dort wankt der blutige Schatten der Mutter:

Dieux, qui me poursuivez, Dieux, auteurs de mes crimes — de l'enfer sous mes pas entr'ouvrez les abimes! *)

Klang der Sprache, Rythmus, die herausfodernde, stets auf einen Punkt schlagende Trompete, die hinabreifsende Bewegung des Orchesters — alles vereinigt sich zum höchsten Ausdrucke des verzweiflungsvollsten Schmerzes, bezeichnet diese Arie als den Punkt der höchsten Kraftanspannung, der nun Erschöpfung folgen mufs.

Pylades redet zur Beruhigung des Freundes, erwähnt ihre beiderseitige Freundschaft — Wache kommt, reifst sie auseinander. Der Kampf ist sehr kurz, über die Gefesselten leicht gesiegt; Orestes einzige Stütze wird ihm weggerissen:

On te l'enleve, Pylade est mort pour toi! ruft er selbst und stürzt hin in Ohnmacht. — O du Armer, wie mufs die lange Qual dir das Mark ausgesogen haben, dafs dieser kurze Kampf, diese kurze Trennung vor der ewigen dich so zu Boden wirft! —

Er richtet sich wieder mit halbem Körper auf, oder vielmehr er strebt, sich aufzurichten — das ist das Bäumen des ohnmächtigen Widerstandes:

Dieux avides du sang, tonnez! Tonnez, ecrasez moi!

Das ist der Schrei der Wuth aus der gespaltenen Brust. Jetzt stricken sich alle Sehnen los, er fühlt die Veränderung in seinem Innern; mit veränderter Stimme:

ou suis-je? —

lange Pausen überall —

à l'horreur, qui m'obsède, quelle tranquilité succede —

Unglücklicher, sie ist es nicht: es ist auflösende Ermattung zum Tode —

le calme rentre dans mon coeur —

Wie? dieses wäre Friede? Ist das nicht der letzte Pulsschlag der ausgeleerten Adern — welche sterbende Töne — nahen nicht schon die quälenden Schattengebilde — ist das nicht der leise Fufstritt der Schreckengeister? Wie furchtbar bohrt sich dieser eine ewig wiederkehrende Ton in Ohr und Herz! und hierzu

le calme rentre dans mon coeur.

Orestes sinkt in Todesschlaf hin.

Mit jedem Tone ist hierchin gedeutet, physisch und psychologisch nothwendig ist dieser Gang begründet. — Herr Rebenstein läfst nach der Trennung von Pylades nur in Ohnmacht, um wieder aufzustehen, hat kein Bedenken, die Bühne auf und ab zu spazieren und legt sich dann schlafen, damit die Furien auftreten können. Sein Gesang dieser Scene entspricht dem Spiel. Wie will der denkende und fühlende Kunstler, den wir in ihm verehren, dies rechtfertigen?

Zum Schlufs eine Frage an die Direktion? Wie kann mit der edlen Darstellung einer griechischen Tragödie diese eben so widrige als lächerliche Darstellung der Furien bestehen, mit der das Auge in jeder Iphigenien- und Armiden-Vorstellung beleidigt und gequält wird? Will man Ekel und Lachen statt Schauer erregen? Vielleicht hat man die Furien zu Glucks Zeit eben so dargestellt. Nun, die Zeit ist nicht vergessen, wo Ariadne und Iphigenie im Reifrocke u. s. w. auftreten durften und im 15ten Jahrhundert geschahen in den Mysterien und Possenspielen noch ganz andre Dinge. Unsere Zeit aber und unsere Stadt darf von den so kunstsinnigen und unterrichteten Directoren Befreiung von alten Geschmacks- und Kunstsünden erwarten.

*) Welche Gewalt der Sprache! Und nachher das unübersetzbare „et justifiez vous“ — συναίρετε; nicht: rächet euch, sondern: erfüllt in dieser Rache eure Gerechtigkeit. Wie dringend, wie unabweislich! Nicht an ihren Hafs, an ihre Pflicht mahnt der Verzweifelnde die Götter.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25. Februar — Nro. 8. — 1824.

Die Karnevals Abentheuer, oder Pantalon nebst den Seinigen in Deutschland. Ein Drama nach dem Leben in mehren Scenen. Von dem Verfasser, verschiedener unbekannter Werke.

Dritte Scene.

(Verspätet.)

Die Ouverture ist zu Ende, der Vorhang rauscht auf.

Pantalon.

Pierrot, sag' mir doch, wo blieb denn das Crescendo? Hab' ich mein Lebtag schon eine Ouvertüre ohne Crescendo gehört?

Pierrot.

Lafst Euch das nicht irren Herr, mit der deutschen Musik geht es im Ganzen so decrescendo, dafs sie froh sind, wenn sie sich noch so in gleicher Stärke halten können.

Kolombine.

Hörtest Du, was der Grofse mit der Brille sagte?

Arlequin.

Er zog so ein schiefes Gesicht zu seinem Nachbar, dem kleinen Hagern. Horch!

Der Hagere. (Zum Grofsen.)

Eine herrliche Ouvertüre, wenn man es recht betrachtet! Sie ist eben so abgemessen als unbegränzt! Nicht?

Der Grofse.

Ja, ja, wohl wahr. Wissen Sie aber, was Händel gesagt hat? „Der Kerl versteht so viel vom Kontrapunkte wie mein Koch.“

(Der Hagere lächelt beifällig, dreht sich aber verdrieslich um.)

Kontrafagott.

Ich finde es unausstehlich, liebster Nachbar Posaune, dafs der breitschultrige Grofse da hinten im Parterre so viel schnattert, dafs man hier im Orchester kaum das Taktschlagen des Herrn Direktors hört, geschweige denn Instrumente oder sonst etwas zarteres. Ich glaube wahrhaftig er thut es um mich damit zu schikaniren, denn in der That, er ist erbofst auf mich. Er hat vor langen Jahren etwas komponirt, das er alle Jahr' aufführt, was aber seit dem ersten kein Mensch mehr hören will. Da hatte er einen Haupteffeckt auf das tiefe H gelegt. Weil ich das tiefe B recht sonor blase, dachte er, ich könnte das, nach der Analogie: wer A sagen kann, mufs auch B sagen, auch so recht gut und kräftig herausstofsen. Aber gerade da ist eine Sprosse in meiner Tonleiter gebrochen; ich hab's nicht. In der Probe kommen wir an die Stelle; ich schweige natürlich. „Wetter Element, warum blasen Sie nicht Herr,“ schreit er erbost. Ich sagte trocken, dafs ich's nicht hätte und das ganze Orchester lachte laut auf, weil er sich immer für allwissend ausgab. Seit der Zeit kann er mich nicht ausstehn und verbreitet in der Stadt: meiner Tücke wäre es zuzuschreiben, dafs seine Musik durchgefallen sei. Denn in solcher Musik käme es auf jede Note an; eine einzige heraus und die ganze Kette sei zerrissen und falle herunter. Auch hat er ein Konzert, das er ursprünglich für mich komponirt hatte, aus Rachsucht für die Flöte arrangirt.

Posaune.

Hilf Himmel, wir haben über dem Gespräche den Herold im Stiche gelassen, dem wir doch fest versprochen, so zu blasen, dafs ihn das Publikum nicht hören könnte, womit wir beiden Theilen einen guten Dienst geleistet hätten.

Kontrafagott.

Lassen Sie's gut sein, wir wollen es wenigstens beim Apollo nicht vergessen. Geben

Sie nur Acht wenn der Direktor die Dose aus der Tasche zieht: denn sobald er Anstalt macht eine Prise zu nehmen, kann man darauf rechnen, dafs oben etwas gesungen wird, was unten durchfällt.

Posaune.

Eine eben so wahre als feine Bemerkung. *)

Contrafagott.

Ja, auf Ehre, dieses Verfahren bezeichnet die wahre Ruhe eines Direktors.

Pantalon.

Mich fängt an das Ding sehr zu ennuiren. Die Leute vergnügen sich hier so ernsthaft, dafs man nicht recht weifs, ob man in einer Kriminal-Gerichtstube, oder in einem Schauspielhause sitzt. Komm Pierrot lafs uns fort.

Pierrot.

Mit Freuden.

Arlequin.

Wir kommen nach; ich will mit Kolombine noch ein wenig hierbleiben.

Pantalon.

Nur nicht zu lang (Ab mit Pierrot.)

Arlequin.

Ich bin froh dafs der Alte fort ist; nun kann ich mein Wesen angestört treiben. Sieh da, der grofsstämmige Brillenträger ist eingeschlafen, aber ich will ihn erwecken. (Er schlägt ihn mit der Pritsche auf die Nase.)

Der Grofse. (Fährt auf, schlaftrunken.)

Bravo, Da capo!

Arlequin. (Schlägt wieder.)

Das lafs ich mir nicht zweimal sagen.

Der Grofse.

Herr ins Teufels Namen, was soll das bedeuten! Sucht Er Händel?

Der Hagre.

(Der den Vorgang nicht bemerkt hat, zuvorkommend.)

O ja, allerdings Händel, mein Lieblings-Komponist.

Der Grofse.

Ich glaube Sie sind verrückt geworden, wer spricht denn mit Ihnen? (Der Hagre verbeugt sich.) Aber Ihn mein Freund mit Seiner bunten Jacke warne ich! Ist Er grob, so kann ich's auch sein.

Polizeioffiziant.

Ruhig mein Herr, selbst so billigen Verdrufs darf man hier nicht so laut äufsern. Und Sie mein Herr im bunten Kleide belieben sich nieder zu setzen.

Arlequin.

Darf ich nicht hier auf der Seite stehn, wo ich Niemand hindre?

Polizeioffiziant.

Hindern oder nicht, das ist alles einerlei: kurz hier darf man nicht stehn. Wollen Sie denn etwas voraus haben? Es hat hier Niemand seine Bequemlichkeit und Ausnahmen werden gar nicht statuirt. Es ist zwar ein Vergnügungsort, aber darauf kommt es nicht an, sondern auf die Ordnung, wie das ein Kind begreifen kann.

Arlequin.

Sehr wahr, ich bin vollkommen überzeugt und werde mich setzen, obwohl ich meine Kniee dabei nicht recht zu lassen weifs.

Polizeiofficiant.

Bohren Sie sie nur getrost Ihrem Vordermann in den Rücken, man ist das hier schon gewohnt.

Arlequin.

Ich werde so frei sein.

Kolombine.

Sieh, was da in der Wolke erscheint! Solt das ein Gott sein?

Arlequin.

Wahrscheinlich nur ein Götze. Hilf Himmel, der Posaunist, glaub' ich, ist rasend geworden; der Kerl bläst ja wie zum jüngsten Gerichte!

Kolombine.

Auch der Fagottist. Sollte es vielleicht wohl Feuerlärm sein?

*) Tiefe Zerbine; Plagiat.

Anm. d. Setzers.

Arlequin.

Das wohl gerade nicht, aber ich vermuthe doch, dafs sie etwas löschen wollen.

Der süfse Kritikus.

Wie grofsartig der Gluck doch instrumentirt! Haben Sie (zum krummnasigen Nachbar) theuerster Freund den Eintritt der Posaunen und Fagotte wohl bemerkt?

Der Krummnasige.

Ich konnte nichts hören, weil der Dirigent gerade den Takt markirte.

Der süfse Kritikus.

O Schade Freund, um welchen Genufs sind Sie gekommen!

Der Krummnasige.

Mich hat den ganzen Abend die Bemerkung gestört, dafs doch eigentlich kein Viertel Dutzend verständiger Zuhörer im Hause sitzt. Was hab' ich heute wieder für Fehler bemerkt! Wie entzückend ist die Erinnerung, wenn man nach Hause kommt, das Buch betrachtet und sich bei jedem Bleistiftzeichen in demselben freuen kann: hier hat dein scharfes Ohr wieder etwas entdeckt, was Tausenden verborgen geblieben ist. Denn wer aufser Dir hat es evident gehört, dafs an dieser Stelle falsche Oktaven stehn? Wer hörte aufser Dir, dafs die G-Saite des ersten Violinisten schnarrte? Wer hat es bemerkt, dafs die Pikkolflöte einmal ausblieb? Freund, in solchen seeligen Erinnerungen schwelge ich im Bewufstsein meines Uebergewichts manchmal noch die halbe Nacht, indem ich die Kritik niederschreibe.

Der süfse Kritikus.

In der That? Ja ja, wenn man's recht überlegt, so haben Sie wohl Recht. Ich mufs mich doch auch bemühen mehr auf die Fehler zu hören.

Der Krummnasige.

Sie werden bald den innern Lohn der Selbstzufriedenheit geniefsen. Und was geht über Zufriedenheit!

Der süfse Kritikus.

Wie schön gesagt! — Ich will Ihre Lehre gleich in Anwendung bringen. — Schade, eben ist's aus und ich habe keinen Fehler mehr zu hören bekommen.

II.

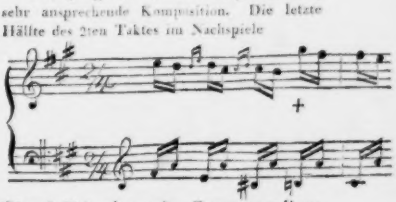
Recensionen.

Gesänge für eine Singestimme mit Begleitung des Pianoforte, von August Pohlenz. Viertes Werk No. 1. Leipzig. Auf Kosten des Verfassers.

Der Verfasser gab schon vor mehren Jahren durch seine hier erschienenen Klavier-Kompositionen, die ein nicht geringes Publikum sich erwarben, ein erfreuliches Zeugnifs seines tondichterischen Talentes und machte wünschen: dafs er bald mehre seiner Arbeiten öffentlich mittheilen werde. Herr P. ist jedoch von dem gewöhnlichen Wege angehender Autoren abgewichen, die nach der Erscheinung des ersten Werkes um nichts angelegentlicher bemüht sind, als die Fluth der Kompositionen gleich einer noachitischen zu vermehren und hat, die Horazische Lehre beachtend, die Schweigezeit benutzt, seinen Produktionen die bestmöglichste Korrektheit zu geben und die nöthige Herrschaft über die Bildung des Stoffes zu erlangen. Ein nicht gewöhnliches Werk verdient auch mehr als eine gewöhnliche Anzeige, darum sei es uns erlaubt, unsre Ansicht über die einzelnen Gesänge mitzutheilen.

No. 1. Der Matrose, von Wilhelm Gerhard. Einer, ganz ungekünstelte Fröhlichkeit und Sorglosigkeit aussprechenden Melodie ist eine eben so passende Harmonie beigefügt worden. Ref. findet nur die Angabe des Tempo (moderato) nicht gehörig bezeichnend, da das Lied, um seine Wirkung unfehlbar zu erreichen, in schnellerem Zeitmaafse vorgetragen werden mufs.

No. 2. „Was ich nur weifs" ist eine sehr ansprechende Komposition. Die letzte Hälfte des 2ten Taktes im Nachspiele

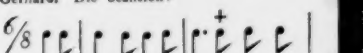


läfst freilich eine andre Zusammenstellung wünschen, doch wird sie durch die kurze Dauer der Noten nicht grade anstöfsig.

No. 3. weicht in seiner formellen Einrichtung von seinen Vorgängern ab. Jene sind strophisch, dieses, wie die Musiker zu sagen pflegen, durchkomponirt. Das Ritornell drückt durch eine an sich etwas herbe, doch als Mittel zum Zweck an der rechten Stelle stehende Modulation den Ungestüm des das Schicksal Befragenden aus, wann endlich seine so bescheidnen Wünsche ihm gewährt würden. Der Wunsch nach einem Freunde, „bewährt und weise" ist, dem musikalischen Ausdrucke nach zu urtheilen, dem Komponisten weniger von Herzen gegangen, als der nach einer Gefährtin des Lebens. Der seelenvolle Ausdruck dieses Wunsches dürfte manche freundliche Fürbitte in den Herzen der Schönen finden und sogar die Verkürzung des Rythmus um einen ganzen Takt vor dem Eintritte des rallentando möchte als ein Mittel, den Gemüthzustand, in den Dichter und Tonsetzer den Sänger versetzen wollen, treffender zu charakterisiren, seine Entschuldigung finden. Ein an Harmonie reiches Nachspiel beschliefst befriedigend diesen Gesang.

No. 4. Den Preis unter allen möchten wir der Komposition des Liedes: kennst Du das Land, von Göthe, zusprechen. Es ist immer eine schwierige Sache um die Komposition von Liedern, die mit den Melodieen früherer Tondichter jedem Gemüthe schon fest sich eingeprägt haben. Ergreift der spätere Tondichter nicht sogleich die Seele des Sängers dergestalt, dafs dieser sich aller, nur den Genufs verkümmernder Vergleiche begiebt, so ist sein Produkt vergeblich geschrieben. Der vorliegenden Bearbeitung scheint Rec. ein günstiges Prognostikon stellen zu dürfen, da ihr natürlich fliefsender Gesang nicht nur das erstemal ergreift, sondern mit jeder Wiederholung ein unveräufserlicher Besitztheil des Gemüthes wird. In Rücksicht der Tonführung der Melodie neigt sich die Komposition zur Reichardtschen Behandlung: in der harmonischen Begleitung ist sie reichlicher ausgestattet als jene, ohne nur im geringsten die Schranken der Einfachheit zu überschreiten.

No. 5. Schäfer und Schäferinnen, von Gerhard. Die Scansion:



(Text: in dem Schat-ten je-ner Bau-me zieht ihr

ist wohl nur ein Druckfehler, den jeder Sänger ohne Weiteres verbessern wird. Um den Sinn zwischen der ersten und zweiten Strophe nicht zu zerstückeln, fände es Rec. gerathen, die zweite Strophe gleich nach der Pause des dritten Achtels zu beginnen und von dem Nachspiel erst nach der zweiten und dritten Strophe Gebrauch zu machen.

No. 6. 7. und 8. sind alles so erfreuliche Gaben, wie die vorhergehenden und wir dürfen uns des aufrichtigsten Dankes der singenden Welt im Voraus versichert halten, sie auf die Erscheinung des auch äufserlich gut ausgestatteten Werkes aufmerksam gemacht zu haben. Nächstens über die vierstimmigen Gesänge desselben Verfassers ein Mehres.

III.

Korrespondenz.

Paris, den 9. Februar.

Die Akademie royale de musique gab heute Ferdinand Kortez. Es ist das 215te Mal, dafs wir diese feurige und energische Musik Spontini's gehört haben, und wol eben so oft ist diese Oper in den Provinzen vorgestellt worden. Kortez hat hier ein fast eben so zahlreiches Publikum als die Vestalin, und wenn ich neulich meldete, dafs die letztere Oper bereits 327 Vorstellungen erlebt habe; so darf auch nicht übersehen werden, dafs die Vestalin früher komponirt und erschienen ist.

Spontini dankt bekanntlich seine höhere musikalische Ausbildung Frankreich, oder was noch richtiger ist, der Hauptstadt Frankreichs.*) Als er zu uns kam, zeigte er durch seine komische Oper la finta filosofa, dafs ihm aller-

*) Ja, ja, wie Gluck und wahrscheinlich auch Mozart, da er in seinem siebenten Jahre wenn ich nicht irre, in Paris Konzert gegeben hat. Anm. d. Urh.

dings Talent beiwohne; aber sein Name verschwand noch in der Menge derjenigen Komponisten, deren Gediegenheit die Zierde unserer musikalischen Institute ist. Le Sueur, Mehul, Berton, Catel und andere Mitglieder des Konservatoriums regten durch ihre vortrefflichen Leistungen einen allgemeinen Wettkampf an, und nun erst wurde es Spontini klar, wozu er geschaffen sei. Seine Vestalin rifs Europa zur Bewundrung hin, aber sie war das Werk Frankreichs und ohne Paris gesehen zu haben, hätte sie Spontini nicht geschrieben.*)

Eine gröfsere Selbständigkeit als in der Vestalin entwickelte er in Fernand Kortez, da ihn jene Oper erst auf die Bahn leitete. Dort dünkt er uns kälter, vorsichtiger, bedenklicher (difficile), als hier, wo er sich ganz hingiebt, und die tiefste und glühendste Leidenschaftlichkeit frei ausströmen läfst.

Die Symphonie ist ein Meisterstück des dramatischen Ausdrucks, ein glänzender Triumphzug der siegenden Spanier, den das wilde Geschrei der Verzweiflung eines besiegten Volkes erschütternd unterbricht . . . . bis sich die Liebe um Beide schlingt und alle Empfindungen in jauchzende Wonne sich auflösen.

Welche Chöre dann! Wie bezeichnend das ganze innere Sein und den Willen der Völker, die wir vor uns sehen! Welche besondere Karaktere endlich! Montezuma, über Millionen herrschend und dennoch Sclave!..... Kortez stolz, tapfer, herrisch, unbeugsam, entschlossen, und alle diese Tugenden und Fehler durch Liebe im Einklange; Telasko das Organ der Empfindung des unterdrückten Volkes doch mit kluger List Besonnenheit und Treue heuchelnd und unter diesen bewegten Karakteren endlich Amazily, vor der die nationelle Rücksicht schwindet, weil die Allgewalt der Liebe sie beseelt! Ach, wer fühlt nicht bei den reizenden (charmantes) Tönen der Arie: arbitre de ma destinée etc. *) dafs Amazily ganz Liebe ist, und dafs sie den Hafs nicht kennt!

Die Ausführung der Oper war meisterhaft zu nennen. Wäre Spontini zugegen gewesen, so würde er sich überzeugt haben, dafs es nicht Deutschland ist, wo sein Ruhm sich erhöhen kann . . . . .**) Niemand kann darüber in Zweifel sein, dafs unser Orchester an Vortrefflichkeit keinem nachsteht, ja, dafs es, in Beziehung auf das gemeinschaftliche innere Interesse, das alle seine Virtuosen, die es zählt, zu Einem Körper Einer Seele macht, in der That einzig da steht. Es war heute vorzüglich exakt.

Die Sänger und Sängerinnen trugen das Ihrige dazu bei, um den Genufs zu verherrlichen. ***)

Die Vestalin.

(Fünfte Karnevalsoper, am 16. Februar aufgeführt.)

Berlin.

Dafs die Vestalin bisher vom gröfsern Theile des Publikums begünstigt, dafs sie wahrscheinlich unter allen Werken Spontini's stets der Liebling der Mehrzahl sein wird, ist wahrlich eben so wenig eine Folge persönlichen Verkennens, als ein Beweis für den überwiegenden Werth dieses Werkes. Es ist wahr, persönliche Nähe eines Mannes von geistigem Uebergewichte ist für viele drückend; günstige Verhältnisse, angemessene Belohnung des Talentes, regen nur zu oft die Mifsgunst Schwacher auf, welche, bei dem Bewufstsein eifrigen Strebens, sich nicht durch gleichen Erfolg begünstigt sehen. Allein beide Beweggründe reichen nicht aus; und warum wollen wir aufserhalb und im Dunkel gehässiger Ge-

*) Welche Marquise mag ihm wol Julia's Bild gegeben haben? Und in welchem „cercle" hat er Romeo gefunden? Nein, Messieurs les Parisiens, die Konversation (lest eure Madame Stael über Deutschland) könnte man von euch lernen, wenn man sie möchte — ich meine die ohne Gemüth und Discussion. Aber das heilige Feuer des Künstlers wird in schönern Regionen angefacht, als in der Schlammstadt. *)

Anm. d. Ueb.

* Lutetia, alter Name von Paris.

*) Hier: O du, der du mein Schicksal leitest.

**) Doch haben die Herren Pariser Olimpia nicht verstanden. Uebrigens kann man wirklich ohne Hulfe des Pariser Orchesters Ruhm, ja Unsterblichkeit erlangen. A. d. Ueb.

***) Lob der Aufführenden, für uns uninteressant. D. R.

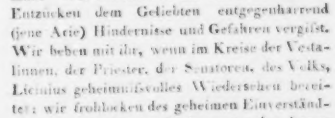
fühle suchen, was in der Sache rein menschlich begründet ist?

Wir haben neulich einiges Wenige über Olimpia gesagt. Zwietracht der Fürsten, Kampf der Heere, der Held in sich — mit seinem Gewissen furchtbar zerfallen, die herrliche Fürstin in ein Meer von Gram versenkt und dennoch mit aller Kraft ihrer Seele nach Rache dringend, donnernde Finalen, in denen Hafs und Kampf und Rache mit ehernen Zungen reden. — Und nun die Vestalin, in der alles nur die Eine Bestimmung hat, den Triumph der Liebe zu feiern, der Liebe, welche jedes Herz, wo sie es berührt, durchglüht. Nie werden die Künstler ein günstigeres Element finden, auf ihre Welt zu wirken, als jene Leidenschaft, nirgends wird die grofse Zahl derer, welche auf Idee und Kunstwerk schwer eingehn, so empfänglich sein für Kunstgebilde, nirgends wird die Kraft des menschlichen Willens, die Gewalt menschlicher Leidenschaft mit freudigerm Triumphe begleitet werden, als wo dieses im Geben und Empfangen, in der Kraft und der Bedürftigkeit reizende Gefühl herrschet. Sollen wir noch etwas hinzufügen? Die Vestalin ist der lyrische Erguss eines Jünglings (der Künstler Spontini mufs es damals gewesen sein) Olimpia ist das gekräftigte Werk des reifen Mannes. Dafs es der gereifte Mann ist, zeigt sich in der tiefern Anlage des Ganzen, in dem gewaltigern Konflikt aller Karaktere. Es würde nicht schwer sein, den Nachweis bis in die unwesentlichern Theile durchzuführen; doch bezeichne ich nur die einfachen jungfräulich reinen Vestalinnenchöre zur Vergleichung mit dem wunderbar modulirenden Priestermarsch und Chor bei der Vermählungsfeier in Olimpia.

Nur Julia, die alleinherrschende Hauptperson, überwiegt die, eben so zart angelegte, nur nicht so ausschliefslich und reich ausgebildete Olimpia. In Julia ist jede ergreifende Lage der Liebenden, die schmerzlich zurückgedrückte, verhüllte Leidenschaft, die reizende Sehnsucht, das glühende schwärmerische Entzücken des Wiedersehens (die Arie:

(aus dem Gedächtnisse.)

das verzweiflungvolle Ringen der Leidenschaft gegen Pflicht, gegen Gewalt der Menschen und Götter, der Triumph freier menschlicher Regung, selbst im Unterliegen, die Seligkeit der Vereinigung in meisterhaften Zügen gemalt. Wir schwärmen mit Julia, wenn sie in Entzücken dem Geliebten entgegenharrend (jene Arie) Hindernisse und Gefahren vergifst. Wir beben mit ihr, wenn im Kreise der Vestalinnen, der Priester, der Senatoren, des Volks, Licinius geheimnifsvolles Wiedersehen bereitet; wir frohlocken des geheimen Einverständnisses verschwisterter Seelen unter den Augen der Tausende; empören uns mit ihr gegen die Fessel des Priesterwahns, beben bei dem lockenden Rufe des nahenden Licinius



jauchzen mit ihr: er ist frei!

Wir haben nie eine gelungenere Darstellung dieser Oper gesehen, als die heutige, nie unsere Schutz einen höheren und edleren Triumph feiern sehen. Wer unserer Ansicht über Spontini beitritt, wird vielleicht auch die theilen, dafs von unsern Sängerinnen keine ihm eigenthümlicher gehört, als Madame Schulz. Wie reiche Mittel sind in dieser herrlichen Sängerin entfaltet! Durchdringende Kraft und süfser Flötenlaut in unverminderter Frische sind die Mittel, welche sie ihrer Stimme abgewinnt. Wenig deutsche Sängerinnen erhalten von ihrer Kehle einen so reinen, von

Instrumente.

Gaumendruck (wie häufig ist gerade dieser Fehler) von Nasenlaut so freien Ton; bei keiner haben wir so belebten musikalischen Sinn gefunden, der jedem Tone, jeder Phrase, jeder Melodie den eigenthümlichen Schmelz, die beabsichtigte Geschlossenheit und Rundung giebt; nie haben wir, namentlich in dieser Vorstellung einen Moment gefunden, in dem sie den leidenschaftlichen Ausdruck des Komponisten verlassen hätte. Wir müßten alle Lichtpunkte ihrer Rolle anzeichnen, wenn wir über die ihrer Darstellung berichten wollten.

Was ist es gleichwohl, das bisweilen den Genuß an ihrem Vortrage schmälert? — Lebendiges Gefühl für die Rolle, die man darzustellen hat, ist allerdings das erste Erfodernifs; allein von dem **vollendeten** Künstler erwarten wir, selbst im Momente der höchsten Leidenschaft, Selbstbewußtsein und Selbstbeherrschung. Beide sind unentbehrlich, um jede Kraft, jedes Mittel am rechten Orte anzuwenden, um erstere nicht zu erschöpfen, um letztere — besonders die wichtigeren — nicht zu verschwenden und dadurch zu schwächen. Von beiden Fehlern können wir unsere vortreffliche Sängerin noch immer nicht freisprechen. Das Gefühl für Einheit und Rundung der Melodieen zieht sie noch zu oft über die Gränzen, welche durch das Bedürfnifs des Athemholens gezogen sind; die unausbleibliche Folge davon ist Athemlosigkeit und — lautes Athemholen. — Drängendes Gefühl, heftige Bewegung des Gemüths können eine gedrungenere Verbindung der Töne, das Ziehen eines Tons in den Andern, das Vorauseilen der Sprache vor dem Tone als nothwendig bedingen. Allein diese Mittel, häufig angewandt, verlieren nicht nur die eindringende Kraft, sondern zerstören auch die Frische und den Reiz der melodischen Bewegung. Dasselbe gilt vom lauten Athemholen (dem Hauche) obwohl es am rechten Orte und selten angewandt, oft ergreifender wirken kann, als Ton und Wort. Madame Schulz möge unser Lob für wahrhaft annehmen, da wir kein Bedenken getragen haben, auch unsere noch unerfüllten Wünsche für ihre Vollendung auszusprechen. Wir erkennen mit der größten Achtung ihr unabläßiges Streben nach Vervollkommnung und durften eben deshalb jene um so weniger verschweigen.

Madame Milder hat in der Vestalin nur eine Rolle zweiten Ranges, aber wie Großes und Herrliches leistet sie auch hier! Wie eingreifend, wie erhebend wirkt ihre Erscheinung und ihr Spiel, selbt in den Scenen (im zweiten Akte besonders) wo sie wenig oder keinen Antheil am Dialoge hat! und wie gut ist es, daß diese Gestalt und dieser Gesang in keiner unpassenden und unwürdigen Rolle entweiht wird! Es wäre nicht wohl zu ertragen, unsere Iphigenia, Klytemnestra, Statira in eine Rossinipartie hinabgezogen zu sehen: und wenn es wahr ist, daß die großartige Sängerin Rossini's Modewaaren nicht verschmäht, so wollen wir es nicht als ernstlichen Widerspruch in ihren Neigungen ansehen, vielweniger dem Gerüchte Glauben beimessen, daß sie ihrer Stimme jene Gesangweise anzueignen suche. Sie als erfahrne und unterrichtete Sängerin wird selbst am besten erkannt haben, daß eine bedeutende Volubilität mit der Großheit ihres Stimmorgans nicht leicht vereinbar; daß jene Eigenschaft nach den Jahren, in welchen sich der Körper überhaupt entwickelt (wir können sie für das weibliche Geschlecht höchstens bis zu dem 20sten oder 22sten Jahre rechnen) überhaupt sehr schwer zu erlangen, ja daß auf diesem Wege weit eher die Gesundheit und Kraft des Tones zu gefährden ist. Es wird in ihrer Umgebung nicht an Männern fehlen, welche aus den Grundsätzen der Physiologie und aus Erfahrung sie vor der Verleitung auf die unrechte und so gefährliche Bahn warnen werden.

Auch die Herren Bader und Blume haben Lobenswerthes, der erstere Ausgezeichnetes geleistet. Seine herrliche Stimme, voll Metallklang und Frische (doch müssen wir auch ihn vor Gaumentönen warnen) sein seelenvoller und kräftiger Vortrag paaren sich vortrefflich mit dem Gesange der Madame Schulz. Nirgend läßt er Kraft und Leidenschaft vermissen, nie giebt er im Gesange, bisswei-

len im Spiele zu viel. Die Scene, wo er von Julia gekrönt, mit ihr nächtliche Zusammenkunft verabredet, wird durch seine Auffassung wahrhaft verherrlicht. Wenn um die Liebenden Hymnen des Volkes und der Priester erschallen, Julia vor Entzücken und Angst bebt, hören wir von der Verabredung der Zusammenkunft nur das wiederholte: „diese Nacht" mit dem Ausdrucke der höchsten Angst und des dringendsten Verlangens. Weislich hat der Komponist die Worte nicht in hervorstechende Melodie gelegt. Schön gedacht, oder empfunden schien es uns vom Sänger, dafs er nicht die ganze Rede, sondern nur dieses Wort hervortreten läfst.

Herr Sieber, den wir zum Erstenmale hörten, zeigte metallreiche Höhe, weniger starke Tiefe. Seine Intonation war bisweilen schwankend, sein Vortrag lobenswerth.

Ob übrigens der französische Theaterritus nothwendig erfodert, dafs der Schluſs jeder Oper durch nichtssagende Ballets verewigt wird, wissen wir nicht. So oft wir aber die Vestalin gesehen haben, wurde der edle Eindruck des Drama grofsentheils verwischt, wenn wir nach der Rettung Julia's, nach der Vereinigung der Liebenden noch gezwungen waren, eine Viertelstunde lang die sattsam gesehenen Tänze auszuhalten. Selbst die Musik, so reizend sie als Balletmusik sein mag, erklingt nach so gewaltig wirkenden Scenen unbefriedigend. Eher, wahrlich, verträgt man ein fremdes Ballet, wie zum Beispiele neulich das Karneval von Venedig nach Iphigenia in Tauris *). Man nimmt es schon als etwas nicht dazu Gehöriges an; obwohl der ernstere, tiefer bewegte Deutsche schwerlich eine solche Zusammenstellung so leicht sich gefallen lassen wird, als der leichtfüfsige Franzose. Bei uns würde Herr Spontini für den Eindruck seines Werkes gewinnen, wenn er das Schluſsballet möglichst abkürzte.

*) Hm. — Anmerkung des ästhetischen Setzers.

IV.

Allerlei.

Eine Bemerkung Wielands.

„Dichter, Tonkünstler, Maler haben einem aufgeklärten und verfeinerten Publikum gegenüber schlimmes Spiel; und just die eingebildeten Kenner, die unter einem solchen Publiko immer den gröfsten Haufen ausmachen, sind am schwersten zu befriedigen. Anstatt der Einwirkung stille zu halten, thut man alles was man kann, sie zu verhindern. Anstatt zu geniefsen, was da ist, räsonnirt man darüber, was da sein könnte. Anstatt sich zur Illusion zu bequemen, wo die Vernichtung des Zaubers zu nichts dienen kann, als uns eines Vergnügens zu berauben, setzt man, ich weifs nicht welche kindische Ehre darin, den Philosophen zur Unzeit zu machen; zwingt sich zu lachen, wo Leute, die sich ihrem natürlichen Gefühl überlassen, Thränen im Auge haben, und wo diese lachen, die Nase zu rümpfen, um sich das Ansehen zu geben, als ob man zu stark oder zu fein oder zu gelehrt sei, um sich von so was aus seinem Gleichgewichte setzen zu lassen." —

So spöttelt Wieland, und man könnte es ihm wirklich übel nehmen; hätte er es anderswo, als in seinen Abderiten gesagt; so ist es indessen einleuchtend, dafs er nur das abderitische, nicht aber irgend ein deutsches Publikum dabei im Sinne gehabt hat.

A. Kretzschmer.

Bekanntmachung des Redakteurs.

Zu oft schon sind mir Aufsätze zur Bekanntmachung eingereicht worden, welche mit Besetzigung dessen, was allgemeines Kunstinteresse hat, nur persönliche, freundliche oder feindliche Absichten befriedigen sollten. Namentlich zähle ich hierhin Widersprüche gegen Bekanntmachungen anderer Zeitschriften, unterstutzt durch die Autorität Eines Ungenannten gegen die eines Andern. Ich bin daher gedrungen als unabänderlichen Grundsatz auszusprechen, dafs kein Aufsatz, der nur einem persönlichen Interesse gewidmet ist, in der Zeitung Aufnahme finden kann und dafs künftige Einsendungen der Art unberücksichtigt bei Seite gelegt werden.

Doch ist auch für die Befriedigung dieser Interessen gesorgt. Jede nach Obigem von der Zeitung ausgeschlossene Bekanntmachung kann in dem begleitenden musikalischen Anzeiger Platz finden. Die deshalfsige Einigung ist mit Herrn Schlesinger, dem Herau-gebr, zu treffen.

Marx.

Bekanntmachung.

Da das diesjährige Karneval nicht die erwartete reiche Ausbeute gegeben hat, so hören die Extrablätter für jetzt auf. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3. März — Nro. 9. — 1824.

Nachspiel zum Karneval.

(Vom Verfasser des Vorspiels.)

Erste Scene.

Auf dem Olymp.

Apollo.

Mit Licht, ihr Rosse, lang' gewohnt zu tränken
Die Welt, hinstäubet führerlos die Bahn!
Selbst Phaeton kann ir' euch nicht mehr lenken,
Noch Enkeln tagt, wie es Urväter sahn.
Nun selber ich mit edleren Geschenken
Zum Menschen trete. — Wie mit mächt'gem Wahn
Er kämpft, wie keimt mit ewig neuen Blüten
Ihm eingesätes Licht! Auf! es zu hüten.

Merkur.

Phantastisch malt dein sehnend Herz dir Wunder,
So grofsen Lobes werth erblick' ich nichts;
Zu hoch schon hügelst du des Wissens Plunder —
Unnütze Müh'! an Weisheit doch gebricht's.
Ich wollt' es braucht' den Wust zu witzgem Zunder
Zum Spiel die Laune eines kecken Wicht's.
Doch in so magrer Zeit allein bei Dieben,
Bei Krämern hab' ich Spafs noch aufgetrieben.

Apollo.

Nicht Täuschung ist des Geistes mächtig Streben,
Sich selbst zu suchen, treibt ihn die Natur;
Er hat gesiegt, schon darf er nicht mehr schweben
In Zweifel, komm! ich zeige dir die Spur.

Merkur.

Schon seh' ich einen armen Schlucker beben
Und so gereicht die Fahrt dir selbst zur Kur;
Wohlan, ich folge dir und will nicht lästern,
Doch wett' ich, stets erklingt das Lied von gestern.

Zweite Scene.

Studierstube.

Die Vorigen unsichtbar. Der Schüler.

Schüler.

Ha! Vergebens! Zu erringen
Kühnes Schauen meinem Geiste,
Wie ich mich auch bafs erdreiste,
Wehe, nimmer will's gelingen.
Wie die Bilder aufwärts dämmern,
Wie die Töne mich umschweben,
Ach, erlischt in mattem Flämmern
Bald mein eifrigstes Bestreben;
Denn es lehrt der Stil der Kunst,
All' mein Schau'n ist eitler Dunst.

Gestern noch in Waldesschatten
Hört' ich Silberquellen rieseln,
Kinder jauchzen auf den Kieseln,
Frauen kosen auf den Matten
Und zum Quellgelispel lallen
Liefs' ich Kinder, Frauen scherzen;
Weil es mir so wohl gefallen —
Ach es kam recht aus dem Herzen!
Meister schrie: ist das nach Mozart?
Ist das Gluck? Nein pure Unart!

Recht wohl hat der strenge Lehrer,
Denn ich selber mufs gestehen,
Nie hatt' ich das sonst gesehen,
Und so dünkt's auch fremd dem Hörer.
Weil die Melodie nicht wieder-
Kehrt', und ganz verbunden
War die Stimme meiner Lieder
Mit der Laute, konnt's nicht munden.
Ach! ja wohl, ich fühl' es recht,
Alles, alles mach' ich schlecht.

Jetzt nun drücket Tag' und Nächte
Mich der allerschwerste Kummer;
Der Gedanke weckt den Schlummer,
Wie ich nur was Gutes brächte.
Und schon mufs ich ernstlich sorgen,
Dafs auch, was ich hab', verschwindet;
Ach! schon wen'ger alle Morgen
Sich in meinem Kopfe findet.

Doch — der Meister hat's gesagt;
Glänze Stern, der mir noch tagt!

Merkur.

Ein wackrer Junge! Lang betretne Bahnen
Entschliefst er sich auf seines Meisters Wort
Zu wandeln. Recht! so kamen deine Ahnen,
So kommst auch du in den bestimmten Port.
Nun, Bruder, sag', wie will dich das gemahnen?

Apollo.

Es mahnt mich ernst, zu richten einen Hort
Der Jugend; doch noch sind wir nicht am Ziele,
Hier folge mir zu Geistes würd'gem Spiele.

Dritte Scene.

Im Opernhause.

(Arlequin und die übrigen Masken noch von der ersten Vorstellung her schlafend. Viele Zuschauer. Alles in tiefster Stille. Apollo und Merkur unsichtbar. Die Ouvertüre hebt mit einem gehaltenen Akkorde an. Sogleich beginnt der Dialog von allen Seiten.)

Enthusiast.

Wahrlich, hätte der geniale Komponist nichts geschrieben, als diesen Einen Akkord, so wär' er unsterblich.

Volksthümlicher.

Sein Sie vorsichtig in Ihren Urtheilen; es ist ja gar keine Melodie darin. Da lob' ich mir das Volkslied: ich bin ein alter Grenadier, budurum bumbum budurum.

Enthusiast (abgewendet.)

Nichts als Kabale — Aristarchengeschwätz!

Aesthetischer Jüngling.

Was? Dem. *** tanzt nicht? Das wird wieder eine schöne Vorstellung geben!

Spekulativer Kopf.

Der Alte goutirt den Komponisten, da mufst' ich hinein. Die Expedientenstelle kann mir nicht entgehen.

Süfser (zur Schonen.)

Holde Seele meiner Seele....

Marqueur (dazwischen.)

Befehlen Sie Eis, oder Gluhwein?

Süfser (ungestort.)

Vernehmen Sie das Geständnifs meiner glühenden, unvergänglichen Liebe.... o verschmähen Sie dieses Apfelsineneis nicht!

Ein Korrespondent (zum Andern.)

Sie applaudiren doch? Neulich hab' ich Ihnen auch geholfen!

Der Andre.

Er hat mir kein Freibillet geschickt; ich trommle.

(Die Vorstellung beginnt.)

Apollo.

Wie schlägt mir an die Götterbrust solch Tönen!
Woher die Macht? Wer konnte die verleihn?
Du stiegst in eigne Tiefe, zu versöhnen
Den Zwist der Welt, die immer nur entzwei'n
Die Götter konnten! Ha, von den Kamönen
Mit Schmeichlerblick entlichst Du nur den Schein.
Dir selber ist noch Gröfseres gelungen
Das Wesen hast dem Weltgeist abgerungen.

Merkur.

Auch mein Feld ist Erfindung stets gewesen;
Doch practisch mufs sie sein, sonst fahre wohl!
Schau, wie gewandt man dorten weifs zu lesen
Der Liebe Buch, wie fein man wärmt den Kohl!
Brav! Ihr berechnet klüglich Eure Spesen;
Das Stück taugt nichts, läfst es den Beutel hohl.
Das Pathos Deines Lieblings macht mich gähnen —
Doch halt, was packt der Kenner borst'ge Mähnen?

(Gewaltiges Applaudissement und Bravorufen.)

Unaufmerksamer.

Was giebts schon wieder?

Junger Kenner.

Haben Sie nicht gesehen, wie süperbe Madame ..... in Ohnmacht fiel?

Offizier.

Auf Ehre, unsere erste Künstlerin!

Sachverständiger (die Uhr in der Hand.)

Und wie stark hielt sie vor der Ohnmacht das hohe A! Drei und zwanzig Sekunden lang, genau gezählt! Die Pariser Singschule verlangt nur zwanzig Sekunden-lange Töne — aber das Genie....

Unzufriedener.

Schade, dafs sie zu hoch einsetzte!

Junger Kenner.

Was thuts? Um so tiefer zog sie herab.

Stimmen.

Still dort! der neue Sänger tritt auf.

Schöne (zum Süfsen.)

Er hat uns Visite gemacht; ein liebenswürdiger junger Mann.

Süfser (zur Schönen.)

Wie natürlich drückt er in dem chromatischen Laufer abwärts seine Verzweiflung bei der hingesunkenen Tochter aus! Wer so auch seine Liebe.....

Viele.

Der kann tief!

Andre.

Er hat einen viel schönern Bart vorgemacht, als der vorige Sänger.

Enthusiast.

Ja, der ganze griechische National-Charakter lebt in diesem Barte!

Aesthetischer Jüngling.

Fi, wer wollte sich so ausdrücken!

Enthusiast (ärgerlich.)

Stets werd' ich mifsdeutet! Geistloses Volk!

Stimmen.

Achtung, jetzt kommt die rührende Arie mit dem langen Triller.

Junger Kenner.

Wahrlich, entzückend! prächtig!

Sachverständiger.

Und welche reine Intonation!

Süfser (zur Schönen.)

Könnt' ich in einem unendlichen Triller meine Liebe.....

Eine fürchterliche Stimme.

Ha — — lt!!!

(Alles verstummt erschrocken, in den Logen wird's ohnmächtig. Viele durcheinander: was giebts? — ist ein Unglück geschehn? — Polizei! Die Gallerie ruft: Man zu! Man zu! Losgeschlagen! Hetz!)

Die Stimme (Athemholend.)

— Quinte! — Eine offne — Quinte — hab' ich gehört!

Viele.

Nun, mufs man einen da so erschrecken? Das verbitten wir uns.

Stimme.

Aber 's ist falsch.

Viele.

Ei was, uns hat es gut geklungen!

Stimme.

Nein! Ich sage nein! Es darf nicht klingen! Durch rechtsverjährte Zeiten steht es fest.

Die Vorstellung ist zu Ende. Zuschauer im Herausgehen:

Spekulativer Kopf.

Nun geschwind die Zeitungen, damit ich sagen kann, was mir gefallen hat.

Süfser (zur Schönen.)

Welch ein Abend voll Kunstgenufs! Hier noch der Shawl, dafs Sie sich nicht erkälten.

Aesthetischer Jüngling.

Göttliche Oper! Und wie sie in Ohnmacht sank — fast bis an's Strumpfband verschob sich das Gewand.

Unzufriedener

Das war wieder ein schönes Karneval! Nichts Neues! Nicht einmal der versprochene Rossini.

Junger Kenner (nasenrümpfend.)

Wie? Sie mögen Rossini?

Unzufriedener.

Bewahre! Aber man mufs doch was Neues haben!

Enthusiast (für sich.)

Heut' hab' ich einmal wieder zeigen können, dafs ich viel tiefer ergriffen werde, als die Andern.

Volksthümlicher.

..... Budurum Bumbum Budurum.

(Die Masken werden vom Thürschliefser geweckt.)

Arlequin (schlaftrunken.)

Gehts Karneval an?

Schliefser.

Aus.

Arlequin.

Spafs! Hab' ich doch weder Masken noch Lust gesehn?

Schliefser.

Ach was! Dazu sind wir zu verständig.

Arlequin.

Nun das ist mir noch nicht passirt, ein Karneval zu verschlafen.

Merkur.

Der Sieg ist mein! Giebst du das Spiel gewonnen?
Dank euch ihr guten Leute; was ihr wollt,
Wifst ihr allein. Von derber Prose umsponnen
Lebt frisch ihr fort, um zu verdauen trollt
Ihr ins Theater, seid dem Harm entronnen
Wenn's Essen schmeckt u. eure Frau nicht schmollt.

Apollo.

Im Licht' euch selbst, den Gott in euch zu schauen,
Ist euch verheifsen, kühn dürft ihr vertrauen.

II.

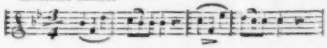
Recensionen.

Weihnachtgeschenk, d. schönen Geschlecht(e) gewidmet von Aloys Schmitt. Mainz, bei Schott. 2 Flor. 30 Kr.

Herr Aloys Schmitt, der durch seine anziehenden Kompositionen den Freunden des Pianofortespieles schon so lieb geworden ist, begabt auch hier seine Freunde mit einer Sammlung fast durchgängig freundlicher und dem angedeuteten Zwecke zusagender Kompositionen, durchgängig von nur mittelmäfsiger, oder wol gar noch geringerer Schwierigkeit. Dafs die Arbeiten dieses Komponisten nie leer und gehaltlos sind, dafs er, wenn auch nicht überall gerade nach dem Höhern und Höchsten, doch jederzeit nach dem Bessern strebt, bewähret auch diese Sammlung. Ihrer Bestimmung gemäfs, ist sie übrigens aus bunt abwechselnden Elementen zusammengesetzt, und man findet darin, bald Stücke für Pianoforte allein, bald auch zu 4 Händen, bald Lieder mit Pianofortebegleitung, — Rund- und Vaterlandsgesänge mit Chor, — Kinderlieder, Nachtstücke u. dgl. m.

Einige Sonderbarkeiten mögten wir übrigens wegwünschen: nicht weil sie sonderbar sind, sondern weil sie ohne Zweck sonderbar sind. Wir zählen hierher z. B. die Wahl der Taktart des Liedes No. 4., Seite 11. Herr Schmitt hat es als ¼ Takt bezeichnet: so sonderbar als unnöthig! — Sonderbar, weil eine solche Taktart nicht allein durchaus ungewöhnlich, sondern auch in der That gewissermafsen an sich selbst ein Unding ist (indem jeder Takt doch wohl wenigstens in 2 Takttheile zerfällt, wie jeder Versfufs wenigstens 2 Sylben, jeder Vers mindestens 2 Füfse, jede Strophe wenigstens 2 Verse haben mufs); zwecklos aber, weil statt ¼ die Schreibart ½, oder, sollte es ja etwas aparter aussehn, die Vorzeichnung ¼ gewifs dieselben Dienste geleistet haben würde.

Eben so können wir es, bei dem sonst so modernen Geschmacke des Herrn Schmitt, nur für absichtliche Sonderbarkeit halten, dafs er grade zum Anfange des ersten Stückes ein so altväterisches buchsbaumnes Thema gewählt.



Das Aeussere des Werkchens, 32 Blattseiten in Queerquart, ist sehr schön gehalten, und als Titelkupfer mit einer, vom rühmlichst bekannten Maler und Kupferstecher Schalk erfundenen und in aqua-tinta-Manier überaus schön gestochenen Muse der Tonkunst geziert, welche, vor einer Orgel sitzend, sich mit Musikalien von Herrn Schmitts Komposition beschäftigt und deren voll Begeisterung zum Himmel erhobenen Blick, der interessante Tonsetzer sich auf's Günstigste deuten mag.

Gottfr. Weber.

III.

Korrespondenz.

Leipzig vom 18. Febr.

Seit langer Zeit war man wol auf keine Musik so erwartungsvoll gespannt, als auf Spohrs „Jessonda". Und da nun vollends Herr Ludwig (sonst Louis) Spohr selbst dirigirte, so war eine Stunde vor der Vorstellung schon kein Platz mehr zu bekommen. — Die Ouvertüre begann; Alles war still und man athmete kaum. Sie wurde rauschend beklatscht und im Parterre dem Komponisten ein dreimaliges Lebehoch gebracht. Beinahe alle Nummern wurden applaudirt, ein Soldatenchor und Duett da capo gerufen, und der Beifall schien sich zu steigern. Da trat aber plötzlich der Schlufs so lahm ein, dafs man glauben mufste, der Vorhang sei aus Versehn gefallen. Nun rührte sich keine Hand und die Herrn Spohr zugedachte Ehre des Herausrufens unterblieb. —

Bei der Wiederholung dieser Oper am 17. ? wurden beinahe wieder alle Nummern applaudirt, auch der Soldatenchor *) da capo gerufen, und am Schlusse viel geklatscht. — So ist nun Hoffnung, dafs diese Oper sich auf dem Repertoir erhalten werde. — In meinem nächsten Berichte etwas Ausführliches über diese sein sollende ächt deutsche Musik.

Giusto.

An den Redakteur.

(Ueber die Vorstellung der Iphigenia auf Tauris in Berlin.)

Sie haben, m. H., in Ihrem letzten Extrablatte die mifsfällige Erscheinung der Furien in Iphigenia auf Tauris und Armide zur Erwähnung gezogen und Abstellung gewünscht. Aber wie viel Tadelwürdiges müfste in dieser Sphäre noch beseitigt werden, ehe eine Operndarstellung den Gesetzen des Schönen, ja nur dem gewöhnlichen Geschmacke und dem natürlichen Sinne nahe gebracht würde! Um nur eins zu erwähnen (denn ich möchte mich nicht anheischig machen, das Kapital zu erschöpfen) wie unwahrscheinlich und geschmackwidrig gehen nicht manche Erscheinungen auf unsrer Bühne vor sich? So wenig es uns hier im Norden an Gelegenheit fehlt, den Flug der Wolken zu beobachten, müssen wir doch bei jeder Aufführung der Olimpia (bei dem Tode des Antigonus) eine Last übel gemalter, kleinlich in einander geschobener Regenwolken in der ganzen Breite und Höhe unserer Opernbühne perpendikulär herabsinken sehen. So recht habe ich überhaupt noch nicht begriffen, wozu überhaupt das ganze Wolkenspiel dient. Ist es nothwendig, dafs um der Lästerung eines sterbenden Bösewichts willen die Altäre und Tempel der Götter sich verhüllen, so mag man dies wenigstens auf eine naturgemäfsere Weise vollbringen. Was soll ich nun vollends zu der komischen Weise sagen, in der uns, in Iphigenia auf Tauris, Diana vorgeschoben wird? Ich meines Theils habe noch nie eine Wolke auf der Erde, oder auf dem Wasser hinkriechen sehen und konnte in der That meinem Nachbar in der Loge-Beifall nicht versagen, der da meinte: Diana führe auf einer Wasserhose einher.

So sind mir auch die monströsen Keulen, welche unsere Ballettänzer, als Scythen und dergleichen, schwingen, ein beständiges Aergernifs. Ich zerbreche mir vergeblich den Kopf, wie die zarten Männerchen einer Keule mächtig werden können, welche fast so stark ist, wie sie selbst; ja, wenn ich noch an meine akademischen Fechtstunden denke, so mufs ich bezweifeln, ob Bruder Tuck *) und Herkules selbst es mit einem so ungeschickten Gewehre versucht hätten. Giebt es denn keine wahrscheinliche und dem Auge gefälligere Form einer Keule?

Was sagen Sie zu Herrn Blumes Darstellung des Thoas? Hat denn Gluck in diesem Fürsten wirklich einen Wütherich darstellen wollen, oder ist es in der Oper statthafter als im Drama, die Luft mit den Armen zu zersägen u. s. w. (Lesen Sie nur Shakespears Hamlet, da steht, was ich meine.) Ueberhaupt ist dieses Ueberbieten in Spiel und Gesang des Herrn Blume nicht lobenswerth. Er hat geistige und körperliche Mittel genug, um ohne die Anwendung solcher Alterkünste einen Platz unter den Lieblingen des gebildeten Publikums zu behaupten und wir möchten durch diese Erinnerung ihn anregen, seiner eigenen Würde mehr genug zu thun, indem er den Gesetzen des Wahren und Schönen getreuer bliebe. Das Amphitheater, der grofse Haufe ist leicht geblendet durch Uebersteigerung; der einzelne Moment, eine vorstechende Kraftäufserung besticht und entzückt ihn. Allein den Künstler mufste, denk' ich, solcher Beifall (eine Huldigung z. B., wie neulich in

*) Er ist der Breitkopf- und Härtelschen musikalischen Zeitung beigefügt.

*) Der berühmte schlagfertige Genosse Robin-Hoods; man sehe unter andern Skotts Ivanhoe.

Anm. d. Red.

der Alceste seiner Körperkraft*) dargebracht wurde) eher verdriefsen. Er kann nur darin Belohnung finden, seine Rolle treu aufgefafst und wahr dargestellt zu haben.

Thoas, wenn ich Gluck recht verstehe, ist nicht ein wüthender Tyrann, sondern ein schwarzblütiger, düsterer Barbar, der die Qualen seiner hypochondrischen Laune nicht anders, als im Blute ertränken zu können glaubt. Riesengrofs und stark, finster, verschlossen, nicht in eiteln blanken Putz, in die rauhe Beute gehüllt, die er dem Bären abgerungen, mufs er, eine unheimliche Erscheinung, unter den edeln Griechengestalten dastehen; sein Blick mufs scheu die Leute suchen, und nur in einzelnen Momenten mit schrecklicher Glut Tod verheifsend aufflammen; seine Bewegung mufs verhalten und dann um so ergreifender hervorbrechend sein: der Ton seiner Stimme mufs unterdrückt und selten, aber um so furchtbarer sich bis zum Donnerton verstärken. Der Künstler, der ihn darstellt, hat drei Elemente zu vereinigen: die riesige Kraft, die innere Folter und die zerstörenden Wuthausbrüche des Barbaren. Wie herrlich ist gleich in der ersten Arie dieser Charakter ausgebildet! Wie reissen sich aus der starren Unbeweglichkeit der Stimme einzelne Ausdrücke der Wuth hervor! Wie unheimlich und gewaltig kämpft die Bewegung der Bässe gegen die Melodie des Sängers an! Wahrlich, wenn die Sänger nur Gluck recht studiren wollten, sie würden ihre ganze Rolle bis auf die einzelne Geberde in ihm vorgezeichnet finden! Herr Blume namentlich mufste dann erkennen, wie unerläfslich Fülle des Tones und Haltung überhaupt bei einer Darstellung Gluckscher Charaktere, wie unzweckmäfsig beständiges Hervorstofsen der Töne sei, ja, wie durch den Mifsbrauch dieses oft gewaltigen Ausdrucksmittels, dessen Wirkung mehr und mehr geschwächt und die Einheit und Grofsartigkeit der Melodie zerrissen werde. Diese Erinnerung ist man einem Künstler schuldig, der weit Höheres leisten könnte, als er leistet. —

*) Es wurde applaudirt, als er Madame Milder (Alceste) auf die Bühne zurückzutragen vermochte.

So sehr ich, mit Ihnen übereinstimmend, die Leistungen unserer Milder, besonders in Gluckschen Rollen anerkenne, so wenig hat auch sie mir in einer der wichtigsten Scenen in der Iphigenienpartie genügt; ich meine die Erzählung des Traumes, durch die die ganze Oper exponirt wird. Durch das dreimal anschlagende fis (das nach meinem Gefühle pianissimo angegeben werden mufste) wird der Hörer auf die schauerliche Erzählung eines bedeutungschweren, prophetischen Traumes vorbereitet. Iphigenia mufs von dem Grausen, das der Traum über sie brachte, vom Anfang an durchdrungen sein; es mufs sich bis zum Entsetzen steigern und diese Steigerung mufs mit der gröfsten Besonnenheit durch die drei wichtigsten Momente — die Ermordung des Agamemnon — die Entdeckung seiner Mörderin in Klytemnestra — die Erscheinung des Muttermörders Orestes — durchgeführt werden. Von alle dem habe ich im Vortrage der Milder wenig wahrgenommen. Sie scheint es zuläfsig zu finden, die wichtigsten Momente dadurch hervorzuheben, dafs sie andere in Schatten stellt. Wie bedauf aber sie, die so reich begabte Sängerin eines ihrer so unwürdigen Mittels? Wie kann sie sich je zu einem solchen verstehen? Und endlich, wie kann jene wichtige und ergreifende Exposition nicht als eine Hauptscene angesehen werden?

Berlin, den 24. Februar. N. —

Der Kalif von Bagdad.

(Statt der angekündigten 6ten Karnevaloper: Iphigenia in Aulis.)

Berlin, den 20. Februar.

Eine plötzlich eingetretene Heiserkeit des Herrn Stümer veranlafste diese Abänderung. Als Karnevaloper konnte Boieldieu's längst beliebter Kalif wol nicht gelten und deshalb erhielt er die Zugabe des fortwährend mit Vergnügen gesehenen Ballets: Aline. Es scheint überhaupt in diesem Jahre ein feindliches Geschick über unsern Karnevalopern zu walten; denn Neues zu sehen und zu hören

haben wir keine Hoffnung und manches treffliche Alte wird uns durch Unpäßlichkeit der Hauptpersonen entzogen. Unter solchen Umständen darf uns auch ein kleines Singspiel nicht unwillkommen sein, zumal wenn es so viel Gutes enthält als das angezeigte. — Die Handlung ist anziehend und das Machtwort: der Bondocani, durch die schnell und sinnig herbeigeführten Ereignisse, auch für die musikalischen Situationen, glücklich benutzt. Als vorzüglich gelungen von Seiten des Tonsetzers nennen wir das Duett zwischen Zetulbe und Kesia, die Arie der Letztern, das darauf folgende Terzett, besonders die Stelle:

„O, wie voll Glut klopft mir das Herz!"

und die Tischscene, an die sich das Erscheinen der Polizeibeamten und der treffliche Chor:

„Sieh uns zu Deinen Füßen knien" etc. anreiht. — In Boieldieu's Werken ist eine üppige Instrumentirung, musikalischer Witz, Anmuth, Lebendigkeit und hauptsächlich eine treffende Bezeichnung der Handlung vorherrschend; so auch in seinem Kalifen, der im verflossenem Sommer, nachdem er mehre Jahre geruht, mit gebührender Anerkennung vom Publikum aufgenommen wurde. Dem. Joh. Eunicke als Kesia und Herr Bader als Kalif sind höchst angenehme Erscheinungen. Erstere sang auch diesmal die früher erwähnte, des Spiel und Tanzes wegen, sehr angreifende Arie, mit ungemeiner Fertigkeit und Gewandheit. Weniger Freigebigkeit an Verzierungen, kürzere, dem Karakter der Arie sowohl als der handelnden Person angemessenere Kadenzen, würden ihr den, auch heute errungenen Beifall noch mehr sichern. — Herr Bader singt nicht nur den Isaaum mit gewohnter Lieblichkeit, sondern leistet auch als Schauspieler recht viel in dieser Rolle. Die Art, wie er Kesia beauftragt, Lemaiden zu rufen und der stumme Abgang derselben wird von Beiden mit ächt komischer Laune gegeben; der Zuschauer bemerkt bei solchen gelungenen Momenten des Zuspiels immer mit Vergnügen das Streben der Kunstler nach Einheit, und ein solches Ausschmücken der Darstellung sollte nie unbeachtet bleiben, da es den Reiz derselben um Vieles erhöht. — Die an sich zwar unbedeutende Gesangpartie des Richters hätten wir in andere Händen gewünscht, da sie durch Vortrag und Unsicherheit der Intonation störend ward und der ganzen Scene Eintrag that. Auch die Chöre hörten wir schon kräftiger und mit mehr Präzision vortragen als diesmal. Hierbei können wir nicht unbemerkt lassen, dafs uns der im Anfange des Finale während des Chors eingeschaltete Tanz der acht kleinen Mohren an sich schon nicht an seinem Platze zu sein scheint, am allerwenigsten aber im Opernhause, wo er ein höchst ärmliches Ansehen gewinnt und allzusehr an die Schornsteinfeger im Ballet: der ländliche Morgen, erinnert. Eine kleine Bühne kann sich dergleichen Flitterstaat als Ergötzlichkeit für die Gallerie erlauben; von diesen Brettern sollte er um so mehr verbannt bleiben, als ein so glanzvolles, reich ausgestattetes Ballet wie Aline darauf folgte. Musik, Erfindung und Ausführung desselben sind längst anerkannt und gewürdigt, bedürfen daher keiner weitern Erwähnung. Nur so viel, dafs die Darstellung auch diesmal sehr gelungen genannt werden kann und dafs Herr Konzertmeister A. Bohrer das schwierige Violin-Solo im Schlufs-Pas-de-deux mit eben so viel Zartheit als Sicherheit vortrug.

Zwischen dem Singspiel und dem Ballet hatten wir das Vergnügen Spohrs Violinkonzert in E mol, und ein Konzertino für die Flöte von Drouet, von den beiden Königl. Bairischen Kammermusikern, Herren Molique und Herrn F. Böhm vortragen zu hören. Nicht nur für die Wahl eines so höchst genialen Tonstückes, wie Spohrs Violinkonzert, sind wir Herrn Molique herzlichen Dank schuldig, auch die Ausführung stand im völligen Einklange mit derselben. — Der wackere Künstler weifs jede Schwierigkeit seines Instruments zu besiegen und beherrscht es vollkommen. Bewundernswerthe Fertigkeit, Deutlichkeit, Reinheit, seltene Oekonomie des Bogens, zumal bei dessen Führung im Staccato auf- und abwärts, sorgfältige Bewahrung des Tones in den schwierigsten Passagen, sind die glänzenden Bestand-

theile womit Herr Mollique sein Spiel ausstattet und wodurch er es zu einem hohen Grade der Meisterschaft erhebt. Hätte er uns im Vortrage des Adagio nicht die Tiefe des Gefühls vermissen lassen, die der Tonsetzer in dasselbe zu legen wußte, so wäre uns nichts zu wünschen übrig geblieben. Auch Herr Böhm nimmt einen Rang unter den ersten Flötenspielern, besonders in Betreff der Kunstfertigkeit ein. Man bemerkt, daß Drouet ihm hierbei zum Vorbilde dient und in den Variationen auf das Thema aus Mozarts Zauberflöte: „das klinget so herrlich" etc. hat er diese sattsam bewährt. Durch lauten, anhaltenden Beifall gab das zahlreich versammelte Publikum beiden Virtuosen seinen lebhaften Dank für den gewährten Kunstgenuß zu erkennen und wir halten uns für verpflichtet, ihn hier zu wiederholen.

Korrespondenz.

Königliche Schauspiele.

Montag, den 23. Februar 1824.

Im Opernhause.

Armide.

Große heroische Oper in 5 Abtheilungen, aus dem Französischen des Quinault. Uebersetzt von J. v. Vols. Komponirt vom Ritter Gluck. Die zur Handlung gehörigen Ballets sind vom Königl. Balletmeister Telle.

Personen:

Armide	Mad. Mixer.
Phenize, } ihre Vertrauten	Mad. Bötsch.
Sidonie. }	Mlle. Bertha Carl.
Hidraot, König von Damas	Hr. Blume.
Ronald, Unterfeldherr bei Gottfried von Bouillons Heer	Hr. Bader.
Aront, Ritter	Hr. Holzbecher.
Attendor, Krieger	Hr. Devrient d. jung.
Ubald, }	
Ein Damascher Ritter }	Hr. Westermann.
Ein Dämon, unter der Gestalt der Lucinde	Mlle. Joh. Eunike.
Ein Dämon, unter der Gestalt der Melisse	Mlle. Henr. Reinwald.
Die Furie des Hasses	Mlle. Wilh. Leist.

Najaden.

Chore und Tänze von Furien im Gefolge des Hasses.

Chore und Tänze vom Volke zu Damas.

Chore und Tänze von Schäfern und Schäferinnen.

Furien. Najaden. Zephyre etc.

Die Solotänze werden ausgeführt von den Herren Hoguet, Telle, Richter, Hasemeister; den Damen Desargus-Lemetre, Hoguet-Vestris, Rönisch, Gemmel, Gern, Habermaals, Gasperini, den Eleven Galster, Adler u. Schulz, u. s. w.

Beilage.

Heros unter den Operncomponisten — tiefdenkend — romantisch — rein ausgesprochen — wir vermögen wegen Ueberfülle an Gedanken nichts zu sagen — hohe Sängerin tief aufgefaßt — gelungen — verfehlt — Geschmack — verdirbt — benutzt (leer.)

Aus einer andern Feder.

Armide von Gluck.

(Siebente Kunstvesperlese, in Berlin am 23. Febr. gegeb.)

Unserm Grundsatze getreu, daß sich von einer Oper, bei der die Musik wesentliches Organ ist, gar nicht sprechen lasse, falls man nicht genau in das Gebäude des Textes eingegangen ist, müssen wir auch hier bei der längst bekannten und berühmten Armide von einem Gedichte ausführlich sprechen, das schon gegen hundert und funfzig Jahr alt ist. Aber auch dieses Alter wird schon vorläufig einen Schluß auf den Werth desselben machen lassen. Denn welcher der heutigen Operntexte möchte so viel Lebenskraft in sich verspüren, daß er ein Alter von 150 Jahren zu erreichen hoffen könnte? Wenn auch einige durch die Lebensluft der Musik ihre Athemzüge verlängern (oder gar erst erhalten, denn die meisten sind todt geboren) so möchte doch wohl keiner auftreten können und sagen: er habe, wie Quinaults Armide, einen musikalischen Gatten in seinen Armen sterben sehn und nach fast hundert Jahren bei der zweiten Heirath noch als junge liebliche Braut geblüht. Und das that Quinaults schönes Gedicht.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 27. Januar bis 27. Februar 1824.

Den 27. Im Schauspielhause: 1) Jery und Bately, Musik von Boieldieu. 2) Ganserich und Ganschen, Musik von K. Blum. 3) Die Eifersüchtigen auf dem Lande. (L'épreuve villageoise). Ballet von J. L. Milon.

— 30. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

— 2. Im Opernhause: Alceste, Musik v. Ritter Gluck.

— 3. Im Schauspielhause: Die Heirath im zweiten Jahre. Musik von K. Blum.

— 4. Im Schauspielhause: Zum Erstenmale: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. F. Schmidt. 2) Der Bär und der Baßa. Musik von K. Blum.

— 5. Im Schauspielhause: Das schiefhalsichte Mädchen (La fille mal gardée). Ballet von Hoguet.

— 6. Im Opernhause: Die Bajaderen, Musik von Kitel.

— 8. Im Opernhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. F. Schmidt. 2) Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore.
Im Schauspielhause: Die Mühle von Saint Alderon.

— 9. Im Opernhause: Olympia, Musik von Spontini.

— 13. Im Opernhause: 1) Iphigenia in Tauris, Musik vom Ritter Gluck. 2) Das Karneval von Venedig. Ballet von Milon.

— 15. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 16. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.

— 18. Im Opernhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. F. Schmidt. 2) Zephir und Flora, Ballet von Didelot.

— 20. Im Opernhause: 1) Der Kalif von Bagdad. Musik von Boyeldieu. 2) Konzert von Mainque und F. Böhm. 3) Aline, Königin von Golkonda. Ballet von Aumer.

— 22. Im Opernhause: Konzertant von G. Thomas und Seustmann.

— 25. Im Opernhause: Armide. Musik von Gluck.

— 27. Im Opernhause: Nurmehal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.

(Hierbei der musikalische Anzeiger No. 2.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Musikalischer Anzeiger

zur Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 2. Den 3. März 1824.

Verzeichnifs von Partituren,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., zu haben sind:

Auber, D. F. E. La Neige, ou le nouvel Eginard. Opéra comique, en 4 actes. Paris. 24 Thlr.

Bach, J. S. Motetten. Erstes Heft enthaltend drei 8stimmige Motetten. Zweites Heft enth. eine 5 und zwei 8stimmige Motetten. Leipzig. Breitkopf. à 1 Thlr. 8 Gr. 2 Thlr. 16 Gr.

Beethoven, L. van. Meeres Stille und glückliche Fahrt. Für 4 Singstimmen mit Orch. Begl. op. 112. Wien. Steiner et C. 1 Thlr. 8 Gr.

— Ire grande Simphonie (C dur) op. 21. Bonn. Simrock. 3 Thlr.

— IIme gr. Simphonie (D dur). op. 36. Ebend. Ebend. 4 Thlr. 16 gr.

— IIIme gr. Simphonie (Sinfonia croica). op. 55. Ebend. Ebend. 6 Thlr.

— IVme gr. Simphonie (B dur), op. 60. Ebend. Ebend. 5 Thlr. 8 Gr.

— 7te grofse Sinfonie in A dur. op. 92. Wien. Steiner et Comp. 6 Thlr. 16 Gr.

— 8te grofse Sinfonie in F dur. op 93. Ebend. Ebend. 6 Thlr. 8 Gr.

— Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bei Vittoria. op. 91. Ebend. Ebend. 4 Thlr. 8 Gr.

Bergt, A. Oratorium. Christus durch Leiden verherrlicht. Passions-Musik für 4 Singstimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters. 2 Abtheilungen. Leipzig. Hofmeister. op. 10. 4 Thlr. 8 Gr.

— Herr Gott, dich loben wir (die alte Melodie, mit andern Text, aufs neue) gesetzt für 4 Singstimmen, 4 Posaunen, Trompeten, Pauken und Orgel. 11tes Werk. Leipzig. Hofmeister. 6 Gr.

Bernet, F. W. Cantate zur Feier des allgemeinen Friedens. Breslau, Förster. 2 Thlr. 16 Gr.

Berton, H. Aline, reine de Golconde. Opéra en 3 actes. Paris. 14 Thlr.

— Le concert interrompu. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. 12 Thlr.

— Les maris garçons. Opéra comique en un acte. Paris. Duhan. 12 Thlr.

— La romance. Opéra en un acte. Paris. 12 Thlr.

Blaise. Isabelle et Gertrude, ou les Sylphes supposés. Comédie en un acte. Paris. 5 Thlr.

Boieldieu, A. Ma tante Aurore, ou le roman impromptu. Opéra bouffon en 2 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

— La Fête du Village voisin. Opera comique, en trois actes. Paris. 24 Thlr.

— Les Voitures versées. Opéra comique en 2 actes. Paris. 24 Thlr.

Bouteiller, G. Héro et Leandre. Cantate qui a remporté le grand prix de composition musicale, décerné par l'institut de France, le 4. Octbr. 1806. Paris. Nadermann. 5 Thlr.

Canzabich, C. Mozarts Gedächtnifsfeier. München 1797. 2 Thlr. 6 Gr.

Catel, l'Auberge de Bagnères. Comédie en 3 actes, mêlée de chants. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

Cherubini. Messe à trois voix et choeurs avec accompagnement. Paris. 16 Thlr.

— Les deux Journées. Opéra en 3 actes. Paris. 24 Thlr.

— Lodoiska. Comédie heroique en 3 actes. Paris. 24 Thlr.

Cimarosa, D. l'Italienne à Londres. Opéra bouffon en 3 actes. Paris. Sieber. 20 Thlr.

— Le Mariage secrèt. Opéra comique en trois Actes. Paris. 24 Thlr.

Dalayrac. Maison à vendre. Comédie en un acte et en prose. Paris. 10 Thlr.

— Le poète et le musicien, ou le cherche midi. Comédie en 3 actes et en vers mêlée de chants. Paris. Duhan. 16 Thlr.

— Le Pavillon des fleurs ou les Pêcheurs de Grenade. Comédie lyrique en un acte. Paris. 16 Thlr. 16 Gr.

Danzi, Fr. Preis Gottes. Cantate. Leipzig. Breitkopf et H. 1 Thlr. 8 Gr.

— Der 128ste Psalm. Italienisch und deutsch von M. Mendelssohn zu 4 Singstimmen mit vollst. Begleitung. Leipzig. Probst 16 Gr.

— La Dot. Comédie en 3 actes et en prose. Musique de M. Dal***. op. 4. Paris. Le Duc. 10 Thlr.

Elsner, J. Veni sancte spiritus. Hymne. Leipzig. Breitkopf et H. 1 Thlr.

Fesca, F. Der neunte Psalm. Hymne für 4 Singstimmen, mit Begl. des ganzen Orch. 21tes Werk. Leipzig. Hofmeister. 2 Thlr.

Fontenelle la Grange. Hécube, opéra en 3 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

Framery, les deux comtesses. Opéra bouffon, imité de l'italien et parodié sous la musique du célèbre Sgr. Paisiello. Paris. Le Duc. 10 Thlr.

— L'Infante de Zamora. Opéra comique en 3 actes. Paris. Le Duc. 12 Thlr.

Gaveaux, P. l'Amour filial, opéra en un acte. Paris. Huot. 10 Thlr.

— le diable couleur de rose ou le bon homme misère. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. op. 19. 12 Thlr.

— le diable en vacances ou la suite du diable couleur de rose. Opéra féerie et comique en un acte. Paris. le même. op. 24. 12 Thlr.

— l'Echelle de soie, opéra comique en un acte et en vers, libres. Paris, le même. op. 26. 12 Thlr.

— l'Enfant prodigue, opéra en 3 actes et en vers. Paris, le même. op. 28. 20 Thlr.

Gaveaux, P. Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol en 2 actes. Paris. le même. op. 13. 12 Thlr.
— Le Locataire. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. op. 17. 8 Thlr.
— La famille indigente. Opéra en un acte. Paris. le même. op. 2. 8 Thlr. 8 Gr.
— Monsieur Deschalumeaux. Opéra bouffon en 3 actes. Paris. le même. op. 25. 14 Thlr. 8 Gr.
— La rose blanche et la rose rouge. Drame lyrique en 3 actes. Paris. le même. op. 27. 13 Thlr.
— Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise. Opéra en 3 actes. Paris. le même. op. 12. 13 Thlr. 8 Gr.
— Le trompeur trompé. Opéra comique en 1 acte et en prose. Paris. le même. 10 Thlr.

Gluck. L'Arbre enchanté. Opéra comique en un acte. Paris. 8 Thlr.

Gosse, J. J. Messe des morts avec la prose. Paris. Le Duc. 16 Thlr.

Gretry. Amazonen chez Polyerate. Opéra en 3 actes. op. 34. Paris. Houbart. 13 Thlr. 8 Gr.
— La Rosière de Salency. Pastorale en 3 actes. op. 10. Paris. le même. 8 Thlr.
— La fausse magie. Comédie en 2 actes. op. 11. Paris. le même. 10 Thlr.
— Colinette à la cour, ou La double épreuve. Comédie lyrique en 3 actes. op. 19. Paris. le même. 10 Thlr.

F. G. Handels Oratorium, der Messias, nach W. A. Mozart's Bearbeitung. Leipzig. Br. et H. 8 Thlr.

Händel. Der 100ste Psalm. Jauchze dem Herrn. Lpzg. Br. et H. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J. Quatuors. Tome III. et IV. 16. 8. Paris. à 3 Thlr. 6 Thlr.
— Partitions des Symphonies. Ouvrage proposé par souscription No. 1—26. Paris. 55 Thlr.
— Messe. No. 1—7. Leipzig. Breitkopf et H. à 3 Thlr. 21 Thlr.
— Collection choisie des Symphonies. No. 1—27. Paris. 19 Thlr. 12 Gr.

Hoffmann, H. A. Lobgesang auf die Retter Deutschlands. Bonn. Simrock. 12 Gr.

Hummel, J. N. Messe für 4 Singstimmen mit untergelegten latein- und deutschem Texte mit Begl. des Orch. 77tes Werk. No. 1. Wien. Steiner et C. 5 Thlr. 8 Gr. — Dieselbe in Stimmen. 5 Thlr. 8 Gr.
— 2te Messe für 4 Solostimmen und Chor, mit untergelegten latein- und deutschem Texte mit Begl. des Orch. 80tes Werk. Ebend. Ebend. 7 Thlr. — Dieselbe in Stimmen. 9 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, Paul et Virginie. Comédie en prose en 3 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

Krille, A. Oster-Kantate für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters. Dresden. 2 Thlr.

Kunzen, F. L. A. E. Das Halleluja der Schöpfung. Zürich. Nägeli. 9 Thlr. 8 Gr.

Liegel, J. G. Das Heil ist nah. Weihnachts-Kantate für 4 Singst. Partitur. Lpzg. Hofmeister. 1 Thlr. 6 gr.

Langle, F. F. M. Corisandre, ou les fous par enchantement. Opéra ballet. Paris. LeDuc. 10 Thlr.

Lesueur, Ossian ou les Bardes. Opéra en 5 actes. Paris. Imbault. 20 Thlr.

Lindpaintner, P. „Herr Gott dich loben wir" nach Klopstock. 27tes Werk. Leipzig. Breitkopf et H. 3 Thlr.

Marcel de Marin. Mr G. Stabat Mater mis en Musique pour 2 Voix de dessus et une Voix de Basse avec Orch. Paris. 10 Thlr.

Martini. L'Amoureux de quinze ans, ou la double fête. Comédie en 3 actes et en prose, mêlée d'ariettes. Paris. op. 7. 6 Thlr.
— Le droit du seigneur. Comédie en 3 actes et en prose. Paris. LeDuc. 8 Thlr.
— Te Deum à grand Choeur et à grand Orchestre. Paris. 8 Thlr.
— Messe Solemnelle à grand Choeur et à grand Orch. Paris. 16 Thlr.

Mehul. Le trésor supposé, ou le danger d'écouter aux portes. Comédie en un acte et en prose. Paris. 10 Thlr.
— Hélena, opéra en 3 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
— Ariodant, opéra en 3 actes. Paris. Imbault. 13 Thlr. 8 Gr.
— Valentine de Milan. Opéra en 3 Actes. Paris. 24 Thlr. Dieselbe in Stimmen. 24 Thlr.

De Mereaux, N. J. Alexandre aux Indes. Opéra en 3 actes. Paris. Des Lauriers. 16 Thlr.

Monsigny. Aline, reine de Golconde. Ballet héroique en 3 actes. Paris. Chaudé. 12 Thlr.

Le Moine. Phèdre, tragédie en 3 actes. Paris. Le Duc. 12 Thlr.

Mosel, J. F. von. 3 Hymnen aus dem Trauerspiele: Rutes von Mathaeus edlen von Colin. Mit Begl. des vollen Orch. Wien. Steiner et C. 3 Thlr.
— Ouverture zur Oper: Cyrus und Astyages. Ebend. Ebend. 1 Thlr.

Mozart. Die verstellte Gartnerin. Oper in 3 Akten. (Manuscript.)
— Enlèvement du Serail. Opéra en 3 actes. Bonn. Simrock. 16 Thlr.
— Don Juan, mit ital. und deutschem Texte, nebst sämmtlichen eingelegten Stücken. Leipzig Br. et H. 12 Thlr.
— Le même Opéra. Paris 20 Thlr
— Le Nozze di Figaro. Dramma giocosa in quattro atti. Paris. 16 Thlr.
— Le même Opera. Bonn. Simrock. 23 Thlr. 8 Gr.
— — — Paris. 16 Thlr.
— Les Mystères d'Isis. Opéra en 4 actes. Paris. 13 Th. 8 Gr.
— Kantate: „Ewiger, erbarme dich!" etc." No. 4. Leipzig. Breitkopf et H. 1 Thlr. 8 Gr.
— Kantate: „Maurerfreude." No. 5. Ebend. Ebend. 1 Thlr. 8 Gr.
— Messe à 4 Voix et grand Orch. No. 7. In Stimmen. Bonn. Simrock. 6 Thlr. 16 Gr.
— Quintuors. Tome 1—3. à 1 Thlr. 8 Gr. Bonn. Simrock. 4 Thlr.

Müller, Imm. Cramers Hymnus an Gott. Partitur. Erfurt. Weimar. 2 Thlr. 16 Gr.

Naumann, G. A. Offertorio solenne. Lauda Sion; per la festa della Circoncisione, ovvero del ss. Nome di Giesu. In Partitura colle parti separati. Vienna. 1 Thlr.
— Missa solenne in As. Wien. 4 Thlr.

Nicolo, Michel Angelo. Opéra en un acte. Paris. 12 Thlr.

— Lulli et Quinault. Opéra comique en un acte. Paris. Bochsa. 13 Thlr. 8 Gr.

— Le même Opéra. Parties d'orchestre. 10 Thlr.

— Le magicien sans magies. Opéra comique en 2 actes. Paris. 16 Tlr 16 Gr.

— Le même Opéra Parties d'orchestre. Paris. Nicolo. 14 Thlr.

— Les confidences. Opéra en 2 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

— Jeannot et Colin. Opéra comique en 3 actes. Paris. 20 Thlr.

— L'Une pour l'Autre ou l'Enlèvement Opera comique en 3 actes. Paris 20 Thlr.

— Les deux Maris. Opéra comique en un acte. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.

— Les Rendez-vous Bourgeois. Paris. 12 Thlr. In Stimmen. 10 Thlr.

— et Kreutzer. Le petit Page, Opéra en un acte. Paris. 10 thlr.

Nicolo, J. Léonce, ou le fils adoptif. Opéra en 2 actes. Paris. Gaveaux. 13 Thlr. 8 Gr.

Pacini. Point d'adversaire. Opéra comique en un acte et en prose. Paris. Gaveaux. Op. 5. 8 Thlr.

Paer, F. Le Maître de Chapelle. Opéra comique en 2 actes. Paris. 20 Thlr.

Paisiello. l'Infante de Zamora. Opéra comique en 3 actes. Parodie sous la musique de la Fracatana par Framery. Paris. Le Duc. 10 Thlr.

— La Serva padrona. Intermezzo a due voci. Paris. 8 Thlr.

— Le marquis Tulipano, ou le mariage inattendu. Opéra bouffon en 2 actes. Paris. Sieber. 6 Thlr.

Peregolese, J. B. Miserere à 4 voix. Paris, Ployel. 6 Thlr.

— Missa Kyrie et Gloria in excelsis Deo . Wien. 4 Thlr.

Philidor. A. D. Tom Jones, comédie lyrique en 3 actes. Paris. Le Duc. 6 Thlr. 16 Gr.

Piccini. Atys. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. Desauriers. 10 Thlr.

— Roland, opéra en 3 actes. Paris, le même. 12 Thlr.

— Pénélope. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. 8 Thlr.

Reichardt. Brenno. Erster Act. 7 Thlr. 12 Gr.

Righini, V. Missa solenne a 4 voci, composta per la coronazione di S. M. Imperiale e Reale Leopoldo, dedicata a S. A. Imperiale e Reale il Gran Duca G. G. Fernando di Toscana. 7 Thlr.

Romberg, A. Die Harmonie der Sphären. Hymne. op. 45. Bonn. Simrock. 4 Thlr.

— Was bleibet und was schwindet. Ebend. Ebend. 3 Thlr.

Romberg, B. Das Lied von der Glocke. Bonn. Simrock. 5 Thlr. 8 Gr.

— Froh wall' ich zum Heiligthume. Kantate für 4 Singstimmen mit Beglet. des Orch. Br. et H. 16 Thlr.

Le roi et le fermier. Comédie en 3 actes, par M..... Paris. Claude. 6 Thlr.

Rossini. Le Barbier de Séville. Paris. 20 Thlr.

Sacchini. Evelina. Opéra en 3 acies. Paris. Imbault. 13 Thlr. 8 Gr.

Sacchini. Chimene ou le Cid. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. Le Duc. 13 Thlr. 8 Gr.

— La colonie, opéra comique en 2 actes. Paris. 12 Thlr.

— Dardanus. Tragédie lyrique en 4 actes. Paris. Le-Duc. 10 Thlr.

— Renaud. Tragédie lyrique en 3 act. Par. le même. 10 Thlr.

— Oedipe à Colonne. Opéra en 3 act. Par. Imbault. 12 Thl.

— l'Olympiade, ou le triomphe de l'amitié. Drame héroique en 3 actes et en vers. Paris. Le Duc. 8 Thlr.

Sammlung v. Märschen auf Allerhoch. Befehl Sr. Majestät d. Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Armee, für vollständige Turkische Musik. 1stes Heft enthält 13 Geschwind-Märsche. No 1—12 und No. 1 a enthält den Dessauer Marsch. 10 Gr. 6 Thlr. 10 Gr.

Dito 2tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 1—12. 7 Thlr. 8 Gr.

— 3tes Heft enthält 12 Geschwind-Märsche No. 13—24. 8 Thlr. 4 Gr.

— 4tes Heft enthält 12 Geschwind-Märsche. No. 25—36. 10 Thlr. 12 Gr.

— 5tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 13—24. 7 Thlr

— 6tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 25—36. 9 Thlr. 4 Gr.

— 7tes Heft enthält langsame Märsche von No. 37—46 8 Thlr. 22 Gr.

— 8tes Heft enthält 13 Geschwind-Märsche. No. 36—48 und 46 a. 9 Thlr. 18 Gr.

— 9tes Heft enthält Geschwind-Märsche. No. 49—58. 10 Thlr. 20 Gr.

Diese Sammlung von Märschen besteht aus 94 Geschwind- und 46 Langsam-Märschen, und kosten zusammen 78 Thlr. 2 Gr.

Sammlung von Märschen, Fanfaren etc. für Trompeten-Musik. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Kavallerie. 1stes Heft. No. 1—8. Preis 5 Thlr. 6 Gr.

No. 1. Parade-Marsch comp. von Kramer.

No. 2. Langsamer Marsch von Haydn.

No. 3. Langsamer Marsch von Wangner.

No. 4. Geschwind-Marsch von Sperling.

No. 5. Parade-Marsch von Kramer.

No. 6. Fanfare von Haydn.

No. 7. Gallop von Doetfield.

No. 8. Geschwind-Marsch von Winkeler.

Schneider, Fr. Das Weltgericht. Oratorium. Leipzig. Breitkopf et H. 10 Thlr.

Solie, Jean et Geneviève. Comédie en un acte. Paris. 6 Thlr.

— Louise ou la maladie par amour. Comédie en un acte et en prose. Paris. 10 Thlr.

— L'Incertitude maternelle, ou le choix impossible. Comédie en un acte et en vers libres. Paris. 8 Thlr.

Solie, l'epoux généreux ou le pouvoir des procédés, comedie en un acte. Paris. Masson. 12 Thlr.

— Mademoiselle de Guise. Opéra comique en 3 actes. Paris. Schi. 14 Thlr.

Spontini. G.. Ferdinand Cortez ou la conquête de Mexique. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. 24 Thlr.

— Parties séparées de Milton. Opéra en un acte. Paris. Erard. 10 Thlr.

Spontini, C. Partitur séparée de Julie, ou le pot de fleurs. Opéra en un acte. Paris. le même. 8 Thlr.
— Triumph-Marsch aus der Vestalin, für vollständige Türkische Musik. (Langsamer Marsch im 7ten Hefte Nr. 43.) 1 Thlr. 12 Gr.
— Marsch aus Lalla Rükh. (Langsamer Marsch Nr. 45 im 7ten Hefte.) 1 Thlr. 20 Gr.
— Marsch aus der Oper Ferdinand Cortez für vollständige Türkische Musik. (Geschwind-Marsch Nr. 46 im 8ten Hefte.) 1 Thlr.
— Preußischer Volksgesang Borussia für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streichinstrumente. 3 Thlr.
— Großer Sieges- und Festmarsch für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streichinstrumente. 3 Thlr.
Stadler, Abbé M. Die Befreiung von Jerusalem. Großes Oratorium. Wien. Steiner. 11 Thlr. 8 Gr.
Stölzel, G. H. Missa Canonica. Kyrie und Gloria, für 13 reelle Stimmen. 8 Singstimmen, 2 Viol. 2 Bratschen und Baß. Ebend. Ebend. 2 Thlr.
Thonus, P. J. v. Vaterländische Kriegslieder in Partitur für blasende Instrumente. Leipz. 8 Gr.
Vogler. Trichordium. Wien. 1 Thlr. 16 Gr.
— Missa pro defunctis. Requiem. Mainz. Schott. 6 Thlr. 16 Gr.
Weber, C. M. von. Der Freischütz für vollständige Militair-Musik, arranq. von Weiler, compl. 11 Thlr. 16 Gr.
— Ouverture daraus. 2 Thlr. 16 Gr.
— Natur und Liebe. Kantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Fr. Kind. Auch mit einem 2ten Texte, unter dem Titel: „Freundschaft und Liebe, gedichtet v. Herklots.“ In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenore, und 2 Basse, mit Begl. des Pfte. Partitur und Stimmen. op. 61. 13tes Heft der Gesänge. 2 Thlr. 10 Gr.
Weber, G. 1ste Messe oder 5 Hymnen mit latein. und deutschem Text. 27stes Werk. Mainz. Schott. 5 Thlr.
— IIte Messe oder 5 Hymnen mit latein. und deutschem Text. 28stes Werk. Bonn. Simrock. 4 Thlr. — In Stimmen. 4 Thlr.
— IIIte Messe. 34tes Werk. Leipzig. Probst. 3 Thlr.
Winter, P. Timotheus, oder die Macht der Töne. Kantate. Leipzig. Br. et H. 6 Thlr.
Zingarelli. Antigone. Opéra en 3 actes. Paris. Imbault. 12 Thlr.

Auch werden Bestellungen auf alle in Paris erschienenen Partituren angenommen und aufs schnellste und billigste besorgt.

Neue Musikalien,

welche so eben in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., erschienen sind:

Spontini. Ausgewählte Stücke aus Olimpia, für 2 Flöten eingerichtet von K. Groß. 1stes Heft 1 Thlr. 12 Gr.
Constantin. Le Carnaval de Venise. Sammlung der neuesten Pariser beliebten Contretanze und Walzer. Nach Melodien von Spontini, Rossini und andern berühmten Komponisten, nebst Beschreibung der Tanz-Touren. Für das Pfte. 14 Gr.
Mendelssohn Bartholdy. Felix, Quatuor p. l. Pfte. avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncell. Op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.
Neithardt, A. Adagio et Polonaise p. Clarinette et Pfte. Op. 40. 16 Gr.
Dieses Adagio und Polonaise ist in dem letzten militairischen Concert im Jagorschen Saale, welches zum Besten der Abgebrannten in Zollichau gegeben wurde, mit großem Beifall aufgenommen.
Ries, F. Second Divertissement p. l. Pfte. op. 117. 16 Gr

Mehrere vorzügliche Geigeninstrumente von den geschicktesten italienischen Meistern, sowohl Violinen, Bratschen, als Violoncell's, stehen bei mir billig zum Verkauf, und können, ihres kräftigen und sonoren Tones, wie auch ihrer bequemen, richtigen Spielart wegen, besonders empfohlen werden.

Carl Zander, Königl. Kammermusiker.
Kronenstraße Nr. 27.

Einladung.

Unterzeichneter ist damit beschäftiget, eine Fortsetzung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons von 1800 bis jetzt zu entwerfen. Diejenigen Herren Tonkünstler, oder vorzüglich Dilettanten, welche darin aufgeführt zu sein wünschen, werden ersucht, ihre Nachrichten gefälligst postfrei einzusenden an

den Geheimen Rath
v. Apell.
Mitglied der Philarmoniker zu Bologna und der Königl. Schwed. Akademie d. Mus. zu Stockholm.

Cassel, den 26. Januar 1824.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10. März — Nro. 10. — 1824.

II.
Recensionen.

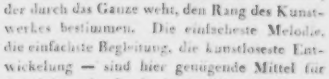
Sonate für das Pianoforte von Ludwig von Beethoven, 110tes Werk. Bei Schlesinger in Berlin. 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist ein erhebender Anblick, menschliche Kraft gegen ein mächtiges Misgeschick kämpfen und siegen zu sehen. — Einen solchen Kampf besteht Beethovens Genius. Taubheit hat ihn jeder lebendigern Mittheilung beraubt. Unter den Hunderttausenden der Kaiserstadt lebt er abgeschieden, einsam. Ihm ist der frohlockende Ruf der Freude, der Ausdruck der Liebe und Verehrung verstummt; seine Hand gleitet über die Saiten und er vernimmt nicht die Akkorde, die Alles entzücken. Welch ein harter Schlag für den Tondichter, das Ohr zu verlieren, den Sinn verschlossen zu sehen, der ihm der entwickeltste war, der seinem Geiste die reichste Nahrung gab! Welche Prüfung: nie zu hören, was man auf die Stimme seines Genius niederschrieb — und doch vertrauen! Wie mancher rüstige Arm wäre da nicht gesunken, wie manche laute Stimme würde da nicht verstummen!

Beethoven hat die Kraft gehabt, in diesem Ringen zu bestehen und ist gekräftigter und erhoben aus dem Kampfe hervorgegangen. Je mehr sich ihm die Aussenwelt verschloss, desto tiefer wandte er sich in sein Inneres zurück, desto freier machte er sich von allen Banden, mit denen Gewohnheit, Wunsch und Vermögen der Zeitgenossen und was weiss ich noch! das eigenthümliche Wollen umstricken und umdämmen. Immer reiner löset er seine Aufgabe, immer reicher werden für den, der ihn versteht, seine Gaben — immer verschlossener werden seine Werke denen, die eben sein eigenstes Wesen nie aufzufassen verstanden. Es wird zu gelegener Zeit von diesem allen näher geredet werden.

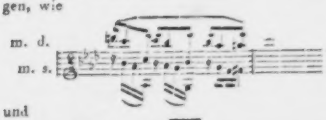
Es ist menschlich und nothwendig, dass in dieser Abgeschlossenheit, in dieser entbehrungvollen Einsamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten sich zurück wende. Hat sich alles Glück, hat sich Beethovens ganzes Dasein in die Aufgabe aufgelöset, die ihm als Tondichter gesetzt ist, so musste auch die Sehnsucht nach einem entflohenen fröhlichern Zustande, so musste auch die geheime Klage um das, was geopfert, dem entsagt worden, von der Tonkunst Sprache erhalten. — Die vorliegende Sonate scheint ein solcher Erguss aus dem innersten Herzen zu sein. Man höre endlich auf, ein Kunstwerk wie ein todtes Produkt zu behandeln. Man glaube es erst dann zu verstehen, wenn man seinen Sinn in der Seele des Schaffenden wiedergefunden und nachgewiesen hat.

Die Klage des Einsamen ist das erste Allegro, (♭A dur) voll des zartesten Ausdruckes der Wehmuth, reizend in Anmuth und Majestät. Mir ist dieses Allegro — dem Sinne nach müsste es Adagio heissen — ein neuer Beweis für meine Ueberzeugung gewesen, dass nicht seltene Melodien und Harmonien, sondern der Geist, der durch das Ganze weht, den Rang des Kunstwerkes bestimmen. Die einfachste Melodie, die einfachste Begleitung, die kunstloseste Entwickelung — sind hier genügende Mittel für den tiefsten Ausdruck; ja, der Sinn des Ganzen adelt selbst bekannte Figuren, wie

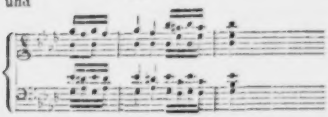


(in denen nur das Vorüberschweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte) und ver-

leiht ihnen neuen Reiz. Seltenere Tonfolgen, wie



und



entwickeln sich mit der natürlichen Leichtigkeit, die die sicherste Spur des Genies ist.

Wenn der Gesang wie in Seufzern erstorben, wenn das Saitenspiel verklungen ist, folgt ein seltsam wildes Allegro molto (Fmoll $\frac{4}{4}$), in das sich unerwartet die Melodie eines wüsten allgemein bekannten Volksliedes einwebt, das dann eben so unerwartet mit einem zarten Nachklang schliesst. „Das alles," — scheint uns der Künstler zu erzählen — „die kleinlichen Freuden, bei denen sich der Mensch um seine Zeit und um erhebendere betrügt, die wüste Lust, in deren Rausche so manches Leben verspielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind sind sie mir vorübergesauset (Trio Des-dur) und (Koda) so hat es sein sollen und müssen.

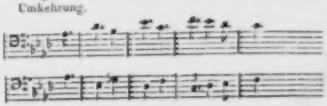
Könnte ich doch jeden meiner Leser, ehe ich ihm von dem Adagio (B. C nachher As-moll $\frac{12}{16}$) rede, vor Korreggio's Magdalene in der Dresdner Gallerie) führen, in das tiefe einsame stille Walddunkel blicken lassen, in dem die göttlich schöne, heilige Büsserin menschlicher Schwäche ruht, umweht von fern herziederklingenden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigstens jeder Leser Beethovens sonata quasi una fantasia aus Cis-moll, diese heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben!

Beethoven, der so frisch und süss in frühern Jahren die Liebe gesungen hat (Adelaide — Herz mein Herz — Liederkreis von Jeitteles) blickt hier auf die vorübergeschwundene Blütenzeit zurück. Wer nicht bei den fast unzusammenhängenden Akkorden des Vorspiels (das Adagio ist in der Form von Recitativ und Arioso geschrieben) das sich in keiner Tonart festzuhalten vermag, ahnet, dass Beethoven hier sein innerstes Herz — und wie schmerzlich — öffnen will, wer in dem Gesange des Arioso, in dem Harmonienstrome, der sich still und sanft anschmiegt, wie der freundliche Bach den nachbarlichen Büschen und Wiesenblumen, in der weinenden zweiten Stimme am Schlusse nicht die Klage des tief verwundeten, verwaisten Herzens vernimmt: für den ist Beethoven ewig stumm, der wird auch mich nie verstehen und möge nie mich lesen. —

Wie die Zeit in unaufhaltsamen Zuge, in räthselhafter Verschlingung der Momente und Begebenheiten, oft mit zermalmender Ferse vorüberschreitet, so eilt das Finale (Fuge, As-dur, $\frac{4}{4}$ dahin; noch einmal und noch wehmüthiger kehrt das Arioso in g moll wieder, die Fuge beginnt, später mit neuen Figuren durchwebt, die geistig an den ersten Satz erinnern, in der Umkehrung *) ihren Reigen abermals und beschliesst das Ganze in vollendeter Rundung.

Wem es um Ausbildung des Vortrags im Gesange oder auf einem Instrumente ernstlich zu thun ist, der kann in der Wiederholung des Arioso lernen, wie eine Melodie zu verändern, wie der Ausdruck durch Veränderung zu verstärken ist. Wie oft bedienen sich Sänger und Virtuosen ihrer Freiheit nur, ihn zu verwischen! An der Fuge endlich mag das Vorurtheil — als sei diese Form gesucht, erkünstelt, unfrei, oder doch blos für den Verstand, für den unterrichteten Musiker interessant, scheitern. Ich werde nicht versäumen, mich über diesen Punkt

*) Umkehrung ist diejenige Umstaltung des Thema, in der jeder Tonschritt, der vorher auf- oder abwärts geschah, nun eben soviel ab- oder aufwärts erfolgt. Ich gebe das Thema der vorliegenden Fuge und seine Umkehrung.



umständlicher auszusprechen. Für jetzt beweise diese Fuge, wie angemessen, naturgemäfs und nothwendig die Form im allgemeinen, ja selbst in den seltenern Gestaltungen der Umkehrung und Vergrösserung *) ist. Namentlich gab der Wiedereintritt und die Fortführung der Fuge in der Umkehrung mir das würdigste Bild der Strophe und Antistrophe **) im griechischen Drama und der alles umfassende Schluss erschien mir als besiegelnde Exode.

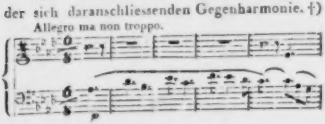
Nachtrag.

Wie schwer ist es, wenn man von Beethoven spricht, zu enden! Und wie ganz unzulänglich mufs am Ende alles erscheinen, was man über ihn gesagt hat! Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache Schritt für Schritt bedächtig nach, wenn die Ahnung auf dem Fittich der Töne die Wolken überfliegt, und von Stern zu Sternen eilt. — So müfste ich auch ausrufen, wenn ich statt eines Blattes ein Buch geschrieben hätte.

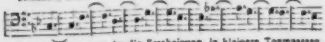
Welch ein Reichthum an Schönheiten entfaltet sich allein in der Fuge dieser Sonate! Wie fügt sich alles, selbst was in den Händen des Technikers Uebelstand und Fehler geworden wäre, zu herrlicherer Entfaltung der Idee! Diese Fuge muss neben den reichsten Sebastian Bach's und Händels studirt werden.

Man betrachte noch einmal das Thema mit der sich daranschliessenden Gegenharmonie. †)

Allegro ma non troppo.



*) Vergrösserung ist die Erscheinung eines Satzes in grösserem Tonmaasse, z. B. S. 19 erst in der Oberstimme, dann im Basse:



Verkleinerung in die Erscheinung in kleinern Tonmassen.

**) Nach dem Maasse des Gedichtes und der Musik wendete sich der Chor im griechischen Drama in feierlichem Reigen erst an die Götterbilder rechts der Orchestra, dann in gleicher Rückwendung an die Götter, die links aufgestellt waren.

†) Gegenharmonie heisst der Satz, welcher dem Thema

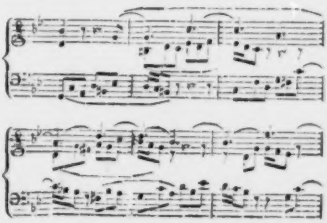
letztere in einer fortlaufenden Achtelreihe, auch ersteres bis auf den Schluss in Noten von gleicher Geltung fortschreitend. Erwägt man, dafs die Gegenharmonie sich unter und über allen Wiederholungen das Thema, ja auch in der Zwischenharmonie *) fortweben wird, so möchte man einen zu einförmigen, schleppenden Gang der Fuge befürchten. Und wie anders hat es sich gefügt, wie belebt sich der Fortgang der Fuge durch die mannigfaltigsten Mittel! Nach der ersten und während der zweiten Durchführung (S. 15.) genügen Bindungen in der Figur der Gegenharmonie, um das kräftigere Thema und seine Schlussformel belebend hervortreten zu lassen. Nach der zweiten Durchführung verweilt der Schluss der Zwischenharmonie in höherer Tonlage und tief im Basse tritt das Thema in Oktaven und in bedeutender Verlängerung mit neuer Macht wieder auf, durch gleichen Rythmus der Mittelstimme unterstützt und durch die schon vorher angewendete Bindung in der Oberstimme gehoben, den ganzen Fugensatz erhöhend. Willkommen ist nun die ruhige dritte Durchführung, in der die dritte Stimme der zweiten näher folgt, bald aber sich in die Zwischenharmonie verliert und die Schlussformel das Thema der ersten Stimme überfässt, die sie, später von der zweiten nachgeahmt, dreimal wie-

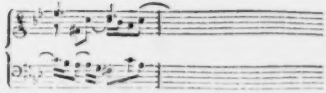
ma, es erscheine als Führer, oder als Gefährte, begleitend entgegengesetzt wird. Das Fugenthema im Gegensatze zu seiner ähnlichen Wiederholung in einer andern Stimme, heisst Führer, diese Wiederholung, Gefährte.

*) Regelmässig wird das Fugenthema von einer Stimme nach der andern als Führer oder Gefährte unter Begleitung der Gegenharmonie vorgetragen. Den jedesmaligen Lauf durch alle Stimmen nennt man Durchführung. Nach einer Durchführung erscheint das Thema entweder sogleich, oder erst nach einem Zwischensatze wieder. Dieser heisst Zwischenharmonie und wird gern aus einem Theile der Gegenharmonie, oder des Thema, oder beider gewebt,

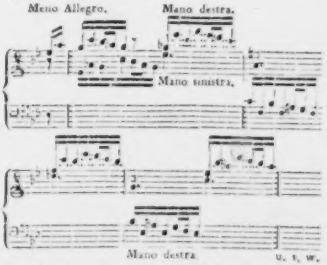
derholt vorträgt. Von da an drängt alles zum heftigen Schlusse. In den tiefsten Tönen in Oktaven schreitet das Thema mit ehernem Schritte donnernd heran und mit verlängerter Schlussformel wieder in die Tiefe zurück; zugleich drängt die Oberstimme mit dem in Mittelsatze verlängerten Thema zum Schlusse auf der Dominante. Dann die Wiederkehr jenes Gesanges, jener Stimme der Sehnsucht, jener wehmuthvollen Rückerinnerung an schönere Tage, beseligenden Friedens, süsser Entzückung voll! O wie undankbar ist die Mühe, für das Unaussprechliche Worte zu suchen! Nach zwölf dumpfen Schlägen und einem Nachklange der Harfe erwacht nach und nach wieder die Fuge. — Mit ihrer Wiederkehr verständigt sich erst der tiefe Zusammenhang — das eiserne Geschick, das im festen Gange einhertrat und die Stimme des Herzens, die einen Seufzer so mancher zertretenen Blume nachsendet.

Wie die Fuge in gerader Bewegung in dem Charakter unbeugsamer Strenge vorschritt, das Thema mit dem Basse anhebend, schon nach der ersten Durchführung wieder und dann noch zweimal im Basse in Oktaven erscheinend: so beginnt hier die Oberstimme mit dem Thema in der Umkehrung, mit dem sprechendsten Ausdrucke schüchterner, demuthiger Resignation. Und wie unterstützt das kindliche G dur diesen Ausdruck! An die Stelle der Gegenharmonie tritt mit beschleunigter, dem Charakter nach abbrechender, verklingender Schlussformel das Thema in der Verkleinerung zweistimmig durchgearbeitet





dem von der Oberstimme in ordentlicher Bewegung und in der Vergrösserung vorgetragenen Hauptsatze entgegen, der gleich darauf vom Basse in Oktaven in der höchsten Majestät wiederholt wird. Die Bindungen treten jetzt in allen Stimmen zugleich ein, die Pulse stocken, die Bewegung hemmt sich, bis mit dem doppelt verkleinerten und verkürzten Thema ein weiches Tonspiel beginnt, durch das sich



der Hauptsatz in seiner eigentlichen Grösse in freier Umkehrung schlingt. Wie rosige Morgenwölkchen, die Boten eines neuen herrlichen Tages, und ihr Abglanz auf dem Spiegel der stillen See schwimmen die Melodien hoch und tief um den Hauptgesang. Aus der Tiefe hallt unter Harfenklängen — geistig verwandt mit denen es ersten Allegro — das Thema wieder, wird zur mächtiger klingenden Harfe bis in die zarteste Höhe geleitet — dann der Schluss.

Das ist eine Beethovensche Fuge. Seht hier, wie man die Kunst lernen und dann sie über dem freien geistigen Regen vergessen machen muss.

Marx.

III.

Korrespondenz.

Armide von Gluck.

(Fortsetzung.)

Denn nachdem Lülly, der vielleicht der Adam *) der heutigen Opernkomponisten genannt werden kann, schon 1688 die Hochzeit seines musikalischen Sohnes mit dieser reizenden Armide zu Werke gebracht, und dieser im hundertsten Jahr seiner Ehe freilich alt und grau geworden war und abstarb, fand Glucks göttlich geborner Genius die Holde noch immer reizend, wie die jugendliche Aurora im Arm des greisen Tithonos. Und erst jetzt, als zwei vom ewig jungen Geschlechte der Götter sich vermählt hatten, errangen sie gemeinsam Unsterblichkeit.

Schon ein berühmter Tonkünstler jener Zeit hatte von Quinaults Versen gesagt: „Wer kann sie komponiren? Sie sind schon Musik," und noch heut muſs man diesen Ausspruch bekräftigen. Man wähne aber auch nicht, daſs sie so leicht hingeworfen sein möchten, wie etwa heutige Dichter, die vom Wonnemond der Poesie nichts in und an sich haben als den Namen, dergleichen fabriziren und sich hernach einbilden, groſse Operndichter und Uebersetzer zu sein. Nein, Quinault arbeitete mit der gröſsten Sorgfalt und Strenge, und noch strenger verfuhr der unerbittliche einsichtvolle Lülly mit den Gedichten, die ihm zur Komposition gebracht wurden. Er ging nicht eher an die Arbeit, bis sein Dichter ihm vollständig bis ins Kleinste hinein genügt hatte. Dann aber bezeigte er ihm auch die gröſseste Achtung, indem später nicht das mindeste mehr an dem Plan eines Gedichts geändert wurde. Das Theater und seine Aeuſserlichkeiten wurden damals sehr hoch angeschlagen, denn man betrachtete es mit seinen Formen als als den unabänderlichen Raum, in dem sich ein Gedicht bewegen müsse, und das kann ein Dichter sich gefallen lassen. Man setze ihm beengende Schranken, der Genius wird sich auch in diesen zu bewegen wissen. Aber nie hat man es freventlich gewagt, durch fremde Hand ein Werk entstellend beschneiden oder mit ungeschickten Auswüchsen versehen zu lassen. Die Bühne ging nicht eher auf ein Werk ein, bis sie Gewiſsheit hatte, daſs ihre Foderungen erfüllt worden; der Komponist setzte keine Arie in Musik, bis sein Begehren befriedigt war; nachmals aber war der Dichter Gebieter und glich so einem Manne, dem man zwar nur mäſsige Mittel gestattet, der aber dafür ganz Herr über dieselben war und sie als weiser Oekonom verwenden konnte. Der vernünftige Gang der Sache war der: der Dichter schlug Süjets vor; der Komponist wählte in Uebereinstimmung mit der obersten Leitung der Bühne daraus. Jetzt machte der Dichter den Plan des Stücks und legte ihn den beiden genannten Autoritäten vor. Nun entschieden diese über alles scenische, d. h. was Dekoration, Aufzüge, Ballets und dergleichen betraf, wobei jedoch Wunsch, Erfindung und Rath des Dichters sehr entscheidende Stimme hatten. Jetzt arbeitete dieser erst seinen Plan aus und theilte ihn dann dem Komponisten mit; dieser ergänzte nun aus seinem musikalischen Anschauungsgeiste die poetische Auffassung, und wo durch die letzte der musikalischen nicht genügt, oder dieselbe gar gehindert war, da verwarf der Tonsetzer, und der Dichter arbeitete gern um, denn es ging nun nicht mehr auf Zerstörung des ganzen Organismus seines Werkes hinaus, sondern nur das Einzelne wurde in Uebereinstimmung gebracht u. so konnte es möglich werden, daſs so vortreffliche Opern (nach den Foderungen jener Zeit) entstanden, als wir wirklich besitzen. Denn die Nothwendigkeit, daſs der Dichter einer Oper zugleich Musiker sei, fiel hier zwar nicht weg, wurde aber durch die vorsichtige Behandlungsweise, indem ein jeder auf den Wegen Führer war, wo er Bescheid wuſste, sehr gemildert. Nach und nach muſste so der Dichter die Foderungen der Musik an den Text kennen lernen, weil ihn ein gebildeter einsichtsvoller Kompo-

*) Der geschätzte Ref. will damit wohl nur den Urvater bezeichnen und nicht darauf anspielen, daſs er die Erbsünde auf die Nachwelt gebracht habe. Den Adam der Oper, der sich vom Apfel reizen lieſs und das Opern-Paradies verscherzte, möchte man näher finden, obwohl man seinen geschwinden Ruhm und seine Schnelligkeit im Arbeiten selbst zu Rosseule einfallen würde. Anm. d. satirischen Setzers.

nist immer darauf hinwies und mit jedem neuen Werke wurde die Annäherung beider um so gröſser. Lülly verwarf oft drei, viermal eine Arie oder Scene, weil er behauptete, die Verse seien zwar schön, liefsen sich aber nicht in Musik setzen, und der Dichter war immer bereit zur Umarbeitung. Mit welchen unbedeutenden Leuten mag er es aber auch zu thun gehabt haben! höre ich die Poeten unserer Zeit, die jedes Iota ihres theuren Machwerks so hoch halten, dafs sie es nicht ohne Thränen seines Punktes berauben möchten, verächtlich ausrufen. Allerdings mit unbedeutenden Männern, wie oben der unbedeutende schon genannte Quinault, oder Pierre Corneille und andere, die das thörichte siècle d'or für Männer von Geist, Genie und Wissenschaft hielt.

Ich kann mich hier nicht gegen solche schwachsehende Leute vertheidigen, die mich nach diesen vorausgeschickten Aeufserungen für einen Anhänger des französischen Reifrock-Systems der Poesie halten könnten: ich kann dies hier nicht und würde es auch überhaupt nicht thun, denn wer das vorgesagte so mifsversteht, würde eine weitere Auseinandersetzung gar nicht verstehn. Soviel wird mir aber wohl jeder, der die Geschichte der Oper kennt, einräumen, dafs wir das Beste, was in diesem Fache der Dichtung geleistet ist, von den Franzosen besitzen und zwar mittelbar oder unmittelbar. Auf die erste Weise namentlich Glucks Meisterwerke auf die letzte z. B. Don Juan und Figaro, die von italienischen Dichtern französischen Werken nachgebildet sind. Selbst Metastasio hat für die Bildung unserer Oper nichts gethan, obwohl ihm die Richtung desjenigen, was man in Italien eine Oper nennt, allerdings Schuld gegeben werden mufs; es ist dies nämlich ein Drama, welches (nach dem Abbée Arnaud) nur einem Konzerte zum Vorwand dient. —

Nachdem wir so viel über die Vortrefflichkeit jener Art, die Oper zu bilden, gesagt haben, möchte es fast paradox scheinen, wenn wir behaupteten, gerade diese in Rede stehende Armide sei vor allen Opern der Erde so mit dem genre ennuyeux verwandt, dafs man sie für einen Sohn aus dieser Familie halten könnte; und wahrlich es gehörte Muth zu dieser Behauptung, wenn wir nicht wüfsten, dafs wir alle Zuschauer und Zuhörer, besonders die den vierten Akt überdauern, auf unserer Seite hätten. Für die Wahrheit dieser Behauptung spricht also die vox populi; ein Beweis davon wäre auch unmöglich, so wenig wie ich jemanden beweisen kann, dafs er sich amüsirt*) habe. Es käme also darauf an darzuthun, in welchen Umständen Lully, Gluck und — unser Intendanz ihre Entschuldigung für diesen allgemein empfundenen Fehler finden und ob dem, unbeschadet der Ehrfurcht vor dem gleichsam wie ein Testament unantastbaren Nachlasse der beiden grofsen Männer auf irgend eine Weise abzuhelfen sei.

Der Hauptgrund, aus dem Armide uns zu gedehnt erscheint, liegt in dem Mangel der Verwandtschaft des Genius des Dichters (so gut er sich in dieser Oper zeigt) und des Musikers. Quinault schrieb eine romantische Oper (wohlgemerkt für Lully) und Glucks Genius vermochte sich seiner Eigenthümlichkeit nach nur frei in der Form der Antike zu begegnen. So entwarf also Quinault den Karton zu einem Gemälde, und Gluck, statt es zu mahlen, arbeitete ein Basrelief darnach. Dieses Mifsverhältnifs zieht sich durch die ganze Oper, und wir überlassen es nun dem Hörer selbst, die Bemerkung zu machen, wie auffallend uns das Interesse jedesmal anzieht, wenn sich das Gedicht dem Wesen der Antike nähert, wie es dagegen erkaltet, sobald die romantische Kraft des Gedichtes vorwaltet. Man gehe die Schöpfung Quinaults durch; alles ist gehörig entwickelt, steht am rechten Ort, die Exposition bildet sich natürlich, das Interesse steigert sich jeden Augenblick, an jeder Stelle ist das Gedicht der Aufnahme der Musik fähig, kurz, alle Anfoderungen die man machen kann, sind befriedigt. Dasselbe ist, einzeln betrachtet, bei der Musik der Fall; herausgenommen steht jede Figur scharf und sicher gezeichnet da, überall ist musikalischer Reichthum, nir-

*) Ich hoffe, selbst fanatische Puristen zürnen nicht über dies Wort, weil sie uns Dank wissen, dafs ich dadurch eingestehe, keinen deutschen Ausdruck zu kennen, der diese leichtsinnige Art das Schöne aufzunehmen bezeichnete.

gends der Sinn des Gedichts verhehlt, die höchsten Momente am gröfsten aufgefafst, kurz alles, wie man es von Gluck erwarten kann. Dagegen im Ganzen, der Verbindung untereinander sowohl, als mit dem Gedichte betrachtet, fehlt das, was die Malerei über die Bildnerei erhebt, die Verschmelzung der Gestalten in einander, und die dadurch entstehende perspektivische Tiefe der Musik. Ein Duett ist für Gluck schon ein Ding, wozu er Anlauf nimmt und kaum Einmal ist es ihm gelungen. Terzette, Quintette vollends liegen aufser seinem Bereich. Man stelle sich aber die hohe Wirkung lebhaft vor, die es gemacht haben würde, wenn z. B. der erste Akt, statt in den Klagen Armidas, in den tönenden Arietten der Vertrauten in der langen Arie Hydraots u. s. w. breit und episch auseinander zu gehn, zu einem grofsen Musikstück verarbeitet worden wäre, wo wir diese Wirkungen in ein Ganzes verschmolzen zugleich und doch gesondert vor Augen hätten. Statt dessen ist das Ganze in eine Kette von Arien, die hier nur verlängerte Recitative werden, aufgelöset und ermüdet uns erstlich durch die einförmig wiederkehrenden Formen, dann durch den Anblick so vieler unthätigen Zuhörer auf der Bühne und drittens endlich durch die, aus diesen Fehlern entstehende Breite in der Zeit, die die Oper über alles Maafs ausdehnt. Ins Einzelne und genau Specielle einzugehn, überlassen wir, wie gesagt, dem Hörer selber, doch wollen wir die Momente herausheben, wobei sich unsre Ansicht am deutlichsten im Werke offenbart. Der erste ist die Ouvertüre. Schon der geniale Hoffmann in seinen Fantasiestücken deutet auf die Schwäche des Allegro gegen die Introduktion hin. Aber woher? Die Introduktion ist ganz antik gedacht, d. h. zwei einfache Bildsäulen, die die Hauptpfeiler der Oper bilden, schwebten vor Glucks musikalisch anschauendem Blike. Es ist der stolz kriegerische Rinald und die in Liebesklage dahin schmelzende Armide. Dies erklärt auch wohl den, von Halb-Kritikern als schroff und wunderbar getadelten Uebergang aus dem Marsch in die (so mufs ich sagen) weibliche Gestalt des Andante. Es ist der Kriegsgott auf seinem Triumphwagen, dem die flehende Liebe in die Zügel fällt. Jetzt kommt das Allegro; Gluck hat gefühlt, dafs noch eine andre wunderbare Gewalt in dem Gedichte schaffe und webe: das ganze Geheimnifs der Romantik die darin herrscht; das hat er versucht zu geben, und es ist ihm mifslungen.

Der zweite Moment, dessen wir gedachten, ist von uns ausgewählt um Glucks und dieser Oper höchste Kulmination nicht vorüber gehen zu lassen, ohne unsre immer sich erneuende Ehrfurcht und Bewunderung des erhabenen Genius auszusprechen. Wer erräth nicht, dafs es die gewaltige Scene der Heraufbeschwörung des Hasses ist, worin die Oper am Schlusse des dritten Akts ihren höchsten Gipfel erreicht? Und gerade dieser Gedanke des Dichters ist rein plastisch, antik. Es ist eine einfache, ganz in der Weise der Alten gedachte Allegorie, die nur durch das Gefühl der Liebe einen leichten romantischen Anhauch bekommt: gerade so viel, wie Gluck in sich vorfand um das Angeregte wiederzugeben. Der Chorgestaltet sich grofsartig, als ein furchtbar düstrer Hintergrund aus dem die beiden Hauptfiguren desto mächtiger hervortreten, die eine in der Gestalt des Entsetzens, flammend beleuchtet, die andre in reiner Schönheit, von der matte Rosenglut wehmüthiger Liebe umglänzt. Es ist Hekate, Medea und die ahnungvollen Furien; doch nicht die rächende, nein die liebende Medea, die im bangen Vorgefühl ihres entsetzenvollen Geschicks, dennoch der Liebesglut sich weihend hingiebt und Götter des Landes und der Schwelle verläfst, um dem reinen allmächtigen Gott, der ihre Brust durchglüht, zu folgen. Nicht nur der Gipfel dieser Oper, nein der Gipfel aller Hervorbringungen Glucks, vielleicht aller dramatischen Musik ist diese unerreichbar grofse Scene. — Wie schmerzlich mufs es uns berühren, wenn wir bedenken, dafs, falls Gluck und Quinault Zeitgenossen gewesen, das ganze Werk in dieser Anlage hätte durchgeführt werden können; denn nicht der Stoff ist es, der die Oper romantisch macht, sondern die Form bedingt das Hauptsächlichste dabei. —

(Der Schluss folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

Herr Redakteur!

Wie haben Sie sich so versehen können! Man merkt es, dafs Sie noch nicht lange in Ihrem Geschäfte sind. Ich will nicht davon reden, dafs Sie aufser meiner Korrespondenz über Armida*) noch eine andere zugelassen. Der Schade ist nur der Ihrige, denn Sie nehmen dadurch den Korrespondenzen in Ihrem Blatte die monarchischen Gewalt, die sie von dem alleinigen Korrespondenten, recht eigentlich von Gottes Gnaden haben; und statt das Publikum in der Gewöhnung an kurze, unbedingte Korrespondenz-Orakel zu erhalten, weisen Sie es selbst darauf hin, dafs eine Verschiedenheit der Ansicht Statt haben könne. — Aber wie wollen Sie es verantworten, dafs Sie meine Zusendung ohne alle Appretur haben abdrucken lassen? Einen ganzen Komödienzeddel abdrucken! Ist das erhört! Man nimmt Datum, Ueberschrift und Hauptpersonen. Das Uebrige kann immer wegbleiben. Mufsten wir Korrespondenten diese Einrichtung selbst treffen, wo sollte die Zeit herkommen? Das ist Sache der Redakteurs. Wir liefern blos das Material.

Und — ists glaublich! Meine gewifs brauchbaren Notizen als Beilage hinterdrein drucken zu lassen, nicht einmal meine Urtheile: gelungen — verfehlt u. s. w. der oder jener Person zuzuertheilen — ich hatte Ihnen noch obendrein die Wahl gelassen, welcher. Was hätte sich daraus für eine Korrespondenz machen lassen! Zum Beispiel:

Wiederum verdanken wir dem unsterblichen Gluck, diesem wahren Heros unter d. Opernkomponisten aller Zeiten u. Länder (obwohl wir hiermit keinem seine eigenthümlichen Verdienste absprechen, und gern einen Alexander Scarlatti geb. zu Neapel 1650), einen Nikolaus Porpora (geb. zu Neapel 1688), einen Leonardo da Vinci (geb. zu Neapel 1690), einen Johann Adolph Hasse (geb. bei Hamburg 1705), einen Nikolaus Piccini (geb. zu Bari 1728), einen Jomelli (geb. 1714), einen Lully (geb. 1633), einen Cimarosa (geb. 1754, so wie unsere glänzenden Zeitgenossen, Spontini, Rossini, Weber, Spohr, Romberg, Kreutzer, Winter, Pär und andere als heilglänzende Sterne am Opernfirmament anerkennen) wiederum sage ich, verdanken wir besagtem Heros einen herrlichen Genufs durch die Aufführung seiner Armide, welche noch immer nicht aufhört, den Kreis der Musikfreunde, welche auf diese romantische Schöpfung des tiefdenkendsten Tonsetzers eingehen, ja ihr vor manchem ephemeren Produkt der Mode des Tages den Vorzug geben, ohne gleichwohl selbigen Produktes eigenthümliche Schönheiten u. s. w. Verdienste zu verkennen — den Kreis der Musikfreunde sage ich, derer nämlich, welche es wirklich sind, nicht derer, welche sich diesen Namen, wir wissen nicht, mit welchem Rechte, anmaafsen, ohne sich als Kenner, ja nur als empfängliche Laien jemals zu bethätigen — den Kreis der Musikfreunde sage ich, sagte ich, angenehm zu unterhalten u. s. w.

Sehen Sie nt. H., so mufs man die Notizen eines Korrespondenten zu benutzen wissen. Ja hätten Sie mit weiser Oekonomie nun das Lob (den Tadel) der Aufführenden und „wir sagen der Direktion aufrichtigen Dank" u. s. w. folgen lassen, so hätten Sie Stoff genug zu einem zweiten Aufsatze über rein ausgesprochen und wir vermögen wegen Ueberfülle u. s. w. übrig behalten. Wir hätten uns dann schon berechnet. Bei Ihrer Art aber, mit Korrespondenten umzugehen, werden Sie es mit Korrespondenten und Lesern verderben. Hiermit Adieu für immer etc. Fix.

N. S. Eben fällt mir ein, dafs Sie meine Mittheilung auf jene Weise vielleicht gar haben persifliren wollen. Ha, ha, ha! Damit wurden Sie nur Ihre gänzliche Unerfahrenheit an den Tag legen. Bilden Sie sich ein, die Lesewelt besser zu kennen, als ich? Ich kann Ihnen aus dem Stegreife ein Dutzend Ihrer Leser (mehr haben Sie ja wohl nicht?) herzählen, welche sich bei Ihren langen Herleitungen ennuiren und, wie ich, der sie hergebrachten Korrespondenzweise stets getreu bleiben werden. Dixi.

Ueber Nurmahl nächstens.

*) Zeitung No. 9. S. 86.

Scharfsichtig. Im vorigen Blatte No. 9. S. 85. Sp. 2. Z. 21. v. u. ist für A. Bohrer, Mozer a. lesen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17. März — Nro. 11. — 1824.

II.
Recensionen.

Zollner, Henry. Sonate pour le Pianoforte avec Accomp. d'un Violon obligé. Oe. 7. Leipzig bei Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Dieser Sonate muss Ref., ihres Mangels an Freiheit*) wegen, seinen ungetheilten Beifall versagen, wenn gleich die Theile, als für sich dastehend betrachtet, recht interessant sind. — Ein ganz pathetischer Satz Allegro $\frac{4}{4}$ beginnt und versetzt den Zuhörer in eine Stimmung, ähnlich der, die eine Tragödie in uns erzeugt. Idee und Ausführung dieses Allegro's sind lobenswerth. Die darauf folgende Romanze ist als solche recht brav; gehört nur unsers Erachtens nicht an diese Stelle. Ganz ohne alle Verbindung mit dem ersten und dem zweiten Satze steht aber die Polonoise; denn wie konnte es dem Autor einfallen, durch eine Polonoise überhaupt diese kräftig bezeichnete Sonate zu schliefsen? — Ihr selbst mangelt ein nur erträgliches Motiv; und der Schluss derselben ist so, als ob darunter noch eine Anmerkung für den Spieler: die Fortsetzung folgt, stehen müsste. Papier und Stich, gut.

Besseres können wir von desselben Sonate à 4 mains bei Probst Pr. 1 Thlr. 8 Gr. berichten. Der erste Allegro-Satz führt lebhaft eine Figur bis zu Ende durch. Ein Adagio ist reich an zarten Melodien wie an guten Harmonien. Der Marsch, obwohl er an sich gut ist und instrumentirt von grofser Wirkung sein müsste, ist der einzige fremdartige Bestandtheil dieser Sonate. Ihm folgt ein Scherzo, geweiht aus der muntersten Laune und harmonisch brav durchgeführt. Das Rondo leidet an einigen Wiederholungen, die aber rasch fortgespielt nicht lästig fallen. Der Stich ist gut, das Papier grob.

Giusto.

*) Einheit? Anm. d. Red.

Als Recension der Sonate Op. 111. von L. v. Beethoven. Bei Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Brief eines Recensenten an den Redakteur.

Ew. Wohlgeboren werden sich wundern, statt der mir gefälligst aufgetragenen Recension der 111ten Sonate von Beethoven (herausgegeben von Schlesinger) diese selbst zurück zu erhalten. Ich — kann sie nicht recensiren. Fühlen Sie, was dieses Bekenntnifs einem alten Recensenten kostet? Ich würde nicht Kraft dazu haben, wenn mich nicht die Hoffnung aufrecht hielte, dafs Sie mir nicht glauben werden. Und doch — bin ich Ihnen nähere Rechenschaft schuldig. Ich will Ihnen erzählen, wie es mir mit der fatalen Sonate ergangen ist: mögen Sie dann von mir und ihr glauben, was Sie können.

Was mich in eine ungewöhnlich geneigte Stimmung versetzte, als ich die Sonate zur Hand nahm, war der Umstand, dafs ich gerade an demselben Tage vor 15 Jahren mich zum ersten Male über Beethoven aussprach. Ich erinnerte mich mit der Freude des Gerechten, wie sorgsam ich damals Beethovens Komposition (ich glaube es war seine C moll-Symphonie; leider fehlt mir gerade diese Notiz) mit den Regeln, mit dem herrschenden Systeme und den Werken der frühern Meister verglichen hatte. Trotz der Abweichungen, die schon damals Beethoven sich erlaubte, erkannte ich sein Talent aufmunternd an; ja ich ging in dieser wohlmeinenden Stimmung so weit, ihn in der Ferne das ideale Ziel, ein zweiter Mozart wenigstens in den Symphonien zu werden, erblicken zu lassen, wenn er die Ausschweifungen seines Genius zügeln, das Barokke, Uebersponnte aus seinen Kompositionen verbannen lerne, wenn er weniger gesucht

wenn er klarer und verständlicher schreiben werde.

Ach! Wozu sind wir Recensenten, wenn niemand auf uns hört? Doch ich will Ew. Wohlgeboren mit dieser Frage nicht ängstigen. Genug — Beethoven hat nicht gehört, ist immer mehr seinen eigenen Weg gegangen, statt auf die alte Bahn zurückzukehren. Und das war mein erstes Bedenken. „Wozu," fragte ich mich, jene Wahrheiten nochmals wiederholen? Er kann ja nicht anders und junge verständige Komponisten sind genugsam gewarnt, nicht Beethovens zu werden. Was wird's auch sein mit der neuen Sonate? Wieder ein Werk, wie die sogenannte Sonata quasi una fantasia (Cis moll), die mit dem Adagio anfängt, weil ihm kein erster Satz einfallen wollen, oder wie seine 54ste, wo man aus dem seltsamen Klingen nicht heraus kommt. Sieh' da, die neue hat ja nur zwei Theile, kein Finale. Indefs nehmen wir sie, wie sie ist.'

Aber nun, mein Herr, was soll ich nun von dem Inhalte sagen. Dafs ich sie nicht spielen konnte, so wacker ich meine Kramerschen und Müllerschen Studien (des letztern Kapricen meine ich) gemacht habe, mochte sein. Er schreibt nun einmal nicht fingergerecht und — man hat gelernt, den Noten anzusehen, was klingen müfste, wenn es gespielt werden konnte. Aber diese Schläge im Einleitungssatze, dieses wüste, ungebändigte Stürmen und Toben im Allegro: ist das Musik, ja, ist das ein ästhetischer Genufs, vom Sturmwinde fortgerissen zu werden — mein Gott, ich werde selbst excentrisch — dieses Treiben in die höchste Höhe, dieses Grollen in der Tiefe, ist des verständige klare, ruhige Entwickelung, ist hier Melodie? Doch — ja. Zwischen dem Stürmen und Rollen durch kommt wol einmal ein Sätzchen von einem, zwei Takten. Aber was wurde man von einem Gemälde sagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern schimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterstrahl zuckte? Wäre das eine wohlvertheilte Beleuchtung, ja wär's überhaupt ausführbar? Und nun diese Melodiesätzchen — jedes Kind singt es in seiner Unschuld; ist das kunstvolle Erfindung? Ich frage Sie! —

Ich kam zu den Variationen. Das Thema eine recht hübsche volksmäfsige Ariette — Beethoven hat sich seit Webers Freischützen gemerkt, was zieht; aber um's Himmels willen, welche Begleitung! Zwei Oktaven unter der Melodie, in den tiefsten Baſstönen, mit liegen bleibender Dominante summt und saust das fort, wie eine fern verklingende Glocke; und warum? Weil es die erste Regel des mehrstimmigen Satzes ist, die Stimmen nicht aus einander zu ziehen, sondern nach Analogie der mitklingenden Töne in der mittlern Region zusammen zu halten und weil es Herrn Beethoven gefällt, sich über jede Regel wegzusetzen.

Ich warf nur noch einen Blick auf die drei nächsten Variationen. Nun ja, sie sind gearbeitet (doch mag ich der Bachschen nicht gedenken) aber wo ist da eine gefällige, geschmackvolle, brillante Figur? Die Stimmen drängen sich in einander und durch einander durch, wie verschüchtert und so zieht sich das endlos hin, dafs man den Athem verlieren möchte.

Hier unterbrach mich mein Freund, der Musikdirektor ** und führte mir einen jungen Mann zu, auch Künstler. Ich hatte mit jenem zu verhandeln. Nach einer Weile wandten wir uns zu seinem Begleiter — und nun beginnen meine ärgsten Leiden.

Schon während der Unterredung hatte ich von Zeit zu Zeit mit Wohlgefallen gehört, wie rund und präcis der junge Mann — ich will ihn aus Gründen Edward nennen — die Beethovensche Sonate (er hatte sich, sobald er sie sahe, mit ihr an den Flügel gesetzt) herausbrachte, nur zu stürmisch und stark — man ist in seinen Jahren noch nicht modest. Jetzt (er war schon tief in den Variationen) bohrt sich mir in ewig wiederholten Schlägen ein Ton, wie eine Dolchspitze in's Ohr — wir mufsten uns unterbrechen; später eine Stelle, ich weifs nicht wie viel Triller in einander gelitten. Edward liefs die Hände sinken. Wie fuhlte ich den Triumph meiner Meinung: „nicht wahr, mein Lieber, nicht auszuhalten ist's?" Er war sehr angegriffen und nur spät sagte er: es mufs vollendet sein. Er spielte weiter. Wie schwer ward's mir, das Ende zu erwarten — und wie — ja ich will es gestehn, wie verblufft mag ich ausgesehn haben, als sich end-

lich fand, dafs jenes Aufhören und jener Ausruf Edwards nicht Mifsfallen, sondern der Jüngling, der jetzt mit Thränen übergossen und erblafst und aufgelöset war, von diesem — diesem Chaos von Klängen — doch, ich darf nicht mehr so reden; von dieser Musik so tief ergriffen war. Aber weifs ich nun noch, was Musik ist und Effekt, wenn es wenigstens Einen Menschen giebt und dazu einen Mann vom Fache, den diese Musik rührt?

Ich verschone Ew. Wohlgeboren mit der Dithyrambe, in die sich Edward ergofs nach langem Schweigen, wie er seufzte, nun sei Beethoven gestorben und sein Riesengeist sei vor die Menschen getreten und habe gesprochen: ihr habt mich nie erkannt; schaut auf, das war mein mächtiges Leben, diese Schmerzen haben mich geläutert, diese Lichtblicke aus Elisium, diese Klänge aus der seeligen Jugendzeit haben mich gestärkt, das zagende Herz erquickt — und nun sterbe ich. „Ja, er ist gestorben!“ rief Edward aus und vergeblich fragte ich, ob die Nachricht zuverlässig genug für Ihre Zeitung wäre.

Zum Henker, Herr, ich bin weder ein Poet, noch ein Empfindsamer, sondern ein Recensent und erwähnte blos das Vorhergehende, um mir den Weg zu dem nachfolgenden Gespräche zu bahnen, das ich Ihnen getreu wiedergebe. Vielleicht wissen Sie einen Platz dafür.

Ich. Also gefallen hat Ihnen die Musik?

Edward. Gefallen! O Himmel! Nun Sie sehen, ich habe sie empfunden.

Ich. Allein — ich begreife nicht — wir möchten nicht ganz übereinstimmen; welche Sätze sind es denn, die Sie am meisten angesprochen haben? Ich gestehe, dafs mir deren nicht vorgekommen.

Edward. O mein Herr, was weifs ich von einzelnen Sätzen! Ich habe keinen einzelnen Satz gehört, sondern einen grofs und voll dahinziehenden Strom und Sie fragen mich nach der einzelnen Welle.

Ich. Ich verstehe, Sie wollen, abgesehen von dem Einzelnen die Einheit des Ganzen im Auge behalten; ich gehe darauf ein und will die Einheit des ersten Satzes anerkennen. Er ist ein tüchtiges, wenn auch etwas wildes Fugato. Aber nach einem solchen Satze — eine Ariette mit Variationen; ist das passend?

Edward. Mein Herr (wenn ich denn über das eben Empfundene schon Rechenschaft geben mufs) eben diese Variationen gehören zu Beethovens gröfsten Leistungen. Wie weit trägt ihn sein Genius in nie betretene, unerforschte Bahnen; wie versenkt er sich in die tiefste Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe; was drängt sich hier zusammen — und — wie gemessen ist der Gang, wie gehalten (wenn ich den zweideutigen Ausdruck gebrauchen darf: die Form! So, gemessenen hoch-ernsten Schrittes, mag der griechische Chor die Bühne umwandelt haben, während er die tiefsten Empfindungen des Dichters enthüllte, die tiefsten Wahrheiten zu dem Auge des Zuschauers hob. Darf ich als Komponist reden, so ist es mein höchstes Ziel (denn der Genius, die Naturgabe läfst sich nicht erringen und erwünschen) mein eifrigstes Streben, mir die Form so anzueignen, wie Beethoven; im freiesten Fantasieflug so gehalten, in der strengsten Fessel so frei und ungehemmt, wie er, zu werden.

Ich. Sie haben einen Nebenpunkt vorgezogen. Es ist wahr, je aufmerksamer ich die Sonate betrachte, desto strenger finde ich die Form gehalten. Nicht bei jedem Beethovenschen Stücke würden Sie mir dasselbe nachweisen und auch hier —

Edward. Aber was nennen Sie nachweisen? Mufs nicht, was wirklich da ist, von jedem Sehenden gesehen werden können? Aber es hat mir schon oft geschienen, als hätten die meisten, die über Beethoven reden, sich nur nicht auf den Punkt gestellt, aus dem allein seine und alle Kunstwerke übersehen werden können. Man spricht überhaupt so viel von Form und scheint damit etwas ein für allemal Bestehendes, einen Typus für alle Geisteswerke zu bezeichnen. Ist denn die Form etwas selbständiges? Ist sie etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke? Jede gereifte, gesunde Idee mufs sich als solche, in gehaltener Form offenbaren. Aber jeder ist ja die Form identisch, oder wenn der haarspaltende Verstand nun einmal scheiden will und

muſs: jede Idee hat sich ihre eigene Form geschaffen, die wie sie selbst organisirt sein muſs.

Ich. Noch sehe ich nicht die Anwendung.

Edward. Kein Nachweis, wollte ich sagen, kann bei einem Kunstwerke erwünschter, nöthiger sein, als der Idee; denn von dieser aus kann das Ganze nur angesehen und beurtheilt werden.

Ich. Sie haben vorhin geäuſsert, daſs Ihnen der erste Satz gleichsam allegorisch Beethovens Leben andeute. —

Edward. Wohlan; der zweite Satz ist der Tod des groſsen Mannes.

Schwellen nicht die Harmonien des Thema schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im zweiten Theile Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde, mehr und mehr drängt sichs, das rothgelbe Fackellicht wallt näher, Grabesläuten tönt durch — Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortsummenden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden: verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium der letzten Stunde Engelstimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt sich Kindergesang, wie der Lerche Triller im höchsten Aetherblau; der heilige Dreiklang dringt mit kristallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung; Harfengelispel und immer mächtiger anschwellende Akkorde brausen aus den Harfen der Engel hernieder — er hat vollendet, der Herrliche. Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todten-Glocken, sanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbare liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruhestätte. Wer würfe seinem Sarge nicht die schönste Blume nach; wer sendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiset den liebevollsten Blick durch den Thränenstrom nach?

Der Musikdirektor. Gemach Freund Yorick! Ist das Steckenpferd wieder einmal durchgegangen? Noch lebt Beethoven.

Edward. O glaubt mir, der oft Verkannte hat viel gelitten. Wer erquickt ihm, der nicht aufhört, uns königlich zu beschenken, die späten Tage? Lebt er noch, so hat er doch den Tod empfunden, den bittern Kelch geleert. Welcher Künstler gäbe auch etwas anderes, als was er in sich erlebt?

Der Musikdirektor. Aber, Liebster, Sie sagen uns da gar seltne Dinge. Woher wissen Sie und sollen wir wissen, daſs Beethoven das alles und nicht etwas ganz anderes gemeint hat? Denn, wenn Sie hier nicht genügend antworten, möchte es überall mifslich um Ihre Regel stehen, nach der man über Kunstwerke urtheilen soll.

Ich. So ist es, mein inspirirter Herr. Was läfst sich nicht bei einem Musikstücke — wenn Sie den Ausdruck erlauben — träumen, was in eine Komposition hineinlegen, woran vielleicht der Komponist selbst nie gedacht hat?

Edward. Ich habe diesen Einwand schon oft hören müssen. Indeſs, um eben so frei zu reden, er ist so zwitterhafter Natur, daſs man ohne Nachtheil ihm beistimmen und ohne Gefahr ihm widersprechen kann. Ob Beethoven über seine Schöpfung zur Reflection gekommen, weiſs ich nicht; es ist wenigstens nicht nothwendig. Denn das weiſs ich zuverläſsig, daſs er nicht aus der Reflektion geschaffen hat. Allein wozu den Komponisten fragen? Spricht das Kunstwerk nicht selbst, ist es nöthig, daſs er uns erst sage, was es bedeuten solle; dann Schade um seine Mühe und unsre Zeit. Ist aber das Kunstwerk dieses Namens werth und sind wir überhaupt fähig, aufzufassen, so begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden sollen, als was darin liegt. Ist es denn Sache unserer Willkühr, was wir bei einer gewissen Anregung empfinden? Wollen Sie doch einmal bei unserer Sonate fröhliche heitere Empfindungen haben!

Ich. So leugnen Sie, daſs verschiedene Personen von demselben Kunstwerke verschiedene Auffassungen haben können? Wir selbst, dächte ich, lieferten den Beweis.

Edward. Erlauben Sie, daſs ich letzteres deſswegen bestreite, weil es mir scheint, als hätten Sie die Sonate noch nicht künstlerisch aufgefaſst, sondern nur anatomisirt. Doch stimme ich darin bei, daſs dasselbe Kunstwerk von verschiedenen Personen in einem gewissen Grade

verschieden aufgefaßt werden muß. Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, daß sie den verschiedenen Individualitäten, jeder das ihr Angemessene darbeut. Allein zugleich bitte ich, zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren. Einmal nämlich ist doch wol eine größere Gleichheit unter den Menschen, als man oft annimmt. Wir sind vor allem ein und dasselbe Geschlecht, wir sind dieselbe Art (Europäer) und die mächtigsten, dauerndsten, allgemeinsten Einflüsse, die, welche gleiche Zeit, gleiches Land, gleiche Sprache u. s. w. äußern, sind uns allen gemeinschaftlich. Streifen wir nun im Angesichte der Kunst ohnehin alles Willkührliche, Konventionelle, Aeußerliche ab, wie wir müssen, um des reinen Kunsteindruckes fähig und würdig zu sein, so wird die Verschiedenheit in der Auffassung so ziemlich verschwinden. Dann aber erkenne man zweitens die Gewalt des vollendeten Kunstwerkes an, jeden Auffassungsfähigen aus seiner Individualität heraus zur Idee des Kunstwerkes empor zu heben.

Ich. Nun wohl: so legen Sie uns dasjenige dar, was unserer Individualität, was in uns dem Menschen überhaupt zugänglich ist.

Edward. Ich kann hierzu nichts anderes thun, als Ihnen die Sonate spielen.

Edward spielte. Ich gestehe Ew. Wohlgeboren eben so freimüthig, daß ich den lugubren Ausdruck des zweiten Satzes empfand, als, daß ich mich nicht zu Edwards Auffassung stimmen konnte. Es ist wahr, Glocken tönten und in der berufenen Trillerstelle klangen die Schläge des tiefen b durch das übrige Geläute ganz schauerlich durch. Der Musikdirektor zeigte Rührung und Ungeduld zugleich. Er ließ mich mit dem Bedenken, ob die Malerei nach Eschenburgs und Maasens Grundsätzen zu billigen sei, nicht zu Worte und fing an zu bestreiten, daß ein so furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre.

Wo wollen Sie denn, fragte Edward, die Gränze ziehn?

Der Musikdirektor. Lassen Sie mich lieber fragen, ob Sie keine ziehen wollen?

Edward. Keine — wenn die Natur nicht selbst Stillstand gebietet.

Der Musikdirektor. Wie weisen Sie mir ihr Gebot, oder ihr Schweigen nach?

Edward. Die Kunst ist das Leben, ist die vom Menschen wieder erschaffne Welt. Was das Leben beut, gehört auch der Kunst an und Mißgeburten, todte Geburten sind alles andre, aber nur dieses. Müssen wir nicht vom Leben scheiden, den Gedanken Tod, den Verlust des Edelsten und Theuersten ertragen? Warum soll die Kunst nicht aussprechen, was die Wirklichkeit uns mit eisernem Stempel einprägt?

Der Musikdirektor. Allein die Kunst tröste uns, statt uns zu betrüben.

Edward. Trost ist für die Schwachen. Die heilige Kunst belehrt uns, indem sie zeigt und vorempfinden läßt, was getragen werden muß; sie stärkt uns, indem sie die erwachenden Kräfte in unsrer Brust uns bekannt macht; sie erhebt uns, indem sie, wie die Natur, selbst im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen das Ewige zeigt. —

Genug hiervon. Möchten Sie, mein Herr Redakteur, den Punkt finden, von welchem aus die Kritik und die allgemein anerkannten Gesetze der Aesthetik gegen diese Neuerungen, gegen diesen Angriff auf die ersten Grundsätze zu vertheidigen sind. Denn wenn die erste Auffassung der Kunstwerke dem Verstande entzogen, wenn es dem Gefühle überlassen wird, den Standpunkt zu fixiren, von dem die Beurtheilung ausgehen soll, wenn Werke, die aller unserer Regeln spotten, so feurige Anhänger gewinnen, so verstumme ich.

III.

Korrespondenz.

Armide von Gluck.

(Schluß.)

Jetzt endlich zu dem dritten Momente, den wir zur Rechtfertigung unserer Behauptung angedeutet. Es ist der Schluß. Hier treten beide Elemente wiederum aufs Anschaulichste hervor. Wir werden wenig ergriffen, so lange

sich das Ganze in romantischer Weise bezeigt; das ist bis zur wirklichen Losreifsung Rinalds. Weder dessen einzeln rührender Moment der Klage, noch die Dänischen Ritter können uns in Verhältnifs zur Sache ergreifen. Nur Armide ist es, die uns anregt und nie gering; das zeigt sich von dem Augenblicke an, wo die störenden Elemente entfernt sind und die unglückselige gleich einer allberaubten Niobe in einsamer Verzweiflung zurückbleibt. Jetzt tritt Glucks energisch antike Kraft mit aller Macht wieder ein und trifft und zündet wie Kronions Blitzstrahl. Gefesselt folgt das Auge jeder Bewegung der erhaben untergehenden Gestalt, gebannt horcht das Ohr jedem Laute des Schmerzes und Entsetzens. Endlich bricht die Verzweiflung den Busen. Armide, die liebende Armide, ist todt; nur die furchtbare rächende Göttin, das übermächtige Wesen bleibt zurück in schauerlicher Einsamkeit. Einen Moment tobt noch der wilde Ungestüm der leidenden Brust in der Musik, aber dann stürzt alles zerschmettert zusammen, und der Pallast und die blühenden Zaubergärten versinken in unterirrdische, lautlose Nacht. Darauf deutet der erhabene Schlufs in langen ahnungsvollen Akkorden. Wir fühlen, sollten wir je den irrend wandernden Fufs in die Gegend setzen, statt Armidens versunkener Herrlichkeit würden wir eine wüste todte Oede antreffen. —

Wir lassen ab: selbst in der Erinnerung wirkt das erhabene Werk noch allmächtig ergreifend. Glucks Schatten wird über das Unvollkommene seines Werkes, das wir angedeutet, nicht zürnen; denn es ist keine leichtfertige Schuld beigemessen, sondern als aus den Umständen hervorgegangen anerkannt. Erlaubte es der Raum dieser Blätter und ihre Bestimmung, so hofften wir darzuthun, dafs eine konzentrirte Aufführung manche Mängel des Werks verhüllen könnte, besonders im vierten, fast ganz romantisch geordneten Akt, wo wir noch einmal, zur Durchführung unserer Ansicht, auf das ganz wirkungslose, rein romantische Verhältnifs der Dänischen Ritter und ihrer Geliebten, in die sich die Dämonen verwandeln, hindeuten. Wie könnte dies als Quartett reizend behandelt sein. — Eben die schon beklagte Beschränkung an Zeit und Raum hindert uns auch, wie wir gern möchten, ausführlich darzuthun, wie aus demselben Grunde, nur umgekehrt, Titus die schwächste Oper Mozarts geworden, die gerade nur in den romantischen Stellen des Gedichts ihre Stärke hat. Doch diese Andeutung konnten wir uns als einen Hauptbeweis unserer Behauptung und als Charakterzug unserer allgemeinen durchgehenden Ansicht der neuern Musik nicht versagen.

A — Z.

Aus einer andern Feder.

Ueber die Aufführung von Glucks Armide, zu Berlin am 23. Februar 1824.

Es ist eine eben so alltägliche als unangenehme Erscheinung, dafs bei der Aufführung anerkannter Meisterwerke die Besetzung der Nebenrollen oder Nebenpartieen von den Direktionen vernachlässigt zu werden pflegt. Oft liegt zwar der Grund in der Gewalt der Nothwendigkeit, indem nur wenige Bühnen ein zahlreiches und fast durchgängig ausgezeichnetes Personale besitzen, oder Krankheit und Entfernung einzelner Mitglieder zu Lückenbüfsern zwingt; aber eben so häufig ist eine nicht zu entschuldigende Schwäche der Regie die Ursache. Nirgend aber findet man in der Regel eine traurigere Zusammenstellung der Besetzung als in der Oper. Freilich giebt es weniger leidliche Sänger und Sängerinnen als Schauspieler beiden Geschlechts, und es ist leichter, die letztern an ihren Platz zu stellen, als die erstern. Wo aber, wie hier, eine reichliche Auswahl gestattet ist, könnte man, wenn es sich von Aufführung einer Gluckschen Oper handelt, die Nebenpartien wohl zweckmäfsiger besetzen, als es hier im diesjährigen Karneval mit Armide geschehen ist; und bei einem solchen Meisterwerke kann auch die Krankheit zweier vorzüglichen Sängerinnen nicht entschuldigen, da es besser ist, ein Kunstwerk ganz zu entbehren, als es durch eine schwache Darstellung profanirt und den Komponisten gemifshandelt zu sehen.

Mlle. Bertha Karl ist fast noch Anfängerin. Ihr war die Sidonie zu Theil geworden. Soll denn ein-

mal das Theater Berlins zu Versuchen für Anfänger offenstehn, so möge man wenigstens sorgfältiger in der Wahl der Stücke sein, in denen dieß geschehen darf. Göthe's Iphigenia taugt nicht zum Buchstabiren: dazu dienen Fibeln. In die große Oper — das höchste Kunstwerk einer Bühne — gehören Anfänger wahrlich nicht, und namentlich nicht Mlle Carl, deren Stimme sich erst allmählig entwickeln wird, und deren Unsicherheit im Intoniren große Qual verursachte.

Madame Dötsch giebt in der Posse: „die Damenlaute im Theater" die Tochter eines Mannes, der eine Ausspannung besitzt, mit Virtuosität. In der Armide erschien Mad. Dötsch als der Zauberfürstin erste Vertraute, und sie sang auch recht laut, etwa als ob — jene Tochter sänge. —

Arouf, den sterbenden Krieger, der zuerst Rinalds Heldenkraft bekundet, gab, wie immer, Herr Holzbecher. Vielleicht hat man absichtlich ihn gewählt, um den Gegensatz zwischen Sieger und Besiegtem, zwischen Kraft und Schwäche, zwischen Leben und Vernichtung recht anschaulich heraus zu heben, denn Herr Bader erschien als Rinald. Herr Holzbecher ist ein sehr achtbarer Mann, aber ein sehr mittelmäßiger Künstler, und ein organisches Uebel zwingt ihn überhaupt seit längerer Zeit, sich von der Bühne zurückzuziehen: seine Stimme ist fast ganz erloschen. Er quälte sich um die wenigen Töne die er zu singen hatte. Nun er war ja ein Sterbender!

Den Dänischen Ritter gab, wie immer, Herr Weitzmann. Es ist vielleicht Unrecht, daß das Publikum diesem Sänger so wenig Schonung beweist; da das Alter nicht schändet, und Herr Weitzmann früher ein braver Tenorist war. Aber man vergesse auch nicht, daß nur der junge Theil des Publikums ihn nicht dulden will, weil dieser sich jener bessern Periode nicht erinnern kann und nur in der gegenwärtigen Erscheinung Veranlassung zum Urtheil findet. Und es ist sich wahrlich keine traurigere Erscheinung denken, als Herr Weitzmann mit den Emblemen des Heldenthums. Womit hat nun wohl der ehrwürdige Gluck, womit Quinault verdient, daß ihre Personen- und Charakterschöpfungen persiflirt werden? — Bei den Worten Ubalds: „Hört dort den Kampfruf ertönen!" (Akt 5. Scene 3.) einer Stelle, wo sich Gluck der donnernden Pauken und schmetternden Trompeten auf eine besonders genial Weise bedient, schien uns der Dänische Ritter vor Schreck in die Knie sinken zu müssen. Und dennoch ist er es ja, welcher vereint mit Ubald den Helden Rinald aus den Zauberbanden einer unwürdigen, unchristlichen*) Liebe retten und dem christlichen Heldenruhme wiedergewinnen soll!

Den Ubald gab Herr Rebenstein, ein würdiges Heldenbild und tief eingedrungen in den Geist der Dichtung. Gern sieht man daher dem Sänger nach. Auch genügte seine Stimme, die kräftig und klangvoll ist, sobald er sie nicht verschluckt.

Herr Rebenstein diene uns als Uebergang zu denjenigen Partien, welche vortrefflich besetzt waren.

Ganz oben glänzt dem Sirius gleich Madame Milder, die stolze, mächtige, von Liebe bezwungene Zauberfürstin. Man weiß nicht, ist es der Klang ihrer glockenartigen Stimme, das tiefe Gemüth, welches ihren Gesang belebt, oder die Erhabenheit und Milde ihrer herrlichen Erscheinung, oder endlich ihre Vollendung in der Auffassung und Darstellung des Charakters: überall reißt diese Künstlerin zu ungetheilter Bewunderung hin und so wie ihre Statira eine plastische Kunsterscheinung ist, so dürfte Mad. Milder auch als Armide schwerlich überboten werden.

Als Zauberfürstin erscheint sie bei der Beschwörungsscene mit Hidraot (Akt 2. Sc. 2.) als liebeathmendes weibliches Wesen in dem Duett mit Rinald: „Arm in Arm, himmelwärts, lehrt die Liebe streben!" (Akt 5. Sc. 1.) in höchster künstlerischer Vollendung.

Wenn die Zauberschiffern, mit denen der unsterbliche Gluck das Geisterreich beschworen hat, in ihrem Munde zu Tönen werden, und sie von flammenden Blitzen beleuchtet, mit gebietender Hoheit den Willen im Kreise bannt: dann fühlt Hörer und Zuschauer, daß das geheimnißvolle Reich sich ihm nothwendig öffnen, ihr untertan sein müsse.

*) Ja, ja, das Konsistorium! Anm. d. Setzers.

Unvergleichlich schön wurde von Madame Milder und Herrn Bader das so eben erwähnte Duett gesungen, welches in seinen Worten und Tönen die Welt der Liebe umfaßt. In dieser Welt schwelgt Armide kurz vor dem unendlichen Schmerze, sich verschmäht zu sehn! Hören wir nicht in den Tönen des Duetts schon leise Andeutungen des kommenden Wehe? Ahnen wir nicht was den Liebenden bevorsteht? Und die Ahnung wird erfüllt. Armidas Zauber weicht dem christlichen Talisman, und verlassen steht die Unglückliche, allen Qualen der Untreue ihres Geliebten Preis gegeben. Sie ist ein Weib, das Gefühl der Rache durchdringt ihr Inneres und der gezückte Stab beschwört die feindlichen Gewalten. Aber der Liebe zwar sanfte, doch tiefere Gewalt leitet den Stab, und Armidens Rache will nicht den Untergang des Geliebten, sondern nur Vertilgung des Andenkens an seine Untreue. Indeß er sicher seinem Heldenruhme entgegen eilt, stürzt Armidens Zauberreich in Trümmern zusammen.

Wer zweifelt, daß Madame Milder in der Schlußscene als mimische Künstlerin und als Sängerin die Aufgabe meisterhaft gelöst hat? In dieser Form eben erscheint sie ganz als liebendes und verlassenes Weib, dem das Schicksal das Gefühl der Rache und die Macht sie zu befriedigen gewährt hat, mithin ganz als Armide, und in diesem Sinne aufgefaßt, ist die richtige Darstellung dieser Scene unzweifelhaft eine sehr schwierige Aufgabe. Armide ruft zwar: „du Rachlust allein, giebst mir hoffenden Trost;“ aber es ist mehr die dem aufgeregten Weibe eigenthümliche Zerstörungslust, und ihr Zorn findet in der Vernichtung dessen, was sie selbst geschaffen, seinen Ableiter. Wir fühlen, daß dann der sanfte Schmerz zurückkehren müsse, und so hat Madame Milder die Scene aufgefaßt.

Herr Bader gab den Rinald vortrefflich. Seine Gestalt und seine sonore Brusttstimme machen ihn für Heldendarstellungen vorzüglich geeignet. Ein süßer, wollustiger Zauber hat den kräftigen Rinald in Armidens Reich verlockt. Von nie gefühlten Ahnungen wird sein Herz geschwellt, und er überläßt sich gern und ganz der ungewohnten, sanften Regung. Blüthenduft durchströmt die Lüfte, Nachtigallen seufzen im verschwiegenen Laubdunkel und die Silberquelle haucht Kühlung. — Sowohl der Dichter, als der Komponist haben sich hier bemüht, in den schönsten und süßesten Worten und Tönen zu sprechen und Glück zeigt, daß er auch in der Romantik unendlich groß sein kann. Wir sprechen von der 3ten Scene des 2ten Akts, wo Rinald allein ist, und eine unbeschreibliche Sehnsucht sich seiner bemeistert und er allmählig in Schlummer versinkt. Wir behalten uns vor, über Glucks unnachahmliche Musik an dieser Stelle, künftig unsre Ansichten noch ausführlicher zu entwickeln, und bemerken nur in Beziehung auf die Darstellung, daß Herr Bader nichts zu wünschen übrig ließ, und daß er mit tiefem Gefühl und innigem Ausdrucke sang. Als besondern Beweis seines Nachdenkens erwähnen wir, daß man an einer gewissen Mäßigung seine Stimme überall erkannte, daß er ein im Zauberlande beständlicher Held sei, und daß er erst bei dem Ausströmen des freien Liebesgefühls und später, als er beschämt sich wiedererkannte, zur alten eigenthümlichen Kraft zurückkehrte.

Herr Blume ist als Hidraot ganz an seinem Orte und in der Beschwörungsscene meisterlich.

Die beiden Dämonen unter der Gestalt der Lucinde und Melisse waren den Damen Johanna Eunicke und Henriette Reinwald zu Theil geworden, und befriedigten vollkommen. Mit besondrem Interesse erkennen wir seit einiger Zeit das Streben der letztern jungen Künstlerin, und wir können in Wahrheit behaupten, daß sie sich seit einem Jahre im Spiel und Gesange vervollkommnet hat. — Die Furie des Hasses wurde von Mlle Leist dargestellt; sonst eine Aufgabe der Madame Schulz. Mlle Leist leistete was sie konnte, und, um billig zu sein, es war nicht ungenügend.

Die Chöre genügten, waren aber nur in der 3ten Scene des 1sten Akts vorzüglich. Hier begrüßen die Völker von Damas Armiden, und der Chor zeigte sich in herrlicher Kraft u. Einheit.

Das Orchester war durchgängig vortrefflich.

N. G.

IV.

Zur Beilage.

Im vorigen Blatte wurden über eine Beethovensche Fuge einige Betrachtungen angestellt. Es mag nicht uninteressant sein, jenes Produkt der neuesten Zeit mit einem um mehr als hundert Jahr ältern von Antonio Lotti *) zusammen zu halten, das wir in der Beilage mittheilen. Wir enthalten uns, für jetzt darüber zu reden, um niemandem die erste freie Auffassung zu stören.

*) Venetianer, lebte zu Ende des siebzehnten und Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts.

Hierzu eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24. März — Nro. 12. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Benelli, Professer der Singschule Sr. M. des Königs v. Preußen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

Das kleine Organ, in welchem sich das Gesangsinstrument befindet, oder der Kehlkopf, ändert bei dem Menschen die Größe genau nach dem Maßstabe des Alters. Mit der Mannbarkeit entwickelt sich das Organ der Stimme schnell beim männlichen Geschlechte und in gleichem Verhältnisse mit dem Kehlkopfe entwickelt sich die Stimmritze. Diese Oeffnung, in der Kindheit beschränkt, ist es auch bei dem erwachsenen Mädchen bei weitem mehr, als bei dem jungen Manne, und aus diesem Grunde haben beide Geschlechter in der Jugend und im Allgemeinen das Weibliche, hohe Stimmen. Bei dem Männlichen hingegen vergrößert sich die Stimmritze nach der Mannbarkeit und häufig im Verhältniß von 5 zu 10. Was die Art der Thätigkeit des Stimm-Organs betrifft, so ergiebt die Beobachtung, daß es leicht beweglich im Ganzen wie in seinen einzelnen Theilen sei. Es erhebt sich beim Beginnen des Schlingaktes und steigt einen halben Zoll hoch von seinem Ruhepunkte wenn es die höhern Töne hervorbringen soll, und senkt sich von demselben einen halben Zoll bei der Bildung der tiefern Töne. Die Beweglichkeit wird noch vermehrt bei Personen, die, im Gesange sehr geübt, die Fähigkeit erlangt haben, mehre Oktaven zu durchlaufen. Dies geschieht durch die Bewegung des ganzen Organs; aber seine Theile, und hauptsächlich die, welche die Stimmritze bilden, haben viel Muskeln, durch welche die Stimmbänder (ligamente) angezogen oder nachgelassen werden können, und die Stimmritze kann zusammengezogen und erweitert werden; welches Anziehen der Stimmbänder und Zusammenziehen der Stimmritze bei dem Herauslassen des höhern Tones statt findet, so wie bei dem des tiefern Tones das Nachlassen der Ligamente und Erweitern der Stimmritze erfolgt. — Jedermann kommt darin überein, daß die Stimme nur ein Klang sei, eine Vibration der Luft von dem Organ der Stimme her in entgegengesetzter Bewegung mitgetheilt: eine Gegenbewegung, zu welcher sich das vorbenannte Organ bestimmt, weil es durch die Luftsäule, welche die Lunge ausstößt, berührt wird, und weil es selbst aus einer Substanz besteht, die fähig ist, klangbare Vibration anzunehmen. In der Stimme überhaupt gleichwie bei jedem andern Klange, unterscheiden sich einige, von einander unabhängige Fähigkeiten: deren erste ist: der Ton, dessen Gesetze vollkommen bekannt sind. Da der Gehalt auf dem Verhältnisse der Luftmasse, welche aus den Lungen gegen das Stimm-Organ gestoßen wird und auf der Weite der Stimmritze beruht, so sind daher weite und ausdehnende Lungen, weite und elastische Luftröhre und Kehlkopf, breite und wiedertönende Nasenhöhlen und eine beträchtlich auszuhauchende Luftsäule, die erforderlichen Mittel, eine starke und klingende (dröhnende) Stimme zu bilden, so wie aus den entgegengesetzten Ursachen eine heisere und schwache Stimme entsteht; und endlich unterscheiden wir auf dieselbe Weise den Klang der Stimme, welche von, bis jetzt unbestimmten Ursachen abhängt. Allein aus welcher Naturfähigkeit ist dieses al-

les das Gesang-Instrument der lebenden Wesen? Ist es einem Blas- oder einem Saiten-Instrumente zu vergleichen? Eine sehr schwierige Frage, die ich nicht gesonnen bin, in meinen Elementar-Bemerkungen auseinander zu setzen, und das um so mehr, da es mir scheint, dafs man nicht ausschliefslich die Meinung Ferrein's annehmen könne, dafs das Stimm-Organ der lebenden Wesen im strengen Sinne ein Saiten-Instrument sei, noch der des Dodart, welcher behauptet, es sei im strengen Sinne ein Blas-Instrument. Mir scheint, das Stimm-Organ folge den Elementen beider. Wenn man auch Dodart darin beipflichten wollte, dafs allein der veränderte Umfang der Stimmritze die Stimme aus tiefen in hohe Töne ändern könne; wie kann man, wenn sie nach einer Ausdehnung verengt wird, dieser Ursache allein die Verschiedenheit der Töne zuschreiben, durch welche unsre Stimme reifsend fortschreitet, ohne dafs man die verschiedenartigsten Vibrationen wieder erkennen sollte, welche durch die Knorpel und vor allem durch die Stimmbänder entstehen? Wenn das Zusammenziehen der Stimmritze allein hinreichend wäre, hohe Töne hervor zu bringen, aus welcher Ursache erheben wir den ganzen Kehlkopf, ziehen ihn ganz hinauf, werfen den Kopf ganz zurück, wenn wir noch höhere Töne hervorbringen wollen, um einen noch festern Stützpunkt den hebenden Muskeln dieses Organs zu geben?

Wenn es im Gegentheil hinlänglich wäre, die Stimmritze zu erweitern, um tiefe Töne hervorzubringen, warum senkt sich in diesem Falle der ganze Kehlkopf? Warum neigen wir endlich den Kopf vorwärts, wenn wir den möglichst tiefen Ton heraussenden wollen? Ich kann demnach nicht die eine von der andern Ursache absondern, aus welcher die Veränderung der Töne, durch welche unsere Stimme läuft, erfolgt, und auf der andern Seite, wie diese Ursache trennen, wenn sie nicht vereint zusammenwirken? Kann die Stimmritze verengt werden, ohne dafs zugleicher Zeit sich die Ligamente oder Stimmbänder spannen? Und auf der andern Seite, kann sich diese Oeffnung erweitern, ohne dafs dieselben Bänder nachlassen? In dieser Aehnlichkeit der Ausübung glaube ich zu entdecken, dafs, statt die Natur den ganzen Mechanismus der Töne einer einzigen Ursache zugetheilt, sie stets alle vereinigt haben will, um so den Zweck zu erreichen, den sie bestimmt hat. Indem wir auf diese Weise die angedeutete Frage zur Hälfte gelöset haben, sind wir dennoch, ich gestehe es, nicht dahin gelangt, einen klaren Beweis zu führen: welches positiv der ausübende Mechanismus der Thätigkeit des Organs sei, von welchem hier die Rede ist.

Aber was wissen die Physiker mehr, als die Physiologen, in Betracht der Art der Thätigkeit der eigentlichen genannten Instrumente und der Beschaffenheit des Klanges, wenn man die Gesetze der Intonation ausnimmt; die bestimmt und bekannt sind? Und wenn es auch bei den Instrumenten Werke der Mechanik sind, kann man voraus setzen, den ganzen Umfang der Gränzen, der Bewegung eines Instrumentes, das Leben hat, zu kennen? Wie den Grund so vieler verschiedenen Stimmen angeben, die von lebendigen Wesen hervorgebracht werden, und charakteristisch bei den einzelnen Gattungen sind, obwohl, ihr Stimm-Organ gegen einander gehalten, doch nicht deutlich eines von dem andern verschieden ist? Und ist die Stimme eines Menschen nicht ganz verschieden von der eines andern, obgleich das Stimm-Organ in beiden gleichförmig gebildet ist?

Diese Zweifel übrigens, die wol niemals ganz zu lösen sind, dahin gestellt, ist das Stimm-Organ für alle lebende Wesen, die damit versehen sind, von der äufsersten Wichtigkeit und diese Wichtigkeit kann man nicht allein aus den Wirkungen abnehmen, die daraus erfolgen, auch die Beobachtung ergiebt, dafs das Stimm-Organ mit einer Anzahl der edelsten Theile des thierischen Organismus zusammenhängt. Die Zergliederung des Menschen lehrt, dafs am Kehlkopfe vorzüglich sich zwei Nerven ausbreiten, nämlich die Kehlkopfs-Nerven, welche Aeste des achten Gehirns-Nerven sind, und der zurücklaufende Nerv, welcher auch von dem achten abstammt und eigentlich und vorzugsweise der Nerv der Stimme ist, wie aus den Experimenten Galen's hervorgeht, die tausendmal wiederholt, gelehrt haben, dafs die Durchschneidung

dieses Nerven Aphonie, oder den Verlust der Stimme verursacht. Und mittels des achten Gehirn-Nerven ist das Stimm-Organ mit allen Theilen, welche mit diesem achten Nervenpaare verzweigt sind, in Sympathie gebracht. Daraus erhellt, woher eine Irritation an der Zungenwurzel, oder hinten am Gaumen die Bewegung des Hustens und dadurch auch wohl Erbrechen verursacht. Auch der Staub erregt den Husten, so wie sehr oft die Ueberfüllung des Magens, einen Anfall von convulsivischem Asthma veranlafst und die Bildung der Stimme erschwert. Eine grofse Anzahl Würmer in den Eingeweiden verursacht bei den Kindern Aphonie; einige in den Magen aufgenommene Substanzen machen die Stimme klarer und beleben sie. Wenn heftige Leidenschaften das Herz bewegen, so wird die Stimme ebenfalls bewegt, und so kann man es von sehr vielen andern Dingen sagen, die damit in Rapport stehen, was man so häufig zwischen den verschiedenen Theilen des Körpers und des Stimm-Organs zu beobachten hat.

Vom natürlichen Gesange.

Die Stimme, welche die Natur ohne Künstelei und so zu sagen aus Instinkt aus dem Kehlkopfe sendet, hat eine unstäte Modulation und wird allein durch die Leidenschaft bestimmt, die sie ausdrücken will. Dieser Ausdruck der Leidenschaften mittels der Stimme verschiedentlich modulirt, scheint die Grundlage zur ersten unvollkommenen Sprache des Menschen gewesen zu sein, wie sie die einzige Sprache der Thiere bildet, die durch die Stimme beredsam Vergnügen, Schmerz, Furcht, Quaal, Liebe, Eifersucht, Wuth, kurz, alles was sie erregt, ausdrücken. Diese natürliche Sprache, dem Menschen gegeben, wie den Thieren, die wie er Töne hervorbringen, bildet den natürlichen Gesang, der dadurch verdienterweise die Sprache der Leidenschaften genannt wird, die wahreste und lebendigste Art sie auszudrücken.

Von der Sprache.

Aber diese natürliche Sprache wird bei dem menschlichen Geschlechte durch die Gewalt und die Beredsamkeit entkräftet, so bald der Mensch die Macht erlangt, sie zu mäfsigen, so dafs nicht eine einfache natürliche Modulation, sondern vielmehr eine künstlich gemachte Artikulation derselben, oder die Sprache, daraus entsteht. Indem das Wort durch sich selbst den Affekt ausdrückt, den wir auszusprechen gezwungen sind, so ist es nicht mehr nothwendig, der Stimme die Beugungen zu geben, die in der Sprache der Natur unerläfslich waren. Das aus der Vereinigung verschiedener Buchstaben entstandene Wort ist nichts als die Stimme, die aus dem Organ, welches sie hervorbringt, herausgesendet wird, indem sie durch den Schlund und die Nasenlöcher geht; mit Hülfe des Gaumens, der Zunge, der Zähne, der Lippen und Nasenhöhlungen ändert sie sich in einen artikulirten Ton, oder was dasselbe ist, in das Wort. Jeder der genannten Theile, er sei fehlerhaft, oder auf irgend eine Weise gewängt, hat einen Fehler in der Artikulation der Stimme, oder der Sprache zur unfehlbaren Folge. Besonders ist zu bemerken, dafs alle Bewegungen, vorzüglich die der Lippen, zur Artikulation jedes Buchstaben nothwendig sind, um ohne Hülfe des Gehörs sich zu gewöhnen, denjenigen zu verstehen, welcher spricht. Dies ist eins der Elemente der Taubstummgebornen. Ein Kind, das nicht taub geboren ist und dessen Schlund und Nasenlöcher gut gebildet sind, fängt in einem Alter von 10 zu 15 Monaten an, unverständlich zu sprechen. Die Vokale, (so genannt, weil die Stimme sie bildend hervorbringt) bedürfen zur Artikulation nur wenig Bewegung der Lippen. Der Buchstabe A ist derjenige, den die Kinder am leichtesten aussprechen. Darauf das E, dann das I, das O, das U. Unter den Konsonanten (so genannt, weil sie dazu dienen, die Vokale zu verbinden und die Konsonanz hervorzubringen) sind B, M, P am leichtesten auszusprechen. Dies beweiset sich, da fast bei allen Völkern die Kinder mit den Worten: „Baba, Mama, Papa" anfangen zu sprechen, und indem sie so nach und nach die Buchstaben aussprechen lernen, die mehr als die Bewegung der Zunge und der Lippen noch das Zusammenwirken der Schlundhöhle, der Zähne und Nasenlöcher verlangen, so erweitern sie ihre Kenntnisse der artikulirten Töne oder der Sprache.

(Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischen Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Preis 15 Thlr.

Seit Haidn's Komposition der Jahreszeiten ist im Fache des Oratorium kein so bedeutendes Werk hervorgegangen, wir mögen den Umfang u. Aufwand der Mittel, oder die Gewichtigkeit des Grundgedankens und das Umfassende des Planes in Erwägung ziehen. Doch hat es auch ausser ihm nicht an Beweisen gefehlt, dafs bei den Komponisten und dem Publikum der Sinn für diese Gattung Kompositionen noch lebt und in nicht langer Zeit sind in demselben Fache wiederum zwei bedeutende Werke zu erwarten: vom Komponisten des Weltgerichtes ein grofses Oratorium „die Sündfluth", *) von Beethoven, ein zweites „der Sieg des Kreuzes". Dafs beide Werke das Interesse des Publikums für ihre Gattung erhöhen werden, ist vorauszusehen. Um so zeitgemäfser glauben wir eine Betrachtung der vorliegenden Komposition.

Längst hat sie sich und ihrem Schöpfer hohe, durch ganz Deutschland verbreitete Theilnahme und Achtung erworben: die Zeitschriften haben fast aus allen grofsern Städten, besonders von Nord-Deutschland, über die Aufführung des Weltgerichts günstige Nachrichten mitgetheilt; ja, wir dürfen glauben, dafs ihm vor allen Schöpfungen gleicher Art seit Haidn auch der gröfste Antheil im Publikum geworden ist. Allein der Unternehmer eines so grofsen Werkes kann nicht mit dem vorübergehenden Beifall eines oder einiger Jahre abgefunden sein. Er schliefst sich an die Reihe derer, welche ihm in gleicher Sphäre würdig vorangeschritten; seine Aufgabe ist: das fortzuführen, was jene begonnen haben. Dieser Ruhm wird ihm zugesprochen werden können, wenn sein Werk den Anfoderungen, zu denen man in seiner Zeit- und Bildungsperiode berechtigt ist, so entspricht wie die seiner klassischen Vorgänger der ihrigen entsprochen haben. Nur eine Beurtheilung aus diesem Gesichtspunkte *) ist des Komponisten würdig, der die Kraft hatte, ein solches Werk zu unternehmen und zu vollbringen. —

Mag das Oratorium aus den Liedern, die von Pilgern auf ihren Wallfahrten in abwechselnden Chören gesungen wurden, entstanden sein, oder seinen Ursprung den Mysterien**) verdanken — dramatischer (bisweilen an das Epische streifender) Natur war es immer. Eine Begebenheit, auch wohl eine Reihe von Begebenheiten wurde dargestellt, mindestens von verschiedenen Personen erzählt, die sich an die Stelle der Handelnden versetzt hatten, statt deren und in deren Sinne sie sprachen. In Judas Makkabäus und Saul von Händel, in den Jahreszeiten von Haidn und andern klassischen Werken finden wir benannte Personen, deren Charaktere wenigstens zum Theil in den festesten Umrissen gezeichnet sind. In andern Oratorien, zum Beispiele dem Messias von Händel, würde es nicht zu schwer halten, aus den verschiedenen Scenen bestimmte Charaktere nachzuweisen.

Vermöge der Fähigkeit, welche die Tonkunst den übrigen Künsten voraus hat, ganze Menschenmassen (in Chören) zugleich und doch nach den verschiedenen Stimmen, in verschiedenen Charakteren darzustellen, hat sich die dramatische Tendenz nicht blos auf die Individuen, welche Recitativ, Arie, überhaupt Soli vorzutragen haben, beschränkt, sondern auch und vorzüglich in der Behandlung der Chöre bewährt. Das Höchste hat hier Händel geleistet. Wo nur der Dichter Veranlassung gab, hat nicht

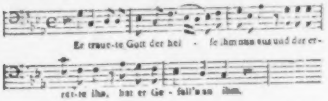
*) S. Zeitung No. 2. S. 15. Korresp. aus Dessau.

*) Ztg. No. 3. (über die Anfoderungen unserer Zeit etc.) S. 19.

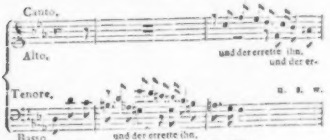
**) Aufführungen meist heiliger Geschichten durch Geistliche und Laien (deren Zahl oft in Hunderte ging) im vierzehnten bis sechzehnten, auch siebzehnten Jahrhunderte.

allein der ganze Chor einen eigenen Charakter erhalten *), sondern fast überall ist jede einzelne Stimme selbständig behandelt und steht gleichsam wie eine bestimmte Klasse von Personen da.

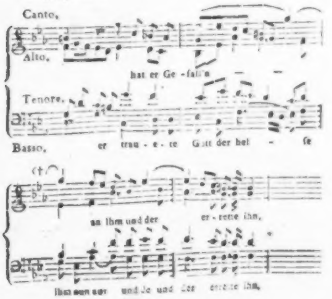
*) Als Beispiel diene der Chor der Juden aus dem Messias



Welch ein Trotz, welche Verstocktheit liegt im ganzen Thema, welch ein Ingrimm in dem auffahrenden „ihm nun aus", wie pochte der arge Haufe in dem „und der errette ihn", auf die Ueberzeugung, dafs es nicht geschehen werde, wie wendet sich bei den Schlufsworten „hat er Gefall'n an ihm" die Melodie mit dem sprechendsten Ausdrucke hohnender, wegwerfender Verachtung in die Tiefe. Welcher Ausbruch wüster Wuth in dem Zwischensatze nach der ersten Durchführung des Thema



und wie ist das Thema zuletzt durch die Oberstimme, die (besonders bei ♯) fast wie schallendes Gelächter klingt, gehoben:



Wie belebend diese Individualisirung in der der Masse des Chores selbst wirkt, könnte man sich von selbst denken, wenn man auch noch keine solche Komposition gehört hätte. Als ein weit schwächerer, obwohl gut nicht unwürdiger Nachfolger Händels kann Graun genannt werden. Sein Chor (im Tod Jesu) „unsre Seele u.s.w." besonders im zweiten Satze: „dafs wir so gesündigt haben," kann als Muster gelten. In einem andern Theile seiner Chöre (in den Chorälen) beugte er sich unter eine nicht künstlerisch nothwendige, sondern von aussen her bedingte Form. Wenn in Händels Chören ein ganzes Volk vor uns zu reden scheint, so sehen wir in jenen Chören Grauns nur die gewohnten Andachtübungen einer frommen Christengemeinde in einer veredelten, erhöhten Gestaltung. Ein neues Leben wufste Haidn besonders mit Hülfe des seit Händel so sehr bereicherten Orchesters anzuregen. In der Komposition des Chores weit hinter Händel zurückbleibend, durfte er seinen musikalisch gebildetern Zeitgenossen reicher ausgestattete, freier bewegte Arien und Soli überhaupt geben.

Nicht immer wurde das Ganze als solches eben so reif ausgebildet, eben so von einer einheitvollen und grofsen Grundidee belebt, als die einzelnen Charaktere und (bei Händel) die einzelnen Stimmen der Chöre, nach und aus ihrer eigenthümlichen Bedeutung. Saul von Händel, so unendlich reich an einzelnen Schönheiten, aber in einer ungebührlichen Ausdehnung 1) David's Sieg über Goliath, 2) seine Aufnahme an Sauls Hofe und die Siegesfeier, 3) Saul's Neid, die Verfolgungen, die David erleidet, 4) Saul's und Jonathan's Untergang, 5) David's Klage um sie und Rüstung gegen die Feinde — dazwischen als weit ausgeführte Episoden, 6) David's und Jonathan's Freundschaft, 7) die Verachtung und dann die Sinnesänderung der ältern Tochter Saul's, Merob und 8) die Liebe der jüngern, Sila — umfassend, kann schon deshalb nicht einen so tiefen Eindruck hinterlassen, als der Messias und andere Werke von gelungener Abrundung und Einheit. Die Schöpfung, selbst die Jahreszeiten, so ungleich reicher an musikalischer Kraft, als der Tod Jesu, haben doch keinen so

bleibenden Eindruck auf die Hörer gemacht, als das letztere Oratorium, das sie, besonders die erstere, an poetischer Kraft und Innigkeit des Grund-Gedankens übertrifft.

Sind diese (und so viel ähnliche) Erfahrungen nicht wegzuleugnen, können wir vernunftigerweise noch weniger annehmen, dafs Göthe und so viele geisteshelle Männer erfolglos geschrieben, dafs eine so kräftigende Zeit spurlos an uns vorübergegangen sei: so dürfen wir uns nicht schmeicheln, ein vollendetes Kunstwerk hervorgebracht zu haben, wenn wir nicht die gesteigerten Ansprüche unserer Zeit vorher erwägen und zu befriedigen trachten. Jeder Zeitmoment ist die Tochter der Vergangenheit und in keinem wird man genügen, wenn man sich nicht an dieser gekräftigt u. über jenen aufgeklärt hat. Auf welchem Wege dies füglich geschehe, bleibe hier unerörtert.

Leider — hat der Komponist des Weltgerichts schon bei der Annahme des Gedichts, die erste und wichtigste Erwägung: ob es eine befriedigende Grundlage für ein Oratorium abgebe, unterlassen; entweder hat ihn ein Schein von Grofsartigkeit und Reichthum für musikalische Behandlung, den das Thema „Weltgericht" auf den ersten Anblick (aber nur da) hat, geblendet, oder er hat in dem Drange, etwas Grofses zu schaffen, kein besseres Gedicht finden können und jenes aus Noth genommen. Wie bitter der Zwang ist, seine Kraft an einem Stoffe zu verschwenden, den wir selbst als unzureichend erkennen müssen, weifs der Schreiber dieses Aufsatzes aus eigener Erfahrung. Ja, wenn in dieser Zeitung die Mehrzahl der bisherigen Beurtheiler ihre Betrachtungen (mehr als wol sonst geschehen) bei dem Stoff und Gedichte begannen*) so könnte sich mancher, dessen Werk aus der Schuld des Dichters gelitten, dadurch um so tiefer verletzt fühlen, als er jenen Zwang vielleicht schwer empfunden hat. Allein mit Unrecht. Durch die Wahl des Gedichts übernimmt der Komponist dessen Vertretung hinsichtlich seines darauf gebauten Werks. Er mufste beurtheilen, ob und wie weit es den Ansprüchen genügen lassen würde, die man an ein vollendetes Tonstück machen darf. Hat er ein ungenügendes Gedicht angenommen, weil er seine Mängel nicht erkannt, so trägt er die Folgen seiner unrichtigen Beurtheilung; hat er es gegen seine Ueberzeugung übernommen, so trage er die Folgen seiner Inkonsequenz, wenn er den Ruhm der Vollendung von einem Unternehmen erwartet haben sollte, dessen Grundlage er schon für unzureichend erkannte *) Doch zur Sache.

Der Deutsche ist zu ernsthaft, zu sehr zur Reflexion geneigt, als dafs er sich gern und ernstlich mit etwas beschäftigen sollte, das zu keinem Resultate führt. Ist es wahr, was man von Garrik erzählt: er habe das A B C mit einem Ausdrucke herzusagen vermocht, dafs die Zuhörer, des bedeutungslosen Inhalts vergessen, in Thränen zerflossen seien; so möchte er in unsern Zeiten wenigstens nichts anderes, als eine augenblickliche Verwunderung erregt haben. Wie wird in Deutschland die Weise der Italiener, Opern zu machen und zu hören (ohne Aufmerksamkeit auf das Ganze blos einige Lieblingsscenen beachtend, die Zwischenräume mit fremdartigen Zerstreuungen ausfüllend) bespöttelt und herabgesetzt! Allein was ist es, das aus den einzelnen Theilen eines Kunstwerkes ein Ganzes macht? Die Idee, die aus ihnen allen hervorgeht. Von dieser will der Hörer, wollen besonders wir Deutsche durchdrungen werden, wenn wir volle Befriedigung davontragen sollen. Eine Reihe wohl ausgedrückter Empfindungen, eine Reihe anmuthiger Schilderungen unterhält uns, so lange sie unserm Sinne vorüberschweben — eine räumt der andern den Platz — und alle lassen keinen bleibenden Eindruck zurück, wenn sie vorüber gegangen sind. Im Weltgerichte kann vieles, ja alles Einzelne interessirt haben; allein die Idee, der Inhalt des Ganzen gewährt uns keine Befriedigung und schon deswegen wird es mit einem Messias, mit dem Oratorium, der Tod Jesu, ja selbst mit den Jahreszeiten nicht gleiche Anerkennung theilen können, wenn es auch im Einzelnen

*) Ueber Ariadne von ** und Klein (Zeitung No. 3) Lieder von Weber (Zeitung No. 4) die Bajaderen von Jouy und Kayel (Zeitung No. 6 Extrablatt) Armide von Quinault und Gluck (Zeitung No. 9) und andre.

*) Zeitung No. 3. Seite 23.

reicher ausgestattet wäre, als diese Werke, oder eines derselben.

An ein Ende der Zeiten, an einen Untergang der Welt glauben wir nicht. Wenn die Glaubensbekenntnisse unserer Religionen Unendlichkeit und Ewigkeit als nothwendige Eigenschaften der Gottheit aussprechen, so tragen wir sie auch auf die Welt, den sichtbar gewordenen Gott, über. Ja, wollten wir nach jenem Glauben ringen, wir erlangten ihn dennoch nicht, die wir selbst nur unter den Bedingungen der Zeit und des Raumes existiren und nichts ausser denselben Bestehendes fassen können. Auch der Glaube an ein äußerlich und selbständig bestehendes Prinzip des Bösen, an den Teufel, an eine Auferstehung der Todten, an ein Gericht über sie erst an einem bestimmten Tage — wir dürfen es fest behaupten — ist nicht mehr lebendig. Längst sind diese unzulänglichen Versuche, die scheinbaren Widersprüche in der Welt- und Menschheitsordnung auszugleichen, dem sogenannten Bösen den scheinbaren Sieg zu entreißen, das scheinbar bisweilen unterliegende Gute wenigstens künftig (wenn auch nicht in — dieser Welt) triumphiren zu lassen, einer gereiftern, klarern und höhern Ansicht gewiesen. Der Inhalt, der Grundgedanke des Weltgerichts steht unter unserer Ansichtsweise. Wie wird er uns zu erfüllen, zu befriedigen vermögen?

Und dennoch — die Ansicht einer vergangenen Zeit, sei sie auch unter der unsern, kann so reich und groß dargestellt werden, daß sie uns, gleichsam als ein künstlerisch-gebildetes historisches Dokument ihrer Zeit befriedigt. So ist es mit den Homerischen Göttern, mit Dante's Hölle schon nach ihrem Grundgedanken. Wir glauben nicht, daß jener Zeus noch herrsche, aber wir erheben uns an der Majestät, die die Griechen (aus sich nahmen und) in ihm darstellten. Der Dichter legte das höchste Menschliche seinen Göttern bei; seine Begeisterung ergreift auch uns und zieht uns für den Augenblick wieder zu den Altären zurück, die wir lange schon verlassen hatten. Ja, gelingt dem Dichter auch dies nicht, so muß uns doch, was er als göttlich hinzustellen suchte, als ein hohes Menschliche erfüllen. Auf ähnliche Weise gewährt uns das jüngste Gericht von Michel Angelo Buonarotti und das in Danzig (wahrscheinlich von Eick) Befriedigung. Allein dem Dichter des Weltgerichtes ist auch dies nicht gelungen. Er hat an sein eignes Werk nicht geglaubt, er selbst ist von dem Gedanken desselben nicht lebendig durchdrungen gewesen; darum ist sein Gedicht ein todte Geburt und hat den Komponisten niedergedrückt, statt ihn zu begeistern.

Wir wären über den Grundgedanken und das Grundgebrechen des Werkes nicht so ausführlich geworden, wenn wir nicht in ihm den Keim alles dessen erblickten, was wir in Gedicht und Komposition als ungenügend ansehen mussen. Unsere weitere Beurtheilung des Werkes ist hierauf gebaut. Wir brechen aber, ehe wir näher eingehen, mit dem Wunsche ab, daß diejenigen Leser, welche unserm Gange zu folgen geneigt sind, das Gedicht zuvor noch einmal überlesen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Natur und (—) Liebe, Kantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Friedrich Kind. In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenore und 2 Bässe, mit Begleitung des Pianoforte, von Karl Maria von Weber. Partitur und Stimmen. 61. Werk. Pr. 2 Th. 10 Gr. Berlin in der Adolph Martin Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Wie oft geschieht es, daß man von dem Entschluß oder Auftrage, die Feier eines Tages künstlerisch zu unterstützen, zu spät überrascht wird! Die freudige Theilnahme am Feste, der Entschluß selbst, es zu verschönern, regen auf, manches innige Gefühl erwacht, manches artige Bild schwebt unserm innern Auge vorüber; aber die Massen haben sich noch nicht zu einem Ganzen, unter eine umfassende Idee geeinigt — und schon gebietet uns die unerbittliche Zeit, zu enden.

Dies könnte wohl Kinds und Webers Schicksal bei dem vorliegenden Werke gewesen sein. Dem Dichter wird dies keine Sorge machen; ein so kleines Gedicht wird leicht übersehen. Aber wie breit legt sich dasselbe Werk, musikalisch bearbeitet, hin! Man kann in der That nicht unbemerkt lassen, dafs Kompositionen schon durch den Raum, den sie niedergeschrieben einnehmen, gleichsam anspruchvoller auftreten, als Gedichte von gleicher (geistiger) Gröfse. So mag man denn gestatten, dafs ich von dem Kind'schen Gedichte nichts erwähne, als dafs es dem Komponisten nur einige günstige Einzelheiten, kein Ganzes bot.

Der Komponist hat auch keines daraus geschaffen. Die einzelnen Sätze der Kantate: Einleitungschor — Recitativ — Duettino — Recitativ — Chor — Recitativ — Terzett mit Chor — Recitativ und Arioso — Einleitungssatz als Schlufschor, hängen nur formell an einander, ohne geistig in einander über- und zu einem geistigen Resultate, zu einer, das Ganze umfassenden Idee zu führen. Es liegen Blumen vor uns, zum Theil sehr schöne, aus denen ein Kranz gewunden werden sollte. Aber ist es auch geschehen? — Indefs fodert die Gerechtigkeit gegen den Komponisten, der so manches herrliche Ganze uns geschenkt hat (ich gedenke seiner drei grofsen Sonaten, die hoffentlich keinem Klavierspieler unbekannt sind) die Gerechtigkeit fodert von uns das Geständnifs, dafs wir nicht die Möglichkeit sehen, wie ein so wenig musikalisches Gedicht in der Komposition zu einem musikalischen Ganzen gedeihen konnte. Schuld des Dichters ist es auch vorzüglich, wenn man bei dem Werke gar nicht an den König zu denken vermag. Auch der häuslichste König bleibt doch immer König und es ist ein bedenklicher Fall, wenn eine Kantate zu seiner Feier dies vergessen macht.

Im Einzelnen hat uns manche gefühlte Stelle erfreut, durch die der unmusikalische Text der Recitative interessant geworden ist. Bei dem Ausrufe des Königs: „o grüne, mein Sachsenland!“ wird jedem Sachsen das Herz aufgehen. Reizend wird jeder, werden besonders junge Sängerinnen, die das Liebliche dem Schönen vorziehen, das Duettino finden. Mein Liebling ist das Terzett:

Lafst ihr Nachtigallen
Aus der Zweige Hallen
Eure schönsten Lieder schallen
Unsrer Königin früh und spät. u. s. w.

Hier ist wahre musikalische Poesie: hier erkennt jeder, dafs der Komponist den schmelzenden Gruss der Nachtigall hörte und freudig bewegt einstimmte. Mit sufser Feierlichkeit bringt die Jugend (drei Solostimmen) der Königin ihre Huldigung dar und die Bässe mit vollem Chor bekräftigen — mögen sie sich bei keiner Aufführung dabei übernehmen. Möge auch jeder erste Sopran, dem dieses Terzett anvertraut wird, das wollüstig-sehnsüchtige Ziehen der Nachtigall ablauschen.

Leicht genug hat es sich der Komponist an andern Stellen gemacht. Dies müssen wir gleich vom ersten Chore sagen, der — Dank sei es dem so gleichgültigen, leeren Texte — ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Ganze erwecken könnte. Dafs einem Könige die „Hymne des feurigsten Dankes“ in dieser Walzermelodie

gesungen werden soll und dafs sie sich, sogar ohne Zwischensatz, zweimal auf der Tonika (Sopran und Tenor) dann zweimal auf der Dominante (Alt und Bafs) und zum Schlufse noch zweimal auf der Tonika (Sopran und Tenor) wiederholt, ist eben bei dem reichen und gewandten Meister nicht zu loben. Indefs, er hat zu entschädigen und die Schwächen zu verdecken gewufst. Von sechs, bisweilen sehr interessant verschlungenen Stimmen (S. 20.) zweckmäfsig vorgetragen, besticht der Chor durch Fülle der Akkorde und gewinnt in der That zu dem Texte „rauschet ihr Quellen“ eine malerische Bedeutung.

Freundlichen geselligen Vereinen, in der Anwendung auf ein stilles Familienfest wird diese Kantate am willkommensten sein. Die Ausführung für Gesang und das begleitende

Pianoforte ist sehr leicht und bequem; die leichte Freude des Augenblicks wird auch obige Bedenken vergessen machen. Von Herklots ist ein, diese Anwendung der Komposition begünstigender Text: Freundschaft und Liebe, zweckmäfsig untergelegt, der dem Kind'schen nichts nachgiebt.

Der Stich ist geschmackvoll und meist korrekt; der Preis für Partitur und Stimmen (diese sind, zweckmäfsig eingerichtet, besonders mit gestochen) ist angemessen.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 16. März.

Nach langer Unpäfslichkeit trat Madame Seidler heute wieder in der schönen Müllerin von Paesillo auf. Ein offenbar nur ihretwegen versammeltes, überfülltes Haus jubelte ihr mit endlosem Beifall entgegen, begleitete ihre Scenen mit rauschendem Applaudisement, rief sie einstimmig hervor und schien sich bei den anhaltendsten Beifallbezeigungen kaum zu genügen. Dies ist der Preis der Liebenswürdigkeit.

Die Rolle der schönen Müllerin ist nicht geeignet, grofse Verdienste der Sängerin darzuthun. Sie ist auf eine reizende Persönlichkeit der Darstellenden berechnet, wogegen sie weder ein besonderes Charakterstudium, noch einen hohen Aufwand von Fertigkeit oder Kraft der Stimme erfodert. In keiner dieser Beziehungen ist sie mit einer gröfsern Partie in Mozarts oder Spontini's Opern, mit einer Myrha und Elvira im Opferfeste von Winter und andern zu vergleichen. Allein die reizende Erscheinung der Madame Seidler, ihre ewig reine, klare, ebenmäfsig bewegte Stimme, die Sicherheit und Ruhe, mit welcher jede noch so schwierige Passage (z. B. chromatische Gänge) hervortritt — alles dies zusammengenommen kann des wohlthuendsten Eindruckes stets gewifs sein. Ich, der ich erst seit vier Monaten in Berlin bin, möchte wohl einmal eine wichtigere Rolle von Madame Seidler dargestellt sehen, um zu beobachten, wie weit es ihr möglich sei, aus sich heraus zu treten und einen andern Charakter darzustellen — sich als Künstlerin, im edleren Sinne des Wortes zu bewähren. Die geeigneteste Rolle wäre vielleicht Iphigenia in Aulis.*) Bei dem Publikum wird übrigens mein Wunsch wenig Zustimmung finden, ja ich halte dafür, dafs Madame Seidler seiner Gunst nicht sicherer sein kann, als wenn sie stets als sie selbst erscheint. Wie wenige in dem grofsen Opernhause mögen Sinn und Willen haben, auf eine tiefere Charakterdurchführung einzugehen! Man will Unterhaltung, leichte angenehme Anregung; und dieser Wunsch kann gar nicht glücklicher erfüllt werden, als durch Madame Seidler, bei der alles, alles im reizendsten Gleichgewichte steht, gleichmäfsig entfernt von irgend einem Mangel und von den für die Wünsche und Kräfte des grofsen Publikums zu tief ergreifenden Leistungen in höhern Sphären dramatischer Kunst.

Soll ich nach einmaligem Hören über Madame Seidler und die Gesinnungen des Publikums für sie**) urtheilen, so würde ich sie nicht unter die gröfsten Sängerinnen, die ich gehört, ganz gewifs aber unter die wohlthuendsten Erscheinungen zählen, die mir je auf der Bühne entgegengetreten sind.

K—n.

Berlin, den 17. März.

Konzert des Königl. Sächsischen Hofsängers Philipp Sassaroli; eine Beobachtung über Kastratengesang von A. B. Marx.

Dafs der Konzertgeber den Eintrittpreis verdoppelt, die versprochene Zeit aber halbirt hat, will ich eben so wenig, als die Wahl der Kirchenkompositionen rügen, unter denen mir (abgesehen von der Introduktion zu Händels Messias) die Ouvertüre zu der Oper Iphigenia in Aulis von Gluck den religiö-

*) Ist schon durch Fräulein Johanna Ennicke besetzt. A. d. R.

**) — nicht ganz deutlich. A. d. R.

sesten Sinn zu haben schien. Ich darf über alles dies schweigen, da der gröſste Theil der Hörer, wo nicht alle, das Konzert nur besucht haben, um nach langer Zeit wieder einen Kastraten und zwar den so gerühmten Sassaroli zu hören.

Ich selbst hatte zuvor noch keinen Kastraten gehört. Die tausendmal wiederholten Lobpreisungen des Kastratengesanges konnten mich in meiner Ueberzeugung, dafs eine Verstümmelung der Natur nie als schön empfunden werden könne, nicht irren; mir war namentlich der verderbliche Einfluſs jener Verstümmlung auf den ganzen Menschen bekannt und ich erwartete gar nicht von Kastraten einen charaktervollen, begeisterten Vortrag. Um so mehr, vermuthete ich, müsse für Klang, Ausdehnung und Kraft der Stimme erlangt und dadurch der Beifall der Hörer gewonnen worden sein: eine Erklärung, die stets bei der Mehrzahl der Hörer und vorzüglich in Italien, wo Wohllaut und Wohlklang*) die vornehmste Berücksichtigung finden, gerechtfertigt erscheinen wird.

Wenn ich ferner die Kompositionen betrachtete, in denen vorzüglich Kastraten mitgewirkt hatten (die eines Palästrina, Bai, Allegri, zum Theil sogar noch des Antonio Lotti**), durch die vielleicht zuerst diese besondere Art von Stimmen wünschenswerth geworden waren), so schien mir die Wichtigkeit jener Stimmen einleuchtender, als blos aus dem Umstande, dafs in katholischen Kirchen Frauen nicht zugelassen werden sollten: meine Schranke die von Pälästen wohl hätte beseitigt werden können. Jene Kompositionen haben nämlich durchaus nicht den Ausdruck des Gemüths- und Charakterzustandes zum Gegenstande, sondern dienen gleichsam nur als Mittel, heilige Gebete in einer höhern gleichsam übermenschlichen Sprache auszusprechen; sie stimmen wie Verkündigung zu dem Volke nieder, während unser Choral sich als die Stimme der andächtigen Gemeine erhebt und selbst unsere Kirchenmusiken nach ihrem vorherrschenden Charakter***) nur die Stimmung des Volkes aussprechen. Es schien mir natürlich, dafs für jene gleichsam überirrdischen Gesänge Stimmen gesucht worden, die des Charakteristischen des männlichen und weiblichen Geschlechts ledig, mit höherem Wohlklang und gröſserer Kraft ausgerüstet wären, um schon dadurch etwas als aussermenschlich Gedachtes zu bezeichnen.

So viel oder so wenig an dieser Ansicht sein möge, so gilt sie doch mit der auf die Kastratenstimme gelenkten Aufmerksamkeit Berlins genug, um Betrachtungen über den Charakter und die Brauchbarkeit dieser Stimmen zu veranlassen. Ich wünsche sehr, dafs meine nachfolgenden von erfahrenern Männern ergänzt und nothigenfalls berichtigt werden mögen. *) —

Durch die Kastration im Knabenalter wird das Stimmorgan in seinem dermaligen Zustande zurückgehalten: es erlangt nicht die Gröſse, gewifs auch nicht die Muskelkraft, die ihm im männlichen Alter zu Theil wird.

Allein die Brust mit den Athemwerkzeugen bildet sich zu ihrem gewöhnlichen Umfange und ungefähr zur gewöhnlichen Kraft aus.

Bei der Stimme des Kastraten wirkt also die Brust — die Athemkraft des Mannes auf das Stimmorgan eines Knaben. Dies mufs, man hätte es voraussehen können, zu Mifsständen führen. Sie haben sich auch selbst ununterrichteten, aber unbefangenen und achtsamen Zuhörern gezeigt. Ich habe in der Stimme des Herrn Sassaroli drei von einander deutlich unterscheidbare Klangarten wahrgenommen. In ihnen und einer vierten, nachher zu erwähnenden Modifikation der Stimme glaube ich die Spuren des oben berührten Mifsverhältnisses wieder zu finden.

Erstens unterschied ich Töne, die nach der Helligkeit des Klanges reine Knabenstimme waren. In dieses Klangregister gehör-

*) Zeitung No. 3. S. 17.

**) Beilage zur Zeitung, No. 11.

***) M. s. Händel, Graun, Schulz, Reichhardt u. s.

*) Mit der gestern Bereitwilligkeit und mit Zusicherung jeder Art von Erkenntlichkeit werden von der Red. bei diesem, wie bei jedem andern Gegenstande Berichtigungen, Widerlegungen u. s. w. die für den Gegenstand, den sie betreffen, von Interesse sind, aufgenommen und möglichst schnell mitgetheilt werden.

Marx.

ten fast alle schnellern Figuren, besonders Volaten und andere leicht hingeworfene Verzierungen, die ohne bedeutenden Aufwand an Athem, mithin ohne heftigere Einwirkung der Brust blos durch die Bewegung des Stimmorgans hervorgebracht werden. Die Natur des letztern schien hier ganz frei hervortreten zu können, da die Brust ihre überwiegende Kraft nicht anwendete. Jenes Klangregister war das schönste, ja nach meinem Gefühle das einzige wohlthuende bei Herrn Sassaroli. Doch habe ich es bei Knaben schon weit schöner gefunden.

Bei einzelnen kräftig gesungenen Tönen zeigte sich zweitens die ganze Eigenthümlichkeit einer in das Falsett übertretenden Männerstimme. Im gewöhnlichen Zustande des Menschen wird das Falsett dadurch hervorgebracht, dafs sich der hintere Theil der Stimmritze ganz schliefst und nur ein kleiner vorderer offen bleibt, durch den eine gleiche Masse Luft einen verengten Ausgang findet.*) Der Sänger fühlt nicht nur deutlich die gewaltsamere Zuziehung der Stimmritze im Kehlkopfe, sondern kann auch (besonders bei Tönen, die er sowol mit Brust- als Falsettstimme anzugeben vermag) leicht wahrnehmen, dafs eine verhältnifsmäfsig grofsere Menge und ein stärkerer Andrang der Luft bei den Falsettönen angewendet wird: wie man sie denn auch, bei der heftigern Einwirkung des Athems, weniger in seiner Gewalt hat und nicht so leise hervorbringen kann, als Brusttöne.

Was bei der Falsettstimme willkührlich geschieht, scheint bei den stärkern Tönen des Kastraten durch die gestörte Verhältnifsmäfsigkeit der Stimm- und Athemwerkzeuge nothwendig bedingt zu sein. Wenden letztere nämlich ihre Kraft an, so findet die hervordringende Luftmasse eine verhältnifsmäfsig zu kleine Stimmritze. Daher dasselbe gewaltsame Durchpressen, daher der pfeifende, gellende Klang dieser Töne, ganz wie bei den Falsettönen. — Doch mufs man annehmen, dafs das Mifsverhältnifs des Athems zu dem Stimmorgane bei diesen Tönen nicht so erheblich war, dafs es die Funktionen des letztern hätte stören können.

Diesen Erfolg bemerkte ich aber drittens bei jeder übermäfsigen Anstrengung der Stimme, bei jedem sehr lang und anschwellend gesungenen Tone. Hier war sehr genau ein Uebergang des falsettähnlichen Klanges in einen schwirrenden, oft fast schrillenden bemerklich, gleich dem Klange einer zu stark getriebenen Glasglocke. Aehnlichen Klang habe ich bei Sängerinnen, wenn sie in hohen gehaltenen Tönen ihre Stimme bedeutend überboten, wahrgenommen, obwohl nie in demselben Grade. Analog sind vielleicht die überblasenen Töne auf Flöten und andern Blasinstrumenten; wie ich denn auch bei jenen Tönen stets ein, wiewohl geringes Heraufschweben bemerkt zu haben glaube. Der Grund liegt wahrscheinlich in der übertriebenen und dadurch in ihrer Gleichmäfsigkeit gestörten elastischen Bewegung der Klangwerkzeuge, die bei einem noch höhern Grade der Einwirkung Zerstörung des Werkzeuges bewirken kann — man denke an zerspielte Harmonikaglocken und zerschriene Gläser.

Selbst ein ähnlicher Erfolg fehlte nicht, sobald Herrn Sassaroli's Töne auch noch diesen Grad der Stärke und Anstrengung überschritten. Da uns gemeiniglich der Instinkt warnt, eine Anstrengung bis zur Zerstörung des Organismus zu treiben, auch wohl eine solche Anstrengung der so kleinen Muskeln im Kehlkopfe nicht möglich ist, so trat an die Stelle der Zerstörung eine sehr schnell zunehmende Erschlaffung. Augenscheinlich vermochte das Stimmorgan die dauernde und übermäfsige Einwirkung des Athems nicht zu ertragen, vermochten die Muskeln besonders bei hohern Tonen nicht, die Stimmritze anhaltend und eng geschlossen zu halten. Daher das selbst Musikunkundigen so höchst auffallend gewordene Sinken der Stimme, so weit über die gewöhnliche Gränze dieses Fehlers, dafs ich bei dem ersten Falle (das zweigestrichene Fis sank fast bis zum zweigestrichenen E) einen Fehler in der Modulation zu hören, oder selbst in ihr zu

*) C. Fr. Sal. Liskovius Diss. inst. theoriam vocis, auch deutsch für Sänger und Gesanglehrer. Leipzig 1814 — Grundriss der Physiologie vom Prof. K. A. Rudolphi. Berlin 1823. (Band 2. Seite 578. Anm. 3.)

irren glaubte. Später sank das zweigestrichene G fast unter das zweigestrichene F herab. Einen analogen Fall habe ich vor einiger Zeit an einer Schülerin beobachtet, die bei vollkommen richtigem Gehör und reiner Intonation in Folge einer Krankheit der inneren Halsdrüsen die Kraft und Fähigkeit verlor, einen Ton rein und fest zu halten, bis jenes Uebel und die Schwäche der erkrankt gewesenen Theile gehoben war.

Dafs alle diese Wahrnehmungen sich blos bei Herrn Sassaroli und blos in seinem jetzigen vorgerückten Alter gerechtfertigt fänden sollten, bezweifle ich sehr. In dem ersten Klangregister (der Knabenstimme) habe ich nicht die geringste Spur der Trockenheit bemerkt, die die Stimme in spätern Jahren wohl bekommt. Das zweite Klangregister zeigte volle männliche Kraft der Brust. Die Eigenschaft des dritten endlich scheint mir aus dem Zustande des Stimmorgans bei vorgerücktem Alter nicht, sondern vollkommen nach Obigem erklärt; und wenn ich auch glauben will, dafs in den kräftigern Jugend-Jahren das Stimmorgan mehr Widerstands-Kraft gröfsere Fähigkeit, den Ton festzuhalten, haben mag, so kann doch auch dies nicht von Erheblichkeit sein, da in jener Zeit auch die Athem-Werkzeuge über eine gröfsere Kraft gebieten und ein etwas mehr oder weniger in der Hauptsache nichts ändert.

Hiernach darf ich aber behaupten, dafs die Kastration nicht einmal den Zweck erfüllt, eine nach gesundem Urtheile schön zu nennende Stimme hervorzubringen. Einzelne schöne Töne und Tonreihen müssen sich begreiflicher Weise in den meisten Kastratenstimmen finden, denn man wählt nur solche Knaben zu Opfern, bei denen sich eine schöne Stimmanlage zeigt. Allein diese Töne würden den Knaben voraussetzlich auch ohne Kastration geblieben, obwohl natürlich in schöne Tenor- oder Baſs-stimme übergegangen sein. Zwar erhält sich nicht jede schöne Knabenstimme namentlich über die Mutatioszeit hinaus. Allein auch die Kastration sichert nicht vor Mifslingen der Stimmbildung und Verlust der Stimme; davon zeugen so viele verunglückte Kastraten.

Ungeachtet jener schönen Töne aber kann ich unmöglich eine Stimme schön nennen, der es an der Einheit des Klanges, mithin des Charakters ganz gebricht. Die geringste Knabenstimme, die unbedeutendste Frauenstimme legen wenigstens den Charakter ihres Alters und Geschlechts einheitsvoll dar. Wo dies nicht ist, z. B. in den Stimmen der viragines (Mannweiber) empfinden wir ein ähnliches Mifsbehagen wie bei dem Gemisch von Knaben-, Mann und –Instrument in der Kehle des Kastraten. Hätte daher auch ein Kastrat Sinn u. Begeisterung für charaktervolle Durchführung einer Rolle, so würde ihm doch das Mittel dazu, eine charaktereinige, sich selbst getreue Stimme fehlen.

Ja, wenn innere Einheit, Harmonie mit und in sich selbst die unerläfslichen Bedingungen sind, ohne welche wir uns keine würdige und schöne Existenz denken können, wenn wir unmöglich ein Uebermenschliches anders, als ein erhöhtes Menschliche uns vorzustellen vermögen, da der Mensch in der ihm bekannten Wesenreihe den höchsten Platz einnimmt: so können Kastraten auch für den Vortrag jener Kompositionen, auf die ich im Eingange hindeutete und in denen ich hypothetisch ihre günstigste Sphäre gesucht hatte, nicht genügen. Denn durch die Kastration wird nicht ein höherer, sondern ein zerstörter, also erniedrigter menschlicher Zustand hervorgebracht; die meisten unbefangenen Leser werden gewifs nicht wenige Frauen- und Knaben-Stimmen gehört haben, denen sie den Vorzug vor der Kastraten-Stimme einräumen. Auch hier also befestigt sich die Ueberzeugung, dafs man nicht von der Natur abweichen, nicht sie unterdrükken darf, wenn man nicht zugleich auf Schönheit und alles Edlere verzichten will.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31. März — Nro. 13. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Bencelli, Professer der Singschule Sr. M. des Königs v. Preufsen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

(Fortsetzung.)

Von der Deklamation und Körperbewegung.

Bei dieser Art zu sprechen, kann das Stimm-Organ wie im Ruhestande angesehen werden, indem es nur mit dem Klange, der die gewöhnliche Sprache, mit dem gehörigen Verhältnifs der Spannung der Stimmbänder und der Stimmritze übereinstimmend, begleitet, ohne einen sehr hörbaren Uebergang der höhern zur tiefern Stimme und umgekehrt. Dieser Uebergang findet in derjenigen Deklamation statt, die man sehr gut definiren würde, wenn man sie Gesang-Sprache nennte. Will der Deklamator auf diese Art die Worte aussprechen um die Gefühle seines Herzens mit aller möglichen Lebhaftigkeit auszudrücken, so mufs er entweder tiefe und dröhnende, oder klagende und erstickte Töne hören lassen, damit der Klang dem Ausdruck entspricht.

Es ist leicht zu begreifen, weshalb eine anhaltende Deklamation ermüdender ist, als die gewöhnliche Sprache. Ueberdem vereinigt sich mit der Deklamation die Geberden-Sprache, oder der Gestus (die Geberde). Und dieser natürlichen Sprache bedienen wir uns auch, wenn ein jäher Eindruck unsern Geist auf gewisse Weise zu einer neuen Handlung bestimmt. Wir bewegen gleichsam unwillkührlich die Glieder dergestalt, dafs wir mit der Geberde das ausdrücken, was in uns selbst vorgeht und gelangen sogar dahin, den Vorsatz anzuzeigen, der wir, nach jenem empfangenen Eindrucke, gefafst haben. Der Blick, die schmerzvolle Geberde eines Menschen spricht mehr zu unserm Herzen, als es die Lippe des Unglücklichen vermöchte, wenn er auch ausführlich seine Geschichte und die fürchterlichen Unglücksfälle die ihn verfolgen, auseinander setzte.

Vom musikalischen Gesange.

Der Mensch mufs später die schon artikulirten Töne und in Worten ausgesprochenen Töne gewissen Regeln der Modulation unterwerfen, und sich auf diese Weise an eine Sprache gewöhnen, welche allein das Werk der Uebung und Nachahmung ist, ich meine hier, den musikalischen Gesang, oder die Reihe von Tönen, welche auf einander folgen von den hohen zu tiefen, und so umgekehrt gehen. Zu dieser Ausübung wird der Kehlkopf durch seine Muskeln auf allen Seiten gespannt, welche mit grofser Anstrengung im Gleichgewichte der Bewegung mit ihren Antagonisten stehen, und deshalb wird sie, des starken und häufigen Einathmens und allmähligen Ausathmens wegen, anhaltend, sehr mühsam.

Vom Engastrimismus (Bauchredekunst).

Einige Menschen erlangen die Fähigkeit, ohne sichtbare Bewegung der Zunge, der Kehle und der Lippen, Worte auszusprechen, und holen sie fast aus dem Grunde des Bauches, man nennt sie Bauchredner, oder Engastrimanten. Genau betrachtet ist der Engastrimismus nichts weiter, als ein tiefes Einathmen,

dem ein künstlich vom Engastrimanten hervorgebrachtes, bald langsameres, bald schnelleres Ausathmen folgt, welches ihm die Fähigkeit giebt, viel Stimmen, als ob mehrere Personen im Gespräch begriffen und selbst in einiger Entfernung von einander wären, nachzuahmen.

Es ist ein sehr interessantes Problem, wie der Mensch sich über die Thiere erheben konnte, indem er sprechen lernte, da doch keines von diesen dahin gelangte. Man bemerkt, dafs keins von den Thieren die Lippen zum Sprechen so günstig geformt hat, als der Mensch, bei welchem sie von gleicher Fläche sind, und jede Gestalt annehmen können, ohne in ihren Bewegungen durch die knochigen Theile der Kinnlade gehindert zu werden. Bei den vierfüfsigen Thieren sind die Lippen dergestalt an den Rändern der Kinnladen befestigt, dafs sie nicht alle Bewegungen ausführen können. Man füge hinzu, dafs der Mensch eine Reihenfolge von Muskeln hat, die zu den leichten und abwechselnden Bewegungen der Lippen geeignet sind, welche man bei den Thieren nicht findet. Trotz dem mufste eigentlich dies Problem mehr methaphysisch als anatomisch gelöst werden, da die mehr oder weniger ausgedehnte Sphäre, wie auch die Beschränktheit der Begriffe, die Lebensweise, die Bedürfnisse, die Leichtigkeit oder Schwierigkeit diese zu befriedigen, und ähnliche andere Ursachen auf den genannten Gegenstand einwirken. Der Mensch besitzt einen ausgedehntern Antheil am Reiche der Intelligenz, als die Thiere, daher hat er mehr Gedanken, und ein grofseres Bedürfnifs sie auszudrücken. Buffon sagt: wir sprechen weil wir denken, nicht weil wir die Sprachwerkzeuge haben; und ich füge hinzu: da mufsten auch die Thiere sprechen, weil sie denken; aber da die Sphäre ihrer Gedanken begränzt ist, so reicht für sie die Sprache, welche die Natur giebt, aus, was bei uns nicht der Fall sein kann.

Es sei mir erlaubt noch hinzuzufügen: dafs nach meiner Meinung der eigentliche Charakter der Gesanges-Stimme der ist, gute und angenehme Töne zu bilden, wo man den Einklang nehmen oder hören kann, und so von einem zum andern in harmonischen und durch Mensur bestimmten Intervallen fortzuschreiten, statt dafs in der sprechenden Stimme, die Töne nicht genugsam getragen werden, oder so zu sagen verbunden sind, um sie zu würdigen, und die Intervalle, die sie trennen nicht harmonisch, noch in ihren Verhältnissen einfach genug sind.

Weit entfernt den Bemerkungen, welche Dodart über den Unterschied der Sprach- von der Gesangs-Stimme gemacht hat, zu widersprechen, bestätige ich sie vielmehr; die Ursache davon ist, dafs, wie es Sprachen giebt, welche mehr oder weniger harmonisch, deren Accente mehr oder weniger musikalisch sind, so bemerkt man auch noch im Sprechen, dafs die Stimmen der Sprache und des Gesanges in gleichem Verhältnisse sich nähern und entfernen. Wie man die italienische Sprache musikalischer ist, als die französische, so entfremdet sich das Wort weniger vom Gesange und es ist leichter den Menschen im Gesange zu erkennen, den man hat sprechen hören. In einer ganz harmonischen Sprache, wie die griechische im Anfange war, würde kein Unterschied zwischen der Sprach-Stimme und der des Gesanges sein und dieselbe Stimme würde in der Sprache wie im Gesange gleichlautend sein, wie es vielleicht bei den Chinesen noch heute der Fall ist? (Dictionnaire de musique par J. J. Rousseau) Ist vielleicht über die verschiedenen Gattungen der Stimme zu viel gesagt worden? Ich komme auf die Gesanges-Stimme zurück und werde mich in dem, was mir noch zu sagen übrig bleibt, darauf beschränken.

(Der Schlufs folgt.)

II.

Recensionen.

Drei Balladen von Gothe, Herder, Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Loewe. Op. I. Ite Sammlung. Berlin bei Adolph Martin Schlesinger. Preis 20 Gr.

Seit jener Zeit, wo der Barde zu den Klängen seiner Harfe die Thaten der Vorfahren und der mächtigen Zeitgenossen sang, hat sich für die

Ballade die Voraussetzung erhalten, sie könne und müsse nach ihrer eigentlichen Bestimmung gesungen werden. So sehr in der Folge der Zeiten diese Dichtungsweise ihre Gestalt verändert hat, so sehr der ursprüngliche Kern mit neuen Zuwüchsen durchzogen — auch wohl durchwässert wurde; so ermüdete man doch nicht in den Versuchen, die Balladen musikalisch vorzutragen. Man kann diese Versuche in zwei Klassen theilen.

Die Mehrzahl der Balladenkomponisten, besonders der ältern, begnügte sich, alle Verse der Ballade nach Einer Melodie zu singen. Diese dem Liede ursprünglich angehörige Kompositionsweise mußte für den reichern und meist mannigfaltigern Inhalt der Ballade noch ungenügender sein, als in den meisten Fällen für das Lied. Wie wenig ist für den Ausdruck der Ballade gethan, wenn man bei der allgemeinen durch sie angeregten Empfindung stehen bleibt! Die gelungenste Komposition, welche Ref. aus dieser Sphäre angeben kann, ist die des Erl-Königs von Reichardt. Das Schauerliche und die unheimliche Eile, welche in diesem Gedichte weben, ist von Reichardt vortrefflich ausgedrückt. Andere Komponisten gelangten nicht einmal zur Auffassung des Grundgedankens der komponirten Gedichte und begnügten sich, den Ton zu halten, den man sich wohl bei dem alterthümlichen Vortrage eines Barden zu denken pflegt. Hierhin rechnet Ref. die in mancher andern Beziehung interessanten Kompositionen Zelters vom Götheschen Geistesgruß und König in Thule.

Das Unbefriedigende dieser Kompositionsweise wurde von Zumsteeg und Andern erkannt und führte dahin, die Balladen durchzukomponiren — jede Situation mit einer möglichst angemessenen Musik zu begleiten. Selbst Reichardt in seinem obenerwähnten Erlkönig, wenn er auch nicht wagte, die Hauptmelodie zu verlassen, legt doch das, was Erlkönig selbst spricht, in eine schauerlich eintönige zweite Stimme. Am freisten und glücklichsten waltete Zumsteeg in dieser Kompositionsweise. In Recitativ, Arioso, Lied, Marsch, wie es am angemessensten scheint, gestaltet sich das musikalische Element zum Vortrage der Einzelnheiten des Gedichtes. Doch scheint Zumsteeg bei dieser Vertiefung in die Einzelheiten nicht den lebendigen Sinn für die Einheit des Ganzen bewährt zu haben. Die einzelnen Sätze seiner Balladen reihen sich an einander, ohne einen einheitsvollen sich steigernden Eindruck herbeizuführen; so geschieht es, daſs, besonders bei den größern Kompositionen, die spätern Theile oft den Eindruck der frühern schwächen. Schon die Wahl der Gedichte könnte als Beweis angeführt werden. Eine Masse unmusikalischer, oft unpoetischer Momente, eine, aus einem mißverstandenen Streben nach Volksthümlichkeit hervorgegangene Niedrigkeit der Empfindungs- und Denkweise, eine, günstiger musikalischer Behandlung durchaus widerstrebende Breite — wie sie sich in Bürgers Gedichten nur zu oft findet, hinderten Zumsteeg nicht, die Kompositionen derselben zu unternehmen. Doch dürfen wir nicht übersehen, daſs in seiner Periode die ältesten Balladen noch nicht wieder so bekannt worden waren, als sie es in der jüngsten Zeit sind.

Jene scheinen es zu sein, welche den bisher, aber gewiſs nicht lange mehr unbekannten Komponisten der vorliegenden drei Balladen, zur Schöpfung einer neuen Kompositionsweise angeregt haben. Wir werden sie am deutlichsten bezeichnen können, wenn wir zuvor die Eigenthümlichkeit der alten Balladen näher betrachtet haben. Nicht ein müssiger Dichter hat sie ersonnen und aus dem freien Farbenspiele seiner Phantasie gewebt. Ihr Gegenstand waren die Thaten der Vorfahren, oft auch der zuhörenden Zeitgenossen; das innere Bedürfniſs sich jener Thaten, sich der wichtigsten nationellen Vorgänge zu geistiger Erhebung lebhafter zu erinnern, regte die Sänger an, dasjenige im Liede auszusprechen, was — in Jedermanns Gedächtnisse und Herzen schon lebte. Umständliche Erzählung, ausführliche Schilderung der Personen, Gegenden, Verhältnisse, welche Jedermann kannte, waren als unnöthig ausgeschlossen, nur die Hauptmomente wurden berührt, der Charakter und Gemüthszustand der Handelnden nur in seinen Resultaten meist im Dialog angedeutet.

Wie diese Gedichte vollkommen geeignet

sein mußten, bei ihrem ersten Hören die Erinnerung an selbst Erlebtes oder in der Tradition Ererbtes lebendig anzufachen; so bedurfte es auch damals, wie stets in allen Volksgesängen, der Melodie nur als Träger der Worte. Der Gesang befriedigte, wenn er das Gedicht gleichsam in erhöhter Deklamation und in einer allgemein und angenehm anregenden Form erscheinen ließ. Noch jetzt machen diese Gedichte auf Leser, welche Ergänzungsvermögen haben, mächtigen Eindruck, indem sie zugleich die Hauptmomente in schlagender Kürze neben einander stellen und den Leser in eigene Geistesthätigkeit zur Ergänzung des Uebergangenen versetzen. Göthes Erlkönig ist ein vollkommen gelungener Versuch eines Neuern in dieser Dichtungsart, Edward eine der gewaltigsten Ueberlieferungen des Alterthums; das Uhlandsche Gedicht, an dichterischem Gehalt ungleich schwächer, schließt sich, der Form nach, nicht unpassend an.

Weder die alten Gedichte, noch die Bildungen der neuern sind nur in einem ähnlichen Grade Eigenthum des Volkes in unserer Zeit, als jene Eigenthum unserer Vorfahren waren. Mit dem Zunehmen der Kultur — es kann nicht verkannt werden — hat das poetische Vermögen im Volke abgenommen. Selbst die Bande gleichen Vaterlandes und Stammes sind mehr und mehr erschlafft, je weniger die Einzelnen durch die Nothwendigkeit zu einander gehalten wurden. Alles hat sich vereinigt, um das Ergänzungsvermögen, worauf jene alten Gesänge berechnet sind, in der Mehrzahl der Hörer und Leser zu mindern. Daher könnten uns auch Melodien, wie sie ursprünglich jene Gedichte begleiten, nicht genügen; um so weniger, als musikalischer Vortrag dem Hörer weder Zeit noch — bei der größern Allgemeinheit des Eindruckes — Raum verstattet, etwas zu ergänzen.

Wir sind jetzt auf den Punkt gelangt, die Eigenthümlichkeit der vorliegenden Kompositionen kurz anzugeben. Zwei Elemente treten in ihnen, jedes eigenthümlich charakterisirt, beide innig verschmolzen, dem Hörer entgegen. Das Gedicht, tief gefühlt und aufgefaßt, bildet den Kern. Die Komposition ist nicht blos der Träger des Gedichts, sondern füllt, was nach unserer obigen Ansicht von dem alten Sänger übergangen werden durfte. Beide Theile haben sich in dem Komponisten so innig zu einem Ganzen vereinigt, daß wir den Vorgang, den der Dichter erzählt, die handelnden Personen, jede nach ihrer Eigenthümlichkeit, ja, daß wie die charakteristische Umgebung gleichsam auf einem herrlichen Gemälde zusammengestellt mit Einem Blicke überschauen und von der Bedeutung des Ganzen erfüllt werden, ehe wir noch im Stande waren, zu eine Einzelheit, z. B. blos zu dem Gedicht, oder blos zu Empfindung, oder blos zu eine Malerei zu denken.

Am hellsten tritt die Eigenthümlichkeit des Komponisten im Erlkönig hervor. Das Flüstern der Blätter, das Sausen des Windes in den hohen Wipfeln, das seltsame Klingen, das einem im Mond-durchschimmerten Walde wohl Geisternähe zu verkünden scheint, bilden den malerischen Hintergrund zur Handlung. Die beklommene Stimme des geängsteten Knaben, der beruhigende Zuspruch des Vaters, die schaurige und doch so unwiderstehlich verlockende Einladung Erlkönigs stellen uns die drei Personen in den bestimmtesten, charakteristischen Umrissen vor, bis der Dialog endet und die Erzählung zum entsetzenden Ende forteilt.

Es würde zu weit führen, wenn Referent die einzelnen so gelungenen Züge in den drei Kompositionen aufzählen sollte. Nicht in Einzelnheiten, sondern in der tiefen Auffassung und in der wahren Darstellung des Ganzen ruht ihr Verdienst und wenn es dem Komponisten gelingt, größeren Schöpfungen dieselbe Tiefe und Ganzheit zu verleihen, so ist die musikalische Welt zu den höchsten Erwartungen von ihm berechtigt. Schon durch dieses Werk hat er sich den Ruhm erworben, eine Musikgattung zu einer Vollendung geführt zu haben, die aus den frühern Leistungen in ihr gar nicht zu ahnden war.

Die Neuheit der Auffassung hat den Komponisten nothwendig zu einer neuen Behandlung der Singstimme und des Pianoforte führen müssen — obwohl ihm Webers Kompositionsweise in seinen Gesängen und einige Beethovensche Kompositionen in gleicher Weise vorangeschrit-

ten und wahrscheinlich nicht ohne geistigen Einfluss auf ihn geblieben sind; nicht, als dürfte bei durchaus eigenthümlichen Schöpfungen von einer Nachahmung die Rede sein, sondern wie auch der reinste und kräftigste Geist aus dem, was Vorgänger ihm zubringen, Nahrung zieht. Die Anfoderungen, welche an die technische Fertigkeit des Sängers und Spielers gemacht werden, sind nicht bedeutend; erheblicher die an den Stimmumfang. Erlkönig fodert eine Ausdehnung der Stimme vom tiefen A bis zum eingestrichenen G; Edward gar vom tiefen As bis zum eingestrichenen G. Der gewichtigste Anspruch gilt aber der Fähigkeit, Gedicht und Komposition ganz und mit jeder Einzelheit in sich aufzufassen. Wer von ihnen ganz durchdrungen ist, dem werden selbst bei einer mittelmäßigen Stimmanlage, die Ausdrucksmittel nicht fehlen: ja, er wird dann erkennen, dass selbst die scheinbar übertriebenen (im Allgemeinen auch in der That nicht rathsamen) Ansprüche auf Stimmumfang nicht so schwierig zu erfüllen sind und dass die Komposition darauf berechnet ist, in den tiefern Tönen schwächere Stimme zu finden und die höhern Töne mit einer gewissen Heftigkeit des Ausdruckes hervortreten zu lassen.

Möchten wir alle Sänger, welche diese Kompositionen vorzutragen unternehmen, bewegen können, jedem Anspruche, ihre Stimme, ihre Manier, wohl gar ihre Fertigkeit — kurz ihre Persönlichkeit geltend zu machen, zu entsagen und sich ganz unter den Einfluss des Komponisten zu begeben. Möchten aber auch alle bedenken, dass die Noten ewig nur todte Zeichen sind und dass es des Sängers Sache ist, sie zu beleben, indem er durch Gefühl und Ueberlegung zu erfassen sucht, was der Komponist gewollt hat, und was er durch jene Zeichen nie vollkommen ausdrücken kann. Wir wollen diese Erinnerungen vorzugsweise auf Edward beziehn. Dieses Gedicht — eines der herrlichsten aus grauem Alterthume, ist vom Komponisten mit einer, bisher vielleicht noch nie erreichten Kraft gesungen worden. Die Mutter, welche es vermochte, den eigenen Sohn zum Vatermorde aufzuregen, die, von der Ahnung der vollbrachten Missethat von neugieriger Angst getrieben, den Sohn immer dringender um die That befragt und doch bebt, die Wahrheit zu erfahren: der Sohn, der mit wahrhaft nordischer Kraft gegen die unsägliche Folter des Gewissens ankämpft, der noch durch Schweigen die Mutter zu schonen versucht, bis sie ihm gewaltsam das Geständniss abdringt, bis sie ihn aus der dumpfen Resignation auf alles, was das Leben trägt und schmückt zum Mutterfluche hinreißt — beide Gestalten stehen in der Riesengröße vor uns, die der Dichter in die Umrisse ihrer Gestalt gelegt hat. Jeder Ton von der ängstlichen fast eintönigen Frage der Mutter, von dem in allen Nüancen der Angst des unterdrückten und immer heftiger hervorbrechenden Schmerzes hinter jeder Strophe wiederholten „O!“ bis zu dem furchtbar erschütternden Ausrufe:

„Ich hab' geschlagen meinen Vater todt!“

ist unendlich tief gefühlt und wird sich dem Sänger, der den Komponisten aufzufassen vermag, immer mehr und mehr beseelen.

Wir wünschen sehr, dass diesem ersten, bald ein zweites Balladenheft folgen möge. In dieser Voraussetzung begnügen wir uns, bei dieser Beurtheilung des ersten Werkes bei dem Allgemeinen stehen geblieben zu sein, und behalten uns vor, bei künftigen Gelegenheiten auf Einzelnes näher einzugehen.

Die Fortsetz. der Recension des Weltgerichts erfolgt, für diesmal durch einen Zufall aufgehalten, im nächsten Blatte.

III.

Korrespondenz.

Berlin.

(Verspätet.)

Nurmahal

als achte Karneval-Oper am 1sten März aufgeführt, seitdem am 12. und 22. März wiederholt —

und zwar stets bei überfülltem Hause.

Schwerlich kann eine Oper prächtiger und blendender ausgestattet werden, als Nurmahal, man müsste denn das Gold noch vergolden und

das Feuer illuminiren. Eine zauberische Landschaft, jetzt in magischer Mondbeleuchtung schlummernd, jetzt von Aurora's frischesten Rosen übergossen *), vergoldete Hallen mit silbern-funkelnden Wasserfällen, mit glühenden Blumenbäumen erfüllt, ein unaufhörlich wogendes Gewühl der herrlichsten, blendend, zum Theil malerisch-schön gekleideten Gestalten, berauschende Musik, der Taumel der Lust in unabgebrochenen Tänzen — das sind die Bilder, die nach der ersten Auffassung zurückbleiben. Aus diesem wahrhaft orientalischen Elemente taucht die Handlung, welche den Kern der Oper macht, hervor.

Zelia, von ihrem Bruder Bahar, dem Vertrauten des Sultans Dschangir unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an seiner Gemahlin Nurmahal Stelle in dessen Gunst zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dschangir, der ihm den Thron geraubt, in Verschwörung, fruchtlos trachtend, Nurmahal für seinen Plan zu gewinnen, wird bei ihr gesehen, giebt Anlafs, dafs sie von Bahar bei Dschangir der Untreue angeklagt wird. Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, gewinnt durch Gesang und das Spiel einer vom Genius des Quells Tsindara ihr verliehenen Laute den Sieg über Zelia's Künste. Atar's Mitverschworne, bisher in Dschangirs Gefangenschaft, durch Nurmahals Vorbitte ihrer Ketten entledigt, verlassen ihn. Er wird gefangen, jeder auf Nurmahal ruhende Verdacht schwindet, die Wiedervereinigung der Liebenden, Versöhnung Atars und Dschangirs beschliefst das Stück. —

Gehört auch dieser Stoff nicht zu den grofsartigen, so hätte doch unendlich mehr aus ihm gebildet werden können, als von Herrn Herklots geschehen ist. Zu welcher Charakterentwickelung, zu welchem Konflikt der Gefühle und Leidenschaften war hier Veranlassung, wie herrlich konnte das Walten höherer Wesen durch das dunkle Treiben auf Erden leuchten, welch ein Schatz von Poesie und Musik liegt — ungehoben — in dem Indischen Glauben an die Allbeseeltheit der ganzen Natur! Der Dichter eines indischen Drama's hätte sich wenigstens an der reinen Glut erwärmen können, die Sakontala *) beseelt. Dort konnte er die Farben kennen lernen, die zu einem indischen Drama erfoderlich sind. Dort erblicken wir in Duschmanta den erhabenen Helden und Herrscher, den ehrfurchtigen Verehrer und Freund der Götter, den so innig und zart Liebenden, in Sakontala die himmlische Unschuld, die entzückende Zartheit der indischen Jungfrau, die reine Jugendfreude, die unwiderstehlich auflodernde Liebe. Mit welcher Zartheit, Reinheit und Hoheit sind dort alle Verhältnisse dargestellt, wie geschickt ist die Schuld der Treulosigkeit vom Herrscher abgewendet, wie rührend und schwer büfst er dennoch den Fehler, in den ein übelwollender Zauberer ihn zog, wie herrlich verklärt führt ihn seine Verbindung mit den Göttern, sein siegreicher Kampf für sie aus dem Schatten, den jener Unfall über ihn zog, hervor!

Und nun Nurmahal! — Doch wir beabsichtigen nicht eine anbillige Vergleichung und haben nur auf die, dem Dichter der Nurmahal so nahe liegende Quelle gedeutet, weil es tadelnswerth ist, nicht wenigstens mit Ueberlegung nachzuahmen, wenn man unfähig ist, selbst kräftig zu schaffen. Nicht das Höchste, aber Vortreffliches kann ein musikalischer Dichter blos durch Talent mit Hülfe reiflicher Ueberlegung leisten; das sehen wir an Ramler, dem Dichter der Graun'schen Passion; Dryden, dem Dichter des Alexanderfestes und manchen andern. Allein es scheint auch hier, als wenn die die Sachen am leichtesten nähmen, die sie am schwersten nehmen sollten.

Mangel an Ueberlegung mufs es genannt werden, dafs der Dichter schon bei der Anlage des Stucks das Verhältnifs der Hauptsache — die Durchführung der Fabel, die Entwickelung der

*) Kann man doch nun den Residenz-Damen nicht mehr vorwerfen, dafs sie die Sonne nie aufgehen sehen.
Anm. des patriotischen Setzers.

*) Es versteht sich, dafs nicht die Verstümmelung dieses unsterblichen Dramas für den Hausbedarf kleinlicher Bühnen, sondern das unversehrte Original gemeint ist, wie wir es aus Forsters und Herders Händen empfangen haben.

Hauptcharaktere — zu der Nebensache — dem Feste, welches blofs Veranlassung zu jenem gab — nicht hinlänglich abgewogen hat. Ueberall drängt sich in Folge dieses Mifsverhältnisses der Hintergrund, den vorzüglich das Rosenfest und andre aufserwesentliche Scenen bilden, dem Auge des Zuschauers zunächst auf und die Hauptsache erscheint daneben nur episodisch eingewebt. Schon die oberflächliche Uebersicht des Textes bestätigt diese Behauptung. Nicht weniger als acht Seiten im Anfange, die Wiederholungen ungerechnet, haben keinen andern Gegenstand als den Anbruch des festlichen Tages zu feiern und nur in einzelnen Zeilen finden wir eine schwache Andeutung dessen, was in Zelia und Bahsar vorgeht. Statt unsre Ansicht durch alle Scenen durchzuführen, belegen wir sie nur noch mit dem vierten, fünften und sechsten Auftritte des zweiten Aktes, in denen die Handlung fast ganz stille steht und nur der Traum anziehende Kranz gewunden und die Zauberlaute der Nurmahal gebracht wird.

Wenn dieses Mifsverhältnifs schon im Gedichte auffällig wird, wie vielmehr, sobald man bedenkt, dafs eben die aufserwesentlichen Partien — Jubelchöre, Ballets und dergleichen, von der Musik ohnehin bedeutend ausgedehnt werden müssen. — Des Dichters Schuld ist es daher, wenn das Interesse an den Hauptpersonen sich nie bei uns so befestigen kann, als es nach der Intention und den einzelnen Leistungen des Komponisten der Fall hätte sein können:

Eine nothwendige Folge dieses Fehlers in der Anlage war, dafs der Dichter nicht Raum behielt, Fabel und Charaktere klar und vollständig zu entwickeln. Jene zerfällt eigentlich in zwei grofse Motive. Zelias Bewerbungen um Dschangirs Gunst auf der einen Seite und Atars Verschwörung auf der andern, sind es, welche Nurmahals Geschick doppelt gefährden. Allein, bis auf einige Koketterien in der vierten Scene des ersten Aktes, tritt uns Zelia nur als vollkommen gleichgültige Chorführerin junger Mädchen vor Augen, und obgleich in dieser Scene Dschangir nicht wenig Neigung verräth, sich „auch von Zelia das Herz entzünden" zu lassen, so verschwindet doch dieses sorgsam angelegte Verhältnifs, wir wissen nicht wie. Atar auf der andern Seite tritt als Verschworner — ohne Mitverschworne auf, seine Verschwörung wird vereitelt, wir wissen nicht genau wie; Alles hängt locker zusammen und geht locker auseinander. Dschangir wird fortwährend von seinen Volkern gepriesen, von Nurmahal verehrt und geliebt, ohne dafs man wahrnähme, welche Ansprüche er auf unsern Antheil hätte. In seiner ersten Scene erscheint er als selbstgefällig Liebender. Nurmahal, die ihn fast in Zelas Armen trifft und ihre Furcht äufsert, nicht willkommen zu sein, wird gleichwohl „mit Würde" von ihm zurechtgewiesen, ihren Launen zu entsagen und zu bedenken, wie grofsmüthig er gegen sie und ihren Vater gehandelt habe. Dschangir nennt Atar seinen Vasallen, der sich emport habe. Aus der Unterredung Atars und Nurmahals müssen wir dagegen schliefsen, dafs Dschangir jenem den Thron geraubt hat. Doch genug von den Fehlern des Dichters. Es mag sein, dafs ihm die Zeit gefehlt hat, den Plan reifen zu lassen, da die Oper bekanntlich für Hoffestlichkeiten geschrieben worden ist.*) Nur bedauern müssen wir, dafs der Komponist durch das Gedicht verhindert worden ist, die köstlichen Keime, die er hin und wieder niedergelegt hat, frei zu entwickeln, um so mehr, da er sich in dieser Oper in einer ihm ganz neuen Sphäre bewegt und vielleicht äufsere Rücksichten nicht rathsam machen, eine zweite indische Oper sobald auf die Bühne zu bringen.

Mit einer ganz neuen Anmuth und Frische sind in Nurmahal die Ballets und Ballet-Chöre behandelt. Wir würden manches daraus mittheilen, wenn wir nicht hoffen dürften, die Oper bald wenigstens im Klavier-Auszuge zu besitzen. Den höchsten Punkt der Vollendung scheint die Ballet-Musik im ersten Finale zu erreichen, wo die Chöre der befreiten Gefangenen, die sich nun Dschangirs Waffendienste weihen, ihrer Geliebten, der Bajaderen u. s. w. mischen und das Taktmaafs mit dem reizendsten Muthwillen wechselt,

*) Sie wurde zuerst vom Hofe als Festspiel unter dem Namen LallaRokh aufgeführt; die dazu gehörigen Musikstücke sind in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung im Klavier-Auszuge zu haben.

während dazwischen das Orchester, das noch niemand so kräftig behandelt hat, wie Spontini, aufjährt und aufbrauset, den nahenden Sturm der Leidenschaften vorbedeutend. Unendlich tief und wahr hat der Komponist in dieses festliche Gewicht die beiden Hauptpersonen eingeflochten. Sie ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf beiden Seiten der Bühne, zwischen ihnen jubelt das Volk, der Leiden seiner Herrscher unkundig. Dschangir von Liebe und Eifersucht, Nurmahal von den tiefsten Besorgnissen erschüttert, klagen, jeder einsam unter den tausend Glücklichen. Chöre und Orchester schweigen nach und nach und nur die beiden Hauptstimmen in einer Septime gegen einander liegend klagen

„O Qual des Argwohns, Qual der Zärtlichkeit
Zu herb ist dieser Schmerz wer kann ihn tragen."

bis auf Dschangirs Wink Chor und Orchester jauchzend und übertäubend wieder einfallen. Diese einfachen, der Natur abgelauschten Töne tragen, wenigstens in unsern Augen, den Sieg über manches Dutzend Opernarien und Duette davon. Die Anlage des ganzen Finale, die Gruppirung der Hauptpersonen zu den übrigen bekundet den Meister von gereifter Erfahrung.

Neue Instrumentationsweisen hat der Komponist entwickelt, um glücklicher als der Dichter vermochte, indische Zaubernatur zu malen. Hier zeichnen sich die Scenen aus, in denen die Geister des Traumes herbeigezogen werden. Schlummer rieselt unwiderstehlich bei den Weihworten Namunas und so gewifs empfindet man, dafs es nicht der Schlummer der Ermüdung ist, sondern dafs er von aussen her sich über Nurmahal ergiefst, die sich den Traumgewalten übergeben hat. Aetherisch schwellen dann die Akkorde der Geister nieder. Doch Mangel an Raum verhindert uns für diesmal auf die Komposition näher einzugehen. Wir werden uns freuen, darauf zurückzukommen.

Ueber das Konzert der Gebrüder Ebner nächstens.

Um einen sonderbaren Streit zu enden, nenne ich mich hiermit als Verfasser der Recension der Beethovenschen Sonate Op. 111. in Briefform in No. 11. der Zeitung. —

Marx.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 29. März 1824.

Den 1. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir. Musik von Spontini.
— 2. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore. Musik von K. Blum.
— 5. Im Opernhause: Olimpia. Musik von Spontini.
— 7. Im Opernhause: Alzire, Königin von Gekonda. Ballet von Aumer. Musik von K. Blum.
— 8. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von A. Pfaffe und C. Schonfeld.
— 10. Im Schauspielhause: Der Freischütz. Musik von K. M. v. Weber.
— 11. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon. Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Ludpaintner.
— 12. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir. Musik von Spontini.
— 14. Im Opernhause: Die Schwestern von Prag. Musik vom Komponisten des Neujahrstages.
— 15. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore. Musik von K. Blum.
— 16. Im Opernhause: Die schöne Müllerin. Musik von Paer sello.
— 17. Im Schauspielhause: Aschenbrödel, oder das Zauberkätzchen. Ballet von Telle.
— 18. Im Schauspielhause: Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid. Musik von J. P. Schmidt.
— 19. Im Opernhause: Don Juan. Musik von Mozart.
— 21. Im Schauspielhause: Fanchon, das Leyermädchen. Musik von Himmel.
— 22. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir. Musik von Spontini.
— 23. Im Schauspielhause: Das Geheimnifs. Musik von Solie.
Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von den Gebr. Carl u. Anton Ebner.
— 26. Im Opernhause: Die Bajaderen. Musik von Katel.
— 28. Im Schauspielhause: Der Freischütz. Musik von K. M. v. Weber.
— 29. Im Schauspielhause: Je toller je besser. Musik von Mehul.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. April — Nro. 14. — 1824.

1.

Freie Aufsätze.

Aus einem Briefe des Herrn Geheimrath Dr. K. A. Rudolphi, Prof. der Med. und Mitglied der K. Akad. d. Wissenschaft. an den Redakteur.

(In Bezug auf die Beobachtung über Kastratengesang in No. 12. der Zeitung.)

Obgleich ich Manches über Kastraten gelesen habe, so kenne ich doch keinen Schriftsteller, der Ihre Ansicht vorgetragen hätte. Ich selbst habe nie Gelegenheit gehabt, Kastraten näher zu beobachten, auch nicht Kastraten gehört, welches mir jetzt sehr Leid thut. Es ist mir aber sehr einleuchtend, was Sie über ihre Stimme in Verhältnifs der Knaben- und Weiberstimmen sagen.

Nur über Einen Punkt bin ich zweifelhaft. Sie glauben nämlich, dafs die Brust ein gröfseres Verhältnifs zum Stimmorgan habe; die Athemkraft des Mannes wirke auf das Stimmorgan eines Knaben. Diefs ist wohl zu stark ausgedrückt. Ist das Stimmorgan wie bei dem Knaben, oder eigentlich mehr weiblich, wie sollte es kommen, dafs nicht auch die Luftröhre, deren Aeste und mithin die Lungen selbst den nämlichen Charakter hätten? Der Hinterkopf und Rücken eines kastrirten Thiers, z. B. eines Wallachs, ist weiblich. Die breiten Hüften des Weibes werden geradezu den Verschnittenen zugeschrieben, sollten sie nicht also auch die engere, oben besonders schmalere Brust haben? Davon finde ich freilich nichts, weder bei Withof de castratis, noch in dem sonst nicht üblen Artikel Eunuque (von Virey) im Dictionnaire des sciences médicales.

Ist jenes gegründet, wie ich es mir wenigstens nicht anders denken kann, so würde es in Ihrer Theorie eine kleine Beschränkung machen, der übrigens ihr ganzes Verdienst bleibt, u. s. w.

Da die geistigen Kräfte des Verschnittenen gewöhnlich beschränkt sind, so ist es auch nicht auffallend, wenn demselben die Kunst abgesprochen wird. J. Huarte (Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. A. d. Span. von Lessing Wittenb. u. Zerbst 1785. 8. S. 460.) sagt: Hat es wohl ein Einziger unter den Verschnittenen zu etwas Rechtem in den Wissenschaften gebracht? Auch sogar in der Musik, welches doch ihre gewöhnliche Profession ist, sind sie höchst unwissend, weil die Musik ein Werk der Einbildungskraft ist. U. s. w.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Benelli, Professor der Singschule Sr. M. des Königs v. Preufsen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

(Schlufs.)

Jedes Individuum hat seine besondere Stimme welche man durch ihre eigene Verschiedenheit von jeder andern unterscheidet, wie ein Gesicht von dem andern unterschieden wird. Aber man findet Unterscheidungen, die vielen gemeinschaftlich sind, die eben so viel Eigenschaften der Stimmen bilden, und für jede eine besondere Benennung erfodern.

Der Charakter, welcher die Stimme gewöhnlich unterscheidet, wird nicht durch ihren Klang oder ihren Umfang bestimmt; sondern durch den Grad (die Stufe) welchen dieser Umfang in den allgemeinen Systemen des Tones einnimmt. So scheiden sich die Stimmen demnach im All-

gemeinen in zwei Klassen; das heifst: in hohe und tiefe Stimmen, wie oben auseinander gesetzt ist. Der allgemeine Unterschied beider ist ungefähr eine Oktave; so, dafs die hohen Stimmen wirklich die Oktave der tiefen nehmen, wenn es scheint, dafs sie unisono singen.

Ausgebildete Männer haben gewöhnlich die tiefen Stimmen, so wie dem weiblichen Geschlechte gewöhnlich die hohen Stimmen eigen sind. Die Verschnittenen und Kinder haben mit ihm ungefähr denselben Diapason. Alle Männer können sich diesem Diapason nähern, im Falsett singend; aber wir müssen dennoch eingestehn, dafs trotz der Vorurtheile der Italiener für die Kastraten, keine Gattung hoher Stimmen der Weiblichen, weder im Umfange noch in der Schönheit des Klanges zu vergleichen ist,

Alle diese verschiedenen Diapasen vereinigt und geordnet, bilden im Allgemeinen einen Umfang von ungefähr drei Oktaven, die in vier Theile abgetheilt sind; drei davon nennt man Kontraalt, Tenor und Bafs; diese gehören zu den tiefen Stimmen, und der vierte allein, Sopran genannt, ist den hohen Stimmen zugehörig und er ist der Gegenstand der Bemerkungen, die sich uns darbieten.

1) Wenn man zu dem Umfange gewöhnlicher Stimmen, den man ungefahr auf eine Decima major annehmen kann, stufenweise zwei Intervalle zwischen jeder Gattung von Stimme, und derjenigen die ihr folgt, hinzufügt, so bildet das den Unterschied, den man ihr geben kann. Das allgemeine System der menschlichen Stimme bei beiden Geschlechtern, welches man bis auf drei Oktaven steigern kann, dürfte wohl nicht mehr als zwei Oktaven und zwei Tone umfassen (selten so viel). Eben dieser Umfang begränzte schon die vier Abtheilungen der Musik, lange Zeit vor der Erfindung des Kontrapunktes, wie man aus den Kompositionen des vierzehnten Jahrhunderts sieht, in denen derselbe Schlüssel in vier verschiedenen Stellungen von Linie zu Linie sowohl dem Basse, den man Tenor, dem Tenor den man Kontratenor, dem Kontraalt, den man Mottetus und dem Sopran diente, den man Triplum nannte. Diese Eintheilung konnte in der That die Komposition zwar schwieriger, aber auch zugleich die Harmonie beschränkter und angenehmer machen.

2) Um das Stimm-System zu dem Umfange von drei Oktaven nach der Stufenfolge, von der ich jetzt sprechen will, auszudehnen, bedurfen wir statt vier, sechs Theile (Sätze) und nichts würde natürlicher sein, als diese Eintheilung, nicht wegen ihres Verhältnisses zur Harmonie, welche keinesweges mit so viel Tonen übereinstimmt, sondern des Verhältnisses zu den Stimmen wegen, die in der That schlecht eingetheilt sind. Denn, warum sollten drei Abtheilungen auf die Männerstimmen, und nur eine den weiblichen zukommen, da doch die einen eben so grofsen Umfang haben, als die andern? Wenn man den Umfang der höchsten und tiefsten weiblichen Stimmen mifst, wie es bei den Männerstimmen geschieht, so findet man nicht nur keinen hinlänglichen Unterschied um drei Abtheilungen auf der einen Seite und auf der andern nur eine festzusetzen, sondern dieser Unterschied, wenn überhaupt einer da ist, beruht nur auf einer Kleinigkeit. Um überdiefs richtig zu urtheilen, mufs man sich keinesweges beschränken, die Sachen zu untersuchen, wie sie sind, sondern man mufs darauf sehen, wie sie sein könnten und beobachten, dafs der Gebrauch viel dazu beiträgt, die Stimmen zu dem Charakter auszubilden, den man gerade ihnen geben will. In Frankreich, wo man nur Bässe und Kontrealte annimmt, auch die Baritonisten nicht berücksichtiget, nehmen die Männerstimmen einen verschiedenen Charakter an, während die Weiberstimmen nur Einen behalten. Aber in Italien, wo man sich mehr aus einer schonen Baritonstimme, als aus der höchsten macht, findet man die Hälfte der schönen weiblichen Stimmen tief, welche Kontraalte und sehr schöne hohe Stimmen, die man Soprane nennt; im Gegentheile findet man bei den singenden Männern nur Tenöre, so dafs in unsern Opern nur ein Charakter der Weiberstimmen, wie auch nur ein Charakter der Männerstimmen besteht.

Die Chöre betreffend, sind die Stimmensätze in Frankreich wie in Italien gleichmäfsig vertheilt, das ist ein allgemeiner Gebrauch; aber ich meine, dafs er keinesweges einen natürlichen

Grund hat. Warum bewundert man nicht an mehren Orten, wie vorzüglich in Venedig die schönsten Musiken in vortrefflichen Chören von jungen Mädchen allein ausgeführt?

3) Die Stimmen unterscheiden sich noch durch viele andere Eigenschaften, als die der Höhen und Tiefen; es giebt starke Stimmen, deren Töne stark und durchdringend sind, angenehme Stimmen, deren Töne lieblich und flötend sind: grofse Stimmen, welche viel Umfang haben und schöne Stimmen, deren Töne voll, rein und harmonisch sind. Im Gegentheil giebt es harte und schwerfällige Stimmen, biegsame und leichte Stimmen und noch giebt es Stimmen, deren Töne ungleich vertheilt sind, einige in der Höhe, andre in der Mitte und noch andre in der Tiefe haben. Dann giebt es auch noch gleiche Stimmen, die denselben Klang in ihrem ganzen Umfange hören lassen. Der Komponist mufs es verstehen, aus jeder Stimme Vortheil zu ziehen, für jede Stimme den Weg einzuschlagen, wo ihr Charakter am nützlichsten wirken kann. In ganz Italien bringt man eine Oper häufig in die Scene, und immer mit neuer Musik. Die Komponisten tragen grofse Sorge u. sind eifrig bemüht die Partien den Stimmen welche sie singen sollen, anzupassen. In Frankreich aber, wo dieselbe Musik Jahrhunderte bleibt, ist es auch nothwendig, dafs dieselbe Partie eine Stimme derselben Art erfodert, und das ist vielleicht eine von den Ursachen, warum der französische Gesang, weit entfernt eine Vollkommenheit zu erreichen, von Tage zu Tage, steifer und schwerfälliger wird; so druckt sich Rousseau aus, und mit Recht. Mir scheint es hinreichend, dafs diese physiologische Betrachtung dargelegt hat, was das Gesangs-Organ ist, und ich habe sie hier zur Nutzanwendung derjenigen ausgesprochen, welche sich deren zum Wohl des Gesanges bedienen wollen. Viel bleibt mir eigentlich noch zu sagen, aber das Dargelegte scheint mir hinlänglich und genügend.

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem Lateinischen Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 15 Thlr.

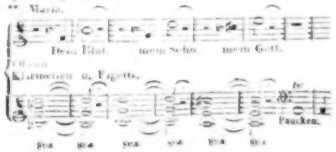
(Fortsetzung aus No. 12.)

Wir haben in der Einleitung*) unsere Ueberzeugung ausgesprochen, dafs der Grundgedanke, das Thema des Gedichtes nicht würdig und wichtig (obwohl gewichtig, umfassend) sei und müssen noch zusetzen, dafs es uns wenig für musikalische Behandlung geeignet scheint. Der Dichter kann Engel, Teufel und Menschen neben einander stellen, kann aussprechen, dafs die Welt untergehe, kann das Werk wunderbarer Erlösung (um zu dem vom Dichter fixirten Kulminations-punkte des Weltgerichts zu eilen) durch Maria's Vorbitte in die Worte:

Dein Blut, mein Sohn, mein Gott!

zusammendrängen; wir haben dann Raum, es mit allen Farben unserer Einbildungskraft auszumalen, in diese Worte unser ganzes Glauben-System und was alles noch hineinzutragen. Allein die Musik? Heil dem Komponisten, dem es gelingt, überirdische und menschliche Wesen charakteristisch gesondert neben einander darzustellen. Teufel — können nicht singen; so wenig wie ein Weltuntergang gemalt und die reiche Bedeutsamkeit jener Worte mit sechs (oder wieviel) Tönen**) umfafst werden kann. Doch

*) Zeitung No. 12. S. 189.



**) Dies ist die gewifs nicht mifslungene Komposition der Worte — und doch, wer kann sich für diesen Text dadurch befriedigt fühlen?

von dem, was sein kann und was nicht, wenden wir uns zu dem, was ist.

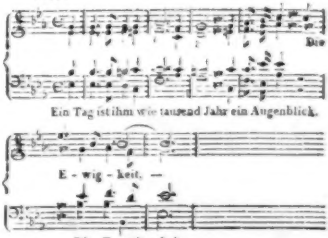
Schon in der Anlage des Ganzen bewährt sich unser Ausspruch, dafs der Dichter von dem Inhalte seines Werkes selbst nicht erfüllt gewesen. Wenn man einen Gegenstand mit Liebe umfafst und in sich hat reifen lassen, so gestaltet er sich von selbst klar und geordnet, wie er am günstigsten behandelt werden kann. Der Dichter des Weltgerichts ordnete seinen Stoff in drei Theile. Wir können sie mit

Verkündigung,
Auferstehung und
Gericht

bezeichnen. Dafs eine blofse Verkündigung uns kalt lassen würde, ja, dafs sie nicht einmal hinlängliche Ausdehnung erhalten könne für den ersten Theil eines Oratoriums, fühlte der Dichter und stellte neben die verkündigenden Engel noch frohlockende Höllenschaaren, und Satan, der das Verderben des Menschengeschlechtes vollendet erklärt. Allein auf welchen Antheil in der Brust des Hörers rechnete er wol hierbei? Womit ist uns (wir folgen von jetzt an stets seiner Ansichtweise mit Beseitigung dessen, was im Eingange darüber und dagegen vorgetragen ist) die Gerechtigkeit und Nothwendigkeit eines jüngsten Gerichtes vor Augen gebracht? Der fürchterlichsten Katastrophe sehen wir kalt entgegen, denn wir begreifen sie nicht, wir ahnen nicht einmal ihr Wesen; kalt hören wir den Preisgesang der Engel und den Hohn der Teufel; zu beiden erblicken wir keine Veranlassung, geschweige, dafs wir uns jenen Wesen gleichgestimmt fänden. — Nun treten die beiden Hälften des Menschengeschlechts, Gute und Böse (hier Gläubige und — Eroberer) auf, jene mit Gebet, ihr Vertrauen auf Gott gestellt, diese auf eigene Kraft pochend, übermüthige Unterdrücker; — Lobgesang der Gläubigen und Engel beschliefst. Wir haben also die gesehen, über die Gericht gehalten werden soll; wir könnten allenfalls in dem Siege der Eroberer, (der Bösen) eine Andeutung finden, dafs ein Gericht über die Menschen nothwendig sei, wir könnten nun begriffen haben, was die Verkündigung der Engel, der Triumph der Hölle habe bedeuten sollen. Allein wird dies auf die Auffassung der Verkündigung rückwirken können. Der Komponist und jeder Musiker frage sich selbst, welch ein Werk hätte hervorgehen müssen, wenn der Dichter zuerst uns in das verworrene Getriebe einer verderbten Welt, auf den Kampf des Guten, auf den ihm drohenden Untergang (wir wiederholen, dafs nur des Dichters, nicht unserer Ansichtweise gefolgt wird) auf die Gährung aller Leidenschaften hätte blicken lassen — und nun die Verkündigung und alles verstummt, erstarrt in banger Erwartung. Hier sind keine Elemente, als die der Dichter angewendet hat. Aber sie sind geordnet, um das Weltgericht als nothwendige Folge der Menschenverderbtheit anerkennen zu lassen, es dann dem Hörer zur rechten Zeit mit der Kraft der Ueberraschung zu verkünden und ihn für die folgenden Theile des Oratoriums eindringlich vorzubereiten. Ref. darf hier abbrechen und seinen denkenden Lesern überlassen, die Anlage des zweiten und dritten Theiles auf gleiche Weise zu prüfen.

Die Kälte und Gleichgültigkeit des Dichters zeigt sich eben so nachtheilig in der Bildung der Charaktere, die er uns vorstellt. Dafs die vier Engel keinen andern Charakter haben, als den, lobpreisender Diener der Gottheit, wollen wir am leichtesten hingehen lassen; es ist dies allgemein die leicht erklärliche Schwäche in allen Kunstwerken. Auch der Komponist hat ihnen keine Eigenthümlichkeit gegeben *); sie sind

*) Der mehrmals wiederkehrende Satz:



Die E - wig - keit.
bezeichnet die Weise, in der sie reden.

weder unter sich, noch von den Chören der Menschen, selbst wo sie neben ihnen singen, im Finale des ersten Theiles, unterschieden. Treten nun noch zwischen die Engel und Frommen in den folgenden Theilen Seelige, Erstandene, Apostel und heilige Streiter und Märtirer, so verschwindet fast die Moglichkeit, sie alle zu individualisiren und in dieser breiten Masse geht nun auch das unter, was charakteristisch hervortreten sollte (Eva und Chor der Mütter — die Vorbitte der Liebe) so dafs auf der inhaltreichen Seite der Guten eigentlich kein bestimmter Charakter unsere Theilnahme, oder auch nur unsern Glauben an ihm gewinnt. Wir haben nicht verschiedene Personen vor uns, sondern hören den Dichter durch verschiedene Masken reden.

Besser steht es auf der Seite des Bösen. Satan ist ein kräftiger, wenn auch nicht eben konsequenter Charakter, den das ewige Lobsingen der Diener Gottes nicht befriedigen konnte, der selbst in sich den Drang fühlte, etwas zu thun, zu schaffen, der die Menschen werth hielt, von ihm zur Freiheit geführt zu werden und sich im Erfolge getäuscht sieht. So weit Ref. einen solchen Satan sich verlebendigen kann, so weit findet er ihn in der Scene der ersten Abtheilung vom Komponisten gut charakterisirt, findet namentlich die Behandlung des Basses und die, stete Unruh malende Figur in der zweiten Violine vortrefflich. Leider ist Satan aber die einzige Figur von dieser Bedeutung im ganzen Gedichte und so hat der Komponist gar nicht Gelegenheit gehabt, seine Kraft noch einmal und wo möglich in einer andern Sphäre zu bewähren. Die Eroberer sind wenigstens allgemeiner Charakter zu nennen. Wir können, wenn nur die rohe Kriegsgewalt uns das Bose auf Erden vorstellt, nimmermehr ein Weltgericht nothig finden und wenn den Starken nur unthätige Beter gegenüber stehen, unmöglich uns gegen jene und für diese erklären: allein auch abgesehen davon stehn wiederum nicht Individuen, sondern ist uns eine Klasse von Menschen (die auf eigner Kraft stehen) gegenüber. Gleiches gilt — übrigens weniger tadelnswerth — vom Chor der Höllengeister.

Diese Armuth in der Anlage des Gedichtes hat nun auch ein grofses Gebrechen in die Oekonomie des Ganzen gebracht und der Komposition eine nach unserer Ueberzeugung unüberwundene und unüberwindliche Schwierigkeit in den Weg geschoben. Das lange Oratorium besteht fast durchweg aus Chören. Chöre der Engel, der Gläubigen, der Eroberer, der Höllengeister, im ersten — der Seeligen, der Engel, der Erstandenen, der Ungerechten, im zweiten — der Engel, der Menschen, der Höllengeister, der Apostel und heiligen Streiter, der Märtirer, der Mütter und Kinder, der Seeligen, der Verdammten, im dritten Theile drängen sich nach- und übereinander fast ohne Unterbrechung und wiederum ein grofser Theil der Soli ist vierstimmig behandelt, schliefst sich also nahe an die gewöhnliche Chorform. Jeder Komponist möge ernstlich prüfen, wieviel Kräfte er gehabt hätte, eine solche Masse von Choren mannigfaltig und charakteristisch zu behandeln. Der Muth des Herrn KM. Schneider, ein solches Werk zu unternehmen, verdient alle Anerkennung. Nur hätte eine zweite Betrachtung nicht unterbleiben dürfen.

Der Chor ist die Vereinigung aller musikalischen Mittel. Die verschiedenen Stimmen (Sopran u. s. w.) treten in Massen zu einander, das Orchester wird eben defswegen (der Regel nach) verstärkt. Allein die vervielfältigte Kraft der Komposition nimmt ja auch eine vervielfältigte Kraft der Auffassenden in Anspruch. Darum bilden mit Recht Chöre den Kulminationspunkt, enthalten gleichsam die Resultate des Ganzen. So ist es mit den Finalen in Opern, so mit den Chören im Messias, Alexanderfest, Tod Jesu, in der Schöpfung — kurz in allen nennenswerthen Oratorien und wird als gut, als nothwendig empfunden. Wie soll aber ein Auditorium die Kraft haben, eine solche Reihe von Chören mit lebendigem, innigem Antheil aufzunehmen? Je besser sie gearbeitet sind, desto gewisser müssen sie eben den theilnehmenden Hörer erschöpfen.

Ungluecklicherweise haben aber im Gedichte des Weltgerichts die Chöre zum Theil eine Breite, die jede energische Behandlung gerade zu unmöglich macht. Eine Menschenmenge (denn die

stellt der Chor vor? kann von Einem, aber nur möglichst einfachen Gedanken ergriffen und erfüllt werden. Sobald dieser Gedanke sich in specielle Betrachtungen oder dergleichen auflöset, sobald ist kein Chor mehr denkbar, denn diese Betrachtungen müssen sich bei der Verschiedenheit der Naturen bei den einzelnen Menschen anders gestalten. Millionen bekennen sich zum christlichen Glauben. Die einfachen Sätze dieses Glaubensbekenntnisses könnten als Chor behandelt werden. Aber man frage nach der individuellen Auslegung und sogleich zersplittert die einige Masse in, wer weiss wie viele Einzelne *). Alle Chöre aus dem Messias können hier als Beispiele gelten. Aber nun z. B. der Chor der Höllengeister:

Triumph! Er hat es vollbracht.
Unser ist die Macht!
Wonne der Zerstörung,
Jubel der Verheerung,
Halle laut durch die Pforten der Nacht.
Offen durch Satans mächtige Hand
Steht nun des Abgrunds Thor,
Stürmend auf Menschen, Meer und Land
Stürzt sich der siegende Chor.
Triumph! er hat es vollbracht!
Hallt laut, ihr Pforten der Nacht,
Wonne der Verheerung,
Jauchzen der Zerstörung,
Jubelnder Hohn
Ihm . . . .

wie soll hieraus ein vollendeter Chor werden?

(Die Fortsetzung folgt.)

Nouvelles Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agréables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger. Prix 4 Fr. 50 c.

Bagatellen von — Beethoven? — Wie verträgt sich wohl der Begriff einer Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldennamen? Da nun aber einmal beides bei einander steht, so wollen wir untersuchen, was uns hier unter dem Namen „Bagatelle" geboten wird. Ein flüchtiger Blick zeigt uns elf Musikstücke von geringem Umfang; aber in ihren magischen Kreis ist Unendliches gebannt! Es sind wenig musikalische Worte, aber es ist viel damit gesagt, und dies wird jeder Eingeweihte willig glauben; denn ist Beethoven nicht überhaupt ein musikalischer Aeschylus an energischer Kürze? Uns dünken diese elf Bagatellen wahre Lebensbildchen zu sein. In den meisten dieser Musikstücke ist ein bestimmter Lebenszustand des Menschen, und von diesem Zustande wieder der Lichtpunkt oder der Augenblick schmerzlicher Entscheidung aufgefasst und dargestellt. Man wende uns nicht ein, dass der Komponist vielleicht gar nicht daran gedacht habe, etwas bestimmtes aussprechen zu wollen. Wer dies glaubt, der kennt wahrlich Beethovens innerste Natur nicht.

Wir heben von den vorliegenden elf Bagatellen Nr. 1, 2, 4 und 11 besonders heraus, nicht, als ob die übrigen an Werth zurückständen, sondern nur, weil uns jene individuell am meisten angesprochen haben.

Die erste ist ein Allegretto aus G-moll im $\frac{3}{4}$ Takt. Sie scheint uns mit dem darauf folgenden Andante con moto, C-dur, $\frac{3}{4}$ Takt, geistig zusammenzuhängen. Das Allegretto ist die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat. Die Zeit übte bereits ihr Recht; Verzweiflung ist gewichen und Resignation will walten. Man vernimmt den Ausdruck eines sanften Schmerzes. Gern ruft der Jüngling dann die Erinnerung an das genossene Glück zurück. Er schwelgt in ihr, aber sie erhöht seinen Schmerz; wilder Unmuth führt zur Abspannung, der sanftere Schmerz kehrt zurück, und verloren in ihn, sinkt er allmählig in Schlummer.

Hiermit schliefst das Allegretto; das Andante ist sein Traum. Unter himmlischen Melodien naht sich ihm die Verklärte, und er wähnt, dass sie lebe, und Beide wiederholen in Lust und süsser Bangigkeit das schöne Wechselgekose der Vergangenheit. Wer sollte nicht ihre Stimmen unterscheiden? Wer fühlt nicht, dass dem Träumenden auch im Traume die Erinnerung an seinen wahren Zustand, an seinen Kummer geblie-

*) Man denke an das von Millionen einmuthig gebetete Vater Unser und an die hundert Paraphrasen desselben.

ben ist? Doch der wohlthätige Schlummergott tilgt auch endlich die Erinnerung; eine stille selige Ruhe umfängt beide Liebende, und rings um sie singen Engelsköpfchen mit feinen Glockenstimmen süfse Melodien. Ruhe du Glückliche! —

Nr. 4 ist ein Andante cantabile in A-dur, $\frac{4}{4}$ Takt. Wer erkennt darin nicht das erste Erwachen des süfsen Gefühls der Liebe in der Brust eines funfzehnjährigen Mädchens? Wir hören es mit kindlicher Unschuld fragen, was ihm sei, welche wunderbare Empfindungen das schuldlose Herz befangen haben. Das Rückrufen der frühern muthwilligen Laune gelingt nicht, es klingt fast weinerlich (Anfang des 2ten Theils) und alle Empfindungen einigen sich unwillkührlich in der unbefriedigten Sehnsucht.

Wer sollte die kleine Unschuld nicht lieben?

No. 11. Andante ma non troppo, B-dur. $\frac{2}{4}$ Takt. Wohlweislich hat Beethoven dieses Musikstück als Schlufsbild angebracht. Es ist das am tiefsten gedachte, am tiefsten empfundene und am vollendetsten dargestellte. Auch wenn der Meister nicht die Bezeichnung „innocentemente" hinzugefügt hätte, würden wir die Melodie so aufgelafst haben, und das in sanfte Akkorde aufgelöste B-dur deutet die tiefste Weiblichkeit, mütterliche Würde an. Die unschuldige Kindlichkeit des Ganzen zeigt aber nicht eine Hausfrau, sondern ein gar jugendliches Mütterchen; der sanfte Schmerz, welcher, wie eine Erinnerung durch die Töne zieht, scheint um verlorenes Glück zu trauern, doch hat sich die Seele durch einen Blick nach oben gestärkt. Hier waltet ein Geheimnifs. Wer wäre so roh, es auszusprechen? — Santa Madalena! —

Das sind Beethovensche Bagatellen. Uebrigens erfodern diese Musikstücke, wie alle Klavier-Kompositionen unsers Meisters einen eigenthümlichen Vortrag, eine Bekanntschaft mit seinem Geiste und seinem Streben. Ob sie daher am Orte ihres Erscheinens, zu Paris, Aufsehen erregt haben mögen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Der Komponist nannte sie leicht. Dieſs ist nun wohl eine kleine Laune; wenigstens möchten wir nicht wagen, sie einem mittelmäfsigen Spieler vorzulegen.

Der Stich ist sauber und korrekt, der Preis angemessen. N. G.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 23. März.

Konzert der Brüder Karl und Anton Ebner. Ersterer 11, Letzterer 12 Jahr alt.

Je weniger das Alter der Konzertgeber zu grofsen Foderungen berechtigt, je erfreulicher ist es für den Zuhörer, seine Erwartungen übertroffen zu finden und unser genialer Konzertmeister Möser erwirbt sich ein grofses Verdienst, in beiden Brüdern der Königlichen Kapelle ausgezeichnete Violinspieler zu erziehen.

Anton Ebner trug nach der eben so gelungenen als kräftig ausgeführten Ouverture von J. F. Schmidt den ersten Satz eines Violin-Konzertes v. Rode mit ungemeiner Fertigkeit, Reinheit und Präcision vor. Lauter Beifall der Anwesenden lohnte nach jedem Solo die wackere Leistung; auch verdienten die Kraft, Haltung und Sicherheit der Bogenführung, nebst dem sichtbaren Streben nach dem abgerundeten zarten Vortrage des Meisters, diese Ermunterung. Nicht minder ward sie seinem jüngern Bruder in der Ausführung eines Adagio's mit darauf folgender Polonaise von Kreutzer und Maiseder zu Theil; zwar sagte uns dieses Tonstück weit weniger zu, als Rodes gediegene Komposition, es konnte jedoch die Anerkennung seiner Ausführung von Seiten des kleinen Virtuosen dadurch nicht beeinträchtiget werden. Er leistete höchst erfreuliches für sein Alter und entwickelte ein Feuer, eine Eigenthümlichkeit in seinem Vortrage, die für die Zukunft Ungewöhnliches von ihm erwarten lassen. Den Staccato Lauf in Einem Bogenstriche zum Eingange der jedesmaligen Wiederholung des Polonaisenthemas führte er ganz in Mösers Manier aus und wurde nichts darin zu wünschen übrig gelassen haben, wäre er in den letzten drei Bindungsnoten haushälterischer mit der Kraft seines Bogens verfahren, die ihn verleitete, seinen Ton bis zu einer widerwärtigen Stärke anschwellen zu lassen. Im Vortrage der Möserschen Variationen entwickelte er eine noch gröfsere mechanische Fertigkeit und verdient besonders Lob wegen der Reinheit und Sicherheit, mit der er die sehr schwierige Variation in ununterbrochenen Doppelgriffen ausführte. Das am Schlufse von beiden Brüdern vorgetragene Allegro eines Doppel Konzertes von Spohr überstieg offenbar der Konzertgeber individuelle Kräfte. Wer Spohrs tiefgedachte Tondichtungen und di Schwierigkeiten kennt, welche dieser grofse Meister den Violinspielern in denselben zu überwinden giebt, der wird sich längst überzeugt haben, dafs nur vollendete und nicht angehende Künstler solche Aufga-

ben zu lösen vermögen und dafs man billig vermeiden sollte, letztere dergleichen Wagestücke unternehmen zu lafsen.

Das im ersten Theile des Konzertes von den Damen Schulz und Milder mit gewohnter Virtuosität vorgetragene Duett aus der Oper: Aureliano in Palmira von Rossini, hörten wir schon einmal im Laufe dieses Winters, vermisten jedoch abermals Rundung und Einheit von Seite der Orchesterbegleitung. Verspätetes Eintreten der Blas-Instrumente und verabsäumtes Anschliefsen derselben an das, von den Saiten-Instrumenten richtig aufgefafste Tempo, sind Mängel, die bei solch einem Künstlervereine nur durch Schreibleider und unterlassene Proben eintreten können, die aber das Ohr des Zuhörers um so unangenehmer berühren, je mehr er durch andere Leistungen berechtigt wird, nur Vollendetes zu erwarten. Im zweiten Theile gab uns Madame Schulz noch eine Arie aus Mozarts nie veraltendem Don Juan; sie schien sie aber nicht mit der Liebe zu singen, mit der wir sie dieselbe schon oft auf der Bühne vortragen hörten. Herr Bader erfreute uns mit einer Aria-Polacca von Benelli; er gab uns auch heute Gelegenheit, den Schmelz und die Fülle seiner herrlichen Tenorstimme zu bewundern. Möchte es doch dem uns so lieb gewordenen Sänger gefallen, derselben noch die ihr zuweilen fehlende Beweglichkeit und das deutliche Auseinandersetzen der Passagen und Läufe anzueignen. Noch sei uns die Bemerkung erlaubt, dafs die Polacca durch ein schnelleres Tempo sehr gewonnen, und dem Sänger den Vortrag merklich erleichtert haben würde.

— l —

IV.

Allerlei.

K. Fasch.

Die grofse Singakademie in Berlin, welche unter Zelters Führung immer fort so herrlich blüht, und in würdiger Ausführung der erhabensten Musik „der ächten kirchlichen", mit dem herrlichsten Instrumente, „der Menschenstimme", allen Putz von Holz-, Blech-, Saiten- und Fell-Klängen verschmähend, so einzig dasteht, hat, wie die vielen nach ihrem Muster entstandenen und ihr nacheifernden Singvereine beweisen, in Deutschland eine bedeutende Anregung zum Wiedererwachen des Sinnes für das Edelste das uns die Tonkunst bieten kann, gegeben.

Bekanntlich ist Fasch ihr Stifter. Neulich fand ich in einem vor 30 Jahren erschienenen Musikjournal, dem musikalischen Wochenblatte, folgende kurze Notiz, welche die Entstehung derselben berührt und daher wohl eine Auffrischung verdient.

Herr Fasch, nicht zufrieden, seiner letzten Meisterarbeit (der so herrlichen 16stimmigen Messe) die möglichste Vollendung zu geben, sucht auch durch sie den Gesang selbst, in Berlin möglichst zu bilden. Nachdem er schon seit einigen Jahren, aus eigenem Antriebe, sehr öftere Uebungen mit den hiesigen Schulchören und einigen anderen mannlichen Stimmen, zum Behuf der sechszehnstimmigen Messe gehalten, auch zur grofsen Erbauung mehrer Kenner und Künstler einige Proben davon in der Nikolaikirche hat hören lassen: hat ihn sein schöner Kunsteifer sogar getrieben, den verwichenen Sommer über, mit einigen zwanzig der besten Stimmen beiderlei Geschlechts unter den Musikliebhabern, blos aus reiner Liebe zur Sache, wochentliche Uebungen zu halten: ohnerachtet ihm seine äufserst schwächliche Gesundheit, jede solcher Uebung zu einem schweren Geschäfte macht. Da die 16stimmigen Chöre für viele Stimmen der Gesellschaft anfänglich zu schwer waren, hat er ihnen einige kleine Versetti aufgesetzt, die eben so vollkommene Muster in ihrer Art sind, als es die Messe wieder in der ihrigen ist. Durch dies schöne Mittel nach und nach gefördert, hat die Gesellschaft mehres aus der 16stimmigen Messe schon mit bewundernswürdiger Genauigkeit ausgeübt und die fleifsige Fortsetzung solcher wohlgeordneten Uebungen, unter solcher Aufführung, kann nicht anders, als den Gesang überhaupt, und den Sinn für ächten Gesang fördern und veredeln.

Fasch ist nun schon lange hinübergegangen zum Musikverein der heiligen Cäcilia, und wird dort so würdig nicht als Schüler eingetreten sein; denn wenn Ein Mensch auf Erden erkannt hat, dafs die ächte Musik vom Himmel stamme, und worin das Wesen dieser ächten Tonkunde bestehe, so war er es. Wie sufs beseligend und doch wie eindringend ernst, wie unschuldig und doch wie erhebend, wie einfach und klar und doch wie kunstreich und kunstreu, wie anspruchlos und doch wie sicher das Gefühl erregend, das er beabsichtigte, aber immer ein heiliges, sind alle seine Tongebilde!

Titel, Orden und grofse Gehalte haben dich hier nicht belohnt, guter Fasch! aber dein Wirken und deine Werke leben nach dir, und der edle Nachruhm: dafs dir die Musik nicht als gelehrt pedantischer Ton-Kram, nicht zur Befriedigung der Eitelkeit, Ruhm- und Gelddurstes diente; dafs du sie nicht entwürdigtest, nur wolltönigen Ohrenkitzel zu erregen, oder die Sinne durch verwunderliches Getöne zu betäuben; dafs du sie nicht zur blofsen Maschinerie erniedrigtest, mit deren Hülle kunstfertige Fufs-Kehlen- und andere Virtuosen und Dekorateure, den Theater- und Konzert-Olymp erfliegen; sondern dafs sie dir war, was die ächte Musik ist: eine Himmelstimme, gesandt, das Ewige in uns zu erheben, es den Fesseln der Sinne und der irdischen Aberweisheit auf kurze Zeit zu entreifsen, es an seinen Ursprung zu erinnern, und es ahnden zu lafsen, dafs es noch etwas Höheres gebe, als was uns Erdenleben, Erdenverhältnisse und Erdenklugheit darzubieten vermögen. —

Have anima pia!

A. Kretzschmer.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. April — Nro. 15. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Vertheidigung Rossini's in dem Munde einer Romerin.

(Da der gefeierte Rossini jetzt in dem Munde der ganzen europäischen Welt ist, so kann es auch nicht uninteressant sein, zu sehen, wie Damen seine Vertheidigung übernehmen und ausführen! Folgender Brief steht zu einem der kürzlich erschienenen Stücke der in Mailand herauskommenden Biblioteca italiana und ist von Rom aus datirt — zugleich ein Beleg über die jetzige Stimmung in Italien und das Wesen der Kritik daselbst.)

Geehrtester Herr Redakteur!

Ich gehöre zu denen, welche in Ihrer Gazetta di Milano aus Grundsatz nur die Artikel lesen, welche unter der Aufschrift: Glissons, n'appuyons pas, mitgetheilt werden. Was geht uns Frauen die Politik an, und dann — lesen wir Romerinnen in der Regel nur, um uns angenehm zu unterhalten. Von diesen Artikeln aber überspringe ich nicht wenige, entweder weil sie wortlich aus der Gazetta di Napoli abgeschrieben sind, welche hier viel eher ankommt, oder weil sie in trockener und pedantischer Gelehrsamkeit lange Abhandlungen über irgend eine schimmliche Lesart od. ein verwittertes Stück Marmor enthalten. Noch zwei Notizchen muss ich Ihnen in Betreff meiner Person geben. Die erste: ich liebe Musik und Malerei leidenschaftlich; die zweite: ich bin toll verliebt in unsern Rossini, d. h. in seine Musik. Diese Tollheit ist so allgemein, dass ich, weit entfernt sie verbergen zu wollen, erröthen würde, sie nicht zu haben. Dies vorausgeschickt, muss ich Ihnen geehrtester Herr Redakteur erzählen, dass ich gestern Abend im Studierzimmer meines Mannes die No. 170 Ihres Blattes vorfand, welche eben angelangt war. Die Zeitung ergreifen, nach dem bewussten Lieblingsartikel blicken und sofort weiter studieren, war die Sache eines Augenblickes, denn ich sah, dass von der Zoraide meines Rossini die Rede war, welche auf Ihrer Bühne wiederum aufgeführt war. Doch was geschieht? Bei den ersten Zeilen erregt sich meine ganze — weibliche — Galle, denn ich bemerke dass der Aufsatz nach der verpfahrten Tendenz seines Verfassers nur darauf hinzielt, R. niederzudrucken, dessen Ouverture er lobt, aber auch sogleich wieder verurtheilt als ein schönes Etwas ohne Halt und Eichheit; ich hätte das elende Blatt wegwerfen und davon laufen mogen. Doch die Neugierde — wie ihr Geschlecht nicht ohne Grund behauptet, uns Frauen wie eine zweite Seele eingeboren — hielt mich zurück, und so las ich in wilder Ungeduld und Zorn weiter, entschlossen das ganze Gift des unsinnbaren Aufsatzes zu verschlucken. Doch kaum wende ich das Blatt um, so ergreift mich im Lesen eine so unmässige Lachlust, dass ich herausplatze, das Gleichgewicht verliere und rückwärts auf den Lehnstuhl meines Mannes falle, mich in diesem herumwerfe und toll auflachend, die Worte herausstosse: Ah! ah! Orpheus! Orpheus und Rossini! Ah! ah! Rossini und die Wunder! Ah! ah! welch ein Narr! — Auf das Geschrei stürzen meine Kammermädchen, meine Diener herein: mein Schoosshund bellt wie verzweifelt auf! kein Mittel ihn zur Ruhe zu bringen. Das ganze Haus kommt in Aufruhr über das unselige lombardo-venetianische Glikaro. Zufällig kommt in dem Augenblicke mein Mann vom Monte Citorio nach Hause, um einige Papiere zu holen; er glaubt, ein bedenklicher Zufall ängstige mich und ruft nun auch: einen Arzt holet, einen Arzt herbei, eilt euch, lauft schnell, lauft schnell! Da stehe ich von dem Sessel auf, und wie an der Heiterkeit meines Gesichtes alle merken, dass ich mich an Geist und Körper vollkommen wohl befinde, so fassen sie sich wieder ein Herz und

stürmen in mich mit Fragen, was denn vorgefallen sei? Ich befand mich in der so angenehmen Heiterkeit des Geistes, welche dem heftigen und lauten Lachen zu folgen pflegt, wenn dieses durch ein Lächerliches von besonderer und früher nie erhörter Art erregt wird; und diese Heiterkeit weicht nicht so schnell wieder, wie Sie wohl aus diesem meinem Briefe sehen werden. Um meinem Manne die vollständigste Antwort auf seine Frage zu geben, reichte ich ihm die Zeitung, welche die Ursache dieses Skandales gewesen war, in die Hand und sagte: Lies, lies, mein Herzchen, diesen Artikel und stirb nicht vor Lachen, wenn Du Dich dessen enthalten kannst. Mein Alfonso, dem der Kopf auf dem rechten Flecke steht, und der mit seinen vielen Kenntnissen eine richtige Logik verbindet, sagte mir, nachdem er den Aufsatz durchlesen hatte: Du hast Recht, mein Frauchen! Hätte ich Zeit, ich wollte ihn widerlegen — ich selbst. Du? — Ja, ich. Die Unternehmung ist so schwer nicht, eine Frau könnte sie durchführen. — Hier griff er nach einigen Scripturen und eilte nach dem Monte Citorio zurück.

Allein geblieben in dem Studierzimmer und nachdenklich über meines Mannes letzte Worte — wollen Sie mir es wohl glauben mein geehrter Herr Redakteur, komme ich auf den Einfall, mich selbst ein wenig zu versuchen, denn ich fühle mich als Frau und Frauen selbst können, sagt mein Alfonso, leicht mit diesem Anti-Rossinianer streiten und ihn zu Boden werfen. Gedacht, gethan. — Ohne alle weitere Vorbereitung greife ich nach der ungeschärften Feder. Die Gedanken, die Beweise drängen sich mir zu; ich beschliefse, „so vieler Geister wohlgemeintem Drängen" nicht zu widerstehen; und so entsteht schnell in den folgenden Zeilen eine formale Konfutation jenes Artikels, welche ich Ihnen mitzutheilen beschliefse und Sie daher jetzt angelegentlichst ersuche, sie in Ihr Journal einzurücken, zu dessen Abonnenten mein guter Mann gehört. Ich bereite diesem dadurch eine artige Ueberraschung und lehre ihn zu gleicher Zeit, wessen eine Römerin fähig sei, wenn ihr Mann nur ein Wort fallen läfst. Was Sie betrifft, Geehrtester, so bedenken Sie gefälligst, dafs meine Mittheilungen die Kunst und den litterarischen Ruhm Italiens — mithin Gegenstände, welche Ihr berühmtes Institut zunächst berühren — betreffen. Darum zweifle ich nicht an Ihrer freundlichen Gefälligkeit; und ohne einen Augenblick Zeit länger zu verlieren, trete ich mit frohem Siegesmuthe in die geöffneten Schranken.

Es ist mehr als bekannt, dafs der Kompilator des „Glissons" zwar einen gewandten Federkiel in der Hand führt, dessen Emanationen man recht gern liest — aber dafs er nur zu oft leidenschaftlich parteiisch erscheint. Er erhebt und drückt nieder, wie es seiner Laune gefällt, er kümmert sich wenig oder gar nicht um die allgemeine Meinung, weil er etwas besonders Eigenthümliches vorstellen will; ja er treibt die Sache so weit, die Musik des Neapolitaners Mortacchi der des Helden von ganz Europa, meines Rossini vorzuziehen! Ja! damit nicht zufrieden, arbeitet er sich seit Jahren ab, soviel er nur vermag, den Strahlenruhm des letztern zu verringern, um jenen erstgenannten und andere seiner Protegés zu erheben. Der gute Mann sucht den Elephanten zu verkleinern, um den Frosch anzuschwellen; aber trotz seiner wiederholten Efforts wächst der Elephant immer riesenmäfsiger auf, und der Sohn des Kothes kriecht klein, wie er klein geboren wurde. Leckt nur immer hier den Porphyr an, ihn aufzuweichen und zu löchern; der Stein bleibt hart und die schwächliche Zunge des getäuschten Leckers reibt sich an ihm wund. So geht es mit Rossini's Ruhm, aere perennior (wie Don Settimio, der Sprachlehrer meines Sohnes sagt). Trotz des Neidgeifers, der gegen ihn gespritzt wird, stärkt und kräftigt er sich täglich. Hören Sie nun gefälligst und mit den eigenen Ausdrukken des Schreibers, mit welcher höchst lächerlichen und wahrhaft tollen Anklage er gegen unsern unvergleichlichen Komponisten zu Felde zieht. Denn die Widerlegung derselben abzukürzen, zugleich um mein Frauenrecht zu behaupten, werde ich den Worten des Schwätzers einige von meiner Macht einschieben. „Dies gesagt" — so er — „wenn es wahr ist, wie es denn höchst wahr ist, dafs der Komponist Rossini die Entzuckung der musikalischen Welt von einem Pole zum andern ist, so wird er freilich und so

werden seine grofsen Verfechter freilich uns auslachen und sie werden Recht haben.“ Wie viel Wahrheiten in diesen wenigen Worten! Ich wollte mein Leben verwetten, der Artikelschmidt hat sie hingeschrieben, ohne zu bedenken, was er sagt, sonst hätte er geschwiegen, oder hätte seinem Artikel eine ganz andere Farbe gegeben. Also ist es höchst wahr, dafs Rossini das Entzücken des musikalischen Publikums von einem Pole zum andern macht. Wissen Sie wohl, was das sagen will? Es will soviel sagen: Rossini hat also endlich die Musik gefunden, die jeder ängstlich aufsucht, der nur spielt oder singt, die Musik, die alle befriedigt (aufser einem gewissen Zeitungschreiber) die Musik par excellence, in der That und ipso facto anerkannt und verehrt überall, trotz aller Verschiedenheit des Klima's, der Gewohnheiten, der Sitten, der Zeiten, des Geschmackes und der Mode, einer Verschiedenheit, welcher doch unser Kritiker weiter unten die Wirkung zuschreibt, dafs man bis jetzt noch nicht über ein allgemeines an sich gültiges Schone in der Musik übereingekommen sei. Nun dieses Entzücken von einem Pole zum andern beweifst ja eben, dafs ein solches Schöne aufgefunden ist, und darum ist die Musik Rossinis die Musik der Natur, die beste aller Musiken, die wahrhaft schönste für jeden, der sich nicht von dem menschlichen Gefühle lossagen will, um sich freiwillig dem musikalischen Geschmacke meines Hundes und meiner Katze beizugesellen. Ja, ja! es ist wahr, höchst wahr, dafs die Freunde Rossinis über den Artikel meines Gegners lachen werden und sie werden daran sehr recht haben — wie er selbst sagt — und wird es dabei auch sein Verbleiben haben. Doch halt! das ist ein grober Irrthum, wenn ihm die Bewunderer Rossinis seine „grofsen Verfechter“ zu nennen beliebt. Verfechter? das ist ein handgreiflicher Irrthum, nicht etwa Druckfehler, beim Mangel an Kenntnifs der Thatsachen und an bon sens. Verfechter, Stützen braucht nur, was einstürzen will, aber was fest gewurzelt steht, und, wie obenerwähnter Lehrer meines Sohnes sagt: mole sua stat, das, gleich den Pyramiden des Nilthales, oder den ewigen Apenninen, hat weder grofse noch kleine Stützen nöthig. Stützt eine Zeitung, die zu gleiten und zu sinken droht, stützt ein Werk von zweifelhaftem und bestrittenem Rufe; aber eine Musik, die entzückt, bezaubert, berauscht, von einem Pole zum andern hinreifst, dankt für eure Bemühungen und spottet eurer Stütze. Herkules weifs selber fest zu stehen und schlägt allein die Hydra nieder, die ihm entgegen zischt. Dazu kommt, dafs die Verfechter meines Rossini zu spät — (nach geschlagener Schlacht) kommen durften. Europa von einem Pole zum andern hat schon den grofsen Prozefs entschieden, jeder Theater-Abend bekräftigt das Urtel. Rossini zählt seine Panegyriker nach Millionen, aber er hat nur Einen Anwald, seinen Genius und der ist ihm trefflich bedient. Doch fahren wir in dem Artikel fort, denn nun kommt es derb. Wohl aufgepafst, denn hier überfielen mich die Krämpfe des Mumus und daraus entstand der ganze Aufruhr.

„Doch dem sei wie ihm wolle, es sei uns erlaubt, noch eine kleine Bemerkung (sie wird massiv werden, sage ich euch) zu machen, nämlich, dafs seine Musik, so sehr man sie auch als Wunderwerk preisen mag, doch noch nicht die Wunder der Alten hat hervorbringen mögen. Man lese die Geschichte (ich fürchte sehr die Geschichte ist Fabel. Genug. Hear him!) und man sehe, welche Wunderdinge diese Kunst bewirkt hat.“ (Der oftgenihmte Don Settimio behauptet, dafs Schriftsteller von Mark und Nachdruck diese Wunderthaten nicht gestatten wollen, doch leider ist der böse Mann nicht zu Hause und ich schweige daher über diesen Punkt.) „Die Griechen hatten in der That Gründe, sie hoch zu halten, da Orpheus mit seinen Gesangen (habe ich es nicht gesagt, dafs unser Weiser von Fabeln spricht) die Barbarei aus Thrazien verjagte! (und doch sind die Thrazier noch gar barbarisch, aber weil sie nicht Rossini's Leyer hören) und da Tyrtäus durch dasselbe Mittel den Muth der Spartaner zu edler Gluth entflammte.“ Genug! Nun sagen Sie mir ums Himmels Willen, Verehrtester, hätten Sie wohl und zwar im vollen Tone des Ernstes eine solche Anklage von einem Menschen von Verstand gegen irgend einen Komponisten erwartet, welcher in unserer Zeit geschätzt und geachtet wird? Also der Bei-

allumjauchzte Rossini soll von dem musikalischen Throne herunter und soll etwas mehr als ein Dutzend-Musiker, werden? Oh! über das wahrlich stupende: Darum! Hört, hört und haltet euch denß..ch! Darum, weil er nicht die Wunderthaten des Orpheus und des Tyrtäus wiederholte (besinne ich mich übrigens recht, so war dieser nur Dichter). Wo zum H—er sucht der unversöhnte Feind das Uebergewichts und der Trefflichkeit Rossini's seine Waffen? So spricht und schreibt man im 19. Jahrhundert? und so spricht ein gebildeter Mann? Ein Vergleich Rossini's mit Pergolesi, Paesiello, Cimarosa, Sacchini...? bon; aber Rossini und Orpheus! Wahrlich hier sehe ich kein tertium comparationis zwischen diesen beiden (welche beide Künstler waren und Furien im Geleite hatten, nachdem sie so viel Wunder durch ihre Musik gezaubert hatten) als dass die Zwietrachtsfurien, welche Rossini plagen anstatt ihn zu zerreißen, ihn vielmehr vergnügen, ihn fetter machen, und nur Ruhm, Frohlieben und Goldfüchse für ihn vermehren. —

(Schluß folgt.)

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischem Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 15 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 14.)

Dieser Chor führt uns näher zu dem Werke des Komponisten und auf die Frage: auf welche Weise hat er die Chöre und chorartigen Stellen angelegt? Hier trifft ihn der Vorwurf, dass er nicht alle Mittel angewendet hat, um die gerügten Fehler des Dichters zu verdecken und in die aufgehäufte Masse von Chören mehrlichste Mannigfaltigkeit zu bringen. Manche Stelle in ihnen, mancher mit „Chor" bezeichnete Satz hätte als Solosatz für ein oder mehre Stimmen behandelt werden können und müssen; dadurch wäre die Masse der Chöre vermindert, und an einzelnen Stellen nicht wenig gewonnen worden. In dem abgedruckten Chore z. B. eignen sich die vier eingerückten Zeilen,

Offen durch Saitus mächtige Hand u. s. w.

gewiß mehr zum Vortrage durch zwei einander folgende Solostimmen, vielleicht durch zwei andere abgelöset. Welche Steigerung hätte dann der wieder eintretende Chor gebracht und wieviel reicher sich das Ganze gestaltet?

Auch die Auswahl und Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen ist nicht überall angemessen. Daß die Eroberer, wenn sie denn einmal chorweise auftreten sollten, so wie die Apostel und heiligen Streiter, einem Chore von Männerstimmen, die Mutter und Kinder weiblichen Stimmen zuertheilt sind, war nothwendig und gut. Nicht billigen kann es dagegen Ref., daß im Uebrigen, die zahlreichen Soli der Engel eingerechnet, der vierstimmige, oder in den Doppel-Chören der zweimal vierstimmige*) Satz, in Sopran, Alt, Tenor und Baß dargestellt, fast allein herrscht. Das heißt die Armuth und Einförmigkeit des Gedichtes aufdecken, statt verdecken. Abgesehen von dem Nachtheile für das Ganze, ist auch hierdurch der Charakter der einzelnen Stimmen verwischt. Der Baß z. B. ist nach des Ref. Auffassung für die Stimme eines Himmelbewohners zu grob, zu irdisch. Engelstimmen schweben wol am charakteristischesten im hohen Sopran, wie die Lerche im blauen Aether; selbst dem himmlischen Streiter Michael würde Ref. nur den jugendlich-heldenthümlichen Tenor geben und in Engelchören nicht tiefer hinabsteigen. Soll es aber geschehen, so häufe man die höhern Stimmen, um sie vorherrschen zu lassen, wie es etwa Palästrina aus andern Rücksichten gethan. Wie schön hätte sich ein

*) Unterschieden vom achtstimmigen Chore. Dieser bildet aus allen acht Stimmen eine Einheit, alle acht stehen nach dem Endresultate gleichsam für Eine Person. Jener stellt zwei Chöre neben- und übereinander, deren jedes eine Einheit ist — gleichsam ein Duett von Chören.

fünfstimmiger Engelchor (2 Soprane u. s. w.) über den gewöhnlichen Menschenchor geschwungen! Auch den Dämonen, die rah- und bestandlos von den Leidenschaften hin- und hergezogen werden, hätte der ruhig feste, sichernde Bafs entzogen werden müssen. Ref. hätte ihnen auch den hellen, reinen Sopran nicht gelassen und sie so wesentlich von Engeln und Menschen geschieden; der leidenschaftliche Tenor und der schwermüthige Alt wären ihr charakteristisches Element gewesen und wie eigenthümlich hätten diese, sonst nur die, Mittelstimmen, behandelt werden können!

Nach diesen Betrachtungen über die Anlage der Komposition kommen wir zu der Frage: wie hat der Komponist überhaupt die Chöre behandelt? Die vierstimmigen Solosätze wollen wir hier gleich mit betrachten. Allein der Leser lasse sich eine kleine Abweichung gefallen: einiges aus des Ref. Ansicht von der Komposition des Chores überhaupt.

Der Chor, gesungen von einer Masse Stimmen stellt eine Menschenmenge vor. Alle Individuen an einer Stimme (Sopran u. s. w.) gelten für Eine Person (eigentlich eine Klasse von Personen*) jede dieser Personen mufs natürlich als solche behandelt werden. Diese einfachen Sätze vorausgeschickt kann man eine dreifache Weise, das Chor zu behandeln, bei den Komponisten unterscheiden.

Bisweilen bilden sie nur Eine Chorstimme, meist die Oberstimme, vollkommener aus, geben dieser, als der Hauptstimme, ausschliefslich oder doch vorzugweise den Ausdruck und bedienen sich der übrigen Stimmen als Nebenstimmen nur zur Unterstützung, zu Trägern der Oberstimme. Dies ist die niedrigste Stufe der Chorkomposition, denn der Chor, die Vereinigung mehrer Stimmen, ist nur in einer, mithin unvollkommen ausgebildet; wir haben eine Menschenmenge vor uns, aber der gröfsere Theil sind unbedeutende Diener des Begünstigten, haben gleichsam ihre Selbständigkeit, ihre Haltung, ihre Würde weggeworfen. Sie sind zu Nullen herabgesunken und der gröfsere Reichthum des Ganzen ist mit ihnen verloren.

Würdiger und dem Wesen des Chores angemessen ist die Behandlungsweise, nach der jeder Stimme ihre Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit gelassen wird. Dies ist die Weise, in der Händel fast überall, namentlich im Messias seine Chöre gesetzt hat. Fast jeder derselben ist ein Dialog der verschiedenen Stimmen unter einander. In dieser Sphäre bildet sich auch die Fuge, wenn Ein Gedanke sich nach und nach allen Stimmen, als so vielen Individuen, mittheilt und jede ihn ganz oder theilweise nach ihrer Eigenthümlichkeit ausspricht, oder ihm, wenn er in einer andern Stimme erscheint, durch einen Gegensatz die gehörige Beleuchtung giebt. Ist der Gedanke von solcher Wichtigkeit, dafs jede Stimme (jede Person) ganz allein von ihm erfüllt ist und sich weder seine Zertheilung (Zergliederung) noch einen Gegensatz, noch gar eine fremdere Zumischung gestatten kann, dann entsteht der Kanon, in welchem jede Stimme den von Einer begonnenen Hauptsatz, in bestimmter Entfernung folgend, Note für Note nachsingt.*)

Wenn der, den Chor motivirende Gedanke so gefafst ist, dafs er von allen zugleich empfunden werden mufs und dafs bei seiner Wichtigkeit auf die Individualität derer, die ihn aussprechen, nicht mehr geachtet werden kann, dann treten alle Stimmen zusammen, jede ihre Selbständigkeit, ihre freiere Entwickelung und Bewegung aufgebend, alle — nicht einer unter ihnen, sondern nur dem Gedanken dienend, der wichtiger ist, als ihrer aller einzelne Bedeutung. Darum wird z. B. im Messias das

Durch einen kam der Tod,

das

Würdig ist das Lamm,

das

Fürwahr u. s. w.

vom gesammten Chor aller Stimmen vorgetra-

*) Zeitung No. 12. S. 197.

*) Ein bekannter Kanon ist der im zweiten Finale von Così fan tutte, auf weil volle Takte klingen. Kanonisch, doch mit freierer Zumischung ist auch in dem bei No. 11. der Zeitung mitgetheilten Chöre (einem von Lotti der Tiefste nur) gesetzt.

gen. Darum vereinigen sich im Halleluja bei der gläubig festen, unumstöslichen Versicherung:

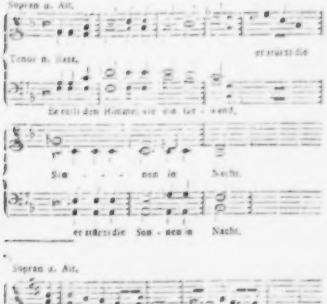
Der Herr wird König sein,

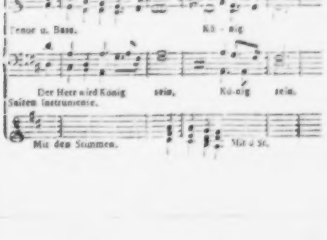
alle Stimmen, darum tritt zwar bei der Wiederholung dieser Stelle der fromme Alt vor, wird aber sogleich wieder von den übrigen Stimmen umschlossen und begleitet*) und erst bei der Entwickelung dieses Hauptgedankens.

Und er regiert u. s. w.

trennen sich die Stimmen zum Fugato.

Kehren wir nun zu dem Weltgerichte zurück, so finden wir den bei weitem größten Theil der Chöre und Quartette auf der untersten Stufe der Chorkomposition — die Oberstimme allein zu einer Bedeutung entwickelt, gleichsam personifizirt oder individualisirt — die übrigen blos bedeutungslose Grundlage für jene. Daſs wir dies an sich mangelhaft nennen dürfen, nicht etwa blos, weil Händel oder sonst wer anders zu Werke gegangen ist, beweisen wir sogleich aus dem Werke selbst. Wo sich nur die geringste Individualisirung der Stimmen zeigt, z. B.

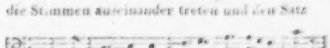




wird auch das Ganze belebter. So ist der Engelchor:

Triumph, sie erstehen u. s. w.

(No. 12 im zweiten Theile) ungeachtet der Anmuth in der Melodie doch wenig bedeutend, bis die Stimmen auseinander treten und den Satz

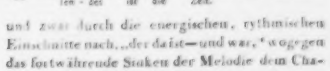


in freier Nachahmung durchführen.

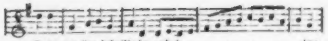
Obgleich der Komponist manchem Anlaſs zu einer lebendigern Ausbildung der Chöre und Quartette versäumt hat, so muſs man doch zu seiner Vertheidigung erwähnen, daſs die Todtheit des Gedichts weit jedes lebendigere Aufwallen erstickt hätte und daſs die unbedachte Häufung der Chöre und Quartettstellen eine weitere Ausführung aller Einzelnen nicht rathsam machte, wenn das Werk nicht übermäſsige Ausdehnung erhalten sollte. Allein — die Wirkung bleibt dieselbe. Die Chöre haben sich dem Komponisten nicht beseelt, nicht individualisirt. Dies läſst sich sogar in den Fugen nachweisen, da wo jene ungenügende Weise, den Chor zu behandeln, von selbst wegfallen muſste.

Ein Gedanke, der eine ganze Menge durchdringen soll (wenn wir oben das Wesen der Fuge gesetzt haben) muſs auch an und für sich hinlängliche Kraft und Wichtigkeit dazu haben. Ein solcher ist der in der Einleitung mitgetheilte aus Händels Messias. Wir bedauern, keinen solchen in den Fugen des Weltgerichts zu finden.

Einer der kräftigsten darin ist das erste Fugenthema:



und zwar durch die energischen, rythmischen Einschnitte nach „der da ist — und war,“ wogegen das fortwährende Stoken der Melodie dem Charakter eines feurigen Lobgesanges wenig entsprechen will. Ganz bedeutungslos und in einem so groſsen Werke tadelnswerth ist das Thema der dritten Fuge:



so wie

Ungleich besser sind die Themata der Schlufsfuge und der: „sein Wort ist Wahrheit" u. s. w. — Wenn wir demungeachtet in der Durchführung aller Fugen die sichere und gewandte Feder eines tüchtigen Meisters erkennen, wenn wir allen das grofse Verdienst einer steten, die Auffassung so sehr begünstigenden Klarheit zugestehen: so beklagen wir um so mehr, dafs er seine Kräfte an einem Gegenstande verschwendet hat, der selbst todt, ihn nicht beseelen konnte.

Und dies ist das Resultat unserer bisherigen Ausführungen gewesen. Möchten Dichter und Komponisten sich künftig mehr, als bisher bestimmt fühlen, die Wahl des Gegenstandes und den Plan, die Grundlagen des Ganzen sorgfältiger zu erwägen. Nur ein durchaus fähiger Gegenstand, nur ein vollkommen in allen Theilen gereifter Plan, versprechen das Gelingen eines wichtigern Werkes.

(Der Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 2. April.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert, gegeben von X. Des Argus, Königl. Kammermusikus und erstem Harfenisten der Königl. Kapelle.

Gewöhnliche Konzertmusik pflegt in der Regel keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Die Zusammenstellung einer Menge von Kompositionen verschiedener Gattung und von verschiedenen Meistern, wobei sich auch wohl einmal ein Pfuscher einschleicht, und die willkührliche Beschneidung, die sich oft ein grofsers und gediegneres Werk gefallen lassen mufs, um nur dieser und jener Bravourarie Raum zu geben, zerstückeln nothwendig auch das Interesse des Zuhörers und was etwa in ihm zurückbleibt, gleicht den luftigen Glanzfiguren, welche, sobald wir ein Feuerwerk gesehen haben, vor unserer Phantasie herumhupfen. Ein kluger Konzertgeber, oder ein Konzertgeber, der es redlich meint, wird daher in der Wahl der Musikstücke und in der Zusammenstellung sehr vorsichtig sein müssen. Je mehr sich die einzelnen Musikstücke der Form und dem Inhalte nach zusammen zu einem Ganzen gestalten, je bleibender wird der Eindruck desselben sein und der Zuhörer wie der Konzertgeber werden gewinnen.

Wir freuen uns, dafs Herr Des Argus diese Vorsicht bei der Wahl der Musikstücke seines Konzertes beobachtet hat. Sie waren, wenn wir die tief gefühlte und originell instrumentirte Ouvertüre aus Elisa, von Cherubini, als ganz selbstständig, ausnehmen, sämmtlich von geistesverwandten Komponisten und von der erforderlichen Kürze, so dafs das Einzelne nicht mehr zerstückelt gegeben zu werden brauchte. Wir nennen die Namen Rossini, Meyerbeer, Karafa, Bochsa, Lafont. Nach der Ouvertüre aus Elisa folgte eine Kavatine von Karafa, deren liebliche Melodieen Herr Bader mit reiner, aus dem Herzen tönender Bruststimme vortrug. Der Kavatine schlofs sich ein interessantes Harfen-Konzert von Bochsa an, welches von Herrn Des Argus vorgetragen wurde. Wir nennen es interessant und dies dürfte die richtigste Bezeichnung des innern Gehaltes sein. Es beginnt mit einem schmetternden Trompetensatze, dem eine prachtvolle Jauchzeorchestermusik folgt und es läfst sich denken, dafs das Harfen-Solo hierauf höchst überraschend und anmuthig eintreten mufs. Nennen wir dies barokke Laune des Künstlers oder mögen wir darin durchdachte Absicht erkennen: so viel unterliegt keinem Zweifel, dafs wol in keinem Konzerte der Unterschied des reinen Saitentones und des Klanges der Blasinstrumente so charakteristisch hervortritt, als hier. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet mufs das Konzert sehr gefallen und da die Melodieen und Harmonieen stets dem Geiste der eintretenden Instrumente angemessen sind und die Komposition sich der Ganzheit erfreut; so mögen sich Herr Bochsa über das Naserumpfen

derjenigen Kritiker beruhigen, welche nun einmal jede Komposition verdammen, in der die türkische Trommel gerührt wird.

Herr Des Argus entwickelte eine eben so ausgezeichnete Fertigkeit im Spiel, als Zartheit und Ausdruck im Vortrage. Wir bedauern, dafs er uns nicht ein eigentliches Adagio hören liefs. Ein Harfenspieler kann vollständig nur aus dem Vortrage eines Adagio beurtheilt werden; denn die langsame, gefühlvolle Gattung der Musikstücke ist seine Sphäre, und der Meister zeigt sich hier in dem lieben und Verschwimmen der Akkorde und in dem langaushaltenden, schwierigen Triller. Ist Herr Des Argus dieser Art des Vortrags eben so gewachsen, als der Abwickelung eines Knäuels von Passagen, so läfst sich bei seinem noch nicht vorgerückten Alter Ausserordentliches für die Zukunft erwarten. —

Ein Duett aus der Oper Konstanze und Romilda von Meyerbeer gefiel und wurde von den Damen Seidler und Milder vortrefflich gesungen. Meyerbeer erinnert wie überall, so auch hier an Rossini. Ihm fehlt zwar dessen Melodienfluss und Zusammenhang, er entschädigt aber durch mehr Tiefe. *)

Der zweite Theil des Konzerts begann mit einem angenehmen Trio für Violine, Violoncell und Harfe, von Lafont. Mösers kecker Bogen belebte die spielende Gruppe und erregte ergötzlichen Wettstreit, indem die Herren Des Argus und Krautz (Violoncell) nicht zurückstanden.

Vortrefflich wurde hierauf ein Konzertino für die Klarinette von Herrn Tausch ausgeführt. War es eigne Komposition des Herrn Tausch, oder nicht? Wir wissen es nicht, da in der Ankündigung nichts darüber gesagt ist; aber unendlich hat uns diese kleine duftre Komposition ergriffen, unendlich der elegische Ton seines Instruments!

Die sodann folgende Arie von Rossini haben wir schon mehrmals von Madame Seidler gehört. Sie ist ein Steckenpferdchen, welches diese Dame recht anmuthig zu tummeln weifs und durch dessen Kapriolen sie sich nicht aus dem Sattel werfen läfst, daher ihr auch gebührender Beifall gezollt wurde.

*) Tiefe — und nicht einmal Rossinischer Zusammenhang? Wundersam.

Den Schlufs machte eine Fantasie für die Harfe von der Komposition des Herrn Des Argus. Nun pflegt man zwar zu sagen: Finis coronat opus. Aber dies kommen wir leider im vorliegenden Falle nicht. Besagtes Steckenpferdchen hätte schliefsen sollen. Herr Des Argus ist ein braver Spieler, aber nur mittelmäfsiger Komponist. Das, was dem Publiko als Fantasie gegeben wurde, war nichts, als ein Rondoletchen in der ci-devant Pleyelschen Manier, bei dem die zu häufige Wiederkehr des Thema ermüdete. Das Publikum erkannte indessen den guten Willen. N. G.

Paris, den 11. März 1824.

Gestern wurde in der Academie Royale de Musique: Tarare, Opera in 3 Akten von Beaumarchais und Salieri mit ungetheiltem Beifall gegeben. Die Herren Nourrit (als Tarare), Bonel und Derivis, so wie die Damen Dabadie und Grassari zeichneten sich im Gesange vorzüglich aus.

Nachrichten aus London zufolge sind Rossini's Barbier von Sevilla, von Garcia vorgestellt, die günstigste Aufnahme, nicht so seine Zelmira, die sich nicht halten konnte.

Die allgemeine Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums ist jetzt auf den jungen Liszt gerichtet. Dieses Naturwunder aus dem fernen Ungarn erscheint uns hier, um die seltenste musikalische Ausbildung eines Knaben zu bewähren, wovon wir seit Mozart*) nichts gehört hatten. Eben so bemerkte man in dem Konzerte, welches er neulich gab, die bewundernswürdigste Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft, bei der leichtesten und glänzendsten Ausführung, bei dem Schall der Töne seines Klaviers. Dieses Instrument aus dem Magazine des Herrn Erard, wurde ausschliefslich zu diesem Konzert und nach demselben Modelle, welches bei der letzten Kunstausstellung die goldene Preismedaille erhielt, angefertigt.

Ueber Kortez nach der neuen Bearbeitung nächstens.

*) Mozart ist unstreitig der gröfste Wunderthäter. So wie nach ihm ein Knäblein oder Mägdlein mit geleuken Fingern geboren wird, schreit alles: Wunder, ein zweiter Mozart! Anm. d. Ueb.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. April — Nro. 16. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Vertheidigung Rossini's in dem Munde einer Römerin.

(Schlufs.)

Doch! weiter in meiner Rede. Wenn man es Unvollkommenheit und Fehler Rossini's nennen will, wenn er nicht Wunder à la Grecque bewirkt, wo ist dieser Komponist — wir bitten den Herrn Kritiker, uns ihn namhaft zu machen, der — eingerechnet seinen Morlacchi, diese Wunder bewirkt hat, seitdem die Künste in Europa wieder blühen. Und wenn ein solcher in der That nicht vorhanden ist, warum Rossini'n allein eines Fehlers zeihen, den er mit allen seinen Kollegen gemein hat? Ist das nicht eine offenbare Parteilichkeit? Eine freche Ungerechtigkeit? Eine unerträgliche Anmafsung? So sage uns doch der Kritiker, ob wegen dieses Mangels die Leo, Scarlatti, Piccini, Sarti, Paesiello, Guglielmi, Cimarosa, Zingarelli, Mayer, weniger hoch stehen, und doch fügt er dem Lobe dieser Helden, welche auch er feiert, eine solche Anklage nicht bei!! Dafs diese erhabenen Männer keine Wunder von griechischem Stempel gewirkt haben, soll ihnen keinen Stral des Glanzes rauben, der sie umleuchtet, und dasselbe soll dem erhabensten unter ihnen allen, meinem Rossini seinen Ruhm nehmen, blofs weil der Mailänder Zeitungsschreiber hartnäckig und aus so weiter Ferne von ihm, im Gefilde der Kunst und — des Ruhmes ihn bekämpft!! Ah! mein lieber Zeitungsschreiber! welche Anmafsung! Sie werfen nach dem Monde mit einem Steine... Lassen Sie sich bedauern, lassen Sie mich dies thun, nicht als grofse Verfechterin Rossini's, aber als eine ihrer Leserinnen, welche Ihnen gern manchmal ihr Vergnügen verdanken, und Sie, wie billig, oft loben, aber auch manchmal nicht begreifen können, wie Sie zu solchem Unsinne kommen.

Es will mir nicht eingehen, wie Sie, indem Sie gegen den grofsen und überraschenden Werth Rossini's jene Queer - Bemerkung machen, doch eine ganz nahe vorliegende übersehen können, welche sich von selbst einem jeden darbietet, der beim Lesen und Schreiben nur ein wenig über das nachdenkt, was er eben liest und schreibt.

Es ist dies die Bemerkung, dafs wenn jene Zauberer, die Sie zitiren, jetzt wieder auf die Welt zurückkehren sollten, sie auch nicht mehr die Wunder zaubern würden, die sie zu ihrer Zeit bewirkten. Warum? Um einen Todten zu erwecken, ist es vor allen Dingen und unumgänglich nothwendig, dafs der Todte vorhanden sei. Dies gesetzt, wo nun soll gegenwärtig der Orpheus Rossini die Barbarei entwildern, wenn es keine Barbaren mehr giebt (aufser....) da wo man seine Göttermusik singt und spielt? Man müfste denn Barbaren nennen die Irrverrückten Menschen, denen diese Töne nicht gefallen? Wohl konnte der thrazische Sänger Barbaren zähmen, weil er unter ihnen lebte, und damals überall Barbaren lebten, wohl konnte später Tyrtäus den Muth der Spartaner erhöhen, weil jene Helden vielleicht eben daran keinen Ueberfluss hatten; aber — wenn man nicht etwa den Versuch mit den Türken wagen wollte, welche denn doch nicht einmal die Musik Ihres Morlacchi noten wollen, ja nicht einmal die eines Cimarosa oder Paesiello — so kenne ich wenigstens keine Thrazier in Europa die zu civilisiren wären; und darum eben — was könnten in dieser unserer Zeit der neue wie der alte Orpheus bewirken — von Ihrem kriegerischen Dichter gar nicht zu sprechen? Verlangen Sie etwa gar, dafs wir alle wieder in die Wälder zurückkriechen und verwildern sollen, um die Talente und

Zauberkräfte des Rossini zu erproben, an denen Sie zweifeln? Das ist zu arg. Lassen Sie uns das bleiben, was wir sind. Die Heere unserer Tage brauchen keinen Tyrtäus um tapfer zu sein, Europa braucht keinen Orpheus, um das zu sein, was es ist, um auf dem Gipfel der Bildung zu stehen und der reizend-angenehmste Theil der Welt zu sein. Die Irrthümer, in welche viele unsrer Zeitgenossen verfallen sind, zu bekehren, kann nicht das Werk der Musik sein, dazu gehört Erfahrung und gebildete Verstandeseinsicht. Wenn es Ihnen, Verehrtester gelingt, den Griechen Orpheus aus Elisium herauf zu rufen, lassen Sie ihn in Ihrem Quartiere absteigen und lassen Sie ihn eine Arie von Rossini singen. Vielleicht wird der Thrakenzähmer an Ihnen die Wunder vergangener Tage erneuen und wir wollen uns dann einer Bekehrung freuen, die jetzt — ohne die Rückkehr dieses Fabelhelden und zweiten Tubalkain — unmöglich scheint. Doch! ich muſs zu Ihrer eigenen Ehre erklären, daſs, soviel die oben gerügte Anklage gegen Rossini betrifft, Sie doch selbst im Fortgange des Artikels erklären, daſs die Musik auch der gepriesensten Komponisten unserer Zeit, „so ehrenwerth sie auch sei," doch nicht solche Wunder à la Grèque bewirkt — und Sie geben als Grund davon an, den Mangel an Uebereinstimmung zwischen den Textesworten und der dazu geschriebenen Musik! Wahrlich eine drohende Anklage! Doch: konnten Sie mit dieser gegen alle Musiker von der Griechenheit bis jetzt zu Felde ziehen, entschuldigen Sie damit nicht allein Rossini, sondern Sie machen auch die grausamste Satyre auf alle jene Helden der Harmonie, welche den Ruhm Italiens so erhöht haben und die Sie alle Rossini entgegenstellen, um ihn zu verdunkeln. Verzeihung mein Theuerster! Sie mache ich nie zu meinem Anwalde. Die Logik der Leidenschaft überwindet bei Ihnen die der Vernunft, und so gehen trotz allem Talente, trotz aller Gelehrsamkeit, sämmtliche Prozeſse verloren. Verfechten Sie immer die Sache der Vernunft und zwar mit Vernunft, und Sie werden immer gewinnen. Was ferner die auſserordentliche Wirkung anlangt, welche Sie der Angemessenheit der Musik, zu den ihr unterliegenden Textesworten zuschreiben, welcher Angemessenheit Sie die Zauberkräfte der griechischen Musik zuzuschreiben scheinen: so muſs ich Ihnen sagen, daſs mein Dr. Settimio daran gar nicht glaubt, und ich noch viel weniger. Denn z. B. kann weder dieser gute Lehrer, noch auch ich, die ich doch aus Erfahrung weiſs, was: Gehören! heiſst, verstehen und begreifen, wie eine solche Uebereinstimmung der Töne und Worte so den mütterlichen — an sich so starken und festen Organismus stören können, um im Theater schwangere Zuschauerinnen zum Abortus zu bringen, noch auch wie mit einer solchen „Uebereinstimmung" Orpheus Löwen und Pantherthiere den Wäldern entlockt und das wilde Gefolge der heiſshungrigen und darum eben nichts weniger als zahmen Bestien hinter sich her geschleift habe; noch weniger endlich, wie Amphion durch dasselbe Mittel die Steine zum Tanzen gebracht und Theben aufgemauert habe; wie Thales die Pest aus Kreta verjagt und Peon die schwersten und geheimsten Krankheiten geheilt habe und was dergleichen Wunder mehr sind, wie sie Ihre Historiker dem leichtgläubigen Volke erzählen und auf welche ich mich nicht gleich besinnen kann. Doch der böse Dr. Settimio will aber auch heute gar nicht nach Hause kommen und meine Gelehrsamkeit läſst mich sitzen, wo sie am meisten glänzen sollte. Mein gelehrter Freund würde Ihnen überhaupt noch manche Ihrer Sprechereien aufmutzen, wie z. B. die Stelle, wo Sie sagen: wenn die Spartaner nichts anders als bloſse Dilettanten gewesen wären, so wäre Messene nicht gefallen und die Geschichte spräche nicht von Thermopylä. Wahrlich! ein weiser und inhaltschwerer Spruch der Ihnen ganz eigen gehört; mit dem Sie uns, wie es scheint, lehren wollen, daſs diese Tapfern Messene stürmten und die Perser zurückdrückten, bloſs weil sie die Musik aus dem Grunde verstanden. So viele Schlachten sind zu dieser Zeit geschlagen, so viele Plätze gewonnen worden, und zwar nicht eben von Professoren der Musik, daſs auch mir Ungelehrten, alle Ihre gelehrten Entdeckungen in diesem Gang nur wie Mährchen für die Kinderstube vorkommen. Ich kenne keine andere Stadt, die durch Musik

erobert worden wäre, als Jericho, aber da blies der Athem des Allmächtigen aus den Mauerbrechenden Posaunen und darum darf man dieses wahre Wunder wohl der Musik, nicht der Uebereinstimmung zwischen Worten und Tönen zuschreiben. Doch zum Schlusse! Ihnen ist es nicht genug, dafs Rossini so viele der schönsten Opern geschrieben hat. Sie verlangen von ihm Wunderthaten und Zaubereien, die denen gleich sein sollen, welche nach Ihrer Meinung jene griechischen „Maestri" bewirkten. Nun wohl denn! hier haben Sie ein solches Wunder, das Orpheus selbst nicht gezaubert hat und ausser Rossini keiner der wackern Musiker gezaubert hat, die ihm vorangingen. Ich berufe mich auf die wahrhaftige Geschichte der Musik, nicht auf die Fabel. „Er — hört wohl — weckt das Entzücken der musikalischen Welt — und wo gäb' es eine musikalischere — von einem Pole zum andern." Finden Sie mir doch ein gröfseres Wunder auf, ja nur ein ähnliches, eine weniger bestrittene Zauberkraft eine minder allgemein anerkannte und zugegebene — ja von Ihnen selbst zugegebene — und theilen Sie uns dann dieses gröfsere Wunder in einem triumphirenden „Glissous" mit. Nun verlasse ich Sie mit meiner Pille im Leibe. Die Zeit lasse diese Pille wirken und Sie heilen. Hier endet meine Widerlegung.

Ich wende mich nun wieder an Sie! geehrtester Herr Redakteur und bitte Sie auf's Neue:

„wenn nicht zu stolz ist mein Begehren," meinen Brief in Ihr geehrtes Blatt einzurücken, nicht, als ob der Meister Rossini einer Amazone mehr bedurfte, sondern erstlich, damit mein Mann die Ueberraschung erfahre, von der ich Ihnen oben sprach, und dann, damit die lesende Welt die Dinge einsehe.

1) Das Verdienst Rossinis, bei allen seinen Fehlern, die jeder sieht und Niemand leugnet, ist so aufserordentlich und hervorragend, dafs es, jemehr man es niederzudrücken versucht, nur um desto mehr sich erhebt und glänzt, als unangreifbar, unzerstorbar, unvergleichbar.

2) Die eleganten und gewandten Artikel, mit welchen die Gazetta di Milano ihn angreift, finden nicht einmal bei uns Eva's-Töchtern Gnade, die wir doch pro dote hereditaria und aus Erbsünde leichtgläubig, unaufmerksam und fluchtig sind.

3) Da der grofse Meister Rossini im Römerstaate geboren ist, so soll man doch wohl sehen, dafs auch uns ein vaterländisches Herz im Busen schlägt und dafs wir in der Noth unsern Ruhm zu schätzen und — zu vertheidigen wissen. Wenn ich denke, dafs Rossini in der Romagna geboren wurde, dafs er also Italiener ist, dafs folglich auf ganz Italien der Ruhm zurückstrahlt, ihn hervorgebracht zu haben, so wie es, fruchtbar an Genien, in unsern Tagen einen Alfieri, Appiani, Monti, Volta, la Grangia, Canova, Commancini, Massegni und so viele andere helleuchtende und durch unsterbliche Werke berühmte Namen hervorbrachte — so achte ich es für eine heilige Pflicht einer jeden italienischen Frau, nicht zu dulden, dafs italienische Federn sich erkühnen, den Ruhm eines italienischen Genius verdunkeln oder schwächen zu wollen. Auch winkt mir, und zwar nicht ganz aus der Ferne, die Hoffnung, dafs der Verfasser jener „glatten und gleitenden Artikel im Glissous," ein Mann, der nach seiner gewohnten Schreibart zu urtheilen, sich unserm Geschlechte geneigt und artig beweiset, einmal dem unnützen und ihm allein so schädlichen Kriege ein Ende machen wird und so die Achtung und das Wohlwollen der schönen Hälfte des menschlichen Geschlechtes erwerben wird, welche — er mag sagen und thun was er will — immer ganz Rossinisch sein wird. Leben Sie wohl.

Die Frau eines Ihrer Abonnenten.

Regeln nach der Mode zu komponiren.

Ein Komponist bedarf heut zu Tage durchaus nicht mehr des göttlichen Funkens, welchen „des unsterblichen Apollo Gunst" dem Menschen vom Himmel herab sendet. Hinfort ist es hinreichend, wenn er sich mit ungefähr dreifsig Rossinischen Opern gleichsam ummauert und sie wie in Schubfächern sich ordnet. Er findet darin gewifs viel Erzeugnisse eines schönen wahren Talentes, voll Anmuth und Leben, aber unter wahrhaft geistreichen eigenen

Gedanken finden sich auch Anklänge und ganze Motive, die er geschickt aus alten Komponisten aller Nationen sich zuzueignen wufste; und so werden die Schubfächer dem neuern Komponisten Ideen liefern, seine Komposition auszuschmücken, die er dann auf aller Unkosten eine neue nennt! Weniger nothwendig sind ihm überhaupt Kenntnisse, wenn ihm nur die Kenntnifs nicht fehlt, aus besagten Schubfächern auch die Fehler gegen den Kontrapunkt, die sich etwa dort finden könnten, punktlich abzuschreiben. Er kann dafür aus eigenen Mitteln eine Masse Instrumentirung hinzufügen, damit er die gestohlene Melodie verdecke. Man bemerke vor allem, dafs diese unsere Regeln dazu dienen, sowohl eine Symphonie, als eine Arie, ein Duett, Terzett, Finale u. s. w. zu komponiren, da unsere modernen Werke alle dieselbe Form, denselben Gang, das nämliche Kolorit haben mussen. Besonders ist ihm noch zu empfehlen, dafs das Orchester die erste Rolle spiele. Darin mussen sich vorzüglich die Modernen auszeichnen, da bei den ältern Komponisten thörigterweise der Gesang dominirt. Er darf auch nicht verfehlen, einige Fortepiano- und Harfen-Passagen in die Singstimme zu schreiben und die Sopran-Arien zum Schlusse mit unerhört hohen Sprungen zu versehen; wenn auch der Sänger daneben haut, das schadet nicht. Den Blasinstrumenten wird nach der Hauptregel keine Pause verstattet, um Athem zu schöpfen und die Trompeten, Posaunen, Trommeln und Pikkoliflöten mussen dem Zuhörer unaufhorlich beinahe alle Möglichkeit nehmen, die Worte der Sänger zu verstehen, die übrigens dabei nicht viel zu thun haben, da sie nur Nebendinge der Oper sind.

Wer nach meinen Regeln komponiren will, fange jedes beliebige Musikstück mit einigen starken Akkorden an und setze darüber das Zeichen der Fermate; hierauf kommt ein Pizzikato der Violinen und Bässe, dem das Motiv, (versteht sich aus vielbesagten Schubfächern genommen) folgt, ausgeführt von Fagott und Klarinette, welche letztere es unfehlbar in der Terz und Sexte minor des Grund-Tons moduliren mufs. Dieses Motiv komme alsobald wiederholt von der Pikkoliflöte oder dem Singenden, wie es eben gehen will, denn es ist gleichgültig, ob der Sänger oder das Instrument die Ausführung bekömmt. Nach irgend einer Kadenz geht man zu einem Melodiechen über, dessen hupfende Bewegung die Füfse zum Tanze ladet und die Hand dem üblichen Crescendo bietet. Hierauf mussen wir durch die ausschweifendsten Modulationen zum Pizzikato, zum Motive und Crescendo zurückkommen; zuletzt schraubt eine Unzahl von Cadenzen die Musici, wenn ihnen der Athem noch nicht ausgegangen ist, immer höher und die Posaunen, Trompeten, Trommeln und Pikkoliflöten, hören nicht auf, zu lärmen, bis das Publikum das Zeichen giebt, dies Musikstück nach der Mode zu enden.

Komponisten der neuern Zeit! Ihr solltet mir wahrlich Dank wissen, dafs ich im Schweifse meines Angesichts Euch in wenig Worten die Quintessenz dieser heilsamen Regeln gebe. Zu guter letzt bitte ich Euch, prägt Euerm Gedächtnisse wohl ein, dafs diese meine Weisheit allein Euch belehrt, wie man die erstaunenswerthesten Wunder in schöner Neuheit aufstellen kann. Eure gröfste Sorge sei nur noch, einen Gesang pizzikato einzufuhren; das wurde einen grofsen Effekt hervorbringen; und in vielstimmigen Sachen, wie in Finalen vor allen Dingen auch einige Kanonenschusse nur pizzikato anzubringen und Ihr werdet sehen, mit welcher Glorie das Publikum Euch umgeben wird.

Lebt wohl, Amen!

Mayland. Andrer Bossini.

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischem Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 15 Thlr.

(Schlufs aus No. 15.)

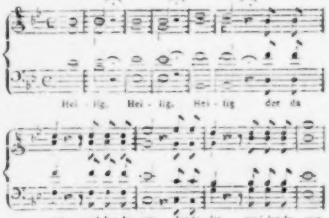
Wir haben bis hierher zu entwickeln versucht, wie zunächst aus dem Gebrechen des Ge-

dichts auch der Komposition höhere, lebendigere Entfaltung gelähmt worden ist. Haben wir hierin nicht geirrt, so ist freilich dadurch dem Werke das höchste Verdienst eines Oratoriums, dramatisches Leben zu einem bestimmten Zwecke darzustellen, abgesprochen. Wir nennen dieses dramatische Leben die verdienstvollste, höchste Eigenschaft eines Oratoriums — nicht etwa, weil wir sie nach dem Muster anderer Oratorien als nothwendig vorausgesetzt haben*), sondern weil sie es ist. Denn stehen nicht in einem Oratorium einzelne Sänger und ganze Chöre — eine Menge Menschen — vor uns, begehrend: belebt und individualisirt und in diesen Eigenschaften von uns aufgefaßt zu werden? Wozu diese Menschenmenge, wenn nur die Empfindung, der Gedanke eines Einzelnen ausgesprochen werden sollte? Und wie will ein solches Werk neben seinen Vorgängern bestehen, die eben in jener wichtigsten Eigenschaft so ungleich höher stehen? Demungeachtet ist es gar nicht denkbar, daß ein Mann, der die Kraft hatte, ein so großes Werk zu unternehmen und zu vollführen, der eine so gründliche Ausbildung bewährt hat, ein Werk hätte hervorgehen lassen, daß nicht in irgend einer, oder mancher Beziehung seine Liebe für die Sache und seine darauf gewendeten Kräfte angemessen bekundet und belohnt hätte. Dieses Erfolges, dieser Vergeltung ist nun der Komponist sicher. Hat das Gedicht nicht vermocht, ihn mit neuem Leben zu durchströmen und musikalisch beseelt aus seinem Geiste zurückzukehren, so zeigt doch die Komposition, mit welchem ernsten, religiösen Sinne er das Gedicht in sich aufgenommen und welche Kräfte er daran gesetzt hat, das, was sich nicht völlig beleben lassen wollte, wenigstens würdig wiederzugeben. Wurde, Andacht und die aus ihr hervorgehenden Empfindungen (so weit dazu Anlaß war) auch eine Wärme, die nach unserer Auffassung weniger dem Gegenstande, als dem Berufe, über einen religiösen Gegenstand zu sprechen gilt — dieses sind die charakteristischen Eigenschaften des Oratoriums, in ihnen ruht dessen größtes Verdienst. Reife in der Technik und eine nie erschütterte Besonnenheit lassen zugleich das Werk, so weit es möglich war, in einer Ganzheit erscheinen, die es uns einer salbungsvollen, wenn auch nicht durchgehends begeisterten, vielweniger genialen Rede vergleichbar machen.

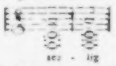
Nach den Einleitungs-Akkorden der Ouverture tragen vier Posaunen den (Seite 126 No. 14. der Zeitung mitgetheilten) Satz vor, in welchem die Engel mehrmals den Text:

Ein Tag ist ihm wie tausend Jahr, u. s. w.

aussprechen. Aus ihm, einem später benutzten Choral (von den Rohrinstrumenten*) vorgetragen und sanften Melodien der Violinen webt sich die würdige, andeutungsreiche Einleitung, zu der dann mit würdevoller harmonischer Struktur



der erste Chor der Engel tritt — leider nicht so würdig und kräftig fortfahrend und mit seinem



im weichen Dreiklange offenbar dem Ausdrucke des Ganzen, dieses Satzes und des Wortes untreu und unwahr. Schön schweben bei den Worten

schon schwebt sein Bote

Flöten und Oboen hoch über den wogenden Saiteninstrumenten und den hohen F-Hörnern: der Lobgesang belebt sich in der schon (S. 136. No. 15. der Zeitung) mitgetheilten Stelle

*) Zeitung No. 12. S. 106.

*) Flöten, Oboen, Klarinetten — überhaupt alle Blasinstrumente mit holzernen Rohren; zur Unterscheidung von den Blasinstrumenten mit blechernen Rohren, Blechinstrumente genannt.

Er rullt den Himmel u. s. w.

und schliefst mit der, besonders durch die Gegenharmonie belebten Fuge (S. 136. das.)

Preis ihm, der da ist u. s. w.

in der der Eintritt des Thema (nach der ersten Durchführung) im Tenor zwischen der von Alt und Bafs fortgeführten Figur der Gegenharmonie, so wie die verengte Durchführung des Thema von Tenor und Sopran und dann von Bafs und Alt gegen die von den Violinen in ordentlicher Bewegung von den Bässen aber in der Umkehrung verarbeitete Figur der Gegenharmonie, die Energie des Satzes vermehrend, Auszeichnung verdienen. Von hier an läfst die Arbeit der Fuge nach, statt sich, wie man erwarten könnte, in stets strengerer und gedrängterer Behandlung zu verstärken; nach einer Durchführung der zweiten Hälfte des Thema

vollendet ist die Zeit

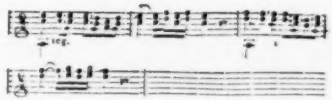
erscheint nur noch die erste Hälfte desselben erst im Sopran, dann im Bafs und Tenor im Einklange, endlich im Alte. Die übrigen Stimmen verstummen daneben, überlassen die Gegen-Figur den Saiteninstrumenten und treten erst wieder zu, wenn sich die Fuge in einen planen vierstimmigen Satz zu verwandeln scheint.

Allem hier wird das Thema in freier Nachahmung und verstärkt von der Oberstimme, unter harmonischer Mitwirkung der übrigen vorgetragen und gleich darauf noch einmal unter den, im Orgelpunkte*) rufenden Oberstimmen, Blechinstrumenten, Pauken und Violons, neben der von dem Basse, dem Violoncell und Violen nachgeahmten Figur der Gegenbewegung vom Tenor wiederholt, zum würdigen Schlufs einer tüchtigen Fuge. Die Worte:

Ein Tag ist ihm u. s. w.

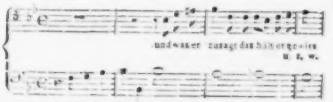
beenden den Hymnus.

Nach einem überleitenden Zwischenspiele folgt der Triumphgesang der wüsten Dämonen, charakteristisch instrumentirt, dann die schon genannte Scene des Satan. Bei dem Choral der Gläubigen, zu deren Gesange der Marsch:



und Chor der Eroberer den Gegensatz bildet, ist nichts zu erwähnen. Die Eroberer treten militärisch keck auf, ohne dafs ihr Gesang sich über einen guten Soldatenchor in irgend einer Oper erhöbe; ein Engelchor tritt zu beiden — bis hierhin ist eine Nebenfigur

noch das charakteristischte und belebendste bei dem weit fortgeführten dreifachen Chor. Den Schlufs aber desselben und des ersten Theils macht eine vortrefflich gearbeitete kraftvolle Doppelfuge.



die Krone des ersten Theiles.

Der zweite bleibt ungeachtet mancher angenehmen Stelle unbedeutend, bis zu der mit wahrer Begeisterung geschriebenen, malerisch instrumentirten Scene:

Furchtbar wie Donnersturm u. s. w.

mit dem Rufe der Engel:

Versammle dich, Staub u. s. w.

und dem

Fällt über uns, ihr Berge u. s. w.

Diese ganze grofse Abtheilung ist in Einem Gufse hingeschrieben und man fühlt nicht lebhafter, wie der Komponist von ihrer Bedeutung erfüllt war, als wenn man sie mit dem, was ihr vorangeht und folgt, zusammenhält. Ref. macht nur noch auf die höchst bedeutende Behandlung der Violinen und Bässe aufmerksam und schweigt von dem in ächtem Pharisäersinn gedichteten nun folgendem Lobgesange, der mit der Fuge

Gerecht sind deine Weg u. s. w.

den zweiten Theil schliefst.

*) Ein zu einer Folge von Harmonien, zu denen er nicht wesentlich gehört, beibehaltener Ton. Wegen der übrigen Kunstausdrücke wie der mit der Fugenform Unbekannte die Zeitung, Art 17. S. 88 und 89.

Mit hoher Majestät und wahrer Tempelfeierlichkeit beginnt der dritte Theil mit dem Chor der Engel:

Er sammlet die Völker vor seinen Thron,

einer der erhabensten Sätze, die Ref. in neuern Kompositionen gefunden hat, im Weltgericht in dieser Beziehung am höchsten stehend. Mit einem matten Menschen- und braven Teufelschor, meist im unisono, beginnt nun das Gericht. Gegen den Ankläger Satan treten unter andern die Märtyrer, mit einem der Choralsätze auf, den wir im ersten Theile von den Gläubigen im Druck unter der Macht der Eroberer gehört haben — dann Eva mit dem Chor der Mütter und Kinder, angenehm instrumentirt mit Flöten, Fagotts und drei Violoncells. Zu der erneuerten Anklage Satans:

Verfolgt von eurem Grimme u. s. w

kehrt das oben S. 144 mitgetheilte Marschthema, endlich bei dem

Wehe, es schwindet die Hoffnung

der sündigen Menschen die ebenfalls schon angeführte charakteristische Figur wieder. Diese Erinnerungen mögen gut gedacht sein: allein die an den Marsch stellt neben jenen Worten und an solchem Orte nur seine Unkräftigkeit blos. Von dem, was weiter folgt, ist nichts zu sagen, als dafs sich sehr angenehme Stellen (besonders in dem Hymnus an Maria) finden und die Schlufsfuge wacker und kräftig durchgearbeitet ist.

Es hiefse die Achtung gegen einen so tüchtigen Tonsetzer verletzen, wenn seine Korrektheit in jeder Beziehung noch zur Sprache gebracht werden sollte. Ref. wünscht von Herzen und gewifs in vieler Seele dem Komponisten ein Gedicht, das ihn begeistere, ein Ganzes in dem Sinne zu bilden, in dem im Weltgerichte das:

Er sammlet die Völker

und jene Scene im zweiten Theile geschaffen sind.

Der Stich der Partitur ist korrekt und sauber; der Preis für 288 Seiten reichen Inhaltes angemessen.

Marx.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 6. und 13. April.

An beiden Tagen wurde Fernand Kortez nach der neuen Umarbeitung gegeben, erschien mithin in seiner dritten Gestalt. Dafs Herr Spontini die Umarbeitung seiner Werke nicht scheut, sobald er sie nothwendig findet, kann als ein Beweis von redlichem Willen und von Charakterkraft nur lobend anerkannt werden. Besser wäre es freilich, ein Werk würde in seiner ersten dichterischen Anlage gleich so gründlich erwogen, dafs eine erhebliche Abänderung wenigstens in jener nicht nöthig befunden würde; wünschenswerth für den Komponisten, der um so rascher und freier zu neuen Schöpfungen vorschreiten könnte, je weniger er von seinen alten Werken festgehalten würde; wünschenswerth für das Publikum, das sonst gehindert wird, sich ein Kunstwerk als ein Bestehendes einzuprägen und das durch Umänderungen zerstreut, in seinem innigen Interesse gestört wird.*) Ist nun aber einmal eine Abänderung nothig, so scheint es uns sehr sonderbar, zu tadeln, dafs sie unternommen und dabei auf Mozarts Beispiel zu verweisen, der nie geändert habe. Ist denn alles Recht und nur das Recht, was Mozart gethan? Mozarts gröfste Kraft war — man mifsdeute das Wort nicht — ein Kunstinstinkt, in einem Grade, wie er sich noch nie bisher gezeigt hat und wahrscheinlich in unserer Kulturperiode nie wieder zeigen wird. Geist und Urtheilskraft**) war ihm weder von Natur in erheblichem Grade verliehen, noch erheblich ausgebildet. Und — hätte er eine überdachte Umarbeitung seines Ido-

*) Schon an Kindern kann man die Erfahrung machen. Sie wissen es wenig Dank, wenn man ihnen eine Geschichte mit Veränderungen wiederholt und rufen bald zur Ordnung; denn sie fühlen sich in ihrem Glauben, in ihrem gemüthlichen Hineinleben in die Geschichte gestört.

**) Die Begeisterung, in die uns alle seine schöpferische Kraft versetzt, blendet aber die meisten und läfst sie nicht zu einem unbefangenen Urtheile gelangen. So wurde neulich von einem Mozartianer lobend erwähnt, (und wie es schien, als Muster für Kritiker aufgestellt) Mozart habe über Kompositionen gemeiniglich nur mit einem: „es ist was drin," oder „es ist nichts drin," geurtheilt. —

meneus unternommen, seiner einzigen auch der musikalischen Haltung nach, grofsen Oper: so würde dieses an einzelnen Schönheiten so unendlich reiche, dieses in vielen Scenen an Grofsheit und Tiefe unvergleichliche Werk nicht von allen Bühnen und leider aus dem Gedächtnisse der Mehrzahl verschwunden sein. Auch ist es ein Vorurtheil, dafs das Genie nicht verändern müsse und könne. Man denke an Göthe, der seinen Tasso und Iphigenia in Prosa schrieb und dann in Verse umarbeitete. Nur der Instinkt geht nicht auf Aenderungen ein; denn er schwebt nicht über seinen Werken und erkennt nicht die Nothwendigkeit, die sie hervorgehen hiefs und die, welche sie zu ändern gebietet. Doch genug über ein Vorurtheil. Kortez hat einer Abänderung bedurft und sie ist erfolgt.

In keiner Oper zeigt sich der Einfluſs, welchen das französische Tragodienwesen auf Spontini's Dichter und auf ihn selbst gehabt hat, deutlicher als in Kortez. Die französische Kunstschule, wenigstens wie sie bisher gewesen, verwandelte auf eine wahrhaft chinesische Weise die lebendigen Menschen in Stereotypen und zwar wenige. Mit Verstand und Witz faſste sie auf, welche Eigenschaften dem Menschen, vor allen dem Franzosen die interessantesten wären; diese und ein „raisonnement" über sie waren der eigentliche Gegenstand der Kunstwerke, die Personen gleichsam nur Mittel, sie darzustellen. *) Der Held war zusammengesetzt aus amour, honneur, noblesse — die Geliebte aus amour, honnetete, douceur, die Vertrauten hatten alles das in geringerm Grade und Fidelité und was dem mehr. So wurde der unerschöpfliche Reichthum, den Natur dem Künstler bot, leichtsinnig und unkünstlerisch weggeworfen. Und so ist es natürlich, dafs die Mehrzahl der Franzosen, eben für die reichsten und tiefsten Schöpfungen Shakespears und der Deutschen noch nicht gebildet sind.

Auch mit Kortez ist eine solche französische Verstümmelung erfolgt: die gewifs weniger in Frankreich als bei uns empfunden wird. Kortez, dieser Mann mit dem eisernen Willen, diese Felsennatur, die nichts erschüttern kann, dieser Unaufhaltsame, der mit wenigen Hunderten viel mehr Millionen, der ziemlich gebildete, fanatisch-wüthende, verzweifelnde Nationen angreift und unterjocht, den kein Widerstand, keine Verlockung, keine Furcht, nicht Meuterei seiner Krieger, nicht Verluste und Hülflosigkeit, nicht Erbarmen von seinem Ziele abwenden können, der sein Opfer packt und hält, wie die Hyäne, eher zu sterben, als loszulassen bereit — aus diesem Kolofs ist ein braver französischer Militär geworden, der prahlt, nur für die Rettung seines Vaterlandes unterjoche er Mexiko, und der seine Seele und seine Zeit zwischen Generalspflicht und — nun natürlich, und Liebe theilt.

Amazili auf der andern Seite würde den Franzosen, so wie sie geschichtlich uns bekannt ist, nicht noble genug erschienen sein. Sie wurde also im vollen französischen Sinne des Wortes erste Liebhaberin, Braut des Kortez und nun erst, da man sie so hoch, so anständig und vornehm gestellt hat, empfinden wir ihr Hin- und Wiedereilen von einem Heere zum Andern als unweiblich und ihrer unpassend. So zerfällt aber endlich das ganze Stück in zwei sehr heterogene Theile. In dem einen sehen wir Staatsverhandlungen und Krieg — diese können nur die Hülle, nicht den Kern eines Drama abgeben, dazu gehören individuelle, aus jenem veranlafste, bedingte, getragene Verhältnisse. Im andern sehen wir die Liebe des Kortez und der Amazili nur episodisch in jenen Theil eingewebt; darum werden wir auch hier nicht von einem uns ganz erfüllenden Interesse gefesselt.

Indefs jener Fehler der Anlage ist zu fest mit der Ausführung des Gedichtes und mit der Komposition verwachsen, als dafs eine Aenderung

*) Der verderbliche Einfluſs dieses Unwesens auf das französische Publikum ist nicht ausgeblieben. Der Theaterbesuchende Franzos bringt statt Herz und Phantasie nur den Verstand, statt Empfänglichkeit Kritik — nach seinen Kräften — mit. Die Regel herrscht auf der Bühne; jeder Zuhörer bewacht vor allem ihre Beobachtung und erlaubt eher alles, als ihre Verletzung. Ein gegen die Sprachregel accentuirtes oder gesprochenes Wort, eine regelwidrige Bewegung und vergessen ist das Stück mit der erfoderlichen Illusion, die interessante Situation, jedes Verdienst der Darstellung — der Fehlende wird zur Ordnung verwiesen. Doch haben Deutsche diese Verstandeskälte, die nur dem leergebliebenen Gemüthe möglich ist, dem deutschen Publikum gewünscht.

möglich wäre. Es war also gut, dafs man — wenn denn ein aus dem Innern des Gedichts hervorgehender Total-Effekt unerreichbar war — wenigstens auf einen kräftigen Schluſs für das Ganze bedacht ward und das Stück nicht unbeendigt mit einer unbedeutenden Eroberung Mexikos und einem gleichgültigen Frieden schliefsen liefs. Nach der neuesten Bearbeitung versucht Amazili, Kortez gefangenen Bruder mit Gefahr ihres Lebens vom Opfertode zu retten. Der Priester bestimmt, während Kortez schon stürmt, auch ihr den Tod, wird aber im Momente der Ausführung von einer spanischen Kugel niedergestreckt; die im Sturm eindringenden Spanier befreien Amazili und ihre gefangenen Genossen, Montezuma ist gefangen, Mexiko in Flammen und im Siegertaumel, in der Freude der Befreiung endet das Stück.

Dieses war im Allgemeinen auch die Anlage der Oper von ihren Dichtern, so, wie wir sie in der, in Paris herausgegebenen Partitur finden. Die Stellung der einzelnen Scenen ist in der letzten Anordnung verbessert. Jetzt erblicken wir gleich bei der Eröffnung des Stückes die fantatischen Ausschweifungen, die Gräuel des mexikanischen Priesterdespotismus, die Verweichlichung und zugleich Verwilderung der Nation, die ganz unzulängliche Charakterschwäche des Herrschers. Dies giebt dem Angriffe der Spanier wenigstens eine Art von poetischer Berechtigung, öffnet unsere Augen sogleich und stark für die Gefahr, die die Gefangenen und Amazili bedroht und läfst uns die Schwierigkeiten erwägen, die Kortez zu bekämpfen haben wird. Nun hoffen wir auf sein Heer. Allein wir finden es in Empörung. Alles scheint verloren, als die Empörung in Telasko's Gegenwart ausbricht — und Kortez eiserner Wille, Kortez Herrscherkraft hält seine Schaar, schlägt Mexiko, befreit Amazili und die Gefangenen. —

Spontini hat sehr glücklich das in der Oper aufgegriffen, was für künstlerische Behandlung die reichsten Anlässe bot. In den Chören entfaltet sich in dieser Oper seine gröfste Kraft — so wie in der Vestalin in der Charakterbildung, in Olimpia in den Finalen, voll Kampf und Streit, in Nurmahal in der Auffassung des romantischen, da und dort durchblickenden Elementes — in diesen Chören stellt sich das wilde Naturvolk, jetzt in wollüstige Ruhe eingewiegt, jetzt aufschäumend in Wuth, den klaren festen europäischen Kriegern gegenüber. Und so, wie wir dies von der ganzen Oper behaupten, so müssen wir auch in den neuzugefügten Scenen die Chorstellen, besonders einen Priesterchor, als das Gelungenste anerkennen. Ueber Einzelheiten werde geredet, wenn das Werk in seiner jetzigen Gestalt dem Publikum und auch uns bekannter geworden ist.

Nur ein Bedenken mufs noch endlich zur Sprache gebracht werden. — Wir müfsten sehr irren, wenn die endlosen Ballets, die vielleicht der französische Theaterritus Herrn Spontini aufdrang, nicht bei uns Deutschen nachtheilig wirkten. Der witzig kalte Franzos nimmt aus Einzelnheiten Befriedigung und glaubt seine Zeit gar nicht übel angewendet zu haben, wenn er dazwischen noch eine zufällige Zerstreuung geniefst. Auch der Italiener läfst sich zwischen den Akten einer grofsen Oper ein Ballet aufführen, und würde das Karneval von Venedig nicht, wie bei uns weise geschehen, nach Iphigenia in Tauris, sondern mitten inne gegeben haben. Allein wir Deutsche, wenn es der Künstler nur recht anfängt, leben uns in das Kunstwerk hinein und finden uns erst dadurch ganz befriedigt. Daher wird es gerade von den Zuhörern, die eine Oper gern tiefer auffassen mögen, widrig und störend empfunden, wenn auf einmal die Handlung still steht, die Hauptpersonen still sitzen und sich eine endlose Reihe von Tänzen entwickelt, die sich schier wie die Hauptsache geberden, wozu die Oper etwa den Rahmen abgiebt. Alles, was der Komponist angeregt hat, wird in diesen Tänzen unter die Füfse getreten, alles vergessen und wenn die Handlung fortschreitet, dann sind die Hörer erkältet, ja ihre Ohren, ihre Augen, ihre Aufmerksamkeit ermüdet und erschöpft. Dies wurde eben in dem zweiten Akte von Kortez wieder recht fühlbar, wie früher einmal in der Vestalin.

Und hätten wir noch ein Ballet, das nur den

*) Zeitung No. 8. S. 78.

Namen eines Kunstwerkes verdiente, das sich im Allgemeinen nur über die geistlose Seiltänzerei erhöhe, ja das nur als solche neu, mannigfaltig, amüsant voll wäre. Können denn diese ewig und endlos wiederholten Sprünge, kann dieses höchst ungraziosen Renkungen, kann dieses naturwidrige Aufheben der Beine einen künstlerischen, ja nur einen angenehmen Eindruck machen? Müssen sie nicht den schwächern Theil des Publikums immer mehr von einem innigen Antheil an Kunst und Natur entwöhnen, immer gleichgültiger für Wohlgestalt machen, immer mehr die Aufmerksamkeit von dem Wesen auf Aeußerliches, vom Geiste auf eine nichtsnutzige körperliche Geschicklichkeit, von Genie und Studium auf Dressur lenken? Herr Spontini, der an der Spitze der Königlichen Oper steht, der seine künstlerische Thätigkeit ausschließlich der großen Oper widmet, hat die nächste Veranlassung, sein Fach und namentlich seine Werke von dieser Ueberladung mit Auswesentlichem rein zu halten. —

Die Aufführung war, wie immer unter seiner Leitung, voller Leben und Energie. Herr Bader zeichnete sich aus. Madame Schulz entwickelte ihre Vorzüge so günstig, wie sie es vorzüglich in Spontini's Opern zu thun Gelegenheit findet. Der Meister mag durch manche ihrer Ausführungen erfreut werden; sie mag sich Glück wünschen zu den Rollen, die ihrer Individualität am günstigsten sind und zu der Nähe des Komponisten, der seine Werke besser aufführt, als sie jeder andere früher aufführen hels. Chor und Orchester, so wie die hier ungenannten Solostimmen bewährten ihren alten Ruf.

Notizen auf einer Kunstreise gesammelt.

Die mittlern und kleinen Städte haben herkömmlicherweise eigentlich kein Bürgerrecht, in den Annalen der Kunst zu glänzen; jedoch hat den Ref. dieses, bei Aufündung so manches vortrefflichen, durch lenige Umstände aber in weniger gekannte Orte verschlagnen Talents oft ein wehmüthiges Gefühl ergriffen, nicht die Macht zu besitzen: ein verborgen lebendes Talent aus seinem Dunkel hervorzuziehn und ihm den Wirkungskreis anzuweisen, der ihm gebührt. So besitzt Bernburg an der Saale einen Nachkommen des berühmten Kapellmeister Naumann, Kantor und Musikdirektor an den Kirchen Bernburgs, der als Komponist kirchlicher Sachen, wie als Orgelspieler wohl verdiente, mehr gekannt zu sein. Nicht minder erfreut sich Quedlinburg in der Person des Herrn Stadtmusikus und Musikdirektors Rose eines Musikers, der gleich ausgezeichnet als Dirigent eines Orchesters, wie als Virtuose auf der Violine und Klarinette ist. Seinen Bemühungen verdankt Quedlinburg ein recht brauchbares Orchester, das bei dem Eifer des Direktors immer mehr zu werden verspricht.

Auch eine Schauspielertruppe ist in Quedlinburg gegenwärtig, die aber die Gränzen einer gewöhnlichen Bande nicht überschreitet und nur ein Subjekt aufzuweisen hat, das in so fern merkwürdig ist, als es in dieser Umgebung sich vorfindet. Es ist nämlich der als Musikdirektor bei dieser Gesellschaft engagirte, höchst schätzbare Künstler, Herr Saal, der nun in eben der Eigenschaft zu dem Köthenschen Theater abgeht, das mit einigen vorzüglichen Mitgliedern versehen sein soll.

An einsichtsvollen und durch ihre Leistungen oft Künstler von Profession beschämenden Dilettanten ist Quedlinburg reich. Es besitzt unter andern einen Zirkel für Männerquartetts, wie Ref. solchen in bedeutenden großen Städten nicht vorgefunden hat.

Auch Klausthal, in der Höhe des Harzes, ist nicht entblößt von Musikern großen Talents. Herr Anding, bisheriger Kantor in Klausthal, geht in derselben Eigenschaft nach Lüneburg ab. Sein Abgang wird von den Musikfreunden dieser Stadt sehr bedauert, da sie demselben das Entstehen mehrer auf Uebung im Gesang und der Instrumentalmusik berechneten Musikvereine zu denken haben, denen er mit beispiellosem Eifer mehre Jahre vorstand. In der Theorie der Musik gut zu Hause, verliert Klausthal auch an ihm einen gründlichen Lehrer. Eine große Anzahl von Kirchen-Kantaten, so wie weltlichen Kompositionen geben ein schönes Zeugniß für seine Produktivität und lassen wünschen, daß er dem großen Publiko bald bekannt werde.

Herr Stolze, Org. in Klausthal, ein Schüler des hochverehrten Organisten Fischer in Erfurt, geht nach Zelle und dürfte von seinem Nachfolger schwerlich als Org. übertroffen werden, um so weniger, da der Magistrat in dem zu erneuenden Nachfolger einen wahren Ausbund musikalischer Fertigkeiten aufzustellen gedenkt, der, wie das Cirkular in der Leipzig. Musikal. Zeitung besagt:

1) ein braver Organist,
2) ein tüchtiger Gesanglehrer,
3) ein gründlicher Klavierlehrer,
4) ein eben so gründlicher Lehrer d. Harmonie
5) ein fertiger Violinspieler,

und 6) ein routinirter Dirigent sein soll.

Für diese Summe Talentreichthums bietet der Klausthaler Magistrat 300 Thlr., frische Luft auf den Bergen und eine gute Aussicht auf den Brucken.

Die Orgel in Klausthal ist nicht unbedeutend; sie hat 3 Klaviere und über 60 klingende Stimmen, woran die Rohrstimmen von vorzüglichem Tone sind. Der Stadt fehlt es übrigens nicht an einsichtsvollen Dilettanten, die den anzustellenden Organisten kräftigst in seinen Bemühungen um die Kultur der Musik unterstützen werden. Z.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. April — Nro. 17. — 1824.

II.

Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig bei Karl Friedrich Knobloch. 1824. 8. 430 Seiten.

Nicht bedeutungslos trägt dieses Buch nächst der Zuschrift an Freunde der Tonkunst keinen andern Titel, als den Namen seines Verfassers. Was es enthält, ist ein wichtiger Theil der Resultate, die ein vieljähriges, von Geist und Gefühl beseeltes Hineinleben in die Tonkunst, eine vieljährige Beschäftigung mit ihrer Litteratur dem auch in andern Sphären verdienten Verfasser gewährt hat. Ein Schüler Hillers, aus einer jetzt fast vergessenen Periode, durchlebte er — und zwar an der Spitze der von ihm gestifteten, unter seiner Redaktion *) so blühenden, so einflufsreichen Leipziger musikalischen Zeitung — die mozartsche Zeit, deren regeres Leben erst von Mozarts Tode zu datiren sein mögte; und jetzt, in dem Beginnen einer neuen Periode, zeigen seine Ansichten, seine Darstellungsweise noch dieselbe Frische, dieselbe Wärme, welche uns stets in ihnen erfreut hat. Nichts Veraltetes, nirgends Abschliefsung gegen später Gebildetes und Werdendes, für alles Gute Empfänglichkeit, nirgends auch Affektation; so nähet uns jüngern der ältere, gereifte Freund der Tonkunst, um manches interessante Feld mit uns behaglich, wie es dem ältern ziemt, und froh belebt, wie es alle mögen, zu durchwandern.

Das Buch ist den Freunden der Tonkunst zugeschrieben. Ich möchte es nicht blofs in den Händen derer sehen, die ihre Neigung zur Musik selbstthätig dargelegt haben, sondern in den Händen aller, die sich überhaupt eines Interesse für diese Kunst bewufst sind. Je mehr sich der Einflufs der Tonkunst in unserer Zeit verbreitet, je freier und geistiger sich ihr Leben entfaltet: desto zeitgemäfser ist es, ihren Geist, den Gedanken, der in ihren verschiedenen Gestaltungen lebt, aufzufassen und ihr Wesen eben der Mehrzahl, die nur empfangen kann, aufzuklären. Und eben dies (ein vorherrschender Zweck auch unserer Zeitung) wird durch das Buch für Freunde der Tonkunst so höchst erwünscht befördert!

Mehr als in irgend einer andern Kunst bedarf das Publikum in der Musik einer besondern Vorbereitung, einer Anleitung, ihre Werke richtig und erfolgreich aufzunehmen. Unser ganzes Leben ist schon Vorbereitung, Schule, um uns für die Auffassung dichterischer oder plastischer Werke zu befähigen. Indem wir denken lernen, indem wir beginnen, auf unsere und anderer Empfindungen zu merken, indem wir unser Auge auf den uns umgebenden Gestaltungen vergleichend ruhen lassen, üben wir uns, die Nachbildungen der Künstler zu fassen, den Ideenflug des Dichters zu de n; ist auch diese Stufe der Verständnifs bei weitem nicht das Ziel, die Gränze unserer Erkenntnifs, so ist doch die erste Hälfte des Weges zurückgelegt. Die Musik, es ist wahr, folgt auch den Spuren der Natur. Aber wie schwer sind die Elemente in ihrer künstlerischen Verwandlung, in den ungezählten Gestaltungen und Zusammenstellungen, in dem unaufhaltsamen Dahinströmen der Musik *) zu erkennen, wieviel gehört nun vollends dazu, ein ganzes reiches Tonstück zu durchschauen!

Daher ist denn die Meinung so weit verbreitet, dafs Musik nur dunkle Gefühle anzuregen vermöge, daher ist es erklärlich, dafs selbst denkende Männer trotz den unverkennbar geis-

*) Leider hat sie seit 1819 aufgehört.

*) Zeitung No. 2. S. 29.

tigen Eindrücken, welche die Tonkunst bei so vielen und so oft hinterlassen hat, dennoch hin und wieder alle Musik für einen bloßen Sinnenreiz ausgeben, vergleichbar etwa einem angenehmen Geruche, der ja in größerm Maaße auch die Kraft habe, aufzuregen, zu berauschen, zu betäuben. Kommt nun noch hierzu die Unfähigkeit der meisten Musiker, sich selbst und andere über ihre Kunst klar zu machen, die Unfähigkeit der meisten Musiklehrer, in ihren Schülern Sinn und Idee zu erwecken, so ist sehr begreiflich, warum die große Zahl derer, welche sich nicht selbst aufzuklären vermögen, nicht zu der Fähigkeit, auf die tiefere Bedeutung der Musik einzugehen, gelangt und sich selbst des innigeren Genusses, die höher stehenden Kunstwerke aber der verdienten allgemeinern Theilnahme verlustig macht. —

Eines der vortrefflichsten Werke, welche für die geistige Forderung des großern Musik liebenden Publikums bestimmt waren, Hildegard von Hohenthal, von Heinse, scheint diesen Zweck nicht in dem gehofften Grade erfüllt zu haben. Manche tiefere philosophische Ansicht scheint dem Verfasser selbst nicht so klar geworden zu sein, daß er sie der Mehrzahl seiner Leser hätte zugänglich machen können: auch mag der Verfasser durch Ueberladung mit unnöthigen Notizen, durch ein oft gezwungenes Prunken mit ausgebreiteter Litteratur und Kenntnis des Technischen*) und durch die bizarre Mischung dieser oft trockenen Bestandtheile, zu glühenden Schilderungen aufgeregter Sinnlichkeit, seinem Werke selbst Eintrag gethan haben. Der nicht so tief denkende, aber weit richtiger und tiefer auffassende Hoffmann scheint den Kredit seiner Kunstansichten durch seinen zügellosen, die eigentliche Meinung oft verdunkelnden Humor geschwächt **) und fast überall nur als Unterhaltungsschriftsteller gegolten zu haben.**)

Mit tiefern Kenntnissen und einer überwiegenden Klarheit führt uns der Verfasser des vorliegenden Buches zu den ihm zunächst werthen, von ihm zunächst gekannten Gegenständen aus der musikalischen Welt: weniger, wie es scheint, Neues anzuregen, als Vorhandenes zu erleuchten Willens. Sehr willkommen sind uns die Bilder aus dem äußern Leben der Musiker, die, wie man schon oft bemerkt hat, ein ganz eigenes Völkchen bilden und gekannt sein wollen. Der possierliche Stadtmusikus, der die große Welt auch nach Virtuosengebrauch brandschatzen mögte, der junge Virtuos auf dem Landsitze seines Fürsten, sind Bildner voll Wahrheit und Leben, das letztere besonders mit dem gemüthlichsten Humor gewürzt. Wir nennen diese Aufsätze, die Anordnung des Buches verlassend, zuerst, denn sie sind am geeignetsten, aus der großen in die Musikwelt einzuführen, auch wol am geeignetsten die Aufmerksamkeit derer zu gewinnen, die für Musik selbst nur ein schwächeres Interesse hegen.

An sie reihen sich Bildnisse Hillers, der Mara und Andreas Rombergs. Auch hier muß selbst der nichtmusikalische Leser durch die lebendige Auffassung der Charaktere, durch die sichere, feine und stets getreue Darstellung lebhaft interessirt werden und erkennen, daß sie so nur einem Manne gelingen konnte, der für das Leben und die Kunst jener Personen ein gleich helles und geübtes Auge gehabt hat.

*) Wie in seinem Artushello. Es ist bemerkenswerth, daß eben geistvolle Männer in diese Eigenheit verfallen, wahrscheinlich um sich den Technikern dadurch geltend zu machen, auch wol ihre Schwäche eben in dem technischen Theile zu verdecken. So selbst der unsterbliche, nie genug gepriesene Goethe, wenn er in Kunst und Alterthum über Werke der Plastik redet. Als wenn nicht jeder durch ihre geistreichen Ansichten sich befriedigt fühlte, als wenn sie sich erst den Technikern gleichstellen müßten, um sich über sie zu erheben! Wer diesen Theil der Kunst überwunden hat, wird nicht Technik, sondern den Geist, der auch in ihr lebt, anschauen lassen.

**) Nun vollends in unserer, von Scherz und Ironie, wie es scheint, so ganz entwöhnten Periode. Was hat man nicht schon in dieser Zeitung alles falsch gedeutet! Den Spott über ein lächerliches Gerücht in No. 3. S. 25. hat man für eine Bestätigung desselben gelesen, die Recension der Beethovenschen Sonate in No. 11. (wahrscheinlich ein Satz S. 98.) hat das Gerücht verbreitet, Beethoven sei gestorben — eine achtbare musikalische Familie hat die Recension — für einen ernsten Tadel Beethovens angesehen. Difficile est, satyram non scribere.

**) Vergl. meine Abhandlung: E. T. A. Hoffmann als Musiker, im Anhange zu Hoffmanns Lebensbeschreibung.
Marx.

Musiker und Musikfreunde aber finden eine reichere Ausbeute.

Höchst interessant wird ihnen sein, durch die beseelte Darstellung des Lebens Johann Adam Hillers sich einmal in die nächste Periode vor Mozart zu versetzen. — Die Genie's in den Künsten folgen sich, wie es scheint, nicht in ununterbrochener Reihe; einer Periode genialer Entwickelung folgt eine Zeit der Ruhe, in welcher Talente die vom Genie geöffneten Bahnen ebnen, das dort Erfundene weiter verarbeiten und zugleich für eine neue, vom Genie zu eröffnende Periode vorarbeiten. So scheinen uns die von Händel u. Sebastian Bach nach einer, und den großen Italienern des siebzehnten und (der ersten Hälfte) des achtzehnten Jahrhunderts nach der andern Richtung eröffneten Bahnen durch Hasse und Naumann, durch Graun und Schulz und andre weniger Bekannte weiter verfolgt und geebnet worden zu sein; Emanuel Bach und Hiller nebst andern den Eintritt der Mozartschen Periode vorbereitet zu haben — wie denn (um unsere Ansicht noch einen Schritt weiter zu verfolgen) der von Mozart eingeschlagene Weg von Pär, Weigl, Winter (wenigstens in seiner deutschen Oper. d. Opferfest) u. andern benutzt worden.

Es ist höchst wohlthuend, das ernstliche, von wahrer Kunstliebe beseelte und so erfolgreiche Wirken Hillers, daneben aber die Empfänglichkeit, den Enthusiasmus des alten Mannes für damals neue, in einem neuen Geiste geschaffene Werke jüngerer Meister, z. B. für Mozarts Requiem zu sehen. „Seine Verehrung und Liebe gegen dasselbe," sagt unser Verfasser, „ging so weit, daß er sogar eine Abschrift der Partitur von fremder Hand und auch den bald erscheinenden Druck nicht mogte, sondern — jetzt, der Greis, wie ehemals mit Hasse in Dresden der Jüngling — das Ganze sich eigenhändig abschrieb. Dasselbe that er auch mit Joseph Haidns herrlicher Messe, die hernach als No. 4. gedruckt worden ist: und auf die Titel schrieb er mit zollhohen Buchstaben: Opus summum viri summi, W. A. Mozart; Opus summum viri summi, J. Haidn." Herrlicher Beethoven! Findest du auch einen Hiller? —

Eben so wohlthuend wirkt das Verhältniß voller Pietät der jüngern, wenn gleich berühmtern Tonkünstler zu Hiller, den sie vertrauensvoll und nie ohne Erfolg bei ihren Arbeiten zu Rathe zogen. Der Verfasser nennt hier „Naumann, der selbst in spätern männlichen Jahren, da er von mehren Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, „„Vater Hillern"" (unter welcher Benennung er bei den jüngern Meistern überall kursirte) seine Arbeiten zuschickte und dessen oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön und wäre noch schöner, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die Kora zurückgab, wenn der Komponist auch überall gut deklamirt hätte, seine Rondo's lassen wollte und in manchen Sätzen das Ende finden könnte — Und nun wurden mehre Bogen Beläge und Vorschläge zu Verbesserungen beigebracht. Vater Hiller hat mich etwas stark mitgenommen — fing sich Naumanns nächster Brief an: „„Dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe"" — war die Antwort."

(Der Schluß folgt.)

III.

Korrespondenz.

Charfreitags-Musik.

In der stillen Woche haben wir Graun's Passions-Musik, dieses preußische National-Kunst-Produkt, zweimal (zum 69sten und 70sten Mal seit seinem ersten Erscheinen) mit gewohntem Interesse und gleicher Erbauung gehört.

Die erste Aufführung am Mittwoch Nachmittag in der Garnison-Kirche war durch den wohlthätigen Zweck und uneigennützigen Eifer des Herrn Direktor Hansmann ausgezeichnet, mit seinem Sing-Institut für milde Anstalten der Menschenliebe unermüdlich nach besten Kräften zu wirken. Die Solo-Gesang-Partien wurden von den Demoiselles Weizmann, Karoline und Katharina Eunicke, den Herren Stümer und Blume ausgeführt.

Die zweite Aufführung der Passions-Kantate erfolgte auf Veranstaltung und unter Leitung des Herrn Professor Zelter in gewohnter Art

am Charfreitage Abends im hell erleuchteten, klangvollen Saale des Königlichen Opernhauses, dessen Entbehrung für grofse Vokal-Musiken, bei seiner vorzüglichen Qualifikation dazu in akustischer Hinsicht, sehr zu bedauern ist.

Die Sopran-Soli wurden von den Damen Milder und Schulz gesungen. Diese Namen zu nennen, reicht hin, den Kunstwerth der Ausführung zu bezeichnen. Dennoch können wir uns selbst den Nachgenufs der Erinnerung nicht versagen, der rührenden Töne der Mad. Milder und ihres einfach seelenvollen Vortrages in dem tief gefühlten Recitativ: „Ach! mein Immanuel", dem „Gebet um neue Stärke" und dem melodischen Duett: „Feinde die ihr mich betrübt" zu gedenken. In letzterem ist durch die vorgenommene Stimmen-Verwechselung zwar, zum Gewinn der Wirkung für die Sopran-Stimme, diese mehr in die Mittel-Töne gelegt, dagegen aber auch wol der Melodie oft ein Theil des Reizes der Oberstimme entzogen, und es gehört ein so hoher Tenor, als Herr Stümer dazu, um anhaltend in der höchsten Stimmlage zu verweilen und die Töne zu tragen.

Madame Schulz excellirte als Bravoursängerin in der berühmten Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" noch bei der Wiederholung mit gleicher Kraft und in dem hohen Triller auf a — b schliefsend. Die Rundung der Koloraturen war ganz der bewunderten Kunstfertigkeit dieser hochgeschätzten Sängerin angemessen, deren Vortrag der Recitative auch der Empfindung gemäfs und zweckmäfsig nüancirt war. Einen trefflich ausgeführten Triller auf einem Leittone vor der Schlufs-Fermate hätten wir in dieser Musik lieber entbehrt.

Herr Stümer singt die ganze schöne Tenor-Partie mit dem, diesem denkenden Künstler eigenen, bedeutsamen Vortrage und zeichnete sich besonders in der rührenden Arie: „Ihr weichgeschaffnen Seelen," wie in dem bereits erwähnten Duett aus.

Die hohe Bafs-Stimme des Hr. Devrient d. j. ist ganz für die Partie dieser Kantate geeignet. Wir bedauerten um so mehr, die Arie: „So stehet ein Berg Gottes" nicht in der Tonart D zu hören, da der schroffe Uebergang aus dem B dur zu der in A beginnenden Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", störend wirkt.

Graun hat uns hier ein Vorbild einer Fuge zurückgelassen, die kommenden Zeiten noch als Muster gelten wird, wie sie der geist- und gemüthvolle Rochlitz auch in seiner neuesten, sehr zu beherzigenden Schrift:

„Für Freunde der Tonkunst"

ehrenvoll aufstellt.

Die Chöre wurden sämmtlich mit der Fülle und Gediegenheit des Tons, der Präcision, und intensiven Kraft ausgeführt, durch welche die Fasch-Zeltersche Sing-Akademie sich in der Masse gebildeter Stimmen stets auszeichnet.

Wir verkennen dabei keineswegs auch die Bestrebungen und rühmlichen Leistungen anderer Sing-Vereine. Alle wirken zu Einem Zwecke: Reinigung des Kunst-Geschmacks und Veredlung des Gemüths. —

Kurz vor der Passion hatte man auch Gelegenheit, an heiliger Stätte Pergolese's „Stabat mater" zu hören. — Möchte doch einmal Beethoven's „Christus am Oelberge" und Mozart's hier noch nie gehörte Oster-Kantate: „Davide penitente", auch Händel's „Messias" wieder aufgeführt werden. Die Gewohnheit hat ihre Rechte, aber auch jede Zeit ihre Ansprüche.

J. P. S.

Ueber denselben Gegenstand.

Bei aller Achtung vor dem einsichtsvollen Verfasser des vorstehenden Berichts und bei dem ernstlichen Wunsche, überall nur zum Lobe Gelegenheit zu finden, darf ich doch bei einem so ansehnlichen Gegenstande, als die Aufführung grofser Oratorien ist, über einen Unfug nicht schweigen, desgleichen ich in sehr kleinen Städten nicht gefunden habe, einen Unfug, der Berlins und der von Fasch in so edlem Sinne gestifteten Akademie gleich unwürdig ist. Ich meine die Verunstaltungen, welche man sich mit den ehrwürdigen Meisterwerken erlaubt, die das Geschick der Aufführung trifft.

Die Präcision, mit welcher die Singakademie alle Chöre ausführte, verdient das gröfste Lob und bezeugt das Verdienst des Herrn Professor Zelter, jene Chöre fleifsig, sorgfältig und genau

eingeübt zu haben. Allein das ist die unterste, bei weitem nicht die einzige Pflicht eines Akademiedirektors. Die Akademie ist kein öffentliches Institut. Dieser Umstand befreit sie von öffentlicher Beurtheilung und gern übergehe ich daher die nachdenklichen Fragen: wie ihre reichen Mittel (eine grofse Anzahl guter Stimmen, eine sehr reiche Bibliothek) verwendet werden, was für die Mitglieder, was für das Publikum, was endlich für die Fortbildung der Kunst durch sie gewonnen werde, in Verhältnifs zu dem, was gewonnen werden könnte — mit Stillschweigen. Nur von öffentlichen Aufführungen sei hier die Rede; ich würde mich sogar auf die jetzige der Graun'schen Passion beschränken, wenn nicht für das ununterrichtete Publikum der Beweis nöthig wäre, dafs nicht ein vielleicht zufällig veranlafster Mifsgriff, sondern ein verjährungnahes Unwesen obwaltete.

Die erste Pflicht eines Akademiedirektors für öffentliche Aufführungen ist zweckmässige Wahl der aufzuführenden Werke. Sie müssen an sich der Aufführung, des Vorzugs vor denen, die nicht aufgeführt werden, werth — ihre Folge mufs nicht blos auf Abwechselung, sondern auch möglichst auf Förderung des Publikums in künstlerischer Beziehung berechnet sein. Diese Pflicht wird von Herrn Prof. Zelter nur sehr unvollkommen erfüllt.

Seit drei Jahren hörten wir von der Akademie:

1) den Messias,
2) Athalia von Händel und
3) den Tod Jesu von Graun.

Jedes dieser Werke verdient an sich die Aufführung und wenn manchem Händelschen Oratorium vor Athalia der Vorzug gebühren mögte, so will ich die Wahl nicht Herrn Prof. Zelter zuschreiben, da sie von jemand anders getroffen oder wenigstens veranlafst sein soll. Allein wie kann man rechtfertigen, dafs die Graunsche Passion Jahr für Jahr wiederholt wird und — bei der Seltenheit akademischer Aufführungen — andre, weit vorzüglichere, z. B. eben den Messias von Händel so zurückdrängt, wenigstens vom Charfreitage, dessen Feier nicht herrlicher begangen werden kann, als durch dieses Meisterwerk? Die Zeiten sind vorüber, wo wir Leiden beklagen, die die höchste Verherrlichung sind. Die kleine, weichliche Ansicht dieser im Tod Jesu lebt nur noch in dunklern Gefühlen. Unserer geistig erhobenen Zeit ist ein freieres Aufschauen erlaubt. Wir dürfen und müssen die Leiden, die Schmach und den Tod tief empfinden, unsere Seele mufs mit weinen und mit sterben. Aber dann dürfen und müssen wir uns auch mit dem Verklärten erheben, unser Auge darf alle Stralen seines Lichtes sammeln. Unser Glaube ist nicht in eine kleine Kirche eingeschlossen, unsere Verehrung trägt nicht die ängstliche Fessel einer dürftigen, nur durch geringe Kräfte bedingten Form*). Wir sehen die unschätzbaren Folgen des Wirkens Jesu über die ganze Erde ausgebreitet, Früchte auf Früchte seiner herrlichen Saat, unser Hymnus tönt in den Lobgesang der Nationen. In diesen Gesinnungen müssen wir den Tag feiern, an dem Jesus sein Wirken mit dem Tode besiegelte. Dies ist der Grundgedanke des Messias, der den Kampf des Lichts mit der Finsternifs und den Sieg des Glaubens verherrlicht, wie noch kein Werk irgend einer Kunst. Dies ist das Werk, welches jeden Hörer geistig fördert, hoch erhebt über jede kleinliche Ansicht und Denkweise, welches geistig und technisch solche Tiefe hat, dafs es noch in Jahrhunderten nicht erschöpft werden wird — diefs ist die Charfreitagsmusik, die unsern Tagen geziemt.**)

*) Zeitung No. 12. S. 107.

**) Man lese, was einer unserer gröfsten Männer, obgleich er nicht einmal Musikverständiger war, was Herder über den Messias sagt: . . . . Lesen Sie die Vorreden Luthers zu seinem Gesangbuch und was er sonst bei aller Gelegenheit von der Musik spricht, wie er sie nächst der Theologie als eine zweite Theologie preiset, und sagen, was nach diesem Begriff unsre Musik des Gottesdienstes für eine andere Sache sein könnte! Noch neulich habe ich dies in Händels Messias auf's neue gefühlt und geahnet. O Freund, welch ein grofses Werk ist dieser Messias, eine wahre christliche Epopee in Tönen! Wenn Sie gleich von Anfange die sanfte Frostesstimme, sodann zur Ankunft des Messias in der ganzen Natur Berg und Thal ebnen hören, bis sich die Hoheit, die Hoheit des Herrn offenbaret u. alle Welt ihn schaut mit einander; wenn Sie die schaurliche Arie: wer mag ertragen den Tag, wenn er kommt u. sein Läuterungsfeuer durch

Die Graun'sche Passion steht im Ganzen auch künstlerisch unter unserer Zeit. Die Arien und das Duett werden allgemein als unbefriedigend empfunden, die Einförmigkeit in ihrer und der Struktur der übrigens schönen Recitative ermüdet, manche Stelle, z. B.

weinet nicht, es hat überwunden der Löwe u. s. w.

wird nur noch aus Respekt für das Ganze ohne Lächeln tolerirt, selbst die gut gesetzten Choräle können nicht mehr begeistern, die Instrumentation ist fast durchgängig bedeutungs- und erfolglos, nur die Chöre ergreifen, erfüllen uns noch jetzt mit ihrer frommen Wahrheit — das Ganze endlich schliefst ungefähr in der Höhe, in der es begonnen hat u. kann uns höchstens erbauliche Unterhaltung, nicht Erhebung gewähren.

Dennoch verdient sie wegen der Chöre, Recitative und einzelner Schönheiten Erhaltung, und die Bedürfnisse derer, welche für höhere Musik noch nicht gereift, sind der Berücksichtigung werth. Allein eben für diese sorgt ja die Hannsmannsche Singakademie durch die nach Preis und Ort weit gemeinnützigern Aufführungen in der Kirche. Auch genügen ihre Kräfte vollkommen für die Passion, welche gar keine grofse Besetzung erfodert, wogegen der Messias für die gröfsern Kräfte der Sing-Akademie eine würdigere Uebung bietet. So könnte und müfste beiden Werken ihr Recht wiederfahren und so würde, selbst wenn sich die Akademie nicht dazu verstehen könnte, öfters aufzutreten, noch Raum für andere Werke, z. B. das Alexanderfest von Händel, geschafft.

Die zweite Pflicht eines Akademiedirektors ist: das erwählte Werk in einer seinem Wesen und den Ansprüchen unserer Zeit angemessenen Weise zur Aufführung zu bringen, wozu freilich gehört, dafs man in den Geist des Werkes eingehe und die Bedürfnisse der Zeit kenne. Hier verdient das Verfahren des Hrn Professor Zelter laute Rüge, um so mehr, da er auf seinem Standpunkte als Direktor der gröfsten bestehenden Akademie bedeutenden Einflufs hat, da er den Ruf geniefst, ein Verehrer und Kenner eben der alten Musik zu sein und sein Beispiel Schwächere zu gleichem Unwesen verleiten konnte. *) Ich wende mich auf Athalia von Händel zurück, wo weniger erheblich gefehlt worden ist.

Bekanntlich waren zu Händels Zeit unsere Blasinstrumente noch wenig ausgebildet, zum Theil noch nicht einmal erfunden. Ihre Stelle vertrat die Orgel, welche Händel nach der Aussage sachverständiger Zeitgenossen auf eine freie, eigenthümliche, höchst wirkungsreiche Weise

Ihr ganzes Wesen fühlen; und der fröhliche helle Bote kommt, der mit seinem Lerchengesange Frohlocken in Zion bringt; und die Völker, die sonst in den Kreuzgängen des Dunkels wandeln, nun schn ein grofs Licht, bis der ganze helle Morgen dann; wenn sodann das Einzige Chor in seiner Art: es ist uns ein Kind geboren, alle Namen des Neugebornen wie Thautropfen vom Himmel niederzählet, und plötzlich alles schweigt und die sanftete Hirtenmusik Nacht und Schlummer macht und die Ankunft vorbereitet — Sie wissen, m Fr., mit Worten läfst sich über alle dafs nichts sagen. Hören Sie die Arie: er wird Hirte sein: kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid: hören Sie das Chor: Sieh das ist Gottes Lamm und darauf denn das Herzdurchdringende Solo: er ward verschmähet: deine Schmach zerbrach sein Herz: schau an und sieh, ob irgend sei ein Jammer gleich seinem Jammer und Alles, Alles was folgt, bis zu dem in die Ewigkeiten hineingehenden Halleluja! ewig und ewig. Vernehmen dann nach einer kurzen Pause das sanfte, gewisse: ich weifs, dafs mein Erlöser lebt und fühlen den allgemeinen Todesschlaf und die Auferstehung und wenn die liebliche Trommete tönt, die schöne Frühlingsverwandlung, und hören den Dialog über dem Grabe, Tod, wo ist dein Pfeil? und abermal Alles Alles, bis alle Chöre aus allen Welt-Enden dem Preiswerthen Lamm Dank und Hoheit zu Fufsen legen, auf ewig und ewig — hören Sie dies und haben nur einiges Gefühl für Religion und Töne; wie werden Sie an manche unserer Kirchenmusiken denken? Und doch ist alles so einfach! und nur Worte aus der Bibel — ja Gottlob! nur Worte aus der Bibel; keine schöngereimte Kantate!

*) Leider fehlt es nicht an einem Beispiele. Auch Herr Hausmann liefs die Arie: so steht ein Berg Gottes, von der weiter unten die Rede sein wird, in C dur singen und (that er's, um der Modulation von da nach A dur überhoben zu sein?) schlofs den ersten Theil mit der Arie. Man denke sich ein Oratorium, das mit grofsen Chören anfängt und den ersten Theil mit einer Arie schliefst; dann eine Pause, in der die etwa angeregte Begeisterung sich verzehrt — und nun der zweite Theil mit einer feurigen Fuge (die den ersten besiegeln sollte) einherstürmend, dann sich unmittelbar in einem sanften Choral abkühlend!! Und solches Unwesen darf in Berlin mit dem Werke getrieben werden, auf das die Berliner stolz sind!

behandelte. — Bei den jetzigen Aufführungen seiner Werke schweigt die Orgel. Statt ihrer haben wir den reichen Chor der Blasinstrumente und unser Ohr ist an ihre Fülle, an ihre Effekte, an den Gegensatz, den sie zu den Saiteninstrumenten bilden, an die Mitteltinte, die sie zwischen diesen und den Singstimmen abgeben, gewöhnt. Ein Händelsches Werk ohne Orgel und ohne Blasinstrumente ist daher weniger, als Händel selbst beabsichtigt hat und weniger, als wir zu empfangen gewohnt sind. Defshalb halte ich es für unerläfslich, ein solches Werk, wenn es aufgeführt werden soll, zu instrumentiren. Ein glänzendes Beispiel hat Mozart in dem Messias gegeben; Mozart, der in dieser seiner Arbeit, durch eine so tiefgedachte und fleifsige Instrumentation, wie er sie nie in seinen eigenen Werken ausführte, bewiesen hat, welche Liebe und Ehrfurcht er für seinen grofsen Vorgänger hegte; Mozart, dem man gewifs den richtigsten Takt in der Musik zutrauen darf. —

Herr Prof. Zelter führte Athalia ohne neue Instrumentation auf. Die Folge war, dafs die Einförmigkeit blofser Saiteninstrumente unser anders gewöhntes Ohr nicht nur ermüdete, sondern dafs auch die starkbesetzten, nie von weichen Blasinstrumenten gedeckten Violinen immer schärfer und zerreifsender unser Gehör verletzten.

Diefs darf man nicht für eine mifsverstandene Ehrfurcht für die Integrität des Werkes ansehen, denn wie zerrissen und verstümmelt wird der Messias aufgeführt! Arien besonders und Recitative werden weggeworfen, als wären sie durch Zufall oder ungeschickte Hand hineingelegt worden, nicht als hätten sie Händels und Mozarts ernste Prüfung zu bestehen gehabt. Ist es nun zu verwundern, wenn der unkundige Theil des Publikums glaubt, nur die Händelschen Chöre seien noch erträglich; und wenn Sänger, die es nicht verstehen, Händels Arien zu singen, ihre Ungeschicktheit hinter jenes Vorurtheil verbergen? Das gröfste Verdienst dieses Werkes ist eben die hohe Einheit, derzufolge jedes vorhergehende Stück die nachfolgenden vorbereitet und alle in gemessener Bahn zum Gipfel führen. Diese geistige Einheit hat auch eine musterhafte Oekonomie mit den Mitteln begründet. Die zwei wichtigsten Punkte — den Tod des Heilands und den Schlufs des Ganzen, die Verherrlichung — ausgenommen, drängt sich nirgend Chor auf Chor: überall gewähren uns Arien die nöthige Erholung. Doch ich habe nicht nöthig ausführlicher zu sein, da der hochverdiente Rochlitz in seinem neuesten Werke „für Freunde der Tonkunst" so meisterhaft über den Messias geschrieben hat. — Wie kann sich nun Herr Professor Zelter bestimmen, dieses jedem wahren Musiker heilige Werk zu zerreifsen, nicht einmal die äufsere Harmonie des Ganzen zu schonen, die Oekonomie des auch in dieser Beziehung so tief überdachten Werkes zu zerstören? Eine Masse Händelscher Chöre, meist nur durch kleine Recitative von wenigen Takten, selten, zu selten durch Arien auseinandergehalten, wer kann das ertragen, ohne ermüdet, betäubt zu werden, oder — stumpf zu sein?

Ein eben so verwerfliches Verfahren hat Hr. Prof. Zelter sich mit der Graunschen Passion erlaubt. Hält man es denn für gleichgültig, in welchem Tone ein Stück geschrieben ist, glaubt man, dafs der Zufall die Tonart*) und die Folge derselben, bestimmt? Wer je aus voller Seele etwas komponirt hat, ja, wer nur mit ganzer Seele auf gute Kompositionen Anderer eingegangen ist, der weifs, welch einen Einflufs die Tonart, in der sich dem Komponisten die erste anregende Idee vorstellte, auf die Gestaltung des Ganzen gewinnt, wie man dieselbe Melodie in einer andern Tonart anders empfunden, anders gestaltet haben würde.

Wie kann man sich erlauben, den kindlich frommen, unschuldigen Gesang

ein Gebet um neue Stärke

aus dem kindlich unschuldigen G-dur in das wehmüthige sehnsüchtige F-dur, die glänzende sonnenhelle Arie:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fufs in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen

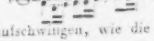
aus dem feurigen D-dur nach dem weichen dämmerungsreichen B-dur zu versetzen? Hätten

*) Wegen dieses Ausdruckes s. Zeitung No. 2. S. 10.

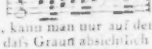
nicht schon die Violinen, die in D-dur so hell und frisch klingen und auf deren Kraft Graun so augenscheinlich gerechnet hat, hätten sie nicht schon abmahnen müssen? Und wie leidet darunter die Verbindung des Ganzen! Nach dem Schlusse des Gebets in Fdur schlägt der Akkord des folgenden Recitativs 6

an, nach der zweiten Arie in B-dur wird eine kleine Formel des Nachspieles auf eine nichtssagende, kleinliche Weise fortgesetzt, bis endlich die B-dur Arie sich wohl oder übel an die A-dur Fuge anreiht.

Eben so verwerflich ist es, die erste Stimme im Duett einem Tenor zu geben. Ist denn etwa alles erlaubt und gut, was nur nicht gegen die Regeln des Generalbasses läuft? Ist es gleichgültig, ob ein Sopran sich frei in die luftige Höhe schwingt, oder ein Tenor sich in die höhern Töne dringt, die bei ihm nur leidenschaftlichen, oder — gar keinen Ausdruck haben; und da von der unbedeutendern zweiten Sopranstimme bedeckt wird, statt dass sie den ersten Sopran so zweckmäßig hebt? Kann sich der weiche Sextengang

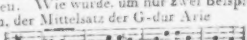


so leicht aufschwingen, wie die helltönenden Terzen:

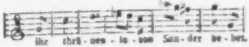


und endlich, kann man nur auf den ersten Blick verkennen, dass Graun absichtlich und wohlbedächtig zwei Soprane, gleiche Stimmen, wählte, deren Melodien sich schwesterlich umschlingen? —

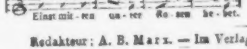
Die dritte Pflicht eines Direktors ist, die Ausführung sachgemäß zu leiten. So ungern ich auf eine Diskussion über das Tempo eingehe, da es an einem festen Maafsstabe, wenigstens für die nicht nach dem Chronometer bezeichneten Kompositionen fehlt, so darf doch die alles verflachende, jede Eigenthümlichkeit verwischende Wahl der Tempi nicht ungerügt bleiben. Wie wurde, um nur zwei Beispiele zu geben, der Mittelsatz der G-dur Arie



und der ohnehin nicht kräftig genug komponirte Mittelsatz der Tenorarie

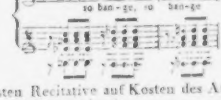


gedehnt, dafs in letzterm besonders der Satz

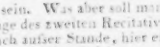


sich wie ein langsamer ¾ Walzer anhörte! Es steht ja sogar Allegretto und Vivace darüber — wenn man nicht schon, selbst abgesehen von der Bedeutung, an der harmonischen Behandlung und dem Gange der Melodien wahrnehmen konnte, dafs der Komponist darauf gerechnet hat, beide Sätze durch lebhaftes Tempo gehoben zu sehen.

Die vierte Pflicht eines Direktors endlich ist, den Ausübenden rathend zur Seite zu stehen. Hätte Herr Professor Zelter diese erfüllt und nöthigenfalls seine Autorität als Direktor angewendet, so würde es in den Graunschen so richtig gefühlten und meist so gut gedachten Recitativen (des besten Theils der Passion nächst den Chören) nicht zu so vielen zweckwidrigen Aenderungen, z. B. zu der Verwandlung des so steigefühlten, so schön gesteigerten



im ersten Recitative auf Kosten des Ausdrucks und der Steigerung in ein



gekommen sein. Was aber soll man vollends zu dem Vortrage des zweiten Recitativs sagen? Ich bekenne mich aufser Stande, hier einzelne Fehler nachzuweisen: denn nichts war unverändert, keine Stelle unverdorben geblieben. Wer ein Recitativ so verunstalten kann, der beweiset, dafs er es gar nicht verstanden hat. Auch die schönsten Töne können dafür kein Ersatz sein.

Dieser, obwohl strenge Wahrheiten ist man dem Interesse des Publikums, der Kunst und dem Andenken würdiger Meister schuldig. Habe ich irgendwo geirrt, so bitte ich für sachgemäfse Widerlegung, wie schon sonst geschehn, diese Zeitung selbst an und versichere für dergleichen, wie für andre Beiträge meine und des Herrn Herausgebers Erkenntlichkeit.

Marx.

Bekanntmachung.

Bewährte Kenner haben über die Kompositionen und die Virtuosität des Herrn Professor Würfel (Pianofortespieler) und Herrn Janusch (Flötist) in Folge ihres in Leipzig gegebenen Konzerts sehr günstig geurtheilt. Daher mache ich auf ihr, Mittwoch den 5ten bevorstehendes Konzert aufmerksam.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5. Mai — Nro. 18. — 1824.

II.

Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig bei Karl Friedrich Knoblloch. 1824. 8. 430 Seiten.

(Schluss aus No. 17.)

Höchst interessant und lehrreich für Sänger und Freunde der Gesangkunst ist der Lebensabriss der Mara. Auch sie giebt ein Beispiel, dass selbst die ungünstigsten Verhältnisse die Entwickelung einer kräftigen Natur nicht verhindern können. Man kann aus dieser Biographie lernen, wie viel ausser dem Talente für Musik zu einer vollendeten Sängerin gehört. „So hat man sie, erzählt der Verfasser, Hauptarien Hasse's nach und nach sechs bis achtmal vortragen hören, mithin, da diese Arien nach damaliger Sitte zwei Hauptabschnitte hatten, deren erster stets wiederholt wurde, diese ersten Abschnitte zwölf- bis sechszehnmal, und nie hat sie sich dabei bloss wiederholt; nie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Styl des Stückes sich entfernt.“ — Und an einer andern Stelle: „noch heute erinnern sich Männer vom vollgültigsten Urtheil mit Erstaunen und freudiger Begeisterung — z. B. mit welcher Kraft und mit welcher, das festeste unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Gröfse sie in jener berühmten Arie des Händelschen Messias das oft wiederkehrende: „„Ich weifs, dafs mein Erloser lebt““ sang, und singend sprach, und sprechend accentuirte, alle Zuhörer zu gleichem Gefühle stimmend und ihre Gemüther mit sich emporschwingend.“

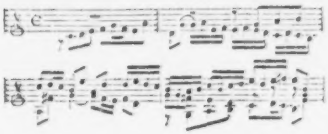
An die Bildnisse reihen wir allgemeinere Aufsätze über blinde Musiker — der Komponist und der Liebhaber — Verschiedenheit der Urtheile (und Urtheilenden) über Werke der Tonkunst — Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker, — reich an treffenden und fruchtbaren Bemerkungen für Künstler und Kunstfreunde. Das Gebiet der Tonkunst bezeichnet unser Verfasser in dem ersten hier genannten Aufsatze, als den besuchtesten und wohlthätigsten Zufluchts-Ort für Blinde — und schreitet damit zu der Frage fort, warum demungeachtet noch kein Blinder sich in der Komposition ausgezeichnet habe, da man meinen sollte; blinde Musiker würden, im Vergleiche mit sehenden, „sich in ihren Produktionen vornehmlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen: würden öfter, als diese, ganz eigene Wege einschlagen und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen, als die Kompositionen Anderer mühsam einstudiren und vortragen.“ Es werden sehr einleuchtende Ursachen zur Erklärung dieser Erscheinung angeführt. Sollte nicht neben ihnen auch anzunehmen sein, dafs der Geist des früh Erblindeten, besonders aber des Blind-Gebornen, nie so, wie der des Sehenden, sich bereichern, im Allgemeinen nie die für Produktivität nöthigen Kräfte einsammeln könne und dafs das stete Gefühl einer mangelhaften Organisation, die Hülfsbedürftigkeit, das Abgetrenntsein von der menschlichen Gesellschaft, ja schon das Andersein, den Blinden nie die sichere innere Ruhe, die muthige Zuversicht vergönne, die das Schaffen so sehr befördern, ohne die vielleicht gar nicht geschaffen werden kann? — Was weiter von dem Gedächtnisse der Blinden, namentlich des Flötenspielers Dülon erzählt wird, ist sehr merkwürdig.

Eine höchst werthvolle Betrachtung: die

Fuge, bietet uns den Uebergang zu den, die Tonkunst unmittelbar fassenden Abhandlungen. Ihren Zweck, Dilettanten und Laien die Fuge zugänglich, verständlich, werth zu machen, wird sie bei aufmerksamen und folgsamen Lesern gewiss erreichen; der Weg, den der Verfasser einschlägt, scheint auch uns der zweckmäßigste, die Darstellung läßt an Gründlichkeit (so weit der Zweck sie gestattete) und Klarheit nichts zu wünschen übrig. Auch Komponisten finden eine gute Lehre, Ref. aber Gelegenheit, die Bestimmung eines Sprachgebrauchs in dieser Materie vorzuschlagen.

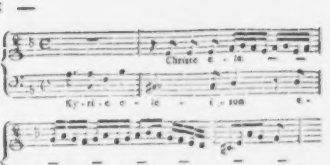
Was Thema der Fuge sei und bedeute — so wie, was man unter dem Ausdrucke Gegenharmonie und Zwischenharmonie begreife, — ist schon in dieser Zeitung für Ununterrichtete angemerkt worden.*) Das Thema ist es, welches in den verschiedenen Stimmen durchgearbeitet und möglichst genau wiederholt wird. Nicht so ist es mit der Figur der Gegenharmonie, die man vielmehr freier gestaltet, auch wol ganz mit einer andern vertauscht. So ist es z. B. in der ersten Fuge in Sebastian Bachs wohl temporirtem Klavier

(Leipzig bei Peters, Th. 1.)



wie schon diese ersten Takte zeigen. Eine solche Fuge hat also Einen Hauptgedanken, Ein Thema, welches sich stets und genau wiederholt.

Allein es giebt Fugen, in denen, bald jedes einzeln, bald beide neben und gegeneinander zwei Themata durchgeführt werden, jedes streng beibehalten, jedes als ein unveränderlicher und unentbehrlicher Hauptgedanke behandelt — keines also bloße Gegenharmonie ist. Ein Beispiel für diese Art ist die Fuge in Mozarts Requiem



Wenn nun das Thema in der Fuge die Hauptsache, der Gedanke ist, welcher das ganze Tonstück anregt und alle sonst darin vorkommenden Sätze als Nebensachen, oder Nebengedanken beherrscht, so sollte man, wie dem Ref. scheint, die Fugen zunächst nach den Thematen eintheilen und

Fugen mit einem Thema (z. B. die eben angeführte Bachsche) einfache,

Fugen mit zwei Thematen (z. B. die Mozartsche) Doppel-Fugen,

Fugen mit drei, vier Thematen, drei- und vierfache Fugen

nennen.

Hiernächst erst käme in Betracht, ob das Thema oder ob die Themata stets gegen zu beibehalten, überall als vorherrschende Sätze ein- und durchgeführt seien. Eine solche Fuge (die obigen dienen wieder als ein Beispiel) würde streng e eine anders behandelte, freie Fuge zu nennen sein; eine solche ist die Ouverture zur Zauberflöte.

Endlich kann in jeder Fuge (so wie in jedem mehrstimmigen Tonsatze) der doppelte Kontrapunkt, diejenige Setzart angewendet werden, vermöge deren die Oberstimme zur Unterstimme werden kann, ohne daß harmonisch falsche Fortschreitungen entstehen. Allein eben, weil diese Setzart überall Anwendung finden kann, ist sie nicht geeignet, die Fugen nach ihr zu klassifiziren — man müßte sie denn mit allen Tonsätzen in solche theilen, in denen der doppelte Kontrapunkt angewendet und in solche, wo er nicht angewendet ist.

Die oben als sachgemäß empfohlne Nennungs-Weise ist aber keineswegs die Allgemeine. Ein Theil der Musiker hat — wie es scheint,

*) No. 10. S. 88. u. f. No. 15. S. 115.

willkührlich — angenommen, dafs zu einer strengen Fuge zwei Themata (Thema und Kontrathema oder Kontrasubjekt) gehören, nennt (wie auch unser Verfasser) die mozartsche Doppelfuge: Kyrie. Christe eleison und die graunsche: Christus hat uns ein Vorbild gelassen u.s.w. — strenge Fugen, oder Fugen schlechtweg. Ref., der sich der oben erwählten Benennungsweise stets bedienen wird*) bemerkt dies nur, um wenigstens Mifsverständnisse zu vermeiden. Auf den Aufsatz und seinen Werth hat übrigens die Benennungsweise durchaus keinen Einfluss.

Meisterhaft, den Komponisten und Direktoren beherzigenswerth, den Freunden ernster Musik, die sich mit dem gröfsten Oratorium vertraut machen, sich den höchsten Genufs verschaffen wollen, der in dieser Sphäre zu erlangen ist — nicht genug zu empfehlen ist die Abhandlung über Händels Messias. Obgleich Ref. nicht überall des Verfassers Ansicht theilen kann **), so hat er doch den Aufsatz mit der innigsten Freude gelesen, der einen seiner Lieblinge gründlicher und tiefer, als bisher irgend geschehen, zur Betrachtung zog, mit der lebhaftesten Theilnahme bemerkt, wie das herrliche Werk in dem Gemüthe des Verfassers lebendig geworden ist. Er wünscht, dafs die vortrefflichen Lehren, die aus diesem Aufsatze hervorgehen, nirgends taube Ohren und versteinerte Herzen finden mögen.

Interessant für jeden Musikfreund, besonders aber für Komponisten und Freunde der Kunstgeschichte ist die Abhandlung über die Entstehung der Oper, so wie die (über das Opernfinale) Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels.

Die wertheste Stelle im Buche ist übrigens dem Ref. die Zusicherung des Verfassers, dafs die verschiedenen Gegenstände, die er in diesem ersten Theile behandelt hat — er vertheilt sie unter die Rubriken

Bildnisse,
Betrachtungen,
Vermischtes —

in folgenden Bänden fortgesetzt werden sollen. Möge der Verfasser seine zahlreichen Verehrer bald mit diesen Fortsetzungen erfreuen.

Marx.

Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und (bei vier Liedern für ein) kleines Chor mit Begleitung des Piano-Forte, einer Violine und eines Violoncello, (beide obligat) komponirt von Ludwig von Beethoven. 3 Hefte. Op. 107. 108. Berlin. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung. Pr. f. alle 3 Hfte 6 Thlr. 4 Gr.

Der unsterbliche Meister beschenkt seine Verehrer mit 25 schottischen Volks-Liedern, die in seinem Diademe zwar als kleine, aber demohneachtet als ächte Perlen ewig glänzen werden, so lange das Lied bei fühlenden Seelen sein bescheidenes Plätzchen behaupten wird. Wir sind es schon lange an Beethoven gewohnt, dafs er sich nicht zu dem herabläfst, was das wohlgefällige, Kunstsinn affektirende Kopfnicken (um mit Hoffmann zu sprechen) des musikalischen Pöbels, den er (besonders in seinen grofsen Arbeiten) drückt, gewinnen könnte. Auch hier ist kein Gemeinplatz; keine, zwar oft gefällige, aber bis zum Ueberdrufs gehörte melodische Wendung; keiner von den beliebten Schlufsfällen, wie sie jetzt wol eben Mode sind. Hier ist ferner kein überreiztes, krankes Schmachten; keine absichtliche Malerei; kein unzeitiger Spafs, wie man diese Gebrechen an Liedern bekannter Komponisten jetzt so oft findet; nein! rein aus dem ewigen Born seines Original-Genie's sind diese Lieder geschöpft, hier ist Natur und nur diejenige reine Freude, welche aus Liebe zu ihr das menschliche Herz bewegt und erfreut. Sie schliefsen sich in Hinsicht auf die dem Liede geziemende, edle Simplicität würdig an die Lieder von Schulz, Reichardt und Zelter an und ziehn jedes unbefangene, von Modesachen entfernte, Naturliebende Gemüth unwiderstehlich zu sich hinauf. So mufs das Lied sein. So hat es uns auch Göthe gelehrt. Je mehr man diese Lieder singt, desto tiefer senken sie sich in das

*) und bedient hat. Zeitung No. 16. S. 144.
**) Namentlich nicht in Betreff der Mozartschen Instrumentation. Vergl. Zeitung No. 17. S. 154.

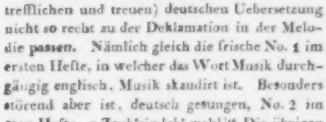
Gemüth hinein. Man trägt sie auf dem Spaziergange, ohne daſs man es will, immer bei sich; man mag den blauen Himmel ansehn, oder die geschmückte Erde, sich überglückliche Menschen freuen, oder den feuchten Blick auf Gräber senken; überall erregen Anklänge aus diesen Liedern Freude oder Beileid.

Die Gedichte sind gröſstentheils überaus schön und eigenthümlich und verdienen hinsichts ihrer Poesie und einfachen Diktion eine besondere Würdigung. Ursprünglich sind sie von Beethoven (wie sich auch schon aus dem Titel schlieſsen läſst) englisch komponirt, weshalb denn auch zwei Lieder in der (übrigens durchaus vortrefflichen und treuen) deutschen Uebersetzung nicht so recht zu der Deklamation in der Melodie passen. Nämlich gleich die frische No. 1 im ersten Hefte, in welcher das Wort Musik durchgängig englisch, Musik skandirt ist. Besonders störend aber ist, deutsch gesungen, No. 2 im 3ten Heft: „o Zaub'rin leb' wohl!“ Die übrigen lassen sich aber gröſstentheils deutsch sehr gut vortragen.

Wir stellen sie zusammen in:

1) zart trauernde Lieder,
2) Soldaten-Lieder,
3) Trink-Lieder und
4) heitere Minne-Lieder.

1) Unter den zart trauernden hat dem Rec. besonders „der treue Johine“ gefallen. (No. 4, H. 3.) Wie herzinnig ist er, wie treu! Der Schluſs:



ist überaus rührend und wahr! Das Nachspiel ist ein Abschiedsgruſs aus weiter Ferne, den der treue Johine, Thränen im schönen, wahren Auge, der Heiſs-geliebten zuwinkt.

Recht aus des Sängers Brust ist auch „o köstliche Zeit“ (No. 3, H. 1) gesungen. Ein Andante con moto hebt im Diskante des Piano-Forte eine süſse, ländliche und interessante Melodie an, (sie erinnert an die Pastoral-Symphonie, vielleicht absichtlich?). Die Saiten-Instrumente tragen die Stimme sanft fort mit den Worten: „o köstliche Zeit, wo im Jubelgedrang ich führte den Reigen zu Tanz und Gesang, wo frisch von der Quelle, wie Tageslicht helle, mein Inn'res floſs über, so sprudelnd und schnell!“ Der Piano-Forte-Baſs begleitet die Melodie mit einer Ländlichkeit athmenden Triolen-Figur, mit der sich das Cello in der Gegenbewegung brüderlich umschlingt. Die Figur ruht im Basse durchgängig auf F. In der Melodie liegt eine unnennbare Wehmuth. Sie sagt: Die holde Vergangenheit ist dahin! — Das gepreſste Herz will sich Luft machen und bricht mit einem Allegro ben marcato, vom Pizzicato des Cello gehoben, in die Worte aus „Wein! Wein! Wein! Komm bring' mir Wein, zur Lust mir, Freund meiner Brust, thu mir Bescheid! Wein! bis der Jugend Träum' umziehn die Brust mir! Warum (hier ein schmelzendes ritardando) ach! fliehen sie so weit?“ Das Thema des Allegro weckt als Nachspiel wieder aus dem ritardando auf, fällt aber bald in die köstliche Zeit zurück (Andante) und schlieſst mit den beiden ersten Takten das Allegro. — Beethoven ist ein grofser Psycholog und weiſs die innersten Saiten der Seele unendlich zart zu berühren!

No. 2, H. 1. „Der Abend“ ist ein im Akkompagnement stiller, ruhender Abend, der sich in Schottlands ernste Thäler der romantischen Tweed feierlich-herabsenkt. Die Singstimme haucht klagend ihre Trauer aus.

No. 5, H. 1. „Der schönste Bub' war Henny“ ist rührend und wahr. Eben so No. 8, H. 1. „Die holde Maid von Inverneſs.“ No. 8, H. 3. „Noch einmal wecken Thränen bang,“ ein herrliches Gedicht! —

In No. 2, H. 2, werden die Worte: „Was, Julia, sagt dein Blick voll Gram, der Seufzer tief und bange“ höchst sinnig mit einem ruhenden und ernsten Cello-Tone begleitet, den ein zweiter ruhender Ton der Violine ablost, zu den Worten: „sich! schnell wie Morgenröthe kam und floh die Gluth der Wangen.“ Diese beid-n Töne

machen einen sehr schönen Effekt. Die hellen Piano-Forte-Klänge im Nachspiele klingen wie „das Thränchen, das im Hauch des Flacker-Lichtes flimmert.“ —

Einen tiefen und bleibenden Eindruck machte auf den Rec. No. 7, H. 2. „O grausam war mein Vater.“

Diese Melodie kehrt immer wieder, sie ist wahrhaft plastisch. Man sieht die arme Verstofsene dabei erschöpft ins Knie sinken. Die Stelle: „husch husch mein süfses Kindlein, wärm' dich an meiner Brust!“ ist schauerlich und klingt (unisono) wie Wahnsinn. Der Schlufs „wenn so scharfer Nordwind weht“ erweckt das tiefste Mitleiden.

2) Soldaten-Lieder.

Ganz andrer Art ist No. 7, H. 1. In lebhaften, nationellen und Marschähnlichen Rhythmen ziehn die frischen und kecken Hochlands-Burschen, mit ihrem Silbermond, glänzenden Gürtel und blauem Hute von Waterloo heim. Der alte Donald Bane, der im Anblick seiner jungen schottischen Landsleute selbst wieder jung wird, empfängt sie mit der gemüthlichsten Weise, die eckige und etwas barbareske Intervalle hat, weshalb sich auch unser geschliffenes Ohr Anfangs dagegen sträubt. Hat man sich aber erst mit diesen kräftigen Intervallen vertraut gemacht, so empfindet man ganz die Freude des alten gemüthlichen Donald Bane. Das Nachspiel fragt sehr charakteristisch, und seine letzten Takte antworten: Waterloo! Waterloo! —

Noch eigenthümlicher ist die marschartige No. 6 im 3ten Heft: „Die Hochlands-Wache.“ Die Melodie ist in der That eine alte prächtige Barden-Weise, kühn und fest, wie die Felsen der Schotten. Der kleine Chor ist sehr effektvoll. Man sieht die Schotten über ihre kühnen Höhen stolz dahin ziehn und hört sie aus voller Brust singen. Das Nachspiel verliert sich, phantasiereich genug.

3) Trinklieder.

Die oben schon erwähnte und englisch zu singende No. 1, H. 1. „Musik, Lieb' und Wein“ mit Chor ist frisch und hat eine angenehme Melodie, die im Chor in der zweiten Stimme kontrapunktisch angebracht ist.

No. 5 im 2ten Hefte. „Schenk ein, mein guter Junge! schenk hoch, hoch, guter Junge!“ (aus G-moll) hat dem Rec. ungemein wohlgefallen. Man hört, dafs die Trinkgesellschaft nicht mehr bei der ersten Flasche ist; die „Köpfe glühen“ schon etwas heifs und die „Funken des Witzes sprühen“ in den beiden Streich-Instrumenten höchst lebhaft. Ein besondres Leben giebt dem Liede die rasche Modulation von G-moll nach F-dur.

4) Heitere Minnelieder.

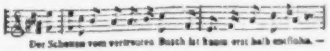
Unter diesen ist besonders auszuzeichnen No. 3, H. 2. „O du nur bist meines Herzens-Bub', Willy.“ — Ein liebliches Liedchen! „voll Liebe und Leben und Lust!“ — Wer sieht nicht die holde, glücklich liebende Jungfrau in der Jugendblüthe vor dem Geliebten stehn? Am Schlufse sagt sie stumm zur Lerche in blauer Luft:

„Im Nestchen still deinem Liebchen sag',
Nur ja dem Lieb' allein,
Wie du sahest voll Glut ein Mädchenherz
Wie deines so leicht und rein!“

No. 1 im 2ten Heft ist ein idyllisches, sanftes Duettchen. „Schau her, mein Lieb! der Wälder Grün,“ dessen Schlufs dem Rec. besonders zusagte: „dem Hirten lächelt stets Natur, so wie dem Königsohn!“

No. 8, H. 2 ist auch artig, besonders das „niedlich“ und „appetitlich.“ — Eben so „Mariechen, komm an's Fensterlein.“ — No. 3, H. 3, das Fischerlied, malt lieblich die Wellen der Largo-Bay, und die Fermate auf den Worten „in heller Sommerfluth“ ist recht poetisch. Weniger wollte dem Rec. No. 5, H. 3 zusagen.

Aber No. 7, H. 3 „des Schäfers Lied“ ist wie eine Gefsnersche Idylle, so klar und hell wie Aether. Dieses Lied wird durch die Streich-Instrumente sehr gehoben. Besonders merkwürdig ist der Schlufs:



er klingt so unbefriedigt. —

Auch in der allerletzten Note ist „das in unserm sehr niedlich. —

Recens. würde kein Ende finden, wenn er alle die neuen, noch nie gehörten Schönheiten dieser Lieder durchgehn wollte. Vorstehende Skizze mag hinreichen, den Freunden der Natur und schöner Lieder diese drei Hefte angelegentlichst zu empfehlen. Er sollte meinen, dafs sie in England sehr willkommen sein müfsten, da sie doch eigentlich zu dem englischen Texte komponirt sind und alle mehr oder weniger einen schottländischen Charakter an sich tragen. Das allgemeine Interesse aber, welches man in der neuern Zeit auch in Deutschland an schottischen Sitten und Eigenthümlichkeiten nimmt, besonders durch die Walter Scottschen Romane veranlafst, wird diesen Liedern schon deshalb eine allgemeine Verbreitung verschaffen.

Der Stich ist deutlich und schön. Einige Druckfehler, die man aber wohl schwerlich (wie wohl zuweilen in Jean Paul) für besondere Eigenthümlichkeiten halten wird, können leicht verbessert werden und der Preis für alle drei Hefte (30 Bogen) 6 Thlr. 4 Gr. geht wohl an. Indefs hätte er, bei zweckmäfsigerm Abdruck, noch wohlfeiler sein können, wenn die Verse zu den Kompositionen nicht besonders abgedruckt wären. Sobald Verse nicht unmittelbar unter den Noten stehen, erreichen sie, ein für allemal, ihren Zweck nimmermehr. Denn man mufs entweder die Musik, oder die Worte, auswendig lernen, was doch unbequem sein möchte und Zeit erfodert. Der doppelte (englische und deutsche) Text erschwert zwar bei diesen Liedern das richtige Unterlegen desselben, aber wenn einmal noch einige Bogen zum Druck bestimmt waren, konnte man sie ja lieber mit Noten anfüllen, wie dies bei den Maria von Weberschen Lieder-Kompositionen zu geschehen pflegt.

v. d. O.-r.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 27. April.

Nach dem Vaudeville von Karl Blum, die Nachtwandlerin, in dem sich sehr angenehme Sätze finden und das wol überall sein Publikum haben und ergötzen wird, trug der Kammermusikus Hr Belcke ein von Neidhardt mit vollkommner Kenntnifs und Beachtung des Instruments und des Virtuosen komponirtes Konzert auf der Baßposaune zur Bewunderung der Kenner vor. Herr Belcke, früher bei dem so achtungswerthen Leipziger Orchester angestellt, hat sich schon von dort aus durch eine ganz neue und eben so glückliche, als eigenthümliche Behandlung seines Instrumentes einen ansehnlichen Ruf erworben. Man mufs dieses, bei jedem Andern an Klang und Behandlung schwerfällige Instrument von ihm gehört haben, um es in seinem ganzem Reichthume zu kennen. Da ist nichts von dem Schnarren und Schmettern, womit gewöhnliche Posaunisten Stärke des Klanges vorzustellen suchen, nichts von der unbehülflichen Dicke des Tones, von der so oft störenden Unsicherheit und Unreinheit in der Intonation schwererer Intervalle. Der Klang der Posaune, von Herrn Belke geblasen, hält die Mitte zwischen dem vollen und weichen Klange des Waldhornes und der durchdringenden Kraft und Klarheit der Trompete, unterscheidet sich aber noch bei dem weichsten Ansatze durch Klarheit von dem Hornklange und sowol bei den höchsten, als stärksten Tönen durch überwiegende Fülle von der Trompete. Schwierige Gänge, selbst Triller stehen hiernächst dem Virtuosen in einer von seinem Instrumente nie erwarteten Raschheit zu Gebote und alle diesen reichen Mittel werden zu einem verständigen und gefühlvollen Vortrage verwendet.

Wir besitzen für ein der Posaune zunächst stehendes Instrument, die Trompete, einen eben so ausgezeichneten Virtuosen in dem Kammermusikus Herrn Krause. Noch ist dem Ref. sein herrlicher Vortrag der Trompeten-Partie zu der Arie „es schallt die Posaune“ in Händels Messias in frischem Andenken.

Wenn doch Herr Musikdirektor Neid-

hart, der sich so trefflich auf die Behandlung der Blas- besonders der Blechinstrumente versteht, für beide ein Doppelkonzert schrieb und die Virtuosen einmal Gelegenheit nähmen, ihre mächtigen Instrumente neben einander hören zu lassen.

Berlin, den 28. April.

Heute gab Herr Konzertmeister Möser vor übervollem Saale ein grofses Konzert. Er trug von eigner Komposition ein sehr braves Violinkonzert und ein aus Thematen der Oper Nurmahal gewebtes Doppelkonzert vor und bewies darin seine schon öfters und mit vollem Rechte gerühmte Virtuosität, seine Vollendung in allen Stricharten, in Doppel-Griffen (Terzen- auch Decimengängen) und zweistimmigem Satze (in der Kadenz) so wie feurigen, empfindungsvollen Vortrag. Ref. hätte jedoch gewünscht, dafs der vortreffliche Virtuos in dem ersten Konzerte mehr die Mitteltöne benutzt und sich nicht zu häufig und zu lange in den höchsten Applikaturen bewegt hätte. Die Mittel- und tiefen Töne — die, welche auch einer reichen Sopranstimme angehören — sind für den Ausdruck des Gefühls am meisten (wo nicht ausschliefslich) geeignet und dem Ohr am wohlthuendsten. Die hohen Töne dagegen scheinen das Gehör, ja das ganze Nervensystem schmerzlich zu berühren, wenn sie zu häufig angewendet werden; wogegen sie, selten angewendet, von hohem Reize sein können. Ueberdem sollte man meinen, dafs der Virtuos bei dem des Instrumentes nicht kundigen Theile der Zuhörer selbst der Bewunderung entgegenarbeitet, wenn er die höchsten und schwersten Applikaturen verschwenderisch, gleichsam wie etwas Gewöhnliches anbringt. Uebrigens gelangen sie Herrn Möser, wie das ganze Spiel, untadelig und eben so führte Herr Konzertmeister Seidler seine Partie im Doppelkonzerte aus.

Herr Desargus gab geschmackvolle Variationen von Herrn Mösers Komposition auf der Harfe zum Besten und zeigte schönen Ton, glänzende Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag. Die höchsten Töne, welche schon an sich keinen Nachklang und deswegen einige Härte haben, hätte Ref. an einigen Stellen, namentlich bei Arpeggios von der Tiefe nach der Höhe, zarter hören mögen.

Madame Schulz sang eine Scene mit obligater Violine (gespielt von Herrn Möser) von Lafonts Komposition und die für sie von Herrn Moser komponirten Variationen: „wann i in der Früh aufstehe," mit bewundernswürdiger Virtuosität namentlich im Triller und chromatischen Gängen auf- und abwärts und mit süfsem, köstlich zartem Vortrage. Die Lafontsche Komposition hatte übrigens manche angenehme Stelle, aber auch viele Schwächen, namentlich einige übermäfsige Dehnungen in Zwischensätzen der Violine und des Orchesters.

Allein den glänzendsten Theil des Konzertes bildete

Beethovens Sinfonia eroica,

die von Herrn Konzertmeister Moser und einem ansehnlichen Orchester brav ausgeführt wurde.

Herr Möser, dessen Virtuosenruf genügt, ein zahlreiches Publikum zu versammeln, dem in sich selbst, in seiner Verbindung mit andern Virtuosen und nach seiner amtlichen Stellung Mittel genug zu Gebote stehen, seine Zuhörer nach Virtuosenart, und in dieser Sphäre geschmackvoll, zu unterhalten — Herr Möser hat es gleichwohl vorgezogen, seinen Hörern einen edlern Genufs zu bereiten und hat hiermit dargethan, dafs er weit höher steht, als die ausgezeichnetsten Virtuosen, die nur für ihre Kunstfertigkeit und ihre Konzerte Sinn haben. Er hat sich durch die Wahl und gelungene Aufführung der Eroica als Kenner und Freund der höchsten Gattung von Instrumentalkompositionen bewährt; und je seltener bisher vollständige Aufführung von Symphonien in Berlin statt hatte, desto ruhmlicher ist es für Herrn Möser, seinen Herrn Kollegen ein so schönes Beispiel gegeben zu haben. Wir wollen nun sehen, wer ihm zunächst folgen und den Kompositionen, welche geradezu ausschliefsliches Eigenthum der Deutschen genannt werden können, so wie dem gröfsten Meister in ihnen ihr Recht widerfahren lassen wird. Noch ist die C-moll und vor allen die A-dur Symphonie übrig, als würdige Seitenstücke zu der Eroica. Die letztere zumal, die in Wien mit unerhörtem Enthusias-

mus aufgenommen und das Entzücken aller Musikfreunde geworden ist, die sie gehört, die nur ihre Partitur gesehen, oder am Pianoforte gespielt haben, die, in Einem Zuge der Begeisterung niedergeschrieben, an Tiefe keiner andern nachsteht und an Klarheit alle übertrifft — sie wäre recht geeignet, allen, die nur musikalische Empfänglichkeit haben, diese in Berlin so vielen neue Sphäre der Tonkunst zu erschliessen und allen von der Hoheit und dem Reichthume des Beethovenschen Genius einen leuchtenden Beweis darzulegen.

Das Orchester leistete Vortreffliches. Seine und Herrn Mösers Anstrengungen wurden durch den lebhaftesten, nach jedem einzelnen Satze ausbrechenden Beifall anerkannt. Es ist hiermit zugleich bewiesen, dafs das Publikum für grofse Werke wohl empfänglich ist (und es gewifs immer mehr werden wird) wenn man sie ihm nur nicht entzieht.

Ueber Beethoven und seine Symphonien nächstens etwas.

Bekanntmachung.

Indem das Vorstehende gedruckt wird, geht unser Wunsch schon in Erfüllung.

Herr Ritter Spontini, unter dessen Direktion wir schon herrliche Aufführungen der Schöpfung und Jahreszeiten von Haidn und vor Kurzem das Requiem von Cherubini gehört haben, wird am 12. Mai im grofsen Opernhause

1) die Symphonie aus A-dur von Beethoven
2. Timotheus, oder das Alexanderfest von Händel, mit Mozarts Instrumentation

aufführen.

Die begeisterteste Symphonie von Beethoven und das unsterbliche Alexanderfest von Händel zu nennen, genügt als Einladung aller Musikfreunde. Nach den getroffenen Anstalten ist eine so grofsartige und prachtvolle Aufführung beider Meisterwerke zu erwarten, wie sie in Berlin noch nie, oder wenigstens seit sehr langer Zeit nicht statt gefunden hat.

Herrn Spontini gereicht es zu hoher Ehre, dafs er unsern vaterländischen Meistern durch würdige Aufführung ihrer Werke seine Verehrung beweiset und auch in den ihm nicht zunächst liegenden Feldern der Komposition, für das Interesse und die Erhebung des Publikums würdig sorgt. Denn nichts fördert den Kunstsinn mehr, als zahlreiche Aufführungen gehaltreicher und grofser Werke.

Zugleich freuen wir uns zu bemerken, dafs seit einiger Zeit das Interesse der Konzertgeber für Symphonien bedeutend zugenommen hat. In diesem Jahre ist die G-mol-Symphonie von Mozart, die Eroica von Beethoven (zweimal) vollständig und im Zusammenhange aufgeführt worden; die A-dur-Symphonie von Beethoven steht bevor. Dies ist mehr, als drei vorhergehende Jahre zusammengenommen gewährt haben. Die Konzertgeber werden sich überzeugen, dafs auch das Interesse des Publikums sich stets für diese höchste Gattung der Instrumentalkomposition belebt und dafs ihr Ruf als würdige Tonmeister so am gründlichsten gefördert wird. —

Noch fehlt die C-moll-Symphonie von Beethoven. — Wer wird sich den Herrn Spontini und Möser anreihen? Herr Konzertmeister Bohrer hat mit seinem Bruder, dem genialen Violoncellisten, Beethovensche Quartette im Beisein des Ref. so herrlich exekutirt, dafs wir hoffen: er werde sich nicht zuvorkommen lassen.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. April 1824.

Den 1. Im Opernhause: Die Vestalin. Musik v. Spontini.
— 3. Im Schauspielhause: 1) Die Gabrienskaverod. die Mühle von Saint Alderon.
2) der Schiffskapitain oder die Unbefangenen. Musik von K. Blum.
— 8. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir. Musik von Spontini.
— 10. Im Schauspielhause: Rose, die Müllerin. Musik von Lauer.
— 11. Im Opernhause: 1) Die Lotto-Nummern. Musik von Nikolo Isouard; 2) Aline, Königin von Golkonda. Musik von Karl Blum.
— 12. Im Opernhause: Preciosa. Musik v. K. M. v. Weber.
— 13. Im Opernhause: Fernand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's. Musik von Spontini.
— 14. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdamner Thore. Musik von K. Blum.
— 16. In der Garnisenkirche: Der Tod Jesu. Oratorium. Musik von Graun.
— 18. Im Opernhause: Die schöne Müllerin. Musik von Paesiello.
— 19. Im Opernhause: Olimpia. Musik von Spontini.
— 22. Im Opernhause: Das Schweizer-Milchmädchen. Musik von Girowetz.
— 23. Im Opernhause: Jeconde, oder die Abenteurer. Musik von Nikolo Isouard.
— 25. Im Opernhause: Belmonte und Konstanze. Musik von Mozart.
— 27. Im Schauspielhause: 1) Die Nachtwandlerin. Musik von K. Blum; 2) Konzert von Beike; 3) Aschenbrodel oder das Zauberhätzchen. Musik von Schneider.
— 28. Im Saale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von Moser.
— 30. Im Schauspielhause: Zur guten Stunde oder die Edelknaben. Musik von Lichtenstein

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12. Mai — Nro. 19. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

So wenig der Schreiber dieses hier eine Geschichte der Symphonie niederzulegen beabsichtigt, so dienlich wird es doch — besonders bei den eben jetzt in Berlin zahlreichern Aufführungen Beethovenscher Symphonien — sein, einen flüchtigen Blick auf die Entstehung dieser Kompositionen zu werfen, um, was für die Fortbildung derselben bisher geschehen, was namentlich Beethoven hierbei geleistet, sicherer zu überschauen. Keine Kunst ist, eine gerüstete Minerva, aus dem Haupte des Menschen hervorgesprungen, so wenig wie sie dem Sarge eines Einzelnen nachtaumelt in das Grab. Vielmehr weiset die Geschichte eines jeden nach, wie die Kunst-Idee (und aus ihr das, was man Form nennt, als wäre es ein von jener Verschiedenes) sich in und mit jeder Kulturperiode immer freier und reicher entfaltet hat, bis die geistige Kraft des Volkes sich erschöpfte und Entartung eintrat. Dafs und warum wissenschaftliche Kultur die der Künste stets zu überleben — oder vielmehr, warum jene erst später zu leben scheint, liegt ausser dem Kreise unserer jetzigen Betrachtung. Sie aber verspricht, ausser dem oben angedeuteten Interesse, uns zu einer klaren Verständnifs aller einzelnen Leistungen zu führen.

Während die Vokalmusik an der Hand der Dichtkunst schon weit genug ihrer Vollendung zugeschritten war und die Zwillingschwester der Sprache von allen Kräften dieser letztern genährt wurde, während alle Kirchen und später auch die Theater dem Gesang eine ehrenvolle Stelle einräumten und die ausgebreiteste Kirche, die katholische, ihr sogar den heiligsten Theil des Kultus anvertraute: wurde die Instrumentalmusik lange in einer untergeordneten Lage gehalten und Anfangs, wie es scheint, nur zur Unterstützung des Gesanges, zu äussern Zwecken, Tanz und Marsch, dann zur Ausfüllung der Ruhepunkte in Festlichkeiten (auch in gröfsern Gesangstücken) sowie zur Einleitung derselben angewendet. Und selbst hier war der Beginn höchst unbedeutend. Einige Trompeten-Stöfse*), um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, waren die ersten Ouvertüren: Ouvertüre und Symphonie wesentlich nicht unterschieden, ausser dafs nur die einleitende Symphonie den Namen Ouvertüre erhielt.**) Hier glauben wir den Ursprung der Symphonie gefunden zu haben.

Es scheint, als wenn die Ouvertüren sich früher ausgebildet hätten, als die Symphonien; vielleicht zunächst aus dem Grunde, weil die Tonsetzer ihre Meisterschaft sogleich im ersten Satze zu bewähren hatten; erst später aus der höhern Absicht, auf den Inhalt des Werkes musikalisch vorzubereiten. Gehen wir z. B. auf den ältesten hier anzuführenden Komponisten zurück, der in der heutigen musikalischen Welt noch allgemeiner bekannt ist, auf Händel, so finden wir zu einem Theil seiner Oratorien gut gearbeitete Ouvertüren — und zwar in der damals herrschenden Fugen-Form, ohne dafs sich in ihnen, z. B. in der

---

*) Hat nun unser Jean Paul diesen Standpunkt der Ouvertüre, oder einen andern gemeint, wenn er irgendwo sagt: Ouvertüren sind ein musikalisches Geschnorkel, welches den Lärm des Publikums zu den Musikern überträgt, die nun jenem zurufen: Sammeln Sie sich, Gechrte, es wird bald angehen! — Das Berliner Publikum wenigstens ist bei den Ouvertüren gewöhnlich so taub, als ginge die Musik erst nach ihnen an, so taub, als ginge die Musik erst nach ihnen an, so taub, als gingen die Italiener und Franzosen, die sich mit Symphonien (was wir so nennen) wenig befassen, beide Namen.

zum Alexanderfest, ausser der allgemeinen schon durch jene Form bedingten Feierlichkeit und Belebtheit, eine besondere auf das nachfolgende Werk bezügliche Bedeutung nachweisen liefse. Nur in seinem tiefsten und reifsten Werke, dem Messias, tritt der besondere, in Beziehung auf das Folgende so bedeutungsvolle Sinn der Ouvertüre hervor.

Noch mehr scheinen die Symphonien, nämlich die Instrumental-Zwischensätze im Laufe der Oratorien, ausserlichen Zwecken gewidmet worden zu sein. Wir treffen deren, z. B. in Saul von Händel, die man durchaus nur als ein wesentliche, zur Erholung der Sänger, zur Abwechslung nach einer Reihe Gesangstücke, zur Zerstreuung eingeschobene Zwischenspiele nehmen kann: ja in ältern englischen Partituren finden sich dergleichen Symphoniesätze manchmal mit der Bemerkung: hier spielt die Orgel, — eine Gelegenheit für den Organisten, seine Kunst zu zeigen. Andre Symphoniesätze schmiegten sich schon dem Ganzen passend an, (z. B. der vor dem Triumphgesange im ersten Theile des Saul) ja, wurden wesentliche, herrlich eingreifende Theile des Ganzen, z. B. die Hirtensymphonie im Messias. Dieser Fälle sind jedoch nur wenige und aus der vorherrschenden niedrigern Tendenz der Symphonie, ging eine niedriger, willkührlich gestaltete Form derselben hervor. Tonsätze verschiedenen Charakters, meist abwechselnder Bewegung, oft in Tanzformen, wurden zu dem Namen Symphonie in unbestimmter Zahl an einander gereiht und es geschah wol, besonders wo es an Fähigkeit oder Zeit fehlte, eine tüchtige, fugirte Ouvertüre zu schreiben, dafs man an ihrer Stelle eine Symphonie gab.

Während dem wurde aber die höhere Entwickelung der Symphonie von einer andern Seite her vorbereitet. Die musikalische Bildung war, auch in Deutschland, weiter vorgerückt, man hatte gelernt, einen Gedanken — eine Melodie schneller aufzufassen — und nun entstand für die Tonsetzer die Freiheit, für die Hörer das Bedürfnifs zu einem gröfsern Gedanken — Melodienreichthume*). Der ausgedehntere Einflufs italienischer und deutscher italisch gebildeter Komponisten (Hasse u. a.) griff auch hier ein; endlich war auch die Bauart und Behandlungsweise einzelner Instrumente weiter vorgeschritten, es wurden später deren immer mehr erfunden, oder für den Gebrauch im Orchester geschickt gemacht: — alles dies machte eine erhöhte Kompositionsweise für das Orchester nicht nur möglich, sondern forderte sie auch als notwendige. Bei der Neigung zu reicherer Melodienfolge mufste endlich die Fugen-Form mehr zurücktreten. Aus ihre Stelle trat eine neue, nicht wie jene, aus der Mehrstimmigkeit, sondern aus dem Melodienflusse gebildete und bedingte Form. Melodien, auf die Modulation in dem Hauptione und vorübergehende Auswechslungen gegründet, bildeten eine Abtheilung, zu deren Schlusse man sich nach der Tonart der Dominante wendete und hier eine zweite Abtheilung gab. Dies war der erste Theil. Der zweite begann entweder ohne, oder mit einem wenig bedeutenden Zwischensatze und wiederholte den ersten Theil, nur mit dem Unterschiede, dafs er dessen zweite Abtheilung in den Haupt-Ton versetzte, um in diesem befriedigend zu schliefsen. Diese Form wurde herrschend in den ersten Theilen der Arien, in den Sätzen für Instrumente, in den Ouvertüren u. s. f. Neben ihr gestaltete sich, italischen Ursprunges, das Rondo, welches stets zu dem Hauptgedanken zurückführt, nachdem es andere Melodiensätze dazwischen geschoben, und die Variation, — nicht die bisher öfters ausgeübte Verarbeitung eines Thema nach den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunktes*), sondern bloise Figurirung, melodische Umgestaltung und Ausführung des Hauptsatzes.

*) Daher ist auch die Entwickelung andrer Kompositionsformen, z. B. der Arie, zu erklären. Händel z. B. weil wir hier stets auf ihn verwiesen haben und bald noch mehr von ihm die Rede sein wird, gab genau nur soviel Sätze, als der Text nothwendig forderte und fürchtete nicht, den Hauptsatz oft zu wiederholen. Auf ihn folgte die Haupt- Graunsche Periode, in der der Regel nach dem ersten Theile einer Arie ein fremder Zwischensatz folgte und dann der erste Note für Note wiederkehrte, — ein Beweis, dafs man damals noch nicht so schnell fafste und genügt wurde, als jetzt, wo man diese Wiederholungen (z. B. in Graunn Passion) als langweilend empfindet.

*) Sebastian Bachs und Händels grofse Variationen müssen hier als Muster genannt werden.

Unter diesen Formen entwickelte sich die Sonate, (für ein Instrument, oder mit Begleitung einiger andern) und wurde besonders in den Klavierkompositionen gelegen ausgebildet, das Klavier sich am geeignetsten zeigte, ein vollständiges, nämlich melodisch und harmonisch ausgeführtes Tonstück darzustellen. Man gab ihr, zunächst wol nur um größern Reichthum und Mannigfaltigkeit darlegen zu können, in der Regel drei Sätze, (einen schnell bewegten, einen langsamen und noch einen schnellen,) in denen natürlich nach Charaktereinheit gestrebt werden mußte. Der erste Satz erhielt übrigens stets die erste der oben angeführten melodischen Gestaltungen, der zweite statt ihrer bisweilen Rondo-, bisweilen Variationenform, der dritte öfters die Gestalt des Rondo. Man erkannte bald die Sonate als das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen und so ward sie die Form, worin die Tonsetzer zuerst und am länglichsten wünschten, wenn sie frei von äußern Rücksichten, entladen aller äußern Bedürfnisse (eines Orchesters u.dgl.) ihre Ideen in das Leben führen wollten. Noch jetzt pflegen sie nicht blos als erste öffentliche Versuche von einiger Bedeutung, sondern auch als die beliebteste Form zu gelten, wenn Ideen mitgetheilt werden sollen, die noch zu entschieden dem Geiste des Komponisten allein angehören, die zu neu und zu tief sind, als daß man mehr erwarten könnte, als Einzelne für sie empfänglich zu finden*). Und so erhielt die Sonate den größten Einfluß auf die Instrumentalkomposition.

Wie sich aus jener das Quartett und die damit verwandten Kompositionen, so wie das Konzert gestalteten, darf hier übergangen werden. Uns gilts die Sonate für diesmal nur als Vorbereitung zur Symphonie in ihrer festern und höhern Gestaltung: denn auch die Symphonie verdankt diese wol zunächst jener. Das Bedürfniß, den Ruhepunkt einer Festlichkeit mit Musik auszufüllen, war geblieben, der Wunsch, in der herrschenden, als befriedigend empfundenen Sonatenform die Macht des ganzen Orchesters und zwar reiner Instrumentalmusik zu erproben, lag nahe und so entstand die Symphonie in drei Hauptsätzen, zwischen deren zweitem und drittem noch ein Satz leichtern Charakters, die nach dem bekannten Tanzstück konstruirte und benannte Menuett, eingeschoben wurde.

Hier sind wir auf dem Punkte, die Symphonie nach ihrem Zustande unter Haidn und Mozart und ihren Nachahmern zu charakterisiren. Wir konnten allgemein sagen: die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für das Orchester. Doch schon bei dieser allgemeinen Bezeichnung ergiebt sich manches der Symphonie Eigenthümliche. Wie hätten sich die feinen Miniaturzüge, oft die Zierden der Sonate, in einem Soloinstrumente auf das Orchester übertragen lassen? Wie konnte von einem Orchester die Fügsamkeit, und von einer zahlreich gemischten Versammlung die Empfänglichkeit, die Fähigkeit, dem Ideenfluge zu folgen, erwartet werden, wie vom einzelnen Spieler der Sonate? Und wie hätte die Kraft und Fülle des Orchesters nicht zu großartigern Ideen, seine Vielstimmigkeit und Beweglichkeit nicht zu einer tiefern und reifern Ausführung begeistern können? So erhielt die Symphonie im Ganzen statt des freiern und äußerlich (im einzelnen Gedanken) reichern Flusses der Sonate einen gehaltenern, großartigern Gang und tiefern Inhalt, die Melodien gestalteten sich kräftiger und bedeutender, die Harmonie wurde reicher und kunstvoller, die Modulation kühner, die Stimmführung war nicht durch die geringen Mittel eines oder weniger Ausführenden gefesselt: kontrapunktische Verschlingung, ja die Form der eigentlichen Fuge traten auch in der neuen Form der Instrumentalkomposition freier in das Leben. In der Instrumentation wurden vor allem die Kräfte der verschiedenen Instrumente und in mehrerm, oder minderm Grade ihre Eigenthümlichkeit beachtet; die Saiteninstrumente galten als Hauptstimmen deren sich die Blasinstrumente meist als Verstärkung und Ausfüllung zugesellten, und so oft auch namentlich Mozart (als Ausnahme der hier Behaupteten) einigen Blasinstrumenten Solo's übertrug, so wenig ist doch selbst von diesen Stellen zu verkennen, daß den Bläsern im Ganzen nur eine zweite Rolle zuertheilt war.

*) Als Beispiele für den letztern Fall gelten unter andern Beethovens 54ste und 111te Sonate.

Fragt man sich endlich nach der geistigen Bedeutung dieser Symphonien, nach der Natur des Eindruckes, den sie uns hinterlassen, so müssen wir ihnen eine rein lyrische Tendenz zuschreiben. Dieselbe Gefühlsanregung, die von einzelnen ausgesprochen, Ode, von einer Masse ausgesprochen Hymnus wird, gestaltet sich in der Musik nach Art der Ode zur Sonate, nach Art des Hymnus zur Symphonie. Dies ist es, was Mozart in seinen Symphonien niedergelegt, was er zur Vollendung gebracht hat; und wer hätte es eher vermocht, als er, dessen Geist, dessen ganze Natur sich in die musikalische Empfindung aufgelöst hatte? Ohne dafs hier der Ort wäre, eine seiner Symphonien zu analysiren, dürfen wir doch auf seine G-Moll-Symphonie zurückweisen, die durchgängig den Ausdruck einer unstäten, unruhigen Leidenschaft, eines Ringens und Kämpfens gegenmächtig eindringende Unruhe zeigt, — auf seine Es-dur-Symphonie (den sogenannten Schwanengesang), in der die Sprache weicher, nicht thränen- aber auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstral durchleuchteten Sehnsucht herrscht. —

Ehe wir jedoch zu Beethoven treten und die Gestaltung der Symphonie in seinen Händen betrachten, bedarf es noch eines Rückblickes auf Haidn, Mozarts Vorgänger. So gleichartig in dem bisher Angeführten Haidns Symphonien, der Hauptsache nach, den Mozartschen sind, so entdecken wir doch in jenen noch eine Beimischung, die bei Mozart durchaus fehlt. Es scheint, als hätte seine Empfindung, besonders die kindliche, ungetrübte Freude, die so oft selbst unerwartet bei ihm hervorbricht, sich öfters bestimmter äusserer Gegenstände bemächtigt und ihre Darstellung in den Ausdruck des Gefühls selbst gemischt. Wer mit Empfänglichkeit z. B. das Scherzo der C-Moll-Symphonie von Haidn anhört, dem mufs neben — fast vor dem allgemeinen Ausdrucke der Fröhlichkeit eine ländliche Scene, ein ländlicher lustiger Reigen zu der dörflichen Weise des Violoncells aufgehen und selbst das ausgelassene Juchhe! ist in den Violinen nicht vergessen.

Dies sind die Grundzüge der Leistungen im Symphoniefache von Beethoven.

(Der Schluſs folgt.)

II.

Recensionen.

Quatuor pour le Piano-Forte, avec accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, composé etc. par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Oeuvr. I. Berlin chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 20 Gr.

Unter dem Namen Felix Mendelssohn warb em R. schon aus öffentl. Blättern ein junger wackrer Virtuos auf dem Piano-Forte, gebildet von Berger, rühmlich bekannt; und es war ihm daher angenehm, den Erstling eines auch in der Theorie so hoffnungsvollen Schülers von Zelter, zur Ansicht zu bekommen.

Um kurz zu sein, wollen wir nur im Allgemeinen bemerken, dafs sich der Komponist Mozart zum Vorbilde gewählt hat. R. sucht die Wahrheit seiner Bemerkung nicht in einem Haschen nach etwanigen Reminiscenzen aus Mozart zu unterstützen, sondern er findet das im Wesentlichen in dem, was man Arbeit nennt, bestätigt.

Wir wollen, um unsern Lesern verständlicher, und bei der eigentlichen Beurtheilung dieses Werks nachher kürzer zu sein, die wesentlichsten Punkte berühren, welche Mozart so recht eigentlich angehören, und welche es bewirken, dafs man seine Musikstücke augenblicklich erkennen kann. Hierhin gehört

1) die strenge Form der einzelnen Nummern seiner ausgeführteren Werke, die man auch den äussern Zuschnitt nennen könnte, in welchem sich Mozart durchgängig consequent bleibt. So z. B. hat sein erstes Allegro zwei Reprisen. Die erste Reprise besteht aus dem Thema im Haupttone, dann kommt der Seiten-Satz, welcher in dur-Tonleitern in der verwandten aufwärts, in moll-Tonleitern aber in der parallelen dur-Tonleiter spielt. Die zweite Reprise beginnt mit dem Modulations-Satze, (wir nennen ihn so) welcher, aus dem Thema entlehnt, dieses selbst endlich wiederum ganz aufgreift, und endlich bei dem wiederkehrenden Seiten-Satze der ersten Reprise einen Rücktritt macht, und diesen Seitensatz in der Haupt-Tonleiter zu Ende spielt, etc.

2) das Korrespondiren (auch Wiederholen)

einzelner Gedanken, welches immer wie ein Vordersatz und Nachsatz dasteht, so dafs der Hörer, wenn der Vordersatz vorgetragen ist, den Nachsatz schon von selbst errathen kann, welcher Nachsatz denn auch bei Mozart fast jedesmal ehrlich erfolgt. Dieses ehrliche Verfahren, welches durch seine liebenswürdigen Gedanken so sehr gerechtfertigt wird, hat ihm sicherlich auch den so allgemeinen Beifall, auch den der Laien, erworben, die es so gern mögen, wenn alles hübsch im Geleise bleibt. — Beethoven liebt dieses regelmäfsige Correspondiren und Wiederkehren bekanntlich (besonders in seinen neuern Schöpfungen) nicht, was zu seinem Style auch unläugbar besser pafst. Er weifs entweder den Nachsatz anders zu losen, als ihn der Hörer erwartet hat, oder er spinnt (noch öfter) gleich seinen Satz so an, dafs er keines Nachsatzes bedarf, sondern ungehindert und frei wegströmt. Das ist es auch ohne Zweifel, was (beiläufig gesagt), Tieck Beethoven in seiner neusten Musik-Novelle, hat zum Vorwurf machen wollen, wenn er sagt: Beethoven sei zu aphoristisch, er lasse keinen Gedanken zur Reife kommen, zerstöre denselben vielmehr immer wieder durch einen neuen, und habe mithin auch im Allgemeinen nicht genug Einheit. Was aber den Total-Eindruck betrifft, — und das ist denn doch wohl die Hauptsache, — so kann man Beethoven die höchste Einheit eben so wenig absprechen, als Mozart.

3) Endlich besteht das Wesen der Mozartschen Schöpfungen in einer bewundernswürdigen Simplicität der Gedanken selbst. Sie fliefsen ungesucht, mit aller edlen Grazie, in einfachem prunklosem Gewande ewig schön hervor. — Deshalb scheint auch Mozart so leicht nachgeahmt werden zu können. —

Jene drei lobenswerthen Punkte suchte offenbar unser Komponist zu erreichen. Es fragt sich nun: wie weit hat er sie erreicht?

Es gereicht ihm zur Ehre, dafs er 1) gegen die äufsere Form nicht gefehlt hat, sie ist gut und untadelhaft. Auch ist 2) das Korrespondiren und Wiederholen der Gedanken vorhanden, aber wir vermifsten doch jene unwiderstehliche Liebenswürdigkeit derselben. Ja sogar ist 3) die Simplicität nicht zu verkennen, (die Klavierstimme ist leicht zu spielen und die Streich-Instrumente sind mit Sachkenntnifs behandelt) — aber es fehlt ihr Mozarts belebende Frische.

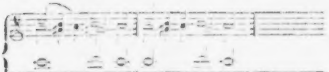
Erster Satz, Allegro vivace, C-moll, macht im Ganzen doch nicht den tiefen Eindruck, der beabsichtigt zu sein scheint. Das Adagio (As-dur) kam dem Rec. und denen, welche ihm akkompagnirten, etwas langweilig vor und gewinnt nur etwas an Interesse, wenn es sich dem Ende nähert. Besser ist das Scherzo, C-moll. Dieser Satz schliefst sich mehr der neuern Form dieser Gattung von Musikstucken an und macht einen recht hübschen Effekt; schade dafs das maggiore (a tre) bedeutungslos ist. Das Finale ist brav gearbeitet und unstreitig der gelungendste der vier Sätze.

Aus dem Gesagten geht nun von selbst hervor, dafs dieses Quatuor die Arbeit eines gewifs recht talentvollen jungen Mannes genannt zu werden verdient, die auch manches hübsche hat; aber es fehlt ihr Originalität. Diese war auch von einem jungen Manne in dem Alter noch nicht zu erwarten. Guter Unterricht kann alles das, was der Komponist dieses Quatuors gegeben hat, recht wohl bewirken; er kann arbeiten lehren, lehren, wie es andre gemacht haben, — aber den erwärmenden und zündenden Funken, der originelle Tonstücke hervorbringt und belebt, kann er nicht einhauchen. Eher kann der Verstand vor den Jahren kommen, als dasjenige Gefühl, welches die Brust nicht mehr einzuschliefsen vermag und welches beim Genie in Tönen seine schönsten Blüthen entfaltet. R. mufs aber gestehen, dafs er sich im Stillen über den Mangel jenes Funkens gefreut hat. Denn gezeitigte Blüthen und Früchte der Art pflegen gewöhnlich schon verdorrt zu sein, wenn sie erst etwas werden sollen. Wir dürfen aber die Hoffnung hegen, dafs ein so lobenswerthes Talent, welches noch so jung, die technischen und formellen Theile der Tonkunst schon so glücklich handhabt, in der Folge etwas Bedeutendes leisten und sich bemühen werde, auch etwas Neues, die Kunst Förderndes hervorzubringen.

1) Pater noster à 5 voci pieno.
2) Salve regina à 4 voci pieno da Antonio Benelli, Virtuoso di Camera di S. M. il Re di Sassonia. In Lipsia, presso Breitkopf e Haertel. (12 Gr. und 8 Gr.)

Der jetzt als Professor der Gesangkunst bei dem Berliner Theater angestellte Komponist ist nicht blos als einer der vorzüglichsten Tenoristen, sondern auch als tüchtiger Kontrapunktist und Komponist besonders im Fache der Kirchenmusik bewährt.

Die vorgenannten kleinern Kompositionen, im alten italienischen Kirchenstile, in der grofsartigen Weise geschrieben, die man nach dem Gründer jenes „alla Palaestrina“ nennt, zeichnen sich durch Reinheit des Satzes, meist interessante, hin und wieder kanonische Stimmführung, durch würdige Haltung und frommen Sinn mehr noch, als durch sehr tiefe, in die einzelnen Gedanken des Textes eingehende Empfindung vor vielen neuern Leistungen aus. Im pater noster (G-dur C) sind die zwei Sopranstimmen öfters interessant verschlungen. An Ausdruck, Kraft der Modulation und schöner Stimmführung dürfte jedoch dem salve regina (A moll ℭ) der Vorzug gebühren. In dieser Komposition hätte man nur die Stimmlage des Altes und Tenores (S. 5. Syst. 2. Takt 3. und 4.)



anders gewünscht, da der Alt der Melodie der Oberstimme Eintrag thut und die drei obern Stimmen sich unnöthig vom Basse entfernen.

Beide Kompositionen empfehlen sich besonders zum Gebrauch für Singvereine, denen sie neben dem Kunstgenusse Gelegenheit geben, das Halten und Tragen der Töne zu üben und müssen in der Kirche einen vorzüglich guten Eindruck machen.

Beide sind in Partitur, das salve Regina zugleich in Stimmen gedruckt.

III.

Korrespondenz.

Zur guten Stunde, oder die Edelknaben; Singspiel vom Freiherrn v. Lichtenstein.

Berlin, den 30. April.

Der Keim dieses Singspieles ist die Anekdote, Friedrich der Grofse habe einen seiner Edelknaben, einen offenen Brief in der Hand, schlafend gefunden, aus dem Briefe erfahren, dafs der Edelknabe seinen Gehalt zur Unterstützung einer dürftigen Mutter anwende, die eben wieder in Geldverlegenheit sei. — und dem Pagen die nöthige Summe unvermerkt in die Tasche gesteckt. Statt Friedrichs sehen wir auf der Bühne einen Herzog; des Pagen (Emil) Mutter und Schwester sind durch einen argen Prozefs bedroht und, wenn ihnen nicht Geldunterstützung und ein mächtiger Fürsprecher wird, verloren. Sie reisen nach der Residenz des Fürsten; der Wirth des Gasthofes, in dem sie absteigen, hat der Familie Verpflichtungen, rettet sie aus dringender Geldverlegenheit und veranlafst eine Privataudienz, in deren Folge der Herzog sie unter seinen Schutz nimmt. Während dieser Vorgänge ereignet sich, was oben von Friedrich dem Grofsen erzählt ist; der Zufall will, dafs in dem Momente, wo die Hauptangelegenheiten beendigt sind, Emil die Goldrolle, die er noch nicht wahrgenommen, aus der Tasche zieht und einen Augenblick der Verdacht entsteht — er habe sie seinen Freunde, einem andern Pagen entwendet. Der Fürst klärt das Verhältnifs auf und alles wird durch ihn beglückt.

Diese Skizze des Hauptinhaltes genügt, um das Singspiel zu charakterisiren. Es ist ein leichtes, auf keinen eben sehr tiefen Eindruck berechnetes Gewebe, geschickt, durch eine Reihe interessirender Situationen angenehm zu unterhalten. Daher kann es auch nicht gemifsbilligt werden, dafs im ersten Akte episodischen Scenen im Wirthshause ein breiterer Spielraum gegönnt wird, und es mag sogar gelten, dafs jenen Vorgängen, die den wesentlichen Theil des Drama bilden, noch die Verbindung eines Offiziers mit Emils Schwester eingewebt wird. So wenig

streng Ref. jedoch die Foderungen an diese Gattung von Dramen stellt, so ist doch eben der Schluß zu mißbilligen. Es kann unmöglich guten Erfolg haben, wenn, nachdem die Hauptangelegenheit entwickelt und beendigt, und der Zuschauer befriedigt ist, noch eine neue Verwikkelung sich anknüpft und seinen Antheil heischt. Gewöhnlich wird sie das Interesse zerstreut finden und nur dazu dienen, den Eindruck, den die Hauptsache hinterlassen, zu zerstören. Dieser Fehler scheint dem Singspiele „zur guten Stunde" um so schädlicher zu sein, da der Zuschauer kaum begreift, wie der niedrige Verdacht des Diebstahls gegen Emil entstehen konnte, der sich stets so edel gezeigt und kurz zuvor dasselbe Geld als Geschenk des Freundes ausgeschlagen hat, das er nun gestohlen haben soll.

Warum hat der Verfasser die Anekdote, welche hier gemißbraucht erscheint, nicht zweckdienlicher eingewebt, da er selbst sich eine gute Veranlassung dazu schon geschaffen hatte? Emils Mutter geräth nämlich durch das Andringen eines bösen Gläubigers in Geldverlegenheit und wird durch den Gastwirth gerettet; alles dies hinter der Scene, also wirkungslos, ja dazu beitragend, daß der Vorgang mit Begebenheiten und wichtig eingreifenden Personen beladen wird. Warum wird nicht in Emils Gegenwart die Mutter gedrängt, da die Goldrolle zum Vorschein gebracht und alle nun erst erklärliche Verwirrung zugleich mit dem Stücke durch den Zutritt des Fürsten beendigt?

Abgesehen hiervon zeigen Dichtung und Komposition sehr ergötzliche Laune, an den geeigneten Stellen Empfindung, oft Originalität, überall beachtenswerthe Bühnenerfahrung. Durch alle diese Eigenschaften empfiehlt sich das Singspiel vor den meisten neuern Kompositionen in seiner Gattung und würde jedes Publikum erfreun, besonders, wenn der Verfasser sich zu einer Umarbeitung nach obigen Andeutungen entschlösse, die leicht und ohne Verlust eines Gesangstückes geschehen könnte.

Von diesen verdient zuerst No. 2 Auszeichnung, in welchem der Gastwirth Pfeffermann drei neue Kellner mustert, die ihm ihre Dienste antragen. Possierlich ist diese über Einen Leisten geschlagene Menschenwaare in den gleichlautenden Antritts- und Dankreden und das mit ihnen angestellte Examen (in der Melodie der Anreden)

und die höchst ergötzliche Gravität, mit der Pfeffermann sie aufnimmt. Noch mehr entwikkelt sich die Komik des letztern in der Arie No. 7. der unter No. 5 eine sehr angenehm erfundene und gut ausgeführte, besonders für die Darstellerin sehr dankbare, gefühlvolle Arie Emils vorangeht. Nicht so weit ausgeführt, aber eben so schön empfunden ist die Kavatine No. 11 im zweiten Akte, und durch Leben und Laune ausgezeichnet das Finale des ersten Akts und das Quintett mit Chor im zweiten Akte. Die schönste Partie der ganzen Oper dürfte aber No. 15, Emils Ariette während des Entschlummerns seyn, das neben dem zarten und gefühlvollen Gange der Hauptstimme, durch eine leise, dehnende Figur des Basses und die Antwort der Violine ganz herrlich und mahlerisch angedeutet wird. Die Wiederkehr dieser Weisen, während der Herzog spricht, und der Gesang des träumenden Edelknaben, bilden mit jener Ariette eines der zartesten und reizendsten Tongemälde, die dem Ref. in den neuesten Kompositionen vorgekommen sind.

Die Ausführung durch Madame Seidler (als Emil) Fräulein Emicke (als dessen Freund) Herrn Bader (Liebhaber der Schwester) und Herrn Blum (den Gastwirth) sowie in den Nebenrollen und von Seiten des Chors und Orchesters war lobenswerth. Warum aber hat Madame Seidler die Arie No. 5. weggelassen? Sie weiß, wie gern man ihren zarten Gesang und ihre holde Stimme besonders in Tonstücken dieser Gattung hört und hätte diesen Genuß nicht ihren zahlreichen Freunden und dem Komponisten entziehen sollen. N.

Konzert der Herrn Würfel und Janusch.

Berlin, den 5. Mai.

Herrn Würfels Kompositionen zeigen neben angenehmen, bisweilen an Rossinische Weise

streifenden Melodienflusse eine Einheit, Haltung, ja bisweilen Tiefe, die ihn vor den meisten Virtuosenkompositionen vortheilhaft auszeichnet. Seine Phantasie bewährte das so eben aufgestellte Urtheil, indem Herr Würfel auch hier den tief zum Grunde gelegten Gedanken auf eine durchdachte und ergreifende Weise entwickelte. Das sichere, sehr gewandte Spiel hielt das Ganze klar zusammen und die bedeutende Fertigkeit mit dem geschmackvollen Vortrage befriedigten den Zuhörer gänzlich. Herr Janusch zeigte ansehnliche Fertigkeit und guten gehaltenen Vortrag. Ton und Ansatz waren, besonders im Pianissimo, sehr lobenswerth. Beiden Virtuosen wurde lebhafter Beifall des Publikums.

IV.

Allerlei.

Aus französischen Blättern.

Paris, den 15. April 1824.

Mein Herr.

Oeffentliche Blätter zeigen wiederholt an, daß Salieri sich selbst als Urheber von Mozarts frühzeitigem Tode angeklagt habe; aber keines derselben hat uns die Quelle dieser schrecklichen Beschuldigung genannt, welche das Andenken eines Mannes befleckt, der acht und funfzig Jahre lang die allgemeine Achtung der Wiener genossen hat.

Es ist Pflicht jedes rechtlichen Mannes, wenn es Verläumdungen abzuwenden gilt, womit man das Andenken eines berühmten Mannes schänden will, alles zu sagen, was er von ihm weiß.

Während meines Aufenthaltes in Wien (von 1798 bis 1804) lebte ich mit der Familie Mozart in sehr freundschaftlichem Verhältniß, und von dieser erhielt ich die genaueste Kunde von den letzten Augenblicken jenes berühmten Komponisten, welcher, wie Raphael, in der Blüthe seiner Jahre, nicht wie es uns jetzt allgemein verkündet wird, eines gewaltsamen Todes, sondern am Nervenfieber starb, das er sich durch fortwährende Anstrengungen, welchen eine weit stärkere Körperkraft als die seinige war, hätte unterliegen müssen, zuzog.

Mozart komponirte 1791 (in seinem letzten Jahre) 1) eine große Kantate; 2) die Zauberflöte; 3) la Clemenza di Tito; 4) ein Konzert für die Klarinette; 5) eine große maurerische Kantate; und 6) sein unsterbliches Requiem.

Er war schon leidend, als er nach Prag reiste, wohin er, um zur Krönungsfeier des Kaisers Leopold II. die Opera la Clemenza di Tito zu komponiren, berufen wurde. Bei seiner Rückkunft nach Wien unternahm er die Komposition seines Requiems; allein geschwächt durch übermäßige Arbeit überfiel ihn eine tiefe Melancholie, wodurch seine Gattin sich gezwungen sah, ihm die Partitur abzunehmen. Diese Maßregel und die Pflege seines Arztes setzten ihn in den Stand, seine so berühmte Maurer-Kantate zu komponiren, wovon der glänzende Erfolg ihn so beseelte, daß Madame Mozart auf sein inständiges Bitten sich nicht weigern konnte, ihm die Partitur seines Requiems, welches noch nicht vollendet war, zurückzugeben.

Als er sich einige Tage wieder an dieser Arbeit hielt, vermehrten sich seine Anfälle von Melancholie von neuem und in dem Maße, wie seine Kräfte abnahmen; er konnte nun das Bette nicht mehr verlassen, und so verschied er in der Nacht vom 5ten Dezember.

Mozart hatte seit langer Zeit eine Art Vorgefühl seines Todes. Ich entsinne mich, daß mein Lehrer Haydn mir erzählte: Mozart habe ihm gegen das Ende von 1790, als jener seine erste Reise nach London unternahm, beim Abschiede mit thränenden Augen gesagt: sie hätte, mein Vater, dies ist das letztemal, daß wir uns sehen. Haydn, welcher viel älter, als Mozart war, glaubte daß sein Alter und die Gefahren, welchen er sich bei der letzten Reise aussetzte, ihm diese Furcht einflößten.

Ohne ein innigeres freundschaftliches Verhältniß hatten Mozart und Salieri gegenseitige Hochachtung, wie sie Wiener von ausgezeichnetem Verdienst einander zu bezeigen pflegen. Man konnte nie Salieri der Eifersucht auf das Talent Mozarts beschuldigen, und jeder, der Salieri gekannt, wird mit mir (der ich ihn kannte) übereinstimmen: daß dieser Mann acht und funfzig Jahre hindurch das vorwurfsfreieste Leben führte, sich nur mit seiner Kunst beschäftigte und jede Gelegenheit wahrnahm, seinen Nächsten Gutes thun zu können. Ein solcher Mann glaube ich, kann kein Mörder sein, ein Mann, der während drei und dreißig Jahren, die seit dem Tode Mozarts verflossen sind, einen so heitern Geist behalten, welcher seine Gesellschaft so anziehend machte.

Wenn es auch erwiesen wäre, daß Salieri sterbend sich selbst als Urheber dieses schrecklichen Verbrechens anklagte, müßte man doch nicht so leicht die entschlüpften Worte eines sterbenden unglücklichen vier und siebzigjährigen, durch unerträgliche Schmerzen niedergedrückten Greises für wahr nehmen und verbreiten, da man z. B. weiß, wie sich dessen natürliche Verstandeskräfte mehrere Monate vor seinem Tode zerrüttet hatten.

Empfangen Sie, mein Herr u. s. w.

Sigismund Neukomm.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19. Mai — Nro. 20. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

(Fortsetzung.)

Beethoven begann im Sonaten- und Symphonien-Fache auf der mozartschen Stufe: seine ersten Ergüsse sind lyrisch zu nennen. Wenn sich auch die Empfindung in ihnen oft bestimmter, oft inniger aussprach, wenn auch — als Nachklang der haidnschen Schule — mancher Moment frischer und heller hervorglänzte, als bei dem weichern Mozart, wenn sich endlich auch eine gröfsere, tiefer begründete Einheit in den Beethovenschen Kompositionen kund gab: so war doch der Grundgedanke, wie gesagt, derselbe. Seine höhere Entfaltung führte zu einer höhern Ausbildung der Sonatenform, an der übrigens auch Dussek und der geniale Prinz Louis Thril nahmen. Je neuer und kräftiger der Hauptgedanke im ersten Allegro sich meist gestaltete, desto reicher mufste auch der Modulationssatz*) hervorgehen; das Neue versuchte sich gleichsam in verschiedenen Richtungen (Tonarten) und Gestaltungen (Zergliederung und so weiter) bis es seine eigentlichste Stelle im Haupttone wieder einnahm; dem reicher ausgebildeten Satze wurde noch bestätigend und den Hauptgedanken wiederholend ein Nachsatz gegeben, vor allem aber die Menuett — meist unter dem Namen Scherzo — zu einem wesentlichen Theile des Ganzen erhoben. In diese Periode nun gehören vor allen Beethovens C-dur und D-dur Symphonie, erstere geradehin Mozartisch zu nennen, letztere in ähnlichem Geiste geschrieben, aber gröfser ausgebildet und deswegen schon dem Umfange nach über die Mozartschen Symphonien hinausgehend.

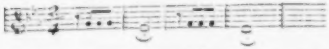
Diese Periode scheint Beethovens Ruhm und sonderbar genug auch die schiefen Urtheile, die man später über ihn ergehen liefs, zuerst begründet zu haben. Gerade die Stimmführer in Angelegenheiten der Tonkunst waren in der Mozartschen Periode gebildet und nicht wenige von ihnen auf dieser Stufe stehen geblieben. Die Werke, denen sie, jugendlich frisch, empfänglich entgegen gegangen waren — deren beseelender Eindruck ihnen bis in die Jahre erinnerlich blieb, wo sie nicht mehr fähig waren, einen solchen zu empfangen — die Werke, welche alle Aufmerksamkeit, alle Verehrung und Bewunderung fast ausschliefslich an sich fesselten in derselben Zeit, wo jene begannen, ihre Urtheilsfähigkeit zu entwickeln — die ihren Systemen zur Grundlage gedient, oder nach denen sich die ältern Systeme bequemt hatten: sie mufsten jenen, ihren Zöglingen in jedem Sinne des Wortes, als Massstab für alle spätere Leistung, als Richtschnur und Gesetz gelten. Beethoven, so lange er Mozart folgte, erhielt ihren Beifall; wo sich selbst in jener Periode seine später ausgesprochene Eigenthümlichkeit ahnen liefs, galt es für Verirrung, für jugendliche Ausschweifung und man hoffte: er werde auf den Mozartschen Weg zurückkehren. — Jene Urtheiler blieben wohl stehen, nicht aber die Kunst, nicht Beethoven, in dessen Werken nach Mozart der gröfste Fortschritt der Tonkunst sichtbar geworden ist: am meisten in seinen Sonaten und in den Symphonien.

Im Fache der letztern versuchte sich Beethoven nach einer dreifachen Richtung, in jeder ganz eigenthümlich.

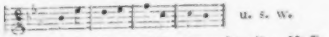
Aus der unbestimmtern Lyrik, wie wir sie in frühern und mozartschen Symphonien zu finden geglaubt haben, ging zunächst Beethovens

*) Zeitung No. 19, Seite 168.

C-moll-Symphonie*) hervor, noch der Lyrik angehörend, allein nicht ein Gefühl, sondern eine Folge von Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit darlegend. Es ist das Ringen eines kräftigen Wesens gegen ein fast übermächtiges Geschick. Harter Kampf in den abgerissenen Schlägen des ersten Allegro:



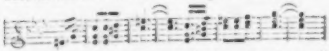
schmerzvolle Klage eines tief verwundeten und doch nicht geschwächten Gemüthes in dem Seitensatze dazu —



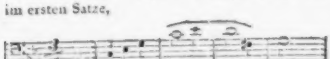
dann im Andante die sehnsuchtvolle, Hoffnung bedürftige Bitte

dazu die noch hinüberdrohende Nacht des ersten Satzes und der mächtig ermuthigende Aufruf in C-dur —

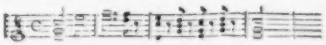
zuletzt durch das erhaben ruhige Verweilen



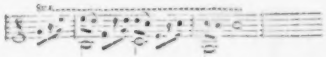
zur höchsten Majestät des Selbstbewufstseins und Muthes erhoben —
nun im Allegro das Ankämpfen des finstern Geschickes — nächtig, aber nicht gewaltig, wie im ersten Satze,



immer breitere Schatten ausdehnend und doch immer mehr zurückweichend — und nun endlich der erhabenste Hymnus



der mit dem triumphirenden Aufschwunge, mit dem hohen Jubel



und dem sichern, festen, stolzen Einherschreiten

kurz in jeder Note den herrlichsten Sieg des Geistes feiert. — Es ist selbst für den, der die Symphonie noch nicht kennt, eine weitere Entwickelung ihres Inhalts und des, das Ganze beherrschenden Gedankens unnöthig: zudem hat Hoffmann in seinen Fantasiestücken vortrefflich über sie geschrieben.

Wenn wir diese Symphonie als die erste Erhebung über den Mozartschen Standpunkt ansehen durften, so müssen wir jetzt Beethoven nach einer ganz heterogenen Richtung, der zweiten, in der er die Symphonie ausbildete, folgen. Hier trug ihn nicht blos der höhere Ideenschwung, sondern auch das tiefere Eindringen in den Reichthum, in das gewaltige Vermögen der Instrumentation auf neue Bahnen. Aeufsere Zustände ohne erklärende Worte, ohne unterstützende Pantomime (wie im Ballet) nur durch das Orchester darzustellen — das wurde seine Aufgabe in der Pastoral-Symphonie, die ländliche Scenen vorstellt — und in der Schlachtsymphonie, die zu so vielen Mifsdeutungen und mifslungenen Nachahmungen Anlafs gab. Warum soll die Tonkunst, weil sie zunächst und zumeist auf die Darstellung von Seelenzuständen angewendet worden ist, nicht auch in andern Regionen ihre Macht versuchen? Der Mensch ist in der Natur kein isolirtes Wesen; vielmehr finden wir denselben Typus in allen Reichen der Natur, wie im Menschen, nur in diesem erhöht. Licht und

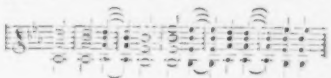
*) Die Symphonien folgen hier nicht in chronologischer Ordnung, auch nicht vollständig aufgezählt, sondern so, wie sie sich zur Erläuterung unserer Ansicht am geeignetsten darbieten. Ueber den Entwickelungsgang des Beethovenschen Genius mit Belegen aus seinen sämmtlichen Werken in chronologischer Folge ein andermal.

Nacht, Kraft und Schwäche, Begehren und Fliehn, Befriedigung und Entbehrung — sind nicht ausschliefslich menschliche, sondern Naturverhältnisse; diefs läfst schon eine allgemeinere Bedeutsamkeit auch der Tonkunst ahnen. Und wie ergiebig ist nicht das Gebiet der musikalischen Allegorie, wie nützlich manche in allgemein bekannter Bedeutung fortbestehende musikalische Form, um selbst äufserliche, nicht in der Natur selbst, also auch nicht in der Musik begründete Beziehungen vollkommen verständlich zu machen. Die stehenden Volksgesänge z. B. in Beethovens Schlacht: „rule Britannia" und „Malborough s'en va-t-en guerre" lassen niemandem Zweifel übrig, welche Nationen hier einander gegenüber stehen. Und wenn nach geschlagener Schlacht der französische Marsch Malborough u. s. w. in dem ganz fremden Fis-moll (vorher hatte er das helle, frische C-dur) wiederkehrt, piano, mit stockender Bewegung, gleichsam in Unordnung gebracht, unterbrochen von dem überhasteten tremolo der Saiteninstrumente, von dem hohlen, ganz erschöpft klagenden E des Hornes — so kann niemand über den Ausgang der Schlacht ungewifs bleiben.

Auf diesem Wege mag wol die eigenthümliche Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeit der verschiedenen Instrumente dem unermüdet vorwärts strebenden Meister immer klarer aufgegangen sein. Bald waren sie ihm nicht mehr todte Mittel, durch die man in zweckmäfsiger Wahl und Anordnung seine Empfindung, seine Subjektivität ausspricht, die höchstens menschliche Sprache und Gesang (musikalische Sprache) ersetzen sollen. Sie traten in voller fest gezeichneter Persönlichkeit vor ihn und das Orchester wurde ihm ein belebter, in dramatischer Thätigkeit begriffener Chor. Dafs diese Gestaltung nicht plötzlich hervorsprang, dafs sie vielmehr aus den Werken der Vorgänger schon geahnet werden konnte und in frühern Beethovens, z. B. den oben erwähnten sich schon zu bilden begann, ist eben so gewifs, als, dafs jene erstern Tendenzen nicht aufgegeben wurden, sondern dafs nun alles sich vereinigte — **psychologische Entwickelung**, geknüpft an **eine Folge äufserer Zustände**, dargestellt **in einer durchaus dramatischen Thätigkeit der, das Orchester bildenden Instrumente.** Und dies ist die dritte Richtung, in der Beethoven die Symphonie ausgebildet hat — der höchste Standpunkt, der hierin erreicht worden ist.

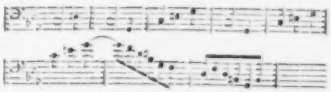
Die erste Leistung, welche wir hier zu berühren haben, ist die Sinfonia eroica, die neulich in Herrn Mosers Konzerte ausgeführt worden ist. Es bedarf nicht erst der Bemerkung auf dem Titel, um zu wissen, dafs hier ein Held gefeiert wird. Gleich der erste Satz mit seinem kühnen, den mächtigen Blechinstrumenten so zugänglichen Hauptgedanken

der allen Stimmen sich mittheilt, gleich Anfangs gegen den wilden Konflikt des ganzen Orchesters



u. s. w.

mit Trompeten- und Hörnerklang siegreich auftritt (S. 4. der Partitur) der sich nach noch härterm Kampfe (S. 33. u. folgende) überwältigend ausdehnt



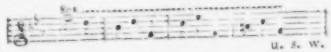
und so noch durch funfzehn Takten (S. 40.), der gegen den unablässigen Andrang der Bässe (S. 43.)

u. s. w.

aus allen Stimmen wie der ermuthigende Zuruf der Kampfgenossen wieder- und durcheinander tönt und zum Schlusse durch den freudigen Flug der Violinen (S. 73.) und den Jubel der Trompeten und Pauken (S. 76.) gefeiert wird: dieser ganze Satz zeigt uns das gelungene Bild eines Heldenlebens — auch die schmerzliche Klage um manchen Verlust

u. s. w.

fehlt so wenig, als der muntere Gang der Kriegslust,



u. s. w.

um das Bild des Helden und des Krieges zu vollenden.

(Der Schluß folgt.)

II.

Recensionen.

Musikalische Bonbonniere, oder Sammlung von leichten und angenehmen Stücken (mit beigefügtem Fingersatze) für das Pianoforte zum Gebrauche für Anfänger komponirt etc. von J. Moscheles. op. 55. Liv. 1. Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis 20 Gr.

Der Titel, der ursprünglich wol auf Paris berechnet war, könnte manchen Musiklehrer, der es mit seinem Unterrichte ernstlich meint, besorgen lassen, dafs hier nur Süfsigkeiten aufgetischt würden, die bekanntlich den Magen verderben. Allein es ist nicht so arg. Es findet hier auf 17 Seiten 8 Tonstücke verschiedenen Charakters, verschiedener Bewegung, alle aber gefällig, melodiös und für Anfänger, welche den Kursus der ganz kleinen Handstücke geendet haben, fafslich und ausführbar, ja, für Schüler auf der hier bezeichneten Stufe eher noch hin und wieder zu gehaltreich, als zu leicht. Allein eben in dieser Periode des Unterrichtes ist es so nothwendig, dafs der musikalischen Sinn erweckt und die Lust, die bei dem schwierigen und trocknen Anfange *) ohnehin sehr gedämpft wird, wieder angeregt werden. Für dieses Bedürfnifs ist bei Knaben — wenn sie überhaupt anregbar sind, durch Märsche leicht gesorgt. Mädchen können an diesen unmöglich soviel Interesse finden: Tänze würden sie zwar erfreuen, aber nicht fördern, vielmehr sie zu früh gewöhnen, die Musik nur in Bezug auf äufsere Zwecke zu treiben. Für sie nun ist die Bonbonniere ganz vorzüglich zu empfehlen und Ref., kennt in der That unter den zahlreichen Sammlungen von Elementarstücken keine, die dem bezeichneten Bedürfnisse so entspräche, wie sie.

Besondere Auszeichnung verdient No. 1. (C-dur $\frac{4}{4}$) welches sehr gute Gelegenheit giebt, den Schüler zum leichten Anschlage und zur Nettigkeit in (leichten) Läufern zu gewöhnen; von No. 3. das Trio (F-dur $\frac{3}{4}$) welches zur Bildung des cantabile benutzt werden kann: No. 5. (Es-dur $\frac{2}{4}$) ein — soweit es die Sphäre zuläfst, für die er bestimmt ist — origineller Marsch und vor allen No. 6. (G-dur $\frac{6}{8}$) à l'espagnole, welches mit seinen fremdartigen Wendungen in Melodie und Modulation in fähigen Zöglingen manche fruchtbare Ahnung erwecken kann.

Der Fingersatz ist überall zweckmäfsig vorgezeichnet. Das Aeufsere ist einfach und geschmackvoll, der Stich mit geringen, leicht erkennbaren Ausnahmen korrekt.

*) Schlimm genug, wenn ihn die Lehrer unnöthig dazu machen.

Polonaise brillante pour le Pianoforte composée par Ignaze Moscheles de Vienne. Prix 20 Gr. Berlin bei A. M. Schlesinger.

Unter der nicht geringen Zahl Klavierkompositionen, womit der Virtuos Moscheles Klavierspieler von mittelmäfsiger Fertigkeit versorgt, nimmt diese Polonaise einen der ersten Plätze ein. Leichte Anmuth, fliefsende Schreibart, eine nicht eben ermüdende Ausdehnung, angenehme wenn auch nicht eben vielbedeutende Melodie dies alles hin und wieder mit einer nicht gewöhnlichen Modulation gewürzt — diese Eigenschaften eignen das Stück zunächst für leichte gesellige Unterhaltung und sein eigenstes Gebiet scheinen die musikalischen Zirkel, wie sie nun

meist sind; Tiefe oder Genialität — wird ohnehin Niemand in ihm suchen.

Klavierlehrern bietet es übrigens Gelegenheit zu einer Uebung ihrer Schüler im leichten flüchtigen Anschlage, besonders mit der rechten Hand. Nicht blos zu diesem Zwecke, sondern überhaupt nach der Eigenthümlichkeit des Komponisten mufs aber die Polonaise in einer sehr raschen Bewegung, weit schneller, als gewöhnlich Polonaisen, vorgetragen werden.

Papier und Stich sind gut, ein Paar Druckfehler leicht zu vermeiden.

III.

Korrespondenz.

Bemerkungen. *)

Der in No. 17 der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung enthaltene Aufsatz, Marx unterzeichnet und zunächst auf die diesjährige Aufführung der Graunschen Passionsmusik am Charfreitage, dann aber auch auf andere Gegenstände und Verhältnisse der Musik sich beziehend, bedarf nach seiner Natur wol einer näheren Beurtheilung. Eine solche wird durch Folgendes unpartheiisch zu liefern versucht.

Herr Marx lobt die Präcision, mit welcher die Singakademie alle Chöre ausgeführt hat, bezeugt das Verdienst des Herrn Professor Zelter dabei, erklärt aber dies für die unterste Pflicht eines Akademiedirektors.

Ich meinerseits erkenne diese Pflicht als die oberste, indem man doch wol zunächst von einem Akademiedirektor zu fodern hat, dafs er auf seiner Zoglinge Ausbildung im Vortrage Sorgfalt verwende und sich dadurch würdig beweise, ihr Leiter zu sein. Diese Ausbildung bringt für die Kunst einen reellen Gewinn hervor, dem sich auch die Mitglieder der Singakademie gern widmen, wenigstens deren Mehrzahl, die aus Personen besteht, welche nicht allein schon an sich manche Musikkenntnifs besitzen, sondern auch dem Hauptzwecke der Singakademie: Studium und Vortrag ernster und religiöser Gesangsgattung, con amore nachstreben.

Herr M. wirft die Frage auf: ob bei den reichen Mitteln der Akademie (mehre gute Stimmen und eine grofse Bibliothek) wol für die Mitglieder, für das Publikum und für die Kunst das, was gewonnen werden könnte, auch wirklich gewonnen werde?

Taktfestigkeit, reine Intonation und ein gehöriges Portamento den Mitgliedern anzueignen, ist der nächste Zielpunkt des Herrn Z. und dies gewifs mit Recht. Ohne diesen Zielpunkt und wenn er nicht von demjenigen grofseren Theile der Mitglieder, welcher Talent und eine rege Lust für die Sache hat, wirklich erreicht würde, könnte die von Herrn M. gelobte Präcision in der Ausführung der Chöre nicht Statt haben. Dies beschreinigt also zugleich, zumal bei einer jetzt aus 300 Personen bestehenden Gesellschaft, den Werth ihres Direktors.

Die Tendenz der Singakademie kann sich nicht auf die specielle gröfsere Ausbildung aller besseren Stimmen ausdehnen, sondern nur der in Brauchbarkeit anerkannten guten Stimmen und von Personen, welche die Versammlungen fleifsig genug besuchen und auch hinlänglichen Muth zum Solosingen haben, beschränken: denn sonst würden, bei dem Beisammensein in blofs vier Stunden wöchentlich, die nur Tutti Singenden vernachläfsigt werden müssen. Eben so gestattet auch die nur erwähnte Stundenzahl der Zusammenkünfte nicht die Benutzung sämmtlicher Werke in der Bibliothek, sondern blofs einer Auswahl derselben; die nach gewissen Zeiträumen eintretende Wiederholung der früher gesungenen Stücke ist auch, um sich in dem richtigen Vortrage derselben recht einzuüben, dienlich.

Uebrigens ist den Mitgliedern Studium und Uebung des Gesanges zunächst um ihrer selbst willen wichtig und sie bilden eine freie Gesellschaft, die in vorkommenden Fällen die Erfolge ihres Strebens blofs freiwillig zu erkennen giebt.

Indem Herr M. eine zweckmäfsige Wahl aufzuführender Werke als erste Pflicht eines Akademiedirektors aufstellt, sagt er dabei: Herr Z. erfülle diese Pflicht nur sehr unvollkommen; man habe von der Akademie seit drei Jahren nur den Messias von Händel, Athalia von Händel, den Tod Jesu von Graun gehört; esseri nicht zu recht-

*) Eingegangen am 10. Mai Abends nach vollendetem Drucke von No. 19 der Zeitung. Anm. d. Red.

fertigen, dafs die Graunsche Passion von Jahr zu Jahr wiederholt werde und nicht an deren Stelle „weit vorzüglichere“ Aufführungen, z. B. des Messias von Händel, am Charfreitage, dessen Feier nicht herrlicher begangen werden könne, als durch diese Musik, geleistet würden; dann läfst er sich in einem ziemlich austührlichen episodischen Urtheile aus, wie die Zeiten des Beklagens von Leiden, die die höchste Verherrlichung sind, vorüber seien. Glaube und Verehrung nicht die Fessel einer dürftigen Form tragen müsten u. s. w. folglich Händels Messias allein die unsern Tagen geziemende Charfreitagsmusik sei; dafs die Graunsche Passion auch im Ganzen künstlerisch unter unserer Zeit stehe, die Arien und das Duett allgemein als unbefriedigend empfunden würden, die Einförmigkeit in ihrer und der Struktur der Recitative ermüde und manche Stelle nur noch aus Respekt für das Ganze tolerirt werde.

Hier bemerke ich:

1) Grauns Passion ist, da sie lediglich über Jesu Leiden und Tod sich ausdruckt, der Feier des Charfreitages eben so unbedingt zugehorend, als an ihm der kirchliche Gottesdienst blofs jener einzelnen Lebensperiode Jesu gewidmet bleibt. Dieser meiner Meinung stimmt auch gewifs wenigstens der grösseste und religiöseste Theil des Publikums bei. Die Aufführung von Händels Messias aber, welcher Jesu Geburt, ganzes Wirken, Leiden, Tod und Verklärung umfafst, eignet sich um deswillen für jeden andern Zeitraum. Uebrigens ist der Messias schon einmal am Charfreitage gegeben worden, bei dieser Gelegenheit aber sprach das Publikum genugsam aus, dafs ihm die Beibehaltung der Graunschen Passion am Charfreitage gemüthlicher sei.

2) Das vorhin berührte episodische Urtheil in dem Aufsatze des Herrn M. übergehe ich, weil hierüber der Herr Verfasser wol eigentlicher mit Theologen zu rechten hat.

3) Grauns Passion soll künstlerisch unter unserer Zeit stehen? Ich meinerseits meine: die wahre Kunst jedes Zeitalters und in jeder Form verdient eine immerwährende Beachtung ihres Werthes; so auch Grauns Meister-Kunstwerk, der Tod Jesu, das noch heute Gefühl und Interesse jedes Unbefangenen, habe er es auch noch so oft gehört, gleichlebhaft aufregt. Käme es, um diese Arbeit fernerhin beachten zu dürfen, nur auf eine modernere Bekleidung derselben durch reiche Instrumentirung an: o! dann wäre es ja auch um fortdauernde Würdigung der Musikstücke aller berühmten Vorderalten und derjenigen Händelschen Kompositionen, welchen Mozarts Beimischung von Blasinstrumenten nicht zu Theil geworden ist, geschehen.

4) Dafs die Singakademie binnen drei Jahren nur dreimal öffentlich gesungen hat, liegt in den bisherigen mancherlei Umständen, wodurch öffentliche Aufführungen dieser Akademie erschwert wurden. Zukünftige Verhältnisse werden ohne Zweifel jene Schwierigkeiten beseitigen.

Herr M. sagt ferner: dafs die zweite Pflicht eines Akademiedirektors sei, das erwählte Werk in einer seinem Wesen und den Ansprüchen unserer Zeit angemessenen Weise zur Aufführung zu bringen, wozu freilich gehöre, dafs man in den Geist des Werkes eingehe und die Bedurfnisse der Zeit kenne; hier verdiene nun das Verfahren des Herrn Z. laute Rüge, um so mehr, da er auf seinem Standpunkte als Direktor der grösten bestehenden Akademie bedeutenden Einfluts habe und den Ruf geniefse, ein Verehrer und Kenner der alten Musik zu sein.

Dürfte irgend Jemand wol bezweifeln, dafs Herr Z. (Professor der Musik) in den Geist eines Musikwerkes eingeht, zumal der alten Musik, der er sich von jeher vorzugsweise gewidmet hat? Da dies nun aufser allem Zweifel liegt, so mufs man auch ihm unbedingt zutrauen, dafs er zu beurtheilen vermag, in wiefern das Wesen alter Musik (Einfachheit und Gründlichkeit, durch reine Harmonie wirksam) sich mit den Bedürfnissen neuerer Zeit (hervorstechende Fülle in Gesangpartie und Instrumentation) eng, ohne den Geist alter Musik zu erschüttern, vereinigen läfst oder nicht. Unbestreitbar ehrt er die neuere Instrumentation Mozarts z. Händelschen Werken.

Herr M. sagt, dafs die neuere Hinzufügung eines reichen Chores von Blasinstrumenten zu Händelschen Werken nothwendig sei, um die Stelle der von Händel so wirkungsreich behandelt gewesenen Orgel zu vertreten.

Als Stellvertreter der Orgel erscheinen

mir Blasinstrumente nicht. Ausfüllung des Accompagnements durch die Orgel bringt einen anderweitigen Effekt hervor, als den eine Ausfüllung durch Blasinstrumente giebt: und letztere zu Händelschen Werken wurde wol lediglich durch einen Blick auf die Musikrichtung der neueren Zeit veranlafst.

Herr M. wendet seine vorhin erwähnte Rüge auf den Umstand an, dafs Händels Athalia ohne neue Instrumentation ausgeführt worden ist.

Hierüber stand dem Herrn Z. keine Disposition zu; denn diese ging von einer andern Person aus, als welche die Aufführung überhaupt veranstaltete und sich blos des Herrn Z. Leitung des Ganzen und die Gesangsunterstützung von Mitgliedern der Singakademie gewünscht hatte. Es leidet folglich die Rüge des Herrn M. keine Anwendung hier auf Herrn Z. Uebrigens ist auch meines Wissens noch keine vollständige Orchesterbegleitung zu Händels Athalia vorhanden.

Herr M. wirft Herrn Z. vor, dafs er bei Aufführungen des Messias manche Arien und Recitative wegläfst; wodurch es denn das Ansehen bekomme, als halte man blos Händelsche Chöre für erträglich.

1) In Händelschen Musiken sind wohl wirklich die Chöre das Vorzüglichste, wenigstens das Imponirendste. Dies läfst sich behaupten, ohne den Werth der Arien an sich im Mindesten zu verkennen, obwohl manche derselben nicht ganz das Interessante in sich tragen, was jeder Arie der Graunschen Passion unbedingt eigen ist.

2) Indem Herr Z. bei Aufführung des Messias Einiges wegläfst, trifft dies nicht, nach des Herrn M. Aeufserung blos Arien und Recitative, sondern auch manche Chöre; (wobei das minder Interessante den Mafsstab abgiebt) der Grund des Weglassens ist aber kein anderer, als der, dafs die Aufführung des Ganzen manchen Zuhörern zu lange dauern würde. Sollte übrigens durch das Weglassen der Zusammenhang des Textes einigermafsen vermindert werden, (dafs er nicht, wie Herr M. sich äufsert, geradezu zerrissen wird, dafür ist gesorgt) so kann dies hier nur als untergeordnet gelten. Es hat nächstdem wohl keine Noth, dafs, nach Herrn M., eine Masse Händelscher Chöre nicht ertragen werden kann, ohne ermüdet und übertäubt zu werden, oder stumpf zu sein. Der bei weitem gröfste Theil des Publikums (die Musikkenner unter denselben will ich hier nicht einmal herausheben) hat noch nie geäussert, dafs ihm gut vorgetragene Händelsche Chöre lästig gewesen sind, seien sie auch noch so nahe auf einander gefolgt: denn jeder dieser Chöre gewährt ja durch seinen eigenthümlichen Werth auch ein neues Interesse.

Herr M. zergliedert das „verwerfliche" Verfahren, welches Herr Z. sich mit der Graunschen Passion erlaube; er tadelt nämlich die Versetzung der Sopranarie:

Ein Gebet um neue Stärke

und der Basarie:

So stehet ein Berg Gottes

in eine andere Tonart, wobei er sagt, dafs von der durch den Komponisten gewählten Tonart die Gestaltung des Ganzen abhänge.

Der Komponist braucht bei der Wahl einer andern Tonart die Melodie nicht durchweg, sondern höchstens nur hin und wieder einzelne Noten, je nachdem es der eigenthümliche Umfang jeder der viererlei Menschenstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bafs, erfodern möchte, entweder höher oder tiefer zu stellen; dies ist also bei weitem keine Umgestaltung des Ganzen.

Es nähern sich zwar im Allgemeinen einige Tonarten mehr oder minder dem Ausdrucke irgend einer bestimmten Leidenschaft, unbedingt wesentlich aber ist für den tüchtigen Musiksetzer deren Wahl nicht, da ihm passende Modulationen zu Gebote stehen; unter den ältern Kompositionen befinden sich vollständige Messen lediglich aus einer einzigen Tonart geschrieben, obwohl diese Manier übrigens nicht empfehlenswerth ist. Sonst aber darf allerdings da, wo für das Leidenschaftliche Dur ton hingehört, nicht Moll ton und umgekehrt gewählt werden: und eben so sind Taktart, Rythmus und Tempo wesentlich für den Ausdruck der bestimmten Leidenschaft. — Was nun die Versetzung der von Herrn M. citirten zwei Arien in eine andere Tonart betrifft, so gründet sie sich, so viel ich davon weifs, auf Bedürfnifs und Wunsch der Singenden wegen einzelner, die vollere Kraft ihrer Stimme weniger ansprechenden Töne, die gerade in der ursprünglichen Tonart beider Arien dominirend sind; in welchem Falle der Wunsch nach einer andern Tonart, damit der Vortrag des Gesanges einen desto besseren Effekt leiste, wohl zu entschuldigen ist.

Uebrigens ist bei der Tonart-Versetzung beider Arien der Uebergang in die Tonart des darauf folgenden Stückes doch wohl hinlänglich durch das hinzugefügte Zwischenspiel eingeleitet.

Herr M. verwirft, dafs im Duette der Passion dem Tenor die erste Stimme gegeben ist.

Es ist ein natürlich nothwendiges Gesetz, dafs, wenn ein für zwei Soprane komponirtes Duett von Sopran und Tenor vorgetragen werden soll, der Tenor die Noten des ursprünglich ersten Soprans zu übernehmen hat. Denn sollte der Tenor den zweiten Sopran vortragen, so würde der Tenor bald in Höhen, bald in Tiefen von Tönen ausarten, die ihm entweder nach der Natur ganz unerreichbar sind, oder ihn zu gewaltsamen Sprüngen der Töne bald aufwärts, bald niederwärts zwingen müfsten; wodurch denn auch Gang der Harmonie und der Melodie eben so, wie die Gesetze des Generalbasses überhaupt verletzt werden würden.

Fragt man nun übrigens nach dem Grunde, um dessentwillen Herr Z. das Duett durch So-

pran und Tenor singen läfst, so denke ich mir dies: dafs theils in der Passion ursprünglich nur ein einziges Tenor-Solo gegen schon drei solche Sopran-Soli, das Sopran-Duett ungerechnet, vorkommt, theils ein Duett von Sopran und Tenor, wenn die Musik desselben sanft und zart ist, unfehlbar angenehmer klingt, als von 2 Sopranen. Graun mag seine individuellen Gründe gehabt haben, als er sich bestimmte, seine Solo-Soprane oft, seinen Solo-Tenor aber nur ein Einzigesmal auftreten zu lassen.

Herr M. nennt mit Recht eine angemessene Wahl der Tempi die dritte Pflicht des Dirctors, spricht aber dieserwegen einen Tadel über Herrn Z. aus.

Sollte auch zuweilen Herr Z., wie es auch wohl andern Musik-Dirigenten begegnet, nicht sogleich bei dem Eintritte eines Stückes das eigentliche Tempo ganz genau treffen; so war doch dies bei der Passion durchaus nicht der Fall. Denn indem Herr M. das zu langsame, gehaltne Tempo bei zwei von ihm angeführten Sätzen dem Herrn Z. beimifst, versichere ich, dafs ich sehr deutlich gehört habe, wie das Akkompagnement beider Sätze mit angemessener Lebhaftigkeit begann, die Singstimme aber langsamer eintrat und beharrte, so dafs, sollte durch die Abweichung nicht vielleicht das Ganze in Unordnung gerathen, nichts verblieb, als dafs das Akkompagnement endlich nachgab.

Herr M. führt die Pflicht eines Direktors, den Ausbleiben rathend zur Seite zu stehen, als die vierte an, fügt aber hinzu, dafs Herr Z. diese Pflicht nicht erfüllt habe und nöthigenfalls seine Autorität als Direktor hätte anwenden sollen, z. B. bei der Art, wie von den Singenden der Vortrag des ersten und des zweiten Recitativs geschehen sei.

Es kann dem Herrn Z. wol aus mehren Rücksichten nicht zugemuthet werden, die volle Direktors-Autorität gegen Personen, deren ganz eigentlicher Direktor er nicht ist, geltend machen zu wollen. — Virtuosen im Gesange ist es, eben weil sie es sind, in heutiger Zeit zu leicht verführerisch, Verzierungen, die freilich zuweilen an unrechter Stelle vorkommen, anzubringen. Mitglieder der Singakademie thun dies nicht, denn Herr Z. prägt ihnen den richtigen Grundsatz ein, dafs Verzierungen dem Geiste der alten Musik nicht anpassen.

Nunmehr schliefse ich meinen Aufsatz, weil ich ihn nur auf das zunächst Wesentlichste der mir vorgelegenen Kritik beschränken und aus Gründen mich auf manche wol zu heftige Ausdrucke in der Kritik nicht einlassen wollte. Es war mir lediglich darum zu thun, da, wo ich es für nöthig erkannte, zu widerlegen und unparteiisch zu vertheidigen, zugleich aber auch daran zu erinnern, dafs des Herrn Z. Verdienst die alte klassische Musik aufrecht zu erhalten, mit Eifer diejenigen, welche seine Leitung genielsen, in den Sinn und in den gehörigen Vortrag dieser Musikgattung einzuweihen und dadurch auch das Publikum dafür zu interessiren, hoch dankenswerth ist.

Berlin, im Mai 1824. K.

Berlin, den 12. Mai.

Heute wurde das in No. 18 der Zeitung angekündigte Konzert und in ihm zuerst die A-dur Symphonie von Beethoven, dann das Alexanderfest mit Mozarts Instrumentation von Händel von einem starken Orchester und ausnehmenden Singerpersonale unter Herrn Spontini's Leitung aufgeführt. Beide Werke wurden vollständig und nicht blos präcis, sondern auch mit angemessenem Tempo und Vortrage, mit allen für diesen nöthigen Schattirungen von Stärke und Schwäche, mit Kraft und Feuer aufgeführt; dies gilt von der Symphonie in noch höherem Grade, deren Ausführung — unbedeutende Kleinigkeiten von Seiten Ausübender abgerechnet — nichts zu wünschen übrig liefs. Neben Herrn Spontini's Verdienst, in den Geist der beiden deutschen Meisterwerke eingedrungen zu sein, mit aller, einem Dirchtor erforderlichen Sorgfalt und Ausdauer sie einstudirt und mit der Bestimmtheit aufgeführt zu haben, die da nöthig ist, wenn nicht das Orchester od. der Sänger, sondern der Dir. dirigiren soll, ist das des Hrn. Möser, als Orchesterdirektor, ihn hierin mit der grössten Aufmerksamkeit unterstützt zu haben, zu nennen wirth. Das Orchester leistete ebenfalls Ausgezeichnetes und fand besonders in der Symphonie hierzu Gelegenheit, da es gerade für diese Gattung noch nicht so viele Vorübungen hat, als andre Orchester. Wenn, wie es den Anschein gewinnt, die Symphonie immer einheimischer wird, so werden die Berliner sich bald rühmen dürfen, das erste Orchester der Welt zu besitzen: denn gerade Symphonien sind für ein Orchester das beste Bildungsmittel. Ueber Beethovens Meisterstück wird in dem begleitenden freien Aufsatze gehandelt und es darf nur noch erwähnt werden, dafs es, ungeachtet im Entstehungskonzerten lauter Beifall ungewöhnlich, ja nicht gern gesehn ist, dennoch wiederholt zu den lebhaftesten Aeufserungen freudiger Theilnahme hinriss. Vom Alexanderfeste erlaubt sich Ref. etwas ausführlicher zu reden, da über Händel noch nichts näheres in der Zeitung gesagt worden ist. (Fortsetzung folgt.)

Berichtigung.

Aus einem nach der Korrektur eingetretenen, erst jetzt wahrgenommenen Versehen des Setzers ist in der

Uebersicht der musikalischen Aufführungen in No. 18 der Zeitung unerwähnt geblieben, dafs am Charfreitag Abend im Saale des Opernhauses der Tod Jesu von Graun, von der Singakademie aufgeführt worden. Nach geäufserten Wünschen wird dies nachträglich angezeigt.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26. Mai — Nro. 21. — 1824.

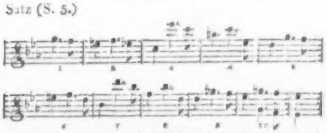
1.

Freie Aufsätze.

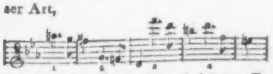
Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

(Schluss aus No. 20.)

Bei aller Bestimmtheit der einzelnen Gedanken, bei der vollkommenen Unzweideutigkeit, in der sich der Sinn des ganzen ersten Satzes dem erschliefst, der mit aller Kraft seines Geistes sich in ihr versenkt, ist doch die befriedigende Auffassung, die klare Erkenntnifs desselben nicht leicht. Die Themata, sind so kurz, dafs sie sich erst vor unsern Augen zu entwickeln scheinen (eine Andeutung ist schon in Bezug auf das Hauptthema gegeben) die Instrumente ringen noch bisweilen um den Besitz eines Thema und entreifsen es sich, ehe es vollendet ist. So zertheilt sich der Satz (S. 5.)

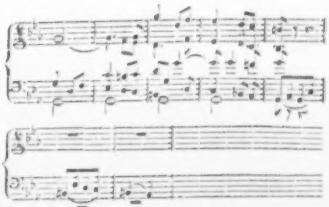


unter Oboe (1, 5 und 9) Klarinette (2, 6 und 10) Flöte (3 und 7) Violine (4 und 8) erst bei 10 treten Klarinette und Fagott und erst dann alle Instrumente im unisono (in Oktaven) zusammen. Etwas mehr Haltung gewinnt dieser Satz, wo er zu Anfange des zweiten Theiles (S. 20.) in dieser Art,



u. s. w.

nämlich bei 1. von der Oboe, bei 2. vom Fagott, bei 3. und 4. aber von der Flöte vorgetragen wird, wogegen wenigstens in seiner letzten Hälfte; der um eine Oktave tiefere Eintritt des Fagotts bei 2. noch stärkere Unterbrechung verursacht, als die oben angeführte Vertheilung unter Instrumente von gleicher Tonhöhe. Erst S. 29 erscheint der Satz bis zum Schlusse unzertrennt. Es bedarf nicht des Zusatzes, dafs dies nur Andeutungen der Eigenthümlichkeit des Meisterwerkes sind und dafs es auch ihrer nur zur Bedeutung derer bedürfen konnte, die — noch nicht hinlänglich mit der Tonsprache vertraut, durch die Schwierigkeit der Auffassung an der Bedeutsamkeit der Komposition überhaupt zweifelhaft werden könnten. Wir kehren daher zu der allgemeinen Betrachtung zurück. Das Adagio, Trauermarsch überschrieben ist zu grofs als dafs es uns an die Grabstätte eines Einzelnen geleiten könnte. Wem geht nicht wenn er den Kriegsgesang des ersten Allegro vernommen, in diesem Adagio das Bild des blutigen Schlachtfeldes auf, wer versteht nicht die dunkeln Betrachtungen die sich auch dem Sieger hier aufdringen müssen



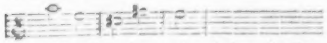
und erquickt sich an den sanften Stimmen, die im Maggiore zu trosten suchen, bis der heldenkühne Zusuf über Trauer und Trost, wie an Unsterblichkeit mahnend, erhebt. Nach der Wiederkehr des Trauermarsches erheben sich einzelne Stimme der Klage, des Mitleids; wenn die Em-

pfindung fast übermächtig gesteigert ist, dann tritt (S. 118.) in des dur die Stimme heiligen Trostes ein und in schauerlicher Nacht und Stille erlischt das Thema — gleichsam die letzte Regung des Lebens auf diesem Felde des Todes.

Es bedarf nur dieser Andeutungen über die ersten beiden Sätze um auch auf den Sinn der beiden letztern und des Ganzen erfolgreich einzugehen.

Erblickten wir in dem Hauptsatze der Eroica noch das Ringen der Melodien und Instrumente nach bestimmter Gestaltung: so tritt in der A-dur-Symphonie alles bestimmt geformt, klar und unzweideutig gezeichnet hervor, die Entwickelung der Gedanken und der Dialog der Instrumente in der gelungensten Harmonie. Ohne irgend eine von aussen entlehnte Bezeichnung (wie z. B. die der Nationen in der Schlacht bey Vittoria) entwickelt sich der Sinn dieser Symphonie mit einer so siegreichen Bestimmtheit dass man sich nur der Entwickelung der Töne hingeben darf, um ein so individuelles Bild — oder will man es lieber Drama nennen — aufgehen zu sehen, wie es noch nie in der Tonkunst entstanden ist.

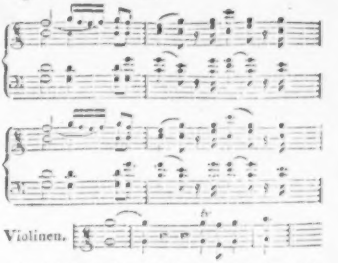
Die Einleitung ist durchaus im Sinne der Invokation, die wir besonders von den Epikern her kennen.



hört die Wundermähr scheinen die Blasinstrumente uns nach einander unter der kräftigen Zustimmung des Tutti zuzurufen. Wem fällt nicht bei dem Aufschwunge der Saiteninstrumente Wielands

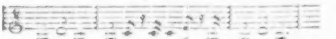
Noch einmal sattelt mir den Hyppogriphen
Zum Ritt ins alte romantische Land.

ein? Und schon tönt (aus den luftigen Blasinstrumenten) eine heiligende Zusage wie aus höhern Regionen zu uns hernieder



Violinen.

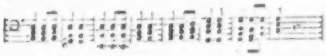
schmeichelnd will sich die Stimme der hohen Saiteninstrumente anschmiegen. Diese wiederholten dem noch zweifelnden Ohre die Zusage — (hierzu der rührende Gesang der zweiten Violine)



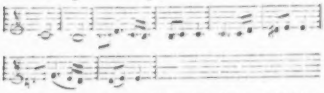
und wenn sich der Hauptinhalt der Invokation erhöht und gesteigert wiederholt hat, locken die hoch erklingenden Flöten, Oboen und Violinen hinweg — wie durch einen Zauberschlag finden wir uns in eine schönere wärmere Region versetzt. Aus allen Blasinstrumenten (nur die Trompeten mit den Pauken schweigen noch) klingt wie von hellen weinumkränzten Bergen eine fast ländliche, so frische, muthige Weise hernieder. Das Chor der Saiteninstrumente, entschieden dem Chor der Bläser gegenüber tretend, scheint unterbrechen, die Rede an sich reißen zu wollen, und wenn der erste Chor seinen Satz geendet, dann schwingen alle Saiteninstrumente sich in mächtigen Oktaven auf, und nun braust das ganze Orchester, wild überschäumend in der höchsten Kühnheit und Lebensfrische einher. Wer unternähme es, nach zu zählen, wie die Chöre der Saiten und Bläser sich in Unterbrechungen und Nachahmungen überbieten, wie die Melodie im luftigen Reigen kühner fortschwebt, sich immer neu wendet, wie selbst die Stillen in ihr (S. 26 — auch 65 — der Partitur aus Steiners Verlag) von Blitzen durchzuckt nur zu noch kühnerm Aufschwunge bereiten! Es ist eine undank-

bare Mühe, ein Kunstwerk in die einzelnen schönen Züge zu zerschneiden. Erfolglos würde sie auch für den sein, der nicht nach der allgemeinsten Andeutung in den Sinn desselben einzugehen vermögte. Wer aber, der der unsrigen, und besonders dem Werke selbst genau folgt, fühlt sich nicht im glühenden Süden, sieht nicht ein ländliches, kriegerisch beseeltes Volk, den raschen kühnen Lauf des Kriegerlebens zügellos durchfliegen — die Glanzperiode der Mauren — sie ist es, deren Bild in diesem Satze und in der ganzen Symphonie—nicht von uns gesucht wurde, sondern sich uns aufdrang.

Wunderbar fügt sich hierzu der zweite Satz, Allegretto überschrieben. Schon der Hauptgedanke



trägt einen fremden romanzenartigen Charakter. Zu seinem erhabnen Trauergange gesellt sich eine sehnsüchtige Wehklage,



zuerst in der mittlern Ton-Region von Violen und Violoncells, dann eine Oktave höher von der zweiten Violine, zuletzt von der ersten noch eine Oktave höher vorgetragen. Merkwürdig stehen diesem Gesange der Saiteninstrumente die Bläser gegenüber. Nachdem sie den Satz mit einem Aufrufe: hört! begonnen haben, verstummen sie. Erst gegen das Ende der wehklagenden Melodie in der zweiten Violine stimmen sie, gleichsam unsicher und unbedeutend ein und schliefsen sich erst mit Bestimmtheit und ihrer ganzen Kraft dem Gesange in der ersten Violine an, indem sie ihm jenen Trauergang entgegen setzen. So könnte sichs gestalten, wenn klagende Gefangene vor den Sieger geführt werden, wenn ihre Klage die Herzen der Krieger bewegt — und so folgt in unserer Romanze nun eine tröstende, mild erquickende Entgegnung, zu füfs für die Stimme selbst des milden Siegers. Ist es die Fürbitte eines ihm theuern zarten Wesens? —

Der Schreiber dieses weifs, dafs ein grofser Theil der Leser schon diese Andeutung für unbegründete Schwärmerey halten wird — ja mufs, da die Bildung der meisten Menschen eine so entschiedene Verstandes-Richtung genommen hat, dafs eine innige Hingebung der ganzen Seele, des ganzen Wesens und ein Vertrauen auf die Resultate eines solchen Verhaltens sehr selten geworden sind und da dem Verstande in seiner abgeschlossenen hellerleuchteten Sphäre leichter der Beweis geführt ist, als dem unzertrennten geistigen Vermögen, das nach allen Richtungen hin ausgedehnt, in ihnen allen Befriedigung erhalten mögte. Wie jene den Verstand vorzugsweise begünstigende Richtung dem Künstler gefährlich werden kann und gewifs manchen nicht unbegabten aber schwächern Kunstjünger gegen die Eingebungen seines Genius mifstrauisch macht, wo er sie nicht wenigstens durch Autorität Regeln oder Herkommen unterstützt sieht: so steht sie auch der unbefangenen und reichhaltigern Auffassung von Kunstwerken dann entgegen, wenn es gilt eine Bedeutung zu erkennen dergleichen bis jetzt noch nicht erkannt worden, vielleicht in den frühern Tonwerken noch nicht hervorgetreten ist — letzteres ein Fall, der namentlich bei Beethoven so oft eintritt, und schon in dieser Zeitung (bei der Beurtheilung seiner 111 Sonate mittelbar berührt worden ist.

Für eine geistigere Auffassung der Tonkunst — welche zu verbreiten der Hauptgegenstand des ersten Kursus unserer Zeitung ist — glaubt nun der Verfasser dieses Aufsatzes schon viel gewonnen, wenn man nur erst allgemeiner erkennt, dafs sich über dem blofsen verständiger Erkennen der Form eines Kunstwerkes und über der blofsen sinnlichen und allgemeiner Gefühlsanregung noch etwas Höheres in den Werken der Tonkunst kund gebe. Wie weit auch die einzelnen Leser sich geneigt finden lassen, das Bild, in dem die Idee eines Kunstwerkes sichtbar gemacht werden soll, als treffend und befriedigend aufzunehmen — es genügt für jetzt, wenn auch nur erkannt wird dafs ein Tonstück fähig war, eine Idee — bestimmte Vorstellungen anzuregen. Da auch der gegenwärtige Aufsatz zunächst bestimmt ist, zu dieser Erkenntnifs zu weisen und damit die Fähigen

zum lebendigen Eingehen auf Kunstwerke zu vermögen, so bedarf es über die A-dur Symphonie so wenig weiterer Betrachtungen, als über die Eroika. Doch wollen wir uns vorbehalten, auf beide zurück zu kommen, sobald äußerer Anlaß uns dazu berechtigt.

Bedarf man endlich einer Beruhigung über das Bedenken: warum die von uns geltend gemachte Ansichtsweise sich bei ältern und höchst würdigen Kunst-Philosophen nicht, oder nicht so bestimmt ausgesprochen habe, so geben wir zu bedenken, daß uns die Vorarbeiten Jener zu statten kommen, daß wir die Wege gebahnt finden, die sie erst mühsam bahnen mußten, verweisen aber vor Allem darauf, daß die Kunst selbst erst auf die Stufe der Vervollkommnung gelangen mußte, wo sie für eine höhere Ansichtweise Stoff gab, und daß es sehr natürlich zugeht, wenn z. B. Sulzer die Kunst im Allgemeinen, oder (um zu unserm Thema zurückzukehren) die Symphonie nicht so aufgefaßt, wie sie sich erst nach seinem Tode gestaltet hat. Hierzu einen Beleg zu geben, haben wir die stufenweise Entwickelung der Symphonie in flüchtigen Zügen darzustellen versucht.

III.

Korrespondenz.

(Schluß aus No. 20.)

Berlin, den 12. Mai.

Die Folge des Alexanderfestes nach der A-dur-Symphonie von Beethoven gab Anlaß zu einer gewiß bei vielen fruchtbaren Vergleichung alter und neuer Musik. Wie man eine, oder die andere von sich weisen kann, wenn zwei so herrliche Repräsentanten beider neben einander treten, wie in diesem Konzerte, jeder so geistigreich und so ganz eigenthümlich — wie man gar, während der menschliche Geist nach allen Richtungen vorwärts strebt, während man Beethoven neben Händel hört (beide nur als die Fürsten der Tonkunst ihrer Zeiten einander gleich) überlegen kann, ob die Tonkunst noch dieselbe sei, wie vor hundert Jahren; fragen, ob sie zu weiteren Entwickelung vorgeschritten sei — wie es gar geschehen kann, daß hier und dort Rückkehr zu dem Alten den Komponisten unserer Zeit empfohlen wird, das wollen wir hier eben so sorglos unbeantwortet lassen, als wir eine Vergleichung des alten und neuen Meisterwerks für diesmal von uns weisen müssen. Daher sogleich zu jenem.

Der Inhalt der Kantate bietet keine tief anregende und befriedigende Grundidee, wie z. B. das Oratorium der Messias, sondern ist wenig mehr, als ein geschickt geschlungener Faden, um eine mannigfaltige Folge interessanter Bilder zu veranlassen. Alexander der Große feiert an der Seite seiner Geliebten, Thais, den Sieg über Persien. Der griechische Sänger Timotheus weiß durch seine Melodien die verschiedensten Affekte in Alexanders Brust zu erregen und entflammt ihn zuletzt, Rache für die gefallenen Krieger zu nehmen — zur Zerstörung von Persepolis. Diesem Gedichte Drydens verdanken wir eine der herrlichsten Kompositionen Händels; und noch in der neuern Zeit begeisterte eine freie Nachbildung desselben unsern verehrten Winter zur Komposition seiner Kantate: die Macht der Töne, in der so viel Vortreffliches enthalten ist, daß sie wol einmal aufgeführt werden sollte.

Des Dichters Verdienst ist es, interessante Situationen erfunden und wirkungsreich zusammen gestellt; Händels Verdienst, jede derselben mit sprechender Wahrheit und innigem Gefühl dargestellt zu haben. Niemand unter allen Komponisten hat wohl seinen Dichter so treu und innig wieder gegeben, wie Händel. Jede seiner Melodien ist die musikalisch erhöhte Aussprache dessen, was das Gedicht besagt, jede Zeile des letztern erhält die angemessenste Melodie und nun bedarf es keiner zweiten, sondern nur einer Entwickelung der einmal gewählten, um den Gedanken in den mannigfaltigsten Beziehungen erscheinen zu lassen. Man könnte sagen, Händel sey von der Wahrheit seiner Melodien so überzeugt gewesen, daß es ihm als Lüge erschienen wäre, statt ihrer eine andere zu wählen.

Daher darf auch Niemand sich schmeicheln, ihn genügend zu singen, so lange er sich nicht der Hauptgedanken auf das Innigste bemächtigt

hat. So wie Händel jede Sylbe sicher und wahr gefafst, und zu jeder gerade den einen eigentlichsten Ton gefunden hat, so darf auch der Sänger nicht nachlassen, bis ihm die innere Bedeutung der Sprache und der Töne auch in dem kleinsten Punkte vollkommen klar geworden. Sehr selten oder nie wird es möglich sein, in den Hauptgedanken Händels eine Aenderung zu unternehmen, ohne Nachtheil für die Wahrheit, Innigkeit, oder Kraft des Satzes. Diese Ansicht, welche sich schon der verständigen Anschauung Händelscher Kompositionen öffnet, hat aber zu einem doppelten Irrthume Anlafs gegeben. Einmal hat man die Behauptung aufgestellt, dafs es überhaupt unstatthaft sei, in älterer namentlich Händelscher Musik etwas zu ändern; dann haben besonders ältere Musiker die Meinung einwurzeln lassen, dafs für den Vortrag derselben überhaupt nichts, als ein treues Wiedergeben der Noten, wie sie niedergeschrieben sind — mit einem Worte das, was man mit dem Ausdrucke Richtigkeit und Präcision bezeichnet, — erfoderlich sey. Beide Meinungen scheinen jedoch unhaltbar. So ausgebildet auch die musikalische Schrift ist, so genügt sie doch begreiflicher Weise nicht, die unzähligen Abstufungen von Stärke und Schwäche im Ton, von Härte und Gelindigkeit und den übrigen Schattirungen in der Aussprache die mannigfaltigen Nüancirungen, in denen man zwei oder mehre Töne mit einander bald enger bald lockerer verbinden kann, die feinern und doch oft so wirksamen rythmischen Zögerungen oder Beschleunigungen und was alles mehr — zu bezeichnen. Was man also oft unter Präcision versteht, beruht entweder auf einer unklaren Vorstellung von dem, was geleistet werden soll, oder begreift nur die gröbsten und künstlerisch am wenigsten befriedigenden Leistungen. Es ist also das blofse Notenabsingen in älteren Werken eben so ungenügend, als in neuern, bei keinem genügt das todte Ablesen der Zeichen, beide wollen in der Seele des Ausführenden vollkommen beseelt werden, wenn sie lebendig hervorgehen sollen. Aehnlich verhält es sich mit der Meinung, dafs sich mit dem Charakter älterer Musik keine Aenderungen — keine Verzierungen, wie man sich vorzugsweise ausdrückt, vertrügen. Wer Töne oder Tonfiguren zusetzt, blos um zu ändern, oder um sie anzubringen, (also aus äufsern Beweggründen) der handelt untreu und unzweckmäfsig, mag die Komposition eine ältere oder neuere sein. Woher der Komponist selbst auf Zusatz, wie er sich bei dem freien Vortrage des Sängers am besten von selbst einstellt, gerechnet hat, oder wo der Sänger nach seinem kunstlerischen Bewufstsein einen solchen für nothwendig erkennt, da darf er eben so wenig in ältern als neuern Kompositionen fehlen, wenn nicht die Lückenhaftigkeit storend empfunden werden soll. Nun zurück zu unserm Händel.

Dasselbe Prinzip, welches wir oben bei der Bildung seiner Arien bemerkt haben, waltet auch bei der Komposition seiner Chöre und ist hier fast noch einleuchtender. Jeder Gedanke, den der Dichter für Chor bestimmt hat, erhält eine feststehende aber auch vollständig befriedigende Grundmelodie und alle Stimmen wetteifern, diesen Gedanken in allen Beziehungen zu wiederholen. Daher redet jede Stimme in Händelschen Chören lebendig und wahr, und daher wird jedes Chor auch bei der reichsten Ausarbeitung in vollkommner Einheit zusammen gehalten. — Hieraus ergiebt sich schon ohne weitern Beweis, dafs ein Händelscher Chor nur dann vollendet vorgetragen werden wird, wenn jede Stimme von der Bedeutung der Sätze, die ihr zufallen und von den Beziehungen derselben auf den Gesang der andern Stimmen auf das lebhafteste erfüllt ist.

Nach diesem allgemeinen Andeutungen der Grundzüge Händelscher Komposition und ihres Vortrags, darf Ref. die Auffassung des Werkes und die Beurtheilung der Aufführung im Allgemeinen seinen Leser überlassen und bezeichnet nur noch einige Punkte, welche ihm vorzugsweise bemerkenswerth scheinen.

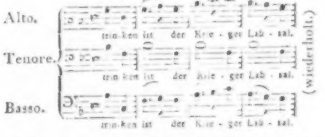
Hier mufs zuerst die Arie

Bachus ewig jung und schön,
Lehret uns den Reihentrank

wegen ihres sprechenden Ausdruckes genannt werden. Die Wendung nach Moll

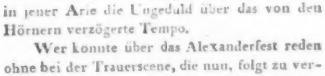
könnte auf den ersten Anblick befremden; sobald man aber den Satz singt, fühlt man, wie die ganze Seeligkeit des Zechers darin ausgegossen ist. Köstlich ist das Spiel der Hörner mit Begleitung der Trompeten und Pauken in der Interduction dieser Arie in der Interduktion des darauf folgenden Chors und in dem Nachspiele.

Dieses Chor, durchaus auf Melodien der Arie gebaut und doch stets mannigfaltig, fortwährend gesteigert, zeigt unter andern in einer merkwürdigen Stelle wie Händel nur auf natürlichen Ausdruck, auf Wahrheit bedacht war, und welche Kräfte in dieser liegen. Wenn nämlich das Thema erschöpft scheint, dann ergreifen es Alt und Bafs noch einmal in Oktaven und der jugendliche Tenor ruft mit Uebermuth — man möchte sagen mit ausgelassener Frechheit dazwischen ein:



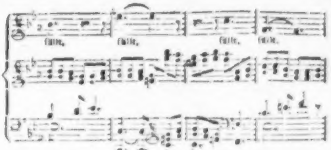
wieder eine Ausnahme von dem Oktaven-Verbot. — Wir theilten übrigens mit Herrn Blume in jener Arie die Ungeduld über das von den Hörnern verzögerte Tempo.

Wer konnte über das Alexanderfest reden ohne bei der Trauerscene, die nun, folgt zu verweilen. Von dem schlagenden Fall der ersten Noten



ist auch jeder Ton der Singstimme nichts als Wehmuth, Seufzer und Thräne. Jeder Ton ist der Natur abgelauscht, eine eben so grofse Aufgabe für Psychologen, als für Komponisten und Sänger. Was liefse sich über das einzige „Fällt" sagen im Anfang der Arie:

Er sang den Perser groß und gut,
Der durch des Schicksals Wuth
Fällt —

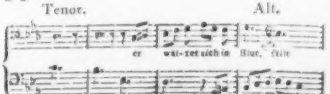


das erstemal nur von dem allgemeinen Gefühle der Wehmuth beseelt, ohne lebhafte Empfindung der schweren Bedeutung des Wortes. Dieser scheint der Sänger erst inne zu werden, indem er es ausgesprochen hat; darum folgt das zweite „Fällt" mit dem Ausdrucke des heftigen Schreckes. Resignirt und zuletzt mit ersterbender Stimme folgt es zum dritten und vierten Male. Von diesem und allem, was in gleicher Schönheit in der Arie und in folgender Recitative liegt, war — Ref. kann es nicht verschweigen — in dem Gesange der Madame Seidler wenig oder nichts zu finden. Was gelten schöne Töne, wo man Gedanken und Empfindung erwartet und wie wenig leistet der, der nur (nach unsern obigen Andeutungen) präcis und richtig singt, wär' es auch in Engeltönen! Ja es ist ein Beweis, wie wenig das musikalische Urtheil noch bei Vielen ausgebildet ist, dafs man Leistungen auf dieser Stufe genügend oder gar lobenswerth findet. Wer wurde unsern Devrient und unsere Wolfs rühmen, wenn sie nichts thäten, als ihre Rollen richtig, wohllautend und mit angenehmer Bewegung her zu sagen! —

Auch aus dieser Arie webt sich ein Chor, des tiefsten Ausdruckes voll. Das sinnlich erschütternde Bild

Er wälzet sich im Blut

stellt sich dem, bei der Arie erwähnten „Fällt" gegenüber

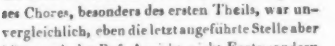


bis zu den Worten

Sein Auge bricht

wehmüthige und doch trostvolle Empfindung in die Seele des Hörers strömt. Der Vortrag dieses Chores, besonders des ersten Theils, war unvergleichlich, eben die letzt angeführte Stelle aber hätte nach des Ref. Ansicht nicht Forte sondern pianissimo gesungen werden.

Nun folgt die unnachahmliche Arie



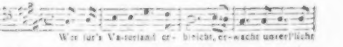
Töne sanft du lydisch Braut lied wieg ihn ein in süsse Wollust.

deren Melodie sich so anmuthig und einschmeichelnd senkt, um sich zu dem Worte Wollust mit dem Ausdrucke höchsten Entzückens wieder zu erheben *); in der die Stimme und das nachahmende Violoncell bald nach obigen Satze das sehnsüchtige Flöten und Ziehen der Nachtigall nachzuahmen scheinen. Leider mufs sich auch hier Ref. von den Leistungen der Mad. Seidler ganz unbefriedigt bekennen. Warum vertauschte sie das so malerisch tönende Wort „Wollust" mit Träume? Soll dieser unersetzliche Ausdruck für die höchste das ganze Wesen durchglühende Lust darum aufgegeben werden, weil er bisweilen eine mifsfällige Nebenbedeutung hat? und wenn Dichter und Komponist das Wort wählten, was drängt denn die Sängerinn, es zu verwerfen? Sie kann dabei nichts treffen, denn von ihrer Persönlichkeit ist bei der Darstellung eines Kunstwerkes gar nicht die Rede. Was sollte aus unserer Bühne werden, wenn die Darstellenden die Rollen nach den konventionellen Rücksichten wählen und zuschneiden dürften, die sie für ihre Persönlichkeit rathsam finden? Und wie unwahr ist dadurch die wahrste Stelle geworden! Welcher Hörer kann in jenem Aufschwunge der Töne träumerischen Ausdruck finden? Schon diese Veränderung deutet darauf hin, dafs Mad. Seidler auf die innere Bedeutung der Arie gar nicht eingegangen ist, und so war es auch. Nicht einmal jenes Nachtigallen-Flöten wurde uns genügend wiedergegeben.

Mangel an Raum verbietet uns, das Werk weiter zu verfolgen. Rücksichts der Aufführung von Seiten des Chors gebührt dem Tenor das Lob vorzüglicher Präcision und Energie. Die Sopran-Sängerinnen setzten dagegen gewöhnlich nicht mit der wünschenswerthesten Kraft und Festigkeit, auch, wie es schien, nicht immer einstimmig ein und sie sowohl als die Altstimmen liefsen in dem Chore:

die ganze Schaar erhebt sein Lobgeschrei

in dem Satze



Wer für's Vaterland ge- bricht, er- wacht unsterblich

und seiner Umkehrung ruhige Haltung vermissen. Uebrigens war die Ausführung von Seiten des Chors und des Orchesters ausgezeichnet zu nennen und offenbar von der Energie des Direktors beseelt.

*) Man lese Reichardts treffende Bemerkung darüber: Die Deklamation ist in jeder Sylbe so wahr, dafs sie unmöglich überhört werden kann. Jede Sylbe, jeden Ton mufst ich hier mit Worten bezeichnen, um sie zu zergliedern, und das bedarfs doch wohl nicht? Aber das herrliche seelebendesteigen bey dem Worte Pleasures (Wollust, wo die Stimme zehn Töne höher steigt, ohne doch unnatürlich zu werden, das kann ich nicht übergehen. Es ist ein Meisterzug, der wohl schon mehr als einen deutschen Komponisten zu unnatürlichen Sprungen der Stimme verleitet hat, um stark zu deklamiren und sie deklamirten darob falsch und unnatürlich. Das Natürliche dieses Sprunges, unbeschadet seine Stärke, besteht hier darin, dafs der weise Komponist den vorhergehenden Gesang um eine Oktave sanft hinab führt, um sich dann erheben zu können, und so ist der Ton, der zehn Töne höher ist, als sein vorhergehender, doch nicht der höchste im Gesange. Gleich im ersten Takte (zwey Takte vorher) war derselbe Ton schon dem Worte Sweet (sanft.)

Berlin, den 20. Mai 1824.

Am heutigen Abend wurde Ferdinand Kortez bei vollem Hause gegeben.

Durch die neue Bearbeitung hat diese Oper sehr gewonnen. Man klagte früher im Allgemeinen über das Buch, welches man mit Recht dem der Vestalin nachsetzte.

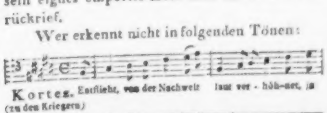
So geeignet der Gegenstand zur dramatischen Bearbeitung ist, so war diese doch dem Dichter nicht gelungen, da fast überall die Entwickelung der Motive fehlte. Ein eigentliches dramatisches Interesse konnte daher die Dichtung nicht einflöfsen, und wenn man es nichts desto weniger bei Anhörung der Oper empfand, so war dieß offenbar in der tiefen Auffassung des Komponisten und in der Allgewalt seiner harmonischen und melodiosen Tonfolge begründet, durch welche

er die Handlung musikalisch entwickelte. Wenn aber Spontini auf diese Weise die Motive der Handlung in Tönen andeutete, so lag es doch für den Komponisten ausser den Gränzen der Möglichkeit, eine Katastrophe zu schaffen. Diese kann nur der Dichter herbeiführen. In den frühern Bearbeitungen des Kortez fehlte sie ganz. Alles handelte mehr oder minder aus Willkühr; die verschiedenen Akte hatten keinen nothwendigen Zusammenhang, daher es auch möglich wurde, den ersten Akt zum zweiten, und umgekehrt, diesen zum ersten zu machen, ohne dafs diese veränderte Folge auffiel. Die Liebe zwischen Amazily und Kortez hält das Ganze nur schwach zusammen.

Wie ganz anders ist dies jetzt! Telaskos unbiegsamer Stolz, die Liebe Amazilys und die Blutgier fanatischer Priester führen eine gewaltige Katastrophe herbei: Amazily soll dem erzürnten Götzen geopfert werden und indem Kortez den übermüthigen treulosen Telasko und die empörten Mexikaner züchtigt, kämpft er zu gleicher Zeit für die Geliebte, zerstört er den Tempel, dafs er sie errette. Sie aber wagt sich kühn unter die barbarischen Priester, weil sie dem Gott ihres Geliebten vertraut: die Liebe täuschte sie nicht, und so bewährte sich ihr — der Gottzendienerin, — der Glaube.

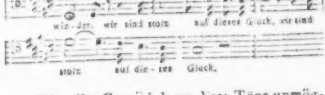
Kortez selbst ist die edelste Heldengestalt, die Spontini geschaffen. Wir haben nicht den Chevalier vor uns, den Jouy aus Kortez gemacht hat, sondern einen Repräsentanten des Heldenthums, den Mann, dessen staunenswürdige Kühnheit ein wildes Volk bändigte, und dessen Feldherrn-Beredsamkeit in kritischen Augenblicken sein eignes empörtes Heer stets zur Pflicht zurückrief.

Wer erkennt nicht in folgenden Tönen:



den schmerzlichen Unwillen des Helden über die Feigheit seiner Untergebenen; wer empfindet nicht, wie verletzend der Vorwurf auf ihr Ehrgefühl einwirken, und wie die irregeleitete Heldenschaar nothwendig zu ihrer Pflicht zurückkehren mufs! Das ist Ueberredungskunst eines Feldherrn. Nicht unabsichtlich hat hier Spontini das spitze H-dur gewählt, um den leisen Hohn, der in den Worten liegen soll, deutlicher erkennen zu lassen.

Ueberhaupt finden sich in dieser Oper alle Hauptmomente eines kriegerisch bewegten Lebens und wol kein Sänger sang herrlicher das edelste Gefühl einer Heldenbrust — die Vaterlandsliebe — als hier Spontini. Tief in der Seele klingt es wieder, wenn Alvarez und die gefangenen Spanier, den Tod vor Augen, mit freudiger Ergebung in folgende Worte ausbrechen:



Ein edles Gemüth kann diese Töne unmöglich ohne Begeisterung hören *)

Herr Bader hat den Kortez sehr richtig aufgefafst, und es ist diese Partie eine seiner vortrefflichsten Leistungen. Die oben erwähnte Stelle „flieht nur, die Waffen in der Hand!“ sang er ganz vorzüglich, und man hörte, dafs er in die Geheimnisse dieser Töne tief eingedrungen ist.

Madam Schulz ist eine eben so vollendete Amazily. In den neu gedichteten und komponirten Scenen des dritten Aktes, vorzüglich da, wo sie gemordet werden soll, bewährt sie sich auch als brave Schauspielerinn.

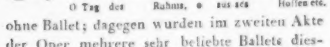
Unserm Spontini sind wir für die meisterhafte Komposition der neuen Schlufsform den innigsten Dank schuldig. Es ist vorzüglich zu bewundern, dafs die Oper auch jetzt noch aus einem Gusse erscheint, und dafs sich die hinzu komponirten Stellen nicht durch Kälte ver-

*) Vorzugsweise müssen Krieger sich in dieser Oper herrlich angeregt fühlen. Unser ritterlicher König hatte daher am heutigen Tage, wo wegen des Frühlingsmanövers viel Militär aus der Provinz gegenwärtig ist, in dieser Oper das beste Mittel einer kriegerischen Erhebung gewählt.

rathen, ein Beweis, dafs die wahre Begeisterung künstlerischer Gemüther bleibend ist.

Das Vortrefflichste in der neuen Musik dünkt uns der Augenblick zu gewähren, wo der Oberpriester seinen Götzen anredet, die entsetzliche Stimme des Orakels alsdann verkündet, dafs der Götze nach Christenblut lechze und die Priester zitternd zu Boden stürzen. Bei dieser Gelegenheit hat Spontini dem Orakel das eintönige schauerliche A in den Mund gelegt die Saiteninstrumente zittern in tödlicher Angst und die Pikkolflöte jauchzt recht in mordlicher Lust dazwischen.

Zweckmäfsig schliefst, nachdem Mexiko erobert und der Friede zurückgeführt ist, die ganze Oper jetzt mit dem lieblichen Chor:



ohne Ballet; dagegen wurden im zweiten Akte der Oper mehrere sehr beliebte Ballets diesmal vermisst. Sehr lobenswerth ist dieses Opfer, wenn es der Komponist dem Eindrucke des Ganzen schuldig zu sein geglaubt und nicht gescheut hat. N. G.

Kassel, den 3. März 1824.

Das Wunderkind, Louise David hat bey uns zwei Konzerte gegeben. Wenn man das Alter dieser kleinen Virtuosin in Betracht ziehet, — obgleich sie wol älter sein mag, als sie ausgegeben wird — so ist allerdings ihr früh reifes Talent zu bewundern. Sie trug unter andern das Konzert von Hummel in A-moll recht brav und mit ihrem Bruder Ferdinand ein sogenanntes Potpourri vor, welches auch sehr gefiel.

Den gröfsten Beyfall erhielt sie von ihren Glaubensgenossen, den Israeliten, welche stolz auf sie zu seyn Ursache hatten. —

* * *

Kassel, den 16. März 1824.

Ohnerachtet der grofsen Hülfsmittel, welche das zahlreiche Churfürstl. Hof-Orchester darbietet, haben wir doch den ganzen verflossenen Winter durch, nur sechs Abonnements-Konzert gehabt, wodurch also der Wunsch unseres musikalischen Publikums bei weitem nicht befriedigt worden ist. Indessen müssen wir uns doch glücklich schätzen, dafs wenigstens die Qualität der Konzerte gröfstentheils befriedigend war, und uns für die geringe Quantität einigermafsen entschädigte. Ich will es versuchen, Ihnen den Inhalt derselben, so viel möglich, zu schildern und mein Urtheil darüber, in so fern es mit der Meinung mehrer Kenner übereinstimmt, mittheilen.

Das erste Konzert.

(Donnerstag den 13. Nov. v. J.)

bestand aus folgenden Stücken:

Erster Theil.

Ouverture von B. Romberg in D-dur. Da diese schöne Komposition allgemein bekannt ist, so kann ich blos noch anführen, dafs sie von unserm Orchester meisterhaft ausgeführt wurde. Unser einsichtsvoller Musik-Direktor H. Baldenwein taktirte nach der Partitur. Diese Art, eine Symphonie zu dirigiren, war ehemals nicht gebräuchlich, sondern ist erst in jetzigen Zeiten aufgekommen. Ob sie nöthig oder auch nur nützlich sey? kann sehr bezweifelt werden, da jedes gute Orchester unter der Leitung eines braven Anführers (wie wir hier an Herrn Konzertmeister Barnbeck einen solchen haben) eine Symphonie gewifs ohne Taktschläger auszuführen vermag. Selbst bey den Opern wäre zu wünschen, dafs man dieses musikalischen Kommandostabes entlediget sein mögte, (wie solches wirklich in Italien geschiehet,) weil dadurch das mechanische der Ausführung zu sehr enthuliet und die Täuschung gestört wird.

2) Scene und Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Mad. Krüger-Aschenbrenner, Grofsherzogl. Hessischer Kammersängerin. Die Arie war: Non più di Fiori etc. und der Vortrag entzückend. Madame Krüger vereiniget alles, was eine ausgezeichnete Sängerin besitzen kann. Eine Stimme, die zum Herzen spricht, ein vortreffliches Portamento, einen seelenvollen Ausdruck und eine Fertigkeit, die die gröfsten Schwierigkeiten überwindet. Sie er-

hielt, wie billig, allgemeinen und ungetheilten Beifall. Schade, dafs es nicht möglich war, sie für unsere Bühne zu gewinnen, welche seit langer Zeit schon, ohnerachtet des ausserordentlichen Kosten-Aufwandes, den sie verursacht, an einer Prima Donna Mangel leidet und vielleicht noch lange Zeit leiden wird, wodurch alle grofse und bedeutende Opern, welche vormals auf dem Repertoire standen, davon verschwunden sind.

3) Klarinett-Konzert von Canoncia (sic) vorgetragen vom Herrn de Groot. Unser Orchester hat an Herrn de Groot eine vortreffliche Acquisition gemacht. Man wird nicht leicht einen so vorzüglichen Virtuosen auf der Klarinette finden. Er vereinigt schönen Ton, grofse Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag auf eine seltene Art. Die Komposition des (mir wenigsten) unbekannten Herrn Canoncia war nicht von grofsem Werthe, doch aber der Natur des Instruments angemessen.

4) Scene und Arie mit Chor von Cimarosa gesungen von Herrn Gestäcker. Wer diesen beliebten Sänger nach seiner heutigen Leistung beurtheilt hätte, würde ihn nicht nach Verdienst gewürdigt haben. Die Arie war an und für sich sehr einfach und Herr G. sang sie mit matter Stimme ohne alle Verzierung. Da wir aber wufsten, dafs der Sänger eben aus einer bedeutenden Brustkrankheit erstanden war, so konnte ihn deshalb kein Tadel treffen, vielmehr wurde er bei seinem Erscheinen schon für undlich bewillkommnet.

Zweiter Theil.

5) Symphonie von Mozart aus C-moll vollkommen gut vorgetragen.

6) Arie von Nic. Isouard, gesungen von Mad. Krüger-Aschenbrenner. Alles, was oben von dieser trefflichen Künstlerinn gesagt worden, gilt auch hier, nur mit dem Unterschiede, dafs, da diese Arie in deutscher Sprache vorgetragen wurde, sie einen Theil des Reizes verlor, den die italienische Sprache der vorigen gab. Es ist eine unleugbare Wahrheit, dafs jeder Sänger doppelt so viel Talent zu haben scheint, wenn er italienisch singt, weil diese sonore und melodische Sprache an und für sich schon eine Art von Musik ist, welche dem Ohre auch ohne Töne wohl thut, mithin die Reize des Gesanges noch erhöhet.

7) Potpourri für Violine, über Themen Jessonda, komponirt und vorgetragen von Hrn. Kapellmeister Spohr.

Wenn alles in der Oper Jessonda, (die Ref. noch nicht gehört hat) eben so melodisch-schön und geschmackvoll gesetzt ist, als dieser Potpourri, so mufs sie ein wahres des Komponisten würdiges Meisterstück seyn. Was die Ausführung betrifft, so läfst über deren Vollkommenheit der Namen Spohr keinen Zweifel übrig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Chiffern-Erklärung von G. Giusto.

So eben überrascht mich, in Nr. 3 der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung vom 21. Januar d. J., ein Korrespondenz-Artikel aus Leipzig, mit der Unterschrift „Giusto.“ Da der von mir angenommene literarische Name G. Giusto freilich nicht mein wahrer bürgerlicher, und mithin auch nicht mein wirkliches ausschliefsliches Eigenthum ist, so kann ich den Mifsbrauch dieser Chiffre dem Leipziger Schriftsteller nicht wehren und nicht verübeln, zumal ich auch von der Verwechslung mit demselben wahrscheinlich nie Unehre haben würde. — Um jedoch das Suum cuique möglichst zu sichern, finde ich es schicklich, hier ausdrücklich anzuzeigen, dafs der Giusto und der G. Giusto nicht Eine und dieselbe Person sind. Um übrigens dem Publikum nicht zuzumuthen, sich die Verschiedenheit von jenem Herrn Giusto und mir G. Giusto auch für die Folge ständig zu merken, schlage ich jenem freundlich unmaafsgeblich vor, künftig zu thun wie ich: nämlich die nun einmal mehrdeutig gewordene Chiffre Giusto beiderseits für die Zukunft gänzlich aufzugeben. Ich wenigstens will solche mit einer andern erklären, dafs Alles, was künftig noch unter dem, von mir wol schon seit 10 Jahren nicht mehr gebrauchten, und nur vor kurzem erst in der Zeitschrift Cäcilia wieder aufgenommen gewesenen Namen Giusto erscheinen mögte, nicht von mir sein wird, der ich hiermit die gegenwärtige Grabrede dieses meines Pseudonymus zum letztenmale unterzeichne als

im März 1824. G. Giusto.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2. Juny — Nro. 22. — 1824.

Das Genie,
ein musikalisches Reiseabentheuer *).

Basta! rief ich. Hier sind wir am Ziele.

„Wie so?“ fragte mein Reisegefährte: „du hast, wie mich dünkt, mehr Lust, zu behaupten, als zu beweisen, oder dir beweisen zu lassen und mir ist nun eben nichts unangenehmer, als eine Disputation abzubrechen, ehe man zu einem Resultate gekommen.“

Aber wie in aller Welt ist dies bei deiner Weise möglich, da du nie auf den Weg einlenken magst, den ich für den einzigen sichern halte? Ich betrachte die menschliche Natur als ein Ganzes, halte mich von der Einheit ihres Wesens bei allen noch so verschiedenartigen Aeufserungen desselben überzeugt und wenn ich über eine Einzelheit urtheilen soll, so bediene ich mich meiner Ansicht vom Ganzen, meiner Kenntnifs anderer Einzelnheiten, um von ihnen auf das zu Beurtheilende zu schliefsen. So in unserm Gespräch über das Genie.

Du scheinst dir unter dem Genie (besonders eines Künstlers und — Tonkünstlers) einen Cherub oder Seraph mit Regenbogenschwingen, strahlendem Haupte und, was weifs ich, vorzustellen, der auf rosigen Wolken zu dem Geweihten niederschwebe und ihm die Hand führe, so dafs dieser sich nur die Heiligung gefallen lassen und für Feder, Tinte und rastrirtes Papier sorgen dürfe. Ich kenne auch den Urquell dieser Ansicht weise. Wie man sonst jedem Menschen seinen guten und bösen Engel zutheilte und jede böse Neigung, jedes Verbrechen dem bösen zuschrieb, so sucht man sich noch jetzt über die Vortrefflichkeit Anderer und die eignen Mängel z. B. im Fache der Kunst damit zu beruhigen, dafs man alles auf Rechnung des Genies schreibt und darunter nicht eine eigends ausgebildete Kraft, sondern etwas von Aussen, oder von oben her kommendes sich denkt.

„Und ist denn dies nicht offenbar genug? Kennst du nicht manchen Musiker, der gründliche Studien gemacht, viel gelernt hat und doch ganz unfruchtbar ist, während ein anderer Meisterwerke über Meisterwerke schafft und oft selber nicht weifs, wie und warum? Denke nur an Mozart und den so viel geschriebenen, so viel unterrichteten Reichardt: sein edler Charakter, sein heller Geist, sein reicher Kopf, seine Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur, seine Reisen, seine Studien in Italien — so viel ergiebiger als Mozarts — hat ihn das alles zu einem Mozart gemacht, oder — wol gar zu mehr? Dennoch verlangt ihr Herren alle möglichen Studien vom Tonkünstler, ehe er bei euch auf das Meister-Patent rechnen darf.“

Mein Freund, man kann viel thun und doch eben das Eine versäumen, was zum eigentlichen Zwecke das nöthigste ist. Denk' an unsern ersten Kursus in der Kompositionslehre. Was hat unser guter alter T. uns nicht da alles aufgetischt! Geschichte der Musik, Literatur, Akustik, Kontroversen aus allen Zeiten, in denen über Harmonie geschrieben worden ist, kritische Beleuchtung Fuxens, Albrechtsbergers, Kirnbergers, K. P. E. Bachs, Marpurgs, Kochs und Gott weifs, wessen noch — und nach halbjähriger unausgesetzter Arbeit wufsten wir noch keinen Choral auszusetzen. So könnte es manchem Tonsetzer gegangen sein.

„So sucht ihr Herrn euch stets aus der Affaire zu ziehen. Erst stellt ihr eure Foderungen beliebig. Der Künstler soll, der Himmel weifs, wie viele Kenntnisse haben, was alles lernen und

*) Eine wahre Begebenheit.

thun. Er soll die Dichter aller Nationen lesen, um den seinigen zu verstehen, die Werke aller Komponisten auswendig wissen, um original, die Geschichte der alten Musik studiren, um neu zu sein und wenn das alles erfüllt und doch nichts herausgekommen ist, dann versteckt ihr euch hinter einem kaltblutigen: er hat es nicht auf die rechte Weise gemacht. Aber welche ist die rechte?"

Sieh da, mein Freund schon bist du mit Hülfe des Spottes selbst in eine bessere Laune gerathen, als die Disputirlaune und, trügen mich meine Augen nicht, so steht unserm langen Streite ein nahes und sicheres Ziel bevor. —

Mein Gefährte blickte auf und sagte lächelnd: du meinst unsre Reise-Station, wo wir Abendessen —

Allerdings und mit allem Rechte, denn ich müßte ein Narr oder noch nicht weiter als von Stolpe nach Danzig gereist sein, wollte ich auf ein besseres Resultat oder eine Uebereinkunft in einem künstlerischen Streite rechnen.

Aber so viel must du doch wenigstens eingestehn — sagte mein Nicht-Ich — daß —

Daß — fuhr ich ein — unser Streit über Genialität des Künstlers das höchste Kunstziel erreicht hat, indem er uns den Weg verkürzte.

Du scheinst vom Streit ermüdet?

Wie zwei Schachspieler, welche sich gegenseitig nichts anhaben können, endlich so verdrossen werden, daß keiner mit dem andern spielen will, muß es auch beim Klopffechten im Kunstgebiete kommen. Ein Paar Mühlräder, die zwei Zoll von einander, sich fortwährend mit Wasser überwalzen und zu zermalmen drohen, können nicht mehr Lärm machen und weniger thun, als zwei ästhetische Kunstfechter, die von verschiedenen Standpunkten ausgehn.

Beruhige dich, ich sehe zwar drüben eine Wassermühle mit zwei Gängen die im Gange sind; aus der guten pommerschen Stadt aber, welche heut unser Nachtquartier ist, wirst du, und wenn du durch den Marktschreier danach rufen läßest, keine Seele finden, die dir bestreitet daß das Genie —

Wir hielten beide inne und sahen über den Fluß, welcher uns von dem kleinen pommerschen Städtchen trennte, nach dem letztern hinüber. So kläglich und dürftig die Stadt lag, war es doch ein freundlicher Anblick, denn sie lag dicht am Flusse und in der Mitte breiteten sich Strecken duftiger Wiesen. Die Sonne ging unter und röthete die wenigen Ziegeldächer unter den Strohhutten und die sonntäglich geputzt umher wandelnden Bürger und Bürgerinnen. Eine hübsche Nymphe landete eben mit einem kleinen Kahn und während wir über den tiefen aber ruhigen Fluß unter ihrer zarten Leitung hinüberfuhren, hatte ich Zeit und Muße den letzten Ausfall meines Freundes zu überdenken und konnte ohne alle Gefahr den Schluß ziehen, daß mich in diesem dürftigen Ackerstädtchen kein fatales Gewäsch über Genie und Nicht-Genie am Schlafen hindern werde.

Um noch fester davon überzeugt zu werden, brauchte ich nur die Antworten der Schönen zu hören, als mein Freund sie, wie er pflegt, über Theater und Konzert des Städtchens ausholen, oder wenigstens der holden Natürlichkeit, dem unentwickelten aber kräftigen Kunstsinne, nachspüren wollte, den er bei den übersättigten Residenzstädtern so unwillig vermißt hatte und den er nun bei den unverdorbenen Naturkindern aufzufinden entschlossen war. Ergötzte mich aber diese ästhetische Schatzgräberei, so gefiel mir dagegen die Beschreibung welche die Schifferin von den Wirthshäusern in Y*** machte, ganz und gar nicht. Obgleich ich Walter Skotts Schilderung der Kneipe in Oberfell*) für eine meisterhafte halte, so muß ich doch gestehen, daß die des Mädchens, von dem goldnen Esel und grauen Stern zu meinem Aerger um vieles lebendiger, und das geschilderte Leben, wo nicht schlechter, doch eben so schlecht war. Wir hatten einen langen Tagemarsch vollendet, und darin wenigstens war mein sentimentimental enthusiastischer Freund mit meiner reellern Ansicht einverstanden, daß ein gutes Nachtquartier alsdann etwas sehr gutes ist. Natürliche Folge war, daß wir beide lange Gesichter zogen, die nächste, daß mein Freund seine Spezialkarte herauszog, die dritte, daß er plötzlich ausrief und das Mädchen anredete:

*) In Robin dem Rothen, Band III. 1. Bogen.

Wie weit liegt Z—

Anderthalb Meilen von hier! war die Antwort.

Dort lebt der Prediger — der grofse Musikus, der Stifter des musikalischen Predigerklubs, der vortreffliche Bassist noch von der Universität her.

Dafs bei so bewandten Umständen der Entschlufs alsbald einmüthig gefafst wurde noch heute nach Z— zu fahren, wenn wir einen Wagen im Städtchen miethen könnten, versteht sich wol von selbst, obgleich ich noch auf dem Kahne mir ausdachte, wie ich Baumwolle in die Ohren stopfen könne, falls am Abende das Gespräch auf Kunst und Künstler gebracht werden sollte.

Ein Beschlufs ist schneller gefafst als ausgeführt, dies ist eine Wahrheit, zu welcher man vermuthlich auf andern Wegen, als denen eines Kunstgespräches gelangt ist. Hier wenigstens wurde sie mehr als klar, nachdem wir Haus um Haus vergeblich nach einer Fuhre uns umgesehen hatten.

Nur noch der goldne Esel, am äufsersten Ende der Stadt, offenbar das schlechteste Haus derselben, mit Stroh gedeckt und mit kaum aus der Erde hervorragenden Mauern lag vor uns. Vorauszumelden ist, dafs auch unser Ansehn dem des goldnen Esels nicht ganz unähnlich sein mochte. Mit langen Bärten, blauen Reisekitteln, sehr bequemen weiten Beinkleidern und ungeheuern Reiseschirmen vor der Mütze, konnten wir wohl in grofsen Städten als Genies gelten, in abgelegenen Provinzialstädten aber, wohin die Romanenlektüre noch wenig, Genialität aber noch gar nicht gedrungen ist, konnten wir füglich für Vagabunden von den ehrlichen Äckerbürgern angesehn werden.

Wirklich verfolgte man uns auch von allen Hausthüren mit ähnliches sagenden Blicken, wie erstaunten wir aber, als ein junger, vor dem goldenen Esel stehender Mann mit äusserst höflichem Ton und einer Sprache, welche feinere Ausbildung verrieth, uns auf unsere Frage anredete:

Ich werde die Herren meinem Vater melden.

Die Leute, welche wir bisher in der Stadt gesehen, waren sämmtlich in bäurischem Sonntagschmuck erschienen, der junge Mann dagegen trug einen grünen kurzen Frack, eine ziemlich offene Brust, indem er nur ein dünnes schwarzseidnes Tuch leicht um den Hemdekragen geknüpft hatte, sodafs die Zipfel weit herunter hingen, weite Beinkleider und sehr blanke Stiefeln. Sein ganzes Wesen aber verrieth eine gewisse legèreté, welche ich nicht mit leichtem Anstand übersetzen will. Ein solches Wesen hier zu treffen, mufste uns um so mehr auffallen, als wir aus einer simplen Rede desselben zu seinem Vater sogleich schlossen, dafs er kein Student sein könne, denn auch den Studenten unserer Tage mochte es schwer fallen, drei märkische Grammatikale in drei deutschen Worten unabsichtlich einfliefsen zu lassen.

Der Vater kam und sah uns von Kopf bis Füfsen an, während dessen auch wir Zeit gewannen, seine Gestalt näher zu mustern. Eine grofse Schlafmütze, eine bis über die Hufte gehende Weste, manchest. Beinkleider, kleine Strümpfe, Schnallenschuhe, Hemdärmel, gebeugte Stellung u. s. w. — ich brauche nicht mehr zu sagen und der geneigte Leser wird Charakter, Bildung, Sitte und was weiter zu einem Manne gehört, diviniren können.

Können Sie bezahlen? fragte er lang gedehnt.

Aber, um Gottes Willen, Herr Vater, was fragen Sie doch, es sind ja Herren —

Wir fielen ins Wort, dafs wir gern auf seine billige Foderung eingehen würden, und wurden auch bald Handel eins. Man führte uns in eine dunkle Schenkstube, welche sich wenig oder gar nicht von einer schmutzigen Bauerkneipe unterschied und die dargereichten Erfrischungen widersprachen eben so wenig, als die anwesenden Gäste einer Vorstellung derselben.

Als wir ungeduldig auf das Anspannen der Pferde warteten, hörten wir plötzlich ein Geräusch anderer Art vor der Thüre. Eine kreischende Stimme und watschelnde Tritte näheten sich uns.

Was, du alter Schlafpelz, und du läfst dich auch überreden, ohne mich zu fragen, wie bestimmt ich dir's auch gesagt habe? — Für einen

Thaler nach Z— zu fahren. Seh' mal einer an. Was werden's denn für Gesellen sein? 'Rumtreiber am lieben Sonntage. — Können hierbleiben und Schlafgeld zahlen. Aber der alte versoffene Schlafpelz verakkordirt sein ganzes Haus um ein Biergeld.

Der Mann suchte sie zu beruhigen. Seine Ehehälfte aber fuhr fort: Was kümmert mich das! — Der Knecht hat noch immer einen lahmen Arm und kann nicht die Pferde lenken, und es soll nicht geschehn.

Frau Mutter, dann will ich die fremden Herrn fahren; fiel der Sohn ein.

Darauf schien die Mutter nicht vorbereitet zu sein, denn sie schwieg eine ganze Weile still, ehe sie ihrem Unmuthe Luft machte, welches aber in ganz andern Tone, als den sie früher gegen den schläfrigen Ehegatten gebraucht hatte, geschah.

Bist du denn ganz unklug Fritze? Denkst du, ich soll dich mit den wilden Hengsten um ein Biergeld laufen lassen, dafs du im Moraste stecken bleibst bei dunkler Nacht und dich das Gesindel im Busch (ob damit die Bewohner des Busches, oder wir gemeint waren, lassen wir unentschieden) auszieht und todtschlägt. Nicht wahr? das wäre was, den schmucken einzigen Sohn um ein Paar Landstreicher willen fortzuschicken?

Aber Mutter bedenke doch — die Herren

Ich will nichts bedenken, und die Herren können denken was sie wollen.

Jetzt folgte eine Fluth von Ausrufungen, welche zwischen Flüchen, Klagen und inartikulirten Tonen mitten inne lagen, aber nichts weniger als ihren Zweck erreichten. Denn während die Alte zu uns herantrat, um auch durch den Anblick ihrer Persönlichkeit sich uns mifsfällig zu zeigen, hörten wir vor dem Thore einen Wagen rollen: zwei muthige Pferde stampften auf dem Strafsenpflaster, und der Sohn klopfte von aussen ans Fenster, und rief:

„Ist es den Herren beliebig?"

Nichts konnte uns beliebiger sein, wir zahlten unsere Rechnung, setzen uns auf, und bemerkten vergnügt, mit welcher legeren Grazie der Sohn des Wirthes zum goldnen Esel sich auf seinen Sitz schwang, einmal mit leichtem Anstande Vater und Mutter zuwinkte und dann die muthigen Rosse zum Staunen der ehrlichen Akkerbürger anpeitschte. Von der Rede seiner Mutter hörten wir nur den Anfang.

Aber Fritz, und wenn du denn absolut mitwillst, so nimmst du doch noch die wollene Decke mit; denn's wird kühl sein und finstre Nacht, wenn du zurückkehrst. Und es ist sehr schlimmer Weg; drum fahre um Gottes Willen nicht durch die Haide und am Morast — sondern oben auf dem Damm und wenn's auch weiter ist. — Und wenn du dich fürchtest, so kehre getrost um — und lafs dir nicht einreden, denn ein guter Sohn und ein Paar gute Pferde sind mehr werth als ein Paar Landstreicher. Und vergifs auch nicht die Pommeranzenflasche, — einen Strohsack will ich dir holen lassen — du bist honetter Leute Kind und brauchst nicht zu fahren. —

Die letzten Worte verhallten im Winde, auch die Gestalt des scheltenden Weibes und ihres verträumten Ehegespanns verschwand aus meinem Gesichte, blieb mir aber noch lange bei geschlossenen Augen vor denselben stehen, indem ich unwillkürlich an den behaglichen Wirth zum goldnen Löwen, dessen geschäftige Ehefrau und den rüstigen Herrmann, den Wagenlenker dachte, wie man überhaupt bei'm Anblicke des Schlechten sich des wirklichen Bessern erinnert.

Die Rosse flogen, dafs, so lange wir auf Steinpflaster fuhren, die Funken stoben. Mit einer unbeschreiblichen Nachlässigkeit lag unser Wagenlenker auf seinem Sitze, in der linken Hand die Zügel in der rechten die Peitsche haltend. Mit dem Kopfe lehnte er sich nach uns um und begann ein Gespräch mit den Worten:

Meine Herren müssen nicht etwa denken, dafs ich das Kutschieren gelernt habe —

Er hatte kaum das Wort ausgesprochen, als wir de facto einen Beweis der Richtigkeit erhielten. In der Dunkelheit waren die Pferde mit der Deichsel aus dem Wege heraus und auf einen Pfahl zugefahren, dafs von dem heftigen Stofse der Wagen, die Bänke, wir und der Kutscher, in eine solche balancirende Bewegung geriethen, dafs wir erst nach einigen Minuten wieder zum fest stehen und sitzen kamen. Ohne

bestürzt zu sein, oder sich zu entschuldigen, sagte lächelnd unser Fuhrmann:

Sie sehen, meine Herren, wir können nicht kutschieren, — nein ich habe wahrhaftig noch nicht sechsmal auf dem Bocke gesessen — bloß aus Plaisir, als Dilettant — und weil Sie meine Herren es waren. — Sie müssen wissen, — meine Eltern sind recht gute ehrliche Leute, aber — was die Kunst betrifft — lieber Himmel; sie wissen nicht so viel davon als ich vom Kutschieren. — Aber was braucht es auch? — Alle Leute sind nicht Genies — und es muß auch solche geben, die auf dem Kutschbocke sitzen wollen. — Nicht wahr meine Herren, ich sah es Ihnen gleich auf den ersten Blick an, daß etwas hinter Ihnen steckte — die dummen Leute in meiner Stadt sehn nur immer auf die Kleider, als ob sich darin die Excentrität darthäte — Geist, darauf kommts an. Ich sagte zu meiner Mutter — Sie verstehn das nicht, was ein Genie ist — wir sind — doch wenn ich es Ihnen auch erklärte, Sie würden es doch nicht verstehn. Aber die beiden Herrn, bei'm Himmel, Sie müssen Ihnen mehr Respekt zeigen, denn das sind Studenten, — nicht wahr meine Herren, Burschen?

(Der Schluß folgt.)

III.

Korrespondenz.

Zweites Konzert der Herrn Würfel und Janusch im Jagorschen Saale.

Berlin, den 26. Mai 1824.

Auch diesmal hatten die bewährten Künstler sich wiederum des größten Beifalls des Publikums zu erfreuen.

Bei dem Interesse, welches sie erregt haben, dürfte es wol nicht unzweckmäßig sein, ihre Eigenschaften als Komponisten und Virtuosen in der Kürze näher zu beleuchten. Als Komponist zeichnet sich der Herr Professor Würfel in seinen Arbeiten durch Klarheit Deutlichkeit und Originalität in den Melodieen aus. Nächst seinem natürlichen Talent ist in seiner Komposition diejenige Form und Ordnung unverkennbar, die wissenschaftliche Bildung und Studium gewähren. Bloßes natürliches Talent kann zwar viel leisten, schweift jedoch gewöhnlich aus und wird nur durch Ausbildung der übrigen geistigen Vermögen geregelt. Die gut durchgeführten Thema's und gesangreichen Melodieen beweisen, daß er in der Harmonie sowohl als auch im Gesang einen gründlichen Unterricht genossen hat. Als Klavierspieler hat Herr Würfel eine eigne sehr zu empfehlende Methode. Was aber sein Spiel am meisten auszeichnet und wodurch er effektuirt, ist das ihm in einem hohen Grade beiwohnende Vermögen, die Melodieen gefühlvoll und die Passagen brillant und geperlt vorzutragen. Die Ruhe, Stärke und Zartheit, die durchgängig richtig vertheilten Schatten und Lichter, so wie die Fertigkeit, Sicherheit und Gleichheit seines Spiels und der durch eine natürliche Lage der Hände erzeugte elastische Anschlag verschmelzen sein Spiel zu einem schönen musikalischen Gemälde. Obgleich Nebensache, so gewährten die von ihm, in dem Potpourri für's Pianoforte exekutirten Nachahmungen des Gewitters, Sturms und Echos, ihrer Neuheit und Originalität wegen, doch viel Unterhaltung, und gaben dem Künstler besonders Gelegenheit, die Gewalt, die er über das Instrument hat, an den Tag zu legen.

Herr Janusch, vordem Professor beim Konservatorium der Musik zu Prag, verdient gleichfalls eine ehrenvolle Erwähnung. Er ist ein Flötenspieler seltner Art, indem er mit einem starkrunden, vollen und zugleich zarten seelenvollen Ton eine große Fertigkeit und Sicherheit namentlich im Staccato verbindet. Sein Vortrag ist vortrefflich und die Sprache des Herzens und seine angenehmen und soliden Kompositionen gehören namentlich für die Flöte zu den bessern. Die von ihm vorgetragene Romanze und das Rondo sind gut gearbeitet, und ein gleiches Lob gebührt auch den von ihm vorgetragenen Airs Russes, — eine Introduction nebst Andante mit Variationen für die Flöte — ein più lento für die Flüte d'amour — und ein Allegro für die kleine E-Flöte — enthaltend.

Im ersteren zeichnete sich Herr Janusch als ein besondrer Flötenspieler aus, und im zweiten Satze mit der Flüte d'amour waren die tiefen

Töne von besonders schöner Wirkung. Diese Flöte ist durch ihn bis zu 11 Klappen bereichert worden. Das Allegro mit rauschender Begleitung für die kleine E-Flöte gewährt gegen beide vorhergehende Flöten einen etwas grellen Kontrast, wodurch der Künstler wol einen lebhaften Schluſs beabsichtigen mag. Die drei Flöten verhalten sich hinsichts ihrer Gröſse gegen einander wie 1 zu 6 und 9.

Es wäre zu wünschen, daſs die Pikkol-Flöten in den Orchestern dadurch gemeinnütziger gemacht würden, daſs man sie mit ähnlichen Klappen versähe und die Spieler sich darauf einstudirten, um Sätze in entfernteren Tonarten reiner vortragen zu können.

Sollten diese geschätzten Künstler auf ihrer vorhabenden Kunstreise Berlin wieder einmal berühren, so dürfen sie bei dem ihnen von Seiten des Hofes und des Publikums zu Theil gewordenen Beifalle gewiſs der freundlichsten Aufnahme entgegen sehen.

Der K. Kammer-Sänger Herr Sieber hat die Gefälligkeit gehabt, die Künstler in beiden Konzerten zu unterstützen. Er trug in dem letzten zwei Arien vor, wovon die eine aus der vom Herrn Professor Würfel komponirten Oper — Rübezahl — war. Seine Ruhe und die Fülle seines Tons, welche besonders in der ersten „das Gebet des Rübezahl enthaltend" hervortraten, gewährten den Anwesenden viel Vergnügen, welches sich durch einstimmigen Beifall äuſserte. Es wäre zu wünschen, daſs dieser Sänger durch seinen Gesang uns einmal in einem Konzert spirituel erfreute, denn er eignet sich wegen der in seinem schonen vollen ächten Baſstone herrschenden Ruhe, welche zur Erweckung eines andächtigen Gefühls geeignet ist — ganz für den Kirchengesang. Er würde hierbei nur noch im Betreff der Ausspruche die Lokalität zu berücksichtigen haben, da besonders groſse Räume eine markigere Artikulation als kleine erfodern.

W.

Kassel, den 16. März 1824.

(Fortsetzung.)

Das zweite Konzert

wurde am 5. Decbr. unter des Herrn Kapellmeisters eigener Direktion gegeben. Dessen Inhalt war folgender:

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus Idomeneus von Mozart. Wer kennt diese nicht? Wer hat sie nicht längst bewundert?

2. Arie aus der Oper Faust von Spohr, gesungen von Demoiselle Nerl. Diese junge Sängerin, Mitglied des kurfürstl. Hoftheaters, verspricht schon jetzt, bei ihren ersten Leistungen, in kurzem eine vorzügliche Künstlerin zu werden. Die Natur hat ihr alles gegeben, was dieses Versprechen begründen kann, besonders ein schönes Organ und — wie es scheint — ein tiefes Gefühl. Wir hoffen also, daſs sie Wort halten und eine neue Zierde unserer Bühne werden wird.

3) Konzertante für zwei Violinen von Spohr, gespielt von den Herren Gerke und Ries. Diese beiden jungen Violinisten sind Schüler des Herrn Kapellmeisters, und machen seinem Unterrichte viel Ehre. Die Komposition der Konzertante ist vortrefflich, erfodert aber zwei Spieler, welche groſse Schwierigkeiten zu überwinden vermögen.

Zweiter Theil.

4) Groſse Sinfonie von Beethoven.

Wer den tiefsinnigen, überkünstlichen und schwer zu fassenden Stil des genannten berühmten Komponisten liebt, dem wird auch diese Sinfonie von groſsem Werthe sein. Ref. muſs gestehen, daſs ihm eine jede Komposition, die blos den Verstand beschäftiget, dem Ohr aber nicht schmeichelt und das Herz ungerührt läſst, den wahren Zweck der Tonkunst zu verfehlen scheint. Der gute Sulzer sagt: (in der Theorie der schönen Künste, Art. Musik) „Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erwecket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt und nach den schwersten Regeln

richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen in's Herz legt, nichts werth." Dieser Meinung pflichtet Ref. völlig bei.

5) Quartett aus Idomeneus von Mozart, gesungen von Demoiselle Roland, Dem. Nerl, Dem. Meyer und Herrn Albert.

So vortrefflich dieses Quartett auch ist, so scheint es doch sich mehr für das Theater als für das Konzert zu eignen, weil es, von dem Spiele der Personen und allem Bravourgesang entblößt, zu einfach ist, um in letzterm Falle die volle Wirkung zu thun. Es wurde indessen sehr brav ausgeführt, und Demoiselle Meyer, die für den Gesang gar nicht engagirt ist, überraschte die Zuhörer sehr angenehm durch eine schöne Stimme und guten Vortrag. Demoiselle Roland ist ein sehr beliebtes Mitglied unseres Theaters in jugendlichen und muntern Rollen, indem sie mit einem sonoren Organ ein gutes lebhaftes Spiel verbindet. Auch im Konzerte hört man sie mit Vergnügen. Herr Albert ist zweiter Tenorist bei der Oper, könnte aber bei manchem Theater erster sein, da er eine angenehme Stimme, viel Fertigkeit und eine gute Methode hat.

6) Variationen für zwei Waldhörner, von Koch, geblasen von den Herren Scharfenberg und Schubank. Die Komposition dieser Variationen fand keinen grofsen Beifall, die Ausführung aber desto mehr. Die genannten beiden Waldhornisten sind sehr schätzbare Mitglieder unseres Orchesters, die sich auch im Solospielen durch Ton-Fertigkeit und Vortrag rühmlich auszeichnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten.

Bei dem sich immer allgemeiner verbreiten dem Interesse, das die Tonkunst auch in wissenschaftlicher Beziehung in Deutschland in der neueren Zeit gewinnt, ist jedem Musikfreunde gewifs das Erscheinen zwei periodischer Schriften willkommen, deren Herausgeber als Kunst-Gelehrte zu allgemein anerkannt sind, als dafs es eines weitern bedürfte, als die Namen:

Friedrich Rochlitz
und Gottfried Weber

zu nennen. Ersterer beschenkt die „Freunde der Tonkunst" mit dem ersten Bande seiner gesammelten, reichen Lebens-Erfahrungen und Beobachtungen über Kunstleben, Theorie und Praxis in der Musik. Der Inhalt ist in Bildnisse, (von Hiller, der Mara und Andreas Romberg) Betrachtungen (über die Fuge, Händels „Messias" — besonders zu beachten — Entstehung der Oper u. s. w.) und Vermischtes (humoristische Skizzen und Erzählungen, auch ernstere Gegenstände, z. B. über blinde Musiker, enthaltend) abgetheilt. Jede Abtheilung dieses Bandes soll künftig fortgesetzt werden.

Belehrung und Unterhaltung in gleichem Grade gewährt diese Schrift Kennern und Layen.

Die zweite Zeitschrift ist Cäcilia, deren erstes Heft im Verlage der Hof-Musikhandlung B. Schott Söhne in Mayuz erschienen ist, und unter G. Webers Redaktion von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern herausgegeben wird. Vogler's Bild ziert würdig dies Heft. Eine „Einführung" eröffnet den Zweck der Zeitschrift, welche im Gegensatz der Zeitungen *), von bleibendem Interesse zu sein verspricht. Der Inhalt soll in interessant unterhaltenden, belehrenden Aufsätzen, Abhandlungen u. s. w. bestehen, um dem Austausch der verschiedenen Ansichten über Kunst die Hand zu bieten. Die Haupt-Abtheilungen sind: 1) Theorie; 2) Kritik; 3) Historische Artikel; 4) Anfragen oder Aufgaben: 5) Ausstellung; 6) Unterhaltung.

Ein Gebet zur heiligen Cäcilia von Dr. Grofsheim weiht diese Zeitschrift geistvoll ein. Priester, Leviten und Layen der Tonkunst mögen sich dies Gebet wohl zu Herzen nehmen, so wird die reiche Saat bald schöne Früchte des Geistes tragen. Ein Schreiben aus Karlsruhe spricht sich über die dortige Aufführung der „Zauberflöte" mit wahrer Würdigung des Mozartschen Genius

*) Wir danken für das Kompliment.
Die Leipziger, Wiener und Berliner Zeitung.

aus. Ueber Karl Maria v. Weber's Facsimile unter seinem Bildnifs: Wie Gott will, wird der Witz erzählt, wie ein Rossianer bemerkt habe: Weber komponirt wie Gott will, Rossini aber wie das Publikum will." Wer hat Recht? — Tiecks schätzbare Novelle: „musikalische Freuden und Leiden" wird weniger recensirt, als im Auszuge mitgetheilt. Der Verfasser hat sich G. Giusto auch Chr. S. unterzeichnet. Ueber den Mifsbrauch des Arrangirens in neuerer Zeit sagt Herr Dr. Stöpel einige wahre Worte. Dr. Gassner vergleicht Rossini mit einer schönen Tulpe, Mozart mit der (jener:) nur alle hundert Jahre blühenden Aloe. (Zugestanden, was die Schönheit der Blume betrifft, aber Mozart's Geister-Feucht hat nichts Bitt'res in sich.) — Mit höchst rühmlicher Unparteilichkeit*) hat der Verleger die Recension über Asioli's Lehrbuch der Anfangs-Gründe der Musik, von Büttinger frei übersetzt, aufgenommen. Es folgen Nachrichten über die Musik der neueren Griechen, aus dem in Mailand erscheinenden Werke: Le costume ancien et moderne, par le Dr. Jules Ferrario, entlehnt. Eine Musik-Beilage liefert zwei neugriechische Tonstücke. Ein Epigramm von Thilo und eins auf Mozart von Jung. Fantasien über den Einfluss der Tonkunst auf die Veredlung des Menschen von Horstig. Gedanken über Musik von K. F. Michaelis wird man mit grofsem Interesse lesen. Besonders enthalten letztere mit wenigem Viel. Wir erlauben uns nur eine Stelle auszuheben: „Auch in der Musik sucht man jetzt oft das Verdienst und die Gröfse der Wirkung in der Masse von Noten und in der Menge von Instrumenten, anstatt auf den verständig angelegten Plan, die kunstreiche Form und die weise Anwendung weniger Mittel (wie Gluck und Händel) zu einem schönen oder erhabenen Effekt bedacht zu nehmen." — Nachrichten folgen z. B. über die Herausgabe sämmtlicher Opern Rossini's in Partitur bei Ricordi in Mailand, den Instrumenten- und Musikalien-Handel u. s. w. ferner: Recension einer Orgel-Schule von Rink, Korrespondenz aus Kassel, Nekrolog, eine Abhandlung von Dr. Gottfried Weber „über die menschliche Stimme." Recension über Abt Vogler's Requiem in Partitur und Klavierauszug. Ein Intelligenzblatt schliefst das inhaltreiche, auf gutem Papier sauber gedruckte Heft, dessen sehr wohlfeiler Subskriptions-Preis 8 gGr. ist. Vier Hefte sollen einen Band ausmachen. Möge diese Cäcilia recht viele Theilnehmer finden, wie sie es verdient.

Unsern Lesern theilen wir am Schlufs noch zwei Gedichte von Jung daraus mit.

Die Opern-Schöpfungen Mozart's.

Vorhersicht hat der Gesang? Das Orchester? Dir, ewiger Mozart,
Ist, o allgroße Natur! Alles ein inniges All.

Nur Er.

Anderer Dichtung ergrund' ich allmählig: Du Shakespeare-Mozart,
Beut't mir, wie die Natur, unerschöpflichen Stoff.

Berlin, im Mai 1824. J. P. Schmidt.

*) Unparteilichkeit der Verleger? Soll wol heifsen der Redaktion, die sich (nach S. 2) von jedem Einflusse der Verlagshandlung unabhängig gemacht und durch die tadelnde Beurtheilung eines Schottschen Artikels ihre Unabhängigkeit und Unparteilichkeit bewahrt hat. Den Herrn Schott gebührt das Lob, erkannt zu haben, wie unerlaublich für den Kredit eines kritischen Blattes vollkommen Einflusslosigkeit des Verlegers sei. Auch für die Berliner mus. Ztg. ist vollkommne Unabhängigkeit der Redaktion durch schriftlichen Vertrag gesichert und dem Herrn Schlesinger gebührt die Anerkennung, nie die mindeste Einmischung unternommen zu haben, so nahes Interesse er auch vielleicht bei ihr werthern Artikeln gehabt hätte. Anmerk. d. Red.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. Juny 1824.

Den 2. Im Schauspielhause: Der Freischütz. Musik von K. M. v. Weber.

— 3. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon. Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Lindpaintner. Im Saale des Herrn Jagow: Konzert von Garcia.

— 4. Im Opernhause: 1) Joseph in Egypten. Musik von Mehul; 2) Der Bär und der Bassa. Musik von K. Blum.

— 7. Im Schauspielhause: 1) Zur guten Stunde, oder: Die Liebhaber. Musik von Lichtenstein; 2) Aschenbrödel, oder: Das Zauberhütchen. Musik von Schneider.

— 9. Im Opernhause: Richard Löwenherz. Musik von Gretry.

— 11. Im Schauspielhause: Jokonde, oder: Die Abenteurer. Musik von Nikolo Isouard.

— 12. Im Opernhause: Alexanders-Fest, oder: Die Gewalt der Musik, grofse Kantate aus dem Engl. des Dryden, übersetzt von Rambler. Vorher, zum Erstenmale: Grofse Symphonie aus A-dur, von L. von Beethoven.

— 16. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest. Musik von Winter.

— 20. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexikos. Musik von Spontini.

— 22. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 23. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla. Musik von Rossini.

— 25. Im Opernhause: 1) Die Nachtwandlerin. Musik von K. Blum; 2) Der Schiffskapitain, oder: Die Unbefangenen. Musik von K. Blum.

— 31. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro. Musik von Mozart.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. Juny — Nro. 23. — 1824.

Das Genie,
ein musikalisches Reiseabentheuer.
(Schlufs.)

Wir beantworteten seine Frage und er fuhr fort, indem er sich rücklings verneigte:

Bitte um Vergebung, meine Herren. Sie verzeihen, wenn ich verstofsen habe. Wir leben in einer kleinen Stadt, wo die Leute schrecklich dumm sind und Genies nicht geachtet werden, und da verlernt man denn auch den Anstand. Glauben Sie wohl, dafs, als wir neulich hier den Freischütz mit Musik aufführten, die Leute meinten, es sei besser, wenn die Musik fortbliebe? — So steht es in der Welt!

Sie sind als Schauspieler bei einer reisenden Truppe engagirt?

Ich bitte um Vergebung. Nur aus Liebe zur Kunst habe ich agirt, — ich liebe die Kunst, — der Direktor ist mein Freund, — man rifs mich mit Gewalt fort, — ich wollte nicht — aber wer kann dem Kunstdrange widerstehn? — Bei der Bravourarie: „hier im irdischen Jammerthal" wurde ich dreimal durch den rauschenden Beifall gestört.

Sie spielen?

Den Kaspar. Als ich auf dem Baume hing, begann man im Parterre zu singen:

„Wo trug ein solcher grüner Baum
Je solche goldne Früchte."

Sie sind also vielleicht als Sänger engagirt gewesen?

Vergebung! Die Demoiselle, welche die Agathe bei der —schen Truppe spielt, hat mich aus alter Freundschaft, und da bin ich denn nach Stralsund, und von Stralsund nach Greifswalde, u. von Greifswalde nach Putbus mit gezogen. Im Bade — ich mufs es gestehen — hab ich furore gemacht.

Also die Liebe machte Sie zum Sänger?

Ja die Liebe zur Kunst. Ich habe die Demoiselle gemalt, — ich glaube, ich habe sie bei mir, — hier in der Tasche, — nein da, — es brachte mir viele Bestellungen ein, — Sie können versichert sein, — ich kann sie nicht zeigen, — aber die Badegesellschaft drängte sich nur von mir gemalt zu werden. Der Fürst, die Noblesse lud mich ein, — ich mufste selbst am königlichen Geburtstage die Boller abfeuern. „Mein lieber Ewald" — sagte zu mir der Fürst — „fahren Sie so fort. Sie sollten auf Reisen gehen." Ach was ist die Kunst göttlich, meine Herrn!

Er ist also ein Portrait-Maler, flusterte mein Gefährte mir zu. Ich fragte weiter:

Wo traten Sie zuerst öffentlich auf?

Wo? Meine Herrn, Sie werden lachen. Ich kam als Liebhaber nach B***. Ich fragte, giebt es hier Künstler im Orte? Man wies mich an den Organisten. Ich besuchte ihn. Einige Züge reichten hin, den Mann, der mich nie gesehen hatte, zu entzücken. „Mann!" rief er und fiel mir um den Hals, „Mann! treten Sie hier öffentlich auf!" Ich that es. Zitternd, meine Herrn. Sie können es glauben, betrat ich den Saal, — ich war nie öffentlich aufgetreten. Aber ich that das Meinige. Ich leistete Erstaunliches, meine Herrn. Aber nachdem ich alle befriedigt hatte, ergriff mich eine namenlose Sehnsucht, ein banges Entsetzen. Ich stürzte hinaus, — hinaus ins weite Feld und kühlte die glühende Stirn an den Strahlen der untergehenden Sonne. Als ich mich umsahe, — war mir die ganze Stadt nachgelaufen. Heil dem grofsen Manne, heil dem Virtuosen! hiefs es; man kränzte mich.

Aber, mein Himmel, sagte ich, was hatten Sie denn gemacht? Hatten Sie das ganze Publikum portraitirt?

Nicht doch, ich hatte ein Konzert gegeben.

Wir glaubten, Sie wären ein Mahler.

Meine Herrn, was ist die Malerei, was ist die Poesie, was ist die Steinschneiderei, die Komödik ohne Kunst? Das ist ja der rosenduftige Hebel, der uns aus der pommerschen Intriguenwelt in die idealen Räume, in welchen nur wir leben, hinüber hilft! So vergeht und verblüht das Menschengeschlecht, ohne erst hinauf und hinausgestrebt zu haben aus der drückenden Alltagswelt. O was wäre die Welt, wenn nicht die Erfindung der göttlichen Tonkunst dem göttlichen Genie der Künstler Gelegenheit gab, seinen himmlischen Stral auf die gemeine Welt niederzuströmen und sie göttlich —

Sind Sie auch der Meinung? schrie mein Begleiter auf.

Und warum nicht? Ich habe ja meine Abhandlung in die Allgemeine musikalische Zeitung geliefert. O was habe ich ausgeströmt aus meinem brennenden Herzen!

Wann lieferten Sie den Beitrag?

O was sind Jahre! — Vor drei, vier.

Ich habe ihn nicht gelesen.

Ich auch nicht, sagte der Kutscher. Ich lese überhaupt nichts. Das stört die Kunst, die wahre produktive Kraft, die ewige Liebe. O wenn man so schwelgt in Empfindungen, und dem Steine, der unter unsern Füßen kullert, Sprache und Stimme geben möchte! O und wenn man dann so recht aus Herzensgrunde begeistert ist und die Töne und Empfindungen drängen sich —

So komponiren Sie wohl auch?

Ich komponire, wenn der Wind über mir saust; beim Feuerlärm, wenn ich die Pferde peitsche; — aber — Sie verzeihn meine Herrn, wenn ich Sprachfehler mache; aber wie kann richtig sprechen und schreiben, wer sich der Kunst ganz hingegeben hat! — Wenn ich über das Klavier hinbrause und im Strom der Töne die Begeisterung mich göttlich begeistern will und dann meine Mutter ruft: Spiel lieber einen Walzer, Fritz; o Sie glauben nicht, wie das mein fühlendes Herz kränkt! Ich ergreife dann die Violine, gehe in den Garten und fahre crescendo fort meinen Eingebungen immer höher zu folgen. Himmel aber, meine Herren, wie anders läßt sich doch die Schwermuth auf dem Waldhorn ausblasen! Doch spiele ich auf dem Kirchhof, gleich laufen die Straßenjungen herbei, denken es ist ein Walzer und fangen an zu tanzen; und reiße ich in göttlicher Begeisterung die Saiten der Harfe, dann kommt ein ehrlicher Spießbürger an mich heran und sagt: Spiel Er einen ehrlichen Walzer und komm' Er den Sonntag auf den Tanzboden, so thut Er was Besares und Vernünftiges und kann was verdienen, statt den Tag todt zu schlagen! Sehn Sie meine Herrn, so verfolgt mich die Gemeinheit. Die erhabene weltstürmende Kunst soll da sein, um einen Walzer zu machen.

Sie finden wenigstens darin Trost, daß Sie mit eben so viel Instrumenten vertraut sind, als Sie wenig theilnehmende Seelen fanden.

Mit Instrumenten? — Mit vielen, mein Herr! Ich spiele alle. O göttlicher Mozart, dir wollte ich nachstreben, ein zweiter Mozart werden! Das fühlte ich in mir. O warum mußte mich die Göttin meiner Geburt nach Y— verschlagen?

Sollten sich aber unter den umwohnenden Gutsbesitzern keine Verehrer der Musik finden?

Verehrer, meine Herrn? Ja sie verehren mich. Ich kann zuweilen Tage lang in ihren Villen mein Wesen treiben. Stunden lang lassen sie mich allein bei der Harfe, beim Fortepiano, beim Violenschello, bei der Flöte, der Aeolsharfe etc. So viel Vertrauen habe ich gewonnen. Stunden lang darf ich schwelgen; Montags, Mittwochs und Sonnabends; ich werde den halben Weg gefahren, und erhalte Mittag und Vesperbrodt.

So kennen Sie vermuthlich auch den Prediger — in Z—? Sind vielleicht einer seiner Freunde?

Kennen? Den Mann? — Freunde? Darf man innig verbundenen Seelen, welche Töne mit Tönen verschmelzen, mit dem profanisirten Namen nennen? Ja, meine Herrn, als Sie fragten, da sah ich Ihnen das musikalische Genie an, und es war mein höchster Triumph Sie nach Z— zu fahren.

Nach einer kleinen Pause fragten wir den seltenen Mann, wie er zu diesem Enthusiasmus für die Kunst und zu so großer Kunstfertigkeit gekommen sei?

Meine Herrn, antwortete er, ich bin kein Astronom und weiß auch nicht, was unser Herr Pastor dazu sagen möchte, aber stehts nicht in den Sternen

geschrieben, wer ein Künstler werden muſs? Was kümmert sich der Mensch drum, wenn der Geist ihn treibt? Als Knabe schickte mich mein Vater zu einem Musikus, den der Zufall nach Y— geführt hatte; schon damals regte sichs in mir. Ich zersprengte in der Begeisterung des Stimmens manche Quinte, schlug dreimal auf dem Klavier Tasten ein, und von Stund an sagte der Musikus, ich würde ein Genie werden, und brauche deshalb nichts zu lernen, wenn ich mich nur ganz meinen Kunsttrieben hingäbe: — das habe ich gethan. Ich kam späterhin nach Stettin, und spielte bei den Herrn Offizieren der Schützen, daſs ihnen die Lust ins Gesicht trat. Nur die Hand brauchte ich auf zu halten und es flogen die halben Gulden, die Thaler. Noch einmal hieſs es, hier bleiben! O was ist die Kunst für ein Genuſs! Ich kann jedes Instrument spielen, kann jede Stimme singen, herrsche vom tiefen Baſs bis zum dreigestrichenen C! — Gottlich, göttlich! riefen sie mich an. So bin ich ein Genie. Aber leider, meine Herrn, in meiner Vaterstadt, wo die Leute nur Walzer verstehen, oder höchstens den Jungfernkranz, — wo soll da die Erkenntniſs herkommen? Da hängt nun meine junge Harfe am alten Weidenbaum, um mit ihm zu verfaulen. Kein Prophet wird in seinem Vaterlande geachtet und komme ich hinaus, und will mich in den Nachbarstädten hören lassen, so zischt mich die Kabale aus; sie meinen, ich hätte kein Studium. Als ob ein Genie zu studieren brauchte! Aber Sie sollen mich hören, meine Herren, hören —

In dem Augenblicke hielt der Wagen an. Wir waren in Z— und zwar vor dem Predigerhause. Fuhrmann und Gefahrne sprangen ab und der erstere riſs an der Hausklingel. Eine Magd öffnete; wir drangen zugleich ins Haus.

Der Herr Prediger ist oben, und schon ausgekleidet — hieſs es, und die Magd ging um uns zu melden. Indessen führte uns unser Wagenlenker in einen groſsen Saal, wo eine reichhaltige Sammlung musikalischer Instrumente aufgestellt war.

Meine Herrn, hören Sie — einige Momente entrückter Seligkeit!

Der junge Mann stürzte auf das Pianoforte zu, und wüthete furchtbar die Tastatur auf und ab; in zwei Minuten lief er dann zur Geige, zur Harfe, und riſs die Saiten, daſs uns die Ohren taub wurden, und wir verdutzt in den Winkel flüchteten.

Endlich als man auf der Treppe Schritte hörte, stellte er die Harfe stürmisch an die Wand, rief aus: das waren selige Momente! drückte uns die Hand und stürzte hinaus. Als der Wagen fortrollte, trat der würdige Prediger mit seiner Frau und seinen Töchtern ins Zimmer. Statt uns freundlich entgegen zu kommen, hielten sie sich insgesammt die Ohren mit beiden Armen zu, statt mit gastlichen Blicken, sahen sie uns mit staunender Erstarrung an. Der Prediger ergriff zuerst das Wort:

Aber meine Herrn, die ich freundlichst willkommen heiſse, sind Sie denn des Teufels, und soll das Rasen auf den Instrumenten Feuerlärm oder Wassersnoth bedeuten?

Nicht wir, Verehrter, — sagte mein Gefährte, — sondern Ihr intimer Freund, das groſse musikalische Genie aus Y—, welches uns herbegleitete und eben schleunig fortfuhr. —

Musikalisches Genie, intimer Freund? fragte der Prediger mit bedenklichen Blicken.

Der Künstler, welcher mit den Offizieren in Stettin musicirte?

Ja die Stadtmusikanten in Y— waren sonst Spielleute beim Schützenkorps dort.

Der vielseitige, vom Sturm gedrängte Künstler, der Montags, Mittwochs und Sonnabends von den Edelleuten in der Runde umher verehrt und zu ihren musikalischen Societäten gezogen wird?

Ach der? — sagte der Prediger, der tolle Stimmer Ewald aus dem goldnen Esel? Ja, an den Tagen geht er umher und stimmt die Instrumente bei den Gutsbesitzern; aber weil ich meine nicht will verderben lassen, habe ich ihn nie im Hause gelitten. So ist es ihm also endlich auf diese Weise gelungen mein Haus zu stürmen, und meine Instrumente zu verderben.

II.

Recensionen.

Elementarübungen im Gesange. Zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht in Bürgerschulen und Choranstalten, von Friedrich Schneider, Herzoglich Dessauischem Kapellmeister. Mit Stereotypen gedruckt. Leipzig bei K. Tauchnitz.

Dieses Werk erscheint heftweise, von welchen bereits vier vorliegen (das vierte besteht aus zwei Abtheilungen) und berechtigt zu der Hoffnung einer guten und vollständigen Sammlung von Uebungsstücken für den Gesang. Es ist, wie der Herr Verfasser in dem Vorwort bemerkt, besonders für Schulanstalten und andre Vereine bestimmt, in welchen eine Mehrzahl von Schülern zugleich Unterricht im Gesange erhalten mufs. Das erste Heft enthält Elementarübungen, jeden Ton bestmöglichst auszubilden, mit dem ihm zunächstliegenden in gleiche Verbindung zu bringen, eine stets reine Intonation zu sichern, und von kleinern Tonverbindungen zu gröfsern überzugehen. Das zweite Heft besteht aus zweistimmigen, das dritte aus dreistimmigen, und das vierte aus vierstimmigen Uebungen. Nach dem Vorworte folgen einige Bemerkungen über den Gebrauch der Uebungen selbst. Schliefslich verspricht Herr Schneider, wenn das Unternehmen den Beifall des Publikums finden sollte, in Supplementheften noch ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge, so wie Solfeggien für alle Stimmgattungen des Sologesanges u. s. w. nachfolgen zu lassen.

Wer sollte dies nicht wünschen, um ein Werk zu besitzen, was sich über alle Theile der Vokalmusik erstreckt, und auch durch Abhandlung des hohern Gesanges und schöne Gesangmuster für die zwar höchst unentbehrlichen aber ermüdenden Anfangsgründe entschädigt!

Eine richtige Beurtheilung dessen, was in den Bereich einer vollständigen und fafslichen Gesanglehre gehört, kann man wohl dem talentvollen Herrn Verfasser zutrauen; es ist daher sehr zu wünschen, dafs ihn eine günstige Aufnahme dieser Hefte in den Stand setzen möge, die Lücken anderer Gesanglehren ausfüllen und den Mängeln derselben abhelfen zu können. Wie viel, besonders beim Sologesange, auf die Seele des Ausdrucks ankommt, und wie alles in der Musik auf die Anfoderung der Schönheit an ein Tonstück, so wie auf die Rührung unsers Gefühls hinausläuft, und dafs endlich diese Erfodernisse durch eine verständige, geregelte Ausbildung des Tons und der Stimme bewirkt werden, kann dem Herrn Verfasser, bei seiner Umsicht im Gebiete der Tonkunst und dem in seinen Werken bereits an den Tag gelegten zarten Gefühle für den Ausdruck, keineswegs unbekannt sein.

Wenn mithin auch eigentlich jede Erinnerung an irgend einen Gegenstand unnöthig ist, so hofft man doch nicht unbescheiden zu sein, wenn man Herrn Schneider bittet, alle technischen Theile der Instrumentalmusik, soweit sie durch die menschliche Stimme nachgeahmt werden können und zu erreichen sind, als: die Uebungen im Trillern, in Vorschlägen, Doppelschlägen u. s. w. in eigenthümlichen, in der Musik gleichsam das Bürgerrecht erlangt habenden rhythmischen Figuren, in allen für die verschiedenen Stimmen eingeführten Schlüsseln und in den verschiedenen Taktmaafsen, (welche letztere in den ersten Heften, worinnen, aufser dem Baſsschlüssel, alles im Violinschlüssel geschrieben ist, vermifst werden,) wie er auch in dem Vorworte versprochen, gefälligst zu berücksichtigen.

Die Uebungsstücke dieser bereits erschienenen Hefte sind äufserst zweckmäfsig, und befestigen dadurch, dafs auf die Akkordfolge, (welche sonst in andern Stücken, die einigen Anspruch auf Wohlklang machen wollen, ebenfalls an einem grundmelodischen Faden hängen mufs,) weniger Rücksicht genommen ist, als auf den beabsichtigten Nutzen. Der ganze Inhalt dieser Hefte ist fehlerfrei geschrieben, wenn man nicht den Ausdruck im Vorworte Zeile 20. „dafs eine Anzahl Stimmen (statt Schüler) zugleich unterrichtet werde“ in Erwähnung bringen will; der Druck ist korrekt und besonders verdient das schöne feste und doch nicht zu starke Papier ei-

niges Lob. Recensent sieht der baldigen Erscheinung der noch versprochenen Hefte mit Vergnügen und Erwartung entgegen.

S.

III.

Korrespondenz.

Kassel, den 16. März 1824.

(Fortsetzung.)

Drittes Konzert.

Donnerstag, den 18. December 1823.
(Herr Kapellmeister Spohr dirigirte.)

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus der Kantate: Das befreite Deutschland, von Spohr. Ein Kunstwerk in grandioser Manier, reich an kanonischen und fugirten Sätzen. Es erzeugte lauten Beifall.

2) Violin-Konzert von Maurer, vorgetragen von Herrn Wiele. Der vortragende Virtuose, ein Schüler Baillots zu Paris, und nach Herrn Spohr der beste Solospieler unseres Orchesters, erhielt sowohl wegen seines schönen Tones, als seiner grofsen Fertigkeit und seines geschmackvollen Vortrags, ausgezeichneten und wohlverdienten Beifall.

3) Arie mit Chor von Lindpaintner, gesungen von Dem. Roland. Die Kompositionen des Hrn. Lindpaintner setzen sich allmälig in die Gunst unseres Publikums. Dem. Roland ist zwar eigentlich keine Konzertsängerin, sondern gefällt vorzüglich auf der Bühne, in den zu ihrer Persönlichkeit passenden Rollen. Indessen hört man sie doch auch im Konzert sehr gern. Die heutige Arie gelang ihr vollkommen und wurde mit Applaus aufgenommen.

Zweiter Theil.

4) Symphonie von Beethoven in A-dur. Ref. beziehet sich auf die bey vorigem Konzerte geäusserte Meinung, welche ein grofser Theil des Auditoriums mit ihm zu theilen schien.

5) Konzertino für die Flöte, von Maurer, vorgetragen von Hrn. Blascheck, (erstem Flötisten des Orchesters.) Herr B. ist ein geschickter und angenehmer Flötenspieler, seine Fertigkeit und Vortrag sind beide lobenswerth.

6) Schlufs-Chor aus dem befreiten Deutschland. Ganz des gefeierten Tonsetzers würdig. Uebrigens sind wir Herrn K. M. Spohr viel Dank schuldig, dafs er kein Konzert hingehen läfst, ohne uns mit einem seiner Werke bekannt zu machen.

Viertes Konzert.

Donnerstag, den 8. Januar 1824.
(Herr Musik-Direktor Baldewein dirigirte.)

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus Egmont, von Beethoven.

2) Arie aus Davide penitente von Mozart, gesungen von Hrn. Albert. Eine Komposition, wie man sie von Mozart erwarten kann. Herr Albert hat sie so brav vorgetragen, dafs er den ihm ertheilten Beifall mit vollem Rechte verdiente.

3) Konzertino für Klarinette, von Ferling, vorgetragen von Herrn Bender.

Von der Komposition ist nicht viel zu sagen. Der Vortrag des Herrn Bender aber war sehr lobenswerth. Neben Herrn de Groot noch so viel Beifall zu verdienen, macht Herrn Bender grofse Ehre.

Zweiter Theil.

4) Fantasie für das ganze Orchester, von Mozart. Ist rühmlichst bekannt, und wurde von dem Orchester auch rühmlichst ausgeführt.

5) Polonaise von Schubert, gesungen von Dem. Roland. Die Komposition wurde durch den schönen Vortrag sehr gehoben und die Sängerin erhielt gerechten Beifall.

6) Potpourri für Violine über irrländische Lieder, komponirt und gespielt vom Herrn Kapellmeister Spohr.

Da Ref. die irrländischen Lieder nicht kennt, so kann er nicht sagen, in wie fern die Bearbeitung derselben gelungen ist. Das Spiel des Herrn Kapellmeisters war, wie immer, vortrefflich und erhielt den grösten wohlverdienten Beifall.

Uebrigens war es ehemals Gebrauch, dafs der Kapellmeister den Flügel (das Fortepiano) als Hauptinstrument eines Komponisten gebrauchen mufste, die Violine aber dem Konzertmeister, als Anführer des Orchesters, gehörte. Heutiges Tages aber scheint dieser Grund-

satz aus der Mode gekommen zu sein. Ob mit Recht? überläfst Ref. besserer Beurtheilung.

Fünftes Konzert.

Freitag, den 30. Januar.
(Herr Kapellmeister Spohr dirigirte.)

Erster Theil.

1) Sinfonie von Spohr, in D-dur, vortrefflich von dem Orchester vorgetragen.

2) Arie aus der Zauberflöte von Mozart: „Dies Bildnifs u. s. w." gesungen von Herrn von Schmiedkow.

Der Vortrag dieses Herrn (dem Vernehmen nach bisher nur Dilettanten) erhielt wenig Beifall. Demohnerachtet wird er, wie man sagt, engagirt werden.

3) Oboe-Konzert, komponirt und gespielt von Herrn Ferling.

Wenn Herr Ferling sich befleifsiget, den wahren Ton der Oboe aufzufassen, so wird er ein schätzbarer Virtuose sein, denn seine Fertigkeit ist ausnehmend und sein Vortrag gebildet.

4) Arie von Rossini, gesungen von Herrn Hauser. Rossini's Manier ist bekannt, und, man sage dagegen, was man wolle, sehr angenehm. Mag er auch nicht so pedantisch gelehrt setzen, als manche andere Komponisten, die ihn vielleicht beneiden, und sich auf seinen Trümmern zu erheben wünschen, so hat er doch in vielen seiner Kompositionen hinlänglich bewiesen, dafs er ein Meister der Kunst ist, und von niemand übertroffen werden würde, wenn er nur wollte, und sich entschliefsen könnte, weniger schnell und mit mehr Fleifs zu arbeiten. Herr Hauser erhielt, so wie immer, allgemeinen Beifall. Der schöne Bariton dieses Sängers und sein in einer guten Schule gebildeter Vortrag sind auch dessen vollkommen würdig.

Zweiter Theil.

5) Ouverture von Cherubini. (Aus Anakreon.) Von diesem genialen Tonsetzer, der in seinen Kompositionen den wahren Mittelweg zwischen Oberflächlichkeit und schwülstiger Afterkunst geht, der Geist, Ohr und Herz zugleich ausspricht, ist alles willkommen.

6) Violin-Konzert von Kreutzer, gespielt von Herrn Barnbeck dem Jüngern, (Sohn unseres braven Konzertmeisters.) Der junge Künstler, ein Schüler des Herrn Wiele äruntete schon grofsen Beifall und verspricht uns einen vorzüglichen Virtuosen. Sein Ton ist stark und rein, seine Fertigkeit bedeutend, und sein Vortrag zeugt von dem guten Geschmack seines Lehrers.

7) Arie von Mozart, („Thränen vom Freunde getrocknet,") gesungen von Herrn von Schmiedkow. Diese zweite Arie schien etwas mehr zu gefallen, als die erste, denn es regten sich einige Hände.

8) Adagio und Rondo für Fagott, von Bärmann, vorgetragen von Herrn Wagner. Komposition und Vortrag fanden gleichen Beifall. Herr Wagner, obgleich nur zweiter Fagottist im Orchester, ist ein sehr geschickter Tonkünstler.

Das Sechste und letzte Konzert hatte Freitag den 12. März, unter der Leitung des Herrn Musik-Direktors Baldewein statt.

Erster Theil.

1) Ouverture aus Medea von Cherubini. Referent bezieht sich auf das Urtheil bei vorigem Konzerte. Das Orchester schien übrigens diese schone Ouverture mit wahrer Begeisterung vorzutragen.

2) Scene und Arie mit Chor, von Benelli, gesungen von Herrn Gerstäcker. Die Komposition ist nicht von grofser Bedeutung. Herr Gerstäcker aber, als ein sehr beliebter Sänger, setzte wie gewöhnlich, alle Hände in Bewegung.

3) Konzertino für Bafs-Posaune, von Deichert, geblasen von Herrn Schmidt. So geschickter Virtuose Herr Schmidt auf seinem Instrumente auch ist, so wenig ist doch das Instrument selbst zum Solospielen geeignet. Es ist unmoglich, auf demselben den zarten Ausdruck hervor zu bringen, den z. B. heute das bekannte: „Nel cor piu non mi sento" erfoderte. Die Natur dieses Instruments beschränkt es, so wie den Kontrabafs, auf das Orchester.

Zweiter Theil.

4) Nonett für Violine, Viola, Violoncell

Kontrabafs, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von Spohr, vorgetragen von ihm und Herrn Spohr dem Jüngern, Hasemann, Gobel, Blascheck, Ferling, Bender, Scharfenberg und Humann. Die Komposition dieses Nonetts, erhielt, so wie fast alle Instrumental-Kompositionen des gefeierten Tonsetzers, lauten und verdienten Beifall. Besonders zeichnet sich das Adagio durch schönen Gesang und das Scherzo durch witzige Tändelei sehr vortheilhaft aus. Das Ganze wurde überhaupt, besonders aber von dem Komponisten und Herrn Hasemann, erstem Violoncellisten unsers Orchesters, vortrefflich vorgetragen.

5) Arie von Winter, (aus Timoteo) gesungen von Herrn Berthold, erhielt allgemeinen Applaus. Der Komponist sowohl als der Sänger erhalten sich fortdauernd in der Gunst unseres Publikums. Herr Berthold ist ein wahrer Bafssänger, der die Natur seiner schönen Stimme in ihren Schranken gehörig zu benutzen weifs, und sie nicht zum Fistuliren mifsbraucht.

6) Potpourri über Themata aus Jessonda, für Violine und Violoncell von Spohr, vorgetragen von ihm und Herrn Hasemann.

Dieses Potpourri (eine neumodische sehr sonderbare Benennung) gefiel noch mehr, als das Nonett. Herr Kapellmeister Spohr und Herr Hasemann glänzten darin vorzüglich, und beschlossen damit die diesjährigen Konzerte auf eine ehrenvolle Weise.

Auszug aus einem Schreiben aus ..... vom 5. Mai 1824.

Sie sind neugierig, mein sehr werther Freund, von mir zu erfahren, auf welche Art ich mich während meines Aufenthalts in Amsterdam in den letzten Wintermonaten für die Entbehrungen der musikalischen Genüsse, die Ihr königl. Berlin so reichlich darbietet, entschädigte, und Sie werden staunen, wenn ich Ihnen sage, dafs ich Amsterdam, wo nach Ihrer Meinung sonst nur der Klang der goldenen Ryders und Dukaten für die lieblichste Harmonie gehalten wurde, in musikalischer Hinsicht mit der gröfsten Zufriedenheit verlassen habe.

Die deutsche Oper geht, nachdem sich verschiedene einsichtsvolle und reiche Männer schon im Beginn des vorigen Jahrs zur Unterstützung derselben vereinigten, unter der besondern Leitung eines Haberkorn und eines Julius Müller, zweier rühmlichst bekannten und talentvollen Künstler, der höchsten Vollendung entgegen; denn nachdem jene Beschützer der Kunst bereits für eine Auswahl sehr ausgezeichneter Sänger und Sängerinnen gesorgt haben, sollen nun auch zur Einrichtung einer zweckmäfsigen Gas-Beleuchtung, und zur Erneuerung der Dekorationen, welche letzteren freilich noch viel zu wünschen übrig lassen, ansehnliche Summen verwendet werden. Die Konzerte von Felix meritis und Eruditio musica, die ohnehin der ehrenvollsten Erwähnung verdienen, erhielten in diesem Winter durch die Besuche eines Romberg und anderer berühmten Virtuosen Deutschlands, Frankreichs und anderer Länder noch einen besondern Glanz.

Ich behalte mir vor, Sie hierüber in meinem nächsten Schreiben ausführlicher zu unterhalten, und theile Ihnen schliefslich nur noch etwas von einer Erfindung mit, die Sie gewifs angenehm überraschen, und die in der musikalischen Welt, für welche sie von der gröfsten Wichtigkeit ist, nicht geringes Aufsehen erregen wird.

Herr L. Embach, Chef einer sehr ausgebreiteten Instrumenten-Fabrik in Amsterdam, hat der Trompete und dem Horn eine äusserst sinnreiche mechanische Einrichtung gegeben, so dafs man auf selbigen ohne Bögen, (zu deren Wechsel früherhin 8 bis 10 Taktpausen erfoderlich waren,) in weniger als einer Taktpause in jede Tonart überzugehen, auch auf der Trompete vermöge einer andern Einrichtung die ganze chromatische Tonleiter rein zu blasen im Stande ist.

Diese Verbesserung hat dem genialen Erfinder, der sich von Sr. Majestät dem König der Niederlande für selbige bereits ein Patent erbeten hat, den gröfsten Beifall aller Kunstkenner erworben

---

Berlin, den 4. Juni 1824.

Heute wurde zum ersten Mal Elisabeth, Königin von England, ernste Oper in zwei Akten, von G. Rossini, gegeben. Es hatte sich ein ziemlich zahlreiches Publikum eingefunden. Ob es ein Rossinisches war, mag dahingestellt bleiben. Fast möchten wir es glauben, da diejenigen Musikstücke, in denen Rossini seine bekannten glänzenden Schlusskadenzen angebracht hat, recht con amore beklatscht wurden. Vielleicht beklatschte man aber nur die Virtuosität der Sängerin Madame Schulz, und der Herrn Bader und Stümer, welche sich vorzüglich entwickeln konnte. Wir sind zweifelhaft darüber, und dies namentlich aus dem Grunde, weil das vorzüglichste Musikstück in der ganzen Oper, der Chor Nr. 9. im 2ten Akte: „voll Angst verweilen wir an diesem Orte hier u. s. w.“ nicht beklatscht wurde, sondern still vorbeiging, sich mithin vielleicht der Auffassung nicht erfreute. Dieser Chor ist von ächt dramatischer Tiefe und Kraft. Es ist Schade, dass Rossini nicht auch bei ihm diverse Schlusskadenzen angebracht hat; vielleicht wäre der Komponist ungerichtet seiner Abweseuseit, dann am Schlusse gerufen worden. — Dies als Bericht über die erste Auffassung der Oper; bei ihre Wiederholung soll über die Darstellung berichtet werden.

IV.

Allerlei.

Ueber die flûte d'amour und die kleine E-Flote.

Durch die, in der hiesigen Spenerschen und Vossischen Zeitung vom 7. 8. und 28. Mai 1824 erschienenen, sehr günstigen Beurtheilungen zweier von dem Herrn Professor Wurfel und mir gegebenen öffentlichen Konzerte, und auf Ersuchen der Redaktion der hiesigen musikalischen Zeitung finde ich mich veranlasst, die Beschaffenheit der in obigen Beurtheilungen erwähnten flutes d'amour und der kleinen E-Flöte näher bekannt zu machen.

Die flûte d'amour welche schon seit vielen Jahren existirt, und blos eine Flote in grossern Maasstabe ist, war bald um eine kleine Terz, bald um eine reine Quarte tiefer gestellt, doch immer in einem sehr unvollkommenen Zustande. Der liebliche, zarte, und doch zugleich ziemlich volle Ton in der Tonart G-dur, in welcher sie fast allein einigermaßen brauchbar war, brachte mich auf die Idee, die flûte d'amour zu vervollkommnen und vielleicht gemeinnützig zu machen. Ich entwarf mir daher eine Zeichnung nach dem mathematischen Verhältniß, sie um eine Quart tiefer zu stimmen. Sodann beabsichtigte ich, sie mit den nöthigen Klappen zu versehen, diese jedoch so zweckmäßig und bequem anzubringen, dass der Fingersatz der gewöhnlichen Klappen-Flöte beibehalten werden könne, und es gelang mir endlich mit Hulfe des braven und wurdigen Instrumentenmacher Franz Bauer, wohnhaft in der Eisengasse No. 547. in Prag, die flûte d'amour so vollkommen herzustellen, dass man sie vorzuglich als Konzertspieler für das Adagio und Andante mit herrlichem Effekt in jeder Tonart benutzen kann, welches ich in meinen mit Herrn Professor Wurfel gegebenen Konzerten in Leipzig und Berlin bewiesen habe. Ihr Verhältniß zur Flote ist wie 4 zu 4, d. h. c klingt g.

In Wien wer den Flöten verfertigt, die nebst den 8 oder 9 Klappen, noch 5 an dem gebogenen Fußstuck haben, und bis g gehen; allein der Charakter des Tones bleibt immer der, der Flöte, und hat den Nachtheil, dass die Flöte und Mechanik schwer, und der Gebrauch derselben unsicher ist. Der Mechanismus der flute d'amour hingegen ist einfacher, zuverlässiger, und ihr sehr zarter und doch ziemlich kraftvoller Ton hat einen ganz eigenthumlichen Charakter.

Dieselbe ist mit der tiefen C- und Cis-, dann der Es-, doppelten F-, G-s-, B- u. mittlern C-Klappe versehen; anstatt des 5. und 6ten Loches, welche, um die richtige Stimmung zu erhalten, eine zu weite Ausspannung der Finger nöthig gemacht hätten, habe ich Klappen mit doppeltem Hebel angebracht.

Die Pikkol-Flote, welche ich noch in jedem Orchester unvollkommen angetroffen habe, wenn man sie in entfernteren Tonarten anzuwenden hat, und die gewöhnlich von Flotisten im Orchester gespielt wird, habe ich bei demselben Instrumentenmacher mit 6 Klappen verfertigen lassen, nämlich mit der Dis-, doppelten F-, Gis-, B- u. mittleren C-Klappe. Ich besitze deren mehrere, als: Oktav-Pikkolo, welches sich zur Flöte wie 1 zu 8 verhält, ferner wie 1 zu 7, 1 zu 6, kleine E-Flöte u. s. w. Ich bin seit 42 Jahren als Professor der Flöte am Konservatorium der Musik zu Prag angestellt und nur gegenwärtig ausgetreten, ich habe daher hinlängliche Gelegenheit gehabt, dieß Instrument genau kennen zu lernen, und wenn ich meine Erfahrung in dieser Hinsicht hierdurch zur öffentlichen Kenntniß bringe, so glaube ich den doppelten Zweck zu erreichen, dass 1) sich jeder Flotenspieler im Orchester auf einem Klappen-Pikkolo leicht wird einüben können, weil kein Unterschied zwischen diesem und der Flöte in der Mechanik statt findet, und 2) man leicht im Stande sein wird, in Tonarten von mehreren Kreutzen oder Been auf dem Klappen-Pikkolo rein zu intoniren.

Berlin, den 28. Mai 1824.

Michael Januach, Profesor.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16. Juny — Nro. 24. — 1824.

Einige Gelegenheits-Bemerkungen über das Italiänische Theater, aus Gesprächen abgehorcht, gehalten von einem Deutschen Kapellmeister, einem Maler und Dichter.

Kapellmeister.

Dafs der Teufel den Vetturin hole! Er fährt langsam wie eine Schnecke!

Dichter.

Und der Staub, die erstickende Hitze! Man möchte umkommen! Dafs Einem auch nicht ein Lüftchen zugeweht wird durch rascheres Fahren.

Kapellmeister.

Und der Kerl vor unserbofst mich! Er fährt uns so vor der Nase, dafs wir nicht zehn Schritt weit die Strafse hinunter sehen können, und den Staub seines Wagens dazu schlucken müssen.

Maler.

Man mufs manches ertragen, um das schöne Italien geniefsen zu können.

Kapellmeister.

Eure verfluchte Geduld und Ruhe, Hofmaler, macht mich rasend! Wenns nicht bald ein Ende nimmt, fahre ich aus der Haut; ich kanns nicht mehr aushalten vor Staub und Schweifs und Ihr bleibt immer gelassen und lacht. Wenn Ihr nicht etwas Italienisch verständet, hätt' ich mich längst von Euch getrennt. Thut mir nur einmal den Gefallen und fragt, wie weit wir noch bis Turin haben.

Maler,

(nachdem er gefragt.)

Noch sechs Meilen.

Kapellmeister.

Sechs! Seid Ihr wahnsinnig? Da kommen wir ja vor Mitternacht nicht an.

Maler.

Bewahre! Italienische Meilen, das macht eine Deutsche.

Dichter.

Wie oft habe ich schon diese kleinen Meilen verwünscht! Jedesmal erschrecke ich vor der ungeheuren Zahl, und wenn sie Abends mit Noth und Mühe zurückgelegt ist, hat man doch nichts Rechtes vorwärts gebracht. Mein breiter Nachbar (das war ich.) liegt mir so unbequem auf dem Halse wie ein Mehlsack, und er hört nicht auf widerlich zu schnarchen. (Ich stellte mich schlafend um bequemer zu zuhören, auch hatte ich affektirt, wenig Deutsch zu verstehen und sprach nur Französisch.) Nichts ist mir aber so zuwider als diese empfindungslose Rohheit. Solche Naturen werden so wenig vom Schönen als von Ekel und Widerwillen afficirt. Elendes Volk! —

(Ich zuckte innerlich die Achseln und dachte: „Der Horcher u. s. w.)

Kapellmeister.

Dichter, Ihr seid mein Mann! Mir ist der Kerl auch in der Seele zuwider; er sieht aus als ob er lange Weile im Don Juan haben könne, und da möchte ich ihn gleich erdrosseln. Wenn wir nur nicht zu spät in's Theater kommen!

Maler.

Vor acht Uhr geht's nicht an; wir werden grade zur rechter Zeit dort sein.

Kapellmeister.

Wie heifst doch das Theater das wir heut besuchen wollen?

Maler.

Teatro Carignano.

Dichter.

Der Name ist sehr wohllautend.

Kapellmeister.

Ja, das mufs man der Sprache dieses vermaledeiten Landes lassen, sie macht Einem gleich zum Komponiren Lust. Ich könnte auf die zwei Worte eine Arie machen. (Er variirte sie auf verschiedene Melodien.)

Dichter.

Das ist eben der Unsinn der Musik! Nun, wir werden ihn heute im Grofsen zu hören bekommen. —

Der Kapellmeister, der den Dichter mehr zu ärgern dachte, wenn er aufs zärtlichste fort modulirte, als wenn er antwortete, that, als hätte er den polemischen Kernsatz nicht gehört. Der Maler lächelte, der Poet schwieg verdrüfslich. Der Wagen hielt, ein Polizeioffiziant that die zum Ueberdrufs oft gehörte Foderung: signori, gli passaporti! Wir fuhren vor der pension Suisse von Trextorf vor; meine Reisegefährten kleideten sich eilig um und gingen ins Theater. Ich schlich ihnen nach und belauschte ihre Gespräche.

Kapellmeister.

Wenn wir nur die Ouvertüre nicht versäumen, das ist mir die halbe Oper.

Maler.

Der Meinung sind die Italiener im Allgemeinen nicht. Sie betrachten die Ouvertüre mehr als das Signal zum Anfang und erwarten die ersten Akkorde immer gemächlich in der trattoria oder im Kaffe.

Kapellmeister.

Unmöglich! Maler, das ist nicht wahr, das kann nicht wahr sein! Die Ouvertüre, wenn Ihr zum Teufel nur Musik verständet, die Ouvertüre, sag' ich Euch, ist das Stück worauf jeder Musiker die meisten Künste wendet. Es ist der Grund und Schlufsstein des Gebäudes zugleich, denn man macht sie zuletzt und spielt sie zuerst.

Maler.

Das ist mir alles wohl bekannt. Allein der Italiener sagt: Irgend ein Zeichen des Anfangs müssen wir haben, ein momentanes grelles Klingeln überhören wir, also lafst die Leute, die vor der Gardine sitzen, einen tüchtigen Lärmen mit ihren Instrumenten machen, der eine Weile anhält und uns allenfalls in eine angenehme Stimmung bringt, um den Anfang der Oper gleich mit Vergnügen zu sehen und zu hören.

Kapellmeister.

Maler! Seht mich an! Ihr lügt! Wenn Ihr ein ehrlicher Kerl seid, so gesteht, dafs Ihr abscheulich lügt! Was? Dazu sollten die Ouvertüren aus der Zauberflöte, aus Don Juan, Titus und Iphigenia geschrieben sein, dafs man das Volk damit zusammentrommele?

Maler.

Das sag' ich nicht, aber der Italiener benutzt sie dazu. Denn, sagt er, was soll die Ouvertüre sonst? Wozu einen Anfang vor dem Anfang? Dann müfsten wir bald auch eine Ouvertüre zur Ouvertüre schreiben, und dazu wieder eine —

Dichter.

Halt, halt! Fehlt denn den Italienern so aller Sinn für's Ganze, dafs sie die Bedeutung der Ouvertüre als Mikrokosmus der Oper gar nicht erkennen?

Kapellmeister.

Recht so Dichter, Ihr sprechts aus.

Maler.

Warum postulirt Ihr Herren aber nicht auch einen Mikrokosmus der Ouvertüre? Warum nicht einen Prolog zum Prolog? Warum hat nicht jedes Trauerspiel ein Gedicht vor sich, das die Tendenz desselben ausspräche! Es sollte Euch doch wohl schwer werden, die Nothwendigkeit einer Ouvertüre zu erweisen.

Dichter.

Trotz Euren Sophismen doch nicht. Denn —

Hier unterbrach sie der Billeteinnehmer, denn sie waren in der Hitze des Gespräches vor der Kasse vorbei gegangen. Der Kapellmeister wunderte sich über das geringe Eintrittsgeld und die wenigen Umstände, indem nichts von einer Kontrolle, keine Schildwache und dergleichen zu sehen war. Die drei Fechter nahmen im Parterre Platz, ich aufmerksam hinter ihnen.

Dichter.

Wie man sich in fremden Städten doch mit übereilter Neugier ins Schauspiel begiebt! Ich weifs gar noch nicht einmal, was für eine Oper gegeben wird.

Kapellmeister.

Potz Tausend ich auch nicht! Liebster Maler, erkundigt Euch doch.

Maler.

Gut, dafs ich ein Buch gekauft habe. Lafst sehen: „Adele ed Emerico ossia: Il posto abbandonato, musica del Signor Saverio Mercadante."

Kapellmeister.

Mercadante! Das ist mir lieb, von dem

kenne ich noch wenig; ich bin neugierig zu hören.

Dichter.

Ach, ich bitte einen Augenblick um das Buch. Argomento? — Nur der erzählte Inhalt, nicht der wirkliche Text?

Maler.

Beides; und noch mehr. Sehn Sie hier: die Folge der Dekorationen, der Inhalt des Ballets, die Namen nicht nur aller Sänger und Sängerinnen, auch der Balletmeister, die Tänzer ersten und zweiten Ranges, ja des Dekorateurs und des Verlegers der Musik.

Dichter.

Welche Umständlichkeit! Aber wer ist der Dichter?

Maler.

Das steht nicht hier.

Dichter.

Wie? Also von einem Ungenannten.

Maler.

Dem Italiener ist es sehr unwichtig zu wissen, wer das Gedicht einer Oper gemacht hat. Er will nur wohllautende Verse, die in seiner Sprache sehr leicht zu machen sind, und unterhaltende Musik.

Dichter.

Aber der Balletmeister, der Dekorateur, die Groteskentänzer stehn in dem Buche —

Maler.

Weil alle diese wichtiger sind.

Dichter.

Nicht vielleicht auch der Theaterschneider?

Maler.

Sogar der Lampenputzer.

Kapellmeister.

Halt Maler, Ihr geht doch etwas zu weit! Dafs man der Musik in einer Oper den Vorzug giebt, lafs ich gelten; aber darnach kommt doch der Dichter.

Maler.

Meint Ihr Herrn denn wirklich, ich wolle Euch beleidigen? Ich spreche im Ernst aus meiner mehrjährigen Erfahrung. Es kommt vielleicht von zehntausend Zuhörern keinem Einzigen darauf an, das Ganze eines Kunstwerks zu verfolgen. Jeder will für den Augenblick befriedigt sein. Daher sind einige unterhaltende Musikstücke dem leicht genügsamen Zuhörer hinreichend, die Oper für vortrefflich zu erklären. Ihr müfst nur Eure Deutsche Oper vergessen! Der Deutsche will für sein gelöstes Billet drei bis viertehalb Stunden ohne Aufhören gespannt, unterhalten, begeistert sein. Der Italiener würde ausser sich sein, wenn man ihm das zumuthen wollte. Er will nur ein treffliches Konzert in seinem Theater hören, und um die Pausen auszufüllen die der ausruhende Sänger braucht, werden einige Arien und Duetten in eine Handlung oder einigermafsen unter sich verknüpfte Situation gebracht, so dafs zugleich ein subjektives Interesse für die singenden Personen statt finden kann, weil sonst die Musik für sich allein nicht so lange fesseln könnte.

Kapellmeister.

Etwas Wahres finde ich selbst beim Konzertgenufs in dieser Meinung. Der Teufel möchte eine Symphonie mit anhören, die drei Stunden dauerte und wenn sie von einem Meister wäre, bei dem Mozart u. Beethoven Notenkopisten werden müfsten.

Maler.

Und so ist mirs ganz begreiflich, da der Italiener nicht reflektirend geniefsen will, sondern augenblicklich, dafs er alle die höher anschlägt, die ihm im Augenblick etwas geben, als den Dichter, auf dessen Gabe er erst durch einige Schlüsse kommt. Darum hafst auch der Italiener alle tiefe und gelehrte Musik, alle Dissonanzen und Orgelpunkte, ja beinah alle Harmonie, weil er zur Empfindung dieser Schönheiten immer erst einige Reflexion braucht. Melodie und Rythmus! Das fühlt sich augenblicklich, da jucken ihm die Füfse zum Tanz oder Marsch, die Hände zum Takttrommeln, die Kehle zum Nachtrillern, da ist er wohl und befriedigt. Gebt nur Acht, wenn die erste Bravourarie kommt.

Kapellmeister.

Herr, aber eine Fuge von Sebastian Bach!

Dichter.

Oder ein grofsartiges Gedicht, wie Iphigenia oder Alceste!

Maler.

Würde beides ausgepfiffen.

Kapellmeister.

So trommle ich hier bei der ersten Bravourarie!

Dichter.

Und ich pfeife bei der ersten Zeile!

Maler.

So werdet Ihr denn doch Beide die Ouvertüre aushalten? Eben geht sie an, der maestro di capella hebt die Taktrolle.

Kapellmeister.

St! St! Tuttuh! — D-moll! —*)

Kapellmeister.

Was die Leute aber für einen Lärmen um uns her machen! St!

Maler.

Nehmen Sie sich in Acht, Sie bekommen Händel. Wenn etwas Interessantes kommt, ist der Italiener von selbst ruhig.

Dichter.

Es bildet einen eigenthümlichen Kontrast, den Eifer der Musiker gegen die Theilnahmlosigkeit der Hörer zu halten.

Kapellmeister.

Das Orchester ist vortrefflich, es geht mit einer Präcision, von der wir in Deutschland wenig wissen.

Maler.

Kommen Sie erst nach Mailand! — Wie gefällt Ihnen die Ouvertüre?

Kapellmeister.

Leichte Waare, artig, klingt gut aber keine Führung, geschweige Durchführung; kein Faden, geschweige Nothwendigkeit.

Maler.

Um so mehr wird sie dem Italiener behagen.

Dichter.

Unglückselige Zeit, wo man für ein solches Publikum arbeiten muſs! Uns bleibt kein Trost als die Nachwelt. Doch: „Von allen Erdengütten ist der Ruhm das Höchste doch.“ Wie mags kommen, daſs Ihr Maler keiner Mode unterworfen seid, sondern immer nach den groſsen Meistern arbeiten könnt, ohne einem Zeitgeschmack huldigen zu müssen?

Maler.

Das hat wohl viele Ursachen, vorzüglich aber die, daſs wir immer einer groſsen Schule treu geblieben sind und uns daher unser Publikum nie verdorben haben. Denn an wem liegt zuletzt die Schuld, als an den Producirenden, wenn der Geschmack verdorben ist? Schreibt nur Gutes, so wird sich der Sinn dafür mehr und mehr ausbilden; denn vorhanden ist er immer.

Dichter.

Freilich wahr, allein wer kann dem einmal eingerissenen Unwesen steuern? — Apropos, wozu ist denn das Argumento der Oper dem Text selbst noch vorgedruckt? Diese Ouvertüre scheint mir doch wirklich überflüssig.

Maler.

Dem Italiener nicht, obwohl Euch die Ursache davon verdrüſsen wird. Es ist ihm nämlich bequemer den Inhalt des Stücks voraus zu wissen, damit er sich nachher leichter in jedes Verhältniſs finden könne und nicht nachzulesen brauche, wozu es überdies in den meisten Schauspielhäusern zu dunkel ist. Das Argumento liest er, wenn die neue Oper angekündigt wird, zu Haus durch, und dann geht er, von Allem schon vorläufig unterrichtet ins Theater, um sich ganz ungestört den Eindrücken des Augenblicks zu überlassen. Kommt eine Scene die ihm wohlgefällt, so findet er aus der Kenntniſs des Ganzen leicht den Zusammenhang und hat die Mühe dauernder Aufmerksamkeit gespart.

Dichter.

Also nicht einmal durch den Reiz der Neuheit fesselt man dies heillose Volk?

Maler.

Dadurch am wenigsten. Das Neue ist immer unbequem, im Theater sowohl, wie an Stiefeln und Kleidern. Je länger der Italiener die Sache kennt, je lieber wird sie ihm, und daher sieht man hier eine Oper 20 bis 30 mal unermüdet hinter einander. Nur das ganz Abgetragene wird bei Seite gelegt. —

Kapellmeister.

Wer ist die Signora?

*) Ref. will nicht behaupten, ob die Ouvertüre der genannten Oper D-moll war, überhaupt soll, was hier und weiter über die Komposition derselben gesagt wird, keine Recension sein, sondern nur allgemein auf Italienische Musik Anwendung finden.

Maler.

Aha, die Prima Donna; jetzt wird es ruhig werden. Hört Ihr? Schon wird von allen Seiten durch Zischen Ruhe geboten. Nun aufmerksam!

Dichter, (für sich).

Bloßer Ohrenkitzel, ohne innere Bedeutung!

Kapellmeister.

Brava, Brava! Sie singt vortrefflich!

Maler.

Still Bester, ich bitte Sie!

Kapellmeister.

Tausend! Reine Höhe! Wie das läuft und rollt!

Maler.

Nur Mäßigung, Lieber!

Kapellmeister.

Maler, macht mich nicht wild! Ihr seid fühllos wie ein Klotz! Hört nur den feinen Ausdruck, die Anmuth, das Piano und Crescendo! —

Maler.

Es ist gleich am Ende! Still! —

(Schluß der Arie. Rauschender Beifall.)

Kapellmeister.

Bravissima, Bravissima! (klatscht heftig.)

Maler.

Ihr wolltet ja pochen?

Kapellmeister.

Hol Euch der Teufel und laßt mich zufrieden! Ihr seid ein — ich will mich mäßigen, aber das sag' ich Euch, Ihr könnt den ruhigsten Menschen aus der Fassung bringen mit Eurer Kälte.

Maler.

Ich meinte es nicht so böse! Aber sagt doch, wie hat Euch die Komposition gefallen?

Kapellmeister.

Ach was, ich habe nicht danach gehört! Aber vortrefflich für die Singstimme war's.

Maler.

Aha! Ich merke, Ihr fangt an ein Italiener zu werden. Das ist's grade, was Sänger und Publikum vom Komponisten verlangen.

Kapellmeister.

So gut vorgetragen klingt alles himmlisch. Was? Ist nicht ein schöner Ton an sich schon so schön, daß er uns entzucken muß?

Maler.

Da seht Ihrs! Nun werdet Ihr aber auch anfangen billiger gegen das Publikum zu sein, daß sich über uns Deutsche eben so mit Recht belustigt, wenn es hört, was wir für Vortrag der Stücke mitunter erdulden.

Kapellmeister.

Pah! Aber eine solche Sängerin macht keinen Sommer.

Maler.

Wartet ab, bis wir nach Mailand kommen, und Ihr werdet merken, daß der Lenz der Kunst durch mehr als eine Nachtigall verschönt wird.

(Der Schluß folgt.)

II.

Recensionen.

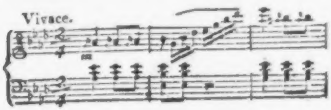
Grand Rondo capriccioso pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé et très humblement dedié à Son Altesse Sérénissime, Monseigneur le Prince Royal Oscar de Suede et de Norvege, par K. F. Müller. Berlin chez T. Trautwein. Op. 25. Pr. 18 Gr.

„Capriccio ist eine Art von Tonstück, in welchem der Komponist sich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonstücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und dessen Veranlassung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu suchen hat.“ Also definirt das Konversations-Lexikon, und dieses in unserer Zeit bedeutende Autorität, scheint Herr Müller vor Augen gehabt zu haben, als er das vorliegende Rondo komponirte. Denn in der That vermissen wir Ordnung der Gedanken und eine nothwendig bedingte Folge der Harmonien, im Allgemeinen auch Empfindung, wenn sich letztere gleich an einzelnen Orten aussprechen dürfte. Daß man es doch mit der Kunst so gar leicht nimmt! Daß sich selten der Künstler zur Reflexion erhebt, wenn Mangel an Genialität sie nothwendig macht! Daß doch so oft das Schwere für leicht gehalten werden muß!

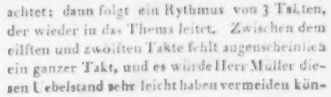
Dem gewöhnlichen Musikus erscheint das Capriccio bloß in der Form bedingt, und um ein Tonstück zum Capriccio zu erheben, ist ihm

nur Schwierigkeit der Ausführung nöthig. Etwas weiter geht schon, wer die Eigenthümlichkeiten eines Instruments, die einer kecken Laune widerstreben, eigensinnig in deren Wunderlichkeiten fügt, oder wer dem Instrumente bizarre Eigenthümlichkeiten abzwingt. Aber es giebt eine höhere Ansicht für denjenigen, der, wie überall in der Kunst, so auch hier, auf das geistige Princip zurückgeht. Jedes Kunstwerk mufs eine Bedeutung haben. Das Capriccio ist ein Phantasiegemälde aus dem Gebiete eigensinniger Auffassung des willkürlich Seltsamen. Es ist daher ein rein subjektives Kunstwerk, und je weniger es mithin für allgemeine Erkenntnifs geeignet ist, je origineller mufs es geschaffen sein, um mindestens aufzufallen und zur Erkenntnifs aufzufodern.

In dem vorliegenden Capriccio scheint uns die Phantasie und das Seltsame zu fehlen. Aber des Willkürlichen giebt's genug. Dahin gehört die Zusammenstellung des Moderato mit dem Vivace, welche den Motiven nach nicht zusammen gehören, ebenso die Vereinigung verschiedener unzusammenhängender Themate im Vivace. — Als Referent das Capriccio zum ersten Male spielte, übersah er bei den ersten sechszehn Takten, dafs es mit Begleitung der Violine und des Violoncells geschrieben sei, und spielte daher die Klavierstimme allein. Die Taktpausen im Anfang des Moderato brachten einen so seltsamen Effekt hervor, dafs Ref. auf das Lebhafteste überrascht wurde, und unwillkürlich ausrief: das ist original! Aber leider überzeugte er sich bald von seinem Irrthum, und als nun die beiden andern Stimmen hinzutraten, und die Taktpausen ausgefüllt wurden, sank Alles sogleich zum Gewöhnlichen herab. Das Vivace hoffte man, würde wieder erheben. Aber das Thema desselben ist mindestens unbedeutend. Man urtheile selbst:



Ref. hat diefs Thema deshalb so ausführlich mitgetheilt, um gleichzeitig zu zeigen, dafs Herr Müller leider auch noch an rythmischen Unbehülflichkeiten laborirt. Das Thema entwickelt nämlich einen Rythmus von vier Takten. Bis zum 9. Takte ist der Rythmus beobachtet: dann folgt ein Rythmus von 3 Takten, der wieder in das Thema leitet. Zwischen dem eilften und zwölften Takte fehlt augenscheinlich ein ganzer Takt, und es würde Herr Müller diesen Uebelstand sehr leicht haben vermeiden können, wenn er etwa so fortgeschritten wäre:



Nun könnte zwar Herr Müller erwidern, er habe ja eine Caprice schreiben wollen, und sich absichtlich nicht an den fafslichen Rythmus gebunden. Indessen würde der Komponist dann aus seinem Werke selbst sehr leicht widerlegt werden können, weil er an einzelnen Orten bei derselben Fortschreitung und Einleitung zum Thema z. B. Seite 5, System 4, Takt 11 und 12, und System 6, Takt 11, den nöthigen Rythmus von 4 Takten angebracht hat. Hier mufs er ihn also zufällig gefühlt haben.

Im Uebrigen enthält das Vivace manches Angenehme, wohin namentlich das Legato auf der 5. Seite gerechnet werden mufs. Auch ist's recht angenehm, einmal „con fuoco due mani forte stringendo," wie Herr Müller S. 6 angeordnet hat, fast durch alle Töne zu moduliren und gleichsam den ganzen Quintenzirkel durchzugehen. Wer diefs also einmal thun will, der kaufe diefs Capriccio, und es wird ihn nicht gereuen.

Die Behandlung der Streichinstrumente zeigt von Sachkenntnifs und ist dem Komponisten gelungen. —

Den Druck anlangend, so kann derselbe nicht gelobt werden, da die Noten — wenigstens in dem Exemplare des Recensenten — grob und schmutzig sind, auch enthalten die Italienischen Bezeichnungen Fehler. Das „con spirto" zu Anfang mag gelten, da es poetisch ist; aber „moderado," „et accelerando" und „forto" hätte wohl vermieden werden können. N. G.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im April 1824.

(Aus einer andern Feder.)

Bevor ich, Ihrem Wunsch gemäfs — über die Oper Jessonda und deren neueste Aufführung berichte, will ich die seit einigen Monaten uns dargebotenen Kunstgenüsse in der Kürze aufzählen und glaube damit nicht unwillkommen zu sein, indem Sie dadurch einen grofsen Theil unserer Künstler und Künstlerinnen kennen lernen.

Am 31. Jan. hörten wir das Meisterwerk Cherubini's: den Wasserträger. Die herrliche Oper wurde vorzüglich gut dargestellt. Herr Berthold singt und spielt die Hauptrolle augenscheinlich mit Liebe und Fleifs und findet daher auch gerechten Beifall. Auch Herr Gerstäcker (Graf Armand) befriedigt jede Foderung. Die talentvolle Dem. Roland aber, so äusserst liebenswürdig in heitern, scherzhaften Rollen, könnte jene ernstere der Konstanze mit etwas leidenschaftlichern Ausdruck singen, als es geschieht.

Am 7. Februar. Der Barbier von Sevilla, von Rossini. Eine Lieblingsoper unsers Publikums, vielleicht auch die beste des Komponisten. Ein grofser Theil des Beifalls gilt hier jedoch den Darstellern. Die Besetzung ist folgende: Gr. Almaviva — Herr Gerstäcker, welcher die Rolle meisterhaft singt und auch den komischen Theil derselben mit vieler Laune spielt. Dr. Bartolo — der beliebte Komiker Herr Wüstenberg, dessen erstes Erscheinen auf der Bühne schon allgemeine Heiterkeit verbreitet und dessen Mund gewöhnlich von drolligen Einfällen und Witzworten eigener Erfindung überströmt. Rosina — Dem. Roland. Figaro — Herr Hauser, welcher diese Rolle nicht allein vortrefflich singt, sondern auch mit so reger Lebendigkeit und unerschöpflichen Laune spielt, dafs — aufser Fischer — wohl nicht leicht ein andrer deutscher Figaro ihm hierin gleichkommen mochte.

Am 15. Februar. Rothkäppchen. Boieldieu's angenehmen, fliefsenden Melodien, seine gewandte Behandlung der Harmonie, schöne Stimmführung und gute Benutzung der Instrumente sind unverkennbare Vorzüge. Referent mag auch dessen musikalische Malerei wol leiden, nur nicht jene, im Eingang der Ouvertüre; der Komponist hat zwar — wenn ich nicht irre — in der Partitur eine Erklärung derselben hinzugefügt, der Zuhörer aber kennt diese nicht und kann also nicht begreifen, warum jenes Musikstück so gerupft erscheint. Dafs die Oper — ihrer Vorzüge ungeachtet — hier keinen grofsen Beifall fand, lag wohl an dem ziemlich uninteressanten und noch dazu etwas unsittlichen Gegenstand der Dichtung, keineswegs aber an dem trefflichen Gesang und Spiel der Darsteller, von welchen Dem. Roland (Rothkäppchen) Herr Gerstäcker (Baron Rudolph) und Herr Albert (Graf Hugo) grofses Lob verdienen.

Am 18. Februar. Pygmalion, Monodrama von Rousseau, mit Musik von Benda. Wir verdankten Herrn Krüger aus Berlin, welcher den Pygmalion zu seiner ersten Gastrolle wählte, das Vergnügen, Bendas nie veraltende, ächt dramatische Musik einmal wieder zu hören. Sie giebt ein schönes Beispiel, wie ein

wahrhaft genialer Tondichter*) durch glücklich erfundene charakteristische Melodien und durch innere Kraft der Harmonie, auch mit geringen Mitteln und ohne betäubenden Instrumentenlärm, eine ausserordentliche Wirkung hervorbringen und das Gemüth der Zuhörer tief ergreifen kann.

Am 21. Februar. Der neue Gutsherr. Dies artige Singspiel wird hier gern gehört und gesehn, wozu — nächst der tändelnden Musik Boieldieus das drollige Spiel des Herrn Wüstenberg (Amtsschulze) hauptsächlich mitwirkt.

Am 23. Februar. Die Schweizerfamilie. Dem. Roland leistete, als Emmeline, in Gesang und Spiel alles, was man erwarten konnte; doch mußte man auch bemerken, daß die junge Künstlerin, der alle Empfindsamkeit fremd zu sein scheint, sich in einer ungewohnten Sphäre bewegte. Mit Vergnügen erinnert sich Refer. hierbei der Mad. Devrient-Schröder, welche vor Jahresfrist in ihren Gastspielen hier auch als Emmeline auftrat und vorzüglich in dieser Rolle allgemeine Bewunderung erregte.

Am 29. Febr. Johann von Paris. Dem. Wohlbrück aus Darmstadt gab die Prinzessin von Navarra als erste Gastrolle. Jugend, angenehme Gestalt, lebendiges Spiel und gefühlvoller Vortrag im Gesange sind ihre Vorzüge, allein ihre Stimme — obwohl von grossem Umfang und in der höchsten und tiefsten Lage wohlklingend — hat durch zu frühe Anstrengung sehr an Kraft, Festigkeit und Wohlklang in den Mittettonen verloren. Dieser Uebelstand verleitet die Sängerin leider sehr oft, zu detoniren. Dem. Roland, als Page, war hier ganz an ihrem Platz und sang und spielte vortrefflich. Ebenso Herr Gerstäcker (Johann) und Herr Hauser (Seneschall).

Am 4. März. Die Vestalin. Dem. Wohlbrück sang und spielte als Julia mit vielem Feuer und leidenschaftlichem Ausdruck und scheint im Vortrag dieser Rolle Madame Schulz in Berlin zum Vorbild genommen zu haben. Die Obervestalin wurde durch die junge Sängerin Dem. Nerl dargestellt, deren eifriges Bestreben, sich immer mehr zu vervollkommnen, Anerkennung und Lob verdient. Herr Berthold gab den Oberpriester mit der ihm eignen Kraft und Würde.

Am 7. März. Don Juan. Die wundervolle Musik dieser Oper, in welcher beinahe alle Empfindungen, deren das menschliche Herz fähig ist, so meisterhaft in Tönen ausgedrückt werden, wirkt auf mich bei jeder Aufführung mit solcher Zaubergewalt, daß alle Eindrücke anderer Opern spurlos aus meinem Gedächtniß verschwinden und Mozarts Don Juan mir immer klarer als das Höchste, Schönste der gesammten dramatischen Musik erscheint. Dem. Wohlbrück (Donna Anna) besiegte diesmal die Mängel ihrer Stimme und sang zum erstenmal ganz rein. Der Dem. Nerl (Elvira) gelang besonders die grosse Arie „Er verläßt mich der Undankbare“ — Dem. Roland war eine allerliebste Zerline. Die Herrn Gerstäcker (Ottavio) und Hauser (Leporello) sangen vortrefflich. Herr Berthold aber scheint mir als Don Juan nicht so ausgezeichnet zu sein, wie in vielen andern Rollen.

Am 14. März. Die Zauberflöte. Dem. Wohlbrück gab die Königin der Nacht als letzte Gastrolle. Herr Gerstäcker, in der Rolle des Tamino schon längst der Liebling des Publikums, liefs uns besonders in der Arie: „dies Bildniß ist bezaubernd schön,“ den unvergleichlichen Reiz seiner herrlichen Stimme bewundern. Herr Hauser (Papageno) fand allgemeinen wohlverdienten Beifall; desgleichen Dem. Roland (Pamina). Herr Berthold giebt die Rolle des Sarastro gewiß vorzüglich gut; nur die schöne Arie: „in diesen heiligen Hallen,“ singt er jederzeit zu langsam und nicht streng im Takte, welches der guten Wirkung sehr nachtheilig ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Benda?

Berlin, den 13. Juni 1824.

Freitag den 11. d. M., wurde zum ersten Male „Riquet der Haarbuschel,“ Feenoper in zwei Abtheilungen, frei nach Brazers Riquet à la houpe und dem bekannten Märchen von Karl Blum bearbeitet und in Musik gesetzt, mit ausgezeichneter Pracht bei vollem Hause und mit allgemeinem und gerechten Beifall gegeben. Am heutigen Abend ist die Oper wiederholt worden, und der Beifall hat sich gesteigert. Bald soll ein ausführlicher Bericht über dies keck phantastisch-humoristische Musikwerk folgen.

Berichtigung.

In No. 23. S. 206 Spalte 2 Zeile 18 von oben ist statt $\overline{g}$ — g (g in der kleinen Oktave) zu lesen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23. Juny — Nro. 25. — 1824.

Einige Gelegenheits-Bemerkungen über das Italiänische Theater, aus Gesprächen abgehorcht, gehalten von einem Deutschen Kapellmeister, einem Maler und Dichter.

(Schlufs.)

Dichter.

Ich hätte doch nicht geglaubt, lieber Kapellmeister, dafs Sie sich auch so hinreifsen liefsen; ich habe der Arie wenig oder gar nichts abgehört. Es ist wahr, sie wurde gut gesungen, allein drückte die Musik wohl den Text nur einigermafsen aus?

Kapellmeister.

Es ist wahr, Ihr habt Recht Dichter, je mehr ich mich besinne, je mehr merke ich, dafs ich eigentlich nicht recht gescheut war, denn es war alles gar zu trivial. Die hübsche Sängerin war Schuld!

Maler.

Sagen Sie lieber: die gute. Ich sehe schon, sobald der Eindruck des Augenblicks vorbei ist, fangen Sie auf deutsche Art schon wieder an zu reflektiren und ärgern sich, weil Sie sich nicht beweisen können, dafs die Sache ergreifend war.

Kapellmeister.

Allerdings. Ich mufs wissen, warum ich entzückt war. Die Musik soll mich doch ergreifen und je länger ichs überlege, je weniger war das hier möglich. War eine tüchtige Modulation in der Arie? War die Melodie schön oder neu? Nichts von allem. Also zum Teufel, ich war ein Esel, dafs mirs gefiel.

Dichter.

Dem stimme ich bei.

Maler.

Lafst mich einmal reden, Ihr Herrn. Nicht wahr Kapellmeister, wenn Ihr eine Arie komponirt, so sucht Ihr durch die Melodie dasjenige Gefühl hervorzubringen, was der Dichter durch seine Worte erregen wollte. Und stimmen nun Worte und Melodie überein in ihrem Eindrucke, so ist die Arie gelungen.

Dichter.

Ich wüfste nichts dagegen einzuwenden.

Kapellmeister.

Ihr habt recht, aber man kann auch noch viel mit der Harmonie —

Maler.

Zugestanden, und mit dem Rythmus —

Kapellmeister.

Wie Gluck in der Arie aus G-dur in Iphigenia —

Maler.

Und wie derselbe daselbst mit der Instrumentation. Alles räum' ich Euch ein. Mein Ausdruck war also nur zu beschränkt; bleiben wir aber dabei, weil die Melodie doch offenbar das erste nothwendige Erfodernifs ist.

Kapellmeister.

Gut.

Maler.

Wenn Ihr aber für ein Instrument komponirtet, würde es nicht Eure erste Rücksicht seyn, Eure Melodie so einzurichten, dafs der Künstler sie mit dem Vortrage spielen oder blasen könnte der ihr angemessen ist?

Kapellmeister.

Versteht sich ja von selbst; nur weiter.

Maler.

Es könnte also doch eine schöne Melodie für ein Instrument, z. B. das Fortepiano, geben, welche auf einem andern nicht schön darzustellen wäre z. B. auf der Harmonika?

Kapellmeister.

Allerdings. Z. B. eine kleine leicht verbindende Passage kann auf dem Piano die schönste Wirkung thun, würde aber auf der Harmonika schlecht klingen.

Maler.

Und dagegen würden lang gehaltne Töne, die uns auf der Harmonika ergreifen, ihre Wirkung auf dem Piano verfehlen.

Dichter.

Aber lieber Maler, wozu das alles, worüber wir längst einig sind? Das wird Ihnen gewifs niemand abstreiten; allein —

Maler.

Nur noch einige Augenblicke Geduld, wir versäumen ja nichts an diesem Parlando der Bedienten; ich bin gleich am Ziele. Ihr gebt mir also zu, dafs zwei gute Melodieen nur unter Umständen gut sind, und wenn sie beide auch auf dem Papiere vortrefflich wären, sie doch bei falscher Anwendung der Mittel zu ihrer Ausführung ganz ohne Wirkung bleiben würden oder könnten.

Kapellmeister.

Allerdings.

Maler.

Auch das wird niemand streiten, dafs der Virtuos eine gröfsere Wirkung erreichen wird mit einer mittelmäfsigen den Kräften seines Instruments angemessenen Melodie, als mit einer schönern, die er nicht ausführen kann.

Dichter.

Davon bin ich überzeugt.

Maler.

Dahin wollte ich Euch haben. Jetzt schliefst der Italiener so: Eine schone Melodie zu erfinden ist äufserst selten, und wenn wir nur diese hören wollten, so würden wir sie so oft hören, dafs wir uns dagegen abstumpfen würden, denn es giebt ihrer zu wenig. Eine gute, der Singstimme angemessene, Melodie, kann aber jeder setzen, der sich durch das Studium des Gesanges mit seinen Mitteln und Kräften bekannt gemacht hat. Wird diese schön gesungen, und auch das kann bei vorhandener Stimmen fast immer erlernt werden, so haben wir denselben, nein einen gröfsern Genufs, den uns eine blos schöne Melodie verschaffen würde, die sich nur unvollkommen ausführen läfst.

Dichter.

Aber der Ausdruck des Gedankens, des Gefühls, welches der Dichter beabsichtigt, ist der gar nichts?

Maler.

Der ist allerdings etwas, ja alles —

Dichter.

Nun, also?

Maler.

Habe ich doch Recht. Habt Ihr lieber Freund diesen Ausdruck vorher nicht vernommen, so war't Ihr selbst Schuld. Unser Freund der Kapellmeister und ich habe ihn empfunden und waren hingerissen davon. Ihr vernehmt ihn nur nicht, weil Ihr ihn am falschen Orte suchtet und darüber das versäumtet, was Euch geboten wurde. Die Sängerin hat ihn hineingelegt, denn sie trägt die Stimmung des Dichters, den Ausdruck seiner Worte in die Musik über. Der Ton objektiv genommen ist eine reine ideale Schönheit, die erst Charakter und Leben durch die subjektive Beimischung bekommen soll und kann. Jeder einzelne Ton kann ohne Worte durch die blofse menschliche Singstimme eine Bedeutung bekommen, die eine verwandte Saite unsers Gefühls zur Schwingung bringt. Freilich wissen unsre deutsche Sängerinnen meistens wenig davon.

Kapellmeister.

Ihr habt mirs aus der Seele genommen. Nichts weiter als Piano und Forte singen sie, was man auf jeder Oboe besser blasen kann.

Maler.

Und wenn ich Euch nun sage, dafs die Sängerin, die wir so eben bewunderten, nur sehr mittelmäfsig war?

Kapellmeister.

Unmöglich Maler.

Maler.

Antwortet mir nicht eher, als bis Ihr nach Mailand gekommen seid und dort die Aufführungen in der Scala gehört habt; es ist jetzt eine vortreffliche Truppe dort, aber doch nicht die beste. Ich wollte, wir könnten zum Karneval nach Neapel, wo die Fodor singen wird. —

Kapellmeister.

Aber hört das bunte Finale!

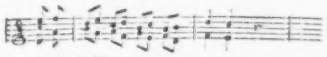
II.
Recensionen.

1. Tre duetti per due voci di soprano coll' accompagnaménto di Pianoforte composti da C. M. di Weber. Op. 30. Berlin bei Schlesinger.
2. Scena ed Aria d'Atalia per il Soprano, accompagnata con Pianoforte e con l'Orchestra da C. M. di Weber. Op. 50. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr. 10 Gr.
3. Scena ed Aria d'Ines de Castro, per il Soprano, accompagnata con Pianoforte e con l'Orchestra da C. M. di Weber. Op. 51. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr.

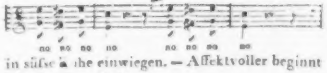
Erst nach der Herausgabe der vorgenannten Gesangstücke hat Webers glänzendste Periode begonnen. Seine Lieder, besonders die auf die Befreiungskriege bezüglichen (z. B. Körners Gesänge) hatten diese mächtig vorbereitet; sie tönen in ganz Deutschland wieder und wurden zum Theil, besonders in Norddeutschland, volksthümlich. Seine Klavierkompositionen, nächst den Beethovenschen unstreitig die wichtigsten und werthvollsten in der ganzen neuern Zeit, oft in Grofsheit und Durcharbeitung selbst jene überbietend, erwarben ihm die Theilnahme der in unserer Zeit so beachtenswerthen Dilettanten eben so wohl, als der Kenner. Der Freischütz vollendete den so vorbereiteten Triumph, indem er seinem Komponisten den vornehmsten Antheil an dem Interesse des deutschen Publikums zubrachte, seinen Ruhm in entfernte Länder trug und ihn als begünstigten Repräsentanten der deutschen Musik ausländischen Tonkünstlern gegenüber stellte. Seine Euryante versprach, die Theilnahme des Publikums zu erhöhen; ist dieser Erfolg in Wien nicht evident geworden, so werden die Berliner bald Gelegenheit haben *), zwischen Weber und den Wienern zu entscheiden. Das Resultat wird um so pikanter ausfallen, da kurz vor Euryante Rossini's Elisabeth gegeben werden wird.

Während nun der gröfste Theil des musikalischen Publikums nur mit dem Freischützen und Euryante beschäftigt und auf die Entscheidung Berlins über die letzere gespannt ist, wendet sich Ref. zu jenen frühern, keineswegs unbemerkt gebliebenen, aber stiller vorübergegangenen Werken des gefeierten Meisters zurück. Mit welchen Empfindungen wol des Komponisten Auge diesen Rückblick begleiten würde? — Vielleicht, wie der gereifte, klarsehende Mann auf die leidenschaftlich bewegte Jugendzeit, lächelnd über manche Irrung des damals noch nicht herrschenden Verstandes, aber noch einmal erwärmt von den damaligen Gluten der Fantasie und Empfindung.

Die Duette haben, wie die meisten ihrer Gattung von Steffani, Asioli und seinem Nachahmer Biangini, Liebe zu ihrem Gegenstande. Ruhiges, zufriedenes Beisammensein, leidenschaftlich bewegte Empfindung bei der Trennung und die süfse Feier des Glücks Liebender — dies ist kürzlich der Inhalt derselben. Alle drei wetteifern mit den besten italienischen Duetten (z. B. denen der oben genannten Komponisten) und Kanzonen und übertreffen die meisten an wahrer Innigkeit und Tiefe, so leicht auch Melodie und Modulation dahin fliefsen. Das lieblichste von allen scheint dem Ref. No. 1. (C-dur $\frac{2}{4}$) zu sein, in dem die Singstimmen über einer nur unterstützenden Begleitung so leicht und anmuthig dahingleiten, wie die natürliche Sprache eines sanft bewegten Herzens, sich in dem più moto und am Schlusse, von dieser Stelle an:



feuriger erheben und dann, besonders bei den lieblichen



in süfse Ahnung einwiegen. — Affektvoller beginnt No. 2. (G-moll $\frac{3}{4}$)

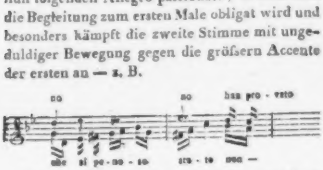
Va ti consola, addio u. s. w.

Diese Strophe der ersten und die Antwort der zweiten Stimme

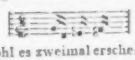
*) Dem Vernehmen nach ist Euryante auf höhern Befehl für jetzt zurückgelegt. A. d. Red.

Come, tiranno, o Dio!

sind meisterhaft deklamirt — oder vielmehr, Gesang und Sprache sind so eins geworden, dafs jedes vollendet in und nebeneinander besteht. Noch glühender erhebt sich die Leidenschaft in dem nun folgenden Allegro passionato, in dem auch die Begleitung zum ersten Male obligat wird und besonders kämpft die zweite Stimme mit ungeduldiger Bewegung gegen die gröfsern Accente der ersten an — z. B.



auf ähnliche Weise, wie in dem Hammerduett im Freischützen. So effektvoll aber auch im Ganzen diese Bewegung ist, so vermifst doch Ref. in der angeführten und den meistens ähnlichen Stellen dieses Satzes die vollkommene Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdruckes, die innige Verschmelzung der Musik und der Rede, die er bei dem Eingange des Duetts lobend bemerkte; die zweite Stimme erscheint ihm mehr gemacht, mehr am Klaviere, als in der Seele, in inniger Anschauung gefunden. Das es - fis in



will er, obwohl es zweimal erscheint, als Druck- oder Schreibfehler für e–fis gelten lassen. Denn so weit er von der Pedanterei einiger Kompositionslehrer entfernt ist, die schwierigere Intervalle, z. B. eben die übermäfsige Sekunde für Singstimmen ganz verbieten: so möchte doch obiges es–fis bei schneller Bewegung nicht zu singen — und wenn es ja gesungen würde, nicht angenehm zu hören sein. No. 3. (B-dur Andante $\frac{2}{4}$ Allegro $\frac{6}{8}$) inniger und dabei fast so lieblich, als das erste Duett, gilt als die Krone der ganzen Sammlung und wird überhaupt an ausdrucksvoller, stets interessanter Melodie, an anmuthiger, nie stockender Bewegung, an edler und dabei leicht fliefsender Modulation wenige seines Gleichen finden. Auch die Begleitung ist effektvoll und greift besonders S. 18 und 19 sehr belebend ein. Die Ausführung der Duette macht übrigens wenig Ansprüche an technische Fertigkeit, desto mehr aber fodert sie Empfindung und Leben von dem Begleiter sowohl, als von den Sängerinnen.

Warum die beiden Scenen in den zahllosen Konzerten, die jeder Winter uns bringt, so selten gehört werden, ist um so unbegreiflicher, wenn man erwägt, wie wenig eigentliche Konzertscenen (in der neuern Zeit 9 oder 10 von Mozart, eine von Beethoven) existiren und wie arm und elend meist die Auswahl der Konzertgeber ausfällt. Wann werden Sänger und Sängerinnen erkennen, dafs nicht jede Opern-Arie im Konzerte gefallen kann, ja, dafs sie um so weniger gefallen mufs, je mehr sie auf dramatische Wirkung hinarbeitet — je vollkommner sie also an dem eigentlichen Orte ihrer Bestimmung ist. Eine Opern-Arie ist, wie jede Scene eines Drama, Theil des Ganzen, durch dasselbe überall bedingt — nicht blos nach dem Raume, sondern auch nach ihrer geistigen Tendenz. Eine Konzert-Arie stellt sich dagegen als ein abgeschlossenes Ganze dar, einer reichern und freiern Behandlung fähig. Man fodert daher mit Recht von ihr, dafs sie alles in sich enthalte, was zu der beabsichtigten Wirkung auf den Hörer erfoderlich ist — wogegen der Eindruck der Opern-Arie durch die vorangegangenen Scenen vorbereitet, oder auch durch nachfolgende befestigt und verstärkt werden kann.

Ein solches Ganze nun, wie nach Ref. Ansicht jede Konzertscene sein mufs, ist jede der hier angezeigten Weberschen; die Italienscene in grofsartiger Haltung und auf eine mächtige Stimme von weitem Umfange und bedeutender Fertigkeit besonders im Triller und chromatischen Gängen berechnet, die zweite Scene mehr für einen empfindungsvollen, sanftern Vortrag geeignet, übrigens nicht ohne Gelegenheit, auch mit Stimmfertigkeit zu glänzen. Uebrigens geben sich zwar beide Scenen als Webersche Kompositionen zu erkennen, zeichnen sich aber vor mancher neuern besonders durch herrliche, wahr und treu und dabei melodisch schön deklamirte Recitative und durch eine grofsartige, einheitsvolle Haltung aus, welche Ref. besonders in der grofse Scene der Agathe im Freischützen vermifst. Auch die Figuren für die Singstimme sind rein sangbar und dabei für den Vortragenden gewifs lohnender als einige in neuern Kompositio-

nen. Die zahlreichen Freunde Webers dürfen sich den Genuſs nicht versagen, ihn in diesen, seinen frühern Werken kennen zu lernen.

Die Instrumentation ist, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch lobenswerth. Der Preis für Klavierauszug und Stimmen mäſsig.

Wünschenswerth wäre für einen groſsen Theil des Publikums Unterlegung einer deutschen Uebersetzung gewesen. K.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im April 1824.

(Schluſs.)

Am 17. März. Der Kalif von Bagdad. Herr Hauser scheint in der Rolle des Kalifen dem Publikum recht gut zu gefallen. Dem. Roland (Mirza) singt ihre Arie vortrefflich und weifs sie auch mit artigem Geberdenspiel und Tanz zu begleiten. Der Dem. Backofen (Zetulbe) muſs man den wohlgemeinten Rath ertheilen, ihre angenehme Stimme mehr auszubilden.

Am 24. März. Valentine von Mailand.

Am 26. März. Konzert der Herrn Molique und Böhm aus München. — Herr Molique zeigte sich durch den Vortrag eines Violinkonzerts von Spohr (E-moll) und eines Konsertino von eigener Erfindung als einen so ausgezeichneten Geiger, wie es deren jetzt wohl nur wenige giebt. Sein kräftiger Ton und die auſserordentliche Fertigkeit, mit welcher er die gröſsesten Schwierigkeiten leicht überwindet, lassen nichts zu wünschen übrig. Nur im Vortrage des Adagio scheint es ihm noch an innigem Gefühle zu mangeln. Herrn Böhm lernten wir durch den Vortrag Drouetscher Variationen und eines Divertimento von eigener Komposition als einen eben so vorzüglichen Flötenbläser kennen. An Fertigkeit mag er wohl Drouet und Fürstenau nachstehen, in Hinsicht des schönen Tons aber übertrifft er — nach meiner Ansicht — beide. Auſser den Konzertgebern hörten wir noch Herrn Gerstäcker in der Adelaide von Beethoven und Dem. Spohr (Tochter unsers Kapellmeisters) in einer Arie aus Jessonda. Dem. Spohr besitzt einen schönen kräftigen Sopran, welcher aber noch der Ausbildung bedarf. Den Anfang des Konzerts machte die Ouverture aus Jessonda.

Am 28. März. Don Juan. Dem. Veltheim von Dresden gab die Donna Anna als erste Gastrolle. Ihre Stimme, obgleich nicht mehr jugendlich frisch, klingt doch ganz angenehm und in der Kunst des Gesanges wie im Spiel hat Dem. Veltheim einen ziemlich hohen Grad der Ausbildung erreicht.

Am 1. April. Tankred. Der einzige Werth dieser — ihrem Inhalt nach langweiligen und vom Komponisten so undramatisch behandelten — Oper besteht bekanntlich in den reizvollen Melodien ihrer Arien, Duetten u. s. w.; daher ist es ein Uebelstand, dafs uns der Genuſs an diesen noch geschmälert wird, indem wegen Mangel an einer vorzüglichen Altistin unser Bariton Herr Hauser die Hauptrolle geben muſs. Herr Hauser trägt seine Musikstücke zwar mit groſser Kunstfertigkeit vor, allein sie können nun einmal nicht so gut klingen und gefallen, wie von einer Altstimme vorgetragen. Dem. Veltheim (Amenaide) erwarb sich Beifall.

Am 3. April. Der Freischütz. Dem. Roland (Annchen) war im Gesang und Spiel ausgezeichnet und wurde durch den rauschendsten Beifall belohnt. Weniger gefiel Dem. Veltheim (Agathe.) Die Herrn Berthold (Kaspar) und Albert (Max) gaben ihre Rollen gleich vorzüglich.

Am 5. April. Aschenbrödel. Diese Oper war seit einigen Jahren nicht gegeben und jetzt neu einstudirt worden, ging aber ohne günstige Aufnahme vorüber, obgleich Dem. Roland als Aschenbrödel gefiel. Dem. Veltheim sang die brillante Rolle der Clorinde und Dem. Nerl (Thisbe) suchte in den beiden groſsen Duetten mit ihr zu wetteifern.

Am 8. April. Der Freischütz. Dem. Veltheim war wieder Agathe. Herr Gerstäcker trat nach einer Unpäflichkeit, als Max wieder auf und wurde freundlich bewillkommet.

Am 11. April. Jessonda, groſse Oper in 3 Akten von E. Gehn. Musik von L. Spohr.

Es ist schon so viel über dieses Werk — auch von sachkundigen Männern — geschrieben worden und dennoch hat, so viel ich weifs, noch niemand die Ursache angeführt, warum diese Oper bei jeder Wiederholung stets einen tiefern — immer mehr befriedigenden — Eindruck macht, als bis der vorhergehenden Aufführung. Der Grund dieser Erscheinung ist — wie ich glaube — in den Mängeln der Dichtung und in dem hohen Werthe der Musik zu suchen: jene schwächen den ersten Eindruck der Oper, dieser wird bei jeder Wiederholung derselben immer mehr erkannt und gewürdiget. Der Dichter, Herr Gehn. hat sein Werk zwar durchgehends mit einer edlen, poetischen Diction (welche nur hie und da auf Stelzen geht) so wie mit mehren sehr interessanten Scenen von guter dramatischer Wirkung ausgestattet, dagegen aber versäumt, bedeutende Charactere darin aufzustellen. Auch schadet es dem Total-Eindrucke der Dichtung sehr, dafs die Hauptpersonen derselben so viel seufzen und klagen und dafs vor allen andern — zur lyrischen Behandlung geeigneten Empfindungen des menschlichen Herzens — in dieser Oper — nächst der Liebe — hauptsächlich Schmerz und Trauer vorherrschen. — Der Komponist dagegen hat nicht allein alle ihm dargebotenen dramatisch wirksamen Momente trefflich benutzt, und in ihrer

Aufführung die ganze Kraft seines Genies walten lassen, sondern auch die minder guten Stellen der Dichtung durch eine wahrhaft geniale und kunstreiche Behandlung gehoben, deren ganzer Werth allerdings erst nach mehrmaligen Anhören der Oper völlig erkannt wird.

Eine kurze Andeutung des Inhalts der Oper und eine flüchtige Hinweisung auf die vorzüglichsten Schönheiten der Komposition werden das Gesagte durch einige Beispiele erläutern.

1r Act. Todtenfeier eines bejahrten Indischen Rajah, im Götzentempel zu Goa. Chöre von Braminen und Bajaderen beklagen den Verschiedenen. Dandau — der über Goaherrschende Oberbramin — verkündet, der Geist des Verstorbenen „gehüllt in Nacht, irre an dem Saum der Himmel unstät, traurend hin und her“ — und die Chöre fügen hinzu — „bis der Holzstofs wird errichtet, bis das göttergleiche Weib auf das Leben kühn verzichtet, opfernd ihren süfsen Leib.“ — Trostesworte an den Geist des Abgeschiedenen und ein Loblied Bramas beschliefsen die Feier. — Zadori, ein junger im Tempel erzogener Bramin, welcher aber im Herzen den Priesterzwang und die barbarischen Gebräuche des Götzendienstes verabscheut, (Dandau enthüllt ihm selbst in den Worten: Wir schleudern aus dem Schoos der Nächte, in unserer Macht zu unserm Ruhm, Fluch oder Seegen auf Geschlechter: es blüh' es herrsch' das Priesterthum“ die Triebfedern seiner Handlungsweise) erhält von Dandau den Auftrag, des Rajahs Wittwe Jessonda den Feuertod zu verkünden und wird von ihm ermahnt, bei diesem ersten Eintritt in die Welt „an grünen Lebensauen gesenkten Blicks vorüber zu gehn und den Trieb der Erde in seiner Brust zu bekriegen.“ — Ein Indianer bringt darauf die Kunde, die schon seit 2 Monat Goa belagernden Portugiesen wollten die Stadt bestürmen und Dandau ruft Bramas Hülfe an mit den Worten: „Der auf Morgen- Abend-Gluthen herrlich seinen Thron gebaut, auf bewegte Volkesfluthen wie das Licht auf Nächte schaut, Herrscher in der Völkerschlacht, schütze deiner Diener Macht!“ u. s. w. — Die Scene verwandelt sich. Zimmer in des Rajah Wohnung. Jessonda, die jungfräuliche Wittwe des Verstorbenen, dessen Pflegerin — nicht Gattin — sie gewesen, betrauert noch immer den Verlust ihres früheren Geliebten, eines Portugiesen Tristan d'Acunha, welchen sie vor Jahren in einem andern Theile Indiens (ihrer Heimath) kennen lernte und durch ihres Vaters heimliche Flucht nach Goa von ihm getrennt wurde. Sie lebt nur in der Erinnrung an längst entflohene frohe Stunden, sieht dem ihr bevorstehenden Opfertode mit vielem Gleichmuth entgegen, und sucht ihre sie beweinende Schwester Amazili zu trösten. (Ein so stillleidendes Wesen kann auf der Bühne keinen lebhaften Eindruck machen. Jessonda würde — meiner Ansicht nach — unsere Theilnahme weit mehr erregen, wenn der Dichter ihr eine, wenn auch ferne Aussicht der Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten gelassen hätte, und wenn sie gleich vom Anfange an — wie es späterhin geschieht — dem Opfertode heftig widerstrebte,) Amazili sinnt auf Rettung, und hegt eine schwache Hoffnung, jene durch die Portugiesen herbeigeführt zu sehen. Da kommt der Todesbote Nadori, seinen Auftrag zu vollführen. Der ihm ganz neue Anblick der Frauen-Schönheit wirkt mit Zaubergewalt, und Mitleid und Liebe erwecken in ihm den kühnen Entschlufs, Jessonda zu retten.

2ter Act. Freie Gegend, ohnfern dem Lager der Portugiesen. Sie bewillkommnen — während einer Waffenruh — mit Gesang und kriegerischem Spiel ihren aus Europa angelangten neuen Anführer, Tristan d'Acunha und kehren dann ins Lager zurück. Tristan, ernst und trauernd, vertraut seinem Freunde und Waffenbruder Lopes, dafs er vor Jahren schon einmal in Indien war und eine Jungfrau dieses Landes liebgewann, welche ihm aber „von unbekannter Macht“ entrissen wurde. Lopes sucht in ihm die Hoffnung zu erwecken, die Geliebte wieder zu finden. Da kommt eine Reihe verschleierter Frauen aus der Stadt, um — wie Tristan verkündet worden — an nahgelegener Quelle einen heiligen Brauch zu vollziehen. (Jessonda soll dort „mit heiligem Nafs sich netzend“ zum Opfertod sich vorbereiten.) Tristan hat sein Wort gegeben die Frauen ungehindert ziehen zu lassen und entfernt sich mit Lopes, als jene näher kommen. Jessonda wird auf ihre Bitte, von den sie begleitenden Bajaderen mit Amazili allein gelassen, um an ihrer Hand zum letztenmale die Fluren zu schauen. Sie gedenkt noch einmal der Vergangenheit und windet mit Amazili einen Selam für ihren Geliebten. Nadori, nach dem Lager der Portugiesen eilend, findet jene Beiden. Der Bund der Liebe zwischen ihm und Amazili wird geschlossen, und neubegeistert eilt er fort, Rettung zu suchen. Die Bajaderen kehren wieder, Jessonda weiter zu führen. Tristan, von Nadori zur Rettung herbeigerufen, findet in der zum Opfertod bestimmten, die verlorne Geliebte wieder. Da kommt Dandau von Indianern begleitet und Lopes mit Portugiesen herbei. Tristan will die Geliebte nicht lassen, die Krieger greifen zu den Waffen, doch Dandau erinnert an die Waffenruh, mahnt Tristan an sein gegebenes Wort und führt das Opfer hinweg.

3ter Akt. Tristans Zelt. Es ist Nacht. Schlaflos, voll Gram und Unruhe sinnt Tristan auf Rettung der Geliebten. Er sieht im Geiste Jessonda schon auf dem Holzstofse, sein Schmerz steigt immer höher und vergebens sucht Lopes ihn zu trösten. Da eilt Nadori herbei, verkündend, dafs Dandau selbst die Waffenruhe gebrochen und Befehl gegeben habe, die Schiffe der Portugiesen in Brand zu stecken. Auch erbietet er sich, Tristan und seine Krieger durch einen

unterirdischen Gang in die Stadt zu führen. Tristan, neubelebt, ruft die Krieger herbei, ertheilt Befehle zum Sturm und Ueberfall der Stadt und deutet — etwas sonderbar — mit den Worten: „nun schlägt die Stunde, wo jene Götzenbilder fallen und glanzvoll über ihre Trümmer der Glaube siegend wandelt" — zum erstenmale darauf hin, dafs dieser Kampf auch Glaubenssache sei. — Verwandlung. Scene im Götzentempel. Fernes Gewitter. Braminen und Bajaderen flehen die Götter an, die Feinde zu vertilgen. Unter dem Gebet kommt das Gewitter näher und ein Blitzstrahl zertrümmert die Bildsäule Bramas. Jäher Schrecken wirft alle darnieder. Die Braminen, wähnend, die Götter zürnten über das unterbrochene Opfer, beschliefsen den schleunigen Tod Jessondas und eilen hinweg, das Opfer zu bereiten. Jessonda schon zum Opfertode geschmückt, stürzt in den Tempel, verfolgt von Bajaderen. Da bringt Amazili die Kunde, die Stadt sei erstürmt, und allenthalben wüthe der Kampf. Hoffnung der Rettung erfüllt Jessondas Herz. Doch Dandau kommt mit den Braminen sie zum Opfertod zu führen, und als ein Krieger berichtet, der Feind sei durch den unterirdischen Gang in die Stadt und schon in den Tempel eingedrungen, da will er eben in Wuth mit einem Dolche Jessondas Brust durchbohren, als der herbeigeeilte Tristan ihn daran verhindert, dessen Krieger die Braminen aus dem Tempel verjagen, und den Sieg des christlichen Glaubens lobsingen. Jessonda wird Tristan zu Theil und Amazili Nadoris Lohn.

Nun zu der Musik.

Hier drängt sich mir gleich im Voraus die Bemerkung auf, dafs diese Oprr alle jene Vorzüge besitzt, welche wir in den Werken mancher neuern Opern-Komponisten theilweise gar sehr vermissen: vollkommen richtige Deklamation, treffliche dramatische Behandlung, richtiges Maafs in der Anwendung der Kraftmittel und reiner Satz. Auch hat der Komponist — wie schon in seinen ältern Opern — hier abermals den Beweis gegeben, dafs eine am rechten Orte angebrachte Durchführung gut erfundenes Motive (gebundener Styl) dem dramatischen Ausdrucke keineswegs hinderlich sei, sondern denselben noch verstärke.

Die Ouvertüre beginnt mit einem kurzen Moderato, wo im schönen Wechsel Anklänge aus der Indischen Todtenfeier und einem Portugiesischen Soldaten-Chor auf einander folgen. An dieses schliefst sich ein feuriges Allegro, gut gearbeitet und kräftig instrumentirt. Die Introduktion (Nr. 1.) welche jene Todtenfeier enthält, konnte etwas weniger gedehnt sein, ist aber so trefflich ausgeführt und enthält in den Chören und Solo-Gesängen einen solchen Reichthum schöner Melodien, dafs unsere Aufmerksamkeit stets gefesselt bleibt und wir den Stillstand der Handlung nicht bemerken. Vonimposanter Wirkung ist das Loblied Brama's am Schlufse der Introduktion, welchem die glänzende schillernde Orchesterbegleitung ein fremdartiges Colorit verleiht.

Nachdem Dandau (im Recit. Nr. 2.) Nadori den Auftrag ertheilte, der Wittwe Jessonda den Feuertod zu verkünden, folgt ein Duett (Nr. 3.) zwischen beiden, (Tenor und Baſs) welches zu den schönsten Musikstucken der Oper gehört, Vorzüglich die erste Hälfte desselben, Larghetto con moto, ist in Hinsicht der Stimmführung ein Meisterstück zu nennen. — Ein Indianer berichtet (Recit. Nr. 4.) dafs der Stadt ein Sturm der Portugiesen bevorstehe, und Dandau ruft, in einer kräftigen Baſs-Arie mit Chor (Nr. 5.) Brama um Hulfe an. — Im Recit. Nr. 6. sucht Jessonda ihre mit Gram erfüllte Schwester Amazili zu trösten, und schildert dann in sanften Klagen (Arie Nr. 7.) ihre Gefühle beim einstigen Abschiede von der Heimath. Jessondas vom langen Kummer ganz niedergedrücktes, sanft leidendes Wesen und ihre schwärmerischen Erinnerungen an ein längst entschwundenes Glück würden uns ermüden, hätte der Komponist ihren Klagen nicht einen melodischen Zauber beigefügt, der unser ganzes Mitgefühl erweckt. — Amazili sucht (im ausdrucksvollen Recit. Nr. 8.) Hoffnung auf Rettung im Herzen der Schwester zu erwecken, da erscheint Nadori, die Todesbotschaft zu überbringen. (Fin. Nr. 9.) Verschleierte Bajaderen tanzen wild vor ihm her und deuten — bevor jener noch gesprochen — durch Pantomimen (Zerreifsen eines Schleiers u. s. w.) auf den Inhalt der Rede. Nadori beginnt den Auftrag zu vollführen, da sieht er die im tiefen Schmerze vor Jessonda niedergesunkene Amazili. Sein ganzes Wesen wird bei ihrem Anblick plötzlich umgewandelt, die angefangene Rede stockt, Mitleid und Liebe erfüllen sein Herz und Amazilis Flehen um Rettung begeistert ihn zu dem kühnen Entschlufse, die Bande des Priesterzwangs abzuwerfen und Alles um Jessondas Rettung zu wagen. Diese vom Dichter geistreich erfundene, dramatisch-wirksame Scene ist vom Komponisten meisterhaft behandelt und macht einen tiefen Eindruck. Ein herrliches Terzett zwischen Nadori, Jessonda und Amazili beschliefst den 1ten Akt, in welchem hier bei uns vorzüglich die Ouverture, sodann Nr. 3 und das Finale sehr grosen Beifall finden.

2ter Akt. Nach wenigen Takten der Introduktion (Nr. 10) öffnet sich die Bühne und wir erblicken Portugiesen, welche in einem kräftigen Chor den Stand des Kriegers lobsingen, und — nachdem der Feldherr Tristan unter sie getreten ist und in einem kurzen Recit. den Zweck des Krieges ihnen eröffnet hat — dessen Ankunft durch Waffenspiele feiern. Die Musik zu letztern ist sehr charakteristisch und beweiset, dafs der Komponist auch in dieser Art der Tondichtung Ausgezeichnetes zu leisten vermag. — Eri-

stan erzählt darauf seinem Freunde Lopes (Recitat. Nr. 11.) von seinem früheren Aufenthalte in Indien, schildert (in einer schönen Basarie Nr. 12.) den wohlthätigen Einfluss der Liebe auf sein Leben, und berichtet, (Recit. Nr. 13.) als er die aus der Stadt kommenden Frauen erblickt, dass er gelobt habe, dieselben ungehindert ziehen zu lassen. Jene kommen näher. Jessonda bittet die Bajaderen (Recit. Nr. 14.) sie mit Amazili allein zu lassen und nun beginnt eine Scene wehmüthiger Tändelei, (indem beide einen Selam winden) welche das Fortschreiten der Handlung sehr hemmt; allein der Komponist hat eben hier den Reichthum seiner Fantasie gezeigt und ein herrliches Duett (Nr. 15.) von unwiderstehlichem Zauber geschrieben. Nachdem die Schwestern in den Hintergrund der Bühne sich entfernten, erscheint Nadori, malt (im Recit. Nr. 16 und der damit verbundenen grossen Arie) das Erwachen der Liebe in seinem Herzen und spricht seinen Entschluss aus, dem Priesterstande zu entsagen. Er sieht (Recit. Nr. 17.) die unter Blumen wandelnde Amazili, eilt hin zu ihr, und nun hören wir ein gar liebliches, reizendes Duett, (Nr 18.) welches durch seine herrlichen, ausdrucksvollen Melodien nach mehr ergreift, als das vorhergehende und von unserm Publikum immer mit laut-stürmischen Beifallsbezeugungen aufgenommen wird. Nadori eilt fort, Amazili empfiehlt ihn dem Schutze des Himmels (Recit. Nr. 19. nebst einer nachkomponirten Arie) und es beginnt nun das Finale (Nr. 20.) Dieser vom Dichter wiederum sehr geistreich entworfene und vom Komponisten vortrefflich ausgeführte Abschnitt der Oper ist von grosser dramatischer Wirkung und zugleich als Kunstwerk die grösseste Zierde derselben. Die Bajaderen wollen Jessonda weiter führen, Nadori aber hat Tristan aufgefunden, und ihn um Rettung angefleht; beide erscheinen. Tristan fragt: „wer soll jenen Tod erleiden?“ Jessonda erblickt ihn und sinkt mit einem Ausruf der Ueberraschung bewustlos in Amazilis Arme. Tristan hört die wohlbekannte Stimme, entreisst Jessonda den Schleier, und erkennt seine verlorne Geliebte. Sie erwacht in seinen Armen zu neuer Lebenslust; vergessen sind alle Leiden, da tritt plötzlich Dandau zwischen beide. Tristan will die Geliebte beschützen, Indier und Portugiesen bereiten sich zum Kampfe, doch der Bramin ruft: „es ist Waffenruh!“ mahnt Tristan an sein Versprechen und führt Jessonda ohne Widerstand hinweg. — Mächtig ergreifend und erschütternd ist besonders das letzte Allegro vivace wo Alle in höchster Leidenschaft einander gegenüber stehn. — Alle Musikstücke dieses Akts finden hier grossen Beifall, vorzüglich aber Nr. 18 und Nr. 20.

3ter Akt. Introduktion Nr. 21. — Lopes beklagt (Recit. Nr. 22.) des Freundes Schicksal und Tristan, vom Schmerz der Verzweiflung ganz niedergebeugt, sieht im Geist schon das Opfer bereiten. (Recit. Nr. 23.) Meisterhaft hat hier der Komponist die Vision Tristans in Tönen ausgemalt. Nadori wird zum Himmelsboten und bringt (Recit. Nr. 24.) die Kunde, Dandau habe die Waffenruh' gebrochen. Tristan wird von Hoffnung neubelebt, er ruft zu den Waffen und eilt nach einem kurzen Chor der Krieger (Nr. 25.) mit diesen hinweg. — Nun folgt (Nr. 26.) der dramatisch wirksamste Theil der ganzen Oper. Wir erblicken bei dem Halbdunkel der Nacht das Innere des Götzentempels mit den Bildsäulen Bramas, Jeoras u. s. w. Während ein Gewitter heran brauset, hören wir entfernte Chöre der Bajaderen und Braminen, welche den Zorn der Götter durch Gebete beschwören. Schauer und Entsetzen ergreifen uns dann unwillkührlich wenn nun beim stärkeren Rollen des Donners die Bajaderen im wilden Tanz in den Tempel stürmen, die Braminen — die Götter anrufend — im feierlichen Zuge folgen, plötzlich ein Blitzstrahl das Bild Bramas zertrummert und Alle mit lautem Wehgeschrei zu Boden stürzen. Der Komponist hat diese ganze Scene zu herrlich ausgemalt und sie hinterläßt einen zu tiefen Eindruck, als dass die darauf folgende — mit Begeisterung und tiefen Gefühl componirte — Arie der Jessonda (Nr. 27.) so vollkommen befriedigen könnte, wie dies in einer andern Reihefolge geschehen sein würde. Auch dasan Schönheiten der Komposition reiche Finale, (Nr. 28.) welches die oben angedeutete Art der Rettungsscene enthält, kann unsern Enthusiasmus nie wieder so hoch steigern, wie jene Gewitterscene; und Schade ists, dass der Dichter die Entwickelung so schnell herbeiführte und dem Komponisten keine Gelegenheit darbot, die ganze Oper durch ein eben so wirksames Ensemble zu beschliessen: wie früher den zweiten Akt derselben.

Die Darstellung der Oper war vortrefflich. Dem. Veltheim (Jessonda) fand mehr Beifall als in ihren frühern Gastspielen und übertraf in Gesang und Spiel selbst ihre Vorgängerin in dieser Rolle. Madame Krüger. Dem. Roland (Amazili) sang mit mehr Gefühl und leidenschaftlichern Ausdruck, wie sonst in derselben Rolle und entzückte besonders in dem Duett mit Herrn Gerstäcker (Nadori) im 2ten Akt Nr. 18. Dieser zeigte seine Meisterschaft noch mehr im Vortrag der Recitative und im Finale des ersten Akts. Weniger gut gelang ihm dagegen die freilich sehr schwierige Arie Nr. 16. — Herr Berthold spielte und sang die Rolle des Oberbramines mit der ihm eigenen Kraft und Würde, und Herrn Hauser (Tristan) herrliches Talent glänzte am meisten in der Arie Nr. 12 und im Recit Nr. 23. Mit unverkennbarem Fleisse sang Herr Albert die minderbedeutende Rolle des Lopes und den eifrigen Bemühungen des Herrn Musik- und Chor-Direktors Baldewein hatten wir es wohl zu verdanken, dass auch die Chöre ihre schwierige Aufgabe genügend lösten, Das Orchester endlich welches hin und wieder bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden hatte, zeigte durch die treffliche Ausführung dieser Oper, dass es unter Hrn Spohrs einflussreicher Leitung sich immer mehr vervollkommnet und wohl schon jetzt unter die vorzüglichsten Orchester Deutschlands gezählt zu werden verdient.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30. Juny — Nro. 26. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Vom Kunstausdrucke der Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit.

(Aus dem Grundrisse einer Sprach- und Singlehre.)

Alles was über Aufsengestaltung des Gesanges und der Rede (über Singen und Sprechen) in den sechs Hauptstücken des 1sten und 2ten Feldes vorkommen kann und wird, ist zugleich auf

kunstrechte Anwendung

zu ermessen.

Kunstrechte Anwendung der Stimme ist eine solche, welche nach Gesetzen hörbarer Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit bewerkstelliget wird.

Hörbare Zweckmäfsigkeit

betrifft im allgemeinen die beabsichtigte Richtigkeit sämmtlicher Bestandtheile (Elemente), ihrer Unterscheidbarkeit nach, also die Richtigkeit der Laute, Klänge, Dauer und Schwere; wie auch die nach Ort, Zeit, Umständen, oder nach anderen Verhältnissen zu berechnenden Ausdrücke der Laute, Klänge, Stärke, Dauer und der Schwere, (oder der sechs Grundbestandtheile des Singens und Sprechens.)

Hörbare Schönheit

betrifft den Wohlausdruck sämmtlicher sechs Bestandtheile, also: 1) Wohllaut, 2) Wohlklang, 3) Wohlverhältnifs der Stärke, 4) der Töne (harmonisches und melodisches), 5) der Dauer, 6) der Schwere.

Hörbare Bedeutsamkeit

begreift dasjenige des Ausdruckes, welches wegen besonderer Beziehung des Gegenstandlichen sich als eine eigenthümliche Trefflichkeit ausspricht, und den hörbaren Schönheitsausdruck nicht in jeder Foderung zu erreichen braucht, z. B. es solle der Laut oder Klang eines durch Leidenschaft Zerrütteten, oder eines durch Alter Ergraueten und Schwachen dargestellt werden, so würde vollkommener Wohllaut und Wohlklang hier dem Ausdrucke der Bedeutsamkeit entgegen wirken. Die Foderung der Bedeutsamkeit umfafst alles was zum sinngemäfsen Ausdrucke gehört. — Es kann demnach ein Vortrag richtig und zweckmäfsig sein, dabei ihm aber der Ausdruck der Schönheit (der Wohleigenschaftlichkeit) mangeln. Ferner kann ein Vortrag richtig und schön sein, und ihm der Ausdruck der Bedeutsamkeit fehlen, u. s. w.

Der höhere Ausdruck der Schönheit ist weder das Höchste, noch die einzige Aufgabe in der Kunst. Höher als Schönheit stehet der Ausdruck der Bedeutsamkeit, denn die Verhältnisse der Schönheit lassen sich (alle Künste hindurch) benennen, und aufs Schärfste bestimmen — (nur dadurch, dafs man den Ausdruck nicht nach den drei Kathegorieen der Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit geschieden, sondern deren unendliche Mannigfaltigkeit in der wohl abgewogenen Zusammensetzung für eine Kathegorie, für die der Schönheit genommen hat, mufste die Verwirrung in den Begriffen darüber hervorgehen); dasjenige was einer schönen Form erst Seele und Leben giebt, sich erkennen, aber nicht benennen und nicht bestimmen läfst, ist der Ausdruck der Bedeutsamkeit, der durch eine ahnungsvolle (fantasiereiche) Abweichung von der blofs schönen Form eine unendliche Mannigfaltigkeit mit sich führt, und in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit, und in seinen endlichen Erzeugnissen ein Unendliches abspiegelt. Z. B. die schönsten Tonverhältnisse (die Harmonieen), so wie die schönsten Verhältnisse des menschlichen Körpers lassen sich genau be-

stimmen. Dadurch, dafs solche beachtet und im Gebilde angewendet werden, entstehet (hinsichtlich des letzteren) weder eine Venus, eine Diana, eine Niobe, noch ein Apollo, u. s. w. sondern, dadurch dafs diese genannten Statuen, ihrem Ausdrucke der Bedeutsamkeit nach sich als solche, übersinnliche Ideen bekörpernde Fantasie-Gebilde geben, werden sie solche höhere Kunstgestalten.

Den untersten Kunstwerth hat der Ausdruck der Zweckmäfsigkeit, welcher aus der Wirklichkeit entlehnt, und auf die Wirklichkeit bewogen wird; denn dafs obige Bilder sich als männlichen oder weiblichen Geschlechtes darstellen müssen, gehört dem Ausdrucke der aus der Wirklichkeit entlehnten Zweckmäfsigkeit an; wie auch, dafs jedes derselben nur zwei Augen, zwei Füfse; und zwar die Füfse unten am Rumpfe, die Augen vorn im Kopfe habend, erscheinen mufs, u. s. w.

Dieser Ausdruck der Zweckmäfsigkeit, welcher in der Kunst, als ein Entlehntes, auf weiter keinen Werth als auf den der Richtigkeit Anspruch macht, ist jedoch in der Natur die höchste Aufgabe, und wird von ihr auch (seltene Verkrüppelungen und Mifsgeburten abgerechnet) so vollkommen gelöset, dafs jedes Naturprodukt als ein Wunder erscheint.

Dem Ausdrucke der Natur-Zweckmäfsigkeit stehet der der Bedeutsamkeit in der Kunst gegenüber, weshalb, diesen beiden Foderungen nach, Natur eben so wenig Kunst, als Kunst Natur sein kann und darf; oder doch wenigstens nicht zu sein braucht, denn: was wäre z. B. in der Wirklichkeit ein weiblicher Körper der so viel Ausdruck der Bedeutsamkeit enthielte, dafs man ihn für ein Bild der Venus halten dürfte, wenn einem so schönen Körper die Lebenskraft fehlte, einem so schön geformten Augenpaare das Sehvermögen, u. s. w.

Wollte man hingegen alle die unzähligen Wechselthätigkeiten der Natur-Zweckmäfsigkeit einem Kunstgebilde übertragen, oder könnte man es, — was hülfe es einem Venus-Bilde, könnte es Speisen zu sich nehmen, den Arm bewegen, u. s. w. wenn ihm dabei die Bedeutsamkeit der Gestalt fehlte? (deshalb ist der Ausdruck der Zweckmäfsigkeit in der Kunst nur ein aus der Natur Entlehntes; in der Wirklichkeit hingegen ist der Ausdruck der Bedeutsamkeit ein aus der Kunstgestaltung Entlehntes, z. B. anständige Haltung des Körpers, sinngemäfse Betonung der Rede, u. s. w.)

Ausdruck der Schönheit aber: ist eine die Natur und Kunst Vermittelndes, und umfafst beide. Die Natur enthält mehr Schönheits-Ausdruck der innern Aufsengestaltung; die Kunst mehr der äufseren Aufsengestaltung, z. B. dafs die zwei Augen, sowohl gegen einander als gegen andere Theile des Kopfes, symmetrisch stehen, gehört der inneren Aufsengestaltung an, und hierin ist die Natur Muster; dafs die Augen aber ihren äufseren Verhältnissen nach den Foderungen der Schönheit entsprechen, gehört der äufseren Aufsengestaltung und in Befriedigung dieser Foderungen übertrifft Kunst die Natur.

Die Schönheit der inneren Aufsengestalt (oder auch innere Schönheit der Gestalt) ist auf die Eigenschaft der Natur-Zweckmäfsigkeit begründet, und ist der Natur abzuborgen, — weshalb alles dasjenige was durch Anatomie festgestellt wird, in seinen Schönheitsverhältnissen nicht durch den Künstler anders gestellt werden darf; — dahingegen alles dasjenige was die äufsere Umrundung betrifft, nach den Regeln der Kunst-Schönheit geformet werden mufs, und zwar abhängig vom Ausdrucke der Bedeutsamkeit.

(Hieraus erklärt sich sowohl die einseitige Richtigkeit, als auch die Unzulänglichkeit derjenigen Behauptung: dafs getreue Nachahmung der Natur die höchste und einzige Kunstaufgabe sei; und anderntheils: dafs die Kunst die Natur vergessen, und ihre eigene Ideale schaffen müsse. Besser ist die gar nicht tiefsinnig scheinende Behauptung: die Natur müsse zur Kunst erhoben werden, — nämlich wenn dies heifsen soll: mit der inneren Natur-Schönheit müsse die äufsere Kunst-Schönheit verbunden werden; soll es aber heifsen man müsse die Natur, meistern, so vergifst man auch den Hauptunterschied zwischen Natur und Kunst, dafs jene in der Zweckmäfsigkeit der Lebenskraft ihren Bestand hat;

und diese ihr Dasein in der **Bedeutsamkeit der Gestaltung.**)

In **Schönheit** theilen sich also Natur und Kunst: Schönheit der Zweckmäfsigkeit ist Eigenthum, Zierde der Natur, und Erfindung des Schöpfers, — sie kann als solche in der Kunst nur nachgebildet werden; — Schönheit der Bedeutsamkeit hingegen ist Eigenthum und Zierde der Kunst, und Erfindung der vom Schöpfer begeisterten Seelenthätigkeit des Menschen.

Das über den Ausdruck der Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit, hier in Beziehung auf Körpergebilde Gesagte, gilt auch über den Kunstausdruck des Singens und Sprechens. J. K. Marckwort.

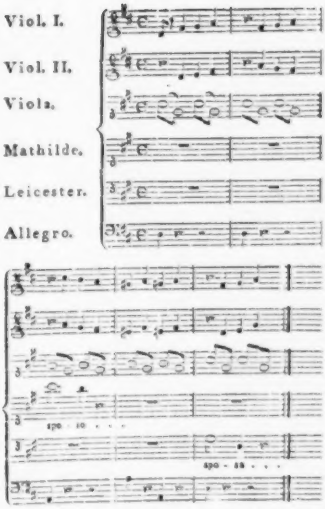
III.

Korrespondenz.

Elisabeth, Königin von England, Musik von G. Rossini.

Berlin im Juni.

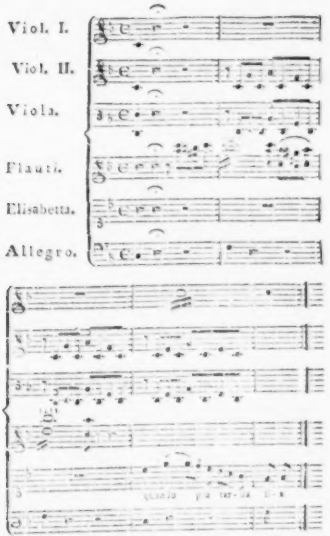
Da diese Oper Rossini's schon in Italien weniger Glück gemacht hat, als viele seiner anderen, so war es wohl voraus zu sehen, dafs sie hier keinen glänzenden Erfolg zu erwarten hätte. Zu läugnen ist zwar nicht, dafs diese Musik R's hier und da schöne Ideen enthält, allein man hat sie mit einmaligem Hören satt. Die Ouvertüre (wenn wir nicht irren, so hörten wir sie schon vor dem Barbier von Sevilla?) hat Grazie, aber sie eignet sich wohl mehr für eine komische Oper, als für eine Elisabeth; das beweiset schon der musikalische Satz im ersten Finale, der als Epilog aus der Ouvertüre genommen und in dem entscheidenden Momente benutzt ist, wo Elisabeth Mathilden entdeckt, und Leicester verhaftet wird; bei dieser traurigen und schmerzhaften Trennung, wo beide Alles von der Wuth der durch Eifersucht aufs Aeufserste gebrachten Königin zu fürchten haben, wird der Ausruf: Gattin! — Gatte! — mit einem durchaus komischen Motive ausgedrückt:



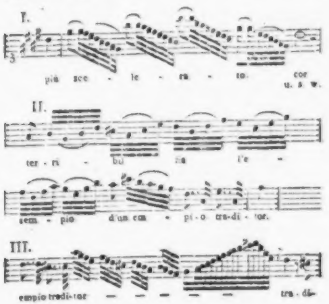
Ueberhaupt fehlt es auch in dieser Oper nicht an Verstöfsen gegen Deklamation, Situation und Charakter der Personen z. B. im Duett des 2ten Akts, in welchem Elisabeth Mathilden zwingt, jedem Rechte auf Leicester zu entsagen. Die Königin ruft aus:

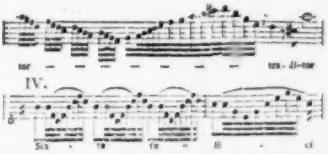
Pensa, che sol per poco
Sospendo l'ira mio,
Quando più tarda fia,
Più fiera scoppierà.

die beiden letzten Verse davon sind mit einem völlig tanzmäfsigen Motive für Blasinstrumente gegeben:



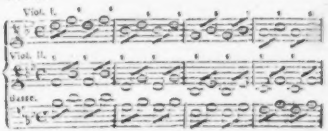
Und folgende aus einer Scene der Elisabeth entlehnte Stellen:



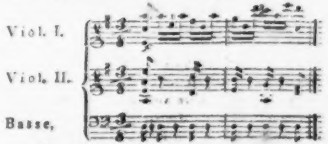


In No. I. heißt der Text: ein verruchteres Herz! in No. II. und III. abschreckend sei das Beispiel eines abscheulichen Verräthers in No. IV. sagt der Text (wer sollt es glauben?): Seid glücklich!! —

Man hat hier Rossini's Recitativi secchi weggelassen, dagegen hat (wie man sagt) der Königl. Musikdirektor Herrn Schneider die instrumentirten Recitative dazu gesetzt, wir müssen sie, wenn sie gleich ein wenig abstechen, loben, vorzüglich gegen Rossini's instrum. Recitative gehalten, die aber nur ein eben aus dem Konservatorium gekommner Anfänger eben so schreiben könnte! — Wie soll man aber auch ein tüchtiges Recitativ von einem Komponisten erwarten, der weder den Kontrapunkt noch die Gesetze der Harmonie genau zu kennen scheint: der Fehler macht wie z. B. im Accompagnement des Duetts im ersten Akt, worin die erste Violine eben so viel offne Quinten hat, als die zweite:



oder ein Ritornell eines Chors (Akt I.):



Wir könnten hier noch viele andere, vielleicht tadelnswerthere Stellen anführen, über-

gehen sie aber lieber, um nicht weitläuftig zu werden.

Und dennoch zeigt Rossini auch in dieser Oper ein schönes, ausgezeichnetes Talent; einzelne Stücke sind von guter Wirkung z. B. die Arie der Elisabeth mit Chor (welche indefs die Königin mit der Rosin im Barbier von Sevilla singt), das Duett in F-moll zwischen Leicester und Mathilden mit einem schönen Agitato im Stile Paesiellos. Auch Mathildens Arie in Es-dur ist der Scene angemessen, so wie das Duett und Terzett zwischen Elisabeth, Mathilden und Leicester u. s. w. allein auch in diesen findet man überall Reminiscenzen, lange Passagen aus seinen übrigen Opern u. dergl.

Aufrichtig zu bedauern ist es also, dafs Rossini sein Talent so ganz verschleudert und, statt nützlich nur, schädlich auf die Musik der neuern Zeit einwirkt; denn wer kann es läugnen, dafs R. den einfach-schönen Gesang ganz zu vernichten droht? — Man kann sich wohl zuweilen den Eigenheiten, Vorzügen und Mängeln der Sänger fügen, jene geltend machen, diese verdecken, wie es andre grofse Meister gethan haben und noch thun: unverantwortlich ist es aber, wenn ein Opernkomponist, welcher den Geschmack des Publikums leiten sollte, einen verworrenen, aus Notenhaufen bestehenden Gesang zum allgemeinen macht, wenn er den Sinn der Worte mifshandelt! —

Man behauptet zuweilen in Italien, die deutschen Komponisten dächten zuerst an ihre Bässe und richteten dann die Melodie nach der Harmonie ein; allein kann man nicht mit vollerem Rechte sagen, dafs die ital. Komponisten ihre Opern ohne Text schreiben, wie man es sich wirklich von einem gewissen Freunde in's Ohr sagt und wie es bei der Monotie der jetzigen ital. Opern wohl denkbar ist; denn sind nicht alle grofse Scenen, Finalen u. s. w. ja, das ganze poetische und musikalische Gewebe über einen Leisten gemacht? Wird wohl auf Charakteristik Rücksicht genommen? — Welche Langeweile erregen nicht schon die Tonarten Es-dur und E-dur, deren sich die ital. Komponisten so häufig bedienen; angemessen dem Charakter des Stücks oder nicht, wenn nur ein augenblicklicher Effekt dadurch bewirkt wird! — So läfst man gewöhnlich der Stretta des ersten Finale ein sehr langsames Tempo in dem finstern, aber theatralisch-wirksamen As-dur vorausgehen, worauf die lärmende Stretta im hellen C folgt. —

Genug davon! Wir wollen schliefslich nur noch den Wunsch aussprechen, dafs der Beifalls-Schwindel, der jetzt auch Wien ergriffen hat, sich nicht auch über Berlin erstrecken möge; dafs uns der Ruhm bleibe, die Kunst in unsern Mauern rein zu bewahren! Bis jetzt indefs droht, Dank dem geläuterten Kunstsinne der Berliner! noch keine Gefahr! — Amadeus.

Aus Frankfurt am Mayn.

Seitdem der ehemalige Frankfurter Grofsherzog, grofsherzig und edel in allem was er that, der hiesigen Reichsstädtischen Spiefsbürgerei einen solchen gewaltigen Stofs versetzte, dafs sie sich trotz aller Mühe noch nicht wieder hat erholen können, entstand ein Wirken für die Kultur, welches immer schönere Früchte trägt, und wovon die öffentlichen Blätter viel Vortreffliches zu erzählen wissen. Die freundlichen, beseligenden Künste sind es aber auch hier, welche vorzugsweise die Gemüther fesseln, und vor allen die heimische Tonkunst, die sich mit leiser, unwiderstehlicher Gewalt der Herzen bemächtigt und sie der frostigen Alltäglichkeit entrückt. Nicht leicht bietet eine Stadt so reichhaltigen, mannigfaltigen musikalischen Genufs, als unser Frankfurt, welches im Theater, Museum, und Cäcilien-Vereine drei Anstalten besitzt, über welche ich einzeln mich kurz aussprechen will. Das Theater gehört einer Gesellschaft Aktionärs, die mehr auf ihr Vergnügen, als ihren Nutzen denken; denn alle Jahre haben sie einen bedeutenden Zufluss zu geben, obwohl in der Messe alle Tage, und sonst fast immer ohne Ferien, in der Woche fünfmal gespielt wird. Das Schauspiel ist, drei bis vier vortreffliche Individuen abgerechnet, sehr untergeordnet, desto mehr aber glänzt die Oper, welche mit der jeder Residenz im Wesentlichen wetteifern kann. Das Orchester, von jeher mit Recht, für eines der besten gehalten, ist ein wackrer Schmuck unserer

Bühne und wird von den Einwohnern, die glauben, es könne nicht anders sein, nicht so anerkannt, wie von allen Fremden. An der Spitze steht, der als einer der vortrefflichsten Kapellmeister bekannte, musikalisch sehr vielseitige ausgezeichnete Guhr, der mit ungemeiner Thätigkeit alles Bedeutende, was am musikalischen Horizonte erscheint, sogleich auf die Bühne bringt. Obschon das Gesangpersonal in den Demoiselles Bamberger, Schulze, Rothammer, in den Herrn Dobler, Gröfser und Nieser ausgezeichnete Künstler besitzt, obschon die Chöre, besonders der Männerchor, recht gut einstudirt sind, so sind die Leistungen auf der Bühne doch nicht in dem Grade bedeutend, wie die des Orchesters.

Das Museum ist eine vom ehemaligen Fürsten gestiftete und etwas, doch nicht hinlänglich ausgesteuerte Anstalt. Alle Künste und Wissenschaften sind hier einheimisch, und folglich kann in keiner Bahn etwas durchgreifendes geschehen. Die Sitzungen deren im Winter alle 14 Tage eine ist, werden mit einem gröfsern oder kleineren Tonstück eröffnet, dann setzt sich irgend ein Gelehrter auf den Katheder und liest etwas Eigenes oder Fremdes, je nach dem ihn der Himmel zur geistigen Sonne, oder zum blofsen Planeten bestimmt hat. Während dem das Musiciren den ganzen Abend durch mit dem Vorlesen wechselt, glänzen an den Wänden in stiller Zauberfülle die Gemälde, oder in blasser Bescheidenheit die Kupferstiche, die das Museum, oder ein reicher Sammler, oder ein sich empfehlen wollender Künstler der Beschauung darbietet. Am reichsten wird das Feld der Musik bearbeitet, und hier hat man Gelegenheit die grofsen Tondichtungen eines Beethoven unverstümmelt und mit seltener Vollendung von unserm Theaterorchester vortragen zu hören. Seit einigen Jahren hat sich unter dem Namen Cäcilien-Verein ein Dilettanten Gesang-Verein gebildet, der unter Hrn Schelbles kluger zweckmäfsiger Leitung schnell zu einer solchen Bedeutung heranwuchs, dafs er mit Allen auch ältern Deutschlands der Art sich messen darf. Nur ernste, der Theilnahme von über hundert Mitgliedern würdige Werke werden gewählt, und so lange einstudirt, bis die Aufführung ganz gelungen genannt werden darf. Die Individual-Leistungen sind noch aus Mangel ganz ausgebildeter Solostimmen unter der Total-Leistung, besonders was den männlichen Sologesang anbetrifft. Jedoch sorgen die Privatlehrer, deren es hier hinreichend viele gute in jedem Fache giebt, dafs bald auch die persönliche Virtuosität sich entwickle. Alle Winter giebt der Verein hier öffentliche Konzerte, die so besucht werden, dafs man sich auf eine dem Lokal angemessene Zahl von Billetten beschränken müssen. Wir hörten die meisten und vorzüglichsten Oratorien von Händel, das Requiem, Messen, Kantaten und den Idomeneo von Mozart, und man fand nichts anders zu beklagen, als dafs die Verhältnisse nicht die Zuziehung des Orchesters gestatten, und man also die auf reiche Instrumentirung berechneten Werke Mozarts nur mit Klavierbegleitung hören konnte. So viel schönes ich hier von Frankfurts musikalischen Leistungen ohne Prahlerei sagen konnte, so mufs ich nun auch eine Schattenseite berühren, die so wichtig ist, dafs sie alles angeführte Gute überwiegt. Ich meine den erbärmlichen Zustand der Kirchenmusik. Wenn man für die obigen drei Anstalten Tausende verwendet, so ist man in Beziehung auf die Kirche so sparsam, dafs man einst bei einem festlichen Anlafs in der Katharinenkirche (unsere Hauptkirche) dem Cäcilien-Verein erlauben wollte darin zu singen, wenn er — das Orchester bezahlen wolle. Gegenwärtig, da man mancherlei gute neue Einrichtungen in Beziehung auf Schulen macht, sprach man auch von Wiederherstellung der Katharinenkirchen-Musik; allein die Sache würde Geld kosten, und so bleibt es gewifs nur noch beim Sprechen. Nach dieser allgemeinen Skizze des musikalischen Zustandes unserer Stadt, gehe ich zu einigen speziellen Nachrichten über. Es ist für Frankfurt kunstgeschichtlich merkwürdig, dafs nach Wien, zuerst in Deutschland die Erwartung erregende Euryante hier aufgeführt wurde. Mag auch ein übereilter Bericht in der Abendzeitung sagen, was er will, so ist es doch faktisch, dafs diese Oper vom Publikum so kalt aufgenommen wurde, dafs sie schwerlich lange auf der Bühne sich halten wird. Der Grund des Mifsfallens liegt in einer unrichtigen ästhetischen Theorie der neuern

Komponisten, worüber ich mich künftig ausführlich mittheilen werde, weil das ein Irrthum des musikalischen Zeitgeistes ist, Dem. Bamberger lösete mit vielem Glücke die ungeheure Aufgabe der Hauptrolle, allein ihre physische Kraft unterlag daran, man fürchtete sehr für ihre Stimme, und sie durfte lange nicht wieder singen. Mehr Glück machte Spohrs Jessonda, und sie bedarf nur noch einiger Wiederholungen, um sich dem Publikum eben so lieb zu machen, wie die frühern Opern dieses grosen Meisters. König Siegmar, eine grose heroische Oper in drei Akten von Rochlitz, in Musik gesetzt von Hrn Guhr, ist bis jetzt noch das einzige dramatische Werk, welches wir von unserm Kapellmeister auf der Bühne sehen, allein schon ein hinreichender Beweis, dafs dem Verfasser alle Mittel zu Gebote stehen das zu leisten, was man von einem Operkomponisten verlangt. Vollkommen reiner Satz, gänzliche Beherrschung des Harmonie-Schatzes durch reiche Modulationskunst bewiesen, und ein mannigfaltiger, origineller Gebrauch der Instrumente sind Vorzüge, die manchen gepriesenen Oper abgehen, und fanden hier gerechte Anerkennung; allein der Text mifsfiel gänzlich, indem er nicht nur das ästhetische Gefühl sondern auch das sittliche beleidigte; und nur dadurch, dafs ein hiesiger bekannter Schriftsteller die gröbsten Verstöfse durch geschickte Umarbeitung ganzer Scenen zu mildern suchte, wurde er leidlich. Von den diesjährigen Konzerten schweige ich, weil dieser Winter nicht reich daran war, um von einer seltenern und eigenthümlichern Erscheinung noch einige Worte zu sagen. Der, durch seine Schriften, wie durch seine Kompositionen allbekannte Hans Georg Nägeli von Zürich hielt hier vor einem sehr zahlreichen Publikum eine Reihe von Vorlesungen über Musik, in denen er vollständig ihre Bedeutung im Leben philosophisch entwickelte, und so eine bis jetzo noch nicht gehabte, ästhetische Theorie dieser räthselhaften Kunst aufstellte. Nur einem philosophischen Musiker, oder einem musikalischen Philosophen ist es möglich, sich und andere über die Musik zur Klarheit zu bringen, denn diese Herrscherin im Reiche der Gefühle kann sich eben so wenig selbst begreifen, als es blofsen Gefühlen möglich ist, klare Begriffe zu geben. Bis jetzt trieben sich die theoretischen Männer vom Fache nur mit der Technik herum und sprachen in psychologischer Beziehung von ihrer Kunst eben so gemein und oberflächlich, als sprachgebildete dichterische Schöngeister, ohne Musikverständige zu sein, schwülstig nebelten und schwebelten und neue Ansichten über Musik mitgetheilt zu haben glaubten, indem es blofs subjektive Ausgüsse ihrer Empfindungen waren. Diese Herren meinen, ein Musikstück sei ein um so gröfseres Meisterstück, je mehr es auf sie selbst wirke, und erheben in dieser Täuschung oft sehr mittelmäfsige Werke bis zum Himmel, wie es selbst dem vortrefflichen Tiek im Phantasus erging. Es ist also glücklich, wenn einer uns in einem Felde die Augen öffnet, wo sonst blos die Ohren offen waren, und ob das Nägeli vermochte, wird bald ein gröfseres Publikum entscheiden können, indem nun seine Vorlesungen gedruckt werden.

IV.

Allerlei.

Kalender-Gaben, von J. K. Marckwort. Von den Finsternissen, Wind und Wetter beim Theater.

I.

Finsternisse.

Wie es Sonn- und Mondfinsterniss, so giebt es auch Kunst- und Geschmackfinsternisse. Eine Kunstfinsternifs entsteht, wenn der Künstler mit seinem Planeten des mondsüchtigen Selbstdünkels vor die Sonne höherer Kunstgestaltung; Geschmackfinsternisse entstehen da, wo das Publikum mit dem Erdplaneten seiner groben Sinnlichkeit vor das Licht der Sonne tritt; Erfahrne Sternkundige haben noch nicht zu entscheiden vermocht, von welcher Seite her die mehrsten Finsternisse einzutreten pflegen.

II.

Theater-Winde.

Südwind ist der herrschende bei eigentlichen Hofbühnen. Ist er auch oft brennend und zehrend, und liefert er defshalb weniger Frucht; so gedeihet doch dasjenige, was er aufkommen

läßt, zur besseren Reife. Er ist deshalb allen andern vorzuziehen.

Nordwind ist herrschend bei herumstehenden Direkteurs: er treibt so im frostigen Sturme alles zusammen, wie er es wirbelnd wieder aus einander schleudert. Die theatralische Jugend wird aber durch ihn abgehärtet, und zu ferneren Strapazen tauglich gemacht. Mancher Held hat sich unter seinen Orkanen gebildet; doch den Heidinnen raubt er gewöhnlich den schönsten Schmuck.

Ostwind ist herrschend bei selbstständigen Direktionen. Er ist trocken, und fodert daher häufiges Begiefsen, oder künstliches Befruchten, damit kein Nahrungsmangel entstehe.

Westwind ist schlaff und wässerig. Er wirft sich mit seiner wankelmüthigen Veränderlichkeit am liebsten dahin, wo Theater-Komittee'n nicht wissen ob sie sich mehr mit der Beförderung der Kunst, oder mit der Abdankung der Bühnen-Mitglieder beschäftigen sollen.

Hieraus erklären sich die zusammengesetzten Winde von selbst:

Südost herrscht da, wo Hof und selbstständige Direktion (d. h. Intendanz) gemeinschaftlich sich geltend machen. Er ist milder, je nachdem er mehr südlich; härter und die Mitglieder zwickender, je nachdem er östlicher ist.

Nordost stellt sich da ein, wo man einen wandernder Direkteur durch eine Oberdirektion zu veredlen trachtet. Der Direkteur wird der Geschorne, und die Darsteller müssen ihre Wolle liefern.

Nord-West pfeift da einher, wo im Schiffbruche eine aufgelosete Gesellschaft sich durch eine willkürlich gewählte Komitte zu erhalten trachtet. Bei der geringsten Veränderung sucht jeder ausgehungert das Weite, und die Stadt behält die gemachten Schulden.

Süd-Nord endlich, ein an und für sich unnatürlicher Wind, herrscht da, wo ein Hof die Kunst einem Direkteur überliefert. Sturm und Hitze verdrängen sich abwechselnd.

(Die Fortsetzung folgt.)

Unerwarteter Erfolg einer Fugenkomposition.

(Aus dem Leben.)

Ein neu angestellter Organist in einer Provinzialstadt führte beim Antritte seines Amtes eine Kantate von eigener Komposition auf, in der nach einigen einfachen Chören und dergleichen eine tüchtige Fuge folgte. Sie wurde auch bei verdoppelter Anstrengung des Dirigenten gut ausgeführt. Unten in der Kirche aber erhob sich unter den ehren- doch nicht musikfesten Bürgern ein steigendes Murmeln und Kopfschütteln. „Nu sin se rut" (nun sind sie heraus) hiefs es, als die zweite und dritte Stimme nach der alten Marpurgs Regel auf Dissonanzen eintraten: „kiek, wie hä tieht," hörte ein Nahestehender, als der Direktor bei einer engern Durchführung eifriger taktirte, „'s giht man nich, hä kann ja nischt."

x.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. Juny 1824.

Den 1. Im Schauspielhause: 1) Rose, die Müllerin, Musik vom A. Baron v. Lauer; 2) Der Bar und der Bassa, Musik von K. Blum.
— 4. Im Opernhause: Elisabeth, Königin von England, Musik von Rossini.
— 5. Im Schauspielhause: Die Heirath im zwölften Jahre, Musik von K. Blum.
— 6. Im Opernhause: Preciose, Musik von K. M. v. Weber.
Im Schauspielhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 7. Im Opernhause: Elisabeth, Königin von England.
— 11. Im Schauspielhause: Riquet der Haarbuschel, Musik von K. Blum.
— 13. Im Schauspielhause: 1) Das verborgene Fenster, oder: Ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt; 2) Riquet der Haarbuschel, Musik von K. Blum.
— 14. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.
— 15. Im Opernhause: Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 17. Im Opernhause: Die Waise und der Mörder, Musik von J. Seyfried.
— 18. Im Opernhause: 1) Elisabeth, Königin von England, Musik von F. Rossini; 2) Die glückliche Rückkehr, Ballet von Telle, Musik von Gürrlich.
— 20. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest, Musik vom Ritter v. Winter.
Im Schauspielhause: Der Bar und der Bassa, Musik von K. Blum.
— 21. Im Opernhause: 1) Die Wiener in Berlin; 2) Violin-Konzert, von Lafont; 3) Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 22. Im Schauspielhause: 1) Die Wiener in Berlin; 2) Riquet der Haarbuschel, Musik von K. Blum.
— 24. Im Opernhause: Die Wiener in Berlin.
— 25. Im Opernhause: Die Zauberflöte, Musik von Mozart.
— 27. Im Opernhause: Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 30. Im Schauspielhause: Riquet der Haarbüschel. Musik von K. Blum.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8. July — Nro. 27. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Elementargedanken über die Vereinigung der Poesie mit der Musik.

Ueber diesen Gegenstand erschöpfend schreiben zu wollen, hieße im Grunde nichts anders als eine vollständige Lehre beider Künste aufstellen; denn so scheinbar getrennt manches steht, würden sich dennoch für die verschiedenartigsten Kunstformen in beiden Gebieten Beziehungen, Analogien und Korrelate auffinden lassen. Uns sei es hier nur vergönnt, einiges anzudeuten, was sich aus vielfältiger Erfahrung für uns zum Gesetze gebildet. Dabei setze ich voraus, daß ich nicht zur Verantwortung über manche Lücke in der Aufstellung meiner Behauptungen gezogen werden darf, wiewohl ich jeder Inkonsequenz die man mir nachweist, selbst das Verdammungsurtheil sprechen werde. Es sei mir nun vergönnt, hier zu verfahren wie ein geübter Mathematiker, der schon Geübtern etwas darthut; er wird in der Auflösung seiner Formeln manche Brücke zu schlagen unterlassen und dreist springen, weil er voraussetzen darf, daß man ihm dennoch zu folgen Kraft besitzt. Der Raum dieses Blattes wäre ja auch für ein Verfahren, welches sich zu sehr ins Konkrete einlassen wollte, zu beschränkt. —

Die Musik ist wesentlich diejenige Kunst, welche die Empfindung am reinsten darstellt, gesondert von aller Betrachtung. Ihr Material selbst, der Ton, ist an und für sich schon etwas schönes, in noch höherem Grade, wie die Farbe für sich ebenfalls schon eine gewisse Kunstbedeutung hat. Sie verhalten sich zu einander, Ton und Farbe, wie die Sinne mit denen sie aufgefaßt werden; denn das Ohr ist der edelste, reinste, und am feinsten unterscheidende (?) u. die unmittelbare Vermittelung des Sinnlichen und Geistigen, indem es durch die Sprache den Gedanken in seiner Reinheit aufzufassen vermag. In dieser Beziehung ist auch die Kunst, die rein durch den Sinn des Ohrs aufgefaßt wird, die edelste und reinste und am wenigsten des Mißbrauchs und der Verirrung fähig. Ihr Gebiet ist ihr durch den abgeschlossenen Sinn des Ohrs so fest angewiesen, daß sie dieses nie zu verlassen vermag, sondern nur in ihren Mitteln sich selbst darzustellen irren kann (wenn z. B. heut zu Tage Sänger Instrumente und Klavieristen Equilibristen vorstellen wollen.) Ferner hat die Musik noch das Eigenthümliche, daß sie kein Gleichniß in der lebendigen Natur findet, wo nur Geräusch existirt, keine Töne. Ein gewisser Erfahrungsmaaßstab aus der Wirklichkeit, den man bei allen andern Künsten anlangen kann (freilich geschieht's oft verkehrt genug und hat den häufig sonderbar geführten Streit über Natur in der Kunst veranlaßt) fällt also bei ihr ganz weg. Deswegen aber haben diejenigen, die sie nicht ausüben, oft auch so ganz verkehrte Begriffe von ihr, daß sie gar nicht musikalisch denken und die Musik selbst nicht anders auffassen können, als Thiere, die den Ruf und die Stimme ihres Herren kennen. *) Und darin ist der Grund zu suchen, warum für Musik so unverständig gedichtet worden; daß von Musikern selbst oft so einsichtslos bei der Wahl ihrer poetischen Grundlage verfahren wird, liegt weniger im Mangel der Kenntniß ihrer musika-

*) Ich gebe ein Beispiel statt vieler. Man spricht über Glucks Alceste, und es bemerkte Jemand sehr richtig die Schwäche des 2ten Akts der sich in einem unendlichen Duett hamlungslos und wirkungslahmend hinzog. Ein sonst gebildeter, in einsichtsvoller Mann erwiederte darauf: „das ist ja eben die großartige Weise der höchsten Meister in der Musik, nicht von Einem zum Andern zu springen, sondern Eines auf die verschiedenartigste Weise zu behandeln, wie hier ein Thema fugenartig beleuchtet und durchgesponnen wird.“ Ipsissima verba. Läßt sich tollerer Unsinn erfinden?

lischen Mittel, als in ungeübter Beurtheilungskraft dichterischer Werke, da sich diese nicht augenblicklich auf Musik selbst, sondern nur auf höhere Gesetze der Musik beziehen lassen, deren sich die Jünger dieser Kunst nicht immer bewufst sind, obwohl sie die Klippen ihrer Irrbahn oft durch geübten Sinn zu vermeiden wissen. (Hierher gehören z. B. die mifsgebornen Zwillinge von Kompositionen der Schillerschen Glocke durch Hurka und Romberg.)

Wir wollen jetzt versuchen einige allgemeine Grundsätze aufzustellen, nach denen der Dichter zu erfahren habe, um dem Musiker ein etwa tragende Grundlage, keine hemmende Fessel zu sein.

Der Musik, als Kunst der reinsten Empfindung, geht die Fähigkeit ab, irgend einen Gedanken der Verstandeswelt auszudrücken. Wer diesen Grundsatz nicht vor Augen hat, kann ewig nie ein musikalisches Gedicht liefern. Gedanken dieser Art lassen sich nur deklamiren, nicht komponiren, d. h. sie können nur in der Stimmung einer Person, die sie eben aussprechen will, aufgefafst werden, sind aber an und für sich ganz unmusikalisch. Z. B. „Entbehre und genirbe." Einzeln hingestellt weifs die Musik mit diesen Worten gar nichts anzufangen. Verhältnisse können indessen einen Charakter der Musik bestimmen, wozu sie die zufälligen Grundstriche werden. Es könnte z. B. Sarastro diese Worte mit Ernst an Tamino richten; oder auch ein schalkhaftes Mädchen könnte ihren verlangenden Liebhaber nekken. Man sieht also leicht, dafs die Musik durchaus nichts von dem Gedanken selbst, sondern nur den Charakter der Person, die sie ausspricht, ausdrückt. Allein selbst dies ist nicht immer möglich. Denn die Musik ist eine Kunst der Zeit und giebt ihre Eindrücke in einer Folge von Tönen, deren jeder einzelne ein lebendiger Theil des Ausdrucks ist. Bei der Poesie dagegen drängen alle Theile nur, auf einen Moment der Auffassung hin, der an sich untheilbar ist, und die Zeit, unter der sich dieser Moment der Auffassung ausbildet, erscheint nur als Accessorium. Wenn daher ein Gedanke des Verstandes mit mehren Worten oder gar Perioden ausgedrückt ist, so wird er der Musik in jedem Fall unzugänglich, weil man bei der Ausdehnung, die sie nothwendig haben mufs, den Faden verlieren würde. *) Man mache z. B. den Versuch, irgend eine philosophische Definizion zu komponiren, die denn doch auch einem Weisen, oder scherzhaft einem persifflirenden Charakter in den Mund gelegt werden könnte, und man wird sehn, wie weit man kommt.

Dasjenige Gebiet der Poesie in welchem sie mit dem Reiche des Gedanken zusammenstofst mufs also, als dem, womit sie an das Reich der Musik gränzt, schnurgrade entgegen, durchaus vermieden werden.

Man sollte meinen, unsern heutigen gedankenarmen Poeten müsse die Befolgung dieser Regel sehr leicht werden. Allein in der That wird die Dichtung dadurch sehr erschwert, wenn sie nämlich noch irgend darauf Anspruch machen will, selbständig etwas zu gelten. Denn durch die Entfernung aus dem bezeichneten Gebiete, gehn ihr auch eine Menge von Zuständen verloren, mit denen der selbständige Dichter variiren kann. Und mit diesen verliert sie zugleich eine Masse von Wortformen, so dafs sie in ihren äufsern Mitteln sogar sehr beschränkt wird. Nach der Abscheidung des Gedankengehalts bleibt ihr nämlich nur das der Empfindung, und zwar der unmittelbaren, nicht einer solchen die sich erst durch eine Kette von Schlüssen erzeugt und auf diese Art mehr ein Resultat der Vernunft, eine durchgehende Farbe des Gemüths, oder Lebensansicht wird. Um deutlich zu sein, gebe ich wieder Beispiele: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel gröfstes aber ist die Schuld." Ein so tiefer Ernst in diesen Worten liegt, so kann man doch nicht behaupten dafs sich etwas als unmittelbare Empfindung daraus gestalte, was die Musik aufgreifen könne. Man könnte wohl als Hintergrund eine ernste, hohe Seelenkräfte bewegende Musik dazu annehmen. Doch würde selbst diese einer gröfsern Ausdehnung bedurfen, als ihr die Worte zulassen, wenn die Wirkung entscheidend hervorgebracht sein soll.

*) Ich mufs hier bitten, nicht zu glauben, dafs ich mit Lessing im sonst so scharfsinnigen und belehrenden Laokoon einseitig und unverständlich behaupten wolle, die Musik sei eine langsamere Kunst, als die Poesie. In der Poesie giebt es gar kein wesentliches Zeitmafs; daher sind beide Künste in dieser Beziehung inkommensurable Gröfsen, wie Scheffel und Meile.

te. Aus solchen Verhältnissen der Musik und Poesie, die nur allgemein an Zustände, nicht an Worte geknüpft sind, erzeugt sich das Melodram, über dessen Werth oder Unwerth und Zulassung zum künstlerischen Bürgerrechte hier nicht gesprochen werden soll noch kann. — Als ein zur zur Komposition ganz untaugliches Gedicht, das jedoch den schönsten musikalischen Hintergrund hat, muss ich hier, weil es ganz in diese Gattung passt, Schillers Hero und Leander nennen. Das ganze Gedicht athmet die musikalische Empfindung die es giebt, die Liebe. Allein die Form unter der sie ausgesprochen wird, ist viel zu fein und vielseitig nüancirt, als dass die Musik diesen Krümmungen nachgehen könnte. Als selbstständiges Gedicht ist es das schönste und ergreifendste; in Musik gesetzt, würde es erkalten und sterben, wie ein Fisch selbst im Paradiese nicht auf dem Lande leben könnte. Und das musikalische Gedicht muss eine Amphibie sein.

Wir nähern uns auf diesem Wege mehr und mehr dem Ziel unsrer Betrachtung; denn wir steigen nach und nach in das reine Gebiet der Empfindung hinauf. Die Poesie, sagte ich oben, habe eine Menge von Wortformen eingebüsst, indem sie sich aus dem bezeichneten Gebiete entfernt. Dies ist so zu verstehn: nicht nur im Ganzen, sondern auch bis ins Einzelne hinein, muss ein musikalisches Gedicht versuchen die Empfindung unmittelbar anzuregen. Denn die Musik ist, wie oben angemerkt, im kleinsten Zeittheilchen organisch und lebendig, und bleibt es um so mehr, je mehr auch das ihr zum Grunde liegende Gedicht diese Eigenschaft hat. Deshalb muss eine Menge von Worten, die nur Verstandesbegriffe bezeichnen, alle, die wenig oder gar keine sinnliche Anschauung geben, durchaus aus musikalischen Gedichten verbannt sein. Dahin rechne ich z. B. die Worte: Hinsicht, Ergebenheit, Möglichkeit, Anlass*); alle unbestimmte Verba, besonders wenn sie sich vielsilbig breittreten als: zubereiten, wiederherstellen, einhändigen; alle unmalerische Adjektive als: gehorsamst (komisch brauchbar wegen des tiefen Bücklings, den man dabei denken kann) eigenthümlich, gewissenhaft; und besonders gehäufte, vorzüglich lange Partikeln, von denen ich nur unmassgeblich und nichts destoweniger als Karrikaturen von Warnungstafeln hier aufstellen will.

(Der Schluss folgt.)

*) In der Uebersetzung der Alceste, wie man sie in Berlin giebt, fragt Herkules: Ist Anlass zum Gram hier vorhanden!!!

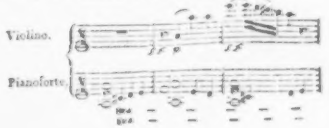
II.

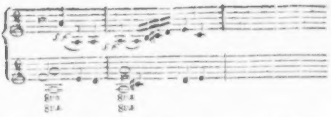
Recensionen.

Adagio ed Allegro agitato concertante, per il Pianoforte e Violino o Flauto, composto da G. Feul. Mantey, Barone di Dittmer. Op. 8. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Pr. 1 Thlr.

Ref. muss diese Komposition des Hrn. Dittmer, von dem er schon weit bessere kennt (z. B. eine in der oben genannten Handlung herausgegebene Fantasie mit Variationen auf „an Alexis etc.") eine leichtfertige nennen, nicht in Bezug auf ihren Charakter, sondern um das Verfahren zu bezeichnen, das der Komponist in ihr an den Tag gelegt hat. Man erlaubt sich wol in einer freundlichen, aber unkünstlerischen Stunde am Pianoforte eine Tändelei ohne Zweck, als — ein Paar Minuten zu verbringen; man spielt in solchen Momenten mit Anklängen dessen, was in edlern Stunden uns berührt hat, was in geweihtern unser ganzes Herz erfüllen würde — wer wäre so pedantisch streng, diese Art von behaglichem Nichtsthun verbieten zu wollen? Allein welcher Künstler von Selbstgefühl wird es der Mühe werth halten, einen solchen Scherz ernsthaft schwarz auf weiss hinzu schreiben? Und wer wollte gar dergleichen dem Publikum vorlegen?

Was Herr Dittmer uns hier bringt, ist nichts besseres. Einem rapiden Anfange (Allegro molto con fuoco, A-moll $\frac{4}{4}$) etwa in der Weise, wie die Ouvertüren zu Olimpia und Nurmahal (nach der neuen Bearbeitung) beginnen, folgt ein Satz

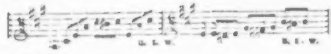




der auf etwas tief und schmerzlich oder schauerlich Empfundenes vorbereitet; der Nachsatz artet bald in einen gewöhnlichen Opernschluſs

aus und statt des Erwarteten, erhalten wir nun ein kurzes Adagio cantabile (A-dur $\frac{4}{4}$) und ein Allegro agitato (A-moll $\frac{4}{4}$) beide, besonders aber das Adagio zwar von angenehmer, weicher Kantilene, aber ohne besondern, gehaltenen Ausdruck, beide an den neuesten Kavatinen und Arietten-Stil streifend (als Beleg, giebt Ref. nur die eine Schlufsformel

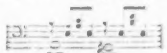
aus dem Agitato) und zum Schlusse wird in einem Brillante un poco piu mosso A-dur der erste Abschnitt des Allegrothema gegen lebhafte Triolenfiguren



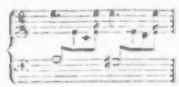
durchgeführt.

Doch würde Ref. aus dem bisher Gesagten nicht so streng über die Komposition geurtheilt haben — denn warum soll es nicht gestattet sein, auch ein in Süfslichkeit verschwimmendes Gefühl einmal zu malen — wenn der Komponist nicht selbst für diese so geringe Intention zu leicht gearbeitet hätte. Ein Tonstück für zwei Instrumente ist ein Dialog und selbst die Unterhaltung zweier Stutzer mufs, künstlerisch dargestellt, den Regeln des Dialogs entsprechen. Dahin gehört z. B. dafs jeder, was er nun einmal sagen will, auch bis zu Ende ausspreche, oder dafs im Dialoge in der vorausgesetzten Situation, Gemüthsbewegung u. s. w. ein Grund liege, ihn unterbrechen, oder vor dem Schlusse verstummen zu lassen; dahin gehört ferner, dafs, was schon von Einem ausgesprochen ist, vom Andern nur gesteigert — kräftiger, oder inniger — oder nach seiner Individualität motivirt, nicht aber unbedeutender wiederholt werden darf. Im musikalischen Dialog endlich, der vor dem dichterischen die Fähigkeit voraus hat, seine Personen zugleich und doch Verschiedenes reden zu lassen, ist wünschenswerth, dafs auch die Nebenrede (nach technischem Ausdrucke: die Begleitung) nicht beständig in vollkommner Unbedeutenheit beharre. Gegen diese gewifs anzuerkennenden Regeln ist nur zu häufig verstofsen.

Im Agitato S. 6 z. B. trägt das Pianoforte den Hauptsatz vor, überläfst aber S. 7. System 1. Takt 4 bis 10 den Schlufs desselben der Violin, die zuvor (nachdem sie selbst das Thema vollständig gegeben) den Vortrag des Pianoforte nicht einmal begleitend unterstützt hatte; und dieser Eintritt ist um so unzweckmäfsiger, da gleich im folgenden Takte, die Violin als Hauptstimme den Seitensatz ergreift. Ungünstig wirkt es auch in diesem Abschnitte (nach unserer zweiten Regel) dafs das Thema erst von der gesangreicheren Violin u. mit vollstimmender Pianofortebegleitung vorgetragen,



dann aber vom Pforte allein und gegen das Vorangeschickte ziemlich dürftig



wiederholt wird. Fast durchgängig besteht endlich die Begleitung in gewöhnlich gebrochenen Akkorden und nur das Finale (Allegrobrillante) macht hiervon eine Ausnahme.

Die Violinstimme ist nicht nur über der Pianofortepartie mit abgedruckt, sondern auch besonders beigefügt und für den beschränktern Umfang der Flöte zweckmäfsig in einer zweiten Bei-

lage arrangirt. Die Ausführung ist für alle drei Instrumente, besonders aber das Pianoforte, leicht. Stich und Papier sind gut.

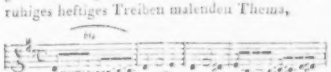
A. Z.

Ouvertüre zu dem Schauspiele Ludwig der Baier, komponirt, für das Pianoforte zu 4 Händen, eingerichtet etc. von G. F. Mantey, Baron von Dittmer, op. 9. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Preis 20 Gr.

Eine Ouvertüre ist bestimmt den Hörer auf das Kunstwerk das ihr folgen soll, vorzubereiten. Dies kann sie auf zwiefachem Wege: einmal, indem sie den Zustand malt, welcher dem im Hauptwerke darzustellenden vorangegangen ist, (wie z. B. die Ouvertüre zu Iphigenia auf Tauris den Sturm, welcher den Orest an das Land geworfen hat.) Dann aber dadurch, dafs sie die Grundidee des nachfolgenden Kunstwerks geistig darstellt. In dieser Auffassung gilt uns die Ouvertüre als dasjenige Werk, in welchem der Komponist seine letzte und kräftigste Anschauung vom Ganzen niedergelegt hat. So finden wir in Beethovens Ouvertüren zu Koriolan und Egmont, in der erstern jeden Charakterzug des Helden, der den wesentlichen Inhalt des Stückes ausmacht; in der letztern jedes Motiv des unsterblichen Trauerspiels und es ist gleichsam nur die herrliche Bestätigung dessen, was der Tondichter in der Ouvertüre überzeugend verkündet hat, wenn am Schlusse des Trauerspiels der letze Satz der Ouverture als Siegsymphonie wiederkehrt.

Nicht so ernstlich hat es der Komponist mit der vorliegenden Komposition gemeint. So wenig das Uhlandsche Schauspiel, Ludwig der Baier, mit einer Schöpfung unsers Göthe verglichen werden darf, so bietet es doch Charaktere und Situationen, die an und für sich und in ihren Gegensätzen interessant, die inhaltsreich genug sind, um zu einer vortrefflichen Charakter-Ouvertüre Stoff und — wenn man überhaupt dabei auf das Werk eingeht — Begeisterung zu verleihen. Der milde, in Bewufstsein der Gerechtigkeit seiner Sache, so heldenstarke und doch wieder so edelmüthige und freundliche Ludwig — sein hochfahrender ungerechter und im Grunde seines Charakters doch edelsinniger Gegner Friedrich — Friedrichs zorniger Bruder, von Jugend auf der Rache geweiht und Friedrichs Gattin Isabella, von Liebe und Stolz in südlicher Flamme glühend, die Friedrichs Niederlage beweinte, bis ihre schönen Augen in Thränen starben — das Wiederfinden der Gatten, sie erblindet, er von der stolzen Höhe seines Glücks herabgestürzt, in seinen hochfahrenden Planen unheilbar gelähmt, aber nun erst sich edler und grofsherziger erhebend als je: o Himmel, was hätte das für eine Ouvertüre geben können!

Der Komponist scheint die seinige geschrieben zu haben, ehe er von dem Inhalte des Werkes erfüllt und durchdrungen, ehe derselbe in ihm zu musikalischen Ideen geworden war und diese sich zu Einem Ganzen verschmolzen hatten. Daher findet sich in seiner Ouvertüre nur der Anklang der allgemeinen Richtung, die man bei einer blos flüchtigen Auffassung des Schauspiels entnimmt. Nach einem Maestoso-Eingange (D-dur $\frac{4}{4}$) beginnt ein Allegro-Assai (D-dur $\frac{2}{4}$) mit einem unruhiges heftiges Treiben malenden Thema,

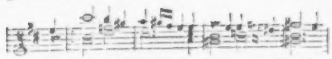


das späterhin zu dem Satze

gut durch- und mit effektvoller Modulation

als Hauptsatz zu Ende geführt wird. Wenn auch dieser Satz nur allgemein das kriegerische unruhige Wogen und Treiben ausspricht, in dem sich das Schauspiel bewegt, so verdient doch schon diese Charakteristik Lob. Leider mufs Ref. dage-

gen dem Seitensatze



und seiner Fortführung jede Bedeutung für das Schauspiel absprechen. Unverkennbar ist dem Komponisten schon hier die Idee des Ganzen erloschen und statt ein eigenthümlich bedeutungvolles Werk zu werden, hat sich ihm die Ouvertüre nur nach den Gesetzen allgemeiner Schönheit geformt. Nach diesen mufs denn namentlich auf einen kräftigern, ein sanfter Satz folgen, um dem Geiste des Hörers durch Beschäftigung in Gegensätzen unterhaltend zu bleiben.

Für eine solche Unterhaltung ist nun die Ouvertüre, so wie sie gewöhnlich geschrieben wird und hier geschrieben ist, die geeigneteste Form; der grofsen Anzahl Musikfreunde, welche sich mit Kompositionen von mannichfaltigem und doch nicht zerstücktem Inhalte, von einer gewissen Kraft, ohne zu grofser Ausdehnung zu beschäftigen lieben, kann Ref. die Ouvertüre des Herrn Dittmer mit voller Ueberzeugung empfehlen, ausgezeichnet vor den meisten, die jetzt geschrieben werden, selbst vor denen berühmter Meister, durch einheitvolle Haltung. Was über Modulation und Melodie noch lobend zu sagen wäre, kann schon aus den obigen Einschaltungen entnommen werden.

Die Einrichtung für 4 Hände ist zweckmäfsig und bietet für beide Spieler nur unbedeutende Schwierigkeiten. Die Ausstattung ist, wie bei allen Werken der Verlags-Handlung, welche dem Ref. zu Gesichte gekommen sind, geschmackvoll.

III.

Korrespondenz.

(Verspätet.)

Berlin im Juni.

Dieser Monat war ungewöhnlich ergiebig an musikalisch-dramatischen Neuigkeiten. Er brachte uns, ausser der Oper: „Elisabeth von Rossini,“ — über welche bereits Bericht erstattet wurde, — deren noch drei, nämlich: am 9ten Kiaking, grofses pantomimisches Ballet in 3 Aufzügen, von Titus, mit Musik von verschiedenen berühmten Tonkünstlern, durch Herrn Kapellmeister Gyrowetz geordnet; am 11ten Prinz Riquet der Haarbüschel, Zauber-Oper in 2 Abtheilungen, frei nach Riquet a la houpe, von Brazier, und nach dem bekannten Mährchen bearbeitet und in Musik gesetzt von Karl Blum: am 14ten die Wiener in Berlin, Posse mit Gesang in 1 Aufzug von K. von Holtei.

Das Ballet Kiaking war mit aller Pracht, mit allem Glanz ausgestattet, an welche uns die königliche General-Intendanz bey dergleichen Vorstellungen gewöhnt hat. — Ob diese Gewöhnung nicht schon in Verwöhnung übergegangen ist, bleibe hier unerörtert. — Die Dekorationen von Gropius, Köhler und Gerst gemalt, darf man mit Recht gelungen nennen. Die Kostüme stehen ihnen nicht nach, sind aber, trotz einer besonders glücklichen Wahl der Farben, nicht eben kleidsam, da sie, der treuen Nachbildung chinesischer Landestracht zu Folge, durchweg an Karikatur streifen. — Der Erfindung selbst können wir nicht viel Rühmliches nachsagen. Der Stoff ist verbraucht, ohne Interesse, ohne Verwickelung, ohne überraschende Momente u. dgl., wodurch ihm die Haupterfodernisse der mimischen Darstellung abgehen. Nicht so die Tänze, zumal jene, wo das gesammte Balletpersonal wirkt; in ihnen hat Herr Titus eine grofse Mannigfaltigkeit, Sach- und Effektkenntnifs entwickelt und sie auf diese Weise zum Glanzpunkte des Ballets erhoben. Schade, dafs dieser allgemeinen Tänze zu viele und diese vielen zu lang sind. Mit dem zweiten Aufzuge schliefst die Handlung und im dritten wird dem Zuschauer nur ein sogenanntes Krönungs- und Laternenfest vorgeführt, an dessen Hälfte sein geblendetes Auge sich mehr als satt sehen würde. — Das Gefecht im zweiten Aufzug wurde mit vieler Gewandheit und Präzision ausgeführt und gab Veranlassung zu mehren schönen Gruppirungen; besonders zeichnete sich Herr Hoguet in selbigem aus, welcher in einem Doppelkampfe mit zwei Schwerdtern seine Geschicklichkeit in einem hohen Grade geltend zu machen wufste. Wir können uns bei dieser Gelegenheit nicht enthalten den Wunsch auszusprechen, Ballets auf unsere Bühne verpflanzt zu sehen, die durch eine gut

erfundene, sinnig durchgeführte Handlung das Interesse des Zuschauers erwecken und dem Mimen Gelegenheit darbieten sein Talent nicht allein mit den Füßen zu beurkunden. Diese immerwährenden Wiederholungen, dieses ewige Einerlei in allen Pas de deux, Pas de trois etc. müssen zuletzt das Publikum anwidern und es ganz für das Ballet erkalten, wovon sich, dünkt uns, schon häufig genug Spuren wahrnehmen lassen. — Die Seele des Ganzen fehlt, ein tüchtiger Ballettmeister, und wird dieser nicht für unser Kunstinstitut gewonnen, so dürfte es — wenigstens was die Kunst betrifft, — seinem Verfalle schnell entgegenreifen, da die Ballets, welche unsern großen Opern zur Ausschmückung dienen sollen, in ihrer stets wiederkehrenden Form zu langweilen beginnen und nicht selten die Handlung auf eine störende Weise unterbrechen. — Die berühmten Tonkünstler, aus deren Werken Herr Kapellmeister Gyrowetz die Musik zum Kiaking zusammengesetzt hat, sind nicht genannt. Rossinis Manier und dessen Tonschöpfungen herrschen jedoch darin vor, auch glauben wir in mehren Stellen Herrn Gyrowetz eigene Kompositionen erkannt zu haben; ihm bleibt, in jedem Fall das Verdienst einer recht lieblichen, wohlgeordneten Kompilation, die man gern mit anhört und welche den Situationen vollkommen angemessen ist. — Mehr läßt sich von Potpourris der Art nicht sagen.

Prinz Riquet der Haarbüschel, Zauberoper??? in zwei Abtheilungen von Herrn Karl Blum, ist eine Erscheinung eigener Art, die es schwer sein dürfte, zu irgend einer Opergattung bisheriger Art zu zählen. Eine Zauberoper ist dieses Kunstprodukt wohl am allerwenigsten, denn dazu fehlen ihm die beiden Haupterfordernisse, der Zauber und die Identität der Oper selbst. — Von einer Zauberoper ist, glauben wir, das Publikum berechtigt, etwas mehr zu erwarten, als einen Muschelwagen mit Krebsen bespannt, der langsam über die Bühne gezogen wird, die Umwandlung der schönen Apfelgrün, aus einer höchst einfältigen, in eine eben so geistreiche Prinzessin, und die des einäugigen, buckelichten Riquets in einen wohlgestalteten, einnehmenden Jüngling. Noch weniger aber eignet sich die musikalische Behandlung des Stoffes zu dieser Benennung, denn eine einzige hervorstechende Gesangpartie unter der Umgebung von lauter Zerrbildern, die sich nur innerhalb des niedrig-Komischen bewegen und uns in keinem mehrstimmigen Gesangstücke Etwas hören lassen, was die Gränzlinie gewöhnlicher Lieder überschreitet, kann wohl nicht mit einer Oper in die Schranken treten? — Wir würden deshalb nicht einmal Prinz Riquet den Haarbüschel unter der Rubrik der Singspiele gelten lassen, sondern ihm gleich dem beliebten: „Bär und Bassa," seine Stelle unter den Burlesken, als: „Feen-Burleske mit Gesang," anweisen. — Trotz dem, was der Herr Bearbeiter und Komponist den auswärtigen Bühnendirektionen in der Spener'schen Zeitung No. 149 sagt, können wir keine andere Meinung gewinnen, als daß in der Bearbeitung selbst die Tendenz des Stückes verfehlt ist; denn soll dem französischen Original nach, wohl diese Posse etwas anders als Parodie sein? Hierzu und zur Satyre eignet sie sich besonders, und es ist bekannt, daß sie vorzüglich der vielen witzigen Anspielungen wegen, welche das Original auf die damalige französische Regierung enthält, so viel Glück in Paris machte. Diese Anspielungen konnten füglich nicht in's Deutsche übertragen werden; dadurch verschwindet aber auch der eigentliche Zweck der Wahl des, an sich trivialen, Stoffes, und wir werden ganz in die glückliche Zeit der Kindheit zurückgeführt, wo uns noch ein solches Feenmährchen höchst ergötzlich und inhaltreich erschien. Diese seeligen Tage sind vorüber, indessen scheint das Publikum sie sich mit Vergnügen in's Gedächtniß zurückgerufen, und ein besonderes Wohlgefallen an denen, ihm der Reihe nach vorgeführten, Karrikaturen gefunden zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Kalender-Gaben, von J. K. Marckwort.

(Fortsetzung.)

III.

Theater-Wetter.

Obgleich die Winde mit zur Witterung gehören, so sind sie doch die eigentliche Witterung nicht selbst, welche unter: Sonnenschein, trübem Wetter, Nebel, Kälte, Reif, Frost, Regen, Gewitter und Erdbeben begriffen wird.

Im Sonnenscheine stehen gewöhnlich erste Sängerinnen und Liebhaberinnen. — Sie sollten stets, um ihre Seele vor Sommerflecken zu bewahren, sich mit einem grofsrandigen Hute der Demuth und Unschuld zu bedecken bedacht sein. Unter Demuth wird aber nicht die Larve der allerunterthänigsten Geschmeidigkeit, sondern das kräftige Selbstgefühl verstanden, dem Genius der Kunst, und nicht dem Beifalle der Menge anzugehören: unter Unschuld ist nicht die verlorne sondern die sich bewahrende gemeint. — Wehe aber der Kunst, wenn bei diesem abgelegten Schirmhute die übrigen Mitglieder vom Sonnenscheine solcher entschleiert feurigen Augen abhängen! Es ist besser, bei einem herumziehenden Direkteur unter einer nordischen Windsbraut als in der Nähe solches arkadischen Sonnenscheines zu leben.

Trübes Wetter tritt ein, wenn die Mitglieder sich nach einer bessern Anstellung, oder die Direktionen sich nach bessern Mitgliedern umsehen.

Im Nebel werden alle Kabalen geschmiedet. Direktionen so wohl als Mitglieder können sich dieser unangenehmsten Witterung, die gewöhnlich Abends einzutreten pflegt, nicht entheben.

Kälte ist die natürliche Athmosphäre des Publikums; wird diese nicht durch die Sonnenstralen der Kunst erwärmt, so ergiefst sie sich über die Künstler, verursacht Reif, und im stärkern Grade sogar Frost, wodurch das jugendliche Sprossen und Blütentreiben der Ausübung getödtet wird.

Regen ist doppelten Wesens: er ergiefst sich über Sänger und Darsteller mit Sonetten, Blumen und Kränzen, aber auch mit — — doch pfui!! freundlichen Gebern, auch wenn ihre Kräfte schwächer als ihr guter Wille sein sollte, mit solcher schadenfrohen Entmenschung zu begegnen.

Gewitter sammeln sich aus der elektrischen Materie, welche die Anzieh-Kraft des Darstellers der Brust des Zuhörers zu entlocken vermag. Um dieses elektrische Feuer aber beisammen zu halten, scheinen durchaus Fuchsschwänze dabei nöthig zu sein.

Ein solches vermittelst der Fuchsschwänze gesteigertes Gewitter bricht zu gewissen Perioden in ein erschütterndes Beifall-Gedonner los. — Zuweilen schlagen solche Gewitter ein, wenn nämlich das elektrische Feuer des Publikums auf entgegengesetztem Wege durch Missfallen sich entwickelt hat; wozu jedoch eine grofsere Anzahl Fuchsschwänze erforderlich ist, um dieses kalte Feuer zum Ausbruche zu konzentriren.

Erdbeben entstehet durch einen Kampf verborgener Elemente: beim Theater, wenn Missfall- und Beifall-Wuth mit einander um die Oberhand kämpfen. — Wie denn beim Erdbeben gewisse Thiere die Haare sträuben und in ein Geheule gerathen, so scheint denn auch beim Theater-Erdbeben das Lärmen und Getöse jener Menge füglich mit dem Geheule wilder Thiere verglichen werden zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. Juli — Nro. 28. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Elementargedanken über die Vereinigung der Poesie mit der Musik.

(Schluſs.)

Ich treibe den wortverlegenen Dichter mehr und mehr in die Enge, und den Vortheil gedankenarm sein zu dürfen, kauft er unmäſsig theuer durch Wortarmuth. Vollends aber wird er jetzt in Angst gerathen, wenn ich nach den vielen Verboten nun ein Gebot ergehen lasse, nach dem er nur wohltönende, sinnlich bezeichnende Worte gebrauchen darf. Zur nähern Verständniſs theile ich diese am besten in 3 Klassen ein. Nämlich erstlich in solche, die einen Gemüths- und Empfindungszustand unmittelbar oder symbolisch bezeichnen. Zweitens in solche, die eine sinnliche Anschauung geben und durch diese mittelbar Empfindungen erregen; und drittens in solche, die durch ihren bloſsen Klang das Ohr musikalisch anregen und sich daher gut singen lassen; doch dürfen sie sich dadurch nie berechtigt glaubep, eine von den oben angeführten kontrebanden Eigenschaften zu haben. Ich bin, wie das Schema von Beispielen zeigen wird, hier die Leiter abwärts gestiegen, indem die erstern zur Musik am tauglichsten sind.

Zur ersten Klasse gehören die schönen Worte: Liebe, Wehmuth, Schmerz; und symbolisch ausdrückend Herz, Leben (gieb mir die Hand mein Leben), Brust, Thränen. — Von Zeitwörtern nenne ich sehnen, klagen, weinen und symbolisch brennen, dürsten, von Adjektiven erlaube man mir: bang, schwermüthig, selig und symbolisch einzig, heifs, hart.

Alle diese Worte sind fast selbst Musik; jedoch die symbolischen oder metaphorischen schon weniger, weil sie immer eine bestimmtere Erklärung voraus setzten, besonders die Adjektiven, die ich indeſs von dieser Art wählen muſste, weil sie am meisten in die folgende Klasse überspielen, die vorzüglich durch den Sinn des Auges unbestimmtere Empfindungen anregt. z. B. stralend.

Zur zweiten Klasse gehören die Substantiven Hoheit, Blitz, König, Löwe, Staub. Die Zeitworte: funkeln, stürzen, zerschmettern („zerschmettert mich zu Staub" Orest in der Iphigenia) die Adjektiva: leicht, flüchtig, schroff, schwarz, zackig.

Keines dieser Worte drückt eine Empfindung für sich aus; allein die Vorstellung wird aufs äuſserste lebhaft durch sie angeregt und so unter gegebenen Umständen eine Empfindung erzeugt, z. B. „Ein Blitz entzündet den Pallast." (Iphigenia.) Dies erweckt zunächst das Gefühl prächtigen Erstaunens, kann aber durch die Umstände zum Schrecken, ja Entsetzen gesteigert werden.

Endlich die dritte Klasse umfaſst alle Onomatopoetica, die jemehr sie ihren Laut durch die Vorstellungen des Ohrs erhalten um so brauchbarer für die Musik sind. Dahin gehört z. B. das Wort tönen selbst. Der Symmetrie wegen führe ich auch hier Haupt- Zeit- und Eigenschaftswörter an, sage aber vorher, daſs sie alle ein wenig in eine der beiden vorigen Klassen hinüberspielen, da sie meist aus der Auffassung des Ohrs und Auges zugleich entstehen, wie z. B. das unter No. 2. gehörige Blitz, wo Schnelle und Ton gemalt sind. — Zu den Beispielen:

1) Hauptworte: Gemurmel, Getöse, Urne, Wunder, Loos, Hauch.

2) Zeitwort: Brausen, tönen, rollen, klingen, flüstern und unzählige andre.

3) Eigenschaftsworte: hohl, schwer, stark, kräftig, fest, und die Partizipien der Zeitworte unter No. 2.

Die Zahl der Zeitworte ist die bei weiten bedeutendste. Wie diese Worte als Onomatopoetica in die Anschauung beider Sinne hineinspielen, sieht man am besten bei dem Zeitwort rollen, welches offenbar die gesehene Bewegung und das gehörte Geräusch durch seinen Klang wiederzugeben sucht. —

Ich habe bisher nur von Haupt-, Zeit- und Eigenschaftswörtern gesprochen. So bleiben uns, je nachdem man diesem oder jenem Grammatiker folgen will, noch fünf oder sechs Redetheile übrig. Mit eben so viel Zeilen hoffe ich sie zu absolviren, mit Ausnahme einiger Partikeln. Was die Adverbien anbelangt, so richten sich diese ganz nach den Adjektiven. Interjektionen sind schon von selbst Musik, wiewohl ganz unbestimmt, darum aber die besten. Denn nichts läfst sich besser komponiren als z. B. ah! Pronomina und Artikel erhalten die Bedeutung durch die Umstände. Das ausrufende „Ich selbst" in Glucks Alceste ist ein hoch musikalischer Moment und von dem tief einsichtsvollen Komponisten nicht übersehen worden.

Das Gerüst der Partikeln ist so, wie der Wegweiser der Präpositionen aus ganz dürrem Holz gezimmert, dem schwerlich irgend eine Blüthe entkeimt, unter der sich ein Ton der Frühlingssängerin Musik vernehmen liefse. Allein in der Hand des Dichters und Komponisten können am dürren Stab eines aber oder doch so gut Blumen hervorsprieſsen wie in Josephs Hand, als ihm Maria den Stab reichte. Aber nur dann, wenn die Partikel den plötzlichen Abgrund bezeichnet, an den uns Gefühle oder Gedanken geführt haben, oder wenn sie als Warnungstafel mitten auf die Bahn unsers Handelns gestellt wird; oder überhaupt wenn sie einen bedeutenden Incisionspunkt der Handlung oder Empfindung bildet. Beispiele werden dies deutlicher machen. Die Partikel allein macht gewifs wenig musikalischen Eindruck, wenn es z. B. heifst: „Er zielte, allein zu hoch," weil uns das Wort allein keine bedeutende Trennung von Verhältnissen bezeichnet. Wenn es aber hiefse: Er stürzt ihr aus Herz, doch sie stöfst ihn zurück; so wirkt dieses doch für sich schon als das Gegentheil des ganzen vorhergehenden Satzes und kann, musikalisch unterstützt, höchst bedeutend werden. Dies sind die Fälle, in denen der französische Tragiker mit Recht sein mais so gewaltig accentuirt; und in diesen Fällen kann der Komponist, vorzüglich im Recitativ, mit Recht einen gewaltigen Moment der Musik auf eine Partikel legen, da sie sonst als durchgehende Note betrachtet werden mufs, die nur wegen der Schnelligkeit des Weitergehens und weil man die Grundharmonien noch immer im Ohre hat, nicht dissonirt.

So weit hätte ich nun gezeigt, wie die Bausteine zu einem musikalischen Tempel zu behauen sind; und wenn es meine Absicht wäre, hier ein Buch zu schreiben, so wäre das erste Kapitel fertig. Allein die Grenzbestimmungen und Organisationsgesetze für die einzelnen Gattungen musikalischer Gedichte erfodern eine weitere Ausführung und tieferes Eingehen in die Aesthetik der Musik und Poesie überhaupt. Man erwarte also hier nichts von mir über das Lied, die Ballade, die Kantate, Motette, Oratorium, Oper, noch insbesondere über Arie, Recitativ, Chor und vielstimmige Solostücke; sondern nur noch einzelne Bemerkungen sende ich nach, um Mifsdeutung meiner Sätze zu verhüten.

Das hier über die Brauchbarkeit der Worte für die Musik Angedeutete, erstreckt sich wesentlich nur auf neue Musik. Die komische hat ihre Gränzen, denn sie kann ja eben in der Umkehrung der Gesetze ihre komische Seite haben. Beispiele fehlen nicht: z. B. der komponirte Ehekontrakt in così fan tutte. Wenn man mit J. P. F. Richter das Komische in die Umkehrung des Erhabenen setzt, so versteht sich das von selbst; doch liefse sich wenigstens an der Korrektheit dieser Ansicht, wenn sie auch im Ganzen das Richtige ausspricht, manches aussetzen, deshalb mufste ich diese Anmerkung machen.

Zweitens mufs ich anmerken, dafs alle meine Wegweiser, wenn man sich auch auf's genaueste nach ihnen richtet, dennoch nicht unbedingt auf

den rechten Weg führen, sondern nur vor der Strafse warnen, die schnurstraks in Sümpfe und Abgründe führt. Die höchste Wirkung liegt nur in der höhern Anwendung des poetischen Worts. Im Liede ist es der Gedanke, das Bild des Ganzen; in einem dramatischen Werke die Weltanschauung, die man in den Stoff gelegt hat, und die Art, wie diese durch wirkungsvolle Folge der Handlung zu Tage gefördert wird. — Hier ist auch der Grund zu suchen, weshalb ein ganzes Lied nach der Weise einer Strophe gesungen werden kann, ja mufs, wenn es Einheit in sich selbst hat. Denn die kleinen Nebenaccente müssen alle in der Idee des Ganzen aufgehen, und können durch einen guten Sänger immer nüancirt werden; dies loset man freilich nicht aus Solfeggien allein. Und hier ist die Brücke, die zur Kirchenmusik, und zu ihrem unergründlich festen Stil führt. Ihr einziges Ziel ist die Erhebung zur Gottheit. Und wie sich diese im Donnersturm verkünden kann, wie im Frühlingshauch, so kann in der Kirchenmusik bei den verschiedensten Formen der untergelegten Musik doch immer die eine Richtung hauptsächlich gehalten werden, in der uns das Ziel entgegen leuchtet. Es kommt eben so wenig auf die Einzelheit der Worte an, als es den Eindruck eines grofsen erhabenen Gebäudes stört, wenn der schimmernde Marmor der Säulen und Wände nicht symmetrisch geädert ist. — Damit schliefse ich, bitte jedoch gütige Leser über die Erlaubnifs, künftig noch dieses und jenes aphoristisch nachschicken zu dürfen. Giebt es doch Nachzügler bei dem geordnetsten Heere, so kann man sie wohl auch einem so wilden, als doch ernsthaft nach dem Ziel strebenden Kreuzfahrer-Haufen von Gedanken, wie die meinigen, vergeben.

L. Rellstab.

II.

Recensionen.

Kompositionen von Ferdinand Ries.

Riessche Kompositionen müssen vor allem klassifizirt werden; denn es giebt keinen so zweiseitigen — man möchte sagen, doppelzünigen Mann, als Herr Ries als Künstler ist. Wer die meisten seiner neuern Kompositionen, namentlich seine sogenannten Fantasien und Potpourri's von Rossinischen und andern Gewürzen ansieht, der mufs ihn für eines der modischen Talentmännerchen halten, allenfalls von mehr Pianoforteroutine, als einige andere — für den musikalischen Lakaien des modernsten und wässerigsten Thees. Angenehme, aber durchweg charakterlose Melodien, moderne, meist hundertmal gehörte, selten neue Figuren, eine gewisse Fülle, die aber nicht sowohl durch kräftige und reiche Modulation, als durch Vollgriffigkeit bewirkt ist, ein loser — oft sehr loser Zusammenhang, überall aber eine Behandlung, die von grofser Kenntnifs des Fortepiano zeigt; das wären die Züge, mit denen man diese Kompositionen bezeichnen könnte, aus denen man das obige Urtheil über den Komponisten abstrahiren müfste.

Wie erstaunt man aber, wenn man dann einige, besonders ältere Werke desselben Komponisten, (z. B. das herrliche Quatuor aus Es-dur*) kennen lernt, originell, grofsartig, voll Feuer, voll Empfindung, von der herrlichsten, einheitsvollsten Haltung, jede Melodie, jede Figur zugleich schön und charaktervoll, überall eine kräftige, oft neue, oft schlagende Modulation — wahre Meisterwerke. Dieser Ries ist ein reichbegabter, vollendet gebildeter Künstler, einer unserer verehrungswürdigsten Komponisten, der unentbehrliche Lehrer eines jeden, der sich für das Fortepiano eine vollendete Ausbildung geben will. Sind denn in dem Einen Körper dieses Mannes zwei Seelen, wie zu den zwei Körpern der platonischen Liebenden Eine Seele?

Ein so fähiger und bewährter Künstler kann nur durch Aeufserlichkeiten zu einer Verläugnung seines Genius, zu seiner unwürdigen Arbeiten verleitet werden. In ökonomischer Beziehung würde dieser Handlungsweise ein Irrthum zum Grunde liegen. Denn welcher Verleger würde nicht für die vortrefflichen Schöpfungen von Ries, die alle Moden des Tags und Jahres und hundert Generationen der leichtwiegenden Geschöpfgen von demselben Ries über-

*) Herausgegeben von Simrock in Bonn.

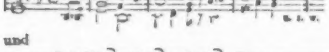
dauern, ohne bei ihrer Klarheit auch nur im Anfange ein kleineres Publikum befürchten zu lassen — welcher Verleger würde nicht für jene Arbeiten gern doppeltes Honorar geben? — Referent hat sich aus reinem Interesse für Herrn Ries vorgesetzt, seine Leistungen mit aufmerksamen Augen zu begleiten. Die leichte Waare wird er unter der Rubrik Zwerge von Ries klassifiziren und gerecht aber streng beurtheilen. Für diese an sich nicht dankbare Mühe wird er sich belohnt achten, wenn er bald Gelegenheit hat, bei einem Meisterwerke von Ries seine Verehrung für diesen Komponisten zu beurkunden.

Also

Zwerge von Ries.

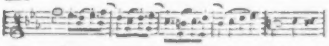
1) Second divertissement pour le Pianoforte composé par Ferd. Ries. Oeuvre 117. Berlin bei Schlesinger. Preis 16 Gr.

Die Einleitung (Larghetto, As-dur $\frac{4}{4}$) beginnt in einer, Herrn Ries eignen sanften Erhebung, hält sich in diesem Tone, empfindungsvoll und in einheitsvollem Gange bis zum Ende der Seite; hier reißt der Gedanke ab und es tritt ein neuer, ziemlich fremder, etwas heftigerer Satz ein, dem sich der erste wieder anschließt. Dieser Einleitung folgt nach einer verbindenden Kadenz ein Allegro (Es-r $\frac{4}{4}$) dessen Hauptgedanken

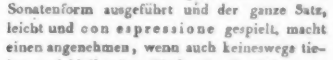


u. s. w.

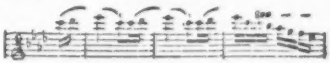
und

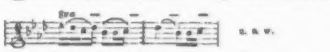


eben nicht neu, wenigstens durchaus nicht originell und charakteristisch, doch recht angenehm zu hören sind. Der Komponist hat sie frei in Sonatenform ausgeführt und der ganze Satz, leicht und con espressione gespielt, macht einen angenehmen, wenn auch keineswegs tiefen und bleibenden Eindruck. Fortführungen von einem zu einem andern Gedanken, wie (S. 8.)



die man hundert und noch hundertmal in den alltäglichsten Kompositionen gehört hat, sollte Herr Ries mehr vermeiden; eine gleiche modulatorische Fortführung findet sich im Finale (S. 12.); beide klingen nach: „bald fertig sein wollen." Der Schlußsatz selbst (As-dur $\frac{4}{4}$) ist ein flüchtiges, leicht gehaltenes Rondo, welchem Charakter ein zweiter Theil des Thema, wie dieser





u. s. w.

mit gewöhnlicher Begleitung im Quartsexten-Akkorde u. s. w. allenfalls hingehen mag.

Das ganze Tonstück, eines der besten unter obiger Rubrik, ist zwar ohne Originalität und Tiefe, aber gefällig und eignet sich besonders, mittelmäßig gebildete Schüler in einem etwas kräftigern und doch leichten Anschlage zu üben. Meistens ist nur die rechte Hand interessant und die linke mit alltäglicher Begleitung beschäftigt, doch S. 13 sind auch dieser ein Paar Laufer zuertheilt.

2) Il faut partir, Romance de Blangini, variée pour le Pforte par F. Ries. Op. 118. No. 1. Berlin bei Schlesinger. Preis 12 Gr.

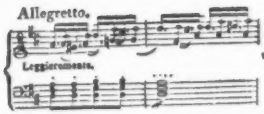
Eine schwächliche Zwerggeburt mit einem großen Kopfe — Thema. Das Thema (D $\frac{4}{4}$), 15 Takte in Moll und 15 in Dur, hat ganz den Ton der alten französischen Chansons, psalmodisch ein wenig langweilig, doch nicht ohne einen Grad von Empfindung; zur Begleitung des Minore durchwandert der Baß die Scala eine Oktave auf- dann abwärts.

Das Minore wird zuerst im Charakter der Introduktionen, pathetisch, fast großartig

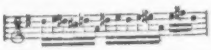
Grave.

u. s. w.

durchgeführt; dann folgt die erste Variation des Maggiore



eben so unpassend zur ersten Variation, als zum Text des Thema (Il faut partir pour la rive la plus lointaine et sans l'espoir de revenir) und dabei nicht einmal an sich neu oder schön. Ihr folgt die zweite Variation des Maggiore in gewöhnlichen Figuren, in denen Stellen, wie



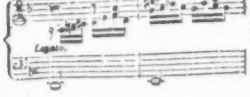
dem Ref. kleinlich und quälend scheinen. Solche Figuren in denen drei und drei Noten verbunden sind, heifsen übrigens mit Unrecht hier und in mancher andern neuern Komposition Sextolen. Die Sextole entsteht aus der Zergliederung der Triole, nämlich jedes ihrer Töne in zwei kleine

es werden also zwei und zwei

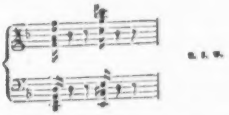
nicht, wie bei verbundenen Triolen, drei und drei ihrer Töne

an einander gebunden.

Es folgt nun eine recht interessante dreistimmige Variation des Minore, oben die Melodie, unten der schon beschriebene Bafs, beide durch eine gehende Mittelstimme



angenehm bewegt und dieser noch 2 Variationen des Maggiore (die erste ein alla Polacca) eine des Minore (marschartig), zwei des Maggiore, eine des Minore, die naiv genug nichts enthält, als die Akkordfolge des Thema



und ein aus dem Maggiore gewebtes Allegretto (𝄵) alle diese Piecen ohne eigenthümliche Bedeutung und Behandlung, zum Theil aber recht angenehm klingend.

(Fortsetzung folgt.)

III.

Korrespondenz.

(Fortsetzung.)

Berlin im Juni.

Wir sind weit entfernt, Herrn Blums Verdienste als Komponist für die Bühne schmälern zu wollen und erkennen solche für das Vaudeville und kleinere Singspiel gebührend an; die Zauberoper Prinz Riquet aber, wo er der Bearbeitung des Stoffes zufolge sich weder die eine noch die andere Gattung eigen machen konnte, finden wir minder gelungen, als seine übrige Kompositionen. Schon in der Ouvertüre vermissen wir Plan, Durchführung einer Hauptidee und Vorbereitung zum Ganzen. Abgerissene Gedanken, gezwungen an einander gereiht, verbreiten über dies Tonstück eine Undeutlichkeit, die auch der aufmerksamste Zuhörer nicht leicht entwirren und sich fragen wird: was der Tonsetzer damit sagen will? Mehre Stellen enthalten harte, dem Ohr nicht eben wohlthuende Rückungen in der Harmonie und mit der Führung des Basses können wir am aller wenigsten einverstanden sein; sie veranlafst Verstöfse gegen den Satz, weil Hr. Blum öfters seinem Fundamentalbafs die Mittel-

stimme, dieser aber den Grundton giebt. Es scheint überhaupt, als hätte er eine Vorliebe für diese Schreibart, da wir sie in allen seinen Werken, nebst einer Menge, den Gesang oft deckender, Läufe und Verzierungen in der ersten Violin vorherrschend finden. Ob er dadurch besondere Effekte zu gewinnen glaubt, wissen wir nicht, sollten aber meinen, Korrektheit des Satzes sei Grundbedingung jedes musikalischen Effektes. — Das Quartett No. 1. dürfte das gelungenste Musikstück des ersten Aufzugs sein: es bewegt sich bis zu Ende in einer ansprechenden, verständlichen Melodie und die Worte der Apfelgrün:

Macht ihnen meine Heirath Freude,
So wähle ich zu Männern — beide.“

sind besonders charakteristisch im Gesang gegeben. No. 2. der Anfang einer parodirten Bravourarie, und No. 3. das Lied der Apfelgrün, können dem Inhalte der Worte nach nur unbedeutend sein, und dienen, wie das Quintett und Chor No. 4. hie und da zur Erschütterung des Zwergfells. Eine Rüge über die Poesie gehört zwar nicht in diese Blätter. Stellen wie folgende:

„Das Herz vor Zorn will brechen,
Von dem, was mir geschah.“

und:

Wir eilen ihn zu rächen!
Fort zu Papa, Mama!“

Andere singen:

„Er sagt's Papa, Mama!

sind jedoch ein wenig zu arg, und müssen der Erfindung des Tonsetzers Fesseln anlegen. — Eine bedeutende Schwäche der vorliegenden Zauberoper, die aber wohl ihren Grund in der Behandlung des Stoffes von Seiten des französischen Dichters haben mag, ist, dafs gerade mit der Hauptperson, von der sie den Namen trägt, so stiefmütterlich verfahren wird. — Prinz Riquet erregt weder Interesse, noch greift er in die komische Wesenheit der Handlung anders als durch seine Mifsgestalt ein. Theilnahme für ihn zu erwecken wäre ein Haupterfordernifs gewesen, denn er soll, gleich dem Azor, durch seine Liebenswürdigkeit den abschreckenden Eindruck, den sein Aeufseres hervorbringt, nach und nach im Herzen der Geliebten vertilgen; wie dies aber geschieht, bleibt ein Räthsel, welches hier nur durch die Macht der Schneckenfee Karabosse gelost werden kann. Herr Blum hat seinem Riquet in der Arie No. 5. keine Gelegenheit gegeben, sich als Sänger hervorzuthun, ihn vielmehr durch die wenige Sorgfalt, mit der er dieselbe behandelte, dem Zuschauer noch gleichgültiger gemacht. — Ganz unbefriedigt liefs uns das Duett No. 7. zwischen Apfelgrün und Riquet, welches an und für sich die beste musikalische Situation in der Oper liefert, also auch dem Komponisten Gelegenheit darbietet, am erfolgreichsten auf das Publikum zu wirken. Herr Blum hat sie entschlüpfen, und uns in diesem Tonstück nichts weniger als den Kulminationspunkt seines Werkes errathen lassen. Begeistern können freilich die Worte:

„Einen holden Mädchens Kufs
Ist dem Verliebten Herzen schlufs“

nicht, aber warum wird überhaupt der schöne Moment in dem Apfelgrün durch diesen Kufs sich der schnellen Verwandlung bewufst wird, die mit ihren Geisteskräften vorgeht, nicht glücklicher vorbereitet und benutzt? — warum diesem Duett, das ohne alle Anregung an dem Zuhörer vorübergeht, noch ein Melodram als Aktschlufs beigefügt, nach welchem man den Vorhang nur mit Gleichgültigkeit und unbefriedigter Erwartung fallen sieht? — Von so einem routinirten Theaterdichter und Komponisten wie Hr. Blum wissen wir uns das nicht zu erklären. — Die nunmehr mit Anfang des zweiten Aufzugs folgende Arie der Apfelgrün in E g

„Nur in stiller Einsamkeit“ etc.

ist unfehlbar das gelungenste Tonstück der Oper und liefert uns den Beweis, dafs der geschätzte Komponist nur zu wollen braucht, um die gediegendsten, wohllautendsten Melodien zu schaffen. Hier ist keine Ueberladung, keine gewaltsame Rückung der Harmonie, keine Zerstückelung, sondern Ein Gufs, eine ohne Unterbrechung sinnig durchgeführte Kantilene, auf eine liebliche Weise durch reizende Solostellen der Violin ausgeschmückt.

(Schlufs folgt.)

IV.

Allerlei.

Erinnerung an J. F. Reichard.

(Zur Beilage.)

Eine Zeitung, verlangt man, soll zeitgemäfs sein. Man will damit bisweilen zu ihrem ausschliefslichen Inhalte Neues und Neuigkeiten bestimmen. Mag das Neue, wenn es überhaupt Erwähnung verdient, ein Vorrecht behaupten, welches das Aeltere zu seiner Zeit auch benutzt hat; dennoch darf uns für zeitgemäfs gelten, die Erinnerung an würdige Leistungen früherer Zeit hin und wieder zu erwecken und dem Strome der Gegenwart lebendige Quellen der Vergangenheit zuzuleiten. Was heifst denn überhaupt in der Kunst Gegenwart und Vergangenheit? Wo ist die Gränze der einen und der andern? Im Reiche des Geistes giebt es keine Gränze. Der Geist, das Leben der Menschheit sind nur Eins, ein durch alle Zeiten sich Fortbildendes. Die Welt und sich selbst zu erkennen, seine Kräfte, sein Leben an jener zu entfalten, das ist die Aufgabe des menschlichen Geistes in allen Individuen aller Zeiten und wenn wir dieses wahre ewige Leben des Menschen nicht überall erkennen, so ist das nur ein Beweis von der Unzulänglichkeit unserer Kräfte, auch in kleinen Regungen den grofsen alleinigen Trieb wahrzunehmen und auch die gröfsten und scheinbar entlegensten Gestalten von dem einigenden Gesichtspunkte aus zu kombiniren. Was wir aber so erkannt haben, das lebt vor unserm Geiste und was ihm lebt, das ist uns Gegenwart.

So allein begreifen wir auch den Namen, der mit Zaubermacht und Zauberglanz den Jüngling lockt: Unsterblichkeit. Der Jüngling ahnet, dafs zu grofs für diese Lebensspanne, was er in sich trägt. Seinem Namen — dem Zeichen seiner selbst — seinen Werken, wie er sie geschaffen, möcht' er ein langes Fortbestehn erringen. — Was ist ein Name, ein unbegriffenes Wort — was könnte er dem Unsterblichen gelten, der aus höherm Sein hernieder blickte, da der Körper selbst, das Eigenste, was der Erde zurückbleibt, ihm nichts mehr ist, ihm nicht sich erhält? Und welches Werk des Menschen bestünde in dem Leben und Glauze fort, die sein Schöpfer ihm verliehen? Die alten Dichter, denen das begeisterte Griechenland zujauchte, werden jetzt kaum von Einzelnen vernommen und geliebt; die Götterbilder, einst Anbetung der Welt — jetzt aus ihren Tempeln entführt, von ihren Altären gestürzt, in den Vorrathskammern der Kunst bedeutungslos neben einander gestellt. Und die flüchtigste der Künste, Musik — kaum und selten hundert Jahre lebt ein Werk der Tonkunst im Herzen und Andenken des Volkes!

Doch wohl uns, dafs dem so ist und dafs eine gesichertere Unsterblichkeit gewifs des Künstlers harrt. Der Mensch giebt nichts auf, was ihm noch etwas giebt. Ein Kunstwerk hat uns seine Bestimmung erfüllt, wenn es uns seine Idee gegeben, wenn es das angeregt hat, was von ihm in uns anzuregen war. Es wird verlassen, wenn es seinen Geist den Menschen eingehaucht hat; wer könnte Anderes erwarten, wer machte sich zu Anderm anheischig — wer, der freier Geistesregung sich selbst bewufst ist, könnte wünschen, dafs die lebendige Entwickelung des menschlichen Geistes an seinem Werk erstarrte, bei ihm still stände? Mag denn ein Name nach dem andern verhallen, ein Werk nach dem andern vergehen: Der Geist eines jeden wirkt fort. Was je gelebt hat, lebt unsterblich fort und erzeugt ins Unendliche Leben.

Dieser Unsterblichkeit ist auch Reichard gewifs, mag immerhin sein Name jetzt weniger genannt werden, mag auch sein Bild noch nicht unser Pantheon, den Konzertsaal zieren. Er ist unsterblich, denn er hat ein reiches Leben gelebt und reiches Leben angeregt. Reichard war nicht von den wenigen, deren ganzes Selbst sich gleichsam in Musik aufgelöset hat, die — wie z. B. Mozart — mit ihrer Seele und ihrem Leben den höchsten Künstlerrang gleichsam erkauft haben, nichts sein wollen und können, als Künstler, deren Werke denn auch das volle Leben athmen, was in ihnen allein bestanden hat. Tritt Reichard aus dieser ersten Reihe der Künstler, so finden wir ihn dagegen als einen der Vornehmsten, die mit hoher Geisteskraft, mit inni-

ger Liebe die Kunst umfaßt und in ihrem Wesen erkannt haben. Seine Schriften geben davon überall Zeugniß; in allen, besonders in seinem Kunstmagazin sehen wir den geistreichen, wahrhaft unterrichteten, edlen, für die Kunst erglühenden Mann, unermüdet ist er, uns tiefe Ansichten von der geliebten Kunst und großen Werken zu eröffnen; noch nach vierzig — wie reichen Jahren werden wenige leben, die nicht aus ihm lernen könnten, keiner, der nicht erhoben würde von der Begeisterung, mit der er von der Kunst und großen Künstlern spricht. Ueber Händel sind noch keine tiefern Beobachtungen ausgesprochen worden, als von Reichard in Bezug auf einzelne Leistungen dieses großen Mannes; *) was bei der Mittheilung einer einzigen Fuge von Johann Sebastian Bach gesagt ist **), überwiegt die ganze Lebensbeschreibung Bachs von dem gelehrten Bachianer Forkel; mehr wie irgend einer hat Reichard gethan, hier uns mit den ältern Italienern und mit der eigenthümlichen Großheit ihrer Komposition bekannt zu machen — dort uns in der Volksmusik die Spur der Natürlichkeit und Wahrheit nachzuweisen.

Diesen Reichthum des Geistes, diese Kenntniß der Kunst legte er in den meisten, seine Liebe für die Kunst in vielen seiner Kompositionen dar. Mögen diese zum Theil im Schooße der Vergessenheit schlummern — sie haben zu ihrer Zeit gelebt und durchdrungen, ihren großartigen Sinn großartigere Behandlung der Tonkunst anregen helfen. Mehr — das volle Leben, ohne welches kein Kunstwerk vollendet zu nennen, finden wir in einigen Kompositionen und diese sind werth, dem musikalischen Publikum wiedergegeben zu werden, fähig, noch jetzt ihm viel zu gelten.

Eine dieser Kompositionen ist Reichards Musik zu Shakespeares Makbeth — Ouverture und die Hexenscenen nach Burgers vortrefflicher Uebersetzung, von denen wir die erste im Klavierauszugebeilügen. Die Idee, die fremdartigen Wesen, in denen Menschheit, Gespensterwelt und Höllengeist zusammenfließen, in der, vom gewöhnlichen Sprachdialog des Trauerspiels fremdartig geschiedenen musikalischen Sprache einzuführen, ist an sich glücklich und von Reichard so ganz vollendet ins Leben gerufen, daß wir ohne Bedenken behaupten: es sei bis jetzt noch nichts öffentlich erschienen, was mit dieser Komposition in ihrer Sphäre in die Schranken treten könnte. Hier war Reichard ganz Künstler, ganz Musiker; so ganz, daß sogar die romantische Instrumentenwelt ungleich mehr, wie in irgend einer andern Komposition sich ihm erschloß und ihm diente. Das wilde, unstäte, wüste Treiben der Hexen, ihre sinnlose Lust und sinnlose Wuth, diese Entmenschung, diese Niedrigkeit und doch die grauenvolle Macht, dieser nimmer rastende Stachel des bösen Dämons, der sie gegen jeden, gegen sich, gegen ein Nichts aufregt — man glaubt das erst zu fassen, wenn man Reichards Schöpfung kennt. Weht nicht (in der beigelegten ersten Scene) die Begleitung (Saiteninstrumente) wie Wirbelwind, der den Sand aufjagt? Sieht man nicht, von fahlem Laub umtanzt, in Staubwirbel gehüllt, die seltsamen grauenlichen Gestalten einherflirren? Und welch ein wüstes Geplapperdurcheinander, wie unterbricht, überbietet sich das, wie treibt sich Begleitung und Dialog hinauf bis zum halben Wahnsinn (Seite 2, System 3, Takt 4, 5) und rollt dann in Nichts zurück! — Und in diesem Ganzen die drei Hexen, so verwandt und doch geschieden, die erste fantastisch (man höre nur ihre erste Frage d—gis) — man möchte sagen: sie idealisire sich noch das Hexenthum — die zweite abgestorben (schon die Sprache zeigt: Wenn die Krah im Aase kraht — bei der Antwort Seite 2, System 1, Takt 2, erlischt ihr die Sprache im Sausender Windsbraut in Geheul) — die dritte breit, gemächlich, ihrer Niedrigkeit sich bewußt, in die Gemeinheit des Hexenthums ergeben — eine Humoristin in ihrer Sphäre (sie da nick'ich Makbeth ein Gruß schen) und zwischen ihrem tollen Sang thierisches Gekreisch (Seite 2, System 1 und 2) das ihnen gebietet! — Nach dem Schlusse des Dialogs hält das Fagott das tiefe D. gespenstisch bis zum Ende fort zu den verrieselnden Saiteninstrumenten; die Oboen, am wirkendsten bei jenen kreischenden Rufen haben mit den Singstimmen geschlossen. *)

Wenn doch die Intendanz der Königl. Theater Makbeth mit dieser Musik aufführte! Der größte Eindruck müßte hervorgebracht werden und es geschähe wieder einmal einem deutschen Meister die ihm gebührende Ehre.

Und wenn doch ein Musikverleger die Herausgabe eines Klavierauszuges (denn die der Partitur ist leider äußerlich nicht rathsam) unternähme! Der günstige Erfolg wäre wol nicht zweifelhaft. Bei anderer Gelegenheit noch etwas über Reichard.

A. B. Marx.

*) Eine kurze, aber tiefe Beobachtung haben wir in No. 21. der Ztg. S. 187. in der Note mitgetheilt. Ein solcher Fingerzeig giebt dem Fähigen oft mehr, als ein Kapitel aus dem Generalbaße.

**) Kunstmagazin Band 1. S. 196.

*) Ich erlaube mir zu erinnern, daß die Scene so schnell genommen werden muß, als die Finger rollen wollen; der Gesang aber muß — soll das Ganze wirken — zur Gesangsprache werden. M.

(Hierzu eine Musik-Beilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. Juli — Nro. 29. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Theodor.

Eine musikalische Skizze von L. Rellstab.

„Wo wohnt der Kammergerichtsrath H—?“ fragte Benno den Portier des Gasthofes zur Stadt B., in welchem er abgestiegen war. „Der Lohnbediente soll Sie sogleich dahinführen“ erwiederte der Gefragte und rief nach Wilhelm, der diesen Dienst im Hause versah. Wilhelm stand schon bereit; man ging. Es war nicht gar weit. „Hier in diesem Eckhause,“ sagte der Führer, „wohnt der Herr Kammergerichtsrath; belieben Sie nur gefälligst zwei Treppen hinaufzusteigen. Befehlen Sie, dafs ich Sie erwarten soll?“ „Das ist nicht nöthig“ antwortete Benno und ging ins Haus. Während er die Treppen hinanstieg, dachte er bei sich selbst: „was wird das für ein Mann sein? Ich habe viel von ihm gehört und gelesen; bisweilen täuscht aber das Bild, das man sich in der Ferne, von einer bedeutenden Person macht, gar sehr und man trifft alles anders an, als man sich aus den Büchern oder Erzählungen vorstellte. Er ist Theoretiker in der Musik; solche Leute verstehn oft am wenigsten von der Sache selbst.“ Dabei zog er die Klingel u. wurde durch die öffnende Magd zu dem, den er aufsuchte, geführt. „Mein Name ist Benno,“ redete er den kleinen behenden Mann, der vor ihm stand, an, „ich bin Tonkünstler und habe die Ehre Ihnen einen Brief von B. — aus W. zu überreichen.“ „Sehr erfreut, sehr erfreut“ sagte der Kammergerichtsrath hastig. Ihr Ruf als Komponist und ausgezeichneter Virtuos ist schon längst unter uns eingebürgert; sehr erfreut, Sie bei mir zu sehn. Nehmen Sie Platz; erlauben Sie, dafs ich den Brief durchfliege, er enthält vielleicht etwas, das, wenn ich es gleich erfahre, uns um so geschwinder näher bringt.“ Benno setzte sich, der Kammergerichtsrath las. „Ich ersehe aus diesem Briefe,“ begann er, nachdem er gelesen, „dafs Sie uns das Vergnügen machen werden, sich öffentlich hören zu lassen. Sie erfüllen dadurch einen Wunsch, der, längst bei allen Musikkennern und Liebhabern unserer Stadt lebhaft gewesen ist.“ „Sie sind sehr gütig Herr Kammergerichtsrath,“ erwiederte Benno; „ich mufs Ihnen indefs gestehen, dafs ich nicht eben gern öffentlich spiele, weil die Masse unverständiger Beurtheiler, denen man sich unterwerfen mufs, zu grofs ist; Zuhörer wie Sie, sind selten. Doch auf der andern Seite kann ich auch nicht läugnen, dafs ich einige Ruhmliebe besitze und gern die brillante Seite, die ich mir zu haben schmeichle, öffentlich zeige.“ „daher entsteht das Spiel unserer heutigen Virtuosen,“ fiel der Kammergerichtsrath etwas lebhaft ein, „die sich so gern in brillanten fast unübersteiglichen Schwierigkeiten gefallen.“ „Dadurch aber auch vollständige Beherrscher ihres Instruments werden,“ fügte Benno sicher hinzu. „In der That Herr Kammergerichtsrath!“ fuhr er etwas milder fort, „so wenig jene Art des Spiels, die man die heutige nennen kann, als Ziel zu loben ist, so ist sie doch als Mittel nicht zu verwerfen und wenigstens kann keinem Einzelnen ein Vorwurf darüber gemacht werden. Es verhält sich damit, wie mit dem stehenden Heere; ich mufs das meinige vergröfsern, weil mein Nachbar es mit dem seinen gethan, und so geht es fort, so weit die Kräfte reichen.“ „Sie haben Recht,“ entgegnete der Kammergerichtsrath, „wenn nur die Spieler die errungene Geschicklichkeit jede Schwierigkeit zu besiegen, auch dazu benutzten, jede Schönheit die ihnen zur Aufgabe gestellt wird, wiederzugeben.“ Benno wollte antworten, allein das Gespräch wurde durch ei-

nige sicher gegriffene Akkorde auf dem Flügel unterbrochen, der im Nebenzimmer zu stehen schien. „Ei welche angenehme Ueberraschung,“ sagte Benno, „wer ist der Virtuose?“ „Bitte ergebenst, nur eine Schülerin; es ist meine Tochter; sie soll uns aber nicht länger stören.“ Er wollte die Thür öffnen und hineingehn, allein Benno hielt ihn mit gewandter Höflichkeit zurück, indem er versicherte, es sei ihm nichts so lieb, als einen unbemerkten Zuhörer abgeben zu können. „Wir sind unglücklich, dafs wir, wie die Könige, selten Wahrheit zu hören bekommen,“ setzte er hinzur „gemeiniglich spielt man in unserer Gegenwart zaghaft, bisweilen aber auch, wiewohl selten, kommen nur Paradepferde zum Vorschein.“ Bei diesen Worten war er dicht an die Thür getreten und lauschte. „Viel Vortrag, feiner Ausdruck! — Jede Note erhält ihren vollgültigen Werth! — Vortreffliche Bindung der Mittelstimme! — Ei Herr Kammergerichtsrath, ich wünsche Ihnen Glück.“ „Sehr gütig, lieber Freund, sehr gütig,“ erwiederte der Kammergerichtsrath in seiner raschen haspelnden Art zu sprechen, „es ist aber das Werk eines vortrefflichen Lehrers, den wir hier besitzen. Er ist ein Schüler Klementi's, Namens B., der ganz seine Spielart inne hat.“ Ich kenne ihn wohl, erwiederte Benno, „besonders als ausgezeichneten Komponisten; ich wufste kaum einen zu nennen, der gröfseres romantisches Talent besäfse. Allein trotz des trefflichen Lehrers mufs ich Ihnen sehr gratuliren, denn so gut der Saame sein mag, nur auf vorzüglichem Boden kann er so gedeihen. Erlauben sie indefs nun, dafs ich näher trete, um die Bekanntschaft der jungen Virtuosin zu machen?“

Der Kammergerichtsrath öffnete die Thür, und sagte zu seiner eben vom Fortepiano aufstehenden Tochter: „Julie, ich stelle dir hier Herrn Benno aus W. vor.“ Sie erröthete und verneigte sich stumm. Benno begann artig: Wir hörten Sie spielen, mein Fräulein, und würden Sie nicht unterbrochen haben, wenn Sie nicht so eben die schöne Romanze von Field beendigt hätten.“ Julie, die durch den Namen des berühmten Klavierspielers und Komponisten nur in eine augenblickliche Verlegenheit gesetzt worden war (denn Besuche dieser Art erhielt ihr Vater nicht selten) entgegnete mit Leichtigkeit: „Sie haben sich nur selbst eine Unannehmlichkeit zugezogen, indem Sie sich bezwungen, dem schülerhaften Spiel einer Dilettantin zuzuhören. Nicht besser werden sie sich indefs entschädigen, als wenn Sie sich und uns etwas wirklich Schönes zu hören gäben.“ „Fräulein,“ antwortete Benno, „auf solche Weise mufs ich ja abschlagen, was mir sonst eine Freude wäre.“ Geben wir der Wahrheit die Ehre,“ fuhr der Kammergerichtsrath dazwischen, „Sie sind ein Meister und der wahre Meister darf das von sich selbst so gut sagen, wie jeder fremde Beurtheiler:

„Nur die Lumpe sind bescheiden,
Brave freuen sich der That.“

„In der That,“ sprach Benno lächelnd, „Sie haben mir jetzt zwischen einem Arroganten und einem Lumpen die Alternative gestellt, und da mufs ich gestehen, wähle ich lieber das erste.“ Er setzte sich an den Flügel. „Befehlen sie Licht“ fragte der Kammergerichtsrath heftig, „Julie, Licht“ — „Nein nein,“ unterbrach Benno; „am liebsten spiele ich in der Dämmerstunde, die jetzt eben so schön beginnt. Aber was verlangen Sie zu hören, mein Fräulein?“ Das sei ferne von mir zu bestimmen,“ erwiederte die erwartungsvolle Julie, „erinnern Sie sich an den Dichter:

Der Sänger
Er steht in des gröfseren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.

„Und wahrlich,“ rief Benno, „eine schönere kann er sich nicht zur Gebieterin wählen.“ —

Er begann leise, wie Aeolsharfen klingen, das Instrument zu rühren. In den harpeggirend gebrochenen Akkorde schienen die Saiten nur eben angehaucht zu werden. Wie von einem fernen fremden Instrument herübertönend, führte er dazu eine gehaltvolle schmelzende Melodie die immer klagender und eindringender wurde. Von Zeit zu Zeit schien eine schauerliche Bewegung in den Bässen eine fremde geheimnifsvolle Macht anzudeuten, die den schmerzlich süfsen Reiz jener geisterähnlich hinschwebenden Melodie furchtbar zu bedrohen schien. Die Gewalt der finstern Mächte wuchs, das Gemisch der Töne wurde chaotischer, der Kampf schwankte, der

Sieg neigte sich zu den düstern Feinden hinüber; die bebende Klage ertönte nur noch in einigen abgerissenen Lauten und plötzlich bog der Strom in einem höhnisch jubelnden C-dur unwiderstehlich hinein. In kühnen stolzen Rythmen schritt der triumphirende Sieger einher. Doch Ruhe konnte die wilde, empörte Brust nicht finden, immer heftiger tobte es in sich selbst; schneidende Dissonanzen schlugen wie hellzuckende Blitze in das donnerähnliche Rollen der wogenden Bässe hinein, es war ein tobender Vulkan, der sich selbst verzehrt, u. endlich unter dumpfem Krachen in sich selbst zusammenstürzt. Nacht rings umher! — Benno schloſs; alles war todtenstill, Julie zitterte heftig. „Ich habe nicht gespielt," sagte Benno düster. „Es war eine fremde unerklärbare Gewalt, die meine Finger beständig anders führte, als ich dachte und wollte. Ich setzte mich in der Absicht nieder, ein weiches aber glückseliges Adagio, und nachher ein freudiges durch harmonische Schönheit befriedigendes Allegro zu spielen. Aber eine dämonische Gewalt kam über mich, ich wurde nur das Werkzeug eines fremden Genius, das Instrument eines Schöpfers auſser mir." Indem öffnete sich die Thür, und ein Diener trat mit brennenden Kerzen ein, „Herr Gott, wie bleich sind Sie," rief Julie erschreckt aus, und trat einen Schritt vor Benno zurück. „Ich bin wirklich etwas erschöpft," bejahte Benno, „ein höchst sonderbarer Zustand, den ich zum erstenmale in meinem Leben empfunden." Plötzlich rief der Kammergerichtsrath (der bisher ganz stumm da gestanden) als hätte er von allem was gesprochen war, nichts gehört, aus: „Herr, Sie haben gespielt wie ein Gott, oder wie der Teufel wollt' ich sagen." Der Eindruck war fast komisch, doch Benno sagte heftig: „Recht recht, wie der Teufel!" „Ja, wie der Teufel," schrie noch heftiger der Kammergerichtsrath, „das Thema war Gretchen und Faust, oder so etwas." „Lieber Vater," sprach Julie sanft, „du scheinst ja ganz erhitzt?" „Wie kommst du hierher Julie?" fuhr der Kammergerichtsrath wie aus dem Traume auf. „Besinne Dich doch, lieber Vater." — Ja ja, schon gut," unterbrach er die Tochter ärgerlich, „die Musik hat mich ganz verrückt gemacht. Du weiſst ja, wie heftig mich Musik angreifen kann. Aber hören Sie Freund, fuhr er zu Benno fort, „ich halt's im Zimmer nicht aus, kommen Sie mit mir, wir müssen einen kleinen Spaziergang machen. Wollen Sie?" „Sie sprechen meinen Wunsch aus" entgegnete Benno und ergriff seinen Hut. Beim Abschied faſste er Juliens Hand, und küſste und drückte sie heftiger, als die Höflichkeit zu gebieten pflegt. Julie lieſs ihm dieselbe nur mit einigem Schauer; doch bezwang sie sich. Die Männer gingen.

(Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

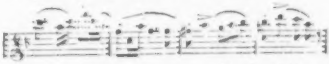
Kompositionen von Ferdinand Ries.

(Fortsetzung.)

Weit empfehlenswerther ist:

3) Introduction et Polonaise pour le Pianoforte et Flute obligée, composée par F. Ries. Op. 119. Berlin bei Schlesinger. Preis 20 Gr.

Einer kräftig modulirenden Einleitung (F-dur ¾ Grave) folgt eine glänzende Polonoise (F-dur ¾) mit einem belebenden Thema,



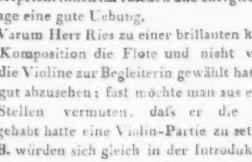
recht ausgreifenden, bewegten, das Ohr füllenden Figuren; unter denen jedoch dem Ref. ein penibler Satz, wie der unter No. 2. getadelte,

wiederum in sogenannten Sextolen, miſsfällig ist.

Die Melodie ist unter beide Instrumente zweckmäſsig und in einander greifend vertheilt und obgleich die Pianoforte-Begleitung meistens alltäglich ist, ($\frac{6}{8}$ mit vorschlagendem Basse, hin und wieder das zweite Achtel nach Polonaisenweise in $\frac{3}{16}$ do. zersetzt) so findet sich auch die linke Hand hin und wieder z. B. S. 7 und 9 eine interessantere Beschäftigung als in denen

unter No. 1 und 2 angezeigten Kompositionen; nur dafs an diesen Stellen dann die rechte Hand jene gemeine Begleitung übernimmt. Im Ganzen kann man von diesem Tonstücke diejenige Unterhaltung und Befriedigung erwarten, welche die in der neuern Zeit beliebt gewordenen konzertirenden Polonaisen zu gewähren pflegen, die ja meistens nur darauf berechnet sind, die Fertigkeit des Spielers in angenehmen Formen darlegen zu lassen. In dieser Beziehung ist die vorliegende Polonaise für Pianoforte-Spieler von mittelmäfsiger Fähigkeit lohnend zu nennen und verspricht ihnen im raschen und energischen Vortrage eine gute Uebung.

Warum Herr Ries zu einer brillanten kräftigen Komposition die Flote und nicht vielmehr die Violine zur Begleiterin gewählt hat, ist nicht gut abzusehen; fast möchte man aus einigen Stellen vermuten, dafs er die Absicht gehabt hatte eine Violin-Partie zu setzen. So z. B. würden sich gleich in der Introduktion im 10ten, 11ten, 12ten, 24sten, 25sten und 26sten Takte die Stellen:



und manche andre für Violine recht gut eignen, gewähren aber auf der Flöte nicht nur nicht den beabsichtigten Effekt, sondern sind auch in der That für die Ausführung nicht ohne Schwierigkeit.

Es ist sehr lobenswerth, dafs die Flötenstimme an den meisten Stellen der Pianoforte-Partie beigefügt und diese sogar hin und wieder in Nebenlinien so arrangirt ist, dafs sie die Flötenbegleitung erspart.

4) Variationen über die beliebte Kavatine aus Tankred: „di tanti palpiti," für das Pianoforte zu 4 Händen komponirt von Ferdinand Ries. Berlin bei Schlesinger. Pr. 18 Gr.

Die vorliegenden Variationen (F-dur ℌ) 6 an der Zahl gewähren, wenn man seine Ansprüche nicht höher stellt, als solche Modewaaren gestatten, den Spielern eine angenehme, wenn auch leichte Unterhaltung. Die erste Variation in der das Thema der 2ten Partie anvertraut ist, und die zweite, in der es unter beide vertheilt erscheint, verdienen vor den übrigen Auszeichnung: jene auf schönen Anschlag und Klang in den höheren Regionen des Pianoforte, diese auf ein flüchtiges keckes Spiel in der 1sten Partie, berechnet; beide unter diesen Bedingungen recht ansprechend. Neues findet man eben nicht, aber auch nichts, was alltäglich genannt werden dürfte. Die vier Hände sind interessant beschäftigt. Die Ausstattung aller dieser Kompositionen ist geschmackvoll.

III.

Korrespondenz.

Aus Breslau im Juli.

Als ich in Breslau, die Hauptstadt meines geliebten Vaterlandes, eintrat, fafste ich den Entschlufs, meine Aufmerksamkeit besonders auf den gegenwärtigen Zustand der Musik hinzuleiten; in dieser Absicht benutzte ich die Bekanntschaft des Herrn Kapellmeister Schnabel und des Herrn Musikdirektor Berner. Herr Berner führte mich zuerst in die Probe eines grofsen Konzertes, welches Herr Schnabel einige Tage darauf zu geben Willens war. Hier dirigirte Herr Berner eine Simfonie von Spohr mit grofser Einsicht in die Tiefen dieses schönen Meisterwerks. Das Orchester spielte mit vieler Präzision und die Geiger zeichneten sich durch einen sehr grofsartigen, kräftigen und langen Bogenstrich aus. Das ganze Orchester überhaupt bewies, dafs es sehr geübt sei, Simfonien in ihrem, ihnen ganz eigenthümlichen Style zu exekutiren. Das Orchester bestand gröfstentheils aus Dilettanten, und indem ich ihre Sicherheit im Treffen bewunderte, fühlte ich freilich oft den Mangel der schönen weichen Tinte, durch welche unser Königliches Orchester in Berlin allen Tonschöpfungen die feinsten Nuancen des innern Lebens auf eine höchst meisterhafte Weise abzulocken weifs — oft bezaubernd das Farbenspiel der Tongemälde und Tondich-

tungen hervorruft und durch Zartheit und Kraft wie durch Licht und Schatten das Gemüth bis zum Entzücken anregt. Nach dieser Simfonie leitete Herr Kapellmeister Schnabel die neue sehr malerisch gehaltene Gesangkomposition v. Beethoven: „Meeresstille u. glückliche Fahrt," ganz vorzüglich. Es ist Schade, dafs in Breslau nicht eine einzige Dame ist, die durch den Zauber ihrer Stimme, oder durch Kunstfertigkeit die Konzerte verherrlichen konnte. Wahrscheinlich fehlt es an einem Gesanglehrer, ich meine an einem Lehrer, der durch eine strenge und schulgerechte Methode des Gesanges und durch Pünktlichkeit und Fleifs sich das grofse Verdienst erwerben könnte, Sänger und Sängerinnen bis zur höchsten Ausbildung zu bringen und vielleicht mit der Zeit selbst eine Singakademie zu bilden. —

Sonntag früh um 8 Uhr tönten alle Geläute der schönen und überaus grofsen Kirchen, die fast alle 6 bis 8 hundert Jahre alt sind; die Einwohner strömten nun nach allen Kirchen hin. Ich ging zuerst in die St. Elisabeth-Kirche. Hier eröffnete Herr Berner den feierlichen Gottesdienst (der noch genau so gehalten wird, wie ihn Luther eingesetzt hat) durch ein höchst kunstreiches und erhebendes Vorspiel auf der Orgel. In mehren Momenten bewies er, dafs er wohl mit Recht an der Spitze aller jetzt lebenden Organisten stehen könne; denn seine gleichmäfsigen Fertigkeit in den Händen und Fufsen setzt ihn in den Stand, die Orgel in ihrer grösten Pracht zu zeigen. Es ist höchst bewundernswerth, mit welcher Leichtigkeit und Schnelligkeit er von dem einfachsten bis zu den schwierigsten kontrapunktischen Figuren und Phrasen steigt — wie allerhand Nachahmungen und fugenartige Sätze ihm aus Händen und Fufsen gleichsam herausquillen und wie er sie in der grösten Reinheit dem Ohre vorüber fliefsen, rauschen oder donnern läfst. Höchst würdig trug er hierauf das erste Lied vor. Dem zweiten Liede liefs er ein tüchtiges Vorspiel mit einer energischen Fuge vorangehn und durch das ganze Lied glänzten alsdann die Gedanken seines Vorspiels und die Thema's seiner Fuge, so dafs er die ganze Gemeinde zur tiefsten Andacht hinriss. Nach diesem Liede übergab er die Orgel einem jungen sehr hoffnungsvollen Schüler und begleitete mich nach dem Dom. Hier führte der Herr Kapellmeister Schnabel eine Messe von Hasse auf. Wie viel entbehren wir in Berlin, da wir dort so selten die Freude haben, eine gute Kirchenmusik zu hören. Den Tag darauf führte Herr Schnabel eine Messe von seiner Komposition im Dom auf, die durch ihren frommen und edlen Geist sowohl, als auch durch die höchst effektreiche Instrumentirung ungemein ergriff. Herr Schnabel hat mehre Messen komponirt; vorzüglich soll sich die Messe aus As-dur auszeichnen, die er während der Belagerung Breslau's in einem tiefen Keller, wohin er mit seiner Familie geflüchtet war, komponirt hat.

Der Liederverein in Breslau, bei welchem Herr Mosevius den Vorsitz hat, hielt den Abend darauf grade seine Zusammenkunft, und ich hatte das Vergnügen, mehrere Lieder von unserem geliebten Zelter, eines von Berner, und eines von Wollank sehr gut singen zu hören. Herr Mosevius ist ein ganz ausgezeichneter Baſssänger.

Auf der Bühne habe ich, trotz aller Mühe, nicht Erhebliches entdecken können.

Ueber den Unterricht in der Musik füge ich Ihnen noch einiges hinzu: Herr Berner leitet den Unterricht im Gesange und in der Theorie der Musik auf der Universität und dem Schullehrer-Seminario. Für die allgemeine Ausbildung der theoretischen Musik und des Klavierspiels hat Herr Freudenberg seit drei Monaten eine Akademie nach dem System des Herrn Professor Logier angelegt, welches auch hier viel Sensation erregt. Herr Freudenberg veranstaltete nur zwei Prüfungen. In der ersten Prüfung zeigten die kleinen Zöglinge, dafs sie die Anfangsgründe schon ganz genau kannten und in der zweiten sah ich die Leistungen der Zöglinge aus der besten Klasse, die schon im Stande waren, nachdem sie gezeigt hatten, mit welcher Gründlichkeit sie die Anfangsgründe aufgefafst, einen vierstimmigen Choral mit Vorhalten und umgekehrten Bässen zu setzen.

Noch theile ich Ihnen mit, dafs Herr Ber-

ner damit umgeht, mehre sehr interessante, grofse theoretische Werke zu beendigen. Er hat schon seit vielen Jahren daran gearbeitet und nebenher auch eine Menge Kantaten und viele tüchtige Sachen für's Klavier komponirt.

Gegenwärtig befinde ich mich am Fufse des Riesengebirges. Hier hört man überall Musik. Alle Sonntage führen die Herren Kantoren in den Städten und Dörfern Kirchenmusiken auf und sie versteigen sich nicht ungern bis zu den Kompositionen von Mozart, Haydn und Beethoven. In der freien schönen Natur hört man hier oft liebliche mehrstimmige Gesänge von ganz vorzüglichen Stimmen, die sich dabei ihre sehr mühsame Arbeit zu erleichtern suchen.

W. Greulich.

Berlin im Juni.

(Schlufs.)

Wir gehen nunmehr zu No. 10, der Hauptscene der Prinzessin über. Das Recitativ bewegt sich in gewöhnlicher Form ohne die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu fesseln, desto mehr aber zieht sie die darauf folgende französ. Ariette:

„Fuis mélancolie" etc.

auf sich und der laute Beifall des Publikums zeigt, dafs es in Gedanken in die Worte des einfallenden Chores: „c'est charmant," mit einstimmte. Kälter läfst die sich anschliefsende italienische Kavatina:

„Ecco quel fiero istante" etc.

Denn so vollkommen auch Herr Karl Blume in den Charakter der französischen National-Musik im vorhergehenden Satz eingedrungen ist, so wenig ist es ihm gelungen, uns den zarten Reiz einfacher cisalpinischer Weise in dieser Kavatine ahnen zu lassen. Noch rücksichtsloser ist er inzwischen mit dem Charakterisiren unserer vaterländischen Musik verfahren, die er auf die Worte:

„So eile hinunter den luftigen Bodun" etc.

durch einen Walzer in optima forma bezeichnet. — Wir bescheiden uns, dafs den Worten gemäfs hier das Thema eines deutschen Nationaltanzes gewählt werden mufste, offenbar aber sollte es singbarer und ansprechender sein und nicht zum gemeinen Walzer herabsinken, dem selbst der Gesang einer Seidler keinen Werth, keine Anmuth zu verleihen vermag. Auch hat der Komponist hiebei ganz gegen seinen Vortheil gehandelt, da er in dieser ohnehin langen und ermüdenden Scene das Beste vorangehen läfst und mit jeder Charakterveränderung matter wird. — Von dem Duett No. 11. gilt dasselbe was über No. 7. bereits gesagt wurde; die Situation ist keineswegs glücklich benutzt, was den Zuhörer ergreifen, fortreifsen sollte, geht bedeutungslos zu ihm vorüber. — No. 12. Der Abschied des chinesischen Prinzen Bambino von der schönen Apfelgrün mit dem Chor der Hofglockengiefser konnte nicht anders als hochkomisch vom Komponisten gehalten werden; dies glückte ihm auch und in dieser Hinsicht verdient dies Gesangstück lobenswerthe Anerkennung. — Die beiden Chöre No. 13 und 14 sind ohne alle Auszeichnung. In No. 13 wurden wir nebenbei mit einem Tanze des Figuranten-Corps regalirt, den wir lieber entbehrt hätten. Denn zum Glanze des von Kameelen getragenen Feenthrones trägt er wenig bei und man weifs nicht, was die sich zwecklos einmengenden Karrikaturen mit den leichtgeschurzten Nymphen gemein haben. — Der Aufführung und Ausstattung der Oper kann nur lobend erwähnt werden. Madame Seidler sang die Partie der Apfelgrün mit gewohnter Virtuosität und liefs durch diese vergessen, was an ihrem Spiel zu wünschen übrig blieb. Wir sind der Meinung, die mit Recht so sehr gefeierte Künstlerin sollte Rollen, welche die ganze Gewandtheit einer sich diesem Fache widmenden Schauspielerin in Anspruch nehmen, nicht zu den übrigen zählen. — Herr Wauer machte seinen Apfelbaum zu einer höchst ergötzlichen Erscheinung. Den Namen des Komplimentrathes Torticolopolopopolis, und die Worte: „meine Einzige, Einzige, Einzige," in denen die ganze vis comica der, an sich unbedeutenden Rolle liegt, wufste er ohne Uebertreibung so herauszuheben, dafs, bei jedesmaliger Wiederholung derselben, die versammelte Menge in ein lautes Gelächter ausbrach. Ein wesentliches Verdienst, da dergleichen Wiederholun-

gen leicht ekelhaft werden. — Herr Blume that als Riquet das Mögliche, seiner Rolle das Interesse zu geben, was ihr abgeht und sang mit Auszeichnung. Seine Maske, — erfunden von Herrn Gropius — war vortrefflich. — Herr Rebenstein liefs als Bambino den vielseitigen Künstler auch in dieser Nebenpartie durchblicken, ihr wiederfuhr durch ihn mehr als ihr Recht. Reinette, Torticolopolopopolis und die Fee Karabosse trugen sorgsam ihr Scherflein zum Gelingen des Ganzen bei. Ob Prinz Riquet der Haarbüschel sich die Gunst unseres kunstsinnigen Publikums lange zu erhalten wissen wird, mufs die Folge lehren.

Die Wiener in Berlin haben als Lokalposse das grofse Verdienst, den Zuschauer zu belustigen, ohne ihn zu tief zur niedern Volksklasse herabzuziehen. Die getroffene Auswahl der österreichischen Volkslieder und Melodien sowohl, als deren Zusammenstellung macht Hrn von Holtei Ehre. Allzuofte Wiederholung des Provinzialausdrucks: „Es thut's halt nimmermehr," ist die einzige Breite, die er sich hat zu Schulden kommen lassen. Plan, Verwickelung, Handlung u. dgl. mufs man in einer solchen ephemeren Erscheinung nicht suchen. Das Glück derselben ruht in einer belustigenden Zusammensetzung der Personen und in der Darstellung. Beide sind höchst gelungen zu nennen. — Madame Neumann — unser dermaliger Gast — war als Louise von Schlingen vortrefflich und entzückte durch ihr Spiel, durch ihren originellen Vortrag im Gesang und durch den ihr zu Gebot stehenden österreichischen Dialekt allgemein. Nicht minder ergötzlich waren Frau von Holtei als Kathi, Madame Dötsch als Dörthe und Herr Devrient d. J. als Franz. Letzterem gelang die Nachahmung des österreichischen Dialekts zum Verwundern; diese sowohl als die Lebendigkeit seines Spiels verdiente und fand die lebhafteste Anerkennung. In musikalischer Hinsicht darf nicht unbemerkt bleiben, dass die gewählten Volksmelodieen mit Umsicht und Sachkenntnifs instrumentirt sind. Jede Ueberladung an störenden Figuren ist vermieden und die Begleitung so einfach, als sie die unerkünstelte Gattung des Liederspiels erfodert. — Hätte sich auch die Stimme der Kritik über diese Posse erhoben, so würde sie Herr von Holtei mit folgenden Worten des Schlufsliedes entkräftet haben:

„Dafs das G'spül nix g'scheites was
Werd'n s' g'druckt bald lesen,
Aber wenn's vernünftig wär',
War's kein' Dummheit g'wesen.

IV.

Allerlei.

Künstlers Anfechtungen.

Herr Redakteur!

Reifsen Sie mich aus meiner Unruhe! Zeigen Sie mir einen Ausweg aus dem Wirbel von Gedanken — von Gedanken sag' ich? sollt ich vielleicht nicht sagen, denn ich weifs selber nicht, ob das Gedanken sind, die mir zusetzen, oder ob neidische Mächte mir aus Pandorens Urne einige Schattengestalten zugesendet haben, um mich in meinem Beruf zu irren.

Hören Sie selbst!

Treuu.fleifsigsitze ichgestern in meiner Kammer üb. des ehrwürdigen Sebastians Kunst d. Fuge.

Ganz hatte ich mein Gemüth von störender Umgebung abgezogen, und die Umstände begünstigten mein Verlangen nach Ruhe wunderbar. Der Weber Suchland, mein ehrlicher Nachbar liefs sein Schifflein müfsig, weil sein Sohn aus der Fremde gekommen, und deshalb in seinem Hause Festtag war; meine gute Schwester war nach S. zum Jahrmarkt gefahren, und hatte ihren lieben Mops Apollo mitgenommen, so dafs Kater Hinze unter dem Ofen Waffenstillstand feierte. Sein Spinnen störte mich gar nicht, sondern vermischte wunderbar genug sich mit meinen Gedanken so, dafs ich die Akkorde mit meinem Ohr wirklich zu hören glaubte, die bei der Lektüre in meiner Phantasie angeregt wurden. Es kam eine grofse Feier in meinen Geist, und schon ging mir über dem Lesen eine eigene Welt auf; was ich seit Wochen in mir herumgetragen, das Tedeum zum Namenstage unsers geliebten Fürsten sprosste in vollen Akkorden hervor. — Nun! fragen Sie, und es ward festgehalten, aufgeschrieben, es ist fertig zur Aufführung? — Ach ja! besser wäre es! — Oder, wenn ich an das obige

Bekenntniß Ihrer Unruhe denke, Sie haben einige Skrupel? Nur nicht zu ängstlich! Beseitigen Sie, werfen Sie fort! — Ach ja! beseitigen, fortwerfen! Alles ist fort, mein Tedeum, mein schönes Tedeum, ist weggespuhlt aus meiner Phantasie; ich mach' es nicht, ich kann's nicht machen. — Warum?

Wie ich denn eben so in vollem Brüten bin, klopft's an meiner Thür, ich antworte nicht, aber da ruft's: mach' doch nur auf, ich habe dich durch's Schlüsselloch gesehn, und weiß, daß du zu Hause bist. Nun mußt' ich wohl. Herein tritt ein gewisser guter junger Mensch, den ich schon lange kenne, und einer, den ich noch nie gesehn hatte. Nun hatte ich den ersten immer recht lieb gehabt, aber ich hätte ihn da gern gemisst. Er mocht' es mir wol anmerken, doch es half nichts. Das ist Herr Studiosus Frühauf, sagte er, und ich denke, Ihr sollt noch gute Freunde werden. Unter schlechten Anzeichen dachte ich! — Sieh nur nicht so finster drein, es hilft nichts, du mußt uns heut schon zu Willen leben. Was treibst du? Haha! Du bist beim Handwerk. Laßt sehn, ob wir auch anknüpfen können. Frühauf treibt schon seit einem halben Jahr Musik, aber philosophisch. Nun sehn sie Herr Redakteur, das Wort philosophisch schlug mir doch ordentlich wie ein Wetter in die Glieder; ich konnte gar nichts antworten, und sperrte den Mund auf, wie die Karpfen, wenn das Wasser an einem Sommertage vom Teich abgelassen worden ist. Schon oben nannte ich den ersten einen guten jungen Menschen, und mit Wahrheit, ich habe ihn seit Jahren immer brav und theilnehmend gefunden, aber ich muß gestehen, seit 14 Monaten ist mir in seiner Gesellschaft stets einigermaß en sonderbar zu Muthe geworden. Er führte seit der Zeit, wo er, wie ich hörte, Philosophie zu studiren anfing, häufig ganz seltsame Reden, so daß ich manchmal aus vollem Halse darüber gelacht haben würde, wäre er nicht so ernsthaft dabei gewesen, und hätte ich nicht zugleich dabei solch' einen gewissen Schauder empfunden. Sie glauben nicht, wie eigen das manchmal klang. Wenn ich sagte, ich hätte etwa fremde Worte oder Wörter darin bemerkt, so müßte ichs lügen. Alle die Wörter, deren er sich bediente, hatte ich schon oft gehört, gelesen und selbst gebraucht, aber die Verknüpfung, die Verbindung! dabei verging mir Hören und Sehen. Oft habe ich mir einen Satz aufschreiben lassen, und dann gesehn, daß es deutsch war, denn sonst, wahrhaftig, hätt' ich es für — Selenitensprache eher, als für meine Muttersprache gehalten. Aber war ich denn darum besser daran? Verstand ich es denn, weil es deutsch war? Niemals!" Mein Freund wollte mich belehren, aber ich faßte seine Auseinandersetzung eben so wenig, und hat ihn oft himmelhoch, nur wieder so zu sprechen, wie vor Jahren. Nun kann ich wohl versichern, daß solche Reden mir blos um meinen Freund ganz eigne Sorgen machten, und daß auch diese Sorge schon sehr geschwunden war, seitdem ich gesehn hatte, wie er dabei noch immer munter und theilnehmend blieb. An meinem Fach hatte er mir nicht gerüttelt, und so konnte ich schon einig mit ihm bleiben, wenn ich ihn auch nicht verstand. Aber gestern, gestern! Nein! das war zu toll.

Urtheilen Sie!

Herr Frühauf fing gleich an, indem ich mich noch von dem „philosophisch" erholen wollte: Mir ist es recht klar, daß der blaue Ton der Tonleiter nur Quantität ist. —

Quantität! Das Wort kennen Sie, Herr Redakteur, auch ich kenne es. Wie oft habe ich nicht gehört: eine Quantität Aepfel, eine Quantität Romanischer Saiten, oder in den Zeitungen gelesen, eine Quantität Speck-Bücklinge?

Aber ein Ton, ein einziger Ton, eine Quantität! Du lieber Himmel, wie hätte ich das ruhig anhören sollen? Nur soviel Zeit hatte ich indessen, eine fragende Miene anzunehmen, als ich gewahr wurde, daß auch mein Freund damit nicht einverstanden war, sondern sich zum Widerstand bereit machte. Schon freute ich mich auf seinen Beistand. Wie lange? Möchte er nicht vielmehr Qualität sein, scholl es entgegen. Unter dem Panier konnte ich eben so wenig fechten,

(Die Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. Juli — Nro. 30. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

Benno und der Kammergerichtsrath. (aber der Henker hole den langen Titel, ich habe nicht die Geduld ihn noch hundertmal in dieser Geschichte auszuschreiben; daher ersuche ich den geneigten Leser, sich unter einem grofsen K. immer einen Kammergerichtsrath vorzustellen) also Benno und der K. traten vor die Hausthür. Es war regnicht, windiges Wetter und empfindlich naskalt.

Benno. Abscheuliches Wetter!

K. Im Gegentheil, ich finde es vortrefflich. Nichts ist todtender, als die Ruhe; das Kämpfen mit einem solchen Wetter erheitert, wenn man es überwunden hat, aufserordentlich.

Benno. Nach Geschmack; ich mufs gestehen, heit'rer Himmel ist mir lieber. Aber wo wollen wir hin? Ist es noch Ihre Absicht, einen Spaziergang zu machen?

K. Allerdings. Lassen Sie uns aufs Gerathewohl durch die Gassen streifen, und wenn wir müde sind, will ich Sie an einen Ort führen, wo wir in einem traulichen Kabinet uns bei einer Flasche Wein erwärmen können.

Benno. Dann habe ich so ungestümes Wetter auch gern, obwohl man mit seiner Empfindung dabei ein wenig dem Bürger im Faust gleicht, dem nichts lieber ist, als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei in Friedenszeiten. — Unter Fortsetzung ihres Gesprächs kamen unsre beiden nächtlichen Spaziergänger endlich in eine etwas abgelegene Gegend der Stadt. Der K. stand still und sah sich um.

Benno. Am Ende sind wir verirrt?

K. O nein. Ich überlege aber so eben, dafs ich lange genug nafs geworden bin und mein Mantel anfängt, mir etwas auf den Schultern zu lasten. Durch diese Gasse kommen wir am nächsten nach dem G — Markt, wo wir zu Nacht essen wollen.

Benno. Also frisch hinein; ich fange an Hunger zu bekommen.

K. Aber welch ein Koth! Halt Freund, halt, hören Sie nichts?

Benno. Es mufs hier in diesem Hause jemand Fortepiano spielen! Und zwar gut!

K. Alle Teufel, wie modulirt der Satan!

Benno. Herr K. kennen Sie das, was er spielt? Mir kommt es sehr bekannt vor und doch kann ich mich nicht entsinnen, wo ich es gehört habe. Es gleicht einer sehr zerrissenen Phantasie.

K. C-dur, hören Sie das C-dur!

Benno. Himmel, ist es möglich? Ja wahrhaftig! Nein, wie kann es sein?

K. Er stockt! Was sucht er? Er scheint etwas zu versuchen. Jetzt rollt es wieder.

Benno. Doch, doch; das mufs ich näher untersuchen. Wer wohnt hier?

K. Still! Hören Sie die Lisse, wie das auf- und niederwogt. —

Benno. Ums Himmels Willen, wer ist der Mensch. —

K. Die verminderten Septimenakkorde im Diskant! Schon wieder stockt er!

Benno. Herr K.! Hören Sie denn nicht mehr? Wer wohnt hier? Ich beschwöre Sie —

K. Ins Teufels Namen ich weifs nicht, aber lassen Sie mich doch zuhören!

Benno. So müssen wir hinauf, ich mufs wissen, wer dort spielt.

K. Ja ja hinauf. Kommen Sie.

Beide verschwanden in der Hausthür. Als sie zwei enge Treppen hinaufgestiegen waren, standen sie vor einer Glasthur, durch deren nicht

sorgfältig verhangene Scheiben man in ein kleines Zimmer hineinsehn konnte. Eine düstre Lampe brannte in der Ecke und durch einen der Thür gegenüber hängenden Spiegel sah man ein unscheinbares Fortepiano, an dem ein junger Mensch safs und spielte. Er war ärmlich gekleidet, bleich und schien sehr ermattet. Dustres schwarzes Haar bedeckte herabhängend die Stirn, doch in den tiefen dunklen Augen glühte ein schwärmerisch begeistertes Feuer. Kaum waren die beiden seiner ansichtig geworden, als er aufstand, mit der Hand über die Stirn fuhr und seufzend sagte; „Es ist nichts, ich find' es nicht wieder." Jetzt pochte Benno an, der junge Mann war sehr erstaunt über den Besuch, dessen Ursach ihm jedoch bald klar wurde, weil der Kammergerichtsrath heftig losbrach: „Mein Herr" — aber der Tausend, die ewigen Gänsefüfse! — Also:

K. Verzeihen Sie mein Herr, aber Sie haben so gespielt, dafs wir nicht umhin konnten —

Benno. Um Vergebung, dafs ich unterbreche, aber ich mufs durchaus beruhigt sein. Was war das, was Sie spielten, ich bitte dringend, sagen Sie mir das.

Der Jüngling hiefs Theodor, also:

Theodor. Ich bin erstaunt, ich weifs nicht — was ich spielte wollten Sie wissen?

Benno. Ja, ich bitte dringend.

Theodor. Wenn ich es nur selbst recht wufste; es ging mir wunderbar damit. Ungefähr vor einer Stunde war ich in der Dämmerung, ermattet, denn ich hinetwas unwohl, hier auf dem Sopha eingeschlummert. Ich träumte, dafs ich einen mühseligen Weg ginge, dessen Beschwerlichkeit mir alle Kräfte raubte. Aber immer aufs Neue fühlt ich mich gestärkt durch den Anblick eines lieblichen Genius in weiblicher Gestalt, der leitend und ermunternd vor mir her ging. Allein von unsichtbarer Hand fühlte ich mich bisweilen schauerlich kalt berührt und bei jeder Berührung dieser Art schien mein Schutzengel ferner und ferner hinwegzuschweben, bis es endlich ganz verschwand. Von diesem Augenblick an wurde mein Zustand grauenvoll, denn das schauerlich berührende Ungethüm drang immer näher und entsetzlicher auf mich ein. Ich will fliehn, meine Kräfte versagen; ich wehre ab, meine Hand sinkt ermattet nieder. Jetzt packt es mich kalt und grauenvoll; kaum bleibt mir Luft zu einem gepreßten Angstschrei; es schleppt mich zu einem furchtbaren Abgrund, wir stürzen hinunter — und hier verliefsen mich Traum und Schlaf zugleich. Das wunderbarste an allem ist aber, dafs den ganzen Traum eine Musik begleitete, die alle meine Zustände in geheimnifsvoller Sprache ausdrückte. Davon war mir vieles im Gedächtnifs geblieben und das versuchte ich eben auf dem Instrumente wieder zu geben; aber es wollte nicht gelingen. — Benno war während der Erzählung bleich geworden und setzte sich ermattet nieder ohne zu sprechen; allein der K. fuhr heftig im Zimmer auf und nieder, ehe er sich folgendermafsen aussprach.

K. Kurioser Traum! Herr Benno, die Erzählung pafst auf Ihre Phantasie von vorhin.

Theodor. Herr Benno? Doch nicht —

K. Ja, ja, Herr Benno, der berühmte Komponist und Klavierspieler.

Theodor. Ist es möglich, dafs ich das Glück habe! Aber ich begreife noch nicht —

K. wie wir zu Ihnen kommen? Ihr Spiel zog uns herauf mein junger Freund, und jetzt wollen wir Sie fragen, ob Sie mit uns kommen wollen, um bei L. u. W. zu Nacht mit uns zu speisen. Ich bin der K. H—n.

Theodor. Ist's möglich? Sie derselbe, der so trefflich über den grofsen Beethoven geschrieben?

K. Ja, ja, derselbe der so einige Gedanken über den wunderbaren Komponisten geäufsert hat. Aber Freund, eilen Sie, es wird sonst zu spät und wir müssen noch viel mit einander sprechen.

Besonders über Mozart, Haydn und Beethoven, die ich als die hohe musikalische Dreieinigkeit anbete!

Theodors Auge glühte feurig; er fuhr in einen abgetragenen Mantel und ergriff einen alten Hut. Während dessen hatte der K. den finster sinnenden Benno aufgerüttelt und die Triumvirn tappten die Treppe hinunter.

Unterwegs erfuhr der K. von dem jungen Theodor, dafs er erst seit wenigen Tagen in B.

sei. Als Sohn eines armen Dorforganisten hatte er einigen Unterricht in der Musik empfangen, darauf diesen in einer kleinen Stadt weiter an den Mann gebracht, und sich in seiner Muße mit rastlosem Eifer dem eignen Studium der himmlischen Kunst dahingegeben. Jetzt machte er den kühnen Versuch, die große Stadt zu betreten und sein Fortkommen in derselben zu suchen: er wünschte Schüler auf dem Fortepiano; vor der Hand unterrichtete er nur die kleine Tochter seines Wirthes für den Hauszins. Auf die Anfrage des K., ob er sich auch wohl getraute guten Unterricht zu geben, erwiederte er, er könne dies nicht behaupten, weil ihm selbst aller Unterricht abgehe und er keinen Maasstab habe. Jedoch spiele er die schwersten Sachen von Clementi, Mozart, Haydn, Dusseck und Beethoven ziemlich geläufig. Auf die Frage: ob ihm Hummel, Moscheles, Weber u. s. w. bekannt seien, entgegnete er: dafs er auch von diesen gespielt habe, aber besonders bei den beiden ersten es nicht der Muse werth geachtet, der Sachen wegen die ungeheuern Schwierigkeiten zu überwinden, so sehr er sie indefs loben und bewundern müsse. Denn, fügte er hinzu, es sei nicht seine Absicht, Virtuos zu werden und die ungeheure Zeit der Uebung die es fodere, um heut zu Tage unter den Koryphäen stehen zu können, widme er lieber dem eifrigen Studium der Komposition. Sie kamen an den bestimmten Ort. Durch mehre hell erleuchtete Zimmer, in denen viele lärmende Gäste beim Wein saßen, führte der K. seine Gäste in ein Kabinet, welches die Reihe der Gemächer beschlofs. Hier nahmen sie auf einem kleinen Sopha, in der Ecke des Zimmers Platz, so dafs sie in dem allgemeinen Treiben ziemlich isolirt waren. Der noch ganz mit der Welt unbekannte Theodor war etwas blöde und befangen, besonders flößte ihm Benno's kalte Miene und sein elegantes Aeufsere, welches zur ärmlichen Kleidung Theodors sehr abstach, wenig Vertrauen ein. Mehre Fremde kamen aus den ausfofsenden Zimmern und begrüßten den K. mit der nicht undeutlichen Absicht, sich an dem Tische niederzulassen. Allein der kleine beleidigende Mann, dem dies unangenehm war, wufste sie bald durch ein satirisches Bonmot oder irgend eine witzige Anspielung zu entfernen und so war man in einigen Minuten allein und ungestört. Jetzt brachte der Kellner die bestellten Flaschen und das Abendessen. Der heitre Geist des Champagners belebte die finstern kalten Züge Benno's, so dafs er seine Stimmung zu vergessen schien; in Theodors ungewöhnte Natur brachte dieser flüchtige Aether ein ihm ganz neues Feuer, und der K. mit dergleichen vertraut, befand sich wohl wie bei einem alten Freunde. So begann denn durch seine Einleitung folgendes Gespräch:

K. Werthe Freunde! Wir sitzen hier in vertraulicher Einigkeit beisammen, in nicht gröfserer noch geringerer Zahl als die der Grazien. Lafst uns aber dabei der Musen oder der Musikheiligen gedenken. Schon lange möchte ich meine Gedanken über die grofse verhängnifsvolle Drei am musikalischen Himmel, über Haydn, Mozart und Beethoven an den Mann bringen und wiederum austauschen. Hier wäre, scheint mir, der Ort. Wie kommt es, dafs diese drei Männer uns stets mit so tiefer und doch so verschiedener Ehrfurcht erfüllen? Wie kommt es, dafs wir bald diesen, bald jenen für den gröfsern Genius halten und es doch wieder nicht ertragen, wenn man dem Einem seinen Ruhm auf Kosten des Andern mehren will? Wifst Ihr ein Mittel, diese wunderbaren Gefühle einigermafsen zu etwas Bewufstem zu bringen? Kennt Ihr den Zauberspruch, womit man die Riesen unter das Mikroskop der Beobachtung zwingt, damit man einen Begriff von ihrem Ganzen bekommt? Wende mir keiner ein, dafs ja auch verschiedene Dichter verschieden auf uns einwirken, dafs wir sie für gleich grofs und doch für verschieden halten. Die Poesie bewegt sich im Reich des Gedanken und alles, was sie erschafft, kommt zu einem bestimmten Bewufstsein des Geistes. Aber die Musik schwebt in dem Reiche der Ahnung, nirgend läfst sie sich fassen und bestimmen; sie ist isolirte, abstrakte Empfindung. Die Gränzmauern ihres Reichs sind Seligkeit und Verzweiflung, aber zwischen diesem endlos ungeheuern Gebiete wo sitzt eine feste Scheidewand? Und doch fühlen wir alle feinen Schattirungen und Mischungen, die die Sprache nur

bezeichnen kann, heraus. Aber nirgend kann man sagen: darum ist es so, dieser Rythmus, diese Fortschreitung macht die Melodie traurig oder zärtlich; oder: diese Weise ist lustig und daher weit von jener traurigen entfernt; ein kleines Versetzungszeichen macht sie wehmüthig. Alles gränzt an einander und mischt sich durch einander, und doch ist alles getrennt und jeder Ausdruck läfst sich aufs schärfste bestimmen. Jetzt Freunde, rathet und helft in dieser allgemeinen Noth! Unsre heiligen drei Musikkönige widersprechen sich gerade zu und sind doch eins; sie gehen von den verschiedensten Grundsätzen aus und nach den divergirendsten Richtungen und doch treffen sie uns alle mit Kernschüssen mitten ins musikalische Herz! Aber ich bitte Euch, schweigt nicht, rathet und helfet!

Benno. Wenn man einen Feind nicht besiegen kann, so glaub' ich, thut man am besten, sich zu vergleichen. So bin ich der Meinung, dafs wir nach einer Art von Annäherungs-Methode versuchten, ob wir in dem ganzen Gebiete der Natur keine Analogien zu diesen abnormen Erscheinungen fänden.

K. Vergleiche, freilich, Vergleiche! Darauf habe ich auch schon spekulirt, aber Freund, was hat es geholfen? Wie hab' ich mich schon über diese drei Hexenmeister der Musik vergleichsweise ausgelassen? Es hat so einiges angeregt, aber hat's denn weiter geführt?

Benno. Jedes Gleichnifs hinkt, das ist wahr. Allein noch wahrer ist es, dafs ein treffendes Gleichnifs weiter führt, als alle Definitionen. Diese sind auch nöthig, aber das Gleichnifs soll uns zuerst der Kompafs sein, nach dem wir segeln. Es giebt im allgemeinen die Richtung an und hütet uns wenigstens vor ganz verkehrten Wegen. Sehr leicht ist es dem klügelnden Verstande, die Unzulänglichkeit jedes Gleichnisses zu erweisen; allein gesunder Sinn und guter Wille finden doch darin einen Faden der wohlwollenden Ariadne. Es ist überhaupt von vielen Dingen leichter, das Ungereimte einzusehn, als den tief verborgenen Keim göttlicher Wahrheit darin zu entdecken. Ihre Gleichnisse mein werther Herr K. scheinen mir nur nicht treffend genug gewesen zu sein. Vielleicht habe ich für Haydn ein glücklicheres gefunden.

K. Her damit! Ich habe eines für Mozart in petto.

Theodor. Und ich glaube, dafs ich für Beethoven einen gültigen Ausdruck in der Natur finden werde.

K. Also eng geschlossen, grad auf den Feind. Ihr Gleichnifs, Freund Benno, soll die erste Kugel sein, die wir nach dem Ziele schiefsen. Wollte der Himmel, es fielen damit alle Neun.

(Fortsetzung folgt.)

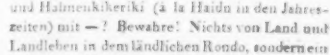
II.

Recensionen.

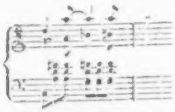
Rondeau villageois, pour le Pianoforte par Frederic Kalkbrenner. Op. 67. Berlin bei Schlesinger. Preis 14 Gr.

Was nur die Modekomponisten mit den Titeln zu ihren Werken sagen wollen! Da liegen charmes de Paris (von Moscheles) charmes de Berlin (von Kalkbrenner) vor mir — recht scharmant, wenigstens zum Theil; nur Paris und Berlin finde ich weder musikalisch, noch topographisch, noch historiographisch; noch sonst — ich — darin. Hier erhalte ich nun eben ein ländliches Rondo — ein sprechendes Bild ländlicher Einfalt, ländlicher Arbeit und Lust, Sorgen und Naturfreuden, gewürzt mit Regen, Gewitter und Nachtigallen (à la Beethoven in der Pastoralsymphonie) mit Fröschen, Dudelsäcken und Halmenkikeriki (à la Haidn in den Jahreszeiten) mit —? Bewahre! Nichts von Land und Landleben in dem ländlichen Rondo, sondern ein tüchtig modulirendes, lebendig dahinrauschendes, städtisch glänzendes Tonstück mit komplizirter, hin und wieder recht scrupulöser Stimmführung, bisweilen Virtuosenthümliches, bisweilen gebundene, sogenannte gelehrte Schreibart darlegend.

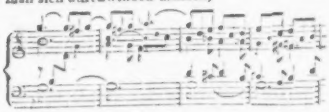
Aber was sagt denn das Stück, was ist sein geistiger Inhalt? Eine verfängliche Frage bei einer Modekomposition. Der Anfang des Thema ist recht lustig, etwas wild —



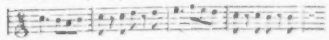
eine Fuchsjagd; gleich darauf scheint den edlen Fuchsjäger eine bissige Sorge peinigen zu wollen —



er ist in der Klemme (wenn wir die Mittelstimme recht verstehen) natürlich: Schulden; aber diese Sorge ist am leichtesten abgeschüttelt und wenn man sich auch einmal erinnert, wie man sich durchwinden müssen,



so hat doch das lustige Leben seinen Fortgang (Wiederholung des Thema) man weifs glänzend aufzutreten (S. 3.) und trällert



sein Leben dahin.

So wunderliche Resultate gäben schon die ersten zwei Seiten; man würde sich an ihnen genügen lassen können, selbst wenn sie ernstlich gemeint wären. Aber wer wollte in einer modischen Klavierkomposition, und dazu in einer Virtuosenkomposition, die verschiedenen Ausdrücke ernstlich nehmen? Das wäre eben so komisch, als wenn man einen Elegant der Abgötterei zeihen wollte, wenn er eine Schöne nach der andern versichert, er bete sie an, sie sei eine Göttin, ein Engel — oder einen Schöngeist der abergläubischen Schwärmerei, wenn er von seinem Geiste spricht. Man hat sich die schönen Redensarten angewöhnt, weil sie — dem so schön liefsen, der sie zuerst aus Ernst gebrauchte, und hofft zuversichtlich, seine Gedanken und Empfindungen durch die Worte zu adeln, wie der Sinn des ernstlich Redenden die Worte adelte — oder zu der edlen Bedeutung schuf. So gebrauchen denn modische Komponisten alle musikalischen Formen — Melodien, Akkorde, Modulationen, Rythmen — nicht nach ihrer ernstlichen Bedeutung, sondern, weil sie an irgend einem Orte, ernstlich gebraucht, gut gewirkt haben und nun stereotyp geworden sind für den, der auch wirken möchte. —

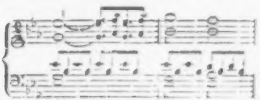
Das Verdienst, von dem allein in dieser Sphäre die Rede sein kann, mufs dem Komponisten in vollem Maafse zuerkannt werden. Er hat sich vortrefflicher musikalischer Redensarten bedient und sie so geschickt mit einander verbunden, dafs sie ein musikalisches Resultat geben, wie die beste geistreiche Unterhaltung nach der Mode: Shakespeare u. Franz Horn, Griechenland und Byron, das Unglück von Spanien und Trokaderostadt bei Paris durch einander. Für die Kunst wird bei solchen Kompositionen nicht mehr gewonnen, als in jenen Unterhaltungen für Geisteskultur, Griechenland und Menschheit; ja mancher ängstliche Mann könnte fragen: ob man durch das häufige wesenlose Erwähnen wichtiger Gegenstände (musikalisch: durch den unbegründeten Gebrauch gewichtiger Ausdrucksmittel nicht für die Sache gleichgültig würde? Wir aber trauen der siegenden Kraft der Wahrheit — wann sie auch hervortreten wird und bis dahin empfehlen wir auch dieses Kalkbrennersche Tonstück der Legion modischer Klavierspieler, als eine der besten Leistungen in diesem Fache, zur Uebung, Unterhaltung und Anregung. Alles dies verspricht sie, und die Richtung zu Höherm wird dieses Höhere, wo es erscheint, selbst den Gemüthern geben.

1) Septième Fantaisie (,) sur la Romance à trois notes de Rousseau: que le jour me dure. —

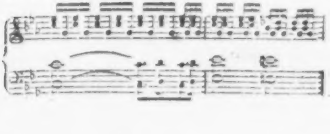
2) Trezieme Fantasie et Variations sur un thème Ecossais composées pour le Pianoforte par F. Kalkbrenner. Op. 22. Op. 64. Berlin bei Schlesinger. Preis eines jeden 14 Gr.

Kein Tonstück entspricht wol so wenig seinem Namen, als in neuester Zeit der gröfste Theil der Fantasien, mit denen Moscheles, Kalkbrenner, Ries, Steibelt und andere das Repertorium der Pianofortespieler um die Wette füllen.

Es ist in den Fantasien der jüngsten Periode nicht der freie Flug des Geistes von Idee zu Idee, das Wogen des Gefühls durch alle seine Sphären, dem jede Absicht, jede vorausbestimmte Form fremd und unerfüllbar ist; nicht der Erguſs eines Gemüthes, das von allem Aeuſsern abgezogen in sich selbst versenkt, sich selbst zum Gegenstand seiner künstlerischen Schöpfung hat; es ist endlich nicht eine neue, in sich nothwendig bedingte Form von Kompositionen, welche durch den uneigentlich gewählten Namen Fantasie sich von ältern unterscheiden möchte. Jene Fantasien scheinen äuſserlich durch den Umstand veranlaſst zu sein, daſs die Pianofortespieler durch Gelinek und seine Kollegen endlich mit so viel Variationen versorgt worden waren, daſs neue Variationen unter diesem Tietel weder groſse Ehre bringen, noch viele Käufer anziehen konnten. Gleichwohl schreiben und spielen sich Variationen nach der gewöhnlichen Art so leicht! Man gab ihnen also eine Einleitung, ein Vorspiel — und diesem — oder auch dem Ganzen — den ungleich vornehmeren Namen Fantasie. Fantasien nehmen sonach in der neuesten Zeit etwa die Stelle der „Präludien und Fugen," die vor 60 bis 80 Jahren den Klavier- und Orgelspielern beliebt waren, ein. Damals gewann man durch kontrapunktische Kunst aus einem oft wenig bedeutenden Stoffe (Thema) ein ausgedehntes Gewebe; jetzt ist melodische Ausspinnung des Hauptsatzes durch Figurirung und Modulation an die Stelle jener Kunst getreten, und damit jene Zeit nicht erfolglos vorübergegangen scheine, legen wir die Melodie — z. B.



kontrapunktisch in die Unterstimme und geben der Oberstimme



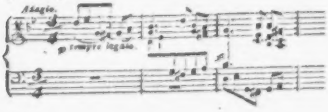
eine andere Melodie.

Zu dieser Gattung von Kompositionen gehören die oben angezeigten Fantasien von Kalkbrenner und thun sich in dieser Sphäre vor vielen ihres Gleichen hervor.

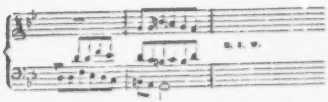
No. 1. hat das berühmte Lied Rousseau's zum Thema, durch dessen unbegleitete Melodie von nicht mehr, als drei Tönen Rousseau die Macht der Melodie und die Entbehrlichkeit der Harmonie — ihm eine barbarisch rauhe und widernatürliche Erfindung — darthun wollte. Was er künstlerisch zu beweisen dachte, ist ihm schon voneinem Deutschen, dem Abt Vogler, künstlerisch u. gründlich widerlegt worden. Dieser erbaute durch harmonische Kunst, in welcher grade er so mächtig war, mit Rousseaus Liede eine ganze Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester: die Macht der Harmonie. Nicht so ernstlich ist die Absicht unsers Komponisten. Ihm gilt das Rousseausche Lied als gefälliges Thema zu einer gefälligen musikalischen Unterhaltung u. es scheint ihm selbst wenig Sorge gemacht zu haben, das ländlich einfache, einfältige Liedchen bisweilen mit allem Tand einer pariser Kokette herausgeputzt zu sehen; ein Verfahren, das wenigstens nicht als klug gepriesen werden kann, da es dem Komponisten die Gelegenheit nahm, auf Anregung des eigenthümlichen Liedes ein eigenthümliches Tonstück zu schaffen. Es giebt ja genug des Charakterlosen, oberflächlich Allgemeinen; wie bedenklich, wenn selbst äuſsere Veranlassung nicht Eigenthümliches und Neues zu Wege bringt!

Geben wir nun auch diesen Anspruch an die Komposition auf, so läſst sich dann vieles an ihr loben. Eine durchgehends zweckmäſsige Behandlung des Instruments, eine meistens nicht gewöhnliche, stets wohlgefällige Modulation und Figurirung, Mannigfaltigkeit des Ganzen versprechen eine leichte Unterhaltung, denen es bei der Musik noch nicht um mehr zu thun ist, und geben den Lehrern Gelegenheit, mittelmäſsig geübte und begabte Schüler (besonders Schülerinnen) zweckmäſsig und angenehm zu beschäftigen, bevor sie für gröſsere und inhaltreiche Werke reif sind. Spieler in dieser Sphäre werden in der dritten Variation an der ziemlich streng ge-

haltenen Stimmführung eine ihnen neue Würze finden, so wie sie in der fünften Variation (Aſmore).

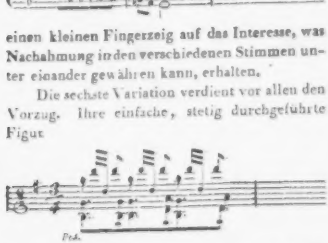


und:



einen kleinen Fingerzeig auf das Interesse, was Nachahmung in den verschiedenen Stimmen unter einander gewähren kann, erhalten.

Die sechste Variation verdient vor allen den Vorzug. Ihre einfache, stetig durchgeführte Figur



lasst das Fortepiano auf das reizendste erklingen und entspricht allein der Naivetät des Thema vollkommen. Man wird bei ihr erst recht inne, wie viel der Komponist versäumt, ja verschmäht hat und was Variationen zu dem gewählten Thema hätten werden können.

Die siebente Variation giebt Gelegenheit, die Bewegung der Arme und den Anschlag in Verbindung mit ihr zur Präcision und Leichtigkeit zu bilden; die achte Variation dehnt sich zu einem anmuthigen Rondo aus, das bei leichtem und delikatem Spiel gefallen muſs. Es macht den Beschluſs des Ganzen.

Die Ausstattung des Werkes ist einfach aber geschmackvoll, der Preis angemessen.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Künstlers Anfechtungen.

(Fortsetzung.)

Lange konnte ich auch gar nicht zum Worte kommen, vielmehr entspann sich sogleich unter den beiden Herrn ein Streit, von dem ich gar nichts festhalten konnte, als einige Wörter wie Sein und Nicht Sein, woraus ich nur schloſs, daſs sie etwa zum Beweise ihrer Behauptungen sich auf den Monolog aus Prinz Hamlet beriefen. Warum gerade der hier entscheiden könnte, war mir ganz unklar und nur dadurch, daſs ich dieſs mit einigem Kraftaufwande äuſserte, lenkte ich die Aufmerksamkeit der beiden Streiter auf meine verwunderungsvollen Fragen. Ich war aber im Irrthum und an den Prinz Hamlet hatten beide nicht gedacht. Herr Frühauf erklärte mir: Er verstehe unter Quantität das Sein, an dem die Bestimmtheit als aufgehoben gesetzt sei. So hat er gesagt, ich habe es mir aufgeschrieben, um es nicht zu vergessen. Mein Freund aber sagte, er nenne Qualität das Sein, an dem die Bestimmtheit als seiend gesetzt wäre. Ich antwortete ihm, ich wüſste sehr wohl, was Qualität sei, aber das könnte ich mir unmöglich darunter vorstellen, wenn ich Annoncen von Butter, Seife, Lumpen-Zucker, bester oder feinster oder ächtester Qualität verstehen wollte. Darauf sagte er aber geradezu, ich stellte mir allerdings nichts anderes darunter vor, als was er eben angegeben und ich wüſste nur selber nicht, was ich dächte. Ob ich ihm nicht zugeben müsste, daſs alle die genannten Dinge gewisse Bestimmtheiten an sich trugen wodurch sie sich von andern unterschieden? — Das sei nicht zu läugnen — Nun möchte ich merken: die Dinge trügen diese Bestimmtheiten nicht als etwas Fremdes an sich, was ihnen gleichgültig wäre, sondern als daſs, wodurch sie allein bestehen, und bei dessen Verlust sie selbst aufhörten zu sein. Sie seien folglich ein Sein, an dem die Bestimmtheit das Geltende ausmache, oder das Sein, an dem die Bestimmtheit als geltend, als seiend gesetzt wäre. — Eben so höre jedes Ding, so wie seine Qualität verloren gehe, auf, dasselbe zu sein und die Dinge seien daher nichts

anderes als ihre Qualität, und so würde es mir klar sein, wenn er jeden Ton der Tonleiter eine Qualität nenne.

Sie können denken, dafs ich mir dergleichen Sophistereien nicht so grade gefallen liefs. Den Kuckuk, hiefs denn das nicht eben so viel, als jeder Ton sei ein und dasselbe mit Butter und Seife und Lumpenzucker, und Gott weifs, womit noch, denn das sollten ja auch nur Qualitäten sein.

Mein Freund meinte jedoch, das hätte ich nur falsch verstanden, Butter und Zucker sei zwar eine Qualität, aber von dem Tone darum ganz verschieden, weil jede von beiden Qualitäten in ein andres System gehört. Es sei damit so, wie mit der Instrumental-Musik, wo z. B. die Klarinette wie die Violine das eingestrichene a hätten. Bei beiden sei dies A, doch könne nicht geläugnet werden, das A der Klarinette sei ein ganz anderes Geschöpf, als das der Violine, weil jedes aus einem andern Systeme einer andern Mutter entsprungen. Nun ging mir der ganze Kopf schon herum. Offenbar waren das nur Worte, die weiter keinen Sinn haben konnten. Es war mir zu Muthe, wie einmal in meinem 14ten Jahre, als ich im Fieber phantasirte, der Kantor fahre in einem Quart-Sexten-Akkorde spazieren, seine Chor-Knaben seien vorgespannt, und er peitsche sie mit dem 1 und 2 gestrichenen a, b, c, nur unter den Worten: Rückwärts, Vorwärts, Altes, Neues, Schöne Raritäten, Vorwärts Rückwärts. Ich fragte, wenn alle Dinge Qualitäten sein sollten, was denn damit gesagt wäre? Ob denn der Ton, der nicht in der Tonleiter stände, keine Qualität wäre? — Allerdings! — Nun wodurch sich denn der Ton in der Tonleiter von den andern unterscheide?

Haha! sagte Herr Fruhauf, siehst du es, dafs der Ton nur Quantität ist, denn wodurch unterscheiden sich die Töne, als durch die Quantität?

Ei nun, das war wohl ziemlich verständlich, aber es hatte doch seinen Haken. Wenn die Töne in der Tonleiter sich von den andern auch durch ihre Quantität unterscheiden, sagte ich, so ist doch nicht zu läugnen, dafs die andern ebenfalls eine Quantität haben, denn ich verstehe jetzt schon, die Quantität ist, was man auch Höhe oder Tiefe nennt, und dann sind sie ja eins mit den Tönen in der Tonleiter. Hierauf sahen sich die Beiden verwundert an, und ich merkte wohl, sie hätten die Konsonanz selber noch nicht, worinn sie die Dissonanz meiner Unwissenheit auflösen wollten. Herr Fruhauf fing auch gleich an, er müsse nur gestehen, erst jetzt eben sei er inne geworden, der Ton sei weder blofse Qualität noch Quantität, sondern qualitative Quantität: mein Freund stimmte ihm richtig bei, und setzte hinzu, der Ton der Tonleiter sei somit das Maafs.

(Schlufs folgt.)

Musikalisches Lexikon.

Bei der Kulturstufe auf welcher die Kunst in unsern Tagen steht, kann das Koch'sche Lexikon nun einmal nicht mehr genügen, das einseitige Rousseausche sogar noch weniger, und auch das neuere von Castil-Blaze ist — neben vielem etwaigen Guten — wenigstens nicht das, was man von einem solchen Hülfsbuche, zumal für Deutschland, fodern und erwarten darf.

Das Erscheinen eines neuen Werkes dieser Art, welches das Wesen der Kunst aus einem höheren, dem Zeitgeist gemäßen ästhetischen Standpunkt auffasse, und auch das gesammte Feld der Technik sachgemäfs darstelle, ist daher in so hohem Grade, ein Zeitbedürfnifs, dafs, wer es ernstlich mit der Kunst meint, und an deren veredelnde Einwirkung auf die sittliche Bildung unseres Geschlechtes glaubt, sich gewissermafsen verpflichtet achten mufs, für die Verbreitung gelauterter Kunstansichten mitzuwirken.

In dem Glauben, in diesem Fache Einiges zu vermögen, und auch in den bis jetzigen zweif Bänden der allgemeinen Encyklopädie der Künste und Wissenschaften von Ersch und Gruber, Einiges eingestreuet zu haben, liefe ich noch weit nach Vielen gesammelt und alphabetisch geordnet, was, zusammengenommen mit manchem bereits völlig Entworfenen, und theils mit noch des Niederschreibens, theils auch nur noch einiger Redigirung Bedürfenden, schon ein vollständiges Werk heissen kann, und allenfalls sogleich der Presse übergeben werden könnte, wünschte und hoffe ich nicht, meinem Unternehmen gröfsere Vollständigkeit und Ausführlichkeit dadurch verschaffen zu können, dafs ich der öffentlichen Herausgabe noch gegenwärtige

Einladung an alle Sachverständige, zur Theilnahme und Mitarbeit

vorangehen lasse.

Ich lade daher alle diejenigen Sachverständigen, welche zur Mitarbeit oder Theilnahme geneigt wären, freundlichst ein, sich mit mir baldmöglichst in Verbindung zu setzen und mir allenfalls auch zugleich den oder die Artikel, welche sie zu bearbeiten und wie bald einzusenden gedenken, anzuzeigen. Vorzüglich wünschte ich noch mehre Beiträge an historischen Artikeln, an mathematischen, und noch manche ästhetische. Uebrigens versichere ich, dafs ich jeden der Sache entsprechenden Beitrag, im Collisionsfalle, einem etwa schon von mir selbst bearbeiteten, gerne vorziehen werde.

Meiner Idee nach müfste unter jedem Artikel der Verfasser (sofern er nicht das Gegentheil wünscht) genannt, und das Honorar pro rata repartirt werden, das Ganze aber bald erscheinen.

Darmstadt, 30. Juni 1824. Gottfried Weber.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4. August — Nro. 31. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

Benno. Damit meine Vergleichung des unsterblichen Meisters nicht so ganz fremd vom Himmel gefallen erscheine, muß ich durch einige Worte erst begreiflich machen, wie ich darauf gekommen bin. So oft ich eine Komposition gehört oder gespielt hatte, blieb mir, wie das überall der Fall ist, außer dem allgemeinen Eindrucke des Entzückens auch noch ein besonderer, der sich mehr mit dem Verstande befreundete und mir sagte, daß diese Art der Bewegung die ich empfunden, grade von Haydn, von keinem andern herrührte. Die Freude war immer eine so beruhigende, der Genuß ein so vollendeter, daß alle Wünsche des Busens schwiegen und man sich in den schönsten Harmonie des Seins befand. Worin lag nun grade diese Eigenthümlichkeit der Wirkung? Wenn ich musikalisch zerlegte in Melodie, Harmonie, Rythmus, Durchführung, Instrumentirung und was ich sonst für gestempelte Kunstworte hervorsuchen mochte, um die bestimmte Veranlassung meiner Empfindungen kennen zu lernen: so starb das Werk vor meinen Augen, ich hatte es zergliedert, ohne sein Lebensprinzip zu entdecken. Auf diesem Wege war also nichts zu hoffen. Da fiel ich darauf, ob denn in keiner andern Kunst oder Erscheinung des Lebens etwas sich finden mochte, das einen ähnlichen Eindruck auf mich machen könnte. Es stiegen allerlei Bilder in mir auf von lieblichen Landschaften, von Frühlingsauen und lächelndem Himmel; aber das alles befriedigte nur einseitig und umfaßte nie die ganze Natur des wunderbaren Meisters. Endlich auf einem Spaziergang hatte ich mit einem Male ein Wort für alles gefunden, was ich ausdrücken wollte. —

K. Nun, das Wort?

Benno. Sie werden lachen, aber zuletzt finden, daß ich recht habe. Das Wort heißt: ein Garten.

K. Ein Garten! Seltsam, wahrhaftig, kurios!

Benno. Jetzt hören Sie aber. Offenbar ist ein Garten, ein schöner, umfassender Park, derjenige Gegenstand, der uns am meisten über den Unterschied und das Gemeinsame von Kunst und Natur belehrt. Denn er soll in seiner höchsten Bedeutung die Natur unter dem herrschenden Gesetze der Harmonie darstellen. Es soll darin nichts als Einzelnes, sondern nur als Theil des Ganzen gelten u. dagegen das Ganze doch nur aus den unverfälschten Bestandtheilen zusammengesetzt sein, die die Natur darbeut. Das republikanische Gesetz des Schönen ist es also, was das unterscheidende Element bildet. Seine beständige Herrschaft, die stete Huldigung, die ihm von allem Einzelnen wird, ist es, die uns entzückt und erhebt. Und grade das ist es, worin Haydn sich als den Meister der Meister zeigt. Mag er uns durch alle Schauer und Schrecken des Abgrunds führen, mag er uns zu den lustig sonnigen Höhen erheben, stets fühlen wir, daß der sichre Meister auf beiden Orten seiner bewußt ist, daß ihm nie der Zügel der Herrschaft entfallen ist. Dies will ich ins Einzelne hinein verfolgen und es wird deutlicher werden. Zuerst sind wir doch wohl über den allgemeinen Eindruck einverstanden und Sie werden mir Recht geben, wenn ich behaupte, daß Haydns Musik im Ganzen ohngefähr dieselbe Stimmung erweckt, in die uns ein Spaziergang durch einen schönen Park bringt. Trotz dem verschiedenartigsten Wechsel der einzelnen Empfindungen bleibt uns doch im Ganzen jenes wohlthätige Bewußtsein einer gemäßigten Befriedigung al-

les Wünschens und Wollens. Wir wollen jetzt einige Grade der Empfindung durchgehen. Betrachten wir den ersten Chor aus den Jahreszeiten: „Komm holder Lenz.“ Mit wenig plastischer Einbildungskraft glaubt man sich wirklich in jene ersten Tage des wiederkehrenden Frühlings versetzt. Man steht an einem grünenden Rasenplatz, von dem uns schon die ersten Veilchen entgegen duften, Himmel und Sonne lächeln, im nahen Gebüsche läfst sich schon eine Lerche*) hören, der Bach gleitet in blau silbernen Windungen durch den Wiesenplan, kurz, wenn Sie die Stelle kennen, Sie glauben in Weimar im Park an der Ilm zu stehen, wo sie sich durch die schöne grüne Aue schlängelnd hindurchzieht. Wenige Schritte weiter und wir befinden uns schon in dustrem Gebüsche, und der Flufs zieht still und schwarz von hohen Bäumen umschattet, neben uns hin. Es befällt uns ein geheimer aber doch sufser Schauer und schon glaube ich den folgenden Satz des Chores zu hören, wo die Männer beginnen: „Frohlocket nur nicht allzufrüh.“

Theodor. Wahrlich, jetzt wird mir Ihre Meinung deutlich und giebt mir einen herrlichen Aufschlufs über das, was ich am wenigsten in mir zur Klarheit bringen konnte, wie nämlich, wenn sich die drei Meister in das Gebiet des Furchtbaren, Schauerlichen begeben, alle drei dieselbe Empfindung so verschieden schattirt in uns erwecken. Haydns Darstellung des Grauenhaften ist immer grade eine solche, wie sie uns eine schauerlich dustre Gartenpartie erregt. Wenn sie noch so wild und furchtbar ist, wir fühlen immer, dafs sie nicht Uebermacht erhalten wird, dafs sie ein weiser Meister nur zu einer gemessenen Mitwirkung, nicht zu einer unbeschränkten Alleinherrschaft erschaffen hat. So ist es mit der grofsen erhabenen Stelle in der Schöpfung: „Verzweiflung Wuth und Schrekken.“ Mitten in den höllischen Qualen erscheint noch die Spur der liebenden Gottheit!

K. Ja, bei'm Henker, mit dem ganzen Chaos ist es so. Es giebt vielleicht im ungeheuern Gebiete aller Musik kein Stück von so wunderbarer Harmonie und schauerlicher Instrumentirung und doch glauben wir schon den Geist waltend darin zu erkennen, der das geordnete Weltall aus dem wüsten Gebilde der stürmenden Elemente erschafft. Schon im Keime schlummert die Gestalt des Baumes.

Benno. Daher wird unser grofser Meister auch immer im eigentlichsten Sinne unser Meister bleiben. Denn wer könnte ihn einer Verirrung zeihen? Wo wäre ein Musikstück von ihm, das nicht, wie die griechischen Statuen, auf einem Gesetze der Schönheit, auf einer weise berechneten Verhältnifsmäfsigkeit aller Theile, unerschütterlich beruhte? Es versteht sich, dafs ich hier nur von dem Musiker spreche. Sobald sich Text mit Musik verbindet, werden noch andere Eigenschaften vom Komponisten gefodert, als die, dafs er ein grofser Musiker sei. Diese letzte Eigenschaft aber wird Haydn auch retten und behaupten, wo alles andre verloren geht. Von der Seite soll ihm sein ärgster Feind keine Blöfse abgewinnen. Nun, auf das Wohl des herrlichen Meisters! Hoch!

Alle drei tranken begeistert auf das Andenken des grofsen Mannes. Auch der Jubel und das Klingen der Gläser unterbrach das Gespräch nicht lange. Theodor nämlich setzte es folgendermafsen fort.

Theodor. Sie haben uns durch Ihren Vergleich allerdings eine gewisse Klarheit über das Wesen unserer Empfindung bei der Musik Haydns gegeben. Allein zwei, ihm vorzüglich eigne Seiten scheinen mir doch darin noch nicht mit begriffen zu sein; nämlich die humoristische und zwar kindlich unschuldige, die so oft von gemeinen Naturen als alberne Malerei leicht verworfen wird. Würden Sie auch diese mit in Ihr Gleichnifs ziehen können?

Benno. Es würde dem Gleichnifse nicht schaden, wenn ich das auch nicht könnte, denn seinen lahmen Fufs mufs es der Natur nach haben und den kann man überall nachweisen. Allein durch diese Bemerkung, hoff' ich, ist er noch nicht aufgedeckt. Zuerst nämlich: wenn Jemand behauptet, Haydn sei Humorist, so bestreite ich das ganz keck und sage, man hat das Wort Humor nicht verstanden, oder die Musik des

*) Ich habe sie nicht anders, als hoch in Lüften gehört.
A. d. poet. Setzers.

Meisters nicht gründlich studirt. Denn der Humor ist ja eben das launige Kind, welches das fremdartigste mischt, nirgend Stand hält, in der Formlosigkeit seine Form sucht und nur durch die ironische Seele, welche den ganzen burlesken Körper bewohnt und die Umkehrung der Schönheit zum Ziel hat, seine Einheit und seine Erlaubniss zur Existenz in der Kunstwelt erhält. Aber wo ist dieses bei Haydn zu finden? Ein geistreiches, mit dem feinsten Witz ätherisch durchdrungenes Lustspiel ist ja noch kein humoristisches Werk. Anmuthig tanzender Scherz ist bei weitem kein Bocksprung des Humor. In jenem sehen wir unser edleres Selbst, nur in besonderer Beziehung, in diesem aber das Ganze in verzerrt karrikirter Bildung, die alles Schöne verhöhnt und uns zu einer Operation des Geistes nöthigt, die in der reinen Kunst nie statt finden kann, nämlich zu einer totalen Umkehrung des Eindruckes, um so zu begreifen, wie es mit dem höhern Sein des Menschen zusammenhängt. Aber darum, weil jene geistige Uebersetzung zur Empfängniss des Werks nothwendig ist, kann dieses in keiner andern Kunst existiren, als in der Poesie, die im Reiche des Gedankens lebt und in ihren höchsten Foderungen immer (streng genommen) sogleich die tiefste Wissenschaft überhaupt voraus setzt. Darum finden wir den Humor in keiner plastischen Kunst*) und auch nicht in der reinen Musik, d. h. in der, die ohne Verbindung mit der Poesie selbständig existirt. Wenn ein Komponist den Versuch gemacht hat, das Humoristische in der Musik darzustellen, so ist derselbe immer unglücklich abgelaufen. Der Form nach ist ein Potpourri eigentlich humoristisch; aber, meine Herren, wer hat dies jemals zu einem Kunstwerke erheben wollen? Denkbar ist es höchstens in einer komischen oder humoristischen Oper. Der Humor in der Musik, wenn er existiren könnte, würde also das fremdartigste mischen, alle Fäden zerreissen, die das Werk zusammenhalten, kurz alles zertrümmern, worauf der Werth eines Musikstückes beruhen kann. Aber finden wir davon eine Spur bei Haydn? Immer die gröfste Ordnung, Führung, Haltung, Einheit des Stückes. Ist jedes anmuthige Scherzo, jedes charakteristisch heitre Finale einer Symphonie gleich humoristisch? Wahrlich nicht! Also Ihren ersten Einwurf junger Freund hätte ich halb widerlegt. Ich sage halb, denn allerdings bleibt mir noch darzuthun, dafs diese Seite in meinen Vergleich paßt. Denken Sie sich zum Beispiel einen Park, der mit einer ländlichen Meierei verbunden ist, ob wir nicht in dem Eindrucke solcher Partien immer unsern Haydn in seinen scherzhaften Idillen, in den Jahreszeiten zum Beispiel, und auch in manchen Schlufssätzen seiner Symphonien und Quartette wiederfinden, die so oft einem ländlichen muntern Feste gleichen?

K. Wahr, weiter!

Benno. Was die vielbesprochenen Malereien in den beiden Zwillingssternen seiner Werke anlangt, so kann ich mich nicht genug über die Seichtigkeit der Kritiker ereifern, die diese, einem naiven Gemüth natürliche Darstellung für eine alberne Grille halten. Die Entstehung dieser Zwischenspiele und Ritornelle, denn darauf beschränkt es sich doch gröfstentheils, liegt in dem Texte selbst. Das Wesen des Recitativs erfodert Nebengänge, Zwischenspiele. Statt nun allgemeine, musikalisch gleichgültige, bedeutungslose zu geben, gab uns der sinnreiche Meister mit einer kindlichen Unschuld solche, die die Lebendigkeit der plastischen Anschauung erhöhen, ohne den musikalischen Eindruck zu stören. Denn wo ist eins aufzutreiben, das nicht an und für sich musikalisch schön wäre? Man fange vom krähenden Hahn in den Jahreszeiten an, und steige bis zu dessen Erbfeinde, dem brüllenden Löwen in der Schöpfung hinauf und suche mir ein einziges Zwischenspiel,

*) Wäre die musikalische Zeitung der Fechtboden, wo ein Kampf dieser Art ausgemacht werden könnte, so würde es nicht schwer sein, im Fall mir hier Jemand einen Faun, Satir, oder Hogarth in den Weg stellte und fragte, ob dies Humor sei, ihm zu erweisen dafs er sich theils irre, theils die humoristische Wirkung dieser Erscheinungen nicht aus den Grundsätzen plastischer Kunste, sondern aus Anwendung derselben auf konventionelle und andere Lebensverhältnisse entspringe, also nicht sowol diesen, als jenen zuzuschreiben sei; daher auch Lichtenberg, den Hogarth erklären konnte, was, wenn ich Unrecht hatte, dumm und überflussig gewesen ware.

dessen musikalische Erfindung nicht meisterhaft wäre.

K. Bravo Freund, stofsen Sie mit mir an! Sie sprechen mir aus der Seele. Ich weifs aber, was die vornehme Kritik sagt: „Er hätte den grofsen Schöpfungsgedanken durch alle einzelne Theile des Werkes walten lassen sollen.“ Sehr wacker bemerkt. Aber dann holt der Henker die Musik und alles wird ein abstrakter Gedanke, der keine Sinnlichkeit mehr hat. Und die Sinne sind die Lungenflügel, wodurch die Kunst Athem holt. Sie mufs uns einzelne sinnliche Anschauungen vorführen und dann den Gedanken sich von selbst erzeugen lassen. So ist's mit der Schöpfung; das Werk hat einen ganzen grofsen Gufs, obwohl einzelnes noch so zierlich ausgeführt sein und wie isolirt hervortreten mag. Doch ich verirre mich vom Thema. Jetzt kann ich mir auch denken, wie diese bunten Pinselstriche in Ihren grofsen Park kommen. Sind es nicht die Kapellen, Tempel, Grotten, Eremitagen und wer weifs was für Teufelszeug sonst noch? Es ist wahr, Sie können abgeschmackt genug angebracht sein, aber müssen sie es denn? Sind sie nicht oft sehr zierlich und erfreulich? Ist ein kühles Gemach in Form einer Grotte nicht etwas verschönerndes? Kann ein Springbrunnen, ein Gartenhäuschen nicht auch ein überraschend einnehmendes Bildchen an schicklicher Stelle abgeben? So wie die Theorie dergleichen mit Einseitigkeit als abgeschmackt aus der Gartenkunst hat verbannen wollen, weil einige Narren daraus die Hauptsache gemacht haben, so ist es der verdammten grauen Theorie auch in der Musik ergangen. Aber es lebe des Lebens goldner Baum!

Benno. Er lebe!

Theodor. Hoch!

(Die Fortsetzung folgt.)

II.

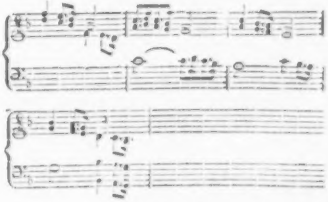
Recensionen.

1) Septiéme Fantaisie (,) sur la Romance à trois notes de Rousseau: que le jour me dure. —

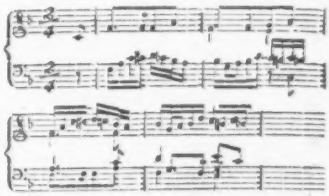
2) Trezieme Fantasie et Variations sur un thême Ecossais composées pour le Pianoforte par F. Kalkbrenner. Op. 22. Op. 64. Berlin bei Schlesinger. Preis eines jeden 14 Gr.

(Schlufs.)

No 2. ist ganz wie No. 1. geformt, aber gröfser und reicher ausgestattet. In der einleitenden Fantasie thut sich eine kanonische Nachahmung in der Oktave



in Händels frischer Weise (die ja in England jeden anklingen mufs) hervor. Auch die zweite Variation



versucht sich ansprechend in kontrapunktischer Umkehrung der Melodie und Gegenmelodie — versucht sich, sagen wir; denn die kontrapunktische Figur wird nicht weiter fortgesetzt, als sie

hier gegeben ist. Auszeichnung verdient die Figur der fünften Variation

(mit der die rechte Hand das, von der linken vorgetragene Thema begleitet) als neu und recht pianofortemäfsig—und die sechste, zum Finale voller Leben und Bewegung ausgesponnene Variation.

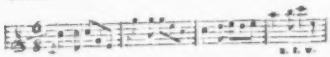
Alle gewähren Gelegenheit zu guten Fingerübungen, die erste und fünfte vorzüglich der rechten, die dritte (deren Figur

übrigens etwas verbraucht ist) beiden Händen.

Weit vorzüglicher, als die vorigen sind:

Six Variations sur un air Irlandais, pour le Pianoforte composées — par Fred. Kalkbrenner. Op. 60. Berlin bei Schlesinger. Preis 18 Gr.

Ein trotz der eingewebten sentimentalen Melodie kek genug umspringendes Cappriccio (C-dur 1) leitet auf ein gar frisches, lebensmuthiges Thema



das in dem Auftritte vom ersten und zweiten und vom dritten zum vierten Takte fast ausgelassen zu nennen wäre. Jede Variation bleibt dem Charakter des Thema getreu, giebt ihn anders motivirt und meistens erhöht wieder. Auszeichnung verdienen die zweite

und die dritte Variation:

Die vierte Variation erweitert sich in eine fantasiemäfsige Koda, deren Eintritt durch unerwartete Modulation belebt wird und nach einem Adagio als fünfter Variation macht ein keck dahin rauschendes Finale den Beschlufs.

Diese Komposition fodert schon einen ziemlich bedeutenden Grad technischer Ausbildung, wenn sie nach ihrem Charakter vorgetragen werden soll, ist aber auch für die Einübung lohnend — weit lohnender, als die beiden vorangezeigten leichtern Werke desselben Komponisten.

---

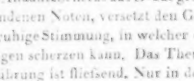
1) Sonate pour le Pianoforte composée par Francois Schoberlechner. Oeuvre 25. Leipzig chez H. A. Probst. (Preis 16 Gr.)
2) Rondeau militaire pour le Pianoforte composé et dedié a Mademois. Wynehane Martin par Fred. Kalkbrenner. Oeuvre 62 ebendas. (Preis 16 Gr.)

Es ist sehr erfreulich, dafs die gröfsten Klavierspieler jetzt anfangen, mehr als bisher auf Dilettanten Rücksicht zu nehmen, welche nicht die höchste Schwierigkeit sich zur Aufgabe machen. Und dies bestätigen auch die hier vorliegenden Musikstücke.

Die Sonate des Herrn Schoberlechner, der als Klavierspieler kürzlich in Wien, Leipzig, Berlin und Petersburg einen vortheilhaften Ruf erworben hat, ist mehr auf ein Charakterstück angelegt, als zu einer Uebung für Virtuosen bestimmt, die in Schwierigkeiten unersättlich sind. Es herrschen nicht gewisse Läufe und Manieren vor, was immer auf Mangel an Ausdruck hinweist, sondern der Verf. will die Spieler u. Zuhörer unterhaltend in eine gewisse Stimmung versetzen. Diese wird schon durch die Ueberschrift des ersten Satzes: Allegro risoluto con fuoco u. durch die gewählte Tonart E-moll näherberührt. Es

ist eine Entschlossenheit, zu welchen die Leidenschaft eines edlen Gemüths treibt, das in sich selbst auch wieder seine Beruhigung findet. Wenn dieß durch den Mittelgedanken des ersten Satzes in schönem Kontrast ausgesprochen zu sein scheint, so können wir doch mit der Verbindung derselben nicht ganz zufrieden sein. Das Moduliren S. 2. nach F, dann nach C♯, Db und endlich nach G hat etwas Unsichres, Mattes, Abruptes, und so steht der Mittelgedanke eigentlich ohne innere Verbindung da. Besser hat der Komponist im zweiten Theile (der erste schliesst in H-dur) der mit Wirkung in Es-dur beginnt, den Mittelgedanken eintreten lassen. Aber noch störender, und nach des Ref. Gefühl gar nicht in der Stimmung begründet, ist der enharmonische Uebergang durch gehaltene Töne aus F nach E, und von da nach H♯.

Das Andante Scherzo aus E-dur gröfstentheils in gebundenen Noten, versetzt den Geist wieder in eine ruhige Stimmung, in welcher er auch mit den Dingen scherzen kann. Das Thema wie die Stimmführung ist fliefsend. Nur in der Ausführung erlaubt sich Herr S. grofse Härten, nämlich S. 9 oben, wo folgende Akkordfolge vorkommt:



die auch in der Folge wiederholt wird und peinlich klingt. — Von solchen Härten ist das leichte wieder in E-moll alla Turca sich fortbewegende Rondo ziemlich frei, das einen gefälligen Charakter hat und dessen Theile auf eine leichte, angenehme Weise verbunden sind. — S. 11, im 8ten System würden wir die Wiederholung des vorigen Taktes vorziehn.

Noch weit mehr Gewandheit in der harmonischen Verbindung verräth das brillante Rondo No. 2. Auch dieses Stück, wiewohl es einen guten und geübten Vortrag verlangt, erfodert doch nicht übermäfsige Fertigkeit, ja auch die schwierigen Gänge und Figuren, deren sich der Komponist bedient hat, liegen so schön in der Hand; es ist so gar nichts Unnatürliches in denselben, daß die Beschäftigung mit diesem Stücke manchem wackern Dilettanten grofses Vergnügen machen wird. Eben so ist es im Harmonischen; die kunstreichsten Uebergänge treten nicht gesucht, überraschend, doch nicht unnatürlich ein. Es ist ein Stück voll glänzender Kunst und Phantasie, in welchem ein marschmäfsiger Satz (Es-dur) der von Zeit zu Zeit wiederholt wird, zum Grunde gelegt ist. Dieser Satz wird erst einfach, dann mit leichter Verzierung widerholt, ein glänzender Zwischensatz, agitato, macht den Uebergang nach B., wo ein dem Schlusse des Thema korrespondirender Gedanke eintritt, von welchem der Komponist nach Ges-dur, Es-moll, F-dur und von da wieder nach B-dur ausweicht; hier tritt der zweite Hauptgedanke ein, wo dann wieder der Bafs in eine dem Schlusse des Themas analoge Figur fällt, die nachher auch die Oberstimme aufnimmt. Mehre lebhafte Gänge lassen das Ohr immer nach der letzten Tonart befriedigend zurückkehren, die Oberstimme fällt in eine Reihe von Oktavgängen, welche den Beschlufs in gehaltenen Noten begleitet, dann in seine eigene Weise aufnimmt, und damit wieder zurück nach B führt. Ungeachtet sich daran (S. 7 — 8) eine grofse Kadenz knüpft, so ist doch das Ohr noch keineswegs dadurch ermüdet, vielmehr macht diese Kadenz und das Anschliefsen eines Orgelpunktes, das nun wieder in Es eintretende Thema um so glänzender. Nachdem sich hier der Anfang und das damit Verknüpfte zum Vergnügen des Ohres widerholt hat, führt ein unisono durch G nach C-moll und ein kleiner fugirter Satz tritt ein, der sich endlich wieder auflöst, und der Modulation nach $\frac{5}{4}$ Raum giebt. Nachdem hierauf das Ohr geruht hat, wechselt das Thema schnell in F-dur, C-dur, G-moll, D, worauf dann nach H und mit grofser Leichtigkeit nach B zurückgegangen wird. Dies führt wieder zu dem zweiten Hauptgedanken, der hier in Es vorkommt. Dieselbe Leichtigkeit erfreut uns in dem Uebergange von F-moll nach H-dur und von da durch enharmonische Verwechslung (das Ais im dritten Takte des ersten Systems S. 14 würden wir mit G vertauschen) nach As-moll und nach C-dur, worin das Stück wieder mit Wiederholung der vorigen Kadenz schliefst. Das einzige unsern Ohren Widrige ist kurz vor

dieser Kadenz das fortgesetzte Anschlagen des Dreiklangs zu den chromatischen Tongängen S. 15. Der Stich ist sehr elegant.

In derselben Handlung erscheinen:

Etrennes aux Eleves. Deux Sonates agréables pour le Pianoforte composées par G. Reissiger. Oeuvr. 22. No 1 et 2. (jede einzeln 14 Gr.)

Diese kleinen Sonaten sind mit unmittelbarer Rücksicht auf kleinere Schüler geschrieben. Der talentvolle junge Komponist hat daher vorzüglich auf angenehme Melodie gesehen und die Bildung einer gewissen natürlichen Fertigkeit in die gewählten Passagen berücksichtigt. In der Beschaffenheit der Melodien erkennt man den Gesangkomponisten überall, doch so, dass die eigenthümlichen Ansprüche des Instruments nicht dabei leiden. In Hinsicht der Harmonie scheint der Komponist mehr seiner eignen Neigung, als der hier zu machenden Anfoderung gefolgt; er liefert oft einen volligrifflgen Satz mit fliessender Stimmführung. Aber dadurch kann frühethin die Hand leicht schwerfällig werden. Auf grofse Originalität mufs man bei solchen Uebungstücken Verzicht thun und der Komponist hat auch mit Recht nicht danach gestrebt. Er erinnert sogar zuweilen (S. 3 oben) ob mit oder ohne Willen, weifs Ref. nicht, an Rossini. Die erste Sonate ist weniger ausgezeichnet, als die zweite; sie enthält ein Moderato F-dur, ein Andantino aus B-dur — das Thema vierstimmig mit Variationen; und ein Rondo Allegro F-dur, in welchem nur leider das Thema bis zum Ueberdrufs widerholt wird.

Das schönste Stück ist der erste Satz der zweiten Sonate G-dur $\frac{3}{4}$ moderato, er ist vornehmlich voll schönen Gesangs und hat auch eigenthümliche sehr gefällige Figuren (S. 16, 6 und folgendes System); im zweiten Theile kann man das Anschlagen verschiedener Tonarten tadeln. Der zweite Satz ein ebenfalls variirtes unstetes Andante, gut gesetzt, D-dur. Rondo alla Polacca, gefällig, aber zu lang. Der Stich ist an einigen Orten zu gedrängt. R.

Gedichte von verschiedenen Verfassern. Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Wilh. Pack. Berlin bei Tondeur. Pr. 10 Gr.

Ueber den Werth dieser vier Gesangstücke könnte Rec. im allgemeinen ein günstigeres Urtheil aussprechen, wenn der Komponist eine glücklichere Wahl der Gedichte getroffen hätte. Zwar ist kein einziges dieser Lieder bereits komponirt, was an sich gar nichts zu bedeuten hätte, indem gute Lieder nicht oft genug gut componirt werden können; (die besten behaupten sich!) aber demohnerachtet ist die Wahl nicht zu loben. Gleich N. „das Ständchen" ist eine Imitation der liebenswürdigen Serenate von Baggesen „Horch leise", die bekanntlich M. v. Weber unvergleichlich süfs, sinnig flüsternd, beinahe üppig im pp und — — — durch komponirt hat. Unwillkürlich ist man nun gezwungen, beide Kompositionen neben einander zu empfinden, wobei denn vorliegende bedeutend zurücktritt, obschon sie an sich ganz allerliebst zu nennen ist. — Das zweite von Heine, ist fade; der Komponist hat auch nichts daraus machen können. — Das dritte, „Liebesleid" vom Grafen v. Löben ist recht herzlich, auch eben so, bis auf das klimpernde Nachspiel, gesetzt: aber die Empfindung des süfsen Liedchens von Schulz, „wenn ich ein Vöglein wär" ist zum Nachtheil des beabsichtigten Eindrucks in Erinnrung gebracht. Das vierte Lied aus einem lyrischen Intermezzo von Heine scheint im Zusammenhange gut zu sein, aber so wie es hier steht, weifs man nicht recht, was es bedeuten soll. Das gilt denn auch von der Komposition. Das einzelne ist gut, aber es läfst nicht kalt, und macht nicht warm. Wenn der Verf. dieser Kleinigkeiten zu einer gewissen Reife der musikalischen Erfindung gelangen sollte, so läfst sich hoffen, dafs er einmal etwas Erfreuliches leisten werde, da eine hübsche jugendliche Anregung zu empfinden, ja selbst Anlage zur musikalischen Poesie nicht zu verkennen ist.

Der Druck ist deutlich, aber höchst ungeschickt eingerichtet, indem vier Verse des ersten Liedes auf der entgegengesetzten Seite abgedruckt sind. Wann wird man einmal bedenken, dafs

Papier, Mühe und Zeit vergebens verschwendet sind, wenn die Worte nicht unmittelbar unter den Noten stehen! N.

IV.

Allerlei.

(Schluſs.)

Künstlers Anfechtungen.

Meine Herrn, begann ich: und wenn Sie alle ofnen, alle verdeckten Quinten der Welt in puris naturalibus mir auf einmal vorführten, wenn Sie mir die härteste Dissonanz mit vollständigem Orchester stundenlang ohne Auflösung vordröhnten, Sie könnten mein Ohr damit nicht so zerreifsen, mir nicht solche Unruhe erwecken, wie durch Ihre Reden. Von dem eigentlichen Inhalte will ich aber gar nicht einmal sprechen, nur sagen Sie mir, ob das wohl christlich, ob das philisophisch genannt werden kann, einen armen Musikus, der eben auf den Fittichen der Begeisterung in das Konzert der Cherubim und Seraphim selbst eindringen will, bei'm Rockschooſse festzuhalten, wie Sie gethan, und ihm Dinge vorzuschwatzen, die er nicht verstehn kann, wie Sie gethan, ja die man selber noch nicht versteht, wie Sie auch gethan haben. — Womit wollen Sie mir den Schmerz, womit den Verlust vergüten? womit — — doch ich verlange keine Vergütung, keinen Ersatz: lassen Sie mich nur erweichen und mich fortan nur ungestört, so soll Alles vergeben und vergessen sein.

Konnte ich wol vernünftiger reden, Herr Redakteur? Was half es!

Ohne roth zu werden, sagte Herr Frühauf: es lernt der Mensch, so lang' er lebt. Das tröste Sie! Wir konnten uns irren in dem Detail, in der Ausführung: aber im Ganzen haben wir nicht geirrt. Ob wir's verstanden, als wir sprachen, was thut das? docendo discimus. Tagtäglich seh'ich Jünglinge, die das eben gehörte Kollegium wieder vortragen. Es wäre zu viel verlangt, wenn sie das Alles verstehen sollten, was sie mit Faust und Lunge verfechten. Das ist die siegende Gewalt der Wahrheit, dafs sie auch unbewufst sich der Gemüther bemächtigt, so löst sich ein Band der Unwissenheit nach dem andern und an einem schonen Morgen — —

O! ich bitte, halten Sie ein, ich ergebe mich, aus Scylla in Charybdis! — Also der Ton ist das Maafs! Nun Gott weifs, was er noch werden wird; aber meine Herrn, wovon ist er denn das Maafs?

Nun von dem Elemente, von dem System, worin er vorkommt. — Was glauben Sie, Herr Redakteur, wie das Element heifsen sollte? Treffen werden Sie es wol nicht. — Das Element ist das Erzittern des Lichts in sich! Des Lichts?! — Ja gewifs! Mir ward es dunkel bei diesem Lichte; ich konnte auch gar nicht mehr hören, was die Beiden mir noch sagten und wollte nur, ich hätte schon wieder alles vergessen.

Aber wahrhaftig, ich bin wie behext.

Sechs Stunden sitz' ich bereits an einem Chor und immer schreit der Sopran: Zitterlicht! Zitterlicht! der Alt ruft: Maafs! Maafs! Maafs! der Tenor: Qualitative Quantität! und der Bafs: Sein oder Nichtsein! Es ist eine wahre Hollenmusik und ich kann sie nicht los werden. Sagen Sie mir nur geschwind, Herr Redakteur, giebt es denn noch mehr Menschen, die solche Philosophie über Musik haben; ich glaube ruhig zu werden, wenn ich höre, die jungen Leute haben mich zum Besten gehabt.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. July 1824.

Den 2. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.
— 3. Im Opernhause: Die Waise und der Mörder, Musik von J. Seyfried.
— 6. Im Opernhause: 1) Die Hottentottin, Musik von M. Benelli. 2) Kinking, Ballet von Titus. Musik von A. Girowetz.
— 7. Im Opernhause: Hamlet, Prinz von Dannemark, Musik vom Freiherrn K. v. Miltitz.
— 8. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon, Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Lindpaitner.
— 9. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boyeldieu.
— 10. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.
— 13. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest, Musik von Winter.
— 16. Im Schauspielhause: Der Freischutz, Musik von K. M. v. Weber.
— 20. Im Schauspielhause: Joseph in Egypten. Musik von Mehul.
— 23. Im Schauspielhause: Richard Löwenherz, Musik von Gretry.
— 26. Im Schauspielhause: Hamlet, Prinz von Dännemark. Musik vom Freiherrn C. v. Miltitz.
— 27. Im Schauspielhause: Der Freischutz. Musik von K. M. v. Weber.
— 30. Im Schauspielhause: Die falsche Prima Donna, in Krähwinkel. Musik von Ignatz Schuster.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11. August — Nro. 32. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

K. Ueber Haydn mein' ich, sind wir also vereinigt. Nun aber an Mozart und Beethoven.

Theodor. Wenn ich nicht beide zugleich bezeichnen kann, so stürzt mein Gleichnifs für jeden einzelnen. Ich mufs sie immer beziehungsweise auf einander betrachten. Ihnen bleibe also der Vortritt Herr K.

K. Nach unsres Freundes Benno treffendem Ausdrucke fürcht' ich mich fast hervorzutreten. Aber wissen Sie was Freund? Wir wollen beide unsere Gleichnisse nennen und dann bei dem besten bleiben. Ich heifse Mozart den belvederischen Apoll, Beethoven den Laokoon der Musik.

Benno. Bravo, vortrefflich!

Theodor. Meine Gleichnisse kommen aus ganz anderm Gebiete. Mir ist Mozart der Tag, Beethoven die Nacht!

K. Besser! besser! Bravo Freund, ich bekenne mich besiegt.

Benno. Viel Wahres darin!

K. Lassen Sie uns rasch zur Sache kommen.

Theodor. Ich mufs meinen Eingang so gut machen, wie Herr Benno. Denn wirklich erscheint es sonderbar, auf diese Weise den Charakter zweier Musiker bezeichnen zu wollen. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als sollte durch meine Vergleichung eine Opposition, ein positives und negatives Verhältnifs der beiden grofsen Männer zu einander ausgedrückt werden. Allein man wird bald finden, dafs dies nicht der Fall ist. Es hatte mich nämlich lange beunruhigt, ja beängstigt, dafs ich so oft einen Widerspruch in mir wahrzunehmen glaubte, wenn ich anerkennen mufste, dafs so vieles in Mozart so viel vollkommener sei, als in Beethoven und dafs mich der letzte dennoch wunderbarer und — tiefer ergriffe. Da suchte ich denn lange vergeblich umher, ob dies Räthsel gar nicht zu lösen sei, und endlich fand ich in dem Verhältnisse des Tages zur Nacht eine ganz ähnliche geheimnifsvolle Erscheinung. Denn wir müssen alle anerkennen, dafs der Tag in seiner leuchtenden Klarheit, in der tausendfältigen Entwickelung aller Gegenstände der Natur, reicher und vollkommner ist, als die Nacht. Aber dennoch bleibt dem königlichen Herrscher ein gewisses Gebiet der Ahnung ganz verschlossen und wir können es eben so gut begreifen, wie wir die Majestät des Tages anerkennen, dafs der Dichter mit Recht unmuthig ausruft:

„Dein alleuchtender Tag, Phöbos, ist mir verhafst"

oder dafs sich ein andrer über: „die gemeine Deutlichkeit der Dinge" verächtlich äufsert. Der Tag, so scheint es mir, erreicht das höchste Ziel der Wonne, was in der Befriedigung liegen kann; die Nacht dagegen strebt nach dem, was nur im Wunsch und in der Ahnung empfunden wird, also nach einem Unendlichen. Und daraus entwickeln sich alle Erscheinungen, die durch Tag oder Nacht hervorgebracht werden. Der Tag gebiert die Ruhe, die Freude, die Lust, die Sicherheit seiner selbst, das Glück; denn er nährt sich von dem himmlischen Lichte der Sonne. Die Nacht dagegen erzeugt Bangigkeit, Wehmuth, Sehnsucht, verlangende heifse Liebe, Ahnung und Drang nach dem Hochsten, nach dem Unerreichbaren; denn kein Licht erhellt sie, aber jenseit der Finsternifs stralen dem Hoffenden die ewigen Sterne, die mächtigern Sonnen einer andern, aber fernen, unerreichbaren Welt.

K. Wetter Element Herr, Sie haben in

Schwarze geschossen. Es lag ein Riegel vor meinem Hirnkasten den Sie weggeschoben haben; nun quillt eine Fluth von Gedanken heraus. Mir ist zu Muthe wie einer Flasche Champagner, wenn der Kork in die Luft fährt. Frei schäumt und braust es empor, dem Licht entgegen und duftet und blitzt und erleuchtet alles, was an dem göttlichen Born kostet. — Gläser heran, frisch getrunken, dies ist der Quell der Erkenntniss! (Er schenkt ein.)

Benno. Stofsen Sie mit mir an, junger Freund, ich denke, wir kommen einander näher.

K. Ei was, Sie. Brüderschaft! Sitis mihi molles! Sitis vobis molles! Brüderschaft, angestofsen, froh und frei! die Stunde kehrt nicht zurück, aber sie soll sich doch oft freundlich nach uns umsehn! So ist's recht, jetzt gefallt Ihr mir! Nun weiter!

Theodor. Mir wird so glühend heifs, aber doch so selig! Noch nie seit meiner Kindheit ist mir so wohl gewesen! Euch danke ichs meine Freunde, Ihr zieht den armen, sehnsüchtigen, einsam stehenden Jüngling in einen heitern Kreis; Ihr gebt der Pflanze die lange im Dunkel trauernd gestanden, den erquickenden Stral des Lichtes! Eine Fluth von Gedanken durchströmt mich, ich weifs nicht, wo ich beginnen, wo enden soll. Rhapsodisch lafst michs hingeben, was noch meine Seele von den grofsen Meistern erfüllt. Wer konnte es ganz aussprechen! Mozart, strahlender Sonnengott der Kunst, der du uns mit Wärme, Leben und Wonne durchdringst, erfülle mich mit deinem, in göttlicher Freude schwelgenden Geiste, wenn ich von Dir reden will. Wo wir hinblicken, entzückt uns der harmonische Geist der Ordnung des Beherrschers, der in allen deinen Schöpfungen waltet. Alles dienet dem Ganzen und ist darin grofs, und doch hat es eigene herrliche Bedeutung.

K. Zur Anschaulichkeit müssen wir wieder auf Einzelnes übergehen; sonst Freunde verirren wir uns und der Teufel holt uns den Schatz, nach dem wir graben, vor der Nase weg. Don Juan! mit allen seinen Schauern und Schrekken ist er doch ein Werk was dem Tage mehr angehört, als der Nacht. In die furchtbare, entsetzliche Geheimnisse bewahrende Introduktion fällt doch einiges Tageslicht. Sie gleicht einem, durch Gewitterwolken schwarz und dräuend verhangenen Morgen, der aber mehr und mehr die feindlichen Gewalten besiegt. Plötzlich bricht der Feuerstrom der Sonne durch die zerreifsenden Wolken und das Leben liegt vor uns in üppiger Herrlichkeit und Fülle und Kunst, dahin, wie ein rollender Gebirgsstrom, schäumend, gewaltig.

Benno. Doch ist dieses Werk das mächtigste von allen, was Mozart je geschrieben. Der Schmerz der Anna geht in jene Welt hinüber und richtet sich aus der Nacht nach den Sternen hinauf. Hier berühren sich beide Meister.

Theodor. Wie heilige Dämmerung noch das verglimmende Sonnenlicht und zugleich schon die blinkenden bleichen Gestirne zeigt, so haben beide ein gemeinschaftliches Element. Darin schmelzen sich Wehmuth und Lust so wunderbar zusammen, dafs das Ganze sich selbst nicht mehr kennt. Mit der einen Hand bieten wir der Nacht den Grufs des Willkommens, die andere drückt uns noch der schmerzlich Abschied nehmende Tag und in diesem Momente, wo sie uns beide so nahe treten erkennen wir sie als verwandte Geschwister. Beethovens dämmernd hinaufsteigende Nacht ist Mozarts wehmuthig sinkender Tag; seine Abendröthe ist Beethovens Morgenröthe, die aber nicht den Tag, sondern die Nacht verkündet. Beethoven steigt daher in seinen hellsten Momenten nur bis zu der Zeit hinan, wo der erste entzündende Morgenstral des Lichts am hohen Berggipfel glänzt, während Mozart in seiner düstersten Tiefe doch immer noch einen Stral des versinkenden Tages in das bange Herz fallen läfst. So das ewige Requiem; denn auch in dieser Musik, in diesem erhabenen Schwanengesang erbleicht ihm die Sonne unseres Tages und durch die dämmernde Nacht leuchten ihm schon die Gestirne des Jenseit und durchdringen das Ganze mit göttlicher Ahnung. Darum fafst es die Seele so wunderbar und erhebt sie, ohne sie, zu beruhigen, und tröstet sie, ohne ihr den Schmerz zu nehmen. Leben und Tod ringen noch; das Himmlische wird

aber schon geahnet, empfunden, das Leben hält uns noch mit Liebe; es ist verklärender Todeskampf.

K. Ja, der Sonnenaufgang des Jenseit ist nahe. Die Nacht des tiefen dunklen Grabes wird durch rosige Lichtwolken schon dämmernd erleuchtet. Noch liegen die Todten in der Gruft; die Posaune des Gerichts donnert sie in dem erhabenen tuba mirum auf; halb sind ihre Sinne noch irdisch schwer; aber in äußerster verschwebender Ferne vernehmen sie schon den süßen Laut der Engelstimmen; das benedictus tönt herüber, wie wenn es die verklärte Cäcilie selbst segnend hinhauchte.

Benno. Ja, da bricht wirklich schon der Tag jener Welt herein und hier geht der Meister weiter in der Ahnung, als Beethoven, dem nur die Sterne des Jenseit leuchten, da die Mozartische Nacht wenigstens durch eine Mond-Morgenröthe erhellt wird.

Theodor. Der wunderbare Genius stand, als er dieses einzige Werk erschuf, schon in jener Welt; sie erschien ihm wie ein Traum, der aber schnell beim Entstehen verschwindet. Beethovens ganzes Leben dagegen bewegt sich in dieser göttlichen Ahnung; und eben darum mußs er der irdischen Wirklichkeit so ganz fremd sein. Denn er hat nichts von dieser Erde als den Staub, der seinen Leib bildet. Sein erhabener Genius läßt sich nie zur irdischen Tiefe hinunterbeugen.

K. Auf die Gleichnisse zurück! Sonst fallen wir wieder in lauter leere Phantasieen. Die Gewalt des leuchtenden, siegenden, triumphirenden Tages, die in Mozart wohnt, ist in keinem Werke so allmächtig als in der großen Symphonie in C-dur: Schon der erste Satz, obwohl vielleicht der schwächste, ist ein herrlicher Sommertag mit blauem wolkenlosem Himmel. Im Adagio umfängt uns die geheimnißvolle Nacht des Waldes: Sonne und Himmel augeln freundlich in die duftige Dämmerung hinein; die Waldwasser rauschen leise schauerlich neben uns. Plötzlich deckt eine Wolke Phobus lichten Schild, dustre, bange Nacht droht uns zu zu begraben — da bricht das selig wonnevolle Thema wie Sonnenstrahl durch die Gewölke und der goldne belebende Strom des Lichts dringt mit erquickender Wärme ins Herz. Aber vollends der Schlußsatz! Dies ist ein Feiertag der Welt, ein Sonnenaufgang über weiten Wassern, wo Himmel und Erde in zurückstralend herrlicher Verdoppelung erscheinen. Mit leichter Anmuth entfalten sich die ungeheuersten Kräfte, die vier Elemente der Themate bauen eine Welt aus ihren einfachen Grundstoffen auf. Himmel, Erde, Meer und Sonne, die erhabensten Gedanken des Weltalls, die ungeheuersten Urmotive desselben, sind hier in solcher Uebereinstimmung und Harmonie gehalten, daß das Ganze leicht, wie der Erguß des flüchtigen Augenblicks vor uns steht. Spielend stand dem Meister das Gewaltigste zu Gebot, wie ein Gott den Riesenschwung der Planeten um die Sonne zu einem lichten Tanz flimmernder Sterne macht. — Das ist aber die Tagesklarheit, die uns so vertraut mit dem Uebergroßen macht, indem sie es uns in seinem harmonischen Gleichgewichte darstellt, welches, indem es alle ungeheuern Kräfte gegen einander abwägt, immer in ruhiger Anmuth bleibt.

Theodor. Wie dagegen die Nacht geringe Gegenstände zu einer erhabenen schauerlichen Größe erheben kann, so weiß der unendlich tief schaffende Genius Beethovens aus einem Senfkorn einen Riesenbaum zu entwickeln. Man denke an die Symphonie in C-moll, wie die kleine schmerzlich hingehauchte Figur aus zwei Tönen unter der erzeugenden Kraft des Meisters zu ungeheurer Kraft emporschwillt und als donnernder Waldstrom zuletzt den Hörer auf unerbittlichen Wogen dahinreißt. Anfangs ist es ein leiser Luftzug, der durch die Wipfel der Bäume malerisch streift und sie im blassen Stral des versinkenden Mondes leicht bewegt; aber die Schwingen wachsen ihm gewaltig und plötzlich braust es als Orkan durch den Wald, daß die alten Stämme scheu und bebend die Häupter gegen einander drängen und die stolzen Kronen furchtsam beugen. Aber noch soll die Vernichtung des jüngsten Gerichts nicht hereinbrechen; wie eine zauberische Elfenkönigin tritt die melodische Grazie wieder ein und beruhigt schmeichelnd den emporten

Sturm; Leukothea, die selige, welche das wild gehobene Meer wieder zum heitern Spiegel des Himmels und der tröstenden Gestirne ebnet, Leicht, ätherisch schwebend wiegt sie sich im Glanze des Monds dahin und unser Herz folgt ihr mit unendlicher Sehnsucht und Wehmuth; sie ist uns eine Geliebte, von der uns die Kluft des Lebens weit, unerreichbar scheidet.

Benno. Wahrlich, noch heut habe ichs wieder tief empfunden, wie kein Meister das Geheimniss der Liebe so ergreifend in Tönen auszusprechen vermag, als Beethoven, wie ja aber auch die Nacht die Sehnsucht eines liebenden Herzens in die heftigste Wallung bringt. Wo ist eine süssere seligere Nacht der Liebe, die nur im Uebermaass ihrer Entzückung wieder ihren Schmerz erzeugt, geschildert, als in der Adelaide. Senkt sich nicht der ganze wunderbare Hauch einer südlichen Nacht auf uns nieder? Hören wir nicht die Klage der Nachtigall? Rauscht die Welle nicht melodisch unserm Ohre entgegen? Lächeln nicht aus dem dunkeln Blau des Himmels ewige Sterne liebevoll herab? Und durchschauen wir nicht den Garten der Geliebten, die wir in jenem fern schimmernden Marmorschloss süss ruhend wissen, ja die von uns träumt? —

Theodor. Wahrlich, dabei werden wir erst unseres eigenen Herzens bewusst; wer nie geliebt hat, erkennt daraus die Seligkeit der Liebe.

K. Teufel und Hölle! Mir wird ganz toll zu Muthe wenn ich bedenke, was ich für eine Saamenkapsel von Ideen im Gehirn habe, die ich aber unmöglich in der Schnelligkeit alle säen und zu Pflanzen und Bäumen emporblühen lassen kann und ginge es geschwinder als die Gartenkunst Pinettis, der in 3 Minuten eine Hyazinthe wachsen liess. Lasst mich aber wenigstens auf den Acker streuen. Die ganze Musikwelt, die Beethoven erschaffen hat, braust in einem mächtigen Strom an meinem Ohr vorüber! Jetzt höre ich die Symphonie aus C-dur; eine prachtvolle blitzende Winter-Sternennacht! Das schauerliche Thema der D-dur-Symphonie kündigt ein fernes Gewitter an; Ja, wie die Donnerschläge krachend fallen, wie die Blitze flammend in das dunkle Weltall hineinleuchten und doch freundliche Sterne tröstend aus dem Chaos der Wetterwolken hervorblicken! Im Adagio zieht das Wetter davon; der Mond steigt hinter hohen Cypressen auf, eine späte Nachtigall wird wach und klagt an dem Grabhügel zweier glücklich Liebenden, die der Tod selig vereint hat! Still, ich will aufhören, sonst werde ich toll! Aber halt! Noch eins muss ich sagen! Keiner falschen Quinte wäre ich werth, wenn ich das Adagio aus der Phantasie in Cis-moll vergessen hätte. Der See ruht in dämmerndem Mondenschimmer, dumpf stösst die Welle an das dunkle Ufer, düstre Waldberge steigen auf und schliessen die heilige Gegend von der Welt ab, Schwäne ziehn mit flüsternden Rauschen wie Geister durch die Fluth und eine Aeolsharfe tönt Klagen sehnsüchtiger einsamer Liebe geheimnissvoll von jener Ruine herab. — Still, gute Nacht! „Eh' st Morgen bei mir Ihr Herrn!“ Damit fuhr er zur Thür hinaus. Benno und Theodor folgten; ihr Weg trennte sie bald; Benno nahm flüchtig, fast unruhig Abschied. Während Theodor jetzt allein durch die still gewordenen Gassen wandelte, wiederholte er sich die Ereignisse des Tages. Alles kam ihm wie ein wunderbarer Traum vor! Der unbekannte arme Jüngling ward plötzlich von zwei in der Welt glänzenden berühmten Männern aufgefunden und mit Liebe angezogen. Sein ganzes Herz darf sich Luft machen, seine fernen schwachen Hoffnungen sind fast schon erfüllt — und dazu der ahnungsvolle Traum, dessen Süssigkeit ihm nur geblieben war, während die Schrecken längst verschwanden! Nur wer selbst mit dem vollen Herzen in seiner dunklen Einsamkeit vergeblich geseufzt hat und plötzlich Glück, Freunde, Liebe findet, kann ihm nachfühlen. — Seine ganze Nacht war eine unruhige verworrene Erinnerung des Tages. —

Julie war, als ihr Vater und Benno sie verlassen, allein zurückgeblieben, in der innersten Seele Bennos Spiel noch einmal durchempfindend. „Ach, es lag doch eine unendliche Wehmuth und zauberische Sehnsucht in dem Adagio“ seufzte sie, „ich möchte es wohl noch einmal hören! Vielleicht träumend.“ So war sie ent-

schlummert, und wunderbarer Weise drangen die Töne jener Phantasie Benno's immer wieder in ihre Träume ein, nur abgerissener; auch schienen sie nicht von Benno zu kommen, sondern eine andere schwermüthige Gestalt sass am Flügel, während Benno in den fernen Ecken des Zimmers stand und die Hand schwer sinnend auf die Stirn legte, unter der die dunklen Augen düster leuchtend hervorblitzten. Es war mehr Angst als Freude im düstern Traume.

Als sich am andern Mittag die flüchtig geladenen Gäste beim K. versammelten, war Julie noch mit den Anordnungen zur Aufnahme derselben beschäftigt. Plötzlich trat sie ins Zimmer, wo die Männer schon wieder im Gespräche vertieft waren. Theodor, der mit dem Rücken gegen die Thür gewendet stand, wandte sich um; als er Juliens hereinschwebende Gestalt erblickte, erblasste und erröthete er, und musste alle Fassung zusammen nehmen, um zu verbergen, was in ihm vorging. Doch Benno's scharfes Auge hatte sowohl seine Bewegung: als auch Juliens banges Erstaunen bemerkt: ein düstrer Schatten fiel in seine Seele. Bei Tische war er stumm, Benno fast verschlossen. Doch erfuhr der K., der immer lebhafteres Interesse an Theodor nahm, von diesem, dass er sich schon lange mit der Komposition einer Oper trage, zu der das Gedicht von einem verstorbenen Freunde verfasst war, der es ihm als Vermächtniss gelassen. „Erst jetzt, seit gestern und heut" sagte Theodor, „finde ich in meiner Seele den Ausdruck für ein Verhältniss in dem Gedichte, welches ich schon lange ahnend fühlte aber noch nicht in Ideen übersetzen konnte. Es ist das glückselige Wiederfinden zweier Liebenden: ihren vereinzelten Schmerz glaube ich schon früher ausgedrückt zu haben; aber zu dieser einen Himmelsfreude schwellen mir erst seit gestern die Töne wie durch eine freundliche Macht zugehaucht, vor dem innern Ohre. Der Traum, von dem ich Ihnen erzählte, hat viel dazu beigetragen." Benno stand plötzlich auf und entfernte sich, indem er Geschäfte vorschützte. Auch Theodor wollte fort, allein man bat ihn, noch zu bleiben und den Flügel zu versuchen. Er fing an zu spielen; er hatte nicht Benno's sichere Herrschaft über das Instrument, allein er trug eine Welt von Tönen in sich, die ihn überdrängend überströmten. Der K. war ausser sich; in Juliens gerührtem Auge perlte eine Thräne. — Mit Mühe schied Theodor. —

(Schluss folgt)

II.

Recensionen.

Zwölf Lieder von Goethe, Klopstock, Matthison und Tieck, mit Begleitung des P. F. von G. E. Fischer. Berlin bei Schlesinger. Pr. 1 Rthlr.

Die Gedichte sind, wie aus den gefeierten Namen erhellet, vortrefflich. Einige davon eigenen sich mehr, andere dagegen weniger zur Komposition. Im Ganzen aber sind sie alle sehr verständig und was den Satz anbetrifft, rein und korrekt geschrieben, und jeder, der sie gut vorzutragen im Stande ist, wird dem Komponisten alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Einzelne hervorzuheben, wäre nicht einmal rathsam, da diese Kompositionen gewiss schon ihr Publikum haben und nicht erst zu suchen brauchen.

Der Preis ist hoch, der Druck gut, aber unreinlich, das Papier schlecht. Weil lange nicht von der Unzweckmäfsigkeit die Rede gewesen ist, *) die Worte nicht unmittelbar unter die Melodie zu stellen, so wird sie hier gelegentlich auch einmal erwähnt.

Les charmes de Paris.

Rondeau brillant pour le Piano-Forte par J. Moscheles. Oeuvre 45. Berlin et Paris chez Schlesinger. Pr. 20 Gr.

Der berühmte Virtuos, Herr Moscheles, liefert hier, unter einem nichts sagenden Titel, etwas viel besseres, als dieser verspricht, nämlich einen neuen Beweis, wie man auf eine in der That ganz leichte und namentlich sehr fingergerechte Weise, brillante Effekte auf dem Pianoforte hervorbringen kann. Rec. kann sich denken, wie diese Komposition die Herzen der liebenswürdigen Damen von Paris und andern

*) Erst in No. 31, Seite 270 vor. Zeitung.

Residenzen erobern wird, besonders wegen ihrer leichten Ausführbarkeit, die doch dabei brillant ist! Bekanntlich haben die Pariser Damen eine selt'ne Gabe, über nichts, oder doch sehr unbedeutende Gegenstände auf das angenehmste zu unterhalten, weshalb denn auch diese charmante Komposition sich höchst zweckmäfsig jenen Individualitäten akkomodirt. Das ist auch schon recht, suum cuique! Wir hoffen indefs*), dafs Herr Moscheles, wenn er nur erst sattsam diese liebenswürdigen Häudchen gefüllt haben wird, auch zu seiner Zeit etwas anderes geben werde. Es giebt noch so manche andre charmes, als die de Paris, z. E. de la nature, de la verve, de l'originalité etc., die geradezu auch nicht zu verwerfen, wenn auch nicht so einträglich sind, als jene. Einige Anflüge von dieser edlern sorte de charmes sind doch in frühern Arbeiten des Komponisten aufgetaucht, z. B. in dem Satze, der Sonate mélancholique heifst.

Der Stich der Pariser charmes ist natürlich überaus hübsch und sauber, der Preis auch nur gering, weshalb sie sich denn füglich als ein angenehmes Geschenk von selbst empfehlen.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 3. August.

Heute wurde zur Feier des königlichen Geburtstages nach dem Festmarsch und Volksgesang von Spontini eine neue komische Oper in vier Akten, der Schnee, aus dem Französischen der Pariser Dichter Scribe und Germain Delavigne, komponirt von D. F. E. Auber aufgeführt. Was die Wahl der Direktion für den heutigen Abend eben auf dieses Stück gelenkt hat, ist dem Ref. unbekannt; die Oper selbst scheint jene Wahl durch kein einziges Verdienst zu rechtfertigen.

Die Prinzessin von Schwaben (!) Tochter des regierenden Grofsherzogs von Schwaben (!) hat sich heimlich mit dem Grafen von Linsberg vermählt und wird durch die Bewerbungen eines Prinzen von Neuburg in Verlegenheit gebracht; es kommt darauf an, den überzähligen Freier zu entfernen. Warum die Prinzessin einen so gewagten Schritt, als die Vermählung ohne Wissen des Vaters, gethan, ist unerklärlich, zumal da der Vater überaus gütig, dem Grafen Linsberg sehr gewogen, ja sogar (wenn Ref. recht verstanden) ohnehin einer Verbindung seiner Tochter mit Linsberg gar nicht abgeneigt und weit entfernt ist, dem Herzen der Tochter Zwang anzuthun. Eben so unerklärbar ist es unter diesen Umständen, warum das junge Paar sich nicht dem gütigen Vater entdeckt und so den Bewerbungen des Prinzen von Neuburg und allen künftig vielleicht von andern Seiten her drohenden ein Ende macht. Genug, sie wollen es mit dem Prinzen selbst durchsetzen. Das wird auch keine Schwierigkeiten haben; denn er selbst liebt die Prinzessin keineswegs, ist nur durch politische Rucksichten zu ihrem Freier geworden und hat unterdefs sein Herz der Vertrauten der Prinzessin, dem Fräulein von Wedel, geschenkt, mit der er sich auch nachher vermählt.

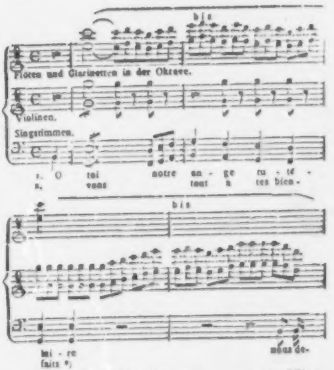
Der Oper bleibt also nichts wesentliches zur Durchführung übrig, als, jene heimliche Vermählung zur Sprache zu bringen. Charakter — ist den Personen soviel gegeben, als sie bedürfen: der Vater ist gütig, die Tochter, ihr Gemahl und die Vertraute sind gut, der Prinz ist gut und treuherzig; es fehlt nicht an einem armseligen Hofmanne, einer veralteten Hofmeisterin und einem verschmitzt sein wollenden, etwas linkischen Diener. Dafs unter solchen Verhältnissen und Personen auch an keine Leidenschaft zu denken ist, ergiebt sich von selbst. Mit einem Worte: das Ganze ist ein Thema für Assembleeunterhaltscherei; nicht für die Bühne und am wenigsten für eine Bühne, die des Königs Geburtstag feiern will.

In diesem Sinne haben auch Dichter und Komponisten gearbeitet und ein Drama im Konversationstone geliefert, kalt, wie der Titel, und unmusikalisch, wie die Nation, in der es entstanden, der es ursprünglich gegeben worden ist. Schon die Auswahl der, für Komposition bestimmten Scenen giebt davon schlagende Beweise. Wie geschickt weifs sie musikalische Punkte zu umgehen und dafür die kal-

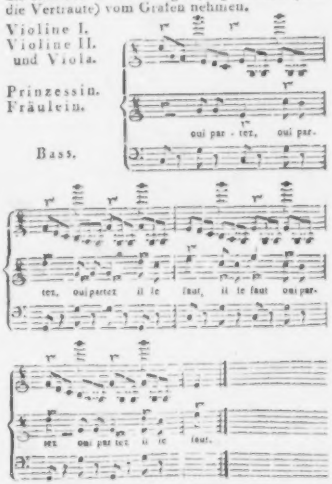
*) Ich nicht. Anm. des misanthropischen Setzers.

ten feinen Konversationspunkte herauszuheben! Z. B. in der ersten Scene des Grafen und der Vertrauten ist jener von Unruhe wegen der Bewerbungen des Prinzen und von Eifersucht aufgeregt. Das hätte ein bewegtes Duett zwischen ihm und der gutmüthig beruhigenden, oder schalkhaft neckenden Vertrauten gegeben, wurde also nicht komponirt. Die Musik hebt erst an, wenn die Vertraute erzählt, dafs sie dem Prinzen zu seinem Benehmen Anleitung gebe. Im dritten Akte begiebt sich der Prinz Nachts zu einem Rendezvous auf das Zimmer der Prinzessin (nicht ihm, sondern dem Grafen war die Einladung zugedacht) und findet dort, statt der Prinzessin, das Fräulein von Wedel. Ueberraschung, Erstaunen, Freude und in dieser Aufregung das hervorbrechende Gefühl der Liebe von seiner Seite, Beschwichtigung (denn die Prinzessin und der Graf sind in der Nähe) und verstohlner oder unwillkührlicher Ausdruck der Gegenliebe von ihrer Seite — das hätte ein gutes Duett gegeben und uns endlich für die nachfolgende Verbindung des Paares gewonnen. Nein. Die Musik tritt wieder erst dann ein, wenn alle Affekte verraucht sind und die Dame — ohne ihrerseits etwas zu versprechen — den Prinzen verpflichtet, seine Bewerbungen um die Prinzessin einzustellen und sich zu entfernen.

Eben so klüglich hat seinerseits auch der Komponist gesorgt, jedes tiefere Gefühl aus der Musik zu verbannen. Zum Beispiele nach der eben erwähnten Scene, die in Es-dur gesetzt ist, danken die Prinzessin und der Graf (beide waren kurz vor dem Eintritte des Prinzen zusammengekommen und hatten sich während seiner Anwesenheit verborgen gehalten) ihrer Vertrauten, dafs sie den Prinzen entfernt und sogar bestimmt habe, seine Bewerbungen einzustellen. Dies geschieht, nachdem die Hörner einleitend achtmal e angegeben haben, in dem kalten C-dur, in folgender Phrase:

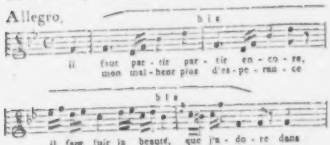


Der Bafs schlägt dazu unausgesetzt in Vierteln C an. Hiernach kann der Abschied, den die liebende und bedrängte junge Gattin (und die Vertraute) vom Grafen nehmen.



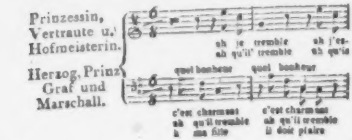
*) Der deutsche Text ist nicht gleich zur Hand.

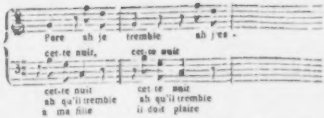
und die verzweiflungsvolle Klage des Grafen (im ersten Akte) der vom Hofe verbannt, gleich darauf übrigens wieder begnadigt, im Begriffe von der geliebten Gattin und von allem Glücke zu scheiden, sich also vernehmen läfst



nicht weiter befremden.

Diese wenigen Mittheilungen deuten auf die Tendenz des Tonsetzer merklich genug hin. Nicht Wahrheit, nicht Gefühl, sondern sinnloser Ohrenkitzel ist das Ziel, nach dem er — bewufst oder unbewufst — strebt. Sein Vorbild ist der grofse musikalische Wollüstling (von ihm, als dem Künstler zu reden) Rossini; allein es fehlt dem Nachahmer der sinnliche Reiz und die sinnliche Kraft seines Musters und nichts ist armseliger und widriger, als ein schwacher Don Juan, oder eine uninteressante Kokette. Ref. darf sich nicht gestatten, zum Beleg seiner Behauptung die Zeitung mit schlechten Stellen anzufüllen. Aber eine kann er nicht vorenthalten, die sich im bewegtesten Stücke (im Finale des zweiten Aktes) wiederholt. Der Graf hat in Gegenwart des Hofes die Prinzessin um Verzeihung gebeten und durch ein Zeichen die Einladung zu dem schon oben erwähnten Rendezvous erhalten. Er ist entzückt, der Prinz, der das Zeichen und die Einladung für sich bestimmt meint, vergnügt — kurz alles ist aufgeregt und dazu folgende Musik;





Diese vier Takte wiederholen sich zweimal — macht zwölf Takte — und nach zehn Zwischentakten kehrt richtig die ganze Stelle wieder. Der Chor singt dazu auf Taktschlägen und nachher in halben Taktschlägen in kurzen Noten die Töne der Akkorde, die Instrumente gehen mit den Solostimmen und der Bafs streicht in verzweiflungsvoller Hartnäckigkeit fortwährend in Achteln c c c.

Auch Rossini's Instrumentation hat nachgeahmt werden sollen; es ist aber eben so wenig geglückt. Die Pikkolflöte — um die gröfste Ungeschicklichkeit herauszuheben — ruht zwar selten. Allein sie ist nicht als Oktave zu den grofsen Flöten und den andern Blasinstrumenten, sondern meist als erste Flöte zu der grofsen, als der zweiten, gestellt, so dafs beide als Ober- und Unterstimme zu einander zu stehen kommen. Nun gehört zwar die Pikkolflöte dem Namen nach zum Geschlechte der Flöten — dem Charakter nach sind sie aber nicht näher verwandt, als ein boshafter Gnom mit schielem, stechenden Auge mit dem heitern, leidenschaftlosen Luftgeiste. Selbst äufserlich betrachtet ist die grofse Flöte eine zu schwache Unterstimme für die Pikkolflöte und die Verbindung beider, besonders in den beliebten Terzen- und Sextengängen giebt immer ein unharmonisches schielendes Ansehen. — Dafs von Wahrheit charakteristischer Bedeutung der Instrumentation hier nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst und wir dulden es daher, dafs das Hofgesinde unter dem Schmettern von Trompeten, Hörnern, Fagotts und Pauken eingeführt wird, um den Ballsaal mit Blumen zu schmücken und dergleichen mehr. (Schlufs folgt.)

Ueber die Eröffnung des Königstädter Theaters nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18. August — Nro. 33. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Schluſs.)

Schon rollten die Wagen durch die Straſsen und erinnerten Theodor, der eben die letzte Hand an seine jetzt vollendete Oper gelegt hatte, daſs es Zeit sei, ins Konzert zu gehen, welches Benno den Abend gab. Der prächtige Saal war reich beleuchtet; die elegante Welt drängte sich strömend hinzu und wogte in den Vorsälen auf und nieder. Theodor besuchte ein Konzert in der Residenz zum ersten Male, und war fast beklemmt von den vielen fremden reichen Erscheinungen, die so gleichgültig an ihm vorüberschwebten. Da hauchte eine wohlklingende bekannte Stimme ihm ein leises „guten Abend“ zu; es war die an ihm vorüberstreifende Julie mit ihrem Vater, in dessen Hause er seitdem oft gewesen war. Ehe er sich noch umsehn konnte, war sie schon vorüber und das Gedränge hinderte ihn, ihr sogleich nachzufolgen. Jetzt begann die Ouvertüre und leitete die Zuhörer von der Bewunderung und Benedung der schönen Welt auf die musikalische. Benno trat darnach auf und wurde mit stürmischem Beifall empfangen; er dankte mit feinem Anstande, doch ohne merkliche Freude zu verrathen. Nach einigen sicher gegriffenen Akkorden gab er das Zeichen und das Orchester begann das Tutti eines grofsen Konzerts von seiner eigenen Komposition. Als das Solo eintrat, war alles Ohr; Benno spielte auch mit einer Fertigkeit und Grazie des Vortrags, die nichts zu wünschen übrig liefs und das Tutti des rauschendsten Beifalls trat als Schlufskadenz jedes Solo ein. Theodor fühlte sich wunderbar bewegt. „Wenn so alles einst auch auf dich sähe, wenn du der Beweger dieser ganzen Menge wärst! Ach, dahin bringst du es wohl nie, daſs die Augen dieser vielen reichen schönen Frauen sich auf dich allein richteten! In diesem Augenblicke schweifte sein Blick über die bunte Menge des Saales hin und siehe, er begegnete dem Auge Juliens, die ihn lange angesehn zu haben schien, sich aber erröthend wendete, indem sie auf Theodors Blicke traf. Dies durchzuckte den Jüngling wie ein Blitz; „möchte dich doch niemand kennen und ansehn,“ dachte er, „wenn nur dieses Auge mit Liebe auf dir weilte!“ Julie hatte ernst ausgesehn, während auf allen Gesichtern sich die erstaunte Freude und Lust malte. — Das Konzert war beendigt. Abends versammelte sich eine Gesellschaft bei'm K. zu Ehren Benno's, in der auch Theodor sich befand. Alles war noch voll vom Konzert und Benno wurde als König des Festes begrüfst. Dies schien über seine kalt ernste Stimmung einige Heiterkeit zu verbreiten, besonders daſs Julie ihm mit aufrichtiger Freundlichkeit für den Genuſs des Abends dankte. Auch mit Theodor, der schüchtern und beklemmt schien, sprach er einige freundliche Worte, die jedoch etwas erzwungen schienen. Der K. unterhielt sich indefs lange mit Theodor in einer Ecke des Zimmers und sandte endlich einen Bedienten fort. Man vermuthete eine Ueberraschung, die war es auch, aber von ganz andrer Art, als man gedacht hatte. Der K. hatte nämlich die Partitur von Theodors Oper holen lassen und bestand auf seinem Sinne, daſs der Komponist etwas daraus mittheilen sollte. Nach langem schüchternem Weigern fragte Theodor endlich an, ob Julie sich bereden liefse, ein Duett mit ihm zu singen. „Vom Blatt?“ rief diese, „ei was“ fuhr der Kammergerichtsrath auf, „zeige, daſs du etwas gelernt hast, es wird doch so höllenschwer

nicht sein?“ Die Gesellschaft drang in Julien und sie entschloſs sich endlich dazu, nachdem sie es ein wenig durchblättert und gefunden hatte, daſs es die Gränzen ihrer schönen Stimme nicht überschritt. —

Ich möchte fast nicht weiter schreiben, wenn ich mich daran erinnere; (denn auch ich war Zuhörer) denn was ist ein beschriebenes Gemälde und vollends ein beschriebener Gesang. Nie vereinigten sich zwei Stimmen schöner, als Julien's und Theodors, die wie zwei Harmonikaglocken anschwellend ins Herz drangen u. geisterähnlich verschwebten. Und die Musik! Es war das Duett der glückselig vereinten Liebenden, was Theodor so lange in der Seele getragen hatte, ehe sich die Ahnung in dem ätherischen Körper der Töne verwirklichte! Still davon; nicht ohne Rührung gedenke ich daran. Niemand rief Beifall, Niemand bat um Wiederholung, denn keiner wagte zu hoffen, daſs es einen Eindruck geben könne über diesem. Benno war stumm geworden, eine Thräne hatte er mühsam im Auge zerdrückt; früh verlieſs er die Gesellschaft, anscheinend im Innersten furchtbar kämpfend. —

Am andern Morgen empfing Theodor einen Brief vom Intendanten der Oper, worin er um seine Partitur ersucht wurde, weil man zu einer bevorstehenden Festlichkeit die Aufführung einer neuen Oper wünschte und das Entzücken, welches die gestrige Probe aus dem Werke des Jünglings erregt hatte, schon halb Stadtgespräch geworden war. Theodor war auſser sich vor Freuden. Sogleich machte er sich selbst zum Intendanten auf. Auf dem Wege begegnete er Benno und erzählte ihm mit warmer Heftigkeit sein Glück. „Gratulire!“ sprach dieser kalt und ging weiter; Theodor glaubte ihn hinter sich lachen zu hören. Ohne sich viel darum zu kümmern, setzte er seinen Weg fort; alles wurde in Richtigkeit gebracht und die Aufführung des Werkes binnen zwei Monaten festgesetzt. Unmittelbar nach dieser Konferenz eilte der glückliche Jüngling zum K. Er traf Julien allein, etwas unruhig. Sie erzählte, Benno sei so eben da gewesen, doch schien sie noch etwas auf der Lippe zu haben, das ihr schwer auszusprechen wurde. Der, von den Vormittags-Geschäften zurückkommende Vater unterbrach sie. Er fing an laut zu jubeln, als er von Theodor das Vorgefallene erfuhr. „Jetzt Freundchen,“ rief er, „seid Ihr ein gemachter Mann, und ich denke, bald Kapellmeister hier; denn es gebricht uns sehr an einem tüchtigen Direktor.“ Theodor muſste zu Mittag bleiben; er wurde seit jener Zeit überhaupt wie ein Kind im Hause behandelt. — Benno, obwohl er noch in der Stadt verweilte, lieſs sich indeſs seltner bei'm K. sehn. So verstrichen die zwei Monate, während welcher die Oper einstudirt wurde. Am Mittage der Aufführung lieſs Benno Theodor'n unvermuthet einladen. Ehe er dort hin ging, sprach er noch einen Augenblick beim K. an. Julie war allein und schien sehr bewegt; sie erzählte ihm, Benno sei am Abend vorher dort gewesen, und habe viel Rühmliches von der Oper gesagt, von der er die Generalprobe gehört. „Heut ist der Tag; ich wünsche Ihnen herzlich Glück dazu,“ fuhr sie mit fast bebender Stimme fort. Theodor fühlte sich von unwiderstehlicher Gewalt getrieben. Er faſste ihre Hand; sie lieſs sie ihm und trocknete abgewendet das Auge. Da sank er aufs heftigste bewegt vor ihr nieder und sie entzog sich seiner heiſsen zitternden Umarmung nicht. —

Noch mit glühendem Antlitz der Freude und Wonne kam er zu Benno, der ihn freundlich empfing. Wie gern hätte er das volle Herz in dem Busen eines Freundes leichter gemacht, aber dazu war ihm Benno zu kalt und fremd! Dieser bemerkte gleich die auſserordentlich aufgeregte Stimmung des jungen Mannes und fragte ihn: wo er herkomme. Als Theodor es beantwortete, wurde Benno sichtlich bleich und errang mit Mühe noch Fassung. Sie aſsen beide allein. Benno trank viel und heftig. „Champagner,“ rief er dem Bedienten. „In diesem Weine haben wir zuerst Brüderschaft getrunken,“ rief er, „laſs uns jetzt auch noch einmal mit diesem Freudennektar anstoſsen.“ Er schenkte Theodors Glas schäumend bis zum Rande voll und trank ihm zu. Als sie geleert hatten stand Benno auf und ging einige mal heftig im Zim-

mer auf und nieder. Darauf umarmte er Theodor ungestüm und rief: „Du mufst fort! Man kann nie zu früh im Orchester sein; wer weifs, was noch vorfällt; und ich mufs ein wenig in's Freie. So ergriff er den Hut und stürzte hinaus. Theodor hatte die Seele zu voll um lange über die Bewegung Benno's nachdenken zu können. Er ging in's Theater, um ja nichts zu versäumen was noch erinnert werden mufste. Im Orchester bewillkommte ihn alles mit Freudigkeit; jeder ahnte in ihm den neuen Kapellmeister, denn sein Werk hatte von so vieler Kenntnifs gezeigt, und war so tief ergreifend gewesen, dafs man an der Sensation, die die Aufführung machen würde, nicht zweifelte. Das Haus füllte sich nach und nach. Theodor sah nur nach Julions Loge ungeduldig hinauf. Endlich trat auch sie ein und sah ihn mit einem Blick voll unaussprechlicher Güte an. Die Thränen der Liebe drangen ihm ins Auge; er mufste sich mit Gewalt fassen, um dirigiren zu können. Jetzt trat der Fürst in die Loge und die Ouvertüre begann mit einem Adagio voll grofsartiger Wehmuth das in ein Allegro agitato überging, welches den ganzen Kreis bewegter Leidenschaft vom ersten schüchternen Erbeben bis zum höchsten Gipfel des Entzückens durchging. Das Feuer der Musik rifs alles mit sich fort; der stürmende Beifall wollte nicht enden, Julie weinte Thränen des Entzückens. Als Theodor sich umsah, stand Benno im Hintergrunde des Parterre, bleich, furchtbar zerstört; wie ihn Theodors Blick traf, nickte er lächelnd, drängte sich aber durch die Menge sogleich nach dem Ausgange. Theodor fühlte sich matt, fast krank, fuhr jedoch fort, die Oper zu leiten, deren Interesse und Anerkennung sich mit jedem Moment steigerte. Am Schlufse des Akts fand er sich indefs so angegriffen, dafs er das Orchester verlassen mufste. Julie bemerkte es, hatte aber nicht Zeit darüber nachzudenken, denn der Logenschliefser brachte ihr in demselben Augenblicke einen Zettel, den ein Herr für sie abgegeben hatte. Er war von Benno.

Julie!

Ich habe den Himmel geahnet und darauf gehoffet; aber meine Hoffnung ist durch dich vernichtet und ich gehöre der Hölle. Vergeblich hab' ich gerungen und gekämpft. Dein fürchterliches Nein von gestern hat mein Blut erstarrt, und ich fühle nicht mehr menschlich. Jetzt haben die Dämonen mein Herz. Ich kenne den, der mich aus dem Himmel gestürzt hat. Eine höhere Macht gab ihm geheimnifsvolle Gewalt über mich. Es ist Theodor, der am ersten Abend, wo ich dich sahe, mit seinem Genius aus mir schuf. Die Phantasie, die uns alle so erschütternd ergriff, war von ihm geträumt und ich hörte ihn nachher daraus spielen. Seitdem verfolgte er mich, wie mein Vernichter. Er ist es geworden; tausendmal habe ichs in deinen Augen gelesen, in deiner Stimme gehört und es trat mich wie Blitz und schlug wie Donner an mein Ohr. Aber ich bin den finstern Mächten anheim gefallen und teuflischer Grimm erfüllt mein Herz. Der soll nicht geniefsen, der mich in den Abgrund der Verzweiflung hinabgestürzt hat. Du wirst fürchterlich erwachen Julie! Fluche mir, so hab ich die schrecklichste Quaal der Verdammnifs dahin und die Marter des Jenseits scheint mir Spott. Wenn du dies gelesen, bin ich hier verblichen, verschwunden.

Benno.

Bebend liefs Julie das Blatt fallen. In dem Augenblicke wurde aus der Nebenloge ein Arzt eiligst auf die Bühne gerufen. Dies erregte Aufsehen. Der Kammergerichtsrath fragte: „Was giebts?“ „Man sagt: der Komponist der Oper sei krank geworden!“ wurde geantwortet. Julie sank in Ohnmacht. Nach einigen Minuten kam der Arzt zurück.“ „Er ist todt, wahrscheinlich vergiftet.“

II.

Recensionen.

Welche eigene Richtung nimmt doch der Trieb zur Kunst in der Seele der Virtuosen! Wer nur einige Kenntnifs von dem Umfange der schaffenden und der ausübenden Künste gewonnen hat, weifs, wie viel dazu gehört, in einer, oder der andern sich geltend zu machen; welche Studien, wie viel Zeit und Mühe, welche

Beharrlichkeit, welche Entsagungen. Nur eine grofse Liebe zur Kunst kann die Kraft verleihen, für sie zu leben. Allein diese Liebe entscheidet noch nicht über die Fähigkeiten des Kunstjüngers, verbürgt noch nicht seinen Bestrebungen den oder jenen Erfolg.

Eine lebhafte Neigung zu seiner Kunst beweiset, wer es durchgesetzt hat, sich Virtuosenschaft zu erringen. Aber so viele, so anhaltende so ausschliefslich das Leben des Menschen in Anspruch nehmende Bemühungen: welches Ziel haben sie? Die Fähigkeit, Tonstücke mit vollendetem Vortrage auszuführen. Jahre werden erfodert, um den Gliedern die mechanische Geschicklichkeit dazu zu erwerben, tage-, oft wochenlange Uebungen, um sich einer einzigen Figur zu bemächtigen. Welches ist der Körper, den die Kunst des Virtuosen beseelt? Sein Instrument allein; welches die Zeit, in der sie lebt? Der kurze Moment, in dem er gehört wird. So ist denn auch der Mittelpunkt des ganzen künstlerischen Bestehens für den Virtuosen er selbst; was er — und auf seinem Instrumente — und eben in dem Augenblicke der Aufführung für ein Tonstück zu thun vermag, das gilt, das ist er.

Wenn sonach jene Momente die Blüte und Quintessenz des ganzen Virtuosenlebens sind, so mufs die Theilnahme, welche sie dem Publikum einflöfsen, die enthusiastische Bewunderung, deren sich die höchsten Leistungen in dieser Sphäre, zum Beispiele, die eines Kalkbrenner, zu erfreuen haben, als wohlverdienter Lohn für ein redliches Bestreben gebilligt werden. Aber die höhern Interessen der Kunst selbst treten aus jenen vereinzelten, persönlichen Beziehungen zurück. Dem Virtuosen hört die Kunst auf, der selbsterschaffene Körper für seine höchste Lebens-, Welt- und Menschenansicht, der eigen geformte Spiegel der Natur zu sein und wird ihm mehr und mehr Mittel, seine persönliche Geschicklichkeit zu zeigen; wie er zuerst diese für die Kunst ausgebildet hat, so wird sie ihm später der eigentliche Gegenstand für die Kunst. Nur diese Richtung eines Menschen macht es erklärlich, wie er seine gesammte Lebensthätigkeit auf eine so mechanische und dabei so mühselige Beschäftigung, als die Bildung zur Virtuosität, richten konnen. Während im schaffenden Künstler Idee auf Idee strebt, aus ihm herauszutreten und sich zu verkörpern, zieht der Virtuos, so weit es geht und sein Instrument gestattet, alle Kräfte der Kunst an sich, um seine persönliche Geschicklichkeit zu nähren, um sie ins Leben zu führen.

Eine hohere Ausbildung zur Virtuosität führt dem Virtuosen das Bedurfnifs herbei, sich selbst Tonstücke zur vollen Befriedigung seines Vermögens abzufassen; die Nothwendigkeit dies zu thun tritt nämlich ein, wenn die vorhandenen Kompositionen nicht mehr ausreichen, die Fähigkeiten des Virtuosen an das Licht zu stellen. Dies letztere ist nach der Tendenz des Virtuosenthums als das eigentliche Ziel aller Virtuosenkompositionen; als ihr eigentlicher Kern sind alle die Partien in ihnen anzusehen, welche die Fertigkeiten und Eigenthumlichkeiten des Virtuosen darlegen sollen. So komponirt denn in der That jeder Virtuos sich selbst — nämlich in seinem wahrhaften Bestehn, an seinem Instrumente; und diese Richtung ist so entschieden, dafs ihre Spure.. selbst in den Werken zu erblicken sind, welche entschieden eine andre Bestimmung haben, als für den Virtuosen. Selbst unser geistreicher, herrlicher Weber, unser edler, grofssinniger Spohr, so hoch beide über die Sphäre des Virtuosenthums hinausgeflogen sind, erinnern durch einzelne Züge in ihren Gesangkompositionen an die Instrumente, denen sie früher einen so bedeutenden Theil ihrer Kraft zugewendet haben; wieviel mehr wird die obige Ansicht sich in den Werken derer bestätigen, die nie aus der Region des Virtuosenthums getreten sind.

Es ist daher ein Irrthum, wenn man Virtuosenkompositionen für reine, von äufserlicher Beziehung freie Kunstwerke ansieht und eine Ungerechtigkeit gegen den Virtuosen, wenn man sie mit solchen zusammenhält. Eben so wenig darf es gemifsbilligt werden, wenn jeder Virtuos, mag auch für sein Instrument noch so viel und noch so gut geschrieben sein, möglichst sich mit eignen Kompositionen versieht; keine andre kann ja für seine eigensten Zwecke so ge-

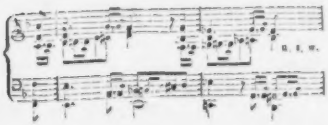
eignet sein. Und hätte ein Virtuosenwerk auch wenig reinen Kunstgehalt, so sei es uns doch als eine gewifs treue Urkunde über seinen Verfertiger und das, was er aus seinem Instrumente und seinen Fingern (oder Lippen u. s. w.) gebildet hat, willkommen.

Zu dieser Entwickelung veranlafste den Rf. eine Komposition von Kalkbrenner, der sich neuerdings auch in Deutschland, und namentlich in Berlin, so interessant gemacht hat:

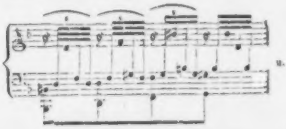
Effusio musica, grande Fantaisie pour le Pianoforte, dediée á Mr. Catel par Fred. Kalkbrenner. Op. 68. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Effusio musica — musikalischer Erguſs! Wer eine Fantasie grofs nennt und ihr noch jenen ungewöhnlichen, viel versprechenden Namen zugiebt, der kann es nur mit dem Bewufstsein thun, alles, was eben in ihm wogte und flutete, in Einem mächtigen Erguſse ausgeströmt zu haben. Was für eine Welt von Gebilden, welch ein Meer von Empfindung hätte dazu gehört, einen Beethoven zu einem solchen Titel zu leiten! — Auch Kalkbrenner strömt in dieser effusio musica alle seine Kräfte aus; aber es ist der Erguſs eines Virtuosen — nicht eine neugeschaffene Welt, sondern ein neues vollendeteres Abbild des Komponisten.

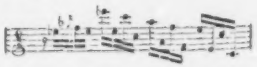
Grofsartig, wie das unvergleichliche Spiel des trefflichen Virtuosen beginnt die Fantasie in D-moll $\frac{4}{4}$. Eine Durchführung in freier Nachahmung



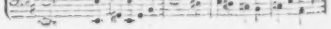
erinnert an die ernste gebundene Schreibart, die in England seit Händel und im Klavierfache besonders durch die Kramersche Schule beliebt geworden ist. Der hier ergriffene Rythmus setzt sich unter tüchtiger Modulation bis zu einem Schlufse auf der Dominante (S. 3.) fort; dann kehrt der Anfang, mit einer sehr pianofortemäfsigen Figur



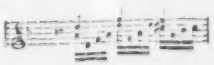
— aus der nachher eine ähnliche Figur in Doppeltriolen (sogenannten Sextolen) wird — bereichert zurück und führt zu einem Satze mit dieser Figur



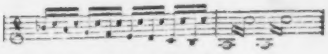
in der beide Hände Gelegenheit haben, ihre Geschicklichkeit im Staccato in hüpfender Bewegung zu zeigen. Nach einem Schlufse in Cis-moll (S. 5.) gelangen wir zu einem feurig fortgeführten sehr brillanten Agitato in D-dur, das beide Hände, besonders aber die rechte, in Arpeggio's und Oktavengängen nach obiger Form übt, einen Satz in freier Nachahmung



herbeiführt und (S. 13.) auf der Dominante von F schliefst. Hierauf folgt ein Adagio mit einem recht sangbaren Thema, doch zu gehaltlos für eine Durchführung durch fünf Saiten. Desto rascher rollt ein Risoluto, D-moll (S. 19.) dahin, in dem zuerst die rechte Hand mit dieser Figur

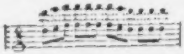


dann die linke in Laufern und Arpeggien und, unter andern in dieser springenden Figur



beschäftigt und (S. 20.) dieser Satz

in freier Nachahmung durchgeführt wird. Wir ruhen auf der Dominante von B-dur, um dann einem Satze in diesem Tone möglichst gewachsen zu sein, der im Prestissimo beiden Händen Oktavengänge giebt,



an denen wol jeder Klavierspieler lernen, die aber aufser dem Komponisten kaum einer vollendet vortragen könnte. Dies führt denn zu einem brillanten Finale.

Wem um Uebung zu einer grofsen Fertigkeit, um eine glänzende und mannigfach beschäftigende Unterhaltung von Pianoforte und besonders, wem darum zu thun ist, sich die Vortheile der Kalkbrenner'schen Spielart möglichst anzueignen, der wird an dem Musio musica einen guten Kauf machen.

Stich und Papier sind gut; einige Stichfehler hätten jedoch vermieden werden sollen.

In demselben Verlage ist schon vor längerer Zeit erschienen, aber noch nicht so allgemein bekannt, als es verdiente:

Capriccio per il Pianoforte, composto da Carlo Maria di Weber. Pr. 8 Gr.

Ein Werk aus Webers Virtuosenzeit, schwer genug, um einen Virtuosen zu beschäftigen, aber sprühend von Geist und von Lust an der Tonkunst, keck dahin rauschend, wie man es von dem nachmaligen Komponisten des Freischützen sich denken kann, in der Mitte sich in selige Ruhe senkend, wie sie den Geist umfängt, der ganz von einem hohen reinen Streben erfüllt ist.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 3. August.

(Schluſs.)

Verlangt nun die Leser noch nach einem speziellern Fehlerverzeichnisse? Nichts zu sein, ist ein so gewaltiger, dafs man sich an der vorstehenden Deduktion darüber genügen lassen kann. Sie enthält in einem der Beläge schon eine Probe der deklamatorischen Kunst des Komponisten, der kein Bedenken getragen hat, die beiden ganz geschiedenen Sätze

il faut partir u. s. w. dans mon malheur plus d'esperance,

und

mais malgré la rigueur u. s. w.

als musikalischen Vor- und Nachsatz zusammen zu leimen. Wieviel an dieser und ähnlichen Stellen die geübte Feder unsers Herrn Herklots verbessert, weifs Ref., dem nach einmaligen Hören der deutsche Text nicht erinnerlich und in einem Abdrucke nicht zur Hand ist, nicht zu sagen.

Ein solches Werk kann in dem zerstreuungssüchtigen Paris und unter dem Theile der Wiener, der rossinitrunken ist, Glück machen. Hier in Berlin, wo nicht einmal Rossini einheimisch werden kann (neulich ist es an Elisabeth, wie früher an Othello u. andern bewiesen worden) dürfte es auf keine bleibende Stätte zu rechnen haben, wenn auch manche komische Verflechtung, komisches, altfränkisches Kostüm u. eine schöne Winterdekoration, einige Male interessiren mögen und wenn auch von Seiten der Schauspieler, besonders des Herrn Blum (Prinz) und des Fräulein Enniche (Vertraute) wie bei der ersten Vorstellung alles Mögliche geschieht, um aus den Rollen etwas zu machen. — Um so mehr hoffen wir also, bald durch bessere Neuigkeiten erfreut zu werden. Referent ist wahrlich weit entfernt, alle neuesten Leistungen im Opernfache als vollendete Meisterwerke anzuerkennen. Aber bessere, als diese französische Oper müssen sich zu Dutzenden auffinden lassen und wenn es an gleichen Produkten in Deutschland vielleicht fehlt, so ist dies nur, weil der deutsche Künstler mehr von sich verlangt, als der pariser;

weil er zu viel Gemüth und zu viel Charakter hat, um sich solche Arbeit zu erlauben. Fürchte man daher auch keine Verderbniss deutscher Kunst von der Einführung solcher Werke. Sie werden dem Deutschen ewig fremd bleiben; er ist zu ernst, zu tief, zu künstlerisch, um diesen Weg gehen zu können, wenn er auch in einer schwachen Minute einmal wollte.

Berlin, den 4. 5. und 6. August.

An diesen drei Abenden wurde das neue Königstädter Theater eröffnet. Andre Blätter werden darüber ausführlich berichten. Die musikalische Zeitung hat es nur mit dem musikalischen Theile zu thun.

Das Haus ist ungefähr von der Breite des königlichen Schauspielhauses, scheint aber akustisch günstiger gebaut; es ist dem Theater gegenüber nicht so flach, wie dieses, sondern in einem tiefern Bogen ausgeschweift und die obern Logen weichen — wenn das freie Augenmaass von einem etwas ungünstigen Punkte aus nicht getäuscht hat — weiter zurück, so dass es im Ganzen sich mehr der Kugel- oder vielmehr Eigestallt zu nähern scheint. Alles entbehrliche Fachwerk ist vermieden und der Schall dehnt sich ungehindert im ganzen Hause aus.*) Die günstigen Folgen davon ergaben sich bei der nachher näher zu erwähnenden Instrumentalmusik. Sie klang noch einmal so hell und voll, als man nach der Zahl der Spielenden hätte erwarten sollen.

Noch günstiger würde die Bauart des des Hauses akustisch wirken, wenn das Orchester nicht, wie dem Ref schien, zu tief läge — besonders im Verhältnisse zu dem bedeutend sich erhebenden Parquet und Parterre, deren diagonal aufsteigender Fufsboden sich gegen das Orchester fast als schallhemmend darstellt, statt dafs er bei einer Erhöhung des Orchesters von einem bis zwei Fufs in Verbindung mit der ganzen Gestaltung des Hauses schalleitend werden könnte. — Hierbei die Frage: ist das Orchester konkav unterwölbt und der Raum zwischen dieser Wölbung und dem bretternen Fufsboden mit Holzkohlen angefüllt. Noch immer wird von diesem Mittel, die Resonanz zu verstärken, zu selten Gebrauch gemacht. —

Nach dem Prolog wurde eine Festsymphonie von Beethoven aufgeführt, ein dem Ref. bisher ganz unbekanntes Werk unseres grofsen Instrumentalisten. Die Ausführung dieses schweren Tonstückes verdient hohes Lob, wenn man erwägt, dafs das Orchester vor nicht langer Zeit erst zusammengetreten ist und schon vermochte, ein schwieriges Beethovensches Werk mit vollendeter Präcision und mit so viel Energie und Feuer durchzuführen. Dem Musikdirektor Herrn Henning gebührt in der That für diese Leistung volle Anerkennung. Er hat sich dadurch als vortrefflichen Orchesterdirektor bewährt und wir hoffen, ihn auch als Operndirektor bald eben so rühmen zu können. Was die Besetzung und ihre Verhältnifsmäfsigkeit anlangt, so schienen dem Ref. die Violen zu schwach. Zu sechs ersten Violinen gehörten nach seiner Meinung wenigstens vier Violen, wenn der Satz voll klingen soll.

Was die Beethovensche Komposition anbetrifft, so ist sie dem Ref. schon das erste Mal vollkommen verständlich gewesen, bei der zweiten Aufführung aber weit lieber geworden. Eine sanfte feierliche Einleitung — Tempel- und Altarsweihe — belebt sich nach und nach und führt in einen herrlich Fugato gearbeiteten Allegrosatz, in dem alle Kräfte gewaltig angeregt werden, mächtig ringen, ein neues Leben zu erschaffen — wie es auf der neuen Kunstbühne erstehen möge. Vielleicht ist es uns möglich, näher von diesem Tongedichte zu reden. Für jetzt machen wir auf eine Stelle (in E-moll) die uns wie ein luftiger Elfenreigen erschien und eine zweite hochtragische — irren wir nicht, in C-moll aufmerksam. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn diese Komposition öfters ausgeführt würde, damit auch derjenige Theil des Publikums darauf eingehen könnte, der ein solches Werk auf ein- oder zweimaliges Hören nicht zu fassen vermag.

Ueber die Leistungen der Sänger u. s. w. nächstens.

---

*) Ein tiefer eingehender Bericht über den Bau in akustischer Hinsicht folgt vielleicht.

Darmstadt, Juli 1824.

Die vier letzten bei uns mit entschiedenem Beifall aufgeführten neuen Opern sind: Chimene, Musik vom verstorbenen hiesigen Kapellmeister Wagner; Merope, vom hiesigen Konzertmeister Mangold (Sohn des in Ruhestand getretenen Konzertmeisters); Freischütz und Olimpia. Einstudirt wird jetzt: Euryanthe, Musik von K. M. v. Weber. — Da die Wahl der hier zu gebenden Opern sich auf diejenigen beschränkt, welche sich nicht mit einer gewissen Flüchtigkeit zur Darstellung bringen lassen, sondern ihrem höheren Standpunkte nach nur durch eine sorgfältig eingeübte Rundung — wodurch ein Tonkunstwerk erst in richtige Beleuchtung gestellt wird — auf vollständige und eigentliche Kunstwirkung rechnen dürfen; und mithin eine schnelle Folge neuer Opern nicht statt finden kann, so gewinn ich dadurch auch Zeit, über jede obiger genannten zu seiner Zeit nachträglich noch einiges zu berichten.

Mit dem schon viel besprochenen Freischütz, über welchen sich daher nur noch wenig Neues sagen läßt, werde angefangen — zumal, da sich hiebei der Gäste, Genast und Fräulein Böhler (nun für die hiesige Bühne engagirt) von Leipzig, erwähnen läßt, welche in diesem Monate sowohl im Freischütz, als in Joseph und seine Brüder, und zweimal in Don Juan, mit verdientem Beifalle, jener als Don Juan, Jakob, und Kaspar, diese als Zerlina, Benjamin und Aunchen aufgetreten sind. —

Wenn die Meinungen mehrfacher in öffentlichen Blättern bekannt gemachter Ansichten sowohl über das Gedicht als über die Musik des Freischütz, im Allgemeinen ziemlich übereintreffen; so scheint dennoch, der verschiedenen und unausgeglichenen Meinungen halber, das 2te Finale dieser Oper einer besonderen Prüfung nicht unbedürftig zu sein; und zwar deshalb nicht, weil man etwas tadelbares fühlet, und oft den Schatten dieses Tadels über die Musik sich ergiefsen läßt. Woher mag es denn kommen, da v. Weber wol gerade in diesem Finale seine gröfste schaffende Kunstfähigkeit und Fertigkeit bewiesen hat — und er solches auch wol selbst für das Gelungenste und ihm Eigenthümlichste halten dürfte, — woher mag es kommen, dafs es nicht tadellos dasteht, oder sich nicht durch sich selbst rein ausspricht? Angenommen also, die Musik so keck in der Zeichnung, als wahr in Farbe und Ausdruck, sei aufs vollkommenste mit ihrer Aufgabe in Uebereinstimmung, so ist die Frage noch zu beantworten: ist ihre Aufgabe auch dramatisch? — Von diesem Standpunkte aus dürften sich nun zwei Schwächen entdecken lassen.

In der dramatischen Kunst hat alles Aeufsere Sichtbare und Hörbare nur in sofern Werth, als es entweder ursächlich auf das Innere der Handlung selbst, oder der in der Handlung gefesselten Personen verändernd und nothwendig eingreifend einwirkt; oder als ein aus dem Innern der Handlung sich nothwendig ergebender Abdruck, jedoch vermittelst der handelnden Personen, hervorspringt. Beides ist im genannten nicht der Fall: Max, wie er einmal da ist, sieht und empfindet mehr nicht, als jeder der Zuschauer auch sieht und empfindet; und doch sollten nicht blos seine äufsern Sinne gepackt, seine Seele sollte in ihren tiefsten Gründen durchschauert, von den Blitzen der ewigen Verdammnifs durchzuckt und mit ihm der Zuschauer aus sich hinausgerissen in den Höllenstrudel des Bündnisses mit dem Bösen sich geschleudert fühlen, dafs er sähe die Gewalt unterweltiger Teufel, die in Dämmerung sündlicher Lüste wie Fledermäuse das Gewissen umschwirren, — und dafs so der Zuschauer, (auf der Oberwelt sich wiederfindend) zum schmerzlichsten Mitgefühle für Max (den sich Verlierenden) aufgeregt würde. Hiezu wäre eine handelnde Thätigkeit Maxens erforderlich, wodurch sich solches offenbarte: diese fehlet aber. Es mangelt daher einmal die Wechsel-Thätigkeit zwischen dem Aeusseren der Handlung und dem Innern der die Handlung führenden Personen. (Schluß folgt.)

Hierbei der literarisch-artistisch-musikal. Anzeiger No. 5.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25. August — Nro. 34. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber das Wesen der Musik,

ein Fragment aus der Aesthetik der Tonkunst, von A. Wendt.

Wenn diejenigen, welche das Wesen aller Kunst in Nachahmung der Natur setzen wollten, diese Behauptung dennoch in der Musik nicht durchzusetzen vermochten, so zeigte sich recht auffallend die Geringfügigkeit ihres Begriffs von Natur; und es ist klar, dafs sie in diesem Falle nur die Reihe sichtbarer Erscheinungen, die an dem Menschen vorübergehen, nicht das ganze Reich der Erscheinungen überhaupt, geschweige denn das ihnen zum Grunde liegende und beharrende Wesen in jenem vielgebrauchten Worte befafsten. Ja, fiel es einem ein, den Sinn des Wortes also zu erweitern, dafs er auch das Hörbare in seinem Begriff aufnahm u. so die Musik als Nachahmung der Natur in den mannigfaltigen Tönen und Stimmen der Naturprodukte und Wesen betrachtete, dem würde, sofern er sich nicht weiter erklärte, der Vorwurf, dafs er auch auf Kosten des Ernstes seine Meinung durchzusetzen suche, nicht ganz mit Unrecht gemacht. Denn wie könnte wol eine Nachahmung der Naturtöne, z. B. der Vögel, beschaffen sein, wenn sie nicht treu wäre; und wäre sie treu, wie müfste sie beschaffen sein? Und wie dürfte man wohl, wie einige hier gethan, das sogenannte Unbelebte von der Natur absondern, als welches nicht weniger ' a Klanges fähig ist und dadurch eben sein Leben kund thut, das auf dem Bestehen in dem Ganzen beruht? — Zuletzt was könnte Musik dann anders sein, als ein ärmliches Sinnenspiel, das auf die angestellte Vergleichung der Nachahmung mit dem Nachgeahmten das Lachen der Verachtung eben so natürlich erweckte, als des Gimpels Bestreben, den freien Waldgesang der Nachtigall aus heiserer Kehle nachzulallen. Zum Glücke widerlegt eine solche Theorie die Praxis selbst und es wird nicht leicht einen Menschen geben, der in einer Zeit, wo die Musik fast herrschende Kunst geworden, sich dem Vorwurfe aussetzen möchte, sein Werk könne von den Tönen unvernünftiger Geschöpfe übertroffen werden. Indefs kann auch der trefflichste Tonkünstler, für welchen die Töne einen hohern Grad von Lebendigkeit haben, sich hier und da an der Gränze musikalischer Darstellungen verlieren, der geniale Geist aber schweift an diese Gränze mit dem Alles umfassenden, Alles entschuldigenden Humor. Man erinnere sich an Haydn und Beethoven.

Scheinbarer handelten diejenigen, welche die Nachahmung der Natur auf den hörbaren Ausdruck menschlicher Empfindungen und Gefühle beschränkten, so fern ihnen jeder zugestehen mufste, dafs alle Kunst, mithin auch die Musik eine Darstellung ist, die von dem Menschen ausgehe und also menschliche Natur beurkundet, so wie sie auch einzig für den Menschen bestimmt ist. Da aber, abgesehen von den zusammenhang-losen Empfindungslauten, die unabhängig von Sprache vorkommen, der hörbare Ausdruck unserer Empfindungen mit dem Sprechen eins ist, welches auf einer Summe mannigfaltiger, durch das Lautorgan des Menschen modificirter und der Einheit im Denken gemäfs verbundener Laute (Worte) beruht: (Sprache im objektiven Sinne) so mufste die Musik nach dieser Ansicht Nachahmung des Sprechens und zwar des natürlichen sein, welches die Empfindung wirklich und rein ausdrückt, wobei sich schon ein Verhältnifs der Laute zur Empfindung kund thut. Allein abgesehen davon,

dafs sich ohne alle Paradoxie geschichtlich behaupten liefse, das Sprechen sei ursprünglich selbst mehr ein Gesang gewesen, indem der sich allmählich entwickelnden Natur gemäfs, die Empfindung sich früher und stärker als das Denken äufserlich offenbart, mithin wenigstens bezweifelt werden dürfte, dafs die Musik in ihrer Entstehung als Kunst die Nachahmung des Sprechens gewesen: so ist das ausgebildetere Sprechen etwas, das nach der obigen Bestimmung zugleich mit der Empfindung ein Verhältnifs des Empfundenen oder Vorgestellten zu uns bezeichnet; oder vielmehr unmittelbar den Gedanken selbst oder eine Reihe von Vorstellungen in regelmäfsiger den Denkgesetzen unterworfener Verbindung; mittelbar aber, das heifst durch den Gedanken oder die Vorstellungszeichen welche das Subjektive, Gemüthsart und innere Bewegung, schildern, (wie in der Lyrik) ferner auch durch die Art, wie jene Begriffsbezeichnungen vorgetragen werden — mit schwacher oder starker abwechselnd sinkender oder gehaltener Stimme — die Empfindung und das Gefühl ausdrückt. Was sollte also die Musik an dem Sprechen nachahmen? — die Bezeichnung des Gedankens? dazu bedurfte sie der Artikulation; dann müfste sich aber die Musik nothwendig mit dem Sprechen verbinden und es gäbe blofs Vokalmusik. Denn der reine Ton, das heifst der Klang von einer bestimmten Tiefe oder Höhe, wirkt in seinen Verbindungen unmittelbar durch das Ohr auf das Gefühl und spricht es aus; durch das regelmäfsige, zum Grunde liegende Verhältnifs aber und die Entgegensetzung mannigfaltiger Formen, die unter sich und mit dem Ganzen stimmen sollen, — also mittelbar — auf den Verstand. Sollte aber blos die Art, wie ein gemeines Naturgefühl den Gedanken durch die Stimme vorzutragen nöthigt, um die mannigfaltigen Weisen des Denkens und Empfindens zu unterscheiden, nachgeahmt werden, so würde dadurch ein musikalisches Parlando, oder nenne man es eine deklamatorische Musik entstehen, welche die hohen Aufflüge dieser phantasiereichen Kunst von ihren Darstellungen ausschliefsen und sie in eine, Wuchs und Schönheit unnatürlich verhüllende Schnürbrust einzwängen würde. Wenn eine solche Nachahmung nur sich rein durchführen liefse, so müfste schon der Versuch die Erfinder und Anhänger einer solchen Meinung Lügen strafen; so wie der Mangel einer solchen Ausführung dieses schon auf indirekter Weise thut. Aus dem Gesagten möchte nun soviel sich folgern lassen: weder Musik, noch Sprache sind an und für sich von einander abhängig; sie sind beide eines Ursprungs, obwohl letztere im Verhältnifs zu der ersteren mehr männlicher; erstere im Verhältnifs zu dieser mehr weiblicher Natur ist. Sie haben einen Punkt, wo sie an einander gränzen; jene durch das Recitativ an die deklamatorische Sprache; diese durch die Poesie und vornehmlich durch die Deklamation des Lyrischen an die Sprache der Musik.

Diejenigen, welche das Letztere einsahen, erklärten — aber zu voreilig — die Musik für den blofsen, unmittelbaren und ursprünglichen Ausdruck des Gefühls des Menschen, und suchten sich die zwischen den Tönen und den innern Gemüthsbewegungen herrschende Verwandschaft auf mancherlei Weise, meistens physiologisch zu erklären. So Daniel Webb*) welcher behauptete, dafs die Leidenschaften (Gemüthsbewegungen) ihrer besondern Natur gemäfs, auch gewisse eigenthümliche und von einander verschiedene Bewegungen in den feinsten und empfindlichsten Theilen unsers Körpers hervorbringen, gewisse Vibrationen in den Nerven erregen und den Lebensgeistern gewisse Bewegungen eindrücken. Die Musik, fährt er fort, suche ähnliche Vibrationen zu erregen, ähnliche Bewegungen den Nerven und Lebensgeistern mitzutheilen, und zieht daraus den Schlufs dafs die Uebereinstimmung der Musik mit der Leidenschaft keinen andern Ursprung haben könne, als eine Zusammenstimmung der Bewegungen. Und der kräftige Heinse sagt**): unser Gefühl selbst selbst ist nichts an-

*) In seinen (lesenswürdigen) Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, aus dem Engl. übersetzt von Joh. Joach. Eschenburg. Leipzig 1771. Vergl. Forkels mus. krit. Bibliothek. 2. Bd. Gotha 78, welche in der Recens. einen Auszug dieses Werkes giebt.

**) in seiner Hildegard von Hohenthal. Berl. 95.

deres, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven.

Klar ist, dafs dasjenige was irgend dargestellt werden soll, mit dem Mittel der Darstellung in genauester und bezeichnender Verbindung stehen, dafs mithin auch zwischen den innern Regungen der Seele, und den sie durch die Luft hintragenden Tönen eine enge Verbindung und Verwandschaft statt finden müsse, welche auch wiederum aus der Wirkung derselben Töne auf den ganzen Menschen erkannt wird, den sie, wie man sagt, in Bewegung setzen. Allein Gefühl, Empfinden seiner selbst im Zustande der freien oder gehemmten Kraft, ist nicht ohne einen Gegenstand an welchem und in Beziehung auf welchen man sich fühlt, sei es auch nur ein Gegenstand des innern Sinnes oder der Einbildungskraft: Gefühl ist nicht ohne Vorstellung. — Von der andern Seite setzen die mannigfaltigen Formen und Verbindungen der Tone, so fern sie einem innern entsprechen und je mehr sie das Gefühl charakterisiren, die Einbildungskraft in Bewegung, den mannichfaltigen Stimmen Seelen und Gestalten zuzuschreiben und unterzulegen — da überhaupt die Empfindungen der Laute und Klänge subjektiver sind, als die des Gesichts, und darum der Einbildungskraft einen freieren Spielraum für ihre Bildungen gestatten. — Indem aber die mannigfaltigen Formen und Reihen der Töne in ihrer Bewegung, Verkettung, Anordnung zu einem sich successiv entwickelnden Ganzen eine Regel offenbaren und die göttliche Einheit der Vernunft in dem ätherischen Werke beurkunden, welche der Verstand jenen durch Phantasie gezeugten Formen aufdrückte: so nimmt auch das Tonwerk diese letzgenannten Kräfte in Anspruch, so wie dieselben zu seiner Schöpfung nothwendig mitwirken mufsten, und eine Musik ist somit nicht blos Ausdruck des Gefühls überhaupt, sondern harmonisches Spiel der Tone vom bestimmten harmonischen Gefühle beseelt. Das Gefühl aber ist es, welches mittelst der hörbaren Töne in der Musik am stärksten und unmittelbarsten angesprochen wird, wie schon oben angedeutet worden, so wie auch in dem schaffenden Tonkünstler selbst das Gefühl die herrschende Kraft zu sein scheint. —

Von diesem Standpunkte aus müssen schon die Ansichten derer als der Kunst unwürdig und den wahren Kunstsinn ertödtend erscheinen, welche die Tonkunst bald nur für ein verschönerndes Sinnenspiel, einen lieblichen Kitzel der Ohren halten, mit welchem der sinnliche und rohe Mensch gern andere körperliche Genüsse verknüpft, in ihnen schwelgt, bald für ein Spiel des kalten Verstandes, an welchem die kunstreiche Verflechtung, Zusammenstellung, das Abwechseln, Durchführen gewisser Figuren, welche oft mehr von dem Auge als von dem Ohre empfunden werden, kurz nur die äufsere Form das Bewunderungswürdige sei, und das, was bei dieser Kunst in der That der Mühe verlohne. Jene lieben allein den Tanz, süfse Liedchen u. dergl.; diese ziehen den fugirten Satz, den Kanon etc. allen übrigen vor. Ihre Einseitigkeit springt in die Augen. Der Kunst ist das leichteste, wie das schwerste nicht fremd, ja es erscheint beides in ihr nicht als solches; und alles Leben der sich bewufsten und die Welt in sich umfassenden Menschheit, streben die Künste, nur jede auf eigenthümliche Weise, in symbolischen Werken festzuhalten und in die Aufsenwelt hinzustellen.

Vielleicht schiene es Manchem, als müfsten nun jene oben beurtheilten zwei Hauptansichten über das Wesen der Musik vereinigt das Wahre geben und es sei diese Vereinigung leicht zu bewerkstelligen, wie wenn man etwa sagte: das Wesen der Musik bestehe darin, durch die Darstellung des Gefühls in Tönen die Natur nachzuahmen; allein wenn man dem oben angegebenen und in der That verbreitesten Begriffe von Natur getreu bleiben und jener Kunst, anstatt einer von beiden nicht zwei Beschränkungen aufdrängen will, so läfst sich kaum eine mögliche Vereinigung erwarten.

Aber eben dieses nöthigt uns einen hohern Begriff von Natur zum Grunde zu legen, und die Bestimmung ihres Verhältnisses zur Kunst, welches die erste und wichtigste Frage aller Aesthetik ist, in unsere Untersuchung über die Tonkunst überzutragen: wie augenscheinlich ist es, dafs die Kunst, und mithin auch die Ton-

kunst voraussetze, ja die Geschichte lehrt, daſs alle Kunst, wie ihr Schöpfer, der Mensch, sich aus der Natur heraufbildet, und jede groſse schöpferische Kraft ist zum Theil Naturgabe.

(Schluſs folgt.)

II.

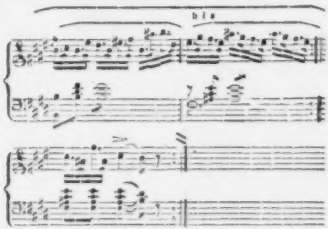
Recensionen.

Polacca brillante per il Pianoforte composta da Carlo Maria di Weber. Op. 72. Berlino, presso Schlesinger. Pr. 16 Gr.

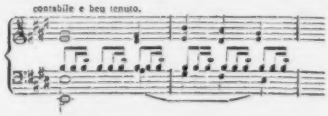
Die Klavierkompositionen des bekannten und gefeierten Tonsetzers nehmen unter neuern Leistungen für dieses Instrument mit Recht einen bedeutenden Rang ein, namentlich dessen drei Sonaten. *) Eine angenehme Frische, ein kühner Aufschwung in den Passagen, stets unterhaltende Wendungen machen die Produkte dieses Komponisten überaus angenehm, obschon sie nicht recht auf die Dauer beschäftigen. Der Grund davon ist in der Individualität des Herrn von Weber zu finden, der unstreitig im Liede und überhaupt in der Gesangskomposition bei weitem glücklicher, ja unter den neuern Komponisten im Liede unerreichbar genannt werden kann. Dieses Hinneigen zu dem Melodiösen ist es denn auch, was seine Klavierstücke, so lange sie dem Exekutirenden etwas neues sind, überaus beliebt und angenehm macht; was aber auch bei öfterem Durchspielen eine Art von Ueberdruſs herbeiführt, indem die linke Hand gewöhnlich mit Akkorden, die in der Regel lieblichen Melodien und Passagen etwas zu einförmig fortträgt.

Vorliegende Polonoise gehörte von jeher zu den kleinen und gehätscheltn Lieblingen des Recensenten, obschon er eben kein enthusiastischer Verehrer der Polonoisen ist. Keck und froh tritt das Thema, ohne weitere Umstände — denn gewöhnlich pflegen die sogenannten Introduktionen (Phantasien!!!) weiter nichts zu sein, als eine Ceremonie vor dem Auftreten des Hauptstückes — ins Leben.

Dieses Thema ist überaus frisch, ja es ist sogar mehr darin, als gewöhnlicher Lebensmuth. Dem Rec. kommt es vor, wie das erste freudige Beben wiederkehrender Gesundheit und Kraft nach einer Krankheit, was sich gleich beim ersten Akkorde also kund that. Das tranquillo:



ist des Lebens heitres Spiel, was die Brust mit leichtem Schmerz umfächelt, attisches Salz, welches den Ernst des Daseins tragen hilft. Die dritte Seite schmückt eine sanfte, fromme, gleichsam zurückblickende Kantilene



die von dem rythmisch angenehm bewegten, aber doch ruhenden Tenore fortgetragen wird. Ein crescendo (wachsender Lebensmuth, aufkeimende Thatkraft) stellt das Thema höchst effektvoll wieder ans Licht. Der Seitensatz, in der parallelen Tonart Cis-moll und den ihr verwandten Tonarten Gis-moll und Fis-moll, besteht aus einer bequem liegenden, brillanten und schönen Passage, die überaus wohlthuend an die freie Manier des unsterblichen u. genialen Prinzen

*) Dermalen vier; eine Beurtheilung derselben steht zu erwarten.

Louis Ferdinand erinnert, der unstreitig dem v. Weber in Klavierkompositionen, Vorbild ist. Diese Passage rollt angenehm und genial aufgeregt unablässig bis zum herrlichen Thema hin. Auf den beiden letzten Seiten verschmelzen sich beide, das Thema und der Seitensatz, in gesteigertem Affect begeistert mit und in einander, und das Treiben wird mit einer in beiden Händen aufwärts rollenden Scala geendigt. Alle Klavierspieler werden nach Durchspielung dieses schätzenswerthen Tonstücks mit Schiller sagen können:

„Dem Kranken der Genesung Wonne!"

A.. H... J.

III.

Korrespondenz.

Darmstadt, Juli 1824.

(Schluſs.)

Oder, — wollte man auch zugestehn, daſs Max zu sehr durch das ihn Umgebende überwältiget werde, als daſs dasjenige, was in ihm vorgehe, sich in diesem Gedränge durch ihn abspiegeln könne; und daſs es vielleicht zu mifslich sei, zu diesem seh- und hörbaren höllischen Getreibe noch eine Handlung einweben zu wollen, welche undeutlich bleiben und das Ganze nur in die Breite vergröſsern würde — dieses sogar einmal zugestanden, so müſste wenigstens eine verändernde Nachwirkung eintreten, so daſs man nachher nicht mehr den schuldlosen, sondern einen in Schuld befangenen Max erblickte. So aber hat er die Tatzen ins höllische Feuer gesteckt, sie aber unverbrannt wieder herausgezogen. Es fehlet mithin der dramatisch nothwendige Zusammenhang zwischen Ursach und Wirkung, auf welchem nothwendigen Zusammenhange dasjenige beruhet, welches man durch den oft mifsverstandenen Begriff von Schicksal, (Fatum) zu benennen pflegt; z. B. man versinnliche sich die Ereignisse in der Wolfschlucht durch ein herannahendes nächtiges Gewitter; ein verheerend vorausschreitender Sturm kündet dessen Nähe an, Bäume krachen unter dem Fittiche des Luftsohns und schleudern ihre Zweige zerstreut durch die Lüfte; Blitze lecken wie feurige Zungen aus des Gewitters heranschnaubendem Rachen; Zornentbrannt schüttelt es seine ungestalten Glieder, und herabrauscht Hagel, zermalmend die Flur und das Saatfeld. So tobt es dahin, doch Nacht deckt mit undurchsehbarem Schleier den Vorgang.

Welche veränderte Lage wird nicht jeder mit bangem Herzen am folgenden Morgen zu erblicken fürchten? Doch siehe, der Hagel ist geschmolzen, Flur und Feld steht unversehrt. Wird nicht jeder bei diesem Unzusammenhange zwischen Ursach und Wirkung glauben, nur geträumt zu haben? Steht Max nicht eben so unversehrt da, als ob gar nichts mit ihm vorgefallen wäre? Welche Theilnahme hingegen würde er erregen, wenn wir in ihm das zerschmetterte Saatfeld erblickten, das seine zerknickten Aehren einzeln wieder empor zu richten sich vergeblich bemühte? welch eine vollkommen dramatische Scene liefse sich erwarten, zwischen ihm und Agathen, wenn nach ihrer meisterhaften triumphirenden Arie (welche natürlich dann oder eine andere passende Scene, hinter das 2te Finale zu legen wäre) der an Seele zerschmetterte Max geheimnifsvoll furchtbar ihr entgegenträte? welche Katastrophen der Entwickelung liefsen sich noch herausspinnen? und alles im nothwendigsten Zusammenhange, eines das andere erschallend.

Doch zu weitläufig bin ich schon geworden; und der anerkannt geschätzte, und um diese Oper besonders verdienstvolle Verfasser möge obiges nicht als eigentlichen Tadel betrachten: der Operndichter hat viel geleistet, wenn er einen Stoff und ein Thema so gestellt hat, daſs sich die Musik sinngemäſs dem aneignen kann. Der Dichter, welcher daher dem Kompositeur einen ihm willkommnen Text liefert, darf eigentlich nicht verwerfend getadelt werden, indem er der Musik zu Gunsten fast auf alles dasjenige verzichten muſs, was ihm dem Dichter das Liebste und Vortheilhafteste ist. Weil er sich nun durchaus beschränken muſs, sowohl auf Kürze der Handlung, als des Textes insonders; und er es nicht wissen kann, wo der Tonsteller und wie er bald eine poetische Idee weitläufti-

ger, bald kürzer und gedrängter ausführen wird, so kann es gar leicht geschehn, dafs aus Vorsicht der Dichter sich zu kurz oder abgebrochen, und daher scheinbar unzusammenhängend vernehmen läfst, u. s. w. Alles dieses ist nun zwar gar leicht zu entdecken und zu beurtheilen, wenn das Ganze auf der Bühne erschienen; nicht so aber läfst sich solches vorher bemessen. Es mufs daher dem Dichter einer Oper willkommen sein, wenn er seine Bearbeitung in dem Geiste eines andern sich abspiegelad erblicken kann; und darum habe ich geglaubt, obiges Thema nach meiner Ansicht vorführen zu dürfen.

Aus einer andern Feder.

(Verspätet.)

Berlin, den 5. August.

Die Direktion des neuen königstädtschen Theaters hat Wort gehalten. Gestern am 4. d. M. fand die Eröffnung des Hauses mit einem Prolog gesprochen von Demoiselle Karoline Bauer statt. Ihm folgte eine Fest-Symphonie von Beethoven, dann: der Freund in der Noth, Posse in 1 Aufzug von A. Bäuerle und: die Ochsenmenuet, Singspiel in 1 Aufzuge von G. Hofmann, mit Musik nach Haydns Kompositionen, arrangirt vom Kapellmeister von Seyfried. — Als überraschende Zugabe ward uns ein Gespräch zwischen den drei Herrn Regisseurs, Nagel, Schmelka und Angely in der Form eines Impromtüs aufgetischt, welches dem Prolog zur Einleitung diente und ohne alle Vorbereitung — es war ja eine Ueberraschung — begann, worauf der angekündigte Prolog mit Herzlichkeit, richtiger Betonung und einem ungemein lieblichen Organ von Demois. Bauer gesprochen, folgte. Der Schlufs desselben hatte Bezug auf die Tags vorher begangene Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs, und jubelnd stimmte das überfüllte Haus in den Festgesang: „Heil dirim Siegerkranz" ein, welcher mit dem Sologesang der Damen Spitzeder, Katharina Eunike, von Biedenfeld, der Herrn Waitzinger, Hafslauer, Reichel u. s. w. und dem Chor abwechselte. Ein dreimaliges unserm allgeliebten König gebrachtes Lebe hoch! erscholl wie aus Einem Munde u. war die würdevollste Weihe des neuen Musentempels. — In der nun folgenden Fest-Symphonie von Beethoven haben wir des grofsen Meisters hohe Genialität kaum wieder erkannt. Mit so viel Fleifs, Präcision und Zartheit dieses Tonstück auch von dem sehr braven Theater-Orchester (dessen Organisirung dem Herrn Musikdirektor Henning alle Ehre macht) ausgeführt ward, so wenig vermochte es uns anzusprechen und wir können die Manier, in der es geschrieben ist, nur bizarr und nach Originalität haschend nennen. Melodie und Einheit vermifsten wir ganz. —

Eine Beurtheilung der Posse ist hier nicht an ihrer Stelle, wohl aber drängt sich uns die Bemerkung auf, dafs die Direktion bei ihrer Wahl in grofser Noth gewesen sein mufs, um diesen Freund in der Noth zu Hulfe zu rufen.

Den vornehmsten Genufs gewährte am gestrigen Abend unstreitig das Singspiel: die Ochsenmenuet. Es bedarf wohl nur Haydns Namen, um Vorzügliches von der Musik erwarten zu lassen; aber auch Herr Kapellmeister von Seyfried hat Verdienstliches in der getroffenen Wahl der Singstücke und deren Instrumentirung geleistet. Ist gleich der Titel abschreckend, so ist doch die Behandlung der sich zugetragenen, hier zum Grunde liegenden Anekdote nichts weniger als trivial und der Karackter des Ochsenhändlers Istock gut angelegt und durchgeführt. Der des Kunstveterans Haydn müsste treuer nachgebildet sein und darin werden alle diejenigen mit uns übereinstimmen, die den Vorzug genossen, den trefflichen Mann zu kennen, oder eine Zeitlang mit ihm umzugehen. Sentimental wie der Verf. der Ochsenmenuet ihn auftreten läfst, war Haydn nie. Gemüthlichkeit, Jovialität, Munterkeit u. Scherz waren, wie seinen Menuets und Allegrettos, auch seinem Karaktereigenthümlich; sollte daher die Zeichnung nach dem Leben entworfen werden, so durften ihr diese Grundzüge nicht fehlen. Streng genommen könnte auch ein Anachronismus gerügt werden, denn der Verfasser läfst Haydn von seiner Schöpfung und seinen Jahreszeiten sprechen, indefs die Komposition der Ochsenmenuet in eine weit frühere Zeit fällt, als beide genannte Meister-

werke; auch war Haydn damals noch weit kräftiger, lebendiger und lebenslustiger, als uns ihn Herr Nagel darstellte, der übrigens die Rolle mit vielem Fleifs und rührender Herzlichkeit gab. — Um die beiden genannten Karaktere dreht sich der Inhalt des ganzen Singspiels, alle übrigen Rollen sind Zugaben, um die Scene zu füllen, und wurden mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit gegeben. Demoiselle Weitner verbindet mit einer schönen Gestalt eine reine liebliche Stimme und berechtigt durch ihre Individualität sowohl als durch ihr Benehmen auf der Bühne zu angenehmen Erwartungen. Herr List ist im Besiz einer wohlklingenden Baritonstimme, deren er jedoch noch nicht völlig mächtig zu sein scheint. Nach dem Wenigen, was wir von ihm hörten, läfst sich noch kein Urtheil fällen und wir erwarten, ihn zu diesem Behuf in einer bedeutenderen Partie zu sehen. Herrn Schäffer, einem Anfänger mit einer etwas schwachen aber angenehmen Tenorstimme und einem empfehlenden Aeufsern, fehlt es noch an Kehlenfertigkeit, gehöriger Auseinandersetzung der Tone und Rundung im Vortrag. Mit Eifer und Fleifs wird er das fehlende erwerben, und kann dann ein recht brauchbares Mitglied werden. — Als Stern erster Gröfse am Horizont dieser Bühne steht Herr Spitzeder, dem wir mit voller Ueberzeugung den Namen eines ausgezeichneten Künstlers beilegen. — Sein Ochsenhändler Istock ist ein in sich abgeschlossenes Naturgebilde, das nichts zu wünschen übrig läfst. Der ganzen Zeichnung liegt Wahrheit zum Grunde, die durch keine Uebertreibung, durch keine verzerrte Komik, durch kein Streben der höhern Regionen Beifall zu erringen, verletzt wird. Ruhe, Besonnenheit, aufgesparte Kraft und Lebendigkeit für die Schlagmomente wo beide erfordert werden, um unwiderstehlich auf das Publikum zu wirken, sind die Mittel, die dieser denkende Künstler zu seinen Zwecken gebraucht. In ihm findet der Verein eines eben so trefflichen Sängers als Schauspielers statt. Wie selten ist dieser! wie selten paart sich solche Stärke der Stimme mit so viel Schmelz und Weichheit! Die beiden Arien die wir ihn singen hörten, bekunden hinlänglich seinen Werth und seine Person allein ist hinreichend, der königstädtschen Bühne einen häufigen Besuch der hiesigen Kunstfreunde zu sichern. Wohl der Direktion, dafs sie ihrer Anstalt einen solchen Edelstein zu gewinnen wufste, und Dank Herrn Bethmann, der ihn eigentlich für Berlin gewann. — Dafs sämmtliche Gesangstücke der Ochsenmenuet von hoher Bedeutsamkeit sind, verbürgt schon der Name des Komponisten. Nächst den beiden Arien Istoks und dem Spinnerliede, zeichnet sich vorzüglich das herrliche Quartett „wunderbare Harmonie“ aus. Ja wohl eine wunderbare Harmonie, die Kenner und Laien entzücken mufs, und die bei einer sehr gelungenen Instrumentirung sich einer dem grofsen Meister völlig würdigen Ausführung zu erfreuen hatte. Wenn der neue Künstlerverein auf diesem Wege in der Behandlung mehrstimmiger Gesangstücke fortwandelt so wird er viel Erfreuliches leisten und einen Mangel ersetzen, der uns bisher sehr fühlbar ward. Vom Chor läfst sich weiter nichts sagen, als dafs er rein und mit Präcision zusammenging, und dies ist beim Entstehen einer solchen Anstalt schon genug. — Der Bau des Hauses ist wohlgerathen, einfacher zwar, aber nicht minder geschmackvoll hat er viele Aehnlichkeit mit der innern Form des königl. Schauspielhauses. Mehre Mängel des Letzteren sind vermieden, dagegen haben sich andere eingeschlichen, als: Unbequemlichkeit der Sitze auf dem ersten und, zweiten Amphitheater, desgleichen in den Parketlogen, in denen man auf der dritten Bank gar nichts sieht, sondern die ganze Vorstellung hindurch stehen mufs, um mehr als die Hälfte der Köpfe von den Schauspielern zu entdecken. Klanglosigkeit der Singstimmen, die hauptsächlich dem der Bühne fehlenden Proscenium*) zuzuschreiben sein mag. Gleiche Klanglosigkeit der Saiten- und Blasinstrumente, der jedoch durch Erhöhung des Orchesters leicht abzuhelfen sein wird, da offenbar nur in dessen allzutiefer Lage die Dämpfung des Tons zu suchen ist. Bei dem guten Willen, den die Direktion zeigt,

*) Zur Ersparung des Raumes ist nämlich das Orchester in die Stelle des Proscenium gerückt.

ist vorauszusehen, dafs sie ernstlich darauf bedacht sein wird, diese Uebelstände wegzuräumen. — Der architektonischen Dekoration des Herrn Beuters aus Kassel müssen wir als höchst gelungen erwähnen, leider können wir nicht ein Gleiches von denen des Herrn Blachen, Dekorateur dieses Theaters sagen: wir vermissen in ihnen Geschmack, Erfindung und vorzüglich ein frisches auf die Lampenbeleuchtung berechnetes Kolorit. — Schliefslich wünschen wir von Herzen, dafs gehalten werden möge, was man versprach, damit wir uns in Zukunft noch vieler froher und genufsreicher Abende im königstädtischen Theater zu erfreuen haben.

Berlin, den 14. August 1824.

Die Direktion des Königstädtischen Theaters erfüllte gestern den lautausgesprochenen Wunsch der Musikfreunde, Cimarosas Matrimonio segreto einmal wieder zu hören, auf eine in mancher Hinsicht sehr genügende Weise. Lange schon blieb uns der Genufs, diese treffliche Musik auf der königlichen Bühne zu hören, versagt: um so willkommner also mufste uns jetzt das Erscheinen der heimlichen Ehe an der zweiten neuen Kunstanstalt sein. Herr Spitzeder als Kaufmann Roms war in jeder Hinsicht ausgezeichnet zu nennen und konnte recht eigentlich als Stück- oder Opernhalter gelten: abermals gleich trefflich in Gesang und Spiel, ward seine Leistung zu einem schönen Ganzen was nichts zu wünschen übrig liefs. Dessen Gattin gab die Karoline mit lobenswerther Haltung, vollkommener Festigkeit und Sicherheit im Gesang und unverkennbarem Streben zur Rundung des Ganzen möglichst beizutragen. Ein Gleiches gilt von Demoiselle Weitner, obsie gleich als Sängerin noch weit hinter Madam Spitzeder zurückbleibt. In Betreff des Vortrags stand Frau v. Biedenfeld als Beatrix oben an, denn noch immer bekundet derselbe die schon vor mehr als 20 Jahren anerkannte vorzügliche Sängerin. Zu wünschen wäre es gewesen, dafs sie der Rolle, die ihre einnehmende, vom Komponisten so meisterlich durchgeführte Komik gelassen und selbige nicht durch Ton und Kleidung zu einer Ernsthaften umgeschaffen hätte. Dadurch geht nicht nur für die Schauspielerin selbst, sondern auch für den Charakter der Tondichtung viel verloren. Herr List leistete in der Tenorpartie des Sauder höchst Unbedeutendes und alles, was von ihm gesagt werden kann, ist, dafs er die Rolle, — der er leider alles musikalische Interesse nahm — nicht geradezu verdarb. Das verstand Graf Tiefenthal, Herr Haslauer, besser, denn mit wahrer Virtuosität wufste er ihr kein gutes Haar zu lassen. Einen erbärmlichern, das Ganze überall störenden Grafen hätte die Direktion uns nicht hinstellen können und es gehört in der That das eminente Talent Spitzeders dazu um im ersten Duett des zweiten Aufzugs, ohne alle Unterstützung, das Publikum zu einem so stürmischen Beifall hinzureifsen, als er ihm verdienter Weise gespendet ward, denn dafs er nur ihm allein gelten konnte, wird der hoffentlich überzeugt sein. Wenn sonach die Direktion die lebhafte Theilnahme, welche die Vorstellung fand, einzig nur Herrn Spitzeder u. der Trefflichkeit der Musik verdankt, so sind wir weit entfernt, den Fleifs zu verkennen, mit welchem die Oper einstudirt ist. Ob wir gleich nicht überall mit Herrn Musikdirektor Henning über die Tempi die er genommen, einverstanden sind, und manch Schönes noch mehr hätte herausgehoben werden können, so war die Aufführung im Ganzen (den Grafen ausgenommen) und vorzüglich von Seite des Orchesters doch gelungen. Besonders zeichnete sich durch Präcision und feine Nüancirung das Terzett der 3 Sängerinnen im 1. Aufzug aus; in ihm herrschte der Einklang, die Leichtigkeit, Lebendigkeit und das bestimmte Herausheben des Forte und Piano, mit welchen alle mehrstimmigen Gesangstücke ausgeführt werden sollten. Unverzeihlich, und einer ernsten Rüge werth bleibt es aber, dafs es sich die Direktion einfallen lassen konnte, die fast vorzüglichsten Tonstücke in der Oper zu streichen, und dadurch den Zuhörern grofsen Abbruch zu thun. Warum z. B. wurde das schöne Duett aus C, No. 2. im 1. Aufzug, warum die köstliche Tenorarie aus Es im 2. Aufzug weggelassen? — Wen Herr List beides nicht singen konnte, wird die Entschuldigung lauten; wir können sie aber unmöglich gelten lassen, denn wenn Herr List seinen Vortheil so wenig kennt, sich nicht einmal zu befleifsigen, eine Arie wie die aus Es vortragen zu lernen, so steht es wahrlich schlecht um ihn; kein Tenorist würde sie sich haben nehmen lassen und reichten Hrn List's Kräfte nicht hin, sie und das oben angeführte Duett aus C zu singen, so mufste die Direktion Einsicht genug haben, ihm die Partie nicht zu geben, die Herr Schäffer eben so wenig verdorben und wohl noch befriedigender vorgetragen haben würde. Nicht zufrieden, uns um diese zwei Gesangstücke, wahre Zierden der Oper zu bringen, gestattete es die Direktion auch den drei Sängerinnen sich der Mühe zu entziehen, ihre Arien zu singen, und wir wufsten uns im 2. Aufzug mit der des Grafen begnügen, die wir so gern entbehrt hätten. Also eine heimliche Ehe ohne Sopran- und Tenor-Arie. — Wenn das Cimarosa wüfste, im Grabe würde er sich umwenden. — Im Namen aller Musikfreunde ersuchen wir die verehrliche Direktion der königstädtischen Bühne, sich künftig solche Verstummelungen wieder zu Schulden kommen zu lassen; sie können weder zu ihrem noch zum Vortheile der Anstalt dienen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1. September — Nro. 35. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber das Wesen der Musik,

ein Fragment aus der Aesthetik der Tonkunst, von A. Wendt.

(Schluss.)

Die Kunst, so fern wir uns als Zweck denken wollen, was in dem Menschen selbst der Drang einer gebildeten und reichen Natur ist, hat die grofse Aufgabe, die Idee der Schönheit zu offenbaren in menschlichen Werken. Diese als die Idee von der Durchdringung des Sinnlichen vom Geiste, deren Vorbild das Universum ist, entwickelt sich im Menschen nur an der Natur und durch dieselbe. Sie wird nicht sinnlich irgend geschaut, nicht von einem einzelnen Wesen abgezogen, aber sie wird im Anschaun vergänglicher Erscheinungen geahnet und mit überschwänglicher Freude, die sich durch Handeln zu äufsern strebt, gefühlt. Und wer sollte sie besitzen, wenn nicht das Wesen selbst ihr reinstes Sinnbild, Geist und Natur im vollendetsten Maafse vereinigt? Wer sollte sie auf endliche Weise vollkommen darstellen, als der Mensch in seinem lebendigen Handeln, welches ein stetes Offenbaren des Geistes an der Natur ist.

Indem sich aber jene Idee und ihre schöpferische Kraft nur durch Anschaun und Einwirken der Wirkungen und Erscheinungen entwickelt, erblicken wir das erste Verhältnifs der Natur zum Menschen und seiner Kunst und erkennen die Natur als das Reich der Nothwendigkeit, oder das unbewufste Mannigfaltige, welches sich ewig neu erzeugt, an dem sich im steten Wechsel und nach ewigen Gesetzen der göttliche Geist offenbart. Wo dieser Wechsel in einem Organismus sich zeigt, da ist Leben u. wir dürften wir also die Natur leblos nennen, da sie nach ewigen, feststehenden Begriffen, obwohl bewufstlos, schafft, die der Mensch mit seinem Bewufstsein zu ergreifen strebt? da durch ihr unermefsliches Reich ein alles ordnender Geist dahingeht, der in dem schwächsten und geringsten der Wesen eine abgeschlossene Welt darstellt nach dem Begriffe seiner Gattung? Aber wie es Stufen der Geschöpfe und Produkte der Natur giebt, so giebt es Grade des Lebens: die einzelne Erscheinung ist nie dem Ganzen gleich, aber sie trägt etwas von dessen Natur.

Jedem Menschen wird das Leben sich selbst bewufst und es schaut sich in ihm die Natur gleichsam an in der Fülle ihres Daseins. Der Mensch steht ein erhabener Punkt in der Natur und wird von ihr allseitig berührt; das Organ, durch welches sie zu ihm spricht und er sie wahrnimmt, ist zunächst der äufsere Sinn; durch diesen entfaltet sich der Begriff des Mannigfaltigen. Dieses Mannigfaltige ist der Stoff, an welchem er seine höhere bildende Kraft übt und darin besteht jenes erste Verhältnifs der Natur zur Kunst: die Natur bietet den Grundstoff aller Kunst. Das Gepräge aber, welches der Mensch dem Mannigfaltigen giebt, ist Einheit und höchste Uebereinstimmung. Es ist also nothwendig zur Entstehung der Kunst, dafs vorher der Sinn an der Sinnenwelt gebildet worden und an diesem äufsern Sinne, dem nur die Erscheinung zu Theil wird, ein höherer Sinn für Gesetz, Wahrheit und Sitte sich bilde.

Forthin bildet der Mensch nicht mehr das Aeufsere spielend nach. Ein höherer Ernst belebt sein Spiel; das erkannte Wesen, des Geistes Eigenthum, strebt er, in der vollendeten Form hervorzubringen; und der Natur auf ihre Frage gleichsam antwortend, zwar nicht wie sie belebte Formen und Gestalten hervorzubringen nach dem Gesetze der Nothwendigkeit, sondern

das Lebendige selbst, oder das vollkommne Sein, welches in dem bewufsten Geiste sich vorbildete, an einem äufsern Werke darzustellen.

So darf man sagen, ahmt er, oder ahmt die Kunst die Natur nach, d. h. nicht die einzelne Erscheinung als solche, die vergängliche Form, sondern in der vergänglichen Form zugleich das Unvergängliche festzuhalten, u. knüpft an den Schein des äufsern Lebens das Wesen des innern an; er gleicht der Natur, indem er wie sie — aber selbst der höhern Natur — immer neue Gestalten hervorbringt nach ewigen Begriffen: er erhebt sich über sie, so fern er mit bewufstem Drange das Wesen der Dinge und ihre ewige Harmonie — den Geist der Natur — in seinem Geiste offenbart.

Und so ist auch das Kunstwerk von dem Naturprodukte und der Naturerscheinung verschieden. Diese ist bewufstlos und auf nothwendige Weise hervorgebracht, besteht nur in und mit dem Ganzen, ist beschränktes Individuum und deutet auf eine Gattung; und jemehr sie diesen Begriff erreicht, desto vortrefflicher ist sie, je mehr in der Gattung selbst der Organismus sich vergeistigt, desto schöner ist sie; und es ist also kein einzelnes Naturprodukt an sich nothwendig schön: sondern nur in dem Maafse als das Gattungsindividuum, oder die individuelle Erscheinung, geeignet ist, durch seine Form als Sinnbild des Universums zu erscheinen. Das Kunstprodukt hingegen überhaupt ist Werk des freien, die Natur in sich anschauenden Wesens. Aber hier scheidet sich das Werk des reinen Verstandes von dem eigentlichen Kunstwerke oder Werke der schönen Kunst. Jenes stammt aus einem Zweckbegriffe und ist als Mittel auf die Wirklichkeit berechnet, (auch unvollkommne Werke tragen diesen Karakter); es ist um so vollkommner, je mehr es diesen Zweck erreicht und ist allerdings dem aufsern Zwecke untergeordnet. Dieses bedarf zu seiner vollkommnen Gestaltung zwar auch des begränzenden Verstandes; allein es ist nicht aus dem vorwaltenden Zweckbegriffe entsprungen, es hat, wie das Leben selbst, welches es darstellt, keinen äufsern Zweck, sondern ihm sind alle andern Zwecke untergeordnet, es ist also für sich selbst Zweck.

Es geht von dem bewufsten Wesen aus, in welchem die Naturkraft sich zur Phantasie erhoben, es geht ins besondere aus dem menschlichen Wesen, in welchem die Natur die höchste Freiheit begünstigt, die Freiheit die vollendete Natur ergriffen hat, und es ist also eben so wol Werk der bewufsten, als der bewufstlosen Kraft, i. e. Werk des beglückten Genies. Angeregt von der freien Regel der Vernunft und im Anschauen des Unermefslichen versunken, bildet die Phantasie im Drange des lebendigen Gefühls, das Ideale, d. h. nicht das aus einer hohern, erträumten Welt Entnommene, sondern das als vollendet Angeschaute: und es stellt mithin das Kunstwerk diese vollendete Anschauung äufserlich dar und auskeinem andern Zwecke als dieser Darstellung selbst, welche dem vollen Gemüthe Bedürfnifs ist. Es ist aber diese Anschauung vollendet, so fern die höchsten Thätigkeiten des Gemüths, zur höchsten Regsamkeit erhoben, sich vereinigt haben, sie in lebendiger Wechselwirkung hervorzubringen; und es ist das Kunstwerk schön, nur so fern es diese vollendete Anschauung in einem äufsern Werke festhält; und es ist nur Kunstwerk, so fern es schön ist. Das Kunstwerk ist also nothwendig und an sich schön, obwohl es von einer andern Seite nach dem Grade jener Produktionskraft in dem Einzelnen verschieden ist und somit ist zugleich erwiesen: die wahre Kunst hat nicht den Zweck, einzelne Naturerscheinungen nachzuahmen, weil ihr Gegenstand nicht das Individuelle als solches ist. Ja, wo es scheint, als thäte sie dieses, wenn sie z. B. die einzelne Naturerscheinung zum Gegenstand der Kunst erhebt, wie in der Landschaftsmalerei, da fafst der Künstler nicht das Einzelne als solches oder seiner Theile wegen, sondern er ergreift die Naturerscheinung gleichsam in ihrem Aufstreben zum Idealen, weil sie ein endliches Abbild des innerlich waltenden Ideals der Schönheit zu sein scheint, ja er fafst sie nur auf dem Punkte, wo sie den Bedingungen der besondern Kunst unterworfen, als Gegenstand erscheinen kann, der den Geist der Natur oder des Lebens offenbaret. Auch hierin ist also der Genius wirksam.

Die Kunst strebt in dem Individuellen unmittelbar das Ideale — mit einem Worte das vollendete Leben darzustellen; und weil ihr Werk nicht selbst das Leben ist, sondern nur Abglanz und der fixirte Schein desselben, so wird [illegible] Wesen richtig das Schöne genannt, oder das [illegible] was auf endliche und eigenthümliche Weise in einem endlichen Werke die Idee der Schönheit gleichsam abbildet. Dies Schöne besteht also auch nicht in der bloßen Form, oder in der sinnlichen angenehmen Empfindung — wie die Sprache des gemeinen Lebens dieses Wort mißbraucht, dagegen kann der Geist, der vollendete Begriff äußerlich erscheinen nur durch die Form; folglich ist das Schöne nur schön, durch die Durchdringung von beiden in einem gleichsam organischen Ganzen, dessen Vorbild die gesammte Natur ist — und man darf um die Bestimmung jenes Verhältnisses kurz zu fassen wol sagen, die Kunst fasse die Natur symbolisch, oder das Kunstwerk sei Symbol der Natur (der Natur nach dem zuletzt aufgestellten Begriffe.)

Wie nun die Natur von der einen Seite den Stoff oder die Elemente giebt, aus welchen die menschliche Kraft bildet und — da der bildende Mensch oder der Künstler allseitig von ihr umgeben wird, ja selbst zum Theil ihr Geschopf und Zögling ist, — man schon mit Recht sagen kann, auf sie gründe sich alle Kunst: so muß auch von der andern Seite der Mensch, sofern er das innen Angeschaute äußerlich darzustellen und zu bilden strebt, sich eines äußern und sinnlichen Darstellungsmittels bedienen; und auch dieses erhält er von der Natur. So verschieden diese Darstellungsmittel sind, so verschieden die Künste, welche dadurch entstehen und darin besteht das Verhältniß der Natur zu jeder einzelnen Kunst, von welchem wir nun sprechen.

Heraufgebildet aus dem Thierischen und zu dem Bewußtsein des Lebens erhoben, schaut der Mensch die Natur an, wie der Jüngling die Braut mit glühendem Entzücken. Ihre Huld, ihr Lächeln schafft ihm ein seliges Gefühl, liebliche Bilder der Seele umgaukeln ihn, und ihre Liebesworte drängen den Busen, das Unaussprechliche laut zu verkünden. In sie versunken, trägt er all' sein Denken und Fühlen auf sie über, schmückt sie dankbar mit seines Herzens Reichthum, so wie er selbst Alles nur von ihr empfangen und mit diesem wechselseitigen Rausche der Gaben wird in Liebeswonne das Himmelskind, die Poesie, erzeugt, die aller Künste Schönheit in sich trägt. Auch verläugnet sie den mütterlichen Ursprung nicht; denn was das innere Auge geschaut, das wird mit der Lichtwelt sichtbaren Formen vorgestellt und fügt sich melodisch in das tönende Wort (das selbst auf gleiche Weise Natur und Freiheit voraussetzt) und die lebendige Geberde und der flüchtige Tanz sind ursprünglich in ihrem Geleite. — Wie nun die Poesie die erste Kunst ist — denn was ist unmittelbarer, näher, als das dem Menschen von der Natur selbst gegebene Vorstellungsmittel, die Sprache? — so ist die Poesie auch diejenige Kunst, in, mit und durch welche sich die übrigen bilden.

Das objektive Element der Poesie, die begränzte Anschauung, tritt gleichsam aus ihr heraus, verkörpert sich noch mehr und tritt als bildende Kunst auf, diese stellt das Leben dar durch das Sichtbare. Sie folgt hiermit selbst in den abentheuerlichsten Kombinationen und Gestalten den Grundformen des Sichtbaren, und den Gesetzen der sichtbaren Anschauung; diese sind Naturgesetze. Wie der Mensch aber schaut, — so stellt er auch das innerlich Geschaute sichtbar dar — es bedarf also nicht nur eines glücklich organisirten Gesichtes zum bildenden Künstler, sondern eines innern Auges, welches tiefer schaut, als der gemeine, an der Oberfläche und an der bloßen Form haftender Blick; wir nennen es das poetische Auge. Die Naturerscheinung muß das Gemüth aufregen, zu denken und zu schauen, das was sie nicht giebt, oder was an ihr nicht geschaut werden kann, was ihm aber zum Grunde liegt. Dann aber muß der Mensch, um als bildender Künstler aufzutreten und mit der Natur selbst zu wetteifern, vorher des Stoffes mächtig geworden sein, in welchem er bildet, so wie der Dichter es sein muß, in Hinsicht der Sprache und des Gedankens. Dazu bedarf es mannigfaltiger Versuche, in welchen oft der

Zwang der Masse noch den Trieb sowohl als den Gegenstand der Darstellung erdrückt u. die Natur sich gleichsam sträuben wird gegen die fremde Gewalt; es bedarf mancher Kunstgriffe und Uebung und es wird mithin die bildende Kunst mehr wie jede andere mit der mechanischen anfangen, so wie sie auch durch dieselbe gleichsam hindurchgehen mufs. Auch ist begreiflich, wie sie früher, wo sie mehr an den Stoff gebunden war, überall mit der Nachahmung der Natur (im strengen und als Prinzip der Kunst ungültigen Sinne) angefangen, als aber der Stoff besiegt war und die Grundformen ohne Mühe in dem Material hervorgebracht werden konnten, die Phantasie sich höher schwang und vielfacher bildete; welches sich bei den Völkern sowohl, als in der Geschichte des einzelnen Künstlers wiederholt. — Ebenso tritt gleichsam aus der Poesie das subjektive Element, das Gefühl heraus, verkörpert sich im Hörbaren und tritt als Tonkunst auf, welche das Leben darstellt durch das rein Hörbare, und wie jene durch die Anschauung das Gefühl erweckt, so erweckt diese durch die erregten Gefühle die Anschauung. Nur die Verhältnisse des Hörbaren sind ihr gegeben, nicht bestimmte Formen, wie in der sichtbaren Natur; die Gesetze, unter welchen das Hörbare nach Folge, Zeitwechsel und gleichzeitiger Verbindung stehen, liegen ihr vor, aber die freie Zusammenstellung dieser Verhältnisse zur Veräusserung des Inneren geht nur von der freien Kraft des Innern aus und wo diese Kraft in der höhern Gestalt erscheint, da bildet sie sich in den Tönen eine Sprache, in welcher Du den Ausdruck der ganzen Natur im Gebiete des Klanges wiedererkennst, indefs sie zugleich die eigene, höhere Natur in der Fülle ihrer Regungen ausspricht. Es ist aber der Geist der Natur — (im Sichtbaren, wie im Hörbaren) — eben der von Dir geahnete, erkannte und ergriffene, und so Dir eigene Geist, — —

II.

Recensionen.

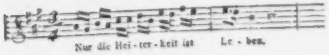
Sechs Gedichte von Tieck, in Musik gesetzt und dem Fräulein E. Voitus zugeeiguet von K. Fr. Rungenhagen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 12 Gr.

Es ist mit den Liederkompositionen eine eigne Sache. Erguss des Gefühls, Ausdruck einer augenblicklichen oder bestimmten Empfindung: wie leicht scheint dies in Tönen, die recht eigentlich Sprache des Gefühls genannt werden müssen! Wie leicht, weil Empfindungen mehr oder minder individuell sind, Objektivität also um so weniger nöthig scheinen möchte! Und dennoch, wie schwer ist die Komposition eines Liedes gerade deshalb! Denn je verschiedener irgend eine bestimmte Empfindung aufgefafst werden und sich äufsern kann, um so schwieriger ist die Aufgabe, aus seiner Individualität herauszugehn, sich gleichsam in die Mitte zu stellen und auch bei tausendfachen subjektiven Gefühlsanregungen in der Person andrer, dennoch bei ihnen nur einer bestimmten allgemeinen Empfindung gewifs zu sein! Nähert sich das Lied der Romanze, d. h. ist das lyrische Motiv in epischer Form entwickelt, wie dies z. B. in Nr. 3. der vorliegenden Gedichte der Fall ist; so ist die Komposition schon leichter, weil Bilder und Handlungen, überhaupt äufsere Erscheinungen zu einer allgemeinen und objektiven Auffassung geeigneter sind, als ein innerer Gemüthszustand. Je nachdem nun ein solcher wieder recht allgemeiner oder einer besondern Natur ist, wird seine musikalische Darstellung, mehr oder minder schwer werden müssen. So ist z. B. das Gefühl der Lustigkeit und der Traurigkeit mehr allgemein: die Komposition eines lustigen Liedes dürfte daher in soweit selten mifsglücken, als es sich nur davon handelte, den Seelenzustand der Lustigkeit darin blos zu legen. Das Gefühl der Sorge, der Zufriedenheit u. s. w. ist dagegen schon besonderer Natur, und Lieder der Art erfodern ernstes Nachdenken, objektive Son-

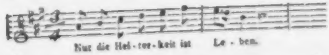
derung und Genius — sind schwerer zu komponiren.

Alle diese Bemerkungen finden sich auch bei Durchsicht der vorliegenden Kompositionen bewährt. Vorzugsweise gelungen ist: Nr. 3, „der Fischfang," eine Romanze, welche darum mehr zur Gattung des Liedes zu rechnen ist, weil sie eigentlich nur eine Empfindung schildert. Das Gedicht ist überaus naiv gedacht, diese Naivetät sehr glücklich vom Komponisten wiedergegeben und die Melodie fliefsend und angenehm.

Eben so gelungen ist Nr. 4, „Frohsinn," weil es der Komponist hier nur mit einer ganz allgemeinen Empfindung zu thun hatte. Doch würde eine noch freiere Heiterkeit sich aussprechen, wenn Herr Rungenhagen anstatt der geschliffenen Noten:

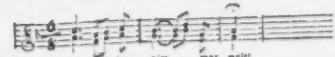


ganz einfach



gesetzt hätte. Jene geschliffnen Noten gurgeln so unangenehm, sie sind auch unnatürlich und unbequem für einen Frohen.

Hiernächst ist Nr. 5, das bekannte: „Treulieb ist nimmer weit," sehr gelungen zu nennen. Aber auch hier ist eine allgemeine Empfindung vorherrschend. Wir bekennen gern, dafs uns, von den uns bekannten Kompositionen dieses Liedes, die vorliegende mit Ausschluss der drei ersten Takte, am meisten zugesagt hat. Aber in der Einleitung:



dünkt uns der Sprung bei dem Worte nimmer, (b. d. g.) unangenehm gezerrt. Das Uebrige ist gut.

Die drei andern Lieder, Nr. 1. 2. und 6. sprechen mehr besondre Empfindungen und Zustände aus und sind — schwieriger überhaupt — dem Komponisten daher auch nur theilweise und selbst dieſs nur relativ gelungen.

Nr. 1. ist ein Herbstlied. Die Komposition ist aber nur als Frühlingslied trefflich. Denn in den Tönen dieses Liedes ruht der Frühling mit aller Sehnsucht, mit allem Blüthenzauber. Der Herbst hat einen andern Charakter. Wir getrauen uns nicht zu behaupten *), dafs der Komponist seine Frühlingsmelodie durch die letzte Strophe des Liedes rechtfertigen möchte; denn in diesem Falle würde die Komposition die Grundidee des Dichters noch überflügeln und einzig und überaus genial sein.

Das Waldlied Nr. 2. erhebt sich nicht über die Gränze der Gewöhnlichkeit und Nr. 6. ist offenbar nur ein Lückenbüſser und der Zahl wegen mit aufgenommen.

Im Ganzen zeigt Herr Rungenhagen übrigens nicht unbedeutendes Talent für Liederkompositionen. Er möge es ferner ausbilden und bei ähnlichen Leistungen, als bei Nr. 3, des Dankes und der Anerkennung gewifs sein.

N. G.

III.

Korrespondenz.

Etwas über Joseph Haidn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung.

Berlin, den 23. August 1824.

Heute wurde zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche Haidns Schöpfung von dem Personale des königlichen Theaters unter Direktion des Herrn Konzertmeisters Möser aufgeführt. Die Aufführung war von allen Seiten gelungen zu nennen. Besonders erfreute sich Ref. an dem gehaltenen und würdevollen Vortrage, mit dem Herr Blum seine Partie: im Anfange schuf Gott Himmel und Erde, anhob und fortführte. Wie vorzüglich erschien ihm in jenem ersten Recitative die ruhige, aus innerem Gemüthe quellende Kraft unsers Sängers, gegen das bis zur Karrikatur geschraubte Streben nach möglichst deutlichster Artikulation, das im vorigen Winter der sonst so rühmenswerthe und gerühmte Herr Fischer zur Schau legte! Und

*) Aber warum nicht, da es doch in der That das Gedicht nahe legt?
Anm. d. Red.

wie befestigte sich seine Ueberzeugung, dafs Herr Blum auch auf der Bühne weit Höheres leisten könnte, wenn er wollte, wenn er nämlich sorgfältiger darüber wachte, für Kraft nie Gewaltsamkeit zu geben. Jede Kraftäufserung, die bis zur sichtlichen Anstrengung, bis zum gewaltsamen Zusammenraffen der Mittel steigt, verräth Unzulänglichkeit des ruhigen Vermögens, also Schwäche. Sie kann den ungebildeten Theil des Publikums einen Augenblick lang täuschen und vergnügen und mufs selbst ihm in der Wiederkehr gleichgültig, ja, lästig werden. Aber wahre innere Theilnahme, allgemeinen und dauernden Beifall wird nur die wahre Kraft verdienen, die eben so weit von Ueberbietung, als von Schwäche entfernt ist. Diese Bemerkung dem sehr geachteten Künstler, für den ein zu allgemeines Interesse spricht, als dafs nicht eine Abschweifung bei seiner Erwähnung erlaubt wäre.

Nächst Herrn Blume verdienen die Leistungen des Fräulein Eunicke und Herrn Stümers Lob. Am ungenügendsten fiel das erste Tenorrecitativ, von letzterm gesungen, aus. Der Leser rufe sich Haidns Chaos zurück, das dunkel gehaltene Baſsrecitativ, den dunkeln Choranfang:

Und der Geist Gottes schwebte über den Wassern
und das unsterbliche
Und es ward Licht. *)

in dem auf das Wort des Herrn alle Sonnen in heller Lohe aufschlagen und alle Welten den ersten Pulsschlag des Lebens fühlen und der erste Pulsschlag das erste Lob des Schöpfers wird — dann ruft ein Tenor, jugendlich begeistert:

Und Gott sah das Licht, dafs es gut war!
Und Gott schied das Licht von der Finsternifs!

und nun quillt der Sternenschimmer der ersten Nacht mild hervor. Wer kann sich jene Worte anders denken, als mit Rührung und Entzücken, mit der tiefsten Bewegung eines selig überraschten, staunenden Gemüths ausgesprochen? So nahe das alles liegt, so hat doch der E[illegible] eben dieses Recitativ noch niemals genügend gehört — auch jetzt nicht. Man sollte meinen, jener Jubel der Trompeten und aller aller Stimmen sei dem Sänger nur ein Zeichen, dafs die Reihe nun bald an ihm sei, sein Pensum herzusagen: so ruhig-bedächtig, so gleichmüthig, so allgewohnt und bequem folgt jene Stelle. Wahrlich es scheint dem Recitative ein ungünstiges Verhängnifs gefallen zu sein. Der Komponist greift zu der Form desselben, wenn das Gefühl zu heftig hin und her schwankt, zu gewaltig wogt, als dafs die gehaltene Form einer Arie, das Gleichmaafs eines bestimmten Taktes und Tempos sich behaupten könnte. Er fühlt also das Bedürfnifs vollkommner Unbeschränktheit*) und gönnt auch dem Sänger volle Freiheit. Kein Tempo, kein Taktmaafs stemmt sich im Recitative der Regung in des Sänger Brust entgegen; selbst die Melodie ist seinem Schalten mehr überlassen, als je in einer andern Kompositionsform. Und — wie wenig wissen selbst gerühmte Sänger aus dem Recitative zu machen! Eines wird wie das andere in gleichmafsiger überbequemer Bewegung, trocken und monoton, ohne Licht und Schatten hergesagt. — Glück genug für den Komponisten, wenn einigen sogenannten Schlagmomenten die Ehre zufällt, hervorgezogen zu werden. Indefs — wir können uns, da wir von der Schöpfung reden, über diesen Punkt beruhigen; denn jenes Recitativ ausgenommen fand sich hier keine Veranlassung zu unserm Tadel.

Haidn selbst, ewig frisch und jung in diesem Werke wie in den Jahreszeiten, fand soviel f. bemerken konnte, soviel frohe Theilnahme im Publikum, wie immer. Seine Werke bedürfen keiner Erläuterung, um aufgefafst zu werden: ihr Sinn liegt jedem Hörer tagesheil vor Augen — auch dem, der die Kunst in ihnen nicht wahrzunehmen vermag. Wol aber könnte der denkende Freund Haidns darüber Aufschlufs wünschen:

*) Aber mit welchen Zungen redet die Ursprache der heiligen Schrift an dieser Stelle! Was bedeutet dem Klange nach unser: es ward Licht neben dem hebräischen Waghi or! In diesem O-r flammt eine neue Welt voll Licht und Feuer empor. Jeder mufs es fühlen, der die Worte mit dem rechten Ausdrucke spricht.

*) Ein dichterisches Recitativ könnte man die Scene: Im Elend, verzweifelnd, in Gothes unsterblichem Faust nennen. Hier wird von der grausenvollen nakten Entschiedenheit der Reigen des Rythmus zerrissen und jeder Schmuck dichterischen Redebaues fällt wie Asche ab.

was ihm denn eigentlich in Haidns Kompositionen gegeben werde, was Haidn in der Reihe der Künstler sei und wie man sich das Entstehen seiner Kompositionen zu deuten habe? Diese Frage ist um so dringender, da man nicht wohl verkennen kann, dafs Haidns Kompositionen manche Eigenschaft abgeht, die andere Werke beseelt — die andern so einflufsreich ist, dafs man wol bisweilen versucht war, sie als ein zieges oder nothigstes Requisit anzusehen. Die tiefe Empfindung zum Beispiele, die aus Händels und Mozarts Werken und einigen ältern italienischen Kompositionen athmet, läfst sich bei Haidn im Allgemeinen nicht nachweisen; aus seinen Gesängen spricht fast überall mehr ein empfindungfähiges, als ein wirklich empfindendes, eben gerührtes Gemüth und auch unsere Empfindung wird — zwar sicher, aber nur leicht angeregt, nie Leidenschaft und Mitleidenschaft erweckt, nie einem tiefern Gefühle volle Befriedigung gespendet. Diese Bemerkung wird noch einflufsreicher, wenn man Haidn mit seinem Vorgänger Händel zusammenhält, in dem nichts als Wahrheit in ihrer Majestät und ernster Glaube waltet. Wie konnte es geschehen, dafs nach einem Messias, der die höchsten Interessen der Menschheit umfafst, eine Schöpfung geschrieben wurde, in der den Elementen und der Thierwelt gleicher, wo nicht gröfserer Antheil, als dem Menschen gegeben ist? Wie widerstrebend der künstlerischen Behandlung mufs — wenigstens auf den ersten Blick, müfste in unsern Tagen — die Hypothese einer Weltschöpfung und nun gar das von Haidn benutzte Gedicht sein? Welcher — über sich und seine Zeit einigermafsen klare Komponist unserer Tage würde sich an die Bearbeitung eines Gedichts gewagt haben, in dem alle Chore (bis auf den einleitenden) das Lob Gottes preisen und alle Solopartien entweder denselben Inhalt haben, oder die Schöpfung lebloser Gegenstände, die Gestaltung der Thierwelt erzählen, bis endlich unser Auge von der Weltschöpfung weg auf die ziemlich gleichgültige Liebeserklärung des ersten Menschenpaars gelenkt wird.

Und dennoch empfinden wir den beseelenden Hauch eines wahren Künstlergeistes. — Ein Ueberblick der Kunstgestaltung vor und nach Haidn einigt uns vielleicht über diese Anerkennung und jene Bedenken. Wir dürfen uns dabei auf den Entwickelungsgang der Kirchenmusik und mit Uebergehung alles Details auf die höchsten, charakterisirenden Leistungen in ihr beschränken. —

Blicken wir auf den Beginn der Kirchenmusik zurück, so gehört er ganz in die Sphäre des Volksthümlichen. Die Choräle waren durchaus für die selbstthätige Andacht des Volkes bestimmt; sie sollten die Möglichkeit gewähren, eine Menge ihre religiösen Aeufserungen laut und doch nicht störend *) vielmehr im Zusammenklang erhebend ausströmen zu lassen. Auch die Gesänge, die vom Altar her von den Priestern begonnen und vom Chor her Namens der Gemeine beantwortet wurden **) hatten ursprünglich dieselbe Tendenz. Die letztern — Rede und Antwort, der erste musikalische Dialog — führten zu der Mehrstimmigkeit und zur kanonischen Schreibart. So natürlich Anfangs der Chor in der Weise der Priester und in demselben Tone geantwortet haben mag, so nahe lag es, eine belebende Abwechslung durch Antwort in einem andern Tone, ***) in einer andern Weise, durch Ineinandergreifen der Rede und Gegenrede (beschleunigten Eintritt der letztern vor Beendigung der erstern) einzuführen. Hiermit war aber die Fugenform

*) Das Bedürfnifs der Menge zu lauter Andacht und der Mangel eines harmonischen Sinnes im Volke (natürlich ist hier nicht von Einzelnen die Rede) haben in israelitischen Tempeln das laute, ungeregelte Durcheinanderbeten und Schreien eingeführt. Wie nachtheilig diese Aeufserungen der Disharmonie auf das Volk zurückwirken, kann der Denkende nicht wohl verkennen; hat diese Roheit sich doch einen Theil der Israeliten so bemächtigt, dafs besser Gebildete unter ihnen es nicht erlangen konnten, eine edlere Weise der Andachtsübung einzuführen.

**) Antiphonien, Responsorien.

***) Oder — der Priester hatte von dem Tone der Ruhe (Tonika, Grundton der Tonleiter) begonnen und fragend oder anregend — in der Quinte — unbefriedigend geschlossen; so leitete der antwortende oder bestätigende Chor die Rede in möglichst angepafster Weise (Führer und Geführte in der Fuge) in die Oktave des Grundtones — zum beruhigenden, befriedigenden Schlusse.

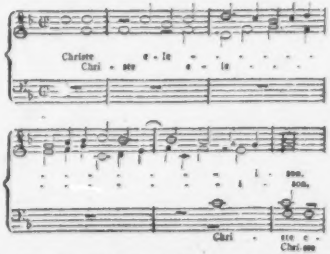
begründet — der erste Versuch, aus Einem Gedanken — später aus Satz und Gegensatz — einen musikalischen Dialog zu weben. Einem ihrer Tendenz nach der scholastischen Philosophie nahe verwandten Verstandesstreben blieb die Fortführung der Kunst in dieser Richtung überlassen. Dem Volke entfremdeten sich die Leistungen immer mehr; der Choralgesang dagegen scheint sich lebendiger erhalten zu haben.

Zunächst war es wol der katholische Kultus, welcher neben dem Volksgesange noch eines höhern bedurfte, um das auszusprechen, was er als Geheimniss, als ein nicht dem Volke, sondern ausschliefslich dem geweihten Priester zuständiges Gebet ausgesondert hatte. Hierhin gehörte vor allen Dingen das laute Gebet der Messe, gehorten die Einsetzungsworte des Abendmals und dergleichen. Es wurde äufserlich ein Göttliches vom Menschlichen geschieden, was sich wol durch den Mund Geweihter dem Volke offenbaren, nicht aber aus dem Munde des Volkes wiedertönen, unter dem Volke leben könne. Dieses Göttliche dem Menschen auszusprechen, vermochte jene kanonische Tonkunst in der oben angedeuteten Richtung nicht und Palästrina schuf aus ihren geläuterten Elementen und dem Lebensstoff im Volksgesange eine neue Kirchenmusik, eine wahrhaft heilige Musik, welche das göttliche, den Geweihten vorbehaltene Geheimniss, ewig geschieden von der Stimme des Volkes, und doch der Ahnung eines jeden erfafsbar — ganz im Sinne des katholischen Kultus aussprach. Der edelste Klangstoff — die menschliche Stimme unvermischt mit Instrumententönen; in der erhabensten Konstruktion — bald doppel- und mehrchörig, bald acht- neun und mehrstimmig — wurde für die Tonwerke dieser Gattung verwendet. Diese Chöre dienten nicht einem individuellen Gefühle, sondern sie waren nur das einzig zureichende würdige Organ für heilige Rede. Daher nichts von Solostimmen, die stets Persönlichkeit darstellen, daher keine vorherrschend ausgebildete Melodie, die als Sprache eines Individuums gelten würde. Jede Stimme ist beseelt, eine fügt sich zur andern, alle in den reinsten erhabensten Akkorden vorschreitend, tragen die heiligen Worte in himmlischer Ruhe zu der Gemeine nieder; und wie man sich eine Verkündung von Engelstimmen vorstellen mag, so wehen die Akkorde aus dem leisesten Piano, wie aus weiter Ferne, anschwellend bis zum mächtigen Rufe und dann wieder versäuselnd, durch die Wölbungen des Doms.

Diese von Palästrina geschaffene von wenigen Italienern *) in seinem Geiste fortgesetzte Musik dürfen wir nach ihrer Tendenz die rein katholische nennen. Wie sich neben ihr die zahlreichen Kirchenkompositionen italischer und sonst katholischer Tonsetzer, aus ganz anderer Tendenz hervorgegangen, verhalten, wie sie im Sinne der katholischen Kirche zu verstehen, darf hier übergangen werden.

(Schlufs folgt.)

*) Einer seiner gröfsten Nachfolger — obwohl schon weit von ihm abgewichen — ist Lotti, von dem wir früher ein Christe Eleison mitgetheilt haben. So weit dieses kleine Meisterstück sich von dem Karakter der gröfsern Palästrinakompositionen entfernt, so findet man doch in jeder Stimme und in jedem Zusammentreten derselben jene himmlische Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, die der oben angedeuteten Tendenz so ganz entspricht. Wie ein leiser Hauch setzt der Sopran ein, der Alt folgt, während der erste Sopranton bis zur halben Stärke anschwillt, in der Unterquinte, fast einem nur mitklingenden Tone gleich, und so treten nach dem ersten Vortrage des kanonischen Satzes



Tenor und Baß hinzu, während die Oberstimmen in der Tera ruhen; so zart einander berührend und umschlingend führen die vier Stimmen den Satz in beständigen kanonischen Nachahmungen zu Ende.

Berlin, den 24. August.

Gestern wurde zum ersten und heute zum zweiten Male auf dem Königstädtschen Theater: der Doktor und der Apotheker von Dittersdorf, aufgeführt. Der gewaltige Kampf eines pfuschernden Apothekers und eines Charlatan von Doktor um das Vorrecht, Patienten auf eine oder die andre Art von ihrem Leid zu befreien, der Intriguenkrieg zweier Liebhaber wider die gesammte Noblesse der Stadt — einen Invalidenhauptmann, der seine Pension mit des Apothekers schönem Töchterlein zu theilen begehrt, sind noch jetzt ergötzlich genug, dafs man manche Schwäche der dramatischen Anlage übersehen kann. Ungefähr eben so verhällt es sich mit der Komposition. Sie kann den Ansprüchen, zu denen wir bei dem so weit erhohten Zustande der Tonkunst berechtigt wären, nicht genugen. Schon die Ouvertüre, die ein lebhaftes Allegro beginnt, im Beginn aber von dem Auffluge abläfst und menuettartig weiter schiendert schier ohne Ende, bis denn endlich der Allegro-Anfang wiederkehrt — schon sie giebt einen Beleg für unsere Behauptung und, kaum ein Drittel der komponirten Scenen ausgenommen, machen sich die Manschetten jener alten Zeit überall bemerklich. Dennoch, und obwol manche Ausdrucksform (Melodie oder Modulation und dergl.) seit Dittersdorf von andern Komponisten nachgebraucht, auch wol verbraucht worden, liegt im Ganzen eine Karakteristik und oft eine so ächte komische Kraft, dafs ein guter Theil neuerer Kompositionen sich hierin mit ihr nicht messen kann um dafs also auch in dieser Beziehung die Zurückführung der Oper auf das Repertoire vollkommne Billigung, ja grofses Lob verdient. Die feine und tief begründete Zeichnung der Karaktere und vor allem der weiche Duft der Empfindung, die Mozart in seinen komischen Opern mit einem stets rege und feurig dahin sprudelnden Leben zu vereinbaren gewufst hat, wird man billiger weise nicht in einer Dittersdorfschen Operette suchen. Allein nicht immer verlangt uns nach der duftigen Blume des Rheinweines; bisweilen behagt auch ein trefflich Glas Bier und ein derber hausbackener Spafs.

Die Aufführung kann im Ganzen sehr gelungen genannt werden. Manche Scene würde durch ein lebendigeres Tempo gewonnen haben, so wie Ref. dem überhaupt eine feurigere Bewegung bei der Aufführung komischer Opern sehr rathsam fände. Sollte man ihm zu Gunsten des um das königstädtsche Theater so verdienten Herrn Musikdirektor Henning entgegnen, dafs die Tempi vordem und selbst von Dittersdorf zu seiner Zeit (wer kanns wissen?) auch nicht schneller genommen worden, so würde er dies auf die jetzige Zeit eben so wenig anwendbar finden, als wenn man auf unsere Bälle an die Stelle der Walser und Anglaisen, Menuetten und Sarabanden zurückführen und unsern jungen Schönen beiderlei Geschlechts über die kleinen Lockenköpfchen schwere Allongenperücken (doch — haben die jungen Damen nicht bereits angefangen, das schöne Oval des Kopfes durch eine Last seidner Locken in widrige Dreiecke zu verziehen? Bald werden Perücken die armen Köpfe viereckig machen und das Gleichnifs wird hinken) als wenn man über besagte Köpfe Allongenperücken stelpen wollte. Unsere Zeit ist belebter, geht freier, leichtern Schrittes dahin und wer nicht mit fortkann, der langweilt und — bleibt zurück.

Einen wahren Schatz besitzt das Königstädter Theater an Herrn Spitzeder. Wir mufsen uns für diesmal versagen, ihn erschöpfend zu würdigen. Aber eine seiner Eigenschaften kann nicht zeitig und nicht oft genug andern, besonders jungern Künstlern zur Nacheiferung empfohlen werden; das ist die Ruhe, mit der er in jedem, dem bewegtesten, wie dem gleichgültigsten Momente der Rolle seinen Gesang beherrscht. Er spricht nicht zum Gesange, wie wir neulich an einer jungen, übrigens sehr hoffnungsvollen Sängerin wahrnahmen, die erst die Silbe in ihrem gewöhnlichen Sprachtone voranschickte und dann den dazu gehörigen Ton der Melodie, so gut es gehen wollte, nachzog; sondern sein Gesang fliefst so leicht und natürlich, dafs er zur Sprache wird und man selbst bei Verzierungen, z. B. einem köstlichen Triller, den er zweimal anbrachte, gar nicht dazu kommen kann, diesen (wie bei den meisten Sängern) für eine Ausschmückung zu halten, sondern dafs man alles für die nächstliegende, sich von selbst ergebende,

ja nothwendige Ausdrucksweise nehmen muſs. Und welche Mäſsigung bei so viel Kraft, so groſser Stimmausdehnung und Kunstfertigkeit! da wird kein tiefer Ton herbeigezogen, um zu zeigen, wie tief der Sänger kann, kein hoher erzwungen, um Affekt oder Komik herbeizuzerren, keine Note zugesetzt, um etwa eine Geschicklichkeit auszukramen. Aber Höhe und Tiefe, Stärke und Zartheit, bunte Figur und einfach gehaltener Ton — nichts, nichts fehlt am gehörigen Orte, gegen nichts ist man durch vorgängigen Mifsbrauch am unpassenden Orte abgestumpft, wenn es dann zur gehörigen Zeit erfolgt. Wann werden die Sänger doch allgemeiner einsehen, daſs sie nicht mehr gewinnen können, als wenn sie sich selbst ganz aufgeben und nur ihrer Rolle leben. Nur ein Künstler, der diese Pflicht erfüllt, bleibt stets neu, stets interessant. Ja er könnte — wie man das vor unserem genialen Devrient behauptet — in der Auffassung einer Rolle einmal fehlen und wird nicht fürchten dürfen, dadurch die Achtung des Publikums zu verlieren; ihn erhält das Zutrauen zu seinem wahrhaft künstlerischen, von allem Egoismus freien Streben.

Wir müſsten uns sehr irren, oder dies ist auch der einzige Weg, auf dem der Schauspieler für sich selbst und die Wahl seiner Lebensthätigkeit wahre, dauernde Befriedigung hoffen darf. Durch seine Persönlichkeit an und für sich gefallen, kann momentan beschwichtigen, einem edlern Geiste aber unmöglich genügen. Wer nur durch den Reiz seiner Erscheinung, durch Schönheit des Organes zu interessiren vermag, der fröhnt mit seiner Person dem sinnlichen Wohlgefallen des Publikums; wer durch mechanische Fertigkeit der Stimme Aufmerksamkeit — sei es Bewunderung — erregt: steht der höher, als der Seiltänzer, dessen mechanische Geschicklichkeit ungleich schwieriger und gefährlicher entwickelt werden muſste? Aber der Schauspieler, der seinen Dichter und Komponisten versteht, seine Rolle in sich lebendig werden läſst und in jeder Rolle uns eine neue, künstlerisch erschaffene, künstlerisch werthe Person ins Leben ruft: der steht allein als wahrer Künstler da, zunächst dem Schöpfer des Drama — nicht der Frohner, sondern der Wohlthäter des Publikums, das von ihm eine neue Lebensanschauung erhält.

Dies auszusprechen gab nicht allein Herr Spitzeder Anlafs, der als wahrer Künstler ein Muster ächten Künstlerstrebens ist, sondern auch die redliche Theilnahme an zwei jungen Sängerinnen der neuen Bühne. Beide erfreuen sich einer so reizenden Persönlichkeit, daſs ihnen das Interesse eines Theils des Publikums, so lange die schöne und rege Jugendzeit mit ihnen im Bunde steht, ziemlich sicher ist. Beide aber zeigen edlere und nicht so flüchtige Gaben, ein Talent, das ihnen zu dem Range wahrer Künstlerinnen Zutritt verheifst, wenn ein ernstliches Streben es ausbildet. Bis jetzt aber haben sie es gar zu oft mehr mit den Augen des Publikums, ihnen gegenüber, als mit dem Geiste des Dichters gehalten, haben durch eine in den Rollen und Situationen oft wenig begründete Regsamkeit ganz offenbar mehr ihre Persönlichkeit, als ihre Rolle geltend machen wollen und die Besorgniſs einer bevorstehenden Verirrung von der Künstlerbahn erregt. Noch ist jedoch unsere Hoffnung vor dieser Besorgnis überwiegend.

M.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. August 1824.

Den 3. Im Schauspielhause: 1) Zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs Festmarsch von Spontini; 2) Volksgesang von Spontini; 3) Zum Erstenmale: der Schnee, Musik von Auber.

— 8. Im Schauspielhause: Der Freischutz, Musik von K. M. v. Weber.

— 9. Im Schauspielhause: Die falsche Prima Donna in Krähwinkel, Musik von Ignatz Schuster.

— 10. Im Schauspielhause: Der Schnee, Musik von Auber.

— 13. Im Schauspielhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt; 2) Das Geheimniſs, Musik von Solié.

— 14. Im Königstadtischen Theater: Die heimliche Ehe, Musik von Cimarosa.

— 16. Im Schauspielhause: Alphons und Leonore, oder der Geliebte als Maler, Musik von F. Sor.

— 17. 1) Im Schauspielhause: Der neue Gutsherr, Musik von Boyeldieu; 2) Der reisende Student, oder das Donnerwetter, Musik von Winter.

— 27. Im Schauspielhause: Das ländliche Fest, Musik von A. Boyeldieu.

— 28. Im Schauspielhause: Der Freischutz, Musik von K. M. v. Weber.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8. September — Nro. 36. — 1824.

III.

Korrespondenz.

Der Schluſs des Aufsatzes über Haidn folgt nächsteus.

Berlin, den 31. August.

Da der Doktor und der Apotheker von Dittersdorf heute auf dem Königstädtschen Theater zum viertenmale gegeben worden ist, so knüpfen wir an den neulich darüber abgestatteten Bericht eine Fortsetzung über einige andere, in dieser Oper auftretende Mitglieder der neuen Bühne. Von den übrigen ein andermal.

Frau von Biedenfeld, noch immer einer sehr wohlklingenden, runden, vollen, weichen Stimme sich erfreuend, noch mit sicherer Intonation (nur in dem Terzett mit Tochter und Nichte verfehlte sie im Eifer des Zankes mit der letztern den Einsatz des zweigestrichenen h ein Paarmal) und tadelloser Bravour (höchst ergötzlich komponirt und vorgetragen waren in ihrer Bravourarie die Koloraturen zu: E—sel) befriedigt als altes Mütterchen, als zänkische Gattin des armen Apothekers in Gesang und Spiel vollkommen. Wie wünschenswerth muſs allen jungen Sängerinnen das Loos sein, bis in die späten Jahre, wenn auch nicht den ganzen Glanz, doch eine, billigen Foderungen genugende Kraft, Anmuth und Beweglichkeit der Stimme zu bewahren! Wie traurig, wenn eine hoffnungsvolle Sängerin, fast ehe sie sich noch ganz entwickelt hat, ihre Stimme verliert, wenn eine Sängerin, die vielleicht schon die Gunst des Publikums verdient, alle Erwartungen täuscht und nach wenigen Jahren verstummen muſs! Die Mara entzückte in ihrem funfzigsten Jahre noch alle Zuhörer und noch in den sechziger Jahren wurde sie mit dem höchsten Interesse gehört. Leider fehlt es auch nicht an Beispielen, wo die Stimme lange vor dem 30. Jahre so gut wie vernichtet worden ist.

Wir würden diesen Punkt vielleicht nicht so ausführlich erwähnt haben, wenn wir nicht aus voller Ueberzeugung hinzufügen könnten, daſs die günstige oder ungünstige Zukunft der Sängerinnen in dieser Beziehung — wenige Unglücksfälle ausgenommen — lediglich von ihnen abhängt. Die Organe der Stimme gehören zu den zartesten und verletzbarsten des menschlichen Körpers; sie stehen in dieser Eigenschaft denen des Auges und Ohres gleich, wenn sie nicht noch leichter der Beschädigung ausgesetzt sind. Nicht allein die Lebensweise des Menschen, besonders in den sittlichen Beziehungen, nicht allein jeder krankhafte innere und die ungünstigen äuſsern Zustände der Atmosphäre, Kleidung u. s. w. haben entschiedenen Einfluſs auf sie, sondern vor allem hängt ihre Erhaltung von der Art und Weise, wie man sie im Gesange verwendet, ab. Kein Zwang zu höheren, zu stärkern, zu länger gehaltenen Tönen, denn die Grundkraft der Stimme erlaubt, keine zwangvolle Weise in der Hervorbringung der Töne bleibt ohne nachtheiligen Einfluſs auf die Stimmorgane; die längere Fortsetzung eines solchen Fehlgriffes aber zieht den Untergang der Stimme in wenig Jahren nach sich.

Fräulein Katharina Eunicke, in unserer Oper die Nichte des Apothekers, ist in dieser Rolle und überhaupt eine der lieblichsten und hoffnungreichsten Erscheinungen, welche uns auf der Bühne entgegengetreten sind. Ein vortheilhaftes Aeufsere wird durch ein jugendlich lebendiges Spiel angenehm beseelt und die Darstellung der Nichte, eines natürlichen, lebendigen, neckigen und dabei recht herzigen, kindlichen Mädchens war höchst gelungen — bis auf einige Momente, in denen der jungen Künstle-

rin das Publikum wichtiger zu sein schien, als ihre Rolle, und die liebliche Naivetät in eine kleine Koketterie, die natürliche leichte Anmuth in eine kleine Ziererei ausartete. Ihre Stimme zeigt sich von reichem Gehalt. Es ist die Anlage zu einer Kraft, Ausdehnung und Beweglichkeit in ihr vorhanden und schon sehr entwickelt, die, bei zweckmäfsig vollendeter Ausbildung Vorzügliches für die künftige Kunstfertigkeit und Kraft der Sängerin hoffen läfst. Erfreulicher waren dem Ref. einige überaus zarte und seelenvolle Anklänge und musikalisch recht innig gefühlte Momente, die weit Schöneres und Edleres von künftigen Leistungen der jungen Künstlerin erwarten lassen, als blofse Kunstfertigkeit. Aber —
so schöne und dem Ref. wie irgend einem Kunstfreunde werthe Erwartungen werden ihm durch die Besorgnifs gestört, dafs Fräulein Eunike durch eine fehlerhafte Weise der Tonhervorbringung den Reiz ihrer Stimme, u. die Kraft ihres Organs in einigen Jahren zerstören könnte. Das musikalische Publikum hat der jungen Sängerin soviel verdienten Antheil geschenkt und der Gegenstand ist an sich allen Sängern so wichtig, dafs Ref. seine nähere Darstellung versuchen mufs, so wenig er auch in einem Berichte Gelegenheit hat, die erläuternden Vorkenntnisse vollständig vorauszuschicken. —

Obgleich die Art und Weise, wie die Töne der menschlichen Stimme hervorgebracht werden, noch nicht vollkommen aufgeklärt und aufser Zweifel gesetzt ist, so kann doch soviel als ausgemacht gelten, dafs der Ort wo dies geschieht, der Kehlkopf, der oberste, unmittelbar unter der Kehle befindliche, bei beiden Geschlechtern, besonders aber bei den Männern als sogenannter Adamsapfel, äufserlich am Halse an einer Erhöhung erkennbare Theil der Luftröhre ist. Er wird von zwei Hauptknorpeln (dem Ringknorpel hinterwärts und dem Schildknorpel — dem äufserlich erkennbaren Theile des Kehlkopfes — vorn und zu den Seiten) und zwei über dem Ringknorpel anschliefsenden kleinern (wiederum aus zwei Stücken zusammen gesetzt) den Giefsbeckenknorpeln, gebildet. Dieses ganze Gebäude kann sowol empor (nach dem Munde zu) gezogen und bei dieser Bewegung verengert, als nach der Halsgrube zu herabgezogen und dadurch erweitert werden. Von den Giefsbeckenknorpeln führen zweimal zwei sehnigte, von nervigter Schleimhaut umhüllte Bänder nach vorn und schliefsen in der Mitte des Schildknorpels an; jedes Paar bildet einen Durchgang, das obere (die Taschenbänder) einen weitern, das untere (die Stimmbänder) den engern. Der letztere heifst die Stimmritze und in ihr wird der Ton — die Eigenschaft der Höhe und Tiefe der Stimme — gebildet, sei es nun blos durch ihre Verengerung oder Erweiterung, sei es blos durch An- und Abspannung der Stimmbänder, oder (was uns das wahrscheinlichste ist) durch beide koincidirende Operationen zugleich. Die Stimmbänder werden durch die Giefsbeckenknorpel u. zwar von zwei überaus zarten, kleinen dünnen Muskeln (den cricoarytaenoideis posticis) angespannt und die Thätigkeit dieser Theile zusammen ist es, welche auf die leichteste und ungezwungenste Weise den Ton (Höhe und Tiefe in der Stimme) bildet. Die Natur hat aber noch eine andre, jene ersten unterstützende Operation zugelassen, nämlich den Ton der Stimme zu erhohen durch Hinaufziehung, und zu vertiefen, durch Hinabziehung des Kehlkopfes. Da durch die erstere Bewegung der ganze Kehlkopf verengt, durch letztere auseinander gezogen wird, so ist leicht abzunehmen, dafs diese Bewegung sich auch auf die Stimmritze erstrecken mufs. Die Natur selbst leitet an, von diesem Mittel Gebrauch zu machen: unwillkührlich und fast unvermeidlich senkt sich (wie man auch äufserlich wahrnehmen kann) bei tiefen Tönen der Kehlkopf und steigt bei hohen *) und es giebt sogar Tonfiguren (z. B. den Triller) die nur durch die Mitthatigkeit des Kehlkopfes (bemerkbar am Schildknorpel) vollkommen gelangen und kräftig gesungen werden können.

Allein die Erfahrung lehrt, dafs die letztere Weise, Töne hervorzubringen, wenn sie häufig oder vorherrschend angewendet, wenn sie gar durch gewaltsame Anstrengung weiter getrieben

*) Daher wahrscheinlich auch die Benennung: tiefe und hohe Töne.

wird, als die Natur mit Leichtigkeit gestattet, auf die Stimme einen höchst nachtheiligen und zerstörenden Einfluss ausübt. Dies scheint der Fehler der jungen, uns schon so werthen Sängerin zu sein, der diese Zeilen zunächst gewidmet sind.

Um auf dem hier getadelten Wege hohe Töne hervorzubringen, wird der ganze Kehlkopf durch gewaltsame Anstrengung erhoben, die untere Kinnlade muss durch Vorwärtsbewegung, die Zunge durch eine Bewegung nach vorn und oben vermöge ihres Zusammenhangs mit dem Schildknorpel mitwirken; die ganze Anstrengung wird im Kehlkopfe, besonders, wo er oben an Zunge und Kehle und hinterwärts am Gaumen anschließt, bald schmerzhaft als Zusammendrücken oder mit dem Gefühl eines sehr heftigen Schluckens empfunden. Dem aufmerksamen Zuhörer geben sich die solchergestalt erzwungenen Töne durch einen harten, mehr oder weniger heulenden und gellenden Klang — als würde der Hals von aussen zusammengedrückt, zu erkennen. So lieblich und süss die ungezwungenen Töne des Fräuleins Eunike sind, so fehlte es doch in keiner ihrer Partien an Tönen, die stärker oder weniger stark auf jene fehlerhafte Tonhervorbringung hindeuteten.

Das Heraufziehen und Zusammenzwängen des Kehlkopfs wirkt aber nicht nur augenblicklich, sondern bei öfterer Wiederkehr bleibend auf den Klang der Stimme; es scheint durch die gewaltsame Behandlung der zarten Knorpel des Kehlkopfes sein Bau und seine innere Oberfläche (beide für die Schönheit des Klanges, wie es scheint, die wichtigsten Gegenstände) zu leiden und namentlich scheint die Elasticität der Knorpel, welche sie wahrscheinlich zu den ersten resonirenden Schallwänden für die Stimme macht, die Kräftigkeit der Gelenke und die Festigkeit und Kraft der Stimmbänder zu leiden (oder werden diese zunächst in eine unangemessene Unthätigkeit gewöhnt?) denn nächst der Verderbung des Stimmklanges leidet auch bald die Intonation. So rein Fräulein Eunicke die Töne auf natürlich leichte Weise intonirte, so wurde dem Ref. in ihren gezwungenen Tönen sehr oft ein Distoniren nach der Tiefe merklich.

Den entgegengesetzten Fehler zeigt Herr Genée; er presst nämlich den Kehlkopf abwärts, besonders wenn er hin und wieder mit seiner Tiefe (wär' es auch auf Kosten des musikalischen Sinnes) stolziren will. Auch dieser Fehler straft sich und zwar am empfindlichsten durch den Verlust der Tiefe und Kraft, die man zu erzwingen gedachte. Der aufmerksame Sänger kann übrigens bei scharfer Beobachtung seiner selbst leicht auch diesen Fehler an einem Gefühl, als entstände der Ton unter dem Kehlkopfe in der Luftröhre, an einer lebhaften Erzitterung der letztern wahrnehmen, wogegen man bei der richtigen Hervorbringung des Tones sehr bestimmt und deutlich sein Entstehen in der Stimmritze, im obern Theile des Kehlkopfes empfindet. Jene Luftröhren- oder Gurgeltöne täuschen den Sänger durch die heftigere Erschütterung des Kehlkopfes und besonders der ihn und die Luftröhre innerlich bekleidenden Schleimhaut mit dem Schein einer Kraft, die sie gar nicht haben; sie werden auch dem aufmerksamen Hörer durch einen schütternden Klang kenntlich, nicht als wahre Fülle und gediegene Kraft erscheinen und haben stets den Charakter einer gemeinern Natur (daher vielleicht die Benennung Bierbass) wären sie auch bei dem, oder jenem Sänger nur üble Angewöhnung.

Auch in dieser Beziehung kann Herr Spitzeder, der vollendete Sänger, als Muster dienen. Tiefe und Höhe erscheinen bei ihm gleich leicht und ungezwungen; der Sachverständige fühlt ihnen an, wo und wie sie entstehen. Nie wird von ihm ein tiefer Ton aus der Luftröhre herausgepresst, nie zeigt sich in der Höhe ein gequetschter Ton; Alles erfolgt leicht und natürlich, überall ist Fülle und Kraft neben Wohlklang und Zartheit. Welch ein Glück ist es für junge Künstler, die etwas rechtes werden wollen, mit einem solchen Meister in Verbindung gesetzt zu sein und sich an ihm heranbilden zu können!

Marx.

Berlin, den 1. September.

Wahrlich die Franzosen, die klugen Franzosen: sie haben die Kunst erfunden, zu kom-

poniren ohne Musik! Wir ehrlichen Deutschen, was fodern wir nicht alles, ehe eine Oper zu Stande kommt? Da soll der Stoff—abgesehen von den Ansprüchen, die wir an jedes Drama machen — musikalisch sein, nämlich die Fabel soll durchgängig, oder doch in den Hauptpunkten Begebenheiten enthalten, denen eine musikalische Seite abzugewinnen ist. Die Karaktere — vor allem verlangen wir wirklich, dafs die Personen Karakter, bestimmte Individualität haben und möglichst neue Erscheinungen seien — die Karaktere sollen ebenfalls musikalischen Stoff enthalten. Wo dieser nun, ernst oder komisch, hervorgezogen werden kann, da, und sonst nirgends, verlangt der Komponist eine Scene für seine Feder. Und nun gar der! Was soll der nicht alles? Er soll neu, soll originell, soll überall wahr, stets von der Sache ganz erfüllt und durchdrungen sein, hier von musikalischem Witz übersprudeln, dort sich in bodenlos tiefes Gefühl versenken und was weifs ich mehr! Der Franzose — nichts von alle dem braucht er und doch wird eine Oper nach der andern fertig, gegeben, beklatscht, bezahlt, vergessen, übersetzt, bei uns —

„Uebertrieben, übertrieben! Sie wollen wieder mit dem guten Auber anbinden und seinen Schnee vollends zu Wasser machen; das war aber italisirte Musik."

Nein, es ist von einem ächtfranzösischen Produkte, der heute aufgeführten Oper: der neue Gutsherr von Boieldieu, die Rede. Welch eine Oper! Der vom neuen Gutsherrn vorausgesendete Kammerdiener wird vom Bauern Hans für den Herrn selbst angesehen und um eine Meierei gebeten, deren Erlangung Hansen die Hand Babettens, der Nichte des Verwalters, verschaffen soll. Der Kammerdiener läfst sich das Quidproquo gefallen, nimmt vom neuen Klienten eine Flasche Hochheimer dann die Huldigungen des Dorfs und ein Ehrenmahl an und — tritt in seinen Posten zurück, als der wahre Herr während der Mahlzeit unvermuthet dazukommt. Dies ist die eigentliche Fabel des Stückes und es kann nur als unausgesponnene, ganz gleichgültige Episode gelten, dafs Babette einen andern Bauern, Franz, liebt und vergebens den falschen Herrn, der selbst Behagen an ihr findet, für diesen zu gewinnen sucht, bis der wahre Gutsherr ihre und Franzens Wünsche erfüllt.

Wir würden behaupten, dafs es keinen magerern Stoff giebt, wenn wir nicht voraussähen, dafs wir diese Behauptung bei dem nächsten Gegenstande widerrufen müfsten. Es hätte sich dem Stoffe etwas abgewinnen lassen. Der Streit der beiden Bauern um Babettens Hand konnte mehr an's Licht hervorgezogen, der falsche Gutsherr mit eignem Interesse, mit dem Plane, Babetten sich selber zu gewinnen, hineingemischt und List um List von allen Seiten, nach allen Seiten ausgeübt werden. Ja ohne Bereicherung der Intrigue würde schon eine bestimmtere und eigenthümlichere Karakteristik der Personen den Stoff interessanter gemacht haben. So aber wissen wir von Babette nichts, als dafs sie Franz liebt, von Franz nichts, als dafs er Babetten mögte, von Hans nichts, als dafs Babette ihn nicht mag; (dafs er einfaltig sei, wird zwar hin und wieder behauptet, nirgends aber sichtbar) Johann ist lustig ohne Witz, ein wenig verliebt in Babette ohne allen Erfolg, läfst sich die zufallige Verkennung gefallen und — damit gut. Der Verwalter allein, der das halbe Stück durch beschäftigt ist, eine emphatische Anrede an den Gutsherrn bald auswendig zu lernen, bald herauszustreichen, ist hierdurch wenigstens mit einem komischen Zuge ausstaffirt, wenn ihm der Dichter auch nicht einen ausgeprägten Karakter verliehen hat. Nur die ergötzliche Komik des Herrn Wauer hat aus dieser Rolle etwas gemacht. Auch Herr Blum hat für die des Kammerdieners und Herr Weizmann für den Hans alles mögliche gethan. Mit einer minder guten Besetzung wären die Personen samt und sonders nicht viel besser, als ausgestopfte Kleider.

Die Musik — nun das ist auch eine Kleiderschrankmusik; glatt gebohnt, blinkend beschlagen, ohne Bedeutung. Aber wie kann es auch anders sein? Wäre doch dem Komponisten auch nur eine einzige Scene gegeben, die sich über die Sphäre der Gleichgültigkeit erhübe! In der Introduktion memorirt der Verwalter seine Rede, Hans und Franz werben bei dem Verwalter um Babette; da, wo möglicher Weise eine lebhaf-

tere Bewegung eintreten könnte — bei dem Ausspruche des Verwalters — ist die Musik schon ausgegangen. Es folgt ein Duett, während dem unter der wiederholten Frage: ob das wirklich Hochheimer (Vöslauer) Wein sei, der falsche Herr Hansens Wein auskostet. Dann probirt er in einer Arie seine Herrenrolle, in einem duettirenden Liede zählt Babette ihm die Rechte des Gutsherrn auf, unter denen der Kammerdiener das auf die Gewogenheit der Dorfmädchen vermifst — kurz, das musikalischste Stück in der ganzen Operette ist ein Bewillkommnungschor der Landleute — à l'ordinaire:

Jubelt laut diesem Tag entgegen
Voll Heil und Segen
Wo uns ein Glücksstern
Erscheint in unserm neuen Herrn.

Aber wie leicht fertig ein französischer Komponist mit seinen Texten wird! Stellen, bei denen man nicht begreifen kann, wie sie gesungen werden können, nun die werden monoton hingesprochen und der ersten Violine, oder der Klarinette mit dem Fagotte wird eine Melodie gegeben, die freilich mehr sagt, als die des Sängers, wenn man auch nicht weifs, was sie bedeuten könnte. Ref. kann auf Korrespondentenehre versichern, dafs ihm in der ganzen Operette keine Stelle vorgekommen, die originell, die wahr, die nicht kalt zu nennen gewesen, und nur ein Akkord, der komischen Effekt hatte — nämlich der Schlufsakkord eines das Finale vorstellenden Spottliedes, der, vom ziemlich zahlreichen Chor mit schnarrender Stimme ausgehalten, das ländliche Phlegma mit Spott vermischt, recht artig malte. Ob dieses Schnarren nun vom Komponisten, oder vom Regisseur, oder Chordirektor ersonnen, weifs Ref. nicht. —

Der zweite, schon obenangedeutete Gegenstand dieses Berichts und der heutigen Vorstellung ist das Ballet: der Zögling der Natur — kurz zu sagen, der Schlufs einer Robinsonade doch ohne das in solchen Büchern interessante Ringen des verlassenen Menschen um seine Erhaltung. Die todtgeglaubte Tochter des Admirals wird vom Kapitain auf einer wüsten Insel als Wilde gefunden, erkannt, dem Admiral wiedergegeben und von diesem aus Dankbarkeit dem Kapitain verlobt. Das ist alles. Eine der interessantesten Situationen ist die, wo die unkundige Wilde eine Flasche Wein austrinkt und betrunken niedertaumelt. Der Haupteffekt aber beruht auf der letzten Dekoration, das Verdeck eines englischen Linienschiffes darstellend. Eine nicht uninteressante Rolle spielt die Gefährtin der jungen Wilden, eine Ziege. Die Musik ist, wie das Sujet.

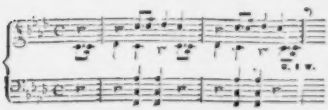
Aber das ist ja nur ein Ballet!"

Leider vergifst man in Berlin, wo dem Ballet so viele Mittel geboten werden, was ein Ballet sein könnte, und was es wirklich gewesen ist. Was enthalten unsere Ballets, als Sprünge, Verdrehungen u. Verrenkungen, hundertmal wiederholte Gruppen und Touren, an ein armseliges Geschichtchen oder Märchen geknüpft? Ahnet denn keiner unserer Balletmeister in seiner Kunst einen höhern Geist? Was war die Pantomime bei den Alten? Ja, was wurde noch vor ein Paar Jahrzehnten in einer weit kleinern Stadt, in Kopenhagen, vom Balletmeister Galeotti, einem wahren, grofsen Künstler, geleistet! Der verstand, mit Mienen und Geberden, mit Gruppen und Bewegungen seiner Tänzer zu reden, aus diesen Elementen ein neues eignes, mit keiner andern Kunst darstellbares Leben zu schaffen. Der erkannte das höhere, tragische Prinzip im Ballet und durfte es mit seinem Verein wahrer Künstler wagen, Tragödien, ja, nach Shakespeare Romeo und Julia aufzuführen. Mag es unmöglich sein, dafs irgend ein Künstler in irgend einer Kunst in diesem Gegenstande mit Shakespeare den Vergleich aushalte, mag Galeotti hier einen Schritt zu weit gegangen sein, so ist diese Kühnheit edler, als meilenweit in den ersten Stationen zurückbleiben. Und wie erhöht es im Ballet die tragische Wirkung, dafs die handelnden Personen stumm sind, stumm in der leidenschaftlichsten Bewegung, die in Worte ausströmen will und mufs und doch nicht kann! Schon das mufs eine ganz eigne elegische Empfindung erwecken; es ist schon abgesehen von der Fabel des Stückes, ein eigenes tiefes Leiden über die Handelnden ausgegossen.

Und was wurde in diesen mimischen Trauerspielen nicht geleistet! Rührender kann die

letzte Erklärung Julias, dafs der hingeopferte Romeo ihr Alles gewesen und noch sei, dafs sie ihm Treue geschworen und den Schwur jetzt mit ihrem Tode besiegeln wolle — von keinem Dichter ausgesprochen werden. Der Komponist (Schall) wiederholt hierbei dieselben Sätze, welche früher das Geständnifs und den heiligen Schwur der Liebe ausgedrückt haben und nun erst, bei der Wiederkehr dieser süfsen Weisen fühlen wir, dafs für Julien kein ander Heil ist, als der Tod; dieser selbst bringt dem Hörer Versöhnung.

Und welche Prachtscenen, heiter und ernst, verstand der Künstler seinem Stoffe abzugewinnen! Wie kleinlich erscheinen daneben unsere ewig wiederkehrenden, jedem Stücke gewaltsam eingepropften Paradeaufzüge! Der zweite Aufzug beginnt im Ballsaale der Kapulets. Vierhundert Masken tanzten und bewegten sich unten und um den ganzen Saal war eine Gallerie gezogen, mit Zuschauern (auf der Bühne) angefüllt, die mit halber Stimme zum Tanz süfse italische Lieder sangen. — Vor dem fünften Akte ehe der Vorhang aufgeht, hört man schon eine Weile das Läuten der Todtenglocken. Nun hebt die Musik des Zwischenaktes unter fortwährendem Läuten mit dieser Figur



an; der Vorhang schleicht langsam in die Höhe. Unterirdische Kirche, aus der im Hintergrunde eine hohe Treppe in die Oberwelt hinaufführt. Es ist dunkel, oben seitwärts aus einem Nebengewölbe quillt Fackelglanz und Grabgesang — Julie ist eben beigesetzt. — Der Zug, Mönche, Nonnen, Trauernde, geht unter dem Gemurmel der betenden Priester, einzelnen Ausrufen: „requiescat, ora pro nobis, und mehr — zurück. Wenn alle über die Treppe langsam hinaufgezogen sind, dann kommt noch Pater Lorenzo — die Musik ist längst verstummt — schliefst das eiserne Gitter des Grabgewölbes klirrend und geht langsam ab. — Kein Laut und kein lebendiger Athem — dann kommt Romeo, noch im Ballkleide — und dann gehts weiter.

Das ist ein Ballet.

*) Aus dem Gedächtnifs niedergeschrieben.

Berlin, den 2. September.

Das KönigstädtscheTheater wiederholte heut Cimarosa's „heimliche Ehe“. Die Rolle des Grafen war besser bedacht und Herrn Genee übertragen, aber noch immer wurden nicht weniger, wie acht Musikstücke ausgelassen. Ein von den Ansichten der Direktion überaus wohl unterrichteter Mann versicherte, es geschähe, weil das Stück sonst vier Stunden spielen würde. Aber mein Himmel, wer heifst auch Herrn Musikdirektor Henning, eine italienische Opera buffa mit Passionstempo aufführen? Dadurch kommt zwar über die Freunde der Musik eine Passion; es wäre aber besser, man brächte die rechte Passion in die Ausführung. Ja, als Herr Spitzeder (Kaufmann Roms) auf den Wunsch des Publikums sein Duett mit dem Grafen wiederholte und mit dem nun gewählten italienischen Texte ein noch belebteres Spiel und noch lebendigern Vortrag entwickelte, da wollte, wie es schien, zwar das Orchester ein feurigeres Tempo ergreifen, Herr MD. Henning aber hielt am erstern eisern fest.

Cimarosas Oper ist berühmter, sie ist auch glänzender, feiner und glatter, als Dittersdorfs Doktor und Apotheker. Aber die Gemüthlichkeit, den Humor, die Karakteristik des Deutschen suchen wir im Italiener vergebens, vergebens ein so energisch-komisches Duett, wie das des Doktors und Apothekers, eine so durchaus komische und wahre Karakteristik, wie in des Apothekers Arie, so schöne Gemüthlichkeit, so natürliche heraliche Einfalt, wie in dem Liede der beiden Apothekermädchen vom ungetreuen Ritter, einen so wahren Zank, als den der Apothekerin mit Nichte und Tochter. Und wenn gleich der Italiener sich im Ganzen leichter fortbewegt, so ist er dem Ref. doch durch die häufige Wiederholung langer Sätze und durch

viele unkräftigr, ja leere Stellen öfters langweilig geworden, als der Deutsche.

Herr Spitzeder war in diesem Stücke, wie in jedem, das wir bis jetzt von ihm gesehen, musterhaft. So müssen Recitative gesprochen werden, so natürlich, wie er es in dieser Oper that; man hätte vergessen können, dafs er sang, so verwandelte sich sein Gesang im Recitative in Sprache, und so unvermerkt, so ganz natürlich erhob er sich wieder zur festern Melodie.

Madame Spitzeder hat eine in der Höhe etwas spitze, übrigens aber höchst angenehme Stimme; sie zeigt bei der reinsten Intonation glänzende Fertigkeit und einen überaus feinen und zarten Vortrag. Hätten wir ihr als Apothekers Töchterlein mehr Regsamkeit und Leben gewünscht, so war sie in der feinern Rolle als Roms jüngste Tochter um so entschiedener an ihrem Platze, befriedigte überall und leistete an mancher Stelle sogar Köstliches. Wir hoffen sie in noch günstigern Rollen zu sehen und werden uns freuen, auf sie zurückzukommen.

Herr Genée ist noch zu genirt. Vielleicht, da er Herrn Spitzeder oft gegenüber steht, thaut seine Starrheit schnell an dessen Feuer auf. Guten Willen zeigt er unverkennbar, und gute Mittel, besonders in seiner Stimme besitzt er.

Breslau im August 1824.

Der Abgang mehrer vortrefflicher Mitglieder unsers Theaters und die allgemeine ungünstige Stimmung gegen die jetzige Direktion, hatten seit längerer Zeit den Besuch desselben immer seltener gemacht. Um die Menge zu ködern, wurden Knalleffekte aller Art versucht. Doch auch „Der rosenfarbne Geist oder die Fee aus Frankreich" wollten nicht mehr zaubern und bezaubern, und so wurde denn ein Gewaltstreich unumgänglich nothwendig. Dieser Gewaltstreich war ein äufserst kluger Streich; er bestand in nichts Geringerm, als die allgemein beliebte Sängerin, Madame Seidler aus Berlin, mit Aufopferung der letzten Kassenmittel, für mehre Gastvorstellungen zu engagiren. Und so sind wir denn so glücklich, die Gefeierte in unsern Mauern zu besitzen. Unsere Freude ist so groß, als die der Theater-Direktion. Denn wir genieſsen sämtlich, und auch die liebenswürdige Sängerin geht, wie verlautet, nicht leer aus, da ihr die Darstellungen nach Gebühr bezahlt werden. Wie glücklich ist Berlin, so ausgezeichnete Künstler zu besitzen! Wir wissen nicht, ist es die aufserordentliche Kunstfertigkeit, oder die Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit der Madame Seidler, welcher wir den Kranz reichen; doch sind wir uns bewusst, dafs uns jedenfalls ein lieblicher Zauber befangen hat. Leider werden wir die Künstlerin nur in wenig Partien bewundern können, da der Mangel eines groſsen Operpersonale uns Fesseln anlegt, und die Aufführung mancher Opern, in denen M. S. excellirt, nicht gestattet. Doch hören wir gern mehrmals wiederholt, was uns geboten werden kann, z. B. die schöne Müllerin, die Prinzessin von Navarra; die Rosine im Barbier von Sevilla u. s. w. Auch wir können in Enthusiasmus gerathen; Sie werden es daher gern glauben, wenn ich Sie versichere, dafs die holde Künstlerin bei jedem Auftreten beklatscht, dafs sie regelmäfsig hervorgerufen und ihr in beiden Zeitungen mit Trioletten und Sonetten gehuldigt wird. Leider steht die Abreise dieser vortrefflichen Sängerin bald bevor; erwarten Sie daher nicht, künftig noch etwas vom Breslauer Theater zu hören. —

Aus Leipzig. Ende August.

Am 5. dieses wurde zum Vortheil der Theater-Pensionsanstalt: Faniska, groſse Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen von Sonnleithner, Musik von Cherubini aufgeführt. Die Oper war neu, mit vielem Fleifs einstudirt und die Ausführung im Ganzen machte den Sängern und dem Orchester alle Ehre.

Das Buch hat keinen ausgezeichneten dichterischen Werth, besitzt jedoch einzelne gute Situationen; die Musik aber ist des groſsen Meisters würdig. Der erhabene, originelle Geist leuchtet überall hervor, und man könnte Cherubini mit Recht den Shakespeare der Tonkunst nennen; denn in seinen Tönen bewegt

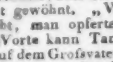
sich die Welt. Seine Faniska ist ein Werk, welches sich über das Gewöhnliche erhebt, tief durchdacht, mit Ueberlegung entworfen und ausgearbeitet ist. Alle Leidenschaften sind sorgsam vorbereitet und zart verschmolzen, kunstreiche, neue, ausdrucksvolle Harmonien, fremde überraschende Modulationen rauschen dem Ohr vorüber, und wenn man einen genialen Gedanken zu fassen glaubt, so wird er schon wieder von einem andern verdrängt; daher ist die Wirkung mehr lieblich als stark, mehr im Einzelnen als im Ganzen: man wird gewaltig ergriffen und sehnt sich, um diese Musik gehörig zu verstehn, sie öfterer zu hören.

Die schönsten Partien in dieser Oper sind die leidenschaftlichen Scenen der Faniska, die große Basarie des Zamoski, der dreistimmige Kanon, die melodramatischen Sätze mit ihren reichen Instrumentirungen und das erste Finale.

Mit frischem Leben und Kraft gab Madame Werner die Faniska, und mit dem innigsten, seelenvollsten Ausdrucke trug sie das Gebet: „Allgütiges Wesen!“ vor, welches die drei Violoncellisten äufserst diskret begleiteten.

Herrn Hüllers Fleifs und Streben, nicht stehn bleiben zu wollen, war, wie immer, auch in der Partie des Rasinski nicht zu verkennen. Das Duett im zweiten Akte trug er mit Madame Werner mit Seele und Innigkeit vor. Auch Herr Köckert (Zamoski) gab sich viel Mühe; er sang seine Partie und vorzüglich die schöne Basarie im ersten Akt bedeutsam und ausdrucksvoll. Demoiselle Hanl, ein noch junge angehende Künstlerin hatte die Moska übernommen. Sie führte diese, ihrer schwachen Brust widerstrebende Mezzo-sopran Partie mit grofser Festigkeit durch. Herr Gay (Oranski) brav im Spiel und Gesang. Wollt' es ihm doch gefallen, nicht so sehr zu dehnen und weniger monoton zu sein! Herr Vogt war Rasno. — Angstvoll mag es allerdings sein, das Liedchen auf einer Kletterstange zu singen, deshalb wollen wir über den Vortrag desselben nichts sagen. Dafs er aber durchaus keinen Begriff von seiner Rolle hatte und aus dem gutmüthigen Burschen einen Kasperle machte, wird wol keinem aufmerksamen, den seichten Witz nicht liebenden Zuschauer entgangen sein. — Das Haus war gut besetzt und man versprach sich bei der Wiederholung dieser klassischen Musik wieder eine gute Einnahme; aber das Haus war leider! leer. Am Tage der ersten Aufführung sagten die Mitglieder der Theater-Pensions-Commitee im hiesigen Tageblatte: „sie haben durch die Wahl dieser Oper zu obengenanntem Zwecke ihre hohe Achtung für den Kunstsinn des geehrten Leipziger Publikums an den Tag legen wollen.“ Von dem so oft, besonders während den Messen auf allen Gaukler-Zetteln zu lesenden, gepriesenen Geschmacke und Kunstsinn der Leipziger war bei der Wiederholung der Faniska nichts zu verspüren, obwohl man, was Geschmack haben betrifft, nichts einwenden kann. Wollte man auch annehmen, dafs sehr viele Theaterbesucher auf dem Lande wohnen und die schöne Natur dem Theater vorziehen, so müssen wir fragen: warum war denn bei dem Gastspiele der Madame Neumann und des Wolfschen Ehepaar das Haus immer voll? Man wird antworten: also haben die Leipziger doch Kunstsinn. — Wir wollen es zugeben, aber doch sagen: eigentlichen wahren Sinn für musikalische Kunstprodukte können wir im Allgemeinen nicht zugestehen. Beweise dafür fehlen nicht und können in Menge aufgestellt werden.

Am 20. sahen wir wegen fortdauernder Krankheit des Herrn Devrient vom Königl. Theater zu Berlin „die Zauberflöte.“ Ueber die Vortrefflichkeit dieser Musik ein Wort zu sprechen, wäre überflüssig. Sie ist allgemein anerkannt; Faniska aber mit Unrecht von den Repertoiren verschwunden. Den Tamino gab ein junger Mann, Herr Vetter vom Theater in Augsburg. Er ist eine angenehme Erscheinung, hat eine starke, wohlklingende Bruststimme bis



und verspricht etwas für die Zukunft. Einige meinten, er nehme die Tempi und besonders die im Recitativ zu schnell: aber wir sind zu sehr an die Schlätrigkeit gewöhnt. „Wo ist sie, die man mir geraubt, man opferte vielleicht sie schon!“ diese Worte kann Tamino doch wol nicht gähnend auf dem Grofsvaterstuhle singen? Freilich, wenn der Priester alles dehnt dann wird der Abstand sehr fuhlbar. — Herr Vetter erhielt allgemeinen Beifall. Ob er übrigens befangen oder heiser war, oder ob seine Scala nicht gleich rein ist, das wird die Folge lehren. —

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15. September — Nro. 37. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Oper Olimpia. Musik vom berühmten Ritter Spontini, von Antonio Benelli, Professor der Königlichen Singschule Sr Majestät des Königs von Preußen und pensionirtem Kammersänger Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

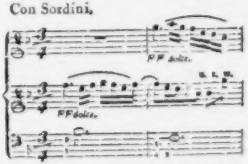
Wenn ich es unternehme, diesen gediegenen Schöpfungsgeist (in dem die Welt mit vollem Rechte den Lieblingssohn Thaliens, Euterpens und Terpsichorens verehren muß) nach Verdienst zu würdigen, so werde ich nur das Echo so vieler berühmten Schriftsteller sein, die vor mir dasselbe thaten; dennoch hingerissen von der Bewunderung, welche die Aufführung seines Prachtwerkes in mir erregte, will ich, wenn auch mit beschränkterem Talent, es versuchen, eine kunstgerechte Auseinandersetzung dieser klassischen Oper zu geben und hoffe mir den Dank ihrer Verehrer zu gewinnen, wenn ich sie auf einzelne Schönheiten aufmerksam mache.

Vorher sei es mir erlaubt, zu bemerken daß es am Sebeto war, wo sein Genius die Schwingen entfaltete, wo er mit gigantischem Schritt in dem Studium der Harmonie aufwärts stieg, so daß sein Ruhm sich nicht allein über Italien, sondern bald über ganz Europa verbreitete. An der Seine aber schrieb er nach so vielen andern Werken, welche man in jedem Lexikon der Tonkünstler finden kann, seine Meisterwerke: die Vestalin, Kortez und Olimpia; sie erfüllten alle Kenner mit enthusiastischer Bewunderung. Die beiden erstern, welche ich seit einer langen Reihe von Jahren durch eigene Darstellungen des Licinius und Kortez genau kenne, sind schon in vielen litterarischen Blättern von mir gewürdigt worden, wie es ihr unsterbliches Verdienst erfodert. Sie waren bei ihrem ersten Erscheinen (nach Piccini, Gluck, Haidn, Mozart, denen sich schon das Heiligste der Harmonie erschlossen hatte) der emporsteigenden Sonne zu vergleichen, wenn sie mit ihren glänzenden Sralen die Erde erhellt, und Spontini wurde durch seinen grandiosen Stil in ihnen, der eben so dramatisch musikalisch als lyrisch ist, ein leuchtendes Vorbild aller neueren Komponisten. Der Beweis davon ist, daß sie ihn nicht allein nachgeahmt und gleichsam aus dem reichen Strome seines Genies geschöpft haben, man findet auch geradezu Perioden über Perioden, selbst mit der Instrumentirung abgeschrieben; in der That ein wahrhaftes Vorbild. Jetzt versuchen sie, vielleicht aus Neid, vielleicht aus andern Gründen, die ich nicht kenne, ihn wie erbitterte giftige Insekten zu stechen; aber unverletzbar gegen ihren ohnmächtigen Stachel, dienen ihre fruchtlosen Angriffe nur dazu, seinen Ruhm immer mehr zu erheben. Wer unter unsern heutigen Komponisten versteht es wohl, einen musikalisch-dramatischen und lyrischen Stil zu verweben und bis ans Ende der Oper durchzuführen? Nur Spontini! Wir sehen und fühlen es ja leider täglich, daß unsre heutigen Komponisten mitten in ein ernstes Drama, Arlechinaden einmischen, daß durch die Anhäufung so vieler komischer Motive in den meisten Musikstücken der wahre Effekt und mit ihm das Interesse des Publikums fallen muß; denn ist es zu läugnen, daß sie weder auf geschichtliche Wahrheit, noch auf Prosodie des Textes wie der Musik sehen? Ich könnte ein ganzes Verzeichniß solcher Komponisten hieher setzen, z. B. — — — — aber ich

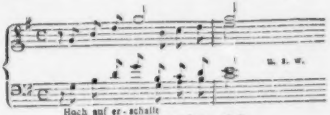
schweige und komme lieber auf das, was ich mir vornahm, auf die Bemerkungen über Olimpia.

Ueber das Buch der Olimpia (einer Tochter der Statira, Wittwe Alexanders des Grofsen) bemerke ich, dafs es eine Nachahmung der bekannten lyrischen Tragödie Voltaire's ist; hiernur soviel darüber, um verständlich zu werden. Der Ort der Begebenheit ist die Stadt Ephesus, welche am Abhange des Berges Ilyassus liegt; unweit von ihr ergiefst sich der Strom Kayster ins Meer. In dieser Stadt finden sich viel Triumphbogen, unter welchen sich der, Alexanders, den er bei seiner Vermählung mit Statira der Diana weihte, besonders auszeichnet. Noch füge ich hinzu, dafs Antigonus, König eines Theils von Asien, der Verräther war, durch welchen Alexander fiel; Kassander aber, Sohn des Antipater, König von Macedonien u. s. w.

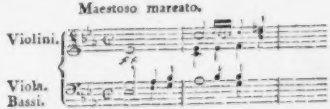
Die Ouvertüre, das grofse Vorspiel dieses tragischen Werkes D-dur, beginnt grofsartig Allegro marcato mit einer kriegerischen Melodie; nach einigen Akkorden, welche das erste Motiv wiederholen, D-dur $\frac{4}{4}$, A-dur $\frac{2}{4}$, E-moll $\frac{4}{4}$ H-dur $\frac{4}{4}$, G-dur $\frac{4}{4}$, D-dur $\frac{4}{4}$ u. s. w. geht es in ein Andante religioso über, eine ergreifende Melodie, mit welcher der Komponist den grofsen Chor der 7ten Scene schliefst, hier das Beispiel:



Hierauf beginnt, mit einem allmähligen Crescendo das Allegro von Neuem, in welchem die Hörner einige Takte Unisono haben, dann folgt der Grundbafs in D-dur mit einem Motiv, das die erste Violine den Hörnern nachahmt, geht wieder zu dem ersten Allegro marcato mit den grofsen Akkorden zurück u. s. w. und so bildet sich denn aus vier Hauptmotiven diese ganze grofse Sinfonie, ein Meisterstück der Oper. Ihr schliefst sich sogleich die Introduktion mit einem Chor von Volk und Kriegern an, in welchem die Musik pomphaft die Gröfse und Freude eines solchen Festes ausdrückt, z. B.



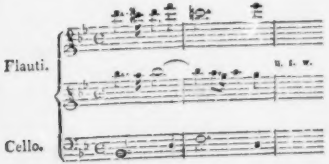
Von dieser Freude leitet sie mit einem Maestoso marcato zu dem Recitativ des Oberpriesters ein:



Es folgt ein Marsch in B-dur, der die Ankunft Kassanders, des Antigonus und ihrer Begleiter ankündigt; in demselben Rythmus singen die beiden Erstern ein Duett, in der Mitte kommt ein Andante mit Chören begleitet, ein Gebet zur Gottheit, unter diesem schwören sich die Krieger Kassanders und Antigonus, Einigkeit und vollkommne Freundschaft. Dies ist eine der origenellsten Musikstücke und von grofser Wirkung. Man mufs überhaupt, wenn man diese Musik gehört hat, die Partitur studiren, um sich einen Begriff von ihrer Erhabenheit zu machen, ein richtiges Urtheil über Spontinis grofses Genie zu fällen und nicht so in das Blaue zu reden, wie es wol einige thun, die sich gern das Ansehn geben mögten Pytagoraste zu sein. Ich gebe ihnen die Versicherung, dafs sie in der Musik vielleicht nicht einmal eine gute mathematische Definition nur eines diatonischen Klanggeschlechts zu machen im Stande sind.

Die Arie Kassanders mit den Worten: „O souveuir epouvantable" ist von grofser Wirkung, indem der Komponist immer mehr den Effekt im Ausdruck und in der Deklamation und die Erhabenheit seines grandiosen Styls steigert. Vor allem malt er in der Musik das Fest Alexanders, bei welchem Verrath ihm

Gift bereitete; in demselben Augenblicke wo die Blasinstrumente eine festliche und kriegerische Musik durchführen, bezeichnen die Violinen und Violen durch chromatische Gänge den Verrath, der dem grofsen Alexander das Gift reichte, dessen Opfer er wurde. Nun folgt die Arie der Olimpia mit den Worten: „Prés d'un amant si tendre" wo die Musik den Karakter der Unschuld und Einfachheit trägt, und in einem melodiösen Duett schliefsend die Gesinnungen zweier zärtlich Liebenden ausspricht. Hierauf ist der sehr beachtenswerthe religiöse Marsch mit dreifachen Chor eine wahrhaft ausgezeichnete Arbeit. Um seine Vortrefflichkeit mufs man dieses variirte Thema betrachten: Andante religioso,



ich wiederhole, man mufs es hören, um den süfsen Eindruck, welchen eine so rührende Melodie auf das Herz des Hörers macht, zu empfinden. Ich würde zu weitläuftig werden, wollte ich eine ausführlichere Beschreibung davon machen, darum beschränke ich mich nur, oberflächlich das Interressante des Buches und der Musik zu berühren. In der Mitte dieses grofsen Stückes kommt, wie ich schon vorher sagte, das Andante aus der Sinfonie Des-dur, mit welchem der vortreffliche Komponist drei verschiedene Gemüthsbewegungen ausdrückt. Das Religiöse im Chor der Priester und Priesterinnen, die Zärtlichkeit der Vermählten, und endlich, Zorn und Rache welche Antigonus in seiner Brust gegen die beiden Liebenden setzt; zu gleicher Zeit spricht sein Chor den Racheschwur gegen Kassander aus. Dieser Moment ist von bewundernswürdiger Wirkung. Nach dem Fest mit Tänzen, deren Musik sehr originell, von dem Genie des berühmten Komponisten in eben dem klassischen Stil gehalten ist, nähert sich die nicht gekannte verschleierte Statira, mit einem Andante sostenuto, das ihren Gram bezeichnet. Die Ueberraschung, der Schreck, das Entsetzen mit welchem sie in Kassander den vermeinten Mörder sieht, alles dies kann nur Spontini mit so ergreifender Wahrheit ausführen; der Ausruf: „Kassander"! schlagend vom Orchester begleitet, Akkord E- ♮, der Chor unter Furcht und Erstaunen „quel cri d'horreur et quels accens," Statira wiederholt es: Kassander Dis-♮ Götter. Dis-♮ Götter! Dis-♮ u. s. w. mufs ergreifen, und ich rufe mit dem berühmten Scarlatti: das ist die wahre Musik! Sie erweckt und macht nicht schläfrig! Welchen wunderbar theatralischen, nicht zu beschreibenden Effect, bringt der letzte grofse Chor hervor; Schmerz, Furcht, Wuth, alles ist für den hörbar, der nicht ein fühlloses Herz und halberstarrte Ohren mitbringt, um sich nicht von dieser grofsen und klassischen Arbeit zum bewunderndem Beifall hinreifsen zu lassen. Ich komme zum zweitem Aufzuge.

(Schluſs folgt.)

II.

Recensionen.

(Verspätet.)

Douze Etudes pour le Violon seul, composées et dediées à Mr. Louis Spohr Maitre de Chapelle d. L. A. O. l'Electeur de Hefse par H. A. Praeger. Oeuv. 44. Liv. I. et II. Leipzig chez Probst. Pr. jeder Lieferung 20 Gr.

Diese bei Probst in Leipzig erschienenen Etuden sind des ausgezeichneten Mannes würdig, dem sie zugeeignet sind. Man erkennt leicht überall den geübten Violinspieler; aber man würde dem Werke unrecht thun, wenn man darin nur geschickt zusammengesetzte Passagen zu finden glaubte. Der Verfasser hat Höheres geliefert, indem er mehrentheils wohlgesetzte, in sich abgeschlossene, den zu Gebot stehenden Ausführungs-Mitteln angemessene Musikstücke geschaffen hat. Für Anfänger ist dies Werk nicht geschrieben und erfodert einen geübten Spieler,

so wie es dahingegen für einen starken Violin-Spieler leichte Arbeit ist. Die Doppelgriffe sind überall gut; ganz vorzüglich schön aber in der 12ten Etude gearbeitet; die überhaupt in harmonischer Hinsicht ein Meisterstück zu sein scheint, ich bemerke nur, dafs wenige Violin-Spieler den übermäfsigen Griff von a bis ins zweigestrichene c im 8ten Tact des Moderato dieser Etude leicht zu machen im Stande sein dürften.

Die erste Etude ist zur Uebung in langen Bogenstrichen bestimmt und da die Fingersetzungen schwierig sind, so ist der Zweck einer Etude vollkommen erreicht. Die 2te Etude übt im raschen Saiten-Wechsel. Die 3te Etude die, was selten im Werke ist (?), melodisch anfängt, wechselt im Binden und Abstofsen der Noten. Die 4te hat eine ausgezeichnete Passage am Ende, wo Triolen und Sechzehntheile zugleich gehen. Die 5te Etude hat die Uebung im Abstofsen der Noten zum Zwecke; die 6te übt in der Ausführung des Pizzicato mit rascher Abwechslung. Die 7te Etude ist den Doppelgriffen gewidmet und die schwierige achte Etude im Neun-Achteltakte zeichnet sich durch angemessene Sprünge im raschen Tempo aus; das Presto am Schlufs dieser Etude ist hübsch gearbeitet, und lehrt schnelle Finger-Umsetzungen. Die 9te Etude ist nicht ausgezeichnet, wohingegen die 10te alla polacca originell gearbeitet ist und zu den besten gehört. Die 11te Etude ist die schwächste des Werkes. Ueber den Werth der 12ten Etude habe ich mich bereits ausgedrückt.

Titus.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 5. September.

Heute sahen wir im Opernhause Belmonte und Konstanze von Mozart. Um die Aufführung der mozartschen Opern ist es hier nicht so gut bestellt, als man von Berlin erwarten sollte; es fehlt oft am rechten Eifer, oft sogar an den Mitteln. So waren z. B. in der Aufführung des Belmonte die Chöre so schwach besetzt — und dabei noch so unkräftig gesungen, dafs man hätte zweifeln sollen, vor derselben Bühne zu sitzen, auf der Gluck'sche und Spontinische Opern mit soviel Glanz aufgeführt werden. Haben etwa die Choristen in den letzten Monaten zuviel zu thun gehabt? — Dann fehlt uns aber für Belmonte ein Osmin und das ist schlimmer. Herr Wauer leistet, was in seinen Kräften steht und verdient, da er nun einmal Osmin sein soll, für seine Anstrengungen alles Lob. Aber seine Stimme reicht nicht aus und es ist nicht seine Schuld, wenn die tiefen Töne, auf deren volle Kraft Mozart gebaut hat, schattengleich verschwinden. Ein noch bedenklicheres Hindernifs ist der gedrückte und naselnde Klang seiner Stimme, die sich, wie es scheint, nie zu dem Ausdrucke eines wahrhaft kräftigen, frei entwickelten Karakters erheben kann. Ein Kleinbürger oder dergleichen, in gedrücktem Verhältnisse, in geringem Treiben befangen, von niedrigen Sorgen gezwickt — ein Justitiar in Paesiello's schöner Mullerin, ein Verwalter, voller Sorgen ob der bevorstehenden Bewillkommnung des neuen Gutsherrn in der letzterwähnten Operette von Boieldieu — solchen Rollen kann man gar keine bessere Besetzung wünschen, als durch Herrn Wauer; da ist Stimme, Vortrag, Spiel — alles ist höchst ergötzlich, bisweilen meisterhaft zu nennen. Aber der Himmel scheuke unserer Bühne einen andern Osmin.

Als Konstanze trat zum erstenmale Fräulein Veltheim aus Dresden auf. Sie zeigte eine sehr angenehme Stimme von bedeutendem Umfange, eine gute Gesangmethode, sehr lobenswerthe Bravour (obwohl nicht alle Passagen deutlich genug auseinander gesetzt waren) und glänzte mit einem vortrefflichen Triller. Zu mehrem gab die Rolle ihr wol keine Veranlassung.

Berlin, den 7. September.

Wenn wir uns neulich begnügen konnten, von der Kunstfertigkeit des Fräuleins Veltheim zu berichten, so gilt es heute die Frage, was sie als Künstlerin in der Rolle der Donna Anna in Don Juan vermocht hat. Anna ist der höchste Karakter, den Mozart geschaffen, eines

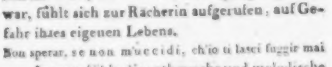
der edelsten weiblichen Gebilde, welche die Literatur der Tonkunst aufzuweisen hat. Nur die vollendete Künstlerin darf es wagen, in dieser Rolle aufzutreten, ohne gegen Mozarts heiligen Genius zu sündigen. Für diese Rolle genügt nicht Stimme, nicht Fertigkeit, selbst nicht jener allgemein anmuthige Vortrag, der sein Ziel im Vermeiden alles Schroffen und Widrigen, in einer reizenden Bewegung, in einer leichten Anregung der Empfindung sucht; es ist auch mit leidenschaftlichen Accenten an der und jener Stelle wenig gethan. Der ganze Karakter muss lebendig erschaut, vollkommen angeeignet und in der herrlichen Einheit dargestellt werden, in der ihn Mozart erschaffen hat; diese bei jeder Rolle gerechte Foderung ist bei dieser unerlässlich. Nur in ihrer Erfüllung erhält jeder Moment seine wahre Bedeutung und volle Geltung.

Ueber Don Juan zu schreiben, ist in der That nicht sehr lockend, da die höchste Auffassung dieser Oper schon von Hoffmann in seinen Fantasiestücken niedergelegt ist. Hoffmann hat durch seine vortreffliche Darstellung Mozarts Meisterwerken die schönste Huldigung erwiesen u. den Sängern, die im Don Juan eine Rolle auszuführen haben, das herrlichste Vorbild für ihre Leistungen aufgestellt. Um so tadelnswerther ist der Sänger, der dennoch aus einer Rolle im Don Juan nichts, als eine trockne Deklamations- und Solfeggienübung zu machen weiss; um so weniger zu billigen, wenn sogar Hauptrollen, z. B. eben die der Anna, Künstlerinnen überlassen werden, die ihnen nicht gewachsen sind. Dieses Urtheil müssen wir nach strenger Gerechtigkeit über die heutige Darstellung der Donna Anna durch Fräulein Veltheim aussprechen. Was liegt in der Rolle, wie reich und wahr ist der Karakter von Mozart ausgebildet und wie ungenügend hat Fräulein Veltheim ihre Aufgabe gelöst?

Vom ersten Auftritt an sehen wir Donna Anna in tragischer Bewegung. Don Juan hat den frevelnden Angriff gewagt; ein schwächerer Karakter würde in seiner Flucht Rettung und Befriedigung gefunden haben; Annas edlerer Sinn erträgt nicht die Beleidigung; die in ihrer Person dem hohen, allgemeinen Rechte auf Freiheit und persönliche Unverletzbarkeit widerfahren ist — sie, die von der Beleidigung angetastet war, fühlt sich zur Rächerin aufgerufen, auf Gefahr ihres eigenen Lebens.

Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai

Ja man fühle die rythmische und melodische Steigerung des Gesanges bei diesen Worten:

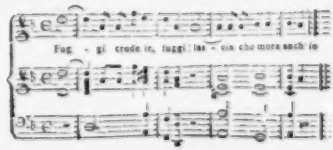


bis im letzten Takte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeschleudert wird — man höre den Sturm des Orchesters — man erwäge die Worte:

Come furia disperata ti saprò perseguitar:

diese Worte im Munde der Anna, wie wir sie später kennen lernen: und es ist nicht mehr zu verkennen, dass ein furchtbareres Geheimniss Anna aus dem sichern Schlosse, Don Juan nachreifst. Don Juans zerstörende Wuth hat ihren letzten Sieg errungen. Das Unglück kettet sich an die Schmach — Annas Vater fällt — sie hat den Zweikampf und seinen Tod herbeigezogen. Fortan ist für sie keine Ruhe und Rettung; ihr Geschäft ist die Rache, ihre Hoffnung ist der Tod. Diese Stellung giebt ihr die hohe tragische Weihe, hebt sie so weit über ihre Umgebungen, über den guten, schwächlichen Ottavio, der bald rächen, bald heirathen möchte und nichts vollbringt, dass der nicht einmal sie begreift.

Daher, als der Schreck sie neben der Leiche des Vaters bewusstlos niedergeworfen, ist fast der erste Gedanke, der in ihr wieder erwacht, der neben den tiefsten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe es noch Worte sind, ahnet man schon in dem fur bloße Klage viel zu gewaltigem Ausbruche des Allegro



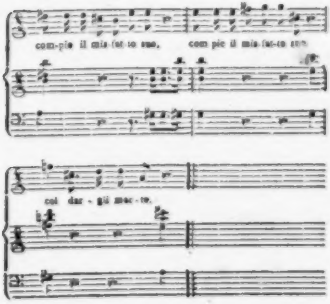
indem sich aus Anna's Gemüth eine Kraft ent-

faltet, die selbst aus der leidenschaftlich stürmenden Introduktion nicht zu ahnen war.

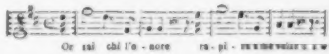
Diese Kraft und das Beruhen in dem einem Zweck der Rache wird bewährt durch die ruhigere Haltung, die Anna nach solchem Schlage zu erringen vermag, wenn wir sie im Quartett wieder sehen — gleichviel übrigens, ob der Dichter des Don Juan diese ruhige und beruhigende Scene absichtlich herbeigeführt hat, oder nicht. Don Juan stand ihr hier unerkannt als gleichgültiger Fremder gegenüber. Seine letzten leidenschaftlichen Worte zu Elviren verrathen in ihm jenen Ruchlosen, schleudern Anna in den Strom der verzweiflungsvollen Unruhe zurück, vernichten ihre Fassung — unfähig sich und die Verhältnisse zu erkennen, ruft sie in dem heftigsten Ausdrucke der Angst nach Hülfe, nach Schutz (Recitativ und Arie der Anna.)

Per pietà soccorete mi!

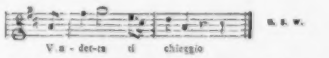
Nicht länger vermag sie zu schweigen; was bis dahin verborgen blieb, wird nun offenbar und nun ist ihr Geist jeder lastenden Fessel frei, erhebt sich nun über Unglück und Schmach — der Zweikampf, der Tod des Vaters wird nun nicht beklagt. — Die Glut der Leidenschaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von A-moll nach G-dur, nach E-moll, nach H-moll nach E-dur) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung



der erste Ruf der Rache. Sie nun durchströmt die folgende Arie in einem unversiegenden Feuer-Gusse, von ihr erfüllt t[illegible] Anna aus den Schranken ihres Geschlechtes, steht als gerüstete Heldin da; jede Bewegung ist groß und voll sieggewisser Kraft, jeder Ton in dem ersten Satze der Arie



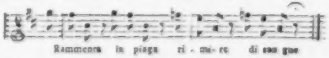
ist ein herrschender Ruf; die rollenden Bässe schlagen an, wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erschütternd, sondern seine Unerschütterlichkeit bewährend; wie ein Blitzstral schlägt der Racheruf



die Seele und zwingt das aufgeregte Orchester nachzuhallen, selbst der Schmerz der Rückerinnerung

Rammenta la piaga del misero seno
Rimira di sangue coperto il terreno —

wird zur treibendern, drängendern Mahnung, steigert sich bei der Wiederholung



bis zum erstickenden Zorne, bis in der letzten Steigerung Vendetta

die Welt durchziehen möchte und in die Waffen, in die Waffen rufen gegen Don Juan — und doch ein leiser Nachklang des tiefsten Wehe nicht unterdrückt wird, —

Der Ruf der Rache ist erhört und Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe gekannt, mußte der Gedanke der Rache geboren werden, um geheiligt zu sein. Sie nicht soll das Werkzeug der Vollstreckung sein, ihr Verlobter ist zu schwach; mächtigere Wesen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muſs sie vergehen. Das letzte Geschäft ihres Lebens ist vollbracht, ihr Geschick ist nicht wieder herzustellen. Wenn sie wieder erscheint (im Sextett) wird sie schon bei ihrem Eintritte als das Opfer verkündet, als die unrettbar hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugsamer Gewiſsheit in dem leisen Paukendonner, der in dem Es-dur-Satze bei der unerwarteten Wendung nach D-dur auf A ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte trösten — da wendet sich der Gang aus dem hellern Dur nach Moll — der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte dem bald ganz Verlassenen noch ein tröstendes Lächeln schenken — daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach B-dur; aber nur einen Augenblick ist sie dieses Liebesopfers fähig:

sol la morte il mio pianto può finir.

Nie ist das Vergehen im Schmerz und die zuverlässige Ahnung der nahen Auflösung so gesungen worden, wie hier von Mozart. — Die nun folgende Scene der Anna ist der Rückblick der Scheidenden auf das blühende Leben — es ist der Sinn von Gothes unsterblichem

So laſst mich scheinen, bis ich werde —

Dieses sind die Grundzüge des erhabensten, reinsten, edelsten Karakters, den Mozart geschaffen. Aus ihnen muſs Gesang und Spiel bis in die kleinsten Motive hervorgehen; sie müssen der Schauspielerin vor Augen stehen, wenn sie nicht jeden Augenblick Gefahr laufen will, die schöne naturgemäſse Entfaltung des Karakters zu zerrütten. Das reine, zart und tief fühlende — noch nicht zum Selbstbewuſstsein erwachte Herz, der edle hohe Geist der Donna Anna muſs in der Schauspielerin erwacht sein, dann ist sie erst Anna — vor dem Beginn des Drama. Nun muſs sie den fürchterlichen Schlag auffassen, der die Introduktion herbeiführt. Das Herz ist erwacht, In jenem zertrümmerten Heros, in jenem gefallnen Sohne des Lichts hat 'es den Gegenstand seines Lebens erblickt und von ihm den Todeskeim empfangen. So muſs Anna auftreten, ihr selbst unklar, was sie dem Juan nachreiſst, ob Liebe oder Haſs, Gesang und Spiel müssen leidenschaftlich hervorbrechen, immer gewaltiger andringen und immer zurückwankend die verlorne Ruhe, die Fassungslosigkeit Annens erkennen lassen. Was hier in der Besinnung raubenden Gährung aller Leidenschaften, was im Duett im halben Wahnsinn hervorbrechen will, die Weihe zur Rache muſs in der Scene der Anna nach dem Quartett ausgebildet, reif, in vollem Lichte hervorzutreten. Hier endlich ist der Punkt, wo — nicht das Zucken der Leidenschaft, nicht der unstät, fieberisch pochende Puls, fast wahnsinnige Ueberspannung durch Angst, Ohnmacht Wehklage durchdringen, sondern wo die volle, gediegene, gerüstete Kraft der Heldin in jedem Tone, in jedem Blicke ausströmen, die ganze Haltung derselben, jede Bewegung mit höherm Leben beseelen muſs. Die Schauspielerin, die bis dahin nicht ihre höchste Kraft gespart hat, die es nicht versteht, alles Vermögen, dessen sie mächtig ist, in dieser Scene zusammenzudrängen, alle Gluten, die sich in ihr entzündet haben, zu Einem Blitzstrahl zu verdichten, ist nicht fähig und nicht würdig der Rolle. Die Künstlerin aber, welche es vermag, Mozarts heilige Schöpfung zu fassen und in sich lebendig werden zu lassen, wird keine ergiebigere, dankbarere Rolle finden können. Jede Kraft wird Gelegenheit finden, hervorzutreten, jede an dem Orte, wo sie allein genügt, sie allein volle Geltung hat. Nichts wird sie herbeiziehen, nichts voreilig auswerfen müssen. Die ruhige Sprache eines sanften Gemüths die Hoheit, welche überall herrschen muſs, das Gebet eines reinen, kindlich gläubigen, der Erde enthobenen Wesens, der Schwanengesang einer Thekla, der Ausdruck einer nur nach dem Tode sich sehnenden Trauer, des Schrecks, der Verzweiflung, des erstickenden Zornes, des vernichtenden Schmerzes — alles, alles ist in dieser Rolle wahr und naturgemäſs, alles folgt in der günstigsten und natürlich nothwendigen Ordnung. —

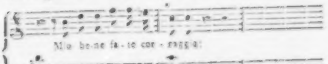
Von alle dem hat Fräulein Veltheim soviel, wie nichts gezeigt. Sie stand in der Introduktion neben Don Juan, den Arm zierlich und zart auf seine Schultern gelehnt, die volle Front dem Publikum zugewendet, als sollte eben in einer Anglaise herunter chassirt werden; auch

ihr Gesang sprach nichts gröfseres und heftigeres aus, als etwa ein Mifsverständnifs beim vorigen Tanze. Nach dem Duett ging sie frei und heiter Arm in Arm mit ihrem Ottavio ab. Und nun der Gesang in diesem Duett! Welch ein Dämon zwingt denn alle Sänger und Gesangmeister, eben die sprechendsten Stellen in den Recitativen durch jene unglücklichen sogenannten Hülfstöne zu verderben!

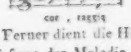
Bisweilen dienen diese Hülfstöne *), Härten der Melodie, die keine Bedeutung und ihren Ursprung blos in einer Achtlosigkeit beim Niederschreiben der Komposition haben, auszugleichen. Z. B. in der Rachescene der Anna, als sie die ersten Worte

Don Ottavio, son morta! — Soccorete mi!

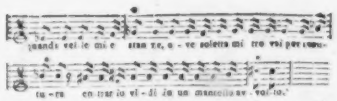
ausgerufen und Ottavio, sie nicht begreifend, gar nicht ahnend, was sie so erschüttern kann, nur einen neuen Ausbruch ihres Schmerzes zu sehen glaubt, sie beruhigen will:



hat der härtere (mit einem * bezeichnete) Ton in der ruhigern Sprache des hier noch wenig bewegten Ottavio keine Bedeutung und fällt eben in der ruhigen Bewegung der Melodie als unwahr auf. Mit Recht wird man daher so:



schliefsen. Ferner dient die Hülfsnote bisweilen als Schärfung der Melodie, da wo sie dem Komponisten nicht wichtig genug war zu eigner Anzeichnung, oder wo er ihre Nothwendigkeit übersehen hat. So scheint es zweckmäfsig, dafs man in demselben Recitative im Beginn der Erzählung — wenn man nicht noch wichtigere Veränderungen vornehmen will — wenigstens die mit * bezeichneten Töne



mittels sogenannter Hülfsnoten zu as, ces, dis erhoht. (Schlufs folgt.)

*) Wenn von zwei Silben, die der Komponist auf demselben Tone deklamirt hat, die erste um einen oder einen halben Ton höher gesungen wird, so dafs sie einen Vorhalt zu dem nachfolgenden Tone bildet, so nennt man den solchergestalt veränderten Ton eine Hülfsnote.

Aus Leipzig. Ende August.

(Schlufs.)

Demoiselle Hanf war Pamina. Das Duett „bei Männern welche Liebe fühlen," verzierte sie ein wenig zu viel. Zu solchen Verzierungen gehört eine feste Sängerin und solche Partieen übersteigen bis jetzt noch die Kräfte dieser jungen Gesangknospe. Wir wollen indefs nicht ihr, sondern der Gesanglehrerin am hiesigen Theater die Schuld beimessen. — Die Königin der Nacht hatte Madame Werner übernommen. Sie sang beide Bravour-Arien mit Kraft und Rundung so wie sie Mozart geschrieben hat, und erndtete allgemeinen Beifall ein. Früher gab Mad. Werner die Pamina und Mad. Sessi Neumann die Königin der Nacht. Herr Köckert, der früher als Saratro die Arie „In diesen heiligen Hallen etc." zur Ungebühr verzierte, sang diesmal seine Partie ganz vorzüglich und brachte in der Arie nicht eine Manier an. Seine kräftige schöne Stimme sprach zum Herzen und er erhielt nicht allein den rauschendsten Beifall, sondern auch eine Aufforderung zum Da Capo. Er sang noch einen dritten Vers, wieder einfach, und der Beifall war derselbe. Nun wird der brave junge Mann wol zur Ueberzeugung gekommen sein, dafs ein einfacher kräftiger Gesang, besonders im Basse, mehr wirkt, als fade und immer wiederkehrende Schnörkeleien. Die drei Damen Demois. Böhler, Demois. Vogt und Madam Köckert, früher Demois. Mollard, können schwerlich bei irgend einer Bühne besser aufgestellt werden; aber die Knaben gehen rückwärts. — Das Orchester exekutirte vortrefflich.

Ueber das Auftreten der Madam Grünbaum K. K. Hofsängerin von Wien nächstens.

K. E. Ebers.

Hierbei der literarisch-artistisch-musikalische Anzeiger No. 6.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22. September — Nro. 38. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

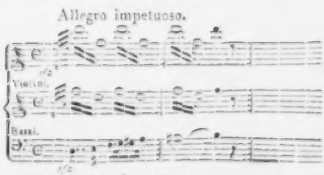
Bemerkungen über die Oper Olimpia, Musik vom berühmten Ritter Spontini, von Antonio Benelli, Professor der Königlichen Singschule Sr. Majestät des Königs von Preufsen und pensionirtem Kammersänger Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

(Schlufs.)

Die Scene stellt den Theil des heiligen Haines vor, wo die Alten der rächenden Diana einen Tempel errichtet hatten. Ein Theil dieses Gebäudes ist rings von hohem Gebüsch umgeben sichtbar; dieser Ort war bestimmt, die gegen Diana begangenen Verbrechen abzubüfsen. Gegenüber sieht man die Statue der Diana, die mit eignen Händen Niobe in ihren Kindern straft; weiterhin die Statue des Apollo, ihres Bruders, der seine Pfeile auf die unglückliche Familie schleudert; in der Ferne ist die Bestrafung der Titanen und die des Alpheus, wo die liebende Arethusa von den Göttern in eine Quelle verwandelt wird.

Ein Sühnopfer für Diana beginnt: die Priesterinnen, vor dem Altar hingeworfen, bringen Blumen, Früchte, Weihrauch und rings herum brennen Fackeln; die Priester des anstofsenden Tempels vereinigen ihren Gesang mit dem der Priesterinnen, aus diesem Grunde beginnt der treffliche Komponist mit einem Gebet Andante religioso F-dur $\frac{4}{4}$ Takt. Beim Eintreten des Chors der Priester fängt der Gesang in F-moll mit einem originellen effektreichen Akkompagnement an; noch mehr steigert sich die melodische Wirkung, wenn die Priesterinnen eintreten, welche in Dur singen. Das ist wahre Theaterkenntnifs, und man mufs von dieser Melodie und Harmonie ergriffen werden! Das sind Chöre! Nicht wie einige sie schreiben, welche die Stimmen unisono gehen lassen, indem sie das Solo der Oberstimme nur begleiten, wie ein Akkompagnement des Basses. O miseria humana! Es sei mir erlaubt, die Worte des berühmten Bolognesers Manfredini aus seinen Regole harmoniche anzuführen: Ihr neuern Herrn Komponisten: weniger Noten, weniger Gurgeleien, (Gorgheggi) mehr Klarheit und Wahrheit, um auf das Gemüth zu wirken!" —

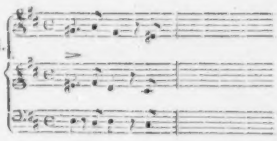
Doch ein bewundernswerthes und klassisches Stück ist die Scene der Statira, wo sich in jeder Periode die Trostlosigkeit und der Schmerz der unglücklichen Wittwe Alexanders zeigt! Sie beginnt mit den Worten: „O deplorable mère! O Dieux quel est mon sort!" Schon das Ritornell in F-moll bezeichnet ihre traurige Lage: klagende Blasinstrumente steigern in den einzelnen Sätzen, wie es die ergreifende Wahrheit des Moments erfodert, Schmerz, Trostlosigkeit und Verzweiflung. Dann die Arie in D-dur, so trefflich, so originell, beginnt mit den Worten: „implacables tyrans, ennemis de mon sang." Die Musik drückt es so aus:



Dies Beispiel wird die Wahrheit meiner Worte bezeugen. Es ist wahrlich nicht hinlänglich,

meine Herren, flüchtig diese Musik zu hören, man mufs ihr wiederholt mit ganzer Aufmerksamkeit folgen, wie ich, um zur Wahrheit zu gelangen. Mir scheint nach alle dem, man kann Spontini mit vollem Rechte den Raphael der Musik nennen! —

Wer konnte besser als Spontini den Augenblick malen, wo Statira ihre Tochter Olimpia unter den Namen Amenais sieht und nicht erkennt, wie die Züge, der Ton ihrer Stimme, ihre ganze Aufmerksamkeit fesseln! Die Unschuld der Tochter, der Schmerz der Mutter, die Freude im Wiedererkennen, steigert sich von Periode zu Periode, bis zum Duett: n'auriez vous d'une mère" in welchen sich die Empfindungen der Mutter und Tochter so herrlich darstellen: dann das Terzett zwischen Olimpia, Statira und Kassander, würdige Arbeit eines so grofsen Genies! Der Zorn der Statira gegen Kassander, den sie für den Mörder Alexanders hält, Kassanders Schmerz aber, der Verdacht, das Erstaunen Olimpias, da sie von der Mutter hört, dafs es der Mörder sei, und zugleich der Kontrast der Liebe, alles dies bildet eine höchst interessante Scene, mit origineller, ausdrucksvoller Musik, mit wirkungsreichem Orchester, mit einer für jede Phrase ausgesuchten Harmonie, mit einer dem Gefühl der Zartlichkeit entsprechenden Melodie; so mufs sie bei dem Zuhörer das lebhafteste rührendste Interesse erregen. Hierauf hat der Komponist ein wunderschönes klassisches Terzett in B-dur geschrieben, wo Kassander mit den Worten beginnt: „chere et tendre Olimpie." Von fern hört man, einen sich allmählich nähernden Chor, was die Musik in gleicher Art crescendo ausdrückt; es ist das Gefolge des Verräthers Antigonus, dessen Ankunft nichts anders bezweckt, als vorgeblich die Königin zu retten, Olimpia aber aus den Händen Kassanders zu reifsen, welches eine interessante Scene, ein erhabenes Gemälde giebt, worauf das den zweiten Act beschliefsende Duett in D-dur folgt; doch übergehen wir nicht die charakteristische Arie des Antigonus, ein vortreffliches Stück! Die Kontraste, welche sich in der letzten Scene darstellen, der Zorn der Statira gegen Kassander, die Weigerung Olimpias bei den Bewerbungen des Antigonus, weil sie mit Kassander bereits feierlich verbunden ist, Kassander, trotzend den Drohungen des Tirannen, der Lärm des Heeres, der imponirende Gesang der Priester und Priesterinnen, alles dies wird von Spontini unübertrefflich durch die Musik ausgedrückt, indem er dem Orchester ein Crescendo giebt.



In diesem Motive steigt er durch verdoppelte Noten zum Forte: mit solcher Wirkung, Originalität und Wahrheit, dafs man zuletzt durch diese elektrisirende Melodie einen Schauder in den Adern fühlt, man wird hingerissen und mufs rufen: „Es lebe der göttliche Spontini!" Ich schliefse den zweiten Akt mit den Worten, welche J. J. Rousseau zu Gluck sagte: „Es giebt nichts, was sich dem Göttlichen nähert, gäbe es etwas, so wäre es Alceste." Ich würde sagen: Olimpia! — Nun zum dritten Akt.

Die Scene stellt den Vorhof eines Tempels dar, eine grofse Thüre im Hintergrunde rechts, welche zu den Wohnungen der Priesterinnen führt, eine ähnliche links geht auf den Platz von Ephesus. Dieser Vorhof ist mit Säulengängen geziert, im Hintergrunde unter Zipressen ein Altar mit der kolossalen Statue Dianens. Der Komponist fängt den dritten Akt mit einem Ritornell, Allegro agitato, an, welches die Unruhe Olimpias über ihr Schicksal ausdrückt. Der Oberpriester sagt ihr in wenigen Worten, dafs Kassander frei ist, was in ihr die lebhafteste Freude und den Schmerz, von ihm getrennt zu sein, hervorbringt; hierauf beginnt ihre Arie mit einem ausdrucksvollen Motiv, worin der Rythmus mit ihrer Unruhe steigt. „O sainte foi de la Nature," jedes Wort ist durch die Musik mit richtigen und originellen Uebergängen ausgedrückt und, auf das Gemüth wirkend, sind sie

nicht nach Art derer, die gegen alle Regel schreiben. Welche süfse Ueberraschung ist es für Olimpia, ihren geliebten Kassander mit dem Schwerdt in der Hand zu sehen, bereit, den Kampf gegen den treulosen Antigonus zu unternehmen. Welcher empfindungsreiche Kontrast entsteht unter den beiden liebenden Gatten! Olimpia weigert sich, ihm zu folgen, um dem Befehle der Mutter zu gehorchen, Kassander dringt in sie und erinnert sie an den Schwur am heiligen Altar geleistet; „ich bin dein Gatte!“ ruft er ihr zu! Olimpia verharrt bei der Weigerung, mit ihm zu gehen und ruft aus: „Grofse Göttin ich umfasse deinen Altar!“ In einem sehr schönen Duett, Allegro agitato A-moll drückt Kassander Vorwürfe gegen Olimpia aus, Olimpia schwankt, besteht aber auf ihrem Entschlufse, dem nicht zu folgen, den sie für ihres Vaters Mörder hält. Das Ganze bildet ein reizendes effektvolles Tongemälde; der gelehrte Komponist geht zuweilen in Dur über, kehrt zum Minore beim Ausdrucke des Schmerzes zurück und endet so dieses klassische Stück. Beim Signal des Kampfes zwischen Kassander und Antigonus entsteht Verwirrung unter den Priestern im Tempel; Antigonus tritt verwundet herein, um sich als den Mörder Alexanders zu bekennen und die Unschuld Kassanders zu entdecken, was der Komponist durch die Musik steigernd ausdrückt, bald mit Fortissimo, bald mit langsamern, bald mit schnellerm Tempo, und mit Modulationen im klassischen, originellen und erhabenen Stil! Mit welcher Wahrheit ist nicht der Zorn, die Wuth und die Verzweiflung des sterbenden Antigonus ausgedrückt, so dafs jeder Zuhörer von dieser wahrhaften und natürlichen Schilderung ergriffen werden mufs. Der folgende Marsch, ein klassisches originelles Stück von der gröfsten Wirkung in D-dur ist der Triumphzug Statira's, Kassanders und Olimpias; Statira giebt Kassander, nachdem seine Unschuld entdeckt ist, die Hand Olimpias. Dieser Triumphzug wird mit solcher Pracht dargestellt, wie man sie nur auf dem Königl. Theater zu Berlin sehen kann. Hierauf folgen Feste mit Tänzen und der schönsten Musik; ein allgemeiner Chor schliefst endlich die Oper und ich rufe aus: „Es lebe der harmoniereiche Spontini, das Originalgenie unsrer Zeit.“

Jeder Kenner wird eingestehen, dafs ich in dieser kurzen Beurtheilung treu der Wahrheit gefolgt bin. Ich wiederhole: dafs auch bei der strengsten Untersuchung der einzelnen Musikstücke wahre Künstler finden werden, dafs dieser Spiegel keine Flecken hat, wie man sie leider in so vielen andern findet!

Berlin im August 1824.

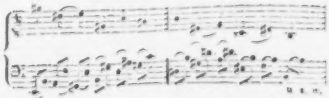
II.

Recensionen.

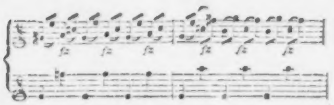
Le papillon, caprice pour le Pianoforte, composée etc. par Henri Marschner. Op. 18. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 12 gr.

Diese Kleinigkeit zeichnet sich vor so vielen Fantasien, Kapricen, Divertissements und was dem mehr, womit die Pianofortes jetzt überschüttet werden, durch eigenthümlichen Karakter und eine männliche Durcharbeitung sehr vortheilhaft aus. Leicht und luftig, kek gleich Anfangs mit der rythmischen Ordnung umspringend —

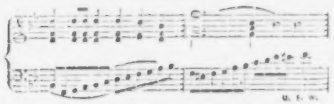
bricht das Thema los, bald humoristisch von einer Bafsfigur in Achtein begleitet, verirrt sich stürmend in die letzte Tiefe des Instruments und hebt sich eben so unerwartet hinauf und nach E-dur. Hier, in der glänzenden sonnhellen Region scheint ihm erst das rechte Leben aufzugehen und kosend gaukelt auch der Bafs



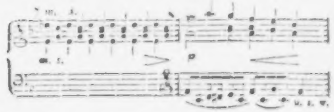
hinauf. Bald umschlingen sich beide Stimmen —



recht ausgelassen; leichtfüfsig gleitet, selbst über empfindungsvolle Anklänge, der Scherz und flattert (S. 4.) recht schmetterlingsartig, eilig und zart dahin. Der Bafs säumt nicht, humoristisch die neue Weise nachzusummen und nach einer Wiederkehr des Thema, nach einem Zwischensatze, in dem man im Haupttone einen Augenblick ausruht, schwingt sich die Modulation nach B-dur. Einen Augenblick fühlt man sich befremdet, nichtheimisch. Bald hält uns ein sicherender, muthiger, fast triumphirender Satz

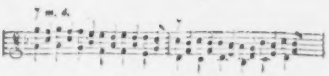


und winkt eine lieblich und süfs kosende Weise in F-dur

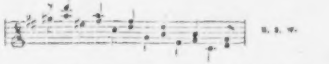


herbei, die sich zärtlich senkt und in den muthigen Satz zurückführt. Das erste Thema kehrt, erst in D-dur, dann recht verwildert in moll zurück; milder folgt der Schmetterlingssatz und ein Gewebe aus dem muthigen Satze und dem zuletzt angeführten macht den befriedigenden Schlufs.

Das Instrument ist überall mit vieler Sachkenntnifs behandelt; bei mancher Stelle, deren Applikatur auf den ersten Blick gekünstelt scheint, mufs man bei näherer Beleuchtung zugestehen, dafs sie nicht zweckmäfsiger ausgeführt werden kann. Als Beleg dienen der erste Takt des letzten Beispiels, das dritte der obigen Beispiele und die nachfolgenden:

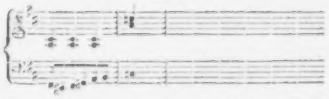


aus der Durchführung der zuletzt angeführten Melodie und

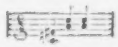


aus dem Schlufssatze. Demungeachtet ist eine mehr als mittelmäfsige Fertigkeit erfoderlich, um die Komposition mit der Schnelligkeit, Leichtigkeit, Genauigkeit und Zartheit auszuführen, welche sie nothwendig verlangt. Das Tempo rathen wir jedem, prestissimo zu nehmen; Uebertreibung wird sich in diesem Punkte schon von selbst verbieten.

Eine kleine Härte ist der Feder des Komponisten S. 4. Sist. 2 Takt 3. und 4. (wiederholt S. 10. Sist. 4. und 5.) entgangen; nämlich in dieser Stelle:



Die melodische Fortschreitung der Oberstimme vom eingestrichnen Cis nach dem zweigestrichnen ist C an sich unangenehm und wird es noch mehr, da sie mit dem Bass einen widrigen Oktavengang bildet. Wie leicht wäre diese Härte durch Erhöhung der beiden letzten Viertel im vorigen Takte, oder durch diese Veränderung



des Anfangs des folgenden Taktes vermieden!

Aber nun der Titel! Wie kommt diese Kaprice zu dem Namen: Schmetterling? Dächte sich Referent auch den persischen (wenn er nicht irrt) Adonis mit seinen grofsen blautammtnen purpurgesäumten Flügelpaaren, oder den noch riesigern mit den glänzenden Hautfenstern auf den braunen Schwingen, den er nicht einmal zu nennen weifs — auch dafür ist die Kaprice

nicht leicht, nicht flatterhaft, nicht weich genug. Eher möchte er sie nach dem launenhaften Ariel taufen, den man unter andern in Shakespeares Sturm kennen lernt. —

Einen bedeutenden geistigen Einfluss scheint K. M. von Weber auf unsern Komponisten ausgeübt zu haben. Ohne ihm eine absichtliche Entlehnung Schuld zu geben (deren er nicht zu bedürfen das Ansehn hat) weht doch ein Hauch von Weber vernehmbar genug durch sein Saitenspiel. Es giebt eine Periode in der Entwickelung des Künstlers, wo ein solcher geistiger Einfluss schwer zu vermeiden ist, ohne dass man daraus Mangel an Originalität folgern könnte. So ist ein Freund des Ref. von Spontinis gewaltigem Genius so ergriffen, dass er, eigner Schöpfungskraft voll und ein Verächter alles nicht ganz Originellen, lange nur in Spontinischer Weise geschrieben hat. Auch Herr Marschner scheint eigne Kraft in genügendem Maasse zu besitzen. Erkennt er nun mit uns, dass Weber ihm vielleicht ein wenig imponirt hat, so suche er durch tiefere Bekanntschaft mit einem andern Meister das Gleichgewicht herzustellen, aus dem allein volle geistige Freiheit sich erheben kann.

III.

Korrespondenz.

Etwas über Joseph Haidn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung.

(Schluss aus No. 35.)

Wie man den Protestantismus die Wiedererweckung der heiligen Schrift und ihren Triumph nennen könnte, so warauch die protestantische Kirchenmusik die musikalische Belebung derselben. Die Riegel waren zerbrochen, die dem Volke den Blick in die Bibel versagten, sie wurde in jeder Sprache einheimisch; es war Pflicht, Bedürfniss und Genuss jedem, sie zu lesen. Sie, auf der die Religion ruhte, wurde auch der Stoff jeder Religionsübung; aus ihr wählten die Prediger ihre Themate und die Musiker ihre Texte. Und war dies letztere zum Theil auch von den Komponisten der katholischen Kirche gethan worden, so geschah es doch hier in einem andern Sinne. —

Palästrina und seine wahren Nachfolger*) hatten zum Ziele ihrer Kompositionen, an den Worten der heiligen Schrift den Quell — göttliche Offenbarung — zu zeigen, aus dem sie uns zugeflossen. Jene Gesänge sollten nicht das Göttliche, das im Menschen wohnt, zu unserm Bewusstsein bringen, sondern nur die Ahnung, den Glauben an ein Göttliches ausser uns wecken. Schon durch die fremde Sprache (die lateinische) dem Volk entzogen, sollte die Musik sie geradezu als höhere, als göttliche Rede darstellen. Bei den protestantischen Komponisten war das Wort Mensch geworden. Die Schrift galt ihnen als Offenbarung, aber in dieser Eigenschaft war sie Eigenthum der Menschheit geworden, lebte im menschlichen Geiste, und durchdrang jede Kraft desselben, erhob das Menschliche zum Göttlichen. Die Schrecken des alten Bundes, die den Menschen zum Sklaven eines zornigen Gottes gemacht, die Schleier des Katholicismus, die dem menschlichen Auge das Göttliche gleichsam vor Entweihung verhüllt hatten, schwanden; der Geist war frei, und wie jeder die Religion in der Schrift erfassen konnte, so trug er sie in sich, so sang sie der Tonkünstler. Wie die Choräle das eben im Volke allgemein Bestehende, von allen Erfüllte, so enthielten die Kirchenmusiken die höhern Ideen, zu welchen das Volk heranreifen und zwar an jenen heranreifen sollten. Der Chor war das Volk selbst, erhöht über seinen jetzigen Zustand, aber nicht über das ihm gesetzte und gestattete Ziel; die Solostimmen waren die Einzelnen, welchen zuerst eine Idee aufgegangen ist, dass sie sie reifen lassen und allgemein verbreiten. Jede Empfindung, jede Anschauung, jede Idee, die im Menschen lebte, durfte in diesen Kompositionen erscheinen.

Die höchste Stufe hat in dieser Sphäre der Tonkunst Händel erstiegen, und man kann ihn und Palästrina als die musikalischen Repräsentanten des Katholicismus und Protestantismus ansehen. Seine Chöre sind das Volk, in einen

*) Ztg. No. 33. S. 302. Sp. 2.

höhern Zustand erhoben; der Gegenstand seiner Oratorien (bekanntlich seiner vornehmsten Schöpfungen) war entweder der christliche, aus der Schrift empfangene Glaube — darum fand er für sein Hauptwerk, den Messias, kein Gedicht, sondern nur die Worte der heiligen Schrift geeignet — oder biblische Historie: nur ausnahmweise hat er bibelfremde Fabeln (z. B. Semele) behandelt und auch bei solchen wurde gern auf das Christenthum zurückgegangen, z. B. im Alexanderfeste vom griechischen Sänger Timotheus auf die christliche Muse der Tonkunst, Cäcilia. Und so wie Palästrina gelehrt hatte, an ein Göttliches glauben, so lernte man nun in der Musik, die wir hier die protestantische nennen, sein Verhältnifs zur Gottheit und hiermit auch das zur Menschheit, zu dem Mitmenschen fühlen.

Der abweichende Sinn dieser Musik von der des Palästrina offenbarte sich natürlich in jedem ihrer Theile. Vor allem durften sich jetzt aus den Chören Solostimmen aussondern, wie ja auch im Volke, in der Gemeine Einzelne früher von einer Idee ergriffen und getrieben werden, sie den andern mitzutheilen. In den Chören fügten sich nicht mehr alle Stimmen so eng geschlossen in einander, alle nur Laut für die Offenbarung, sondern jede bewegte sich jetzt selbständig, als ein freier eigenthümlicher Karakter, und deshalb auch in bedeutungsvollerer Melodie; jede wurde vom Gedanken des Textes durchdrungen und sprach ihn als eignen, nach ihrer Eigenthümlichkeit ihn belebend, aus. Alle gaben die neubelebende geistige Freiheit in beseeltem Rythmus zu erkennen. Endlich durfte nun auch das Orchester eine begleitende Rolle übernehmen. Denn die Stimmen der Sänger sollten nicht mehr überirrdische, sondern menschliche Sprache ausdrücken. Wie nun die Erde den Menschen trägt, wie die Landschaft mit ihren Bäumen und Thieren kein unschicklicher Hintergrund für das Bild des Menschen ist, so gesellten sich auch die Stimmen der Instrumente dienend zu den höhern und Hauptstimmen der Sänger.

Dieser Kreis der Vorstellungen war im Wesentlichen durchgangen, als Joseph Haidn einen neuen beschritt. In ihm sehen wir den jugendfrohen, mit sich und der Welt befriedeten Menschen, wie ihm in der sanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgehen. Nun ahnet, erkennt er den Lebensfunken in jedem Naturgegenstande, der unter dem innern Ringen des Menschen nicht bemerkt werden konnte. Alle Geschöpfe, alle Geburten des Pflanzenreichs, die Elemente, die den Erdball gestalten und den Himmel wölben — alles beseelt sich ihm und er fühlt sich, ein glücklich spielendes Kind, unter glücklichen Gespielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, ist ihm wichtig, ist ihm lieb, fodert seinen frohen Dank für den Schöpfer; jede gewaltsame Leidenschaft schlummert, selbst das Schreckende ist nur der süsse Schauer einer spielenden Phantasie und durch die Wetterwolke brechen schon die mild begütigenden Stralen der Abendsonne, Haidn sang das erste Erkennen des Lebensfunken in jeglichem Geschöpfe der Natur.

Schon die Wahl seiner Gegenstände beurkundet dies. Dem frohen Menschen, dem jede Naturerscheinung eine Quelle der Freuden, war die Schöpfung einer jeden wichtig, und so erzählte Haidn die Schöpfungsgeschichte in Tönen. Schmerzlich lastend mufs ihn der Gedanke des Nichts gedrückt haben, obwohl schon im Chaos sich das Werden regt. Da zerreifst er die Decke der Finsternifs und es wird Licht! Die erste Schöpfung hat das erste Hochgefühl der Freude in seine Brust gegossen, hat ihn zum ersten Preis- und Danklied entflammt. Diese Schöpfung des Lichtes in Haidn's erstem Oratorium steht uns als das Bild seines ganzen künstlerischen Seins vor; es ist der erste Blitz, der seine Welt durchleuchtet. Nun schafft er künstlerisch ein Leben nach dem andern und jedes dankt er dem Weltenschöpfer; wenn er die Stufenleiter bis zum Menschen hinaufgestiegen, dann erzählt er der Menschen erste frohe Liebe und ihren ersten frommen Dank. Hiermit ist seine Schöpfung vollendet. Wie nun der Mensch ein ideales Jugendleben, mit der Natur um ihn her verschwistert, fortführt, froh aller Erscheinungen, leicht hinweggehoben über geringe

Flagen, leicht getröstet über kurzes Leid, kindlich unschuldig und beglückt von den Blumen zu den Sternen, von der Erde zu Gott blickend; das erzählt uns der kindliche Sänger in seinen Jahreszeiten. Sie schliefsen seinen Kreis, der allein der beseelten, vom göttlichen Athem beseelten Natur gewidmet ist, wie sie sich in tausend einzelnen Erscheinungen uns zuerst offenbart.

Daher ist nun auch die Nachbildung der einzelnen Naturerscheinungen geradehin der wesentlichste Inhalt der Haidnschen Oratorien (seiner Haupt-Werke) zu nennen; diese Nachbildungen sind stets wahr, stets erfreulich — von keinem Künstler nachzuahmen, niemandem erreichbar; denn es scheint für unsere vorgerückte Zeit unmöglich, sich in die kindliche Auffassung so ganz hinein- und zurückzuleben, wie Haidn von ihr durchdrungen war. — Das Band, an dem sich diese Bilder zusammenreihen, ist die Freude — und dankbelebte Erzählung des Sängers. Nur in diesem Sinne war es möglich, die von Haidn behandelten Texte zu komponiren. Nur bei diesem Inhalte war eine solche Leichtigkeit und Abrundung möglich, als Haidns Kompositionen vor allen übrigen auszeichnet. Nichts ist in ihnen nur einen Augenblick lang unklar, nichts auch nur an einem einzigen Punkte schroff, oder abstofsend, oder lastend. Alles bewegt sich im leichten Tanze der Jugend, alle Bewegung ist harmonisch wohlthuend und keine Musik kann im Ganzen erquicklicher sein, als Haidnsche. Allein ihre sanften Wellen werden auch nie von der Leidenschaft gejagt, nie von dem Sturme mächtig ergreifender Ideen aufgeregt, in denen bei andern Komponisten sich ein reicheres und gröfseres Leben im Menschen selbst hervorrang. Der begeisterte Kampf des Glaubens, den Händel verewigte, das Ringen eines in jeder Fiber von tiefem Gefühl durchdrungenen Herzens, das in Mozarts Brust schlug — beides darf in Haidn nicht gesucht werden. Doch lebt er unsterblich, wie sie. Denn was er sang, dieses Leben wird nie der menschlichen Brust entfremdet.

Marx

Berlin, den 7. September.

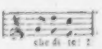
(Schlufs.)

Allein das hier zu billigende Verfahren ist es nicht allenthalben, namentlich nicht da, wo die vom Komponisten vorgeschriebenen Töne ausdrucksvoller sind, als die Hulfsnoten. Wenn z. B. in demselben Recitative Anna endlich ausspricht:

Questi è il carnefice del padre mio!

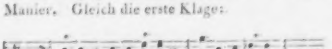
und diese Worte den Ottavio aus seinem Gleichmuth aufschrecken, so ist Mozarts

weit sprechender für seine Ueberraschung, seinen Schreck, sein Erstarren, als die Hulfs-Note

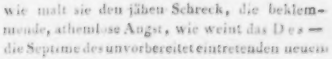


Dies mufs jeder, besonders der die Worte mit dem der Situation nach nothwendigen Ausdrucke zu diesen und jenen Tönen selbst zu singen versucht, sogleich fühlen.

Was hier angedeutet ist, fand sich bei dem ersten Recitativ der Anna (vor dem Duette) fast in jedem Takte Anwendung und fast in jedem Takte fehlte Fräulein Veltheim, fast bei jeder Gelegenheit ohne alle Ausnahme gab sie statt richtig gefühlter Deklamation die todte Manier. Gleich die erste Klage:



wie malt sie den jähen Schreck, die beklemmende, athemlose Angst, wie weint das Des — die Septime des unvorbereitet eintretenden neuen Akkordes! Und nun:



welche affektirte Kraft! Und wo ist die schöne Septime geblieben? Freilich betont die Oktave stärker. Aber wo bleibt das Vergehen der Stimme in weinendem Schmerz, was soll hier, bald vor der Ohnmacht, Verstärkung? Und in

diesem Sinne, affektvoll, wo es nicht hingehörte, meistens aber ohne Leidenschaft, ohne kräftigen, ohne tiefen Ausdruck, lieblich, anmuthig, aber kalt und dem Sinne der Rolle fremd war die ganze Darstellung. Wann werden die Sängerinnen allgemeiner einsehen, wieviel mehr zu der Ehre, Künstlerin zu sein, gehört, als Stimme und Fertigkeit!

Ref. enthält sich, die Darstellung der Anna durch Fräulein Veltheim weiter zu verfolgen und hofft, sie bald oder einst eben so loben zu können, als jetzt — nicht.

Da nun einmal soviel über eine Rolle aus Don Juan gesagt ist, darf wol ein Wort über die ganze Darstellung zugefügt werden. Hört man Künstler und Kunstverständige Berlins sich in unerschöpfliche Lobeserhebungen über Mozart ergiefsen, ihn als den Unübertrefflichen, Unnachahmlichen, als das einzig anerkennbare Vorbild, kurz als das musikalische Alles in Allem preisen, andre Komponisten bisweilen schon deswegen herabsetzen, weil sie einen andern Weg, als Mozart, verfolgt haben: so sollte man sich überzeugt halten, seine Werke und vor allen Don Juan, den man gewöhnlich sein Meisterstück nennt, eben hier in ihren tiefsten Tendenzen aufgefafst, in einer Vollendung, die alle Wünsche hinter sich läfst, dargestellt zu sehen. Aber wie sehr irrig wäre eine solche Voraussetzung! Wie sehr wäre zu wünschen, man rühmte lieber Mozart weniger und ehrte ihn mehr; denn auch bei diesem Gegenstande zeigt sich die wahre Liebe und Verehrung nicht in leeren Worten, sondern in Thaten. Wer Mozarts Werke gut vorträgt, wer in ihrer Aufführung zeigt, dafs er von dem Geiste des grofsen Künstlers erfüllt ist: der giebt den besten Beweis, dafs Mozart ihm theuer ist. Wir können dies bei unsern Künstlern voraussetzen; überhaupt fehlt es nicht an den Mitteln zu einer vortrefflichen Darstellung Mozartscher Opern, namentlich des Don Juan. Wir besitzen ausgezeichnete Künstler, ein gut geübtes Chor, ein ausgezeichnetes Orchester; im Dekorations-Fache und dem, was damit verwandt ist, wird viel geleistet, wenn man nur will. Das einzige, worauf es fehlt, ist ein Anführer, der sich nicht daran begnügt, dafs alle, oder die meisten Musikstücke abgesungen werden, sondern der das ganze Drama geistig umfafst und ihm die Bedeutung giebt, ohne die es gar nicht künstlerisch bestehen kann.

Was ist Don Juan auf unserer Bühne? Ein Wüstling, der armselig von einem Mädchen zum andern taumelt, der mit kaltem Blute Menschen hinmordet und der Gemordeten in gedankenloser Rohheit spottet, der in dieser tiefen moralischen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenschaft entfaltet — kurz, ein dumpfes Thier unter menschlicher Maske. Ist das ein Gegenstand für eine Kunst? Dieses Geschöpf würgt und verderbt alles um sich her. Die edelsten Wesen, Anna, Elvira werden durch ihn elend, ohne Schuld und ohne die Möglichkeit, sich zu retten; der alte Vater mufs in der Vertheidigung seiner Tochter fallen, Ottavio und der Eremit werden meuchlings ermordet — und das alles nur, damit wir endlich Don Juan von Teufeln holen sehen — oder vielmehr (weil wir die rothgekleideten, lächerlich herumspringenden Figuren deutlich genug für maskirte Statisten erkennen) um nachher einen, vom Theaterfeuerwerker gar artig bereiteten Feuerregen mit anzusehen.

Das hätte Mozart im Sinne gehabt, als er die edelsten Regungen seiner Seele in Tönen ergofs? Daran hätte er die höchste Kraft seines Genius gesetzt? Wer könnte das glauben, gesetzt auch, das Werk wäre ihm ganz unbekannt? Und nun gehe man es selbst durch, namentlich Don Juans Rolle, ob sich nur ein einziger Zug eines gemeinen niedrigen Karakters findet. Wir sehen Don Juan in der Introduktion bedrängt, fast aufser Fassung — dennoch stolz. Ein Zug der Geringschätzung verräth sich in seinem Gesange nach dem blutigen Zweikampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewisse Rührung. Vielleicht mochte sich Don Juan hier entäufsern, vielleicht schämt er sich ihrer — doch kann er sie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüstern bei Zerlina, heuchlerisch im Quartett und zweiten Terzett mit Elvira, scherzend mit Leporello, zu wilder Lust aufgeregt in der Champagner-Arie, in hoher Bedrängnifs im ersten Finale, wir sehen seinen furcht-

baren Untergang — nirgends ist er der gemeine, aller menschlichen Regung baare Wüstling, zu dem man ihn auf unserer Bühne durch die Anordnung des ganzen Drama macht.

Don Juans letzter Frevel ist der an Anna. In ihm und der Ermordung des Gouverneurs ist seine Bahn beschlossen und wahrlich, es ist genug an dem doppelten Verbrechen, das Annas Leben ganz zerstört. Ohne es zu wissen, hat Don Juan auch sein Geschick dabei entschieden. Er versucht, sein frivoles Leben fortzusetzen in Ausgelassenheiten aller Art; alles mißlingt ihm alles drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen versucht, mißlingt wie alles, und treibt ihn in die Flucht. Diese führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden E-dur-Duett packen ihn zuerst Ahnungen des bevorstehenden Unterganges; es scheint fast, als sei er des Treibens selber müde; sein Scherz mit dem Geiste, sein Hohn ist erzwungen, jene Regungen zu unterdrücken. Und dennoch giebt eben dieser Scherz die letzte Bestimmung über sein nahes Geschick.

So steht nach der Grundanlage des Drama alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichsten Zusammenhange. Don Juan mit den edelsten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Glut, von Menschen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewähren können, höher stehend, als sie alle, und doch nicht hoch genug, um in sich selbst und eignem thätigen Leben Genügen zu finden, um jene zu entbehren — wird seiner edlen Natur abtrünnig, fällt und wenn er zuletzt dem Wesen naht, was allein seine Sehnsucht hätte befriedigen können, dann ist er durch den eignen Abfall schon verderbt und nur fähig auch sie zu verderben.

Ist dieser Untergang einer reichen Natur nicht hinlänglicher Stoff für ein Drama? Was soll die doppelte Mordthat noch am Denkmale des Gouverneurs? Don Juan meuchelmordet hier zuerst einen Eremiten, blos um sich in sein Gewand kleiden zu können, dann den Ottavio, aus Furcht vor seiner Rache — denselben Ottavio, der kurz zuvor an der Spitze eines ganzen Bauernheeres nichts gegen ihn vermocht hat. So sinkt er unter den Straßenräuber und Banditen herab, der doch wenigstens einen Antrieb zum Morde in seiner Beutelust, oder in dem verprochenen Solde hat. Ein Mensch, der sinnlos mordet, kann nur Abscheu erregen, und ist kein Gegenstand für die Kunst. Ja durch die neuen Missethaten wird der Eindruck jenes entscheidenden Verbrechens geschmälert, die enge Folge des Ganzen zerrissen; man weiß sich nicht zu erklären, warum von so vielen Ermordeten eben nur der Gouverneur die Vergeltung bringen soll, endlich, man wird gleichgültig gegen alle diese Greuel, wenn Don Juan sie gleichgültig und zwecklos vor unsern Augen begeht — gleichgültig und kalt, denn der Glaube an die poetische Wahrheit des Drama ist vernichtet.

Fast eben so störend ist zwischen jener schauervollen Scene vor dem Denkmale und dem letzten furchtbaren Finale, dessen Katastrophe immer sicherer geahnet wird, der trockne Spaß, den sich Don Juan mit seinem Gläubiger macht. Es ist nicht mehr Zeit zu zerstreuenden Possen, Don Juan selbst kann nicht mehr ihrer fähig sein und im Bacchanal, womit das Finale beginnt, sucht er nur sich zu betäuben. Wozu also noch fremde Späße?

Dies sind nur ein Paar Bemerkungen zur Unterstützung des obigen Ausspruches. Eine erschöpfende Abhandlung ist unnöthig, denn Ref. wüßte nichts bessers zu sagen, als was man schon lange in Hoffmann zu lesen Gelegenheit gehabt. Allein eben dieser Umstand, daß man über Don Juan die trefflichste Belehrung sich so leicht hätte verschaffen können und daß dennoch nichts davon sichtbar wird, macht den Tadel um so gewichtiger, möge er nun treffen, wen er wolle.

Wenn doch Herr Ritter Spontini übernähme, diese Lieblingsoper der Deutschen einmal neu einzustudiren und ihres Komponisten, so wie seiner würdig aufzuführen. Er ist unstreitig als selbst schaffender Künstler, als vortrefflicher Dirigent der fähigste; vermöge seiner Stellung hat er am freiesten über alle Mittel zu disponiren; er, der einzige Musiker in Berlin, der sich einen Anspruch auf Unsterblichkeit erworben hat, ist auch am nächsten veranlaßt, das Andenken eines Vorgängers auf seiner Bahn auf

die würdigste Art zu feiern. Gewifs wäre ihm auch der Dank des deutschen Publikums, wenn die Ehre, die ein Künstler dem andern erweiset, äufsern Lohnes bedürfte.

Marx.

Königstädtisches Theater.

Berlin im September 1824.

Am 11. Sept. wiederholte man bei überfülltem Hause den Doktor und Apotheker. Der Herr Musikdirektor Henning leitete die ganze Oper mit Feuer und mit grofser Lebendigkeit. Die Tempi waren lebhafter als sonst, aber einigemal schwankend. Die Ouverture führte das Orchester sehr gut aus. Es begleitete gröfstentheils mit vieler Sorgfalt und hier und da auch mit Zartheit. Die Scene am Ende des ersten Akts, wo der einäugige und einbeinigte Hauptmann einschläft, wünschte Referent jedoch von Seiten des Orchesters anders ausgeführt. Die Musik bezeichnet hier ganz genau den Zustand des Müdeseins und des allmäligen Einschlafens. Hierher gehörte also wohl ein recht treffendes slentando und morendo, und dem Verstummen der Töne müfste wohl ein ganz leises Pianissimo vorangegangen sein.

Herr Spitzeder wurde für seine meisterhafte Leistungen durch tobenden Applaus belohnt. Madame Spitzeder glänzte heut in ihrer Arie: Zufriedenheit etc. so, wie wir sie noch nie fanden. Sie war aufserordentlich bei Stimme und ihr Vortrag war hinreifsend schön. Frau v. Biedenfeldt war in vielen Momenten sehr brav; Referent empfiehlt ihr jedoch: ihrem Humor an einigen Stellen Gränzen zu setzen. Mademoiselle Eunicke leistete als eine junge sehr talentvolle Schauspielerin und Sängerin recht viel. Als Sängerin sollte sie die vortreffliche Schule der Frau v. Biedenfeldt benutzen *). Bei ihrer Gesang-Methode und Manier finden wir es unmöglich, dafs sie sich je zu einer ausgezeichneten Sängerin ausbilden könne. Ihre Aussprache ist nicht gut — am widerlichsten sind aber die Verrenkungen in ihrem melismatischen Gesange; und das Zerknicken der einzelnen Töne und der Rouladen und Läufe macht oft ihren Gesang unerträglich. Die Töne sterben oft schon vor ihrer schweren Geburt. Da Mademoiselle Eunicke eine schöne klangvolle Stimme hat, warum nimmt sie sich nicht in Hinsicht und Behandlung derselben, ein Muster an den Damen: Milder, Seidler, Schulz, Spitzeder und v. Biedenfeldt? — Warum bemüht sich ferner Mademoiselle Eunicke, naiv und affektirt zu sein, da sie sich gerade bemühen sollte sich darin zu mäfsigen? —

Herr Genée gab die Rolle des Doktors mit grofser Festigkeit und war höchst ergötzlich in dem Duett: „Sie sind ein Charlatan" welches er mit dem grofsen Meister Herrn Spitzeder vortrug.

Herr Schmelka war wieder überaus komisch. In der Scene, in welcher er als Dame erscheint, gab er jedoch leider Gelegenheit, dafs man befürchten könne, er werde oft den höhern Anstand verletzen und sich der gemeinen Komik Preis geben.

Herr Watzinger war (Herr Schmelka nannte ihn ein Kind des Jammers) für das ganze Publikum eine höchst widrige Erscheinung. Sein Spiel ist entsetzlich unbeholfen; vielleicht nähme man jedoch weniger Notiz davon, allein, fängt der Arme noch an zu singen, so ist es aus mit aller Nachsicht. Seine Stimme ist nicht übel und von bedeutender Höhe (er erreicht mit der Brust-stimme das zweigestrichene C), aber — aber — das Oeffnen seines Mundes — seine schlechte Aussprache — sein klagenvoller Vortrag, der ihn selbst zu einer Wehmuth stimmt, dafs man glaubt, in jedem Augenblick ihn nicht mehr singen, sondern weinen zu hören, ist so jammervoll, dafs wir ihm recht ernstlich anrathen: je eher je besser einen geschickten Singmeister anzunehmen und sich erst bilden zu lassen. Das nachsichtige Publikum schwieg bei seinen Leistungen.

(Schlufs folgt.)

*) Ja! Ja!

Anm. des theilnehmenden Setzers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29. September — Nro. 39. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über den musikalischen Theil der Königlichen Liturgie.

Sie haben gegen mich den Wunsch geäussert, dafs ich Ihnen einige Bemerkungen über die Tonstücke der jetzt in dem preufsischen Staate allgemein einzuführenden Liturgie mittheilen möchte, da dieser, bei seinem Erscheinen, wie auch in seinen Folgen, höchst wichtige Gegenstand für alle diejenigen ein lebhaftes Interesse hat, welche dem kirchlichen Kultus, namentlich dessen (nach der Predigt) bedeutendstem Theile, der kirchlichen Musik, nahe stehen.

Wenn wir auf der einen Seite eingestehen müssen, dafs die katholische Kirche des Rituellen zu viel habe, so ist andrerseits auch nicht abzuleugnen, dafs die evangelische dessen zu wenig besitze. Es braucht keiner Erwähnung, dafs der durch unsern grofsen Luther wieder eingeführte Kirchengesang in den Schreckens-Jahren, wo auch unser Vaterland zu vergessen schien, was Kirche sei, sehr in Verfall gerathen ist. Die Schulen, insbesondere die Gymnasien, hatten sich so weit von der Kirche entfernt, dafs auch die letzte Verbindung beider, die Chöre, aufgehoben wurden. Allerdings that dies in einer Beziehung noth. Die Chorschüler waren nicht mehr, was sie sein sollten, sie verdienten nicht mehr die Anwendung des ermuthigenden Zurufs unsers Luther, wenn er sagt: „das sind mir die rechten, welche mit ihren verschabten Mänteln und geflickten Schuhen panem propter Deum sagen; nur Muth ihr armen Gesellen, betet und arbeitet nur unverdrofsen im Worte und Namen des Herrn, das bringt euch und der Welt die schönste Frucht!“ That es noth, Unkraut auszuraufen, warum liefs man denn den Weizen nicht stehn? War es nothwendig, die Form zu ändern, wo blieb denn da die Sache? In allen Schulanstalten kein Gesang mehr, und der Kirchengesang sollte würdig statt haben! Bei dem wachsenden Interesse der neuern Zeit für das, was ewig bleibt, war nun noch der einzige Rest des kirchlichen Kultus, der Choralgesang der Gemeine, vorhanden. Jeder sang aber nun die Weise, wie sie ihm noch aus früherer Zeit im Gedächtnisse war, und natürlich nicht immer auf eine erbauliche Art. Dieser Umstand erregte nun das Gute, dafs der Gesang in den Schulen wieder, wie billig, als eine ordentliche Lektion aufgenommen wurde. Auch die Gymnasien erhielten Gesanglehrer, die im Geiste der Kirche „die gar liebliche Gottesgabe“ lehrten; auf den Schullehrer-Seminarien wurde der edle Samne wieder ausgestreut, um hundertfältige Frucht zu tragen.

So hebt sich nun der Choralgesang zwar wieder auf die Stufe der erbaulichen Simplicität; auch die gebildeteren Stände, welche „die nach der Theologie edelste und köstlichste Gabe Gottes“ allein noch bewahrten, aber auch, egoistisch genug, gar nichts für ihre Verbreitung unter den ärmern Brüdern der christlichen Kirche thaten, finden bereits wieder eine hohe Erbauung darin, mit Einem Mund und Einem Tone, unter würdevoller Begleitung der Orgel, den zu loben und zu lieben, den alles Unser Vater nennt.

Aber es ist auch nicht zu läugnen, dafs in den meisten Gemeinen zu viel gesungen wird. Zwei bis drei Lieder vor der Predigt, eins in der Mitte derselben und noch eins nachher, Choralgesang vor, während und nach der Kommunion, mufs ermüden. Der Grund hiervon springt in die Augen. Alle Antiphonien, die Luther für einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes ansah, mufsten abgeschafft werden, weil keine Sän-

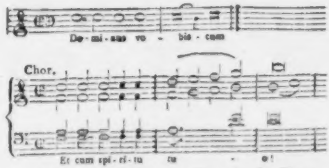
ger-Chöre mehr vorhanden waren. Man hat hier wiederum die Lücke in unserm evangelischen Kultus gefühlt, und hieraus kann sich Jedermann die Nothwendigkeit der neuen, eigentlich nur erneuerten liturgischen Vorschrift unsers Landesvaters von selbst erklären, die nach jedes Unbefangenen Urtheile dem Choralgesange und der Predigt namentlich eben dadurch eine höhere Bedeutung giebt, daſs beide nicht allzusehr ausgedehnt werden.

Was nun die Gesänge selbst anbetrifft, die das einfache und lebendige Wort der heiligen Schrift auf das wirksamste abwechselnd geben, so erscheinen sie dem Kenner in der Geschichte der Tonkunst von derselben Wichtigkeit, wie die berühmte Missa Papae Marcelli im 16. Jahrhundert. Diese verdrängte bekanntlich die bunte Manier der flamländischen Schule aus der Kirche, und führte einen erhebenden, dem Choral u. der liturgischen Form sich anschlieſsenden, würdevollen Stil in der Kirche ein, der sich denn auch als einen dem Orte und der hohen Bestimmung würdigen bewährte. Unsere Tonstücke der Liturgie, die in vieler Rücksicht an Einfachheit und Hoheit den Palästrina'schen zu vergleichen sind, wenn man von der langen Taktform der longa und brevis abstrahirt, die heut zu Tage unbequem sein würde, verdrängen zwar keinen Kirchenstil, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil keiner vorhanden ist; sie geben aber einen bedeutenden Impuls zu dem, was sich unfehlbar daraus entwickeln muſs, wovon hernach noch einiges.

1) No. 1, Amen, ganz dem Zwecke entsprechend.

2) No. 2 und No. 3, Kyrie Eleison. No. 2 dürfte wol vor No. 3 den Vorzug behaupten. Der Dominanten-Schluſs in E-dur ist echt kirchlich und erhebend.

3) No. 4, „und mit deinem Geiste". So edel dieses Responsorium ist, so hat Ref. doch (das „Bekennen" No. 7, in dieser Liturgie ausgenommen,) nie ein schöneres kennen gelernt, als ein auf diese Worte in Dresden gehörtes, welches en mitzutheilen nicht umhin kann:



Schon der Eintritt des Chors in der Unter-Dominante ist höchst effektvoll; alsdann steigen die Stimmen zum Himmel empor, als müſsten die Sänger die gefalteten Hände mit in die Höhe heben, und der Alt hat den so herzlich wünschenden Vorhalt h—c. —

4) No. 5 und 6, „Halleluja". No. 6 möchte der liturgischen Kürze und Simplicität wegen den Vorzug behaupten.

5) No. 7, „Bekennen will ich dich, o Herr!" ist unstreitig das gelungenste unter allen; wahr, edel und groſs, so recht „aus vollem Herzen" gesungen; der dorische Schluſs von dem gröſsten kirchlichen Effekt.

6) N. 8 und 9: „Ehre sei dem Vater." No 9 ist ohne Zweifel vorzuziehen.

7) No. 10 und 11, „Heilig," beide unübertrefflich.

8) No. 12, „Amen" gut.

9) No. 13, „O Lamm Gottes," ist zart und rührend, aber der alte Choral „Christe du Lamm Gottes" der den liturgischen Antiphonien höchst wahrscheinlich seinen Ursprung zu verdanken hat (man sehe das schlieſsende, oder eigentlich nicht schlieſsende Amen) und gewöhnlich vor der Kommunion gesungen wird, könnte — vom Chor zart vorgetragen — bleiben. So etwas kann nicht mehr komponirt werden.

Der Anhang zum Feste der Verstorbenen hat eine harmonische Fortschreitung, die man in dieser klassischen Sammlung ungern bemerkt.

Wenn die Einführung dieser Liturgie überall statt findet, so werden auch die Kirchen und Konsistorien wieder Mittel und Wege finden, Chöre zu errichten, die im Geiste der Kirche (der mit dem Geiste der Schulen, ihren Töchtern, im wesentlichen wohl derselbe sein muſs) wieder zur Ehre des Herrn arbeiten. Diese

Chöre werden in der Zukunft aus eigenem Antriebe bei guter Leitung bald mehr leisten, als man von ihnen im Anfang fodert. Viele Zöglinge der Gymnasien werden dadurch wieder mit dem kirchlichen Wesen und Dienste bekannt, dem sich für die Zukunft ein grofser Theil widmet. Hier schöpfen sie unmittelbar aus der lebendigen Quelle selbst, die segensreicher auf sie einwirken wird, als so viele exegetischen und homiletischen Künste der Universitäten. Uebrigens diese Wissenschaften in Ehren! —

In Magdeburg (zur Ehre der Männer sei es gesagt, welche dort das Kirchen- und Schulwesen leiten!) verstand man es doch, einen guten Sängerchor aus Domschülern zu errichten, der die, dem jetzigen Zeitgeiste nunmehr freilich nicht mehr entsprechende, äufsere Form abstreifte, und sicherlich, eben deshalb, mehr für den eigentlichen Zweck seiner Bestimmung arbeitet.

Möchte die Liturgie der Hebel sein, unserm evangelischen Kultus die einzige noch fehlende Form, die Luther so hoch hielt, wieder zu geben! Die Schwierigkeit, solche Chöre, wie in Magdeburg jetzt eins ist, zu errichten, mag freilich wohl gröfser sein, als die, sie aufzuheben; es drängt sich aber dabei die Warnung auf, nicht blind hinein Institute zu zerstören, die seit Jahrhunderten so wesentlichen Nutzen stifteten.

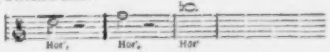
v. St.

III.

Korrespondenz.

Berlin im September.

Nach der Vorstellung des Don Juan sahen wir Fräulein Veltheim noch als Königin der Nacht in der Zauberflöte und als Armantine in Je toller je besser (une folie) von Mehul. In beiden Rollen zeigte sie bedeutende Fertigkeit, einen ungewöhnlichen Stimmumfang, besonders eine sehr liebliche Höhe (bis zum dreigestrichenen F) und sang mit so viel Anmuth und Zierlichkeit, auch, wo sie nur Gelegenheit hatte, mit so viel Zartheit und feinem Gefühl, dafs sie allgemeinen lebhaften und gerechten Beifall erhielt. Zarte, empfindungsvolle Rollen scheinen ihr mehr zuzusagen als grofstragische; auch mag ihre Stimme in einem kleinern Lokale für Kraftmomente leichter ausreichen, als in unserm grofsen Opernhause. Namentlich fehlte ihr in der Rolle der Königin der Nacht eben an den stärksten Punkten, z. B. in dem Schlufse der zweiten Arie



die nothwendige, gewaltige Kraft, mit der besonders die letzten Rufe intonirt werden müssen. Hiervon abgesehen, konnte auch ihre Auffassung der ganzen Rolle genügen. Es befremdete Anfangs den Ref., dafs Fräulein Veltheim die erste Arie mit ungewöhnlich weichem Gefühl vortrug. Man konnte in diesem Vortrage unmöglich an irgend etwas Fürstliches, geschweige an eine Zauberfürstin, an eine Königin der Geister denken; ja es war kaum die Würde der gekränkten Mutter zu vernehmen, sondern mehr die Klage etwa eines liebesiechen verlassenen Mädchens. Allein die zweite Arie wurde mit dem ganzen Ausdrucke des Stolzes und Zornes vorgetragen, den die Kräfte der Sängerin gestatteten. Ihr hat sich also die Rolle so dargestellt, dafs diese letztere Seite des Karakters erst dann vor Augen tritt, wenn Verzweiflung sie zu dem äufsersten Mittel treibt und ihr nicht ein fremder Fürst, sondern die eigne demüthig liebende Tochter gegenüber steht. Obgleich Ref. sich wol getraute, aus Mozarts Komposition zu beweisen, dafs der es anders gemeint haben möge, so ehrt er doch die konsequente Durchführung, die Fräulein Veltheim bewiesen, mag sie nun mit Bewufstsein, oder aus einem künstlerischen Instinkt ihre Rolle so aufgefafst haben.

Was übrigens die Zauberflöte selbst anlangt, so hat sie den Kunstrichtern schon oft zu schaffen gemacht. Am schnellsten waren die fertig, welche das Gedicht als rein toll und abgeschmackt verwarfen und alle, (sich selbst mit) die sich demungeachtet zu den Theatern drängten, als Verführte — durch Mozarts Musik ansahen. Sie schieden Mozart von Schikaneder und meinten, der erstere habe aus dem Unsinne

des letztern nur erst etwas gemacht, aber ein Etwas, das im Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen gewesen wäre. Die Verfechter dieser Ansicht müssen sich also die Entstehung eines Kunstwerkes wie eine Flickarbeit denken. Das Gedicht ist der zerrissene, defekte Rock — oder auch nur das Unterfutter und es kommt nun darauf an, welcher Schneider es zufällig in die Mache kriegt. Ist es ein vornehmer, der Scharlachseide und Sammetfleckchen im Vorrath hat; oder — um aus der hohen Bilderwelt in die gemeine Wirklichkeit herabzusteigen — kommt das Gedicht zu einem Komponisten, der eben recht artige Melodien und feine Passagen und nageluene Modulationen vorräthig liegen hat, so wirds vielleicht damit ausstaffirt und etwas, worüber Dichter und Komponist sich wundern. Nun, es mag auch wol solche Komponisten geben. Aber Mozart — glaubts, ihr Herren — war kein Schneider und seine Opern sind nicht aufgesetzte Flicke, sondern die Beseelung der Gedichte im Elemente der Musik. Seine Zauberflöte ist so gewifs das musikalische Leben der schikaneder'schen, als sein Requiem das des alten Kirchengebets.

Andre waren auch von dieser Ansicht, von dem Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Musik durchdrungen und so wenig sie mit jenem an und für sich anzufangen gewufst hätten, so galt er ihnen doch in seiner musikalischen Belebung. Aber solch' ein Schatz von musikalischen Schönheiten, so mannigfache und tiefe Empfindungen, die Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren doch wol zu köstlich, um an ein blofses Zauberspiel, über dessen abergläubischen und inepten Inhalt verständige Leute nur lächeln, verschwendet zu sein? Was war denn die Absicht des Dichters gewesen? — Wie man sonst sich amüsirt hatte, den Schlüssel zu Homers Ilias zu suchen — die bekanntlich in schöner Einkleidung uns die geheimen Lehren der ägiptischen Priester, oder vielmehr die verloren gegangenen astrologischen Kenntnisse der Indier, oder vielmehr den Fingerzeig zum Stein der Weisen mittheilt — so demonstrirte man aus der unschuldigen Zauberflöte eine Parodie, oder eine Apotheose des Freimaurerwesens heraus und mit guten Beweisen. Denn die Eingeweihten konnten eben so wenig, auf etwas anders, als Freimaurerei, gedeutet werden, als die eleusinischen Geheimnisse und der Isisgottesdienst. Andre fafsten mehr die beiden vornehmsten Personen ins Auge und waren der Meinung: die Zauberflöte stelle symbolisch den Kampf der Weisheit mit der Thorheit — oder vielmehr der Tugend mit dem Laster — oder eigentlich des Lichts mit der Finsternifs dar; und der ästhetisirende Kanzleidirektor Vidimus bewies, (nämlich, wenn seine Gattin abwesend war) das Stück solle eigentlich nur das Gebot der Schrift:

„und er soll dein Herr sein"

lehrreich ans Licht stellen, habe aber den Nagel nicht ganz auf den Kopf getroffen, sintemal doch Sarastro mit der sternflammenden Königin nicht verehelicht, und (fügen wir hinzu) die sternflammende Königin nicht Frau Kanzleidirektorin sei.

Schreiber dieses ist nicht gelehrt genug, um auf diese Untersuchungen einzugehen. Er hat auch immer vorgezogen, sich dem Künstler beim Genufse seines Werkes ganz hinzugeben, und ohne Kopfbrechen nur das im Kunstwerke für sich gelten zu lassen, was sich daraus offen ergab. Ja er ist nicht blöde, zu gestehen, dafs er mit verborgenen Schönheiten und Kostbarkeiten nichts anzufangen weifs und dafs er den Künstler sehr — sonderbar finden würde, der den Kern, das Wesen seines Werkes so verborgen hielte, dafs die, welche es geniefsen sollen, nichts davon merkten.

(Schlufs folgt.)

Paris, den 23. August*).

Vivat es lebe der göttliche Rossini!

Mit siegreich schnellem Flug schwang sich die diebische Elster des unvergleichlichen

*) Unser K. Theater hat sich jetzt der Beschäftigung unterzogen, das Publikum mit den erhabenen Produkten der neuesten Pariser Dichter bekannt zu machen. Das [illegible] Gemälde menschlicher Leidenschaften in Aubers Schnee, die lebendige Karakteristik in Boieldieus neuem Gutsherrn, die so überaus feine Intrigue und die Kunst, gestuft zur Katastrophe zu gelangen in Kataplan, dem kleinen Tambour — alles das kann man für 16 Gr. schauen und hören.

Rossini zu der Höhe, auf welcher der Barbier von Sevilla thront. Diese vortreffliche Musik, welche von den hochweisen Kritikern mit tiefernsten finstern Mienen mifstrauisch und schadenfroh beäugelt wurde, hat im Odeon nur entzückte Anbeter gefunden. Bei der 8ten, wie bei der ersten Vorstellung war das Haus gleichmäfsig überfüllt; der Erfolg war glänzend — blendend und es ist hiermit jedem, der nur gesunden Menschenverstand hat *), erwiesen, dafs diese Oper die verdiente Unsterblichkeit erhalten wird. Die vortreffliche Partitur ist das kostbarste Kronjuwel im Repertoir des Herrn Bernard. Sowol die Thätigkeit dieses Direktors, als das Talent seiner Virtuosen, die Kraft und das Ensemble des Orchesters, der dienstwillige Eifer der Journalisten, kurz, alles hat sich auch vereinigt**), um die allgemeine Begeisterung für dies Prachtwerk herbeizuführen.

Freundin Kritik wufste aber auch ihre Streiche so fein auszuführen, dafs es nicht thunlich wäre, sie zu belangen oder zu vertheidigen. Dem guten Jupiter ähnlich, welcher, um seine Kinder zu schrecken, seine Blitze in unbewohnte Wüsten schleudert, ohne Schaden zuzufügen, war sie so genügsam, den Worten, die sich unter dem reichgestickten Schleier Rossinischer Harmonien verbargen, den Krieg zu führen. Vermöge dieses Paffes kann man sich des Gewissens als Kritiker entledigen und das Lastthier von Uebersetzer statt des tonsetzerischen Reiters strafen. Andre meinen freilich, die Verse eines Mannes, der nur auf Prosa einexercirt ist, kritisiren zu wollen, sei Zeitverlust und unnütze Mühe.

Die diebische Elster ist eine französische Oper geworden; man mufs daher auch nicht verlangen, dafs sie anders, als eine solche geschrieben sei. — Mit Ausnahme einiger Strophen aus Marmontel und von Hoffmann sind unsere sämmtlichen lyrischen Dramen in gereimter Prosa geschrieben. Die musikalischen Verse leben nur in Prosodie und Rythmus; diese Worte müssen im strengsten wissenschaftlichen Sinne genommen werden, wenn es Musik betrifft. Man findet, dafs die Verse der diebischen Elster schlecht sind. Desto besser*)! Wären sie an sich und selbständig gut, wie die unserer lyrischen Dichter, so wurde die Musik vielleicht**) verstümmelt und unausführbar sein. Unsre Opernverfertiger haben jederzeit das Maas und den Rythmus der Verse vernachläfsigt, um nur strenge den Reim zu beobachten, der doch bei der Musik unnütz ist; man findet auch wirklich in allen unsern Partituren Fälle, wo unsre Komponisten genöthigt waren, die Verse nach ihrem Bedürfnisse erst zu tranchiren und zu appretiren***).

Ist es nun aber so mifslich, ein regelmäfsigeres Metrum durchzuführen, so thut man ja weit klüger, sich des Versifikations-Zwanges ganz zu entledigen. Ich wenigstens ziehe die schlichteste Prosa den abgeschmackten und hochtrabenden Versen „des mürrischen Liebhabers" (amant bourru) „der ländlichen Probe" (Epreuve villageoise) und noch zwanzig anderen in gereimter Prosa geschriebener Werke weit vor. Wollt ihr aber durchaus Verse, so schneidet sie nur regelmäfsig zu. Drei gleiche Zeiten mit weiblichen Reimen, dann eine kürzere mit männlichem Reime zum Ruhepunkt! Anders nicht. Und dafs ja Sinn und Vers immer zugleich abschnappe und alle Strophen auf gleicher Stelle sich theilen und zuklappen, damit der Musikus sein Unternehmen ungebundener und mit mehr Geschmack ausführen kann, ohne dafs er nöthig

---

Vielleicht ist es Ihnen, m. H. Redakteur, daher nicht unlieb, wenn ich Ihnen durch die Beilage Gelegenheit gebe, Ihrem Publikum auch von französischer Kritik und Kunstphilosophie ein Probchen vorzulegen; ich versichre, dafs es aus einer renommirten musikalischen Feder geflossen. Mehr Probchen stehen auf Verlangen*) zu Dienste.

Ihr u. s. w.

*) Bitte recht sehr! Wir haben an der einen genug.
D. Red.

*) Wer wagt es nun noch, zu zweifeln?
Anm. d. Ueb.

**) Kairetät eines pariser Korrespondenten!
Anm. d. Ueb.

*) Wie athmen da die musikalischen Dichter leicht auf in einem anch'io!
Anm. d. Ueb.

**) O trostvolle Philosophie!
Anm. d. Ueb.

***) Ja, ja! Ztg. No. 32. S. 276. No. 33. S. 284.
Anm. d. Red.

hätte, auf den Rythmus zu verzichten. Später kann man es auch mit andern prosodischen Konstruktionen versuchen, aber die Ordnung und Symmetrie mufs mit eben der Strenge beobachtet werden. Dann wird die französische Musik eben so anmuthig und rythmisch rein im Gesange sich darstellen, wie sie es bereits in unserer Instrumentalmusik*) ist. Wahrlich durch so unregelmäfsige Stanzen, wo dem dreifüfsigen Verse ein vierfüfsiger gegenüber steht, wo die Alexandriner mit einer Reihe von fünf oder sieben Silben figuriren, durch falsche Versabtheilung, od. durch sonstige romantische**) Schönheiten der Art kann man dem Komponisten das fein Schöne u. Symmetrische der Musik nimmer beibringen, welches das am italienischen Gesang gewöhnte Ohr verlangt und erfodert.

Diese ausgesuchte Regelmäfsigkeit, diese Kraft des Rythmus, diese Anmuth, diese netten, gefallsüchtigen Wendungen der Strophen sind es, welche den grofsten Reiz der übersetzten Opern ausmachen. Unsere Opern werden immer diese Vorzüge entbehren, wenn sich unsere Dichter nicht zu regelmäfsigem Rythmus gewöhnen und die Bahn verfolgen, die ihnen Marmontel, Hoffmann und die Uebersetzer selbst eröffneten. Der lyrische Stil ist denjenigen völlig unbekannt, die für die Oper arbeiten. Vergebens würde man in ihren Theaterstücken eine musikalische Stanze suchen, eine Strophe, deren Silbenfall mit dem der vorhergehenden genau übereinstimme.

Das bei einer Vorstellung der diebischen Elster oder bei allen andern übersetzten Stücken anwesende Publikum ist erstaunt, in der dramatischen Musik solche mächtige Hülfsquellen von hinreifsender Wirkung zu finden, deren Dasein sie kaum geahnet haben. Von diesem Augenblicke verschwanden die Vorurtheile, welche man über die Unzulänglichkeit unserer Sprache hatte, und die Erfahrung hat gelehrt, dafs der Franzose mit Rossini Schritt halten, (peut galoper avec*) seinen Rouladen wohlklingende Silben liefern**), der anmuthigen wellenförmigen Bewegung ihrer Kavatinen folgen, oder mit verdoppelten Schlägen die enorme Kraft seiner Chöre herstellen kann.

Hat der Uebersetzer des Barbier von Sevilla oder der diebischen Elster, indem er Französischen Text mit italienischem Gesang vereeinte, diese Bedingungen erfüllt? Konnte er die Finefsen dieser Stücke begreiflich machen? Schmiegen sich auch die Worte gehörig unter die Noten? Der glänzende Erfolg an diesen beiden und noch zehn ähnlichen Werken bestätigt, dafs dieses Ziel erreichbar ist. Die Uebersetzung einer Oper ist ohnehin mit soviel Schwierigkeiten belastet: wollte man sie ganz zur Unmöglichkeit machen? Wollte man die Masse der französischen Musikliebhaber des Genufses berauben, den ihnen die fremden Opern gewähren, und unsern Musikern die Wohlthaten vorenthalten, welche so viel in Frankreich einheimisch gewordene Meisterwerke in unserer Schule verbreiten? u. s. w.

*) Das weifs Gott! Erst vier, dann noch vier Takte und zur Veränderung noch zweimal vier Takte.
Anm. d. Ueb.

**) Aha! also ein Klassischer!

Königstädtisches Theater.

Berlin, im September 1824.

(Schlufs.)

Herr List war recht gut.

Das Ensemble war diesmal nicht so gut wie sonst; die Ursache mochte wohl die Veränderung der Zeitmaafse sein.

Möge man doch Alles aufbieten um diese so anziehende ächt deutsch komische Oper, recht lange auf dem Repertoire zu erhalten.

Dem Herrn Musikdirektor Henning erlauben wir uns einen kleinen Wink zu geben in Hinsicht seines Standes als Direktor der Oper.

Referent mufste sehr fehlen, wenn er nicht bemerkt hätte, dafs Herr Henning immer nur das Orchester dirigirt und sich wenig um das Personale auf der Bühne bekümmert, dem er im schlimmsten Falle, wenn es ihm gar zu nahe kömmt — einmal nachgiebt und so das ganze

*) Gratulire. Anm. d. Ueb.
**) 's ist erstaunlich. Anm. d. Ueb.

Personale auf der Bühne und im Orchester recht tüchtig aufs Glatteis führt*). Der Direktor der Oper muſs der Brennpunkt des um ihn her versammelten ganzen Personals sein**), was zu der Aufführung mitwirkt. Er muſs das Werk ganz genau kennen; sein Geist muſs aufs tiefste davon ergriffen sein — und nun muſs er es durch seinen Zauberstab ins Leben rufen. Er allein ists, auf den alle Augen gerichtet sein sollen — er muſs in jedem Augenblicke wissen: was seine um ihn her versammelte singende und spielende Welt macht. — Man sehe Herrn Spontini in seinen groſsen Opern — welche Menschenmasse hat er zu leiten, und wie leitet er sie! Man beobachte ihn nur, wenn er sein aufzuführendes Werk vor sich liegen sieht — mit welcher Begeisterung und mit welcher Vorbereitung er nun seinen Kommandostab ergreift und führt. Er ist ihm wahrlich nicht ein mechanischer Taktmesser — in seinen Händen thut er Wunderdinge; denn schwerlich dürften seine Riesenwerke von anderer Hand so geleitet werden können. Wie theilt sich nun aber seine Begeisterung auch dem ganzen Personale mit, das in manchen Scenen vielleicht aus drei bis vierhundert Mitgliedern besteht! Alles löset mit Leichtigkeit und Natürlichkeit seine schwierigen Aufgaben.

Vom Direktor der Oper muſs alles Leben ausgehn, er — er muſs die erste Person bleiben, dann nur hält sich die ganze Masse im festen Vertrauen auf seine sichre und kühne Leitung an ihn, und so kommt es dann, das so ungeheure Aufführungen, wie die der Vestalin, des Kortez, der Olimpia und der Nurmahal so gut gelingen.

Was Herr Spontini nun im Groſsen leistet, muſs ein jeder Direktor nach seinen eignen Kräften und nach den ihm gegebenen Mitteln eben so leisten, denn die Pflichten sind für ihn dieselben.

Herr Henning wird gewiſs sehr bald ganz vertraut mit der Bühne sein, und wir können nur wünschen, daſs er seinen musikalischen Talenten und seiner ganzen musikalischen Bildung mehr Freiheit zu wirken läſst. An geschickten Künstlern fehlt es ihm nicht und die Direktion hat alles Mögliche gethan, um nur immer mehr den ungetheilten Beifall eines so gebildeten, kunstliebenden und zugleich so dankbaren Publikums sich zu erwerben.

G.

*) Man erinnere sich an die letzte Aufführung der Ochsennennett.

**) Hört! Hört!

IV.

Allerlei.

Notizen*) von Etienne Jouy (s. dessen Theater, 2r Theil. Paris, 1824.)

(Im Auszuge mitgetheilt von J. P. S.)

Ueber die Oper: Die Vestalin.

Die Musik zur Oper: „die Vestalin" hat in den Theater-Annalen Epoche gemacht: sie hat Spontini mit einem Male zum ersten Rang dramatischer Komponisten erhoben. Kaum 25 Jahre alt, hatte sich Spontini in Paris schon vortheilhaft durch seine Oper: „la finta filosofa" bekannt gemacht, um sich einen entscheidenden Erfolg auf dem Theater Feydeau zu versprechen, für welches er ein sehr hübsches Sujet v. Dieulafoy und Gersain „la petite Maison" komponirt hatte. Ungerechte Kabale entschied zum Nachtheil dieses Werks. Der Zufall lieſs mich Spontini den nächsten Morgen begegnen, ich bot ihm den Text der „Vestalin" an. Er nahm ihn mit Lebhaftigkeit an, und das Publikum ermüdet nach 200 Vorstellungen dieser Oper nicht, einer der gröſsten und schönsten Kompositionen Beifall zu bezeigen, deren sich das lyrische Theater erfreut.

Drei Jahre nach einander ist „die Vestalin" auf dem Theater San Karlo zu Neapel italienisch, auch als Ballet von dem berühmten Vigano arrangirt, ist solche auf allen Theatern Italiens gegeben. (In Deutschland ist seit ihrem ersten Erscheinen diese Oper als klassisch und genial anerkannt.) A. d. U.

Ueber „die Bajaderen."

Die Geschichte bietet keine eigenthümlichere Aehnlichkeit dar, als das Verhältniſs der indi-

*) Noch etwas aus Westen, aber feinere Sorte.

schen Bajaderen und der römischen Vestalinnen. Im Tempel der Vesta, wie in den Pagoden Hindostans waren die jungen Mädchen zum Dienst der Altäre bestimmt, und wurden dazu erzogen, sobald sie aus den Jahren der Kindheit traten. Beide waren mit Pomp und Ehrenbezeugungen überhäuft. Beide hatten den Vorsitz bei den religiösen Gebräuchen und öffentlichen Festen, indem sie die glänzendsten Vorrechte genossen. Ein einziger Kontrast bietet sich dar. So streng das Gelübde der Keuschheit bei den Vestalinnen war, eben so ausgelassen sind die Sitten der Bajaderen. Der Liebe zu opfern war die Pflicht der einen, wie das Verbrechen der andern. — Die einmal geweihten Bajaderen gehören dem Tempel auf Lebenszeit; sie umringen die Altäre an Festtagen und singen ihre Wollust athmenden Hymnen. An ihren Füßen sind kleine goldne Glöckchen befestigt, welche eine sanfte, lebhafte Harmonie bilden, um den Accent ihrer Stimme zu begleiten. Der Stoff der Oper ist, wie Göthes treffliches Gedicht: der Gott und die Bajadere, aus der indischen Sage entlehnt, nach welcher Schirven, eine der drei Haupt-Gottheiten Ostindiens einige Zeit die Erde unter der Gestalt eines berühmten Rajah Namens Devendren bewohnte. Zur Wahl einer legitimen Gattin von seinem Volke aufgefodert, beschlofs er die würdigste durch Prüfung kennen zu lernen. Devendren stellte sich tödtlich krank, versammelte alle seine Geliebten um sein Todbett und erklärte, dafs er die zur Gattin wählen würde, welche ihn heifs genug liebte, um an der schrecklichen Verpflichtung keinen Anstofs zu finden, zu der sie sich anheischig machte, wenn sie ihm Treue gelobte. 1200 Frauen schwiegen bei diesem Antrage. Nur eine junge Bajadere, welche den Rajah schon einige Zeit liebte, näherte sich und erklärte sich bereit, mit ihrem Leben die ausgezeichnete Gunst zu erkaufen, einen Augenblick den Namen seiner Gattin zu führen. Man feierte sogleich die Vermählung und einige Stunden darauf starb angeblich der Fürst. Treu ihrem Gelübde, machte die Bajadere alle Anstalten zu ihrem Wittwen-Tode, der indischen Sitte gemäfs. Der Scheiterhaufen erhob sich am Ufer des Ganges; sie steckte ihn mit eigner Hand in Brand und schwang sich in die Flammen. Allein in demselben Augenblick erlosch das Feuer: der Gott auf dem Scheiterhaufen stehend, hielt seine treue Gattin in seinen Armen, gab sich dem Volke zu erkennen und machte auf der Erde seine im Himmel zu vollziehende Vermählung bekannt. Ehe er indefs den Aufenthalt der Sterblichen verliefs, wollte er das Andenken seiner Liebe und Dankbarkeit verewigen, und verordnete deshalb, dafs künftig die Bajaderen seinem Tempeldienst geweiht würden, und sie den Namen Devadassis (Lieblinge der Gottheit) trügen. Aus diesem indischen Namen ist durch Verstümmelung des portugiesischen Wortes: Balladéiras (Tänzerinnen) die Benennung: „Bajaderen" entstanden. Sie werden in den reichen Pagoden von Benares, (wo Jouy selbst die Details seines Opern-Sujets sammelte) Jagrenat, Kalambrun und Sonna Sindi am reizendsten gefunden. Ihr Tanz ist meistens Pantomime; er schildert in drei Abschnitten die Unruhe und das brennende Verlangen der Liebe, indem es mit einer Art von Bacchanal endet. Der ganze Reiz ihres Tanzes besteht in den weichen Biegungen des reizenden Körpers, in der Grazie und Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen, in dem entzückenden Ausdrucke der halbgeschlossenen Augen und in ihrer ausgezeichneten Schönheit.

Die Bajaderen singen und tanzen nach dem Klang einiger Instrumente, von denen die vorzüglichsten der Mangassaran (eine Art Hoboe) der Jal (wenig von unsern Cymbeln verschieden) und der Matalan (Tambourin) sind. Ihr Gesang ist, wie der aller Orientalen, monoton und melancholisch; er schreitet nur durch halbe Töne fort; die Begleitung ist rauh und bizarr. Fast alle Melodien endigen mit der chromatischen absteigenden Tonleiter.

Die Bajaderen in der Oper einführen, hiefs sie ihrem Vaterlande wiedergeben. (Noch mehr hätte sich dieser Stoff für ein pantomimisches Ballet geeignet.) — Als Bonaparte einst einer Vorstellung der Bajaderen beiwohnte, wurde das Orchester beordert, die Oper á la sourdine zu exekutiren, weil das an Kanonendonner gewohnte Ohr nur schwache, einförmige Musik ertragen konnte. Mit grofsem Unrecht hatte man Katels dem Stoff analoge, weiche, (fast schlafe) Musik für lärmend verrufen — daher die Sordinen-Kabale, welche leicht den Fall der ohnedies monotonen Oper hätte veranlassen können, wenn die Pracht des Kostüms und der Dekorationen nicht vorgewaltet hätte.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

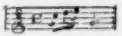
Den 6. Oktober — Nro. 40. — 1824.

II.

Recensionen.

Variations en forme de Fantaisie sur l'air de la sentinelle pour le Pianoforte, composées et dediées à son ami Monsieur J. N. Hummel, maitre de la Chapelle de S. A. S. le Grand Duc de Weimar par Aloyse Schmidt. Oeuv. 44. Lpzg. chez H. A. Probst. Preis 16 Gr.

Das Klavier spielende Publikum wird ein neues Werk von der Hand des rühmlich gekannten Komponisten gewifs immer mit Vergnügen empfangen; und auch diesmal wird man nicht Ursach haben, sich über Täuschung zu beklagen. Die Variationen, welche ein allgemein gekanntes und beliebtes Thema behandeln, möchten, falls sich nur so viele Klavierspieler fänden, die sie wenigstens nothdürftig exekutiren könnten, als sich zu jenem Liede Sänger gefunden haben, diese möchten also leicht eben so bekannt und beliebt werden, und mit demselben Recht. Das Thema trägt einen etwas französischen Karakter an sich, weshalb es sich auch nicht recht mit der deutschen Text-Unterlage vertragen will, welche offenbar eine tiefere Behandlung fodert. Es ist kein, mit tiefem Ernst des Lebens und der Liebe Abscheidender, sondern ein Troubadour, der mit der leichten, fast leichtsinnigen Art eines tapfern Chevaliers liebt, kämpft und stirbt. In dieser Weise hat es Herr A. Schmidt auch aufgefafst und nicht den vergeblichen Versuch gewagt, aus demselben ein wackeres, tief ergreifendes Tonstück zu bilden. — Die Variationen sind en forme de fantaisie geschrieben. Ref. gesteht, er sieht die Nothwendigkeit dieses Aviso nicht ein, da sie sich in keiner bedeutenden Lizenz von dem üblichen Schnitt der Variationen des Tages entfernen. Eine Introduktion, der man vielleicht mehr Beweglichkeit oder Wechsel der Wendungen wünschen möchte, macht den Anfang. Sie steht durch die Anfangsfigur des Thema's



mit demselben in erinnernder Verbindung; dann folgt das Thema selbst und hierauf sieben Planeten von Variationen, die sich in mehr oder minder abweichenden Kreisen um den thematischen Mittelpunkt rollen. Einen tiefen musikalischen Werth haben diese Variationen freilich nicht, allein sie sind deshalb nicht anzugreifen, weil der Komponist selbst sie wohl nicht aus einem andern Gesichtspunkte geschrieben hat, als dem Klavierspieler ein brillantes, durch mannigfaltige Art der Benutzung seines Instruments dankbares Stück zu liefern. Je sicherer es also dafs die erste Pflicht des Beurtheilers ist, sich auf den Standpunkt des Verfassers zu begeben und sich deutlich zu machen, was derselbe gewollt hat, in so fern müssen wir die Zweckmäfsigkeit und Trefflichkeit dieses Werkes in seiner Gattung anerkennen. Deshalb treffen wir auch in diesen Variationen nirgend eine absolut musikalisch kunstreiche Behandlung des Thema's an, wie wir sie wol in den Variationen Beethovens und Mozarts (älterer Meister nicht zu gedenken) gewohnt sind, sondern nur eine kunstreiche Virtuosen Behandlung. Das Thema erscheint nämlich nicht durchgeführt, in verschiedenen Stimmen, mit Gegenstimmen von Bedeutung begleitet oder dergl. mehr; allein es bewegt sich sprungweise, (wenn ich so sagen darf) in verschiedenen Fingern, überrascht uns bald durch einen mehr rythmischen Anklang

im Baſse, bald durch ein brillantes Auftreten in den höchsten Oktaven oder auch wol durch eine zarte Bindung in den Mittelstimmen, allein in einer neuen Taktweise; so daſs es einem wankenden Irrlichte vergleichbar ist, das uns überall blendet, ohne uns dauernd zu leuchten. Daher wird die Wirkung dieser Variationen als Konzertstück nicht nur nicht ausbleiben, sondern sogar vielleicht über Erwartung sein. Wenn wir uns eine Erinnerung in dieser Beziehung erlauben dürfen, so wäre es die, daſs Herr Schmidt vielleicht noch durch eine Variation hätte Sorge tragen sollen, daſs auch der Spieler seine Fertigkeit (die schätzbarste) im Vortrag schöner Melodie und gebundener Stimmen zeigen könnte, eine Kunst die leider heut selten ist. Die Variation No. 5 giebt zwar einige Gelegenheit dazu; allein der Karakter des Adagio ist nicht scharf genug darin ausgedrückt und ein vielfaches Bewegen in sehr vollstimmiger oft springender Harmonie raubt ihr den melodischen Fluſs, dessen es für den angedeuteten Zweck bedürfte. — Auf eine Kritik der Behandlung des Thema's gehen wir deshalb nicht tiefer ein, weil diese nur belehrendes Interesse haben könnte, wenn man, wie ich mich oben ausdrückte, absolute Kunst der Komposition, ohne zu bindende Rücksicht auf die Besonderheit des Instruments, daran durch Beispiele aufzeigen könnte. In dieser Art hat sich Herr Schmidt schon sonst bewährt und wird es gewiſs noch ferner thun, wo es nicht seine Absicht ist, einem Kunstgenossen, wie Herr Kapellmeister Hummel, ein Geschenk zu überreichen, das durch seine Struktur und Anfoderungen an den Spieler die groſse Anerkennung der Virtuosität des Freundes auszudrücken scheint.

Weihe der Liebe, sechs Lieder von Ernst Schulze, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt von **Karl Moltke**. 14tes Werk. Leipzig, bei H. A. Probst.

Herr K. Moltke wird vielleicht schon öfters günstigere Beurtheilungen seiner verschiedenen Hefte Lieder gehört haben, als die gegenwärtige; wir ersuchen auch sogleich vorbeugend ein geehrtes musikalisches Halb-Dilettanten-Publikum, sich unter diesen Liedern eben so gute oder so schlechte vorzustellen, als zu jeder Ostermesse in Duzenden von Heften zu erscheinen pflegen, und deren Beurtheilung gemeiniglich so eingeleitet ist: „Herr N. N. hat uns wiederum mit einem neuen Hefte seiner beliebten Gesangskompositionen beschenkt, die sich durch gefällige Melodie, angenehme Modulation und faſsliche Behandlungsart (allen unschuldigen Ohren) so sehr empfehlen.“ Jetzt werden die einzelnen Nummern durchgegangen, jedes Stück gelobt, allein um den Ruf strenger Unpartheilichkeit zu retten, doch auch einiger Tadel mit eingeflöſst, der ungefähr so viel sagen will, als: „Ein herrliches Gebäude, im leichten freien Stil aufgeführt, nur Schade, daſs auf dem untersten Kellergesims sich einige Flecken im Bekleidungsmarmor finden. — Dergleichen erträgt denn allenfalls die Eigenliebe des genialen Komponisten, obwohl auch nicht selten selbst gegen einen solchen Vorwurf sich eine Vertheidigung hören läſst.

Diese Kritiker also stellen sich auf den Standpunkt des allerseichtesten Theils der Musik treibenden Masse und haben da allerdings ein groſses Publikum für sich; besonders ausübende Dilettanten und Dilettantinnen aus Krähwinkel und andern gebildeten Orten. Für diese mögen die Herren Kritiker auch ganz recht haben, denn gemeines Bewuſstsein versteht in Kunst und Wissenschaft nur das, was ihnen adäquat ist und weiſs sich selbst aus dem höchsten nur das gemeinste herauszusaugen, so wie etwa die Maus in Lessings Fabel den Flug des Adlers und der Lerche gleich kühn schätzte, weil ihr beide nur bis zur Höhe gemeiner Bäume sichtbar waren.

Hat nun Herr Moltke im Sinne gehabt, jenem bezeichneten Theil des Publikums eine Unterhaltung zu gewähren, so wollen wir ihm zugestehn, daſs er sein nicht unmäſsig hoch gestecktes Ziel erreicht hat. Hat er aber auch nur die geringste Ahnung gehabt, ein feineres Ohr, einen gründlichern Beurtheiler zu befriedigen,

hat vielleicht nur ganz leise, bescheidengewählt auch er dürfe sich in der Reihe der Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts wol nennen — dann wehe ihm! — Da dieses Blatt nicht bestimmt scheint, von der Masse gelesen zu werden, sondern die Aufmerksamkeit eines denkenden Publikums wol anregen kann, so halte ichs fast für Unrecht, Werken dieser Art hier einen Platz selbst der Verurtheilung einzuräumen, und ich habe es nur deshalb übernommen, über jenes Liederheft einiges zu sagen, weil es polemisch gegen die ganze Gattung der seichten trivialen Kompositionen unserer Zeit gerichtet sein soll*). Herr Moltke möge sich demnach nicht allein ereifern, oder glauben, man habe ihn ausersehen, um ihn vor andern zu kränken; nein, er ist nur zufällige Veranlassung u. dient nur, um an einem Beispiele zu zeigen, was ganze Ballen von Liederkompositionen trifft. In wenigen Worten werde ich das, was sich im allgemeinen über dies Heft der Lieder des Herrn Moltke sagen läfst, ausdrücken können. Die Auffassung der Texte (Schade, denn sie sind nicht ohne Werth) ist fast durchgängig verkehrt, aber immer gemein; die Melodie ist zwar immer leicht sangbar und faslich, aber nirgend schön, oft sogar schlecht, wie z. B. in No. 4. (der Liebe Trost) am Schlufs:

welches mehr eine Baskadenz, als eine Oberstimme ist, wie die Bezifferung, die ich hinzugefügt, gleich beweiset. Indefs ist dieses Lied doch von allen noch das beste, weil es sich wenigstens dem Karakter des Gedichts zu nähern sucht, obwohl es das lyrische Element in demselben bei den Göttern nicht protegirt, sondern eher die Wurzel austrocknet, die aber hier durchaus negativ erschienen ist.

Wenn ich nicht mehr Beweisstellen für gemeine Melodie aufführe, so geschieht dies, weil sich der gemeine Gedanke weniger in einzelnen Takten, als in den ganzen, stets auf gleiche Art wiederkehrenden Rythmen und monotoner Accentuation ausdrückt. Die Monotonie entsteht gemeiniglich bei Komponisten dadurch, dafs sie zu eigensinnig Worte komponiren, statt den Gedanken allgemeiner auszudrücken. Denn der Dichter mufs seine schweren Worte und Silben aus vielen Gründen oft auf derselben Stelle haben; folgt der Kompositeur nun, ohne Bewufstsein seiner musikalischen Freiheit sklavisch nach, so wird er zwar richtig accentuiren, fällt aber in den Fehler monotoner Rythmen. Herr Moltke hat diefs indefs mit falscher Deklamation glücklich zu vereinigen gewufst.

Im schon gedachten Liede, No. 4 nämlich fällt in vier Rythmen, jeder von 2 Takten eine monotone ½ oder ¼ Note auf den guten Takttheil. Die Worte lauten so:

O Herz sei endlich still
Was schlägst du so unruhvoll
Es ist ja des Himmels Will
Dafs ich sie lassen soll.

Die Worte Herz und schlägst geben diesen Accent natürlich. Allein das Wörtchen ist, in der dritten Zeile könnte füglich seinen Accent dem Himmel überlassen; und endlich in der vierten Zeile die Betonung auf ich zu legen, statt das lassen hervorzuheben, heifst ganz ohne poetischen Sinn komponiren; wenn nun vollends wie hier noch ein rythmischer Uebelstand dadurch entsteht, so mufs man auch den musikalischen Sinn des Komponisten in Zweifel ziehen. — Und trotz aller dieser Uebelstände bleibt No. 4 das bessere der sechs Lieder; man schliefse auf den Werth der übrigen. Die Trivialität der Harmonien und Melodien, dies alle sechs Lieder hindurch zu beweisen, hiefse der musikalischen Zeitung Papier rauben. Vermag es ein Gegenkritiker, so lege er mir durch Bei-

*) Wenn also der geehrte Herr Ref. an dem Werke Gelegenheit fand, eine ziemlich oft anwendbare Ansicht zu entwickeln, so war es ja doch der Mühe werth, es zur Recension zu vertheilen? Wo ist wol in seinem Vor- und Nachsatze Folgerichtigkeit? Uebrigens hält die Redaktion dafür, dafs jede Kunstgestaltung, die ihr Publikum gefunden, auch Beurtheilung verdient — nicht die Entscheidung eines höher Stehenden: dafs sie nichts sei (nämlich für höher stehende) oder des tiefer Stehenden: dafs sie etwas sei (nämlich für ihn) sondern den Ausspruch eines alles erwägenden Beurtheilers was sie sei und gelte.

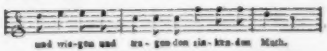
Die Red.

spiele das Gute und Schöne (nach seiner resp. Meinung) vor! Weniger Raum bedarf er dazu gewifs, als ich zum Gegentheil.

Den Beweis der verkehrten Text-Auffassung schenkt mir die Redaktion der Zeitung gewifs, da ich ja dazu die Lieder sämmtlich in der Zeitung nachsehen lassen müfste. Denn wenn ich auch sagte No. 3 oder 4 ist schwermüthig oder lustig. Herr M. hat es süfs oder lahm aufgefafst, so könnte man wieder mit Recht an der Wahrheit dieses Ausdrucks zweifeln u. s. w. Ich verlange nicht unbedingtes Vertrauen; allein ich darf hoffen, dafs nur der mich tadeln wird, der die Recension mit den Liedern daneben gelesen hat. Zur Ersparung dieser Mühe, diene indefs denen die Besseres in der Kunst suchen, nur ein einziges Beispiel. No. 3. (der Liebe Kunde.)

Ertönet ihr Saiten
In nächtlicher Ruh
Und führet von weitem
Die Träume mir zu.
Schon hör ich sie schallen
Mit schwellendem Klang,
Sie füllen die Hallen
Mit Liebesgesang,
Und wiegen und tragen
Den sinkenden Muth
Durch stürmisches Jagen
Auf tönender Fluth.

So heifst die erste Strophe, die an nächtliche Stille und Träume erinnert. Herr Moltke hat einen marschähnlichen $\frac{2}{4}$ Takt dazu erfunden, von dessen Karakter man sich einen Begriff machen kann, wenn ich die Melodie von Zeile 9 und 10 hersetze, die aus dem Jägerchor im Freischützen stammt und noch dazu von einem Chor fortissimo nebst den Schlufszeilen wiederholt wird!



Ich mache Herrn Moltke nicht den Vorwurf, dafs diese Melodie sich im Jägerchor verbotenus auch befindet, denn seine Lieder möchten sogar vielleicht früher als der Freischütz komponirt sein, und zwei Takte können wol zufällig übereinstimmen. — Allein deswegen mufste ichs rügen, um gleich handgreiflich zu zeigen; wie Herr Moltke ein zartes Lied aufgefafst, dessen Schlufszeilen so lauten:

Mag schnell sich in Gluten
Verzehren das Herz
Und mag es verbluten
Im zaubernden (?) Schmerz;
Ich nähre die Wunde
Ich liebe mein Leid
Und lasse die Kunde
Der kommenden Zeit;
Die immer aufs Neue
Das Herz ihm belebt
Die hat die Getreue
Noch sterbend geliebt.'

Jetzt denke man sich die letzten vier Zeilen im Chore Fortissimo wiederholt, so will es Hr. Moltke) und man darf des rührenden Eindrucks gewifs sein, denn man wird vor Lachen Thränen in den Augen haben, wenn es nicht vor Verdrufs ist, dafs die Kunst auch so gemifsbraucht werden darf.

Ich hoffe, sowohl Herr Moltke als das Publikum habe genug; ich habe es gewifs, denn es ist wahrlich keine Freude, so den Zeloten machen zu müssen. Findet man mich zu hart, zu ungestüm, die Grenze der Beurtheilung überschreitend, so kann ich dagegen nur sagen, dafs Gemeinheit und Verkehrtheit in der Kunst so überhand nehmen, dafs man nicht streng genug dagegen eifern kann. Wer heifst Herrn Moltke Lieder komponiren? So viel wir wissen, ist er Tenorsänger; aber wo kann er sagen, dafs er mit Eifer und Arbeit die Kunst der Komposition studirt hätte? Oder glaubt er, Früchte der Unsterblichkeit bräche man im Spazierengehen? Was sollen seine Lieder? Schuhe und Stiefeln mufs ich nehmen, wenn sie auch schlecht sind, denn deren bedarf ich unter allen Umständen; allein schlechte Lieder, schlechte Gedichte, schlechte Gemälde braucht niemand. Dennoch könnte man milder gegen dergleichen Leistungen verfahren, wenn nicht eine seichte, oder was schlimmer, feile Kritik gegen Einsicht und Bewufstsein so viel Unbedeutendes und Gemeines dem betrogenen Publikum in die Hände zu spielen suchte. — Noch einmal wiederhole ichs:

Herr Moltke ist nicht der einzige; sondern nur der, den der Zufall uns zum Beispiel für die ganze Gattung gegeben hat. Ins Künftige werde ich meinestheils dergleichen Werke in diesen Blättern, mit Bezug auf diese Recension, nur auf ihre Gattung verweisen und weiter keine Worte daran verschwenden. — Ich wünsche nicht, daſs Herr Moltke sich beleidigt, sondern bekehrt fühlen möge. —

Sechs Gesänge. für 2 Tenor- und 2 Baſsstimmen, komponirt, und dem Herrn K. F. Zelter, Professor der Musik achtungsvoll zugeeignet von Karl Klage. Berlin, bei A. M. Schlesinger.

Das jetzt so allgemein gewordene gesellige Vergnügen der Männer, vierstimmige Lieder zu singen, erzeugt das Bedürfniſs an auf diese Weise eingerichteten Kompositionen. Herr Karl Klage, als fleiſsiger Einrichter groſser Tonstücke zu vier Händen, und als sorgfältiger Verfertiger mehrer Klavierauszüge wol am meisten bekannt, hat sich bewogen gefühlt, mit einem Geschenk von sechs Liedern den Wünschen der musikalischen Vereine dieser Art entgegen zu kommen. Der Zweck ist also, eine gesellige Unterhaltung zu gewähren, die, wenn sie viele Theilnehmer finden soll, nicht zu tief eingehn muſs. Daher sind die Gesänge auch, ohne jedoch Ansprüche auf dauernde musikalische Bedeutung machen zu können, denjenigen Musikfreunden zu empfehlen, die sich durch Abwechselung der Gegenstände und durch musikalische Neuigkeiten das Vergnügen an geselligem Singen würzen wollen. Die Dedikation hätte uns wohl einen strengeren Stil erwarten lassen, der sich nach den meisterhaften launigen wie ernsten vierstimmigen Tafelliedern des Prof. Zelter gebildet hätte; dennoch werden diese Lieder den oben angedeuteten Zweck wohl erfüllen. In Beziehung auf diese wäre es auch wünschenswerth gewesen, daſs der Komponist durch Wechsel von Chor und Solo einigen Schatten und Licht in die Stücke wie in die Unterhaltung gebracht hätte. Auch möchte es zweckmäſsiger gewesen sein, nicht zu viele Anfoderungen an die Sänger zu machen, da besonders der Tenor schon eine gewisse Kehlfertigkeit haben muſs, um die mannigfaltigen Verzierungen nur einigermaſsen deutlich zu singen. Da diese Fertigkeit aber den meisten, besonders männlichen, Dilettanten sehr selten eigen ist, und die Verzierungen überdies weder besonders neu noch geschmackvoll sind, so würde es unsrer Meinung nach vortheilhaft sein, dieselben zu vereinfachen oder wegzulassen.

Durch die Weglassung der Partitur beim Stich wird dem Beurtheiler sein Amt erschwert, da man nicht gleich vier Sänger zur Hand hat, auf deren Sicherheit man sich verlassen kann; auch das Einüben für Privatgesellschaften wird dadurch sehr erschwert. Warum setzen die Herren Verleger nicht eine Partitur in kleinen Noten unter die erste Tenorstimme? Die etwanige Textuntersetzung giebt sich ja so leicht von selbst und kann bei zweifelhaftem Fall aus der Stimme ersehen werden. Beurtheiler wie Dirigent hätten dadurch doch wenigstens einen Leitfaden. Diesem Umstande möge es Herr Klage zuschreiben, daſs wir auf die nähere Beurtheilung der einzelnen Stücke nicht eingehn, da uns nicht wie dem Jupiter vier Trabanten folgen, die uns, während wir unsere schreibende Bahn beschreiben, die Harmonie dieser Lieder, (wie jene vielleicht die Sphärenharmonie) ertönen lassen.

III.

Korrespondenz.

Berlin im September.

(Schluss aus dem Berichte über die Zauberflöte in Nr. 39.)

Aber wie wenige unter den Hunderten, die die Schauspielhäuser füllen, verstehen ein Schauspiel! — und nun gar eine Oper — zu geniefsen! Wer nur irgend auf einen bestimmten Platz rechnen kann, findet sich sicher nicht eher, als während der Ouvertüre ein und hat dann so viel zu sehen, sehen zu lassen, zu begrüfsen, zu danken, daſs ihm die Ouvertüre schon nichts anhaben soll. Selbst die früher Eingetretenen schei-

nen ihre ganze Redseligkeit gespart zu haben, bis der erste Ton erklingt. Die armen Komponisten, die durch die Ouvertüre zur Oper vorzubereiten dachten! Sobald nun der Vorhang aufgezogen ist und ein Schauspieler nach dem andern auftritt, rauschen die Zettel auseinander: „das ist Herr Unzelmann aus Weimar! Wer macht denn die Königin der Nacht? — O ich bitte um den Zettel! Man kann unter der schwarzen Maske gar nicht erkennen, wer Monostatos ist.“ — Endlich ist man orientirt; nun müssen die Textbücher heran und werden achtsamer nachgelesen, als in der Kirche die Gesangbücher. „Jetzt kommt das — nun singt sie hier — um Vergebung, sie hält schon im dritten Verse — ach ich hab's verloren und verstehe nun gar nicht, was alles bedeutet!“ — O ihr armen Opernmacher! Oben auf den Brettern singen sie, dafs der Text auf mehr als eine Weise elendiglich hinstirbt; unten vor den Brettern lesen sie, dafs kein Tönchen ankommen kann, geschweige eine ganze Scene in ihrer, allein wirksamen Einheit. Ist das nicht eben so, als wollte man auf das Bild, der schönen Rekamier auf unserer Kunstausstellung Glied vor Glied ihr Skelett malen, damit jeder begriffe, was das schöne Fleisch zusammenbinde und wie der Rückgrat den Körper so schnurgerade halte? Aber wer von alle diesen Zettelträgern und Textblättlern wird es glauben, dafs er sich die beste Freude verdirbt? Und wie viele sind, die es glauben können, da den meisten Menschen aus kleinlicher ängstlicher Sorge, sie nur bald recht professionstüchtig und zunftmäfsig zu machen, einseitig der Verstand, statt harmonisch die Gesammtheit aller Kräfte entwickelt wird. Aber mit dem Verstande allein kann man so wenig ein Kunstwerk befriedigend auffassen, als eines aus ihm schaffen.

Versucht es doch einmal, Ihr, die ihr dessen noch fähig seid, euch dem Künstler und seinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter! Vergeßt vor allem eure Nachbarn in Parquett und Logen — wir wollen sie nachher versöhnen; entsagt einmal der Berichterstattung an der Abendtafel: die hat die gemacht, der hat den vorgestellt — wir wollen uns morgen früh genau danach erkundigen; sitzet nicht, ein Paar Worte zu verlieren — vielleicht geben die Weisen des Künstlers euch eine Ahnung, die höher schwebt, als ihr auf dem Fittich des Textbuches emporflattern könntet; legt einmal, ich bitte, eure Weisheit, eure Aufklärung bei Seite — nachher will ich ihr still halten. Iphigenia wird gegeben? Wohlan. Begreift ihr nicht, dafs es ein Stral der ewigen Wahrheit gewesen, der den jugendlichen Griechen in einzelnen Kräften göttliches Walten, Gottheiten, erkennen liefs? Wie schön hat er sie in der edelsten Form, der menschlichen, sich hingestellt; wie beseelte schon jene Ahnung des Göttlichen das ganze Leben, wie schlang sich blumengeschmückt das üppigbrausende Jugendleben in frohem Reigen um die schönen Altäre! Wie findet jedes menschliche Vermögen, jede menschliche Regung ihren Vertreter! Und im Hintergrunde als Fatum lagert sich das Unbegriffene dunkel, räthselvoll, unbezwinglich. Ist denn das alles nicht Wahrheit? Keine störende Antwort! Morgen wollen wir forschen, welche lichtere Erkenntnifs uns aus jener reizenden Dämmerung aufgegangen ist. Heute seid Griechen, oder meidet Iphigeneia!

Seht, die Sonne des Orients durchblitzt noch leuchtender das Leben. Als Kinder verstanden wir das. Wie schillerte und zitterte alles in tausend glühenden Farben! Wie thürmten sich, ballten sich riesenhaft, rangen und schwanden die unbegriffenen Naturkräfte! Als hundertarmiger Briareus, als grauvoll vervielfältigtes Ungeheuer dräuet der Widerstand, den das ungeübte Auge nicht zu messen vermag. Welche zauberhafte Gewalten stritten wider einander in endloser Verwandlung, wie zerflossen alle Gränzen in einander — und wie umzog alle der Regenbogen, die Ahnung, dafs eine noch unbegriffene Wahrheit sich daraus hervorwinden werde. Rufet die Kindheit zurück, wenn ihr die Zauberflöte verstehen wollt: zertrümmert mir nicht die Feenpaläste mit rohem Geschrei, läutert, klärt mir nicht ab mit Greisenweisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entsückend berauscht. Wahrlich, der Gewinn ist nicht erheblich, zu ergründen,

wie und woraus die Fabel in dem Kinde entstanden; das Mährchen mit und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwei kurze Stunden, oder entsagt dem Genuſs des holden Wahns.

Mozart hat es wahrlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn sonst komponiren können — oder in thörigter Weisheit die Tiefe gesucht, wo nur die Oberfläche in gleissender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchschauern konnte. Er ist mit Schikaneder Kind geworden; allen Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche schämt er sich.

Hört nur die Ouvertüre, wie ernst es ihm war, wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erste Ahnung eines Göttlichen in feierlichen und so kindlich süſsen Weisen erwacht! Wie löset sich Taminos verzweifelnde Angst und der Triumphgesang der Damen in die niedlichste Kinderkoketterie, wie närrisch der Vogel Papageno die Bühne um das Publikum vergiftet — und wie verliebt der Tamino und wie majestätisch und klagenvoll die Königin thut — erst Tamino, dann der Tochter gegenüber — und sich, so kinderhaft vergessen, in die zartesten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köstlichste Selbstbetrug mit Herzenskummer und Seelenqual und überall führen die Spuren zurück zur Kinderlust und zum herrlichen sorglosen Spiel mit dem ernsten Leben.

Wäre doch irgendwo eine Truppe der kindlichsten Wesen zu finden, die sich und die Bühne und das Publikum vergäſsen, mit Mozart Kinder zu werden; eine musikalische Fai müſste an der Spitze stehen! Dann würde die Zauberflöte zum erstenmale vollkommen und allgemein verstanden werden. Aber es blos drucken lassen — das herrlichste lockerste Spiel in einer sauern Predigt verordnen und in Druckerleisten zusammenpressen — das will nicht fruchten. Glück genug, wenn unter hundert Lesern einer glaubt, daſs nicht Spaſs, oder Satire (Gott wüſste, auf wen!) oder sonst dergleichen, sondern eben die rechte fröhliche Wahrheit geredet. Aber wie könnte man dem Publikum Vorwürfe machen, da ja unsre Schauspieler selbst so alt und irden thun in der jungen Zauberflöte? Doch das gäbe Stoff zu einem zweiten Kapitel und es ist am ersten genug.

?

Königstädtisches Theater.

Berlin, den 22. September.

Wer die Ochsenmennuett noch nicht gesehen hat, versäume sie ja nicht, denn Herr Spitzeder tritt darin auf und zwar in einer, durch ihn so herrlich belebten und individualisirten Rolle, daſs niemand den ihm gewidmeten Abend bereuen wird. Ich habe noch nie einen Ungarschen Ochsenhändler gesehn, aber daſs der Istok, wie Herr Spitzeder ihn darstellt, nach der Natur gezeichnet, daſs dieses Gemisch von derber, roher Kraft und Gemüthlichkeit, von bäurischer Schlauheit und natürlichem Gradsinn, von Elasticität und Sprödigkeit in Geist und Körper wahr ist, das erkennt man ohnedem. Und wie in seinen gröſsern Rollen, so ist auch in dieser kleinen nichts vereinzelt, nichts vernachläſsigt, kein Punkt auf Kosten eines andern hervorgehoben. Nirgend sehen wir nur den geschickten Schauspieler, dem der oder jener Zug meisterlich gelingt, der sich erlaubt, über einen andern hinwegzuschlüpfen, weil er schon voraus weiſs, wo er sein Publikum wieder fangen wird*), nirgend sehen wir den Schauspieler, sondern stets den Istock. Er singt, drückte sich neulich ein Kunstfreund aus, als wenn er die Sachen eben selbst komponirte; ich möchte lieber sagen: er singt, als wenn es gar nicht nöthig wäre, zu komponiren, als wenn sich das alles, als natürliche allgemeine Sprache nothwendig von selbst ergäbe. Und so aus Einem Ganzen ist Gesang, Spiel, Tanz — kurz es ist ein ganzer Mann.

Aber das Stück ist doch miserabel. Hofmann hat es mit dem Andenken seines groſsen Freundes Haidn gewiſs redlich gemeint. Das ganze Stück quillt über von Verehrung gegen den groſsen Künstler — aber was ist aus ihm

*) Aha! das geht auf eine gewisse groſse Sängerin.
Anm. des ar[illegible]wöhnischen Setzers.

gemacht? Ein altes schwächlich gutherziges München, wie er höchstens in den letzten Monaten, im hohen kindischen Alter gewesen sein kann; unterhält seine Haushälterin u. alle Welt ewig von seiner Künstlerbegeisterung, von seinen Weihestunden, bangt um die Nachwelt, meint — als ihn Istok um eine Menuett bittet — das würde nicht gehen, er habe andre Sachen im Kopfe; dann aber: es sei ihm heute Morgen eine Melodie durch den Kopf gefahren, daraus würde sich wohl eine Menuett machen lassen *) und wenn die ehrlichen dankbaren Ungarn sie ihm lustig vorspielen und ochsenmäfsig honoriren, dann fragt er ganz ängstlich: was die Nachwelt zu diesem opus sagen würde? O ihr Altflicker und gebornen Invaliden: schreibt die Geschichte eures Nachbar Schneiders und Bürstenbinders und lafst die Künstler ungehudelt!

Dafs das Stück, auch abgesehen davon, eine dramatische Absurdität ist, erlassen Sie mir wol zu beweisen **). Wie läfst sich auch aus dem Vorgange, dafs Haidn einem Ochsenhändler eine Menuett komponirt und dafür einen Ochsen geschenkt kriegt, ein Drama machen ***)? Die Musik an und für sich betrachtet, ist nun freilich gut, einzelne Stücke sind vortrefflich — denn sie sind aus Haidns besten Kompositionen entlehnt. Aber einestheils sind sie nicht dramatisch; die Oper fodert raschern Fortgang und entscheidendere Schritte, als das Oratorium. Andern Theils sind sie nicht an ihrem Orte — ja man kann die meisten geradezu Hors-d'oeuvres nennen. Gleich in der ersten Scene finden wir im Vorsaale vor dem Zimmer, wo Haidn komponirt (—) ein Duzend Spinnerinnen und eben so viel kourmachende Winzer oder Gärtner. Was sollen die da? Sie sollen das Spinnerlied aus den Jahreszeiten singen. Was hat das mit der Ochsenmenuett zu thun? Nichts, aber 's ist doch eine gar schöne Musik vom lieben seeligen Haidn. Eben so wird denn gleich nachher die Ballade aus den Jahreszeiten eingeflickt und so gehts fort — wer kann über alle Schwachheiten Buch führen? Aber der Spitzeder ist ein ganzer Mann.

*) Sehn Sie wohl Hr. Red., Haidn war auch ein Kunstschneider: die Ochsen-Menuett ist so der ehrliche Abfall hinter den Schneidertisch von einer Simphonie oder Messe, zu einem Kinderwestchen, oder Mutzenfleck für die Haushälterin bestimmt und nun vortheilhaft an Istock abgesetzt.
Anm. d. Setzers.

**) Ja.
Anm. d. Red.

***) Nun da kommt ja doch ein Beweisversuch. Aber ich sehe nicht ein, warum sich aus diesem Stoffe nicht eben so gut ein Singspiel, eine Operette, ja eine große Oper fabriciren liefse, als aus so manchem, mit dem uns jetzt Paris beschenkt.
Anm. d Red.

Bekanntmachung.

Freunde alter Musik und historischer Forschung in ihrem Gebiete, so wie Vorsteher von Singvereinen mach. die Redaktion darauf aufmerksam, dafs mit der Bibliothek des verstorbenen Professor Maafs in Halle vom 30. Oktober ab eine bedeutende Sammlung älterer und neuerer Musikalien in Partitur und Stimmen, zum Theil von grofser Seltenheit und grofsem Werthe einzeln versteigert werden wird. Das Nähere erfährt man unter andern in Berlin bei den Bücherkommissionaren Herrn Jury u. Suin.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. September 1824.

Den 1. Im Opernhause: 1) Der neue Gutsherr, Musik von Boieldieu. 2) Der Zögling der Natur, Musik von Romani.
— 3. Im Opernhause: Alceste, Musik von Gluck.
— 4. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.
— 5. Im Opernhause: Belmonte und Konstanze, Musik von Mozart.
— 6. Im Opernhause: Der Zögling der Natur, Musik von Romani.
— 7. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.
— 8. Im Schauspielhause: Der Bär und der Bassa, Musik von Karl Blum.
— 10. Im Opernhause: Je toller je besser, Musik von Mehul.
— 11. Im Schauspielhause: Die Parias, Musik von Seidel.
— 12. Im Opernhause: Die Zauberflöte, Musik von Mozart.
— 13. Im Schauspielhause: Die Paria's, Musik von Seidel.
— 14. Im Opernhause: Die Dorfsängerinnen, Musik von Fioravanti.
— 17. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von Karl Maria von Weber.
— 19. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boieldieu.
— 21. Im Opernhause: 1) Arie mit Chor aus der Oper Cirus in Babilon, von Rossini. 2) Je toller je besser, Musik von Mehul.
— 23. Im Opernhause: Kiaking, Musik von A. Girowetz.
— 24. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.
— 26. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.
— 28. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.
— 29. Im Schauspielhause: Der Schiffskapitain, oder die Unbefangenen, Musik von A. Blum.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13. Oktober — Nro. 41. — 1824

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 8. Oktober 1824.

Heute führte uns zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche Herr Hansmann das neue Oratorium: „Die Sündflut," Gedicht vom Herrn von Grothe, Komposition vom Herzogl. Dessauischen Kapellmeister, Herrn Friedrich Schneider, auf.

Herr Hansmann erwirbt sich in der That immer mehr Ansprüche auf die Dankbarkeit der Berliner; denn er ist es, wenigstens in den letzten Jahren, allein, der die grofse Hauptstadt mit neuen kirchlichen Tondichtungen bekannt macht. Wenn daher auch in der Ausführung manches zu wünschen übrig bleibt, wenn z. B. bei der heutigen Aufführung das Chor (die unter Herrn Hansmanns Leitung bestehende Singakademie) in Verhältnifs zu dem sehr kräftigen und voll besetzten Orchester oft gar zu schwach intonirte: so mufs man das Urtheil mildern und nur beklagen, dafs die reichsten und edelsten Kräfte, die in Berlin dem Gesange zugewendet werden, in der grofsen Singakademie Jahr aus Jahr ein ungenützt schlummern. Uebrigens hat diesmal Herr Hansmann noch die besondere Aufmerksamkeit gehabt, den vortrefflichen Bassisten Herrn Spitzeder, für sein Unternehmen zu gewinnen und gewifs hat ein grofser Theil des Publikums sich mit dem Ref. gefreut, die zahlreichen und wichtigen Bafs-Soli diesem Sänger anvertraut zu sehen.

Ueber die Komposition eines grofsen Oratoriums von drei Abtheilungen mit vielen einfachen Doppel- ja dreifachen Chören, mit Fugen und Doppelfugen, mit einer tüchtig gearbeiteten Orchesterpartie läfst sich nach einmaligem Hören und ohne alle Kenntnifs der Partitur nicht mit voller Zuverläfsigkeit urtheilen, es kann nach einer so flüchtigen Bekanntschaft nicht über den Werth des Werkes abgesprochen, sondern nur überden ersten Eindruck berichtet werden.

So viel war unverkennbar, dafs der verehrte Komponist, der, der Einzige in seiner Zeit, für das Oratorium so kräftig wirkt, in jeder Beziehung, in der Behandlung der Modulation, des Kontrapunkts und der Instrumentation rüstig vorwärts geschritten ist. Tüchtige Fugen, eine oft sehr wirkungsreiche Instrumentation, sangbare, angenehme, oft schöne Melodien, dies sind die Einzelnheiten, welche das grofse Werk schmücken. Eine stets würdige Haltung — dies ist der Karakter, der ihm in allen seinen Theilen unverkennbar aufgeprägt ist. Demungeachtet mufs Ref. gestehen, dafs das Ganze ihm keinen bedeutenden, geschweige bleibenden Eindruck gemacht hat. Es kann nicht eine Anzahl Solosänger und Chöre sich gegenüber sehen, ohne dramatische Darstellung von Personen und Menschenmassen zu erwarten. Dies ist auch so allgemein als nothwendig anerkannt (es wäre ja unbegreiflich, warum man mehre Personen von verschiedener Stimme, von verschiedenem Geschlechte, einzeln und in Massen vereinigt, aufwenden sollte, um die Empfindungen oder Gedanken eines Einzelnen auszusprechen) jene Vorstellung, sage ich, ist so gemeingültig geworden, dafs man aus ihr den Begriff des Oratoriums als eines musikalischen Drama ohne Aktion ausgeführt, festgestellt hat. Endlich ist auch das Gedicht des Herrn von Grothe in diesem Sinne angelegt. Gleichwohl ist dem Ref. die Musik des Herrn Kapellmeisters Schneider, einzelne Stellen ausgenommen, ganz undramatisch erschienen; er vernahm im Ganzen nicht die Personen, welche vorgestellt werden sollten, sondern nur bisweilen empfindungsvolle, stets aber

würdige Erzählung von dem was sie gefühlt, gedacht, gesagt u. s. w.

Aber wie in aller Welt will man auch von einem solchen Gedichte zu einer lebendigen Schöpfung angeregt werden, das wahrlich in jeder Beziehung weder lebendig noch gar musikalisch ist. Was kümmert uns in der trocknen Garnisonkirche die Sündflut und wie können wir von jener Erdrevolution noch die seichte und trübe Ansicht haben, die der Dichter aus den mosaischen Urkunden entlehnt hat? Ein Gott, den seine Schöpfung gereut, der das demoralisirte Menschengeschlecht nicht anders zu bessern weiss, als durch Ertränkung in Pausch und Bogen — ist das der Gott, an den wir glauben? Diese alt Israelitische Ansichtweise findet gewiss nicht einmal unter den Altgläubigen unseres Landes noch aufrichtige Anhänger. So erschütternd die Darstellung einer zerstörenden Ueberschwemmung sein könnte, so ungläubig — so gleichgültig folglich — wird man uns finden, wenn einem solchen Naturereignisse moralische Tendenz untergeschoben werden soll. Und dann endlich diese rohe, intolerante, herz- und kopflose Theilung der Menschen in eine absolut gute und eine absolut böse Hälfte — ist diese Ansicht unserer geistigen Ausbildung angemessen? Daneben diese Engel und bösen Geister: wer glaubt noch wahrhaft an ihre Persönlichkeit? Wollen sie aber nur Repräsentanten des Guten und Bösen (der guten und bösen Menschen) sein: wozu dienen sie, wenn die guten und bösen Menschen selbst aufgetischt werden? Ist das nicht ebenso, als wenn sich jemand persönlich vorstellen und zugleich sein Bild übergeben wollte, damit man ihn kennen lernte?

Wollten wir uns auch mit dem gewählten Gegenstande und der Grundidee befreunden, so ist doch die Disposition so angelegt, dass unmöglich ein lebhaftes Interesse entstehen kann. Von den Sündern und Sünden, denen zu Gefallen die Sündflut entstanden sein soll, wird nichts sichtbar, wir hören nur Eloa's Erzählung:

— — — — — — —
Denn zum Rande ist gefüllt
Aller Missethaten Becher
— — — — — — —
Höret wie der Richter sprach
— — — — — — —
Meine Wege hat verlassen,
Alles Fleisch; in Lust entbrannt
Wandelt es auf breiten Strassen
Durch des Bösen Macht gebannt.

Dann wird der Zorn des Herrn geschildert, die bösen Geister und die Sündflut brechen herein. Eben so wenig wird uns sichtbar, wodurch Noah und sein Stamm vor allen übrigen Menschen Rettung verdient haben? Sie selbst scheinen das eben so wenig zu wissen (oder sind sie zu bescheiden, sich über ihre Mitmenschen zu erheben? Daraus hätte der Dichter eine Lehre für seinen Stoff ziehen können) denn, wenn wir sie im Anfange des zweiten Theils zum ersten Male vernehmen, singen sie Jehova Danklieder:

Der vor tausenden der Brüder
Aus den Wogen uns erhob.

Der ganze zweite Theil des Oratoriums wird in der Arche Noä zugebracht; im dritten wird die Erhaltung und die Versöhnung mit dem Herrn gefeiert. Wie leicht hätte der Dichter erkennen müssen, dass beide Theile wesentlich nur einen Inhalt haben, und ohne nachtheilige Dehnung der Fabel nicht füglich anders als zu Einem Theile vereinigt zu behandeln waren.

Ohne bestimmte, meist ohne alle Karakteristik sind alle Personen gehalten. Die Engel Gabriel, Michael, Uriel, Raphael, Eloa haben alle einen englischen, das heifst, gar keinen Karakter. Noah und seine Angehörigen haben entweder sämmtlich auch keinen, oder einen sehr gleisnerischen. Denn wenn sie sich gerettet wissen, dann verrathen sie zwar keine Spur von Mitgefühl mit ihren gerichteten Brüdern, haben aber gleichwol nicht den Muth, ihre Kaltherzigkeit zu offenbaren, rufen vielmehr den Unglücklichen nach:

So ziehet hin in Frieden,
Ihr Opfer schwerer Schuld?
Vielleicht ward euch beschieden
Im Tode Gottes Huld.

O so ein Vielleicht hebt gar leicht über das schuldige menschliche Gefühl hinweg. Doch die Geretteten lassen es auch nicht an beschwichtigendem Trosze für die Gefallenen fehlen.

Ihr sanket zur Erlösung
Dem sündigen Geschlecht.

Damit mögen sie sich denn trösten oder sehen, wie sie sonst fertig werden.

Möchte übrigens in dem Gedichte manches Gute gefunden werden — musikalisch ist es nicht, so gut es auch der Dichter mit dem Komponisten gemeint haben mag. Auf eine seltsame Weise hat er jeden musikalischen Punkt in einen beschreibenden malerischen umgesetzt und dadurch bewiesen, dafs er selbst von dem Gegenstande, den er für die Musik behandelte, selbst nicht durchdrungen war. Beweis hiervon ist die Arie No. 3.

Offen stehn der Erde Schlünde
Und zum Strom wird jeder Bach
Durch der Schöpfung tiefste Gründe
Werden tausend Fluten wach.
Brausend wogt der stille Spiegel
Jener leis' bewegten See,
Meer bedeckt den grünen Hügel,
Deckt der Berge stolze Höh'.
Von des Himmels hohem Saale
Stürzt der Wasser Macht herab,
Füllt mit Tod der Erde Thale,
Füllt mit Tod ihr weites Grab.

Desgleichen das Quartett No. 4.

Ewig verschwindet
Das liebliche Bild
Der blühenden Erde
— — — — —
Ewig entfliehen
Die schönen Gestalten
Froher Natur
— — — —
Nie mehr erschallen
Bei dem Altare
Jubelnde Saiten
— — — —
Nie mehr entsprühet
Kindlichen Blicken
Unschuld und Scherz.
— — — —

Desgleichen der Chor der bösen Geister No. 5. Ueberall Schilderung dessen, was aussen, statt Sprache dessen, was innen vorgeht. Ist es da ein Wunder, wenn auch der Komponist mehr erzählend und beschreibend, als selbst erlebend und mit empfindend thätig ward?

Dann hat Herr von Grothe, wie es scheint, keine Ahnung von dem, was in der Tonkunst der Chor bedeutet. Ein Text, wie der eben erwähnte Chor der bösen Geister No 5.

Aufgeschlossen
Sind die Pforten
Und Verderben bricht hervor!
Jauchzt Genossen!
Aller Orten
Bäumen Wogen sich empor!
Gletscher schmelzen
Von den Höhen;
Aus den Seen
Müssen sich die Wogen wälzen
Ströme stehn gehemmt
Und kein Ufer dämmt
In das Bett die wilde Flut.
Seht es schwellen
Tausend Wellen,
Rothend sich in Blitzesglut.
Angst durchbebt
Was da lebt
Und es sinkt in Todesnacht
Rings hinab der Schöpfung Pracht.

kann zum gröfsern Theil wenn er denn nun einmal komponirt werden soll, nur als beschreibende Erzählung eines Einzelnen, in Recitativform — allenfalls à la Haidn in Arienform nimmermehr aber als Chor gelingend behandelt werden. Man halte nur an dem Grundgedanken des Chors — der Aeufserung einer Menschenmasse — fest und frage sich, ob es denkbar sei, dafs eine solche in mehrern, als einer wichtigen, umfassenden Grundidee zusammentreffe? Eine Idee kann so zeit- und volksgemäfs sein, dafs sie alle Individuen ergreift; wie aber jeder Einzelne seine Eigenthumlichkeit haben mufs, so wird sich auch in jedem Einzelnen die Idee anders aufbauen. Im Jahre achtzehnhundert dreizehn lebte in ganz Deutschland die Ueberzeugung: man musse das Französische Joch brechen. Aber wer könnte sich einbilden, alle wären auf gleichem Wege dahin gelangt? Der eine ergriff die Waffen, um der Selbständigkeit

des Vaterlands willen, der andre zur Ehre seines Monarchen, der dritte aus Haß gegen Frankreich, der vierte, um alte Schmach zu tilgen, andre aus andern Gründen. Sollte nun dieser Gegenstand musikalisch behandelt werden, so könnte jeder einzelne mit seinem Beweggrunde gehört werden — aber zum Chor könnten sich alle nur in jener Grundidee vereinigen. So hätten in dem obigen Chor die vier ersten Zeilen Chortext 2 abgegeben; alles Uebrige bis zu den vier letzten Zeilen ist nicht dazu geeignet. Der Komponist konnte darin nichts ändern, wenn er nicht das Gedicht noch mehr zerstücken und seinen Inhalt stückweis vereinzeln wollte.

Eben so unangemessen für die Kompositionsform eines Doppel- (Drei- Chors) ist No. 19, der Dreichor der Engel:

I Heilig, Heilig, Heilig!
Blitzend in dem Morgenroth
Naht der Herr Gott Zebaoth!
II Halleluja, Halleluja, Halleluja!
Schaut wie er in Majestät
Ueber Erd' und Himmel steht!
III Hosianna, Hosianna, Hosianna!
(Alle drei zusammen)
I Heilig, Heilig!
Schaut wie er in Majestät
Ueber Erd' und Himmel steht!
II und III Halleluja u. s. w. Hosianna u. s. w.

Ein Doppelchor ist ein Dialog von Chören; daher muß, wie im einfachen Dialog jede Person, jeder Chor seine eigenthümliche Idee abgesondert aussprechen und sollen beide sich einen, so kann es nur in einer höhern Idee sein, die das Resultat jener einzelnen ist. Muster eines Textes zum Doppelchor ist der aus dem Messias.

I. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, daß der König der Ehren einziehe.
II. Wer ist der König der Ehren?
I. Der Herr stark und mächtig im Streite.
II. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, daß der König der Ehren einziehe.
I. Wer ist der König der Ehren?
II. Gott Zebaoth!
I. und II. Gott Zebaoth, Er ist der König der Ehren!

Das ist lebendige Rede und Gegenrede, eine die andere bedingend, beide die Einigung herbeiführend. — Was enthält dagegen jener Dreichor? Die Darstellung des majestätischen Gottes und Lobgesang, und als Kulminationspunkt kehrt — die Engelrede des zweiten Chors wieder*)

Manche Einzelheit in der Komposition erschien übrigens dem Ref. auch nicht einmal richtig gedacht. Das zweite Chor (nach den mit dem Ausdrucke des Mitleids sehr schön komponirten Worten:

Denn ihn reu't, daß er geschaffen
Dieses sündige Geschlecht,

wurde gleich im Anfange durch Wiederholung der Stelle

Fürchterlich
Ist der Herr in seinem Grimme!

ermattet, und wie mußte es nun vollends mit der Ausführung werden, da der Dichter von jenem starken Satze in vollständiger Deklimax immer mehr zur gleichgültigen Billigung herabsteigt:

Alles Geborne
Ewiglich
Wird er es tilgen
Im Buche des Lebens.
Wir klagen vergebens
Um das verlorne
Menschengeschlecht.
Nimmer bewilligen
Wird er zur Sünde die längere Frist.
Heiliges Recht
Uebt, der da sein wird, der war und der ist.

und wiederum beweiset, daß er nicht verstanden, seine Gedankenfolge zu der einem Chor allein zusagenden Grundidee zu konzentriren. — Die über die letzten Zeilen gesetzte Fuge, so gut und klar sie gearbeitet ist, rettet den sinken-

*) So ganz kann ich dem Herrn Ref. nicht beistimmen. Der Dreichor ist tadelnswerth, weil er statt eigen empfundner Rede und Gegenrede nur Beschreibung enthält, also malerischer Tendenz ist. Davon abgesehen verkundet aber der erste Chor das Nahen, der zweite das Dasein. Beide haben daher wol verschiednen und der zweite erhöhten — beide aber nicht musikalischen Inhalt. Der dritte Chor und der Gesammtsatz sind allerdings — Qu. Anm. d. Red.

den Eindruck des Ganzen auch nicht; und sonderbar genug hat der Fehler des Dichters auch den Komponisten ergriffen. Auch es, statt das: der war, der sein wird und der ist, zu steigern und die letztern Worte zum Kulminationspunkte der Kraft zu machen, steigt in ihnen, schwächer und schwächer herab. Eine gleiche Deklimax hat er in dem oben angeführten Chor der bösen Geister No. 5. rathsam gefunden, in dem zu den letzten vier Zeilen ein vollkommnes perdendosi eintritt. Sollte die Angst und das Grauen, das Ersterben in Todesmacht ausgedrückt werden? Die Höllengeister sollen es zwar leider erzählen, aber ihre Empfindung dabei kann nur Schadenfreude, Hohn, Hafs und Grimm sein. Dagegen finden sich wieder sehr gelungene Stellen; Ref. rechnet die Arie No. 3 dahin, glaubt aber, dafs die Instrumentation (um die Flut zu malen) für die Begleitung einer Solostimme zu stark ist.

Noch ein besonderes Bedenken erregte dem Ref. eine Anordnung am Schlusse des ersten Theils, die entweder vom Dichter selbst getroffen, oder wenigstens dem Komponisten von jenem abgenöthigt scheint. Nachdem nämlich der Chor der Untergehenden sich in ziemlich leidenschaftlosen Worten und Tönen hat vernehmen lafsen, folgt ein selbständiger tüchtig ausgearbeiteter Instrumentalsatz, der „die Verzweiflung der Untergehenden" malen soll. Ref. hat weder in sich, noch in den Zuhörern, die er beobachten konnte, einen lebhaften Eindruck wahrgenommen; jener Satz erschien als fremdartige Einmischung und zerstreute, statt zu ergreifen. Wie ist es aber auch nur möglich, wenn man im Besitze von Singstimmen ist, die Empfindungen der Sänger den Instrumenten zu übertragen und die Sänger schweigen zu lafsen? Ohne hier auf die ästhetische Bedeutung der Orchesterpartie in Gesangkompositionen näher einzugehen, ist soviel gewifs unbestreitbar, dafs die Stimme und Rede des Menschen das menschliche Organ ist, also das eigenste und darum fähigste Werkzeug, die Regungen der menschlichen Seele zu offenbaren. Jener Instrumentalsatz hätte nicht einmal verstanden werden können, ohne die Bemerkung im Texte. Man würde vielleicht geglaubt haben, er solle das Tosen der Elemente oder dem ähnliches Aeufseres malen; dafs er aber die Empfindung redebegabter Menschen und zwar solcher, die kurz zuvor wirklich geredet haben, ausdrücken solle, das kann unmöglich vermuthet und, wenn man es erfährt, gebilligt werden. Hat denn die Verzweiflung nicht auch Worte und in der Brust des Menschen Töne? Man höre nur den Chor der Verzweifelnden in Händels Samson:

Hör' mich o Gott! Höre das Geschrei! — Tod — Schrecken — Fall — gieb Hulfe mir! Gnade Gott! Mich fafst — O! — der Tod!

Herr Kapellmeister Schneider scheint einen Gewährsmann in Händel selbst zu haben, der sehs oft seine Oratorien durch Simphonien unterbricht. Allein stets haben sie etwas zu schildern, was auch in der Wirklichkeit erst zur Anschauung, nicht zur Empfindung der handelnden Personen geworden ist. Dahin gehört das Annahen des Triumphzuges und der Todtenmarsch in Saul, so wie die Hirtensimphonie im Messias. Diese Instrumentalsätze bereiten demnach vor, schildern uns Umgebung und Verhältnisse; aber der Ausdruck des Höchsten, des Menschlichen ist nie der Stimme des Menschen entzogen, am allerwenigsten würde das, wie in der Sündflut geschehen, am wichtigsten und bewegtesten Punkte haben geschehen dürfen.

Uebrigens verdiente das Werk wol eine baldige, zweite Aufführung; dann würde sich auch das Urtheil darüber genauer und bestimmter feststellen. S.

Dresden, den 1. Oktober 1824.

Die deutsche Oper war diesen Sommer über aufserordentlich thätig, obwol sie aufser den Opern: „Wie gerufen" von Pär und Auber's „Schnee" nichts neues bot. Die Pär'sche Oper hat viel Gutes, ja selbst charakteristisches, wie das den ersten Akt schliefsende, vom Kapellmeister Barnabas und dessen Köchin (die nebenbei auch manchmal eine Partie aus des Kapellmeisters Oper: „Kleopatra" wodurch er sich zu verewigen gedenkt, übernehmen mufs) vorgetragene Duett, welches die italienische Gesangs- und Kompositions-Manier trefflich persifliret, beweiset. Es wurde aber auch von Herrn Kel-

ler und Madame Haase höchst ergötzlich vorgetragen und war überhaupt das einzige Musikstück, welches zu allgemeinen und lebhaften Beifallsbezeugungen hinriſs. Die Handlung des zweiten Akts und namentlich das Finale ist zu gedehnt, um das Interesse lebendig zu erhalten, weshalb im Ganzen die Oper weniger Beifall erhielt, als die Musik wol eigentlich verdient hätte.

„Der Schnee“ (am 28. und 30. Sept. gegeben) ist eine der besten Operndichtungen und liefert einen neuen Beweis für den Satz, daſs die Franzosen unsern deutschen Dichtern, besonders im Fach der sogenannten Konversationsopern, als Muster dienen können. Die Musik des Herrn Auber ist ein wunderliches Gemisch italienischen und französischen Stils und so voll Reminiscenzen, daſs nur ein höchst ruhiger und unparteiischer Hörer im Stande ist, das herauszufinden, was Herrn Auber eigenthumlich zugehören mag. Dem ohngeachtet läſst sich Herrn Auber keineswegs Erfindung und eine bisweilen ziemlich glückliche Konstruktion der Ideen, ja selbst ein gewisses Festhalten musikalischer Karaktere absprechen. Als Belag zu den ersten beiden Behauptungen diene das gewiſs höchst wirksame Terzett im 1. Akt „Wilhelm, komm her, sprich ohne Scheu“ und als Beweis für unsre letzte Meinung wird man gewiſs den ziemlich glücklich gezeichneten Karakter des Gärtners gelten lassen. Dem Herzog von Neuburg sind zu süſsliche Melodien in den Mund gelegt, welche mit seinem Karakter gar wunderlich kontrastiren. Eben so mochte es auch mit dem Graf Wellau der Fall sein. Noch eher kann man sich Fräulein Berta als treffend gezeichnet denken; die arme Prinzessin Lidia aber und des Herrn Vaters Hoheit scheinen am ärmlichsten bedacht. Die Instrumentation ist, wiewol bisweilen nicht ohne Effekt, im Ganzen, besonders was das blasende Orchester betrifft, die Stimmen zu sehr deckend; die Ouvertüre aber und die Chöre (mit Ausnahme des, den zweiten Akt beginnenden Chors, welcher auch besonders ansprach) sind ganz ohne reellen Werth, ohngefähr so wie die Rossinischen. Die Besetzung war, bis auf Fräulein Berta (Mad. Haase) der nur noch etwas mehr graziöse Beweglichkeit zu wünschen gewesen wäre, und den Gärtner Wilhelm (Herr Keller) nicht ganz glücklich ausgefallen. Herr Wilhelmi als Herzog von Neuburg wuſste dennoch seinen, vom Dichter so trefflich gezeichneten Karakter zu vergreifen, und von Madame Devrient (Lidia) und Herrn Meier (Großherzog) hätte man wol etwas besseres erwarten dürfen. Herr Bergmann (Graf Wellau) — welcher vom Spiel nur selten eine Idee hat — sang seine, für ihn etwas hoch liegende Partie wirklich vortrefflich, was nicht laut genug anerkannt wurde. Das Orchester leistete ausgezeichnetes und die Ensembles griffen unter Leitung des Herrn Marschner wirkungsvoll in einander.

Wiederholungen älterer Opern waren noch: Die rothe Kappe (3 mal) gefiel mit Recht, der Freischütz (6 mal); die Zauberflöte (3 mal) hatte auſserordentlichen Zulauf und Beifall; Fidelio (1 mal) wird hier noch nicht gefaſst; Kordelia (1 mal); das unterbrochne Opferfest (2 mal); Nachtigall und Rabe, trefflich gegeben; und Rothkäppchen (1 mal). Für Lachlustige wurde noch aufgetischt: Herr Rochus Pumpernickel (3 mal); der Unsichtbare, worin unser Keller jedesmal höchst amüsant ist; der Zinngieſser und 1ter und 2ter Theil vom alten Donauweibchen, worinnen mit Schmerzen der uns unvergeſsliche, nun Berlin belustigende Unzelmann vermiſst wurde, statt dessen wir ein erbärmliches Surrogat an Herrn Geiling Sohn hinunter schlucken muſsten.

Die italienische Oper hingegen wechselte nur mit den so oft gehörten: Tankred, Cenerentola, Gazza ladra und le cautrice villane. Als Neuigkeit lieferte sie eine gewisse Donna Caldonello, die aber als leblose Mifsgeburt sogleich zu Grabe getragen wurde.

Als Gäste traten auf: 1) Herr Kornet aus Braunschweig, nämlich im Rothkäppchen als Wolf, im Freischütz als Max und im Othello (ital.) als Othello. Wir fanden in ihm nicht nur einen ausgezeichneten Sänger, dessen Stimme zwar nicht allgemein zusagte, sondern auch (o Wunder!) einen höchst braven Schauspieler, was er im Rothkäppchen und Othello hinlänglich darthat. Als Othello besonders erwarb er

sich, trotz einer gewissen Partei, allgemeinen Beifall und die Ehre des Hervorrufens. — 2) Das Weixelbaumsche Ehepaar. Beide traten nur einmal, und zwar im Tankred ohne sonderlichen Erfolg auf. Obwol beider Kunstfertigkeit anerkannt wurde, so vermisste man doch das bezaubernde einer jugendlichen Stimme und Gestalt. Das ist das Loos des Schönen! —

Die italienische Oper hat in der Person eines Herrn Bonfigli, wenigstens was den Gesang betrifft, eine gute Adquisition gemacht. Er hat eine angenehme Stimme, bedeutende Geläufigkeit und ein schönes Portamento. Der Ritter Morlacchi hat aus Italien auch eine junge Sängerin, mit Namen Ballazezi (wenn wir nicht irren) mitgebracht, welche bereits bei Hofe mit Beifall sang und mit einer trefflichen, obwol noch nicht gänzlich ausgebildeten Stimme begabt ist.

Weber, welcher fleifsig an seiner komischen Oper „die drei Pinto's" von Th. Hell arbeitet, hat dem Gerücht zufolge um einen achtmonatlichen Urlaub, den er zu einer Reise nach London brauchen will, angehalten. Doch dürfte seine Abreise erst im Februar 1825 erfolgen.

Der bisherige Generaldirektor der Königl. Theater, Herr Geheime Rath von Könneritz geht als Gesandter nach Madrid. Als Nachfolger hat er den Kammerherrn und bisherigen Forstmeister von Lüttichau erhalten. Besitzt dieser nur jenes Geschmack und guten Willen nebst etwas mehr Festigkeit und Konsequenz, so läfst sich viel Erfreuliches erwarten.

An die Stelle des verstorbenen Kirchenkompositeurs Schubert ist ein gewisser Rastrelli gekommen, von dessen bis jetzt zu Gehör gebrachten Kirchenkompositionen sich eben nicht viel sonderliches sagen läfst. Auch scheint man von seinem Wirken bei einem Alter von 60 Jahren eben auch nicht viel erwarten zu dürfen. Mehr darf man wohl von der Thätigkeit des bei der Oper neu angestellten Musikdirektors Marschner hoffen, da er noch jung und feurigen Geistes ist. Er leitete bereits den ganzen Sommer hindurch, in Webers Abwesenheit, die deutsche Oper mit allgemeinem Beifall. Er hat mehre Opern und Musik zu einigen Schauspielen, wie z. B. zum „Prinz von Homburg" (welcher hier ein Repertoirstück geworden ist) zu Th. Hells „Ali Baba," zu Kinds „Schön Ella" u. a. m. geschrieben. Wie es heifst, soll nächstens seine neueste komische Oper „der Holzdieb" gegeben werden. So spricht man auch von Spohr's trefflicher „Jessonda" dafs sie noch dieses Jahr gegeben werden soll. Die Italiener studiren Rossini's „Zelmire," worin die Ballazezi und Bonfigli auftreten werden.

Am 28. September liefs sich Moscheles vor dem Königl. Hofe in Pillnitz während der Tafel mit seinem 4ten Konzert in E-dur, und in einer Fantasie hören. Es steht nicht zu läugnen, seine Fertigkeit ist Staunen erregend, sein Anschlag ganz wundervoll und sein Vortrag höchst elegant und brillant, wir gestehen aber ganz offen und ohne Furcht, dafs wir trotz allem Staunen dennoch, weder durch die Komposition noch durch den Vortrag, was man so sagt, erwärmt worden wären. Den Kompositionen des Herrn Moscheles lassen sich weder hübsche, nette Gedanken, noch höchst brillante und sogenannte dankbare Passagen absprechen, aber sie scheinen uns weder in wahrhaft künstlerischer Begeisterung empfangen noch ausgeführt, sondern mit zu viel kalter Berechnung auf Effekt ausgedacht und ausgeklügelt, wodurch sie natürlich des innern, alles fortreifsenden Geistes ermangeln müssen. Haupt- Mittel- und Schlufssätze entbehren meist die nothwendige innere Bedingung, so wie auch die meisten Kompositionen der Herrn Kalkbrenner, Field u. s. w., so dafs wir auf den Gedanken gekommen sind, vorzuschlagen, derlei Kompositionen künftig unter der Rubrik „Spekulationsmusik" anzuzeigen. Doch eben solche Sachen, ohne Geist erschaffen und eben deshalb auch ohne viel Geist leicht aufzufassen, sind jetzt gerade die beliebtesten, und wir verehren zu sehr die allgemeine Meinung, als dafs wir es mit ihr durch weitere Ausführung obigen Thema's so ganz und gar verderben sollten. Und wir gestehn gern ein, dafs es nur eine (bei uns nun freilich nicht mehr auszumerzende) Marotte ist, gerade an den altväterschen Grundsätzen eines Mozart, Beethoven und Konsorten so fest zu hangen. Ist es ja doch nur der Glaube, der jeden

beseeligt, und wer hält nicht den seinen stets für den besten?! —

† † †

Paris, den 14. September.

Rossini ist vor einigen Tagen nach Italien gereist, um, wie man sagt, ein Abkommen mit Barbaza zu treffen, dafs er der Mad. Mainville und Herrn David einen Urlaub von 6 Monaten gebe, um in Paris im theatre italien zu spielen. Wie man glaubt, wird Rossini Directeur de l'Opéra italienne werden und zwar mit 50,000 Fr. Gehalt.

Paer beschäftigt sich gegenwärtig mit einer neuen Opera seria unter dem Titel Olint und Sofronia, Gedicht von Desaugier, die im nächsten Winter in der grofsen Oper gegeben werden soll.

Bertons neue Oper in 1. Akt: Les mousquetiers wird binnen Kurzem im Feydeau gegeben werden. Auch Auber's neue Oper: Les Leocadi wird dort einstudirt.

Moscheles wird in kurzer Zeit in Berlin sein, um dort Konzerte zu geben, auch der berühmte Flötist Toulou wird im Laufe des Winters dahin kommen.

La dame du lac (Donna del Lago) von Rossini hat hier bei der ersten Vorstellung in der grofsen Oper mifsfallen und fiasco gemacht, bei der 2ten und 3ten Vorstellung, die im Theater italien statt hatten, haben enthusiastische Dilettanten mehre Stücke aufs eifrigste applaudirt, man hat aber besonders ein sehr schönes Quartett, aus dessen Bianca in diese Oper eingelegt, es ist mit vielem Beifall aufgenommen.

IV.

Allerlei.

Nekrolog.

Am Mittwoch den 15. September dieses Jahres, starb zu Ludwigslust an seinem Geburtstage, der Grofsherzoglich Mecklenburgische Hofmusikus u. erste Oboebläser Johann Friedrich Braun, nach eben vollendetem 65. Jahre. Er war zu Kafsel, im Jahre 1759 den 15. September geboren, genofs den ersten musikalischen Unterricht bei seinem Vater, Mitglied der damaligen Landgräfl. Hofkapelle, und späterhin lehrte ihn Barth, ebenfalls ein Mitglied dieser Kapelle, die Anfangsgründe der Oboe. Da Braun schon damals viele Anlagen für dieses Instrument entwickelte, so wurde er als Jüngling, auf Kosten des hochseligen Landgrafen von Hefsen-Kafsel nach Dresden, zu dem, zu seiner Zeit rühmlichst bekannten Besoci, gesandt, um sich durch defsen Unterricht noch ferner in seiner Kunst auszubilden. Doch die Methode dieses Meisters entsprach dem Gefühle und der Ansicht welche Braun von dem wahren eigentlichen Karackter der Oboe hatte, nicht und so bildete er, nachdem er Dresden verlafsen und einen sehr ehrenvollen Ruf nach Ludwigslust bekommen hatte, von hier aus eine eigene Methode, die sich sowohl durch ihn auf seinen Reisen, als wie durch seine Schüler, deren er mehre von ausgezeichnetem Talente*) bildete, allgemein verbreitete und bis auf den heutigen Tag von den besten Musikern als dem Wesen der Oboe am angemefsensten, erklärt wurde. Eine grofse Anzahl Konzerte und andere Kompositionen für dieses Instrument, von denen nur wenige im Drucke erschienen sind, werden unter die besten dieser Gattung gezählt, und häufig mit Vergnügen gehört. —

So beschlofs dieser, als Künstler wie als Mensch, als treuer Gatte und Familienvater gleich hochgeachtete Mann seine irdische Laufbahn und das 48te Jahr seines thätigen, eifrigen Wirkens im Dienste seines höchsten, gnädigsten Beschützers. Dieses ehrenvolle Zeugnifs zollt an seinem Grabe jeder der ihn kannte, mit gerührtem unparteiischen Herzen. Friede sei mit seiner Asche! —

*) Berlin verdankt ihm seine ausgezeichneten Oboebläser, die Kammermusiker Hrn Braun (Sohn des Verstorbenen) und Westenholz.

Anm d. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei der literarisch-artistisch-musikalische Anzeiger No. 7.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 20. Oktober — Nro. 42. — 1824

II.

Recensionen.

Schön Ella, Volksschauspiel mit Gesängen von Friedrich Kind, die dazu gehörige Musik komponirt, in Klavierauszug gebracht u. s. w. von Heinrich Marschner. Sieben und zwanzigstes Werk. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Das Schauspiel, zu welchem die vorliegende Musik von dem Königl. sächsischen Musikdirektor Herrn Marschner gesetzt ist, hat der Dichter nicht durch den Druck bekannt gemacht. Ref. sieht sich daher ausser Stande, auf den wichtigsten Punkt der Untersuchung: ob die Komposition dem Sinn des Ganzen entspreche, einzugehen; er und das Publikum können dieselbe nur als eine Sammlung verschiedener Vokal- und Instrumentalstücke beurtheilen und aufnehmen. Nur bei der Ouvertüre wird Ref. sich erlauben, einen Schritt über diese Gränze hinauszugehen, da man bei ihr Anlafs zu einer vielleicht zeitgemäfsen Betrachtung findet.

Es ist schon bei anderer Gelegenheit in diesen Blättern *) angemerkt worden, dafs die Ouvertüre ihre Bestimmung auf das nachfolgende Kunstwerk vorzubereiten, auf zweifachem Wege erfüllen kann; einmal, indem sie den Zustand malt, welcher dem im Hauptwerke darzustellenden vorangegangen ist; dann, indem sie die Grundidee des nachfolgenden Kunstwerkes musikalisch ausspricht und dadurch dem Hörer eine Ahnung des nachher sich entfaltenden Lebens erregt. Die letztere Tendenz haben die meisten Ouvertüren — namentlich alle in der jüngsten Periode der dramatischen Tonkunst komponirten — und so auch die zu Schön Ella.

Wenn der Komponist sein Werk vollendet hat, und nun, was er aus eignem Leben geschaffen, zum erstenmale ganz getrennt von ihm, gleichsam in eigner Individualität, ihm gegenüber steht, dann redet es zu ihm in der Sprache, in der jedes Wesen sich dem Künstler und nur ihm offenbart. Was der Komponist so vernommen und niedergeschrieben, ist das eigenste Wesen, die innen in seinem Werke lebende Grundidee; es ist das Resultat des frühern Schaffens, der Brennpunkt, in dem alle im Werke prismatisch zersetzten Lichtstralen wieder zusammenfliefsen. In welchen Weisen dies nun ausgesprochen werde, läfst sich in der Kürze nicht unbedingt bestimmen. Im Allgemeinen liefse sich wol erwarten, dafs die Ouvertüre aus neuen Gedanken gewebt werden müfste, die über jedem im Werke selbst ausgesprochenen, als das Resultat dieser aller, schwebten. Aus den letztern würden nur solche Gedanken in der Ouvertüre zugelassen werden können, in denen selbst sich der Kulminationspunkt des Werkes darstellte. So hat z. B. Mozart in Don Juan mit Recht das Tonstück, welches die Erscheinung des Geistes begleitet und die Katastrophe einleitet, zum Beginn der Ouvertüre benutzt und Spontini in seiner Ouvertüre zu Olimpia in den kriegerischen und wilden Gang des Ganzen das Adagio eingewebt, das wir später bei der Vermählung des liebenden Paares hören — bei jener Vermählung, die Statira an das Licht, und den Konflikt herbeiführt.

Man erkennt schon hieraus, dafs die Einmischung von Melodien aus der Oper in der Ouvertüre nicht nothwendig, ja, nicht einmal ohne Ausnahme zulässig ist. Jeder würde z. B. das Ungehörige empfunden

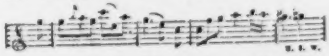
*) Ztg. 27. S. 235.

haben, wenn Mozart statt jenes Satzes eine Arie der Zerlina, oder auch der Anna in seine Ouvertüre gewebt hätte. Nicht selten gehen aber neuere Komponisten von dieser, wie wir meinen, in der Sache gegründeten Ansicht ab und scheinen ihre Ouvertüren um so mehr für gelungen zu halten, je mehr Motive aus der Oper sie in ihr verbunden haben, so dafs manche dieser Ouvertüren füglich ein Potpourri aus den Thematen der Oper genannt werden könnten. Dies hat einen doppelten Nachtheil. Erstens wird die Ouvertüre, die eine verhältnifsmäfsig nur geringe Ausdehnung erhalten kann, gar leicht mit einzelnen, nicht zusammengehörigen, nicht aus einander entsprieſsenden Ideen angefüllt und verliert jene gediegene Einheit, jene Ganzheit, ohne die ein tiefer und bleibender Eindruck gar nicht denkbar ist. Zweitens ist sehr zu fürchten, dafs die meisten aus der Oper entlehnten Ideen nicht Kraft und Allgemeinheit genug haben, um der Bestimmung der Ouvertüre zu entsprechen, wäre auch jede von ihnen an ihrer Stelle in der Oper vollkommen genügend. Diese Behauptung rechtfertigt sich ohne Weiteres aus dem oben Gesagten.

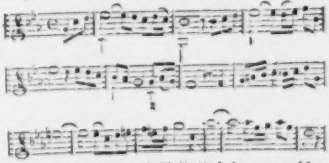
Der hier angedeutete Fehlgriff scheint in einer Uebereilung der Komponisten seinen Grund zu haben; sie halten sich zur Ouvertüre reif, sobald sie das Werk in allen Theilen überschauen, und erwarten nicht, dafs es sich ihnen zu einer Einheit, zu einer Grundidee verdichte. Sie selbst und der, der ihr Werk schon kennt, müssen wol für den Augenblick angeregt — ja scheinbar befriedigt werden, wenn sie es überfliegen und hier und da eine besonders werthe Stelle berühren; diese erinnernden Einzelheiten vergegenwärtigen ihnen in der Kürze das wohlbekannte Ganze. Aber wie kann eine solche Kompilation den Zweck einer Ouvertüre erfüllen? —

Auch Herr Marschner scheint sich, nach der Ouvertüre zu Schön Ella zu urtheilen, auf jenem nicht zu billigenden Wege zu befinden; darum fehlt seiner Ouvertüre, so interefsantes sie auch enthält, eine hinlänglich gewichtige, die erwartungsvolle Seele des Hörers füllende, sättigende Grundidee und ein einheitsvoller Fortgang. Darum gewährt es zwar eine interefsante Unterhaltung, seine Ouvertüre zu spielen, aber schwerlich wird sie dem Hörer einen kräftig nachwirkenden Eindruck und eine Vorbereitung auf das nachfolgende Schauspiel gewähren, da sie nicht eine Grundidee desselben (welche es auch sei) anfeutet, sondern sich mehr als eine Blumenlese daraus darstellt.

Sie beginnt mit einem einleitenden kurzen Andantino (C-dur) defsen Thema



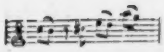
einer Romanze der Ella aus dem zweiten Akte und zwar der Schilderung einer Lust- und Freude erfüllten geliebten und ihres Louses stolzen Braut angehört. Die Melodie leitet angenehm ein, aber nicht zu einem bestimmten Karakter hin. Ihr folgt nach einem ritardando abbrechen den Schlusse (in C-mol) die Melodie eines zweiten Liedes



das, wahrscheinlich als Volkslied, im ersten Akte zweimal erscheint.

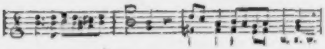
Dafs diese in kurzen und gleichmäfsigen Absätzen sich fortbewegende Melodie zum Hauptsatz einer Ouvertüre nicht geeignet und namentlich nicht wichtig genug, dabei aber auch zu lang und in sich selbst zu vereinzelt ist, um als Hauptsatz durchgeführt zu werden, erkennt man deutlich und der Erfolg bestätigt es — denn Herr Marschner verläfst sofort das anscheinende Thema und beschäftigt sich nach einem kraftvollen Aufschwunge und einer erwartungsvollen Ruhe in einer blos modulirenden Stelle mit einem heftig kämpfenden Satze, in dem diese Figuren

und



die Hauptrolle spielen. Dieser Satz will etwas werden, ist aber noch nichts geworden, hat noch nicht zu einer bestimmten, die Seele des Hörers erfüllenden und mit einem bestimmten Eindrucke sättigenden Gestaltung gelangen können.

Nach einem ruhenden Modulationssatze (gleich dem obigen in einfachen Akkorden gehalten) schliefst sich eine ganz neue, an sich liebliche, aus dem vierten Akt genommene



dem ganzen Inhalt der Ouvertüre aber vollkommen fremde Melodie an, die zwei Zeilen lang beschäftigt, dann aber auf Nimmerwiedersehen verlafsen wird.

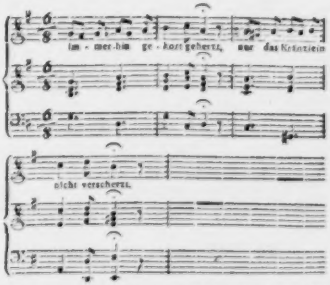
Nun erscheint ein, jenem obigen ähnlicher,

an sich gut durchgearbeiteter Satz, der vielleicht zum Kern der Ouvertüre hätte werden und kräftig wirken können, wenn der frühere zerstückte Inhalt nicht zu zerstreuend gewirkt hätte. Leider wird der Satz in seinem kräftigsten Fortgange durch jene Liedmelodie in C moll unterbrochen, die hier in ihrer ganzen Länge wiederkehrt. Nach einem, den schon erwähnten ähnlichen Modulationssatze in langgehaltenen Akkorden wird das zuletzt angeführte Thema feurig zum Schlusse durchgeführt. Man fühlt, dafs der Komponist unter dem Schreiben sich höher geschwungen und begeistert hat; und wenn von der ersten Hälfte der Ouvertüre nichts versprochen werden kann, als Unterhaltung an interessanten Einzelnheiten, so wird die letzte Hälfte gewifs auf den Spieler und Hörer anregend und erhebend wirken.

Unter No. 1 und 2 des ersten Aktes folgen nun zwei Lieder. In dem ersten kehrt zu den Versen

Die Nix wäscht sich im Sternenlicht,
So weifs ist Flaum der Schwäne nicht,
Die Nix wäscht sich im Mondenschein,
Hat eine Brust wie Hafenbein. (Wie Marmelstein.)

jene aus der Ouverture bekannte Melodie wieder, hier in A moll $\frac{4}{4}$, dort C moll $\frac{4}{4}$, dort mit tremolo, hier mit ganz einfach gehaltenen Akkorden begleitet, fremdartigen, alterthümlichen und dabei (wenigstens im Ganzen), volksmäfsigen Karakters. Aus dem Schlusse ahnet sich eine verhaltene Wehmuth — der Komponist hat aus einem so ganz unmusikalischen Gedichte viel gemacht, man fühlt: ihm hat eine besondere Stimmung der Singenden vorgeschwebt und er hat ihr glückliche Töne verliehen — wenn man auch die Situation und den Karakter der Sängerin bei der Unbekanntschaft mit dem Gedichte aus so kurzer Andeutung nicht zu enträthseln vermag. In No: 2 ist zu dem leichten, lebhaften Karakter des Ganzen der zweite Schlufsfall:



zu ernst, zu schwer; es bringt dem Ganzen mehr Nachtheil, als das Gewicht, dafs es der Warnung anhängt, verdient, die der Komponist selbst, dem Ganzen nach zu urtheilen, nicht so gar ernstlich genommen hat. Im Uebrigen ist das Lied allerliebst und beseelt sich nach jenem Falle noch frischer.

Unter No. 3 kehrt, von Ella gesungen, das

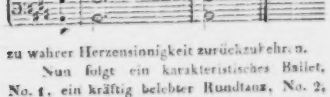
erste Lied etwas verändert im ♯ Takt mit denselben Worten wieder, wird aber vor dem Schlusse abgebrochen.

Der zweite Akt wird durch eine Zwischenmusik von unstätem, wild-unruhigem und dennoch, dem innern Gehalte nach, heilem und weichem Karakter — wie wenn ein scharfer Ost kalte Regenwolken über die milde Frühlingssonne jagt — vorbereitet. Die Folge der Musikstücke zeigt, dafs in diesem Akte viel Fröhliches geschieht und Festlichkeiten durch einen Mord gestört werden. Schon dies rechtfertigt den Karakter der Zwischenmusik. Ihr webt sich jene Romanzen-Melodie ein, die schon bei der Ouvertüre zur Einleitung benutzt worden ist. Der bisher noch nicht gehörte Schlufs derselben wird, besonders Anfangs, durch einen wiederholten sechstaktigen Rythmus gut im Sinne des Ganzen fortgeführt.

No. 4 ist nun die schon bei der Ouvertüre und hier wieder erwähnte Romanze E-dur ♭, deren Komposition, ungeachtet des nicht sehr günstigen Textes höchst gelungen genannt werden kann. Die Anfangs liebliche Melodie verläfst bei der Stelle

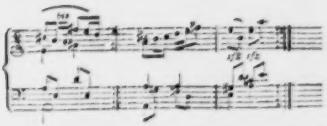
Auf schwarzem Roß im Fluge
Sprengt muthig her ein Knapp u. s. w.

diesen Karakter nur, um bei dem gefühlvollen Schlusse des Gedichts:



zu wahrer Herzensinnigkeit zurückzukehren.

Nun folgt ein karakteristisches Ballet, No. 1, ein kräftig belebter Rundtanz, No. 2, der Tanz mit Ella — auf die Romanzenmelodie anspielend, No. 3, Rundtanz; No 4. (5, 6 und 10 sind Wiederholungen von 1 und 3) Tanz mit dem alten Mütterchen, ein kleines, aber mit ächter musikalischer Laune gewürztes Tonstück — man sieht das alte Mütterchen froh und ängstlich bewegt, gern wollend und wenig vermögend umher trippeln, bis sie (im zweiten Theile)



vom rüstigen Tänzer umgeschwungen wird und dann athemlos ausruht. Ebenso karakteristisch und ungemein lieblich ist No. 7, der Tanz mit dem Kinde. Wie sich der grofse Tänzer zu dem kleinen artigen Wesen so liebkosend und überaus artig herabbeugt, und das Kind so harmlos hüpft und schwebt! — No. 8. Der Tanz mit dem König (ein Polacca, in dem Trompeten und Pauken nicht gespart scheinen) will — an und für sich wenig stens — nicht viel bedeuten, dürfte aber wol karakteristisch sein, wenn, wie es scheint, das hier begangene Fest ein ländliches ist; dann fiele der obige Tadel weg. No. 11, ein Tanz mit Gefecht — endend mit Mord — ist, besonders im ersten Theile, sehr gelungen, ein kräftiges Bild eines Lustkampfes. Ref. kann bei seiner Unbekanntschaft mit dem Gedichte nicht beurtheilen, wie wichtig jener Mord in das dramatische Gewebe eingreift. Ist dies, wie man annehmen mufs, in höherm Grade der Fall, so ist der musikalische Ausdruck dieses Momentes (tremolo eines verminderten Septimenakkordes — oder vielmehr seines Quintsextakkordes) ungenügend; das Fortissimo an sich ist noch nicht die rechte Stärke.

Der Eingang des dritten Aktes wird durch ein weiches Spiel der Violine und der Flöte mit Fagott und die Melodie eines süfsen zärtlichen Liedes gebildet; dieses Lied, eine Zierde der ganzen Komposition, und gewifs auch des Schauspiels, wo es aufgeführt wird, ist das einzige Musikstück im Akte.

Das Vorspiel zum vierten Akte (fünf Seiten lang) ist gerade so einheitsvoll und aus dem Ganzen gearbeitet, als wir es der Ouvertüre gewünscht hätten und bei andern Kompositionen des Herrn Marschner gewohnt sind. Warum hat aber eben die Ouvertüre jener wichtigsten Eigenschaft entbehren müssen? Aufregung des Gemüths, Unruhe, Sehnsucht und Hoffnung

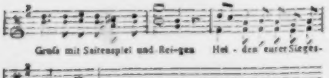
sind der Karakter dieses schönen — übrigens auch durch interessante Stimmführung vor den übrigen ausgezeichneten Stückes.

No. 6. Marsch und Chor der Krieger und Mädchen hat nichts ausgezeichnetes, als Verstöfse gegen die Deklamation. Wie hat Herr Marschner nach einer so überaus gelungenen Behandlung der bisher erwähnten Gesangstücke die Zeilen

Wer weifs, wie bald nach finstrer Nacht
Der Regenbogen scheint (—)

Durch vollen Schlufsfall auf die Tonika und rythmischen Absatz also:

trennen, wie in der folgenden Stelle (die wir aus der Ouverture kennen) einen so gewaltigen Accent auf Bahn, statt auf Siegesbahn legen und diesen wichtigern Theil des Wortes also



verschleudern können, zumal da das richtigere so nahe lag? Eine Fanfare schliefst diesen Akt.

Der letzte Akt wird durch ein ernstes schön gesteigertes Largo und ein stürmisches einheitsvolles und wirksam durchgeführtes Agitato vorbereitet. Das nun unter No. 7. folgende Lied der Ella erreicht seinen Text nicht. Der Nachtwächtergesang No. 8. der No. 9. der Grabgesang für vier Männerstimmen No. 10. und der sechstimmige Schlufsgesang No. 12. sind gut, aber nicht ausgezeichnet, die ganze Komposition, wie sich aus obigem ergiebt, zu empfehlen.

* * *

Die musikal. Zeitung ist noch aus einer frühern Nummer eine Genugthuung schuldig; nämlich den Variationform, die bei Gelegenheit einer Erwähnung von Virtuosenkompositionen *) kurzweg als die rechte Form für leichte Waare karakterisirt wurde. Wenn man, nach Art mancher Komponisten, ein Thema nur als eine Reihe von Noten in einem gewissen melodischen und harmonischen Zusammenhange ansieht, so ist mit einiger Kenntnifs und geringem Witz nichts leichter, als daraus eine mäfsige Anzahl Variationen abzuziehen. Nichts ist handwerksmäfsig leichter, als einen Akkord auf mannigfache Art zu zergliedern, zwei Akkorde mittels durchgehender Noten und dergleichen zu verknüpfen, einer Melodie an dieser und jener Stelle oder überall Nebennoten — so und so viel auf einmal — einzupfropfen. Wer die Handgriffe kennt, wundert sich nicht über die Menge Variationen, die es giebt, sondern eher darüber, dafs nicht noch viel mehr fabrizirt und gedruckt werden, oder dafs man nicht aufhört, überhaupt welche zu drucken und jeder sich seinen Hausbedarf selbst schnitzelt in der Stunde nach Tische, oder vor dem Schlafengehn, oder in katharralischem Befinden.

So kann zwar ein Spiel bewufstloser Kräfte eine lebenähnliche und innerlich todte Form hervorbringen — wie den sandsteinernen Reiter, der schon seit Wochen die allzeit bewunderungsfertigen Pariser beschäftigt, — und man habe Acht, dafs man nicht todtes für lebendes, Schein für Sein nehme. Wäre aber jenes Spiel auch noch so häufig vorgekommen, so ist darum die Form nicht todt geschlagen, und dafs dies namentlich der Variationenform in der neuesten Zeit nicht widerfahren, beweisen unter andern:

1. Sieben Variationen über ein Zigeunerlied, für das Pianoforte komponirt von Karl Maria v. Weber. Op. 55. Preis 10 gr.
2. Air russe varié pour le Pianoforte etc. par Charles Marie de Weber. Op. 40. No. 9 des variations — Preis 20 gr.

Beide herausgegeben bei Schlesinger in Berlin.

Um dem belesenen Publikum mit Einem Zuge deutlich zu machen, wie ihm unser geistreichster Komponist, Karl Maria von Weber, im Fache der Variationen erscheint, erinnert

*) Ztg. No. 30. S. 268.

Referent an van der Velde. Dieser neueste Lieblingserzähler erwählt sich vor allem eine interessante Person, um die oder um deren Begebenheiten sich alles unterwürfig, wie der Hintergrund eines historischen Gemäldes um die Figuren, stellt. Das Leben des Helden nun wird uns nicht mit psychologischer Einsicht und epischer Kunst aus seiner Grundidee, in seiner unerläfslichen Konsequenz entfaltet, es wächst nicht vor unsern Augen, wie die Aussicht auf eine weite Landschaft vor den Augen des immer höher steigenden Wanderers; sondern der Dichter führt uns durch dicht belaubte Gänge, auch wohl mit verbundenen Augen, und bald hier, bald da, öffnet sich eine Durchsicht; stets erblicken wir einen interessanten Punkt, stets sind wir von dem erblickten erfreut, erkennen die vorgesehene Gegend und geben zu: hier müsse sie sich so, hier so ausnehmen, wenn wir auch den Zusammenhang nicht durchschauen.

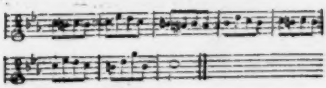
So Weber in seinen Variationen. Sein Name verbietet schon, an jene geistlose Handthierung, die wir oben bezeichneten, zu denken. Seine Themata sind interessant und eigenthümlich gestaltet. Sie stehen in bestimmt gezeichneter Persönlichkeit vor uns und in jeder Variation wird uns eine neue Seite ihres Karakters, aus ihrem Leben eine neue bezeichnende Lage gezeigt. Ob die Variationform noch etwas anderes und gleich werthvolles, oder auch etwas höheres leisten kann, darf hier unerörtert bleiben; jene Tendenz derselben hat unser Weber wohl unter allen Komponisten (Beethovens neueste Variationen, z. B. in seiner unsterblichen 111te Sonate gehören in eine andere Klasse) selbst Mozart und Haidn nicht ausgenommen, am gelungensten erfüllt.

Die oben unter

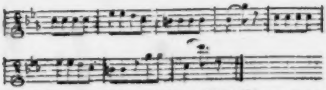
No. 1. angezeigten Variationen sind eine geniale Skizze, dem Zigeunerleben abgewonnen. Dem Schreiber dieses baut sich vor dem innern Auge bald eine mondhelle Waldwiese in sommerlicher Ueppigkeit auf, von Nachtvögeln und leuchtenden Käfern durchschwirrt und in der Mitte am lustigen Feuer die kleine Horde — da hinter den weifsen Buchenstämmen lauscht wol, den Griffel in der Hand, der Zeichner und der säuselnde Nachtwind webt ihm neckend das Blatt um. — Gemüthvoll, aber frei und kak, bis zur Seltsamkeit und Rohheit, sorglos spielend, eigensinnig jede Laune durchsetzend und doch wieder aus gutem Willen und List so schmiegsam und fein sehen wir den Sohn der Freiheit im Thema und den ersten Variationen. Wie trippelt und flattert in der dritten so leicht und luftig die Nymphe des Waldes, dafs ihr zuletzt der braune Vater, herzlich der Tochter froh, nacheilt — diesen Tanz aller Glieder, diese natürliche Anmuth, diese fantastische Beweglichkeit sucht mir nicht in den städtischen Sälen! — Nun wird in No. 4. Chorus gemacht, freilich ein wenig wild und roh, nach Art der Nachtgesellen. Die leichterregten Weiber voran, das störrigere Mannsvolk zu spät, jedes singt für sich und nach seiner Weise eigensinnig fort. Wenn auch die Männer später und tiefer einsetzten: es klingt doch, als wärs dazu gemacht — und in der That ist es auch ein Kanon erst in der Unter-Quinte und dann in der Oktave. — Da hebt sich (No. 5.) aus dunkeln Hüllen Altmutter heraus und redet gar nachdenklich drein. Die zierliche Enkelin schmiegt sich begütigend und liebkosend an und alle leben es halblaut, so seltsam rührt sie das Bild der Pietät. Jetzt schwebt (No. 6.) Grazioso, seinem Namen Ehre zu machen; blickt er zärtlich nach der Kleinen? Wilder heben sich Sohlen und Arme der brüderlichen Gesellen und froh bricht der Chor an und knettern schallende Becken dazwischen.

In No. 2. ist das allbekannte, hundertmal variirte „Schöne Minka, ich mufs scheiden," zum Grunde gelegt. Man glaube aber darum ja nicht, etwas altes zu kennen und nur die mögen Weber unberührt lassen, die jene „Wassersuppen gekocht haben. Um diese Versicherung sogleich aufser Zweifel zu setzen, vergleiche

man den ersten Theil des Thema nach der allgemein angenommenen Ueberlieferung



mit Webers Auffassung

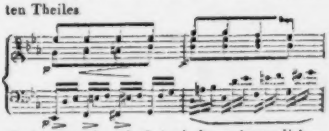


Wer freilich auf dem Notenblatte nur Noten sieht, dem wird diese Melodie so viel gelten, wie jene. Andre werden aber im vierten Takte die weich verlangende Sexte, im letzten die ihr entsprechende Oktave, den weit markigern Auftritt vom ersten zum zweiten und vom fünften zum sechsten Takte, so wie von h zu g (ohne Vermittelung des d) im siebenten Takte als Züge eines wahren und tiefen Gefühls erkennen und gern die ärmliche Bewegung im ersten, dritten und fünften Takte der gewöhnlichen Weise, so wie die Wiederholung des zweiten Taktes im vierten darangeben.

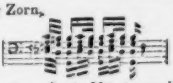
Dem Thema geht eine Introduktion voran, die aus den Figuren der verschiedenen Variationen gewebt ist, die auf etwas sehr ernstes, ja das Gemüth belastendes vorbereitet und defswegen dem Referenten fast als unangemessen erscheint. Doch ist der Eindruck nicht so tief, dafs man ihn nicht über die natürliche, sehnsüchtig wehmüthige Klage des Kriegers beim Abschiede von der Geliebten (Thema) vergäfse. Dieses Thema nun von mannigfachen Gesichtspunkten zu zeigen, ist die Bestimmung der neun Variationen.

Die erste

ist der Ausdruck wehmüthiger, aber sich ruhig erhaltender Erwägung, die nur einmal (beim Anfange des zweiten Theils) von einer heftigern Aufwallung gestört zu werden droht. Nr. 2. folgt gebeugt unter den Schlägen und der Last des Geschickes und im zweiten Takte des zweiten Theiles



glaubt man den Aufschrei der schmerzlichen Klage zu vernehmen. Wild stürmend, knirrschend vor Zorn,



drängt No. 3. nach; in No. 4. gesellen sich zu dem Thema in der Oberstimme drei (im Anfang nachahmende) mitklagende Stimmen, worauf No. 5. in wilder kriegerischer Pracht mehr den Schmerz bekämpft, als trägt. Mild begütigend klingt sich No. 6. (zum ersten Male Dur), wie ein Gruſs aus der Ferne in die Heimath hinein, der frohlockend von den Freunden wird weiter getragen.

No. 7 und 8 sind dem Sinne (nicht den Figuren) nach tragisch gesteigerte Wiederholungen von No. 1 und 3. dann aber beschliefst No. 9. wie die seltsame Mähr vom fernen, sonnhellen, abentheuerlichen Lande, in dem die Natur wie zauberisch fremd die Lüfte mit goldnen Sängern und die Haine mit süssem Wiederhall und die Seele mit neuen Gluten erfüllt hat. Dieses Tongedicht, mit allen Kräften des glücklichsten Talentes ausgestattet, mit der Kunstgewandheit des reifen Meisters weit ausgeführt, schwebt über dem Ganzen, als dessen Schluſs, gleich einer herrlich schimmernden und duftenden Blumenkrone.

Die Ausführung beider Kompositionen fodert einen nicht geringen Grad technischer Ausbildung. Doch wird selbst die gröſste Fertigkeit ungenügend bleiben, wenn der Spieler nicht die Fähigkeit hat, den geistreichen Komponisten überall zu verstehen.

III.

Korrespondenz.

(Verspätet)

Berlin, den 1. Oktober 1824.

Heute auf dem Königstädtischen Theater zum ersten Male: „die Fee aus Frankreich, oder Liebesqualen eines Hagestolzen," Zauberspiel mit Gesang in zwei Akten, von Karl Meisl, Musik von Wenzel Müller. Ein tolles Gemisch von sinnigem Unsinn! Schweigt still, ihr unglücklichen Recensenten, sonst weisen Euch die Lacher die Zähne. Man will lachen und jubiliren, nicht ernsthaft erwägen; das Leben ist ernst genug, und Dank dem frohsinnigen Meisl, der sein Schertlein beitrug, es zu erheitern.

Eine Fee aus Frankreich (ei der Spafsvogel!) die, wie sich von selbst versteht, sehr verliebt und — galant ist, sucht Nahrung für ihren Uebermuth in Deutschland, wo sie viel Phlegma und Gravität vorzufinden hofft. Und sie findet: Hagestolze, und unter ihnen einen wahren Ausbund von Hagestolz (sit venia verbo!). Zur Strafe für seine Herzlosigkeit entzündet sie plötzlich sein Inneres zu leidenschaftlicher Liebe, verwandelt ihn in einen sentimentalen Junggesellen, der im Mondschein umherseufzt und beschleifst, ihn so durch alle Lebensalter zu geleiten, in jedem Alter aber ihn den Qualen der Liebe Preis zu geben. Man denke sich nun den alten Hagestolzen (Schmelka) zum Jüngling umgewandelt, mit blondgelocktem und gescheiteltem Haar, einem Vergifsmeinnicht in den Händen und — in eine liederliche Wäscherin verliebt! Man denke ihn mit der Geliebten am Waschfasse und durch den Thränenduft der Liebe auf ein Paar schmutzige Strümpfe blikkend! Ei lieber Recensent, magst du mir aus Eschenburg, Sulzer oder Bouterweck demonstriren, dafs dies unästhetisch sei, ich lache doch, dafs mir die Thränen von den Backen herunterlaufen. Und nun Schmelka mit seinen sprechenden funkelnden dunkeln Augen und schwarzen Augenbraunen und die blonde Perücke, die Jünglingstracht und die jugendliche Haltung und die markirten Gesichtszüge des schon im Mannsalter stehenden Komikers! — die erste Prüfung geht zu Ende und die Fee schreitet zur zweiten.

Der Hagestolze erscheint als verheiratheter Friseur. Die Fee hat die Gestalt seiner Frau angenommen. Er fühlt nun alle Qualen der Eifersucht in einem so aufserordentlichen Grade, dafs er am Ende sogar einen Perückenstock aus dem Zimmer schleppt, weil daran die Gestalt eines Mannskopfes befindlich ist. (Vielleicht war dies Zusatz des Komikers.)

Endlich aber ersteht der Hagestolze als ein alter dicker Pächter. Fee Rosa in Gestalt eines reizenden Bauermädchens hat sein Herz gefangen. Vergeblich müht er sich um Gegenliebe. Das Mädchen entläuft seiner Zärtlichkeit, der schwerfällige Liebhaber eilt ihr keuchend nach, mufs über einen Wassersteg und stürzt in das Wasser, wo er in den kühlenden Fluten seine zärtliche Seele aushaucht.

Bis hierher schon wäre der Stoff recht zweckmäfsig ausgesonnen, und mit dem Tode des Bestraften könnte die Posse füglich schliefsen, Aber der eigentliche Spafs hebt jetzt erst an, und die Burleske wird gleichsam transcendental. Denn die grausame, übermüthige Fee läfst sogar dem Geiste des unglücklichen Hagestolzen keine Ruhe, und noch jenseit des Grabes mufs ihn hoffnungslose Liebe peinigen, bis sich die Fee endlich seiner erbarmt und ihm dem Umgewandelten und viel Erfahrnen ein holdes Nymphchen ihres Hofstaates zur Gattin giebt. Der Geist erscheint in der dicken Gestalt des Pächters, aber rosenfarben, eines der ergötzlichsten Bilder, welches erdacht worden.

Nach dieser Mittheilung des Inhalts unsers Zauberspiels, wird jeder Musikverständige mit uns einig sein, dafs dasselbe in seiner ganzen Anlage ächt musikalisch ist und in der Ausführung eine grofse Menge von ächt musikalischen Motiven berührt. Aber leider ist dem Dichter das Stück durchaus nicht musikalisch erschienen.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27. Oktober — Nro. 43. — 1824

Ueber ein neuerlich aufgefundenes Manuscript des Lasus von Hermione, betitelt: das Musikfest zu Ephyrae (Korinth), im dritten Jahre der 16. Olympiade. (Mitgetheilt vom Herrn Professor J. G. Murhard.)

Je mehr wir über das Wesen und die Beschaffenheit der alten griechischen Musik, bei der Dunkelheit der in dieser Hinsicht auf uns gekommenen Nachrichten in Zweifel sind, um so interessanter wird es dem musikalischen Forscher und den Freunden der Musik überhaupt sein, dafs ich durch einen glücklichen Zufall in den Besitz eines uralten griechischen Manuscripts gekommen bin, welches den berühmten alten Musiker Lasus von Hermione als seinen Verfasser nennt und einen äufserst wichtigen Beitrag zur Geschichte altgriechischer Musik liefert, auch über deren Beschaffenheit mehr Aufschlufs gewährt, als bis jetzt durch mühseliges Studium der bisher vorhandenen wenigen Quellen erreicht werden konnte. Ich will, ehe ich meinen Fund mittheile, erzählen, wie ich dazu gekommen bin.

Mein Neffe Friedrich Krautmann (ich nenne seinen Namen, denn derselbe verdient auf die Nachwelt zu gelangen) hatte eben seine Studien auf der Universität zu Heidelberg absolvirt, als das jetzige Schicksal Griechenlands die Theilnahme von ganz Europa zu erregen anfing. Ein kräftiger, leidenschaftlicher Jüngling beschlofs er in Griechenland Dienste zu nehmen. Er begab sich nach Marseille und schiffte sich dort ein. Er kam glücklich in Griechenland an und focht hier unter Kolokotroni, hatte aber in einem Scharmützel das Unglück, seinen rechten Arm zu verlieren. Er wurde in ein Lazareth nach Tripolizza gebracht und geheilt. Als er nothdürftig wiederhergestellt war, liefs er seine Verwandten in Deutschland von seinem unglücklichen Schicksale in Kenntnifs setzen und sie um Geld zur Rückreise in die Heimath ersuchen. Während er auf Antwort wartete und seine Genesung vorschritt, machte er kleine Exkursionen in die umliegende Gegend. So kam er auch nach Gereme, dem alten Korinth. Begeistert von der Idee, dafs er sich auf klassischem Boden befinde, beschlofs er die in und um Gereme vorhandenen Trümmer genau in Augenschein zu nehmen, die Denkmäler der Vergangenheit zu prüfen und namentlich alle ihm vorkommenden alten Inschriften zu entziffern, um hierüber bei seiner Zurückkunft nach Deutschland interessante Mittheilungen machen zu können. (Er fand viel Merkwürdiges und hat mehre alte Inschriften mühsam mit der linken Hand nachgezeichnet, deren Herausgabe bevorsteht.)

Eines Abends ging er mit seinem treuen griechischen Bedienten Stephanos in einem Wäldchen von Oelbäumen an der südöstlichen Seite des Forts spazieren. Ermüdet warf sich mein Neffe am Ausgange des Wäldchens in das Gras nieder. Herr und Diener waren ohne Waffen und wegen Unsicherheit der Gegend erhielt Stephanos Befehl, einen jungen schlanken Oelbaum abzuschneiden, um ihn als Knittel gebrauchen zu können. Der Bediente, ein kräftiger Mann, versuchte aus Uebermuth, den Baum mit der Wurzel auszureifsen. Da ihm dies nicht gelingen wollte und er, wie man zu sagen pflegt, seinen Kopf darauf gesetzt hatte, den Baum mit der Wurzel zu erhalten, so fing er an, mit den Händen die Wurzel auszugraben. Je mehr Schwierigkeit dies machte, um so begieriger wurde der Bediente, seinen Willen zu erreichen. Mein Neffe war in tiefe Gedanken

versunken und achtete nicht auf Stephanos, als dieser plötzlich ihm zurief:

Herr, hier unten steht ein Krug von Eisen!

Mein Neffe sprang auf. Der Oelbaum war ausgerissen; an der Stelle wo die Wurzel in der Erde gehaftet hatte, zeigte sich das von Stephanos gegrabene Loch, und in der Mitte desselben ragte eine runde metallene Scheibe aus der Erde. Den vereinten Bemühungen Beider gelang es, den Gegenstand zu Tage zu fördern.

Es war eine sogenannte Amphora von Metall, etwa zwei Fuß hoch und einen Fuß breit, und dieselbe hermetisch verschlossen.

Das Entzükken meines Neffen war unbeschreiblich. Unter dem Schutze der bereits eingetretenen völligen Dunkelheit brachte er mit Stephanos seinen Fund glücklich nach Hause. Schon im Forttragen hatten Beide in dem Gefäße etwas klappern gehört. Als sie in ihrer Wohnung angekommen waren, eilte Krautmann den Inhalt der Amphora zu erforschen. Aeußerlich ließ sich nichts Besonderes erkennen, nur bekundete ein dikker Grünspan und der Umstand, daß hier und da erdigte Theile mit dem Gefäße fest verwachsen waren, das hohe Alter des Gefäßes. Jede Bemühung es zu öffnen, blieb erfolglos und so mußte sich mein Neffe mit unbefriedigter Neugier zu Bette legen.

Am folgenden Morgen wurden in aller Stille die nöthigen Werkzeuge herbeigeschafft. Mein Neffe trug Sorge, daß beim Hämmern die Amphora sowohl, als deren Inhalt zerspringen könnten, und zog es daher vor, den Hals des Gefäßes mit einer Metallsäge zu durchschneiden. Und dieß gelang ihm glücklich.

Durch die auf diese Weise entstandene schmale Oeffnung nahm nun mein Neffe wahr, daß in dem Gefäße zwei lose Metalltafeln befindwaren, auch überzeugte er sich, daß sich auf den beiden Seiten dieser Tafeln Schriftzüge befanden. Er trug kein Bedenken, die Amphora diesen kostbaren Heiligthümern aufzuopfern. Mit unendlicher Mühe und Sorgfalt wurde das Gefäß innerhalbmehrer Tage in der Mitte der bauchigen Rundung durchgesägt und so der Inhalt völlig unbeschädigt ans Licht gebracht. Die Wände der Amphora waren überall einen starken Zoll dick, es läßt sich daher denken, daß das Durchsägen mit einem vielleicht unvollkommenen Instrumente sehr mühsam gewesen sein muß. Wie es den Verfertigern gelungen sein mag, das Metallgefäß hermetisch zu verschließen, ohne die darin befindlichen Metalltafeln zu beschädigen, dieß mögen Sachkenner untersuchen.

Mit unaussprechlicher Freude bemerkte mein Neffe, daß die Tafeln griechische Schriftzüge enthielten und diese scharf und deutlich in das Metall eingegraben waren. Als ein tüchtiger Philologe schritt er sogleich zur Entzifferung und fand auf der mit A bezeichneten Tafel folgende Ueberschrift:

„Lasos, des Eupolis Sohn, aus Hermione, erzählt der Nachwelt das Musikfest von Ephyrae."

Mein guter Neffe versichert mich, daß er sogleich an mich gedacht und beschlossen habe, mir mit diesem kostbaren Funde ein Geschenk zu machen. Der Vortreffliche!

Man erlasse mir die Erzählung, wie der junge Krautmann endlich durch ein Triester Kaufmannshaus in sein Vaterland zurückspedirt worden ist. Genug, die beiden Kleinodien sind in meinen Händen. Die beiden Tafeln bestehen aus einem, mir und jedem Sachkenner unbekannten Metalle, welches eine goldflimmernde grüne Farbe hat. Da das alte Ephyrae später Korinth genannt wurde, (wir werden später hören, aus welchem Grunde, auch darüber, wie über so manche historische Zweifel giebt das Metallmanuscript Aufschluß) so glaube ich keine zu kühne Vermuthung auszusprechen, wenn ich behaupte, daß die Tafeln aus dem sogenannten „korinthischem Erze" geschmiedet worden sind, dessen bisher unbekannte chemische Analyse nun möglich sein wird. Florus und Plinius scheinen mir die richtigste Ansicht gehabt zu haben, wenn sie dasselbe für eine Mischung von Gold, Silber und Kupfer halten. So sieht es aus, nicht aber wie Messing und der gelehrte Mineraloge Reil dürfte sich sonach geirrt haben. — Beide Tafeln sind anderthalb Fuß hoch, acht Zoll breit und einen Viertelzoll dick. Die Schriftzeichen gehen von der rechten zur linken in schräger Richtung. Nur hin und wie-

der hat eine grünspanartige Materie ein Wort oder einen Buchstaben zerfressen. Doch ist es mir und meinem Neffen möglich geworden, das Fehlende bis auf zwei, dem Anschein nach unwesentliche Zeilen zu ergänzen.

Ich will nunmehr eine getreue Uebersetzung der ersten Tafel folgen lafsen und nur wo es mir nöthig scheint einige von mir und meinem Neffen herrührende Anmerkungen einstreuen. Es lautet die erste Tafel wörtlich folgendergestalt:

„Im dritten Jahre der 4 Olympiade der Regierung des Königs Telestes, des Herakliden, war in Ephyrä ein Sammelplatz vieler gesangkundiger Männer und Jungfraun. Auch waren viele Schauspieler und Flöten- auch Zitherspieler allda. Denn das Volk und der König waren fröhlich und liebten in ihrem Herzen die göttliche Kunst des Gesanges."

(Schon dieser Anfang stöfst die Resultate jahrelanger historischer Forschungen über den Haufen. Wenn man nämlich annimmt, dafs Troja im Jahre 1184 ante Christum zerstört worden ist, dafs Telestes aber 500 Jahre später den Peloponnes beherrscht hat, so folgt, dafs Gatterer und die Neueren, namentlich v. Raumer Unrecht haben, wenn sie die erste Olympiade in das Jahr 776 vor Christi Geburt setzen; sondern dafs Petavius sehr richtig das 777ste Jahr vor Christi annimmt. Ferner wird auch durch diesen Eingang des Manuscripts bewiesen, dafs die Alten ihre Olympiaden wirklich nach dem Regenten, dem Könige, Archonten u. s. w. bezeichnet, keineswegs aber dieselben vom Anfange dieser Art ihrer Zeitrechnung fortgezählt haben.)

„Es waren aber auch zu Ephyrä anwesend Pherekydes aus Paträ, der Taktführer ΡΥΘΜΑΓΟΣ und Damon aus Cyrenä, welcher die Schüler unterrichtete."

(Ich übersetze ΡΥΘΜΑΓΟΣ wörtlich Taktführer, obwol damit, wie aus dem Uebrigen erhellen wird, nichts anders verstanden werden kann, als das, was heut zu Tage Musikdirektor, oder Kapellmeister heifst. Wenn hiernächst Damon aus Cyrenä hier als Zeitgenofse des Telestes erwähnt wird, so wird dadurch die bisher gehegte Meinung widerlegt, dafs er ein Zeitgenosse des Sokrates (422 ante Christum) gewesen sei, indem er sonst über 200 Jahre alt geworden sein müfste. Wie nichtig ist doch all' unser Streben nach Wahrheit!)

„Damon aber gab Unterricht in der hypokritischen Musik."

(Leider fehlt hier die Erklärung.)

„Es war ferner in Ephyrä Pyrene, des Teresias Tochter, des Gesanges kundig und bewundert in ganz Hellas und auf dem Peloponnes. Dieselbe sang, wenn die Choragen gesprochen hatten, in hypolydischer und hypomixolydischer Weise. Pherekydes aber hatte das Epigonion verbessert und den neunten und zehnten Ton erfunden, und der neunte Ton wird antinete, der zehnte aber antihypate genannt."

(Wir hören also hier zum ersten Male von einer in ganz Griechenland bewunderten Sängerin, welche fast 700 Jahr vor Christus gelebt hat. Was hypolydisch und hypomixolydisch sei, glaubte ich früher zu wissen; jetzt überzeuge ich mich aber, dafs ich es] nicht weifs. Denn weiter unten heifst es: „Pyrene des Teiresias Tochter aber sang den hypopotamon *), was nie vordem war erhöret worden, da er fünf Töne höher gelegen ist, denn der hyperbolaion." Nun nehmen die Neuern an, dafs der hyperbolaion der Alten unser eingestrichenes a gewesen sei. Wäre dieſs richtig, so hätte Pyrene bis e in der zweigestrichenen Oktave gesungen und es ist nicht abzusehn, in wie fern dieser Ton in ganz Griechenland hat Aufsehn machen können, da er sehr bequem im Umfange einer weiblichen Sopranstimme gelegen ist und unsre Sopransängerinnen eine volle Oktave höher singen. Es ist sonach viel wahrscheinlicher, dafs der hyperbolaion der Alten etwa der Ton des 2gestrichenen b oder des 3gestrichenen c gewesen sein mag; denn dafs der Ton des 3gestrichenen f oder des 3gestrichenen g Erstaunen erregte, ist glaubhafter. Nun soll in der hypolydischen und hypomixoly-

*) Wie schon und bezeichnend ist diese Benennung! Hypopotamon ist etwas, was über, jenseits des Flusses liegt, was also unerreichbar ist. M.

schen Tonart der hyperbolaion gar nicht vorgekommen sein und dennoch hat Pyrene in diesen Tonweisen und darin 5 Töne höher gesungen, als der hyperbolaion! — Epigonium ist schon nach der Etimologie augenscheinlich ein Saiteninstrument, welches auf oder zwischen die Knie gesetzt wird. Später werden wir erfahren, dafs es unserm Violon gleich kömmt. — Was endlich mit dem 9ten und 10ten Ton gemeint ist, weifs Gott.)

„Endlich war auch zu Ephyrä Lasos des Eupolis Sohn. Selbiger war aus Hermione durch den König Telestes berufen worden. Denn es hatte Lasos viele Schriften verfafst über die Musica, welche ein Inbegriff ist der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Bildhauerkunst, der Mahlerei, des Tanzes und der Kunst des Gesanges, des Flöten- und Saitenspiels. Es hiefs aber diese letztere Kunst vorzugsweise Musica. Auch hatte Lasos das Leben vieler grofsen Sänger und Zitherspieler beschrieben, und es war Kypsiles der gröfste Zitterspieler damaliger Zeit."

(Nun erwähnt also Lasus auch seiner selbst, von dem wir bisher weiter nichts wufsten, als dafs er etwa gegen 600 Jahre vor Christus gelebt und schon etwas Theoretisches über Musik geschrieben hätte. Der chronologische Fehler fällt hier wieder in die Augen. Aber wichtiger als Alles ist die Entdeckung, dafs man zu Lasus Zeit unter Musica keineswegs auch Philosophie und Grammatik verstanden hat, sondern den Inbegriff aller Künste überhaupt, und dafs, da den Griechen für die Tonkunst der Name fehlte, sie den Kollektivnamen Musica auch zum besondern Namen der Tonkunst gemacht hatten. Lasus war ferner mithin der musikalische Plutarch der Griechen. Welch' ein Verlust für die Kunst, dafs seine Werke verloren gegangen sind! Dafs Kypsiles der gröfste Zitherspieler seiner Zeit gewesen, ist auch eine interessante Notiz; wichtiger aber für Sprachforscher ist, wie mein Neffe bemerkt, der Umstand, dafs aus diesem Namen, so wie aus dem alten Namen von Korinth, Ephyrae, überhaupt aber aus vielen Stellen des Manuscripts zur Genüge hervorgeht dafs die Buchstaben z. B. φ. schon zur Zeit des Lasos bekannt gewesen sind, daher es ganz unrichtig ist, wenn man annimmt, dafs Simonides aus Keos, welcher viel später, 467 vor Christi lebte, diese Buchstaben erst erfunden haben sollte.)

„Telestes aber gebot, weil viele Sänger und Zitherspieler, so wie Tänzer und Schauspieler anwesend waren, und weil sein Thron glänzend war, dem Pherekydes, ein grofses Fest zu Ehren der Musica zu veranstalten. Pherekydes aber gehorchte, und es eilten schnelle Boten nach Hellas und nach dem Peloponnes, dafs sie alle berühmten Künstler und Schiedsrichter herbei rufen, und viel Volks aus allen Gegenden nach Ephyrä senden möchten. Denn Alles nahm Theil an dem Befehl des Königs, und ein Jeglicher liebte damals musikalische Wettstreite: ΑΓΩΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ.

„Es kamen aber alsbald Terpander aus Antissa, Ibykos aus Rhegium, Kypsiles aus Mitra und Thamyras, der Thracier, nach Ephyrä, um dem Feste beizuwohnen, und es war Terpander der Erfinder des Barbiton und der neuen Tonzeichen, Ibykos der Erfinder der Sambuca, und Thamyras der Erfinder der dryopischen Tonart."

(Hier werden unsre chronologischen Feststellungen plötzlich wieder über den Haufen geworfen. Denn Ibykos aus Rhegium wurde bisher etwa 550 ante Christum gesetzt, Thamyras aber, (oder wie ihn der gelehrte Herrmann zu Leipzig nennt: Thamyris) wird sogar im Homer erwähnt. Sollte aber die vorliegende authentische Urkunde nicht die neuerlich viel besprochene Behauptung unterstützen, dafs Homer gar nicht gelebt hat, dafs die seinen Namen tragenden Werke die Schöpfungen einer viel spätern Zeit sind und dafs der wahre Verfasser, oder, wenn man Homeriden annehmen will, die wahren Verfasser, frühestens nur im 7ten Jahrhundert vor Christus gelebt haben können? — War ferner Terpander der Erfinder der Tonzeichen, wie kann es denn Pythagoras gewesen

sein? — Dryopische Tonart ist so viel als dorische Tonart; denn Doris hiefs anfänglich Dryopis.

(Schluſs folgt.)

III.

Korrespondenz.

(Fortsetzung der Korrespondenznachricht aus No. 42.)

Diefs beweifst der Umstand, dafs der Dichter eine Menge musikalischer Momente nicht für die Komposition berechnet hat und dafs er nur beiläufig einmal einen Chor, eine Arie oder ein Duettchen einwebt und die Musik offenbar als Nebensache behandelt. Eine dramatische Burleske hat uns der Dichter gegeben, nicht aber eine musikalische. Es ist Schade, dafs dieses Süjet nicht in die Hände unsers talentvollen Karl Blum gekommen ist. Mit bewundernswürdiger Gewandheit weifs dieser Tonsetzer (in dem wir den glücklichen Verein eines Dichters und Komponisten erblicken) ein Süjet musikalisch zu bearbeiten und wie Ausgezeichnetes er namentlich im Gebiete des Komisch-fantastischen zu leisten weifs, hat er erst neulich in der Oper: „Prinz Riquet, der Haarbüschel" bewiesen, über die sich Ref., sobald sie wieder gegeben wird, einen besondern Aufsatz vorbehält. Da sind diejenigen Momente, in denen das Fantastische oder das Komische am höchsten gesteigert wird, stets der musikalischen Darstellung vertraut und wer die Musikstriche, würde das ganze Stück streichen müssen *). Ganz anders verhält es sich mit unserm Zauberspiel. Man kann die Musik fortlassen, ohne dadurch dem Stücke zu schaden. Referent würde diefs keineswegs tadeln, wenn das Zauberspiel nicht, wie gesagt, in seiner ganzen Anlage musikalisch wäre und wenn es etwa blofs eine Posse mit Gesang sein sollte. Aber um diefs annehmen zu können, giebt's des Gesanges zu viel und zu verschiedener Art, so dafs schon dadurch angedeutet worden ist, dafs unser Drama eine höhere musikalische Stufe einnehmen soll. Wenn nun wenigstens die gegebenen Musikstücke sämmtlich unmittelbar aus der Sache hervorgingen, so würden sie, wenn sie auch sonst nicht gerade nothwendig wären, doch sämmtlich Interesse erregen. Aber einzelne erscheinen in jeder Hinsicht überflüfsig, stehn gar nicht an ihrer Stelle und können daher schon deshalb kein Interesse erregen, weil sie eben nicht da sein sollten. Diefs ist z. B. der Fall mit des sentimentalen Gustavs Arie No. 4 und mit dem Chor der Landleute No. 7 und No. 10. Läge auch in den Worten des Chors No. 7.

Mädchen: Wir rühren die Butter.
Bursche: Wir mähen das Futter.
Mädchen: Wir pflegen der Kuh!
Bursche: Wir weiden das Vieh!
Alle: Wir mästen *) die Städter u. s. w.

eine tolle Parodie auf alle Gesneriana und Idyllenschwärmereien und wollte man mithin aus dieser Rücksicht diefs Musikstück gelten lassen, so zerstört doch der Chor No. 10. diese Ansicht wieder, denn da heifst's ganz ordinair:

Alle: Auf's Feld hinaus, die vollen Aehren winken,
Die Sichel klirrt, der volle Halm muſs fallt u. s. w.

Was soll diefs wol in dem Süjet, welches Ref. eben mitgetheilt hat? —

Der Chor No. 3. dagegen, ist durchaus durch die Sache bedingt; das Duett zwischen Herrn Freidum und der Wäscherin ungezwungen und natürlich herbeigeführt, ebenso das tolle Quodlibet Gustavs (No. 6.), der Augstchor der Bauern No. 9, der dicke Pächter ertrunken ist, des Pächters Arie No. 8. und das Quodlibet am Schlufse. Alle diese Musikstücke nehmen das Interesse in Anspruch und sind gut komponirt oder in den Quodlibets gut zusammengestellt. Vortrefflich ist das komische Duett No. 5. Es erregte die allgemeinste Theilnahme, die freilich ihren Grund vorzugsweise in der ächt humoristischen Ausführung hatte. Denn der unvergleichliche Buffo, Herr Spitzeder war Freidumm, u. Dem. Aug. Sutorius die Wäscherin Christine (Fee Rosa

*) Brave! So muſs es auch sein.
Anm. d. Red.

*) Also die Städter auf der Mast! Auch gut.
Anm. d. Red.

Beide wetteiferten, sich in Laune und Beweglichkeit zu überbieten, und in den köstlichen Bafs Fredums schlang sich das etwas spitze, aber überaus angenehme Sopranstimmchen der schalkhaften Fee. Mit Vergnügen bemerkte man bei Dem. Sutorius eine recht bedeutende Gesangfertigkeit, vorzüglich ausgebildet für die komische Musikgattung, und Referent glaubt nicht mit Unrecht, Dem. Sutorius in dieser Hinsicht ihren Platz neben Hrn. Spitzeder anweisen zu können. So wie man von diesem vortrefflichen Komiker sagen kann, dafs seine ganze Erscheinung ächt musikalisch-komisch ist, dafs er z. B. als Ochsenhändler in der Ochsenmenuette mit dem ganzen Körper, mit den Armen und Beinen gleichsam, zu singen scheint; so kann man diefs, wenigstens in dem erwähnten Duett No. 5., auch von Dem. Sutorius behaupten, eine solche Beweglichkeit, eine solche Nüancirung der Stimme, eine so belebte, stets richtig gedachte und empfundene, oft geistreiche Accentuation entwickelte sie in ihrem Gesange bei jeder Veranlassung. Dies mit einem natürlich reizendem Spiel und einem sehr angenehmen Aeufsern vereinigt, stellen sie als eines der interessantesten Mitglieder der jungen Bühne dar.

G. N.

Aus Leipzig, vom 16ten October.

Seit sieben Wochen haben wir uns im Theater manch schönen Genusses zu erfreuen gehabt. Am 22. August sang Mad. Grünbaum, K. K. Hofsängerin von Wien im Theater zwischen den Abtheilungen des Schauspiels: Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl das Recitativ und Arie „tutto e vano“ aus der Oper: Torwaldo e Dorliska von Rossini; Arie von Mozart „Non mi dir, bell' idol mio“ und Arie „Ah d'amor, se accorte siete“ aus der Oper: Elisa e Claudio, von Mercadante. Mad. Grünbaum ist eine geistreiche Sängerin, deren Gesang zum Herzen dringt, und vorzüglich Meisterin im Recitativ, die Klippe, an welcher die meisten deutschen Sänger scheitern — und im crescendo und decrescendo. — Im Barbier von Sevilla gab sie die Rosine. In dieser Parthie war Mad. Grünbaum nicht so recht eingekleidet: das leichtsinnige, gleichsam kokette Wesen, schien ihr zu widerstreben. Aber als Desdemona, im Othello von Rossini, entfaltete sie den Zauber ihrer klangreichen Stimme, welche sich in hoher Reinheit und kühner Fülle bewegte: und mit ihrem seelenvollen Gesange stand ihr Spiel im schönen Einklange. — Die ersten beiden Akte dieser, das Ohr kitzelnden Musik, sind aus der Rossinischen Stereotypen-Fabrik; aber der dritte Akt macht davon eine rühmliche Ausnahme. Könnten alle Parthien hier so besetzt werden, als die der Desdemona von Mad. Grünbeum, so würde die Oper gewifs allgemein gefallen. Leider, haben wir keinen Othello, und auch im Barbier von Sevilla keinen Figaro und Bartolo. Hr. Genast, welcher den Othello und Figaro giebt, mufs glauben, er habe eine sonore Stimme und verstehe zu singen, sonst würde er nicht aufser den zum Uebelwerden vorgeschriebenen Rosinen-Manieren noch mehrere hinzufügen, und solche fade Verzierungen auch da anbringen, wo sie durchaus nicht hingehören, z. B. in die Partie des Figaro in „die Hochzeit des Figaro“ von Mozart. Auch will es mit der Kehle nicht fort: daher weniger und im Tempo: denn solche Kehlen sind nicht für Rossinische Musik geeignet. Auch als Seneschall in „Johann von Paris“ brachte Hr. Genast Verzierungen an, die beinahe lautes Lachen erregt hätten, wenn man im Schauspiel seine Verdienste nicht ehren müfste. Nach der Rückkehr der Mad. Grünbaum von Berlin, wird sie uns im Theater, so wie auch im Concertsaale ähnliche Kunstgenüsse bereiten. So wie aber Mad. Neumann von Carlsruhe in Berlin furore machte, so war es ein ähnlicher Fall hier mit Mad. Seidler vom Königl. Theater zu Berlin. Sie bezauberte Alt und Jung und lös'te die stärksten Eisrinden von den Herzen der Stoiker. — Sie gab folgende Rollen: Die, Rosine im Barbier von Sevilla, Emeline, Röschen in „die schöne Müllerin,“ Pamina, Susanne, Agathe, Prinzessin von Navarra, Jessonda, Panchon und Myrha. Rollen, die man in so verschiedenen Formen sah, kann man bei einer wiederkeh-

renden beinah' unmöglich eine neue Ansicht abgewinnen; daher nichts über die Darstellungen. Nur so viel im Allgemeinen: unsere deutschen Schauspieler, besonders die liebenswürdigen Frauen, sollten mehr zum Ganzen wirken, und sich nicht so sehr als Einzelne bedenken. — Das Spiel der Mad. Seidler ist lebendig und im vollen Glanze zeigt sich Kunst und der Schmelz ihrer Stimme. Ihre Verzierungen sind geschmackvoll und zeugen von guter Schule, und die anhaltensten Rouladen führt sie mit der größten Leichtigkeit aus. Als Röschen in „die schöne Müllerin" feierte sie ihren größten Triumph. Dem Knoll und Pistofolus wollen ihre Rollen auch nicht so recht zusagen. Der Eine stößt die Töne gewaltsam heraus, was man nicht singen nennen kann, und der Andere glaubt parlando vortragen zu können; aber der deutsche Komiker behält die Oberhand und läßt den italienischen Buffo nicht aufkommen. — Noch trat eine Mad. Finke vom Theater zu Prag als Prinzessin von Navarra, Gräfin in „die Hochzeit des Figaro" und als Elvira im Opferfest auf. Sie wollte in der ersten Rolle nicht ansprechen. Der Beifall wurde aber in den nachfolgenden Darstellungen immer lebhafter. Im Opferfest sang Hr. Devrient den Inka, und wird es zur Ehre der Kunst hoffentlich nicht mehr thun. Ueber unsere Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses und die Extra-Concerte nächstens.

C. F. Ebers.

Berlin, den 25. Oktober.

An den Redakteur.

Mein Herr!

Sie haben in Ihrer musikalischen Zeitung noch gar nichts von der großen Meisterin des Gesanges, der Madame Grünbaum erwähnt, die sich schon seit mehren Wochen bei uns aufhält und uns während dieser Zeit ausgezeichnete Kunstgenüsse bereitete; vielleicht waren Sie gehindert, die so wahrhaft vollendete Sängerin zu hören *) und deshalb erlaube ich mir, Ihnen einiges über ihre schönen Leistungen mitzutheilen.

Madame Grünbaum hat eine Stimme, die sich weniger durch ihre Stärke, als durch ihre ungemeine Lieblichkeit auszeichnet und ihr Umfang wird vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen d bestimmt werden können; die tiefern Töne sind für die Bühne zu schwach. Der zauberische Reiz ihrer wohltönenden Stimme und die große Eigenthümlichkeit derselben ist in der Oktave vom zweigestrichnen c bis dreigestrichnen c zu finden. Ihre Aussprache, der es zwar bisweilen an Deutlichkeit fehlt, sagt ihrer Stimme so sehr zu, daß ihre Sprache schon wie Gesang ertönt.

Sie sang in den Opern: Johann von Paris, Barbier von Sevilla, von Rossini, Don Juan, in den Dorfsängerinnen und in der Vestalin. Da sich Madame Grünbaum schon vor 6 Jahren den einstimmigen Beifall des Publikums erworben hatte und sie diesmal mit noch höher gesteigerten Kunstkräften erschien, so versammelte sich zu allen ihren Darstellungen ein sehr zahlreiches Publikum. Der Vorstellung des Barbier von Sevilla konnte ich nicht beiwohnen, welches ich um so mehr bedauerte, da die für den Gesang besonders so dankbare Musik des Herrn Rossini gewiß ihr Gelegenheit gab, ihre ungemeine Grazie, ihre seltne Kunstfertigkeit und ihren zur größten Vollendung geführten Geschmack den lauschenden Zuhörern zu zeigen. Durch die eingelegte Arie von Rossini im zweiten Akt des Johann von Paris, wollte sie uns wahrscheinlich darauf aufmerksam machen. In Don Juan drang ihre Stimme nicht überall durch und es war zu bewundern, daß unser geschätztes Orchester fast überall zu stark akkompagnirte. Die Dorfsängerin ist wohl nicht für sie geeignet. Durch zwei eingelegte Bravourarien riß sie uns aus der fürchterlichsten Langenweile, zu deren Erweckung Madame Grünbaum zwar nicht das Mindeste beitrug, sondern die ihre Ursache in der schlechten Handlung, in der sehr gehaltlosen und veralteten Musik, und in der sehr mittelmäßigen Besetzung sämmtlicher Rollen fand. In der Vestalin stand sie wohl auf dem höchsten Gipfel ihrer Kunstleistung. In dieser Oper

*) Ja wohl, wo soll man die Billets herbekommen? D. R.

deren Aufführung das zweitemal, und unter der Leitung des Herrn Spontini ganz besonders gelang, schien sie alle Mittel zu finden, um sich heroisch über alle Gesangsheldinnen hinweg schwingen zu können. Ihre herrliche Stimme, deren Umfang sich für die Partie der Julia sehr gut eignete, — ihr feuriger gefühlvoller Vortrag und ihr seelenvolles Spiel, wurden hier Mittel, die Zuhörer bis zum Entzücken hinzuführen. Durch die ganze Oper hindurch u. besonders am Ende derselben, bewies man ihr die dankbarste Anerkennung und die höchste Bewunderung. Die ausgezeichnete Aufnahme, deren sich die grofse Künstlerin mit vollem Recht hier erfreut, und die bevorstehenden Aufführungen des Ferdinand Cortez und der Olimpia, haben sie bewogen, ihren Aufenthalt zu verlängern, um in diesen beiden Pracht-Opern noch aufzutreten. Auch soll sie geneigt sein, in der Oper Othello von Rossini uns noch zu erfreuen. Leider konnte sie wegen Unpäßlichkeit am 19. dieses ihr Versprechen nicht erfüllen, die Aufführung des Requiems, welche dem verstorbenen Könige von Frankreich zu Ehren und von Herrn Spontini vortrefflich geleitet, veranstaltet worden war, zu unterstützen. G.

Berlin, den 22. Oktober.

(Aufführung des Barbier von Sevilla, von Rossini.)

Ehre dem Ehre gebührt.

In einer Angelegenheit, die im letzten Jahrzehnt das ganze musikalische Europa am meisten beschäftigt — in der Entscheidung über Rossini — hat das Publikum von Berlin sich auf eine Weise bewährt, die ein ehrenvolles Zeugnifs über den Standpunkt seiner geistigen Kultur abgiebt. Während Wien den italischen Komponisten wie ein neues goldnes Kalb, umtanzt, während London und Paris dem Ersehnten goldne Wege bauen, haben sich in Berlin drei seiner gerühmtesten Opern, Tankred, Othello, Elisabeth nicht halten können. Auch die gelungenste Aufführung, wie sie den Wienern von der italienischen Truppe zu Theil wird, hätte jenen Erfolg in Berlin — vielleicht verzögern, gewifs aber nicht hintertreiben können. Preufsen ist zu kräftig und geistesfrei, als dafs sich in irgend einer Sphäre sinnliche Erregung für geistiges Leben, lusterner Trug für Wahrheit geltend machen könnte. Der ganze Norden von Deutschland erhebt sich in geistiger Kraft und wird — später, aber auch höher gehoben, als der Süd, sich seine eigne Tonkunst erzeugen. Die höchste Blüthe der Kunst gedeiht nur, wo Geistesfreiheit lebt.

Wie soll das jetzige Italien geniale Zeugungskraft, den Keim von Karakter, Seelengröfse, die Neigung für ein grofses Schaffen, das Vermögen alles an Einen Zweck zu setzen, die beharrlich ausdauernde Kraft, ohne die nichts Grofses wird, woher soll Italien dies jetzt verleihen? Spontini, der einzige kräftige Komponist Italiens der neueren Zeit, mufste Franzose werden, um seine heroischen Opern zu schaffen. Der Italiener in seinem Vaterlande hat kein öffentliches Leben mehr. Die Trümmer eines untergegangenen grofsen Wirkens scheuchen ihn zurück in die Kreise seines isolirten, oft egoistischen Wirkens; Zerstreuung, Lust und Taumel müssen, sich selbst überbietend (zwischen den Opernakten selbst überbietend (zwischen den Opernakten zerstreut man sich durch Ballets und in diesen durch Chokolate und Spiel und —) Begeisterung für ein höheres Ziel ersetzen; Possenhaft bis zum Hohn verzieht sich ihnen das Bild des inhaltlosen, unverstandnen Lebens, und von der im Volke schlummernden Grundkraft ist meist das Aufsprühen egoistischer Leidenschaft, der Liebe, der Eifersucht — oft nur das närrisch verzerrte Walten derselben, ohnmächtiges Begehren, feiger Zorn sichtbar. Dieses Leben darzustellen und sich vorstellen zu lassen, ist der Italiener unermüdlich u. vielleicht unübertrefflich.

Der Deutsche, der in seiner vollkommnen Ausbildung unter allen Nationen allein fähig ist, auf jede fremde Eigenthümlichkeit einzugehen — ohne die Nothwendigkeit, seine eigne darum aufzugeben, hat Empfänglichkeit für jenes Streben, wo es in seiner Sphäre erscheint. Dies hat auch das Berliner Publikum in Bezug auf Rossinis Opern bewährt. Während die oben genannten gefallen sind, erhält sich sein Barbier von Sevilla unverändert in der Gunst des Publikums — und der Schauspieler. Wie lieblich und reizend verführerisch ist unsere Rosine (Madame Seidler) und wie leicht nimmt sie dabei das intriguante Spiel des Lebens und der Liebe! Welche herrliche Ironie in unserm Doktor Bartolo (Herr Blume) wie genial hat sich der schöne, kräftige, junge Schauspieler in einen klapprigen, verkrummten Alten verwandelt, wie drängen sich in ihm Begehrlichkeit und Altersohnmacht, Geiz und Bosheit und Einfalt und Schlauheit, und wie ist durch die ganze Aufführung seine Haltung, seine Kleidung, jede Geberde, jeder Blick, jedes Wort und jeder Ton ein Meisterzug zur Vollendung des herrlichen Bildes. Und welch' eine freie Lust durchströmt die ganze Aufführung, besonders in dem Antheile jenes Künstlerpaares! So müssen Opern aufgeführt werden, wenn der Ruhm der königlichen Bühne sich erhalten soll. K.

Der beiliegende Chor von der Komposition unsers Hrn. Kapellmeisters Seidel zu dem Trauerspiele, der Paria von Delavigne hat bei der Aufführung so viel Interesse gefunden, dafs er auch dem Publikum der Zeitung nicht unwillkommen sein wird.

Hierbei eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3. November — Nro. 44. — 1824.

Ueber ein neuerlich aufgefundenes Manuscript des Lasus von Hermione, betitelt: das Musikfest zu Ephyrae (Korinth) im dritten Jahre der 16. Olympiade. (Mitgetheilt vom Herrn Professor J. G. Murhard.)

(Schlufs.)

„Als nun alle beisammen waren, da konnte die Stadt die versammelte Menge nicht fassen. Denn es war viel Volk gekommen aus allen Ländern. Telestes aber gebot, dafs das Volk in die Berge gehe. Allda war es fröhlich, denn der König war gastfrei und liefs das Volk speisen. Und viele opferten in den Bergen dem rosselenkenden Gotte, woher die Isthmischen Spiele in diesem Jahre wiederholt worden sind. ΤΟΥΤΟ. ΓΑΡ. ΕΛΛΗΣΠΟΝΤΟΥ. — — — — — — — — — — — — ΑΚΟΤΕΣΘΑΙ. ΟΝΟΜΑ."

(Dafs das Volk in die Berge gehe; unter diesen Bergen ist wahrscheinlich die Hügelkette auf der Landenge zwischen Morea und dem festen Lande verstanden. Denn es heifst ja ausdrücklich, dafs das Volk hier dem rosselenkenden Gotte (Neptun) geopfert und die Isthmischen Spiele erneuert hätte. Bekanntlich fanden die Istmischen Spiele auf dieser Landenge zu Ehren Neptuns Statt. — Die angeführten griechischen Worte enthalten die eine Lücke des Manuscripts, und weifs sie mein Neffe nicht zu ergänzen.)

„Telestes aber liefs bei der Stadt auf der grofsen Wiese gen Abend ein Amphitheater bauen. Dasselbe war überaus grofs und hatte für viele tausend der herbeigekommenen Männer Raum. Aber auf den Kathedern safsen die Jungfrauen und Hausfrauen."

„Als nun Pherekydes Alles zugerichtet hatte, wie ihm geboten war, eilte das Volk herbei und das Fest währte von da ab volle acht Tage."

(Dafs die Weiber bei den Schauspielen der Alten nicht erschienen seien, läfst sich sonach nicht annehmen. Auffallend ist es indessen, dafs hier die Männer gesondert von den Weibern genannt werden und es scheint fast, als ob die Weiber nicht mit im Amphitheater gesessen haben. Sollte man nun annehmen wollen, dafs sie auf dem Theater selbst besondre Sitze gehabt hätten, wohin das „auf den Kathedern" zu deuten scheint: so hätte das Theater von unermefslicher Grofse sein müssen, weil unzweifelhaft eine grofse Menge neugieriger Weiber dem Feste beigewohnt haben wird. Vielleicht wurden indessen nur die Weiber der Vornehmen zugelassen.)

„Also aber begab sich das Fest. Am ersten Tag tanzten die Hymettischen Tänzer, und die Priester sangen die NOMOI. Denn das Fest war heilig."

(Ueber diese wenigen Zeilen läfst sich ein Buch schreiben, welches indessen die sich aufdringenden Zweifel gewifs nicht vollkommen lösen würde. Denn wer vermag anzugeben, was Hymettische Tänzer gewesen sind? Dafs es Hymettischen Honig gegeben, und warum er so genannt wurde, ist bekannt. Wenn man sagen wollte, Hymettische Tänzer wären Tänzer aus dem Gebirge Hymettus gewesen: so würde mit Recht eingewandt werden können, dafs Gebirgsbewohner in der Regel nie besondre Tänzer zu sein pflegen. Der Wahrheit näher scheint zu liegen, dafs es religiöse Tänzer gewesen sind, da Jupiter bekanntlich den Beinamen Hymettius führte, und mithin die zu seinem Opferdienste gehörigen Personen auch wohl hymettisch genannt

werden konnten. Ueberdiefs ist in dieser Stelle des Textes von einer religiösen Vorfeier die Rede. — Die Priester sangen die „νομοι" Ich sowenig, als mein Neffe, haben gewagt dies Wort zu übersetzen. Offenbar sind darunter gewisse unveränderliche, religiöse Lieder verstanden, deren Gesang bei Ausübung des Gottesdienstes wesentlich und unerläfslich war. Denn νομος heifst Gesetz. Mach Claudius Ptolomäus lib. 3. cap. 4. §. 11, soll unter Nomos bei den Griechen ein Loblied auf Apollo verstanden worden sein. Boethius stellt dagegen die Ansicht auf, dafs dieser Name daher komme, weil man vor Erfindung der Schreibekunst gewohnt gewesen sei, die Gesetze des Staats in Musik zu setzen und sie absingen zu lassen, damit sie das Volk desto leichter ins Gedächtnifs fassen und unter sich fortpflanzen könne. Zur Zeit des Telestes brauchten die Musiker aber die Gesetze nicht mehr zu komponiren, weil man schon schreiben konnte, also läfst sich auch nicht annehmen, dafs die in unserm Manuscript erwähnten Priester etwa gesetzliche Bestimmungen abgesungen hätten.)

„Am folgenden Tage führten die Schauspieler und die Tänzer, die Flöten- und Zitherspieler ein Trauerspiel auf. Selbiges aber war Theseus geheifsen, und Telestes der Heraklide hatte es selbst angefertigt. Daher war grofse Pracht der Gewänder und der aufgestellten Bilder. Es hatte aber Damon aus Kyrenae zu den Strophen neue Weisen für die Flötenspieler erfunden, und Kallias aus Ephyrä zu den Antistrophen für die Zitherspieler. Was aufserdem von den Chorägen sonst gesprochen werden mufste, solches sangen dieselben nunmehr in phrygischer Tonart, nachdem es von den Zither- und Flötenspielern vorgesungen worden war, und war dies eine neue Erfindung von Lasos, des Eupolis Sohn. Pherekydes aber lebte in grofser Feindschaft mit Damon von Kyrenae, denn Einer neidete den Andern, weil Beide berühmt waren. Da nun die Flötenspieler zur Strophe sangen, hat Pherekydes dem Volke geschmeichelt,

Und das Volk pfiff auf kleinen Pfeifen.
Damon aus Kyrenae aber begab sich fort und weinete."

(Abermals viel, was der Erörterung werth ist. Lasus erwähnt der Pracht der aufgestellten Bilder bei Aufführung des Trauerspiels. Von Dekorationen ist nicht die Rede. Sollten diese vielleicht darunter verstanden sein, oder haben etwa Bilder die Stelle der Dekorationen vertreten? Möchte doch Herr Hofrath Böttiger hierüber Untersuchungen anstellen: denn in der That hat dieser vortreffliche Archäolog in seinen „Ideen zur Geschichte der alten Malerei" Seite 194 auch ohne unser Manuscript zu kennen, diese Frage schon zur Sprache gebracht und sich deren Beantwortung vorbehalten. — Aus den folgenden Zeilen des Manuscripts ersehen wir, dafs der Chor in der Tragödie der Alten seine Strophe und Antistrophe förmlich gesungen und nicht blofs recitirt hat. Als eine Erfindung der Zeit des Telestes wird erwähnt, dafs der Gesang abwechselnd von Instrumenten begleitet worden sei. Eine spätere Stelle des Manuscripts läfst es nicht in Zweifel, dafs die Griechen damals schon Harmoniemusik gekannt haben, so sehr dies auch von den Neuen bestritten worden ist. Nachdem die Instrumente den Chor begleitet und dann eine Melodie vorausgespielt hatten, sangen diese die Chorführer allein in phrygischer Tonart. Nach Apulejus (siehe dessen goldenen Esel, Edit. Ruhnken, cum not. Var. Leiden. 1786. Liber IX. Cap. 6.) wurde diese Tonart vorzugsweise zu ernsten, feierlichen Gesängen gebraucht. Dies stimmt mit unserm Manuscripte überein, da die Chorägen, als Verkündiger der Schicksalsstimme, wol nur in feierlichen, gehaltenen Tönen recitiren, oder singen konnten. — Wenn es hiernächst ferner im Manuscripte heifst, Pherekydes und Damon hätten, weil sie beide berühmt gewesen wären, in grofser Feindschaft gelebt; so müssen wir uns eingestehn, dafs die Welt vor dritthalb tausend Jahren durchaus so gewesen ist, als jetzt, und ausrufen: c'est tout comme chez nous! Derselbe Künstlerneid, dieselben Kabalen, dieselben Mittel das Volk zu gewinnen, dieselbe Wuth nach Volksthümlichkeit!)

„Am dritten Tage des Musikfestes zu Ephyrä wurde das Trauerspiel auf alte Weise dargestellt. Und es sang der Chor, wenn die Chorägen gesprochen hatten, in hypomixolydischer Weise. Und es bestand der Chor aus Männern, aus Jünglingen, Knaben und Jungfrauen. Pyrene aber, des Teiresias Tochter, sang den hypopotamon, was nie vordem war erhöret worden, da er fünf Töne höher gelegen ist, denn der hyperbolaion. Und alles Volk klatschte laut in die Hände, so grofse Freude war im Herzen der Zuhörer. Der König Telestes aber liefs der göttlichen Sängerin ein kostbares Geschmeide einhändigen und zum Geschenke geben. Denn solches war vordem nie erhöret worden."

(Ueber das hypomixolydisch und den hypopotamon habe ich mich schon ausgelassen. *) Besonders auffallend scheint es mir, dafs Lasus rücksichtlich des hypopotamon zweimal anführt, dafs derselbe nie vordem sei gehört worden. Er mufs also doch wirklich aufserordentlich hoch gewesen sein! Hier wird übrigens noch erwähnt, dafs der Chor aus Männern, Jünglingen, Knaben und Jungfrauen bestanden habe. Dafs der Chor gesungen, ist ebenfalls angeführt. Wer kann hiernach noch zweifeln, dafs die Alten schon zu Lasus Zeit die Verschiedenheit der menschlichen Stimme genau gekannt, und dafs sie Bafs, Tenor, Alt und Discant harmonisch zusammen gestellt haben? Denn hoher Wahrscheinlichkeit nach sangen die Männer den Bafs, die Jünglinge den Tenor, die Knaben den Alt und die Jungfrauen den Diskant. Auch wird die Meinung widerlegt, dafs weibliche Rollen bei den Alten durch Männer gespielt worden wären, da wenigstens unter dem Chor allerdings weibliche Individuen befindlich waren. — „Der König aber liefs der göttlichen Sängerin ein kostbares Geschmeide einhändigen." Also nicht blos unsere Zeit darf die enthusiastische genannt werden, nicht wir allein vergöttern eine Sängerin, sondern auch die alten Griechen waren Enthusiasten, wie sie denn überhaupt mit ihren [illegible] noch viel verschwenderischer umgingen, als wir es jetzt thun, da sie sogar einem Sauhirten dies ephitheton ornans gewährten. Nicht eine Catalani allein hat ferner von Königen kostbare Geschmeide erhalten; auch die Vorgangenheit zählt kunstliebende Monarchen.)

„Als nun der vierte Tag gekommen war, geschahen die grofsen musikalischen Wettstreite, und es hatte Telestes dem Sieger einen goldenen Fichtenzweig bestimmt. Pherekydes aber begann den Wettstreit und setzte sich vor allem Volke nieder, und spielte das Epigonion. Denn er hatte selbiges verbessert; und er spannte vier Sehnen über ein Hölzlein, und strich solche mit einem glatten Stabe. Es klangen aber die Sehnen, dafs das Volk freudig jauchzte."

(Wir erfahren nunmehr, wie die musikalischen Wettstreite der alten Griechen beschaffen gewesen sind. Schon das Dasein dieser Wettstreite zeigt, dafs die Griechen eine ausgebildetere Musik gehabt haben müssen, als unsere musikalischen Archäologen bisher anzunehmen geneigt waren. Ein Konzert, an welchem ganze Völker Theil nahmen, ist denn doch etwas bedeutender, als unsere musikalischen Soirees, die zum Theil weniger der Musik gelten, als der Konversation und den Restaurationen. — Für den Sieger war ein „Fichtenzweig" bestimmt. Wo bleibt der lohnende Lorbeerzweig? Strabo und Euklides erwähnen mit zu grofser Bestimmtheit, dafs den musikalischen Siegern ein Lorbeerzweig auf die Stirn gesetzt worden sei, als dafs man hieran zweifeln könnte. Vermuthlich vertrat auf dem Peloponnes und Isthmus die Fichte die Stelle des Lorbeers, denn Herodot berichtet, dafs auch bei den Isthmischen Spielen der Sieger mit einem Fichtenzweige geschmückt worden sei. — Epigonium ist nach der jetzt folgenden Beschreibung wie schon erwähnt, unser Violon oder Violoncell. So unvollkommen das Instrument nach der Beschreibung gewesen zu sein scheint, so mufs doch Pherekydes darauf die nöthige Fertigkeit besessen haben, da er durch die Töne, die er h[illegible] vorbrachte, das Volk zu lauter Freude hinriss.)

*) Seite 367 dieser Zeitung.

„Darauf rang Damon aus Kyrene um den Preis. Denn er sang mit seinen Schülern in der neuen dryopischen Weise. Und das Volk weinete. Als aber Kypsiles die Saiten rührte, war wieder Freude in aller Herzen. Nachdem sang Ibykos aus Rhegium zur Sambuka; Thadmis aber, der Phönikier schlug kunstreich das Krotalon. Es folgte endlich Terpander aus Antifsa, und spielte selbiger den Barbitos also, dafs ihm alles Volk lauten Beifall geklatscht hat. Als nun die Schiedsrichter sich berathen, haben sie allen Kämpfern einstimmig den Preis zuerkannt. Telestes aber, der Heraklide, mufste viel des Goldes aus seinem Schatze vertheilen."

(Ich habe nicht gewagt, Sambuka und Krotalon ins Deutsche zu übertragen. Dafs Sambuka und Barbitos nicht einerlei sein könne, wie man bisher geglaubt hat, fällt hier deutlich in die Augen, denn sonst würde es hier, wobeide Instrumente zusammen erwähnt werden, gewifs bemerkt sein. Krotalon wird gewöhnlich „Klapper" übersetzt. Welche Entwürdigung ist es für unsere Urbilder, die Alten, wenn man unter ihren musikalischen Instrumenten die Klapper aufführt! Aus dem Zusatze unseres Manuscripts, Thadmis habe das Krotalon kunstreich geschlagen, geht schon hervor, dafs es keine Klapper gewesen sein kann, denn diese hätte geschüttelt werden müssen. Welche Thorheit wäre es ferner gewesen, wenn sich Thadmis in einem Konzerte, welches durch Gesang und Saitenspiel verherrlicht wurde, dann plötzlich ganz allein auf der Klapper hätte hören lassen wollen! Wie konnte er endlich für ein blofses Klappern den Preis erringen? Das Krotalon mufs sonach ein ganz selbständiges und angenehm klingendes Instrument gewesen sein, vielleicht eine Art von Glockenspiel. (Aristoxenes erwähnt es leider in seiner Beschreibung der altgriechischen Instrumente gar nicht.)

„Als aber der fünfte Tag gekommen, hatte sich noch mehr des Volkes eingefunden. Denn der fünfte Tag war der schönste und werkwürdigste in dem Feste. Denn es hatte Pherekydes, der Taktführer, eine neue Weise für alle Flöten und Zithern zusammen erfunden. Wer aber von musikkundigen Leuten eine Zither oder Flöte spielte, hatte sich versammelt, auf dafs alle zusammen die neue Weise spieleten, und es waren ihrer wol 800 an der Zahl. Nachdem selbige der Rythmagos geordnet hatte, stellte er unterschiedliche Untertaktführer an mit weifsen Stäben. Es standen dieselben aber gegen Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht. Pherekydes hatte die Mitte eingenommen und safs auf einem hohen Stuhle, einen goldnen Stab schwingend, und waren die Flöten- und Zitherspieler im Kreise um ihn aufgestellt. Als nun Pherekydes mit seinem goldnen Stabe das Zeichen gab, haben alle kunsterfahrnen Männer mit einem Male begonnen, so dafs es weit hin bis ans Meer erschollen ist. Und hatte Pherekydes es also eingerichtet, dafs von einander verschiedene Töne zusammen trafen, so dafs dadurch eine Harmonie entstanden ist."

(Dieser Text bedarf keiner Noten. Wer nun noch bestreiten will, dafs die alten Griechen eine ausgebildete Instrumental- und Harmoniemusik gehabt haben, der suche zuvor die Authenticität meines Manuscripts zweifelhaft zu machen. Hier ist es zum ersten Male mit einfachen Worten klar und deutlich ausgesprochen, dafs durch das Zusammentreffen ganz verschiedener Töne eine Harmonie entstanden sei. Und welch' ein Orchester hatte man zu Ephyrä! Auch die Alten musicirten mit Massen und Pherekydes war ein umsichtiger erfahrner Dirigent, da er nur vier Unterdirigenten brauchte, um seine 800 Mann in Ordnung zu halten. Zweckmäfsig hatte er das Orchester im Kreise um sich aufgestellt, weil auf diese Art alle äufsern Linien seines Terrains gleichweit von ihm entfernt waren.)

„Es klang aber diese Musik überaus herrlich. Denn als alle Flöten und Zithern zusammen getönt hatten, kamen die Flöten allein an die Reihe, und es haben hierauf wieder die Zithern abgewechselt,

Wie nun solches Alles geschah, schlug der Rythmagos mit dem Stabe auf und nieder, woher die Namen entstanden sind arsis und thesis. Zum Schlusse tönte Alles wieder in einander. Es war aber allda von Flöten die lydische, dryopische und phrygische Flöte, das Horn, die critische und paphlagonische Salpinx, auch Syrinx und Bombyx; von den Zithern wurden gerühmt Sambuca, Barbitos, Trigonon, Phorminx, Lyra, Magrepha, Pektis, Chelis, Epigonion und Simicon. Das Simicon aber wurde mit einem Bogen gestrichen. Auch wurde allda das Krotalon, das Tympanon und das Sistron geschlagen. Die Rythmagoi aber schlugen mit den Stäben in gleichmäfsiger Bewegung, auf das Alles beisammen bleibe."

(Hier haben wir den Beweis, dafs die Griechen Symphonien hatten, wie wir, und dafs diejenige Art zu komponiren, bei welcher die Blase- und Saiteninstrumente mit einander abwechseln, die älteste ist. Denn dafs unter den Flöten sämmtliche Blase- unter den Zithern aber die Saiteninstrumente verstanden werden müssen, wird durch unsern Text unumstöfslich erwiesen. Lasus rechnet nämlich zu den Flöten sowol das Horn, als die Salpinx oder Trompete, und warum sollte es gesucht erscheinen, wenn man unter der lydischen, dryopischen und phrygischen Flote vielleicht unsere gewöhnliche Flöte, die elegische Schallmey und die Klarinette zu verstehen geneigt wäre? Sind nicht alle diese Instrumente noch jetzt nur Abarten eines Geschlechts? Ich weifs gar wol, dafs nach Ansicht der Neuern unter dem Ausdruck Bombyx die alte Schallmey verstanden werden soll, aber wie ist es dann möglich, dafs man vor einigen Jahrhunderten die Bombardonen also benennen konnte? Auch beschreibt Kaspar Bartholinus in seiner gelehrten Abhandlung de tibiis veterum, Cap. VI. den Bombyx als ein grofses, wurmförmig gewundenes, holzernes Instrument, mit der Bemerkung, dafs es seinen Namen „Seidenwurm" von der wurmförmigen Gestalt erhalten habe. Der Bombyx der Alten war mithin augenscheinlich unser Serpent. Lasus zählt dann ferner bei dem Geschlechte der Zithern alle diejenigen Instrumente auf, von denen wir wissen, dafs sie Saiten hatten. Mich über jedes der einzeln genannten Saiteninstrumente auszulassen, würde zu weit führen, zumal Meibomius in collectione antiquae musicae scriptorum VII. Edit. Amstelod. 1652. 4. Tom. VII, libr. 2. Cap. 6. sie fast sämmtlich benennt, und sich sehr gelehrt über ihre Konstruktion äufsert. Ich darf indessen nicht unerwähnt lassen, dafs das Simicon unmöglich fünf und dreifsig Saiten gehabt haben kann, wie dieis in Kochs musikalischem Lexikon, Theil II, S. 1384 behauptet wird, da es sonst nicht füglich mit dem Bogen hätte gestrichen werden können. Das Simicon der Griechen mufs sonach eine Art Geige gewesen sein. Wie Lasus übrigens die Magrepha unter den Zithern hat aufführen können, ist mir unbegreiflich. Denn nach der heiligen Schrift und dem Talmud steht es unwiderruflich fest, dafs die Magrepha ein gottesdienstliches Blasinstrument der Hebräer gewesen ist. Schon die Etimologie weiset auf den hebräischen Ursprung zurück. — Unser Text belehrt uns endlich noch, dafs die Griechen den Takt sehr wohl gekannt haben. Lasus kann sich nicht deutlicher ausdrücken, als es in dieser Hinsicht geschehen ist. Auch wissen wir nunmehr, was unter arsis und thesis zu verstehn. Sehr unrichtig bemerkt Rousseau in seinem „dictionaire de musique" art. battre la mesure und arsis, dafs die Griechen die schweren Taktttheile durch Aufheben und die leichten durch Niederschlagen bezeichnet hätten und dafs also bei ihnen der schwere Takt durch arsis, der leichte aber durch thesis angedeutet worden sei, und wenn Rousseau aufserdem hinzu setzt, dafs auch Scarlatti den Takt auf diese Weise geschlagen habe, so gestehe ich wenigstens, dafs mir diese Mittheilung nicht verständlich ist.)

„Als nun diese neue Weise ausgeführet ward, hat sich zu Ephyrä ein Wunder begeben. Denn es erschien plötzlich ein Jüngling und mischte sich unter die gesangkundigen Männer, und es war derselbe göttlichen Ansehens. Solcher aber nannte sich Korinthos, und es wufste

Niemand, woher er gekommen war. Derselbige sagte dem Volke, dafs er eine Flöte erfunden habe, mächtiger denn alle Flöten und Zithern, über welche sie herrsche. Korinthos aber nannte seine Flöte ΠΟΜΟΡΑ, und es war selbige beschaffen gleichwie eine schlanke hohle Säule. Am Haupte befand sich eine weite goldne Oeffnung, und es war der Schallkopf mit goldenem Schnitzwerk kunstreich belegt und gleichwie das Haupt einer Säule gestaltet. Als nun Korinthos hineingeblasen, erscholl ein unbekannter Ton tief und gewaltig, wie wenn die Meereswelle ans Ufer schlägt. Und er sang damit zur Weise des Pherekydes, und es erklang selbige, wie — — — — — ΤΕ. ΑΓΝΟΕΙΝ. Korinthos nannte aber den tiefen Ton, der die ganze Weise trug, den hypantiproslambanomenon."

(Es liegt in der Natur des Menschen, bei einem unerklärlichen Ereignifs die Wunderkraft der Götter wirksam zu glauben. Namentlich ist dieſs Volksglauben. So auch hier. Ein unbekannter — vielleicht bescheidener — Künstler brachte etwas Neues und Schönes, und da er sich dem Danke heimlich entzog, glaubte man die Hand der Götter im Spiel, hielt man den Jüngling wol gar selbst für einen verkappten Gott. Vielleicht wollte Lasus noch etwas viel Tieferes aussprechen. Wir werden nämlich sogleich sehen, dafs der unbekannte Jüngling das Geschenk des Fundamentalbasses brachte. Wenn nun alle Melodie und Harmonie nichts ist, ohne den Fundamentalbafs, und wenn sie dadurch erst zur Bedeutung gelangt, ist dann der Bafs nicht recht eigentlich das geistige Prinzip, die belebende Kraft der Musik? Wäre es dann nicht schön und wahrhaft Griechisch gedacht, zu erweisen, dafs der Bafs göttlichen Ursprungs sei? — Dafs aber das Instrument des Korinthos nichts anders gewesen sein könne, als das Kontrafagott, fällt in die Augen. Denn dieſs Instrument ähnelt einer hohlen Säule, die grofse messingene Stürze auf demselben ist gar wohl dem Kapitel einer Säule zu vergleichen, und wenn vielleicht das Instrument des Korinthos eine ungewöhnliche Länge und Dikke hatte, war diese Vergleichung nur um so natürlicher. Lasus sagt ausdrücklich, der Ton sei so stark gewesen, dafs er alle übrigen Instrumente „getragen" habe. Welch ein Fagott, oder welch ein Fundamentalbafs mufs dieſs gewesen sein! Bekanntlich hiefs der Ton A bei den Griechen proslamba nomenos. Nannte nun Korinthos seinen tiefsten Ton hypantiproslambanomenos, so ist dieser, vermöge des anti und des noch höher stellenden hypo, das 32 fufsige A gewesen. — Hier ist übrigens die 2. Lücke im Texte.)

„Am 6. und 7. Tage wurde die Weise des Pherekydes wiederholt, denn das Volk wollte nichts Anders hören, und es warf selbiges Blumenkränze dem Jüngling zu. Korinthos aber verschwand darauf, und liefs die Pomora in Ephyrä zurück."

„Seitdem aber hat Telestes, der Heraklide, den Säulen seines Pallastes die Gestalt der Pomora geben lassen und anbefohlen, dafs selbige nach dem Jüngling korinthische Säulen geheifsen würden. Und solches ist seitdem geschehen."

(Ich erwähne noch, dafs vielleicht das tiefe Bafsinstrument Pomora, den vor mehren Jahrhunderten noch gebräuchlichen, sogenannten „Bafspommern" ihren Namen gegeben hat; mache aber ganz vorzüglich auf den Umstand aufmerksam, der die Bezeichnung „korinthische Säulen" veranlafste, indem daraus ganz augenscheinlich hervorgeht, dafs in späterer Zeit mit Verbreitung dieser Säulenordnung, der Name Ephyrä untergegangen und dieser Stadt der Name ihrer Säulen beigelegt worden sein mufs.)

„Am achten Tage tanzten die Hymettischen Tänzer, wie beim Anfang des Festes, und die Priester wiederholten die ΝΟΜΟΣ, dafs das Fest göttlich ende. Und das Volk blieb noch lange Zeit zu Ephyrä, bis dafs es sich zerstreuete."

„Also aber war das Musikfest zu Ephyrä im dritten Jahre der 4. Olympiade der Regierung des Königs Telestes, des Herakliden."

(Und so endigt die erste Tafel.)

II.

Recensionen.

Les charmes de Berlin. Grand Rondo brillant pour le Piano-Forte, avec accompagnement d'Orchestre, composé et dédié A Son Altesse Royale Elisa, Princesse Royale de Prusse, par Fred. Kalkbrenner. Op. 70. A Berlin, chez Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 16 Gr. Le même sans Orchestre 1 Thlr.

Der geehrte Herr Verfasser hat auf seiner kurzen Reise die beiden grofsen Residenzen Berlin und Wien mit seiner brillanten Virtuosität erfreut und ist dadurch den Deutschen als einer der gröfsten Klavierspieler bekannt geworden. Es ist natürlich, dafs sich nun auch die Blicke der Kritiker auf seine Produkte richten, und möchten die Kritiker dann etwa folgendermafsen zu raisonniren beginnen:

Die höchsten Leistungen der Kunst sind unstreitig diejenigen, in welchen dem Ausübenden, auf dem Wege der Phantasie und anderer ihr dienenden Kräfte der Seele, Ideen an- und aufgeregt werden. Je lebendiger sich nun diese Gebilde bei dem Anhören eines Tonstücks gestalten, je wahrscheinlicher und unzweifelhafter es wird, dafs der Komponist von dieser oder jener Empfindung oder Leidenschaft selbst beseelt worden sei, indem er schuf, sei es nun Liebe oder Hafs, Freude oder Schmerz etc.: desto mehr kann man sagen, dafs das Werk vor allem Haltung habe, dafs der Komponist mit seiner Subjektivität heraus ins Leben trat und mit Seele und Empfindung schrieb, die alsdann auch unfehlbar sich der Seele des Ausübenden bemächtigen und Empfindungen erwecken wird, und dafs er nicht etwa den Fingern oder dem Instrumente, mit einem Worte, den Mitteln allein zu Liebe, dieses und jenes durch einander würfelte, zwecklos hierhin und dorthin modulirend gleichsam umherzog, um eine Idee, oder keine zu finden. — Hiermit ist nicht gesagt, dafs ächte Kunstwerke, die auf eine dauernde und nie veraltende Existenz Anspruch machen können, aus verständiger, oder noch deutlicher, aus einer dem Verstande allein angehörigen Reflexion hervorgehen sollen; denn dieſs widerspricht geradezu jenen Anfoderungen schon von selbst, indem kein Mensch, am allerwenigsten der Künstler, zu sich selbst sagen kann: jetzt will ich von schmerzlichen Empfindungen hingerissen, jetzt von der Freude beseelt sein etc. — das fällt dem Künstler schon von selbst zu, ohne dafs er selbst sich dessen deutlich bewufst ist, wenn nur die Kraft in der Seele lebt, die vorhandene Situation der Seele in Tönen auszusprechen. Wer den Drang, seine Gefuhle und Leidenschaften lebendig in Tönen auszusprechen, nicht hat, der mufs nicht komponiren, wenn er auch technisch noch so vorzüglich dazu vorbereitet ist. Wer ihn auf der andern Seite noch nicht aussprechen kann, der mufs es lernen und recht viel schreiben, aber nur wenige Aechte der Welt übergeben. Nicht multa, aber multum. Die Erfahrung lehrt ja nur zu gut, wie Komponisten bei einer Menge von Werken doch unbekannt sind und bleiben, während andere mit wenigen die Augen der wahrhaft gebildeten Musikwelt auf sich ziehen. Leider sind aber so viele Klavier-Kompositionen neuerer Schöpfungen nur zu sehr von Ideen entblöfst, so dafs kaum ein Streben nach einer höhern Lyrik sichtbar ist. Gesangs-Kompositionen sind in dieser Hinsicht einer im Allgemeinen viel richtigern Beurtheilung unterworfen, weshalb auch dieses klare Element viel seltner, in neuerer Zeit immer seltener heimgesucht wird.

Also les charmes de Berlin. Dieses vor vielen andern Schöpfungen der Art immer noch lobenswerthe Werk kann den Titel auch fragen: que me veux tu? Indefs abgesehen von dem angsthchen Kleben an puren Zufälligkeiten, ist dieses Rondo doch immer eine Arbeit, die zwar keine sehr grofsen Ansprüche auf höhere Anfoderungen in der Kunst macht, aber doch heiter, gefällig, mit leichten und brillanten Passagen einhergeht. Im Konzert es zu spielen wird für den Ausübenden und den Hörer unterhaltend und angenehm sein, besonders da es kurz ist und ein angenehmes, frisches Thema hat. Das Orchester ist als grofser und dicker Bedienter hinter das zierlich geputzte Herrchen gestellt, um ihm die gehörige äufsere Achtung zu verschaffen. Es kann auch wegbleiben. —

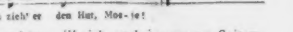
Rondo brillant per il Pianoforte, composto da Carlo Maria di Weber. Op. 62. Berlino, presso A. M. Schlesinger. Preis 1 Rthlr.

„Würdig ehren wir den Meister,
Blofse Namen sind uns Dunst. —"
Uhland.

Das mufs man unserm achtbaren Weber eingestehen, dafs in allen seinen Werken, die er dem Publikum übergiebt, ein schöner, frischer, geistiger Impuls hervorstrahlt. Er komponirt sicher nichts, oder läfst wenigstens nichts drucken, was nicht ein Ueberströmen seiner Empfindung als ächten Stempel seines Künstlerberufs in sich trägt. Mögen immerhin bei einer solchen Menge von Kompositionen für Pianoforte, wie er bereits gegeben hat, einzelne davon, besonders frühere, von spärlicher Phantasie oder dürftiger Arbeit zeigen, namentlich mehrere seiner Variationen (obschon nonnullis excep-

tis *); so sind doch andre Arbeiten von ihm, und zwar seine größeren, reich an Gedanken, nicht eben fuhlbar arm an Arbeit, (seine Durchführungen gleichen allerdings mehr einem Festhalten einer einmal gefundenen Figur) und unleugbar herrscht in allen, ohne Ausnahme, ein schönes und dem Schönen eifrig nachstrebendes Gefühl, eine warme und herzliche Empfindung, die stets das Beste geben mochte und oft giebt. Möchten doch andre Komponisten, die sich dunken, wer weiss wie hoch in der Klassicität ihrer Klavierkompositionen zu stehen, ein Muster an unserm mit Recht hochgeachteten Weber finden, und nicht ihren hohen Beruf als Künstler dadurch gemein in den Staub herabziehn, dafs sie dürftige Jugendübungen ins Publikum schicken, mit denen sie sich, ohne Nachtheil für die Kunst, besser die Tabackspfeife hätten anzünden mögen, als, auf die Halb-Blindheit des Publikums rechnend, ein armseliges Honorar von einem honetten Buchhändler dafür anzunehmen, der, um sie nur mit ihren bessern Arbeiten für sich zu gewinnen, ihnen spekulativ auch denn die Hand für jene füllt, oder am Ende denn doch nicht füllt. — Traurig genug, dafs das Publikum dadurch genöthigt wird, erst zu untersuchen, ob das Kunstprodukt etwa eine Kuh sei, die ihren Herrn mit Butter versorgt, oder ob es einer höhern Weihestunde seinen Ursprung verdanke. Recens. macht absichtlich bei diesem Werkchen von Weber eine so unerfreuliche, aber leider nur zu wahre Bemerkung, weil, wie schon gesagt, unser K. in dieser Beziehung als Muster makellos dasteht.

Das Thema des vorliegenden Rondo kostet überaus angenehm, und es schliefst sich in seinem heitern Charakter so etwa an die niedlichen Sachen zu Preziosa an. Besonders verdient das mezza voce in der dritten Zeile ausgezeichnet zu werden, welches, leicht und sinnig für sich hinmurmelnd, mit einem düstern Fältchen an einer schönen Stirn zu vergleichen ist, unter welchem das schalkhafte Auge hervorlächelt. — Der erste Zwischensatz auf der andern Seite — in unsrer Edition schon Seite 5 — läuft unterhaltend fort, erhält unter Seite 6 eine zärtliche Cello-Melodie, (er), die lieblich im Diskant wiederholt wird, (sie). Der Uebergang Seite 7 ist ein neckendes Haschen, und das eintretende Thema ein hätschelndes Haben. Der zweite Zwischensatz beginnt S. 8, im letzten Takte offenbar mit einem rythmischen Fehler, der aber auf alle Fälle in der Absicht des genialen Tonsetzers zu suchen und zu finden ist, wie er denn das zuweilen liebt. Als Belag diene ein ähnlicher, sehr effektvoller Fall in dem Lachchore des Freischütz, der bekannte rückende Bafs-Eintritt, welcher so recht eigentlich das „gleich auf der Stelle" bezeichnet:



Der Charakter will sich auch in unserm Seitensatze ändern, er dehnt sich, gleichsam des Scherzes überdrüssig, eine ganze Seite lang, mu de fort. Die Komödie fängt aber Seite 10 erst recht an, und bearbeitet FF das Thema bis zum molto tranquillo S. 12, wo es sich wieder erschöpft dehnen will. S. 13 wieder das Thema, ohne das niedliche murmurando. Statt dessen geht's brillant von schon dagewesenen Liebkosungen unterbrochen, in der dritten kadenzirenden Durchführung zum Schlusse, und damit Punktum.

Rec. ist der Meinung, dafs dieses Rondo jungen Liebenden, oder jungen Eheleuten, überaus wohlbehagen müsse. Es ist geistvoll, sprechend, phantasiereich und wahr, dabei fingerrecht, (etwas langfingerich), und wenn es con vivacita tuchtig vorgetragen wird, höchst dankbar. Auch der Druck ist deutlich und schön.

*) Und ganz besonders das neuere Trio für P. F. Flöte und Cello.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 25. Oktober.

In dem heutigen, von Herrn Kammermusikus Belcke gegebenen Konzerte, bewies eine vom Herrn Musikdirektor Neidhardt effektvoll gesetzte Ouverture von neuem, wie gut sich dieser verdiente Militairkomponist auf die Wirkung und Behandlung der Instrumente versteht. Ref. erstreckt dieses Urtheil auch auf das Rondeau militaire (mit Adagio zur Einleitung) für Bafsposaunen, von der Kompositiondes Herrn Neidhardt, in dem Herr Belcke wieder zu unserer Bewunderung zeigte, wassein Talent einem Instrumente abgewonnen, dessen blofser Name sonst die zarteren Hälfte des Konzertpublikums erzittern machte. Ansprechender schien übrigens den Zuhörern der Vortrag des Adagio, in dem unser Virtuos sich der zartesten langgehaltenen Töne wie schneller Läufer auf diesem sonst so unbehelfnen Instrumente mächtig zeigte. Auch Variationen für Blechinstrumente von Herrn Belckes Komposition, so wie die Ausführer, die Herrn Kammer-Musiker Belcke (Tenorhorn), Ludwig (Bafstrompete), Baganz (obligate Trompete) Grasemann (chromatisches Waldhorn), E. Bliesener, Kopprasch, Zerner und Hahmann (Waldhörner) fanden erwünschten Beifall.

Zugleich hörten wir zum ersten Male den vortrefflichen Königlich Sächsischen Sänger Herrn Siebert. Ref. hofft, bald ausführlich über ihn berichten zu können. S. K.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10. November — Nro. 45. — 1824.

An den Redakteur.

Mein Herr,

Sie sind entlarvt. Das ist genug, aber zu wenig. Lange habe ich mir nicht die Mühe nehmen wollen, über Ihr kritisches Institut die Feder zu ergreifen; ich hielt es für menschenfreundlich, ihm erst Zeit zur vollkommnen Organisirung, Ihnen zur Anwerbung tüchtiger Mitarbeiter zu lassen. Ich lächelte schweigend, als die ersten Versuche von Recensionen über Beethovensche Sonaten *) hervortraten, in denen Leben, Schicksale und Tod des Komponisten und ein See und Wolken — Gott weifs, was noch — beschrieben sein sollten. Ich lächelte stärker und überaus stark, als Sie sich über Symphonien von Beethoven auszulassen anfingen **) und, wie es schien, im besten Zuge abbrachen. Flüsterte Ihnen Ihr guter Engel noch vor dem Schlusse zu, dafs wenigstens der solide Theil Ihrer Leser noch nicht genug bearbeitet sei für solche Kost ***)? Ich — schwieg, als Sie die Balladen ****) eines gewissen Löwe, von dem man gar nicht einmal weifs, wer sein Lehrer *****) gewesen, lobten, als wenn es nicht sein erstes, sondern sein hundert und erstes Werk wäre. Wie gute Gelegenheit hätte das einem gelehrten und philosophischen Redakteur gegeben, zu untersuchen und aus den Werken früherer Autoren, so wie a priori aus einem der bestehenden Systeme der Kunstphilosophie festzusetzen, wie weit die Illusion in einem Kunstwerke zu treiben. Denn obwohl ich meinerseits mich mit Balladen und dergleichen Bagatellen unmöglich befassen kann, so habe ich doch durch meinen Vetter in Göttingen erfahren, dafs jene Versuche auf junge empfindsame Leute, die noch nicht zu einer kalten ruhigen Beurtheilung gelangt sind, gar sonderbaren Eindruck gemacht und dafs solche Brauseköpfe wohl behauptet: hier spreche nun der wahre Schmerz und die wahre Angst und Verzweiflung und es sei alles darin — sogar das Flüstern der grauen Weiden und der Galopp des Pferdes im Erlkönig — da doch die Kunst bekanntlich nur gleichsam weinen, nur lächelnd angst sein und nur anmuthig verzweifeln (ich meine die Verzweiflung verschönert vorstellen) darf und statt aller Malerei der Umgebung nur den einfachen Grundgedanken des Gedichts, z. B. im Erlkönig die Aengstlichkeit abergläubischer Menschen, schildern soll, wie Mozart und Haidn und andre in ihren Liedern gethan, die man nur leider zufällig nicht mehr singen mag.

Genug, ich habe Ihnen das und wer weifs, wieviel noch, hingehen lassen. Aber nach gerade wird es zu arg; denn Sie erstrecken Ihre Fantastereien (nichts für Ungut) schon ohne Hehl auf die Komponisten selbst. Haben Sie nicht dem verehrungswürdigen Herrn Kapellmeister Karl Maria von Weber nacherzählt *), er treibe sich, statt in der überaus ordentlichen Hofburg oder in den feinen Dresdner Zirkeln, mit Zigeunervolk in den Wäldern herum, ohne Furcht vor Polizei und bösen Leumund und habe sich von diesem Gesindel seine Variationen opus 55 machen lassen? Ich bitte Sie, ein Königlich Sächsischer Kapellmeister, ein Schüler des Abt Vogler und — Zigeuner! Gestehen Sie, dafs diese Nachrede platt ersonnen ist. Oder beharren Sie? Wohlan: ich habe mich genau bei Herrn

*) Ztg. No. 10, 11. S, 87, 96.
**) Ztg. No. 19, S. 166.
***) Beinahe getroffen. D. R.
****) Ztg. No. 13, S. 116.
*****) Man sagt, er habe einige Lektionen in dem Hörsaale der Natur belauscht. D. R.

*) Ztg. No. 42. S. 362.

von Weber erkundigen lassen und er hat förmlich und glaubhaft erklärt, er habe nie hinter den Buchen gestanden und die Zigeunervariationen selbst gemacht, pflege auch mit Zigeunern keinen Umgang. Haben Sie dagegen noch etwas aufzubringen?

Noch einmal, mein junger Herr, Sie sind entlarvt — denn man weifs auch recht gut, warum Sie zu solchen Fantasien und Erdichtungen Ihre Zuflucht nehmen: weil Sie nicht gründlich zu schreiben verstehen, halten Sie sich damit auf. Man würde Nachsicht haben, wenn Sie nur nicht selbst das übergingen, was Sie doch wahrscheinlich gelernt haben und in älteru kritischen Blätteru leicht lernen könnten. Wollten Sie z. B. bei jenen Zigeunervariationen sich länger aufhalten (gewandte Recensenten fertigen solche kleine Artikel unter dem Freipafs: kurze Anzeigen, leichter ab, etwa so:

> Wiederum ein Werk unsers geschätzten Weber in seiner bekannten Manier, nichts desto weniger aber neu, unterhaltend und vielversprechend, ja in mancher Hinsicht vor manchem Werke manches andern Komponisten gewissermafsen ausgezeichnet, wie es sich denn nicht anders erwarten läfst. Thema, C-dur $\frac{2}{4}$ sehr kurz und vierstimmig. Doch ist der zweite Theil nur dreistimmig und der Karakter in gewisser Hinsicht zu barock zu nennen, ohne dafs wir damit im mindesten einen Tadel aussprechen wollen. Es folgen sieben Variationen in progressiver Schwierigkeit, bei deren zweiter wir anmerken, dafs die ersten Noten in den Triolen der linken Hand ja nicht zu lange, wie Achtel, gehalten, sondern alle drei Noten jeder Triole in gleicher Geltung gespielt werden müssen. Die folgende Variation ist Vivace überschrieben, zum Zeichen, dafs sie geschwinder gespielt werden soll. Schade, dafs dieses an sich recht lobenswerthe Stück durch eine offenbare Reminiscenz entstellt ist

Wie leicht wäre das zu vermeiden gewesen! Auch sollten neuere Komponisten (wir wollen jedoch niemand besonders gemeint haben) die langen Spannungen von Decimen vermeiden. Ihre Kompositionen verlieren dadurch an Brauchbarkeit für kleinere Scholaren — und Mozart verstand auch ohnedem zu komponiren — u. s. w.

Dies ist ein Versuch, auf den ich selbst keinen Werth weiter setze, wiewohl er zeigt, dafs man nebenbei auch instruktiv sein kann) wollten Sie, sage ich, tiefer auf jenes opuseulum eingehen, wie vielfache Gelegenheit hatten Sie! Konnten Sie nicht wenigstens an Sebastian Bachs kontrapunktische Variationen, mit canonibus in allen Intervallen erinnern, und beklagen, dafs unsere neuern Komponisten die gründliche Schreibart im doppelten Kontrapunkt nicht mehr hinreichend kultivirten, und sich viel zu sehr nach dem Zeitgeiste richteten, statt dafs sie ihn zwingen sollten, zur Kost der Väter zurückzukehren, wenn nichts anders aufgetischt würde? Konnten Sie, wenn unsere alten Meister aus der goldenen Periode Ihnen etwa unbekannt geblieben, nicht wenigstens auf Mozarts Variationen zurückgehen, und, die Weberschen damit vergleichend, zeigen, wie der jüngere Komponist doch so manches anders mache, als Mozart, was aber unnöthig und tadelhaft sei, da alle Welt sehe, dafs Mozart ohne dieses Neue auch Variationen komponirt habe und ein grofser Komponist sei, wenn man auch seine Variationen nicht viel mehr spiele?

Und, mein Herr, wenn Sie sich jemals mit Generalbafs befafst hatten, wieviel Stoff fand sich, wieviel Gelegenheit, die allerältesten Kontroversen zu wiederholen und gründliche Belesenheit zu zeigen! Sehen sie nur einmal die eine Stelle an, die Sie unschuldiger Weise und gar als eine Schönheit (risum teneatis amici) aus jenen Variationen abdrucken lassen:

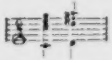
Haben Sie damals wirklich nicht bemerkt, daſs der Alt und Baſs mit einander in Quinten

g - fis
c - h

fortschreiten, eine Fortschreitung, deren Auffallendes noch durch die Folge zweier groſsen Terzen zwischen Tenor und Baſs

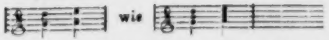
e - dis
c - h

vermehrt wird? Hier war Gelehrsamkeit zu zeigen, hier konnten Sie einmal jungen Komponisten und der Welt nützlich werden, wenn Sie vor jenen sogenannten genialen Ausschweifungen warnten, die jetzt alle Gründlichkeit verdrängen und neben deren verführerischem Einflusse auf das Publikum verständige Komponisten (ich will niemand nennen) gar nicht mehr aufkommen können. Hier konnten Sie darthun, daſs alle verbotenen Fälle bei den gröſsten Komponisten die Regel nicht umstoſsen, die nach andern Fällen derselben Komponisten gemacht, und daſs eine Regel gut sei, wenn sich auch mehr Ausnahmen für sie fänden, als passende Fälle, da man ja ohne Regel nicht wisse, was recht sei und gut klinge. Dann konnten Sie auf die wissenschaftlichen Erörterungen eingehen, über den Grund der Quintenverbote und die dahin zu rechnenden Fälle. Hätten Sie mit jener alten Meinung begonnen, daſs der Durdreiklang das Sinnbild göttlicher Vollkommenheit sei, und man ohne Lästerung dieses Sinnbild nicht wiederholt aufstellen — das heiſst, zwei Quinten auf einander folgen lassen dürfe

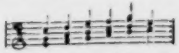


obwohl andre Folgen von Dur-Dreiklängen, zum Beispiel

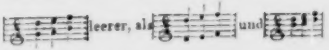
hingingen (vielleicht um die Mangelhaftigkeit menschlicher Erkenntniſs zu zeigen) so konnten Sie darthun, wie viel weiter die Theorie in unserer Zeit gekommen, da wir eingesehn haben, daſs die Quinten nur deswegen so schlecht klingen, weil man wenn man zwei Töne hört, drei zu hören glaubt, also



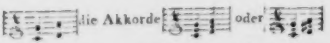
klingt und eine Folge solcher gleichen Akkorde durch Einförmigkeit ermüdet, obwohl das nicht bei allen derlei Folgen, z. B., dieser



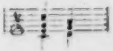
in gleicher Weise der Fall ist. Auch der Erklärungsart hätte erwähnt werden sollen, daſs Quinten als vollkommne Konsonanzen leer klingen und zwar leerer, als noch vollkommnere item unvollkommnere Konsonanzen, also



und Sie hätten uns Ihre Meinung sagen können über die gar nicht unhaltbare Hypothese, daſs Quinten eigentlich nur deswegen übel klängen, weil man sich darunter unvorbereitete Ausweichungen dächte, weil man z. B. bei



und damit eine Ausweichung von C-dur nach D-moll oder dur gehört zu haben glaubte, obgleich man den Leitton cis, das unentbehrliche Zeichen der Ausweichung von C nach D, nicht vernommen und bei anderer Lage der Akkorde, zum Beispiel



sich zu jenem Glauben nicht bewogen fühlte.

Nach diesen und andern merkenswerthen und sicher leitenden Winken hätten Sie aber Herrn von Webers Versehen nach guter Theorie vertheidigen und wiederum zeigen können, daſs man zwar Quinten wirklich höre, aber sich einbilden müsse, sie nicht zu hören, da das h im Basse, welches gegen die Altstimme die zweite Quinte bilde, nur durchgehe und nicht in den

Akkord gehöre, man also, wenn dasselbe erklinge, glauben müsse, nicht h sondern a zu hören, das später auch wirklich angegeben werde.

Sehen Sie, mein Herr Redakteur, das sind Gegenstände für ein kritisches Blatt, die Ihnen Ihre poetischen Fiktionen sparen würden. Und könnten Sie sie noch beweisen! Aber ich wette, Weber und die andern Komponisten, die in Ihre Hände gefallen, haben gar nicht die Absicht gehabt, solche Vorstellungen zu erregen, wie Sie eröffnen, haben vielleicht gar nicht daran gedacht. Sie werden mir antworten, der Genius des Künstlers schaffe unbewufst und wenn ein Kunstwerk eine Idee errege, so sei es gleichgültig, ob der Komponist dies beabsichtigt habe und sich jener bewufst worden, oder nicht. Aber das ist alles nichts. Wie nun, wenn ich behaupte, dafs dieselben Kompositionen in mir ganz andere Vorstellungen erregen? Wenn ich mich nun hinsetzte und fantasirte über die Variationen folgendermafsen:

> Sie bieten ein Bild eines bedächtlichen, beschaulichen Lebens. Das Thema ist der ernste Ueberblick der Vergangenheit, der Ausdruck ruhiger gleichmüthiger Prüfung. Die erste Variation erinnert an wilde Leidenschaftstürme; in der zweiten hören wir sanfte, beschwichtigende Himmelsrede; in der dritten schleicht das reuige zerknirschte Gemüth unter der Last der Sünde gebeugt einher, um sich in der vierten zu frommer, zaghaft demüthiger Bitte zu erheben — u. s. w.

wie wollten Sie mir beweisen, dafs Sie Recht hätten und ich Unrecht? Auch treten Sie uns Komponisten zu nahe (ich will nicht verhehlen, dafs ich mich auch einigermafsen versucht habe) wenn Sie das Publikum verleiten, sich bei Kompositionen Sachen einzubilden, an die unsereins nimmermehr denkt. Wenn unser Satz rein ist und gut klingt und uns keine gestohlnen Melodieen nachgewiesen werden, so wüfste ich nicht, was man noch verlangen und wir wollen könnten. Sie sehen auch selbst, dafs nur einzelne Kompositionen Ihre Probe aushalten, viele andre aber weit mehr gekauft werden und die Mehrzahl der Komponisten, wie des Publikums auf meiner Seite ist. Bekehren Sie sich, junger Mann, ehe es zu spät wird. Was hundert Jahr lang bestanden hat und gegolten trotz aller Freiheiten, die sich Einzelne genommen, werden Sie nicht umstofsen. Es ist ja boshaft, verständige Komponisten und bewährte Theoretiker in der gewohnten Ruhe zu stören und da ich Sie nicht für böse halte, so soll es mich freuen, wenn ich Sie auf den rechten Weg gebracht habe.

Schimmel.

II.

Recensionen.

La force, la legèreté et le caprice, etudes pour le Piano-Forte, composées etc. par J. Moscheles. Op. 51. Paris bei Moritz Schlesinger. Preis 9 Francs.

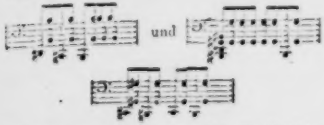
Uebungsstücke im grofsen Stil, wie die grofsen Müllerschen Kapricen — neben diesen aber ein Beweis, wie weit seit einigen und zehn Jahren die Tonkunst besonders auch im technischen Theile und im Virtuosenthümlichen vorgeschritten ist.

Müllers Kapricen, deren grofser und bleibender Werth für jeden Pianofortespieler allgemein bekannt ist, waren darauf berechnet, in einer Folge unterhaltender Tonstücke zu der Uebung besonderer Fertigkeiten — netter Läufer und Doppelläufer, Arpeggiaturen aller Art, Ueberschlagen und Eindringen der Hände und dergleichen mehr — Anleitung zu geben. Für diesen Hauptzweck waren sie vollkommen geeignet und sind noch jetzt die vorzüglichste Sammlung von Uebungstücken zu dieser Bestimmung. Auch hat der geschmackvolle Komponist ziemlich glücklich das trockne von blofsen Fingerübungen durch einen angenehmen Melodien- und Modulationsfluss vermieden. Dies aber blieb ihm nach seiner Eigenthümlichkeit so entschieden blofse Nebenabsicht, dafs alle seine hierher gehörigen Kompositionen trotz des oft markigen Kernes, in der Ausführung ermatten und sinken, statt sich zu erheben. Wieviel von diesem Fehler der stets nach einem Muster und gar zu glatt zugeschnittenen Form zuzuschreiben ist und was sonst auf die Organisation die-

ser Kompositionen mit eingewirkt hat, bedarf hier keiner weitern Erörterung.

Aehnlich, aber höher gestellt ist schon die Bestimmung der Moscheleschen Studien, wie sie der Titel und der erste Ueberblick entnehmen lassen. Auch sie, wie die Müllerschen Kapricen, sind bestimmt, Pianofortespieler, die den gewöhnlichen Aufgaben vollkommen gewachsen sind, zu höherer und der höchsten Ausbildung anzuleiten. Allein der Hauptgegenstand, der in ihnen erreicht werden soll, ist nicht, wie in jenen Uebungstücken, diese oder jene Art des Fingersatzes und der Bewegung der Hände, sondern die eine und die andere Art des Vortrags, wodurch diese oder eine andre Gemüthstimmung des Spielenden dargelegt werden soll. Daher findet man im Allgemeinen weniger technische Schwierigkeiten zu überwinden und die Kompositionen sind dafür mehr für die Ausbildung und Anwendung der Vortragweisen geeignet.

No. 1. Allegro con brio, E-dur $\frac{2}{4}$ giebt Anlafs, sich in kräftigem Vortrage zu vervollkommnen. Verstärkung der Melodie durch Oktaven, rollende Läufer für jede Hand allein und beide zusammen, Arpeggiaturen als Gegensatz gegen das Thema und künstlichere Figuren, Sprünge, z. B.



und

schnelle Oktavengänge, besonders für die linke Hand — alle diese Mittel sind sehr angemessen zu dem angegebenen Zwecke verwendet.

No. 2. Allegro molto quasi Presto, G-dur $\frac{6}{8}$ giebt in leicht dahin rollenden, gebundenen und dann rasch und keck abbrechenden Figuren, in Arpeggiaturen und Doppelgriffen, die beide Stakkato vorzutragen sind, Gelegenheit zur Ausbildung eines leichten, so wie

No. 3., Allegro con fuoco, C-moll $\frac{3}{4}$, durch vollgriffige Begleitung, reifsende Triolenfiguren und kecke Sprünge Anlafs zu energischem, wildem, oft launenhaften Vortrage. Mit besserm Fug scheint in dieser letztern Beziehung der Name Kaprice angewendet zu sein, als bei den Müllerschen Uebungstücken, in denen er nur durch seltnere Applikaturen gerechtfertigt werden konnte. Soviel über die nächste Bestimmung des vorliegenden Werkes.

Allein auch in rein künstlerischer Beziehung hat es entschiedenen Werth und rechtfertigt den vorausgeschickten Ausspruch des Referenten. Herr Moscheles hat sich so entschieden und mit so glänzendem Erfolge den Standpunkt eines Virtuosen vor dem eines Komponisten auserwählt, dafs man nach Grundsätzen, die früher in dieser Zeitung entwickelt sind *), in seinen Werken nicht jederzeit Kunst-Erzeugnisse, die von jeder äufsern Absicht, z. B. besondre Fertigkeit zu zeigen, dem herrschenden Geschmacke zu huldigen, frei sind — die Früchte eines von allem Aeufserlichen gänzlich abgezogenen, den reinen Tendenzen der Kunst allein eignen Lebens: sondern die Mittheilungen eines Virtuosen erwarten mufs, wenn man sich nicht muthwillig Täuschung bereiten will. Dann aber findet man in diesen Kompositionen, besonders den vorliegenden, den vollendeten Meister und Kenner des Instruments, den gut unterrichteten, belesenen und gebildeten Musiker, als den sich Moscheles schon oft bewährt hat, Leistungen, die viele seiner frühern uns bekannt gewordenen weit übertreffen. Glänzende, fantasievolle und reiche, dabei aber in der Form stets mannigfache Ausführung erheben in dieser Hinsicht die Moscheleschen Studien weit über die Müllerschen und viele neuere Leistungen anderer Virtuosen, und gewähren neben der Uebung dem Spieler eine sehr anziehende Unterhaltung in den niedersten Musikformen, würden sich auch gewifs zu gesellschaftlicher Unterhaltung sehr vortheilhaft bewähren.

Die Ausstattung ist, wie wir sie bei allen Artikeln dieses Verlegers gefunden haben, sehr geschmackvoll und der Druck meist korrekt. Wann werden es denn die deutschen Verleger den Parisern darin gleich thun?

*) Zeitung No. 13. Seite 282.

III.

Korrespondenz.

Semiramis, grofse heroische Oper in drei Akten, aus dem Französischen übersetzt von Castelli, Musik von Catel.

Berlin, den 29. Oktober.

Da diese Oper eine bedeutende Berühmtheit erlangt hat, so ist es wohl der Mühe werth zu untersuchen, in wie fern sie des Ruhmes würdig sei. Denn aus dem Umstande, dafs ein Bühnenkunstwerk das gesammte Publikum in Entzücken versetzt und, um als Geweihter zu reden — furore macht, folgt keineswegs, dafs es vor dem prüfenden Auge der Kritik bestehn müsse. Nur zu häufig ist dievox populi keine voxdei. Ref. gehört übrigens nicht zur Zahl der ängstlichen Splitterrichter, die einer falschen Quinte wegen, ein geniales Werk verwerfen, glaubt aber doch, dafs das wahrhaft Schone in der Kunst sich sowohl mit dem Urtheil der Menge als mit einer freisinnigen, unbefangenen Kritik befreunden könne. Von einer solchen ist hier die Rede, und wir wollen die stolze, mächtige, herrschsüchtige Assyrische Königin des Ktesias oder eine französische Karneval-Semiramis in uns aufnehmen, wenn das, was uns geboten wird, nur in seiner Art gut ist. Sollte freilich bei dem guten Willen des Referenten, dennoch viel getadelt werden müssen, so wird dieser Tadel nur um so gewichtiger erscheinen.

Einem Jedem das Seine. Also zuvörderst der Dichter und das Buch, dann der Komponist; denn es könnte doch wohl sein, dafs bei dem einen gelobt und getadelt werden müfste, was dem andern nichts anginge, obwohl sich am Ende nicht in Abrede stellen läfst, dafs der Tadel des Opernsujets oder des Buches stets auch den Komponisten trifft. Warum wählte er, wenn das Buch schlecht war, nicht ein besseres? Glaubte er vielleicht die Mängel der Dichtung durch ein reizendes Goldgespinnst von Tönen verschleiern zu können? Ei, das wäre viel Selbstvertrauen! Auch Mozart hatte ein solches Selbstvertrauen sicherlich nicht. Hätte er die Zauberflote nicht vortrefflich gefunden, wäre er nicht durch das Gedicht begeistert worden, so hätten wir heute keine Königin der Nacht, sänge kein Papagenchen, freuten uns Sarastros heilige Hallen nicht! Nur das ist wahrhaft schön in der Kunst, was die Begeisterung schafft. Wie thörigt ist's, zu glauben, man könne zu schlechtem Text gute Musik machen! Wie Unrecht, auszusprechen, Schikaneders Text sei schlecht, und nur durch Mozarts Musik etwas geworden. Sind auch die Verse mittelmäfsig, so lebt doch eine überaus grofse, weltmusikalische Idee in der Zauberflote, die noch dann bestehen wird, wenn Mozarts Töne vielleicht längst im unermefslichen Meere der Zeit untergegangen sind. —

Also zuerst unser Buch Semiramis. Wem die Einleitung dieses Aufsatzes nicht bereits etwas bedenklich geschienen hat und wem es nicht längst vorgekommen ist, als werde nicht viel kostliches über den Werth der Oper gesagt werden, dem wollen wir hiermit ohne weitere Umschweife und verständlich eröffnen, dafs — das Buch höchst elend ist. Weit entfernt, eine Autorität geltend zu machen, wollen wir vielmehr Thatsachen anführen und unser Urtheil der Prüfung unterwerfen.

Semiramis, Königin von Babylon, hat mit Hülfe Assurs, eines Fürsten aus Belus Stamme, ihren Gemahl Ninus durch Gift getödtet. Sie ist in Krieg verwickelt gewesen und der Sarmat (sic!) Arsaz, ihr Feldherr, bringt siegreich den Frieden zurück, Arsaz liebt die an ihrem Hofe befindliche Fürstin Azema. Assur nicht minder, doch weifset sie den letztern zurück; dieser flucht darauf was Weniges auf Arsaz, stöfst auch leere Drohungen aus, scheint sich aber bald mit der Hoffnung zu trösten, dafs er die Hand der Semiramis selbst erreichen könne. Man kann so eigentlich nicht recht aus ihm klug werden, und das ist recht angenehm, da bleibt die Sache interessant und etwas mystisch. Im 2ten Akte äufsert Semiramis gegen ihn, sie wisse, dafs er ihr mit Azema einen Erben aufdringen wolle; doch versichert sie, dafs daraus nichts werden könne und dafs sie sich selbst noch einmal zu vermählen beabsichtige. Diese Absicht ist kaum ausgesprochen, als das Volk und die Grofsen wahrscheinlich durch den Geruch schon davon

unterrichtet sind; denn Alles versammelt sich, und Semiramis ernennt Arsax zu ihrem Gemahl. Assur geräth hierüber von Neuem in Wuth, und schliefst mit den Seinen einen Rachebund. Arsax und Asema trauern, weil das Schicksal sie zu trennen droht.

Ganz beiläufig hat Semiramis im ersten Akt einmal erwähnt, dafs ihr die Götter den geliebten einzigen Sohn entrissen hätten. Wann und auf welche Weise, das erfährt man nicht. Ahnt dir nicht, scharfsichtiger Leser, dafs der Sarmate Arsax nothwendig dieser Sohn sein müsse? So ist es wirklich; Arsax, olim Ninias, soll also seine eigne Mutter heirathen. Beide kennen sich nicht wir wollen also zu Ehren des geistreichen französischen Dichters annehmen, dafs er sich in seinem Innern wenigstens gedacht haben wird, dafs ihr der Sohn in der Kindheit geraubt worden sei. Im Buche steht's nicht.

Wohl aber ist Einer im Buche, der das Alles weifs, der Oberpriester nämlich. Diesem guten Manne, Oroes ist sein Name, danken wir das ganze treffliche Stück, die ganze Oper. Denn wäre ihm eingefallen, beim ersten Aufzug des Vorhangs hervorzutreten und seine Geheimnisse mitzutheilen, so hätte ja die ganze wahrhafte Begebenheit sich nicht ereignen können. Er hätte nämlich sagen müssen: ich allein weifs es, dafs Arsax der vor langen Jahren verschwundene Ninias ist, dafs der gute König Ninus von Assur und der Königin ermordet worden. Aber Oroes schweigt und er spricht erst da, als der dritte Akt herbeigequält worden ist.

Dieser beginnt mit einer Unterhaltung der Königin und ihrem erwählten Gemahl. Hier ein Probchen des anmuthigen und ächt musikalischen Austausches ihrer Ideen:

Semiramis.

Bald wirst du nun auf Babels Throne herrschen,
In Dir, Arsax! erhalt' ich meinen Gatten,
Mein treues Volk den guten Vater wieder.

Arsax

Zu grofs, o Königin! ist deine Güte.
Bin ich wohl ihrer werth? — Wie ausgedehnt,
Wie grofs ist nicht der Wirkungskreis des Herrschers,
Doch desto gröfser auch sind seine Pflichten.

Semiramis

Darum erwählt' ich Dich,
Sie alle zu erfüllen; denn dies vermag
Nur so ein Held, wie Du.

Arsax,

Nicht eines Helden
Bedarf dies unermefs'ne Reich zum König,
Nein, einen Mann, der, wie es Ninus that,
Mit gottergleicher Weisheit es regiert

Semiramis.

Dich liebt das Volk. — Du hast bis an des Oxus Ufer hin,
Die Grenzen dieses Reichs erweitert.

Arsax,

Vergröfsern heifst doch wohl nicht glücklich machen?

Semiramis.

Und auch mein Herz, es billigt diese Wahl.

Das ist, wie wir nun wohl sehen, nicht des Ktesias Semiramis, sondern eine Pariser Krämerfrau, welche die vergangene Nacht als Semiramis auf der Maskerade gewesen und am späten Morgen zurückgekehrt, vom Schwelgen ermüdet, gähnend ihr Haar papillottirt und sich mit dem Ehegemahl unterhält. —

Die Vermählungsfeier soll darauf vor sich gehen. Die Götter verstehen aber keinen Spafs und schlagen mit Feuer und Erdbeben dazwischen denn noch ist Ninus nicht gerächt. Sie könnten nun zwar die Thäter augenblicklich an einer Indigestion mit Tode abgehn lassen; aber wo bliebe dann die Oper? Das Schrecken mufs noch höher gesteigert werden. Der Schatten des Ninus fodert zuvörderst die Rache. Mit der Erscheinung des Schattens, der als ein grauer Popanz aus dem Grabmal hervorschreitet, wird die bis dahin leidliche tragische Haltung des Stücks ganz über den Haufen geworfen und Referent konnte sich eines Lächelns nicht enthalten. Wie viel ergreifender würde es gewesen sein, wenn sich eine unsichtbare Stimme hätte vernehmen lassen!

Nun hält es übrigens Oroes für Zeit, das Geheimnifs zu entschleiern. Er übergiebt dem Jüngling eine Schrift des Ninus, die das Verbrechen enthält, und ein Schwert, die Priester aber reizen Arsax an zur Rache. Hierauf folgt eine interessante Scene. Arsax entdeckt seiner Mutter, dafs er Alles wisse, Rache und kind-

liche Liebe kämpfen in seiner Brust; doch gewinnt Liebe die Oberhand und er eilt nun in das Grabmal seines Vaters.

Die Katastrophe naht. Aber unbeholfner ist wol nie eine Katastrophe herbeigeführt worden. Dafs Arsaz in das Grabmal geht, ist vorbereitet; denn der Schatten hat ihn dazu aufgefodert. Nun soll aber Semiramis von den Händen ihres Sohnes fallen, sie mufs daher ebenfalls in das Grabmal. Tausend Mittel lagen so nahe, sie auf eine geschickte Weise hineinzubringen. Was thut unser Dichter? — Azema eilt herbei und fodert Semiramis auf, das Leben des Jünglings zu retten. Er sei in Gefahr, weil Assur wisse, dafs Arsaz im Grabmale Opfer bringe und schon mit seinen Verschwornen herbeischleiche, um den Jüngling zu tödten. Die für das Leben ihres Sohnes besorgte Mutter eilt nun ins Grabmal, der Sohn hält sie in der Dunkelheit — es ist fast unglaublich — für Assur, und stöfst sie nieder.

Hier entsteht natürlich die Frage, woher weifs denn Assur, dafs Arsaz im Grabmale opfert? Woher weifs ferner Azema, dafs Assur in der Absicht herbeieilt, um Arsaz zu tödten? Wie kann endlich Ninias seine Mutter für Assur halten? Wenn dieſs nicht grober Unsinn ist, so giebts nirgend welchen.

Warum wird ferner die Katastrophe nicht dem Zuschauer vor die Augen geführt? Dachte der Dichter etwa zu zart, zu **diskret**, um die Handlung des Mordes dem weiblichen Theile des Publikums zu vergegenwärtigen? Oder war es vielleicht die Sorge, dafs keine Beleuchtung es hätte glaubhaft machen können, dafs Arsaz seine Mutter nothwendig für Assur nehmen mufste? —

Die verwundete Semiramis kommt noch einmal auf die Bühne, um zu erfahren, dafs sie von Sohnes Hand sterbe. Ninias gebehrdet sich nach Gebühr; die Mutter verzeiht ihm; Assar geräth in Ketten, man weifs nicht wie? Der Schlufschor versichert warnend, dafs die Schuld keiner Verjährung unterworfen sei, und das Publikum steht einiges gerührt auf und tröstet sich mit der Hoffnung, dafs sich ja Ninias und Azema nun doch recht hübsch heirathen können.

Sollte einer oder der andere Leser dieſs Sujet nicht für so ganz elend halten; so ist Referent so frei, dieſs seiner jetzigen gehorsamsten Mittheilung zuzuschreiben. Denn Referent hat dasjenige zusammenhängend vorgetragen, was in dem Buche überall zerstreut ist, und die wesentlichen Facta, welche den Zusammenhang bilden, mitgetheilt, während in dem Texte ein wesentliches Factum oft nur in einer einzigen Linie erwähnt wird.

Das Buch ist also fehlerhaft in der Anlage und in der Ausführung. Um noch auf besondere Einzelheiten in Absicht der dramatischen Entwickelung aufmerksam zu machen, ist noch Folgendes zu erwähnen. Bald nach dem Beginn der Oper überläfst sich Semiramis im Kreise ihrer Frauen den Regungen ihres Gewissens. „Ach allzuwahr ist's nur, ja, meines Gatten Blut schreit überlaut um Rache zu der Götter Thron!“ Also ruft sie und ihre Einbildungskraft führt ihr die drohende Gestalt des ermordeten Ninus vor Augen. Ihre Angst steigert sich zum Entsetzen und zur Verzweiflung, und sie bricht von den Furien des bösen Bewusstseins gepeinigt in die Worte aus:

Seht ihr ihn aus dem Abgrund steigen
Seht eine Flamme in der drohenden Hand. —
Nun ergreift sein Arm mich mächtig! —
Ach! — Willst du lebend mich
In den grauenvollen Orkus stürzen?
Ach, erbarm', erbarme Dich! —

Es läfst sich nicht verkennen, dafs diese Situation an und für sich ächt musikalisch und tragisch ist. Aber in dem Zusammenhange, wie sie hier geboten wird, ist sie weder das eine noch das andre. Um die Wirkung der Leidenschaft mitempfinden zu können, mufs man nach und nach auf den Standpunkt geführt werden, auf welchem der Leidende sich befindet. Sollten wir hier die Verzweiflung der Semiramis mitfühlen, mufsten wir Zeuge ihres Verbrechens gewesen, oder doch tiefer in die Handlung eingeweiht sein, als man es bald nach dem ersten Aufrollen des Vorhangs sein kann. Dieselbe Scene würde gehörig vorbereitet, im zweiten oder dritten Akte von grofser, ergreifender Wirkung gewesen sein. Wie sie hier aber ge-

geben wird, mufste man, so vortrefflich auch Madame Milder die Scene darstellte, dennoch sich fragen, was die schöne königliche Frau da oben so unnöthiges Geschrei erhebe? und das Nachdenken darüber, was denn das eigentlich bedeuten solle, zerstörte den Eindruck der Töne auf das Gefühl.

Und nun, welcher innere Zusammenhang im ersten Finale! Oroes und die Priester verkünden der Königin, dafs der Gott Caläas Strafe des Verbrechens fordern. Semiramis ruft hierauf: „alle Hoffnung ist verloren, schleudert auf mich eure Blitze, ihr Götter!“ Der Chor aber bittet die Götter, auf dafs er doch etwas ausspreche und ein Chor gesungen werden könne, dafs seine Blitze nicht auf ihn herabfallen möchten. Wie ein deus ex machina erscheint hier plötzlich der Triumphzug des Arsaz und der — wahrhaft französische Chor weifs sogleich den Mantel nach dem Winde zu hängen, schüttelt Angst und Sorge leichtsinnig von der Schulter und jauchzt dem einziehenden Helden entgegen. Nur vier Zeilen trennen die höchste Angst und Zerknirschung des Chors von dem Willkommen, welches er den Kriegern zuruft. Das ist kühne Poesie, das heifst Fantasie!

Bei dem Allen mufs Referent, um gerecht zu sein, anerkennen, dafs die Oper ein Paar gelungene Scenen hat, die das musikalische Interesse steigend erhöhen. Dahin gehört z. B. die Scene in welcher Semiramis Arsaz zu ihrem Gemahl ernennt, in ihrer Verbindung mit dem Wuthchor der Verbündeten Assurs, wenn man vergifst, was oben in dieser Hinsicht bereits rügend erwähnt worden ist. Ferner die Scene, in welcher Arsaz seiner Mutter entdeckt, dafs er ihr schreckliches Geheimnifs kenne und der Schlufs der ganzen Oper, von dem Augenblick, wo Assur entdeckt, dafs Arsaz der Sohn des Ninus sei, bis zu den Todesworten der Königin: „ich sterbe“.

Die Uebersetzung des Buches ist höchst mittelmäfsig. Die obigen Proben werden diefs schon zur Genüge bewiesen haben. Soll Referent etwa noch erwähnen, dafs Herr Kastelli Azema und Assur, welche vor 4000 Jahren gelebt haben, einander in der 2ten Person des Pluralis mit „Ihr“ und „Euch“ anreden läfst, weil sich das französische Original aller Wahrscheinlichkeit nach, wenn diese beiden fürstlichen Personen sprechen, des zierlichen vous bedient hat? —

Was hiernächst die Musik anlangt: so können wir ihr rühmend nachsagen, dafs sie — viel besser ist als der Text. Es läfst sich nirgend das Bestreben verkennen, etwas Gutes und Schönes zu leisten. Doch erhebt sich die Musik nur selten zur ächten dramatischen Weihe, und wenn es dann scheint, als werde nun plötzlich eine heilige Flamme hoch zum Himmel empor steigen, trägt ein Windstofs Asche und Rauch weit in die Luft! Zuweilen ist die scheinbare Flamme wol gar nur ein flimmerndes Rauschgold, glänzend wie Feuer, aber kalt wie das Reich, dem es angehörte. War es denn aber anders möglich? Läfst sich ein Gespräch, wie das oben mitgetheilte in Musik setzen? Kann Verzweiflung in Tönen ergreifen, wenn das Gemüth unvorbereitet und unfähig ist, sie in sich aufzunehmen?

Vorzugsweise mifslungen sind indessen die Recitative im ersten Akte. Das ist nicht Gesang und Sprache, sondern zuweilen nur ein monotones Geplärr! Im zweiten Akte gewinnt das Recitativ mehr Leben, und es bildet sich dann immer mehr aus, bis es zuletzt wirklich wahr und ergreifend wird. Katel hat unverkennbar an dieser Oper gelernt. Darum enthält auch der erste Akt überhaupt weniger Ausgezeichnetes, als die beiden folgenden. Referent lobt darin jene verzweiflungsvolle Arie der Semiramis und das Recitativ, insofern man beide als selbständige Musikstücke betrachtet. Der Eintritt des Finales ist vortrefflich und die sanfte Cellomelodie nach den Tönen brausender Leidenschaft ungemein wohlthuend. Wenn übrigens Oroes nachmals ruft; „höret ihr den Siegeston, hört ihr schmetternde Trommeten!“ so hat doch Referent den gerühmten Siegeston vermifst; denn die Trommeten klangen ganz ordinär.

Die Arie des Arsaz, im 2. Akte: „in Erwartung der Geliebten, wird ein Augenblick zu Stunden“, ist ganz hübsch, ebenso das darauf folgende Duett zwischen Azema und Arsaz, und das zwischen Assur und Arsaz ist kräftig gehalten.

Ueberaus schön und ein vollendetes Meisterstück ist dagegen die Arie der Semiramis, „der Glanz von meiner Macht und Krone u. s. w.“ „Niemand darf es frevelnd wagen, auch im Stillen nur zu klagen, wenn Semiramis befiehlt.“ Hier, und vermuthlich sind daher die Worte des Orginals feuriger, ist dem Komponisten die strahlende, mächtige Königin der Assyrer erschienen und sein redlicher Wille, in dem spätern Gespräch der Krämerfrau, diese möglichst zu erheben, darf nicht verkannt werden. Noch einmal, diese Arie ist vollendet, und sie wurde von der königlichen Semiramis, Madame Milder, vollendet vorgetragen. Der darauf folgende Marsch ist zwar originell, doch dürfte ihn Niemand oft hören mögen, da seine etwas barocke Hauptmelodie vermöge zu häufiger Wiederholung fast unheimlich wird. Die Komposition des Finales d. h. das Rachechors ist vortrefflich, und der Beifall war allgemein.

Das Terzett zwischen Semiramis, Arsaz und Azema im dritten Akt verdient Auszeichnung. Das Finale aber und vorzüglich das einleitende Duett zwischen Semiramis und Arsaz ist in Beziehung auf die Erfindungskraft des Komponisten vortrefflich. Hier hat er alle seine Kenntnisse zur Erreichung des Effekts angewendet und ist gröfstentheils treu und wahr geblieben.

Die Instrumentirung ist im Allgemeinen glänzend, wie bei allen neuen französischen Komponisten. Das Streben der letztern ist zunächst immer der Effekt, der zuweilen wahr sein kann, aber dieſs keineswegs nothwendig ist. Dafs in dem ächten musikalischen Drama, sowol in der Dichtung und in der Musik, (so weit unter der letztern die melodische Uebertragung verstanden werden mufs), als in der Instrumentation das Drama sich entwickeln mufs, dafs jedes Instrument eine tiefere Bedeutung habe, und keineswegs willkürlich gebraucht werden dürfe, dies Alles ist den französischen Komponisten noch nicht aufgegangen. Diese tiefere Auffassung war den Deutschen und namentlich unserm Beethoven vorbehalten, und nur Spontini, dem gröfsten musikalischen Dramatiker unserer Zeit, hat sich dies Geheimnifs auch erschlofsen, Herr Katel befolgt mit Umsicht und Sachkenntnifs die Regeln der von ihm erlernten Schule und schon dies verdient Anerkennung.

Die Ausführung der Oper durch das Opernpersonal war lobenswerth, die äufsere Ausstattung prachtvoll, wie immer, N. G.

Bekanntmachung.

Donnerstag den 11. Nov. steht uns ein seltner Genufs bevor; der grofse Klavierspieler Moscheles wird sich hören lassen.

Empfehlenswerth durch Aufführung gröfserer Kompositionen ist das bevorstehende Konzert des Herrn Kapellmeister Seidel, indem er eine Kantate und ein Melodrama von seiner Komposition aufführen wird.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. October 1824.

Den 1. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.
— 3. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.
— 6. Im Opernhause: Die Dorfsängerinnen, Musik von Fioravanti.
— 10. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.
— 12. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boyeldieu.
— 15. Im Opernhause: Zum erstenmale, Semiramis, Musik von Katel.
— 18. Im Opernhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 19. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Girowetz.
— 22. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.
— 29. Im Opernhause: Semiramis, Musik von Katel.
— 31. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Girowetz.

Berichtigung.

Die Chiffer unter der Fortsetzung der Korrespondenznachricht aus No. 42. in dem 43. Stück dieser Zeitung mufs N. G. heifsen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17. November — Nro. 46. — 1824.

II.

Recensionen.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Göthe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Göthe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig von Beethoven. 112tes Werk. Wien bei S. A. Steiner und Komp. Preis der Partitur 2 Fl. Konv. Münze.

Ein Unsterblicher reicht die Hand dem Unsterblichen. Wer fühlt sich nicht von diesem Grufse Beethovens an Göthe bewegt? — Es ist immer ein Festtag für die Zeitung, wenn sie von Beethoven reden darf, dem Lebenden unter so vielen Lebendig-Todten. So möge denn eine Abschweifung, wie der arbeitlose Festtag vor dem Werkeltage voraus hat, die Abhandlung des eigentlichen Gegenstandes verzögern.

Es giebt einen Punkt in der dichterischen Auffassung, wo die geistig aufdämmernde Vorstellung zu voll, zu einig, zu grofs andringt, als dafs sie sich in einzelnen Theilen erfassen, in einzelnen Gedanken und Bildern aussprechen liefse. Die Rede, die sich dann gleichsam unbewufst von den Lippen des Dichters stiehlt, ist nicht der vollgültige Ausdruck dessen, was in reicher Fülle und innigem Zusammenhange seinen Geist bewegt; sondern verräth, wie des Nachts Wetterleuchten, auf einen Augenblick eine Spur — einen Punkt vom Ganzen. Wer von Gedichten solcher Art nur das zu lesen vermag, was geschrieben steht, der wähne nicht, sie zu verstehen. Nur eine geübte, durch Psychologie unterstützte Auslegungskunst vermag bisweilen, nur eignes dichterisches Ahnungsvermögen vermag stets, diese dichterischen Pausen zu ergänzen.

Göthe ist reich an Stellen dieser Art. Dem Monolog des Orestes in Iphigenia, der beginnt:

Den letzten!

geht eine solche von ungeheuerm Gewicht voraus. Der Monolog Gretchens in Faust

Ach neige
Du Schmerzenreiche

enthält mehre. Das tausendmal gesungene Lied:

Da droben auf jenem Berge
Da steh' ich tausendmal —

Schäfers Klagelied um die Abwesenheit der Geliebten, enthält eine solche, die wol der Mehrzahl der Leser und Sänger unbemerkt geblieben ist. Ich meine den Vers:

Und Regen, Sturm und Gewitter
Verpafs' ich unter dem Baum.
Die Thüre dort bleibet verschlossen;
Doch alles ist leider ein Traum.

Was bedeutet dieses

Doch alles ist leider ein Traum,

da alles, was der Schäfer bis dahin gesagt hat, Wahrheit und Wirklichkeit ist? — Allein mit den Worten

Die Thüre dort bleibet verschlossen;

endet die klagende Erzählung: der Mund verstummt, und nun tröstet mild die Phantasie, wo die Wirklichkeit nur verwunden konnte. Dem innern Auge des verzückten Liebenden erschliefst sich eine andre Welt. Jene Thür öffnet sich, die Ersehnte tritt hervor, sie nahet — sie ist ihm wiedergegeben — auf ewig!

Doch alles ist leider ein Traum!

Damit erwacht der Verlassene für die öde Wirklichkeit.

Verwandt diesen Gedichten, in denen wir dichterische Pausen wahrzunehmen glauben, sind jene verhüllten kleineren Gedichte

Göthes, deren Grund-Idee gar nicht ausgesprochen, sondern in dem, was das Gedicht wirklich sagt, nur angedeutet ist. Das himmlische Gedicht

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde,
Warte nur! Balde
Ruhest Du auch,

in dem sich so heilige Ruhe, so geheimnifsreiche Stille niedergiefst, dafs man den Athem anhalten und beim Lautlesen die Silben hinhauchen möchte, verräth in den beiden letzten Zeilen einen Sinn, der nirgends fest ausgesprochen, der aus allem Vorangegangenen gar nicht zu ahnen war. Dieses feiernde Schweigen der Natur erweckt dem Sänger eine tiefere Regung, als die süfsen Schauer, die es in ein freies in sich befriedetes Gemüth zu giefsen pflegt. Ein Herz, zu zart für die harten Antastungen des Lebens — eine Liane aus Jean Pauls Titan — gewinnt aus dem Schweigen die letzte wehmuthvolle Tröstung:

Balde
Ruhest du auch

Dies ist die Idee des Gedichtes, angeregt durch die ersten, errathen aus den letzten Zeilen, nirgend bestimmt ausgesprochen. Wir belauschen die erste Regung in der Seele des Leidenden, ehe sie sich noch bestimmten Ausdruck errungen; und in diesem schüchternen, gleichsam unwillkührlichen Hervortreten, in diesem umhüllenden Geheimnifs erhält die Grundidee erst das unaussprechlich Zarte, innigst Rührende.

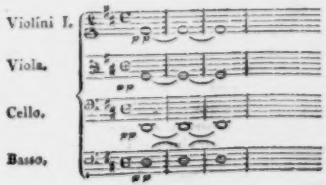
Ein ähnliches Verschweigen und Verrathen der Idee liegt nun auch in den beiden, von Beethoven komponirten Gedichten:

Meeresstille.

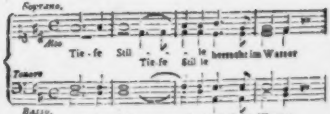
Tiefe Stille herrscht im Wasser;
Ohne Regung ruht das Meer
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Regt keine Welle sich.

Der Geist des Sängers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleifsnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Gewalt hingegeben, die Pulse in der Todesstille stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Wieder vernehmen wir die Schilderung der Umgebung und nur sie, können die Idee, die sie erregt, nur aus jener ahnen — gleichsam ehe sie reif ist, bestimmt ausgesprochen zu werden.

Wie mächtig so verhüllte Ideen des Dichters, ein Blick auf das Werden in seinem Geiste, ein Ahnen seines innersten Lebens, jeden ihrer Auffassung Fähigen ergreifen, darf hier nicht erst erwähnt werden. Und nun ein solcher Funke in Beethovens Brust geworfen, der im Gebiete der Tonkunst so weit über alle bisherigen Leistungen an die äufserste Gränze der Ahnung und des Schweigens vorgedrungen ist! Da mufste sich auch die Tonwelt so hoch und vollendet gestalten, als sie in dieser Region vermochte. Wie gewaltig Beethoven von dem Dichter durchglüht war — man erräth es fast auf dem Titelblatte — zeigt schon der Aufwand, mit dem er die Gedichte verkörperte. Das ganze Orchester — die Saiteninstrumente, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotts, vier Hörner, Trompeten und Pauken — und voller Chor müssen ihnen dienen. Unerhört gestaltet sich Stimmlage und alles übrige, um die glatte tükkische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinandergezogen,



lauernd, auseinandergescheucht die Ober- und Unterstimmen



Schon hier wie in der Fortführung dieses ersten Theiles der Komposition, sind die Akkorde oft unvollständig gelassen; vier und zwanzig Takte hindurch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiteninstrumente getragen; das

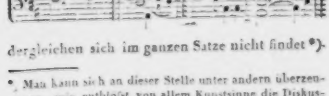
Keine Luft von keiner Seite,

Todesstille —

ist von Pausen unterbrochen, pizzikato begleitet; erst im fünf und zwanzigsten Takte mischen sich zu den Singstimmen, wenn das

Fürchterlich

folgt, die vier Hörner und die Fagotts — die übrigen Instrumente pausiren, dafs man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, um das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen. — Wie Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der, an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der sich jedesmal die Stimmen in einer leisen Bewegung heben,

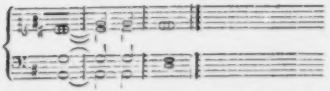


dergleichen sich im ganzen Satze nicht findet *).

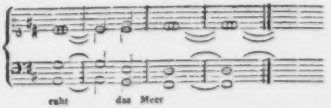
*) Man kann sich an dieser Stelle unter andern überzeugen, wie entblöfst von allem Kunstsinne die Diskussionen über musikalische Malerei meist geführt worden sind. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit aus den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es in dem Belieben des Künstlers stande, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders. Der Künstler malt nicht, weil er will, weil es ihm Spaß macht, weil er die Grundidee nicht rein erkannt hat, sondern weil er mufs, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim des Baumes durch die harteste Hulse. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hatte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle auszumalen? Aber er mufste es, denn seine ganze Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres und dieses drang in seiner Ganzheit hervor und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innre Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haidn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschopfung hervorgehen kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das Gebot: lafs dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

Und damit der Schlufs die Vorstellung ungestört fortwirken lasse, unterläfst der Bafs seinen besiegelnden beruhigenden Schlufsfall:



und tritt in die schwindende, nachhallende Tiefe nieder. —



Nur das Violoncell giebt als Grundton das grofse D pianissimo dazu.

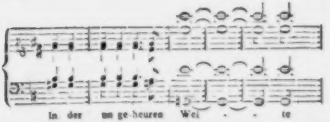
Dennoch ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee des Gedichts, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition. Dies verräth sich in einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Todesstille fürchterlich

drängen sich zu den Worten

In der ungeheuern — Weite

zum erstenmale die Singstimmen in enger Harmonie ängstlich zusammen, um auf „Weite“ vom Entsetzen aus einander geschleudert zu werden.



Hier erst fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen noch) mit Einem Schrei ein und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbeklommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zuge des Gedichts zusammen — diese ungeheure Weite, die kein Schrei übertönt, kein Arm durchkämpft, kein Blick bis an die Gränze überfliegt, zerreißt selbst das Band der Angst. —

Jenes D, mit dem das Violoncell den ersten Theil schlofs, leitet zum zweiten Theile: ein Instrument nach dem andern schliefst sich an, alle wehen leise und immer voller, immer stärker auf und nieder und endlich mit Trompeten und Pauken fällt der volle Chor ein:

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es ruhrt sich der Schiffer,
Geschwinde, geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne,
Schon seh' ich das Land!

Wie hier alles lebt und strömt, wie die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen wo die Sänger ruhen, wie alle Stimmen freudetrunken durch einander rufen und in froher Umarmung sich umschlingen und wie das Land! Land! feiernd gerufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüfsen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst und Beethoven kennt. Wir wollen auch uns und die Leser nicht mit einem Register der einzelnen Züge in dem Meisterbilde ermüden, denn es dürfte auch nach der genauesten und gelungensten Beschreibung doch von keinem Musiker und Musikfreunde ungekannt und unstudiert bleiben.

Bedarf es noch der Versicherung, dafs Ref. von dieser neuen Schöpfung Beethovens hoch entzückt, dafs er auch für sie dem grofsen Künstler innigst dankbar ist, dem er, wie jeder Musiker, so unendlich viel verdankt? Und dennoch mufs ausgesprochen werden, dafs der Komponist den Dichter nicht gefördert, die Wirkung des Gedichts nicht verstärkt sondern verringert hat. Dies liegt aber nicht in Beethoven, sondern in der Unmöglichkeit, überhaupt solche Gedichte wie die im Eingange bezeichneten, vollkommen genügend zu komponiren. Diese Meinung ist befremdend, da jeder fühlt und Referent gestanden hat, wie gewaltig anregend jene Gedichte besonders dem Musiker sein mussen. Es bedarf daher einer umsichtigern Begründung und dazu eines Blickes auf des Grundwesen der Poesie und Musik.

Die Poesie ist die einzige körperlose Kunst. In ihr schaut der Geist den reinen Gedanken und hält ihn in Worten, die nicht die gedachten Gegenstände, nicht das Bild derselben, sondern das vom Geiste für sie gewählte abstrakte Zeichen sind. Darum kann die Poesie sich jedes Gegenstandes bemächtigen, indem sie seinen Gedanken ausspricht; denn da sie keine Verkörperung oder Abbildung auszuführen hat, so ist sie nicht, wie die andern Künste, innerhalb des Vermögens dazu beschränkt. Darum kann der Geist des Dichters aller äufsern Beziehung entsagend sich in sich selbst versenken, und sein eigenstes inneres Wirken denken. So kann er Vorstellungen von äufsern Gegenständen aufnehmen und aussprechen und statt der ununterbrochen an sie geknüpften Ideenreihe, nur entferntere Folgen vernehmen lassen, der Mittelglieder sich bewufst, obgleich sie nicht in Worten ausgesprochen sind. In diesem allen ist das musikalische Element noch nicht erregt; die reine vom Körperlichen ganz abgezogene Idee gehört ausschliefslich der Poesie.

Allein nun regt der Geist die Körperlichkeit, die Idee regt die Materie an — diese zugleich geistige und körperliche Erregung ist Ton und Klang, wird Musik. Daher stellen sich schon äufserlich — materiell erkennbar, mathematisch erweisbar die musikalischen Elemente, Ton und Klang als Erzitterungen der Körper dar, daher ist schon das Hören eine Erzitterung der Gehörnerven, der zuerst erkennbare Einflufs der Musik ein sinnlicher, daher endlich hört selbst die ideenreichste, geistigste Musik nicht auf, dem Gebiete der Sinnlichkeit mit anzugehören.

Hieraus folgt nun, dafs Musik nur da an ihrem Orte sein kann, wo zugleich geistiges und sinnliches Vermögen zur Thätigkeit gelangen, nicht, wo nur das Erstere. Unbestritten ist dieser Satz bei allen rein dem Verstande gehörigen Gegenständen. Es kann niemandem im Ernst einfallen, die Logik, oder Euklids Elemente oder die Pandekten in Musik zu setzen. Allein dasselbe Gesetz ist auch auf alle andern Ideen anwendbar, die ihrem Wesen nach in keinem oder einem entfernten Zusammenhange mit der Sinnlichkeit stehen. So würde z. B. die reine Idee der Gottheit, der Unsterblichkeit u. s. w. nicht musikalisch zu behandeln sein, obwohl entferntere aus jenen Ideen gewonnene Folgesätze sich unmittelbar mit der Sinnlichkeit vermählen und musikalisch behandelt werden könnten.

Dies ist nun auf alle oben angeführte Gedichte anzuwenden. In ihnen allen hat sich der Geist des Dichters von jeder sinnlichen Beziehung ab, in sich selbst zurückgezogen. In Schäfers Klagelied schneidet er mit dem Verse

Die Thüre dort bleibet verschlossen

jeden an die Wirklichkeit geknüpften Faden durch und webt in sich selbst eine neue Folge von Begebenheiten, Wir können ihn und den Fortgang des Gedichtes nur verstehen, wenn unser Geist, von jenem angeregt, eine gleiche abgezogene Thätigkeit übt. Dies ist aber kein musikalisches Element: ja, Musik würde dieses freie Versinken des Geistes in sich stören und ihn an eine bestimmte Folge sinnlicher Vorstellungen fesseln, oder ihn durch den unaufgehaltenen Fortgang zwingen, alle Ideen zu übergehen, aus denen der folgende Vers allein deutbar ist. So haben alle die verfahren müssen, die das Lied in Liedesform komponirt; man urtheile aber, ob nicht dadurch die tiefste Schönheit des Gedichtes dem Hörer geraubt wird. Wollte man dagegen die dichterische Pause musikalisch ausfullen, so ginge dadurch dem Hörer nicht blos der Genufs, aus eignem Geiste zu ergänzen, sondern auch das Gleichgewicht zwischen Gedicht und Komposition und ihre innige Verschmelzung verloren; denn wie lange mufste jenes vor dieser zurücktreten.

In dem Gedichte

Ueber allen Wipfeln

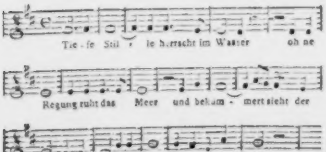
nimmt der Geist des Dichters nicht den sinnlichen Eindruck der Naturruhe, sondern von allen Gegenständen die Idee des Ruhens in sich auf und wendet sie, lebensmüde, auf sich. Hieraus hätte sich ein Lied der Sehnsucht nach Ruhe erzeugen können, geeignet zu sinnlicher, das heifst musikalischer Belebung. Allein der Dichter hat nur dahin gedeutet; sein Geist verweilt an der Pforte der Sinnlichkeit und das Gedicht endet, wo die Musik ihrem Wesen nach erst beginnen könnte. Die schönste von allen Kompositionen, die Ref. zu diesem Gedichte kennt ist die, früher bei dieser Zeitung mitgetheilte von Löwe. Allein jenes stille, in sich versunkene Geisteswirken, jener reiche Zug von Ideen, die unausgesprochen doch so sicher in uns erweckt werden, dieser lange, schweigende Monolog konnte vom Komponisten nicht wiedergegeben, geschweige gehoben werden und wir danken seiner glücklichen Muse statt dessen ein schönes Lied weicher liebender Sehnsucht.

So ist es nun auch mit dem ersten der von Beethoven komponirten Gedichte. Der Dichter zieht die Idee der furchtbaren Meeresstille ab, stellt unsern Geist unter die Schrecken dieser Einsamkeit und verläfst ihn. Jeder, der das Gedicht empfinden will, kann es nur in diesem Alleinsein. Bei Beethoven steht uns ein Chor von Menschen gegenüber — und das Gedicht ist in sich selbst zerfallen. Dies hat aber in der Komposition selbst fortgewirkt; die in sich vernichtete Idee des Dichters blieb mächtig genug,

keine andere Bildung aus sich entstehen zu lassen. Der Chor hat, ungeachtet einzelner Schönheiten, im Ganzen und als Chor keine Wahrheit. Man erwäge den oben mitgetheilten Hauptzug zu den Worten

in der ungeheuern Weite.

Die Idee, dafs sich aus dem Verstummen der Angst ein entsetzenvoller Schrei losreifst, ist an sich schön. Aber man untersuche jede einzelne Stimme und jede mufs unwahr genannt werden. Der Auftritt des Diskants vom eingestrichenen e zum zweigestrichenen a und gar der Fall des Basses vom kleinen zum grofsen G beweisen es am leichtesten — dies ist nicht natürliche musikalische Sprache; die Stimmen haben ihre Individualität, ihre persönliche Wahrheit aufgegeben und sind das Instrument des Komponisten geworden. Dieser Ausspruch bestätigt sich auch überall. So weit der Dichter den Komponisten noch unbewegt liefs, bleibt es auch der Chor; dies beweist der Anfang der Obermelodie:



Aber ist das die Sprache von Schiffern, die bald jenen Schrei des Entsetzens ausstofsen werden? Und kann die Idee des Dichters nach jenem furchtbaren Aufschrei eine Rückkehr der ruhigen Beschreibung, eine vollständige Reprise wie wir in Beethoven finden, zulassen? Für die musikalische Abrundung war sie vielleicht wünschenswerth, aber um so mehr erhellt die Unverträglichkeit dieses Gedichtes mit Musik.

Weniger fühlbar ist dieses Widerstreben des Gedichts in dem zweiten: glückliche Fahrt. Allein es ruht auf dem ersten als seiner Basis und wenn das über dieses ausgesprochene Urtheil wahr ist, so mufs es auch auf das zweite angewendet werden. In diesem sind zwar die Stimmen weit individueller und dramatisch wahrer geführt, als im ersten; aber das Wesen der Musik machte, wie im ersten, eine das Gedicht ermattende Ausdehnung nöthig, der Blitz des Dichters vergeht in einem weiten Schein!

Mag nun auch den Gedichten durch die musikalische Behandlung kein Gewinn haben zufallen können, so besitzen wir doch einen köstlichen Beweis, was der grofse Geist Beethovens selbst da noch vermag, wo die Tonkunst eigentlich ihre Begrenzung gefunden hat; und dem Dichter kann keine schmeichelhaftere Huldigung widerfahren, als wenn ein solcher Genius durch Liebe zu ihm die heilige Grenze kühn überschreitet. Marx.

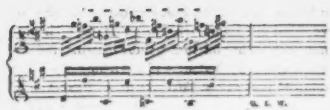
Fantaisie et Variations sur l'air favori au clair de la lune, pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'orchestre composées etc. par Ignace Moscheles. Op. 50. Paris bei M. Schlesinger. Preis (für Pianoforte- und Orchesterstimmen) *). 3 Thlr.

Eine Uebung für Meister und ein Konzertstück, an dem sich jeder Virtuos versuche, ohne andre Furcht, als, ob es ihm gelingen werde, alles im Sinne des Komponisten vollkommen auszuführen.

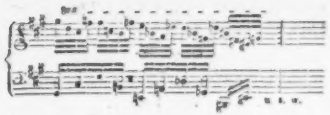
Die Fantasie, (Adur $\frac{4}{4}$ Adagio) ist eine figurirte Einleitung, wie neuere Komponisten gern zur Vorbereitung der Variationen dem Thema vorausschicken. Dem wirkungsreich kolorirten Orchester schliefst sich das Hauptinstrument-solo in einem prächtigen Aufschwunge an, läfst eine schön verzierte Melodie in eine flimmernde Figur

auslaufen, zu der in der linken Hand bald hoch, bald in der Tiefe antwortend, das Thema anklingt. Kraus genug, z. B.

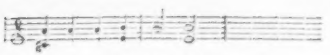
*) Die Pianofortestimme wird auch einzeln verkauft.



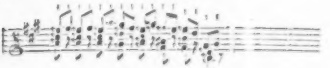
und



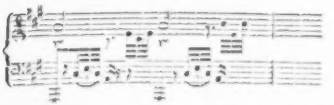
läuft diese Figur zu Ende und nun folgt das Thema vom Pianoforte vorgetragen und vom Orchester unterstützt. In der ersten Variation wird es zu einer laufenden Figur von der linken Hand waldhornmäßig



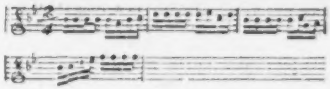
in der zweiten in tiefen Baßoktaven zu einer glücklich gefundenen Obermelodie



wiederholt, dann folgt eine feurige dritte Variation mit reißend schnellen Terzenlaufern und nun das Herz der ganzen Komposition, die vierte Variation, Andante ($\frac{2}{4}$ – 72)



wie ein Traum am Pfingstmorgen, in den die Glocken nah und fern in ländlich stiller Feier hineinspielen. Die Melodie entwickelt sich mehr und mehr, wie die Rosenknospe nach der Frühsonne und mit schäferlicher Unschuld und entzückender Innigkeit berührt sie Seite 15 im ersten Takte des letzten Systems die innerste Saite. Dann erklingt alles in einander. Nun, Herr Moscheles, ich gratulire — nicht zu den funfzig Werken, sondern zu der einen Variation. Die fünfte Variation führt diese Figur



durch in einem Tempo ♩ = 112. Man gestehe, daß das mit gutem Anschlage auszuführen nicht eben leicht ist; aber es kömmt noch der kleine Umstand dazu, daß alles — in Oktaven gespielt wird. Das Finale, anfangs fugato, dann frei auslaufend, schließt würdig das Ganze und wird auch dem geübtesten Spieler keine kleine Aufgabe sein. Das Orchester ist fast überall wirksam, an ein Paar Stellen schön behandelt.

Der Stich ist trefflich. Wann werden es denn die deutschen Verleger den Parisern darin gleich thun?

Th..... ..th...

III.

Korrespondenz.

Das Königstädtsche Theater hat eine zweite Oper von Dittersdorf, Hieronimus Knicker, in Scene gesetzt und bereits mehrmals mit großem Beifall und bei übervollem Hause gegeben. Diese Oper, der Doktor und Apotheker von demselben Komponisten, die heimliche Ehe von Cimarosa, auch allenfalls Theodor von Paesiello sind Veteranen, aber keine Invaliden; es war lobenswerth von der Direktion der neuen Bühne, die vergessenen Ehrenmänner wieder an das Licht zu ziehen. Finden wir auch manches in ihren Werken veraltet, so ist doch vieles noch frisch und trefflich. Namentlich müssen wir dies von unserm ergötzlichen Landsmanne, dem edlen Edlen von Dittersdorf rühmen. In diesem Dichter und Komponisten — er vereinte beides — ist eine gar herrliche Laune und oft eine Wahrheit der Karaktere, wie wir sie bei den meisten neuern Komponisten nicht nachweisen könnten.

Dabei hat er aber noch eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit: seine Personen sind insgesammt deutsche Nationalcharaktere — und zwar aus derjenigen Periode, in welcher Deutschland noch mehr in sich und seinen Sitten abgeschlossen war, nur Gelehrte sich mit dem Auswärtigen und zwar dem Alterthum, nur Hofleute und ihr Anhang, die höhern Stände, sich mit dem, an den Höfen herrschenden Franzosenthum befreundeten, der achtbare Mittelstand aber um so schroffer geschieden, in sich verschlossen dastand. Ruhe, Bedächtlichkeit, einfältige, treue, gedrungene Kraft, Selbstachtung neben Bescheidenheit und vor allem — Gemächlichkeit, wenig Leidenschaft, wenig Zartheit und Feinheit, obwol in geeigneten Gemüthern und Lagen viel Innigkeit — das sind die Züge, die wir in den meisten Personen Dittersdorfs, abgesehen von ihren individuellen Neigungen, wiederfinden. Und so wirre Intrigue auch die Liebe oft anspinnt, um den Widerstand der Eltern, Oheime u. s. w. zu besiegen, so spielt doch nichtbar genug der Grundton, die behagliche Ruhe, durch. So sehen wir im Doktor und Apotheker gleich beim Aufgehen des Vorhangs, den Apotheker mit Familie und erkornem Schwiegersohne, selb fünf in Hauskleidern und Schlafrock vor der Thüre sitzen, den schönen Abend zu geniefsen und in Hieronimus Knicker finden wir in der ersten Scene die Liebhaber und die jungen Schönen wiederum sitzend bei Tische.

Die letzte Oper ist ein Intriguenstück, nach einem in unserer Zeit nicht mehr neuen und dabei sehr laxen Plane. Der Hauptspafs geht von dem Geizigen und seinem tauben Freunde Fitz aus, der alles mifsversteht; der Werth ruht in einzelnen komischen und trefflich in Musik gesetzten Scenen, unter denen wir Knickers Hauptscene, die Arie des Fitz, in der er versichert, recht gut hören zu können und das grofse Duett beider auszeichnen. Näheres und eine Zusammenstellung dieser Oper mit dem Doktor und Apotheker behalten wir uns vor, bis die letztere wieder gegeben wird.

Herr Spitzeder als Geiziger, Fräulein Eunicke als liebliches herziges Landmädchen und Herr Genée als Tauber leisteten viel Ruhmenswerthes. Der erstere überraschte uns mit dem voll und gut intonirten grofsen D, das wir bisher noch nicht von ihm gehört hatten. Bei einem Künstler, der so weise Oekonomie über seine Mittel walten läfst, freut es uns ebenso, eine neue Ausdehnung seines Vermögens kennen zu lernen als dasselbe bei andern, die damit auf Kosten ihrer Rolle prunken, halt und gleichgültig läfst. X

Berlin den 1f. November 1824.

Erstes Konzert des Herrn J. Moscheles.

Was würde ein alter Grieche, wenn er aus seinem Grabe erstünde, zu den Fortschritten unseres Jahrhunderts sagen, zu unseren Entdeckungen, Erfindungen, Anlagen, Verbesserungen, zu den Landstrafsen und Chausseehäusern, die wir im Monde sehen — oder anlegen, zu den antediluvianischen Menschen, die in Paris — von Steinanlagen, zu den Brücken unter Strömen und Bauten unter dem Grunde des Meeres (man frage nur in London und den englischen Steinkohlenbergwerken) zu unsern Wagen ohne Pferde, und Schiffen ohne Segel — der Dampf thuts! Und was würde der ehrliche Lasos, des Eupolis Sohn aus Hermione sagen, wenn er im heutigen Konzerte gewesen wäre! Macht der Mann nicht ein Aufhebens von dem Hippopotamos, den Teiresias Tochter Pyrene gesungen haben soll*) und der am Ende auf ein ordinaires dreigestrichenes c oder f oder g hinausläuft. Da sind wir weiter. Ein Ton — was ist ein Ton — den singt man gar nicht mehr. Es müssen auf jeden Wurf zwei Dutzend Töne sein, so lehrte Madam Grünbaum im heutigen Konzerte an der Arie „Parto" aus Mozarts Titus. Aber den ersten Takt liefs sie wirklich ganz unverziert.

Und nun Herr Moscheles! Der Mann hat unstreitig die Erfindung gemacht, seine Finger ohne Beschwerde zu trauchiren und mit jedem Streifchen wie ein Meerpolip lustig und frisch fortzuhandtiren; denn sonst begreife ich nicht, wie er es angefangen haben könnte, oben Terzenlaufer, in Mitten Doppeltriller und unten

*) Zeitung No. 43. S. 367.

Arpeggio's, oder oben Oktaventriller, nämlich so

und unten andere Hexereien zu treiben. Beschreibe ich nicht getreu, so ist es nicht meine, sondern seine Schuld, denn die Töne liefen mir immer Schaarenweis unter den Ohren durch; wer kann da fest halten. Nun wollte ich zwar mehr als einmal wenigstens mit meinen Augen die richtige Bewandniss erhaschen. Aber da kamen mir jedesmal so pikante geistreiche Nekkereien, so luftige verlockende Phantasieflüge, so interessante Zartheiten, dafs ich wol den Mund offner gehabt habe, als die Augen.

Entschuldigen Sie daher, Herr Redakteur, dafs ich Ihnen nichts genaues zu berichten weifs. Man mufs wahrlich Herrn Moscheles mehr als einmal hören, um besonnen über ihn zu sprechen.

.....s. .....s

London, 12. Oktober.

Das grofse Musikfest in Newkastle fand letzten Donnerstag mit allem nur möglichen Glanze statt. Das Haus war zum Ersticken voll und Madame Katalani war bei aufserordentlich guter Stimme, wie wir sie lange nicht gehört hatten. Sie mufste daher sehr von dem ungestümen Beifall leiden; jede Arie wurde noch einmal verlangt und dem englischen Parterre darf selbst die Königin des Gesanges so wenig etwas abschlagen, wie der König dem Hause der Gemeinen. — Mrs. Salmon, Miss Stephens und Mr. Braham sangen ganz ausgezeichnet und erhielten verdienten Beifall. Nur Mad. de Begnis entbehrten wir, obwol ihre Gegenwart auf dem Zettel angekündigt war. Vor Beginn des ersten Musikstücks wurde ein Certificat ihres Hausarztes verlesen, dafs sie durch eine bedenkliche Krankheit ihres Mannes abgehalten sei zu erscheinen. Dafür erboten sich Mad. Katalani und Herr Braham sehr gefällig (very generously) zwei Arien mehr zu singen und diesen Antrag nahm man mit Enthusiasmus auf. Die Aufführung erfreute sich eines so ungetheilten Beifalls, dafs am andern Morgen der Zudrang an der Kirche so grofs wurde, dafs der Billetsverkauf geschlossen werden mufste. — Bei der Aufführung des Freischützen in Konvent-Garden-Theater am 19. Oktober wurde die Wiederholung des letzten Theils der Ouvertüre des Jäger-Chors und des Trinkliedes (Drinking-Song) verlangt und alle anderen Musikstücke mit grofsem Beifall aufgenommen. — Alle Musikhandlungen kündigen theils Klavierauszüge der Oper mit 12 schönen Kupfern, theils einzelne Musikstücke an. Herr Klementi hat einen Auszug der ganzen Oper bearbeitet. Der Jägerchor ist mit Variationen von Kalkbrenner erschienen, der Walzer ist von Vogt und der Jungfernkranz von Sola arrangirt worden.

Aus Paris.

Eine der gewöhnlichen Phrasen über die vornehmsten Sujets der Oper ist, dafs man gegen sie konspirire. Der Heerd dieser Konspiration soll in dem Theater Louvois sein. Die italienischen Sänger, die man nur mit dem witzigen Spitznamen der Makaroni bezeichnet, sind auf die französischen Sänger ungeheuer eifersüchtig, und allerdings haben sie Ursache. Sie verwenden angeblich grofse Summen darauf, sich ein Klatschpublikum zu besolden, und man meint, dafs sie nur auf diese Weise sich gegen das merkwürdige Geschrei der Herren, Damen und Demoiselles halten können, aus denen die illustrissime academie royal besteht. Niemals hat diese Gesellschaft ihre Lungen mehr angestrengt, als in den letzten Darstellungen des Oedyp, der Karavane, der Danaiden und der Dido. Und nun meint man, die Emissaire der Makaroni wären gekommen, unsere guten Pariser zu überreden, dafs Derivis und Nourrit ganz verbraucht sind, dafs Madame Branchu nur den Mund öffnet, um den lateinischen Stofseufzer: solve senescentem zu singen, dafs Madame Dabadie und Sainville sich nothwendig auf einige Jahre zurückziehen müssen und dafs sogar Madame Noel schwach zu werden angefangen, woran jedoch nur die Gaserleuchtung Schuld sein mag, worin unsere Akademiker jetzt die Ursache ihrer heiseren Kehlen finden. Einer der Haupt-

schreier der tragischen Oper frug kürzlich Rossini, ob er eine französische Oper komponiren würde; er erhielt die kurze Antwort: „Wer soll sie denn singen?“ Anstatt also den, den Makaronis erklärten Krieg fortzuführen, sollten unsere Virtuosen der königlichen Akademie lieber die italienische Oper besuchen und von Zeit zu Zeit daselbst eine Lektion im Gesang nehmen.

Von hier aus hat man verbreitet, dafs Rossinis Oper La Donna del Lago bei ihrer ersten Aufführung durchgefallen sei. Im Gegentheil sind wir versichert, dafs der Andrang bei jeder Vorstellung noch immer sehr grofs ist, weil wir darin Gelegenheit haben, die schönen Talente der Demoiselles Monbelli und Schiassetti zu hören.

Ueber die erste Aufführung von Winters unterbrochenem Opferfest.

Das Opfer des Herrn Winter war dem Publikum sehr erfreulich. Es stieg wie ein reiner Weihrauch bis zu dem Gewölbe des Tempels empor, um nur ein Lob zu wiederholen, was so nahe liegt, dafs es fast jeder aussprach. Dies Opferfest wurde nur durch Beifall und durch Thränen unterbrochen. Die Dichtung freilich ist, wie alle deutsche Arbeiten dieser Art, gegen unseren Geschmack, da zu viele empörende Unwahrscheinlichkeiten darin vorkommen. Uebrigens ist die Handlung einfach und erinnert an die Episode Alonzo in den Inkas von Marmontel. So mangelhaft aber auch das Gedicht ist, so ist doch der Eindruck, den die Musik macht, deren Zauber nicht einen Augenblick unterbrochen wird, zu grofs, als dafs dem Zuschauer Zeit zur Besinnung bliebe. Die Musik bemächtigt sich seiner, sie unterwirft ihn sich, sie führt ihn mit sich fort; erst am andern Tage konnte man sich auf die Fehler der Darstellung besinnen. Will man wissen, zu welcher Schule Herr Winter gehört, so antworte ich, zur guten, das heifst zu der von Gluck, Haide, Mozart, Sachini, Mehul und sogar Rossini*), wenn dieser letztere in den Grenzen der Wahrheit und Natur bleibt, und den Ausdruck nicht seiner brillanten Originalität aufopfert. Herr Winter, sagen wir noch ein mal, gehört zu der guten Schule, sein Stil ist reich an Harmonie, ohne den Gesang durch Aufwand von Schnörkel zu ersticken, er verunstaltet ihn nicht durch gewaltsame Transpositionen von Quinten und Oktaven. Er nimmt ein einfaches Motiv, verfolgt es und entwickelt es ohne Anstrengung und wenn die Situation eine brillante Ausführung verlangt, so verliert man doch nie den Brennpunkt, in welchem alle seine Strahlen sich sammeln. Herr Winter verschwendet die Noten nicht, er nimmt die Züge wie ein Maler aus dem Leben, er fürchtet zu schaden, wenn er mehr hinzufügt. Diese Einfachheit ist das Geheimnifs aller Künste, sie war Raphaels so wie Racines, Michel Angelos so wie Glucks und so ist sie auch des Herrn Winters Geheimnifs. — Ich mufs gestehen, dafs ich mit einem Vorurtheile in die Oper ging, da ich früher seinen Tamerlan gehört hatte, ohne dadurch befriedigt zu werden. Allein die Ouverture und der erste Chor gewannen mich sogleich ganz, und die folgenden Musikstücke konnten nur mein Wohlgefallen steigern. Die Besetzung war so gut, als es eben möglich ist. Madam Florigny-Vallere, welche die Rolle der Irma (Myrrha) sang, war noch nicht ganz wieder hergestellt, Madam Montversan sang die Elvira mit grofser Kraft. Herr Lamate sang den Murney und liefs manches zu wünschen übrig, Herr Lamoin den Inka und Herr Vallere den Oberpriester.

*) Eine etwas weitläuftige Schulanstalt, merkwürdig dadurch, dafs der Grofsvater vom nachgebornen Enkel gelernt hat.

IV.

Neuigkeit.

Wir wissen aus sicherer Quelle, dafs im bevorstehenden Karneval unter andern die Opern Euryanthe von Karl Maria von Weber und Jessonda von Ludwig Spohr aufgeführt werden und zwar unter Direktion der Komponisten, obgleich in der Regel niemand als die königlichen Kapellmeister und Musikdirektoren zur Direktion gelassen werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24. November — *Nro. 47.* — 1824.

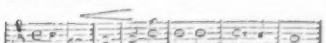
II.

Recensionen.

(Verspätet.)

Hymnus: „Veni creator spiritus" a quatuor vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Obois, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Timpanis, Contrabasso et Organo, autore J. Schnabel. Capellae-Magistro Wratislaviense. Wratislaviae apud F. E. C. Leukart.

Ein kleines tüchtiges Werk, welches sich als eine Festtags-Musik, etwa für den Nachmittag, wol empfehlen läfst und dem geschätzten Meister Ehre macht. Es besteht aus einem Allegro, welches gleichsam in drei Strophen eingetheilt ist. Nach einem kleinen Vorspiel der Instrumente beginnt der Chor piano, würdig und choraliter in unisono:



In dieser ernsten Weise singt der Chor unisono den ganzen Vers ab, während die Instrumente passend und effektvoll begleiten. Der zweite Vers C-dur FF. harmonirt: Tu septiformis munere, macht einen imposanten Eindruck. Der dritte Vers hat die alte Kirchen-Melodie des ersten in E-dur, aber harmonirt: Deo patri sit gloria. — Warum der geehrte Herr Verfasser das dolce auf diese Worte komponirt hat, wissen wir nicht. Der Effekt ist zwar durch die Abwechselung mit dem zweiten Verse ganz aufserordentlich schön, aber die Worte passen nicht zu einem so milden und bittenden dolce. Das crescendo auf surrexit ist wieder gut, forte: in sempiterna saecula, FF. Amen. Im ganzen ist der Eindruck bei so geringen Mitteln sehr grofs, die kirchliche und ungesuchte Einfalt thut einem recht wohl. —

Eine Partitur ist bei der Ausführung nicht nöthig, da das Werkchen im einfachen Kontrapunkt ohne Imitationen und Stimmverflechtungen, aber demohnerachtet grofs und innig empfangen ist; es ist daher nur in Stimmen deutlich abgedruckt.

v. d. O..r.

(Verspätet.)

Psalm, für Männerstimmen komponirt und dem Schullehrer-Seminar zu Breslau gewidmet, vom Kapellmeister Schnabel. Breslau bei Leukart.

Herr Schnabel macht hiermit allen Schullehrer-Seminarien ein angenehmes Geschenk, da es im Allgemeinen wol Kompositionen für Männerstimmen genug giebt, besonders für die sogenannten Liedertafeln; aber für die Seminarien, in welchen man bekanntlich nicht zusammen kommt, um zu essen und zu trinken, sondern sich an ernsten und geistlichen Sachen zu üben und zu erbauen, in der Hinsicht noch wenig geliefert ist, obgleich die Anzahl der Seminarien, im Preufsischen Staate schon allein, gar nicht unbedeutend ist. Herr K. M. Schnabel ist auch hier, wie in allen, dem Rec. von ihm bekannten Sachen, einfach, ungesucht, leicht fafslich und ausführbar, die Komposition will nicht mehr scheinen, als sie wirklich ist.

v. d. O..r.

---

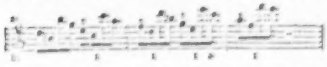
18 Capricés pour le Violon composées par A. Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Bevor wir zur Beurtheilung vorliegenden Werkes schreiten, wird es nöthig sein, die Gattung dieser Tonstücke zu bezeichnen.

Kaprice, italisch capriccio, nennt man erstens ein Tonstück, bei dessen Verfertigung man sich weder in der Anlage noch in der Ausführung an eine bestimmte Form bindet; zweitens diejenigen Stücke, welche lediglich zur Uebung für Instrumente geschrieben sind. Ihre Bestimmung ist, den Instrumentalisten theilweise mit den musikalischen Figuren und deren leichtester Behandlung, so weit es die Natur eines Instrumentes erlaubt, bekannt zu machen.

Das oben angezeigte Werk gehört zur zweiten Gattung und eignet sich für solche Spieler, die schon einige Fertigkeit auf der Violine erlangt haben. Hinsichtlich der Erfindung und der Ausführung sind die meisten Stücke, bis auf einige Härten in der Modulation sehr zu loben und können vorzüglich als Vorübungen zu Herrn Bohrers gröfsern Kompositionen für die Violine empfohlen werden. Gemeinnütziger würden sie sein, wenn der Fingersatz bei zweifelhaften Stellen jedesmal angemerkt wäre.

In Fällen, wo steigende Oktavengänge vorkommen, wie z. B. in der ersten Kaprice, als:



ist die beigefügte Applikatur so, wie sie bei a steht; sicherer aber sind sie rein und nett vorzutragen, wenn man die bei b wählt; indem man leichter mit dem ersten Finger aus einer in die andere Position übergeht, als man beim Wechseln der Saiten sprungweis mit dem dritten Finger einsetzt. Die Bogenbezeichnungen sind mannigfaltig und auf das sorgfaltigste vorgeschrieben; in dieser Beziehung wird sich ihrer Jeder mit grofsem Nutzen bedienen. Aber die Mittel, welche Abwechselung im Vortrage gewähren und zum Ausdrucke unerläfslich sind, als: piano, forte u. s. w., und an deren Ausführung ein Schüler zeitig gewohnt werden mufs, sind fast durchgehends vernachläfsigt.

Der Stich ist sehr gut, wie sich das von allen Verlagsartikeln des Herrn Schlesinger voraussetzen läfst, aber nicht ganz korrekt. Auffallend ist die falsche Vorzeichnung bei No. 4 — wahrscheinlich soll es D-dur sein. Diese Uebungen sind getheilt zu haben, folglich der Ankauf derselben sehr leicht.

Fiaccola.

Trois Duos pour Violon et Violoncello composés par les Frères Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Duetts, im strengsten Sinne des Worts, so dafs der Satz rein zweistimmig, jede Stimme Hauptstimme ist, und die Motive kunstgemäfs ausgeführt sind, findet man eben so selten, wie sie schwer, besonders für Instrumente einerlei Gattung, zu erfinden sind, und von der Menge nicht so geachtet werden, wie sie es verdienen. Aus diesem Grunde mögen wol Mozart, die beiden Romberge u. a. m. den mehrstimmigen Satz in ihren Duetten nicht ausgeschlossen haben, und lassen ihn mit dem zweistimmigen Satze, übrigens aber alle Foderungen der Kritik an Kompositionen dieser Art erfüllend, abwechseln. Die Sucht der Virtuosen, auch ohne vorhergegangenes gründliches Studium der Komposition, für ihre Instrumente zu schreiben, hat noch eine dritte Gattung sogenannter Duos zu Tage gefördert, die eigentlich nur Solos für zwei Instrumente genannt werden können und einem Gedicht vergleichbar sind, in welches sich zwei theilen und so recitiren.

Dafs auch auf diesem Wege von talentvollen Männern manches unterhaltende Tonstück für kleine Zirkel gewonnen wird, beweisen vorliegende Duos, welche schon durch den herrlichen Vortrag ihrer Autoren dem musikalischen Publikum auf das vortheilhafteste bekannt sind. Beide Instrumente sind in denselben bedeutend beschäftigt und verlangen gute Spieler, besonders, was den Vortrag betrifft; in solchen Händen aber werden die zwei ersten Duos, trotz ihrer mannigfaltigen Schwächen rücksichtlich der Ausführung, der Motive, Modulation etc., überall eine recht freundliche Aufnahme finden; das dritte aber, welches Anspruch auf Gelehrsamkeit macht, wird unter keiner Bedingung irgend Jemand ansprechen.

Fiaccola.

Quatrième Concerto pour le Violon avec accompagnement d'orchestre composées par A. Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Diese Komposition gehört in die Gattung von Tonstücken, die eigens so eingerichtet sind, dafs ein Tonkünstler durch Ausführung der Hauptstimme seine Geschicklichkeit auf dem Instrumente, für welches sie geschrieben sind, beweisen kann, und schliefst sich würdig an die Konzerte von Kreuzer und Rode an, ohne so breit zu sein, wie das bei einigen dieser Meister der Fall ist. Die Ritornelle sind, wie man sie heut zu Tage gern hat, kurz; die Solos theils brillant, theils gesangreich und durchaus ansprechend. Die Solostimme ist nicht leicht auszuführen, enthält aber keine ermüdende Passagen oder schwer zuspannende Intervalle, welche eine grofse Hand und häufige Uebung erfodern, ohne dafs die Kunst dabei gewinnt. Die Begleitung ist leicht gehalten, die Solostimme hebend und tragend, ohne leer zu sein. Am meisten gefallen Rec. der erste und letzte Satz, welche fast durchgehends zu loben sind. Die Stelle, wo es Ref. seiner Ueberzeugung nach nicht kann, befindet sich im zweiten Solo des ersten Satzes. Hier wäre es dem ernsten Charakter dieses Tonstücks weit angemessener, wenn der völlige Uebergang ins Gemüthvolle, Heitere, noch bis zum Eintritt des Maggiore verschoben bliebe und mit dem 40. Takte, S. 4, nach der Prinzipalstimme, die Schlufspassage statt in A-dur in A-moll begönne, wie sie endigt. Diese Art aus Dur in Moll überzugehen, erregt ein unbestimmtes Gefühl von Freude und Trauer so dafs man zweifelhaft wird, welche Empfindung der Komponist eigentlich habe ausdrücken wollen. Sollte erstere vorherrschend sein, so mufste der Schlufs in A-moll wegfallen; sollte es hingegen letztere sein, so ist das lange Verweilen in A-dur dem beabsichtigten Zwecke ganz entgegen. Der zweite Satz hat ein sehr hübsches Motiv, ist aber viel zu lang. Durch ein geschwindes Tempo ist dieser Fehler, ohne dem Ganzen zu schaden, nicht zu verbessern; wol aber durch Herausschneiden eines Stückes im ersten Theile desselben und dessen Wiederholung im zweiten Theile, welches auf folgende Weise geschehen kann. Man überspringt nach den ersten 42 Takten 15 Takte; die zwei nächstfolgenden Takte werden statt in C-moll, in C-dur gespielt; mit diesen beiden bleiben zusammen 34 Takte stehen und 43 fallen nach diesen wieder heraus. Auf diese Weise wird zugleich das allzulange Verweilen in einer, von der Haupttonart ganz entfernten Tonart vermieden; ferner: die barbarischen Fortschreitungen von C-moll auf die Dominante von E-moll und später die von G-moll auf die Dominante von H-moll. Die Oktaven, welche sich im 36. 37 und 38 Takte in der Prinzipalstimme und im Basse befinden, konnten leicht vermieden werden, wenn der Bafs folgende Stelle erhielt, nämlich:

Fiaccola.

*) Trois Duos pour Violon et Violoncelle, composées et dédiées à Monsieur J. W. de Witzleben, par les Frères Bohrer. 3me livraison des Duos. A Berlin et (a) Paris, chez Schlesinger. Pr. 1 Th. 12 Gr.

Diese Duetts sind für die Kunstgeschichte eine eben so merkwürdige, als interessante Erscheinung. Man weifs wol, dafs im Allgemeinen Brüder einträchtig bei einander wohnen, dafs auch Reichardt und Naumann an einer Oper schrieben, (jeder einen Akt) dafs die Gebrüder Stollberg beide zugleich an einem Gedichte arbeiteten und mehre ihrer schätzbaren Produkte von ihnen zu gleicher Zeit entworfen sind; aber dafs zwei Brüder an einem Werke, an ein und demselben Allegro komponirten, ist wol nicht vorgekommen. Man kann nicht läugnen, dafs beide dieselbe Schule und denselben Unterricht genossen haben müssen, dafs ferner beide einem Geschmacke huldigen, beide, im Ganzen wie im Einzelnen, eine grofse und seltene Uebereinstimmung ihrer Gefühle und Empfindun-

*) Die S. 402 recensirten Duetten. Die hier folgende zweite Beurtheilung, früher veranlafst, ist erst jetzt eingegangen.

gen, ihrer melodiösen und harmoniösen Wendungen in sich verspüren müssen, wenn da ein Ganzes herauskommen soll und ein solches Ganze, wie die vorliegenden Duetts sind. Wir können nicht annehmen, dafs diese Duetts von einem der Herren Brüder komponirt seien und dafs der Komponist den andern Bruder aus brüderlicher Liebe zum Mitverfasser ernannt habe; denn alsdann müfste dem Cellisten eine eben so grofse Virtuosität auf der Violine, oder umgekehrt dem Violinisten die hohe Virtuosität des Cellisten zugestanden werden, was nicht leicht denkbar ist. Denn beide Stimmen sind mit gleicher rühmlicher Kenntnifs der Instrumente ganz eigenthümlich behandelt; man sieht, dafs eine jede nur ihrem Meister und ihrem Virtuosen den Ursprung verdankt.

Merkwürdig ist es auch, wie in diesen Duetten beinahe für alles gesorgt ist, was sie empfehlenswerth macht.

Im Allgemeinen mufs man ihnen eingestehn, dafs sie bei allen modernen und geschmackvollen Figuren, die gleichsam nur der Mode angehören, doch, nicht überladen, aus einer gewissen noblen und ruhig geläuterten Empfindung niemals heraustreten. Nichts erscheint gesucht, oder gemacht, sondern alles nothwendig und, bei allem Schweren des Einzelnen, natürlich.

No. 1 beginnt in A-dur Allegro moderato. Der Cellist sagt: „ich will das Thema nehmen und ein Solo spielen, begleite Du auf dem Cello.“ Gesagt, gethan. Bravo! Der Violinist sagt: „Nun komm ich, begleite Du.“ So ist die erste Reprise in etwas zu geraden, absetzenden Sätzen, aber geschmackvoll und immer interessant entworfen und der ganze Satz in Sonatenform gehalten. Ein Original-Duo, in welchem beide Stimmen Melodie haben und nach kontrapunktischen Grundsätzen Harmonie begründen, ist es freilich nicht. Der vier- und dreistimmige Satz wechselt darin ab, obschon auch Stellen darin vorkommen, die jenen höheren Anfoderungen des a-due entsprechen. Wer aber die neun Quartetts des B. Romberg, in welchen das Violoncell allein konzertirend geltend gemacht wird, liebt, und manche Quartette für die Violine von Spohr, der wird in diesem Sinne auch unserm vorliegenden Duo seinen Beifall nicht versagen. Dieses Duo von den beiden Virtuosen zu hören, mufs ein grofser Genufs sein. Den Instrumenten sind allerliebste Effekte abgewonnen, besonders dem Cello eine Guitarrenartige Behandlung im Pizzikato. Es folgt ein Andante (F-dur) in ebeh der Manier, welches dem Rec. weniger gefallen hat. Es präludirt in den letzten Satz Rondo, Allegro moderato A-dur angenehm hinuber, welcher überaus frisch und neu ist.

Das zweite Duett, E-moll u. Dur, macht den Komponisten viel Ehre. Nach einem vierstimmigen Einleitungs-Satze beginnt ein keckes, heiteres und doch dabei edles Allegro in Rondoform $\frac{3}{4}$ Takt, in welchem denn freilich die Schwierigkeiten nicht gering sind. Es ist mit hoher Virtuosität entworfen, tüchtig durchgeführt und in jeder Beziehung ein grofses Duo zu nennen, aber nicht Original-Duo.

No. 3 ist denn das Meisterstück. Es besteht 1) aus einem Prelude, moderato und 2) aus einer zweistimmigen Fuge. Rec. giebt aber dem Präludio unbedingt den Vorzug, so tüchtig auch die Fuge gearbeitet ist. Es ist reich an dem edelsten Gesange, der immer rein zweistimmig erscheint und nur mit langgehaltenen Fullnoten versehen ist, die dem eigentlichen, dennoch hervortretenden Duett nur noch mehr Reiz geben. Die herrschende Tonart ist C-dur, es modulirt aber in der Art der Präludien (freien Fantasien) überaus natürlich (ausgenommen den 10. und 11. Takt) in mancherlei Tonarten. Dabei hat es eine hohe, edle und ernste Empfindung, so dafs es etwa des Abends im Dunkeln, in einer leeren Kirche würdig vorgetragen, einen eigenthümlichen Effekt hervorbringen müfste. — Eine tüchtige zweistimmige Fuge aus F-dur ist der zweite Theil des Meisterwerks, die gediegen und natürlich, mit vielen Umkehrungen, den wackern Kontrapunktisten bewährt. Wenn wir das Präludium dieser Fuge vorzogen, so geschah es mehr deshalb, weil die Fuge eben nichts neues im Thema und in den Figuren hat, das Präludium aber sicherlich für diese beiden Instrumente noch nicht geschrieben ist. Die Fuge ist freilich der zweite, nothwendige Theil des grofsen Original-

Duo's, und macht ebenfalls einen trefflichen Eindruck.

Ob die beiden Herren Brüder auch wol dieses Duo zugleich erfunden haben? Wohl nicht. — Es weht darin nur der Geist einer grofsen mitgetheilten Empfindung. Man kann wol immerhin behaupten: einer habe es erfunden, aber beide es ausgearbeitet. Nun, dem sei wie ihm wolle, das Duo ist grofs und gut. Die andern beiden ersten sind ebenfalls zum Studium nicht genug zu empfehlen und werden Kennern und Liebhabern, die sich für das höhere im Spielen der beiden Instrumente ausbilden wollen, eine geistreiche Unterhaltung gewähren.

v. d. O...

Premier Pot-Pourri pour le Violon Principal, avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse. Composées par J. Mayseder. Oeuvre 27. Pr. 1 Thlr. 16 Gr. A Berlin, chez Schlesinger.

Wer die Produkte dieser Art von Rode und Spohr für die Violine, die von B. Romberg für das Violoncell, kennt und liebt, der wird auch dieser Kleinigkeit Geschmack abgewinnen. Nach einer Einleitung aus G-dur folgt ein Thema aus B-dur, welches angenehm variirt ist. Die zum Grunde gelegten Themata waren dem Rec. nicht bekannt. Im Ganzen macht das Werkchen einen angenehmen Eindruck, wenn es zumal mit einer, dem wackern Spiel des berühmten Virtuosen ähnlichen Eleganz und Sicherheit vorgetragen wird. Es liegt gut in den Fingern und ist brillant. Die übrigen genannten Stimmen begleiten nur. Der Stich ist deutlich.

v. d. O...

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 8. November 1824

Herrn und Madame Arnolds Konzert.

In dem, am 15. dieses, gegebenen Konzerte bewährte sich Herr Karl Arnold, dem von Petersburg aus ein guter Ruf vorangegangen war, als sehr geschickter Pianofortespieler von gutem Anschlage, bedeutender Fertigkeit und Ausdauer. Er überwand in den von ihm vorgetragenen eignen Kompositionen, einem Pianofortekonzerte, das schon früher bei Christiani in Berlin herausgekommen ist *) und einem Pot-Pourri über Russische Volkslieder, nicht geringe Schwierigkeiten und führte die langen Kompositionen mit Gleichheit, Präzision und Nettigkeit, auch mit derjenigen Nüancirung des Spiels aus, die man gemeiniglich guten Geschmack benennt — einer, wenn auch nicht immer karakteristischen, doch im Ganzen wohlthuenden Abwechselung von Forte und Piano, Legato und Staccato und so weiter.

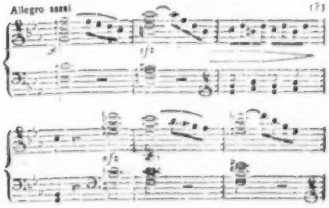
Da wir in Berlin so manchen trefflichen Pianofortespieler besitzen, so eben Herrn Moscheles und ungefähr vor einem Jahre Herrn Kalkbrenner gehört haben, so werden wenigstens die hiesigen Leser eine nähere Karakteristik des Herrn Arnold als Virtuosen erwarten. Allein wie es in andern Beziehungen des Lebens Individualitäten giebt, die sich durch keinen bedeutend auffallenden Zug vor der Mehrzahl wahrnehmbar machen, so finden sich auch Komponisten und Virtuosen, deren Wirken durch keine eigenthümliche Eigenschaft bezeichnet ist, die, den allgemeinen Ansprüchen an Regelrichtigkeit, Gediegenheit und so weiter genügend, weder originell sind — das heifst, eine bisher nicht vorhanden gewesene Eigenthümlichkeit zeigend — noch die entschiedenen Anhänger und Nachahmer einer fremden Originalität. Was sich nun in der bezeichneten Sphäre durch verständig angewendeten beharrlichen Fleifs erringen läfst, hat Herr Arnold in bedeutendem Grade bewährt und man kann erwarten, dafs er unter dem Einflusse gebildeterer Umgebungen noch manches Geschmack- und sinnwidrige, z. B. das übermäfsige Verweilen in den höchsten Regionen des Instruments ablegen wird.

Madame Henriette Arnold erfreute die Zuhörer mit einer sehr angenehmen, in den Mitteltonen besonders weichen und klangvollen

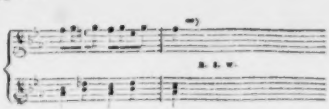
*) Eine Beurtheilung dieser Komposition ist nächstens zu erwarten.

Stimme — die Tiefe schien weniger bedeutend, die Höhe schon vom zweigestrichenen a erzwungen. Sie zeigte sich nicht blofs als fertige, sondern auch, so weit man das in Rossinischen Kompositionen kann, als geschmackvolle Sängerin. Aber drei Rossiniaden zu singen und keine Scene von Mozart, von Karl Maria von Weber, oder ihres Gleichen — das war doch etwas arg und konnte fast Mifstrauen gegen die hohere Ausbildung der Sängerin erregen. Hoffentlich war jedoch Gefälligkeit gegen das Publikum und die irrige Voraussetzung, dafs es ein rossinisches sei, etwa nach Art des Wiener, die Veranlassung. Eines dieser Gesangstücke, ein Duett aus der diebischen Elster, wurde von der Konzertgeberin und Madame Seidler gesungen und die reizenden Töne dieser so beliebten Sängerin liefsen manche Plattheit der Komposition glücklich vergessen.

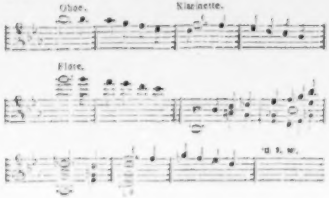
Aber die Krone des ganzen Konzerts war eine Sinfonie von Felix Mendelssohn Bartholdi, die nach des Ref. Ueberzeugung zu den schönsten Hoffnungen von diesem jungen Künstler berechtigt. Ref. giebt diese Erklärung um so freudiger, da über das erste dem Publikum vorgelegte Quatuor des jungen Komponisten in dieser Zeitung *) anders geurtheilt worden ist und er dem damaligen Urtheile bei sich selbst beistimmen mufste. In der jetzt aufgeführten Sinfonie trat nun neben tüchtiger Ausbildung jene Originalität, die bei dem ersten Werke zu wünschen blieb, jene geniale Glut, ohne die Künstler und Kunstwerk gleich Null sind, klar an den Tag. Ein sengend Feuer strömt aus dem ersten Satze des ersten Allegro



*) Zeitg. No. 19. S. 168.



und im Seitensatze wallen diesem ungestümen Zürnen die Blasinstrumente wie eine Schaar flehender Jungfrauen in fliegendem Schleier entgegen — etwa in dieser Führung

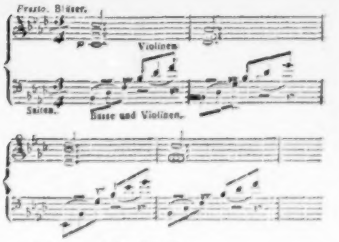


So webt sich das Ganze trefflich fort, bis zu einem Halt; die geniale Pause wird noch sprechender durch die tief erklingenden und ruhenden Waldhörner und nun stürmt der Satz in der Art einer Beethovenschen Koda zum wirklichen Schlusse. Nach dieser einmaligen Aufführung zu urtheilen, schien es dem Ref., als sei der Komponist zu verschwenderisch mit dem Tutti des Orchesters und besonders den Pauken umgegangen; aber es ist wahrlich eine kräftige Lust und starke Verführung, diese mächtigen Klangwerkzeuge zu beherrschen und man mufs sich die kluge Sparsamkeit in hartem Kampfe mit sich selbst abgewinnen. Ferner schien dem Ref. der Hauptsatz nach Verhältnifs seiner unbändigen Kraft nicht breit genug ausgelegt; hatte die Begeisterung den Komponisten zu früh zur Feder gerissen?

Das nun folgende Adagio oder Andante schien sich nach seinem feierlichen Beginnen in der Mitte in zu weiche, fast süfsliche Weisen,

*) Diese und die übrigen Stellen aus der Sinfonie sind erst drei Tage nach dem Konzerte aus der Erinnerung niedergeschrieben. Ref. glaubt daher nicht ihre Genauigkeit Note für Note, wol aber die Richtigkeit im Wesentlichen verbürgen zu können.

besonders der Flöte, zu verlieren, wurde auch, obgleich es viele Schönheiten enthält, dem Ref. durch das geniale Scherzo aus dem Gedächtnisse gedrängt. Die wilde Laune dieses Scherzo, fast zum vernichtenden Hohne gesteigert, milderte sich in dem hinreißend schönen Trio zu sehnsüchtiger Wehmuth. Bläser und Saiten treten sich hier ungefähr in dieser Weise gegenüber



Ein energisches Finale:

schloss einheitsvoll die schöne Komposition, von der Ref. gern ausführlicher spräche. Denn wie ist es für einen Freund der Kunst hoch erfreulich, einen Künstler — einen von den Seltnen, die die rechte Weihe empfangen — zu begrüßen!

Marx.

Berlin den 18. November 1824.

Zweites Konzert des Herrn I. Moscheles.

Das heutige Konzert gehört zu den glänzendsten, die seit einigen Jahren in Berlin gegeben worden sind. Herr Moscheles gewährte uns im heutigen, wie in seinem ersten Konzerte den Genuss, einen in jeder Beziehung vollendeten Künstler zu sehen. Publikum und Orchester zeigten sich enthusiasmirt; das letztere namentlich bewies eine, im Konzertsaale ziemlich seltene Präzision, Energie und Delikatesse und Herr Moscheles liefs nur den einen Wunsch übrig — ihn länger bei uns zu sehen und in mehren Konzerten zu hören. Virtuosen sind den Kometen vergleichbar. Sie stehen nicht, wie Komponisten, herrschend im Mittelpunkte eines durch sie beseelten Kreises, sie mögen nicht leicht einen solchen Herrscher dienend begleiten; frei und fremd ziehen sie durch alle Regionen, Staunen und Anregung bringend und dann in weite Fernen entschwindend. Aber Berlin ist wol längeres Verweilen werth.

In der Regel genügt es, einen Virtuosen ein oder zweimal zu hören, um seine Individualität kennen zu lernen und damit alles Interesse, das er gewähren kann, erschöpft zu haben. Herr Moscheles gehört zu den wenigen Ausnahmen.

Es ist zu geringe, von den Schwierigkeiten zu reden, die er mit unglaublicher Leichtigkeit überwand. Denn so selten ein so hoher Grad technischer Ausbildung gefunden wird, so kann er doch von den meisten Menschen, wenn sie nur recht wollen, erlangt werden. Mehr interessirt schon der eigne Stil, der sich in Herrn Moscheles Spiele vorherrschend zeigt. Sylphenhafte Leichtigkeit und eine kecke, dabei aber stets feine Laune bewegt sich in seinem Spiele; die schwersten Tonfolgen fliegen vorüber, als würden die Saiten nicht von Hämmern und Tasten und Fingern geschlagen, sondern von einem flüchtigen Lufthauche berührt; und aus diesem Fluge drängen sich so neckisch, so dreist kleine Akzente hervor, dass auch der aufgeregteste Hörer überrascht wird.

Ueber alles dies geht dem Ref., was Herr Moscheles als Komponist geleistet. Er gesteht, dass ein grofser Theil der gedruckten Werke dieses Künstlers ihm keine zu hohe Erwartung eingeflößt hatte (pariser Livres und englische Pfunde mögen wol manches dabei erklären) und dass es ihn um so mehr überraschte, im ersten Konzerte ein Es-dur-Konzert und im zweiten ein G-moll-Konzert zu hören, die beide, besonders aber das letztere, unbedingt vortrefflich sind, ja zu dem Besten gehören, was in diesem Kompositionsfache geleistet worden ist. Das G-moll-Konzert hat eine Tiefe, eine Grofsheit der

Ideen und besonders im Adagio eine so fantasiereiche, dichterisch schöne Instrumentation, dafs man (ein seltner Fall bei Virtuosen) leicht des Spieles über die Komposition vergessen konnte, dafs man fast beklagen mufste, einen so schönen Satz an die Bedingungen des Virtuosenthümlichen geknüpft, das herrlich beseelte Orchester mit dem hölzernen Pianoforte (so schön es gespielt wurde) vermischt zu sehen.

Weniger bedeutend schienen dem Ref. die freien Fantasien, mit denen Herr Moscheles seine Konzerte schlofs; doch mufs er sie interessant, einiges in ihnen schön nennen. Im zweiten Konzerte fantasirte Herr Moscheles über einige unmittelbar vor dem Beginnen ihm vorgelegte Themata und behandelte sie gewandt und interessant; selten mag wol ein Paar tausend Menschen gegenüber für eine solche Aufgabe mehr geleistet werden; nur Hummels Fantasien bleiben jedem, der ihn gehört hat, unvergefslich.

Madame Grünbaum, die den Konzertgeber in beiden und Herr Stümer, der ihn im letzten Konzert unterstützte, bewährten ihre Gesangfertigkeit zum Wohlgefallen der Zuhörer.

S. K.

Konzert und Oper in Leipzig.

Vom 16. November.

Am 29. September wurde im Saale des Gewandhauses das erste Abonnement-Konzert gegeben. Eine gute Wahl der Musikstücke, vortrefflich ausgeführt, gewährten sowol den anwesenden Mess-Fremden aus den ersten Städten Europa's, als auch den hiesigen Verehrern der Tonkunst einen wahren Hochgenufs. — Mozarts Meister-Sinfonie (C-dur mit der Schlufsfuge) führte unser braves Orchester, unter der ruhigen und sicheren Leitung des Herrn Konzertmeisters Matthai, exakt und kräftig aus; nur wurden die Tempi ein wenig zu schnell genommen. Solche gehaltvolle Werke erfodern einen deutlichen Vortrag: im schnellen Zeitmaafse fliefst Alles in einander, welches in der Fuge, besonders mit den Bässen, so prompt und deutlich sie auch eintraten, in einigen Stellen der Fall war. — Der Sinfonie folgte eine Scene der Amira mit Chor: ma tu mi svela i sensi tuoi! aus Ciro in Babilonia von Rossini; zart und lieblich gesungen von Demoiselle Veltheim, Königl. Sächs. Hofsängerin aus Dresden. — Hierauf spielte Herr Konzertmeister Matthai sein neuestes Violin-Konzert (E-moll) mit besonderer Kraft und Fertigkeit; gleichsam als wollte er zeigen: ich verstehe auch schwer und schwulstig zu schreiben und auszuführen. Mit innigem Gefühl trug er das schöne Adagio vor und mit Leichtigkeit überwand er die beinahe halsbrechenden Schwierigkeiten. Die wunderlichen Uebergänge und Sprünge, deren sichere Austührung nur der fassen kann, welcher genau mit dem Instrumente vertraut ist, machten daher auf die Menge keinen Total-Eindruck. — Der zweite Theil begann mit der Ouverture zu dem Schausp. die Ruinen von Athen, von L. von Beethoven, eine zur Eröffnung des Theaters in Pesth bestellte und leicht hingeworfene Arbeit. Demois. Veltheim sang hierauf eine Kavatine mit Chor: Nume benefice etc. von Gnecco, und erhielt, so wie im ersten Theile, wieder allgemeinen Beifall. Den Beschlufs machte die Hymne „Preis dir, Gottheit!" von Mozart. — Am 8. Oktober gab Herr Kapellmeister Bernh. Romberg ein Extra-Konzert im Saale des Gewandhauses. —

Ueber die Leistungen dieses würdigen Komponisten und Virtuosen auf dem Violoncell, haben sich in- und ausländische Blätter sattsam ausgesprochen. — Als Herr B. Romberg mit innigem Gefühl eine Elegie für das Violoncell vortrug, hört' ich Jemand neben mir leise aussprechen: Ja wohl sollten wir einen Trauergesang anstimmen, dafs ein solches Talent wie alles Grofse und Schöne, dem Wechsel der Zeit erliegen und alles Sterbliche der Natur den schuldigen Tribut zahlen mufs! — In einem Thema mit Variationen und Rondo für das Violoncell zeigte dessen Sohn Karl, dafs er den Vater, so wie er vor mehren Jahren in voller Bluthe stand, bald erreichen werde. —

(Schlufs folgt.)

IV.

Unbeabsichtigter Kontrast.

(Eingesandt als wahres Begebnifs.)

Ueber den Mühlendamm *) zogen am vorigen Sonntag Abends fünf angetrunkene Schlösser- und Schmiedegesellen Arm in Arm, stiefelnsbändelsüchtig alle Begegnenden über den Haufen und sangen — natürlich fortissimo:

Einsam bin ich
Nicht alleine.

H.

*) Kolonnade in Berlin.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1. Dezember — Nro. 48. — 1824.

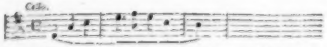
II.

Recensionen.

Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven. Oeuvre 102. N. 1 et N. 2. à Vienne chez Artaria et Komp.

Ein Werk der neuesten Muse unsers grofsen Meisters. Man braucht nicht zu sagen, dafs es, wie alle seine Werke, sich durch Originalität nicht allein von allen übrigen Produkten andrer Komponisten, sondern auch von seinen eigenen Kompositionen auffallend unterscheidet. Der unerschöpfliche Born seines grofsen und leuchtenden Genies strömt jedesmal, frisch und hell, einen neuen Erguss seiner Empfindung hervor und bei jeder neuen Gabe mufs man sich nach öfterm, wiederholtem Durchspielen gestehn, dafs sie nicht allein schön, sondern auch bisher noch nicht gehört sei, weder von ihm, noch auch natürlich von einem andern.

No. 1. Keck und fest beginnt das erste Allegro (D-dur) und wird nur durch eine sanfte Kantilene des Cello unterbrochen, welche süfs versöhnen möchte:



aber nicht kann. Die angeregte Leidenschaft einer etwas gewaltsamen Empfindung herrscht bis zum Ende des Satzes, dessen Schlufs höchst neu und interessant erscheint.

Der zweite, länger ausgeführte ist ein Adagio con molto sentimento d'affetto, in einer truben, fast abgespannten und kranken Empfindung gehalten, welche durch den Seitensatz in D-dur wohlthätig unterbrochen wird, jedoch nicht so tröstet, wie es im Anfange desselben scheinen sollte. Das Thema kehrt zurück in D-moll, wird in derselben Tonart mit unruhigen Figuren fortgesponnen, erscheint noch einmal sempre pp, wie ein unglücklicher, schauerlich schwebender Schatten und leitet zum folgenden dritten und letzten Satze ein. Dieses Adagio bewegt sich vier Saiten lang seltsamer Weise nur auf D minore und maggiore; sollte dieis vielleicht der Grund sein, warum dem Rec., trotz dem, dafs er die einzelnen Stellen uneudlich schön findet, das Ganze nicht in dem Grade lieb geworden ist, wie es bei andern Sätzen seines gefeierten und verehrten Lieblings-Komponisten der Fall zu sein pflegt?

Es folgt nun eine 6 Seiten lang künstlich gearbeitete Fuge, der Rec. wenigstens Originalität zugesteht. In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchten Figuren zu haben, weil sie gewöhnlich ihre Entfaltung den sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten mit ihren bekannten und bis zum Ueberdrufs gehörten Fortschreitungen und harmonischen Kettengängen verdanken, so dafs eine Fuge dieses alten Zuschnitts der andern so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Das kann man von dieser Fuge nicht sagen, so wie von keiner Beethovenschen und deshalb mufs die Kritik vorsichtig sein. Die Meinung eines einzelnen über den ästhetischen Gehalt dieses Werks, kann hier nicht sehr in Betracht kommen, da alles Neue jederzeit frappirt. Wenn Rec. seine Meinung aber offenherzig gestehen soll; so kann er diese Fuge nach dem fleifsigsten Durchspielen nicht schön nennen, trotz dem, dafs sie künstlich gearbeitet und höchst originell ist. Vielleicht wird sie ihm nach jahrelanger Bekanntschaft lieber. Ein anderes ist es mit der Fuge in der As-Sonate Op. 110 *) Diese ist auch ori-

*) Zts. No. 10. S. 87.

ginell und künstlich gearbeitet, aber dabei so süfs und natürlich in jeder Stimme gesungen, dafs man sie immer mit sich trägt. Es ist mit den Fugen-Kompositionen eine ganz eigene Sache. Schöne Fuge, (wir verstehen darunter solche, die 1. durchgängig originell sind, keine zum Ueberdrufs gehörten Gemeinplätze haben, die 2. bei aller äufsern, technischen Kunst, doch 3. schönen natürlichen Gesang in allen Stimmen, und Wahrheit einer einmal erfafsten Empfindung haben und eben deshalb auch 4. die Nothwendigkeit ihrer an sich etwas gezwungenen Form einleuchtend machen und bewähren), solche Fugen also gehören zu den weifsen Sperlingen in arte musices. Dem Händel war die Fugenform schon herrlich aufgegangen und seine Fugenarbeiten im ewig schönen Messias erfüllen den Kenner und Nichtkenner mit der tiefsten Bewunderung. — Eine Fuge wie diese vorliegende aber, wird schwerlich Jemandem gefallen können, weder dem Kenner, noch— und noch weniger dem Nichtkenner. Sie klingt 1. nicht und 2. erweckt sie keine bestimmte Empfindung. Das Thema ist für eine so ernste Durchführung zu lustig und kontrastirt auch deshalb mit den beiden vorigen Sätzen zu grell. Wie viel lieber hätten wir statt dieser Fuge einen andern Satz, ein Beethovensches Finale gehört! Es bleibt daher zu wünschen, dafs Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife, da sein grofses Genie ja über jede Form erhaben ist. Dafs er Fugen arbeiten kann, würde jeder geglaubt haben, auch wenn er niemals eine geschrieben hätte; denn ein Finale zu arbeiten, wie das in der Sinfonia eroica aus Es, ist ein noch ganz anderes Kunst- und Meisterstück als eine — Fuge. Eine eben so unwahre als unschöne Empfindung erweckt (beiläufig frei heraus gesagt), die Doppelfuge im Requiem „Kyrie eleison." — Ein solches Thema mit einem so krausen Nebensatze von einer Chormasse fest und mächtig im Allegro abgesungen, ist kein Kyrie eleison, wäre viel eher ein „Confutatis." Es thut dem Rec. und gewifs jedem, der unbefangen fühlend nicht an grofsen Namen klebt, so leid, dafs der unsterbliche Mozart in diesem seinen, übrigens so herrlichen und verklärten Werke einen so argen Mifsgriff gethan hat, der den grofsen Eindruck der Einleitung in eines jeden andächtigen Zuhörers Brust von Grund aus verwischt und am Ende des Stücks noch einmal so schmerzlich beleidigt. Das ist keine Andacht und wird nimmermehr eine werden. Wie anders würde sich zu diesen rührenden, heiligen Worten, eine ruhige, bittende, einfache Palestrinasche Akkordenfolge mit bittenden Figuren ausgenommen haben.

Nr. 2. hat dem Rec. entschieden besser gefallen, als die erste. Diese Sonate besteht aus einem Einleitungs-Andante C-dur, welches eine süfse, liebliche Melodie zum Thema hat. Es ist eben so einfach und rührend, als heralich, eine bittende, weiblich schöne Empfindung athmend. Hart und rauh, im männlichen Zorne, beginnt ein kurzes Allegro (A-moll) in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in grofser Einheit bis zum Schlusse durchgetobt.

Ein Adagio aus C-dur präludirt sanft, wie auf einer Laute zu dem ersten schönen Einleitungssatze hin, welcher in ein heiteres lebensfrohes Allo vivace aus C-dur kindlich übergeht. Dieses Finale ist ganz des grofsen Genius würdig. Lieblich schaukelnde, helle Diskanttriolen wechseln in weiblicher Zartheit mit den kräftigen Baſsstellen, die männlichem Fufstritte zu vergleichen sind. Auch hier drängen sich dem Ausübenden, wie in andern fantasiereichen Werken eines Beethoven, eine Menge von schönen Empfindungen und Ideen auf, die der Stempel der ächten Kunstprodukte sind. Ein solcher Satz ist mehr werth, als eine Menge noch so künstlicher Fugen, die höheren Anfoderungen nicht entsprechen. Der Stich ist deutlich und schön, der Preis nicht angegeben.

v. d. O...

III.

Korrespondenz.

Konzert und Oper in Leipzig.

Vom 16. November.

(Schlufs.)

Im zweiten Abonnement-Konzerte am 16. Oktober sang Demois. Veltheim nach der Sinfonie (C-moll) von Ries eine Scene und

Arie von Mozart und spielte hierauf ein Quartett für Pianoforte von Kuhlau. Auf dem Konzert-Zettel stand „Grofses Quartett," es hätte aber stehen sollen: Langes und breites Quartett. So brav daher auch Demois. Veltheim spielte, so überfiel doch manchen Zuhörer ein unwillkürliches Gähnen. Demoiselle Veltheim sang noch im zweiten Theile eine Arie mit Chor aus Griselda von Pär und hatte sich, wie im ersten Konzerte des allgemeinen Beifalls zu erfreuen.

Am 18. Oktober gab Herr Ignaz Moscheles im Saale des Gewandhauses ein Extrakonzert. Er spielte sein neuestes Pianoforte-Konzert (G-moll) grofse Variationen mit einleitender Fantasie über das französische Vaudeville: au clair de la lune etc. mit Begleitung des Orchesters und eine freie Phantasie. Fertigkeit, Sicherheit und Geschmack, diese drei Haupteigenschaften eines guten Pianoforte-Spielers, besitzt Herr Moscheles im hohen Grade; dies sei genug gesagt, um nicht abgenutzte Weihrauche-Floskeln zu wiederholen. — Herr Moscheles wurde, was selten und daher hochzuachten ist, von einer Kunstfreundin, der Mad. Weifse (Tochter des verewigten Schicht) und von den Herren Hering und Genast unterstützt. Madame Weifse sang mit Herrn Genast ein Duett aus: Ginevra di Scozia von Sim. Mayer und mit Herrn Genast und Hering ein Terzett aus der Oper. la villanella rapita, von Mozart. Mad. Weifse darf sich als Dilettantin kühn den ersten Sängerinnen zur Seite stellen, denn sie besitzt alle die Eigenschaften, welche sich bei einer guten Sängerin vereint finden.

Im dritten Konzerte am 21. Oktober, hörnen wir einmal wieder eine Sinfonie von Jos. Haydn welche ganz vortrefflich ausgeführt wurde. Hierauf sang Demoiselle Karoline Queck eine Scene und Arie: dunque mio figlio io rivedrò! von Pär. Demois. Queck ist im Besitz einer jugendlichen kräftigen und angenehmen Stimme und kann bei anhaltendem Fleifs und gründlichem Studium recht brav werden. Sie ist für die Abonnementkonzerte engagirt. Ein Flöten-Konzert von Dotzauer, (Manuscript) welches Herr Grenser, Mitglied des Konzert- und Theaterorchesters, vortrug, ist eine leere und gehaltlose Komposition; aber eine neue Hymne von Friedrich Schneider; la Musa si onori con giubbilo etc. ist eine Komposition des Meisters würdig. Sie wurde unter Leitung des Herrn Musikdirektor Schulz kräftig und präcis ausgeführt.

Am 23. gab Herr Moscheles ein zweites Konzert und der Saal war wieder zahlreich besetzt. Das Konzert, (Es-dur) welches Herr Moscheles spielte, ist gehaltreicher als das Konzert (G-moll) welches ein wenig an Dussek erinnerte. Herr Köckert sang eine Scene und Arie aus der Oper: Euryanthe von K. M. von Weber, die eben keinen sonderlichen Eindruck machte. Dies war auch der Fall mit der Ouvertüre, die nach der vierten Ausführung so kalt wie nach der ersten liefs. Die Ursache mag wol sein, dafs diese Oper zu sehr ein Ganzes ist, daher einzelne Sätze aus dem Zusammenhange gerissen nicht effektuiren können.

Im vierten und fünften Konzerte hörten wir die Sinfonie A-dur von Beethoven und No. 1 Es-dur von Feska. Eine Sinfonie von unserm Orchester zu hören ist immer einer der Hauptgenüsse, und Leipzig ist wohl auch der einzige Ort, wo jedes Mal eine Sinfonie ganz ausgeführt wird. —

Am 6. November gab Herr Joh. David Buschmann ein Extrakonzert und liefs sich auf dem von ihm erfundenen Tasten-Instrumente Terpodion hören. Der Ton wird durch die Reibung geordneter Holz-Stäbe bewirkt und ist dem der Glasharmonika ähnlich, aber voller und sanfter. Sobald auf diesem Instrumente vierhändig gespielt wird, so erfodert es eine genaue Einspielung; dies war aber nicht immer der Fall, indem der Primarius die Tasten stärker anstrich, als der Secundarius und dadurch den Bafs, der ohnehin gegen den Diskant schwächer klingt, unterdrückte, Madame Finke sang eine Arie aus des Oper Sofonisbe von Pär und erhielt allgemeinen und verdienten Beifall. Sie scheint mehr für die Kammer als für die Bühne geeignet. — Im Theater sahen wir „Don Juan," „der Schnee" und „die Wiener in Berlin." — Don Juan füllt immer das Haus, denn diese Musik wirkt auf den

Ungebildeten wie auf den Gebildeten. Dafs sie aber nicht von allen Sänger und Sängerinen gehörig aufgefafst wird, ist mir am 24. Oktober wieder klar geworden, sonst würde Herr Genast (Don Juan) das Allegro C-dur, am Schlusse des ersten Finale nicht zum prestissimo getrieben haben und zwar so zur Ungebühr, dafs das Orchester es kaum ausführen konnte und blofs darum, um auf dem Theater herum rasen und in einer Seiltänzer-Stellung ein Pistol abfeuern zu können. Auch im Anfang des zweiten Finale, welches schnell genug genommen wurde, trat Herr Genast noch schneller ein, so dafs, wenn nicht bald darauf der $\frac{2}{4}$ Takt für die Blasinstrumente eingetreten wäre, das Orchester in Unordnung kam. Wie darf ein Individuum sich so etwas erlauben und wie kann Herr Präger, der als ein tüchtiger Musikdirektor anerkannt ist, seine Autorität gleichsam mit Füßen treten, sich die Tempi vorschreiben und von der Bühne herab leiten lassen! Dergleichen Eigenmächtigkeiten verdienen öffentlich gerügt zu werden; und dafs ich Wahrheit spreche, welche zu reden ich mich nie scheuete, werden mir Sachverständige, deren Namen ich jederzeit nennen darf, bezeugen. — Mögen Andere, die mit den Individuen des Theaters in nähere Berührung kommen, durch Konvenienz gebunden in ihren Urtheilen wie die Katze um den heifsen Brei herum gehn; mir soll das gleich seyn. — Wer aber schon auf der höchsten Kunststufe zu stehen glaubt, sich über alle Kritik erhaben dünkt, alle Kritiker mit Schimpfworten bezeichnet, ihnen Prügel diktirt, überhaupt Reden führt, die den Künstler herabwürdigen und der Kritiker nicht fürchtet; — dessen Versündigungen gegen die Kunst müssen um so strenger gerügt werden. — Madam Finke (Elvire) gewinnt als Sängerin immer mehr die Gunst der Sachverständigen, könnte sie nur freier im Spiel sich bewegen und wollte fleifsiger ihr Kostüm ordnen. — Madame Werner (Anna) scheint zu beherzigen, was Hoffmann über Don Juan sagt; vorzüglich gut trägt sie die Rezitation vor. Demois. Böhler ist ein liebenswürdiges Zerlinchen und Herr Fischer als Leporello gut. Lobenswerth ist es, dafs er nicht, wie so Manche, im letzten Finale als Spafsmacher da steht: denn hier verläfst wol den Leporello die gute Laune.

Der Schnee, komische Oper in vier Aufzügen, Musik von Auber, liefs im Ganzen genommen das Publikum kalt: jedoch gefielen einzelne Gesangstücke; besonders die Arie des Grafen, worin er die Annehmlichkeiten des Winters preist. Herr Höfler sang diese Arie, wie immer, mit vielem Fleifs. Die Musik ist ein Allerlei von Boieldieu, Isouard und Rossini. Von Rossini ist aber noch eine Dosis Zucker zurückgehalten und nachdem die Speise zubereitet war, darüber gestreut worden. — Die Partie des Fräuleins übersteigt, was den Gesang betrifft, die Kräfte der Demois. Böhler. Jedoch leistete sie alles Mögliche und war im Spiel vortrefflich; Dies gilt auch von Herrn Genast (Fürst von Neuburg). Besonders ihm und der Demois. Böhler gelang es, die Zuschauer zu fesseln. Auch Herr Fischer (Gärtner) gab sich viel Mühe und spielte mit natürlicher Laune. Wollte er doch immer natürlich bleiben, so würde er dem Kenner mehr gefallen. Ueberhaupt sollten die Herrn insbesondere Gellerts Worte beherzigen; Wenn deine Kunst dem Kenner nicht gefällt, so ist es schon ein böses Zeichen etc. — Die Partie der Prinzessin ist nicht von Bedeutung, und Madame Werner schien sich nicht darin zu gefallen, —

Die Wiener in Berlin, Liederposse in 1 Akt von K. v. Holtei, verfehlte auch hier ihren Zweck nicht und wird ihn nirgend verfehlen, wo die Karaktere erträglich dargestellt werden und man den berliner und wiener Dialekt nachzuahmen versteht. Der Demois. Böhler (Louise von Schlingen) und Herrn Devrient (Franz) gelang letzterer vorzüglich; und beide hoben diesen leicht hingeworfnen Scherz wol am meisten. Bei Herr Koch (Hubert) war die Aussprache mehr jüdisch wie wienerisch. Madame Köckert (Dorthe) war ganz als Berlinerin zu Hause. — Die Liederchen sind schon allgemein bekannt, gewährten aber doch, gut vorgetragen, eine angenehme Erinnerung. —

Am 31. Oktober, als am Reformations-Feste wurde in der Kirche zu St. Pauli von dem unter dem Organisten Wagner gebildeten u. aus Stu-

direnden bestehenden Sänger-Vereine aufgeführt: Credo von Diabelli und Halleluja von Niemeyer, komponirt von Herrmann, gewesenem Mitgliede dieses Vereins. Das Credo ist ohne Begleitung und das Halleluja hat eine Begleitung von sämmtlichen Blasinstrumenten. Beide Sätze wurden präcis und kräftig ausgeführt. — Ob der Musikverein, aus Dilettanten bestehend und die Lyra, welche beide manchen angenehmen Genuſs gewährten, diesen Winter fort bestehen werden, steht bei den — Göttern? nein! bei den Interessenten. — „Lieber Bruder, dich zu fassen“ ect. singen Simeons Brüder „Joseph und seine Brüder;“ und das müssen die Mitglieder auch thun, wenn diese Institute im Strome der Vielköpfigkeit untergehen sollten. Es bleibt ihnen ja das groſse Konzert, das Theater und alljährig ein seltener aber wahrer Hochgenuſs von der Singe-Akademie unter der Leitung des Herrn Musik-Direktor Schulz, welcher in diesem Jahre noch zum Besten des Pensions-Fonds für alte und kranke Musiker die Sündflut von Schneider aufführen wird. — Scherzend sagte Jemand: an all denen Ueberschwemmungen ist gewiſs Schneiders Sündflut Schuld.

C. F. Ebers.

Dresden, den 1. November 1824.

Am 6. Oktober, gab Herr Moscheles im Saale des Kaufmännischen Vereins ein Konzert, in welchem er ein neues Konzert in Es, Variationen über ein östereichisches Lied (in der Flora bey Artaria zu finden) und zum Schluſs eine freie Fantasie vortrug. Das Konzert (mit 3 obligaten Pauken) enthält der hübschen Motive, brillanten und überschweren Passagen genug, und scheint uns (nach einmaligem Anhören) auch solider gearbeitet als das in E. Dessen ungeachtet aber schien es auf das kleine Publikum (Herr Moscheles hatte zu hohe Preise gesetzt) wenig zu wirken, obwol es höchst vollendet vorgetragen wurde. Der Grund hiervon scheint uns also doch in der Kompositions-Manier zu liegen, obwol von unserm überhaupt schwes zu erregenden Publikum weit schwächere, aber gefühlvollere und gefühlvoller vorgetragne Kompositionen günstiger aufgenommen worden sind. Für bloſse staunenerregenden Dinge mögen die Pariser mehr Empfänglichkeit haben. Die Variationen hatten denselben Erfolg. Nur am Schluſs in der freien Fantasie gelang es Herrn Moscheles durch angenehme und recht glücklich durchgeführte Motive das so eisige Publikum nicht nur zu erwärmen, sondern sogar in Feuer und Flammen zu setzen. Das schien uns aber auch natürlich; denn muſs es nicht jedem Kunstsinnigen höchst interessant sein, einmal gleichsam Ohren- und Augenzeuge bei einer solchen Tongeburt sein zu können, von der die meisten der, Konzert und Opern besuchenden Menge überhaupt sich gar keine Idee machen können! Noch höhern Reiz gewährt es dem Kenner, den Ideengang des eben schaffenden Künstlers zu verfolgen, der ihn dann, ist er wahrhaft inspirirt, bald auf Höhen, bald in anmuthige Thäler führt, seine Erwartungen bald täuscht, bald übertrifft, und ihn so in immerwährender Spannung erhält. In diesem ewigen Erwarten, getäuscht und überrascht werden aber besteht der eigenthümliche, bezaubernde Reiz der freien Fantasie, die, aller strengen und beengenden Regeln enthoben, unsre Seele in zauberischem Fluge in alle Sphären des Schönen zu führen vermag. Die Fantasie des Herrn Moscheles glich einem angenehmen Morgenspaziergange in einem nett angelegten, etwa dem Weimar'schen Parke.

Herr Fürstenau, erster Flötist der hiesigen Kapelle, gab am 15. Oktober ein Konzert. Seine Vorzüglichkeit, die besonders in einem trefflichen Stakkato, kromatischen Tonläufen, Arpeggiaturen u. s. w. besteht, ist, da er viel reist, hinlänglich bekannt, und es bleibt uns nur zu berichten, dafs er ein neues, selbst gefertigtes und eben nicht viel sagendes Konzert und Variationen mit vielem Beifall vortrug. Sein Vortrag ist eben so gefühlvoll als brillant, wodurch er das Unbedeutendste zu heben und sich Beifall zu erringen weifs. Unsre sonst treffliche Funk war der Scene und Arie aus v. Webers Athalie nicht gewachsen, machte unverzeihliche Abänderungen und hätte überhaupt besser gethan, sie ganz wegzulassen, da auch die Begleitung (aus Mangel einer kräftigen Direktion) höchst schwankend und unsicher war.

Wie aber ist es möglich, den Genuſs zu beschreiben, welchen uns, Kennern und Laien, Bernh. Romberg (der Einzige!) am 22. Okt. durch sein Konzert gewährte! Hier ward denn auch einmal dem armen, fast nur immer auf Mängel lauernden Kritiker wohl: denn Rombergs anerkannte und nicht mehr zu bestreitende Meisterschaft als Tonsetzer und Virtuos, enthebt ihn im Voraus aller kritischen Besorgnisse und er kann sich einmal, so wie jedes andre Menschenkind, in sorgloser Unbefangenheit und Ruhe dem reinen Genuſse hingeben. Da nun, wie gesagt, keine Feder im Stande ist, den Gefühlen, die durch solche Kunstleistungen erregt werden, Worte zu leihen, (jeder Kunstfreund sollte ein solches seltne hohe Kunstfest roth anstreichen) so bleibt auch weiter nichts zu berichten, als daſs unser Publikum zu seltnem Enthusiasmus begeistert wurde, und dieselben Gunstbezeugungen auch die Leistungen der Kinder, Bernhardinens Gesang und Karls Cellospiel, in reichem Maafse spendete. Zu Anfange des Konzerts gab uns der Meister eine Ouvertüre zu seiner Oper: Alma (deren Aufführung so eben in Kopenhagen vorbereitet werden soll) zum Besten. Sie ist edel, kräftig und trefflich gearbeitet, nur eigentlicher Originalität scheint sie uns zu ermangeln. Am 27. Okt. spielte Romberg auch bei Hofe, während — der Tafel, die den Großfürsten Konstantin und Nikolaus und dem Prinzen Leopold von Sachsen-Koburg zu Ehren war. Wie störend aber für beide Theile, Künstler und Hörer, eine mit der Kunst sich so unvereinbare Beschäftigung, und nebenbei das rücksichtlose Ab- und Zugehen und Tellergeklapper der Bedienung sein muſs, wird wol von jedem, ohne Auseinandersetzung eingesehn und eingestanden werden. Doch aber soll der frohsinnige Bernhard in seiner unversiegbaren gutmüthigen Laune in der Probe bei einer Kadenz geäuſsert haben: „Er sei gewiſs, daſs bei diesem rührenden Triller männiglich das Beiſsen vergessen müsse??“ —

Die italienische Oper wechselte in der letzten Zeit mit Meierbeers: „Margarithe d'Anjou“ und Morlacchi's: „La gioventù di Enrico V.“ Nothnagel waren: „Tankred“ u. „la gazza ladra.“

Meerbeers Margaritha hat unter den Freunden und Kennern der Tonkunst viele Verehrer und mit Recht; denn trotz dem Streben des Herrn Meerbeer, all' seine Habe (im augenblicklichen donnernden Beifall flatterhafter Italiener buhlend) in Rossini's geisttödtende Formen zu zwängen, findet der Freund deutscher Kunst, dem zerbrechlichen Gefäſse dennoch so viel ächten Geist entsprudeln, daſs er sich unwillkürlich zu Stoſsseufzern, wie: „Schade für Meerbeer, daſs er seine Himmelsgabe um so nichtigen Gewinn für das Jetzt verschleudert! Schade für uns, daſs unsre Gleichgültigkeit für alles Heimische ein solches Genie veranlaſsen konnte, ein Ueberläufer, ein Gottes- (Kunst-) läugner zu werden, statt daſs wir durch warme und freudige Würdigung seines Leistens in ihm eine feste Burg vaterländischer Kunst gewonnen und erhalten hätten“ veranlaſst sieht. Es kann vielleicht noch kommen, daſs sich einmal irgendwo eine deutsche hohe General-Direktion herablaſst, Herrn Meierbeer zu veranlaſsen, eine deutsche (seinem Geiste freilich mehr zusagende) Oper zu komponiren; aber ist es dann nicht vielleicht zu spät, wenn all' die herrlichen Jugendblüthen eines so reichen Geistes von den Raupen schon zerfressen sind?! — O des beweinenswerthen Anstaunens fremder Erbärmlichkeiten, das uns von jeher in allen Dingen als unmündige Kinder, denen fremdes Brod Semmel ist, erscheinen lieſs! —

La Gioventù di Enrico V. von Morlacchi hat sich bei ihrem ersten Erscheinen eines sehr günstigen Erfolgs (nämlich bei unserm italienischen Opernpublikum) zu erfreuen gehabt. Später lieſs, so wie wir gleich anfangs vermuthet hatten, diese Theilnahme in etwas nach. Der Tonsetzer wollte die Manier seiner Landsleute, eine einmal gefaſste Idee zu Tode zu dreschen, umgehen, verfiel aber durch das Streben, Interesse zu erregen, in den Fehler, zu viel Motive auf einander zu pfropfen, wodurch selbe Arbeit unklar und für die Folge ermüdend werden muſste. Unter vielem neu aufgeputzten Alten, findet sich zwar, besonders in den komischen Partien manches Neue und Gute, der Besitzer wuſste aber sein Vermögen nicht gehörig zu verwalten, und

so wurde er vor der Zeit insolvent. Uebrigens gehört diese Oper, durch die trefflichen Leistungen der Damen Funk und Tibaldi, und des Hrn Benincasa, zu den besten Aufführungen der italienischen Oper.

(Schluſs folgt.)

Berlin, den 22. November 1824.

Herr Konzertmeister Möser beginnt in diesem Winterhalbenjahre von Neuem das verdienstvolle Wirken für das wahre musikalische Beste des hiesigen Publikums, das schon am Schlusse der vorigen Winterkonzerte in dieser Zeitung mit gerechter Anerkennung erwähnt worden ist*). Nachdem er damals die Sinfonia eroica, und später Herr Ritter Spontini die A-dur-Sinfonie von Beethoven aufgeführet, hat er die Berliner jetzt mit der grofsartigsten aller Sinfonien, der aus C-moll von Beethoven, die bisher noch nie hier gegeben worden, bekannt gemacht.

Das musikalische Publikum ist Herrn Möser für so herrliche Gaben den gröfsten Dank und die ausgezeichnetste Hochachtung schuldig, um so mehr, da er dabei von keinem Eigennutze geleitet wird (denn wenn er so meisterhaft, wie in dem heutigen Konzerte, spielt und gar noch von Talenten wie der Madame Grunbaum und des Herrn Moscheles unterstützt wird, füllt sich der Saal auch ohne Sinfonie) und da in Berlin noch immer so blutwenig für höhere Konzertmusik geschieht. Dieser Gegenstand ist schon früher in der Zeitung berührt worden, allein er erscheint so wichtig, dafs er eine nähere Erörterung verdient.

Während in Berlin für die Oper — nicht sehr vieles, aber sehr grofses geschieht, ist die Konzertmusik fast bis zur untersten Stufe herabgesunken. An gehöriger Anzahl von Konzerten fehlt es nicht: vielmehr drängt sich ein Virtuos nach dem andern zum Konzertgeben, meist ohne andere Ansprüche, als die sich auf technische Fertigkeit, allenfalls durch modische Vortragsmanier**) herausgeputzt, gründen. Aber der gröfste Theil dieser Virtuosenkonzerte gereicht dem Publikum zum wahren Verderb. Man gewöhnt sich, gehaltlose Musik gedankenlos mit anzuhören; wo nichts das Gefühl und den Geist anregt, da mufs der Hörer zerstreut werden, an Aussendingen haften und sich der Empfänglichkeit für ein Ganzes, nach gerade für Kunst überhaupt, entwöhnen. Jede unserer Konzertversammlungen giebt dafür den Beweis. Wird wol jetzt selbst der ausgezeichnetsten Leistung eine allgemeine und bis zum Ende anhaltende Aufmerksamkeit? Kann man nur zwanzig Takte zuhören, ohne durch Geplauder rechts und links gestört zu werden? Und das geht nicht etwa von einigen Ungebildeten aus, denen es geglückt ist, sich einzudrängen, wo sie nicht hingehören. Nein; Personen von der feinsten Bildung, die sich in keinem andern Verhältnisse so weit vergessen würden, jemand zu unterbrechen, oder sonst zu beunruhigen, halten es gar nicht mehr für störend und unschicklich, im Konzerte die lebhaftesten Unterhaltungen zu führen. Man kann im Allgemeinen annehmen, dafs von jedem Konzerte die Hälfte ganz verloren geht und die andre Hälfte nur in Einzelheiten — hier ein netter Triller oder Laufer, dort ein angenehmes Piano — im Vorübergehen erhascht wird. Diese Zerstreuung hat sich, von den Konzerten aus, so weit verbreitet, dafs es selbst in den beliebtesten Opern schwer hält, vor allem Scharren, Poltern, Thürschlagen und Reden die Ouvertüre zu hören.

Das ist schlimm: aber der Vorwurf trifft nicht die Zuhörer, sondern die Künstler und besteht darin: dafs sie nicht vermocht, oder dafs sie vernachlässigt haben, die Zuhörer durch künstlerisch gehaltvolle Leistungen zu steter Aufmerksamkeit zu gewöhnen. Die Zuhörer sind als solche passiv; sie können nur empfangen, was ihnen gegeben wird; sie werden, was die Künstler ihnen gegenüber auszurichten machen. Hört ein Publikum stets gute Musik, so wird es für sie empfänglich und durch ein edleres, in

*) Zeit. No. 18. S. 163.

**) Neulich hörte ich eine Harfenspielerin die Saiten bis zum Zerspringen reiben, dazwischen aber unerwartet minutenlange pianissimo's anbringen, so pianissimo, dafs man gar nichts mehr vernahm. Warum sie das gethan, weifs ich nicht, mags auch nicht wissen, frage Sie, Herr Redakteur, aber: ist das etwa modische Vortragsmanier?

Anm. des verwöhnten Setzers.

ihm erwecktes Interesse an den Kunstwerken von allen Aeufserlichkeiten abgezogen. Wird ihm dieses Bildungsmittel entzogen, so artet es den trägen Künstlern nach und amüsirt sich, so gut es gehen will, an Seiltänzereien der Virtuosen oder an dem Putz einer Sängerin, oder den Reizen der Nachbarinnen. Das führt denn nach gerade dahin, dafs man schon stillschweigend voraussetzt, (wenn es auch nicht zum klaren Bewufstsein kommt) bei einer musikalischen Aufführung lasse nur die Persönlichkeit der Spieler oder Sänger Interesse hoffen — und hiermit ist die Entartung des Publikums vollendet.

Weil aber das Publikum seine Richtung in Kunstsachen von den Künstlern erhält, so ist es eine leere Ausflucht, wenn Konzertgeber bisweilen uns überreden wollen: sie würden gern bessere Konzerte geben, müsten sich aber nach dem Geschmacke des Publikums bequemen. Man gebe nur wahrhaft geschmackvolle Konzerte, so wird das Interesse des Publikums nicht ausbleiben; das zeigte eben jetzt wieder Herrn Mösers Konzert. Ja man darf erst dann nicht besorgen, dafs das Publikum gegen die zweite Hälfte der Winterkonzerte abgestumpft wird und nach gerade in allen Virtuosen nichts weiter sucht und sieht, als Taschenspieler, die „alles durch Geschwindigkeit" machen.

Freilich werden die längsten und stärksten Deklamationen bei denjenigen Konzertgebern nichts ausrichten, die, ohne künstlerischen Beruf, nichts als ihre Technik zu Markte zu bringen haben und gar nicht begreifen, was man noch mehr verlangen könne. Diese mögen ihre Konzerte geben, wie sie können; nur wollen wir ihnen ein für allemal die ehrenhafte Ueberschrift ihrer Bekanntmachungen

grofses Konzert

streitig machen. Ein Konzert, in dem nur persönliche Geschicklichkeit zur Schau getragen wird, ist kein grofses; auf diesen Titel giebt nur die Aufführung einer gröfsern Komposition z. B. einer vollständigen Sinfonie, einer Kantate oder wenigstens eines grofsen Ensemblestücks Anspruch. Gönnen wir diesen Konzertgebern die erschwungene Einnahme und das Händeklatschen einer bewunderungsfertigen Menge: loben wir ihre Gelenkigkeit, ihre starke Lunge, ihren Fleifs; aber unsere freudige Theilnahme unsere innige Hochachtung wollen wir den ehrenwerthen Künstlern aufbewahren, die Herrn Mosers Beispiele folgen und unsern Dank ihm, der mit so trefflichem Beispiele vorangegangen ist. Und Herr Möser möge überzeugt sein, dafs selbst derjenige Theil der Zuhörer, dem der Sinn für grofse Kompositionen noch nicht ganz aufgegangen ist, wenigstens deutlich in sich ahnet, dafs ihm hier etwas edleres und besseres, als bisher gegeben werde. Wir wünschen dafs Herr Konzertmeister Möser seine ehrenvolle Thätigkeit nicht unterbrechen und diesem ersten Konzerte noch mehre folgen lassen möge.

Marx.

IV.

Berichtigung.

Die Arie aus der Oper Semiramis von Katel, welche in No. 45. Seite 390 der Zeitung mit so auszeichnendem Lobe erwähnt worden, ist, wie der Redaktion erst heute bekannt geworden, nicht von Herrn Katels, sondern von Herrn Karl Blums Komposition. Der unverschuldete Irrthum des Herrn Referenten ist der Redaktion wahrhaft erfreulich. Denn so gründlich sie von der vollkommnen Unparteilichkeit des Herrn Berichterstatters überzeugt ist, kann doch nun auch nicht einmal bei Mifsdeutenden der Argwohn entstehn, dafs bei dem grofsen Vorzuge, den diese Arie vor der ganzen Oper Katels erhalten hat, eine leicht denkbare Vorliebe für unsern geschätzten Komponisten obgewaltet habe.

Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns die Frage: warum wird, selbst nach der Rückkehr der Madame Seidler, noch immer nicht Prinz Riquet von Herrn K. Blum, warum werden noch immer nicht die Edelknaben von Herrn von Lichtenstein wieder aufs Repertoire gebracht? Opern, die sich immer mehr die Gunst des Publikums zu erwerben schienen.

Berlin, den 26. Novbr. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8. Dezember — Nro. 49. — 1824.

II.

Recensionen.

Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig, geboren den 29. September 1753, gestorben den 16. Februar 1823. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 10 Thlr. *)

Es kann Ref. nicht anders als höchst erfreulich sein, das musikliebende Publikum auf das Erscheinen eines Werkes aufmerksam zu machen, welches seinem innern Gehalte nach zu den Ausgezeichneten in dieser Gattung gehört und schon als Schwanengesang des verewigten verdienstvollen Tonsetzers lebhafte Theilnahme erwekken muſs. Ref. fand sich beim Lesen der angezeigten Partitur besonders durch die Kraft und das Jugendfeuer angezogen, welche in mehren Stellen derselben walten und die, in Erwägung des so weit vorgerückten Alters des Komponisten auf die Lebendigkeit seines Geistes schlieſsen lassen. Korrektheit und Grundlichkeit des Satzes sind Wesenheiten, die man bei einem Manne, der einen so anerkannten wissenschaftlichen Ruf, wie Herr Schicht besaſs, ohnehin voraussetzt. Um so erfreulicher aber ist es, in dem vorliegenden Werke wahrzunehmen, wie er rüstig mit dem Geiste der Zeit fortgeschritten, ohne irgend einer Manier zu huldigen, oder durch Tonmassen Effekte zu erzwingen, die hier oft mit geringen Mitteln bewirkt werden und sich klar und gediegen aus dem innern Reichthum der Harmonie entwickeln. Sollte man auch die Behandlung der Blasinstrumente dem vorherrschenden Geschmacke nach stellenweise zu mager finden, so ist der Komponist schon durch die Würde des Gegenstandes, durch die Einfachheit der Behandlung, die hier schlechterdings keine Ueberladung an Figuren zuläſst und durch die Sorgsamkeit, mit welcher er seine Singstimmen als Hauptprinzip des Ganzen hervortreten läſst, hinlänglich gerechtfertigt. Da wo sie, Mannigfaltigkeit, Haltung und Fülle in das Kolorit des Tongemäldes bringen sollen, fehlen die Blasinstrumente nie.

Das Oratorium beginnt mit einer Ouvertüre aus D-moll in zwei Sätzen. Erstens, *Adagio maestoso* $\frac{4}{4}$, aus einem Imitations-Satze

bestehend, welcher im 11. Takte von den Blasinstrumenten unter einfacher Begleitung der Streichinstrumente aufgenommen und 8 Takte durchgeführt wird, dann wieder in's Thema einleitet, welches in der Figur des ersten Taktes bis zur Fermate in der Dominante, unter wechselnden Soli der Blasinstrumente langsam fortschreitet. Hierauf folgt zweitens eine Fuga a due soggetti $\frac{6}{8}$ Vivace in derselben Tonart:

*) Durch den Tod eines frühern Mitarbeiters, der die Beurtheilung übernommen, verspätet.
Anm. des Red.

die in nicht mehr als 58 Takten meisterhaft durchgeführt ist und von überraschender Wirkung sein muſs, wenn das Orchester die darin enthaltene schwierige Aufgabe gehörig zu lösen weifs. Vorzüglich müssen die Bässe in tüchtige Hände gelegt sein, wenn das zweite Thema in 16 Theilen deutlich herausgehen soll. Wol aber könnte den Komponisten der Vorwurf treffen, diese Doppelfuge als Einleitung zu einem Oratorium nicht ernst und kirchlich genug behandelt zu haben; inzwischen glaubt Referent, dafs die Tonart selbst ein ernsteres Wesen über das Ganze verbreitet und die treffliche, nirgend in's Breite gezogene Ausarbeitung der beiden Themata, den Zuhörer auf die Tiefe und Gründlichkeit des Werkes aufmerksam machen und sie mit der gespanntesten Erwartung in ihm erregen muſs. Vielleicht beabsichtigte der Tonsetzer dies auch und es wäre wünschenswerth, ihn errathen zu haben.

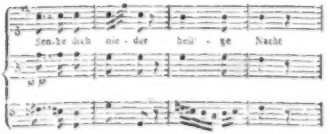
Die Gesangstücke eröffnet ein Chor der Freunde und Freundinnen Jesu mit Solostimmen, Andante espressivo $\frac{3}{4}$ F-dur,

„Senke dich, heil'ge Nacht, nieder auf unsern Freund etc.“

Er ist ungemein zart und melodisch, ohne das Kräftige in Stellen, wie:

„Vor den wilden Blicken blutgier'ger Feinde etc.“

in D-moll, zu entbehren. Sehr glücklich erfunden ist der Eintritt der Solostimmen



nach welchem der Chor wieder forte in F-dur einfällt. Als nicht minder gerathen sind die beiden Soli des Sopran und Bafs anzuführen, vorzüglich das des Letztern auf die Worte:

„—— wandelt er ruhig dahin;
Ihn umgeben die Zwölfe
Wie dort Sterne den sanften Mond.“

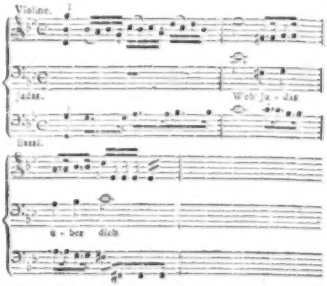
Die Fortschreitung von C-moll nach Des-dur mit Begleitung der Streichinstrumente in 16-Theilen ist vortrefflich.

No. 2. Tenor-Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung, dem ein zweites, des Judas, mit Quartettbegleitung folgt. Letzteres ist von grofser Wirkung, musterhaft deklamirt und mit so vielem Feuer ausgemalt, dafs Ref. es beinahe scenisch nennen möchte. Die sich ihm anschliefsende Arie:

No. 3. Allegro spirituoso $\frac{2}{4}$ G-moll:

„Weh, Judas, über dich!“

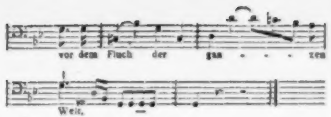
hat gleichen, wo nicht noch höheren Werth. In beiden findet ein guter Bafssänger volle Gelegenheit zu glänzen und einen kräftigen, gehaltvollen Vortrag geltend zu machen. Schon das Thema:



läfst auf den Karakter schliefsen, in welchem der Tonsetzer die Arie geschrieben, er hat aber auch verstanden ihn festzuhalten und den Effekt zu steigern, ohne die Ausführung in die Breite zu ziehen. Auch die Behandlung der Schlufsworte:

„Verbirg dich vor dem Fluche der ganzen Welt,“

nur vom Unisono des Quartetts begleitet, ist der Dichtung angemessen und mufs die beabsichtigte Wirkung hervorbringen; nur mit den letzten 4 Takten kann Ref. sich nicht befreunden und fürchtet, dafs dieser Schlufs dem schönen Ganzen schadet.

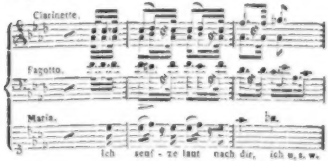


Warum nach der in den vorhergehenden Takten auf das Wort „ganzen," der Singstimme gegebenen Passage, so unvorbereitet zum Schlusse eilen? — warum nicht vor dem gleich einfallenden kurzen Recitativ der Maria ohne Orchester-Begleitung, dem Zuhörer durch einige Takte Ritornell einen Ruhepunkt gönnen? — Das eben genannte Recitativ

No. 4. ist ohnehin nur eine Reflexion, bedingt daher den abgerissenen Schluss auf keine Weise.

Ihm folgt ein Arioso con Terzetto, Andante espressivo As-dur $\frac{4}{4}$

No. 5., welches mit dem Sologesange der Maria beginnt und dessen Thema bei der Wiederholung von drei Sopranstimmen aufgenommen wird. Nebst dem, nach den 10. Takte eintretenden Quartett begleiten es 2 Klarinetten und 2 Fagotts, die Anfangs nebst der Singstimme die sehr gesangreiche, eindringende Melodie ausführen. Als besonders gelungen führt Ref. folgende Stelle an

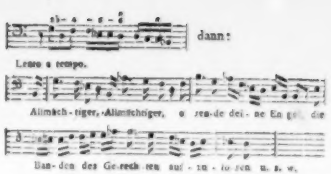


welche durch die dreistimmige Wiederholung am Schlusse:

„wir seufzen laut nach dir"

noch wirksamer wird.

No. 6. Recitativ des Johannes mit Fundamental-Begleitung, dürfte sich seinem Inhalte und der trefflichen Behandlung der Singstimme nach, mehr zur Orchester-Begleitung geeignet haben: offenbar vermifst man sie in Stellen wie folgende:

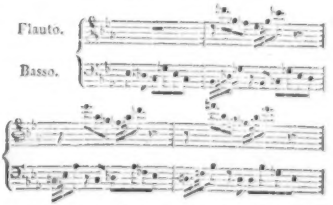


No. 7. Tenor-Arie des Petrus, Andante sostenuto $\frac{4}{4}$ C-moll, schliefst sich dem Recitativ des Johannes an. Im Thema glaubt man eine Hinneigung zum älteren Kirchenstil zu bemerken. Mit dem Uebergang in Es-dur,

„Treuloses Herz etc."

verschwindet jedoch dieser Anklang wieder und ungemein schön ist die darauf folgende Imitationsstelle zwischen dem Bafs und der Flöte auf die Worte:

„Ewig fliefsen meine Zähren:
Ich entsagte meinem Freund!"



das Recitativ der Maria ohne Orchesterbegleitung

No. 8 leitet zum vierstimmigen Chor, Andante maestoso $\frac{4}{4}$ D-moll

No. 9 ein. Hier bedient sich der Komponist zum Erstenmale der Posaunen und erhöht dadurch die Wirkung des wahrhaft imposanten Einganges:

„Der du mit Allgewalt über dem Erdkreis' thronst, etc."

Nach der Fermate auf der Dominante im 7. Takt treten die Tenöre, d e Bäfse und Diskante nach einander in gleichmäfsigem Rythmus mit den Worten:

„Und der Sterblichen Trachten leitest du nach deinem Rath etc."

ein und verbinden sich dann wieder nebst dem Alte vierstimmig bis zum fugirten Allegro D-dur.

Dies Fugenthema ist mit allen Anwendungen, ohne Breite, oder ermüdende Wiederholung meisterhaft durchgeführt und einer der Glanzpunkte des Werkes.

Auf das Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung folgt

No. 11. Andante sostenuto 𝄵 E-moll, ein Sologesang des Philo (Baſs) mit obligatem Fagott, welchem sich ein Chor von 6 Takten anschliefst, und in ein Fagottsolo ohne Gesang übergeht, womit der Tonsetzer ein stilles Gebet der handelnden Personen auf eine treffende Weise bezeichnet. Die Harmonie ist in dieser Nummer mit der äufserst ansprechenden Baſs-Kantilene sehr glücklich verschmolzen und die Instrumentirung besonders gelungen zu nennen, kraftvoll tritt die Stelle

„wir sind seiner Ehre Rächer etc.“

heraus und bringt so wie der Chor:

„er leite unsern Rath.“

Leben und Mannigfaltigkeit in das sorgsam ausgearbeitete Tongemälde.

Die drei folgenden Nummern sind der Anlage des Dichters gemäfs fast dramatisch zu nennen, der Tonsetzer hat jedoch hierin keineswegs die betretene ernstere Bahn verlassen und ist sich durchaus gleich und konsequent geblieben.

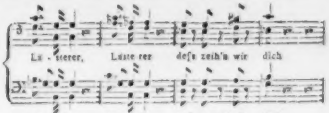
No. 12. Sologesang des Philo mit Männer-Chor, Andante con moderazione 𝄵 C-dur, reiht sich dem vorherigen stillen Gebet an. Der Tonsetzer hat die Intention des Dichters mit Wärme erfafst und den Wechsel der Empfindungen, welcher in den Worten:

„Gott senkt seinen Geist hernieder etc.“ —

und —

„Zauberei hast du gewoben,
Hast dich selbst zu Gott erhoben,
Lästerer, deſs zeih' ich dich,“

liegt, vortrefflich auszumalen verstanden. Der rasch eintretende Männerchor im con più moto



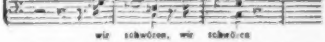
ist von grofser Wirkung.

No. 13. Allegro Moderato 𝄵 C-moll sprechen die beiden Zeugen, zuerst der Tenor, dann der Baſs. Jeder schliefst seine Aussage mit den Worten:

„Ich bekräft'ge mit heil'gem Eid
Daſs ich's vernommen aus seinem Munde.“

in einem Adagio von 7 Takten unter alleiniger Begleitung der Blasinstrumente. Der Komponist hat hier abermals das rechte Mittel gewählt, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu spannen und fest zu halten, auch sind die beiden Singstimmen in den beiden Aussagen so wenig durch die Begleitung gedeckt, daſs die Schuld allein den Sänger trifft, wenn ein Wort davon verloren geht oder unverständlich bleibt.

No. 14. Recitativ des Philo. Er selbst wiederholt am Schlufs desselben die obigen Worte im nämlichen Adagio Tempo, nach welchen zuerst die beiden Zeugen, dann der Chor mit voller Orchesterbegleitung den Schwur leisten.



No. 15. Recitativ des Johannes, durchweg mit Beibehaltung des Adagio Tempo, begleitet von Streichinstrumenten, in As-dur. Gediegen und ausdrucksvoll. Diesem schliefst sich ein Quartett für 2 Soprane, Alt und Tenor, Andantino dolente, 𝄵 F-moll an, welches, so schön gedacht und durchgeführt es auch ist, dem Refer. viel zu lang scheint. Der geschätzte Tonsetzer hat abermals nur Streichinstrumente zur Begleitung gewählt und schon dadurch eine gewisse

Monotonie in dies Musikstück gebracht, welches auf ein gleich Schwermüthiges folgt. Auch der Text:

„Bosheit seh'n wir siegen
Unschuld erliegen:
Gott lehr' uns schweigen,
Nicht von dir weichen.
Wie auch dein Rath mag walten.
Fest an dir halten."

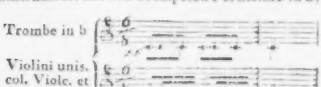
giebt keine Gelegenheit zu grofser Verbreitung. Hier ist er nach einem gleichfalls viel zu langen Ritornell in 22 Takten durchkomponirt, schliefst im Grundton und würde mit Anführung der nachherigen Schlufstakte gewifs lang genug sein und den Zuhörer in jeder Hinsicht befriedigen. Statt dessen folgt ein abermals im Grundtone schliefsender Instrumentalsatz von 11 Takten, darauf der zweite Theil und Schluss des Gesanges mit 30 Takten auf die nämlichen Worte und endlich noch ein Instrumentalsatz von 14 Takten zum völligen Schlusse. Das ist doch wol des Guten zu viel und mufs, in einem ohnehin so voluminösen Werke — (die gestochene Partitur enthält 255 Seiten), — auch den leidenschaftlichsten Musikfreund ermüden.

No. 16. Recitativ des Nicodemus, (Bafs) und des Joseph von Arimathia (Tenor). Anfangs mit Quartett, zuletzt mit Fundamentalbegleitung. — Wie alle vorhergehende Recitative musterhaft deklamirt.

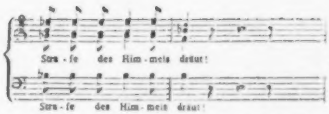
No. 17. Chor, Vivace molto $\frac{4}{4}$ G-moll.

„Schmach! Schmach! Schmach!
Sie folgen dem Lästerer nach etc."

Voll Karakter u. wahrhaftem Jugendfeuer. Köstlich ist die Stelle wo nach dem Unisono-Schlufs in der Dominante die Streich-Instrumente mit den Trompeten Fortissimo in B.



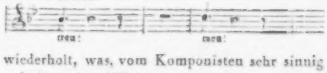
und im 2. Takt die Blasinstrumente mit den Singstimmen einfallen:



Nach dem im Grundtone sich schliefsenden Hauptsatze folgen zwei Soli der Priester — (Tenor und Bafs), die sich zu einem Doppelgesange verbinden, bei welchem, nach den Worten:

„Treu, der hohen Verheifsung im Leben und Sterben."

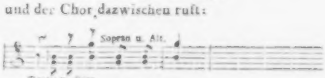
Der Chor, jedesmal im Anfange des dritten Taktes das Wort



wiederholt, was, vom Komponisten sehr sinnig erdacht, seine Wirkung unmöglich verfehlen kann. Nach einer Fermate auf A, in der das Orchester unisono den Ton anhält und nur Tenor und Sopran $\frac{4}{2}$ anzugeben haben, fallen die Streichinstrumente, abermals unisono, in B ein, worauf die Priester singen:

„Sie sind Söhne der Magd."

und der Chor dazwischen ruft:



was von nicht minder guter Wirkung ist. Der Chor endet in der Schlufskadenz mit den Anfangsworten:

„Schmach! Schmach! Schmach!"

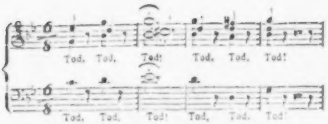
Ein Bafs-Recitativ des Kaiphas mit Quartett Begleitung No. 18. folgt, nach welchem der Chor das vorige Tempo, No. 19. Vivace molto, in gleicher Tonart und nur durch 10 Takte wieder aufnimmt. Kaiphas fährt im Recitative

No. 20. fort, in welchem auch Jesus, (gleichfalls Bafs) zuerst singend erscheint. Nachdem Kaiphas mit den Worten geschlossen:

„und seine Pforte öffnet dir der Tod!"

tritt der Chor nochmals,

No. 21. im vorigen Tempo und in G-moll ein und schliefst nach 4 vorhergegangenen Takten, höchst effektvoll:

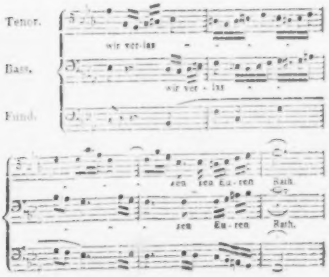


No. 22. Recitativ des Nikodemus, mit Quartettbegleitung nebst obligater Flöte und Fagott, Adagio $\frac{4}{4}$ Es-dur, geht bei den Worten:

„O gieb die Seele willig deinem Gott,"

in ein melodisches a Tempo über und leitet das Duett

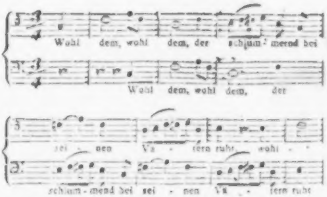
No. 23. für Baſs und Tenor, (Nikodemus und Joseph) gleichfalls aus Es-dur, ein. Das vorige Zeitmaaſs ist im $\frac{3}{4}$ Takte beibehalten und die Blasinstrumente schweigen. Die Führung der Singstimmen ist äuſserst flieſsend und eine Stelle wie folgende:



darf nicht unerwähnt bleiben. Nachdem dieser Satz in der Dominante schlieſst, geht er zu einem Allegro assai $\frac{4}{4}$ mit eintretenden Blasinstrumenten über:

„Schon sah' ich nahen des Rächers Zorngericht etc."

welches mit Kraft und Feuer geschrieben ist und nach welchem der Canone alla Quinta sotto, Andantino grazioso $\frac{4}{4}$ C-dur, nur vom pizzicato des Quartetts begleitet, eine herrliche Wirkung macht. Man urtheile der glücklichen Erfindung nach:

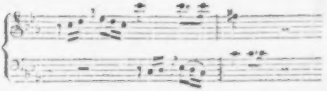


Diesem Kanon schlieſst sich das Coro Finale Allegro di molto $\frac{4}{4}$ C-moll

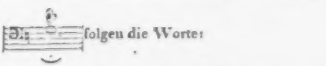
No. 24,

„Ueber uns komme sein Blut etc."

an und auch in diesem müſsen wir die Kraft und das Feuer des bejahrten Tonsetzers bewundern. Ganz vortrefflich wuſste er hier die in Masse mitwirkenden Blasinstrumente zu benutzen: sie treten immer nur in Viertheilen, halben und ganzen Schlägen am rechten Orte ein und wirken um so kräftiger, da die Violinen sich in 16 Theilen fortbewegen und abwechselnd mit den Bäſsen die Figur —



beibehalten. Nach dem Ausruf: „an's Kreuz!"



folgen die Worte:

„Dort verwese sein Gebein."

in F-moll, worauf der Komponist mit trefflichem Erfolge die Tonart Ces-dur wählt, um die glückliche Idee des Dichters:

„Keine Blume sprosse auf seinem Grab."

zu verlebendigen, und dann wieder in den Grundton übergehend mit den Worten:

„Fort, fort, an's Kreuz mit ihm!"

zum Schlusse eilt. —

(Schluſs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Konzert.

Berlin, im November 1824.

Der Königliche Kapellmeister, Herr F. L, Seidel zeigte sich in dem von ihm veranstalteten Konzerte als sinniger und verständiger Tonsetzer, sowol in der Instrumental-Komposition der Ouvertüre, (welche am Schlusse den Pastoral-Karakter bezeichnete) als im Melodrama, besonders aber in der Kirchen-Musik durch die vorzüglich gelungene Kantate: „Lob Gottes“ von J. F. Seidel, welche durch angenehme Melodie, gewählte Harmonie, zweckmäßige Behandlung des Textes und effektvolle Instrumentirung die beabsichtigte, das Gemüth erhebende Wirkung nicht verfehlte, obgleich die spirituelle Musik nach den vorangegangenen galanten Konzertstücken nicht eigentlich an ihrem Platze war. Besser hätte die Kantate einen eignen Theil des Konzerts zu Anfange desselben ausgefüllt. Die Solostimmen erhielten durch den, zum Herzen sprechenden Gesang der Mad. Milder den höchsten Reiz. Dem Hoffmann, wie die Herren Stümer und Sieber wirkten, nebst den stark besetzten Chören und dem imponirenden Orchester, gleichfalls zum befriedigenden Total-Eindruck der Kantate mit, welche der fleißige Komponist selbst leitete, dessen einfacher, klarer Styl an die Zeit von Reichard und Naumann erinnert. Gründlichkeit, harmonische Kenntniß, richtige Deklamation, fließende Melodie und Oekonomie im Gebrauche der Blech-Instrumente sind die Vorzüge jener Kunst-Epoche.

Mad. Stich zeigte sich als Meisterin der Redekunst im gediegenen Vortrage der geist- und empfindungsvollen Ballade: „Hero und Leander“ von Schiller, deren Musikbegleitung dem Herrn etc. Seidel vorzüglich gelungen ist, insofern man die Musik-Gattung des Melodrama überhaupt nicht als den Zusammenhang der Dichtung störend und unnatürlich verwerfen will. (Freilich ist seit Georg Benda bis zur Erscheinung des schauderhaften „Cardillac“ auf der Bühne oft die Musikbegleitung zur Erhöhung szenischer Effekte mit Erfolg angewendet worden. Dagegen ist nichts widriger, als das nichtssagende Einschiebsel einiger unbedeutender Ritornelle, um das Gehn oder Kommen der Personen zu bezeichnen.) Gluck's Vorbild ist bei Herrn etc. Seidel's Komposition nicht zu verkennen. —

Mad. Longhi-Moser ließ uns auf der Harfe ihr leisestes pianissimo, wie ihre Fertigkeit und Energie in arpeggirenden Akkorden und Trillern, nicht minder ihre schönen gedämpften Töne, ihr Crescendo und Diminuendo bewundern. Bei den starken Kontrasten vom hellsten Licht und dunklem Schatten in dem grellen Kolorit des Vortrages wird nur zuweilen die Deutlichkeit etwas vermißt.

Die Herren Stümer und Sieber sangen ein, nicht genau genug probirtes Duett von Mercadante, mit Geschmack und Ausdruck. Die Herren Horsizky und Hambuch trugen ein Adagio und Rondo für Flöte und Oboe, von ihnen selbst komponirt, fertig und gelungen vor. Die Anwendung der türkischen Musik dabei erschien indeß als ein zu gesuchter Effekt.

3.

IV.

Zur Musikbeilage.

Von der Terrasse des Jagdschlosses in Baumgarten bei Prag beobachtete ich nicht ohne Neugierde zwei junge Damen auf der nächsten Rasenbank zu meiner Linken in lebhafter Unterhaltung über Papiere, die mir zu groß für Damenkorrespondenz und zu klein für Musterzeichnungen schienen. Eben sprang ein munterer Knabe unten in den Baumgang; auf seinen Zuruf der Vater, der Vater! rafften die jungen Schönen schnell ihre Blätter zusammen und eilten freudig dem Knaben nach. Ein zurückgebliebener Bogen lockte mich zu dem verlassenen Sitze; und siehe, auf einem ziemlich unscheinbaren Notenblatte fand ich die in der Beilage mitgetheilte Komposition, die auch ohne Ueberschrift ihren Verfasser nennt. Bald kehrten meine Schönen zurück. Blick und Schritt belehrte sich, als sie das vermißte Blatt in meinen Händen wahrnahmen. O, mein Herr! redete mich die eine schon in der Entfernung an, Sie sind gütig, Sie haben mir meinen Liebling zurückgeführt. Eine so artige Mahnung mußte mir noch unabweislicher sein, als das unbestreitbare Eigenthumsrecht der jungen Dame, in der ich jetzt eine zartaufgeschossene Violette sah mit geistreichem Kopfe und einem seltsamen Zug fast schmerzlichen Lächelns um den feinen Mund. Unmöglich konnte ich den schönen Augenblick so schnell entfliehen lassen. Von meiner schönen Schwärmerin erfuhr ich, jene Komposition habe Beethoven für eine ihm fremde Dame auf deren dringendes Bitten geschrieben und die glückliche Besitzerin es ihr zur Ansicht mitgetheilt. Und eben (fuhr sie lebhafter fort, und das bisher überschattete dunkle Auge entzündete sich auf seinem innersten Grunde) eben weil ich mit mei-

ner Begleiterin — erst jetzt sah ich mit Wohlbehagen ein blauäugiges, von Gesundheit und Frohsinn strahlendes Blondköpfchen — recht ernstlich darüber zerfallen, als wir unterbrochen wurden. „Colestina," lachelte Blondchen, kann es mir nicht vergeben, dafs ich bei ihrem Notenblatte nicht einige Thränentropfen gewein. — Uebertreibung ohne Granzen, unterbrach sie, lieblich schmollend, Colestina: wenn auch keine Thräne der Liebe für den heiligen Geist des Künstlers dein Auge, Klara, benetzte, so mufstest du doch das Walten seines Geistes auch in diesen wenigen Melodien ahnen, mufstest verstehen, wie jeder seiner Gedanken sich in Tönen hervorringt. Wie mein Herr — Sie sind Musiker, ich sehe es an ihrem Antheil — erkennen Sie nicht, wie der göttliche Sänger, aufgestört durch den kühnen Wunsch meiner Freundin, unwillig und doch verlockt, hingezogen von seinem leicht erregbaren Genius, die vorüber fliehenden Gedanken, ja die Zerstreuung selbst in Noten festhalt; sehen Sie nicht, wie er es der Dame übergiebt, wol gar in leiser, gutmüthig verborgener Ironie sagt: nur dein Wunsch hat diese Töne hervorgerufen — so, sehen Sie nicht," fiel lustig Klara ein, in dieser etwas breit ausgelaufenen Viertelpause die schwermüthigen Gedanken des unvergleichlichen Künstlers in Wien, heben Sie im Schlufse nicht den bedeutungsvollen Seufzer, mit dem er das Blatt weggiebt und finden Sie es nicht bewunderungswerth, dafs selbst seine Zerstreuung bei meiner Colestine so ordentliche Bedeutung gewinnt?

Der Streit der jungen Schönen war an sich zu reizend, als dafs ich ihn hatte entscheiden und damit enden sollen. Und hatte nicht jede nach ihrer Eigenthümlichkeit Recht? Ich versprach, die Sache vor höherer Instanz zu bringen und gewann damit eine Abschrift der Komposition. —

Vier Musikern legte ich die Frage vor, was diese wol andeuten möge? Sie erfuhren über die Entstehung und ihren Weg in meine Hände nichts, als, dafs Beethoven die Komposition auf den Wunsch einer fremden Dame für diese geschrieben habe. Zweimal wurde das Tonstück vorgetragen, kein Wort darüber gewechselt; dann schrieb jeder abgesondert (ohne die Noten anzusehn) seine Meinung nieder. Einem fünften Musiker wurde von den Resultaten dieses Versuchs nichts gesagt u. nur was jenen über die Veranlassung der Komposition eröffnet worden. Er gab nach dreimaligem Anhören seine Meinung ebenfalls schriftlich ab.

Hier folgen die fünf Gutachten, buchstablich abgedruckt, wie sie — in Eilfertigkeit — niedergeschrieben worden sind.

1.

B drückt anfangs den lästigen Wunsch einer Dame aus, ihr etwas ins Stammbuch zu schreiben, überlegt, entschliefst sich in wenigen Takten, sie los zu werden, zeigt gleichgültige Galanterie gegen dieselbe und sagt am Ende: man wird doch immer von dem schönen Geschlechte genirt.

2.

B wundert sich, von einer fremden Dame, die er nicht kennt, aufgefordert zu werden, etwas in's Stammbuch zu schreiben; entschliefst sich rasch, scheint es etwas zudringlich zu finden, thut es aber dennoch, den Wunsch einer Dame zu erfüllen. —

3.

Was soll ich dahin schreiben? So viel ich sinne, es will sich nichts gestalten. Nehmen Sie aus dem Gewirre den guten Willen, das warme Gemüth heraus.

4.

Sinnt ihr dem Geiste des Künstlers an, euch zu dienen? Hinweg! Sehe ich doch das feine Gewebe, das ihr schlau und listig um mich schlingt, könnte es zerreifsen und fühle mich dennoch verlockt? Denn ist es nicht die Sehnsucht nach jenen fremd und fern herüberwehenden Anklängen, die meinen Geist unwiderstehlich nach sich ziehen und die der eure in ungekünstigtem Drange in sich aufzunehmen glüht? Und so wallen wir fremd und doch verbunden, geknüpft an einander durch Eine Beziehung der Seele, weiter.

Aber — versteht ihr mich?

5.

Also ich soll komponiren? Nun ja, ich will Dir etwas schreiben. Ihr Grofsen glaubt freilich, dafs Ihr nur befehlen dürft, dafs Euer gnadiges Lächeln uns entzücke, uns erhebe! Ha, wie viel höher steht der Künstler, der die Welt beherrscht, Euch mit! Das Heiligste ist ihm erschlossen und die Liebe. Ja die Liebe! Kennt ihr sie wol? — So, nun hab ich Dir etwas komponirt.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. November 1824.

Den 2. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.
— 5. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's, Musik von Spontini.
— 9. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.
— 12. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Mozart.
— 16. Im Schauspielhause: Das neue Sonntagskind, Musik von Wenzel Müller.
— 17. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.
— 18. Im Opernhause: Preciosa, Musik von Karl Maria von Weber.
— 19. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von Karl Maria von Weber.
— 21. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's, Musik von Spontini.
— 23. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.
— 24. Im Opernhause: Cardillac, oder das Stadtviertel des Arsenals, Musik von Schneider.
— 27. Im Opernhause: Cardillac, oder das Stadtviertel des Arsenals, Musik von Schneider.
— 28. Im Opernhause: Der reisende Student, oder das Donnerwetter, Musik von Winter. Hierauf: Konzert für Violine von Rode, vorgetragen von Anton Ebner, Eleven der Königl. Kapelle, und Schüler des Herrn Konzertmeisters Moser. Und: Die Wienag in Berlin.
— 30. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Girowez.

Hierbei eine Musikbeilage und der literarisch-artistisch-musikalische Anzeiger No. 16.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15. Dezember — Nro. 50. — 1824.

III.

Korrespondenz.

Ueber Kardillak.

Berlin den 27. November 1824.

Auf der Königlichen Bühne wurde heute zum ersten Male wiederholt: Kardillak oder das Stadtviertel des Arsenals, Melodrama in drei Abtheilungen aus dem Französischen übertragen von Wilhelm Stich (dem jüngst verstorbenen Mitgliede des Theaters) und mit Ouvertüre, Zwischenspielen und Begleitung versehen von unserm Musikdirektor Schneider. Das Detail einer Kritik über dieses Stück liegt aufser dem Zwecke dieser Blätter. Es sei jedoch die Weissagung erlaubt, dafs Kardillak, ungeachtet der, Anerkennung verdienenden Leistungen der darstellenden Künstler (Herrn Devrient und Rebenstein, Damen Stich und Wolf) und ungeachtet der keineswegs sparsam angebrachten Knalleffekte der ersten beiden Akte und der sehr gelungenen scenischen Anordnungen, sich nicht auf der Bühne halten kann. Mehre Fehler in der Exposition nicht in Anschlag gebracht, ist der dritte Akt durch zweimalige Wiederholung des Bekannten und Eintreffen des mit Bestimmtheit Vorherzusehenden matt und langweilig, hauptsächlich aber in den beiden ersten Spuck- und Mord-Akten Alles, was Kardillak (von Andern erfahren wir Nichts) in zwei Spannelangen Monologen zur Erklärung seiner Raub- und Mordgier sagt, so ganz und gar nicht aufklärend, dafs nur ein ganz gemeiner Verbrecher vor uns steht, der uns um so widriger ergreift, da seine Verehrung der Tugend und seine Furcht vor ihrem Abglanze, seiner Tochter, uns unerklärbar sind, und dermafsen nach Lüge und Höllengaukelei wittern, dafs selbst Devrients Meisterspiel vergebens nach der Lösung dieses psychologischen Räthsels ringt. Wenn an derselben Klippe, der Gemeinheit und Teufelei, die meisten, aus Kriminalakten geschöpften Dramen der Art scheitern müssen, so ist es bei Kardillak besonders zu bedauern, dafs seine Bearbeiter diese Klippe nicht zu vermeiden gewufst haben, da Hoffmann in seiner vortrefflichen Erzählung „Fräulein Scudery" den Karakter und die Sinnenlust dieses Raubmörders auf eine Weise auseinandergesetzt hat, durch welche dessen Erscheinung psychologisch höchst interessant ist, und dramatisch sehr wirksam hätte sein können. Doch von dem Drama zu den Melodien.

So oft in der jetzigen Ueberschwemmungszeit uns ein Melodrama entgegengeschleudert wird, wiederholt sich in der Brust gleich von vorn an ein der freundlichen Aufnahme ungünstiges Gefühl, nämlich die Trauer über die Armuth unseres Jahrhunderts an Opern-Komponisten. Von allen Seiten viel Geschrei, Verkleinerung der verstorbenen Meister, Verkündigung musikalischer Propheten, Gehaltsüberbietungen, Titulaturen und militairische Disciplin zur Belohnung des Genies, und dennoch — keine Oper, sondern nur Walzer, Ekossaisen, Galopps, höchstens einmal einen Marsch und als non plus ultra ein leidiges Melodrama als kühlende Salbe auf das vor Sehnsucht nach dramatischer Musik schwellende Herz.

Unter diesen Auspizien mufs schon an und für sich der Erfolg eines Melodrama sehr zweifelhaft sein, wenn es auch ein in seiner Art vollendetes Ganze wäre. Aber auch nicht einmal in Beziehung auf die Verbindung der Musik mit dem Drama läfst sich dies von Kardillak behaupten. Eine Opernmusik kann als ein für sich bestehendes Werk vortrefflich sein, wenn auch die Oper verwerflich wäre; ein Opernge-

dicht kann eine vollkommene Dichtung sein, wenn der Komponist auch seinem Texte nicht gewachsen war. Ein Melodrama ist aber verfehlt, wenn nicht Wort- und Musik-Dichtung Seelengeschwister sind. Denn da die Musik die Ruhepunkte des Vortrages füllen, oder den Effekt vorbereiten, unterstützen und erhöhen soll, so muſs das Drama lückenhaft bleiben, wenn der Komponist die erwartete Wirkung nicht hervorzubringen versteht, und ebenso kann die aphoristische Musik, vom Drama getrennt, kein Ganzes sein. Die Einheit des Stückes ist zerstört, wenn nicht Musik und Dichtung aus Einem Gusse sind. Daſs dies bei Kardillak nicht der Fall ist, gereicht übrigens Herrn Musikdirektor Schneider zum gröſsten Lobe. Herr Schneider war durchdrungen von den Schwächen des Drama. Seine kräftige, tüchtig instrumentirte Ouvertüre verkündet Angst, Graus und Noth, aber auch eine imposante Schlufsgruppe, wie man sie sehr ungern zu Ende des dritten Aktes vermiſst; und wenn bei mancher Spannungs- Ermattungs- und Mordversuchs-Scene der Hörer in der Begleitung nicht recht zwischen Bangen und Verlangen zu unterscheiden weiſs, so hat Herr Schneider sehr richtig gefühlt, wie drückend und beklemmend die ewige Gewitterschwüle sei und wie wohlthuend ein kühlendes Lüftchen wirken müsse. Den gröſsten Beweis für die Intention des Komponisten liefert die Stelle im dritten Akte, wo der unglückliche Olivier, ehe er das Haus seines Glücks und Jammers auf immer verläſst, um zum letzten Male vor seine Richter zu treten und, durch ihren Spruch verdammt, in den Tod zu gehen, noch einmal seinem Gott zum Zeugen seiner Unschuld anruft und, durch dieſs Gebet gekräftigt, mit diesem Leben abschlieſst. Man sollte hier nur einfache, vielleicht choralartige Melodien in grofser kräftiger Harmonie erwarten. Da aber Jedermann die nothwendige Auflösung vorher sieht und weiſs, daſs Olivier nicht sterben kann und darf, und daſs es dem Dichter bei der ganzen Verschleppung nur um einen neuen effektvollen Moment zu thun ist: so läſst Herr Schneider in offenbarer Ironie das Orchester tändeln und erreicht den beabsichtigten Effekt ganz einfach durch einen Schlufs-Pauken-Wirbel. — Herrn Schneiders Bemühung gebührt also volle Anerkennung, und besonders verdient die allerliebste Festmusik und das karakteristische Lied des Gesellen im zweiten Akte ehrenvolle Erwähnung. B.

Berlin den 29. November 1824.

Zum Besten der durch die kürzlich stattgefundenen Ueberschwemmungen zu Grunde gerichteten Bewohner von Rhein-Preuſsen, war am heutigen Abend im Saale des Königl. Schauspielhauses ein Vokal- und Instrumental-Konzert unter Direktion des Herrn Möser veranstaltet worden.

Der erste Theil begann mit der klassischen und trefflich ausgeführten Ouvertüre aus Iphigenia in Aulis von Gluck. Hierauf folgte ein Duett aus Spohrs Jessonda, gesungen von Madam Seidler und Herrn Bader, welches sich mit Recht des allgemeinen Beifalls erfreute. Dies Duett verdient besonders in harmonischer Beziehung lobender Erwähnung, wie denn überhaupt bei Spohr ein kunstreicher Wechsel origineller Harmonien oft vorherrschend erscheint. Dem Duett schloſs sich ein Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Andreas und Bernhard Romberg an, welches von den Herrn Langenhahn und Bock ausgeführt wurde. Wir können von diesem Konzert nichts weiter sagen, als daſs es — abgespielt wurde. Die Komposition hält sich ganz in den Gränzen des Gewöhnlichen und mit Befremden überzeugten wir uns, daſs beiden Rombergs (in diesem Werke wenigstens) noch nicht klar geworden ist, daſs ein ächtes Konzert für ein bestimmtes Instrument zunächst nur dessen innerste Eigenthümlichkeit entfalten soll, nichtssagende Läufer und Sprünge aber eben so wenig Interesse erregen können, als das Verschwenden kontrapunktischer Gelehrsamkeit in einem harmlosen Violinkonzerte.

Madam Stich sprach hierauf ein Gedicht von Kolline „die Brautkate,“ und ihre Stimme tönte wie Musik.

Der zweite Theil begann mit Mehuls herrlicher Ouvertüre aus le jeune Henry. Dann ließen

folgte eine Kavatine nebst Rondo, von Karaffa, mit seelen- und klangvoller Stimme von Herrn Bader vorgetragen, worauf ein grand Rondeau brillant für das Pianoforte, zu vier Händen, von Czerny, nebst einer von Herrn W. Greulich komponirten Einleitung, vorgetragen von Dem. Bauer und Hrn. Greulich, den Beschluss machte. Beide spielten mit Ausdruck und Empfindung, und erhielten verdientes Lob.

Der Saal war, wenn nicht überfüllt, doch voll genug, um entnehmen zu können, dass es eine angenehme Sache ist, wohlzuthun, wenn dem Wohlthuenden dabei selbst wohlgethan wird. N. G.

Berlin, den 2. Dezember 1828

In einem von Madame Thürachmidt veranstalteten Konzerte wurde uns heute Händels Messias nach Mozarts Bearbeitung von einem Theil der grofsen Singakademie und der Königlichen Kapelle unter Direktion des Herrn Professor Zelter gegeben; das erstemal seit dem Charfreitage, dafs das Publikum wenigstens einen Theil der Singakademie wieder hörte. Die Ausführung war — von Kleinigkeiten abgesehen — sehr gelungen zu nennen, besonders aber durch Präzision des Chors ausgezeichnet. Die gewählten Tempi mehrer Sätze konnte Refer. nicht billigen; z. B. schienen ihm der Chor „er trauete Gott" in Erwägung seines heftigen Karakters*) viel zu langsam, der hochernste Chor, „sieh das ist Gottes Lamm" und der bald folgende eben so wichtige „fürwahr, er trug unsre Sünde" nicht langsam genug, die folgenden schnellern Sätze hingegen wieder zu langsam, so dafs durch eine zu wenig unterschiedne Bewegung die Karakterverschiedenheit oft vernachläßigt wurde. Eine nähere Diskussion dieses Gegenstandes mufs jedoch unterbleiben, da Refer. nicht im Stande ist, seinen Lesern den angewendeten Grad der Bewegung chronometrisch nachzuweisen und nur die tiefste Ergründung eines Werkes — wie sie hier nicht dargelegt werden kann — eine Vereinigung über diesen Punkt möglich machen kann.

*) Ztg. No. 12. S. 107.

Ungeachtet der hohen Verehrung, die eben von unterrichteten Musikern dem grofsen Händel gezollt wird, scheint sich wenigstens einem Theil derselben doch ein Zweifel eingeschlichen zu haben, ob seine Werke noch für unsere Zeit geniefsbar sein mögten. Schwerlich wird dieser Zweifel zugestanden werden; schwerlich wird jeder sich desselben nur selbst bewufst werden. Aber aus welchem andern Grunde ist die Scheu, händelsche Werke vollständig aufzuführen, genügend zu erklären? — Es verräth sich hierbei ein sonderbarer Widerspruch in der allgemeinen Ansichts- und in der Handlungsweise der Konzertgeber. Man kann allgemein voraussetzen, dafs die Zerstückelung eines Kunstwerkes jeden schmerzlich berührt, der sich, ein solches Verfahren auf eigne Schöpfungen angewendet denkend, in die Stelle des Künstlers versetzt, der bedenkt, welche Ansichtweise sich in solchem Beginnen verräth und wohin es leitet. Der Künstler trägt sein Werk in sich, bis es zum einheitvollen Ganzen gereift ist; erst dann hält er selbst es für gelungen. Er sieht es für das Zeichen wahrer Weihe an, wenn er vermocht hat, ein Ganzen in einem Gufse zu vollenden; er ruht wenigstens nicht (wir reden von dem, der sich über sein eignes Werk aufzuklären vermag) bis die einheitvolle Abrundung, wo sie vielleicht noch mangelhaft, wo sie entstellt oder überbaut war, überall gelungen hervortritt. Die ganze kunstliebende Welt erkennt diese Bestrebungen und die daraus hervorgegangenen Leistungen für das Höchste und Edelste; man verzeiht viele einzelne Schwächen erklärt aber dagegen, trotz vieler einzelner Schönheiten, ein Werk für unreif, dem jene innere Einheit mangelt; ja man belächelt wol die Schwäche südlicher Nationen, die in einer gehaltlosern Existenz die Fähigkeit verloren haben, ein Werk einheitvoll zu schaffen und in seiner Einheit aufzufassen. *) Demungeachtet erlaubt man sich und duldet man gleichgültig Eingriffe in die Einheit und Ganzheit älterer Kunstwerke. —

*) Ist das nicht die Quintessenz aller Vorwürfe, die man Rossini und den Rossinianern (aktiven und passiven) macht?

Jene in unserm gesunden Vaterlande herrschende Ansichtweise vertheidigen, wäre sehr überflüssig; man darf sie selbst bei dem bessern Theile derer voraussetzen, die in einzelnen Fällen von ihr abweichen, oder Abweichungen von ihr gut heifsen.

Beides fand bei der jetzigen Aufführung statt. Der Messias wurde nicht vollständig (auch nicht nach Mozarts Bearbeitung vollständig) aufführt und es fand sich im Kreise des Ref. wenigstens ein geschätzter junger Künstler, der dies Verfahren gut hiefs. Es entstehn daher die Fragen: Darf mit Händels Messias eine Abkürzung vorgenommen werden? Ist dieses Werk kein einheitvolles Ganze? Oder haben sich die Zeiten so geändert, dafs es als solches uns nicht mehr geniefsbar ist?

Bei der Untersuchung darüber dürfen wir der Mozartschen Bearbeitung, in der das Werk allein dem deutschen Publikum allgemeiner bekannt worden ist, folgen und dahin gestellt sein lassen, ob ein Paar Abkürzungen von Mozarts Hand zu billigen oder nicht. Wer sich darüber näher unterrichten will, wird auf Rochlitz geistreiche Auffassung des händelschen Messias (in seinem Buch für Freunde der Tonkunst) verwiesen. — Es wäre wünschenswerth, über einen so wichtigen Gegenstand mehr als eine Stimme zu vernehmen.

(Schluss folgt.)

Berlin den 6. Dezember 1824.

Das heutige dritte und letzte Konzert des Herrn Moscheles fand und verdiente dieselbe Theilnahme des zahlreich versammelten Publikums, die der glänzende Erfolg seiner frühern Konzerte gewesen war. Ueber gröfsere Kompositionen des uns so werth gewordenen Künstlers wird bald in diesen Blättern gesprochen werden; darum hier nur von ihm als Konzertgeber und Spieler.

Als Konzertgeber hat er dem Heere der weit unter ihm stehenden Virtuosen, die winterlich alle Städte durchziehen, heute eine kleine Lektion gegeben, indem er, der ausgezeichnete Konzertkomponist, er, dessen G-moll und Es-dur Konzert so enthusiastisch aufgenommen wurden, eine Komposition von Kalkbrenner, gage d'amitié, zu hören gab, und mit derselben Liebe, wie eine eigene Komposition, vortrug.

Es ist schon bei einer andern Gelegenheit *) darauf hingedeutet worden, woher die Neigung der Virtuosen, selbst zu komponiren und eigne Kompositionen vorzutragen, abzuleiten sei, da doch ihre anhaltende Beschäftigung mit technischen Uebungen, ihre zunächst auf Geltendmachung des Persönlichen gerichtete Lebens-Tendenz nicht absolut auf schöpferischen Drang hindeuten. Berechtigt erscheint uns diese Neigung, wenn ein Künstler in seinem Spiel eine bisher unerreichte, in den bisherigen Kompositionen nicht anwendbare Virtuosität errang, oder sich einen eigenthümlichen, von dem Sinne der vorhandenen Kompositionen abweichenden Ideengang u. Vortrag, eine eigene Manier gebildet hat. Beides können wir von Herrn Moscheles rühmen; er würde aufser Stande sein, sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Vollendung zu zeigen, wenn er nicht eigne Kompositionen vortrüge — und durch diese innere Nothwendigkeit ist er ein trefflicher Konzertkomponist geworden. — Unlöblich ist dagegen die Sucht anderer Virtuosen, nur in eignen Kompositionen aufzutreten, ohne jene innre Nothwendigkeit, blos aus dem eitlen Wunsche, auch als Komponisten genannt zu sein, oder aus Unkenntnifs ihrer selbst und der Literatur in ihrem Fache, die sie hindert, das für sie Passende herauszufinden. Jene Flickwaaren von Virtuosenkompositionen aus etlichen Opernreminiszenzen und so oder sohin gedrehten, bald abgenutzten, bald verkünstelten Passagen — jener Verderb der Konzerte und des allgemeinen Geschmackes **) — wird noch immer vom Publikum und von den Beurtheilern (auch in dieser Zeitung ***) viel zu nachsichtig behandelt. Man darf nicht allgemein vom Virtuosen verlangen, dafs er auch Komponist sei; giebt er sich aber als solchen, so mufs er die Feuerprobe aushalten. Vielleicht ent-

*) Zeitung No. 32, Seite 282.

**) Zeitung No. 48, Seite 415.

***) Zugestanden. Auch das wird hoffentlich anders werden. Anm. d. Red.

schliefsen sich dann künftige Konzertisten leichter, sich zu bessern fremden Kompositionen zu wenden. Der bewährte Komponist Moscheles hat das nicht verschmäht. —

Ueber Herrn Moscheles Spiel ist nun bereits vieles in dieser Zeitung gesagt worden. Mir ist die innige Vereinigung des Künstlers mit seinem Instrumente besonders interessant aufgefallen; sie erschienen mir wie zwei Neuvermählte, mit Liebe und der zartesten Achtung auf einander eingehend. Nichts foderte Herr Moscheles von seinem Instrumente, was es nicht hätte gewähren können, kein Effekt, den man nach dem Sinne der Komposition und des Vortrags erwarten durfte, blieb aus, und die volle Herrschaft des Virtuosen über sein Instrument gab jedem Hörer das ruhige Bewufstsein, dafs jeder einzelne Ton vom Spieler empfunden und bedacht sei und ganz gewifs so, wie er gedacht, erscheinen werde.

Herr Bader mit seinem gesunden, wohlthuenden Organ, mit seiner klangvollen Brust-Stimme, Madam Grünbaum, Herr Konzertmeister Möser und Herr Karl Blum als Guitarrenspieler (eine selten gewordene Erscheinung im Konzerte) so wie die Gegenwart des Fräuleins Bauer, die „Klotar" von Kind deklamirte, verschönten das Konzert. Die grofsartigen Ouverturen aus Kolmar und Medea von Cherubini regten von neuem den Wunsch auf, Opern von diesem Meister zu hören. Warum wird namentlich seine Lodoiska nicht mehr gegeben, warum nicht die längst versprochene Medea? In der That, es geschieht zu wenig zur Bereicherung u. Erneuung des Opernrepertoirs. A. — Z.

Aus Paris.

Demoiselle Schiassetti trat in dem Königl. italienischen Theater zum ersten Male in einer Opera buffa: „l'Italiana in Algieri" auf. Es war eine Partei gegen sie vorhanden, allein die Sängerin brachte sie durch die brillante Manier, mit welcher sie ein grofses Finale sang, zum Schweigen. Die Applaudissements ihrer Freunde gewannen das Uebergewicht und die Feinde mufsten schweigen. Indefs scheint Dem. Schiassetti mehr für die Opera seria sich ausbilden zu können. Für die nächste Aufführung der Clemenza di Tito ist ihr die Rolle des Sextus zugetheilt. Die Künstlerin wird sich auf ihre Sphäre zu beschränken wissen, denn gegenwärtig kennt man in Europa nur eine einzige Sängerin, welche mit gleichem Glück in der ernsten und komischen Oper auftritt: Madame Fodor. Nicht ohne Schmerz können wir den Namen dieser grofsen Künstlerin nennen, da wir auf jede Hoffnung ihrer Rückkehr Verzicht leisten müssen. Die Versuche, welche man gemacht hat, sie nach den Ufern der Seine zurückzuziehen, waren so ungeschickt und kleinlich, dass sie ohne Erfolg bleiben mufsten. Eben so wenig sind die anderen Versuche geglückt, unsere italienische Oper mit berühmten Sängerinnen und Sängern der Theater zu Neapel und Wien zu bereichern. David, Lablache, Donzelli, Rubini haben die Anträge abgelehnt, die ihnen von Paris aus gemacht wurden. Sie haben sämmtlich neue Kontrakte geschlossen, durch die sie sich bis 1830 dem Impresario Barbaia verbindlich gemacht haben. Dieser Unternehmer ist gegenwärtig so reich an Sängern und Sängerinnen, dafs er zu gleicher Zeit die Theater zu Neapel, Palermo, Wien und Petersburg versorgt. Madame Fodor wird Wien im März verlassen, um nach Neapel zurückzukehren.

Ueber die Aufführung des Othello.

Paris, den 1. November.

Zweimal hatten sich die Kunstfreunde nach dem Louvois begeben um den Mohr von Venedig zu sehen, zweimal wurden sie in ihrer Erwartung getäuscht, indessen durch die Aufführung des Tankred und der Donna del Lago entschädigt. Gestern endlich erschien der Mohr und dieses Hauptwerk Rossini's wurde mit der lebhaftesten Theilnahme gehört. Das Publikum begnügte sich nicht damit, dem Schauspieler, der ihn gab, seine Nachsicht zu bezeugen, es schien sogar ihm dankbar sein zu wollen. (!) Die Verwaltung thut wohl, dafür zu sorgen, dafs die Hauptrollen gut vertheilt werden. Ohne diese Vorsicht würde das Theater Louvois den Titel

eines ersten italienischen Theaters von Europa, den mehre Enthusiasten ihm gegeben haben, verlieren. Die französische Komödie hat immer Schauspieler gehabt, welche als Tartüffe, Achilles und Nero auftreten konnten, allein man sieht dort den Barbier von Sevilla und den Othello nicht, weil es an Tenorsängern fehlt. Darf man aber wol eine solche Schande des ersten Theaters von Europa erzählen? denn die Königl. Akademie maasst sich diesen Titel an, allein nur für den genre grotesque.

Trotz manchen Veränderungen, die man mit dem Stück und der Musik vorgenommen hat, ruft das Publikum dennoch Bravo und dies ist ein Beweis zu Gunsten der Ragoutkomposition*) wogegen man so schwache Angriffe gemacht hat. Es ist nicht genug zu sagen: „Dies Stück gefällt mir nicht;“ man muss auch den andern beweisen, dass sie Unrecht haben, in das Theater zu gehen und sich zu amüsiren, wenn man rossinische Opern giebt.

Wenn man die Opern Mozarts ausnimmt, so sind die schönsten dramatischen Partituren fast sämmtlich Ragoutkompositionen; die grössten Komponisten haben nur dadurch ihre Werke vollendet, dass sie günstige Umstände brauchten, um schwache Stücke wegzulassen und neu ausgearbeitete bessere einzuschieben. Rossini gab mehre Opern, worin man neben den grössten Schönheiten die schwachen Versuche eines Anfängers fand. Er hat sich aber durch nichts irre machen lassen und seinen Tankred, seine Cenerentola, seinen Othello durch gelungene Stücke aus seinem alten Demetrio, Aureliano u. s. ausgeputzt und ausgebessert, welche früher schon Favorit- oder Lieblingsmelodien des Publikums geworden waren; eben so hat der Marsch aus Aureliano und die ausgezeichnete Arie aus Demetrio der Elisabetta durchgeholfen.

Stellen wir uns einmal vor, dass eine unübersteigliche Wand zwischen Frankreich und Italien gezogen wäre und dass die Kavatine aus Tankred: di tanti palpiti, die man in Kalkutta, auf Ceylon und an den Küsten Amerika's singt, noch niemals ausser Italien gehört worden sei, nehmen wir weiter an, dass Rossini mit den Schätzen aus 20 unbekannten Partituren in Frankreich ankäme, um Opern zu komponiren; welcher Meister könnte gegen einen solchen Helden auftreten? Man braucht nicht Musiker zu sein, um die Vortheile einer Lage schätzen zu können, in welcher die französischen Komponisten sich niemals befanden. Gluck hat uns 6 Meisterstücke aus den Trümmern von 40 Opern gegeben und wenn man la Cenerentola, Tankred etc. Flickwerke nennt, so gehören Iphigenia in Tauris und Armida in dieselbe Klasse. Il Matrimonio segreto wurde 5 mal umgearbeitet, ehe es die gegenwärtige Vollendung erhielt. —

Um nun über die neueste Aufführung des Othello noch einiges hinzuzufügen, so war es besonders Madame Pasta, diese bewunderte Sängerin, welche das Publikum mit sich fortriss. Larioni wurde als Othello gut aufgenommen, allein sein Tenor hat zu wenig Stärke und Umfang und man hat die Kavatine: ah! Si per voi già sento, weglassen müssen, weil er nicht mit seiner schwachen Stimme durch den Chor durchdringen würde.

*) Die Erklärung folgt gleich.

Dresden, den 1. November 1824.

(Schluss aus No. 45.)

Die deutsche Oper scheint in ihren Winterschlaf gesunken zu sein, denn sie giebt nichts, als höchst selten einmal die „Euryanthe.“ Dieses wahrhaft grosse, geniale Werk unseres Weber, das den neuesten Beweis geführt hat, dass die Deutschen sich gleichsam schämen, sich von einem Landsmanne zweimal nach einander entzücken zu lassen, erduldet auch hier, aber (hört! hört!) nicht vom Publikum, sondern vom ausführenden Personale Chikanen; denn es kann bald dieser bald jener Sängerin halber nicht gegeben werden, obgleich das entzückte Publikum fast jedesmal eine oder die andre auf's ehrenvollste heraus ruft. Das kommt aber daher, dass die jetzigen ersten Sängerinnen durch Rossinische Opern so sehr verwöhnt sind, dass es ihnen zu schwer fällt, eine so tiefgedachte Musik wie diese, sich so ganz zu eigen zu machen, dass sie sie ohne öftere Wiederholung vortzutragen im Stande wären. Diese Oper wird hier von Seiten der

Euryanthe und Eglantine, der Chöre und des Orchesters wahrhaft meisterlich ausgeführt, obwol Lysiart, ja selbst Adolar, Komparsen und Tänzer noch viel zu wünschen übrig lassen. Dessen ungeachtet aber wirkt sie so ausserordentlich auf unser etwas kaltes Publikum, dafs nicht nur jedesmal das Haus zum Erdrücken voll ist, sondern dafs es stets den lautesten Beifall zu erkennen giebt, was eben hier auffallend erscheint, da das hiesige Publikum, man könnte sagen, zu kommode ist, einem Stücke, welches bei der ersten Darstellung beifallig aufgenommen wurde, mehrmals denselben Beifall zu erkennen zu geben. So geht oft eine Darstellung vorüber, die sehr ergreift, ohne dafs man eben viel davon merkt. Würde nun diese Oper überall wenigstens so wie bei uns gegeben, so konnte es nicht fehlen, dafs sie überall das gröfste Glück machen müfste. Aber noch nie ist wol eine Oper so vielfach und so falsch beurtheilt worden. Es ist zwar nicht zu laugnen, dafs diese Oper ein viel geübteres und verständigeres Gehör, als das eines gewöhnlichen Korrespondenten, (der bei allem guten Willen denn doch nicht Alles verstehen kann) verlangt; es ist aber eine Schande, dafs sich noch kein sachverständiger Kunstrichter gefunden, der es übernommen hatte, in einer musikalischen Zeitung den wahren Werth eines so hohen Kunstwerkes auseinander zu setzen. Man wirft dieser Oper Mangel an Melodie vor. Welche Behauptung! Ist die ganze Introduktion von A bis Z nicht ganz Melodie? und welche Melodie! Enthält das Lied „Glöcklein im Thale," die Arie: „O mein Leid ist unermefslich," das Duett: „Ja es waltt mein Herz aufs neue," das ganze Finale des ersten Akts; Adolars Arie: „Wehen mir Lüfte Ruh," das Duett: „Hin nimm die Seele mein," der Chor: „Leuchtend füllt die Königshallen" u. s. w. — enthalt, sagen wir, dies Alles nicht die reinste, schönste, wahrhaft dramatisch wirkende Melodie? Ist nicht alles wahrhaft gefühlt, dem Innersten entquollen? — Doch diese alles wissende Korrespondenten behaupten ferner: „es sei zu viel Gesuchtes, zu viel Streben nach Effekt!" Nun, wir meinen, hat Weber auch (was er wahrlich nicht nöthig hat) gesucht, so hat er doch auch gefunden. Weber ist ein solches Glückskind, dafs sich ihm alles von selbst darbietet, ohne dafs er nöthig hatte, viel zu suchen. Uns scheint in dem Tadel viel mehr gesuchtes, als in der ganzen Oper. Bemerken jene Herren nun Effekt, so mufs ja doch wohl welcher da sein; und ob der nun gesucht ist oder nicht, daskann wohl jedem gleichviel sein. — Anderweit sagen diese Herren: „es sei doch kein Freischütz." Da haben diese Herren seltnerweise einmal eine tüchtige Wahrheit gesagt, denn man kann sich nichts verschiedeneres denken, als diese beiden Opern. Adolar soll doch nicht etwa wie Max, Lysiart wie Kaspar, Euryanthe wie Agathe und Eglantine wie Aennchen singen? — Welch ein Unterschied zwischen Personen, Ort und Zeit! — Ein Modeherr in dem sonst recht achtbaren Weimar'schen Journal liefs sich sogar vernehmen: „Weber habe bei der Euryanthe einen Weg eingeschlagen, welcher ein Abweg sei, da er der Popularität entgegenstrebe; man könne es nur (wie Weber selbst) für einen Versuch ansehen." Neugierig waren wir denn doch, eine Beweisführung dieses Satzes zu hören. Ist es denn so etwas ganz neues und irriges, statt der Zwischenreden Recitative zu setzen, wo doch die Sänger gezwungen sind, richtig zu deklamiren. Oder hat denn irgend eine Nummer eine so neue Form, dafs man den nothwendigen Zusammenhang der Ideen-Durchführung und Einheit darin nicht finden könnte? War denn Mozarts Don Juan, zu der Zeit, wo er ihn geschrieben hatte, weniger popular und ein geringeres Meisterstück, weil man es damal nicht verstand, als jetzt, wo es als das erste Muster einer Operndichtung gilt und in aller Welt Munde ist? — Hat Weber aber irgendwo in einem vertraulichen Kreise seine Arbeit einen Versuch genannt, so lafst solche Bescheidenheit seine Grofse nur noch mehr hervortreten. Unbescheiden aber finden wir es von einem andern, ein solches Werk, in welches einer unserer gröfsten Geister seine besten und reichsten Ansichten über Kunst (zu denen er sich durch ununterbrochenes ernstes Nachdenken sein Lebelang aufgeschwungen) niedergelegt hat, einen blofsen Versuch zu nennen. Ein Glück für uns, dafs Weber grofs genug ist, solche modische Ansichten gehörig zu würdigen, und dafs er sich dadurch nicht abhalten lafst, aus der unversiegbaren Quelle seines eigenthümlichen Geistes zu schöpfen. Man gebe nur überall mit Fleifs und Liebe diese Oper; wer sie das erstemal noch nicht ganz fafst, höre sie zwei, dreimal an, und das grofse Publikum wird sehr bald erkennen, was es von gewöhnlichen Korrespondenznachrichten zu halten hat.

†††

Kassel den 10. November 1822.

Unsere Hofbühne hat uns im vergangenen Sommer und dem bis jetzt verflossenen Theile des Herbstes in musikalischer Hinsicht wenig Neues dargebracht. Vom Ende der sechswöchentlichen Badeferien (19. Juli) bis jetzt, wurden folgende Opern gegeben: der Freischütz 4 Mal, Schweizerfamilie, Johann von Paris, Aschenbrödel, Rothkappchen, Kalif von Bagdad, Tankred, diebische Elster, Barbier von Sevilla, (von Rossini) Sonntagskind, Oberon, Karlo Fioras, Don Juan, Zauberflöte, Ferdinand Kortez, ferner (neu einstudirt) der kleine Matrose, (von Gaveaux) Ludoiska, (von Cherubini) Faust (von Spohr); endlich (ganz neu) Euryanthe von Weber (2 mal).

Eine Hauptursache des Mangels neuer Opern auf dem Repertoir war wohl die lange anhaltende Krankheit des Herrn Gerstacker, welchem unser gnadigster Kurfürst erst noch vor kurzem, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, einen halbjährigen Urlaub bewilligt hat. Aufser Herrn Gerstacker besitzt die Bühne aber nur noch einen tüchtigen Tenor an Herrn Albert, denn Herr Uschmann und der wackere Schauspieler Herr Schmale, (welcher auch in der Oper aushilft) können beide nur Nebenrollen übernehmen. Obgleich nun die ersten Bafs-Partien durch die Herrn Berthold und Hauser vortrefflich,

und die minderbedeutenden durch Herrn Pister ebenfalls gut besetzt sind, obgleich die jungen Sängerinnen, Demoiselles Roland, Nerl, Schopf und Backofen (von denen die erstgenannte, ausgezeichnet im Spiel und Gesang, schon längst der Liebling des Publikums geworden ist) sich sichtlich bemühen, auf der Künstlerbahn rühmlich fortzuschreiten, so hatten doch — während Herrn Gerstäckers Krankheit — einige der vorgenannten Opern wohl gar nicht gegeben werden können, wenn nicht 2 willkommne Gäste dabei mitgewirkt hätten. Der erste derselben, Herr Hambuch von Stuttgard, trat auf als Tamino, Johann von Paris und Max (im Freischütz), und erwarb durch den Wohlklang seiner Stimme, seinen geregelten Vortrag im Gesange und sein gutes Spiel allgemeinen Beifall. Noch mehr gefiel aber der zweite Gast, Herr Kornet von Braunschweig, welcher mit der Kunst eines ausgezeichneten Sängers auch die eines gewandten Schauspielers verbindet. Letzterer gastirte als Baron Rudolph (im Rothkeppchen) Ferdinand Kortez, Max (im Freischütz) und Graf Almaviva (im Barbier von Sevilla).

Die in allen Theilen sehr gelungene Aufführung des Freischütz (am 26. Septr.) bei welcher Herr Kornet mitwirkte, wurde auch dadurch merkwürdig, dafs unser Kurfürst, um dem zum Herbstmanoeuvre zahlreich versammelten Militair eine Erholung und Freude zu verschaffen, beinahe sämmtliche Plätze des Hauses demselben einraumen liefs, so dafs man, aufser den Mitgliedern der Kurfürstlichen Familie und einigen Herrn und Damen vom Hofe, vom Parterre bis zur obersten Logenreihe überall nur schnurrbartige Krieger erblickte.

Eine andere gleichfalls bemerkenswerthe Aufführung war die der Oper „Faust“ (am 7. Novbr.) in welcher Solosänger, Chor und Orchester mit einander zu wetteifern schienen. Unter den dramatischen Kompositionen unsers Kapellmeister Spohr scheint gerade diese Oper hier am mehrsten beliebt zu sein. Referent kann hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dafs ein gewandter, mit Bühnenkenntnifs ausgestatteter Dichter den dialogisirten Theil dieser Oper durch eine sorgsame Umarbeitung genielsbarer machen, und so zur allgemeinen Verbreitung der Oper beitragen möchte; derselbe würde gewifs den Dank Vieler verdienen. —

M. von Webers Euryanthe hat hier trotz der ziemlich gelungenen Darstellung — keinen grofsen Beifall gefunden, während dessen Freischütz noch immer zu den Lieblingsopern unsers Publikums gehört und stets ein volles Haus macht. Dafs die erste Vorstellung jener, am Geburtsfeste unsers Kurfürsten (28. Juli) still vorüber ging, war natürlich, da man an diesem Tage, wo der geliebte Landesvater auch im Theater mit jubelndem Zurufe bewillkommnet wird, sich aller Zeichen des Beifalls oder Tadels über die Oper und deren Darsteller herkömmlicher Weise enthält; allein auch bei der zweiten Aufführung (24. Oktober) liefsen sich kaum dann und wann schwache Zeichen des Beifalls vernehmen. — Ref. halt dafür, der berühmte Komponist habe der Macht seines Genies zuviel vertraut, indem er die matte Dichtung dieser Oper in Musik setzte. Mochten doch die deutschen Opernkomponisten in der Wahl ihrer Operntexte vorsichtiger zu Werke gehen; die Erfahrung lehrt ja täglich, dafs dem grofsen Hauten (welcher doch nun einmal entscheidet, ob eine Oper Glück machen soll, oder nicht,) eine gute Dichtung immer Hauptsache, die Musik aber Nebensache bleibt, letztere müfste denn durch einen überaus grofsen Reichthum gefälliger Melodien (welcher freilich in der Euryanthe nicht zu finden ist) das Uebergewicht behalten. — M. v. Weber hat unbestritten in dieser Oper sehr viel Werthvolles, mitunter Herrliches und Meisterhaftes geschaffen, mehre Musikstücke würden jedoch — nach des Ref. Ansicht — noch mehr ansprechen, wenn der Komponist in denselben den Sängern wie dem Orchester nicht so übergrofse Schwierigkeiten aufgebürdet und besonders die Eigenthümlichkeit der Instrumente mehr berücksichtigt hätte.

(Schlufs folgt.)

Marburg, den 28. November 1824.

In aller Eile erlaube ich mir, Ew. Wohlgeboren auf einen fatalen Fehler aufmerksam zu machen, der sich in dem Berichte über das erste Konzert des Herrn Ignatius Moscheles, in No. 46 Ihrer Zeitung, Seite 368 eingeschlichen hat und fast wie Persiflage einer wichtigen Notiz meines Aufsatzes, „das Musikfest zu Ephesus“ betreffend, aussieht. Der unsterbliche Lasus erwähnt, dafs Pyrene, die Tochter des Teiresias den hypopotamon (ὑποπόταμον) gesungen habe, und ich entwickelte in einer Note meines Aufsatzes, dafs diefs eine schöne Bezeichnung für etwas Unerreichbares sei. Nun sagt aber der Berichterstatter über das Konzert des Herrn Ignatius Moscheles, Lasus mache ein Anliebens von dem Hippopotamos, welcher am Ende nichts weiter gewesen sei, als ein ordinares dreigestrichenes c f oder g. Hippotamos (hippopotamus amphibius) heifst ja aber ein Nilpferd! dieses Thier hat bekanntlich einen unförmlich grofsen Ochsenkopf, einen weiten Rachen, Zähne, welche oft über eine Elle lang sind und einen plumpen, schwerfälligen Leib, dessen ganze Masse an viertehalbtausend Pfund wiegt. Wie kann nun ein Nilpferd über die Lippen einer zarten Sängerin spazieren? Oder wie kann man auch nur den ätherischen Ton einer Sängerin mit einem Nilpferde vergleichen? — Haben Ew. Wohlgeboren die Güte, diesen argen Druckfehler schleunigst in Ihrer Zeitung anzuzeigen, und genehmigen Sie u. s. w.

J. G. Murhardt,

Hierbei der literarisch- artistisch- musikalische Anzeiger No. 12.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22. Dezember — Nro. 51. — 1824.

II.
Recensionen.

Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig, geboren den 29. September 1753, gestorben den 16. Februar 1823. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 10 Thlr.

(Schluſs aus No. 49.)

Der zweite Theil beginnt:

No. 25 mit einer Marcia funebre, Andante G-moll — nur Blasinstrumente — welcher, nach des Komponisten Ueberschrift, den Zug nach Golgatha ausdrückt. Dem Ref. scheint eine solche Versinnlichung in einem Werke der Art nicht ganz an ihrer Stelle. Hier dürfte sie mehr zur Einleitung dienen, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer wieder zu fesseln, wird diese Absicht jedoch hinlänglich erreichen, wenn bei der Aufführung die beiden Theile nicht wiederholt werden. Der Komponist geht nun in 7 Takten, das Tempo des Marsches beibehaltend, mit den eintretenden Streichinstrumenten allein zum Chor,

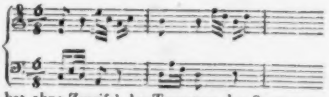
No. 26. un poco piu lento, $\frac{4}{4}$ F-moll

„Blicke du stralende Sonne
Nicht so freundlich auf uns herab u. s. w.“

über und bereichert sein Werk durch selbiges mit einem eben so einfach fliefsenden als gehaltreichen vierstimmigen Gesangstücke. Als Mittelsatz läfst er drei Solostimmen: Tenor, Bafs und Sopran nach einander im $\frac{4}{4}$ Takt eintreten, vereinigt sie in den letzten 12 Takten und leitet dann wieder in's obige Chor $\frac{4}{4}$ Takt ein.

No. 27. Ein kurzes Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung dient dem Chor der Priester und des Volkes —

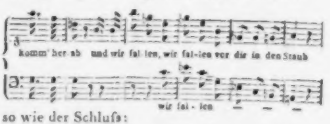
No. 28, un poco Allegro $\frac{4}{4}$ in A-moll, zur Einleitung. Durch die Figur im Thema:



hat ohne Zweifel der Tonsetzer den Spott ausdrücken wollen, welcher in den Worten liegt:

„Arzt, der Andern half, hilf dir nun selber!
Mann voll Gotteskraft, steig doch herab, u. s. w.“

und hat seine Intention wacker durchgeführt. Sehr gelungen ist folgende Stelle zu nennen:



so wie der Schluſs:

— „rufen Hosianna dir, dem Sohne Davids!“

in A-dur, effektvoll.

No. 29. Arioso grave, F-dur $\frac{4}{4}$. Das Gebet Jesu:

„Vater, vergieb ihnen; sie wissen nicht, was sie thun!“

von der Orgel, 2 F-Hörnern und 2 Fagotten begleitet, durch ein abermaliges Recitativ des Johannes

No. 30, von der Fortsetzung:

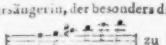
„Meine Mutter, siehe, das ist nun dein Sohn —“

No. 31 getrennt, hier aber wieder im Grundtone schliefsend, verdient besondere Auszeichnung. Ihm folgt

No. 32 ein Recitativ der Maria mit Quartett-Begleitung in B dur, mit dazu gehörender Arie

No. 33 in zwei Sätzen, bei welchen die Blasinstrumente wieder eintreten. Der erste:

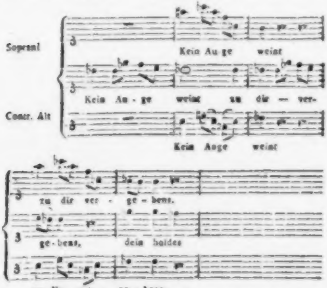
Larghetto con languidezza, G-moll $\frac{3}{4}$, hat eine sehr fließende, gefällige Kantilene, ist dankbar für die Singstimme und giebt der Sängerin Gelegenheit, einen gediegenen, ausdrucksvollen Vortrag, ohne Ueberladung oder Entzierung durch unzeitige Verzierung geltend zu machen. Das zweite, G-dur $\frac{3}{4}$, eben so brillant als schwierig für die Singstimme, erfodert eine sehr geübte Bravoursängerin, der besonders die höheren Kor-

den:  zu Gebote stehen,

worin die Passagen sich bewegen. Diese sind zwar singbar, werden aber unsern jetzigen Gesang-Virtuosinnen oft fremdartig erscheinen und verlangen der stets wechselnden Modulationen wegen eine sehr sichere und reine Intonation.

Die Saiteninstrumente leiten nunmehr in 7 Takten ein Terzett für 2 Sopran und 1 Kontre-Alt

No. 24. Andantino grazioso, C-dur $\frac{4}{4}$, ein; dann schweigen sie und überlassen die Begleitung 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Abermals ein ungemein harmonienreiches Tonstück, mit lieblichen Figuren der Blasinstrumente ausgeschmückt, ohne die Singstimme zu decken. Rel. sprach folgende Stelle:



vorzüglich an und dieses Terzett wird im Klavier-Auszuge, von dem noch besondere Erwähnung geschieht, für kleine musikalische Zirkel, so wie mehre der bereits angeführten Nummern, ein willkommenes Geschenk sein.

No. 35. Recitativ des Johannes $\frac{4}{4}$ As-dur mit Quartett-Begleitung:

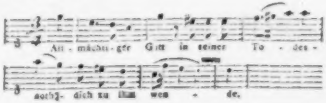
„Und seht die letzte Stunde nahet sich" —

Wie alle vorhergehenden ausdrucksvoll deklamirt und durch das zweimal eintretende a Tempo, den Worten gemäfs, noch treffender ausgemalt. Ihm schliefst sich der Gesang Jesu:

„Mein Gott! auch du kannst mich verlassen!"

No. 36, Arioso grave, $\frac{4}{4}$ F-moll, an, der, wie die früheren, von der Orgel, 2 F-Hornern und 2 Fagotten begleitet wird und sich gleich jenen choralmäfsig bewegt. Im Dominanten-Akkorde schliefsend treten die Saiteninstrumente

No. 37, Andante sostenuto, $\frac{4}{4}$ A-moll, ein, den Kanone misto, ovvero ineguale a 4 voci vorbereitend. Drei Soprane (Maria, 2 Freundinnen Jesu) und 1 Tenor (Johannes) führen ihn aus. Das Thema:



ist, besonders 4stimmig, von guter Wirkung, da der Komponist die Lage der Singstimmen genau erwogen, sie nirgend zu nahe zusammengelegt und dadurch eine dem Ohre wohlthätige Klarheit über das ganze Tonstück verbreitet hat. Sehr sinnig ist die Wahl der harten Tonart in den Schlufstakten. Johannes fährt mit dem Recitativ

No. 38 fort. Die Worte:

„Es stockt sein Blut, — Riefst nicht mehr," —

werden unter nachahmender Bewegung der Saiteninstrumente in Achteln, a Tempo gesungen, was hier ganz an seiner Stelle ist und sich effektvoll mit dem letzten Choralgesange Jesu:

„Vater ich gebe meinen Geist in deine Hände! es ist vollbracht!"

No. 39. Grave $\frac{4}{4}$ mit Beibehaltung der Quartettbegleitung, verschmilzt. Am Schlusse fallen die C-Pauken ein, und beginnen das Finale

No. 40. Adagietto $\frac{4}{4}$ C-moll, 4 Solo-Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baf, 11 Takte hindurch allein begleitend. Den nunmehr folgenden Instrumental-Satz, $\frac{4}{4}$ in gleichem Tempo,

welcher die letzten Augenblicke des schwindenden Lebens bezeichnen soll, von den Violinen con Sordini, dem Fundamentalbass und 3 Oboen ausgeführt hält Refer. für viel zu lang und der Wirkung des Ganzen schädlich. So kunstgerecht auch die Figur

durchgeführt und mit den später eintretenden gehaltenen Akkorden der 3 Oboen verbunden ist, so kann doch die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht ausreichen, um bei einem so ausgedehnten Werke, wie vorliegendes Oratorium, am Schlusse dem Komponisten während eines Instrumentalsatzes von 60 Takten in langsamer Bewegung noch anzugehören. Da es ebenfalls in C-moll schließt, so gewinnt die Aufführung gewißlich sehr dabei, wenn No. 41 gestrichen und gleich zum Terremoto

No. 42, Allegro assai ¾ G-moll, übergegangen wird. Hier hat uns durch ein Chor:

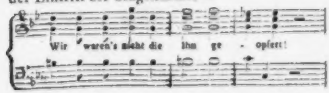
„Welch drohendes Gewitter etc."

mit Anwendung der Posaunen und aller Blas-Instrumente, der Komponist abermals die Kraft und das rege Leben seiner Tondichtung bekundet. Ref. müßte den ganzen Satz abschreiben, wollte er den Leser mit allen seinen Schönheiten bekannt machen. Meisterhaft sind die Stellen:

„Erbarme dich, du Gott der Götter!"

und, nach vorhergegangenem Ritornell in D-moll und dessen letzten Takten

der Eintritt der Singstimme. —



Ein Recitativ des Joseph von Arimathia

No. 43 mit Fundamentalbegleitung, wird durch 6 Takte 4stimmigen Chors unterbrochen und führt zum Coro finale

No. 44, Lentamente e con tenerezza, ¾ Es-dur, womit der hochverdiente Tonsetzer sein nachgelassenes Werk auf eine würdevolle, herzerhebende Weise schließt; ein Werk, das ihm ein bleibendes Denkmal im Gebiet der Kunst sichert.

Dem Verleger gebührt alles Lob, der Ausstattung des Werkes sowol, als der Sauberkeit und Korrektheit des Stiches wegen; dasselbe erstreckt sich auch auf den zugleich erschienenen Klavierauszug.

Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt, auch in vollständigen Klavierauszug gebracht, von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig; geb. den 29. Sept. 1753, gest. den 16. Febr. 1823. Leipzig bei Frdr. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

Da der verewigte Meister diesen Klavierauszug selbst gefertigt, so wäre es überflüssig, die in ihm vorherrschende Gediegenheit und Umsicht noch besonders anrühmen zu wollen. Freunden des ernsten Gesanges wird er ein höchst willkommenes Geschenk sein. L.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 2. Dezember 1824.

(Schluß aus No. 50.)

Indem wir die oben aufgeworfenen Fragen in besonderm Bezug auf die jetzige Aufführung des Messias zu beantworten haben, wenden wir uns zuerst zu der Grundidee und Grundanlage des Gedichtes: Gedicht — selbständiges Kunstwerk dürfen wir die Zusammenfügung der Bibelstellen nennen, da der verbindende Geist Händels sie zu einem Ganzen und Kunstwerke erhoben hat.

Der Gegenstand des Oratoriums ist der Messias in seinem ganzen Wirken, in allen mit seinem Namen verbundenen Vorstellungen. Wie wir in den heiligen Schriften von Moses an Verkündigungen eines neuen Propheten finden, wie die Israeliten, seitdem die letzten Propheten verstummt waren und vier Jahrhunderte lang die

Stimme Gottes*) geschwiegen hatte, in dumpfer Ahnung, dafs ein neuer Zustand der Dinge nothwendig folgen müsse, des Messias harrten: so bildet Händel den ersten Theil seines Oratoriums aus der trostreichen wundervollen Verkündigung und der gespannten, bedürftig drängenden Erwartung. Die Zweifel, die sich neben ihr geregt haben könnten, verweht der Glaube an die Verkündung; Alles glaubt: „denn es ist uns ein Kind geboren und sein Name wird heissen Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst! Hiermit erst ist die Verkündung vollendet; wir haben die Nothwendigkeit ihrer Erfüllung erkannt, wir haben erlangt, sie zu glauben. Durch das letztere erst sind wir vollkommen vorbereitet, die nachfolgende Erzählung auch als eine wahrhaftige aufzunehmen.

Der zweite Theil**) hat das Leben und unmittelbare Wirken Jesu zum Gegenstande. Einfältig und dabei dichterisch schön, wie im Evangelisten Lukas, hören wir die Erzählung von der Geburt des Heilandes. Der Geist der unschuldigen Hirten schlummert; ihn zu wecken, steigen Engel hernieder und die blöden Menschen „fürchten sich sehr." Aber der flammende Lobgesang der Himmlischen „Ehre sei Gott" und der Segen, den sie noch aus den Wolken, entschwindend, ***) verheifsen, erwärmt die Erdensöhne und sie wagen, sich zu freuen; es ist eine sanfte, schuchterne, fast in wehmüthige Rührung aufgelöste Freude in der Arie: „erwache zu Liedern der Wonne." Hoffnung und Liebe winken zu ihm, der Ruhe verleiht: sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht. Dieser Ton war dem zweiten Theile um so angemessener, da sofort die Leidensgeschichte folgt. Im ganzen zweiten Theil ist nur, was dem Himmel gehört, jener Chor der Engel, feurig — und dennoch nicht stürmisch, nicht brausend.

Der dritte Theil erzählt, wie Jesus für sein Werk gestorben, wie dieses dann in den Jüngern fortgelebet und über die Feinde triumphirt hat. Erst nach dem besiegelnden Märtirertode verkündet der Sänger dem nun ganz gewonnenen Horer das Wort Gottes: „Du bist mein Sohn." Mit einem grofsen dichterischen Schritte läfst er an diesem Worte die Apostel sich entzünden. „Der Herr," spricht der Chor, „gab das Wort! Grofs war die Menge der Boten Gottes." Wie lieblich ist der Friedens-Boten Schritt! Darum vernehmen wir sogleich vom freudigen Sänger „Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr Wort an alle Enden der Welt." Die Heiden lehnen sich auf, ihre Bande werden in Glaubens-Eifer zerrissen" — „du zerschlägst sie," ruft der glühende Streiter, „mit eisernem Zepter, du zerbrichst sie zu Scherben gleich irdenen Gefäfsen;" und nun, nun erst kann durch Himmel und Erden der Triumph schallen Halleluja!

Der letzte Theil findet die Gemüther von der Lehre erfüllt und führt sie zur Verheifsung des Gerichts und ewigen Lebens. In dem Glauben an den Richter und Mittler besiegt der Geist alle Schrecken, den Tod selbst, und ist nun der Feier des Weltrichters reif. Mit ihr, dem gröfsern Gegenstücke zu dem siegvollen Halleluja, schliefst das Werk.

So haben wir Jesus als die Hoffnung und den Trost, als die Freude und Erquickung der Welt, als das Opfer, als den Gnade und Licht Spendenden, als den Sieger, als den Herrscher und Richter gesehen; das ist der Inhalt des Messias von Händel.

Wie das ganze Werk seinen Gegenstand in allem Wesentlichen erschöpft und uns an ihm höher und höher hinaufführt, wie jeder Theil den folgenden nothwendig bedingt und vorbereitet, so ist wiederum jeder Theil in sich zu steigender Wichtigkeit, ohne Lücken und Makel entfaltet; und dieses weise Verfahren geht bis

*) Bathkol, eigentlich die Tochter der Stimme. Im Rollen des Donners sprach Gott, wie zu allen Völkern im Kindesalter, so zu den Israeliten. Der Donner war die Stimme Gottes und die Weissagung, die das Volk in ihr vernahm, nannte es dichterisch kühn die Tochter der Stimme.

**) Mozart hat diesen als zweite Abtheilung des ersten Theiles angenommen — wesentlich aber die Scheidung beider Theile nicht gestört.

***) Nie hat Ref. diese Erzählung glaubenvoller und reizender wieder gehört, als aus dem Munde eines vierjährigen Knaben. „Und," schlofs er mit aufgehobenen Augen, „und da purrten die Engel gen Himmel."

in die Behandlung der einzelnen, in jedem Theile vorgetragenen Gegenstände. Jeder Gedanke keimt erst in einem einzelnen Geiste, in Recitativ- oder Arienform, und wird dann von der Gesammtheit, dem Chore, aufgefaſst, dadurch erst gemeingültig und vollendet erscheinend. So bilden sich z. B. im ersten Theile die Abschnitte

I. Verkündigung.

A. Vorbereitung. 1) Rec.: tröstet —
2) Arie: Alle Thale —
3) Chor: Denn die Ehre —

B. Drohung. 1) Rec.: so spricht der Herr —
2) Arie: wer mag den Tag —
3) Chor: er wird sie reinigen —

C. frohe Verheiſsung. 1) Rec.: denn siehe —
2) Arie: o du, die Wonne —
3) Chor: o du, die Wonne —

II. Erwartung.

A. Bangigkeit. 1) Rec.: Blick auf, Nacht —
2) Arie: Das Volk, das im Dunkeln —

B. Entgegenhoffen. 3) Chor: denn es ist uns ein Kind geboren, —

Im zweiten Theile dieselbe Anordnung; warum der Inhalt der Arie: erwache zu Liedern der Wonne, nicht durch einen Chor erhoben werden durfte, geht aus obigem hervor. Der dritte Theil beginnt abweichend mit einem Chor — denn dieser Gedanke „seht Gottes Lamm," ist vorbereitet und wichtig genug, sogleich Alles zu erfüllen. Von da an, bis zu Ende des Werkes durchgängig jenes tiefgedachte Verfahren. Namentlich ist das Halleluja durch jenes Kampflied: du zerschlägst sie — und im vierten Theile die Feier des Weltrichters durch die glaubenbegeisterte Arie: ist Gott für uns, wer kann uns schaden? — vorbereitet.

Die Weisheit des Planes hat nicht blos das Gedicht, sondern auch die Komposition durchdrungen. Der erste Theil wird durch den Chor: denn es ist uns ein Kind geboren, der alle vorangegangenen weit überbietet (Mozart wendet in ihm zum erstenmale Trompeten und Pauken an) befriedigend geschlossen. Der feurige Chor: Ehre sei Gott — im zweiten Theile ist gleichwohl so kurz, vorübergehend gehalten, daſs sich das Gemüth in Rührung und Dankgefühl versenken kann und diese Empfindung wird gesättigt in dem Schlusschor: seine Last ist leicht. Bei den folgenden Theilen liegt dieselbe Endweise am Tage. Jedes Schlusstück muſste der Kulminationspunkt seines Theiles werden. Diese Absicht ist überall so vollkommen herrschend geblieben, daſs blos um ihretwillen mancher Abschnitt und manches einzelne Stück nicht so hoch geführt worden sind, als sonst hätte geschehen können. Als Beispiele gelten hier die Abschnitte im zweiten Theile: erwache zu Liedern der Wonne, im vierten Theile die Verkündigung des letzten Gerichts, so wie der Chor: Ehre sei Gott, —

Zuletzt ist noch der Modulation des Oratoriums im Grofsen zu erwähnen. Auch in dieser Beziehung leitet ein Tonsatz zum andern. Von der Ouvertüre an finden wir diese Folge der Tonarten: E-moll, E-dur, A-dur, D-moll, G-moll, D-dur, H-moll, G-dur. Der zweite Theil giebt C-dur, F-dur, Recitativ durch den Sextenakkord auf cis von D-dur nach Fis-moll, D-dur, B-dur — nämlich vorher der flammende Engelchor in D-dur, dann die Ermuthigung der blöden Menschen in B-dur — nach einem mit dem Sextenakkorde auf H in C-dur anfangenden, in D-moll schliefsenden Recitative wiederum B-dur bis zum Schlusse. Der dritte Theil: G-moll, Es-dur (Mozart in G-moll schliefsend) dann, tiefer in die Nacht gerückt (Fürwahr er trug unsre Sünde) und schlagend F-moll, F-dur, Rec. von B-moll durch B-dur, nach dem harten Dreiklang auf Es zum Chor leitend, dieser aber C-moll. So konsequent wird die Modulation bis zu Ende geführt. Sprungweise bewegt sie sich nie ohne Grund. Der stärkste Abfall ist von dem Chor: ihr (der Apostel) Wort geht an alle Enden der Welt — Es-dur — zu der Arie: warum toben die Heiden, C-dur. Das folgt feindselig; und so foderte es auch der Text.

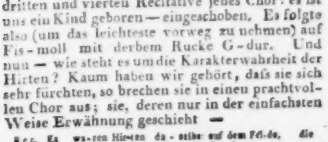
Nur soviel für unsere Meinung, daſs der Messias ein so vollendetes, abgeschlossenes, in allen Theilen eng verbundenes Ganze ist, daſs ohne wesentlichen Schaden nichts davon genommen werden kann. Es würde zu weit führen, wenn wir nach dem Vorangeschickten diesen Ausspruch an jedem einzelnen Theile des Ora-

toriums noch besonders rechtfertigen wollten. Darum geschehe es in der Kürze nur an den Theilen, die bei der jetzigen Aufführung ihren Platz verloren haben.

1) Im ersten Theile blieb aus dem Abschnitte I. B. (S. 437) Arie und Chor weg. Nach der erschütternden Verkündung: Himmel und Erde, das Meer und das Trockne und alle Heiden sollten bewegt werden (die den Hauptinhalt des Recitativs ausmacht) die schon in ihrer musikalischen Gestaltung so weit anregt, dafs Arie und Chor folgen mussen, um der Bewegung Raum zu geben — folgt nun das kleine milde Altrecitativ: eine Jungfrau gebiert einen Sohn.

2) Der oben mit „Erwartung" bezeichnete letzte Abschnitt des ersten Theiles verlor seinen Schlufschor: denn es ist uns ein Kind geboren. Er schliefst also im Dunkeln — so ist im Ganzen Recitativ und Arie II. A. gehalten und die Worte in der Arie: sieht nun ein grofses Licht, schwinden jedesmal vorüber; da ihr Sinn eben erst im Chore hervorgehoben werden soll. Ist das eine Erschöpfung des Gegenstandes? Eine Vorbereitung auf den zweiten Theil? Und — der ganze erste Theil schliefst ohne Chor, dichterisch und musikalisch unbefriedigend. Er schliefst in H-moll, statt in G-dur und der zweite, der einfaltig und unschuldig beginnen sollte, schlägt mit C-dur in dieses H-moll.

3) Im zweiten Theile wurde zwischen dem dritten und vierten Recitative jenes Chor: es ist uns ein Kind geboren — eingeschoben. Es folgte also (um das leichteste vorweg zu nehmen) auf Fis-moll mit derbem Rucke G-dur. Und nun — wie steht es um die Karakterwahrheit der Hirten? Kaum haben wir gehört, dafs sie sich sehr fürchten, so brechen sie in einen prachtvollen Chor aus; sie, deren nur in der einfachsten Weise Erwähnung geschieht —



unterbrechen mit Trompeten und Pauken und Jubel des ganzen Orchesters, mit königlichen, aber nicht hirtenmäfsigen Akkorden — unterbrechen die Rede des Engels. Die ganze Erzählung ist zerrissen, der schöne Gegensatz von Engeln und Hirten zerstört. Was kann nun noch der Engelchor wirken, nachdem Hirten ihn voraus überboten haben in Kraft und Ausdehnung? Wie unehrwürdig und nichtig schleppt der Lobgesang der himmlischen Heerschaaren hinter dem gröfsern Hirtenchor nach? — Wie hätte sich Händel erlaubt, zwei Chöre ohne genügende Vorbereitung im Gedichte und der Komposition hinzustellen? Er hatte den Engelchor durch die Hirten-Sinfonie, zwei unbegleitete und zwei begleitete Recitative poetisch und musikalisch vorbereitet, in der diesmaligen Aufführung trat der Chor: es ist uns ein Kind geboren, fremd dazwischen und dem Engelchor blieb von da an nur ein Recitativ von acht Takten zur Vorbereitung. Und wo hat Händel zwei mächtige Chöre in eine so nahe und nachtheilige Verbindung gebracht, aufser in den spätern Hauptmomenten? Es ist kaum möglich, alle Gründe gegen dieses Verfahren aufzusammeln. Warum, wenn der erste Theil seine Krone verloren, damit noch den zweiten verunzieren? —

4) Der zweite Theil endete mit dem Wechselgesang: er weidet seine Heerde. Die mild beschwichtigende, trostvolle Einladung: kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid, mit Traurigkeit Beladne, denn er verleiht euch Ruh' — diese Worte der Liebe und des Erbarmens sind also unvernommen und ungefühlt verhallt? Denn keine Antwort, keine Beherzigung liefs sich vernehmen; der Chor: sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, in dem sich alle Gläubigen kindlich vertrauend zum tröstenden Vater wenden, fiel weg — und auch der zweite Theil schlofs dichterisch und musikalisch unbefriedigend. Es ist unbegreiflich, wie man nicht, auch abgesehen von dem Inhalte des Werkes, nur aus äufserlichen Rücksichten sich bestimmte, die Abschnitte eines Oratoriums voller Chöre mit genügender Masse, mit Chören zu schliefsen.

5) Im dritten Theile blieb nach dem Recitative: „zu welchem von den Engeln hat er je gesagt: du bist mein Sohn, heut hab' ich dich gezeuget" — der Chor: „der Herr gab das Wort, grofs war die Menge der Boten Gottes" — weg; es folgte sofort die Arie: „wie lieblich ist der Boten Fufs —". Aber ist damit nicht der Sinn zerstört? Welche Boten meint denn in dieser Abgerissenheit die Arie? Man betrachte hierbei auch die Modulation. Jenes Recitativ endet im harten Dreiklang auf A und majestätisch tritt der Chor in B-dur ein, dem sich dann mildernd die Arie in G-moll anschliefst. Jetzt folgte nach dem A-Dreiklange unmittelbar G-moll.

6) Nach jener Arie fiel der Chor: „ihr Schall gehet aus in jedes Land —" weg und es trat sogleich die Arie ein: „warum toben die Heiden?" Ja wol! Warum toben die Heiden? fragen auch wir. Denn der Inhalt jener Arie: die Friedensboten bringen Botschaft Zion, konnte die Heiden nicht so gewaltig entrüsten; wol aber die Verbreitung der Boten über alle Länder, die in dem ausgelassenen Chor erzählt ward.

7) Nach dem heftigen Chor: „auf zerreisset ihre Bande," folgte ein unbegleitetes Recitativ von vier Takten und dann sofort das Halleluja. Dieses Zusammendrängen zweier nicht

zusammengehörigen und so starken Chöre widerspricht der weisen Oekonomie Händels eben so sehr, als die Folge des Chors in D-dur, nach dem Schlusse des Recitativs in E-dur ohne alle Veranlassung eines modulatorischen Sprunges. Und wodurch ist der Siegjubel Halleluja begründet? Erst Kampf dann Triumph! Jener Chor: „auf zerreifset ihre Bande," ist die Ermuthigung der Gläubigen zum Kampfe; ein mächtigerer Streiter erhebt sich, der die Widersacher zerschlägt, gleich irdenen Gefäßen. Das sagt Händel in der Amoll-Arie (nach dem Recitativschlusse in E-dur) und diesen Streiter feiert das Halleluja.

8) Nachdem im vierten Theile der Gedanke ausgesprochen ist, der Tod sei verschlungen vom Siege, dankt ein Chor in Es-dur voll inniger Rührung. Händel fühlte sehr wohl, daß diese weichere Stimmung nicht geeignet sei, ein so großes Werk in ihr zu schließen. Er erhebt sie daher in der folgenden G-moll-Arie zur Glaubensbegeisterung und nun findet der große Schluß in D-dur seine gute Stelle. Auch diese Arie wurde weggelassen und nun schlug D-dur hinter Es-dur drein und einer weichen Rührung folgte ohne alle Motivirung die majestätische Feier des Himmels-Königs. So war die Aufführung des Messias in Berlin am zweiten Dezember. —

Vielleicht hat Ref. gefehlt, wenn er sich die Frage gestattete (die ihm nie von selbst gekommen wäre) ob der Messias in seiner Ganzheit uns noch empfänglich treffe? Denn wenn die bisherige Uebersicht das Meisterwerk Händels als ein untrennbares Ganze gerechtfertigt hat: so würde es sich nur noch fragen: ob man ihn überhaupt noch aufführen und hören wolle, oder nicht. Da mag nun jeder bei sich selbst entscheiden, ob der religiöse, dichterische und musikalische Inhalt ihm werth und geistiges Bedürfniß sind, oder nicht. Wo man dies bekennt (und das thut ja jeder, der den Messias aufführt) da kann nur noch die Frage sein, ob äußere Rücksichten eine Abkürzung erheischen.

Eine solche hat man vornehmlich in der Dauer einer vollständigen Aufführung finden wollen, Wir können nicht beistimmen. Würden die Tempi überall so lebhaft genommen, als der Inhalt fodert, so hätte eine vollständige Aufführung nicht viel mehr Zeit weggenommen, als die jetzige unvollständige. Und wär' es ein so großes Unglück, eine Viertelstunde länger sich an dem größten Werke in seiner Art zu erheben? Hat man nicht den Messias so oft vollständig aufgeführt und mit der größten Befriedigung, ja Begeisterung gehört? Eine Masse unzusammenhängender Musikstücke kann ermüden; denn jedes einzelne nimmt uns einen Theil der Spannkraft und Aufmerksamkeit und führt uns dem nachfolgenden Stücke immer gleichgültiger, gesättigter, unlustiger zu. Errege man die Vorstellung, daß der Messias nichts, als eine Masse von Chören u. s. w. sei, nähre man sie durch Zerstückelung: so wird das unselbständige Publikum immer unlustiger und ungeduldiger werden und die größten Abkürzungen werden ihm noch nicht wirksam genug dünken. Zeigt ein Publikum sich gegen den Messias erkaltet, so ist es, weil die Musiker versäumt haben, es dafür zu begeistern. Muß der Laie nicht am Werke irr' werden, wenn die Männer vom Fache es bald zerstückeln, bald (wie früher hier geschehen) in zwei Portionen an zwei Abenden auftischen?

Man gebe den Messias vollständig und würdig, man bereite das unkundige Publikum vor, so wird man über den Erfolg erstaunen. Das Publikum muß voraus belehrt werden, daß es hier nicht auf Zerstreuung und Amüsement, sondern auf religiöse Erhebung abgesehen ist, daß man ihm ein Werk aufführen wolle, welches außer allem Vergleiche mit andern Kompositionen, allein alle Beziehungen des Christenthums in sich begreife, die wahre christliche Epopöe. Es muß ihm nicht die musikalische Schönheit, sondern der hochwichtige Inhalt des Werkes in seinem ganzen Umfange in seiner unübertrefflichen Entfaltung, in der Großheit, Vollständigkeit, unzertrennlichen Einheit des Planes ans Herz gelegt — es muß vorbereitet werden wie zur Kommunion, und muß hingehen, wie zu kirchlicher Feier, nicht zu einem Konzerte. Darum muß auch der Messias in der Kirche gegeben werden, und zu geringerm Preise, damit er sich auch in dieser Beziehung nicht als eine Lustbarkeit der Reichen, sondern als eine allgemeine Feier darstelle.

Zu dieser Feier müssen dann alle Kräfte vereinigt werden. Nicht ein Drittel der großen Akademie, sondern alle Akademien, Chöre und Orchester der Hauptstadt müssen vereinigt, alle fähigen Dilettanten eingeladen werden, die Ausführung so groß zu machen, als das Werk. So würde sich eine musikalisch religiöse Feier bereiten, wie sie Norddeutschland noch nie erfahren, Händels Begeisterung würde weithin alle Herzen durchglühen, und das größte Werk der Tonkunst würde in Deutschland, dem es gehört, leben.

Marx.

Korrespondenz aus Paris.

Das italienische Theater.

In einigen Logen und auf dem Balkon des italienischen Theaters gehört es zum guten Tone, sich den Anschein zu geben, daß man die Leute hinter den Bergen auch gesehen haben. Hören Sie nur jenen Dilettanten, der vielleicht niemals über die Barrieren von Fontainebleau hinaus kam: „Zwanzig Virtuosen, deren Namen ich Ihnen nennen kann, so sagt er, sind denen überlegen, die wir besitzen, und in den italie-

nischen Theatern, die viermal so grofs als die unserer Oper, bewundert man die magischen Dekorationen und die Maschinen von bewundernswürdiger Struktur.“ Ist es erlaubt, diesem jungen Herrn etwas zu entgegnen, so mufs man ihm bemerklich machen, dafs das Klima auf die Gewohnheiten Einflufs hat, und dafs man dasjenige, was in Mailand und Neapel gut gefunden wird, in Paris nicht brauchen kann. Im übrigen mufs unser Geschmack nicht so schlecht sein; Gluck und Piccini haben sich danach gerichtet, und man hat ihnen dennoch in Italien gehuldigt. Giebt man nicht jetzt noch mehren Französinnen, die in Paris ihre musikalische Bildung erhielten, in Italien Beifall, und die nichts weiter zu thun hatten, als die letzte Silbe ihrer Namen zu italienisiren, um für die ersten Sängerinnen dort zu gelten? Unsere Mainville – Fodor hatte nicht nöthig, zu so unschuldigen Kunstgriffen ihre Zuflucht zu nehmen. Hat Madame Pasta ihren Gesang und ihr Spiel nicht in Paris gebildet? Sind Zuchelli und Madame Mombelli nicht zuerst auf dem Theater Louvois aufgetreten? Man mufs der Wahrheit die Ehre geben und zugestehn, dafs in Paris alle Musiker von Europa, die Sänger sowohl als die Komponisten, wenn man so sagen darf, ihre Weihe erhalten. Ist ein Virtuose bei uns in dem Theater oder in den Konzerten gut aufgenommen, so kann er in der ganzen Welt mit Vortheil reisen.

Man kann nicht laugnen, dafs das italienische Theater sehr klein ist; allein ein gröfseres würde nicht ausgefüllt werden. In Paris ist man mehr, als anderwärts, darauf versessen, ein volles Theater zu haben. Es dürfen nur ein Paar Logen leer stehen, und es ist um den Ruf des Theaters geschehen. Ueberdem ist die Anzahl, welche dieses Theater anzieht, sehr beschränkt, für viele ist es nur ein Modeartikel. Wer sich an Dekorationen ergötzen will, mufs die Boulevards–Theater besuchen. Die wahrhaften Musikfreunde werden auf solche Nebendinge nichts geben, die selbst auf den italienischen Theatern oft lächerlich werden. So weifs man, dafs der Durchzug durch das rothe Meer bei der Vorstellung des Moses auf dem Karlotheater zu Neapel das ganze Publikum zum Lachen brachte, wahrend es gerade durch ein feierliches Gebet zum Ernst gestimmt werden sollte. Dergleichen würde man in Paris noch weit mehr empfinden, wo man darauf halt, dafs eine jede Weise in ihren Grenzen bleibe.

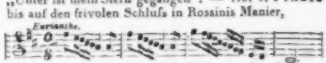
Unsere italienishe Oper besitzt jetzt eine Anzahl ausgezeichneter Talente, und mit dem Repertorium können wir ebenfalls zufrieden sein, da man bei uns nicht, wie in Italien, die Stücke bis zum Ueberdrufs giebt.

Seit Herr Rossini die Direktion des italienischen Theaters übernommen hat, bemerken wir jedoch noch keine wesentliche Verbesserung. Er hat wie ein alter Minister seine Antipathien und seine Vorliebe, und er dürfte dieselbe nicht nur, dem Vernehmen nach, auf die Stücke, sondern auch auf die Sänger und Sängerinnen übertragen. Die Oper in Paris wird nie auf einen grünen Zweig kommen, so lange die Direktionen der franz. und italienischen Oper nicht in Eine Hand gegeben werden.

Kassel, den 10. November 1824.

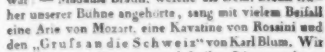
(Schlufs.)

Sehr interessant ist es in dieser Hinsicht, die Partitur der Euryanthe mit jener vom Don Juan oder einer andern von Mozart (welcher, auch hierin zum Vorbild dienen sollte) zu vergleichen. — Webers Meisterschaft bewahrt sich in dieser Oper hauptsächlich in der Ausführung der Chöre und andern mehrstimmigen Sachen; im Ganzen genommen aber scheinen Refer. folgende Musikstücke die vorzüglichsten zu sein: No. 7. Duett von Euryanthe und Eglantine, besonders die erste Hallte desselben Moderato, a moll $\frac{4}{4}$ „Unter ist mein Stern gegangen“. — No. 9. Finale bis auf den frivolen Schlufs in Rossinis Manier,



welcher gegen das Vorhergehende grell absticht. No. 12 Aria Adolar's: „Wehen mir Lüfte Ruh“ — No. 14 Finale. No. 23 Hochzeitsmarsch, mit der folgenden Scene, in welcher der Schmerzensruf Eglantinens beim Erscheinen Adolar's von grofser Wirkung ist. — No. 25. Finale. — Nachstens vielleicht ein Mehres über diese Oper. — — —

Das einzige Konzert, welches in jenem langen Zeitraume statt fand (am 23 Juli) verdankten wir dem Besuche des Herrn Kammermus. Braun u. seiner Gattin aus Berlin. Herrn Brauns schönen Ton und seltene Fertigkeit auf der Oboe, so wie seinen gebildeten Vortrag kannten wir schon seit seinem vorjahrigen Besuche und freueten uns um so mehr, ihn wieder zu hören. Durch die Aufführung einer tüchtig gearbeiteten Ouvertüre und eines Konzertino für Oboe von Herrn Brauns Erfindung zeigte derselbe sich diesmal auch als ein talentvoller Komponist. Um so auffallender war es, dafs er auch das von ihm vorgetragene Oboe–Konzert, dessen Anfang so lautet;



für seine Komposition ausgab, da es doch nur aus einigen Konzerten von Krommer zusammengetragen war! — Madame Braun, welche als Dem. Braun früher unserer Bühne angehörte, sang mit vielem Beifall eine Arie von Mozart, eine Kavatine von Rossini und den „Gruls an die Schweiz“ von Karl Blum. Wir bemerkten mit Vergnügen, dafs ihre Stimme sehr an Fülle und Wohlklang gewonnen hatte. —

Vor einigen Tagen ist Herr Weichselbaum mit seiner Gattin hier angekommen. Beide werden, wie es heifst, einige Gastrollen geben und zuerst in der Vestalin als Licinius und Julia auftreten.

Von dem Erfolg in meinem nächsten Berichte. —

Hierbei ein Anzeiger der Herren Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Von den historischen Werken des Herrn Hofrath Heeren ist die vierte Lieferung mit Thal X. XI. XII. in unserm Verlage fertig geworden; auch unter dem Titel:

Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt; Asiatische Völker. Erster Theil. Erste Abtheilung: Einleitung; Perser. Zweyte Abtheilung: Phönicier, Babylonier, Scythen, nebst Beylagen. Dritte Abtheilung: Inder.

Was in dieser vierten Ausgabe geleistet worden, ist von dem Verfasser in der Vorrede bemerklich gemacht. "Nichts, heißt es darin, ist von ihm versäumt, um mit dem Zeitalter fortzugehen. Was für Asien seit den letzten zehn Jahren, (wo die dritte Ausgabe erschien,) die Werke eines Kinneir, Ker-Porter, Pottinger; Elphinstone, Stamford-Raffles, u. A.; was die gelehrten Forschungen eines Rhode, Gesenius, Brehmer u. s. w. darboten, ist treu benutzt worden. Selten ist ein Blatt ohne Zusatz und Verbesserung geblieben; einzelne Abschnitte, wie über Persepolis, Babylon u. A. sind ganz oder größtentheils umgearbeitet. Die dritte Abtheilung über die Inder macht jetzt einen eigenen Band aus; (die einzige Veränderung, welche in der äußeren Einrichtung des Werks gemacht ist;) und soll in ihrem ersten Abschnitt eine kritisch-litterarische Einleitung in die Sanscrit Litteratur, so weit sie uns bisher bekannt ist, geben".

Zufolge des ursprünglichen Plans umfaßte die erste, im Röwerschen Verlage (mit welcher Buchhandlung sich die unsrige zu diesem Unternehmen bekanntlich vereinigt hat;) erschienene Hälfte der Sammlung in drey Lieferungen oder neun Theilen, die sämmtlichen übrigen historischen, — oder was damit gleichbedeutend ist, deutschen — Schriften des Verfassers. Die nun begonnene zweyte Hälfte wird in eben so vielen Theilen das hier angezeigte Werk enthalten; das übrigens auch abgesondert verkauft wird. Die nächste Lieferung wird die Afrikanischen Völker umfassen, wo die großen über Egypten, Aethiopien, und das innere Afrika verbreiteten neuen Entdeckungen noch größere Zusätze und Aufklärungen erwarten lassen. Für die Besitzer der früheren Ausgaben werden wir einen besondern Abdruck der Zusätze und Verbesserungen liefern. Daß an dem gefälligen Aeußern nichts gespart wurde, ist schon aus den frühern Lieferungen bekannt.

Wir besitzen von der frühern 3ten Auflage der: Ideen über die Politik noch eine Anzahl Exemplare, die wir von jetzt an zu dem sehr billigen Preise von 6 Rthlr. für das Exemplar des 1n bis 3n Bds 1ste Abtheil. auf Druckpapier, und 9 Rthlr. auf Schreibpapier abzustehn bereit sind; doch bemerken wir, daß der Vorrath nur gering ist.

Ferner sind folgende Bücher seit 1823. bey uns erschienen:

Alfieri, V., Merope. Trauerspiel in 5 Akten. Metrisch übersetzt von F. L. Graf W. S. geb. 1823. 8 Ggr.

Bartling, J. G., und H. L. Wendland, Beiträge zur Botanik. 1s Heft. Mit 2 Kupfertafeln, gr. 8. 1824. 20 Ggr.

Berthold, A. A., de Cauterio actuali seu de igne ut medicamento. Dissert. inaug. Adjectae sunt theses. 8 maj. 3 Ggr. (in Commiss.) 1824.

Bouterweck, Fr., die Religion der Vernunft. Ideen zur Beschleunigung der Fortschritte einer haltbaren Religionsphilosophie. gr. 8. 1824. 1 Rthlr. 16 Ggr.

Cicero's, M. T., Reden gegen L. S. Catilina. Uebersetzt von Dr. J. C. W. Frobocie. gr. 8. 1824. 5 Ggr.

— — Der Staat. Uebersetzt mit Anmerkungen von Fr. von Kobbe. gr. 8. 1824. 16 Ggr.

Conradi, Dr. J. Guil. H., Commentatio de cynanche thyreoidea et struma inflammatoria. 8 maj. (in Commiss.) 1823. 4 Ggr.

Ctesiae Cnidii quae supersunt, nunc primum sensum emend. atque auctius edita. Cum interpretatione latina H. Stephani aliorumque et annotat. H. Stephani, Hoeschelii, Schotti, Gronovii, aliorumque, quib. suas atque indices explosos, adjecit Dr. A. Lion. 8 maj. 1823. 1 Rthlr. 8 Ggr.

David, D. C. N., commentationis de principiis, e quibus redituum Daniae per posteriorem seculi XVIII. partem administratio fluxit, specimen primum. 8 maj. 1824. 12 Ggr. (in Commiss.)

Eichhorn, L. Fr., Einleitung in das deutsche Privatrecht mit Einschluß des Lehnrechts. gr. 8. 1823. 2 Rthlr. 18 Ggr.

Gebhard, Fr. H., biblische Religions- und Sittenlehre für Gemüthe, Schullehrer und ehrenfeste Leute aus der luthersischen Bibelübersetzung nach der bloßen Anlegung des gesunden Menschenverstandes genau entwickelt. 2r Bd. 8. 1824. 2 Rthlr. 16 Ggr.

Herrmann, Dr. J. A. G., Gesangs-Unterrichts-Methode für Lehrer und niedere Schulen. 2r und 3r Thl. gr. 8. 1824. 12 Ggr.

Hempel, Dr. A. F., Anfangsgründe der Anatomie des gesunden menschlichen Körpers. 2 Thle. 4te verbesserte und mit einem Register versehene Ausgabe, gr. 8. 1823. 4 Rthlr.

— — — — Einleitung in die Physiologie und Pathologie des menschlichen Organismus. 4te verb. u. verm. Ausg. gr. 8. 1823. 2 Rthlr.

Henke, A. C., ecclesiae christianae notio ex Catholicor. et Protestant. doctrina reformata et dijudicata. Cum appendice exegetico de sensu loci apud Marc IX. 50 obvii. 8. 1824. 5 Ggr.

Hüttemann, J. G., Geschichte der Demokratie in den vereinigten Staaten von Nord-Amerika. gr. 8. 1823. 1 Rthlr. 16 Ggr.

Klippel, Dr. G. H., Commentatio exhibens doctrinae stoicorum ethicae atque christianae expositionem et comparationem. 8 maj. 1823. 1 Rthlr.

Klose, Dr. Fr. A., Encyclopädie und Methodologie der Arzneikunde zu Vorlesungen entworfen. gr. 8. 1823. 19 Ggr.

Martin, über Landkänzleyliche Verfassung mit besonderer Anwendung auf Kurhessen. 8. 1824. 8 Ggr.

Matthäi, Dr. G. C. R., de origine mali, praemissa plectorum praecipuor. apud veteres graecos philosophorum sententia. 8 maj. 1823. 8 Ggr.

Mende, Dr. L., Beobachtungen und Bemerkungen aus der principes occurrent. brevi censura. 8 maj. 1823. Gebursthülfe und gerichtl. Medizin, nebst fortlaufenden Nachrichten über die königl. Entbindungsanstalt in Göttingen. Eine Zeitschrift. 12 Bändchen mit Kupfern. 8 geh. 1824. 2 Rthlr.

Meyer, J. C. Fr., Commentatio, in qua doctrina stoicorum ethica cum christiana comparatur. 8 maj. 1823. 18 Ggr.

Pland, Dr. G. J., das erste Amtsjahr des Pfarrers von S., in Auszügen aus seinem Tagebuche. Eine Pastoraltheologie in der Form einer Geschichte. gr. 8. 1824. 1 Rthlr. 16 Ggr.

Rommel, Ch., Geschichte von Hessen. 1r Thl. Von den ältesten Zeiten bis zum Anfange der Landgrafschaft Hessen. gr. 8. 1820. 2 Rthlr.

— — 2r Theil. Von dem Anfange des Fürstenth. und der Landgrafschaft Hessen bis zur Theilung unter die Söhne Ludwigs des Friedsamen. gr. 8. 1823. 2 Rthlr.

Sammlung auserlesener Predigten und Kanzelvorträge. 1s Bändchen. 8. 1824. geh. (in Commiss.) 3 Ggr.

Schmidtlein, Dr. E. J., de servitutibus per pactum constituendis Dissert. 8 maj. (in Commiss.) 1823. 12 Ggr.

Schuppe, Dr. K., das System des Concurses der Gläubiger, nach dem gemeinen in Deutschland geltenden Rechte. 2te umgearbeitete vermehrte Ausgabe. gr. 8. 1824. 1 Rthl.

Sophoclis Ajax varietate lectionum et perpetua adnotatione illustr. ab H. L. Billerbeck. Acced. Index. 8 maj. 1824. 16 Ggr.

Stäudlin, Dr. C. Fr., Geschichte der Vorstellungen und Lehren vom Selbstmorde. 8. 1824. 20 Ggr.

Thurbecke, Dr. J. B., über das Wesen und den organ. Charakter der Geschichte. Ein Schreiben an Herrn Hofrath D. Fr. Bichhorn. gr. 8. 1824. 4 Ggr.

Tompson's english Miscellanies. New and cheap edition with notes and remarks by Dr. Ch. A. Most. 2 Vol. 8. br. 1 Rthlr.

Ueber das liturgische Recht evangelischer Landesfürsten. Ein theologisches Bedenken von Justus Sincerus. gr. 8. 1824. 6 Ggr.

Wolf, C., Geschichte des Geschlechts von Hardenberg. 2 Thle. mit Urkunden. gr. 8. 1823. 4 Rthlr. 8 Ggr.

Schreibpapier (in Commission) 5 Rthlr. 4 Ggr.

Göttingen im September 1824.

Vandenhoeck und Ruprecht.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29. Dezember — Nro. 52. — 1824.

II.

Recensionen.

Deux Rondeaux pour le Pianoforte, dédiés etc. par I. Moscheles. Leipzig bei H. A. Probst. Pr. 16 Gr.

Beide Kompositionen, aus Melodien des Ballets „die Portraits," von Moscheles, gewebt, sind ein angenehmes Geschenk für Klavierspieler und besonders Spielerinnen von leicht beweglichem, lebhaften Sinne; — eine sehr willkommene Gabe für Pianoforte-lehrer, wenn sie in ihren Schülern Fassungsvermögen für anmuthige Melodienführung und lebhaft, nicht aber stark anregenden Rythmus erwecken und ihr Spiel dadurch zur Leichtigkeit und angenehmen Nuanzirung durch Legato und Stakkato bilden wollen.

No. 1. B-dur ♩ mit reizenden Melodien vorzüglich begabt, wiegt sich anmuthig in sanfter Empfindung, wird in dieser jeden unterhalten, der das anspruchlose Stück ohne zu hoch gespannte Ansprüche aufnimmt, [illegible]st aber keinen besonders lebhaften Eindru[illegible]ück. Hiervon scheint ein Fehlgriff in der Behandlung der Rondoform die Schuld zu tragen. Ref. macht an ein Rondo vor allem folgende Ansprüche.

1) Der Hauptgedanke (Thema) mufs die andern so weit überbieten, dafs das stete Zurückkehren zu ihm schon dadurch gerechtfertigt scheint.

2) Jeder Nebengedanke (Zwischensatz) mufs das Bedürfnifs erregen, auf den Hauptgedanken zurückzukommen;

3) die Nebengedanken müssen nicht so gehäuft werden, dafs sie den Hauptgedanken vergessen machen.

Das erste Erfodernifs ist erfüllt, der Hauptgedanke nach Ausführlichkeit und Gehalt der bedeutendste im Rondo. Dem zweiten unserer Ansprüche scheint Seite 4. nicht genügt. Hier ist der erste Nebengedanke von Erheblichkeit in G-moll 26 Takte lang durchgeführt und in G-moll auf das befriedigendste geschlossen, und der Hauptgedanke wird nun durch Hülfe eines Quintsexten-Akkordes, der uns nach B-dur zurückführt, angereiht. So stehen Neben- und Hauptgedanke wesentlich unverbunden und fremd neben einander. Warum wurde jener nicht (etwa vom vierten Takte des vierten Systems an) etwas weiter und schon vor dem Schlufse nach B-dur zurückgeführt, dadurch aber eine engere Anknüpfung des Hauptgedankens vorbereitet?

Dem dritten obiger Gesetze ist von Seite 5 an nicht entsprochen. Hier erscheint ein lebhafter, dann ein kraftvoller, endlich erscheinen Seite 6 und 7 noch zwei ziemlich weit ausgeführte Nebengedanken, von denen besonders der letzte durch reizvolle Beweglichkeit anzieht; erst gegen das Ende der siebenten Seite stellt sich der Hauptgedanke wieder ein. Allein während vier einander fremder und gar nicht unbedeutender Nebengedanken ist er, fürchten wir, vergessen worden und wird uns nicht wieder wichtig werden. Hätte der Komponist einen einzigen Nebengedanken so weit ausgeführt, als jene vier zusammengenommen: dies würde Ref. schwerlich tadeln, gewifs nicht so zerstreuend finden.

Aus derselben Ansichtweise kann Ref. auch nicht gut heifsen, dafs nach dieser letzten Berührung des Hauptgedankens noch zwei zum Schlufse führende Nebengedanken, noch dazu beide in B-dur schliefsend, folgen. Habe die Komposition noch so sehr angesprochen, so verlangt man, sobald der Schlufs fühlbar vorbereitet wird, nach ihm und empfindet bei einer

willkürlichen Verzögerung desselben eine gewisse Ungeduld. Wollte Herr Moscheles nicht mit einer Ausführung des Thema schliefsen, so hätte, nach des Ref. Meinung, wenigstens der, Seite 8. System 1. Takt 3 beginnende Satz wegfallen sollen.

No. 2 giebt nach einer Aufmerksamkeit erregenden Einleitung (D-dur $\frac{3}{4}$) ein energisch lebhaftes, für Spieler von mittler Fertigkeit glänzend figurirtes Allegretto (D-dur $\frac{2}{4}$) nicht so reich an angenehmen Melodien, aber einheitvoller durchgeführt, als das erste. Es wird besonders denen interessant sein, die den Genufs gehabt haben, ähnliche Figuren vom Komponisten mit unübertrefflicher Federleichtigkeit und dem ganz eigenthümlichen Reize seiner Accentuation vortragen zu hören.

Die Verlagshandlung hat durch sehr geschmackvolle Ausstattung und Korrektheit in diesem und andern neuern Artikeln einen ehrenvollen und glücklichen Wetteifer mit den Pariser Verlegern*) gezeigt.

III.

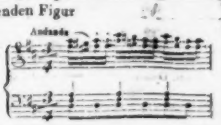
Korrespondenz.

(Verspätet wegen Mangel an Raum.)

Berlin, den 9. Dezember 1824.

In dem heutigen, zu wohlthätigem Zwecke veranstalteten grofsen Konzerte hörten wir unter Herrn Spontini's feuriger Direktion von dem gesammten Theater- und Kapellpersonale zuerst den Frühling und Herbst aus Haidn's Jahreszeiten trefflich exekutirt — bis auf einen argen Verstofs in der zweiten Stimme. Madame Grünbaum, Herr Bader (an Herrn Stümers Stelle) und Herr Blume leisteten in den Solopartien lobenswerthes.

Den zweiten Theil eröffnete der Schlufschor aus Spontini's neuer, noch nicht aufgeführter Oper Alcidor, das Gelübde der Treue genannt, ein Stück, welches grofse Erwartungen von der Oper erregt. Nachdem drei Solostimmen (Madame Grünbaum, Herr Bader (für Hrn Stümer) und Herr Siebert) zu einer glücklich gewählten, stetig beibehaltenen und immer mehr erglühenden Figur



der Saiteninstrumente (die in ungewöhnlich viele Stimmen zertheilt schienen) einen sanften langsamen Satz begonnen, schlofs sich unter wachsendem Orchester und anregenden, originell einfallenden Paukenwirbeln der Chor erst pianissimo, dann crescendo in gleicher Weise an. In einem Unisono und all' Ottava des ganzen Chors mit den Solostimmen, bei einem mächtigen Eintritte der Blechinstrumente, schien der höchste Grad der Kraft erreicht, aber noch einmal überboten wurde und der ganze Chor die Sechzehntheilfigur, die von den Saiteninstrumenten vorbereitet worden, etwa in dieser Gestaltung

mit einem ganz neuen Effekte von Kraft und Begeisterung durchführte. Die Blechinstrumente, besonders die Posaunen hatten in dieser letzten Hälfte des Satzes eine so übermäfsige Gewalt, dafs sie dem sehr nahe sitzenden Ref. stellenweise fast den Gang der Komposition verdunkelten und er annehmen wollte, sie seien drei- oder vierfach besetzt. Nachher hat er vernommen, dafs nur, nach der Anordnung des Komponisten, mit aufgehobenen Stürzen geblasen worden ist, ein Mittel, das am Schlufs einer grofsen Oper, wahrscheinlich nach mancher gewaltig erschütternden Stelle und — in unserm grofsen Opernhause, gewifs von der angemessensten Wirkung ist. Im Konzertsaale aber, wo man nicht durch die Oper vorher vorbereitet, in einem nicht so grofsen und zertheiltem Raume befindlich ist und wo (was sehr erheblich scheint) die Blechinstrumente nicht unter den Singst.

*) No 45 und 46 S. 385 und 397.

*) Wie die folgende Stelle aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben.

men stehen, sondern über sie wegblasen, da schien dem Ref. die Verstärkung übertrieben.

Wer der Frau von Biedenfeld und Herrn Spitzeder eingegeben hat, nach so grofsen Kompositionen ein komisches Duett von Merkadante zu singen, mögen es ihnen und dem Publikum abbitten. Ueberhaupt scheint ein Theil unserer Gesangvirtuosen noch nicht zu der Erkenntnifs gelangt zu sein, dafs eine Komposition als dramatische Scene vortrefflich und dabei als Konzertstück unerträglich sein kann. Dahin gehören namentlich alle streng auf besondere Verhältnisse in der Oper, oder auf Handlung berechnete Scenen, da wir im Konzertsaale von den dramatischen Verhältnissen nichts wissen und von der Handlung nichts sehen. Ein Konzertstück mufs, wenn es Wirkung haben soll, — und für sich ein Ganzes bilden und, ohne dafs man etwas voraussetzen oder hinzuzudenken hat, volle Befriedigung gewähren.

Herr Moscheles spielte seine Variationen auf den Alexandermarsch und fantasirte recht interessant über zwei einander ziemlich fremde Motive: der Ariette aus dem Dorfbarbier, „jüngst sprach mein Herr, der Bader," und — dem Thema der Zauberflötenouvertüre, aus welcher er die erste Durchführung des Fugenthema durch die vier Stimmen aufnahm und mit so ungeheurer Schnelligkeit ausführte, wie es kaum einem Violinspieler durch Auf- und Niederstrich des Bogens gelingen möchte.

Berlin den 13. Dezember 1824.

In dem heute vom Herrn Kammermusikus Braun und seiner Gattin veranstalteten grofsen Konzerte zeichnete sich ersterer als Virtuos auf der Oboe durch seltene Fertigkeit, schönen und vollen Ton und feinen gefühlvollen Vortrag aus; auch seine Gattin bewährte sich in der Arie: al desio, aus Mozarts Figaro, in dem ersten grofsen Duett aus dessen Cosi fan tutte und in einer Kavatine aus italienischer Fabrik als geschmackvolle und geübte Sängerin. Im Duette sang Madam Grünbaum die erste Partie (Fiordiligi) und verstärkte ihre Stimme so gewaltig, dafs wir es mit dem Sinne der Komposition nicht zu vereinbaren wissen. —

Nach Herrn Möers ehrenvollem Beispiele zierte auch Herr Braun sein Konzert durch die Aufführung einer vollständig und in ununterbrochener Folge gegebenen Symphonie, der zweiten (aus D-dur) von Beethoven, und schlofs sich damit der Reihe der würdigen Konzertgeber an, für deren Bestrebungen eine gute Einnahme nicht der einzige Zweck ist, die vielmehr ihre Ehre darin suchen, nicht blos durch persönliche Geschicklichkeit zu glänzen, sondern auch den Geschmack des Publikums und dadurch mittelbar die Kunst selbst zu fördern. Wie sehr es sich in dieser Beziehung zum Vortheil des Berliner Publikums und zur Ehre seiner Künstler geändert hat, erkennt Ref. lebhaft, wenn er auf die nächst vorangegangenen Jahre zurückblickt, in denen die Aufführung einer Symphonie etwas ganz Unerhörtes war u. die zu mancher Anspielung in dieser Zeitung gerechten Anlafs gaben.*) Bald wird es zu den Ausnahmen gehören und allgemeinen Tadel finden, wenn achtungswerthere Künstler ein Konzert ohne Symphonie unternehmen.

Und ist es etwa blofse Liebhaberei für Symphonien welche so manche Anregung in dieser Zeitung veranlafst hat? Eine solche wäre eher rühmlich, als tadelnswerth; doch liegt eine wichtigere Absicht, als die Befriedigung einer persönlichen Neigung zum Grunde.

Die Symphonie ist seit Haidn eine der reichhaltigsten Formen geworden, in der die besten deutschen Tonkünstler ihre Ideen niedergelegt haben. Sie ist in der neuesten Zeit durch Beethoven der Triumph der Instrumentalkomposition und es kann sich niemand einer vollendeten Bildung namentlich für deutsche Tonkunst rühmen, niemand sich eine vollkommne Kenntnifs der Instrumentation beimessen, der nicht die deutschen und namentlich Beethovens Symphonien kennen und verstehen gelernt hat. Ja, in ihnen sind so neue, wichtige und allen übrigen Kunstgestaltungen unaussprechbare Ideen niedergelegt, dafs man schon um ihrer selbst, um ihres köstlichen geistigen Gehalts willen, sie nicht

*) Zeitung No. 3, S. 20. 23; No. 4, S. 32; No. 5 S. 41 u. s. w.

ungenutzt lassen darf. Die musikalische Bildung eines so beschtenswerthen Publikums, als das Berliner, ist daher unvollkommen, so lange es nicht an der Auffassung der Symphonien gereift ist.

Zugleich stellt sich aber die Symphonie als ein wahrer Prüfstein für Publikum und Komponisten dar. Wie viele unter den Besuchern der Theater und Konzertsäle sind in einer, ihnen selbst unbemerkten Zerstreuung! Nicht blos die Handlung der Hauptpersonen, auch die Statisten, die Tänzer, die Dekorationen, der Putz der Sängerinnen, nehmen ihre Aufmerksamkeit und ihr Interesse gefangen, während sie sich einbilden, mit der Musik beschäftigt zu sein. Nicht der Inhalt der Komposition, sondern dieser, jener Laufer oder Triller, das Auge — oder auch die Reiherfeder und der Kleiderbesatz der Sängerin im Konzerte, fesseln den größten Theil der Hörer. Dagegen ließe sich nichts einwenden, wenn ihnen nicht unbewußt das Bessere, wofür sie empfänglich werden könnten, um des Geringern willen entginge. — Bei der Aufführung einer Symphonie wirkt nichts Aeußerliches, nicht einmal eine anlockende Persönlichkeit oder vorstechende Virtuosität mit. Wer nicht der Komposition in ihrem Gange folgt, hat gar nichts, und so lehren Symphonien, Musik ohne Zerstreuung und um ihrer selbst willen hören. Darum haben leichtsinnigere Nationen, z. B. die Franzosen und Italiener, in der ganzen Gattung nie Erhebliches geleistet, nie sie verstehen und liebgewinnen können; darum unter andern sind sie aber weit hinter den Deutschen zurückgeblieben, denen die Symphonie eigen ist.

Endlich haben wir sie mit Recht einen Prüfstein für Komponisten genannt; und zwar nicht blos derer, die sich in dieser anspruchreichen Form versuchen wollen. Einem Publikum, das durch Symphonien zu Ideentiefe, zur Grossartigkeit, zu harmonischer Haltung in allen Theilen der Komposition, zu gediegener und gehaltreicher Ausführung in allen Stimmen gewöhnt ist, kann nicht so leicht seichtes oberflächliches Machwerk vorgelegt werden, und es erweckt in der That ein gutes Vorurtheil für den Inhalt eines Konzertes, wenn sich darunter eine Symphonie findet.

Konzerte genug stehen uns im Laufe des Winters bevor. Wir werden ja sehen, wer von den Konzertgebern die Probe fürchtet, wer nur für seine Kasse, oder auch für das Beste des Publikums thätig sein will. M.

I.

Andeutung des Standpunktes der Zeitung.

(Als Epilog.)

Die Berliner allgemeine musikalische Zeitung hat ihr erstes Jahr durchlebt und ihre Fortdauer ist auf einen ansehnlichen Zeitraum hinaus gesichert. Als sie vor ungefähr einem Jahre angekündigt und durch das Vorwort des Redakteurs eingeführt wurde, kam es zunächst darauf an, ihr das Wort und Aufmerksamkeit bei der Lesewelt zu erwerben. Was sie dieser gilt, kann natürlich nicht hier untersucht werden. Es scheint aber angemessen, daß am Schlusse ihrer erstjährigen Thätigkeit der Standpunkt näher angedeutet werde, auf dem die Zeitung sich erkennt und von dem aus sie ihre Existenz begonnen hat. Hierbei müssen sich vergleichende Blicke zunächst auf die Leipziger musikalische Zeitung richten, dieses Institut, welches bis zu den letzten Jahren unter Rochlitz Vorsitze, der musikalischen Welt so wichtig geworden ist und schon in der Dauer seiner Existenz alle ähnlichen musikalischen Unternehmungen so weit überwunden hat. Nicht, um zwei der Tendenz nach verschiedene Zeitschriften wohl oder übel zu vergleichen, sondern um das Wesen der jüngern an der ältern zu begreifen, geschieht jenes Instituts Erwähnung, und wir gehen zu diesem Zwecke zu der Periode vor seinem Entstehen zurück.

In Sebastian Bach hatte diejenige Periode der Tonkunst, die wir kurzweg die kontrapunktische nennen wollen, ihren Gipfel und ihre Vollendung erreicht. Empfindung und Fantasie waren in dieser Zeit noch nicht so gereift für die Auffassung musikalischer Ideen, daß sie in schneller Folge hätten wirksam dargestellt werden können. Es bedurfte noch langen Ver-

Wollens bei einer Idee, um sie dem Gemüthe des Hörers einzusenken. Diese Schwäche bedingte die Form der Tonstücke in ihren Grundzügen: Kürze der Themata und öftere Wiederholung. So finden wir, um allgemeinere, bekannte Beispiele zu geben, das Thema der Arie: „ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (in Händels Messias), Vor- Nach- und Zwischenspiele mit gerechnet, nicht weniger als neunmal wiederholt, ungeachtet es an sich höchst fasslich (nur vier Takte lang) und die Arie keineswegs übermäßig ausgedehnt ist. So wird in den meisten Händelschen Arien gewöhnlich die Melodie der Singstimme von den Instrumenten als Zwischensatz Note für Note wiederholt. Wo aber Fantasie und Empfindung noch zu wenig vermochten, da trat der Verstand hülfreich ein und wehrte der Einförmigkeit, indem er die Wiederholungen in mehre Stimmen vertheilte und so zu der Schreibart im doppelten Kontrapunkte, damit aber zu der höchsten Ausbildung der Mehrstimmigkeit und der Harmonik anreizte. So mußte die Unmündigkeit jener geistigen Vermögen den Verstand zu der kräftigsten Thätigkeit, zu den kühnsten Kombinationen, zur unbestrittenen Herrschaft bringen. Strenge Regel und ein ansehnlicher Schatz von Erfahrungen war die Ausbeute dieser Richtung. Alles hielt sich fest im Gleise, Lehrer und Schüler pflanzten dies Verfahren zünftig gebunden fort, und Meister war der, welcher in den kühnsten Kombinationen über alle hinausging.

Die Tonkunst hätte ihr Wesen ablegen müssen, wenn sie sich selbst unter der Herrschaft des Verstandes, der Empfindung, der Fantasie ganz hätte entäußern sollen. In allen Werken der bessern Kontrapunktisten regen sich jene — nachweislich leicht in Sebastian Bach: so oft auch Vorurtheil oder die Unfähigkeit, ihn zu verstehen, die entgegengesetzte Meinung diktirt haben. Derjenige deutsche Künstler aber, in dem die Tonkunst ihres eigensten Wesens wieder mächtiger ward, ist Händel (Bachs Zeitgenosse,) von dessen Werken schon mehrmals in dieser Zeitung geredet worden*) und noch gehandelt werden wird.

*) Ztg No. 21 und 51, S. 184 und 435.

Die tiefste und wahrste Empfindung und ein bisweilen fast romantisch zu nennender Fantasienschwung **) beseelen seine Werke, haben sich aber, besonders in den wichtigern Theilen derselben nicht von jener strengen Form loswinden können u. dürfen. Und diese Weise Händels, in der er in einem frühern **) Aufsatze als Vorbild der protestantischen Kirchenkomponisten erkannt worden ist, war eben die geeignetste, das feste Halten an einem tiefempfundenen, ernst durchdachten Gedanken, wie es bei den Worten der heiligen Schrift geziemt, zu bethätigen. So vereinigte sich in Händel die gebundne alte Form mit neu beseeltem Geiste.

Seine und Bachs Nachfolger bis auf Haidn und Mozart durften sich einer inhaltreichern Kompositionsform bedienen; eine ausgebreitetere Empfindung, ausgebildetere Fassungsgabe foderten es und nun bildeten sich, vornehmlich unter dem Einflusse italischer Komponisten, ausgedehntere musikalische Gedanken und eine reichere Folge von Melodien: die Sonaten- u. Rondoform ***) wurde herrschend. — Mit dem Namen der erstern bezeichnen wir die Verknüpfung zweier Folgen von Melodien (die erste im Haupttone, die zweite in der Dominante — oder die erste in Moll, die zweite in der Parallel-Durtonart ****), beide gewöhnlich nach einem Zwischensatze wiederholt und dann die letztere auch in den Haupton, oder, wenn er dies Moll war, in das Durgeschlecht versetzt) wie sie fast in allen Sätzen der Symphonien, Quartette und Sonaten herrschend sind; die Rondoform besteht bekanntlich in der Wiederholung eines Hauptsatzes unter beigemischten kürzern und längern Zwischensätzen. Diese Periode der Tonkunst, die wir die melodische nennen möchten, erlebte ihre höchste Vollendung in Mozart. —

In der vollen Blüte Mozarts und seiner Periode entstand die Leipziger musikalische Zeitung und wie konnte sich ihre Tendenz anders gestalten, als aus dem Geiste, der in jener Zeit

*) Besonders im Saul nachweisbar, von welchem Oratorium ein Klavier-Auszug von Naue bei Hofmeister in Leipzig erschienen ist.
**) Ztg No. 38, S. 327.
***) Ztg No. 19, S. 160.
****) Ztg No. 19, S. 168.

die Tonkunst durchwehte? Ihre Aufgabe war nothwendig: das Vorhandene, Vollendete zu begreifen und zu fördern. In dem Sinne jener vollendeten Periode war ihr eine Basis geworden, auf der sie sicher ruhte, sicher und unangefochwirkte und allgemein bereite Aufnahme und Unterstützung fand. Vieles durfte sie als allgemein zugänglich voraussetzen, vieles konnte sie, der Vorbereitung in den Gemüthern gewifs, leicht — fast unmerklich einführen und sie hat in dieser Weise den grofsten, oft ersprieslichsten Einflufs geübt, besonders aber früher sehr dazu beigetragen, Norddeutschland zu einer geistig höhern Kultur der Musik zu heben. Wie weit sie dem Fortgange der Tonkunst über die mozartsche Periode hinaus treu gefolgt ist, dies zu untersuchen, ziemt der jüngern Zeitschrift gegen die ältere nicht.

Unter andern Verhältnissen — gewifs schwierigern, wahrscheinlich günstigern — hat die Berliner Zeitung begonnen. Offenbar leben wir jetzt in einer noch werdenden Periode der Tonkunst und diese vorzubereiten, so weit die Fortschritte der Kunst es äufserlich veranlassen, scheint die schwierigere und wichtigere Aufgabe jeder jetzt entstandenen Zeitschrift. Mit welchen Kräften wir die Lösung dieser Aufgabe unternehmen, hat das Publikum zu untersuchen; es weise aber auch nicht eine Prüfung der Aufgabe von sich.

In technischer Lehre und geistigem Inhalte der Kunstwerke fand die Leipziger Zeitung ein Bestehendes. — Die Kompositionslehre, oder genauer zu reden, die Harmonielehre, auf die sich jene meist beschränkte, ward im Wesentlichen allgemein als vollendet angenommen. Ihr vorzüglicher Inhalt war eine ziemlich vollständige Formenlehre*) (Zurückführung der Melodien auf Scalen, der Harmonien auf Akkorde, der Modulation auf Tonarten) und eine Reihe von Verbotsgesetzen, deren hauptsächlichste Tendenz dahin ging, das Uebelklingende**) zu vermeiden: also negative Regeln — Vorschriften, was man nicht thun dürfe. Dafs eine solche Theorie unserer Kulturperiode, in der die Geister sich so kräftig aus dem Negativen zu dem Positiven erheben, nicht mehr genügen kann, bedarf keines Beweises und aus dem wahrhaften und erkannten Bedürfnisse nach einem Bessern folgt schon, dafs es erlangt werden wird. In der That hat auch schon Logier, gewifs einer der scharfsinnigsten Köpfe, die sich mit Musik beschäftigt haben, neue Wege eingeschlagen und ein bewundernswürdiges System positiver Regeln geschaffen, von dem bald eine vorläufige, sobald aber Logiers Werk gedruckt ist,*) eine nähere Beurtheilung in dieser Zeitung erfolgen wird.

Durfte nun die Leipziger musikalische Zeitung einen grofsen Theil ihrer Urtheile und Ansichten auf die bisher ruhig bestandene Theorie gründen, war es ihr in einem bedeutenden Theile ihrer Leistungen wichtig, ja fast genügend, zu untersuchen, ob ein gegebenes Werk der bestehenden Lehre ent- oder widerspreche: so ist uns mit der Erkenntnifs, dafs jene Theorie nicht fürder befriedige, die Obliegenheit geworden, einen grofsen Theil unserer Ansichten erst neu zu begründen und erst unsern allgemeinen Grundsätzen Eingang zu verschaffen, bevor wir für die Resultate daraus, für unsere Urtheile, Beistimmung hoffen durften. Und nicht selten dürfte eben bei Musikern, die in der frühern Periode ihre Bildung gefunden haben, sich Unbereitwilligkeit gegen eine neue Ansichtweise offenbaren. Hat aber die neue Ansicht nur wahren und zeitgemäfsen Kern, so wird sie auch mehr und mehr Licht und Eingang gewinnen.

Eine allgemeine, oft schöne, innig erfüllende, in den besten Werken stets den vorausgesetzten Verhältnissen angemessene Empfindung dürfen wir als den vornehmlichen Inhalt der, aus jener Periode hervorgegangenen Tonstücke bezeichnen und es als Ausnahmen ansehen, wo in einzelnen Zügen über diese Gränze hinausgeschritten ist. Man fühlte sich der alten strengen Form entbunden, wohlthätig erwärmt und angeregt und war zu neu in diesem Befinden, als dafs man sich daran nicht hätte genügen, als dafs man das Bedürfnifs hätte fühlen sollen,

*) Ztg. No. 2. S. 10.
**) Ztg. No. 3. S. 17.

*) Dies ist im nächsten Jahre zu erwarten.

die angeregten Empfindungen zu Ideen reifen zu lassen. Und wenn nun die ruhig fortbestehende Theorie eben diesen geistigen Inhalt der Kunstwerke nicht erfassen und begreifen konnte, wenn die wenigen philosophischen Köpfe, die sich um Tonwissenschaft bemühten, vornehmlich durch Rameau und Euler auf den Weg mathematischer Forschung gewiesen waren: so wurde nach gerade die Vorstellung vorherrschend, es gebe an der Tonkunst eine Seite, an welcher nur die Empfindung haften, die von der Reflexion nicht erfaßt werden könne. So bildete sich die erst später ganz als unstatthaft erkannte Scheidung von Technischem und Geistigem — als hätte die Kunst einen Bestandtheil, der nicht geistigen Ursprungs und geistiger Bedeutung sei. Die sogenannte geistige Seite aber wurde zwar nach ihrer allgemeinen Bedeutung, wie sie sich der Empfindung dargeboten hatte, dargestellt, nicht aber in ihren Elementen durchforscht und vollkommen erkannt.

Aber wie weit hat die Tonkunst seitdem ihr Gebiet erweitert! Wie haben sich ihre Ausdrucksmittel bereichert — schon dadurch, daß ihr Verständniß geläufiger worden ist und sie nun in näherer Verbindung und zahlreicher angewendet werden können! Wie unendlich tiefere und dabei bestimmtere Ideen sind in neuern Kunstwerken niedergelegt! Und wie viel Höheres ist noch zu erwarten! — Wir würden frühere Erörterungen aus dieser Zeitung wiederholen, oder bevorstehenden vorgreifen müssen, wollten wir diese Ansicht hier vollständig durchführen. Vielleicht gewinnen ihr aber schon zwei Andeutungen einige Aufmerksamkeit. — Die Ideentiefe, in Beethovens Kompositionen, der neue Reichthum von Klangkombinationen in seinen Symphonien, seine kühn nach neuen Beziehungen umgreifende Modulation — die großartige Einheit, die früher unerhörte Leidenschaft in Spontini's Opern — diese Flora geistreicher Züge in Webers Kompositionen, sein kühnes und reich ausgestattetes Streben nach einer früher nicht erreichten Karakteristik *) — selbst die üppige Sinnlichkeit Rossinis und die witzigen Arbeiten der Franzosen — deuten sie nicht auf noch höhere, alles vereinende, alles überbietende Leistungen, auf eine noch nicht vollendete höhere Periode der Tonkunst? Und ist die Dichtkunst, die stets der Tonkunst voranschreitet, seit der mit der mozartschen übereinstimmenden Periode nicht zu höherer Vollendung gelangt? Das Beginnen dieser neuen Periode der Kunst ist es, welches zu tiefern Forschungen in ihrem Wesen dringend auffodert. Es kömmt darauf an, ein Entstehendes zu fassen und zu fördern, es ist in der Tonkunst, wie überall, die Aufgabe der Zeit, sich selbst zu begreifen. So nun unterscheidet sich die Aufgabe unserer Zeitung von der, welche die Leipziger in der Periode ihrer Entstehung zu übernehmen hatte, —

Indem wir nach unsern Kräften das Wesen der Tonkunst tiefer zu ergründen streben, wird, wenn es uns gelingt, mehr und mehr Licht auf die Schöpfungen früherer Perioden fallen. Zu häufig und zu lange sind die Werke älterer Meister in dieser Beziehung vernachlässigt und gleich Leichen nur anatomisch, um die Harmonie oder die Lehre vom doppelten Kontrapunkt an ihnen zu bereichern, durchforscht worden. Es ist bald gesagt, Palästrina habe nur (!) Akkorde und Bach nur (!) Fugen geschrieben, es ist leicht erkannt, daß ihre Werke manches nicht enthalten, was in den unsrigen nicht vermißt werden darf. Aber lebt in diesen Akkorden nicht ein großer Sinn? Hat nicht jeder aus der Natur seine Bedeutung erhalten? Ist nicht schon die Idee der Fugenform: wie verschiedene Individualitäten sich über Einen Gedanken im Dialog vereinen, jede in ihrer Eigenthümlichkeit beharrend und dennoch alle harmonisch geeinigt, wichtig? Und wie geschah es, daß die Kunst sich so entwickelte? Was mußte vorangehn, damit sie ihren heutigen Standpunkt erlangen konnte? Vollständig befriedigend wird die Gegenwart nur aus ihrer Vergangenheit begriffen und wenn auch eine Zeitung zunächst der erstern gewidmet ist, so darf doch der Rath und die Lehre der letztern nicht vernachlässigt werden. Diese Ansicht stellt uns manche frühere Abschweifung von dem Neuesten zu Aelterm und manche, die wir für spätere Gelegenheit aufsparen, als gemäß unserer Zeit und Zeitung dar. —

Niemals hat dem Deutschen Nachricht von dem, was außen geschieht, so interessant sein können, als seit er sich von Neuem mit Leier und Schwert die Hochachtung seiner sonst so stolzen Nachbarn errungen hat. England und Frankreich huldigen dem deutschen Geiste auch im Gebiete der Tonkunst. England, dessen Söhne nie bedeutendes für die Tonkunst geleistet haben, das in dieser Sphäre stets von Ausländern lieh und kaufte, erscheint deswegen nicht so bemerkenswerth, als Frankreich, das zu begreifen anfängt, es könne auch vom Auslande und

*) Euryanthe wird Gelegenheit geben, diesen Punkt künftig auszuführen.

namentlich von Deutschland lernen und empfangen. Die frühere Abschliessung büsst es durch ein Zurückbleiben, das nun erst recht augenfällig wird, dass Werke anstaunt und kaum fasst, die bei uns längst und weit überboten sind. So bildet sich im ganzen höher gebildeten Europa eine Verbindung im Fache der Tonkunst, wie früher von Italien, jetzt von Deutschland, als dem Mittelpunkte, ausgehend. Nur Italien ist nach allen seinen Verhältnissen zu geschwächt, um sich dem neuen Leben selbstthätig, oder nur empfangend zuzugesellen. Der letzte Funke, der sich ihm in Rossini entzündet hat, beweiset am stärksten seinen Fall.

Nachrichten von dem, was in den wichtigsten Orten für Tonkunst geschieht, theilen viele Zeitschriften mit. Ein Kunstblatt muss Auskunft geben nicht blos über das, was geschehen, sondern auch über den Geist, in dem es unternommen und vollbracht worden. Diese Aufgabe, an sich nicht gering, ist um so schwieriger, wenn eine Zeitschrift den bisherigen Stand- und Gesichtspunkt mit einem neuen vertauscht. Die Schwierigkeit, überall Berichterstatter zu finden, die auf die Tendenz unserer Zeitung eingehen, hat nur eine geringere Zahl Korrespondenzen im ersten Jahrgange gewährt. Wodurch wir diesen Abgang ersetzt haben, weiset die beiliegende Inhaltanzeige aus. Der aus der Zeitung selbst ersichtliche öftere Wechsel mit den Korrespondenten mancher Orte bezeugt das Streben nach Besserm. —

Nach unserer Ansicht von dem Standpunkte der Musik in unsern Tagen war es dringend nothwendig, nicht für die Künstler und Kunstverständigen allein, sondern für das ganze Publikum gebildeter Musikfreunde zu wirken. Wir finden das Publikum nicht in der ruhigen Fassung, in dem gesetzten Behagen an einer bestehenden Kunstweise, wie, bei ihrer Entstehung, die Leipziger Zeitung es antraf. Nicht bestätigt, sondern erst erweckt und befestigt will im grossen Publikum eine haltbare Ansicht von der gegenwärtigen Kunst und eine gegründete Erwartung von der Zukunft sein. Denn jetzt ist, wie in dem Beginnen jeder Periode, überall Zerfallenheit und Zwiespalt. Wie die Künstler nach verschiedenen Seiten hin die rechte Bahn suchen, so ziehen sie die verwandten Gemüther nach. Welch ein Streit der Weberianer und Spontinianer und beider mit den Rossinianern! Wie weichen selbst die Anhänger Mozarts und Beethovens, sich gegenseitig missverstehend und missdeutend, auseinander! Es ist um so nothwendiger, die Zwietracht zu mindern, jemehr bisher die Musikverständigen das Wort andern gelassen haben, die — ohne Kenntniss von der Kunst, aber mit grösserer Gewandheit der Rede, ihre Feder dem Publikum widmeten, weil die Musiker sich unbekümmert unter einander abschlossen. Jenen, die in ihrer Unkunde nur die Verwirrung mehren, nur der einen oder der andern Partei dienen konnten, die Popularität durch sachverständige und dabei allgemein annehmliche Behandlung abgewinnen, ist ein lockendes und ersprießliches Unternehmen.

Die Bestimmung der Zeitung für das gesammte musikalische Publikum hat fortwährende Rücksicht auf die eben herrschende Ansicht nothwendig gemacht. Wo gute Eigenschaften um mangelhafter Seiten willen vergessen, oder verschmäht zu werden drohten, durften bisweilen jene hervorgezogen und diese fürs erste, bis man zu gerechter und unleidenschaftlicher Beurtheilung geneigt worden, mit Schweigen geschont werden. Wo Nichtigkeit sich schädlich geltend machen wollte, musste ihr schnell entgegen getreten, manche Ansicht endlich, die dem grössern Publikum zu fremd schien, musste vorbereitet werden, ehe sie Gehör und Aufnahme hoffen durfte. Ein grosser Theil der bisherigen Leistungen, selbst der Beurtheilungen, sind nur vorbereitend und erwarten noch ihre Erschöpfung zu gelegener Zeit. —

Indem aber die Zeitung sich zunächst dem grossen musikalischen Publikum widmet, glauben wir das Interesse der Künstler eben so weit zu fördern, als unsere Bemühungen für Musikfreunde erfolgreich sein mögen. Denn was ist den Bestrebungen des Künstlers ersprießlicher, als, vorbereitete und willfährige Gemüther zu finden, Vorurtheile, die sich ihnen entgegenstämmen, wenigstens erschüttert, die Achtsamkeit der zerstreuten Mehrzahl gesammelt zu sehen? Man beurtheilt den Gang der Begebenheiten zu oberflächlich, wenn man meint, ein Kunstwerk von Gehalt mache sich allein geltend. Vielmehr stehen eben die höhern Leistungen dem Publikum zu fern, um bald gefasst und in ihrem ganzen Werth erkannt zu werden. Es bedurfte vieler litterarischen Vorarbeiten, um Shakespeare nur soweit dem grossen Publikum bekannt zu machen, als er es jetzt ist. Es wird noch manches geschehen müssen, ehe Beethoven allgemeiner und vollständiger erkannt wird. Und dies liegt nicht in einer Mangelhaftigkeit der Künstler, sondern in der mangelhaften Bildung des Publikums. Es ist also nicht blos bei den zunächst für Künstler bestimmten Aufsätzen für sie gearbeitet worden.

Aus dieser Ansichtweise nun ist der erste Jahrgang der Zeitung hervorgetreten. Was er vorbereitet hat, möge in folgenden erfüllt werden.

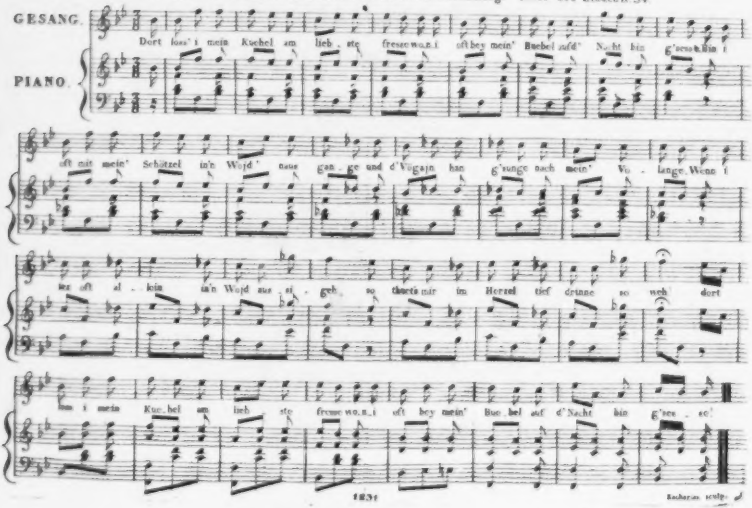
A. B. Marx.

Hierbei das Titelblatt und die Inhaltanzeige zum ersten Jahrgange der Zeitung.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BAYERSCHES VOLKSLIED

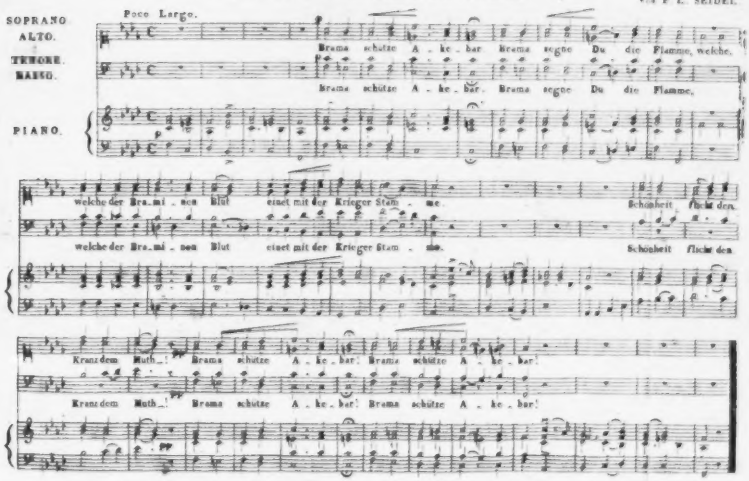
Berlin, in der SCHLESINGERSCHEN Buch- und Musikhandlung Unter den Linden N°34.



1831 Bacherau sculp.

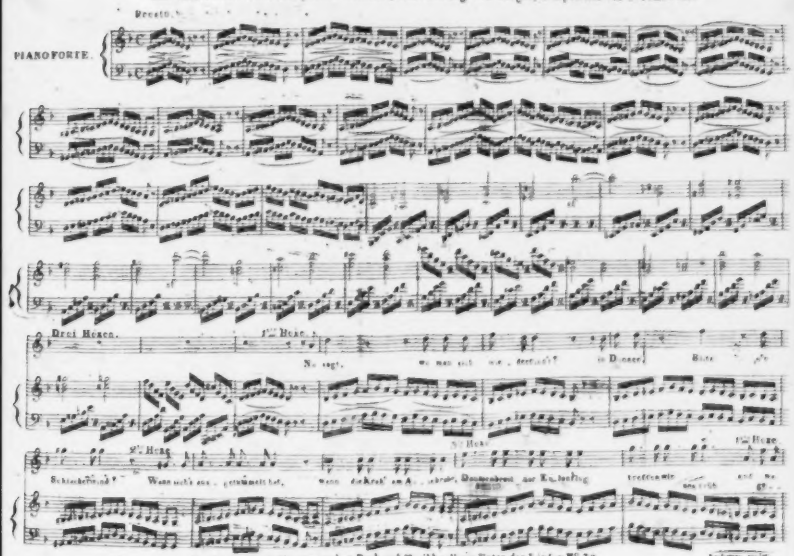
CHOR zum TRAUERSPIELE DIE PARIAS.

Von F L. SEIDEL.



BERLIN, in der SCHLESINGERSCHEN BUCH- und MUSIKHANDLUNG Unter den Linden N°34.

Eine Hexenscene aus Shakespeare's Makbeth, Uebersetzung von Burger, Komposition von J. F. Reichardt



Berlin, in der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung Unter den Linden N° 34.

2te Hexe

3te Hexe

1te Hexe

wandern wir zu Chorf Auf der Heid' ... wie dahin Mur ... Ich Hex bei ein Grüsschen

Jeh komm' ich komme flugs, Grau

Hex, chen! Un, he ruft! Gemüth, ... flugs!

Weise in schwarz, und schwarz in weiss,

(wie der gerufen)

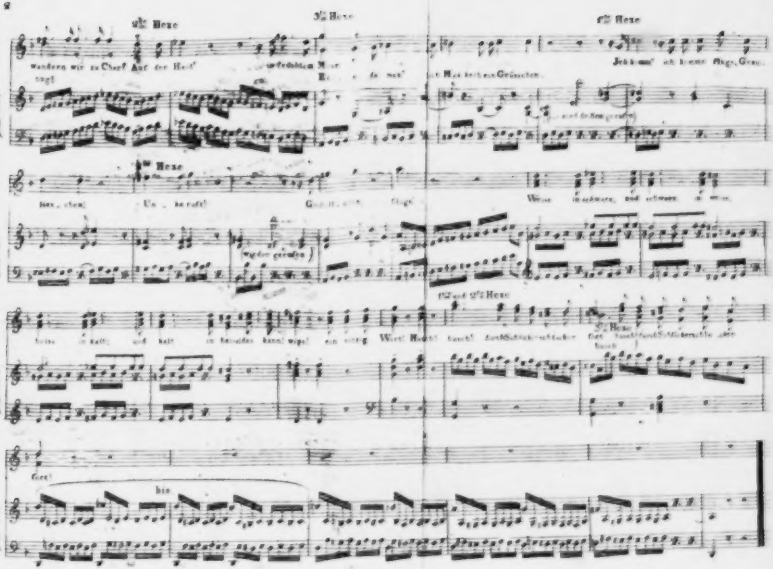
1te und 2te Hexe

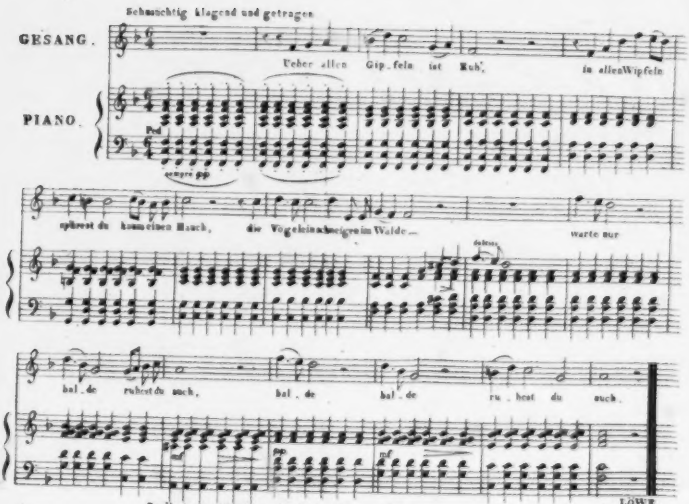
heiss in kalt, und kalt in heisses kann! wipe! ein einzig Wort! Hauch! hauch! durch Schlüsselschlüsselbe

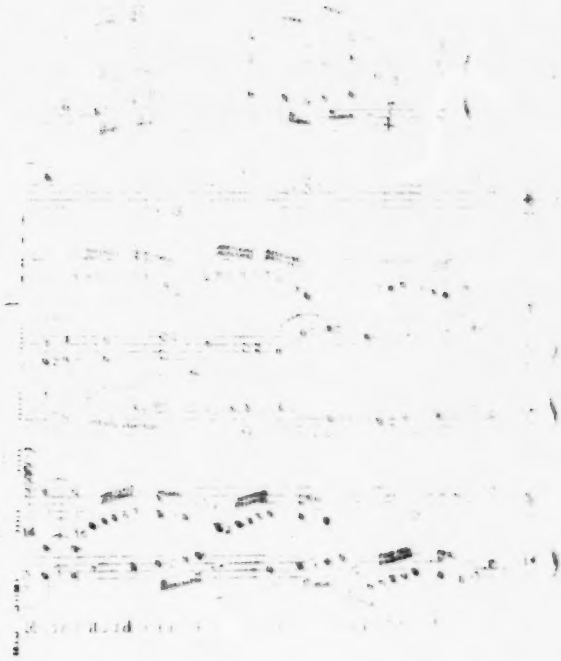
3te Hexe

fort! hauch! durch Schlüsselschlüsselbe

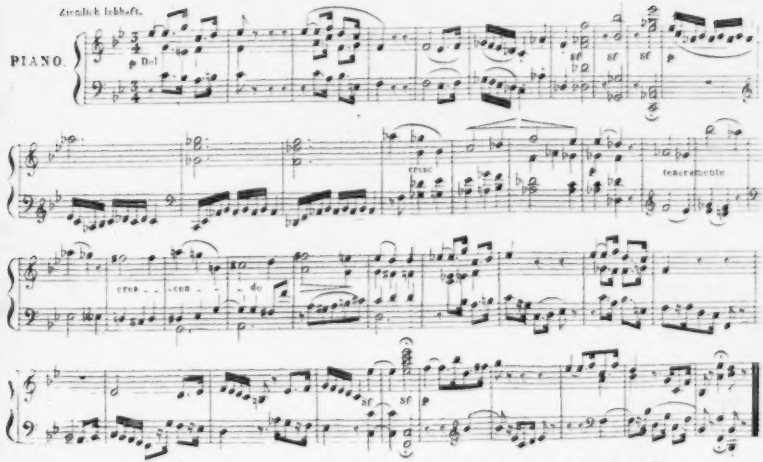
bis




Sehnsuchtig klagend und getragen
GESANG.
Ueber allen Gip_feln ist Ruh', in allen Wipfeln
PIANO.
espress. pp
spürest du kaum einen Hauch, die Vögelein schweigen im Walde_ warte nur
dolce
bal_de ruhest du auch, bal_de bal_de ru_hest du auch.
Berlin in der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung.
LOWE.



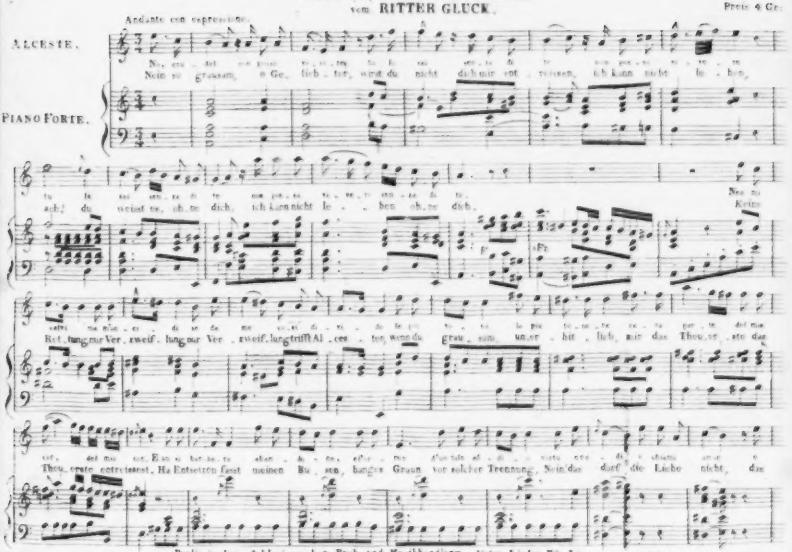
Auf Aufforderung geschrieben Nachmittags am 19ten August 1818 von BEETHOVEN.



BERLIN IN DER SCHLESINGERSCHEN BUCH UND MUSIKHANDLUNG. Unter den Linden N° 34. P. M. G.

ARIE aus der italienischen ALCESTE
vom RITTER GLUCK.

Preis 4 Gr.



Berlin in der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung. Unter Linden N° 34.

Allegro

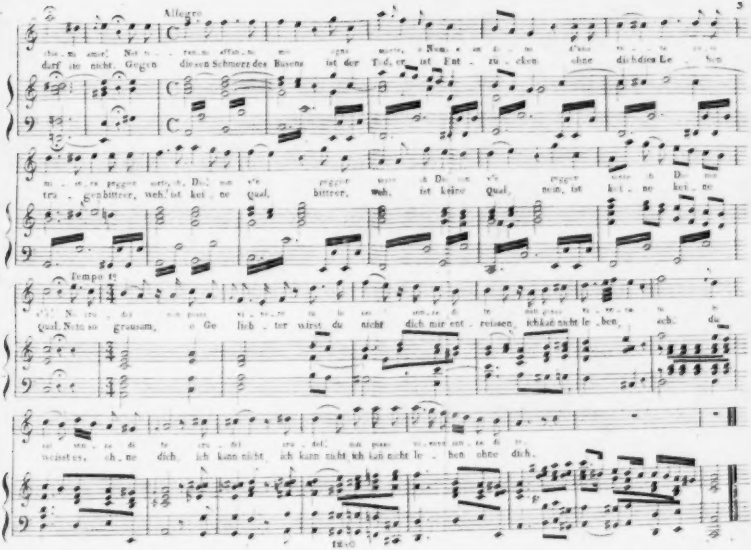
darf sie nicht. Gegen diesen Schmerz des Busens ist der Tod, er ist Ent - zü - cken ohne dich dies Le - ben

tra - gen bitter, weh! ist kei - ne Qual, bitter, weh, ist keine Qual, nein, ist kei - ne kei - ne

Tempo 1º

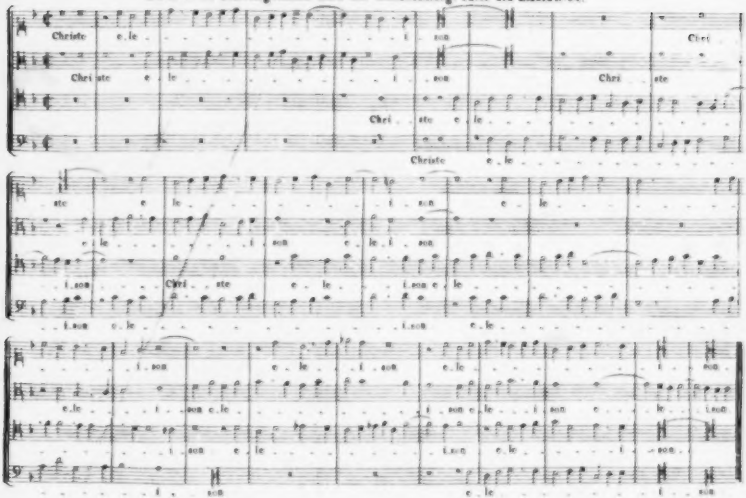
Qual. Nein so grausam, o Ge lieb - ter wirst du nicht dich mir ent - reissen, ich kan nicht le - ben, ach, du

weisst es, oh - ne dich, ich kann nicht, ich kann nicht, ich kan nicht le - ben ohne dich.



CHRISTE ELEISON AUS EINER MESSE VON LOTTI.

Berlin in der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung. Unter den Linden N°. 34.



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.

ZWEITER JAHRGANG. 1825.

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

1825.

BG

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

ZWEITEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Der Geist der Töne.	...e	1	1.
2. Ordnung der Beurtheilungen für die Künstler.	K. Schirmer.	2	9.
		3	17.
3. Beethovens Symphonieen in C-moll, Es-dur, A-dur.	S. v. W.	3	24.
4. Gespräch über Musiklehre	C. Urban.	14	105.
		15	113.
5. Messung neuer Werke nach altem Maafsstabe.	Marx.	15	118.
6. Musikwes. in Grofsschlendrian.	D..n	20	159.
7. Etwas über musikalische Wunderkinder	Humanus.	26	218.
		33	266.
8. Bestimmung des Königstadter Theaters in Berlin.	Marx.	35	280.
		36	287.
	M.	44	355.
9. Unmusikalische Vaudevilles.	S. K.	36	289.
10. Urbans Unterrichtswesen in Berlin	Marx.	41	331.
11. Standpunkt d. Ztg.	Ders.	52	421.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueb. das Melodrama.	Marx.	5	37.
2. Improvisirte Melodramen.	Marx.	17	135.
3. Ueber Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken.	K. Schirmer.	7	49.
4. Deutscher und italischer Gesang.	A. B. Marx.	20	158.
		21	167.
5. Ueb. die Zauberoper, die orientalische, nordische u. romanische.	A. B. Marx.	23	187.
		24	194.
6. Ueber Karakterkomposition.	Marx.	32	253.
7. Musik bei Schauspielaufführungen.	Marx.	42	331.
8. Ueber das Konzertwesen.	Marx.	44	349.
		45	357.
9. Ueber Liederkomposition.	Marx.	49	391.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueber Logiers Musik-System.	K. Löwe.	4	25.
		5	33.
		6	41.
		8	57.
2. Ueber denselben Gegenstand.	A. B. Marx.	8	58.
		9	65.
		10	73.
3. Ueber Saiteninstrumente mit Bunden.	Gttfr. Weber.	12	90.
4. Ueber das Solfeggiren.	Marx.	23	184.
5. Ueber Quintenfortschreitungen.	Urban.	38	30

IV. Recensionen gedruckter Werke.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Pianofortekonzert v. Arnold. Op. 16. Christiani in Berlin.	R.	1	2
2. Charfreitagskantate v. Ries. Op. 70. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	2	11
3. Lieder von Kreuzer. 60. Werk. Probst in Leipzig.	—	3	18
		4	25
		5	35
4. Alla turka v. L. Berger. Op. 8. Schlesinger in Berlin.	—	3	20
5. Praludium und Fuge von Berger. Schlesinger Berlin.	N.	3	21

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
6. Scherzi von Marschner. Op. 28. Probst in Leipzig.	N. G.	6	43.
7. Variationen von F. Stöpel. Op. 10. Kesselring in Hildburghausen.	N. G.	6	44.
8. Sonate von Jakob Schmidt. Opus 25. Schott in Mainz.	Mr.	7	51.
9. Zwei Rondo's von Aloys Schmidt. Op. 49 u. 50. Schott in Mainz.	Mr.	7	52.
10. Ludlamshöle. Oper von Weyse. Lose in Kopenhagen.	A. R.	12	91.
		13	98.
11. Musik zu Makbeth von Weyse. Lose in Kopenhagen.	K.	12	93.
		14	106.
12. Frühlingskantate von Cherubini. Probst in Leipzig.	—	13	98.
13. Divertissement von Marschner. Op. 17. Hofmeister in Leipz.	N.	14	109.
14. Sonate von Greulich. Op. 12. Schlesinger in Berlin.	b.	15	114.
15. Sonate v. Marschner. Op. 24. Hofmeister in Leipzig.	...dei..	15	115.
16. Trio von Marschner. Op. 29. Probst in Leipzig.	...dei..	15	116.
17. Singschule v. Winter. Schott in Mainz.	Marx.	16	121.
		20	158.
		21	167.
		22	175.
		23	183.
18. Messe von Seyfried. No. 3. Hofmeister in Leipzig.	D..n	16	121.
19. 6 Trio's von Reicha. Op. 101. Schott in Mainz.	v. d. O..r	17	129.
20. Variationen von L. Berger. Op. 14. Laue in Berlin.	.O.	18	137.
Antikritik.	C. Arnold.	30	237.
Schlufswort.	A. B. Marx.	30	237.
21. Gesange v. Mühlenbruch. Op. 2. Hofmeister in Leipzig.	M.	18	136.
22. Der Ostermorgen. Kantate v. Neukomm. Breitkopf, und Härtel in Leipzig.	A. Wendt.	19	145.
23. Zwei Scenen von K. M. v. Weber. Op. 53. 56. Schles. in Berl.	M.	20	157.
24. Cello-Uebungen von C. L. Voigt. Op. 23. Schott in Mainz.	D..n	22	170.
25. Pianofortekonzert v. List. Hofmeister in Leipzig.	b.	22	170.
26. Balladen v. Löwe. Op. 2. Schles. in Berlin.	Marx.	23	181.
		24	189.
27. Sonate v. Berger. Op. 15. Laue in Berlin.	.O.	24	192.
28. Ouverture v. Fränzl.	r.	24	194.
29. Zwei Liederhefte von Anthes. Op. 3 u. 4. Schott in Mainz.	.M.	25	197.
30. Konzertantsymphon. von Lindpaintner. Schott in Mainz.	b.	25	198.
31. Drittes und viertes Konzert v. Moscheles. Op. 69 bei Mechetti in Wien.			
Op. 94 bei Steiner in Wien.	M.	26	205.
32. Drei Gesangwerke v. Orlandi. Schott in Mainz.	M.	26	206.
33. Potpourri v. Almenräder. Schott in Mnz.	Flaccola	27	211
34. Zwei Hefte Hornstudien von Gugel. Das.	b.	27	213.
35. Il Cantato in Egitto von Meyerbeer. Schlesinger in Berlin.	Giusto.	28	221.
36. Quatuor von Haidn für 4 Hände von Schmidt. Trautwein in Berlin.	K.	28	223.
37. Gesänge von Neukomm. Schlesinger in Berlin.	M.	28	224.
38. Für Freunde der Tonkunst von Rochlitz. Bd. 2. Knobloch in Leipzig.	—	29	229.
		30	241.
		31	246.
39. Hornkonzert v. Gugel. Schott in Mainz.	b.	29	232.
40. 8 Fugen von Mariano Stecher. Op. 7. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	29	232.
41. Festgesang v. Gottfr. Weber. Opus 40. Schott in Mainz.	v. Seyfried	31	243.
42. Variationen v. Hauke. Op. 4. No. 1. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	31	248.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
43. Marsche v. Schlösser, Op. 10. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	31	249.
44. Vierst. Gesänge von Kreutzer, Opus 24. Schott in Mainz.	.O.	31	249.
45. Drei Karakterstücke von List. Op. 10. Hofmeister in Leipzig.	Marx.	32	253.
46. Sonatinen von Mangold. Op. 7. Schott in Mainz.	—	32	256.
47. Marsche von Berger, Op. 16. Laue in Berl.	v. d. O..r.	32	256.
48. Eklogen von Tomaschek. Hofmeister in Leipzig.	L. Rellstab.	32	257.
49. Die Cimbern v. Spontini. Schles. in Berl.	M.	33	261.
50. Rondo von Kulenkamp, Op. 19. Simrock in Bonn.	K.	33	262.
51. Walzerfantasie von Kalkbrenner, Op. 77. Schlesinger in Berlin.	M.	33	262.
52. Sonate von Logier. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	34	269.
53. Trio von Logier, Op. 17. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	34	270.
54. Violin-Duette von Molique. Schott in Mainz.	Gr.	36	283.
55. Flöte-Konzert von Logier, Op. 13. Logier in Berlin.	v. d. O..r.	36	280.
56. Polyhymnia für 1823 v. Marschner. Hartmann in Leipzig.	L. t.	38	304.
57. Gesänge aus Faust von Lucerl. Magaz. für Kunst Geogr. u. Musik in Berlin.	M.	39 40	309. 319.
58. Violin-Duette von Franzl. Schott i. Mnz.	Z.	39	310.
59. Violoncellschule von Dotzauer. Schott in Mainz.	D..n.	40	317.
60. Zwei Sonaten von K. M. v. Weber. Op. 49 op. 70. Schlesinger in Berlin.	L. Rellstab.	41 42	325. 336.
61. Kanzonetten v. Mangold. Op. 6. Nr. 1. Schott in Mainz.	L. Rellstab.	43	341.
62. Duette von Mangold, Schott in Mainz.	L. Rellstab.	43	342.
63. Sonate v. Klofs. Breitkopf in Leipzig.	R.	43	342.
64. Lesetafel v. Klofs, Daselbst.	v. d. O..r.	43	343.
65. Flöten-Duette von Küffner. Op. 148. Schott in Mainz.	Fiaccola.	43	344.
66. Violin-Duette von Küffner. Opus. 143 Daselbst.	Fiaccola.	43	346.
67. Symphonie v. Küffner. Op. 150. Das.	Fiaccola.	43	346.
68. Sonate von Benedikt. Op. 4. Steiner in Wien.	L. Rellstab.	43 44	346. 351.
69. Quatuor von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 3. Laue in Berl.	v. d. O..r.	44 45	353. 361.
70. Variationen v. Neidhardt. Op. 54. Christiani in Berlin.	P.	45	363.
71. Sonate von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 4. Laue in Berl.	Lukas van Leyden	46	366.
72. Quatuor von Dems. Op. 2. Schles. in Berl.	.O.	46	367.
73. Der Berggeist von Spohr. Peters in Lpz.	J. P. S.	46	368.
74. Rondo (Op. 65) und Impromptu v. Moscheles. Schlesinger in Berlin.	Einer v. den drei Pinto's.	48	383.
75. Lieder v. Berger. Op. 17. Laue in Berlin.	Marx.	49	393.
76. Sonate v. Berger, Op. 18. Laue in Berlin.	M.	50	399.
77. Saul von Handel, Klavierausz. v. Naue. Hofmeister in Lpzg.	Galliani	51	407.
78. Sonate von Hummel. Op. 100. Schlesinger in Paris.	v. d. O..r.	52	415.
79. Sechs Bagatellen von Beethoven. Op. 126. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	52	417.
80. Sonate v. Kalkbrenner. Op. 30. Probst in Leipzig.	—	52	418.
81. Sonatinen v. Marschner. Op. 33. Hofmeister in Leipzig.	v. d. O..r.	52	419.
82. Fantasie von Kalkbrenner. Opus 76. Schlesinger in Berl.	v. d. O..r.	52	419.

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Rossini's Othello.	t.	1 2	4. 18.
2. Rossini u. seine dilettantische Elster.	Marx.	3 4 5	22. 29. 36.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
3. Webers Preciosa.	Marx.	5	37.
4. Sachmis Oedip.	K.	6	45.
5. Handels und Winters Alexanderfest.	Marx.	9	67.
		10	75.
6. Singethee u. Liedertafel vom Frhrn von Lichtenstein.	K	13	101.
7. Die Rosenmädchen von Henning.	—	14	110.
8. Beethovens B-dur-Symphonie.	Rellstab.	20	163.
		21	169.
9. Alcidor von Spontini.	A. B. Marx.	22	177.
		23	187.
		24	194.
		25	198.
		26	207.
		27	214.
10. Herold-Zauberglöckchen.	° ° °	25	201.
11. Umlaufs schöne Schusterin.	b.	32	260.
12. Roch. Pumpernickel.	K.	33	262.
13. Gretry u. sein Blaubart.	M.	37	291.
14. Der Tausch v. Herold.	—	42	339.
15. Wien. Zauberpossen.	—	42	340.
		43	347.
16. Mozarts Requiem u. dessen Aechtheit.	C. F. Ebers.	46	370.
	A. B. Marx.	46	371.
		47	378.
		48	389.
17. Schneiders verlornes Paradies.	J. P. S.	47	375.
		48	386.
		50	400.
18. Holteis Kalkbrenner.	M.	47	377.
19. Beethovens Ouverture zu Koriolan.	Marx.	49	396.

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Berlin.	—	1	6.
— —	—	2	16.
— —	L. Rellstab.		
	Marx.	4	31.
— —	—	8	60.
— —	Urban.	9	68.
— —	A—Z.	12	95.
— —	—	13	100.
— —	Kurz.	13	103.
— —	—	14	111.
— —	M.	15	117.
— —	—r—m—s.	15	117.
— —	S. K.	16	125.
— —	D—n	16	127.
— —	D—n.	17	135.
— —	†††	17	139.
— —	C. K—s.	18	143.
— —	Marx.	18	143.
— —	Marx.	18	144.
— —	G.	21	168.
— —	M.	31	252.
— —	b.	32	259.
— —	C. F. Ebers.	33	264.
— —	—	37	296.
— —	—	38	305.
— —	—	39	311.
— —	b.	41	325.
— —	M.	41	325.
— —	—	41	330.
— —	—	42	338.
— —	D...n.	45	363.
— —	Marx.	45	364.
— —	—	48	387.
— —	Marx.	49	395.
— —	Auch einer von den drei Pintos.	49	397.
— —	Grenlich.	49	397.
— —	M.	50	403.
— —	Marx.	52	420.
2. Aus Paris.	—	1	7.
— —	—	3	23.
— —	—	4	34.
— —	—	5	39.
— —	—	6	48.
— —	—	11	85.
— —	—	12	93.
— —	—	13	101.
— —	—	13	103.
— —	—	22	178.
— —	—	26	211.
— —	—	27	216.
— —	—	34	271.
— —	—	36	290.
— —	—	51	413.
3. Aus Dresden.	—	5	39.
— —	—	6	47.
— —	—	11	83.
— —	—	11	85.
— —	—	18	139.
— —	†††	22	179.
— —	—	24	188.
— —	° ° °	31	251.
— —	X. ° °	37	298.
— —	†††	40	309.
— —	—	47	374.
4. Aus Weimar.	—	7	54.
— —	—	8	61.
— —	—	9	69.
— —	—	28	226.
— —	—	30	243.
5. Aus Halle.	Ch. W.....	7	56.
6. Aus Hamburg.	S.	7	56.
— —	—	11	85.

Ort.	Beurtheiler.	No.	Seite.
Aus Hamburg.	F. F.	16	125.
7. Aus Darmstadt.	—	8	64.
— —	—	9	70.
— —	—	39	312.
8. Aus Naumburg.	Jex.	16	123.
9. Aus Prag.	Rellstab.	16	128.
— —	—	17	133.
10. Aus Wien.	Rellstab.	18	141.
— —	Ders.	19	153.
— —	Ders.	20	161.
— —	Ders.	21	169.
— —	X. Y. Z.	34	274.
— —	Ders.	35	277.
— —	—	50	404.
— —	—	51	410.
11. Aus Kassel.	—	19	154.
12. Aus London.	—	29	134.
13. Aus Danzig.	—	31	250.
— —	—	49	397.
14. Aus Neubrandenburg.	—	51	410.
15. Aus Ungarn.	—	51	414.
16. Aus Prefsburg.	—	35	278.
— —	—	52	420.
17. Aus Pesth.	—	35	279.
— —	—	36	291.
— —	—	51	414.
18. Aus Ofen.	—	52	420.
19. Aus Brünn.	—	38	308.
20. Aus Linz.	—	38	308.
21. Aus Greifswalde.	H.	40	322.
22. Aus Leipzig.	—	47	373.
— —	—	48	385.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueber einen Händel'schen Chor z. Messias.	—	4	32.
2. Biographische Notizen von Logier.	—	9	72.
		10	80.
		11	87.
3. Nekrolog v. Lauska.	—	19	153.
		20	161.
		21	171.
		22	180.
4. An die Cäcilia.	Justus Amadeus Lecerf.	20	164.
5. Den Zeitgenossen grofser Künstler — Beethoven's.	Rellstab.	21	165.
6. Ueber den vierjährigen Musiker Eckardt.	Greulich.	27	217.
7. Salzburg — Mozarts Geburts- und Mich. Haidns Ruheort.	Rellstab.	27	219.
8. Ein Anti-Aesthetiker	—	33	267.

VIII. Musikbeilagen.

1. Chor von Händel zum Messias zu No. 4.
2. Chorsatz von Palästrina in No. 19.
3. Pastorella von Sebastian Bach zu No. 35.

XI. Intelligenzblätter.

Zu No. 1. 12. 17. 25. 29. — 42. 45. 49. 51.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 5. Januar — Nro. 1. — 1825.

Der Geist der Töne.

Hört ihr ihn lispeln,
Den Wiesenquell?
Hört ihn, er schmeichelt
Duftigen Blumen,
Seinen Gespielen!
Saget mir wieder
Was ihr erlauschet
Von seines Sanges
Freundlichem Inhalt!
Wohl schien des Klanges
Sinn uns verständlich;
Doch nur zerrissen
War seine Rede,
Selbstvergessen,
Jetzt das Wort —
Ha! der Wind zerbrach's,
Führet es fort.
Hat er sich es denn gewonnen?
Buhlend mit den Blütenästen
Flüstert er.
Wieder schon vergessen hat er
Süfses Tändeln,
Dringet weiter —
Hier im Walde zieht er brausend
Durch die Eichenwipfel hin.
Feindliche Gewalten regt er
An dem Himmel auf,
Blitze zucken durch das Dunkel
Und der Donner rollt,
Nicht verworren
Nicht im Stammeln
Läfst er hören
Seine Mahnung:
Ernst durchbebet
Uns sein Wort.
Jetzt der Strahl
Zischend dort die Eiche trifft er,
In der Wurzel bebt sie,
Flammt empor —
Prasselnd leckt die Feuerzunge
Um die Krone;
Und der Donner grollet weiter,
Unbekümmert,
Ohne Absicht,
Höhern Willens
Blindes Werkzeug. —
Alles schweiget.
Durch die Zweige
Lauscht der Mond.
Welche Klage dort erwachet?
Welche Sehnsucht,
Welch Verlangen,
Wohnt in diesem Ton! —
Ja es ist des Waldes Liebling;
Horch der Nachtigall!
Dort die Lohe
Traf ihr Bettchen,
Und verlassen mufs sie
Ihre Kleinen.
Ach! Die Arme,
Wie zerreifset
Der Verlust ihr junges Herz!
Doch wie trunken athmet
Liebes-Girren
Nun die kleine Brust?
Das sind keine Trauertöne —
Jetzt! Ha! keck und freudig schallet
Ihr Gesang! Nun stockt sie;
Zu dem Bache hüpft sie nieder,
An dem Ufer sucht sie Würmchen;
Eins im Schnabel
Eilt sie wieder auf den Zweig,

Und von neuem tönet
Klagend ihr Gesang.
Kennt ihr auch den Quell der Klage? —
Dafs ihr ewig dunkel bleibe
Ihres Lebens Gang.
Dumpf befangen nur dem Triebe
Mufs sie folgen;
Gönnt der Schöpfer ihr den Flügel,
Doch in sie legt er die Zügel
Ihres eigenen Gelüstens
Widerstand ihm nimmer
Kann sie leisten. —
In den Augen heifse Zähren
Horcht dem Nachtigallen-Sang
Dort am Bach ein junges Paar.
Ach! wer kennt wie sie der Trennung
Bittern Schmerz!
Kaum ein Lenz ist hingegangen,
Dafs sie glühendes Verlangen
Zog einander an das Herz.
Doch des Vaterlandes Rufen
Reifst ihn von des Altars Stufen
In den Kriegs-Reigen fort.
Ach, wie sie sich heifs umschlingen!
Wie sich halten!
Ja! Der Busen droht zu springen.
Wird sie je ihn wiedersehen?
Wird er je sie noch umarmen?
Kann sich ihrer nichts erbarmen?
Nichts erbarmen! —
Ha, nicht dessen sie bedürfen. —
In den jungen Herzen waltet
Geistig Leben;
Ueber eigene Begierde
Geht ihr gottentlohntes Streben.
Jetzt im Auge heilig Feuer
Lodert ihnen;
Ueber Trennung hoch erhaben
Ist die Liebe, und unsterblich
Ihre Abkunft!
Auf! Unsterbliches erringen
Soll der Jüngling,
Kann die Jungfrau noch verzweifeln? —
Und jetzt ist die Schlacht geschlagen,
Siegesfrohe Scharen stürzen
Auf die Knie, gerettet wissen
Sie den Gott in ihrem Busen
Von der fremden Knechtschaft Fessel,
Ihres Lebens Zweck gerettet
Und ihr Innerstes erbebet.
Aufgehoben ist die Schranke
Zwischen Geist und Leib, es strömet
Aus dem Busen göttlich Wesen;
Und gen Himmel steigt der Paan.

Fragst du noch, woher die Klänge?
Welche Regel hier gebeut?
Was im Quell, im Sturm, im Donner,
Was in Nachtigallenbrust,
Was im Menschenherzen lebet,
Das allein lafst sie ertönen.

. . . o.

II.

Recensionen.

Concerto pour le Pianoforte, avec accompagnement d'Orchestre, composé par Charles Arnold. Oeuv. 16. Berlin chez C. H. G. Christiani. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Der Komponist ist durch mehre geschätzte Arbeiten für das Fortepiano, wie auch durch seine Virtuosität auf diesem Instrumente bereits als ein wackerer Musiker bekannt, an den man schon einige Anfoderungen machen darf. In dem vorliegenden Werke werden die meisten Ansprüche, die man an ein Konzertstück machen kann, auf eine genügende Weise befriedigt: allein es bleibt doch noch manches zu wünschen übrig, selbst wenn man es nur aus dem Gesichtspunkte betrachtet, dafs es einem Virtuosen Gelegenheit geben solle, seine Fertigkeit auf dem Instrumente vor einem grofsen Publikum glänzend zu entwickeln. Da es unsere Freude ist, das Schätzbare des Werkes hervorzuheben, so wollen wir uns diese aufsparen und zuerst das wenige beseitigen, was uns theils verfehlt, theils ganz zu fehlen scheint. Im Allgemeinen bemerken wir demnach zuförderst, dafs uns in beiden Sätzen (das Adagio ist nur Introduktion) die beständig wiederkehrenden Triolenpassagen etwas ermüden. Der dreitheilige Rythmus in dieser Schnelligkeit als Divisor des langsameren zwei- oder viertheiligen, aus dem der Takt besteht, bringt die Passagen, wie geübt sie auch ge-

spielt werden mögen, aus dem schönen Flufs, der sie dem Ohre sonst so angenehm macht, gar zu leicht in eine gewisse Pulsirung, bei der wir die Haupttakttheile zu scharf durchhören, so dafs es einem fein organisirten Ohre zuletzt sehr lästig wird, alle Achtel eines Vierteltaktes markirt zu hören. Selten angewendet giebt diese Durchkreuzung drei- und viertheiliger Rythmen eine Leben erregende Abwechselung, die aber bei zu anhaltender Fortdauer in sich selbst stirbt. Es wäre daher zu wünschen, Herr Arnold hätte sich in dieser Hinsicht etwas mehr beschränkt.

Die zweite Bemerkung, die wir machen müssen, ist eine, die sich leider fast bei allen modernen Klavierkonzerten wiederholen liefse, nämlich: dafs es durchaus an einer melodischen Behandlung des Instrumentes fehlt. Wir bekommen im Fortgange dieses Konzerts kaum dreimal einen melodischen Eingang des Solos zu hören, der überdies augenblicklich in Verzierungen aus den schnellsten Noten so eingewickelt wird, dafs er darin zu ersticken scheint. Es ist wahr, Herr Arnold hat die Form fast aller neuern Klavierkonzerte für sich und hat derselben, wie wir aus mehren Andeutungen dieses Konzertes schliefsen müssen, vielleicht sogar mit einigem Widerstreben gehuldigt; allein wenn dies auch den Fehler mildert, so hebt es ihn doch nicht auf. Man wende nicht ein, dafs das Fortepiano der Melodie nicht fähig sei. Es fodert nur eine eigene Behandlung derselben, die Mozart und Beethoven wol kennen und die Klementi, Dussek und von den neuern Field, mit noch mehrer Benutzung der mechanischen Vortheile des Instruments mit gröfster Wirksamkeit angewendet haben. Warum versagt sich ein Virtuos, wie Herr Arnold, die Gelegenheit, seine höhere Beherrschung des Instruments in schönem und gebundenem Spiel ebenfalls zu beweisen, noch dazu, da es sogar eine sehr blendende Rückwirkung auf das Passagenspiel hat, wenn dieses durch Melodie dauernder und öfter unterbrochen wird, als es im vorliegenden Stücke geschieht. Aus eben diesen Gründen können wir dem Komponisten auch den Vorwurf nicht ersparen, dafs er ein Adagio hätte schreiben sollen und dafür lieber den ersten Satz um ein Solo verkürzen, da er an zwei einleitenden und zwei Hauptsolo's wohl genügend sein Spiel entwickeln konnte und überdies einen bessern Bau des ersten Allegro gewonnen hätte. So weit unsere mit dem Wunsche ausgesprochenen, tadelnden Bemerkungen, dafs der geschätzte Verfasser uns zutrauen möge, dafs wir sie nach reiflicher Erwägung und wirklichem lebendigen Hören des Konzertes und noch dazu mit der Empfindung ausgesprochen, dafs demungeachtet die Arbeit zu den bessern gezählt werden mufs, die wir in diesem Fache besitzen. Mit wahrer Freude gehn wir nun zu dem über, was uns lobenswerth daran erscheinet. Zuerst wiederum die allgemeine Bemerkung, dafs nicht nur Kenntnifs des Instruments, sondern eine eben so gründliche Verständnifs des Orchesters und der harmonischen Kunst sich aus dem Werke selbst beweisen. So schwierig die Passagen sind, so liegen sie doch fast alle bequem in der Hand und klingen, mit Präzision ausgeführt, äufserst brillant. Dahin gehören z. B. mehre Läufer, die nicht durchgängig doppelstimmig sind, sondern die Verdoppelung nur auf den guten Takttheilen erhalten, während die schlechten als durchgehende Noten behandelt sind. Aufserdem, dafs es unmöglich wäre, einen Läufer in diesem Tempo doppelstimmig auszuführen, gewinnt die Passage auch an Klarheit, weil zu schnell aufeinander folgende Harmonien immer ein verwirrendes Tongemische mit sich führen. Man sehe die Passagen Pag. 8. System 3. 4. — Pag. 12. Syst. 2. 3. — Pag. 24. Syst. 4. seq. und noch mehre andere. Der einzige Nachtheil bleibt dabei nicht aus, dafs der Rythmus bei den Triolen auf eben gerügte Art dadurch noch viel schärfer accentuirt wird. — Die linke Hand mufs eine bedeutende Uebung, sowol in Sprüngen als Passagen haben, um die ihr hier gestellte Aufgabe auszuführen. Ferner ist es sehr zu loben, dafs Herr Arnold das zu rasche Stakkato, an dem einige neuere Modeautoren sich nicht satt komponiren können, als der Natur des Instruments zuwider, ganz verbannt hat. Nur einige Sprünge möchte man nicht loben, da sie der Hand eine unbequeme Lage abfodern; besonders meine ich damit

den Anfang des so pikanten Rondeaus in der linken Hand.

Das Fis ist sehr unbequem zu greifen und die Ueberwindung dieser Schwierigkeit bringt keinen gröfsern Effekt hervor, ist also zwecklos. In D-moll oder C-dur würde es zwar eben so hüpfend klingen, aber um vieles leichter sein. Freilich ist hier tadeln leichter als besser machen, denn es liefse sich kaum eine so wirksame Lage des Akkordes auffinden, die nicht eben so schwer oder schwieriger auszuführen wäre. So mag man denn einige Zeit daran üben.

Jetzt zur Orchesterbehandlung. Die Tuttis sind in ruhigem, würdigen Stil geschrieben, und verbinden sich sehr gut mit einander. Herr Arnold zeigt im Eingangstutti, dafs es ihm nicht an der Gabe fehle, eine schöne Melodie zu führen; auch leichte kontrapunktische Figuren entwickeln sich ungezwungen. Die ausgeführten Sätze des ersten Tutti kehren, wie es sich ziemt, nachher als Zwischensätze in konzentrirter Form wieder. Wie schon oben angedeutet, hätte das erste Allegro wohl an Rundung der Gestalt gewonnen, wenn es nur zwei Hauptsolos hätte, zwischen denen das Tutti in der Dominante wohl zweckmäfsiger zurückgekehrt wäre, als es hier in der nachherigen Ausweichung nach H-moll geschieht. Die einleitenden Soli wären dann durch Mittelsätze des Tutti an einander gereiht worden, deren Figuren nach Mozartscher Weise als Akkompagnement weiter ausgesponnen das Ganze sehr belebt haben würden. Doch auch in dieser Form fehlt es dem Ganzen nicht an Bildung und Scheidung und das Interesse erhält sich noch bis zum Ausgange. Freilich der gewonnene Raum für ein Adagio — doch das habe ich ja schon berührt.

Ich übergehe die Introduktion zum Rondeau, um desto schneller zu diesem selbst zu kommen, weil ich es für den gelungensten Theil des Konzerts halte. Es hat einen so leichten pikanten Karakter, ist so brillant für das Instrument und mit so lebhafter Schattirung für das Orchester gesetzt, dafs es ein sehr unterhaltendes Ganze bildet. Nur verweilen die Passagen bisweilen wol etwas lange in den höchsten Oktaven des Instruments, welches zwar sehr brillant klingt und, wie man zu sagen pflegt, weit auswirft, aber doch, erstens ermüdet, zweitens wenig Nüancirungen im Forte und Piano gestattet (weil diese grellen Töne immer in einer gewissen Mittelstärke gebraucht werden müssen, wenn sie nicht zu stark angeschlagen nach Holz, oder zu schwach, undeutlich klingen sollen) und drittens das in einander Geschlungene und Verschmolzene der Passagen — wegen der zu kurz erzitternden Saiten verloren geht. Einige Federstriche könnten diesem Uebelstande leicht abhelfen und so das Rondeau von seiner kleinen Schwäche ganz reinigen; es möchte dann vielleicht, wie manche seiner Gattung, ein sehr beliebtes Konzertstück werden. —

Schliefslich wünschen wir, dafs Herr Arnold uns bald mit einer neuen Komposition in seinem Fache beschenken möge; denn obgleich es an der Quantität nicht gebricht, so ist doch in der Qualität noch viel zu thun übrig, um den bessern Geschmack für Virtuosität, der zu der Zeit herrschte, als man noch Beethovens und Mozarts treffliche Leistungen gern öffentlich hörte, wieder herzustellen. R.

III.

Korrespondenz.

Ueber Rossini's Othello und die Aufführung dieser tragischen Oper als musikalisches Lustspiel auf der Opernbühne zu Berlin, den 17. Dezember 1824.

I. Die Tragödie.

Wenn wir dem Dichter mit einer historischen Erinnerung und einer einzigen Kombination zu Hülfe kommen, so müssen wir, tief erschüttert durch die Wirkungen der Tragödie, gestehen, dafs diese in Idee, Anlage und Ausführung (von der Wortdichtung reden wir nicht) ein Meisterstück ist. Ja, wenn in den ersten beiden Beziehungen aller Ruhm Shakespeare allein gebührt, da das Operndrama auf den Pfei-

lern seines grofsen Trauerspieles ruht, so ist dieser hohe Genius, wir dürfen es bekennen, in der Ausführung übertroffen. Shakespeares Othello ist im Gedächtnisse aller Gebildeten, und indem wir unseren Lesern die Parallele zu ziehen überlassen, beschränken wir uns auf die Operntragödie, und schicken aus Shakespeare nur die oben erwähnte geschichtliche Erinnerung voran.

Othello — aus vornehmem afrikanischem Geschlechte, mit einer Bildung, wie sie in der brennenden Zone gedeiht, von gutem, biederm Herzen, aber stolz und heifsen Bluts, in Liebe wahr und innig, aber glühend, im Kampfe feurig, muthig, zum Zorne erregt ein grimmer Löwe — Othello kömmt, durch feindliches Geschick vertrieben, nach Venedig, rettet den, durch Feinde bedrängten Staat, erndtet Ehre, Ruhm und Auszeichnung, erwirbt trotz seiner schwarzen Farbe, die Liebe der frommen, reizenden Desdemona, erregt Neider und Hasser. Unter ihnen sind der eigne Kriegsfreund Jago, Roderigo, des Dogen Sohn und Desdemonens verschmähter Freier und selbst ihr Vater, der Senator Brabantio. Des Vaters Segen ist nie zu hoffen, und ein geheimes Eheband umschlingt bald die beiden Liebenden. — Venedig geräth in neue Drangsale, Othello schlägt abermals den Feind auf's Haupt und gewinnt dem Staate die Insel Zypern wieder. Volk und Senat begrüfsen jubelnd ihren Retter, der Doge nennt den Fremdling „Sohn der Republik," und zu dem geliebten Weibe hat Othello jetzt ein neues Vaterland gefunden. Er ist versöhnt mit seinem Schicksal; zum vollen Glücke fehlt nur noch Brabantio's Segen, den er jetzt zu erstreben hofft. Doch sein entschiedenes Glück verbindet jetzt die Feinde zu seinem Sturze, und das Schicksal begünstigt ihre Plane. Rodrigo, von Furcht gefoltert, dafs Othello jetzt mit besserem Erfolge bei Brabantio werben werde, erneuert seine Anträge, und der längst gewonnene Vater stellt ihn der Tochter mit entschiedenem Ernste als ihren Gatten vor, und erheischt ihren Liebesgrufs. Desdemonens Brust schwillt in der verzweiflungsvollen Lage, Vater und Freier stürmen in sie, und schon schlingt Rodrigo, Erklärung flehend, den Arm um die Zitternde: da tritt Othello ein. Des Vaters Erklärung, Rodrigo's liebetrunkner Blick, Desdemonens Unruhe, für Othello sichere Zeugen des Verraths, entflammen ihn zur Wuth. Doch selbst im Zorne stolz, wirft er verachtungsvolle Blicke auf Rodrigo und offenbart die heimliche Verbindung. Desdemona sinkt, Vergebung flehend, vor ihrem Vater nieder, er aber flucht der Tochter und verstöfst den Eidam. — —

Noch hat der Liebe Sonnenlicht, der warme Hauch von Desdemonens kindlichem Flehen und des Vaterfluches gräfslicher Donner die Nebelwolken nicht zerstreut, die bange Ahnung von der Gattin Untreue um Othello's Haupt gesammelt, noch ist er Gedanken, Vorsatzschwanger: der Feinde Höllentrug erst bringt die Frucht des Grübelns zur Geburt.

Als den Mohren und Rodrigo'n noch der Krieg fern von Venedig auf den Meereswogen hielt, vertraute Desdemona dem Papiere einst zärtliche Sehnsuchtsworte und Treueschwüre an den Gemahl, und legte als Liebeszeichen eine Locke bei. Noch nannte keine Aufschrift den Geliebten, als ihr Vater sie überraschte, das Herz seiner Tochter dem Minnen des von ihm begünstigten Rodrigo geneigt, den Brief an ihn gerichtet wähnte und ihn zur Bestellung an sich nahm. (Hier ist die obenerwähnte Locke. Man mufs ergänzen, dafs Brabantio das Schreiben dem etwa zufällig mit Botschaft vom Heere in Venedig anwesenden Jago anvertraute, und dafs dieser um Othello's und Desdemonens Liebe — nicht um ihre Ehe — wissende Shakespearsche Erzschuft dasselbe, gleichviel zu vorbedachtem oder noch nicht klarem Zwecke, zurückbehielt.)

Auf diesen Brief ist das Bubenstück von Rodrigo und Jago berechnet. Letzterer tritt den grübelnden Othello an, läfst ihn Theilnahme blicken und ermuthigt ihn zur männlichen Fassung. „Des Lorbeers Schimmer," so sagt er, „wirft Deine Feinde tief in den Staub, läfst jede Beschimpfung leicht Dich vergefsen."

Des Freundes düsterscheuer Blick, der bange Ton, die unterbrochne Rede, das gräfsliche Wort „Beschimpfung," das schweigende zweideutige Verweigern näherer Erörterung, sie regen alle Gluten in dem Mohren auf, der Zweifel reift

zur furchtbaren Gewifsheit. Die letzte Regung eines glücklichen Argwohns gegen Jago verscheucht der nun von ihm zur Rechtfertigung ans Licht gebrachte Brief. Ach, es sind ja Desdemonens wohl gekannte Züge, eine Locke von dem Haar, das er so oft im süfsen Minnespiel geküfst! — Sein Weib ist untreu! —

Othello's ganzes Leben ist nur Liebe, Stolz und Ehre, jetzt hat die Liebe ihn betrogen, er ist verschmäht, entehrt. Der buhlerischen Gattin Urtheil ist gefallt: es giebt nur Einen Schlufs, der ist untrüglich. Der Eifersucht unbändiger Schmerz, er mufs gemildert, die Rache des erniedrigten Stolzes mufs gesättigt, die Schande der Entehrung mufs getilgt sein. Desdemona sterbe, sterbe von der eignen Hand des Gatten, den sie selbst in seinem ganzen Sein vernichtet hat.

Tiefe Nacht beherrscht Venedig, furchtbar rollt der Donner, Stürme wüthen, der Blitze Strahl durchzuckt die schwarze Finsternifs, da tritt immitten dieser Schrecken der empörten Natur an das einsame Lager des durch düstere Träume gepeinigten unglücklichen Weibes, der Mohr. In der Linken lodert die Fackel, die Rechte schwingt den blitzenden Dolch.

„Vollführe den Meisterstofs, Schwarzer! Wehe, du zitterst? Armseliger! Sie ist schon, der Fackel goldner Schein erhöht die Reize, das Herz fliegt dir! Ermanne dich, Feiger, es ist die heuchlerische Buhlerin, die dich für deine übermäfsige Liebe betrog, verlachte, entehrte. Auf tilge die Schmach, auf, auf, ein einziger Stofs! Du zögerst? Vorwärts, eile, eh' sie die Augen öffnet, fürchte der glänzenden Lichter tückische Verlockung. Wie, elender Schwächling, Dein Arm sinkt?! Sie ist zu schön, diefs sind die Züge der Tugend, so schlummert die Unschuld — o alles ist arge, höllische Verläumdung, der Brief, die Locke, es hat nichts auf sich. Wehe, welche unnatürliche Täuschung! Verworfene Liebe, wo ist Dein Hafs, wo Dein Hohn, Deine Rache, o Stolz? Ihr wollt mich foppen, höllische Mächte! Umsonst, umsonst! O Schande, Schande! stirb, Verruchte! (er schwingt den Dolch) Wehe, die Muskeln versagen den Dienst, Verfluchtes Blendwerk der Hölle! Behexte Fackel, verlösche! (er verlöscht die Fackel am Boden, dann rasch auf Desdemona stürzend und ihr den Dolch in die Brust stofsend) Stirb! (tiefaufathmend) Ah! (Geräusch von Aufsen an der Thür, viele Stimmen. Othello zieht den Vorhang vor das Bett und öffnet. Der Doge, Brabantio, Rodrigo, Senatoren und Volk treten ein. Jago hat das Bubenstück bekannt.)

Brabantio. Sie ist Dein!

(Freudejauchzen — Othello steht vernichtet. Plötzlich ermannt er sich, und reifst den Bettvorhang auf.)

Brabantio. Gott!

Othello. Ja, sie ist mein.

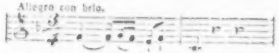
(er ersticht sich und sinkt auf sie.)

Alle. Ha!

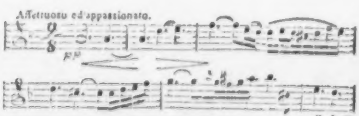
(Schlufs folgt.)

Berlin, den 15. Dezember 1824.

Heute haben die mit Recht beliebten Quartettversammlungen unseres thätigen Konzertmeisters, Herrn Möser wieder begonnen. Wir hörten ein Quatuor von Mozart, eines von Beethoven — aus F-dur —

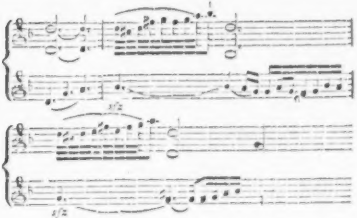


und das Quintuor aus Es-moll, von Hummel, dessen Pianofortepartie von Herrn Moscheles meisterhaft ausgeführt wurde. In dieser Komposition zeigten sich besonders im ersten Allegro einige grofse Züge; den Preis aber mufs Ref. dem Quatuor von Beethoven, und in diesem wiederum dem Adagio zuerkennen, wegen seines sprechenden, wahr und unwiderstehlich jedes empfängliche Gemüth ergreifenden Karakters. Einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks ist die Tonkunst ohne Hülfe der Poesie frühes nicht mächtig gewesen. Wie das innige Flehen Büfsender zum Himmel, so dringt der Hauptgedanke



empor und sinkt dann später, wie verzagende

Bitte wieder zurück. Schmeichelnde Hoffnung wird durch Gewissensbisse,



und, so mufs esbei andern Sätzen jedem erscheinen, durch bittre Thränen und Geifselschläge gestraft. O was liefse sich über dies eine Adagio sagen! — Ich behalte mir vor, künftig weiter über die Quartette zu berichten.

Paris den 2. September 1824.

Ein genauer Bericht über den Zustand der Musik in unserer Hauptstadt wird Ihnen vielleicht um so willkommener sein, da Paris Vorbild des übrigen Landes ist. Es ist nur zu bedauern, dafs Ihre Einladung zu Korrespondenzen für die Berliner musikalische Zeitung in einem Zeitpunkte eingegangen ist, der es mir fast unmöglich macht, Ihre Neugierde sogleich zu befriedigen, da wegen Krankheit und Tod des Königs alle Vergnügungsörter 14 Tage geschlossen waren, und ich daher meinen Vorsatz, die drei jüngsten Neuigkeiten des Theaters Feydeau (Königliches Theater der komischen Oper) wiederzusehen, um Ihnen meine Ansichten und Meinungen als Sachkundiger mitzutheilen, aufgeben mufste.

Ich kann also nur über die komische Oper berichten, welche wahrlich die einzige ist, wo man, wenn auch nicht die Fortschritte, doch den Gang der dramatischen Musik in Frankreich bemerken kann. Nur hier kann man sich einen Begriff von der französischen Gesangmethode machen.

Die grofse Oper (königliche Akademie der Musik) ungeachtet des prunkenden hochtrabenden Titels, des vortrefflichen zahlreichen Orchesters, wirkt durchaus nichts für die musikalische Kunst. Man giebt hier nur zweineue Stücke des Jahres und unter zwanzigen verdiente höchstens eins auf dem Repertoir zu bleiben. Nun besitzt zwar dieses grofse Theater die glanzendste ausgewählteste Tänzerschaar; davon läfst sich aber wenig Interessantes sagen und ich behalte mir nur vor, bei nächster Gelegenheit von den lacherlichen, unglaublichen Mifsbrauchen, Irthümern und Fehlern zu erzählen, die diese Anstalt zu einem Gegenstande des Spottes, selbst bei den leicht zu befriedigenden Franzosen machen.

Es besteht noch auf der andern Seite der Seine, in dem Studenten- und Gelehrten-Viertel ein Theater, das Odéon, das ein tüchtiges Orchester besitzt. Allein es hat nur die Freiheit, einige Uebertragungen fremder Opern, und solche französische Stücke aufzuführen, deren Verfasser bereits zehn Jahre verstorben sind. Wie Sie sehen, bin ich also hinsichtlich der dramatischen Musik auf das Feydeau beschränkt und so kehre ich auf meine Fufstapfen zurück. Gestern war der Tag der Wiedereröffnung des Theaters, wo ich eine der letzten Arbeiten, eine Oper des jungen Herold, eines Zöglings der königlichen Schule und Expensionnair der französischen Schule in Rom, den König René sah. Eine solche Schöpfung verdiente wahrlich nicht so viel Zeitaufwand und lohnte nicht die Reise nach Rom. Es würde mich in Verlegenheit setzen, wenn ich sagen sollte, was er aus diesem Werke gemacht hat, aber ich will Ihnen wenigstens eine kurze Uebersicht des Stückes geben und Ihnen dann zeigen, was er daraus hatte machen können.

König René, den Stürmen des Schicksals Preis gegeben, von der Glücksgöttin verlassen, sucht in der Provinz, in den Handlungen der Wohlthatigkeit und Güte, und in den Armen der Kunst seine traurige Lage zu vergessen; demungeachtet wird er von einem bösgesinnten Seneschall zuweilen zu ungerechten Handlungen verleitet, zu denen auch die Verbannung des jungen Orney de Lenoncourt gehört, die der Seneschall, die Mitbewerbung bei der jungen Isaura, Tochter Sir Wilhelms, fürchtend, bewirkt hatte. Orney, der den Gedanken von der, die er über Alles liebte, und die ihn wieder liebte, ungerechterweise getrennt zu sein, nicht ertragen konnte, bricht den Bann und kehrt heimlich mit dem Vorsatze, dem König seinen Irrthum zu benehmen, und seine Geliebte wiederzusehen, nach der Provinz zurück. Er giebt sich einem jungen Fischermadchen die in der Nahe der Burg Sir Wilhelms, und dem königlichen Lustschlofs wohnt, zu erkennen, und erhalt von ihr das Versprechen, ihm zu dienen. Sie findet in der That Mittel, die Wachsamkeit des Seneschalls zu hintergehen, läfst Orney seine Geliebten treffen, und stellt ihn dem Könige, den sie für einen Hofmann halt, vor, der die Unschuld des jungen Lenoncourt erkennend, denselben mit seiner Geliebten vereinigt, und den Seneschall seiner Würde entsetzt.

Die Intrigue dieser kleinen Komödie ist weder so fein gesponnen, noch so interessant, als die Franzosen, die sich auf diese Art Stücke sehr gut verstehen, es mit Recht fodern können, aber sie ist geistreich geschrieben, und einzelne Scenen sind recht angenehm behandelt.

Es ist verdrüfslich, dafs so selten passende Operngedichte geliefert werden, und dafs oft so wenig gethan wird, wo so viel hatte können geleist.t werden. Der erste Akt wird zum Beispiel mit einer Scene zwischen dem Fischer und seiner Tochter eröffnet, daraus hört man die Tochter Sir Wilhelms in der Burg singen, welche von einem Chor Fischer, die den Greis zum Fischfang führen, unterbrochen werden. Sie

glauben wol, dafs man diese herrliche Situation benutzt hat? dafs man drei metallreiche weibliche Stimmen und einen vortrefflichen Bafs zu einem Quartett angewendet hat, wo jede Stimme den Gegensatz zu der Melodie des Nachbars bildend, ihre eigenen Gefühle und Leidenschaften ausdrückt, dessen Geist und Klang durch die Chormasse gehoben, einen befriedigenden Eindruck machen mufs. Da irren Sie sich sehr, jeder dieser Leute singt sein kleines, sehr kleines Stückchen. Man kann zufrieden sein, dafs die Romanze der beiden jungen Mädchen noch über den Anfang des Fischerchors hinausgeht, und dieser Kontrast ist fast der einzige günstige Moment im Stücke. Denselben Vorwurf könnte ich einem Trio für zwei Soprane und einen Tenor, welches im ersten Akt ist, machen. Dieses Stück scheint aus einem Duett und Solos zusammengesetzt zu sein, von denen das erstere so wässerig und kraftlos behandelt ist, dafs man eines der kleinen Notturno's zu hören glaubt, die in Paris in den meisten geselligen Zirkeln gesungen werden. Diese ganze Musik ist so armselig, so mager, bildet ein so zusammengeflicktes, unzusammenhangendes Ganze, dafs man gar nicht glauben kann, die Komposition eines Mannes zu hören, von dem man sich so viel verspricht. Man mufs zwar zu seiner Rechtfertigkeit sagen, dafs kein französischer Dichter ein Stück nach den Erfodernissen der Musik anzulegen versteht u. dem Komponisten daher manche aufkeimende Idee erstickt wird. Wenn der Dichter zwei, drei, vier witzige Couplets, eines hinter dem andern, ohne Rythmus, ohne gleichmäfsiges Silbenmaafs fertig hat, bildet er sich ein, eine Arie, ein Duett, Terzett oder Quartett, je nach der Zahl der Personen, die er hintereinander sprechen lassen, gemacht zu haben. Selbst wenn ein Musiker so viele Kenntnisse besäfse, den Dichtern den angemessenen Weg zu zeigen, so würde er umsonst seine Einsprüche thun; sie verstanden ihn nicht, ja sie glaubten, dafs er den Sinn ihres Gedichts der Musik opfern wolle. Ich bin gewifs, dafs dergleichen Scenen bei Bearbeitung des Königs René oft statt gefunden, da Herold, ein sehr geistreicher Mann, gewifs oft über den wenigen Spielraum, den man ihm zu seiner musikalischen Thätigkeit liefs, geseufzt hat. Im Ganzen sind diese Stücke so klein, dafs sie jeder Auseinandersetzung entschlüpfen, daher ich nur hinzufügen kann, dafs wenige Melodien mir gehörig angebracht scheinen, das Wenige aber recht anmuthig, ja bisweilen sogar glänzend ist. Die Instrumentation und besonders die Ouvertüre ist gut geschrieben und das Ganze hat einen leichten rossinischen Anstrich. Man mufs gestehen, dafs die französischen Musiker, wenn sie auch nichts kraftiges, erhabnes schreiben können, oder sich nicht die Mühe geben, es zu thun, doch im Allgemeinen einen reinen Stil haben, wenn auch ihre Werke darum nicht weniger langweilig sind.

In meinem nächsten Briefe werde ich von den beiden neuen Opern und von dem Zustand der Kirchenmusik sprechen.

IV.

Allerlei.

Bekanntmachungen.

1) Alle Musikverständigen und Freunde der Tonkunst, die nicht schon besonders zur Theilnahme an dieser Zeitung eingeladen sind, werden ergebenst um Beiträge gebeten. Jeder Beitrag, welche Ansichtweise und Meinungen ihm auch zum Grunde liegen, welchen Gegenstand er auch betreffe und welche Form ihm gegeben sei, ist willkommen, sobald er von Persönlichkeiten und dergleichen frei, und für die Tonkunst gehaltreich, seine Ausdehnung aber im Verhältnisse zur Wichtigkeit des Gegenstandes und zu dem Raume der Zeitung nicht zu grofs ist. Namentlich sind sachgemäfse Widerlegungen in der Zeitung erschienener Aufsätze so willkommen, wie jeder andre Beitrag — auch da, wo sie nicht ausdrücklich gewünscht werden.

2) Es ist unumstöfslicher Grundsatz, dafs kein Werk zur Beurtheilung gezogen wird, das nicht in einem Exemplare vom Verleger oder Autor dazu eingesendet worden ist. Dieses Exemplar erhält der jedesmalige Beurtheiler eigenthümlich; sollte aber ein Werk zur beurtheilenden Anzeige in diesen Blättern nicht geeignet sein, so wird es dem Einsender unverschrt zurückgegeben.

Dagegen können alle Autoren und Verleger überzeugt sein, dafs bei der Vertheilung und Beurtheilung der eingesandten Artikel und bei der Forderung der der Beurtheilungen zum Druck niemals eine persönliche Rücksicht für oder wider jemanden eintritt.

Hierüber wird wiederholt bekannt gemacht, dafs der Redaktion durch schriftlichen Vertrag vollkommne Unbeschränktheit in ihrem Verfahren zugesichert ist, dafs namentlich die Verlagshandlung sich jedes Einflusses auf die Redaktion begeben und dafs der Verleger, Herr Schlesinger, während des ganzen ersten Jahrganges der Zeitung niemals eine Abweichung von jener Bestimmung im Vertrage versucht hat. Dafs gegen seine Artikel eben so unparteiisch und rücksichtlos verfahren wird, wie gegen die aller andern Verleger, hat der erste Jahrgang der Zeitung mehrmals bewiesen.

3) Keine Korrespondenz kann zugelassen werden, deren Verfasser sich nicht der Redaktion bekannt macht. Dagegen wird von der Redaktion jedem auf Verlangen die strengste Anonimität zugesichert.

4) Widerlegungen der Mittheilungen andrer Blätter können nur dann in dieser Zeitung Aufnahme finden, wenn sie an und für sich vollkommen faßlich und überdem der Tendenz der Zeitung nach No. 1 entsprechend sind.

5) Da die Menge wichtigerer Gegenstände wächst, so fallen die monatlichen Uebersichten der hiesigen Musikaufführungen weg.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 12. Januar — Nro. 2. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Welche Geltung kann die Beurtheilung ihrer Werke für Künstler haben?

Oft macht sich bei Künstlern ein eigner Widerspruch bemerklich: sie verlangen ihre Werke beurtheilt zu sehen und können sich, wenn ihr Wunsch in Erfüllung geht, selten einer widerstrebenden, fast widerwilligen Regung gegen den Ausspruch erwehren, sei er auch mehr billigend, als verwerfend ausgefallen. Dieser innere Widerspruch verräth, wo er sich findet, eine Unklarheit über den eigentlichen Gegenstand des Verlangens und hat oft zur Folge, dafs Künstler, die über ihre Werke gefällten Urtheile aus einem falschen Gesichtpunkte betrachtend, sich selbst den Gewinn aus ihnen abschneiden. Auch im Publikum hat sich aus einer unrichtigen Ansicht von der Geltung der Kunsturtheile und aus der Beobachtung der Aufnahme, die sie bei Künstlern finden, manches Vorurtheil über Urtheilende und Künstler eingeschlichen; die Mehrzahl, die so schnell wie möglich und ohne eigne Thätigkeit nur zu einem festen Satze über jeden Gegenstand und damit in Ruhe kommen will, ist sehr geneigt, ein Urtheil sofort als letzte unumstöfsliche Entscheidung anzunehmen, oder — wenn die Autorität des beurtheilten Künstlers die des Beurtheilers überwiegt — als unbefugte Anmafsung zu verschmähen. Besonders aber ist man so sehr geneigt, das Verlangen des Künstlers nach öffentlicher Beurtheilung und die Scheu vor ihren Resultaten schlechthin als Ausgeburten der Eitelkeit anzusehen, dafs von hier aus manches Vorurtheil gegen Künstler erregt und befestigt worden ist.

Nun existirt so manches äufserliche, an sich gar nicht verwerfliche Motiv, aus dem der Künstler Beurtheilung sich zu wünschen und zu scheuen hat (zum Beispiele Rücksicht auf äufsere Lage und Vortheile); wir begegnen andrerseits so manchem, der durch eitles Streben jene Vorurtheile des Publikums zu bestätigen scheint, dafs es nicht auffallen kann, wenn sich die Prüfung der Sache im Publikum so häufig vom Wesentlichen zum Ausserwesentlichen verirrt hat, und dafs eine nähere Beleuchtung wol auf einige Aufmerksamkeit rechnen darf. Sie sei vor allem der am nächsten betheiligten Partei, den Künstlern, gewidmet. Wir versuchen uns aufzuklären, wie jene scheinbar widerstrebenden Neigungen im Künstler entstehen und wirken. Was uns hier gelingt, wird dann von selbst auch im gröfsern Publikum der Nicht-Künstler einige Beherzigung finden können: man hört ja so gern von dem kuriosen Wesen, dem Künstler! —

Wie hat man doch die Idee fassen können, der Künstler gehöre nicht dem Leben an, schwebe — wie man es ausdrückt — in einer höhern, idealen Welt, von der unsern völlig abgezogen, völlig ihr fremd! Es ist hieran nur das Eine wahr, dafs er sich nicht an hundert Kleinigkeiten, an hundert nichtigen Rücksichten und eitlen Beschäftigungen zersplittern kann, womit die ihre Zeit ausfüllen, welche eines einigen ihnen genügenden Zweckes entbehren. Dies ist keine Eigenthümlichkeit des Künstlers allein, sondern jedes Menschen, der etwas Rechtes zu vollbringen vorhat. Es bestehen jene andern in der Zersplitterung, diese in der Konzentrirung, aber alle gehören dem Leben an und kaum einer so stark, wie der Künstler. Hat ein Kunst

ler etwas erschaffen, das nicht der Idee und den Bestandtheilen nach dem Leben gehört hätte? Keine Idee ist so hoch, kein Fantasiebild so neu, dafs sie nicht aus dem vorausgegangenen Leben erzeugt, ihre Keime geschichtlich nachzuweisen wären. Und wenn dies unsere Meinung schon an jeder Bestrebung des Menschen überhaupt bestätigt, so fügen wir bei dem Künstler hinzu, dafs er in seinen Werken noch fester dem Leben verbunden ist, indem er nicht mit einem abgesonderten Vermögen, z. B. mit der Reflexion, wie der Philosoph, oder mit körperlicher Kraft, wie der Handwerker — nicht einen unverkörperten Begriff, wie jener, einen todten Körper hervorbringt, wie dieser — sondern aus seinem gesammten geistigen und sinnlichen Vermögen ein Lebendes in sich erzeugt, einen verkörperten Geist. So ist das wahre Kunstwerk eine Schöpfung, zu der alle Kräfte des Künstlers in ihrer ursprünglichen natürlichen Einheit gewirkt haben. Was dem Künstler vielleicht angeboren ist, was er aus dem Leben sich gewonnen und angeeignet hat; alles strömt in dem einen Momente der Kunstschöpfung (im Zustande der Begeisterung) zu einem neuen Geschöpfe zusammen und dringt, wie das Kind unter dem Herzen der Mutter, in die Welt hervorzutreten; wie ein Kind ist es dem Künstler das Eigenste und doch ein Fremdes, das für sich — nicht blos in der Idee des Künstlers — bestehen will, ja erst so wahrhaft besteht. Daher der unwiderstehliche Drang des Künstlers, zu schaffen — zu verwirklichen die Kunst-Ideen, die in ihm leben, daher die Liebe des Künstlers für seine Schöpfung, der Glaube an ihre Vollendung, bis er sich über die Periode ihres Entstehens zu einer höhern Stufe emporgehoben hat. Wenn schon jede Aeufserung einer einzelnen Fähigkeit dem Menschen werth sein darf, wie vielmehr ein Ausfluss seines Gesammt-Vermögens! —

Kein Wesen kann isolirt bestehen: Das Leben des Menschen ist, was er thut, und erst im Wirken wird er seiner Kraft sich bewufst und froh, erst in der Thataeufserung erkennt und würdigt er sich selbst. Die Idee des Künstlers ist noch nicht das Kunstwerk, die Schriftzüge des Dichters oder Musikers sind noch nicht das Leben ihres Werkes. Es mufs sich im geistigen Leben überhaupt seine Stelle erwerben, den Menschen sich, willigen u. widerstrebenden, geltend machen, ein Glied in der Ideenkette werden, an der sich der menschliche Geist fortleitet — geistig erzeugt aus dem Leben, mufs es im Leben bestehen und Leben weiter erzeugen: dann erst ist die Intention des Künstlers erfüllt, sein Schaffen in seinem Werk ihm bewährt. So ist dem Künstler für seine Schöpfung und sich selbst die Oeffentlichkeit nothwendig; er und sein Werk leben und bedeuten nicht, als in ihr. Und sucht der Mensch schon für jede einzelne Kraft einen Wirkungskreis, da er doch bestehen könnte, wenn diese eine nicht dargethan würde: wie unentbehrlich ist es dem Künstler, seine Schöpfung leben zu sehen, da in ihr nicht ein abgesondertes Vermögen, sondern die Gesammtheit seiner Kräfte sich bewähren mufs! Der wahre Gegner des Künstlers ist daher nicht der, welcher sein Werk angreift, sondern, welcher ihm den Weg zur Oeffentlichkeit zu verschliefsen trachtet, und ein Künstler, gegen den dies allgemein gelänge, würde vernichtet sein.

Darum aber giebt es für den Künstler keine wichtigere Angelegenheit, als, seinem Werke Oeffentlichkeit zu erwerben; nicht um äufsern Vortheils willen, sondern zunächst, um in seinem eigensten Leben vor sich selbst gerechtfertigt zu sein. Jeder Beweis, dafs sein Werk lebe, dafs es auf die Geister der Menschen und in ihnen fortwirke, ist ihm wichtig, und gewifs nichts so beunruhigend, als unbemerkt zu bleiben. Nicht also eitle Sucht nach einem Lobe, das man auch entbehren könnte, sondern ein nothwendiges Bedürfnifs erzeugt im Künstler den Wunsch, Beweise seines Wirkens zu erhalten. Stimmen über sein Werk zu vernehmen. Seltne Karakterstärke und tiefbegründetes Selbstbewufstsein gehören schon dazu, nur diese äufsern Beweise entbehrlicher zu machen. Sehr hochgestellte Künstler haben nie aufgehört, ihrer auf das dringendste zu bedürfen.

Wie oft wird aber jenes Bedürfnifs des Künstlers, Spuren seines Wirkens zu finden, getäuscht! Jedes Werk des Geistes kann nur von

der Kraft, die es hervorgebracht, vollkommen aufgefafst, die Mathematik kann nicht gefühlt, die Liebe nicht von der Denkkraft aufgenommen werden. So ist es auch unmöglich, dafs ein aus der Gesammtheit aller Vermögen, aus dem ganzen Menschen hervorgetretenes Kunstwerk anders, als mit der Gesammtheit aller Kräfte, die es geschaffen, empfangen werden könnte. Jede andre Auffassung ist unvollständig, tödtet und vernichtet in uns die Idee des Kunstwerkes und beweiset dem Künstler, dafs es nicht seine Bestimmung erreicht hat. Dafs diese Wahrnehmung mit dem Gefühl der Unbefriedigung begleitet ist, dafs ihre Wiederkehr gescheut wird, ist daher sehr natürlich. So gewifs demnach auf der einen Seite auch das unbegründete Gerede unkundiger Korrespondenten, der laute Beifall der Menge, als Ausbrüche eines unbewufsten Gefühls, dem Künstler keine volle Genugthuung gewähren können: so gewifs mufs auf der andern Seite ein begründetes Urtheil, schon nach der Form zunächst das Erzeugnifs der Reflexion, in dem Künstler eine Art von Befremden, das Vorurtheil erregen, dafs hier die Reflexion für sich allein erfassen und darstellen wolle, was nicht blos aus ihr hervorgegangen ist.

(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

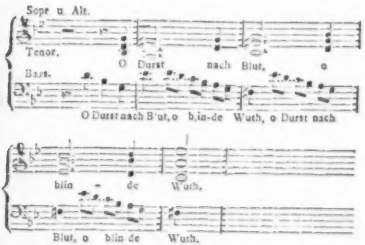
Charfreitags-Kantate für Sopran, Alt, Tenor und Bafs, mit obligater Orgel- oder Klavierbegleitung, seinem Freunde, dem Grofsherzogl. Hessischen Hof-Kapellmeister, Herrn Appold zu Darmstadt gewidmet von G. H. Rink. Opus 76. (No. 7 der vierstimmigen Gesänge.) Mainz, in der Grofsherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne.

Ein Werk von geringem Umfange, allein von mehrem Gehalt und mit mehr Fleifs gearbeitet, als wir es leider von den meisten, heut zu Tage erscheinenden, Kompositionen im Kirchenstil sagen können. Der Autor dieses Werkes ist schon durch eine, nicht unbedeutende, Anzahl von Arbeiten (besonders für die Orgel) der musikalischen Welt bekannt geworden; um so mehr erfreut es, dafs er auch jetzt noch nicht nachläfst, sondern mit Eifer pro virili parte in seiner Kunst mitwirkt. Der Text dieser Kantate ist der konzentrirte der Passionsmusik. Er beschränkt sich darauf, in allgemeinen Zügen auf die Bedeutung des Tages und auf die historischen Begebenheiten, die ihn zu einem christlichen Dankfeste stempeln, hinzudeuten. Der Verfasser hat nicht im Sinne gehabt, ein Oratorium zu schreiben, wie Graun, sondern ein Werk, das zur feierlichen Erhöhung des Vor- oder Nachmittags-Gottesdienstes angewendet werden könnte. Es dauert vielleicht eine halbe Stunde und ist nicht schwer auszuführen, auch ohne Orchester gesetzt, was es sehr brauchbar für die meisten Gemeinden macht, denen gröfsere Mittel ja immer abgehn. Die Eintheilung ist folgende. Der Choral: (Mel. O Traurigkeit) auf die Worte: „Am Kreuz erblafst, von Marterlast und Todesqualen müde, findet mein Erlöser erst in dem Grabe Friede," beginnt nach einer auf die Melodie desselben lobenswerth kanonisch geführten *) Einleitung der Orgel**) und bereitet dem frommen Sinne durch seine feierlich einfache Erhabenheit die Stimmung, in der eine Charfreitags-Kantate aufgefafst werden mufs. Darauf folgt ein Arioso für den Bafs auf die Worte: „Er ist nicht mehr." Dies könnte etwas bedeutender gehalten sein. Der Choral macht, auf einer zweiten Strophe wiederkehrend, den abrundenden Schlufs der ersten Nummer.

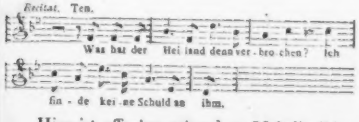
Jetzt führt ein kurzes Recitativ zu einem Chore Adagio in B-moll auf die Worte: „Durst nach Blut," der nach einer rechtativischen Unterbrechung in G-moll vivace weiter ausgeführt wiederkehrt; nämlich was die Worte betrifft. Dieses Stück ist sehr lobenswerth gearbeitet und von besonders schöner Wirkung ist die Ein-

*) Die auch Graun schon ähnlich angewendet.

leitung des ersten Chorals, der nach dem wilden Zürnen das in den Worten: „O Durst nach Blut der nie erhöret worden" liegt, wie die weibliche Klagestimme eintritt, die nicht durch das Leiden des Erlösers zum Zorn gegen die Marterer, sondern zum Mitleid gegen das Opfer bewegt wird. Obwol nicht in der Melodie des Chorals, doch in choralähnlicher Würde führt der Komponist nachher mit grofser Wirkung beide Ausdrucksweisen der Empfindung zusammen, indem in den 3 Oberstimmen der sanft klagende Schmerz weiblicher Brust, in dem bewegten Bafs der empörte edle Zorn des Mannes ausgedrückt ist.



In dem nachfolgenden Andante, Solo G-moll mit der einfallenden Chorstelle auf die Worte: „Seht welch ein Mensch" (ein wirkungsvoller Gedanke) vermifst Ref. den melodiösen Flufs, indem sich die Musik fast zu streng deklamatorisch an die Worte schmiegt. Dies nimmt uns um so mehr Wunder, da dem geehrten Komponisten in der Behandlung seiner Recitative vielleicht gerade der entgegengesetzte Vorwurf zu machen wäre. Ich führe zur Rechtfertigung meiner Behauptung ein Stück des Recitativs an, welches den erwähnten Chor in B-moll einleitet.



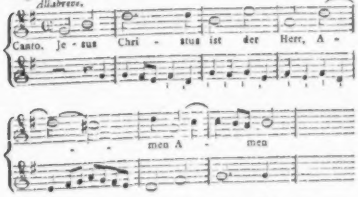
Hier ist offenbar gebundene Melodie (hier ein Arioso vielleicht schon zu auf und niederwogend) und der recitativische Ausdruck geht verloren oder wird wenigstens geschwächt, weil auf die unbedeutenden Verbindungsworte und nachfallenden Silben zu viel Gewicht gelegt ist, wodurch natürlich die Hauptaccente matter ausfallen *).

Wir gehen in der Ordnung weiter. Dem Solo folgt ein Recitativ, welches der Ansicht des Ref. von dieser Gattung der Gesangsart weit gemäfser behandelt ist. Der dazwischen eintretende Chor in G-dur ist von guter Wirkung und geschickter Stimmführung. Demnächst geht der Komponist wieder nach G-moll hinüber und ein melodiöses Arioso, dessen Melodie der Chor auffafst, schliefst das Stück ab, so dafs es von dem ersten Andante Solo bis hierher eigentlich als ein Ganzes zu betrachten, das aber in mehre Hauptabschnitte getheilt ist. Der Chor bildet hierbei durchgängig eine Art von Orchester, das die Ritornelle zu den Recitativen ähnlich, nur in bestimmterer Bedeutung, ausführt.

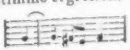
Jetzt beginnt ein Allegro moderato G-dur auf die Worte: Christus hat uns ein Vorbild gelassen. Es zeigt sowohl von Selbstkenntnifs als von Einsicht in die Wirkungen der Kunstbildung auf das Publikum, dafs Herr Rink sich nicht darauf eingelassen hat, das Thema als Fuge zu behandeln. Ein Vorbild wie Graun im Allgemeinen erreichen zu wollen, ist schon ein kühnes, fast ein verwegenes, obwohl nichts desto weniger rühmliches Bestreben; allein wenn man gerade eins der gröfsten Stücke eines grofsen Meisters auf dieselbe Weise nachbilden wollte, so müfste man sich wirklich als den Meister des Meisters fühlen. Herr Rink hat deshalb diesen Worten nur einen einfachen aber würdigen Chor angefügt, (dem es indefs an kunstreicher Stimmenführung nicht mangelt) um jeden Schein zu vermeiden, als suche er eine Vergleichung zwischen sich und Graun herbeizuführen. Wie schon das delphische Orakel das „Kenne Dich selbst" für die Aufgabe der höchsten Weisheit hielt, so

*) Ausführlicher über Bedeutung des Rec. und sein Verhältnifs zur Melodie zu sprechen, behalt der Ref. sich vor, und verspricht dort die beweisende Unterstützung seiner Ansicht dieser Stelle aus allgemeinen Grundsätzen.

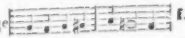
müssen auch wir Herrn Rink wegen dieser Wendung aufser dem Lob eines guten Musikers auch das eines verständigen und bescheidne zuerkennen, der seinen musikalischen Beruf auch dadurch bewährt, dafs er sich als einen Verehrer des Trefflichen in seinem Fache zeigt. — Ein Bafsrecitativ und kurzer Chorsatz führen zu den vierstimmigen Schlufsfuge in G-dur C. (alla breve) auf die Worte: Jesus Christus ist der Herr, Amen, gegen deren Thema Anfangs die Instrumente, nachher die Singstimmen, wie hier angedeutet ist,



die Gegenstimme ergreifen. Die Figur



bildet das Hauptmotiv der Gegenstimme und setzt sich in einem chromatischen Gange



fort, der, obwohl er im Chor nicht ganz leicht rein zu singen ist, doch in der Folge gute Wirkung thut. — Wenn diese Fuge auch nicht zu den künstlichsten gehört, so ist sie doch mit Besonnenheit und Umsicht angelegt und mit Sachkenntnifs durchgeführt. Sollten wir einen Fehler rügen, so wäre es erstlich der, dafs das Thema selbst sich in zu gleichförmigem Rythmus bewegt, und dann der, dafs es nirgend unerwartet und einen entscheidenden harmonischen Schritt bewirkend eintritt. —

Schliefslich verstatte uns der Komponist die Bemerkung, dafs er inskünftige dieselbe Steigerung und künstlerische Anordnung, die er in der Musik beobachtet, auch im Fortgang des Textes herbeizuführen beflissen sein möge; auch wäre es wünschenswerth, wenn er die Chöre nicht zu sehr durch kleine Recitative und Ariosos spaltete, und sie dadurch in eine Art von Responsorien umwandelte. Alles thut in grofse Abschnitte und Massen geordnet mehr Wirkung, wie eine Sonne mehr leuchtet, als Millionen Sternchen.

Die Herren Verleger haben das Werk elegant hergestellt und der Preis (für 6 Bogen 2 Fl. Rheinisch) ist mäfsig, da die Stimmen mit abgedruckt sind, also die Aufführung höchstens die Kosten des Duplirens der Stimmen verursachen würde.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Ueber Rossini's Othello und die Aufführung dieser tragischen Oper als musikalisches Lustspiel auf der Opernbühne zu Berlin, den 17. Dezember 1824.

(Fortsetzung und Schlufs.)

2. Rossini's Komposition.

Wer, ohne vorherzuwissen, was er hören werde, in das Haus träte, der würde, wenn er nur einige, vielleicht eine einzige Oper Rossini's, sei es als Musikkenner oder auch nur als ein gefühlvoller Dilettant, in sich aufgenommen hätte, nicht einen Augenblick über den Komponisten ungewifs sein können. Schon die Uniform der Ouverture mit ihrem eigenthümlichen Schnitte, ihrer glänzenden Stickerei, überfüllten Dekoration und der die Truppengattung nicht deutlich bezeichnender Bewaffnung würde den Verfertiger verrathen. Wer anders aber, als Rossini könnte vollends in den leisesten Andeutungen des Dichters die tiefsten Tiefen des menschlichen Geistes so sicher und mächtig erfassen, sie durch die einfachsten Mittel zur klarsten Verständlichkeit erheben, die innersten Herzensfibern der Hörer erzittern machen, und diese dann aus ihrer höchsten Erregung, ihrem Entzücken mit dem unbefangensten Gleichmuthe in das Gewöhnliche und Triviale ziehen, Bewunderung in Zorn verkehren, und sich selbst aus dem errungenen Göttersitze mit Hohn hinab zur flachen Erde stürzen?

Du könntest den Völkern ein Prophet,
Der Welt ein lichter Cherub sein,
Dir eine Himmelsveste baun,
Und gründest Deine Tempel in der Erde!

Zwar lockest Du den Geist in schwindelnd kühne Höhn,
Erschliefsend ihm die Pforten eines göttlichen Pallastes;
Doch treten wir durchglüht, verehrend in die Halle.
So schwinden unter uns die trügerischen Gründe,
Wir stürzen jäh hinab von Deinen Nebelhöhen,
Der himmlische Pallast, wohin Du uns verlockt,
O, zauberischer Geist, war nur ein Luftschlofs.

Rossini hat das Hochtragische im Drama nicht nur mit dem Verstande und dem Gemüthe, sondern auch mit seinem musikalischen Geiste wahr und sicher erfafst, die Charaktere sind in der Musik mit einer unübertrefflichen Klarheit und Präcision gezeichnet, die einzelnen Partien der Komposition sind die höchste Potenz der Dichtung; und dennoch ist die Oper nicht nur kein vollendetes Ganze, sondern sogar ein, mit frevelhaftem Muthwillen verderbtes Meisterwerk. Sie gleicht einer Glocke aus dem edelsten Metalle, vollem, kräftigem Gusse, und von schöner, kühner Form, in die der Meister eigenhändig Beulen und Risse schlug und so den reinen Klang verstimmte.

Erster Akt. Nach der aus schönen und gewöhnlichen Einzelheiten bestehenden karakterlosen Ouverture zeichnet ein jubelnder Chor aus F-dur des Volkes Freude, und dann ein grofses Recitativ den biedern Stolz und die Sehnsucht Othellos, Rodrigos Furcht, Jagos Neid und Tücke gleich glücklich. Die folgende Arie Othellos nebst Chor aus D-dur athmet Glück und muthige Hoffnung der liebenden Heldenbrust und die Theilnahme des Volkes; das erklärende Recitativ zwischen Rodrigo und Jago ist sachgemäfs und verständlich, und aus dem Duett zwischen beiden schnaubt Hafs und Rachlust vernehmlich. Feierlich ist die recitativische Erzählung Desdemonas (Es-Dur), und in dem Duett zwischen ihr und Emilia (G-Dur) spricht sich der bange Schmerz und die Tröstung zweier kindlich weiblicher Gemüther reinnatürlich aus. Eben so karakteristisch leitet der Anfangschor im Finale festliche Freude ein. Die Verlobung und Rodrigos flehende Liebesschwüre (F-dur), dann sein bis zur kecken Umarmung gesteigerter Rausch (B-dur), und endlich das Eintreten des Helden Othello (D-dur) und seine feierlicheinfache Erklärung (C-dur) alles wirkt mächtig, bis der allerschütternde Vaterfluch und das beklommene Stöhnen der ergriffenen Versammlung (C-moll) alles Vorhergegangene überbietet, ohne dennoch den Effekt des allgemeinen Aufhauchs

„Der Friede ist dahin"

(As-dur) und der endlich errungenen muthigen Entschlossenheit aller Versammelten (C-dur) zu vereiteln. — So wäre denn dieser Akt nicht nur ein vorzügliches, sondern sogar, einige störende Wiederholungen und Bizarrerien abgerechnet, ein grofses, geniales Werk. Dagegen gilt von dem

Zweiten Akte das oben über Rossini ausgesprochene „Wehe" im vollsten Maafse. Hier äffen und zerren sich alle närrischen und höllischen Geister; verrückte Tollheit macht selbst den Teufel mürbe und diese dämonischen Kämpfe verbreiten eine gar unheimliche Beklemmung. Die Unterredung Othellos mit Jago, des letztern Höllengaukelei, die Entdeckung, des Mohren auflodernde Glut, alles ist noch wahr und verständlich; Othellos selbstzerknirschende Heldenwuth, Jagos Rachelechzen und Hohn in dem Duett aus Es-dur sind unübertrefflich meisterhaft — aber schon verwirren tanzende Elfen und Irrwische den Grund des Gemäldes. Noch einmal weichen sie einem mächtigen Geister: Rodrigos Auftreten; beider Trotz und Verachtung, die Foderung zum Kampf ums Leben (Adur) sind riesenhaft grofs, mächtig imposant, aber ein nüchternes, abgeschmacktes Duett, in welchem sich die beiden Ritter ihre zukünftige Heldenthat bis zum Lächerlichen vorrouliren, vernichtet auf eine frevelhafte Weise die tiefe Wirkung. Von Neuem lodern die Flammen auf, der Kampf beginnt, doch Desdemona trennt die Schwerdter. Wir erbeben, welche furchtbare Scene wird dem Auge sich gestalten? Furchtsames thörigtes Herz, sie trillern und zwitschern ja in der gemüthlichsten Seelenruhe ein so fröhliches Trio, dafs es in den Zehen guckt. Ach, man will erst ein gemüthliches Tänzchen machen! Wem wird sie wohl den Vorzug geben? Doch horch, sie sprechen von Rache, ihr Herz sei voll davon, versichern sie. O ihr ausgemachten Spafsvögel! Aber sie betheuern es doch wiederholentlich, lafst uns zählen: drei, vier, fünf, sechs, sieben, achtmal! Nun dann freilich mufs man es glauben. Nein, sie gehen mit einander fort. Himmel, Desdemona fällt in Ohnmacht! Was giebts denn? Sie werden sich doch nichts Leides anthun? Behüte, sonst hätten sie wohl nicht so viel Umstände gemacht. Sie gehen gewifs zu Balle. Auf, folge ihnen doch, Täubchen. Wozu denn diese Klagen (G-

dur.) Wo thut dirs denn weh, Kind? Sieh, da kommt dein Vater, nun wird Alles gut werden. Doch nein, der Alte zieht ein furchtbar grämliches Gesicht. Was soll denn das nun wieder? Nun der Teufel werde aus Eurer ganzen Sippschaft klug. Doch halt, jetzt besinnen wir uns. Ja, ja, recht, wir sind ja in Othello. Ei, wie man man so zerstreut sein kann. Das macht die verwünschte schöne Musik. — Wir sind nun ganz wieder bei der Sache, wir verstehen deinen bittern Schmerz, dein glühendes Flehen (E-dur), armes Weib, mit Fluch verstofsene Tochter. Aber du bist noch nicht wieder recht in deiner Rolle, das ist nicht der rechte Schmerz, von dem man so gewaltiges Aufhebens macht, durch solche Bettelkünste gewinnt man ein Vaterherz nicht wieder. Oder hat diefs etwa auch Herr Rossini so gewollt? —

Ja er hat es, er, der durch Einmischung der trivialsten Gedanken in seine erhabensten, durch Verbindung des höchsten Ernstes mit dem spafshaftesten Scherze, durch die unpassendsten Figuren, barokkesten Abschweifungen und schleppendsten unerträglichen Wiederholungen die grofsartigsten Erzeugnisse seines Genies so oft selbst verkleinert, die grofsten Effekte vernichtet und die Meisterschöpfungen seines göttlichen Geistes mit eigener sterblicher Hand vernichtet. Das ist sündhaft.

Dritter Akt. Wir beugen staunend, verehrend, unser Knie. Hier ist Alles göttlich. Desdemonens tieferschütterte, schwermüthige Phantasie, (Es-dur) die düstre Klage des Gondeliers um verlornes Liebes- und Lebens-Glück (G-moll), die wie eine Geisterstimme durch die Nacht in Desdemonens Kammer dringt, ihre Romanze zu dem ahndungsvollen Tone der Harfe (sehr sinnig auch G-moll mit den glücklichsten durch Desdemonens Seelenunruhe herbei geführten Ausweichungen) ihr Gebet (As-dur) das grausenvolle Erscheinen Othello's in der furchtbaren, tosenden Sturmnacht, sein eigener Kampf bis zum Verlöschen der Fackel, ihr Erwachen, ihr vom Donner übertöntes Erbarmenflehen, der Todesstofs, Othello's Anfathmen, das Eindringen des Volkes, sein Jauchzen, Othello's Vernichtung, die gräfsliche Enthüllung der That, des Vaters Lästern, Othello's Selbstmord, des Volkes sprachloses Entsetzen, das sich nur in ein einziges tieferschütterndes „Ha!" auflöset, mit welchem die ganze Oper einstürzt, gröfser und wirksamer schliefst, als irgend eine andere tragische Oper mit ihren Schlufsehören. Dämonentänzen und Feuerregen — diefs Alles löst jede Beurtheilung, ja jede Beschreibung weit hinter sich zurück.

Nur Ein Gefühl bemeistert sich des Herzens,
Und diefs, obschon der Teufel es erregt,
Ist göttlich.

3. Die Aufführung.

Doch dieses göttliche Gefühl ergriff uns am 17. Dezember nicht. Man hatte einen Schlufs angekündigt, wie er auf den italienischen Theatern üblich sei. Was anders konnte man hiernach in den heutigen Tagen, wo man des Schauderhaften und Entsetzlichen nicht genug hören und sehen kann, erwarten, als dafs der Löwe Othello zum Tieger werden, und einen so entsetzlichen Mord vollführen werde, als ihn nur der Teufel ausbrüten könne, und dafs allenfalls dieser und die ganze Hölle dazwischen jauchzen werde? Doch weit gefehlt, das wäre eine Kleinigkeit, eine neue Karakterinterpretation gewesen. Nein, es war auf nichts Geringeres abgesehen, als auf eine totale Vernichtung der ganzen Tragödie. Jago hat sein Bubenstück diefsmal eine halbe Minute früher bekannt, als gewöhnlich. Brabantio; der Doge, Rodrigo, das Volk treten um eben so viel früher in das Haus, als der Dolch eben erst Desdemonens Gewand verletzt und höchstens ihre linke, zarte Haut betüpft hat. Der zweistündige, herzzerreifsende, Rache-, Hohn-, Vernichtung-schnaubende Jammer, der Hölle Aechzen, der Elemente Wüthen, sie waren nachter Zeitvertreib, Jago's Bubenstück ein blofser Spafs, Othello's Wuth und letztes verzweiflungsvolles Mittel nur ein kleiner Versuch seines Komodientalentes, Desdemonens namenloses Leiden, ihre martervolle Angst nur weibliche Ziererei, vielleicht auch Vapeurs aus Unverdaulichkeit. Doch aller Scherz mufs einmal ein Ende haben, und gegen einen verdorbenen Magen giebts ja auch leichte, schnellwirkende Mittelchen. Herbei, Lust- und lang entbehrtes Minnespiel. Es ist Allen, vorzüglich dem lieben Vater, wirklich recht lieb, dafs der Enthusiast Othello in seiner theatralischen Schwermerei mit dem scharfgeschliffenen Dolche kein Unheil angerichtet hat; das verletzte Gewand kann Brabantio's reiche Tochter wohl verschmerzen und sollte die Haut wirklich geritzt sein, nun, des theuren Gemahls glühende Küsse werden sie bald heilen. Drum Freude, Freude, es lebe Witz und Scherz in allen Gestalten! Besonders die ergötzliche Posse! Hoch! —

Die ernsthafte Kritik mufs bei solchen Begebnissen schweigen. Hat man uns überzeugen wollen, wie hoch unser nordisches Deutschland auch in ästhetischer Hinsicht über der gepriesenen Heimath der Künste stehe, dafs das Schöne, mit liebender Sorge gepflegt, in der strengern Zone besser gedeihe, als verwahrlost in den Buten begünstigterer Himmelsstriche? Oder war vielleicht Rossini selbst inkognito unter dem Publiko, und hat die Königliche General-Intendantur vielleicht in der edlen Absicht, ihn zur Selbsterkenntnifs zu führen, zu den Tag legen wollen, wie leicht eine Verstimmelung sei, und was es heifse, ein göttliches Werk vernichten? Wir wollen, wir müssen die Absicht dahingestellt sein lassen; wir glauben aber die herrlichen Wünsche des gebildeten Publikums auszusprechen, wenn wir bitten, die Oper entweder wie sie gedichtet und komponirt ist, oder wenn diefs aus uns unbekannten Gründen nicht sein darf, lieber niemals wieder auf das Repertoir zu bringen.

Zwar haben wir in Herrn Bader einen Othello, wie vielleicht keine andere Bühne, und in Madame Seidler — die diesmal durch die übrigens verdienstliche Madame Grünbaum kei[illegible] ersetzt wurde — die reizendste Desdemona von der Welt. Auch

würde es Herrn Stümer (Rodrigo) gewifs gelingen, sich besser zu kostümiren, und der zum ersten Male als Doge aufgetretene junge Herr Busolt füllt in der Burleske seinen Platz so gut, als die Bemühungen Herrn Devrients (Jago), und die Leistungen des Orchesters und der Chöre Anerkennung verdienen und so würde, da ja auch das diesmal von dem heiserstens Choristen herausgequälte Gondolier-Lied ja von einem guten Tenoristen gesungen werden könnte, die Besetzung künftig nichts zu wünschen übrig lassen; wer aber möchte mit einem so widrigen Gefühl, wie am 17. noch einmal das Haus verlassen?!

i.

Berlin, den 15. Dezember 1824.

Im heutigen sehr zahlreich besuchten Militair-Konzerte, zum Besten der durch die letzten Ueberschwemmungen zu Grunde gerichteten Bewohner der Rheinprovinzen, bewies das Hautboisten-Chor des zweiten Garde-Regiments ganz besondere Präzision und löblichen Vortrag; auch das Militair-Sänger-Chor leistete, unter der Direktion des Herrn Chordirektors Leidel, was man nur billiger Weise verlangen kann.

Als Solospieler verdiente der Flötist Herr Gabrielsky durch den Vortrag eines Andante und Rondo für Flöte von Berbiguier seiner Kunstfertigkeit und seines Vortrags wegen, grofses Lob. Dann trat Herr Müller mit dem Serpent auf — hat sich ein solches Ungethüm je im Konzertsaale Solo vernehmen lassen? Aber Herr Günther wufste es trefflich und wundersam zu bändigen; es hatte mit dem Löwen im Sommernachtstraum duettiren können.

Sehr schwierige Variationen für Klarinette von Bärmann gelangen Herrn Schmidt ganz vorzüglich und man kann dem gesammten Korps, so wie den übrigen Gardemusikchören wohl nachrühmen, dafs sie alles übertreffen, was wir früher in diesem Fache bei grofsen fremden Heeren gehört haben.

K.

Einiges über die Abonnements-Quartette des Herrn Möser.

Schon seit vielen Jahren erfreut uns Herr Möser den Winter hindurch mit einer Gattung von Musik, die in ihrer Erfindung — ihrem Styl — und in ihrem ganzen innern geistigen Werth offenbar die Quintessenz der edelsten Produkte im Gebiete der Musik uns bleiben werden. Zu diesen Genüssen mufsten sich alle Musiker vom ersten Range hier einfinden, nicht nur um zu hören, sondern um durch das Hören der Werke der unergründlichen Meister, Haydn, Mozart und Beethoven zu lernen und recht viel zu gewinnen. —

Nach der Meinung des Referenten, der das Vergnügen gehabt hat, die Herren: Rode, Spohr, Schuppanzigh, Mazas und Maurer zu hören, ragt Herr Möser, im Vortrag dieser Quartette weit über jene hinaus, und es bleibt nur zu wünschen, dafs Herr Möser seine Mitspieler dahin führe: ihre Stimmen nicht gar zu bescheiden eben abzuspielen, dafs er vielmehr jeden veranlasse, dafs das Seinige dazu beitrage, den Genufs des Ganzen zur möglichsten Vollendung zu bringen. Herr Krantz (Violoncellist) scheint am meisten beobachten zu können, dafs eine Quartett-Musik verfehlt wird, wenn nicht ein jeder Spieler selbständig genug da steht. Er alleim giebt den ihm vorgeschriebenen Gedanken die gehörige Bedeutung, und unterscheidet genau Begleitung von den harmonischen Massen, die als Ausfüllung eines kraftig sprechenden Gemäldes ihre Dienste leisten müssen. Die zweite Violine aber und die Bratsche halten sich für zu unbedeutend und treten durchaus zu blöde in den Hintergrund, wodurch sie oft Herrn Möser zu viel überlassen und dem Ganzen das feurige und geistige Leben, die Frische und den blühenden Aufschwung nehmen, die solche klassische Werke in sich tragen.

Es würde Ref. ungemein freuen, wenn er hier nicht mifsverstanden würde, und gern würde er die Gelegenheit wahrnehmen, es öffentlich zu verkünden, sobald diesem bedeuteaden Mangel abgeholfen sein wird.

G.

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

In No. 51 dieser Zeitung wird über die Aufführung des Messias sehr richtig bemerkt: „dafs der Messias ein so vollendetes, abgeschlossenes, in allen Theilen eng verbundenes Ganze ist, dafs ohne wesentlichen Schaden nichts davon genommen werden kann. Ferner: „darum mufs auch der Messias in der Kirche gegeben werden, und zu geringerm Preise, damit er sich in dieser Beziehung nicht als eine Lustbarkeit der Reichen, sondern als eine allgemeine Feier darstelle. Zu dieser Feier müssen dann alle Kräfte vereinigt werden. Nicht ein Drittel der grofsen Akademie, sondern alle Akademien, Chöre und Orchester der Hauptstadt müssen vereinigt, alle fähigen Dilettanten eingeladen werden, um die Aufführung so grofs zu machen, wie das Werk."

Eine solche Aufführung fand im Jahre 1816 in Leipzig in des Thomaskirche statt. Die Akademie des Herrn Kapellmeisters Schneider, der sich zu der Zeit noch in Leipzig befand, die Akademie des Herrn Musikdirektors Schulz und das berühmte, kraftige Thomaner-Chor hatten sich mit dem braven Konzert- und Theaterorchester und mehren achtbaren Dilettanten zu diesem Zwecke vereinigt; und mit diesen Massen wurde der Messias unter der Leitung des Herrn Musikdirektors Schulz kraftig, pracis und würdevoll aufgeführt. Das Auditorium war sehr zahlreich und es wurde ihm, wie Hr. Marx in seinem erwähnten Aufsatz schliefst: eine musikalisch-religiöse Feier bereitet. Handels Begeisterung durchglühte alle Herzen; dies bewiefs die allgemeine Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer, welche in heiliger Andacht versunken waren. Der Eindruck war allgemein und wird unvergefslich bleiben. Wenn ich nicht irre, so war damit eine wohlthätige Handlung verbunden, und die Einnahme den Armen bestimmt.

C. F. Ebers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 19. Januar — Nro. 3. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Welche Geltung kann die Beurtheilung ihrer Werke für Künstler haben?

(Schluss aus No. 2.)

Hiermit haben wir schon im Allgemeinen die Veranlassung zu dem Widerwillen berührt, der sich so leicht in der Brust des Künstlers gegen die Beurtheilung seines Werkes erhebt. Er hat es nicht geschaffen für die Beurtheilung, sondern zu geistigem Leben und Geniefse und sieht es widerwillig in eine fremde Sphäre gezogen; er fühlt sich befangen und gestört, wie man es wohl in harmloser Geselligkeit durch einen zudringlich scharfen Beobachter wird; er glaubt so leicht, mifsverstanden zu sein, wo nicht sein lebendiges Werk, sondern der Gedanke, den man aus ihm abzieht, die äufsere Gestaltung die man an ihm betrachtet, vorgestellt und zur Erwägung gezogen werden.

Ist es uns gelungen, den Ursprung jener, im Eingange erwähnten, widersprechenden Regungen in der Eigenthümlichkeit des Künstlers und ihre nahe Verwandtschaft anzudeuten: so wird es keine Schwierigkeit haben, Gemüthern, die das Rechte bereitwillig aufnehmen mögen, den Widerspruch zu lösen. Niemandem kann ein Kunstwerk so in seiner Ganzheit, in seinem vollen Leben aufgehen, so im Ganzen und im kleinsten Theile durchschaulich, klar und vertraut sein, als dem Künstler, der es geschaffen. Jedes Räthsel ist in seinem Innern geschürzt, jeder Zweifel aus seinem Innern zu lösen, keiner hat sich von der Idee so durchdringen lassen, als der Künstler, in dem sie sich Gestaltung und wahre Existenz errungen, keinem kann ein Kunstwerk so wichtig und werth sein, das Resultat des frühern Zustandes, die Grundlage spätern Wirkens, als seinem Schöpfer. Vergebens sucht daher der Künstler jene vollkommen ihn befriedigende, vollkommen mit der seinigen harmonirende Aufnahme, und wo er sie gefunden zu haben meint, täuscht er sich oder andre. Vergebens ringt der junge Künstler danach, sein Streben aus der Stimmung andrer vor sich selbst zu rechtfertigen. Beifall kann ihm schmeicheln, Gleichgültigkeit oder Tadel ihn verwunden, aber jener ihm nicht sicheres Bewufstsein gewähren, dieser ihn nicht vernichten; nur in sich selbst kann er erkennen, ob sein Streben ein wahrhaftes oder ein erlogenes ist. Was er in strenger Selbst-Prüfung über sich ausspricht, das allein gilt — ihm und früher oder später der Welt.

Halten wir aber die Existenz des Künstlers von jeder fremden Meinung ungefährdet, so giebt es doch keine, die dem hoher Strebenden nicht bedeutend sein könnte. Jede läfst sich auf einen Grund zurückführen, an dem der Künstler sein Werk zu prüfen, sich selbst deutlich zu machen hat, welchen Ansprüchen genügt sei, oder noch genügt werden müsse. Nicht der Ausspruch also des Urtheilenden, die Auffassung des Werkes durch ihn, sondern die Ansichtweise, die dem Urtheile zum Grunde liegt, haben dem Künstler wesentliche Bedeutung: sie mufs er zu erkennen streben, um an ihnen seine Tendenz und seine Reife dafür zu prüfen. Schwäche der Urtheilskraft oder Trägheit nur kann den Künstler von diesen Anlässen zur Selbstprüfung zurückziehen und so undenkbar es ist, dafs alle die verschiedenen Ansichtweisen, aus denen Urtheile hervorgehen, von dem Künstler, gegen den sie sich erheben, als richtig und

anwendbar angenommen werden: so gewifs ist es der Beweis irgend einer Schwäche im Künstler, wenn er sich durch eine abweichende Ansichtweise beunruhigt, oder verletzt fühlt. Der Unkräftige geht in einem solchen Konflikt unter, der Stärkere geht hervor aus ihm mit erhöhter Kraft.

K. Schirmer.

II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk. 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr. *)

Wir haben es auf dem Titel dieses Werks mit zwei berühmten Namen zu thun, und es ziemt sich wohl, Arbeiten von so vielgenannten Meistern mit einem ernsten und scharfen Auge der Prüfung anzusehn. Lessing sagt irgendwo: „Gegen einen grofsen Dichter sei der Kritiker unerbittlich;" ein Grundsatz, dessen energische Anwendung der grofse Mann überall auf die unerschrockenste und zugleich achtendste Weise übt. — Wir schicken dies voraus, um den Standpunkt, aus welchem wir manches in diesem Werk zeigen müssen, anzugeben, und das lesende Publikum aufmerksam zu machen, dafs strenge Ansicht solcher Werke nicht mit dem gerechten Unwillen zu verwechseln sei, mit dem man die Wechsler aus den Vorhallen des musikalischen Tempels treibt. Dem allgemein geschätzten Dichter haben wir hier gar keine Vorwürfe über die Uebelstände zu machen, die sich bei der Komposition einiger der vorliegenden Gedichte finden, denn sie sind ja nicht, wie der Text einer Oper, in der speziellen Absicht geschrieben, erst durch Musik ihr eigentliches Leben zu erhalten. Allein dafür trifft den Komponisten der Tadel desto gerechter, dafs er in der Wahl seiner Gedichte allein seinen guten Geschmack gezeigt, nicht aber die Anfoderungen gehörig in Erwägung gezogen hat, die er an ein, zur Musik taugliches Gedicht machen mufs. Sehr oft ereignet sich's, dafs der Grundgedanke eines Gedichts (eigentlich ist es bei lyrischen Dichtungen immer der Fall) rein musikalisch empfangen worden ist und auch so wiedergeboren werden kann; allein sehr häufig ist die Ausführung des Gedankens der Hemmschuh, an dem die Musik erlahmt. Dies gilt z. B. fast von allen lyrischen Gedichten Schillers, die an und für sich auf uns einen tiefen musikalischen Eindruck machen, sobald sie aber in Musik gesetzt werden, nicht nur diese Wirkung nicht erhöhen, wie es sein sollte, sondern sogar verlieren. Zumsteegs Kompositionen des Ritter Toggenburg und andrer Balladen liefern hierzu den praktischen Beweis. Die Ursachen davon können sowol qualitative als quantitative sein; ersteres, wenn die Auseinanderlegung der Gefühle zu Gedanken über dieselben wird, also reflektirt, und im andern Fall, wenn der Raum, oder die Zeitlänge vielmehr, ohne Berücksichtigung der Musik ausgedehnt wird, wie dies etwa mit Hero und Leander der Fall wäre, welches erst dann zur Komposition tauglich würde, wenn man den einfachen Stoff etwa in sechs vierzeilige Strophen brächte und der Musik alle Ausführungen überliefse, wodurch unsre Seele schmerzlich bewegt werden soll; eine Arbeit, die bis dahin der Dichter übernommen und meisterhaft vollendet hat. Ein dunkles Gefühl dieser Umstände, welches sich, ohne zu einem Bewufstsein zu werden, so mancher Komponisten bemeistert hat, hat die vielen ganz verfehlten und wirkungslosen Werke hervorgebracht, in denen man Gedichte dieser Art melodramatisch zu behandeln gesucht,

*) Die Beurtheilung dieses Werkes ist auf den Wunsch der Verlagshandlung durch den Recensenten der Moltkeschen Lieder (im 1. Jahrgange der Ztg No. 40. Seite 342.) erfolgt. Es macht der durch Thätigkeit und Eleganz der Ausgaben sich immer mehr auszeichnenden Verlagshandlung Ehre, eine strenge, aber gründliche Beurtheilung für ihre Artikel nicht zu scheuen, sondern zu wünschen — mancher Komponist könnte daran ein Beispiel nehmen. Die Redaktion aber ist durch diesen Beweis des Vertrauens auf die Unparteilichkeit der resp. Mitarbeiter wahrhaft erfreut.

Die Redaktion.

Warum uns diese Gattung unvollkommen und tadelnswerth, ja, streng genommen, mifsgeboren und nichtig erscheint, hoffen wir anderwärts darzuthun. — Wenn wir Schiller als einen Dichter bezeichneten, der in seiner Lyrik die Möglichkeit einer musikalischen Potenzirung durch eigne poetische Ergänzung vernichtet hat, so müssen wir dagegen Göthe als denjenigen nennen, der (höchst wahrscheinlich eben so unbewufst, als das Element der Musik ihm ganz fremd ist) der Musik den reichlichsten Stoff dargeboten hat. Sollte sich dies so zufällig getroffen haben? Ganz gewifs, und ganz gewifs nicht. Nämlich ganz gewifs nicht zufällig im Einzelnen, aber ganz gewifs (insofern wir nämlich überhaupt unbeabsichtigte Erscheinungen zufällig nennen dürfen) zufällig im Ganzen. Es ist nämlich die plastische Richtung des grofsen Genius, die ihn der Musik annähert. Wesentlich ist Poesie zwar die Kunst, der der bewufste Gedanke zum Grunde liegt, Musik aber diejenige, deren Elemente ganz in dem unbestimmbaren Reiche der Ahnung liegen. Allein die Brücke zwischen beiden ist die Anschauung des Auges; durch den Sinn des Gesichts werden sowol scharf abstrakte Gedanken, als unbestimmt anregende Klänge zu sinnlichem Bewufstsein und zur sinnlichen Ergreifbarkeit gebracht. Diese herrscht in Göthes Gedichten vor, und deshalb schmiegt sich die Musik ihnen so leicht an; eine nähere Ausführung dieser Behauptung hoffen wir ebenfalls in besondern Aufsätzen in dieser Zeitung zu geben. — Wir wenden uns nun auf unsern Dichter zurück. Uhland gehört unstreitig zu denjenigen, die in ihrer Lyrik aus den angeführten Gründen der Musik eine treffliche Basis geben; man betrachte die Frühlingslieder, durch deren Komposition sich Herr Kreuzer eine so grofse Liebe im Publikum erworben hat. Der Frühling wird uns mit allen seinen zauberisch wiegenden Erscheinungen so lebendig vor die Seele geführt, dafs wir „die hellen Frühlingswolken hoch über uns hin ziehn" zu sehn glauben. Gras und Blumen umduften uns, wir hören die verwehten Klänge der Flöte von fern — und was den Zauber vollendet, jene Wehmuth, die uns der Frühling erweckt, zieht sich als schmerzliche Liebesklage durch die Gesänge hindurch, und führt sie dem innersten Herzen so nah, dafs seine geheimsten Saiten verwandt angeregt mitklingen. Auf so untergebreiteten Schwingen hebt sich die Musik in leichtem Fluge empor; darum gelangen jene Lieder Herrn Kreuzer so, dafs sie zu Lieblings-Liedern geworden sind. Hätte seine Wahl ihn auch diesmal so glücklich geleitet! Allein hier scheint ihn die Liebe für seinen Dichter verführt zu haben, jeden Erguss dieses poetischen Gemüths für einen Wink zu nehmen, dafs auch der musikalische Dichter ihn empfangen und wiedergebähren müsse. Dies ist die Hauptklippe, an der einige der vorliegenden Lieder, wenn auch nicht scheitern, doch einen gefährlichen Anstofs finden. Da vollenden sie ihre Bahn denn auch nicht leicht, schwebend, wie ein Kunstwerk soll, sondern mühsam und arbeitend, wie es nicht sollte. — Doch es wird nun Zeit, zu dem Einzelnen überzugehen.

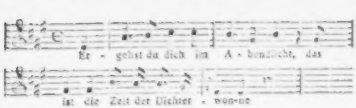
No. 1. Des Dichters Abendgang liefert den stärksten Beweis zu unserer Behauptung; ja unsere Polemik gegen Herrn Kreuzers Auswahl schreibt sich vorzüglich von diesem Gedichte her. Deshalb sei es uns erlaubt, dasselbe wörtlich herzusetzen.

Ergehst Du Dich im Abendlicht,
Das ist die Zeit der Dichterwonne,
So wende stets Dein Angesicht
Zum Glanze der gesunk'nen Sonne.
In hoher Feier schwebt Dein Geist,
Du schauest in des Tempels Hallen,
Wo alles Heil'ge sich erschleufst
Und himmlische Gebilde wallen.

Wann aber um das Heiligthum
Die dunkle Wolken niederrollen,
Dann ist's vollbracht, du kehrest um,
Beseligt von dem Wundervollen,
In stiller Rührung wirst Du gehn,
Du trägst in Dir des Liedes Segen,
Das Lichte, das Du dort gesehn,
Umglänzt Dich mild auf finstern Wegen.

Auf welche Weise gestaltet sich dies Gedicht wohl musikalisch? Will der Komponist den allgemeinen Gedanken ausdrücken, der ganz dem Gebiete der Abstraktion gehört, nur in poe-

tischer Form gegeben ist: dafs das empfundene Göttliche Wurzel in der Seele des Dichters schlage und ihm in düstrer Zeit zum Trost aufblühe? Das möchte ihm schwer gelingen. Oder will er sich an das Einzelne der Zeilen und Bilder halten? Wie wenig würde dann die milde Ruhe des Ganzen herauskommen, die in dem Gedichte herrscht. Man setze z. B. die Zeilen: In hoher Feier schwebt dein Geist u. s. w. der Pracht des Bildes gemäfs in feierlicher Ruhe und Majestät, so würde zum Ausdruck derselben in der Musik ein solcher Raum erfodert werden, dafs die Gestalt eines Liedes darunter erdrückt werden müfste. Wie aber, wenn der Komponist die Ruhe des Ganzen auffafst und den Gedanken der Befriedigung wiedergäbe? Darauf antworte ich, das hat er versucht und es ist mifslungen, und zwar aus den oben angeführten Gründen, die ich qualitative genannt. Die gröfste Schwierigkeit endlich ist die, dafs das Gedicht gewissermafsen einen Vordersatz und Nachsatz hat, der aus den beiden Strophen gebildet wird. Das übersehn wir wol poetisch, aber nicht musikalisch. Wie wäre es möglich, ein musikalisches Kolon, dessen Vorder- und Nachsatz diese Ausdehnung haben, auszudrücken! Daher müfste das Gedicht an seinen Einzelheiten musikalisch fortgesponnen werden, und diese Einzelheiten widersetzen sich der Musik. Ich will versuchen, dies durch Proben der Melodie zu erweisen. Das Lied beginnt.

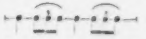


Wie mufs sich die Melodie quälen, um die erklärende Parenthese, dafs das Abendlicht die Zeit der Dichterwonne sei, auszudrücken. Man versuche, ob irgend ein anderes, als ein bewufstes musikalisches Ohr diesen Fall der Melodien und des Rythmus aufnehmen könne.

(Schluss folgt.)

Alla turca, per il Pianoforte composta da Luigi Berger di Berlino, Op. 8. Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis 12 Gr.

Zu schwer würde es ein Recensent im Fache der Tonkunst haben, wenn er bei jeder Komposition ermitteln sollte, wodurch sie bei dem Komponisten angeregt worden. Bei den Tonstücken, die mit dem Namen einer Nation bezeichnet sind — z. B. den sizilianischen, deren schönste man in Händel und Mozart findet, den Spanischen, schon an der Begleitungsfigur



kenntlich und den türkischen Rondo's — ist es wol die Gelegenheit, ja der Zwang zu Originellem, Fremdartigen, der Komponisten und Spieler anlockt. Und dieser Reiz scheint bei der Abnutzung der gewöhnlichen musikalischen Formen noch eine Zeitlang vorzuhalten, wenn das Anfangs überraschende Fremdartige zu einer stehenden Figur und der neue Karakter zu einer allgemein bekannten, schon äufserlich bezeichneten Erscheinung geworden ist: so sehr bedarf der Mensch des Neuen, und so spärlich wird es auch in der Tonkunst gefunden.

Die türkischen Rondo's sind nun zwar dem wahren Karakter der Türken so wenig gemäfs, als die Berichte des österreichischen Beobachters. Allein darauf wird den Musikern nichts ankommen, so lange man jene Mischung von Keckheit, wilder Grazie und Zartheit, jene unablässige leichte Bewegung, jene Abwechslung von laufenden, piano vorzutragenden Figuren mit rauschend begleiteten Oktavensätzen, die für türkisch gilt, interessant findet. Das wird aber noch lange der Fall sein; denn Lebhaftigkeit und Kontraste verfehlen nie, die Mehrzahl der Hörer anzureizen.

Jener Karakter des Türkischen, den wir schon aus Mozarts zweiter Klaviersonate (erstes Heft der Breitkopfschen Ausgabe) kennen, ist von Herrn Berger in dem oben genannten Tonstücke glücklich aufgefafst, und um einen dem Urbilde selbst entnommenen Zug vervollständigt worden. Aufgeblasen und prahlerisch pochend beginnt das Rondo mit einem zwischen

C-dur und A-moll schwankenden Nebensatze, ehe der Hauptsatz in A-moll selbst eintritt, und recht wirksam kehrt dieser einleitende Nebengedanke im Schlusse wieder. Was nach der Eintung bis zu ihrer Wiederholung im Schlusse folgt, ist interessant, in einzelnen Stellen originell zu nennen. Liebliche Melodien, eine bisweilen pikante, nirgends gewöhnliche Modulation, und vor allem eine so feste und klare Haltung, so enge und doch vollkommen ungezwungene Verbindung der Ideen, wie wir sie in neuern Kompositionen nicht immer finden — das sind die Eigenschaften, mit denen Herr Berger diesen gröfsern Theil der Komposition empfehlenswerth ausgestattet hat. Allein — wir suchen vergeblich eine neue Idee darin. Ohne dafs ein einziger Takt aus Mozarts oben erwähntem Rondo entlehnt wäre, erinnert das Bergersche doch nach seiner Anlage und seinem geistigen Inhalte unverkennbar daran. Obgleich es daher reicher ausgeführt ist, können wir es doch nur als eine geistreiche Nachbildung, nicht als originale Schöpfung anerkennen.

Es ist übrigens auch auf dieser Stufe so interessant, dafs wir uns die Entscheidung über seine Originalität erspart haben würden, wenn jener karakteristische Einleitungssatz uns nicht Höheres hätte erwarten lassen, als eine Theatertürkenschaft nach Art jener Mozartschen. Das Werkchen ist übrigens schon länger einem grofsen Publikum beliebt geworden, und mag wol nur behufs einer gelegentlichen Erörterung über das musikalische Türkenthum zur Beurtheilung gebracht worden sein *).

Prelude et Fugue pour le Pianoforte, composées etc. par Louis Berger. Berlin bei Schlesinger. Preis 8 Gr.

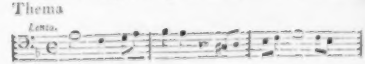
Eine gewifs vielen interessante Erinnerung an die von Sebastian Bach am glücklichsten und reichsten angewendete Form, die ihre Stelle nun schon längst der Sonaten- und Rondoform hat räumen müssen. Gewifs ist jene beschränkende Weise, in der nur Ein Gedanke (Thema) für wesentlich galt und nicht sowol in Verbindung mit einer fortlaufenden Ideenreihe (Melodienfolge, Kantilene) als aus verschiedenen Gesichtspunkten (kontrapunktische Versetzung, Umkehrung, Zergliederung) dargestellt wurde, unserer musikalischen Ausbildung im Allgemeinen nicht mehr entsprechend; aber eben so gewifs kann sich manche Idee gar nicht anders gestalten, und dann ist die kontrapunktische Form nicht ein altes Hervorgesuchtes, nicht ein Erzwungenes, sondern eben die natürliche und nothwendige.

Als solche erkennt sie Ref. in dem vorgenannten kleinen Werke des Herrn Berger an. Ein unruhiger, und dabei recht hartnäckiger Eigensinn spricht aus dem Präludium

und will gar nicht ablassen — lieber in einer tüchtigen Umkehrung das Unterste zu oberst wenden; das arbeitet sich ganz tüchtig ab, bald über einem obstinaten Orgelpunkte, bald gegen einen kräftig opponirenden Grundbass, wächst zu einem Ungestüm, der schier die Fessel bricht

und läfst uns einen Nachsatz erwarten, wie die Fuge aus A-moll in Sebastian Bachs wohltemperirtem Klaviere (zweites Heft, Ausgabe von Peters.)

Allein diese Erwartung ist dem Referenten unbefriedigt geblieben. Die Fuge des Herrn Berger ist regelfest gearbeitet, aber in ihrem Thema



*) So ist's.

D. Red.

und (wenigstens in der zweiten Hälfte) auch in der Durchführung nach solcher Vorbereitung zu schwach; die kanonischen Ausführungen Seite 5 Zeile 1 und 2 sind zu oft gehört und zu weit gedehnt, und würden dem Refer. nur dann zulässig scheinen, wenn sich nach ihnen die Fuge mit erneuter Kraft erhübe und das Thema, wie es sich gebührt, in der Verengerung durchgeführt würde. Statt dessen wird aber nur das erste Glied (in ordentlicher Lage und Umkehrung) verarbeitet und dieses zu frühe Versickern des Thema hinterläßt uns ungeachtet der sonst lobenswerthen Arbeit das Gefühl der Unbefriedigung.

Die Ausführung hat für Freunde gebundener Schreibart keine Schwierigkeit.

N.

III. Korrespondenz.

Rossini und die diebische Elster auf dem Berliner Theater.

Man muſs endlich aufhören, den Rossini zu recensiren; seine Leistungen gehören so wenig vor den Richterstuhl der Kritik, als das Flöten der Nachtigall. Die singt, weil sie muſs, sie seufzt und trillert durcheinander, wie es ihr eben kommt; wir lagern hinter dem nahen Rosenbusche und schlürfen süse Klänge und Düfte bis zur Berauschung, bilden uns wol ein, hier habe sie gefühlt, in diesem Seufzer Liebessehnsucht ausgehaucht, und wollen fast mit ihr sympathisiren — was weiſs sie davon? Wenn nun da ein grämelnder Kritikus, mächtige Brill' auf der rothen Nase, zu uns träte, und raisonnirte mit heiserer Stimme über den Unverstand, wollt' uns beweisen, das Seufzen und Girren und Trillern passe nicht zu einander, und jenes Ziehen hab' er schon von andern Nachtigallen gehört und sein kalekutischer Hahn wisse das Thema besser festzuhalten — schlug' am Ende gar mit der Krucke in die Blütenzweige, daſs die liebliche Sängerin flöhe: ei das wäre garstig! Er soll Recht haben: die Nachtigall hat keinen Menschenverstand und ist kein kalekutischer Hahn; aber nun wollen wir ihr zuhören; es klingt gar zu schön. —

Die meisten Menschen haben weit mehr Erlerntes, als Natürliches und je mehr Mühe ihnen jenes gemacht hat, desto fester und hoher halten sie es. Pedantische Zerrungen und Uebertreibungen werden unter den Männern vom Fache weit leichter ertragen, als Ausschweifungen eines natürlichen, sich selbst überlassenen Wesens, eben weil dort Erlerntes, hier Natürliches den Kern bildet. So kennen wir mehr als einen Musiker, der es gar wohl gelten läſst, wenn z. B. Sebastian Bach das seelenvolle Thema seines Präludiums aus D-dur (im zweiten Hefte des wohltemperirten Klaviers, Ausgabe von Peters) kontrapunktisch mit Füsen tritt, und dagegen aus der Haut fahren möchte, wenn Rossini mit seinen Crescendo's die Masse aufrührt, oder selbstvergessen die Sprache der innigsten Empfindung in einen Walzer auflöset. Warum wollen wir nicht jeden gewähren lassen? Die Kritik hat unmittelbar nur Ein Geschäft: zu erkennen. Ist die Sache klar dargestellt, so wird jeder darauf Eingehende schon wissen, ob sie für ihn sei, oder nicht.

Was der Deutsche von einer Oper begehrt, wahre, naturgemäse Empfindung, Haltung der Karaktere u. s. w., daran hat Rossini niemals gedacht — wenigstens nicht ernstlich. Sinnlich aufgeregt, ohne einen Gegenstand, der ihn fesselte und erfüllte, jeder helle Blick bald wieder von Nebeln des Sinnenrausches umschleiert, regt er auch die Hörer sinnlich auf; verwundrungsvoll und oft entzückt folgen unsre Blicke dem Taumelnden, gern sind wir getäuscht, wenn jetzt das feuchte Auge Liebe lügt — und freuen uns noch der Täuschung, wenn der Vergessene längst weiter schweift. Wer Anderes begehrt, der suche es nicht in Rossini, oder klage sich selbst an, wenn er sich getäuscht sieht. Uns bleibe solche Täuschung fern. Uns gilt eine Oper von Rossini nur als günstige Gelegenheit, das sinnliche Behagen einer Menge von Menschen zu erregen. Eine solche Veranlassung hat Rossini auch in der diebischen Elster genommen, und seinen Zweck, wie immer, erreicht. Die Fragen, ob in dieser Oper der Karakter des Ganzen und der einzelnen Personen gehalten und die Empfindung den verschiedenen Lagen angemessen sei, weisen wir als unstatthaft von uns; Rossini hat sich diesen Foderungen nie unterworfen. Somit muſs aber eine nähere Beurtheilung seiner Werke unterbleiben.

Indem wir ihn nun in seiner Weise bestehen lassen, und alle Ansprüche, die wir sonst an Kunstwerke machen, unterdrücken, hören wir die besorgte Frage: ob eine solche Toleranz nicht an Gleichgültigkeit gränze, ob so nicht das rossinische Wesen durch Unthätigkeit gefördert und der Sinn des Publikums immer mehr der Verderbniſs überlassen werde? Diese Sorge scheint uns zwiefach nichtig. Vor allem wähne man nicht, durch Deklamationen den Rossini auszustechen. Was er giebt, ist im menschlichen Wesen gegründet und spricht darum den Menschen an. Wer sinnliche Empfindung hat, den werden wir nimmermehr überreden, daſs sie nicht vorhanden sei, oder weggeworfen werden müsse. Nur durch Komponisten kann Rossini verdrängt werden, das wird aber nicht eher geschehen, als bis sie uns das geben, was er — und noch ein Höheres, was er nicht besitzt und nie erlangen kann. Wird nun dieses Höhere früher oder später irgendwo geboten, so zweifle man nicht an seinem Siege. Der menschliche Geist erhält sich

ja und reift nicht allein an rossinischen Opern, dafs diese ihn auf ihrem Standpunkte zu fesseln vermöchten. Ist eine Idee im Menschen angeregt, so ringt sie im Künstler nach Gestaltung und im Publikum nach Befriedigung. So gewifs nun wir Deutschen geistig höher stehen, als Italien mit seinem Rossini, so gewifs ruht in uns das Verlangen nach einer höhern Musik und wird sich befriedigen. Nur dafs Keime, die tiefer gelegt sind, später hervorsprossen.

Wenn gleich wir uns einer Kritik der diebischen Elster überheben, dürfen wir doch die Gelegenheit zu einigen Bemerkungen nicht vorüber gehen lassen.

Ist es wol möglich, aus einem Stoffe, wie das Gedicht, die diebische Elster, etwas besseres zu bilden, als Rossini? Was kann den Komponisten an einer solchen Aufgabe begeistern? Welchen Erfolg kann er auf die Zuhörer erwarten? Unmöglich kann uns der ärmliche Einfall interessiren, dafs eine Elster einen Löffel stiehlt und dadurch ein edles, allgemein geachtetes Mädchen in den Verdacht des Diebstahls bringt; wir können den Verdacht nicht begreifen, dafs die Verlobte eines reichen Pachtersohnes, bald die Besitzerin seines Vermögens, aus diesem Vermögen zuvor — und am Verlobungstage einen Löffel gestohlen haben könne. Diese Erfindung ist weder fähig zu rühren, noch lachen zu machen; sie ist abgeschmackt, wie der ähnliche Einfall des Hofmarschalls Kalb in Schillers Kabale und Liebe. Es ist genug an diesem einen Zuge, auf dem das ganze Stück beruht, um zu erkennen, dafs dasselbe schon in der Seele des Dichters eine Unwahrheit war, kein wahres, sondern willkührlich eingebildetes Leben hatte. Das wird aber nimmermehr einen Komponisten zu einer wahrhaft belebten Schöpfung entzünden. Nur die Lust zu komponiren kann ihn für solche Arbeit gewinnen; er kann sie mit Zügen seines Talentes reich ausstatten, aber nie wird er im Zuschauer jene Tauschung hervorzaubern, in der er mit den dargestellten Personen gläubig lebt und empfindet. — Es kann den deutschen Komponisten nicht genug empfohlen werden, in der Wahl ihrer Texte mit der ernstesten Ueberlegung zu Werke zu gehen; nicht etwa, weil sie darin mehr fehlen als italienische und französische Tonkünstler, sondern weil sie für unsre Nation eine gröfsere Aufgabe zu lösen haben. Die Italiener kümmern sich wenig um das Sujet, wenn es nur Anlafs zu guten Musikstücken giebt. Dies beweiset unter andern der bekannte Umstand, dafs viele ihrer Operntexte, z. B. ihre Dido, stets von Neuem komponirt werden, nachdem sich das lebendige Interesse an ihnen längst erschöpft haben mufs. Es genügt, wenn der Komponist diese und jene einzelne Scene mit neuer Glut der Empfindung, neuem Reize der Melodie ausgestattet hat; diese Einzelheiten sind es, an denen der Italiener sich vergnügt. Die Franzosen, von sehr geringem musikalischen Vermögen, finden sich an kalt witzigen Konversationsstücken stets gut genug unterhalten und begehren Musik dazu eigentlich nur als eines äufserlichen Schmuckes. Nur der Deutsche hat das Bedürfnifs und das Vermögen zu einer einheitvollen und dabei innerlich reichen und beseelten Schöpfung. Keine Oper wird sich in Deutschland erhalten, die diesem Bedürfnisse und den Foderungen daraus nicht entspricht, wäre sie auch noch so reich mit schönen Einzelheiten ausgestattet.

(Schlufs folgt.)

Zweiter Brief.

Paris, im Oktober 1824.

Ich freue mich, Sie von einer Oper unterhalten zu können, deren Erfolg mich in Erstaunen setzt. Zwar war dieser Erfolg nur ein sogenannter Ehrengrufs, eine Anerkennung, die nicht der Enthusiasmus für das Werk, sondern die Achtung für den Verfasser, erzeugte; wir Franzosen nennen das Succès d'estime. Inzwischen scheint mir selbst ein solcher Erfolg noch immer überraschend genug, besonders hier in Frankreich; denn er ward einer Oper zu Theil, deren Musik gelehrt, fast blos gelehrt ist, und deren, an Fabel und Geist eben nicht gewichtiger, Inhalt, der Atlas dieser kleinen Welt nicht zu werden vermochte. Demungeachtet hat diese Oper, welche den Titel: „l'Alcade de la Vega," führt, bei der Aufführung ohne gröfse Opposition gefallen und sich bis jetzt in der Gunst des Publikums zu erhalten gewufst; ja was noch mehr sagen will, so stimmen die Journalisten, welche fast alle dramatische Schriftsteller sind, im Lobe des Komponisten, Herrn Onslow, überein, was ich, frei sei es gestanden, nicht erwartet habe, da diese Musik kein Verdienst besitzt, als gut gemacht zu sein, und der gröfste Theil der Dramatiker die übergelehrten Musiker ohne Gnade verdammen. Im Allgemeinen haben die französischen Schriftsteller, die für die Oper arbeiten, d. h. für die Opera comique, eine sehr hohe Meinung von dem Berufe des Dichters, — aber keine eben so hohe von dem des Musikers. Sie scheinen diesen fast stets als ihren Nebenbuhler zu betrachten, oder wenigstens als einen sehr lästigen Reisegefährten, den sie durch den Gebrauch genöthigt sind, selbst gegen ihren Willen sich zuzugesellen und dem sie mithin ein so kleines Erdreich zur Fortpflanzung gönnen, als nur irgend möglich ist. Wenn man sie reden hört, so ist das dritte Wort: diese lange Musik wird noch endlich das Publikum ermüden, und erstickt die Schönheiten des Dialogs. Das ist eben der gröfse Mifsgriff: sie können leicht behaupten, dafs der Musiker langweile, denn in der Regel verstehen sie zu wenig Musik, um alle ihre Schönheiten richtig und schnell zu ergreifen, und der gröfste Theil des Publikums befindet sich, wenigstens bis diesen Augenblick, in demselben Falle.*) Inzwischen ist hierbei noch ein glücklicher Umstand, nämlich der, dafs das Publikum nach seinem Gefühle urtheilt, ein Urtheil, welches nicht zu verachten, und fast stets richtig ist; nur könnte man ihm hie und da eine zu grofse Nachsicht vorwerfen. — Nicht ganz so verhält es sich mit den Schriftstellern, welche, wie eben bemerkt,

*) Dann haben ja aber die Dichter Recht und die Inkonsequenz, Musik zu machen, wo sie langweilt beweist, wie wenig Musik dem Franzosen immer Bedürfnifs ist.
Anm. der Redaktion.

gröfstentheils Kritiker sind. Sie leitet natürlich eine kleine Eigenliebe, das Publikum fast ausschliefslich mit dem Inhalte ihrer Werke und ihres Geistes zu beschäftigen; ja sie schreiben auch gröfstentheils für die Komponisten nur sehr kleine Stücke, wie die sind, welche man in den Vaudevillen zu hören gewohnt ist; auch ist ein Musiker, der ein ganzes vollständiges Werk liefern will, wenn er alle Quellen seines Geistes uneingeschränkt komme sprudeln lassen, für sie ein wichtiger Gegenstand des Hasses, oder wenigstens des Mifstrauens, besonders wenn er noch keinen hinlänglichen Ruf hat, der fähig sei, ein zahlreiches Publikum zu versammeln. In diesem letzten Falle aber zügeln sie den gewaltigen Flug ihres Hochmuths ein wenig, denn ein vom Publikum geliebter Komponist trägt zur Füllung der Kasse nicht wenig bei, und kann selbst durch den Reiz der Tonkunst ein an sich schwaches Dichterwerk geltend machen. Aber selbst hiervon abgesehen, werden Sie begreifen, dafs kein Schriftsteller so sehr von Eigenliebe besessen, oder selbst aus einem edleren Gesichtspunkte betrachtet, so einzig für Kunst und Ehre glühe, — um gegen den Reiz einer wohlgefüllten Kasse den Spröden, den Gefühllosen zu spielen. Finden sie nun einen vom Publikum geliebten, mit Talent und Ruf ausgestatteten Mann, durch dessen eigenen Erfolg auch der ihrige als unbezweifelt zu betrachten ist — ja dann sind sie bereit zum Wohl des Ganzen alle ihre Kräfte aufzubieten und würdigen es, in einer Oper für die Musik passende Stücke zu schreiben; — aber nun tritt das alte Sprichwort von der Willigkeit des Geistes u. s. w., nur umgekehrt, in Anwendung; denn bei dem besten Willen verstehen sie doch die Eintheilung der Stücke nicht, haben keine hinlängliche Kenntnifs der zur Komposition so nothwendigen Cäsur, und noch weniger verstehen sie es, die verschiedenen Verse in, ihrer Verschiedenheit streng angemessene Rythmen zu bringen; und was das schlimmste bei der Sache ist, was fast ans Lächerliche gränzt, ist, dafs in so schwierigen, oft das Schicksal des ganzen Unternehmens entscheidenden Fällen die — Bescheidenheit des Komponisten, selbst wenn er um Rath gefragt wird, solchen nicht zu ertheilen vermag.

Wenn auch der Verfasser des Alcade de la Vega nicht besser als seine Kollegen ein Stück zu verfassen, einzutheilen und einzurichten versteht, so mufs man ihm doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dafs er die Nothwendigkeit eingesehen hat, dem Musiker den gröfstmöglichsten Wirkungskreis einzuräumen, und er scheint in der That mit dem redlichsten Willen für ihn gearbeitet zu haben. Jetzt ist er noch der geschmeidige Weltmann; doch steht zu fürchten, dafs, wenn der leidliche Erfolg seiner Oper ihm ein Recht zu geben scheint, sich Dichter zu glauben, er in der Folge nicht mehr so gefällig sein dürfte; bis dahin gereiche es zu seinem Lobe, dafs er den Komponisten reichlich alle Situationen nutzen liefs, die sein Gedicht darbot; und wie zahlreich diese sind, werden Sie aus der Fortsetzung meines Schreibens erfahren. —

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

Beethovens Sinfonien.

1) in C-moll.

(Allegro.)

Gesangstet Herz, unmuthig, grambeklommen,
Verschmähst du fast den linden Trost der Klagen;
Will deiner Nacht noch keine Hoffnung tagen?
Der Qual der Wunden nicht die Heilung kommen?

(Adagio.)

Sieh' eine Lichtgestalt vor dir entglommen —
Religion! — sie läfst dich nicht verzagen!
Belehren wird sie über manche Fragen:
Vertrau' auf Gott! — das kann allein dir frommen!

(Menuetto.)

Ob dir Geschick den Becher auf dich leere,
Die Wuth der Schmerzen tausendfach sich mehre,
Du ringst nun standhaft, ja, mit Trutz und Hohn.

(Finale.)

Stimm' in den Siegeshymnus sel'ger Geister
Dann jubelnd ein, der Erdenschickung Meister,
Und ärndte, Dulder, die verdiente Krone!

2) Sinfonia eroica (Heldenleben).

(Allegro.)

Fels wider Fels steh'n kampfend die Heroen!
Schild gegen Schild, Knie gegen Knie anstemmend,
Und Helmen Helm, und Busch mit Busche dämmend,
Ringt Kraft mit Gegenkraft in Todesdrohen.

(Marcia funebre.)

Grausvoller Untergang des irdisch-hohen!
Ihm naht ein Zug, ihn zögert Schmerz, beklemmend,
Und Wehmuth wahrt noch, kann die Thräne hemmend,
Das Heldenwerk, mit dem der Geist entflohen!

(Scherzo.)

Erblickt nun, ihr, des grofsen Namens Erben,
Im Knabenspiel bei der Schallmei Gesängen
Und bei des Hifthorns fröhlichen Fanfaren!

(Finale.)

Dann stürmt hinaus, gleich flugbar jungen Aaren,
Euch in Turnier und ernstes Spiel zu drängen,
Der Schönsten Dank, — oft können zu erwerben!

3) in A-dur.

(Poco sostenuto — Vivace.)

Des Himmels Segenfülle in Sudgelanden
Belebt den Rundgesang am Fest der Trauben,
Es prangt der Früchte Gold in Hütt' und Lauben,
Es kreis't der Schlauch, den Firnewein zu spenden.

(Allegretto.)

Ein junges Pärchen weifs sich abzuwenden,
Zu klag' und Vorwurf, die sich flösternd schrauben;
Es mufs sich erst noch Augenblicke rauben,
Damit die Wonnen nachster sich vollenden.

(Presto.)

Die Jugend, schön, behend und unbefangen,
Liebt, sich in Scherz und Spielen zu verketten;
Die Alten sehn's, behaglich, froher Dinge.

(Allegro con brio.)

Zu landeseignen Tanzen winkt Verlangen:
Herbei denn, Tambourin und Kastagnetten,
Dafs Anmuth um den Preis mit Schönheit ringe!

S. v. W.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 26. Januar — Nro. 4. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von A. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

Das allgemeine Interesse, welches man auch in Deutschland mit Recht an einer, für die Tonkunst und das Unterrichts-Wesen in derselben so wichtigen Erscheinung nimmt, als das Musik-System des Herrn Professors Logier ist dessen glänzende Resultate uns früher schon von dem geachteten Herrn Kapellmeister Spohr aus London referirt wurden, und dessen Erfolge jetzt in unsrer Mitte an der Quelle selbst, in Berlin, in Augenschein genommen werden können — dieses allgemeine Interesse bestimmt mich, auf den Wunsch der Redaktion dem Publikum etwas Näheres darüber mitzutheilen, da ich das Glück hatte, von Einem Hohen Ministerio der Geistlichen und Medizinal-Angelegenheiten berufen zu werden, dieses System kennen zu lernen.

Es liegt nun einmal in der Natur des Menschen, jede Neuerung in irgend einer Wissenschaft oder Kunst mißtrauisch anzusehn. Je auffallender eine solche erscheint, und je mehr sie sich auf dem Wege der Originalität vom bisher Bestehenden unterscheidet, desto mehr ist jeder, der davon nicht näher unterrichtet ist, geneigt, seine Zweifel darüber zu äußern. Es fehlt alsdann weder bei geistreichen Leuten an scheinbar gründlichen Bedenken, noch bei Ungebildeten an den absurdesten Einwürfen. Die letztern sind nun namentlich in England in Unzahl gemacht, wo sich Herr Logier zuerst hervorarbeitete. Die dortigen Musik-Lehrer gewöhnlicher Art vergaßen zum Theil ganz, ihrem engherzigen Vortheil zu Liebe, der ihnen nach ihrer kleinlichen und noch dazu ganz irrigen Meinung entginge, den wissenschaftlichen und künstlerischen Beruf, dem doch jeder Mensch wenigstens nachstreben sollte, und meinten durch ihre dürftige Opposition der sich immer mehr bewährenden guten Lehr-Methode ins Rad zu greifen. — Alles dieses ist nun einmal nicht anders, und es ist sogar nothwendig, daß es so ist. Anders wurde Herr Logier schon in Deutschland beurtheilt. Die ersten Musik-Kenner Berlins mußten ihm wenigstens Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und der Erfolg bei seinen Zöglingen ist der Art, daß der gemüthliche Mann weiter nichts sagt, als: „kommet und sehet.

Ich will in der möglichsten Kürze folgende Fragen zu beantworten versuchen:

„Was ist das Logiersche Musik-System an sich betrachtet, sowol in theoretischer als praktischer Hinsicht; wie unterscheidet es sich von den bisherigen Unterrichts-Arten und welcher Erfolg steht bei der Anwendung desselben für die Zukunft zu erwarten?

Das System hat im Allgemeinen einen doppelten Zweck: 1) Klavierspieler zu bilden, und 2) diese Klavierspieler, auf die leichteste, selbst kleinen Kindern faßliche Art in der Theorie der Tonkunst mit schnellen und bedeutenden Resultaten zu befestigen.

(Fortsetzung folgt.)

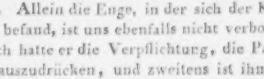
II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am

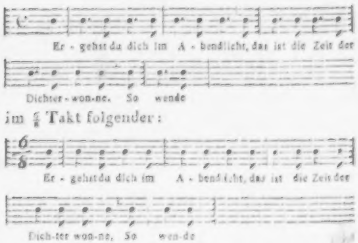
K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr. *)

(Schluss.)

Die Beschleunigung der letzten Worte im dritten Takt ist ganz unmelodisch und unrythmisch. Allein die Enge, in der sich der Komponist befand, ist uns ebenfalls nicht verborgen. Erstlich hatte er die Verpflichtung, die Parenthese auszudrücken, und zweitens ist ihm das Versmaafs im Wege. Nämlich es fodert bei der dritten Zeile, des weiblichen Reims wegen, durchaus eine Spaltung des Auftakts-Viertels in zwei Achtel, zwischen welchen noch überdies die Stelle fällt, wo der Sänger Athem zu nehmen hat. Man betrachte das Schwere des Merkmals:



Schreibt man dies im Viervierteltakt mit Noten, so ergiebt sich folgender Rythmus:



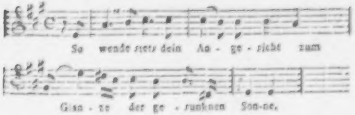
im $\frac{6}{8}$ Takt folgender:

Also auf alle mögliche Weisen, (der $\frac{4}{4}$ Takt wäre hier nur verlängerter $\frac{2}{4}$ Takt, und $\frac{3}{4}$ verlängerter $\frac{2}{4}$ Takt) stöfst der Komponist an diese Klippe, die aus dem Zusammenflufs von vier Kürzen (und eine weiter davon höchstens anceps zu nehmen) entsteht, die ihre Ursach in der weiblichen Endung finden. Die Beschleunigung des natürlichen rythmischen Schrittes ist also irgendwo nothwendig; allein ob sie nicht schicklicher angebracht werden konnten, als gerade gegen den Schlufs, das ist eine andre Frage. Wir glauben ja, und zwar auf mehre Arten, wenn nämlich der Karakter des Textes es zuliefse *). Das Gleichgewicht wäre z. B. durch eine Verlängerung des Rythmus leicht und schön herzustellen geworden; allein dazu bedarf es eines wesentlichen Grundes in den Worten, der hier mangelt. Die vier ersten Zeilen enthalten nur eine einfache Anweisung zu einer Handlung, und die Empfindung schweigt darin noch gänzlich. Daher kann der Musiker auch auf keine Weise frei werden und sich dem Schwunge melodischer Darstellung überlassen; im Gegentheil, um nicht in den Fehler der Affektation zu verfallen, mufs er jeden bedeutenden Ausdruck zu vermeiden suchen. Die Musik, statt als Seele des Gedichts den Körper desselben zu beherrschen, wird demselben ganz unterthan, weil er eine sinnliche Uebergewalt hat, und so ist es um ihre Wirksamkeit geschehn. —

Wir glauben an diesem Beispiele dargethan zu haben, dafs Herr Kreuzer zwar geleistet hat, was unter Umständen möglich war, und insofern von allem Vorwurfe frei zu sprechen ist; allein von dem Vorwurfe, weshalb er sich an einen unbildsamen Stoff gewagt hat, mufste er sich durch Privatgründe reinigen, die den Kritiker nicht kümmern können. Dieser mufs daher voraussetzen, dafs ein Mangel in der Fähigkeit, den Text zu beurtheilen, oder eine Uebereilung Schuld an dem mifsrathnen Werke sind. Der erste Grund ist aber ein musikalischer Fehler; denn es kommt hier nicht auf die ästhetische sondern auf die musikalische Vollkommenheit eines Gedichts an, die der Musiker besser, als der Dichter selbst einsehen soll. Diesen Mangel an Einsicht dürfen wir deshalb aber Herrn Kreuzer nicht zutrauen, weil er durch seine früheren Wahlen bewiesen hat, wie sehr er die Foderungen eines musikalischen Gedichtes kennt; es bleibt also eine Uebereilung, zu der ihn wol die Vorliebe für den trefflichen Dichter und für das schöne Gedicht selbst verführt hat. Wie gern verzeiht man so etwas, wenn man es gleich mit dem kritischen Auge nicht übersehen darf. Ich

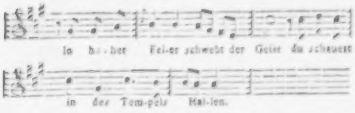
*) Eine zulässige wendet der Komponist in der folgenden Zeile selbst an. S. w. unten.

hoffe, dafs Herr Kreuzer, der sein Lied kennt, wol meine Ansicht sein dürfte, allein andere Leser werden manche meiner Behauptungen noch ohne Beleg finden, da ich bisher nur eine Stelle der Melodie herausgehoben. Für diese stehe die unmittelbar nachfolgende:

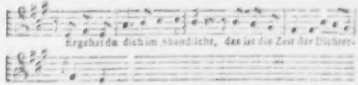


Hier haben wir dieselbe Beschleunigung des Rythmus wie oben. Sie fällt nicht so auf, weil man durch das erste mal schon darauf vorbereitet ist. Der Fleifs des Komponisten, dem Texte Musik abzugewinnen, ist sichtbar im dritten Takte der angeführten Stelle. Die synkopirte Note, der Sextensprung in der Melodie, alles das deutet auf die Absicht, die Pracht des Sonnenglanzes nicht unbeachtet zu lassen. Allein eben weil der Fleifs sichtbar ist, so stört er uns und man wird an das Wort des Dichters erinnert: „man merkt die Absicht und man ist verstimmt." —

Gehn wir weiter. Der Komponist fühlt, dafs er den Rythmus zuletzt auf andere Art herstellen müsse. und beschleunigt ihn nun zu Anfang. (S. oben Anm.)



Die drei Achtel Auftakt gestatten uns am Schlufs des rythmischen Falls ruhigere Viertel. Der Gang der Melodie wird dadurch viel ebenmäfsiger und natürlicher. Gewifs hätte der Komponist diesen Weg schon zu Anfang eingeschlagen, wenn ihn nicht die unmusikalische Parenthese verführt hätte. Er hätte da lieber etwas aufopfern und das Ganze mehr beachten sollen. Die Ueberschrift belehrt uns, dafs alles in sanfter, langsamer Bewegung genommen werden soll; die Rythmen streiten dagegen. Es ist wahr, die Sprachweise, in der man eine Parenthese andeutet, ist karakteristisch wiedergegeben. Allein der Vortheil gilt doch einmal nur hier dem ersten Verse, und wie unbedeutend ist er zweitens, wenn der Karakter des Ganzen dabei leidet. Wir geben hier zur Rechtfertigung unserer Meinung die zuerst angeführte Stelle nach der rythmischen Aenderung, die im zweiten Theile des Liedes vorwaltet, und fragen um Entscheidung an, ob es nicht natürlicher und ruhiger fliefst.



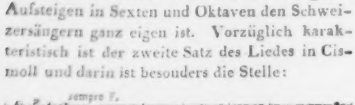
Wir wollen damit nur behaupten den, Rythmus falschlich gemacht, keineswegs die Melodie verbessert zu haben.

Am Schlufse des Liedes endlich kehrt die erste rythmische Behandlung wieder, nur mit dem Unterschiede, dafs der letzte Takt mit einer aushaltenden Note verlängert, angefügt ist.

Was wäre also das Resultat unserer, vielleicht zu langen Abhandlung über dies eine Lied? Dafs der Komponist den ersten Irrthum beging, da er es wählte, und dafs dieser erste Irrthum nachher, wie das Segeln mit falschem Kompafs, gewirkt hat, dafs nämlich, trotz aller Wendungen und Geschicklichkeit das Ziel doch nicht erreicht worden. Wir bitten, wegen der Ausführlichkeit, um Vergebung, allein sie schien uns nothwendig, wenn wir, ausser der Behauptung, auch einen Beweis hinstellen wollten. In der Hoffnung, dafs dieser uns nun das Vertrauen der Leser erweckt hat, dafs wir nicht ohne Gründe eine Meinung aussprechen, dürfen wir bei den folgenden Nummern wol etwas kürzer sein.

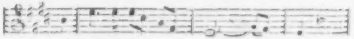
No. 2. Des Knaben Berglied ist der Musik viel günstiger. Wenn gleich die Ausführung, durch fünf Strophen, ein wenig lang ist, so ist der Inhalt derselben doch nie unmusikalisch. Die freie, erfrischende Alpenluft athmet aus dem ganzen Gedichte; dazu der schweizerische Hintergrund, aus dessen Ferne die Alpenglocken und der Kuhreigen herüber tönen, ferner die rustige Fröhlichkeit des Jung-

lings selbst und ein musikalisches Stück bildet sich fast von selbst. Herr Kreuzer hat dies alles in seiner Bedeutung aufgefafst. Melodie und Begleitung, die sich fast immer im einfachen Dur-Dreiklang halten, erinnern an die Art und Weise des jubelnden Schweizergesanges; aus dieser Absicht sind auch die Sprünge in der Melodie zu erklären und zu loben, da das grelle Aufsteigen in Sexten und Oktaven den Schweizersängern ganz eigen ist. Vorzüglich karakteristisch ist der zweite Satz des Liedes in Cis-moll und darin ist besonders die Stelle:



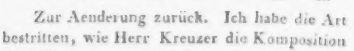
woran sich beschliefsend das Thema anfügt, sehr lobenswerth; weil, ein seltner Fall, Eigenthümlichkeit und Natürlichkeit sehr gut vereint sind. — Der Grund, weshalb nur der erste Vers in E-dur, die andern vier in Cis-moll gesungen worden, ist nicht recht abzusehn.

No. 3. Die Nonne. Dies möchten wir fast für das gelungenste Lied der Sammlung erklären. Das Gedicht ist überaus schön. Eine trauernde Schwester wandelt im Mondschein im stillen Garten des Klosters, und freuet sich des schmerzlichen Glückes, dafs ihr Geliebter todt sei, und sie ihn nun, als einen seligen Engel mit reiner Inbrunst lieben dürfe. Und wie sie im innigsten Gebet des entsagenden Glückes vor der Mutter Maria niedersinkt, breitet sich der beruhigende Fittig des ewigen Schlummers tröstend über die Unglückliche dahin und erfüllt ihr Sehnen und Hoffen. — Die gewählte Tonart G-moll, die Ruhe und doch schmerzliche Innigkeit der Melodie, die zwanglose, doch wahre Deklamation sind zu loben; doch von Seiten der Harmonie könnte mehr musikalisches Interesse erwartet werden, denn sie ist fast durchgängig bedeutungslos. Ueber eine Ansicht des Komponisten sind wir wiederum nicht ganz mit ihm einig. Er komponirt die zweite und dritte Strophe auf eine andere Melodie als die erste und letzte, und zwar in E-dur. Wir gestehn, dafs uns gerade diese Anwendung unbegreiflich ist. Das Lied zerfällt, zwar, wenn man will, in zwei Theile, nämlich der äufsern Beschreibung der schmerzlichen Gestalt und des Todes der Liebenden, und des Gebets, wo ihre eigenen Worte angeführt werden. Daher könnte man eine umändernde Bearbeitung des zweiten Verses wol begreifen. Allein warum der dritte mit zur Melodie des zweiten gezogen wird, ist noch nicht erklärt. Der Komponist wird antworten: weil das tröstende Dur die hülfreiche Huld der Maria besser ausdrückt. Alsdann müfste aber die letzte Strophe, wo die Hülfe wirklich eintritt, noch um so mehr in dem weicheren Dur gehalten werden. Viel richtiger und schöner würde das ganze einfache Lied nach der ersten Melodie gesungen, besonders da die zweite bei weitem mindern Werth hat. Ich hebe nur den Gemeinplatz (man verzeihe diesen übertragenen Ausdruck) am Schlufs heraus.



Wie weit schöner klänge diese sanfte Tröstung nach der Melodie des ersten Verses

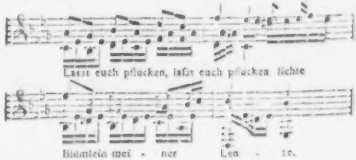
Wie in Parenthese merke ich hierbei an, dafs die Verlängerung dieser Melodie am Schlufs des letzten Verses sehr schön ist und gleichsam das Dahinsterben auldrückt.



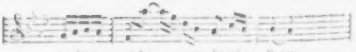
Zur Aenderung zurück. Ich habe die Art bestritten, wie Herr Kreuzer die Komposition der Mittelverse geändert hat und mich darüber gerechtfertigt. Jetzt mufs ich mich noch darüber erklären, weshalb ich die Veränderung überhaupt nicht gut heifsen kann. Die guten Liederkomponisten älterer Zeiten waren nicht so skeptisch, jeden Vers besonders zu betrachten; sie sahen das Ganze an und richteten sich darnach; doch selbst die Einzelnbetrachtung hat hier

Unrecht. Das kosende E-dur ist nur ein Raisonnement, welches in der Wirklichkeit nicht Stich hält. Niemand hält sich überzeugt, dafs die Nonne, durch den Tod ihres Geliebten, wirklich glücklich sei; es ist nur die Zuflucht ihres beklemmten Herzens, darin ein Glück aufzusuchen zu wollen. Der Dichter und der Himmel, die es besser wissen, lassen sie nachsterben. Shakespeare, der immer die tiefste Wahrheit des Gefühls, niemals diesen ängstlich kasuistischen Skepticismus der Empfindungen giebt, parodirt in „Was ihr wollt" den Trost dieser Art sehr schön, indem er den Mann der trauernden Olivia beweisen läfst, sie müsse über den Tod ihres Bruders froh sein, weil sie seine Seele im Himmel glaube. Nur auf eine todte, unwirkliche, ganz abstrakte Weise raisonnirt sich solch ein Glück heraus; die Natur des Gefühls spottet darüber und weifs nichts davon. Wäre Herr Kreuzer dieser untrüglichen Stimme gefolgt, er hätte den Fehler vermieden, und das schöne Lied stände einfach und tief erweichend da. Schade daher!

No. 4. Dies schöne Gedicht scheint uns ganz verfehlt aufgefafst zu sein. Herr Kreuzer giebt uns ein Lied, welches zum ersten Verse pafst, aber nicht zu dem Ganzen des Gedichts. Dies ist um so mehr zu rügen, da das Lied durchkomponirt ist; denn wozu dies geschieht, weifs man in der That nicht, wenn grade der Vers, der die Stimmung als traurig durch das Ganze sich hin ziehend, andeutet, wenn gerade der, auf die erste ziemlich leere und frivole Melodie gesetzt, wiederkehrt. Die wenigen Abänderungen, die sich vorfinden, sind nur Manieren, oder eine unbedeutende Wiederholung einiger Zeilen, die wenig Nachdruck haben und hervorbringen. Der Inhalt des Gedichts ist: „Lafst euch pflücken, Blumen meiner Lust, denn ihr sollt den Busen meiner schönsten Fürstin schmükken, und gleich mir dort unerhört, vergeblich hinaufblicken zu ihrem Auge und ihr schimmernd entgegenglühen. Und Euer Loos wird auch ferner gleich dem meinen sein, denn Feuer-Aeuglein blau wird verblasen Eure Glut, welken, wie mein Auge matt, meine Wangen bleich geworden sind." Kann zu einem solchen Liede, das Liebesschweigen wol die Melodie nach den ersten Zeilen zugeschnitten werden, wie folgt:



besonders wenn das Akkompagnement so munter ist? So pflückt ein glücklich Liebender froh hoffende Blumen für die Geliebte, aber keiner, der entsagen mufs. Aufserdem sind manche (verzeihe Herr Kreuzer das Wort) gemeine Stellen, blofse Sänger-Gewohnheiten sehr störend. z. B. die Wiederholung der letzten Zeile Vers 1.



III. Korrespondenz.

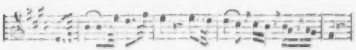
Rossini und die diebische Elster auf dem Berliner Theater.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Was giebt der Rossinischen Komposition im Allgemeinen jene leichte, freie Bewegung, der man sich so gern, oft unwiderstehlich nachgezogen fühlt, der man bisweilen folgen mufs, selbst wo der Mangel innrer Wahrheit und Tiefe stutzig, ja unwillig macht? Aeufserlich betrachtet ist es vor allem der überall klare und sicher eindringliche Rythmus, in dem sich die Melodien meist entweder marschartig, oder tanzmäfsig (besonders in dem hebenden Walzertakte) bewegen oder, wenigstens, mit kurzen, leicht fafslichen Gliedern in einer ungestörten Symmetrie dem Ohre darbieten; dann neben diesem allgemeinen Rythmus die Lebhaftigkeit und Fafslichkeit seiner Figuren, namentlich jener, wegen ihrer unaufhörlichen Wiederkehr so oft angefeindeten Triolen. Allein diese Gestaltung im Ganzen und Einzelnen will selbst erst auf

einen Grund im Wesen Rossinis zurückgeführt sein und ist nicht die Sache, welche wir zu erkennen suchen. Man kann die Triolen hundertweise schreiben, kann Märsche und Walzer zu Dutzenden an einander nähen, ohne Rossinis Leichtigkeit und Lebhaftigkeit erreicht zu haben.

Der letzte Grund dieser oft so erwünschten Eigenschaften ist Rossinis vollkommene Unbefangenheit, die Sorglosigkeit, mit der er sich in jedem Augenblicke so giebt, wie er eben ist, dann aber auch die Lossagung von jedem höhern den Geist gewaltig aus Leichtsinn, Behagen und Fröhlichkeit aufrüttelnden Streben. Wer nun tiefere und edlere Regungen in sich empfindet, der kann — und könnte er, so darf er sie nicht ohne Versündigung an sich selbst um des Geringern Willen, das in Rossini erblüht ist, opfern. So gewifs z. B. ein Kavatinen-Thema von Rossini, wie das aus der diebischen Elster:



und alle ähnlichen mit ihren Wiederholungen und Gegensätzen leichter fafslich ist, als das von liebender Sehnsucht glühende Thema aus der Vestalin:

so könnte man doch unmöglich wünschen, dafs dieses Edlere und Gewichtigere jenem Geringern und Leichtern geopfert worden wäre. Der höher Strebende nun möge stets eingedenk bleiben, dafs nur das Gewöhnliche und Niedere schnell und allgemein Eingang findet, dafs aber jede hohere Leistung, wenn auch später, doch dann um so tiefer erkannt, um so inniger aufgenommen wird. —

Allein es ist bei den deutschen Komponisten keineswegs immer und blos jenes Streben nach Höherm, sondern in gleichem Maafse bei vielen eine Befangenheit in äufserlichen Absichten, welche ihren Werken die natürliche Leichtigkeit, die wohlthuende Beweglichkeit entzieht. Neben dem, dafs sie ein Kunstwerk schaffen, beladen sie den Geist mit so manchem andern Vorsatze und bleiben in einem so unseligen Bewufstsein desselben, dafs mancher reichbegabte Geist oft vor Wollen nicht zum Vollbringen zu kommen scheint. Nur zu deutlich verräth namentlich manches deutsche Werk die Absicht des Verfassers, dafs die Melodie original, die Harmonie reich, die Deklamation in jeder Silbe genau abgewogen sein soll. Ein freier und reicher Geist, ein geübter, klar auffassender Sinn mufs diese Eigenschaften unbewufst verleihen und ungesucht das Kunstwerk mit ihnen durchdringen. Aber dazu gehört, dafs er schon dem Künstler inwohne; sich im Momente des Schaffens ihn aneignen wollen, kann nur von der Vertiefung in den Gegenstand abziehen zu Zerstreuung und Zersplitterung führen, die natürliche Ungezwungenheit und Leichtigkeit stören. Was soll man nun vollends bei jenen nur zu häufigen Bestrebungen, diese oder jene Geschicklichkeit — in der Handhabung des doppelten Kontrapunktes u. dergl. über die eigentliche Tendenz vieler unserer Künstler urtheilen? Kaum erlaubt sich ein Virtuos jetzt, ein Konzert, eine Sonate, eine Fantasie zu schreiben, ohne einen Fugensatz — aller innern Nothwendigkeit baar — einzuflicken. Haben sie eine Ahnung, dafs irgend etwas am Gehalt ihres Werkes fehle? Das Hervorgesuchte und Eingepfropfte erhöht ihn wahrlich nicht. Ein Künstler mufs sich ganz seinem Gegenstande hingeben, mit Verläugnung aller andern Wünsche nichts wollen, als, ihn vollendet darstellen — sonst ist es um das Kunstwerk gethan. Hierin kann von Rossini gelernt werden, der stets nur Eine Intention zeigt, wie gering auch ihr Gehalt sein möge.

Noch eine Lehre können jüngere Künstler ihm abgewinnen. Welch ein Reichthum musikalischer Schönheiten, wie reizende Melodien, wie viel frappante Modulationen, wie wohlklingende Instrumentation! Man könnte ihn darum beneiden, wenn das Leben in der eignen Brust ein so äufserliches Verlangen zuliefse. Und trotz so vieler Schönheiten — wer hat nicht schon mitten in rossinischen Opern Langeweile, zwischen entzückenden Momenten wahre drükkende Langweile empfunden? Forschen wir dem Grunde nach, so werden wir ihn in der Ma-

nier gewahr, der sich Rossini mehr hingegeben hat, als man es je von einem so talentvollen Manne hätte erwarten sollen. In Manier und damit in Wiederholung, Flachheit, Alltäglichkeit verfällt jeder, der Gegenstände seiner künstlerischen Thätigkeit nur oberflächlich auffaßt, und deshalb einen wie den andern nicht nach seiner von allen andern geschiedenen vollen Eigenthümlichkeit, sondern nur in den Zügen darstellt, die viele oder die meisten Gegenstände mit einander gemein haben.

(Schluß folgt.)

Konzert von Albert Schilling.

Ein junger Virtuose auf dem Fortepiano, der Hoffnung giebt, in so viel Jahren, als er jetzt alt ist, nämlich 9, etwas recht Bedeutendes zu leisten. Sein Spiel ist rund und klar, sein Anschlag, obwohl noch jugendlich schwach, doch sicher und dreist. Die Fertigkeit ist für die Jahre des Kindes bewundernswürdig, u. leuchtet schon durch das historische Faktum ein, daß der Knabe drei umfassende Tonstücke zu gleicher Zeit so in Uebung hat, daß er sie an Einem Abende vortragen kann. Sehr wünschenswerth wäre es daher, wenn diesem viel versprechenden Kinde ein recht gründlicher, anhaltender Unterricht eines Meisters würde, der besonders den etwas vernachlässigten Vortrag der Melodie streng vor Augen hielte. Wenn der Vater des kleinen Virtuosen seinen Aufenthalt hier hätte, so würden wir dazu unsern vortrefflichen Ludwig Berger vorschlagen, der an Herrn Felix Mendelssohn einen so vorzüglichen Schüler von ähnlichen Anlagen gezogen hat. Allein es scheint, daß Herr Schilling schon jetzt beabsichtigt, den jungen Künstler auf Reisen zu führen. Wir würden dagegen sein, weil er gewiß zu einer höhern Ausbildung käme, wenn er ein fünf bis sechs Jahre ununterbrochen bei einem wirklichen Meister studierte, und alsdann durch Reisen und Hören sich einen selbständigen Stil bildete. Nöthigen indeß Verhältnisse Herrn Schilling zu diesem Verfahren, so wünschen wir, daß dieses Zeugniß dem jungen Virtuosen zur Empfehlung dienen möge, damit auch von Seiten der finanziellen Absicht das Unternehmen des Herrn Schilling nicht ein nachtheiliges werde, wie es dies gewiß von Seiten der Kunst ist. — Die Anordnung der übrigen Konzertstücke war lobenswerth, aber dennoch der Saal wenig gefüllt. —

L. Rellstab.

Z u s a t z.

Auch der Unterzeichnete hat Gelegenheit gehabt, den interessanten Knaben zu hören und näher kennen zu lernen. Ein Liedchen von seiner Komposition und unbefangene Aeußerungen des Knaben über den Eindruck, den diese und jene Kunstleistung auf ihn gemacht, bewiesen einen gesunden und kräftigen, dabei aber durchaus kindlichen Sinn. Ueber die Leistungen des Knaben am Pianoforte stimmt der Unterzeichnete dem vorstehenden Berichte seines Freundes vollkommen bei, und hegt den Wunsch, daß dem Knaben durch Versetzung seines Vaters, oder auf andere Weise Gelegenheit gegeben werde, hier zu wohnen, und hier seine höhere Bildung zu erhalten.

Berlin. Marx.

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Antonio, Richter von Vega, hatte in einem Augenblicke dringender Gefahr dem Könige Alphons einen Theil seines Vermögens und den Arm seines Sohnes angeboten. Diese Gabe ward nicht verschmäht, wohl aber schnell vergessen. Das Gefühl des stolzen Spaniers war tief verletzt; nichtsdestoweniger blieb sein Sohn beim Heere. Bald nach hergestelltem Frieden kehrte dieser, Felix mit Namen, in die Arme seiner Familie zurück, den erhaltenen Urlaub dazu verwendend, sich mit der jungen Rosette, die er liebt und die ihn mit gleichen Gefühlen beglückt, zu vermählen. Die Feste beginnen, und werden, durch den Reiz der Jahreszeit und der ländlichen Freuden gehoben, großentheils in der blühenden Natur gefeiert; die Bauern verherrlichen dieses Fest der Liebe und Unschuld durch ihre einfachen Vergnügungen, und schaarenweis ziehen die jungen Paare zum Tanz einem reizend gelegenen Waldchen ohnweit des Dorfes zu. Die Musik erschallt, die Paare fliegen im fröhlichen Taumel durch die Reihen, als plötzlich ein Tumult entsteht, die Bauern beim Eingange des Gehölzes sich wüthend um einen Mann drängen, der plötzlich erschienen und ihre Feste zu stören gedroht; schon wird der Tumult allgemeiner, da stürzt plötzlich, das gezückte Schwerdt in der Rechten, ein Ritter aus dem Walde; sein Auge funkelt vor Zorn, und schnaubend fodert er Rechenschaft für die seinem Diener erwiesene Schmach; bestürzt fahren die Bauern auseinander, als Felix, von dem Getümmel angelockt, herbeieilt, und ohne Zaudern begegnet sein Schwerdt der Klinge des Unbekannten; vergebens ist das Bemühen der Umstehenden sie zu trennen, jede beruhigende Ermahnung reizt nur ihren Zorn, und schon droht dieser heftigen Aufwallung ein tragischer Ausgang, als plötzlich der Richter, Frieden gebietend, unter sie tritt, und — die drohenden Eisen sinken zur Erde. Demüthig naht Felix seinem Vater, und ein Blick macht aus dem heldenmüthigen Fremdling einen zitternden Knaben; ein Blick — — doch nicht der zürnend gebietende des ehrwürdigen alten Richters, — nein, der holdselige, auf Schwingen der Liebe getragene Blick, den Amor selbst mit kindischem Lächeln ins Herz des, nicht Allen hier so unbekannten Fremdlings sandte. Das furchtbare Geschoß, dem diese vernichtende Waffe entelitze, ruhte unter den dunkeln Augenwimpern der Tochter unsers Richters, und den alten christlichen Helden an Tapferkeit und Demuth ähnlich, senkte sie ihre Waffen nach vollbrachtem Siege zur Erde, und der strahlenden Abendsonne gleich, die den Siegesschauplatz des Helden vergoldet, überzog ein glühendes Roth die Lilien ihrer Wangen. Diese etwas kühne Metapher wurde von den Umstehenden verschiedentlich ausgelegt; die Bauern schrieben sie der Ueberraschung zu, der Bruder dem Schreck, der alte ehrwürdige Richter setzte sie

auf Rechnung ihrer jungfräulichen Schüchternheit; ein Satyr, der schmunzelnd im nachsten Gebüsche lauschte, lachte der Umstehenden, und lieh dem Ereignisse einen sentimentalren Grund, kühn behauptend, dafs nicht das Erstaunen des ersten Anblicks dies bewirkt. So war es auch; denn, um uns nicht zu weit von der Fabel des Stücks zu entfernen, und uns pflichtgemäfs erinnernd, dafs wir keinen Roman, sondern eine Recension schreiben, wollen wir nun den Verlauf der Sache mit wenigen trocknen Worten referiren. Unser Satyr hatte keineswegs geirrt, denn in Sevilla, wo die Tochter des Richters (bis uns der französische Berichterstatter darüber Gewifsheit ertheilt, wollen wir sie einstweilen Jeannette nennen) wo, sagen wir, diese holdselige Jeannette einige Jahre ihrer blühendsten Jugend zubrachte, hatte sie ein junger Ritter, Don Fernando, erblickt, ein Grofser des Reichs und Günstling des Königs. Sie sehen und lieben war das Werk eines Augenblicks, und trostlos über ihre Abwesenheit entwarf er gleich nach ihrer Abreise von Sevilla den Plan, ihre Nähe wieder zu gewinnen. Zu diesem Endzweck lobte Fernando, im Augenblicke als der König im Begriff stand, auf die Jagd zu gehen, aufs eifrigste die reizende Gegend um Vega; denn dafs dies der Aufenthalt seiner Geliebten war, hatte er glücklich erfahren, wiewohl sich hierauf seine ganze Kenntnifs ihrer Verhältnisse und ihrer selbst beschränkten. Freudig stimmte der König dem die Burg schon vielfältig gerühmt worden, der bereits den Vorsatz gefafst, sie zu besuchen, in diesen Vorschlag ein, und dessen Günstling flog von seinem Stallmeister begleitet, dem Könige voran, den besagten Ort zu dessen Empfange einzurichten. Ein Streit entzweite in dieser Hinsicht den Letztern mit den Bauern, und der dadurch zwischen Felix und jenem Fremdlinge veranlafste, drohte einen gefährlichen Ausgang zu nehmen, als jener siegreiche Blick der schönen Jeannette im Moment die Ruhe herstellte, und den, von seinem Erstaunen kaum erwachten Unbekannten nöthigte, sein Unrecht zu gestehen, und sich zu entfernen. Es war Don Fernando. — Ende des ersten Akts.

(Schlufs folgt.)

Zur Musikbeilage.

Den zahlreichen Freunden händelscher Musik, die den Messias nur in der Mozartschen Bearbeitung besitzen, theilen wir den interessantesten der beiden, von Mozart nicht aufgenommenen Chöre mit, der in der ursprünglichen Anordnung nach dem Recitative:

„Zu welchem von den Engeln hat er je gesagt, du bist mein Sohn, heut hab' ich dich gezeuget?"

mit den Worten

„Let all the angels of God worship him."

eintritt. Der von Mozart angeordnete Eintritt des Baßchores nach dem Schlusse jenes Recitativs im harten Dreiklange auf A ist so imposant, dem Gedicht im Ganzen und eben an dieser Stelle —

„Der Herr gab das Wort! Grofs war die Menge der Boten Gottes."

so angemessen und der Ideengang so kühn, dabei aber so unzweideutig klar *), dafs wir nicht blos aus einer Gewöhnung an Mozarts Anordnung nicht für die Wiedereinsetzung des beigelegten Chores stimmen würden. Uns würde derselbe an jener Stelle müfsig, und in so fern alt eine Ueberladung erscheinen. Anderer Meinung ist Rochlitz in seiner gediegenen Abhandlung über Handels Messias. **)

An und für sich wird aber die Komposition ungetheilten Beifall zu erwarten haben, und für die Ausführung in der Kirche, so wie zur Uebung in Singvereinen hoffentlich willkommen erscheinen. Durchgängig zeigt sie die Frische, die männliche Klarheit und Kraft, die uns als wesentlicher Karakterzug in Handel erscheint; dabei ist aber mit besonderer Kunst eine neue Idee in ihr ausgeführt worden. Obgleich der Text nur einen Gedanken enthält, mithin, nach dem ersten Anblicke zu urtheilen, nur zu einem Thema, zu einer einfachen Fuge ***) Anlafs gab; so hat Handel doch erkannt, dafs nach dem wichtigen Inhalte jenes Recitativs ein besonders reich bewegter Chorsatz folgen müsse ****). Er hat daher den einfachen Gedanken des Textes in zwei Beziehungen: einmal mit bestimmt zusichernder Gewifsheit, dann mit feurig bewegter Leidenschaftlichkeit aufgenommen. So enthält denn auch die Musik nur einen Gedanken, aber diesen zugleich in grofsem Maafse und in der Verkleinerung,

beide einander stets entgegengesetzt, und mit einander zu einer trefflichen, kunstreichen und dabei höchst klaren Doppelfuge verarbeitet. Das verkleinerte Thema foderte nach Raum und Bedeutung eine Verlangerung, und indem Händel die bewegte Figur des Mittelgliedes ( ) fortsetzte, gewann er einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem majestätisch langsamen ersten Gliede des Thema in ordentlicher Grofse.

Wir erlauben uns nur noch, auf das mächtige Emporsteigen der Oberstimme (am Schlusse) durch zehn Töne, und wenn sie sich mit der zweiten dann senkt, auf den eben so starken Eintritt des Tenors mit unterstützendem Basse aufmerksam zu machen.

*) Ztg erst. Jahrg. No. 51. S. 436.

**) Im ersten Bande seines Buchs für Freunde der Tonkunst, dem — wie wir zu unsrer Freude vernehmen — der zweite zu Ostern nachfolgen wird.

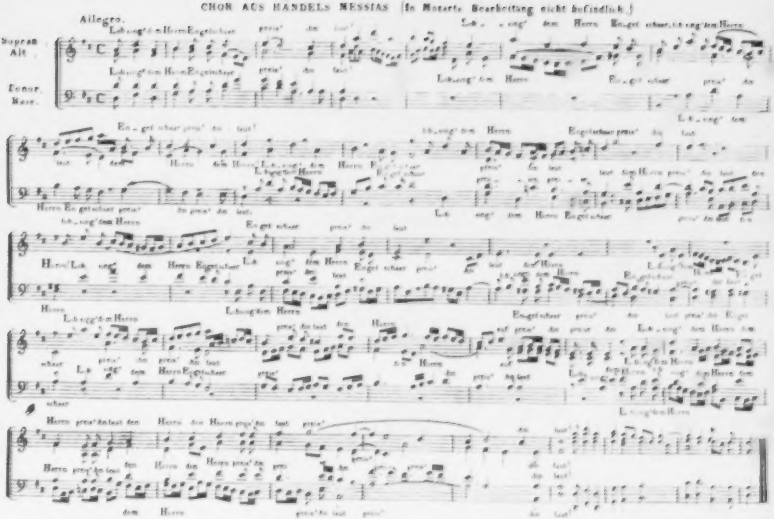
***) Zur Erläuterung der Benennungen aus der Fugentheorie müssen wir ein für allemal auf die Behandlungen dieses Gegenstandes im ersten Jahrgange der Ztg No. 10. S. 88 u. f.; No. 18 S. 158 verweisen.

****) Vergl. Ztg erst. Jahrg. No. 51. S. 436.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

CHOR AUS HANDELS MESSIAS (In Mozarts Bearbeitung nicht befindlich.)



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. Februar — Nro. 5. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

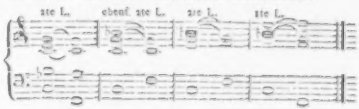
(Fortsetzung aus No. 4.)

Was nun im Speciellen die Theorie betrifft, so fällt dem Beobachter gleich beim ersten Eintritt in dieses Institut das rein empirische Verfahren höchst wohlgefällig ins Auge, mit welchem die Zöglinge angeleitet werden, die ersten, für Kinder unstreitig sehr schwierigen Elemente der Musik zu erlernen. Alles wird beseitigt und nicht gelernt, was nicht unmittelbar nothwendig ist und was sich späterhin von selbst ergeben kann. So z. B. lernen die Zöglinge nicht, wie gewöhnlich, die Noten, Tasten, Eintheilung in Oktaven und dergleichen auswendig; das System hat vielmehr die zweckmäfsigsten Mittel, alles dieses den Anfängern ganz beiläufig beizubringen. Kinder haben oft schon recht sichtbare Fortschritte gemacht (indem sie sich nur in jeder Hand mit fünf Tasten und Noten beschäftigen) ehe sie die ganze gebräuchliche Tonreihe kennen lernen. Ebenso werden auch durch das ganze System alle abstrakte Begriffs-Bestimmungen, gelehrte oder gelehrt klingende Ausdrücke, so viel es sich nur thun läfst, vermieden.

Die Basis der Theorie ist ein gründliches Schreiben, Nennen und Spielen sämmtlicher Dur-Tonleitern, nach einer einfachen Erklärung der Intervalle „halber Ton, ganzer Ton." — Diese Lehre der Tonleitern ist reich an vielen erleichternden, technischen Mitteln, wodurch die Zöglinge in den Stand gesetzt werden, gleichsam spielend, auch die allerschwierigsten Tonleitern zu bilden und aus einer aufgestellten Regel zu beweisen, dafs sie richtig sind.

Hierauf folgt die Lehre von den Akkorden, zuerst den Dreiklängen u. ihren Lagen, nebst der den Lehrern dieses Systems entwickelten Schwingung der Saite, welche Herrn Logier auch bestimmte, der Natur getreu, die bisher so genannte zweite Lage des Dreiklangs als die erste anzunehmen, mithin die dritte als zweite, und die erste als dritte. Dieses Kapitel ist durch technische Hülfsmittelchen ebenfalls spielend leicht gemacht.

Jetzt folgen vier Regeln, um die Grundbässe zu einer gegebenen Melodie (welche anfangs gewöhnlich durch die Tonleiter repräsentirt wird) zu finden, wobei der Satz in vier Stimmen eingeleitet wird und falsche Quinten und Oktaven zu vermeiden sind. Deren Vermeidung führt auf die Lehre vom Septimen-Akkorde, welcher höchst einfach seine Lagen nach dem Dreiklange benennt und deshalb das Spielen dieser Akkorde erstaunend erleichtert:



Auf diesen Akkord legt Herr Logier mit Recht ein aufserordentliches Gewicht. Er betrachtet ihn als den Haupt-Hebel der Mannigfaltigkeit in der Harmonie und nennt ihn daher höchst sinnig das Auge der Tonkunst, und seine 3 und 7 die Augen des Akkordes. Das ganze System der Harmonie ersteht auch zur Bewunderung des Kenners mit der unablässigsten Konsequenz auf ihm und den Dreiklängen, und die einfachen Regeln seiner Auflösung bewirken,

dafs die Zöglinge spielend, nach Einführung der Dissonanzen, einen vierstimmigen Satz entwerfen, von dem jede der drei untern Stimmen, auch selbst nach der Lehre von den Umkehrungen nunmehr der Bafs, an melodiösem Flufse der Melodie nichts nachgiebt, in welchem 5ten, 4ten, 2den, 6ten 5ten 4ten 9en und andre dergleichen vielbenannte Sachen mit einer Reinheit des Satzes ausgeführt werden, an der auch das schärfste und gewandteste Auge der Kritik durchaus nichts tadeln kann. Dieses in seiner Ausführung und in seinen Resultaten bewundernswerthe Kapitel hat mir und jedem, der es kennen lernte, die allergrofste Freude gemacht, weil das vorige Kapitel von der simplen Lehre der drei Grundbafstöne eine Art Mifstrauen gegen das System erweckte. Jeder von uns Lernenden dachte, dafs sich damit wenig aufstellen lassen würde. Hier aber fiel es uns schon wie Schuppen von den Augen, und wir mufsten dem scharfsinnigen Erfinder unsern lauten Beifall zollen.

Nun erst kommt die Bearbeitung in Moll. Die Moll-Akkorde sind zwar schon bei der fallenden Dur-Tonleiter gegeben und mithin auch im Satze in Dur eingewebt, aber jetzt erst kommt die ganze Lehre von Moll, mit ihren einfachen Unterschieden von Dur, die sich nun ganz von selbst ergeben. In dieser Aufschiebung der Lehre von den Moll-Stücken, die eine so höchst bedeutende Vereinfachung der ganzen Musik-Lehre ist, zeigt sich Herr Logier's Originalität am glänzendsten. Schweigen ist auch Weisheit! —

Bei der Bearbeitung des Moll wird die Lehre vom Nonen-Akkorde in allen seinen Gestalten gegeben. Er erscheint mit allen seinen chamäleontischen Neckereien eben so einfach, wie die Septimen-Akkorde und Dreiklänge. Kenner werden schon längst errathen haben, dafs Herr Logier das ganze reiche Gewebe der Harmonie aus einem einzigen, terzenweis über einander gestellten Akkorde entheht, und alle nur möglichen harmonischen Bewegungen auf drei simple Grundbafs-Noten stellt. Die Scala ist also der Grund-Stoff der ganzen Melodie, ein Akkord, die Basis der Harmonie, und beide die ganze Musik.

Durch das ganze System verschlingt sich eine originelle Lehre von der Modulation oder Ausweichung. Einfache Regeln, bei denen man gar nicht begreift, wie man sie nicht auch hat finden können, (das Ei des Kolumbus!) verbreiten helles Licht über alle nur möglichen Fälle der Ausweichungen. Die Zöglinge können die in den Kompositionen vorkommenden nicht nur erklären, sondern sie eben so geschickt selbst machen, auf langen und den kürzesten Wegen. Davon hatten frühere Harmonie-Lehren keine Ahnung. —

Nach der Lehre von den Durchgangs-Noten, aufsteigenden Dissonanzen, den sich von selbst ergebenden Undezimen- und Terzdezimen-Akkorden folgt nun die Umwendung des Systems — wenn ich mich so ausdrücken darf — die linke Seite der Harmonielehre, nämlich: von einem gegebenen Basse die übrigen drei Stimmen zu finden. Höchst geschickt und einfach wird hier der Bafs wie eine Melodie behandelt. Diefs wäre also die alte Art, den Generalbafs, nur zweckmäfsiger als früher, zu üben und man sieht, dafs man nach Erlernung dieses Systems alle andern, bis jetzt geschriebenen Lehrbücher mitgelernt hat, und natürlich ungleich viel gründlicher und tiefer in die Harmonie eingedrungen ist. Die Zöglinge geben nun auch dem Alt und dem Tenor die Melodie und schreiben zum Erstaunen des zusehenden Kenners die übrigen Stimmen auf das vollkommenste ganz melodiös hinzu.

Das letzte Kapitel von den modifizirten Bässen giebt dem Lernenden jetzt ganz freien Spielraum in der Führung der Grundbässe, obschon auch selbst hier alles so systematisch und folgerecht geordnet ist, dafs das Gehör gar nicht in Anspruch genommen zu werden braucht, wenn Jemand bei der gründlichen Erlernung und dem Durchspielen aller bisherigen Lehrsätze noch nicht hören gelernt hat. —

Als Nachtrag folgt eine einfache Lehre von den Kirchen-Tonarten und eine Anweisung zu variiren, welche den einfachen Kontrapunkt beschliefsen.

Der Grund zu dem doppelten Kontrapunkt ist aber, nach Herrn Logier's Versicherung, ge-

legt, welche scheinbar schwierige Setz-Art sich ganz von selbst ergeben soll. Ich selbst habe bisher, theils wegen Mangel an Zeit, theils um das Empfangene erst noch mehr zu durchdenken, diesen Abschnitt nicht gehört. An ihn schliefst sich der Kanon an und den Beschluſs macht die Fuge. Ich glaube voraus zu sehen, dafs Herr Logier auch in dieser künstlichern Art des reinen Satzes eine ganz neue und einfache Theorie besitzt und habe mit Bewunderung seine eigenen Arbeiten und die seiner bessern Zöglinge gesehn. Eine Introduktion, Fuge und zwei Kanons, welche eine Art von Sonate *) bilden, und kürzlich in der G. Logier'schen Buchhandlung in Berlin edirt sind, kann jeder in Augenschein nehmen. Ich werde nicht unterlassen, diesen letzten Theil des Systems ebenfalls nachzuholen und dann meinen Bericht vervollständigen.

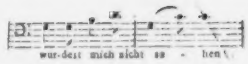
(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Lieder und Romanzen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Dichter gewidmet von Konradin Kreuzer, Kapellmeister am K. K. Hoftheater in Wien. 60s Werk 1te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. Eigenthum des Verlegers. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 20 Gr.

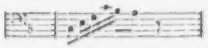
(Schluſs aus No. 4.)

No. 5. Hans und Grete. Dies hätte ein sehr artiges Duett werden können, wenn der Text mehr als ein Anfang dazu wäre. Das scherzhafte Liebesnecken mufste, um musikalisch zu werden, einen Schluſs- oder Mittelsatz zur Vereinigung beider Stimmen bieten. So ist es artig, aber kein Ganzes. Die Melodie ist leicht und schalkhaft, die Variationen und Verflechtungen der Stimme nachher sind nicht gelehrt in der Führung, aber sie klingen gut. Darum glauben wir, dafs diese Nummer Beifall im Publikum finden werde. In der Melodie ist manches ohne Gesang und unsangbar. Ohne Gesang nenne ich die Stelle in der ersten Antwort Hansens



weil sie nicht nur für die Singstimme, sondern überhaupt unmelodisch ist. — Unsangbar dagegen folgende, ebenfalls in Hansens Stimme, (pag. 17. System II. Takt 5.)

weil die Figur zwar für ein Instrument, aber nicht für die Stimme (im Verhältnifse zu ihrer Bedeutungslosigkeit) leicht auszuführen ist. Warum nicht ganz natürlich:



oder sollte Herr Kreuzer das Ungewöhnliche für schöner halten?

No. 6. Das Thal. Ein Gedicht voll der rührendsten Wehmuth, und mit so zarten Farben hingehaucht, dafs es wie eine Gestalt aus andern Welten uns entgegentritt — aber doch nicht für die Musik geeignet. Es ist die resignirte Betrachtung der Schmerzen und der Wonne. Die Musik kann wohl sehr schön beruhigen, aber nicht durch drei Strophen hindurch und nicht in Gedanken, sondern in Bildern. Die Möglichkeit dieses schöne Gedicht in Musik zu setzen, beginnt erst mit den vier letzten Zeilen, weil sie malerisch sind:

Und sink' ich dann ermattet nieder,
So öffne leise Deinen Grund
Und nimm mich auf und schliefs' ihn wieder
Und grüne fröhlich und gesund!

Wenn wir nicht fast schon über die billigen Gränzen der Beurtheilung eines Liederheftes hinausgegangen wären, so liefse sich hieran wohl eine Abhandlung knüpfen, in der die Form musikalischer Poesie noch fester bestimmt würde; denn fast bei keinem uns bekannten Gedicht ist die Täuschung so leicht. Deshalb ist sie auch Herrn Kreuzer am ersten zu verzeihen. Leider bestraft sie sich für ihn am meisten, weil die Wirkung am nachtheiligsten auf ihn zurück-

*) Nächstens erfolgt eine Beurtheilung derselben.

fällt, indem das Lied, trotz der angewandten Mühe des Komponisten gar keinen Eindruck macht. Die gröfsere Gewalt der Worte zieht im Gegentheile die feinen Flüge der Musik stets zu einer niedrigern Sphäre herab. Wir würden Beispiele geben, allein es ist unmöglich, da das Einzelne nicht getadelt werden kann, sondern alles in der Verbindung und dem Zusammenhange des Ganzen liegt, also auch immer die 3 Strophen des Gedichts gleichzeitig beachtet werden müfsten.

So schliefsen wir nun die Beurtheilung der einzelnen Lieder dieser Sammlung. Möchte sie dazu beitragen, das geschätzte Talent des Komponisten auf Gegenstände zu wenden, die ihm dankbarer sind. Ja auch dem Dichter dankbarer, denn jedes Gedicht, dies kann man als Axiom aufstellen, wenn es nicht durch Musik gewinnt, verliert durch dieselbe.

Endlich liegt uns noch die Pflicht ob, den allgemeinen Standpunkt anzugeben, den diese Lieder auf dem Boden der Kunstwelt einnehmen. Blofs aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, müssen wir das Zeugnifs aussprechen, dafs sie sich ganz auf der Linie halten, auf der wir Herrn Kreuzer schon aus frühern Arbeiten kennen. So wenig wie Herrn Kreuzers Opern und andere Arbeiten eine Epoche in der Kunstgeschichte machen werden, so wenig werden es auch diese. Allein der sich selbst kennende Tonkünstler erwartet auch das nicht, sondern es ist seine Absicht, zu dem allgemeinen Schatze das seinige beizutragen. Und wenn wir auch nicht Erhebung oder Erschütterung im tiefsten Innersten zu erwarten haben, so wird uns doch eine leicht angenehme Unterhaltung werden. Jene Gemüthsbewegungen sollen uns mit starken Schwingen über die tiefen Klüfte des Unglücks und wirklichen Duldens hinwegtragen; diese hat nur die Aufgabe, uns leicht über die verdriefslichen Unebenheiten des Lebens hinwegzuhelfen. Da der Letztern aber bei weitem mehr sind, und in den meisten Gemüthern für tiefere Klüfte kein Raum, so dürfen wir auch diesem Werke eine eben so allgemeine, mit Recht wohlwollende Aufnahme versprechen, als den frühern, wenn nicht, wie wir durch die ganze Beurtheilung darzuthun bemüht gewesen, jene Täuschungen in Beziehung auf die Auswahl der Gedichte einiges Hindernifs daran sind.

Die äufsere Ausstattung des Werkes ist vortrefflich zu nennen; denn das Papier ist weifs und stark, der Stich klar und äufserst korrekt und der Text sehr deutlich. Es wäre vielen Verlegern zu empfehlen, so rühmlichem Beispiele nachzueifern.

III. Korrespondenz.

Rossini und die diebische Elster auf dem Berliner Theater.

(Schlufs aus No. 4.)

Diese Behauptung läfst sich durch den ganzen Rossini verfolgen. Er hat z. B. wahrgenommen, dafs Triolen eine lebhafte Bewegung, Figuren in der Singstimme eine reizende Karakteristik des Gefühls darstellen können; flugs treffen wir diese Figuren in jedem seiner Tonstücke, mögen sie dessen eigentlicher Bedeutung entsprechen oder zuwider laufen. Er hat die gewaltige Anregung empfunden, die ein Crescendo des Orchesters hervorbringen kann — und alle seine Ouvertüren enthalten ein ellenlanges Crescendo. Diese Verfahrungsart geht vom kleinsten zum Gröfsten durch; alles über einen Leisten geschlagen, nach einem Modell zugeschnitten, und man könnte zuversichtlich voraussagen, wie sich in einer künftigen rossinischen Oper Ouvertüre, Arien, Duetts gestalten, wo sich ein Kanon, eine unbegleitete Gesangstelle u. dergl., oder wenigstens, dafs sie sich unfehlbar darin finden würden.

Und das ärgste ist, diese Manier vernichtet oft die dramatischen Intentionen, zu denen dem Komponisten doch weder Talent noch Erfahrung fehlt. Bei der Länge seiner Terzette, (z. B. des ersten in der diebischen Elster), bei den ermattenden langsamen Mittelsätzen in seinen Duetten, bei den endlosen Wiederholungen, über die erst neulich*) der Berichterstatter über Othello mit Recht gespottet hat, Schlufsfallen, Vor- und Zwischenspielen, mufs jedes Fünkchen dramati-

*) Ztg No. 2, S. 14.

schen Lebens elendiglich absterben und jeden Augenblick mufs man die Bühne voller Leute sehen, die nicht wissen, was sie anfangen sollen. Dem Rossini rechnen wir das nach unserer im Eingang ausgesprochenen Grundmeinung nicht weiter an, denn was kümmert er und der Chokolade schlürfende Italiener sich um das Drama. Uns aber soll der reichbegabte Rossini ein warnendes Beispiel sein, wohin Oberflächlichkeit und Schlaffheit selbst bei der glücklichsten Anlage führen.

Marx.

Webers Preciosa.

Unmittelbar nach der letzten Vorstellung der diebischen Elster wurde zum dritten Debüt des Fräuleins Bauer Preciosa mit Karl Maria von Webers geist- und karaktervoller Musik aufgeführt. Wir würden mit der Beurtheilung eines Werkes, dafs schon mehre Jahre lang in ganz Deutschland erkannt und beliebt ist, etwas gar zu spät kommen. Nur zweierlei erlaube man uns zu berühren. —

Zuerst begrüfsen wir freudig das glückliche und zu deutscher wahrer Naturauffassung erhobene Liedertalent des Komponisten in dem Zigeunerchor: „im Wald.“ Wer, der Natur liebt und die ungewissen Schatten des Waldes, die Einsamkeit in der stummen Baumwelt — hat nicht schon in kecker Lust und von geheimen Schauern durchrieselt, so das Echo im Waldthale geweckt? Dieses Hineinrufen und Wiederhallen, dieses ahnungsvolle Schweigen und seltsame Flüstern der Mondnacht im Walde, alles, alles lebt in Webers Tönen, und ganz fremd und wunderlich klingen Violinen und Pikkolflöten hinein, ein Räthsel im Räthsel, wie der Sohn Indiens*) in unsern Hainen. In dieser unvergleichlichen Scene geht das Zigeunerleben so poetisch, das heifst wahr, auf, dafs man sich fast ärgern könnte, vorher die andern Scenen gesehen zu haben; und man trägt aus ihr mehr geistigen Gehalt davon, als aus allen Opern Rossinis zusammengenommen; so viel mehr ist (wenigstens uns) Wahrheit und Geist, als Lüge und Sinnlichkeit.

Weil aber Weber hier so Treffliches geleistet hat und auch durch seine andern Werke so stark und fest dasteht: dürfen wir hier einmal unsere Ansicht vom Melodrama aussprechen ohne die Besorgnifs, jemanden unmittelbar und zu tief zu verletzen. Zeitgemäfs scheint eine Untersuchung über das Wesen des Melodrama, denn gerade die letztere Zeit hat so manches Werk dieser Art zur Aufführung gebracht — z. B. Hero und Leander vom Herrn Kapellmeister Seidel**), Kardillak vom Herrn Musikdirektor Schneider***) und mehre andere Arbeiten dieser Gattung aus dem Repertoir des königstädtschen Theaters. Die Säumnifs aber wird man auch daraus noch rechtfertigen, dafs wir für die Darlegung unserer Ansicht ein an sich allgemein und schon seit geraumer Zeit anerkanntes Werk haben wählen wollen.

Das Melodrama ist die roheste Verbindung der Poesie und Musik, nämlich die äufsere Nebeneinanderstellung beider, ohne innere Vereinigung. Das Gedicht wird schlechthin deklamatorisch vorgetragen, die Musik geht daneben als wirkliche Begleitung, oder in der Gestalt von Vor- Zwischen- und Nachspielen fort. In dieser Zusammenstellung kann die Musik zweierlei Bedeutungen erhalten. Erstens kann sie sich selbst, ihr wirkliches Bestehen in der vom Dichter angenommenen Handlung darstellen, mithin als äufserer Gegenstand in oder neben dem Vorgange erscheinen. Dahin gehört ihre Anwendung zu Märschen, Tanzstücken und dergleichen. Diese Anwendung der Musik zu äufserlichen Zwecken des Dichters ist der Idee nach vollkommen in sich gerechtfertigt, und unterliegt an sich nur dem Gebote, stets der Absicht des Dichters entsprechend zu sein. Treffliches hat hierin Karl Maria von Weber in Preciosa, z. B. in seinem originellen Zigeunermarsche geleistet. — Eine unbedachte Anwendung der Musik in dieser Sphäre ist es zu nennen, wenn durch sie hörbare Naturerscheinungen, z. B. Sturm, Regen, Ungewitter, Meeres-

*) Nach der ziemlich sichern Annahme, dafs die Zigeuner indischen Ursprungs sind.

**) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 40, S. 423.

***) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 50, S. 425.

brausen dargestellt werden sollen. Nicht, als vermöchte die Tonkunst nicht, sich dem Klange dieser Naturereignisse körperlich nachbildend anzuschmiegen: sondern weil die Musik in jener Sphäre nicht das tauglichste Mittel abgiebt und unsre so weit ausgebildete Theatermaschinerie jene Naturklänge weit täuschender, naturwahrer und angemessener nachbildet, mufs uns diese Anwendung der Musik verwerflich erscheinen.

Zweitens kann die Musik melodramatisch zur Unterstützung und Erhöhung des Ausdrucks angewendet werden, und vorzugsweise in dieser Vereinigung mit Musik heifst das Drama Melodrama. Allein dieser Gestaltung scheint im Allgemeinen eine unwahre und deshalb nichtige Idee zum Grunde zu liegen. — Musik ist nur als das Erzeugnifs einer erhöhten Gemüthsanregung in dem, der sich musikalisch ausdrückt, natürlich denkbar. Die Gefühls und Ahnungsseite mufs sich im Singenden so weit erhöht und so entschieden gestaltet haben, dafs die geringen und unbestimmt gelassenen musikalischen Bestandtheile in der Sprache nicht mehr für den Ausdruck genügen und sich in gröfserer Masse, Bestimmtheit und Kraft neben der in der Sprache herrschenden Reflexionstendenz, oder über sie hinaus erheben. Dann geht also vor allem die Sprache des bewegten Individuums in Gesang über. Die zu dem Gesange hinzutretende Begleitung ist nur eine Folge aus diesem selbst, der Wiederklang dessen, was die Seele des Sängers bewegt, in der ihn umgebenden Aufsenwelt, die subjektive Weltanschauung des Sängers. Die Hörer vernehmen und verstehen ebenfalls die Begleitung des Gesanges nur als äufsern Nachklang dessen, was in der Weise des Sängers selbeigne Sprache gewonnen hat.

Aus dieser (wie uns scheint) unabweislichen Vorstellung zeigt sich nun die Idee des Melodrama naturwidrig und lügenhaft. Das musikalische Element ist im Kunstwerke nicht einmal so mächtig geworden, die Sprache der darzustellenden Personen zum Gesange zu erheben, und während der Mensch, der wesentliche Gegenstand des Drama, unter der musikalischen Sphäre verweilt, während seiner Gemüthsanregung das Vermögen gebricht, musikalische Gestalt, Fülle und Bestimmtheit zu gewinnen, soll in ihm die Aufsen- und Nebenwelt zu musikalischer Bedeutsamkeit erhoben werden — kurz, eine Gemüthsbewegung soll äufserlich und entfernt eine Wirkung äufsern, zu der sie nicht einmal in sich selbst Kraft gewonnen hat. Wir erblicken also in der Aufsenwelt eine Bewegung (Begleitung — Musik neben Rede) ohne bewegende Ursach und inmitten einer erhöhten, musikalisch angeregten Welt das höchste und Hauptwesen, den Menschen, für den jene geschaffen ist — in einem niedrigern, unbewegten, unmusikalischen Zustande. Diese Umkehrung der Natur zur Unnatur erscheint nicht blos in ihrem Gedanken nichtig, sondern wirkt auch auf das unbewufste Gefühl mit dem Eindrucke des Räthselvollen, Unheimlichen. Die Richtigkeit dieser Auffassung beweiset sich uns unter andern aus der einzig zulässigen Anwendung der melodramatischen Form, in den Fällen nämlich, wo etwas Unheimliches, Wider- oder Uebernatürliches, Unter- oder Uebermenschliches dargestellt werden soll. Richtig empfunden scheint es uns daher, dafs z. B. Karl Maria v. Weber in der Kugelgiefsscene von dieser Zusammenstellung der Rede und Musik Gebrauch macht. Und wie dieser Komponist das Untermenschliche melodramatisch eingeführt, so hat Beethoven in seiner Musik zu Göthes Egmont der überirrdischen Erscheinung Klärchens die Sprache der Tonkunst verliehen; Egmont aber, als Mensch neben jener Erscheinung untergeordnet zu denken, verläfst die Wortsprache nicht.

Wo nun, nach unsrer obigen Ausführung die Form des Melodrama unnatürlich angewendet ist, da giebt sich die Musik der Empfindung und der Reflexion als ein willkührlich Zugefügtes, als Ueberladung und Störung zu erkennen. Man kann nicht absehen, was sie eigentlich bedeuten und ausdrücken soll; denn alles, was im Menschen vorgeht und unter der musikalischen Sphäre verweilt, findet seinen eignen und vollkommen zureichenden Ausdruck in Mine, Geberde und Rede und diese eignen Ausdruckmittel für fremde aufgeben, ist im Grunde eben so widersinnig, als wollte Einer deklamiren und ein

Andrer neben ihm die dazu gehörigen Minen und Geberden machen.

Dabei erhalten wir aber im Melodrama für das theure Opfer der Wahrheit gar keinen Ersatz. Denn soviel Raum kann der Musik vernünftiger Weise, nie eingeraumt werden, dafs sie, nach ihrem Vermögen vollständige, uns befriedigende Bedeutung erhielte. Wir empfangen daher eine Reihe von Andeutungen, die wir nur für unvollführte Anfange, mithin als etwas Unvollständiges, unreif Gebliebenes, als etwas Unhaltbares erkennen — ein ohnmachtiges, widrig berührendes Ringen einer Kunst gegen die andre zur Vernichtung beider. Auch dem unbewufsten Gefühle verrath sich dieser Eindruck durch die nimmer befriedigte Spannung, in die das Melodrama versetzt. Aus allen diesen Gründen kann man auch geradezu annehmen, dafs kein Melodrama durch diese seine Form jemals künstlerische Wirkung erhalte. So weit man diese empfindet, gehört sie den Trümmern der einen, oder der andern Kunst, nicht dem Ganzen an und würde ohne jene naturwidrige Vermischung ungleich höher sein. Gewifs wird sich auch kein Künstler so leicht zu einem solchen Werke entschliefsen, wenn ihn nicht etwa äufserliche Umstande (bisweilen das Bedürfnifs, etwas öffentlich zu leisten, bei dem Mangel an einem Operngedichte) oder die Unfähigkeit zu einer gereiftern, gehaltvollern Schöpfung bestimmen.

Der Erfolg hat auch bewiesen, dafs selbst gehaltreichere Leistungen die verfehlte Gattung nicht aufrecht erhalten konnten. Sie galt nur dann und so lange, als es an befriedigenden neuen Opern mangelte. Marx.

Dresden. Ende Dezember 1824.

Am 13. November ging Rossinis Zelmira zum erstenmal in Scene. Sollen wir abermals ein Verzeichnifs von Rossinis Fehlern und Vorzügen geben? Sollen wir, wie nun so oft schon, wiederum sagen: in diesem Werke hat Rossini uns aufs neue wieder bewiesen, was er vermöchte wenn er wollte, oder vielmehr: was er leisten könnte, wenn er sein eminentes Talent hatte ausbilden, den Ansprüchen der Kunst hatte nachkommen wollen, anstatt nur die seichten Wünsche seiner frivolen Landsleute und deren eben so laute, als eigentlich nichtssagende Beifallsbezeugungen zu berücksichtigen? — Was halfe es denn auch? Sieht denn zu hoffen, dafs der Held des Tages und der Obscuranten je so etwas zu Gesicht bekommen, oder, geschahe es auch, je beherzigen werde? Oder, dürfte man wohl hoffen, die Stimme der Vernunft würde den Jubel blinder Enthusiasten eher durchdringen, als bis sie sich heiser gejubelt? Wir zweifeln! Eben so zweifeln wir auch noch sehr an Rossinis allberühmtem Erfindungsvermögen; denn wollte man nur jede Melodie (und in dieser soll doch bekanntlich Rossinis Hauptstarke bestehen) genau betrachten und analysiren, so würde man sehr oft fremdes Eigenthum alterer und neuerer Meister, nur mit einem neuen Mantelchen behangen, entdecken. Denn das mufs man ihm zugestehen, dafs er sich in den Partituren fremder Meister aller Zungen fleifsig umgesehen. Dessen ungeachtet aber mufs man gestehn, dafs er dennoch immer noch so viel Eigenthümliches besitzt, dafs er recht leicht aus eignen Mitteln ein selbstandiges, solides Ganze hatte erschaffen können. Durch den wüthenden Beifall, den gleich seine ersten Produkte erhielten, und die daraus entsprungene Viel- und Schnellschreiberei aber ist es gekommen, dafs man ihn füglich mit einer Henne vergleichen kann, der nicht Zeit gelassen wird, all' ihre Eier auszubruten. Daher wir ihm auch viel eher das Prädikat „Genie" als das ehrenvollere „Künstler" geben wollen. Doch jetzt zu unsrer Darstellung, die im Ganzen sehr gelungen war. Sigra Palazzesi (so und nicht anders nennt sie sich) ein junges Madchen, von, zwar nicht schöner Figur und schönem, nichts destoweniger aber sehr einnehmendem Gesicht, und, was die Hauptsache ist, einer wahrhaft bezaubernden Stimme, welche ungemein biegsam und gelaufig ist, dieses Wundermadchen betrat in dieser Oper als Zelmira zum erstenmal in ihrem Leben die Bühne, bewegte sich aufserst natürlich und that — gleich zum erstenmale — einen grofsen Wurf; denn sie errang sich sogleich die allgemeinste Gunst unsers, mit solchen Dingen eben nicht spendablen Publikums, sang sich so zum auserwahlten Liebling dafs die andern Damen Mühe haben werden, sich neben ihr zu erhalten. Funfmal sang sie mit gleichem ja mit stets erhöhtem Beifalle dieselbe Rolle, und wurde fast jedesmal gerufen. Aus den sich stets gleich bleibenden Verzierungen, und dem manchmal nicht ganz sichern Eintreten geht hervor, dafs sie noch keine ganz in die Kunst Eingeweihte ist; ist sie aber fleifsig und benutzt die hier sich reichlich darbietenden Mittel zu gänzlicher Ausbildung, so kann man mit Zuversicht in Zukunft etwas Aufserordentliches erwarten. Das übrige Personale, vorzüglich Sigr. Tibaldi und die Herren Bonfigli und Zezi trugen das ihrige zum Gelingen des Ganzen bei, obgleich bei ersterm seit geraumer Zeit die Stimme sehr zu leiden scheint. Sigr. Tibaldi aber beherzige doch ja in Zukunft mehr, was sie dem Publikum schuldig ist. Ist sie heiser, so singe sie künftig lieber nicht, als dafs sie mit komischen Gebehrden dem Kapellmeister andeute, er solle ihre Recitative auf dem Klaviere spielen, sie wolle dazu gestikuliren! —

(Schlufs folgt.)

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 4.)

Der Sturm der Gemüther, mit deren Besanftigung der erste Akt schlofs, wich nur einem gewaltigeren, dem der Elemente. Er zerstreut das Jagdgefolge des Königs und endigt erst mit Beginn des 2ten Akts, wo Fernando (wahrend das ganze Dorf beim Richter versammelt ist, das Verlöbnifs Felixens zu begehen) einen Augenblick Gelegenheit hat, dessen Schwester wieder zu erblicken, mit deren wirklichem Namen Inès wir nun bekannt gemacht werden. Die hochlodernde Flamme seiner Leidenschaft verräth sich dem spahenden Auge seines Getreuen, der ihm nachdrücklich vorstellt, dafs der König nie in diese Verbindung

willigen werde, und als einziges Mittel zum Besitze seiner Geliebten zu gelangen, dem Ritter eine gewaltsame Entführung vorschlägt. Sie entfernen sich, es wird Abend. Felix begleitet, von Landleuten umgeben, seine Braut und deren Mutter in ihre Wohnung, und der Richter bleibt mit seiner Tochter allein vor dem Hause, als der König, nur von einem seiner Hofherrn begleitet, des Weges vorübergeht, zufällig mit dem Alten sich in ein Gespräch einlafst und ihn als den Mann erkennt, dem er so grofse Verbindlichkeit schuldig ist. Er stellt sich ihm nun unter den Namen Don Fernand's als einen Abgesandten des Königs vor, der ihn herschicke, die früher so grofsmüthig geleisteten Vorschüsse zurückzuzahlen. Der Alkade weigert die Annahme, tritt, nachdem sich der König entfernt, in sein Haus zurück, eben will ihm Ines folgen, als Don Fernand's Leute erscheinen; sie glaubt ihren Bruder zu hören, eilt ihm entgegen und liefert sich nun selbst in die Hände ihrer Räuber, die augenblicklich mit ihrer Beute davon eilen. Der Ines Hülferuf erreicht das Ohr ihres Vaters, doch zu schwach, den Räubern nachzusetzen und ihnen seine Tochter zu entreifsen, bricht er selbst in Nothrufungen aus und läfst die Sturmglocke läuten; die Bewohner eilen herbei, er fleht um Hülfe und Rache, verspricht Belohnungen, erinnert an geleistete Wohlthaten, verheifst neue; die Bauern geloben — — doch wozu Sie durch eine umständliche Erzählung dessen ermüden, was Ihnen weder überraschend noch neu sein kann; denken Sie sich den Schlufs des 3ten Aktes Ihrer modernen Sappho, und Sie haben den des 2ten vom Alkade de la Vega.

Im 3ten Akt ist nicht nur Ines befreit, sondern auch ihre Räuber gefangen; und der König, der der Hülferufenden beigesprungen, ist mit ergriffen und, noch stets unerkannt, vor das Gericht des Alcade gestellt. Dieser behandelt ihn als Gefangenen, verhört ihn und will zur Bestrafung schreiten, als Don Fernando erscheint, sich zur That bekennt, Verzeihung erfleht, und Herz und Hand seiner Geliebten bietet. Wer ist vermögend sein Erstaunen zu beschreiben, als er den König erkennt, der unter seinem Namen bereit ist, die Strafe des Vergehens zu tragen. Was nun folgt, können Sie denken; alles klärt sich auf; nach der Erkennungs- folgt eine Grofsmuthsscene, nach dieser diverse Aeufserungen der Dankbarkeit und Liebe, eine Hochzeit macht den Beschlufs und — der Vorhang fällt.

Jetzt zur Musik. Was diese betrifft, so mufs ich Ihnen im Voraus sagen, dafs die Ouvertüre mir bei weitem mehr versprochen, als das Uebrige geleistet hat. Die Introduktion dieser Ouvertüre ist in einem sehr schönen Stil verfafst und erinnert in ihrem Ideengange an Don Juan, mit dem Unterschiede, dafs in demselben die Harmonie so vollkommen ist, als man heut zu Tag sie zu schreiben nur affektirt. Die Blasinstrumente sind Akkord für Akkord thatig und so gestellt, dafs sie einen neuen Effekt hervorbringen. Diese originelle Vervollkommnung (?) der Instrumentation ist ohne Zweifel ein Gewinn, dessen man sich zu erfreuen hat: inzwischen wollen wir hierbei eine neue Gelegenheit ergreifen, dem unsterblichen Mozart unsre Huldigungen darzubringen, der noch stets das Vollkommenste geleistet hat, was ich je gehört, und der stets bewundernswürdige und unerwartete Effekte hervorzuzaubern wufste, ohne sie dann wieder durch die Berechnung der zahlreichen Mittel zu erkalten. Das Allegro der Ouverture des Herrn Onslow ist sehr elegant und graziös, alles ist darin mit vollkommner Kunst verbunden, ohne je Furchtsamkeit oder wagende Kühnheit zu verrathen; es ist ein wenig lang, und die Ideen desselben enthalten nichts, was sehr neu erschiene; doch glaube ich, das Ganze würde in Deutschland viel Glück machen.

Die, von den Bauern gesungene Introduktion ist gut gearbeitet, der darin herrschende Ausdruck der Freude ist lebhaft und frisch und die Stimmen lenken gut ein. Der Komponist hat jeden hervorstechenden Punkt, der das Stück heben konnte, klug zu nutzen gewufst und hat das Solo des Knechtes, welches bald durch die Ankunft der Ines in ein Duett übergeht, mit Talent behandelt. Dieses kleine Duo ist mit einer Gesuchtheit und einer Koquetterie geschrieben, die vielleicht ein wenig zu affektirt ist. Jede dieser kleinen lebendigen Phrasen, welche nach dem Tempo eines Bolero geschrieben sind, endigt in der Partie jedes der beiden Sänger mit einer so scharfen Note, als ihre Stimmen sie nur zu geben vermögen, welches eine auffallende Wirkung hervorbringt; und der Effekt, welcher aus der Entgegenstellung des Chors hervorgeht, der piano in der tiefsten Stimmlage begleitet, ist höchst angenehm, aber natürlicher Weise vorherzusehen (?). Nur das ist verdrüfslich, dafs alle Gesänge, deren gröfster Theil die obligate Begleitung des Bolero enthält, durchaus nichts von dem Spanischen National-Karakter an sich tragen. Ich habe in diesem Augenblicke eine Sammlung Volksgesänge dieser Nation vor mir liegen, und es ist nicht der kleinste jener Tiranas, jener Seguidillas, der nicht eine sehr stark aufgetragene Lokal-Farbe an sich trüge, oder in dem man einen heissen leidenschaftlichen Ausdruck verkennen sollte, den ich umsonst in der sorgfaltigen Musik des Herrn Onslow suche. Der grofse Mozart hat diesen Fehler nicht begangen, und obgleich zur Epoche, wo er seinen göttlichen Don Juan komponirte, die spanische Nation viel weniger gekannt war, als gegenwartig, so ist demohngeachtet die Romanze, die er seinen Helden im 2. Akte singen läfst, eine, dem glühenden Andalusien geraubte Serenade.

Das erste Stück, welches nach der Introduktion kommt, ist ein Quartett, von einer sanften, höchst lieblichen Wirkung. Nur zwei Stimmen machen den Anfang und vereinigen sich hiernach stufenweise zu einer herrlich gesetzten Harmonie und zu Melodien voll Reiz und Anmuth. Das ist im gefälligen Genre dieser Partitur dasjenige Stück, welches mich am meisten anzieht. Hierauf kommt Inès, an der Spitze eines Mädchenchors, welcher der jungen Verlobten Blumen darreicht: dann geht das Quartett in ein Quintett über, und der Chor bietet eine Disposition dar, welche sehr auffallend an das Ikaufied im Freischützen erinnert. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. Februar — Nro. 6. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System.

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

(Fortsetzung aus No. 5.)

Wir wenden uns nun nach der Beleuchtung des theoretischen Theils dieses Systems zu dem ausübenden Theile, das Pianoforte-Spiel. Dieser besteht wiederum aus zwei Theilen. 1) Werden alle die, von den Zoglingen bearbeiteten, theoretischen Exempel, von der Skala und den Dreiklängen an, durch alle Tonarten fleifsig geübt, welches nothwendig eine dereinstige Herrschaft über das Instrument auf das glanzendste herbeifuhren mufs. Man sieht auch hier gleich auf den ersten Blick, dafs die Kinder immer nur ihren Kräften angemessen theoretisch ausgebildet werden und dafs das Spielen der theoretischen Uebungsstücke merkwurdig auf die dereinstige Ausübung gröfserer Tonstücke, und auf das schnellere vom Blatt Spielen derselben einwirken mufs. Durch das Brechen der Akkorde werden auch eine Menge nützlicher Fingerubungen herbeigefuhrt. 2) Werden die bekannten und gedruckten Lehrbücher von Herrn Logier zum Grunde gelegt, die so eingerichtet sind, dafs viele Zöglinge, auch selbst von verschiedenen Fähigkeiten, mit einemmale spielen können; indem auf die leichtern Themata des ersten Buchs ein zweites, mit grofsern Tonstücken für Geübtere, mit vielem Geschick zweckmäfsig und interessant komponirt ist. Diese Sachen beweisen recht eklatant Herrn Logier's grofses Talent, für den Unterricht zu schreiben. Sie verbinden mit einem geschmackvollen Ernste überaus viel Lieblichkeit und sind auch in ästhetischer Hinsicht Muster, wie für Anfänger komponirt werden müsse. Es ist ein grober Irrthum so vieler Tonlehrer, wenn sie meinen, dafs Kindern nur süfse Zuckerstückchen zukommen müfsten. Diese verderben und stumpfen den Geschmack für das Ernste und Edle eben so gewifs ab, als eifsbare Süfsigkeiten den Magen. Kinder haben eben sowohl Sinn und Gefuhl für ernstere Tonstücke, als Erwachsene, da sie ja in ihrer kleinen Welt gleichfalls die Empfindung des Ernsten und Edlern kennen müssen. Dafs auf den reinsten Fingersatz und die möglichste Präzision im Takte beim Einstudieren dieser Tonstücke gesehen werde, bedarf kaum einer Erwähnung. Diese Präzision im Takte wird bei diesem System durch das Zusammenspielen Vieler, und durch das laute Zählen eines jeden Schulers in einem solchen Grade erreicht, wie es der Privat-Unterricht bei dem besten Lehrer durchaus nicht vermag. Ueberdem macht das Spielen aller Zöglinge einen ganz vorzüglichen Effekt, so dafs die Zuhörer sowohl, als auch die Kinder, bei Innehabung einer Lektion, immer ein kleines Konzert hören.

Bei dem ersten Buche bedient man sich nach dem Systeme der Chiroplasten, (Handbildner) die als eine sehr zweckmäfsige Einrichtung zum richtigen Halten der Hände und Finger genannt werden müfsen. Es scheint fast so, als hätte der scharfsinnige Erfinder dieser Methode alle bisherigen Mängel des Unterrichts mit einemmale erkannt und ihnen auf das genügendste abgeholfen. Giebt es etwas Geist tödtenderes für einen emsigen Lehrer der Musik, als Anfänger in dieser Kunst zu unterrichten? Ist den meisten Kindern der gewöhnliche Musik-Unterricht nicht höchlichst zuwider? Gehört nicht Zwang

der Eltern dazu, auch die dürftigsten Resultate herbeizuführen? Wie viel Mühe verursacht es, die leicht ermüdeten Händchen der Kinder in der richtigen Lage zu erhalten! Nicht wie viel hundertmal, nein, wie viele tausendmal mufs der fleissige Lehrer sagen und immer wieder sagen: so mufs die Hand gehalten werden, in dieser Lage müssen die Finger über den Tasten schweben, das Handgelenk mufs sanft übergebogen sein u. s. w. — Diesem allen ist durch den Chiroplasten abgeholfen. Die Hand mufs stets in der besten Lage sein, jeder Finger, besonders der Daumen, schwebt über seiner Taste, das Auge der Kinder ruht beständig auf den Noten, es fällt ihnen auch späterhin gar nicht mehr ein, nach dieser vortrefflichen praktischen Anleitung vom Ausdehnen, Zusammenziehen, Ueberschlagen und Untersetzen, wenn sie nicht mehr im Chiroplasten spielen und die ruhige Haltung der Hand gewonnen haben, auf die Tasten zu sehn. Alles lernen sie durch das Gefühl abspannen, was in der Zukunft erstaunlich auf die ganze Beherrschung des Instruments einwirken mufs. Selbst das etwas langsame Fortschreiten von einer Lektion zu einer neuen, ist ein aufserordentlicher Vorzug. Darin lag, nach meiner Meinung, ein Hauptübel der meisten Privatausbildungen, dafs sie zu dissolut und unordentlich von einem Tonstückchen zum andern forteilten. Das Kind befand sich in einem beständigen Elende, es wurde durch die Mängel, die sich in seinem Tonstücke, sowol im Takte, als auch in vielleicht zu schwierigen Läufern hier und da immer noch einschlichen, seines Strebens und Fleifses gar nicht froh, im Gegentheil mufste es stets durch Stümperei seinen eigenen Verdrufs und den des Lehrers erwecken. Hier liegt sicherlich mit der Stein des Anstofses verborgen, warum so viele Kinder beim Privat-Unterrichte für Musik ganz verloren gehn, die doch in der Folge zu ihrer eigenen und der Eltern Freude etwas Gründliches, wenn auch nicht gerade etwas ganz Ausgezeichnetes in dieser edlen Kunst geleistet hätten. Leichtlich kann nach langsamer und reifer Ausbildung später ein kursorisches Durchnehmen der Tonstücke vorgenommen werden, um das schnelle „vom Blatt Spielen" zu befördern. Hierzu sind auch die Kinder von selbst schon geneigt, und sie werden es, wenn sie ihre Kräfte erst fühlen, thun, ohne dafs man sie dazu auffodert. Es erklärt sich daher nun auch von selbst die Freude, die ein treuer und geschickter Lehrer dieses Systems bei der Ausübung desselben empfindet, wenn er Bildung genug hat, sich ganz und gar mit ganzer Seele im Wesentlichen und scheinbar Unwesentlichen in die Bahn des Herrn Logier zu begeben und nichts von seinem etwaigen Wissen hinzuthun will. Er tritt mit Freude u. Liebe unter die Kinder, sie hüpfen vergnügt herbei u. fühlen sich in der, auf ihre ganze Individualität höchst wohlthätig einwirkenden Strenge, die dabei unumgänglich nothwendig ist, und in der Ordnung, mit welcher sie ausgebildet werden, ganz glücklich. In der Regel erhalten sie gleich zwei Stunden hinter einander, und demohnerachtet gehen sie eben so vergnügt wieder weg — und zwar nicht etwa deshalb, weil die Lektion geschlossen ist — sondern weil ihnen der Unterricht wahrhaftes Vergnügen gemacht hat. Stündlich erhalten sie die kleinen ihren Kräften angemessenen Aufgaben und man glaubt es nicht, wie sich in diesem systematischen Verfahren die Resultate zum Erstaunen anhäufen, wenn man es nicht sieht. Die Theorie und die Ausübung derselben biete der praktischen Ausbildung die Hand, so dafs die Fortschritte der Kinder in der ersten Zeit nicht eben gerade die Erwartungen übertreffen, aber etwa nach einem halben Jahre sich immer erfreulicher entfalten.

So viel über das System selbst. Ich glaube mit dem Erwähnten Jedem eine treue, der Wahrheit ganz gemäfse Uebersicht von dem gegeben zu haben, was Herr Logier denn eigentlich mit seinen Zöglingen beabsichtigt. Wir werfen zum Beschlufse noch einen Blick auf die beiden andern, oben aufgestellten, Fragen: — Wie unterscheidet sich dieses System von andern bisher üblichen Theorien und Unterrichts-Arten im Klavierspiel? u. welcher Erfolg steht durch die Allgemeinmachung derselben zu erwarten?

(Schlufs folgt.)

II. Recensionen.

Tre Scherzi per il Pianoforte a quattro mani, composti da Enrico Marschner, op. 28. Lipsia, presso E. A. Probst. Pr. 20 Gr.

Das Scherzo hat sich erst in der neuesten Zeit zu einem selbständigen Musikstück erhoben. Früher finden wir es gewöhnlich als den dritten Satz der Sonaten und Symphonien und unmittelbar auf das Adagio folgend. Da das Adagio ernster Beschaffenheit zu sein pflegt, es auch häufig düstre Schwermuth ausspricht; so erfoderte die Harmonie des Ganzen, das Schönheitsverhältnifs der einzelnen Theile unter sich, dafs die ernsteren Empfindungen durch heitere abgelöset wurden. Anfangs wählte man hiezu, vielleicht im Einklange mit der Gravität der Zeit, vielleicht um dem Schlufsrondo das Feuer nicht vorweg zu entnehmen, die mäfsig bewegte Menuett, und die sanfte Tanzbewegung gewährte einen angenehmen Gegensatz zu dem empfindungsvollen Adagio. Diese Zusammenstellung wirkte indessen nicht drastisch genug. Man erkannte vielmehr, dafs nicht die Heiterkeit, sondern die Laune Gegensatz der Empfindung sei, und so entstand das Scherzo. Also Laune ist das schaffende Prinzip des Scherzo. Der Laune ist's angenehm, sich frei und rücksichtslos ergiefsen zu können, aber sie herrscht nur momentan, während der Humor mit dem Leben verwächst. Darum entwickelt ein Künstler den Humor in allen Leistungen seiner Kraft zusammen genommen; die Laune ist mehr im Einzelnen erkennbar, gröfsere Kunstwerke können dem Humor, doch nie der Laune gewidmet werden. Und so folgt, dafs ein musikalisches Scherzo zwar ein selbständiges Musikstück sein kann, aber als solches nicht grofs sein darf. Auch leuchtet der Unterschied zwischen Scherzo und Capriccio ein. Die Laune ist etwas Unwillkürliches; das Capriccio setzt Willkühr voraus, denn es ist eine eigensinnige Darstellung des willkürlich Seltsamen*). Beide Gattungen sind in der neuesten Zeit vorzüglich durch die Klavierkomponisten ausgebildet worden. Wenn wir nun in Beziehung auf das Scherzo Beethoven und Karl Maria von Weber als vollendete Muster anerkennen, glauben wir Herrn Marschner auf derselben Bahn zu finden. Ein Vergleich der vorliegenden Scherzi mit dem 18ten Werke Herrn Marschners, „le papillon," welches er ein Capriccio nennt, zeigt, dafs unser Komponist beide Gattungen scharf von einander sondert, und dafs er namentlich das Wesen des Scherzo mit Klarheit erkannt hat. Die Laune richtet ihren Muthwillen mehr nach aufsen, der Humor nach innen. Prüfen wir nun nach diesen Bemerkungen, was uns Herr M. gegeben.

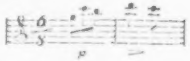
No. 1. Scherzo con vivacità, As-dur $\frac{3}{4}$ Takt. Ein heiteres Spiel jugendlicher Kräfte! Das neckt und jagt sich' Gleich Anfangs giebt's im tollen Uebermuth einige derbe Hiebe, die Kämpfenden eilen auf einander zu u. suchen sich dann schnell wieder auszuweichen, theilen hier und da einen neuen Hieb aus; ein Paar heimliche Ach und Weh's mischen sich in den lauten Jubel; zuletzt scheint Aussöhnung und Waffenstillstand eintreten zu sollen; doch nein, ein Paar neue derbe Schellen regen den Muthwillen von allen Seiten wieder auf, und so jauchzen, ringen und laufen die jungen Kämpen abermals, dafs es eine Freude ist, bis sie im Trio (Es-dur) zum luftigen, tollen Tanze sich einigen.

No. 2. Allegretto commoto, G-dur $\frac{2}{4}$. Ein überaus interessantes Tongemälde! Eine Bambocciade des Peter von Laar: vier Groteskänzer auf einer altdeutschen Bauernhochzeit, die zur einsaitigen Bafsgeige und dem Dudelsack wunderliche Sprünge machen. St! Seht jetzt auf den kleinen dickleibigen Mann dort, er streicht so eben mit martialischem Gesicht seine Bafsgeige, und lockt mit dem tiefen g zum Tanze. Die Tänzer beginnen, ihr und des Volkes Jauchzen mischt sich in das Pfeifen des Dudelsacks. Wer möchte nicht mitspringen?

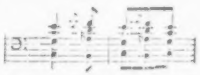
No. 3. Vivace, C-dur $\frac{3}{4}$ Takt. Eine Liebeständelei. An einem schönen Maimorgen haben sich Liebende auf einer grünen Wiese versammelt. Aber die Jünglinge zürnen, weil ihnen die geliebten Mädchen aus Neckerei den Kufs versagt haben. Eben hüpfen die Schalk-

*) Ztg erst. Jahrgang S. 212.

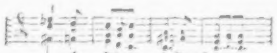
haften herbei und fragen die schmollenden Freunde: seid ihr noch böse?



Mit ernstem Gesicht antworten die Gereizten: Fort, was wollt ihr hier?



Die rosigen Mädchen wiederholen ihre schalkhafte Frage; dieselbe Antwort erfolgt, doch betrübt, und es schliefst sich etwas wie Bitte an; aber die lieblichen, eigensinnigen Kleinen hören nicht und umtanzen mit grausamer Heiterkeit ihre grollenden Liebhaber. Jene boshafte Frage wird noch zweimal wiederholt, und die Antwort bei weitem sanfter ertheilt; wehmüthige Vorwürfe sollen die Pflichtvergessenen bessern und innige Sehnsucht spricht aus den Lauten der Jünglinge, aber gleichsam wie zum Hohne stimmen die Mädchen in die sehnsüchtigen Klagen mit ein, und hüpfen fort, ja sie ziehn endlich die fast vor Unmuth vergehenden Liebhaber mit in den Reigen, so dafs diese mit zu tanzen gezwungen sind, und auf die spottend abermals wiederholte Frage halb wüthend, halb lachend in ein kräftiges: Nein, wir sind nicht bös'!



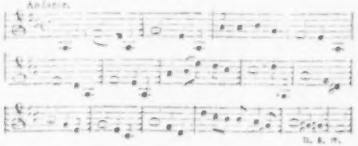
ausbrechen und endlich sich versöhnen. Das Trio ist der frohe sanfte Maientanz der Versöhnten. —

Der Verlagshandlung mufs mit Recht der treffliche Stich dieser 3 Scherzi nachgerühmt werden. Der Preis ist angemessen.

N. G.

Variationen für's Pianoforte, komponirt und Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht, der Prinzessin Amalie von Schönaich-Karolath gewidmet von Franz Stöpel. Opus 10. Hildburghausen bei Kesselring.

Es gehört zum Modebrauch, Variationen für eine Prinzessin zu schreiben. Welch' ein Klavierspieler hätte nicht schon auf diese Weise seine Achtung einem weiblichen Mäcen zu bezeigen versucht. Auch ist nichts leichter zusammengestoppelt, als Variationen, und diese sind vorzugsweise Spielerinnen angenehm, weil man an ihnen in der Regel am besten die mechanische Fertigkeit prüfen kann. Auch Herr Stöpel ist der Mode gefolgt; wir wünschten aber dafs er es sich nicht so leicht gemacht hätte, oder — dafs es ihm nicht so schwer geworden wäre! Sein Thema ist ohne allen Reiz, und seine Variationen sind ein Paar Notenzusätze zum Thema. Dieses lautet:



Ein solches Thema würde selbst vor 50 Jahren trivial erschienen sein. Nun soll zwar ein Thema, welches zum Variiren gewählt wird, einfach konstruirt werden; aber es mufs — wenn der Künstler nicht aus Eigensinn anders verfährt, irgend eine Bedeutung haben, nicht trivial erscheinen. Ist aber wirklich ein triviales Thema gewählt, so mufs der Komponist diese seine Wahl durch eine geniale und originelle Behandlung rechtfertigen, damit man die Absichtlichkeit der Wahl erkenne. Aber im vorliegenden Falle hat Herr Stöpel das Thema in keiner Variation bedeutend gehoben, nirgend ist ein Funke, nirgend Gefühl erkennbar, und kaum können wir diese Variationen als Fingerübungen empfehlen. Ne sutor ultra crepidam! N. G.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 31. Januar 1825.

Indem ganz Berlin einer der neuesten grofsen Tondichtungen, der Jessonda von unserm herrlichen Spohr, entgegenharrt und schon die letzten Proben unter des Komponisten eigner meisterlicher Leitung beginnen, wird uns, gleichsam ein Intermezzo zwischen unserer Erwartung und ihrer Erfüllung, eine der ältesten Opern unsers Repertoirs, Oedip — Sacchinis berühmtestes Werk — vorgestellt. Sehr wohl; eine solche Zusammenstellung hilft oft leichter, als die gründlichste Deduktion über den ängstlichen Wahn einiger Scheinlebenden weg, mit der Musik sei es damals zu Ende gegangen, als sie aufgehört, dafür zu leben und zu empfinden. Sacchinis Oedip ist zu seiner Zeit die Zierde der ersten Bühnen gewesen. Die Italiener waren stolz auf das Werk ihres Landsmannes und die Franzosen stritten sich, wer gröfser sei, Gluck, Piccini, oder Sacchini. Jetzt schwebt es schattengleich halbleeren Bänken vorüber und ist dann bis zum nächsten Karneval vergessen.

Dieses Geschick ist begreiflich, wenn man erwägt, wie weit wir überhaupt und in der Musik namentlich durch Gluck, Mozart und die Neuern, seit dreifsig Jahren gefördert sind. Merkwürdiger scheint es uns, dafs sich noch immer, wenn auch selten und sparsam, ein Publikum um Oedip versammelt. Wir können diese Anhänglichkeit nur zweien Scenen, der trefflichen Ausführung von Madame Seidler (Antigone) und Herrn Blum (Oedip) und — dem Rufe, der Autorität des Namens Sacchini zuschreiben. Warum aber findet sich kein neuer Dichter und Tonsetzer für Oedip? Der Gegenstand scheint uns eben für dramatisch-musikalische Behandlung einer der günstigsten und ergiebigsten. Zwar — Anfangs würde der neue Komponist diejenigen gegen sich haben, denen Sacchinis Werk einst werth gewesen und — in der Erinnerung an die Zeit, wo es ganz befriedigen konnte, noch werth ist. Allein wie oft geschieht es, dafs derselbe Gegenstand, dasselbe Gedicht mehrmals nach einander komponirt wird? Wie oft ist Armida komponirt worden? Gluck scheute nicht, sie nach Lulli zu komponiren und — was noch mehr sagen will — Salieri und Righini behandelten denselben Gegenstand nach Gluck. Wie oft ist Dido, namentlich von italischen Tonsetzern in Musik gesetzt, wie berühmt ist Piccini's Komposition? Dennoch hat erst neuerdings unser achtbarer Klein in Berlin und zu gleicher Zeit in Dresden Herr Reissiger sich nicht gescheut, den günstigen Stoff (letzterer sogar das alte Gedicht) zu wählen. Hierin dürfte so wenig eine Anmafsung gesucht werden, als überhaupt in dem Unternehmen einer Komposition. Der Künstler beginnt sein Werk nicht aus eitler Rivalität mit einem andern, sondern bewegt durch den Drang zu schaffen, angezogen durch den Gegenstand, ermuthigt gegen das Gewicht eines grofsen Namens, durch die Begeisterung für sein Unternehmen. Der Künstler kann sich nicht nach äufsern Rücksichten einen Gegenstand wählen; er mufs ihn lieben und wenn er für ihn erglüht ist, dann kann er ihn nicht aufgeben. Wer also Lust und Kraft hat, sei willkommen im Wettkampfe mit Sacchini. Wir wollen ihm danken, wenn er uns über Sacchini hinausbringt; er sei zufrieden, wenn er sich auch nur neben dem alten würdigen Meister erhält, wie neben Paesiello Rossini mit seinem Barbier von Sevilla.

Sacchini aber, (um auf ihn zurückzukommen) scheint uns besonders in zwei Beziehungen jetzt unbefriedigend. Erstens durch die streng gebundne Form, von der er sich nicht loszureissen vermochte? Fast alle seine Gesangstücke, besonders aber die Arien sind in denselben Verhältnissen konstruirt — Hauptsatz, Seitensatz und dann vollständige Reprise (wie in der Regel die ersten Allegro's der Sonaten, Konzerte und Symphonien und die Ouvertüren) eine Form die zu seiner Zeit die herrschende und in der That die fafslichste und angemessenste für ein musikalisch wenig gebildetes Publikum war. Eine hergebrachte, allgemein angenommene Form verlassen, ist stets ein gefährliches Unternehmen, denn nicht leicht entschlägt sich das Publikum der gewohnten und bequemen Weise zu denken und zu empfinden, um zu etwas Neuem seine Kräfte höher zu spannen. Was aber

Sacchini nicht selbst gewagt, das haben seitdem Gluck und Mozart vollbracht und so mufs uns die Form, die seinen Zeitgenossen nur fabelich und wohlthuend war, in ihrer steten Wiederkehr einförmig und ermüdend erscheinen; dies aber um so mehr, da uns zugleich das Bedürfnifs zu einem reichern Ideengange zu einer vollern Sinnlichkeit und tieferer Leidenschaft, das die neuern Werke der Tonkunst erweckt haben, in Sacchini oft unbefriedigt bleibt. Als Beweis diene der Schlufssatz des ersten Aktes, der einzige in demselben, wo der Komponist sich hätte zur Leidenschaft erheben können. Nur in einzelnen Zügen zeigt sich eine Spur davon, im Ganzen aber mufs jeder unbefangene Zuhörer gestehen, dafs der Komponist den Ausdruck des Entsetzens, den die Scene fodert, nicht erreicht hat, ja, dafs die Musik, in D-dur verweilend, namentlich aber durch die muntern Violingänge, den Inhalt der Scene fast überallverleugnet. Andre Scenen sind dagegen voll von Kraft und wahrem tiefem Ausdrucke; dahin gehört besonders die des Oedip und der Antigone im zweiten und die des Oedip, Polineuk und der Antigone im dritten Akte — dieselben, die wir oben meinten. Aber einzelne schöne Züge sind noch kein schönes Ganze und können besonders neben den grofsen, einheitvollen Schöpfungen Glucks und der Neuern nicht befriedigen. —

Zweitens fand aber auch Sacchini in seinem Gedichte gar zu wenig Anregung und Unterstützung. Man übersehe den ersten Akt. Theseus sichert dem Polineuk seinen Beistand zur Wiedererlangung des geraubten Thrones und die Hand seiner Tochter (er selbst nennt sie precieux gage) zu, Polineuk dankt und prahlt gegen den abwesenden Bruder (la valeur et la beauté meme se reunissent contre toi! Cede — tremble devant ton Roi). Dies erfodert schon zwei Recitative und Arien, von denen die letzte lang genug ist. Auf Theseus Anrede (Rec.) schwört das Heer, für Polineuk zu fechten und ein Herold schärft ihnen (Rec.) diese Pflicht nochmals ein. Ein Chor der Mädchen nimmt (ziemlich lange) Abschied von der fürstlichen Braut, es beginnen Tänze, eine Athenerin nimmt in einer Ariette nochmals Abschied — neue Tänze — die Braut erwiedert die Abschiedsgrüfse (Ariette) und nun soll auf Theseus Anordnung den Erinnien geopfert werden zur Befestigung des Bundes. Hier erschrickt Polineuk und wir erfahren beiläufig, (Rec.) dafs er sich an seinem Vater Oedip vergangen hat und dafs ihn seitdem das Unglück verfolgt. Dies bei Seite gesetzt, spricht er in einer neuen Arie seine Empfindungen für Theseus Tochter aus — es folgt Gebet der drei Hauptpersonen, Aufzug und Chor der Priester und endlich die Verschmähung des Opfers, das die Erynnien versöhnen soll — der Altar versinkt.

Was ist nun in einem ganzen Akte geschehen? Nichts, das nur im geringsten das Interesse der Zuhörer spannen könnte. Der arme Prahler Polineuk, der auf Theseus Schutz pocht und bald von Liebe faselt (denn eine Faselei ists, dafs sein Bruder vor der Schönheit der Braut zittern soll) bald die Wiedereroberung des Reichs träumt, der in derselben Minute sich anklagt, seinen Vater ins Elend gestofsen zu haben, in der er sich zum Kriege gegen seinen Bruder rüstet und eine Braut heimführt — was kümmert uns der mit seinen verworrenen Händeln und zerstreuten Empfindungen? Theseus ist sein guter Associé und Eryphile ein Mädchen — wie alle. Was nun dieses Philistervölkchen in der Fürsten-Maske etwa empfinden könnte, hat Sacchini sehr wohl ausgedrückt. Aber warm ist er so wenig dabei geworden, als wir es werden können. Der einzigen tragischen und wahrhaft interessanten Person, des Oedip, wird nur beiläufig und ohne Gewicht in einem Recitative gedacht und das Bekenntnifs seiner Schuld, das Polineuk dabei ablegt, ist ebenfalls so flüchtig dafs wir nicht ergriffen, sondern nur verwundert sein können, wenn der Altar, an dem den Erynnien geopfert werden soll, versinkt; wir sind zu wenig von Polineuks Verbrechen erfüllt, um den Zorn der Göttinnen begreifen zu können.

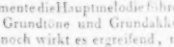
Genug von einem Werke, das unserer Zeit zu entlegen ist, um ihrer Kritik noch ausgesetzt zu sein. Will man es aber auf der Bühne zu erhalten suchen, so möge man für eine bessere Ausführung der Nebenpartien sorgen. Es ist schon schlimm, wenn sie uns nicht rühren. Müssen sie aber lachen machen? Namentlich gilt dies den Reci-

tativen der Nebenpersonen, z. B. des Volksanführers. Wären alle Dämagogen solche Redner, so könnte man sie sicher ungestraft lassen. Ein Recitativ kann von jedem Sänger, habe er auch wenig Stimme und Fertigkeit, wenigstens erträglich gesungen werden. Aber es im langsamsten und steifsten Taktmaafse abzurufen — das sollte im Berliner Opernhause nicht vorkommen; dadurch mufs namentlich die grofse Oper, in der alles gesungen wird, tödtlich langweilen. Ref. behält sich vor, auf diesen Punkt in einiger Zeit zurückzukommen. K.

Dresden. Ende Dezember 1824.

(Schlufs aus No. 5.)

Endlich, kurz vor den Weihnachtsferien, ging Jessonda in Scene. Alles, was wir von Kassel und Leipzig aus gelesen, hatte unsre Neugier und Erwartungen erhöht, hatten wir auch nicht schon vorher von Spohr was Aufserordentliches (besonders nach seinem Aufruf in der Leipziger musik. Zeitung) zu hören gehofft. Die herrliche Ouvertüre übertraf noch unsre Erwartungen und liefs uns wahrhaft triumphirend auf einige Zweifler (an Spohrs Talent zu dramatischer Musik) herabsehen. Die Introduktion, obwohl ein wenig zu gedehnt, erhöhte noch unsern Triumph; doch — das darauf folgende Duett und die Arie des Oberpriesters schwächten gar sehr unser Siegesgefühl, denn — ermangelnd aller innern lebendigen Kraft, vermochten sie nicht einmal uns, mit unserer Vorliebe, zu erwarmen, und die Mienen unsrer Gegner fingen nun an, sich zu beleben, welches bis zum Schlufse des ersten Akts für uns so drückend wurde, dafs wir uns in eine entfernte Loge flüchteten. Der Anfang des zweiten Akts machte uns neue Hoffnung, neuen Muth; denn der Soldatenchor ist ein wahrhaft herzerhebendes Musikstück, was als Volkslied nur darin verfehlt scheint, dafs die Blasinstrumente die Hauptmelodie führen und die Sänger meist nur Grundtöne und Grundakkorde zu singen haben. Dennoch wirkt es ergreifend, und wir hatten es nur stärker besetzt gewünscht. Von da an tritt wieder Kraftstille ein, die durch nichts, selbst im Finale des zweiten Akts, wo doch so viel Gelegenheit gewesen wäre, unterbrochen wird. Im dritten Akte zeichnen sich die Priesterchöre aus, doch erinnert die Malerei des Ungewitters zu sehr an Haidn's Jahreszeiten, wovon sie eine schwache Imitation ist, der Schlufs aber lafst uns sogar das Ende des Troubadours im Pariser Johann



vernehmen, welches doch sehr leicht hatte vermieden werden können. Ueberhaupt giebt es solcher Anmahnungen an alte Bekannte sehr viele. Man sollte doch wohl meinen, Spohr kenne Himmels allbekanntes Lied: „An Alexis send' ich dich," und doch liefs er diese Melodie in dem sonst so schönen Duett zwischen Amazili und Nadori stehen, ja benutzte sie als Hauptmotiv, was entsetzlich störend wirkte. An schönen Melodien aber, und reicher harmonischer Ausstattung fehlt es gewifs nicht, nur sind sie sich alle in Hinsicht des Gefühls zu ähnlich, wodurch Monotonie unvermeidlich entsteht. Der Gegensätze in Haltung der Karaktere giebt es zu wenig, des Wehmüthigen zu viel. Uebrigens, machte die Oper auch nicht furore (so wie Euryanthe) so kann man doch sagen, sie gefiel im Allgemeinen. Die Ausstattung der Oper war wirklich prachtvoll zu nennen, und es war nichts versäumt, auch von Aufsen günstig zu wirken. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe mit Virtuosität, und die Chöre unter Leitung des trefflichen Chordirektors Miksch (dessen Verdienste um den Gesang allhier wohl auch einmal eine öffentlich ehrenvolle Erwähnung verdienen) gingen, wie gewöhnlich, ganz vortrefflich. Unter den Sängern erwarb sich Herr Bergmann (als Nadori) unbezweifelt den ersten Preis, Dem. Veltheim (Amazili) war, trotz ihres braven Gesanges, nur ein schwacher Ersatz für unsere liebliche, durch schwere Krankheit der Oper entzogene Madam Haase. Mad. Devrient (Jessonda) ist jetzt durch hohe Schwangerschaft gehindert, alle ihre Vorzüge geltend zu machen. Hinsichtlich der Tempi möge uns die Frage gestattet sein, ob denn die Zwischensätze 3/4 Takt, im Largo der Ouvertüre nicht noch einmal so geschwind genommen werden müssen, da die Bewegung der Viertel (laut Angabe des Verfassers im Klavierauszuge) durch das ganze Largo sich gleich bleiben mufs?!

L'Italiana in Algieri wurde zweimal, und zwar vortrefflich gegeben. Wird auch der gänzliche Abgang der Stimme der Signora Sandrini täglich merklicher, so bleibt sie dennoch in dieser Oper hinsichtlich ihres vortrefflichen Spiels, ein unschätzbares Kleinod der italienischen Oper. Signor Beninceas, unser trefflicher Buffo, war als Taddeo wieder überaus ergötzlich; nur verlieren seine Späfse in gebrochnem Deutsch, durch zu häufige Anwendung, ihre drastische Kraft.

Herr Bastrelli hat, wie wir gleich Anfangs vermutheten, die Direktion der italienischen Oper bald wieder aufgegeben und dieselbe ist nun Herrn Marschner übertragen worden. Kapellmeister Morlacchi ist noch immer dienstunfähig, und es verlautet noch nichts, wann seine Thätigkeit wieder beginnen wird. Weber hat den ersten Akt der, von der Londner Direktion ihm zur Komposition übertragenen Oper (Oberon) wovon der Text vortrefflich sein soll, erhalten. Es ist aber, wie es verlautet, noch nicht ganz gewifs, ob er dies Frühjahr nach London gehn wird, oder nicht.

Mit der zweiten Vorstellung der Italiana wurde das Theater vor dem Feste geschlossen. Unterdessen wurden von den Mitgliedern hiesiger Kapelle mehre Konzerte gegeben, worunter das des Konzertmeister Rolla das besuchteste war. Seine Fertigkeit auf der Violine, ist sehr grofs, die Führung seines Bogens sehr schön, und seine Kühnheit in Springen, Doppelgriffen u. s. w. eben so grofs, als meist von glücklichem Erfolge. Gewinnt sein Vortrag noch mehr Innigkeit und Ruhe, so wird man ihn den vorzüglichsten Virtuosen dieses Instruments zur Seite stel-

len können. Um diesen Vorzügen kein „Aber“ zuzugesellen, schweigen wir von seinen Kompositionen. Ferner gaben Konzerte 1) Die Herren Lauterbach und Sohn (auf der Klarinette) wovon der Sohn ein sehr ausgezeichneter Klarinettist zu werden verspricht. 2) Herr Lorenz, ein trefflicher Fagottist, mit schönem Ton und vorzüglicher Fertigkeit und 3) Herr Cottu, jetzt unser vorzüglichster Klarinettist.

Die Quartett-Unterhaltungen der Herren Peschke, Schmiedl, Lind und Dotzauer haben ebenfalls wieder begonnen, und wie vorher, ein zahlreiches Publikum angezogen, dem aber die Nebendinge, als da sind: Gesänge am Klavier und einzelne Talentproben auf verschiedenen Instrumenten, den meisten Spass zu machen scheinen. Die Ausführung der Quartetts aber ist nicht anders, als höchst brav zu nennen. Herr Peschke ist ein recht braver Violinist, dem die Meinung des Komponisten kein Geheimnis bleibt, ja, der durch eigenthümlichen Vortrag der Sache oft einen recht pikanten Anstrich zu geben weiss. Nur wünschten wir, dass er sich besonders in den höhern Regionen mehr des Reingreifens befleissigen möge.

†††

Paris, Oktober 1824.

(Fortsetzung aus No. 5.)

Ich weiss nicht, ob der Komponist bei Verfertigung seiner Oper schon das Meisterwerk des berühmten Weber und das Brautlied darin kannte; hat er es nicht gekannt, so ist die Aehnlichkeit auffallend; kannte er aber, so leuchtet deutlich hervor, dass er die Melodie vermeiden wollte, aber doch nicht umhin konnte, wissentlos den Rythmus nachzuahmen. Dieses Stück ist bis zu Ende sehr schön, aber erwarten Sie nicht, nach dem, was ich bis hierher gesagt, ein Aequivalent des Brautliedes zu finden. Ich habe darin einen Effekt bemerkt, der mich unangenehm berührte, nämlich in einer durch die Violoncelle zwischen den Tönen der Singstimme ausgeführten Melodie; die mir die beiden jungen Mädchen zu genau zu sein schien; doch weiss ich nicht, ob dieses Letztere dem Tonsetzer oder der geringen Uebung der jungen Sängerinnen zuzuschreiben ist.

Nach dem Quintette folgt eine Arie des Don Ferrando, von der ich Ihnen nichts weiter zu sagen habe, als dass sie wunderlieblich ist, nur in einem Andante besteht, und von Herrn Ponchard, dem besten französischen Tenoristen vortrefflich gesungen wurde. Dieser Mann besitzt eine Stimme ohne sonderliche Kraft noch sehr lieblichen Klang; aber das darf ich kühn behaupten, Niemand in ganz Frankreich singt das Adagio mit so viel-m Geschmack und einer so schönen Methode. — Nun kommen wir zu dem Sextett mit Chor, welches so trefflich ist, dass man es kaum schöner wünschen könnte. Da es den Streit der beiden jungen Männer und die Wiedererkennung der beiden Liebenden zum Inhalte hat, so war der Stoff für den Musiker sehr günstig, dessen Arbeit hier wahrhaft vollendet zu nennen ist. Inzwischen muss ich gestehen, dass wenn auch jede Einzelnheit dieser Arbeit der Kritik keine Blösse darbietet, so hat doch der Total-Eindruck in mir nicht dasjenige Vergnügen erzeugt, welches ich von einem trefflichen Finale erwarte; ich betrachte es als ein Finale, da man diesen Namen unmöglich einem ganz kurzen Chore beilegen kann, welches den Akt schliesst, und auf das Thema eines bekannten Jagdliedes verfertigt ist. Die Musik des Zwischenakts, in der das Geheul des Sturmes und die Musik der Tanzenden sich abwechselnd hören lässt, belehrt den Zuschauer von der Annäherung der Nacht. Diese Folgereihe von Donner und Castagnetten ist von gutem Effekte und doch nicht die einzige Ursach des Vergnügens, welches dieses Musikstück bewahrt, von dem auch jede Note interessirt. Dann folgt eine Romanze und — sie ist gut für eine Romanze: immer hört man noch ein Akkompagnement des Bolero und immer — noch nichts wahrhaft spanisches. Endlich hören wir noch ein gut ausgeführtes Duett, das erste und einzige in diesem Werke. Da sein Inhalt ganz Liebe ist, so giebt hier der Verfasser eine Probe seiner Anmuth und seines Talentes, aber ich wünschte wahre Leidenschaft darin. Ich kann Ihnen nicht verbergen, dass es mir ein wenig monoton erschien.

Sie kennen ohne Zweifel die Oper: la neige, von der ich eine etwas strenge Kritik in Ihrer Zeitung*) gelunden habe. Sie haben ohne Zweifel den Rundgesang mit Chor bemerkt, welcher im 2ten Akt von den Gärtnern gesungen wird. Herr Onslow hat ein ähnliches Rondeau im 2ten Akt; aber es ist wahrscheinlich, dass er zu sehr gefürchtet hat, Herrn Auber zu begegnen, und dass diese Idee ihn während seiner Arbeit verfolgt habe. Keiner andern Ursache kann ich die Aehnlichkeit zuschreiben, welche dieses Rondeau mit dem des Schnees darbietet, nicht sowohl in den Melodien, denn der Anfang war zu offen, um das nicht anzuerkennen, als in den Abschnitten und im Gange seiner Stücke. Indem er vermeiden wollte an seinen Vorgänger zu erinnern, hat er sich zu sehr gemirt, und der Gesang hat dadurch einen Anstrich von Schwulst und Kälte erhalten, welche mich das Rondeau des Schnees vorziehen lassen, welches ich inzwischen trotz der darin vorherrschenden Heiterkeit sehr alltäglich finde. Hier hat Herr Onslow einer französischen Gewohnheit gehuldigt, welche verlangt, dass man kleine Sätze schreibe, in denen man ohne Unterschied und fast immer in derselben Form Gefühl, Philosophie oder Heiterkeit wenigstens durch eine Person der Oper ausdrücke. Diese Gewohnheit wird schwer zu entwurzeln sein, wiewohl sie beinahe antimusikalisch ist, weil sie aus dem Geschmacke entspringt, den diese Nation für alles hegt, was Verstand verräth. (Fortsetzung folgt.)

*) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 32, S. 270 und No 33, S. 284.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang

Den 16. Februar — Nro. 7. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

(Der Schlufs des Aufsatzes „über Logiers System," nächstens.)

Ueber Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken einige Worte.

Keinen Ausspruch hört man — nächst den allgemeinen, gut oder schlecht — besonders über neue Kompositionen häufiger, als: der und der Satz ist daher oder dorther entlehnt, gestohlen. Auch in diesen Blättern, besonders in den neuesten Nummern, haben sich mehrere solche Erinnerungen vernehmen lassen und es möchte daher an der Zeit sein, diese Angelegenheit etwas näher zu erörtern, zumal da frühere, zum Theil scherzhafte Anspielungen*) unbemerkt geblieben scheinen.

Woher kommt es, dafs man so oft und so leichtfertig über Entlehnungen klagen hört? Vor allem daher, dafs man zu solchem Ausspruche die geringste musikalische Fähigkeit und die geringste Geistes-Anstrengung nöthig hat. Es bedarf keiner Empfindung, keines Nachdenkens, keiner Kenntnisse, keines Eingehens auf das ganze Werk — nur einer oberflächlichen Bekanntschaft mit den frühern Kompositionen und eines auf Einzelheiten geübten Gedächtnisses, um diejenigen Züge herauszufinden, die eine Komposition mit einer andern gemein hat. Gedächtnifs aber kann auch derjenige besitzen, der weder durch Phantasie, noch durch Urtheilskraft zum Künstler oder Kunstkenner befähigt ist und nichts ist bei der jetzigen Verbreitung der Musik leichter, als, ohne die mindeste gründliche Kenntnifs, ja fast ohne alles eigne Zuthun eine Menge Tonstücke zu Gehör zu bekommen. Daher wird man in der Regel diejenigen am meisten von Diebstählen und Entlehnungen reden hören, welche unfähig oder unbereit sind, näher auf ein Kunstwerk einzugehen. Genau so verfuhren in früherer Zeit die Philologen bei der Erklärung der klassischen Dichter. Wenig um ihren wahren Gehalt bekümmert, suchten sie zu jeder Phrase — bedeutend oder nicht — nur möglichst viel Parallelstellen, ähnliche Stellen andrer Dichter zusammen. Nur sahen sie in diesem Begegnen zweier Dichter eine wünschenswerthe Bestärkung des ihrigen durch die Autorität des andern, statt dafs ihre Kollegen im Musikfache dasselbe Ding für Unglück und Sünde halten.

Wenn nun jenes ewige Geschrei von Diebstahl und Anklage ein blofses Hin- und Herreden bliebe, so möchte es nicht der Mühe lohnen, dagegen zu sprechen. Allein es liegt eine tiefere Verderbnifs zum Grunde, die vorzüglich in unserm, ohnehin der Reflexion sehr zugeneigten Vaterlande um sich greifen und manches Gute ersticken könnte. Nicht leicht wird man auf jene Beschuldigungen gerathen, wenn man sich dem Einflusse eines Werkes im Ganzen hingiebt, wie es sich in der Seele des Komponisten gebildet hat; nur derjenige wird mit der Anklage des Diebstahls stets bei der Hand sein, der ein Tonstück blos stückweise, ohne Sinn für das Ganze — oder durch Verstandes-Eintheilung sich das Ganze zerschneidend, auffafst. Auf diese Weise ist aber ein Kunstwerk dem Auffassenden sofort zerstört und die Ideen, deren Leben und Bedeutung in ihrem Zusammenhange begründet waren, sind nun ein todtes

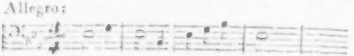
*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 45. S. 382.

Material geworden. Der geistigen Bedeutung beraubt, bleibt für sie dann nichts übrig, als der Sinneneindruck, den sie hervorbringen können; dann aber ist es freilich wünschenswerth, um neuer Sinnenreize willen auch möglichst viel neue musikalische Masse vorzufinden und jede Wiederkehr des schon Bekannten wird als Diebstahl oder Anklang verpönt. So stehen in der That diese öffentlichen musikalischen Ankläger noch tiefer, als jene Philologen mit ihrem ähnlichen Bemühen. Denn die erstern fragen gar nicht nach dem Sinne der einzelnen Ideen, sondern blos, ob sie schon sonst einmal hervorgetreten; die letztern unternahmen schon den ersten, obwohl rohen Versuch, die einzelnen Gedanken ihres Dichters zu rechtfertigen — aus dem Beispiele anderer.

Wohin bringt nun jene Weise, musikalische Kunstwerke zu betrachten? Das Publikum zu der Gewohnheit, Kompositionen zerstreut, nur in ihren Einzelheiten — nur als eine Masse von Einzelheiten aufzunehmen, deren Verbindung eine äußerliche (etwa nach herkömmlichen Regeln) deren Entwickelung aus einander eine zufällige, gleichgültige sei: manchen Künstler, der nicht stark genug gegen äußere Anfechtungen ist, zu der Verirrung, Ideen, die sich ihm natur- und sachgemäß bilden, zu verlassen und dafür neuer scheinende herbeizusuchen. Wie aber alle äußere Absicht bei dem Schaffen eines Kunstwerkes, so straft sich auch dieser Abfall von sich selbst dem Künstler dadurch, daß die herbeigezogenen Sätze fremd, kalt oder übertrieben und unwirksam im Ganzen dastehn.

Und wohin sollte auch jenes Haschen nach Neuem bringen, angenommen, der höhere Kunstsinn entschwände ganz und nur das Neue sollte gelten? Man überschlage nur oberflächlich, wieviel Musik in dreihundert Jahren (um nicht weiter zurückzugehen) geschrieben worden ist. Genug, um mit den Bällen die zerrissenen Dämme bei Hamburg wieder auszubessern! Man denke sich die verschiedenen melodischen, harmonischen kontrapunktischen, modulatorischen, rythmischen Kombinationen, die in diesen Bällen stecken, gesondert und geordnet — ob da wohl so viel Neues übrig bleibt, um nur noch ein Jahr lang für alle Kompositionen Stoff zu geben? Genug von einem in sich so nichtigen Streben.

Wem ist je eingefallen, einen Dichter nach der Zahl neuer Wörter oder Konstruktionen, oder auch einzelner Gedanken, Bilder u. s. f. zu schätzen? Hat die geläuterte Vernunft jenes Suchen nach neuen Ausdrücken, nach neuen (oder alten) Wortfügungen — und wozu sich undichterische Geister bisweilen verirrt haben, nicht stets als ein nichtiges und undichterisches Bestreben erkannt? Der Geist macht den Dichter, die Welt- und Lebensanschauung, die er in sich trägt, erzeugt ihm sein Gedicht und durchdringt, beseelt es in jedem Theile, in jedem Ausdrucke — zieht bekannte Ausdrucksweisen herbei, schafft neue — alles nach dem Bedürfnisse der Sache, nicht nach der Raritat des Ausdruckes. Man durchgehe Göthes Werke. Nie fehlt ihm ein neues Wort, eine neue Redeform, wo die bisherigen nicht ausreichten. Seine Pandora und sein westöstlicher Divan sind überreich an Belegen hierzu. Aber nie, selbst in den größten Werken, im Faust zum Beispiele, verschmäht er die gewöhnlichste Redeform, wo sie nur seiner Idee angemessen ist. — So wird man es auch bei allen großen Musikern finden. Sie suchen nicht Melodien und Akkorde zusammen — käme es darauf an, so hätte mancher mühselige Theoretiker mehr vermocht, wie Mozart; sondern die Idee, die in ihnen lebt, baut sich ihren Körper aus Tönen, Klängen und Rythmen, unbekümmert, woher die kommen. Genug, sie sind ihr eigen. Man gehe die Werke der originellsten Tonsetzer durch und überall wird sich dies bestätigen. In der Sinfonia eroica von Beethoven ist kein Akkord, der nicht schon da gewesen wäre. Das mächtige Thema des ersten Allegro:



was ist es anders, als eine Zergliederung des harten Dreiklanges auf Es? Ohne nur in frühern Kompositionen nachzublättern, kann man zugeben, daß es Note für Note, oder wenigstens in in sehr ähnlicher Gestaltung oft vorgekommen sein wird. Beruht denn aber der Werth dieses Kunstwerkes darauf, daß nach der Tonika die

Terz, dann Tonika und Unterquarte folgen u. s. w.? Die Bedeutung, die jener Satz im ganzen Werke hat, das ist die Tendenz und der Werth der Komposition. So — um zu dem obenerwähnten pseudopoetischen Bestreben das Seitenstück zu geben — mag es manchem gelingen, eine neuere Tonfügung zu erhaschen, oder zu ergrübeln. Allein wozu nützt sie? Wenn sie nicht aus seiner Idee frei hervorgetreten ist, wird sich nie Leben aus ihr erzeugen und die einfachste, allbekannteste Komposition wird solchen Raritäten so weit vorzuziehen sein, als der geringste Mensch der kostbarsten Bildsäule.

Wir haben hiermit allerdings schon die Möglichkeit eingeräumt, dafs Tonfugungen gesucht — also auch entlehnt, gestohlen werden können. Allein es möge dabei beherzigt werden, dafs diese Entdeckung nie an den Einzelheiten gemacht werden kann; denn bekannte Sätze finden sich leicht bei den originellsten und neue bei den plattesten Komponisten. In einer Komposition, die sich als ein innerlich einheitsvolles Ganze darstellt, ist nichts gestohlen, möge auch der und jener Satz noch so oft gehört sein. Alles, was einheitvoll aus dem Geiste des Komponisten hervorgegangen, ist auch sein Eigenthum gewesen. Nur da, wo die innere, lebendige Einheit fehlt, da kann von Diebstahl die Rede sein. Man bemächtige sich daher vor allem eines Kunstwerkes ganz, trachte danach, es in sich lebendig werden zu lassen, und erst dann, wenn man sich vollständig dargethan hat, dafs in ihm kein inneres Leben, keine innre Einheit sei, erst dann ist man bei sich selbst berechtigt, von Entlehnungen zu sprechen.

Eine andre Frage ist aber die, auf welcher geistigen Stufe ein Komponist stehe, ob die Grundidee, die in ihm lebt, eine neue und wichtige in der Entwickelung des menschlichen Geistes und der Kunst sei, oder ob sie schon in einem andern Künstler hervorgetreten, durch andre Künstler mehr oder weniger angeregt worden. Dafs das Kunstwerk, aus dem unser Geist eine neue und höhere Erhebung gewinnt, auch höhern Werth hat, dafs Beethoven mehr gilt, als ein Nachahmer Mozarts oder Glucks, und Schiller mehr, als Theodor Körner, der ihm nachstrebte — wer möchte das leugnen? Allein diese höhere Rangordnung der Geister ist am allerwenigsten aus Einzelheiten, sondern nur aus einer erschöpfenden Auffassung und Vergleichung ihres ganzen Wirkens zu erkennen; ja der Fall ist nicht selten, dafs ein Werk sich denen eines andern Künstlers verwandt, selbst untergeordnet zeigt, ohne dies eben in bestimmten Entlehnungen zu verrathen — etwas dergleichen scheint der Herr Verfasser einer früher in diesen Blättern mitgetheilten Recension *) im Sinne gehabt zu haben.

Was nun in diesen Zeilen den wahren Kunstfreunden und besonders den Kunstverwandten (die sich nur zu oft als Stiefbrüder zeigen) zur Beherzigung vorgelegt worden ist, wird bei dem grofsen Haufen nichts verfangen. Er bleibt unfähig, ein ganzes Werk zu überschauen und wird wie bisher seine Gedächtnifskennerschaft durch Geschrei über Reminiscenzen — wo auch nur ein Dreiklang, oder eine Scala ihn bekannt anklingt, ans Licht stellen wollen. Er mag dieses Vergnügen für sich haben; wir andern, die es mit der Kunst ernstlicher meinen, wollen dergleichen Beschuldigungen als Unkenntnifs der künstlerischen Tendenz oder Verläumdung auf sich beruhen lassen.

K. Schirmer.

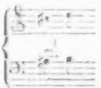
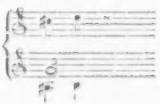
II. Recensionen.

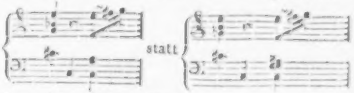
Sonate pour le Pianoforte, composée et dediée aux Amateurs par Jaques Schmitt. Oeuv. 25. Prix 48 Kr. Mayence chez B. Schott.

Die frühern zwei Dutzend Werke des Herrn Schmitt kennt Rec. nicht, er kann daher nicht beurtheilen, ob Herr Schmitt im Fortschreiten seiner Kunst sei oder nicht; soviel aber scheint dem Rec. aus der Bekanntschaft mit oben angezeigter Sonate hervorzugehen, dafs der Verf. nicht nur ein recht angenehmes Erfindungs-Vermögen besitze, sondern mit demselben auch

) Der Ztg erst. Jahrgang No. 38, S. 328.)

*) Wer weifs auch. D. R.

gut haushalten und mit wenig Mitteln ein recht hübsches Ganze zu schaffen wisse. Die Zueignung an die Amateurs scheint uns verfehlt, denn diesen wird das Geschenk viel zu einfach und nicht brillant und vollgriffig genug sein. Destomehr aber scheint uns das Werk geeignet, Lernenden, die schon einige Fingerfertigkeit besitzen, von Aus- und Durchführung eines Gedankens, von Imitationen u. s. w. einen Begriff beizubringen, weßhalb denn vom Verfasser recht zweckmäßig ein ganz einfaches Thema gewählt und recht faßlich durchgeführt wurde, obwohl der Gedanke selbst manchem ein wenig zu altmodisch klingen möchte. Nichtsdestoweniger aber ist Herrn Schmitt zu danken, da sich so wenig Komponisten bei ihren Produktionen zu erinnern scheinen, daß es Anfänger giebt, die nach kaum erlangter Kenntniß der Noten doch nicht gleich vom lieben Augustin zu einer Sonate pathetique springen können, sondern Musikstücke brauchen, die sie allmählig vom Leichten zu den neuesten halsbrechenden Schwierigkeiten eines Rondo brillant u. s. w. führen. Doch ist dieses Talent, leicht, faßlich und dennoch mit Geist zu schreiben, nicht vielen gegeben, und der Preis steht in diesem Fache noch zu erringen. Deshalb rathen wir Herrn Schmidt, sein Talent für diese Gattung Musik zum Nutzen und Frommen der, an leichten und progressiven Kompositionen nothleidenden Anfänger ferner auszubilden und zu verwenden, hauptsächlich aber dabei auf reinen Satz zu sehen, damit nicht gleich von Anfang an das Ohr der Lernenden verdorben werde und in der Folge harmonische Unrichtigkeiten für geniale Neuerungen und erlaubte Excesse halte. So ist im Andante im zweiten Takte statt  nach der bekannten Lehre von verbotnen Vorhalten auf verdoppelten Tönen wohl 

zu lesen, welche Unrichtigkeit der Verfasser auch gefühlt und im 17. und 21. Takte bei der Wiederholung desselben Gedankens selbst verbessert hat. So ist es auch unrichtig, daß der Verfasser im 23. Takte desselben Andante beim dritten Viertel dem Basse a, statt ais giebt. Also 

denn ais (das Subsemitonium von h) ist schon durch das vorhergehende b im Discante bedingt. So wäre auch im 3 Takte des Rondo der $\frac{6}{4}$ Akkord natürlicher als der 6 Akkord gewesen u. d. m. Deshalb, da wir es für eine Hauptsache halten, bei Anfängern das Gehör an richtige und natürliche Harmoniefolgen zu gewöhnen, beherzige Herr Schmitt unsre Bitte, bei künftigen Arbeiten der Art solche Uebereilungen zu vermeiden und überhaupt sein unverkennbares Talent nur der Ausbildung der Jugend zu weihen.

Der Stich ist übrigens gut, korrekt und deutlich, der Preis billig. Mr.

---

1) Rondo concertant pour Pianoforte et Violon ou Flûte etc. par Aloyse Schmitt. Oeuv. 50. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

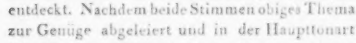
und

2) Rondo concertant pour Pianoforte et Violoncelle par A. Schmitt. Oeuv. 49. Prix 1 Fl. 12 Kr. Mayence chez B. Schott Fils.

Den Verfasser dieser beiden Kompositionen kennt Rec. schon aus andern Werken, z. B. seinem schönen Pianoforte-Konzerte, und versprach sich im Voraus von obigen Werken keinen gewöhnlichen Genuß. Ja, er ging mit rechter Vorliebe ans Werk, und hatte seine beiden Begleiter nicht wenig neugierig gemacht. — Als wir No. 1. zu Ende gespielt hatten, sahen wir uns beiderseitig verwundert an; der Violinist wunderte sich nämlich über mich, und ich mich über Herrn Schmitt, der mich,

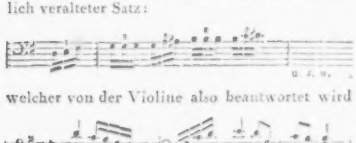
und ich wieder den Violinisten getäuscht hatte. Ohne uns durch die, dem Rondo vorausgehende, nichtssagende und auf nichts Bezug habende Fantasie für die Violine allein irre machen zu lassen, horchten wir aufmerksam dem Thema des Rondo:

welches uns weder sehr originell noch pikant vorkam, das wir in der Folge aber um so mehr benutzt und nach allen Theilen sehr gut durchgeführt (so wie man das in Mozarts Rondo's vorfindet) vermutheten, da Mozart überhaupt, nach Herrn Schmitts eigner Aeusserung, doch sein einziges Vorbild sein soll. Von dieser Mozartschen Methode, ein Thema Rondomäfsig zu bearbeiten, haben wir aber nicht die geringste Spur entdeckt. Nachdem beide Stimmen obiges Thema zur Genüge abgeleiert und in der Haupttonart (!) geschlossen haben, beginnt ein neuer, ziemlich veralteter Satz:



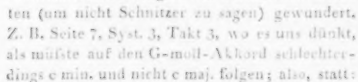
u. s. w.

welcher von der Violine also beantwortet wird

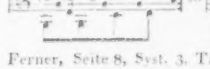


in welcher Antwort wir im fünften Takte einem tüchtigen rythmischen Bocke begegnet sind. Nachdem die 6tolen Figur in D geschlossen, beginnt wieder ein neues Ideechen, um recht kümmerlich und gewöhnlich zu dem sogenannten Mittelsatze (der, höchst originell und frappant sein sollend, in F-dur (Haupttonart G-dur) $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt ist) überzuleiten. Nachdem beide Stimmen eine, wenn auch eben nicht neue, doch recht gefühlvolle Kantilene wechselseitig vorgetragen haben, geht der Verfasser zum Schlufs- und Verbindungsatze (D-dur $\frac{2}{4}$) über, welcher dem oben angeführten Satze in 6tolen analog ist, worauf ganz in voriger Ordnung (ohne Episode und künstliche Durchführung des Hauptsatzes) Haupt- und Mittelsatz (nur mit dem Unterschiede, dafs einige Passagen des Schlufssatzes mit jenen 6tolen-Figuren vermischt sind) folgen, nach welchem letztern aber einige kurze Anspielungen auf die Hauptmelodie den gänzlichen Schlufs bilden.

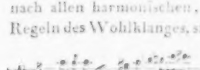
Man wird aus dieser getreuen Relation ersehen, dafs Herr Schmitt eben nichts besseres aber auch nichts schlechteres, als so viele andre beliebte Modekomponisten, geliefert hat, dafs es aber doch sein Unbequemes haben mufs, immer so wie Mozart zu komponiren. Aus allen Arbeiten des Herrn Schmitt geht aber hervor, dafs er ein sehr braver Harmoniker ist, der recht wohl weifs, was, und warum er etwas macht. Deshalb haben wir uns um so mehr über einige recht absichtlich hingestellte harmonische Härten (um nicht Schnitzer zu sagen) gewundert. Z. B. Seite 7, Syst. 3, Takt 3, wo es uns dünkt, als müfste auf den G-moll-Akkord schlechterdings e min. und nicht e maj. folgen; also, statt:



Ferner, Seite 8, Syst. 3, Takt 1 und 3 mufs es nach allen harmonischen, und überhaupt allen Regeln des Wohlklanges, statt



wohl so:



u. s. w.

heifsen, da gis durchaus eine Auflösung verlangt und e keine gewährt. Da übrigens das ganze Werkchen für Leutchen geschrieben zu sein scheint, die eben keine allzugrofsen Ansprüche zu machen gewohnt sind, so ist es falsch, dafs der linken Hand Dinge zugemuthet sind, die

nur ein Virtuose mit Sicherheit auszuführen vermögend ist; und diese werden sicherlich, es läfst sich das mit Gewifsheit voraussetzen, den wenigsten Gebrauch von dieser Komposition machen.

Das zweite Rondo mit Cello konnte nun, auf jenes folgend (auch wenn es noch viel besser gewesen wäre) nicht so günstig auf uns wirken, da wir durch das erste im höchsten Grade mifstrauisch geworden waren und so auch gleich in den ersten vier Takten des Allegro moderato (E-dur $\frac{4}{4}$ Takt) eine K. M. v. Weber'sche Idee zu hören glaubten. Auf der 3. Seite, Syst. 3 im zweiten Takte bemerkte mein grämlicher Cellist — „diesen Gedanken hat Mozart ja auch schon einmal, ich glaube in Taminos göttlicher Arie „dies Bildnifs" zu den Worten: „ich fühl's" u. s. w. benutzt" — welche Bemerkung ich ihm aber alsogleich (da ich ihn für immer blos zum akkompagniren, aber nicht zum raisonniren engagirt habe) ernstlichst verwiefs, und ihn am Schlusse belehrte, wie auch das schon sehr verdienstlich sei, wenn man einer Komposition nur anhöre, der Verfasser habe bei Fertigung derselben an ein Muster wie Mozart gedacht. Und wirklich ist dieses Rondo dem erstern bei weitem vorzuziehen, da es in seinen Bestandtheilen nicht nur edlerer Natur ist, sondern auch sich jenen unsterblichen Vorbildern in Form und Ausführung näher anschliefst. Doch schien es uns, als hätten die Materialien, ihrer kräftigen Natur nach, wirksamer zu einem tüchtigen Sonatensatze verwendet werden können, da sie sich in der Verwendung zu einem Rondo wirklich als etwas zu spröde erweisen. Dessenohngeachtet ist dieses Rondo Liebhabern als eine ernstere Unterhaltung zu empfehlen; nur rathen wir ihnen, dieses zuerst, und jenes mit Violinbegleitung zuletzt zu spielen. Gewinnt dieses dadurch auch nicht an Werth, so schwächt es doch nicht die Wirkung des andern, wirklich viel bessern.

Mr.

III. Korrespondenz.

Weimar 1824.

Empfangen Sie hier die gewünschte Uebersicht der musikalischen Leistungen hierselbst im Jahre 1824.

Mit Recht gebührt dem grofsherzogl. Hoftheater, dafs wir den Anfang damit machen. Direktor desselben ist Herr Stromeier, Regisseur Herr Durand, Inspektor der Garderobe und der Dekorationen Herr Holdermann, Kapellmeister Herr J. N. Hummel, Musikdirektoren die Herren Riemann und Unrein, Chordirektor Herr F. Häser.

Dem Herren D. Stromeier verdanken wir eine lobenswürdige Auswahl neuer und älterer Opern, wie nachstehendes Verzeichnifs bestätigen wird. Wir hörten:

1) Die heimliche Heirath, 2 mal. — 2) Libussa. — 3) Aschenbrödel. — 4) Je toller je besser. — 5) Die Schwestern von Prag. — 6) Der Freischütz, 6 mal. — 7) Bär und Basse, 2 mal. — 8) Den Wasserträger. — 9) Das neue Sonntagskind, 7 mal. — 10) Die Müllerin. — 11) Tancredi, 2 mal. — 12) Die Zauberflöte, 2 mal. — 13) Johann von Paris. — 14) Graf von Gleichen, 2 mal. — 15) Das Opferfest. — 16) Die Saalnixe, 1ster Theil. — 17) Fanchon. — 18) Die Entführung aus dem Serail, 2 mal. — 19) Euryanthe, 3 mal. — 20) Kotzke, 2 mal. — 21) Figaro. — 22) Richard Löwenherz, 2 mal. — 23) Titus. — 24) Den neuen Gutsherrn. — 25) Kamilla, 2 mal. — 26) Don Giovanni, 1 mal.

An keinem Theater kann wohl mehr Fleifs und Sorgfalt auf vollkommne Ausführung der zu gebenden Opern verwendet werden, nirgends mehr Uebereinstimmung zwischen den Mitgliedern des Theaters und der Hofkapelle bestehen, als hier. Unter solchen Umständen läfst sich selbst von mittelmäfsigen Subjekten viel Gutes erwarten; wie vielmehr aber von so ausgezeichneten Talenten, welche wir mit Freuden die Unsrigen nennen?

Unter diesen verdient unbedingt Frau von Heygendorf den ersten Platz. Von der Natur zur Künstlerin bestimmt, gab sie ihr ein glückliches Aeufsere, eine ausgezeichnet schöne, umfangreiche Stimme und ein herrliches Organ. Unter Leitung trefflicher Meister erlangte Frau von Heygendorf frühzeitig die Kunst, mit gröfster Leichtigkeit die schwersten Passagen zu singen, mit Geschmack zu verzieren, aber auch im Recitativ und deklamatorischen Gesängen eine

Richtigkeit und Schönheit im Vortrage, wie man es nur wünschen kann. Um in jeder Hinsicht Zierde unsers Theaters und unsern Kunstjüngern Vorbild zu werden, vereinigte Frau von Heygendorf diesen seltenen Verdiensten ein musterhaftes Spiel, sowol in Darstellung ernster als komischer Karaktere. Höchst erfreuliche Beweise gab uns hiervon Frau von Heygendorf von Neuem als Fiadalma, in „die heimliche Heirath," als Libussa, Müllerin, Amenaide, Chadija, in „Graf von Gleichen", Susanne, in „Figaro," Sextus, Kamilla und Donna Anna.

Mehre dieser Partien hat Frau von Heygendorf auf ihren Reisen in Berlin, Wien und mehren andern Orten gegeben; anderseits haben bereits hiesige Kunstfreunde dem Auslande von ihrer ruhmwürdigen Ausführung Bericht erstattet, und somit dürfte nur noch Einiges in Bezug auf die der Chadija hinzuzufügen seyn.

Keine Singpartie kann wol dankbarer, aber auch zugleich schwerer zu besetzen sein, als die der Chadija. Die Sängerin, welche dieser Rolle Genüge leisten will, muls nothwendig einnel mendes Aeufsere haben; völlig ausgebildete Sängerin und treffliche Schauspielerin sein. Die Bedeutsamkeit dieser Partie erkennend, hatte Frau von Heygendorf die Güte, sie zu übernehmen. Bei der ersten Vorstellung des Gleichen war Frau von Heygendorf etwas heiser, sang aber doch, um die Erwartung des Publikums nicht zu tauschen. Ihr Kostüm war ausgesucht schön und prachtvoll. Bei ihrem ersten Erscheinen begrüsste sie das Publikum mit lebhaftem Applaus, welches hier zu den seltensten Beifallsbezeugungen gehört, die einem Künstler zu Theil werden. Unverschämlich ergreifend trug Frau von Heygendorf das erste Recitativ vor:

„Und war ein Traumgebild
Der Held, den ich gesehn?"

(Aus diesen Worten ergiebt sich, dafs Gleichen der Chadija nicht im Traum erschienen ist, wie die Leipziger musikalische Zeitung unrichtig angiebt. S. Leipz. mus. Zeitung, No. 26 vom Jahre 1824.)

In dem Kanon: „Was willst Du Herz mit lauten Schlägen," so wie in der darauf folgenden Arie: „Mein Herz, Dir liebend zugewendet" (einer in dem Terzett: „O welche seltne Treue" und dem Quartett, womit diese Scene schliefst, mufste man den innigen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie die Sicherheit, mit welcher Frau von Heygendorf, trotz ihrer Heiserkeit, bedeutende Rouladen besiegte, bewundern. In dem enthusiastischten Beifall sprach das Publikum seinen Dank aus. Das Duett zwischen Chadija und Gleichen: „Ich mufs dich retten aus Sklavenbanden," womit das erste Finale beginnt, sang Frau von Heygendorf in der ihr eigenthümlichen, grofsartigen Manier, in welcher solche Stücke vorgetragen sein wollen, wenn sie den beabsichtigten Effekt machen sollen. Ich würde den Raum, der mir in diesen Blättern vergönnt ist, überschreiten, wenn ich alle die schönen Momente bezeichnen wollte, die uns diese hochverehrte Künstlerin in dem Verlolg der Oper gewährte. Nur der Haupt-Arie der Chadija mufs ich noch gedenken. In dieser Arie erlangte Frau von Heygendorf die volle Freiheit ihrer Stimme. Unübertrefflich sang und spielte sie das Recitativ und die darauf folgende Arie, in welchen Chadija die Sehnsucht ausspricht, Gleichen in die Schlacht zu folgen und freudig, ihr Leben für das seinige zu wagen, bereit ist. Längst schon war Fr. v. Heygendorf dem Auge entschwunden, als noch der rauschendste Beifall die folgte. Wer Herrn Direktor Stummeier als Uberto in Kamilla, Sarastro, Graf Gleichen, Lysiart, Don Juan u. s. w. gehört hat, wird gestehen, dafs dieser Sänger in Stimme und Vortrag beständig, was Schiller in dem Gedichte, „die Macht des Gesanges" so wahr als schön sagt:

„Verbindet mit den leichtbeflügelten Wesen,
Die still des Lebens Quellen drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?
Wie mit dem Stab der Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz:
Er taucht es in das Reich der Todten,
Er hebt es stammend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle."

Herr Dir. Stummeier besitzt eine der schönsten und umfangreichsten Stimmen, die es je gegeben hat. Ihr Umfang ist, ohne den Gebrauch des Falsetts vom D bis zum eingestrichnen G. Vom tiefsten bis zum höchsten sind alle Töne klangvoll, schön und leicht ansprechend. Rouladen vermochte Herr D. Stummeier nicht, insofern sie zieren, oder den Ausdruck verstärken. Diesen grofsen Vorzügen verbindet Herr Stummeier richtigen, gefühlvollen Vortrag, Deutlichkeit in der Aussprache und schöne, oft grofsartige Aktion, die ihm seine schöne Gestalt sehr erleichtert. Madame Eberwein und Herr Kammersänger Mohlke empfangen in allen ihren Kunstleistungen die sichersten Beweise, wie sehr man ihre Verdienste um die Oper schätzt. Ersterer hat eine vollkommne Stimme, der aber keineswegs Biegsamkeit und Gewandheit abgeht, wie das bei mehren Stimmen der Art der Fall ist. Der Triller der Mad. Eberwein, ihre, dem Karakter wie dem Geiste, der sich in der Komposition ausspricht, angemessenen Verzierungen, verbunden mit richtiger Deklamation und lobenswerthem Spiel, haben hier, wie auswärts, das ehrenvollste Anerkenntnifs gefunden.*) Unter den Partien, welche Madame Eberwein in diesem Jahre gab, fanden die folgenden eine besonders günstige Aufnahme. Als: Klorinde in Aschenbrödel, Agathe, der Page in Johann von Paris, Silvio in Graf von Gleichen, Elvira im Opferfeste, Eglantine, die Gräfin in Figaro, Vitellia und Zerline.

(Schlufs folgt.)

*) Nicht blofs diese Eigenschaften, sondern auch vorzüglich ihr empfindungsvoller, oft überaus zarter Vortrag.

D. Red.

Paris, Oktober 1824.

(Schluſs aus No. 6.)

Man verzeihe hier einem Sänger den vollständigen Mangel an Stimme und Methode, wenn er nur die Kunst besitzt, mit Anmuth und Feinheit zu spielen, und auf diese Weise hat die Opera Comique zugleich mehre vortreffliche und vom Publikum geliebte Schauspieler gezählt, für welche die Komponisten wohl oder übel Partien in ihren Opern schreiben mussten. Sehr häufig wurden auf diese Weise förmliche Gesänge für sie geschrieben, welche sie aber weit eher sprachen, als sangen, und welche auf diese Weise recitirt, und mit viel Anmuth und Geist vorgetragen, von dem entzückten Publikum auf das lebhafteste aufgenommen wurden. Diese Gewohnheit fängt nun an sich auf die kleineren Theater zu beschränken, wo man Vaudevillen vorstellt; aber es sind noch stets in der Opera comique einige dieser guten Schauspieler ohne Stimme, für welche die Komponisten leichte Gesänge zu setzen sich genöthigt sehen.

Derjenige, welcher die Rolle des Alkalden vorstellt, ist von dieser Anzahl. Herr Onslow hat demnach für ihn ein Paar Verse gesetzt, welche Gefühl und Philosophie enthalten, und übrigens nichts hervorragendes haben; jedoch findet er sich durch die bedeutende Situation reichlich entschädigt, welche das folgende Stück darbietet. Die Arie und der Chor sind herrlich, voll Feuer und musikalischen Reichthums; es wäre unmöglich gewesen, diesen Akt lebendiger und effektreicher zu schliefsen

Es bleibt mir nichts über den dritten Akt zu sagen, der auch nicht Eine musikalische Situation darbietet, übrigens aber sehr kurz ist, und nur am Ende ein Stück enthält, nämlich den Entwurf zu einem gewöhnlichen Septett, von einem Chor begleitet, welcher nur dient, das Finale schneller zu gewinnen. Alle Stücke dieses Genie ähneln sich, und die Franzosen nennen sie sehr richtig choeur de Banquettes, sei dies nun, weil man sie nur vor leergewordenen Banken singt — die Zuschauer sind schon nach Hause gegangen — sei es, weil das Geräusch, welche diese im Weggehn mit denselben Banquetten verursachen, ein Akkompagnement erzeugt, welches nichts weniger als musikalisch ist.

Im Ganzen macht die Partitur des Alcade de la Vega dem Talente des Herrn Onslow Ehre; doch 2 oder 3 Stücken ausgenommen, habe ich darin keinen grofsen Beweis eines schöpferischen Genies gefunden. Ich glaube, dieses Werk würde in Deutschland mehr Glück machen, wo das Talent musikalischer Kompositionen mehr geschätzt wird, als in Frankreich, ungeachtet das beurtheilte Werk sich eines hinlänglichen Erfolges zu erfreuen hatte.

Halle, den 29. Januar 1825.

(Eingesandt.)

Herr Universitäts-Musikdirektor Naue, der alljährlich den Geburtstag und Krönungstag unsers Königs durch ein Konzert feiert, hat sich durch das diesmalige, am 18. Januar gegebene, Konzert den besondern Dank der zahlreichen Zuhörer erworben. Mit eignen grofsen Opfern versammelte er aus unserer Stadt und der ganzen Umgegend alle musikalischen Kräfte (die Zahl der Sänger allein stieg auf siebzig bis achtzig) zu einem grofsen Sänger- und Instrumentenchor. Mit diesen Massen gab er uns einen sehr gut ausgeführten sechszehnstimmigen Chor von seiner Arbeit und das Halleluja in vier verschiedenen Kompositionen — aus dem neunten, aus dem dreizehnten, aus dem fünfzehnten Jahrhundert und das Händelsche aus dem zweiten Jahrtausend. Der interessanteste Theil des Konzertes bestand aber aus dem Finale des zweiten Aktes und dem Triumphmarsch aus Olympia und dem Duette der Namuna und Nurmahal aus Nurmahal von Spontini. Wenn unsere Stadt von Spontinis Kompositionen bisher nichts vernommen hatte, als etwa einzelne Piecen aus der Vestalin mit einer ersten, einer zweiten Violine u. s. w., so mögen Sie ermessen, welchen Eindruck nun die angemessene und würdige Ausführung dieser Riesenkompositionen auf die erst erstaunten, bald aber entzückten Zuhörer gemacht hat. Die Begeisterung, die sich an dem Genie unsers grofsen Dramatikers entzündet hatte, ergofs sich von dem ausführenden Personale auf das zuhörende; man war einstimmig, noch nie solche Kraft und Leidenschaft, wie besonders im zweiten Finale der Olympia, mit soviel Klarheit in einstem Vereine gefunden zu haben und noch jetzt ist diese Aufführung und die Wirkung auf die Zuhörer das Gespräch aller Gesellschaften; alles will Spontini hören und singen und spielen und Herr Naue soll von vielen Seiten aufgemuntert worden sein, ein zweites Konzert von Spontinischen Kompositionen, gleich diesem, mit angemessener Kraft, zu unternehmen.

Indem ich schon entschlossen war, Ihnen diese Nachricht für Ihre Zeitung anzubieten, wurde ich nicht wenig überrascht, Herrn Naues Knaben von vier und fünf Jahren ganze Stellen aus dem Duett und Finale singen zu hören, mit so freier Lust, als hätten sie es sich selbst ausgesonnen. Wie kann man nur so verblendet sein, das Genie und die reine Natur in Spontinis Kompositionen zu verkennen? Indefs jedes Genie wird erst später erkannt; die Zeit mufs erst an ihm heranreifen und die Neider müssen erst in ihrer Ohnmacht und Unfruchtbarkeit erkannt sein u. s. w

Ch. W....

Hamburg, den 8. Februar.

Herr Moscheles, der sich auch bei Ihnen soviel Bewunderer und Freunde erworben, hat sich hier (nachdem er in Magdeburg und Braunschweig mit gröfstem Beifall gespielt) bereits am 24. und 27. Januar im Apollosaal, am 29. im Theater, am ersten Februar im Klengelschen Konzerte und am 7. Februar im Museum zu Altona hören lassen und wir haben sichere Hoffnung, ihn noch recht oft öffentlich zu hören. Nächstens mehr über diesen wahrhaft grofsen Künstler.

S.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. Februar — Nro. 8. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-System

Von K. Loewe, Musik-Direktor am Gymnasium, Seminarium und der Jakobs-Kirche in Stettin.

(Schluss aus No. 6.)

Mit der obigen Beleuchtung des Wesentlichsten im System ist auch schon gröfstentheils auf diese gegenwärtigen Fragen geantwortet und wir fügen nur noch kürzlich folgendes hinzu.

1) Ein Haupt-Unterschied dieses Systems von andern Theorien besteht (abgesehn von der innern gehaltvollen Güte desselben, die auch andern Lehrbüchern, namentlich der mit so viel Geist und Geschmack entworfenen Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber, nicht abgesprochen werden kann) darin: dafs Herr Logier den theoretischen Theil sowol, als den praktischen, so systematisch, so höchst einfach aus seinen wesentlichsten Grund-Elementen aufgebaut hat, dafs er recht eigentlich von Jedem, der denken kann, er möge nun Tonsinn haben, oder nicht, erlernt werden kann. Herr Logier beruft sich niemals auf das Gehör des Lernenden; er läfst Anfangs niemals eine Wahl zwischen einem oder dem andern Akkorde zu, sondern er zwingt mit voller Konsequenz den Lernenden, nur gerade so, und nicht anders zu verfahren. Und wie genügend wird dieser Zwang in diesem Systeme gerechtfertigt! Wie entspricht es so glänzend allen Anfoderungen in Bezug auf Harmonie und den reinen Satz! Wie bald wird der Lernende inne, dafs er mit dem System nicht allein alle bekannten Theorien mit gelernt, sondern noch bei weitem mehr gelernt hat! — Bei dieser mathematischen Ordnung springt nun, aufser anderm, wenigstens sogleich der Nutzen in die Augen, dafs Jemand, dem die Natur ein genaues und richtig leitendes Gehör in dem Grade versagt hätte, dafs er z. B. nicht im Stande wäre, zu einer gegebenen Melodie einen Bafs zu setzen, Mittelstimmen zu finden, alle dissonirenden Akkorde richtig aufzulösen, in verschiedene beliebige Tonleitern zu moduliren u. dergl. m.; dieser aber demohnerachtet, etwa aus Lust zur Sache, sich gern gründlicher mit der Tonkunst beschäftigen möchte, vielleicht wissend, dafs selbst Plato es nicht verschmähte, sich damit zu beschäftigen; oder sich aus Beruf damit beschäftigen müfste, (man denke an die Schullehrer-Seminarien) dieser also nach diesem System die Theorie der Tonkunst mit dem besten und einleuchtendsten Erfolge wirklich erlernen kann. Daher eignet sich denn dieses System auch

2) so vorzüglich zur Anlegung öffentlicher Lehranstalten in der Musik, zu recht eigentlichen Musik-Schulen, (vornehm Akademien genannt) so wie ganz besonders zur Ausbildung der Seminaristen zu ihrem künftigen Schullehrer-Berufe, weil diese doch immer mehr oder weniger in Mafse unterrichtet werden müssen. Die Vorzüge solcher Musik-Schulen sind dieselben, die andre Schulen vor dem Privat-Unterrichte voraus haben. Aufserdem, dafs auch hierdurch nunmehr weniger bemittelten Eltern die Gelegenheit gegeben ist, ihre Kinder etwas Gründliches in einer so allgemein geschätzten Kunst, als die Musik ist, lehren zu lassen, und dafs ein geschickter Lehrer der Tonkunst für seine Mühe und Arbeit einen, ihm gern zu gönnenden, anständigen Ertrag von seiner Anstalt hat, darf man nur an die gegenseitige

Wetteiferung der Kinder erinnern; wie ferner die wechselseitige Anregung und Erweckung der geistigen Kräfte die Thätigkeit der Lernenden sowol, wie die des Lehrers erhöht, und wie die musikalische Ausbildung durch solche Schulen viel allgemeiner werden wird.

Sollte mancher meiner Leser bemerken, dafs ich bei der Relation über dieses System des Lobes etwas sehr voll gewesen wäre, so mufs ich ihm völlig beistimmen und schliefslich noch einmal bemerken, dafs diese neue Unterrichts-Methode des Herrn Professors Logier höchst einfach, ohne allen gelehrten Kram, jedem die leitende Hand bietet, der mit augenblicklichen Resultaten etwas Gründliches in der Tonsetzkunst lernen will. Sie wird sich immer mehr und mehr bewähren, nicht, weil sie etwas Neues, sondern weil sie ein Meisterstück in jeder Beziehung ist und dem Musik-Unterricht eine neue, auch auf die übrige wissenschaftliche Bildung und Erziehung wohlthätig einwirkende Wendung giebt. Sollte ferner mancher meiner Leser sich wundern, dafs ich auch gar nichts dagegen gesagt hätte, wie dies wol bei Abhandlungen der Art zu geschehen pflegt, sei es auch nur deshalb, um der Lichtseite des Lobes eine Schattenseite abzugewinnen; so mufs ich mich darüber mit wundern, dafs ich auch gar nichts dagegen sagen kann, wenn ich auch wollte. Ich überlasse das daher füglich andern, um diesen interessanten Gegenstand hier nicht gänzlich zu erschöpfen. Herr Logier sagt, dafs er sein System, vor seinem Zurückgehn nach London, drucken lassen werde. Wir haben mithin die Hoffnung, dafs es eines Jeden Eigenthum werde, da es jetzt nur noch in den Händen der unmittelbaren Schüler des Herrn Logier sich befindet.

Leicht ist des Herrn Verfassers Unternehmen nicht. Denn eine befriedigende Beschreibung des ganzen reichen Gewerbes seiner Theorie, ganz besonders aber aller der scheinbar kleinen technischen Kunstgriffe und Hülfsmittelchen, welche den Aufbau des Ganzen so sehr erleichtern und die man nur dem gewandten Manne absehen kann, müssen eine nicht geringe Anzahl von Bänden erfodern, da sie ja doch zu wesentlich eingreifen, als dafs sie ausser Acht gelassen werden könnten. Denn wenn ein Lehrer nicht genau in den gebahnten Wegen gehen und etwa manches aus seinem Wissen hinzuthun wollte, der würde über lang oder kurz scheitern, und mehr schaden, als nützen, wie es denn hier und da auch wirklich vorkommen mag. —

Pflanzschulen des Systems Logier's blühen bereits in Dresden, Leipzig, Breslau, Danzig, Weifsenfels, der Schul-Pforte, Neu-Zelle, Potsdam u. s. w., und alle, die von Herrn Logier für würdig und geschickt befunden wurden, erfreuen sich des besten Erfolgs und des innigsten Vertrauens der Zöglinge und der Eltern. Dafs sich natürlich auch bei der unbedingten Aufnahme eines jeden Kindes nicht auch einzelne finden sollten, die stumpf und unfustig auch in dieser Methode nur dürftige und wenig lohnende Fortschritte machen, ist natürlich auch wahr. Denn es giebt ja leider Kinder, mit denen wenig oder nichts auszurichten ist, die aber alsdann auch wahrscheinlich bei der anderweitigen wissenschaftlichen Ausbildung ohne Erfolg behandelt werden. Wenn deren Eltern denn einen Stein auf das System werfen, so thun sie es nur, um ihn von sich abzuwälzen.

Jeder aber wird die hochsinnigen Bemühungen unsers hohen Ministeriums der Geistlichen und Medicinal-Angelegenheiten dankbar anerkennen, welches auch durch die Verbreitung dieser nicht genug zu schätzenden neuen Lehr-Methode der Musik in unserm Preufsischen Staate wiederum einen Beweis gegeben hat, wie demselben alles, was auf ächt wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung Bezug hat, am Herzen liegt.

Stettin, am 18. Oktober 1824.

Zusatz aus andrer Feder.

Die Geschichte aller Wissenschaften und Künste lehrt, wie abgeneigt die Mehrzahl der Menschen jedem Neuen, jedem Rütteln an Alt-Gewohntem ist. Das Ideenreich der meisten erstreckt sich nicht über die rein persönlichen und Familienbeziehungen hinaus und was man in

diesen begehrt, ist leicht befriedigt, wenn man sich auch nur einen mäfsigen Grad derjenigen Eigenschaften erworben hat, die nach der eben herrschenden Ansicht allgemein, oder in dem und jenem Kreise als nützlich oder unerläfslich gelten; je weiter dies jemandem gelingt, desto allgemeiner und gewichtiger ist, für den Moment, seine Geltung. So wird z. B. ein Komponist die Theoretiker gewonnen haben, wenn er ihre Regeln befolgt, die Damen*), wenn er recht tanzmäfsig und süfs, alle Konzertbesucher, wenn er recht modisch und glänzend schreibt. Ein Musiklehrer wird nach der herrschenden Ansicht vor allem ein recht fertiger, wo möglich berühmter Spieler oder Sänger und für seine Schüler stets mit den modernsten Kompositionen versehen sein müssen. Hat er dabei die eben geltende Theorie inne und läfst seinen Schülern davon einige Definitionen und Regeln (mit oder ohne ihre Ausnahmen) zufliefsen, ist er endlich gar dabei Komponist und in der Mode, so wird die Mehrzahl beschwören, dafs man nur bei ihm Musik lernen könne. Kurz, wer sich im Gleise des Bestehenden bewegt, dessen Bestrebungen haben das Vorurtheil der Solidität und Verdienstlichkeit voraus, denn jeder kann überschauen, was sie ihm oder seinem Nachbar gelten werden.

Ungünstiger beginnen kräftigere Geister ihre Bahn, die in dem Bewufstsein, dafs das Bestehende nicht ferner genügen könne, ein Neues Genügenderes aufsuchen, oder erschaffen. Ihre Abweichung von dem bisher Bestandenen mufs befremden und kann nicht eher Billigung und Zustimmung hoffen, bis die Ahnung erwacht, dafs ein Höheres, als das Bisherige, möglich und an der Zeit sei. Je mehr sich das Neue dem Alten entfremdet hat, desto später nur darf es Anerkennung hoffen, besonders in Deutschland, wo man nicht mit Leichtsinn und Ungeduld von Einem zum Andern eilt, sondern tief erfassen und dann treu und innig hegen mag.

Den Widerstand aus der aufrichtigen Anhänglichkeit an bisher bestandenes Gute gegen etwas noch Unerkanntes und Unerprobtes mufs und kann nun jedes Neue durch sich selbst überwinden. Der Sieg ist ihm gewifs, wenn es nur selbst wahren, zeitgemäfsen Inhalts ist. Allein die Entscheidung kann nachtheilig verspätet werden; fremdartige Interessen können das unbefangene Eingehen auf ein Neues hemmen und den Schöpfer der äufsern Vortheile, so wie das Publikum des zeitigen Gewinnes aus der Sache berauben. Hier finden wir nun aus leicht zu erkennenden Ursachen besonders diejenigen dem Neuen widerstrebend, welche ihre Lebensthätigkeit dem bisher Bestandenen gewidmet haben; und zwar nicht immer aus jener oft lobenswürdigen Stetigkeit, auch nicht jederzeit aus Neid und ähnlichen kleinlichen Antrieben, sondern meist aus einer Art von Bequemlichkeit und Lässigkeit, die sie abhält, den Gegenstand ihrer bisherigen Beobachtungen und Bemühungen noch einmal von neuem und von Grund aus zu erwägen. Ein Komponist, der sich nach gewissen Regeln, in gewissen bestimmten Formen herangebildet, in ihnen seine Kunstwerke geschaffen und mit ihnen Billigung und allen erwünschten Antheil gewonnen hat — wie sollte der nicht geneigt sein, jene Formen als ein Absolutes, für immer Bestehendes und Ausreichendes anzusehen? Wie sollte dem nicht eine Abweichung davon als Verirrung, gleichsam als Widerspruch gegen seine bisherigen eigenen Leistungen erscheinen? So hören wir die grofsten Komponisten über das fremde Treiben andrer die sonderbarsten Aussprüche fällen. Händel sagt von Gluck — seine Nichtachtung auszudrücken: er versteht soviel vom Kontrapunkte, wie mein Koch. Gretry meint bei einem Vergleiche Mozarts mit Cimarosa: der Deutsche habe die Bildsäule in das Orchester und das Fufsgestell auf die Bühne gesetzt und was dergleichen mehr; man mufs sich über seinen bisherigen Standpunkt erhoben haben, um zwischen ihm und den Gegensätzen die Ausgleichung zu finden. — Ein Musiklehrer, im Besitze aller Fähigkeiten, die bis jetzt in seiner Sphäre gefodert worden sind, in dem Bewufstsein, dafs er bisher redlich und ersprielslich gewirkt hat — wie soll der so leicht zu dem Entschlusse kommen; alles Erlernte und Geleistete gleichsam noch einmal

*) Ausnahmen gestehe ich zu, soviel meine Leserinnen begehren.

aufzugeben, noch einmal auf das Spiel zu setzen an ein Neues, das er bis jetzt nicht vermifst hat? Es wird einer edlen Selbstverleugnung bedürfen, zu vergessen, was man bisher für genügend, vielleicht für das höchste Erreichbare gehalten hat, um vom ersten Grund aus zu prüfen, ob es nicht ein Höheres gebe. Man mufs bei einem solchen Widerstreben aus Unthätigkeit billiger Weise erwägen, wie viele Kräfte der Mensch daran gesetzt hat, um im Allgemeinen zu einem sichern Beruhen zu gelangen und wie so manches Gewicht ihn dann gewöhnlich von neuen Richtungen und Bahnen zurückzieht; dann wird man in der Mehrzahl der Widerstrebenden nicht Gegner erblicken, wol aber sich überzeugen, dafs für ein neues Unternehmen nichts Ersprieflicheres geschehen kann, als dafs man ihm Aufmerksamkeit und vielseitige Prüfung verschaffe.

Herr Professor Logier hat für sein Unterrichts-System in Irland und England alle Kämpfe dieser Art bestanden. Gleichgültigkeit, Abneigung aus blindem Vorurtheil, Verstockung in Altgewohntem, Neid, Hafs — alles hat sein System erfahren und alles hat dem kräftigen Karakter des Erfinders und dem gediegenen Inhalte der Sache unterliegen müssen. Aus reiner Liebe für die Sache und sein deutsches Vaterland hat Herr Logier das reiche London, mit Aufopferung persönlicher Vortheile, auf lange Zeit verlassen, um sein System in Deutschland einzuführen. Von allen deutschen Staaten war es Preussen, das durch das Organ des hochverdienten Ministerii der geistlichen etc. Angelegenheiten die neue geistige Schöpfung förderud in sich aufnahm und Berlin zur Pflanzschule des Logierschen Unterrichtssystems für ganz Deutschland darbot. Dieses Ereignifs ist sehr wichtig. Auf der einen Seite erblicken wir wiederum Preufsen vorangehend in einer neuen geistigen Entwickelung. Auf der andern Seite wird das logiersche System — wie es in England und seinen Kolonien die reichste äufsere Vergeltung fand — so in Deutschland seine feste wissenschaftliche Annahme und Gründung, seine Einbürgerung in der Tonwissenschaft erhalten; denn gewifs ist Deutschland der geeignetste und geweihteste Mittelpunkt für wissenschaftliche Leistungen überhaupt, besonders aber für tonwissenschaftliche, da eben die Tonkunst ihr regstes und wärmstes Leben nur erst in Deutschland gewonnen hat und den Britten stets ein Aeusserliches, Fremdes geblieben ist.

Der eigentlichen Verpflanzung des neuen Systems nach Deutschland ist ein grofser Ruf von den Inseln aus vorangegangen. Vor allen mufste auf die Stimme des Herrn Kapellmeisters Spohr geachtet werden, der von London aus erstaunenswürdige Resultate der neuen Lehrweise berichtete. Dafs sich auch Stimmen dagegen vernehmen liefsen, war natürlich. Der Konflikt der Meinungen hat sich gesteigert, seitdem Herr Professor Logier in unsere Mitte getreten ist und sein System zu lehren begonnen. Noch aber bewahrt er die wesentlichen Züge seines Systems als Geheimnifs und auch seine Zuhörer dürfen nicht soviel von den Grundsätzen bekannt machen, dafs das Geheimnifs gefährdet werde. In nicht langer Zeit wird aber Herr Professor Logier seine Theorie durch den Druck bekannt machen und dann erst werden die öffentlichen und gründlich erschöpfenden Erörterungen über seine Leistungen beginnen. Was bis dahin geschehen kann, ist, jenen passiven Widerstand — das Verharren bei dem Alten aus Trägheit — zu beseitigen und möglichst viele Musiker zur Aufmerksamkeit auf das neue System zu gewinnen. Seinen würdigen Platz wird es sich dann mit eigner Kraft bei der Entscheidung erringen.

(Schlufs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 14. Februar.

Heute endlich wurde unter der Leitung des Komponisten selbst Jessonda von Louis Spohr aufgeführt. Der auch als Dirigent berühmte Tonkünstler hatte mehre sorgfältige Proben gehalten und das Orchester leistete wahrhaft Bewundernswürdiges, wogegen von Seiten des Chors ein Paar arge Nachlässigkeiten vorfielen. Grofse Ehre macht es der Madame Seidler und Herrn Bader, die beide an einer fast

ganz die Stimme raubenden Heiserkeit litten, dafs sie aus Antheil an dem verehrten Komponisten und aus Liebe zur Sache ihrer Unpäfslichkeiten nicht achteten und, die erste Aufführung am heutigen Tage unverzögert vor sich gehen lassend, alle Kräfte für das Gelingen aufboten. Solche Selbstverleugnung kann nicht hoch genug gerühmt und gedankt werden; denn es handelt sich dabei nicht blos um eine Unbequemlichkeit von einigen Stunden, nicht blos um die Gefahr, die Genesung wochenlang zu verzögern, sondern um die weit gröfsere, der Stimme einen bleibenden Nachtheil zuzufügen, da nichts für die Organe derselben nachtheiliger ist, als ihnen im Zustande der Heiserkeit grofse Anstrengungen zuzumuthen. Nichts kann also edler sein, als die Selbstverleugnung, mit der jenes Künstlerpaar sich der Unterstützung eines neuen Kunstwerkes weihte und der Komponist, dessen erstem Auftreten in Berlin diese Theilnahme gezollt wird, mufs sich zum wärmsten Danke verpflichtet achten.

Das Nähere über das Werk und die Leistungen der Aufführenden, sobald wir es öfters gehört haben. Der ersten Aufführung ist von Seiten des Publikums lebhafter Beifall gezollt worden. Am Schlusse der Vorstellung wurde der Komponist hervorgerufen.

Uebrigens ist diese Oper die einzige Neuigkeit gewesen, die uns das diesjährige Karneval gebracht hat, wefshalb auch über die Karnevals-Opern nicht berichtet worden. Spontini's Alcidor ist, wie einige behaupten, für eine bevorstehende Festlichkeit aufgespart — wie andere wissen wollen, noch nicht vollendet — ein Umstand, der nur diejenigen befremden könnte, die nicht wissen und begreifen, wie viel zu einem solchen Werke gehört und wie lange Zeit andre Meister (z. B. Gluck auf seine Iphigenia in Tauris vier Jahre) auf gleiche Arbeit verwendet haben.

Marx.

Weimar 1824.

(Fortsetzung.)

Herr Kammersänger Moltke trug die Partien: Tamino, Falkenstein, Belmont, Murney, Adolar, Arsir, Bruno in Graf von Gleichen, Ramiro in Aschenbrödel und Kortez mit schönem, anmuthigem Ton, tiefem Gefühl und Deutlichkeit in der Aussprache, vor. In allen Partien, wo tragender Gesang vorherrschend ist, werden gewifs wenig Tenoristen Herrn K. M. gleich kommen, keiner ihn übertreffen. Passagen, die grofse Bravour erfodern, vermeidet Hr. K. M. Bei seinen übrigen ausgezeichneten Verdiensten weifs er dergleichen Stellen glücklich zu umgehen.

Herr La Roche hat uns grofsen Genufs in den Partien: der Kommissionsrath in der heimlichen Heirath, Seneschall in Johann von Paris, Figaro, Kaspar in Freischütz, Hausmeister in Sonntagskind, Leporello u. a. m. gewährt, und ersetzt den Verlust reichlich, den unser Theater vor seiner Ankunft erlitten hatte. Als Sänger (Baritonist) bewies sich Herr La Roche was Intonation, Deutlichkeit, Gewandtheit, Sicherheit und karakteristischer Vortrag betrifft, sehr verdienstlich. Als Schauspieler ist er einer der vielseitigsten, und besitzt die Gunst des Publikums im hohen Grade.

Dlle. Schmidt giebt erfreuliche Hoffnungen eine brave Sängerin zu werden. Sie ist noch sehr jung, gut musikalisch, und hat ein gefälliges Aeufsere. Die Stimme ist noch ungleich, die Höhe oft grell, die tiefern Töne hingegen schwach. Unter Herrn Häsers trefflicher Leitung wird Dlle. Schmidt sich bald den schweren Ansatz des Tones abgewöhnen, wovon zum Theil die Ungleichheit ihrer Stimme herrührt und deutliche, wohlklingende Aussprache der Worte annehmen. In Passagen und Trillern leistet Dlle. Schmidt schon recht viel; weniger was Geschmack, gefühlvollen Vortrag und bedeutsames Spiel betrifft. Soviel auch Dlle. Schmidt noch zu erreichen hat, um vollendete Künstlerin zu sein, so wird sie doch die Aufmunterung, die ihr von Seiten des Publikums in jeder ihrer Rollen zu Theil wird, in ihrem Streben nach höchster künstlerischer Vollkommenheit, nicht ermüden lassen. Sehr günstig wurden die Leistungen der Dlle. Sch. als Königin der Nacht, Konstanze in der Entführung und Eryanthe aufgenommen. An Madam Durand besitzen wir eine brave Sängerin zu zweiten und dritten Partieen. Ihre Stimme ist nicht von bedeutendem Umfang, aber klangreich und rein; ihr Spiel sehr lobenswerth.

Herr Hunnius bewährte sich als Baron in Aschenbrödel, Komthur in Don Giovanni, Tapezier in Fanchon u. a. m. als routinirten Sänger und Schauspieler.

Herr Seidel, ausgezeichnet in komischen Partien, fand vielen und gerechten Beifall als Schneider in den Schwestern von Prag, Heinzenfeld im neuen Sonntagskind. Zu Rollen, wie der Mohr in der Zauberflöte und der Pedrillo in der Entführung, dürfte wohl seine Stimme etwas stärker sein.

Herr Klein bekleidet das Fach eines zweiten Tenoristen. Als Johann von Paris und Blondel in Richard Löwenherz wurden seine Leistungen mit verdientem Beifall belohnt.

Mad. Hartknoch, Mad. Müller und Dlle. Müller*) bekleiden zwar in der Oper kein bestimmtes Fach, sind ihr aber sehr nützlich, ja sogar nothwendig. Ihr Erscheinen ist immer sehr erfreulich, indem ihr Aeufseres sehr angenehm, und ihr Spiel stets angemessen ist, vorzüglich das der Damen Hartknoch und Müller. Die Damen Müller erfreuten uns auch als liebliche, graziöse Tänzerinnen, Mad. Müller als Aschenbrödel; Dlle. Müller hingegen in den Galeerensclaven und bei andern Gelegenheiten.

Die Herren Thieme und Franke beurkundeten stets in ihren Leistungen vielseitige, künstlerische Bildung, und wufsten den ihnen übertragenen Partien völlig Genüge zu leisten.

Herr Thieme, ein braver Schauspieler, gab hiervon rühmliche Beweise als Masetto in Don Giovanni und Geuaro in Camilla; Herr Franke hingegen als Maler Cerberti in Je toller je besser, als Marquis in den Schwestern von Prag, Papageno, Lanifizi, und als gewandter, angenehmer Tänzer in den Galeerensclaven.

Der Hofchor hat in allen Fällen, besonders aber in den neuen Opern: Graf von Gleichen, Euryanthe und Kortez vielfache Beweise seiner Tüchtigkeit und löblichen Strebens nach möglichster Vollkommenheit gegeben. Den Bemühungen des Herrn Hoftanzmeisters Franke, in Anordnung zweckmäfsiger Tänze, zollte das Publikum verdienten Beifall.

Dekorationen und Garderobe waren stets zweckmäfsig und effektvoll, letztere oft reich und prächtig. Die Aufzüge und Gefechte eben so gut angeordnet, wie lobenswerth ausgeführt. Lauten und gerechten Beifall fand die neue Dekoration, welche die drei Gleichen darstellt, gemalt von Herrn Holdermann.

Die Produktionen der grofsherzogl. Hofkapelle, bezeichneten seit vielen Jahren bedeutende Fertigkeit, verständiger kunstgerechter Vortrag, und seltene Gewandtheit und Diskretion im Accompagniren. Schon unter Kranzens ordnungliebender, was den Gesang betraf zu strenger, Direktion, wurden die Mozartschen und Haidnschen Symphonien und Opern in solcher Vollkommenheit ausgeführt, dafs die Umgegend, nah und fern, herbeieilte, sie hier zu hören. Unter der Leitung des Kapellmeisters A. E. Müller, berühmt als Klavier- und Orgelspieler, Flötist, Komponist und musikalischer Schriftsteller, wurde die Kapelle verstärkt, manches junge Talent für dieselbe gewonnen, von ihm aufgemuntert, und ohne Rückhalt über musikalische Gegenstände belehrt. Unter seiner Direktion wurden die Beethovenschen Symphonien einstudirt und trefflich exekutirt. Auch zur Verbesserung der Kirchenmusiken hat er in sofern beigetragen, dafs seit jener Zeit die grofsherzogl. Kapelle, zur Freude aller Musikfreunde, bei den Kirchenmusiken assistirt, was vor ihm nicht geschah. Herr F. Häser, rühmlichst als Komponist und Gesanglehrer bekannt, wurde für die Direktion der Theaterchöre gewonnen. Müllers Nachfolger wurde Herr J. N. Hummel, dessen aufserordentliche Verdienste als Virtuos auf dem Pianoforte, und Komponist, besonders für Pianoforte, überall wo er sich hören läfst, Entzücken und Bewunderung erregen. Als Direktor besitzt er alle erforderlichen Eigenschaften, um würdig an der Spitze eines braven Orchesters zu stehen. Grofsen Beifall und rege Theilnahme fanden die Kapellkonzerte, die, von Herrn K. M. H. geleitet, uns vielfachen Genufs gewährten. Leider scheint Weimar nicht der Ort zu sein, wo Unternehmungen der Art fortdauernd bestehen können; wenigstens hat es bis jetzt die Erfahrung nicht anders gelehrt. Schon

*) Ist vom Theater abgegangen.

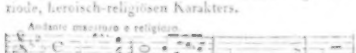
früher hat die Kapelle Konzerte unternommen und sie wieder eingestellt.

Herr Musikdirektor Riemann erfreute uns oft mit zweckmäfsigen, ausgezeichneten Kompositionen im Schauspiele. Mehre davon sind noch Manuscript, z. B. die Entr'acts von M. Eberwein, Kapelldirektor beim Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. Hinsichtlich der Erfindung der Motive und ihrer meisterhaften Behandlung, können sie wol mit den Beethovenschen zu Egmont in eine Kategorie gestellt werden. Sie sind mannigfaltig karakterisirt, und können allen Theaterdirektionen und Konzertanstalten mit voller Ueberzeugung bestens empfohlen werden. Kompositionen von solchem Werthe verdienten wol, dafs man sie auf dem Theaterzettel mit aufführte. Besonders an Orten, wo selten Konzerte statt finden, und daher grofse Instrumentalkompositionen, aufser im Theater, nicht zu hören sind, würden die Freunde derselben es den Theater-Direktionen Dank wissen, wenn sie sie benachrichtigten, was eben von dieser Gattung gegeben wird, und dem oft störenden Ansagen der Musikstücke während der Vorstellung zugleich abhalfen.

Ueber die höchst gelungenen Darstellungen der Opern: Graf von Gleichen, Euryanthe und Kortez, so wie die sehr günstige Aufnahme derselben, hat die geachtete Leipziger musikalische Zeitung zu berichten nicht ermangelt. So gewissenhaft der Herr Verfasser hierinnen zu Werke gegangen ist, so hat er doch nicht vermeiden können, dafs sich, in Bezug ihres Werthes als Kunstwerke, manche Irrthümer eingeschlichen haben, welche einer Berichtigung bedürfen.

Der Herr Ref. sagt nämlich: „Bei der Ouvertüre (zu Graf Gleichen) in Es-dur, fugirt, hat sich Herr Eberwein offenbar die zur Zauberflöte zum Muster genommen." Diesem mufs man geradezu widersprechen. Die Ouvertüre zur Zauberflöte ist allgemein bekannt, somit ist es genug, um das Gegentheil zu beweisen, die Intentionen, welche sich in der Ouverture zum Gleichen aussprechen, darzustellen.

Die Basse, alle Blasinstrumente und Pauken eröffnen die Ouverture mit einer acht Takte langen Periode, heroisch-religiösen Karakters.



Hierauf vernimmt man melodische Akkorde und tiefe, schwere Klagen.

Im 12. Takte tritt die Tonart E-dur beruhigend ein, wie Morgenröthe nach stürmischer Nacht, oder wie Liebe Gleichens Befreiung aus schwerer Sklaverei bewirkt. Im 14. Takte ergreifen die Basse diese Figur:

Nicht zu verkennen ist die hohe Gewalt, die sich in dieser Figur ausspricht, die selbst die rührendste Bitte, welche sich (von den Flöten, Oboen und Fagott vorgetragen) vernehmen läfst, nicht zu besiegen vermag, vielmehr einige Takte hindurch noch gesteigert wird, bis die Modulation auf die Dominante von Es zurückgekehrt ist. Hier verstummen die wehmüthigen Bitten, und die ihnen widerstrebende Kraft. Das Gefühl religiösen Vertrauens und Ergebung in einen höhern Willen, bezeichnet der Schlufs des Andante. Mit der Schlufsnote desselben beginnt folgendes Motiv, welches alla Fuga libera gehalten ist, nämlich:

Das Hauptmotiv ist so behandelt, dafs es Flucht, Verfolgung, Kampf, Verwirrung und Sieg ausdrückt. Das Nebenmotiv hingegen

ist fast durchgehends heiter gehalten. Es verhält sich zum Uebrigen, wie der Karakter des Silvio zum Ganzen, den selbst in den gefahrvollsten Momenten, seine ihm eigenthümliche muntere Laune nicht verläfst.

Das musikverständige Publikum mag jetzt entscheiden, inwiefern die Ouvertüre zu Graf von Gleichen eine Nachahmung von der zur Zauberflöte genannt werden kann*), da aufser der Tonart und dem Umstande, dafs sie frei fugirt ist, sich keine Aehnlichkeit weiter vorfindet; Tonart aber und eine feststehende Musikgattung, sie mag Arie, Duett oder Fuge heifsen, sind das Eigenthum aller Komponisten, und jeder kann damit schalten und walten wie er es für gut findet, ohne sich dem gerechten Verwurfe der Nachahmung auszusetzen.

Im Verfolg der Recension sagt der Herr Verfasser ferner:

„Er (Eberwein) verschmäht den Gebrauch der Janitscharenmusik, den er im ersten Akte leicht rechtfertigen konnte, befriedigt aber dafür zu einiger Entschädigung die vielleicht nur allzu lebhafte Neigung, viel, sehr viel, besonders auch enharmonisch zu moduliren. Doch, da man das jetzt gern hat und sogar für das Rechte. Wahre zu halten scheint, auch viele Andere, z. B. Karl Maria von Weber in seiner Euryanthe, es noch ungeheuer viel weiter treiben, so mag Ref. keine Worte darüber verlieren." Bravo! gut gesagt, aber doch gefehlt. —

(Schlufs folgt.)

*) Es ist gut, dafs Herr Schirmer aus No. 7. d. Ztg. diesen Aufsatz nicht gekannt hat, sonst wäre der seinige um ein Kapitel gröfser geworden. Anm. d. R.

Darmstadt im Januar 1825.

Erster Text.

(aus dem Buche des Predigers in der Wüste.)

„Und sie fuhren dahin hochmuthig wie die Narren, und wollten wie die Himmelsstürmer die Veste des Ruhms erringen; aber der da oben herrscht, runzelte die Stirne, und sie erblaßten; aber der da oben herrscht, schüttelte die Wimper, und sie fielen viele tausend Meilen lang hinunter in das Thal der Vergeltung. Und so musse es allen ergehen, die die Zinne der Kunst zu erstürmen trachten, dabei aber, anstatt mit stillem demüthigen Forschen im Geiste und in der Wahrheit, mit lauter und hochmüthiger Einbildung über ihren durch sinnliche Mittel erworbenen Beifall einherfahren, der Wahrheit und der in ihr ruhenden Bescheidenheit abtrünnig werden.

Zweiter Text.

(aus dem Buche der Künstelei.)

„Es giebt allerdings in der Kunstdarstellung äußere Mittel, welche angewendet werden müssen, um das Innere anschaulich zu machen, so wie der Mensch einen Leib haben muß, um seine Seele und Seelenfähigkeiten in dieser Zeitlichkeit festzuhalten. Wer nun aber blos seinem Leibe lebt, handelt thöricht, denn er vergißt sein eigentliches Selbst; eben so vergißt auch der die eigentliche innere Kunstgestaltung, welcher blos der äußeren dient. Sein Streben ist nicht mehr: das Kunstgebilde mit kunschem Geiste sich zu vermählen, und in dessen reiner Schöne solches der Welt als seine errungene Braut vorzuführen; er will nur durch sie glänzen, sie ist ihm nur Mittel seine Eitelkeit zu befriedigen. Wer so blos dem Aeußeren der Kunst huldigt, der wird sich nicht mit dem Ausdrucke der Wahrheit begnügen; er wird nur nach großen Kontrasten, nach Ueberraschungen und Klapp-Wirkungen haschen; er wird sich äußerlich als der Wahrheit treu geberden, gerade da, wo er ihr untreu ist. Eine Pantomimen-Gaukelei ist bei ihm mehr, als ein stiller Handedruck der Treue; eine Ballet-Schwenkung mehr, denn eine inhaltschwere Hinwendung der Zuneigung, oder Wegwendung der Abneigung. Damit die zarte Reiz der Lebens-Lebendigkeit verloren gehe, müssen stets todte Gruppirungen eingeflickt werden. — Wehe! wenn diese Künstlerei durch einen mit Kenntnissen oder Naturanlagen Begabten ausgeübt wird, sie kann für lange Zeit den Geschmack verderben; und wird um so gefährlicher, weil ein ihr huldigendes Publikum bis zur Roheit in seiner Verstockung sich aufreizen läßt. — Ob diese Effektmacherei durch Geberde oder durch die Stimme, oder durch beides zugleich betrieben wird, gilt gleich." —

(Da vorerwähnte Bücher noch wenig verbreitet sind, so wird Einsender dieses öfter aus ihnen einige Texte zur beliebigen Nutzanwendung vorausgehen lassen.)

Ein anzuzeigendes Ereignis ist, daß der bekannte Sänger Wild seine Entlassung gefodert, oder, wie andre sagen, mit ihr gedrohet, und — was aber gewiß ist — solche erhalten hat. Ließen sich auch über diesen Fall mehre Betrachtungen anstellen, so verbieten doch die Verhältnisse und die Schicklichkeit solches, indem der Gegenstand zu unweith ist um bei solchem der Milde, Großmuth, und nöthigenfalls auch der Festigkeit eines hohen Kunstbeschützers zu erwähnen; und dann auch noch, weil alles dahingehörende nicht den Sänger W—, sondern den Menschen in ihm betrifft, der ohnedies nicht in ein Kunstblatt gehört.

Was ihn als Künstler betrifft, so ist es erfreulich, melden zu können, daß seine Stimme nach seiner lang gedauerten Kränklichkeit ihren völligen Zauberklang wieder erhalten hat. Die wenige Schwache, die ihn etwa jetzt noch einer anhaltenden Anstrengung wehren möchte, wird sich hoffentlich auch heben lassen, und so wäre er dann dem deutschen Gesange wieder gewonnen. Zu wünschen bliebe, daß er mit dem Höhern der Kunst vertrauter sein und überhaupt mehr musikalische Einsichten haben möchte. Er besitzt zwar viele Vorzüge, die Mancher, in das eigentliche Wesen der Kunst Tiefer blickenden mangeln, dahin gehören: eine sehr deutliche und angenehme Belautung (einige wenige Laute abgerechnet, womit er an die Wiener Mundart mahnt, jedoch nur selten); eben so enthält der Klang seiner Stimme eine außerordentliche Ausdrucksfähigkeit, leidenschaftliche Gemüthsbewegungen zu versinnlichen; ähnliche Vorzüge besitzt er hinsichtlich der Starkanwendung seiner Stimme, so daß sie ihn in allen Stufen der Auf- und Absteigerung nicht allein zu Gehöte steht, sondern auch stets dabei mit einnehmendem Reize verbunden ist, so daß sie im pp nicht matt, und im ff nicht hart wird; aber diese drei Elemente: Laut, Klang und Starke sind blos das Material zum Singen, mit dem zwar derjenige, der es in Vollkommenheit besitzt, stets Glück machen wird, indem die innere Gestaltung des Gesanges durch den Komponisten schön vorausgegeben ist; dennoch aber will dieses Innere sehr genau und kunstrecht anerkannt sein, um es im Geiste seines wahren Werthes vermittels der äusseren Bestandtheile des Singens ausprägen zu können. Wenn nun — um nur einen Fall zur Belegung anzuführen — z. B. in der Oper Joseph und seine Brüder, die Romanze des ersten Aktes, welche doch nur eine Erzählung des langst Geschehenen enthält, mit solcher Leidenschaftlichkeit vorgetragen wird, als ob die Handlung des Verhaftens wirklich eben von seinen Brüdern an Joseph vollzogen wurde, so mag das Publikum sich dadurch hinreißen lassen, der Ausdruck der Wahrheit bleibt dennoch verfehlt. Es darf dieses jedoch nicht genommen werden, als ob hierdurch auf ein häufiges Verfehlen der Richtigkeit des Ausdruckes hingewiesen sei. Keineswegs; W— ist, wie mit Stimme, so auch mit solcher Lebendigkeit des Gefühles begabt, daß er da, wo dieses zu entscheiden hat, gewöhnlich mit erstaunenswerther Richtigkeit und künstlerischer Fertigkeit unterscheidet. — —

(Schluß folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. März. Nro. 9. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-Unterrichts-System.

Zusatz aus einer andern Feder.

(Fortsetzung aus No. 8.)

Wenden wir uns, ehe wir das Logiersche Unterrichtssystem näher betrachten, zu der Art und Weise, wie bisher musikalischer Unterricht ertheilt worden ist und noch jetzt im Allgemeinen ertheilt wird, so begegnen wir einem Unwesen, das in keinem Zweige des Unterrichts so leicht seines Gleichen finden mag; nur einzelne und wahrlich wenige Lehrer zeigen Ausnahmen. Es ist der Mühe werth, diesen Punkt näher zu beleuchten.

Der Musikunterricht mufs auf einen dreifachen Zweck hinarbeiten:

erstens die musikalische Fähigkeit — Empfänglichkeit und Schöpferkraft — zu erwecken und zu erhöhen;

zweitens eine klare Erkenntnifs dessen, was an der Kunst und zu ihrer Ausübung mit dem Verstande ergriffen werden kann, zu verleihen;

drittens den höchst möglichen Grad mechanischer Fertigkeit für die Ausübung der Kunst auf dem nächstmöglichen Wege zu entwickeln.

Der Gewinn aus einem solchen Unterricht ist dann für den Schüler die nach seiner Individualität höchste Fähigkeit, Tonstücke aufzufassen und zu geniefsen, zu schaffen oder — mehr oder minder — umzuschaffen (Veränderungen, Verzierungen zu machen u. s. w.) und vorzutragen. Nur ein so ausgebildeter Mensch ist wahrhaft musikalisch zu nennen, denn nur er ist fähig, musikalische Ideen in sich aufzunehmen, aus sich zu erzeugen und so sein Innres an der Tonkunst zu bereichern. Dies ist die eigentliche Absicht aller derer, welche Musikunterricht suchen, wenn sie auch den meisten nicht vollkommen klar werden mag. Dies allein ist auch den Aufwand an Zeit, Kräften und Geld werth, den der Musikunterricht erfodert. In sich selbst will der Lernende durch eigne musikalische Thätigkeit gefordert und bereichert werden; wäre es ihm blos um flüchtigen Genufs, oder Zeitvertreib und dergleichen zu thun, das könnte er wohlfeiler und leichter erlangen.

Der Erfolg des Musikunterrichts bei den Meisten zeigt schon, wie ungeeignet die Unterrichtweise gewesen sein mufs, zu jenem — dem einzigen, vernünftig zu rechtfertigenden — Ziele zu bringen. Bei den wenigsten Musiktreibenden wird eine erhöhte und geläuterte Empfänglichkeit für Musik sichtbar; ja eine grofse Zahl scheint eben durch den eigenen Betrieb der Musik zu einer gleichgültigen, kalten, äufserlichen Auffassung derselben verwöhnt zu sein und die natürliche Reizbarkeit und Unbefangenheit an eine seelen- und geistlose Belesenheit und Pseudo-Kennerschaft verloren zu haben. Die wenigsten Musiktreibenden werden fähig, eins der vielen Musikstücke, zu deren Ausübung sie ihre Finger u. s. w. gewohnt haben, sinngemäfs vorzutragen. Den allerwenigsten endlich ist die eigne Ausübung der Musik so interessant geworden, dafs sie sie viel länger, als der Unterricht währt, fortsetzten; wie wir dies namentlich fast an allen Frauenzimmern wahrnehmen, denen es seltner möglich ist, einen geistlosen Unterricht aus eignem Vermögen zu ergänzen.

Allein wie konnte man auch hoffen, jenes Ziel an der Hand der gewöhnlichen Lehrer zu

erreichen? Die Mehrzahl sind ausübende Musiker, die ihre Lebensthätigkeit darauf verwendet haben, ihres Instruments, oder des Gesanges in höherm oder niedrigerm Grade mächtig zu werden. Diesen, ihren eigentlichen Lebenszweck können sie vollkommen erreicht haben, können tüchtige und achtungswerthe Mitglieder der Orchester oder Chore, treffliche Virtuosen geworden sein, ohne darum dem Unterrichtgeschäfte hinlänglich gewachsen, ja, ohne dadurch zu einem hellen Ueberblick, zu einem tiefen Eindringen in das Wesen der Kunst gelangt zu sein. Vielmehr haben wir mehrmals eben die ausgezeichnetsten Virtuosen am einseitigsten, am engsten auf ihre Beschäftigung beschränkt gefunden und sind weit entfernt, daraus einen Vorwurf machen zu wollen, da wir wohl wissen, wie sehr alle Zeit und alle Kräfte ausschliesslich in Anspruch genommen werden, wenn Virtuosität erreicht werden soll*).

Wir würden diesen Blick auf die Hauptbeschäftigung der meisten Musiklehrer erspart haben, wenn nicht eben aus ihr das fast allgemeine Prinzip des bisherigen Unterrichts vollkommen klar erkannt werden könnte. Wie die Beschäftigung der Lehrer Ausübung, Vortrag von Musikstücken ist, so scheinen die meisten auch bei ihren Schülern nichts anders zu erstreben, als ihnen möglichst schnell zu der Ausübung vieler Musikstücke zu verhelfen. Hierzu hat sich ein sogenanntes praktisches Verfahren gebildet, demzufolge der Lehrer alles von der Hand weiset und aus dem Gebiete seiner Thätigkeit aussondert, was jenen Erfolg verspäten könnte.

Vor allem gilt das eigne musikalische Vermögen des Schülers als etwas, das ausser allem Einflusse des Lehrers stehe. Mit dem Gemeinspruche, dafs das Talent angeboren sein müsse und nicht vom Lehrer gegeben werden könne, sucht man sich von der Pflicht loszusagen, die Keime des Talents im Schüler aufzusuchen, und günstig zu entwickeln. Man glaubt, das werde sich von selbst finden und es sei genug, wenn man dem Schüler nur gute Kompositionen zur Uebung und Entwickelung seines Sinnes gebe. Was heifst das, gute Kompositionen? Hat nicht jedes Geschlecht, jedes Alter, jede Individualität, jede Stufe der allgemeinen und der musikalischen Bildung ihre besondern Bedürfnisse? Wie ganz anders würde die Wahl der Uebungsstücke ausfallen, wenn die Lehrer verständen und Willens wären, die Individualität ihrer Schüler zu erkennen und auf sie einzugehen! Welche Verschiedenheiten kommen in dieser Sphäre zum Vorschein! Wie oft werden Beethovensche Kompositionen in den Händen solcher Schüler gefunden, die noch nicht fähig sind, Mozart zu verstehen! Wie viele Gesanglehrer führten ihre Schülerinnen zum Freischützen (besonders als er noch in der ersten Mode war) Schülerinnen, die noch nicht für die Schweizerfamilie reif befunden werden konnten! — Und wie gänzlich von der Hand gewiesen wird jede selbständig hervortretende Regung des Talents! Jede Beschäftigung wird uns um so werther und wichtiger, jemehr sie uns Gelegenheit bietet, unsre eigenen Kräfte in ihr reichhaltig zu entfalten. Wer jemals aus eignem Antriebe den Versuch gemacht hat, zu komponiren (wären es auch nur Tänze) oder auch nur zu verändern, der hat uns eine regere Lust und mehr Fähigkeit zu der Musik bewiesen, als ein anderer, der am Vortrage fremder Kompositionen Genügen findet; dieser kann mechanisch, gedanken- und gefühllos geschehen und geschieht meistentheils so; jenes beweiset unwidersprechlich, dafs eigne Ideen vorhanden, oder wenigstens, dafs fremde Ideen angeeignet und in dem Versuchenden lebendig geworden sind. Was thut nun die Mehrzahl der Lehrer für die Erweckung und Kräftigung dieses so wichtigen Triebes? Nichts — oder vielmehr es geschieht alles, um ihn im Entstehen zu unterdrücken. Jede Abweichung von der todten Norm

*) Bedarf es noch der ausdrücklichen Bemerkung, dafs von dieser, wie jeder allgemeinen Ansicht Ausnahmen zugestanden werden, so verspreche ich, dafs ich selbst in Berlin sehr ehrenwerthe Ausnahmen kenne, die zu nennen das in dieser Angelegenheit berührte Interesse vieler anderer, mir nicht näher bekannter Musiklehrer verbietet. Ich will daher als Beispiel einer Ausnahme einen Auswärtigen, Herrn I. Moscheles nennen, den weltberühmten Virtuosen, der auch in seinen Unterredungen sich in so hohem Grade als sinniger und denkender Kunstverständiger zeigt, dafs man, wenn er Unterricht übernähme, auch hier Ausgezeichnetes von ihm erwarten müfste.

schrift, jedes Zögern oder Eilen, jedes selbstgewählte Forte oder Piano, jeder Zusatz wird als vorschriftwidrig und falsch zurückgewiesen: und nicht etwa mit dem Beweise, dafs und warum es ein Fehler, sondern aus dem stetigen Grunde, weil es nicht vorgeschrieben sei. Selbst die erste Regung der Selbstthätigkeit: das „aus dem Gedächtnifse, nach dem Gehör" Singen und Spielen ist den meisten Lehrern ein Gegenstand des Schreckens, statt der Freude, so wenig wissen sie die glückliche, lebendige Naturgabe neben todter Fertigkeit (des Notenlesens u. s. w.) zu schätzen und zu benutzen.

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 21. Februar.

Schon wieder hat sich Herr Hausmann das Verdienst erworben, den Berlinern ein grofses Musikstück, die Macht der Töne von Winter aufzuführen, und zwar, uneigennützig wie gewöhnlich, zu wohlthätigem Zwecke. Es ist ein wahres Glück für Berlins Musikfreunde, dafs Herr Hausmann und die Mitglieder seiner Akademie nicht auf den Gedanken kommen, dafs ihr Verein nur für sie selber da sei, dafs sie es vielmehr für eine Ehrenpflicht halten, ihre Bestrebungen gemeinnützig zu machen und mit den Resultaten ihrer künstlerischen Thätigkeit das Publikum oft zu erfreuen und in dieser Sphäre zu fördern. Nur für sich leben zu wollen, das verräth einen engen Sinn und wer rechte Lust und Begeisterung an einem Werke hat, der verschliefst es, wenn ihm nur Mittheilung möglich ist, nicht leicht in seiner Brust, oder seinem Hause.

Die Ausführung war im Allgemeinen lobenswerth zu nennen, obwohl wir hin und wieder den Chore, besonders den Bässen und zweimal den Tenoren etwas mehr Energie gewünscht hätten. Die Solopartien wurden durch Madam Schulz, Fräulein Reinwald, Herrn Bader und Herrn Reichel (vom königstädtschen Theater) vorgetragen. Madam Schulz und Herr Bader leisteten, wie immer, Ausgezeichnetes und so unbedeutend in dieser Komposition neben der Sopran- und Baßpartie die des Tenors ist, so kann man doch die Stimme unsers Heldensängers nicht vernehmen, ohne von der reinen edlen Kraft ihres Klanges und dem Feuer des Sängers neu beseelt und hoch entzückt zu werden. Man erkennt in dieser Stimme recht überzeugend, dafs der Stimmklang den Beruf zum Sänger und die Sphäre seiner künftigen Leistungen verbürgt; denn so kann eine Stimme nur werden und erklingen, wenn eine hohe und edle Glut die Brust zum Gesange hebt *).

Fräulein Reinwald hat am königlichen Theater so treffliche Vorbilder und wird jetzt einen so erweiterten Kreis zu ihren Studien und Leistungen erhalten (indem dem Vernehmen nach die meisten, oder alle Gesangrollen des Fräuleins Johanne Eunicke auf sie übergehen sollen) dafs wir in kurzem angemessenere Gelegenheit finden werden, über sie zu berichten. Denn ihre Partie in Winters Kantate war wenig bedeutend und vielleicht nicht im Stande gewesen, die junge Sängerin mit rechter Lust und Begeisterung zu durchdringen.

Wichtiger war Herrn Reichels Partie, eine der glänzendsten, wenn nicht die glänzendste von allen Baßpartien, die je geschrieben sind. Der Komponist, dessen Aufgabe es war, dem berühmten Fischer (dem Vater) vollen Anlafs zu geben, seine ungeheure Stimme und seltne Fertigkeit darzulegen, hat für diesen Zweck alles Mögliche gethan, und besonders giebt die grofse Bravourarie mit Chor der Stimme in ihrem ganzen Umfange den wünschenswerthesten Spielraum, so wie das vorangehende, die Kantate eröffnende Recitativ günstige Gelegenheit darbietet, verschiedene Nuanzen vom Kräftigen zum Zarten im Vortrage zu offenbaren. Herr Rei-

*) Gern erinnern wir dabei an das, was Reichardt (musikalisches Kunstmagazin Band I. S. 94 und 152) aus eigner Wahrnehmung über Stimmphysiognomik sagt — an Lavaters Wort: „Stimme wird durch Laster und Tugend wie das Gesicht verschlimmert und verschönert," an Gellerts Ausspruch: auch die Stimme ist oft der freiwillige Ausdruck unsers Karakters und sie wird also auch das Gute und Fehlerhafte desselben an sich nehmen. Es giebt einen gewissen Ton, der die Leere des Verstandes verräth; man würde ihn verlieren wenn man denken lernte. — Das Leben der Stimme bleibt allezeit das Herz mit seinen guten Neigungen und Empfindungen.

chel nun hat allerdings manche gute, recht gute Anlage, manche lobenswerthe Fertigkeit gezeigt. Allein viel mehr ist noch zu wünschen übrig geblieben und hauptsächlich haben wir in seinem Vortrage, in der Beherrschung seiner Stimme die gehörige Haltung vermifst. Die kräftigen Stellen standen den zarten schroff und hart gegenüber; durch keine Mitteltinte wurde der Eintritt der vollen Kraft gemildert, des sanften Vortrags vorbereitet. Die ungünstige Wirkung dieses Fehlers wird noch erhöht durch die Eigenthümlichkeit seiner Stimme, die bei grofsem Umfange zwar stark und voll, aber nicht metallisch, sondern oft eher holzartig klingt. Wenn nach einem Forte mit dieser Stimme eine sanfte Stelle in den höhern Tönen (viel gar mit tenoristen der Verzierung) pianissimo mit einem Schwanken ins Falset gesungen wurde, so gab das einen Anstich, der den beabsichtigten ernsten Ausdruck der Komposition — nicht förderte. Ich fe, solche Fehler können abgelegt und selbst die Eigenschaften des Stimmklanges können wahrscheinlich verbessert werden. Nur mufs Herr Reichel bald dazu thun.

(Schlufs folgt.)

Berlin, im Februar.

Moesers Quartette.

Die öffentlichen Quartette, welche der Königliche Konzertmeister Herr Möser seit mehren Jahren in jedem Winter hier giebt, sind so ausgezeichnet in ihrer Art, dafs sie kaum von einem andern ähnlichen Institut in Deutschland, möchten übertroffen werden. Diese Auszeichnung haben diese Quartette unstreitig nur dadurch gewinnen können, dafs Herr Möser eine vollkommne Kenntnifs der Quartettmusik überhaupt, besonders aber der Haidnschen, Mozart- und Beethovenschen, besitzt, die durch vieljähriges Studium nur errungen werden kann; dann aber auch dadurch, dafs derselbe ein höchst gewandter Violinspieler ist, welche Gewandheit sich in manchen Quartetten, besonders den Beethovenschen, im gröfsten Glanze zeigt. Auch stehen dem Herrn Möser die andern drei Herren, welche diese Quartette mit ausführen, recht wacker zur Seite, und vorzugsweise der Cellist. Den hohen Genufs, den diese Quartette gewähren, empfinden die Zuhörer auch ganz: welches nicht allein daran zu merken ist, dafs sie es öffentlich nach jedem Musikstück aussprechen, sondern hauptsächlich dadurch zeigen, wie aufmerksam sie den Ideen des Komponisten folgen. Für alle diejenigen, welche die Führung der Stimmen im vierstimmigen Satze studiren, oder doch auch beiläufig erkennen wollen, findet sich bei diesen Quartetten die gröfste Ausbeute, denn sie können hier den vierstimmigen Satz rein und ungestört hören, was weder bei grofsen Musiken, der Instrumentirung wegen, noch auch bei Klavierkompositionen oft möglich ist.

Wo auch Quartette gespielt werden, sind es mehre, so werden gewifs die ächten Freunde dieser Musikgattung immer eins von Haidn garantir haben wollen. Die zufriedene und heitliche Anmuthlichkeit, welche allen Haidnschen Kompositionen eigen ist und die ganz besonders in seinen Quartetten vorwaltet, spricht so allgemein an und wird so allseitig empfunden, dafs man sich diese behagliche Empfindung bei jeder Quartettmusik nicht gerne versagt. Auch sind der Quartette von Haidn so viele, dafs selbst die Quintessenz derselben, welche die Ausgabe bei Peters in Leipzig enthalten möchte, so reichhaltig ist, dafs man für lange Zeit stets eine Abwechselung dieser schönen Werke haben kann. Anders verhält sich das mit Mozart, Erstlich sind nicht viele Quartette von diesem Meister, und dann kann man auch von ihm nicht sagen, dafs er sein Vorzüglichstes darin niedergelegt hat, wie man das von Haidn fast behaupten könnte. Mehre Quartetts von Mozart sind vortrefflich, andere gut und einige unbedeutend. Zu diesen gehört das Quartett, welches in der zehnten Versammlung gegeben wurde. Sonach dürfte es wol angemessen sein, manchmal, statt eines Mozartschen Quartetts, eins von einem andern Meister, besonders aber von Onslow zu geben. Onslow gehört zu den ersten Quartett-Komponisten der jetzigen Zeit und entfaltet sich immer schöner. Wer will sich nicht gerne bei einer Quartettmusik an Beethovens Originalität ergötzen und den Sonnenschein und Nebel und andere Erscheinungen seiner Phantasie an

sich vorüber gehen lassen? Nur ist zu wünschen, dafs es diesem grofsen Meister gefallen möchte, seinen ihn recht hoch verehrenden Zuhörern den Boden unter den Füfsen fest zu lassen, damit sie ohne Aengstlichkeit in die Irrgewinde seiner Zauberei schauen können. Wo soll man sich aber hinflüchten, wenn er so beginnt, wie in seinem Quartett in C-dur, welches in der zehnten Versammlung der Mösercben vorgetragen wurde? Hätt man diesen ungewissen Zustand aber nur ein wenig aus, so erreicht man C-dur und ist geborgen, aber auch nur für diesmal, denn in seiner Eroica und der Sinfonie in C-moll*), mehreren andern Werke nicht zu gedenken, geht dieselbe Angst wieder los. Urban.

Weimar 1824.

(Schlufs.)

Was die Janitscharmusik betrifft, so beweiset die Partitur von Gleichen, dafs der Siegeschor der Saracenen mit Begleitung der Janitscharenmusik gesetzt ist. Ist sie nicht höher vorgetragen, oder weil gar ausgelassen worden, so ist das die Schuld des Herrn K. Hummel, der diese Oper dirigirte. Bei schnellem Wechsel der Empfindung enharmonisch zu modulliren, findet man häufig in Gesangkompositionen von Händel, Graun, Bach, Mozart, Gluck, Spontini, Mehul u. a. m., so auch in Euryanthe und Graf von Gleichen. In solchen Fällen ist es gewifs an seinem Platz und nur engherzige Theoretiker können es dann noch unerhört, ja fehlerhaft finden.

Ueber Euryanthe berichtet die Leipz. mus. Zeitung ferner: Ueber K. M. von Webers Euryanthe liefse sich vieles sagen, Gutes und Böses, auch Manches, was zwischen Gut und Böse mitten inne steht — aber Ref. gesteht, nach zweimaligem sehr aufmerksamen Anhören dieser und der Ansicht des gedruckten Klavierauszugs immer noch nicht recht mit sich im Reinen und Klaren zu sein. (O wie kurzsichtig!) Aber das möchte er doch gern, und bei seinem günstigen Vorurtheile für alles, was Weber schafft, dies und jenes als gut erkennen, was ihm doch nicht als solches erscheint, ehe er sich anmafst, über dies Werk des genialen Tonsetzers zu urtheilen. Aus diesem ergiebt sich, dafs der Herr Verfasser sehr gutmüthig und bescheiden, aber auch sehr geschwätzig ist. Mit all den vielen Worten sagt er eigentlich nur: „Ich stehe zu niedrig um ein so grofses geniales Werk, wie Euryanthe ist, gehörig überblicken zu können, und jemehr ich es betrachte, um so mehr verfinstern sich meine Augen.

In Euryanthe (wozu die höhere Gattung des Stoffes auffoderte) hat sich Herr von Weber so gesteigert, dafs jeder vorurtheilsfreie Kunstkenner gestehen wird, erst jetzt habe er seine ganze Kraft als genialer und vielerfahrner Tonsetzer gezeigt und sich weit über die Sphäre, in welcher sich der Freischütz bewegt, erhoben. Daher kommt es allein, dafs Euryanthe von Vielen verkannt, und Zeit bedarf, bis sie überall vollkommne Anerkennung ihres grofsen Werthes finden wird. In Berlin wird sie gewifs Glück machen. Dort weifs man geistvolle Musik von leerem Geklingel zu unterscheiden und zu würdigen.

Im Kurier haben wir von neuem Gelegenheit gehabt, Spontini's herrliches Talent für die ernste Oper, so wie seine tiefe Kenntnifs der dramatischen Musik und des Theaters zu bewundern und uns an ihnen zu ergötzen.

Als Gast hörten wir von Mad. Steinert die Myrrha in Opferfest u. Annchen im Freischütz.

Ihre Stimme war sehr ungleich und nur in der zweigestrichenen Oktave angenehm. Widerlich war das weinerliche Tremuliren, was sie in jeder effektvollen Stelle anbrachte, die Situation mochte traurig oder freudig sein. Nicht zu läugnen ist es, dafs Mad. Steinert manche hübsche Momente in ihren Leistungen gab; aber gleich darauf verwischte sie den angenehmen Eindruck, den diese hervorgebracht hatten, durch obiges Tremuliren oder durch ein Streben nach scharfen Kontrasten, so, dafs Einer, der nicht auf die Bühne sah, leicht veranlafst werden kann, zu glauben, eine ihrer Scenen würde von mehren, in Stimme und Karakter verschiedenen Personen, ausgeführt. Ihr Spiel genügte nur theilweise.

*) Eine andre Ansicht von diesen Kunstwerken enthält der Ztg. erst. Jahrg. No. 20. S. 173.

Ein kleiner Pianofortespieler Namens Schilling aus Magdeburg legte hier Beweise seines Talentes und seiner Geschicklichkeit ab. Er spielte den ersten Satz aus Mozarts herrlichem D-moll-Konzert und noch ein mäßig schweres Stück von Moscheles für sein Alter recht brav. Erfand hier die Aufmunterung und Theilnahme, die jedes aufkeimende Talent verdient. Wir wünschen, daſs sie ihm überall so zu Theil werden möge.

Unter der Leitung des Herrn Musikdirektor K. Eberwein hat die Kirchenmusik neuen Schwung erhalten, indem jetzt wieder alle Sonn- und Festtage Musik gegeben wird, zu Möllers Zeiten hingegen nur alle hohe Feste. Durch die gütige Theilnahme der Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Dem. Roland (jetzt in Kassel engagirt) Dem. Schmidt, des Herrn Direktor Stromeier und Herrn Kammersängers Moltke, welche bei aufserordentlichen Festlichkeiten den musikalischen Aufführungen assistirten, sind uns Kunstgenüsse zu Theil geworden, die uns zum innigsten Danke verpflichteten, aber auch den Wunsch um öftere Wiederholung derselben erregten. Kein Sänger kann von seiner göttlichen Kunst würdigern Gebrauch machen, als, sie an heiliger Stätte zum Preis Gottes und zur Erweckung religiöser Gefühle zu verwenden; weshalb wir der Gewährung unserer Bitte mit erfreulicher Hoffnung entgegensehen.

Trotz des ewigen Wechsels, der bei einem Seminarium nicht zu vermeiden ist, und der geringen Emolumente, deren sich das Schulchor zu erfreuen hat, berichtet schon die Leipz. mus. Zeitung: „daſs die Kirchenmusiken stets mit Fleifs und Sorgfalt, oft sehr gut, zuweilen sogar ausgezeichnet ausgeführt worden sind.“ Neu waren uns: das Stabat mater von Joseph Haidn, ein Te Deum von Jomelli, ein Offertorium von Winter mit obligater Oboe, von Herrn Kammermusikus Chr. Eberwein sehr brav exekutirt; eine Messe und das herrliche Misericordias von Mozart; der 103te Psalm von Naumann und mehre Kantaten von Homilius.

Einer ruhmlichen Erwähnung verdient das treffliche Orgelspiel des Herrn Professor Töpfer, Schüler von A. E. Müller. Seine brav erfundenen Fugen und gewählten, zweckmäſsigen Zwischenspiele, die Fertigkeit und Sicherheit, womit er sie ausführt, erwerben ihm den Rang unter die immer seltener werdenden guten Orgelspieler, gezählt zu werden.

Der Singverein, der von Herrn K. Eberwein gebildet, sich ausschlieſslich mit geistlichen Kantaten und Oratorien bewährter Meister beschäftigte, auch vielfache Beweise seiner bedeutenden Fertigkeit in Ausführung gröſser Gesangstücke gegeben, hat aufgehört. Dafür ist ein Liebhaberkonzert entstanden, das ein, für die Tonkunst eifriger Dilettant leitet und das den Freunden der Tonkunst Gelegenheit darbietet, sich darinnen zu üben und viel Gutes zu hören. Durch die Theilnahme einiger Herren von der Kapelle ist für brave Ausführung und angenehme Abwechselung in der Instrumentalmusik bestens gesorgt.

Darmstadt, Januar 1824.

(Schluſs aus No. 8.)

Vom 7. bis zum 28. November vorigen Jahres trat in vier Darstellungen — als Osmin, Leporello, Oedip und als Kapellmeister in den Sängerinnen auf — der bekannte Bassist Fischer als Gast hier auf. Er besitzt diejenigen musikalischen Kenntnisse, welche erfoderlich sind, in den Ideengang des Verfassers einzudringen. Ist seine Stimme an und für sich auch nicht einnehmend, so hat sie doch diejenige gewissermafsen heimliche Eigenschaft der Durchsichtigkeit, so daſs man durch sie in den darzustellenden Gemüthszustand zu blicken vermag. — In jedem Satze erkennt man in ihm den Sänger als Künstler, denn z. B. obgleich er sich keine Taktmafsverrückungen erlaubt und also in dieser Hinsicht stets streng im Takte zu singen nicht unterläſst, so giebt er dennoch dabei jedem Worte, ja jeder Silbe den jedesmal erfoderlichen freien Ausdruck, wodurch sich ein Wort seinem Werthe und seinem Inhalte nach von den übrigen eines Satzes unterscheidet, und in dieser höheren Hinsicht schwebt sein Vortrag frei über dem Taktmaafse; er weicht von den strengen Takt-Einschnitten ab, nicht das Taktgewicht zu verlassen oder zu schwächen, sondern es zu er-

höhen. Er singt so, dafs sein Gesang wieder zur Rede herabzusteigen scheint, während er gerade in die höhere Sphäre des Singvortrages sich erhebt*). Wie sehr ist es daher zu bedauern, dafs er, hinsichtlich seiner Belautung Angewohnheiten hat, die dieser seiner Vortragsgeschicklichkeit Abbruch thun. Es darf grade nicht getadelt werden, dafs er sämmtlichen Vokalen eine gewisse Lipplautung aufprägt, denn dadurch werden sie rund, sanft und bekommen einen zarten Anfang; es sollte nur dabei vermieden werden, dafs dadurch kein deutlicher U-Laut sich eindrängte, wo er nicht hingehört. So singt er: „urmattet," anstatt „ermattet;" das deutsche End-E lautet in seiner Mundart wie zwischen dem gedehnten o und oh schwebend; anstatt a bekommt man stets ein „ua" zu hören u. s. w. — doch sind dieses Fehler, welche in einem Monate abzulegen wären, sobald er sie nur an sich gewahrt; was aber abzulegen ihm schwerer fallen möchte, ist die Methode seines Darstellens, sowol im Singen, wie in der Geberde. Manches, was mit obigem zweiten Texte gesagt worden, dürfte auf ihn anwendbar sein. —

Den 25. Juli trat Madame Schömberger, in der Rolle des Sargin, Sohn, als Gast auf. Hat ihre Kontra-Alt-Stimme auch nicht mehr ihre frühere Gewalt, so ist sie dennoch als solche ausgezeichnet. Da wo sie einfach und mit Wahrheit singt, entzückt sie auch jetzt noch, nämlich innerhalb ihres eigentlichen Stimmumfanges. Sie spricht deutlich, zart und wohllautend aus, verbindet und verschmilzt die Töne mit angenehmen Portament; dadurch aber, dafs sie durch Verzierungen ihren Gesang glaubt einnehmend machen zu müssen, schadet sie sich in der bessererseits erworbenen Theilnahme.

Mit Beifall gab den 6. August, im Theater zwischen dem ersten und zweiten Stücke Herr Braun, Königl. Preufs. Kammermusikus, ein Konzert für die Oboe, komponirt und vorgetragen von demselben. Dann sang Madame Kath. Braun eine Arie mit Recit. von Mozart. Dann zum Schlusse folgte noch ein Konzertino für die Oboe und eine Kavatine aus dem Barbier von Sevilla, ebenfalls von beiden mit Beifall vorgetragen.

Den 30. November liefsen sich mit Beifall auf der Bühne hören: Herr A. Schulz aus Wien und seine Söhne von 11 und 9 Jahren. Sie gaben zwischen dem 1. und 2. Stücke als erste Abtheilung ihres Konzertes den ersten Satz des grofsen Konzertes in D-moll für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung von Fr. Kalkbrenner, vorgetragen von dem 11jährigen Eduard Schulz, dann Violin-Variationen von Rode für die Physharmonika und Terzguitarre-Konzertant mit Begleitung einer grofsen Guitarre, eingerichtet von A. Schulz, vorgetragen von den Brüdern Schulz und ihrem Vater. Zum Schlusse nach dem zweiten Stücke, zweite Abtheilung: Adagio und Rondo brillant für zwei Guitarren von M. Giuliani, vorgetragen von dem 9jährigen Leonard Schulz und seinem Vater. Dann Potpourri konzertant für die Physharmonika und zwei Guitarren, eingerichtet von A. Schulz, vorgetragen von ihm und seinen Söhnen.

Bei dieser Gelegenheit verdient auch bemerkt zu werden, dafs schon seit geraumer Zeit die sehr zweckmäfsige Einrichtung getroffen ist, dafs öfters zwischen zwei oder drei kleinen Schauspielen Mitglieder des hiesigen Orchesters überhaupt und insbesondere die Zöglinge desselben Beweise ihrer Kunstfertigkeiten abzulegen pflegen, welche stets mit der, solchen Leistungen gebührenden Aufmerksamkeit vom Seiten des Publikums beachtet, so wie dagegen aber auch nur solche dazu würdig Befundene zugelassen werden. Hierdurch bekommen diejenigen mit Bildung und Kunstfähigkeit Begabten Gelegenheit sich kennen zu lernen, die erforderliche Ruhe sich anzueignen und zugleich zu beweisen, zu welcher Stufe der Mitwirkung sie sich befertiget haben. Die hiesige Kapelle enthält eine erfreuliche Anzahl solcher hoffnungsvollen Zöglinge, die zu nennen Einsender [illegible] mit Fleifs unterläfst, weil für Kunst und Künstler nichts gefährlicher ist, als der übliche Klatsch-Beifall und die Ausposaunung von Fertigkeiten, welche nicht mehr Verdienst haben können, als dafs sie fehlerfrei sein müssen. Wird nun dieses Mufs als so etwas Aufserordentliches hingestellt, was Wunder, dafs so ein Künstler-Gesell glaubt, er sei mehr als andre Menschenkinder; — wenn das Unverdienst eines Sängers, Schauspielers oder Instrumentisten noch über das Verdienst hinausgehoben wird, was Wunder, dafs er verschmähet, nach Verdiensten zu streben! Die Künstler, dafs sie öfters so aufgeblasene Gecken und in spätern Jahren so unglückselige Menschen sind, haben weniger Schuld daran, als diejenigen, die mit den Winden ihres Gehirnes sie aufblasen und den Boden der Bürgertugend unter deren Füfsen versengen. Ei! versucht es einmal und applaudirt auch dem Soldaten, wenn er vom Exercierplatze, dem

*) Ein Gleiches über Herrn Spitzeder im erst. Jahrg. der Ztg. No. 35. S. 364.

Arzte, wenn er aus der Krankenstube, dem Prediger, wenn er von der Kanzel, der Gerichtsperson, wenn sie vom Amte kommt; applaudirt einmal jedem Verdienste, und in Kurzem werdet ihr einen kompletten Staat voll Gaukler und Narren haben.

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkunstlerlexikon von 1825.)

Logier stammt von einer ausgewanderten französischen Familie, welche, wie mehre ihrer unglücklichen Landsleute, während der Regierung Ludwigs des XIV., durch religiose Verfolgungen gezwungen wurde, ihr Vaterland zu verlassen und sich in Deutschland eine Freistatt zu suchen. Seine Vorfahren hatten sich in Kaiserslautern, einer Stadt in der Churpfalz, niedergelassen, wo sein Grofsvater Musikdirektor und Organist war und sein Vater von diesem seine musikalische Erziehung erhielt. Der Letztere spielte, wie es in Deutschland üblich ist, verschiedene Instrumente und hatte den Ruf eines guten Organisten. Die Geige war jedoch sein Hauptinstrument, welches er so ausgezeichnet spielte, dafs ihm der Churfürst von Hessen Kassel im Jahr 1796 die Stelle eines ersten Violinisten in seiner Kapelle anbot, welche er auch annahm.

Unser Logier wurde in der obenerwähnten Stadt im Jahr 1780 geboren. Er hatte eine Schwester, welche im sechszehnten Jahre starb und eine gute Pianofortespielerin für ihr Alter war; sein einziger Bruder (Wilhelm Logier) ist noch jetzt Buchhandler in Berlin.

Als nach dem Tode des Churfürsten von Hessen Kassel sein Nachfolger bedeutende Einschränkungen mit seinem Hofe vornahm, wurde es den Mitgliedern der Kapelle freigestellt, entweder ein vermindertes Gehalt zu beziehen, oder sich nach einer andern Anstellung umzusehen. Logiers Vater legte seine Stelle nieder. Um dieselbe Zeit lud ihn der berühmte Forkel nach Göttingen ein und trug ihm die Stelle eines Vorspielers in seinen Konzerten an, welche jener auch annahm und bis zu seinem Tode behielt. Damals war der junge Logier in seinen muntern Jahren und hatte von seinem Vater den ersten Unterricht auf dem Pianofoste empfangen und ein wenig Anleitung in der Tonsetzkunst. Sein Lieblingsinstrument war die Flöte, auf welcher er unter der Leitung Weidners, dessen Sohn der in Dublin lebende berühmte Flötenspieler dieses Namens ist, bedeutende Fortschritte machte. Mit dem jungen Weidner spielte er in seinem zehnten Jahre öffentlich auf diesem Instrumente ein Doppelkonzert. Seine Neigung bestimmte ihn, die Musik zu seiner Beschaftigung zu machen und darum nahm er bei einem gewissen Quake Unterricht, von welchem er jedoch wenig Nutzen zog. Bald darauf starb seine Mutter. Der Vormund, der ihm gesetzt wurde, wollte von dem Wunsche des Knaben, Musiker zu werden, nichts hören und verlangte, er solle sich eine andere Beschäftigung wahlen. Da nun der junge Logier seinen Vormund nicht gewinnen konnte, seinen Wünschen in Hinsicht auf diesen Gegenstand beizustimmen, so verliefs er Göttingen und suchte eine Zuflucht bei einem Onkel in Marburg. Sein Vormund bestand auf seiner Rückkehr, welche aber durch den folgenden Umstand glücklich vereitelt wurde. Ein vornehmer Engländer, welcher auf Reisen war und unsern Logier einmal hatte im Konzerte spielen hören, machte ihm den Vorschlag, er solle ihn nach England begleiten. Froh über diese Gelegenheit, den Verfolgungen seines Vormundes zu entgehen, willigte er auf der Stelle ein und reiste den nachsten Tag nach England ab. Zwei Jahre lang behandelte ihn dieser edle Mann wie seinen Sohn, und die einzige Verbindlichkeit, die er ihm auferlegte, war, Flöte und Pianoforte zu spielen, auf welchem letztern Instrument er ihm hatte bei dem Baron von Grofs Unterricht geben lassen. Um diese Zeit wünschte der Marquis von Abercorn für sein damals in Norden von Irland stationirtes Regiment eine musikalische Bande zu errichten. Logier, der des einformigen Lebens, welches er führte, überdrüssig war und seinen Wirkungskreis zu erweitern wünschte, erhielt, nach manchen Bitten, seines Gönners Einwilligung, eine Stelle dabei anzunehmen und reiste mit drei andern nach Irland ab. Hier fand er in dem Direktor der Bande einen Landsmann Namens Willman, (den Vater des berühmten Klarinettisten dieses Namens in London) dessen Tochter er heirathete, damals erst 16 Jahr alt. Von dieser Zeit war er vorzüglich mit Unterricht und Komponiren für militairische Banden beschäftigt; zu gleicher Zeit gab er auch in verschiedenen Städten, in welchen er sich gelegentlich aufhielt, auf dem Pianoforte Unterricht. Gerade damals stellte sich ihm die Möglichkeit dar, die Erlernung der Musik, der praktischen wie der theoretischen, bedeutend zu erleichtern, und damals bildete er auch die Grundzüge des Systems, welches er nachher mit solchem Glücke ausführte. Als am Schlusse des Krieges sein Regiment entlassen wurde, nahm er den Vorschlag des Lord Attamont an, Organist an der Kirche zu Westport in Irland zu werden. Hier geriethen die Berufsverhältnifsmäfsigkeiten, die er übernommen hatte, sehr häufig mit seiner Pflicht als Organist in Streit; er dachte daher darüber nach, ob es nicht möglich sei, seine Tochter, ein Kind von damals 7 Jahren, durch Unterricht dahin zu bringen, dafs sie seine Stelle als Organist in seiner Abwesenheit vertreten könne. Ein grofses Hindernifs indessen fand er in der Unbeugsamkeit ihrer Hand, welche allen seinen Anstrengungen Trotz zu bieten schien; und da dies unvermeidlich so häufig bei den Menschen vorkommt, so sah er keine Wahrscheinlichkeit des Erfolgs in dieser Hinsicht, wenn er nicht Mittel ausfindig machte, durch deren Anwendung er sie nöthigte, auch während seiner Abwesenheit die gehörige Haltung der Hände beizubehalten. (Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. März. Nro. 10. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Logiers Musik-Unterrichts-System.

Zusatz aus einer andern Feder.

(Schluss aus No. 9.)

Fast eben so leicht und willkürlich pflegt der eigentlich lehrende Theil des Unterrichts abgefertigt zu werden. Gewöhnlich beschränkt er sich auf die Mittheilung derjenigen Erklärungen und Regeln, welche unentbehrlich sind, um Notenschrift und die übrigen gewöhnlichen musikalischen Bezeichnungen zu lesen und wohl oder übel anzuwenden. Die Fertigkeit und Leichtigkeit der Anwendung wird von der Uebung, die feinere, nicht vorgeschriebene Nüancirung vom natürlichen Gefühl ohne weiteres Zuthun erwartet. — Warum sollten geübte Augen und Finger und eine, auf die Einzelheiten gespannte Aufmerksamkeit nicht zu einer Fertigkeit des Abspielens bringen? Allein eben diese Uebungsweise ist es, welche den Schüler zu dem oberflächlichen Streben verleitet, von jeder Komposition nur das, was aufgeschrieben und gelesen werden kann, flink wieder zu geben, und ihn abhält, in den Sinn der Komposition und ihrer Bestandtheile näher einzugehen. Und was hier und da von Lehrern aus der Theorie den unerläfslichen Erläuterungen zugegeben zu werden pflegt — eine Kenntnifs der Tonarten, allenfalls der Akkorde — wird nach der bisher gewöhnlichen Weise so isolirt, so ohne alle anschauliche Anwendung, so ganz augenfällig unbrauchbar hingestellt, dafs das Gedächtnifs es als todten, unnützen Ballast bewahrt und gelegentlich wegwirft. Was kann es helfen, die Tonarten abstrakt zu kennen, wenn man nicht dahin gelangt, die Modulation eines Tonstückes zu verstehen und mit Bewufstsein zu empfinden? Was soll vollends der rohe Begriff eines Akkordes, wenn der Schüler nicht dahin geleitet wird, zu erkennen und in der Wirkung klar zu empfinden, wie aus Akkorden die Harmonie gewebt wird und melodische Folgen gewonnen werden können? —

Ueber diesen Theil des musikalischen Unterrichts vernimmt man unter den Lehrern vornehmlich zwei Meinungen. Die eine ist: jene weitere theoretische Leitung gehöre blos für angehende Komponisten, die Bestimmung der meisten Musiktreibenden sei aber nicht, komponiren zu lernen. Ein solcher, aus Wahrem und Falschem gemischter Satz ist eine schwache Vertheidigung einer schwachen Sache. Welchem Lehrer könnte es einfallen, aus allen seinen Schülern durchaus Komponisten zu bilden? Schaffender Künstler wird man überhaupt nicht aus einer Lehre, sondern aus sich selbst, aus eignem Antrieb und Willen. Wie aber nur der eine Sprache vollkommen erkennen lernt, der in ihr schreibt und spricht, so wird auch der nur eine Komposition vollkommen durchschauen und auffassen, der aller in ihr niedergelegten Gestaltungen mächtig geworden ist: und dafs ihm dies nicht zu todtem Gedächtnifswerk, dafs ihm nicht zu leerem kaltem Begriff werde, was dem Künstler warmes Leben ist, mufs er jene Formen selbst handhaben. Dies ist das lebendige, praktische Wissen, eben so fern von todter Abstraktion, als von oberflächlicher, unfruchtbarer Routine.

Die andre Meinung geht dahin: man müsse die Nützlichkeit einer weitern theoretisch-praktischen Unterweisung auch für den blos Ausübenden zugestehen; sie gehöre aber nicht in

den gewöhnlichen, sondern in einen besondern Generalbafs- Harmonie- oder Kompositionsunterricht. Allein wenn ein Gegenstand dem Schüler nützlich ist, wie darf man ihn dann ausschliefsen, oder warum soll man den Unterricht in einer und derselben Sache spalten, da seine beiden Hälften überall in einander greifen und sich gegenseitig beseelen müfsen?

Hiermit ist nun, ohne dafs wir auf die Beschaffenheit des bisherigen Unterrichts näher einzugehen hätten, der Gesichtspunkt zur Erkennung und Beurtheilung des Logierschen Unterrichtssystems festgestellt. Gleich fern auf der einen Seite von einer blos Routine und Technik verleihenden Anweisung und auf der andern Seite von einer abstrakten, unbelebten Lehre, hat der scharfsinnige und geistreiche Erfinder Ausübung und Theorie zu einer ächten, tüchtigen Praktik vereinigt. Er hat die Tonkunst auf ihre ersten Gestaltungen, Tonleiter und Akkorde, zurückgeführt, um aus ihnen wiederum das Gebäude einer vollständigen Komposition bis in die zusammengesetztesten Formen hinaus errichten zu können. Dies geschieht durch die Zöglinge und so wird ihnen, was man bisher vorzugsweise Theorie nannte und bei Seite schob, in sofortiger steter Anwendung lebendig und alles, was zu ihrer praktischen Anschauung kommt, durchschaulich und um so vollständiger fafslich.

Das hohe Verdienst dieser Vereinigung von Lehre der Erschaffung eines Tonstückes und Ausführung des Erschaffenen leuchtet wol ohne weitere Auseinandersetzung ein. Dafs Herr Logier diesen seinen Hauptzweck glücklich erreicht hat, mufs jeder Musikverständige erkennen, der auch nur einer Prüfung, wie der Verf. dieses, aufmerksam beigewohnt hat. Auf Verlangen des Herrn Logier machte derselbe eine auf der Stelle selbst verfafste Melodie zur Aufgabe und legte an zwei Punkten absichtlich, um die Sicherheit der Zöglinge zu prüfen, Schwierigkeiten in den Weg. Zu dieser Melodie, so wie zu andern später vom Lehrer gegebenen, wurde von zwölf Zöglingen, so schnell nur die Kreide gehen wollte, Begleitung im reinsten vierstimmigen Satze geschrieben (ein Paar geringe Versehen wurden, ehe sie noch gerügt werden konnten, von den Schülern gegenseitig getilgt, so dafs man erkannte, sie seien nur die Folge einer augenblicklichen Unachtsamkeit, keiner Unsicherheit gewesen) die Harmonie wurde mehrmals verändert, durch Vorhalte und dergl. vermannigfaltigt; es wurden nachher bald vom Verf. dieses, bald vom Lehrer Ausweichungen, zum Theil in die fremdesten Tonarten mit und ohne Anwendung enharmonischer Tonwechslung aufgegeben und die Aufgaben stets glücklich, oft in mehrfachen u. bisweilen seltenen und entlegenen Wendungen gelöst, eben so sicher wurde auch ein ausgearbeiteter Satz aus Des-dur aus dem Stegreife figurirt. Alle diese Leistungen und die schnellen und treffenden Antworten auf viele, zum Theil sehr querfeldein gethane Fragen bewiesen, dafs die Zöglinge Lehre und Ausübung nicht aus dem todten Gedächtnisse und mechanisch, sondern mit lebendigem Geiste erfafst hatten, bewiesen aber auch, dafs der Unterricht fähig gewesen sein mufste, sie dahin zu bringen. Dieres Letztere wurde dem Verfasser um so einleuchtender, da unter den Zöglingen dieser Prüfung mehre von sehr zartem Alter und einige von sehr mittelmäfsiger Anlage befindlich waren.

Die damals gewünschten Proben in der Ausübung des Spiels wurden nächst dem Vortrage der ausgearbeiteten Sätze und einiger logierschen Uebungsstücke an einem Largo, Fugato und Siciliano von Korelli und einer grofsen Sonate von Herrn Logiers Komposition*) abgelegt. Der Vortrag dieser Kompositionen bald durch mehre, bald durch alle Zöglinge zugleich, auf mehren Pianofortes, liefs an Richtigkeit und Genauigkeit trotz des in der Sonate genommenen lebhaften Tempo nichts zu wünschen übrig und die Haltung der Finger und Hände war bei allen Zöglingen musterhaft. Zugleich fiel dem Verf. der orgelähnliche grofsartige Zusammenklang der Instrumente auf und erzeugte in ihm die Meinung, dafs er sehr günstig auf die kunstsinnliche Entwickelung der Zöglinge wirken müsse. Am überraschendsten und erfreulichsten war

*) Bei Wilhelm Logier in Berlin herausgegeben — aus C – moll.

ihm bei alle diesen, durch länger als drei Stunden ununterbrochen fortgesetzten Uebungen die Lust und der Eifer, auch der Ehrgeiz der Kinder. Ein Mädchen von zehn bis zwölf Jahren z. B. schien durch die Frage, ob die Fuge von Korelli ihr auch gefalle, nicht wenig beleidigt; die Strafe, eines Versehens wegen von der Tafel verwiesen zu werden, kostete zwei andern Thränen und nicht ungestümer drängen sich andre Schüler aus der Schulstube, als Herrn Logiers Zöglinge zur Tafel und zum Pianoforte, so dafs es nie nöthig ward, sie aufzumuntern, oft aber, sie zu mäfsigen. Dafs dies nicht allein der Lehrart, sondern auch dem ausgezeichneten Talente und seltnen Eifer des Lehrers für den Unterricht beizumessen ist, leuchtet ein und die Verbreiter des Logierschen Systems mögen daher streben, sich neben der Erfindung ihres Meisters auch seine persönlichen Fähigkeiten anzueignen. Allein auch das gröfste Talent für den Unterricht würde ohne ein so tüchtiges Lehrsystem nicht gleichen Erfolg hervorbringen.

So viel, um nach dem Vermögen des Unterzeichneten die Aufmerksamkeit für Herrn Logiers Leistungen immer weiter zu verbreiten. Eine tiefere Prüfung mufs, wie gesagt, unterbleiben, bis das System dem Publikum durch den Druck offenkundig gemacht ist. Es wäre wünschenswerth, wenn mehre Berliner Musikverständige ihre Mufse benutzten, um das Publikum mit ihrer Ansicht von dieser Angelegenheit bekannt zu machen und dadurch zu dem gemeinen Nutzen beizutragen. Jeden sachgemäfsen Aufsatz wird diese Zeitung gern und dankbar aufnehmen.

A. B. Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 21. Februar.

Ueber Winters Macht der Töne im Vergleich zu Händels Alexanderfest.

(Schlufs aus No. 9.)

Was die von Herrn Hausmann zur Ausführung gewählte Kantate betrifft, so gehört sie wol unter die bessern und angenehmsten Erscheinungen in diesem Fache und dürfte nächst dem unterbrochenen Opferfeste das beliebteste Werk des verehrten Tonsetzers (wenigstens in Deutschland) sein. Auch ist sehr in Antrag zu bringen, dafs die Aufführung der Komposition die Kräfte der Hausmannschen Akademie nicht übersteigt, so dafs Herrn Hausmanns Wahl in jeder Beziehung gerechtfertigt erscheint. Wie erfreulich wäre es nun, wenn die grofse Akademie zu dem edlen Wetteifer erwachte, ebenfalls für die musikalische Erhebung des Publikums und zur öffentlichen Verehrung grofser Künstler in ihren Werken thätig zu werden; wenn sie mit ihren grofsen Kräften dasselbe Werk von Händel (das Alexanderfest) öffentlich aufführte! Denselben Gegenstand zweimal, aus zwei verschiedenen Perioden der Kunst von zwei so verschieden organisirten und gebildeten Künstlern behandelt zu sehen, welch eine genufs- und lehrreiche Vergleichung würde da veranlafst, wie viel weiter würde ein solcher zur Anschauung gebrachter Fall die Kunstfreunde fordern, als alles Reden und Schreiben! Da sich jedoch zu jenem noch keine Hoffnung zeigt, so wollen wir das Unsrige thun und unsre vergleichende Auffassung von beiden Werken hier niederlegen.

Die Macht der Musik musikalisch zu feiern, mufs den Tonkünstlern stets einladend gewesen sein und so ist uns (einiger unbekannt gebliebenen Versuche nicht zu erwähnen) ausser der Händelschen und Winterschen, unter andern auch eine, von Schuster komponirte, manches Gute enthaltende Macht der Töne, oder des Gesanges (das Werk ist nicht gleich zur Hand) bekannt worden. Was zu dem Stoffe hinlockt, ist die Gelegenheit, die mannigfaltigsten Wirkungen der Tonkunst in einem verständigen Zusammenhange dem Zuhörer vorüber zu führen. Die Intention ist zwar in sofern reich an guten Anlässen, aber innerlich kalt, denn alle zum Vorschein kommenden Affekt werden uns nicht als wirklich durch den Gang des Geschickes hervorgerufne, sondern als künstlerisch dargestellte, nicht als innerlich nothwendige, sondern als äufserlich veranlafste aufgefafst. Eine fruchtbare Wendung war es daher von Dryden, dem Dichter des Handelschen Timotheus, dafs er die Preisung der Tonkunst aus dem Gebiete

des Abstrakten und Allgemeinen zu einer bestimmten Bedeutung hob, an eine bestimmte Fabel knüpfte und nicht allgemein und obenhin von den Wirkungen der Musik sprach, sondern ihre Wirkung auf eine bestimmte Person, in bestimmter Lage zeigte.

So erhielt nun Händel die Aufgabe, jenes Fest zu besingen, an dem Wein, Liebe und Lied Alexander den Grofsen zur Zerstörung von Persepolis aufgeregt haben sollen, ein musikalisches Epos weltlichen Inhalts. Das ist der Hauptgegenstand des Alexanderfestes und nur der religiösen Tendenz jener Zeit ist der ganz unvorbereitete Schlufs beizumessen, in dem die weltliche Muse mit der christlichen (Cäcilia) verglichen wird. Durch diesen Nachsatz ist der letzte Hauptmoment das Epos, der Zerstörungschor, zurückgedrängt worden; denn er durfte nun nicht die Fülle und Kraft eines Schlufssatzes erhalten. Dafür sind wir aber durch die wunderbare Pracht und Schönheit des nunmehrigen Schlufschores:

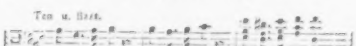
Vom Himmel kam Cäcilia —

vollkommen entschädigt und die ganz neue feierliche Weise macht den bisherigen Inhalt, wie durch einen Zauberschlag, verschwinden, so dafs jener fremdartige Zusatz durch Händels Genie die schönste Wirkung hervorbringt, eine edlere und wohlthuendere, als ein Zerstörungschor als Schlufs gehabt haben würde. Winter hat diese Wendung von seinem Dichter nicht erhalten und schliefst mit der Zerstörung von Persepolis. Wir geben zu, dafs die Händelsche (Drydensche) Endweise für Winters und unsre Zeit nicht mehr passend gewesen wäre, können aber dennoch nicht den Wunsch unterdrücken, dafs ein zeitgemäfser Ersatz aufgefunden sein möchte. Die Zerstörung von Persepolis und die Aufreizung dazu durch den Gesang ist nur ein einzelner Moment, eine einzelne von alle den Wirkungen der Tonkunst, die uns gezeigt werden sollen. Dieser Moment kann für sich befriedigen, nicht aber das Thema erschöpfen; er hat, wie jeder frühere, die vorangegangenen Momente verdrängt und es bedarf nun eines, alle einzelnen Momente zusammenfassenden, zur Grundidee zurückführenden Schlusses. Mufs man dies, wie wir glauben, schon a priori zugeben, so werden wir weiter unten aus der Winterschen Behandlung seines Schlufssatzes noch einen Erfahrungs-Beweis nachbringen.

Jene Aufgabe nun, ein Heldenfest zu feiern, sagte dem mannhaften Karakter Händels so zu, dafs wir seine Schöpfung in allem Wesentlichen für vollendet ansehen. Der Ton des Ganzen ist stark, kräftig, männlich, wie es den Sängern, Alexander gegenüber, den Sängern, die ihn zur Zerstörung eines Reiches aufrufen, angemessen ist; ja jener Karakter zeigt uns fast überall, wenigstens in den Hauptsätzen, eine Beimischung von Kriegerischem, die den Inhalt des Gedichts fest und sehr glücklich individualisirt. So hätte an und für sich der Text der ersten Arie und des daran geknüpften Chores:

Selig, selig, selig Paar!
Nur unser Held verdient die Braut!*)

eine ganz andre Behandlung zugelassen — man hätte ihm den Ausdruck sanfterer Freude und Bewunderung geben können; Händel erhob ihn besonders durch den zweiten Satz



zu freierm, keckerm Stolze. Noch kriegerischern Geistes (und schon vom Dichter näher in diese Sphäre gewiesen) ist der Preisgesang des Bachus

Bachus Schlauch ist unser Erbtheil
Trinken ist der Krieger Labsal u. s. w.

So auch ist das Bild von Darius Fall

Fällt —
Er walzet sich im Blut
Auf blofsen Sand dahin gestreckt u. s. w.

mit starken Farben sinnlich ergreifend ausgeführt, dafs es auch den abgehärteten Krieger erschüttern kann und mächtig wird die Wollust angeregt, ihn jenen trübern Vorstellungen zu entrücken.**) In gleicher Vollendung finden wir (allenfalls den Zerstörungschor ausgenommen) alle Hauptmomente ausgeführt — alles

*) Beiläufig — wieder ein Muster von Chortext. Vergleiche der Zeitung ersten Jahrg. No. 14 und 41. S. 127 und 351.

**) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 21. S. 186.

Scenen von wahrhaft musikalischem Inhalt — wogegen uns die wenigen gleichgültigern, erzählenden Theile des Gedichts entweder recitativisch, oder in Arienform nach dem damaligen jetzt freilich veralteten Zeitgeschmacke oberflächlicher abgefertigt scheinen; wir meinen hier besonders die Arien

Der König horcht u. s. w.

Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit u. s. w.

Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt u. s. w.

ohne den guten Kern in ihnen zu übersehen.

Ist unsre hohe Meinung von dem Händelschen Alexanderfeste, wie wir hoffen, gegründet, so wird die Frage um so interessanter: was hat Winter an demselben Gegenstande geleistet? Er fand die Musik, wie die Poesie, auf einer höhern Stufe der Entwickelung, jene namentlich zu freierm Fantasieschwunge, zu reiferm und umfassendern Ausdrucke der Gefühle befähigt und deßhalb zu freierer Form, größerer Melodie und Modulation und weit reicherer Instrumentation ausgebildet — hinlängliche Rechtfertigung seines Beginnens, wenn es im freien Künstlerleben einer solchen bedürfen könnte*). Hat er aber demungeachtet nicht Höheres als Händel, ja bei Weitem nicht einmal Gleiches geleistet, so sehen wir es als die nächste und vornehmste Ursach dieser Erscheinung an, daß Winter und sein Dichter die Sache nicht so ernstlich und eifrig genommen haben. Daran erlahmt und scheitert nach unserer Ueberzeugung der größte Theil aller Unternehmungen im Kunstgebiete, daß es der Mehrzahl der Künstler mit dem, was sie beginnen, nicht rechter Ernst ist. Dieser will eine Oper schreiben. Nun wohl; hat er sich mit der Idee seines Drama ganz erfüllt, ganz davon durchdringen lassen? Lebt er in jener Zeit, in jenen Verhältnissen? Haben seine Personen sich ihm zu fester, klarerfaßter Individualität ausgeprägt? Hat er mit ihnen und in ihrer Seele diese Gemüthszustände, diese Affekte mit empfunden? Hat er schöpferische Kraft, dies alles in sich zu erzeugen und aus seinem Geiste in künstlerischer Gestaltung hervor zu bringen: so dürfen wir Gelingen hoffen, wenn nur der Wille unbeugsam auf diesen einen Zweck gerichtet bleibt. Allein nun treten gleich verführerischen Dämonen fremde Absichten herzu: der Gedanke an die Zuhörer — sie sollen geschmeichelt, gewonnen, überrascht werden; der Gedanke an Ausübende — sie sollen in ihren individuellen Fähigkeiten und Liebhabereien begünstigt werden; der Gedanke an die Theoretiker und Kenner — ihre Foderungen sollen befriedigt, ihre Einwürfe, ihr Tadel beseitigt werden. Es wird auch viel erreicht. Es fehlt nicht an einnehmenden, beliebten, überraschenden Stellen, die Sänger können mit Fertigkeit und Stimmumfang glänzen, die Theoretiker finden das Werk probehaltig, die Kenner ergötzen sich an der delikaten Stimmführung und dem steten Wechsel der Harmonien, kurz alles ist zufrieden. Aber wo war doch nur die Oper geblieben?

Ungefähr auf dieser Bahn finden wir den übrigens so hochverdienten und geschätzten Komponisten (nebst dem Dichter) in der Macht der Töne. Der Dichter hat eine erweiterte Nachahmung der Drydenschen Kantate geliefert, und an allerlei Flitterstaat, hochklingenden Worten, exquisiten Bildern und Redensarten nichts gespart, damit aber nach unserm Dafürhalten nichts Wesentliches, sondern nur unnütze Last gewonnen, namentlich aber dem belebten Gange des Originals nicht nachkommen können. Dies beweiset gleich der Anfang. Dryden erzählt kurz, wie Alexander an Thais Seite das Siegesfest begonnen und sogleich hebt der Preisgesang auf beide

Selig Paar u. s. w.

an; wir sind in das Fest eingeführt und schon hat der Chor der Sänger sich zu dem Helden, mit dem wir empfinden sollen, gewendet. Der italiänische Dichter erzählt und schildert nicht nur breiter, er bedarf auch noch der Herbeirufung der Grazien und Kamönen, muß zuvor berichten, wie selbst Götter sich den Tonweisen neigen und gelangt nun erst zu der Erzählung von Alexanders Abkunft. Noch flacher hat er die Wendung von der Bewegung über Darius Fall zu neuer Lust genommen. Nicht die mächtige Glut der Liebe, sondern leichte Freude, vorgeg-

*) Vergl. Ztg. No. 6. S. 45.

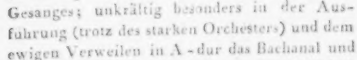
sender Leichtsinn soll Alexanders Gemüth ablenken; so sind Worte und Musik — z. B.

Am ärgsten überladen ist der Lobgesang auf Bachus; er ist so weit ausgeführt, dafs der Hauptgegenstand, das Alexanderfest, darüber aus den Augen gedrängt wird; dabei aber enthält er mehr Erzählung von Bachus Zügen und Siegen, als Bachantenlust, die dem Musiker günstigern Stoff geboten haben würde. Einen Scheingewinnst endlich müssen wir den Chor (nach dem Päan)

auf zum Kriege etc.

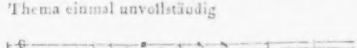
nennen; denn er greift dem Schlufschor, der wirklich zum Kriege oder zur Zerstörung entflammt haben soll, vor. Schon diese Andeutungen geben zu erkennen, dafs dem neuen Dichter die Haltung des ältern gemangelt hat und der Stoff unter den Händen aus einander gegangen ist.

Diesen Ausspruch müssen wir auch über den Komponisten ergehen lassen. Dürfen wir seinen Zweck nach dem, was er erreicht hat, bestimmen, so ist es ihm zunächst um anmuthig wechselnden Sinnenreiz zu thun gewesen, dann um Erschaffung dankbarer Partien für die Sänger, nebenbei, wenn es gerade anging, um einigen Ausdruck; aber der gute Alexander möchte diesem ihm begangenen Feste nicht zugehört haben und auch wir glaubten eher unter Sybariten, als unter macedonischen Helden zu sein. Sybaritisch weichlich ist gleich Anfangs die Anrufung der Kamönen und das Lob des Gesanges; unkräftig besonders in der Ausführung (trotz des starken Orchesters) und dem ewigen Verweilen in A-dur das Bachanal und selbst die Sätze, in denen Kraft unausbleiblich gefodert wird, in denen sie sich erhebt, können sich nicht auf ihrem Standpunkte erhalten. Dies beweiset unwidersprechlich der Zerstörungschor, dessen vielversprechendes Thema



*)

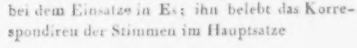
nach einer Wiederholung dieser Stelle verschwindet und einer mehr rauschenden, als eben kräftigen Musik weicht; so aber die ganze Kantate mit einem Tumulte, statt mit Vollendung der Idee beschliefst. Vor dieser Stelle war das Thema einmal unvollständig



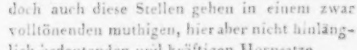
in D-moll erschienen, in G-moll (wo wir nicht irren) sofort wiederholt worden und dann ebenfalls vor wenig bedeutenden Ausrufen in Akkorden entwichen. Weit besser gehalten ist der Chor

Auf zum Kriege u. s. w.

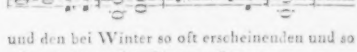
besonders nach dem Schlufs auf der Dominante bei dem Einsatze in Es; ihn belebt das Korrespondiren der Stimmen im Hauptsatze



und in den abgebrochenen Rufen „auf zum Kriege," die zu jenem den Gegensatz bilden; doch auch diese Stellen gehen in einem zwar volltönenden muthigen, hier aber nicht hinlänglich bedeutenden und kräftigen Hornsatze



und den bei Winter so oft erscheinenden und so selten bedeutenden Oktavengängen



u. s. w. unter. —

Wie wenig der neue Komponist auch den einzelnen Momenten — abgesehen von ihrer Bedeutung im Ganzen, genügt hat, beweiset die Trauerscene, Darius Tod. Bei Händel ist jeder Ton des Klagegesanges in eine Zähre getaucht,

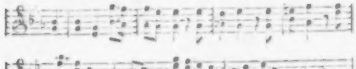
*) Aus dem Gedächtnisse. Die Nachahmung auf der Dominante, welche den Bassen gegeben ist, mufs eine Oktave tiefer, als oben steht, gedacht werden.

in jedem Tone liefse sich die tiefste Wahrheit und Innigkeit des Gefühls darthun, wie es in dem bereits angezogenen frühern Aufsatze zu einem Worte geschehen ist. Von dem Inhalte der Arie scheint der Chor tief erschüttert. Er stellt nicht kühle Betrachtungen an, sondern wiederholt sich das erschütternde Bild. Der italienische Nachahmer hat hier richtig gefühlt und seinem Chor (oder nach Winters Bearbeitung Quartett) leidenschaftliche Ausrufungen

O numi instabili!

O amara morte! u. s. w.

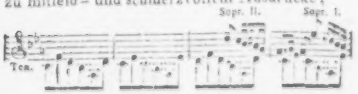
gegeben. Aber nun betrachte man Winters Musik. Nachdem die Schilderung des Untergangs mit theatralischem Anstande alla marcia funebre vorübergezogen ist, beginnen die Sopräne das Quartett:



Das ist eine von jenen allgemeinen, sanften Stellen, deren beliebige Anwendung auf alle sanftern, sonst unbestimmt gehaltenen Empfindungen die Meinung verbreitet hat, dafs die Musik keines bestimmten Ausdruckes fähig sei; man hätte eher sagen dürfen: die wenigsten Komponisten sind fähig, zu einer starken, fest bestimmten Empfindung, zu einer lebhaften Anschauung derselben zu gelangen und halten sich darum in der Sphäre der unbestimmten Erregung. — Dem Ausdrucke der Winterschen Musik entspricht denn auch (und wir müssen es aufrichtig loben) der ziemlich ruhig betrachtende deutsche Text,

O trügrisch Schattenbild des Glückes,
Ein Wahn des Augenblicks
Ist all dein Zauber.

Besser ist die nächste Stelle (o amara morte) behandelt, bald aber sinkt die Komposition wieder zu jener niedern Sphäre des Unbestimmten und neigt sich eher zu einschmeichelndem, als zu mitleid- und schmerzvollem Ausdrucke:



Beschränken wir uns aber auf den oben vorausgesetzten Zwecke des Komponisten, so finden wir ihn glücklich erreicht. Angenehm, wohlund vollklingend ist die Musik durchgängig, höchst dankbar für Bravoursänger und durch sie wieder sehr ergiebig für ein Publikum, des leichte sinnliche Erregung sucht.

Nach dieser Ansicht von Winters Leistung kann nun allerdings nicht mehr sein Werk dem händelschen gleichsam als Repräsentant der neuern Zeit gegen die ältere entgegengestellt werden. Allein es ist in ihm die eine Hälfte unserer neuen Musik, die italienische, karakterisirt. Winter hat in seiner Kantate den Tendenzen der neuen Italiener nachgestrebt und nur selten deutsche Karakteristik und Kraft als Würze beigemischt. Gern überlassen wir hier die weitere Ausführung Göthen: *)

Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder dafs man sie als eine selbstandige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äufsern Sinn geniefst, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder dafs man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, dafs sie mehre menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammen gefunden, dann aber wieder aus einander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehren Ländern mufste sich diese Trennung zei-

*) Ausgabe seiner Werke bei Kotta, Bnd 20, S. 181.

gen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleifsigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser anhaltenen, oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben, und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgegen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben mufs, keineswegs genug gethan zu haben.

Die andre Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich geniefsen will, ohne an seinem Genufs Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen.

Vielleicht läfst sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, dafs sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse.

und die nähere Prüfung und Vergleichung des Winterschen Werkes den dafür interessirten Lesern. M.

IV. Allerlei.

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkünstlerlexikon von 1825.)

(Fortsetzung.)

Da die Behandlung des Pianoforte rein mechanischist, so sahe er ein, dafs durch Anwendung einer mechanischen Hülfe diese Schwierigkeiten, welche sich jedem Anfänger auf diesem Instrumente natürlicher Weise entgegenstellen, erleichtert oder weggeschaft werden könnten; und dies leitete ihn auf die Erfindung der Chiroplasten. Nun machte er in seinem Vorhaben reifsende Fortschritte, und in 6 Monaten war seine Tochter im Stande, den Organistendienst zu versehen; ein Jahr nachher trug sie öffentlich eine Sonate vor, bei welcher Gelegenheit ihr T. Cooke (jetzt beim Drurylanetheater) mit der Violine akkompagnirte. —

Logier entschlofs sich nun, sich in Dublin festzusetzen, und da er als einer der ersten Lehrer für Militairmusik angesehen wurde, so wurden viele Leute aus verschiedenen Gegenden des Landes von ihren Obersten zu ihm geschickt, um bei ihm Unterricht zu empfangen. Dieses Geschaft war weit vortheilhafter für ihn, als Privatunterricht auf dem Pianoforte, daher er auch den letztern gänzlich aufgab. Bald nach seiner Ankunft wurde er von der Stadt Dublin beauftragt, eine Ode zur Feier des 50jährigen Regierungsantritts Sr. Maj. des letzten Königs Georg III zu komponiren, welche vor dem Lord Lieutenant und gegen tausend Personen aufgeführt wurde. Das folgende Jahr wurde er von Henry Johnstone als Komponist und Direktor für dessen Bühne engagirt, wo er auch bis zur Auflösung dieses Theaters blieb. — Logier war nun entschlossen, den Plan welchen er zur Einführung seines Systems für musikalischen Unterricht in das Publikum gebildet hatte, nicht länger unausgeführt zu lassen. Allein weil er damals eben in einige merkantilische Angelegenheiten sich eingelassen hatte, die ihm nicht erlaubten, jenem Unternehmen die erforderliche Aufmerksamkeit ganz zu widmen, so machte er damals verschiedenen Musiklehrern in Dublin den Vorschlag, dafs wenn sie nach seinem Plane unterrichten wollten, er ihn denselben ohne irgend eine Vergeltung mittheilen würde. Dies wurde abgelehnt. Es ist dabei interessant zu bemerken, dafs die Person, welche es zurückwies, auch die erste war, welche sich nachher darauf legte und hundert Guineen für die Mittheilung zahlte. Da nun Logier von Seiten der Musiklehrer die Bekanntmachung seines Systems nicht hoffen zu dürfen glaubte, so ging er ernstlich damit um, dasselbe selbst einzuführen.

Bereits vor diesem Ereignisse war schon Alles dazu bereitet. Logier erlangte über seinen Chiroplasten ein Patent, und da er schon ein Jahr vorher (1814) zwei Cursus von Vorlesungen über Harmonie gehalten hatte, so war die Aufmerksamkeit des Publikums schon in einem gewissen Grade auf diesen Gegenstand hingerichtet. Logier nahm daher einige kleine Kinder, welche vorher noch keinen Unterricht bekommen hatten und drei Monate nachher stellte er mit ihnen eine öffentliche Prüfung an, deren Resultat war, dafs verschiedene Musiklehrer in Dublin sein System unmittelbar annahmen, und da ihre Akademieen bald von Zöglingen voll waren, so folgten andere ihrem Beispiel. In dem folgenden Jahre wurde es in Schottland und England bekannt. Von verschiedenen Seiten kamen Professoren nach Dublin, um in demselben unterrichtet zu werden, und in Liverpool, Manchester, Chester, Glasgow, Preston etc. wurden schon Akademien nach derselben errichtet. Im Juli 1816 besuchte Sam. Webbe unsern Logier, um sich von den Vorzügen seines Plans ein eigenes Urtheil zu verschaffen; unmittelbar darauf nahm er denselben an, und führte ihn in der Hauptstadt Englands ein.

Um diese Zeit erschien in Edinburgh ein anonymes Pamphlet, welches den Zweck hatte, den Fortschritten dieses Systems wo möglich Einhalt zu thun. Da dieses Pamphlet in England geflissentlich verbreitet wurde, und Logier in den Augen des Publikums wahrscheinlich nachtheilig werden konnte, wenn er es unwiderlegt hingehen liefs, so hielt er es für rathsam, sich nach London zu begeben, und den Wirkungen desselben in Person entgegen zu wirken.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 16. März. Nro. 11. 1825.

Brief des Katers Murr an den Redakteur der musikalischen Zeitung.

Tenare, im Februar des Erdenjahres 1825.

Mein lieber Freund!

Es war im Klubb der verklärten Serapionsbrüder, in dem ich meiner vortrefflichen Qualitäten wegen als Ehrenmitglied und perpetuirlicher Sekretair Sitz Stimme und Schreibfeder habe, eines Abends noch sehr früh und es befand sich ausser mir und einem ätherischen Tintenfasse und einigen Bogen Aether, die wir als Velinpapier (hoti prefs) gebrauchen, Niemand daselbst vor. — Ich hatte bereits, um mir die Ewigkeit zu vertreiben (denn Sie wissen, von Zeit kann unter uns Verklärten nie die Rede sein) eine Adlerfeder zugeschnitten und mich hingesetzt, einige unsterbliche Kanzonen zu schreiben, als plötzlich Meister Abraham und Johannes eintraten und an ihrer Hand einen Fremden führten, der mir, wie eine alte halbverklungne Sage, ungemein bekannt vorkam. — Sobald sie mir ihn vorstellten, um seinen Namen gehörig ins Fremdenprotokoll einzutragen, erinnerte ich mich sogleich seiner, und siehe, es war Niemand anders, als mein illustrer Ahn, der gestiefelte Kater, der für eine Zeitlang, da ihn der Kitzel anwandelte, sich einmal wieder quälen zu lassen, in den Körper eines Klavierlehrers gefahren war, aber, nachdem es ihm am Ende zu arg geworden, den Dreiklang seines Lebens, mithin seiner selbst, durch eine verzweifelte Septime, erdolcht hatte et sic finem imposuit etc. Kaum mit der Schnellpost wieder bei uns angelangt, hatte ihn auch Johannes sogleich, wie man zu sagen pflegt, bei dem geistigen Wickel erfaßt, und ihn, da es gerade Klubbtag war, bei uns eingeführt. —

Nach den ersten Begrüßungen bestieg sogleich der Kater Klaviermeister die Rednerbühne und hielt, hergebrachter Weise, folgende Anrede an die Versammelten, die ich alsbald, emsig nachschreibend, welches mir sehr leicht wurde, da sich der Verklärte eines langsamen und deutlichen Vortrages befleißigte, zu Aether brachte, und sie Ihnen jetzt mittheile, um selbige in Ihrem Blatte abdrucken zu lassen. — Sie werden einige Ausbrüche des Genies, vulgo Katzensprünge, darin bemerken; ich konnte diese jedoch nicht unterdrücken, weil ich mich dadurch an meinem illustren Verwandten versündigt haben würde. — Die Rede also lautete, wie folgt. —

Verehrte, verklärte und jetzt durch mich vermehrte Drei!

Mein würdiger Neffe, der vortreffliche Kater Murr, jetzt Ehrenmitglied und perpetuirlicher Sekretair (hier verbeugte ich mich sehr tief) ci-devant homme de lettres très renommé, bemerkt Pag. 249. seiner vortrefflichen Selbstbiographie, im ersten Theile, wie sein Freund Ponto ihm die Bemerkung bemerkbar gemachet: es liegt nun einmal in der Natur, daß man im Winkel ganz anders handelt, als auf offener Straße — Ich bemerke jetzt bemerkend, daß diese Bemerkung sehr wahr, so zu sagen handgreiflich sei und sende sie voraus, gleichsam als Ueberschrift zu einem Kapitel aus meinem so eben verlassenen Leben, das ich Ihnen mitzutheilen jetzt die Ehre haben werde. — Uebrigens, meine Vortrefflichsten, klebt mir noch die Schwachheit an, Sie zu bitten, von Allem was ich sage, nichts übel zu nehmen, weil ich nicht wünschte, daß Sie in etwanigen Debatten meine Krallen empfinden sollten. —

(Ich bemerkte, dafs wir in Tenare wären, wo man nichts übel nahme; Johannes lachte in sich und Meister Abraham schwieg und schnitt Puppen aus. — Der Reilner fuhr fort.)

Der Sturm des bereits zu den Vätern heimgegangenen Steibelt, die Ouvertüre zum Chaperon rouge für das Pianoforte arrangirt, in welchem der Wolf und die Grofsmutter musikalische Hauptrollen spielen, die gleichfalls für das Klavier und angenehme Sturmpassagen breitgetretene Biondina, so wie jenes Schlachtstück, in dem der General en chef eine Prise nehmend, durch die Tasten dargestellt wird und von dem der unsterbliche Dichter mit Recht auch sagen könnte: „Ein Schlachten war's nicht eine Schlacht zu nennen," die ich sämmtlich mit bewundernswürdiger Katzengewandtheit herzutrommeln im Stande war, hatten mir bald in der Stadt, in der ich lebte, einen so bedeutenden Ruf erworben, dafs alle kunstliebenden Bäcker-, Schlachter-, Makler- u. s. w. Töchter nur von mir in der edeln Kunst des Pianofortespiels Unterricht zu haben wünschten. — Da ich nun, meiner innern Natur nach überhaupt ein Freund bin von den Diis et Deabus minorum gentium, denen Geldklang weit harmonischer als alle Klänge, wie sie auch heifsen, ist, so war ich von Morgens bis Abends besetzt und es verbreitete sich bald durch mich in den lieben Ringmauern ein so erklecklicher Dilettantismus, der schneller um sich griff, als selbst eine Pest im Morgenlande, dafs dem Kunstfreunde nichts zu wünschen übrig blieb. — Nicht allein, dafs man mir das Honorar am Ende jeden Monats in den schönsten Gulden einhändigte, es kamen, nach den verschiedenen Ständen, noch so viel Accidenzien an Butter, Käse, Würsten, Schinken u. s. w. hinzu, dafs es einem ganzen Orchester ausgehungerter Dorfmusikanten unmöglich geworden wäre, in den ersten Monaten meine wohlgefüllte Speisekammer auszuleeren. — Denken Sie, verehrte Anwesende, wie wohl ich mich befand, wie ich, im wahren Sinne des Wortes, recht in meinem Fette war und wie ich selbst ungemeines diletto an diesem Dilettantismo verspürte. — Ach! das waren mir selige Tage! —

Ich hatte es bald so weit gebracht, dafs keine Gesellschaft ohne einige Musik als Entremets zwischen dem Kaffee mit einigen Scandälen gewürzt, und dem Abendessen gegeben wurde. — Ja, durch mich bewogen, fafste endlich ein begüterter Mehlhändler den Entschlufs, in seinem Hause, an einem dieser Abende, nicht eine sondern drei Opern, aufführen zu lassen; und da es ihm darum zu thun war, die Kenntnisse seiner Töchter, Nichtchen, Basen, Söhne und Neffen in's rechte Licht zu setzen, zu welchem Ende an diesem Abende auch nur Spermacetilichter in allen Zimmern brannten, so wählten wir denn drei Opern dreier Schulen bedächtig aus. Es waren diese drei: 1) Tankred von dem Maestro Rossini, deshalb erkohren, weil Anna, seine Tochter, von mir Giamina genannt, das die tanti palpiti ungemein vorzutragen wufste. 2) Une folie, oder: Je toller, je besser, weil der Gesellschaftsgeber seiner Nation nach ein Schwabe war und diese seine Landsleute so darin verherrlicht fand und 3) die lustigen Weiber oder der Teufel ist los, weil mein Freund und Mäcen in seinem eigenen Hause das Vergnugen des Fastnachtmontages erneuen wollte, — Nach mehr denn 100 Proben war endlich eine Art von Einklang in die Singenden und Spielenden gebracht, und der grofse Abend erschien — aber ach, er kostete mich mein irdisches Dasein. —

Um das Ganze zu verherrlichen, hatte man 600 Personen als Zuhörer eingeladen, lauter Leute von Geschmack, die im Stande waren, nach der Kavatine aus Tankred eine Française mit unendlicher Grazie zu tanzen und also alle bedeutenden Kunsttrieb in sich verspürten: ja die meisten von ihnen sangen besonders in der letzten Oper die vortreffliche Arie: „der Teufel ist ein braver Mann" unaufgefodert mit und es gab sogar ein Genie unter ihnen, das das Quitschen des Pechdraths, das sonst die Violinen imitiren, in demselben Musikwerke täuschend mit dem Munde nachzuahmen verstand, wiewol Neider behaupten, er sei von Profession ein Schuster und habe es, mit dem dazu erfoderlichen Apparat versehen, nur vermöge seiner Hände hervorgebracht — aber wo findet die

Kunst, die göttliche, keinen Neider! — Neid ist das böse Prinzip der Erdensöhne. — Obengenannte 600 Personen nun waren auf das Vortrefflichste durch den Maitre de ceremonie, seines Gewerbes einem Friseur, untergebracht in 3 kleinen Zimmerchen und es ging Alles gut, bis auf die, durch die Menschenmasse hervorgebrachte Hitze, die so stark wurde, dafs selbst die reine Flamme der Spermaceti-Lichter nur noch dunkel strahlte. — Ich dirigirte am Piano; die die drei Opern, die von 7 Uhr Abends, bis vier Uhr Morgens dauerten und mich beträchtliche Schweifstropfen kosteten, wurden glücklich geendet — da ging es an's Tanzen, aus Gefälligkeit mufste ich zum Tanz spielen und obgleich ich den beliebten Walzer: „Wat sühst du denn so suhr ut" durch alle Tonarten variirte, so hörte man doch erst um 10 Uhr des Morgens auf. — Kaum erreichte ich mein Haus, da verfiel ich in ein hitziges Fieber und starb mit ewigem Ruhme gekrönt, nach Verlauf von drei Tagen. —

Ich ende Geliebteste, diesen meinen Vortrag, ohne weiter einige Moral hinzuzufügen. — Nur freuen Sie sich mit mir an dem Gedanken wie jetzt die Kunstliebe die Zungen der Erdensöhne erfüllt und welcher segensreiche Dilettantismus sich hieraus gestaltet." —

Der Redner endete. — Ich empfing ihn und umpfotete ihn herzlich. — Johannes Kreisler lachte verklärt in sich hinein. — Meister Abraham hatte das Ganze kunstreich ausgeschnitten und deponirte es bei mir für das Archiv. — Ich sende Ihnen hier, vortrefflichster Erdensohn, die genaue Abschrift mit der Bitte, ihr ein Plätzchen zu vergönnen.

Hochachtungsvoll
Murr,
ci-devant homme de lettres.

In fidem. Dr. B. Wolff.

III. Korrespondenz.

Auszug eines Briefs aus Dresden.
(Eingesandt.)

Sie werden, werther Freund, in mehren Blättern von Dresden aus Anzeigen über die hiesige Aufführung der Spohr'schen Jessonda gelesen haben, die nicht günstig über den Erfolg derselben lauten. Ein quidam Guido, in dem Morgenblatte, den ich wahrlich nicht zu meinem Guide im musikalischen Gebiete wählen möchte, will sogar 3 Polonoisen in dieser Oper gefunden haben, da ich und andere Leute nur von einer weifs und es übrigens gar nicht für so ausgemacht halte, dafs man eine Musikform die den Namen und abgeleiteter Weise vielleicht auch den Karakter eines bestimmten Volkes trägt, nicht auch auf ähnliche Stimmungen eines andern Volkes übertragen dürfte. Doch Sie kennen dergleichen Geschwätz schon und sind in Dresden zu gut bekannt, als dafs Sie nicht wissen sollten, dafs jetzt bei uns zweierlei Parteien herrschen, die alles vortrefflich finden, was von ihren Erkohrnen ausgeht, d. i. 1) die Partei K. M. v. Webers. die jetzt durch einen gewissen, nicht zu tadelnden Patriotismus ein kleines Uebergewicht gewonnen hat. Diese Partei will nichts als Webersche tours de force: nichts geht ihnen über die Kraftsprünge der Euryanthe, von der man anderwärts nicht viel wissen will, während von hier aus auf eine Weise in das grofse Horn gestofsen wird, dafs man glauben sollte, es sei das non plus ultra alles Vortrefflichen. Die harmonischen Querstände, die unmelodischen Abbrechungen, die gesuchten Accentuationen, die auf jedem Blatte vorkommen, sind ihnen Aeufserungen des besonnensten Genius. Einer solchen Musik gegenüber, die mit allem Aufwande von Kräften, welche die deutsche Oper hat, vortrefflich, (das ist nicht zu läugnen) gegeben wird, kann eine andre Musik, die mit minder gefallsüchtigen Reizen auf das Herz des Zuhörers wirken will, den befangenen Verehrern der ersten Gattung wenig gefallen, besonders wenn noch dazu kommt, dafs sie äufserst mittelmäfsig gegeben wird. Die zweite musikalische Partei in Dresden ist die der Italiener, welche jetzt durch eine trefflich besetzte Oper sich wieder hebt. Hier gelten natürlich die am meisten, die für den konzertmäfsigen Virtuosengesang geschrieben haben, und was nicht dahineinschlägt kann sich keinen Beifall erwerben. Also im Ganzen Weber und Rossini! Das Alles wissen Sie schon; aber was sehr ungünstig für die Auf-

führung der Jessonda in Dresden wirkte — das wissen Sie vielleicht und Auswärtige nicht, und deshalb will ich es ihnen mittheilen.

Kurz vor den Weihnachtsferien, wo also schon vorauszusehen war, dafs eine solche Musik, die man mehrmals hören mufs, um sich mit ihren Vorzügen vertraut zu machen, — nicht oft genug hintereinander gegeben werden konnte; ferner in der hohen Schwangerschaft der Mad. Devrient, welcher die Hauptpartie übertragen ist, kommt diese Oper auf unsere Bühne. Der Korrespondent in der Berl. mus. Zeitung sagt, Mad. Devrient ist jetzt durch hohe Schwangerschaft *) gehindert, alle ihre Vorzüge geltend zu machen. Der Wahrheit die Ehre! Sie hat keinen Vorzug in dieser Partie geltend gemacht; ihre Stimme war heiser, als die Oper zum erstenmale in Scene ging, sie war in der Partie unsicher und distonirte remarkabel. Das Duett zwischen dem Oberpriester und Nadori, sagt derselbe Korrespondent, schwächte gar sehr unser Siegesgefühl (der Korrespondent nehmlich spricht als ob er eingenommen für Spohr zum Anhören gekommen sei) und so auch die folgende Arie des Oberpriesters. Der Wahrheit die Ehre! Herr Keller kann die Partie des Oberpriesters gar nicht singen; er hat weder Tiefe noch Würde des Vortrags dazu. Seine beste Partie ist die falsetirte Partie der falschen Prima Donna; Spohr aber hat auf einen tiefen und kräftigen Bafs gerechnet. Das Duett war kaum anzuhören. — Herr Bergmann strebt als Sänger sichtbar vorwärts, als Darsteller bleibt er hölzern. Herr Meier mit seiner hohlen Stimme war wenigstens ausreichend, aber die portugies. Romanze trug er nicht befriedigend vor. Dem. Veltheim, obgleich ihrer Persönlichkeit die Partie der Amazili nicht ganz zusagt und ihr vieles in der Partie etwas tief liegt, mufs ich den Preis geben. Das Orchester mufs ich ebenfalls preisen, besonders in der eben so schweren, als schönen Ouvertüre; die Chöre nicht so, der Soldatenchor mufste stärker besetzt sein: einige Tempi waren zu schleppend, selbst das des köstlichen Duetts, welches der in Bausch und Bogen urtheilende Korrespondent der Berliner mus. Zeitung unbedenklich mit zu der Kraftstille des zweiten Aktes rechnet, in welchem freilich keine tours de force vorkommt. Die scenische Ausstattung will ich nicht tadeln, aber die Ausführung des Waffentanzes im zweiten Akte kam mir etwas kleinlich vor. So war die Aufführung beschaffen! —

Der Tadel einiger ähnlichen Phrasen, den ich bei dieser Gelegenheit gehört habe, ist nichts bedeutend, wo diese Phrasen kein Motiv bilden, aber in einen eigenthümlichen Zusammenhang aufgenommen und verarbeitet sind: — freilich giebt es gewisse Komponisten, welche mit grofser Aengstlichkeit alle sogenannte Reminiscenzen vermeiden, aber darüber höchst unnatürlich und gesucht werden. Nach diesem Grundsatze nun scheint die Erinnerung an Alexis und Ida in jenem köstlichen Duett allerdings fehlerhaft zu sein. Damit ich Ihnen aber meine Meinung darüber mittheile, so kommt es mir mit dem Anfange dieses Duetts gerade vor, wie mit dem, von mehren berühmten Dichtern gebrauchter Anfang und Refrain: „ich denke dein," den Niemand für ein plagium hält, ja den man sogar zu loben genöthigt ist, wenn der Dichter diesen Grundgedanken nachher schön benutzt u. eigenthümlich auseinandergesetzt hat. **)

Sie sehen aus dieser Mittheilung, dafs es auch hier noch einige Leute giebt, welche nicht in die Posaune der Dresdner Berichterstatter stofsen und sich dem innigen Eindruck der tiefgefühlten, aber nicht lärmend pompösen Musik des wackern Spohr ganz hingeben, die ihn statt mit dem Machtspruche zu begegnen, er sei ein guter Instrumentalkomponist, aber kein Gesangkomponist, lieber freundlich aufmuntern möchten, auf der Bahn rüstig fortzuschreiten, auf welcher er durch seine Jessonda einen grofsen Schritt vorwärts gethan hat — um so mehr, da ja ohnedies die guten deutschen Operukomponisten nicht zu dicht gesäet sind. Trotz dieser Verehrung des Meisters werden Sie mich un-

*) Hätte man nicht zum Vortheil des wackern Komponisten die erste Aufführung dieser Oper lieber aufschieben und abwarten sollen, bis Mad. Devrient wieder bei vollen Kräften und in dem angemessenen Zustande war, diese Rolle vollkommen darzustellen?

**) Vergl. d. Ztg. No. 7. S. 49.

befangen finden, wenn ich hinzusetze, dafs doch auch hier, wie überall, der Gegensatz eine Seite des wahren hervorgehoben hat. Auch ich finde nämlich, dafs in der Musik Spohrs die Kontraste noch zu gering sind, und sich eine gewisse elegische Monotonie *) über das Ganze verbreitet, welche in seinem, noch nicht genug gewürdigten Faust nicht statt findet. — —

Hamburg.

Herr Moscheles hat hier schöne Geschäfte gemacht, 2 volle Konzerte gegeben und an 3 Orten sich sonst noch hören lassen. Man nimmt an, dafs seine reine Einnahme mindestens 500 Louisd'or ist; allein zu seinem Lobe sei auch gesagt, dafs er für die Verunglückten, durch die am 4. Februar hier Statt gehabte Ueberschwemmung unseres Gebietes, ein Konzert gegeben, und Herrn Senator Abendroth den reinen Ertrag von 2703 Mark 4 Sch., abgeliefert hat. H.

Aus Paris.

Hummel erwarten wir im März. — Mayerbeer wird in diesen Tagen erwartet; man studirt seinen Crociato in Egitto **) ein; Madame Sessi, die neulich in den Horaziern u. Kuriaziern auftrat, ist total durchgefallen; Mad. Kornega debutirte vor einigen Tagen in der Italiana in Algieri und gefiel im ersten Akte sehr, weniger im zweiten; man spricht allgemein von einem Engagement, welches sehr zu wünschen, sie hat einen schönen Contre-Alt, und grofse Geläufigkeit. Der Pianist Schunke (ein Berliner) der mit ihr reist und im Zwischenakte spielte, hatte allgemeinen Beifall, besonders seines zarten Spieles und seiner Geläufigkeit wegen; er spielte, wie alle gute Pianisten, welche hierherkommen, auf einem Pape'schen Flügel. Die gröfsten deutschen Pianisten sind jetzt in Paris versammelt, oder werden es vielmehr in kurzer Zeit sein: Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Mayerbeer, die Gebrüder Herz, Pixis, Schunke, Liszt, die kleine Schauroth (Eleve von Kalkbrenner, ein sehr hübsches Talent) und Mlle. Belleville; die Franzosen können keinen einzigen aufweisen. —

*) Dieses ist schon von Wendt in der Zeitung für die elegante Welt Stück 33. Jahrg. 1824. ausgesprochen worden.

**) Wird denn seine Vaterstadt, Berlin, nie eine seiner Opern hören?

Der Kapellmeister Fränzl (Violinist) aus München, ist seit 14 Tagen hier, ob er sich öffentlich wird hören lassen, weifs man noch nicht.

Der berühmte Wild (Tenor aus Darmstadt) ist seit einem Monate hier; er hat sich mit dem Grofs-Herzoge entzweit und wird vielleicht an der italienischen Oper im Othello debutiren; es wäre Schade, wenn diese herrliche Stimme für die deutsche Oper verloren ginge; die Intendantur des Berliner Theaters thäte sicher nicht übel*), alles anzuwenden, um diesen herrlichen Sänger, dem das Berliner Publikum stets Beweise der gröfsten Achtung und Bewunderung seines Talentes gegeben hat, an sich zu ziehen; ein Engagement, welches er gewifs mit Freuden annehmen würde, da er sich mehre Male geäufsert, dafs Berlin der einzige Ort Deutschlands sei, wo die deutsche Oper florire und er an seinem Platze sei. —

Dresden, im Februar 1825.

Die deutsche Oper begann nach den Weihnachtferien mit der Darstellung von Cherubini's herrlicher Oper: „Faniska." Den Freunden karakteristischer Musik war es ein hohes Fest, einmal ein in allen Theilen so vollendetes Werk wie dieses, zu hören. Welche Abrundung, welche Stimmführung, welche Instrumentation! Es giebt hier zwar viele, denen diese Musik zu barock, zu berechnet, zu — kalt schien. Wer sind aber diese Leute? Menschen, die ohne weitere Kenntnifs der Musik, weiter nichts von ihr verlangen, als leicht fafsliche Melodien, die sich leicht nachpfeifen lassen, kurz einen angenehmen sinnlichen Genufs, wie ihn wälsche Opern so wohlfeil gewähren. Im Ganzen hatte die Oper aber gefallen und wurde dreimal recht brav und mit ziemlich gutem Erfolg gegeben. Mad. Devrient, in der Hauptrolle, bot alle Kräfte auf, das Ideal des Dichters und Komponisten zu erreichen, und hatte wahrhaft schöne Momente. Die grofse Arie im 2. Akt (möchten doch Cherubini's Landsleute selbige bei ihren Arbeiten als Muster annehmen) trug sie wahrhaft ergreifend vor. Dem, Veltheim (Mosca) leistete, trotz

*) So lange wir unsern herrlichen Bader besitzen, werden wir andre Tenoristen nicht zu sehr vermissen. D. Red.

der ihr zu dieser Rolle mangelnden Kräfte, Genügender. Nur hätten wir sie in einer weniger abstofsenden Maske zu sehen gewünscht. Diese Rolle verlangt ein aufserordentlich gewandtes Spiel, durch welches sie aber auch zu einer Hauptrolle gehoben werden kann. Man vermifste recht schmerzlich die noch immer hoffnungslos darniederliegende liebenswürdige Haase. Ueberdem liegt diese Partie für Dem. Veltheim zu tief, wo ihre Stimme besonders in mehrstimmigen Gesängen ganz unhörbar erklang. Herr Mayer (Zamosky) eignet sich vorzüglich zu solchen Karaktern, wo sein etwas rauhes Organ ganz am rechten Orte ist. Der Vortrag seiner schwierigen, aber höchst originellen Arie zu Anfange der Oper hätte wohl laute, ermunternde Anerkennung verdient; doch hierin fehlt unser Publikum nur zu oft, und vereitelt sich so selbst manchen höhern Genufs. Auch das feurigste Streben erkaltet an dem Gletscher: Gleichgültigkeit. Herr Keller (Oransky) spielte, vorzüglich im Finale des zweiten Akts, recht brav. Seine Stimme besitzt aber nicht die gehörige Kraft, um in solchen Ensembles wirksam durchzugreifen. Doppelt dankbar anzuerkennen aber ist Herrn Keller's Fleifs, der stets bemüht ist, in den heterogensten und noch so kleinen Partien zum Gelingen eines Werks mitzuwirken, ja ohne dessen, zwar nicht aufserordentliches, doch vielseitiges Talent manches gar nicht gegeben werden könnte. Auch die Chöre gingen gut, und das Ganze schien mit viel Liebe einstudirt worden zu sein. Mochte doch einmal Cherubinis Medea gegeben werden, da wir in Mad. Devrient gewifs eine vorzügliche Medea zu besitzen glauben.

Eine sehr angenehme, das deutsche Opern-Repertoir etwas belebende Erscheinung war Herr Forti aus Wien, dem nicht nur ein grofser Ruf voraus gegangen war, sondern der ihn auch zu rechtfertigen wufste. Er trat auf als: Lysiart in Webers herrlicher Euryanthe (1 mal) als: Othello, ital. (2 mal) als: Herzog von Neuburg im Schnee (2 mal) und endlich, als: Don Juan (2 mal). Als Lysiart wufste Herr Forti trefflich die Bösartigkeit seines Karakters mit wahrhafter Chevalerie zu bedecken, wodurch jene um so ergreifender wirkte, je wahrscheinlicher der Umstand wird, dafs der kurzsichtige Adolar sich verleiten läfst, seine engelreine Euryanthe für so treulos, als sie durch Lysiart und Eglantine verläumdet wird, zu halten und sie so schonungslos zu behandeln, welche Unwahrscheinlichkeit früher, durch Herrn Mayer, der den Lysiart als puren Bosewicht darstellte, noch greller hervortrat. Obgleich Herrn Forti's Stimme, durch seine Reise bei schlechtem Wetter, etwas belegt schien, so war sie dennoch wahrhaft wohltonend und in den Ensembles höchst wirksam und durchgreifend. Er wurde einstimmig gerufen. Auch als Othello erhielt er lebhafte Beweise des Beifalls, obwohl diese Partie für sein Organ, trotz der geschickten Umänderung der Melodie in den höhern Corden und seines sehr ausgebildeten Falsette, zu hoch liegt. Dem. Funk als Desdemona verdient ebenfalls mit Ruhm genannt zu werden; ihre Scenen mit Othello gewährten wahrhaften Hochgenufs. Herr Bonfigli war ein drolliger Rodrigo, und Desdemonas Abneigung gegen ihn nicht zu verwundern. Ueber die Musik noch etwas zu sagen, hiefse Wasser ins Meer schütten. Erst vor Kurzem ist in diesen Blättern *) mit vieler Umsicht über Rossinis Meisterwerk gesprochen worden, womit wir im Ganzen, wenn auch nicht mit einzelnen Behauptungen, einverstanden sind. — Als Herzog von Neuburg im Schnee sprach Herr Forti am allgemeinsten an, und wahrlich! diese Rolle wird ihm wol von Niemandem so nach gespielt werden. Wiener und Prager Nachrichten sagten, Hr. F. habe einen ganz neuen Karakter aufgestellt, welches wir verneinen müssen, im Fall die Herrn Korrespondenten Herrn Forti's Persönlichkeit selbst nicht als etwas Unbekanntes gelten lassen. Wir behaupten: Herr Forti habe in dieser Rolle nur sich selbst, den gutmüthigen, fröhlichen, etwas unbeholfenen Wiener dargestellt. Wer aber diesen Ausspruch nicht für ein grofses Lob halten wollte, der müfste die Schwierigkeit nicht kennen, sich auf den Theater so unbefangen natürlich zu geben, wie man im wirklichen Leben in guter Gesellschaft ist. Dem. Veltheim

*) Ztg. No. 1. 2. S. 4 u. 13.

hat die Partie des Fräulein Bertha übernommen, und — Ehre dem Ehre gebührt — sie führte diese sehr leicht zu ergreifende Partie nur über alle Erwartung gut aus, sondern sie übertraf in manchen Scenen ihre Vorgängerin (Mad. Haase, die freilich durch andre Umstände auch verhindert sein mochte, all ihre Talente zu entwickeln) nicht nur im Gesange, sondern auch im leichten, graziösen Spiel. —

Von den, auf hiesiger Bühne gesehenen Don Juan's schien uns Herr Forti, wenigstens was den Gesang betrifft, noch der beste, obwol auch er noch nicht das Ideal eines wahrhaften Don Juan erreichte. Man lese hierüber das, was der hiesige, seine Kritiken nur manchmal zu sehr verpfeffernde Merkur sagt und wird viel treffende Bemerkungen finden, die zu widerlegen wol schwer sein möchte. Herr F. hat aufs lebhafteste den Wunsch im hiesigen Publikum erregt, ihn für die hiesige Bühne zu gewinnen. Wir zweifeln aber aus mehren Gründen an dem Gelingen dieses Projekts, obwol es sehr wünschenswerth für die deutsche Oper wäre, die jetzt, hinsichtlich der Stimmen, zu sehr im Nachtheil gegen die italienische Oper steht. —

Die ital. Oper gab Mercadante's Elisa e Claudio. Maestro Mercadante, obwohl ein Nachzügler Rossinis, hat uns aber in dieser etwas sehr langen Oper dargethan, dafs er gar nicht Mangel an Ideen hat und nicht ohne Talent für's Komische ist. Die Duette zwischen den Herrn Zezi und Benincasa (wo man gezwungen war beider Zungenfertigkeit zu bewundern) so wie das der Sigra Sandrini mit Sigr. Benincasa erfreuten sich eines grofsen und gerechten Beifalls. Die Cavatinen der Sigra Palazzeri wurden aufserst nett und gefühlvoll vorgetragen. Im Ganzen hatte die Oper keine glanzende Aufnahme. Sie wurde noch nicht wiederholt, vielleicht wegen Uebelbefinden einiger Sänger oder Sängerinnen; sie hatte aber sicher mehr Interesse erregt, als der unterdessen dreimal, zum Uebermaafs wiederholte, Tancredi.

In „L'inganno felice" versuchte sich (und das Publikum) ein Sigr. Moriani, bereits im Herbste seines Lebens. Eine angenehme, zwar etwas veraltete Methode konnte für den gänzlichen Mangel an Stimme nicht entschadigen. Er wurde von seinen Gönnern mit Beifall beehrt.

Jetzt wird unsers Morlacchi's, in Venedig mit Furore aufgenommene Oper: „Tebaldo ed Isolina" einstudirt, worauf alles gespannt ist. Kind's und Marschner's „Holzdieb" (schon durch Ms Taschenbuch „Polyhymnia" bekannt) wurde am 22. hui. gegeben. Kind's Buch ist allerliebst, und Marschner's Musik so ins Ohr und zum Herzen gehend, dafs sie gewifs überall mit lautem Beifall aufgenommen werden wird. Als vorzüglich originell bezeichnen wir das Duett: „Sagt' ich's nicht schon tausendmal," Bartels Leierkasten Arie: „Trägt nach Staaren man Verlangen," welche allgemeines Lachen erregte, und das Quartett: „Helft mir, helft um Moses Willen" so wie auch das Quintett mit Chor: „Er ists, nur angepackt," worin der Chor sehr wirksam hervortritt. Die Oper wurde allerliebst, und mit sichtbarer Liebe gegeben. Dem. Funk, als Suschen, entwickelte ein ganz neues Talent für das Naive. So hatten wir sie noch nicht spielen gesehn, so in einer deutschen Oper noch nicht sprechen gehört. Möge sie doch fortfahren, dieses ihr schönes Talent für die vaterländische Kunst auszubilden. Herr Keller (Bartel) war überaus komisch, und sang sein Leierkastenlied mit wahrhaft komischer Laune, die durch diese Musik wohl auch erregt werden mufs. Herr Bergmann (Felix) war beweglicher als je, und sang seine Arie: „Bei Sonnenaufgehn" wahrhaft schön und gefühlvoll. Herr Haver war ein recht braver Fahnenschmidt, welcher mit Madam Honak (dessen Frau) in dem höchst originellen Zank-Quartett: „Meister Lorenz" überaus wirksam eingriff. Es ist ein wahres Seelenquidam für den Verehrer deutscher Kunst, nach langer Zeit wieder einmal eine deutsche komische Original-Oper entstanden gesehen zu haben, die doch den alten Satz mit einer Thatsache umgestofsen hat, als konnten so was nur die Franzosen; den Deutschen fehlten nicht nur Dichter fürs Komische, sondern auch Komponisten. Möchte doch v. Weber recht bald seine „drei Pintos" beendigen, damit wir ihr Streiflicht, die nur auf allerschönste Namen sehen, in ihnen noch einigen Sukkurs zu unserm gänzlichen Siege erhalten. Uebrigens glauben wir dem Holzdieb mit Gewifsheit wahrsagen zu können, dafs er überall ein Herzens- und Beifalls-Dieb werden wird.

Herr Dettmer gab mit seinen talentvollen Kindern ein, leider nicht stark besuchtes, Gastspiel, was aber mit Beifall beehrte Konzert. ? ? ?

IV. Allerlei.

Biographische Notizen über Johann Bernhard Logier.

(aus einem englischen Tonkünstlerlexikon von 1823.)

(Schlufs aus No. 10.)

Sein erstes Bestreben war, die philarmonische Gesellschaft zu einer Prüfung der von Herrn Webbe nach seinem System unterrichteten Zöglinge und dreier andrer aus Dublin einzuladen, um ein unparteiisches Urtheil über die Beschaffenheit seines Plans zu fällen. Diese Prüfung fand statt den 17. Nov. 1817, und er fand dabei eine sehr heftige Opposition. Dessen ungeachtet hatte sein System einen erfolgreichen Fortgang. Seine Akademie wurde von dem ersten Adel besucht und sein System hatten gegen 80 Musiklehrer in verschiedenen Theilen des vereinigten Königreichs angenommen. Zu diesen gehörte Kalkbrenner, zu der Zeit Mitglied und Direktor der philarmonischen Gesellschaft. Dieser angesehene Mann und Webbe vereinigten sich mit Logier zur Leitung seiner ausgedehnten Akademie und der Zuwachs von Zöglingen nöthigte sie, bald eine zweite zu errichten, denen einige andere schnell folgten. *)

*) Spohr gab im Jahr 1820 von Logiers Akademie einen günstigen Bericht aus London. Mus. Zeitung St. 32.

Im Jahre 1821 ertheilte die preufsische Regierung einem musikkundigen Manne, der von Berlin nach London reiste, den Auftrag, sich von der Beschaffenheit des vielgerühmten Systems eine genauere Kenntnifs zu verschaffen, in der Absicht, wenn dessen Vorzüge sich bewährten, dasselbe in den preufs. Staaten öffentlich einzuführen *)

Die Folge davon war, dafs Logier in demselben Jahre von der preufs. Regierung durch den Minister des Kultus und des Schulwesens, Herrn von Altenstein eine Einladung erhielt, auf einige Zeit nach Berlin zu kommen, und dort in Person die Bekanntmachung seines Systems zu übernehmen. Logier war zu sehr erfreut über die Gelegenheit, sein System in einem Lande zu verbreiten, das mit Recht wegen seiner musikalischen Wissenschaft so berühmt ist, als dafs er hätte anstehen sollen, diesen Antrag anzunehmen, obgleich seine Annahme mit Schwierigkeiten verbunden war. Am 16. Aug. 1822 langte er in Berlin an und eröffnete noch in demselben Monat seine Akademie. Fünf Monate nachher veranstaltete er auf den Wunsch des Ministeriums eine Prüfung der Zöglinge, zu welcher verschiedene der vorzüglichsten Berliner Musiker öffentlich eingeladen wurden, um das befolgte System zu prüfen. Die Folge davon war, dafs Logier von dem Minister den Antrag erhielt, auf Verordnung des Königs zwanzig Lehrer zu unterrichten, durch welche diese Unterrichtsmethode in den preufsischen Landen verbreitet werden sollte. Logier hat nun den Antrag angenommen, drei Jahre in Berlin zu bleiben, mit der Erlaubnifs, jährlich drei Monate seinen Geschäften in London widmen zu können.

So kann man Logiers System des musikalischen Unterrichts in Preufsen öffentlich eingeführt ansehen; eben so ist es allmählig in viele andere Länder eingedrungen, indem bereits in Sachsen **), Spanien, Ost- und Westindien Akademien nach dem Plane desselben errichtet worden sind.

Fromme Wünsche.

In dem sechsten Hefte der, mit Sachkenntnifs und Unparteilichkeit redigirten musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" enthält ein Aufsatz von G. K. F. Stevers, mit der Ueberschrift: „Ein Wort, zur rechten (?) Zeit gesprochen" sehr zu beherzigende Wahrheiten über das deutsche Singspiel.

Herr S. macht es allen deutschen Theater-Direktionen, besonders den Hoftheatern (Hört!) zur Pflicht, dem eingerissenen Ungeschmacke durch Wiederaufführung älterer werthvoller Werke Widerstand zu leisten.

Nur Hoftheater, welche auf Pracht-Aufführungen Verzicht leistend (!) den künstlerischen innern Werth der Aufführung als die Hauptsache bezwecken dürfen, könnten ein solches Wagestück unternehmen. Auch „singende Schauspieler" müssten gebildet werden, um in die Stelle der bisherigen Sing-Maschinen zu treten.

Aufser den Mozartschen Opern (von welchen auf unserer Bühne beider „Cosi fan tutte" und „Figaro" lange wieder ruhen werden zur Wieder-Aufführung Martin's Cosa rara (auch wohl Palmire di Diana) „das unterbrochene Opferfest" und „Axur" (beide auf der Berliner Königl. Bühne vorzüglich besetzt) ferner „das Winzerfest" von Kunzen und „der Irrwisch" von Kospoth empfohlen. Auch die Schweizerschen, Bendaschen und Hillerschen Operetten sollten der Vergessenheit entrissen werden. Interessant wäre es z. B. „Romeo und Julie," „die Jagd," den „lustigen Schuster," neben dem „Freischütz" und „Olimpia" zu hören und so die Riesenschritte zu bewundern, welche die dramatische Musik seit 50 Jahren in Deutschland gemacht. Auch Salieris „Kästchen mit der Chiffer," Winters Zaire, Mahomet, Paers Camilla, Agnese, Griselda, die älteren klassischen Singspiele von Mehul, z. B. die Schatzgräber, der Todtkopf, d'Allayrac's allerliebste Operetten, mehre Gretry'sche Opern, z. B. die beiden Geizigen, Azor und Zemire, Weigl's beste Opern, z. B. der Kursar aus Liebe, Poissl's „Athalia" — alle diese werthvollen Kompositionen, weshalb ruhen sie fast auf allen deutschen Theatern *)? Haben wir denn wirklich so viel Neues, das auch besser, oder nur eben so gut ist? —

Diese Frage zu beantworten, bleibe der Nachwelt überlassen. Zu bemerken sei nur erlaubt, dafs, so hoch auch das Verdienst der jetzt lebenden gefeierten Komponisten in Deutschland, Frankreich und Italien anzuerkennen ist, Einseitigkeit dennoch jeder Kunst schadet und früh oder spät zum Verfall des guten Geschmacks führt. Man gebe das Beste jeder Zeit der Mitwelt zum Besten, so wird das Saamenkorn reiche Früchte tragen und der Keim nicht unentwickelt im unfruchtbaren Boden verderben. — Noch erinnern wir an Reichards, Naumanns und Righinis Werke. Weshalb sind alle rein vergessen? So auch Cimarosa, Sarti, Paesiello (ausser der Molinara und Theodor) und mehre ältere italische Tonsetzer, z. B. Anfossi und Simon Mayr. Selbst von Cherubini haben wir nur seine „deux Journees" auf dem Repertoir.

Möchte doch in dieser Hinsicht bald mehr Mannigfaltigkeit in der Auswahl eintreten!

Pia desideria! von

Berlin, im März 1823. J. P. S.

*) Es war dies der, auch durch einige Arbeiten im Fache der musik. Litteratur bekannte Dr. Franz Stoepel. Dieser wohnte auch am 23. Juni 1822 einer von Logier mit seinen Schülern in Anwesenheit des Virtuosen Moscheles gehaltenen Prüfung bei und wollte selbst eine Akademie nach Logiers System errichten. Wien. mus. Zeitg. 1822, No 29.

**) Seit Ostern 1823 besteht in Leipzig die von dem Musiklehrer Herrn Barghiel errichte Lehranstalt nach Logiers Methode, welche sich in mehre Klassen theilt und zahlreich besucht wird; später errichteten die Musiker Agthe und Krage in Dresden ein solches Institut. Auch in Naumburg bestehet eine logiersche Akademie seit einiger Zeit.

*) Lasset die Todten ruhn! D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. März. Nro. 12. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Saiteninstrumente mit Bunden und den Werth und die Eigenthümlichkeiten dieser Einrichtung.

1) Auf denjenigen Saiteninstrumenten, welche so, wie unsere Violinen, Violoncelle u. s. w., mit einem Hals- und Griffbrette versehen sind, um auf demselben die verschiedenen Töne zu greifen, erfodert solches Greifen ausnehmende Genauigkeit, um den aufdrückenden Finger jedesmal genau auf die betreffende Stelle und gleichsam nicht ein Haarbreit weiter vor oder zurück, zu setzen. Man hat, vermuthlich schon in frühesten Zeiten, diese Genauigkeit sich dadurch zu erleichtern gesucht, dafs man an den betreffenden Stellen des Griffbrettes ein für allemal niedre Stege oder Wulste anbrachte, auf welche man die Saite nur niederdrücken durfte, indem man den Finger nah hinter dem Wulste aufsetzte. Zu solchen Stegen oder Wulsten bediente man sich gewöhnlicher Darmsaiten, welche man quer um den Hals herumband und deshalb Bunde oder Bände nannte! Später glaubte man besser zu thun, statt solcher Saitenbunde beinerne, oder auch metallne Leistchen in das Griffbrett selbst einzulassen.

Ursprünglich hatten vermuthlich alle Instrumente der bezeichneten Art solche Bunde, also auch Geigen und Baßgeigen wie dies mehre älteste Abbildungen zeigen; z. B. die nachstehende

aus einem im XVI. Jahrhundert erschienenen Buche unter dem Titel musica instrumentalis, deutsch etc. von Mart. Agricola v. Jahr 1542. Die Violinen scheinen dieselben am frühesten, die Violone aber am spätesten abgelegt zu haben. Heut zu Tage findet man sie vornehmlich nur noch an Guitarren und zuweilen an einigen aus der Mode gekommenen Instrumenten, der Laute, Mandore, Mandoline, Viola di Gamba, und dem Baryton, so wie auch an der neuerlich von Staufer in Wien erfundenen Guitarre d'amour, von welcher der erste Band der Zeitschrift Cäcilia, Seite 168 eine Beschreibung enthält.

Was den Werth und Unwerth der Bunde betrifft, so ist die Erleichterung und Sicherheit, welche sie dem Spieler gewähren, an sich selbst wol nicht zu verkennen: allein eben so wenig ist zu läugnen, dafs auf der andern Seite bedeutende andere Uebelstände dadurch hereingeführt werden.

Unter diesen Letzteren soll hier nicht grofs in Anschlag gebracht werden, dafs durch die Bunde die enharmonischen Tonunterschiede, z. B. zwischen gis und as, dis und es, u. dgl. m. ein für allemal verloren gehen; denn an diesem Verluste haben diese Instrumente, gemeinschaftlich mit Orgel, Pianoforte und mehren andern, nicht eben schwer zu tragen.

Erheblicher ist aber schon der weitere Umstand, dafs bei solchen ein für allemal stehenden Bunden es unthunlich ist, einer entweder während des Spielens etwa in der Stimmung nachlassenden, oder durch die Luftwärme höher oder tiefer werdenden, oder auch wohl an sich selber nicht ganz reinen Saite, durch verhältnifsmäfsig höheres oder tieferes Greifen, nachzuhelfen. Jeder Violinspieler, und vielleicht auch jeder Violoncellist u. s. w. weifs es, wie selten Saiten zu finden sind, welche, wie man es nennt, die Quinte halten, wie bald auf dieser, bald auf jener, bald etwas höher, bald etwas tiefer gegriffen werden mufs, um ihre Unreinheit zu kompensiren und rein zu spielen. — Dies Alles fällt bei feststehenden Bunden natürlicherweise als unmöglich hinweg, und schon darum kann also bei solchen ein vollkommen reines Spiel praktisch geradezu unthunlich genannt werden.

Sei es auch, dafs man, wenn die Bunde von Saiter, also nicht unbedingt feststehend, sondern je nach Bedürfnifs leichter zu verrücken sind,

durch solches Vor- oder Zurückschieben des einen oder andern Bundes, die Unreinheit einer Saite schon einigermafsen zu kompensiren vermöge. Das Schlimme dabei ist und bleibt allemal, dafs solches Verrücken nicht auf die Eine Saite allein, welcher nachgeholfen werden soll, sondern zugleich auch mit auf die andern wirkt, welche durch solche Rückung dann gewöhnlich eben so viel von ihrer sonstigen Reinheit verlieren, als die Falsche von ihrer Falschheit verloren hat.

Aufser den bis hierher erwähnten Uebelständen tritt aber bei jedem mit solchen Bunden versehenen Instrumente auch noch das weitere Uebel ein, dafs auch selbst bei der reinsten Besaitung und bei der gleichmäfsig abgemessenen Lage der Bunde, dennoch Unreinheiten der Stimmung fast unvermeidlich hervortreten. Man überzeugt sich hiervon am leichtesten, wenn man auf einer Guitarre die tiefste und die höchste Saite, E und eingestrichen e völlig rein stimmt, und dann auf diesen Saiten G und eingestrichen g greift, wo dann fast immer jenes im Verhältnisse gegen dieses zu hoch erklingen wird. — Die Ursache dieser Erscheinung ist meines Wissens noch nicht befriedigend erklärt, obgleich nicht schwer aufzufinden. Es sind zämlich der Ursachen zwei.

Fürs erste wird natürlich jede Saite, indem man sie, durch Niederdrücken auf den Bund, aus ihrer graden Linie herausbiegt, eben dadurch stärker angespannt, und zwar ist diese Vermehrung der Spannung um so gröfser, je weiter die Saite aus ihrer Richtung herausgebogen wird: wenn von zwei einander ganz gleichen Saiten die eine höher vom Griffblatt entfernt, die andere aber nahe daran läge, und beide auf einerlei Bund niedergedrückt würden, so würde jene, welche um bis aufs Griffbrett hernieder zu gelangen, weiter niedergebogen werden mufste, als diese, natürlich einen hoheren Ton geben. — Da nun aber auf den Saiteninstrumenten, und insbesondere auch auf der Guitarre, die tieferen Saiten höher vom Griffbrette entfernt gelegt werden als die hohen, das E also, um bis aufs Griffbrett herniedergedrückt zu werden, weiter aus seiner graden Linie herausgebogen werden mufs, als das näher am Griffbrette liegende, eingestrichene e, so ist schon darum natürlich, dafs, beim Niederdrücken der Saiten E und eingestrichenen e auf Einen Bund, die Spannung der E-Saite beträchtlicher vermehrt wird, als die der eingestrichen e-Saite, und also schon deshalb das G verhältnifsmäfsig gegen das eingestrichene g zu hoch erscheint.

Die vorstehend erwähnte Ursache ist aber bei weitem noch nicht die stärkste; noch viel erheblicher ist, dafs, auch wenn man die E-Saite eben so nah ans Griffbrett legen wollte, als die eingestrichene e-Saite — oder diese eben so entfernt wie jene — dennoch beim Greifen der Tone G und eingestrichen g jenes gegen dieses zu hoch erscheinen würde. Die Sache ist folgende. Es ist auf den ersten Anblick leicht bemerkbar, dafs auf jedem Saiteninstrumente die höheren Saiten viel stärker gespannt sind, als die tieferen. Nun zeigt aber die Erfahrung, dafs auf eine nur mäfsig gespannte Saite eine gleichwohl geringe Vermehrung der Spannung weit stärker wirkt, als eine schon ziemlich bedeutende Vermehrung der Spannung einer bereits stark gespannten Saite. Wenn man z. B. auf der Violine eine zweigestrichene e-Saite oder auf der Guitarre eine eingestrichene e-Saite aufzieht, so wird bei den ersten Umdrehungen des Wirbels, wo die Spannung noch sehr gering ist, jede halbe oder viertel Umdrehung des Wirbels den Ton wohl um eine Terz, Quarte oder Quinte ja noch um mehr, erhöhen: am Ende aber, wenn die Saite schon längst ihre gehörige Spannung hat, wird eine Viertel- oder halbe Umdrehung kaum noch einen halben Ton Unterschied bewirken. Daher kommt es denn nun auch, dafs z. B. eine Viertel-Umdrehung des Wirbels der E-Saite auf der Guitarre, oder des G-Wirbels der Violine eine ohne Vergleich gröfsere Veränderung der Tonhöhe bewirkt, als eine gleich grofse Umdrehung des eingestrichenen e-Wirbels der Guitarre, oder des zweigestrichenen e der Violine, weil jene tieferen Saiten weit schlaffer gespannt sind, als diese hohen.

So haben wir also den Satz gewonnen, dafs gleicher Zuwachs an Spannung auf die schlafferen tiefen Saiten der Saiteninstrumente

strumente stärker wirkt, als auf die hohen: und nun wird man es auch natürlich finden, dafs, wenn man durch Niederdrücken der ziemlich schlaff gespannten Saiten E und eingestrichen e auf das Griffbrett, die Spannung beider auch ganz gleichmäfsig vermehrt, solcher gleiche Zuwachs von Spannung doch die tiefe Saite verhältnifsmäfsig merklicher erhöhen wird, als die hohe, und demnach das tiefe G im Verhältnifs gegen das hohe eingestrichene g höher werden mufs, wie sich dieses denn auch bei allen Guitarren findet, so fern solch Mifsverhältnifs nicht eben durch eine andere zufällige Irregularität etwas kompensirt wird — was zuweilen wol der Fall ist.

Um dieses Uebel zu kompensiren, sind bis jetzo zwei verschiedene Wege vorgeschlagen worden. Der natürlichste, aber freilich mühsamste, wäre, den Bunden eine etwas schiefe Richtung zu geben, so dafs sie auf der Seite der tiefen Saiten um so viel weiter zurückständen, als erforderlich ist, die durch das Niederdrücken entstehende gröfsere Erhöhung wieder aufzuheben: jeder Spieler würde sich daran wohl leicht und bald gewöhnen, zumal die Schiefe nicht sehr bedeutend zu sein brauchte. Auch hat schon im Jahr 1809 ein Herr Arzberger in der Leipziger allgem. mus. Zeitung vorgeschlagen, den zwischen den Wirbeln und dem Griffbrett liegenden Sattel in entgegengesetzter Richtung schief, nämlich in der Gegend der tiefen Saiten weiter vorzu legen, so dafs demzufolge die folgenden Bunde nicht mehr so merklich rückwärts gerichtet zu werden brauchten.

Da indessen all diese Vorrichtungen noch immer ziemlich mühsam sind, und eine gute Ausführung derselben von unsern empirischen Instrumentenmachern kaum zu hoffen, so schlage ich vor, sich lieber damit zu begnügen, bei gewöhnlicher Einrichtung des Griffbrettes und der Bunde, nur den Hauptsteg in der Art schief zu legen, dafs die tiefen Saiten etwas länger werden, als die hohen. Bei solcher Einrichtung wird das Niederdrücken der längern E- und der kürzeren eingestrichenen e-Saite auf einerlei Bund jene um eine geringere Quote verkürzen, als diese, jene also verhältnifsmäfsig weniger erhöhen, als diese, und dadurch die vorerwähnte entgegengesetzte Ungleichheit einigermafsen kompensiren: freilich nicht mathematisch genau, aber — wenigstens für die ersten und für die bloße Gesangbegleitung (die eigentlichste und reellste Bestimmung der Guitarre) wesentlichsten Bunde — immer ziemlich genügend, da das Instrument ja selbst bei seiner bisherigen Beschaffenheit, und ungeachtet der besagten, immerhin nicht grade unleidlichen Unreinheit, doch schon so manchen schönen Genufs gewährt, so dafs ich meinen Vorschlag auch nicht übel dahin abändern könnte, nur immerhin zu lassen wie es ist.

Gottfried Weber.

II. Recensionen.

Ludlamshöle, Oper in 4 Aufzügen von Oehlenschläger, in Musik gesetzt von C. E. F. Weifse. Kopenhagen bei C. Lose.

Herr Redakteur! Mit Recht dürfen Sie Ihren Mitarbeiter einen faulen Knecht im Weinberge des Herrn Schlesinger (oder in Ihrem eigenen, wenn das ästhetische Interesse höher angeschlagen wird als das pekuniäre*) schelten, dafs er seit drei Monaten die ihm zur Beurtheilung zugesendete Oper noch nicht beurtheilt hat. Ich weifs (denn auch ich war in Arkadien, d. h. ich bin Redakteur einer Zeitschrift gewesen) dafs gemeiniglich bei verspäteten Beurtheilungen dem armen Redakteur alle Schuld nicht nur ungerecht aufgebürdet wird, sondern auch mit Recht; deshalb fühle ich mich als ein edles Gemüth um so mehr gedrungen, hiermit zur Rechtfertigung bei dem Verleger der Ludlamshöle zu erklären, dafs nicht Sie der Schuldige sind, sondern ich. Doch hoffe ich von Ihrer Grofsmuth, dafs sie in der nächsten Zeitung durch irgend eine geschickte Wendung, die ich ganz ihrem Genie überlasse, die Schuld wiederum auf sich nehmen, und mich gänzlich absolviren werden. Darauf werde ich nicht ermangeln,

*) Ach! Wenn dieses immer der Fall wäre!
Der Rekrut aus: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore.

mich von neuem mit den abscheulichsten Farben abzumalen und in Ihrer Zeitung unter der Ueberschrift: „Warnung an Mitarbeiter“ abdrucken zu lassen. Sie entgegnen noch grofsmüthiger und so setzen wir den edelherzigen Streit unter den Augen des Publikums noch eine geraume Zeit fort und werfen das Verbrechen gleich einem Federball gewandt hin und her, bis die Zuschauer müde sind, und wir hernach still davon schleichen, ohne dafs es jemand gemerkt hat, wer der Schuldige gewesen. Freilich wer die Akten zu lesen bekäme, würde schon aus den verschiedenen Billet-Anfängen einige nicht ganz unwahrscheinliche Schlüsse ziehen können. Ich habe nämlich beinah ein Dutzend Billets von Ihnen, die chronologisch geordnet etwa so anfangen:

No. 1. Geehrtester Herr und Freund, anbei übersende ich Ihnen eine Oper von Oehlenschläger und C. E. F. Weise, und bitte um gefälligst baldige, wie immer gehaltvolle Beurtheilung, u. s. w.

No. 2. Geehrter Herr! Ich erneuere meine Bitte von voriger Woche u. s. w.

No. 3. Ew. Wohlgeboren ersuche ich dringend u. s. w.

No. 4. Mein Herr! Ich kann nicht begreifen, wie es möglich ist, dafs ein Mann von Wort u. s. w.

No. 5. Wetter Element Herr! Glauben Sie, dafs ich eine eigene Papiermühle in Gang erhalte, um Postpapier zu vergeblichen Billets an Sie zu verfertigen? Seit u. s. w.

No. 6. Mir reifst die Geduld! Wenn Sie Ihre seichten Beiträge so liederlich einsenden wollen, so können Sie sie ganz behalten. Die Oper von u. s. w.

Dies fruchtete noch wenig. Aber:

No. 7. Ihr Honorar kann nicht eher erfolgen, bis u. s. w., traf mich wie ein Donnerschlag.

Sogleich setzte ich mich nieder, schrieb Ihnen diesen reuigen Brief, der die Anschläge zur öffentlichen Scheinunterhandlung enthält, um unser Verhältnifs wieder herstellen, und Herrn Oehlenschläger, Herrn Weise und Herrn Lose in Kopenhagen zufrieden stellen soll, und füge von nun an die wirkliche Beurtheilung der Oper bei.

Ihr ergebenster

L. Trödelhans.

Recensions-Fabrikant allhier.

Zuerst mufs sich der Beurtheiler darüber beschweren, dafs er nur mit gröfster Mühe und alsdann doch nicht genau über den scenischen Gang der ganzen Oper hat ins Klare kommen können. Denn obwohl er das Schauspiel des berühmten Dichters gewissenhaft gelesen, und alsdann aus dem, dem Auszuge untergelegten Text ersehen hat, dafs der Plan des Ganzen für die Oper ziemlich derselbe geblieben ist, wie für das Schauspiel (beiläufig für eines oder das andere fast ein untrüglich böses Omen) so ist ihm doch noch viel zu errathen und zu ergänzen übrig geblieben, was er vielleicht nur halb errathen und nicht richtig ergänzt hat. Deshalb verwahrt sich der Ref. hiermit gegen die Meinung des Publikums, als könne diese seine Recension für ein vollständig begründetes Urtheil über das ganze Werk gelten, und so sehr er es sonst hafst, sich am Einzelnen zu halten, ohne einen Ueberblick des Ganzen zu geben und selbst zu haben, so mufs er es doch diesmal thun, oder er müfste ganz schweigen. Wir fragen jeden gewissenhaften Beurtheiler, und jeden billigen vorzüglich, ob er entscheidendes Urtheil über eine Oper haben kann, die er nicht hat vorstellen sehn. Schon für die Musik ist ein Klavierauszug wenig mehr, als ein Erinnerungsblatt an das was uns durch die lebendige Darstellung verwirklicht worden ist; so wie etwa der Kupferstich eines Gemaldes oder einer Landschaft nur dem ganz verständlich wird, der das Original kennt. Vollends aber ist es fast unmöglich, sich aus dem mühsam gelesenen Text unter den Noten die scenische Wirkung herzustellen, besonders wenn sogar wie hier die Angabe der Dekorationsveränderungen fehlt. Dafs wir gegründete Zweifel gegen den wirksamen Gebrauch des Wunderbaren in dieser Oper hegen, dafs wir, wie oben angedeutet, auch mit dem Plane des Ganzen nicht vollständig zufrieden sein können, wagen wir indefs demungeachtet auszusprechen, und haben nur den Wunsch, dafs uns eine Darstellung eines Andern und Bessern belehren möchte. Gegen die Wirksamkeit des Wunderbaren erinnern wir nur den genialen Dichter, dafs ein öftmaliges Wiederkehren, ohne dafs gerade entscheidende Momente vorhanden wären, uns gegen den Eindruck sehr abstumpft. Der Geist in Hamlet kommt, nachdem er geredet, nur einmal wieder, und da er-

scheint er wahrlich zur rechten Zeit. Banquos Geist steigt überhaupt nur einmal empor. Cäsars düster verkündende Gestalt sehen wir nur einmal; von der zweiten Erscheinung wird nur Erwähnung gethan, aber diese Erwähnung ist von der berechnesten Wirkung. Dagegen erscheint im Freischützen Samiel alle Augenblicke. So hier Frau Ludlam, die sich nicht einmal gleich als ein bedrohendes Gespenst charakterisirt. Wir möchten Herrn Oehlenschläger rathen, sich künftig in solchen Dingen lieber das Vorbild des ihm stammverwandten Riesen als das der heutigen Operndichter zu wählen. Indefs mit dem Vorbild, fällt mir ein, thu' ich dem so achtungswerthen Dichter Oehlenschlager wohl Unrecht, da die Ludlamshöle meines Wissens älter ist, als der Freischutz. Dafs diese mangelhafte Anwendung des Wunders, das zur tiefsten Erschütterung der Gemüther dienen sollte, auf die Musik einen lähmenden Einfluss habe, lafst sich leicht voraussehen, besonders da es sich noch so ungünstig fügt, dafs die Frau Ludlam immer länger auf der Bühne bleiben und sogar eine förmliche Konversation machen mufs. Man sehe am Schlufs des ersten Blatts: Klavierauszug Pag. 54. — Diese Stelle wird vorzüglich lahm, wenn man bedenkt, dafs die weifse Frau schon einmal in diesem Akt erschienen ist. Die melodramatische Behandlung ist übrigens nie günstig für einen grofsen Effekt; es ist unbegreiflich, warum einige Komponisten neuerer Zeit durchaus die Musik um eine Stufe zurücktreten lassen wollen, wenn sie grade in ihrer höchsten Gewalt entscheidend herrschen sollte. Diese Zeitung hat schon über das Melodrama gesprochen, und der Ref. hofft dem bereits von einem Andern gesagten noch ein mehres kraftig hinzuzufugen. Hier will er nur ganz derb praktisch fragen, von welcher Wirkung wol der Orakelspruch in der Alceste sein möchte, wenn Gluck dort melodramatisirt hätte, und was man zu einem sprechenden Kommendatore sagen würde. Doch die eingestreute musikalische Bemerkung ist eine Abschweifung, da ich es zuvörderst nur mit dem Dichter zu thun habe.

Ueber den Totalplan der Oper kann ich aus obigen Gedanken nichts Entscheidendes, sondern nur fragliche Bemerkungen aussprechen. Und so frage ich denn Herrn Oehlenschläger, ob es nicht zweckmäfsiger gewesen wäre, sich auf klarere Einfachheit des Stoffes beschränkend, die gegebenen Verhältnisse genauer, vor unsern Augen sich mehr entwickelnd auszuführen, als sich in viele Interessen zu zersplittern, die nicht einmal (wenigstens im Stücke, daher zweifle ich wohl mit Recht noch mehr bei der Oper) auf künstlerische Weise zu einem Hauptpunkt hindrängen. So sehr karakteristisch und wirkungsreich die Episode mit dem Würfelspieler Georg ist, so zerreifst sie doch das Stück in zwei Theile und führt uns mit einem Male zu einem Interesse als mit dem Hauptinteresse gar nichts gemein hat, als dafs es für Williams Aeltern erregt wird. Ueberhaupt hat diese Episode wol mehr eine novellistische, als eine dramatische Wirkung. — Die Willkühr des waltenden Schicksals will ich nicht rügen, das ist schon zu häufig geschehen. Ich verlasse also das Gedicht und gehe zur Komposition über.

(Schlufs folgt.)

Musik zu dem Trauerspiele Makbeth, komponirt von C. E. Weyse. Klavierauszug Kopenhagen bei C. C. Lose. (Pr. nicht angegeben.)

In einer Zeit, wo das Bedürfnifs zu Opern noch nicht durch eine hinreichende Anzahl neuer Operdichtungen und Kompositionen befriedigt ist, werden mannigfache Verbindungen des poetischen Drama mit der Musik versucht und nehmen die Prüfung ihrer neuen, oder neu hervorgezogenen Form in Anspruch. Wir können dies auf die Gegenwart anwendem, deren Ansprüche auf neue, poetisch und musikalisch genügende Opern noch nicht hinreichend befriedigt werden und in der sich defshalb die Versuche in allerlei Formen vervielfaltigen. Eine Gattung auf diesem Wege veranlafster Kompositionen ist das Melodrama, über welches in No. 5. dieser Zeitung zunächst in Bezug auf Webers Preziosa gehandelt worden ist; eine zweite Gattung sehen wir in den Schauspielen (Trauerspielen) mit Gesang, deren in der neuern Zeit mehre hervorgetreten sind und zu deren neuestem, die Douglas, unser so thätiger und verdienter Musikdirektor Schneider eine anziehende Musik geschrieben hat.

Wenn ein Dichter diese letztere Form erwählt, so kann dies nur aus dem Bewufstsein geschehen, dafs sein Drama der musikalischen Unterstützung bedarf. Dies kann im Stoffe, in der Grundidee liegen und innerlich nothwendig sein — es kann dem Dichter durch die Ahnung anempfohlen werden, dafs, ohne jene innere Nothwendigkeit, sein Werk einer äufserlichen Ausschmückung benöthigt ist, um den Zuschauern interessant und geltend zu werden. Im letztern Falle täuscht sich der Dichter zuverlässig. Denn die fremde

Zuthat wird sich dem Gefühl und der Beurtheilung der Zuschauer sicher als ein Fremdes darbieten und der Hauptsache störend und verdunkelnd in den Weg treten. Im erstern Falle kann Gutes, ja in manchen Fällen durch die musikalische Zuthat Ausserordentliches gewirkt werden, wenn nämlich das poetische Drama in den Gränzen der Poesie vollendet ist und mit Hülfe der Tonkunst über diese Gränzen hinausschreitend etwas sonst Unerreichbares in sich fasst.

Hier bieten sich unserm Auge nun vor allem diejenigen Dramen dar, in denen dem Zuschauer menschliches und über- oder untermenschliches — Geister-Leben neben einander vorgestellt werden soll. Es bedarf um so mehr für Geister und ihnen verwandte Wesen einer unterscheidenden Sprache, weil es so selten gelingt, ihre Erscheinung neben der der mithandelnden Menschen fremdartig und zwar als eine ausserirdische, aussermenschliche zu karakterisiren. Da nun überdem niemals unsre Reflexion, sondern das Gemüth die Ahnung und den Glauben an geisterhafte Wesen bewahren kann; so zeigt sich innerlich gerechtfertigt und ausserlich gedrungen die Musik als Sprache und geistige Umhüllung für jene Wesen, wenn sie im Drama eingeführt werden. In dieser Sphäre darf der Dichter von dem Zutritt der Musik (versteht sich gelungener) den höchsten Erfolg erwarten.

Treten wir von dieser wichtigsten Anwendung der Musik im poetischen Drama zurück, so möchten wir sie schwerlich anders, als in dienender, weit untergeordneter Rolle antreffen. Ihr ist dann nicht nach den Bedingungen des Drama der unmittelbare Ausdruck der wesentlichen Gemüthsbewegung anvertraut, sondern sie zeigt sich als aussere Erscheinung im Leben der handelnden Personen — als Lied*) als Chor und Rundgesang**) und dergleichen. Der Komponist kann bei der Lösung dieser Aufgaben Vortreffliches leisten, selten oder nie wird aber die Musik in dieser Stellung wesentlich in das Ganze eingreifen und etwas anders, als ein schöner Schmuck einzelner Momente werden können.

Diese Andeutungen mochten wir der Beurtheilung des vorliegenden Werkes darum vorausgehen lassen, weil sie an ihm geprüft und das Beginnen des Komponisten wiederum nach jenen ermessen werden können. Die Riesenschöpfung Makbeth, zwei Welten, die Menschen- und Geisterwelt umfassend, bietet Gelegenheit, die Musik als Sprache der Geister und der rathselhaften Hexen anzuwenden. Zugleich hat Shakespeare nicht den Anlafs verschmäht, die Musik in ihrer ausserlichen Erscheinung — Marsch des Heeres, Morgenlied des Burgwarters — einzuführen. Prüfen wir daher vor allem, welche Gelegenheiten hat unser Komponist benutzt, wo hat er die Musik und zwar in vollkommner, oder unvollkommner Ausbildung angewendet?

Er bringt uns in dem vorliegenden Klavierauszuge ausser der Ouverture die Gesänge der Hexen, die Zurüstung des Zaubers am Kessel, die Erscheinungen, welche Makbeth weissagen — Tafelmusik zu dem Gelage des Usurpators, bei dem Banko's Geist erscheint, das Lied des Pförtners und den Marsch des englischen Heeres. Letztere beide musikalisch vollkommen ausgeführt, namentlich das erstere mit einer fleifsig ausgearbeiteten, vierstimmigen Instrumentalbegleitung.

Diese Disposition können wir nicht unangefochten lassen. Welche wichtige Rolle die Musik bei den Hexen- und Zauber-Scenen übernimmt, haben wir vorausserwähnt. Sie gilt uns nach dieser, unstreitig der wichtigsten Anwendung, als Sprache der aussermenschlichen Wesen. Allein wird nicht diese Auffassung gestört, sobald wir sie zugleich in einer andern und zwar gewöhnlichen Bedeutung erblicken? Dadurch dürfte der Komponist seine und des Dichters wirksamste Momente entkräftet haben.

Bei der Tafelmusik wird dies unbedingt angewendet werden können; denn sie ist innerlich und ausserlich nicht nöthig. Die Erscheinung Banko's soll stumm und schattengleich vorüberschwinden, mehr dem innern Auge Makbeths, als dem der Zuschauer wichtig werden. Zudem — sie tritt fremdartig in das Bankett, es kann also nicht die Musik des Banketts sie aufnehmen, sondern eben, wenn sie musikalisch eingeführt werden sollte, müfste das Bankett ohne Musik bleiben, damit diese nachher mit der fremden Erscheinung fremd einträte. — Das Pförtnerlied und einigermafsen auch der Marsch des englischen Heeres heischen musikalische Gestaltung und Begleitung, wie sie sie ja in der Wirklichkeit haben. Allein es hätte eben um jener höhern Anwendung der Musik willen, nicht über das, was die Wirklichkeit gebietet, hinausgegangen werden sollen. Trompeten beim Soldatenzuge und ein ganz einfaches,

*) In Wallenstein das Lied: der Eichwald brauset — in Egmont Klarchens Lieder — Preziosa's Lied: einsam bin ich u. s. w.

**) In Wallensteins Lager und den Räubern die allbekannten Gesänge — in den Douglas unter andern der interessante Nonnenchor u. s. w.

unbegleitetes Lied im Volkstone hätten jenen Momenten das Drama genügt und nicht ein anderwärts so dringend nöthiges, so höchst wirksames Mittel — ausgeführte Musik — gemein gemacht und entkräftet. Das Orchester wirkt Grofses; aber dazu mufs man auch verstehen (und sich überwinden) es am gehörigen Orte schweigen zu lassen.

(Schlufs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin den 14. März 1825.

Unter den ehrenwerthen Konzertgebern, die ihrem Publikum etwas Besseres und Edleres darbieten, als Virtuosentand und armselige Modelitter, nennen wir mit vieler Freude die Herrn Kammermusiker Bliesener, welche das erste ihrer Abonnementskonzerte heute mit der zuvor noch nie in Berlin aufgeführten Pastoral-Symphonie von Beethoven würdig eröffnet haben. Mancher eben in Mode stehende Virtuos wird vielleicht mit selbstgefälligem Stolze auf dieses Konzert hinsehen, das freilich nicht in dem vergoldeten Pantheon, sondern in Jagors akustisch gebautem, einfachem Saale gegeben und durch keinen weltberühmten Tausendkünstler der neugierigen Modewelt empfohlen war. Ja, es ist ausser Zweifel, dafs die Bliesenerschen Konzerte bei der eleganten Welt nicht zur Mode des Tages gerechnet werden und Ref. hat weit weniger pariser Hüte und italienische Federn gesehen, auch — selbst bei den leisesten Soli — weit weniger französisch medisiren und italienisch stottern gehört, als im goldenen grofsen Konzertsaale. Aber die Herren Bliesener mögen unbekümmert sein. Schon jetzt hatten sie einen vollen Saal aufmerksamer Zuhörer. Fahren sie fort, jedes ihrer Konzerte mit Meisterwerken zu zieren und immer eifriger für genauen und belebten Vortrag zu sorgen, so wird ihr Saal bald der Sammelplatz der wahren Musikfreunde und derer, die Sinn haben, es zu werden — so wird ihr Unternehmen Jahr für Jahr gesicherter und einträglicher und ihnen der Ruhm edler, ächter Künstlerbestrebung werden.

Was nun die Pastoralsymphonie anbetrifft, die ist ein so tiefempfundenes und bei aller Einfalt der Anlage so inhaltreiches Werk, dafs wir recht dringend wünschen, sie baldigst noch einmal aufgeführt zu hören. Es ist ja ohnehin jetzt an der Zeit, die Freuden und Reize der neubelebten Natur zu empfinden und zu preisen, und wie herrlich hat der grofse Beethoven aus eignem Geiste und selbstbewufstem Willen seinen Frühling erschaffen! Wie hat er sich in die Allheit versenkt, von ihrem magnetischen Hauche durchströmt, wie quillt in diesen Akkorden das neugeborne Leben, wie ziehen sich Ahnungsklänge überall durch wie brütet fruchtbare Wärme, wie unschuldig und innig erfreut und wie freudig gerührt ist alles! Noch nie, noch von keinem Komponisten ist der Frühling und das Naturleben so innig und rein und tief empfunden worden. Das kann nicht auf einmaliges Hören aufgenommen werden, am wenigsten von einem im Symphonienfache so durch die Lässigkeit der meisten Konzertgeber vernachlässigtem Publikum. Darum laden wir alle Unternehmer bevorstehender Konzerte ein, diese Symphonie nochmals aufzuführen und sich so ein grofses Verdienst um das Publikum zu erwerben. —

Nächst unserm Oboisten, Herrn Kammermusikus Braun und seiner Gattin, der Sängerin — über deren Talente und Leistungen schon früher in diesen Blättern verdientes Lob ausgesprochen worden ist — erfreuten wir uns an dem Violinspiele des Herrn Hubert Ries, eines Schülers von Spohr, der sich den weichen vollen Ton seines grofsen Lehrers anzueignen, glücklich gestrebt, u. in Doppelgängen u. Sprüngen bedeutende Schwierigkeiten überwunden hat. Möge er aber auf einen lebhafter nüancirten Vortrag bedacht sein, und sich in ihm mehr und mehr die edle Glut entzünden, die uns aus dem Spiele seines Lehren unvergefslich bleibt

A — Z.

Paris, den 30. November 1824.

Fast würde ich den Entschluss aufgeben, mein Freund, Sie von dem „Concert à la Cour," welchobereits an 30mal auf dem Theater der Opera comique aufgeführt wurde, zu unterhalten, wenn hier nicht voneinem Werke, würdig des Talentes eines Auber, die Rede wäre; denn in diesem Falle würde ein bereits 30mal gegebenes, neues Stück, für Sie kein solches mehr sein, und ich müfste fürchten, dafs die Partitur bereits übersetzt, vielleicht das Stück bei Ihnenschon gegeben wäre, ehe mein Brief in Ihre Hände gelangte. Da es aber wahrscheinlich ist, dafs keine deutsche Theaterverwaltung sich des Fehlers schuldig machen wird, diese Operette aufzuführen (und sollte mit Ihrem Wissen irgend eine diesen Mifsgriff begehen wollen, so versäumen Sie ja nicht, wo möglichsie davon zurück zu halten) mithin Ihnen dieselbe gänzlich fremd bliebe, falls nicht der Zufall die Partitur in Ihre Hände spielte, so halte ich es für Pflicht, mit Ihnen darüber zu sprechen, damit keine Lücke in den Notizen entstehe, die Sie über die wichtigsten Pariser Leistungen begehren. Es ist Ihnen bekannt, dafs Auber hier an der Tagesordnung ist, hin der Mode ist, und dafs man ihn als die stärkste Stütze der Opera comique betrachtet, auch hat man so unrecht nicht, denn Bierston wird alt und radotirt Mehul ist bereits seit langer Zeit todt, und Cherubini, Boieldieu und Kastel scheinen alles Arbeiten abgeschworen zu haben. Was Kreutzer betrifft, so wäre der vielleicht noch zu produziren im Stande, aber er ist mit den Dichtern, die die Texte zu seinen Werken liefern, nicht glücklich; einige derselben waren so offenbar schlecht, um schon durch ihre Verfehltheit allein das Ganze durchfallen zu lassen, die anderen waren nicht gut genug eingetheilt, um ihm die Möglichkeit zu gewähren, seine Fähigkeiten bemerkbar zu machen; so dafs er vielleicht bereits vom Publikum und den Literatoren rein vergessen ist

Kehren wir zum Concert a la Cour zurück, das ohne die Musik, ein recht artiges Lustspiel sein wür-

de. Ein junger reisender Maler kömmt an den Hof von Stuttgard. Er findet hier eine alte Bekannte wieder in einer gewissen Karoline, Frau des Herrn Astuccio welcher Oberintendant der Hof-Musik ist. Die Signora Astuccio, welche sich mit Entzücken jenes Verhältnisses erinnert, dessen wahre Beschaffenheit durch die Feinheit und den richtigen Takt der Liebenden stets dem Auge der Welt zweifelhaft geblieben, nöthigt jetzt ihren Gemahl, einen Stock-Italiener, sich für den jungen Viktor zu verwenden. Dieser nun, der jetzt den Weg des Glückes vor seinen trunkenen Augen sich eröffnen sieht, wünscht nichts sehnlicher, als sich mit seiner theuern Adele zu vereinigen, einer jungen Sangerin die seine Gefühle theilt, durch die Gewalt des Schicksals aber, trotz beider gegenseitiger heissen Wünschen, noch von ihm getrennt ist, denn sie sind beide arm, das gewöhnliche Loos der Künstler, besonders der beginnenden, und jedes war ihr sein Theil darauf verwiesen worden, auf eigene Hand sein Glück zu suchen.

Während der Zeit ist Adele ebenfalls nach Stuttgard gekommen, und wünscht in der italienischen Oper aufzutreten. Sie muss sich an Astuccio wenden, um sich die Erlaubniss zum Debutiren auszuwirken. Dieser, dessen Frau Prima donna auf dem grosen Theater ist, und die durch seinen Einfluss jede neue Sangerin zu verdrangen sucht, heuchelt die warmste Theilnahme für Adele, und versammelt auf der Selle die Commitee, um die junge Sangerin zu prüfen, und über ihr Talent zu entscheiden. Drei Mitglieder dieser Commitee sind auf dem Lande, und die noch übrigen 2 sind Sig. Astuccio und die Prima donna seine Frau, die im heiligen Diensteifer sogleich auf ihre Posten eilen, und vor denen die arme Adelesich nun hören lafst. Das Examen, welches eine vollkommene Nachahmung der Art und Weise gewsser Italiener ist, fing damit an, dafs Herr Astuccio der ungen Sangerin fast übertriebene Lobeserhebungen machte, und endigte mit dem freundschaftlichen Rathe, dafs sie noch zwei bis drei Jahre thatig zu arbiten fortfahren möge, ehe sie es wagen könnte, öffentlich aufzutreten. Die Comiteé der beiden Eheleute erneilt ihr den Rath, u. sie ist aufser sich vorSchmerz. Zuallig begegnet ihr der Grofsherzog, der sie nicht kent, in einem der Sale, sieht sie in ihrer grofsen Betrübniss, und lafst sich den Grund davon erzahlen. Erverspricht ihr seine Protektion, und schickt auf der stelle den Befehl an Astuccio, sie noch diesen Abend auftreten zu lassen.

Dieser errichtet in der Eil ein Bataillon Cabdeurs, die Adele gleich bei ihrem Auftreten mit Pfeifen empfangen müssen; glücklicherweise ist sie noch zurechten Zeit durch Viktor unterrichtet, und klag dem Herzoge, den sie nochmals zufallig trifft, wie seine Protektion an der Kabale des Astuccio scheiternverde. Hierauf befiehlt der Prinz, dafs sie in einem Konzert singe, welches er auf der Stelle bei Hofe arrangiren lafst; die junge Künstlerin ist entzückt, alle Zihörer nehmen Platz, sie fangt zu singen an, und zvar mit vielem Glück; aber Astucio, der das Orchester dirigirt, eilt auf eine so ungestüme Weise, dafs die arme Kleine endlich fehlt, und obgleich sie stets wieder in Takt kömmt, doch nur auf eine lacherliche Art ihre Pièce endigt. Da zertheilt der entrüstete Viktor die Menge, bittet den Hof um Erlaubniss, Adele einige Augenblicke auf dem Piano begleiten zu dürfen, und lafst sie, so unterstützt, eine brillante Arie singen, die sie über alle Chikanen siegen, und ihren Triumph als gewifs erscheinen lafst. Kaum hat sie geendet, so erscheint Caroline, sich lautweinend bei ihrem Gatten zu beklagen. Die Molinara war durch die Anschlagzettel angekündigt worden; da Adele bei Hofe singen mufste, war sie, in ihrer Funktion als Prima donna genöthigt worden, die Partie zu übernehmen; sie tritt auf, — und wird mit einem tumultarischen Pfeifen und Pochen empfangen, seine pünktliche Erfüllung der Befehle des Herrn Astucio, der durch seine plötzliche Beschaftigung bei Hofe nicht Zeit gewonnen hatte, seinen Schandbuben eine Gegenordre zuzusenden, und den die Rache nun ereilt, indem seine eigene Frau in die Grube stürzen mufste, die er für Adele gegraben. Der ganze Hof lacht, und der Fürst endigt das Lustspiel, indem er Viktor mit Adele vereinigt, und beide bei sich behalt.

Diese kleine Oper, die mit allem Geiste und aller Feinheit geschrieben ist, welche Scribe und Mesesville, die Verfasser des Textes, karakterisiren, hat hier aufserordentlich gefallen, theils der genannten Eigenschaften wegen, theils wegen der auffallenden Aehnlichkeit, die sich zwischen der Person des Astucio und eines Italieners Herrn P... findet, der hier die Rolle schreiender Falschheit spielt, von der fast Jedermann bereits Augenzeuge gewesen. Fügen Sie zu alle dem noch hinzu, dafs Vizentini, ein vortrefflicher französischer Schauspieler, die Rolle des Astucio darstellte, so viel, als es nur immer die Decenz erlaubte, die hafslichen Manieren des Herrn P... nachahmte, und Sie werden den Erfolg begreifen können, den diese Oper bei einem geistreichen und lachlustigen Volke finden mufste. Die Musik enthalt, meines Erachtens nicht mehr als 2 gute Piecen, wozu ich sogleich die Ouvertüre zahle. Sie ist sehr gut gearbeitet und besteht aus mehren Motiven, welche mit Leben und Leichtigkeit in den Violinen angebracht, und mit Kunst und Glück verarbeitet sind.

Ich habe neulich in der musikalischen Zeitung gelesen, dafs man Herrn Auber den Vorwurf machte, dafs er zu haufig die kleinen Floten anwende, welches in der That schaudernde und harte Töne erzeugt; dieser Vorwurf lafst sich nicht auf die Ouverture des Conzert a la Cour anwenden, wo der kleinen Flote nur einige wenige pikante Noten zu Theil geworden, um ihr einen Coup de force à la Rossini zu geben; übrigens ist dies der einzige Moment, wo die Manier des Komponisten in diesem Stücke zum Vorschein gekommen ist, dem ich übrigens nichts als ein wenig Länge vorwerfen möchte.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 30. März. — Nro. 13. — 1825.

II. Recensionen.

La Primavera, der Frühling, vierstimmige Kantate mit italienischem und deutschem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von L. Cherubini. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Der sonnige, frühlingslaue Winter*) hat zwar bisher alles mögliche gethan, den Frühling ausser Kredit zu setzen und der erste Frühlingsmonat unterstützt ihn durch eine winterliche Grimasse, die alle Sängerinnen (Frühlingskinder) vor Schreck heiser macht. Dennoch — welches empfindungsfähige Gemüth wäre nicht dem frohen, warmen Lobe des Frühlings offen? Wird nicht bei dem Gedanken Frühling jedes Alter verjüngt und die Jugend verschönt, und ergiefst sich nicht ein neuer, frischerer Lebensstrom, eine wärmere Beseelung durch Pflanz, und Thier und Mensch, schwillt nicht das Herz und hebt sich die Brust dem magnetischen Hauche der verjüngten Natur und erglüht nicht wärmer und milder Phantasie, die Tochter und Königin des Frühlings? —

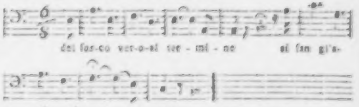
Nicht so ist es dem hochverehrten Meister Cherubini ums Herz gewesen, als er den obengenannten Frühlingsgesang für vier Solostimmen geschrieben; man sollte meinen, er hätte ihn heute, am 16. März 1825 unter Berliner Temperatur**) empfangen. Wenn der bessere Frühling, auf den wir harren, nicht für den Gesang erwärmt — dieser wird es schwerlich für jenen.

*) Facies, quam dicere vere
Virgineam in puero, puerilem in virgine possis!
Ovidii Metamorph. VIII. 322.

**) 9 oder 10 Grad Kälte.

BAYER. SCHE STAATS- BIBLIOTHEK

Allein etwas Schlechtes, oder ganz Leeres kann nicht aus Cherubinis Feder kommen. Wenn auch seine Jugendgluten etwas abgekühlt sind, wenn er auch die kleine Kantate, wie es scheint, etwas obenhin behandelt hat: so ersetzt sein gereifter, bereicherter Geist, seine sichere und gewandte Herrschaft über die Tonsprache und seine, in langer Erfahrung gebildete Handhabung der verschiedenen Singe-Stimmen gar viel. Dies letztere ist es, was zuerst wohlgefällig bemerkt wird. Der hohe und zweite Sopran, der Tenor und Bafs werden gleich bei ihrem ersten Eintreten in ihren günstigsten Lagen eingeführt, z. B. der Bafs

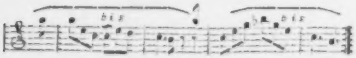


Dies unterstützt und ermuntert die Sänger, die kalten Noten zu erwärmen. Genug, wo sich vier Stimmen zusammen leicht ergehen und üben wollen, da kann Cherubinis Frühlingsgesang gewissenhaft empfohlen werden. Es geht alles glatt und gefällig, auch für leichte Unterhaltung, besonders in gröfsern, ohnehin der Kühle — zugeneigten Zirkeln recht ergiebig ab u. der Frühling — nun, der ist bald vergessen.

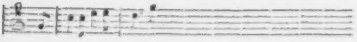
Aber worin, fragt der ungläubige Leser, liegt denn der Kältestoff? Wir dürfen nach dem Raume dieser Blätter den Beweis nur andeuten. Zuerst in der Tonart und Modulation. C-dur ist ein bischen kühl. Man frage nur unbefangen das Gefühl. C-dur ist ein kühler, frischer Märztag, F-dur (Beethovens Pastoral-Symphonie) das wäre schon weiche, warme Maienluft,

B-dur (die Scene am Bach in jener Symphonie) das quellende Leben, G-dur (Haidns Frühlingschor in den Jahreszeiten) die rege kindliche Freude. Aber C-dur, indifferent zwischen den Erhöhungs- und Erniedrigungstonarten, bleibt heiter, klar, aber kalt und gleichgültig. Aber auf solche Betrachtungen, wenn sie allgemein ausgesprochen werden, wollen die meisten Musiker noch nicht eingehen, obgleich alle einzelnen Fälle sie bestätigen. Zwei Seiten lang ruht die Modulation, ein Paar kurz vorübergehende Ausweichungen ausgenommen, in C-dur, hebt sich dann nach G-dur, um nach zwei Seiten wiederum vier Seiten lang (mit Ausnahme ganz kurzer Ausweichungen) in C-dur zu beharren. So ist der erste, eben so sind die andern beiden Sätze modulatorisch organisirt.

Die zweite Ursache der Kälte und Gleichgültigkeit ist in der melodischen Konstruktion zu suchen. Meist schliefsen sich kleine, bald abgebrochene Sätzchen lose an einander und unsre Aufmerksamkeit läfst um so gewisser nach, je mehr von Anfang an eine Wiederholung die andre drängt. Deren zwei finden sich z. B. gleich in dem ersten Solo des ersten Soprans hintereinander:

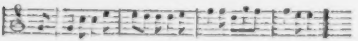


und dieselbe Stelle kehrt im Solo des zweiten Soprans auf der Dominante wieder, nachdem wir dieses Sätzchen



ebenfalls zweimal haben hören müssen.

Dies führt zu dem dritten, noch gewichtigern Grunde: Unbedeutenheit der Melodien. Gleich nach den hier angezogenen Sätzen wird der Satz

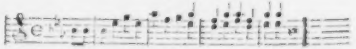


mit eben so unbedeutenden Nebensätzen durch alle vier Stimmen geführt und in gleichem Styl gehts bis zu Seite 10. Der Text zu diesem ersten Abschnitte der Kantate

ecco che più lieto in cielo appare il sol — di gioja apportator etc.

ist zwar nicht bedeutend, wohl aber einer wärmern und lebendigern Behandlung fähig.

Nun folgt als zweiter Theil (Es-dur $\frac{3}{4}$) eine feierliche und innigere Anrufung des Frühlings, vom Tenor und in einer Wiederholung von allen, nach und nach (in freier Nachahmung) zutretenden Stimmen vorgetragen, ein so wohlthuender Satz, dafs man schon seinetwegen die Kantate kennen lernen mufs. Was aber nun folgt — gehört wieder der Muse der Gleichgültigkeit an. Viermal wird der Satz



in Es-dur, C-moll, As-dur, F-moll (welche verbrauchte Modulation!) vorgetragen und das Finale von Seite 16 bis 29 in C-dur, Rondomäfsig aus wenig bedeutenden Motiven geschaffen, wird nur durch mannigfaltige, wenn auch nicht neue, oder besonders interessante Stimmverwebung belebt. Es rollt munter zu Ende und wir wollen den Verlauf nicht durch neue Beweise für unsere Aussprüche hemmen.

Die Komposition scheint, obgleich der Titel es nicht sagt, ursprünglich für Orchesterbegleitung angelegt gewesen zu sein und enthält für angenehme Instrumentaleffekte Gelegenheit. Die jetzt beigefügte Klavierbegleitung, sei sie nun original, oder Klavierauszug, ist angemessen, auch interessant, ohne schwer zu sein. Auch die Ausführung der Gesangpartien hat keine Schwierigkeit.

Stich und Papier sind gut, der Preis angemessen.

Ludlamshöle, Oper in 4 Aufzügen von Oehlenschläger, in Musik gesetzt von C. E. F. Weifse. Kopenhagen bei C. Lose.

(Schlufs aus No. 12.)

Herr Redakteur was haben Sie gethan! Meinen ganzen, privatissime an Sie geschriebenen Brief haben Sie abdrucken lassen, und das Publikum kennt nun alle unsere Geheimnisse! Dieser Schlag wirft mich nieder. Ich hatte es ja wissen können, dafs man die

Beiträge, die man empfängt, niemals eher liest, als bis sie gedruckt sind, aber ich hoffte, Sie würden doch eine Zeile über den Titel der Oper, den ich obenan über den Brief geschrieben, um Sie gleich zufrieden zu stellen, hinaus lesen. Aber nein! Unbegreiflich ist mirs nur, wie Sie die Korrektur haben so vortrefflich machen können, dafs Ihnen über das genaue Beachten der Worte und verdruckten Buchstaben der Sinn des Ganzen so vollständig verborgen blieb, dafs Sie nicht einmal bemerkten, der Brief sei an Sie gerichtet! Nun ists vorbei! Nun lassen Sie meinethalben auch diesen Wisch drucken, denn ich gebe mich verloren, und rufe wie Maria Stuart;

„Nun bleibt mir nichts mehr auf der Erde!"

Oder wie Virgil:

„Da ist jetzo der Tag und die unabkämpfbare Stunde,
Wo in den Staub hinsinkt das Ansehn kritischer Blätter.

Redakteure, sie waren, und bissiger Wuthrecensenten Strahlender Ruhm! —

Meine Thränen fliefsen. Das einzige tröstet mich, dafs wenigstens mein Brief an Sie nun auch honorirt werden mufs, Leben Sie wohl, und lesen Sie weiter die fernere Beurtheilung der mir übergebenen Oper durch Ihren bekrittelten

Trödelhans.

Also zu dem musikalischen Theil. Auch dieser läfst sich aus dem Klavierauszug allein nicht genügend beurtheilen, da die Farbenausschmückung der Instrumente und die Lebensluft der plastischen Darstellung fehlen. So mag denn manches Stück, das auf der Bühne von Wirkung ist, hier wohl einen geringen Eindruck machen, ohne dafs man dem Komponisten die Schuld anrechnen kann. Jedoch bleibt einem ein solider Theil an der Harmonie und Melodie, an der Auffassung der Poesie, an der musikalischen Durchführung u. s. w. übrig, der wohl zu einigen Schlüssen über die wahrscheinliche Wirkung eines Stücks in seiner vollständigen Vollendung berechtigen mag.

So bemerken wir zuerst von der Ouvertüre, dafs sie, trotz dem raschen Tempo, wohl bei dem so sehr obenauf liegenden Thema für ihre bedeutende Länge (16 Seiten) nicht Interesse genug behält. Das Thema kehrt zwölf mal (sic) wieder, ohne anders behandelt zu sein, als dafs es in eine andere Tonart versetzt sei. Es bleibt immer in der Oberstimme, versetzt und imitirt sich nicht, kurz kehrt ohne alles erneuerte Interesse zurück, und bei dem gröfsten Theil dieser Wiederkehrungen folgt die ganze Kette von Passagen und Figuren nach, die wir auf den ersten Seiten zu hören bekommen. Dazu kommt noch der Uebelstand dafs das Thema nicht den Karakter eines Grundthema's hat, sondern nur ein ganz unbestimmtes unruhiges Wogen ausdrückt: wie man es z. B. beim Schlachtgetümmel auf der Bühne (Rhiginis Armide und Zauberwald) dem Orchester zu geben pflegt. In der That benutzt der Komponist es auch so in seiner Oper bei der Erscheinung der Ludlam. Und dies führt uns zu der Vermuthung, dafs der Komponist seine Ouvertüre zu diesem Motiv gemacht habe, statt dafs der umgekehrte Weg der richtige ist, indem man zur Ouvertüre ein Motiv ausheht, das man nicht mit zu grofser Vorsicht erwählen kann, Soll dies Anklänge in der Oper finden, so mufs aus dem Ganzen gearbeitet werden, und der Moment der Oper schon im Voraus bestimmt sein, der das Motiv zur Ouvertüre liefern soll. — Durch den gerügten Fehler verliert die sonst wohlklingende und mit interessanter Harmonie unterstützte Ouvertüre die Nothwendigkeit, und man glaubt eine durch Zufall entstandene stete Wiederholung des ersten Satzes zu hören. — Allein an dieser unbestimmten Ausdehnung der Form in die Breite ohne Tiefe krankt die ganze Oper vorzüglich; es wäre zu weitläuftig dies bei allen einzelnen Stücken auszuführen; wir begnügen uns bei der Ouvertüre darauf aufmerksam gemacht zu haben. Um aber unsere Behauptung durch die Sache zu unterstützen, führe ich nur folgende Nummern an:

No. 1. Duett zwischen William und Dik, neun Seiten lang, ohne allen Wechsel der Situation, und noch dazu im Text ohne allen musikalischen Gehalt.

No. 5. Duett zwischen Klara und William, eilf u. eine halbe Seite, allein dennoch kürzer, da die Tempo's wechseln, und die Affekte sich steigern, wiewohl eine scharfe Schattirung nicht hervortritt, die bei solcher Ausdehnung nöthig gewesen wäre.

No. 9. Das Finale des ersten Akts, welches auf 21. Seiten gar keinen Wechsel der Situationen giebt, sondern nur in dem Abmarsch eines Chors von Kriegern besteht, zwischen den sich nicht einmal die Solostimmen karakteristisch verflechten. Unmöglich kann dies Finale auf der Bühne eine Wirkung thun. Ref. gesteht übrigens, dafs er sichs gar nicht einmal recht theatralisch vor Augen stellen kann, besonders da aus dem Klavierauszuge nicht erhellt, ob Klara aus dem Fenster herabsingt, oder auf der Bühne selbst weilt. Ferner, zieht der Chor vorüber, oder steht er still? Und weshalb verweilt er? Ja wenn es eine Waffenweihe oder dergleichen wäre — allein davon steht nichts da.

No. 12. Ein Duett von 14 Seiten ohne Tempowechsel, dessen Text ein Muster von unmusikalischen Worten ist, wiewohl die Situation sehr lyrisch ist. Die tröstende Fanny mufs sogar singen: „Ich schaffe Geld!“ — ja wenns noch Gold wäre, aber Geld! — Wie mochte der Komponist sich nur zu solchen Worten überwinden. — Das ganze Elend der Familie ist so widerlich (obwohl, wie schon gesagt, die Katastrophe mit dem Würfelspiel ein hohes Interesse erregt) wie die rührenden Familien-, Hunger-, Geldnoth-, Infamie-, Kassations- etc. Gemählde der verflossenen Jahrzehnte. Auch fehlt nachher sogar das Winseln der Kinder nicht. Es ist eine Verwechslung des dramatischen und novellistischen Interesse.

No 17. und 18. zwei Arien von Klara und Fanny halten sich noch in gemäfsigter Länge, obwohl sie auch, und deshalb werden sie hier mitgenannt) an der zu flachen Breite, die in der Ouvertüre gerügt ist, leiden. Der Text beider Arien ist sehr angemessen behandelt, und giebt sich willig. Deshalb hat der Komponist hier auch sichtlich mit mehr Liebe und Glück gearbeitet. —

So weit dieses Verzeichnifs

Jetzt, um unsern Tadel auf einmal auszusprechen, müssen wir noch bemerken, dafs die melodramatische Behandlung alles Wunderbaren in dieser Oper uns (wir rügten es schon oben allgemein) als ganz verfehlt erscheint. Das Citiren einzelner Stellen kann hier nichs helfen, und ist überhaupt bei einer ganzen Oper nicht wohl anwendbar. Wir müssen daher gründliche Leser schon bitten, den Klavierauszug zur Hand zu nehmen, und aufzuschlagen: pag. 30, 54, und vorzüglich den Schlufs des 3. Akts pag. 136 seqq. und pag. 160. —

Man mache indefs aus diesem skizzirten Tadel nicht den Schlufs, dafs die genannten Nummern alle werthlos waren. Keineswegs, sie haben im Gegentheil oft einen Reichthum von Melodien und eine interessante Führung der Harmonie, die heut zu Tage selten gefunden wird. Die Deklamation ist immer richtig, oft überraschend schön; auch ist alles sangbar, nur dafs es sich öfters in zu grofsem Umfange der Stimme bewegt. Allein wie in Spohrs herrlicher Oper, das zu viele Moduliren als ein Grundfehler (den vielleicht die Zeit gebiert) gerügt werden kann, so ist es hier durchgehends die zu grofse Dehnung und zu geringe Sorge für den interessanten Bau und Führung der Mittel- und Unterstimmen, die durchgehend man tadeln mufs. Sollte vielleicht eine irrige Meinung, die heut zu Tage nur zu verbreitet ist, als sei eine strenge Führung altväterische Pedanterie, den Komponisten verführt haben? —

Mit grofsem Vergnügen wenden wir uns jetzt zu dem, was unbedingt zu loben ist. Und das sind namentlich fast alle kleinere Stücke und Romanzen, die in der Oper (vielleicht zu häufig) vorkommen. Wir nennen namentlich zuerst die vortreffliche Erzählung von Ludlams Zauberhöle und ihrer Grausamkeit; No. 2: „Er ging zur Geistergrotte,“ die höchst karakteristisch wieder gegeben ist. Eben so die gleich darauf folgende Bitte Williams: „Frau Ludlam in dem dunklen Schlunde“. Frau Klaras Romanze: „Es giebt ein Lied im Leben,“ das scherzhafte Lied vom Däumling (No. 10), Georges Soldatenlied (No. 14) und andere, die alle karakteristisch und neu sind. Das Talent zu Balladen und Romanzen war von uralten Zeiten in dem Volke der Danen vorzüglich heimisch; sollte also (durch Geburt oder Aufenthalt) Herrn Weise auch überkommen sein. Wahrlich ein neidenswerthes Geschenk. —

Wir schliefsen, denn eine Oper, die wir leider noch nicht auf der Bühne gehört haben, darf uns nicht zu sehr in Anspruch nehmen. Gegründetere Beurtheilungen seien also bis dahin gespart. Möchte diese Anzeige etwas beitragen, in Deutschland die Darstellung dieses Stückes zu fördern. —

Der Versuch der Verlagshandlung, den Steindruck anzuwenden, ist leidlich ausgefallen, allein bei weitem nicht so schön, wie die Ausgaben von Härtel. Namentlich ist der Text zu klein gedruckt und oft inkorrekt.

A. R.

III. Korrespondenz.

Der Schlufs der Rec.: „Musik zu Makbeth,“ nächstens.

Berlin den 21. März 1825.

In dem heutigen Konzerte des Herrn Kammermusikus Schunke zeigten sich seine jungen Söhne, würdig ihres Namens, als tüchtige, für die Zukunft vielversprechende Waldhornisten. Sollen wir aber der Hoffnung, die sie erregen, vertrauen, so möge der Vater die beiden Jünglinge immer mehr und strenger auf die Eigenthümlichkeiten ihres Instruments hinweisen; ihr höchstes Studium sei Ton und Vortrag und sie mögen überzeugt sein, dafs sie durch Laufer und andre, dem Instrument fremde, seiner unwürdige Kapriolen eben so viel an ihrem Künstlerwerth und ihrer Künstlerwürde verlieren, als sie vielleicht bei einem kleinen, nicht die Kunst, sondern Tausendkünstelei suchenden Publikum gewinnen mögen. Die ausgearteten Römer liefsen, sagt man, Elephanten

auf dem Seile tanzen — ist das ein Vorbild für junge Künstler? — Wir ehren sie in Wahrheit zu hoch, und lieben ihr Instrument zu sehr, als dafs wir zu einer solchen Verirrung schweigen könnten.

Anton Ebner, Schüler des Herrn Konzertmeisters Möser und Herr Grapow, ein junger Tenorsänger, zeigten, jener im Vortrage eines Kreuzer-Rodeschen Violinkonzertes, dieser mit einer Arie aus Pers Sargines viel Gutes. Bei dem Sänger glaubten wir eine Unterdrückung der Stimme zu bemerken, wünschen ihm überhaupt mehr jugendliche Belebung. Herrn Ebners Ton in den höhern Applikaturen ist noch oft zu scharf u. schneidend u. mufste voller und weicher gezogen werden.

Eine neue Erscheinung war ein junges Mädchen von 13 Jahren Namens Jaffé, die Hummels schwieriges Konzert aus A-moll mit vieler Fertigkeit und Sicherheit vortrug. Diese ihre erste öffentliche Leistung macht ihr und Herrn Kammermusikus Mohs, der sie seit vier Jahren unterrichtet, alle Ehre.

Berlin den 25. März.

Nach langer Zeit hörten wir heute wieder eine neue deutsche Oper, Singethee und Liedertafel, gedichtet und komponirt vom Freiherrn von Lichtenstein, unter dessen vorjährige Oper, „zur guten Stunde, oder die Kinder-Knaben," im ersten Jahrgange dieser Zeitung *) beifallig geurtheilt worden ist. Wenn wir „deutsche Oper" sagen, so verstehen wir darunter nicht allezeit eine Uebersetzung aus dem Französischen des Scribe **) und andrer Dichter des Pariser Parnasses. Dieser Singethee z. B. ist Originaldichtung und, was noch mehr, aus deutschen Elementen. Wir haben deutsches Leben auf den Brettern vor uns und zwar aus unsern Tagen. Alles erfüllt von Musikwuth, die Männer bei Braten und Flaschen Liedertafel haltend, die Frauen und süfsen Herrn um die feurige Theemaschine im begeisterten Rausche des Singethees versammelt, jene sich recht mannhaft und deutsch zeigend, diese ihre güldenen Ohrenringe (versteht sich, figürlich) um den goldnen — Rossini zusammenthuend ***) — endlich langt gar Rossini selbst an, wenn auch ein falscher, doch der rechte für unser Volkchen.

Die Intrigue, in der sich diese Elemente vereinigen, ist leicht und einfach. Die Pflegetochter Fräulein Reinwald) einer Sängerin Barbarani (sehr gut von Madame Eunicke gespielt) unter deren tirannischer Herrschaft und in Gefahr, zu der Heirath mit einem reichen Israeliten, einem neumodigen Mäcen, gezwungen zu werden, ist in zärtlichem Verhältnisse mit dem Sohne des Musikdirektors der Liedertafel, Wallmer. Nicht blos die anderweiten Absichten der Signora Pflegemutter, sondern auch eine hervorblickende Nebenbuhlerei des Singethees mit der Liedertafel legen Hindernisse in den Weg, bis sich denn entdeckt, dafs die Geliebte die Tochter des Postmeisters Stamm, eines Freundes des Musikdirektors, der Pseudo-Rossini der rückkehrende Gatte der Barbarani — ein Friseur, wollt' ich sagen, geheimer Kostümier ist, und kein Hindernifs mehr der Verbindung der Liebenden im Wege steht.

Dies ist die Hauptfabel; episodisch ist eine älterschwache Liebschaft der Barbarani mit einem verhalten Kammermusikus Tönchen eingewebt. Soviel und nicht mehr über das Sujet, um ihm für künftige Zuschauer nicht den Reiz des Neuen unnöthig zu entziehen. Die Ausführung ist meist angenehm, aber im Ganzen zu breit, besonders aus einem Fehler in der Anklage. Die Liedertafel nämlich ist zu wenig für die Handlung thätig und wesentlich in sie verflochten; sie ist nur benutzt, um den süfslichen Theeherrschaften einen kräftigen Gegensatz zu geben als Gegenstand ihrer Rivalität darzustehen, und den alten Wallmer, so wie den Postmeister einzuführen; wogegen Verwickelung und Entwickelung lediglich im Gebiete des Singethees liegen, aufser dafs der falsche Rossini aus Furcht von einem Mitgliede der Liedertafel ertappt zu werden entflieht, und so die Katastrophe herbeiführt, — ein passives Einschreiten der Liedertafel. Indefs vergifst sich bei so manchem Interessanten leicht, was der Dichter hier versäumt haben mag.

Die Musik ist dem Sujet angemessen, leicht und gefallig bewegt. Auszeichnung verdient das Duett der beiden Israeliten, No. 2. und die Ariette de Reichen, No. 9 in der besonders die tiefen Töne des Fagotts zu höchst possierlichem Effekte benutzt worden sind; besonders gerühmt mufs auch werden die Behandlung komischer Basse in mehren Ensemblestücken, z. B. No. 6. Eine nähere Beurtheilung, wenn wir die Musik öfters gehört haben.

Die Ausführung war trefflich. Der Regisseur unserer Oper, Herr Karl Blume, hatte sehr schwierige Aufgaben trefflich gelöst und in Anordnung und Einübung sein glückliches Talent und verdienstvollen Eifer bewährt. Sein Bruder, Herr Heinrich Blume, der falsche Rossini, zeigte die ergötzlichste Laune und hat sich durch ausgezeichnetes, Alles belebendes Spiel grofse Verdienste um die neue Oper und ihren Komponisten erworben. Nicht unbedingt können wir Herrn Unselmann loben, der den reichen, macenatischen Israeliten zu sehr in die Region der Ungebildeten dieses Volkes hinabzog, u. einen gemeinen Schacherjuden gab, statt dafs er Gelegenheit gehabt hatte, einen unserer Bühne neuen Karakter einzuführen. Doch bewegte er sich in der gewählten Sphäre leicht, lebendig und meist sehr ergötzlich.

K.

Paris den 30. November 1824.

(Schlufs.)

Sollte jemals die Musik des Herrn Auber in Deutschland sich eines so bedeutenden Beifalls er-

---

*) No. 19. S. 170.

**) Lateinisch Scribax.

***) 2 Buch Moses Kap. 32 V. 2 u. f.

freuen, dafs man Willens wäre, seinen besten bereits geschriebenen und noch zu schreibenden Sachen zu übersetzen und aufzuführen, — und es fände sich unter denselben eine Pièce deren Ouverture matt ware, so rathe ich die des Concert à la Cour an dessen Stelle zu setzen.

Die erste Scene enthält eine Tenor-Arie, die aufser dem Mangel an Originalität in der Erfindung nicht sonderlich ausgearbeitet ist. Es ist ein Andante, von dem man glauben sollte dafs das Allegro und presto zurückgehalten oder gestrichen worden sei. Es ist wohl möglich, dafs das in der That statt gefunden hat, denn die Theaterverwaltungen finden wenig Anstöfsiges darin, Werke aller Art zu verstümmeln, wenn sie bei Wiederholung desselben bemerken, dafs für ihre scenische Einrichtung hie und da etwas zu lang scheint. In der 2ten Scene finden sich 2 oder 3 complets für Frauenstimmen, welche sehr lieblich sind, denn die Musik des Herrn Auber ist stets gracids und elegant, zuweilen jedoch ein wenig gesucht und pretentiös; aber ich finde durchaus nichts neues darin, oder etwas dafs einer besonderen Erinnerung mir würdig geschienen hätte. Nun kömmt endlich das 3te Gesangstück, das beste oder vielmehr das einzig gute nach meiner Meinung. Es ist ein Terzett für Sopran und Tenor, und eine Art von Bafs; denn ich glaube Ihnen schon gesagt zu haben, dafs die Vorliebe der Franzosen für ihre guten Schauspieler so weit geht, sie auch dann noch mit Enthusiasmus aufzunehmen, wenn sie bereits fast gar keine Stimme mehr haben; und dafs die Komponisten sich genöthigt sahen für diese vocalischen Ueberreste einer blühenderen Epoche ganz eigene anpassende Sachen zu schreiben. Ich kehre zu meinem Terzett zurück, welches sehr gut komponirt ist, und mir viel Vergnügen bereitet hat; nicht jederman war dieser Meinung, doch mufs ich hinzufügen, dafs diesem Mifsfallen eine kleine Ungerechtigkeit zum Grunde lag; ein grofser Theil trug nämlich die Flüchtigkeit mit der das Ganze allerdings gearbeitet ist, auch auf alle einzelne Piècen über, dergestalt, dafs sie sogar der Ouverture ihre Verdienste nicht anerkennen. Uebrigens habe ich für mein Gutachten die günstig über dies Werk lautenden Stimmen mehrer erleuchteten Kenner, ja sogar mehrer Nebenbuhler des Verfassers.

Ich habe Ihnen in der That über dieses Werk nichts weiter zu sagen, welches nur noch ganz kleine Piècen enthält, wie man sie in Vaudevillen zu finden gewohnt ist. Hiervon ist jedoch noch eine grofse Arie auszunehmen, wo ohne Zweifel der Komponist durch eigene Schuld gefehlt hat. Diese Arie, welche der Prüfstein jener jungen Sängerin ist, hat eine Beschreibung der sämmtlichen Vergnügungen zum Vorwurf, welche man auf dem Karneval zu Venedig findet. Unglücklicherweise enthält sie von Seiten des Komponisten nur ganz gewöhnliche Ideen, die er jedoch mit aller Anmuth der Ausführung schmückt, die diesem Musiker so eigen ist. Dieses Stück wird übrigens noch sehr brillant durch Mde. Rigaut-Talor vorgetragen, eine wenig gracieuse Frau, und eine sehr mittelmäfsige Schauspielerin, aber meiner Ansicht nach die erste Sängerin Frankreichs.

Noch habe ich bei keinem hiesigen Künstler ihres Faches, eine so durch die Kunst gereinigten Stimme gefunden, noch jemals Triller gehört, welche mit Leichtigkeit und Rundung ausgeführt worden waren. Die schwierigsten Passagen und Läufer sind ihr nur Spafs. Noch eines mittelmäfsigen Duetts nicht zu vergessen, wüfste ich nichts mehr zu nennen, was meine Aufmerksamkeit besonders gereizt, und der Eindruck des Ganzen war der eines liebenswürdigen aber schwachen Werkes, welches häufig an Rossini erinnert, wiewol es in diesem Falle sich nicht so häufig befindet als die vorhergehenden Werke desselben Autors. Es scheint, dafs die häufigen Vorwürfe, welche ihm von Seiten der Journalisten bei Gelegenheit der Aufführung seines Schnees über knechtische Nachahmung gemacht worden, ihn zu dem Styl zurück geführt hatten, den er in seiner Emma beobachtet, und wie man glaubt, dafs er ihm auch in Leocadie treu geblieben sei, von welcher neuen Oper in 3 Akten der ersten Vorstellung mit Ungeduld entgegengesehen wird. Ist das wahr, so macht ihm dies Opfer alle Ehre, denn ein Opfer ist es allerdings, den verführerischen Lockungen der Rossinade zu widerstehen, deren Huldigung ihm überdies schon so vielen Beifall und Geld erworben. Ja, was seine Emma betrifft, so rathe ich Ihnen, wenn Sie solche noch nicht kennen, aufs schnellste ihre Bekanntschaft zu machen; und allen deutschen Theatern will ich wohlmeinend ihre Aufführung rathen, da ja noch überdiefs die Dichtung selbst deutsch ist; so viel ich weifs, ist man gegenwärtig in Wien mit Einstudieren derselben beschäftigt.

Auch existirt ein früheres Werk Aubers, le Berger chatelaine betitelt, das seine Verehrer wenn auch nicht über die Emma, doch wenigstens ihr zur Seite stellen. Unglücklicherweise ist die Dichtung nichts werth, und da sie dem Publikum mifsfällt, so habe ich noch keine Gelegenheit gehabt, die Oper zu hören. Was das Concert à la Cour betrifft, so rathe ich irgend Jemanden, das Stückchen ins Deutsche zu übersetzen, wie dies schon so vielen Scribe'schen Werkchen zu Theil geworden, und dann von irgend einem deutschen Komponisten eine kleine gefällige Musik dazu machen zu lassen; ich bin überzeugt, dafs schon der Stoff an und für sich hinlängliche komische Points hat; es fehlt ja überall an Astuccio's nicht.

Die Opera Comique hat auf's Neue Paul et Virgine von Kreutzer gegeben, welche Oper lange Zeit vom Repertoire verbannt war, und die, irre ich nicht, zuerst den Ruf ihres Autors gegründet. Es ist ohne allen Zweifel nicht sein bestes Werk, aber es verräth ein tiefes Gefühl und eine Kraft des Ausdrucks in dem jungen Komponisten, dessen sich seine späteren Werke nicht stets in gleichem Maafse zu erfreuen haben. Mich hat dieses Stückchen nicht besonders interessirt; das noch überdies schlecht gesungen wurde; ich ziehe Aristippe und la mort d'Abel vor, 2 Werke von Kreuzer, welche man in der grofsen

Oper (Academie Royal de musique) aufgeführt hat. Ich wüfste nicht, dafs man willens wäre, die genannten Opern auch auf deutsche Bühnen zu verpflanzen, inzwischen verdient die Musik wohl, dafs man die Partitur übersetzte, die des Aristippe ist durchgängig komisch, aber la mort d'Abel, welche ich stets mit Vergnügen höre, ist von Schönheiten des ersten Ranges gefüllt, und hat noch überdies durch die Umarbeitung welche der Dichter vor ohngefähr 2 Jahren mit dem Texte vornahm, bedeutend gewonnen. Ich erinnere mich noch stets mit Freuden der angenehmen Ueberraschung die ich einem jungen Deutschen gewährte, der sich einbildete, man verstehe in Frankreich keine Musik zu schreiben, als ich ihn in die Vorstellung dieser Oper führte. Es ist wahr, die Franzosen haben bis diese Stunde zum musikalischen Schatze keine so bedeutende Summen beigetragen als die Deutschen und Italiener; schliefst man jedoch von dem was sie, der gröfsten entgegenwirkenden Schwierigkeiten ohngeachtet, bereits geleistet haben, auf das was sie noch leisten können, so wird die Billigkeit sicher ihren musikalisch productiven Fähigkeiten Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Berlin, den 23. März 1825.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses von Ivan Müller.

Der erste Theil begann mit der Ouvertüre zu der Oper: die Vestalin. — Warum nicht lieber eine Symphonie oder, wenn keine Symphonie, warum grade diese Ouverture im Konzerte, die wir in optima forma oft im Theater hören? — Duett aus Tankred, gesungen von den Demoiselles Karl und Hoffmann, welche sich beide in den Rossiniaden alle mögliche Mühe gaben, leider aber den Text oft sehr undeutlich aussprachen. — Der Konzertgeber trug ein Konzert eigener Komposition vor; (das Klarinett-Konzert von Mozart mag bei dieser Gelegenheit empfohlen sein. Die Fingerfertigkeit des Herrn I. M. ist in der That bewunderungswürdig und in diesem Grade selten; dagegen vermifst man ein gutes Stakkato, und im Vortrage des Adagio, welches Herr I. M., wahrscheinlich á la mode de Paris, mit unzähligen Schnörkeleien verziert, den eigentlichen Karakter des Adagio's. Vorzüglich ist aber sein Uebergang von den tiefern Tönen zu den hohen, welcher auf diesem Instrumente mit vieler Schwierigkeit verbunden ist. Das zu oft wiederholte pianissimo machte keinen Eindruck, da man manche Töne gar nicht hörte, was zufällig mein Nachbar göttlich fand. — Herr Sieber, Königl. Hofsänger sang eine Arie aus der Oper: Inganno Felice von Rossini, die er mit der gröfsten Ruhe vortrug.

Im 2ten Theil wurde die Ouverture zu der Oper Medea von Cherubini brav ausgeführt. — In den folgenden Variationen für die Klarinette zeigte Herr I. M. besonders in der dritten wieder aufserordentliche Fertigkeit, nachdem er die vorhergehende fast durchgehends pianissimo hingelispelt; der am Ende angebrachte sehr lange Triller machte langes Aufsehen.

Madame Schulz, Königliche Sängerin, sang eine Arie aus der Oper: Protesilaus, von Naumann sehr brav, aufserdem übertraf sie hinsichtlich eines auch sehr langen Trillers den Konzertgeber bedeutend. —

Herr Greulich spielte auf dem Fortepiano ein Largo und Rondo (Solo) von Ries; diese Komposition, an deren Werth ich sonst nicht zweifle, paist nicht fürs Konzert, machte auch, obgleich Herr G. alles wacker herunterspielte, keinen besondern Eindruck.

Den Beschlufs machte eine Fantasie für Klarinette mit Begleitung des Forte-Piano über Arien von Rossini, (drittes Stück an diesem Abend von dem in Italien gefeierten Meister; giebt es denn so wenig andre gute Komponisten, deren Kompositionen sich zum Vortrage im Konzerte eignen.) Herr I. M. zeigte sich wie vorher.

Im Ganzen war der Saal nicht sehr voll; trotz des hohen Preises (1 Thlr. 8 Gr.) wurde das Konzert besucht gewesen seyn, wenn die Auswahl der einzelnen Sätze besser gewesen, und wenn der Anfang mit einer Symphonie gemacht ware, die man hier leider sehr selten hört. —

Kurz.

Paris den 13. März 1825.

DasKonzert des Pariser Wunderkindes, des Fräulein Schauroth hatte vorgestern in dem Saal de la rue de Clérg eine sowohl glänzende als zahlreiche Versammlung herbeigezogen, welche sich hoch über den zu erwartenden Genuis erfreute, welchen die Konzertgeberinn, Fräulein Chiasetti, Fraulein Doras, beide junge Sängerinnen von ausgezeichneten Talenten, unser berühmter Tulou, H. Beriat und einer der berühmtesten Tenorsanger Deutschlands, H. Wild, ihr bereitete.

Die Erwartungen des Publikums wurden durch diese Künstler, die sich zu bestreben schienen, einander zu übertreffen, völlig befriedigt. Fräulein Schauroth spielte das liebliche und in der musikalischen Welt unter dem Namen: Rondo de l'amitié, so bekannte Rondo von Kalkbrenner, alsdann eine sehr geistreiche Fantasie von Pixis, erndtete ungemeinen Beifall ein, und ihr seelenvoller Vortrag der netten und mit vielen Schwierigkeiten versehenen Variationen von Pixis über Themas aus dem Barbier von Sevilla, der mit so vieler Leichtigkeit und Anmuth geschah, dafs er dieser Komposition einen neuen Reiz verlieh, wandte ihr aller Herzen zu, und der Saal erhebte von den der Konzertgebetinn gezollten Beifallsbeweisen. Tulou mit seiner Nachtigallstimme entzückte alle Zuhörer, und Fräulein Schiasetti sang eine grofse italienische Arie aus: Robin de bois. (Freischütz mit italienischem Texte.) Das Vergnügen, welches wir beim Anhören dieser einzelnen Arie empfanden, macht uns auf diese hübsche Oper mit italienischem Text aufmerksam, und wir freuen uns ungemein, sie bald auf dem italienischen Theater aufgeführt zu sehen. Der Mangel an Raum verhindert es, dafs wir uns weitläufig über H. Wild, diesen ausgezeichneten Sänger, dessen Vortrag mit ungemeiner Anmuth geschmückt und fern von

Uebeladung ist, auslassen: da H. Wild uns Hoffnung giebt, in ihm einen guten Tenor der opéra-comique zu sehn, so erwarten wir ihn daselbst mit Sehnsucht, um uns näher über sein Talent, von dem er uns schon Beweise gegeben hat, auszulassen.

Berlin den 7. März.

Zu wohlthätigem Zwecke gab heute das Musikchor des Kaiser Franz Grenadier Regiments unter Leitung des Herrn Musikdirektors Neidhard und Chordirektors Herrn Leidel im Jägerschen Saale Konzert und bewies im Vortrage der Instrumental- und der Gesangstücke (Männerchöre aus Opern) sehr lobenswerthe Präcision und gutes Studium. Es wäre zu wünschen, dafs bei solchen Aufführungen in dem ohnehin nicht sehr grofsen Saale der Gebrauch der Schlaginstrumente, besonders der grofsen Trommel, gemäfsigt würde. Ueberhaupt wird dieser Kolofs zu häufig und unzweckmäfsig angewendet. Wenn man ihm nur in den stärksten Stellen die rythmischen Accente anvertraute, so würde er nicht betäubend und weit kräftiger wirken, als jetzt, wo er gleich durch ganze Reihen von Takten auf allen Vierteln behammert wird.

Unser Posaunist Herr Belke bewährte seinen alten Ruhm und leistete auf dem chromatischen Horn Bewundernswerthes. Seine Bindungen aus der Tiefe in die Höhe, seine chromatischen Läufer aufwärts lassen vergessen, wie schwierig sie auf diesem Instrumente sind.

Ein Schüler unsers hochgeschätzten Virtuosen, Herrn Bergers, ein Jüngling von 16 Jahren Namens Taubert liefs sich zum erstenmale und zwar mit dem F dur Konzerte von Dussec und Variationen seines Lehrers hören und bewies tüchtige mechanische Ausbildung — was aber mehr gilt, lobenswerthen von eigener Empfindung, Geist und Feuer zeigenden Vortrag. Er macht seinem Lehrer Ehre und erregt gute Hoffnungen für die Zukunft.

M.

IV. Allerlei.

Gegenbemerkung.

Die geehrte Redaktion hat den „frommen Wünschen" im vorigen Stück d. J. den beschwörenden Zuruf hinzugefügt: „Lasset die Todten ruh'n!"

Diese Ruhe soll sich doch wohl nur auf geistig Todtes beziehn, sonst würden die Werke von Gluck, Händel und Mozart auch ruhen, d. h. vergessen werden müssen. Ob indefs alle der in Erinnerung gebrachten Singspiele wirklich geistig todt sind, bliebe noch näher zu untersuchen. Doch wozu das?

„Der Lebende hat immer Recht!"

Indefs leben auch Beethoven, Cherubini, Winter, u. m. noch physisch. Wie selten schreitet dennoch ihr Geist über die deutschen Bühnen?

Wie oft hören wir z. B. Fidelio, und wie ist diese Oper in den Neben-Rollen besetzt? —

Weshalb werden Cherubini's „Faniska, Lodoiska, Elisa, Medea nicht gegeben? Weshalb ruht auch Kreutzer's „Semiramis" noch drei Vorstellungen wieder? — Von Spohr's Opern haben wir bis jetzt nur Jessonda einmal, Zemire Azor und Faust noch gar nicht gehört.

Keinesweges möchte der Unterzeichnete zu den Alterthümlern gerechnet werden, weil er den Wunsch der Wiederbelebung älterer werthvoller Opern aussprach. Denn wer würde den hohen Werth neuerer dramatischer Tondichtungen verkennen, wie solcher z. B. im 5. Heft der Cäcilia in einem, mit klarer Auffassung und gründlicher Tiefe von Gottfried Weber geschriebenen Aufsatz über Spontini's „Olimpia" voll Sachkenntnifs auseinandergesetzt und durch Beispiele erläutert ist!

J. P. S.

Auf Herrn Blumes Parodie*) des Champagnerliedes aus Don Juan.

Auch den Göttern hat dies Wort gefallen,
Und Apoll erhebt sich hochentglüht:
„Deine Kunst mag fremdem Joch verfallen,
Deutsches Volk, dich halt dein tief Gemüth.

Was du dichtend Göttliches besessen
In der Töne wechselvollem Land,
Deine Mozart kannst du nicht vergessen,
Ihrem Geiste bleibt dein Geist verwandt.

Fühlet sie, des Fittigs Zauberschläge
Dort im Fluge der Unsterblichkeit,
Wo auf kühnem Harmonieen-Wege
Leben sich und Ewigkeit entzweit;

Wo die Hölle frechgebrochne Schranken
An des Brechers stolzer Menschheit rächt,
Doch der Trotz gewaltiger Gedanken
Selbst die Schauder der Verdammnifs schwächt.

Wo sich Schmerzen mit Entzückung gatten
In der Thräne Melodieen-Flufs,
Und des Tones Schmelze nicht ermatten,
Liebe, dir, in wechselndem Ergufs.

Was so tief die Zither angeklungen,
Fehlt es dir, du herrlich Volk, im Wort? —
Auch dein Dichter hat es dir gesungen:
Ewig leben Faust und Juan fort!"

Armin.

*) Ein Vers zu Mozarts Lobe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 6. April. Nro. 14. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Gespräch über die Musik
von C. Urban.

Zufällig kam ich mit einem namhaften Musiker in ein Gespräch über Musik, welches in seinem Fortgange also zu stehen kam. Er. Nun Sie wollen, laut Ihrer Ankündigung, ein allgemeines Musikunterrichtsystem einführen, darf ich wohl fragen, auf welchen Grundsätzen es eigentlich beruht? Ich. Lesen Sie meine Theorie der Musik nach rein naturgemäfsen Gesetzen, diese enthält die Grundsätze meines Musikunterrichtsystems. Er. Thut mir leid, dafs ich dieses Buch bis jetzt nicht gelesen habe; habe aber doch schon vernommen, dafs es einigen ihrer Sätze an philosophischer Begründung fehlen soll. Ich. Ich habe, selbst Musiker von Fache, nicht eine Theorie der Musik schreiben wollen, deren Sätze auf philosophische Spekulationen gebaut sind, sondern da in der Kunst die Praxis der Theorie vorangeht, die Gesetze, welche die Praxis giebt, rein naturgemäfs erklären, und sie jedem Musiker und Musikliebhaber verständlich und leicht begreiflich machen wollen. Unsere Harmoniker und Komponisten sind das, was sie sind, mehr durch sich selbst, vermöge des ihnen angebornen Talentes, als durch die zeitherigen Lehrbücher geworden, und die mehrsten dieser Lehrbücher haben sie zu der Ueberzeugung gebracht, dafs die natürlichen Gesetze, die ihnen ihr eigenes Talent klar machte, die rechten sind und immer sein werden, und als die Theoretiker aus diesen Gesetzen nicht selten falsche Folgerungen machten, dadurch aber eine Menge unnützer Gebote und Verbote aufstellten, die Sache selbst verwirreten, und sie dem Wifsbegierigen statt zur Freude, zur Qual machten. Er. Das Alles wollen wir vorläufig dahin gestellt sein lassen, ich bitte jetzt nur, mir etwas von Ihrer Erklärung des Ton- und Harmoniesystems mitzutheilen. Ich. Das Tonsystem und das Harmoniesystem kann nur allein aus der Tonleiter erklärt werden. Warum aber die Tonleiter so und nicht anders bestellt ist, dürfte wohl eben so wenig zu erklären sein, als warum sich die Farben im Regenbogen so und nicht anders aufstellen. Die Natur gebietet es, dafs, will der Mensch eine Empfindung durch Töne, als Gesang ausdrücken, er es in der Tonfolge nur thun kann, die sie in der sogenannten Tonleiter aufgestellt hat, und diese Tonfolge ist dadurch eines zweifach karakteristischen Ausdruckes fähig, wenn der dritte Ton in ihr, um eine Tonstufe versetzt wird, woraus denn die Tonarten, Dur und Moll entstehen. Stellt man auf jedem Tone eine Tonleiterr eine neue Tonleiter nach den Gesetzen der ersten auf, so erhält man aus allen diesen Tonleitern zwolf verschiedene Töne, und diese bilden das Tonsystem. Stellt man auf diesen zwölf Tönen abermals neue Tonleitern auf, so ergeben sich immer nur die zwölf Töne des Tonsystems, und somit wäre denn erwiesen, dafs das Tonsystem nur aus zwolf verschiedenen Tönen bestehen kann. Er. Das ist klar, das ist natürlich, nur weiter. Ich. Nun es ist mir lieb, dafs Sie es klar und begreiflich finden, denn Sie geben dadurch meiner Lehre schon Beifall. In den früheren Lehrbüchern wird die Tonleiter und das Tonsystem durcheinander geworfen, und die erste Tonfolge heifst die diatonische, die zweite aber die chromatische Tonleiter. Er. Was sagen Sie über die Tonarten der Alten, die so-

genannten Kirchentonarten? Ist es nicht sehr Schade, daſs keine Tonstücke mehr darin geschrieben werden? Ich. Bis jetzt ist es, trotz den vielen Geboten und Verboten in den Lehrbüchern der Musik nicht verboten worden, darin zu schreiben, sondern diese Tonarten werden sogar noch immer für eine Rarität gehalten, wenn gleich niemand sie jetzt in Anwendung bringt, sondern sie da wo sie mitunter noch könnten angewandt werden, in den Chorälen, absichtlich umgangen werden. Ich halte meinerseits dafür, daſs es Schade ist, daſs jemals in den Tonarten der Alten ist geschrieben, und über sie ist geschrieben worden, denn sie sind unnatürlich. Die Natur giebt uns für all unser Beginnen die rechten Mittel, nur müssen wir auch trachten, diese zu erkennen und richtig anzuwenden. Setzen wir uns aber eigensinnig gegen diese Mittel, so ist unser Thun nichtswürdig und vergeht wie Rauch, und so sind auch die Tonarten der Alten längst vergangen. Der Polarstern in jeder Melodie und Harmonie, die eine Empfindung ausdrückt, und die sich in einer Tonleiter durchaus bewegen muſs, ist der Leiteton, mit seinem, ihm eigenthümlichen Streben nach der Oktave. Sei es auch, daſs er selbst in einer Melodie gar nicht vorkömmt, so übt er doch seine Wirkung in ihr, denn es kann keine Melodie geben, so kurz und geringfügig sie auch sein mag, die nicht, in harmonischer Hinsicht, den Akkord auf der Dominante, sei er nun ein Zwei- Drei- oder Vierklang, nöthig machte, und diese enthält jedesmal den Leiteton der Tonleiter, auf der sich die Melodie bewegt. Dieser Leiteton tritt, besonders am Schlusse einer Melodie so gerne mit seiner Unterquarte, oder Oberquinte, beide auf der Dominante ruhend, auf, und diese beiden Töne führen uns, durch ihr gegenseitiges Streben zur völligen Beruhigung auf den Dreiklang auf der Tonika. Diese unerläſsliche Eigenschaft jeder Tonart, besitzt von den Tonarten der Alten nur allein die C-dur. Die F-dur hat zwar noch den Leiteton, allein seine Unterquarte fehlt ihm, und daher kann sein Streben nicht die Kraft haben, die es in Verbindung mit seiner Unterquarte oder Oberquinte hat. Aufser diesen beiden Tonarten der Alten haben alle übrigen keinen harten Dreiklang auf der Dominante, ohne welchen keine unserer natürlichen und jetzt gebräuchlichen Tonarten bestehen kann. Die Tonarten der Alten müssen sich alle mit den Tönen der Tonleiter von C behelfen, und mit diesen wird alles in ihnen, so gut u. schlecht es geht, hervorgebracht. E r. Dennoch bin ich von der Würdigkeit der Tonarten der Alten völlig überzeugt Doch so etwas fühlt sich nur, läfst sich aber nicht sagen. Nun sagen Sie Bester, wie erklären Sie die Intervalle?

(Schluſs folgt.)

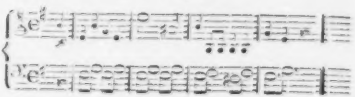
II. Recensionen.

Musik zu dem Trauerspiele Makbeth, komponirt von C. E. Weyse. Klavierauszug Kopenhagen bei C. C. Lose. (Pr. nicht angegeben.)

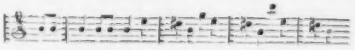
(Schluſs aus No. 12.)

Nun zur Musik selbst.

Die Ouvertüre zeigt uns den Komponisten als einen kräftigen und geübten, aber nicht freien Komponisten; wir nennen ihn so, weil er sich in dieser Ouvertüre auf eine nachtheilige Weise die pünktliche Beobachtung der bisherigen Ouvertürenform zu einem bindenden Gesetz auferlegt, und weil er sich nicht von einer gewissen Manier frei gehalten hat, die seine oft schönen Intentionen stört. Folgen wir dem Laufe des Allegro (dem ein Grave E-moll $\frac{4}{4}$ vorangeht) so können wir unsern zweiten Satz zuerst beweisen. Das Thema ist zu der Vorbereitung auf schaurige und dabei grofsartige Vorgänge sehr andeutungsvoll



aber gleich der Nachsatz



und vollends eine nun eintretende und wiederholte, veraltete Figur

fallen von dem wahren Ausdrucke ab und sind — wie nachherige, öfters wiederkehrende Nachahmungen in dieser Weise

nicht aus einem, von der Bedeutung des vorzubereitenden Trauerspiels erfüllten Gemüth, sondern aus der eingeübten Feder eines schulfesten Komponisten geflossen, todte, d. h. bedeutungslose Manieren zur Erfüllung des Formgesetzes.

Wir würden solchen Abfall nicht so hart rügen, wenn er nicht den Hauptgedanken beeinträchtigte, wenn nicht der Komponist schon im Beginn gezeigt hätte, dafs er Höheres zu leisten vermocht, und — wenn es nicht der Verderb der meisten Komponisten wäre, zu schreiben, ohne ganz von der Sache durchdrungen zu sein, und ein Werk für reif und vollendet anzunehmen, sobald nur die äufsere Form erfüllt ist. Herr Weyse hätte sich nicht erlaubt, den Nachsatz wegzulassen, er hat sich aber einen Nachsatz gestaltet, der neben dem Vordersatz so ziemlich gleich Null ist.

Von dieser schwachen Stelle an erhebt sich die Komposition wieder zu einem würdigern, tragischen Styl. Der Seiten-Satz hat einen wehmüthig klagenden Ausdruck, der vielleicht jeder andern Tragödie angemessener wäre, als eben dem Makbeth, entzündet sich aber besonders am Schlusse zu einer ganz dem Shakespeareschen Drama angemessenen leidenschaftlichen Glut.

Hier kommen wir nun zu der schwächsten Stelle der Ouvertüre und zu dem Beweise unserer ersten Behauptung. Der Komponist, nachdem er in der Paralleltonart vollkommen geschlossen, scheint nun vergessen zu haben, dafs er den Makbeth vorzubereiten hat. Der erste Theil seiner Ouvertüre ist formell geschlossen. Es ist nun üblich, dafs vor der Wiederholung ein Zwischensatz (Modulationssatz) aus den Motiven des ersten Theiles gewebt werde. Das und nichts weiter hat unser Komponist gewollt und vollbracht und, indem er seine Thätigkeit dem Gegenstande ab- und der hergebrachten Form zuwandte, jenem geschadet. Er wiederholt in G-moll (matter Eintritt nach G-dur) das ganze Thema, führt dann die oben im dritten Beispiele angeführte Figur, und dann den als zweites Beispiel angeführten Theil des Thema — kurz einen Satz nach dem andern, einzeln und ziemlich weit, modulirend, aber wenig steigernd aus — und erst auf der vierten Seite gelangen wir zur Wiederholung des ersten Theiles, dessen Wirkung durch den Zwischensatz unstreitig verloren, statt gewonnen hat. Ungeachtet dieser, uns tadelnswerth scheinenden Stellen erkennen wir die Ouverture im Ganzen gern als ein tüchtiges, in der Aufführung gewifs sehr eindruckvolles Werk an, das vor manchem neuern seiner Gattung wesentliche Vorzüge behauptet und namentlich die Ouverture Reichards zu Makbeth weit übertrifft.

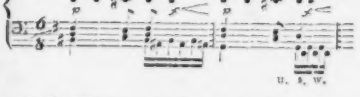
Die Hexenscenen, als die Hauptsache, zum Schlusse lassend, kommen wir an die Tafelmusik. Was hat der wackre Komponist sich bei ihr gedacht? Es ist wahr: manche Tafelmusik, selbst bei königlichen Mahlen, mag nicht bedeutungsvoller und gehaltreicher gewesen sein, als die hier für Makbeth komponirte, deren Haupt- und bester Satz so klingt

Aber welches Kunstwerk darf sich mit den bedeutungslosen Momenten der Wirklichkeit beladen und die bedeutenden damit überdecken? Diese Tafelmusik mufs einen Theil der Aufmerksamkeit von den wichtigen Vorgängen beim Mahle ab u. auf sich ziehn, u. was giebt sie dafür? Den Ausdruck einer ordinairen Alltagsfreude, nicht einmal eines Pomps und einer rauschenden, erzwungenen, von heimlicher Bangigkeit durchzogenen Lust, wie wir sie uns bei der Tafel eines schmeichlerischen und gefährlichen Usurpators denken, geschweige eine nähere

Andeutung dessen, was in den Gemüthern der Hauptpersonen und vor den Augen der Zuschauer — Banko's Erscheinung — vorgeht und die gröfste Aufmerksamkeit und Theilnahme in Anspruch nimmt.

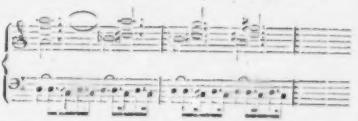
Lobenswerth, wenn auch nicht ausgezeichnet ist der Morgengesang des Burgwärters, dessen friedevolle Ruhe unmittelbar nach den Schreckenscenen auf die Zuhörer sicher Eindruck machen mufs. Allein wir fragen in Bezug auf das bei der Beurtheilung der Disposition Vorgetragene, ob der dadurch begünstigte Moment verdient hätte, auf Kosten der an sich u. besonders musikalisch weit wichtigern, der musikalischen Unterstützung durchaus bedürftigen Hexen- und Geisterscenen, durch musikalische Ausführung hervorgezogen zu werden? — Vorübergehend erwähnen wir noch des englischen Marsches, der besonders im ersten Theile interessant und karakteristisch ist, und wenden uns nun zu dem wesentlichen Theile der Komposition, den Hexenscenen und der Weissagung am Kessel.

Hier hat nun unser Komponist viel Treffliches geleistet und bewiesen, dafs er seinen Gegenstand männlich aufgefafst und durchdrungen hat. Besonders wirksam scheint, (so weit man dies aus dem Klavierauszuge errathen kann) das Orchester zur Malerei des Nächtigen, Unheimlichen, Grauenden benutzt zu sein, z. B. gleich in der ersten Hexenscene



und die Wirkung mufs sich in der stetigen Durchführung noch erhöhen. Die Singstimmen sind mehrmals dem verwickelten Harmoniengange des Orchesters aufgeopfert und an ein Paar Stellen in das Unnatürliche gezerrt; der Ursprung dieses Fehlers ist aber nicht in einer Unbehülflichkeit des Komponisten zu suchen (der an vielen Stellen sich gewandt und sangbar zeigt) sondern in seiner Auffassung des Hexenkarakters, die ihn in das Unnatürliche hineinzog.

Ihm sind die Hexen als gespenstische, unterweltliche Gestalten erschienen und diese Auffassung nöthigte ihn, alle Mittel zu einer grauenhaften, Furcht, ja Abscheu und Entsetzen erregenden Darstellung zusammen zu fassen. Die obige Stelle giebt einen leichten Vorschmack hiervon; viele andre Stellen, z. B. die Harmonien in der Scene am Kessel, in denen ein greller Akkord und Vorhalt dem andern folgt und unter andern zu folgender Gestaltung führt,



besonders aber die fast ununterbrochene Häufung solcher Stellen zeigen, dafs eine solche Vorstellung dem Komponisten vorgeschwebt, ihn beherrscht haben mufs, möge er sich nun ihrer bewufst geworden sein, oder nicht. Auch hat der Komponist jenen Zweck, den wir bei ihm voraussetzen, meist, wo nicht überall, erreicht und an einigen Stellen, namentlich in einigen Punkten der letztern Scene, in der der Zaubersud vollbracht wird, in der erkohrnen Sphäre Ausserordentliches geleistet — wie wir denn schon die Idee glücklich nennen, dafs er während des Siedens die vorstehende malerische Baſsfigur streng beibehalten hat. Allein demungeachtet scheint er uns in allen aus jener Intention allein hervorgegangenen Stellen, namentlich in der ganzen ersten Scene und in den Abschnitten der Kesselscene, in denen der Zauberkessel besorgt wird, die vollkommene und höchste Erfassung seines Gegenstandes nicht erlangt zu haben.

Hexen sind keine Höllengeister, sondern Menschen, die von bösen Dämonen verlockt, mit Gott und sich und der Menschheit zerfallen sind, Ruhe, Haltung und jeden stetigen Zweck verloren haben, frech, leichtsinnig, sinnlos, oft von Schauern der nahen Unterwelt durchrieselt, dahin taumeln. So leben sie im Glauben des Volks, so hat sie, vollkommen erweislich, Shakespeare gedacht, und wenn beides nicht wäre,

müfste der Musiker sich die Gestaltung des Dichters umbilden, da es der Musik unmöglich ist, sich des Irrdischen — und dem Gesange unausführbar, sich des Menschlichen zu entäussern, ohne in sich selbst zu zerfallen, ja ihren eigenen Eindruck zu vernichten. Dies hat mit Shakespeare und Bürger (dessen Uebersetzung der Hexenscenen eben so meisterhaft und vortrefflich ist, als die Schillersche verfehlt) Reichard erkannt und dadurch seine Komposition der Hexenscenen zu einem Meisterstücke erhoben*). In jenen Stellen der Weyseschen Komposition wird dem Zuhörer oft mehr Qual, als Anschauung und die endliche Folge mufs Abspannung und Abstumpfung gegen diese grellen Tonfügungen und gegen die abentheuerliche, oft ganz naturwidrige Führung der Singstimmen sein, In der Komposition selbst hat jene Bestrebung, die menschliche Natur der Hexen zu verlassen, die schon oben gerügte Folge gehabt, dafs die Singstimmen bei solchen Anlässen oft der Begleitung untergeordnet und in das Sprach- und Naturwidrige gezogen worden sind; denn natürlich mufste für jenen Zweck das Orchester dem Komponisten das hülfreichste Element sein da alle Instrumententöne unter der Menschenstimme stehen, untermenschliche Naturerscheinungen bezeichnen und die Menschenstimme stets die eigenste, unverkennbare Sprache und das Eigenthum des Menschlichen bleibt.

Frei von jenem Tadel sind diejenigen Theile der Hexenfcene, in denen Hexentanz vorgeht. — Hierhin gehört die zweite, am Schlusse der Beschwörung wiederkehrende, in der tolle, wilde Lust herrscht und das Spukhafte in den Hintergrund getreten ist. Eben so trefflich und karakteristisch ist in der Scene am Kessel der freche Tanz der Hexen; wir dürfen daher auch in den Hexenscenen das Gelungene überwiegend nennen.

Die eintönige Beschwörung vor dem Orakel kann gute Wirkung thun; die Orakelsprüche selbst werden zu einfach gehaltenen Akkorden melodramatisch gesprochen. So wenig wir dieser Form im allgemeinen hold sind, so müssen wir sie doch an diesem Orte billigen, da der Inhalt der Orakelsprüche unmusikalisch ist und die Zwischenreden Makbeths und der Hexen eine feste musikalische Behandlung zu oft und zu lange unterbrechen würden, als dafs sie eine gröfsere Wirkung hervorbringen möchte. — Die Erscheinung des Bankoschen Königshauses wird von einem Marsche (Cis moll $\frac{4}{4}$) begleitet, der mit seinen punktirten Noten für einen Geistermarsch viel zu fest irden und weder für eine Erscheinung seliger, oder verdammter Geister karakteristisch, noch für den Zustand Makbeths in diesen Momenten andeutungsvoll scheint. Es ist eben ein Trauermarsch, wie viele.

Interessant und lehrreich wird der ernstere Freund und Jünger der Tonkunst dieses Werk des Herrn Weyse finden und auch wir haben uns gefreut, hiermit die Bekanntschaft mit einem wackern Komponisten angeknüpft zu haben.

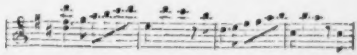
K.

*) Eine Würdigung dieser Komposition und den Klavierauszug der ersten Scene enthalt der Ztg. erst. Jahrg. No. 28. S. 245.

Grand divertissement pour le Pianoforte à 4 mains, composé etc. par Henry Marsshner. op. 17. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Rthlr. 8 Gr.

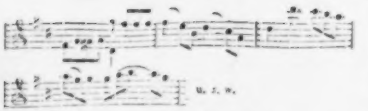
Wir haben schon bessere, eigenthümlichere Kompositionen von Herrn Marschner kennen gelernt. Dieses Divertissement, bestehend aus einem Allegro resoluto (D dur $\frac{4}{4}$) in Sonatenform, einem daran geknüpften Andantino quasi Allegretto (F dur $\frac{6}{8}$ einem, hieran schliefsenden Maestoso (D moll $\frac{4}{4}$) und einem von diesem eingeleiteten Pollacca D dur $\frac{4}{4}$) zeigt uns seines Komponisten gut geübte Praktik, eine gute Beachtung des Instruments, manches angenehme, gut und leicht ausgeführte Motiv — aber alles dies und das ganze Werk hält sich in der Sphäre der Mittelmafsigkeit und entbehrt der Originalität, die den Spieler anzieht, und der genialen Glut, die ihn sicher erfafst und erwärmt. Auch der Scherz und die leichte Unterhaltung (wenn wir den Titel beachten) mufs warm sein; man stellt sich die Freude mit zarten Rosenwangen, nimmermehr mit einer vom Marzwinde gerötheten Nase vor und Herr Marschner hat in seinem Capriccio le Papillon *), gezeigt, dafs er angenehm, leicht und frei schreiben kann.

Hat er es sich hier etwas leicht gemacht, so dürfen wir ihm es nachthun und setzen zum Beweise unserer Meinung nur ein Paar Themata des ersten Allegro



u. s. w.

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 38. Seite 325.



u. s. w.

hin. Am interessantesten ist das Andantino, besonders der Anfang, erfunden. Doch würde es noch mehr Eindruckmachen, wenn es nicht mit allen übrigen Piecen unzertrennt verbunden ware. Da jeder Satz ziemlich weit ausgeführt ist (das Divertissement enthält 35 Seiten) so könnte der unabgebrochene Vortrag von vier Sätzen manchen ermüden.

Uebrigens ist das Werk an Solidität der Mehrzahl der Modekompositionen vorzuziehen und Herr Marschner mag in unserm schonungslosen Ausspruche erkennen, dafs wir mehr von ihm erwarten.

N.

III. Korrespondenz.

Berlin den 28. März.

Königstädtsches Theater.

Nachdem das Königstadter Theater sein Publikum lange mit leichter Waare (Melodramen u. Liederspielen u. dgl.) abgefunden und gehaltreichere Werke spärlicher unternommen hatte, ist endlich eine neue Oper, die Rosenmädchen, Gedicht von Theaulon, Kompositien von dem Chef des dortigen Musikwesens, Herrn Musikdirektor Henning, in Scene gegangen. Das ist gut und um so interessanter, da Herr Henning sich früher, als Konzertmeister des Königlichen Theaters, nur als tüchtiger Orchesterdirigent, als braver Violinspieler und als geachteter Violin- z. B. Quartettkomponist *) gezeigt hatte. Als fleifsiger und aufmerksamer Dirigent besonders für das Orchester hat er sich in der Verwaltung seines jetzigen Amtes bewahrt. Um so mehr hatten wir gewünscht, ihn auch in der neuen Sphäre, als Opernkomponisten, unbedingt loben zu können. —

Wir müssen, wie schon oft in dieser Zeitung geschehen, unsre ersten Bedenken gegen das Sujet aussprechen. Die Komponisten sollten endlich inne werden, dafs in Deutschland, zumal in dem geistig gebildeten Norddeutschland das Sujet die eine Halfte der Oper ist, eben so wichtig, als die andre (die musikalische Ausführung) ja, in mancher Beziehung noch wichtiger. Denn ein Mifsgriff in der Komposition wird selten mehr, als die Scene oder Rolle in der er geschehen, verderben; wogegen ein Fehler in der Wahl des Sujets oder in der Anlage gewöhnlich das Ganze mit Ruin bedroht. Mit Recht sieht daher diese Zeitung jeden Komponisten als verantwortlich für die Wahl des Gedichts an und holt in diesem Fache nach, was früher in der musikalischen Welt nur zu sehr versaumt worden ist. Doch zur Sache.

Die Grundidee des Stückes: dafs die Madchen auf dem Lande, wie die in der Stadt — Madchen sind — ist eben nicht wichtig, aber einer interessanten Darstellung wohl fahig. Hier sollen wir die Wahrheit in Frankreich suchen — als könnte der Beweis an deutschen Madchen dem Deutschen nicht näher gelegt werden. Wir wollen damit nicht an jenem mifsverstandenen patriotischen Eifer Theil haben, der auf einer deutschen Bühne nichts Fremdes lassen zu dürfen glaubt; es ist ja vielmehr die Eigenthumlichkeit der Deutschen, sich nicht abzuschliefsen. Aber das Fremde erscheine deutscher Auffassung fahig und werth; und dies mussen wir allen neuen französischen Oper-Gedichten, die bis jetzt über unsre Bühne gegangen, auch der Oper des Herrn Henning absprechen. Oberflachlichkeit, Karakterlosigkeit, Gemüthlosigkeit, Armuth der Idee — alle diese Gebrechen bedeuten in Paris nicht viel, wo man in ewiger Zerstreuung durch dreizehn Theater taumelt und nur Neues, Neues schreit. Hier bei uns wird so hohles Wesen nie einheimisch werden. Man überzeuge sich an den Rosenmadchen.

Ein Graf ist der Stadterinnen überdrüssig —
Wie oft —
erzahlt er —

ward ich am Hofe hintergangen,
Von Schönheit, die der Tugend Maske trug u. s. w.

Seine Hauptklage ist, dafs die Stadterinnen nicht zu lieben verstanden. Die unschuldigen Landmädchen verstehen es aber nach seiner Meinung, und um diese Liebe sich zu gewinnen, erbietet er sich:

Was ich besitze,
Theil ich mit dir;
Gieb mir zum Lohne
Dein Herz dafür.

Um nun bei diesem Unschulds- und Herzenskaufe sicher zu gehn, versammelt er die Rosenmadchen — die als Lohn der höchsten Sittlichkeit und Züchtigkeit den Orden der Rose erhalten haben — aus seinen Gütern und wird sich aus ihnen acht sultanisch eine Gemahlin wahlen. Welcher arme, nichtige

*) D. Zgt. erst. Jahrg. No. 2. S. 15.

Hauptkarakter, sich und die Welt nicht verstehend, ohne Kopf und Herz, Liebe bedürftig und — um sie feilschend, auf Unschuld versessen und — sie nach den Attesten der Amtleute, die jene Rosenmädchen ihm zuführen, suchend. Wie ungemüthlich und undeutsch wird jene stillste, stets nach Verborgenheit verlangende Tugend der Weiblichkeit an das Licht gezogen, zur öffentlichen Angelegenheit gemacht und dann die erkorne Schaar der Allersittlichsten dem neuen Sultan als Waare zur Auswahl vorgelegt! — Es sei hieran genug, um die Nichtigkeit des Stoffes zu beweisen.

Die Intrigue ist höchst einfach. Eine junge Wittwe, dem Grafen von seinem Vater zur Gattin empfohlen und von seinem Oheim (unter der Maske eines Amtmanns) unterstützt, mischt sich unter die Rosenmädchen und gewinnt das Herz des Grafen, nachdem er es schon einem andern Rosenmädchen geschenkt hatte. Durch einen Kuss, den der Oheim ihr giebt, wird sie dem herzukommenden Grafen zwar verdächtig und fortgeschickt. Als der aber endlich wahrnimmt, dass Rosenmädchen auch Anbeter (nämlich ausser ihm) haben können und dass die, deren Liebe er kaufen will, eigennützig sind, kehrt er zu seiner Wittwe zurück und der Chor preist sie glücklich.

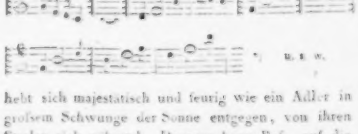
Denn, wo Liebe hat gewählt,
Hat der Segen nie gefehlt.

Aus diesem Stoff ist eine Oper von drei Akten gemacht worden. Das sind zwei, wo nicht drei zu viel. Wollte man das deutsche Theater damit beschreiten, so musste die leichteste, anspruchloseste Form gewählt, die Sache musste nicht als Herzens- und Lebensangelegenheit, sondern als die augenblickliche Grille eines leichtsinnigen, aber liebenswürdigen jungen Franzosen aufgefasst werden und wie in allem oberflächlichen und Scheinleben musste die Handlung aller dieser Personchen mit einer durchgehenden, leisen Ironie gewürzt und erst dadurch dem Deutschen in ihre rechte Wahrheit gehoben werden. Wäre auf diesem Wege auch keine grolse Oper (in drei Akten) gewonnen worden, so hätte es doch eine recht interessante Operette geben können.

Die Musik des Herrn Henning hat angenehme Melodie, gute Harmonie, überraschende Modulationen und fast überall eine wohl- und vollklingende Instrumentation, bewegt sich auch meistens recht lebhaft (z. B. in dem Quartett No. 5.) und würde dies noch mehr, wenn nicht manches Stück zu weit ausgeführt wäre. Bei so vielem Guten aber scheint es Herrn Henning noch an einer tiefern und recht innigen Auffassung des Gedichts gemangelt und ihm jenes Versenken in den Gegenstand, jene aus ihm allein zu gewinnende Begeisterung gefehlt zu haben, in der man das Gedicht zur Musik umschafft, statt nur, wie er gethan und die neuern Franzosen oft thun, eine Musik zu (neben) dem Gedichte zu machen. Selten sind uns Text und Musik zu einer Einheit verschmolzen erschienen, öfters gingen sie weit auseinander. Dies wurde besonders in den Finalen merklich, die mit Trompeten und Pauken und starken Modulationen dem Gegenstande im Allgemeinen und der Situation (z. B. im ersten Finale begehen sich die Rosenmädchen und übrigen Landleute auf's Schlofs zum festlichen Mahle) geradehin widersprachen. Näher gehen wir vielleicht auf dieses Werk ein, wenn es dem Publikum und uns bekannter geworden ist.

Berlin, den 29. März.

Nach langer Zeit hörten wir heute wiederum Fidelio, Beethovens einzige dramatische Leistung. Die Ausführung unter der Direktion unsers würdigen Herrn Kapellmeisters Seidel war sehr gelungen zu nennen; und namentlich verdient das diskrete und wie es schien, bei den meisten Mitgliedern von eigner Empfindung beseelte Spiel des Orchesters grofses Lob; Niemals aber hört Ref. diese Oper, ohne schmerzlich die erste Ouvertüre und manches in der ersten Anlage dieser Oper weit genialer, als in der jetzigen Umarbeitung Erfundene zu vermissen. Die erste Ouvertüre ist eine der grölsten Schöpfungen, die Beethoven der Tonkunst abgewonnen hat. Das Thema



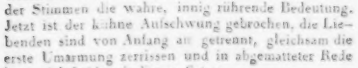
u. s. w.

hebt sich majestätisch und feurig wie ein Adler in grofsem Schwunge der Sonne entgegen, von ihren Strahlen sich nährend. Dagegen kann Ref., auf die Gefahr, verketzert zu werden, die neue Ouvertüre,

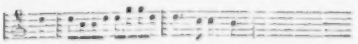
*) Aus dem Gedächtnisse. Möchte doch dieses geniale Werk bei irgend einer Gelegenheit aufgeführt werden. Unsre Hoffnung wendet sich zunächst auf Herrn Müsers bevorstehendes Konzert, da er ja stets der thätigste ist, wo es gilt, dem Publikum ein würdiges Kunstwerk bekannt zu machen.

trotz vieler einzelnen Schönheiten, trotz der sehr kunstreichen Arbeit, gar nicht unbedingt loben. Sie erscheint ihm bei der grofsen Kürze der Themata, durch den unaufhörlichen Wechsel der Instrumente und den öftern Wechsel in Rythmus und Tempo in ihrer Form zu zerstückt, zu wenig in grofse Masse zusammen gehalten, um einen mächtigen, grofsen Eindruck zu machen. Hält man sie an die erste, so glaubt man irre zu werden, dafs Beethoven sich zu der zweiten einen Zwang angethan, die erste aber in freier Begeisterung niedergeschrieben hat; diese ein erhabener Abglanz des ganzen Drama, jene für nothwendig erachtet — weil die erste Ouverture nicht gleich verstanden worden war. Daher zeigt die erste Ouverture sogar unmittelbare und wichtige Anklange aus der Oper, namentlich die Stelle, während welcher im letzten Finale die Ankunft des Ministers vernommen und von ihm Rettung gehofft wird. Die zweite dagegen enthält eine, der Oper durchaus fremde, obwol an sich schöne Stelle, ja die schönste im Ganzen — die Sextolenstelle ganz im Beginn der Ouverture mit der Wendung nach C-dur.

Auch die Scene der Leonore und vor allem das Duett gegen das Ende des zweiten Aktes zwischen ihr und Florestan haben in der Umarbeitung verloren. Namentlich in dem letztern Stücke erheben sich die Stimmen der vereinten und entzückten Liebenden, mit reiner, entzückender Begeisterung



Die Instrumente ahmen nach, und nun erst gewinnt das Auseinandertreten und Wiederverschmelzen der Stimmen die wahre, innig rührende Bedeutung. Jetzt ist der kühne Aufschwung gebrochen, die Liebenden sind von Anfang an getrennt, gleichsam die erste Umarmung zerrissen und in abgematteter Rede lösen sich beide mit diesem Satze



ab. Künftig mehr über diese Oper.

IV. Allerlei.

Prophetische Aussprüche der Tonkunst.

Die Vollkommenheit Gottes als die höchste, mufs alle übrigen möglichen Vollkommenheiten in sich enthalten, wozu auch diejenige gehört, dafs sie alles erschafft, was als zweckmäfsig und schon möglich ist, und doch das erschaffene Mögliche nach Rang seiner Schonheit und Zweckmäfsigkeit abstufet. Aus der ursprünglichsten, vollkommensten und gottlichsten aller Künste, aus der Tonkunst, läfst sich manches mehrfach versinnlichen, und gleichnifsweis zu übersinnlichen und moralischen Betrachtungen lehrreich verwenden; z. B.

1) Klang, Sinnbild der Menschennatur.

Indem Gott die Wirklichkeit der Klange schuf, konnte er seiner Allvollkommenheit gemäfs, etwa nicht blofs dem der Tonkunst unentbehrlichen Klange ein Werde zurufen; er konnte nicht blofs diesem oder jenem Korper Klangfahigkeit verleihen wollen; dennoch um die ewigen gestaltbaren Harmonien zu versinnlichen, eignen sich dazu nur eine kleine bestimmte Anzahl Tone und Klange; der ganze übrige Ozean von Klangen bleibt von dem Eintritte in das übersinnliche Reich harmonischer Schönheit ausgeschlossen, ist und wird Verwesung.

Diese Mannigfaltigkeit des Klangreiches, welches mit dem schönheitlosesten Gerausche anhebt, um mit dem wohlklingendsten, harmonisch die Gottheit besingenden Dank-Jubelchore zu enden, ist nicht Unvollkommenheit der Natur, nicht Schwache von Gottes Wunderwerken; dafs der Klang weniger noch als Staub, nur eine Regung des Nichts ist, dadurch wird er ein Zeugnifs anzubetender Wunderkraft.

Was gehört wird, war nicht und wird nicht sein.

Kann des Sandes Geräuch vom Fufstritte erzeugt, fragen: warum bin ich nicht edler im Reiche deiner Mimacht? warum, wenn ich gehört werde, sucht mich kein harmonisch verwandter Klang, des Menschen Herz zu entzücken? warum diene ich nicht Hymnen zum Geheder, ewige Gedanken vor deinen Thron zu tragen? — darf des harmonischen Wohlklanges Zauberspiel klagen: wodurch bin ich zur Vergänglichkeit verdammt? durch meinen Mund loben die Heiligen dich! in meiner Schöne freuen alle Zonen sich! alle Seelen verklaren in meinem Lobgesang sich! und doch vergänglich ist meiner Tone klang?

(Schlufs folgt.)

Bekanntmachung.

Der in No. 12, Seite 95 dieser Zeitung ausgesprochene Wunsch wird in Erfullung gehen und es ist wiederum Herr Konzertmeister Moser, welcher sich um das Publikum Verdienste erwirbt. Er wird

nachsten Montag den 11. April

in einem grofsen Konzerte mit angemessener starker Besetzung Beethovens unsterbliche Pastoral-Symphonie aufführen. Es ist leicht, ein Werk zu empfehlen, zu dem die Natur selbst, der wiederkehrende, neubelebende Frühling mit suiser Zunge einladet. Hin, an Beethovens Hand uns zu ergehen in der freien, frohen Flur! Mild erquickende stille Freude, dankbare fromme beseelende Rührung warmt und hebt die Brust, überall, aus allen Tiefen und Gründen quilt Leben und freut sich sein und jauchzt und ruft neues Leben und kindlicher Frohsinn und Unschuld will alles liebend umfangen.

Das, was die Sprache nur stammeln kann, preiset in freiem Gesange der Symphonie erster Theil! Mehr darüber nachstens.

Marx

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 13. April. Nro. 15. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Gespräch über die Musik

von C. Urban.

(Schluss aus No. 14.)

Er. Nun sagen Sie Bester, wie erklären Sie die Intervalle? Ich. Die Intervalle, nämlich die Räume, die sich zwischen den Tönen, auf einer gespannten Saite, z. B. der Violine, dem Auge sichtbar, darstellen, nenne ich Tonverhältnisse. Diese Tonverhältnisse bestehen in gleichen, und also nach unserm Notensystem auch gleich benannten Tönen, in mehrfacher Größe, welche bei den Septimen, sie als Leittone der Tonleiter betrachtet, und bei diesen ihrer Unterquarte, oder was dem gleich ist, ihrer Oberquinte, am bemerkbarsten wird. Folgt in der Melodie auf den Leitton die Oktave, so strebt derselbe zur Oktave dermafsen hinan, dafs er auf einer Violine oder Violoncelle u. dgl. Instrumenten niemals zu hoch genommen werden kann. Führt der Leitton bei seinem Fortschreiten zur Oktave, seine Unterquarte, oder was dem gleich ist, seine Oberquinte mit sich, so strebt diese, im ersten Falle zur Untersexte, im zweiten Falle aber, zur Oberterz der Oktave herab, die der Leitton erregt. Wird aber der Leitton mit seiner Unterquinte gehört, so hat er das Streben zur Oktave nicht; und gleichermaafsen hat auch seine Unterquarte das vorher bezeichnete Streben nicht, wenn sie mit ihrer Oberquinte gehört wird. Beide, sowol der Leitton, wie seine Unterquarte, müssen in diesen beiden Fällen in derjenigen Reinheit des Tonverhältnisses bestehen, welches der sogenannten reinen Quinte eigen ist. Dieses, der reinen Quinte eigene und unabänderliche Tonverhältnifs, welches eben so wie die Oktave, in seiner höchsten Reinheit von dem Gehör vernommen werden kann, wird auf einer gespannten Saite, durch die Theilung derselben in Hälfte und Viertel, dem Auge und dem Gehör gleich bemerkbar dargethan, und hierdurch kann auch das ganze Tonsystem zu seiner mathematischen Begründung geführt werden. Hierüber, und wie ich die Tonverhältnisse überhaupt in natur- und kunstgemäfse, dann aber in angewandte Tonverhältnisse theile und erkläre, finden Sie das Weitere in meiner Theorie der Musik nach rein naturgemäfsen Gesetzen, in der Abtheilung Tonsystem. Er. Sie glauben doch nicht an die Reinheit der Quinte und wollen diese in der Musik anwenden? Ich. Allerdings! Durch sie nur allein ist es möglich, das Tonsystem für alle Tonleitern gleich brauchbar aufzustellen, wie das die Klaviere und Orgeln beweisen. Er. Sie hätten doch sollen, ehe Sie Ihre Theorie der Musik nach rein naturgemäfsen Gesetzen schrieben, die Werke der Kirnberger, Chladni u. a. fleifsig studirt haben, um zu begreifen, dafs in der Musik die Reinheit der Quinte unmöglich anzuwenden ist, wenn nicht das ganze Tonsystem, mithin auch unsere ganze Musik, zusammen stürzen soll. Ich. Ich habe die Werke, die Sie da aufführen, alle gelesen und gefunden, dafs sich ihre Urheber geirrt, viele darüber gar nicht nachgedacht, sondern von ihren Vorgängern blos abgeschrieben haben. Das Tonsystem aber ist trotz diesem Berechnen und dem daraus hervorgegangenen Temperiren des Tonsystems dennoch geblieben, wie es die Natur für die Musik bestimmt hat, wie das durch die vielen tausend Musiker, die den Unsinn jener Spekulation nicht kennen, und die täglich,

ohne die temperirten Tonverhältnisse, zur Freude von Millionen Menschen, Tonkunstwerke ausführen, bewiesen wird. Er. Bedenken Sie doch, dafs es durch die Berechnung, die viele Bücher über die Theorie der Musik enthalten, klar bewiesen wird, dafs zwölf Quinten, innerhalb einer Oktave aufgestellt, die Oktave überschreiten, und zwar um denjenigen Theil, welcher die Diesis genannt wird. Um nun die Reinheit der Oktave, mithin auch die der Quinte zu haben, mufste die Diesis bei allen zwölf Quinten gleichmäfsig in Abschlag gebracht werden, und daher müssen alle Quinten bei der Stimmung des Klaviers und der Orgel unter sich schweben, das heifst unter ihrer Reinheit gehalten werden. Ich. Es ist gar nicht möglich, zwölf Quinten innerhalb einer Oktave aufzustellen, sondern dazu mufs das ganze Tonsystem in mehren Oktaven ausgebreitet, zur Hülfe genommen werden, und dann ergiebt sich jedesmal, dafs die zwölfte Quinte, die nach unserm Notensystem His heifst, mit dem Grundtone, auf den die erste Quinte gebaut wurde, völlig in der der Oktave eigenen Reinheit gehört wird. Was die Berechnung der Töne betrifft, so mufs bei dieser das Ohr und das Auge über die Reinheit des Tones und des Tonverhältnisses, durch welchen er bedingt wird, einig sein. Bei jenen Berechnungen aber ist das nicht gewesen, sondern man hat den Ton His als den Leitton zu Cis betrachtet, und so mufste sich ergeben, dafs die Oktave überschritten wurde, indem der Leitton His, vermöge seines Strebens wie das vorher beregt wurde, über den Ton C hinausgeht. Wie will man endlich die sogenannte Diesis, vielleicht $\frac{1}{12}$ eines Zolles, auf zwölf Quinten gleichmäfsig vertheilen? Was bedient man sich dazu für Mittel und durch was wird die Richtigkeit dieser Vertheilung bestätigt? Doch nicht etwa durch das Gehör? Das vernimmt diese Theilung nicht, wie denn auch Kirnberger selbst gesteht, dafs solche so vollbracht ist, dafs sie auch von dem feinsten Gehör nicht vernommen werden kann. Er. Dann mufs Kirnberger ein schlechtes Gehör gehabt haben. Wenn ich mein Klavier stimme, so höre ich es gleich, ob die Quinte unter sich schwebt, oder nicht, und unter sich schweben lasse ich sie alle, denn sonst bekomme ich das Klavier nicht rein gestimmt. Und nur durch ein so gestimmtes Klavier, können die Tonarten alle ihren eigenthümlichen Ausdruck aus sich offenbaren, indem dieser dadurch möglich wird, dafs alle Tonleitern in ihren Tonverhältnissen verschieden sind, und in dieser die Terz gröfser ist, wie in jener, in jener die Sexte gröfser wie in dieser u. s. w. das alles ist klar u. längst erwiesen, glauben Sie mir. Viele Sänger und Spieler können defswegen in ihren Gesang und ihr Spiel nicht Ausdruck bringen, weil sie diese Verhältnisse nicht kennen noch ausüben. Ich. Sie sind ein Betrogener, der sich selbst wieder betrügt. Mir und vielen tausend Musikern und Musikfreunden, wird es niemals begreiflich werden, dafs ein Klavier dadurch rein gestimmt wird, wenn die Quinten unrein gestimmt werden, und zwar dafs aus einem so gestimmten Klavier der eigenthümliche Ausdruck der Tonarten hervorgehen soll. Es giebt kein temperirtes Tonsystem weder ein gleich- noch ungleichschwebendes, sondern das Tonsystem mufs so angewandt werden, wie es die Natur aufgestellt hat. Wir sind gar nicht im Stande, mit unserem Gehör auch nur das Mindeste darau zu ändern. Bis hieher war das Gespräch gediehen, als wir uns vergessen fühlten und daher beschlossen, diese Sitzung aufzuheben, aber demnächst eine andere dieser Art zu beginnen. Was in dieser wird durchgesprochen werden, theile ich den Lesern dieses Blattes künftig mit.

II. Recensionen.

Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée a Mademoiselle Richter par C. W. Greulich. Op. 12. Berlin bei A. M. Schlesinger.

Herr Greulich ist hier in Berlin als ein fertiger und eleganter Piano-Forte-Spieler bekannt, und wer das nicht weifs, aber diese Sonate zur Hand bekommt, ersieht solches aus der ganzen Anlage und Schreibart derselben, denn so kann nur ein fertiger Piano-Forte-Spieler

schreiben. Freilich kann ein solcher so und auch noch anders schreiben, allein das scheint Herr Greulich nicht gewollt zu haben, sondern er hat sich nur allein als fertiger Spieler zeigen wollen. Heut zu Tage macht das in den mehrsten Fällen Glück, sowol für die Person, wie für das Werk. Angenehme, wenn auch eben nicht neue Ideen, sind in dem Werke in allen Sachen enthalten. Das Scherzo ♩ Prestissimo con fuoco, hat die mehrste Würze, und macht sich, wenn es mit allen seinen Schikanen für die Finger, fertig und glatt gespielt wird, sehr gut. Der letzte Satz hält sich im Gewöhnlichen, hört sich aber auch recht unterhaltend an. Der zweite Satz (Andante) macht gute Wirkung, mufs aber langsamer gespielt werden, als die Bezeichnung nach dem Metronom es angiebt. Der erste Satz (Allegro con brio) ist, wenn auch im Ganzen gut, doch in den Theilen und der Stellung, welche diese zu einander haben, nicht zu loben. Auf den Abschnitt im 28. Takte folgt, wie das in der Regel in allen Musikstücken geschieht, die der Haupttonart zunächst verwandte, um in dieser und den ihr anverwandten Tonarten die Ideen weiter auszuspinnen. Doch nicht also will es Herr Greulich, er fängt zwar auch, nach jenem Abschnitte, in der, der Haupttonart zunächst verwandten Tonart D-dur an, allein im zwölften Takte ist er gerade wieder so weit, als er im Anfange der Sonate war, in G-dur. Hier folgen nun mehre Gänge in Triolen für die rechte Hand, achtzehn Takte lang, und endigen mit einem Abschnitte in A-moll auf dem Quinten-Akkord der Dominante. Die folgende Periode 11 Takte lang, fängt in A-moll an und endet in G-moll auf dem Quintsexten-Akkord der Dominante. Hier schliefst der erste Theil des ersten Satzes und die Sonate geht von vorne an. Der zweite Theil beginnt in G-moll, und nach einigen unbedeutenden Modulationen, die sich durch 26 Takte ziehen, ist wiederum ein eben solcher Abschnitt und auf demselben Akkorde als womit der erste Theil schlofs. Von hier geht es denn nun abermals weiter in G-moll, kommt, wie natürlich, bald darauf nach G-dur und der erste Satz beschliefst endlich ohne Bedeutendes in sich zu enthalten. Durch diese Darlegung der Abschnitte des ersten Satzes, ohne sie weiter hier zu erörtern, wollen wir Herrn Greulich für die Folge nur darauf aufmerksam machen, wie höchst nöthig es ist, die Theile de Ganzen mehr zu berücksichtigen und unter einander in Verbindung zu bringen, wenn das Ganze gewinnen und einen entschiedenen Ausdruck aus sich offenbaren soll. Auch wird Herr Greulich in der Zukunft wol davon abgehen, nicht so viele Gänge in Oktaven zu machen: nicht allein, dafs sie für die Hände selbst sehr unbequem sind und einen guten Anschlag der Tasten nicht zulassen, sondern hauptsächlich darum, weil dergleichen Gänge leer klingen. Bässe, wie sie diese Sonate in den ersten 8 Takten, dann wieder vom 29. bis zum 35. Takte, im ersten Satze enthält, und die im letzten Satze wieder vorkommen, sind längst als schlecht bezeichnet worden. Doch trotz dem ist diese Sonate besonders allen modernen Klavierspielern sehr zu empfehlen, und sie werden sie zu ihrer und anderer Freude spielen, auch wünschen, dafs Herr Greulich bald ein neues Werk dieser Art herausgeben möchte. Die guten und sinnigen Klavierspieler aber, die das Moderne nur in soweit berücksichtigen, als es an sich schätzenswerth ist, werden Herrn Greulichs Talent zur Komposition gern anerkennen, aber auch wünschen, dafs er sich mehr um sie bekümmerte. Das kann Herr Greulich dadurch zeigen, dafs er bei seinem künftigen Werke mehr die Ausarbeitung berücksichtigt, auch, wenn es sein kann, noch mehr der Fantasie den Zügel schiefsen läfst, überhaupt aber mehr Gediegenes giebt. b.

Troisième grande Sonate pour le Pianoforte, composée etc. par Henry Marschner. Op. 24. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Das erste Werkchen des Herrn Marschner, das die Aufmerksamkeit und das Interesse des Rec. schon vor mehren Jahren auf ihn zog, waren douze bagatelles pour la Guitarre dediees à Madame Kyan, in denen eine richtige und tiefe Beachtung der Eigenthümlichkeiten jenes In-

struments neben vieler Originalität in der Erfindung unverkennbar auf einen denkenden und fruchtbaren Künstler deuteten. Durch einige Beurtheilungen Marschnerscher Werke in dieser Zeitung und den Antrag, die obige Komposition anzuzeigen, ist dem Ref. Gelegenheit geworden, seine Erwartungen von Herrn Marschner bestätigt zu sehen.

In der vorliegenden, nicht etwa der Ausdehnung nach (wie so manche andre) sondern den Ideen und der Ausführung nach grofsen Sonate zeigt sich Herr Marschner als origineller und solid arbeitender Komponist. Ja, so sehr der Modegeschmack durch Rossini und seinen Anhang und durch die heutigen Virtuosen zu dem Oberflächlichen, Leichtfertigen und Seichten führt und ein entgegengesetztes Verfahren werth macht, so scheint es doch, als wenn Herr Marschner zu sehr auf solide und gehaltene Arbeit gesehen und damit seine Phantasie und Empfindung zu sehr beschränkt hätte, so dafs wir die vorliegende Arbeit uns als eine wackere Studie zu freiern und höhern Schöpfungen denken möchten, dabei aber sie den Klavierspielern von ernsterm Geschmack und Sinne als gehaltreich und interessant wohl empfehlen dürfen.

Die obige Behauptung findet Ref. besonders im ersten Satze Allegro con fuoco G-moll $\frac{4}{4}$ bestätigt, der, interessant erfunden und besonders harmonisch sehr gehaltreich, durch eine zu weit getriebene Stetigkeit beachtheiligt scheint. Haupt- und Seitensatz nämlich bewegen sich in Viertelnoten und die beiden entgegengesetzten Figuren in Achteltriolen. Diese Sätze sind nun so streng und fest gehalten, dafs man, drei kleine Ruhe- und den Schlufspunkt ausgenommen, in dem ganzen, 10 Seiten langen Satze (die Wiederholung ungerechnet) fast gar nichts anders als Achteltriolen und gegenüber Viertel zu hören bekommt — eine Monotonie des Rythmus, die leicht gegen die übrigen Schönheiten der Komposition abstumpft.

Weniger interessant und namentlich etwas an Kälte leidend ist das Andante con espressione Es-dur $\frac{3}{4}$, auch für den nicht bedeutenden Gehalt des Thema zu weit ausgeführt. Oft schon hat Ref. bei verschiedenen Komponisten wahrgenommen, dafs sie eine schwache Hauptidee durch recht weite Ausführung zu heben, oder ersetzen zu können glauben. Allein das scheint ihm durchaus Täuschung. Was uns nicht eine Minute lang beschäftigt, was nicht im Haupttone für voll gilt, was uns nicht so erfüllt, dafs Figuren und andere Zwischensätze uns als Ruhepunkte zur Erholung, oder als Erläuterung und Unterstützung erwünscht kommen: das wird gewifs noch weniger in einer fremden Tonart befriedigen und viel leichter unter Nebenwerken erliegen. Etwas anderes ist es mit denjenigen Sätzen (wir erinnern an manches Beethovensche Thema z. B. zu den Finalen der Sinfonia eroica und der A-dur-Symphonie) die unbedeutend scheinen, aber, gleich der unscheinbaren Eichel, den Keim zu einem hundertastigen, prangenden Baum in sich tragen.

Weit interessanter, recht neckisch, barok und dabei oft recht sufs ist das Scherzo (G-moll $\frac{4}{4}$) dem sich dann ein feuriges trefflich in Einem Gufs fortgeführtes Finale (G-moll $\frac{2}{4}$) anschliefst das uns für den gehaltreichsten und freisten Theil der ganzen Sonate gilt, obwol wir, hinsichtlich des Scherzo, aus dem hier uns bekannt gewordenen, gern mit dem Recensenten der Tre scherzi*) Herrn Marschners besonderes Talent für diese Gattung der Komposition anerkennen. Uebrigens ist Ref. es Herrn Marschner schuldig, zu bemerken, dafs er in diesem Werke, sowie den tre scherzi und dem grofsen Divertissement keinen Anklang von Karl Maria von Weber vernommen hat, wie ein früherer Beurtheiler seines Kapriccio, le papillon**) gefunden haben will. Das letztere Stück aber kennt Ref. nicht.

Die Ausführung hat nur mäfsige Schwierigkeit. Die Ausstattung könnte aber wol besser sein.

---

*) Ztg No. 6. S. 43.

**) Der Ztg erst. Jahrg. No. 38 S. 325. Der dortige Ref. hat übrigens Webern nur einen vorherrschenden „geistigen Einfluss" auf Herrn Marschner zugeschrieben und ausdrücklich bemerkt, dafs von keiner absichtlichen Entlehnung die Rede sei. D. Red.

Die oben über Herrn Marschner ausgesprochene Meinung findet Ref. auch in dem

Premier grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé etc. par Henry Marschner. Op. 29. Leipzig bei H. A. Probst. Preis 2 Thlr.

in dem Maafse bestätigt, dafs er nur zu Herrn Marschners verdientem Lobe und als Bestätigung seiner Erwartung hinzuzufügen hat, dafs sich in diesem neuern Werke unverkennbar ein freieres Walten des schöpferischen Vermögens kund giebt, als in dem eben besprochenen. Besonders zeichnet sich das Andantino durch Zartheit und dabei recht tiefe Solidität aus und das Scherzo ist, zwar weniger pikant, dafür aber leichter und flüchtiger, auch feuriger geführt. Die drei Instrumente sind jedes nach seiner Eigenthümlichkeit und sehr zweckmäfsig behandelt, alle drei aber obligat und oft recht interessant beschäftigt. Gewifs werden Freunde dieser Musikgattung, wenn sie die erste Leistung des Herrn Marschner kennen lernen, mehre Arbeiten derselben Art wünschen. Auch dieses Werk ist nicht so elegant edirt, als neuere Artikel derselben Handlung. ...dei..

III. Korrespondenz.

Berlin den 5. April.

Fräulein Bauer, die bei ihrem ersten Erscheinen auf den hiesigen Bühnen so allgemeines Interesse erregt und bei ihrem Uebergange zum königlichen Theater die Hoffnung erweckt hat, sie in dem unbeschränkten Bezirke desselben allseitig für ihren Beruf ausgebildet zu sehen, hat heute das Publikum in einer neuen Sphäre, als Sängerin in dem Liederspiele, die Hottentottin, wahrhaft erfreut. Sie zeigte in dem Vortrage einiger interessanten Lieder von Karl Blum eine sehr angenehme und biegsame, in den Mitteltönen schon recht gut ausgebildete Altstimme (von g bis zum zweigestrichenen e) *) Empfindung und zarten Sinn für Melodieführung und Nuancirung. Wenn sie diese glücklichen Anla[illegible], neben ihrem mimischen Talente ganz entwickelt — und wir dürfen dies von ihrem edlen Eifer, etwas Rechtes zu werden, mit voller Zuversicht hoffen — so wird sie eine Zierde unserer Bühne auch im Liederspiele werden, und gewifs wird ihr musikalisches Streben auf ihre deklamatorische Ausbildung, überhaupt auf die geistige Entfaltung wohlthätig rückwirken. Wer, wie der Schauspieler, mit seiner ganzen Persönlichkeit geltend werden soll, kann sie nicht allseitig genug entwickeln. Die berühmte Hendel-Schütz hat oft erwähnt, welchen höchst bedeutenden Gewinn es ihrer Ausbildung zur Schauspielerin gebracht, dafs sie eine Zeitlang als Tänzerin und besonders als Sängerin sich versucht hat. M.

*) Bei ihrem ersten Auftreten in Preciosa hat sie Webers schönes Lied „einsam bin ich, nicht allein" (dessen höchster Ton das zweigestrichene fis ist) zwar etwas befangen, sonst aber recht gut und empfindungsvoll gesungen. Wir haben unsre Meinung über sie in dieser Sphäre zurückgehalten, bis wir sie, wie diesmal, freier gehört hatten. D. Red.

Berlin den 7. April 1825.

(Eingesandt.)

Herr Redakteur!

Im 13. Stück Ihrer Zeitung gaben Sie Ihren Lesern eine Beurtheilung des Singespiels: Singethee und Liedertafel vom Freiherrn v. Lichtenstein, der wir im Allgemeinen beipflichten, und um so weniger eine zweite beifügen mögen, als Sie versprochen haben, solche im Betreff der Musik nachzuliefern. — Das Interesse an der Sache bewog uns, die 3 bisher stattgehabten Vorstellungen des Lichtensteinschen Singspiels zu besuchen, und da in Ihrem Blatte der ersten Aufführung mit Recht nachgerühmt worden, sie sei trefflich gewesen, so wird Ihnen eine ernste Rüge der Fehler und Misgriffe bei der zweiten und dritten Darstellung um so willkommner sein, als die Leser, welche die erste nicht sahn, diese gerühmte Trefflichkeit der Ausführung für eine haare Lobhudelei halten müssen *). — — Schon in der zweiten Vorstellung war der musikalische Theil sehr vernachlafsigt. Mimili und Eduard sangen ihre Hauptpartien mit auffallender Mittelmäfsigkeit, kein Ausdruck im Vortrage, keine Rundung in den Passagen; ja die Bequemlichkeit ging so weit, die Triolen in Viertel zu verwandeln, und so den Effekt der begleitenden Stimmen ganz zu vernichten. Eine Abstufung und Schattirung des Forte, Piano und Crescendo war in den Ensemblestücken nicht mehr zu hören, und da diese

*) Solcher Verdacht würde nicht uns, sondern dem Mifsdeutenden beschämend sein. Warum sollte man nicht vielmehr auf die Muthmafsung verfallen: dafs bei den letztern Aufführungen Nachlässigkeiten eingetreten seien? D. Red.

ohnehin von unserm königlichen Operntheater aus der Tagesordnung verschwunden zu sein scheinen, so erregte deren Rückkehr bei der ersten Aufführung die angenehmsten Erwartungen und fand verdiente Anerkennung. Vorzüglich scheint der Komponist die ganze Wirkung des doppelchörigen Gesangstückes vor dem Finale des zweiten Akts auf das Herausheben des Forte während eines anhaltenden Pianissimo, welches schon die theatralische Situation bedingt, berechnet zu haben. Auch tritt nur dann erst die doppelte Bewegung beider Chöre und die Melodie des Mannerchors heraus und wird dem Ohr des Zuhörers verständlich. Von alle dem aber war schon bei der zweiten Vorstellung nichts mehr zu hören; doch mufs zur Steuer der Wahrheit bemerkt werden, dafs der Dialog sowohl, als die ganze scenische Anordnung noch besser als das Erstemal in einandergriffen, und von der Seite nichts zu wünschen übrig blieb. Warum liefs man das und nicht alles wie es war und gut war, und verbesserte nicht durch eine tüchtige Probe die Vernachlafsigungen in der musikalischen Ausführung? — Statt dessen ward zur dritten Verstellung von dem Dialog gestrichen, was zur Verdeutlichung des Inhalts unentbehrlich ist, und dadurch eine Unverständlichkeit über das Ganze verbreitet, die störend auf das Publikum wirkte. — Man fand es, wie wir hörten, nicht der Mühe werth, trotz diesen unglücklichen Abanderungen eine Probe zu halten, und so wurde die Aufführung ihrem Schicksal überlassen und mifsrieth völlig. Nun war auch die Rundung der Darstellung, das Ineinandergreifen des Dialogs, die Ordnung der Scenerie gestört, vergessen, und die Ausführung der Musik blieb durchweg noch mangelhafter, als bei der zweiten Wiederholung. Welcher unverzeihliche Fehler z. B., das der Schufs, der mit dem Taktschlage fallen mufs und die ganze Schlufskatastrophe herbeiführt, ganz wegblieb? — Wenn Dem. Reinwald sich nicht genug bei Stimme fuhlte, um ihre Polonoise zu singen, warum mufste das darauf folgende Duett in A-dur wegbleiben, das unbedingt zu den besten Musikstücken des Singspiels gehört, und hier, wo es die beiden vollstimmigen Gesänge der Singetheedamen trennt, ganz an seiner Stelle ist. — Wozu ferner dies zweckwidrige Abjagen der lebhaften Tempi, (augenscheinlich gegen die Intention des Direktors) wodurch ihnen alle Deutlichkeit, alle Kraft genommen wird? — Liegt vielleicht das Feuer in der Schnelligkeit? — wird dadurch unser treffliches Orchester nicht selbst in den Schatten gestellt? — Ist es möglich, dafs die Flöte das Staccato durch die beiden D Oktaven im ersten Finale, was wir nur einmal, und zwar zu unserm gröfsten Vergnügen, hörten, herausbringen kann? — Wo soll der Tenorist in einem solchen Tempo mit seinen Passagen, wo beim Durchschreien der begleitenden Chöre mit seiner Stimme hin? — Ist er zu tadeln, wenn ihm die Laufe verunglücken und er zuletzt genöthigt ist, Viertel herauszuschreien, wo er sich mit halber Stimme in Achteln auf und abwärts bewegen sollte? — Wie so etwas auf einer Berliner Opernbühne geschehen kann und geduldet wird, begreifen wir nicht, und es zu rügen scheint uns um so nöthiger, da ein Fremder sonst leicht auf die Vermuthung gerathen könnte, das hiesige Publikum fühle dergleichen Uebelstände nicht. — Dafs der Autor an der gestrigen Verstümmlung seines Stücks keinen Antheil hat, und sie fernerhin nicht dulden wird, setzen wir zu seiner Ehre, und als gebührende Anerkennung seines Talents voraus.

— r — m — s.

IV. Allerlei.

Zur Beherzigung.

Indem ich den eben erschienenen zweiten Band von Rochlitzens Buch für Freunde der Tonkunst mit vielem Vergnügen durchblättere, fallt mir eine Notiz in die Augen, die manchem allzeitfertigen Worthührer Stoff zum Nachdenken geben könnte. — Seite 247 wird nämlich von Mozarts Figaro erzahlt:

> Er machte erst wenig Glück; besonders sagte man: die Musik ist für eine komische Oper zu schwer und zu weit ausgesponnen. Nicht anders,

erzahlt der Verfasser weiter,

> war's mit seinem Don Giovanni. Da sagte man: die Musik ist für eine romantische Oper zu gelehrt, zu vollgestopft von künstlich gearbeiteter Harmonie.

Welche Meinung von den Kompositionen, die uns jetzt mit Recht als Vorbilder genialer Leichtigkeit und Wahrheit gelten, und auf die, als unsre Muster, wir zurückgehen, namentlich wo es gilt, vor Ueberladung und Uebertreibung zu warnen! Hat man nicht damals über Mozart geurtheilt, wie unsre Zeitgenossen oft über die neuern Komponisten? Oft genug wird man auch bei Mozart auf Hasse und die altern Italiener verwiesen haben, wie man jetzt auf ihn zurückdeutet und den jüngern Kunstler in den Kreis des altern bannen möchte, da doch dieser sich den seinigen so frei beschrieben hat, wie jener es vermag.

Haben nun unsre antimozartschen Vorgänger so ganz Unrecht — wie jetzt wol keiner mehr bezweifelt — so lafst uns prüfen, wie es mit den heutigen Aussprüchen über die neuern Komponisten steht. Es ist hier nicht darauf abgesehen, sie, oder einen von ihnen, gegen irgend eine Anschuldigung zu vertheidigen; das Urtheil über die Gesammtleistungen eines Künstlers, oder gar einer ganzen Periode kann nicht so kurz und schnell zusammengefafst werden, und besonders in unserer Zeitung dürften selbst die meisten ausführlichen Aufsätze z. B. über Beethoven, Gluck, Spontini, Weber, Spohr u. andre nur Einleitungen und Vorbereitungen zu ausführlicherer Beurtheilung sein. Für diesmal suchen wir nur das falsche Urtelsprinzip kenntlich zu machen, aus dem jene irrige Ansicht von den mozartschen Werken und so manche unrichtige Beurtheilung neuerer hervorgegangen ist.

Es verhält sich mit den Urtheilenden, wie mit den Komponisten: die wenigsten mögen auf den Geist und das Wesen ihres Gegenstandes eingehen; die meisten begnügen sich an einer äufserlichen Auffassung. Wie es Komponisten genug giebt, die auf Melodien, Harmonien, Modulationen, Instrumenteffekte, Neuheit, moderne Weise, allgemein wohlgefällige, ansprechende Manier und dergl. ausgehen, statt die wahrhafte Darstellung ihres Gegenstandes als alleinigen, alle jene Gestaltungen nicht blos bedingenden, sondern auch aus sich selbst erzeugenden Zweck vor Augen zu behalten; so haften viele — die meisten Urtheilenden an jenen Erscheinungen als in u. für sich abgeschlossenen und bestehenden Gegenständen und verlieren dadurch nicht blos das Ganze, sondern auch die nur aus dem Wesen des Ganzen hervorgehende und erfafsbare Bedeutung jener Gestaltungen aus dem Auge. Ihr Urtheilen besteht dann in einem stückweisen Vergleichen des neuen Werkes mit den frühern als Muster anerkannten, oder mit einem nach ihnen gebildeten Schema. Da heifst es denn: dieser neue Komponist sei nicht so klar, wie Mozart, jener häufe zuviel Dissonanzen, ein dritter zu viel Modulationen, ein vierter zu viel Instrumente und was dergleichen mehr. Frägt man, warum solche Anhäufung, Modulation u. s. w. zu mifsbilligen sei: so wird auf Mozart, Haidn und andre (wie zu ihrer Zeit auf ihre Vorganger) zurückgewiesen, die es anders gemacht. Wer die Schwäche eines solchen Arguments ahnet, will es durch Lehrsätze vertreten, die freilich nur in allgemeinen Ausdrücken wiederholen, was jene Exemplifikationen an den erkohrnen Mustern andeuten. Da heifst es denn: eine weiter ausgedehnte, bereicherte Form hebe die Einfalt auf, oder auch, eine zusammengedrängtere schade der Ausführlichkeit, eine bereicherte Modulation der Uebersichtlichkeit und ruhigen Haltung. Solche Sprüche werden denn auch auf den Inbegriff ganzer Gattungen und des allgemeinen Stils in einer frühern Periode gebaut und so sprach man, wie wir oben gelesen haben, vor dreifsig Jahren dreist aus: der Figaro sei zu schwer für eine komische Oper (nämlich inhaltreicher, als die damaligen Leistungen dieser Art) und Don Juan harmonisire zu viel — nämlich mehr, als man bis dahin in solchen Kompositionen gethan.

Die gutmüthigen Urtheilfasser dieser Periode entschuldigen die angeblichen Verirrungen der Neuern mit dem unabweislichen Bedürfnisse nach Neuem und meinen, eine äufsere Nothwendigkeit zwinge jene leider! zu solchem Ueberbieten und Hinausgehen über das Rechte — das heifst bis dahin als Recht Erkannte. Wie aber, wenn die Neuern (Mozart, oder unsere Zeitgenossen) gar nicht nach jener Einfalt, jener Ausführlichkeit, jener Uebersichtlichkeit, jener Ruhe und Haltung u. s. w. ihrer Vorganger gestrebt, wenn sie etwas ganz anderes, als diese gewollt haben, wenn ihre Idee und ihr Zweck jene Eigenschaften im alten Maafse gar nicht dulden und zulassen? Denken wir denn noch so, wie vor funfzig Jahren? Ist unser Ideenkreis, unsre Anschauung vom Menschen und der Welt noch dieselbe? Oder nicht vielmehr ein weit weit höherer und reicherer Ideengang eröffnet? Und in der Musik allein sollte der menschliche Geist stehen geblieben sein? Während in allen Beziehungen (man sehe sich im Gebiete aller Wissenschaften und Künste, im Gesammtleben der Völker um) neue Regung und neues Leben sich zeigt und vorbereitet, sollte in der flüchtigsten der Künste Erstarren eintreten, das Alt-Gewohnte, bisher Erkannte absolute und unveränderliche Form, und alles weiter Gehende Verirrung, Fehler, Uebertreibung sein, oder äufserliches Spielwerk eines müfsigen, eiteln oder ideenarmen Kopfes?

Wir wollen kurzweg die so Urtheilenden zu den über Mozart Splitterrichtenden stellen, und nie ein neues Werk nach dem Maafsstabe einer frühern Zeit, sondern jedes nur aus den Ideen und dem Standpunkte seiner Zeit beurtheilen. Wir wollen nicht bei der oberflächlichen Wahrnehmung stehen bleiben, dafs der oder jener Neuere etwas Anderes gemacht, als sein Vorganger; noch vielweniger daraus folgern, dafs er deshalb gefehlt habe. Es mufs untersucht werden, was jeder gewollt, ob sein Zweck dem Standpunkte seiner Zeit angemessen und nach dem Standpunkte der Kunst erreicht sei. Dann nur werden wir jeden nach Würden und Wahrheit erkennen, jeden neben dem andern, jede Periode neben der andern gelten lassen, und die Kunst in ihrer Gesammtheit, in ihrem Fortleben begreifen. Marx.

Prophetische Aussprüche der Tonkunst.

(Schlufs.)

Mensch, bist du weniger hinfällig als des Sandes Geräusch? bist harmonischer du als des heiligen Lie-

des Wohlklang? und wenn du zu Staub wirst, wenn dich die Vergänglichkeit anhaucht, darfst du klagen, der du nicht warst, wenn du nicht sein wirst?

Doch im Klange, der harmonisch sich aufschwingt, lebt ein höheres Etwas, ein ewiger Begriff. Des Klanges Ton, er steht harmonisch fest durch Zeit und Ewigkeit. Vergehen möge des Sandes Gerausch, des Menschen Hunger und Durst — des Windes Sausen; des Herzens wilde Begierden; des Donners Krachen; der Leidenschaften wüthender Gewitterstrum; — verklingen mögen der Aeolsharfe lockende Gesausel; Trauglieder girrender Wollust; — verstummen mögen aller Saiten Zungen, aller Sehnsucht Schmerzen; — aller Posaunen Rufe, Prachtlieder alles Rühmens; — aller Becken Schalle, aller Thoren Geschwätze; — aller Pauken Donner, aller Hochmuth Lamspruch; — der Trommel betaubend Gewirbel, des Reichthums blendender Schimmer; — verstummen mag alles: das korperhaft Sinnliche, das geistig Sinnliche, verstummen mag alles in Nichts hin; — was gehört und was gesehen wird, war nicht, wird nicht sein! Doch des Klanges Ton, die Stufe harmonischen Daseins; des Menschen belebendes Etwas, die Seele, ein Lied aus Gott, unsterblich emporgetragen, ist Ewigkeit deren Behausung.

2) Ton, Sinnbild der Seele.

Indem Gott die Mannigfaltigkeit der Klanghöhe schuf, konnte er seiner Vollkommenheit gemäs nicht sie lückenhaft stellen; er konnte nicht blos solche Klanghöhen schaffen, die dem Harmoniesystem angehören, sondern mit einer gab er auch jede mögliche. Dennoch aber ist jede eine harmonische. Der kunstrecht annehmbaren giebt es nur wenige, damit durch Zulassung dieser wenigen aus dem allseitenden Chaos sich eine höhere ewige Ordnung offenbare. — Wäre jede Klanghöhe zu jeder harmonisch, so würde dadurch bei ihnen die zum Göttlichen nothwendige Gesetzlichkeit mangeln. Ohne solche Gesetzlichkeit würde sich aber alles nur chaotisch zu verunstalten vermögen. Diese Ueber-Ordnung beschränkender harmonischer Gesetzlichkeit gehört daher zu der wundervollen göttlichen Vollkommenheit, die im Erschaffen alles Mögliche setzt, den unbegränzten Anfang alles Seins erschöpft, und doch aus diesem Chaos-All nur das in Zweckmäsigkeit und Schönheit Vollkommene ins ewige Leben ruft.

Wenn nun Chaos und harmonische Vollendung, nach göttlichem Wahlspruche bestehen müssen; — wenn vor dem schaffenden Tondichter nur derjenige Ton Gnade findet, der innerhalb der harmonischen Gesetzlichkeit sich befindet; Mensch! wie wird deine Seele verworfen werden, wenn sie nicht zu einer Stufe moralischer Weltharmonie sich erhoben hat? Sprich nicht: „Gott ist gnadig, er kann mich nicht verdammen wollen! — wenn der irrdische Künstler einen disharmonischen Ton in seinem Werke zu dulden sah nicht bewegen läst; wie viel weniger kann Gott, — um dich zu retten, — das Wunder seiner gesetzschweren Vollkommenheit vernichten wollen. In der Strenge dieses Strafgerichtes, wie es verheisen ist, ruht die ewige Harmonie, die auch der Verlorene anzubeten nicht widerstreben

Darum zittre Sünder, und erhebe dich zur Harmonie der moralischen Weltordnung.

3) Dissonanz; Sinnbild der sündhaften, doch begnadigten Menschennatur.

Wie es vorzubereitende, durchgehende und frei eintretende Dissonanzen giebt — die jedoch sammtlich, um nicht disharmonisch zu werden, eine harmonische Auflösung fodern, — so giebt es auch der Handlungen, vorbereitet dissonirende, durchgehend dissonirende, und frei eintretend dissonirende, welche, als an und für sich unstatthaft, sich ebenfalls sittlich harmonisch auflösen müssen, wenn sie nicht als moralisch disharmonisch verwerflich sein sollen.

Vorbereitet dissonirende Handlungen sind solche, die ein Mensch vermöge seiner Stellung in den Umgebungen und Ansichten, so wie im Drange der Umstande nicht zu vermeiden vermag, gleichsam aus dem harmonisch Vorausgegangenen sie zu beginnen gezwungen wird. Lösen sich solche nothwendige oder Schicksalshandlungen harmonisch auf, d. h. gleichen sie sich in ihrem Fortgange zum Sittengesetze aus, oder, haben sie an und für sich kein unmoralisches Streben, — denn ein unmoralisches Streben kann sich nicht harmonisch auflösen, — dann sind solche vorbereitet dissonirende Handlungen nicht allein vor dem höchsten Richter straflos; sondern, wie Dissonanzen die bedeutsame Würze der Tonkunst, so sind solche Handlungen die Würze der Weltbegebenheiten und des einzelnen Lebens; und in diesem Sinne ist die vom Schöpfer zugelassene Sündhaftigkeit der Menschennatur eine Vollkommenheit der göttlichen Einrichtung: denn nur in dem Kampfe des Guten gegen das Böse, in der harmonischen Auflösung beides zum Guten, kann der Mensch seine moralische Freiheit anwenden und bewahren.

Diese Doppelnatur wird zwar häufig Dissonanzen herbeiführen; solche sind aber in ihrer moralischen Ausgleichung, vermittelst der Freiheit im Handeln, zur Veredlung, die nur auf dies-m Wege der möglichen Vervollkommnung der Menschennatur stattfinden kann, nothwendig.

Durchgehend dissonirende Handlungen sind solche, die in dem Fortschreiten von einer moralischen Handlung zu einer zweiten einen dissonirenden Durchgang nicht vermeiden lassen. Auch für diese dissonirenden Durchgange ist der Mensch nicht verantwortlich. Welche manche Harte z. B. mus derjenige begehen, der gerecht sein will; wer aber diese Härte zu vermeiden sucht, wird dadurch ungerecht zu werden, nicht vermeiden können.

J. C. Markwort.

Berichtigung.

Das in Herrn Iwan Müllers Konzerte von unserm geschätzten Virtuosen, Herrn Greulich, vorgetragene Rondo ist nicht (wie in dem Berichte darüber*) u. den ausgetheilten Konzertzetteln irrthümlich angegeben) von Ferdinand Ries, sondern von Herrn Greulichs eigner Komposition.

D. Red.

*) No 13 S 103 d Ztg.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 20. April. Nro. 16. 1825.

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Grofsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

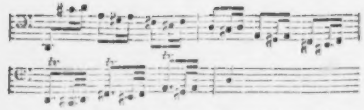
In keinem Fache der Tonkunst haben die Italiener ihr altes Ansehn und ihre Oberherrschaft so fest erhalten, als in der Gesangkunst. Noch jetzt ist die Mehrzahl grofser Sänger und Sängerinnen italienischer Abkunft und bei weitem der gröfste Theil der übrigen aus italischer oder italisirender Schule und es besteht die allgemeine Meinung, dafs nur diese zur Vollendung führen könne. Die wichtigsten Folgen treten aus diesem Verhältnisse hervor. Vor allem erwähnen wir jene bei der Mehrzahl eben der vollendeten Sänger sichtbare Neigung zu italienischer Vortragsweise — selbst bei Kompositionen, die in nicht-italischem Sinne geschaffen sind — eine Neigung, die nur zu häufig Sänger und Zuhörer zu einem Mifsverstehen der Komposition und zu schielenden und verwirrenden Vergleichen dem Geiste nach verschiedener und nur durch rücksichtlose Manier assimilirter Werke führt. Diese Richtung der Sänger kann nicht anders, als einen grofsen Einfluls auf den Geschmack und das Urtheil des Publikums in allen musikalischen Angelegenheiten ausüben und gilt uns als die vornehmste Ursache, warum das Bedürfnifs einer nationellen, aus deutschem Geist hervorgegangenen und allein zu seiner Befriedigung geeigneten Musik noch nicht allgemeiner zum Bewufstsein der Komponisten und der Kunstfreunde gekommen ist.

Mit diesen Andeutungen möchten wir den Lesern vorläufig den jetzigen Standpunkt der Gesangkunst bezeichnen, ehe wir uns über das Bedürfnifs unserer Kunst- und Kunstperiode weiter aussprechen und, was in dem vorgenannten grofsen Werke dafür geschehen, ausführlicher berichten.

(Fortsetzung folgt.)

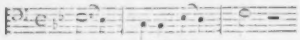
Missa für vier Singstimmen im Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters; komponirt von Ignaz Ritter von Seyfried. No. 3. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 3 Thlr.

Kyrie, G-moll ¾. Die erste Violine fängt mit der Viola eine Figur an, die mit dem sechsten Takte schliefst, wo die Singstimmen eintreten; dieser einfache Gesang in den Saiten-Instrumenten würde sich gut machen, wenn nicht der Komponist dadurch, dafs er mit der ersten Violine im ersten Takt den Fagott, im zweiten die Klarinette, im dritten die Oboe und wieder den Fagott, alle aber immer nur einen Takt hindurch, im vierten und fünften die Flöte, die Klarinette und die beiden Fagotts eintreten läfst, den Effekt verfehlt hätte. Hierdurch entstehen zu kurz abgebrochene Phrasen, die dem Ohre unmöglich wohl thun können. Eben so sind in diesem Satze die Singstimmen gehalten; die Instrumentation bleibt sich durchaus treu; hier und da tritt bald für dies, bald für jenes Instrument ein kleines Solo ein. Die am Schlusse des Satzes in D-dur auf dem Cello trillernde Figur

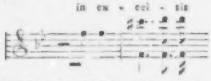


paſst nicht für die Kirche und würde sich ohne Zierrath, wenn nur die Haupttöne des D-dur-Akkords erschienen, besser ausnehmen.

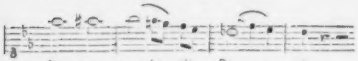
Gloria B-dur $\frac{4}{4}$. Allegro, fängt kräftig mit ganzem Orchester an; widrig ist die Deklamation der Worte: in excelsis deo



das lange o, welches alle 4 Singstimmen haben, wird durch die Blasinstrumente noch mehr herausgehoben, die eine halbe Note mit einem Punkte aushalten, unter welcher noch ein rfz. angedeutet ist; wozu dieses alles? Der Komponist hat doch das Ausrufungszeichen hinter Deo nicht mit in Musik setzen wollen? Eben so unangenehm erklingt gleich nachher das cis im Diskant zum F im Basse, da das cis durch die Oboe zu grell herausgehoben wird.

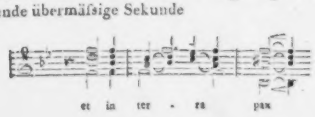


Der Schluſs im Diskant ist matt

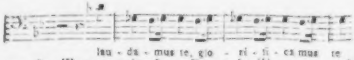


und macht ungeachtet des in den beiden letzten Takten angebrachten Paukenwirbels keine Wirkung. —

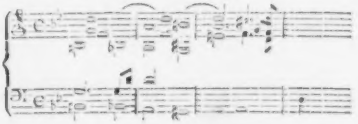
Die Verkündigung des Friedens auf Erden (et in terra pax) tritt angenehm und beruhigend ein, aber der Frieden selbst, obgleich lang ausgedehnt, ist nicht befriedigend, sondern unangenehm durch die im Alt zu lange liegen bleibende übermäſsige Sekunde



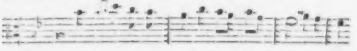
die Modulation bei den Worten: bonae voluntatis nach Ges-dur ist schön und karakteristisch, so wie die Stimmenführung hier vorzüglich ist. — Schleppend und ohne Kraft ist aber folgende Stelle



wo der Tenor mit dem Basse in Terzen, und der Alt mit dem Diskant sich in der Gegenbewegung hören läſst; auf diese Art loben und preisen wir nicht. — Nachdem der Komponist den lebhaften Eintritt der Worte: gloria in excelsis wie im Anfange wiederholt hat, folgt ein Diskant-Solo, welches wie die nacheinander folgenden Soli für den Tenor, den Baſs und den Alt einfach und schön gehalten ist; eben so einfach und doch wirksam ist auch die Instrumentation, durch welche die Singstimmen oft sehr herausgehoben werden; nach dem Tenor-Solo tritt wieder der Anfang des Satzes ein, wodurch die Soli sehr gewinnen, die übrigens fliefsend geschrieben sind. Beim Schlusse des Baſs-Solo sind die Fagotts und Oboen gut angebracht, wie auch das Cello; es möchte sonst dem Sänger schwer werden, rein zu intoniren:



Das Solo für den Alt möchte anders schliessen; warum dieser Schnörkel, der unmöglich Effekt machen kann



(Im Diskant-Solo, pag. 21. Takt 6, ist ein arger Druckfehler; es erscheinen $\frac{1}{4}$, die ein guter Korrektor nicht hätte stehen lassen. Herr Hofmeister mag sich einen guten Korrektor anschaffen.) *)

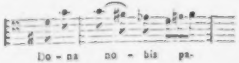
Der Satz schliefst mit einem Amen, welches als Fuge behandelt ist; der Komponist, den wir aus seinen früheren Kompositionen als bra-

*) Die armen Korrektoren! Anm. d. Korr.

ven Kontrapunktisten kennen, zeigt sich hier wieder vorzüglich; die Stimmenführung ist ausgezeichnet, und bei der strengen und korrekten Arbeit leuchtet doch Phantasie hervor. Am Ende dieses Amen ist auch der unisono im Chor, mit Begleitung der Alt- und Tenor-Posaune, der Flöte, Klarinette und Oboe schön angebracht und von vortrefflicher Wirkung, so wie gleich nachher der Eintritt der Pauken und Trompeten. — Das Amen kann zum Studium empfohlen werden. Sanctus G-dur $\frac{4}{4}$ ist durchgehends wieder in der Stimmenführung gut gehalten, karakteristisch ist der Eintritt der Singstimmen bei den Worten: pleni sunt coel. Benedictus B-dur $\frac{3}{4}$. Die zu kurzen Phrasen, wie schon oben erwähnt, können keine angenehme Wirkung auf das Ohr hervorbringen; der Eintritt der Solostimmen im Chor ist gut berechnet. Der folgende Satz Osanna in excelsis, fängt imponirend an, indem die Stimmen kräftig nach einander eintreten; der ganze Satz macht Effekt.

Agnus Dei, E-moll $\frac{4}{4}$. Der Komponist hat die Singstimmen wieder mehre Mal im unisono eintreten lassen, was von herrlicher Wirkung ist, da die Begleitung der Blasinstrumente dazu durchaus einfach ist und nur die Violinen mit der Viola einen figurirten Gesang führen; vorzüglich karakteristisch sind wieder die Worte miserere nobis behandelt. Im Dona nobis pacem $\frac{6}{8}$ Allegro sereno, macht das zu oft wiederholte do

sich schleppend. Hiervon abgesehen, ist das Thema sonst brav durchgeführt, nur möchten einzelne Stellen, z. B.



nicht angenehm klingen, weil das Ohr den Uebergang von Fis nach Es nicht leicht aufnimmt, — Der Schluss des Werkes, wo eine Stimme nach der andern den Frieden anzeigt, und damit aufhört, ist ein langer Friedensschluss, aber kein kräftiger, —

Im Ganzen hat der Komponist ein braves Werk geliefert, wofür wir ihm danken und wodurch er uns wünschen läßt, bald wieder eine so brave Arbeit von ihm zu sehen: möge er aber lieber wieder aus sich selbst herausarbeiten und Haidns und Mozarts Meisterwerke lassen, wie sie sind; es bedarf keiner Umarbeitung und keines ewigen Ahasverus *), um sie ewig zu machen.

D. . n.

III. Korrespondenz.

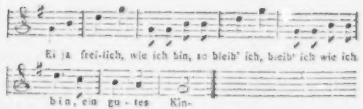
Naumburg im März.

Ei, wie werden Ihre Berliner Leser und Leserinnen die Köpfe schütteln, die Naschen rümpfen und moquando verfahren, dafs man sich unterfängt, aus einer kleinen Stadt, wie Naumburg, Korrespondenzen in eine Berliner Zeitung zu senden. Aber diese eine müssen Sie schon aufnehmen. Ich bin ja auch in Berlin gewesen, ich lasse es in allen Ehren — aber kleine Städte haben auch ihre Reize und grofse ihre Schwachen.

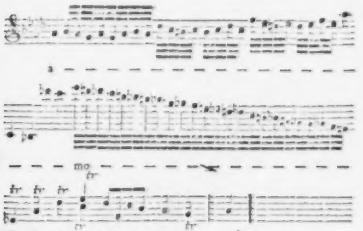
Freilich Ihre Prachtopern mit den schönen Koulissen und acht silber — zindelnen Wasserfallen und perspektivisch aufgesteckten Ruinen, die fehlen uns, und wir müssen zufrieden sein mit einem Blick in das Doppelthal der Saale und Unstrut zwischen den Rebenhügeln, deren eines frisch-grün und blau heraufLachelt, während das andre von der grad' hineinfallenden Abendsonne mit rosigem Dufte gefüllt wird. Ach, und unsre Klippen- oder Rudolsburg, zu deren Füfsen die Saale mit Kieseln kämpft, wie sie weiterhin Felsen spaltet — unsere Rudolsburg hat so gar nichts klassisch griechisches — in Olimpia könnte sie gar nicht gebraucht werden — ist auch auf rohe natürliche Weise von Stein- und nicht von Leinwand. Nun vollends Ihre Ballets, die man bei jeder Oper zu besehen kriegt — Himmel, wie können die Leute die Beine hoch heben, springen auf, springen ab, springen rechts, springen links, als war's nicht näher, gleich stehen zu bleiben. Wir armen Naumburger haben jährlich nur ein Ballet, ein Kinderballet zum Hussitenfeste auf der Schützenwiese, u. gar nicht piquant — die Kleinen haben nicht einmal dicke Mohrenmasken vor. Auch ist zu wenig Schmuck dabei — eine grofse Matte mit Linden eingefafst und im Regen der Lindenblüten in und vor Zelten die Kreise der frohen

*) Anspielung auf den Versuch, aus Mozartschen Kompositionen (Quatuors, Sonaten u. s. w.) die Oper Ahasverus, der ewige Jude, zusammen zu setzen. D. Red.

Väter und aller der Mütter, die — jede über alle übrigen, mit ihren Kindern triumphiren. Auch mit der Musik ist es schlecht bestellt. Denken Sie, es wird nicht einmal der Don Juan gewalzt, geschweige ein Wollüstschlucht-Kottillon oder eine Sehnsucht-Ekossaise oder dergleichen Gemüthserquickung dargebracht, sondern die Kinder singen in ihrer Fröhlichkeit und Unschuld selbst zum Tanze. Indefs es klingt recht artig und froh und unschuldig; erinnern Sie sich noch, L. H. B., aus Ihrer Anwesenheit bei uns des Refrains zum Kinderliede:



nämlich Kind. Aber Sie dürfen sich wol die Freude an so einfachen Tönen nicht mehr merken lassen; es bringt Sie wol um den Kredit, wenn Ihnen was andres gefällt, als grofse, grofse und gelehrte Musik — solche Stellen:



Aber in einem Punkte sind wir doch besser daran, als die Grofs-Städter — nämlich in unserm Mangelan Musik. Ich rede ernsthaft und meine es so. In Berlin und andern grofsen Städten ist die Lust zur Musik wirklich so weit gestiegen, dafs sie Unlust an der Musik mit sich führt. Kann der Berliner in Charlottenburg oder im Schulgarten, oder bei Hofjägers, ein Glas Bier und eine Tasse Kaffee trinken, ohne ein halbes Schock Klarinetten, Trompeten und Trommeln? Noch zittre ich, wenn ich meines ersten Spaziergangs im Thiergarten (es war am Himmelfahrtstage Abends) gedenke, wie ich, in süfsen Frühlingsträumereien dahin schlendernd, auf einmal von allen Seiten, aus allen Garten mit Kanonendonner — auf grofsen Trommeln — angefallen wurde; die übrigen Instrumente waren auch zu hören — ich dachte, der selige Napoleon wäre auferstanden und wiedergekommen. Nun gar im Winter! Alle Tage neue Opern, ausgesuchte Konzerte, Sonntags schöne Kirchenmusik, besonders von Fasch und andern Berlinern *). Da wird man wirklich gleichgültiger gegen das Einzelne und — was die Hauptsache ist — wenn man alles so bequem zu hören kriegt, warum soll man sich da selbst bemühen?

Aber in unsern Mittel- und kleinern Städten, was wir da nicht selbst machen, haben wir auch nicht; und soll was Bedeutendes geschehen, o, wie setzt sich da alles in Bewegung! Kaufmanns- und Rathstochter, Oberlandesgerichtsräthe und Oberlandesgerichtsboten, Stadtmusici, Dilettanten und durchreisende Virtuosen aus Merseburg und der Umgegend, alles thut sich zusammen, übt, probirt, eifert, begeistigt; alle grofsen Waschen in der Stadt werden ausgesetzt, der Tagezeddel zu den Sessionen wird um ein Dutzend Nummern kürzer, aus den Weinbergen wird frischer Bordeauxer für die Fremden angefahren, Herr Schulz legt seine Apokalypse und seine Naturphilosophie bei Seite und verkündet der Stadt und Umgegend im Naumburger Anzeiger das bekannte Ereignifs und nun endlich strömt Naumburg in seinen Börsensaal und wundert sich und freut sich, dafs Konzert ist. So etwas Wichtiges und Anregendes erlebt Ihr Grofsstadter gar nicht! Nur das Thun macht stark, das Empfangen ärmlich.

Und ich sage Ihnen, es wird gar nichts Geringes geleistet.

In unsern Konzerten wurden dieses Jahr: Axur von Salieri, Così fan tutte, die Es-Sinfonie von Mozart, Kyrie und Gloria von Haser, Natur und Liebe von K. M. v. Weber und Mehres aus der Zauberinsel von Zumsteeg, den Jahreszeiten von Haidn u. s. w. gegeben.

Ausserdem ward voriges Jahr im hohen Chor der Domkirche, auch vom Singeverein unter Leitung unsres verdienstvollen Herrn Kantors Wagner zu wohlthätigen Zwecken am Charfreitage die hier lange nicht gehörte Passion von Graun gegeben. Eben so wird dieses Jahr zum Besten der am Niederrhein Verunglückten Abt Voglers Requiem aufgeführt. Lange hat keine Musik so angesprochen als diese einfach grofse Komposition. Besonders herrlich (ein musikalisches Seitenstück zu Buonarottis jüngstem

*) Selig sind, die nicht hören und doch glauben.

Gericht) ist die Schilderung jenes Tages, wo Alles in Staub fällt vor dem Richter, dem Alles klar ist, was hier verborgen war. Es tönt der Drommetenruf und weit hallt es wieder im unermefslichen Weltall. Wacht auf, ihr Müden vom tausendjährigen Schlafe! — Wie Donner im Gebirge, verhallend und durch den Wiederhall verstärkt, rollt es am Himmel hin im tuba mirum des Basses und wie schüchterne, zagende Frauenweise begleiten es sanft die andern Stimmen; — es bebt die Erde und das Fleisch ersteht zum Leben, Antwort vor Gericht zu geben. Ueberaus schön ist das Voca me cum benedictis, — ein einfaches kindliches Flehen. — Das dreimal heilig! tönte durch die Räume und was Odem hat, jauchzt: Himmel und Erde sind deines Ruhmes voll, Hosianna in der Höhe! — Auch einige reisende Virtuosen haben uns diesen Winter besucht. Zuerst war ein junger Pianist, Albert Schilling, aus Magdeburg hier, er spielte unter andern ein Mozartsches Konzert (C-dur No. 5. bei Br. u. H.) so wie einige andere Piecen mit Beifall. Kurz darauf kam auch der K. sächsische Kammermusikus Kummer nebst Sohn hierher. K. d. ältere blies ein selbst komponirtes Konzert für den Fagott mit obligaten Pauken. K. der jüngere spielte ein Konzert von Field und Polonaise von M. v. Weber sehr artig und mit Beifall auf dem Pianoforte. Im März war auch ein Herr A. Ekard, angeblich K. Großbrittanischer Kammermusikus hier. Liefs eine Ouvertüre und einen Sinfoniesatz von gewöhnlichem Schlag und eigner Komposition, so wie sich auf Geige und Guitarre hören. Sein Guitarrenspiel war vorzüglich und aufserordentlich fertig.

Sehn Sie, w. H. R., so machen wir Naumburger Musik und wem das nicht genügt, der geht ins Buchholz und lauscht den Nachtigallen. Thun Sie gleiches u. s. w. Jex.

Berlin, den 12. April.

Nach zu langer Ruhe ist heute Lodoiska wieder auf unserm Theater erschienen und hat die Theilnahme an dem grofsen Dramatiker Cherubini neubelebt. Die Oper ist über 30 Jahr alt*) und man mufs sie jünger und frischer nennen, als manche unserer neuesten. Sie enthält Scenen, die gar nicht schöner gesetzt werden können, z. B. das Duett No. 9. im zweiten Akte zwischen Lodoiska und Durlinsky. Andere schienen uns schwächer, ja in dramatischer Beziehung oft sehr schwach, und das waren diejenigen, wo die Musik nur zur Ausfüllung eines leeren, in den Gang des Drama nicht eingreifenden Auftrittes verschwendet war, z. B. die Polonaise No. 6. Hier lobt sich Varbel (der Diener) mit vollen Backen seinen gesunden Appetit und auf der andern Seite sehnt sich der Held nach der Geliebten. — Manche sehr schön beginnende Scene ermattete auch durch zu weite Ausführung (z. B. das Terzett zu Anfange des ersten Finale No. 7.) oder durch zu häufige und zu lange, auf stummes Spiel berechnete Zwischenspiele — z. B. das Quintett zu Anfange des zweiten Akts. Es scheint uns überhaupt ein unrichtiges Bestreben vieler dramatischen Komponisten, den einzelnen Scenen in ihren Opern möglichste Ausdehnung zu geben und nicht eher zu schliefsen, als bis sie die darin niedergelegten musikalischen Ideen nach allen Seiten hin ausgeführt haben. Solche Scenen können aufser dem Zusammenhange des Ganzen grofses Interesse gewähren, während sie im Zusammenhang dem raschen Fortgange der Handlung hemmend in den Weg treten, und unvermuthet dem Total-Eindrucke Abbruch thun. Diese Absicht der Komponisten, die einzelnen Scenen in ihren Opern recht reichhaltig und formell vollständig auszuführen, gehört in die Reihe jener äufserlichen und Nebenabsichten,*) unter deren Einwirkung nie etwas Vollendetes entstehen kann. Der rechte Dramatiker mufs so viel Selbstverlaugnung — oder, um richtiger zu reden — soviel Selbstbewufstsein und Einsicht in die Sache haben, dafs er stets bereit ist, die sonst etwa beliebte Ausführlichkeit und Fülle der einzelnen Scenen dem Endzwecke des Ganzen zu opfern; er mufs ertragen, ja er mufs wünschen, dafs das Einzelne auch von den Zuhörern neben dem Ganzen als Untergeordnetes erscheine, dafs es sogar verschwinde und der Eindruck des Ganzen um so bestimmter und bleibender sei.

Die Ausführung dieser Oper unter der Direktion unsers so talentvollen und thätigen Musikdirektors Schneider, nachdem das Werk so lange geruht hatte, war musterhaft zu nennen, und es gereicht dem Ref. zur lebhaften Freude, dafs die Leistung des Direktors und des Orchesters gleich nach der Ouvertüre die lebhafteste Anerkennung fand. So mufs eine Ouvertüre vorgetragen werden, mit dieser unwandelbaren Präzision, mit diesem Feuer, dieser Nüancirung des Forte und Piano, um das Publikum im Voraus für die Oper zu enthusiasmiren.

*) Sie wurde zum ersten Male am 18. Juli 1791. auf dem Theater Feydeau in Paris aufgeführt.

*) No. 15. S. 119 der Zeitung.

Unter den Schauspielern müssen wir vor allen das Herrn Blume (Durlinsky) mit grofsem Ruhme erwähnen, der in dieser Rolle vollen Anlafs fand und nahm, sein grofses Talent als Schauspieler und Sänger zu bewahren. An einigen Stellen hätten wir gewünscht, dafs er die Töne mehr getragen als gestofsen hätte; indefs fühlte man überall, dafs er von seiner Rolle durchdrungen und auf jenen Punkten vielleicht nur durch die Lebhaftigkeit des Spiels weggerissen wurde. Meisterhaft trug er sein Duett mit Lodoiska vor.

Diese wurde von Madam Milder trefflich gegeben. An mehren Stellen erhob sich ihr Gesang zu dem höchsten Ausdrucke, namentlich in jenem Duett. An andern Orten schien sie es mehr darauf abgesehen zu haben, ihre schöne Stimme zu zeigen und hielt deswegen z. B. die ersten Töne, mit denen sie aus dem Thurme das erste Finale beginnt, übertrieben lange aus. Schön klangen diese Töne, und sie verfehlten nicht den lauten Beifall des Publikums. Allein sie waren unwahr; so langsam und langgezogen ruft kein Mensch. Ref. möchte wohl wissen, ob jener errungene Beifall der Madame Milder die gröfste Vergeltung sein könne? — Sie darf sich dabei ihres kräftigen schönen Organs freuen und wir theilen diese Freude. Aber das wagen wir zu behaupten, dafs bei jenen Tönen von allen Applaudirenden keiner an Lodoiska gedacht, alle nur an Madam Milder mit der schönen Stimme. Der höchste Triumph aber für einen Schauspieler wird stets sein, um seiner Rolle Willen vergessen zu werden. Noch immer verstehen zu viele Sänger und Sängerinnen unter dem Ausdrucke „dankbare Partie" nur eine solche, die ihnen möglichst viel einzelne Anlasse giebt, ihre Gaben und Fertigkeiten darzulegen. Wer aber seine Partie nach der Anzahl der das Publikum anlockenden Stellen schätzt, der hat noch nicht die Vollendung erreicht. Nur der wird das Höchste leisten, der alle Einzelheiten um das Ganzen willen aufzugeben vermag, der alles nur aus der Idee des Ganzen entnimmt und auf sie bezieht. Für ihn giebt es dann in jeder gelungenen Komposition so viel dankbare Stellen, als überhaupt seine Partie enthält. Er wird nämlich nicht immer Gelegenheit finden, Stärke, Schönheit, Gewandtheit der Stimme, oder diesen und jenen, zur Kunstfertigkeit erhobenen Ausdruck vorzuzeigen; an jedem Ort ohne Ausnahme wird er aber der Idee des Komponisten und immer den nothwendigsten Foderungen des gereiften menschlichen Geistes entsprechen, und durchgehend mit dem besten Erfolg belohnt werden, den der Gegenstand und die Komposition in ihrer Gesammtheit zulassen.

S. K.

Hamburg, im April 1825.

Indem ich mich anschicke, Ihnen einen ausführlichen Bericht über das musikalische Thun und Treiben in unserer freien Reichsstadt, oder vielmehr über den Geist, der dasselbe beseelt, zu geben, freue ich mich, da so das Einzelne der verschiedenen Leistungen in meiner Seele vorüberzieht, bemerken zu können, wie sich doch eigentlich im Ganzen ein guter Geist offenbart, d. h. ein solcher, der sich am Alten, Vortrefflichen weidet, und sich nicht vom Klinglang des Modernen übertauben läfst. — Musik ist auch jetzt bei uns an der Tagesordnung. Doch hat man von einer falschen Richtung, den gewöhnlich der falsch um sich greifende Dilettantismus zu nehmen pflegt, wenig zu befürchten, da die Männer, die eine Stimme in re musica bei uns haben, zu denen gehören, die die edle Musica nicht als ein kurzweilig Ding, sondern als eine heilige Kunst betrachten. — Unter diesen nenne ich Ihnen nun vorzüglich den als Künstler wie als Menschen vorzüglich achtungswerthen Klasing, der, nach dem Urtheile eines grofsen Virtuosen auf dem Pianoforte einer der ersten Adagiospieler Deutschlands auf diesem Instrumente, procul negotiis der Kunst und seinen Freunden lebte und von den letzteren wie ein Vater geehrt und geliebt wird. — Ich trenne ungern den Künstler von dem Menschen, und bin daher auch der Meinung, es könne keiner ein ein rechter sein, der nicht ein rechter Mensch ist; deshalb werden Sie es mir nicht mifsdeuten, wenn ich Ihnen in der Schilderung eines solchen auch zugleich eine Schilderung seines irdischen Treibens gebe, um Sie meiner Meinung nach auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung, was man von ihm zu erwarten habe, zu stellen. — Eine von Klasings Lieblingsbeschäftigungen ist die, Händels Werke, die man mehr dem Namen als dem Inhalte nach in Deutschland kennt, der Vergessenheit zu entreifsen; seine neueste Arbeit in diesem Zweige ist die Athalia, die im Laufe dieses Jahres bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheint. Die Athalia ist, wenn ich nicht irre, bereits das sechste von des unsterblichen Meisters Werken, das er mit so verdienstlichem Fleifse für Deutschland besorgt hat — doch beschäftigt er sich auch mit eignen Produktionen und hat ein musikalisches Drama in diesen Tagen vollendet, zu dem ihm der deutsche Improvisator D. B. Wolff den Text geliefert hat. — Es heifst Belsazar, und ist bereits in Dilettantenvereinen mit aus-

gezeichneter Theilnahme aufgeführt worden. — So hat er auch in Verbindung mit diesem, der die deutsche Uebersetzung besorgte, zum Besten der durch die Ueberschwemmung Verarmten, zwölf Brasiliani'sche Volkslieder, die in Maranhao von einer liebenswürdigen Frau gesammelt, und ihm zu diesem frommen Zwecke überantwortet sind, herauszugeben. — Diese Lieder, die ein ganz eignes Gepräge führen, übertreffen meiner Meinung nach selbst alle uns bekannten Volkslieder an Zartheit und innerer Naivetät. — Wenn ich nun noch hinzufüge, dafs Clafsing vereint mit der trefflichen Louise Reichard eine Singe-Akademie in der hauptsachlich für den geistlichen Gesang gewirkt wird, vorsteht, so werden Sie sich ein deutliches Bild von seinem Wollen und Sorgen entwerfen können, und mit mir den wackern Künstler ehren und lieben. —

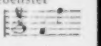
In der Reihe hamburgischer Dichter folgt ihm am würdigsten der als genialer Liederdichter durch ganz Deutschland ruhmlichst bekannte Albert Methfessel, der, seit einigen Jahren bei uns einheimisch, bedeutendes bereits gewirkt hat. — Ihm verdanken wir unsere Liedertafel, der er glorreich vorsteht, und die in ihren grofsen monatlichen Vereinsabenden bereits gezeigt hat, was Einigkeit und wahre Kunstliebe vermögen. M. hat die Lust am vierstimmigen Mannergesange bedeutend geweckt, und dieser wird jetzt mit vieler Liebe in unsern Ringmauern kultivirt. — Eben so hat er als Musikdirektor des Apollo-Vereins, eines Dilettantenkreises, für Instrumentalmusik sich viel Verdienst erworben. — Ref. hat unter and. Beethovens Symphonie pastorale daselbst vortrefflich ausführen hören. — M. macht sich aber auch nichts daraus, mit eiserner Beharrlichkeit seine Herrn Dilettanten, unter denen mancher sehr talentvolle sich befindet, dieselbe Passage zwölf Mal wiederholen zu lassen, bis sie sie im wahren Geiste aufgefafst haben. — Sie sehen also auch daraus, wie ernst man es mit der Kunst meint. —

Grund, ein mehr gelehrter als erfindungsreicher Musiker leitet in Verbindung mit einem Herrn Steinfeld ebenfalls die Leistungen einer Singakademie, die bereits sehr wackre Proben abgelegt hat. — Grunds neueste Erzeugnisse sind eine Oper die Burg Falkenstein und eine Kantate zur Feier des Stiftungstages der hanseatischen Legion (Text von dem würdigen Freudentheil). — Von dem ersten Werke kann ich Ihnen nichts sagen, da ich nichts davon gehört habe; das zweite, bei dessen Aufführung ich zugegen war, hat mir wohlgefallen. —

Ruhmlichst mufs ich noch eines Herrn Berens erwähnen, der im Laufe dieses Winters zwei Mal den Josua von Handel zur Aufführung brachte, und sich überhaupt um den geistlichen Gesang in Hamburg Verdienste erworben hat. —

B. Romberg lebt in Hamburg, das ist Alles, was ich Ihnen von ihm mittheilen kann. — Zu den lobenswerthen jungen Künstlern unserer Stadt zähle ich die Violinisten H. Aug. Petersen; Kölln und Lindenau, und den Pianisten Hrn Guntram. — Unser Wunderkind (jede Stadt mufs ja jetzt eins haben so gut wie ihr Wappen, ihre Bürgerwache ect.) Luise, David ist auf einer Kunstreise mit ihrem Bruder begriffen. — Unsere Oper (lucus a non lucendo) wäre gut, aber — (sie wird sehr gut werden, wenn sie einmal durchgangig neu besetzt wird.) — Der Herr Musikdirektor Eule hat eine neue Oper komponirt, von der der Text ein Meisterstück von Erbärmlichkeit ist. Sie heifst Giaffar und Zaide, und wird von seinen intimen Freunden sehr gelobt; ich aber bin nicht sein intimer Freund, sondern nur

Ihr ergebenster



Berlin.

Mittwoch, den 13. April, grofses Vokal- und Instrumental Konzert im Königstadtischen Theater, gegeben von Wilhelm Ehlers, Opern-Regisseur und Professor der Gesanglehre.

Den Anfang machte der erste Satz aus dem G-moll-Quartett von Mozart, welchen der Ritter J. von Seyfried als Ouverture zu dem Drama Ahasverus, auseinander gearbeitet hat; dies Quartett, schön in seiner Originalität, macht als Seyfriedsche Ouvertüre keinen Effekt; dennoch gebührt dieser Ouvertüre bei weitem der Vorzug vor der Zigeunerscene, zu welcher die vierhändige C-dur-Sonate nolens volens hat herhalten müssen. Wo ist denn in dieser Sonate auch nur das Geringste, das auf die entfernteste Weise mit Zigeunern zusammengestellt werden könnte. Ueberhaupt; möchte etwas Passendes für solch' herumziehendes Gesindel wol in den sämmtlichen Werken Mozarts nicht aufzufinden sein; wir begreifen daher nicht, was den Ritter von Seyfried, den wir aus seinen früheren Kompositionen schätzen, bewogen hat, Mozarts Werke so gewaltthätig zu verändern. — Was die Ausführung der Ouverture von Seiten des Orchesters betrifft, so war sie leidlich; indessen wäre zu wünschen, dafs sämmtliche Saiteninstrumente mit mehr Feuer und Leben behandelt wurden, wie man es mit Vergnügen bei dem braven Vorgeiger an der ersten Geige, Herrn Mühlenbruch, wahrnimmt. In der Zigeunerscene zeigte sich Dem. Kath. Eunike sehr angenehm und Herr Kranse liefs uns eine sehr wohlklingende Tenorstimme hören, die, wenn Fleifs und schulgerechte Uebungen nicht unterbleiben, für die Folge etwas Bedeutendes verspricht. — Madame von Biedenfeld sang eine Arie von Mozart mit Begleitung des ganzen Orchesters; wir müssen der Sangerin für diese Auswahl danken; wie ein schöner Stern glanzte diese Partie vor den übrigen, welche in diesen Konzerte gehört wurden, hervor, und die Sangerin trug sie mit angenehmer Stimme und vieler Warme vor. Herr Oehlschig blies ein Konzertino eigner Komposition; was die Komposition anlangt, so ist Herr Oehlschig nicht auf dem besten Wege; seine Kunstfertigkeit aber, besonders im Stakkato ist zu bewundern, was Herr O. hauptsachlich in den, seiner Komposition angehangten Variationen von

Drouet, wenn ich nicht irre, zeigte. — Der talentvolle Künstler möge aber den Karakter seines Instruments nicht zu sehr aus den Augen lassen. Uebrigens bedauern wir Herrn O. dafs die Begleitung während seines Vortrags so nachläfsig war; zum ersten Solo fehlte der Bafs, und späterhin gingen die Blasinstrumente ihren eignen Weg, ohne sich an die Direktion des Hrn Mühlenbruch auch nur im Geringsten zu kehren. Hr. Reichel sang eine Arie von Reichardt, Roma superba, die wir gerne besser gehört hätten. Die Arie von Karaffa, vorgetragen von Mad. Spitzeder, erhielt grofsen Beifall, der aber lediglich der Sangerin gebührt, da die Komposition durchaus nicht zu den besten gehört. In dem Duetto buffo für 2 Baßstimmen von Rossini zeigte sich Herr Spitzeder in seiner ganzen Grösse; er sang parlando mit einer so ungezwungenen Leichtigkeit, wie man es nur von Italienern zu hören gewohnt ist; Herr Reichel trug die andre Partie vor, und sein Bestreben, Herrn Spitzeder gleich zu kommen, ist mit Dank anzuerkennen. In der vom Herrn Prof. Zelter für dies Konzert komponirten Musik schien den Herrn Geneé das reine Intoniren zu genieren.

Herr und Mad. Spitzeder mufsten ein Duetto aus einer Wiener Lokal-Oper auf allgemeines Verlangen da capo singen; so grundschlecht die Komposition dieses Satzes war, so ergötzte doch das Ehepaar durch das komische im Vortrag.

Mit dem Chor der Skandinavischen Krieger aus dem Drama: „die eiserne Jungfrau" von Aug. Kanne wurde der Schlufs gemacht; trotz der 100 Männerstimmen machte das Chor keinen Effekt.

Manches würde sich in diesem Konzerte besser ausgenommen haben, wenn das Orchester mehr gehört worden wäre; leider aber ging der Ton hinter die Koulisser, ohne hervor zu dringen. Dergleichen stumme Partien sind auf dem Theater unangenehm. D—n.

Herr Redakteur!

Aus Prag.

Da Sie mich nun einmal auf Reisen geschickt haben, um mit mir zu korrespondiren, so wäre es wohl unhöflich, wenn ich gar nicht schriebe. Allein, ein Umstand macht dabei Schwierigkeiten, Wie soll ich von mir hören lassen, wenn ich nichts höre! Den Fall haben wir in unsrer Verabredung vergessen. Allein die practica multiplex stiefs mich mit der Nase darauf. Zuerst forschte ich vergeblich in Juterbock nach Theater und Konzerten; ich konnte mir nicht denken, dafs hier, in einem protestantischen Orte, der nicht einmal Residenz eines katholischen Fürsten ist, die Theater und Konzertsale des bevorstehenden Osterfestes wegen geschlossen sein würden. Allein, horribile dictu, es war dem wirklich so. Ob nun diese Ursach einer andern zum Vorwande gedient haben mogte, weifs ich nicht; doch sprach man ziemlich laut davon, das Orchester sei unpäfslich — nämlich der Organist — indefs stand davon nichts auf den Anschlagzetteln. Dies brachte meine Hoffnung sehr ins Sinken. Sie können sich denken, dafs ich trotz dem nicht unterlassen habe, nach in allen Städten und Dörfern zwischen Jüterbock und Dresden fleifsig nach musikalischen Aufführungen zu erkundigen, allein umsonst. Nur ein Genufs dieser Art wurde mir. Ein musikalischer Postillion, in dem der künstlerische Genius schaffend lebte, liefs von seinem wohltönenden Instrument den Jungfernkranz erschallen. An dieser Aufführung würde der grämlichste Kritikaster nichts haben aussetzen können, wenn man nicht unsicher geblieben ware, ob der geniale Virtuos zu seiner Variation (denn sein Genius duldete nicht die sclavische Vorschrift eines fremden, daher wich er in allen Intervallen und andern Kleinigkeiten ab) ob er, sag ich, zu dieser so zu nennenden Variation den Vier- oder Fünfvierteltakt ausgewählt hatte, und ob er sich in Dur oder Moll halten wollte. Es ware kritischer Eigensinn, ja wohl gar Bosheit, so unbedeutender Kleinigkeiten wegen eine reine Leistung mit Recensentengift (i. e. Dinte) bespritzen zu wollen. Nachdem dies also überstanden war, fuhr ich in Grofsenhayn ein, welches indefs kein Musenhayn zu sein scheint, da ich ausser den stündlichen Uebungen des Nachtwächters nichts an musikalischen Bestrebungen vernahm. Doch gebührt diesem Dilettanten auf dem Horne Lob für seinen eifrigen Fleifs, der selbst die Nacht zu Hulfe nimmt. Mögten unsre jungen Virtuosen daran ein Beispiel nehmen, so würde aus der Nacht, in der die Kunst liegt, bald ein leuchtender Tag werden. Ich hoffe geschatzter Herr Redakteur, dafs das Publikum eben so begierig sein wird, zu lesen was ich in Dresden hörte, als ich selbst begierig war, zu hören, was ich beschreiben wollte.

Allein, allein, allein, allein,
Wie kann ein Mensch sich trügen!

So ruf ich mit Asmus aus. Ich fand zwar dort mehr als Sand und Stein, allein ich mufste mich begnügen, trocknen Mundes, oder besser, trocknen Ohres wieder abzuziehen, da alle weltliche Musik wegen der Charwoche verstummt war, und die geistliche den Feiertagen aufbewahrt wurde. Die Hoffnung Webers Euryanthe zu hören, war mir demnach vereitelt, doch freute ich mich ungemein, wenigstens das zu vernehmen, dafs der treffliche Komponist mit unermudetem Fleifs an neue Arbeiten nicht nur denkt, sondern sich wirklich damit beschaftigt. Wenn diese auch zunachst nicht dem Vaterlande bestimmt sind, so tröstet wenigstens das, dafs die Kunst ein Vaterland für alle ist. Zuzuschreiben haben wir Deutsche es übrigens nur uns selbst, dafs unsre Künstler mehr für die Fremde arbeiten, als für uns. Denn wie geht man in Beziehung auf Nachdruck, Honorar u. s. w. mit deutschen Geisteswerken in Deutschland um? Ferner, wie schliefsen Kabale und Nachlassigkeit unsern eignen Künstlern die Tempel des Ruhms zu? Und endlich, wer macht das Sprüchwort: „der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande" wahrer als der Deutsche? „Vorbei, vorbei." Solche Betrachtungen verderben einem den Humor. Zwar mein Humor mag wohl Gothes Müllerknecht sein, „an dem ist nichts zu verderben;" allein wenn es ihm darum eben so gut geht, wie jenem, dafs ihn die artige Müllerin um so lieber küfst, so will ich mich darüber trösten. Um es indefs weder mit meinen Lesern, und am wenigsten mit den, noch geschatztern, Leserinnen zu verderben, schliefse ich diesen Brief. Im nächsten sollen Sie meine musikalischen Abentheuer in Prag erfahren. — Rellstab.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 27. April. Nro. 17. 1825.

II. Recensionen.

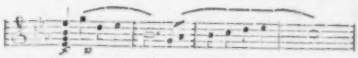
(Die Fortsetzung der Rec. von Winters Gesanglehre im nächsten Stücke.)

Six grands Trios concertans pour Piano-Forte, Violon et Violoncelle, dediés a son Ami Amadée Ardisson par Antoine Reicha. Oeuvre 101. Mayence chez B. Schott Fils.

Der Beginn eines neuen Hundert editer Werke, von einem Komponisten, flöfst sicherlich jedem Kritiker eine Art von Achtung ein, deren Gründe zu sehr in die Augen springen, als dafs sie einer weitläufigen Auseinandersetzung bedürften. Das Erröthen des Rec. wird auch erklärlich sein, wenn er bemerkt, dafs ihm von 100 Werken des berühmten Meisters und Lehrers in Paris noch kein einziges zu Gesicht kam. Wie denn das so geht! Es giebt des Schönen, auch im Gebiete der Kunst, dem Spiegel, in welchem sich die Natur wohlgefällig wieder erkennt, so viel und mancherlei, dafs ich mir auch bald dieser Unbekanntschaft halber wieder Muth einsprach, mit Papageno reflektirend: werden doch auch immer noch von Naturforschern neue Vögel entdeckt, warum sollte man nicht auch noch Komponisten wahrnehmen, die zwar schon längst vorhanden und von andern gekannt sind, aber von denen Einzelne noch nichts hörten. Man hat die Komponisten schon oft mit den Dichtern verglichen. Wenn sich nun die Dichter selbst mit Vögeln so oft vergleichen, und der gemüthliche Wandsbecker Bote geradezu sagt:

„Wir Vögel singen nicht egal,
Der singt hier laut, und der dort leise,
Ein jeder hat so seine Weise. —"

so könnte man ja auch nach einem einfachen logischen Schlusse die Komponisten mit Vögeln vergleichen. Diese Vergleichungs-Theorie wäre für Recensenten besonders bequem; die ganze Recension dürfte alsdann nur etwa darin bestehn: hier singt eine Amsel, ein Finke, eine Grasmücke etc. und die geehrten Käufer wüfsten schon, was sie zu erwarten hätten. Scherz bei Seite! Vorliegende Trio's haben dem Rec. und seinen Freunden im Allgemeinen recht viel Vergnügen gemacht. Sechs Trio's mit einem Male zu ediren, ist freilich ein starkes Stück, welches wir von deutschen Komponisten nicht so leicht zu erwarten haben. In solchen musikalischen Excessen sind wir (Rec. ist eigentlich freilich kein Komponist, sondern feiert blos einen kleinen unschädlichen Triumph sich als Recensent anonymer Weise mit includiren zu dürfen) also wir sind in diesem Stücke noch zurück. Herr von Beethoven meint, wer weifs was Grofses gemacht zu haben, wenn er uns ein einziges Trio aus Es:



neuerdings gegeben hat. Rec. bedauert, nicht die glanzvolle Ziffer, welche dieses Trio unter den Beethovenschen Werken führt, sondern leider nur den Anfang und den Fortgang im Kopfe zu tragen.

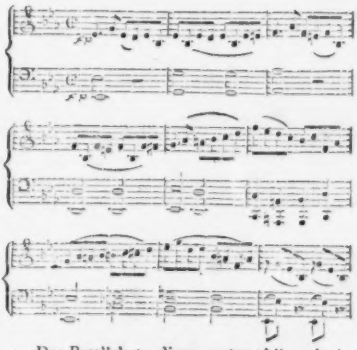
Demohnerachtet haben diese unsre vorliegenden sechs Trios ihren Werth, und Rec. weifs für sie keinen bessern Vergleich, als die Plejaden unter den übrigen Sternen. Was diese unter den Sternen, das dünkt ihm diese Gruppe unter den Trio's. Ein heitrer, gesunder und kindlicher Sinn ist in ihnen nicht zu verkennen,

Dabei zeichnet sie eine grofse Sauberkeit u. Richtigkeit in Bezug auf die technische Behandlung der drei Instrumente aus, die Herrn Reicha überaus angenehm und richtig zu behandeln versteht. Die Gedanken selbst haben etwas geputztes, wie wenn man sich in einen angenehmen Zirkel von jungen Parisern und Pariserinnen versetzt sähe. Herr Reicha erschien uns in diesen Sachen wie ein Pleyel neuerer Zeit, und das will allerdings etwas sagen, wenn auch die Kritik von einem höheren Standpunkte ausgehend so manches zu erinnern hat.

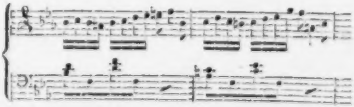
Nun soll ich in der Referentennorm auch an die Beurtheilung der einzelnen Nummern gehn, soll auszeichnen, wegwünschen, wol gar besser machen!! Dabei will ich mich aber lieber kurz fassen, was ich auch Ursach habe. Denn diese Trio's sind die unschuldige Ursach vieler Vorwürfe, die mir, dem saumseligen Rec., von der so prompten Redaktion im Stillen gemacht werden. Möglicher Weise kann ich es erleben, dafs ein „verspätet" diesen Worten hinzugedruckt wird. Ich mache daher noch folgende überflüssige Bemerkung. Eine Quartettgesellschaft kann selten mehr von einem Meister spielen, als eine Nummer. Es gehören also sechs Versammlungen zu sechs Trio's.

Den Trio's selbst geht ein Avertissement voran, aus welchem mancher junge Kompositeur viel lernen kann. H. R. sagt: „En composant ces Trios je me suis proposé de marier les trois instrumens de manière, à ce qu'ils n'en fassent, pour ainsi dire, qu'un seul, etc. Das ist sehr löblich. Aber wenn es heifst: „d'après le plan de l'Auteur la partie du Piano a dû souvent servir d'accompagnement soit au Violon, soit au Violoncelle etc." so hat der Uebersetzer den Widerspruch gefühlt, und für die Deutschen das „accompagnement" sehr behutsam mit „Bekleidung" für Begleitung (er ist wahrscheinlich ein Sachse) wiedergegeben. Das erste Trio beginnt mit einem Lento von 25 Takten, in welcher Einleitung denn gleich das P. F. weiter nichts hat, als diese Bekleidung:

Dergleichen Kleider sind denn freilich sehr abgetragen, und in der Art finden sich denn viele Kleidungsstücke für die — — Körper der Streichinstrumente. Das Allegro assai, welches jener Einleitung folgt, hat ein angenehmes Leben, obschon die Gedanken nicht eben neu sind:



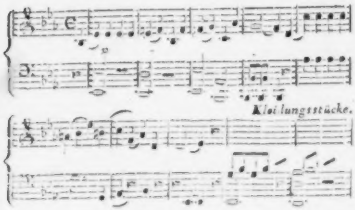
Der Parallelsatz dieses ersten Allegro's in B-dur



ist freilich nicht gewählt genug für die jetzige Zeit. Besonders sind wir in Deutschland durch unsre Meister zu sehr verwöhnt, so dafs wir dergleichen nicht mehr gern hören. Demohnerachtet hat der Verfasser diesen Sätzchen immer noch ein angenehmes Leben gegeben. Die Menuett mit Trio klingt auch recht hübsch, sie hat aber gleichfalls keine neuen Gedanken.

Der dritte Satz ist ein Lento mit einer edlen Melodie, reich an Figuren, die zuweilen angenehm Rossinirен, aber auch oft den obener-

wähnten Kleidungsstücken zugehören. Das Finale hat dem Rec. unter den vier Abtheilungen dieses Trios am meisten gefallen:



Das zweite Trio D-moll ist, in Beziehung auf die Auswahl der Gedanken weit glücklicher entworfen, als das erste. Namentlich hat das erste Allegro etwas nobles und grofsartiges und wird bei reiner Ausführung der Passagen aller drei Instrumente gewifs seine Verehrer finden. Es ist aber in der Durchführung des zweiten Theils gar nicht leicht und will allerdings, im Cello besonders, erst geübt sein. Auf den beiden letzten Seiten sind einige meisterhaft mit kecken Passagen durchflochtene Ligaturen, die wohl beweisen, dafs Herr Reicha auch etwas grofseres leisten kann, wenn er nur ernstlich will, und das non multa, sed multum mehr beherzigen wollte. Die Menuett ist in den Streichinstrumenten gleichfalls zu loben. Das Thema des Andantino verspricht mehr, als im Verlauf des Satzes gegeben wird. Aber gut ist wieder das Finale Allegro assai mit einem edlen Feuer keck und edel durchgeführt.

Das dritte Trio in C-dur hat, die leere Einleitung weggedacht, manchen angenehmen spirit. Rec. ist der Meinung, dafs es dem französischen Karakter recht zusagen mag. Es brillirt und frappirt sehr im ersten Satz. Auch die Menuett ist sehr unterhaltend. Das Andante in E-moll hat etwas nationelles in der Modulation.

Im vierten Trio, F-dur, hat der naive Karakter des Finale's dem Rec. sehr wohlgefallen.

Das fünfte Trio aus D-dur ist dem zweiten an die Seite zu stellen, wenn es nicht noch vorzuziehen ist. Nach einer abermals leeren Einleitung (mit den Einleitungen hat der Herr Verfasser kein Glück, sie sind nichts anders als gänzlich überflüssige Präludien) beginnt das Allegro assai, $\frac{6}{4}$, in D-dur, welches allerdings bei einem grofsartigen Entwurfe ein höchst gefälliges und in vieler Beziehung schönes Konzertstück genannt zu werden verdient. Es ist nicht zufällige Manier von Herrn Reicha, gerade den $\frac{6}{4}$ Takt gewählt zu haben, weil er etwa seltener ist, als der $\frac{6}{8}$ Takt, sondern wir behaupten geradezu, dafs diese Einkleidung des Werks in die gröfsere Taktart ganz im Geiste und dem Karakter des Stücks völlig begründet ist und dafs der $\frac{6}{8}$ Takt zu einer falschen Auffassung dieses Allegro's führen würde. Ein ähnliches ist von der Spohrschen Symphonie in D-moll zu bemerken, in welcher sich gleichfalls die Grofsartigkeit der Gedanken des ersten Allegro's nicht im $\frac{6}{4}$ Takte aussprechen würde, wol aber die Ausübenden bei längeren Zeittheilen auch zu gewichtigerem Vortrag veranlafst. (Man sehe Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst, dritte Abtheilung. Rhytmik. Ein noch nicht erreichtes, treffliches Kapitel! —) Das Adagio hat schöne Kantilenen. Die Menuett ist gleichfalls grofsartig und unterhaltend, besonders hat das Trio einen sehr gediegenen Satz und gute Stimmführung, die in den Streichinstrumenten mehr Effekt macht, als in dem schnell verhallenden Pianoforte-Ton. Das Finale hat Geist und wohlthuendes Feuer, welches sich zu einem brillanten Konzertschlusse steigert.

Das sechste Trio schliefst sich in Form und Karakter etwa dem ersten an. Herr Reicha hat gleichsam eine Art von Grundton in seinen Kompositionen, der sich ohne besondere weitere

Eigenthümlichkeit und Originalität in der Mehrzahl der Sätze vorfindet, weshalb auch gewifs jeder Rec. sich nur ganz im Allgemeinen darüber aussprechen kann und mufs. Denn Manier befriedigt nur in dem Augenblicke der Ausführung eines Tonstückes; sie kann aber niemals einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Eben so wenig erheben blofse sogenannte Gedanken und Einfälle ein Werk zu einem klassischen, sondern einzig und allein eine das ganze Werk belebende Idee. Ein idealer Komponist hat beim Schaffen eines Werks gar nicht nöthig Gedanken und Manier zu suchen, diese letztern drängen sich vielmehr in Menge von selbst auf; ja sie befriedigen ihn in der Regel gar nicht. Denn so wie dem von irgend einer Idee begeisterten Dichter die Menge von Reimen, Redensarten, Sprachwendungen, Versmaafsen etc. welche sich ihm als Mittel darbieten, andern die ihn erfüllende Empfindung oder Begeisterung mitzutheilen, oft gar nicht genügen; eben so verwirft ein genialer Komponist eine Menge von Modulationen, Passagen, Melodieen, (von Komponisten oft Gedanken genannt, im Gegensatz von Idee, welche letztere blofs aus einem ganzen Tonstücke gleichsam als Resultat auf den Ausübenden einwirkt und nachklingt) die zu alltäglich und verbraucht sind. Es geht nun aber von selbst hervor, dafs dieses Verwerfen der Gemeinplätze lediglich und allein von einer aufgefafsten vorleuchtenden Idee, die theils dem Gefühl, theils der Reflexion angehört, z. B. in komischen Sachen, ausgehen kann. Wer aber ohne leitende Idee komponirt, der leimt nur Melodieen, Passagen und Modulationen zusammen, und ist einem Reimschmiede zu vergleichen, der im Grunde nur Verse und Reime macht und mit jedem Klippklapp höchlichst zufrieden ist und meint, wer weifs was Grofses gemacht zu haben, wenn er nur recht viel geleimt hat. Es ist aber bekannt, dafs grofse Manner oft sehr unzufrieden mit ihren eignen Werken sind und ein seltsames Mifstrauen gegen ihre besten Leistungen zeigen, was die Menge oftmals als Bescheidenheit rühmt, was aber einen sehr genauen und psychologisch richtigen und natürlichen Zusammenhang mit der Sache selbst hat. Sollte mancher der Leser diesen angelegten Mafsstab der Kritik zu sublim und auf die Mehrzahl der Komponisten nicht anwendbar finden, so werden sie doch mit Hrn. Reicha daraus die Hochachtung wahrnehmen können, mit welcher Rec. einem so gefeierten und beliebten Meister einer der gröfsten Städte der Welt, als er ist, entgegenkommt. Ein op. 101. kann nicht aus einem niedern Standpunkte der Kritik beurtheilt werden. Wollte man entgegnen, dafs H. Reicha gar nicht die Absicht habe, hohe und geniale Schöpfungen dem Publikum zu übergeben, sondern nur, wie etwa Rossini, ad hominem komponiren wolle, und wie dieser ebenfalls seine Verehrer habe, so ist Rec. der Meinung, dafs die Kritik sich auf dergleichen nüchterne Einwendungen ein für allemal nicht einlassen kann. Es kann auch einem Komponisten, wenn man ihn auf sein Gewissen fragt, nicht einerlei sein, ob er als eine ephemere Erscheinung brillire und, mit seinem Tode, auch seine Kunstleistung gleich einer Seifenblase verblafse, oder ob er die beglückende Ueberzeugung in der Brust trage, auch von der Nachwelt gefeiert zu werden. Wie liebenswürdig und naiv man auch Rossini's Aeufserungen über sein Nichtgefallen finden möge, es mufs ihn doch in ruhigen Stunden tiefschmerzen, dafs er höhern Anfoderungen der Kritik nicht hat genügen können, auch wenn er den Willen dazu hatte.

Seine Opern, die er, wie er sagte, für die Deutschen geschrieben hat, z. E. Moses, haben Deutschen nie gefallen. Wenn sich auch viele an seiner Manier im Augenblick des Anhörens amüsirten, so mufsten sie doch gestehn, dafs ein Kunstgenufs eines Mozart'schen, Beethoven'schen, Haydn'schen, Gluck'schen, Spontini'schen und Weber'schen Werks doch ganz anderer Art sei und einen unbedingt hohen und bleibenden Eindruck auf sie gemacht habe. Alle diese Männer leitete und begeisterte aber jederzeit eine hohe Idee, wenn auch überhaupt nur eine Idee bei ihren Schöpfungen, darum werden sie bleiben und fortleben; wenn Rossini mit seiner Manier ohne Karakter eben so gewifs wie Piccini längst nicht mehr ist. Für Jemanden schreiben, heifst nämlich schon die Kunst selbst verläugnen. Kein Komponist

darf für Jemanden schreiben, sondern er mufs überhaupt nach seinen besten Kräften immer das Beste geben wollen. Das Vaterland der Kunst ist die ganze Menschheit, und die Kritik mufs es Thorheit nennen, in Kunstprodukten etwanigen Patriotismus oder Nationalität zu entfalten; an welcher Lächerlichkeit jetzt ganz besonders so manche Deutsche kränkeln, da doch der Deutsche von jeher in jeder Wissenschaft und Kunst von dem Auslande das Lobenswerthe lobenswerth aufgenommen. Doch genug! Diese Trio's haben sicher schon ihr Publikum und werden es auch immer mehr und mehr finden, da sie auch in der That unter dem Sand am Meere von Kompositionen immer noch einen entschiedenen Vorrang behaupten, und besonders geeignet sind, geschmackvollen Vortrag bei jungen Dilettanten, auch wohl bei angehenden Künstlern, zu erwecken und sie dadurch in höhere Kunstschöpfungen einführen können. Im Konzert besonders werden sie gewifs gefallen. Der Stich ist äufserst elegant und deutlich, wie er dem Rec. fast noch nie vorgekommen ist, der Preis von einem jeder Trio 3 Tl. und 30 Xr., für eine solche Pracht-Expedition sehr angemessen.

v. d. Or.r.

III. Korrespondenz.

Reiseberichte von Rellstab.

No 2. *)

Aus Prag.

Ja, wenn ein Haus in Feuer soll vergehn,
Dann treibt der Himmel sein Gewölk zusammen. —

Und wenn ein Korrespondent keine Musik zu hören bekommen soll, gehts noch viel ärger und absichtlicher zu. Hören Sie, wie mirs ergangen ist! Am Palmsonntag kam ich nach Prag. Der Frühling fing eben an, flügge zu werden und an dem warmen Märztage in der hellen Sonne, unter blauem Himmel umherzuflattern. Trotz meiner Leidenschaft für Korrespondenzartikel hielt ichs daher diesmal doch für annehmlicher einen Spaziergang nach dem Rhadschin und andern Lustorten zu machen, als Künstler zu besuchen und Kunstgespräche zum zwölften oder zwanzigsten Mal zu halten. Denn, im Vertrauen gesagt, neue Ideen sind so selten als alte Freunde, u. man mufs daher sparsam damit sein. Deshalb halte ich die Kunstgespräche mit den Herren von Fach, die ich besuche, in allen Städten auf die nämliche Art. Ich besitze deren drei, ja sogar vier, die ich geschickt an den Mann zu bringen weifs. Nachher notire ich nur in der Brieftasche: Zu N. mit Herrn Kapellmeister X. das Gespräch No. 2 geführt. So kann ich lange reisen, ehe der Faden der Unterhaltung sich abspinnt. Denn wie Penelope ihr Gewand an jedem Morgen, so fange ich mein Rede-Gewebe in jeder Stadt von neuem an. Doch zur Sache. Ich hatte keine Lust, meine Virtuosenstücke zu spielen, daher ging ich spazieren. Als ich gegen sechs Uhr heimkehrte, hörte ich plötzlich aus der Tiefe eines Gewölbes, wie mirs schien, „geübte Stimmen Chorus singen." Halt! dachte ich, hier giebts lustige Gesellschaft, und auch wol etwas zu trinken. Dieselbe Idee durchdrang meinen Reisegefährten, einen Engländer und den Justizrath L. aus B. Ja rief ich aus:

Wenn das Gewölbe wiederschallt
Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt.

Hier sind frohe Zecher beisammen, hierher gehören auch wir; auf Freunde, hinein, und lafst uns in den Chorgesang mit einstimmen! — Kaum hatte ich diese Worte gesprochen, als mir ein Konzertzettelzettel, mit riesenhaften Buchstaben gedruckt, ins Auge sprang. Wie ein Donnerschlag berührte mich diese Erscheinung. Wie? ein Konzert, von dem ich nichts gewufst? Vielleicht die Ouvertüre schon vorbei! Wir stürzten hinein. Aber fast hätten wir uns den Hals gebrochen, denn unser Ohr hatte uns nicht betrogen, als wir glaubten, die Töne schallten aus einem Kellergewölbe (wo wir uns aber andern Spafs versprachen) herauf; wirklich war der Saal unter die Erde versenkt, und wie in den Tartarus stiegen wir nur matt dämmernde Treppen hinab. Es war der Konviktsaal. Unten erkannten wir, woher die Finsternifs stamme, denn man hatte nur so viel Kronleuchter angezündet, dafs man die, die ohne Lichter gelassen waren, zählen konnte. Einen Musikliebhaber erfreut es, wenn durch so zweckmäfsige Einrichtung alle Zerstreuung vermieden und die Aufmerksamkeit allein auf die Musik gerichtet wird. Aber ein Korrespondent will sich eine Kugel durch den Kopf jagen, wenn er, nicht nach der Ouvertüre, ein, nach der Hälfte des zweiten Theils erscheint. Ich will daher auch alle die Stücke nicht namentlich angeben, die ich nicht gehört habe, obwol das einen ziemlichen Raum füllen könnte, sondern nur erwähnen, wie es mich sehr freute, dafs eine Arie aus des trefflichen Spohrs vorzüglichster Oper, Faust, gesungen worden war, ein Werk, das wir leider noch nicht auf unserer

*) Der Brief in No. 16. S. 128, ist als No. 1. anzusehen. D. Red.

Bühne gesehen haben, obwol es schon zwölf Jahre vollendet ist. Dafs ich aber einen ausgezeichneten Virtuosen auf der Klarinette, Herrn Karl Kunz kennen lernte, der Variationen von Bärmann mit eben so viel Vortrag als Fertigkeit blies, erzähle ich Ihnen mit wahrem Vergnügen. Verwundern mufste es mich, dafs nachher eine zwar sehr talentvolle, aber doch noch nicht ausgebildete Spielerin, die noch in sehr jungen Jahren zu sein schien, mit einem Potpourri für die Guitarre auftrat. Allein ich erfuhr später, dafs dies Konzert ein Uebungskonzert sei, welches meist aus den Zöglingen des musikalischen Konservatoriums gebildet wird. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, haben allerdings auch schwächere Leistungen das Recht, sich öffentlich zu zeigen. Wir mufsten bedauern, dafs die junge Spielerin (Fräulein Maria, Freiin von Ripke) das Unglück hatte, dafs während des Spiels ein Wirbel so merklich nachgab, dafs die Saite fast um einen halben Ton differirte. Herr Boucher oder Madame Longhi-Mäser hatten frisch aufs Neue gestimmt; die Schüchternheit der ganz jungen Virtuosin ertrug es aber lieber, wiewol mit sichtbarer Verlegenheit, dafs man ihren Spiel die Ursach der Mifstöne beimafs. Ich bedaure, dafs ich das Fortepianostück, welches sie im ersten Theile vortrug, nicht gehört habe. Es ist aus dem Konservatorium schon so mancher gute Schüler hervorgegangen; auch hier ist viel Hoffnung dazu. — Ein grofser Chor von Kartellieri, der diesem Stücke folgte, war mehr pomphaft als in wirklich grofsem Stil geschrieben, obwol Feuer und der Wille etwas Gutes zu leisten nicht zu verkennen waren. — Der Epilog, im Sinne des Instituts gesprochen, hatte kein musikalisches Interesse. Dies der Bericht von dem Drittheile eines Konzerts, in das mich der Zufall führte. Doch der gebeugte Korrespondent wurde durch eine andre Nachricht wieder aufgerichtet. Unser Wirth empfing uns nämlich an der Thür des Hauses mit Billets zu einem grofsen Konzerte, das man zum Besten des Taubstummen-Instituts im Theater-Lokale veranstaltet hatte. Zuerst begrüfste uns ein heimathlicher Bekannter, die Ouvertüre aus Olimpia, unter Leitung des Herrn Kapellmeister Trubensee und des Herrn Orchester-Direktors Pixis präcis und mit dem erfoderlichen Feuer ausgeführt. Es erfreute sehr, dafs dieses Werk, das wir so oft unter der Leitung des Komponisten gehört haben, so in seinem Geiste aufgefafst war. — Ein, der Ouvertüre folgender Prolog erklärte den Sinn der Versammlung. Es that nicht wehl, dafs die Zöglinge des Instituts dabei zugegen waren, und noch schmerzlicher berührte es, dafs einer derselben in jenen unaccentuirten, der Menschenstimme so fremden Lauten einige Worte des Dankes sprach. Doch verzeiht man dem schönen Zwecke wol gern diesen (nach meinem Gefühl) Fehlgriff, besonders da die allgemeine Theilnahme sich nicht nur durch die zahlreiche Versammlung, sondern auch sichtlich auf allen Gesichtern zeigte. — Eine junge Virtuosin auf dem Pianoforte, Fräulein Elisabeth Patzelt, spielte ein Konzert von Kalkbrenner, (D-moll) mit Fertigkeit, aber leider, wie fast alle unsere Klavierspieler des Tages nicht mit eben soviel Ausdruck. Das Höchste, wozu sich unsere Klavierspieler von Ruf erheben, ist Grazie und Leichtigkeit, von Tiefe und seelenvollem Ausdruck ist nicht die Rede. Es ist auch bei der Ausartung der Kompositionen, die, aller Melodie entsagen, fast unmöglich, Empfindung hineinzulegen, und durch das zu häufige Spiel dieser Art geht selbst der Sinn dafür verloren. Klementi, Mozart, Dussek, wie der neuere Field und Berger, vor allen aber Beethoven, sollten mehr gespielt werden. — Hierauf folgte eine Arie von Mozart, von Fräulein Komet (einer hiesigen Theatersängerin) mit Anmuth und Leichtigkeit vorgetragen. Dieselbe angenehme Sängerin vertrat nachher in einem Duett von Rossini die Stelle einer Frau Ernst die ich bisjetzt als Künstlerin noch nicht gekannt habe, und nun auch nicht kennen lernte. — Der Arie schlofs sich ein grosses Chor aus dem Melodrama Abraham, von Ignatius Ritter von Seyfried an. Es ist ein Unglück dafs so viele neuere Komponisten, glauben die ungebundenste Form sei die beste weil sie die leichteste ist. Diesem Stücke fehlte es nicht an einzelnen guten Wendungen, aber dem Ganzen ging Gestalt und Zusammenhang ab; die Ursach dieser Fehler liegt in der zu grofsen Willkührlichkeit der Form. Es frappirte mich als der zweite Theil begann, der mit Ouvertüre und Chor aus Mozarts Davide penitente anheben sollte, die Phantasien in C mol fürs Orchester arrangirt zu hören, der sich nachher durch einige ungeschickte Wendungen der Chor aus dem Davide anzuschliefsen suchte. Kein Stück beweis't mehr, dafs jedes Werk in den Sphären worin es der Komponist gedacht allein etwas Ganzes sei, als diese Phantasie fürs Fortepiano fürs Orchester arrangirt, Die erhabensten Gedanken, die schönste Melodie können uns kein dauerndes Interesse abgewinnen wenn alles nur todt *gemacht*, nicht lebendig *erschaffen* scheint. Und so geschieht es mit diesem Stück. Man sieht, wie zwar sorgfältig, aber daher oben nicht frei, der Arrangeur (sit venia

verbo) den Vortrag, den das Stück auf seinem ihm angebornen Instrumente natürlich findet, durch den Wechsel der Instrumente und durch das bis zum Grellen scharf markirte Piano u. Forte künstlich beizubringen sucht. Aber alles bleibt ohne Leben, ohne Zusammenhang; man fühlt, so hätte Mozart niemals das Orchester behandeln können. Es ist ein verzeihlicher Irrthum, dafs der Bearbeiter glaubte, das Stück müsse um so gröfsere Wirkung thun, je gröfser der Aufwand an Mitteln sey. Bei Meisterwerken liegt es aber darin nicht; in ihnen ist alles nothwendig und die Erhöhung des Effektes ist so gut ein Verderben für das Ganze, als die Schwächung derselben. Darum ist es so sehr schwer, Handels Werke neu zu instrumentiren, und kann nur durch einen ähnlichen Genius gewagt werden. Mozart durfte das. — Die Exekution des Orchesters war sehr lobenswerth, allein von Seiten des singenden Personals möchte man viel zu wünschen haben; es schien wohl nicht an Fleifs, aber an den Mitteln zu fehlen; ob sich aber diese nicht verbessern liefsen durch anhaltende Bestrebungen und unermüdete Sorgfalt, das ist eine andere Frage. Für die Auswahl und Bildung eines guten Tons geschieht überhaupt viel zu wenig; ich habe noch nie einen gehört der nicht unter dem was zu leisten möglich ist, zurückgeblieben wäre. — Variationen für die Oboe von Sellner, fertig aber ohne Vortrag geblasen von Herrn Zomb, Professor der Oboe am Conservatorium der Musik, gingen einem Duett von Rossini voran, welches das schon genannte Fraulein Ernst mit Herrn Binder sang, der mehr Falsett als Bruststimme hören liefs, übrigens wackere Solfegischule hat. Ich sage Solfegischule, denn vom Ausdruck und Tiefe der Empfindung ist heut zu Tage überhaupt nicht viel die Rede, und am wenigsten in einem Duett von Rossini. Eine Romanze und ein Rondeau für zwei Waldhörner von Lindpaintner war recht artig und wurde von den Herrn Chott und Rosek mit Fertigkeit und Geschmack vorgetragen. Eine Hymne für drei Männerstimmen, an die sich ein Tableau, durch ein Chor begleitet, anschlofs machte den Beschlufs. Die Aufstellung der Gipsgruppe (durch lebende Figuren dargestellt) durch Herrn Brunetti geordnet, war von grofser plastischer Wirkung. Dafs die Zöglinge wiederum dabei erscheinen mufsten (der Zettel nannte die Gruppe: die Taubstummen im Tempel der Wohlthätigkeit) war, wie ich schon oben bemerkt, hier auch nicht ein erfreulicher Eindruck.

Ich beschliefse meinen Bericht mit der Bemerkung, dafs sowohl Gesangstücke, als auch, wie man mir sagte, als Orchester an diesem Tage durch die ausgezeichnetsten Dilettanten unterstützt wurden; auch Fraulein [illegible]telt ist, wie auch berichtet wurde, eine kunstreich[illegible]ilettantin. Diesem Bestreben auch durch die That, nicht blos durch das bequemere Uebergeben von dem was mancher überflüssig hat, einen solchen so überaus wohlthätigen Institut förderlich sein zu wollen, ist gewifs höchst lobenswerth und verdient die dankbarste Anerkennung. Wenn daher eine oder die andere Bemerkung über eine Leistung das Gepräge des Tadels trägt, so scheint dies zwar anmafslich, da man geschickte Gaben nicht würdigen sollte; wenn aber die Absicht dabei nur die ist, der grofsen Geberin, der Kunst, die ja auch nur als Geschenk auf uns übergeht, immer reineren Dienst zu schaffen, so werden auch wohl diese Bemerkungen nicht gemifsdeutet, sondern in ihrem Sinn als Beiträge zur Förderung des Ganzen aufgenommen werden. Und sollten sie gar irrig sein, so verlor ja niemand dabei als der Referent, denn ein unrichtiges Urtheil trägt etwas an sich das man erkennt ohne die Sache zu benennen, so dafs es sich dem Auge eines schärfer sehenden nicht entzieht. Sollte also der Berichterstattende Reisende falsch gesehn oder gehört, oder gefühlt haben, so wünscht er zum Besten der Kunst dafs es nur bei dem geschehn sein möchte was er als Schattenstellen oder bunte Wolken an einem Himmel der Kunst bezeichnet hat. — Nächstens etwas von Wien.

L. Rellstab.

Berlin den 15. April.

In dem zweiten Bliesenerschen Abonnementskonzerte gab uns Herr Bliesener Beethovens Sinfonia eroica zu hören, wodurch er uns eine höchst angenehme Abendunterhaltung verschaffte. Die Ausführung dieser Sinfonie, derer hoher Werth sich wohl fühlen aber schwer beschreiben lafst, ist durchaus schwierig, jedoch gelang dem Orchester manches sehr gut; Sinfonien, welche leichter auszuführen sind als diese, wohin die vom alten Vater Haydn gehören, würden gewifs ganz gut gegeben werden. Indessen verdient das Bestreben des Konzertgebers, dem Publikum gute, und so zu sagen, neue Sachen vorzulegen, alle Achtung und Lafst zugleich den Wunsch rege werden dafs durch sein lobenswerthes Beispiel auch andere Konzertgeber aufgemuntert werden mögen, von dem herkömmlichen Schlendrian, nämlich gar keine Sinfonie zu geben, endlich einmal abzugehen. D—n.

Berlin den 18. April.

Die heutige improvisatorische Unterhaltung des Herrn Dr. Wolf aus Hamburg führte eine musikalische Leistung neuer Art herbei. Herr Dr. Wolf, welcher sein dichterisches Talent geübt hat, gegebene Themata auf der Stelle (am liebsten lyrisch) in Versen auszuführen, fühlt sich in seinen Leistungen durch musikalische Begleitung unterstützt und angeregt und hatte sich zu seinem heutigen öffentlichen Vortrage mit unserm geschätzten Virtuosen, Herrn Greulich vereinigt, seine Verse von diesem in freier Phantasie auf dem Fortepiano begleiten zu lassen. Die musika-

lische Zeitung ist nicht der Ort, Herrn Wolfs Talent und Verdienst als Dichter und zwar als Improvisator in deutscher Sprache und in Deutschland zu erwägen; wohl aber wird ihr Ausspruch über die zu der dichterischen gefügte, musikalische Improvisation zu erwarten sein. Herrn Greulichs Verdienste als Virtuos auf dem Fortepiano sind jedoch bekannt, und seine heutige Leistung ist den meisten Zuhörern zu flüchtig vorübergerauscht, als dafs sie selbst der Gegenstand unserer Betrachtung sein müfste. Wir wollen daher für ihre Würdigung künftige Anlafse erwarten und für diesmal nur Gelegenheit nehmen, unsre Ansicht von der neuen Musikart darzulegen. Dies scheint um so zeitgemäfser, da manche von den Zuhörern sich nicht haben auseinander setzen können, wie eine übereinstimmende Leistung zweier Menschen aus dem Stegreif, ohne Verabredung, möglich sei — andre wol an den Musiker, wie an den Dichter unerfüllbare Foderungen gethan haben mögen.

Was kann die musikalische Begleitung für den Improvisator, was kann sie für die Zuhörer sein?

So gewifs wir dem Herrn Wolf Ertegsamkeit — und vielleicht eine recht tiefe — für die Tonkunst zutrauen, so können wir doch der Begleitung nur einen unbestimmten und sehr oberflächlichen Einfluss auf seine Improvisation beimessen, wenn wir erwägen, wie alle Kräfte seines Geistes sich zu der eignen Leistung zusammendrängen (denn er beginnt die Lösung seiner Aufgaben stets ungesäumt) und wie wenig Freiheit und Zeit ihm dabei übrig bleibt, die Anregungen des Begleiters in sich aufzunehmen und zur Idee reifen zu lassen, wie geringe Aufmerksamkeit er endlich im Flufs seiner Rede dem fortgesetzten Spiele zuzuwenden vermag. Es scheint nur das Klingen und Tonen zu sein, das ihm die Stille umher und die in jeder Rede nothwendigen Pausen ausfüllt, gleichsam die gespannte, auf ein noch Werdendes lauernde Erwartung der Zuhörer wohlthuend verdeckt und ihn in der gewahlten Isolirung mit der Versammlung verknüpft, wie den gewöhnlichen Deklamator das Beruhen auf der Mitwirkung des Dichters, den er recitirt.

Wichtiger darf und mufs sich der Begleiter in Bezug auf das Publikum fühlen. Ihm ist er nicht nothwendig (denn die gröfste Aufmerksamkeit wird stets dem Redner gewidmet sein) ja er könnte eher als überflüssig und störend bemerkt werden *) und hat deshalb um so sorgfältiger sein Spiel dem Vortrage des Improvisators anzupassen, um in jedem Momente der ihm etwa zugewendeten Aufmerksamkeit der Zuhörer einen verwandten Anklang, keinen fremdartigen Eingriff, keine störende Lücke darzubieten. Bei seiner Aufgabe ist daher mehr als eine Rücksicht zu nehmen.

Er mufs dem Improvisator nimmer jenen schützenden Strom von Klängen versiegen lassen, auf denen die Rede desselben zu ruhen liebt; und dabei hat er nicht mehr jede Uebertaubung der Rede zu meiden (welche den Improvisator und die Zuhörer stören müfste) als jene Lücken, — jenes Pausiren ohne innere Nothwendigkeit aus Mangel an musikalischer Idee — welche die Stille, die Musik verdecken soll, fühlbarer und peinlicher machen. Den hier verpönten Pausen aus Mangel gesellen wir alle abgerissenen, an sich selbst unbedeutenden besonders die dürftig, ohne sinnliche Klangfülle angegebenen Akkorde und kurzen, vorüberfliehenden Anklänge, dergleichen wir in Recitativen nur ertragen, sofern sie durch den Gesang musikalisch zu einem ganzen verbunden erscheinen. Zwischen unmusikalischer Rede regen sie die Aufmerksamkeit augenblicklich an, ohne sie zu befriedigen und können nur als Störungen ungeduldig vermerkt werden.

Dieser nach unserer Foderung ununterbrochene Gang der Musik mufs sich nun dem der Rede so nahe und unterstützend, als möglich, anschmiegen und es scheint dabei ein dreifaches Verhältnifs des Musikers zum Dichter einzutreten zu können. Erstens mufs jener, sobald die Aufgabe ausgesprochen und etwa vom Improvisator die erwählte Behandlung angegeben ist, vorbereitend beginnen mit karakteristischer Melodie (Figur) und besonders karakteristischem und bestimmtem Rythmus, aus dem der Improvisator sein Versmafs bilde, wie Herr Wolf in Privatzirkeln öfters gethan. Zweitens mufs der Begleiter bereit sein, dem Dichter in jeder Wendung zu folgen und wir würden dabei möglichst stetige Beibehaltung der einmal erwählten Figur rathsam finden, damit der oft von der Musik abgezogene Hörer stets bekannte Anklänge vernehme. Drittens endlich wird dem Begleiter die Aufgabe werden, eine nicht vorherzusehende Wendung zu erwarten, ohne vorzugreifen und hier dürfte der Ort sein, die bisherigen Figuren und Rythmen unbestimmt verlaufen zu lassen, bis ein neuer und frischer Aufschwung genommen werden kann.

Dies wären etwa die Hauptgrundsätze, nach denen man die musikalische Begleitung einer Improvisation zu beurtheilen hatte. Herrn Dr. Wolf aber wird seine Begleiter sehr unterstützen, wenn er ihnen möglichst früh und bestimmt den bevorstehenden Schlufs andeutet. Denn nichts ist der musikalischen Wirkung nachtheiliger, als ein übereilter, oder übermäfsig gedehnter Schlufs. Marx.

*) Vergl. den Aufsatz über das Melodrama in No. 5. S. 37.

Berlin den 19. April.

Heute endlich wurde uns der Genufs, Spohrs Jessonda zum zweiten Male zu hören, nachdem die Unpäfslichkeit der Madame Seidler die Wiederaufführung lange verhindert hatte. Die Aufführung unter der Direktion des Herrn Musikdirektor Schneider verdient durchgängig grofses Lob und die Theilnahme des Publikums sprach sich in wiederholtem lebhaftem Beifall aus. Ueber Gedicht und Komposition ist schon früher in dieser Zeitung *) umfassend geurtheilt worden. Wir pflichten unsrer Seits in den meisten Punkten jenem Berichte bei und behalten uns einzelne von ihm abweichende Erörterungen vor, bis die Oper dem Publikum noch bekannter geworden ist. Gedrängt werden wir hierbei nicht werden, denn die Neuigkeiten folgen bei uns nicht so rasch.

*) Der Ztg. erster Jahrg. No. 25. S. 219.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 4. May. Nro. 18. 1825.

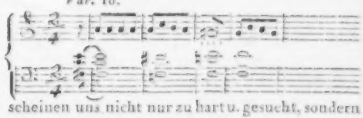
II. Recensionen.

Air russe avec XII Variations, suivies d'une marche funebre pour le Pianoforte, composées par Louis Berger. Oeuv. 14. Berlin chez Fr. Laue. (Pr. 20 Sgr.) No. 1.

Die neue Verlagshandlung von Fr. Laue, der wir zu ihrem Beginnen herzlich Glück wünschen, hat nicht nur, wie das jetzt wol von allen Verlegern der Konkurrenz wegen gethan werden muſs, ihr erstes Produkt in einer sehr angenehmen äussern Gestalt erscheinen lassen, sondern in der Wahl ihres ersten Artikels deutlich den Weg angegeben, den sie künftig zu gehen Willens ist, und auf dem wir mancher interessanten Erscheinung zu begegnen gewärtig sein dürfen. Herr Berger hat zwar wenig herausgegeben, durch dieses wenige aber den Kennern und Freunden solider Musik sich als einen Mann von nicht gewöhnlicher Bildung und mit einem ungewöhnlichen Erfindungsvermögen begabt, bekannt gemacht.

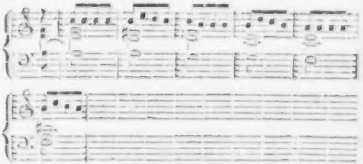
Obige Air russe ist nun aber nichts anders, als das seit 20 Jahren viele tausendmal variirte Liedchen: „Liebe Minka u. s. w." das zwar an Liebreiz noch immer nichts verloren hat, einem neuen Variationenkomponisten aber unzählige Schwierigkeiten, auf dem ausgefahrenen Wege noch etwas neues zu entdecken, entgegensetzen muſs. Ist es daher wol zu verwundern, wenn eine neue Bearbeitung, um schon Gehörtes zu vermeiden, sowol in den Formen, als in der Modulation oft wunderlich, ja häufig etwas bizarr erscheint? Dies liegt ja schon in der Sache selbst, und ist wohl auch, ist es anders die Wahl des Thema selbst, verzeihlich. Modulationen aber wie folgende

Var. 10.



scheinen uns nicht nur zu hart u. gesucht, sondern auch unzulässig. Fortschreitungen dagegen, wie die im 2ten Theil derselben

Variation.



sind nicht nur richtig, sondern geben der Melodie etwas ganz unbeschreiblich reizendes u. pikantes. Am meisten haben uns angesprochen, die Variationen 4, 5, 6, u. 8. Zum Schlusse giebt Hr. B. noch eine Marche funebre (le rêve de Minka) eine Art Fantasie, worinnen wir, irren wir anders nicht, ein Gemählde von Minka's Gemüthszustand bei der Nachricht von dem Tode ihres Geliebten, ihre Ergebung (in einem Choral) und ihr Entschlummern zu erblicken glaubten, welche Idee an sich gut ist und im Gegensatze zu Weber's wahrhaftem Romane *) über dieses Thema (wohl das Interessanteste und Eigenthümlichste, was über die schöne Minka phantasirt worden ist) steht, wäre der Marsch durch die drinnen herrschende (musikalische) Idee selbst

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 42, S. 362. D. Red.

nur etwas kurzweiliger. Doch wie gesagt, es war schwer etwas neues zu geben, oder gar das schon daseiende (besonders Weber's romantische Dichtung) zu überbieten. Möchte doch Herr B. lieber was eignes geben, und das Variationenmachen andern überlassen, wir befänden uns dann gewifs alle besser dabei. Uebrigens mufs sich selbst ein wackrer Spieler dazuhalten, will er alles nett und präcis, so wie es Hr. B. haben will und selbst vorträgt, herausbringen. .O.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von H. Mühlenbruch. Zweites Werk. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Pr. 14 Gr.

Sonaten und Lieder pflegen die Erstlinge neu auftretender Komponisten zu sein: sie fühlen sich, bewufst oder unbewufst, gedrungen, in jenen ihre formale Bildung, in diesen ihre Fähigkeit zu empfinden, in den zugänglichsten Weisen darzulegen. Aus diesem Gesichtpunkte sehen wir in Herrn Mühlenbruchs vorgenanntem zweiten Werke den Beweis, dafs er ein empfindungsvolles Herz, die erste nothwendige Eigenschaft für einen Künstler, hat. Dabei legt er eine gewandte, angenehm fliefsende Schreibart dar; durch beide Eigenschaften empfehlen sich die sechs Lieder, zeichnen sich sogar vor vielen andern Sammlungen durch Wärme des Gefühls und manche löbliche Eigenthümlichkeit aus. Nur wünschen wir den Komponisten in spätern Werken einem, vielleicht nur von aufsen angeeigneten Hange zu weichlicher Sentimentalität entrissen zu sehen. Diese hat ihn zu dem Mifsgriffe verleitet, das muntre Ständchen (No 3.) in das Süfse und Schmachtende zu ziehen.

Die Verknüpfung der Worte:

Vergifst auch die Welt dieses Plätzchen,
Bleibt mirs doch der heiligste Ort,

im ersten Liede ist musikalisch falsch deklamirt, denn das Gefühl von Vor- und Nachsatz ist durch den Gang der Melodie zerstört. — Die Wiederkehr der zweitheiligen Bewegung nach der dreitheiligen in No. 4 (Seite 10. System 1. Takt 3 u. f.) lähmt die sonst so leicht fliefsende Komposition. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 18. April 1825.

Am Donnerstage, den 14. d. M. bereitete der Königliche Konzertmeister Herr Möser dem musikliebenden Publikum unserer Königsstadt einen Kunstgenufs, welcher zu den ausgezeichnetsten dieser Gattung gerechnet werden mufs. Im ersten Theile dieser Akademie hatten die Verehrer und Kenner wahrer Instrumentalmusik Gelegenheit sich an dem herrlichen Tongemälde von Beethoven „Erinnerung an das Landleben, oder Pastoralsinfonie" zu ergötzen. Ein reges Leben, üppiges Grünen und Blühen der Phantasie spricht sich im eigenthümlichen Zauber durch diese Tondichtung aus. Die Ausführung dieses Meisterwerkes konnte nicht anders als meisterlich ausfallen, da sie durch die vorzüglichsten Künstler des Königlichen Orchesters bewirkt wurde. Nur der „Scene am Bach, B dur" hatten wir ein etwas weniger bewegtes Tempo, und die Pianos noch zarter gewünscht, damit das Frühlingsrieseln des Baches in duftigen Gefilden noch mehr hervorgetreten wäre. Zwei Arien, von Mad. Schulz vorgetragen, gaben Gelegenheit, die grofse Künstlerin im Bravourgesange zu bewundern. Herr Möser selbst trug das, schon früher von ihm gehörte B dur-Konzert für Violine von Viotti vor — und sehr brav; dies bedarf bei einem solchen Beherrscher seines Instrumentes keiner weitern Versicherung. Aber, erlaube uns Herr Möser zu fragen: warum spielte er es nicht in des Originaltonart B-, sondern H dur? Gewonnen hat dieses Konzert durch die halbtönige Transposition keineswegs; ja, hat sich Viotti bei seinen Productionen eine Karakteristik der Tonarten gedacht: so kann eine solche verwischte Karakteristik dem Tonwerke nicht anders als nachtheilig sein. Die, zwar gute, aber etwas ältende Komposition dieses Konzerts veranlafst uns, Herrn K. Möser zu ersuchen: doch in seinen nachstfolgenden Akademien Gelegenheit zu geben, ihn in den gediegenen Producten eines Spohr, Maiseder und anderer guten neuern Meister zu hören. Im zweiten Theile erhöhte sich das Interesse durch das vortreffliche Wechselspiel unserer beiden Konzertmeister, der Herrn Möser und Seidler. Die Kompositionen über Motive aus Spontini's Nurmahal dürfte aber wohl eben so wenig das Prädikat „Konzert" erhalten, als die vorhergegangene des Herrn I. Müller. Potpourri möchte bezeichnender für solche Zusammenstellungen von Tönen sein. Herr Iwan Müller aus Paris zeigte grofse Fertigkeit auf seiner verbesserten Klarinette. Deutlichkeit, Volubilität und Präcision in den Passa-

gen gesellen ihn zu den vorzüglichsten Virtuosen seines Instrumentes. Die markige Accentuation und das Crescendo vom leisesten Piano bis zum höchsten Gipfel des Forte, und den Schwellton, wie es Ref. z. B. von Hermstädt, vorzüglich in den trefflichen Spohrschen Kompositionen gehört hat — gab Herr I. Müller nicht. Ausserdem trug Her. Desargus noch etwas dünne Variationen für Harfe von Bochsa ausgezeichnet brav vor. Das glänzende Meteor dieser mus. Akademie blieb aber Beethovens landliches Tongemälde. Durfte schliefslich noch ein Wunsch ausgesprochen werden, so wäre es dieser: dafs doch ein jeder Konzertgeber neben seiner Virtuosenkunst, das höchste der Instrumentalmusik: „eine gute Sinfonie" auszuführen nicht unterlassen möchte, so wie es in letzterer Zeit unser wackerer K. Möser gethan. Der Dank der Freunde und Kenner wahrer Instrumentalmusik könnte hierfür im Voraus versichert werden. Herrn K. Möser noch unsern besondern Dank!

C. K—s.

Dresden im April 1825.

Am 5. März (als am Namenstage unsers allverehrten und geliebten Königs) gab man zum erstenmale Morlacchi's vielbesprochene Oper Tebaldo e Isolina, die in Venedig, Mailand, an vielen andern Orten und endlich auch hier furore gemacht hat. Sie wurde fünfmal bei immer vollem Hause, und mit, sich stets gleichbleibendem Beifalle gegeben. Sie war trefflich besetzt — Sigra Palazzesi war Isolina, Sigra Funk: Tebaldo (eigentlich für Veluti geschrieben) Sigr. Bonfigli: Boemondo d'Altemburge und Sigr. Zezi: Ermanno di Tromberga, und wurde namentlich das 3te und 5te mal vorzüglich gesungen. Die Musik ist voll blühenden, ja oft sehr reizenden Melodieen, die nicht selten den Sinn der Worte recht treffend ausdrücken, und so unterscheidet sich unser Meister sehr vortheilhaft von der Rossini nachaffenden Menge italienischer Opernscribenten. Uebrigens verläugnet der Meister auch in dieser Oper seine Manier, den Flufs seiner Melodieen durch unzählige Fermaten zu hemmen, und sie so kraus und wunderlich zu konstruiren, nicht im mindesten, und will ich recht aufrichtig sein, so mufs ich gestehen, Ariadnens Faden aus diesem Labyrinth noch nicht gefunden zu haben, weshalb ich auch aufser Stand gesetzt bin, Ihnen ein erschöpfendes, detaillirtes Urtheil mitzutheilen. Halten Sie sich deshalb indessen an Hespertinens und mein oberflächlich lobendes Urtheil, bis Sie einmal das Werk (wovon die Arnold'sche Buchhandlung einen Klavierauszug von Marschner angekündigt hat) selbst zu Händen bekommen. Ich unterlasse deshalb auch, einzelne Stellen, die besonders ansprachen und ein schönes Talent beurkundeten, namhaft zu machen, da ausserdem, dafs es viel Platz rauben würde, ohne beigefügte Melodie mit unterlegter Harmonie (und selbst auch da nicht) Sie und Ihre Leser sich doch keinen deutlichen Begriff von der Wirkung würden machen können, da es etwas bekanntes ist, dafs bei derlei Sachen die meiste Wirkung durch den Zauber der Stimmen und des Vortrags hervorgebracht wird, und dieser ja doch nun und nimmermehr beschrieben werden kann. Ich spreche hier blos aus Erfahrung, die ich einer Mittheilung Ihres Blattes über die grofse Wirkung eines Finale aus Ihres grofsen Spontini „Alcidor" verdanke, wo auch eine so heftig ergreifende Stelle sogar durch Noten angedeutet war, woraus ich aber immer nicht jene beschriebene grofse Wirkung habe heraus lesen können. Am besten scheint es mir, von solchen Gröfsen ohne alle Versinnlichung durch Nötchen, blos in allgemeinen enthusiastischen Phrasen zu sprechen, indem dadurch nicht nur allein der phantastischen Gröfse eines eben besprochenen Meisters durch Nachpinseln seiner unsterblichen Melodieen von profaner Hand weniger Abbruch geschieht, sondern auch der Phantasie des Publikums auf eine feine Art geschmeichelt und unendlich grofser Vorschub geleistet wird. Der Maestro wurde übrigens nicht nur bei der ersten Vorstellung sowohl als bei der zweiten gerufen (eine hier unerhörte Auszeichnung), sondern auch durch ein Sonnett (Al merito imparreggiabile del Cavalier Fr. Morlacchi, Autore insigne della celebre Opera etc.) und Lorbeerkränze gefeiert und überrascht. Alles, wie sichs gebührt. —

J. P. Schmidt's niedliche Oper „Ein Abend in Madrid" wurde als letzte deutsche Vorstellung vor Ostern gegeben, aber leider nicht mit derjenigen Leichtigkeit im Spiel, wie es eine solche Oper erfodert. Sie konnte daher nicht so wie in Berlin, wo sie nach öffentlichen Blättern gut gespielt wurde, gefallen. Vorzüglich gefiel mir die Cavatine der Fr. v. Florville (im 3. Act) von Demoiselle Veltheim sehr hübsch vorgetragen, und die, nur etwas zu lang gerathene Serenade, die noch dazu von dem zuhörenden Onkel und seiner Nichte höchst fad interpretirt wurde. Hoffentlich geht die Vorstellung ein zweites mal runder zusammen.

Noch wurden alle wahren Musikfreunde zweimal durch Mehul's unsterbliche Musik zu „Joseph und seine Brüder" ergötzt. Joseph selbst ist für Hr.

Bergmann gewifs diejenige Rolle, die ihm am meisten zusagt, und deshalb singt er sie nicht nur mit all dem Zauber, den seine herrliche Stimme und sein gefühlvoller Vortrag über jedes fühlende Herz ausübt, sondern bewegt sich auch ungezwungen und natürlich, so dafs uns gar nichts gestört haben würde, hatte er seine Rede nur um etwas mehr beflügeln wollen. Die übrigen Brüder waren (bis auf Simeon, Herr Wilhelmi) durch Choristen besetzt, die sich, theis durch recht braven Gesang theils auch durch ausdrucksvolles Spiel, allgemeines Lob erwarben. Und wahrlich, sie lassen sich besser anhören und ansehen, als so mancher theuer bezahlte „Simeon,"

Den Gastgesang eines Herrn Haberkorn als Osmin und Jacob übergehn wir, wie billig, mit Stillschweigen, da ihm zum Sänger weiter gar nichts fehlt, als — Stimme.

In dem Auszuge eines Briefes aus Dresden (in No. 11. dies. Jahrg.) dessen Verf. auf Veranlassung mehrer Berichte über Jessonda und deren Aufführung allhier als deren Ritter auftritt, begeht derselbe denselben Fehler, den er recht vornehm dem gewöhnlichen Korresp. „nur in Pausch und Bogen zu urtheilen" vorwirft, indem er die Musik zur Jessonda noch vielmehr „in Pausch und Bogen" und zwar unmafsig, aber ohne alle Belege lobt. — Er schiebt alle Schuld, dafs die Oper hier nicht gefallen hat, auf die Darstellung, und hat wohl auch in manchen Dingen Recht; aber sehr unrecht scheint es die Direction zu beschuldigen, als habe sie, um die Oper zu stürzen, die ungünstige Zeit gewählt und die Hauptpartie mit Fleifs einer hochschwangern Frau gegeben — die aber viele Wochen später noch immer im Stande war als Faniska nicht nur alle billige Forderungen zu befriedigen, sondern auch Kenner sogar zu entzücken. Wie käme denn die Direction zu so gehässigen Gesinnungen gegen einen so wackern Mann wie Spohr und — gegen ihren Beutel? — Der Briefsteller tritt übrigens als entschiedener Gegner Weber'scher tours de force *) (wie er dessen kraftige Musik zu nennen beliebt so wie auch Rossinischer Süfsigkeit auf, und schiebt die Schuld der geringen Wirkung der Jessonda nicht sowohl auf die (nach seiner Meinung) gänzlich verfehlte Darstellung, als auf die hier wüthende Partheilichkeit für Weber und Rossini, ausser deren Werken hier nichts aufkommen könne. Wie wichtig diese Behauptung aber im Ganzen ist, beweis't schon die feurige Aufnahme der neuen Morlacchi'schen Oper, des Schnee u. a. Op. Es mufs also der Grund, warum Webers Opern hier mehr als Spohrs Jessonda gefallen, wohl in etwas anderm als in blofser Partheilichkeit zu suchen, und unserer Meinung nach auch in dem Karakter der Musik beider Meister zu finden sein, weshalb es fast nöthig wurde, eine Karakteristik der Kompositionen beider Meister zu schreiben, um dem Briefsteller und allen mit ihm gleichdenkenden zu dem wahren Glauben zu helfen, wenn es nicht hier und da schon geschehen und es nicht unsre Ueberzeugung wäre, dafs tief eingewurzelte Vorurtheile sich nicht vertilgen lassen. Uebrigens geht aus dem ganzen Brief hervor, dafs der resp. Briefsteller ein besserer Freund als ein tüchtiger Sachkenner sein mag, sonst würde er wohl mit uns darin einverstanden sein, dafs ein Opernkomponist vor allen Dingen jenes universelle Gefühlsvermögen besitzen mufs, die Eigenheit jedes Karakters, jeder Empfindung auffassen und durch Töne wieder geben zu können, ohne irgend einem Karakter seine, die dem Komponisten eigenthümliche Art zu fühlen, mitzutheilen. Dieses „aus sich selbst herausgehen" (wie es die Musiker nennen) ist es nun, was Weber und Spohr scharf von einander scheidet. Während dem Weber uns in seinen Opern: Freischütz, Euryanthe, ja in den frühern Opern selbst: Silvana, Abu Hasan etc. eine ganze Gallerie verschiedner Karaktere d. h. einen Cyclus dramatischer, ganz auf verschiedene Art fühlenden und handelnden Personen aufgestellt, und sich so unter den neuern Komponisten wohl als den stärksten Karakteristiker d. h. als einen Tondichter gezeigt hat, der die in einem Gedichte enthaltenen Gefühle in seinem Innern aufzunehmen und durch Töne wieder zu geben weifs; hat Spohr (von dessen nicht theatralischen Kompositionen wir übrigens eben so grofse Verehrer als jener Briefsteller sind) in allen seinen Opern die unwiderleglichsten Beweise gegeben, dafs er in allen von ihm komponirten Gedichte sein individuelles, sich meist wehmüthig aussprechendes Gefühl übergetragen hat, woraus nicht nur hervorgeht, dafs Weber als dramatischer Tondichter über Spohr steht, sondern dafs die Kompositionen des letztern auch an einer gewissen Monotonie (Einförmigkeit des Gefühls) leiden, die zuletzt unwillkührlich das Interesse ermatten, das man an den, in ihrer elegischen Eigenthümlichkeit interessanten Melodieen, an der trefflichen Konstruction und an dem überaus schönem Satze (welcher bisweilen durch schnellen Harmonienwechsel nur etwas zu unruhig wird) zu nehmen gezwungen ist.

*) Der Briefsteller gebraucht diesen Ausdruck einmal im Plur. (wie es aufrecht ist) das andremal im Sing! —

Vergleicht man nun nach obigem die Spohrsche Opernmusik mit der Weberschen, so nimmt einen die schnelle und allgemeine Vorbereitung der letztern, zu deren Karakteristik noch geniale Erfindung der Melodie sich triumphirend beigesellt, nicht Wunder, ja es mufs so kommen, da das Klassische einer Kunst überall gleiche Anerkennung erhält, wenn es auch für Weber als ein Glück betrachtet werden mufs, dafs er die allgemeine Anerkennung seines Werthes so schnell und früh gefunden, da die Kunstgeschichte lehrt; dafs es nicht zu allen Zeiten allen grofsen Geistern so gut geworden ist. Es ist aber zu beklagen, und die Komponisten sind es am meisten, deren Werke auf Kosten andrer durch wohlmeinende aber übelvollbringende Freunde gehoben werden sollen. Das Grofse, Geniale spricht schon für sich selbst, und hat durch andres Grofse, schon Bestehende, für sich nichts zu fürchten.

Komisch ist die Vertheidigung der Anwendung des Himmel'schen Motivs zu dem Duett in der Jessonda, worinnen der Briefsteller sagt: Niemand würde all die berühmten Dichter, die sich des Refrains „Ich denke dein" bedient hatten und noch bedienen würden eines, plagium's beschuldigen, folglich (meint er) sey es auch Spohr erlaubt gewesen, sich dieses eben als recht passend sich darbietenden Motivs zu bedienen. In der Poesie, wo es freilich schwer halten mag, andere Worte für denselben Gedanken zu finden, mag es daher wohl erlaubt sein, sich ohne Anstofs eines solchen Refrains zu bedienen, nicht so aber in der Musik, wo man ein und dasselbe Gefühl, ein und denselben Gedanken auf unendlich verschiedene Arten auszudrücken vermögend ist, weshalb es denn streng verboten ist, etwas schon gehörtes, besonders in einer Oper, wo alles darauf ankommt, die Aufmerksamkeit durch Anmahnung an etwas schon bekanntes nicht zu stören und dadurch Anlafs zu Vergleichen zu geben, von neuem aufzufrischen. Ohne dies strenge Verbot, durch das doch jeder noch so gedankenarme Komponist gezwungen ist, so gut es gehen will etwas neues zu schaffen; ohne dies strenge Verbot würde sich's gar mancher bequem machen und andrer Geist mit seinem Wasser verdünnen. Es sei fern von uns Spohr eines Plagiums zu beschuldigen, ihn, der wahrhaft reich genug ist, jene Melodie durch eine eigene, dem Texte eben so entsprechende zu ersetzen; wir können nur annehmen, ihm sei Himmel's Lied gänzlich unbekannt, oder doch aus der Erinnerung so ganz verwischt gewesen, dafs er es ganz harmlos als sein Eigenthum gebraucht und verarbeitet habe, für welche Meinung auch die Bearbeitung selbst spricht; denn selten nur mag es so wie in diesem Duett gelingen, etwas fremdes mit dem eignen so innig zu verbinden, dafs man es nicht mehr zu trennen vermag.

Was endlich der geehrte Briefsteller über „Querstände, unmelodische Abbrechung und gesuchte Accentuationen in der Euryanthe" (von denen wir übrigens nichts gehört und gesehn) spricht, übergehen wir stillschweigend. Sein Brief schien uns der einzige, unerhebliche Querstand zu Weber's in ganz Europa gleich bewunderter Musik. Doch genug hievon, wenn nicht schon zu viel. Vielleicht giebt die Oper bald Gelegenheit, Ihnen recht Erfreuliches mitzutheilen.

* * *

Reiseberichte von Rellstab.

No 3. Aus Wien.

Ihr Korrespondent saugt Musik ein wie ein Schwamm Wasser, und drückt sich nachher in Tintentropfen wieder aus, die Sie wiederum in Druckerschwärze umwandeln und damit die Denkmäler der Kunstwerke für die Ewigkeit in die musikalischen Annalen des Jahrhunderts eintragen lassen. O schönes Monument aus Löschpapier, Ochl. Kienrufs, und was weifs ich noch sonst für Bestandtheile! Eigentlich, wenn man auf den Grund geht, ein Lumpen-Monument und doch, beim Schutzgott Apoll! kein Lumpiges; nein, ihr perernus, wenn ich nur der rechte Mann dazu wäre. Allein mir wird verdammt bange, wenn ich bedenke, dafs ich hier den Ruhm der musikalischen Mimen in ferne Jahrhunderte verpflanzen soll. Vielleicht geht es den armen Virtuosen gar umgekehrt und sie werden blofs deshalb nicht berühmt, weil ich Gutes von ihnen sage, wobei sie freilich nur das Schiksal der ganzen neuen Litteratur theilen, die gewifs (man kann es in allen Tagblättern lesen) klassisch genug ist, aber nur deswegen nicht gelesen wird, weil man freimüthig, gesellschaftlich, oder zur Abend- und Morgenzeit oder zu irgend einer andern unrechten Zeit davon spricht. Ein Glück wahrhaftig, dafs es nicht gar eine Mittagszeitung giebt; da würden die Leute vollends schreien: Bleibt mir beim guten Essen mit der schönen Litteratur vom Halse, oder beim schlechten mit der schlechten. Dem sei wie ihm wolle, ich bin einmal Korrespondent und mufs hören und schreiben so weit ich aushalten kann; alle Schuld, Herr Redakteur, wälze ich auf Sie, als Vorgesetzten. Zur Sache.

Von dem was uns zu Hause fehlt, hören Sie wohl am liebsten, namentlich von der Kirchenmusik, die man uns freilich nicht zur Uebersättigung auftischt. Im Gegentheil man hält uns wie die Nachtigallen in einem beständigen Hallhunger, damit wir besser singen. Singen? Es thate freilich Noth, dafs besser gesungen würde, aber von uns würde man's zwar mit gutem Fug, doch zweifle ich ob mit gleichem Erfolg verlangen. Nein ich glaube, man mufs ein frequentativum vor singen setzen, nämlich schreien. Wir sollten nämlich die Kirchenmusiken dringender fodern und es so lange abschreien und abschreiben, bis sowohl geschrieen (scil. gesungen) als geschrieben (scil. komponirt) würde. Nun stehe ich endlich auf dem Punkte, wo ich schicklich zum Thema übergehen kann. Das Wort komponiren ist mein Dominantenakkord, den ich in eine Messe auflöse, die ich gestern hieselbst in der Augustinerkirche hörte. Sie war die erste gröfsere Arbeit eines noch jungen Tonsetzers Namens Horschalt, wenn die Ankündigung, die ich einzog, anders richtig gewesen. Zu einer solchen ernsten Arbeit kann man mit guten Gewissen Glück wünschen, wenn auch so manches daran noch unvollkommen wäre. Eine so sichere Behandlung des Orchesters und des Chors, eine so gewandte Führung des Fadens zeigt von vielem und ernsten Studium der Kunst, wie es jetzt nicht häufig angetroffen wird. Nach den Messen, die mir von Hummel bekannt sind, würde ich diese, einige Stücke ausgenommen, für seine Arbeit haben halten können. Der Stil ist nämlich eben so bewegt, man möchte ihn fast eben so theatralisch nennen. Man sieht daraus, dafs der junge Tonsetzer mehr die Neuern als die Alten studirt hat. Für den Kirchenstyl möchte indefs wohl allen jungen Arbeitern das gründliche Studium der Italiener zuerst, (versteht sich höchstens bis Jomelli hinab) und dann der kompliziten Werke der Bachs und Handels zu empfehlen sein. Nicht, dafs man sie als Kompositions-Schemate benutzen sollte, sondern vielmehr, um sich die ganze grofsartige Totalanschauung dieser Männer so anzueignen, dafs vermittels der Zuthat des Individuums dann etwas neues, aber nie auf den tüchtigsten Namen gepfropftes Reis erblühen möchte. So entstanden Haidns Messen,*) so das wunderwürdig tief aufgefafste Requiem, dessen Autor man nicht mehr zu nennen braucht, da dieses Werk das Requiem» katexochen geworden ist. — Einzelne Stücke dieser Messe

*) Schon früher habe ich in dieser Zeitung in dem Aufsatz überschrieben: Theodor, eine musikalische Skizze, „die leichtfertigen Angreifer Haidns zurückzuweisen gesucht, die in seinen, wie sie sich ausdrücken, „kleinlich malenden Zwischenspielen" nur die Seichtigkeit seiner poetischen Anschauung erkennen wollen. Durch einen wahrhaft erhabenen rührenden Zug, den mir erst jüngst ein höchst würdiger Mann, Zeitgenosse und Freund Haidn's, und unser Mitbürger aus Haydn's Karakter mittheilte, wird meine Behauptung, dafs diese mifsverstandenen Wege aus einer unschuldigen Tiefe seines schönen Gemüths entsprungen sind, auf das siegendste gerechtfertigt. Noch früher als aus jenen Zwischenspielen hat man nämlich Haidns Oberflächlichkeit aus seinen Messen beweisen wollen, und ich kenne heut noch Männer von grofsem Ansehn, die aus diesen herrlichen Werken nur den Schlufs ziehn, dafs Haidn einer tieferen religiösen Auffassung unfähig gewesen sei. Ja selbst seine Freunde verwunderten sich über die seltsame Richtung, die seine Kirchenkompositionen allerdings nahmen; allein sie hatten zu viel Ehrfurcht und Glauben an die Kraft und Tiefe dieses Genie's, als dafs sie nicht vielmehr an sich selbst, als an dem Meister gezweifelt hätten. Endlich trugen ihm nun sein vertrautester Freund, der Italiener Carpani: Vater Haidn, Ihr seid ein so frommer Mann, und beginnt jede Arbeit mit einem Gebet, wie kommt es, dafs grade eure Kirchenmusiken immer so lustig sind, dafs man fast meint, man müsse eher tanzen als beten?" Haydn antwortete: „Das kann ich euch wohl sagen lieber Freund. Wenn ich an unsern Vater da oben denke, dann werde ich so voller Freude, dafs ich nicht weifs, wie ich am fröhlichsten schreiben soll." — Mag es hier manchen kleinlichen Zweiflern an grofsen Männern als zweiter Theil dieser Geschichte erzählt sein, dafs als derselbe würdige Mann dem ich sie verdanke, sie Göthe erzählte, diesem die Thränen unwiderstehlich ins Auge drangen. — Und allen denen, die mit kleinlicher Spitterrichterei an solchen der Tiefe des Genie's entquollenen Werken tadeln, und mit ihrem Zollmanis den Riesen den sie nicht übersehen können ausmessen wollen, auch ich noch zum Ueberflufs Göthe's Worte zu:

Nach dem Gesetz wonach du angetreten
Da mufst Du fort und fort gedeihen
Das hindern nicht Sybillen noch Propheten.

Und keiner hat ein Recht danach zu fragen, warum Haidn oder Mozart so schrieben; sie mufsten so schreiben, und Ihr andern mufst das glauben, und sündigt immer eitel, wenn ihr glaubt, dafs solche Männer gedacht hatten wie Ihr, von denen es gleichgültig ist, ob Ihr Schuhflicker oder Schneider geworden!

herauszuheben und zu analisiren erlaubt weder hier der Raum, noch die kurze Zeit meiner Bekanntschaft mit dem Werke. Es soll auch genügen hiermit auf den Mann aufmerksam gemacht zu haben. Wenn das Werk durch den Druck ans Licht tritt, oder, wortspielend, durch den Druck frei wird, und in die Welt läuft, wird es Zeit sein über dasselbe ein Mehreres und weitläuftigeres zu sagen. — Die Ausführung war vortrefflich, und um so mehr mit Dank anzuerkennen, weil sie gröfstentheils durch Dilettanten geschah. Die mit den Chören wechselnden, am häufigsten dreistimmigen, Solo's, wurden von zwei trefflichen Dilettantinnen und einem sehr schätzbaren Tenorsänger Herrn Tietze ausgeführt. —

Doch nicht in der Augustinerkirche allein, sondern fast in allen gröfsern Kirchen der Kaiserstadt ist an ihren Festtagen Kirchenmusik. So hörte ich in „St. Stephans wunderbarem Dom" eine Messe von Haidn, die ebenfalls sehr gut ausgeführt wurde, obwohl die Sopran und Altstimme nur durch Knaben besetzt war. In dem ungeheuren Raum dieser erhabenen Kirche mildert sich die gequalte Geprefstheit der Knabenstimmen einigermafsen. Unreife Früchte sind immer herbe und diese Saure hat etwas Widerliches. So sind Knabenstimmen im Verhältnifs zu Frauenstimmen eigentlich nichts anders als unreife saure Kirschen zu der vollgereiften weinsauren Kirsche. Esse sie wem's beliebt, ich halte mich zu den reifen Früchten. Möchte man doch bald diese mifstrauische, das weibliche Geschlecht herabwürdigende Konvenienz aus allen Kirchen verbannen, die jetzt noch an so vielen Orten das Gedeihen der Kirchenmusik hindert. Man könnte es einen Hemmschuh nennen, wenn man dergleichen Maschinen nicht beim Bergabfahren gebrauchte.

So viel von der Kirchenmusik. Von der weltlichen hatte ich eigentlich mehr zu berichten, wenn ich nicht befürchtete, dafs mein Buch zu sehr anschwellen möchte. Am ersten Feiertage war nämlich statt des untersagten Schauspiels ein grofses Konzert im Lokale des Kärnther Thor Theaters. Hier wurden die Ouvertüren aus Lodoiska von Cherubini und aus Prometheus von Beethoven mit Feuer und Präzision ausgeführt. Nur im Adagio der erstern liefsen die Blaseinstrumente einmal die Grundnote des Akkordes weg und die ersten Violinen traten mit einem C dur Akkord einen Takt zu früh ein. Solche Fehler sind indefs nur in einer augenblicklichen Nachlässigkeit oder Zerstreuung begründet, und wenn dagegen das Orchester übrigens zeigt, dafs es nicht verwahrlos't ist, so kann man so etwas schon einmal verzeihen, wenn man es gleich nicht unbemerkt lassen darf. — Sehr erfreulich war es mir, die Bekanntschaft zweier Virtuosen auf dem Waldhorn, nemlich des Herrn Lewy und seines Schülers, Herrn Robert Leser zu machen, die mit seltener Zartheit des Vortrags und mit schöner Fülle des Tons Variationen von C. Kreutzer auf das Thema: „Heil Dir im Siegerkranz" bliesen, worin ihnen besonders die Echosätze meisterlich gelangen. Weniger ergötzte Herr Karl von Gärtner auf seinem undankbaren Instrument, der Guitarre; hätte er seinen Fleifs doch einem beholenderen Instrument gewidmet. Herr Georg Helmesberger (Helmesberger) dagegen kann ein sehr wackrer Violinspieler genannt werden, wenn man ihn auch nicht zu den ersten Heroen auf diesem Instrumente zählen darf. Seine Verdienste als Professor am hiesigen Konservatorium (wovon ich später ausführlicher sprechen werde) sind allgemein anerkannt. — Herr Johann Sedlaczek (Sedlaczek) ist zwar als guter Flotist bekannt, allein die Wahl der Komposition, die er vortrug war zu geschmacklos, als dafs sein Spiel uns hätte schadlos halten können. Wenn doch die Virtuosen endlich erkennen wollten, wie undankbar die Mühe ist, eine schlechte Komposition einzustudieren.

Herr Sedlazek blies nämlich: „Erinnerungen an den Simplon und an Italien!!" Anfangs, und zwar eine ziemlich lange Zeit ohne Instrumentalbegleitung. Wie eine einsame Flote sich in einem grofsen weitläuftigen Hause ausnimmt, wenn man noch dazu ein ganzes Orchester vor sich sieht, das spielen konnte und dem in der Luft schwebenden Ton gern eine Basis geben möchte, damit er nicht in das Leere verfliegt — wie das sich ausnimmt überlasse ich jedem selbst zu entscheiden. Die Ausführung war indefs lobenswerth. —

(Schlufs folgt.)

Verspätet.

Berlin den 21. April.

Obgleich es dem Ref. nicht möglich war, von dem heutigen Konzerte des Herrn Ivan Müller mehr als dessen ersten Vortrag (sein Konzert No. 4) mit anzuhören; so dankt er dem Virtuosen (dessen fan-

hern Leistungen er ebenfalls verhindert gewesen, beizuwohnen) einen hohen Genufs. Die Fertigkeit des Herrn Müller ist höchst ausgezeichnet, der Ton besonders im pianissimo sehr zart und schön und aus dem Vortrag spricht eine wahrhaft musikalische Seele. Die allerdings etwas auffallenden Kontraste vom fortissimo zum pianissimo mögen dem geschätzten Künstler wol in Paris aufdringen und angewöhnt worden sein; aber weder in Frankreich noch in Deutschland könnte Mangel an innrer Einheit gebilligt werden, wie ihn das Konzert No. 4. offenbarte. Herr Müller würde sicherlich gewinnen, wenn er bei der Ausarbeitung — oder Wahl der vorzutragenden Stücke sorgfältiger zu Werke ginge; so müssen wir wenigstens nach dieser Komposition, der einzigen, die wir von ihm gehört haben, urtheilen. Marx.

Berlin den 27. April.

Wie im vorigen Jahre, so erfreute uns auch diesmal Herr Ritter Spontini in seinem heutigen Konzerte mit der Aufführung zweier deutscher Meisterke, der Pastoralsymphonie von Beethoven und des Oratoriums Samson von Handel. Es ist wahr, beide Werke sind nicht nur dem Alter, sondern auch dem Geiste nach weit von einander verschieden; und Auswärtige, mit den hiesigen Verhältnissen Unbekannte könnte ihre Zusammenstellung befremden. Allein zwei Umstände sind zu erwagen, die dieses Bedenken verstummen lassen und das Unternehmen des Herrn Ritters Spontini höchst verdienstvoll darstellen. Erstens gehört die Aufführung grofser Werke (Oratorien u. dgl.) hier in Verhältnifs zu der Gröfse des Ortes, seiner Bildung für und Theilnahme an Musik noch immer zu den Seltenheiten. Zweitens beginnt auch die dem Deutschen eigene Gattung von Tonstücken, die Symphonie, erst jetzt hier einheimisch zu werden, seit Künstler, wie Spontini, Mosèr und einige andre aus reiner Liebe für die Kunst, aus Hochachtung für die grofsten deutschen Meister und aus wahrem Eifer für das Beste des Publikums und des Orchesters sich es zum Gesetz gemacht zu haben scheinen, kein grofses Konzert ohne Symphonie zu lassen. Die Wahl der Pastoralsymphonie aber scheint uns Herr Spontini zu wahrem Frommen der Berliner getroffen zu haben. Denn da es gar nicht möglich ist, ein solches Werk auf das erste Mal vollkommen aufzufassen, so hat nun jeder wahre Kunstfreund Gelegenheit gehabt, nach den Aufführungen im Bliesnerschen und Moserschen Konzerte dasselbe Meisterwerk zum dritten Male zu hören. Herr Ritter Spontini kann aber überzeugt sein, dafs er sich nicht sicherer den Dank und die Liebe der Deutschen zu erhalten vermag, als durch die Theilnahme, die er den deutschen Künstlern in ihren Werken gewahrt.

Die Ausführung besonders der Symphonie durch die gesammte Kapelle war ausgezeichnet. Wenn diese Kompositionsgattung erst ganz einheimisch in Berlin ist, dann wird sich nicht blos im Theater, sondern überall zeigen, dafs die Berliner Kapelle die erste in der Welt sein kann.

Bei der Aufführung des Oratoriums fiel uns auf, unsre herrliche Sängerin, Madame Schulz, in einer Altpartie zu hören. Die lebendige Kunstliebe, der unermüdete Eifer und Fleifs, mit dem diese wahre Künstlerin jede Gelegenheit zur Thatigkeit ergreift, nie es sich bequem macht und stets beweiset, dafs sie nur für ihre Kunst lebt und nur in ihr, in dem Streben nach Vollendung, ihre Genugthuung findet, verdient Bewunderung und besonders dann die höchste Anerkennung, wenn die Künstlerin, wie heute, ihrem glanzendem und eigensten Kreise, dem der grofsen Sopranpartien, entsagt, um es auch in minder hervorstehenden nicht an sich fehlen zu lassen.

Nun verlangte es den Schreiber dieses sehr, einmal seine Meinung über Beethovens Pastoralsymphonie auszusprechen; was dieses unsterbliche Werk auch in ihm angeregt, bereitet, ihm an Empfindung und Idee geschenkt hat, liebend und bewundernd zu bekennen. Noch aber ist für so hohe und neue Tondichtungen nicht die Zeit der allgemeinen Erkenntnifs gekommen; noch wühlt überall der Konflikt der Meinungen, der Streit des Alten gegen das Neue, vorgefafster Ansichten u. Systeme, unkünstlerischer Grundsatze und Gesichtpunkte; zerstreut und befangt die Gemüther, statt sie zur Ruhe, zu unbefangener Hingebung an den Künstler und sein Werk gelangen zu lassen. Noch suchen die meisten in einem Kunstwerke nicht die Idee des Künstlers, sondern eine Erfüllung willkührlich gebildeter Erwartungen, eine Bestatigung ihrer vorgefafsten Meinungen, Grundsatze und Vorurtheile. Wo die ausbleibt, da ist man so leicht bereit (denn es ist gar bequem) das Werk zu verwerfen, statt lieber seine Meinungen daran nochmals zu prüfen und zu berichtigen. Und solche Verirrung ist eben bei den Sachverständigen am gewöhnlichsten.

Dieses Schicksal hat nun besonders die Pastoralsymphonie treffen müssen. Wer nach den Dutzenden von Melodieen, die sich aus einem Werke herauszahlen lassen, nach der kunstreichen Ausführung und dgl. den Werth bestimmt, kann von der, wie die Natur äufserlich einfachen und nur innerlich reichen Tondichtung nicht befriedigt werden. Wer von jeder Symphonie nach einem allgemeinen Zuschnitte nur immer etwas Prächtiges, Glanzendes, Schwunghaftes erwartet, sieht sich bei der Pastoralsymphonie getauscht, und wer nie von dem warmen Leben in der Natur warm erfüllt worden, darin aufgegangen ist, wer nie im heifsen magnetischen Strome der Frühlingsluft gefühlt hat seine Nerven neuen Lebens übervoll werden, wem der prächtige Donner mit grausvoller Lust nie im Busen wiedertönt, und wer mit Kindern nicht Kind sein und mit Landleuten und jedem freudigen Geschöpfe nicht jauchzen kann — der freilich begreift nicht, wie alles das in Beethoven hat wiedergeboren werden müssen, der mifsdeutet das Hohelied, das der Natur von dem Sänger der unbewufsten Natur gefeiert worden ist. Da hört man denn von „Malerei statt Empfindung," und dergleichen Weisheiten mehr — was soll uns das Zeug? Kunst und Künstler vollenden ihren Lauf. Wer nicht mitkommt, bleibt zurück und wer sich sträubt, beraubt nur sich. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 11. May. Nro. 19. 1825.

II. Recensionen.

Ueber Neukomms Ostermorgen.

Die genannte Kantate, welche wir zum ersten Male am verflossnen 27. März zum Besten der Armen in Leipzig aufführen hörten*), u. welche sich allgemeinen Beifall erworben hat, ist das erste gröfsere Gesangswerk, welches mir von Neukomm bekannt geworden ist. Seinem ursprünglichen Zwecke nach war es eine Art Requiem, zum Andenken der verstorbenen Herzogin von Kurland. Dem Komponisten war der Text gegeben. Aus allen diesen Umständen lassen sich mehre Eigenthümlichkeiten dieses Tonstücks erklären. — Zuerst, und was die Hauptsache ist, des Ganze ist von einem Geiste, dem Geiste des würdigen Ernstes, beseelt. Gefühle, die aus der Betrachtung der Hinfälligkeit menschlicher Dinge hervorgehen, wechseln mit der Siegesfreude, welche die Ueberwindung der Sterblichkeit einem, zu Gott gewendeten, Sinne verheifst. Aber auch Letztere nimmt nie den Ton eines irdischen Jubels an, und wird immer durch den Karakter einer ernsten Feier bestimmt. Dieser Geist des Tonstücks äufserte einen entschiedenen Eindruck auf die ganze Versammlung, und ich bin überzeugt, dafs dieses überall der Fall sein wird, wo man dies einfache und leicht auszuführende Werk würdig vorträgt, vornehmlich dann, wenn man es zugleich mit irgend einer ernsten Feier verbinden wird. Die Mittel, die der verdiente Tonsetzer angewendet hat, sind einfache, herzliche Melodien, welche weder alterthümlichen Ton affektiren, noch nach Neuheit haschen, fliefsende Stimmführung und gemäfsigter Gebrauch der Instrumentation.

Aber der Text hat dem Komponisten grofse Fesseln angelegt, ja es war fast unmöglich, dafs derselbe nicht den Eindruck einer gewissen Monotonie, die in ihm liegt, der Tonsetzung hätte mittheilen sollen. So wohlklingend und fliefsend nehmlich diese Texte, wie die meisten Gedichte des wohlbekannten Verfassers, ist, so liegt doch in demselben kein Fortschreiten der Gedanken und Gefühle, welches der Musik günstig wäre. Drei Haupttheile lassen sich in demselben unterscheiden, wovon der erstere vier Strophen auffafst und als Einleitung der Feier angesehen werden konnte, zugleich aber darauf gesehen werden mufste, dafs die Auferstehungswonnen, von denen in der vierten Strophe die Rede ist, den Gefühlen, welche der Schluss (oder die dritte Abtheilung) hervorrufen sollte, nicht Eintrag thäten. Die zweite Abtheilung entwickelt dann die Gefühle der Wehmuth über die Hingeschiedenen; sie ist am meisten ausgeführt u. enthält neun Strophen; die dritte und letzte Abtheilung welche fünf Strophen enthält, erhebt das Herz zu dem Gefühl der Unsterblichkeit und dem Preise der Auferstehung. Innerhalb dieser drei Hauptabtheilungen, und vornehmlich der beiden letzten, vermissen wir einen festen Gang und Fortschritt der Gedanken, an welchen sich der Tonsetzer hätte halten können. Dies hat vielleicht den Uebelstand herbeigeführt, dafs das ganze Tonstück in eine Menge kleinere Sätze zerfällt, die in verschiedenen Tonarten beginnen und bald wieder abbrechen. Letzteres fällt um so mehr auf, da keine bedeutende Mannigfaltigkeit der Gedanken und Ge-

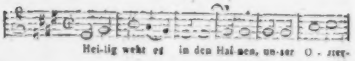
*) Sie ist auch in Stimmen und im Klavierauszuge bei Breitkopf und Hartel erschienen, — beide nicht ganz korrekt.

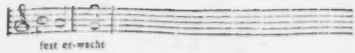
fühle diesen Wechsel der Tonarten und Bewegungen bestimmt. So fehlt es durchaus an Uebergängen, wodurch die verwandten und zusammengehörenden Sätze verbunden werden. Oder wurde diese Einrichtung des Tonstücks vielleicht durch eine kirchliche Liturgie bedingt?

Dazu kommt noch der Umstand, dafs die ganze Kantate in 8zeiligen trochäischen Strophen gedichtet ist, in welcher wir noch dazu die weiblichen Reime vorherrschend finden, die vier letzten Zeilen allemal weiblich sind. Wie ungünstig dies für die Musik ist; welchen weichlich monotonen Rythmus es hervorbringt, braucht nicht angeführt zu werden; zahlreich aber sind die Stellen, wo es der Komposition offenbar geschadet hat. Auf jeden Fall gehört grofse Gewandtheit und Uebung in der Gesangkomposition dazu, um die Blöfse möglichst zu verbergen. Herr Kapellmeister Neukomm aber scheint diese, wie auch aus manchen Mängeln in der Deklamation der Worte einleuchtet, gegenwärtig noch nicht in diesem Grade zu besitzen. — Ich will diese Ausstellung im Folgenden zu belegen suchen, vorher aber wiederholend bemerken, dafs der edle und würdige Karakter, in welchem das Ganze gefühlt und komponirt ist, diese Mängel bei weitem überwiegt.

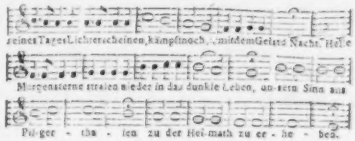
Ich gehe das ganze Werk nach den oben festgestellten Abtheilungen durch.

Die erste beginnt mit einem Chor (No. 1) welches choralmäfsig anfängt, Edur, mit der zweiten Strophe schon nach einer Generalpause in einem andern Tempo nach Cdur u. wieder nach E dur zurückgeht. Es wird das Erwachen des Ostermorgens geschildert; mit ihm bricht eine grofse Feier an. Es war gewifs sehr zweckmäfsig, dafs der Komponist hier mit einem choralmäfsigen Satze beginnen wollte, aber Schade dafs er das Gefühl gestört hat, indem er die choralmäfsige Melodie in den Rhythmus sogleich wieder auflöst. Der Satz beginnt nach dreimaligem Anschlagen des Grundakkords

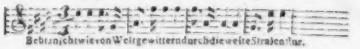




bis hierher recht gut, aber nun heifst es;



Es ist nicht abzusehen, was den Tonsetzer bestimmen konnte, die mittleren Zeilen so unmelodisch und unrhythmisch zu setzen: die Deklamation doch nicht? — sonst dürfte er nicht mit auf den guten Takttheil bringen, und „nieder" tonlos singen lassen. So hat der Satz etwas Grillenhaftes, und was er wirkt, wirkt er jetzt nur durch die Akkordenfolge, die der Tonsetzer fasslich anzuschlagen weifs. Weit glücklicher ist der Komponist im ähnlichen Falle mit No. 5. gewesen. Die zweite Strophe des Gedichts, welche derselbe in dieses Chor aufgenommen hat, hätte sich, da sie eine einfache Reflexion ausspricht, nach meiner Ansicht, weit besser zu einem Recitative, als zu einem Chore geeiguet und dann auch einen erwünschten Uebergang zum folgenden Satze gebildet. Die Deklamation dieser Strophe können wir auch nicht loben.



Wie springt hier die Melodie umher! — Und wie wird die Präposition durch herausgehoben. In der Deklamation des Folgenden kann getadelt werden, dafs die Wiederholung der Zeile: „als noch unser Fest verborgen" das Folgen des Nachsatzes der Periode etwas aufhält, den der Komponist noch überdiefs durch eine Viertelpause von dem Vordersatze getrennt hat.

No. 2. A dur $\frac{3}{4}$, ein liebliches Arioso, sehr richtig aufgefafst und dem Sopran übertragen. Es ist die Rede von den Keimen, die von leisen Engelsstimmen ins Leben gerufen werden.

No. 3. Chor D dur, in welchem zum ersten Male das Wort der Auferstehung, wie wir oben bemerkten, ausgesprochen wird. Bewegung,

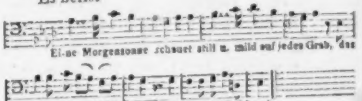
Akkordenfolge und Instrumentation ist kräftig, und drückt das Vertrauen des geistigen Menschen mit einer gewissen kirchlichen Würde aus.

II. Abtheilung. Mit No. 4, G moll $\frac{4}{4}$, beginnt die eigentliche Todtenfeier. Obgleich ich, ohne des Hr. Neukomm gemüthansprechende Komposition zu kennen, die Strophe mit welcher sie anhebt, wenigstens den ersten Theil derselben, als Text eines Recitativs angesehen haben würde, weil derselbe eine Auffoderung zur Todtenfeier enthält und dadurch ein in das Ganze Abwechselung bringender Uebergang entstanden wäre, so muſs ich doch diesen Satz des Hrn. Neukomm für einen der trefflichsten und ansprechendsten anerkennen. Er trägt den ächten Karakter des Requiems, er vermählt Trost mit Klage; unendlich tröstend ist der Uebergang in Dur; die ganze Melodie ist so flieſsend und natürlich, daſs sie sich leicht dem Gedächtniſs einprägt.

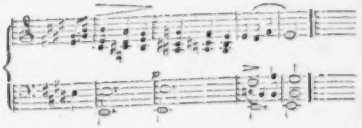
Es folgt aus C dur ein kleiner choralmäſsiger Satz (No. 5). In demselben wird die Auffoderung zur Weihe allgemein, es ist gleichsam die Antwort auf jene Auffoderung. Hier hätte der Text zu einem grofsen ausgeführten Chor Gelegenheit geben sollen, um die angeregte Stimmung unter den Feiernden vollkommen zu begründen. In Ermangelung dieser Gelegenheit hätte der Komponist vielleicht die folgende Strophe noch mit dieser verbinden können, so daſs am Schluſs der Ausruf: „Gottes Fried' ist auch mit ihnen!" vollstimmig desto mehr Eindruck gemacht haben würde. Wie der Komponist den Text behandelt hat, so entstehn wieder zwei hintereinander folgende kleine Sätzchen, der angeführte Choralsatz, der im Ausdrucke und in der rhythmischen Deklamation gelungen ist; man müſste dann etwa

Anstoſs nehmen; und der langsame Satz No. 6 Bass-Solo As dur C., der von vorn herein etwas gewöhnlich ist. Um den wegen des logischen Accents veränderten Rhythmus wieder ins Gleichgewicht zu bringen, scheint der Komponist in der folgenden Zeile sich gleichsam Mühe gegeben zu haben falsch zu deklamiren.

Es heiſst



Es folgt No. 7, E dur, Andante $\frac{4}{4}$. Der Satz ist Terzetto überschrieben, aber eigentlich nur ein dreistimmiger Satz, für drei Soprane gesetzt. Die zwei Strophen, welche diesen Satz bilden, hätten wohl zu einem Terzett oder Duett angewendet werden können, und dieſs hätte dem Ganzen auch gröſsere Abwechselung verschafft, da bis hierher nur kurze Solosätze, und einfache mehrstimmige Melodieen abwechselten. Die Melodie dieses dreistimmigen Satzes ist ausdrucksvoll. Sie wird durch ein schönes Ritornell eingeleitet, an dessen Schluſs die Akkorde folgen,



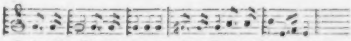
Die später vorkommende Stelle in welcher wirksam von H nach C, D, E fortgeschritten wird, obgleich die vierzeilige Periode sich nicht recht in diesem Klimax schmiegen will, so wie das folgende kleine Ritornell erinnert an Haidn's sieben Worte. Das schnellere Tempo dieses Satzes darf, wie auch der Komponist bemerkt hat, ja nicht zu schnell genommen werden; es könnte der Text an Ausdruck sehr verlieren.

Jetzt folgen die Solosätze hintereinander. Zuerst No. 8. Tenor-Solo Adagio, A dur C. Wieder einer der schönsten Sätze dieses Werks. Der Text heiſst:

Säus'le du mit reicherm Flügel,
Wie ein Liebeshauch, o Luft,
Ueber diesen jüngsten Hügel,
Einer viel beweinten Gruft,
Hier nimmt die Feier einen individuelleren

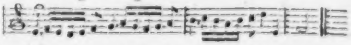
Karakter an, der Komponist hat sich hier dem Texte ganz angeschmiegt. Sehr schön und wirksam ist der Gebrauch des Violoncells in diesem Satz. Man empfindet die Himmelskühlung und hört das Wehen der Palmen über dem Grabe in der schönen Bewegung des genannten Instruments. Die Erinnerung an erlittene Wunden läfst noch einmal die Dissonanz des Schmerzes aufbrechen; aber alles lös't sich wieder in heilenden Trost auf; (die Stelle: „das Brennen tiefer Wunden etc." konnte nicht sprechender aufgefafst werden) und wir entschuldigen den Komponisten gern, dem es der Dichter mit der „schnöden Weltbeschwerde" etwas sauer gemacht hat. Der nun in mäfsiger Bewegung folgende Satz No. 9 F-dur $\frac{6}{4}$, welcher dem Sopran gegeben ist, (gleichsam eine andere Stimme, die den Abgeschiedenen Friede nachruft) hat im Karakter etwas sehr Eigenthümliches. Sehr zweckmäfsig ist die Ueberleitung in die Tonart F am Anfang (der Verf. hätte dieses Verfahren öfter gebrauchen können, um das öftere Abbrechen der Sätze zu verhindern) die durch Viertelpausen unterbrochene Begleitung ist ebenfalls von guter Wirkung. Einen angenehmen Kontrast bildet damit die kleine nun folgende Bafsarie, welche an Kampf u. Versöhnung der Geschiedenen erinnert. Sie besteht aus zwei Theilen, geht von Dmol C aus, und beginnt mit einem strengen, Seelenstärke verkündenden Satze, im gemessenen, kräftigen Gange; die Dissonnanzen werden stärker, und der Grundbafs wird bewegt, wo der Komponist durch Wiederholung des Textes die Steigerung dieses Kampfes sinnig ausgedrückt hat. Nach Ueberleitung in A tritt dann der zweite Theil tröstend und mit milderem Kolorit der Instrumentation in Ddur ein, ein fliefsender gebundener Satz, in welchem doch die Singstimme ihren Karakter behauptet. Besonders müssen wir auch darauf aufmerksam machen, wie sehr es dem Komponisten in dieser Strophe gelungen ist, das Zusammentreffen der weiblichen Endungen zu überwinden. Ausnehmend gut sind die Worte: viel Versöhnung hier im Staube findet dort auch viel Versöhnung, bei der Wiederholung behandelt. Uebrigens möchte es bei der Ausführung wohl dienlich sein, den zweiten Theil dieser Arie nicht so schnell wie den ersten, oder überhaupt den ersten nicht schnell zu nehmen, wie der Tonsetzer gefodert hat, denn dadurch würde leicht der Ausdruck des zweiten Theils verlieren.

Es folgt nun die Strophe, die nach unserer Ansicht den Schlufs der zweiten Abtheilung macht. Hier wird der Gedanke an die Todten allgemein ausgesprochen, und in die Empfindung aller aufgenommen. Mit Recht hat der Komponist daher diese Strophe in einem Chor behandelt (No. 11 A moll $\frac{4}{4}$ in Adur schliessend) aber nach unserer Ansicht mufste dieser Chor bedeutender und ausgeführter sein; denn diese allgemeine Empfindung verlangt zuvor, da darauf mit der dritten Abtheilung die Stimmung zu dem Entgegengesetzten fortgeht eine gewisse Befriedigung, welche sie hier nicht erhält. Eine sehr gezwungene Deklamation entsteht aus dem falschen Streben nach Bedeutsamkeit in der Stelle



O sie ruhn, die mit uns waren, deren Herzen mit uns schlugen.

Mit No. 12 beginnt die dritte Abtheilung in einer schnellen Bewegung Fdur C. der Satz ist wieder Terzett überschrieben, obgleich die Stimmen nur in der zweiten Hälfte sich einmal von einander entfernen, da wo sie eine Imitation ausführen. Eine Aufforderung zur Erhebung von verschiedenen Seiten und folglich ein eigentliches Terzett konnte hier noch zweckmäfsiger seyn. Indessen nimmt dieser Satz in der Melodie, und in der volleren Instrumentation den höhern Schwung an, der hier vom Text gefodert wird; besonders ist der glänzende Gang der Instrumente in dem Zwischenritornell, das von C nach As führt, sehr effectvoll, und der Schlufs durch die fliefsende Stimmführung sehr anprechend; nur möchten wir dem Sänger nicht rathen, die vorgeschlagene Verzierung zu singen:

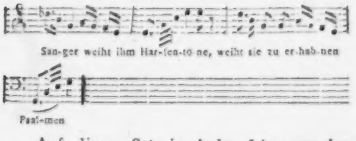


schau . . . . . re.

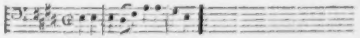
Es folgt der Chor No. 13 C dur C. Der Verfasser hat mit Recht den Chor eintreten lassen, da die Aufforderung zur Erhebung, wie

der Text keine Wiederholung unter andern Wendungen ausdrücken soll, hier als Ausdruck der zur Feier Vereinten angesehen werden kann. Der Gesang ist einfach, die Modulation und Bewegung steigert sich von der Mitte an sehr zweckmäfsig; die Instrumentation wird glänzender. Doch mufste die Komposition sich hier noch mäfsigen, um dem Schlusse des Ganzen nicht Eintrag zu thun. Er behandelte daher die folgende Strophe so, dafs sie als ein Zwischensatz des Chores in welcher sich die Empfindung nocheinmal in geweihter Stillesammelt betrachtet werden kann. Es ist hieraus einer der schönsten, ja vielleicht der schönste Satz dieses Werkes, nehmlich der trefflich ausgezeichnete langsame Satz No. 14 As dur entstanden, welcher kanonisch anfängt

In dem folgenden stört die willkührlich steigende Deklamation.



Auf diesen Satz in Asdur folgt nun der Schlufschor in Edur, und zwar ohne Uebergang. In demselben ist es nun auffallend, dafs der Tonsetzer nach 13 Takten gleich wieder in Gisdur schliefst, und nach einer Generalpause, wieder in Edur, nehmlich die Fuge beginnt. Ob der Ausdruck Triumphire, Christenglaube! sich gut zur Fuge eignet, will ich hier unentschieden lassen; mir scheint es, als ob die Schlufsworte: allen scheint ein Ostermorgen! — auch weil sie eine allgemeinen Bestätigung des Vorhergehenden enthalten, weit zweckmäfsiger dazu hätten angewendet werden können, wobei auch der Uebelstand eines zu schnell eintretenden Absatzes vermieden worden wäre. Leicht hätte dann die vorhergehende Zeile des Textes mit einer gehörigen Veränderung (nehmlich wenn alle in allen verwandelt worden wäre und es dann hiefse: allen Pilgern hier im Staube, allen strahlt ein Ostermorgen!) dazu gezogen werden könne, wodurch man Gelegenheit zu einem bedeutenden Fugenthema erhalten hätte. Jetzt ist der Hauptsatz zu kurz, um bei aller Gewandheit des Tonsetzers bedeutend zu wirken. Es heifst



Am meisten wird die Wirkung durch diese schnellere Bewegung gegen den Schlufs befordert, wo Instrumentirung und Modulation wiederum gesteigert werden. Im ganzen aber scheint dieser Schlufssatz etwas flüchtig behandelt zu seyn.

A. Wendt.

III. Korrespondenz.

Reiseberichte von Rellstab.

(Schlufs.)

Im zweiten Theil liefs sich Fraulein Leopoldine Blahetka mit neuen Bravour-Variationen für das Fortepiano, mit Orchesterbegleitung, von ihr selbst komponirt hören. Sie ist im Begriff eine Kunstreise anzutreten, und gönnt uns auch vielleicht in Berlin einen Besuch. Ich halte es für meine Pflicht, ihr sehr geübtes Spiel, ihren brillanten Anschlag anerkennend zu rühmen, und gewifs würde uns ein solcher Gast sehr erfreulich sein. Doch möchte ich ihr zu ihrem eigenen Besten rathen nicht zu viel von eigner Komposition zu spielen, sondern sich lieber auf den Vortrag der grofsen Klaviermeister zu legen. Denn worin bestehen am Ende die Kompositionen der Frauen? In einem Wiedergeben des Receptirten, (denn Production ist dem Geschlecht zuwider: Femina quidem infantes parit sed non gignit), also in einer Reminiscenz in der Totalität, die, wenn man auch im Einzelnen nichts nachweisen kann, das Ganze so durchdringt, dafs es die Wirkung einer neuen Hervorbringung niemals thut. Ich habe die Ueberzeu-

gung, dafs Fräulein Blahetka, die Kompositionen von Moscheles und Kalkbrenner u. s. w. mit grofser Brillance zu spielen vermag, darum also würden wir sie bitten. — Den meisten Beifall erhielten indessen in diesem Konzerte die Gesangstücke. Und hier nenne ich dann zuerst Fräulein Sonntag, die sich der Gunst des hiesigen Publikums mit so grofsem Rechte erfreut. Die Grazie einer jugendlich einnehmenden Gestalt, ein schönes feuriges Auge, und vor allem eine reine wohltönende Stimme, sind die grofsen Vortheile die diese junge Sängerin vor andern Theatersängerinnen voraus hat. Dazu kommt eine, wenn auch noch nicht vollendete Schule, und die Anlage zu natürlichem Ausdrucke. Freilich fehlt es der jungen Künstlerin in dieser letzten Hinsicht wohl noch an dem gehörigen Studium und an Anleitung; allein wie viel ist schon gewonnen, wenn Sinn und Wille dafür da sind? Möchte die schöne Sängerin doch ja diesen wesentlichen Theil ihrer Ausbildung recht eifrig betreiben, damit die schöne seltene Hoffnung, einmal eine dramatische Sängerin zu besitzen, die mehr als eine hübschgebaute Flötenuhr ist, in Erfüllung ginge. Für Fräulein Eunicke könnte die Bühne Berlins kein besseres Ersatz-Mitglied finden, als Fräulein Sonntag. Nach dieser allgemeinen Ansicht über die Sängerin darf ich wohl die Kritik der einzelnen Stücke (von Rossini und Mercadante, freilich nur eine Konzert-Wahl) die sie vortrug, übergehn.

Ganz vorzüglich wurden zwei Kompositionen a capella für Männerstimmen ausgeführt. Zuerst ein Quartett. Herr Jäger sang den ersten Tenor; sein bekannter Name bürgt für die Trefflichkeit seiner Leistung. Die übrigen Stimmen, besetzt durch Herrn Weber, Seipelt und Wächter, waren rein und wohltönend. Die Komposition sprach an, ohne Ansprüche zu machen. Sie war von dem Sänger Herrn Seipelt selbst. — No. 2, ein achtstimmiger Gesang, die Harmonieen von Herrn Ignaz, Ritter von Seyfried, war gewandt für die Stimmen gesetzt, und wurde eben so rein und schön als der erste ausgeführt. Herr Tietjen sang im zweiten Quartett den ersten Tenor, und seine, Stimme, wiewohl nicht so schön und weichtönend, wie die des Herrn Jäger, nahm sich dennoch sehr gut in den alternirenden Figuren gegen die des berühmten ersten Tenorsängers im ersten Quartett aus. Ueber die Komposition möchte ich noch bemerken, dafs beim achtstimmigen die Männerstimmen doch zu nah aneinander liegen, und man vortheilhafter dreimal vierstimmig, und bei doppelchöriger Behandlung besser sechsstimmig setzt. So viel an diesem Konzert. Im nächsten Bericht über eines der berühmten Vereins-Konzerte, und über Beethovens Symphonie in B. und sein neuestes Quartett (nach Manuscript) das ich gestern gehört.

v. Rellstab.

Kassel.

(Nicht vom gewöhnlichen Korrespondenten.)

Am 24sten März zum erstenmal, am 26sten wiederholt: Der Berggeist, grofse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von G. Doering, Musik von L. Spohr.

Was die Romantik der Feen- und Mährchenwelt in der Idee für die Oper auch reizendes haben mag, das hat sie wohl grofstentheils eben nur in der Idee. Schon an den Mitteln zur Darstellung mufs so vieles von dem, was ihr eben den Reiz gab, scheitern, hatte sich selbst bis dahin viel davon erhalten. Musik ist in ihrem innersten Wesen schon so acht romantisch, dafs sie jener äufseren optischen Romantik leicht entsagen kann; man gebe der Oper einen in sich poetischen Stoff aus dem reichen Menschenleben Gemüthsfulle, eine in sich wahre, interessante Handlung, und solche Karaktere, eines bedingt ohnehin schon das andere; und wir werden an innerer Romantik reichlich entschädigt werden für jene aufgegebene äufsere, die allerdings viel anziehendes hat, aber doch nie unsere ganze, recht innige Theilnahme in Anspruch nehmen wird. Einen solchen objectiv romantischen Stoff aber hat der Dichter zu obengenannter Oper bearbeitet; eines von jenen durch Musäus bekannten Volksmarchen vom Rübezahl, und zwar eben das, wovon er diesen Spottnamen erhielt. Die Rüben des Mährchens sind hier in Blumen verwandelt, wodurch der Berggeist zwar seinen Namen verloren, das Gedicht aber für die Darstellung an poetischer Zartheit gewonnen hat. Diesem, obwohl von inneren Mängeln nicht frei, kann man das Verdienst einer für die musikalische Bearbeitung interessanten Scenenfolge nicht absprechen, indem es dem Komponisten günstige Situationen mannigfaltiger Art darbot. Der Herr vom Berge und seine geistige Dienerschaft sind hier sehr menschlich behandelt; aber gesetzt auch es wäre bei dem, was der gegebenen Fabel nach nun einmal vorgehen sollte, anders möglich gewesen, so sollen diese Wesen doch jetzt von Menschen vorgestellt werden, sollen kommen und gehen, und dies und jenes schaffen, und sollen singen — nun sei alles andere noch so geistig gehalten, gesungen kann doch am Ende nur werden, was ein Menschenherz empfindet. An die Stelle des humoristischen Ko-

bolds, wie er im Mährchen erscheint, trat nun freilich ein Mädchenräuber poetisch weit geringerer Qualität, dem am Ende seine Beute durch eine Intrigue wieder abgenommen wird; dessen Zaubermacht der Oper zwar in sofern Gewinn bringt, als sie zu manchen effektvollen Schauscenen Veranlassung giebt, aber indem die gegen sie ankämpfende schwächere Menschenkraft schon in der Idee gelähmt wird, unser Interesse an den übrigen Personen verringern muſs, besonders an denen, die getrennt von der Geraubten, auf der Oberwelt zurückbleiben, und nun für diese, und uns nichts mehr thun können als — singen. Aber lassen wir das Gedicht auf sich beruhen; eine Oper, an deren Musik wir so viel Freude haben können, als bei irgend einer, bleibt uns doch; sie giebt uns des Schönen viel, ja ganz überaus köstliche Stücke. Schon vor der Aufführung der Oper hatten sich die günstigen Aeuſserungen durch solche verbreitet, die den Proben beigewohnt, oder Gelegenheit gehabt hatten die, Partitur zu sehen; und nun gestehen wir mit Vergnügen, daſs wir die hohen Erwartungen, die wir immer beim Erscheinen eines neuen Werkes von unserm verehrten Spohr hegen, noch oft übertroffen fanden. Eine reizende Fülle schöner Gesang- und Instrumentalmelodieen, reiche immer klare Harmonie, ein belebendes und belebtes, keinesweges aber überladenes Orchester, sind Vorzüge, welche diese Oper nur mit früheren dieses Meisters theilt. Aber ein lebhafteres Kolorit, obschon im Ganzen auch ernst gehalten, doch oft mit Blicken wahrhaft stralender Heiterkeit beglanzt, überhaupt ein Auffassen des Gegenstandes im Allgemeinen sowohl als den einzelnen Situationen von der möglichst heiteren Seite, wie es die Mahrchenoper verlangt, geben dieser, ohne ihre Intensität zu verringern, ein überaus frisches Leben. Indem tief Leidenschaftliches mit Heiterm ganz Harmlosen oft abwechselt, fühlen wir die Qualen der getrennten Liebenden ohne selbst gequält zu werden. Einer umständlichen Beschreibung der Oper nach der Scenenfolge enthalten wir uns, da sie hier, wo wir nur gern von der Musik sprechen möchten, ohne Notenbeispiele doch zu keiner bestimmten Ansicht führen könnte; diese aber, wenn wir alle Schönheiten herausheben und belegen wollten, würden sich zu sehr häufen. Wer unsres Spohrs Faust, seine Zemire, seine Jessonda gut gehört und dann gewiſs recht lieb gewonnen hat, der freuet sich auch ohne das der Nachricht: Es ist eine neue Oper von ihm da.

Die beiden bis jetzt erfolgten Aufführungen waren recht gelungen zu nennen. Einen Theil der Festlichkeiten zur Vermählung unsrer Prinzeſs Marie mit dem Herzoge von Meiningen ausmachend, war die Oper mit ganz ausgezeichneter Pracht und Eleganz in Kostumes und Dekorationen ausgestattet, wozu mehrere Scenen derselben gute Veranlassung geben. Am ersten Tage verbot Etiquette die lauten Beifallszeichen, aber die zweite Vorstellung hatte sich deren nach jedem Musikstücke so wie am Schlusse der Oper in reichem Maafse zu erfreuen.

IV. Allerlei.

Necrolog.

Franz Seraphicus Ignatius Lauska wurde zu Brünn in Mähren am 13ten Januar 1764 geboren, wo sein Vater Kaiserlicher Domainen-Rath war. Er genoſs eine, im Sinne seines Glaubens ganz vollständige, wissenschaftliche Schulbildung nach der damaligen Zeit, indem er im Kollegium (wahrscheinlich eines Klosters) Sprachen, Mathematik und Metaphysik studirte, und es bis zum Baccalaureus brachte. Die Dienstverhältnisse seines Vaters scheinen es dann veranlaſst zu haben, daſs Lauska sich zur Landwirthschaft wendete, von welcher ihn indeſs seine Liebe zur Musik sehr bald zurückzog. Mit natürlichem Talent zur Tonkunst begabt, entwickelte er zeitig seinen Kunstberuf, genoſs späterhin Albrechtsbergers gründlichen Unterricht in der Harmonie, und fand Gelegenheit, in Mailand und Rom zeitig seinen Geschmack zu bilden, besonders auch die Melodie in seinen Kompositionen vorwalten zu lassen. Nach dem Gerberschen Tonkunstler-Lexicon hat Lauska auch als Kammer-Musiker in Chur-Pfalzbaierschen Diensten gestanden. Bestimmte Nachrichten über Zeit und Dauer dieses Verhältnisses sind indeſs nicht zu ermitteln. Als Klavierspieler zeichnete sich Lauska besonders durch ungemeine Fertigkeit im Präludiren und die geschmackvolle Ordnung seiner Fantasie, wie auch durch den geistvollen, gemüthlichen Vortrag seiner Pianofort-Solos aus, welche bald lebhafte Aufnahme fanden, und dem Komponisten wie dem Virtuosen auf seinen Kunstreisen nach Hamburg, Kopenhagen, St. Petersburg, Riga, Königsberg, wie in Berlin allgemeine Anerkennung seines Verdienstes verschafften.

Lauska's Fantasien auf dem Klavier enthielten meistens eine Reihefolge lieblicher Gedanken, die durch ein lebhaftes Gefühl des Augenblickes zu einer angenehmen Einheit verschmolzen, und durch Vir-

tuositat in Anwendung und glücklicher Ueberwindung der für seine Kunst-Epoche bedeutenden technischen Schwierigkeiten noch mehr hervorgehoben wurden. Der erfahrne Spieler kannte die Gewalt seines Instruments genau und benutzte wahrscheinlich noch von Dufseck, Wölfl und Himmel den Effect des Flügel-Pianoforte's der linken Hand, bei gleichzeitiger Anwendung der verschiedenen Züge. Vorzüglich liebte L. Terzen-Sexten-Läufe und Doppeltriller. Ohne excentisch auszuschweifen, fehlte es seinen Fantasien so wenig, als seinen Sonaten an innerem Feuer, Schwung und Gedanken, dem natürlichen Flufs seiner angenehmen Melodien lag stets eine wohlgeordnete, regelrechte Harmonie und reiner Satz zum Grunde. Klar und selbstbewust wagte K. nichts, als was seinen Kraften zu Gebote stand. Am Kühnsten erhob sich seine Fantasie zu wahrer Begeisterung, wenn er vor Kennern, noch mehr, wenn er vor wenigen Freunden unaufgefordert in voller Seelenheiterkeit sich an sein eignes Instrument zu Hause setzte, um sich in seiner ganzen Wärme auszusprechen. Nur in solchen Momenten der Begeisterung erkannte man eigentlich Lauska's reellen Künstler-Beruf. Als Klavier-Lehrer vereinte Lauska Ernst und Gründlichkeit mit Milde und Geschmack, mechanische Technik mit feiner Eleganz und Humor des Vortrages. Lange Zeit galt L. in Berlin, wo er sich im Jahre 1799 hauslich einrichtete, und in den gebildetesten Familien-Kreisen Zutritt und freundliche Aufnahme fand, als der vorzüglichste Klavierlehrer, ein Professor seiner Kunst in dem Sinne, wie der Deutsche diese Bezeichnung zu achten weifs.

Lauska ertheilte fast sämmtlichen Prinzen und Prinzessinnen des Königlich Preussischen Hauses Unterricht, und wurde von diesen mit Achtung und Werthschätzung beehrt.

Seinen Werth als Klavier-Komponist können die zahlreich zurückgelassenen Werke am dauerndsten bezeigen, die sein Andenken der Nachwelt erhalten werden. Ein möglichst vollstandiges Verzeichnifs seiner Kompositionen folgt diesem Aufsatze.

Als Mensch war Lauska von einer seltenen Klarheit, Offenheit und Redlichkeit der Gesinnung, zugleich von wohlwollender Gemüthlichkeit, frei von Egoismus, Neid und Parteisucht. Bei aller Sanftheit war er nicht ohne Feuer, vielmehr von dem lebhaftesten Gefühl für Recht und Unrecht beseelt, und stets bereit, dies Gefühl gegen jeden ohne Rücksicht zu bekennen, und jede Sache mit ihrem rechten Namen zu benennen, dabei aber stets ohne Bitterkeit, mit Hinte ansetzung und Verläugnung seines eignen Interesse.

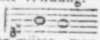
(Schlufs folgt.)

Bekanntmachung.

Herr C. F. Müller hat sich entschlossen, in seinem bevorstehenden Konzerte Mozarts herrliche Symphonie aus C-dur mit der Schlufsfuge zu geben. Mit Vergnügen werden die Kunstfreunde hierdurch aufmerksam gemacht.

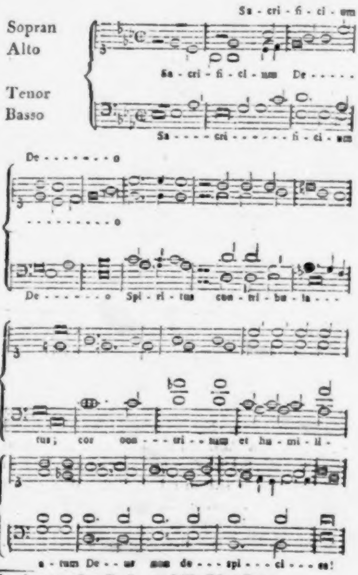
Marx.

Der nachstehende Satz — angeblich von Palästrina, vielleicht nur alla Palastrina — wird den Freunden karaktervoller Harmonie interessant sein. Schön entwickelt sich die volle Harmonie aus dem Einklange (Oktave) und die an sich einfache Nachahmung in der Oktave (Diskant und Tenor) thut hierbei gute Wirkung. Ob im 8ten Takte der Alt

 oder

heifsen müsse, mag jeder bei sich entscheiden. Ich ziehe die erstere Lesart ohne Scheu der Harte vor.

M.



Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 18. Mai. Nro. 20. 1825.

II. Recensionen.

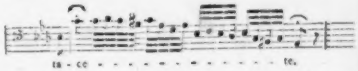
I. Musica Vocale per uso de' concerti:

1. Litt. C. Scena ed Aria d'Ines de Castro per il Tenore, con Cori etc. da Carlo Maria di Weber. Op. 53. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 14 Gr.
2. Litt. D. Scene und Arie für Sopran u. s. w. von Karl Maria von Weber. Op. 56. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 18 Gr.

Beide mit Pianoforte- und Orchester-Begleitung.

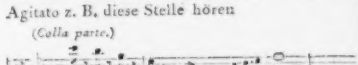
Schon im ersten Jahrgange dieser Zeitung *) sind zwei Webersche Scenen den Konzertsängerinnen empfohlen worden. Auch diese beiden verdienen die allgemeine Aufmerksamkeit und den Vorzug vor dem bei weitem gröfsten Theile der in Konzerten gäng und gebe Kompositionen.

No. 1 mufs Weber für italische Sänger geschrieben haben; dies beweiset die undeutsche, ganz italische Auffassung. Die Scene fällt in den Moment, wo der königliche Vater des Don Pedro (nachher Pedro der Grausame) zwischen den Rathschlägen einer mild ausgleichenden und einer hochfahrenden, aufreizenden Partei schwankend, vom Infanten begehrt, dafs er seine Gattin Ines de Castro und seine Kinder verlasse, den Weigernden verhaften läfst, und dann sein eignes Mifsgeschick beklagt. Dieser an sich so reiche Moment ist nicht mit mehr Tiefe und Leidenschaft behandelt, als der Italiener eben wünschen und ertragen mag. Sanft, aber ziemlich ruhig beginnt die milde — stolz, aber nicht eben heftig die strengere Partei, jene in vierstimmigem Chor, diese, ein Baſschor im unisono. Beider Wechselrede unterbricht der König mit einer Tirade, die sich kein italischer primo uomo besser wünschen könnte, wenn sie einen Triller hätte.



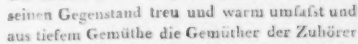
Nach einer Unterredung (in Recitativ) mit dem Infanten beginnt des Königs Arie, von beiden Chören sehr gut gehoben, mit Anklängen aus den Einleitungssätzen durchflochten und in der nun einmal erwählten italischen Weise ganz trefflich. Wir Deutsche freilich, wenn wir im Agitato z. B. diese Stelle hören

(*Colla parte.*)

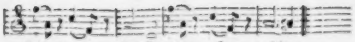


denken eher an einen Figaro, der sich rühmt, in der Gaunerei übertreffe ihn keiner, „nò nò nò nò nò nò nò!“ als an einen zornigen und verzweifelnden König. Aber per uso de' concerti gehts schon.

Ganz anders steht es um No. 2. Hier haben wir unsern herrlichen, deutschen Weber, der seinen Gegenstand treu und warm umfafst und aus tiefem Gemüthe die Gemüther der Zuhörer sich gewinnt. Damit wir den fremden Schnickschnack nur bald vergessen, stehe hier das Thema des Allegro:



*) No. 25, S. 217.



In dieser Innigkeit und in Einem Gufse ist nun ein vorhergehendes Adagio und das Allegro con fuoco geschrieben und verdient die Liebe aller empfindungsvollen Sängerinnen.

In beiden Scenen ist das Orchester sehr gut behandelt und der Klavierauszug eben so gut, wie die Fabrikate der gewöhnlichen Klavierauszügler — nicht. M.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Grofsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 16.)

Wenn wir in der vorausgeschickten Andeutung vorläufig den Standpunkt der Gesangkunst bezeichnet, und Italien mit seiner Tonkunst als das Vaterland der jetzt vorherrschenden Gesangweise genannt haben: so ist nun zu untersuchen, welchen Einflufs dieser Ursprung auf die Gesangkunst geäufsert, was von ihm aus erreicht worden ist und was nicht hat erreicht werden können.

Kein Sänger hat natürlich eine andre Aufgabe zu lösen, als, die der Komponist ihm giebt, und der Zweck jeder Gesanglehre kann kein andrer sein, als die Sänger für die Lösung ihrer Aufgabe auszubilden. Die Gesanglehre jedes Volkes und jeder Kunstperiode findet also ihre Bestimmung darin, die Sänger dem vollendeten Vortrage der Kompositionen des Volkes und der Kunstperiode zu befähigen. Für ein andres Volk, für eine andre Kunstperiode kann sie nur in so weit genügen, als die Kompositionsweise, die Kunst beider mit der, der erstern übereinstimmen; für alle Volker und alle Zeiten wird nur derjenige Theil einer Gesanglehre sein, der Punkte betrifft, die der Musik überall eigen, allen Volkern und Zeiten gemein sind. Suchen wir daher den Karakter italienischer und deutscher Kunst zu bezeichnen, um hieran die Ergründung des Wesens der Gesanglehren, wie sie für jedes der beiden Völker gehören, zu knüpfen. Möchte der aufmerksame Leser hierbei die an einem andern Ort in dieser Zeitung*) aufbewahrte Schilderung aus Göthes Feder nochmals lesen.

Die heifsere Sonne, die durchglühtere, darum aber auch leichter sich in sich verzehrende Zone des Südens hat dem Italiener eine leichtere, erregtere, aber auch weniger befestigte und widerhaltige Natur gegeben. Jeder Sinn und jedes Organ hat in ihm erhöhtes Leben, theilt der Seele schnell aufwallendes Gefühl, dem Geiste einen schnellen Schwung der Phantasie mit, um dann rascher und entschiedener zur Ruhe — zur Abspannung zurückzukehren. Diese Stimmung der Körper und Geister ist die allgemeine, jedem schon eingeborne und von aussen stets neu einströmende; durch sie findet der Südländer in sich selbst und den nächsten persönlichen Beziehungen so volles Genügen, so reichliche Befriedigung, dafs ihn nichts nöthigt, umfassendere Beziehungen zu suchen, eine höhere Idee zur Erhebung und Erwärmung seines Geistes zu erringen, ja dafs ein solches Streben im Einzelnen nur einen schwachen Wiederhall im Volke findet. In allen politischen Beziehungen, in der religiösen Stimmung, in dem (öffnen und nicht öffentlichen) Leben der Italiener, wie es jeder in Göthes Schriften klar abgespiegelt erblicken kann, finden wir die Beweise für diese Auffassung; und die Tonkunst der Italiener giebt dem denkenden Musiker in seinem Fache eine neue Bekräftigung derselben. Alle nationalen Kompositionen halten sich in rein subjektiven Beziehungen und schliefsen darum, so weit sie dem Italiener eigen und theuer sein sollen, jede tiefer begründete und defshalb umfassendere Idee aus. Der italienische Komponist giebt den Ausdruck seiner eignen Individualität, einer in sich befriedigten und in sich ruhenden Subjektivität; die Brust des Sängers, wie jedes Italieners tönt die vaterländische, stamm- und sinnverwandte Weise sympathetisch wieder, und so findet der

*) No. 10. S. 79 d. Ztg.

Ausländer eine wie durch Verabredung hervorgerufene Uebereinstimmung unter den Komponisten und Sängern. Jeder giebt nur sich, den Italiener, und so stimmt alles überein. *)

Anders verhält es sich mit den Nordländern. Die strengere und ärmere Natur weiset ihn in sich zurück. Jene Gluten, die der üppige Süd verschwenderisch über alles ausgiefst, mufs der Geist des Nordländers in sich selbst entzünden, und indem er in sich selbst tiefer zurückgeht, sich selbst tiefer erkennt und in eigner Kraft erhebt, geht ihm eine tiefere Ansicht vom Menschen und von der Natur selbst auf. Er darf nicht leichtsinnig hier und da nippen und dann wegwerfen, neuen Fundes gewifs. Was er findet, ist ihm werth und was er hat, hält und hegt er innig. Sein Leben ist kein Spiel, es fodert Ernst; er ist nicht das Schooskind der Natur, sondern ihr selbstbewufster Gebieter; in strengerer Schule hat sie ihn gekräftigt und erhoben; und je weniger er an den spärlichen Gaben Genügen finden kann, desto mehr reizt es ihn, aus dem Kreise subjektiver dürftiger Befriedigung hinaus in das unendliche Reich der Ideen einzuschreiten. Was da ist und war, ringt er, in wahrer Gestalt um sich zu versammeln, und eine höhere und reichere Umgebung, als der Südländer besitzt, seinem Geiste zu erwerben. In sich alles aufzunehmen, alles zu einem wahren und vollkommenen Leben geistig wieder zu erschaffen, ist die Tendenz der nordischen und namentlich der deutschen Kunst. Und so umfafst sie nebst dem Inhalte der italischen auch das, was jene nicht begreift.

(Fortsetzung folgt.)

*) Spontini ist der einzige Italiener, auf den diese Karakterisirung nicht anzuwenden ist. Den höhern Standpunkt verdankt er seinem zweiten Vaterlande, Frankreich. Hier trat er in ein wahrhaft öffentliches Leben, hier erblickte er die Idee von Freiheit, Vaterland und Staat, und Heldenthum in das Leben getreten, hier umgab ihn ein freieres und regeres geistiges Streben und indem er seine Subjektivität mit diesen Elementen bereicherte, erhob er sich über alles, was Italien gewährt. Rossini ist in der Sphäre der italienischen Komponisten geblieben und hier der erste. Er, der reichbegabteste unter ihnen, giebt überall sich und nur einfallsweise deutet er hier und dort auf die Ideen, die den Inhalt seiner Opern, Personen, Situationen abgeben sollten, stets auf sich zurückkehrend.

III. Korrespondenz.

Neues Korrespondentenprobestück.

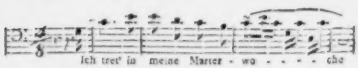
Grofsschlendrian, am 18. des angenehmen Maimonats.

Mein Herr Redakteur!

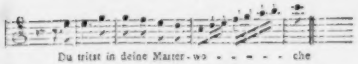
Wundern werden Sie sich — vielleicht werden Sie sich auch nicht wundern, dafs ich es wage, Ihnen diese Zeilen zu senden und etwas über unsere hiesige Musik mitzutheilen. — In No. 16 Ihrer Zeitung habe ich einen Artikel, aus Hamburg datirt, gefunden und gesehen, dafs Sie nicht abgeneigt sind, etwas über das Dilettanten-Wesen für Ihr Blatt aufzunehmen; sehen Sie, mein Herr! deswegen schreibe ich.

Auch wir haben eine Kapelle, die brav sein könnte, wenn sie anders wollte. Aber, du lieber Gott! die Leutchen spielen nur dann, wenn sie müssen; daher kommt es denn auch, dafs sie selten mit Lust und Eifer die Sache angreifen. Unsere Dilettanten aber, ja, unsere Dilettanten, das sind ganze Leute, die sind von dem wahren Geiste beseelt, das ist eine Wonne! — Der Hamburger Korrespondent meldet Ihnen, „der durch ganz Deutschland rühmlichst bekannte Albert Methfessel, der geniale Liederdichter (wie er sich auszudrücken beliebt) macht sich nichts daraus, mit eiserner Beharrlichkeit seine Herren Dilettanten, unter denen mancher talentvolle sich befindet, dieselbe Passage zwölf Mal wiederholen zu lassen, bis sie sie in dem wahren Geiste aufgefafst haben.“ — Das ist nichts, nein, gar nichts: ich meines Theils bin schon seit anderthalb Jahren Dilettant, verstehe mich ganz und gar auf die Kunst (was das sagen will, mein Herr! werden Sie wissen) bin auch deswegen zum Direktor unserer Konzerte ernannt; da lass' ich denn nun meine Leutchen täglich zusammen trommeln, und dann weiter nichts thun, als stimmen; mit eiserner Beharrlichkeit steh' ich dann da und lasse nicht eher nach, als bis sie den wahren Geist der reinen Stimmung aufgefafst haben; dies dauert in der Regel zwei Stunden und wenn nun alles richtig stimmt, dann lass' ich sie wieder auseinander gehen und alle sind herrlich aufgeheitert durch den reinen Ton. — Doch wir haben auch Kirchen-Musik, ja, alte Musik ist hier an der Tagesordnung; vor elf Monaten hörte ich hier die letzte, welche unser braver Kantor Essenz mit seines Organisten Frau, Mad. Quint aufführte; es war ein schönes Oratorium von des ersten eigener

Komposition, unter dem Titel: Gespräch zwischen St. Thomas und seiner Seele, und ist für zwei Solostimmen im Chor mit ganzem Orchester komponirt; ich versich're Sie, mein Herr, das war rührend! Bei dem Bafs-Solo des Märtirers:



wo dann die Seele im Diskant also antwortet:



brachte die Quintessenz prachtvolle Wirkung hervor; die Zuhörer brachen in ellenlange Thränen aus, und keiner geniere sich, dem Zahrenstrome freien Lauf zu lassen — ach! — was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen — das ist Rührung. —

So viel von unserer Kirchen-Musik, nun zu den Abendunterhaltungen, die göttlich sind; unsre Stimm-Uebungen sind Morgens, Abends machen wir aber oft Quartett, da hören wir lauter gute Sachen; freilich, die Quartetts von Haidn sind uns in ihrer Originalität zu altvätrisch, aber da wissen wir uns zu helfen, denn wir gehen mit der Zeit fort, wir blasen alle vier Stimmen auf Flöten; dieses liebliche Gewinsel rührt ungemein, und ich behaupte keck, dafs selbst der Teufel, wenn er dieses hörte, ein honetter Mann werden würde; den schönsten Genufs gewährte uns neuerdings ein Doppel-Quartett — alle Welt! — was das sagen will, mein Herr! werden Sie wissen; zu sehr durchdrungen von dieser Musik, so dafs ich jetzt noch bei dem Gedanken daran bedeutend transpirire, kann ich nicht umhin, mich hierüber weitläuftig auszulassen. — Gegen sieben Uhr Abends versammelten wir uns in unserm Konzertsaale, wo uns der Bürgermeister hinberufen hatte; dieser treffliche Musiker besitzt aufser mehreren Büchern über den Generalbafs auch verschiedene Handschriften berühmter Musiker, welche er sammtlich in einem wohlverschlossenen Schranke liegen hat; Sie sehen hieraus mein Herr! dafs wir auch Sammlungen besitzen, und dafs uns grofse Leute hierin mit gutem Beispiel voran gehen. Nachdem wir nun einen soliden Thee von getrockneten Lindenblüthen getrunken, fingen wir an, die Instrumente einzustimmen, als da waren vier Geigen, zwei Violen und zwei Bassettel; in Zeit von einer halben Stunde waren wir damit fertig, denn es kam diesmal ja nicht so sehr auf reine Stimmung an, sondern das Doppel-Quartett war die Hauptsache. Der Bürgermeister an der ersten Geige, setzte seine Pfeife in Brand, stampfte diverse Mal mit dem Fufse und gab uns dadurch das Zeichen zum Anfang. Ganz entzückt von der Schönheit der Musik, wufste bald keiner mehr was er that, alle geigten vortrefflich und schnitten nur da mifsmüthige Gesichter, wo sie zu pausiren hatten — o lobenswerther Eifer! in der Mitte des ersten Satzes schwieg die erste Geige, denn der Bürgermeister hörte sich, so lange er spielte, nur allein. Das war zwar schön; allein bei ihm, dem Manne, der Generalbass-Schulen und Manuskripte besitzt, blickte der gelehrte Musiker bald durch. Er wollte das Ganze hören, legte daher sein Instrument aus der Hand, und horchte selbstgefällig schmunzelnd auf die übrigen, die sich gegen das Ende des Satzes fast sämmtlich zusammenfanden, nun ergriff er seine Geige wieder, und spielte ein und sechzig Takte allein nach, denn wegbleiben darf bei uns nichts. Musik rührt die Herzen der Menschen; was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen, und ich will Ihnen ein Beispiel geben, wie verschieden sie auf die Gemüther wirkt; unsre Frau Wirthin wurde jahzornig und lamentirte darüber, dafs nicht mehr als acht Person gespielt hätten; ihr Saal, meinte sie, sei grofs genug und wenn nun einmal acht Personen beim Doppel-Quartett spielten, so könnten auch noch mehrere mitspielen; unser Dekorations-Maler, ein kleiner, aber höckriger und charmanter Mann, drehte sich wie ein Brummkräusel auf einem Bein frohlockend herum, schnurrte dabei einige Melodieen und versicherte uns, das wäre eine Musik für Handel gewesen, den er vor einigen Jahren mit Notenpapier in der Hand abkonterfeit hätte; ein Italiener, der sich bei uns aufhält, erkannte freilich seinen Rossini nicht in unsrer Musik, schlief aber doch vor Entzücken ein und schnarchte uns oft ein bravo zu. So, mein Herr, wirken wir durch Musik. — Damit Sie aber sehen, dafs wir auch Genie's hier haben, so lassen Sie sich sagen, dafs unser Organist Quint ein eminenter Komponist ist; aus Mangel an einer prima donna kann seine neuste Oper: Methusalems Geburt, Leben und Ende dermalen nicht gegeben werden; da hat er sich denn einstweilen auf's Melodram und zwar auf den Saul und David gelegt, welches Gedicht vom hierortigen Kauf- und Handelsherrn F. B. Stumpf & Comp. gar manierlich hertragirt wird. Bei besagter Quartett-Versammlung wurde das erste Experiment gemacht; der Organist setzte sich ans Instrument, und, himmlischer Gedanke!

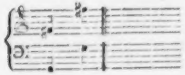
— er begann damit, 42 Takte zu pausiren, wobei er ganz richtig und strenge mit dem rechten Arm in der Luft manövrirte; dann aber spielte er fortissimo das Lied: So leben wir, so leben wir, so leben wir alle Tage, worauf Stumpf & Comp. begann und sprach:

David spielt vor König Saul
Auf der Harfen süsse,

nach welchen Worten der Organist sehr sinnreich spielte: das klinget so herrlich, das klinget so schön, und dann die Melodie brachte: es kann schon nicht immer so bleiben; hier recitirte nun der andre weiter:

Aber König Saul nicht faul
Greifet nach dem Spiesse,
Will ihn nageln an die Wand.
O! der grosse Unverstand
Thut mich sehr krepiren.

Bei den letzten Worten machte der Organist seine Sachen vortrefflich, er griff mit beiden Händen



und schlofs mit dem Choral: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. — Ich versichre Sie, mein Herr, alles war aufser sich; das nenn' ich mir einen Kunstgenufs! Was das sagen will, mein Herr, werden Sie wissen, doch genug für diesmal; wenn Sie mir es erlauben, so werde ich Ihnen in der Folge mehr über unsere Musik schreiben: Mit blühendster Hochachtung mein Herr,

Ihr ergebener D..n.

Reiseberichte von Rellstab.

No. 4.

Wien.

Ich bin, wie man zu sagen pflegt, heute mit einem falschen Fufs zuerst aus dem Bett gestiegen, d. h. ich bin verdriefslich aufgestanden; die Ursach davon ist aber die, dafs ich gestern Abend noch verdriefslicher zu Bett ging, und das ist wiederum Ihre Schuld. Ja Ihre Schuld, ich sag' es Ihnen auf den Kopf zu. Warum bestellten Sie mich zu Ihrem Korrespondenten? Es geht wol an, wenn man so in den gewöhnlichen telegraphischen Zeichen, die jeder Arbeiter zwischen Paris und Strafsburg kennt, berichten kann: „Nichts Neues; gutes Wetter zum Beobachten; und so weiter," oder wenn ichs in stehende musikalische Korrespondenztelegraphische Artikel übersetze: „Unser bekannter NN sang mit gewohnter Trefflichkeit, Herr N spielte mit der ihm eignen Fertigkeit u. s. w." Allein es kommen auch Dinge vor, wo der Korrespondent seine Feder zu ganz andern Phrasen spitzen mufs und doch am Ende nicht recht weifs, wie er damit schreiben soll. Aber eh' ich auf diese Dinge selbst komme, trefflicher Redakteur, mache ich Ihnen einen ernstlichen Vorschlag, der Ihr Institut zu dem ersten in Europa machen wird. Als ich mich vorher des Gleichnisses vom Telegraphen bediente, fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Warum errichten wir nicht in Deutschland, ja in Europa, litterarische Telegraphen? Warum sollten wir nicht auf jedem Schauspielhause oder Konzertsaale so gut einen Korrespondenten in die Giebelspitze setzen und ihm ein Teleskop vor das Auge und ein Hörrohr ans Ohr*) schrauben, als wir ihn jetzt in den Saal selbst setzen, mit einem Perspektiv und oftmals Baumwolle in dem interessirten Gliede? Ich sehe das Unmögliche davon nicht ein; im Gegentheil Vortheile mancher Art. Wie angemessen ist nicht schon der Platz, den ein Recensent auf einer Dachspitze einnimmt? Von wo aus könnte man besser auf die Kunst unter einem mit verächtlicher Mine herabschauen, als von diesem olympischen Sitz, auf dem man dann auch physisch über alle Kunstwerke erhaben wäre? Von welchem Standpunkt aus könnte man ferner, ich frage Sie, dem zertretenen Wurm eines Künstlers besser Hohn sprechen, als von einen solchen, wo man sogar dem Steinwurf der Masse unerreichbar wäre und die Anonymität nicht einmal brauchte? Redakteur! Setzt mich auf das Berliner Schauspielhaus (versteht sich wenn ich zurückkomme) und ich will den Pegasus da oben zusammenreiten, dafs ihm angst und bang werden soll, und der Herr Apoll soll fahren wie ich will, oder abfahren. Himmel, bei diesem Gedanken schlägt mein korrespondirendes Herz mir an die Rippen, dafs ich einen innerlichen hohlen Donner zu vernehmen glaube; — für's Blitzen sorge ich schon selbst. Man hat behauptet, Kritiker hätten kein Herz, ja man will das sogar vielleicht schimpflich doppelsinnig auslegen, aber jetzt weifs ichs besser, und könnten Redakteurs fühlen, Ihr solltet die Hand an mein Herz legen und fühlen, dafs ich eines habe. Und an diesem meinem Herzen liegt mir das telegraphisch

*) Hier würde ein Dionysius von Halikarnassus, vermuthlich noch mehr Kakophonieen finden, als in der ersten Periode des Thucydides. Da etwas von Klang dabei vorkommt, glaubte ich die Anmerkung in eine musikalische Zeitung nicht unpassend. Der aufmerkende Setzer.

Projekt, und dringend, lieber Redakteur und Brotherr, lege ich's an das Eure, und wenn es zur Ausführung kommt, so vergefst nicht, mir einen hübschen Posten zu geben und beiläufig zu erwähnen, dafs ich den ersten Vorschlag zu diesem Institut gemacht habe. Vor der Hand mufs ich demnach noch durch die Post einsenden und thue es demnach wie folgt. Aber ich sprach von seltenen Dingen, die nicht in die gewöhnlichen Phrase hineinwollten. Das sind nämlich: eine grofse Aufführung der vierten Symphonie (Bd.) v. Beeth. im Redoutensaale hierselbst, u. eine kleine Quartettausführung der neuesten Arbeit des grofsen Meisters. — Die Aufführung der Symphonie geschah in dem letzten diesjährigen sogenannten Vereinskonzerte. Diese führen ihren Namen daher, weil ein Verein, der sich die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichichen Kaiserstaats nennt, und an dem der Kaiser selbst unterstützenden Antheil nimmt, sie giebt. Zuerst einige Worte über diesen Verein selbst. Er bildete sich im Jahre 1812, und hatte zur Absicht eine Musikschule als Konservatorium zu gründen, wozu die Kosten aus gemeinschaftlichen Beiträgen zusammengebracht werden sollten. So wurde im Jahre 1817 zuerst eine Singschule durch diesen Verein errichtet, dann 1819 eine Violinschule, u. so fort und fort, bis jetzt Lehrer und Professoren für alle Orchester-Instrumente angestellt sind. Dabei wird Unterricht im Generalbafs, in der italienischen Sprache und in andern der Musik mehr oder weniger verwandten Gegenständen gegeben. Gegenwärtig zählt das Konservatorium 175 Schüler und Schülerinnen; überhaupt aber haben seit dessen Entstehung 171 Knaben und 123 Mädchen im Gesang, 86 Schüler auf der Violin, 7 auf dem Violoncello, 5 auf der Flöte, 9 auf der Oboe, 7 auf der Klarinette, 6 auf dem Horn und 5 auf dem Fagott — in Allem folglich 419 Zöglinge beider Geschlechter, durch dasselbe unentgeldlichen, gründlichen Unterricht genossen. Wie eine solche Anstalt, mit so dauerndem Eifer fortgeführt, auf die Verbreitung der Orchestermusik, und überhaupt auf grofse Aufführungen wirken kann, läfst sich begreifen. Möchten wir doch in Berlin etwas ähnliches zu Stande bringen; möglich wäre es, ja bei dem Kunstsinn der Einwohner wohl gar nicht schwer, wenn sich Männer von Einsicht u. Kenntnissen zu einer eifrigen Leitung fänden. Dieser Anstalt verdankt Wien die herrliche Aufführung der grofsen Symphonieen, die an keinem Ort so vollkommen ist als hier, weil man Zeit zu den Proben hat, und die Dirigenten eine wirkliche Beruflust und Macht über die Auftreter haben. Mit Ausnahme einiger Kontrabässe und der Männerstimmen wird das Orchester bei diesem Konzerte ganz aus Zöglingen und Theilnehmern der Anstalt gebildet — und es ist vortrefflich. Um mich mit mehr Ausführlichkeit über die Symphonie in B dur von welcher in diesen Blättern meines Wissens noch nicht ausführlich die Rede gewesen, auslassen zu können, will ich die andern Stücke des Konzerts voraus und kürzer abthun. Eine Scene und Arie mit Chor aus der Oper: Cenerentola, von Rossini, wurde von einer jungen Sängerin, die sich nicht genannt hat (weshalb ich es auch hier unterlasse) mit mehr Fertigkeit der Kehle als des Ohrs vorgetragen; des Ohrs nämlich in so ferne, als es sich noch nicht fein genug für den Geschmack des Vortrages ausgebildet hatte. Die Stimme war vorzüglich in den Mitteltönen aufserordentlich schön; die Höhe war aber scharf und mufste etwas erzwungen werden. In vorgerückteren Jahren vermuthen wir, dafs sich diese Stimme zu einem trefflichen Alt ausbilden werde; sie erinnerte im Klang an die Borgondio, eine wahrlich vortheilhafte Erinnerung. — Polonaise für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Bertrans, Mitgliede des Vereins, war dem Instrument angemessen und wurde brav gespielt; Passagen trägt indefs der geschätzte Virtuos geläufiger vor, als er die Melodie schön zu tragen weifs. Die Ouverture aus Jossonda war im ersten Satz, dem einleitenden Adagio, nicht so präcis, als wir sie unter der Leitung des Meisters selbst gehört haben. Der etwas schwierige Takt schien das gröfseste Hindernifs dabei zu sein; eine Probe mehr hätte dem abgeholfen. — Das zweite Finale aus der Oper Fidelio dient zum Beweise, wie tüchtig sich die Schüler des Gesanges in dieser Anstalt ausgebildet hatten. Der Chor ist sehr schwer, ging aber ganz sicher; nur etwas mehr Schattirung durch Piano und Forte hätten wir von dem Dirigenten fodern können. — Dies waren die Stücke, denen die grofse Symphonie vorausging. Um Ihnen die erhabene Wirkung dieses Werkes zu beschreiben, mufs ich Ihnen auch eine Beschreibung des Lokales machen. Der Saal bildet ein längliches Viereck, dessen kleinere Seite mindestens 70, dessen gröfsere aber gegen 150 Fufs mifst. Demnach würde der kubische Inhalt dieses Saales, da die Höhe im Verhältnifs sehr beträchtlich ist, fast sechs bis achtmal gröfser sein, als der unsres Schauspielhauses. Schon auf seiner Hälfte beginnt das Orchester, das sich amphitheatralisch in die Höhe baut, und so die gröfste Wirksamkeit der Instrumente verstattet. In diesem herrlichen Lokale wurde das

Wunderwerk der Symphonie mit allem Feuer ausgeführt, welches das Bewufstsein einflofsen kann, dafs man in der Nähe des noch lebenden Meisters sich befinde, der mit streng richtendem Ohr gegenwärtig sein würde, wenn ihn nicht leider ein erhebend unglückliches Schicksal aus dem Paradies ausgeschlossen hielt, das er uns eröffnet. Allein das Bewufstsein, dem Schöpfer des Werkes so nahe zu stehen, wirkte wie die unsichtbare Gegenwart des Geistes. Mit Ernst ging man an das Werk; und hätte er gefehlt, er würde dem Hörenden wie dem Thätigen durch die ersten Töne des Adagios gekommen sein. Wie ein schweres Gewitter zieht es langsam feierlich heran, umwölkt die Gipfel der Berge, verhüllt die Sonne, und droht mit leisem Donner, wie ein gereiztes Raubthier zuvor tief in sich selbst grollt, eh es mit dem lauten Gebrüll seines Grimmes aufspringt. In dieser Erwartung aber ist uns schauerlicher zu Muthe, als bei der Wirklichkeit der Gefahr. — Nach dieser Wirkung der ersten zehn Takte glaubt man alles folgende aus sich selbst, aus der eignen innersten Seele geschöpft, denn die Beklommenheit der Brust, die uns ergreift, drückt sich in den abgestofsenen Noten, gleichsam beklemmter Athemzüge, so wahr aus, dafs uns die Nothwendigkeit dieses Fortgangs, der nur scheinbar etwas Fremdes ist, durch das unmittelbarste Gefühl einleuchtend wird. Die Blasinstrumente geben bisweilen einen Nachdruck, wie sich zwischen die bangen Athemzüge wohl ein leiser gehaltneter Seufzer drängt. Jetzt rollt der Donner aufs Neue; wir verstummen, wagen kaum zu athmen! Nun tönen schwerere Schläge in schnellerer Folge, aus der Angst wird endlich Schmerz, die Thräne bricht wohlthuend hervor und jetzt reifst auch nach zwei zuckenden Blitzen das drohende Gewölk und beim Rollen des Donners, beleuchtet von dem Feuer der Blitze stürzt der Silberstrom des Regens gewaltig, aber segensreich herab. In dieser kühnen Pracht erhebt sich nun das unwiderstehlich fortbrausende Allegro und trägt uns in einem reifsenden vollen Strom triumphirend dahin. — Wenn es hier auf eine Beurtheilung des längst anerkannten Werkes ankäme, so würde ich zu zeigen unternehmen, wie fast in keinem Werke Beethovens eine so schöne Beherrschung des Ganzen vorwaltete, als in dieser Symphonie. Die einzelnen Sätze sind so schön gegen einander gruppirt, alles entwickelt sich so natürlich, wie es nur der vollendetste Meister auszuführen vermag, denn:

Nur aus vollendeter Kraft schreitet die Anmuth hervor!

Aber nicht allein das, sondern auch in sich selbst sind die Sätze so vortrefflich gehalten, dafs jeder sich auf das vollkommenste aus sich selbst bildet. Betrachten wir zuerst das Adagio, wie es sich lieblich mit der süfsesten schmerzlichsten Melodie an die eine man möchte sagen eherne Figur schmiegt, die wie eine Säule steht, um welche sich ein zartes Grün rankt.

Und in dieser einfachen Figur liegt durch die Behandlung der überraschendste Wechsel, in dem sie vom leisesten Piano bis zum Fortissimo, vom schauerlichen Pizzicato der Saiteninstrumente, bis zum mächtigen Rhythmusdonner der Pauken gesteigert wird. Sie klingt fast wie die letzten im Gebirg verhallenden Schläge des davon ziehenden Gewitters, die noch ohnmächtig nachdrohen, während schon liebliches Blau und Sonnenstral durch die Wolken bricht und die erquickte Erde im zitternden Glanze der Silberperlen lächelt. Jean Paul sagt: Das Gewitter zieht schon davon, aber der zitternden Erde stehn noch die Thränen in ihren Blumen-Augen. Ich will nur noch den Eintritt der Figur nach der Kadenz anführen, wo sie wirklich einem fernen Donner gleicht, der in schauerlicher Schönheit in dem Gebirg' nachhallt.

Von dem melodischen Kontrapunkt, in dem sie mit andern Figuren des Adagio steht, von der verschlungenen kunstreichen Behandlung des Ganzen will ich nicht reden, sondern nur den Wunsch aussprechen, dafs wir dieses entzückende Werk recht bald einmal wieder bei uns hören möchten.

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Nekrolog.

(Schlufs.)

Das Verdienst anderer Künstler ehrte Lauska und trug dazu bei, es zu erheben, wenn auch bei den Fortschritten der Technik seine eigene Virtuosität dadurch in Schatten gestellt werden konnte. Wie friedlich stand er nicht mit Himmel, K. M. von Weber und B. A. Weber, mit Zelter, Hummel, Alois Schmitt,

Arnold, Berger u. A. in den freundschaftlichsten Verhältnissen? — Der Unterzeichnete selbst verdankt Lauska, während seines kurzen Aufenthaltes zu Königsberg im Jahr 1796 den ersten Grund zu seiner musikalischen Ausbildung.

Wahrhaft freute sich L. über die Erfolge andrer Künstler. Eine Leistung, welche die seinige übertraf, konnte ihn entzücken und begeistern; denn es war ihm nur um die Sache der Kunst, nicht um die seinige zu thun. Deshalb hinterlafst L. auch weder Feinde, noch Widersacher, so wenig Neider als Nebenbuhler. Wer ihm näher trat, mufste ihn von Herzen lieben und achten.

Als Gesellschafter besafs L. heitern Humor, Jovialität und die Gabe der Unterhaltung.

Nach mehr als 20jährigem Aufenthalt in Berlin konnte Lauska endlich den sehnlichsten Wunsch seines Lebens erfüllen, indem er mit seiner Gattin (seit dem Jahre 1809 war L. mit einer, den schönen Künsten holden Lebensgefährtin durch die innigste Freundschaft verbunden) im Jahre 1821 nach Italien reis'te, und das glücklichste Jahr seines Lebens gröfstentheils in Rom und Neapel zubrachte. Oft sehnte er sich dahin zurück und hatte die Hoffnung nicht aufgegeben, die lieblichen Gärten der Hesperiden noch einmal wiederzusehn, als zunehmende Nervenschwäche ihn unfähig machte, einem entzündlichen Fieber-Anfall zu widerstehn, welcher L. gleich nach Ostern 1825 auf das Krankenlager warf, von dem unser Freund nicht wieder aufstehn sollte.

Im Hause des letzten Verlegers seiner Kompositionen, Herrn M. A. Schlesinger, starb Lauska unerwartet am 18ten April d. J. und wurde am 21sten April unter den Tönen seiner letzten Komposition am Charfreitage „Quando corpus morietur," nach einer feierlichen Gedächtnifsrede an der Gruft, und dem Choral-Gesang: Jesus meine Zuversicht," im Beisein vieler seiner Freunde und Kunstgenossen, auf dem katholischen Kirchhofe vor dem Oranienburger Thore zur ewigen Ruhe bestattet.

Am 25sten April fand in der katholischen Kirche die feierliche Seelen-Messe für Lauska unter den ergreifenden Harmonieen des Mozartschen Requiem's statt, welches von meistens Lauska befreundeten Mitgliedern der Sing-Akademie und Königl. Kapelle, dem Verstorbenen zu Ehren möglichst vollkommen ausgeführt wurde.

Der gute Ruf eines rechtlichen Mannes und seine Werke folgen dem biedern Künstler nach.

Requiem dona ei!

J. P. Schmidt.

Berlin den 1ten May 1825.

Bei erstem Erscheinen der musikalischen Zeitschrift: Caecilia.

Caecilia nennst du dich? Willkommen denn Caecilia!
Blüh jener heil'gen gleich empor als Ros' und Lilie,
Dem achten Künstler hold, dem Frevler dornenvoll,
Und strahlend leuchte dem, der sich erleuchten soll! —

So tönte Dir mein Gruſs, als mir Dein Nam' ertönte,
Den noch Erinn'rung mir an jenes Bild verschönte,
Das lieblich hohe Bild, das Deiner Meisterhand
O, Carlo Dolce! einst beseligend entquoll,
Als tiefen Ernstes zwar, doch rein und anmuthvoll
Die heil'ge Tonkunst selbst vor Deiner Seele stand.
Nicht müfsig sahst Du sie den sehnsuchtsvollen Blick
Nach Oben hingewandt in unbestimmte Ferne;
Die Harmonie der Welt, der Kreislauf aller Sterne,
Das ewige Gesetz, das Jedem sein Geschick
Mit unaufdringlichem, kunstvoll verschlung'nem Plan
Liebend vorausbestimmt als seines Lebens Bahn,
Strahlt ihr vom Angesicht; doch senkt ihr Blick sich nieder,
Weil ihre reine Brust ein tief Gefühl belebt,
Das in geweihtem Lied hervorzubrechen strebt.
Nun leis't auf dieser Stirn, in diesen edlen Zügen
Ein in sich selbst versenkt unendliches Genügen!
Der Wangen zartes Roth zeigt es nicht glorreich an,
Allgegenwärt'ger Gott, Dein allbegeistrend Nah'n?
So baden Schwane sich, gewiegt auf stiller Flut,
Wie sie in höchster Lieb' entzückt und seelig ruht.
Doch ruhen länger nicht der Finger zarte Glieder,
Schon tönt der weite Dom in seinen Hallen wieder;
Wie? sprach in solcher Sprach zu uns ein sterblich Weib?
Wohl stieg in letzter Nacht ein Engel zu ihr nieder,
Durchhauchte kräftigend den schönen Frauenleib,
Dafs, wie mit heit'rem Druck die Tasten sie berührt,
Ein Harmonienstrom die Seelen uns entführt.
*) Johann Sebastian! So grauenvolle Lust
Durchschauerte das Herz in seel'ger Hörer Brust,
Wenn unter Deiner Hand das volle Werk erdröhnte,
Gedanke und Gefühl dem tiefsten Geist entrangen,
Als redete zu Gott die Welt in tausend Zungen,
Der höchsten Kunst Triumph, Dein Fugenspiel ertönte.
Noch heute wendest du nach hundert vollen Jahren
Das Herz in tiefster Brust unfühlenden Barbaren,
Wenn Schneider **) sich und Walch ***) von Deinem Geist durchdringt,
Und neu von ihrer Hand Dein göttlich Lied erklingt.
Verstumme nun, mein Mund! Das Würdigste zu loben
Ertöne, Orgel, selbst, und reisse uns nach Oben! —

Dresden.

Justus Amadeus Lecerf.

*) Bach.

**) Johann Schneider, Organist zu Görlitz, Bruder Friedrich Schneiders, Komponisten des Weltgerichts.

***) Professor der griechischen Sprache zu Berlin.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 25. Mai. Nro. 21. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Beethovens neuestes Quartett.

Ich habe mir oft lebhaft gedacht, welchen Eindruck es auf die Zeitgenossen grofser Dichter und Musiker gemacht haben mufs, wenn ein neues Werk eines Genius, der sich das Recht der Unsterblichkeit schon durch seine Mitwelt bestätigen liefs, wenn etwa ein Wallenstein, ein Don Juan angekündigt war, und jeder mit ehrfurchtsvoller Begier der grofsen Erscheinung entgegen harrte. Jetzt ist auch mir diese Empfindung geworden. Jch weifs, wie uns zu Sinne ist, wenn ein unsterblicher Geist in unserer Nähe geschaffen hat, was Jahrhunderte überdauern soll, und es uns, ein unverdientes Geschenk, übergiebt, während er selbst noch in unserer Mitte, als ein sterbliches Wesen wandelt, das Organe und Bedürfnisse hat, wie wir selbst. Man kann sich mit Mühe von der Wahrheit überzeugen, man glaubt es kaum, dafs man Zeuge, Mitgenosse des Aufserordentlichen ist, was noch späte Geschlechter in Erstaunen setzen wird. Mögen die, denen die grofsen Schöpfungen eines Göthe, Schiller, Mozart, Haidn, Beethoven öfter als einmal unmittelbar aus der Werkstätte des Genius überliefert wurden, sich der Eindrücke erinnern, und dann dem Enthusiasmus eines später Gebornen eine befreundende Anerkennung gönnen — dann mögen andere immerhin ironisch lächeln. — Jch für mein Theil kann mich oft kaum davon überreden, dafs etwas Grofses so nahe bei uns geschehen könne, dafs wir die lebendigen Zeugen von Thaten und Werken sein können, die unser kleines Dasein weit überdauern und ragende, leuchtende Gipfel der Weltgeschichte sein werden. Mit diesem zweifelnden Erstaunen habe ich die grofsen Ereignisse der Zeit an mir vorübergehen sehn, und so betrachte ich die grofsen Erzeugnisse der Genien in Kunst und Wissen, die an unserer Seite ins Leben treten. Vater Homer, der alles wissende und empfindende, was ein Menschenherz bewegt, spricht dies aus, nachdem Hektor und Ajax gekämpft haben und singt von den Troern, als sie ihren Beschirmer in die Mauern Iliums zurückführen, — „Und sie glaubten es kaum, dafs er lebte.“ *) So glaubt ich kaum, dafs es wahr und möglich sei, dafs ich unmittelbar an der Quelle durch einen begeisternden Trunk aus dem göttlichen Born gegelabt, erquickt und erhoben werden sollte. Die feierliche Empfindung durchdrang jeden Anwesenden. Nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des grofsen Mannes aufzufassen vermochten. Eine tiefe erwartungsvolle und gedankenschwere Stille herrschte in dem Gemach, wo sich vier ausgezeichnete Künstler versammelt hatten, um Beethovens neuestes Werk ins Leben zu fördern. Gott sei Dank, jene bunte gedankenlose Menge, die Beethoven und Rossini gleich entzückt, oder besser, gleich wahnsinnig, durcheinander hört, war fern, dagegen war man sich's bewufst, in einer Versammlung zu sein, die aus Freunden, innigen Freunden und Verehrern des Tondichters selbst und seiner Werke bestand. Ja es hatte mir so-

*) Il. VII, 310. — — — ἀέλπονται ζόον εἶναι.

gar etwas tief Rührendes, dafs sein Bruder und seine andren nächsten Verwandten zugegen waren, und sich glücklich und stolz fühlten, nur den grofsen Namen tragen zu können. Sie waren gleichsam die Stellvertreter des Dichters selbst, den ein erhaben schweres Leid ausschliefst von dem Paradies, in das er uns führt. Wie uns das Kleid, das Schwerdt eines grofsen Mannes schon eine Reliquie ist, sollten uns nicht auch die mit im Glanz seiner Werke stehn, die die Natur ihm so nahe zuwies? Ja ist doch die Person eines grofsen Mannes selbst nur sein Bild — denn wer fafst den Geist! Ist er einem nahe, der versteht ihm auch von Ferne — und was wäre dem, der den Geist nicht ahnet, der Leib?

Es erwartet wohl niemand, dafs ich hier ein Urtheil über das Werk aussprechen werde — nicht einmal eine Ansicht. Der Eindruck war durch alle die Umstände für mich von der Art, dafs ich nur gerührten Dank, keine kalte anmafsende Kritik auszusprechen habe. Nur so viel sei gesagt: Das ganze Werk ist der Ausdruck der edelsten Seele, des reinsten Eifers für die Kunst selbst, nirgend eine Spur, dafs etwas um eines andern willen da sei, als um sich selbst. Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen — das andre war gleichgültig, war nichts. Und so sollen wir es auch hinnehmen. Solche Werke können und dürfen nicht anders sein. Was uns auch darin fremd, dunkel, verworren erscheinen mag, es hat seine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden, und dort müssen wir Belehrung suchen. Wer es vermag, sich in die Seele des Mannes zu denken, der seit vierzehn leidenvollen Jahren einsam in der Welt des Lebens und der Freude steht, wer es vermag, sich ohne den Sinn zu denken, aus dem uns der edelste reinste Genufs des Geistes entspringt; wer begreift, dafs selbst der gewaltigste Genius endlichen Bestimmungen unterliegt und unterliegen mufs: der wird auch wünschen, dafs selbst einem Beethoven die Erinnerung des Ohrs schwächer werden, die lebendigen Farben der Töne nach und nach erblassen müssen. So steht manches wohl in seiner himmlischen Phantasie anders, als in unserm irdisch schwer vernehmendem Ohr; und ohne uns ein Recht, eine Stimme anzumafsen, mögen wir in Demuth zurücktreten und sagen, dafs ein Genius, der eine wesentliche Aenderung und Störung in seiner Organisation gelitten hat, auch anders erzeugen und schaffen mufs, als der, der noch in der frischen lebendigen Welt der Sinne mächtig und unverletzt steht und wandelt. Und was uns daher fremd und unbegreiflich erscheint, das wollen wir nicht voreilig angreifen, sondern anerkennen, dafs, wo keine genaue Gemeinschaft des Maafses ist, auch keine richtige Verbindung statt finden kann. — Niemand aber glaube aus dem Gesagten, dafs etwa deswegen das neueste Werk Beethovens mit unserer Auffassung inkommensurabel wäre. Nein, Dank dem Himmel, es ist noch Verbindung genug zwischen ihm und uns, dafs wir eine gemeinsame Sprache für unsere Empfindungen haben, wenn sie auch nicht in ihren letzten und feinsten Beziehungen überall verständlich ist — und wo wäre denn das, streng genommen, nur bei zwei Menschen der Fall? — Und in dieser Sprache hat Beethoven wunderwürdig und in's Tiefste ergreifend zu uns geredet. Es ist ein ernstes Wort, das er zu uns spricht, es sind die gefafsten Aeusserungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben so stark hoffenden Seele, es ist der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das ganze Werk mit geheimen Fäden sich selbst da noch hindurchschlingt, wo es in einem tiefen Scherzo sich selbst zu verspotten scheint und eben darum um so tiefer und erschütternder unsere Brust ergreift. — Du hoher Genius, der Du uns so göttlich segensreich beschenkst, solltest Du allein der Leidende sein? Nein, aus solchem Born quillt ewige Stärkung und Erhebung, und Du wirst Dich selbst halten und trösten und erheben, wenn auch nie wieder der Lichtstral süfser Töne, die du wunderbar erschaffest, in die stumme lautlose Nacht deines irdischen Lebens dringt. —

Rellstab.

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Grofsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Hiernach stellt sich die Aufgabe des Sängers italischer und deutscher Schule fest. Der Italiener findet in jedem seiner Komponisten den allgemeinen Ausdruck der italischen Individualität, und daher überall jene warme, lebhafte, allgemein aber nicht tief anregende Melodienführung, jenen allgemein anziehenden, nirgends aber sonderlich bedeutenden Reiz, zu dem Ende aber dieselben Motive, dieselben Wendungen, dieselbe Form in allen Theilen. Die Sprache selbst (die natürlich in Italien, wie überall, der Ausdruck des Volkskarakters ist) hat in ihrer allgemeinen Klangfülle und Anmuth, bei einer untergeordneten Fähigkeit zu bestimmtem und mannigfaltigem Karakterausdruck jener Richtung des Gesanges vorgearbeitet und sie unterstützt, und eben so lenkt sich die Wahl der Gegenstände stets in die Kreise, in denen sich der Italiener gern und am vollkommensten wiederfindet, zu Scenen eines liebenden Enthusiasmus, der Eifersucht, des Zornes, liebesüfser Tändelei und dergleichen. Alles dies ist jedem fühlenden Menschen, wie viel mehr dem glühenden Italiener eingeboren, und so hat der Sänger nur jene Formen sich anzueignen, seine Subjektivität, und zu ihrem Ausdruck im Gesange seine Stimm- und Sprachorgane zu kräftigen, um in seiner vaterländischen Kunst zur Vollendung zu gelangen.

Auf dieses Ziel hin ist die Ausbildung der italischen Sänger von der Wahl zu ihrer Bestimmung an, bis zu ihrer Vollendung berechnet. Wer tüchtige Stimmanlage zeigt, der ist zum Sänger geeignet, und so sehr gilt dies als Hauptsache, dafs man in Italien hat zu der Ausschweifung gelangen können, Knaben um der Stimme willen, alles Edlen und Besten zu berauben. Dreijährige Uebungen sind dann in den Gesangschulen ausschliefslich der Stimmbildung gegeben; der einzige Zweck dieser langen Studien ist Ausbildung des Tones und möglichste Kehlfertigkeit. In endlosen Solfeggien, die nur hier und da mit einem Schein von Ausdruck äffen, im Allgemeinen aber keinen bestimmten Karakter haben, werden zu dem Ende die verschiedenen Figuren, in denen sich die Stimme anmuthig und geschickt bewegen soll, geübt. Diese Figuren, unter dem Namen von Manieren gröfstentheils rubrizirt, sind gleichsam die Ausstattung, mit denen der Schüler entlassen wird. Mit der gebildeten Stimme und den angeeigneten Stimmfertigkeiten ist es nun, um zu dem Gipfel aller Gesangleistungen zu kommen, sein Geschäft, sich die ihm bestimmten Rollen in den Opern nach seiner Stimmanlage, Fertigkeit und seinem Geschmack einzurichten und anzueignen. Hier ist der Lehrer nur Rathgeber, die Komposition im Grunde nur die äufserlich für die Uebereinstimmung nöthige Form und das rein subjektive Wirken, wie es der Sänger nun in sich trägt, die Darlegung seiner Weise, seiner Affekte und seiner Geschicklichkeit, mit Hülfe des Komponisten in der Maske des darzustellenden Karakters, die Hauptsache. Und die Tendenz der italischen Gesangbildung ist so einheitvoll, dafs sich auch die Sprach- und Deklamationslehre ihr hat fügen müssen. Endlose Uebungen des Gesanges auf Lauten (die Solmisation) ohne alle Bedeutung, üben die Sprachorgane in einer genauen und angenehmen Artikulation und nach dieser Fertigkeit thut dann der aufgeweckte Sinn des Italieners und die gewöhnlichen deklamatorischen Uebungen (wenn es noch zu ihnen kommt) das Uebrige. —

Ref. hat schon im Eingang *) erwähnt, das diese italische Gesangweise noch jetzt in Deutschland die herrschende ist, obgleich die deutsche Musik sich immer entschiedner von der italienischen, nachdem sie sich mit ihrem Grundwesen durchdrungen hat, abtrennt und über sie hinaus in das Reich der Idee, der vollkommnen und umfassenden Wahrheit zu erheben trachtet. Von Haidn und Mozart an hat diese Abscheidung und Erhebung deutscher Musik mit gröfserm Erfolg begonnen, in ihrem Einflufs aber noch nicht so leicht zum Bewufstsein gebracht werden können, da beide grofse Künstler — im Süden

*) No. 16. S. 121.

Deutschlands, in einer Zeit und einem Lande, die freiem Geistesflug im Ganzen nicht hold waren — der italischen Weise noch zu nahe standen. Während nun auch in diesem Theil Deutschlands, der ja ohnehin in jeder Beziehung den Süden unter uns repräsentirt, die italische Weise (Rossini und seine Truppe) mit leichter Mühe wieder herrschend geworden zu sein scheint, beginnt im Norden aus freiem und kräftigem Walten des Geistes, unter dem Einflusse unserer eben hier verbreitetsten Dichter, genährt von dem freien Zutritt zu aller auswärtigen Litteratur und von der Aneignung alles dessen, was Süd und Nord in der Musik vermocht haben, ein neues Leben dieser Kunst sich zu gestalten, an dem zum vollen Bewufstsein gebracht werden wird, was deutsche Kunst sei, und wie auch in den grofsen Meistern des südlichen Deutschlands der deutsche Karakter mächtig gewirkt habe. Schon bei dem ersten Ueberschauen der hierhin gehörigen künstlerischen Schöpfungen ergiebt sich, dafs an die Stelle jener stets subjektiven und deshalb nur oberflächlichen und nie erschöpfenden Auffassung eine durchdringende, nach vollendeter Wahrheit ringende Vertiefung in jeden Gegenstand treten mufs — im Einklang mit der vorausgeschickten Karakterisirung des Nordländers — und dafs der Sänger für den Vortrag deutscher Musik noch einer ganz andern Schule bedarf, als der italischen Kehlbildung: namentlich der Anleitung, auf die Seele der Kompositionen einzugehen, die Ideen des Tondichters bis in die feinsten Züge zu erkennen und seine Intentionen in dem ihnen eignen Leben darzustellen.

Für einen so hochstehenden und gefeierten Meister, wie Winter, wäre es ein angemessenes Unternehmen und für die Mufse seines Alters eine edle und lohnende Ausfüllung gewesen, in dem oben angedeuteten Sinne eine deutsche Gesanglehre, wie wir sie noch nicht haben, eine Gesanglehre für italische und deutsche Musik zu schreiben. Zwar hat er selbst sich im gröfsern Theil seiner Kompositionen der italischen Schule zugeneigt*); allein wäre damit ein Begreifen des deutschen Wesens auch den Jahren versagt gewesen, wo die Aufregungen der Phantasie und Sinnlichkeit einem klarern Bewufstsein weichen? Leider zeigt es sich so in der Singschule und wir müssen uns an einer italienischen Gesanglehre von dem ältesten der jetzt lebenden deutschen Gesangkomponisten genügen lassen.

Allein — die deutsche Kunst schliefst die italische nicht aus, sondern ein, wie wir schon oben gesagt haben. Jene Anmuth, jene sinnliche Kraft und Süfsigkeit, jene allgemeine Empfindung und Bewegung, deren Darstellung das einzige Ziel des Italieners ist, haben ja in der menschlichen Natur ihren wahrhaften Grund und finden, nicht überall (wie es dem Italiener dünkt) wohl aber am angemessenen Orte ihre Berechtigung. Nur einer gekräftigtern Subjektivität und namentlich für den Sänger gekräftigten und geübten Organen der Stimme und Sprache wird die vollkommne Erreichung aller künstlerischen Intentionen gelingen und so können und müssen die Deutschen von dem, was die Italiener hierin vorgearbeitet und was noch jetzt auf ihrer Bahn gefunden wird, allen möglichen Gewinn ziehen.

Untersuchen wir daher jetzt, was Winter hierin geleistet hat, und überlassen nur beiläufigen Andeutungen, welche andere Weise eine deutsche Schule sich vorzeichnen könnte.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. No. 10. S. 79.

III. Korrespondenz.

Berlin.

Drittes Abonnements-Konzert der Herren Bliesener, den 18. Mai 1825.

Schon seit vielen Jahren erhalt sich ein musikalischer Verein, an dessen Spitze die Herren Bliesener stehen, und mit jedem Jahr schreitet er zu einer höhern Vollkommenheit hin. In dem heutigen Konzert verdanken wir den Herren Bliesener eine grofse Ouverture in C-dur, von L. v. Beethoven, Sr. Durchlaucht dem Fürsten Radzivil zugeeignet. Die Ausführung dieses kräftigen und genialen Werks gelang gut. Der berühmte Solo-Klarinettist, Herr Iwan Müller, erfreute uns durch sein viertes Konzert und darauf mit Variationen auf eine italienische Arie für die Klarinette und Phantasie über die Kavatine aus der Oper: der Barbier von Sevilla von Rossini (una voce poco fa) mit Begleitung des Klaviers. Die Königlichen Sängerinnen Dem. Karl und Hoffmann verdienen ganz besonders Lob, indem sie mit unermüdendem Fleisse sich bestreben, unter der Leitung ihrer würdigen Lehrerin Mademoiselle Schmalz, ihrer

bedeutenden Talente und ihre schönen Stimmen bestmöglichst auszubilden. Dem. Karl sang eine Arie aus Sargines von Pär, sehr gut, und im zweiten Theil mit der Dem. Hoffmann ein Duett aus Tankred ebenfalls gut. Dem. Hoffmann wird uns hoffentlich recht bald das Vergnügen machen, in der Oper Tankred, als Tankred zu erscheinen. Ueberhaupt aber müssen wir recht ernstlich wünschen, dafs diese beiden Damen sich thätiger auf der Bühne zeigen dürfen, oder durch Kunstreisen mehr Gelegenheit finden, sich in den gröfsern Partieen, sowol im Gesang, als im Spiel vollkommen auszubilden. Herr Bock spielte sehr brav, besonders gelang ihm die leichte Bogenführung auf seinem Instrument; indefs müssen wir ihm mehr Ausdauer in derjenigen Bogenführung wünschen, die einen recht vollen, kräftigen Ton schafft. Auch müssen wir rühmend der Herren Kammer-Musiker gedenken, die sich mit wahrer Kunstliebe an diesen musikalischen Verein anschliefsen. Unter ihnen zeichnete sich Herr Hambuch durch seinen seelenvollen Vortrag und schönen Ton auf der Oboe aus. G.

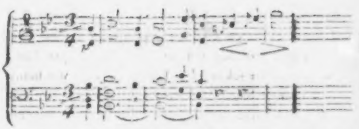
Reiseberichte von Rellstab.

No. 4.

Wien.

(Schlufs.)

Die kecke, mitunter schauerlich kühne Menuett bildet mit dem Trio einen Gegensatz, wie zwischen Mann und Weib. Die Menuett bewegt sich gleichsam im wilden Ungestüm eines zürnenden männlichen Gemüths, dem der Unwille Thränen ins Auge treibt, aber männliche Thränen, wie Achill sie weint im Grimm über Agamemnons verhöhnendes Unrecht. Das Trio dagegen schmeichelt sich mit sanfter Bitte ein und sucht die zürnende Brust zu beschwichtigen. Dazu kommt ein so zarter, wallender Rythmus, dafs man die sanfte, wellenförmige Herzbewegung der bittenden Geliebten dazu zu sehen glaubt. Mitunter ist ein ganz leiser Zug des Lächelns sichtbar, das gewissermafsen der feine Faden ist, der beide Stücke verbindet und andeutet, dafs die rührende Bitte und der stürmende Zorn beider wieder in das gemeinsame ruhige Gebiet der Neigung und des freundlichen Wohlwollens gegen einander zurückkehren werden. Man höre:



Die kleine Figur am Schlufs dieser Stelle hat nach der rührenden Weise offenbar eine ganz leichte, nur die Grazie erhöhende, Farbe des Muthwillens, — nein, des Wort ist zu stark — aber jener gutmüthig feinen Ironie eines fremden Unwillens, von dem man voraus sieht, dafs er bald schwinden werde. Zu zeigen, wie diese Melodie in unnachahmlicher Liebenswürdigkeit sich fortbewegt, und mit welchen Kunstmitteln die Wirkung, sowol durch verstärkten Rhythmus, als durch die Instrumentation immer erhöht wird — das gehörte in eine Beurtheilung — und hier erlaube man mir nur die kleine Phantasie. Da ich grade am Finale der Symphonie stehe, so komme ich auch ans Finale der Phantasie *). Ich weifs nämlich gar nicht zu beschreiben, wie das kecke muthwillige und doch wieder so liebliche graziöse letzte Stück dieser Symphonie auf mich wirkt. Es ist ein ewig sprudelnder lebendiger Quell, der bald in muntern schackernden Sprüngen, bald im leichten Tanz der Wellen anmuthig vorüber eilt, immer klar und immer tief. Ja und so tief, dafs Sonne und Himmel darin wieder spiegeln und wir durch das klare Element in eine Tiefe des Weltalls hineinblicken, wie sie nur in einem grofsen edlen Gemüth so empfunden und so wiedergegeben werden kann. Und voll innigster tiefster Verehrung sage ich dem Meister Dank, der mit hohem Genius so wundervolles schuf

Und weckte der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

L. Rellstab.

No. 5.

Wien.

Geehrter Redakteur!

Als sich heut die Sonne erhob, erhob sich auch Ihr Korrespondent. Die Sonne war verschleiert und Wolken hingen um ihre Stirn; dasselbe geschah mit Ihrem Korrespondenten. Die Sonne stieg, und blickte kalt auf das Treiben der Gassen Wiens hinab; eben so that der Korrespondent. Kurz, wer uns Beide nicht genauer gekannt hätte, hätte uns verwechselt

*) Ja, sie scheint wirklich in den letzten Zügen zu liegen, wenn sie jemals ganz lebendig gewesen ist

besonders da wir uns auch in Einem Moment entwölkten, und lächelten und stralten. Die Sache kam nämlich so: zufällig fiel unser beiderseitiger Blick auf eine Strafsenecke; plötzlich entdeckten wir beide zugleich einen Konzertzettel, und jetzt offenbarte sich die Wechselharmonie unserer Seele auf das augenscheinlichste, da wir auf Einen Schlag heiterer aussahen, als eine glückliche Braut am Hochzeitmorgen erwacht, oder ein berlinischer Gymnasiast in einen Pfannkuchen beifst. Stoff! Stoff! rief ich begeistert aus, und griff sogleich zur Flasche — mit Dinte, um das schon eintrocknende Dintefafs wieder aufzufüllen. Stoff! rief ich abermals und setzte mich sogleich wieder, um die Korrespondenz anzufangen, damit ich so gut als fertig wäre, ehe ich ins Konzert kame. Jetzt aber komme ich aus dem Konzert, fülle mein Schema, und in zwei Minuten kann ich den Brief siegeln. Doch halt! Eben blättere ich in der Wiener Zeitung, und finde, dafs Fräulein Sonntag am Sonntage gleichfalls ein Konzert giebt. Das ändert die Sache, und ich muss mit der Absendung noch einige Tage warten, damit ich von der anmuthigen Sängerin noch mehr berichten kann, als dafs sie heut eine Arie von Merkadante gesungen. So ist denn mein Schema falsch gewesen, und ich korrespondire in der Ordnung weiter. Montags den 11ten April gab Herr Professor Merk (am Konservatorium) ein Vokal- und Instrumental – Konzert im Landständischen Saale, und liefs sich darin auf dem Cello hören. Herr Prof. Merk ist ein ausgezeichneter Virtuos auf seinem Instrument, der mit gröfsester Reinheit und Sicherheit die schwierigsten Passagen ausführt, ohne dafs es ihm schwer zu werden scheint. Diese aisance (hatten wir nur ein Wort dafür, aber wir haben nur das Ding) der Ausführung ist die bestechendste Eigenschaft grofser Virtuosen, und niemand hatte sie, und mit begründetem Recht, in einem höhern Maafse, als unser Bernhard Romberg, den wir freilich nur im Imperfekto den unsern nennen können. Doch Herr Merk nähert sich ihm darin, wie überhaupt in seiner ganzen Spielart sehr, und kaum wufste ich etwas ehrenvolleres zum Lobe des trefflichen Virtuosen zu sagen. Herr M. spielt zwar nicht, wie Romberg gewöhnlich thut, ohne Noten vor sich zu haben, allein man sieht, dafs er sie nicht ängstlich verfolgt, dafs er das Orchester im Auge behält und seinen Ungestüm bisweilen zügelt, kurz, dafs er sich mit vollständiger Freiheit und Sicherheit bewegt, wie ein Weltmann die feinere Sitte nicht ängstlich beobachtet, sondern sie von selbst übt. Wenn wir eine Bemerkung gegen das Spiel des Herrn Merk im Allgemeinen machen möchten, so wäre es die, dafs er seltener die schöne Tiefe seines Instruments, als die Höhe desselben nützt, die freilich schwerer rein und weich auszuführen ist, also den Virtuosen in ein helleres Licht setzt. Doch dadurch nahert sich das Cello zu sehr der Viola oder Violine und giebt seinen individuellen Karakter zum Theil auf. Vielleicht war dies indefs nur bei den einzelnen Stücken zufällig der Fall, und nur die Wahl für den Abend war nicht in allen Punkten berücksichtigt.

Nun zu den einzelnen Stücken des Konzerts. Die Ouvertüre (aus Jean de Paris) wurde wie immer von dem Wiener Orchester mit Feuer und Präzision ausgeführt. Dann folgte Adagio und Rondeau für Cello, komponirt und gespielt von Herrn Prof. Merk, mit Vortrag und Fertigkeit in dem oben angedeuteten Karakter ausgeführt. Das zu häufige bebende Accentuiren der Töne ist indefs eine Sitte der Streichinstrumentisten, die nicht ganz zu loben ist. Man sehnt sich oft nach einem rein ausgehaltnen Ton, der durch die Ruhe und Fülle seiner selbst wirkt. Etwas so anomalisches, als das Beben des Tones, mufs nur selten und mit Grund angewandt werden. — Hierauf eine Arie von Merkadante, von Fr. Sonntag mit Anmuth und Geläufigkeit gesungen; doch über diese Sängerin mehr bei ihrem eignen Konzert. No. 4. Ein Trio concertant von Mayseder, war das ausgezeichnetste Stück des Konzertes. Mayseder ist als guter Tonsetzer zu bekannt, als dafs man viel über ihn zu sagen nöthig hätte; ich freue mich nur, die schon mehrfach ausgesprochene Bemerkung wiederholen zu können, dafs er nicht an der leider so allgemeinen Ungründlichkeit leidet, sondern in Führung der Stimmen, in Rundung und Abwägung der Hauptsätze eines Stückes gegen einander eine sichre Meisterhand besitzt. Das Trio wurde vortrefflich ausgeführt. Mayseder selbst spielte die Geige, Herr Merk das Cello und Herr Maria von Bocklet das Fortepiano. Mayseders Virtuosität ist anerkannt, über Herrn Merk habe ich schon gesprochen; doch in Herrn v. Bocklet machte ich die Bekanntschaft eines sehr fertigen, und was mehr sagen will, sehr geschmackvollen Spielers, der gewifs, wenn es seine Absicht ist, bald unter den Heroen des Fortepianos glänzen wird. Noch meisterhafter als die Einzelnleistung aber war das Ensemble und ich entsinne mich kaum, ein so vollendetes Konzertstück gehört zu haben. — Das Vokal-Quartett von Seipelt dessen ich schon früher erwähnt, wurde wiederum mit Beifall aufgenommen und ein Theil

desselben da Capo verlangt. Ein Divertissement für das Cello machte den brillanten Beschluſs. — Im Konzert, welches Fraulein Sonntag gab, hörten wir im Beginn Cherubini's Ouvertüre aus dem Wasserträger, vortrefflich executiren; ferner erfreute uns Herr Merk durch Variationen auf dem Cello. Diesem Künstler zolle ich hier aufs Neue meine anerkennende Achtung, doch muſs ich insbesondere diesmal von der Konzertgeberin und Herrn Mayseder reden. Wir hörten Fräul. Sonntag in drei Pièçen, von Rossini und Merkadante. Ein andrer Komponist scheint ihr gar nicht singbar zu sein, denn auch in früheren Konzerten wählte sie nur von diesen beiden. Wenn auch die Schreibart dieser neuern Italiener eine gewisse Fertigkeit im Gesange zur Schau legt, so ist dies doch nur eine einseitige. Wir vermissen deklamirtes Recitativ, einfache Melodie, gehaltene Töne, kurz alles, was für die Singstimme das schönste und schwerste ist. Dagegen hören wir zierliche Läufe und hüpfende Passagen bis zum Ueberdruſs, wenn wir gleich einräumen, daſs Fräulein Sonntag sie treflich singt. Dies möchte noch angehn, allein es entwickelt sich daraus ein andrer Fehler, der der Sängerin nachtheiliger werden kann, als sie ahnet. Die Passagen werden nämlich nicht nur mezza voce, sondern oft sotto voce gesungen, um durch ein gewisses, ganz unmotivirtes Pianissimo (das freilich ein Fortissimo des Beifalls hervorbringt) Effekt zu machen. Dies wird aber durch ein Zusammendrücken des Kehlkopfs (wenigstens bei Fr. Sonntag) hervorgebracht, das der Stimme nur schädlich sein kann und sie früh tödtet. So führt dieser falsche Geschmack eine bittre Strafe mit sich, vor der wir Fr. Sonntag freundschaftlich warnen wollen; schon jetzt laſst sich neben dem vollen Glockenton ihrer Stimme ein Geräusch vernehmen, das einem Beigeschmack von halber Heiserkeit gleicht und wahrscheinlich davon seinen Ursprung hat. Wie Schade, wenn das mehr um sich griffe! — Ueber Art und Ausdruck dieser Sängerin ist schon früher berichtet worden. Wir vernehmen, daſs sie eine Kunstreise antritt, und uns im Herbst besuchen wird; möchte sie bis dahin ihren Geschmack in der Wahl der Gesangstücke und den ihr selbst am verderblichsten Fehler lassen, so wird sie die lieblichste Erscheinung sein, die wir nur auf unserer Bühne und in unserm Konzertsaale begrüſsen können. Im Duett mit Herrn Jäger verrieth sich ihre Anlage zum ausdrucksvollen Gesang wiederum aufs deutlichste; möge sie ja diese edle Gabe vorzugsweise ausbilden, denn auch sie bedarf der Ausbildung, wie jedes Talent und mit dem bloſsen Gefühl ist es nicht gethan. — Noch ein Wort von Herrn Mayseder. Er spielte ein Adagio und Rondo polonais von seiner eignen Arbeit. Seine Sicherheit im Satz und die verständige Behandlung seines Instruments haben wir schon erwähnt. Aber von seiner Behandlung des Instruments selbst haben wir noch nicht gesprochen. Und wirklich weiſs ich nicht, was ich für Ausdrücke wählen soll, wenn so mancher Virtuose freigebiger Weise fertig und trefflich genannt wird, um Herrn Mayseders so höchst vollendetes Spiel zu bezeichnen. Was kräftiger Ton, über alle Beschreibung brillante Behandlung des Strichs, und die vollendetste Sicherheit in den schwierigsten Passagen (namentlich Doppelläufern und Trillern) vermögen, leistete dieser berühmte Spieler, der seinen Ruf, wenigstens in meinen Augen noch weit übertrifft. Ich schlieſse daher mit dem Wunsche, daſs Herr Mayseder uns recht bald den groſsen Genuſs eines künstlerischen Besuchs machen möge, weil ich gewiſs bin, daſs ihm die brillanteste Anerkennung seiner wahrhaft seltenen Vollendung auf seinem schönen Instrumente werden wird.

L. Rellstab.

IV. Allerlei.

Verzeichniſs der Kompositionen von Franz Lauska.

(Als Anhang zu dessen Nekrolog.)

Op. 1. Hamburg bei Böhme. C-moll. 1795.
Grande Sonate pour le Pianoforte.

Diese erste Komposition soll eine Jugendarbeit von Lauska gewesen, und von ihm noch als Naturalist niedergeschrieben sein, ehe er mit den Regeln der musikalischen Rechtschreibung vertraut war. Jugendfeuer und Frische durchströmt das leidenschaftliche Allegro assai. Grazie und Melodie herrscht in dem Adagio vor; glanzend erhebt sich die Menuett in damals noch ungewöhnlichem Schwunge.

Op. 2. Hamburg bei Böhme.
Neun deutsche Lieder und Variationen für das Pianoforte.

Der Komponist selbst hat sie am strengsten recensirt: „Sunt bona mixta malis.“ Das vorzüglichste dieser Lieder dürfte „das Lied aus der Ferne“ sein. Dem Komponisten war es selbst das liebste. Auch einige gefühlvolle Maurerlieder zieren dieses Heft. Melodie, Ausdruck und interessante Klavierbegleitung karakterisiren Lauska's angenehme Gesange, von denen viele noch ungedruckt existiren sollen, die

der gefällige Künstler einzelnen Freunden und Freundinnen in der ersten Handschrift verehrte. — Hieher sind auch seine schönen Liedertafel-Gesänge für Mannerstimmen zu zählen.

Op. 3. Hamburg bei Böhme. Es-dur. 1795. Rondeau pour le Clavecin.

No. 4. Hamburg bei dems. C-dur. Rondeau pour les Dames. Gefällig und brillant.

Op. (5 fehlt) 6 7 und 8. Ebendaselbst. 1797. Vier Sonaten, jede einzeln.

Opus 6 (Es-dur) ist dem berühmten Schröder in Hamburg gewidmet, mit welchem Lauska während seines Aufenthaltes in Hamburg in genauer Verbindung stand.

Op. 9 und 10. Ebendaselbst.

Zwei grofse Sonaten.

Op. 11 12 13 14 15 16 17 und 18 fehlen.

Op. 19. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Drei Sonaten in B-, Es- und F-dur.

Op. 20. Berlin bei Gröbenschütz und Lischke. Leipzig bei Peters. Sonate in B-dur

Op. 21. Berlin bei Gröbenschütz. Sonate in C-moll. Dem Geheimen Rath Heim gewidmet.

Opus 22 fehlt.

Op. 23. Leipzig bei Peters. Trois petits Rondeaux, dediées à ses aimables Elèves. Diese kleinen Klavierstücke zeichnen sich durch Geschmack und Eleganz aus. Sie enthalten zwei Polonoisen in A- und G-dur, und ein Rondeau fantastico in D-moll

Op. 24. Ebendaselbst. Grande Sonate in As-dur. Eine vorzüglich gehaltvolle Tondichtung.

Op. 25. Leipzig bei Kühnel. Polonoise in C-moll. Sehr beliebt.

Op. 26. Leipzig bei Peters. Sonate in B-dur. Der Frau von Perigord, geb. Prinzessin von Kurland gewidmet. Graziös u. brillant.

Op. 27. Berlin bei Gröbenschütz. Rondeau et petites Pièces.

Op. 28. Berlin bei Schlesinger. Sonate mit obligatem Violoncell, in C-dur. Dem Herrn Staatsrath Jordan gewidmet.

Op. 29. Ebendaselbst. Deux grandes Polonoises en Rondeaux.

Op. 30. Ebendaselbst. Grande Sonate in F-moll.

Op. 31. Ebendaselbst. Sonate à 4 Mains. B-dur. Leicht und gefällig.

Op. 32. Leipzig bei Peters. Capriccio in F-moll. Ifland gewidmet. Voll Schwung und Geist.

Op. 33. Leipzig bei Kühnel. Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur. 1stes Heft.

Op. 34. Berlin bei Schlesinger. Grande Sonate in G-dur, mit einem schönen Adagio cantabile in Es-dur, und einer Schlufs-Fuge in G-moll, auf welche Lauska besonders Werth legte. Die Sonate ist der Madame A. Beer dedicirt.

Op. 35. Ebendaselbst. Grande Sonate in Es-dur. Eine von Lauska's gelungensten Arbeiten in Flufs der Melodie und Durchführung.

Op. 36. Leipzig bei Peters. Capriccio e Polacca. Seiner geliebten Gattin gewidmet. Mit besondrer Liebe und künstlich ausgearbeitet. Die Polonoise in C-dur erhebt sich glänzend und ist in Lauska's beliebter Manier dieser Gattung geschrieben.

Unter derselben Nummer sind auch bei Schlesinger „kleine Variationen auf das Thema: Vive Henri Quatre" (in D-moll) erschienen.

Op. 37. Ebendaselbst. Sonate brillante in C-dur. Der Frau Professorin Lichtenstein, geb. Hotho, der Gemahlin eines seiner ältesten, bewährtesten Freunde von dem gefühlvollen Tonsetzer gewidmet.

Dies wirklich brillante Klavier-Solo ist voll Begeisterung und Feuer. Das erste Allegro bedarf eines fertigen Spielers. Sehr zart ist das Andante grazioso. Die Menuett bewegt sich in jugendlichem Feuer und das Finale Presto ist besonders lebhaft durchgeführt.

Op. 38. Leipzig bei Peters. Capriccio und Variationen auf ein böhmisches Volkslied. B-dur.

Op. 39 fehlt.

Op. 40. Berlin bei Schlesinger. L'Addio, Pezzo caratteristico, quasi Fantasia, Ihre K. H. der Herzogin von Anhalt-Dessau, geb. Prinzessin von Preussen, bei ihrer Abreise gewidmet.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 1. Juni. Nro. 22. 1825.

II. Recensionen.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Grofsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Sohne. Preis 9 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 21.)

Der Vorbericht der winterschen Gesanglehre ist deutsch, die Bemerkungen und Regeln sind in deutscher, französischer und italienischer Sprache abgefafst. Ordnung, Styl und sogar Orthographie könnten oft besser sein; indefs dürfen wir diesen Punkt, als ziemlich unwesentlich, mit Stillschweigen übergehen. Nicht unwesentlich wäre er gewesen, wenn Winter die höhere Gesanglehre abgehandelt hätte — die eigentliche Kunst des Vortrags; hätte er sich aber diesen Theil der Lehre aus der Region des künstlerischen Instinkts zum Bewufstsein erhoben, so würde ihm auch die bessere Rede nicht gefehlt haben.

Das ganze Werk nun zerfällt in vier Abtheilungen. Die erste soll nach der Vorbemerkung des Verfassers Stimmbildung (nämlich die erste durch Scala) und Intonation; die zweite Portament auf allen Intervallen, und Aussprache lehren; die dritte „enthält Solfeggien, welche den Ausdruck verschiedenartiger Leidenschaften in den Gesang überzutragen lehren;" die vierte Abtheilung endlich giebt einen Vorrath an Verzierungen, Fermaten und Variationen. Die Anfangsgründe der Theorie — „über den Werth der Noten, Taktzeichen Tonzeichen, Pausen u. s. w.," werden mit Berufung auf andere Lehrbücher und den mündlichen Unterricht des Lehrers übergangen. Ref. kann dieses Verfahren nicht billigen; wer eine Gesanglehre für neun Thaler kauft, mufs nicht gezwungen werden, zu ihrer Ergänzung wieder andre Bücher herbeizuschaffen, und wer da weifs, wie oberflächlich, unbefriedigend und irreleitend der Unterricht der meisten Musiklehrer ist, der wird sich nicht gestatten, bei der Abfassung eines Lehrbuches den mindesten Theil ihrer Diskretion zu überlassen. — Gehen wir nach dieser Uebersicht des Ganzen näher auf die einzelnen Theile ein.

Erste Abtheilung.

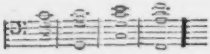
Intonationslehre. Zur reinen Intonation, sagt der Verf., gehört hauptsächlich die genaue Kenntnifs der Intervalle; vor Alters lehrte man diese mit ut re mi fa sol. Das ist nun eine unrichtige Darstellung. Nicht die Intervalle, (Verhältnisse der Tonhöhe eines Tones zu einem andern) sondern die einzelnen sieben Töne wurden nach einem künstlichen System, mittels der sechs Silben: ut re mi fa sol la bezeichnet, eine Benennungsweise, deren nähere Beschreibung der Verf. zwar übergehen durfte, deren letztere, in Frankreich übliche Gestaltung. (die Franzosen setzten für den siebenten Ton eine siebente Silbe, si, zu — nachdem sich Jahrhunderte durch ganze Nationen gequält hatten, sieben verschiedene Dinge unter sechs Namen zu fassen: so mächtig regiert die meisten der Schlendrian) er aber hätte anführen sollen, da er seine Gesanglehre, nach dem französischen Texte zu urtheilen, auch für Frankreich bestimmt hat. Dagegen wird die neuere italische

Benennungsweise mit do, re, mi, fa, sol, la, si, und die deutsche mit c, d, e, f, g, a, h angeführt, und der letztern besonders deſswegen der Vorzug gegeben, weil sie am leichtesten zuläſst, mittels angehängter Endsilben (is und es) die Erhöhungen und Erniedrigungen anzudeuten. Der Verf. schlägt einen ähnlichen Zusatz für die italischen Namen vor, und will, zur Bezeichnung der Erhöhungen ein s, zur Bezeichnung der Erniedrigungen einer anhängen, so daſs

cis	:	dos und ces	:	dor
dis	:	res – des	:	rer
eis	:	mis – es	:	mir
fis	:	fas – fes	:	far
gis	:	sos – ges	:	sor
ais	:	las – as	:	lar
his	:	sis – b	:	sir

hieſse. Diese Einführung wäre ein Gewinn für die Italiener, in sofern er dem absoluten Unvermögen abhülfe, mit Einem Worte jeden Ton bestimmt zu bezeichnen. Allein warum nicht, wenn verbessert werden soll, zu dem besten schon Vorhandnen greifen, zu der deutschen Nennweise? Die Winterschen Namen sind nicht nur meistens übellautend, z. B. sos, sis, mis, rer, sondern würden bei der meist undeutlichern Aussprache des letzten Buchstaben oft eine unsicherere Unterscheidung der Höhe und Tiefe geben (dos, dor u. s. w.) als die verschiedenen Vokale in unsern Anhängsilben (ces, cis u. s. w.) Und wie sollen Doppelerhohungen und Erniedrigungen bezeichnet werden? Wir verdoppeln folgerecht die, die Erhöhung oder Erniedrigung bezeichnende Silbe (cisis, ceses) die Wintersche Benennungsweise dagegen wäre analog nicht fortzusetzen (doss, dorr) und man müſste den Namen selbst, oder wenigstens seinen Vokal wiederholen — wo sich dann ein sosos, doror, rerer — den Italienern am unwillkommensten — ergeben würde.

Die Uebung der Scala soll nach des Verf. richtiger Ansicht nur Anfangs mit der gewöhnlichen Begleitung



u. s. w.

dann aber „auf vielerlei Art mit allen möglichen Unterlegungen des Basses“ erfolgen. Je ersprieſslicher Ref. diese Uebung für die Ausbildung des Gehörs findet, desto mehr hätte er gewünscht, eine noch gröſsere Anzahl verschiedener Begleitungsarten vorgeschlagen zu sehen, da so mancher Singlehrer nicht im Stande ist, deren selbst zu erfinden. Sieben Begleitungen, die der Verf. zum Besten giebt, sind gut, reichen aber nicht aus. — Die Scalaübung soll bei einem Mitteltone beginnen. Ref. hätte eine genauere Bestimmung gewünscht; man sollte bei jedem Sänger mit dem Tone, der ihm der bequemste ist, und den Mittelpunkt seiner Rede und seines ungezwungenen Gesanges ausmacht, anfangen. Die Weise vieler Lehrer, beim tiefsten Tone anzufangen, (wie oben im Notenbeispiele), dann bis zum höchsten und wieder zurückzugehen, ist nur aus der Bequemlichkeit, die sie für die Begleitung hat, zu erklären, und es scheint unbedenklich vorzuziehen, daſs die Stimme vorerst in den bequemsten und am leichtesten ansprechenden Tönen geübt, gestärkt und befestigt werde. — Der Verf. erinnert, beim Scalasingen anfänglich den Athem nicht übermäſsig anzustrengen (das darf nie geschehen) den Ton möglichst sicher, d. i. nicht vor- oder nachschlagartig anzugeben und mit Anschwellen und Abnehmen zu singen. Leider beschränkt sich hierauf die ganze Lehre von der Hervorbringung des Tones und — das ist soviel wie nichts, selbst weniger, als frühere Gesanglehren darüber mittheilen, obgleich auch sie den Gegenstand nicht erschöpft haben. Die Haltung des Sängers, Kleidung u. s. w., die Art Athem zu schöpfen, die Art der Tonhervorbringung, die Artikulation und Auslassung des Tones durch den Mund; das sind Kapitel, deren fast jedes zehn - zwanzigmal so viel Erläuterungen und Lehren enthalten muſs, als Winters ganze Intonationslehre. Ein Mann, der über Gesang auf den gröſsten Theatern Europas, unter den gröſsten Sängern und Sängerinnen als Komponist und Direktor funfzig Jahre lang Erfahrungen gesammelt hat, muſs über alle diese Gegenstände vollkommen unterrichtet sein und wird seine Kenntnisse bei mündlichem Unter-

richte gewifs höchst ersprieſslich anwenden. Um so mehr bedauert Ref., daſs er sie nicht in der Gesanglehre niedergelegt, und dadurch ihre so sehr vernachläſsigte Theorie gefördert hat.

Es folgen nun Uebungen, die streng genommen wol in die zweite Abtheilung gehören würden, nämlich Tonverbindungen.

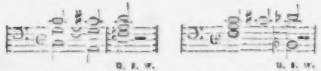
Die eigentliche Lehre (Regel, Erläuterung u. dgl.) verliert sich von hier an ohnehin fast ganz, und Uebungen treten an ihre Stelle. Daſs der Verf. diesen groſsen Abschnitt nicht mit folgenden Sätzen:

Der Uebergang von einem Ton zum andern ist immer von einer verzierenden (?) Bewegung begleitet.

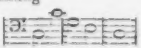
Ferner: die Stimme so tragen zu lernen, um einen Ton in den andern hinauf und herab gleichsam schmelzend zu verbinden

erledigt hält, sondern die Ausführung wieder dem Lehrer überläſst, leuchtet ein, kann aber nicht gebilligt werden.

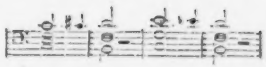
Die ersten zwei Uebungen, die wir unter die Lehre von Tonverbindungen rechnen müssen, weil sich in ihnen drei und drei Töne zusammen fügen sollen (Seite 11.) und sogar Takt vorgezeichnet ist,



hält Ref. dem Anfänger für sehr gefährlich; denn es gehört schon eine ziemliche Vorübung des Gehörs und der Stimme dazu, halbe Töne rein und bestimmt zu intoniren. Am leichtesten faſst wol das Ohr die Durtonleiter, und zur Tonverbindung die Oktave, dann aber die Intervalle des groſsen Dreiklangs, besonders in dieser Ordnung

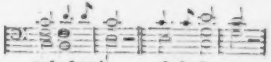


auf, aus Gründen, die nicht weiter hierher gehören. Bei der Uebung halber Töne selbst scheint dem Ref. die Wintersche Methode für den ersten Anfang nicht so empfehlenswerth, als, daſs man die Durtonleiter zum Grunde legt und die fremden halben Töne als durchgehende, überleitende einschieben läſst.



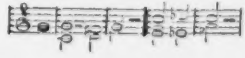
Diesen dritten Punkt in der Mitte zweier schon fest aufgenommenen, trifft der Anfänger (besonders mit halber Stimme singend) leicht und erst dann würden jene Winterschen Uebungen mit voller Stimme leicht und erfolgreich unternommen.

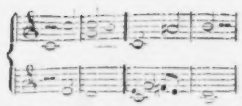
Jetzt folgen Uebungen durch alle Intervalle innerhalb der Oktave, zu denen die Benennung als Text angewendet ist — in dieser Art



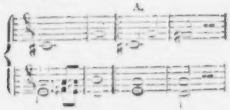
Diese sind jedem Lehrer sehr brauchbar und das Absingen der Benennungen mag diese wohl einprägen, besonders aber bei dem Unterrichte zahlreich vereinigter Schüler ersprieſslich angewendet werden. Mögen nur die Lehrer nicht bei der bloſsen Benennung stehen bleiben, die nur brauchbar wird, wenn man der Intervallenkenntniſs Unterricht in der Harmonik, so weit der Sänger ihrer bedarf, folgen läſst. Leider aber wissen viele Lehrer mit der Kenntniſs der Intervalle, Tonarten u. s. w. noch immer nichts anzufangen, als daſs sie sie dem Schüler als einen pedantischen Putz, als ein — wie unzuverlässiges! — Zeichen gründlichen Unterrichts aufhängen; und bei dieser ganz unzulänglichen Weise so vieler Lehrer hätte unser Verf. sich es wohl nicht so leicht machen dürfen.

Hierschlieſsen sich nun zwei- und dreistimmige Uebungen an, die für die Befestigung der Intonation und sichere Tonverbindung in mehrstimmigem Gesange vom gröſsten Nutzen sein müssen, und dem Ref. zu den verdienstlichsten Leistungen des ganzen Werkes zu gehören scheinen. In dieser Weise





werden alle Intervalle von zwei und drei gleichen Stimmen durchgeübt; in Ermangelung so vieler Stimmen schlägt der Verf. vor, die nicht besetzten als Begleitung zu spielen, ein Verfahren, bei dem der gröfste Theil des Nutzens verloren gehen dürfte. Nur für die kleinen Quinten ist ein Uebung vorgeschrieben, die eher schaden könnte, als nützen, so unnatürlich ist der Gang der Hauptstimme. Warum nicht einfach, wie bei A?



Seite 34 und 35 sind Tonverbindungen, über die Oktave hinausgehend, zu intoniren. Tonleitern mit figurirten Nebenstimmen u. 4 vierstimmige Kompositionen (sacrificium Deo, Kyrie, ave maris stella. alma redemtoris mater) die für erste Uebungen zu schwer, sonst aber sehr brauchbar sein möchten, beschliefsen die erste Abtheilung.

(Schlufs folgt.)

Exercices pour le Violoncelle avec accompagnement d'un second Violoncelle par Charles Louis Voigt. Op. 23. Mayence, chez Schott, Fils. Fr. 1 Fl. 12 Xr.

Diese 34 Uebungen in verschiedenen Tonarten scheint der Komponist hauptsächlich für Anfänger geschrieben zu haben, denen sie auch willkommen sein werden. Durchgängig ist der Karakter des Instruments beobachtet und also mehr auf Gesang, als auf glänzende Passagen Bedacht genommen. Freilich möchte der Gesang oft fliefsender, und die einzelnen Perioden nicht so kurz abgebrochen sein, wie z. B. in No. 4.; allein Herr Voigt hat sich durch den untergelegten, als Tonleiter stets fortschreitenden Bass selbst Fesseln angelegt, statt dessen er das zweite Cello hätte besser benutzen können. — Der Bogenstrich ist gut markirt, nicht so die Fingersetzung, welche von eben so grofser Wichtigkeit ist: bei manchen Stellen hätten leicht verschiedene Applikaturen angemerkt, und nachher dem Spieler überlassen werden können, sich die bequemste Art anzueignen, denn was dem Einen oft schwer wird, wird dem andern leichter. In No. 6, Takt 8 ist das Hin- und Herfahren des Bogens von der D- nach der A-Saite, und wieder zurück, nicht zu empfehlen, und sehr leicht würde diesem abgeholfen sein, wenn die Fingersetzung auf folgende Art

angezeigt wäre; Herr V. hat aber die ersten 4 Noten gar nicht bezeichnet. *) — Die Uebungen 10 bis 17 sind vorzüglich praktisch, denn sie geben Gelegenheit, rein zu greifen. — Zu wünschen wäre noch, dafs einige Arpeggien angebracht wären, deren Uebung für den Bogenstrich von guter Wirkung ist. — Im Ganzen wird das Werk von gutem Nutzen sein. Druck und Papier ist sauber. —

D., n.

Grand Concerto en Forme de Fantasie, pour le Pianoforte, avec l'accompagnement de grand Orchestre, par A. Liste. Leipzig bei Hofmeister. Preis 3 Thlr.

Was doch manche Tonsetzer heutiger Zeit für sonderbare Begriffe über mehre Gegenstände ihrer Kunst haben. Herr Liste will sein grand Concerto in die Form einer Phantasie getrieben haben, so sagt's die Aufschrift. Wie hat das Herr Liste wohl zu Stande gebracht? Die Phantasie des Tonsetzers treibt die Ideen in Formen, indem sie nur durch diese klar und verständlich werden. Diese, so in Formen sich gebenden

*) Aber durch die Bindung ist ja der Spieler schon von selbst genöthigt, a und fis noch auf der D-Saite zu nehmen. — d. Red.

Ideen benutzt der Tonsetzer zu seinem vorhabenden Gegenstande; ist dieser nun ein Konzert, so ist's natürlich, dafs endlich die Phantasie die Form eines Konzerts hervorbringt, nur aber kann das Konzert nicht in die Form der Phantasie getrieben werden, indem nur durch die Phantasie das Konzert, wie auch jedes andere Musikstück, entstehen kann. Hiervon nun abgesehen, indem hier weder Platz noch sonst der Ort ist, diesen Gegenstand weiter zu erörtern, mufs nur noch bemerkt werden, dafs Herr Liste von dem, was man jetzt in der Musik eine Phantasie nennt, den wunderlichsten Begriff haben mufs, leider so wie viele, indem er sich darunter ein Ragout vorstellt, das zwar nach allerlei schmeckt, aber keinen Hauptgeschmack hat. So hat denn auch sein gegenwärtiges grand Concerto en forme de Fantasie keine Einheit und kann sonach keinen Total-Eindruck machen. Es ist weder die Tonart, in der das Ganze geschrieben sein soll, im Anfange zu Gehör gebracht, noch sind Hauptideen aufgestellt und durch das Ganze durchgeführt, sondern alles geht und läuft bunt durch einander. An Bezeichnungen des Ausdrucks hat es aber der Komponist nicht fehlen lassen, denn risoluto, gioviale, delicatamente — kommt vielmal vor, und ausser diesen noch mancando, accelerando, morendo, diminuendo, u. d. gl. Die Haupttonart des Ganzen soll G-dur sein, doch lange dauert es, ehe es in dieser anlangt. Im Anfange beginnt das grand Concerto C-moll, hierauf folgt gleich ein Andante As-dur; ein wenig weiter ein anderes Andante C-dur, dann kommt ein Allegro risoluto, welches wie E-moll klingt, eigentlich aber wol in gar keiner Tonart ist, hierauf ein Allegretto, A-dur, welches sich bei dem Goviale in D-dur senkt. Nach diesem folgt ein risoluto, welches so wie G-moll klingt, und an einer Stelle die Bezeichnung des Ausdruckes veemente enthält. Dieses risoluto endigt mit dem grofsen Quintenakkord auf H, worauf denn endlich ganz unmittelbar G-dur eintritt. Ehe dieser Eintritt geschieht, sind volle 10 Seiten abgespielt, und nun folgen noch 23 Seiten in G-dur, worin mitunter zur Erholung in G-moll und B-dur gespielt wird. Auf diesen 33 Seiten ist vieles zu thun mit beiden Händen, doch kann man auch manches lassen, ohne dafs die Sache dadurch schlechter wird. Unter der grofsen Schaar der Dilettanten giebt es jetzt so feine und aufmerksame Kenner der Musik, wie man das so häufig in den Konzert- und Opern-Sälen hören kann, die gewifs in diesem grand Concerto en forme de Fantasie viel Vorzügliches, und gewifs viel Originalität entdecken werden. Wohl ihnen und wohl uns. b.

III. Korrespondenz.

Berlin.

Montag den 23. und Donnerstag den 26. Mai wurde zum ersten und zweiten Male die so lange im Publikum erwartete und besprochene Oper Alcidor, gedichtet von Théaulon, übersetzt von Herklots, und komponirt von Spontini, aufgeführt. Was auch bei der Ausstattung anderer Opern, namentlich der Olympia und Nurmahal in Berlin Schönes und Neues geschaffen ist, alles wurde durch Alcidor weit übertroffen. An die Stelle jener oft angestaunten Haine, Landschaften, Säle und Tempel, sind nun goldene Paläste und Gärten getreten, und endlich wird durch einen Luftpallast mit Säulen von verdichteter Luft und lebendigem Feuer, mit goldglühenden Bildern, und einem Gebälk von blitzenden Edelsteinen jede Erwartung überboten. Ein glänzenderes Schauspiel können wir uns für die Vermählungsfeierlichkeiten einer Königstochter (Prinzessin Luise, Königliche Hoheit, mit dem Prinzen der Niederlande) nicht denken.

Die erste Betrachtung, die sich bei der Komposition uns bietet, ist die, dafs wol keine bis jetzt vorhandene Musik, ausser der Spontini's, diese Masse zahlreicher und ganz unglaublich blendender Dekorationen (nicht, ungerechnet die vielen, ebenfalls glänzenden Erscheinungen und theilweisen Verwandlungen) dieses Heer prächtiger Gestalten in Aufzügen, Tänzen u. dergl., ertragen hätte. Wenn das Ohr einen gleichen Eindruck, wie das Auge, erhalten sollte, so mufsten nicht blos alle Stär-

ken des Orchesters und Chors benutzt, sondern es mufste auch die Komposition durchaus in so grofsen Massen angelegt werden, wie es Spontini gewöhnlich thut, und besonders in Alcidor gethan hat. Jeder kleinere Zuschnitt, z. B. wie in der kindlichen, reizenden Zauberflöte, oder selbst in Armida, deren Idee aus klassischem Alterthum und Morgenland geboren, als ein wunderbarer, göttergleicher Hermaphrodit vor uns steht, würde neben dem Schauspiele, das Alcidor den Augen bietet, kleinlich erscheinen. Wer da weifs, wie Spontini bei seinen Schöpfungen stets das Ganze umfafst, das Theater mit allem, was darauf ist, nie aus dem Auge läfst, der wird bereit sein, auf solche Erwägung einzugehen. Die nähere Berichterstattung wird erfolgen, sobald wir die Oper erst mehrmals gehört haben. Bei der ersten Aufführung, zu den Hof-Festen gehörig, ist sie den Zeichen des öffentlichen Antheils entzogen gewesen. Bei der Wiederholung sprach sich in ununterbrochener Folge der allgemeinste und lauteste Beifall aus; der Komponist wurde hervorgerufen; er dankte mit deutschen Worten, und nun steigerte sich der Beifall zum Enthusiasmus. Marx.

Aus Paris im April 1825.

Seit einiger Zeit gab es in den lyrischen Theatern von Paris wenig Neues, ausgenommen: die Oper Alceste von Gluck, neu einstudirt (in der Academie royale de musique), und den Debüt des Tenor Donzelli (im italienischen Theater).

Alceste hat, obgleich die Direktion wenig für die äufsere Ausschmückung, besonders in Bezug auf Tanz gethan, welcher fast ganz vernachläfsigt ist, dennoch den gröfsten Erfolg gehabt, und diese Oper liefert einen neuen Beweis, dafs wahrhaft schöne Musik auch auf das ungebildetste *) Publikum Eindruck macht; das Haus ist bei jeder Vorstellung fast überfüllt, und jede schöne Arie, zuweilen auch schlecht gesungen, erweckt den lautesten Beifall. — Die Aufführung ist im Ganzen vortrefflich und imposant, besonders in Bezug auf die Chöre und das Orchester, dem jedoch zuweilen mehr Zartheit zu wünschen wäre; weniger gelungen ist sie in Betreff der einzelnen Partien. Nourrit (Vater) welcher den Admet sang, ist dieser Rolle nicht mehr gewachsen; seine Stimme scheint früher einen schönen Klang gehabt zu haben, jetzt bemerkt man aber blofs noch die Spuren davon, und er macht sie noch unangenehmer durch eine unerträgliche Affektation von Gefühl und Wärme, deren er sowohl im Spiel als im Gesang durchaus ermangelt. Derivis vereinigt in der Rolle des Herkules die Schönheiten, aber zugleich die Fehler der französischen grofsen Oper: er ist mit einem herrlichen Aeufseren begabt und spielt diese Rolle mit der ihr gebührenden Kraft und Würde, doch übertreibt er das an sich schon falsche System der Deklamation, verbunden mit dem musikalischen Ausdruck, und man hört nicht einen schönen reinen Gesang, sondern nur einzelne Noten herausgestofsen, oder vielmehr gebellt. Die Palme gebührt der Mme. Branchu, welche mit vieler Wärme und Kunst die Partie der Alceste sang und spielte, und allen Anforderungen, welche man an diese Sängerin machen konnte, vollkommen entsprach; nur reicht ihre Stimme nicht mehr ganz zu dieser Partie aus, doch bemerkt man überall noch die Spuren des schönsten und seltensten Talentes, und sie zeigt sich stets als vollendete Künstlerin. —

Donzelli debütirte den 26. April in der Rolle des Othello. Obgleich von allen Rossinischen Opern diese ihm noch am meisten zusagt, und er sehr gefiel, so ist doch zu zweifeln, dafs seine Manier für die Rossinischen Opern im Allgemeinen passe; seine Stimme ist frisch, rein und wohlklingend, und hat einen so bedeutenden Umfang, dafs dieser Sänger in der hohen Partie des Othello fast nirgends zur Kopfstimme seine Zuflucht nahm, und obwohl es ihn an mehren Stellen zu rathen wäre, da es fast unmöglich ist, mehre der hohen Töne mit der Bruststimme auszuhalten, ohne zuweilen zum Schreien gezwungen zu sein; sein Gesang ist einfach, fast zu ein-

*) Ein artiges Kompliment für die Pariser, D. Red.

fach, und die wenigen Rouladen, welche er machte, waren ohne Rundung und Gleichheit, und meistens kurz und kunstlos abgebrochen. Soviel man aus seinem Gesang in dem ersten Debüt abnehmen konnte, scheint er kein grofser Künstler zu sein, doch singt er mit Wärme und Ausdruck, und auch sein Spiel war voller Gefühl und Energie. Er gefiel sehr, und mufste es auch vor einem Publikum, welches stark aufgetragene Deklamation selbst dem Gesange vorzieht, und erstaunt war, eine so schöne, reine Stimme zu hören. —

Dresden, im Mai 1825.

Betrachten wir mit unparteiischem Blick den jetzigen Zustand des hiesigen deutschen Opernpersonale, so kann uns nicht entgehen, dafs demselben ausser einem ersten Heldensingenden Tenor und einem guten Bariton noch ein zweiter, anhörbarer Tenor und ein tiefer Bafs abgehen. Doch, wo solche hernehmen, und besonders Heldentenore, in dieser Tenornarmen, und daher so theuern Zeit? Es ziemt uns daher, diesen Mangel mit Ergebung zu tragen und die Direktion nicht mit unerfüllbaren Wünschen zu belästigen, ihr vielmehr für ihr Bemühen, dem Mangel eines guten Bariton durch das Engagement des Herrn Hauser von Kassel abzuhelfen, gebührenden Dank zu sagen. Freilich fehlt nun immer noch ein kräftiger tiefer Bafs; doch der ist beinahe eben so selten zu finden, als ein ächter Tenor, da diejenigen, die von Natur aus einen haben, ihn lediglich des lieben modischen Tagesgegurgels wegen verfalsettiren, wie z. B. die Herren Forti, Siebert und vielleicht auch — Herr Hauser. Sei dem nun so oder nicht, Herr Hauser hat sich uns in einer Menge Gastrollen, z. B. als Lysiart, Seneschall, Herzog von Neubruck, Tristan und endlich als Don Juan, als einen braven, routinirten Sänger mit wohlklingender geläufiger Stimme und gefühlvollem Vortrag, und auch als einen denkenden und gewandten Schauspieler (bei Sängern eine seltne Sache) gezeigt, wofür er lauten und gern gezollten Beifall erhielt und künftig gewifs ein Liebling des hiesigen Publikums werden wird. Am meisten gefiel er uns als Lysiart, als Seneschall (in dieser Vorstellung des Johann von Paris hatte zum erstenmale Herr Bergmann den Johann übernommen und mit Beifall durchgeführt) und endlich als Herzog von Neubruck, in welcher Partie er besonders Glück machte, was sehr viel sagen will, da Forti noch vor kurzem in dieser Partie sich unvergefslich machte. Don Juan war seine schwächste Produktion, was vielleicht in einer ungünstigen Disposition seinen Grund haben mochte, da er übrigens doch alle Mittel, einen Don Juan comme il faut darzustellen, zu besitzen scheint. Diese Oper verlor übrigens auch viel durch plötzlich eingetretene Heiserkeit der Mad. Devrient (Donna Anna). Es mag ihr, da sie dennoch sang, oder vielmehr sich blofs zeigte, von Manchem hoch und als ein grofses Opfer angerechnet worden sein, diese Vorstellung, wie man so sagt, nicht gehemmt zu haben; wir aber sind da andrer Meinung, wir wollen etwas entweder wie sich's gebührt, oder gar nicht hören; denn nichts übersteigt das peinliche Gefühl, eine, für den Moment so klanglose Sängerin sich und ein solches Meisterwerk so abmartern zu hören, wozu sich nun noch die Furcht gesellt, es könne durch so verfehltes Bemühen und unter so kritischen Umständen eine so schöne Stimme leiden — denn wird nicht von jedem Arzte und jedem vernünftigen Singmeister bei Heiserkeit zu singen aufs strengste verboten? — Doch wir hatten uns glücklicherweise umsonst geängstigt, denn schon nach drei Tagen sang Mad. Devrient die Agathe mit voller, reiner Stimme. Es scheint uns aber seit längerer Zeit, als mache diese reichbegabte Sängerin keine merklichen Fortschritte mehr, welches Stillestehn ihretwegen und des Publikums halber sehr zu bedauern wäre. Andre zu erfüllende Pflichten (der Mutter und der Hausfrau) mögen vielleicht die gröfste Schuld daran haben, aber die Kunst — die sich nur der innigsten Ergebenheit und gröfsten Ausdauer ergiebt — kennt solche Rücksichten nicht. Deshalb scheint man mit Sign. Palazzesi vorsichtiger Kontrakt gemacht zu haben, denn man hat sie zwar auf drei oder vier

Jahre mit einem jährlichen Gehalt von dreitausend Thalern, verbunden mit einer freien Einnahme und 3 Monat Urlaub, jedoch ohne Gattin und Mutter werden zu dürfen, engagirt. Ergäbe es sich aber später, dafs auch diese Sängerin sich mit dem Beifalle, den man jetzt nur ihrer zauberischen Stimme und der natürlichen Volubilität derselben enthusiastisch zollt, begnügte, ohne für nöthig zu erachten, durch unablässiges Studium der Musik das noch so fühlbar Mangelnde nachzuholen — sollte man dann nicht lieber die Kontrakte so stellen, dafs bei sichtlichem Stillestehn oder gar Zurückgehn in der Kunst (worüber eine, aus kompetenten, rechtlichen und geschwornen Richtern bestehende comitée urtheilen müfste) die Gage immer geringer, bei bemerkbarem Fortschreiten aber bis auf ein gewisses Maximum gesteigert würde? —

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Verzeichnifs der Kompositionen von Franz Lauska.

(Schlufs aus No. 21.)

Op. 41. Leipzig bei Peters.

Grande Sonate in B-dur. Karl Maria von Weber gewidmet.

Dies feurige, harmonisch reiche Solo erfodert einen technisch fertigen Spieler.

Op. 42. Ebendaselbst.

Polonoise in Es-dur. Dem in Rom zu früh für die Kunst verstorbenen Bildhauer Rudolph Schadow gewidmet.

Eine eigne Neigung zeigt Lauska in seinen Kompositionen für den oft wiederkehrenden Alla polacca-Rythmus. Der Künstler war ein galanter Mann und huldigte hierin dem Geschmack der Damen. Gestehn mufs man, dafs er gerade in den Polonoisen sich besonders frei bewegt und Grazie mit Melodie verbindet. Ausgeführte Adagio's und lebhafte Rondo's in der geraden Taktart entsprechen seinem Talent weniger.

Op. 43. Ebendaselbst.

Sonate pathetique in C-moll, der Herzogin von Dessau gewidmet.

Op. 44. Ebendaselbst.

Rondeaux brillants et agreables.

No. 1. C-dur, alla polacca.

No. 2 Es-dur.

No. 3. D-dur.

Op. 45. Ebendaselbst.

Sonate pour le Pianoforte.

Op. 46. Ebendaselbst.

Sonate agreable, in C-dur. Der trefflichen Kammersängerin, Dem. Voitus, gewidmet.

Etwas gewöhnlich. Der bezeichnete anmutige Karakter ist indefs durchgeführt.

Six Variations.

München bei Falter.

Acht Variationen auf das reizende Thema aus Reichardt's „Geisterinsel": Ich küsse dich o Schleier.

Leipzig bei Peters.

Polonoise facile à 4 mains. C-dur

Berlin bei Gröbenschütz.

Deux petits Rondeaux.

Hamburg bei Böhme.

Menuet Varié, tiré d'une Sonate. (Op. 1.) Eines von Lauska's Lieblingswerken.

„Der Greis und sein Stab." Lied von dem zu Königsberg verstorbenen Oberforstmeister Jester.

La Bagatelle. Rondo in F-dur. (Manuscript.)

Fackeltanz, zur Vermählungsfeier der Prinzessin Friederike von Preussen, wie auch des Kronprinzen K. H. (Beide für Trompeten und Posaunen, im Klavierauszuge.)

Letzte Komposition.

Gebet in Tönen. Adagio für das Pianoforte in F-dur, wie der verewigte Tonsetzer selbst am Schlusse

„sanft verhallend."

Ewiger Wohllaut umtöne Ihn!

Berlin, am Himmelfahrtstage 1825. I. P. S.

Nachtrag zu den Lauska'schen Werken.

(Aus dem musikalischen Handbuche.)

Op. 18. München bei Falter.

Sonate facile, avec Accompagnement.

Berlin bei Gröbenschütz.

Walzer à 4 mains.

Königsberg bei Nicolovius.

Sonate.

Op. 39. Berlin bei Schlesinger.

Rondoletto pour le Pianoforte, avec Violoncelle.

Op. 41. Ebendaselbst.

Sonate a mon depart en Italie.

Berlin bei Schlesinger.

Lauska und Beczwarsowsky kleine praktische Klavierschule.

Opus 39. Ebendaselbst.

Introduzzione e Rondoletto per il Pianoforte con Violoncello obligato.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 8. Juni. Nro. 23. 1825.

II. Recensionen.

Drei Balladen von Theodor Körner, Herder und Wilibald Alexis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Löwe. Op. 2, zweite Sammlung. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 22 Gr.

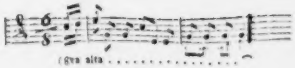
Mit inniger Freude zeigen wir hiermit unsern Lesern die Fortsetzung der Balladen an, deren erstes Heft im ersten Jahrgang dieser Zeitung *) beurtheilt worden ist. Es lag damals, bei der ersten Erwähnung des Komponisten, am nächsten, seine Schöpfung allgemein zu karakterisiren und auf die Eigenthümlichkeit der behandelten Gedichte hinzuweisen, die in ihm eine eigene Kompositionsweise erzeugt hatten. Gedichte, deren Inhalt nur Andeutungen, gleichsam entschlüpfte Winke und Wahrzeichen des vollständigen reichen Bildes giebt, das in der Seele des Dichters lebte — Gedichte wie Edward, Erlkönig (im obigen zweiten Hefte) Herr Oluf und Walpurgisnacht, können nicht in die enge Fessel der Liedes-Form gezwängt, nicht mit dem Ausdruck einer allgemeinen und oberflächlichen Empfindung erschöpft und abgefertigt werden. Auch Zumstegs Versuch, den Dichter von einem Zustand in den andern beschreibend zu begleiten, und so der verständigen Anfoderung seiner Periode zu entsprechen, konnte, zumal bei der Auswahl der Gedichte, die jener meist traf, nur die Vollendung der Balladenkomposition vorbereiten, nicht sie selbst herstellen. Das war unserm Tondichter vorbehalten; wir dürfen ihm dieses grofse Verdienst beimessen, da seine Kompositionen die Gedichte weder in einer allgemeinen, obenhin genommenen Auffassung verflachen, noch die in ihnen berührten Zustände blos umschreiben, sondern das volle Bild des Lebens musikalisch darstellen, das im Geiste des Dichters bestanden haben mufs.

Das Verdienst unsers Komponisten um die Ballade ist um so gröfser, je weniger man an der Dichtungsform selbst eine gewisse Beschränkung, ja Unzulänglichkeit übersehen kann, und je mehr man bis jetzt veranlafst sein mochte, zu glauben, dafs eine vollendete Komposition der Ballade nie hervortreten werde. In der Ballade sehen wir mit unzulänglichen Mitteln den Versuch hingestellt, einen Vorgang ganz umfassend wieder zu geben. Was sich ereignet hat, will der Dichter berichten und beschreiben, mag seine subjektive Empfindung dabei nicht zurückhalten und fühlt sich bald hingerissen, uns die Wechselrede der handelnden Personen selbst vernehmen zu lassen. Wir haben es gewagt, der Dichtungsform selbst Unzulänglichkeit beizumessen; denn mufs sie nicht für die Erreichung jenes Zweckes in dem Hörer mehr als Empfänglichkeit, dichterisches Ergänzungsvermögen voraussetzen und davon den vollkommenen Eindruck erwarten? Mufs nicht der Dichter die erzählende Person und die handelnden, dramatisch redenden in Einer, in sich zusammendrängen? Und ist wol sein Ziel, sein Zweck, wie wir ihn oben angedeutet haben, wirklich erreichbar? So lange die Ballade wirklich Volksgedicht, Schöpfung und Eigenthum des jugendlichen Volkes ist, fällt jenes Bedenken weg;

*) No. 13. S. 116.

denn wie sollte sie nicht ganz empfunden und verstanden werden, wo das Volk sie mit lebt? Später kann der Empfänglichere und Fähigere sie bei stillem Selbstlesen aus den Mitteln seines Geistes, in seiner Idee ergänzen und so vollkommen empfinden. Soll aber das Gedicht aus dem Gebiete der körperlosen Idee gezogen, uns verkörpert entgegengestellt, soll es durch Musik zu materieller Erscheinung *) werden, so erfodert das einen Komponisten, der sich ganz dem Dichter und mit ihm ganz dem gemeinschaftlichen Gegenstande hingiebt, das Geschehene abspiegelt, den Vorgang mit jenem empfindet und mit jenem sich in die eingeführten redenden Personen verliert. Und dies ist es, was unser Balladensänger, wie vor ihm noch keiner, vermocht hat.

Die erste Ballade, die uns in diesem Hefte geboten wird, ist Treuröschen von Theodor Körner. Das Gedicht ist zart gehalten, aber es mangelt ihm jene ergreifende Wahrheit, die, aus eignem ernstlichem und innigem Glauben des Erzählenden an die Erzählung geboren, dem empfänglichen Hörer unwiderstehlich sich eindringt, dafs er gleichsam gezwungen ist, mit dem Dichter zu glauben; es fehlt auch jene innere Nothwendigkeit und Gerechtigkeit des tragischen Ausgangs, die uns überwindet und ganz erschüttert. Nur die volksmäfsig ersonnene Fabel, dafs der Geliebte auf der Jagd verunglückt, als Geist zu der harrenden Braut zurückkehrt und sie heimführt — in den Tod, daneben die Lieblichkeit mancher Stelle mag den Komponisten angezogen haben; und so hat er denn kein mit Edward und Erlkönig zu vergleichendes Werk schaffen können, beschenkt uns aber mit einem, das voller Liebreiz und Innigkeit ist. Frisch und zart ist die schildernde Erzählung von der Liebe des Paars, süfs einschmeichelnd die schon zuvor eingeführte und später weiter verarbeitete Melodie, in der der junge Jäger zum Bräutchen spricht:



Treuröschen Treuröschen hörst du das Lied

und ein anmuthiges Spiel wird mit dem Refrain „Trarah“ geübt, das bald in der Jagdscene recht ernstlich und jägerhaft wild und kühn erschallt. Wie nun Treuröschen auf den Freund harrt, und bangt und klagt

Was läfst du mich harren in Angst und Noth

das alles ist innig und wahr empfunden. Schauerlich von der Begleitung umweht — wie wohl der Nachtwind in Grüften sich fängt — hören wir die Ladung des Geistes und dann rollt es zu Ende.

Einen höhern Stoff fand unser Komponist in der alten Volksballade, „Herr Oluf,“ dem Vorbild von Göthes Erlkönig. Nordisch streng, ernst und stark beginnt gleich die erste Begleitungsfigur, mit der die Mähr

Herr Oluf reitet spät und weit

anhebt, nachdem das Vorspiel noch dieses Thema — den Elfentanz —

in sich aufgenommen hat, und zu diesem fortgeführten Satze hören wir nun den Zwiesprach der verlockenden bösartigen Elfe (Erlkönigs Tochter) und des tief durchgrauten Oluf, sie bei der Verheifsung

Ein Hemd' von Seiden so weifs und fein
Meine Mutter bleicht's mit Mondenschein

mit Vampyrtücke lauernd, dann bei der Drohung

Soll Seuch' und Krankheit folgen dir

arge Lust zu beschädigen nicht länger bergend, nach dem tödtlichen Schlage mit kalter Bosheit (hier der Eintritt aus E moll in C dur) triumphirend. Bei dem schwankenden Nachtspiel (aus der ersten Figur gebildet) glaubt

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang No. 46. S. 391.

man den Reiter auf dem forteilenden Pferde hin und her bewufstlos schwanken zu sehn. Nach der Unterredung des sterbenden Olaf (im zweiten Theil der Ballade) mit seiner Mutter, klingt hell und freundlich, wie über Hügel hernieder, der Brautzug; die Braut fragt so zierlich mit ländlicher Anmuth nach dem Bräutigam und findet ihn — todt.

(Schlufs folgt.)

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter u. s. w. Mainz, in der Grofsherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne. Preis 9 Thlr.

(Schlufs.)

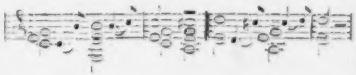
In der

zweiten Abtheilung

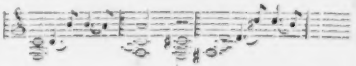
folgen nun Uebungen zur vollkommnern Aneignung des Portaments, wogegen die vorangehenden Tonverbindungen zunächst zur Befestigung der Intonation bestimmt scheinen. Dem Ref. dünkt diese Scheidung zwar etwas willkührlich; denn sobald der einzelne Ton hinlänglich gebildet ist, um den Uebergang zu Tonverbindungen zu gestatten, können und müssen diese nach allen Erfodernissen ausgebildet werden; sie dürfen nicht etwa Anfangs blos in der Rücksicht geübt werden, dafs der Schüler die folgenden Töne rein und sicher intonire, sondern die Töne müssen auch auf die rechte Weise aneinander schliefsen und man würde, wenn man die letztere Rücksicht eine Zeitlang ausser Acht lassen wollte, zuverlässig üble Angewöhnungen veranlassen. Diese Bemerkung ist um so nothwendiger, da der Verfasser, wie gesagt, über die Art und Weise der Tonverbindung gar wenig Vorschriften giebt.

In einer andern Rücksicht zeigen sich jedoch die gedachten Uebungen sehr brauchbar: es ist ihnen nämlich Text untergelegt und der Schüler kann nun geübt werden, zu zwei und vier verbundenen Tönen Silben auszusprechen. Die nächsten 16 Uebungen, die einfachsten, geben Anlafs, die sämmtlichen Intervalle mit Portament und Artikulation in dieser Weise durchzugehen.

Die Auswahl der deutschen Wörter ist nicht immer empfehlenswerth (das erste Beispiel giebt davon schon eine kleine Probe, gleich darauf folgt „Freundschafts-Pflicht“ und „schmerzt nicht so“) und der Verf. (oder wer hier für ihn gearbeitet) hätte hier und bei einigen folgenden Uebungen besser gethan, nicht zu übersetzen, wo auf den Sinn nichts ankommt, sondern gleichlautende Worte unterzulegen. Hiervon abgesehen, sind die Uebungen sehr empfehlenswerth — bis auf die der grofsen Septime, die sich etwas unnatürlich um die begleitende Mittelstimme dreht und deren Intonation durch die Lage der Begleitung

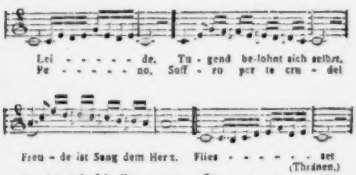


im dritten, fünften Takt u. s. w. unnöthig erschwert wird. Warum nicht lieber so?



Fünf und dreifsig Uebungen kürzerer, auf die Scala gebauter Figuren mit untergelegten Worten sollen zu reinem und leichtem Gesang gewöhnen, (dabei mit ab- und zunehmender Stimme vorgetragen werden); gröfsere auf die Scala gegründete Uebungen ohne Text, welche die Kehle zur Deutlichkeit, Reinheit und Geläufigkeit bilden sollen, enthalten die gewöhnlichen, leicht sangbaren Figuren u. werden, wie jene, ihre Bestimmung sehr gut erfüllen. Den Beschlufs der Abtheilung machen Scalen und abgebrochene melodische Sätze und eine Anzahl italischer (warum nicht auch deutscher?)

ähnlich lautender Worte (z. B. cale, calle — sano, sanno) zur Uebung in guter, besonders genau unterscheidender Aussprache. Dafs die Texte an denen die Aussprache geübt werden soll, nur für diesen äufserlichen Zweck erwählt und oft dem Ausdruck der Melodie widersprechend, oder doch wenigstens nicht entsprechend sind, dafs die beiden Texte oft wundersam abweichen — wirgeben nur flüchtig ausgewählte Beläge



das alles hat nach der äufserlichen Tendenz der italischen Schule nichts auf sich. Rossini und seine Landsleute und Winter selbst (man denke unter andern an die Rachearie der Elvira im unterbrochenen Opferfest) verfahren unbedenklich als Komponisten, wie der letztgenannte hier als Gesanglehrer. Ref. würde sich bei deutschem Gesangunterrichte solche Melodie zu solchen Worten nie erlauben; denn wie leicht verführt Ohrenkitzel und die Sucht, mit Geschicklichkeit zu glänzen, ohnehin zu leichtsinniger und gedankenloser Behandlung des Textes! Die Aussprache aber läfst sich auf anderm Wege wol eben so sicher und rein ausbilden. Sobald der Schüler mittels Leseübungen, Vorlesen und Vorsingen und durch die Gründe, die sich aus der Sache ergeben, überzeugt worden, wie nöthig vollkommene Deutlichkeit der Aussprache ist, sobald er gehörig auf den Sinn, der im Klang der Wörter liegt, hingewiesen und für ihn empfänglich gemacht ist, wird sich bei aufmerksamer Leitung und einiger Nachhülfe seine Sprache auf das Erwünschteste — und zwar nicht blos wohllautend, sondern auch karakteristisch bilden und es jener zweideutigen Uebungen nicht weiter bedürfen.

Haben wir hier zuerst die Tendenz italischer Schule entschieden wahrgenommen, so herrscht sie nun in der

dritten und vierten Abtheilung

ausschliefslich. Die dritte Abtheilung enthält gröfsere Solfeggien, doch nicht unmäfsig lange und ermüdende, wie es manche ältere sind. Sie seien bestimmt, sagt der Verf., den Vortrag junger Sänger durch alle Stufen der Empfindungen durchzuführen und ihre Stimme in allen Arten des Gesanges, als für das Portament, den leidenschaftlichen, gefühlvollen und grofsen Vortrag auszubilden. — So wenig Ref. eben bei dem vorliegenden Werke die Ausdrücke des Verf. scharf auslegen und beurtheilen mag, so mufs er doch auf diese schwankende und verworrene Andeutung des Zwecks aufmerksam machen, weil sich schon in ihr das Unzulängliche der italischen Schule wenigstens für den deutschen Sänger kund giebt. Dafs jene Solfeggien bald nur eine äufserliche Gesangweise (das Portament) üben, bald die innern musikalisch darzustellenden Zustände zum Bewufstsein bringen und ihren Ausdruck lehren sollen, ist nicht blos Unordnung des Ausdrucks; denn es finden sich in der That unter den Uebungen mehre ausdrücklich mit „con portamento," andre mit „con espressione, agitato, smanioso (letzerer allein acht) so wie mit leggieramente, brillante u. s. w. bezeichnete: sondern es ist das Wahrzeichen, wie wenig nach der Tendenz italischer Schule dem wahrhaften, vollkommen der Natur entsprechenden Ausdrucke nachgestrebt wird und wie man sich neben einer äusserlich wohlthuenden Weise, als der Hauptsache, mit einem blofsen Anstrich, mit ungefährer Andeutung der Wahrheit begnügt. Man mufs es als eine nicht dem Nationalkarakter entsprechenden Ausnahme ansehen, wenn ein italischer Musiker sich ein anderes Ziel setzt.

Betrachten wir die Sache, ohne uns durch verjährten Gebrauch blenden und durch die Lobpreisungen der Sänger irren zu lassen (deren viele allerdings auf dem alten Wege zu Vortrefflichem gelangt sind, ohne den Beruf, zu überlegen, ob dasselbe nicht hätte kürzer und besser erreicht werden können) so müssen wir das Solfeggienwesen der italischen Schu-

len im Allgemeinen für zu weit getrieben und nicht für die zweckmäfsigste Uebung für deutsche Sänger ansehen. Alle Eigenschaften der Stimme können und müssen ausgebildet werden, aber auf einem bestimmtern unmittelbar zu ihnen führenden Wege. Was man einer Stimme aneignen wolle, vollkommnen Ton, sichre Intonation, Portament in den verschiednen Weisen, Fertigkeit, alles werde in zweckgemäfser Ordnung und Abwechselung, bis zur Vollendung einzeln geübt und die Uebung auch vom gebildeten Sänger stets fortgesetzt; dies ist zur Erlangung und Behauptung der Vortrefflichkeit nothwendig. Warum aber sollen diese Uebungen in einen melodisch rythmischen Zusammenhang gebracht, warum Gesangstücke komponirt und gesungen werden, blofs um eine oder ein Paar darin vorkommende Manieren bei der Gelegenheit mit zu singen? Wie viele Töne werden auch in den zweckmäfsigsten Solfeggien, für den Schüler Kraft und Zeit raubend, mitgesungen, die nicht das eigentlich zu Uebende enthalten, deren Vortrag der Sänger schon erworben hat und die nur dienen, die eigentlichen Uebungssätze zu einer zusammenhängenden Melodie zu verbinden? Bei dieser Beschaffenheit der Sache sollte man das Solfeggien-Absingen wenigstens nicht so vorwiegend mit den Sängern treiben — u. aus ihr ist auch bei der Abfassung der Winterschen Gesanglehre erklärlich, dafs er in einem ganzen Bande voller Solfeggien doch noch nicht Raum gefunden hat, alle Tonfiguren zur Uebung zu bringen und dafs man namentlich Solfeggien vermifst, in denen chromatische Gänge und gebrochne Akkorde in geschwinder Bewegung ausgeführt würden, so gewifs es die Absicht des Verf. gewesen ist, mit seinen Uebungen alle Fälle zu erschöpfen. Demungeachtet gebührt, wenn es denn einmal Solfeggien sein sollen, denen in der Winterschen Gesanglehre an Vollständigkeit und Zweckmäfsigkeit im Allgemeinen ein entschiedener Vorzug vor allen früher uns bekannt gewordenen, namentlich den Righinischen und Danzischen.

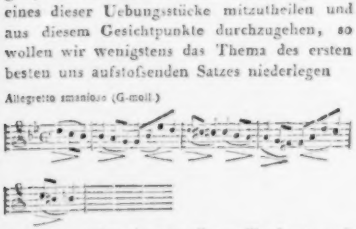
Soviel von der wahrhaften Tendenz der Solfeggien; eine nichtige müssen wir dagegen die Bestrebung nennen, durch sie den Schüler zu dem wahren Ausdrucke hinzuführen. Es kann nicht bezweifelt werden, dafs man auch in kleinern Tonstücken ohne Mitwirkung eines Gedichts den bestimmtesten Ausdruck einer Empfindung niederlegen kann; Beethovens „nouvelles bagatelles" *) und das hinreifsend schöne Arioso in seiner As-dur Sonate **) geben Beweise hiervon. Allein dergleichen Solfeggien existiren nicht und werden nie existiren. Welcher Künstler könnte seine innersten Empfindungen zur Begeisterung steigern, blos um — Solfeggien zu schreiben? Und noch hemmender, als der unbedeutende Zweck, ist eine Unnatürlichkeit, die jenen, der Empfindung gewidmeten Solfeggien stets ankleben mufs. Der Mensch ist kein blos singendes, Töne gebendes Wesen, wie ein Vogel. Sein Wesen kann nur durch Rede und Tonfolge — eigentlichen Gesang — erschöpft werden. Keine Rede entbehrt des Tonfalls ganz, und je belebter sie ist, desto mannigfaltiger und entschiedener wird er. Eben so wenig kann aber der Gesang ohne Rede bestehen, wenn er nicht zu der Ausdruckweise vernunftloser Wesen herabsinken und, im Munde des Menschen, als ein wesentlich Unvollkommnes, ja Unnatürliches und Unwahres vernommen werden soll. Um Solfeggien zu schreiben, das behauptet aus dieser Ansicht Ref. mit Zuversicht, kann daher kein Komponist sich wirklich mit einer Empfindung durchdringen, es kann kein solches Uebungsstück aus wahrer Empfindung und Begeisterung hervorgehen, sondern nur die Frucht einer stehend gewordnen Manier für den und jenen Ausdruck sein; daher kann aber auch der Sänger sich an und zu einem solchen Machwerk nicht mit der wahren Empfindung erfüllen, sondern sich nur aus jener Kompositionsmanier eine eben so todte Vortragsmanier (gleichsam eine Maske, um ein ausdruckloses Gesicht zu verbergen) abziehen — und das ist ein sehr zweideutiger Gewinn.

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 14. S. 128.
**) Opus 110 in A. M. Schlesingers Verlag. Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 10. S. 87.

Manches empfindungsfähige Gemüth mag auf diesem Wege gefrieren.

Jene Karakterisirung der Solfeggien findet nun auch auf die winterschen unbedingte Anwendung. Dafs der Verf. selbst ihre Unzulänglichkeit zum Ausdruck bestimmter Empfindungen gefühlt hat, verrathen schon die oben angeführten, unbestimmten Bezeichnungen; und wenn es an Raum fehlt, einige oder eines dieser Uebungsstücke mitzutheilen und aus diesem Gesichtpunkte durchzugehen, so wollen wir wenigstens das Thema des ersten besten uns aufstofsenden Satzes niederlegen

Allegretto smaniozo (G-moll.)



und dem aufmerksamen Leser überlassen, zu untersuchen, ob sich hier der Ausdruck des Wahnsinns, und welches Wahnsinns, oder eine bekannte Manier hervorthue?

Die vierte Abtheilung enthält nun das leibhafte höllische Rüstzeug jedes Virtuosen, der uns auf den Bühnen und in den Konzerten mit seinen endlos wiederkehrenden Vor-, Doppel- und andern Schlägen, Mordenten und Trillern, Gruppetten, Volaten, Laufern und Anderm dergleichen in jeden Schlupfwinkel der Komposition verfolgt. Jenes, sonst furchterregende Beiwort wird (wir wissen es, und haben es uns nur deshalb erlaubt,) bei der gröfsten Zahl der Sänger und Singlehrer seine abschreckende Bedeutung verlieren, wenn wir erklären, dafs das Rüstzeug in einem, 84 enggestochene Folioseiten starken Bande voll Verzierungen, Fermaten und Variationen besteht. So hat noch kein Singmeister seine Lehrlinge ausgestattet! Die Sache ist hier nicht naturalistisch und dilettantisch, sondern methodisch und ins Grofse getrieben. Die Uebergänge von einem festen Tone zu einem zweiten, z. B. von a nach h (Sekunde) auf- oder von h nach a abwärts, werden auf so mannigfaltige Art gebildet, dafs man zuletzt gar nicht mehr begreift, wie man zwei Töne singen könne, ohne zwei Dutzend andre. Dann kommt nun gar die unabsehbare Reihe von Verzierungen dreier und mehrer Töne, vieler Schlufskadenzen und zuletzt ein Nachtrab von acht variirten Thema's (jede Variation kann achtmal weiter variirt werden) denen man die Katalani-Rodeschen Violinvariationen unbedenklich anschliefsen darf. Genug, wer solcher Waare bedarf, kann sie nicht besser und reichlicher finden, als bei Winter.

Auf diesen Punkt (in der Lehre, wie bei Rossini in der Komposition) mufste das italienische Musikwesen führen. Die Stimme in aller Kraft, Leichtigkeit und Schönheit soll gezeigt werden, der Vortrag stets belebt sein, und das erreicht man sicher und leicht durch jene langen Reihen schnell folgender Töne. Nur diese, und sonst keine eigenthümliche Bedeutung haben alle jene Melismen, und man wechselt mit ihnen nur, um den Reiz der Mannigfaltigkeit und Neuheit möglichst zu erhalten. Da hat es denn so ziemlich gelingen können, aus den nächstliegenden Tonverbindungen eine Anzahl von Manieren zu bilden, diese zu vermehren und als feststehende, unter einander gleichbedeutende Formeln zu beliebigem Gebrauch aufzuspeichern. Wie viel innrer Reichthum, um dieser äufsern Herrlichkeiten willen, unbenutzt blieb, oder weggestofsen wurde, konnte gleichgültig übersehen werden; der leichte Sinn ist bald befriedigt. Dem Deutschen, wenn er sich nicht selbst hindert, zur Besinnung zu kommen, ist freilich dieses Wesen ungenügend und zuwider; ihm können die Verzierungen im vierten Theile der Singschule nur allenfalls als Stimmubungen brauchbar sein, so weit er dieser noch nach den vorigen Theilen bedarf.

Dies ist der Inhalt der Winterschen Singschule. Ihren Titel, den Rang einer Gesanglehre, müssen wir ihr sonach streitig machen, erkennen sie aber als eine treffliche, reichhaltige und besonders weitzweckmäfsiger angelegte Sammlung von Stimmübungen, als alle bisher uns bekannt gewordenen, und können sie denen, die dergleichen bedürfen, mit Ue-

berzeugung vorzüglich empfehlen. Haben wir sie überhaupt nicht als Gesanglehre gelten lassen, so konnten wir sie noch weniger als deutsche, das heifst als eine die Grundsätze deutschen Gesanges umfassende Gesanglehre, oder eine ihre Anwendung in Beispielen darlegende Uebungsschule anerkennen. Nach ihrer Anleitung kann nur italischer Gesang gelehrt werden, wie wir ihn im Eingang *) zu karakterisiren versucht haben. Alles was darüber hinausgeht, was namentlich den wesentlichen Inhalt der deutschen Musik ausmacht, und uns ernstere Nordländer vollkommen erfüllen und befriedigen kann, ist auch nicht entfernt berührt. Da jedoch, wie schon erwähnt, der italischen Schule Inhalt auch für den deutschen Sänger unentbehrlich ist; so hat Herr Kapellmeister Winter nicht blos Ausländern und italisirenden Deutschen, sondern überhaupt allen Sängern ein treffliches, höchst dankenswerthes Werk geliefert. Die Ausstattung ist lobenswerth, der Preis für drei ziemlich starke Foliobände angemessen. Marx.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

Kurz nachdem in Kassel eine Zauberoper, der Berggeist, von Spohr, hervorgetreten ist, während in Dresden Karl Maria von Weber einen Oberon schreibt, ist in Berlin die obengenannte Oper komponirt und aufgeführt worden. Auch in frühern Zeiten hat sich — wir nennen die noch jetzt bewunderte Zauberflöte und Armida — die Wahl der Komponisten oft auf ähnliche Gegenstände gelenkt, und es scheint deshalb sowohl zeitgemäfs, als allgemeiner interessant, bei Gelegenheit des Alcidor, näher auf die Idee und das Wesen der Zauberopern einzugehen. — Zwei Meinungen pflegen sich bei diesem Gegenstande zu kreuzen, die, von Einem Punkte ausgehend und im Grunde aus Einem Prinzip hervortretend doch zu entgegengesetzten Resultaten führen. Wir wollen sie mit unserer Ansicht davon vorausschicken, ehe wir zum Gegenstande selbst uns wenden.

Eine Partei verwirft die Zauberopern, da ihnen Unnatur und Unwahrheit zum Grunde liege, und wir mit unserer bessern Erkenntnifs nicht auf Vorstellungen mit Interesse eingehen könnten, die für uns grundlos seien. Sonderlichen Einfluss hat diese Ansicht nie gewonnen; wir sehen vielmehr, dafs man ungestört fortfährt, Zauberopern zu komponiren, aufzuführen und zu schauen — und schon dies giebt einen Beweis, dafs in ihnen doch irgend ein Gehalt liegen müsse. Der Glaube an übermenschliche Kräfte und uns unerklärliche Vermögen hängt mit dem Geisterglauben eng zusammen und dieser, wie man ihn auch deute, hat die menschliche Brust nie ganz verlassen. Besonders aber ist zu bedenken, dafs wir bei der Auffassung eines Kunstwerkes nimmermehr uns selbst mit unsern eigensten Ansichten, sondern eben ein ganz Andres suchen, an dem wir unser Selbst prüfen, kräftigen und bereichern. Die Gegner der Zauberoper aus eignem Unglauben an den Zauber hätten demnach sich und ihre persönlichen Meinungen einstweilen aufzugeben und in die Zeit und den Zustand der vorgestellten Menschen sich zurück zu versetzen, deren Ideenkreis, deren Leben mithin durch den Glauben an Zauberei bedingt war. Dafs aber ein solches Zurückversetzen sehr interessant sein könne, dafs die reifere Zeit und Ansicht nicht die genufsreiche Erinnerung an frühere Blüten ausschliefst, hat wol jeder in sich selbst erfahren; denn wer lebte sich nicht einmal gern in seine Jugend zurück, wer hätte nicht in der alten Geschichte und Mythe, im Zurücktreten der Kinderzeit der Völker Genufs gefunden und mit Ehrfurcht die Götterbilder betrachtet, an die vor Jahrtausenden, als an lebende Herrscher, geglaubt wurde? Ja, wir gehen nicht zu weit, wenn wir diese Empfänglichkeit mit dem Sinn für Kunst identisch nennen und jenes Abweisen des Zauberglaubens in der Kunst nur bei denen für Ernst und subjektiv begründet halten, die überhaupt keinen für Kunst vollkommen empfänglichen und gebildeten Sinn haben, bei allen übrigen aber sie für Affektation einer vermeintlich höhern Bildung oder für eine Unklarheit der hier berührten Vorstellungen ansehn. Uebrigens rechnen wir (beiläufer Weise oder mit einigem Grund, — wie man es nehmen will) zu der erwähnten Partei alle diejenigen, welche sich alle mögliche Mühe geben, Alcidor und Selaïde und den Aetherfursten zu vergessen und sich mit unermüdetem Eifer aus den Zetteln und Textbüchern versichern: jetzt singe Madame Schulz mit süfs beseelter Stimme ein Polacca und jetzt trete unser unvergleichlicher Bader auf und habe nun statt des schwarzen Leibrocks einen Kürafs an und, der da im schwankenden Wolkenwagen herunterzuckele, das sei Herr Blume, der den Kaspar und den Gemsenkönig so schön spiele.

Eine andre Partei hat von jeher versichert, eben die Zauber-Oper sei das eigentliche Element der dramatischen Musik, in ihr entfalte diese Kunst und jeder darauf eingehende Künstler seine höchste Kraft und auf diesem Boden bestege er alle in andern Regionen hervortretenden Leistungen. — Wenn wir sich-

*) Vergl. No. 19. S. 154. d. Ztg.

tig rathen (denn vernommen haben wir nie die Gründe dieser Partei) so will sie sich mittels der über- das heifst für uns, unnatürlichen und fabelhaften Erscheinung des Stoffes über die — Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit hinweghelfen, dafs die Leute da oben sängen, statt sprächen, und dafs an ihre Sohlen ein obligates Orchester gewachsen sei. Ueber diese angebliche Unnatur ist besonders in Deutschland, seit da die Oper auf den Volksbühnen einheimisch geworden war, mancherlei verhandelt worden, und man hat sie bald zu erklären, bald zu entfernen gesucht. In der letztern Absicht (in einer Vorrede ausgesprochen) schrieb Kotzebue seine Deodata, in der er die Musik nur so weit eintreten lassen wollte, als sie auch in der Wirklichkeit statt gehabt haben könnte. Aus gleicher Absicht beschränkten sich mehre Komponisten in Singspielen, besonders idillischen Inhalts, auf die Liedesform: weil sich wol nicht der Fall denken liefse, dafs ihr ein den einfachsten Verhältnissen gedachten Personen in der Wirklichkeit Arien und andre ausgeführte Musikstücke, kurz, etwas Andres als Lieder, gesungen hätten.

Wir dürfen uns auch hier vor aller andern Widerlegung auf die wahrhaft aus dem Herzen kommende Theilnahme berufen, mit der seit ihrem Entstehen überall Opern gehört und von Empfindenden empfunden werden. Man setzte sich leicht darüber weg, hier nicht die Sprache der Wirklichkeit zu finden (wie man ja auch Verse auf der Bühne leicht ertragen und liebgewinnen lernte) und indem man empfand, dafs die Sprache der Töne ebenfalls in der Natur, und besonders in der menschlichen ihren Ursprung habe, gestand man dem Künstler das Recht zu, aus diesem natürlichen Element in freiem Walten des Geistes ein neues Bild der Natur herzustellen, die gewöhnliche, die Wortsprache mit der Tonsprache zu verbinden und beide zu einer in der Natur gegründeten höhern Ausdruckweise zu erheben. Nie hätte man sich zur Erklärung der Musik in die Zauberwelt flüchten zu müssen geglaubt; wenn man in dieser Kunst, in dem scheinbar Unnatürlichen den natürlichen, menschlichen Inhalt erkannt hätte. Ja nach diesem ersten Schritt zur bessern Erkenntnifs der Musik und ihres Standpunktes im Drama würde man auch aufgegeben haben, in andern, als den menschlichen Beziehungen, ihre höchste Kraft zu suchen.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, im Mai 1825.

(Schlufs aus No. 22.)

Wir sollten meinen, dafs, diese Idee zu realisiren, nicht so schwer halten dürfte, als Direktionen im ersten Augenblick wohl glauben könnten. Jedes Gesangindividuum konnte bei redlicher Meinung mit der Kunst diesen Vorschlag recht wohl eingehen, da es sich von selbst versteht, dafs sogleich jedes erste Honorar seiner Leistung angemessen sein müfste, durch Fleifs und ferneres Streben aber noch bedeutend erhöht werden würde. Diejenigen aber, die damit sich nicht einverstehen wollten, könnte man getrost laufen lassen, denn man verlöre nichts als Menschen, denen die Kunst zu weiter nichts ist, als, ein bequemes u. faules Leben zu führen. Wir glauben überzeugt sein zu dürfen, dafs sich bei dieser Einrichtung nicht nur ächte Künstler und Direktionen, sondern, — und was die Hauptsache ist — auch die Kunst selbst wohl befinden würden. Doch, will einer in den Wind reden und sich den Mund verbrennen, so mache er nur Vorschläge zu neuen und bessern Einrichtungen.

Ach, Herr Redakteur! wie sehr läfst Ihr uns Korrespondenten nur zu sehr bekannter Papiergeiz bedauern, noch viel wichtigere Bemerkungen und Vorschläge der Art zum Heil, wenn auch nicht der Kunst, doch der jetzt oft so sehr bedrängten Sänger-Generale und Kommandanten grade hier, bei einer so günstigen Gelegenheit, unterdrücken zu müssen, da es Ihnen doch ganz einerlei sein könnte, wenn etwas so gemeinnütziges, etwas andres in den künftigen Jahrgang etwa hinüberschöbe. Doch — so können wir denn nur pflichtmäfsig — obwohl seufzend — berichten, dafs ausser einigen Repetitionen älterer schon beurtheilter Opern gar nichts mehr zu berichten ist.

Doch halt, da hätten wir beinahe vergessen, die Ankunft eines ital. Tenors, eines Sign. Relandini und sein Auftreten in Meyerbeer's Margheritta und in Rossini's Cenerentola anzuzeigen. Denken Sie sich einen hübschen jungen Mann, mit dicker, steifer und manchmal rauher Stimme, mit grofsen (wir sagen nicht passenden) Bewegungen, und Sie haben ein treues Konterfei vor Ihrer Seele stehn, ohne erst nöthig zu haben, die kostspielige Reise hierher zu machen, um den theuern, mit 2500 Rthlr. bezahlten, Mann kennen zu lernen.

†††

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 15. Juni. Nro. 24. 1825.

II. Recensionen.

Drei Balladen von Theodor Körner, Herder und Wilibald Alexis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Löwe. Op. 2, zweite Sammlung. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 22 Gr.

(Schluſs.)

Durch die Wahl dieser Ballade (des Oluf) hatte sich der Tonkünstler selbst eine schwere Aufgabe gesetzt; denn das Gedicht schlieſst fast wörtlich, mit demselben Ausdrucke schmerzlicher Ueberraschung, wie Göthe's Erlkönig, den der Komponist, der Folge der Hefte nach zu urtheilen, früher in Musik gesetzt hatte:

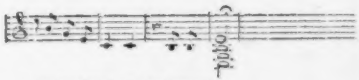
Erlkönig:

In seinen Armen das Kind war — todt.

Oluf:

Da lag Herr Oluf und war — todt.

In der Komposition des Erlkönigs ist das letzte, schlagende Wort mit dem Ausdruck des Entsetzens durch einen Aufschrei in der Singstimme und einen schmerzlich eingreifenden Akkord in der Begleitung wiedergegeben und so gewiſs diese Stelle nicht verfehlt, auf die Zuhörer einen heftigen Eindruck zu machen, so könnte man doch fragen, ob es in der Seele des Erzählenden wahr gedacht sei, das mit dem Ausdrucke der Ueberraschung und zwar des Schrecks zu sagen, was er schon beim Anfang der Erzählung, voraus gewuſst haben muſs? Vielleicht aus dieser Ansicht oder Empfindung ist in Oluf ein ganz andrer, nämlich ein ruhig erzählender Schluſs:



Da lag Herr O - luf und war todt.

hervorgegangen; dieser widerspricht nun allerdings nicht der voraussetzlichen Stimmung des Erzählers, ist aber, nach Ref. Meinung, nicht geeignet, auf die Empfindung des Zuhörers einen lebhaften Eindruck zu machen. Ref. gesteht, dafs er im Sinne der ganzen Komposition keine zweckmäſsigere Behandlungsart, als die beiden hier angefochtenen zu finden wüſste und dafs er die Idee des Dichters hier für unerreichbar hält. Es wäre interessant, wenn sich andre Komponisten hieran versuchten und, fänden sie das Bessere, es mittheilten. Dabei käme es freilich nicht darauf an, für die eine oder die andere der vom Komponisten ausgeführten Ideen einen stärkern musikalischen Ausdruck zu finden; das wäre wohl möglich, aber damit nicht viel und für die Kompositionen, wie sie nun einmal in vollkommner Einheit da stehn, gar nichts gewonnen. Nur der würde unsere Foderung erfüllen, dem sich eine Darstellungsweise ergäbe, die in der Seele des Erzählers vollkommen wahr gedacht, dabei aber geeignet wäre, auf den Hörer denselben Eindruck zu machen, den die reine, vom Dichter angeregte, in jenem fortwirkende Idee hervorbringt. —

Eine zweite Aufgabe ähnlicher Art hat der Komponist vollkommen — wenigstens soweit, als die Natur der Tonkunst zuläſst, gelöset. Der zweite Theil des Gedichts stellt nämlich eine fortlaufende Kette von Ueberraschungen dar, durch die der Leser hinweg,

bis zur letzten gerissen wird. Der Vorgang hört auf erzählt zu werden — Ausmalen der Empfindung ist ganz fern — er tritt hinter den Dialog zurück und aus ihm müssen wir ihn errathen. Gleich nachdem die Elfe ihn entlassen:

Drauf thät sie ihn heben auf sein Pferd!
Reit hin zu deinem Fräulein werth!

fährt der Dichter fort

Und als er kam vor Hauses Thür,
Seine Mutter zitternd stand dafür.

Nichts von Olufs Zustand, wir können ihn nur errathen und nur durch die Andeutung der letzten vorstehenden Frage der geängsteten Mutter:

Sag an, mein Sohn, und sag' mir gleich,
Woher du bist so blafs und bleich?

finden wir unsere Ahnung bestätigt. In dieser bangen Stimmung macht die Erzählung eine zweite Pause, und wieder erst durch die Frage der verzweifelnden Mutter

Sag an mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich sagen deiner Braut?

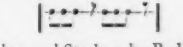
gemahnt es den Leser, dafs es sich wol mit Oluf zu Ende neige. Was ferner mit ihm und der Mutter geworden, übergeht der Dichter in einer dritten Pause, und wir werden dem Brautzug entgegengeführt. Die Frage der lieblichen Braut wird mit einem Vorwande beseitigt, und das nun folgende Schweigen ist um so lastender, je heller und freundlicher jene Erscheinung und die harmlose Frage uns entgegengetreten war. Dann erst giebt der Erzähler jenen Schlufs:

Die Braut hob auf den Scharlach roth —
Da lag Herr Oluf und war todt.

der den Eindruck aller ahnungsvollen Momente mit dem der Gewifsheit überbietet und bekräftigt.

Wie der Komponist die erste jener Pausen ausgefüllt — mit dem Bilde des dahingetragenen, taumelnden Reiters — ist schon oben mit verdientem Lobe erwähnt worden. Die hierzu angewendete Figur verläuft sich und schliefst auf der Tonika — jene Erscheinung ist entschwunden und nun hebt eine ganz neue Weise —

an, wo wir die bebende Mutter und den von Todesnähe durchschauerten Oluf wiederfinden. Zu den Fragen der Mutter und zu dem Nachspiel, wenn Oluf geantwortet hat, ergreift die Begleitung diese rythmische Figur



und das Beben und Stocken der Rede und Pulse fühlt sich heraus — wir werden durch die zweite und dritte Pause geführt, mit der der Komponist wieder vollkommen schliefst. Vielleicht hätte sie und die letzte Frage der Mutter einen stärkern Ausdruck zugelassen. Doch können wir es nicht mifsbilligen, dafs der Komponist Melodie und Begleitung der ersten Frage (und der Antwort Olufs) wiederholt hat; er befestigt dadurch das ohnehin nur vorüberschwebende Bild jenes letzten Beisammenlebens der Unglücklichen. Die liebliche Weise des Brautzugs entrückt uns dem dunklen Bilde, bis die letzten Worte und Töne Olufs rückkehren und zu dem Schlufs führen, von dem wir schon oben geredet haben *). — Wenn man die hohe Schönheit der Ballade erwägt, so mufs es überraschen, dafs sie vor Herrn Löwe noch keinen Komponisten gefunden hat. So erwartet alles seine Zeit; man mufste sich zuvor an der Liedesform befriedigen, man mufste diese Form selbst in ihrer eigentlichen Sphäre aufgegeben haben, um in einer neuen Form (der des sogenannten durchkomponirten Liedes) Neues zu leisten; dann erst war man auf den Wege, die alten grofsen Balladen musikalisch zu beseelen — und berechtigt, um ihres innern Wesens und Bedürfnisses willen, ihre angestammte Gesangform selbst zu verlassen. —

Die dritte Komposition ist Walpurgisnacht von unserm geistreichen Freunde Willibald

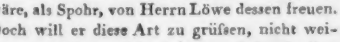
*) M. l. bei dieser Gelegenheit, was im ersten Jahrg. dieser Ztg. No. 46 S. 391 über dichterische Pausen gesagt ist.

Alexis, ein Dialog zwischen Mutter und Kind am ersten Mai. Das Kind ahnet die Hexenschaft der Mutter und entreifst ihr das Geständnifs. Trefflich ist zu einer malerischen Begleitung der Dialog geführt, wird immer drängender, bis in wilder, frecher, schamloser Lust die Mutter ausbricht:

Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht

und toll und wüst auf und dahin fährt. Bei diesem letzten Satze hat der Komponist eine Melodie aus Spohrs Faust zur Begleitungsfigur genommen, offenbar absichtlich. Refer. kann darin nichts, als einen, allerdings eignen Künstlergrufs an Spohr sehen und würde sich, wenn er auch ein so berühmter Komponist wäre, als Spohr, von Herrn Löwe dessen freuen. Doch will er diese Art zu grüfsen, nicht weiter empfehlen; nicht immer würde sie dem Publikum so erfreulich werden, als hoffentlich hier.

Bis auf den letzten, oben angedeuteten Satz ist aus zwei einfachen Figuren, der Singstimme:



und der Begleitung:

mittels kleiner Abänderungen und der Modulation meisterhaft das reichste Leben entfaltet und wir finden den Komponisten auf den Fufstapfen seines Dichters, mag der nun die Mutter in der Lust der Rückerinnerung sagen lassen,

Ist heute der erste Mai, liebes Kind,

mag sie in heimlichem Kitzel auf die ängstliche Rede des Kindes:

Liebe Mutter, ich möcht' keine Hexen sehn! —
„Liebes Kind, s'ist wohl schon oft geschehn."

entgegnen, mag ihrer Erinnerung mancher Spafs, hinter dem Krallen lauern, vorüberfliegen. Doch das alles schwindet wie Scherz vor furchtbarem Ernst, wenn fremd und wüst, wie Windespfeifen, die Begleitung zu der letzten Frage des Kindes und zu der entscheidenden Antwort der verwilderten Mutter führt, in der mit argem Triumphe das

auf dem Blocksberg

wiederholt und mit ausgelassenem, wahrhaft höllischem Aufjauchzen geendet wird. Dieses Zurückhalten des Spuckhaften, bis uns die Hexe als menschliches Wesen erst vollkommen dargestellt ist, bis wir gelernt haben, wie in ihr der Spuk entstehen müssen, sehen wir als einen der schönsten Züge der Komposition und als ein vielversprechendes Zeichen für den Komponisten an, je näher es zumal gelegen hätte, bei diesem Gegenstande alle Vorstellungen des Grauenvollen und Fratzenhaften auszuschütten, die man an den Namen Hexe knüpft. Der Komponist und der Dichter, der glücklich die Scene in den Tag nach Walpurgisnacht legte, haben sich hier über diejenigen Künstler erhoben, die bei der Darstellung des Gespenstischen sich selbst dem Gespenstergrauen willen- und bewufstlos hingeben, um nur den Hörer sicher sich nachzuziehen, statt dafs sie mit höherm Blick u. sicherer Kraft ihres Gegenstandes Herr bleiben sollten. *) Walpurgisnacht schliefst sich dadurch würdig an Reichards meisterhafte Makbethscenen **) an, darf den besten (der ersten, bei No. 28. des ersten Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilten und dem Anfang der zweiten, „wo g'west Schwesterle") an die Seite gestellt und mufs allen übrigen weit vorgezogen werden. —

Zuhörer werden die Löweschen Balladen genug finden; aber auch Sänger, die sie befriedigend vortragen? Die Ansprüche an Stimme und Fertigkeit sind nicht bedeutend und doch möchte mancher Sänger grofse Opernarien sich leichter aneignen, als diese Balladen, oder wenigstens in jenen leichter zufrieden stellen. Wir können diese Behauptung mit Bezug auf eine vor kurzem mitgetheilte Ansicht ***) aus der Weise der meisten Sänger rechtfertigen, besonders

*) Vergl. No. 14. S. 106 d. Ztg. über die Weiseschen Hexenscenen.
**) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 28. S. 245.
***) No. 20, S. 158. No. 21. S. 167.

der schulmäfsig gebildeten. Sie sind durch ihre Ausbildung und durch die Mehrzahl der Kompositionen des bisherigen Styls gewöhnt, ihre Stimme und Fertigkeit in zusagenden, leicht- und darum bald allgemein ansprechenden Tonfolgen zu zeigen und werden mit einer mannigfaltigen und zartern Nüancirung der Tonverbindungen u. s. w. sehr bald den Kompositionen denjenigen Grad von Wärme und Empfindung zuertheilen, der in eine angenehme, weichere Stimmung versetzt und die wesentliche Tendenz jener Gesangstücke ausmacht. Glück genug, wenn die wichtigsten Punkte, diejenigen nämlich, in denen ein bestimmterer und tieferer Ausdruck unverkennbar enthalten ist, durch so genannte Drucker in Ton und Artikulation und durch ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Das reicht aber nicht aus, wo bestimmte und ganz besondre Zustände dargestellt werden sollen, und wo in jedem einzelnen Momente der Gesang sowohl, als die Sprache den Stempel vollkommner Wahrheit tragen mufs. Hier genügt ein gefälliger, von Empfindung leicht angeflogener Vortrag durchaus nicht; alle Schulkünste, mit denen der Ton verschönert und die Tonverbindung verziert wird, helfen nicht weit und man mag lieber im Voraus die Hoffnung aufgeben, einen nach den gewöhnlichen Begriffen dankbaren und melodischen Gesang zu finden. Nun aber gehe man auf die Sache selbst ein, durchdringe sich mit dem Gegenstande, wie der Dichter ihn giebt, und folge nun dem Komponisten immer weiter, bis in jede Einzelheit, fühle heraus, wie und wodurch das Ganze und jeder einzelne Punkt diese Wahrheit, diesen bestimmt treffenden Ausdruck erhalten hat — dann erst ist man zum Vortrag solcher Kompositionen vorbereitet und dann wird man, was an allgemeinerm Reiz etwa verloren gegangen wäre, durch höhere Idee und innigere, wahrere Empfindung in sich und dem Hörer überreich ersetzt finden.

Die Begleitung ist bei dem jetzigen Stande musikalischer Bildung denen, die überhaupt auf solche Werke eingehen, nicht zu schwer.

Der Stich ist gut und meistens korrekt; warum ist aber der Titel nicht so geschmackvoll, als bei einigen andern Artikeln des Herrn Verlegers, z. B. bei dem Rondo und der Sonate von Greulich?

Marx.

Sonate à 4 mains pour le Pianoforte composée par Louis Berger (de Berlin). Oeuv. 15. Berlin chez Laue. Pr. 1 Thlr. No. 2.

Seitdem die Rondo's, Polacca's, die phantasielosen Fantasien (bestehend in einer saft- und kraftlosen Einleitung zu irgend einem Thema, das sodann bon gré malgré ein Dutzendmal variirt und wo möglich mit einer unmäfsig langen, durch die heterogensten Modulationen reifsenden Schleuder versehen sein mufs) *) seitdem solche musikalische monstra mit ihren lockenden und elegant verzierten Titelblättern in den Musikgewölben allen Raum fast allein einnehmen, seitdem hat für Manche, ja für gar Viele der Titel „Sonate" etwas Zurückschreckendes erhalten, da sie unter Sonate zugleich etwas sehr Veraltetes, folglich höchst Langweiliges verstehen. Daran sind nun freilich aber die Herren Tonsetzer selber Schuld, denn das Publikum kann nicht anders als durch die Künstler selbst für die Kunst gebildet werden **). Hätte nun aber die Mehrzahl dieser seinwollenden Künstler (freilich sind das nicht die Erwählten) statt durch grundliche Studien, viel Schreiben aber nichts drucken Lassen, sich zur Komposition einer Sonate nach Mozarts, Beethovens Mustern vorzubereiten, es nichts angenehmer und — wol auch einträglicher gefunden, ohne alle solche pedantische Schulmeistereien sogleich alle ihre Einfälle (ohne sie zu gehöriger Reife kommen zu lassen und sie in schöne, kunstgemäfse Formen zu bringen) schwarz auf weifs in die Welt

*) Vergl. der Ztg. ersten Jahrg. No. 30. S. 259.

**) Warum kann das nicht in jedem Blatte den Künstlern vorgepredigt werden, die über Verderbtheit des Publikums klagen? D. Red.

zu schicken; so würde das gröfsere Publikum nicht bequem, seine Bildung nicht versch(r)oben, und der Sinn für wahre Kunst nicht so abgestumpft worden sein, dafs schon der (alte) Name Sonate jetzt jeder Modedame (auch wol manchem Mode-Herrchen) vapeurs zuzieht. Doch so wie die Kleidungsstückenverfertiger schon längst wieder zu ältern Formen, deren Solidität aufs glanzvolliste sich bewährt, zurückgekehrt sind, so leben auch wir der fröhlichen Hoffnung auf eine nahe, bessere Zukunft, wo die Sonne der Wahrheit siegreich die, durch die Ausdünstungen einer Unzahl von Schwachköpfen entstandenen Nebel durchbrechen und sie gänzlich vertreiben wird.

Einstweilen machen wir es uns aber zur Pflicht, das kleine Häuflein Rechtgläubiger auf oben angezeigte Sonate des Herrn Berger, der wacker auf dem Wege zur Schönheit und Wahrheit fortwandert, aufmerksam zu machen und es anzufeuern, dieses Werk zur Aufmunterung des wackern Verlegers Herrn Laue (damit er im Edlen solider Werke nicht lau werde) käuflich an sich zu bringen; wir sind gewifs, dabei nicht leer an stillem Dank auszugehen; denn Herrn Bergers Sonate — ist wirklich eine Sonate, und das eine sehr gute und unterhaltende, wenn auch keine so grofse oder vielmehr so dickleibige, wie z. B. manche des vielbelobten Herrn Czerny in Wien. Diejenigen, denen wir dieses Werk so warm empfohlen haben, wissen aber auch nun schon, was sie zu erwarten haben, und wir enthalten uns daher einer längern, detaillirten Zergliederung, besonders da wir nichts Wesentliches auszusetzen wissen. Wüfsten wir aber, dafs Herr Berger auf unsre Meinung etwas gäbe, so ersuchten wir ihn, in seinen Tondichtungen (denn das sind sie) absichtliche Originalität, die bisweilen das Interesse (wenigstens bei uns) erkältet, lieber zu vermeiden. Wir meinen hiermit gar nicht die Erfindung des Ganzen, sondern nur gewisse kleine Einschiebsel, absichtliche Simplicität der Harmonie, die so leicht ins Leere und Nichtssagende fällt, was in dieser Sonate wenigstens dem Andante gilt. Um die Erfindung und Ausführung des Rondo aber beneidet wahrhaft Ref. Herrn Berger, der hiermit wirklich ein kleines Meisterstück geliefert hat, zu dem jeder, nicht nur einmal, sondern wie Ref. gewifs sehr oft mit immer gleichem Vergnügen zurückkehren, und gleichen Leistungen des Herrn Berger sehnlichst entgegen sehen wird. .O.

Ouverture a grand Orchestre par F. Fränzel. Mainz bei Schott und Söhne. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Seit vielen Jahren ist Herr Fränzel als ein trefflicher Komponist der ganzen Welt bekannt, und sein Talent und Fleifs, wie überhaupt die Art, wie er seine Kompositionen giebt, sind so allgemein gekannt, dafs man im Voraus weifs, man erhält Gediegenes. So ist es denn auch Gediegenes, die vorliegende Ouvertüre, die besonders bei grofsen und pomphaften Gelegenheiten angewandt, ihren Zweck nicht verfehlen wird. Warum sich H. Fr. aber in seinen alten Tagen noch auf das Lärm machen legt, ist kaum zu begreifen *), besonders da das seinem Talente, und wie er dieses seit vielen Jahren angewandt, gar nicht zusagt. Wer heut zu Tage den Lärm, den die Orchester und andere Musikchöre bis zur Ungebühr machen, nicht noch überbieten kann, der thut wohl, sich in solch Geschrei nicht zu wagen. Auch Lärm mit Anstand zu machen, dazu gehört Geschick und Erfahrung, und diese Fertigkeit können wir Herrn Fränzel nach dem, was er bis jetzt geleistet, nicht zutrauen. Wir wünschen daher, dafs H. Fr. diese Partei verlassen, und künftighin, wenn auch 4 Hörner, so doch nicht noch 4 Trompeten, 3 Posaunen, Serpent und die grande Caisse, in seinen Kompositionen anwenden möchte, damit er nicht in die Gefahr kömmt, dafs künftig ein ähnliches Musikstück, wie diese Ouvertüre, etwa überschrieben würde: Viel Lärm um nichts. r.

*) Wer bei der oberflächlichen Wahrnehmung, dafs neuere Komponisten, z. B. Spontini und Rossini, stark instrumentiren, stehen bleibt, ohne sich klar zu machen, wie diese Instrumentation in dem Wesen jener Künstler gegründet ist, der macht, will er ihnen nachahmen, Lärm um nichts. Dies jedoch ohne Bezug auf Herrn Fränzel gesagt. Anm. d. Red.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

(Fortsetzung aus No. 23.)

Wollen wir die Idee und den Inhalt der Zauberoper sicher erfassen, so müssen wir uns vorstellen, in welchen Zeiten und unter welchen Verhältnissen Zauberglauben — Zauberei — existirt hat. Denn nur in ihrem Hervorrufen wird uns, die wir nicht selbst jenen Glauben theilen, seine Erscheinung Wahrheit gewinnen; jede willkührliche und unglaubwürdige Anwendung des Zauberwesens aber (z. B. die Erfindung der rosenfarbenen Fee in der Oper gleiches Namens*) wird nur als Scherz oder Anlafs zu Scherzen gelten, nie unsere ernste Theilnahme gewinnen können). Die Quelle des Zauberglaubens ist aber der allgemeine Glaube, und indem wir von ihm ausgehen, lernen wir den Zustand der Menschen, die in Zaubergeschichten erscheinen, genau kennen; nirgends zeigt der Mensch bestimmter, was er ist und will, als in der Stellung, in der er sich zu der Gottheit begreift.

Wir finden den Zauberglauben da, wo der Mensch noch nicht vermocht hat, den Gedanken der Vorsehung zu fassen und sich unter ihrem Walten, im Ganzen, zu erkennen. Für Völker, denen der Gedanke einer leitenden Vorsicht, eines Geistes der das Ganze durchdringt, nicht, wie uns, überliefert worden, mufs zwischen der Idee, dafs es ein höchstes Wesen giebt, und der, dafs es das Ganze und jedes Einzelne erfüllt und trägt, eine ungeheure Kluft liegen, tiefer, als wir sie in uns selbst zu gewahren, ja zu ahnen vermögen. Denn ganze Völker auf einem hohen Gipfel der Kultur sind nicht vermögend gewesen, von der ersten zur zweiten Idee vorzuschreiten.

So finden wir den Glauben an ein höchstes Wesen vor allen bei den Völkern des Orients, namentlich den Indiern und Chinesen. Aber nicht von ihm, sondern von untern Gottheiten wird die Welt und der Menschen Schicksal regiert, und was dem Menschen aus einem zu niedrigen Gesichtspunkte als Zerfallenheit und Widerspruch erscheint, darin erblickt er den Streit zwieträchtiger Mächte, unter deren Einflufs er sich beugt, willenlos hingegeben und nur die letzte Kraft des Menschen ganz bewahrend — Resignation. Was ihm wünschenswerth ist, erwartet er von der Huld geneigter Genien; von ihnen läfst er sich über die Hindernisse, an denen seine Kraft erlahmen möchte, hinwegheben, unter ihrem Schutze besteht er Gefahren, durch ihre Macht bewältigt er sogar feindliche, oder widerstrebende Geister. Sein Geschick theilt sich ihm so in Empfangen und Leiden und selbst seine Thätigkeit wird von fremdem Willen bedingt. Die ganze Ideenwelt, die Religion, ja das ganze Leben des Orientalen, webt in dieser Sphäre der Willkühr und Hingebung, des thatenlosen Genusses und widerstandlosen Leidens und ein Darüberhinausgehen wird ihm nur von der offenbaren Nothwendigkeit abgedrungen. Bilder dieses Zustandes geben die Mährchen der tausend und einen Nacht.

Auch der Norden hat den Gedanken eines höchsten Wesens nicht sogleich so rein und vollkommen erfassen können, dafs nicht der Zauberglaube sich daneben eingedrängt hätte. Anders jedoch gestaltete sich im starken Nordländer die Vorstellung, an der der Orientale erlag. Der geistige Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum wiederholte sich ihm in zahllosen Gestalten und Erscheinungen. Die alten Götter wurden zu Zauberwesen, ihre Priester und Anhänger zu Zauberern und Hexen; das kräftige, nach Selbständigkeit ringende Gemüth empfand jene überwältigend sich aufdringenden Wesen als feindliche, selbst in freundlicher Beziehung als unheimliche (die Volksmährchen, z. B. von Rübezahl gehören hierher — das schönste Nachspiel aus diesem Kreise der Vorstellungen ist wohl Fouque's Undine) das heifst das freie Wesen und Walten des Menschen störende und endlich zerrüttende und die christliche Religion mufste zu-

*) M. s. über diese Oper die Korrespondenz im ersten Jahrgange der Ztg No. 42. S. 364.

erst symbolische (Bekreuzen, Besprengen mit Weihwasser, Exorcismus) wie später geistige Waffen zu der Bekämpfung der Zauberwesen verleihen. Aus diesem Kampfe ist im Norden der reine Gedanke der Vorsehung hervorgegangen und das vollkommne Erkennen des Menschen für sich selbst und in den Beziehungen zum Ganzen, dem er angehört.

Orient und Occident vermischten ihren Glauben u. ihr Ringen darum in den romanischen Landen; besonders in Spanien, dann in Frankreich und England. Genien und Feen, Zauberer und Riesen, wanderten mit den Mauren über Afrika nach Spanien und Frankreich, ihnen gesellten sich in England und Deutschland Nixen und Gnomen, Hexen und was sonst der Norden an Zaubergebilden erzeugt hatte; aber überall trat der christliche Held thätig und meist selbständig handelnd ihnen zur Seite, oft kämpfend ihnen gegenüber, in so höherm Grade, je mehr der Schauplatz sich dem Norden, in so niederm, je mehr er sich dem Süden näherte. Die Ritterromane der Spanier und Franzosen (Karl des Grofsen und seiner Paladine Thaten erzählend) die Geschichten der Tafelrunde, Ariost's und Tasso's und zuletzt Wieland's noch jetzt verbreitete epische Gedichte gehören diesem Kreise an.

Aus jedem dieser Gebiete haben wir Opern aufzuweisen, die der höchsten Theilnahme und der aufmerksamen Betrachtung unbestreitbar würdig sind und an denen wir lernen können, was von ihrer Gattung zu erwarten und zu gewinnen ist. Aus nordischem Glauben und Geiste ist der Freischütz, alle bisherigen Schöpfungen gleichen Stammes besiegend, hervorgetreten, und zeigt uns den Konflikt des Christenthums und des Glaubens — des Daseins unheimlicher Gewalten in dem Leben zweier Liebenden. Max ist in diesem Zwiespalt zerfallen, Agathe in seinem Ahnen und Glaufsen gefährdet und das Ringen gegen jenen unheilvollen Einfluss, das innige Begehren und Hindrängen nach dem rettungverheifsenden Licht ist es, was dem Paar und seiner Liebe unser volles Interesse gewinnt. Jener bedrohliche kampfreiche Zustand, nicht die Liebe Maxens und Agathens ist uns der Hauptinhalt des Ganzen. Darum hat auch der Dichter und der Komponist nicht sie, (in Arien und Duetten liebenden Inhalts) sondern die Beschwörungsscene auf der einen und das Gebet — das lebendig erkannte Bedürfniss eines schutzreichen und glückverheifsenden Zustandes — auf der andern Seite, in das Hauptlicht gestellt. Darum empfinden wir bei dem Schlufs, so gesichert die Verbindung des liebenden Paares ist, keine volle Befriedigung; denn Max, der sich nicht aus eigner Kraft jenen schädlichen Mächten zu entreifsen vermocht, ist ihnen noch verfallen, sein und der Seinen Geschick noch gerechter Weise bedroht. Indem diese Oper einen wahrhaften und anziehenden Zustand unsers Volkes darstellt, indem wir in ihren Grundzügen unsern ganzen Karakter so treu wiederfinden, dafs wir gestehen, gerade so müfsten auch wir den Einfluss der Geister empfinden und dieselben Kräfte — zum Siege hinreichend, oder nicht — würden sich auch in unserer Brust zu solchem Kampf erheben: leben wir die Oper als einen glaubhaften Vorgang mit durch und dürfen sie Volks-Oper nennen, nicht weil ihre Fabel zufällig aus einer Volkssage gebildet (denn das wäre nicht nothwendig) sondern weil ihr Inhalt aus dem Volkskarakter entnommen ist.

Als Repräsentantin der romanisch-orientalischen Zauberopern nennen wir die oft komponirte und durch Gluck unsterbliche Armida. Normannisches Ritterthum im Dienste der Religion, die herrschend werden soll, auf der einen Seite, auf der andern der zaubergerüstete, verlockende Orient, schmelzen hier in einander und Armida, die im Sinne des Orients handelnde und zaubernde, von südlicher Liebe durchglühte, mufs ihre Macht und ihr Herz an der Idee, die in Rinald lebt, brechen sehen. Dieser Gegenstand kann dem Deutschen nicht nationell werden, wohl aber mufs die gewaltige Kraft in jenen Gestalten jedem Menschen, der Sinn für Grofses hat, eine erhebende Erscheinung sein. Es ist hinlängliche nordische Thatkraft in den Personen jener Oper, um sie als Stammverwandte zu erkennen, so ent-

legener Zeit und Bildungsstufe sie auch angehören. Allein nur diesem Menschlichen gehört unser lebendigstes Interesse. Armidens stärker Hafs, der alles gegen den Feind aufregt, wird von uns als wahr erkannt, und wenn wir, in die Idee jener Zeit zurückgehend, ihn mit allen Schrecken der Zaubermacht ausgerüstet haben, dann empfinden wir mächtig den Sieg des Menschen; der Zauber selbst mufs der menschlich liebenden Armida und ihrem jugendlich schwelgenden Rinaldo dienen, bis Zauber und diese auf das Individuum beschränkte Liebe vor der hohen Idee der Religions- und Ritterpflicht unterliegen. Und so hat zwar Rinaldo den zauberischen Verlockungen nicht widerstehen können, entscheidet aber, sobald die Verblendung gehoben ist, selbst und als Held in der Wahl zwischen Liebe und der Idee, der er lebt.

Die rein orientalische Zauberwelt ist besonders in den letztern Jahren zu Operstoffen benutzt worden, und sonderbar genug waren es die Franzosen, (in deren Karakter kein mit allem Zauberwesen verwandter Zug vermuthet werden sollte) die die Mährchen aus tausend und einer Nacht und deren Nachbildungen in der blauen Bibliothek u. s. w. für die Opernbühne zurichteten. Die Karaktere jener Welt haben allerdings in den oben entworfenen Zügen keine Aehnlichkeit mit den geruselbständigen, rasch entschiedenen, thatkräftigen Franzosen. Allein es scheint, als wenn die Abneigung dieses Volkes, mit ganzer Innigkeit und Tiefe auf eine Sache einzugehen und sie in voller Naturwahrheit darzustellen, endlich von ihrer Auffassung der klassischen Karaktere in den Trajödien zu der, dem europäischenPrinzip gerade entgegengesetzten orientalischen Lebensanschauung hätte führen müssen. Indem wir oben erkannt haben, dafs auch diese Weltansicht eine wahrhafte (das heifst, geschichtlich vorhandne und im Orientalen natürlich begründete) ist, bedarf es keines Beweises, dafs ihre kunstlerische und dramatische Darstellung vollkommen berechtigt, dafs sie fähig ist, unser Interesse zu gewinnen. In welchem Grade dies aber geschehen soll, wird vornehmlich davon abhängen, wie weit menschliche Kraft und Würde vor dem Andrang des orientalischen Prinzips hat erhalten werden können; denn so wohl wir das Hingeben, das Thatlose in dem Orientalen begreifen, so dürfte doch die Darstellung eines absolut so gehaltenen Karakters wenig Reiz für uns haben, und eben der würde die Unterordnung und Erniedrigung des Menschlichen am tiefstem empfinden, der sich am meisten und innigsten in das Kunstwerk zu vertiefen wünschte. Erst auf der Stufe könnte ein orientalischer Held uns ganz einnehmen, wo er sich über den allgemeinen Zustand seines Volkes zu einer höhern Selbständigkeit und Kraft, zu einer über die persönlichen, gemeinen Beziehungen hinausgehenden Idee erhübe (solcher Helden finden wir genug in der Geschichte) ein Held, der, im Zauberwesen befangen, doch die von Menschenwürde unzertrennliche Freiheit bewahrte. Die höchste und anziehendste Bildung in dieser Sphäre ist das indische Drama Sakontala. Auch Nurmahal zeigt uns den Orientalen unter dem Einflusse des Zauberglaubens, dabei aber — von einzelnen Mängeln des Gedichts abgesehen — in hoher menschlicher Würde. Anders haben es die Dichter jener französischen Zauberopern (der Wunderlampe u. a.) gemeint; sie haben das Menschliche mit dem Zauberischen und Wundervollen — eben, wie der Orientale selbst — zu überbieten gesucht und auf diesem Wege finden wir auch den Dichter des Alcidor. Je entschiedner diese Schöpfung unsers grofsen Dramatikers alle übrigen Leistungen in diesem Fache übertrifft, je sicherer sie durch ihre hohen und zahlreichen Schönheiten und durch Züge des innigsten und glühendsten Gefühls das lebhafte Interesse des Publikums an sich gefesselt hat, desto statthafter ist es, an ihr, als dem Repräsentanten der orientalischen Zauberoper, das Wesen derselben sich zu verdeutlichen.

(Fortsetzung folgt.)

Druckfehler.

In dem Nr. 20 dieses Jahrgangs mitgetheilten Gedicht lese man am Ende des ersten Verses: „Caecilie“ statt Caecilia; und die beiden Verse 31 und 32

„Dass, wie mit leisem Druck die Tasten sie berührt,
Ein Harmonieensturm die Seelen uns entführt.“

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 22. Juni. Nro. 25. 1825.

II. Recensionen.

1. Sechs kleine Lieder mit leichter Klavierbegleitung von J. A. Anthes. Op. 3. Mainz, in der Grofsherzogl. Hess. Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne. Preis 36 Kr.
2. Frühlingsfeier, sechs Lieder für 2 Diskant und 2 Männerstimmen, auch für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung von J. A. Anthes. Opus 4. Mainz ebendaselbst. Preis 48 Kr.

In diesen zwölf Liedern macht Ref. die Bekanntschaft mit einem gewifs recht gemüthvollen, weich empfindenden Komponisten, der zum Ausdruck einer lautern, sanften Freude an der Natur oder einfacher Frömmigkeit sich zwölf Gedichte zur Behandlung erwählt hat, die seinem Sinne zusagen. Man hört es jedem dieser Lieder an, dafs sie aus wahrer Empfindung, aus einem sympathetischen Zusammenklang des Gemüthes des Musikers und seiner Dichter erklingen und wahrscheinlich im Schoofs einer freundlichen, schönen Natur, in freier, reiner, warmer Luft empfangen sind. Die Ansprache solcher Umgebung und die natürliche Empfindsamkeit scheint auch gröfsere musikalische Schöpferkraft in dem Komponisten ersetzt zu haben; auf ein solches Verhältnifs in seinem Innern schliefst Ref. daraus, dafs die Lieder bei vielen schönen und innig empfundenen Anklängen manche schwächere Stelle und zwar besonders in der Fortführung der Melodie enthalten, so dafs es besonders bei einigen der schönsten Lieder, z. B. bei dem ersten und fünften der Frühlingslieder, sichtbar wird, wie die im Komponisten angeregte Empfindung sich während der musikalischen Ausführung nicht in gleicher Wärme und Innigkeit bis zu Ende erhalten hat. Demungeachtet bleibt die Mehrzahl der Lieder reizend und ausdrucksvoll genug, um den Antheil empfindungsvoller Sänger zu verdienen.

Die Lieder No. 1. sind vom Komponisten „allen jungen Freunden des Gesanges" gewidmet u. gewähren in jeder Beziehung jungen Sängern und Sängerinnen eine angemessenere Beschäftigung, als Gesänge, deren höherer Inhalt und ernstere Empfindung dem frühern Alter noch nicht erfafslich ist. An dem ersten Liede (Winterlied aus Krummachers Christfeste) sind die gleichmäfsigen Abschnitte der Strophen nicht blos der richtigen Deklamation in den meisten Versen (z. B. V. 1.

Wie ruhest du so stille
In deiner weifsen Hulle)

zuwider, sondern bewirken auch eine nicht wohlthuende Monotonie. Dies erkennt man am lebhaftesten an der Behandlung der letzten Strophe, die dadurch angenehm wird, dafs sie das gleiche Mafs der vorhergehenden überschreitet. Allgemeiner empfehlenswerth und vorzüglicher sind die Lieder in No. 2. in denen sechsmal, und fast überall mit Glück, der Frühling besungen ist. Nur Göthes Frühlingslied:

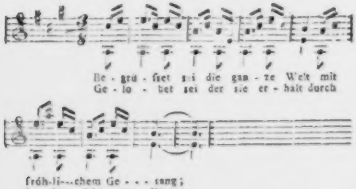
Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur,
Wie glanzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

hat der Komponist nicht erreicht. Aber wie will man in der engen Liedesform, zumal zu so kleinen Versen, die überquellende Fülle dieses ersten aller Frühlingslieder zusammen-

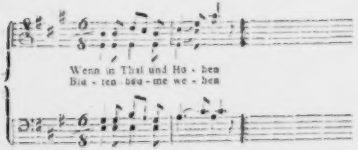
zwängen und alle Stufen der Empfindung von sanfter Freude zum Enthusiasmus —

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust;
O Erd'! o Sonne!
O Glück, o Lust!

und dann wieder zu frommer Rührung in Eine kleine Melodie bannen? Auszeichnung verdient No. 2. (fünfstimmig)



und No. 5., aus dem wir diese Stelle herausheben,



um dem Leser in beiden Beispielen den Hauptzug der Kompositionen, kindliche Unschuld und sanfte Freude, zur Anschauung zu bringen.

M.

Sinfonie concertante pour Flute, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, par Lindpaintner. Bei Schott und Söhne in Mainz. Preis 4 Fl. 36 Kr.

Herr Lindpaintner hat sich fast in allen Gattungen der Komposition versucht, und in den mehrsten ist es ihm gelungen, sich den besten Komponisten zur Seite zu stellen. Seine Musikstücke sind reich an Melodie und Harmonie, die Ideen darin sind nicht selten neu, dabei mit Einsicht gewählt und aneinandergefügt, und überhaupt ist auf die Ausarbeitung des Ganzen ein schätzbarer Fleifs verwendet. Daher aber hat auch Herr Lindpaintner mit Recht ein grofses Publikum, das ihn sucht und liebt. Der vorliegenden Sinfonie concertante ist schon eine solche vorhergegangen, und beide sind sehr lobenswerth. Die gegenwärtige ist in F-dur, und besteht aus einem Allegro C, einem Andante B-dur $\frac{3}{4}$, und einem Allegretto F-dur $\frac{6}{8}$. Alle drei Sätze hängen aneinander, so dafs das Ganze hintereinander fortgeht. Diese jetzt übliche Form ähnlicher Musikwerke ist eben nicht zu loben, wenn gleich sie von den Künstlern und auch von manchem Theil des Publikums in Schutz genommen wird. Sie ist wahrscheinlich aus dem Grunde entstanden, weil man glaubt, die Zuhörer wollten drei von einander getrennten Sätzen, wie sonst in einem Konzert üblich sind, nicht gerne mehr Stich halten. Man gebe doch nur immer Wahres und Schönes, so werden die Zuhörer gewifs hingerissen, und die Künstler feiern dabei ihre höchsten Triumphe. Herr Lindpaintner kann es immer thun und die hier bezeichnete Form bei künftigen ähnlichen Musikwerken verlassen, er ist an Phantasie reich und fruchtbar genug, um jeden Satz an und für sich zu einem bedeutenden Stück zu erheben. Die Künstler, für die Herr Lindpaintner diese Symphonie geschrieben hat, werden sie stets mit Vergnügen ausführen, da sie des Beifalls ihrer Zuhörer im Voraus versichert sein können. Wenn es dem Herrn Lindpaintner gefallen möchte, dergleichen Symphonien auch für 2 bis 3 obligate Instrumente zu setzen, so würden auch kleinere Kreise von guten Instrumentisten im Stande sein, sich mit ihnen hören zu lassen, und dadurch der Genufs, den sie gewifs gewähren, allgemeiner verbreitet werden können.

b.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

(Fortsetzung aus No. 24.)

Almovar, der König der Genien und Ismenor, der Beherrscher des Gnomenreichs

(Vulkaninsel) sind die Mächte, unter deren Walten Alcidors (— ∪ —) Geschick gegeben ist. Ismenor will den ruhmbegierigen Fürsten auf der Bahn kriegerischer Ehren erhalten, Almovar ihn an Selaidens Seite das Glück der Liebe genießen lassen. Dies muß man als den wesentlichen Inhalt und Gegenstand des Gedichtes annehmen: die Entscheidung eines jungen Helden zwischen dem Pfade des Ruhms und der Liebe, in orientalischem Geiste geschaut und dargestellt.

Indem aber der orientalisirende Dichter seinen Stoff über die Wirklichkeit und das Menschliche hinausheben wollte, verlor er den festen Boden, verirrte sich in die Region des Unbestimmten und gelangte dahin, öfters statt einer menschlich wahren und interessanten Situation nur eine verwunderliche, leider auch weniger ansprechende Scene zu gewinnen. Man muß das Gedicht in dieser Beziehung genauer kennen lernen, um mit Sicherheit und Ueberzeugung die Aufgabe, die dem Komponisten desselben zufiel und die Weise, wie er sie gelöst hat, zu beurtheilen.

Wir finden im Beginnen des ersten Akts Ismenor und seine Gnomen beschäftigt, einen Tempel der Liebe zu zertrümmern und ein Zauberschwerdt zu schmieden, das für Alcidor bestimmt ist und ihn verderben, zugleich aber den Ismenor an Selaidens Mutter, Oriane, die seine Hand verschmäht hat, rächen soll. Alcidor, kampf- und ruhmbegierig, dabei aber einem ihm selbst unklaren schwärmerischen Gefühl für

ein Traumbild aus himmlischer Sphäre,
das im Schlummer ihn reizvoll umschwebet,

hingegeben, empfängt das Schwerdt, vernimmt, daß jene Trümmer derselbe Tempel der Liebe gewesen, zu dem der Geist seines Vaters ihm zu wallen geboten und, nachdem sein Unwille über die Zerstörung durch Ismenors Ausspruch:

Liebe deckt das ruhmgeweihte Leben,
des Helden oft mit Schmach!

geschweigt ist, fällt er nach Entfernung der Gnomen in einen Zauberschlummer. Ihm erscheint im Traume Selaide, von Sylphiden umgeben, die zur Liebe einladen und er stimmt träumend in ihr

„Lieb' um Liebe"

ein. Dem wieder erwachten Helden erscheint Almovar, der Schutzgott seines Hauses, und befiehlt ihm, aus

Prachtzügen fürstlicher Schönen asiatischer Staaten
— — eine Schone von himmlischer Reine,
deren Herz noch die Glut der Liebe nie
empfand,

zur Gemahlin zu wählen. Er warnt ihn vor Untreue und droht Rache —

Wenn zu lieben er wagt und ihr Liebe zu geben.

Und Alcidor schwört nicht nur Gehorsam: sondern auch:

mir soll Liebe Verachtung nur wecken,

Beide entfernen sich und Ismenor kehrt wieder, betheurend, dem Alcidor überall zu folgen, bis sein Selbstmord ihn rächet.

Wir sehen Alcidor wieder in der Mitte seiner Krieger. Oriane fodert ihn auf, ihre geraubte Tochter (Selaide) zu befreien; sie mißt die That dem Ismenor bei und findet Alcidor zu helfen bereit. Der Grofs-Magus eröffnet nun dem Jüngling aus seines Vaters letztem Willen, daß Ismenor ihn, Oriane und Selaide mit mörderischer Rache bedrohe, und daß er sich die Rechte auf Selaide zu erkämpfen habe. Der junge Held empfängt eine geweihte Kette und zieht aus mit Orianen und dem Heer zu Selaidens Befreiung.

Im zweiten Akte finden wir Selaiden auf einer Zauberinsel schlummernd, von Sylphiden umgeben und in ihre Liebesgesänge mit

Lieb' um Liebe

einstimmend. Auch sie hat Alcidor im Traume gesehn und nachdem sie sich entfernt, werden beide zur Liebe Bestimmte von Genien und Sylphen zu einem zwischen ihnen aufgestellten „Spiegel der Zukunft," der ihnen „ihr künftiges Loos enthüllen" soll, gelockt. Indem sie hineinblicken, zerbricht die Spiegelscheibe, sie erkennen in einander die Traum-Erscheinungen und schliefsen den Bund der Liebe, den die dazukommende Mutter segnet, Ismenor im Hintergrunde erscheinend, verwünscht.

Alcidor begiebt sich nun zu den Fürstinnen aus denen er Almovars Gemahlinn wählen soll. Welcher es gelingt, eine Krone zu ergreifen, die ist die Erwählte. Keine vermag

es, bis Selaide, „anscheinend unbekannt mit allem, was hier vorgeht," von Sylphiden herangeleitet, die Krone berührt. Sogleich erscheint Almovar, erklärt Selaiden, uneingedenk der zuvor verkündeten Bedingung, seine Gemahlinn müsse eine Schöne sein

deren Herz noch die Glut der Liebe nie empfand,

für die Seine, beschuldigt den Alcidor der Verrätherei. Alcidor gesteht, „Schwur und Treue" gebrochen zu haben, will aber die Geliebte nicht aufgeben. Umsonst verwandelt sein Zauberschwerdt eine eherne Mauer in Krieger zu Selaidens Vertheidigung; Almovars Wink macht sie erstarren, Alcidor sinkt unter den Angriffen der Genien und Selaide mit ihrer Mutter wird in die Lüfte geführt.

Hier in Almovars Pallaste, (im 3. Akte) ist es, wo sie, dem Geliebten treu, Almovars Hand und „die Schale der Unsterblichkeit" ausschlägt. Alles verschwindet. In einer Wüste finden sich zu dem verlassenen Alcidor Selaide mit der Mutter und kaum sind die Liebenden wieder vereinigt: so erscheint Ismenor, stellt dem Alcidor als Folge seiner Liebe vor, dafs sein Thron zertrümmert liege, sein Heer ihn mit Hohn zurückstofse und ruft ihn zum Kampf und zur Ehre zurück. Alcidor ist darüber empört, Selaide aber und die Mutter, die am wenigsten Grund hätten, Ismenor zu trauen, sind sogleich seiner Meinung. Die — Liebende und Geliebte meint:

Mich warnt die Pflicht, dafs ich dein Glück nicht störe,
sie und die Mutter sind einstimmig:
Ja! der Pflicht sei das qualvolle Opfer gebracht!

bitten Alcidor, nicht zu widerstreben u. Selaide

„um liebevoll die Noth zu enden." —

stürzt sich in den See. Alcidor will sich in sein Schwerdt stürzen; es zersplittert an der geweihten Kette, Ismenor und die Gnomen, die sich seiner bemächtigen wollen, werden durch einen Donnerschlag gestürzt und in einem prächtigen Tempel vereinigt nun Almovar die Liebenden, indem er seine Werbung für eine Prüfung erklärt.

Der Dichter, der seinen Stoff aus dem bekannten Mährchen aus tausend und einer Nacht, Geschichte des Prinzen Zein-Alanam und des Königs der Genien (Geschichte der neun Bildsäulen) genommen, hat auch jenen Zug, dafs der Held zu mehren Bildsäulen in seines Vaters Schatze eine noch fehlende und in dieser unerwartet die Geliebte findet, mit aufgenommen. Da er jedoch für den Inhalt der Oper ganz ausserwesentlich ist, so hat er in der obigen Erzählung als gleichgültig übergangen werden dürfen.

Nachtheilig dagegen ist das Unbestimmte, das durch Almovars Prüfung der Liebenden in die Anlage der Oper gebracht ist. Indem Almovar Selaiden zu seiner Gemahlin erwählt — vollkommen willkührlich sich über die von ihm selbst ausgesprochene Bedingung hinwegsetzend, dafs seine Gemahlin noch nie geliebt haben dürfe: stöfst er Alcidor von der Geliebten zurück, entführt Selaiden und diese bewährt ihre Treue, indem sie um des Geliebten Willen Almovars Hand und Unsterblichkeit verschmäht; Alcidor aber ist erst dann zum Versuche des Selbstmordes gebracht, als er seinen Thron und sein Heer verloren und Selaide sich in den See gestürzt hat. Bei dieser Prüfung der Beständigkeit ist nun freilich der Konflikt der Ruhmbegierde und Liebe, auf den wir oben verwiesen und der durch die Absichten Almovars und Ismenors angeregt und dargestellt war, vergessen, und Ismenor spielt von da (in der gröfsern Hälfte des zweiten und dritten Aktes) eine ziemlich unwichtige Rolle.

Oder war der Gegenstand der Prüfung nicht vielmehr Alcidors Treue gegen Almovar? Darauf weiset uns beider Unterredung im ersten Akte hin. Aber eben bei diesem Punkte zeigen sich die gröfsten Widersprüche. Es bedarf keines Beweises, dafs Alcidor, indem er sich zu Selaiden hingezogen fühlte, nicht Almovars Rechte, die ihm gelobte Treue verletzte. Unbegreiflicher Weise gesteht er dieses Vergehen aber ein, statt zu erkennen, dafs Selaide gar kein Gegenstand für Almovars Wahl sein könne, und in diesem Sinne würde er ja die Probe nicht bestanden haben, zumal da er Selaiden nicht entsagt. Auch aus diesem Gesichtspunkte zeigt sich die Unbedeutenheit

Ismenors, der niemals einen bleibenden Einfluſs auf den Helden gewinnt und nie wesentlich in die Handlung des Stückes eingreift. *) Er soll uns für den schadenbringenden Genius gelten; aber nicht von ihm, sondern von Almovars Prüfung geht alle Gefahr (wirkliche oder scheinbare) und Bedrängniſs der Liebenden aus. Seinem willkührlichen Schalten ist ihr Geschick hingegeben.

In dieser hyperorientalischen Weise liegt der Grund, warum wir an keine der Personen ein wahrhaftes Interesse knüpfen können; sie sind nichts als der Spielball in den Händen höherer Wesen, deren Verfahren wir nicht begreifen. Nicht eine freie, natürlich entstehende Neigung zieht Alcidor zu Selaiden, sondern die von Almovar gesendeten Zauberträume und des Vaters letzter Wille. Nicht seine That und sein Bewuſstsein, sondern Almovars Wort macht ihn zum Verbrecher; nicht seine Schuld, Almovars Willkühr entführt ihm Selaiden. Er empfängt sie zurück ohne zu wissen wie, verliert sie auf Ismenors Wort und erhält sie endlich als Lohn einer bestandenen Prüfung, die wir nicht begreifen. Selaidens passive Liebe und Treue ist ihr einziger Karakterzug und so hingegeben ist sie dem Walten der Zaubermächte, daſs schon Ismenors Wort hinreicht, sie zum Selbstmord zu bringen. Oriane endlich hat gar keinen nothwendigen Antheil an der Handlung; sie erscheint blos, Alcidor zu Selaidens Rettung aufzurufen und Selaiden überall zu begleiten.

Daſs dieser Fabel, wie sie der Dichter nun einmal aufgefaſst hat, und den Personen, die er sich für sie gebildet, keine zu reiche Folge von innig ansprechenden Situationen abgewonnen werden konnte, leuchtet wol ohne Weiteres ein und es erfoderte ein groſses Bewuſstsein von Kraft, die Komposition dieses Gedichts zu unternehmen, das bei einem Ueberfluſs an blendenden Ueberraschungen verhältnismäſsig so wenig wahrhaft dankbare Momente für den Komponisten, einen äuſserlich eben so reichen als innerlich armen Inhalt für den Zuschauer darbot. Die Oper ist bereits fünfmal bei übervollem Hause aufgeführt worden und hat den gröſsten Beifall gefunden. Demungeachtet sind wir überzeugt, daſs ein innerlich reicheres Süjet dem Komponisten in Berlin eine noch innigere Theilnahme zugewendet hätte und daſs er, so viel willkommner z. B. in Paris der Alcidor des französischen Dichters gewesen wäre, doch für Deutschland besser gethan hätte, sich mit einem deutschen Dichter zu einem ihm und uns zusagendern Süjet zu vereinigen. Doch läſst er uns auch hier bewundern, wie viel er selbst bei solchem Gegenstande abzugewinnen gewuſst hat.

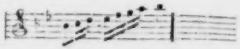
(Fortsetzung folgt.)

*) Wie nahe hätte es gelegen, aus demselben Stoff eine reichere und interessantere Handlung zu gewinnen! Alcidor, dessen Heidenthum stets gepriesen, aber nie sichtbar wird, durfte nur Ismenors Lockungen hingegeben, durch das Zauberschwerdt zu wilder Kriegslust entflammt und immer mehr in ungerechte Gewaltthätigkeit und Eroberungssucht verstrickt werden. Selaide selbst und allenfalls auch Oriane konnten die Beute seines ehrsüchtigen und unberechtigten Strebens werden und der alte Familienhaſs zwischen seinem und Selaidens Hause (der in der Oper nur beiläufig und unfruchtbar erwähnt wird, konnte in ihm noch einmal heftig entbrennen, oder Stolz sich in seine Maske hüllen. Dann konnte es Selaide sein, die unter Almovars Begünstigung den Helden sanftern und edlern Neigungen wieder gewönne und Almovar konnte ihn prüfen, ob er der Liebe und dem erkannten Rechten die frühern Neigungen opfern, ja seine eignen Werke niederkämpfen könne. Den Geläuterten und Erhobenen konnte Selaidens Hand belohnen und in dem Loos der Liebenden auch der Kampf der streitenden Geister entschieden werden. Und fürchtete etwa der französische Dichter, daſs sein Held nicht idealisch rein genug dastehe, wenn er menschlich geirrt habe, so mochte er ihn sich wenigstens den Gegenstand seiner Liebe als Held, und unter Almovars Beistand gegen Ismenor, entringen und den Liebenden widerstrebender Gewalt und tückischen Verlockungen in siegreicher Treue widerstehen lassen.

Berlin.

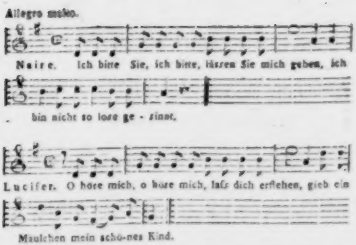
Die Königstädter Bühne hat durch die Aufführung der komischen Oper: das Zauberglöckchen, einen neuen Beweis des Strebens gegeben, den Anfoderungen der Kenner immer mehr entsprechen zu wollen. Wenn nun aber Wiener Burleske-Opern und Vaudevill's mit mittelmäſsigen Subjekten besetzt werden können, so erfodern Opern, wie „das Zauberglöckchen," schon gebildete Sänger und gewandte Schauspieler. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Aladin Herr

Schäffer. Sein Tenor ist schwach, und er weifs Kopf- und Bruststimme nicht gehörig zu verbinden; daher ging die erste Arie mit Recitativ D dur, C Takt, Allo. maestoso: „Noch wähn' ich sie zu sehn" etc. effektlos vorüber. Im Allo. H moll, drang die Stimme nicht durch; und da Recitativ gut vorzutragen, ohnedies die schwächste Seite deutscher Sänger und für Anfänger eine schwer zu lösende Aufgabe ist, so wollen wir darüber weiter nicht sprechen. Auch die Arie E mol, C Takt, maestoso: Es wird schon spät" etc. zu Anfang des dritten Akts, erfodert einen sehr festen Sänger und einen guten Schauspieler; beide vermifsten wir. — Herr Krause, der in der dritten Vorstellung den Aladin sang, ist ebenfalls noch Anfänger; aber sein wohlklingender Tenor und deutliche Aussprache versprechen, bei sorgfältiger Ausbildung, für die Zukunft viel. Nur lasse sich Herr Krause, durch Beifall, den man jetzt gar zu leicht und gewöhnlich mehr der Person als der Kunstleistung zollt, nicht verblenden zu glauben: er sei es schon. Dies ist leider! bei den meisten angehenden Talenten der Fall. Der ihnen oft gespendete Beifall, der in der Regel nur Aufmunterung sein soll, verleitet sie, sich einzubilden, mit ihrer Erscheinung sei auf der Bühne ein Stern erster Gröfse aufgegangen. Herr Krause gab den Aladin zweimal, und schlofs in der Arie im dritten Akt mit den Worten: „O Gott! wie helf ich ihr;" beide Mal einen Takt zu früh. Das „O Gott!" kommt zwei Mal vor; und er sang es nur ein Mal. Diesen Fehler, eine Folge des nicht richtigen Einstudirens, hat Herr Krause sicher auch in den Hauptproben gemacht. Wer ist der Schuldige? der so etwas nicht hört und nicht abhilft? — Wir glauben: der Musikdirektor. — In der fünften Vorstellung sang Herr Schäffer wieder den Aladin und erschien uns noch matter im Gesang und Spiel. Da es jetzt nicht ohne Kadenzen abgehen darf, so machte Hr. S. auch eine in der ersten Arie auf blie — welches auf das i-i-i-i- gar spafshaft klang. Palmira Demois. Weitner war reizend gekleidet und imponirte sehr. Als Sängerin leistete sie, was ihre Kräfte vermochten; diese Partie ist für sie zu hoch, und da sie dies doch wohl fühlen müfste, warum machte sie in dem Duett vor dem Spiegel einen Lauf und noch dazu einen veralteten



in die Höhe, wo die Stimme oben umschlug? Sie versuchte diese Passage in allen Vorstellungen, und kein Mal war sie damit glücklich. Herr Genée (Sultan) sollte sich eifrig bemühen, seiner Bafsstimme das Rauhe zu benehmen und einzelne Töne nicht so grell herausstofsen, wodurch sich das Wort Gesang leicht in ein anders umwandelt. Ersteres wird durch fleifsiges Scala singen und Solfeggiren erlangt, und das Zweite ist durch Aufmerksamkeit auf sich selbst zu vermeiden. Die Arie Es dur 4/4 Takt, Andante: „Für dich Palmira, blühen wird heut an diesem Tag ein gütig Geschick," etc. mit welcher der zweite Akt beginnt, sang Herr Genée nicht zart und gefühlvoll genug, meist alles so grade weg. — Demois. Eunicke (Lucifer) war eine reizende Erscheinung, und zeigte im Gesang und Spiel Fertigkeit und Gewandheit. Um so ein herrliches Talent wäre es schade, wenn es auf Abwege geriethe; und so machen wir Demois. Eunicke darauf aufmerksam, dafs sie sich oft vom Feuer hinreifsen läfst und zu lebhaft wird, wodurch manches undeutlich und kurz abgebrochen klingt. Das Tempo der ersten Arie, Allegro:

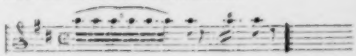
nahm sie Allo, molto, wodurch der Text undeutlich wurde, und das Liebliche verloren ging. Dies war auch der Fall in dem allerliebsten Duett mit der Demois. Holzbecher (Naira)



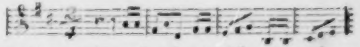
das Tempo ist freilich Allegro molto überschrieben, aber es wurde prestissimo genommen, wodurch das Schalkhafte ebenfalls verloren ging. Wie oft schrieb nicht schon ein Komponist dies oder jenes Tempo vor, welches in der Ausführung seinem sich davon vorgestellten Effecte nicht entsprach und von ihm anders genommen wurde. Schlimm genug, dafs die Solo-Sänger nur zu oft, der Einsicht des Musikdirektors zuwider, das Tempo nach ihrer Willkühr nehmen, aber in den mehrstimmigen Gesängen hat er zu bestimmen, und dem Jugendfeuer mufs man sonst leitend in den Weg treten. — Recht brav und mit Seele trug Dem. Eunicke das Moderato Edur $\frac{3}{4}$ Takt vor: „Eh vereint durch Liebesbande" etc. — Frau von Biedenfeld (Nureda) ist längst als vortreffliche Sängerin anerkannt: ihre sonore Altstimme machte in den mehrstimmigen Gesängen einen herrlichen Effekt. Das Introduktions-Duett B dur, $\frac{3}{4}$ Takt, moderato mit Aladin: „Nach einer Trennung von drei Jahren" etc. wurde durch Frau von Biedenfeld sehr gehoben. — Demois. Holzbecher (Maria) hat viel Anlage zur Schauspielerin; aber Sängerin, das prophezeien wir ihr, wird sie nie werden. In nachstehenden Stellen im oben angeführten Duett

that es uns wehe, ein so junges, liebes Mädchen dem Mitleid blos gestellt zu sehen. —

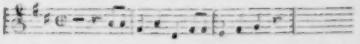
Die Musik zu dieser Zauberoper von Herold, weicht durch so manches Feenartige von dem Französischen Genre ab. Man fühlt zwar oft, dafs der Komponist Muster vor sich hatte, nach denen er arbeitete; aber er wollte Remiscenzen vermeiden, und wurde dadurch mitunter bizarr. Die Ouvertüre Andante fängt mit Klarinetten, Hörnern, Fagotten und Pauken an. Nach einer Fermate in dem 6ten Takte läfst sich das Glöckchen vernehmen:



das hierauf folgende Moderato beginnt mit den Pauken, und im siebenten Takte tritt das, bei Erscheinung des Lucifer immer wiederkehrende Motiv ein

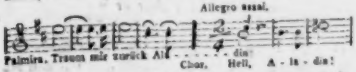


welches recht artig durchgeführt ist und am Talent zeigt. Hierauf fällt ein Allegro assai C Takt ein, dem ein Presto

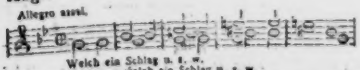


folgt, welches zu oben angeführtem Duett führt. Von den mehrstimmigen Gesängen haben uns vorzugsweise angesprochen: der Chor hinter der Scene D dur C Takt, Andante: „Von den Mächten, welche oben walten" etc.; er ist kurz aber kräftig und die Celli sind von guter Wirkung. Das erste Finale B dur, C Takt, Andante. Dem Eintreten der Palmira: „Sel'ger Wonne darf ich mich weihn," etc. folgen nach und nach, Lucifer, Aladin und Bedur. Die Handlung erscheint der Palmira und Bedur im Traum, und Herr Schmelka (Bedur) ergötzte sehr durch ein drolliges Benehmen. Am Schlusse dieses Quartetts tritt der Chor „Von den Mächten, welche oben walten." etc. wieder ein. Das Quartett D dur, $\frac{4}{4}$ Takt, Allegro moderato: „ha, welch ein seltsam Geheimnifs!" welches sehr gut vorgetragen wurde. Auch der einfallende Chor H moll, Allegro assai, wurde rein und präcis gesungen, welches mit dem besten Willen bei den Choren hinter

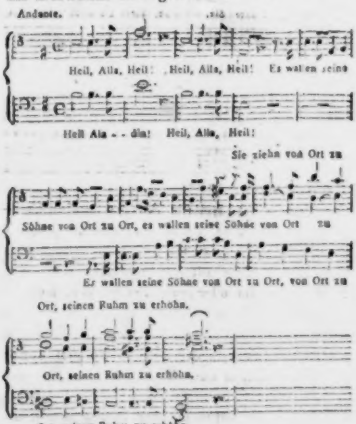
der Scene nicht immer der Fall ist. Wir wunderten uns, daſs beim Eintreten des Chors keine Rückung eintrat, indem der Musikdirektor den Niederschlag zum Allegro assai zu spät gab. Der Schluſs des Quartetts, welcher zum Chor führt, steht ob geschrieben;



und so muſs der Niederschlag erfolgen auf die Silbe „din“ und auf das Wort „Heil“ etc. Der Hr. Musikdirektor läſst aber das Wort „Aladin“ aussingen, und schlägt dann erst zum Tempo Allo-assai mit dem Taktstocke nieder, welches hier durchaus falsch ist, und zu einer Rückung Veranlassung geben kann. — Es sei uns erlaubt, hier einen Seitensprung zu machen um einen Mann zu nennen, der vorzügliche Achtung verdient: es ist Herr Leidel, bei der Königlichen Bühne, welcher seit einigen dreifsig Jahren in unermüdeter Thätigkeit das mühselige Amt eines Chordirektors bekleidet, und in der letzten Zeit besonders die auſserordentlich schweren Chöre in den Spontinischen Opern in höchst möglichster Vollkommenheit zur Ausführung brachte. Wie selten wird ein solches Verdienst anerkannt, und wie ist der Lohn im Verhältniſs gegen andere Theaterindividuen! Wenn ein Liedchen „In Berlin, sagt er, muſst du fein, sagt er,“ etc., wüthend beklatscht wird, muſs der Chordirektor, bei einem gut ausgeführten Chor, den Lohn in sich selbst finden. — Aber der klingende Lohn muſs doch noch viel mehr Werth haben, weil alle Bühnenkünstler so sehr darnach streben. — Doch, wieder zurück zum Zauberglöckchen. Von guter Wirkung waren noch der einfallende Chor im zweiten Finale, welches der Sultan in Ddur $\frac{4}{4}$ Takt Andante anfängt:



das Duett der Palmira und Aladin B dur mit obligater Harfe, die hinter der Scene durch das Pianoforte ersetzt wurde: „O Lieb' wer kann dir widerstehn!“ vor dem Zauberspiegel gesungen, und der Doppelchor, welchen die Derwische anfangen:



der Frauen Chor: „Wo Lust uns hier umwandeln,“ etc. würde interessanter sein, wenn der Tanz nicht gestrichen wäre. Dies muſste geschehen, weil die Bühne mit dem, was sie geben darf, so sehr beschränkt ist. Der Schlusschor, den ohnedies die Logenthüren immer akkompagniren, ist kurz gehalten, wie in allen französischen Opern. Die Direktion hat diese Oper durch Garderobe und Dekorationen reich ausgestattet, und Alles ging rasch und gut zusammen. Nur ein Mal kam die Verwandlung, welche in dem Duettino der Palmira und des Lucifer mit dem letzten Fortissimo-Takte eintreten soll, zu früh. Dergleichen Fehler, welche wohl dem Regisseur oder dem Inspizienten zuzuschreiben sind, fallen jedoch bei den gröfsten Bühnen vor, und noch kürzlich sahen wir in der Vorstellung der Prachtoper Alcidor Herrn Blume im Wolkenwagen in Angst schweben, weil die widerspenstigen Maschinerien nicht pariren wollte. — So brav auch das Orchester diese Musik ausführte, so begleitet es doch oft nicht diskret genug, und man vermiſst noch zu sehr Schatten und Licht.

* * *

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 29. Juni. Nro. 26. 1825.

II. Recensionen.

1. Drittes Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Ignaz Moscheles, 60stes Werk. Wien bei Mechetti.
2. No. 4. Grofses Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Ignaz Moscheles. 64stes Werk. Wien bei S. A. Steiner & Komp. Preis 6 fl. Konv. M.

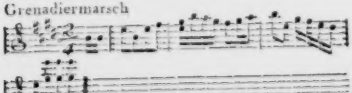
Wenn man Konzerte nur komponirte, um ein Instrument in Vereinigung mit andern in seinem ganzen Karakter, in allen seinen Eigenheiten zu zeigen, so würde die Zahl der Kompositionen, in so enger Sphäre, bedeutend geringer, der Gehalt aber ungleich gröfser sein. Allein selten oder nie ist die reine, ausschliefsliche Beachtung dieses Zweckes den Komponisten gestattet. Denn das Interesse jedes Virtuosen — und für sie sind ja Konzerte zunächst bestimmt — ist es, nicht blos den Karakter seines Instrumentes, sondern auch, was er selbst auf dem Instrumente vermag, den Zuhörern zu beweisen. Sich geltend zu machen, mufs jeder Virtuos im Konzertspiele das Seltnere, Schwierigere, das nur wenigen Erreichbare, wo möglich noch nie Erreichte hervorziehen und siehe da: die, wenn auch beschränkte, doch an sich reine Kunstform ist durch eine äufserliche Tendenz gestört, mit einem ihrer reinen Idee fremden und darum widrigen Stoffe beladen. So sind denn die meisten Konzerte eine Zusammensetzung aus den für wesentlich anzunehmenden Ideen und den zu Gunsten der äufsern Zwecke des Virtuosen eingeschobenen Solo-Bravoursätzen und kaum dürften sich einzelne Konzerte finden, in deren Bravoursätzen man eine nothwendige Folge aus den vorausgeschickten Ideen, eine andere Tendenz, als eben: den Spieler glänzen zu lassen, zu erkennen vermöchte.

Je weiter nun die ausübende Kunst besonders in mechanischer Hinsicht gefördert wurde, desto mehr mufste nothwendig derjenige Theil der Kompositionen hervorgehoben werden, der Gelegenheit geben sollte, sich in jener Hinsicht zu bewähren, und es wurde den vorzüglichsten Virtuosen immer mehr zum wahren Bedürfnifse, zu ihrem Gebrauche selbst zu komponiren, je mehr ihre Geschicklichkeit über die bisherigen Leistungen hinausging *) So ist der eigentliche Inhalt jedes Konzerts von der Komposition eines Virtuosen in der That er selbst, die Verherrlichung dessen, was er mit seinem Instrumente vermag. Wer einige Konzerte eines Virtuosen kennt, darf glauben, wenigstens einige Züge aus seinem Karakter und Wesen kennen gelernt zu haben: und umgekehrt: wer den Virtuosen kennt, wird schon einigermafsen den Inhalt seiner Konzerte zu errathen vermögen. Dies mag wohl auch der Grund sein, warum dergleichen Kompositionen nur dann ihren vollen Eindruck machen, wenn der Komponist sie selbst vorträgt. Dann kann man, von dem Gefühl der seltenen und bewunderungswürdigen Leistung, von dieser nothwendigen vollkommenen Einheit in Spiel und Komposition hingerissen, einen Eindruck empfangen, mit dem es nicht zu vergleichen ist, wenn man dieselben Werke von andern

*) Verg. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 33. S. 282.

andern Spielern vortragen hört, oder selbst vorträgt.

Einen solchen Eindruck haben auf den Ref. die vorgenannten beiden Konzerte von Moscheles gemacht, als er sie von ihrem Komponisten vortragen hörte. *) Der Eindruck war blendend und hinreifsend nicht für den Ref. allein, sondern auch für alle übrigen Zuhörer; so wirkten Komposition und Vortrag in vollkommener Einheit, so waren sie von Empfindung und Phantasie, weit mehr aber noch von jener Eleganz von jenem, jede Vollendung umgebenden Glanz erfüllt, und so liefsen sie die Feier eines Talents von seltener Ausbildung empfinden. Gleiche Anerkennung werden diese Kompositionen von jedem, der sie vom Meister selbst gehört, zu erwarten haben; zu empfehlen sind sie aber in ihren oben angegebenen Eigenschaften allen Pianofortespielern, die eine gute Schule machen, sich an grofsen Schwierigkeiten versuchen und ihren Vortrag zur höchsten Nettigkeit, Leichtigkeit und Präcision ausbilden wollen — so wie allen Virtuosen, die sich der Kraft bewufst sind, sie in öffentlichem Vortrage zu bewältigen. Beide Konzerte, besonders aber No. 4. das dritte (Gmoll) zeichnen sich durch phantasievolle, bisweilen vorzüglich schöne Instrumentation aus; und wir machen in dieser Beziehung auf den rezitativartigen Schlufs des Adagio (Es dur $\frac{4}{4}$) aufmerksam. Wenn dieses Konzert in den Hauptsätzen empfindungsvoller, so ist No. 2. das vierte (Edur) glänzender und prächtiger — man glaubt den Künstler zu erkennen, der sich als den Mittelpunkt einer grofsen, glänzenden Versammlung fühlt, sich ihrer Freude und Bewunderung froh und stolz bewufst ist. Das Rondo Finale (Edur $\frac{4}{4}$) ist auf den muntern, kecken österreichischen Grenadiermarsch



gebaut und nach allen Anfoderungen eines modernen Zirkels durchgeführt. M.

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang No. 47. S. 407.

1. Vokalizzo per tre voci di soprano, von Ferdinand Orlandi. Mainz bei Schott Sohne. Preis 48 Kreuzer.

Eine dreistimmige Solfeggie in Sonatenform (Allegro B dur $\frac{4}{4}$, Largo, Es dur $\frac{4}{4}$, Rondo B dur $\frac{3}{4}$).

2 Terzettino nell' opera Rodrigo di Valenza von demselben Komponisten. Mainz das. Pr. 40 Kreuzer.

3. Cantata a una voca di Soprano con accompagnamento di Pianoforte, von demselben Komponisten. Mainz daselbst Pr. 42 Kreuzer.

— aus der Legion der italienischen sanften, angenehmen, süfsen und — sonst eben nicht viel sagenden Kompositionen, an denen man die Stimme üben und ein hübsches musikalisches Sinnenspiel treiben kann. Wer sie näher kennen lernen will, kann in Merkadante's, Karaffas und ihrer Brüder Werken die nöthige Auskuntt finden; Meister Orlandi steht ihnen weder vor noch nach, sondern gleich, und in einem kennt man alle. Wer sich in süfsem Halbschlummer des Geistes erinnern will, dafs es auch ein Gefühl gebe, das angeregt werden könne, wer die allerfeinsten Thees und die brillanteste Versammlung der Konzertzuschauer *) für sich einnehmen will: der findet bei Herrn Orlandi, wie bei irgend einem seiner südlichen Kollegen, seine Rechnung. Und da beide Kompositionen weder gegen Staat, Religion und gute Sitten, noch gegen den Generalbafs verstofsen, so können sie unbedenklich zu obigen Zwecken empfohlen werden.

Die Kantate, aus zwei mit Recitativ verbundenen (oder nicht verbundenen; denn nach dem Schlusse des Recitativs in C dur folgt ohne alle innere Veranlassung A dur) Kanzonen bestehend, nähert sich doch in ihrem sanften Ausdrucke dem Inhalt der Gedichte ungleich mehr, als das Terzett, und kann durch einen geschickten Sänger zu etwas recht Gutem gemacht werden.

K.

*) Nicht doch, sie hören auch; aber was? d. Setzer.

III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

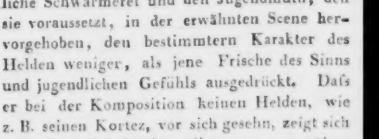
(Fortsetzung aus No. 25.)

Nachdem wir im Allgemeinen das Prinzip der orientalischen Zauberoper uns zu verdeutlichen und sein Walten in Alcidor durch die Erzählung des Inhalts nachzuweisen gesucht: konnte es uns nicht darauf ankommen, das Gedicht selbst vollständig zu beurtheilen, sondern wir hatten in flüchtigen Zügen nur die Punkte zu berühren, an denen man am sichersten abnehmen kann, wie die Komposition aus dem Gedichte bedingt war. Sobald der Dichter sich in das orientalische Prinzip vertiefte, das Menschliche dem Bestreben, Uebermenschliches darzustellen, unterordnete: sobald mufste er sich auch eine feste Karakterzeichnung versagen und konnte zu einer, aus den Karakteren hervortretenden Handlung nicht gelangen. Er hat dem Komponisten nur zu oft Begebenheiten statt Handlungen, Gefühlsaufwallungen statt Karakterzeichnung gegeben, und es ist Spontini's dramatischem Genie zuzuschreiben, wenn die Musik demungeachtet nicht undramatisch geworden ist. Feuer und Leben strömt sie allein in das Gedicht, erfüllt überall, wo sich ein fester Karakterzug, ein bestimmtes Gefühl nur ahnen liefs, ihre Bestimmung in vollkommenem Maafse und ist selbst bei den Theilen des Gedichts, die schlechthin kein dramatisches Interesse aufkommen lassen, reizend und lebhaft. Nach dem Vorausgesagten wird man schon erwarten, dafs aus innerer Nothwendigkeit eben die wahr und menschlich gedachten Situationen des Gedichts von dem Komponisten zu dramatischer Vollendung erhoben sind, und gewifs auch das Interesse des Publikums am meisten gewonnen haben.

Wild und in roher Kraft beginnt den ersten Akt der Gnomenchor; er verfehlt nie, lebhaften Eindruck zu machen, und würde den gröfsten hervorbringen, wenn wir an der Handlung dieser Scene ein Interesse gewinnen könnten. Dies hat der Dichter versäumt, und es ist daher mehr des Komponisten, als sein Verdienst, dafs wir durch den imposanten Anfang auf Aufserordentliches vorbereitet werden. Als Gegensatz zu diesen rauhen Tönen und durch eigne reizende, besonders weiche Melodie ist der Klaggesang der Sylphiden um die Zerstörung des Tempels ansprechend, und zu bedauern, dafs so viel Schönheiten nicht einer wesentlichen eingreifenden Situation zugefallen sind.

Bald tritt Alcidor auf; und hier in seiner ersten Scene zeigt sich uns die erste Folge aus dem Fehler des Dichters, die Personen nicht bestimmter zu karakterisiren. Alcidor wird uns nur aus zwei Gesichtpunkten bezeichnet. Von seinem Heldenthum hören wir, seine liebende Schwärmerei für Selaide sehen wir, und so hat denn auch der Komponist diese zärtliche Schwärmerei und den Jugendmuth, den sie voraussetzt, in der erwähnten Scene hervorgehoben, den bestimmtern Karakter des Helden weniger, als jene Frische des Sinns und jugendlichen Gefühls ausgedrückt. Dafs er bei der Komposition keinen Helden, wie z. B. seinen Kortez, vor sich gesehn, zeigt sich sogar äufserlich in einem ihm ganz ungewöhnlichen Reichthum an Melismen für die Singstimme und in der vorherrschenden, aus den Bäfsen in die Floten (und Klarinetten?) laufenden, wollüstig girrenden Figur.

Dem entschlummerten Alcidor singen Sylphiden das Lied der Liebe

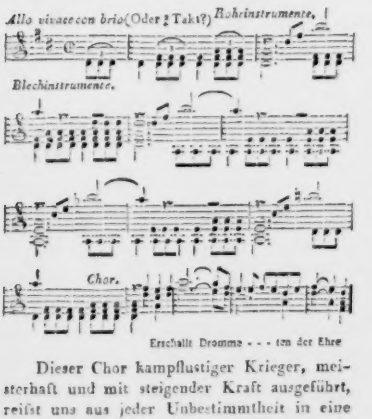


Wir haben sein Thema, das mehrmals, namentlich bei Selaidens Schlummerscene, wie-

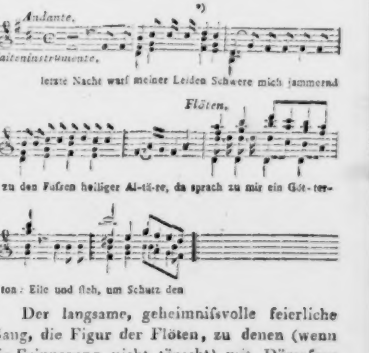
*) Diese, so wie alle nachfolgenden Stellen, sind nach dreimaligem Hören aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben. Ref. kann daher nicht Note für Note glaubt aber im Wesentlichen ihre Richtigkeit verbürgen zu können.

der benutzt wird, um den Ton aller dieser Scenen zu bezeichnen. So wie diese Thema, so erhalten alle Sylphidenscenen durch die Ausführung, durch die Instrumentation und den sanften, stets leisen, schmelzenden Vortrag durch lauter weibliche Stimmen einen weichen und wollüstigen Ausdruck, müssen allgemein interessant und reizend befunden werden und würden alles hinreifsen, wenn der Dichter verstanden hätte, sie auf einen Punkt zu versparen und da wesentlich in die Handlung eingreifen zu lassen.

Nach einem sehr belebten Duett Almovars und Alcidors finden wir uns in der Waffenhalle und hier, wo uns der erste wahre und bestimmt gezeichnete Moment des Gedichts aufstöfst, zeigt sich uns auch der Komponist in seiner vollen Kraft und Gröfse.

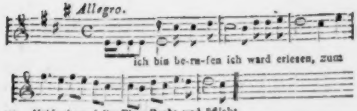


Dieser Chor kampflustiger Krieger, meisterhaft und mit steigender Kraft ausgeführt, reifst uns aus jeder Unbestimmtheit in eine klare und edle Wirklichkeit, in die Mitte einer Heldenschaar; und erst hier, in dieser Umgebung, und durch sie, wird dem theilnehmenden Zuschauer (ward wenigstens dem Ref.) Alcidors Person bedeutend, sein Heldenkarakter, als Führer einer Heldenschaar, evident. Der darauf folgende Waffentanz vollendete das Bild eines kriegerischen Hofstaats; Oriane tritt mit einer grofsen, inhaltreichen Arie auf, die lebhaften Beifall findet und noch gröfsern finden würde, wenn wir schon für die Singende interessirt wären. Es scheint uns eine mehr lyrische als dramatische Intention zu verrathen, wenn man eine Person zum ersten Male mit einer Arie auftreten läfst, wie hier mit Oriane und zuvor mit Alcidor geschehn. Selten wird es möglich sein, in der Arie den Karakter der Person und die eben über sie waltenden Verhältnisse so schnell darzulegen und — uns ans Herz zu legen, dafs wir die Arie für mehr, als einen isolirten lyrischen Erguss, für die einer bestimmten, uns interessanten Person eigne Gefühlsäufserung aufnehmen. Der Komponist des Alcidor hat in beiden Momenten das Höchste gegeben, was sich erwarten liefs; aber der Dichter hat sie weder dramatisch, noch musikalisch - dramatisch erfunden. Und so wird uns Oriane erst wieder wichtig, wenn sie beginnt, ihren Traum zu erzählen:

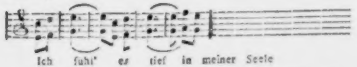


Der langsame, geheimnifsvolle feierliche Gang, die Figur der Flöten, zu denen (wenn die Erinnerung nicht täuscht) mit Dämpfern besetzte Saiteninstrumente, besonders Violen treten, sie unterstützen und fortsetzen, alles wirkt wird zusammen, uns in die Spannung zu versetzen, in der wir das nun folgende Duett Orianens und Alcidors:

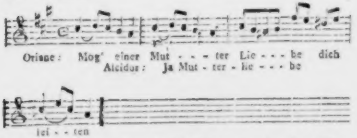
*) Dieser Rythmus und der Gang der Singstimme in den drei letzten Takten sind wahrscheinlich nicht genau wiedergegeben.



mit Wärme auffassen. So schön es übrigens ausgeführt, so innig der Mittelsatz (Cdur ¾ Andante)

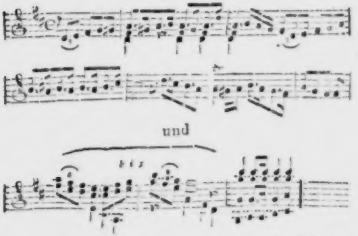


und in ihm der allmählige Eintritt der Flöte, des Horns und der Oboe gefühlt, und so belebt der Schlufssatz (Adur Allegro) schon durch das Thema

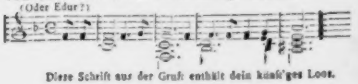


ist, so wäre es doch die Frage, ob der Zuschauer nicht zu lange bei dieser Situation aufgehalten wird? Ist dies, wie Ref. glaubt, der Fall, so liegt die Schuld darin, dafs der Dichter die Exposition beider Karaktere versäumt, und dadurch den Komponisten zu einer ausführlichen Darlegung ihrer Zustände genöthigt hat.

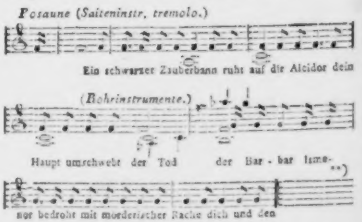
In einem prächtigen Marsche mit Chorgesang —



werden vom Heer und dem Volke die Magier herangeleitet, der geweihte Schrein von Alcidor geöffnet und der Grofsmagus, die Urkunde von Alcidors Vater entfaltend, erzählt:



Dieser Karakter des Grofsmagus ist eine ganz neue und vollendete Schöpfung Spontinis. Das geheimnifsvolle Dunkel, in dessen Nacht der uralte, nimmer zu deutende Dienst der ewig verhüllten Gottheiten *) verwaltet wird, ist auch über diesen Grofsmagus schauerlich verbreitet und gewifs mufs jeder sich tief ergriffen, in den Bann des alten Gottesdienstes hineingezogen fühlen, wenn der Grofsmagus eintönig die Urkunde abliest:



die Rede des Priesters immer höher getrieben wird, nach a, nach h, nach cis und d die Accente der Rohrinstrumente sich immer mehr verstärken, und bei der Nachricht, Ismenor habe Selaidens Vater gemordet, der Chor aller Stimmen mit dem Ausdrucke schaudervollen Entsetzens zu dem Eintritt der Rohrinstrumente

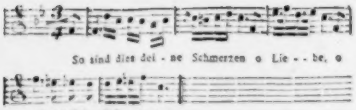
Götter!

ausruft. Eine Wiederholung aus dem Duett Alcidors und Orianens und des Marsches schliefst den Akt.

Der zweite Akt führt die Sylphidenchöre, deren schon Erwähnung geschehen, zurück, und Selaide singt Qual und Glück der Liebe in einer reizenden Arie, im Polonaisenrythmus,

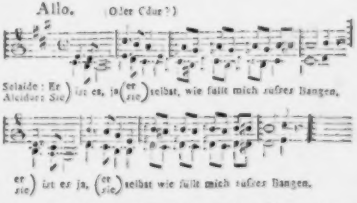
*) Man erinnere sich der Tempelschrift zu Sais: Ich bin, der da war und meinen Schleier lüftet nimmer ein Sterblicher.

**) Die Deklamation dürfte abweichend sein.



mehr bestimmt, den Reiz und die Kunst der Sängerin zu entfalten, als in das Drama einzugreifen. Schön gedacht ist hier die Wiederkehr der Musik zu „Erschallt Drommeten," um Alcidors Nahen zu verkünden, allein in sanfteren Rohr-Instrumenten (Flöten und Klarinetten) und in der sanften Tonart Fdur, statt dafs sie vorher von Blechinstrumenten und im muthigen, kriegerischen Ddur vorgetragen wurde; so wird der Held auf dem Zaubereilande der Liebe eingeführt.

Hierauf folgt die Scene mit dem Zauberspiegel; sie scheint dem Ref. einer von den Punkten, an dem sich am klarsten die Verirrung des Dichters nachweisen läfst. Durch die Schlummerscenen ist das endliche Finden der Liebenden genugsam vorbereitet, ja der Ausdruck süfser wollüstiger Schwärmerei, den jene Scenen erfodern, konnte schon den vollen Ausdruck süfsen liebevollen Entzückens, den das Finden heischt, und die ungeschwächte Empfänglichkeit der Zuhörer für diesen wichtigern Punkt beeinträchtigen. Statt dafs nun der Dichter darauf Bedacht genommen hätte, dieser Scene, vielleicht durch Anknüpfung eines neuen Motivs von entgegengesetzter Natur *) eine erhöhte Wirkung zu verschaffen, statt dafs er wenigstens die Zusammenkunft der Liebenden ganz einfach hätte vor sich gehen und das reine menschliche Gefühl walten lassen: baut er sich durch Zauberei eine Brücke zu dem offen zugänglichen Punkte. Sylphiden und Genien stellen in der Mitte der Bühne einen Zauberspiegel auf und locken das liebende Paar (es wird angenommen, dafs beide auf der Bühne befindliche sich nicht wahrnehmen) mit Gesang und Tanz zum Spiegel, während Alcidor viel von Ruhm und Heldenthum redet, und Selaide ihre Bangigkeit und Sehnsucht nach der Mutter ausspricht. Erst am Ende dieser, schon im Text drei Seiten langen Scene blicken die Liebenden in den Spiegel; der zersplittert, wird fortgeschafft und nun endlich sehen sie sich wirklich. Die Komposition dieser ganzen Scene ist lebhaft, oft frisch und ermuthigend, meistens aber süfs und weich, schon durch die Besetzung mit lauter weiblichen Stimmen. Auch das nun folgende Duett der Liebenden

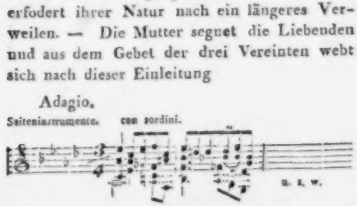


ist voll schönen Gesanges, voll süfsen Ausdruckes eines sanften, schwärmerischen Entzückens. Wenn aber beide zusammengehörende und die dazu zu rechnenden Traumscenen uns mehr das Bild einer orientalisch wollüstigen, als einer geistig berechtigtern Liebe vorstellen, und eben defshalb uns wohl hinreifsen und berauschen, nicht aber eben so sicher mit seelenvoller Theilnahme an den so Vereinigten erfüllen: so beklagen wir wiederum den Verlust, den uns die Wahl des Gedichts und die Schwäche des Dichters verursacht hat; denn der Komponist hat aus jenen Scenen, was möglich war, gemacht und das Höhere zu geben nicht Gelegenheit gehabt.

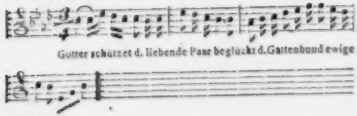
Auch in der folgenden Scene ist er, sind wir durch den Dichter beeinträchtigt worden. Oriane überrascht Alcidor zu Selaidens Füfsen, beginnt ihm Vorwürfe zu machen, erkennt aber in dem Augenblicke die Tochter. Dieses Wiedersehn scheint dem Ref. nicht mit der Kraft des Ausdruckes komponirt, die man von Spontini erwarten sollte. Allein wie kann der Komponist und der Zuhörer zwei Scenen des Wiedersehens hintereinander mit gleichem

*) Alcidor konnte z.B. Selaiden aus irgend einer Gefahr, etwa aus der Gewalt Ismenors, sich erringen und erst nach gelungener Heldenthat in der Errettete die Geliebte erkennen.

Antheil aufnehmen? Durch seinen Dichter war der Komponist genöthigt, über die zweite Scene rasch hinwegzugehen und die Tonkunst erfodert ihrer Natur nach ein längeres Verweilen. — Die Mutter segnet die Liebenden und aus dem Gebet der drei Vereinten webt sich nach dieser Einleitung

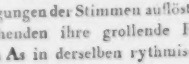


ein überaus schön erfundener und gearbeiteter Kanon, dessen Thema so anhebt:



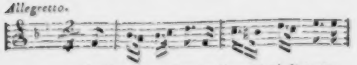
Während dem steigen in finsterglühendem Gewölk Ismenor und Gnomen auf und ketten in dieser Figur Verwünschungen an:

Während der Kanon der Betenden sich in süfsen Verschlingungen der Stimmen auflöst, setzen die Verwünschenden ihre grollende Formel auf dem tiefen As in derselben rythmischen Figur



höchst effektvoll fort.

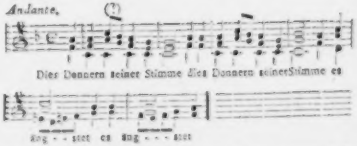
Die folgende Scene, in der aus den versammelten Fürstinnen Almovars Gemahlin gewählt werden soll, gehört nach Inhalt und Verdienst zu den schon erwähnten Sylphen-Scenen und ist besonders für das Ballet benutzt. Lieblich und frisch ist Alcidors Einladung an die Fürstinnen:



und sehr ausdrucksvoll der Gesang der schüchternen Fürstinnen in der Mitte des Ballets. Allein ein vollendetes Meisterstück kann die nun folgende Scene, beginnend mit Almovars zürnender strafender Rede:

Verräther! Bliebst du so beschworner Pflicht Bewahrer!

genannt werden; hier, in einer wahrhaft dramatischen Situation entfaltet auch der Komponist seine volle Kraft, und wir glaubten wirklich in Wettern die Stimme des strengen Geisterfürsten zu vernehmen, sehen und hören endlich Alcidor in eigner und kräftiger Bewegung. Auch der Chor der übrigen Stimmen, der ungefähr so eintritt:



ist meisterhaft geführt, und trägt unendlich zur Erhöhung des Ganzen bei.

(Schluss folgt.)

Fünfter Brief.

Zusammenkunft deutscher Pianisten in Paris.

Paris, im Mai 1825.

Nannte jemals die französische Eitelkeit mit Recht Paris den Sammelplatz der Künste, und die Hauptstadt der Welt, so war es im Anfang dieses Jahres, wenigstens in Bezug auf Musiker. Fast kein ausgezeichneter deutscher Pianist fehlte in dieser Epoche in Paris, und oft sah man in demselben Salon den Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Schunke, Felix Mendelssohn-Bartholdy und den kleinen Liszt, ohne der Gebrüder Herz zu erwähnen, welche Paris zu ihrem steten Wohnorte seit langer Zeit gewählt haben, und einer Masse von französischen und fremden Pianisten, denen nur wenig fehlt, um in Beziehung auf Fertigkeit und Nettigkeit der Exekution zu jenen grofsen Meistern gezählt zu werden.

— Diese Vereinigung von so grofsen Talenten mufste natürlich zu vielen Konzerten Anlafs geben, und mit vieler Bereitwilligkeit zeigten jene sich auch geneigt, die Neugierde der Pariser zu befriedigen; sie kamen dabei nicht zu kurz. Die französischen Künstler, eben so begierig als das übrige Publikum, jene ausgezeichneten fremden Meister zu hören und zu bewundern, räumten ihnen die Bahn ein, und aufser dem Tulon (Flötist), Baillot, Lafont, und einem andern braven Violinisten, Beriot, einem jungen Manne, welcher sehr viel Talent zeigte, hörte man von französischen Künstlern keinen, welcher die Aufmerksamkeit des Publikums besonders hätte fesseln können. —

Schon seit mehren Jahren betrachtet das Pariser Publikum Herrn Mocheles als seinen Liebling und ich möchte fast sagen, als seinen Adoptivsohn; der mehrmalige Aufenthalt dieses bewunderungswürdigen Talentes in Paris setzte alle Dilettanten in den Stand, sein brillantes Spiel, welches allen Anfoderungen Genüge leistet, und sich besonders durch einen vortrefflich gediegenen Styl in seinen Improvisationen auszeichnet, der durch die schönsten und erhabensten Ideen, die ihm ausschliefslich vom Himmel ertheilt zu sein scheinen, beseelt wird, gehörig zu würdigen. Auch seine Kompositionen sind hier sehr geschätzt und beliebt, und von allen fremden Klavierspielern (von Hummel werde ich weiter unten sprechen) scheint er derjenige zu sein, dem das Pariser Publikum die Palme zugesteht. Seines kurzen Aufenthaltes wegen konnte er sich nur zweimal hören lassen; das erste Mal im 4ten Konzert spirtuel, wo er sein Edur-Konzert spielte, und über Themas aus dem Freischützen improvisirte, und dann in einem von ihm angestellten Konzerte, zu welchem er die Ouvertüre des Freischützen für 3 Pianos zu 12 Händen arrangirt hatte, welche von ihm und den Herrn Pizis, Schunke, Henri Herz, Felix Mendelssohn Bartholdi und Camille Pleyl ausgeführt wurde und allgemeinen Beifall hatte; in demselben Konzerte wurde auch die Ouvertüre des deux journées von Cherubini arr. p. 2 Pianos à 8., von ihm und den Herrn Pixis, Henri Herz und Schunke gespielt, und gefiel, wie jene, sehr. Sein Es-dur-Konzert und seine Improsation erregten Enthusiasmus. —

Gleich nach Moscheles setzt man Herrn Pixis aus Wien, welcher seit beinahe zwei Jahren hier ist; er spielte bis jetzt selten in öffentlichen Konzerten, so dafs nicht alle Kunstfreunde ihn hören konnten; sein Spiel ist brillant und präzis, und er hat sehr viel Fertigkeit, doch nicht die Seele, welche Moscheles jeder Note gleichsam einzuimpfen weifs. Seine Kompositionen sind gediegen und voller Lieblichkeit und Anmuth, und ein Trio, welches er unlängst herausgegeben hat, wird zu den besten Musikstücken in dieser Gattung gezählt. Er gab 4 Soireén in den Sälen des Herren Pape (Instrumentenmacher) mit Herrn Baillot (Violinisten), welche vielen Beifall hatten; die Gesellschaft war nicht sehr zahlreich, aber sehr gewählt. —

Henri Herz, den die Franzosen gern als einheimischen Künstler betrachten, weil er Eleve des Konservatoire von Paris ist, ist seit mehren Jahren hier gleichsam eingebürgert; ihm ist es gelungen, durch eine überaus brillante Exekution, und eine erstaunenswerthe Fertigkeit die Pariser zu fesseln, doch ist sein Spiel ohne Seele und Leben, und auch seine Kompositionen, welche sehr à la mode sind, kann man eher als Uebungsstücke betrachten, als geeignet, Vergnügen zu machen; sein Bruder Jacques Herz besitzt ein viel schöneres Kompositions-Talent, und wenn gleich sein Spiel weniger brillant ist, und er weniger Fertigkeit hat, so ist es doch durch vieles Gefühl belebt, von dem auch alle seine Kompositionen zeugen.

Herr Schunke hielt sich nur einige Monate hier auf, und man hatte nur selten Gelegenheit ihn zu hören; doch schätzte man an seinem Spiel eine ungemeine Zartheit und Fertigkeit, die dem Publikum ungetheilten Beifall entlockten. Schade, dafs er so schnell Paris verlassen hat; sein Talent ist noch nicht bekannt genug um gehörig gewürdigt worden zu sein; und für Paris, wo so wenig wahrer Musiksinn ist, und Alles mehr durch die Mode beherrscht wird, gehört Geduld. — (Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 6. Juli. Nro. 27. 1825.

II. Recensionen.

Potpourri pour le Bassons obligé avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Baſse, 2 Hautbois, 2 Cors et Baſson ou avec accompagnement de Pianoforte par Charles Almenraeder. Pr. 3 fl. Chez B. Schott Fils, à Mayence.

Es gehört unter die musikalischen Seltenheiten, daſs Kompositionen für Blasinstrumente im Druck erscheinen, weil selbst die gelungensten Tonstücke dieser Gattung dem Verleger wenig Entschädigung für gehabte Mühe und Aufwand zu Theil werden lassen. Daher verdient jede Musikhandlung Dank, die uneigennützig das Beste der Kunst zu fördern sucht. Dem wirklichen Mangel an Tonstücken dieser Art kann aber nur dauerhaft abgeholfen werden, wenn die Herren Verleger zur Erreichung ihrer edlen Absicht nur Kunstwerke, aber keine unreifen Modeartikel verlegen. In keinem Lande wäre das leichter auszuführen, als in Deutschland, das so viele treffliche Tonkünstler zählt, die vortheilhaft und doch kunstgerecht für Instrumente zu schreiben wissen.

Vorliegendes Potpourri ist in bekannter Form ein Gemengsel — das aus neuerfundenen und bekannten Motiven zusammengesetzt ist.

Die Solostimme ist praktikabel eingerichtet, und für einen Meister auf dem Fagott nicht schwer auszuführen. Aber ganz gegen die Natur und Bestimmung dieses Instrumentes versteigt sich zuweilen die Prinzipalstimme bis ins zweigestrichene f. Dergleichen Kunststückchen lassen sich nur auf sehr schmalen Röhren ausführen, die der Tiefe höchst nachtheilig sind. Die auf diese Weise genommenen hohen Töne klingen immer etwas heiser, und können daher nicht als Ersatz für die verlornen schönen tiefen Töne gelten, die dem Fagott eigenthümlich sind.

Die Form des Potpourri ist gut; ob es aber mehr wohl- als übelriechende Blumen enthält, oder umgekehrt, will Rec. nicht genau untersuchen. So viel ist gewifs, daſs es der letztern in Bezug auf melodische wie auf harmonische Fortschreitungen so viel in sich faſst, daſs Rec., sich schnell wegwendend, bittet, ihm für jetzt den Beweis gefälligst zu erlassen. Die beigefügte Klavierbegleitung ist leicht auszuführen.

Fiaccola.

---

1. Douze Etudes pour le Cor en fa. Cahier I.
2. Douze Etudes pour le Cor en fa. Cahier II.

Beide von H. Gugel komponirt und bei Schott und Sohne in Mainz herausgegeben. Jedes Cahier kostet 1 fl. 20 Xr.

Herr H. Gugel gehört unter die fertigsten Waldhornbläser unserer Zeit, und da wir annehmen, daſs er selbst diese Etüden gut bläst, so gebührt ihm die erste Stelle unter den fertigen Waldhornbläsern. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daſs Hr. H. Gugel der gröſste Künstler unter den Waldhornbläsern ist, noch daſs seine hier bezeichneten Etüden zu den vorzüglichsten Werken dieser Art, die für das Waldhorn geschrieben sind, gehören. Wenn der Musiker Meister seines Instruments ist, auch für dasselbe schreibt, so setzt man mit Recht voraus, daſs er das Wesen seines Instruments genau kennt, und die Musikstücke, die

er für sein Instrument schreibt, auch diesem Wesen gemäfs eingerichtet hat. Nicht so Hr. H. Gugel; denn er beweifst durch diese Etüden, dafs er entweder das Wesen seines Instruments nicht kennt, oder, kennt er es, nun so will er es eigensinnig überbieten. Dieses Ueberbieten aber führt den Künstler in der Regel von der Bahn der Kunst ab und wirft ihn unter die Springer und Equilibristen, und gleich diesen kann er denn auch Bewunderung besonders von denjenigen erwarten, denen das Wesen der Kunst nicht klar ist; Kunstverständige aber werden bei seinen Sprüngen und Tänzen keinen Kunstgenufs haben. Angehende Tonkünstler, die Meister eines Instruments werden wollen, glauben in der Regel, nichts besseres und für sie heilsameres thun zu können, als wenn sie das Schwerste, was in ihrer Zeit ihrem Instrumente geboten wird, besonders von andern Meistern ihres Instruments, üben, und zu überwinden suchen. Dieses Abmühen bei dem Mechanischen des Instrumentenspiels ist jetzt, mit wenigen Ausnahmen, fast der alleinige Zweck der Instrumentisten. Viele verbringen fast ihr ganzes Leben damit, die Eigenthümlichkeiten und Schwierigkeiten ihres Instruments, so wie die Mittel, diese zu besiegen, kennen zu lernen, ohne dabei zu bedenken, dafs der Zweck aller Kunst die Schönheit ist, und dafs, um diese zu erreichen, alle Mittel, welche die Kunst ihrem Wesen nach zuläfst, angewandt werden müssen. Und so gleiten sie nicht selten aus der Bahn der Kunst, und halten die Mittel für den Zweck. Das ist denn auch, diesen Etüden nach, Hrn. H. Gugel widerfahren, und wir wollen also hiermit den angehenden Tonkünstlern, die sich zu Meistern im Waldhornspiel ausbilden wollen, rathen, diese Etüden nicht zu blasen. Sie werden dabei nicht allein nichts verlieren, sondern sogar gewinnen, nämlich Zeit, die sie auf Besseres verwenden können. Es ist kaum zu begreifen, wie Herr H. Gugel diese Etüden hat durch den Druck bekannt machen können. Vielleicht hat er den anderen grofsen Waldhornbläsern zeigen wollen, was er kann und vermag. Möchten diese aber doch frei und offen gestehen, dafs sie so etwas, wie diese Etüden, weder blasen wollen noch können, damit würden sie sich ihren Platz in der Künstlerwelt bezeichnen, und auch den des Hr. H. Gugel.

b.

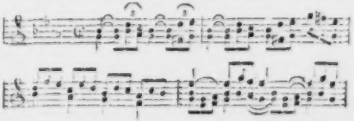
III. Korrespondenz.

Alcidor, Zauberoper von Théaulon, komponirt von Spontini.

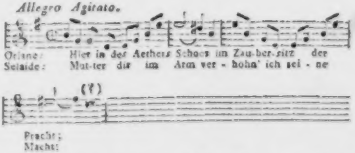
(Schlufs aus No. 26.)

Der dritte Akt beginnt im dämmernden Wolkenpallast Almovars mit dem Hymnus der Genien:

dem sich die Stimmen der Sylphiden ungefähr in dieser Weise anschliefsen:

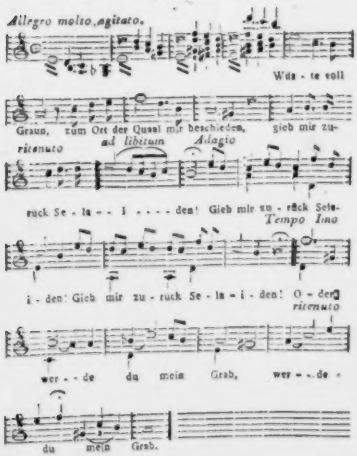


Oriane und Selaide, von Sylphen eingeführt, und sich selbst überlassen, ergiefsen ihre Empfindungen in einem Duett:



bis Almovar eintritt und Selaiden zum Altar führen will. Dafs Almovar sich hier nicht zum Ausdruck einer liebevollen Regung herabläfst, sondern mit der feierlichen Ruhe des verklärten Geistes Selaiden einladet, scheint dem Ref. einer der gröfsten Züge in der Komposition und er bedauert nur um so mehr die Beeinträchtigung dieses Karakters, den der Dichter im ersten Akt zu einem Duett mit Alcidor herabgezogen hat.

Doch wir gehen hierüber und über die schönen Züge der Vermählung und ihrer Unterbrechung weg, um zu der innigsten und uns theuersten Scene zu kommen — Alcidor, von allem verlassen, der Geliebten beraubt, in der Wüste verzweiflungsvoll umherirrend



Schön, aber nicht dieser Scene an Innigkeit gleich, ist das Wiedersehn der Liebenden, und nur Alcidors: die Hoffnung kehrt zurück:

bei dem Waldhorn und Fagott in sanften Tönen mit der Singstimme im Einklang fortschreiten, scheint uns von jener Wahrheit des Ausdruckes ganz und innig beseelt zu sein.

Soviel für jetzt über das Werk, dessen Zusammenhang übrigens unsere Auffassung des Schlufschors *) im Wesentlichen vollkommen bestätigt hat. Die mitgetheilten Musiksätze hätten wir gern vervollständigt und nöthigenfalls berichtigt, wenn es uns gelungen wäre, die Partitur zur Einsicht zu erhalten, oder wenn wir wenigstens die Oper öfter gehört hätten, als in einer Generalprobe und zwei Aufführungen — von sieben bis zum 28. Juni statt gehabten. Doch werden sie hoffentlich dazu dienen können, den Lesern über den Inhalt der neuen Oper wenigstens eine Andeutung zu geben. —

Die Aufführung ist in jeder Beziehung eine der glänzendsten und gelungensten zu nennen, die je statt gefunden. Die Königliche Intendantur hat alles nur Ersinnliche gethan, um diese Oper vollendet darzustellen und es ist besonders der einstimmige Ausspruch gereis'ter Personen, dafs man in Paris, Wien und Neapel nicht gröfsere Pracht gesehen habe.

Trefflich hat der Regisseur unserer Oper, Herr Blum seine zum Theil sehr verwickelten Aufgaben gelös't, geschmackvoll und zum Theil malerisch schön waren die von Herrn Titus (Balletmeister) geordneten Tänze und Gruppen und unser Orchester sowol, als das Chor, unter der Leitung des würdigen, bei unsrer Bühne höchst verdienten Herrn Chordirektors Leidel haben auch bei dieser Gelegenheit die Ehre eines der vorzüglichsten — vielleicht des vorzüglichsten Vereins dieser Gattung behauptet.

Die erste Rolle (Alcidor — nicht in der Personenliste, wol aber in ihrer Wichtigkeit und Gröfse) war unserm herrlichen Bader anvertraut, dessen edle, kräftige und seelenvolle Stimme schon den edlen, seiner Kunst treu, ganz und innig ergebenen Künstler zeigt. In jedem Momente seines Spiels und Gesanges erkennt man, wie ernstlich dieser wahre Künstler sich in seine Rollen vertieft, sie ganz durchdringen, nach allen ihren Intentionen wieder geben will und sich nie an den Wir-

*) Der Ztg. erster Jahrgang No. 52. S. 442.

kungen seiner schönen Stimme, oder an einem allgemeinen Reiz des Gesanges genügen läfst, niemals auch der augenblicklichen Stimmung und Laune sich anvertraut, sondern den Sinn und die innere Bedeutung der Rolle fest ergreift und in allen ihren Momenten dieser Auffassung getreu bleibt. So gab er denn auch in der neuen Oper jeden Moment der schwärmerischen Träumerei, des süfsen Entzückens der Liebe, des aufblitzenden Heldenfeuers getreu dem Dichter und den Intentionen des Komponisten wieder und erhob sich mit dem Dichter in den beiden ausgezeichnetsten, wahrhaft dramatischen Momenten in Spiel und Gesang zu dem höchsten Ausdrucke, der eben hier gefodert ward. Wir meinen seinen verzweiflungsvollen Ausbruch gegen Almovars eigenmächtiges Schalten:

Der Höllenpein gleicht meine Qual u. s. w.

und seine Klage in der Wüste, zu der die innig rührende Klage des Frostlosen in der folgenden Scene zu rechnen ist:

Kein Glück hat, dieses Herz voll Gram zu trösten, Macht!

Ihm zur Seite stand Madame Schulz als Selaide, deren innige musikalische Empfindung, deren Künstlerglut, deren süfse und dabei mächtige Stimme uns eben so oft entzücken, als ihre seltene Kunstfertigkeit zur Bewunderung hinreifst. In allen diesen Beziehungen hat sie sich auch in Alcidor bewährt und gewifs wird ein Kleeblatt, wie sie, Herr Bader und — Madame Milder (als Oriane) mit ihrer schönen Stimme und, wo Gelegenheit dazu vorhanden, dem grofsartigen Vortrage — bildeten, zu den grofsen und kostbaren Seltenheiten gehören.

Auch die übrigen Rollen waren, namentlich Almovar, durch Herrn Blume besetzt, in den besten Händen. Herr Blume zeigte besonders in jener Meisterstelle des Komponisten, wo er Selaiden sich vermählen will (im dritten Akt)

O komm und theile holde Selaide
Theile die Macht, die ein Geisterfürst dir beut.

neben inniger Milde und Zartheit die höchste Würde, und stellte im Finale des zweiten Aktes in seinem Zürnen mit Alcidor uns ein herrliches Bild des Genienfürsten — soviel dies möglich ist — dar. Herr Sieber leistete als Grofsmagus, was seine Rolle gewähren kann; Herr Devrient der jüngere (Ismenor), den wir als Figaro in Rossini's Barbier von Sevilla und vielen andern Stücken so gern sehen, mufs die Recitative im Alcidor freier vortragen und deutlicher aussprechen.

Die letzte Vorstellung hat zu wohlthätigem Zwecke statt gehabt und das Werk mufs nun bis zum Winter ruhen.

Sr. Majestät der König hat dem Komponisten die allerhöchste Zufriedenheit in einer sehr gnädigen Kabinetsordre zu erkennen gegeben und die zur Vermählung der Prinzessin der Niederlande, Königl. Hoheit, geprägte goldne Medaille beigefügt.

A. B. Marx.

Paris im Mai 1825.

(Schlufs aus No. 26.)

Nur wenigen ist das Vergnügen zu Theil geworden, Kalkbrenners anmuthiges liebliches Spiel zu bewundern; er spielte in keinem öffentlichen Konzerte, sondern nur zuweilen in Gesellschaften, wo man den glücklichen Moment abwarten mufste, ihn zu hören; seine Kompositionen, besonders sein Grand Rondo brillant, Gage d'amitié, und sein Septuor, sind hier sehr beliebt. — In demselben Falle, wie mit Herrn Kalkbrenner, befand sich auch das Publikum in Betreff des jungen Felix Mendelsohn-Bartholdy; alle Künstler aber, welche seine beiden Klavier-Quartette, welche er in mehren Gesellschaften vorgetragen hat, gehört haben, stimmen darin überein, dafs er schon tief in die Kunst eingedrungen sei, und zu den schönsten Erwartungen berechtige; sein Spiel ist sehr brillant und präzis und voll von eben so vieler Energie, als er Genie in seinen Kompositionen zeigt. —

Als vor anderthalb Jahren der kleine Liszt nach Paris kam, machte er ungemeines Aufsehen, und ich möchte fast sagen, er erregte allgemeinen Enthusiasmus; viele sind von diesem Wahne noch nicht zurückgekommen; der gröfste Theil des Publikums aber, welcher

das schöne Talent eines Kindes von 13 — 14 Jahren dennoch bewundert, kommt darin überein, dafs seine Exekution fertig und brillant ist, dafs aber in seinen soit-disant Improvisationen seine Ideen ungeordnet herumirren, und man eine Unzahl von Passagen hört, ohne sich erklären zu können, wie sie dahin gehören.

Die kleine Schauroth, Schülerin des Herrn Kalkbrenner, Dem. Belleville, Schülerin des Herrn Czerny in Wien und Mad. Szimanowska gaben hier mehre Konzerte und hatten Beifall; von ersterer verspricht man sich sehr viel.

Wenn ich es bis zuletzt aufgespart habe, vom berühmten Hummel zu sprechen, so war es, um ihn in eine ganz andere Kategorie zu setzen. Als dieser bewunderungswürdige Künstler, dessen Kompositionen hier schon seit langer Zeit bekannt und geschätzt sind, sich entschlofs, die allgemeine Neugierde zu befriedigen, so war man nicht wenig erstaunt; man glaubte in ihm das System der überaus brillanten durch die schwierigsten Passagen verzierten Exekution noch gesteigert zu sehen, fand aber ein durchaus anderes Spiel ohne Charlatanismus, mit einer Weisheit, Mäfsigung Lieblichkeit und Kraft, die dem Erstaunen bald Bewunderung und Entzücken folgen liessen. Seine Improvisationen erregten Enthusiasmus, und von den übrigen vortrefflichen Musikstücken, welche dieser Meister vortrug, will ich nur seines herrlichen Septetts erwähnen, welches den ungetheiltesten Beifall hatte, und in jedem Gemüthe den Wunsch erregte, es öfters zu hören. Er gab 4 Soiréen in den Sälen des Herrn Erard (Instrumentenmacher) von denen die beiden letzteren, obgleich der Eintrittspreis sehr bedeutend war (12 Francs) eine grofse sehr gewählte Gesellschaft angezogen hatten, eben so auch das Konzert in dem Saale des menus-plaisirs (Conservatoire).

Die Künstler, um ihm zu beweisen, wie sehr sie sein Talent schätzten, liefsen auf Subscription eine Medaille schlagen, welche auf der einen Seite Hummel's Bildnifs hat, und wo man auf der andern die Worte liest:

Les artistes
et amateurs
français
à Hummel.
1825.

und ein Stammbuch, welches die Namen aller Subscribenten enthält, wurde ihm zugleich mit der Medaille überreicht. —

VI. Allerlei.

Herr Redakteur!

Sie haben sich bereitwillig erklärt, in Ihrer musikalischen Zeitung einen ausgeführten Bericht über das grofse Talent des in unsern Staats- und Gelehrten-Zeitungen schon erwähnten Karl Eckardt aufzunehmen, und ich unterziehe mich gern diesem Geschäfte.

Er ist 1820 den 17ten Dezember in Potsdam geboren, sein Vater steht als Wachtmeister bei der 3ten Eskadron des 2ten Garde-Landwehr-Kavallerie-Regiments in Berlin.

Sobald einiges Bewufstsein bei diesem Kinde eintrat, machte die Musik auf dasselbe grofsen Eindruck. Alle Stücke in Molltonarten erregten bei ihm Weinen, — die Durtonarten Ruhe und strenge Aufmerksamkeit, und bei falschen Tönen fing er an gewaltig zu schreien. Mit 3 Jahren wohnte der kleine Knabe einer Musik-Probe bei, die das Trompeter-Korps von dem Regimente, bei dem sein Vater steht, veranstaltet hatte. Er hörte mit angestrengter Aufmerksamkeit zu; plötzlich aber rufte er dem Bafsposaunenbläser an, dafs er falsch spiele, der Musikdirigent sah die Stimme nach und fand die falsche Note die dem Kleinen unerträglich war. Einige Zeit nachher führte ihn der Vater zu einer kleinen Orgel. Der Kleine bemerkte bald an ihr eine Klaviatur, und ging rasch zu ihr hin; allein da die Bälge nicht gezogen wurden, konnte sein Wunsch nicht erfüllt werden. Nach manchen Fragen zog nun sein Vater die Bälge und foderte ihn auf zu spielen. Der Kleine rasch und froh ans Werk, aber als das Instrument Töne gab, die er noch nie vernommen hatte, erschrack er aufserordentlich. Nur nach langem Zureden beruhigte sich, der Knabe, söhnte sich aber erst spät mit der Orgel aus.

Er hatte noch nicht sein viertes Jahr vollendet, als ich ihn kennen lernte. Es wurde mir frei gestellt, unter einigen 40 Tonstücken, die er nach dem Gehör und ohne alle Hülfe gelernt hatte eins zu wählen. Ich wünschte nun folgende 3 zu hören: 1. Chor aus Preciosa, 2. den Walzer aus dem Freischützen, und 3. die Polonaise von Moser. Er spielte sie ohne Anstofs und mit dem gröfsten Ausdrucke. Diefs bewies mir sein Auffassungsvermögen und Gedächtnifs. Sein musikalisches Gehör zeigte sich dadurch, dafs er jeden Ton, den man im Nebenzimmer auf einem Klavier angab, richtig zu nennen wufste. Ich führte ihn vor einiger Zeit zu einem ihm fremden Instrument, und liefs mir von ihm die Töne nennen, die ich anschlug. Sein so höchst sicheres Gehör schien ihn zu verlassen, er fehlte stets um einen halben Ton; allein die Ursach dieses Verfehlens war diese, dafs das Instrument um einen halben Ton zu tief gestimmt war. Gegenwärtig erräth er die Namen von allen Dur- und Molltonarten, ohne die Klaviatur zu sehen; kürzlich errieth er die Töne von sehr schwierigen Akkorden ebenfalls durchs Gehör. (Es wurden ihm unter andern eine Menge verminderter Septimen-Akkorde in getheilter Harmonie angeschlagen). Er ist im Stande, die meisten seiner Stücke in einer andern Tonart zu spielen. So transponirte er ein Stück aus D dur in Gegenwart mehrer Kunstkenner durch alle 12 Tonarten, und zuletzt spielte er das Stück aus D und B moll mit richtiger harmonischen Begleitung. Sein richtiges Taktgefühl verrieth sich, da er 6 Stücke nach dem Metronom zu erstenmal, und ohne zu fehlen, spielte. Seine Neigung zum Denken und Schreiben ist aufserordentlich. Die Nachmittagsstunden füllt er gewöhnlich durch Notenschreiben aus. Vor einigen Tagen machte ich ihm die Aufgabe, sich ein kleines Stückchen zu denken und dann niederzuschreiben. Er foderte Papier und schrieb; sehr bald war das vollendet, allein schwer zu errathen, was es sein sollte. Als er sich aber nun an's Klavier setzte und es spielte, so fanden sich die Noten gröfstentheils heraus, nur hatte er in der Eintheilung gefehlt.

Es wird bereits sein Portrait und eine Polonaise von seiner Komposition gedruckt.

Mit seinem Talente verbindet nun der Kleine ein sehr gutes Aeussere und ein höchst kindliches, liebenswürdiges Betragen. Er ist von Natur sehr zart, geniefst aber eine sorgfältige Pflege bei seinen Eltern. Die geistigen Kräfte sind ungemein stärker als die physischen, und es ist sehr interessant ihn in seiner Ausbildung beobachten zu können.

Er bekömmt unter meiner Aufsicht den Unterricht von Herrn Rechenberg, der sich für den Unterricht bei Kindern durch seine Geduld — durch die nöthige Strenge und durch unermüdeten Fleifs auszeichnet. Von mir selbst bekömmt er alle Wochen nur eine Lektion, bis sich seine Kräfte mehr entwikkelt haben und ich mit gröfserem Nutzen in die Entwickelung seines herrlichen Talents werde einwirken können.

In einiger Zeit werde ich mit Vergnügen Ihnen das Weitere mittheilen.

Berlin, den 14ten Juni 1825.

Greulich.

Nachsatz.

Die Zahl der Wunderkinder, von denen man seit Mozart einen zweiten Mozart, oder sonst Aufserordentliches erwartete, hat sich immer stärker vermehrt und die Erwartung ist so oft getäuscht worden, dafs man zuletzt, wie es scheint, etwas gleichgültiger gegen die Erscheinung geworden ist und sie schon bisweilen als einen Gegenstand mehr der Neugierde, als der Bewunderung und zutrauensvoller Hoffnung betrachtet. Finden wir gleichwohl jedes Kind, als einen erst noch werdenden Menschen, als eine räthselhafte Gabe, unsers Antheils werth, wie sollte dies nicht vorzüglich und fortwährend mit ausgezeichneten Kindern der Fall sein? Es scheint aber in dieser Lage der Sache angemessen, dafs man sich verständige, was von solch früher Erscheinung eines besondern Talents zu halten und zu erwarten sei. Vielleicht werden wir dann unsere Erwartungen im Allgemeinen etwas herabstimmen, besonders aber unsere Sorgfalt, wo uns Einwirkung zusteht, verdoppeln, wenn wir uns überzeugen, dafs die Schuld getauschter Hoffnung von jungen Talenten oft mehr in uns, als in jenen lag.

Nicht aus der Geschichte der Künstler dürfen wir genügende Aufklärung erwarten. Wir finden da die entgegengesetztesten Resultate, einen Mozart, der im fünften und siebenten Jahre sich auszuzeichnen begann, einen Dr. Crotch, der im vierten Jahre be-

wundert und im vierundzwanzigsten vergessen war; wir sehen noch in unserer Mitte Felix Mendelsohn Bartholdy, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, ja viele schon erfüllt hat, und könnten manchen schon jetzt halb vergessenen, entschieden unbedeutenden Künster nennen, der vor nicht vielen Jahren als Knabe hinlängliche Bewunderung erregte. Selten aber erhalten wir hinreichende Aufklärung über die Verhältnisse, unter denen frühe Talente ihre Vollendung erreichten oder verfehlten; selten wird uns nur Auskunft ertheilt über das, was diese früh erweckten Kinder eigentlich geleistet haben. Statt uns genau zu unterrichten, in welcher Weise ihr Auffassungsvermögen gewirkt, und welchen Inhalt ihre eigenen frühen Schöpfungen gehabt haben — damit man von ihnen auf den geistigen Inhalt zurück zu schliefsen vermöge — statt uns auf die Keime hinzuweisen, aus denen sich Künstlerthum entfalten können: wird über das neue Talent mit allgemeinen Ausdrücken mehr eines blinden Enthusiasmus, als einer klaren Erkenntnifs berichtet und die Palme des Künstlerruhms wird ausgetheilt, wo wir über die Entwickelung des Künstlers wachen sollten. Freilich ist jenes leichter und bequemer, auch für den grofsen Haufen anreizender, als dieses. Allein nichts ist nichtiger und unfruchtbarer, als jener falsche oder leere Enthusiasmus, der sich aus lauter Liebe zur Sache selbst blendet und lieber nichts sehen will, um nur nicht da und dort etwas Unerwünschtes mitzuerblicken.

Der vorstehende, mit den Nachrichten anderer Blätter übereinstimmende Bericht über den interessanten Knaben Eckard könnte Anlafs geben, die Erscheinung frühen Talents sorglicher, als bisher wohl geschehen, zur Beobachtung zu ziehen und wir dürfen vielleicht von dem einsichtvollen Aufseher und Lehrer des Kindes, Herrn Greulich, von Zeit zu Zeit weitere Nachrichten über die Entwickelung des jungen Musikers erwarten. Der Unterzeichnete hat nie Gelegenheit gehabt, ein so frühes Talent zu beobachten, und kann also, bei den oben erwähnten Verhältnissen, keine auf Erfahrung gegründete Meinung über solche Erscheinungen aussprechen. Indefs läfst sich vielleicht ein fester Gesichtspunkt finden, wenn man sich vorstellt, welche Beziehungen die Tonkunst auf das Gemüth des Menschen hat und auf das eines Kindes haben kann. (Schluſs folgt.)

(Nachtrag zu Rellstabs Reiseberichten.)

Hic jacet Tibullus. — Mantua me genuit, cet.

Ich habe niemals ein gewisses schauerliches Gefühl der Ehrfurcht verlieren wollen und können, welches bei Kindern, den richtigsten Thermometern der Wahrheit der Empfindungen, besonders leicht erregbar ist, und welches sich durch das Betrachten von Gegenständen und Orten erzeugt, zu dem grofse Männer in einer, wenn auch nur rein sinnlichen Beziehung gestanden habe. Der Hut Friedrichs des Grofsen, der Degen Karls des zwölften (in der Rüstkammer zu Dresden) waren mir stets Reliquien; ja was ist der Sinn der Reliquie selbst, als eben diese wahre Empfindung, die Göthe im Tasso durch die Worte:

Die Stätte
Ist heilig, die ein guter Mensch betrat!

auch als die seinige kund giebt? — Doch ich breche meinen vertheidigenden Eingang ab und komme zur Sache selbst. Es ist nämlich das Haus, in dem Mozart geboren worden, und Michael Haidns Grabmahl, wovon ich zu erzählen im Sinn habe. Salzburg ist als diejenige Stadt bekannt, die die reizendste Lage in Deutschland, vielleicht in Europa hat. Deshalb betritt, besonders jetzt, sie fast jeder Reisende nur in der Absicht, über die Umgegend derselben die Stadt selbst zu vergessen. Ehemals, als noch ein souverainer Fürst Erzbischoff von Salzburg und Steiermark in Deutschland war, und die Pracht des geistlichen Hofstaates weit gerühmt wurde, erwartete man auch wohl in der Stadt selbst, namentlich von den herrlichen Kirchenmusiken, die hier aufgeführt wurden, etwas. Jetzt ist das vorüber und die Gassen sind verödeter, als die, Augsburgs. So geschieht es denn wohl häufig, dafs man jetzt diesen Ort betritt, ohne zu bemerken, dafs er einstmals eine der hauptsächlichsten Pflegestätten für Musik, insonders Kirchen-Musik war. Eine lange Reihe von Jahren leitete diese letztere Michael Haidn, der Bruder Josephs. Wie es dem Dom zu Freiburg einen grofsen Theil seines Ruhms nehmen möchte, wenn er zu Strafsburg, Kölln, ja selbst in Wien neben dem Stephan erbaut worden wäre, so ist wahrscheinlich der Name Haidn für diesen trefflichen Komponisten ein Hindernifs gewesen; anderntheils aber auch die Art und Weise seines ganzen Verhaltnisses. Eine Messe, überhaupt eine jede Kirchenkomposition, fin-

det an sich schon weniger Verbreitung, als eine Oper, (wie denn auch wohl in Deutschland summa summarum mehr Menschen täglich ins Theater, als in die Kirchen gehen) vollends aber dann, wenn, wie in Dresden, das Gesetz Statt findet, alle für die Kirche geschriebenen Sachen derselben ausschliefslich verbleiben. Zum Theil war dies, doch will ich für diese Gesprächsweise erhaltene Nachricht kein schwörender Bürge sein, auch in Salzburg der Fall. Daher ist von den Werken Michael Haidns wenig bekannt geworden; ich selbst habe in Heidelberg eine sehr unvollkommene Aufführung einiger Stücke aus einer Messe von ihm (Manuscript) gehört. Allein dies wenige war bedeutend, und wenn man dem Urtheile derjenigen, denen man sonst Vertrauen zu schenken nicht abgeneigt ist, auch hierin einigen Glauben schenken will, so darf ich auf diese Autoritäten hier versichern, dafs Michael Haidn fast durchgängig sehr bedeutende Werke geliefert hat, die sich in mancher Hinsicht sogar vor denen seines grofsen Bruders und innigsten Freundes (testimonio aequalium) auszeichnen. Ein ernster, der Würde des Gegenstandes angemessener Styl, sorgfaltige Behandlung des Orchesters, und gründliche gediegene Arbeit sollen, nach dem Urtheil derjenigen, die Gelegenheit gehabt haben, sich genauer mit seinen Werken bekannt zu machen, dieselben vortheilhaft auszeichnen. So war er denn ein Mann, der mit nicht ungewöhnlicher Kraft und mit ausdauernder Thatigkeit, in seinem Bereich des seinigen redlich, und mit Erfolg, gewirkt hat. Zu einer andern Zeit, ja nur auf einer andern Stelle, hätte er vielleicht gröfsern Ruhm erlangt, als mancher Name der bei geringerem Verdienst der Zunge geläufiger geworden. Doch seine Mitbürger*) haben seine Leistungen ehrend anerkannt und ihm vor kurzem (1821) in der St. Peterskirche zu Salzburg ein Denkmal errichtet, bei dessen Betrachtung ich in wohlthuend ernster Stimmung verweilte und mir vornahm, pro virili parte ein Scherflein zu dem Gedachtnifse des ehrenwerthen Mannes beizutragen. Das Erinnerungszeichen selbst ist einfach wie der Sinn und das Wirken des Mannes, dem es gewidmet. Neben einem Altar, auf welchem eine halb enthüllte Todten-Urne steht, ist ein schwarzes Kruzifix mit goldnen Strahlen emporgerichtet. An die Urne lehnt sich eine Lyra halb von der Falte des Gewandes umschlungen, das die Urne bedeckt. Am Fufse des Altars steht eine Sand-Uhr auf einem Notenheft, das die Aufschrift „Requiem“ (eine Arbeit des Verstorbenen) führt. Weiterhin sind die Werke des Bestatteten zerstreut auf dem Boden ausgebreitet und durch ihre Anfangsworte wie gewöhnlich bezeichnet als z. B. Domine Deus — Tres sunt — Tenebrae factae sunt — Kyrie eleison u. s. w. Aufserdem Litaniae Antiphonae und Gesange zu 4 Männerstimmen 1788, dem einzigen weltlichen Werke. Die Urne führt die Inschrift: Heic requiescit caput, und auf dem Altar liest man mit goldnen Buchstabem auf schwarzem Grunde:

Michaeli
Haydn
Nato Die 14. Sept.
1737.
Vita functo
Die 10. Aug.
1806.

So schön gedacht dies auf dem Denkmal ist, und in so würdigem Sinn es errichtet worden, so wäre es doch vielleicht noch besser gewesen, wenn man das Denkmal, das der Komponist sich selbst gesetzt hat, nämlich seine Werke, den Drohungen des Zufalls, oder der injuria temporum durch eine Veranstaltung der Herausgabe derselben entrissen hatte; und dazu würden sich wohl auch ausserhalb Salzburg unterstützende Hande gefunden haben.

Die zweite Reliquie, von der ich sprechen wollte, ist weniger zu beschreiben; aber desto mehr mag der, der daranstehend sie betrachtet, dabei denken und fühlen. Ich gestehe es, dafs mich erst Haydns Grabmahl aus dem Rausch, in der die Wundergegend, in der Salzburg liegt, mich gewiegt hatte, wieder erweckte, und mich erinnerte, dafs ich in Mozarts Geburtsorte sei. Ich liefs mich nach dem Hause, wo er das Licht der Welt erblickt und die ersten Jahre seines Lebens zugebracht hatte, führen. Hier war mir nichts unbedeutend; und nur mit diesem Vertrauen zu einer Art von Glaubenseinfalt und Willigkeit des Lesers unternehme ich es einige Worte davon zu sagen. Es ist dies Gebaude von alterthumlichem Ansehn und, wie fast die meisten Hauser Salzburgs in einem einigermafsen veralteten italienischen Styl erbaut worden, so dafs die Ringmauern um einige Fufs über den Anfang des Dachs hinausragen, dergestalt, dafs von diesem gar nichts zu erblicken ist. Es zahlt vier Stockwerke, und hat eine Breite von 5 Fenstern; das untere Geschofs ist mit Gewölben besetzt. Das Haus geht auf zwei Strafsen, oder vielmehr auf einen Platz, den Kollegienplatz und eine Strafse, die Getraidestrafse, hinaus. Der Hofraum ist auf der rechten Seite mit hölzernen Gallerien umgeben, die bei regnigtem Wetter der Spielraum für die Kinder zu sein pflegen. Wie manches Mal mag der Knabe dort seine Freistunden zugebracht und mit der trunmerischen Phantasie des Kindes in sich selbst eine Bedeutung geahnt haben, von der die Vorübergehenden nichts erkannten. Der Zufall fügte es, dafs grade einige Knaben in den Hof kamen und sich dort verweilten. Ich konnte nicht umhin, sie aufmerksam zu betrachten, ob ihre Physiognomien vielleicht irgend etwas versprachen. Jede Kindesphysiognomie verspricht; warum wird so wenig gehalten? Ich fürchte, es ist mehr die Schuld der Erwachsenen als der Erwachsenden. — Doch wenn ich noch mehr und ferneres hier phantasieren wollte, so möchte am Ende mir daraus eine Schuld erwachsen, die ich lieber vermeiden will. Ich breche darum ab, empfehle aber doch jedem Reisenden, dafs er sich einige Augenblicke abmüfsigt, um diese beiden Reliquien zu betrachten. Und reis't einmal ein Zeichner durch Salzburg, so bitte ich ihn, das Haus in dem Mozart geboren worden (so gut wie das in dem Shakespear das Tageslicht erblickte), treu zu zeichnen. Herr Schlesinger nimmt es gewifs in Verlag, und giebt es als Beilage zur musikalischen Zeitung aus. Rellstab.

*) D. h. ein Verein seiner Freunde und Verehrer.

A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 13. Juli. Nro. 28. 1825.

II. Recensionen.

Il crociato in Egitto. Grand' Opera del Signor M. Giacomo Meyerbeer. Klavier-Auszug. Mailand bei G. Ricordi. Florenz bei Ricordi Grua et Comp. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Paris, bei Moritz Schlesinger.

Der in Italien durch seine Opern: Romilda e Costanza, Emma di Resburgo und Margherita d'Anjou berühmt gewordene, Rossini gleichhoch gefeierte Maestro Meyerbeer kann billig nicht nach dem Maafsstabe beurtheilt werden, welchen wir bei dramatischen Werken für die deutsche Bühne anzulegen gewohnt sind, und dabei mit vollem Recht auf Ausdruck, Karakteristik und Wahrheit als höchste Bedingnisse sehen, wie Gluck, Mozart, Beethoven, Spontini und K. M. von Weber sie erfüllen. Meyerbeer, obgleich ein gebohrner Berliner, und in Voglers strenger Harmonie-Schule für die Tonsetzkunst gebildet, lebt seit beinahe 15 Jahren die Blütenzeit seines Lebens jenseits der Alpen (meistens in Florenz, Venedig, Mailand oder Neapel) und muste in dem glücklich heitern Lande des Gesanges, unter stets wolkenlosem Himmel, umgaukelt von schmeichlerisch süfsen Tönen der italienischen Sänger, um als Opern-Komponist zu gefallen, dem Geschmack folgen, dem seit Rossini's glänzender Erscheinung dort alles huldigte. Ob dieser Geschmack der richtige, und ob nicht der Zeitpunkt eingetreten ist, wo auch in Italien mehr auf Wahrheit des Ausdrucks im Gesange gehalten werden dürfte? Diese Untersuchung würde uns hier zu weit von unserm eigentlichen Zweck entfernen. Bis jetzt ist indefs der Rossinische Geschmack in Italien noch vorherrschend, ihm hat also auch Meyerbeer in seiner neuesten Oper folgen müssen, welche er für das Theater Fenice in Venedig schrieb, und die sowohl dort, als in Florenz und Triest mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen wurde. Theil hatten an dem günstigen Erfolge auch die berühmten Sänger Veluti, Crivelli, Tacchinardi, die Lalande, Lorenzani u. m. Meyerbeer versucht es allmählig, die Italiener auch an gründlichere Harmonie und gehaltvollere Instrumentirung zu gewöhnen, darf dabei indefs nur vorsichtig zu Werke gehn, wenn er in Italien seinen Ruhm nicht auf's Spiel setzen will.

Il Crociato in Egitto soll so eben in London unter Mitwirkung der Pasta auf der italienischen Opernbühne erscheinen. In Paris bereitet der dort jetzt anwesende Komponist selbst die Aufführung vor. Auch in Mailand und Padua wird diese Oper jetzt einstudiert. Der vor uns liegende voluminöse Klavier-Auszug ist von Luigi Truzzi gut spielbar und vollständig eingerichtet. Der erste Akt enthält (keine Ouverture, sondern) zur Einleitung Chor und Pantomime, 2 Kavatinen, 3 Duette, 1 Romanze und Terzett, 3 Chöre mit Ballet, und das Finale.

Der 2te Akt enthält 1 Rondo, 2 Arien, 1 Quintett, 1 Hymne, (Inno di morte) 2 Chöre und 1 Duetto Finale. Die Introduktion bezeichnet, nach einer kurzen einfachen Melodie, welche entfernte Trompetenstöfse unterbrechen, beim Aufgehn des Vorhanges, die Arbeiten der Galeerensclaven und deren traurige Er-

innerungen an die entfernten Ihrigen. Ein Chor spricht ihre schmerzlichen Empfindungen noch deutlicher aus. Die Sortita der Prima Donna (Palmide, Signora Lallande) schliefst sich an, und geht in ein Duett mit dem ersten Bafs (Bianchi) über, welches der Chor begleitet. Die ganze Scene rundet sich wohl und mufs auf der Bühne von vieler Wirkung sein. Ein reizend melodischer Chor: Urridi vezzose mit Tanz wird von Sclaven gesungen, welche den schlafenden Knaben Mirva bewachen. Dies Gesangstück bewegt sich in leichten Rythmen und athmet Anmuth und heitere Freude. Ein ausgezeichnet gearbeitetes Duett von Palmide und Armando (Veluti) erhebt sich in leidenschaftlichem Schwunge weit über die italienische Form, erfodert indefs zwei sehr fertige Sängerinnen, um in Deutschland gut ausgeführt zu werden. Die Alt-Partie ist besonders von weitem Umfange und in dem höchst zarten Andantino sind beide Stimmen gleich bedeutend an Figuren, Kadenzen und getragener Kantilene. Auf der Bühne, wie im Konzert, mufs dies Duett sehr effektuiren. Ein Schiffer-Chor folgt. Die Violinen bezeichnen malerisch die Bewegung der Wellen, die Bässe dagegen den Ruderschlag. Wir gehen zu der Scene und dem grofsen Duett über, welches für Veluti und Crivelli geschrieben ist. Imponirend beginnt das Allegro Maestoso: Va! Die zu scharfe Ausweichung von E-dur unmittelbar in den $\frac{6}{4}$-Akkord von E-moll, ist auf frappanten Effekt zu sehr berechnet. Rührend tritt die schöne Melodie des Andante: Non sai qual incanto, in As-dur hervor. Sopran und Tenor imitiren das reizende Thema. Mit innigem Gefühl des Schmerzes ist besonders die schöne Stelle in der Musik ausgedrückt: tua madre ou muove per te (per me? —). In eigenthümlichem Rythmus tritt das $\frac{3}{4}$-Allegro ein:

in welchem die gerundete Ausführung der Sextolen-Figur jedoch kunstgeübte Sänger erfodert. Die Koda mit dem stringendo molto schliefst sich der jetzt beliebten italienischen Form an. — Ein sehr heiteres, angenehmes Gesangstück ist das Terzett: Giovinetto cavaliere, für Sopran, Mezzo-Sopran und Alt, dessen Schlufs von vorzüglicher Wirkung, jedoch schwer auszuführen, da der Gesang reich figurirt ist. Das erste Finale ist durch einen fünfstimmigen Kanon ausgezeichnet, dessen Erfindung und Durchführung dem, den Zauber südlicher Melodie mit deutscher Kraft der Harmonie vereinenden Meister Ehre macht. Der Mezzo-Soprano fängt mit dem Thema: Sogni vidienti, an, der Tenor folgt; diesen beiden Stimmen schliefsen sich der höhere Sopran, Kontra-Alt und Bafs an. Von überraschender Wirkung ist die enharmonische Ausweichung nach E-dur (statt Fes) und der Rückschritt in As-dur natürlich, schwer ausführbar indefs die Vereinigung der Sextolen und Triolen mit der $\frac{3}{4}$ Bewegung. Ungemein lieblich tritt das Ritornell bei dem Andantino con moto $\frac{3}{4}$ Takt ein und die Singstimmen nehmen diese zarte Melodie auf, indem sie mit einer figurirten Kadenz schliefsen. Das folgende grofse Ensemble-Stück, mit dem der erste Akt voll Feuer und Leben schliefst, läfst sich ohne Kenntnifs der Handlung aus dem blofsen Klavier-Auszuge nicht beurtheilen. Ueberhaupt aber ist die Oper an Ensemblestücken reich und enthält wenig Arien. Dies hat den Komponisten auch veranlafst, für die bevorstehende Aufführung in Paris noch einige Scenen neu hinzuzuschreiben, welche dem bei Moritz Schlesinger in Paris herausgegebenen Klavier-Auszuge des Crociato beigefügt werden sollen.

Der zweite Akt beginnt mit einem sanften, melodischen Rondo für den Kontra-Alt, dem sich im Allegro der Chor anschliefst. Die ganze Scene, von einer kunstfertigen Stimme ausgeführt, mufs von glänzender Wirkung sein. Eine imposante Sopran-Arie folgt; der Schlufs in D moll und D dur zeichnet sich besonders durch karakteristische Haltung aus. Der deutsche Harmoniker tritt in dem Chor der Verschwornen „Nel silenzio, fra l'orror"

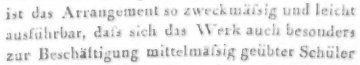
bedeutsam hervor. Besonders überrascht die Ausweichung in Ges dur. Anfangs- und Schlufs-Ritornell mit den Pauken-Soli's ist dabei effektvoll angebracht. Das folgende Quartett und Quintett zeichnet sich besonders in der ersten Hälfte durch schöne Kantilene und erfahrne Stimmenführung aus. Das Allegretto in E-dur „o Cielo" ist im Motiv glücklich erfunden und höchst ansprechend. Ueberhaupt ist Meyerbeer an Melodieen reich, wenn er gleich gewissen Mode-Wendungen der Italiener zu oft folgt, als dafs nicht die Rossinische Manier bemerkbar werden sollte. Ausdruck und tiefere Empfindung verläugnet indefs der Tramontaner nie. Ein so genannter Inno di morte (Todes-Hymne) wird durch ein spannendes Ritornell, Recitativ und Chor eingeleitet. Mit harpeggirender Harfenbegleitung, Posaunen und Hörnern, beginnt der Trauergesang des Tenor's: Suona funerea, dem sich der dreistimmige Männer-Chor anschliefst. Sehr sanft und tröstend tritt in F dur das speriamo in te Signore etc. ein und die Stelle: silenzio, ardir e fedelta, ist durch Modulation und Melodie wahrhaft ergreifend. Die Oper schliefst mit einem Duett für Sopran und Mezzo-Sopran, dem sich der Chor anschliefst. Es scheint uns, dafs ein ausgeführtes Finale hier mehr an seiner Stelle gewesen wäre, insofern die schon sehr starke Oper dadurch nicht unverhältnifsmäfsig verlängert sein dürfte. Es wäre sehr zu wünschen, dafs dies — freilich für italienische Sänger geschrieben, sich über die früheren Arbeiten Meyerbeer's bedeutend erhebende Werk auch in Berlin wenigstens als Konzert-Musik genossen werden könnte, wenn die scenische Aufführung nicht ausführbar sein sollte, woran indefs bei so reichen Mitteln beider Theater kaum zu zweifeln ist. Sei dem, wie ihm wolle, so ist der „Kreuzzug" der Oper von Venedig's Lagunen durch das reizende Arno-Thal an die Ufer der Themse und Seine höchst ehrenvoll für den Crociato, und diese Wallfarth hat dem Sänger einen frischen Lorbeerzweig in den Kranz seines Künstler-Ruhms gewunden, der in Hesperiens lachenden Gefilden nie welken, aber auch in dem deutschen Elb-Florenz durch sinnige Pflege blühend erhalten wird.

Giusto.

Quatuor de Joseph Haydn, arrangé à 4 mains par J. P. Schmidt. Op. 33. No. 2. Berlin bei T. Trautwein. Preis 20 Gr.

Ref. hat sich schon lange gewundert, dafs man in einer Zeit, wo die Uebermafse moderner und leerer Kompositionen das Verlangen nach soliden Werken der klassischen Periode wieder neu beleben mufs, noch nicht fleifsiger zu Joseph Haidns Quartetten gegriffen und sie dem klavierspielenden Publikum dargeboten hat. Erst neun Nummern aus einigen achtzig sind bei Simrock in Bonn im Klavierarrangement zu vier Hände erschienen, und nach ihnen ist das vorliegende das erste, was dem Ref, zu Gesichte kommt.

Der Werth und Karakter Haidnscher Quartette ist wol zu bekannt, als dafs man hier noch einen Bericht über die Komposition selbst erwarten sollte. Leichtigkeit, Frische, ununterbrochener Erguſs, Anmuth und Zartheit sind die Eigenschaften des vorliegenden:



wie der meisten Quatuors von Haidn und dabei ist das Arrangement so zweckmäfsig und leicht ausführbar, dafs sich das Werk auch besonders zur Beschäftigung mittelmäfsig geübter Schüler und zur Befestigung eines reinen musikalischen Sinnes in ihnen eignet, ja vor den meisten neuern Werken eben zu diesem Zwecke empfohlen werden mufs.

Wir wünschen, dafs Hr. J. P. Schmidt, dem wir schon manche interessante dramatische Komposition (wir erinnern an seine Feodora, die Alpenhütte, das Fischermädchen und den Abend in Madrid, der eben jetzt auch in Dresden und Weimar gegeben wird) verdanken, sich noch zu mehren Lieferungen gleich der jetzigen bereit finden lassen und auch so um die Tonkunst verdient machen möge.

K.

Sechs Gesänge von E. Schulze, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt u. s. w. von Siegmund Neukomm. Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis 18 Gr.

Unter hunderten von Liedern finden sich nur einzelne gelungene und viel Verfehltes oder Unzureichendes stöfst uns selbst in den Sammlungen sonst bewährter Komponisten auf. Wenn wir diese Erscheinung mit der grofsen Masse von Liederheften zusammenhalten, die Jahr aus, Jahr ein bei allen Verlegern zu Tage gefördert wird, so können wir nicht verkennen, dafs die Komposition des Liedes weit gröfsere Ansprüche macht, weit mehr Schwierigkeiten hat, als sie zu haben scheint. Oft mag man sie wol deswegen für leicht halten, weil im Liede nur ein einfaches Gefühl, keine in das innere und feinere Geäst zu verfolgende Empfindung, nur ein allgemein aufgefafster Zustand, keine individuell und genauer, bestimmter ausgesponnene Gemüthslage, wie z. B. in der Arie, darzustellen ist, und weil deshalb das Lied wenig Ansprüche an eine tief angelegte Form, an eine reiche und kunstvolle Ausführung macht, vielmehr sie nothwendig von sich abweiset. Allein eben in dieser Beschränkung liegt die Schwierigkeit der Liederkomposition, in der die Tonkunst der Dichtkunst gleichsam voraneilen, die Komposition ihre Idee schneller darlegen soll, als das Gedicht selbst vermocht hat, da doch umgekehrt die Tonkunst ihren Inhalt nur langsamer und breiter, allmählig in vielen einzelnen Anklängen der Empfindung entfalten kann, die Dichtkunst aber; bei ihrer Fähigkeit den Gedanken auszusprechen, weit schneller ihr Ziel erreichen mufs. Sehr wenige unter den unzähligen Liedergedichten lassen sich auf eine bestimmte Grundidee zurückführen, die aus jedem Verse uns anspräche — man müfste denn einen so allgemeinen Gedanken dafür annehmen, dafs er keine künstlerische Wirkung auf unser Gemüth mehr ausüben könnte. Nur diese wenigen Gedichte lassen sich in Liedesform wahrhaft genügend komponiren und dann hängt ihr Gelingen davon ab, dafs sich ihre Grundempfindung dem Komponisten in Einem Moment zusammendränge; denn hier ist nicht Zeit, sein Gefühl während der Arbeit zu erwärmen und keine Gelegenheit, durch kunstreiche Ausführung — durch Zuthun aus eignem Ideenvorrathe — zu ersetzen, was der Begeisterung am Gegenstande etwa abgegangen wäre. Wo der Komponist diesen einen günstigen Moment nicht zu ergreifen vermocht, oder der Dichter ihn nicht geboten hat, da kann das Lied keinen andern, als einen sehr verallgemeinerten, nicht bestimmten, nicht eigenthümlichen Inhalt erlangen — oder der Tondichter verläfst die Form des Liedes und schreibt ein „durchkomponirtes Lied, einen — Gesang," wie man die erst in der neuesten Zeit bei uns hervorgetretene Form nennt. In den ersten Fall sind die ältern Liederdichter, z. B. der in diesem Fache so thätige und oft glückliche Reichard, öfters gerathen. Ein grofser Theil ihrer Liederkompositionen hat einen unbestimmten Inhalt, von dem sich nichts weiter behaupten läfst, als dafs er der Form der komponirten Verse angemessen ist und den Inhalt des Gedichts ungefähr, obenhin andeutet, ihm wenigstens nicht widerspricht. Zu dem zweiten Falle hat man sich in der neuern Zeit bei der immer höhern Ausbildung der Tonkunst für bestimmten und genauen Ausdruck hingezogen gefühlt, je weniger die früher wohl zureichende allgemeine Auffassung fürder genügen konnte. Das Vorzüglichste hat in diesem Fache Karl Maria von Weber geleistet. Seine durchkomponirten Lieder begleiten den Dichter in jedem Momente getreu, ohne darum einer musikalischen Grundidee zu entsagen und sich an den einzelnen Vorstellungen des Dichters zu zerstreuen.

Jetzt zeigt sich auch, (so viel wir wissen, zum ersten Male) der Ritter Siegmund Neukomm in diesem Gebiete, den wir bisher nur aus gröfsern Arbeiten *) namentlich aus einer höchst kunstreich gearbeiteten und in-

*) Vergl. No. 19. S. 145 d. Ztg. über seine Kantate, der Ostermorgen von A. Wendt.

haltreichen Messe kennen gelernt hatten. Seine vorliegenden sechs Gesänge gehören dem eigentlichen und dem durchkomponirten Liede an. Sie enthalten viel Lobenswerthes, manches Treffliche, und würden von beiden noch mehr darbringen, wenn die Wahl der Gedichte überall glücklicher gewesen wäre. Allein würde ein Komponist ein Gedicht wählen, wenn es ihm nicht — wenigstens im Augenblicke der Wahl — musikalisch zusagte? Wer ein schwaches oder unmusikalisches Gedicht aus freier Wahl komponirt, der bekennt sich zu ihm, nimmt dessen Inhalt als die Grundidee seiner Komposition auf, und mufs den Vorwurf, der das Gedicht trifft, in so fern mit auf sich nehmen. Bei einem solchen Fehlgriff, einer solchen Mangelhaftigkeit der Grundidee kann übrigens manche edle Kraft in der Ausführung entfaltet und im Einzelnen derselben viel Gutes und Schönes dargelegt werden. Dann belebt sich der Wunsch, dafs der Komponist künftig von Grund aus das Richtigere und Höhere ergreife, um ein Vollendetes zu schaffen. —

In No. 1. der Neukommschen Gesänge besingt der Dichter — seine Zerstreuung:

Ich sang von wildem Schlachtgetümmel,
Von kühner Helden Sieg und Grab
Da stahl ein Glanz sich, wie vom Himmel,
Auf mein ernstes Lied herab.

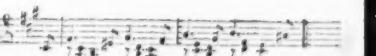
Es ist „die Liebste," die freundlich vorbeigeht, wenn auch von fern, wenn auch des Sängers nicht gedenkend —

Doch waren holde Liebessterne
Mir schnell im dunkeln Lied erwacht.

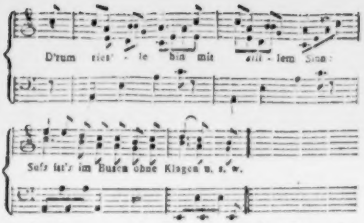
Er vergleicht zuletzt das Lied dem Herzen, in dem sich trüb und freudig, sanft und wild, Lust und Schmerz, Kampf und Liebe zusammendrängen. Mit dem Heldenlied ist es dem Sänger nicht Ernst gewesen, und die Liebe hat ihn eben auch nicht tief erfüllt, wie der reflektirende Schlufs zeigt. So hat denn auch der Komponist nichts als die Zerstreuung des Dichters wiedergeben können; er mufste das Lied durchkomponiren und den Ausdruck einer Einzelheit an dem der folgenden aufgehen lassen. Muthig, in kriegerischer Marschbewegung (G-dur $\frac{4}{4}$ — auf diesen Theil der Komposition ist die Ueberschrift, kräftig, zu beziehen) beginnt Vorspiel und Gesang. In der dritten Zeile des Gedichts (da stahl u. s. w.) und der Komposition nimmt diese mit einer Ausweichung nach D-dur — einen ganz andern (melodisch und rythmisch anders erscheinenden) weichen, sanften Karakter an, erhebt sich in ihrer vierten Zeile, bei der Erscheinung der Liebsten, nach B-dur und giebt die Betrachtung des Sängers in veränderter Taktart ($\frac{6}{8}$) und Tonart (G-moll, dann G-dur, H-moll, G-dur, A-moll, G-dur) vergeblich unter den Gegensätzen in der Reflexion des Dichters nach einem bestimmten und einheitsvollen Ausdrucke ringend.

Auch No. 2., eine ziemlich kühle Betrachtung über Leiden und Freuden, hat den Komponisten nicht innig ergreifen können, und es scheint dem Ref. bemerkenswerth, dafs beide Gesänge die letzte Zeile mit einem ermattenden — fast möchte man sagen, einschläfernden Schlusse — mit jenem perdendosi, in dem besonders neuere Komponisten eine ohnehin weichliche Empfindung vollends zerschmelzen und zergehen lassen, wiederholen; das ist das wahre Resultat eines schwächlichen Zustandes und solche Kompositionen rezensiren sich damit selbst.

Unter No. 3. und 4. erhalten wir aber um so erfreulichere Gaben. Die erste dieser Nummern giebt uns den Zwiespruch des Quells und der Blume, nach der sich jener in liebender, nimmer befriedigter Sehnsucht emporheben möchte, von der er nur Ein Blatt erfleht zur Stillung des Verlangens. Das Wogen und unruhige, verlangende Drängen, in dem der Quell anstrebt:



der mild begütigende, reine, stillheitre Sinn, in dem die Blume redet:



sind sehr gut ausgedrückt und das Ganze ist einheitsvoll, in Einem Flusse niedergeschrieben.

No. 4., „Sternlein" benannt, ein Lied jener weichen, still leidenden, hingegebenen Sehnsucht, jener entsagenden Trauer um ein verlornes Gut, das früher unser Herz erfüllet. Unser Komponist, der dieses Grundgefühl hervorgezogen, hat dadurch das Gedicht verschönt und erhoben, da der Dichter alles gethan, sein Gefühl an „Sternlein," die in der Höhe und im Meere spielen, zu verspielen.

Weniger begünstigten die letzten Gedichte No. 5. Lieb' im Leide, Leid in Liebe und

No. 6. Lebensbild, den Komponisten, und gewährten nicht mehr musikalische Erhebung, als etwa die beiden ersten. Doch enthalten beide, wie die ersten Kompositionen, manchen interessanten, den geübten Musiker bewährenden Zug und können wenigstens auf mehr Antheil hoffen, als viele jetzt erscheinende. Wir wünschen aber, dafs Herr Neukomm für künftige Gesangkompositionen jedes Gedicht, dessen Kern nicht musikalisch ist, von sich weise und sich nicht durch einzelne Anklänge, oder den Schimmer einzelner Züge über diese erste und wichtigste Prüfung hinweglocken lasse.

Die Ausstattung vom Verleger ist gut, der Preis angemessen. M.

III. Korrespondenz.

Weimar. Uebersicht des Januar.

Das Grofsherzogliche Hoftheater hat in diesem Monate keine musikalische Neuigkeit geliefert, wohl aber einige geschätzte Opern wieder aufs Repertorium gebracht, nämlich: „Doktor und Apotheker, Der neue Gutsherr, Je toller je besser, und Die Entführung aus dem Serail. Wiederholt wurden Don Giovanni (italienisch) 2 mal und Kamilla. Im „Doktor und Apotheker" waren beschäftigt: Herr Franke (Doktor), Herr Hunnius (Apotheker), Mad. Dürand (dessen Frau), Dlle. Schmidt (dessen Tochter), Madam Eberwein (Rosalie), Hr. La Roche (Sturmwald), Hr. Klein (des Doktors Sohn), Hr. Seidel (Sichel) Hr. Stiebritz (Polizeibeamter).

Die in ihrer Art unübertreffliche Operette wurde wieder mit vielem Vergnügen gehört; obgleich Hr. Hunnius wegen trivialer Komik, Dlle. Schmidt wegen einiger Schwerfälligkeit in aufsteigenden Passagen und Trillern und Hr. Seidel weder in Stimme noch dem zu seiner Rolle erfoderlichen Aeufsern, ihre Vorgänger erreichten. Mad. Dürand und Mad. Eberwein fanden, wie früher, den verdienten Beifall. Hr. La Roche und Hr. Franke waren, jeder in seiner Art, recht brav. Herr Klein liefs seine Arien, die sich nicht für seine Stimme eignen, aus. Möchten doch alle Sänger und Sängerinnen gleiche Politik beobachten! — Ihre Stimmen würden dadurch länger gut erhalten, und die Zuhörer wenigstens für ihr gutes Geld nicht gepeiniget. — Die Deutschen eignen sich gern das Gute fremder Nationen an; hierinnen aber stehen viele deutsche Sänger den Italienern nach, die sich gewaltig hüten, auch nur Einen Ton zu singen, der der Natur ihrer Stimme nicht angemessen wäre.

Welcher Nutzen würde nicht zugleich für den deutschen Gesang daraus erwachsen? — Die Herren Komponisten, die jetzt auf Kosten der Sänger die Welt mit ihrem Ruhm erfüllen, und sie glauben machen wollen, nur vom Orchester aus könne die Musik wirken, die deshalb den Sänger durch Instrumentalmassen zwingen, seine Gefühle gleichsam auszurufen, würden durch die Sänger gedämpft u. mufsten von selbst auf den rechten Wegzurückkehren, wollten sie ferner ihre Namen auf den Repertoirs sehen, und erkennen lernen, dafs kein Instrument der menschlichen Stimme gleich kommt; so wie Messing noch lange kein Gold ist, obgleich es diesem dem Ansehen nach ähnlich ist. —

Der neue Gutsherr ist eine von den französischen Opern, die sich durch gute Behandlung des

Stoffes, und leichte, anmuthige Musik auszeichnen, und, gut ausgeführt, überall gefallen müssen. Auch hier, wo man kleine einaktige Opern nicht oft zu geben pflegt, wird sie von Zeit zu Zeit gern gesehen. Hr. Klein gab den Gutsherrn, Hr. La Roche dessen Kammerdiener. Die für Hr. La Roche hohe Lage der Stimme schien seinem sonst trefflichen Spiele einigen Eintrag zu thun. Mad. Eberwein erwarb sich als Babet in dem Liede, in welchem sie die Rechte des Gutsherrn beschreibt, lauten Dank des Publikums. Den Verwalter gab Hr. Hunnius in bekannter Manier; Hr. Seidel den Hans zu grofser Ergötzlichkeit der Lachlustigen; besonders gefiel eine von ihm eingelegte Arie, in welcher er den grofsen Schmerz schildert, der ihn sicher beträfe, wenn er Babet nicht zur Frau erhielte; dann das Glück, was ihm Babets Besitz gewähren würde. Meisterhaft drückte Hr. S. den Uebergang von einer Empfindung zur andern in Gesang und Mimik aus.

Die Operette „Je toller je besser" gehört unter die Gattung, die mehr gespielt als gesungen sein will, weil die Intrigue, die hier vorherrschend ist, wenig Gesang erlaubt. Man hat daher bei Besetzung derselben mehr auf passendes Aeufsere und Gewandtheit im Spiel, als auf ausgezeichneten Gesang zu sehen. Die neue Besetzung der Armandine (Dlle. Schmidt), des verschmitzten Bedienten Hr. La Roche) und des Schwaben (Hr. Seidel) konnte nicht gewählter sein. Dlle. Schmidt sang ihre Partie recht brav, und leistete in Deklamation und Spiel, was man von einer so jungen Künstlerin billigerweise verlangen kann. Nach dem, was wir im vorigen Bericht über die mimischen Talente der Herrn La Roche und Seidel gesagt haben, unterliegt es keinem Zweifel, dafs sie ihre Rollen mit dem besten Erfolg ausführten. Sehr gut wurde ein Impromtu des Hr. La Roche aufgenommen, das dieser in der Scene anbrachte, wo der Rittmeister als Kunsthändler La Roche verkleidet ausgeht, um sich auf diese Weise den Eintritt in Cerberti's Haus zu verschaffen, und hierauf der Bediente seine Besorgnifs über das Gelingen dieses Unternehmens ausspricht, indem er seinem Herrn nicht genug Verstellungskunst zutraut. „Ja," fügte der Künstler hinzu, „hätte mein Herr mir die Kopie des La Roche übertragen, mir wäre sie gewifs gelungen." Herr Moltke (Rittmeister) erfreute das Auditorium durch schönen Gesang. Hr. Franke (Cerberti) war recht brav.

In Mozarts Entführung aus dem Serail sang Dlle. Schmidt zum ersten Male die Konstanze und bezeugte hierinnen lobenswerthe Fortschritte in Gesang und Spiel. Ihre beiden Arien fanden lebhaften Beifall, der in solchen brillanten Gesangstücken einer jungen hübschen Sängerin nie entgeht, selbst wenn sie unter der Mittelmäfsigkeit vortrüge. Das junge, leichtbewegte Publikum hört in dem Falle nur mit den Augen, und Eine Bewegung eines runden schönen Armes macht, dafs es zehn verpfuschte Passagen gar nicht in Betrachtung zieht. Das ältere, besonnere Publikum glaubt: die Jugend mufs man aufmuntern, damit sie Muth bekömmt. Wie oft aber wird nicht Mangel an Kunstfertigkeit für Aengstlichkeit gehalten! Das gute Kind, statt fleifsig zu studiren, wähnt mit schnellen Scheitten das höchste Ziel der Kunst erreicht zu haben, und geht so für die Kunst verloren. —

Meisterhaft in Gesang und Spiel gab Hr. Ob. D. Stromeier den Osmin. Mit einiger Modifikation könnte man wohl auf ihn anwenden, was Joseph II. nach der ersten Vorstellung der Entführung, welche zu Wien 1782 statt fand, gegen Mozart äufserte: „Diese Musik ist zu schön für unsre Ohren; doch sind gewaltig viel Noten darin?" „Gerade so viel, als sich gehört," antwortete der Künstler. In Bezug auf Hr. Ob. D. St. konnte man mit Recht sagen: seine Stimme ist zu schön zum Osmin. Doch das läfst sich leichter als das Gegentheil ertragen; und somit wünscht gewifs jeder hier lebende Verehrer Mozarts, nie von einem Andern den Osmin zu hören, als von Hr. St.

Bei Durchlesung obiger Anekdote dringt sich uns noch die Frage auf: Was wohl Joseph II. über die neusten italienischen und deutschen Opern sagen würde, da er so streng über die Entführung urtheilte, die sich z. B. gegen Rossini's Opern wie ein schönes, natürliches Mädchen gegen eine Kokette verhält? — Und ob wohl Rossini und seine Nachfolger eben so frei, fest überzeugt, etwas wahrhaft Gutes vollbracht zu haben, wie Mozart dem Kaiser antworten könnten? —

Den Belmont kann kein Sänger schöner vortragen als Hr. Moltke. Zum Blondchen kommt

Mad. Eberwein ihr lebhaftes Spiel, Sicherheit in den schweren Ensemblestücken und eine klangvolle Stimme sehr zu statten.

In Kamilla glänzten Fr. v. Heigendorf (Kamilla) und Hr. Ob. D. Stromeier (Graf Uberto) und ärndeten den rauschendsten Beifall. Hrn. Moltke (Graf Loredano) liegen einige Passagen nicht vortheilhaft; übrigens war er sehr lobenswerth. Mad. Eberwein übernahm wegen plötzlicher Abreise der Dlle. Müller die Ghitta, ohne dafs man eben darüber betrübt gewesen wäre. Hr. Thieme (Genaro), Hr. Franke (Cola), das Orchester und der Chor boten alle Kräfte auf, die sehr gelungene Komposition würdig zu exekutiren.

Uebersicht des Februar.

Mit Webers allbeliebtem Freischützen machte man den Anfang, und er wurde von dem schon bekannten Personale trefflich gegeben. So auch Cherubinis Meisterstück „Der Wasserträger." Den Wasserträger giebt Herr Stromeier, den Grafen Armand H. Moltke, dessen Gemahlin Md. Eberwein. Das verborgene Fenster oder ein Abend in Madrid von I. P Schmidt wurde 2mal gegeben, aber ohne günstigen Erfolg. Der Grund davon ist, dafs man hier, wie oben schon angedeutet wurde, kleine Opern nicht besonders liebt. Dennoch wurde sie, da sie der Ober-Direktion von einem hochgeschätzten und vielerfahrnen Künstler bestens empfohlen worden, an einem, für Weimar höchst festlichen Tage aufgeführt, an dem man gewohnt ist, etwas Ausgezeichnetes im Theater zu hören. Genannte Operette enthält zwar recht hübsche Gesangstücke, die durchgehends den gebildeten und gewandten Komponisten verrathen; kann aber deshalb noch nicht ausgezeichnet genannt werden. Die getäuschte Erwartung war der artigen Musik eben so nachtheilig, wie die in 3 Akte ausgedehnte Intrigue, die, in 1 Akt zusammen gedrängt, unterhaltend sein könnte. Von Seiten der Regie und dem ausführenden Personale wurde Alles aufgeboten, was dieser Operette eine gute Aufnahme verschaffen konnte.

Den 22. gab Herr Zizold im Saale des Stadthauses ein Konzert, in welchem er auf der Flöte ein Konzert von Dulou und Variationen von Fürstenau, dessen Schüler er ist, so ausgezeichnet vortrug, dafs ihm der lebhafteste Beifall zu Theil ward. Frau von Heigendorf sang unübertrefflich eine schöne Arie aus Zelmira von Rossini mit obligater Harfe von Dem. Schmidt sehr brav gespielt, und die Rhode'schen Violinvariationen. Ref. hat letztere von der Katalani gehört: so ausgezeichnet sie auch diese sang so erreichte sie doch hierinnen Frau von Heigendorf vollkommen, und übertraf sie wol noch in kunstgerechter Ausführung der chromatischen Tonleiter. Herr Musikdirektor Eberwein spielte das, bei Schlesinger in Berlin erschienene, Violinkonzert in D-moll von A. Bohrer. Komposition und Ausführung fanden die günstigste Aufnahme. Mit einem Theil der herrlichen Sinfonie in C-dur von Beethoven wurde das Konzert eröffnet und mit dem andern beschlossen, und bildete so einen kostbaren Rahmen um die wohlgewählten Konzertstücke. Die Nacht im Walde wurde kalt aufgenommen.

Uebersicht des März.

Der Saalnixe 2ter Theil amüsirte von Neuem. Sehr brav sind in dieser Oper Dem. Schmidt (Hulda), Mad. Dürand (Salome), R. Holdermann (Lilli), Herr Seidel (Minnesanger), Herr Franke (Larifari). Hierauf folgte Achilles (italienisch) 2mal, fand aber, im Ganzen genommen, nicht die aufserordentliche Theilnahme, die ihm sonst zu Theil wurde. Die Karaktere sind hinsichtlich der Musik ganz flach gezeichnet; einige Stücke könnten füglich in der komischen Oper placirt werden, die mehrsten sind viel zu lang. Solche Musik kann nur durch grofse Kunst eines Sängers belebt und gehoben werden, — wovon uns Brizzi, als er vor mehren Jahren hier den Achilles als Gastrolle gab, den sprechendsten Beweis lieferte. Trotz dem, dafs Brizzi's Stimme schon stark abgenommen hatte, riss er doch als Achilles mit seinem seelenvollen, karakteristischen Vortrag, verbunden mit dem lebendigsten Spiele, alles zur Freude und Bewunderung hin. Mit ihm rangen Fr. von Heigendorf (Briseide) und Herr Stromeier (Agamemnon) in vollem Besitz schöner Stimmen, um den Preis. Diesem herrlichen Trifolium verdankt Paer den ausserordentlichen Beifall, der ihm noch gezollt wurde, als Herr Moltke den Achill übernommen, dem diese Rolle, streng genommen, aufser der Sphäre liegt, in welcher er bedeutend wirken kann. Dem Patroclo (Herr Thieme) wäre, im Gesang, mehr Leben und Freiheit zu wünschen gewesen. Im Uebrigen war diese Vorstellung sehr gelungen zu nennen.

(Schluss folgt.)

VI. Allerlei.

Der Schluss des Aufsatzes: „über Wunderkinder" nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 20. Juli. Nro. 29. 1825.

II. Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

Unser hochverehrter Veteran übergiebt hier dem musikalischen Publikum den zweiten Band einer Sammlung, deren erster im vorigen Jahrgange der Zeitung *) angezeigt worden ist. Dafs der Inhalt dieses Werkes als ein wesentlicher Theil des innern Lebens des Verfassers angesehen werden mufs, dafs er nicht blos lehrend und erweckend dem Künstler, sondern auch anregend, erleuchtend dem Kunstfreunde und interessant allen Gebildeten ist, haben wir schon bei der Ankündigung des ersten Bandes ausgesprochen und damit zugleich den zweiten karakterisirt, so dafs nun unsre damals (S. 159.) scherzweise ausgesprochene, aber recht ernstlich gehegte Hoffnung zu unserer wahren Freude in Erfüllung gegangen ist. So kann sich denn diese Anzeige der ersten als deren Fortsetzung anschliefsen und hat nur über den besondern Inhalt des zweiten Bandes, den der Verf. wiederum in

Bildnisse,
Betrachtungen und
Vermischtes

theilt, zu berichten. Es ist dabei weniger die Absicht des Ref., diesen Inhalt auszugsweise vorzulegen (denn man soll ihn in seiner eigenthümlichen Gestalt kennen lernen) als einige von den Betrachtungen anzuknüpfen, deren Erweckung oder Befestigung er dem Buche verdankt.

*) No. 17. 18. S. 149. 157.

Das erste Bildnifs ist E. T. W. Hoffmanns, dessen Wiederaufstellung uns selbst nach der ausführlichen Biographie des seltsamen Mannes nicht überflüssig scheint. Hoffmanns Leben und Schicksal ist in mehr als einer Beziehung namentlich für Künstler höchst lehrreich. Folgen wir seiner Geschichte, so erblicken wir ihn von Jugend an mit Musik beschäftigt, von einem Enthusiasmus für sie erfüllt, der den Inhalt seiner Schriften zum gröfsern Theil ausmacht; dennoch lebt er ihr nicht, verläfst die stets ersehnte Künstlerbahn, sobald die Umstände, die ihn hineingezwängt haben, es gestatten — und dabei meint er nicht aufzuhören, für die Kunst zu leben. Wenn wir gar seine Kompositionen betrachten, so sind wir überrascht, einen sonst so excentrischen Mann, ihn, der so stark auf Begeisterung, Glut der Empfindung und Phantasie bei dem Künstler drang, fast durchgehends in der Sphäre des Gewöhnlichen, seine Empfindung in sehr abgekühlter Temperatur, seine Phantasie, einzelne Züge in Undine und dem Kreuz an der Ostsee ausgenommen, überall gelähmt zu sehen. Allein sein Leben erklärt sich selbst und seine Kunstleistungen. Wir finden ihn von der ersten Jugend an von Personen umgeben, die er gröfstentheils übersieht, wenigstens an Regsamkeit übertrifft, deren Schwächen er durchschaut; mit Dingen beschäftigt, die er gleich leicht sich aneignet, ohne dafs eines ihn vorzugsweise angezogen und ganz erfüllt hätte. So entfaltet sich in ihm immer mehr jener Egoismus, der nur das Ich überall geltend machen will und alle Gegenstände nur in der einen Beziehung betrachtet, in wiefern das Ich sich an ihnen bethätigen, bemerk

bar machen, wo möglich bewundern lassen kann. Nichts aber ist unzulänglicher, als diese Eitelkeit, zumal bei solchen Gegenständen, die die ungetheilte Hingebung des ganzen Menschen fodern, wo sie gedeihen sollen; denn der Egoismus kann wol einen Enthusiasmus an einem Gegenstande, nicht aber eine innige und dauernde Liebe zu einem Gegenstande entzünden. Namentlich in der Kunst ist mit einer, wenn auch noch so enthusiastischen Begierde, sich geltend zu machen, ohne wahre Liebe zur Sache, ohne ein vollkommnes Erfülltsein von dem Gegenstande kein Gewinn; und so sehen wir auch Hoffmann in dem vergeblichen Streben, aus jenem Enthusiasmus der Eitelkeit eine Geltung und Selbstbefriedigung zu gewinnen, die nur die Frucht einer wahrhaften und thatkräftigen Liebe sind; so sehen wir ihn in jeder Kunst und mancher Wissenschaft geschäftig und nie befriedigt, Aufsehen machend, überraschend, blendend — und nie sich selbst genügend, nie andern und sich zuverlässig, immer mehr in Unstätigkeit verfallend. So mufs er zuletzt seine künstlerische Stellung verlassen, da sie nur den beglücken kann, dem eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst sie nothwendig macht; und so mufste er in der ihn unbefriedigenden, amtlichen Stellung immer greller in sich zerfallen. Indem sich ihm alle andern Bestrebungen zu egoistischem Zwecke gestalteten, ging sein Ich an ihnen und zuletzt an manchem unedlen Stellvertreter auf und verloren.—

Diesem Manne gesellen wir einen zweiten, der in der dritten Abtheilung unsers Buches nur in einer Scene, aber meisterhaft gemalt ist, so dafs man aus dem wohlgetroffenen, in jedem Zuge bedeutenden Bilde das vorhergegangene und spätere Leben des Originals klar wiedererkennt. Es ist hier von Schoeller die Rede, der höhere Anlagen verspielt hat, nämlich als Virtuos. In ihm kämpften der Drang zum Schaffen und die Trägheit, die es nicht zu einer anhaltenden, ausdauernden Bestrebung gelangen läfst. Auch er, wie Hoffmann, ist an dem Unvermögen untergegangen, dem angebornen edlen Streben sich ganz und mit freudiger ausdauernder Kraft zu weihen, und sein Fall war herber, wie in ihm der Drang heftiger und thatenloser — oder die Thätigkeit verfehlter gewesen zu sein scheint. So ist an ihnen, die den edlen Flammentod, das Hingeben des Ich's an das Höhere gescheut haben, das Wort des Unsterblichen in Erfüllung gegangen:

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet, —
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die Dich zeugte, wo Du zeugtest,
Ueberfällt Dich fremde Fühlung,
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest Du gefangen
In der Finsternifs Beschattung
Und Dich reifset neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht Dich schwierig
Kommt's geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist Du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang' Du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde
Bist Du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde. *) —

Mildere, friedvolle Bilder einer beschränkten, aber in sich befriedigten Thätigkeit hat unser Verf. jenen beiden gegenüber gesetzt und den Manen Ernst Ludwig Gerbers (der in seinem historisch-biographischen Tonkünstlerlexikon so Vielen ein Gleiches gethan) Johann Heinrich Rolle's und des ziemlich unbekannten Emanuele d'Astorga ein gebührendes bescheidenes Denkmal geweiht. Die Lebensabrisse der beiden letztern sind in der Form einer Korrespondenz gegeben, in der eine Gattin ihrem Gatten über das musikalische Wesen in einem Gesangvereine berichtet. Bei der grofsen Zahl solcher Vereine in unserer Zeit wird die Grund-Idee, die der Verf. an seiner fingirten Gesellschaft in's Leben treten läfst, besondere Aufmerksamkeit verdienen. „Vor Anfang der Ausführung — heifst es —

*) Aus Göthe's westöstlichem Divan.

theilt jedesmal der Vorsteher der Gesellschaft über die von ihm gewählten Hauptstücke und ihre Verfasser das mit, was er für nöthig hält, Allen die rechte Ansicht davon, das Verstehen, das Unterscheiden derselben, mithin die Eingänglichkeit in sie, zu erleichtern, die Gemüther dafür zu stimmen, die Erwartungen aus dem Unbegränzten auf den rechten Punkt zu leiten" u. s. w. Wie ersprieſslich würde ein solches, schon von Heinse in der gehaltreichen Hildegard von Hohenthal vorgebildetes Verfahren zur geistig-musikalischen Förderung der Gesangvereine in Akademien und auf Theatern beitragen! Von dem ausführenden Personal im Ganzen ist nicht zu erwarten, auch gar nicht zu verlangen, daſs es die Fähigkeit habe, jedes vorzutragende Tonstück ohne fremde Hülfe zu verstehen, die in ihm liegende Idee selbst aufzufinden und die ihm eigenthümliche Art der Ausführung sicher zu ergreifen; hierzu anzuleiten und in Stand zu setzen, dies ist die höchste Pflicht des Dirigenten gegen die Gesellschaft, der ja das Haupt dieses Körpers sein soll, der Geist, der ihn beseelt. Wie selten aber diese Pflicht erfüllt werden mag, beweiset das so häufige Vergreifen im Vortrage und das Ausbleiben des Eindrucks, den so manche Komposition bei richtigem Vortrage nie verfehlen könnte; besonders aber die niederschlagende Erfahrung, daſs bei den Mitgliedern so vieler Singvereine und Akademien auſser der, dem Menschen am Ende ziemlich gleichgültigen technischen Geschicklichkeit und — dem Zeitvertreibe so wenig Gewinn, so gar wenig Wachsthum an tieferer musikalischer Bildung sichtbar wird.

Die gewöhnliche Weise, in der musikalische Vereine von ihren Dirigenten beschäftigt werden: ein Stück nach dem andern, wie sie eben dem Dirigenten in die Hände fallen, abzusingen, muſs den gröſsern Theil der Musiktreibenden (den, der in sich und seiner Umgebung keine Förderung findet) dahin bringen, zuletzt in jedem Stücke nur Noten zu erblicken — Melodien und Harmonien, die ihn mehr oder weniger ansprechen, je nachdem sie der seiner Individualität eignen Weise näher oder ferner sind. Es gehört mehr Anlage, mehr Eifer und mehr Zeit dazu, als die meisten Musikfreunde haben, bei so zweckloſsem Verfahren nur einigermaſsen zu einer höhern Ansicht, zu einer fähigern und umfassendern Empfänglichkeit zu kommen. Die Meisten werden vielmehr auf diesem Wege zu einer geistig-musikalischen Fortbildung unfähig; denn wie man durch überhäufte und geistlos hingenommene Lektüre endlich des Denkens und Empfindens beim Lesen sich entwöhnt, so füllt jenes Verfahren den Geist mit einer Masse entseelter Formen, und entwöhnt, bei ihnen und andern sich darbietenden, auf den Mittelpunkt — das Leben zu dringen, verleidet sogar dieses Bestreben denen, die an der todten Auffassung schon ihre Thätigkeit erschöpft und, fertig zu sein, gemeint haben.

Wie anziehend und fruchtbar könnte ein Singverein, wenn es dem Dirigenten Ernst und er der Mann danach wäre, beschäftigt werden! Die Kunst — es kann nicht oft genug eingeschärft werden, denn zu wenige denken daran — ist kein in Einer Zeit Hervorgesprungenes, auf Eine Zeit Beschränktes, sondern sie ist ein dem Menschen Eingebornes und darum durch alle Zeit Fortbestehendes und sich Fortbildendes. Man kann darum keines ihrer Werke, geschweige ihr eignes Wesen anders, als im geschichtlichen Zusammenhange, vollkommen auffassen. Die Zeit, in der und aus deren Tendenzen ein Kunstwerk hervorgegangen, giebt die einzige genügende Erklärung desselben und nur in sie uns zurückversetzend werden uns ihre Werke zugänglich, können wir sie ganz verstehen und schätzen, die uns ohnedem unbegreiflich, ja werthlos erscheinen, uns oft irre leiten und verwirren, oder gedankenlos und indifferent lassen müssen. Nur dies ist der Weg, die gröſsten Ideen und Werke aller Perioden lebendig zu erhalten (denn nicht alles ist lebendig, was steht) und aus ihnen Lebenskräfte zu gewinnen. Während jetzt ein Theil der besten Werke und eben die gröſsten (z. B. von Sebastian Bach) für die Mehrzahl der Musiktreibenden unverständlich und gleichgültig bleiben, und höchstens Einzelheiten (wie

an Händel einzelne Chöre) gefafst werden, müfsten alle Meisterwerke von den alten Chorälen und Palästrina an, bis auf Beethovens neueste Messe den Freunden der Kunst sich erschliefsen, jedes sichern, unzweideutigen Gewinn bringen, jedes fördern, ihre Gesammtheit die Erkennenden zu der höchsten Stufe der schaffenden Kunst führen, wenn der Direktor seine Gesellschaft bei jedem Werke und an ihrer chronologisch geordneten Reihe für einen Blick auf die Entwickelung der ganzen Kunst auf den rechten Gesichtspunkt leitete. Ja auf diesem Wege würden sogar die Schwierigkeiten der Ausführung vermindert und die technische Vervollkommung ungemein befördert werden. Denn man führt leicht aus, was man gut begreift und nur das Unverstandene will nicht gelingen. Auch sind der technischen Schwierigkeiten, je weiter zurück, desto weniger *); man hat überall das Einfachste und Leichteste vorweg genommen. Allein — selten bewegen solche Vorschläge, vom Gewohnten und Bequemen abzugehen; und so wird es auch bei unserm Verfasser und diesen Zeilen dabei bewenden, gezeigt zu haben, was sein sollte und nicht ist.

(Schluſs folgt.)

Concert pour le Cor en fa, par H. Gugel. Bei Schott und Söhne in Mainz. Preis 3 fl. 3 Xr.

Da die guten Konzerte für das Waldhorn so selten sind, und auch viele Virtuosen sich gerne mit dem Schweren und Ungefügigen hören lassen, so werden auch manche nach diesem Konzert greifen. Ueberwinden sie es mit Sicherheit und Leichtigkeit, so führen sie allerdings den Beweis von sich, dafs sie fertige Waldhornbläser sind, und der Beifall der Menge dürfte ihnen nach diesem Konzerte nicht fehlen. Es enthält übrigens keine neuen Ideen, auch ist von der Anordnung und Durchführung der ganzen Komposition nichts zu bemerken, aufser dafs die Prinzipalstimme sehr schwer ist. Das Orchester dazu ist mäfsig besetzt, und hat nichts Schweres noch Besonderes auszuführen.

b.

Huit fugues pour l'Orgue ou Pianoforte, composées par Mariane Stecher. Oeuvre 7. Mayence chez B. Schott fils etc. Preis 1 Fl. 24 Kr.

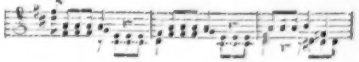
Je seltener die Erscheinung einer Fuge in unsrer Zeit ist, um so mehr fühlt man sich überrascht wenn man hier gleich eine Sammlung von acht Fugen von der Arbeit einer Dame findet. Es scheint auf den ersten Anblick erfreulich, dafs in eine Aera der Musik, wo die Männer das Gründliche dieser Kunst, ihren wissenschaftlichen Theil, fast ganz verlassen haben und sich in einer gewissen musikalischen Allmanachs-Litteratur gefallen, eine Heroine sich der ernsten trauernden Musik annimmt, und ihr würdigere Altäre wieder herzustellen sich bemüht. Allein wie alles, was gegen die Natur angeht, nur subjektiv gut geheifsen werden kann, so findet dies auch hier statt. Das Bestreben der gebildeten Komponistin ist allerdings ehrenwerth und entspringt gewifs aus einer sehr zu schätzenden höheren Ansicht der Kunst. Aber ob die Leistungen so sind, ob sie es sein können, das ist allerdings eine Frage, die sich nicht unbedingt bejahen läfst. Wenn man nämlich ein Urtheil im Ganzen über das vorliegende Werk fällen will, so kann man nur sagen, dafs für die Leistungen der Frauen in der Musik, von denen wir den Maafsstab herzunehmen gewöhnt sind, hier allerdings viel und schätzenswerthes gegeben ist. Sobald man sich aber vorstellt, diese Arbeit rühre

*) Dies gilt nicht blos vom Treffen der Noten, sondern bei den Sängern auch von allen, ihrer Beschäftigung nothigen Fertigkeiten. So fodert z. B. der Vortrag palästrina'scher Musik vollkommene Ausbildung des Tones (und das ist das erste Geschäft bei der Gesangbildung) die Kontrapunktisten nehmen gröfsere Sicherheit der Intonation, die Kunst zu treffen, in Anspruch, erst dann wird allmählig gröfsere Fertigkeit und zuletzt erst jene Tiefe und Feinheit des Vortrags, die unserer Periode nothwendig ist, gefodert. Alles dies sind aber die unverrückbaren Stufen, durch die ohnehin jeder Sänger geleitet werden mufs und so beobachtet die Natur im Ganzen, in der allgemeinen Entwickelung der Kunst, wie im Einzelnen, in der Entwickelung eines einzelnen Sängers, dieselbe Fortschreitung.

von einem Manne, von einem Künstler her, an den man die Forderung zu machen berechtigt ist, dafs ihm Bedeutung und Form der Fugen nicht nur klar, sondern auch natürlich und geläufig sind, so wird man gestehen müssen, dafs wenig oder nichts geleistet sei. Wenn Recensent sich schon in einer Korrespondenznachricht beiläufig mit seiner Meinung über produktive Leistungen der Frauen (bei Gelegenheit einer Komposition des Fräuleins Leopoldine Blahetka) hat vernehmen lassen, so kann er hier sie nur wiederholen. Ja er mufs es um so mehr wiederholen, als grade die Fuge dasjenige Werk ist, zu der die ausgebildetste und reichste künstlerische Phantasie gefodert wird, um bei der Strenge und erhabenen Schwere der Form dennoch beständig in freier Thätigkeit zu bleiben. Wir gestehen es gern zu, dafs einige Felder der Kunst eines so leichten Anbaues fähig sind, dafs selbst die zarte Hand der Frauen sie so zu bearbeiten vermag, dafs ihnen schöne Blüthen entkeimen; (es gelingen denselben z. B. Lieder oft besser, als den Männern, die dergleichen zarte Blumen oft zu ungestüm behandeln und sie im Keime knicken, ohne sie rein aufblühen zu lassen) allein wer eine Fuge schreibt, hat einen felsigen Boden zu bearbeiten, durch den der Pflugschar mit nervigem Mannesarme geführt werden mufs, wenn der Grund bis in die Tiefe aufgewühlt und befruchtet werden soll. — Die Verfasserin der vorliegenden Fugen ritzt aber die Erde nur, deshalb wollen auch nur Blumen hervorkeimen, gröfsere Bäume aber nicht Wurzel schlagen. Es ist ihr nicht vorzuwerfen, dafs sie die Gesetze, nach denen sie das Feld zu bestellen hat, nicht kennt, sie verstöfst im Gegentheil nie dagegen; allein sie hat sich eine Aufgabe gestellt, an der sich weibliche Kraft erschöpfen mufs, statt dafs die bearbeitende Kraft den objektiven Widerstand jedes Stoffs und jeder Form zu überwinden und zu erschöpfen hat. Sie steht also als die Besiegte da, und nicht das Kunstwerk als das, was der Geist seiner Macht unterworfen hat. Auf diese Art weis't die Sache selbst auf die natürliche Bahn zurück, und gegen den Willen der Verfasserin geräth sie in ein Gebiet, das ihr heimisch und der weiblichen Grazie angemessen ist. In jedem Augenblicke nämlich verliert sich die strenge herbe Macht des Fugenstils in eine weichere Gattung der Empfindung, die an und für sich gut, nur hier ein hors d'oeuvre ist. Ich führe zum Beispiel folgende Stelle in Noten an und bezeichne die andern, auf die sich mein Urtheil gründet, nach Pagina und Systeme.

Fuge 1.

Fuge 5.



Ich frage, ob man bei solchen Sätzen in einer Fuge zu sein glaubt. Da ich die Thämata nicht angegeben habe, mufs ich noch hinzufügen, dafs in No. 1 die ersten Noten des Themas, erst Takt 5 eintreten, und in dem Beispiel No. 2 nur der Rhythmus der thematischen Figur gebraucht ist. Diese an und für sich wohlklingenden Stellen sind so ausser dem Zusammenhang und der Natur der Fuge, dafs man deutlich sieht, wie die Natur des weiblichen Gemüths über die Leistungen, zu denen es sich künstlich aufzwingt, siegt. Belege dazu sind nachfolgende Stellen.

Fug. 2. pag. 6. System 4. Takt 2 bis Syst. 5. Takt 5.

Fug. 2. pag. 7. Syst. 4. Takt 8 bis Syst. 6. Takt 4. zum Orgelpunkt.

Fug. 3. und 4. halten sich ziemlich rein; Fug. 5 ist bereits angeführt.

Fug. 6. pag. 16. Syst. 3. Takt 9 bis Syst. 4. Takt 6.

Fug. 7. pag. 18. Syst. 4. Takt 3 bis Syst. 5. Takt 1.

Fug. 8. pag. 20. Syst. 7. Takt 4 bis Syst. 8. Takt 2.

Diese letzte Stelle ist weniger sentimental, als oftgehört und aufser dem Fugenstyl.

Ausser den angeführten Stellen spricht der Karakter der Themata und namentlich der Modulation in allen Stücken für meine Behauptung. Zum Theil wiederholen sich auch die angeführten Stellen in denselben Stücken, so dafs diese fast ganz deren Karakter annehmen, namentlich in No. 5. Aus diesem Gesichtspunkt kann man auch nicht die einzelnen stylwidrigen Modulationen und Akkordfolgen der Unkenntnifs zuschreiben, wie dies bei einem Musiker von Fach der Fall sein müfste, sondern alles reduzirt sich auf das Widerstreben der weiblichen Natur, sich in der Bildung so schweren Stoffes zu versuchen. Möchte die gewifs sehr reich begabte und talentvolle Verfasserin ihre Kenntnisse in der Musik nicht höher schätzen, als ihre weibliche Anlage dazu, und sich recht bald mit Gegenständen beschäftigen, denen ihre Kraft und Bestimmung angemessener ist. Gewifs werden wir dann Erscheinungen erleben, die an und für sich erfreulich sind, und ihre wesentliche Stufe in der Kunst behaupten, während die vorliegenden Leistungen nur verdienstlich für die Verfasserin sind. Um die geehrte Künstlerin auf meine Seite zu bringen, und ihr die Ueberzeugung zu geben, dafs sie sich auf einem Irrwege befindet, rufe ich noch die Kunstgeschichte zu Hülfe, und frage: ob sich in derselben eine Komponistin auffinden liesse, die durch gröfsere Werke eine Stufe in der Kunst gewonnen hätte. Auf manches unsterbliche Lied, um mit Schiller zu reden, werden wir stofsen, auf manchen Gesang, der aus einer reich empfindenden Frauenbrust ertönte und nur deswegen verborgner bleibt, weil es ein Veilchen voller Duft und Süfsigkeit, keine Tulpe voll eitler Pracht ist.

Der Rec. will nicht hoffen, dafs er einer Dame hierdurch den Handschuh hingeworfen hat. Im Gegentheil; seine innerste Gesinnung hat sich mit der Verfasserin um so mehr befreundet, als er ihr höheres Streben aus dem unübersteiglichen Hindernisse der Aufgabe, die sie sich gestellt, erkannt hat. Ehe könnte das ganze schöne Geschlecht zürnen, dafs die herrschsüchtigen Männer ihm ein Gebiet verschliefsen wollen, auf dem es sich auch gern ergehen möchte; allein verschliefst man uns denn nicht mit Recht so manches heimlich stille Plätzchen der weiblichen Wirksamkeit, und müssen wir nicht diese Repressalien gebrauchen? So hoffe ich, dafs weder die Eine noch Alle zürnen werden. Sollte es aber doch sein, nun so scheint es folgerecht, dafs wer so kühn in das eine Männergebiet einbricht, auch Muth und Kraft haben werde, sich in andern Kämpfen mit uns zu messen. Da steht denn freilich zu befürchten, dafs selbst das Schwerdt nicht mehr als ausschliefsliches Eigenthum des Mannes gelten werde, und dafs eine kühne Kriegerin mich frevelnden Beschränker der weiblichen Thätigkeiten belehnen werde, dafs wer Muth zu gröfsen Unternehmungen besitzt, auch der Kraft nicht ermangelt. Ich mufs mich dem unterwerfen, weil ich der Angreifende gewesen bin. Daher erkläre ich mich bereit, wenn mir eine kühne Kriegerin den Handschuh hinwirft, ihn aufzuheben und mit Schwerdt und Lanze in die Schranken zu reiten, um meine Meinung zu vertheidigen oder — zu den Füfsen einer schönen Siegerin reuig zu widerrufen.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

(Der Schlufs der „Korrespondenz aus Weimar" folgt im nächsten Stücke.)

London, vom 1. Juli 1825.

Im Theater des Königs.

Il crociato in Egitto (der Kreuzfahrer in Egypten) ward am gestrigen Abend hier aufgeführt, und gewährte uns, was man recht eigentlich eine Anhäufung von Neuigkeiten nennen kann, eine neue Oper, die einen neuen Sänger einführte, der wiederum als etwas noch Neueres, uns die neue Erscheinung eines Debütanten gab, der zu einer Gattung Sänger (Kastraten) gehört, die selbst unsrer Opernbühne so lange entfremdet gewesen war, dafs sie ebenfalls zur Neuigkeit geworden ist. In dieser Hinsicht aber war die Art der Neuerung sehr scharfsinnig

erwähle — wenn man überhaupt diesen Versuch wagen wollte; denn da kein Zweifel darüber obwalten kann, wie ungemein hoch gespannt die englischen Vorurtheile oder das englische Gefühl grade über diesen Gegenstand waren, so gab es vielleicht kein besseres Mittel, als eben dies, sie einigermafsen zu entwaffnen. Mächtige Gönner sowol, als zwiefache Neugier (Signor Velluti und den Empfang der ihm werden würde, betreffend) füllten drangend das Haus, ehe noch der Vorhang sich erhob. Die Oper selbst ward mit unzweideutigem Beifall aufgenommen, wie sie es in der That verdient; denn sie bietet eine Fülle der herrlichsten Musik dar, reich an jener ausdrucksvollen Mannigfaltigkeit, welche die Eigenthümlichkeit der deutschen Schule ist. — Auch ward sie — ganz unabhängig von Signor Velluti — sehr gut ausgeführt. Romorini, Crivelli und Curioni, Madame Caradori und Signora Garcia traten darin auf; auch gab man uns einigen neuen scenischen Pomp, zierliche Tänze, glänzende kriegerische Gruppen, Märsche und Mannövres — kurz einen musikalischen Genufs und ein glänzendes Schauspiel. Das Drama selbst fällt, wenn auch die Ereignisse unglaublich genug sind, doch nicht durchaus der Rubrik des Unsinns anheim. —

Die erste Erscheinung des Signore Velluti aber bewies es deutlich, dafs nicht alle diejenigen, welche zu seinem Benefiz herbeiströmten, aus freundlicher Absicht erschienen waren, obwohl die Zahl der Beifall zollenden, bei weitem die der Gegner übertraf. Unter den Aplaudirenden zeichneten sich mehre junge Damen in den Logen durch ihre Begeisterung aus, und wir wüfsten in der That nicht, wann wir jemals so viele zarte Hände ihre schneeweifsen glacé Handschuh, zu Gunsten eines neuen Lieblings auf den Brettern, in Fetzen schlagen gesehen. Die wundervollen Töne und der gleich wundervolle Gesang des Darstellers des verliebten Helden, Armando d'Orville (des abtrünnigen Ritters von Rhodus) versöhnte dennoch, eben so wenig als die imponirende Eigenthümlichkeit seiner hohen Gestalt, ihm unmittelbar alle seine Zuhörer. Ja, man mufs bekennen, dafs so etwas gleichsam Uebernatürliches — etwas so durchaus nicht Irdisches, und von Allem dem was die jetzige Generation zu hören gewohnt ist, Verschiedenes in diesen Klängen liegt, dafs es fast geeignet sein möchte, Regungen hervor zu rufen, die denen des Vergnügens ganz entgegen gesetzt scheinen *). Wenn nun auch der Beifall wiederholt und dauernd ertönte, ja lauter erschallte, als es eigentlich im Opernhause die Etikette gestattet, doch waren die Unzufriedenen mächtig genug, jedes da Capo zu unterdrücken; denn so oft der Ruf der einen Partei ihn zur Wiederholung aufforderte, brachte ihn das Zischen der Gegner zum Schweigen. —

Einmal ward der Kampf einige Minuten sehr entschlossen fortgesetzt; aber nachdem der Sänger mehrmals vor- und zurückgetreten war, ja selbst mit verschiedenen Zeichen der Erwartung, der Ergebenheit, ja mit wiederholten Versuchen, den Gesang zu beginnen, auf der Scene verweilt hatte, siegten dennoch die Unzufriedenen, und das „da Capo" mufste, wohl oder übel, aufgegeben werden. Aber nichts von diesem allen hat man seinem Mangel an Wissen, oder an gewandter Fertigkeit in seiner Kunst zuzuschreiben, die gewifs alles übertrifft, und denjenigen, welche mit dieser Gattung von Stimmen ausgesöhnt sind, wahrscheinlich einen hohen Genufs gewährte. Das bewundernswürdigste seiner Leistung war die Partie dieses Sängers im Finale, insbesondere „di carmi il tuo sdegno" und das Duett „Da queste istante", bei welchem man den Beifall ganz ungemischt nennen konnte. Es war ein überraschender Anblick nach dem Fall des Vorhangs, Signor Velluti an der Hand und gleichsam unter dem Schutze der Madame Caradori vorgeführt zu sehn, den Beifall der Zuhörer zu empfangen, von denen er sichtlich den gröfsten Theil für sich hatte. —

Wir haben heute keine Zeit von den übrigen Darstellern zu sprechen, doch müssen wir noch erwähnen, dafs Signora Garcia ganz entschieden ein grofser Liebling des Publikums geworden ist, wozu ihre schöne Haltung, ihr meisterliches Spiel, ihre gründliche Kenntnifs der Musik, und ihre, in Betracht ihrer Jahre und Uebung, so hohe Fertigkeit sie vollkommen berechtigen; sehr verdientermafsen ward ihr „Giovinetto Cavaliere" da Capo gefordert. Zuweilen verziert Signora Garcia zu sehr, ein Fehler,

*) Richtig empfunden, wenn auch noch nicht klar erkannt. Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. No. 12. S. III. Marx.

den sie wohl thun wird, nicht zur Gewohnheit werden zu lassen. Die Englischen Journale vom 4. July berichten, dafs am 2. July die Vorstellung des Crociato mit grofsem Beifall Statt fand. Der Applaus war von Anfang bis zum Ende stark und dauernd. Auch gegen Veluti fand keine Aeufserung des Mifsfallens Statt. Er ward am Schlufse hervorgerufen. Aufser dem Freischützen erinnert sich London keines ähnlichen Erfolgs einer Oper.

Konzert des Herrn Moscheles.

Herrn Moscheles Konzert am Montag Abend ward von einer sehr zahlreichen und glänzenden Versammlung besucht. —

Die herrlichen Leistungen dieses Abends begannen mit Rombergs schöner Ouvertüre aus F. von einem vortrefflichen Orchester, unter Leitung des Herrn Kramer, ausgeführt. Madam Caradori, die wir uns sehr glücklich schätzen, wiederhergestellt zu sehn, sang Moseas:(?) „Dammi un Segnale" mit ungemeinem Geschmack und Ausdruck. Dann trat der Held des Abends auf, Moscheles, der sein eignes Konzert aus Gmoll (eine meisterhafte Komposition) mit wunderbarer Kraft, Geschmack und Fertigkeit ausführte. Ein lauter Beifall belohnte seine Anstrengungen. Nach Variationen auf dem Horn, von Schunke, (die ausserordentlich schön geblasen wurden) und einem Duett von Torri und Begrez, beschlofs eine Fantaisie concertante, für den Gesang, Violine, Harfe und Pianoforte, die ganz ausgezeichnet von Madame Caradori, und den Herren Kiesewetter, Bochsa und Moscheles ausgeführt ward, den ersten Theil.

Wir sahen selten so mannichfach ausgezeichnete Talente, als sie uns hier im zweiten Theile dargeboten wurden, in einer Folgereihe sich entfalten. Ein Lied von Mifs Goodall gesungen, begleitete Harper mit der obligaten Trompete. Braham sang seine eigne Komposition der Ode an den General Moore mit dem ihm so eigenthümlichen Ausdruck und Gefühl. Kiesewetter und Moscheles spielten ein hinreifsend schönes Duett; dann sang Mr. Vaughan, Alexis, wobei ihn Lindley begleitete. Jetzt folgte Madame Cornega, die „Una voce poco fa" auf die erstaunungswürdigste Art sang — wir sagen erstaunungswürdig; denn wenn wir auch diese Komposition von den meisten unserer Sängerinnen vortragen hörten — nie hörten wir sie in dem Styl singen, in welchem diese Dame sie uns gab. Ihre Stimme ist tief und von grofser Kraft; ihre Intonation rein und ihre Fertigkeit bewundrungswürdig. Mit der erstaunungswürdigsten Leichtigkeit machte sie die chromatischen Gänge auf und nieder. Ein allgemeines da Capo ertönte, aber sie wiederholte mit lobenswerther Vorsicht uns das Allegro. Sie sang es in E Moll(?) und nie zuvor hörten wir es so tief.

Nach Attovoods dreistimmigem Scherzliede, of the Curfew (beim Feuerlöschen), das von Mifs Goodall Hawkes und Mulinex gesungen wurde, setzte sich Moscheles an sein Piano, um frei zu fantasiren. — Er begann mit einem ganz einfachen, aus wenig Noten bestehenden Thema, welches er nie ganz aus den Augen verlor, obwohl er in den verwickeltesten Modulationen umher schwärmte und einige höchst kühne, originelle Passagen ausführte; zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand, die scheinbar mit einander um den Siegespreis rangen, bis er endlich sich selbst und seine Zuhörer auf die höchste Staffel des Enthusiasmus zauberte.

Bald nach zehn Uhr erschien der Herzog von Cambridge in der Königlichen Loge und blieb einige Zeit gegenwärtig, in den Zwischenräumen sich mit den Damen unterhaltend, denen man Eingang in die Loge gewährt hatte, und deren Entfernung der huldreiche Prinz nicht zugeben wollte. Wir bemerkten auch die Gräfin Set Antonio, den Grafen vom Pomfret und eine grofse Zahl vornehmer Personen von hohem Range. Sir George Smart dirigirte dies ausgezeichnet vorzügliche Konzert. —

IV. Allerlei.

Siehe da, die Herren Franzosen kommen immer mehr dahinter, dafs es mit der deutschen Musik etwas auf sich haben könne. Wir wollen eben nicht dafür stehen, dafs sie sie verstehen; aber sie begreifen doch, dafs es etwas anderes damit sei, als mit der ihren und der italischen und wollen sich das Ding mit ansehn. Grofsen Dank sind sie in dieser Angelegenheit dem Hofmusikhändler Moritz Schlesinger schuldig, der mit wahrer Einsicht in die Bedürfnisse der Zeit und mit seltner Thätigkeit sich einen der ersten Plätze unter den Musikverlegern erworben und um die gegenwärtige Neigung der Franzosen besonders durch die Prachtausgabe der Mozartschen Werke besteus verdient gemacht hat.

Jetzt hat ein anderer Verleger, A. Farrenc die Herausgabe des Fidelio in Partitur unternommen. Das Subscriptions-Programm verspricht alle möglichen Annehmlichkeiten. Nur Eine Zeile erregt Besorgnifs, wenn wir bedenken, dafs sie in Paris exekutirt werden wird:

> Cet opera sera gravé tel qu'il doit être représenté au théâtre de l'Odeon.

O Himmel, wie werden die Franzosen den Beethoven zustutzen, da sie es schon mit dem Freischützen so wacker gethan! Wir in Deutschland haben freilich keine Idee davon, wie man ein Werk von Beethoven oder Mozart ajustiren könne. Aber die Franzosen verstehen das und darum sei Gott dem Fidelio — oder den Franzosen genädig!

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 27. Juli. — Nro. 30. — 1825.

II. Recensionen.

Eine Antikritik. *)

(Eingesandt am 21. Mai; der Abdruck ist durch vorherige Mittheilung an den auswärtigen Recensenten bisher unverschuldet verzögert worden.)

Die Berliner musik. Zeitung d. J. No. 18. enthält eine Recension über Variationen von L. Berger, worin sich ein wunderliches Gemisch von Lob und Tadel, Freundlichkeit und Anmafsung, ganz unpassenden Vergleichen, Unklarheit des Ausdrucks und Unwissenheit dergestalt ausspricht, dafs ich mir und gedachtem Werke die Genugthuung nicht versagen kann, hier einige Bemerkungen dagegen zu machen, um so weniger, als das Ganze unverkennbar den Stempel der Partheiligkeit trägt.

Zuvörderst möchte ich dem Recensenten Studium der Harmonie empfehlen; Herr .O. wird alsdann den Unterschied zwischen Akkordfolge und Modulation verstehen lernen; auch wird er erfahren, dafs in der von ihm angeführten Akkordfolge: (nicht Modulation, wie er sie nennt)

es sehr zulässig ist, die Terz des letzten Akkordes a zu anticipiren, und bei ähnlichen Fällen wird er nicht bei Anführung eines Beispiels aus Unwissenheit den Akkord, von welchem ein Intervall anticipirt ist, auslassen!

Ferner: wenn ihm ein fremdes Wort vorkömmt, wie z. B. rêve de Minka, sollte er lieber ein Dictionaire zur Hand nehmen, als dem Verfasser seine eigene Träume unterschieben. Endlich: sich mit dem bekannt machen, was die gröfsten Tonsetzer in dieser Kompositionsgattung geleistet haben, um nicht über dieselbe so leichtfertig das Verdammungsurtheil auszusprechen.

Sollte er alsdann Fähigkeit und guten Willen haben, eine Komposition zu begreifen, die sich durch reiche Fantasie, durch Geist und Gefühl, durch freie Behandlung der Form, durch Geschmack und harmonische Schönheiten so vortheilhaft unter allen ihrer Art auszeichnet, als diese Var. von Berger, so nehme er, kann er's durchaus nicht lassen, die kritische Feder wieder auf, und führe sie zum Heile höherer musikalischer Ausbildung, wenn auch eben nicht im Tone der hier waltenden Unfehlbarkeit und des weisen Rathgebers, der freilich manchem Dilettanten und Halbkenner imponirt, wahren Kunstkennern aber nur Lächeln oder ernste Rüge abdringt.

C. Arnold.

*) Buchstäblich abgedruckt. D. Red.

Antwort des Redakteurs auf vorstehende Eingabe.

Schon einigemal sind gegen tadelnde, oder (nach der Meinung Betheiligter) nicht genugsam lobende Beurtheilungen in dieser Zeitung Gegenschriften eingereicht worden, in denen die Leidenschaft der Verfasser von dem Sachgemäfsen und allgemein Wichtigen in das Persönliche, einem wissenschaftlichen Blatte Unbehörige, ja sogar Unanständige abgeirrt war. So bereitwillig die Redaktion sich von Anfang an für die Aufnahme jedes sachgemäfsen und — wie sich von selbst verstehen

sollte — anständigen Gegenberichts erklärt und die Zuverlässigkeit ihrer mehrmaligen Einladungen zu solchen Artikeln*) bei jeder Gelegenheit durch die schleunigste Mittheilung **) ohne alles Ansehn der Person bethätigt hat: so war sie es doch dem für die Zeitung und den Kreis gebildeter Leser angemessenen Tone schuldig, Mittheilungen, die der Sitte Gebildeter zuwider liefen, zurück zu weisen; und dies ist jederzeit mit der Eröffnung geschehen, dafs der zurückgegebene Aufsatz, wenn man ihn von Unbehörigem säubern wolle, in der Zeitung selbst — wenn man sich des in dieser Unzulässigen nicht enthalten zu dürfen glaube, gegen geringe Insertionsgebühren in dem, die Zeitung begleitenden Anzeiger aufgenommen werden könne.

Wenn aber endlich selbst ein achtbarer Künstler, ein gewifs in seiner sonstigen Handlungsweise mäfsiger und besonnener Mann, wie Herr Arnold, sich durch eine mit seiner Meinung nicht übereinstimmende Beurtheilung zu einer Leidenschaftlichkeit und zu einem Tone hinreifsen läfst, der dem, von einem edlen Streben Erfüllten fremd bleiben sollte: so erscheint es unabweislich, einmal zu besprechen, was von einer solchen Stimmung zu zu halten und zu erwarten sei. Nur um der Veranlassung willen zu dieser voraussetzlich allgemeiner interessanten Untersuchung ist der Redakteur, auf den beharrlichen Wunsch des Herrn Arnold, von seinem Grundsatze für diesmal durch die Annahme jenes Aufsatzes abgegangen, nachdem er dem Herrn Verfasser seine Ansicht darüber und seinen Vorsatz, dagegen zu schreiben, eröffnet und die Zurücknahme, oder Abänderung in sein Belieben gestellt hatte. Diese Ausnahme soll jedoch, da der Zweck der Redaktion schon an ihr erreicht werden kann, die erste und letzte sein, und künftig wird jede von der Sache und dem dieser Zeitung angemessenen Tone in Unbehöriges, oder gar Unziemliches sich verirrende Eingabe stillschweigend beseitigt und vernichtet werden. In dem musikalischen Anzeiger zur Zeitung finden dergleichen jedoch vor wie nach gegen geringe Insertionsgebühren Aufnahme; man hat sich dieserhalb an die Verlagshandlung zu wenden. —

Welchen Erfolg erwartet wol der Herr Verfasser von einem Aufsatze, dessen heftiger und beleidigender Ton das Gefühl gebildeter Menschen nothwendig verletzen und gegen den Beleidiger einnehmen mufs? Hat er nicht befürchtet, das Zutrauen zu verscherzen, das man nur dem unparteiisch, leidenschaftlos und besonnen Prüfenden entgegenbringt, indem er seinen Gegner nicht nur mit ununterbrochenen und durchgängig grundlosen Anzüglichkeiten zu verletzen sucht, sondern ihn auch geradezu der Unwissenheit und Parteilichkeit zeiht? Hätte er sich nur nach den Grundsätzen der Moral so ganz unbegründete Anschuldigung ernstlich erlauben dürfen? Parteilichkeit kann überall nur dem beigemessen werden, der zu Gunsten einer Partei seine wahre Ueberzeugung unterdrückt, oder absichtlich zu Gunsten jener eine begründete Ueberzeugung von sich weiset. Wer sich von diesen Fehlern frei hält, der kann irren, Unrecht haben, aber nicht der Parteilichkeit geziehen werden — und welche Beweise hat Herr A. zur Unterstützung einer solchen Beschuldigung? Wer die Recension unbefangen lies't, der wird vielmehr auf den ersten Blick in dem Eingange:

> Die neue Verlagshandlung von Fr. Laue, der wir zu ihrem Beginnen herzlich Glück wünschen, hat nicht nur, wie das jetzt wol von allen Verlegern der Konkurrenz wegen gethan werden mufs, ihr erstes Produkt in einer sehr angenehmen äufsern Gestalt erscheinen lassen, sondern in der Wahl ihres ersten Artikels (der Bergerschen Variationen) deutlich den Weg angegeben, den sie künftig zu gehen Willens ist, und auf dem wir mancher interessanten Erscheinung zu begegnen gewärtig sein dürfen. Herr Berger hat zwar wenig herausgegeben, durch dieses Wenige aber den Kennern und Freunden solider Musik sich als einen Mann von nicht gewöhnlicher Bildung und mit einem ungewöhnlichen Erfindungsvermögen begabt, bekannt gemacht.

die wohlwollende Gesinnung des Herrn Rec.

*) Vergleiche der Ztg. erst. Jahrg. No. 8. S. 78. No. 12. S. 112. No. 17. S. 156. No. 50. S. 428. v. a.

**) Vergl. der Ztg. erst. Jahrg. No. 14. S. 122. No. 20. S. 177. zweit. Jahrg. No. 11. S. 83.

für den achtungswerthen Komponisten und die neue Verlagshandlung klar erkennen.

Indefs, wir dürfen wol die Ausdrücke unsers Herrn Gegners nicht streng nach ihrer eigentlichen Bedeutung aufnehmen, sondern in ihnen durchaus nichts, als die zu heftige, zum Unwillen gesteigerte Begierde, seine Meinung siegen zu lassen, erblicken. Allein welch ein Sieg wäre das, den man der Verunglimpfung und Erniedrigung seines Gegners verdankte? Nur diejenigen Leser, die gar nicht prüfen und in dumpfer Gleichgültigkeit dem zuletzt, oder am lautesten Redenden beistimmen, könnten auf solchem Wege gewonnen werden. Wir hoffen aber, dafs unsere Zeitung solche Leser nicht hat; sie wird nur für die geschrieben, welche selbst prüfen und sich dadurch ernstlich weiter fördern wollen. Auch dieser Punkt möge denn dahin gestellt bleiben. Wir gehen zu dem wesentlichen Inhalte der Antikritik über, soweit wir uns dies erlauben dürfen; denn wir messen uns weder das Recht noch die Verpflichtung bei, Herrn Berger und sein Werk mehr, als unumgänglich nöthig ist, in diesen Streit zu ziehen, oder unsere Meinung über das letztere auszusprechen.

Herr A. ist der Meinung, dafs die Bergerschen Variationen sich durch reiche Fantasie, durch Geist und Gefühl, durch freie Behandlung der Form, durch Geschmack und harmonische Schönheiten vortheilhaft unter allen ihrer Art auszeichnen, und zur Unterstützung seiner Meinung führt er wesentlich (d. h. abgesehen von allgemeinen Ausfällen gegen den Rec., auf die man sich nicht weiter einzulassen hat) nichts an, als dafs dieser —

1. das Wort Modulation unrichtig gebraucht,
2. einen Akkord, oder eine Akkordfolge mit Unrecht gemifsbilligt und
3. das Wort „rêve“ nicht richtig verstanden, oder den Inhalt der letzten Variation nicht richtig gedeutet habe.

Würden denn, wenn Herr A. in allen diesen Punkten wirklich Recht und der Rec. geirrt hätte, solche Kleinigkeiten etwas Erhebliches für oder gegen die Sache beweisen? Jene Harmonie möchte richtig oder falsch befunden werden, darum könnten die Variationen das beste oder schlechteste Werk sein — und der Herr Rec. möchte in allen drei Punkten geirrt haben, darum könnte man ihn noch nicht der Unwissenheit zeihen. Welcher Schriftsteller hätte nie gefehlt, nie sich im Ausdrucke vergriffen? — Allein wir können nicht einmal diese geringen Ausstellungen des Herrn A. für gegründet anerkennen.

Zu 1. Der Ausdruck „Modulation“ wird in der Tonwissenschaft durchaus in einer doppelten Bedeutung gebraucht. Einmal und im Allgemeinen bezeichnet man damit jede Harmonie- oder Akkordfolge, gleichviel, ob sie sich nur in Einer Tonart bewegt, oder aus einer in die andere übergeht; ja, sehr achtbare Schriftsteller gebrauchen das Wort vorzugsweise für den ersten Fall. Dann aber bezeichnet man im Besondern diejenige Akkordfolge mit dem Namen Modulation, mittels welcher aus einer Tonart in eine andre ausgewichen wird und es finden sich wiederum Schriftsteller, die das Wort Modulation vorzugsweise in dieser Bedeutung gebrauchen. Wir wollen unsere Leser nicht mit vielen Citaten ermüden, sondern berufen uns nur auf die beste Theorie der Tonsetzkunst, die wir besitzen, von dem allgemein und mit so grofsem Recht hochverehrten Gottfried Weber, aus deren zweitem Bande, Seite 93., wir folgendes herausheben.

§. 184.

Wir haben bisher gesehen, wie Töne sich einestheils zu Tonreihen, anderntheils zu Harmonien verbinden, und wie mehre zusammengehörige Harmonien Tonarten bilden.

Die Art und Weise, wie dem Gehöre der Eindruck einer Tonart, und insbesondere bald der einen, bald der andern, erregt, wie es in eine solche gestimmt, und entweder in dieser Stimmung erhalten, oder aus einer Tonart in die andre umgestimmt wird, nennen wir Modulation.

II. Leitergleiche — ausweichende Modulation.

§. 185.

Nach der vorstehenden Begriffbestimmung zerfällt die Modulation von selbst in zwei Hauptgattungen: je nachdem nämlich, das Gehör in einer Tonart gestimmt erhalten, oder aber aus einer in die andere umgestimmt wird.

So lang ein Satz sich in einer und derselben Tonart herumdreht, so, dafs das Gehör unverrückt in der einmal angenommenen Stimmung bleibt, nennen wir solche Modulation leitergleich oder leitertreu; (eigentlich der Tonarttreue Modulation.)

Sobald aber dem, in eine Tonart gestimmten Gehöre, auf irgend eine Art, das Gefühl einer andern erregt wird, so heifst dies ausweichende Modulation u. s. w. *)

Hiernach erweiset sich der Ausdruck des Herrn Rec. vollkommen gerechtfertigt und das Unrecht auf Herrn Arnolds Seite; demungeachtet werden wir uns nie erlauben, wegen eines so kleinen Irrthums an seinen Kenntnissen zu zweifeln, viel weniger ihm öffentlich Studium der Harmonik oder auch nur ausgedehntere Lektüre in den Schriften der Harmoniker zu empfehlen.

Zu 2. Es handelt sich hier um den wichtigen Punkt, ob in dem zweiten der von Herrn A. angeführten Akkorde der Ton a zu billigen sei, oder nicht. Auf den vermeintlichen Irrthum des Herrn Rec. in dieser Sache gründet Herr A. die öffentliche Anschuldigung der Unwissenheit. Zuvörderst wollen wir von unserm geehrten Mitarbeiter eine unbegründete Misdeutung abwenden. Er hat die Modulation der fraglichen Stelle bis zu dem fünften (bei Herrn Arnold dem dritten, mit a bezeichneten) Akkorde als zu hart und gesucht getadelt, keineswegs aber geäufsert, dafs jener verhängnifsvolle Ton nicht richtig fortschreite, oder nicht unter eine der Kategorien harmoniefremder Töne zu bringen sei. Obgleich wir daher mit Herrn A. jenen Ton als einen aus dem folgenden Akkorde vorausgenommenen (anticipirten) ansehen: so finden wir für die Absicht des Herrn Rec. doch eben so unnöthig, als dieser, den auflösenden Akkord zuzufügen, da weder die Richtigkeit der Vorausnahme, noch der Auflösung, sondern die freie Wahl der vorhergehenden Harmonien in Frage stand. Der Harmoniker wird bei der Anführung des Herrn Rec. die Auflösung leicht errathen; jeder Ununterrichtete wird wenigstens inne werden, dafs der Tonsatz nicht mit dem letzten Akkorde des Beispiels schliefsen kann, und niemand wird in diesem Abbrechen einen auf den Komponisten geschobenen Fehler oder einen Beweis von Unwissenheit des Rec. sehen.

In der Hauptsache müssen wir die nakte Streitfrage: ob eine Vorausnahme, wie sie Herr Berger hier angewendet, zulässig sei, oder nicht, von uns weisen; denn allgemein läfst sich darauf gar nichts Gültiges antworten. Es ist wahr, man hat sich ehedem, in einer künstlerisch und philosophisch rückwärts gelegenen Periode, um Gesetze bemüht und gestritten, die ganz allgemein feststellen sollten, welche Tonfortschreitungen und Tonverbindungen zulässig wären, und welche nicht; und so mögen sich auch Harmoniker finden, die jene Vorausnahme unzulässig, andere, die sie zulässig nennen. Dafs es bis auf die neueste Zeit nicht zu einer Entscheidung in dieser Angelegenheit gekommen, bezeuge uns, an der Stelle vieler Citate, wiederum der beste Gewährsmann in diesem Fache, Gottfried Weber, der im dritten Bande seiner Theorie Seite 162. §. 459. mit wohl begründetem Spotte die unhaltbaren Erklärungen der frühern Tonlehrer von harmoniefremden Tönen, namentlich von verlängerten oder verspäteten Intervallen zurückweiset und bei der Lehre von vorausgenommenen Tönen (S. 164., §. 460.) wiederholt, dafs noch nicht festgestellt sei, wie, wenn und nach welchen Gesetzen dergleichen Tonverbindungen für statthaft zu erachten. —

Und wozu würde es frommen, wenn wir wirklich für eine, oder die andre Meinung Autoritäten zusammentrügen? Hinter solchem Bollwerk versteckt sich nur der, der nicht selbst zu prüfen Beruf hat, und wir würden sehr fehlen, wenn wir in unserm Herrn Gegner nicht eben so viel Untersuchungsgeist und ernstliches, selbstthätiges Streben voraussetzten, als wir in uns selbst zu finden hoffen. Untersuchen wir daher lieber gleich, aus welchen Gründen sich die Tonlehrer zu ihren Meinun-

*) Aus der zweiten sehr bereicherten und verbesserten Ausgabe dieses trefflichen Werks, von der nächstens eine nähere Anzeige in diesen Blättern erfolgen wird. Marx.

gen (welche es auch seien) haben bestimmen lassen? Die letzte und eigentliche Quelle aller ihrer Entscheidungen war, soviel man entdecken können, das Gehör: die Prüfung, ob eine streitige Tonverbindung oder Fortschreitung dem Ohr wohlthuend sei, oder nicht *). Hiernach wurde die Unterscheidung der Intervalle in Dissonanzen und Konsonanzen und der letztern in vollkommne und unvollkommne unternommen, hiernach auch festgesetzt, ob gewisse Fortschreitungen, z. B. einer Melodie in schwerfaßlichen Intervallen (übermäßige Sekunde u. dgl.) oder zweier Stimmen in Quarten, Quinten u. dgl. zulässig sein sollten. Auf diesem Wege konnte man zu keiner festen Bestimmung gelangen; schon deswegen, weil die Ton-Verbindungen und Fortschreitungen sich nicht in absolut angenehme und absolut widrige theilen lassen (denn wo wäre eine Gränze zu erweisen?) und man, durch häufigern Gebrauch gewöhnt, dieselbe Tonverbindung faßlicher und angenehmer zu finden begann, die man zuvor als widrig verpönt hatte.

Allein, jenem Prinzip folgen, heißt uns, die Sache zu oberflächlich betrachten. Hat es die Tonkunst, etwa wie die Kochkunst, blos mit der Hervorbringung des Angenehmen zu thun, oder ist es nicht vielmehr ihre Aufgabe, gleich der, jeder Kunst: die gesammte Ideenwelt des Menschen sinnlich hervorzurufen und darzustellen? Jede Idee bildet sich aber ihr eigenes Tonverhältniß (oder ihr Klangrythmisches Verhältniß u. s. w.) und umgekehrt: jedes Tonverhältniß hat seine besondere Bedeutung, die aus den Begriffen des Angenehmen und Unangenehmen nicht zu erschöpfen ist. Daher nennen wir jedes musikalische Verhältniß zulässig, dessen Bedeutung der Idee und dem Inhalte des Kunstwerkes, in dem es erscheint, entspricht und stimmen dem Ausspruche des Herrn Rec. bei, weil wir in dem Karakter jener Variation und dem Zusammenhange keinen Grund zu dem herben Eintritte des streitigen Tones finden — ohne daß wir übrigens auf den Tadel eines einzelnen Tones irgend ein Gewicht legen. Nicht aus einem allgemeinen gar nicht vorhandenen, gar nicht als solches zu rechtfertigenden Gesetze, sondern aus dem Sinne der Komposition hätte daher Herr A. seine Meinung zu rechtfertigen gehabt und sicher würde er dann, wenn er ernstlich und tiefer auf die Sache eingegangen wäre, sich jener Ausfälle bei so geringer und — mindestens zweifelhafter Gelegenheit enthalten haben.

Zu 3. Die letzte Variation ist in der That, wie der Herr Rec. anführt, le rêve de Minca genannt und auch wir erinnern uns, bei zweimaligem Durchspielen und zweimaligem Hören der Variationen von Herrn Bergers hoffnungsvollem Schüler Taubert, an jene Komposition keine andre Deutung geknüpft zu haben, als, daß die Verlaßene im Traume Kunde vom Hinscheiden des Geliebten empfängt. Dahin weiset das zum Trauermarsch und Leichengesang verwendete Thema. Von dem Schlusse glauben wir uns nur zu erinnern, daß er sich morendo verliere; sonach müssen wir die Auffassung des Hr. Rec. für wohlbegründet annehmen, zumal da Hr. A. keine Berichtigung versucht hat. Das Werk selbst noch einmal zu prüfen, fühlen wir uns, wie oben erwähnt, nicht berufen und erinnern nur Hrn. A., daß eine abweichende Auslegung nicht jederzeit in einem Fehler der Auslegenden, sondern auch in einer Unbestimmtheit des auszulegenden Werkes ihre Veranlassung haben kann. —

Wenn wir sonach alle Ausstellungen unsers Herrn Gegners unbegründet, und in jedem Falle so höchst unbedeutend finden müssen: so gestatten wir uns doch keineswegs wegen eines, nach unserer Meinung, verfehlten Aufsatzes ein strenges Urtheil über den Verfasser; erkennen vielmehr, daß ihn wol nur eine aufgeregte Leidenschaft verhindert haben möge, seine Sache besser zu führen. Allein ziemt es wol dem Manne, der sein Leben einem geistigen, künstlerischen, oder wissenschaftlichen, Streben geweiht hat, die Sache der Wissenschaft und Kunst zur persönlichen, oder Parteisache zu machen? Wir wollen es unsern Nachbarn überlassen, mit Parteiung,

*) Vergl. der Ztg. erst. Jahrg. No. 3. S. 17.

Gezänk, Tumult und Gensdarmen über Ideen der Kunst und Wissenschaft sich hin- und herzuzerren; damit wird nichts gewonnen, denn nichts ist in diesem edlen Gebiete unfruchtbarer, als Leidenschaft, die sich selbst blendet. —

Es ist begreiflich, dafs eine Zeitschrift, in der wol manche neue Ansicht eingeführt und den Beurtheilungen zum Grunde gelegt, manche bisher für ausreichend, wol gar für die allein ersprieſsliche gehaltene Meinung und Maxime als unzureichend oder unhaltbar zurückgewiesen wird — dafs eine solche Zeitschrift den Anhängern des alten Systems oft bedenklich, ihre Weise ihnen als Verirrung erscheinen mufs. So mag Herrn Arnold manches in unserer Zeitung, vielleicht ihr ganzer Inhalt, als Verirrung und Unrichtigkeit erscheinen — wir werden ihn deſswegen nicht als unsern persönlichen Gegner, sondern selbst bei entgegengesetzter Ansichtweise als unsern Verbündeten ansehen, so weit wir wahrnehmen, dafs sein Streben der Kunst, oder ihrer Wissenschaft gewidmet ist. Ist es ihm nun mit letzterm Ernst, so möge er, wo er unsere Leistungen ungenügend findet, das Bessere geben, wo er unsere Ansichtweise falsch und gefährlich glaubt, sie berichtigen, oder widerlegen. Ein solches Bestreben ist achtungswerth und kann fruchtbar werden, wer auch in der Sache Recht haben sollte. Mit Vergnügen bietet die Redaktion für solche Aufsätze diese Blätter und jede, den Beitragenden wünschenswerthe und zuzugestehende Bedingung an; denn es ist bei der Zeitung nicht auf Rechthaberei, sondern auf Erforschung des Rechten abgesehen. Dagegen wird Herr Arnold sich am vorliegenden Falle überzeugt haben, dafs Leidenschaftlichkeit der Zeitung eben so wenig gefährlich, als zusagend sein kann.

Es könnte endlich wol der Fall sein, dafs Herr Arnold und mancher Andre durch die Zeitung sein persönliches Interesse gefährdet glaubte; manche Leistung, bei der alle Bedingungen der Regelrichtigkeit u. s. w. erfüllt sind, um nach früherer Beurtheilungsweise lobenswürdig genannt zu werden, hat vielleicht unerwartet in diesen Blättern nicht den gehofften, bisher sichern Beifall erhalten*). Wer wollte in dem eine feindselige, feindlich abzuwehrende Absicht sehen, was offenbar nur Abweichung der Ansicht ist! Werden nicht eben so oft und öfter Werke, denen eine neue Ansicht oder Idee zum Grunde liegt, von den Anhängern eines ältern Systems angefochten? Da mufs denn jeder prüfen, ob die ihm entgegenstehende Ansicht Grund hat, oder nicht. Im ersten Falle mufs er sich selbst zu ihr emporheben, oder — sich bescheiden; im letztern Falle mag er, wenn er es rathsam findet, sich vertheidigen und die ihm entgegenstehende Meinung widerlegen. In jedem Falle mufs der, der öffentlich leben will, öffentliches Urtheil zu ertragen wissen und sich überzeugen, dafs mit Feindseligkeit und Persönlichkeit von keiner Seite etwas beachtenswerthes ausgerichtet wird. Künstler besonders, denen es so nothwendig ist, öffentlich erwähnt — so wünschenswerth und angenehm, öffentlich gerühmt zu werden, müssen den Tadel ertragen lernen, nur er es möglich schon deſswegen, weil sie glaubhaft zu loben. Der Kritiker, selbst der irren de ist nicht der Feind des Künstlers, wenn er ihn tadelt, wie Schwache und im Gefühl ihrer Schwäche leicht Verletzliche unüberlegt glauben) sonden stets sein Verbündeter, der dieselbe Sache zu fördern und jenen wo es angeht, mit den in der Zeit liegenden Ideen zu vereinigen trachtet. Nur Persönlichkeit — begünstigende oder anfeindende — ist verdammlich und Unthätigkeit allein verächtlich, jede der Sache gewidmete geistige Thätigkeit aber fruchtbar; selbst irrend bereitet sie den Weg zum Wahren.

A. B. Marx.

---

*) Auf diese Weise könnten Herrn Arnold aufser den Beurtheilungen über Bergersche Werke (wiewohl diese stets sehr günstig ausgefallen) auch zwei eigne Leistungen im ersten Jahrgange der Ztg. No. 47. S. 405, und im ersten Jahrgange No. 1. S. 2. aufgefallen sein.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 29.)

Diesen historisch begründeten Bildnissen und dem beiläufig (S. 178.) mitgetheilten des Johannes Dismas Zelenka, schliefsen wir eine erdichtete Scene aus der dritten Abtheilung des Buches, betitelt „der siebzigste Geburtstag," an, da sie uns in dem wohlemeritirten und zur Ruhe gesetzten Domorganisten Erdmann Gotthilf Schneusler ein wenigstens poetisch vollkommen wahres Bild bietet, das in keiner Gallerie eines Musikers fehlen darf. Vorzüglich anziehend und ganz im Sinne der ältern Schule und Weise ist die Orgelphantasie.

Wenn in den bisher erwähnten Aufsätzen eine — wahre, oder erdichtete — Person den Mittelpunkt machte, an deren Schilderung mancherlei Interessantes und Lehrreiches sich anknüpft, so finden wir den Uebergang zu den blos belehrenden Schriften in der anziehenden letzten des Buches: commentatiuncula (des hinterpommerschen Gerichtschreibers Bernhard) in usum delphini. Die Streitfrage über Bedeutsamkeit der Musik, oder vielmehr über die Fähigkeit dieser Kunst, in bestimmter, unzweifelhafter Bedeutung angewendet zu werden, wird hier praktisch vom treuherzigen Pommern erörtert, der in den Variationen aus der Sonate von Beethoven Op. 26. seinen eignen Karakter und Lebenslauf sonnenklar beschrieben findet. Im gutmüthigsten Humor leitet aber unser Verf. die Sache, wie sie absichtlos meistens geleitet wird, so dafs sie jede Meinung unterstützt und keine ganz bestätigt. Der neue Exeget läfst sich von dem Geiste des Werks anfliegen und trägt nun getrost hinein, was ihm gerade nahe liegt und lieb ist; so mag es wol den Auslegern, und namentlich denen der Musikstücke, oft gehen. Man fühlt dann die Wahrheit, die zum Grunde liegt, und sieht die Täuschungen und Irrungen, mit denen sie überdeckt ist.

Wollte man nun in solchen Fällen das Wahre von der falschen Zuthat sondern, so würde mancher in das Blaue geführte Streit sich von selbst schlichten. Denn die Meinung der Meisten, welche bestimmte Auslegungen der Tonstücke zurückweisen wollen, ist keineswegs jene Kantsche, an die unser Verf. (S. 185) bei einer andern Gelegenheit erinnert: „dafs nämlich die Musik zwar eine Kunst, aber keine schöne, sondern blos eine angenehme — den äufsern Sinn gefällig reizende — sei, gleich der des Feuerwerkers, des Parfümeurs u. s. w." Vielmehr stehen sie ihren Gegnern näher, als sie selbst wol öfters meinen, sobald sie nur im Allgemeinen (und das ist fast bei allen Menschen der Fall) sich verschiedner Eindrücke von der Musik, z. B. eines heitern, traurigern, sanften, heftigen u. dergl., bewufst und geständig sind. Es kann ihnen hiernach nicht zweifelhaft bleiben, dafs die Musik einen unterscheidbaren, mithin bestimmten Eindruck hervorzubringen überhaupt fähig ist, und nur der Grad dieser Fähigkeit im Allgemeinen so wie die Gründlichkeit der und jener Auslegung im Besondern kann noch streitig sein. Hier aber geben wiederum die Auslegenden ihren Opponenten das Spiel in die Hände, wenn sie nämlich den Gedanken eines Werks oder einer Kunstform selbst noch nicht klar gefafst haben und, statt sich dies zum Bewufstsein zu bringen, Gleichnisse und Bilder, die zu jenem nur erst hinweisen, für den Gedanken selbst angesehen wissen wollen, da es ihnen denn freilich an nachweislichem Grunde mangeln mufs. Von beiden Seiten wird sonach darin allein gefehlt, dafs man sich nicht hinlänglich in die Sache vertieft, und, was man in ihr eigentlich gefunden, nicht vollkommen klar zum Bewufstsein bringt; ein Geschäft das im Fache der Tonkunst zwar schwer, aber — wie schon die oben gezeigten rohen Anfänge beweisen, keineswegs unausführbar ist.

Von diesen, jedem Musikfreund, ja überhaupt dem Gebildeten gewidmeten Aufsätzen gehen wir zu einem für das musiktreibende Publikum bestimmten über: vom Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier. Unser Ver-

fasser hatte als Thomaner aus dem schwierigen Einstudieren der Bachschen Motetten mehr Scheu als Liebe für den Meister empfangen, als Mozarts Antheil an dessen Werken*) auch in ihm die Begierde nach ihrer nähern Bekanntschaft erweckte. Allein diese Musik wollte dem neunzehnjährigen Jüngling nicht munden; das Meiste erschien ihm, wie er naiv erzählt, wie ein gährendes Chaos und er sah nichts daran, als was man im Guckkasten des Leiermanns zu Plunderswellen sieht;

Wie sie durcheinander gehn,
Die Element' alle vier —

So warf er sie denn — nach St. Hieronimus Spruche:

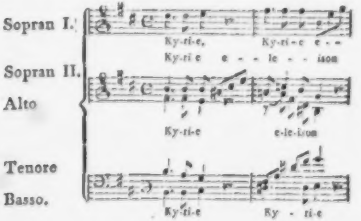
Si non vis intelligi, non debes legi,

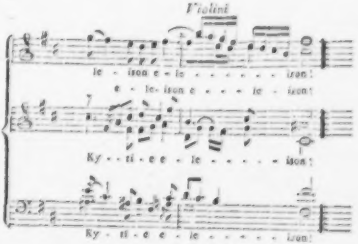
auf mehre Jahre weg.

(Schluß folgt.)

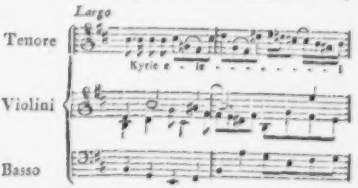
*) Aus vielen beiläufig mitgetheilten interessanten Zügen geben wir unsern Lesern den hierher gehörigen. — „Auf Veranstaltung des damaligen Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, des nun verstorbenen Doles, überraschte Mozarten das Singechor mit der Ausführung der achtstimmigen Motette, Singet dem Herrn ein neues Lied, von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Meister mehr vom Hörensagen, als aus seinen Werken; wenigstens waren seine Motetten, da sie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart, noch einige Takte — da rief er: Was ist das? Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu sein. Als der Gesang zu Ende war, rief er voll Freude: Das ist wieder einmal etwas, woraus sich was lernen lässt! Man erzählte ihm, dass diese Schule, an der Sebastian Bach Kantor gewesen, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als Heiligthum aufbewahre. Das ist recht! das ist brav! rief er. Zeigen Sie her! — Man besass aber (—) keine Partitur dieser Gesänge: er liess sich daher die ausgeschriebenen Stimmen reichen; und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude zu sehen, wie eifrig Mozart sich setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Knie, auf die nächsten Stuhle vertheilte, und, alles Andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er Alles, was von Seb. Bach da war, sorgsam durchgesehen hatte.

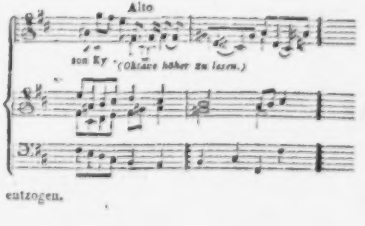
So Mozart über Bach — und noch sind dem Publikum seine größten Werke, seine große Passion, seine gewaltige mit keinem andern Musikwerke vergleichbare fünfstimmige Messe, von der wir nur den Anfang mittheilen dürfen —





(Fünf- und zwanzig Takte Instrumentenspiel; dann:)





entzogen.

III. Korrespondenz.

Weimar.

(Schluss aus No. 28.)

In der Nacht vom 21. zum 22. März wurde unser freundliches Theater ein Raub der Flammen. Wie schmerzlich uns dieser Schlag getroffen, bedarf keiner Erwähnung, da halb Europa weifs, wie ehrwürdig uns dieses Gebäude sein mufste.

Bevor Hülfe möglich war, ergriff schon das Feuer die Garderobe, das Orchester mit allen musikalischen Instrumenten und die Bibliothek. Von Dekorationen wurde sehr wenig gerettet, unter denen sich die zu Graf von Gleichen befinden. Von Opern sind nur Achill, Jery und Bätely, Preziosa, der Saalnixe 2ter Theil und die Nacht im Walde verbrannt.

Unter Leitung des Herrn Baurath Steiner, dessen Vater vor 53 Jahren aus einem Ballhause das vorige Theater einrichtete, erhebt sich jetzt das neue, vielversprechende Theater, das bis zum 3. September beendigt und mit Semiramis, von Rossini, eröffnet werden soll. Bestätigt sich letzteres, so könnte wol ein patriotisches Gemüth fragen: „Wie denn Rossini zu der Ehre gelange, dafs mit einer seiner Opern ein deutsches und zwar das Weimarsche Theater eingeweihet werde?"

Die Herren Beuther und Holdermann malen die Dekorationen für das neue Theater und haben schon mehre sehr schöne Stücke beendigt.

Uebersicht des April.

Den Charfreitag gab die Grofsherzogliche Kapelle im Stadthaus-Saale das Requiem von Mozart und mehre Stücke aus dem Stabat Mater von J. Haidn. Die Solo's wurden von Mad. Eberwein, Dem. Schmidt und von dem Herrn Stromeier und Herrn Moltke sehr schön gesungen; die Chöre hingegen von den Hofchoristen (Tenor und Baís) und den Knaben aus dem Schulchor, zu allgemeiner Zufriedenheit ausgeführt. Den 6. war im Stadthause, wo die Estrade ist, ein kleines Theater aufgeführt worden, und zum erstenmale „das Hausgesinde," komische Oper von Fischer, gegeben. So vortheilhaft genanntes Lokale für Musik ist, so wenig eignet es sich zur Deklamation, weshalb auch die Schauspiele, die später gegeben wurden, als: Die Braut, die Mifsverständnisse, der Hofmeister in tausend Aengsten, die Onkelei, oder: das französische Lustspiel, und die Beichte, nicht sehr ansprechen. Zur ersten Vorstellung „das Hausgesinde" wurden noch folgende Pieces gegeben:

1) Quartett aus Graf von Gleichen von C. Eberwein, ausgezeichnet schön vorgetragen von Frau von Heigendorf, Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, und Herrn Stromeier.

2) Arie aus Agnese von Paer, meisterlich gesungen von Herrn Stromeier.

3) Variationen von Rhode, von Fr. von Heigendorf eben so schön, wie in Zizolds Konzert vorgetragen.

4) Mozarts unübertreffliches Finale aus Don Giovanni.

Den 9. wurde „das Hausgesinde" wiederholt.

Den 16. bildeten die zweite Abtheilung:

1) Introduktion und Duett aus Spontini's Meisterstück: „Die Vestalin." Der Herr Stromeier (Cinna) und Herr Moltke erwarben sich in demselben den lebhaftesten Dank der Zuhörer.

2) Arie aus Sargino von Paer, wurde von Mad. Eberwein sehr ausdrucksvoll und mit grofser Fertigkeit vorgetragen.

3) Variationen und Rondo für die Flöte, komponirt und gespielt vom Herrn Hofmusikus Lobe. Die Komposition enthielt viel Gutes, sprach aber, wegen erzwungener Originalität nicht allgemein an. Die Ausführung war sehr lobenswerth.

4) Das zweite Finale aus Figaro's Hochzeit.

Den 30. enthielt die zweite Abtheilung:

1) Arie von Puccitta, von Mad. Eberwein mit vielem Erfolg gesungen.

2) Adagio und Rondo, komponirt und vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Götze.

Das Adagio liefs kalt. Es ist sehr lang, und hinsichtlich dessen nicht interessant genug, um auf die Länge unterhalten zu kön-

nen. Das Rondo fand allgemeinen Beifall, und verdiente ihn, wegen sehr gelungener Komposition und trefflicher Ausführung,

3) Duett von Guglielmi, mit gewohnter Vollendung gesungen von den Herren Stromeier und Moltke.

4) Arie aus der Oper: Graf von Gleichen, zum Entzücken schön gesungen von Herrn Stromeier.

Uebersicht des Mai.

Den 7ten:

1) Duett von Nasolini, gesungen von Mad. Eberwein und Herrn Stromeier.

2) Variationen für zwei Waldhörner von Schunke, recht brav vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Hey und Stromeier jun.

3) Duett von Pavesi, gesungen von den Herren Stromeier und Moltke.

4) Pot-pourri für die Violine, von Gerke, gespielt von Herrn C. Eberwein, wurde sehr beifällig aufgenommen.

5) Terzett aus Sargino, von Paer, gesungen von Mad. Eberwein und den Herren Stromeier und Moltke. Sämmtliche Gesangstücke fanden die günstigste Aufnahme.

Den 14. wurden „Der Jüngling von Nain," Oratorium, in Musik gesetzt von C. Eberwein und „Der Frühling" aus dem Oratorium: „Die vier Jahreszeiten" von J. Haidn, gegeben. Die Solopartien hatten Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Herr Stromeier und Herr Moltke übernommen, und gewährten den Kunstverständigen einen hohen Genufs. Die Chöre und die Instrumental-Partien wurden sehr brav exekutirt. Musik und Gedicht vom Oratorium: „Der Jüngling von Nain." haben vielen Beifall gefunden. So viel man nach einmaligem Anhören eines solchen Werkes urtheilen kann, so schienen die Tenorarien „In dem stillen Friedensthale;" die Recitative und das Gebet Christi, die Arie des Jünglings, das Grablied, während dessen die Klagen der Mutter über den Verlust des Sohnes gehört werden, und der Schlufschor besonders anzusprechen. J. Haidns Oratorium ist zu bekannt und geachtet, als dafs noch etwas hierüber zu sagen wäre.

Den 21. wurde gegeben:

1) Arie von Righini, von Mad. Eberwein gesungen. Righini's Arien sind sehr lang, aber, gut vorgetragen, gewifs nicht langweilig, weil sie wohl erfunden, gut geordnet, rein im Satze, sehr ansprechend, aber frei von aller Affektation sind. Eine so gesunde Speise ist uns jetzt nöthiger als je, da die Rosinen so gewaltig Mode geworden sind, die, häufig genossen, nur den Magen verderben. Der laute Beifall, der ihr zu Theil wurde, bestätigte das hier Gesagte.

2) Variationen von Rode, vorgetragen vom Herrn Hofmusikus Th. Müller.

Die Ausführung war gut und wurde beifällig aufgenommen.

3) Arie aus der Oper: „Joseph und seine Brüder." Dieses schöne Musikstück sang Herr Moltke sehr ausgezeichnet.

4) Phantasie für das Pianoforte von Kalkbrenner, gespielt von dem Sohne des Herrn Musikdirektors C. Eberwein.

Der 10jährige Knabe spielte das schöne Tonstück recht brav, und fand die gebührende Aufmunterung.

5) Terzett aus der Oper: „Fidelio," vorgetragen von Mad. Eberwein und den Herren Moltke und La Roche.

Die Komposition ist schön und wurde sehr gut ausgeführt, eignet sich aber nicht für das Konzert.

6) Variationen für die Klarinette, komponirt und vorgetragen vom Herrn Hofmusikus Franke.

So lange es noch Konzertstücke für die Klarinette von K. M. v. Weber, M. Eberwein, Spohr, I. Müller, Bärmann und andern guten Meistern, giebt, ist es unverzeihlich, ein gebildetes Publikum mit einem, so in jeder Hinsicht schlechten Tonstücke, wie obiges nicht anders genannt werden kann, zu belästigen. In jeder guten Kapelle sollte der Direktor verpflichtet sein, dergleichen unangenehme Vorfälle zu verhüten. Herr Franke zeigte als Spieler angenehmen Ton, viel Sicherheit und Fertigkeit, aber wenig Geschmack. Der übelgewählten Komposition hat es Herr F. allein zuzuschreiben, dafs unser sonst gefälliges Publikum sein Spiel ruhig vorübergehen liefs.

Das Theater setzt jetzt seine Vorstellungen aus, die wahrscheinlich erst wieder im neuen Theatergebäude ihren Anfang nehmen werden. In der Kirche hörten wir J. Haidns Oratorium: „Die Worte des Erlösers am Kreuze" und einen Psalm von Klopstock, in Musik gesetzt von J. F. Häser, der viel Schönes enthält und gut ausgeführt, überall sehr gefallen mufs.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 3. August. — Nro. 31. — 1825.

II. Recensionen.

Festgesang für Männerstimmen, und allgemeinen Chor, mit Begleitung mehrer Instrumente, oder des Pianoforte; von Gottfried Weber. Op. 40. Eigenthum der Verleger. Mainz, in der Hofmusikhandlung von B. Schotts Söhnen. Pr. 3 Fl., oder 7 Fr.

Wenn ein Tonsetzer von allgemein anerkanntem, wohl verdientem Ruhme, den die musikalische Welt als Schriftsteller nach Würden verehrt, und in seinen praktischen Arbeiten gleich achtet und liebt, ein neues Produkt freundlicher Muse der Publizität übergiebt, so gewinnen in der Regel das Publikum und die Recensenten dabei; ersteres: weil es einen wünschenswerthen Beitrag seines geselligen Vergnügens erhält; letztere, indem sie der leidigen Nothwendigkeit*) überhoben werden, nach Pflicht und Gewissen — vielleicht einen Tadel aussprechen zu müssen.

Hat nun der geschätzte Verfasser dieses Festgesanges mit seiner Theorie der Tonsetzkunst — der evidenteste Beweis eines unermüdet regen Forschens und Strebens — deren schnell erfolgte zweite Auflage für den wahren innern Gehalt zeugt, sich selbst das schönste, bleibendste Denkmal gesetzt, — in seinen Kirchenstücken so manches gläubige Gemüth erbauet und zur Andacht erhoben — durch seine gefälligen Lieder und mehrstimmigen Gesänge, Lust und Frohsinn in so vielen Freundes-Zirkeln erhöhet, so werden vorzugsweise jene, in die letztere Kategorie gehörigen Musikliebhaber, auch dieses hier angezeigte Werkchen mit offenen Armen willkommen heifsen,

Es ist, wie die Verlagshandlung in einer Note bemerkt, zwar zunächst und dem Inhalte gemäfs für Freimaurer-Feste bestimmt und gewidmet, kann jedoch, was allerdings zur ausgebreiteren Gemeinnützigkeit beiträgt, gleichfalls zu andern Gelegenheiten und Anlässen, z. B. einer Cäcilienfeier, schicklich benutzt werden, hinsichtlich welchen Behufes auch ein zweckmäfsig angepafster Text zugleich mit abgedruckt ist.

Freilich wird die Wirkung des Total-Eindrucks durch die Ausführung mit dem sinnig gewählten, kunsterfahren kombinirten, nur auf das solide Fundament eines Kontrabasses gestützten blasenden Orchester mächtig gewinnen; allein in Ermangelung desselben kann man wol auch mit der Begleitung des vollständig ausgeschriebenen Pianoforte zufrieden sein, wenn nur die Solo-Partien in sichern Händen sind, und der allgemeine Chor recht imponirend heraustritt. —

Die ganze Kantatine besteht aus 8, keineswegs langen, hintereinander fortlaufenden Sätzen. — No. 1. Allegro non troppo, B-dur, $\frac{4}{4}$ Takt, leitet die Pauke — des Meisters vom Stuhle symbolische Hammerschläge bezeichnend — wirklich originell mit drei kurzen Noten ein, welche, nach 6-maliger, in beiden Tönen wechselnder Reprise, von den Hörnern, Flöten, Klarinetten, dem Fagott und Violon in gleichen Phrasen und Rhythmen beantwortet werden; eine Hauptfigur, die als karakte-

*) Worin hat denn diese Nothwendigkeit ihren Grund? Tadel ist eben so wenig, als Lob, unerlafsliches Erfodernifs einer Kritik. Der Red.

ristisches Merkmal in jeden der folgenden Abschnitte gewebt ist.

Nach diesem, die Aufmerksamkeit spannenden Vorspiele intoniren die vier Solostimmen: 2 Tenor, 1 Bariton und 1 Bafs, die erste Stanze: „Heil! Heil! Heil! Im Oriente erglänzt der Freude reinstes Licht!“ ein kurzes, melodiöses, sanft, ernst, und würdig gehaltenes Quadricinium, das vollkommen in der Tonika abschliefst. — No 2. Più Vivace, quasi Recitativo a tempo, beginnt mit dem über die Grundnote E angeschlagenen Terz-Sexten-Akkord, und enthält nur die Beantwortung der Frage: „Wen feiern wir am Freudentage?“ — den Bruder, der die Wahrheit pflegt! den Fürsten, der des Rechtes Wage in väterlichen Händen trägt!“ — Diefs ist zugleich die Vorbereitung von No. 3. Tempo primo, welches gleichfalls wieder mit den analogen Paukenschlägen anfängt und homogen von den Bläsern imitirt wird; doch bald gesellt sich die obligate Harfe hinzu, modulirt, die Harmonien durchspringend, nach F-dur, und in dieser Tonart steht nun No. 4. Poco Adagio, $\frac{3}{4}$, Arie des ersten Tenor: „Kein schöner Bild in der Natur“ — ein einfach edler, erhebender, auf einen nicht unbedeutenden Umfang der Stimme, und festes Portamento berechneter Gesang, mit einem allmählig ritardirenden, leise verhallenden Schlusse. — Abermals ertönt im tiefen, unheimlichen F. die mysteriöse Pauke, und in No. 5. Tempo primo, B-dur, kehrt theilweise der erste vierstimmige Satz zurück, übergehend in das pompöse: „Heil! Heil! Heil! Dreifacher Segen tön' unserm Bruder entgegen!“ des allgemeinen Chorus, bis zu welchem dominirenden Momente der hehre Schall der schmetternden Trompeten mit wohlberechneter Oekonomie aufgespart ist. — Als kleiner Zwischensatz — No. 6. Più vivace verkündet der Tenor: „Er hat den Preis errungen, ihm tönt aus allen Zungen,“ und jubelnd wird wieder das dreimalige Heil dem Vater ausgebracht. Auf ähnliche Weise erklingt in No. 7, doch stets verändert und ausweichend in befreundete Tonarten, das Vivat dem „Tag, der ihm das Leben, zu unserm Glück gegeben,“ und mit No. 8. endlich, nachdem der Tenor grofsartig und in getragenen Tönen anstimmt: „So lang im Orient der Stern der Wahrheit brennt“ — nehmen die Solo-Sänger zum letztenmale das Thema der Introduktion auf, führen selbes als Recapitulation, jedoch gedrängter, nochmals durch, und mit der jubilirenden Fanfare des dem Vater zugejauchzten Heil! Heil! Heil! endigt dieser Weihgesang.

Wenn es vorstehender kurzen Auseinandersetzung gelungen, die Liebhaber solcher, ohne besondere Schwierigkeiten zu produzirender Kantaten auf dieses interessante Werkchen nur aufmerksam zu machen, so ist auch ihr eigentlichster und spezieller Zweck vollkommen erreicht.

Wien, im Jänner 1825. Seyfried.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweiter Band. Leipzig bei Karl Knobloch. 1825. 8. 427 Seiten.

(Schlufs aus No. 30.)

Nun zergliederte er sich vorbereitungsweise, was in Bach dem Sinn und der Gestaltung nach Eigenthümliches zu finden sein müsse, und an diesem Leitfaden wagte er sich wiederum in seine Werke, sah und hörte aber nun zu Vieles, konnte es im Ganzen nicht übersehen und überhören. Die Werke entfalteten ihm nicht ihre Theile, sondern legten sie ganz auseinander; er hatte eine recht nützliche und lehrreiche Verstandesübung: weiter aber auch nichts. Zuletzt — nun schon überzeugt, dafs Grofses im Bach zu finden sei — begann er, sich in dessen Choräle (wo die bekannten Kirchenmelodien ihn durch das Ganze leiteten) zu vertiefen, machte sich an Händels Klaviersachen mit der gebundenen Schreibart der Bachschen Zeit vertraut und ging nun zum wohltemperirten Klavier und gröfsern Werken Bachs über.

Einen ähnlichen Kursus könnte man mit den Klaviersuiten eröffnen und vielleicht würde

man besonders in unserer Zeit auf sie, die zum grofsen Theil voll der tiefsten Empfindung und reicher Fantasie sind, leichter eingehen, gegen die Choräle aber, bis man Bach genauer kennen gelernt, ein Vorurtheil hegen, weil sie so ganz von der populär-faßlichen und populärfrommen Weise abgehen, die wir als unerläßliche Eigenschaft aller Choräle anzusehen uns gewöhnt haben. Welchen Weg man aber auch einschlage, oder bereits angetreten habe, überall wird man die Auffassung, zu der unser Verf. gelangt ist, und die er bei dieser Gelegenheit mittheilt, fördernd u. fruchtbringend finden.

Die folgenden Aufsätze sind mehr und mehr zunächst für den Künstler und zwar den schaffenden, bestimmt, bieten aber auch dem blos ausübenden und dem denkenden Kunstfreunde gar erwünschte Ausbeute. Recht zeitgemäfs scheint uns ein Aufsatz: Das Verhältnifs des Kritikers zum Künstler betreffend, denen sehr empfehlenswerth, die ihr Mifsvergnügen über unerwünschte Urtheile gern als die Ueberzeugung von der Nutzlosigkeit und Verderblichkeit aller Kritik überhaupt verbreiten möchten. Alles Ersprießliche, das wir selbst in den Angelegenheiten der gröfsten Künstler, z. B. Shakespeares (der ohne die kritischen Arbeiten über ihn unmöglich solche Geltung unter uns hätte erlangen können) der Kritik verdanken — die eigne Freude über ein erworbnes, selbst über unverdientes Lob — und vollends das Recht eines Jeden, über Oeffentliches seine Meinung öffentlich auszusprechen — alles wird in der Aufwallung eines schwachen Karakters vergessen und der Künstler als Märtyrer, als Opfer der kritischen Tyrannei hingestellt, um äufserlich abzuwehren, was man nicht zu gewinnen, nicht zu besiegen — oder zu ertragen vermag. Besonders treffend ist die Erinnerung, dafs es ja, wie sehr viel schlechte, viel mittelmäfsige u. wenig treffliche Kritiken, so auch sehr viel schlechte, viel mittelmäfsige u. wenig treffliche Kompositionen gäbe und beide Parteien, der Urtheilenden u. der Beurtheilten, auch so gegen einander aufheben sollten. Sogar ist Ref. der Ueberzeugung, dafs jeder Künstler (wenn auch nicht sogleich, doch zur gehörigen Zeit) sich, durch den Einflufs des Geistes auf den verwandten, denjenigen Beurtheiler erwirbt, der eben für ihn am eigensten gehört, und dafs dessen Meinung durch die Kraft der Wahrheit alle übrigen besiegt.

Lehrreich und beruhigend für manchen redlich strebenden jungen Künstler sind die Aufsätze: Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst und: Veralten und nicht veralten, letzterer besonders eine Beschwichtigung der Klage, dafs Werke der Tonkunst, die so viel Zeit, Kraft und Anstrengung gekostet, sich verhältnifsmäfsig so kurze Zeit in der Gunst des Publikums zu erhalten vermögen *). In diesem Aufsatze ist nun aber beiläufig eine Ansicht eröffnet, die Ref. unmöglich für die richtige halten, oder auch nur unangefochten lassen kann. Es gilt hier nämlich nichts Geringerm als dem ganzen Fache der Oper, von welcher, wie es jetzt stehe, nach einem hier vorfindlichen Ausspruche (S. 252.) bei weitem zu viel Aufhebens gemacht werde. Jedes Zeitalter heifst es S. 255, will sein Spielzeug: Opern und gewöhnliche Dilettanten - Musik ist das Spielzeug des unsrigen, vornehmlich in Deutschland u. s. w. — Wollen wir jede Beschäftigung in dieses Fach werfen, die für die nackte Existenz des menschlichen Geschlechts nicht unentbehrlich, zur ernstlichen Nothdurft nicht gehörig ist: wie viel müfsten wir dann von uns weisen (Wissenschaften und Künste und was sonst das Leben gebildeter Völker ziert) um uns nur erst zu den Nationen der Südsee herunterzubringen! Und wo sollte inne gehalten werden? Dürfen wir aber nur das als Spielzeug ansehen, was blos für Schwächere Bedeutung hat, für uns dagegen nichtig ist: so mufs man stutzen, wenn das, was offenbar den ernstlichen Antheil so vieler Gebildeten, die gänzliche Hingebung so hochgestellter Künstler gewonnen hat, uns für Spielzeug ausgegeben werden soll. Und wenn dies — warum beschränkt der Verf. seine Meinung

*) Wie sich dieser dem Künstler so nahe liegende Punkt dem Ref. dargestellt, ist im ersten Jahrgange d. Ztg. No. 28. S. 245. zu lesen.

nur auf „Opern und gewöhnliche Dilettantenmusik?“ Ist Kirchen- und jede andre Musik wesentlich etwas Anderes, oder steht die Kunst der Kirchenkomposition bei uns höher, als die dramatische? Vielmehr niedriger: ganz unzweideutig spricht sich die vorzugsweise Neigung und Fähigkeit des Zeit- und Kunstalters für die dramatische Sphäre aus, der sich alle die ersten Meister (Beethoven allein, durch Taubheit von der Welt abgeschieden, macht hiervon eine Ausnahme) weihen und zu der überall die lebendigste Theilnahme des Publikums hinweiset.

Unser Verf. erinnert zur Unterstützung seines Ausspruches an die zweite Vorstellung der Schillerschen Trilogie, Wallenstein, erzählend, welche Anregung sie dem gesammten Publikum gegeben und wie in allen Klassen der Zuschauer die hervorstechendsten Stellen im Gedächtnisse bewahrt, gegenseitig ausgetauscht, diskutirt, ihre Wahrheit und der moralische Werth der oder jener Person untersucht worden; und in dem hierin sichtbaren speciellen Gewinne neben der allgemeinen innern Belebung und Erhebung sieht er die Berechtigung des Schauspiels, aus ihrem Nichtsichtbarsein bei der Oper soll sich jener Ausspruch rechtfertigen. Allein diese lehrhafte und Korrektionstendenz scheint uns dem Wesen aller Kunst fremd. Sie kann nebenbei erreicht, auf anderm, als dem Wege der Kunst aber (z. B. durch reine, auf klare Ueberzeugung gerade hinarbeitende Lehre) sicherer und reichlicher erfüllt werden. Die wesentliche Intention in jedem Kunstwerke scheint uns dagegen keine andre zu sein, als die, eine aus dem Geiste des Menschen selbst hervorgetretene Welt- und Menschenschöpfung zur Anschauung zu bringen und dadurch nicht das Denk- nicht das sittliche, oder irgend ein anderes vereinzeltes Vermögen, sondern den ganzen Menschen, wie durch ein neu erfafstes Leben zu bereichern und zu erheben. Diese Bereicherung ist vielleicht nirgends schwerer (oder weniger äufserlich) nachzuweisen, als aus den Werken der Musik, da diese Kunst mehr, wie eine andere, dem innerlichen Leben des Menschen geweiht ist. So lange wir aber anerkennen, dafs sie dies und der Darstellung dessen fähig, so lange können wir auch nicht bezweifeln, dafs die eigentliche Intention von den Werken der Tonkunst, wie von jedem Kunstwerke, erreicht werden kann. — Soviel zu unseser Gewissensverwahrung; denn Raisonnement würde die Oper weder stürzen noch halten und somit hat es mit dem Streitpunkte keine Gefahr. —

Sehr reich an treffenden Beobachtungen u. lehrreich sind die Betrachtungen: vom zweckmäfsigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, die sich für diesmal auf die Mittel zum Ausdrucke des Erhabenen, des Grofsen (Starken, Erschütternden) des Anmuthigen (Lieblichen) und des Niedlichen und Zierlichen einschränken; empfehlenswerth ist auch ein guter Rath (aus Mozarts Weise abgezogen) für Komponisten. Wir wollen jedoch mit unserm ohnehin lang gewordenen Vorberichte auch die geduldigen Leser nicht länger vom Werke selbst zurückhalten. Und da — es üblich ist, die Anzeige guter Werke mit ihrer Empfehlung zu schliefsen, das vorliegende aber bei dem Namen seines Verfassers unserer Empfehlung nicht bedarf: so wollen wir melden, dafs dieser zweite Band die ihm folgenden empfiehlt, wie der erste ihn empfohlen hat.

Marx.

Grandes Variations, sur un Thême original pour le Piano-Forte composées etc. par Ferdinand Baake. Elève de J. N. Hummel, et de Fr. Schneider. Op. 4. No. 1. des Variations. (Mainz, bei Schott.)

Grofser französischer Titel. Hummel und Schneider. Thema und die 5 ersten Variationen nicht übel, obschon etwas unbeholfen. No. 6. Scala bei Terzen und Sexten. No. 7. Andante, etwas langweilig. No. 8. nicht minder. No. 9. Walzerchen. No. 10. zerbrochene Akkorde. No. 11. Adagio quasi (gleichsam) — — wir wissen schon. Finale No. 12. auch nichts Erhebliches. Nun — die Variationen sind schon so gut, wie viele, viele andere und werden Lieb-

haber finden, auch wie viele andere. Aber weiter läßt sich nichts darüber sagen. Es wird viel Musik gemacht, wovon die Musik nichts weiß und wobei die Kritik — verstummt.

v. d. O..r.

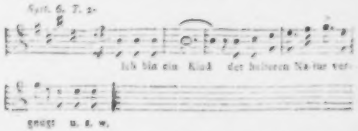
Drei karakterische Märsche, Ch. Rink dedicirt, von L. Schlösser. Op. 10. Mainz, bei Schott. Pr. 40. Xr.

No. 1. aus As-dur, ist eine Komposition, wie man sie nicht häufig findet, voller Geist und Energie, aus einer männlichen und kräftigen Empfindung, gewandt und herrisch, geschaffen. No. 2. aus C-dur, ist nicht so sprechend, als der erste, und etwas zerrissen, jedoch ist es ein Stück, welches wenigstens interessant zu nennen ist, wenn auch nicht schön. Der Uebergang im 2ten Theile nach Es-dur ist zu jähe. Das gut geführte Trio fällt aus dem Marsch-Karakter in den einer Sonate oder Kaprice, im 2ten Theile ist für 4 Zeilen, zu viel Modulation. No. 3. ist vollends mit dem ersten nicht zu vergleichen. Die erste Reprise ist gut und natürlich; aber in der zweiten, welch ein zweckloses Moduliren! H-dur, C-dur, D-dur, E-moll, H-dur, G-dur, E-moll, G-dur, E-moll, A-moll, H-dur in 18 Takten! C'est trop! Warum das? Es ist Schade um den Geist und das Feuer, mit welchem H. Schlösser arbeitet, wenn er es ohne Zweck zu einem Irrlicht herabsetzt. Der erste Marsch beweis't, daß Herr Schlösser wohl etwas ordentliches leisten könne, wenn er nur wolle; er hat geistige Bekanntschaft mit Beethoven und Spontini, weiß sich aber nicht einmal in einem Marsche zu beherrschen. Schließlich bemerken wir noch, daß es wol keinem einfallen möchte, nach diesen Märschen zu marschiren. Sie sind vielmehr Klavierstücke, deren erstes, als wahrhaft schön und karakteristisch, bestens zu empfehlen ist, und die andern beiden möchten für Klavierspieler, die sich im Takte befestigen, und einmal etwas sonderbares und bizarres vortragen wollen, nicht ohne bedingten Nutzen sein.

v. d. O..r.

XII Vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, oder für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Stimme (!) komponirt von Konradin Kreutzer. Opus 24. Mainz bei Schott Söhne. (Pr. 3 Fl.)

Herr Konradin Kreutzer hat sich als Komponist stets als einen gemüthvollen und freien gewandten Weltmann gezeigt, dem sehr viel daran gelegen scheint, nirgends weder bei'm Publikum noch bei der Kunst anzustoßen (welches Bestreben, es allen Recht zu thun, sich namentlich in seinen neuern Opern: Libussa, der Taucher u. a. m. kund giebt) und er verfährt dabei recht gut, wenigstens hat er sich dadurch den Beifall und die Gunst des großen Publikums errungen, was nicht unvortheilhaft auf ihn, wenigstens in pekuniärer Hinsicht rückwirken kann. Ob bei solchem Streben aber etwas Großes, Originelles, Bleibendes entstehen kann, möchte wol und namentlich durch Ks. Werke mit „Nein" beantwortet werden, doch würde die weitre Ausführung des „Warum" hier nicht an ihrem Orte sein; genug, daß wir hier ebenfalls ein Werkchen angezeigt haben, welches nicht weniger als andre auf den Beifall der Menge Sturm läuft, und selben durch leichte angenehme Melodie, ziemlich leichte Ausführung und eine gewisse leichte, oberflächliche, gewiß nicht tiefe Behandlung der Texte auch sicher erstürmen wird. Was die letztre Eigenschaft betrifft, so bringt sie uns auf die Vermuthung, als sei die ganze Sammlung eine verspätete; oder deutlicher zu sprechen: diese Gesänge mögen wohl noch in der allerersten Bildungsperiode gefertigt worden sein, denn Deklamationsfehler wie z. B. in No. 3.



und andre kleinere Sünden gegen den Rhythmus finden sich in andern und neuern Kompo-

sitionen wohl nicht. Am meisten haben uns die erste Hälfte von No. 1 (auch mit obligater Klarinette und Guitarre) No. 4, 5 angesprochen ohne dafs wir sie jedoch ausgezeichnet finden.

Die Ausstattung wäre gut, fänden sich nicht unleidliche Druckfehlerwarzen darin, die alle zu berichtigen, hier nicht der Platz sein kann. .O.

III. Korrespondenz.

Danzig, den 1. Juli 1825.

Auch in unserer lieben Stadt, sind endlich einige Blätter der Berliner musikalischen Zeitung angekommen u. s. w. Wir wollen daher uns mit dieser Zeitung gerne weiter befreunden, und glauben, das beste Mittel darin zu finden, wenn wir etwas, über unser Musiktreiben, in derselben niederlegen, wie das hiermit geschieht.

Dieselbe Regsamkeit in der Musik, die jetzt in den mittlern Städten Deutschlands herrscht, herrscht, vielleicht mit einiger Beschränktheit, auch in der unsrigen. Ob nun aber diese Regsamkeit für die Kunst wahrhaft fördernd, der Anerkennung und Unterstützung werth ist, darüber möchten sich zur Zeit verschiedene Stimmen vernehmen lassen, wenn nämlich die Unbefangenen und Einsichtsvollen sich darüber aussprechen sollten. Vor allem müfste dahin gewirkt werden, dafs die Musiker eine natürliche und folgerechte Ausbildung in ihrer Kunst erhielten, und wo möglich, schon in früheren Jahren zu dieser Ausbildung herangezogen würden. Denn nur durch die Künstler vom Fache kann das weite und breite Musiktreiben der Dilettanten eine gute, für die Kunst wohlthätige Richtung bekommen. Uns Preufsen ist eine gute Bildungsanstalt für die Musiker höchst nöthig, denn von Berlin, von Sachsen und Schlesien, sind wir zu weit entfernt, als dafs ihre Bildungsanstalten für die Musik, auf uns eine unmittelbare Einwirkung haben könnten. Doch auch zu einer solchen Musiklehranstalt haben wir jetzt Hoffnung, wenn nämlich der Musikdirektor Herr Urban aus Elbing, der sich gegenwärtig in Berlin aufhält, und nach seinem Unterrichtssystem allda mehre Musiker in der Lehre der Harmonie und Tonsetzkunst unterrichtet, seine beabsichtigte Normalmusikschule, die er in dem, zu diesem Zwecke herausgegebenen Werkchen: Ueber die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht, ankündigt, hier in Preufsen, seinem Vaterlande, errichtet. Auf grofse Unterstützung kann er freilich hier in Preufsen bei unsern höchst beschränkten Geldmitteln nicht rechnen, doch unterstützt vielleicht der Staat diesen fleifsigen und thätigen Mann in seinem Vorhaben. Die reichsten und vornehmsten Leute hiesigen Orts stehen in der Musik unter der Obhut des Professors Herrn Kniewel, Oberlehrers am hiesigen Gymnasium. Derselbe steht einem Singeverein und einer sogenannten Liedertafel vor. Herr Reichel, Musiklehrer und Musikalienhändler allhier, führt von Zeit zu Zeit grofse Oratorien im hiesigen Artushofe, nach seiner Meinung, grofs auf. Sein Streben ist löblich und verdient Anerkennung, wenn gleich er solch einer Unternehmung nicht gewachsen ist, welches das schon beweis't, dafs er diese Aufführungen nicht selbst dirigiren kann, sondern dies anderen überlassen mufs. Herr Reichel hat in ein Paar Jahren die hier sonst nicht gehörten Oratorien: das Weltgericht von Schneider, das befreite Jerusalem von Stadler, und zuletzt die Sündfluth von Schneider, zur Ausführung gebracht. Das letztgenannte Oratorium wurde gleich nach der ersten Aufführung noch einmal zum Besten der Armen aufgeführt, es fanden sich aber wenige Zuhörer ein. Aufser diesen ist Herr C. Ilgner hier in der Musik thätig. Er ist ein junger Mann, hat gutes Talent, und ist sehr fleifsig. Letzteres bewies er neulich dadurch, dafs er ein Requiem von seiner Komposition hier in der Petri-Kirche zum Besten der Stadtarmen aufführte. Da wir selbst die Partitur durchgesehen, auch der Hauptprobe und Aufführung beigewohnt haben, so müssen wir berichten, dafs, wenn Herr Ilgner auch seinen hohen Gegenstand weder ganz erfafst, noch sonsten in der Ausführung ganz befrie-

digend gegeben hat, doch sein rühmliches Streben und sein beharrlicher Fleifs ganz unumwundene Achtung und Anerkennung verdient. Möge er rastlos auf diesem Wege fortfahren und sich vorläufig noch an minder hohen Gegenständen versuchen, so wird er seinem Ziele gewifs nahe rücken und Treffliches liefern. Herr Ilgner hat in Danzig eine Musikunterrichtsanstalt nach Logiers Methode eingerichtet. Hat gleich diese Anstalt noch jetzt ihr Bestehen, so dürfte dieses doch nicht gar lange mehr sein, denn selbst die eifrigen Verehrer dieser Methode sind durch die Resultate, die sich bis jetzt hier haben zeigen wollen, nicht befriedigt und gestehen das auch ein. Wenn Herr Logier seine Unterrichtsmethode nicht als ein Geheimnifs behandeln, sondern sie offen darlegen wollte, so würden sich wahrscheinlich schon längst die ersten Kritiker in diesem Fache darüber ausgesprochen, und das Gute, wie das etwa Mangelhafte an ihr gezeigt haben. Dadurch aber würde die Sache selbst und auch Herr Logier mehr gewinnen, als wenn diese Methode im Geheim, von einem dem andern überliefert wird. Der verständige und wohlunterrichtete Lehrer*) wird, will er Lehrer in seiner Kunst sein, sich auch eine Unterrichtsmethode zu bilden wissen, der Unverständige, nicht gut in seiner Kunst unterrichtete Musiker aber wird sich weder eine eigne Methode zum Lehren ausbilden können, noch mit einer angeeigneten etwas ausrichten. Ich behalte mir vor, Ihnen nächsteus Mehreres über den Zustand der Musik in Preufsen, für Ihr Blatt einzusenden.

Dresden im Juli 1825.

Der diesjährige nasse Sommer ist gewifs einer von denen, welche Theaterunternehmungen höchst gedeihlich zu sein pflegen, wissen selbige nur auch solche theatergünstige Sommer zu benutzen, d. h. verstehn Sie nur einigermafsen dem vorherrschenden Geschmacke des Publikums zu schmeicheln und es durch neue und bedeutende Stücke anzuziehen. Dies scheint aber hier nicht ganz der Fall zu sein, denn durch Beurlaubung der bedeutendsten Mitglieder der Oper ist es der Direktion unmöglich, dem hiesigen Opernlustigen Publikum Genüge zu leisten, welches sich nun wiederum dadurch rächt, dafs es die meist alten und unbedeutenden Schauspiele unbesucht läfst. Am meisten waren die geschlechtlosen dramatischen Wechselbälge: „Die falsche Katalani- und Staberla Verlobung“ besucht, die mehrmals wiederholt wurden und durch Herrn Keller's trefflichen Fistelgesang und höchst komisches Spiel wahrhaft anziehend waren. Als Katalani besonders ist Hrn. Keller's Leistung doppelt anziehend, erstens durch den Wohlklang seiner seltnen Fistel und zweitens durch die treffliche Parodie der ital. Gesangsmanier, die hier um so wirksamer ist, als die Originale nahe genug stehn, um jene allgemein verständlich zu machen. Ganz vortrefflich ist der Vortrag der Rhodischen Violinvariationen zu nennen, die er der Mad. Katalani „nach der Natur“ (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) nachsingt. Zu bewundern ist der Fleifs, mit welchem er seine Fistel ausgebildet hat, und die Resignation mit welcher er ihr seine natürliche Stimme, mit der er nun freilich nicht so viel leisten kann, aufgeopfert hat. Dafür ist er nun freilich aber auch eine der besten „falschen Katalanien“, wie unser nicht zu ersetzender Komiker Geiling sen. als Schulmeister in derselben Posse sagt. Leider hindert Schwäche und der gänzliche Verlust der Stimme diesen Wundermann in komischen Opern mit zu wirken. Und so wird es mit unserer Komik immer trauriger, denn von dem trefflichen Kleeblatt: Geiling, Unzelmann, Keller, ist uns nur noch der letzte übrig, dessen Persönlichkeit doch auch nicht für Alles hinreichend ist. Hätte der junge Burmeister etwas Stimme so könnte man in dem Fache der dummen

*) Wenn nur deren genug vorhanden wären — und bestehen könnten. Es scheint eben wesentliche Intention des Logier'schen Systems zu sein, die Menge, zum grofsen Theil unfähiger und besonders planlos unterrichtender Lehrer für Einzel-Unterricht durch schulmäfsigen Gesammt-Unterricht entbehrlich zu machen. Dafs übrigens Logier sich mit der Herausgabe seines Systems beschäftigt, ist schon in No. 8. S. 58. d. Ztg. berichtet.

D. Red.

Hänse in der Folge etwas von ihm erwarten (nämlich für die Oper), aber so — ist's auch mit dieser schwachen Hoffnung nichts.

Die italienische Oper gab regelmäfsig in jeder Woche (am Sonnabend) eine Vorstellung, die in der Regel von dem Musikdurstigen Publikum zahlreich besucht war, obwohl sie nichts neues gab, man wollte denn die schon zu Anfang des Jahrs einmal gegebne und ziemlich verunglückte Oper: „Elisa e Claudio“ von Mercadante, die seither liegen geblieben war, als neu betrachten. Sie enthält, ausser einigen hübschen Motiven, nichts, was man nicht schon oft gehört hätte. Sodann gab man: Cenerentola, worinnen Siga: Palazzesi wie gewöhnlich durch Liebreiz und Frische der Stimme bezauberte; Tancredi und endlich Mozarts himmlischen: Figaro. Jede dieser Opern zweimal. Sigr. Benincasa ist eben so als trefflicher Figaro, wie Siga: Sandrini als Susanna rühmlichst bekannt, und bewährten auch jetzt wieder, besonders bei der zweiten Vorstellung, ihren wohlverdienten Ruf. Doch wünschten wir Susanna mit einer jüngern, Stimmhabenden Sängerin, etwa mit Siga. Palazzesi besetzt, da jedem lediglich gewifs nur daran gelegen sein kann, alles, ja jeden Ton, den Mozart vorschrieb, zu hören, sollte das Spiel auch noch so weit hinter dem der Siga: Sandrini zurückbleiben. Dem Cheruhino, von Siga: Tibaldi sehr schön gesungen, wäre aber doch ein etwas graziöseres und manierlicheres Wesen zu wünschen. Der Graf, Sigr. Zezi, so wie die Gräfin, Siga. Funk, verdienen hinsichtlich des Gesangs grofses Lob, nur wäre bei letzterer noch zu wünschen, sie unterliefse gänzlich das „Frisiren“ Mozartscher Melodieen. Das ganze ging unter Marschners Leitung leicht und sicher zusammen.

Nach Bergmanns Zurückkunft aus Eger gab man am 9ten Juli Webers Freischütz, worinnen eine Dem. Sekonda vom Braunschweiger Theater die Agathe gab. Sie ist noch ganz Anfängerin, am meisten im Gesang; es ist aber zu wünschen, dafs sie in gute Schule komme, denn ihre schöne, volle und umfangreiche Stimme (vom kleinen e bis zum 3gestrichnen c) verdient es, und läfst etwas Bedeutendes erwarten. Die Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheit der verw. Frau Grofsherzogin von Toscana, die das Theater zum erstenmal mit Ihrer Gegenwart beehrte und vom zahlreich versammelten Publikum mit dreimaligem Lebe hoch! empfangen wurde, hinderte wahrzunehmen, welchen Eindruck die junge Sängerin wohl machte.

Vor dem Stücke: „Donna Diana“ liefs sich der Churfürstl. Hessen-Kasselsche Kammermusikus Gereke (ein junger Mann von 20 Jahren) mit dem herrlichen D moll Konzert von Spohr auf der Violine hören, und erntete für sein herrliches Spiel den lebhaftesten Beifall. Die ausserordentliche Leichtigkeit, mit welcher er die grofsen Schwierigkeiten dieses Konzerts (bis auf die Doppelgriffe zu Anfange des Rondos die denn doch nicht ganz rein waren) besiegte, sein treffliches Staccato, und vor allem die grofse Sicherheit und Reinheit in den gewagtesten Sprüngen verdienen wahrhalt unsre Bewunderung, und bei fortgesetztem Studium ist ein zweiter Spohr zu erwarten, gelingt es ihm besonders, seinem Instrumente auch einen so grofsen schönen Ton zu entlocken, der uns (vielleicht lag es auch an einer zu schwachen Besaitung u. d. m.) nur noch etwas zu dünn vorkam.

Hauser ist bereits angekommen, die Devrient wird auch bald von ihrer Kunstreise nach Königsberg und Riga zurück erwartet und die liebliche Haase soll auch soweit wieder hergestellt sein, dafs sie bald wieder wird auftreten können, weshalb man denn mit Recht für die nächste Zukunkt grofsen Dingen nach grofsen und langen Kunstfasten entgegen sieht.

Weber ist am 3ten Juli nach Ems und Morlacchi am 7ten Juli nach Marienbad abgereist. Mögen beide wackre Männer dort finden was sie suchen, Gesundheit und Kraft zu neuem Wirken, zum Heile der Kunst.

Unsers Marschners Gesundheit aber blühe so fort wie bisher, sonst erstirbt auch die Hoffnung auf die nächsten Genüfse, da ihm die Direktion so wie seit lange schon jetzt ganz allein obliegt.

* * *

Berlin.

Unsre ganze Oper scheint sich nach Paris zu verpflanzen. Herr Spontini und Madame Milder sind dorthin, Madame Schulz und Herr Musikdirektor Möser folgen in wenigen Tagen und der letztere, der sich durch seine ausgezeichnete Thätigkeit so grofse Verdienste erworben hat, ist, wie wir vernehmen, gesonnen, seine Reise zu künstlerischen Zwecken anzuwenden und auch dem auswärtigen Publikum den hohen Genufs zu gewähren, den das hiesige seinem trefflichen Violinspiel verdankt. Wir wünschen, dafs die Auswärtigen neben diesem Kunstgenusse auch den erlangen mögen, unsere herrliche Schulz zu hören.

Bisher ist Jessonda von Spohr mehrmals gegeben worden und erwirbt sich unverkennbar immer grösere Liebe im Publikum. Vielleicht dürfen wir um so sicherer hoffen, auch seine übrigen Opern, namentlich seinen Faust aufgeführt zu sehen. Zum Winter wird Euryanthe versprochen. Nächstens theilen wir einen ausführlichen Aufsatz über dieses grofse Werk Webers aus der Feder des Herrn Hofrath Wendt mit. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 10. August. Nro. 32. 1825.

II. Recensionen.

Ueber Karakterkomposition
und
Drei karakteristische Stücke für das Pianoforte, komponirt von Anton Liste, 10tes Werk. Leipzig bei Hofmeister. Erstes Heft 8 Gr. Zweites und drittes Heft, jedes 12 Gr.

Karakterkompositionen, nämlich solche Tonstücke, die einen bestimmten Zustand darstellen sollen, haben sich jederzeit sowol günstige als nachtheilige Vorurtheile erregt. Mancher von denen, die aus eignem Antriebe nicht leicht dazu kommen, in Tonstücken eine geistige Bedeutung zu suchen und etwas mehr, als das Bewufstsein eines Sinnengenusses, oder einer dunkeln Gefühlsanregung aus der Musik davon zu tragen, nimmt auf die Autorität des Komponisten, der seinem Werke selbst eine bestimmte Bedeutung zuschreibt, für wahr an, dafs diesem eine solche ausschliefslich inwohne und es vor andern Kompositionen günstig auszeichne. Nicht selten mögen auch unmusikalischere Naturen durch dergleichen Kompositionen, die mit einem äufserlichen Reiz für die Neugierde einen Fingerzeig auf die Bedeutsamkeit der Musik verbinden, dieser Kunst näher gebracht und selbst musikalische Gemüther zu einem höhern Bewufstwerden in der Musik erweckt worden sein. Eben daher vielleicht wird aber auf der andern Seite öfters die Meinung gefafst, dafs in solchen Kompositionen nach einem Aeufserlichen gestrebt werde, was gar nicht, oder nur auf Kosten der wahrhaft musikalischen Intention zu erreichen sei. Davon werden vornehmlich diejenigen sich überzeugt halten, die bei einer gröfsern Empfänglichkeit für Musik einer äusserlichen Hinleitung zu ihr nie bedurft, und, wenn sie schaffende Künstler sind, noch nie den Drang gefühlt haben, einen bestimmten Zustand in Tönen zu verwirklichen.

Die Möglichkeit, Vorstellungen bestimmter Zustände durch die Tonkunst hervorzurufen, kann im Allgemeinen nicht mehr bestritten werden, seitdem so viele Leistungen den befriedigendsten Beweis geliefert haben. Wieviel vermag die Musik (um des Geringsten erst zu erwähnen) schon durch äufserliche Kombination zu versinnlichen! Wenn in Beethovens Schlacht bei Vittoria nach dem Schlachtgewühle das muntere französische Marschlied:

Marlborough s'en va-t-en guerre

in Fis-moll (zuvor hatte man es in C-dur gehört) wiederkehrt, von Pausen, Beben der Saiteninstrumente, dem schmerzlich und fremd, befremdend klagenden Horntone und fern verhallenden Kanonenschlägen unterbrochen, und sich ersterbend verliert: so kann niemand über den Ausgang der Schlacht ungewifs sein. Nicht so leicht nachweislich, aber tiefer eindringend, erregt die Musik in uns das Mitgefühl der innern Zustände, die vorzugsweise ihrem Gebiete angehören. Hier mufs als das herrlichste Vorbild Beethovens Sonate: „Les Adieux, l'absence et le retour *)" anerkannt werden, ein Tongemälde von einer Tiefe, Innigkeit und einem durchgehend so sicher treffenden Ausdrucke, dergleichen vordem im Fache

*) Op. 81. Herausgegeben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 18 Gr.

der Instrumentalmusik wol kaum geahnet, gewifs aber nicht geschaffen worden ist. Der Ausdruck des Innerlichen und die Vorstellung des Aeusserlichen ist von demselben, dem gröfsten Instrumentalkomponisten, in der Pastoralsymphonie, um den Zustand des Landlebens darzustellen, vereinigt worden.

So herrliche Werke verbieten es, über die Zulässigkeit der Karakterkompositionen zu streiten. Wer könnte wünschen, dafs jene nicht geschaffen worden, gesetzt auch, er wäre geneigt, andere Gattungen der Komposition für vorzüglicher zu achten? Und ist denn nicht im Grunde jede vollendete Komposition ein lebendiges und ganz bestimmtes Bild eines gewissen Zustandes? Die 54. Sonate und das D-dur Trio Op. 70. No. 1., die Eroica, die A-dur- u. C-moll-Symphonie von Beethoven haben nicht mindere Bedeutsamkeit, als die vorgenannten Werke, und zwichen beiden finden wir keinen Unterschied, als: dafs der Komponist sich bei dem einen des Gedankens seines Werks bestimmter bewufst worden ist, als bei dem andern und dafs er vielleicht dieses mehr aus einer unbewufsten und Anfangs unbestimmten Regung als jenes geschaffen hat. Darüber läfst sich aber kein Gesetz geben, denn kein Komponist kann es halten; was sich in ihm anregt, dem folgt er und kann nichts anderes erzwingen, ohne das künstlerische Schaffen zu stören.

Eben so wenig vermöchten wir eine haltbare Bestimmung auszusprechen, welche Gegenstände und Zustände sich zu einer Darstellung durch Karaktermusik eignen und welche nicht. Solche Gränzbestimmungen im Gebiete des Geistes sind stets mifslich, da jeder nur mit Bestimmtheit erkennen kann, wie weit er und die, deren Schaffen er begreift, vorgedrungen sind, dabei aber nie auszumachen ist, wie weit ein Begabterer, eine gereiftere Zeit, über das alte Ziel hinausgehen wird.

An Einem jedoch können die Schaffenden und die Empfangenden festhalten: keine Karaktermusik, wie überhaupt kein Kunstwerk wird gelingen, von deren Idee der Künstler nicht ganz erfüllt und erwärmt ist. Wer daher eine Karaktermusik schreibt, der glaube gewifs dafs sie nicht gelingen kann, wenn er nicht von dem darzustellenden Gegenstande durchdrungen ist: den gleichgültigen aber weise er von sich. So hat sich Beethoven in der erwähnten Sonate Op. 81. das Schicksal eines liebenden Paares, den Abschied, die schmerzliche Leere des Entbehrens, das Entzücken des Wiedersehens zur lebendigen Anschauung gebracht und wenn wir in seinem Tongedichte diesen Zustand in allen Beziehungen und Stufen wiederfinden und mitfühlen, so mögen wir nur überzeugt sein, dafs er in Beethoven selbst gelebt haben mufs und anders nicht hervorgetreten wäre.

So scheint es nicht durchaus bei Herrn Liste gewesen zu sein, als er die oben angezeigten Karakterstücke schrieb. Wir verkennen darum den lobenswerthen Grund seines Strebens keineswegs. Es wird so erschrecklich viel karakter- und bedeutungslose Musik geschrieben, dafs schon der Vorsatz, Gehaltreicheres zu leisten, Achtung verdient, wenn auch in der Ausführung noch geirrt würde. Die Verirrung unseres Komponisten scheint uns in der Aufgabe zu liegen, die er sich gesetzt hat; eine Aufgabe, die wir zwar nach unsern Grundsätzen nicht definitiv als unzulässig zurückweisen dürfen, von der wir aber wohl begreifen, dafs sie den Komponisten zu keinem hohen Interesse entflammen konnte.

Die Themata des Herrn Liste heifsen:

Anmuth und Sanftmuth,
Gleichmuth und Wankelmuth,
Frohmuth und Unschuld.

Dies sind nun so allgemeine Zustände, dafs man sie für den Künstler leblos nennen könnte, insofern er sie nicht an ein individuelles Leben geknüpft und dieses in jenen Stimmungen und Zuständen dargestellt hat. Wie wenig ist ein Individuum gezeichnet und vor uns belebt, wenn wir ihm nur einen von jenen Zuständen zuschreiben und wie kann ein Künstler, zumal ein Musiker, sich für die Schilderung des Gleichmuths und Wankelmuths entzünden! An jener Sonate Beethovens läfst sich erkennen, wie viel den Liste-

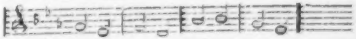
schen Aufgaben abgeht zu der Grundidee eines lebendigen und interessanten Tongemäldes. Wer ist nicht für die Empfindungen des Scheidens, entbehrender Verlassenheit und beseligender Wiedervereinung empfänglich? Beethoven knüpft diese, schon allgemein interessanten Zustände an bestimmte Persönlichkeit. Die ganze Gestaltung des ersten und letzten Satzes ist Duettenartig und weis't uns unzweideutig auf ein liebendes Paar, das getrennt und wiedervereinigt wird. Indem nun Beethoven bestimmte Personen vor sich sah, entfaltete sich ihm ihr reicher und ansprechender Gemüthszustand und seine Komposition fand und erschöpfte den schönsten und ergiebigsten Stoff. Die Gegenstände unsers Komponisten konnten so wenig das warme Interesse, als den hinlänglichen Reichthum spenden. Das Gefühl dieses Mangels mag ihn wol zu dem Versuche angeregt haben, durch Gegensätze das Interesse zu schärfen u. demungeachtet sind seine Aufgaben nicht gehaltreich genug geworden, um ihn fest zu halten, so dafs oft nach den besten Anklängen der vorgesetzte Karakter verlassen und der Hörer befangener zurückgelassen wird, als hätte man ihm den Inhalt des Stückes gar nicht vorausgesagt. Hiervon aber abgesehen, sind die Kompositionen interessanter und origineller, als sehr viele jetzt angesehene und beliebte.

Am gehaltensten u. gediegensten zeigt sich die Schilderung des Unmuths im ersten Hefte. Nach der heftig reifsenden Einleitung (C moll) wird das abstofsende Thema des Hauptsatzes

tüchtig und karaktergetreu (man sehe z. B. diese wilde Stelle)

durchgeführt. Der Gegensatz (Sanftmuth) in C dur $\frac{3}{4}$, ist sanft, erhält besonders durch den ruhenden Bafs, die gleichmäfsig bewegte Begleitung und die in hoher Tonregion sich darüber schlingende Melodie einen stillen, heimlichen, fast fremdartigen Ausdruck; aber den Karakter der Sanftmuth, oder sanftmüthiger Entgegnung auf den Ausdruck des Unmuths im ersten Stücke vermag Ref. nicht darin zu finden. Dieses erstere kehrt wieder mit einem verstärkten Schlufse und in der für die Sanftmuth erwählten Figur wird geschlossen.

Die Einleitung zum zweiten Stücke (im zweiten Hefte) möchte Ref. Schlendrian nennen. In dieser Weise:



wozu auf den dritten Vierteln volle Akkorde zur Begleitung kurz angeschlagen werden, bewegt sich die Melodie durch 22 Takte, und nun beginnt der Hauptsatz mit einem anmuthig lebhaften, fast kecken Thema. Eine Andeutung des erwählten Zustandes (der Gleichmuth) giebt erst das zweite Thema, der Komponist läfst sie jedoch bei dem ziemlich heftig und unruhig modulirenden zweiten Theile fallen und hat sonach mit der Angabe des Karakters, den das Stück haben soll, nichts erreicht, als dafs er uns an einer unbefangenen Auffassung der an sich interessanten Komposition hindert: über die Erwartung des Verkündeten versäumen wir die Auffassung des Gegebenen. Eben so geht es bei dem Gegensatze (Wankelmuth) bei dem sich eine neue Folge der Verirrung in der Wahl der Aufgaben an den Tag giebt. Indem nämlich der Komponist einen Gegenstand behandelte, der unmöglich sein Gemüth erfüllt, nur seinen Verstand beschäftigt haben kann, mufste es auch bisweilen dahin kommen, dafs er Erdachtes für Empfundenes gab, und dies ist am deutlichsten in der Schilderung des Wankelmuths zu erkennen. Wie der Wankelmuth sich in einem unsteten Schwanken der Handlungsweise zu erkennen giebt, so wirft der Komponist gleich in den ersten zwei Zeilen, ohne alle Ueberleitung und Motivirung, das

Thema aus C dur nach A dur; nach einem gährenden Zwischensatze (in E-dur, H und Cis-moll) kehrt es in D-dur, nach einem neuen eben so unstät modulirenden Zwischensatze in C-dur, gleich darauf (in der tiefsten Baſsregion) in As-dur, dann in Es-dur wieder. Dieses haltlose Moduliren giebt wol dem Ausdrucke Unbestimmheit, nicht aber den Ausdruck der Unbestimmtheit und des Wankelmuths. Selten oder nie wird es dem Verstande möglich sein, die Empfindung zu ergänzen und hier hat es noch weniger gelingen können, weil der Komponist seinen Zweck und die Mittel dazu nicht einmal klar bedacht hat. Der Wankelmüthige schwankt in seiner Handlungsweise, weil er nicht die Kraft hat, sich für Eines oder das Andere zu entscheiden. Allein die Kette seiner Ideen und Empfindungen ist ja nicht etwa zerrissen und lückenhaft, wie die des Wahnsinnigen und sein Karakter verwandelt sich nicht; sein Zustand kann also durch Abreiſsen des Fadens, unmotivirtes Ueberspringen und Verlassen des einmal angenommenen Karakters nicht dargestellt werden.

Im dritten Hefte soll uns Frohmuth und Unschuld gemalt werden. Der Grundgedanke für das erste Stück ist wohl sehr angemessen zu nennen —

und die ganze Komposition ist frisch, lebendig und originell, wenn auch nicht in dem Karakter der reinen Fröhlichkeit geschrieben, den das Thema angegeben. Aber — man schelte uns nicht gottlos, wenn wir an der Unschuld Aergernifs nehmen, nämlich bei dem zweiten Satze dieser Komposition. Wie will man auch diesen Begriff komponiren? Und wie wird denn die Unschuld so feierlich in As-dur auftreten? Sie ist sich ja ihrer Würde nicht bewufst. Auch die liegenbleibenden Bäſse (zuerst As durch 48, denn Es durch 32 Takte u. s. w.) sind nicht unschuldig, sondern der Monotonie schuldig und hätten um so mehr vermieden werden sollen, da dasselbe Mittel schon im ersten Hefte zu dem sanftern Gegensatze angewendet worden war.

Die Ausführung, wenn sie rasch und nett genug erfolgen soll, ist nicht ohne Schwierigkeit, aber auch lohnend und für mittelmäfsig geübte Schüler lehrreich. Marx.

Trois Sonatines pour le Pianoforte, composées par Guilleaume Mangold. Op. 7. Bei Schott in Mainz 1 Fl. 36. Kreuzer.

Diese Sonatinen zeichnen sich durch nichts aus, sind aber bei ihrer leichten, gefälligen Schreibart zur Beschäftigung der Anfänger, die über die Handstücke hinaus sind und zur Auffassung und Bewältigung längerer Sätze angeführt werden sollen, wohl zu gebrauchen. Der Verf. hätte es vermeiden sollen, stets in der höhern Hälfte der Tonreihe zu verweilen. Dies giebt den Kompositionen einen weichlichen, süfslichen Ton und dürfte sogar jüngern Spielern bei längerer Beschäftigung einen kleinen Ueberdruſs erregen. Dennoch verdienen solche Kompositionen den Vorzug vor den Arrangements aus Opern und Balletten, mit denen viele Lehrer ihre Schüler beschäftigen, und sie dabei für den vollständigen Genufs der Werke abstumpfen, ohne sie dabei recht klaviermäfsig üben zu können.

Trois Marsches militaires, en Partition, composées et dediées à Son Altesse Royale le Prince Charles de Prusse, par Louis Berger de Berlin. Oeuvre 16. Chez Fr. Laue à Berlin. Fr. 1½ thlr. Dasselbe als Klavierstück für 4 Hände eingerichtet pro ⅔ thlr. ebenda.

Der geehrte Komponist und Klavicinist übergiebt den Militair-Chören und den Freunden der Märsche am Pianoforte ein Werkchen, welches für seinen Zweck zwar nicht aufserordentlich, doch im Allgemeinen angenehm und nützlich genannt zu werden verdient. Es ist mit den Marschkompositionen eine ganz eigene Sache. Es kann Jemand in seiner Art

ein ganz vortrefflicher Komponist, und demungeachtet vielleicht in einer so speciellen, und so für sich abgeschlossenen Sphäre, wie der Marsch ist, nicht eben zu Hause sein. Rec. ist der Meinung, dafs die besten Märsche für das Militair von den Direktoren der Militair-Chöre fabrizirt werden. Diese Leute hören eine Anzahl schlechter, guter und mittelmäfsiger Märsche; haben sich, was die Hauptsache ist, so ganz in diesen Genre hineinmarschirt, dafs ihnen Märsche, wie die Soldaten sie haben wollen und brauchen können, natürlich, unverfehlbar und geläufig sein müssen. Und das ist ja die Hauptsache, dafs der Soldat den Marsch verstehe und leicht auswendig behalte, damit sein Geist nicht etwa durch einen neuen Akkord, oder eine syncopirte Note, irritirt und darüber die Haltung des Körpers vergessen, ein faux-pas gemacht werde. Jedoch — am Tisch, aus der Partitur macht ein Marsch niemals den Effekt, als in Reih' und Glied, und wir bescheiden und überzeugen uns gern, dafs diese Märsche auch uns vielleicht noch trefflicher erscheinen würden *), wenn sie gehörigen Orts mit Sang und Klang losgelassen würden. Am Klavier schon bewegt sich wechselsweise die linke und rechte Zehe; dem analog müssen sich denn bei voller Musik auch die Füfse von selbst bewegen. — Und uns dünkt, das ist ein Lob für einen Marsch.

No. 1. ist Marcia für den langsamen Schritt, C-dur, in welchem die Figur:

die Pathetik recht ergötzlich unterbricht. Trio aus F-dur, gute Melodie. No. 2. Es-dur hat dem Rec. mehr gefallen. Der kleine zweite Theil ist allerliebst. Rec. hätte vielleicht die Figur der Klarinetten und Oboen:

lieber von einem recht hellen Hörnchen gehört, (Klapphorn oder Posthorn.) Trio in As ist auch hübsch. No. 3. C-moll, indefs gröfstentheils Es-dur, mufs nett klingen, bewegt sich aber als Geschwindmarsch wohl etwas zu figurirt? Die leichtesten und einfachen Rhythmen sind unläugbar, aus eben angeführten Gründen, in Märschen die besten. Trio C-dur. — Der Stich ist deutlich und schön, aber nicht korrekt genug. Die Pikkolflöten haben im Dominanten-Akkorde zu C-moll einigemal b für h, und diese naseweisen Persönchen lassen sich von andern nicht leicht das Wort nehmen. Mochten diese artigen Stücke recht Vielen bekannt werden, sie werden alsdann gewifs auch beliebt.

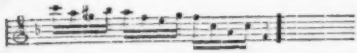
v. d. O..r.

*) No 2, den ich von voller Besetzung im Jagotschen Saale gehört habe, ist trefflich. Besonders machen sich die beginnenden Flech-Instrumente ganz prächtig. Marx.

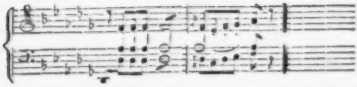
Six eclogues pour le Pianoforte composées et dediées à son ami Mr. W. A. Swoboda, Professeur en belles lettres à Prague, par W. J. Tomaschek. Leipzig chez Frederic Hofmeister.

Der Verfasser hatte schon zu Dusseks, seines Landsmanns, Zeiten einen nicht unbekannten Namen; jezt hört man ihn selten nennen, entweder weil er weniger schreibt (wie vielen wäre das anzurathen!) oder weil die wechselnde Mode seine Art und Weise das Fortepiano zu behandeln verdrängt hat. Das vorliegende Heft von sechs Eklogen bietet nun freilich denen, die sich in der modernen Spielart mit Glanz zeigen wollen, wenig Gelegenheit dar; noch weniger sind wirklich Schwierigkeiten dabei zu überwinden. Dennoch möchte man sie sowohl angehenden als auch fortgerückter Klavierspielern empfehlen, weil sie das Instrument sehr natürlich behandeln und nichts von ihm verlangen, was dessen Structur widerstrebt. Der Name Ekloge wird manchem auffallen. Man erwartet vielleicht zunächst (wenn man an die Virgil'schen und Theokritischen denkt) eine Art von ländlichen Rondeaus, oder Notturno's, wie sie insgemein heifsen: allein diesen Karakter haben sie nicht und der Verfasser scheint den Namen nur gewählt zu haben, um seine Arbeiten un-

ter ähnlichen erscheinenden bestimmt zu bezeichnen. Es sind Stücke von 3 bis 4 Seiten, die sich in freier Form, wie ganz leichte Sonatinen bewegen, nur dafs sie nicht, wie jene, aus mehren Tempos zusammengesetzt sind, sondern in einem Flufse fortgehen, etwa wie das erste Stück einer leicht behandelten Sonate. So anspruchslos wie ihre Form ist auch ihr Inhalt. Es läfst sich nirgend etwas bedeutendes dagegen sagen, allein man findet sich auch nirgend auf eine höhere Art interessirt. Sie sind darin mit ruhigen Unterhaltungen zu vergleichen, während welcher die Zeit verstreicht, ohne dafs man sich weder ihrer Trägheit noch ihrer Flüchtigkeit bewufst wird. Daher ist es auch schwer, über die einzelnen Stücke etwas zu sagen, und noch schwerer, sie gar absondernd zu karakterisiren. Wunderbar fällt es auf, dafs der Verfasser sich dadurch einen Mittelsatz schafft, dafs er, wie in Polonaisen den ersten Theil bis zur Reprise wiederholen läfst. Das scheint uns keine schön gewählte Form, besonders wenn der Mittelsatz gar keinen andern Zusammenhang mit dem Hauptsatze hat, als dafs er in einer verwandten Tonart geschrieben ist. Siehe z. B. No. 2. Der erste Satz behandelt die Figur:



der zweite dagegen.



Es steht also gewissermafsen als Trio da. Allein diese Form treffen wir nur bei Stücken, die einen besondern rhytmischen Karakter haben, als: Polonaisen, Märschen, Menuetten, und dort scheint sie sich aus der Natur der Sache (vielleicht ursprünglich aus der Gestalt des Tanzes) zu entwickeln und gewissermafsen zu fodern; (wenigstens ist unser Ohr schon so darauf gerichtet, dafs es sich das Anfangsstück zur Ergänzung des Trios oder Zwischen-Satzes schon von selbst denkt:) hier aber geht eine solche Foderung weder musikalisch noch aus andern Gründen hervor *). —

Was den Satz und andre technische Dinge anbelangt, so ist Herr Tomascheck wol über das hinaus, was man vielen heutigen Komponisten dabei sagen könnte; er hat seine Bildung noch aus einer höhern, gründlichern Schule, die ihren Einflufs immer vortheilhaft äufsert. In der Behandlung der Mechanik des Instruments ist nicht gefehlt, aber auch nichts Neues geleistet. Darin wären dem Verfasser J. Fields liebliche Romanzen oder Notturno's die immer noch einzig in ihrer Art dastehn, zu empfehlen gewesen. Der Satz in G-moll, pag. 10 und 11., auf dessen Spielart, (nicht Kompositionsart, wie der Verfasser sich ausdrückt) er in einer eignen Note aufmerksam macht, enthält keine neue Behandlung des Instruments. Sie findet sich schon in ältern Sachen, von denen dem Ref. im Augenblicke nur das Adagio aus dem C-dur-Konzert von Karl Maria von Weber bestimmt gegenwärtig ist. Doch ist dieser Effekt bei weitem nicht von der schönen Wirkung, wie andre Arten, getragene Akkorde auf dem Instrumente darzustellen.

Eine derselben befindet sich in der Marche funèbre zu den Variationen über ein air russe (schöne Minka u. s. w.) von L. Berger in Ber-

*) Ueber die Vorausfoderungen in der Musik liefse sich wol etwas sagen, das in tieferer Beziehung zu dem Wesen der Harmonie und der Töne selbst stünde, als das hier Angedeutete. Es ist z. B. nicht willkürlich, wie man den zweiten Theil eines Walzers oder einer Ekkossaise setzt; er fodert sich aus dem ersten von selbst, ohne weder eine bestimmte Umkehrung noch eine genau korrespondirende rhythmische Antwort desselben zu sein. Die Gründe, auf denen solche Foderungen des Ohres beruhen, zu entwickeln, würde von grofsem Interesse sein. Ich wünschte, ein denkender Musiker äussette das Seinige darüber, so würde ich das meinige vielleicht bemerkend hinzuthun können; doch gestehe ich, dafs es, so wie ich es bis jetzt erkenne, noch auf keine bestimmte Gestalt Anspruch machen kann, noch überhaupt eine Reife hat. Es könnten nur Bemerkungen sein, die einem schärfer Sehenden vielleicht Funken wären, bei deren Licht er den rechten Weg fände. Dieses Blatt wäre gewifs der passendste Ort für eine solche Mittheilung.

L. Rellstab.

lin, die kürzlich daselbst bei F. Laue erschienen sind, gehörig, wo ein Choral, der das Trio des Marsches bildet, auf diese Art geschrieben ist. Die Weise des Herrn Tomascheck hat das Unangenehme, dafs das sanftere Verklingen der Töne durch das scharfe Anschlagen des Basses stets unangenehm unterbrochen wird. Es gehört also eine Erfindung dazu, die solche abgestofsene Akkorde mit in ihrer Bedeutung einschliefst; so ist es in dem angeführten Adagio von Weber. Wir sind daher nicht ganz der Meinung des Herrn Verfassers, der in der Note sagt: D'apres cela il n'est pas nécessaire de justifier cette espèce de composition, wo er sich aber richtiger des Worts Spielart bedient hätte. —

Wir schliefsen diese Bemerkungen über die Eklogen des Herrn Tomascheck mit der Bitte, uns bald ein neues Heft zu liefern, welches die Vorzüge des besprochenen hat, ohne seine Nachtheile mit sich zu führen. Die äussere Erscheinung ist elegant: der Preis für 6 Bogen nur 20 Groschen, eine Einrichtung, die das Publikum nicht übel nehmen wird.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 29. Juli.

Am 27. d. M. gab Herr Bliesener das vierte seiner Abonnementskonzerte im Saale des Hrn. Jagor. Trotz des schönen Wetters und der Sommerbelustigungen, war das Konzert recht zahlreich besucht, auch erfreuten sich die Zuhörer an dem Gegebenen und spendeten reichlichen Beifall. Konzerte dieser Art verdienen die Theilnahme aller Musikfreunde, und es sollte sich Niemand als Abonnent von ihnen ausschliefsen, sei es auch, dafs er nicht jedes würde besuchen können; denn sie sind die Pflanzschule aller angehenden Künstler, und besonders derer, welche sich zu Virtuosen bilden wollen. Will man nur immer die grofsen Künstler bewundern und von ihnen entzückt sein, so sollte man bedenken, dafs auch diese einst klein gewesen sind und der Aufmunterung und Unterstützung bedurft haben. Ref. behält es sich vor, über Konzerte dieser Art und ihre Wirksamkeit, in der Zukunft sich weiter auszusprechen, und will daher hier nur kurz berichten, was in diesem gegeben wurde.

Beethovens Pastoral-Sinfonie machte den Anfang. Sie wurde gut ausgeführt und machte vortrefflichen Eindruck. Dieses Werk mufs mehremale und wo möglich hintereinander gehört werden, wenn alle die Schönheiten, die es enthält, dem Zuhörer klar entgegen kommen sollen. Wir haben es in diesem Jahr hier bereits schon vier Mal gehört. Mlle. Flache sang eine Arie mit Chor von dem allerwelts Rossini. Die Arie war über ihre Kräfte, doch that sie das möglichste, um sie herauszubringen, was ihr denn auch gelang. Sie erhielt und verdiente Beifall, denn Fleifs und Talent wohnen ihr bei. Herr Hambuch blies ein Potpourri auf der Oboe, und zwar war die Ausführung ganz vortrefflich, wenn gleich die Komposition mittelmäfsig war. Hr. Hambuch ist schon jetzt ein bedeutender Hoboebläser und wird gewifs ein höchst vortrefflicher werden, denn alle Bestandtheile dazu besitzt er schon jetzt. Mlle. Weitner sang ganz vortrefflich eine Arie von Mercadante und sie wird ganz gewifs eine bedeutende Sängerin werden, wenn sie auf diesem Wege fortfährt.

Die Gebrüder Schunke bliesen auf Waldhörnern ein Doppelkonzert von Lentz und ganz vorzüglich. Mögen sie rastlos fortschreiten, die Natur ihres Instruments zu erkennen, und ihr Wissen in der Musik anzubauen, beides nur kann sie zum Ziele bringen. Herr Wieprecht blies auf der Posaune ein Potpourri von eigener Komposition. Diese, wie die Ausführung von Herrn Wieprecht, waren sehr lobenswerth, und er sollte diesen Weg immer weiter und beharrlicher fortsetzen, sich aber dabei nach kenntnifsreichen Reisegefährten umsehen, die ihm noch dies und jenes, was zu dieser Sache gehört, erzählen. Noch sang Mlle Flache mit einem jungen Manne ein Duett aus Jessonda recht sehr gut. Der junge Mann hat eine recht angenehme Tenorstimme und ist im Gesange schon ziemlich erfahren. Möge er doch ja fortfahren, diese schöne Gottesgabe

weiter hervorzuheben und zu entfalten, es wird gewifs sein Schade nicht sein. Den Beschluſs machte eine Ouverture von Fränzl, die viel Lärm macht und eine glückliche Nachahmung von Spontini ist. b.

Berlin, den 28. Juli 1825.

Laſst die Todten ruhn! Diesen Spruch wählte Raupach seinem jüngst hier aufgeführten Lustspiele zum Titel und hat ihn daher gewifs beherzigt, was auch immer geschehen muſs, wenn die Aufschrift die Sache gehörig bezeichnen soll. Hätte es doch auch der Musikdirektion der hiesigen königlichen Bühne gefallen, diesen Spruch zu beherzigen, als sie daran ging, die Oper: die schöne Schusterin, die lange todt ist, in ihrer Ruhe zu stören, die ihr gewifs jeder mit Freuden gönnen wird, der sie kennt.

Kaum kann es eine so trockne und flache Periode in der Opernwelt gegeben haben, in der diese schöne Schusterin zu den begehrten und besuchten Bühnenstücken gehört hat. Der Gegenstand dieser Oper ist höchstens ein Scherz, den man sich als eine Tagesneuigkeit in ein Paar Minuten erzählen läſst, belacht und vergifst. Wird er aber auf mehre Stunden ausgedehnt, und von einer kraft- und saftlosen Musik noch über die Gebühr gewässert, so ist er höchst langweilig, ja er erregt Widerwillen, und das ist der gröſste tadelnde Vorwurf, der ein Kunstprodukt treffen kann. Doch ist [illegible] Musik sehr regelmäſsig gesetzt, die Ausweichungen von einer Tonart in die andere gehen so natürlich vor sich, und dabei machen die Bässe ihre bestimmt vorgeschriebenen Schritte so bemerklich, daſs ein sogenannter Generalbassist darauf schwört, nur so allein könne und müſse es in einer wohlgesetzten Musik hergehen.*) Und doch: es thuts holt nit mehr! Warum nicht? weil der Umlauf auch nicht die allermindeste Fantasie hat. Ohne diese Gottesgabe wird der Dichter weder in Worten, Tönen, Stein, noch Farben, etwas hervorbringen, was ein Kunstwerk im eigentlichen Sinne genannt werden kann. Wäre es nicht besser gewesen, wenn die Musikdirektion, statt zu dieser Oper, in den groſsen Vorrath neuer Opern, die ihr fast wöchentlich mit den allerdemüthigsten Bitten, sie zur Aufführung [illegible]bringen, zugesandt werden, gegriffen, und [illegible]e beste unter ihnen aus Tageslicht gefördert hätte?

Doch das wäre gegen das deutsche Herkommen! Wir lassen, trotz dem, was darüber gesagt und geschrieben worden, unsere lebenden Künstler unbeachtet, und erzeigen ihnen weder geistige noch leibliche Wohlthaten, denn bei uns herrscht das ganz allgemeine Sprüchwort: es ist nicht weit her. Ist es aber weit her, nämlich aus dem Auslande, dann spenden wir Lob und Geld, so will es das Herkommen, und leider stimmt dieses mit unserer Denkungsart überein, wie das auch nicht wohl anders sein kann, da —. Wählt man statt des schlechten Neuen das gute Alte, so ist das allerdings besser. Aber das Alte muſs auch gut sein; ist es das nicht, so ist es gewifs schlechter, als das schlechte Neue. Das Gute ist zu allen Zeiten selten, und darum ist das Alte nicht gut, weil es blos alt ist — denn so würden die Kunstprodukte in demselben Fortschreiten sein, wie der Wein und Käse, die sind blos darum gut, weil sie alt geworden. Es gehört viel Einsicht, Unbefangenheit, Wohlwollen und ganz besonders Thätigkeit dazu, um das Alte und Neue gehörig zu würdigen, und es besonders auf der Bühne zur Ergötzlichkeit und Belehrung untereinander zur Vorstellung zu bringen. Gelingt das aber, so ist allen geholfen, der Kunst, dem Künstler und dem Publikum. Dieses Ziel zu erreichen, muſs jeder Vorstand einer Kunstanstalt bestrebt sein, gleichviel, welche Hindernisse und Aussichten sich ihm entgegenstellen. Die guten Alten leben unter uns und werden ewig leben, die schlechten Alten aber sind todt und die wird niemand ins Leben rufen: daher:

Laſst die Todten ruhen.

b.

*) Auch ist die Modulation, welche in den Lehrbüchern der Tonsetzkunst der Schusterflick genannt wird, wahrscheinlich als eine Anspielung auf den Schustergeist häufig angebracht. D. Verf.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 17. August. Nro. 33. 1825.

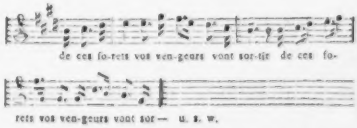
II. Recensionen.

Les cimbres, chant de guerre à trois voix, avec accompagnement de Pianoforte composé et dedié à Mr. de Bourgoin, chargé d'affaires de S. M. le roi de France en Prusse, par le Chevalier Spontini. Berlin bei Schlesinger. Preis 10 Gr.

Cimbern sind es nicht, die wir in diesem Gesange hören. So wenig ein alter Deutscher sein liebes Vaterland, seine trauten, heimlichen weissagungsvollen Eichenwälder „sombre patrie" genannt haben würde, wenn er auch hätte französisch sprechen können, so wenig und noch weniger kann sich der Rachegesang eines wilden Volkes in solcher Melodie und so festem Marschrythmus bewegen; denn wie überall, so mufs auch hier die Gemessenheit dem Wilden fehlen; das rohe Gefühl bricht zu gewaltsam, zu regellos hervor, die Accente sind zu leidenschaftlich, als dafs Ordnung gehalten werden könnte. Auch ist es dem Chorführer in seinen Solosätzen mit der Sache nicht Ernst, wie diese Stellen beweisen —

und wir können daher diesem Kriegsgesange keine vollendete Wahrheit beimessen, wie sie ein, sonst weit hinter Spontini stehender Komponist, E. T. A. Hoffmann, in den Preufsengesängen *) zum Kreuz an der Ostsee, erreicht hat.

Demungeachtet hat die Komposition viel Interesse und jenes kriegerische, oder sollen wir lieber sagen, militärische? Leben, das einen wesentlichen Theil des Inhalts aller spontinischen Kompositionen ausmacht. Dichter und Komponist zeigen uns, wie gesagt, nicht den Cimbern, aber einen kecken erregbaren Franzosen, der sich, so gut es dem Franzosen möglich ist aus sich heraus zu gehn, in die Stelle der nordischen Wilden versetzt und dabei freilich ihr nordisches Vaterland „sombre" finden und ihren rauhen, gewaltig schmetternden und lastenden Schlachtruf in die muthig muntere Kriegsweise des Südländers



verwandeln mufs. Dafs der Deutsche, wenn er auch das Höhere nicht Erreichte erkennt, doch auch auf diese Auffassung in der Seele des Südländers eingehen und das rege, anziehende Leben in ihr geniefsen kann, wird sich den Lesern schon an den mitgetheilten Fragmenten bewähren und so freuen wir uns der schönen Gabe des Dichters und des Komponisten und können sie Freunden des Männergesangs empfehlen; sie wird ihnen Freude machen.

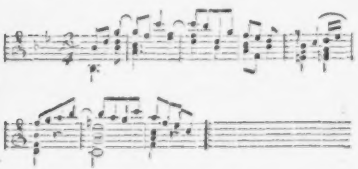
*) Einer, vielleicht der Gelungenste, ist der Lebensbeschreibung Hoffmanns als Beilage zugefügt.

Dem französischen Original ist eine Uebersetzung (wie wir vernehmen, von Fouqué) beigefügt worden, die Lob verdient und denen erwünscht sein wird, die nicht gern französischen Text singen. Freilich ist es selten erreichbar, den Klang des Originalgedichts, auf den jeder Komponist so wesentlich rechnet, in der Uebersetzung wiederzugeben, oder zu ersetzen und wo das nicht gelingt, da verliert jede Komposition (die guten am meisten) durch andern Text.

Die Ausführung hat keine Schwierigkeit und ist besonders dem Tenoristen (Chorführer) lohnend. M.

Rondeau pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'orchestre, composé etc. par G. C. Kulenkamp. Op. 19. Bonn und Köln bei Simrock. Mit Orchester 5. Fr., mit Quartett 3 Fr. ohne Begleitung 2 Fr.

Diese Komposition zeigt einen geübten, etwas Ernstliches wollenden Verfasser, aber es fehlt ihr an neuen und hinlänglich wichtigen Ideen und für dieses Thema



ist die Ausführung, in die sich ein fugato einmischt und die sogar nach Ges-dur abirrt, zu ernst und zu schwer. Man bildet wol Adler, nicht aber Tauben kolossal; hätte Herr Kulenkamp aus seinen Motiven ein Rondoletto ohne Begleitung, etwa in dem Stil haidenscher Rondo's in seinen Sonaten, geschrieben, so würde er gewiss mehr Freude erregt und selbst genossen haben, statt dass jetzt die Disharmonie zwischen Erfindung und Ausführung das Interesse schwächt. K.

Les charmes de la valse pour le Pianoforte par Fred. Kalkbrenner. Oeuvre 77. Berlin bei Schlesinger Preis 12 Gr.

Man denke sich einen zierlich geschmückten Salon mit der feinsten Gesellschaft, rosige Mädchen (die Querguirlanden mein' ich) sorgliche Mütter, die mit den Töchtern um die Wette walzen, um zu fühlen, wie es denen thun wird, junge schwarze Herren von der besten Frisur und Bildung, am Pianoforte Herrn Kalkbrenner, auch möglichst schwarz, zum Walzen fantasirend: da hat man die Komposition. Sie ist eben nichts, als eine Walzerkette und der Titel ist ganz richtig; denn wie ein guter Wein nicht besser gelobt werden kann, als durch ein Gläschen oder Fläschchen seiner selbst, so kann man auch „les charmes de la valse" nicht besser anpreisen, als dass man zum Walzen aufspielt. Was man nur modernes und charmantes beim Walzer sich denken mag, das findet man, wenigstens zum Theil, in diesem Hefte, und wer ein Kalkbrenner, oder ein Fräulein dito sein und höchst modern, auch sogar glänzend, kurz zum Entzücken der feinsten Walzergesellschaften spielen will, der kaufe und spiele.

Nebenbei hat Herr Kalkbrenner mit diesem Heftlein noch ein Verdienst; denn seine Walzer sind besser und eben so lang, als die Walzer- und Kottillonketten, mit denen jetzt die beliebtesten Opern persifflirt werden. Wie arm und leer an Lust müssen die Musiker sein, die keinen Walzer zusammenbringen, ohne Weber und Rossini — und welch ein Urtheil sprechen die über sich selbst, die nach dem Geist im Don Juan und nach dem Gebet im Freischützen walzen! M.

III. Korrespondenz.

Berlin den 10. August.

Nun, ich bin auch einmal im Königstädtschen Theater gewesen, und, weil es sich eben so fügte, im Rochus Pumpernickel. Mir — hat dieser Abgott so vieler Theater und Popanz so vieler Kritiker nichts gethan, weder im Guten, noch Bösen. Das Stück wollte sich

mir nur als eine Gelegenheitsmacherei zu burlesken Späßen zeigen und so hat es auch Herr Schmelka als Pumpernickel, Herr Spitzeder als eingebildeter Kranker und das übrige Personal, so viel an ihm war, gehörig benutzt, daß es viel zu lachen gab. Wer könnte dagegen etwas haben? Spaß muß sein und wir würden manches lachende Gesicht in ein saures verwandeln, wenn wir ihm seinen Rochus entziehen wollten und könnten.

Eins aber sollten besonders Theaterdirektionen und Schauspieler bedenken: nichts nutzt schneller ab, (sich und die Ausführenden) als solche vereinzelte, äußerliche, meist durch Uebertreibung gewonnene Späße; denn da sie nirgends als wesentlich hingehören, so werden sie bald allenthalben wiederholt und wer könnte sich an Einem Spaße so oft ergötzen? So klagte mein heutiger Nachbar, es sei nicht das erste Stück, in dem er Herrn Schmelka in Frauen-Kleidern tanzen und die wundersamsten Sprünge vollführen gesehn, mit denen der sonst so treffliche Komiker manchem — nicht erfreulich würde. Nun glaube ich wohl, daß ein Stück, oder ein Paar, blos durch dergleichen Späße dem Publikum anziehend bleiben können; jemehr aber dergleichen in dem Repertoire einer Bühne aufgenommen werden, desto mehr und balder müssen sie sich gegenseitig abnutzen und mit den Stücken müssen endlich die wiederkehrenden Späße, zuletzt sogar die Spaßmacher gleichgültig werden. Neu und interessant bleiben nur die Schauspiele, denen eine neue Idee unterliegt und deren Personen einen naturwahren und neuen Karakter haben. Solche Kunstwerke schwächen sich nicht gegenseitig, sondern unterstützen einander, indem sie den Sinn und die Lust des Publikums erhöhen; sie nutzen den Schauspieler nicht ab, sondern lassen ihn, wenn er es nur recht versteht (und das ist gewiß bei den genannten Herrn der Fall) stets neu erscheinen. — Wenn, wie man mir sagt, das Königstädter Theater bisher vielleicht zuviel jener leichten und verderblichen Waare gegeben hat, so darf man jetzt von der Einwirkung des Herrn von Holtei, den sich das neue Theater gewonnen, das Bessere erwarten. Und das ist um so mehr wünschenswerth und rathsam, da das berliner Publikum nimmermehr ein wiener Publikum werden wird.

Aber was in aller Welt soll nun gar die Musik bei solchen Possen? Zu empfinden giebt's da nichts, Karaktere sind auch eben nicht sichtbar und was man namentlich im heutigen Stücke so nennen könnte: den eingebildeten Kranken, den Einfältigen vom Lande (die Liebenden und ihre Gehülfen sind zu unbedeutend) und den Trunkenbold von Hausknecht, das sind allzumahl in ihrem Grundwesen so unmusikalische Personen, daß die Musik nur als äußerliche Zuthat, wie im Schulgarten die Militair-Musiken zum Bier und Kaffee, nebenher gereicht wird und die reine Lust nur störend unterbricht. Muß denn überall Musik sein? In diesem flachen Treiben stumpft sich ihr Reiz ab und muß sich endlich Ueberdruß erzeugen. Warum wenden doch Theaterdirektionen nicht Grundsätze auf ihr Verfahren an, die sich überall bewähren: alles zu seiner Zeit und nichts im Uebermaaße! Die Beobachtung, daß Musik jetzt an der Tagesordnung ist, scheint noch zu oberflächlich, um unmittelbar zu einer sichern Maxime zu führen; man muß zuvor überlegen, warum und wo sie Bedürfniß der Zeit geworden ist, wenn man sie nicht verkehrt anwenden will. Am evidentesten wurde eine solche Verkehrtheit in der heutigen Vorstellung, als nach der Prügelscene Pumpernickels mit den Aerzten und ihren Gehülfen diese, kaum aus dem Grabhügel von Tischen und Stühlen hervorgekrochen, einen gar erbaulichen und dusen Satz sangen, bei dem das Lachen schon vergehen mußte. Noch widriger muß es Musikfreunde berühren, wenn zu solchem Zwecke Lieblingsstücke aus guten Opern verwendet werden. Rochus Pumpernickel würde ohne die eingelegten Nummern aus der Zauberflöte und dem Don Juan nicht verlieren und bei dem Verluste der meisten Musikstücke vielleicht gar gewinnen. —

Wenn Herr Schäffer sich mit rechtem Fleiß und Eifer ausbildet, so kann er künftig

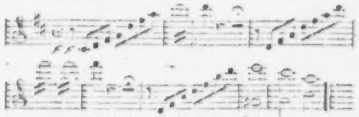
Treffliches leisten. Er zeigt musikalisches Gefühl (was die Hauptsache ist) und glückliche Stimmanlage. Dagegen mag er die überhohen Falsettöne (einmal sang er das zweigestrichene c) andern überlassen. Durch das Erzwingen derselben, auch schon durch ihre öftere Anwendung, schadet er den Stimmorganen, benachtheiligt die Brusttimme und gewinnt doch nichts, als eine augenblickliche Verwunderung derer, die weder viel Gefühl noch viel Einsicht im Gesangfache haben. Zum Herzen sprechen diese Töne nie und gewifs wäre Herrn Schäffers Arie mit verdientem Applaus belohnt worden, wenn er nicht den guten Eindruck durch die Falsettfermate gestört hätte. Alles mag Herr Schäffer von berühmten Tenoristen annehmen, nur nicht ihre Schwächen und das — was ihnen die Natur vorausgegeben und ihm versagt hat. Auch tröste er sich über solchen Mangel. Das zwei- und dreigestrichene c ist es nicht, was den Sänger macht, und mit wenig Tönen, wenn nur der rechte Geist waltet, kann man grofse Dinge ausrichten, gröfsere, als die Rouladen-Sänger und sonstigen Modediener sich denken können.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor — —
Ja, eure Reden (Weisen) die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich, wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blatter säuselt.

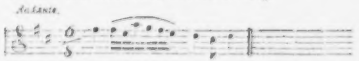
K.

Aus Berlin.

Der lang ersehnte Tag, an welchem die Gesang-Künstler vom verwaisten Operntheater in Wien auf der Königstädter Bühne zum ersten Male auftraten, war der 3te August: der Geburtstag Sr. Majestät. Schon mehre Wochen vor der Vorstellung waren keine Einlafsbillets mehr zu bekommen, und auch zur zweiten Wiederholung konnten noch nicht aller Wünsche befriedigt werden. Herr Ferdinand Stegmaier, Sohn des verstorbenen bekannten Komponisten und Dichters, eine musikalische Pflanze, unter sorgsamer Pflege zu den schönsten Erwartungen aufgewachsen und während Rossini's und der Italienischen Opern-Gesellschaft Anwesenheit in Wien eingeweiht, wie dieses Meisters Werke aufgeführt werden müssen, wenn sie Effekt machen sollen, hatte zur Feier dieses Tages eine Fest-Ouvertüre geschrieben, die von Talent und Kenntnifs zeugt und von der sehr zahlreichen Versammlung lauten Beifall erhielt. Sie beginnt mit einem kurzen brillanten Vivace

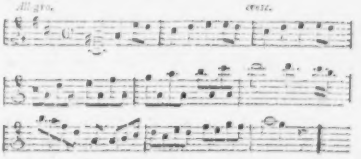


worauf ein liebliches Andante folgt



in welchem folgende Stelle gut durchgeführt ist

und geht dann über zum

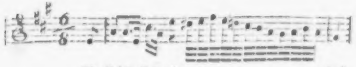


welches angenehme Zwischen-Sätze, die ein wenig an Rossini erinnern, und einige kühne Modulationen enthält. — Nun hielt Madam Sonntag, der gefeierten Sängerinn Mutter, eine von Herrn von Holtei sinnig gedichtete Rede, welche mit allgemeinem Beifall und Jubel aufgenommen wurde, worauf der laut begehrte Volksgesang „Heil dir im Siegerkranz" folgte. — Nach einer kurzen Pause folgte die Oper: Die Italienerin in Algier, Musik von Rossini. Wo von allen Seiten nichts als Lob und Vergötterung sich ausspricht und ein Ruf vorhergeht, als wäre die Vollkommenheit vom Himmel herabgestiegen: da werden die Erwartungen auf das Höchste gespannt und nicht selten findet man sich getäuscht.

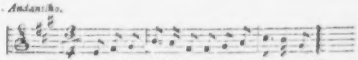
Hier wurde die Erwartung noch übertroffen. — Die Ouvertüre wurde unter der ruhigen und umsichtigen Leitung des Herrn Stegmaier vortrefflich ausgeführt und allgemein applaudirt. Nach dem Introduktions-Chor in g ¾ Takt „Auf erheitre deine Blicke," trat von den neu engagirten Mitgliedern Herr Wächter (Mustapha) zuerst auf, und zeigte sich als einen Sänger mit wohlklingendem Bariton von bedeutendem Umfange, kräftiger Stimme, vieler Kehlfertigkeit, reiner und sicherer Intonation, deutlicher Aussprache, u. liefs später auch einen gewandten Schauspieler erkennen. Mit auserordentlicher Kraft und Deutlichkeit trug er die Arie vor:

Ha, die Glut, die mein Herz entzündet etc.

Der Eindruck war allgemein, so wie die Anerkennung seines herrlichen Talent's. Ihm folgte Herr Jäger, (Lindoro) der mit seiner seltenen hohen Bruststimme von ganz eigenem Klange, seinem vortrefflichen Portamento, Fertigkeit, Zartheit und wundervollem Pianissimo, allgemeine Bewunderung erregte. Wenn Hr. Jäger die hohen Töne g, a, h, mit voller Brust anschlägt, so wird man wunderbar ergriffen. Wenn einige behaupten, der Soprau sei das Vorzüglichste der Musik, so sind sie sehr im Irrthum. Der Tenor ist bei den Männern, was bei den Frauen der Sopran. Weil aber der Sopran eher Läufe und Verzierungen als die tieferen Stimmen erlaubt, so besticht er mehr die Menge. Alle vier Hauptstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bafs haben ihr Eigenthümliches, alle haben ihren Werth. — Einige scheinen mit Hr. Jägers Tenor noch nicht im Klaren zu sein; sie werden aber schon dahin gelangen. — Nun trat Demoiselle Henriette Sonntag (Isabella) auf mit jugendlichem Schönheits-Zauber und entzückte durch reine, süfse Töne, welche schmeichelnd Ohr und Herz ergriffen. — Die Arie mit Chor ist aus Rossini's Oper „Semiramis"



und Demois. Sonntag zeigte sogleich, dafs der ihr vorhergegangene Ruf nicht zuviel Erwartung erregt hatte. Die runden Passagen voll jugendlicher Frische strömten leicht und ohne die geringste Anstrengung aus der mächtigen Kehle, die Läufe rollten wie Perlen dahin. Sie entzückte mit unbeschreiblicher Allgewalt und versetzte die Zuhörer, die kaum zu athmen wagten, in unaussprechliche Lust. Von dem allgemeinen Beifall begeistert, entfaltete sich die Stimme und gewaltige Fülle ihrer Kehle freier und sie steigerte mit dem Reichthum ihrer Kunst bis zum Schlusse der Oper, wo noch das aus „Nuradin" von Riotte angeschlossene Duettino:



mit Hr. Jäger dem Ganzen die Krone aufsetzte. Reizend verschmolzen beider Stimmen ineinander. „Was für Kehlen — welcher Vortrag!" lispelte man sich in Wonne versunken zu.

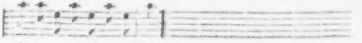
Es mufs ein himmlisches Gefühl sein, so die Herzen zu entzücken, und bewundert zu werden. Kräftig, mit natürlicher Komik und frei von Uebertreibung gesellte sich, wie immer das Ganze belebend, Herr Spitzeder, (Tadeus) zu diesen drei Künstlern. Von trefflicher Wirkung war das Duett zwischen ihm und Demois. Sonntag

Des Geschickes schwarze Tücke etc.

und das Terzett mit Hr. Jäger und Hr. Wächter.

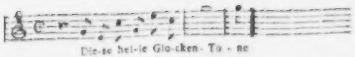
Papa taci wie was hor' ich?

Ausgezeichnet komisch aber war Herr Spitzeder im ersten Finale mit seinem



und voll Humor in einer Ariette mit Chor von Ferd. Stegmaier.

Auch Madam Spitzeder (Elvira) und Demois. Eunicke (Zulma) wirkten in ihren untergeordneten Rollen sehr zum Ganzen. Kräftig trat Mad. Spitzeder im Finale heraus:



Es waren wirklich helle Glockentöne. Auch Herr Genée war ergötzlich und die Chöre sehr gut einstudirt. — Dasselbe Orchester, welches ich in matrimonio segreto und noch kurz zuvor in Haidn's seelenvollen Melodien in der Ochsenmuett hörte, erkannte ich nicht wieder. Es schien mir ein anderes zu sein. Es war Alles aus Einem Gufs. Die Begleitung zum Gesange war äufserst diskret, und piano, crescendo bis zum fortissimo vortrefflich ausgeführt. Herr Stegmaier hatte diese Oper in sechs Tagen einstudirt; und somit wurde etwas Aufserordentliches beinahe Unglaubliches geleistet. Das Publikum erkannte durch steten lauten Beifall die Bemühungen und Verdienste sämmtlicher Bühnen-Mitglieder an, und rief schon nach dem ersten Akte (hier etwas ganz ungewöhnliches) alle Sänger heraus, und so am Schlusse wieder. — Der schöne Saal war festlich geschmückt, die Ausstattung auf der Bühne dem Ganzen anpassend und die Scenen gut angeordnet.

C. F. Ebers.

IV. Allerlei.

Weitere Nachricht von dem Aufsatze: über Wunderkinder.

Bücher haben ihre Schicksale — nach einem bekannten Sprüchworte; was wollte man sich wundern, wenn auch über Zeitungsartikel besondere Geschicke walten? Ein solches hat nun den in No. 27. Seite 218 dieser Zeitung begonnenen Aufsatz über Wunderkinder betroffen und seine Vollendung hintertrieben. Ganz gewifs wäre dem Verf., der ein Berliner ist, nichts leichter, als sich entschuldigen; er dürfte nur vorgeben: er geniefse statt der ordinairen die Husarenstrafsenhippokrene*), oder er habe mit dem Theater zu thun und könne darum nicht zu Stande kommen, oder er schlafe noch in Folge der wahrhaft orientalischen Hitze. Allein er hat die Erfahrung gemacht, dafs es am besten gedeiht, wenn man das Thun versäumt, von seinen guten Absichten und Vorsätzen zu reden; und so will er denn wahrheitsgemäfs erzählen, welche beste Absichten er mit dem verhängnifsvollen Aufsatze gehabt hat.

*) Brunnenanstalt in der Husarenstrafse in Berlin.

Verf. ist von jeher ein grofser Kinderfreund gewesen und trotz aller Spöttereien klügerer und soliderer Personen hat er jederzeit das Umhertappen der Kinder auf Instrumenten und besonders ihr Durcheinanderringen, in dem sie sich so wohl befinden mögen, als die meisten erwachsenern Anwesenden nicht, gern geduldet, ja mit Vergnügen gehört. „Stimmt nur," sagte er oft bei sich, „eure weichen Nerven, füllt sie mit dem Mark seligen Klanges, bis sich das Geniste in festere Fäden entwirrt und die heimlichsten, zartesten Gefühle, und die unerhörtesten Wunder sich darin fangen wollen. Auch Euch kündet sich wol in diesen bewufstlosen Klängen das Werden einer neuen Welt an, die sich in Euch erbaut; wie später dem Knaben, der zum Jüngling reift, schwankende, schwindende Bilder unerhörter Weisen u. Harmonien, die über alle Möglichkeit des jetzigen Tonsystems hinaus zu gehen scheinen, das Erwachen jenes neuen Lebens offenbaren. Was zöge uns zum komponiren, als dieser Drang, das Unausgesprochene, Unaussprechliche in Tönen ausströmen!" — Und wie sich nun jene ersten musikalischen Regungen von manchem herzlichen Gesang der Mutter, vom lustigen Trommelschlag und Märschen der Soldaten und manch derbem Leierkastenliede nähren und den jungen Menschen recht von innen heraus musikalisch machen müfsten, wie dann ein einsichtiger und liebevoller Lehrer sich in die Seele des Zöglings vertiefte und sie an dem von der Natur eingewobenen Faden fortleitete, dafs jeder, der Musik triebe, auch von ihr erfüllt und beglückt wäre: das dachte der Verf. sich gar schön und hätte gern dazu gethan, den Kindern zu solcher Freude zu verhelfen. Es wäre wol nur darauf angekommen, die Aeltern zu erinnern, was sie denn mit der Musik an ihren Kindern wollten. Verwandelt nur nicht den schönen freien Drang

in eine kalte Pflicht; hegt und wartet die natürlichen Keime, statt sie übereilt aus dem Boden zu reifsen; übt und kräftigt Geist und Gemüth mehr denn die Finger, gebt warmes Leben, statt todter Regel; schenkt den Bemühungen der Kinder Theilnahme, denn sie erwärmt wohlthätig das zarte künstlerische Streben; wollet nicht mit der Musik eurer Kinder prunken, sondern sie selbst mit ihr beseligen — und vor allem: martert die Armen, denen musikalischer Sinn versagt ist, nicht mit dem fruchtlosesten Treiben. Was hätte sich da alles sagen lassen! Und wenn unter hundert Aeltern, denen die Büreaus, die Gesellschaften, Badereisen und Spieltische nicht mehr Zeit für die Kinder lassen, als die Summen zu ihrer Unterhaltung auszuwerfen — wenn unter so vielen nur einer gehört hätte, so war nicht umsonst geschrieben. Es hat aber nicht geschehen sollen; und besonders defshalb nicht.

Was hilft es, unsere Träume und Grillen den Absichten der Andern unterzuschieben? Das bringt nur Mifsverständnisse und Irrungen zu Wege. Führen denn alle jene Altern die Kinder zur Musik, um sie musikalisch zu machen, um ihre Seele an der Musik zu erwärmen, zu erweichen — und zu stählen? So etwas mag ihnen einst dunkel vorgeschwebt haben. Jetzt erkennen sie nur die Pflicht, den Kindern auch diesen Artikel der Bildung zu spendiren und sie die närrische Mode, Musik, mitmachen zu lassen. Was würde dies für Zeit kosten, wenn man da stets den Gang der Natur abwarten wollte? Spätere Jahre sind ausschliefslich den Berufsgeschäften, oder Ballen gewidmet und wie müssen sich gar die künftigen Musiker sputen, wenn sie den Hummeln und Kalkbrennern, den Katalanien und Sonntagen nach- oder gar vorkommen wollen? Da gilt es denn, schnell sein und wer einen Schnellläufer fördern will, der mufs ihm nicht rathen, nützlichen Geschäften nachzugehen, sondern ihm zeigen, wie er es zu noch raschern Sprüngen bringen kann. Das ist die eigentliche Aufgabe aller Erzieher von Wunderkindern. Wie viel später würden sie fertig und wie manchen würde Handel und Gewerbe der Kunst abgewinnen, wenn man die Natur walten liefse und auf sie warten wollte. Die Sache hat auch nur defshalb noch etwas Befremdliches, weil ihre Uebung noch nicht weit genug gediehen und verbreitet ist. An die Stelle der Verwunderung und Bewunderung wird ein stillerer Genufs treten, wenn erst alle Musiktreibenden zu dem Ziele der Wunderkinderei gefördert werden können, wenn man vielleicht dahin gelangt, Opern von sechsjährigen Mozarten komponirt und von einem fünfjährigen Orchester exekutirt zu sehen, einem Künstlerverein, der ein doppeltes Leben führen und nach Vollendung der künstlerischen Laufbahn mit frischem nüchternem Muthe eine solide bürgerliche Karriere machen könnte. Schwierigkeiten kann die Sache nur so lange noch haben, bis es gelungen ist, die Kunst noch mehr auf den mechanischen Weg zu bringen und für alle Fougestaltungen Formulare, für diese aber wiederum Grundformulare zu ersinnen. Damit wäre der Zugang zu den Wunderleistungen so gebahnt, dafs sie bald nur erfreuliche natürliche sein würden. Eine so zeitgemäfse Erfindung zu machen, war nun eine von den besten Absichten des Verf. Dafs er noch nicht damit zu Rande gekommen, beweiset leider sein Schweigen; und es kränkt ihn dabei am meisten, dafs die hochgestrenge Redaktion ihn zum vorzeitigen Reden drängt, wodurch vielleicht andre angeregt werden und ihm in der Erfindung zuvorkommen. Für diesen Fall behält er sich den Regrefs gegen die Red. vor u. s. w.

Humanus.

Herr Redakteur!

Warum soll in einem kunstwissenschaftlichen Blatte nicht auch ein Gegner der Kunstwissenschaft, ein Anhänger der reinen Natürlichkeit, einmal zum Worte gelassen werden? Wenn er auch nicht ganz Recht hat, etwas Wahres ist gewifs bei der Sache: und Ergötzlichkeit für die, so die Wahrheit herausfinden und für die andern. Es ist ein Bruchstück aus den Schriften des Wandsbecker Boten, den man doch in der Regel nicht mehr liest und

von dem wenigstens eine Kleinigkeit hier geborgen werde. Wie gut wär's wenn Sie auch den niedlichen Holzschnitt, dieses wahre concert à la cour, ausgeben könnten *). U. s. w. Der Inhalt oder der Sinn meines Vorigen lief darauf hinaus: dafs z. E. eine Klukhenne, die mit ihren Küchlein in ihrer Einfalt auf dem Hofe herumgeht, wenn der Habicht daher geschnellt kommt, ohne alle Anweisung und ohne die Absicht sich hören zu lassen, allemal unfehlbar den rechten Schrei thue.

Nun gab es aber unter den Hühnern des Hofes einige ästhetische Kannengiefser, die bemerkt haben wollten: dafs eine Henne aus C-moll schreie; wenn sie ihre Küchlein unter sich sammeln will, aus A-dur; und wenn sie 'n Ei gelegt hat, aus D-dur u. s. w.

Diesen schlauen Bemerkungen zu Folge operirten sie nun weiter, und setzten gewisse Tonarten und Modulationes fest, wie es lauten müsse wenns so lauten sollte und die andern Hühner glauben sollten: der Habicht komme, oder eine Henne wolle ihre Küchlein unter sich sammeln, oder es sei 'n Ei gelegt worden u. s. w., und das nannten sie „die schönen Künste und Wissenschaften."

Die Sache fand Beifall, und der ganze Hühnerhof studirte die schönen Künste und Wissenschaften, und lernte die Modulations.

Da ereignete sich nun aber ein gewisser Kasus vielfältig, den Niemand vorhergesehen hatte. Es ereignete sich nämlich der Kasus vielfältig, dafs eine Henne aus C-moll intonirte ohne den Habicht zu sehen. Und die Kapaunen und Pularden schrien und kanterten den ganzen Tag aus A-dur und aus D-dur. Und das gab viel Verwirrung, und ein närrisch Gequieck und Wesen."

Es ist zwar bisher nicht die Weise dieser Zeitung gewesen, andere Journale auszuschreiben. Allein diesmal müssen Sie mir gestatten, ein Wort aus der Haude- und Spenerschen berliner Zeitung vom 9. August zu wiederholen, das zu sehr an seiner Zeit ist, um nicht öfters zur Beherzigung empfohlen zu werden: Wir lesen nämlich daselbst aus Paris:

„Im Theater francois sind für die Folge die Urlaubs-Bewilligungen für die Künstler, um mehre Monate reisen zu dürfen, gänzlich abgeschafft. Die Bühne kann nur dadurch gewinnen, dafs sie ihr Personal — und bekanntlich pflegen gerade die tüchtigsten Mitglieder am häufigsten und am längsten zu reisen — beständig beisammen behält."

Wie treffend ist diese Bemerkung auch für manche uns nahe stehende Bühne! Wenn manches Theater nicht so viel Neues und Gutes fördert, als es wohl könnte und seine Verwaltung mochte, so ist ein vorzüglicher Grund darin zu suchen, dafs es seinen Mitgliedern zu grofse Urlaubsbewilligungen ertheilt hat, oder dafs dergleichen von oben herab erfolgt sind. Das beste Personal ist begreiflicher Weise unnütz, wenn es — nicht da ist. Die Reisenden freilich befinden sich wohl dabei. Wer aber nicht gut dabei steht, sind

1) Die Theater, die sich aufser Stand setzen, das Publikum durch Neuheit und Mannigfaltigkeit des Repertoirs anzuziehn und zu fesseln,

2) Die Dichter und Komponisten, deren Werke oft auf das Unverantwortlichste vernachlässigt, entweder von einer Zeit zur andern verschoben, oder gar nach wenigen Vorstellungen bei Seite gelegt werden, ohne dafs das Publikum nur erfahre, warum ein beifällig aufgenommenes Stück verschwunden ist.

3) Das Publikum, das oft im Besitze des reichsten Theaters weniger Genufs und geistige Förderung erhält, als ein anderes von einem weit kleinern, aber besser zusammengehaltenen Theater.

Darum ist es eben gut, wenn in grofsen Städten, z. B. in Berlin, mehre Theater neben einander bestehn. Welches sich nun in die Gunst des Publikums setzen und in ihr erhalten will, das mufs seine Kräfte zu voller Thätigkeit zusammenhalten. Das Königstädtische Theater hat in seinem ersten Jahre wahrlich viel geleistet — 114 Stücke neu in Scene gesetzt. Wenn es bei gleicher Thätigkeit sorgfältiger in der Auswahl wird und in der Erkenntnifs dessen, was wirklich an der Zeit und werthvoll ist, fortschreitet, dann kann ihm die vorzugweise Gunst des Publikums und aller der mannigfaltige Vortheil, der aus ihr entspringt, nicht fehlen.

Erlauben Sie mir, von Zeit zu Zeit auf dieses gewifs wichtige Thema zurückzukommen u. s. w. S. K.

*) Das geht nun nicht. Der Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 24. August. Nro. 34. 1825.

II. Recensionen.

Grofse, vierhändige Sonate für Pianoforte, komponirt und Sr. Majestät dem Könige von Preufsen gewidmet von J. B. Logier. Berlin bei Wilh. Logier. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Der Erfinder des berühmten Lehr-Systems der Tonkunst beschenkt mit diesem gediegenen Werke seine Schüler, Freunde und Verehrer auf eine recht erfreuliche Art, indem er es dem erhabenen Beschützer der Künste, unserm allverehrten Könige, zu überreichen das Glück hat. Dieses Werk beweist deutlich, dafs ein geistvoller und scharfsinniger Denker nicht gerade vom Verstande allein seine einzige Geistesnahrung bezieht, sondern auch in Stunden der Mufse, in welchen nur das Gefühl und die Empfindung herrscht, sich dieser gänzlich ungestört, still und innig wohl erfreuen und hingeben könne. Dieses Werk widerlegt mithin auch das Vorurtheil: als könnten sich wissenschaftlich ausgebildete Geister nicht ungestört zu jener Kindlichkeit und Natürlichkeit erheben, die allen grofsen Künstlern gemeiniglich die Feder führt. Wo nur wirklich Gefühl wohnt, da wird es durch die Thätigkeit anderer Seelenkräfte, nur höher gefördert, veredelt, geläutert, und keinesweges von ihnen verdrängt oder unterdrückt. —

Nach einer kurzen Einleitung folgt ein natürlich dahin fliefsendes Allegro C-moll, welches in einem angenehm aufgeregten Gefühl empfangen ist.

Der Seitensatz in Es-dur schliefst sich überaus lieblich und melodiös an.

Das Allegro hat übrigens die allgemein übliche Form in den einzelnen Theilen.

Andante Es-dur, hat einen sehr edlen Karakter und eine schöne Melodie, indefs wünschten wir diesen Satz gearbeiteter. Der Rücktritt des Thema auf der 16. und 17. Seite, animato, ist aber durch die Triolenfiguren im Diskante bedeutend gehoben, und mit Recht interessant zu nennen.

Finale, Presto, C-moll, ist ein tüchtiger Satz, voll Geist und Leben. Der Satz ist in der Rondoform entworfen, das Risoluto auf der 22. Seite von gutem Effekt, die Bearbeitung des Thema in den Bässen voll Feuer.

Im Ganzen nähert sich diese Sonate dem Haidnschen Style. Sie ist frei von gesuchten manierirten Figuren, so wie von überladener Arbeit, sie hat dagegen natürlichen Melodienfluss. Man möchte sogar den Wunsch

äufsern, dafs sie noch mehr vierstimmig gearbeitet sein möchte. Sie bewegt sich an vielen Stellen zu lange in Oktaven-Verdoppelungen; auch hat sie mehr Figuren, die nicht so eigentlich für das Pianoforte geeignet sind, als vielmehr für Streich-Instrumente. Die Zwischen-Sätze im Andante erwecken das Verlangen nach Blase-Instrumenten, so dafs wir behaupten möchten, es sei mehr Orchester-Musik in dieser Sonate, als Klaviermusik. Es ist übrigens zu schätzen, dafs ein so grofser Harmoniker wie der H. V. ist, sich mehr an den Gesang und an die Melodie hält, als sich gelehrtern, andern Theoretikern anklebenden, oft unschönen Popanzereien überläfst. Stich und Papier sind deutlich und schön.

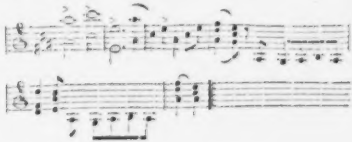
v. d. O.r.

Trio pour six mains et deux Piano-Fortes par Jean Bernard Logier. (Kann auch vierhändig ausgeführt werden.) Berlin bei W. Logier, op. 17. Pr. 2 Rthlr.

Durch die Logier'schen Lehr-Institute, welche sich in allen bedeutenden Städten Preussens jetzt einrichten, wird das Bedürfnifs, für mehre Instrumente gute und interessante Tonstücke zu haben, immer dringender, und der geistvolle Erfinder dieser Lehrart kommt mit diesem herrlichen Tonwerke dem Wunsche seiner Verehrer würdig entgegen. Es ist nicht leicht, zweien im timbre oder Tonklange ganz ähnlichen Instrumenten, wie zwei Klaviere sind, die nothwendige Bedeutung zu geben, und noch dazu an ein Instrument zwei Ausübende zu setzen. Jede einzelne Person, von den dreien soll und mufs individuell gelten und hervortreten. Der H. V. hat diese Aufgabe glänzend gelöst; jedes Subjekt „freut sich seiner Stelle und bietet dem Verächter Trutz.“ Arbeit, tüchtige Arbeit gehörte hierher, und sie ist da.

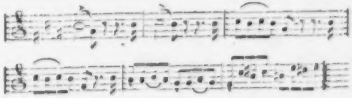
Das kleine einleitende Adagio hat folgende zur Imitation wohlgeeignete Figur:

welche Verlangen erweckend auf der Dominante e sich verliert, und das Allegro con spirito, A-dur, mit diesem Thema:



aufgreift.

Man sieht, dafs mit diesem Thema wohl etwas vollbracht werden könne, und das ist auch geschehen. Ueberall tönt es mit immer neuem Leben, mit stets steigendem Feuer gleich einem Sieger, durch die Nebenfiguren durch. Der Seitensatz dolce



schliefst sich, trotz seines heterogenen Motivs, doch äufserst nothwendig und entsprechend an. Die zweite Reprise erfafst das Thema, und gewinnt diesem kecke und neue Situationen ab, nach Art aller derjenigen Sätze eines ersten Allegro's, welche wir gern „Modulationssatz“ einer Sonate nennen. Nach diesem erfafst aber der Komponist nicht, wie gewöhnlich nach den Regeln der Form, das Thema, sondern den oben angeführten Seitensatz, und schliefst mit dem Thema. Demnach wird die zweite Reprise nicht länger, als die erste, und jede hat 2 Seiten; so dafs, wenn man schliefst, man auch unwillkührlich ausrufen mufs: „kurz und gut.“ Das Verlangen, dafs der Satz, bei seinem energischen Entwurf, länger und formeller ausgeführt sein möchte, bleibt daher in der Seele des Ausübenden zurück. Offenbar hat der H. V., der anderwärts, z. B. in der vierhändigen Sonate, recht wohl bewiesen hat, dafs er Herr jeder Form ist, dieses Abschneiden des Thema absichtlich gethan, aber das Thema ist so karakteristisch und feurig erfafst,

dafs man wohl wünschen möchte, es wäre nach hergebrachter, unstreitig viel für sich habender Weise, fortgeführt; der Eindruck würde bleibender, ja wir behaupten, noch grofsartiger und reifer sein. Ohne andern unsern subjektiven Eindruck aufdrängen zu wollen, möchten wir dieses Allegro überschreiben: „Laufet Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siege." — Dieses Allegro möchte aber speciell noch auf Caesars Worte anzuwenden sein: „veni, vidi, vici." Wir nennen es aber überdem auch noch in ästhetischer Beziehung, und in Hinsicht auf den Styl, originell, und können es daher nicht gut vergleichen; es mufs also auf alle Fälle von guten Klavicinisten gut ausgeführt werden und mithin gekannt sein.

Wir haben schon oben bemerkt, dafs das erste Allegro aus A-dur ging; das Adagio ist in F-dur geschrieben, ein sehr schön und einheitsvoll ausgeführter Satz, und zwar in Haydnscher Manier, mit öfterer Wiederholung der einzelnen Theile, Variirung u. s. w. jedoch mit eigenthümlicher Form, die neu, aber keinesweges grundlos und launenhaft neu genannt werden kann. Adagio, Thema in F-dur, zart und süfs, verwandelt sich in Melancholie, F-moll, diese beinahe in Leidenschaft, gleichfalls F-moll. Nun folgt ein lieblich figurirter Andante-Satz in F-dur, mit vier Reprisen, der alles vergessen macht, was vorher empfunden, gelitten, gestritten ist. Zum Schlufs kehrt nun das erste Adagio in F, aber in Moll zurück, welches dem Ganzen eine wohlthätige Einheit verleiht. Ein phantasiereiches Gemüth kann sich aus diesem schönen Satze mancherlei Gebilde entwerfen. Aufmerksame Leser dieses werden vielleicht fragen: warum denn wohl das erste Adagio am Schlufs in Moll wiedergegeben sei? Dieser Frage Antwort giebt die

Menuett in F-dur, Allegro con spirito, welche offenbar in einem geistigen Zusammenhange mit dem Adagio-Andante steht. Sie ist leicht, frisch und interessant, und bildet mit dem vorigen Satze den wohlthuendsten Kontrast. Originell, in einer merkwürdigen und doch unterhaltenden Simplicität, ist das Trio in b.

Finale, Allegro presto, in A-dur, hat dem Rec., wie seinen beiden Mitausübenden einen Genufs gewährt, wie man ihn nicht alle Tage hat. Mit Haidnscher Frische und Gemüthlichkeit, und dabei mit einem neuen Feuer und kecken Leben strömt es in Rondo-Form edel und wahr dahin.

Die Seitensätze bewegen sich lebendig in Triolen, so dafs jeder in der meisterhaften Führung der Stimme hinreichend beschäftigt ist. Die vorletzte Seite (letzter Zwischensatz) ist Fugato in Amoll

Das andre Pianoforte hebt die Eintritte des Thema mit herrlichem Effekt hervor. Auch diesen noblen Zwischensatz hätten wir uns länger ausgeführt gewünscht, und alsdann hätte wol auch das letzte liebliche und freundliche Erscheinen des Thema auf der letzten Seite noch einer längern Ausspinnung bedurft. Indefs ist es so, wie es nun eben ist, auch gut.

Möchte der Herr Verfasser in seinen Mufse-Stunden ähnliche Meisterstücke schaffen und auf diesem Wege auch in ästhetischer Beziehung die Kunst fördern helfen, wie er diefs so glänzend in seiner neugeschaffenen Theorie gethan hat!

Stich und Papier sind gut.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Aus Paris.

Sechster Brief.

Le maçon, Pharamond, Il viaggio a Rheims, Le bourgeois de Reims.

Meinem Versprechen gemäfs, Ihnen genauen Bericht von allen neuen Ergebnissen der dramatisch-musikalischen Kunst zu erstatten, will ich Ihnen in meinem heutigen Briefe

zuerst eine Vorstellung von der neuesten Oper Auber's, „le maçon" (der Maurer) geben.

Das Gedicht, nach welchem Auber arbeitete, bot, wie fast alle von Scribe, die mannigfaltigsten und günstigsten Effekte sowohl in theatralischer als musikalischer Hinsicht dar, nur enthielt es einzelne Stücke, welche für den Musiker auf eine unbequeme Weise eingerichtet waren. Denn dieser Dichter, in seinen übrigen Stücken gewohnt die Musik zu entbehren, oder nur ganz als Nebensache zu betrachten (da er meistens für das Gymnase arbeitet) bedenkt nur sich und vergisst den Musiker, der nach seinem Plane zu Werke gehen soll. Dennoch wünschen alle französische Komponisten sich mit Scribe zu verbinden, weil er viel Verstand und Geist hat, genau die Bühne, und noch besser das Publikum kennt, für welches er arbeitet. —

Erster Akt. Sein Maurer (Roger) den er gegen das Ende des 18. Jahrhunderts leben lässt, verheirathet sich, und macht in einem Wirthshause ausserhalb der Barriere von Paris Hochzeit; er ist umgeben von seiner jungen Frau Henriette, seinem Schwager Battiste, einem Schlösser, und Madame Bertrand, (einer Kalkhändlerin welche ihn, als er ihr erster Geselle war, gern geheirathet hätte) und von seinen übrigen Verwandten und Freunden. Beim Aufgange des Vorhangs erscheint dieser lustige Haufe vor dem Wirthshause, singt und tanzt, und freut sich des Lebens; der Maurer singt in dieser Scene ein sehr hübsches Trinklied, dessen Refrain in mehren Stellen des Stückes wiederholt wird; sie gehen endlich ins Wirthshaus hinein, um sich zu Tische zu setzen, und man sieht bald den Maurer und seine junge Frau, bald Mad. Bertrand, und bald den Schwager Battiste aus dem Hause kommen, um Luft zu schöpfen, sich ein wenig erzürnen, und sich wieder versöhnen; von der andern Seite kommt ein junger Kavalier, dem Roger vor einigen Tagen das Leben gerettet hatte, und welcher sich freut, ihn wieder zu finden; endlich bleibt Roger mit seiner jungen Frau allein, und brennend vor Liebe und Ungeduld sucht er sie zu bewegen, heimlich nach Hause zu gehen. Diese Scene giebt zu einem allerliebsten Duett Anlass, welches eins der bessern Musikstücke in dieser Oper ist; die Weigerung und Sprödigkeit, zugleich aber auch die Liebe der jungen Frau, und das dringende Bitten des Mannes bilden im Anfange des Duetts einen herrlichen Gegensatz; endlich giebt die Frau dem Wunsche ihres Herzens freien Lauf, Roger ist eben im Begriff, sie heimzuführen, als die ganze Gesellschaft aus dem Hochzeithause kommt, sie umgiebt und neckt, endlich aber doch einwilligt, das junge Ehepaar nach Hause zu begleiten. Roger und Battiste kehren aber zurück, um ihre Schuld in dem Wirthshause zu bezahlen, und kaum sind sie im Begriff, den Hochzeitszug wieder einzuholen, als sie von einer Schaar von Unbekannten in Mänteln gehüllten Männern umgeben werden, welche, nachdem sie erfahren hatten, dass der eine Maurer, der andere Schlosser sei, sogleich ihre Dienste verlangen, und, ihres Weigerns ungeachtet, sie zwingen ihnen zu folgen.

Im zweiten Akte wird der Zuschauer in den Harem Abdallah's, des Türkischen Gesandten an dem Hofe zu Paris, geführt; eine junge Griechin, welche dort eingeschlossen lebt, war von dem jungen Merinville, einem französischen Offiziere, bei einer Spazierfahrt gesehen worden, er hatte sich in sie verliebt, und von ihr ein Rendez-vous erlangt; sie erwartet ihn in einer herrlich ausgeschmückten Grotte, und kaum stürzt er sich in die Arme seiner Geliebten, so werden sie von der Dienerschaft des Gesandten, welcher von diesem Liebesverständnisse Nachricht erhalten hatte, umgeben, mit Ketten belastet, und dem Roger der nach aussen der Grotte geführt war, wird befohlen, den Eingang zu vermauern, er ist eben im Begriff, den letzten Stein zu setzen, als er einen Blick in das Innere der Grotte wirft, Leon de Merinville, den jungen Mann, dem er einige Tage zuvor das Leben gerettet hatte, erkennt, und um sich nicht mit ins Verderben zu stürzen, jenem aber Hoffnung zur Befreiung zu geben, blos den Refrain des ihm schon bekannten Trinkliedes singt:

Du courage	Immer lustig
A l'ouvrage	Bei der Arbeit
Les amis sont toujours là	Freunde sind ja stets bereit.

(Freundschaft macht sie leicht und süß).

Im dritten Akte sieht man die junge Frau des Maurers am Morgen betrübt und erstaunt über das plötzliche Verschwinden ihres Mannes; sie wird noch mehr erbittert durch Madame Bertrand, welche aus Eifersucht und Bosheit ihren Mann noch mehr anzuschwärzen, und ihr viele Zweifel entstehen zu lassen weiß. Endlich erscheint Roger, zerstreut, nicht wissend, woher er kommt, da die Türken, welche europäische Kleider trugen, ihm die Augen sowohl beim Hin- als Rückweg verbunden hatten, und durch die schreckliche Lage des Merinville und seiner Geliebten, welche er so sehnlichst zu retten wünscht, und doch nicht im Stande ist, in Verzweiflung gesetzt. Ganz von diesen Gedanken eingenommen, giebt er auf die Vorwürfe seiner Frau kaum Acht, und Mad. Bertrand, welche auch anfängt, ihm Moral zu predigen, sagt ihm unter andern, daß sie sehr wohl wisse, wo er die Nacht zugebracht habe, daß sie ihn in einer brillanten Equipage habe fahren, und seinen Weg nach dem Pallaste des türkischen Gesandten habe nehmen sehen; das giebt Aufklärung, er stürzt aus dem Hause, und kommt bald darauf mit den beiden Geliebten, welche er so eben befreit hat, zurück.

Dieses Stück, welches so mannigfaltige Gegensätze von Freude und Schmerz und die musikalischsten Situationen darbietet, hat den Komponisten nicht sehr glücklich inspirirt. Das Duett „tu t'en vas," im 1. Akt, und das zwischen der Henriette und Mad. Bertrand im 3. Akt, welches höchst originell ist, sind die besten Stücke in dieser Oper; das Duett der beiden Arbeiter im 2. Akt, ist effektvoll, aber nicht originell, und überschreitet die Gränze des Gewöhnlichen durchaus nicht. Der Refrain des Trinkliedes „du courage" welcher das Bindungs-Wort der Haupt-Situationen des Stückes wird, ist mit vieler Geschicklichkeit angebracht, die Melodie ist aber, wenn gleich angenehm, doch alltäglich. Die übrigen Gesangstücke, als Romanzen, Quartette und Chöre sind durchaus nicht ausgezeichnet, eben so wenig die Ouvertüre: die Komposition ist im Ganzen rein und elegant, aber ohne Wärme und Originalität. —

Alle Theater gaben Gelegenheitstücke zur Feier des Königs, und jedes von denen, welche der Musik bestimmt sind, lieferte eine Oper. Die Academie royale de musique gab die Oper Pharamond, deren Text dreien der besten französischen Dichtern, Ancelot, Guiraud und Soumet, und deren Musik ebenfalls dreien vortrefflichen Komponisten, Boieldieu, Berton und Kreutzer anvertraut war. Das Stück leistete nicht, was man von der Verbindung dieser drei Männer erwartet hatte; die Intrigue ist gewöhnlich und dennoch dunkel, und diese Dichter, welche zum ersten Male die Bahn des Opernschreibens betraten, hatten wenig Kenntniß von dieser Arbeit, und es ist natürlich, daß die meisten einzelnen Stücke sehr unbequem für den Musiker eingerichtet sind.

Pharamond will einen Bund mit Oroveze, Priester der Druiden der Seine-Ufer, schließen und seinen Sohn Clodion mit der Tochter desselben verheirathen; dieser aber, dem Pharamond mißtrauend, will sie dem Dienste des Irminsul weihen, als die allgemeine Gefahr Franken und Gallier gegen die Römer vereinigt. Pharamond siegt, wird zum Anführer beider Nationen ernannt, und sein Sohn Clodion heirathet die Tochter des Oroveze. Die Musik des ersten Aktes, welche dem Herrn Boieldieu anvertraut war, ist dieses lieblichen und eleganten Komponisten würdig; ganz vortrefflich sind darin besonders eine Romanze, zwei Chöre und zwei Duetts; das zweite dieser Duetts, welches zwar viel Effekt macht, würde jedoch noch mehr hervorgebracht haben und eben so vollständig, als das erste, welches reizend ist, erschienen sein, wenn es von den Dichtern besser eingerichtet wäre. Die Stelle der Ouvertüre vertritt eine sehr angenehme Introduktion. — Im zweiten Akte ist ein sehr schönes Finale von Herrn Berton, dessen erste Hälfte in der Disposition ein wenig dem der Vestalin gleicht. Herr Kreutzer, welcher den

dritten Akt schrieb, war dieses Mal wenig inspirirt und aufser einem sehr hübschen Gebet von 3 Frauenstimmen mit Chor wüfste ich nichts sehr bemerkenswerthes anzuführen. — Im Allgemeinen ist zu bedauern, dafs so schöne einzelne Musikstücke in einer Oper verloren sind, welche, obgleich allen übrigen Gelegenheitsstücken weit überlegen, sich doch nicht lange auf der Bühne halten kann, und ihren Beifall auf derselben nur einem Theile der Musik, und einer herrlichen Dekoration verdankt. —

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

Wien, im Juli.

Nach altem Brauche ist der Winter die wahre Erndtezeit für reisende Tonkünstler. Jetzt, da sein freundlicher Bruder das milde Regiment führt, sind wir auch dieser — in der Regel, ziemlich zahlreichen Besucher, worunter doch immer Einige herzlich willkommen, allmählig entfremdet geworden.

Ueberhaupt herrscht in der sonst so überreichen Kaiserstadt für den Augenblick wenigstens gleichsam eine musikalische Hungersnoth.

Die Extreme berühren sich. In dem Zeitraume der letztentwichenen Jahre sahen und hörten die lebenslustigen Wiener alles, was — der allgemeinen Stimme zu Folge — gut und theuer, ja herrlich und kostbar genannt wird: beinahe alle Werke des sybaritischen Modekomponisten, welchen die Mehrzahl eben so mit Unrecht abgöttisch verehrt, als ihm das kleine Häuflein der Rigoristen allzugern seine wirklichen Verdienste rein wegdisputiren möchte: namentlich: den jovialen Barbiere, das Melodien-Schatzkästlein, die gazza ladra den Häuptling Tancredi, sammt den mit einer Kaninchengleichen Produktionskraft zu Tage geförderten Ablegern: die Zelmira, Semiramide, Armida, Donna del Lago, Bianca e Faliero, Eduardo e Cristina, Ricciardo e Zoraide, Elisabetta, Mosè, l'Italiana in Algieri, Corradino, Otello, l'Inganno felice, Maometto, il Turco in Italia, la pietra del paragone, Cenerentola, Ciro in Babilonia, die unbeschadet der allzu grofsen Familien-Aehnlichkeit, und jener angebornen, und vererbten Geschlechts-Mängel, dennoch, einzeln für sich betrachtet, den Stempel nicht abzuleugnender Genialität, den Keim mindestens wahrer Vortrefflichkeit in sich tragen: — weiters, die im Geburtslande renommirten chefs d'oeuvres seiner Nachahmer, und wohl auch: Nachgeahmten; eines Generali, Mosca, Fioravanti, Nicolini, Pacini, Mercadante, Carraffa, etc. — Dazu — als ergötzliches Wechspiel, was uns so lange lieb und werth geworden: Mozarts unsterblicher Don Giovanni, der kaiserliche Titus, der geistreiche Figaro, Belmont und Constanze, und der Zauberflöte nie alternde Wunderklänge; Carl Maria von Webers, — in welchen eingewandert des Oheims der sterblichen Hülle entflohener Genius, — von ganz Europa gepriesener, aus allen Kehlen fröhlich wiederhallender Freischütz, und seine Euryanthe, für die wir, wie schon öfters der Fall sich ereignet, doch wohl noch nicht den eigentlichen Standpunkt der wahren Erkenntnifs aufgefunden haben; Spontini's Riesengebilde: Die Vestale, und Ferdinand Cortez; Cimarosa's reizende: Matrimonio segreto; Paer's immer willkommener Sargino, nebst der sentimentalen Agnese; Spohrs klassischer Faust, und seine — nur durch den Konflikt widriger Zufälle wenig gewürdigte Zemire; Gluck's ewig unzerstörbares Ehrendenkmal: Iphigenia; Medea, und Armand; Fidelio, und Joseph; Aschenbrödel und Johann von Paris; des wakkern Kreutzers gesangvoller Taucher, Libussa, und Cordelia; Weigl's reitende Schweizer-Idylle, und Auber's niedlicher Schnee. —

Und nun — welche bewundernswerthe Zahl, von der Natur reich begabt, durch Kunst veredelt und hoch gebildet, allberühmte Namen, feierten nicht darin ihre glänzensten Triumphe? ja, erhoben mitunter sogar manch

schales Erzeugnifs auf einen unverdienten und eben so schnell vergänglichen Grad von Celebrität? — Crescentini, und Velluti; die Familie Sessi: Mariane, Imperatrice, Teresa, und Anna; Borgondio; Catalani; Valsovani-Spada; Colbran-Rossini; Fodor; Ekerlin; Mombelli; Campi; Dardanelli; Comelli; Maffoli; Brizzi; Siboni; Tacchinardi; de Vecchi; Nozzari, David; Donzelli; Rubini; Ciccimarra; de Grecis; Graziani; Ambrogi; Lablache; etc. aus deutscher Schule, gleichsam unter unsern Augen herangewachsen, und durch herrliche Muster grofs geworden: eine Fischer, Grünbaum, Seidler, Milder, Buchwieser, Wranitzky, Bondra; Waldmüller, Teimer, Schütz, Kainz, Vio, Sonntag, Unger, Lembert; Schröder, Spitzeder; — ein Wild, Jäger, Haizinger, Babnigg, Forti, Weinmüller, Vogel, Wächter etc.

Endlich: wer beschreibt die Augenweide in den choreographischen Schöpfungen Gardel's, Duport's, Aumer's, Viganos's Corally's, Gioja's, Henry's, Titus, Vestri's, u. a. worin Bigottini, Aimée, Rozier, Antonie, Deshayes, Brugnoli, Vaque-Moulin, Torelli, Hullin, Taglioni, Ramacini, Samengo alles bezauberten, und die reizendsten Dekorationen, gepaart mit einer verschwenderischen Kleiderpracht selbst die ausschweifendsten Wünsche überflügelten!

Es war in der That das non plus ultra; und wie durch einen Zauberschlag ist nun alles in Luft zerronnen; wie Spreu vom Wirbelwind verweht. —

Ils sont passés les jours des fetes! Mit Ostern gieng Barbaja's Entreprise zu Ende, die Philomelen kehrten zurück in den heimischen Süden, und die herrulose deutsche Oper löste sich von selbst auf.

Das Theater an der Wien, vielleicht der schönste und gröfste, gewifs aber der angenehmste Musentempel Germaniens, beraubt aller einstmaligen Resourçen, — guter Sänger und Schauspieler, des beliebten Kinderballets, und der einträglichen biblischen Dramen, hielt sich, wiewohl insolvent, durch einen beispiellosen Gemeinsinn, der Achtung verdient, ein komplettes Jahr lang aufrecht zwischen Leben und Tod. Ferner gegen den Strom zu schwimmen, hiefs unmögliches verlangen. So ist denn seit dem ersten Junius auch diese Bühne provisorisch auf drei Monate geschlossen worden, und die Zukunft bis zur Stunde noch dicht umschleiert.

Demnach sahen sich Wiens Theater-Liebhaber im gegenwärtigen Augenblicke, wo die Hofschauspieler Ferien haben, auf die beiden Volkstheater in der Leopold- und Josephstadt beschränkt. Wohl wird überall was weniges gehüpft und getrillert; aber es sind doch nur Pharao's magere Kühe, — die sieben sterilen Jahre als Gegenfüfsler der so überaus segensreichen. Bei'm weiland Kasperle ist noch immer — und wohl verdient — Wenzel Müller an der Tagesordnung, obschon die jüngsten Kinder von den gewöhnlichen Natur-Gebrechen und Schwächen aller Spätlinge nicht frei sind. Sein Kollega, Drechsler schreibt auch, viel, und vielerlei, aber wenig Gutes. —

Direktor Hensler's Kapellmeister, Gläser, ist ein junger, thätiger Mann, der schon recht artiges geliefert hat. Die Zauberspiele Arsenius, Arfana, Ismaan's Grab, der Erlenkönig, Armida, u. m. a. bezeugen Fleifs und Talent; manches wäre einer vollkommneren Ausführung würdig. Ihm adjungirt ist der als hoffnungsvoller Violinspieler bekannte Leon de St. Lubin, Spohrs Schüler, welcher auch in der Komposition die treue Anhänglichkeit und Vorliebe für seinen Meister nicht ableugnen kann.

Damit nun die Honoratioren — das eigentliche Stadtpublikum nämlich — sich doch wenigstens in einem Lokale der unentbehrlichen Circenses erfreuen möge, giebt die Josephstädter Gesellschaft — freilich ein ziemlich unverdauliches Surrogat für die Vergangenheit — auch Vorstellungen im Kärnthnerthortheater und zwar kleine Vorspiele, Operetten, Vaudevilles, und komische Balletchens aus dem Vor-

rathe zusammengelesen, frisch aufgestutzt und von den Resten der jüngstvergangenen Glanzperiode — für den Genügsamen — allenfalls leidlich genug reproduzirt.

Zum Debüt wurden die an der Spree mit dem Bürgerrecht gekrönten: Sieben Mädchen in Uniform geboten; um entscheidend durchzugreifen, hätte jedoch auf das Ensemble mehr Sorgfalt verwendet werden sollen. —

Bei den für den verstorbenen Hofkapellmeister Salieri abgehaltenen Exequien hörten wir, gemäfs einer Testaments-Klausel, seine hinterlassene Missa pro defunctis. Der ganzen musikalischen Welt ist bekannt, wie die eigentliche Sphäre des verewigten, hoch verdienten Tonsetzers stets das Theater war. Alle seine Kirchenarbeiten, zwar edel und würdevoll gehalten, entbehren des wahren, religiösen Aufschwunges, so wie der schönsten Zierde: kontrapunktischer Ausführung und kräftiger Fugensätze. So auch dieses Requiem, welches, fern von allen Vergleichungen, als schätzbare Reliquie in Ehren gehalten werden soll. —

Auch Abbé Gelinek ist heimgegangen zu den Vätern, seiner Zeit ein brillanter Klavierspieler und rüstiger Variationen-Fabrikant. Er machte einst Epoche; diese ging vorüber, wie alles Irdische, doch vergessen den Ehrenmann können seine Freunde nie. —

Die diesjährigen, mit Frühlings-Eintritt geschlossenen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates haben uns abermals sowol anerkannte klassische, als beliebte, zur Entwickelung individueller Kunstfertigkeit vorzüglich geeignete Tonwerke zu Gehör gebracht: Symphonien — von Mozart (in C, mit der Fuge); von Beethoven (No. 4, in B; No. 8, in F); von Ries (die vierte, in D). — Chöre: von Mozart, Beethoven, Seyfried und Bergt. — Gesangstücke: von Rossini und Paer. — Konzertsätze von Kreutzer. — Ouvertüren: von Spontini, Spohr u. a. — Immer erfreuender zeigen sich die wohlthätigen Folgen des von diesem kunstsinnigen Vereine gegründeten vaterländischen Konservatoriums in den bewundernswürdigen Fortschritten der Zöglinge, deren Anzahl sich gegenwärtig auf 175 Schüler und Schülerinnen erstreckt, worunter die jungen Virtuosen — Feigerl auf der Violine, Wenzel und Böhm auf dem Cello, Uhlmann und Petschacker auf der Hoboe Leeb auf dem Horne schon bei vielen Gelegenheiten eine solche ausgezeichnete Anerkennung und Würdigung ihrer Kunstleistungen errungen haben, dafs dadurch die Geschicklichkeit und gründliche Unterrichts-Methode ihrer Meister, der angestellten Herrn Prof.: Sellner, Friedlowsky, Herbst Merk, Böhm, Hellmesberger, Mittag, Bögner, Rösner, Frühwald, Demoiselle Fröhlich (Gesanglehrerin) im hellsten Lichte erstrahlet.

Diese verdienstliche Anstalt, welche einzig durch die statutenmäfsigen Beiträge der Mitglieder besteht, besitzt allbereits als Eigenthum: ein musikalisches Archiv, das sich auf 6418 praktische Werke erstreckt, worunter die Neuesten von den Einkünften des Vereins angeschafft, die seltensten alten Kunstschätze aber mittelst Schenkungen acquirirt wurden.

Ferner: eine Bibliothek, bestehend aus 706 Werken, theoretischen, historischen, ästhetischen, physikalischen und mathematischen Inhaltes, deren Grundlage Gerbers schätzbarer Nachlafs bildet. Zur Vervollständigung und Ergänzung periodischer Schriften ist alljährlich eine namhafte Summe angewiesen.

Endlich: ein musikalisches Museum; Alterthümer und Seltenheiten, orientalische, ausser Gebrauch gekommene Instrumente und dergleichen; — eine Bildnifs-Sammlung berühmter Tonsetzer, Virtuosen und theoretischer Autoren; — ein ansehnlicher Instrumenten-Vorrath zum Unterrichte, und zu den gemeinschaftlichen Uebungen der Eleven u. s. w.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 31. August. Nro. 35. 1825.

III. Korrespondenz.

Wien, im Juli.

(Fortsetzung.)

Nicht minder herrliche, wohl gar etwas zu selten gewordene Kunstgenüsse boten auch die Concerts spirituels, welche dem verstorbenen Chorregenten Gebauer ihre Entstehung verdanken, und nun, wenn schon in verringerter Anzahl, doch ganz nach des Stifters Plan von zwei ehrenwerthen Dilettanten, den Herren Pivinger und Schmidel, mit der uneigennützigen Selbstaufopferung fortgesetzt werden.

Die Tendenz derselben verbannt alles aus ihrem Kreise, was unmittelbar dem Modegeschmack fröhnt, oder gewissermafsen im Bereich der Virtuosität liegt; als: Bravour-Arien, Theater-Gesänge, Konzerte, Solostücke für einzelne Instrumente, u. dgl. — Nur Tonwerken, die weniger den Sinnen huldigen, als vielmehr den Verstand in Anspruch nehmen, deren Existenz auf dem innern Werthe beruht, wird hier der Zutritt gegönnt, und von diesem einzig wahren Gesichtspunkte ausgehend, hörten wir, obschon nur mit einer vollständigen Probe, doch so präcise, abgerundet, und in allen Theilen sorgfältig ausgeführt, wie es vorzugsweise doch wohl nur der reinen Kunstliebe, dem regen Eifer für die gute Sache, und dem streng konsequenten Zusammenwirken auf einen gemeinschaftlichen, von allen gleich tief empfundenen, mit Begeisterung aufgefafsten Zweck hin, sicher und vollständig gelingen mag:

1. Symphonien.

Von Beethoven: in C-moll; in Es-; in A-dur.

Von Mozart: in Es. (Schwanengesang)

2. Ouvertüren.

Von Mehul: aus Ariodan.

Von Cherubini: aus Anacreon.

Von Seyfried: aus Ahasverus, (nach Mozart.)

Von Beethoven: in C-dur ($\frac{6}{8}$ Takt.)

3. Vollstimmige Chöre.

Von Gebauer: Hymnus für die Kirche.

Cherubini: Dies irae aus dem Requiem.

Opfer-Hymne aus Medea.

Von Abbé Stadler: Vokal-Gesang.

Kriegerchor aus dem befreiten Jerusalem.

Von Weigl: dritte Abtheilung des Passions-Oratorium.

Von Mosel: an die Nymphen der Bachesquelle. Das Ungewitter. Vokalchor.

Von Haydn: Soldaten-Chor.

Von Seyfried: fugirtes Finale aus Ahasverus; (nach Mozart.)

Von Gänsbacher: Gloria.

Von Abbé Vogler: Credo; (in H-moll.)

Von Winter: doppelchörige Missa, sammt Offertorium, (in D.)

Von Händel: Halleluja.

Chor aus Timotheus. —

Wie viel überhaupt hier blofs durch den Zusammentritt von Privaten — gröfstentheils Geschäftsmännern — für die Kunst Gutes und Nützliches erzielt werde, bezeugen die allmählich sich bildenden Vereine zum Behufe der geistlichen Musik. Bereits bestehen deren folgende:

a. In der Hofpfarrkirche bei den Augustinern. Dieselben Kunstfreunde, welchen wir die interessanten Concerts spirituels verdanken,

und woselbst die besten Meister älterer und neuerer Zeit in ihren Werken fortleben.

b. In der Pfarrkirche unter den Weifsgärbern.
c. In der St. Karlskirche.
d. In der Paulanerkirche auf der Wieden.
e. Bei St. Joseph auf der Laimgrube.
d. Bei St. Leopold; und endlich sogar in der entfernten Vorstadt
f. Schottenfeld, wo auch durch die eifrige Verwendung des würdigen Pfarrherrn Honorius Kraus eine Musik-Schule sowohl für den Gesang als für die Instrumente organisirt wurde, welche, geleitet von dem geschickten Chor-Direktor Weifs, und dem humanen k. k. Kammerkompositor Krommer bereits durch ausgezeichnete Leistungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, und selbst bei einem im eleganten Apollo-Saale unentgeltlich veranstaltetem grofsem Konzerte in folgenden Tonwerken den billigen Anfoderungen genügte: 1. Symphonie — in D. — von Krommer. 2. Duett mit Chor aus Haydns Schöpfung. 3. Pianoforte Konzert von Hummel, in A-moll. 4. Terzett mit Chor aus Haydns Schöpfung. 5. Violin-Konzert von Krommer — in E-moll. 6. Vokal-Quartett von Eisenhofer. 7. Pianoforte Variationen von Payer 8. Chor aus Haydns Schöpfung. 9. Grofser Chor aus dem Oratorium: Die Befreiung Jerusalems, von Abbé Stadler. —

Schliefslich fanden auch die Liebhaber von Antiquitäten ihre Rechnung. Der grofse Kunstfreund, ächte Kenner, und unermüdete Sammler, Hofrath Kiesewetter, veranstaltet nämlich von Zeit zu Zeit Privat-Musiken, welche ausschliefslich den alten, seltenen Kirchenwerken im strengen Stil — alla capella oder mit Instrumentalbegleitung — namentlich jenen der grandiosen Italiener der jüngstverflossenen Jahrhunderte gewidmet sind.

Es versteht sich von selbst, dafs nur ein kleiner, aber um so gewählterer Zirkel dort gefunden wird, um an dem Riesengeiste unsrer herrlichen Altvordern das Gemüth kräftiglich zu erlaben und für die Frivolität der Gegenwart Entschädigung zu suchen.

In verschiedenen Perioden wurden — ganz dem Geiste der ernsten Tonmeister entsprechend — nebst andern auch folgende Kompositionen vorgetragen:

Von Leo: Miserere; Motette: Dixit Dominus — 8 stimmig; S. Elena, Cantate. — Von Porpora; der Psalm: beatus vir. — Hasse's Miserere, u. Regina coeli. — Benevoli's Psalmen. — Sebastian Bachs 8stimmiges Kyrie u. Gloria. — Von Durante: Oratorium Jerem. Proph. Lytaniä; Magnificat. — Allegri's 6stimmige Motetten. — Caffaro's Psalmen. — Von Caldara: die Oratorien: la morte e sepoltura di Gesu Cristo, und: la passione di G. C. Te Deum; Salve Regina; Lauda Sion; Stabat mater; Motetten. — Von Baj: doppelchöriges Miserere. — Von Biffi: Psalmen. — Michael Haydns fragmentarisches Requiem. — Händel's Te Deum zum Utrechter Frieden. — Von Jomelli: Victimae paschali, a sei voci. — Von Lotti: Gloria; Madrigale; Psalme. — Desgleichen von Marenzio und Scarlatti. — Marcello's Cant. Timoteo, und Psalme. — Valotti's Responsorien. — Wagenseils Miserere alla Capella. — Desgleichen von Sarti, und ein fugirtes Kyrie. — Von Palestrina: Magnificat, und Motetten. — Von P. Martini: Adoramus. — Von Pergolesi: Salve Regina; laudate pueri; Miserere.

X. Y. Z.

Prefsburg.

Nachdem mit Ostern die Theater Entreprise des Herrn Hensler sich endigte, besuchte uns Herr Stöger aus Grätz auf einige Wochen mit seiner Operngesellschaft, welcher ein vortheilhafter Ruf vorausgieng.

So wenig verläfslich sonst in der Regel Mifs Fama zu sein pflegt, so hat sie doch diefsmal mehr als Wort gehalten. — Die lange entbehrten Favorit-Gerichte: Der Barbier von Sevilla, die heimliche Ehe, Joseph und seine Brüder, der Freischütz, Tancred, Joconde, die diebische Elster,

Othello und Johann von Paris wurden von einem wacker eingeübten Orchester, unter der Anführung des Herrn Kapellmeisters Kinsky, und Violin-Direktors von Blumenthal wie am Schnürchen vorgetragen. Unter den Darstellenden erhielten und verdienten die Sängerinnen Ney, Utz, und Christ, die Tenoristen Pohl, Demmer, und Gottdank, der Bariton Utz, so wie die kräftigen Bässe Preisinger und Krebs allgemeine Anerkennung. Der Beifall war enthusiastisch und höchst ehrenvoll für solch musterhaftes Zusammenwirken. Ein gleicher Gemeinsinn müßte bei allen Kunstanstalten bewundernswerthe Erfolge hervorbringen.

Durch das Engagement der Herrn Preisinger und Gottdank, vom aufgelösten Wiener Hofoperntheater, hat der Unternehmer eine beneidenswerthe Acquisition gemacht. Ersterer ist ein fester, routinirter Sänger, ganz heimisch auf den Brettern, und sein Musterbild der treffliche Lablache. Letzterer versah lange Zeit die Regie Geschäfte, und besitzt durch Uebung die gehörigen Kenntnifs, alles effekt- und geschmackvoll in die Scene zu bringen. Ein so ausgerüsteter Anordner wird wohl selten gefunden.

Herr Stöger machte excellente Geschäfte; das Haus war täglich gefüllt, und jeder brachte freudig sein Scherflein zum Opfer. So wurden denn — ein ziemlich ungewöhnlicher Fall! — beide Parteien vollkommen kontentirt.

Pesth.

Die schon seit ihrer früheren Anstellung uns lieb gewordene Dem. Pfeiffer gehört nun wieder zu den Unsern. Ihr Erscheinen als Amenaide, worin die klangreiche Metallstimme mit dem durch italienische Vorbilder geläuterten Vortrag um die Palme stritt, war einem Siegesfest vergleichbar. Auch durch den angenehmen Baßsänger Herrn Fischer, vom Kärnthnerthortheater in Wien, ist unser Opern-Personalbestand wesentlich verbessert worden. Daraus ging auch die Möglichkeit hervor, Demoiselle Kainz — Sängerin der Florentiner Hofbühne, bei ihren Gastspielen zweckmässig zu unterstützen.

Es herrscht nur eine Stimme, nur ein Urtheil über diese Künstlerin, welches sie in die Reihe der Ausgezeichnetsten ihres Faches stellt. Von der Natur beschenkt mit einer reinen Silberkehle; diese durch Kunst höchst edel ausgebildet; daher das sichere Portament, die Gleichheit der Töne, die Geschmeidigkeit und Biegsamkeit in der Ausführung aller Arten von Passagen und Koloraturen, die richtigen Verhältnisse der Tiefe und Höhe, die haarscharfe Intonation, der elegante Triller, der seelenvolle Ausdruck.

Entfaltete sie alle diese Vorzüge als Rosine im Barbier von Sevilla und als Tankred, so eroberte der Liebreiz, der kindlich fromme Sinn, das tiefe Gemüth, die innige Herzlichkeit, die himmlische Unschuld ihrer Agathe mit unwiderstehlichem Zauber die zahllosen Verehrer des gefeierten Tondichters, dessen Freischufs wol noch lange ein nicht erreichbarer Meisterschufs bleiben dürfte.

(Schluß folgt.)

Berlin, den 21. August.

Auf dem Königlichen Operntheater ist seit dem Alcidor nichts Neues, als Altes vorgekommen, nämlich die schöne Schusterin, die Geisterinsel und heute das Opferfest — alles aus dem vorigen Jahrhundert. Ueber die Unschönheit der Schusterin ist schon *) berichtet. Ueber die Geisterinsel sollte nach der dritten, bereits angekündigten Vorstellung berichtet werden, als diese selbst unterblieb. Herrn Baders Abreise war die Veranlassung und wir wollen gern die Oper missen, wenn sich unser herrlicher Sänger nur endlich von seinen Anstrengungen zu Alcidor erholt. Auch über das altbekannte Opferfest erlassen uns die Leser wol den Bericht. Es war vom Hrn. Kapellmeister Seidel sorgfältig einstudirt und die vorzüglichen Leistungen der Damen Schulz und Seidler, so wie der Sänger, wurden vom Publikum mit lautem Beifall aufgenommen.

---

*) No. 32. S. 260.

Herr Stümer, der jetzt alle Rollen des Herrn Bader überkommen, trug die Partie des Murney mit vielem Gefühl vor und hat sich damit den Dank des Publikums erworben, das sich stets angezogen und entzückt fühlt, wo es im Sänger selbst Empfindung und Eifer für die gute Sache wahrnimmt.

Diese Opern nun und die auf dem Repertoire bereits kurrenten haben das königliche Theater bisher (im Musikfache) ausschliefslich beschäftigt, weshalb wir auch bis jetzt nichts weiter zu berichten gehabt. Aus guter Quelle vernehmen wir, dafs Euryanthe nunmehr wirklich zur Aufführung gelangen soll und dafs mit Königlicher Bewilligung Karl Maria von Weber die ersten Aufführungen leiten wird. Das musikalische Publikum freut sich, seinen Liebling wieder hier zu sehen, und für die Oper wird die Aufnahme in Berlin gewifs von grofser Bedeutung sein, da man sogar von Wien aus *) ahnet, man könne noch nicht zu dem rechten Gesichtpunkte für die Oper gelangt sein. Nun, Glück auf von ganzem Herzen!

Königstädtisches Theater.

Berlin, den 24. August.

Wenn der Unterzeichnete nicht früher, als, nachdem er die Italienerin in Algier zum dritten Male gesehn, zur Berichterstattung geschritten, so liegt der Grund darin, dafs er nach der ersten Auffassung sich selbst nicht getrauet und gezweifelt hat, ob er nicht durch die reizende Erscheinung der neuen Sängerin und den Enthusiasmus des Publikums mit fortgerissen worden sei, weiter, als er bei ruhigerm Ermessen hätte zu rechtfertigen gewufst. Entweder ist das aber nie der Fall gewesen, oder es wird sich nicht sobald ändern; er giebt daher ohne Rückhalt seine Meinung ab in einer, wie ihm scheint, für Berlin in künstlerischer Beziehung wichtigen Angelegenheit.

Die Unternehmung des neuen Theaters mufste von Anfang an gute Erwartungen erregen. Mochte sie geleitet werden und gedeihen, wie sie wollte, so konnte man von ihr Anregung für das königliche Theater hoffen, denn jede Konkurrenz führt zu Rivalität und erhöhter Thätigkeit und der Wetteifer der Institute und ihrer Theilnehmer steigert auch im Publikum das Interesse an der Kunst und den Sinn für sie. Im ersten Jahre ist dieser Einflufs der neuen Bühne im Fache der Tonkunst defswegen weniger sichtbar geworden, weil die Leistungen derselben im Ganzen zu gering waren, um denen des königlichen Theaters gleichgestellt zu werden; wie wir denn auch nur wenig Anlafs gehabt haben, über jene zu berichten. Eine — wenn auch nicht erwünschte — Wirkung hat jedoch nicht ausbleiben können: längst zurückgelegte ältere Opern werden auf das Repertoire der königlichen Bühne zurückgeführt, damit sie nicht der neuen verfallen. Der glückliche Erfolg, der die Aufführung des Doktors und Apothekers von Dittersdorf und der heimlichen Ehe von Cimarosa auf dem königstädter Theater gehabt, mag auch wol die Hoffnung erweckt haben, dafs mit vielen alten Opern Gleiches auszurichten sei; wenigstens vernehmen wir, dafs an oder über sechzig alte Werke wieder in Gang gesetzt werden sollen. Wie wenig Ersprieſsliches, nach des Ref. Meinung, hiervon zu erwarten sei, dies soll nicht hier, sondern an einem andern Orte zu gelegener Zeit ausgeführt werden. Die Sache hat aber wenigstens einen Vortheil: man wird erfahren, dafs Opern, die vor zwanzig und funfzig Jahren uns, oder unsere Väter entzückt haben, darum heute doch kalt lassen, ja langweilen können; man wird zu der Gewifsheit kommen, dafs wir in 30 oder 40 Jahren (und welchen!) mindestens um dreifsig Jahre, wo nicht hundert gewöhnliche, weiter gegangen sind und dafs es nun und nimmermehr gelingen wird, die Welt — wie in Prinz Zerbino — zurückzuschrauben. —

Eine neue Epoche hat das königstädter Theater mit seinem zweiten Jahre begonnen. Es hat sich ein Personale gewonnen, das, mit dem alten zu einem Ensemble vereinigt, alle

*) No. 34. S. 274.

Erwartungen übertrifft, die man sich in Berlin von einer Privatunternehmung billiger Weise hat machen können. Die erste Oper die nun mit dem neuen Personale in Scene gesetzt worden, Rossini's Italienerin in Algier, in den Hauptrollen durch Fräulein Sonntag u. die Hrn. Jäger, Wächter u. Spitzeder, in den Nebenpartien, durch die Damen Spitzeder und Eunicke und Herrn Genée besetzt, wird unter der achtsamen und lebhaften Direktion des Hrn. Stegmayer in einer Vollendung dargestellt, die jeder Hofbühne Ehre machen würde. Gewifs ist noch mit keiner Rossinischen Oper in Berlin ein solcher Erfolg gewonnen geworden: das Haus stets überfüllt, jedes Stück mit rauschendem Beifall aufgenommen, ja unterbrochen, Fräulein Sonntag zumal bei jedem Auftreten mit endlosem Applaus empfangen und begleitet und mit den Sängern hervorgerufen. Es ist auch ganz unzweifelhaft, dafs viele Wiederholungen (bis jetzt haben wir deren sieben oder acht seit dem dritten August gehabt) diesen Enthusiasmus des Publikums nicht erschöpfen, kaum mindern werden.

Dieser Erfolg ist nicht der rossinischen Musik zuzuschreiben. Bei allem Reiz und aller Lebhaftigkeit, die seine Kompositionen an vielen Stellen zeigen, sind sie doch zu leer an Geist und Empfindung, ja fast bei jeder Gelegenheit auf eine zu lächerliche Weise unwahr, als dafs sie ein denkendes und nicht taumelndes, sondern wahrer Empfindung empfängliches und gewohntes Publikum, dem Gluck und Mozart wahrhaft zugehören, soweit hinreifsen könnten. Wäre das möglich, so würden Rossini's bessere Opern, namentlich sein Barbier von Sevilla, statt blos zu ergötzen, mindestens gleichen Enthusiasmus haben erregen müssen. Der jetzige gilt der Ausführung, und der öffentliche Antheil, den sich die königstädter Bühne früher schon durch ihre Thätigkeit erworben, wird jetzt durch die Leistungen gerechtfertigt und erhöht. Ein solcher Verein schöner und gebildeter Stimmen zu den Hauptrollen, solche Besetzung selbst der Nebenrollen mufs gefallen und was das Meiste thut: das lebhafte Interesse der Ausführenden mufs sympathetisch wirken. Alle sind von Freude an der Sache erfüllt und agiren nicht aus Pflicht, sondern aus Lust und Liebe; man sieht und hört, dafs ihnen ihr Geschäft zum beliebten Spiel geworden ist. Dies mufs um so gröfsere Wirkung thun, da eine solche Stimmung für die Auffassung und Ausführung rossinischer Musik vollkommen genügt; denn sind seine Opern etwas anderes, als ein anmuthiges Spiel, eine kinderhafte Tändelei mit dem, was uns im Innersten das Herz bewegt? ein reizendes Vergessen und Verschwimmen in augenblicklicher haltloser Lust? Und so wird es hier dargestellt. Alles ist froh und leicht, plappert und trillert, liebelt und schilt durcheinander, die Lust des Augenblicks ausschlürfend, um die nächsten, das Ganze, die Folge, wenig bekümmert; wer wollte sich dem schönen Spiele grillenhaft entziehn?

Manchen ernstern Freund der Tonkunst wird jedoch das Glück der rossinischen Oper um das Beste des hiesigen Publikums besorgt machen. Das Publikum — nämlich der blofs genieſsende Theil desselben, den man vorzugsweise so nennt — ist so wenig, wie überall der blos Empfangende, selbständig und darum leicht verführbar. Man gebe einem Publikum nichts als rossinische und ähnliche Musik, so wird es endlich für alle bessere verdorben werden; es wird lernen und gewohnen, an augenblicklichem Sinnengenufs sich zu befriedigen und die tiefere und innigere Empfänglichkeit wird verloren gehn. Eine solche Wirkung könnte vom königstädter Theater ausgehen, wenn es wahr ist, dafs es noch manche rossinische und à la Rossini geschriebene Oper (z. B. Aubers Schnee, der sich auf dem königlichen Theater nicht erhalten können) aufzuführen beabsichtigt; und es wäre wohl traurig, wenn auch die letzte grofse Stadt, in der Musik als geistige Angelegenheit, als Kunst gilt, der südlichen Verderbnifs in die Arme fiele. Allein die Gefahr scheint uns in Berlin nicht so dringend.

In Italien mufste die rossinische Oper

wurzeln; denn hat wol das Volk von Italien heute eine andre Tendenz, als, die in Rossini lebt? Darum ist er schon bei anderer Gelegenheit der Komponist seiner Nation *) genannt worden. Frankreich hat so wenig eigenen musikalischen Sinn, dafs es an Rossini, in Vergleich zu der eben so leeren und dabei kältern und reizlosern Musik der meisten pariser Komponisten, nur gewinnen können. In Wien endlich bewährt sich, dafs die Kultur einzelner Menschen, oder grofser Gemeinschaften nicht einseitig erlangt und erhalten werden kann. Wo das geistige Streben durch äufsere Verhältnisse eingeschränkt und gelähmt ist, da mufs auch im Fache der Tonkunst Schlaffheit eintreten; und wie könnte sich Wien an geistiger Regsamkeit und Freiheit mit Berlin messen! Auch wirkt dort schon der Süden, der jene Verhältnisse hervorgerufen, neben ihnen in jeder Beziehung fort; man ist überall zu wohl, zu leicht befriedigt, um sich etwas ernster angelegen sein zu lassen. Bei uns ist das alles anders. Uns kann rossinische Oper als Sinnenlust erjötzen, nicht aber neben Gluck und Mozart als Kunstwerk gelten; dazu müfsten wir erst vergessen, was Musik dem Geist und dem Herzen sein kann und was wir in jedem Kunstwerke suchen und begehren — und das vergifst sich nicht so leicht, wo die Geisteskultur so belebt und vorschreitend ist.

Dann dürfen wir auch in dem Fache der Oper selbst auf Gegenwehr rechnen; und hier wird sich der Einflufs der Rivalität, dessen wir oben erwähnt, so günstig zeigen, dafs wir in der festen Erwartung dessen uns auch der Einführung Rossini's auf dem Königstädter Theater aufrichtig und nicht unüberlegt freuen dürfen. Von wo könnten wir diese Gegenwirkung erwarten, als zunächst von der königlichen, dann selbst von der neuen Bühne? Jene (um von ihr zuerst zu reden) mufs sich durch diese nicht blos durch die gröfsere Belebung des musikalischen Interesse im Publikum und durch eine stets ehrenvolle Rivalität, (wie wir oben angedeutet) gefördert sehen, sondern auch dadurch, dafs sie mit dem Entstehen des zweiten Theaters gröfsere Freiheit erlangt hat. Wir müfsen uns darüber näher erklären.

Jedes Theater hat Pflichten gegen das Publikum zu erfüllen *) die aus den Verhältnissen bedingt werden. Eine derselben ist, dafür zu sorgen, dafs das Publikum mit allen nur überhaupt zulässigen und anerkennbaren Bühnenproduktionen bekannt werde, damit in ihnen die Bühne das Leben umfassend, nicht blos aus einem, oder wenigen Gesichtspunkten, abspiegele. Damit wird ja eben, nicht blos die Unterhaltung vervielfacht, sondern der höhere Zweck der Bühne erst vollkommen erreicht: die Zuschauer werden über ihren einseitig genommenen Standpunkt zu einer vielseitigen Anschauung des Lebens erhoben. So hatte das königliche Theater, so lange es das einzige für Berlin war, die Verpflichtung auf sich genommen, sein Publikum mit den besten italischen (rossinischen) und französischen Erzeugnifsen bekannt zu machen. Ein Theil von ihnen verdiente gekannt zu sein, nicht, weil in ihnen die Ansprüche, die der Deutsche an Kunstwerke macht, erfüllt gewesen wären, sondern damit wir in ihnen das Kunstvermögen, die Sinnesart und das Leben jener Nationen abgespiegelt sähen. Auch zu lernen fand sich an diesen Werken, die oft bei vieler Flachheit und innern Leere mehr Leichtigkeit

*) No. 20. S. 159.

*) Pflichten? Auch da, wo das Theater in keinem kontraktlichen Verhältnifse mit dem Publikum steht? Gewifs. Es giebt keine Tugend und kein Recht, wo man sich nicht im Zusammenhange mit dem Ganzen erkennt und seine Handlungen an dem wahren Interesse des Ganzen ermifst. Wer das unterläfst, der ist im Unrecht; doppelt ist er's aber, wenn er es in einer Stellung unterläfst, die andre von der Erfüllung des Unterlassenen ausschliefst. Dies ist bei einem Theater der Fall. Selten gestatten es die Umstände, neben einem bestehenden ein zweites zu errichten und deshalb raubt jenes seinem Publikum alles, was es ihm nicht giebt.

Zudem versäumt auch ein Theater mit dem Interesse des Publikums sein eigenes; beide gehen stets Hand in Hand und jede Sünde gegen das Publikum fällt früher oder später auf die Theaterunternehmungen zurück.

M.

und bewegliches Leben des Witzes und der sinnlichen Empfindung athmen, als gehaltreichere deutsche Werke, ja, die in ihrer Sphäre vollendeter genannt werden müssen: wir konnten uns an ihnen überzeugen, dafs auch in höhern Sphären vollkommenes Gelingen nur dann erfolgen werde, wenn unsre Künstler das Höhere mit derselben Sicherheit, Leichtigkeit und Unbefangenheit umfafst hätten und beherrschten, mit der Italiener und Franzosen ihren, freilich zugänglichern und leichtern Stoff bewältigen.

Freilich mag wohl durch diese nothwendige Ausdehnung des Repertoirs der Raum für deutsche Werke oft verengt worden sein und von dieser Last ist nun durch die Mitthätigkeit des königstädter Theaters das Königliche ganz oder doch zum Theil befreit. Es hat dadurch, wenn wir nicht in der ganzen Auffassung der Verhältnisse irren, die Möglichkeit gewonnen, seinem Repertoire eine engere, aber reichhaltigere Sphäre anzuweisen und nicht blos in der Wahl, sondern auch in der Ausführung sorgfältiger zu Werke zu gehen, als bisher bei der Masse andringender Gegenstände oft ausführbar gewesen sein mag. Dann wird aber das rechte Leben beginnen, wenn wir auf der einen Bühne Glucks, Mozarts und die neuen, deutschen Namens würdigen Schöpfungen eben so zahlreich und vollendet aufführen sehen, als auf der andern die italischen und französischen Opern. Was läfst sich, wenn dies erst allgemein als recht und nothwendig erkannt ist, von dem edlen Sinn und Eifer des Herrn Grafen von Brühl und den Talenten der Künstler vom königlichen Theater erwarten! Und jene Erkenntnifs mufs allgemein werden, sobald man erst recht inne wird, was selbst geringere Werke bei vollkommener Ausführung ausrichten und wie ganz unmöglich es ist, dafs veraltete selbst bei der besten Aufführung den Wettkampf mit neuen und lebensfrischen aushalten.

Damit glauben wir aber dem königstädtschen Theater keine gefährliche Zukunft zu prophezeihen. Was es jetzt giebt und zu geben im Begriff ist, (und wie es diefs thun wird) das ist gut in seiner Art u. verdient, wenigstens zum Theil erhalten zu werden, wird auch in einer so grofsen Stadt, wie Berlin, stets ein Publikum um sich versammeln und wohlthuend fortwirken. Kommt es aber früher oder später durch erhöhte Thätigkeit des königlichen Theaters dahin, dafs auch das königstädter sich eine höhere Sphäre bilden mufs, dann wird es in seinen jetzigen Mitgliedern die hinreichendsten Mittel finden, und wir wünschen auch defswegen, dafs sie ihm und uns recht lange erhalten werden mögen.

In solchem Falle, dessen Eintreten uns gewifs scheint, rechnen wir vor allem darauf, Fräulein Sonntag, diesen Liebling des Glücks und des Publikums, noch höhere Triumphe feiern zu sehn. Welche glückliche Gabe wäre nicht über diese junge Künstlerin ausgegossen! Wenn der Mime in seiner ganzen Persönlichkeit zu schätzen ist, weil er selbst mit Körper und Seele zum Kunstwerke wird — wer könnte dann schon dieser schönen Darstellung von Jugendblüthe, frischer Gesundheit und Kraft seine Huldigung versagen? Wer möchte sich dem Reiz der süfsen Stimme und dem Entzücken verschliefsen, das die Sängerin sicher erregt, weil sie es offenbar an der Uebung der Kunst selbst empfindet? Und so preisen wir die Wahl der Italienerin in Algier, um uns Fräulein Sonntag bekannt zu machen, glücklich, denn ihre Rolle in dieser leichten Oper, keinem höhern Anspruche Raum lassend, verstattete der Darstellerin, sich selbst zu geben, ein schönes Bild zarter und froher Mädchenhaftigkeit. Eine so rein subjektive Darstellung ist gewifs den rossinischen Spielen (denn Ernst ist in ihnen nie) die angemessenste, ja die allein durchführbare und wir können uns denken, mit welcher Genugthuung eine so herrlich begabte Künstlerin ihr Talent dem Rossini weiht; wir glauben das an dem Entzücken zu ermessen, das die kindlich unbefangene Ausführung, dieses sorglos sichere Spiel mit den süfsesten Weisen, diese unbewufst eingesäeten Accente höherer Kraft und innigerer Empfindung dem ganzen Publikum erweckt. Die Mehrzahl der Zuhörer mag wohl

von der lebenvollen, warmen Darstellung so befriedigt sein, dafs sie den Wunsch zurückweiset, Fräulein Sountag auch in andern und höhern Sphären wieder zu finden; und nach dem eben Angedeuteten könnte es wohl sein, dafs die junge Sängerin selbst unsere Meinung und Hoffnung für jetzt noch nicht theilte und ihren Beruf in der rossinischen Sphäre erfüllt glaubte.

Doch ist es ein höherer und unerschöpflicher Genufs, wenn der Mime aus sich heraustritt, sich in neue Individualität versenkend sein Leben vervielfältigt, wenn aus dem süfsen Spiel ein heiliger Ernst wird und das Andenken des einzelnen Künstlers in einer Reihe edler Gestalten fortlebt und hoch verehrt, fortwirkt. Rossini hat uns die reizende Erscheinung der Sängerin gewährt und sie ist uns lieb geworden. Gäbe sich ihr die Gelegenheit, so vollendet in einem wahren Kunstwerke mitzuwirken (sie vermag es und die Gelegenheit mufs kommen) dann wird die hohe Künstlerweihe sie köstlicher schmücken, als selbst ihre reizende Persönlichkeit vermag.

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

Wir haben schon einmal Gelegenheit genommen*) verdienstlicher Unternehmungen des königlich französischen Hofmusikhändlers Moritz Schlesinger in Paris zu gedenken. So eben liegt nun wieder eine vollständige Ausgabe der Hummelschen und Moscheleschen Klavierkompositionen aus der Offizin dieses thätigen Verlegers vor, ein gewifs für Kunst und Künstler ersprieſsliches Unternehmen, da durch dergleichen Gesammtausgaben die einzelnen, oft eben so kurzen als werthvollen Kompositionen vorzüglicher Tonkünstler vor Zerstreuung und Untergang geborgen werden. Die Ausgaben zeichnen sich beide durch hohe Eleganz und Korrektheit aus und sind für ihren Umfang und Ausstattung nicht theuer zu nennen. Wenn nur erst ein eben so geschickter und thätiger Verleger die Sammlung der Beethovenschen Werke unternähme. Das wäre ein Unternehmen, gleich den Ausgaben der mozartschen und haidnschen Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig — und vielleicht noch verdienstvoller.

M.

*) No. 29. S. 236.

Mit grofser Freude theilen wir unsern Lesern eine noch sehr wenig bekannte Komposition des grofsen Sebastian Bach mit, ursprünglich für die Orgel geschrieben, doch auch am Pianoforte ausführbar, indem die Pedalstimme von einem zweiten Spieler vorgetragen, oder in dessen Ermangelung so gut es gehen will mit aufgenommen, oder angedeutet wird. Kaum wagen wir, etwas über dieses herrliche Pastorale zu sagen; denn so ganz ist es von der innigsten, wahrhaft ländlichen Empfindung durchdrungen, so ausdrucksvoll und reich und reizend vom ersten bis zum letzten Takte jede Stimme geführt und so unerschöpflich reich sind dem Inhalte alle Beziehungen abgewonnen, dafs man nur empfinden und staunen und schweigen kann. Und ist es für Einen Spieler nöthig, auf die, im letzten Takte des dritten Systems der ersten Seite zutretende Oberstimme, auf das e — as der Mittelstimme im ersten Takte daselbst, auf den Eintritt des b, es und as im ersten System der zweiten Seite aufmerksam zu machen? — Die Komposition ist uns als Fragment übergeben, doch gewifs für sich allein befriedigend, ob sie gleich F-dur in A-moll schliefst. Wir freuen uns, verkündigen zu können, dafs eine Ausgabe Sebastian Bachscher Orgelkompositionen bevorsteht. Was wir von ihnen kennen gelernt, ist über alles Lob erhaben.

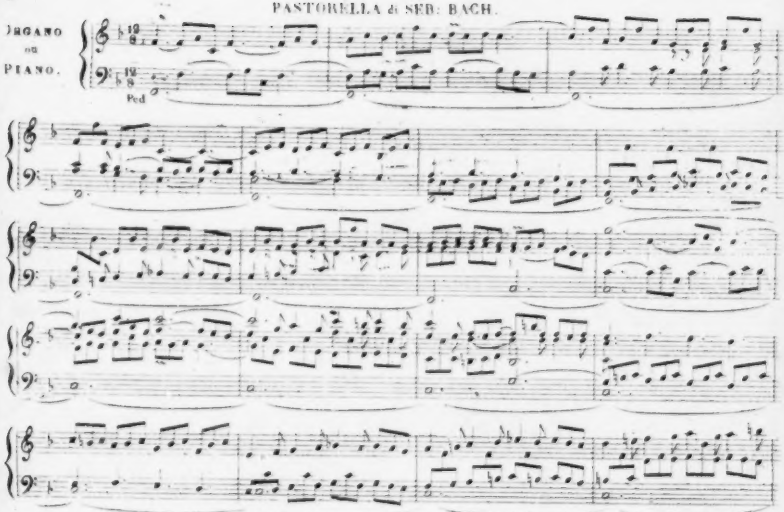
M.

Hierbei eine Musikbeilage.

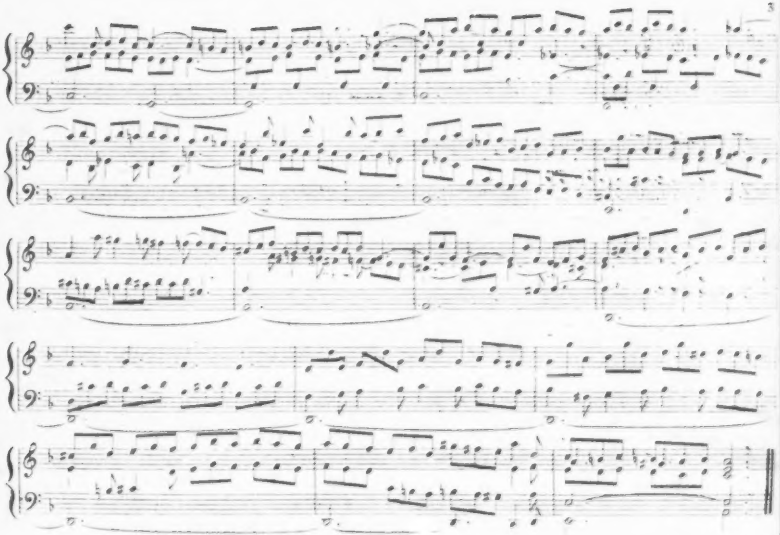
Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

PASTORELLA di SEB: BACH.

ORGANO ou PIANO.



Berlin in der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung unter den Linden No 34.



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

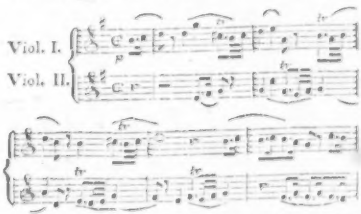
Den 7. September. Nro. 36. 1825.

II. Recensionen.

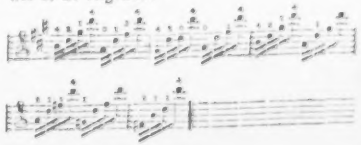
Trois Duos concertans pour deux Violons; composés par B. Molique, premier Violon de S. M. le Roi de Bavière. Mayence, chez Schott Fils. Preis 2 Flor. 24 Xr.

Bei der fast unzählbaren Menge von Duetten, die wir für jede Gattung von Instrumenten besitzen, ist schon vorauszusetzen, dafs nicht alle von gediegenem Werthe sein werden. Um so erfreulicher ist es aber, wenn dem leider noch wenigem Guten etwas Gutes hinzugefügt wird. Genauer betrachtet, sind die meisten Kompositionen dieser Art nichts als Solo's, die wechselweise auf zwei Instrumenten gespielt werden. Gewifs aber verdienen solche Duetts den Vorzug, aus denen gründliches Studium, verbunden mit Fantasie, hervorleuchtet. Diese besitzen wir hauptsächlich von deutschen Meistern, deren sich hier mehre anführen liefsen; besonders aber sind Spohr, B. Romberg und Krommer herauszuheben. (Vielleicht findet sich bald Gelegenheit, über diesen Gegenstand ausführlicher zu schreiben.)

Zu den guten Erscheinungen in der Duetten-Welt gehören nun auch die vor mir liegenden Arbeiten des Herrn Molique. Dieser Künstler, bekannt als ausgezeichneter Violinist, zeigt hier, dafs er als Komponist brav ist und dafs man mit Recht manches Gute von ihm erwarten kann. Blühende Fantasie, Kenntnifs des Satzes und feiner Geschmack leuchten durchgängig aus diesen drei Duetten hervor, von denen das erste in einem ernsten Karakter, das zweite mehr anmuthig tändelnd geschrieben ist, das dritte voll Kraft und Feuer als das originellste dasteht. Die Stimmenführung ist durchgängig gut, nicht selten findet sich streng kontrapunktische Behandlung derselben, ohne dafs sie dadurch steif und abgeschmackt wird, was leider bei vielen Kompositionen älterer Meister der Fall ist. Die dritte Variation im zweiten Duett giebt hiervon das beste Beispiel, wo die zweite Stimme das Thema der ersten stets in der Dominante beantwortet.



Was die Passagen betrifft, so sind solche, obgleich sie manchmal beim ersten Anblick unbedeutend scheinen, nicht leicht auszuführen, wie z. B. folgende:



und

ungeachtet der darüber gesetzten Finger. Diese Stellen setzen noch mehr in Verlegenheit, weil der Noten-Drucker, um das Umwenden zu vermeiden, diese schon an sich schwierigen Passagen zu eng gedruckt hat. Ueberhaupt ist die erste Art der Passagen, genau genommen, dem Karakter der Violine zuwider, dennoch aber nicht zu verwerfen, da sie bei fleifsiger Uebung im Reingreifen fördert. Recens. empfiehlt daher mit Recht diese Duette allen Violinspielern, die es zu einiger Fertigkeit gebracht und Sinn für eine durchdachte Arbeit haben, die Herz und Geist zugleich beschäftigt. — (In der 1. Violin-Stimme, Seite 9, System 6, Takt 3, die 8te Sechzehntheil-Note, mufs statt e ein d stehen. Seite 11, System 2 von unten, Takt 4, fehlt beim ersten Viertel ein Fr. In der 2. Violin-Stimme, Seite 7, System 2 von unten, fehlt im 7. Takt beim ersten Achtel ein z. Seite 13, System 9 und 10 von oben, sollten die Sextolen deutlicher markirt sein, weil man beim ersten Blick die Punkte, wodurch sie machirt sind, bei den gedrängten Noten leicht übersieht.)

Gr.

Grand Concert pour le Piano-Forte, avec accompagnement d'un grand orchestre par J. B. Logier. Op. 13. Berlin chez Guillaume Logier. Preis 1 Rthl. 12 Gr.

Man könnte die Konzerte füglich eintheilen in zweierlei Arten:

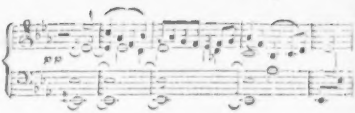
1) in solche, die von grofsen Komponisten für Klavierspieler und Orchester gesetzt sind, um überhaupt ein gediegenes Tonwerk zu liefern, in welchem das Orchester eben so gehaltvoll und nothwendig ist, als das Pianoforte; ja in welchem das Pianoforte auch nur ein geltend gemachtes Orchester-Instrument ist. Das Werk an sich ist aber ein natürlich interessantes, erhebendes und grofsartiges Konzertstück. Die Piano-Stimme einer solchen Schöpfung ist daher auch wirklich für jeden ausgebildeten Klavierspieler nicht allein ausführbar, sondern die Ideen, welche das Werk selbst beleben, heben auch den Klavicinisten mit empor und stellen ihn auf diejenige Stufe der Kunst, von welcher er das darin befindliche Schwierige mit Leichtigkeit besiegt, indem ihn die Komposition bei der Ausführung begeistert und die Gegenwart des Publikums vergessen macht. Hierher gehören vor allen die Beethovenschen Konzerte, ferner die von Mozart, die Werke des Prinzen Louis Ferdinand, Karl Maria von Weber, und auch wol Dussecs und Hummels.

2) In solche, welche die Virtuosen für sich, oder vielmehr für ihre Hände schrieben, und leider, drucken liefsen, auch eine Orchester-Begleitung hinzufügten, die besser wegbliebe weil die vielen Pausen, welche die Musici haben, die nothwendige Veranlassung zu den mannichfaltigsten Störungen sind, oder weil es Noth thäte, das Orchester stünde in einem Seitenzimmer, oder der Pianist wäre mitten unter dem Publikum, damit man während seines Spiels nichts von den Streichern und Bläsern hörte, die doch nun einmal der hergebrachten Weise gemäfs ein wenig mitstimmen und am Schlufs das Publikum zum Applaudiren auffodern und — aufknallen sollen. Jeder Virtuos hat seine ihm eigenthümlichen Fertigkeiten; der eine kann prächtig mit dem vierten und fünften Finger trillern, während die andern eine sogenannte Melodie spielen; der andere kann die Scala (etwa von D oder E mit recht vielen Obertasten) sehr geschickt mit Terzen in der Hand auf und ab rollen, der dritte kann wohl gar dieses Manöver in der chromatischen Scala; der vierte kann wohl auch ungeheure Sprünge und Sätze mit Sicherheit machen, wie der Liebling jenes Königs im Göthischen Liede aus Faust — und dann kommt gar ein geschicktes Kind, das kann dieses alles mit einem Male etc.— Diese Stückchen werden dann wohlweislich an den Mann gebracht, um damit den Mund des Zuhörers zu öffnen. Versteigt sich nun einmal ein andrer armer Erdensohn auf ein solches nur seinen Reiter gewohntes Paradepferd, so wird er in conspectu omnium mit Schimpf und Schande abgesetzt; denn die ganze Hoffnung des Publikums, die durchaus nur auf diese

künstlichen Sachen ganz allein gesetzt ist, ist zu eiskaltem Wasser geworden. Aber gesetzt auch, dieser Unglückliche würgte das Thier, um es zu bändigen, dermafsen, und er klammerte sich so fest und verzweifelnd an, dafs er glücklich entkäme: so versichern doch alle Zuschauer, dafs es sich ganz anders ausnehme, wenn der rechte Mann es vorritte. Der eben gehörte Schritt wäre bei jenem schon Trapp, und der eben gehörte Trapp, wäre dort Carriere. Das sind denn die Lorbeern, die sich der Aermste mit seiner Herzensangst und mit seinem Angstschweifs errungen hat; denn er gesteht auch nachher, gutmüthig genug, selbst ein, dafs der rechte Mann, für den das Konzert geschrieben ist, diese Künste gewifs noch ganz anders geltend machen könnte. Wir wollen hier nicht weiter die nähern Beweise jenes, mit der so schönen Kunst getriebenen Unwesens speciell führen, sondern nur in gutgemeinter Absicht manchem die Augen öffnen, damit er, wenn er öffentlich spielen will, ein Werk aus der ersten Klasse wähle, und damit zuförderst sich, und dann auch das Publikum in der Kunst fördere, anstatt seiner Eitelkeit ein Opfer zu bringen, was, genau genommen, ihm, aus obigen Gründen, nur schadet, und wobei er doch in der That nicht einmal wahren Beifall erhält.

Unser vorliegendes Konzert kann mit Recht einem Jeden empfohlen werden, der es ehrlich mit sich selbst und mit der Kunst meint. Besonders ist es denjenigen Klavierspielern zu empfehlen, welche nach den Logier'schen Lehrbüchern ausgebildet sind; diese werden mit ihrer Applikatur des Konzertes in technischer Hinsicht sehr bald Meister werden. Ueberall fliefsen die Passagen sehr natürlich, mit einer gewissen innern nothwendig begründeten Grandezza, demohnerachtet sehr brillant und grofsartig dahin. So ist es auch recht. Man kann ja brillant spielen, ohne Seiltänzerkünste zu machen.

Der erste Satz besteht aus einem Allegro aus Es-dur. Das Thema:



läfst schon einigermafsen auf den Karakter schliefsen, in welchem der ganze Satz sehr einheitsvoll durchgeführt ist.

Das Andante aus B-dur hat gleichfalls eine Menge edler Figuren, in welchen ein Klavierspieler, ohne Zittern und Zagen, recht wohl und besonnen seinen Geschmack, guten Vortrag, und dergleichen mehr, auf eine gewifs dankbare Art entwickeln kann. Das Rondo in der herrschenden Tonart Es-dur hat einen meisterhaften Zwischensatz in C-moll, der, mit dem Thema verflochten, äufserst karakteristisch, gleichsam balletartig, zu einem brillanten Schlusse führt. Der Stich ist gut und der Preis billig.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Königstädtisches Theater.

(Fortsetzung und Schluſs aus No 35.)

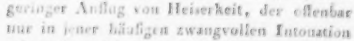
Bei so vielem Interesse an den gegenwärtigen u. so guten Hoffnungen von den zukünftigen Leistungen des Fräuleins Sonntag darf Ref. um so weniger säumen, einen ihm sehr bedenklich scheinenden Punkt zur Sprache zu bringen, um, so viel an ihm ist, von ihr und andern nacheifernden Sängerinnen Nachtheil abzuwenden. Es gilt nämlich dem von Fräulein Sonntag so oft — fast in allen Koloraturen, und allerdings so liebreizend angebrachten mezza voce, jenen so leise und doch so bestimmt und klingend angegebenen, flötenartigen Tönen. Wer fand diese Gesangmanier, in der Vollendung, wie Fräulein Sonntag sie ausgebildet hat, nicht reizend? Dazu erscheint sie im Vortrage der leichten, beweglichen, süfsen rossinischen Musik fast ein unentbehrlicher Bestandtheil — ja, so entsprechend dem ganzen reizenden Wesen der Sängerin, dafs man bei dieser Verzierung

und ähnlichen, die Geberde der aufgehobenen Hände, den entzückten Blick und das süfse mezza voce der reichen Kehle nicht von einander trennen kann. Dennoch sollte die an so vielen Gaben und Fertigkeiten reiche Sängerin bedenken, dafs alles Uebermaafs gleichgültig macht und nichts leichter abstumpft, als zu viel Süfsigkeit. Doch das ist noch nicht die Hauptsache. Eine Sängerin wie Fräulein Sonntag kann es schon länger darauf ankommen lassen, als die meisten andern. Allein dieses mezza voce ist auch der Dauer der Stimme gefahrbringend. Ref. könnte seine Behauptung mit mancher Erfahrung unterstützen, zieht es aber vor, auf den Grund des Uebels hinzuweisen, um damit nach seinem Vermögen jeden Sänger in den Stand zu setzen, seinen eigenen Zustand bei dem mezza voce Singen zu beobachten und aus sich selbst zu erkennen, was gefahrbringend und was rathsam sei.

Die Manier des mezza voce ist vom piano wohl zu unterscheiden. Es giebt nämlich zwei Arten, die Stimme leise ansprechen zu lassen. Die eine dadurch, dafs man eine geringere Athemmasse anwendet, mithin die Organe der Stimme von einer geringern mechanischen Kraft (dem Stofse der Luftmasse) in Erzitterung bringen läfst. Die Folge davon ist dieselbe, wie vom geringern Anblasen der Blas-Instrumente, vom leisern Anstreichen, oder Anschlagen der Saiten- und Membranen-Instrumente, (von Pauken oder der Glocken u. s. w.,) nämlich eine geringere Erzitterung und leisere Ansprache. Diese Art zu singen ist das eigentliche piano und kann der Stimme keinen Schaden thun, giebt ihr aber freilich auch keine Gelegenheit, ihre Fülle und Kraft und den schönen Klang zu zeigen und zu üben. Wo der Ausdruck es erfodert, da mufs es angewendet werden und zu übermäfsiger Anwendung wird es wol nicht verlocken.

Die zweite Art leiser Tongebung erfolgt in dem Kehlkopfe selbst, soviel Ref. hat beobachten können, durch eine zwängende Zusammen- oder Anziehung der Stimmorgane (der Stimmbänder und vielleicht der knorpeligen Wände des Kehlkopfes) ähnlich der, die Falsettöne hervorbringt — vielleicht dieselbe Verrichtung. Dieses Zwängen fühlt jeder im mezza voce Singen, der sich zu genauer Beobachtung seiner selbst beim Gesange gewöhnt hat; und wenn Ref. wohl glauben will, dafs bei einer so frischen und kräftigen Organisation der Stimmwerkzeuge, wie Fräulein Sonntag sie besitzt, jenes Drängen nicht sobald und nur minder, nicht (wie bei geringerer Naturanlage) schmerzlich empfunden werden mag, so wird es sich doch bei anhaltendem mezza voce Singen bemerklich machen und man wird sich (wo nicht schon völlige Verwöhnung eingetreten ist) gewifs bald überzeugen, dafs es weniger anstrengt, aus freier Kehle, als mezza voce zu singen. Aus freier Kehle nennt Verf. die ungezwungene Art der Tongebung, denn der Sänger hat in der That die Empfindung, dafs die Kehle (Stimmritze) völlig offen ist, den Ton frei heraustreten zu lassen.

Der Klang der Stimme scheint des Ref. Ansicht zu bestätigen. Er hat schon zuvor den Klang des mezza voce flötenartig genannt; andere vergleichen jene Töne des Fräuleins Sonntag den Nachtigalltönen. Beides deutet auf ihre falsettartige Entstehung durch Zusammenzwängen der Athemmasse in der verengten Stimmritze, oder zwischen den gespannten Stimmbändern. Eine unwillkommenere Wahrnehmung hat sich dem Ref. bei den höhern Tönen (dem zweigestrichenen d, e, fis) dargeboten, wenn Fräulein Sonntag sie frei und stark intonirte. Da zeigt sich ein bis jetzt noch geringer Anflug von Heiserkeit, der offenbar nur in jener häufigen zwangvollen Intonation seinen Grund hat; denn dieselben und höhere Töne (z. B. im ersten Duett das jedesmal so herrlich intonirte



und in den Koloraturen das dreigestrichene c und d) erscheinen in der Folge auf Mittel-

töne sehr klangvoll und rein von jener Beimischung.

Fräulein Sonntag könnte uns einwenden, daſs Rossini solchen Vortrag fodere. Nun, wir halten so viel von ihr, daſs wir lieber den Rossini, als sie missen wollten. Allein so gewiſs das mezza voce besonders in Rossini's Opern von Zeit zu Zeit erwünscht kommt, so gewiſs es unzweckmäſsig wäre, alle Koloraturen mit voller, starker Stimme zu singen: so wird man doch anerkennen müssen, daſs es noch eine dritte Art giebt, Koloraturen auszuführen: mit ununterdrückter, aber leicht ansprechender Stimme. In diesem Punkte, wie in so vielem andern, möchten unsre herrlichen Sängerinnen Schulz und Seidler als Muster anerkannt werden. Doch genug für diesmal von einer Sängerin, die noch oft und lange der liebe Gegenstand unserer Unterhaltung sein wird.

Nach ihr müssen wir Herrn Jäger nennen, eine gewiſs seltene Erscheinung. Eine Stimme von solcher Kraft und so ungewöhnlicher Höhe (Bruststimme bis b, von da bis zum zweigestrichenen d ein vollkommen angebildetes Falsett) daſs ihr erster Eindruck befremdend, ja dem Ref. fast in derselben Weise unangenehm war, wie die unnatürliche Stimme eines Kastraten. Ob Herr Jäger an der Ausbildung so hoher Töne Recht gethan, möchte Ref. bezweifeln, wenn gleich er diese Töne bewundernswerth und an mancher Stelle sehr reizend findet. Sie können nicht anders, als mit Anstrengung erworben sein und diese verräth sich eben an den hohen Bruströnen bisweilen durch einen Beiklang von Heiserkeit. Jede Gewaltsamkeit beschädigt die Stimme. Hiervon abgesehn, ist die seltene Ausbildung, der stets lebendige und gefühlvolle, oft überaus reizende Vortrag des Herrn Jäger des höchsten Ruhmes werth und ganz gewiſs wird er in der Gunst des Publikums immer höher steigen, jemehr man sich mit dieser, alle gewöhnlichen Gränzen überschreitenden Stimme vertraut macht und Herr Jäger sich eines etwas ausländischen, oft sogar dem Gesange nachtheiligen Dialekts (er zieht z. B. die Endkonsonanten zu lange nach, etwa so

entwöhnt hat; wenigstens hat des Ref. Bewunderung und Antheil an dem seltenen Sänger sich bei jeder Vorstellung gesteigert und dasselbe hat er von vielen, Sachverständigen und Laien, gehört.

Jenen beiden Eingewanderten ist Herr Wächter zugesellt, solcher Gesellschaft würdig, als Dei von Algier in der rossinischen Oper wol der schönste Türke, den wir hier gesehn, und zwar nicht blofs in seinem Aeuſsern, sondern auch in karaktervollem Spiel und im Gesange. Seine frische, herrliche Baritonstimme ist zu stark und fest, zu mannhaft und bei voller Kraftanwendung zu metallisch, als daſs Ref. sie eben viel in Rouladen zu hören wünschte. Auch steht Herr Wächter in Fertigkeit den Vorgenannten nach; manche Koloratur tritt nicht in so bestimmter Richtigkeit heraus und auf i sollte er deren stets meiden, oder den Text abändern. Allein seine schöne Stimme, sein vollendeter Vortrag, in Verbindung mit einem belebten und oft sehr ausdrucksvollem Spiele, lassen das leicht übersehn.

Wie könnte man vom königstädter Theater reden, ohne Herrn Spitzeders zu gedenken? Auch diese rossinische Oper beseelt er mit seiner unerschöpflichen Laune, während sein Gesang mit dem der neuen Mitglieder wetteifert. So meisterhaft nun Ref. jede seiner Darstellungen findet, so kann er doch die Besorgniſs nicht unterdrücken, daſs sich der junge Künstler in soviel Alten-Rollen, die er übernimmt, doch endlich in dem und jenem verwohnen könnte. Es wäre wol sehr zu wünschen, daſs ihm öfters Gelegenheit würde, in jugendlichen Karakteren aufzutreten; dann würde er erst im Verein mit jenen jugendlichen Stimmen recht glänzen.

Marx.

Berlin, den 7. September.

Heut habe ich zufällig „das Ehepaar aus der alten Zeit", von Herrn Angely gesehn; nichts weiter, als ein Lokalscherz (so nennt

es der Hr. Verfasser) aber als solcher recht artig erfunden, mit vieler Laune ausgestattet und vom Verfasser und den übrigen Mitspielenden höchst ergötzlich, zum Theil vortrefflich ausgeführt.

Nicht dem talentvollen Verfasser, auch nicht diesem Stücke vorzugsweise, sondern ihm und einer ganzen Reihe ähnlicher Vaudevilles, mit denen sich besonders das königstädter Theater beschäftigt, ist aber manch ernstlicher Vorwurf zu machen.

Zuvörderst: was soll Musik in ihnen? Wir haben darüber schon kürzlich bei Erwähnung des Rochus Pumpernickel*) gesprochen. Das alte, vertrocknete Pärchen von der Kolonie und die verholzten Gevattern sind höchst ergötzlich, aber, bei Herrn Angely's guter Laune sei's geschworen! eben so unmusikalisch. Daher wissen sie denn auch ihrem Gesange keinen andern, als einen komischen Reiz zu geben: sie singen übelklingend, schlecht — nämlich nach ihrem Alter und Karakter mit zitternder, quäckender, rauher, unreiner Stimme. Das kann einen Augenblick zu lachen machen; aber Eckel und Widerwille folgen auf dem Fuße nach. Auf solchem Wege muss der musikalische Sinn in den Besuchern des königstädter Theaters eher verderbt, als gefördert und verfeinert werden und ein Künstler, oder Künstlerverein, der, statt das Publikum zu sich zu erheben, sich zu ihm hinabneigt, wird über kurz oder lang immer tiefer hinunter gezogen, endlich von denen selbst gleichgültig verlassen, denen er sich hingegeben.

Soll nun aber doch gesungen werden, so müfste ein Künstler zuviel Achtung vor andern und ein Tonkünstler zu viel musikalische Keuschheit haben, um edle, ernste Gesänge zu solchen Späßen zu mifsbrauchen. Webers heiliges Lied aus Preziosa muss nicht zur Karrikatur in einem armen Spafse dienen Nur ein roher Sinn kann daran wahrhaft Geschmack finden, der gern das Höhere und Edlere herabzieht und besudelt, wenn ihm seine Erreichung versagt ist. Man muss das schonungslos und oft wiederholen, damit nicht im Uebermuth froher Laune eine Verderbniss des Kunstsinns verbreitet werde, die der als Künstler selbst so achtungswerthe Verf. gewifs nicht beabsichtigt.

Endlich stehe man doch von dem armen Witz der musikalischen Quodlibets ab, dergleichen in der Ouverture zum Ehepaar wieder aufgetischt worden. Eine Reihe bekannter Melodien werden angefangen und aus einer in die andere unmotivirt hineingeplumt, da denn der ganze Spafs darin besteht, dafs man das Unpassende empfindet und davon, wahrlich mit wohlfeilem Witz, überrascht wird. Man muss den musikalischen Sinn über Bord werfen, wenn man dieses Zerreifsen und widersinnige Zusammenflicken ohne Unmuth ertragen soll. Was hat ein Theater von seinen musikalischen Leistungen zu hoffen, wenn es den musikalischen Sinn zerstört?

S. K.

*) No. 33, S. 263.

Aus Paris.

(Schluss aus No. 34.)

Ich komme jetzt zu der Oper, welche der Name des Komponisten mit Ungeduld und Neugierde erwarten machte, zum Viaggio a Rheims von Rossini. Sei es, dafs er fürchtete, Gesangstücke in einer Gelegenheits-Oper zu verlieren, oder dafs er nicht gut inspirirt war, seine Oper hat zwar einigen Effekt auf die Masse der Fanatiker gemacht, den Erwartungen der Kenner aber durchaus nicht entsprochen. — Da er das ganze italienische Theater-Personal (welches nach dem Libretto den Moment von den Bädern von Plombières nach Rheims zu reisen erwartet) vereinigt hatte, so mufste er natürlich *), um den Foderungen jedes Sängers und jeder Sängerin Genüge zu leisten, für jeden derselben eine Arie schreiben, daher die vielen einzelnen Gesangstücke in dieser Oper, von welchen nur eins, nämlich das der Mlle. Mombelli bemerkenswerth ist: es beginnt auf eine liebliche Art; ein fremder Rhythmus, eine Koketterie im Effekt

*) Ja wohl, ja wohl!

und in der Intonation, und besonders die Ritornelle machten es zu dem angenehmsten; überhaupt zeigte sich Rossini hier als Meister der Ritornelle*), glaubend, dafs der angenehme Eindruck eines der ersten Stücke auf die ganze Oper seinen Einfluſs äufsern werde. Wie gewöhnlich, keine Ouvertüre; die Introduktion ist nur der unbedeutendste Theil der der Gazza ladra. Der Eingang des Sextuor ist sehr brav; in dem Ensemble der 6 Partieen sangen die hohen Stimmen die Melodie des schönen Quartets der Cenerentola; der Komponist hat sie natürlich etwas geändert — und die geringe Aenderung reichte hin, um sie jener weit untergeordnet zu machen; der Effekt dieses Musikstückes ist zwar angenehm, doch hat es im Ganzen nichts Ausgezeichnetes; der Schluſs, welcher dem Finale des Othello sehr ähnlich ist, ist herbeigeführt durch eine Steigerung aller Stimmen in halben Tönen bis zum Grundton, von welchem sie auf die Subdominante und Dominante fallen, um auf den Grundton zurückzukommen. Alle Komponisten derselben Epoche wenden gewöhnlich bei der Schluſskadenz dieselben Mittel an; die Vorbereitung dieses Schlusses aber ist zu frappant, und dauert zu lange, um sie oft anzuwenden, ohne einförmig zu werden. Nach diesem Sextuor ist ein sehr hübsches Duett, welches vortrefflich von Herrn Donizetti und Madame Pasta gesungen wurde; doch ist auch in diesem Stücke keine originelle Idee, welche gleich von vorn herein frappirt und das Gedächtniſs beschäftigt, bis man sie von Neuem hört; das Andante ist grofs und elegant gearbeitet und moduliert auf eine angenehme und überraschende Weise; auch die Stretta ist mit Lebhaftigkeit und Feinheit durchgeführt, und überhaupt muſs man eingestehen, dafs dieses Stück, wenn es auch keinen ganz neuen Anstrich hat, doch keine merkliche Wiederholung des Frühern ist. Noch auf ein anderes Stück hatte Rossini besonders gerechnet und alle Mittel, welche der Charlatanerie zu Gebote stehen, angewandt; nämlich ein Ensemble von 14 Stimmen, auf welches schon einige Tage vor der Aufführung alle Journale aufmerksam machten, und welches das gedruckte Libretto noch besonders erwähnte; die besten Sänger waren hier vereinigt, und dem Komponisten standen 3 Sopran-, 3 Tenor-, 3 Contre-Alt- und 3 Bafs-Stimmen*) zu Gebote; die Enthusiasten fanden hierin etwas ganz Ausserordentliches und Ungewöhnliches und meinten, dafs Rossini in diesem Ensemble von 14 Stimmen die Gränze der Kunst weiter ausgedehnt hätte; die Kenner sahen hierin aber nur ein verstärktes Quartett und einen in Bezug auf die Masse sehr mageren Dialog, besonders auf cruda sorte und andern, in allen italienischen Scenen abgedroschenen Ausrufungen; es machte der Reinheit der Stimmen wegen, besonders in dem Ensemble aller Stimmen Effekt, enthält aber keine neue Idee. Madame Pasta war die Rolle einer reisenden Corinna zugetheilt, und ihr so ausgezeichnetes Talent konnte die platten Stanzen, welche Rossini sie improvisiren liefs, nicht einmal erträglich erscheinen machen: es scheint, als wenn Rossini diese Gelegenheit ergriffen hätte, um seine Zuhörer zu mystifiziren. —

Im Feydeau (Opera comique) gab man „le bourgeois de Reims," dessen Musik im reinen Style von Herrn Fetis, einem der besten Schüler Cherubini's, gearbeitet ist, jedoch nichts Ausgezeichnetes und Originelles enthält; — aber ganz rein. —

Pesth.

*) Der Länge nach ist er's wirklich. D. R.

(Schluſs aus No. 35.)

Es stellt die Kunstansichten der Darstellerin wahrlich in das vortheilhafteste Licht, dafs sie ihre Gebilde so wohl berechnet zu sondern und ihnen jenes Kolorit mitzutheilen versteht, mit welchem sie von ihren Schöpfern der nationellen Individualität gemäſs, empfangen und ausgeschmückt wurden. Indem sie den schwelgerisch verzierten Melodien des pesaresischen Schwans dadurch den schuldigen Tribut zollte, dafs alle kleingelegte, witzige Tändelei, Schmetterlingartiges Kosen und naive Schalkhaftigkeit mit dem Aufwand aller Kunstmittel treu wiedergege-

*) Sind erst 12. D. S.

ben wurden, so bezeugte die Gewissenhaftige keit, das deutsche Karaktergemälde auch nicht durch die kleinste eigene Zuthat zu entstellen, den reinsten Schönheit- und Wahrheitssinn, der stets ein Attribut des Denkenden, doch nie Gemeingut des Afterkünstlers ist, weil ersterer den ewigen Naturgesetzen huldigt, während letzterer schnöde dem Modegötzen fröhnt. —

IV. Allerlei.

Ernstlich darauf bedacht, das Beste der Kunst in den Künstlern zu fördern, habe ich weitläufige und sorgfältige Nachforschungen über das Verfahren grosser Komponisten angestellt und denke, auf deren Grund eine neue psychologisch-historische Theorie der Kompositionskunst zu schreiben. Einstweilen gebe ich als Probe einige von meinen gesammelten Notizen.

„Haidn war einer der ruhigsten Kom„positeurs; es bedurfte für seine Schöpfungs„kraft keines Champagners; aber er hatte ei„nen Spiritus familiaris *) anderer Art: und „dieser war ein Brillantring, den er von Frie„drich dem Grosen erhalten. Wollten ihm „bei seinen Arbeiten manchmal die Ideen „nicht herbeiströmen, so lag die Schuld nur „am Ringe; er hatte vergessen, ihn anzustek„ken. So wie der Ring am Finger war und „das Auge des Tondichters dem Brillantglanze „begegnen konnte, entströmten der Seele alle „ihre Wundergaben. Gluck, um seine Phan„tasie zu entzünden **), mufste sich auf eine „grüne Wiese flüchten. Dorthin liefs er sein „Klavier bringen; an der Seite stand Cham„pagner, und so von den Gluten der Sonne „und des Weins befeuert, schrieb er seine „Opern. Sarti verfuhr ganz entgegengesetzt; „er verriegelte sich in einem grosen dunkeln „Zimmer, das von einer Ampel nur matt er„hellt war, und einem Grabgewölbe glich. „Hier schrieb er die Nächte hindurch, von „Todtenstille umgeben, Arien, die das frische„ste, heiterste Leben athmen *). Zinga„relli griff noch tiefer, um sich zu begeistern; „er las, bevor er seine Opern komponirte, in „einem Kirchenvater **). Salieri floh Stube „und Bücher und suchte seinen Genius im „Menschengewühl auf. Er flog die Strafsen „auf und ab, kaute Konfekt und notirte in„zwischen seine Gedanken in die Schreibtafel. „Pär schrieb seine Sargino seinen Achilles „u. s. w., indem er mit Freunden scherzte, „mit den Bedienten zankte, mit dem Hunde „spielte, mit Frau und Kindern keifte; und „Paesiello komponirte seine Nina, seine „schöne Müllerin, seinen Barbier von Sevilla — „im Bette."

Wie leicht kann man sich eine dieser Methoden, oder alle aneignen und dann unversehens wie Haidn, Gluck und Pär komponiren. Dann bleibt nur noch eine Vorsichtsmaisregel zu beobachten. Es ist bekannt, dafs man es Niemandem schwerer recht machen kann, als Sängern und Virtuosen. Der Komponist soll zwar original und nach Kräften genial sein; aber welhe ihm, wenn er sich dabei von dem entfernt, was dem Virtuosen eben gäng und gebe und geläufig ist. Da giebt es nun keine bessere Methode, als, die uns neulich glaubwürdig von dem grosen Pariser Nicolo Isouard erzählt wurde. Wenn dem an der dreiprocentigen Börse, oder bei der Sacrilege-Debatte, oder im Cafe des savans eine Melodie einfällt, schnell läuft er zur Sängerin und fragt an, ob sie ihr zu einer Arie in der zu komponirenden Oper beliebe. Natürlich wird auch die Ausführung Schritt für Schritt mit ihr berathen und etwanige Passagen werden mit ihr am Klaviere ausprobirt. Dann werden die Saiteninstrumente gesetzt, probirt und mit den Spielern darüber deliberirt; eben so gehts zuletzt mit den Blasinstrumenten; und nun wollte ich doch sehen, wer etwas gegen die Arie haben könnte. — Künftig mehr.

Humanus.

Nachricht.

Mit einigen Exemplaren von No 35. der Zeitung sind durch ein Versehen der Druckerei unrichtige Abdrucke der Pastorella von Bach ausgetheilt worden. Es ist schon Veranstaltung getroffen, dafs diese durch richtige ersetzt werden. Wer mit der jetzigen Ztg. keinen zweiten, richtigen Abdruck erhält, beliebe, ihn gegen Rückgabe des falschen, aus der Verlagshandlung zu beziehen. D. R.

*) Eine feinere Sorte von Samiel.

**) Wie man sich irren kann! Ich denke, Iphigenia hat ihn begeistert; derweil hat er für einen Heuschober geglüht. Der gläubige Setzer.

*) Im Sommer und bei gutem Wetter würde ich doch Glucks Schreibart vorziehen. Ders.

**) Wahrscheinlich die Geschichte von St. Antonii Versuchung in der Wüste. Ders.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 14. September. Nro. 37. 1825.

III. Korrespondenz.

Gretry und sein Raoul der Blaubart, auf dem königlichen Theater.

Berlin, den 6. September.

Wieder eine von den sechszig oder wieviel alten Opern, die wir nach No. 35. zu erwarten haben; gewifs eine der besten — und dennoch bezweifeln wir, ob die darauf verwendete Zeit und Kraft auch den genügenden Lohn finden wird, und ob das Publikum bei neuen und bessern Sachen auf alte und schwächere lebhaft eingehen kann.

Von einer Seite scheint freilich das Projekt, ein alt werdendes Repertoire aus einem ältern, schon vergessenen zu erneuen, manches für sich zu haben. Die alten Sachen kosten nicht nur nichts oder wenig, sondern sind auch ungleich leichter studiert und in bequemlichem Schlendrian ausgeführt, als die neuen, die bei dem steten Fortschreiten der Kunst immer neue und reichere, damit aber auch schwerere *) Formen nothwendig machen. Dann wird auch das öffentliche Urtheil durch eine Art von Pietät zurückgehalten; man fühlt eine Scheu, ein altes Werk nach neuerm Maafsstabe beurtheilend, die Namen früherer Künstler zu beleidigen. So gewifs ein neuer Komponist, der heute die lustige Schusterin, oder Blaubart komponirt hätte, ausgepocht — mindestens ohne Antheil verlassen würde, so gewifs sind diese Werke in ihrem Alter eines zügelnden, begütigenden Respekts sicher; und mit Recht, denn der Fehler liegt nicht in ihnen, die ihrer Zeit genüget, sondern darin, dafs sie zu einer Zeit, wo sie nicht mehr befriedigen können, wieder hervorgezogen werden. Ja — wie alles in der Welt irgendwo Anhänger findet, so mag sich auch für diese alten Revenaus eine Partei hervorthun; wir werden sie ja noch näher kennen lernen.

Aber dennoch können wir dem Unternehmen kein Glück versprechen; und namentlich dem Blaubart nicht. Zwischen Gretry und uns liegen mindestens zwei grofse Revolutionen der dramatischen Musik (um von den noch lebenden, Beethoven, Spontini und andern ganz abzusehen) und Gretry, beide vorübergehen lassend, ist in einer ältern Periode stehen geblieben. Um über ihn und seinen Blaubart sich schnell zu verständigen, fasse man in's Auge, dafs Gretry, viel jünger als Gluck (dieser ist 1714, Gretry 1743 geboren) und nur 14 Jahr älter, als Mozart (geboren 1757) ist, dafs sein Blaubart (geschrieben 1788) jünger ist, als Glucks Iphigenia in Aulis und Tauris und Alceste (aus den Jahren 1772, 1779, 1776) jünger sogar, als Mozarts Bel-

*) Das ist nicht etwa blos mit den neuesten Sachen eines Beethoven und anderer der Fall, sondern von jeher so gewesen; denn es liegt in der Natur der Sache. So haben Mozarts Zeitgenossen seine, uns leicht und einfach scheinenden Sachen schwer, ja fast unausführbar genannt und ein geschickter Oboe-bläser hat im leipziger Orchester sein Instrument zerschmettert im Grimm über die Schwierigkeiten, die der neue Komponist (Mozart) ihm zumuthe. Gutmüthiger beurtheilte der Fagottist in einem Provinzialstädtchen eine ihm schwierige Komposition Beethovens. „Ob wir," sagte er zu seinem Kameraden, „es hier in Quirlequitsch blasen können, oder nicht, darum bekümmert er sich gar nicht." — Auch im Gesangfache ist es so gegangen. Wie oft sind Mozarts Sachen schwer und unsanglar gescholten worden, weil er freilich seine Fülle nicht in so platte Hülsen drängen konnte, als die Vorgänger. Jetzt heifst wieder Beethoven in Vergleich zu Mozart dunkel, schwer, überladen.

monte, Figaro und Don Juan (aus den Jahren 1782, 1786, 1787). Man kann es kaum glauben, wenn man einen Blaubart gehört hat und an Mozarts schwächstes Stück denkt. Es bedürfte für jedes unbefangene Gemüth (nach dieser Erinnerung) keines weitern Beweises, um einleuchtend zu machen, wie undenkbar es ist, von Gluck und Mozart auf Gretry mit Erfolg zurückzuführen. Doch ist die Sache und Gretry's wahres Verdienst einer weitern Untersuchung werth.

Er gehörte zu den Komponisten, welche an die Stelle der geschraubten kalten Schreibart älterer französischer Komponisten und an die Stelle ausschweifender, alle Wahrheit verläugnender italienischer Kompositionen eine wahrere und natürlichere, das heifst dem Gemüthe (statt einseitig der Sinnlichkeit, oder dem Verstande) zusagendere Kompositionsweise setzten und sich dadurch Ansehn und Beliebtheit erwarben. Gretry's leichter, französisch-flüchtiger Karakter (so zeigt er ihn in seinen Kompositionen, in seinen Schriften und in seinem Leben) war jedoch nicht fähig, jenes Prinzip reifen zu lassen und statt sich tief und innig mit dem Geiste der Musik zu erfüllen, suchte er die Wahrheit, die er ihr verleihen wollte, nicht in ihr und der ganzen Natur, sondern in der Sprache auf. Diese Intention, deren Erfüllung Gluck vorbehalten war, hätte aber in voller Konsequenz dem leichten und gefälligen Musiker zu grofse Entsagungen abgefodert. Dazu war es ihm wol nicht Ernst genug mit der Sache und der allgemeine Beifall zu verlockend; es gehörte in der That Glucks Karakterkraft dazu, der Wahrheit nöthigenfalls allen gefälligen Reiz zu opfern. So zerfiel Gretrys Grundprinzip in ihm selber. Er strebte nach Wahrheit der Sprache (Deklamation) und nach gefälligem, leicht und sanft ansprechendem Gesange, jenes soweit es mit diesem bestehen konnte, dieses mit mancher Beschränkung durch das Erstere. Auch hat er damit seinen eigentlichen Zweck erreicht. Indem er sich gleichsam zwischen Franzosen und Italienern durchschlich, fielen manche Sünden der letztern gegen die gesunde Vernunft weg und thaute das französische kalte Element der Deklamation an einer sanften wohlthuenden Wärme auf. Kurz er hatte äusserlich sehr wohl begriffen, was die Italiener seiner Zeit vor den Franzosen, und diese vor jenen voraus hatten und beides eignete er sich äusserlich an.

Anders ging neben ihm Gluck zu Werke. Auch ihm erschloss sich das Wesen der Musik vorzugsweise — fast ausschliefslich in der Sprache. Insoweit nun die Elemente der Sprache und die Accente der Empfindung in ihr natürlichen Ursprungs, in diesem Ursprunge mit den Elementen und Accenten der Musik identisch waren, in soweit hatte er die Tonkunst sich ganz eigen gemacht, und je weniger ihm das übrige Gebiet derselben zugänglich war, desto weiter zeigte er sich dort allen übrigen Komponisten überlegen. Das Gefühl oder Bewufstsein seiner Eigenthümlichkeit führte ihn nicht nur zur Theater-Komposition, sondern bestimmte auch seine nothwendige Bahn. Seine Musik war Sprache und je wahrer und tiefer er den Karakter und die Lage seiner Personen erfafste, desto gröfser war ihre Wirkung, ja erst in dem unbeugsamsten Eindringen auf Wahrheit des Karakters, der Stimmung, der Situation schien das Prinzip seiner Musik gerechtfertigt. Nie und nirgend hat Gretry vermocht, das auch von ihm umfafste Prinzip der Wahrheit so fest und treu zu halten und defshalb bewährt sich die Richtigkeit seiner Sprache mehr in der Komposition der einzelnen Verse, als in dem Ausdruck der Karaktere, die nur in unbestimmten Umrissen gezeichnet sind, und in der Darstellung der Situation, die er vielmehr unbedenklich aus den Augen läfst, um eine angenehme Melodie weiter zu führen, zu wiederholen und dergleichen mehr — wie denn auch Blaubart von solchen, die Handlung unmäfsig aufhaltenden Längen voll ist. Wir erinnern zum Beleg nur an Blaubarts Arie (im dritten Akte) als er den Bruch seines Gebots erfährt, die dreimal von Anfang beginnt, ohne die Stimmung des Sängers bis zu dem blutigen Entschlusse zu steigern. Nur zwei Scenen,

die nach der Eröffnung der Blutkammer und die, wo Maria den Tod erwartet, sind leidenschaftlich und wahr komponirt, alle übrigen scheinen dem Ref. ganz oder theilweise jenem Ausspruche zu unterliegen, ja, sind nicht blos unzweckmäfsig und unwirksam, sondern öfters auch schlechthin leer und langweilig zu nennen *).

Noch mehr blieb Gretry jener Bereicherung, die Mozart der dramatischen Musik zubrachte, verschlofsen. Dafs die Musik nicht blos den Ausdruck der Sprache verstärken, sondern die Empfindungen und Ideen weit tiefer auffassen, weit feiner entfalten kann, als Sprache vermag, dafs ihr allein es möglich ist, das ganze Gewebe der Empfindung im Menschen, alle Fäden, mit denen er sich im Ganzen, in der umgebenden Natur fühlt, in innigem Zusammenhange, aus natürlichen, sinnlichen Elementen künstlerisch wieder zu erschaffen, dafs aber dazu mehr gehört, als Deklamation und ein allgemeiner oberflächlicher Gefühlsanstrich: das ist in den mozartschen Opern zum vollen Bewufstsein gekommen, seitdem uns zum Bedürfnifs geworden — und davon ist in Gretry's Musik wieder wenig wahrzunehmen. Dies zeigt sich schon äufserlich an einer solchen Einfachheit der Melodie, an einer so häufigen Leere und Dürftigkeit der Harmonie, dafs bei ihr eine genauere Motivirung des Gefühls, eine reichere Kombination der Ideen und Empfindungen undenkbar scheint; es zeigt sich noch unverkennbarer in der Instrumentation. Diese ist fast überall nur da, weil denn doch keine Arie füglich ohne Begleitung gesungen werden kann. Von jener reichen und mächtig eingreifenden Bedeutung, die Mozart und neuere Meister der Instrumentation gegeben haben, findet sich keine Spur und Gretry ist in diesem Punkte so weit zurückgeblieben, dafs er nicht einmal eine Ahnung von dem hatte, was Mozarts Instrumentation bedeute, dafs er, statt zu erkennen, wie wesentlich Gesang und Begleitung neben einander bestehen müfsen, jedes zum Ganzen das beitragend, was das Andre nicht vermag — statt dessen untersuchen wollte, wem Vorzug und Herrschaft gebühre, und behauptete, Mozart habe unrichtiger Weise den Gesang dem Orchester untergeordnet.

Alle diese Mängel mögen zu Gretry's Zeit wenig empfunden worden sein, müfsen es aber bei uns in vollem Maafse werden, die wir für unsere Sinne, für Empfindung und Geist so unendlich reichere Nahrung gewohnt sind. Und wenn auch eine Oper des alten, zu seiner Zeit verdienstvollen Komponisten, Richard Löwenherz, von Zeit zu Zeit gern gesehn wird, so möchten doch schwerlich zwei auf gleiche Anhänglichkeit zu rechnen haben und keine kann eine so rege Theilnahme erwecken, als gute neuere Sachen; denn zu jenen mufs man sich erst stimmen, indem man manchem, was die neuere Zeit gebracht, entsagt. So hat denn auch Gretry's Name seinem Blaubart ein volles Haus gemacht, aber das volle Haus blieb lau und ziemlich still, ausgenommen bei jenen beiden Scenen. Von mehren Seiten hörte man sogar die Melodie dieses und jenes Stückes (z. B. des Marsches im ersten Akte) mit Lob aufnehmen und den Antheil schnell verstummen und erkalten, wenn statt reicher und steigernder Fortführung endlose Wiederholungen und seit Gretry hundertmal gehörte Sätze sich nachschleppten.

*) Da wir uns nicht erlauben dürfen, die Zeitung zum Beweise des Obigen mit einer Zergliederung der alten Oper anzufüllen, so geben wir statt dessen aus Gretrys eigenen Versuchen über die Musik (im Auszuge etc. von Spazier) zwei hierher gehörige Stellen: „—Gleichwol fragte ich mich selber, ob es denn kein Mittel geben müsse, alle Meinungen so ziemlich zu vereinigen, und da fand ich denn, dafs die Musik, um dies zu können, wahre treue Deklamation sein mufs. — — So war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mir der der geschickteste Komponist zu sein, der selbige am besten und natürlichsten in Gesang zu verwandeln wufs." Und dann fragt er, in Bezug auf Glucks Musik: „Hat sie nicht auch dabei sich selber Opfer gebracht, welche Freunde des melodischen Gesanges zu bedauern Ursach haben? Ganz gewifs. Wie will der Komponist eine glücklich und reichhaltig motivirte Scene entwickeln, wenn er sich stets nach der fortleitenden Handlung richten mufs; wie soll man ein schönes Organ durch melodische und brillante Züge sich ausbreiten lassen, wenn die sogenannte Wahrheit überall entgegenschreit, dafs man nicht verweilen soll?"

Hierzu kommt noch, dafs das Sujet gar zu leer ist. Wir wollen von der Kinderei, dafs in einer an sich nicht märchenhaften Oper Raoul einen blauen Bart trägt, schweigen; denn das könnte unterlassen werden. Aber wie gleichgültig ist jede Situation gehalten! Maria und Vergy lieben sich und das mächtige Hindernifs ihrer Liebe ist der Widerspruch von Mariens Brüdern, die dem armen Vergy den reichen Blaubart vorziehen. Die Liebenden fügen sich auch dem Willen der Brüder und nachdem sich Maria mit Krone und Geschmeide Blaubarts spielend geschmückt hat, läfst sie sich von ihm heimführen. Obgleich wir sie nun als seine Gemahlin ansehen müssen, nimmt sie doch Vergys Inkognito-Besuch an. Nach der erschütternden Entdeckung, dafs Blaubart seine frühern Gemahlinnen ermordet habe und auch sie zur Strafe der Neugier sterben solle, müfsen wir einen langen Tanz der Gärtnerinnen mit ansehen, damit ja keine tiefere Empfindung Wurzel fasse; und so geht es fort.

Das einzige Interesse, das Ref. an der Aufführung gefunden hat, verdankt er der Madame Seidler, die er in den ruhigen Scenen ihrer Partie so reizend, wie in ihren besten Rollen fand, und die er nie so warm und leidenschaftlich gesehen und gehört hat, als in jenen schon erwähnten leidenschaftlichen Scenen. Mancher könnte sogar ihr Spiel in der ersten dieser Scenen, ihr öfters wiederholtes Niederwerfen etwas zu weit getrieben finden; doch gesteht Ref., dafs ihm, wenn eins von beiden sein mufs, ein Uebermaafs der Leidenschaft nicht so störend und mifsstimmend ist, als Mangel daran und Kälte. Madame Seidler wird, wenn sie ja in einem Punkte zu weit gegangen ist, durch ihre natürliche Anmuth bald in die Schranken zurückgeführt werden und dann durch seelenvolles, belebtes Spiel mehr wirken, als äufserer kalter Reiz je vermag. M.

Berlin den 6. September.

Konzert im Königstädter Theater.

Ging' es nach mir, Herr Red., so hiefse die Rubrik: Korrespondenz, für diesmal, „getäuschte Erwartungen.“ Was erwartete ich vom heutigen Konzert, — und Sie erwarteten wieder von mir die allervollständigste und gehaltreichste Korrespondenz. Es wird aber nichts daraus; sintemal Ihr Korrespondent noch immer (ein Viertel auf 9 Uhr) in der Konditorei sitzt, während in dem daranstofsenden Theater das Konzert unaufhaltsam abläuft, wie Sand aus der Sanduhr. Jetzt mag wol Fräulein Sonntag ihren Merkadante singen. Nun — noch ein Glas Kanariensekt! — Es ging mir nämlich so.

Ich hatte mich mit den angenehmsten Vorstellungen vom heutigen Kunstfeste erfüllt und kaum hielt ich es für nöthig, in der Zeitung nach der Inhaltsanzeige zu blättern. Auch gelangte ich nicht dahin; die bedenklichen griechischen Nachrichten hielten mich auf. Ist es nicht hart, dachte ich, dafs die weichgeschaffnen Seelen humaner Musiker, die Trauerspiele nicht einmal komponiren können, so herbe erleben und schwarz auf weifs mit ansehen müssen? Fallen nicht die Türken ganz aus ihrem Karakter? Denn wie pafst ihr jetziges Benehmen zu Belmonte und Konstanze und zu der Italienerin in Algier? Eins von beiden ist unwahr, die Theatertürkenschaft, die komponirte, oder die da drunten, die komponirende. Was hilft aber das den bedrängten Griechen? Mir ward klar, dafs ich was besseres für sie thun müfste, als die Theatertürken unter das kritische Maafs bringen, und da gerieth ich auf folgenden ganz originellen Plan, der erst ein Paarmal von Andern vorweg genommen ist. Ich wollte ein Lust- oder Trauerspiel (mit Musik ad libitum) zum Besten der Griechen schreiben und (nun kommt das Originale) da jetzt wieder eine Periode eingetreten ist, wie vormals die alt-ticksche, wo die Kunst sich selber wiederkäut u. in Gestalt von Ochsenmenuett, Palästrina's Leben und Mozarts Tod (eine Tragödie, in der die Anekdote von der geheimnifsvollen Bestellung des Requiem und

das Stadtgeträtsch von Mozarts Vergiftung breit getreten werden) sich und die ihren nochmals auftischt: so war ich auf einen Künstler bedacht, in dessen Person ich in einem aus seinen Kunstwerken gemachten Kunstwerke, die Kunst auf ihrem eignen Theater vorstellen könnte. Keinen geringern, als Händel hatte ich mir dazu ausersehen, wie er eine Sängerin, die aus modischer Kaprice seine Arien nicht singen will, zum Fenster heraus hält, sie hinunter zu werfen, wenn sie nicht nachgebe. Liefs nun England die Griechen fallen, so sollte Händel auch loslassen und dann war mein Stück ein Trauerspiel. Segelte Lord Kochrane ab, so schwebte die Sängerin zurück und wir hatten ein Lust- und Freudenspiel. Was gäb das für ein Duett zwischen Händel und der schwebenden Sängerin! — Ich weifs schon, was Sie von innerer Nothwendigkeit, von Seichtigkeit der Zufallsspiele und so weiter, einwenden wollen. Ein andermal will ich Sie widerlegen; jetzt berufe ich mich nur auf einige Dutzend Vorbilder in frühern Opern (in denen Sie keinen andern Einfall, als Zufall finden und die dennoch ohne Gefährde gegeben und gesehn werden) und kehre zu meiner Konzertnachricht zurück.

Ueber die griechische Frage hatte ich meine Angelegenheit etwas aus den Augen verloren und mufste nun, ohne weiter lesen zu können, nach dem Theater eilen. Unterwegs sammelte ich mich zum Konzerte und suchte meine Erwartungen zu fixiren. Dafs die königstädter Direktion ein Konzert gebe, wufste ich mir wohl zu deuten und fand das Unternehmen höchst plausibel. Das neue Theater hat, dachte ich mir, bis jetzt noch nicht Raum gefunden, ein rechtes Werk auf die Bühne zu bringen; auch cosi fan tutte von Mozart soll erst im November heraus kommen. Nun ist aber jetzt die Erregung durch die neuen trefflichen Mitglieder neu und frisch; das wollen sie benutzen und zeigen, was sie vermögen. Ich hatte mir einen ganzen Konzertzeddel ausgedacht. Es begann Beethovens Fantasie mit Orchester u. Chor, trefflich gespielt von Aloys Schmidt (der hierher gekommen ist) die Soli gesungen von den Solosängern. Dann eine grofse Scene von Mozart, (wahrscheinlich die mit den falschen Quinten) gesungen von Fräulein Sonntag, in der diese Sängerin alle ihre herrlichen Gaben als schöne Opfer auf einem reinen Altar Polyhymnien weihte. Es kamen noch viel prächtige Sachen; besonders freute ich mich darauf, die schönen Stimmen der dortigen Künstler in grofsen Ensembles vereinigt zu hören (ich dachte an Stücke aus Idomeneus von Mozart) und vergafs alles bei der am Schlufs aufgeführten Symphonie mit Chor von Beethoven, die Herr Musikdirektor Stegmaier mitgebracht hat, um zu zeigen, dafs ihm der Sinn höher steht, als auf den Konditor Rossini. Damit mufs sich ja Herr Stegmaier eben so ehrenvoll introduciren, als vor einem Jahre Herr Musikdirektor Henning mit der Einweihungssymphonie von Beethoven. Dann mufste auch das letzte Bedenken gegen Fräulein Sonntag verstummen, ob sie zu guter Musik eben soviel Lust und Anlage habe, als zur — italienischen. Mit einem Schlage hätte das Königstädter Theater sich die höchste Achtung und Theilnahme aller Kunstfreunde gesichert und damit die bleibende Gunst des ganzen Publikums. Denn die Mafse der Menschen kann wol einmal verführt werden, gefesselt aber nur durch das, was auch den Besten Geltung hat.

Wie gesagt: getäuschte Erwartungen! An allen Thüren mufste ich es lesen: Arie von Merkadante, Arie, Duett, und Arie, und Duett von dem und jenem — auch von Mozart war zufällig etwas darunter — kein Chor, kein Ensemble, nicht einmal eine Symphonie. Was? Reisende Virtuosen treiben mit Mühe und Noth alles zu einer Symphonie zusammen, Blieseners scheuen keine Arbeit, um in jedem Konzert eine Symphonie zu geben, alle wahren Kunstfreunde, das ganze Publikum drängt sich zu den Möserschen Symphonieaufführungen: und eine Theaterdirektion, die Lokale, Orchester, Chor und solche Sänger zu ihrer Disposition hat, die sich und ihren neuen Mitgliedern allen möglichen Kredit erwerben mufs, giebt keine Symphonie? kein Ensemble?

Nichts? — Nun freilich, ein Merkadantekonzert ist auch nicht polizeiwidrig. Aber die Kunst und die Kritik haben damit so wenig zu schaffen, als die Polizei und darum bin Ich wohl- oder auch übelbestalter Korrespondent hier in der Konditorei sitzen geblieben, und schreibe bei süfsen Sachen bittere; das geht aber immer so; der Nachgeschmack von vielem Zucker ist bitter.

Eben klirren wieder Gläser und Tassen vom Applaudissement — wahrscheinlich hat Fräulein Nachtigall wieder pianissimo geflötet. Das ist ganz aufserordentlich schön — noch etwas von dieser Kremtorte! — aber ich weifs noch viel schöneres, als Nachtigallenflöten: das ist die beseelende Sprache einer edlen Empfindung, der Anhauch eines höhern Geistes. Aber Merkadante hat die Arie, wie der Zeddel eigens besagt, eigens für sie komponirt. — Nun, das ist keine Ehre für eine solche Sängerin (eine gröfsere scheint es mir, wenn sie eine mozartsche Arie gut singt) aber eine unverdiente für Merkadante, von ihr in Berlin gesungen zu werden. Wer weifs, wann sie nun wieder Gelegenheit findet, sich in etwas Rechtem zu zeigen. O getäuschte Erwartungen! — Freilich unsere Schulz und Seidler singen auch bisweilen solche Tändelei. Aber sie haben stets Gelegenheit, in Opern Besseres zu geben.

Wer nur das Konzert angeordnet hat? erführ' ich's, ich machte es bekannt, damit die Direktion sich in künftigen Fällen bessern Rath holte, oder der Anordner gezwungen wäre, die Scharte wieder auszuwetzen. Aber Fräulein Sonntag! Wissen Sie, wodurch die Mara unsterblich und noch in ihrem höchsten Alter der Stolz ihres Vaterlandes, allen Kunstfreunden eine hochverehrte, theure Person, ein Muster für alle Sänger und Sängerinnen geworden ist? Nicht dadurch, dafs sie vielleicht einmal eine Arie von Farinelli (bekanntlich Merkadante's Grofsvater) vorgetragen, sondern dadurch, dafs sie Händel verstanden und gesungen hat. Fahren Sie noch einige Jahre fort, mezza voce Rossini und Merkadante zu singen und man wird zu der Zeit, wo Sie nach Ihren herrlichen Gaben die Freude und der Stolz Ihres Vaterlandes, der Bewunderung der Nachwelt sicher sein könnten, getäuschte Erwartungen zu beklagen haben.

Ein Verehrer der Kunst
und der Künstlerin.

Bemerkungen über die Kirchenmusik in Dresden.

(Eingesandt.)

Die Bemerkung des Herrn Rellstab (berl. allg. musik. Zeitung No. 16. S. 128.) „er habe sich begnügen müfsen, trocknen Mundes, oder besser, trocknen Ohres von Dresden wieder abzuziehen, da alle weltliche Musik während der Charwoche verstummt gewesen und die geistliche den Feiertagen aufbewahrt worden wäre," veranlafst mich, auf den Genufs aufmerksam zu machen, welchen die hiesigen Kirchenmusiken in jeder Woche, vorzüglich aber in der Charwoche gewähren. In der katholischen Kirche kann man an allen Sonntagen und an jedem Feiertage Messen und Vespern, während der Fastenzeit bis zur Mitte der Charwoche herrliche Miserere von Hasse, Naumann, Schuster und andern Komponisten, in dieser Woche aber das „Stabat Mater" von Schuster, ein Oratorium, nach demselben bei der Auferstehung das berühmte „Te Deum" und „Regina Coeli" von Hasse und mehre Musiken hören. Sie werden von den Herren Kapellmeistern Morlacchi und K. M. von Weber, und von dem Herrn Kirchenkomponisteur Rastrelli, welcher im Jahre 1824 zum drittenmal hier angestellt worden ist, wechselsweise dirigirt und von den Musikern der königl. Kapelle, den Bassisten und Tenoristen der italienischen Oper, zwei Kastraten und acht Kapellknaben, welche Herr Chordirektor Miksch unterrichtet, aufgeführt. Viele dieser Musiker und Sänger haben sich nicht nur hier, sondern auch im Auslande durch ausgezeichnete Kunstleistungen nicht geringe Achtung erworben. Es ist jedoch nicht zu läugnen, dafs, ungeachtet die Sänger sehr bedeutende Besoldungen erhalten, sich dennoch unter den ausgezeichneten Künstlern, von welchen ich

nur den Sopran Sassaroli, und die Bassisten Benincasa und Zezi erwähnen will, einige befinden, die auf Künstlerruhm keinen Anspruch machen können, und dafs man oft auf eine unerträgliche Weise detoniren hört. Dafs der kaum zwanzig Sänger starke Chor im Verhältnifs zu dem aus einigen funfzig Musikern bestehenden Orchester viel zu schwach ist, wird jeder Kenner sogleich bemerken. Was die Kapellknaben, welche gewöhnlich die Chöre singen und in Abwesenheit der Kastraten die Stelle derselben vertreten, anlangt; so würde ich mich der Parteilichkeit im höchsten Grade schuldig machen, wenn ich nicht zugegeben wollte, dafs, ungeachtet der Gesang ihre Hauptbeschäftigung ist, sie dennoch bei weitem nicht so viel leisten, als die Kreuzschüler, von welchen ich hernach sprechen werde. Aber durch nichts wird der hohe Genufs, welchen man mit Musiken, die mit so aufserordentlichen Hülfsmitteln aufgeführt werden, zu erwarten berechtigt ist, so sehr vermindert, als dadurch, dafs die Tempi oft viel zu schnell genommen werden. Dieses Uebertreiben derselben, wodurch das Eigenthümliche der Kirchenmusik ganz verloren geht, bringt vorzüglich in dieser Kirche und bei den im höchsten Grade ernsten und feierlichen Kompositionen älterer Meister, welche gewöhnlich aufgeführt werden, eine sehr sonderbare Wirkung hervor und fällt hier um so mehr auf, da viele hiesige Kunstfreunde ehedem Gelegenheit gehabt haben, diese Musiken unter der meisterhaften Direktion der Kapellmeister Naumann, Schuster, Pär u. s. w. aufführen zu hören. Doch genug von den Musiken in der katholischen Kirche, welche schon seit langer Zeit allgemein bekannt sind, und gewöhnlich nicht nur von hiesigen Kunstfreunden, sondern auch von fast allen Fremden, welche durch Dresden reisen, besucht werden! Länger mufs ich bei den Musiken, welche in den lutherischen Hauptkirchen, der Kreuzkirche und Frauenkirche, aufgeführt werden, verweilen, da sie weit weniger bekannt sind und früher nicht sehr besucht wurden. Denn die Musiken in den lutherischen Kirchen ziehen gewöhnlich die Kunstfreunde wenig an, weil leider die Behörden in der Regel nicht genug dafür thun.

Erst seit 1822, in welchem Jahre Herr Friedrich Wilhelm Agthe als Musikdirektor an den genannten Kirchen angestellt ist, sind sie immer mehr und mehr besucht worden. Er war zuvor Mitglied der königl. Kapelle und hat schon vor 1822 viele Instrumental-Kompositionen, z. B. Konzerte und Variationen für verschiedene Blasinstrumente, Ouvertüren, zwei Hefte Lieder und die Musik zu einem Trauerspiele, geliefert, die mit vielem Beifall aufgeführt worden, von welchen aber leider bis jetzt nur wenige im Stich erschienen sind. Er hat die Pflicht auf sich, die Musiken in den erwähnten Kirchen zu dirigiren und die Kreuzschüler, welche zum Chor gehören, im Gesange zu unterrichten. In früheren Zeiten sind in dieser Lehranstalt nicht nur ausgezeichnete Sänger z. B. Gerstäcker, Klengel, Pillwitz, Bergmann u. a. m., sondern auch berühmte Komponisten z. B. Graun, Hiller u. a. m. gebildet worden. In neueren Zeiten aber war sie durch die anhaltende Kränklichkeit des vorigen Musikdirektors Herrn Uber, und dadurch, dafs auf Veranlafsung des Herrn Rektors Gröbel die fast ein Jahrhundert alte Einrichtung, vermöge welcher die Kreuzschüler die Chöre in der italienischen Oper sangen, aufgehoben wurde, sehr in Verfall gerathen. Erst seit Herr Agthe Musikdirektor ist, erhebt sie sich wieder zu ihrer ehemaligen Vortrefflichkeit. Obgleich die Musiken, welche er, vermöge seines Amtes, dirigirt, nicht von einer königlichen Kapelle, sondern nur von einigen dreifsig Leuten des Stadtmusikus, welche öfters einige Musiker der Artillerie einzig und allein aus Liebe zur Kunst unterstützen, und von einem Chor von 52 Kreuzschülern, die den gröfsten Theil der Zeit den Wissenschaften widmen müssen, aufgeführt werden, und obgleich die Kreuzkirche, wegen ihrer Bauart zu Aufführung von Musiken nicht ganz geeignet ist, so gewähren sie dennoch einen wahren Genufs, welchen die Kunstfreunde einzig und allein dem Verdienste des

Herrn Agthe zu danken haben, der mit so beschränkten Hülfsmitteln mehr leistet, als der strengste Beurtheiler zu fodern befugt ist. Wer sich überzeugen will, was für Schwierigkeiten er hinsichtlich des Orchesters zu bekämpfen hat, der darf nur den Musiken, welche unter der Direktion des Herrn Kantors Schwarz, der wohl mehr im Schulfache als in der Musik zu leisten scheint, von denselben Musikern in der Kirche zu Neustadt, wo man ein ganz anderes Orchester zu hören glaubt, aufgeführt werden, auf kurze Zeit beiwohnen. Möchte doch Herr Agthe bald an der Spitze einer vorzüglichen Kapelle stehen, damit er im Stande wäre, etwas in jeder Rücksicht Vollkommnes zu leisten! — Ich kann nicht unterlassen, auf einen so ausgezeichneten jungen Mann aufmerksam zu machen, da er noch weit weniger, als er es verdient, bekannt ist, weil er die sonderbaren Mittel in Ruf zu kommen, verschmähet, welche mancher Komponist als Haupthebel seines Pseudo-Rufes in Bewegung zu setzen versteht.

Seit 1822 hat Herr Agthe eine Kantate aus Es-dur zum Antritt seines jetzigen Amtes, eine zweite „Lob des Höchsten" aus C-dur, einige Motetten für Singchöre, ein „Vaterunser," welche letztere Komposition ursprünglich nur für Vokal-Musik gesetzt ist, doch auch mit Orchesterbegleitung aufgeführt werden kann, und ein Oratorium „die Nacht vor der Kreuzigung" geschrieben. Alle diese Kompositionen, vorzüglich aber das „Vaterunser" und das Oratorium zeichnen sich durch Fluſs der Melodien und durch Neuheit der Instrumentirung aus. Ungeachtet der Text des Oratoriums hier und da zerstückelt ist; so ist dennoch die Musik ein vollendetes Ganze, worin Plan und Ordnung unverkeunbar ist. Die Musik ist dem Texte immer angemessen, was Herrn Agthe um so mehr zum Lobe gereicht, da mehre, übrigens ausgezeichnete Komponisten, aus Unkunde der Deklamation, oft dem Texte ganz entgegen komponiren, und auf diese Art ein Hauptgesetz der Kunst übertreten. Seine Kompositionen, besonders die beiden Fugen des Oratoriums beweisen eine gründliche Kenntnifs des Kontrapunktes. Das Oratorium und das „Vaterunser" wurde am Charfreitage dieses Jahres unter seiner Direktion und zwar, soweit es die ihm zu Gebote stehenden geringen Hulfsmittel zuliefsen, meisterhaft und mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Mehre Mitglieder der königlichen Kapelle unterstützten die Aufführung, wodurch ein bedeutendes Orchester zu Stande kam. Dafs man so ausgezeichnete Werke in musikalischen Blättern kaum erwähnt hat, während nicht selten höchst mittelmäfsige Kompositionen bis zum Eckel in Prosa und in Versen angepriesen werden, kann nur diejenigen wundern, welche Herrn Agthe's Denkungsart und die Gründe nicht kennen, welche manche Beurtheiler zum Lob oder Tadel bestimmen. — Zu den erbärmlichen Kunstgriffen, deren sich manche Musikdirektoren bedienen, um ihren eigenen Werken Beifall zu erzwingen, gehört auch diese, dafs sie nur schlechte Werke anderer Komponisten aufführen, oder, wenn sie die guten nicht immer zurückweisen können, sie durch eine schlechte Aufführung so entstellen, dafs ihre Schönheiten fast ganz verloren gehen. Herr Agthe hingegen führt mit der gröfsten Sorgfalt fast immer ausgezeichnete Werke nicht nur von älteren, sondern auch vorzüglich von neuern Komponisten auf, z. B. von Händel, Haidn, Mozart, Naumann, Beethoven, K. M. von Weber, Hummel, Fesca, G. Weber, Eberwein, Schicht, Himmel, Schnabel, Andreas Romberg u. s. w., welche hauptsächlich dadurch, dafs die Chöre und die Fugen mit Feuer und Präcision ausgeführt werden, den ungetheilten Beifall der Kenner erhalten. Auf diese Art gewährt er den Kunstfreunden einen Genufs, den sie in der katholischen Kirche vergebens suchen. Denn ungeachtet sie einen grofsen Schatz vortrefflicher älterer und neuerer Kompositionen besitzt, so hören wir dennoch fast nie andere, als von Hasse, Naumann, Schuster, Seidelmann, Morlacchi und Rastrelli. Letzterm scheinen seine eigenen Werke mehr zu gefallen, als den Musikfreunden: denn er wird nicht müde, sie sehr oft aufzuführen, ohne durch den Beifall derselben dazu aufgemuntert zu werden. — Am Schlusse dieser Bemerkungen kann ich nicht umhin, die Sonnabendsvespern in der Kreuzkirche zu erwähnen, um die Freunde der Vokal-Musik darauf aufmerksam zu machen, dafs sie hier Gelegenheit haben, die vortrefflichen Magnifikat von Homilius u. s. w. und die herrlichen Motetten von Sebastian Bach, Graun, Homilius, Hiller, Schicht, Rolle, Weinlig u. s. w., und auch Werke alter italienischer Meister sehr gut aufführen zu hören.

X.**.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 21. September. Nro. 38. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Quintenfortschreitungen, zu Folge der Aufsätze in der Leipziger musikalischen Zeitung No. 31 und 35 d. J.

In der Leipziger musikalischen Zeitung No. 31 v. d. J. bringt Hr. Dr. Stöpel den seit sehr vielen Jahren besprochenen Gegenstand, ob und wie die fortschreitenden Quinten in der Harmonie statt finden können, neuerdings sehr dringend in Anregung und spricht über das Prinzip dieser Fortschreitungen, welches er mehr ergründen und darstellen will, wünscht auch, dafs andere ein Gleiches thun mögen, damit diese Angelegenheit endlich festgestellt und also für die Theorie der Musik völlig erledigt werde. Gleich darauf in einem der nächstfolgenden Blätter der Leipziger musikalischen Zeitung No. 35, findet sich Hr. N. N., der den Aufsatz des Hrn. Stöpel weiter erörtert, doch aber nur selten dessen Meinung ist und sogar die stufenweise Fortschreitung sogenannter reinen Quinten für wohlklingend hält, endlich aber dem Hrn. Stöpel räth, ein eigenes Büchlein über diesen Gegenstand herauszugeben. Zur Zeit dürfte viel Ersprieſslicheres für die Lehre der Harmonie zu thun sein, als diesen für die Harmonie unwesentlichen Gegenstand abermals durchzufechten, da doch kein bestimmtes Resultat zu erwarten ist, indem immer dieser eine Quintenfolge lobt, die jener tadelt. Was die gesunden Ohren betrifft, auf die sich Hr. Stöpel in seinem Aufsatze beruft, so entscheiden diese an und für sich hier gar nichts, ja es kommt so eigentlich nicht einmal auf ihre Gesundheit hierbei an, wenn nur dem Besitzer derselben das musikalische Talent beiwohnt und sein Gehör für die sichere und bestimmte Auffassung der Akkorde und der Fortschreitungen, welche die Töne darin nehmen, geübt ist. Diese Eigenschaften des Gehörs werden bei jedem Harmonisten vorausgesetzt, und so hat es sich denn auch finden müssen, dafs die umsichtigen und unbefangenen Harmonisten von jeher die Quintenfortschreitungen getadelt haben, indem durch sie der Wohlklang in der Harmonie beeinträchtigt wird. Diejenigen Harmonisten, die bald diese, bald jene Quintenfortschreitung in Schutz nehmen, müssen doch gestehen, dafs die Harmonie viel reiner und in sich fügsamer klingt, wenn diese Quintenfortschreitungen in derselben nicht da sind. Ja selbst die allgemein anwendbare Quintenfortschreitung von der reinen in die verminderte Quinte ist schon störend und die Harmonie gewinnt immer, wenn auch diese Fortschreitung umgangen wird. Wie man auch das Prinzip über die Quintenfortschreitungen auffinden und darstellen mag, um sie in der Harmonie anwenden zu können, so wird doch immer dem geübten Gehör eine Quintenfortschreitung an sich selbst und auch in Verbindung mit mehren Tönen, störend klingen. Eine Quartenfortschreitung an und für sich ist dem Gehör eben so unbehaglich, wie eine Quintenfortschreitung; allein setzt man der Quartenfortschreitung eine Terz oben oder unten zu, so wirkt sie gleich anders, und eine Fortschreitung von Terzsextakkorden ist in der Musik gewöhnlich, auch wandte sie der reine und zarte Haidn sehr gern an. Den Zusatz, den man

einer Quintenfortschreitung oben oder unten machen kann, verbessert sie durchaus nicht, sondern verdeckt sie nur einigermafsen, und eine weitere Fortschreitung, als von zwei Quinten ist auch in diesem Falle nicht möglich. Wenn nun auch die Quintenfortschreitungen in der Harmonie durchaus nicht zulässig sein dürften, so verhält es sich doch ganz anders mit solchen Fortschreitungen in der Melodie, nämlich im doppelten Kontrapunkte, wo Melodie gegen Melodie geführt wird. Hier kann der Tonsetzer die Quintenfortschreitungen nicht vermeiden, wenn er nicht die Formen seiner Melodieen zerstören will. Dergleichen Quintenfortschreitungen finden sich in den Werken der gröfsten Meister, und unser unsterblicher, herrlicher und allverehrter Mozart hat deren auch in seinen Werken, und mitunter nicht selten. Doch kommen dergleichen Quintenfortschreitungen nur dann vor, wenn sich die Melodieen rasch neben einander fortbewegen und so werden sie denn auch von dem Gehör, selbst von dem geübtesten, nicht wahrgenommen, indem dieses von den Akkorden, auf denen sich die Melodien bewegen, den harmonischen Totaleindruck erhält. Das Gehör achtet sonach hierbei zwar auf die Harmonieen und die Melodieen, bei den letztern aber nur auf die Formen, keineswegs aber darauf, wie die einzelnen Töne dieser Formen in ihrem Laufe gegeneinander zu stehen kommen. Bewegen sich aber die Melodieen im doppelten Kontrapunkte, langsam, gehaltvoll, etwa wie im Choral, so sind die einzelnen Töne der Melodie zugleich nothwendige Glieder des Akkordes, auf dem sie stehen, und hier folgt das Gehör nicht allein der Melodie, sondern auch jedem einzelnen Akkorde der Harmonie. Hieraus folgt also, dafs alle die Töne, welche zugleich erklingen und von dem Gehör deutlich und bestimmt als zugleicherklingende Töne wahrgenommen werden, in dem Verhältnisse zu einander stehen müssen, welches die Natur für die ursprüngliche Aufstellung der Akkorde zuläfst. Dieses ursprüngliche Verhältnifs ist das terzenweise, denn jeder Akkord der in der Musik angewandt werden kann wird entweder in dem terzenweisen Verhältnifse selbst angewandt, oder wird er in einem andern Verhältnifse angewandt, so läfst er sich bestimmt auf das terzenweise zurückführen. Stellt man die sem nach alle die Töne einer Tonleiter z. B.

terzenweise übereinander und versucht, mit einzelnen und verbundenen Terzen fortzuschreiten, so ergiebt sich, dafs man mit einzelnen Terzen als: $\frac{e\,g}{c\,e}$ u. s. w. ganz gut fortschreiten kann, mit zwei verbundenen Terzen aber als: $\frac{g\,a}{e\,f}$ nicht fortschreiten kann, indem $\frac{a}{c\,d}$ kein Wohlklang vernommen, auch dann nicht, wenn der zwischeneinliegende Ton, welcher die erste Terz macht, fortgelassen wird. Ferner findet es sich bei dem fortgesetzten Verfahren, dafs man mit drei und vier verbundenen Terzen nicht fortschreiten kann, wenn man auch die dazwischenliegenden Töne einzeln oder auch alle fortläfst. Doch findet sich ferner, dafs man mit fünf verbundenen Terzen, wenn man die zwischenliegenden Töne alle fortläfst, fortschreiten kann, wiewohl der Wohlklang, den diese Fortschreitung gewährt, leer klingt. Endlich wenn man sechs Terzen verbindet und alle dazwischenliegenden Töne fortläfst, so findet nicht allein eine wohlklingende Fortschreitung statt, sondern man kann auch noch den Ton der die fünfte Terze schliefst, dazu nehmen, wodurch der Wohlklang noch vollständiger wird. Alle Fortschreitungen, welche, wie hier gezeigt worden, nicht statt finden können, können auch dann nicht statt finden, wenn man die aus den Drei- und Vierklängen abgeleiteten Akkorde, als: $\frac{6\,6}{3\,4}$ u. $\frac{6\,6\,6}{5\,4\,4}$ anwendet. Demnach sind also die Fortschreitungen der Quinten, Septimen und Nonen, und zufolge der beiden letztern auch die der Sekunden nicht zuläfsig, wenn nämlich die Töne der Akkorde, welche eine Harmonie bilden, alle deutlich und bestimmt von dem Gehör vernommen werden. Der Fortschreitungen der Sekunden, Septimen und Nonen wird in den Lehrbüchern der Harmonie weit

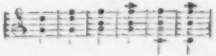
weniger gedacht, wie der, der Quinten, und gewifs daher, weil jene aus einem Akkorde in den andern nicht mitzuführen nöthig sind.

Die Quinten aus einem Akkorde in den andern mitzuführen, scheint mehren Harmonisten aber durchaus nöthig, indem sie glauben, die Quinte in einem Dreiklange nicht entbehren zu können, oder, was diesem gleich ist, nicht Zweiklänge in der Harmonie annehmen zu dürfen.

Die Zweiklänge sind eben so gut Mitglieder des Harmoniesystems wie die Drei- Vier- Fünf- Sechs- und Siebenklänge, und sie werden und müssen auch eben so, wie diese, bei der Tonsetzkunst angewandt werden. Ohne die Fälle hier, in Betreff der Zweiklänge anzuführen, wie sie in den Chorälen und anderen Sachen, die blos in vierstimmiger Harmonie geschrieben sind, sich nothwendig der Stimmenführung ergeben, mag hier nur für das wirkliche Bestehen der Zweiklänge angeführt sein, dafs sie bei der Auflösung des sogenannten wesentlichen Septimenakkordes, wenn dieser bei den Schlufsen nach dem Streben seiner Töne aufgelöst wird, ganz natürlich entstehen. Z. B.

Hier strebt bei der Auflösung das f nach e, das h nach c, und das g als Bafsnote nach c. Wollte man nun das d, welches nothwendig nach c geht, um nicht die Terz zu verdoppeln, nach g, eine Quinte abwärts gehen lassen, um den künftigen Akkord zu einem Dreiklange zu machen, so würde das d eine ganz unsangbare und widerwärtige Fortschreitung bekommen. Abgesehen also von dieser Fortschreitung, so mufs bei den Musikstücken die blos in vierstimmiger Harmonie bestehen, jedesmal am Schlufse ein Zweiklang entstehen. Einen solchen Zweiklang aber für einen Dreiklang mit weggelassener Quinte erklären, führt zu vielen Inkonsequenzen, denn sonach könnte man auch manchen Quintenakkord, besonders den, der auf der Dominante sich aufstellt, für einen Septimenakkord mit weggelassener Septime, und diesen Septimenakkord für einen Nonenakkord mit weggelassener None erklären. Was sollen solche Erklärungen und wohin führen sie?

Diese beiläufige Erörterung der Zweiklänge, soll hier dazu dienen, um zu beweisen, dafs es nicht nöthig ist, Quintenfortschreitungen aus einem in den andern Akkord zu haben, der Dreiklänge wegen. Eine Vollständigkeit der Akkorde mufs in der Harmonie zwar so viel wie möglich stets statt finden, nur sind die unvollständigen nicht die Zweiklänge, denn sie sind in ihrer Art eben so vollständig wie alle andern Hauptakkorde und die aus ihnen abgeleiteten, sondern diejenigen Akkorde können nur für unvollständig gehalten werden, in denen zwischen den beiden Endpunkten des Akkordes, einer oder mehre Töne fehlen. Z. B.



Die Nonen-Undezimen- und Terzdezimenakkorde werden, besonders die beiden letzten, ihrer Härte wegen, die vollständig genommen empfinden lassen, niemals vollständig angewandt. Bei dem Schlufse eines Musikstückes oder einem gröfseren Abschnitt darin, wo der Tonsetzer den sogenannten ganzen Schlufs anbringt, nämlich wo der Septimenakkord der Dominante dem Quintenakkord auf der Tonika stets vorhergeht, kommt bei der blofs vierstimmigen Harmonie, wie vorher gezeigt wurde, nur immer ein Zweiklang auf der Tonika zu stehen, und das bewegt manche nicht genug erfahrne Tonsetzer, mit einem der Töne des Septimenakkordes eine widerliche Fortschreitung zu machen, um nur die Quinte zu dem letzten Akkorde zu haben. Diese Quinte aber wenn sie wirklich nicht da ist, und sie ist es bei vielen vielstimmigen Musikstücken wirklich nicht, ersetzt das Gehör ganz unbewufst, und mancher, der da glaubt, in diesem Falle einen Dreiklang zu hören, hört in der That nur einen Zweiklang. Endlich mufs noch von den Quintenfortschreitungen bemerkt werden, dafs durch sie kein besonderer Ausdruck

erreicht werden kann; mögen sie in den äufsern oder innern Stimmen angewandt werden. Die Grundsätze der Harmonie, welche Hr. Dr. Stöpel in seinem Aufsatze über die Quintenfortschreitungen offenbaret, sind die der Logierschen Unterrichtsmethode in der Harmonie, auch ist Hr. Stöpel ein Schüler des Hrn. Logier. Diese Unterrichtsmethode, deren Grundsätze bis jetzt nicht öffentlich bekannt geworden, werde ich in der nächsten Zeit, entweder in dieser Zeitung oder in einer eigenen Schrift vollständig darlegen und genau betrachten. Vielleicht geschieht dadurch den Anhängern und den Gegnern der Logierschen Unterrichtsmethode ein Gefallen.

Berlin im September 1825.

Urban.

II. Recensionen.

Polyhymnia, ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges auf das Jahr 1825. Im Vereine mit Friedrich Kind herausgegeben von Friedrich Marschner. Erster Jahrgang. Leipzig bei C. H. F. Hartmann, Wien im lithographischen Institute.

Taschenbücher sind zu Neujahrgeschenken bestimmt und das vorliegende ist so elegant ausstaffirt (feines Papier, guter Steindruck, geschnörkelter Titel, Mozart als Titelkupfer, blassor Einband mit Goldkante und Goldschnitt, dito Futteral — vom Inhalte nachher) dafs wir es ganz gewifs als Neujahrgeschenk empfohlen haben würden, wenn die Verleger es nicht ein Jahr zu spät — nämlich in der Mitte von 1825 statt von 1824 — eingesandt hätten. Haben sie nun defshalb einige tausend Exemplare weniger abgesetzt, so ist es nicht unsre, sondern ihre Schuld.

Der Herausgeber hat, wie er in der Vorrede sagt, die Absicht, den zahlreichen Freunden theatralischer Privatvereine wenigstens alljährlich eine ihren Kräften und Mitteln angemessene Operette zur Darstellung oder geselligen Unterhaltung als Neujahrgeschenk darzubringen.“ Als Anhang ist er gemeint, „leicht auszuführende Pieçen für das Pianoforte und komische (wenigstens heitre) Gesänge zu geben, alles Ernste dabei aber zu vermeiden, da unsre heutige Musik (nach seiner Ansicht) überhaupt nur zu sehr sich zum Düstern zu neigen scheint und für das Komische weniger, als billig ist, gethan wird.

Wir finden diese Intentionen billigens- und beachtenswerth. Es wird in der That im Fache der Oper von den Deutschen jetzt zu wenig Aufmerksamkeit und Thätigkeit heitern Gegenständen zugewendet und nur dadurch ist es möglich geworden, dafs so viel schale, nur in Paris duldbare französische Operetten die deutschen Bühnen haben überschwemmen können. Ja die deutsche Operette ist so in Verfall gekommen, dafs die bessern und gut renommirten Komponisten eine Scheu davor zu haben scheinen und den seichten wiener Possenschreibern und den Liederflickern, die aus zehn Gassenhauern den elften unter dem Namen eines Vaudeville zusammen nähen, das Feld einräumen. Es scheint auch leichter, eine oberflächlich empfangene Komposition mit jenen jetzt so kursmäfsigen melodischen Schärfungen und modulatorischen Umschweifen wie etwas Ansehnliches herauszustaffiren, als ohne diesen modischen Apparat und leicht schreibend das Gemeine zu vermeiden. Leichtigkeit, Heiterkeit und Scherz können aber so wenig in oberflächlichem Verfahren erlangt werden, als tiefere, ernste Empfindung. Wenn sich nun ein talentvoller und gebildeter Künstler wie Herr Marschner mit Lust in das vernachläfsigte Fach würfe, so könnte das eine wohlthätige Einwirkung auf die Stimmung anderer Komponisten und des Theaterpublikums haben. Man würde die französische und wiener Sorte in ihrer Kälte und Leerheit erkennen und gern aufgeben, sobald das Bessere da wäre.

Von dem in dieser Polyhymnia mitgetheilten Singspiele (der Holzdieb von Friedrich Kind und Marschner) können wir einen so erwünschten Erfolg noch nicht versprechen. Herr Marschner hat in seinem Singspiele mehr Musik gezeigt, als in vielen jener ausländischen

Erzeugnisse enthalten ist; aber auch er scheint uns die Sache zu leicht genommen zu haben. Dies ist wol vom Dichter ausgegangen, dessen Arbeit wieder einmal beweiset, wie arg musikalische Gedichte selbst von den bessern Dichtern vernachläßigt zu werden pflegen. Gegenstände und Behandlungsart, die zu nichts Anderm brauchbar und zuläßig sein würden, scheinen den Herrn Poeten für eine Oper gut genug. Es wäre aber besser, sie sparten auch ihre geringe Mühe und den armen unberathenen Komponisten eine vergebliche Arbeit, wenn sie nicht die rechte Mühe und Kraft darauf verwenden wollen.

Der Inhalt des Holzdiebes ist folgender. Suschen liebt den Jäger Felix, ist aber von ihrem Vormunde Lorenz dem reichen dummen Bartel zugedacht, von dem Lorenz eine Schmiede in Pacht hat und gern kaufen möchte. Es kommt darauf an, den Dummen zu überlisten. Suschen nimmt ihn freundlich auf, als er ihr einen Strohhut zum Geschenk darbietet, und beredet ihn, ihr am bevorstehenden Pfingstmorgen den Hut an den Pfingstbaum (die Maie) zu binden, dazu aber aus dem Forste eine Birke zu holen. Bartel geht in die Falle, wird auf dem Forstfrevel von Felix ertappt, mit Strafe bedroht, in Angst gesetzt und so um die Braut geprellt, nebenbei auch zum erwünschten Verkaufe der Schmiede bewogen.

Ist nun in dieser wohlfeilen Erfindung irgend ein musikalischer Keim sichtbar? Die Liebe der jungen Leute ist in keinem erheblichen Konflikt: wir sehen das Pärchen in ruhiger Zärtlichkeit beisammen — und das kann zwar musikalisch dargestellt werden, ist aber im Drama von geringer Geltung. Lorenz und seine zänkische Frau Barbara greifen nicht in die Handlung ein, ja sie würden ganz indifferent erscheinen, wenn der Barbara nicht eine kleine Dosis Eifersucht mitgegeben wäre, die jedoch bald verbraucht ist; denn schon im vierten Auftritte erfährt sie Suschens Verhältniß zu Felix. Da bleibt denn der lebhafteste dramatische Punkt die Scene, in der der Dummkopf geäfft wird. Bei dieser innern Kälte und Leerheit sind denn auch die Personen karakterlos geblieben, kurz alles, bis auf die Diktion (von der wir nur eine Stelle:

Hier zwitschert die Schwalbe, dort zikert der Schall
Melodisch schluchzender Nachtigall.

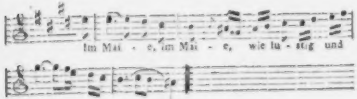
zum Besten geben) ist oberflächlich und leichtfertig hingeworfen. Da wir uns überzeugt halten, daß Kind ganz Anderes zu leisten vermag, so sehen wir darin nur eine Vernachläßigung, die vielleicht aus der Vorstellung entstanden ist: der Gegenstand erfodere keinen größeren Gehalt. Aber — wir sollen doch dieses Singspiel, wie jedes andre Drama, sehen, nicht etwa blos zwischen Mittagbrod und Nachmittagschläfchen durchblättern. Hat nun der Inhalt nicht einmal dem Dichter, der ihn erfand, der reifen Ausführung werth geschienen, was soll er uns gelten und was kann er dem Komponisten gegolten haben? —

So finden wir denn auch dessen Arbeit eines bestimmten, festgehaltenen Karakters ermangelnd und glauben mehr Hinstreben und Hinarbeiten nach Empfindung und Komik, als wirkliches Gefühl und wahre Laune zu erkennen. Namentlich aber scheint uns der Komponist seine Absicht, heitre Musik zu schreiben, nicht erreicht zu haben. So vieles wir hierin als seine Verschuldung ansehen, so ist doch der Ursprung dieses Verfehlens im Gedichte zu suchen; denn wie soll eine Musik heiter und launig sein, wenn sie nicht frisches, heitres Leben in der Handlung und den Personen vorfindet? Wenn ein Lustspiel-Dichter seine Personen auch noch so karakterlos gehalten hat, so kann er ihnen doch witzige Einfälle in den Mund legen und uns dadurch einigermaßen entschädigen. Aber die Musik hat für Witz nur sehr geringe Fähigkeit und kann fast ausschließlich nur durch die Ausbildung komischer Karaktere komisch und witzig werden.

Die Ouvertüre giebt den ersten Beleg zu unserer Ansicht. Schon in der dritten Zeile des Andante verliert sich ihr neckischer Anfang in weiches Schmachten und schließt — wahrlich ohne Spaß. —

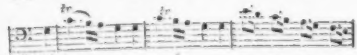
Das Allegro ist zum Theil aus Motiven der Oper gewebt und recht lebhaft und fliefsend fortgeführt; man erkennt den geübten Komponisten. Aber an einem rechten Gehalte fehlt es ihr, wie der Oper, die sie vorbereiten soll; sie rauscht vorüber, unterhält, so lange man sie spielt und hinterläfst keinen erheblichen Eindruck.

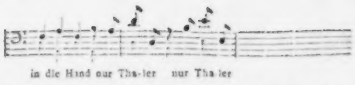
Wir hören nun im ersten Auftritte ein froh beginnendes Mailied, das sich nur zu bald in jenes hier nun gar nicht hergehörige Schmachten verirrt,



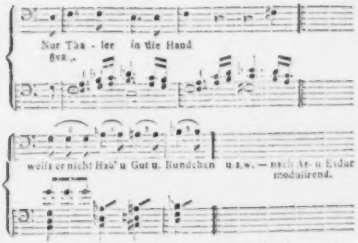
(wozu denn unausgesetzt in Achteln der volle Dominantenakkord (fis, ais, cis, e) angeschlagen wird) das in mehren neuern Opern für tieferes und gesundes Gefühl gelten soll. Vieles andre in dieser Ariette ist allerliebst, im Ganzen scheint sie aber zu lang und besonders der Schlufs, in dem Felix aus einem Verstecke das Wort Liebe echoartig wiederholt, zu weit ausgedehnt.

In dem nächsten Musikstücke schärft Lorenz dem Mündel Respekt vor Reichthum ein. Es bewährt sich hier unser Ausspruch, dafs es dem Musiker nicht wohl gelingen kann, komisch zu schreiben, wenn er nicht Gelegenheit hat, einen komischen Karakter auszubilden. Diese hat Herrn Marschner in seinem Singspiel und namentlich in der fraglichen Arie gefehlt, und darum ist ihm schon im Thema der Versuch, Komik in seine Musik zu bringen, nicht geglückt, im Gegentheil hat der Gesang



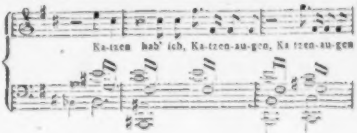


besonders im letzten Takte ein widrig heftiges, schreierisches Wesen angenommen, das sich hier gar nicht rechtfertigen läfst. Wie nun gar Stellen, gleich folgenden:



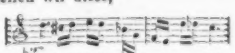
in eine komische Arie dieses Inhalts kommen, begreift Rec. kaum.

Felix schildert in einer angenehmen, nur wieder zu weich gehaltenen Arie seinem Suschen das künftige Beisammenleben und es entspinnt sich nun mit der eifersüchtigen Barbara und Lorenz ein lebhaftes Quartett, das gewifs noch besser und interessanter geworden wäre, wenn der Komponist ein anderes Motiv, als die unangenehme gemeine Zänkerei der Schmidtfrau, die endlich dahin ausartet:



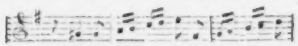
vorgefunden hätte.

Da aber jede Sängerin eine Arie haben mufs, so bekommt auch diese Barbara nach dem Quartett ein alla Polacca, das für sie viel zu gut, wenn auch an sich nicht ausgezeichnet ist. Stellen wir diese,

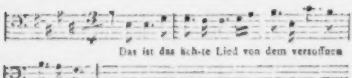


deren man in neuern Kompositionen öfters findet, sind Klaviermusik, aber kein Gesang.

Es folgt ein lebhaftes Duett (Susanne und Felix zanken sich verstellt, um den horchenden Bartel desto sicherer zu kirren) in dem besonders das Spiel mit Bartels Namen, z. B.



recht ergötzlich ist, dann eine feurige, warm empfundene und gewifs recht viele Sängerinnen ansprechende Ariette Suschens und endlich eine von Lorenz, die durch ihren Anfang (aus einem alten Trinklied) anzieht:



Der Dresdner Dichter hat sich vor dem derben Texte gefürchtet und ihn und die Melodie mit einem „vom lust'gen, lust'gen Fahnenschmidt" abgemattet; auch die Begleitung thut das ihre, um den Satz zu verweichlichen; und doch steht er kernfest und siegreich unter den neuen Weisen. Wenn der sonst talentvolle und gewifs nicht unkräftige Komponist nach diesem Anfange keine tüchtigere Arie geschaffen, ja sogar dieselben Worte in dieser Weise:

so ist nicht zu verkennen, dafs er, wie wir vorausgesagt, die Sache nicht ernstlich genug genommen hat.

Obwohl wir nun so manches zu erinnern gehabt haben, so enthalten doch die bisher genannten Stücke, so wie ein nun noch folgendes Quartett, Quintett mit Chor und Finale so manches Artige und so sichere Spuren von Talent und Leben, dafs wir wohl wünschen, zum bevorstehenden Neujahr eine neue Operette von Herrn Marschners Komposition zu erhalten, in der er einen bessern Stoff gewählt und sich ernstlicher in ihn vertieft, auch sich mehr von fremdem, z. B. Karl Maria Webers Einflusse frei gehalten hat.

Lobenswürdig ist es, dafs die Verlagshandlung den ganzen Dialog mitgetheilt und dadurch auch denen die Verständnifs der Oper möglich gemacht hat, die sie nicht aufführen sehen. Dilettantenvereine, wie sie gewöhnlich sind, würden den Holzdieb gewifs ihren Kräften angemessener finden, als den Don Juan und ähnliche Werke; es sollte ihnen daher dieser Gegenstand zur Uebung und Aufführung empfohlen sein. Aber man weifs ja, dafs jeder gern zum Schwerern, ja zum Schwersten greift und es läfst sich gegen diesen fördernden Trieb um so weniger etwas sagen, da er — zwar zu mancher Verirrung — nebenbei aber auch zu gröfserer Verbreitung der Meisterwerke führt. Durch leichte Ausführbarkeit allein wird also der Holzdieb wahrscheinlich nicht allgemeine Verbreitung finden, sondern das wird wol so lange Anstand nehmen, bis er, wie ihm von Dresden aus prophezeiht worden, ein Herzensdieb geworden ist, was er denn versuchen mag.

Den Anhang bilden zwei vierhändige Märsche vom Grafen von Riesch, ein Gesang von K. M. v. Weber aus B-moll, Lieder von Marschner, Tänze von seiner Gattin, deren Schönheit nicht zu bezweifeln ist. Darunter findet sich auch ein Trinklied von Beethoven*), an dem sich Ref. einmal wieder mit Entzücken und Stärkung erfüllt hat. Wenn auch unter tausend Liedern nur eins so gelingt, so mufs man die übrigen 999 Versuche willig und gern tragen. Man könnte an dem Liede

*) Aus den mit Begleitung von Beethoven versehenen, bei Schlesinger in Berlin herausgegebenen drei Heften schottischer Lieder, einer Sammlung, die an geistigem Reichthum nicht ihres Gleichen findet, ja so viel Neues und Tiefes enthält, dafs sie der Mehrzahl noch gar nicht zugänglich scheint. Sie wird aber der Liebling aller empfindungsvollen, wahrheit liebenden Sänger sein, wenn die Mehrzahl moderner Lieder ballenweise mit ihren Verfertigern vergessen ist.

M.

bei klarem Wasser trunken werden; ach und wie oft wird man bei Champagner und Kälberbraten nüchtern. l. t.

III. Korrespondenz.

Berlin.

Schon wieder hat das königstädter Theater uns eine neue Oper und eine neue Sängerin bekannt gemacht.

Jene ist das Rosenhütchen, komponirt von Karl Blum, eine Zauberoper, die in Wien grofsen Beifall gefunden hat. Ref. kann dem günstigen Urtheile von dort her nicht ganz beistimmen. Das Sujet, fast ganz dem des Rothkäppchens von Boieldieu gleich, hat alle Gebrechen einer französischen Zauberoper und die Musik liefs den Ref. manche angenehme Melodie und Instrumentation gewahr werden; jene aber, wie überhaupt die Komposition schien für Ritter- und Zauberwelt nicht grofs und phantastisch genug und die Instrumentation war sehr oft ohne allen Grund übermäfsig stark, was bei einer leichten und kleinen Kantilene um so mehr auffällt.

Die Oper scheint auf einzelne Effekte berechnet zu sein und das Theater hatte sein Möglichstes gethan, durch äussere Ausstattung dahin mitzuwirken. Allein in diesem Punkte wird das königliche Operntheater stets eine zu gefährliche Nachbarschaft bleiben; wer den Luftpallast in Alcidor gesehen hat, dem kann der im Rosenhütchen nichts anhaben.

Die Ausführung von Seiten der Sänger und des Orchesters war lobenswerth. Die neue Sängerin, Madame Wächter, fand durch angenehme Stimme, nettes Spiel und lieblichen Vortrag Beifall. Vollständig läfst sich über sie nicht urtheilen, bevor man sie in gröfsern Partien gesehn. Herr Jäger und Herr Spitzeder trugen den Preis davon. H.

Brünn.

Unsere Theaterverwaltung hat eine Reform erlitten, welche, wenn man anders nicht mit Aberglauben an dem alten Sprüchworte: — „Neue Besen fegen gut" — hängt, zum mindesten beim Anbeginn vielversprechend sich zeigt. Herr Zwoneczeck, der seit Jahren bei mehren bedeutenden Bühnen sowol als Sänger, wie als Schauspieler die ersten Fächer bekleidete, hat die Führung übernommen und scheint es wirklich ernstlich zu meinen. Wenn dieser feste Wille mit Erfahrung, Thätigkeit Fleifs und geprüften Kenntnissen sich eint, so ist an günstigen Resultaten wol keineswegs zu zweifeln.

Bei der Oper wurde unser Liebling, Madame la Roche, nebst den Herren Schuster, Schnierer und Saal erhalten; die Sängerinnen Böhm und Clairon sind bereits eingetroffen und noch andere brauchbare Individuen zur Komplettirung werden erwartet. An Hrn. Kapellmeister Schürer hat dieser Zweig einen tüchtigen Vorstand; so wollen wir ihn denn erst zu Kräften kommen lassen, ehe wir reife Früchte begehren. —

Linz.

Die Feenoper: Rosenhütchen erfreute sich eines entschiedenen Erfolges, sowol wegen Blums niedlicher Musik, als durch die präzise Darstellung, selbst von Seiten des sonst eben nicht sehr gehorsamen Dekorations- und Maschinen-Wesens.

Gegenwärtig versetzt uns ein lieber, lieber Gast, Herr Jäger aus Wien, in Mahomets siebenten Himmel. Was können die armen Provinz-Bewohner wohl noch zum Lobe eines Minnesängers nachträglich vorbringen, über den die Haupt- und Residenzstadt schon lange ein kompetentes Kenner-Urtheil gefällt hat?

Leider — seufzen seine Landsleute und Schreiber dieses mit, en compagnie — wäre es bei so bewandten Umständen auch rein überflüssig, Ihnen, Herr Redakteur! unsere Empfindungen schriftlich zu kommuniziren, wasmafsen Dieselben — nochmals leider! für uns — sich bald selbst überzeugen können, ob wir Ihnen ein X für ein U vorzumachen versuchen wollten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 28. September. Nro. 39. 1825.

II. Recensionen.

Neun Gesänge zu Gothe's Faust, für Stimme und Pianoforte gesetzt von Justus Amadeus Lecerf. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik.

Es ist in dieser Zeitung mehrmals denjenigen Komponisten der Krieg gemacht worden, die die Tonkunst zu einem gedankenlosen Sinnenspielwerk herabziehen möchten. Hier haben wir es mit einem gewissermafsen entgegengesetzten Falle zu thun. Wer Göthesche Gedichte, und namentlich aus Faust, zu komponiren unternimmt, von dem läfst sich erwarten, dafs er etwas Höheres beabsichtigt, als einen inhaltlosen, modischen Ohrenkitzel; er mufs selbst höhern Ideen zugänglich sein und seine Kunst in einer höhern Sphare walten lassen wollen; sonst würden jene Gedichte ihn eher zurückscheuchen, als anziehen. So bekundet sich uns Herr Lecerf schon durch den Gegenstand seiner Kompositionen als einen für das Höhere Empfänglichen und Strebenden; er läfst eine Bildung in sich vermuthen, die vielen Komponisten, nach der Wahl ihrer Gedichte zu urtheilen, mangeln mufs und ohne die man in unserm Zeitalter nicht hoffen darf, etwas zu gelten und zu leisten. Wenn sich unter solchen Umständen auch noch so viel gegen die Ausführung zu sagen finden sollte, so verdient doch schon das Unternehmen Achtung.

Allein diese schätzenswerthe Bildung, wie sie auch zu löblichen Unternehmungen anregt und vor unwürdigen bewahrt, ist darum noch nicht hinreichend, Kunstschöpfungen gelingen zu lassen. Es ist eine himmelweite Kluft zwischen einem verständigen und gemüthvollen Erkennen des Guten und dem Hervorbringen des Schönen. Jenes kann einseitig und dabei recht fruchtbringend erfolgen; man kann z. B. den Gedankeninhalt des Faust verständig erfassen, kann sich den Karakter und die Verhältnisse der darin erscheinenden Personen psychologisch auseinandersetzen und seine Empfindung an der Vorstellung jener Zustände erwärmen. Auf diesem Wege kann viel erworben und geleistet werden. Wer aber solch einseitiges Erfassen eines Gedichtes für den Weg zu seiner Komposition, das Interesse an demselben für den vollwichtigen Beruf zu seiner musikalischen Wiedererschaffung ansähe, der würde nach jeder Richtung hin das Unzulängliche solchen Unternehmens gewahren lassen. Dies scheint uns der Fall bei Herrn Lecerfs vorliegenden Kompositionen zu sein; die Achtung, die man ihm als gebildetem, für das Höchste empfänglichem, Manne zollen mufs macht dem Rf. die genauere Durchforschung seiner vorliegenden Leistungen zur angenehmen Pflicht.

Das erste hier komponirte Gedicht ist Göthes Zueignung. — Wem hätte nie das Herz gebebt in Lieb' und Ehrfurcht, wenn er gelesen, wie der Dichter in reifen Jahren zu der Riesengeburt seiner Jugend zurückkehrt, wie ihm, der stets die Welt in klarem Spiegel sah, sein eignes Leben ohne Hülle und durchsichtig vorliegt, wie er erste Lieb' und Freundschaft noch einmal lebt, wie er sich inmitten eines neuen Geschlechtes fühlt und verlassen von der Vergangenheit, abgewendet von der Gegenwart, das eigne Herz bezwingend, jene Ilias der neuen Zeit vollendet, in der

sich die christliche Weltspiegelt, wie in Homers die griechische? Hier, wo der hellste Dichter seit Homer sein eignes Leben wägt in Sonnenklarheit, wo jede Zeile gedankenschwer, ein Zug aus dem Leben des königlichen Dichters ist, was soll hier Musik? Wie wenig vermag sie, dem Ideengange des Dichters hier nachzufliegen und wie gering ist die Zugabe musikalischen Gefühls, wo jeder grofse Moment nur im Vorüberstreifen berührt werden kann, gegen die verlorne Ruhe und Reinheit des unvermischt erhaltenen Gedichts?

Der Komponist selbst hat diese Ansicht gerechtfertigt. Trötz seiner Absicht, das Gedicht musikalisch zu behandeln, haben sich dennoch die beiden ersten so reichen Stanzen nur recitatistisch gestalten wollen und jede dieser Zeilen —

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf; — —
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage u. s. w. —

die den Stoff zu einem eignen Kunstwerke abgegeben hätte, verschwimmt in dem darüber ergofsenen musikalischen Elemente. Die dritte Stanze ist als Arioso behandelt und hebt die Wehmuth, die der Dichter bezwungen, wieder hervor; in diesem Ausdrucke der Weichmüthigkeit gehen denn alle umfassenden Vorstellungen, die der Dichter mit einem Zuge hervorruft —

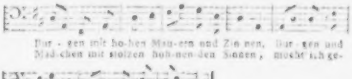
zerstoben ist das freundliche Gedränge u. s. w.

unter und wir hören den Dichter, der den eignen Schmerz fest anschaut, ihn wie jede Erscheinung beherrscht und in Gedicht verwandelt, weich und schwach klagen. Die letzte Stanze kehrt wieder in Recitativ zurück, ohne die Gefühlstiefe des Gedichts erreichen zu können. Es hätte vielleicht manches Einzelne besser komponirt werden können; aber im Ganzen war demungeachtet kein Gelingen zu hoffen, denn das Gedicht ist unkomponirbar.

No. 2. ist der Soldatengesang

Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen —

in dem sich das ganze Sein und der Grundkarakter des Soldaten ausspricht. Dies wäre die Aufgabe des Komponisten gewesen, nicht blos ein Gesang nach der Weise der Soldatenlieder, wie sie sind, die den und jenen Moment aus dem kriegerischen Leben recht gut wieder geben mögen, nimmermehr aber das Ganze begreifen. Eine solche Auffassung ziemte dem Komponisten des Faust, in dem alle Zustände in grofsen Zügen abgebildet sind. In der vorliegenden Komposition können wir nun eben nichts, als eine Bildung in der Weise gewöhnlicher Soldatenlieder erblicken und auch in dieser Sphäre finden wir die Komposition unbedeutend und besonders durch eine höchst unangemessene Stimmanlage geschwächt. Man urtheile aus dem Anfange (der ganze Chor wird all' unisono gesungen)



Wie sollen moutre, kecke, lüsterne Stürmer sich in diese hohe Gespenstertiefe verirren? Diese Melodie ist am Klavier erfunden, und nun will sie sich der Singstimme nicht anpassen lassen. Auch die spielende Wiederholung der Worte hätte diesem Gegenstande nicht geziemt.

(Schlufs folgt.)

Trois Duos concertans pour deux Violons, composées par Ferd. Fränzl. Mayence chez B. Schott Fils. Oeuv. (?) Preis 3 Fl. 36 Xr.

Der als tüchtiger Violinspieler allgemein bekannte, auch als Komponist geschätzte Verfasser bietet jetzt, nachdem sein Name seit geraumer Zeit aus den Musik-Katalogen verschwunden, ein Werk dar, dessen Erscheinen gewifs allen Freunden seiner frühern Kompositionen ein angenehmer Beweis von der fortwährenden Thätigkeit des Komponisten sein wird. Ref. mufs freilich bekennen, dafs er, soweit er nicht schon durch manche recht wackere frühere Arbeit des Herrn Fränzl für

ihn mit Antheil erfüllt gewesen, durch die Bekanntschaft mit diesen Duetten nicht bedeutend für seine Kompositionen eingenommen worden wäre. Die vorliegenden Duette stehen an Freundlichkeit den frühern Arbeiten nicht nach, wol aber an Reinheit (und Vollständigkeit) des Satzes und an Originalität der Ideen. Fänden sich in diesem Werke nicht Reminiscenzen in Melodien und Harmonien, so wie in Figuren und deren Durchführung aus Spohrschen Duetten und andern neuern Kompositionen und wüßten wir nicht, daß es erst kürzlich die Presse verlassen: wir könnten in Versuchung gerathen, es, seinem ganzen Style nach, für eine der frühern Arbeiten des Verfassers zu halten. Gewiß halten sie, wenn sie neu sind, den Vergleich mit neuerlich herausgegebenen Duetten von Spohr und Hauptmann nicht aus. Indeß wird sich gewiß Mancher finden, der die Duette von Fränzl, da sie im Ganzen fließend und nicht schwer auszuführen sind, mit Vergnügen spielt. No. 1. Allegro, E-dur C ist brillant, das Andante, C-dur, $\frac{2}{4}$ einfach, aber recht hübsch, Presto E-moll, kräftig, aber nicht originell geschrieben. No. 2. B-dur, ist von ungleich größerm Werthe, als die andern beiden, und im letzten Satze (alla Polacca) durch die Horn-Passagen sehr unterhaltend. No. 3., in D ist wol das schwächste; es scheint dem Verfasser schon die Lust dabei vergangen zu sein.

Der Stich ist sehr eng und dadurch schwer zu lesen; auch enthält er viele, jedoch leicht zu verbessernde, Fehler. Z.

III. Korrespondenz.

Berlin den 20. September.

Fräulein Sonntag als Italienerin in Algier.

Ist es der Augen Glanz?
Ist es der Purpurmund?
Drinnen der Perlenkranz?
Ist es der Wangen Rund?
Was uns an Dir entzücket?
Uns unserm Selbst entrücket?

Giebt die Grazie der Bewegung?
Der Zaubertöne süßer Fluß?
Gedrängten Schauern freud'ge Regung?
So vielen Kennern Hochgenuß?
Hat Dein Lächeln uns so berauscht?
Die ganze Hauptstadt ausgetauscht?

Wohl, wenn Du vor den Spiegel trittst,
Das alles uns entgegenblitzt,
Das Lied so heimlich niederquillt,
Und wenn es voller im Busen schwillt,
Wol kann ich selber dann nicht sagen,
Was da für Freuden heraberschlagen.

Doch weiß ich, Höheres lebt darin,
Viel Edleres giebt allem Sinn:
Dein kindlich ahnendes Selbstvergessen,
Der Künstlerweihe sanfter Zug
Enthebt Dich kleiner Siege Flug.
O folg' ihm, folg' ihm ungemessen.

Trane, traue nicht der fremden Weise,
Dein quellend Herz nur fließt ihr Seele ein,
Und mahnt es jetzt Dich auch nur leise,
Gar bald verwischt es allen Schein!
Wirst ferner Du sein Flehn verachten,
So muß es ja zuletzt verschmachten.

...e.

Berlin, den 22. September.

Zweites Konzert im Königstädtschen Theater.

Es giebt Fälle, in denen man lieber Unrecht hat, als Recht. In einem solchen befindet sich der Schreiber des Berichts über das erste Königstädter Konzert und er eilt, sein Unrecht zu bekennen. Die Anordnung des ersten Konzerts hatte seine Hoffnungen in Besorgniss verwandelt, das zweite Konzert hat die Rückverwandlung gebracht und wenn es so fort geht, wird das vierte und sechste Konzert die Erwartungen übertreffen. Das Unrecht des Ref. besteht aber darin (und er bittet es ab) daß er über die Plane der Direktion zu schnell geurtheilt hatte. Jetzt liegen sie offen da. Man hat mit dem Gewöhnlichen angefangen, um zu zeigen, was man selbst darin vermöge; schon im zweiten Konzerte ist zu besserm fortgeschritten und so wird das Publikum immer höher zum Größern und Besten geführt werden. Das ist der rechte Weg, sich die größte Ehre, bleibenden Kredit und die unerschütterliche Gunst des ganzen Publikums zu erwerben.

Das heutige Konzert wurde würdig mit der Festsymphonie oder Festouvertüre von Beethoven eröffnet. Symphonie ist es von der Direktion genannt und Ref. weiß nichts Er-

hebliches dagegen einzuwenden. Denn wenn gleich diese Komposition nicht nach der gewöhnlichen Form der Symphonie in vier Theilen angelegt ist, so rechtfertigt doch ihre Gröfse jene Benennung. Die Hauptsache ist: die Direktion hat schon durch die Benennung anerkannt, dafs es ihrer würdig sei, ein Konzert fortan nicht ohne Symphonie zu lassen und das ist gut. Herrn Musikdirektor Henning macht die Einführung und Direktion dieses grofsen Werks alle Ehre. — Aufserdem hörten wir die Ouverture zur Zauberflöte, ein Konzertino für zwei Waldhörner, vorgetragen von den Herrn Laverenz und Pfaffe, und ein Doppelkonzert für Flöte und Oboe, vorgetragen von den Herrn Oehlschig und Kroll, sämmtlich junge Künstler, deren Talent und sichtbarer Fleifs zu den besten Hoffnungen berechtigen. Besonders mufs Herrn Krolls schöner Ton auf seinem schwierigen Instrumente (der Oboe) gerühmt und allen jungen Virtuosen Schönheit des Tones zu ihrem hauptsächlichsten Studium empfohlen werden. Man kann es nicht genug wiederholen, dafs ein schöner Ton mehr werth ist, und von der musikalischen Anlage des Spielers ein besseres Zeugnifs giebt, als zehn Künsteleien.

Im Fache der Vokalmusik hörten wir von Madame Spitzeder und Herrn Jäger das Polonaisenduett aus Sargines recht geschmackvoll und fertig, von Herrn Wächter und Spitzeder ein Duett aus der Vestalin, von Herrn Jäger die tröstende Arie des Pylades aus Glucks Iphigenia sehr empfindungsvoll vorgetragen und einen trefflich ausgeführten Männergesang von den Herrn Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder. Aber den höchsten Genufs haben wol dem ganzen überfüllten Hause die Leistungen des Fräulein Sonntag gewährt, die nicht blos eine Scene von Merkadante (über deren Komposition der Sängerin zu Ehren nichts gesagt werden soll) sondern auch die letzte Scene der Donna Anna aus Don Juan mit gebührendem grofsen Ton und dem innigen Vortrage, den nur gute Kompositionen zulassen, kurz in der Vollendung vortrug, die Ref. stets von ihr gehofft hat. Auch das komische Duett, das sie mit Herrn Spitzeder zum Schlufse des Konzerts sang, wurde durch Vortrag und Minenspiel beider Künstler zu einer höchst genufsreichen Leistung erhoben. Es ist so unmöglich, bei dem kindlichen, zarten, innigen Wesen, das sich über jede Leistung der herrlichen Sängerin verbreitet, nicht hingerissen zu werden, dafs man Gedicht und Komposition um sie vergifst.

M.

Darmstadt den 28. August 1825

Iphigenia, Fernand Kortez. (Neue Bearbeitung)

Beide grofse Tonwerke sind mit bleibendem Beifalle, ersteres 12 mal fast ununterbrochen und letzteres auch schon 6 mal nach einander (nämlich jede Woche nur einmal ist Opern-Darstellung und in der Regel blofs Sonntags) auf hiesiger Bühne dargestellt. Einheimische und Fremde, Kenner und Nichtkenner haben sich sowol an diesen aufserordentlichen Kunsterzeugnissen, als auch an deren vollkommener Ausführung auf der Bühne, ergötzt. Wenn von Fremden behauptet wird, dafs solche Opern anderwärts sich nicht so vollkommner Aufführung zu rühmen hätten, nämlich was das Gesammte (das Ensemble) betrifft, so mag es zwar einerseits wohl als Ausdruck der Artigkeit zu nehmen sein, andrerseits ist es aber wahr, dafs wol nirgends mit solchem Eifer und Ernste, mit solcher sorgfältigen Strenge und — was zur Ausführung solcher Kunstwerke unerläfslich ist — mit solcher Subordination bis zur möglichsten Ausgleichung aller einzelnen Vollkommenheiten gewirket wird. Nie vernimmt man ein Stocken oder nur Zögern in der Begleitung der schwierigen Recitative; keine der Einzelheiten drängt sich zur Unzeit vor; auf der Bühne die gröfste Nettigkeit ohne Ueberbietung, sowol hinsichtlich der Dekorationen, wie der Kostüme, als auch der Gruppirungen; alles dasjenige, was der blofsen Schaulust fröhnt, bleibt weg, als Ballette und jede andere Stürmerei. Die darstellenden Personen sind, einzeln genommen, zwar nicht solche, die zum Götzendienste in-

rer Person das Publikum hinreifsen, dafür bleibt aber der Gewinn, dafs sie mit ihrer Persönlichkeit den Zuschauer nicht von der Hauptsache ab- und auf sich, sondern durch anspruchlosen, verständlichen und gebildeten Vortrag zur Hauptsache hinlenken, wobei das Ganze nur gewinnen kann. Orchester und Chor möchten wol schwerlich in besserm Uebereinklange und in Präcision zu übertreffen sein. — — Hiermit könnt' ich meinen Bericht schliefsen, denn die da gehört und gesehen haben, wissen, was sie sahen und hörten und die es nicht sahen und hörten, werden es durch Berichte nicht inne. Doch mancher Leser ruft: „eine Kritik wollen wir! Sie haben da zwei Feinde einander gegenüber gestellt, Iphigenia und Kortez, wir wollen hören, wer gesiegt hat!" *Ei, ich habe sie* nicht einander gegenüber, ich habe sie friedlich neben einander gestellt. Ich zähle mich, so mufs ich bekennen, zu jenen Schwachen, die, wenn sie im Buchenhaine wandeln, nicht fragen: warum ist es kein Eichwald? wenn sie am tändelnden Erlenbache des kühlenden Geriesels sich freuen, nicht brummen, dafs der Bach nicht der stürzenden Donaufluth ähnlich, sich hinabwälze? — ich Schwacher preise in der Arglosigkeit jedes in seiner Art, wenn es naturgemäfs oder kunstrecht seiner Art entspricht. „Wohl, so gieb uns eine Kritik in dieser Art, wir werden schon wissen, zu welcher Partei sie gehört!" Also kritisiren? wen oder was? das Kunstwerk, den Künstler, oder das Publikum? Jedes dieser Dreiheit ist einerseits sowol über jede Kritik erhaben, als andrerseits sich wol ein Mafsstab anlegen liefse.

Publikum (unwillig ausrufend): „Mafsstab! was Mafsstab; unsre Vergötterung, unsre Zerschmetterung ist Mafsstab!"

Künstler (mit einigem Stolze): „Meine Rolle ist mein Mafsstab, und der Applaus, nebenbei die Gage."

Kunstwerk (still in sich): „Mein Mafsstab ist die Dauer!"

Da sehen Sie, dafs auf dem graden Wege der Beurtheilung ohne Gefahr der Verfolgung sich nichts unternehmen läfst! Es befindet sich obige Dreiheit auf solcher schwindelnden Höhe, dafs der Beurtheiler ohne Fernrohr gar nichts mehr beobachten kann, und dafs man den Personen da hoch oben es gar nicht zurechnen darf, wenn solche der Schwindel befällt.

„Giebt es denn aber gegen den Schwindel der Ueberbegeisterung, des Ueberdünkels und des Ueberbietens gar kein Mittel? keine ästhetischen Blutigel, Schröpfköpfe, keine Aderlässe? — — Ich dächte doch! und glaube in der Quelle Sokrates einen Bach entdeckt zu haben, wo, um mit dem Leichtern anzufangen, solche erfoderliche Geschmacks-Igel in Menge vorhanden sind. Man beachte nur den Blutigel, wie er operirt und dabei sich krümmt und geberdet; sieht er nicht grade aus, wie ein Fragzeichen? und was ist ein Fragzeichen anders, als ein Eindringen in den Verstand, ein gewisses Anbohren desselben, durch welche Verletzung alle gestockten Vorurtheile abgezapft, und der klaren Einsicht und Umsicht die Thore wieder geöffnet werden? Folglich ist ein Fragzeichen so ein symbolischer Blutigel — (weshalb denn auch ein Wundarzt füglich, anstatt: „ich werde ihm einige Blutigel ansetzen" schonenderweise sagen kann: „ich halte für nöthig, bei ihm einige Fragzeichen anzuwenden," so wie man auch, anstatt: „ich sehe mich genöthigt, einige Fragen an Sie zu stellen" verstärkungsweis sagen kann „ich werde bei diesem Gegenstande mich einiger Frag-Igel bedienen). —

Also, mein Fläschchen mit Frag-Igeln, herbei! wieviel deren anzusetzen sind, wird das Befinden des Gegenstandes bestimmen. — Dort seh ich schon zwei Begeisterte herbei kommen, einen Ueberschwenglichen und einen Unterschwenglichen. Der eine Besessene schreit: „himmlisch! gottlich!" und hört gar nichts mehr vor Entzücken; der andere, sich nüchtern glaubend, ruft: „Lärm! blinder Lärm! nichts als Lärm!

Erster Frag-Igel.

Wovon, ihr feurigen Männer, redet ihr?

Die beiden Ausserschwenglichen

Wie, du kannst fragen? hast nichts gehört? nicht die neue Opernmusik? (der Eine) die gewaltige? (der Andre) die betäubende? (Beide) Nicht den Kortez? (der Eine) noch bin ich entzückt! (der Andre) noch brausen mir die Ohren!

Zweiter Frag-Igel.

Ihr seid wahrhafte Männer, glauben mufs man euch beiden, und was ihr gehört habt, habt ihr gehört; aber habt ihr es auch gehört, wie ihr's hättet hören sollen? Du Nüchterner, du bist ein gescheuter Mann, mit dir läfst sich ein vernünftig Wort reden. Sag' mir, ist wirklich dem so, dafs Spontini den Lärmen will? woher weifst du das?

Der Unterschwengliche.

Ei, ich höre ihn ja immer! und gilt mein Hören nichts?

Zweiter Frag-Igel (nachsaugend.)

Nicht wahr? den Gedanken eines Menschen mufs man nach seinem inneren Willen, und nach der innern Absicht messen? und die musikalischen Absichten mufs man nach der Partitur erweisen können? (Nüchterner unwillkührlich nickend.) Hier liegt sie offen; wir wollen nachsehen, was beigezeichnet ist. Da findet sich am häufigsten und anhaltendsten: p, pp, mf, ja sogar oft ppp; dagegen nur zuweilen, und nie anhaltend: f, noch seltener ff; und fff, wie mir scheint, gar nicht vor. Wenn nun ganze Nummern bis auf wenige Takte mit p, pp und ppp bezeichnet; und da wo f und ff vorkommt, solches nur wenige Takte angebracht ist, wo ist die Absicht des Lärmmachens zu entdechen? — oder steht es nicht so da?

Der Unterschwengliche.

Es steht zwar da, aber — — aber — die vielen Notenzeilen über einander, und also auch die vielen Instrumente zu gleicher Zeit machen einen Lärm, der — —

Dritter Frag-Igel (wird angesetzt.)

Also du meinst die Quantität könne eine andre Stärk-Qualität hervorbringen? — da glaubst du wohl auch, dafs das Gelispel oder leise Gemurmel von 2 Menschen zu einem Geschrei heranwachsen würde, wenn man einige hunderte zugleich lispeln, oder leise murmeln liefse? — Wenn nun aber Gelispel, Gelispel bleibt; Gemurmel, Gemurmel; leise Sprechen, leise Sprechen; Lautsprechen, Lautsprechen; Gerufe, Gerufe; Schreien, Schreien, es mag ein jedes durch 2 oder durch 2000 Personen ausgeführt werden, so wird auch pp-pp p-p, f-f bleiben, gleichviel durch wenig oder viel Instrumente ausgeführt; wo es nicht so bleibt, ist die Ausführung daran schuld. (Mehrstimmigkeit giebt etwas, für dessen Begriff uns eine Benennung fehlt. Lafs 4 Sänger oder 4 Instrumente im Einklange (unisono) zu irgend einer bestimmten Stufe der Stärke betonen, dann ebenso vierstimmig einen Vierklang: so wird die Stärke dadurch nicht verändert, aber wohl die Kraft, denn ein Ausdruck im Einklange ist bei gleichbleibender Anzahl der Instrumente kräftiger als im Mehrklange. Eben so wenig wird durch mehrfache Besetzungen der einzelnen Stimmen deren Stärke verändert, sondern wieder nur deren relative Kraft; denn z. B. alle Violinen der Erde in einen Raum gedacht, sind nicht im Stande, die Stärke einer einzigen Posaune oder Trompete, nicht einmal die eines Hornes zu übertreffen, oder zu überwältigen). Nun?

Der Unterschwengliche.

Das mag im Allgemeinen wohl gelten, wird aber nicht gehalten: aus pp wird p, aus p wird mf u. s. w. Pauken, Posaunen, Trompeten, Becken, Triangel, und gar der muhamedanische Nachdruck, ich meine die Humanität der türkischen Trommel, — wer alles dieses gut heifsen kann, zumal da erwiesen ist, dafs die christliche Türkheit die türkische überbietet. —

Vierter Frag-Igel.

Halt! jetzt trifft die Reihe die Herren im Orchester. — Um nicht die zu verletzen die jede Gränze genau zu beachten wissen, frage ich in deren Namen diejenigen, die oft durch unzeitigen Eifer jene Gemäfsigten überwältigen: was versteht ihr unter mf? (Alle) mittelmäfsig-stark.

Vierter Frag-Igel (nachsaugend.)

Ihr rechnet doch auch das ppp mit zum Begriffe: stark? — nun wohl, dann ist mf diejenige Stufe, die man weder stark noch schwach nennen kann. Lafst mir sie einmal hören. — Ei, meine Herren, das ist schon entschieden stark! mf heifst ja nicht stark, dabei aber auch nicht schwach. — So! — jetzt werden wir auch ein Forte gewinnen, ohne dafs es ein Fortissimo wird, und ein Piano welches noch keinem mf zu ähnlich ist, und sogar auch ein ff bleibt noch möglich, ohne die Saiten bis zum Geschnarre zu überreifsen, oder die Posaunen und Trompeten bis zum Zerplatzen anzublasen, und ohne die Pauke bis zum Zersprengen anzuhauen. — Ihr Herren von der stärksten Stärke, sagt mir doch, giebt es denn bei eurem Reiche eine Gränze, und welche ist diese? — (Antwort): Ei, mein gestrenger Herr Frager, wir wissen recht gut, dafs die Gränze des Wohlklanges auch diejenige der äufsersten Stärke bestimmt, und dafs, so wenig der Sänger beim ff schreien darf, wir eben so wenig bis zum Harten und Unangenehmen losdonnern dürfen.

Vierter Frag-Igel.

Jetzt meine Herren habt ihr so richtig geantwortet, wie ihr eure Sache auch stets gut zu machen pflegt! —

Der Unterschwengliche.

Ja, da steckt es eben! und also habe ich recht. Ich bin ganz Deutschland, ja gröfstentheils Europa durchreiset; bei allen Bühnen wo diesen Lärm – Instrumenten Spontinische Rythmen gegeben sind, überschreiten sie die Gränzen des Anstandes; sie überschreien alle andern Instrumente. Folglich soll ein Tonsetzer diese ungebührlichen Lärmer so wenig als möglich bedenken.

Fünfter Frag-Igel.

Das „so wenig als möglich" kann doch wol nur heifsen: nur so oft der Ausdruck der Wahrheit es erfodert?

Der Unterschwengliche.

Ein Narr kann mehr fragen als 10 Weise beantworten! und der Vernünftige schweigt. Ein andermal lafs ich mich auf's Beantworten gar nicht ein (geht murrend ab.)

Der Ueberschwengliche.

Jetzt wissen wir, zu welcher Partei du dich bekennst, und ich freue mich — —

Mit nichten! mufs ich dagegen antworten! Es giebt zweierlei Weisen der Kunstgestaltung überhaupt: die eine sucht alles, was in einem Gegenstande liegt, materiell zu versinnlichen, um dadurch auf das Gefühl, den Verstand und selbst auf die Vernunft zu wirken; die Phantasie des Zuhörers wird weniger berücksichtiget. Dieser sind die Franzosen zugethan; und es ist unverkennbar dafs Spontini diese Darstellweise sich zum Ziele gesetzt hat; daher die stete kräftige, wallende Thätigkeit, daher alles was Ruhe heifst entfernt geblieben. Es giebt aber auch eine andre Weise der Kunstgestaltung, die mehr auf die Phantasie des Zuhörers zu wirken trachtet, um ihn dadurch in eine innere, höhere Welt zu führen. Aber nur durch zarte karakterische Anklänge wird die Phantasie herbei gelockt, vor Schimmer und Glanz wie vor allem Materiellen flieht sie, und verschliefst ihr Auge. Deswegen hat Gluck in der Iphigenie es vermocht, vermittelst einer einzigen viertonigen Figur auf der Altviole uns den tiefinnersten Gemüthzustand des Orestes anschaubar zu machen. Durch diese Figur sehen wir ihn am Fufse des Altars, sein Inneres einen finsteren Horizont um ihn verbreitend; die Grauen der Unterwelt zucken in seinem Gewissen gewittersammelnd herauf. Die schwangeren Nebel seiner geängsteten Einbildung wollen gebären, und die Eumeniden treten hervor aus der hollischen Nacht, und seine Mutter. — Spontini würde sich nicht begnügen diesen gewitterschwangern Horizont blos der Phantasie des Zuhörers anzuvertrauen, sondern er sucht ihn, wie in der Olympia sich nachweiset, materiell zu veranschaulichen. — — Beide Gestaltungsweisen sind kunstrechtmäfsig und jede kann richtig sein.

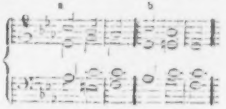
Spontini's Werke bilden eine eigne Gattung, die sich auszeichnet, einmal durch alles, was äufserliche Gestaltung betrifft: denn jedes Musikstück hat schon blofs seinem Umfange

nach eine ausgezeichnet einfache, dabei grofs- und starkgliedrige Gestalt, die durch ein schönstes Ebenmafs aller Theile unsre Theilnahme sich anfesselt; diese grofsgliedrige Wohlgestalt prägt sich durch fliefsende, mannigfaltige und ansprechende Rhythmen zu den zierlichsten und erkennbar bestimmtesten Umrissen aus; durch diese Umrisse fliefst harmonisches und melodisches Leben; dieses harmonisch melodische Leben wird fühlbar durch die leicht dahin hüpfenden Pulsschläge der Stärkausdrücke aller Grade, die weder krampfhaft heftig, noch schwerfällig stockend, sondern mit Ruhe und Anmuth stets zu rechter Zeit eintreten. Anderntheils zeichnen sich diese Werke eben so sehr durch ihren inneren geistigen Gehalt aus, überall Wahrheit im Ausdrucke; die Deklamation so richtig als kräftig; der Geist eines jeden einzelnen Stücks aufs bestimmteste den zu schildernden Gemüthszustand ausdrükkend; und das Ganze eine Grund-Tonfarbe enthaltend.

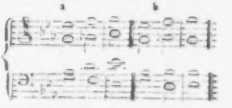
IV. Allerlei.

Bemerkung.

In dem neunten Hefte der Cäcilia ist eine Musterung mehrer Klavierauszüge vorgenommen, unter denen sich einige wichtige Werke befinden. Solche Musterung ist, besonders bei den wichtigen Werken, für unsere Zeit, wo so vieles gegen Ordnung und Regel strebt, höchst nöthig, indem die angehenden Harmonisten und Tonsetzer, die es redlich mit sich und der Kunst meinen, nach den Klavierauszügen wichtiger Werke zunächst greifen, um aus ihnen zu lernen, da ihnen die Partitur mitunter zu theuer ist, auch sie solche wohl gar nicht auftreiben können. Findet sich in solchen Klavierauszügen etwas das gegen allgemein gültige und unerläfsliche Regeln anstofst, so mufs es zu Nutzen und Frommen vieler öffentlich angezeigt werden. Hr. Klage in Berlin hat vor nicht langer Zeit einen Klavierauszug von Grauns Tod Jesu veranstaltet, und ihn bei Christiani in Berlin verlegt. Wenn gleich manches gegen diesen Klavierauszug zu sagen ist, so wollen wir doch hier nur das Auffallendste melden. Gleich im ersten Choral Seite 1 Zeile 1, Takt 11, findet sich eine Fortschreitung reiner Quinten, zwischen dem Tenor und Alt, wie hier a zeiget, und diese hätte leicht vermieden werden können, wenn die Harmonie, wie bei b wäre gestellt worden.

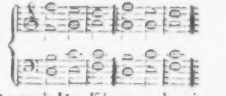


Seite 13, im zweiten Choral, Zeile 3, Takt 6 und 7 findet sich eine Quintenfortschreitung von der verminderten Quinte in die reine, zwischen dem Tenor und Alt, auch findet sich eben dieselbe Fortschreitung gleich darauf in demselben Choral, Zeile 4, Takt 8 und 9. Wie es steht, zeigt hier a, wie es hätte können vermieden werden b.



Hält man es für gut, so viel wie möglich sich nur der Dreiklänge, im Choral zu bedienen, so mufs man bedenken, das die verminderten Dreiklänge fast ganz den Ausdruck der wesentlichen Septimenakkorde haben.

Im Choral Seite 48, Zeile 1, Takt 12, befindet sich abermals eine Quintenfortschreitung zwischen dem Tenor und Alt. Wie sie da steht, zeigt a, wie sie hätte können vermieden werden b.



Sollte auch Hr. Klage nachweisen können, dafs alle diese hier angeführten Quintenfortschreitungen von Graun selbst sind niedergeschrieben worden, so ist er dadurch nicht entschuldigt, denn eine Quintenfortschreitung stört im Choral stets den Wohlklang. Wenn auch mancher diese hier angeführten Quintenfortschreitungen für ganz gut hält, so ist die Harmonie ohne sie doch immer wohlklingender und also bleibt gut, zwar gut, aber besser, ist besser.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 5. Oktober. Nro. 40. 1825.

II. Recensionen.

Methode de Violoncelle par I. J. F. Dotzauer. (deutscher und französischer Text — mit 2 Kupfertafeln, die Haltung des Instruments betreffend). Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis nicht angegeben.

In den vielen Schulen für das Cello, die wir schon besitzen, hat bisher immer noch ein wesentlicher Mangel geherrscht — denn es ist sowol im Text als in den Beispielen, welche in demselben vorkommen, wenig Rücksicht darauf genommen, den eigenthümlichen Karakter des Cello festzustellen; gröfstentheils ist es immer nur als Konzertinstrument behandelt, wobei denn mehr auf Fingerfertigkeit und Künsteleien, als auf guten Gesang gesehen worden ist. — Im Orchester ist das Cello von der gröfsten Wirksamkeit; hauptsächlich dient es dazu, den Violon zu begleiten, dessen Stimme es dann meistens um eine Oktave höher führt und dadurch deutlicher markirt; ohne diese Unterstützung würde der Violon meist undeutlich klingen. Oft aber führt auch das Cello seine eigene Melodie, die einen herrlichen Eindruck macht, wenn sie weder in der höchsten Höhe, wo Bogen und Finger mit einander um den Platz zu streiten scheinen, noch in zu schnellen Passagen auf der C- und G-Saite als undeutliches Gemurmel hörbar wird. Seiner Natur nach hat das Cello einen ernsten Karakter und es mufs hauptsächlich auf diesem Instrumente gesungen werden. — Hiermit wird aber nicht behauptet, dafs gar keine Passagen vorkommen sollen, sondern es wird nur gesagt, dafs das Cello seinem Karakter angemessen behandelt werden mufs.

Als erster Violoncellist seiner Zeit steht Bernhard Romberg da; er bezaubert allgemein und man darf behaupten, dafs er durch seinen seelenvollen Vortrag mehr auf die Zuhörer wirkt, als durch Passagen, welche, von ihm vorgetragen, freilich auch grofses Vergnügen gewähren. — Ganz derselbe Fall ist es mit L. Spohr, dem ersten Meister auf der Geige — sein Gesang auf diesem Instrumente ist das Höchste in seiner Kunst. —

Wie in früheren Zeiten das Cello behandelt ist und was schon der gröfste Musiker aller Zeiten, Sebastian Bach, gethan hat, um das Instrument zu vervollkommnen, davon vielleicht nächstens mehr. Jetzt vor allen Dingen zu dem vor mir liegenden Werke des Herrn Dotzauer. —

Das Werk ist deutsch geschrieben und in's Französische übersetzt. — Nach einer kleinen Vorrede des Uebersetzers spricht der Verfasser in der Einleitung von dem Umfange des Cello, wobei er wol zu viel Werth auf die hohen Töne des Soprans legt, die sich nach seiner Meinung zur muntern Laune und zum Scherze eignen; dieſs ist, genau genommen, dem Karakter des Cello zuwider. — Hierauf folgen 14 Abschnitte, die den eigentlichen Unterricht enthalten. Im ersten und zweiten ist vom Gebrauche der verschiedenen Schlüssel und vom Stimmen die Rede, der dritte Abschnitt handelt von der Haltung des Instruments und der linken Hand. Der Verfasser giebt rücksichtlich auf die Haltung des Instruments mehre Vorschriften; es läfst sich aber durchaus nicht fest bestimmen, dafs es

grade so und nicht anders gehalten werden mufs, und wie dem Rf. scheint, kann als allgemeine Regel nur diese einzige gelten: jeder Violoncellspieler halte das Instrument nach der Beschaffenheit des Baues seines Körpers, mithin, wie es ihm am bequemsten ist, und nehme dabei so viel als möglich Rücksicht auf körperlichen Anstand. Im vierten Abschnitte wird von der Führung des Bogens gesprochen; pag. 6., oben, heifst es: „die Haare bestreichen die Saiten möglichst rechtwinklich — eines der Geheimnisse, einen guten Ton hervorzubringen." Der Verfasser hätte sich hier deutlicher erklären können. Allenfalls so: die Richtung des Bogens mufs gegen die der Saiten, wenn wir letztere senkrecht nennen, horizontal sein, so dafs da, wo der Bogen die Saiten berührt, von beiden vier rechte Scheitelwinkel gebildet werden. Lassen die Geheimnisse, einen guten Ton hervorzubringen, sich mittheilen, und giebt es deren mehre, wie aus den Worten des Verfassers, (eines von den Geheimnissen) leicht zu folgern ist, so hätte er billig alle angeben sollen. — Bei der Beschreibung der Figur pag. 9. oben, fehlt es an Deutlichkeit, so dafs der Schüler wenig oder nichts daraus lernen kann. Das Folgende in diesem Abschnitte, wo mannigfaltige Beispiele über den Bogenstrich angeführt sind, ist mit Fleifs ausgeführt, nicht weniger der 5te, 7te und 8te Abschnitt, wo vom Fingersatz und von Doppelgriffen die Rede ist und auch Beispiele eingeführt sind, die dem Anfänger sehr empfohlen zu werden verdienen. Abschnitt 9 und 10 handeln von Trillern und Verzierungen; dieser Gegenstand ist wichtig und man kann den Schüler nicht genug warnen, sich eigener Verzierungen zu enthalten, und nur das zu spielen, was dasteht. Ein einfacher Gesang wird durch Schnörkeleien, am unrechten Orte angebracht, leicht verdorben; man zwinge sich daher nicht, die Mode mitzumachen und lege sich vielmehr mit ganzer Anstrengung darauf, mit gutem Tone vorzutragen, was nicht genug empfohlen werden kann. Pag. 45 ist das, was der Verfasser über das Ziehen von einem Ton zum andern sagt, vom Schüler nicht zu überschlagen. Bei dieser Gelegenheit mag zugleich eine kleine brauchbare Schrift von Joh. Friedr. Reichard — Königl. Preufs. Kapellmeister — „Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten" (Berlin und Leipzig bei G. J. Decker 1776) in Erwähnung gebracht werden. —

Nun folgt eine Abhandlung über die Flageolet-Töne, mit Beispielen. Pag. 48 schreibt der Verfasser: „der heutige geläuterte Geschmack will den Flageolet-Tönen im Solo weit weniger, als ehemals, Anwendung gestatten; dagegen sind sie, wenn man das Recitativ akkompagnirt, höchst schätzbar, weil sie dem Sänger einen sanften und höchst vernehmlichen Ton geben." Vor allen Dingen hätte alles in Beispielen deutlich gemacht werden sollen; — ich verstehe nicht, wie ein Recitativ mit Flageolet-Tönen begleitet werden kann, da es durchaus unmöglich ist, alle im Recitativ vorkommenden Akkorde in Flageolet-Tone zu greifen. Vielleicht versteht Hr. D. darunter, dafs der Violoncellist, welcher das Recitativ akkompagnirt, nachdem er den Akkord angegeben, denjenigen Ton der Singstimme im Flageolet angeben soll, mit dem dieselbe einsetzt; dies ist aber nicht zu empfehlen, weil der Sänger, wenn er z. B. Bassist ist, oft eine Oktave tiefer anfangen mufs, als der Flageolet-Ton liegt, und auf diese Art mehr gehört wird, als nöthig ist und als gehört werden soll. — Ueberhaupt wäre zu wünschen, dafs Herr Dotzauer im 13ten Abschnitt, wo er insbesondre von der Begleitung des Recitativs spricht, die Sache recht handgreiflich gemacht hätte, statt dafs er diesen Gegenstand nur oberflächlich behandelt hat, so dafs der Schüler nicht daraus lernen kann, wie er ein Recitativ begleiten mufs. Der 11te Abschnitt spricht vom Pizzikato und der 12te vom Mitklingen der Töne. Im letzten Abschnitte sagt der Verfasser manches Gute über den Vortrag; — hier ist vor allen Dingen zu rathen, sich nach dem Spiel bewährter Virtuosen zu richten. — Im Anfange führt Herr Dotzauer mehre Bemerkungen an über die Entstehung

des Cello, über den Bau des Instruments und über die Saiten, welches alles lesenswerth ist. Hiermit schliefst der Text und es folgen Pag. 63—110 eine Menge verschiedener Uebungstücke, die aber durchgängig mehr zur Gewinnung der Fingerfertigkeit, als des guten Tons sich eignen. — Im Ganzen liefert Herr Dotzauer uns, wenn auch grade nicht viel Neues, doch ein Werk, welches unter den bis jetzt geschriebenen bessern Violoncell-Schulen seinen Platz verdient.

Pag. 55., Zeile 4 von unten, soll heifsen, statt Schreiber: Musiker. — Papier und Druck sind gut und sauber.

D..n.

Neun Gesänge zu Göthe's Faust, für Stimme und Pianoforte gesetzt von Justus Amadeus Lecerf. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik.

(Schluss aus No. 39.)

Weit erfreulicher ist No. 3., Tanz und Gesang der Bauern unter der Linde. Bäurische Zierlichkeit und Plumpheit, Flegma und Lust sind mit ergötzlicher Laune in diesem Liede vereinigt und besonders die ersten acht Takte sind durch karakteristische Haltung ausgezeichnet. Dafs der Komponist, vom Dichter abweichend, nicht die drei, sondern die zwei ersten Zeilen jedes Verses als abgeschlossenen Satz behandelt hat, giebt nur im letzten Vers:

Und seid mir nur nicht so vertraut!
Wie mancher hat nicht seine Braut

(hier voller Schlufs und zwei Takte Zwischenspiel)

Belogen und betrogen!

eine Sinnstörung und eben hier hätte zwischen der dritten und folgenden Zeile

Er schmeichelte sie doch bei Seit. —

eine Pause des Gesangs und Zwischenspiel gute Wirkung gethan. Allein bei allem Lobenswürdigen, das die Komposition enthält, kann Ref. doch nicht absehen, was das Gedicht dadurch gewonnen, ja er mufs behaupten, dafs es durch die musikalische Behandlung verloren hat. Göthe nennt sein Gedicht „Tanz und Gesang," aber dem Leser gilt es mehr: es ist der vollständige Liebesroman der Landleute, keine besondere Empfindung oder Begebenheit, sondern das Allbekannte, mit flüchtig andeutenden Zügen seiner Phantasie zurückgerufen. Jene Verse sind keineswegs der ganze Inhalt, und was sie dem Leser zur Ausfüllung überlassen, ist eher zu schauen, als mitzuempfinden. Die Musik kann aber zu der Ergänzung des Gedichts wenig thun und fesselt die freie Phantasie an eine bestimmte Empfindung, statt sie den ganzen Zustand dieses ländlichen Lebens und Liebens umfassen zu lassen. *)

Auch No. 4 scheint dem Ref. kein Gegenstand für Komposition; es ist nämlich der Monolog Faust's nach dem Spaziergange:

Verlassen hab' ich Feld und Auen u. s. w.

und

Ach wenn in unsrer engen Zelle u. s. w.

die Zwischenrede an den Pudel ist ausgelassen. Ref. hält dies Gedicht für unkomponirbar, wie er die Person des Faust selbst, diesen Spiegel und Inbegriff des geistigen Strebens, für unmusikalisch hält. Diesem rein geistigen Ringen, das erst in der Hexenstube sich verwandelt, steht das sinnliche Element und somit die Geist und Sinn verschmelzende Tonkunst fern und ausgeschlossen, und Ref. könnte sich eben so gut Napoleon am Niemen singend vorstellen, als Faust hier. Man betrachte auch die eigentliche Bedeutung der Verse. Faust ist dem Erdgeist unterlegen und nur ein Anklang des Glaubens seiner Kindheit hat den Giftbecher von seinen Lippen gezogen. Der Spaziergang führt ihn auf die Nichtigkeit seines Strebens, die geheimnifsvolle Erscheinung des Hundes in das Labyrinth seiner Begehren, seines unklaren Wollens zurück, und was jene Verse

Verlassen hab' ich Feld und Auen u. s. w.

enthalten, ist mehr Anschauung und Gedanke, als wahre Empfindung. Wie diese letztere Göthe hervorbrechen läfst, zeigt der Ostermorgen,

*) Man vergl., was bei einer andern Gelegenheit über dichterische Pausen gesagt ist: der Ztg. erster Jahrg. No. 46 S. 391.

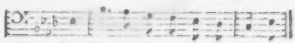
das Glaubensbekenntnifs vor Gretchen, und dafs hier keine reine, ungestörte Empfindung wallt, beweiset nebenbei die Nähe des Hundes, die Unterbrechung und vor allem der Fortgang

Aber ach! schon fühle ich, bei dem besten Willen,
Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.

Das alles hat nun der Komponist bei Seite werfen müssen, um aus dem bedeutungsreichen Monolog — einen allgemein frommen Gesang zu machen. Dazu hätte er bessere, das heifst schlechtere Gedichte gefunden, wenn ihn nicht ein an sich achtbarer Antheil an Faust verleitet hätte, lieber diesen auf einen niedrigern Standpunkt herabzuziehen. Dies hat sich denn gestraft; denn neben dem reichen und tiefen Inhalte der Verse erscheint die Komposition in der That gar zu nüchtern und so gewifs der Gehalt von Versen, wie:

Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin,

in liedesmäfsiger Behandlung nur geschmälert werden kann, so hätte doch der Komponist seiner Weise weniger Kühle und Müdigkeit und mehr von der Sehnsucht nach Frieden, die Fausts Grundempfindung hier ist, geben sollen. Besonders ist die in Vierteln sich gleichförmig hinziehende Begleitung und ein trocknes Hersagen des Textes, wie z. B.



von nachtheiliger Wirkung. Wieviel mehr Musik bieten solche Verse unkomponirt!

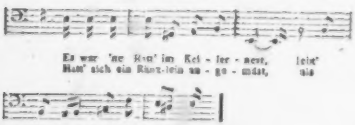
Unter No. 5 und 6 erhalten wir aus der Zeche lustiger Gesellen die Lieder

Es war eine Ratt' im Kellernest,

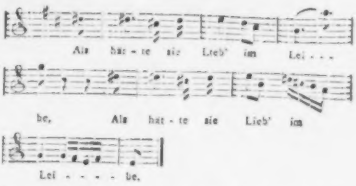
and

Es war einmal ein König.

Das erste hat einen frischen, derben Anfang:



der Fortgang ermattet und die schmachtende Oberstimme des Chorus



ist dem Ref. nur als jene karrikirte Sentimentalität, an der man sich wol einmal erlustigt, erklärlich. Solch possenhafter Zug verdiente wol in der Komposition dieses Liedes festgehalten zu werden; Ref. ist aber ungewifs, ob der Komponist ihn beabsichtigt, denn die Stelle ist „jauchzend" bezeichnet. — Das zweite jener Lieder, das unter andern auch von Beethoven komponirt ist, zeigt nichts bemerkenswerthes. Am besten werden wol solche Gesänge beim Vorlesen improvisirt.

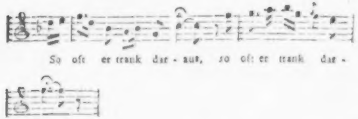
Die folgenden Gedichte sind sämmtlich zur Komposition nicht nur geeignet, sondern derselben so würdig, wie je ein Gedicht. Allein die Aufgaben sind schwer, so schwer, dafs Ref. unter vielen Behandlungen, die er kennt, noch keine für gelungen erklären kann; auch die vorliegenden nicht. Man zeihe ihn daraus, überhaupt aus dieser ganzen Beurtheilung nicht einer zu weit getriebenen Strenge. Wer sich Faust, das höchste Gedicht, zum Gegenstande ausersieht, an den darf man die höchsten Foderungen machen. Manches, was sonst des Lobes sicher wäre, mufs hier für unbefriedigend erkannt werden.

Dies ist gleich mit No. 7, der Ballade

Es war ein König in Thule,

der Fall. Ist es denn dem Dichter nur um ein Lied zu thun gewesen? So oberflächlich ist bei Göthe und besonders in Faust nichts. Diese Ballade, deren geschichtlicher Inhalt mit Margarethens Lage scheinbar gar keine Verbindung hat, ist die geeignetste, ihren beunruhigten Zustand durchblicken zu lassen, die zarteste und dabei treffendste Seelenmalerei.

Indem die erste, unerkannte, kaum gefühlte Regung der Liebe in ihr erwacht, zieht es sie zu dem Liede der reinsten, geistigsten Liebe hin, die an der todten Gabe aus lieber Hand lebt und stirbt. Dies in Bezug auf Margarethe. An sich fodert die Ballade nothwendig den Ton des Alterthums, denn solche Liebe, solch Leben und Enden ist nicht modern, gehört nicht einmal in Fausts Zeit, sondern in das Kindesalter eines nordischen Volks; neben diesem Grundtone mufs eine tiefe Empfindung sich eher verbergend herausfühlen lassen, als hervordrängen. Diese Foderungen sind nun von Herrn Lecerf so wenig, als von seinen Vorgängern erfüllt. (Zelter hat wenigstens den alterthümlichen Ton getroffen) und wir müssen Margarethe und die tiefere Bedeutung, die Seele der Ballade, vergessen, um die an sich recht sanfte und angenehme Melodie zu geniefsen. Durchaus tadelnswerth scheint dem Ref. die dreimalige Wiederholung der zwei letzten Zeilen des zweiten, vierten und sechsten Verses (der Komponist zieht nämlich zwei und zwei Verse zusammen) die sich in ein modernes weichliches Schmachten — dem gesunden Mädchen so fremd — verirrt.



Die Textunterlegung in der letzten Phrase wollen wir für einen Druckfehler gelten lassen, müssen aber noch dieses grundlose Versteigen in die Höhe, während die ganze Melodie in der Tiefe verweilt und nie d übersteigt, tadeln. Der Komponist hat die tiefere Oktave zugesetzt, aber gewifs die höhere (wie obsteht) beabsichtigt, denn ohne höher Hinaufsteigen würde der Schlufs, wie er einmal angelegt ist, noch weniger bestehen können.

No. 6 ist Gretchens (es verdient wol bemerkt zu werden, dafs sie hier zum ersten Male Gretchen, genannt wird. Nur in dem Gespräch über Glauben und in der Schlufsscene heifst sie noch Margarethe) also Gretchens Lied

Meine Ruh' ist hin.

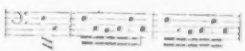
Die Komposition zeigt, dafs der Komponist bei ihr bewegt gewesen ist; aber dem Gedicht und Gretchens Zustande entspricht sie nicht. Die nagende Unruhe, die Verwirrung und Angst und dieses leidenschaftliche Glühen und Begehren nach ihm hin, dieses Vergehen in ihm — wer mag alles aufzählen, was in diesen Zeilen lebt, — das fehlt, und man findet mehr Hinarbeiten nach einer Empfindung, als wirkliches Gefühl, was denn wieder ein Hinauftreiben in das hohe ges, as, b, in Ges- und Des-dur, nach sich zieht und darnach einen schnellen und befremdenden Fall in die Tiefe und nach F-moll (der Tonart des Stückes) nothwendig macht. Vollkommen unwahr und mit jenen hinaufgetriebenen Stellen um so schroffer kontrastirend sind die beruhigenden Abschlüfse in As- und Des-dur bei den Zeilen

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus

und

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin,

besonders bei letztern, die schon in die heifseste Leidenschaft hinein ziehen. Bei so reichem Inhalte des Gedichts für Musik hätte der Komponist sich die Ausmafung einer Aeufserlichkeit wol sparen können. Der Dichter hat den Monolog überschrieben „Gretchen am Spinnrade allein," und wol nichts damit gemeint, als wie die beunruhigenden Vorstellungen das arme Mädchen unablässig verfolgen und wie jene mechanischen Geschäfte des zweiten Geschlechts das Träumen und Brüten über Herzensangelegenheiten begünstigen. Will man diese Andeutung, wie der Komponist durch die Malerei in der Begleitung



gethan hat, in den Ausdruck der Empfindung hineinziehen, so erscheint sie kleinlich und störend.

Die letzte und beste Komposition, No. 9, ist Gretchens Gebet vor der mater dolorosa

Ach neige
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Noth.

Allein auch in ihr scheint dem Ref. der Dichter nicht erreicht und der Ton verfehlt. Noch ist Gretchens Schuld geheim, noch ist es nur ihr verborgenes Leiden, ihr Gewissen und ihre — Liebe, was sie ängstet; Lieschens scharfe Zunge hat noch nicht sie selbst getroffen und so stiehlt sie sich einsam und geheim zu dem Andachtsbild im Zwinger, um zu beten und in das Gebet drängt sich ihr Weh und in der zerschneidenden Angst und Klage wendet sie sich zu der gewohnten Formel des Gebets zurück, zu der Hoffnung und Mittlerin ihres Geschlechts. Diese Mischung von demüthigem gewohntem Gottesdienst und neuem unaufhaltbarem Leid hat unser Komponist nicht wiedergegeben. In seiner Komposition ist ein gewisser äufserlicher, fast theatralischer Prunk und eine Feierlichkeit, die für Gretchens geheime Andacht im Zwinger nicht paßt und bei der wir ihren kindlichen Karakter, ihren Zustand und die Umgebung vermissen. Lobenswerth ist die Anknüpfung der Gebetformel gegen das Ende, besonders in harmonischer Beziehung, wenn man von der Verfehlung des Karakters absieht.

So viel nun auch nach Ref. Ansichtweise an den vorliegenden Kompositionen auszusetzen ist, so darf doch das Streben des Komponisten, etwas Solides zu leisten, nicht verkannt werden und man mufs ihm nur wünschen, dafs er sich bei künftigen Kompositionen nicht an einer, blos verständigen Erkenntnifs vom Gehalte des Gedichts betrügen läfst, sondern sich geistig und sinnlich — sein ganzes Wesen mit dem ganzen Wesen des Gedichts erfüllt. M.

III. Korrespondenz.

Haidn's Jahreszeiten, aufgeführt zu Greifswald, den 9. September 1825.

(Eingesandt.)

Die grofse Vorliebe, welche man jetzt überall der Musik zollt, der Eifer, mit welchem man die Ausbildung in derselben betreibt und die Unverdrossenheit, mit welcher man die mit gröfsern Musikaufführungen überall verbundenen Mühseligkeiten und Kosten nicht scheut, sind gewifs eine sehr erfreuliche Erscheinung unsrer Zeit und verdienen alle nur mögliche Aufmunterung und dankende Anerkennung. Wir fühlen uns verpflichtet, letztere gegen den Herrn Professor Lithander für die gestern von ihm unternommene Aufführung von „Haidn's Jahreszeiten" auszusprechen. Dieselbe gebührt ihm um so mehr, als er hier weder einen schon bestehenden Singererein, noch ein eingeübtes vollständiges Orchester vorfand, vielmehr beide erst zur Ausführung des grofsen Werkes vereinigen und bilden mufste. Wer aus eigener Erfahrung weifs, welche unendliche Geduld und Mühe es kostet, einem Sängerchor, welches erst aus meist ungeübten Dilettanten zusammengebracht werden mufs, die nöthige Festigkeit und intensive Stärke, und einem zahlreichen Orchester, welches in dieser Vollzähligkeit selten, oder nie bei gröfsern Gesangstücken mitgewirkt hat, die erfoderliche Diskretion mitzutheilen, wie viel örtliche Schwierigkeiten und Verdrüfslichkeiten, in einer kleinern Stadt zumal, zu beseitigen und zu vermeiden sind, wie der pekuniäre Gewinn endlich oft kaum zur Deckung der nothwendigsten Kosten hinreicht — wird mit uns einverstanden sein, dafs sich Herr Lithander die gegründetesten Ansprüche auf Dank erworben und unter den obwaltenden Umständen sehr viel geleistet hat, wenn freilich auch noch Manches zu wünschen übrig geblieben ist.

Jetzt zur Beurtheilung der Aufführung selbst. Fräulein Lithander, als Sängerin und Klavierspielerin bereits dem musikalischen Publikum vortheilhaft empfohlen, sang die Sopran-Solo-Partie so, wie man es von einer Schülerin der Madame Schulz zu erwarten berechtigt ist. Ref. hat diese Partie zweimal von der letztern in Berlin singen gehört und mufste hier bei manchen Stellen seine Augen zu Hülfe nehmen, um sich zu überzeugen, dafs es nicht zum dritten Male der Fall sei: so

überraschend war die Aehnlichkeit in Bildung des Tones und in Aussprache der Worte. Die junge hoffnungsvolle Sängerin hat sich allerdings in ihrer Meisterin ein grofses und der Nacheiferung würdiges Muster gewählt, aber wir warnen sie dennoch vor dem, was man überhaupt Manier in der Kunst nennt, weil diese an sich schon durch eine gewisse Einseitigkeit beengt ist.

Die Partie des Lukas hatten zwei Dilettanten unter sich getheilt, von denen der eine in der ersten und vierten, der andere in den beiden mittleren Abtheilungen sang. Wir würden dem ersteren von ihnen den Preis zuerkennen. Beide besitzen schöne und jugendlich frische Stimmen; aber der Mangel einer schul- und kunstgemäfsen Ausbildung derselben wurde namentlich beim Vortrage der schönen Arie aus E-dur im Sommer, und fast sämmtlicher Recitative zuweilen recht fühlbar. Dagegen wurde die schwierige Arie aus E-moll im Winter recht brav gesungen, besonders gelangen dem Sänger die Koloraturen im Schlusse derselben, ein Zeichen, dafs er eine geschmeidige und bildsame Kehle besitzt. Möchten beide Herren sich hierdurch aufgefodert fühlen, ihr schönes Talent auszubilden. Bis jetzt ist es nur einem rohen Edelsteine gleich zu achten, dessen Werth durch das gutgemeinte, aber nicht sachverständige Urtheil Mancher zuweilen überschätzt worden sein mag.

Herr G. Reichardt, aus Berlin, als Komponist und als Sänger gleich rühmlich bekannt, sang die Partie des „Simon" vortrefflich und gewährte uns im Vortrage seiner schönen Arien einen ungetrübten Kunstgenufs. (Sein Vater, Landprediger in Alt-Vorpommern, unweit Greifswald, hat sich seit vielen Jahren grofse Verdienste um die musikalische Ausbildung seiner Umgegend erworben, so wie es auch seinem Eifer für die gute Sache gelungen ist, in neuester Zeit die Anfangs für unmöglich gehaltene, für Landgemeinden höchst schwierige Einführung der neuen Liturgie in seine und die benachbarten Kirchen zu bewerkstelligen. Auch zu dieser Vorstellung sandte er fünf seiner Töchter zur Verstärkung des Alt, deren jüngste kaum das 12te Jahr erreicht haben mochte.)

Die Chöre gingen im Ganzen präcis und gut, auch der sehr schwierige Jagd- und Wein-Chor. Freilich wäre mehr Vollzähligkeit zu wünschen gewesen, denn das Piano war manchmal kaum zu hören, und das Forte artete zuweilen in Schreien aus. Auch verrieth es eine Schwäche des Chors, dafs man mitunter einzelne leitende Stimmen vorhörte, denn entweder ist der Chor nicht fest und k e i n Ganzes, wenn er erst von einzelnen Stimmen gleichsam in Gang gebracht werden mufs, oder er setzt fest und ruhig ein, und dann verrathen sich diese einzelnen Stimmen als solche, die voreilig sind und sich nicht nach den andern zu richten verstehen. Hier schien der erstere Mangel obzuwalten. Aber diese Ruhe und Festigkeit, dies — man nennt es Eingesungensein, in welchem die Berliner Singakademie zur Zeit wohl noch unübertroffen ist — kann nur erst durch fortgesetzte und fleifsige Uebung und durch eine zahlreiche Theilnahme aller Musikfreunde, die irgend Stimme besitzen erlangt werden.

Das Orchester war recht brav. Von einzelnen Irregularitäten bei der zweiten Violine, von dem um einen halben Takt zu frühen Eintritte der ersten Violine im Jagdchor an einer der gefährlichsten Stellen, von der lange nicht scharf genug markirten Begleitung der Oboe im Sommermorgen, von dem ängstlich und unsicher ausgeführten Horn-Solo in der gleich darauf folgenden Barcarole etc. schweigen wir billig; da dergleichen kleine Schwachheiten Menschlichkeiten sind, die bei j e d e r gröfsern Aufführung an den Tag zu kommen pflegen. Indefs hätte diese der Dirigent so wenig durchlassen sollen, als die Auslassung einiger Kreuze etc. die auch schon in der Generalprobe hörbar war, und ihren Grund wahrscheinlich in der Unkorrektheit der ausgeschriebenen Stimmen hatte. Uebrigens fanden wir die Besetzung der Baſsinstrumente zu schwach und vermifsten ungern das Tambourin im Weinchor.

Hr. Prof. Lithander dirigirte die Aufführung mit lobenswerther Ruhe und Besonnenheit.

Aber er war dennoch nicht vollkommen Meister seines Orchesters. Wir haben mehrmals bemerkt, dafs er die Tempi sich vom Orchester geben liefs, anstatt sie selbst zu markiren; daher kam es, dafs schon das Vivace der Ouverture übereilt wurde und dafs besonders die Fugen an Klarheit verloren, weil sie fast alle zu rasch wurden. Ein fester Aufschlag verhindert dies oft im Entstehen, wenn gleich nicht das allerdings lästige Trommeln mancher Dirigenten mit der Battute nothwendig ist. Auch konnte uns die Begleitung der Recitative nicht zusagen. Herr L. accompagnirte sie zu leise auf einem schwachen Fortepiano, dessen Deckel nicht geöffnet und noch dazu mit vielen Musikalien beschwert war, die den Ton noch mehr hemmten. Auch die Bässe waren viel zu schwach, so dafs der Zweck, durch das Akkompagnement den Sänger zu halten und zu tragen, fast ganz verfehlt wurde. Ref. erinnert sich sogar, dafs Herr L. in dem Recitative, welches der Tenor-Arie im Winter vorangeht, einen gebundenen Akkord nochmals anschlug und dadurch die von der Singstimme bereits vorbereitete Modulation störend unterbrach. Im Ganzen fiel bei den Recitativen das Orchester zu spät ein, so dafs eine zu grofse Lücke zwischen dem Sänger und dem Orchester entstand, wodurch natürlich manche kräftige Stelle verloren ging.

Wir haben offen gerügt, was zu rügen gewesen ist, in der Ueberzeugung, dadurch auf diese oder jene Weise zu nützen; man wird also hoffentlich unsern Bemerkungen nicht blofse Tadelsucht als Beweggrund unterlegen. Man findet in den gebildeten Ständen hier soviel wahren Kunstsinn, eine so grofse Ausbildung im Technischen der Kunst, dafs es nur eines geringen Fingerzeiges bedarf, um mit solchen Mitteln sehr viel zu leisten. Als solchen wünschen wir das angesehn zu wissen, was wir über die Mängel des Chors gesagt haben. Bildet sich hier wieder ein feststehender Singverein, der mit Liebe geleitet und mit allgemeinem Interesse unterstützt wird, so werden die Mitglieder desselben sich selbst u. ihren kunstsinnigen Mitbürgern öfters die Freuden eines wahrhaften Kunstgenusses bereiten, und auch im Fache der Vokalmusik den Grad der Vervollkommnung erreichen, auf dem sie grofsentheils in dem der Instrumentalmusik stehen. Namentlich möge Herr Prof. Lithander in der gerechten Anerkennung seines Verdienstes eine Aufmunterung finden, die zahlreichen Kunstfreunde der hiesigen Gegend recht bald wieder durch die Aufführung eines ähnlichen Meisterwerkes zu erfreuen und ihnen Gelegenheit zu geben, ihren Kunstsinn mehr zu bethätigen, als es hier und da bis jetzt geschehen ist. H.

IV. Allerlei.

Nachtrag über das Dies irae.

Herr G. W. Fink hat in einem neulich in der Leipziger musik. Zeitung Nro. 28. abgedruckten Aufsatze Alles, was sich über den wahrscheinlichen Urheber dieses Gedichts anführen liefs, fleifsig zusammengestellt.

In Hinsicht der Uebersetzungen und Kompositionen aber findet man noch einige Lücken, die ich mir erlaube zum Besten der Leser, die sich für diesen Gegenstand interessiren, in diesen Zeilen auszufüllen.

Aufser den von Hr. Fink genannten Uebersetzungen wird noch eine in dem Münchner und Kostnitzer Kathl. Gesangbuche angeführt, die ich nicht kenne, und die wahrscheinlich von der Bearbeitung Franz Stiedels (in den Liedern aus den röm. Tagzeiten und Mefsbüchern übersetzt Wien 1773) verschieden ist. Ferner hat auch der Philosoph J. G. Fichte, dieses Gedicht metrisch übersetzt; ich erinnere mich aber nicht, in welchem Journale ich seine Bearbeitung gelesen. Nächstdem sind die Bearbeitungen von den Dichtern Fouqué und Fr. Kind (letztere im Morgenblatte 222. 1817) nicht zu übergehen. Eine andere ist von Adolph Ludwig Fellen (in den alten christlichen Liedern und Leichengesängen Elberfeld 1819); die neueste befindet sich in dem Dom heiliger Sänger von Silbert (mit Vorrede von Fr. Schlegel) Vgl. Litterbl. zum Morgenblatt Nr. 42. Jahrg. 1824. Nur anhangsweise will ich bemerken, dafs ich dem Klavierauszuge des cherubinischen Requiems (bei Breitkopf und Härtel erschienen) einen Text untergelegt habe, da sich die vorhandenen der Musik nicht genau fügen wollten, dabei aber habe ich das Anwendbare aus Clodius und Eberlings Uebersetzung benutzt.

Unter den Komponisten des Requiem vermifst man besonders Michael Haidn, Vogler, Neukomm und Gottfr. Weber.

A. Wendt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 12. Oktober. — Nro. 41. — 1825.

II. Recensionen.

1) Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Charles Marie de Weber. Op. 49. No. 3 des Sonates. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 12 Gr.

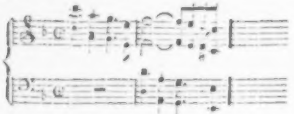
2) Sonate für das Pianoforte komponirt und dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet von Karl Maria von Weber Op. 70. 4. Sonate.

Wenn wir zwei Werke eines so berühmten Verfassers in der Beurtheilung (oder besser in unserer Ansicht darüber, da das Wort Beurtheilung einem so ausgezeichneten Manne gegenüber etwas Anmafsendes hat) zusammenziehen, so geschieht dies nicht, um, wie das wol mit unbedeutenden Produktionen gehalten zu werden pflegt, mehre opuscula in einem Zuge mit Steck- oder Empfehlungsbriefen zu versehen, sondern weil sich aus der Vergleichung derselben vielleicht manche Ansicht der neuern Musik überhaupt ergeben möchte, die nicht ohne Interesse für den Beobachter der „am sausenden Webestuhle schaffenden Zeit" sein dürfte. Zwischen beiden Sonaten liegt, so weit wir uns erinnern, ein Zeitraum von wenigstens vier bis fünf, vielleicht sechs bis acht Jahren und länger, während welcher der Komponist die entscheidendsten Erfolge seines Talents erfahren hat. Oeffentlichkeit erzieht und bildet auf grofsartige Weise; der Einfluss einer solchen Popularität, wie sie Herr v. Weber geniefst, ist kaum zu berechnen. Daher scheint es uns nothwendig, dafs sich zwischen diesen beiden Sonaten Vergleichungs- und Unterscheidungspunkte auffinden lassen müssen, die auf entscheidende Resultate sowol in der Seele des Künstlers selbst, als auch in dem Zustande der Kunst überhaupt seit dem Verlauf mehrer Jahre hindeuten. Bei der Erscheinung der ersten Sonate war Rossini's Einfluss auf die musikalische Welt noch im Werden; er war noch nicht über die Alpen gedrungen. Spontini's Name galt hauptsächlich nur wegen des grofsen Erfolgs, den die Vestalin gehabt hatte. Beethovens Fidelio hatte man kaum zu verstehen angefangen, denn er war erst selten gehört worden; selbst die damals schon vollendeten Symphonien dieses Meisters kannten wir nur höchst unvollkommen. Ohne zu untersuchen, ob die angeführten Erscheinungen klassisch oder alexandrinisch genannt zu werden verdienen, läfst sich doch nicht läugnen, dafs ihr Einfluss auf das Publikum grofs, ja unermefslich ist, und dafs folglich eine Rückwirkung auf die, in solcher Zeit den Gipfel ihrer Laufbahn erreichenden Individuen unvermeidlich, selbst nothwendig ist. Aus diesen vorangeschickten Bemerkungen wird sich der Gesichtspunkt begreifen lassen, aus dem mir diese Werke des verehrten Meisters erschienen sind. Was ich dafür oder dagegen sage, will ich nicht als eine Entscheidung der streitigen Sache ansehn, sondern nur als fra - liche Bemerkungen betrachtet wissen, die es gern eingestehn wollen, wie sich der Schreiber dieses in Ansicht und Kenntnifs weit unter dem berühmten Verfasser fühlt und seine Belehrung achtend anerkennen würde. *)

*) Man mifsverstehe diese Worte nicht dahin, dafs ich der Meinung sei, der Kritiker müsse besser machen können, was er tadle; dann wäre jede Kritik eine un-

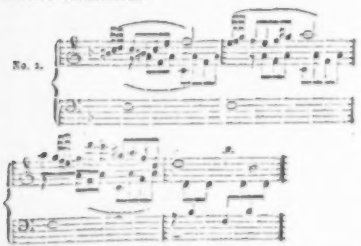
Die erste der vorliegenden Sonaten, D-moll, beginnt mit einem Allegro feroce im C-Takt. Der Karakter ist anfangs mehr der der Phantasie als der geregelten Sonate. Kühne seltnere Rythmen mit wirkungsvoll dazwischengelegten Pausen scheinen erst einigemal kräftig anzustofsen, bis das Ganze in seinen grofsen fortreifsenden Lauf kommt. Aus dem wilden Karakter geht es allmählig gegen den Anfang der zweiten Seite in einen sanfteren melodischen Flufs über. Doch dieser wird bald unterbrochen und der zweite, am meisten im Fortgange benutzte Satz, tritt folgendermafsen mit energischer Kraft ein.

No. 1.



Doch scheint er uns nicht in demselben Maafse wirksam zu bleiben, indem sich zu schnell für unser Gefühl eine vielleicht zu lange, in den milderen melodischen Gegensatz der Sonate einleitende Stelle anschliefst. Dieser Gegensatz hat den Karakter sanfter Grazie, eine Farbe des Ausdrucks, der auch die Tonart, F-dur, sehr angemessen ist. Niemand wird darin des geschätzten Komponisten Weise verkennen.

No. 2.



Im Ganzen hält sich jetzt die Sonate in F-dur bis zum Schlufs des ersten Theils. Doch bleibt der Karakter des angeführten melodischen Satzes nicht der allein vorherrschende, sondern er verbindet sich mit demselben durch zweckmäfsige Bindungssätze und ein bewegter, wenn wir uns das Ausdrucks bedienen dürfen, vom Wiegen zum Wogen anschwellender Zwischensatz, der weniger auf Melodie, als auf Verflechtung von Figuren beruht und auf diese Art sehr schön vermittelnd zwischen beiden oben angeführten Hauptelementen der Sonate steht. Um ihn anzudeuten, mögen nur drei Takte davon hier stehn:

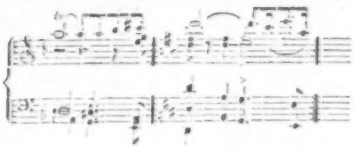
No. 3.

So hätten wir denn vier Motive, die gewissermafsen das Skelett oder den Kiel dieser Sonate bauen. Sie entwickeln sich im ersten Theile in leichter natürlicher Folge aufeinander, ohne dafs sie (eine kleine Andeutung gegen den Schlufs ausgenommen) Verwandschaft mit einander verrathen. —

Der zweite Theil tritt mit dem energischen Einleitungsthema (ich mufs bitten darüber die Sonate selbst nachzusehn, weil es zu lang zur Anführung ist) allein in D-dur wieder ein, wodurch es an Feuer vielleicht noch gewinnt. Zunächst folgen dann mit einigen freien Veränderungen die Hauptmomente der Einleitung gedrängter auf einander und dann beginnt Pag. 7, Syst. 1. die Verarbeitung der angeführten Motive, die im ersten Theile nur nebeneinander standen. Das erste und dritte der angeführten Themate treten jetzt in Kampf mit einander, indem das erste sich in allen Stimmen als Kontrapunkt zeigt, das dritte dagegen oft mit eingreifender Gewalt sich da-

aussprechlich grofse Anmafsung. Allein bei einem Manne von solcher Einsicht, solchem Gewicht, wie Herr v. Weber, ist es, scheint mir, verzeihlich, wenn ein Beurtheiler in den Stellen, wo er mit dem Schöpfer eines Werkes nicht einig werden kann, nicht zu blind der Unfehlbarkeit seiner Meinung traut.

zwischen wirft, als wenn es auch die Uebermacht des ersten bekämpfen wollte. In diesen Kampf tritt plötzlich mit grofser Wirkung das Hauptthema der Einleitung ein und entscheidet den Sieg für das Thema, indem es dies sogleich als Kontrapunkt beibehält. Man sehe.



Hier scheint der Knoten der Sonate gelost. Jetzt tritt mit den gewöhnlichen Veränderungen, oder besser Konzentrirungen und Verstärkungen, der erste Satz wieder ein und indem nun die Hauptmodulation desselben eine andere Wendung nimmt, (der Wendepunkt ist bei dem melodischen Thema, unter dem angeführten No. 2, welches jetzt in D-dur eintritt) um in der Haupttonart zu schliefsen, hören wir den ersten Satz in verwandelter Gestalt wieder, indem sich seine Bestandtheile näher einander anschliefsen und in interessanter Verflechtung den Schlufs herbeiführen. — Aus der entworfenen Skizze sehen wir, dafs Herr v. Weber die, den Sonaten eigne Form streng, wiewohl mit der Freiheit, die jedem Dichter zusteht, anerkannt hat. Es herrscht, und das ist die Bedingung jedes Kunstwerks, eine schöne Unterordnung der Theile unter das Ganze, jener Gehorsam gegen das Gesetz, in dem allein die wahre Freiheit besteht. Nirgend wird uns Zwang sichtbar, und doch erkennen wir Herrschaft. Nicht so unbedingt kann ich nach meiner Ansicht sagen: „Nirgend wird uns Willkür sichtbar und doch erkennen wir Freiheit." Es scheint uns, als habe der Komponist besser gelernt, dem strengsten Gesetz zu gehorchen, als seinen Willen zu zähmen, wenn er diesem einmal Freiheit gelassen hat. Eine Stelle, wo uns dies statt gefunden zu haben scheint, ist schon oben angedeutet. In gleicher Art erscheinen mir die Ueberleitungen zu dem unter No. 3. angeführten Satz (Pag. 4, Syst. 4, bis Pag. 5, Syst. 3.) und in der Wiederkehr Pag. 10. Hier entfernt sich der Komponist, unseres Erachtens, zu weit von der Hauptrichtung und sucht seinen Effekt mehr in dem Materialismus des Instruments und der Töne, als in ihrer Wesentlichkeit. Dafs diese Ausschweifungen in sich nicht ohne Interesse sind, dafür bürgt der Name des Meisters. —

Es kam hier darauf an, den Styl dieser Sonate im Allgemeinen zu bestimmen; deshalb liefsen wir uns auf die genaue Auseinanderlegung des ersten Satzes ein. Allein schwerlich möchte es uns der Raum dieser Blätter gestatten, für jeden Satz einen so bedeutenden Umfang in Anspruch zu nehmen. Deshalb sei es uns vergönnt, die beiden nächsten Sätze allgemeiner zu behandeln. Der Ruf des Komponisten fodert es überdies nicht mehr, dafs man das Publikum mit ihm bekannt zu machen suche; sein Name allein giebt sicheres Vertrauen, daher wird es uns auch von dieser Seite niemand verargen. Das Andante (D-dur) so schön die Hauptmelodie ist, so interessant sie behandelt wird, scheint uns an dem, im ersten Satze angedeuteten Mangel am meisten zu leiden. Die Abschweifungen entfernen sich zu weit vom Ziel und haben ihre Wirkung zumeist in dem Instrumente und in der Virtuosität des Spielers. Doch ist die Form des Ganzen immer gewifs sehr schön, die man am besten seine Variation nennen könnte; Haidn war der Hauptgründer derselben und hat sie in seinen Symphonien oft meisterhaft behandelt. — Also in dieser Beziehung ist es dem Komponisten wiederum nachzurühmen, dafs er das Gesetz verehrt, wenn gleich ihm eine gewisse Ungebundenheit oft vielleicht zu lieb ist.

Für den gelungensten Satz in der Ausführung, so wie für den keckesten in der Erfindung müssen wir das Rondo presto (D-dur $\frac{2}{4}$ Takt) halten. Es braust in frischer Lust dahin wie ein klares schäumendes Wildwasser, und durchdringt uns mit einem erfrischenden Gefühl jugendlicher Lebendigkeit. Man fühlt sich dabei, wie Homer es aus-

drückt: ἀγλαΐηρι πεποιθώς), vertrauend auf Kraft und Herrlichkeit der Jugend und dieser edle Geist, der es durchweht, wird durch einen Körper verwirklicht, dessen harmonische Ebenmäfsigkeit, die nur durch sorgfältige Kunst erreicht wird, ihm eben jene Sicherkeit und Leichtigkeit verschafft, die er uns so beherrschend mittheilt. Abwägung aller Verhältnisse, sorgfältige Mischung in Beziehung auf den Karakter der einzelnen Theile und freie Beherrschung strenger musikalischer Gesetze machen dieses Stück zu einem der vorzüglichsten, das uns von der Arbeit des berühmten Komponisten bekannt ist. Als musikalische Einzelheit hebe ich nur die Verbindung der beiden Themata, pag. 28 und 29. heraus, die eine überraschende und höchst originelle Wirkung thut, und so fliefsend in das Ganze hineinkommt, dafs man Gefahr laufen konnte, die wohl überlegte Absichtlichkeit des Künstlers, die sich dem schärfer Prüfenden darin entdeckt, nicht einmal gewahr zu werden.

(Schlufs aus No. 39.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 30. September 1825.

Königliches Theater.

Die Oper Lehmann von Sievers und d'Alayrac wurde unlängst im Königlichen Opernhause, neu einstudirt, aufgeführt, und die beiden Aufführungen gereichen der Königlichen Intendantur und den Personen, welche sie ausführten, zu grofser Ehre. Dennoch kann und wird sich diese Oper eben so wenig jetzt halten, wie der Blaubart und die Schusterin. Die Musik ist frisch und lebendig, hält sich aber sehr auf der Oberfläche; und geht sie einmal in die Tiefe, so bringt sie gar nichts hervor. Die Handlung ist matt, mitunter langweilig, und wird auch durch den letzten Akt nicht gehoben, der denn doch der lebendigste von allen dreien ist. Im zweiten Akte singt Md. Schulz eine Arie mit Chor, die unmöglich von d'Alayrac sein kann, denn sie weicht ganz von seiner Schreibart ab. Die Arie soll Spontinisch klingen, wenigstens macht sie den Anlauf dazu; doch der Berg gebährt eine Maus, und alle Wehen und Krämpfe, denen sich der Komponist hingiebt, bringen ein todtgebornes Kindlein zur Welt. Hüte sich doch jeder angehende Komponist vor dem Kopieren! Eine beschrankte Originalität ist doch besser, als eine weit und breit ausgeführte Kopie, denn sie ist sein Eigenes, und diese ein Angeeignetes.

b.

Berlin, den 1. u. 4. October 1825.

Königstädtisches Theater.

An beiden Tagen haben wir eine Oper wiedergesehn, (nämlich den Schnee von Auber), die schon im vorigen Jahre auf der königlichen Bühne erschienen ist und sich — wie ihr sogleich nach der ersten Aufführung in dieser Zeitung prophezeiht worden *) — dort nicht hat erhalten konnen. Was die königstädter Direktion bewogen hat, die Oper dennoch aufzunehmen, ist dem Ref. unbekannt; man kann eben sowohl den Beifall, den Auber besonders in Paris und Wien gefunden hat, als — wie man sich erzählt — die Vorliebe eines der neuen Mitglieder für diese Musik als den Anlafs dazu ansehen; beides wird der Oper kein besseres Schicksal verbürgen, als sie auf dem königlichen Theater erfahren hat. Sie wird sich nicht lange halten und, so lange sie besucht wird, dies nur den seltenen Vorzügen einiger der darstellenden Künstler, und dem für diese noch mächtig wirkenden Reize der Neuheit verdanken: Wir glauben also gewifs, die vorjährige Prophezeihung abermals in Erfüllung gehen zu sehn, nur nicht so schleunig, wie damals.

Es ist weder den Schreibern, noch den Lesern der Zeitung ein zweimaliger Bericht über das flache und kalte pariser Machwerk zuzumuthen und der vorjährige**) der wahrlich noch zu schonend ist, mag beliebig nachgelesen werden. Der Gegenstand der Handlung ist die Leerheit und Nichtigkeit des Hoflebens (nämlich dieses von der Schattenseite aufgenommen) die handelnden Personen (allenfalls mit zwei Ausnahmen) haben keinen

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 33. S. 284.
**) Der Ztg. erster Jahrg. No. 32. S. 276.

bestimmten, wie weniger einen ansprechenden oder wichtigen Karakter, die Komposition ist ist eine kalte und schale Nachahmung Rossini's, von dem Auber alles angenommen hat, aufser dem Guten — nun, wir werden ja nächstens eine zweite Oper dieses pariser Tonkünstlers hören (das Konzert am Hofe, das jetzt auf der königlichen Bühne einstudirt wird) und da werden wir Gelegenheit haben, ihn näher kennen zu lernen.

Dennoch war uns die Aufführung der Oper interessant, denn sie war (da im Rosenhütchen von Blum, Fräulein Sonntag unbeschäftigt ist) die zweite, in der das königstädter Theater seine neuen Kräfte entwickelt. Da mufs denn, wie schon oft, zuerst von Herrn Spitzeder (als Untergärtner Wilhelm) die Rede sein. Noch hat Ref. diesen wahren Künstler in keiner Rolle gesehn, aus der er nicht ein vollendetes und neues Karakterbild geschaffen hätte. Auch im Schnee reichten wenige Züge des Dichters trotz der nichtssagenden Komposition hin, unter seinen Händen den ergötzlichsten Karakter entstehen zu machen. Nur ungern bringt Ref. der eigentlichen Bestimmung dieser Blätter das Opfer, sich über diese Leistung des Herrn Spitzeder nicht weiter auszulassen, da die musikalische Oper dem Künstler mehr Gelegenheit gab, sein mimisches und deklamatorisches Talent anzuwenden, als das musikalische. Dies letztere glänzte jedoch besonders in dem Terzette des vierten Akts, in welchem unser Wilhem im launigsten Gemisch von bäurischer Zierlichkeit und Unbeholfenheit, von Muth und Blödigkeit Gesang und Rede meisterhaft durch einander warf und durch einander jagte, dafs man kaum gewahr ward, wo eins aufhörte und das andere begann. Das ist ein Zug ächter musikalischer Komik und der sichere Beweis grofsen Talents und tüchtigen Studiums. Wie arm erscheinen daneben die Versuche, durch possenhafte Entstellung der Stimme und ähnliche Kindereien und Unwahrheiten Witz und Wahrheit zu ersetzen! Die Grundlage spitzederscher Komik ist eine tiefe Auffassung und feste Durchführung des Karakters. Jede Leistung, die nicht auf eben so solidem Grunde ruht, kann vorübergehend amüsiren, mufs aber einem gebildeten Publikum, wie z. B. das hiesige, gegenüber, zuletzt in ihrer Nichtigkeit offenbar werden.

Nächst Herrn Spitzeder glänzte Fräulein Sonntag, jedoch auf eine ganz verschiedene Weise. Ihre Rolle, das Gesellschaftsfräulein Bertha, lafs in der That keine bedeutsame Karakterdurchführung zu. Ein gutmüthiges, feines und kluges, der Prinzessin und ihrem Geliebten hülfreiches Wesen, ohne anziehende Eigenthümlichkeit, ohne bedeutende Handlung, ohne Leidenschaft — das ist es, was der Dichter *) in dieser Rolle giebt. Der Komponist ist ihm in seiner Unbedeutenheit treu zur Seite gestanden und die Schauspielerin würde, wenn sie sich an dem von jenen Vorgezeichneten begnügt hätte, auch etwas ziemlich Gleichgültiges gegeben haben. Dies hat nun Fräulein Sonntag vermieden und, über die Anlage des Stückes und ihrer Rolle hinweggehend, im Grunde — sich selbst gespielt. Das ist allerdings mehr, als man in einer auberschen Oper hoffen darf. Ein junges, schönes Mädchen, in jedem Ton und Blicke süfs und herzlich, in jeder Bewegung voll Kraft und Anmuth — das mufs erfreuen, mufs oft entzücken. Aber — ein Uebelstand hat sich dabei offenbart. Man begreift nicht, wie dieses anziehende Wesen mit all jenen Eigenschaften in Aubers Schnee kommt; es ist eine Rosenknospe in dem Eiskeller eines schlechten Konditors. Wenn man diese herzliche Sprache in herzlosen Verhältnissen, die seelenvollen Blicke in leeren Umgebungen, die süfsen innigen Töne in kalten, nichtssagenden Melodien antrifft, so mufs die Armuth und Lüge der Opernmacher erst recht grell hervorspringen und man mufs beklagen, dafs soviel schöne Kräfte verschwendet werden in dem fruchtlosen Bemühen, einen Schneemann zu erwärmen. Jemehr Fräulein Sonntag ist und giebt, desto härter giebt sich der Widerspruch hervor, in dem sie mit der Oper steht; soviel

*) Es sind ihrer zwei, Scribe und Delavigne.

Gewinn und Unterstützung eine gute Schauspielerin und Sängerin aus guten Stücken zieht, soviel leidet Fräulein Sonntag von der gehaltlosen Oper Abbruch.

Solche Rollen aber, die den Schauspieler nöthigen, sich selbst zu spielen, sind nach Ref. Meinung ein wahrer Verderb für die Künstler und das Theater: denn sie nutzen jene in zweifacher Hinsicht ab und rauben diesem die Möglichkeit, durch stete Neuheit anziehend zu bleiben. Sie entwöhnen nämlich den Künstler von tiefer karaktervoller Auffassung, und machen seine persönlichen, stets von Neuem hervorgerufenen Annehmlichkeiten dem Publikum zu etwas Bekanntem, endlich zu einem gewöhnlichen und gleichgültigen Gegenstande. Dann hat ein Theater gut neue Stücke geben. Man wird nicht die neuen Stücke, sondern die alten Schauspieler zu sehen glauben, während in einer Karakterdarstellung auch der alte Schauspieler stets neu wird. Wie oft haben wir schon Herrn Spitzeder gesehn! Aber sein Wilhelm, im Schnee, ist eine ganz neue Erscheinung. Wo findet man in ihm den Taddäus, den Ochsenhändler Istock, den Dittersdorfischen Apotheker, den Kaufmann, aus der heimlichen Ehe (beide Opern sollten doch ja nicht vergessen werden!) wieder? Wenn dagegen Fräulein Sonntag durch die Nichtigkeit ihrer Rolle gezwungen war, ihre eigne Individualität unterzuschieben, dem kalten, gemüthlosen Franzosen dieselbe Innigkeit und Süße des Gesanges darzubringen, die uns in der rossinischen sinnlich warmen und sinnlich reizenden Italienerin entzückt hat, so bleibt denen, die mehr Interesse, als ein augenblickliches an der jungen Künstlerin haben, nur der Wunsch übrig, sie nicht oft in solche Rollen gebannt und bald mit karakteristischen und genialvollen, ihrer Gaben würdig, beschäftigt zu sehen. Wenn es aber wahr ist, was man im Publikum hört, daſs Fräulein Sonntag für ihre Rolle in Auber's Schnee eine Vorliebe hat, so befindet sie sich in einer gefährlichen Selbsttäuschung. Von allem Guten, was sie hat, ist in dieser Rolle eigentlich wenig oder gar nichts enthalten, oder veranlaſst: sie trägt es hinein und aller Beifall des Publikums gilt dabei ihrer Persönlichkeit. Wie weit günstiger aber diese in bessern Partieen, selbst in der Italienerin von Rossini, hervortritt, muſs ihr schon das Maaſs des Beifalls sagen; und welchen Erfolg sie sich erst bei gediegener Musik bereiten könnte, das hat sie im zweiten Konzert an der mozartschen Arie bewiesen, die so über allen Vergleich das Beste war, was sie in Berlin je gegeben. Sie wage es nur, ihre Person vergessen zu lassen; ihre Gaben werden um so leuchtender und in den verschiedenen Karakteren guter Rollen um so anziehender und eigenthümlicher, in ewiger Neuheit hervortreten. Das ist ja auch der äussere, persönliche Lohn des wahren mimischen Künstlers, daſs man alle Vorzüge seiner verschiedenen Rollen auf ihn zurückträgt und ihn nicht mehr als eine Einzelheit, z. B. als ein schönes Mädchen, deren es viele giebt, sondern als den geistigen Inbegriff vieler geistigen Individualitäten bewundert und liebt. — M.

Ueber die Oper: „der Schnee."

Aus einer andern Feder.

(Eingesandt.)

Die am 3. August 1824 auf der Königlichen Bühne zuerst gegebene, nun dem Königstädter Theater abgetretene komische Oper: Der Schnee, mit Auber's modern pikanter, Cherubinisch-Rossinisirender Effekt-Musik wurde dort am 1. d., nach der Kastellischen Bearbeitung des feinen Lustspiel-Sujets von dem geistreichen Scribe und Delavigne, mit entschiedenem Beifall bei überfülltem Hause gegeben. Den gelungenen Erfolg dieses, eigentlich aufser den Gränzen dieser Bühne (als ursprüngliches Volks-Theater) liegenden Singspiels, dessen Darstellung auf fein nüancirtem Spiel besonders beruht, verdankt das von lebhafter Theilnahme für die thätigen Leistungen des neuen Theaters enthusiastisch bewegte Publikum vorzugsweise der anziehenden Persönlichkeit und Grazie der Dem. Henr. Sonntag, welche als Fräulein Berta nicht allein den ganzen Zauber ihres anmuthig leich-

ten, kunstfertigen Gesanges geltend zu machen Gelegenheit findet, sondern auch durch ihre reine, deutliche Sprache und naives, launiges Spiel besonders interessant in dieser Rolle erscheint. Durchaus gelungen ist die Darstellung der, an Carlos Eindringen in das Zimmer der Fürstin Eboli erinnernden Scene im 3. Act, als der Fürst von Neuburg Berta statt der Prinzessin überrascht. Auch Herr Wächter spielte diese Scene (wie überhaupt den bei Hofe sich etwas ungewandt benehmenden, braven Militair) sehr gelungen. Das in dieser Situation doppelt interessante Duett ist eins der schönsten Musikstücke der Oper und riss durch den reizenden Vortrag der Dem. Sonntag zu stürmischem Beifall hin, dessen anhaltende Dauer fast den Fürsten zu einem Zusammentreffen mit dem eigentlich zum Rendezvous berechtigten Liebhaber verleitet hätte. Diese Scene, das unerwartete Erscheinen des Herzogs bei Nacht im Zimmer der heimlich vermählten Tochter, und der täuschend nachgeahmte Schnee mit der originellen Eisfarth sind die Lichtpunkte dieses Akts, wie der ganzen Oper, deren zwei erste Akte etwas gedehnt sind und der Musik wenig Gelegenheit darbieten, auf die Empfindung zu wirken. Mad. Wächter zeigte uns als Prinzessin ein Benehmen voll Anstand und Delikatesse, angenehme Persönlichkeit, eine reine Stimme und gefühlvollen Vortrag.

(Schluss folgt.)

IV. Allerlei.

Seit einem halben Jahre hat Herr Musikdirektor C. Urban aus Elbing sich hier mit dem Unterricht einer Anzahl angehender, zum Theil schon praktisch geübter Musiker nach den von ihm gebildeten und wenigstens zum Theil in seiner „Theorie der Musik nach rein naturgemäßen Gesetzen“ und „Plan zur Errichtung einer Normal-Musikschule“ öffentlich ausgesprochenen Grundsätzen beschäftigt. Er hat seine Schüler in einem Kursus (während dreier Monate wöchentlich zwei Lektionen von je zwei Stunden) in der Harmonik, in einem zweiten gleichlangen Kursus in der Tonsetzkunst unterrichtet und zuletzt alle Musikfreunde durch die Zeitungen, so wie auch namentlich den Unterzeichneten zur Durchsicht der ausgelegten Arbeiten der Schüler eingeladen.

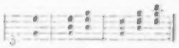
Der Zweck seiner Unternehmung ist, nach den Aeußerungen des Herrn Musikdirektor Urban, von der Ausführbarkeit und Nutzbarkeit der von ihm projektirten Normal-Musikschule eine öffentliche Probe abzulegen, und gewiss verdient ein Plan, nach welchem die Ausbildung zum praktischen Musiker (namentlich auch in der Tonsetzkunst auf sicherm und kurzerm Wege als bisher, erreicht werden könnte, die öffentliche Aufmerksamkeit. Eine Lehrmethode, die dem entspräche und dabei statt des Einzelunterrichts die Gesammtunterweisung mehrer Schüler zugleich zuließe, würde überall, besonders aber in solchen Provinzen, wo es dem Einzelnen schwer wird, sich genügenden Unterricht zu verschaffen, die Kultur der Tonkunst wesentlich fördern; und wenn wir freudig wahrnehmen, dass auch dieser Vorschritt zu Besserm in Preußen geschieht, so muss man es billigen, dass Herr Urban der Hauptstadt Preußens die Prüfung seines Unternehmens anvertraut. Der Unterz. zweifelt nicht, dass viele der hiesigen Kenner und Musikfreunde dem Zutrauen des Herrn Urban entsprochen, seiner Probe ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben und sich bereit finden werden, auch in dieser Angelegenheit ihre Kenntnisse durch Beurtheilung der Urbanschen Lehrart gemeinnützig zu machen. Wenn er sich demungeachtet verpflichtet hält, auf das besondere Verlangen des Herrn Musikdirektors Urban auch seine Wahrnehmung öffentlich auszusprechen, so möchte er diese Zeilen mehr für eine Einladung Unterrichteterer zu tiefer eingehenden Beurtheilungen angesehen wissen, als für eine Beurtheilung selbst, zu der ihm die neue Lehrweise nicht genugsam bekannt ist. Eine Beurtheilung der Urbanschen Schriften ist in einiger Zeit in diesen Blättern zu erwarten.

Der Unterzeichnete hat von ausgelegten Arbeiten aus dem zweiten Kursus (Kompositionsunterricht) zwei achtstimmige Vokalsätze, den

ersten Satz eines Violinquartett, ein Trio für Saiteninstrumente: einen zweistimmigen lang ausgeführten Kanon in der Oktave, ein Arrangement der Cdur-Symphonie (No. 1.) von Beethoven (von diesem den ersten Satz) und ein Arrangement des Cumbergesanges von Spontini *) beide für Militairmusik, sowie die ersten Seiten eines Arrangements der G moll-Symphonie von Mozart für Saitenquartett aufmerksam durchgesehen und gegen den reinen Satz keinen Verstofs, sondern nur an einigen Stellen kleine Unbehülflichkeiten in der Stimmenführung gefunden, die sich bei gröfserer Uebung und Aufmerksamkeit dem Schüler leicht gezeigt haben würden und ohne Anstand zu verbessern gewesen wären. Die Verarbeitung der Sätze in den Kompositionen war besonders in Betracht der kurzen Unterrichtzeit lobenswerth und die Fortführung, wenn auch nicht originell, doch überall klar; die harmonische Behandlung, wenn sie sich auch nicht oft zu besonderer Kraft und Bedeutsamkeit erhob, hielt sich doch überall vom Gemeinen und Nichtssagenden fern. Die Leistungen im Ganzen waren für die Resultate eines halb- oder eigentlich vierteljährigen Unterrichts höchst bedeutend, ja weit reichhaltiger, als der Unterz. glauben darf, sie nach der gewöhnlichen Unterrichtsweise erreicht zu sehen, wofern man nicht vorzügliche Anlage des Schülers voraussetzen wollte, von der — wenigstens nicht jede der ausgelegten Arbeiten Spuren zeigte. Wenn man auch in Anschlag bringen mufs, dafs einige Schüler des Herrn Urban ausübende Musiker von einer gewissen Erfahrung und Routine sind, so scheinen nach des Unterz. Dafürhalten dennoch die vorerwähnten Arbeiten nicht nur ein ausgezeichnetes Unterrichtstalent des Lehrers, sondern auch besondere Vorzüge der Lehrmethode zu beweisen.

Was die letztere anbetrifft, so kann für jetzt nur auf eine Vereinfachung der Harmonik aufmerksam gemacht werden. Herr Musikdirektor Urban bildet seine Tonleiter mittels Zusammensetzung aus zwei Tetrachorden, sein Tonsystem aus zwölf Tonen (c, cis, d u. s. w.) und erspart sich dabei die Konstruktion einer diatonischen und chromatischen Tonleiter und die Intervallenlehre. Er setzt als Grundformen aller harmonischen Gestaltung sechs Hauptakkorde

fest, gewinnt aus den Umkehrungen der drei ersten Hauptakkorde sechs abgeleitete Akkorde



und nachdem er alle ihm nöthigen Akkorde solchergestalt nach ihrer Konstruktion (nach ihrer Form, um seinem Ausdrucke zu folgen) betrachtet hat, untersucht er den Ausdruck der drei ersten Akkorde, nämlich das Verhältnifs der in ihnen enthaltenen Terzen. Hiernach theilen sich ihm die Zweiklänge in grofse und kleine, die Dreiklänge in übergrofse, grofse, kleine und verminderte, die Vierklänge in übergrofse, grofse, kleine, verminderte und verkleinerte.

Nur diesen ersten und allerdings nicht hinlänglich sichern Fingerzeig ist der Unterz. bis jetzt zu ertheilen im Stande und mufs gründlichere Nachricht und Beurtheilung denen überlassen, die sich von der Sache genauer unterrichtet haben. Aufmerksam zu machen und zu mehrseitigen Betrachtungen (zu deren Mittheilung diese Blätter angeboten werden) anzuregen ist für jetzt der mus. Zeitung für genügend, aber auch für Pflicht zu erachten gewesen.

Marx.

*) No. 33. S. 261. der Ztg. beurtheilt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 19. Oktober. — Nro. 42. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen,

ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester.

Wenn heut zu Tage eine Bühne ihren Wirkungskreis ausfüllen will, dann hat sie und namentlich ihr Orchester viel zu thun. Die Richtung der Zeit macht zahlreiche Opernaufführungen und die lebendig fortschreitende, sich rasch von Land zu Lande verbreitende Bildung, die engere Gemeinschaft mit andern Nationen, die höhere Erregung seit der Revolutionsperiode gröfsere Abwechselung im Repertoire nothwendig. Je weiter die Ausbildung der Tonkunst vorschreitet, je mehr umfassendere Idee in den Kompositionen hervortreten will, desto unvermeidlicher ist es, dafs die Komponisten in reichere und schwerer erreichbare Form gerathen, dafs sie schwerer schreiben. Je weiter und allgemeiner endlich die Bildung zur Musik sich verbreitet, desto höher steigern sich die Ansprüche an die Ausführung. Das alles macht, wie gesagt, grofse Anstrengungen, besonders auch für die Orchester, nothwendig.

Ueberdem fuhren aber die Umstände noch zu so manchem Wunsche, den nur die Bühnen-Orchester erfüllen können. In den wenigsten Städten ist es z. B. möglich, ohne die Mitglieder der Theater ein gutes und grofses Orchester für die Konzerte zusammen zu bringen; und so gewifs ich glaube, dafs man zu allem, was man ernstlich will, Zeit findet, so wünschenswerth wäre es doch, wenn jenen Künstlern unter andern die Mitwirkung zu Konzerten erleichtert und dadurch den Konzertgebern das Unternehmen, gröfsere und gehaltreiche Kompositionen zahlreicher und besser aufzuführen, gefördert würde. Dies ist aber sofort erreichbar, sobald man sich entschliefst, etwas aufzugeben, an dem in der That niemandem ernstlich gelegen ist und das nur durch die Macht des Herkommens besteht. Ich meine nämlich die Musikaufführungen vor und zwischen den Akten der Schauspiele. Sie könnten ungemein vereinfacht, ja gröfstentheils erspart werden; und wieviel Zeit und Mühe würde den Kapellisten geschenkt, wenn sie nicht (bald ein Drittel, bald ein Viertel der Kapelle) Abend für Abend im Theater dienen müfsten! Ja, die Sache hätte nach ausserdem besondere Vortheile.

Nothwendig und dem Publikum werth sind die Zwischenmusiken im Allgemeinen (von besondern Fällen nachher) nicht; das wird ohne Weiteres jeder zugeben, der nur einigemal das Publikum beobachtet hat. Ja, einzelne Fälle ausgenommen, ist die Zwischenmusik eine offenbare Ueberlästigung; eine Pause, in der man sich nach der erregten Spannung erholte, das Geschehene in sich, oder mit seinen Freunden ungestört weiter verarbeitete und frisch und gesammelt dem Folgenden entgegen ginge, wäre meistens ersprieflicher für die Wirkung des Ganzen und würde dazu beitragen, die Zuschauer unermüdeter und in wohlthuenderer Stimmung zu entlassen, statt dafs es jetzt darauf abgesehen scheint, den Aufmerksamen aus einer Kunst in die andere, aus einem Werk in das andre, oft das heterogenste, zu jagen. Oder setzt man voraus, dafs die Zuschauer nicht fähig wären,

sich von einem Akte zum andern zu beschäftigen?

Sie beweisen das Gegentheil. Ueberall kann man Unterhaltung jeder Art, Aus- und Eingehen, Kollationen und dergleichen wahrnehmen; selbst die sich ruhig verhalten, sind selten mit der Zwischenmusik beschäftigt, würden sich auch ihrem Eindrucke bei den unvermeidlichen Störungen gar nicht einmal hingeben können — kurz man darf behaupten, dafs die Zwischenmusiken meistentheils keine oder nur soviel Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um näher liegende und wohlthuendere Beschäftigung zu stören. Denn soviel Musiksinn ist den meisten Theaterbesuchern zuzutrauen, dafs sie sich von einer eben erschallenden Musik nicht ganz abziehen können.

Und was wird für die gezollte Aufmerksamkeit geboten? Nur wenige von den hundert Schauspielen, die unsere Bühne beschäftigen, sind mit eigener, und nur ein Paar mit vollkommen passender und wirkungsvoller Musik versehen. Die meisten Zwischenakte werden mit Sätzen aus ältern Symphonien, oft mit weit geringfügigern Kompositionen ausgefüllt; es mag unerwähnt bleiben, wie wenig passend und wie selten eingreifend die Wahl derselben ist. Die Ausführung mufs dürftig ausfallen, da bei allem guten Willen der Direktionen unmöglich jeden Abend ein volles Orchester angewendet werden kann. Die schwache Besetzung hat nun noch gegen das Geräusch der Kommenden und Gehenden, die hundertfältige Unterhaltung u. dergl., zu kämpfen, und wer mag es wackern Musikern sehr verargen, wenn sie einem unaufmerksamen Publikum gegenüber nachlässig spielen? So geschieht denn von jeder Seite alles Mögliche, um die Zwischenmusiken unwirksam zu machen.

Soweit sehen wir in ihnen nur verlorne Mühe. Aber sicher fehlt auch ein nachtheiliger Einflufs nicht. Künstler sollen nie ohne Achtung behandelt werden; sie werden sonst gar leicht von der Selbst-Achtung für ihre Leistungen und von der Achtsamkeit abgezogen. Welch einen üblen Eindruck mufs es aber besonders auf junge Künstler machen, in den Zwischenakten Jahr aus, Jahr ein tauben Ohren aufzuspielen! Wie manche Nachlässigkeit und Erschlaffung mag in diesen lust- und ruhmlosen Frohndiensten ihren Ursprung nehmen und wie mancher sonst brave Kapellist eben in ihnen, oder doch meist durch sie verdorben worden sein! Das Publikum auf der andern Seite wird durch die Zwischenmusiken, dieses Auf- und Eindringen der Musik, wo man in der That kein Bedürfnifs zu ihr empfindet, gleichsam gezwungen, sich unaufmerksam und geringschätzig gegen sie zu bezeigen und ohne Zweifel ist die jetzt so vielfache Vergeudung der Musik Ursach, dafs man ihr auch da, wo sie wesentlich hingehört, nicht hinlängliche Theilnahme zollt. Gewifs schreibt sich die Achtlosigkeit, welche oft, selbst vom gebildetern Theile des Publikums bei den Ouvertüren und Zwischenakten der Opern gezeigt wird, vorzüglich daher, dafs man gewohnt ist, in allen Schauspielen dergleichen unbeachtet vorüber zu lassen und während dem seine Unterhaltung und was sonst für Zerstreuungen zwischen den Akten vorfallen, wahrzunehmen. So führt eine, dem Publikum gewissermafsen aufgezwungene Unachtsamkeit im Schauspiele zu einer Vernachlässigung derselben Leistungen in der Oper, wo sie aber wesentlich, und ihr Einflufs für die Gesammtwirkung des Ganzen unentbehrlich ist. — Und diese für Publikum und Künstler nutzlose, ja schädliche und lästige Gewohnheit ist über alle Theater verbreitet!

Wenn die hier niedergelegte Ansicht von der Sache richtig ist, so käme es nur darauf an, dafs eine in der Achtung des Publikums festbegründete Bühne die Reform begönne und sie würde sich den Ruhm und das Verdienst erwerben, alle Bühnen (denn alle würden nachfolgen) von einer lästigen und schädlichen Bürde zu befreien. Jedoch — man könnte obige Ansicht theilen und in dem langen Bestehen der Sache einen verborgenen Grund für ihre Beibehaltung vermuthen. Da vergleiche man denn den jetzigen Zustand der Theater mit dem frühern vor dreifsig, vier-

zig Jahren. Wie wenig wurde sonst im Verhältnifs zu jetzt, Musik gemacht, in und ausser den Theatern! Wie viel weniger Opern gegeben! Damals war an eine Uebersättigung mit Musik schwerlich zu denken, die jetzt bereits eingetreten ist. Auch war die Stimmung des Publikums ruhiger, der Kunstsinn weniger erregt und verbreitet, und es mag wol eine fortlaufende Beschäftigung durch Kunstleistungen nöthig gewesen sein (wenigstens nöthiger als jetzt) um die Zuschauer in der poetischen Region zu erhalten. Was Anfangs angemessen gewesen sein kann, soll es jetzt, nachdem es überflüssig, ja lästig und schädlich geworden, dennoch fortbestehn? Man bringe nur die dermalige Beschaffenheit der Sache zum Bewufstsein und fasse dann den gewifs richtigen Grundsatz: nur da Musik zu geben, wo sie nothwendig und erfolgreich ist, dann aber es an nichts fehlen zu lassen, was ihre Wirksamkeit sichere.

Es käme also zuerst darauf an, zu bestimmen, welche Schauspiele Einleitungs- und Zwischenmusik, oder nur eins von beiden erfoderten. Diesen Punkt darf ich hier unausgeführt lassen: es wird wol niemand bestreiten, dafs ein Theil unserer Schauspiele (z. B. die meisten, wo nicht alle französischen, oder im französischen Geiste geschriebenen Trauerspiele) ihrem Sinne nach die Musik ausschliessen, ein andrer (z. B. die französischen und die meisten deutschen, mehr dem Witz, als Gemüth angehörigen Lustspiele) sie vollkommen entbehrlich machen. — Diese Bestimmung müfste nicht, wie hier blos als allgemeine Andeutung geschehn, klassenweise, sondern bei jedem Schauspiele besonders erfolgen.

Sodann müfste erwogen werden, welche Musik jedem ihrer benöthigten Schauspiele eben die zusagendste wäre. Bedarf es denn für jede Situation eines Orchesters von einem Dutzend Saiteninstrumenten und halb soviel Blasern? Zwei Waldhorner, ein Paar Klarinetten und Fagotte, eine Harfe, ein Paar Trompeten und Pauken, vier Posaunen — werden oft eine weit angemessenere Wirkung zeigen, als ein volles, geschweige als ein dünn besetztes Orchester. Wie würde sich auch damit die Last des Musikmachens unter den Kapellisten vertheilen!

Dann würden endlich noch Schauspiele übrig bleiben, bei denen volle Musikwirkung erwünscht wäre. Hier müfste nun alles geschehen, was in den Kräften des Theaters läg. Für jedes dieser Schauspiele müfste eine besondere Musik geschrieben werden, denn das Anpassen fremder ist immer nicht ganz genügend; sicherlich würde es nicht an jungen Komponisten fehlen, die solche Aufträge gern übernähmen und in der Arbeit eine Vorübung und Prüfung zu dramatischem Berufe fänden. Zu der Ausführung solcher Kompositionen dürfte dann auch ein gut besetztes Orchester nicht fehlen und das würde bei so vielen Ersparnissen keine Schwierigkeit haben.

Dies wäre also der Gewinn der vorgeschlagenen Reform — vorausgesetzt, dafs die hier niedergelegte Ansicht richtig ist:

1) die Schauspiele würden von unpassender Musik befreit und, wo es wünschenswerth ist, weit angemessener mit Musik versehen;
2) die Musik-Aufführungen würden schon durch die mannigfaltigere Art der Besetzung abwechselnder und dadurch interessanter;
3) den Kapellisten würde eine grofse und nachtheilige Zeitverderbnifs erspart;
4) jungen Komponisten eine sehr ersprieſsliche Uebung zugewiesen;
5) das Publikum würde für die seltner und angemessener gewordene Musik empfänglicher und der Zerstreuung bei überflüssiger Musik entwöhnt.

Dabei würde auch noch Konzertantleistungen, die bisweilen den Abend ausfüllen, oder Virtuosen bekannt machen sollen, ein lebendigeres Interesse und mehr Raum verschafft.

Sei aber auch die obige Ansicht richtig, und der Gewinn noch reicher, so weifs ich recht wohl, welcher mächtige Gegner ihr widerstehen wird: die Macht der Gewohnheit. Eine einzelne Stimme vermag selten etwas gegen sie. Darum wünsche ich und be-

zwecke mit diesem Aufsatze nichts, als die Aufmerksamkeit auf diesen gewifs wichtigen Gegenstand zu lenken und ihm mehre und durchdringendere Stimmen zu erwerben.

Marx.

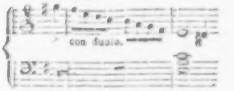
II. Recensionen.

1) Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Charles Marie de Weber. Op. 49. No. 3 des Sonates. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 12 Gr.

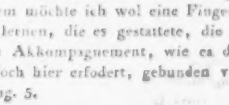
2) Sonate für das Pianoforte komponirt und dem Herrn Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet von Karl Maria von Weber Op. 70. 4. Sonate.

(Schluss aus No. 41.)

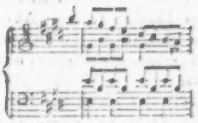
Die Sonate No. 2 gehört gewifs mit zu den besten und überlegtesten Hervorbringungen des Künstlers. Ein edler Geist spricht uns aus dem ganzen Werke an; allein ob er nicht hier und da mehr durch den Kampf gegen den Einfluss der Zeit, als durch diese selbst eine Richtung bekommen habe, von der sich wieder zu entfernen es Vortheil ist — das will ich als eine fragliche Anmerkung hinstellen, die mir der Verfasser zu verzeihen haben wird. Der erste Satz dieser Sonate (E-moll, C-Takt) nach unserer Meinung der gelungenste von allen, hat nur zwei Hauptthemata, ein melodisches, sanft und schmerzlich, und ein figurirtes von düsterm aber energischem Karakter, dem fernen Getös eines Wasserfalles vergleichbar, das, je nachdem wir ihm näher oder ferner sind, von leisem dumpfem Gemurmel bis zum tosenden Donner wachsen kann. Diese beiden widerstrebenden Elemente sind indefs in eine schöne Vereinigung gebracht, und statt einander zu vernichten, dienen sie nur dazu, ihre gegenseitigen Vorzüge mehr herauszuheben. Wenn uns die Erfindung dieser Sätze tiefer und genialer erscheint, als die in der ersten Sonate, so müssen wir dagegen gestehn, dass uns der Bau des Ganzen nicht so künstlerisch vorkommt, indem das Wachsen bis zu einem Gipfel und das natürliche Herabsinken von demselben lange nicht so klar hervortreten; das Interesse wird ungleicher gefesselt. Nur beiläufig möchte ich zuerst fragen ob der Anfang dieser Sonate:



der ganz in G-dur liegt, aber doch in G-moll gedacht werden soll, nicht entweder durch den vorgeschlagenen Akkord, oder durch Verwandlung des d in dis, oder durch irgend sonst ein Mittel der Tonart, in der er gehört werden soll, mehr assimilirt werden müsste. Der Eindruck ist mir zwar jetzt verschwunden, allein ich entsinne mich wohl, dass, als ich diese Sonate zum erstenmal hörte, der Eintritt des Akkordes mich so plötzlich traf, dass ich die Ueberraschung nicht zu den angenehmen zählen konnte. Doch dies ist von geringer Bedeutung. Mehr als dieses stören uns einige harmonische Verbindungssätze pag. 5, Syst. 2 und 3, wo der Komponist aus H-dur wo der Komponist aus H-dur nach G-dur und pag. 8 und 9, Syst. 4 und 1, wo er aus A- nach E-moll (11 Takte) in Akkordfolgen moduliet, deren grelle Schärfe uns fast zu absichtlich gewählt scheint, um überraschend aufzutreten, die aber um so weniger natürlich erscheint, als sie sich mit dem sonst so schönen ebenmäfsigen Karakter dieses Stückes nicht verträgt. Einige Stellen verlangen etwas mehr vom Spieler, als eine, selbst ausgewachsene und geübte Hand zu leisten vermag. Von folgendem möchte ich wol eine Fingersetzung kennen lernen, die es gestattete, die Melodie und das Akkompagnement, wie es der Karakter doch hier erfodert, gebunden vorzutragen. Pag. 5.

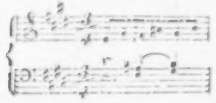


und Pag. 10.



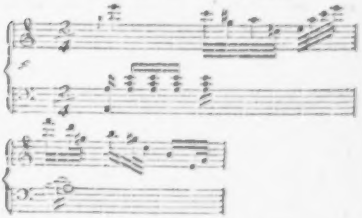
Ich muſs mich hier gegen die Bemerkung verwahren, daſs diese Anführungen aus einer gewissen Splitterrichterei entspringen, deren gröſster Feind ich selbst bin. Gegen den Schluſs des Aufsatzes werde ich mich darüber rechtfertigen. —

Der zweite Satz, Menuett und Trio, erfreut schon dadurch, daſs er nicht fehlt, wie leider so oft in neuern Sonaten. Einen Karakter der Menuett anzugeben möchte schwer halten, da sie von der unruhigsten Bewegung bis zu einer Art von Choralschluſs ihre Gestalt wechselt. Das Trio dagegen bewegt sich „leggermente murmurando" in folgender Figur

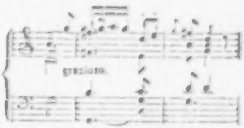


die sich nur in den Intervallen unbedeutend ändert. Ich gestehe mit einiger Scheu vor dem Gewicht und Geschmack des Verfassers, daſs weder Menuett noch Trio mir aus einem natürlichen Erguſse des Genius hervorgegangen erscheinen, sondern sich mir vielmehr als etwas darstellen, wobei der Komponist nach dem Neuen und Abweichenden gestrebt, ohne das, was er innerlich ahnte, zu einer so deutlichen Kunstform zu befördern, daſs auch der Hörer von demselben Geiste gefaſst werden müſste, der den Schaffenden antrieb. Worin ich diese Irrung, Herr v. Weber verzeihe das dreist ausgesprochene Wort, suche, werde ich später noch anführen.

Der Hauptsatz des Andante hat eine so reizende und süſse Melodie, von pikanter Harmonie unterstützt, daſs wir es gern überhören möchten, wie anders dagegen die Zwischensätze dieses Stückes klingen. Vorzüglich scheint mir das Forte pag. 19 nicht nur aus dem Karakter dieses Stückes, sondern auch aus dem Karakter jedes Andante zufallen, da es durchaus den Rythmus eines Allegro hat. Schnelle Noten in der Melodie und bewegtes Akkompagnement bilden noch kein Allegro; wohl aber ein beschleunigter Rythmus, der uns hier statt zu finden scheint. Man urtheile:



Würde man glauben, daſs dieser Satz einem Allegro oder demselben Andante angehörte, aus dem ich folgende überaus graziöse Wendung abschreibe?



Dem letzten Satze, la tarantella, prestissimo (E-moll $\frac{6}{8}$ Takt) möchte wohl kaum ein Vorwurf zu machen sein, wenn es nicht der ist, daſs derselbe Rythmus in dieser Länge etwas Ermüdendes hat. Die Melodie bewegt sich dagegen mit so leichter schalkhafter Grazie, daſs wir die tanzenden Italienerinnen mit der muntern beweglichen Laune vor uns zu sehen glauben. Besonnen angewendete Kunstmittel erzeugen ein künstliches Erhöhen und Fallen des Interesse und führen uns so auf die angenehmste Weise zum Schlusse. Einige Härten sind wohl durch den Karakter des Ganzen und durch die Anfoderungen an den Tanz zu rechtfertigen, der zu der excentrischen Bewegung des Menschen auch bisweilen etwas scharfe Dissonanzen verlangen darf.

Wollen wir nun zum Schlufs einen vergleichenden Blick auf beide Werke richten, so finden wir in dem ersten Anordnung und Erfindung in gleichzeitiger Uebereinstimmung; im zweiten zwar vorherrschend tiefere Erfindung, dagegen in der Anordnung, im Bau einige nicht ganz zu rechtfertigende Willkührlichkeiten, und in der Erfindung selbst manches, was unsers Erachtens zu weit geht. Bei einem so reichen Genius, bei einer so tiefen musikalischen Ausbildung, wie die des berühmten Komponisten, müssen Abweichungen dieser Art einen Grund haben, der tiefer liegt, als sich bei andern Tonsetzern von minderm Talente vermuthen liefse, denen man entweder Unbehülflichkeit, oder Mangel an Ausbildung des Geschmacks vorwerfen könnte. Bei Herrn v. Weber scheinen mir dies indefs ruhmliche Wunden zu sein, die er in einem grofsen Kampfe gegen einen gefährlichen Feind empfangen hat. Dieser Feind ist der ausartende Zeitgeist der Musik. Wir sehn nicht Herrn v. Weber allein, sondern auch manchen andern bedeutenden Mann gegen ein Verderben ankämpfen, das aus verschiedenen Gegenden über die Musik hereinströmt. Jede Opposition mufs eine gewisse Parteilichkeit erzeugen; ein im Kampfe gezogenes Schwerdt kann, selbst für die gerechteste Sache geführt, nicht das Schwerdt der Gerechtigkeit sein. So sehn wir z. B. L. Spohr, im Bestreben ausartender Formlosigkeit entgegen zu arbeiten, nach einer vielleicht zu strengen Gebundenheit sich hinneigen; in Herrn v. Weber, der den Kampf gegen Rossini vorzugsweise geführt hat, scheint sich dagegen die sybaritische Weichlichkeit des Italieners fast in eine zu rauhe spartanische Strenge zu verwandeln. Diese Erscheinung ist nützlich und hat sich zu allen Zeiten erzeugt, wo ein Element des Verderbens Uebergewicht bekam. Denn wer sich einem Verderben kräftig entgegen stemmen will, kann nicht gerade aufrecht stehn, sondern mufs sich selbst vorwärts beugen. So wurde Kato ein zu rauher Censor der Sitten, als Rom anfing, fremde Ueppigkeit in seinen Mauern zu leiden; Brutus that zu viel für die Republik, als Cäsar zu viel um die Herrschaft that, und die Stoiker erhoben sich in der Zeit, wo die Lehre Epikurs Eingang fand. — Aus diesem Gesichtpunkte betrachte ich die Stellen in den vorliegenden Werken, mit denen ich mich nicht befreunden kann. Ja selbst die angeführten, die der Mechanik des Spiels zuwider laufen, sind vielleicht daher zu leiten. Denn wie leicht entsteht Sorglosigkeit in diesen Dingen, wenn in andern Feldern der Musik eine zu weit getriebene Sorge dafür, unser Entgegenwirken und unsere Thätigkeit für Wesentlicheres in Anspruch nimmt? — Ju wie weit ich mich selbst hierin täusche, da der Einfluß der Zeit auch mich auf gleiche Weise trifft, das wag' ich nicht zu entscheiden. Doch glaube ich mit dem Vertrauen schliefsen zu dürfen, dafs der ausgezeichnete Mann selbst in diesen, wie ich sie schon genannt, fraglichen und scheuen Einwürfen gegen seine Leistungen nur ein Vereinigen meines Bestrebens mit dem seinigen sehn wird, das Beste des Ganzen in der Kunst zu fördern, so weit es an dem Theil jedes Einzelnen ist.

L. Rellstab.

III. Korrespondenz.

Ueber die Oper: „der Schnee."

Aus einer andern Feder.

(Schlufs aus No 40.)

Hrn. Spitzeders ächt komischer Humor als Gärtner belustigt ungemein und entwickelt sich meisterhaft in der Entdeckungs-Scene des 4. Akt's. Die zuvor eingelegte Arie mufste auf lautes Verlangen wiederholt werden und verdiente diese Auszeichnung durch Gesang und Spiel des von der Natur so glücklich ausgestatteten Komikers, dessen Inpromptu's jederzeit passend angebracht sind. Die Gesang-Partie des Grafen Wellau wurde von Herrn Jäger ächt künstlerisch ausgeführt, besonders die grofse Arie im 4. Akt. So mufste man Gang, Spiel, Sprache und körperliche Haltung schon auf Rechnung der komischen Oper setzen. Demoiselle Felsenheim und Herr List strebten der Hoheit ihrer Würden möglichst zu genü-

gen und unterstützten die Ensemble-Gesänge bestens. Die Finale's wurden lebendig und präcis ausgeführt; auch das stark beschäftigte Orchester bewegte sich frei und rasch in dieser komplicirten, mit Figuren der Instrumente oft überladenen Musik, deren Styl zwischen dem neueren italienischen und ältern französischen schwankt, durch Reiz der Melodie und geschmackvolle Figurirung, eine zierliche Politur und Witz der Erfindung den Mangel origineller Fantasie und gemüthvoller Tiefe glänzend verdeckt, und künstlich täuschend die Mode-Welt blendet. Dadurch und bei dem Vorzuge interessanter Sujet's hat Auber durch den Schnee, wie durch Leocadie, le Maçon und le Concert à la cour, ephemeren Ruhm zu erwerben gewufst. — Die lebendige Leitung des Orchesters durch Herrn Stegmaier ist noch rühmend anzuerkennen. Auch die Kostüme's sind glänzend und zeitgemäfs, kleiden indefs den Damen besser, als den Herren. — Bei einem so schönen Ensemble kann es nicht fehlen, dafs „der Schnee" auf der Königstädter Bühne die Zuhörer nicht kalt lassen, sondern den leichter entzündlichen Theil des Publikums mit italienischer Glut erfüllen wird. In sofern ist denn auch diese Oper ein neuer Gewinn für dies, und ein relativer Verlust für das königliche Theater. Von einem Gewinn für die Kunst kann nur in Hinsicht der Ausführung die Rede sein. „Alle" wurden nach dem Schlufse der Oper gerufen und „Spitzeder" noch extra!

Königstädtsches Theater.

Berlin, den 11. und 12. Oktober 1825.

Der neuen Bühne verdanken wir schon so manches Lobliche, ja in der neuesten Zeit so manche ausgezeichnete Aufführung, dafs es um so erlaubter und — dringender scheint, über zwei mifslichere Richtungen, denen man sich öfters anvertraut, einmal das Wort zu nehmen.

Die erste deutet nach Paris. Nicht das königstädter Theater allein ist es, das sein Opern-Repertoire aus den französischen Operetten zu rekrutiren gedenkt. Ob es dabei baare Einbufse hat, weifs Ref. nicht; gewifs aber ist der Gewinn nicht bedeutend und für die Zukunft der Nachtheil gewifs, wenn nicht sehr vorsichtig Maafs gehalten wird. Das erste bewährte sich unter andern an der heutigen Vorstellung der Operette: der Tausch, nach dem Französischen des Dartois und Achitte von Kastelli, komponirt von Herold, die nur sehr spärlich besucht war, obgleich die Operette wenigen der heutigen französischen nachstehen mag und vor den Fabrikaten Aubers in jedem Falle den Vorzug nationaler Eigenthümlichkeit voraus hat, während jener vergebens bemüht ist, sich in einen Italiener einzuzetzen.

Der Inhalt der Operette ist mit jener kalten Witzigkeit gebildet, die dem Franzosen eigen und dem deutschen Karakter so fremd ist. Zwei Landleute können sich mit dem Wesen ihrer jungen Frauen nicht vertragen u. gerathen, da jeder des andern Frau günstiger beurtheilt, auf den Einfall, sie zu vertauschen. Die Frauen willigen scheinbar ein, zeigen sich aber ihren neuen Gatten, die sie bisher nur von aussen gekannt, zänkisch, herrisch, ja schlagfertig (es regnet Ohrfeigen) und verleiden den Armen, die aus dem Regen in die Traufe gekommen sind, den Tausch. Der Gutsherr stiftet denn Versöhnung und wir haben gelernt, dafs sich in der engen häuslichen Verbindung oft mehr Anlafs zu Uneinigkeit findet, als in einem entfernten Verhältnisse. Die Personen des Drama nehmen sich mit derjenigen Lebhaftigkeit und Aufregung, die ihre Situation erfodert; dies gilt von den bisher genannten und einem jungen Landmädchen, das unwesentlich als Zwischenträgerin eingemischt ist. Das ganze Stück ruht in derjenigen oberflächlichen Lebensanschauung, bei der das Gemüth noch indifferent und mithin — die Musik ihrer Natur nach ausgeschlossen bleibt; es würde sich ganz gewifs als kleines Lustspiel weit besser ausnehmen.

Anders sieht der Pariser die Sache an. Ihm ist Musik nicht Herzensangelegenheit; nicht ein Gefühl, das einer innigern, als der Wortsprache bedürftig ist, zieht ihn zu der

Oper. Er will Musik als einen Gegenstand des Amüsements. Es ist die Lust des lebhaften, leichtsinnigen Franzosen, sich laut werden zu lassen und in Bewegung zu bringen. Wenn er denn die Verse recht schicklich in die musikalische Montur eingeknöpft hat, wenn das Orchester munter nebenhertrollt, dann ist er zufrieden. Ein deutscher Musiker würde es nicht begreifen, wie man so Musik machen kann, wenn er es nicht hörte; und ein Beurtheiler weifs nicht, wo er das glatte Ding anfassen soll. Es läfst sich über solche Musik nichts sagen, als was schon das Sujet kund thut: dafs keine Musik darinnen ist. Dieselbe Kälte, Geschliffenheit und Lebhaftigkeit ohne Gehalt zeigt eine der neuen pariser Kompositionen, wie die andre.

Wir haben die anhaltende Beschäftigung der Bühnen mit diesen Sachen mifslich und nachtheildrohend genannt und zwar defshalb, weil sie durch ihre innere Kälte nach und nach einen erkältenden Einfluss auf die Zuhörer ausüben müssen. So gewifs gute Musik für bessere empfänglich macht, so gewifs können und müssen viele Menschen durch schlechte, das heifst leere Musik von besserer entwöhnt und endlich dahin gebracht werden, jeder Musik mit Kälte und Gleichgültigkeit entgegen zu gehen, ja in der Zerstreuung, zu welcher man sie gewöhnt, es zuletzt lästig finden, wenn ein Kunstwerk gröfsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, um gefafst zu werden. So kann das Theater gegen einen beträchtlichen Theil seiner Besucher eine eigne Verführung vom Guten zum Nichtigen ausüben und womit will es dann noch anziehen, wenn Geist und Gemüth ihren Antheil aufgegeben haben? Wahrlich dann ist Billard und Kegelbahn besser, als Schauspiel.

Was soll aber gar zu den wiener Posaen gesagt werden, deren wir am 12. dieses wieder eine, den Geist auf der Bastei in Wien, gesehen haben? Dieses Stück, das uns als der Repräsentant der meisten seiner Brüder gilt, ist nicht blofs leer, wie die französischen, sondern von einem wahrhaft vernichtenden Inhalte. Man begreift an ihm, wie es zugeht, dafs sich in Wien die Theater nicht erhalten können; und es giebt, nach des Ref. Ueberzeugung, kein sichereres Mittel, den Sinn für Kunst und Theater ganz zu tödten und das Theater zu verderben, als solche Stücke. Nichts kommt in ihm vor, als, um durch eine gehaltlose Ironie vernichtet zu werden, um an ihm alles, was zum Theater hinziehen kann, zu tödten. Die Hauptpersonen sind depravirte Karaktere, ein Taugenichts von Liebhaber und ein Mädchen, das ihn kennt und doch wählt; ihre Schlechtigkeit ist weder abschreckend noch verführerisch hingestellt, sondern mit einem gleichgültigen Auf sich beruhen lassen, das ärger und verderblicher ist, als Sünde und Verführung. Gegen die Plane eines elenden Vormundes und widrigen Freiers nimmt der Geist vom Ahnherrn des Liebhabers die Verbindung des Paares in Schutz auf eine so vage und gemeine Weise, dafs es nicht der Erwähnung lohnt. Dieser Geist spaziert höchst philiströs unter den Menschen umher, wird als Geist arretirt, singt und tanzt mit seinem Nachkommen, forgnirt spazierende Damen, zündet den noch unangesteckten Mond mit Schwefelhölzchen an — wir sehen ein Geisterkaffeehaus — kurz es geschieht alles Mögliche, um uns für jede Illusion für immer zu verderben und die Empfänglichkeit unserer Phantasie und Empfindung zu vernichten. Ja man mifsbraucht für dieses Treiben, in dem der Dichter offenbar selbst nicht gewufst hat, was er will, den Namen Ironie. Sie müfste etwa den allgemein uns eingebornen Geisterglauben und zugleich die Aufklärung, die gegen Geisterfurcht stählt, die ganze Poesie und besonders die herrliche Kraft der Phantasie zum Gegenstande haben, die aus den Andeutungen der Bühne sich volles Leben erschafft und über manche Lücke hinwegträgt. Ein Pfeil aber, der überall zugleich hintreffen wollte, müfste sich in Nebel auflösen und als dunstiger Nebel erscheint uns solches Bühnenunwesen.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 26. Oktober. Nro. 43. 1825.

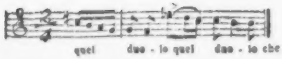
II. Recensionen.

Tre Canzonette col' accompagnamento di Piano-Förte, composte di Guglielmo Mangold. Op. 6. No 1. Pr. 36 Xr. Mainz, bei Schott Söhne.

Ein italienischer Titel und ein deutscher Name des Komponisten könnten heut zu Tage schon stutzig machen, denn leider haben wir wenig Ehre von den Deutschen unserer Zeit, die sich mit italienischer Komposition bekannt gemacht haben. Wir sind mit Recht nur zu geneigt, in jedem Werke dieser Art einen Trabanten der Rossinischen Schule, (nein den Namen verdient diese Gattung Komposition nicht; es müfste Unschule, nach Analogie von Zucht und Unzucht, heifsen) d. h. eine so unglückliche Schöpfung, die nicht dem Gebiet der Kunst, sondern nur dem verfeinerter Sinnlichkeit angehört, zu vermuthen, die nicht einmal das Verdienst hat, ein selbst geschaffner Irrthum zu sein. Doch es freut uns, dafs wir bei Durchsicht dieses Werkchens von unserer Vermuthung, oder besser von unserm Vorurtheile zurückkommen mufsten. Diese Kanzonetten nähern sich dem graziösen, wiewohl sehr leichten Styl des beliebten Blangini, obgleich sie freilich nicht so eigenthümlich sind. Allein der Verfasser ist, wie das „Opus 6" anzeigt, wahrscheinlich noch sehr jung und übergiebt uns hier nur Versuche. Aus diesem Standpunkte, der Nachsicht als unerläfslich involvirt, betrachtet, verdienen diese Kleinigkeiten aufmunterndes Lob und erscheinen, ihrem wahrscheinlichen Zwecke, leichte, gefallende Uebungsstücke (doch nicht Solfeggien) für Schülerinnen des Gesanges zu sein, entsprechend. Denn obwol wir ihnen weder Erfindung noch Arbeit in einem Grade, der bedeutende Anlagen des Komponisten verriethe, zugestehn können, sind sie doch melodiös und bewegen sich in gemäfsen Gränzen der Stimme. Auch sind sie, wenn auch nicht Potenzirungen des Textes, doch diesem nicht entgegen und vertragen sich auf solche Art mit ihm, wie zwei Spaziergänger, die nebeneinander hingehen, ohne sich nothwendig zu sein, sich aber doch gegenseitig angenehm sind. — Nach dieser allgemeinen Karakteristik erlaube man mir einige Bemerkungen über das Einzelne. No. 1 würde den Wendungen des Ohrs mehr entsprechen, wenn es die Melodie Syst. 2, Takt 6 in F-dur schlösse, statt sie unbeschlossen auch diese Tonart durchgehn zu lassen; denn diese vorher genommene Wendung fodert in der Wiederkehr ihre Antwort zu nothwendig, als dafs wir sie vergessen könnten. Derselbe Fehler verstärkt sich am Schlufs, wo wir dreimal den Halbschlufs auf a haben, ohne das f, nach dem wir verlangen, zu hören. — No. 2 ist in zu gleiche Absätze mit ähnlichen Schlufsfallen geschnitten. Dadurch erhält die Melodie etwas gemeines und monotones. — No. 3. ist die gelungenste dieser Kanzonetten zu nennen; sie hat Stellen, wo man die Melodie mehr als angenehm, fast schön nennen kann. Z. B. auf die Worte;

per poco mi consolo,
ma poi crudel io sento
poi ritornar quel duolo
che sol per un momento
d'all' alma si partì.

Wo das quel duolo sehr schön wiederholt ist



Der Schluſs dagegen ist matter, besonders durch die unbedeutenden Verzierungen der Melodie in durchgehenden Noten geschwächt.

Ganz in demselben Karakter ist folgendes Werkchen desselben Verfassers:

Tre duettini per due Soprani col accompagnamento di Piano-Forte composti e dedicati alle sue sorelle Charlotta e Guglielmina, da Guglielmo Mangold. Pr. 48 Xr. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Wir verweisen daher, was das Allgemeine anbetrifft, auf die Einleitung zu dem vorhergehenden Werkchen, und wollen nur noch Einzelnes hinzufügen.

Hier scheint dem Verfasser die doppelte Stimmführung nicht ganz geläufig zu sein, und obwol das Bestreben da ist, beiden Stimmen Melodie zu geben, so gehen sie doch oft zu lange, und daher ermüdend, in grader Richtung nebeneinander in Sexten oder Terzen fort, oder die Gegenstimme ist zu unbedeutend, um als eine solche zu gelten. Allein wo dies nicht der Fall ist, wird die Führung auch oft steif und gezwungen, etwas was bei Gesängen dieses Styls am aller entferntesten gehalten werden muſs. (Z. B. pag. 4. Syst. 1. Takt 5, 6 u. s. w., wo besonders mancher Eintritt, z. B. der auf as, Takt 9 in der zweiten Stimme schwer zu treffen ist.)

Zweitens hat der Verfasser (freilich Blangini machts nicht besser) durchaus den Stimmen keine Verschiedenheit des Karakters gegeben, noch zu geben gesucht und sich so des Hauptfehlers der italienischen Kompositionsweise schuldig gemacht, die es uns möglichst vergessen machen will, dafs zwischen einer Menschenstimme und einem Blaseinstrumente ein Unterschied existirt, der der Menschenstimme eine hohere Stellung anweist.

Drittens endlich hätten wir gewünscht, dafs sich der Karakter der drei Stücke einigermafsen schärfer scheiden möchte, weil es, auch nur den Zweck des Unterrichts im Auge, nicht gut noch angenehm ist, nie das dolce oder cantabile ein wenig entscheidend in eine andre Gattung zu verwandeln; so sehr das cantabile sonst auch den Gesangstücken nothwendig ist und gewifs bei den vorliegenden nicht vermifst wird. — Das Aeussere des Werkes entspricht dem Rufe der Verlagshandlung.

L. Rellstab.

Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Charles Marie de Weber, par C. Kloss.

Ein mäfsiges Talent ohne Beobachtungsgeist wird in der Tonsetzkunst niemals etwas Ausgezeichnetes leisten. Das Studium der trockenen Regeln der Harmonie und des doppelten Kontrapunktes macht es nicht allein, sondern damit mufs die natürliche Anlage verbunden sein, ein Musikstück im Allgemeinen und Besondern aufzufassen, und alle Glieder und Adern desselben in ihren vielfachen Verzweigungen zu erkennen, wie diese alle zu dem Totalausdrucke des Ganzen unumgänglich nöthig sind. Dieser Beobachtungsgeist, der eine natürliche Anlage ist, äufsert sich bei ausgezeichneten Talenten und besonders bei Genies schon sehr frühe, und treibt sie an, dann schon Werke zu schaffen, ehe sie noch die Ordnung und Regel des technischen Baues eines Musikstückes klar aufgefafst, oder sonst studirt haben. So ist es und so mufs es dem Wesen der Kunst nach sein, denn in ihr geht die Praxis der Theorie voran, und erst mufsten Kunstwerke da sein, damit die Regeln an ihnen aufgefafst und folgerecht dargestellt werden konnten. Wer sich also nicht in der Jugend angetrieben fühlt, Musikstücke zu schreiben, noch ehe er Ordnung und Regel kennt, der wird nichts Vorzügliches in der Zukunft liefern. Aber mit diesem Auf- und Emporkeimen des Talents, zu dem ein tüchtiges Studium alles dessen, was zur Kunst, nicht allein zur Musik, gehört, kommen mufs, ist nicht immer, ja nur höchst selten, Originalität verbunden, denn diese ist eine herr-

liche aber auch seltene Gottesgabe, und wem sie verliehen ist, der sieht im Leben die Kunst und in der Kunst das Leben und begreift, dafs alles Schöne und Herrliche, was die Menschen verbindet und sie ahnen läfst, dafs sie einem höheren, ihnen nur denkbaren, Wesen verwandt sind, in dem Begriffe Kunst zusammenfliefst. Doch wie weit und breit auch die Wirksamkeit des Genies sein mag, so müssen auch die Talente, und unter diesen selbst die mäfsigen, wenn sie den Willen zeigen, zum Höhern aufzustreben, sehr geschätzt und aufgemuntert werden, denn sie sind in der Regel die Lehrer und Beförderer der aufkeimenden Talente und tragen mühsam das zusammen, was das Genie braucht und verbraucht.

Diese flüchtige Erörterung über Genie und Talent möchte der Ref. gern weiter fortsetzen, allein die Redaktion will die Recension, und andere Geschäfte auch die ihnen gehörige Zeit, und somit wenden wir uns nothgedrungen zur vorliegenden Sonate. Herr K. Kloss hat seit einigen Jahren manches drucken lassen, unter dem diese Sonate unstreitig das Beste ist. Sie verräth den guten Willen des Verfassers, zeigt auch, dafs er es mit dem Studium ernstlich meint; doch scheint die Erfindungsgabe gering zu sein, und Beobachtungsgeist ist ihm mehr zu wünschen. Die Sonate ist Es-dur, und der erste Satz Allegro con brio bezeichnet. Das Hauptmotiv des ersten Satzes, womit die Sonate sogleich beginnt, ist wohl zu manchen melodischen und harmonischen Verflechtungen geeignet, allein es wird dazu wenig benutzt. Der erste Abschnitt im ersten Theile des ersten Satzes ist viel zu lang gerathen; auch ist die Idee mit welcher der folgende Abschnitt beginnt, schon im ersten ganz da gewesen. Somit ist die Steigerung des Effekts im ersten Theile schon beeinträchtigt; und es ist daher gut, dafs er selbst bald schliefst. Der Eingang des zweiten Theiles verspricht etwas Ausgebreitetes, doch bald ermattet mehres und das Hauptmotiv des ersten Satzes wird in gleicher melodischer und harmonischer Stellung ganz unnütz mehre Male, vom 20 bis 35 Takte, Seite 5 und 6, wiederholt. Der zweite Satz As-dur ist Adagio con moto überschrieben. Das Thema dieses Satzes sowohl im ersten wie im zweiten Theile paßt am besten zu einem Ländler, und daher ist die Bezeichnung weder für den Ausdruck noch für die Bewegung geeignet. Das darauf folgende Scherzo ist unbedeutend. Der letzte Satz Es-dur Allegretto grazioso, hat im allgemeinen alle Vortheile und Nachtheile, die der erste Satz hat, im besonderen aber mufs bemerkt werden, dafs der Uebergang nach D-dur Seite 17, und die buchstäbliche Wiederholung der ersten 38 Takte, womit der letzte Satz beginnt, die allda in Es-dur stehen, hier aber in D-dur wieder gegeben werden, doch eine grofse Geistesarmuth und Unbedachtsamkeit verrathen. Nicht allein, dafs der Totaleindruck des Ganzen durch das lange Verweilen in D-dur als einer ganz fremden Tonart zu Es-dur, gänzlich gestört wird, so ist auch die Wiederholung dessen, was kurz vorher Seite 14 und 15 gehört wurde, hier sehr anstöfsig. Vor allen Dingen hat Herr Kloss es sehr nöthig, sich mit Arbeiten im doppelten Kontrapunkte zu befassen, ohne welche Arbeiten man kein geschickter Komponist werden kann, und da er selbst angestellter Organist ist, so hat er die beste Gelegenheit, solche Arbeiten vorzutragen; auch bringen sie ihm für das Orgelspiel grofsen Nutzen.

R.

Berliner Liedertafel für vier Männerstimmen von K. Kloss. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, Pr. 1 Thlr.

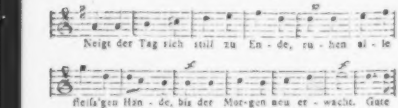
No. 1. Jagdlied von Tieck, dessen Anfang nichts weniger als poetisch ist,

„Froh und lustig zwischen Steinen
Geht der Jäger auf die Jagd.“ —

Die zweite Strophe endigt sich eben so flach: „O du schöne Jägerzeit!“ Die Härte Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet, ist auch nicht angenehm. Die Melodie ist indefs ganz angenehm, auch mit einem Echo, für Liebhaber dieser Spielerei, versehen.

No. 2. Nachtgesang von Theodor Körner. Dieses bekannte und vortreffliche Gedicht i

von Spohr bereits zu demselben Zwecke komponirt, dem wir unbedingt den Vorzug geben. Der Rhythmus des vorliegenden Stückes ist mit seiner geradeu Begleitung etwas zu träge und unbeholfen, besonders die Stelle:



No. 3. Grabesruhe, hat eine wahre und schöne Empfindung, schon die Tonart As ist gut gewählt. Das Gedicht von Karl Sauppe ist ein nicht Gewöhnliches, welches insbesondere dem Komponisten überliefs, die höhere Bedeutung auszusprechen, wie das wohl in den besten Goethe'schen Liedern der Fall ist. Hier wäre es: die Sehnsucht nach Grabesruhe aus einem Leben, dem die besten und schönsten Blüthen abgestreift sind. Die Resignation, die Herr Kloss wahrhaft schön und ruhig entfaltet, verdient bemerkt zu werden. Die Ausweichung in F-moll macht in allen drei Strophen eine gute aufregende Wirkung auf das Gemüth, so wie der fallende Rücktritt nach As wahrhaft poetisch schliefst.

Für as, e, in der Melodie, wäre hier wohl c, e besser?

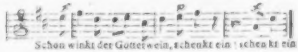
No. 4. Die drei Sterne, von Theodor Körner, ist recht artig komponirt. Der Gürtel des Orion ist es freilich nicht, schon deshalb nicht, weil der eine Stern zu kurz dabei kommt:

Sie | heifsen Lieb, | Liebe und | Wein

welche Unbeholfenheit denn auch der Komponist bei dieser fliefsenden Walzer-Melodie nicht vermeiden konnte, sondern im Gegentheil das Lied nicht für voll ansieht. Nun, was nicht ist, das kann noch werden. —

No. 5. Die Freude, von W. Gerhard, (nicht Paul, sondern ein Nicht-Paul) fliefsend und niedlich, wieder ein Walzer. Rec. will das Lied damit gar nicht tadeln, seitdem ihm ein Freund irgendwo sagte: der Walzer ist eine Welt-Ordnung im Kleinen; erstens dreht man sich darin in kleinen Kreisen um sich selbst und zweitens macht man wieder einen grofsen Kreis. Nun denke man sich die Kreischen in Worten, und die Kreise in Ideen, und beide noch dazu rundum gesungen, wie phantasiereich ist nun nicht ein solches Tonstück!

No. 6. Trinklied von Th. Körner, so komponirt, wie man es wohl gern hört, und unter den heitern Liedern das gelungenste. Rec. wollte den Schlufs schon tadeln, und besonders das piano; indem er erst gar nicht begreifen konnte, wie dieses dahin kam:



Bald aber fielen ihm die Schuppen von den Augen und er behauptet jetzt, die Stelle sei genial. Die Wackeren sehn sich bei dem p. erst nach der Flasche um, indem sie fürchten, diese sei leer. — Aber mit nichten. — Wir wünschen dem Heftchen, wie dem braven Verf. Glück und empfehlen es den Freunden des Gesanges.

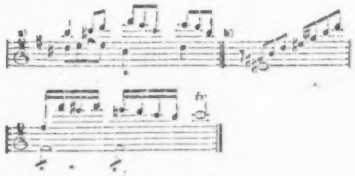
v. d. O..r.

Deux Duos pour deux Flûtes composés par Joseph Küffner. Oeuv. 148. Chez B. Schott Fils à Mayence. Pr. 2 Fl.

Diese Duette gehören unter die leichtfertigsten Kompositionen, die je geschrieben worden sind, und haben nur das Verdienst, dafs sie leicht ausführbar sind. Wie wenig ist das aber gegen die Menge Verstöfse gegen die Regeln des zweistimmigen Satzes und der Modulation: wie wenig gegen den Mangel an Erfindung, Ausführung und Kenntnifs des doppelten Kontrapunktes, wovon dieses Werk so viele Beweise enthält.

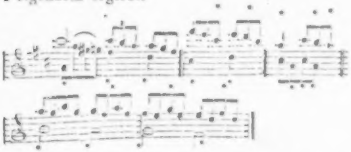
Der zweistimmige Satz ist der schwerste von allen. Bevor man sich mit Kompositionen der Art befafst, mufs man genaue Kenntnifs der karakteristischen Intervalle der Akkorde erlangt haben, damit man weifs, welche Intervalle auszulassen sind, ohne dafs die Harmonie leer oder zweideutig erscheine, wie das in vorliegenden Duetten, S. 2, Z. 9, und S. 3,

Z. 9, nach der ersten Flöte gerechnet, der Fall ist.



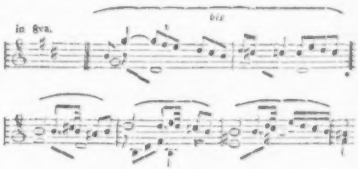
Bei a) mufs auf der mit * bezeichneten Stelle der Sextenakkord stehen, die Sexte ist aber ausgelassen. Schon der Name Sexten-Akkord giebt deutlich zu erkennen, dafs bei diesem Akkord das Intervall, wodurch er sich vom Dreiklange unterscheidet, nicht ausgelassen werden darf. Bei b) hat sich Herr Küffner gewifs auf der mit * bezeichneten Stelle den harten Dreiklang oder den Septimen-Akkord mit grofser Terz gedacht. In beiden Fällen darf die Terz nicht fehlen, weil durch sie allein die Dreiklänge, so wie die Dominanten-Harmonie, welche hier eigentlich gemeint ist, genau bestimmt werden.

In einem Duette können verbotene Fortschreitungen in Quinten und Oktaven noch weniger geduldet werden, als es bei vielstimmigen Stücken geschieht; weil in jenem das Widerwärtige derselben durch nichts verdeckt wird, was in einem mehrstimmigen Satze leicht zu bewerkstelligen ist. Herr Küffner hat hierauf keine Rücksicht genommen, wie sich aus Folgendem ergiebt.

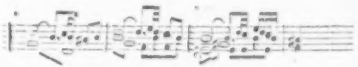


In jedem Tonstücke setzt man zum Schlufs eines Abschnitts den Dreiklang, weil er allein das Gefühl vollkommen beruhigt; nie den Sexten-Akkord, wie H. Küffner es fast durchgehends in diesem Werke gethan hat; weil dieser Akkord, wie das Komma in der Sprache, nur einen unvollkommenen Schlufs andeutet.

Tadelnswerth ist S. 3, Z. 6, die Modulation von G-dur nach der Dominante von H-moll geführt. Hier ist sie.



Nach der Dominanten-Harmonie von G, im vierten Takt wäre es gut gewesen, wieder die Tonika G mit ihrem Dreiklange folgen zu lassen, z. B.

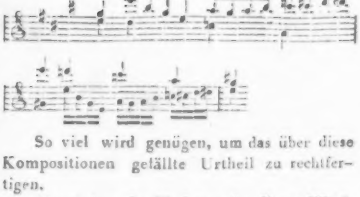


Häufig bringt Herr Küffner in der Melodie Vorschläge an, während in der begleitenden Stimme das Intervall schon erscheint, statt dessen der Vorschlag steht.

was nur im mehrstimmigen Satze gut klingt.

Mangel an Kenntnissen des doppelten Kontrapunktes verräth folgende Stelle:

Die Verwirrung der Stimmen im 2. Takt und der beliebte Schlufs mit dem Sextenakkord, wären vermieden worden, wenn diese Stelle im doppelten Kontrapunkt in der Oktave gehalten wurde, wie folgt.



So viel wird genügen, um das über diese Kompositionen gefällte Urtheil zu rechtfertigen.

Von Seiten des Verlegers ist dieses Werk gut ausgestattet worden, aber nicht frei von Fehlern, die jedoch leicht zu bemerken und zu verbessern sind.

Fiaccola.

Trois Duos pour deux Violons composés par Küffner, Oeuv. 143. Mayence, chez B. Schott Fils. Pr. 2 Fl. 48 Kr.

Den Violinspielern werden diese Duette willkommen sein, weil sie sehr melodienreich und brillant sind; vorzüglich werden sich Dilettanten ihrer erfreun, da beide Stimmen immer beschäftigt sind, ohne dafs zur Ausführung derselben bedeutende Fertigkeit erfoderlich ist. Im Ganzen genommen stehen diese Kompositionen weit höher, als die zuvor recensirten, und können mit vollem Recht empfohlen werden; in harmonischer Hinsicht aber sind sie nicht frei von jenen Fehlern, die wir bei Beurtheilung obiger Duette nicht übergehen durften. Hier aber ist die Wiederholung ähnlicher Fälle überflüssig. Ueber Leere in der Harmonie können wir uns hier nicht beklagen; wohl aber über unnöthige und defshalb fehlerhafte Verdoppelung der Intervalle. Z. B. zu Anfange des 1. Duetts ist die Terz in beiden Stimmen gebraucht, wie folgt.

Zum Schlufs eines Abschnitts statt den Dreiklang den Quartsextenakkord zu setzen, wie Herr Küffner hier häufig gethan, ist fehlerhaft, weil dieser eben so wenig, wie der Sextenakkord an einer Stelle gebraucht wird, wo das Gefühl beruhigt werden soll.

Fiaccola.

Sixième Sinfonie, composée par J. Küffner. Oeuvre 150. Mayence, chez B. Schott Fils. Pr. 5 Fl.

Herr Küffner gehört offenbar unter die Geschwindschreiber; bei Musikstücken, die leicht gehalten sein wollen, kann das zum Verdienst angerechnet werden. Sinfonien aber, wenn sie unter die guten gezählt werden sollen, lassen sich nicht aus dem Aermel schütteln. Die hier angezeigte ist leider unter der Mittelmäfsigkeit, folglich unter aller Kritik.

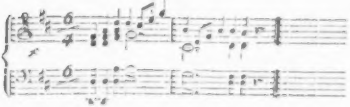
Fiaccola.

Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée avec le plus profond respect a sa Majesté, Pauline, Reine de Würtemberg, par son très humble et trés obéissant serviteur Jules Benedict, Vienne, chez D. A. Steiner et Comp. Oeuv. 4.

Bei einem Komponisten, dessen 4. Werk erst erscheint, scheint es nicht unzweckmäfsig, einiges über diesen selbst zu sagen. Herr Benedikt war, soviel wir wissen, anfänglich ein Schüler Hummels auf dem Piano-Forte und hielt sich dieser Studien wegen in Weimar auf; doch können wir diesen Umstand nicht bestimmt verbürgen. Später ging er indessen nach Dresden und genofs dort den Unterricht Karl Maria von Webers, der ihn vorzüglich in der Komposition ausbildete. Darauf begab sich Herr Benedikt nach Wien, wo er sich aufhielt. Da er durch sein Talent als Forte-Piano-Spieler, und durch seine Kenntnisse als Musiker überhaupt die Achtung des Publikums wie der Künstler gewonnen, wurde Barbaja, der Unternehmer der italienischen Oper, aufmerksam auf ihn, engagirte ihn bei der Auflösung der italienischen Oper in Wie

als Musikdirektor seiner Gesellschaft und bewog ihn, ihm nach Neapel zu folgen, wo er sich gegenwärtig noch aufhält. — Das Vorstehende genügt zu zeigen, dafs wir es hier nicht mit einem jungen Künstler zu thun haben, der seine ersten Werke noch in der Schule schreibt und so gewissermafsen nur Exerzitien drucken läfst. Herr Benedikt hat sich die Zeit gelassen, eine gewisse Reife in sofern diese überhaupt mit der Jugend vereinbar ist, zu erreichen. Davon zeugt die ganze Anlage und der Karakter des vorliegenden Werkes.

Der erste Satz: (Allegro con brio, metron. de Mälzel No.-88. D-dur, $\frac{4}{4}$ Takt) hat einen feurigen brillanten Styl, dessen Wirkung durch wirksame Benutzung der Kräfte des Instruments noch verstärkt wird. Drei Hauptthemata liegen dem Bau des Ganzen zum Grunde. Das erste:



hat den feurigsten Karakter, ist am meisten benutzt und giebt dem ersten Satze die Hauptfarbe. Vorzüglich braucht der Komponist die Figur:

u. s. w., die er indefs nicht streng, sondern nur in rhythmischen Imitationen durcharbeitet. (Die öfters vorkommende Figur:

die auch den Uebergang aus dem ersten in den zweiten Theil bildet, ist eigentlich auch nur jene obenangeführte)

Doch auch von den ersten Noten dieses Thema's weifs der Komponist einen zweckmäfsigen Gebrauch zu machen, wie z. B. pag. 8, System 2 und am Schlufse; nur zu selten und zu vorübergehend.

(Schlufs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 11. und 12. Oktober 1825.

(Schlufs der Korrespondenz „über den Geist auf der Bastei in Wien.")

Nur wer keinen Kunstsinn hat, kann an dieser Vernichtung der Kunst in ihrem eignen Gebiete, an diesem Herabziehen des ohnedem Unerreichbaren, eine Art von schadenfrohem Gefallen finden. Andre können nur durch manchen einzelnen Spafs (und an dem fehlt es freilich nicht, wo Herr Schmelka auftritt) in eine gewisse leichtsinnige Vergessenheit gewiegt werden. Gewifs aber verliert ein Theater alle die Zuschauer für seine übrigen und bessern Leistungen, die es für solche, wie der Basteigeist, gewinnt.

Wie die Musik zu solchen Stücken beschaffen, versteht sich von selbst. Die Liebenden, der Geist — alles singt wiener Länderer und Gassenhauer, jodelt und tänzelt zum Schlusse dazu, einmal wie allemal. Was soll aber endlich aus dem Bühnenpersonal werden, das sich zu solchen Stücken hergiebt, und wie darf es hoffen, sich damit auf derselben Bühne in Achtung und Liebe zu erhalten, von der herab uns eine Sonntag und Spitzeder entzücken? Wir wollen daher auch über die Ausführung schweigen und haben mit diesem Berichte nur ein für allemal diesen Gegenstand für unsere Zeitung abthun wollen. Nicht er, wol aber die sonst Hoffnung gebende neue Bühne verdiente seine Erwähnung.

Mancher wird uns entgegnen: das königstädter Theater sei ein Volkstheater und jene Sachen seien Volksstücke. Vielleicht sind sie es in Wien; in Berlin würden sie ihr eigentliches Publikum nur unter dem Theile des Volkes finden, der — aus bewegenden Gründen nicht ins Theater geht. Ueberhaupt sollte man nicht soviel Gewicht auf die Distinktion von Volks- und anderm Theater legen, wenigstens in Berlin nicht, wo das Theaterpublikum (auch das Königstädter) offenbar mehr Bildung, Besonnenheit und Ernst hat, als im Süden und wo es so vielfach zum Guten und Tüchtigen gewöhnt wird. Vollends glaube man doch nicht, dafs seichte und leere Musik volksmäfsig sei,

Eben das Volk verlangt — nicht eine künstliche, aber eine solide und kräftige Speise; das bezeugen so viele kräftige und ausdruckvolle Volkslieder; und endlich vergesse man nicht, dafs ein nüchternes, kräftiges, geistesfreies Volk anders denkt, empfindet und darum auch anders singt, als ein weichlicheres, im Taumel der Zerstreuung versunkenes. Will das königstädter Theater sich als Volkstheater bethätigen, so wird ihm das in Berlin nicht mit Wiener Stücken gelingen, sondern es mufs sich Dichter und Komponisten gewinnen, die in dem Geist und Karakter Norddeutschlands und namentlich Preussens leben und schaffen. Das konnte höchst fruchtbar und für alle Theile höchst förderlich werden. Ein treffliches Vorbild hat das königstädter Theater schon in dem Doktor und Apotheker von Dittersdorf, den es doch ja festhalten sollte. Bis jetzt besitzt es wenig oder nichts, was neben, oder gar vor diesem karaktervollen Stücke den Rang verdiente. Es steht neben vielen neuern Werken wie ein rustiger Alter neben greisen Junglingen. M.

Berlin, Freitag, am 14ten Oct.

Herr Bader trat nach seiner Reise heute zum ersten Mal wieder auf, als Nadori in Spohrs Jessonda, und wurde mit der lebhaftesten Theilnahme empfangen. — Referent hat kurzlich keine Oper mit solcher Lust und Liebe von den Mitspielenden aufführen sehen, als diese. — Die Damen Schulz und Seidler waren als Jessonda und Amazili ausgezeichnet, eben so Herr Bader, dessen seelenvoller Vortrag an diesem Abend wieder Alles entzückte, Herr Blume als Tristan, der sich durch sein Spiel sehr auszeichnete und Herr Sieber als Oberbramin. Herr Devrient, Lopes — liefs im Vortrage des Recitativs manches zu wünschen übrig, denn er sang häufig ganze Stellen so verändert, dafs sie nicht einmal zur Harmonie pafsten, ungeachtet es für diesen Künstler ein Kleines sein wurde, ein Recitativ fehlerlos vorzutragen. Das Orchester, unter der trefflichen Leitung des Hrn. Kapellmeisters Schneider, war sehr brav; zu bedauern ist, dafs die Celli in dem Orchester im Opernhause so tief sitzen; der Ton verliert sich nach unten, anstatt gehörig hervorzudringen. Das Haus war sehr voll und die Oper wurde abermals mit grofsem Beifall aufgenommen. D . . n . —

Berlin den 23. Oktober.

Nachdem das Publikum lange genug mit veralteten oder seichten Opern hingehalten worden, hat endlich Herrn Baders Rückkehr ausser der Jessonda auch Fernand Kortez auf die Bühne zurückgeführt. Herr Kapellmeister Seidel leitete in Spontinis Abwesenheit die Aufführung mit grofsem Eifer und sehr verdienstlicher Präzision. Madame Schulz, Herr Bader und alle übrigen Mitglieder der grofsen Bühne leisteten, wie immer, Treffliches und das überfullte Haus bewies einen so lebhaften Antheil, wie Meisterwerke, gut aufgeführt, ihn verdienen und schwache selbst bei der besten Aufführung nie finden, oder wenigstens nie bleibend an sich fesseln werden, wenn auch äusserliche Umstände einmal einen vorübergehenden Enthusiasmus entzündet haben sollten. M.

IV. Allerlei.

(Urkundlich.)

Konzert.

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird der hier angekommene Virtuose, Herr Joseph Fahrer nebst Gemahlin, aus Wien, welcher schon vor mehren Jahren in Italien, Frankreich und dem deutschen Reiche durch seine rühmliche Kunst bei allen Kennern und Liebhabern seines Vortrages noch jedesmal mit grofsem Beifall aufgenommen worden, die Ehre haben, Sonnabend den 30. November im Saale ***, sich hören zu lassen.

Erste Abtheilung.

Ein grofses Violin- und Guitarre-Konzert, mit Begleitung eines zweistimmigen Kunststreichen Gesanges.

1) Ouverture nebst Symphonie von Herrn Kromer.
2) Variationen aus verschiedenen Thema's, von Herrn Spohr.
3) Adagio nebst Polonaise von Herrn Meiseder.

Zweite Abtheilung.

1) Arien aus verschiedenen Opern von Herrn Schmied, Professor.
2) Arie, komische, nicht anstöfsig, von Hrn. Leobold, Dichter
3) Arie aus der Schweizerfamilie, welche in Bafs und Diskant von einer Mannsstimme vorgetragen wird, wobei noch 40 Sekunden lang ausgehalten, ohne Athem zu schopfen, und noch einen Triller schläge; ist eigene Erfindung.

Dritte Abtheilung.

1) Kunststreiche Deutsche werden nach Wunsch der löblichen Gesellschaft vorgetragen.
2) Ein sehr seltnes Kunststück, die Glasharmonika auf der Violine mit abgespanntem Bogen sehr täuschend nachzuahmen; ist eigene Erfindung.

Derselbe wird sich mit aller Anstrengung befleifsen, den Beifall des gebildeten Publikums zu erwerben. Eutrée 12 Sgr., Kinder unter 15 Jahren die Hälfte, u. s. w.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 2. November. Nro. 44. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in grofsen Städten.

Die Konzertzeit ist wieder da und von neuem beginnt mit ihr der Lauf trügerischer Hoffnungen und getäuschter Erwartungen. Halbjährige Studien und Vorbereitungen, Reisen, lästige Aufwartungen, mifsliche Einladungen, Zeit- und Geldaufwand, alles soll an dem einen Konzertabend reichlich vergolten werden. — Wie wenige unter so vielen braven Künstlern erreichen ihren Zweck! Wie mancher sieht kaum die Kosten gedeckt und die Erinnerung selbst an seine angestrengten Leistungen noch vor dem nächsten Konzerte verschwunden! Diese Erfahrung wird jährlich so vielfach erneuert und noch scheint man nicht müde, in der alten Weise fortzufahren. Es ist leicht erklärlich, wie gerade der Blick der konzertgebenden Künstler auf der gewohnten Bahn festgehalten wird und gerade sie am spätesten dahin gelangen, sich nach neuen und glückverheifsendern umzusehen. Sie sind zu tief in ihren persönlichen Interessen befangen, als dafs sie so leicht zu einer ruhigen Prüfung der Sache von Grund aus kämen. Ihre eigne angestrengte Thätigkeit bei der Einleitung und Ausführung des Unternehmens, das Selbstgefühl, zu dem ihre oft mühsame Uebung und Ausbildung sie wohl berechtigt, dann aber auch jene, allen Menschen eigne Gaukelei, mit der man sich seine Wünsche als tüchtige Beweggründe für Andere erscheinen läfst, alles dies hindert sie, sich in die Stelle des Publikums zu versetzen und ihr Unternehmen mit seinen Augen zu prüfen; jene beunruhigenden Erfahrungen selbst mögen manchen zu schüchtern machen, die gewohnte Bahn zu verlassen, statt dafs sie ihn dazu ermuthigen sollten.

Wenn das allgemeine Interesse so vieler Künstler schon hinreichend wäre, einer musikalischen Zeitung die Besprechung des Gegenstandes zur Pflicht zu machen: so mahnt das musikalische Beste des Publikums und die Rücksicht auf seine Fortbildung für Tonkunst noch dringender dazu an. Denn in der That sind die Konzerte an vielen bedeutenden Orten, namentlich auch in Berlin, mit einzelnen — nicht eben zahlreichen — Ausnahmen, von der Art, dafs sie den Sinn ihrer Besucher eher verderben und abstumpfen können, als erwecken und verfeinern; und dies gilt leider nicht blos von den Konzerten obscurer, sondern von vielen recht achtungswerther — solcher Künstler, die das Rechte wohl kennen und vermögen.

Man betrachte unsere Konzerte unbefangen: was wird in ihnen dargebracht? Den meisten Raum nehmen Konzertstücke weg, denen die Komponisten selbst mit vollem Bewufstsein keine andere Bestimmung anweisen, als Gelegenheit, alle mögliche technische Geschicklichkeit des Virtuosen auf einmal an den Mann zu bringen. Sie sind denn auch nichts anders (mit wenigen Ausnahmen) als eine Reihe von Fingerübungen, mit ein Paar melodischen Fetzen an einander genäht und in eine gewisse hergebrachte Form gebracht. Welches der hundert und tausend Konzertstücke, die hier gemeint sind und die man an jedem Konzertabend zu hören bekommt, hätte Karakter und innere Bedeutung? Welches er-

regte und hinterliefse in dem Zuhörer eine bestimmte Empfindung, oder belebte in ihm eine Idee?

Aber wie könnte das auch bei einer so äufserlichen Intention geschehen? Hat denn der Komponist bei seinem Werke selbst eine andere Vorstellung, als die Bewunderung seiner persönlichen Geschicklichkeit gehabt und müssen nicht selbst jene melodischen Sätze, in denen die Konzertkomponisten sich gleichsam mit der Tonkunst abzufinden denken, statt einer wahren, stetig sich entwickelnden Empfindung eine blofse äufserliche Nachahmung des gefühlvollen Ausdrucks, eine heuchlerische Empfindelei enthalten? Daher findet man in hunderten von Konzerten kein wahres Allegro, keine Entfaltung eines kräftigen, rüstig sich bewegenden Gefühls, sondern zwischen den flinken leichtfertigen, oft eigensinnigen und bizarren Figuren jene heterogenen schwächlich weichen, modisch schmachtenden Adagiomelodien und in den Adagio's wiederum jenes Vertrödeln des Gesanges in den unzählig gehäuften, verzierten Verzierungen in den Vogeltönen der höchsten Oktaven. Ein einzelnes Werk dieser Art kann dem Geiste und Herzen nichts gewähren; wie mufs die endlose Wiederholung derselben äufsern Gestaltung und desselben Inhalts, oder derselben Inhaltslosigkeit bei so vielen gleichen Produktionen den Zuhörer leer lassen und zuletzt anwidern! Daher zum gröfsten Theil der geringe Besuch vieler, besonders der später gegebenen Konzerte. Ja es zeigt, wie viel Musiklust die Menschen haben, dafs sich nur noch so viel Zuhörer finden.

Ein gleiches Urtheil mufs über die Gesangpartie in den Konzerten gefällt werden. Auch die Konzertsänger und Sängerinnen scheinen mit wenigen Ausnahmen in den Konzerten nichts zu wollen, als die Geläufigkeit ihrer Kehle bewundern lassen, und gewisse Kunststücke, als da sind chromatische und andere Laufer, Triller und dergleichen, möglichst oft an den Mann bringen. Dazu geben nun in der That jene seichten, meist aus dem Süden kommenden Scenen, Kavatinen u. s. w., aus und mit denen man in ihrer Gehaltlosigkeit machen kann, was man will, ohne dafs etwas verloren ginge (wie man gewissen Meerpolypen das Innerste zu äufserst kehren kann, ohne dafs etwas Schlechteres herauskäme, als sie schon im Gesichte trugen) die reichste Gelegenheit. So hören wir denn in Konzerten unaufhörlich jene Arien und Duette, die, wie die Konzerte der Virtuosen, nichts sind, als — Beete, aus denen jene Prachtkunststücke gezogen werden. Wen hätte in diesen Karaffa's, Merkadante's u. s. w. etwas anders gerührt, als allenfalls der Schlag vor Erstaunen über die Tausendkünstelei der Kehlvirtuosen?

Aber welch eine Masse Musik ist dies zusammengenommen, die den Zuhörern nichts gewährt, als Bewunderung einer mechanischen Geschicklichkeit und jenen Sinnengenufs, der vom Kunstgenusse so weit entfernt ist, wie — das Thier vom Menschen.

Die bessern Konzertgeber werden wenigstens bei sich selbst diesem Urtheile beistimmen. Welcher Reiz bleibt denn aber für die Konzertbesucher? Die persönlichen Gaben und Geschicklichkeiten der auftretenden Künstler. Mancher kann in dieser Hinsicht mit Recht viel von sich halten. Es ist wahrlich ein nicht zu verschmähender Genufs, unsere Schulz, Seidler, Sonntag zu hören, wie geringhaltig die gewählte Komposition auch sei. Nicht so begünstigt sind die Instrumentalisten, denn welches Instrument hätte soviel Reiz, wie die menschliche Stimme? Auch möchten sich die meisten mit dem Selbstvertrauen auf ihre Geschicklichkeit, sei es auch noch so gerecht, täuschen. Wie wenige unter den Zuhörern sind fähig, die Schwierigkeiten, auf deren Ueberwindung der Konzertist stolz ist, nur zu bemerken! Dazu gehört eine Kenntnifs desselben Instrumentes und die Erfahrung, wie selten jene Künste andern gelungen sind. In diesem Gebiete beeinträchtigt sogar ein Instrument das andere, und mancher schwere Gang auf dem Waldhorne, oder andern ungefügigen Instrumenten bleibt unbeachtet, weil man ihn auf bequemern Instrumenten geläufiger gehört hat und den Unterschied der Be-

handlung nicht kennt. Wie übel fahren überhaupt in diesem Wettstreit die meisten Virtuosen, die ihrem Instrumente das Ungehörigste abzwingen müssen, blos um es neben und vor andern auch bemerkbar zu machen! Und so kommt es, dafs mancher Konzertist sich und sein Instrument weit weniger günstig zeigt, als er vermöchte, wenn es nicht allein darauf abgesehen wäre, mit persönlicher Geschicklichkeit alles sonst Mangelnde zu ersetzen. Das ist das Resultat jenes, dem Wesen der Kunst entfremdeten Wesens und die äusserliche Vergeltung ist Vernachläßigung der Konzerte. —

Endlich wäre es wol Zeit, dafs die Konzertgeber ernstlich darauf dächten, ihren Konzerten einen bessern und mannigfaltigern Inhalt zu geben. Haben denn ausübende Künstler kein andres Vermögen und Verdienst, als mechanische Fertigkeit? Dieses todte Wesen befriedigt keinen Theil. Sie mögen es versuchen, sich ihren Zuhörern besser und würdiger zu zeigen, als mit Geschicklichkeiten, die in ihrer Art die Seiltänzer auch haben. Schon in der Auswahl der Kompositionen mufs der Konzertgeber darthun, auf welcher Stufe der Bildung er steht; und wieviel höher ist der zu achten, der sich dem Guten verbindet und uns an würdigen Werken erhebt, als der, welcher nur sein persönliches Interesse im Auge hat und die unkundigen Zuhörer mit Sachen täuscht, die er selbst nach ernstlicher Ueberzeugung verwerfen müßte! Ja der bessere Künstler täuscht an solchen sich selbst am meisten. Nur an gehaltvollen Werken kann er ja eine wahrhaft gediegene, geist- und gefühlvolle Ausführung an den Tag legen, mithin sich selbst in seinem Fache recht geltend machen. In dieser Hinsicht würde an manchem Beethovenschen und Mozartschen Klavierkonzerte mehr Gelegenheit für den Konzertisten sein, sich als Künstler zu bewähren, als in hunderten der schwierigsten Virtuosenkonzerte. Diese Benennung, oder wenigstens die Klassifizirung wenden Konzertisten bisweilen selbst an, weil sie wohl inne werden, dafs in jenen Kunstwerken ein andrer Geist lebt, als in den Kompositionen, welche nur für die Finger, nicht für Geist und Herz bestimmt sind. Aber verbessert die Unterscheidung diese letztern? Warum nicht, wenn man Kunstfertigkeit darlegen will, dann ein besonderes Stück in angemessener Form, ein Kapriccio, Variationen und was dergleichen mehr, schreiben und spielen und die übrige Zeit den höhern Kunstleistungen widmen? Aufmerksamkeit und Bewunderung würde solchen auf sie allein berechneten Sachen sicherer und ungestörter zu Theil werden, als Konzerten, wo man zwischen Bewunderung, Empfindung die sich da u. dort ahnen lassen will, u. — Langeweile hin und her schwankt. Wieviel mehr könnten auch Sänger in Scenen von Mozart, Beethoven, Weber zeigen, als in jenem monotonen Modekram? Auch jene geben den Kehlkünsten Raum. Aber daneben, oder vielmehr davor wird Geist und Herz bedacht. In jenen können die Sänger Geschicklichkeit zeigen, in diesen sich als Künstler bewähren; in jenen beeinträchtigt einer den andern durch dieselben Kunststücke, in diesen kann jeder nach seinem Karakter gelten und einer den andern heben.

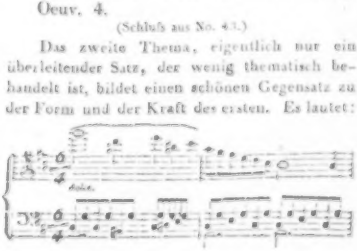
(Schluß folgt.)

II. Recensionen.

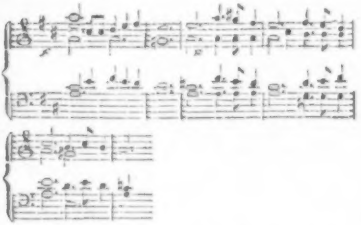
Grande Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée avec le plus profond respect à sa Majesté, Pauline, Reine de Würtemberg, par son très humble et très obéissant serviteur Jules Benedict, Vienne, chez D. A. Steiner et Comp. Oeuv. 4.

(Schluß aus No. 43.)

Das zweite Thema, eigentlich nur ein überleitender Satz, der wenig thematisch behandelt ist, bildet einen schönen Gegensatz zu der Form und der Kraft des ersten. Es lautet:



und schliefst sich gleich zu Anfange sehr wohlklingend an das erste Thema an. Schade nur, dafs es zu schnell vorübergeht und nach einer etwas plötzlichen Ausweichung in E-dur (pag. 1, Syst. 4) die nicht motivirt ist, schon in das dritte Hauptmotiv fällt, welches an sich vielleicht das schönste ist, nur nicht geschickt eingeführt wird.



In der Wiederholung tritt es gleich in A-moll ein und geht mit einer kleinen Wendung in einen Satz, der aus Passagen gebildet wird, über, die eine lebendige Bewegung in das Werk bringen, jedoch etwas abgerissen dastehn. Gegen dieses Thema, welches sich sonst durch Reiz der Melodie auszeichnet, wäre etwa zu erinnern, dafs das 9 Viertel liegen bleibende E nicht wirksam für das Pianoforte ist; durch zweckmäfsig geführte Mittelstimmen oder Wechsel der Harmonie hätte sich die dadurch entstehende Lücke sehr gut ausfüllen lassen.

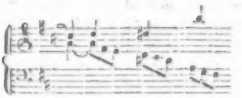
Was nun die Verbindung dieser Themata untereinander betrifft, so ist dies der schwache Punkt der Sonate. Im ersten Theile des ersten Satzes liefse sich wenig dagegen einwenden, dafs die Hauptsache nacheinander ohne künstliche Verkettung sich einfach entwickle. Aber für den zweiten Theil hätte der Komponist uns ein sicheres Interesse durch komplizirtere Verbindung unter sich erregen müssen: dafs er sie einzeln etwas weitläufiger auseinanderlegt, ist nicht genug. Diese aus der nicht gut überdachten Anlage entspringende Leere sucht Hr. B. durch vielfaches Abschweifen in der Modulation (ein gewöhnlicher Fehler junger Komponisten) zu verstecken; allein dem aufmerksamen Hörer wird sie eben dadurch um so fühlbarer. Dahin rechnen wir die durch zu viel Tonarten verpflanzte Passage pag. 6 und 7, und noch vielmehr den Uebergang nach D-moll durch alle denkbaren Umwege über Kreuze und B's pag. 8. — Mit einigem Fleifs und gröfserer Sorgsamkeit in der Anlage hätten sich diese Fehler vermeiden lassen. Weniger können wir es dagegen Hrn. B. in Anrechnung bringen, dafs er seine Jugend noch dadurch verräth, dafs er in dem Stil fremder Meister durchaus befangen ist; ein Fehler dieser Art ist eigentlich eine Tugend (denn mit dem Meister irren bringt Gewinn) und nicht so willkürlich zu vermeiden. Die Zeit thut hierin, bei fortgesetztem Eifer des Kunstjüngers, das Beste. Drei Meister, und nicht unwürdige, scheinen uns besondern lunarischen oder planetarischen Einflufs auf den Verfasser zu haben, nämlich Hummel, Maria Weber und Beethoven. So ehrenwerth diese Vorbilder sind, so hätte ihn doch keiner zu einer Stelle verführen sollen, wie pag. 7, Syst. 1 und 2, und in der Wiederkehr pag. 9, Syst. 3. Dergleichen Geschmacklosigkeiten sind freilich in neuern Werken nicht selten, doch sollte man sich vor ihnen als vor Klippen eher hüten, als dafs man ihnen wie Zielsäulen auf der musikalischen Rennbahn nachstrebt.

Reiner von dergleichen Irrthümern oder Sandbänken des guten Geschmacks ist das Andantino, das in seiner Form den Haidoschen Andantino's nahe kommt, obwol es nicht so geistreich verbunden ist. Das an sich melodische Thema kehrt, einen lange nicht bedeutend genug hervortretenden Mittelsatz abgerechnet, nur mit einer bewegtern Begleitung wieder, die kaum eine Variation zu nennen ist. Der Kontrapunkt gegen dasselbe pag. 12, wo er in der linken Hand liegt, ist nicht übel, doch auch nicht ausgezeichnet und man sieht ihm an, dafs er nicht frei gebildet, sondern ängstlich über das Modell des Thema's geformt ist.

Die Menuett nebst Trio hat hübsche Erfindung, aber keine interessante Führung, auch

könnte der rythmische Karakter des Stücks schärfer hervortreten. Sollte dem Verfasser nicht dabei Maria Webers vierte Sonate (E-moll) vorgeschwebt haben.

Der letzte Satz, (allegro molto, $\frac{4}{4}$ D-moll) scheint mir der gelungenste von allen. Die Führung ist nicht sehr künstlich, aber gewandt und nicht ohne Interesse, die Erfindung wenigstens eben so reich, als im ersten Satze, von dem wir die Themata angegeben haben, die schon dahin sprechen, dafs der Verfasser nicht zu den gewöhnlichen Modeschreibern zu rechnen sei. Ein paar Kleinigkeiten abgerechnet, die etwas bizarr erscheinen und etliche nicht ganz sorgfältige Ausweichungen und Stimmerhöhungen, z. B.



wo weder die Quarte noch die Oktave noch die None gut klingen und folgender Uebersprung von B nach C-dur

abgerechnet, möchte dem Verfasser wenig zu imputiren sein. Der etwas grelle Wechsel des melodischen und des figurirten Satzes ist, wie schon oben angedeutet, mehr im Einflusse der Meister und der Zeit zu suchen, als als Fehler des Individuums aufzunehmen. Rühmliches Streben, das Bessere zu leisten, zeigt sich auf jeder Seite des Werkes und das ist für den Anfang wol so viel, als man berechtigt sein kann, zu fodern. Möge Herr Benedikt auf diesem Wege fortfahren und sich vor dem italienischen Kapua hüten! Schon einer unser talentvollsten Landsleute ist dort luxuria et mollitie effeminatus worden, wie Livius schreibt; möge doch ja nicht ein zweiter diesen berückenden Weg gehen.

Das Aeufsere des Werkes ist, wie es der Geschmack der Zeit mit sich bringt und von einem Verleger wie Herr Steiner zu erwarten ist, angemessen ausgestattet.

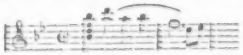
L. Rellstab.

Drittes Quartett für Fortepiano, Violine, Viola und Violoncell, komponirt und Göthe gewidmet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 3tes Werk. Preis 2½ Thlr. Berlin, bei Fr. Laue.

Man hat immer noch keine besondern Namen für die beiden Gattungen der Quartette, die doch in der That wesentlich verschieden sind; nämlich: 1) das eigentliche Quartett, Quartett dem Satze nach, und 2) das uneigentliche oder sogenannte Quartett, bei welchem wol vier Spieler thätig sind, aber keineswegs den vierstimmigen Satz als Form ihrer Unterhaltung festhalten. Dafs sich freilich auch in dieser letztern Gattung Stellen finden, wo die drei Streich-Instrumente drei Stimmen singen, und das Klavier eine einzelne (fehlende) Stimme dazwischen knüpft, ist nicht zu leugnen: aber deshalb giebt es noch immer kein Quartett. Für den Pianofortisten ist es auch gar kein angenehmes Gefühl, wenn er weifs, er wäre allein im Stande, einen eben ausgeführten Satz mit seinen zehn Fingern zu spielen, aber der Komponist hat es ihm nicht zugetraut, indem er wol wufste, dafs die Streicher viel besser singen können, als der Pianist. Da tippt denn der arme Pianist, nolens volens, die fehlende vierte Stimme mit lakonischem Gesicht immer fort dazu, und geht neben den andern dreien wie Jemand auf Einem Stelzen neben drei andern Fufsgängern gewöhnlicher Art. Wo er auch nicht oft diese possierliche Rolle übernimmt, da mufs er sich doch nicht selten die besten Bissen wegnehmen lassen, und er giebt nur, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sauce, — in seinen Akkorden dazu. Auch dies ist einem Pianofortespieler, der mit Geist und Kunstliebe das Werk ins Leben ruft, allerdings nicht zuwider. Hebt dann, in glänzenden Passagen, der Pianist sein Haupt empor, so haben die Sänger dagegen oft nur das

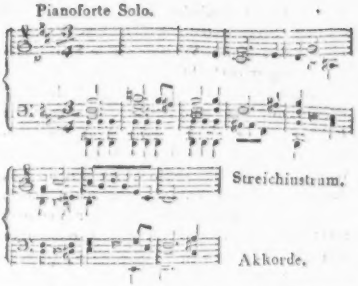
Mitsprechen, das Verstärken einzelner wichtiger Zeittheile im sfz., oder auch nur Gelegenheit, sich im Pausiren zu üben, und dergleichen mehr.

Demungeachtet haben nun allerdings unsere besten Meister Tonstücke in dieser Art der Zusammenstellung geliefert, und wir Ausübende an der Oder und Spree haben gegründete Ursache, mit den Leistungen eines Prinzen Louis Ferdinand, Beethoven, Mozart, Ries etc. vollkommen zufrieden zu sein. — Rec. gesteht auch zu, dafs sich in der Zusammenstellung des Pianoforte mit drei Streich-Instrumenten ganz eigenthümliche, anders nicht zu bewirkende Effekte ergeben, die wol einer geistreichen Bearbeitung werth sind. Besonders ist ihm dies klar geworden in dem grofsen Trio aus B-dur von Beethoven



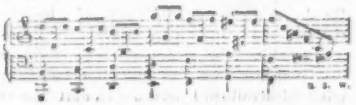
er findet auch die manchmal schon vorgeschlagenen Namen „Sonate mit Begl. des" nicht zureichend, und überläfst es daher denen, welche Werke dieser Art produciren, andere Namen zu finden. Er wollte nur mit jenen aufgedeckten Schwächen, die sich einem Komponisten bei der Arbeit eines Werkes der Art aufdringen, andeuten, dafs es keineswegeg leicht sei, in diesem Genre zu arbeiten; ja dafs es sogar viel leichter sei, darüber zu raisonniren und die höchsten Anfoderungen der Kritik in dieser Beziehung aufzustellen, als die wahren Effekte dieser Zusammenstellung selbst zu finden. Dem sei nun wie ihm wolle, der Komponist des vorbenannten Quartetts hat in dieser neuen Arbeit so viel Vortreffliches geleistet, dafs wir ihm Glück zu wünschen alle Ursach haben. Kenner werden sich bei der Ausübung dieses reifen und abgerundeten Werkes davon überzeugen.

Der erste Satz beginnt mit einem Allegro molto in H-moll,



Der Karakter des Themas, so wie des ganzen Satzes, ist ein durch Unruhe aufgeregtes Gefühl, welches sich aber in seinen Schranken zu halten weifs und, so wie es sich der Leidenschaft nähert, sich auch wieder seinem geheimen Unmuth überläfst. Die Hauptfigur des Satzes bilden die ersten beiden Takte. Die kleine None des zweiten Taktes giebt einen Schwermuthsblick, der sich in den Streich-Instrumenten vortrefflich hervorthut. Besonders pesant hat das Cello in den tiefen Tönen diese Stelle zu spielen. Die Einkleidung der Hauptpassagen in Triolen ist auf der einen Seite allerdings natürlich zu nennen, und dem Tempo und Zeitmaafs äufserst angemessen. Rec. findet sie aber, im Allgemeinen, hier etwas zu gewöhnlich und verbraucht,

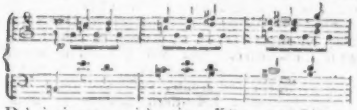
Stellen wie:



dreimal zu wiederholen, ist auch nicht der Mühe werth.

Der Seitensatz steht in D-dur, und bietet nicht genug Abwechselung dar. Jene None schwebt immer durch, die Passagen bewegen

sich, auch wieder zu eintönig, fortwährend in Triolen fort. Der erste Theil wird nicht wiederholt, welches Verfahren deshalb sehr zu billigen und zu loben ist, weil sich Haupt- und Seitensatz sehr ähnlich sind. Die Abwechselung hat neben der Einheit auch ihre Rechte. Der Modulationssatz, der den zweiten Theil anhebt, hat dem Rec. überaus wohlgefallen. Er beginnt in C-dur più Allegro, dem Thema verwandt und doch neu.



Dabei eignet er sich seiner Kürze und Pikanterie wegen vortrefflich zur Bearbeitung und zur Modulation, auch Gesang für die Saiten bietet er dar, indem das Pianoforte einmal, bei geschwinderem Zeitmaafse, Achtel eingreift. Nach diesem Satze folgt Andeutung des Thema, Seitensatz des ersten Theils (D-dur) nach H-dur versetzt, (nicht ohne Effekt) in H-moll aber schliefsend. Die Coda greift den eben angeführten Gedanken des Modulationssatzes in Moll auf, und macht einen sehr zu lobenden, feurigen Schluss. Das ganze erste Allegro erscheint beim ersten Durchspielen klar, abgerundet, das Gemüth anregend, — aber etwas monoton, in der Wahl der einzelnen Gedanken nicht neu genug, in der Behandlung der Einschnitte indefs nicht so sehr, wie im ersten Quartett*) zu regelmäfsig und ängstlich wiederholend, und endlich in den Passagen zu beharrlich in Triolen solfeggirend.

(Schluss folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 22. Oktober 1825.

Günstigere Verhältnisse konnten wohl für die Einführung rossinischer Opern in Berlin nicht eintreten, als die jetzigen: das königliche Theater lange mit alten, oder schalen pariser Opern, die keine Erwähnung verdienen, z. B. dem Konzert am Hofe von Auber, sich amüsirend — die neue Bühne durch Thätigkeit und löblichen Eifer in der Gunst des Publikums — ein treffliches, durch den Reiz der Neuheit unterstütztes Personal — ein Direktor, der in Rossini's Schule selbst die Aufführung dieser Opern gelernt hat. — Es war daher nicht zu verwundern, dafs die erste rossinische Oper (die Italienerin in Algier) einen seltenen, in Berlin vielleicht unerhörten Enthusiasmus erweckte; ja es ist vorauszusehen, dafs diese Oper, in der uns zuerst Fräulein Sonntag an Herrn Spitzeders Seite, und mit ihnen Herr Jäger und Wächter entgegen traten, noch lange ihren Platz behaupten wird.

Damit ist eine alte Voraussagung in dieser Zeitung — nicht widerlegt, sondern in der einen Hälfte bestätigt. Rossini's Operuwesen wird nie in Berlin einheimisch werden, wenn auch jene Oper durch treffliche Besetzung und Ausführung und durch die einmal mit ihrer Einführung gewonnene Vorliebe noch so viele besuchte Darstellungen erlangt. — Schon bei der zweiten Rossinischen Oper, die das königstädter Theater in Scene gesetzt, bei Aschenbrodel, hat sich von jenem der Italienerin in Algier zugewandten Enthusiasmus nichts wahrnehmen lassen. Ja man kann die Aufnahme der zweiten Aufführung geradehin kalt nennen — so kalt nämlich, als die Mitwirkung einer so reizenden und beliebten Sängerin und eines so trefflichen Buffo es zuläfst. Eine solche Besetzung ersetzt freilich viele Mängel und verdeckt grofse Fehler der Komposition. Wer hat Zeit, die Dürftigkeit der Fabel, die Karakterlosigkeit der Komposition zu bemerken, wem werden die höchst undramatischen Längen und Verschleppungen der Handlung, die Rossini sich unbedenklich verstattet hat, eben sehr lästig fallen, so lange jenes Paar Auge und Ohr gefangen hält und uns Willige um die Stunden täuscht? Wie wenig mufs eine Oper für Berlin taugen, wenn sie selbst unter diesen Umständen nicht mehr und lebhafteres Interesse erweckt?

Indefs — das Haus war bei der zweiten Vorstellung voll und das widerlegt uns wol? Keineswegs. Haben jene Künstler ihre volle Anziehungskraft ausgeübt und vermögen sie es in derselben Oper auch noch öfters, ein zahlreiches Publikum zu versammeln, wie wir nicht bezweifeln wollen: eins können sie der Natur der Sache nach nicht gewähren, den Nachgenufs der Oper. Und wo der fehlt, da mufs Erhaltung gegen das Werk und seines Gleichen, endlich gegen die Spielenden und die Bühne, folgen.

Frage sich jeder selbst, der nur einmal eine gute Oper, das heifst eine solche gehört hat, deren Tendenz die wahrhafte Darstellung eines unsers Interesses fähigen Lebens ist; wir wollen uns gar nicht zum Höchsten, zu Gluck und Mozart versteigen, (man könnte sich sonst hinter der Ausflucht schirmen, dafs manches Werk gut sein kann, ohne eben den Vergleich mit dem Besten auszuhalten) sondern eine Oper von mittelmäfsigem Verdienste, Mehul's Joseph in Aegypten, nennen. Ref. hat diese Oper vor zehn Jahren einmal, und seitdem nicht wieder gehört und noch fühlt er sich von einem Schauer der Ehrfurcht wohlthuend angeweht, wenn er jene einfachen Gesänge zurückruft, in denen man den uralten Gottes-

*) Beurtheilt in der Ztg erst. Jahrg., No. 19, S. 168.

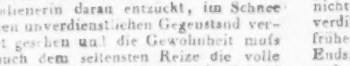
dienst der Abrahamiten zu vernehmen glaubt. Noch vermag er mit Joseph die Sehnsucht — Wehmuth, Schmerz und Wonne der Rückerinnerung zu fühlen, die bei diesen Hymnen den Verbannten, von seinem Vater und seinem Gott Getrennten erfüllen müssen, noch rührt ihn Benjamin's Unschuld, erschüttert ihn Simeons Reue. Was in uns selbst uns lieb und werth ist, was uns zu Menschen macht, knüpft sich an solche Kunstdarstellungen. Wir werden uns unserer Empfindung, unsers Karakters vor dem Bilde jener Menschen bewufst, wir lernen mit Menschen fühlen und die Darstellung jener fremden und fernen Zustände ist eine wohlthätige Bereicherung des unsrigen; der magnetische Strom der musikalischen Schöpfung führt unsre Seele in den innigsten Verband mit fremdem und dem entlegensten Leben und wir fühlen uns liebend verwandt mit fernen, längst vorübergegangenen Brüdern, mit der ganzen Menschheit.

Was können uns dagegen jene dürftigen Bestrebungen gewähren, die sich von aller Wahrheit und geistigen Geltung geradehin lossagen? Man versuche, sich den Genufs an Aschenbrödel in der Erinnerung zu wiederholen; keine Saite in unserm Herzen wird nachklingen und nur die Reize der Sängerin, der Humor des Sängers wird uns dankbare Erinnerung abgewinnen. Allein welch ein Unterschied auch hier. Hätten wir Fräulein Sonntag als Benjamin noch so oft gehört, sie würde uns als Emmeline, als Pamina, als Euryanthe stets neu sein, jede ihrer Gaben würde mit der neuen Rolle eine neue Bedeutung gewinnen, statt dafs so schwache Opern, wie der Schnee und Aschenbrodel, stets ihre Persönlichkeit herausfodern, um von ihr erst eine Bedeutung zu entlehnen. Und wie reizend auch Blick und Ton, jene süfsen schmetterlingsflüchtigen und zarten Koloraturen sind — wir haben uns in der Italienerin daran entzückt, im Schnee es an einen unverdienstlichen Gegenstand verschwendet gesehen und die Gewohnheit mufs endlich auch dem seltensten Reize die volle Macht rauben. Das wäre dann nicht Schuld der Sängerin, sondern jener Ueberhäufung mit karakter- und nachhaltlosen Werken, die wahrhaft auf ihre Kosten gegeben werden.

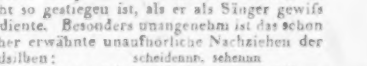
Bei alle dem möchten wir nicht wagen, der Direktion aus der Wahl jener Opern einen Vorwurf zu machen. Wenn sich das grofse Operntheater mit Aubers Sachen und dergleichen beschäftigt, so ist es noch immer ein weit vorzüglicheres Unternehmen, ausser Aubers bester Arbeit (dem Schnee) Rossinische Musik aufzuführen. Das mufs Auber selbst uns bestätigen, der ja nichts ist, als ein Nachahmer von Rossini und ein unglücklicher. Dann mag es dem königstädter Theater schwer genug werden, sich überhaupt ein annehmliches Opernrepertoire zu verschaffen, da fast alle klassischen und wichtigen Werke, die bisher erschienen, im Besitze des königlichen Theaters sind. Dieses kann, sobald es will, neben seinen schwächern Sachen die besten geben und in der That haben wir bald Euryanthe, so wie nach Spontini's und der Milder bevorstehender Rückkunft die Rückkehr aller jener Werke, die die Zierde unserer Bühne ausmachen, zu gewärtigen. Was will das königstädter Theater dem entgegen setzen? Wir sehen nur einen Weg: dafs es sich Dichter und Komponisten zu neuen Schöpfungen gewinne. Nur wo geschaffen wird, quillt das rechte Leben und erhält alles erhöhte, oder vielmehr die rechte, volle Geltung. An unternehmenden Künstlern könnte es dem Theater selbst in seiner Mitte nicht fehlen, da es Herrn von Holtei und gewifs manchen jungen Musiker besitzt, der sich gern versuchte.

Was übrigens die Aufführung der Oper Aschenbrödel betrifft, so war sie im Ganzen sehr lobenswerth und von Seiten des Fräuleins Sonntag und Herrn Spitzeders, wie sich von selbst versteht, ausgezeichnet. Herrn Jäger müssen wir dagegen auf das dringendste eine bessere, besonders edlere Haltung und eine Verbesserung seines Dialekts empfehlen. Wer einem gebildeten Publikum gegenüber reden und gar als Sänger auftreten will, der mufs vor allen Dingen richtig und wohllautend artikuliren und nicht muthwillig durch falsche, ja oft komische Aussprache den Eindruck seines Gesanges beeinträchtigen. Herr Jäger kann es sich selbst nicht verbergen, dafs er seit der Italienerin (in der die weite orientalische Tracht manches Unangemessene in seinen Bewegungen verdeckte und in der man sich den — nicht angenehmen Dialekt bei der Neuheit aller Erscheinungen gefallen liefs) in der Gunst des Publikums nicht so gestiegen ist, als er als Sänger gewifs verdiente. Besonders unangenehm ist das schon früher erwähnte unaufhörliche Nachziehen der Endsilben: scheidenn, sehenn

und die Beeinträchtigung der ersten Silben, besonders wenn sie ein i enthalten, z. B. statt



so zu singen:



Der Italiener darf seine Endsilben auf A und O voll und stark vibriren und die Stimme darauf austönen lassen; man mufs auch zugestehen, dafs er dadurch Gelegenheit erhält, seine Töne besser ausklingen zu lassen und seine musikalischen Sätze kräftiger abzuschliefsen. Das läfst sich aber, wie denn jede Sprache ihre eigenthümlichen Vorzüge hat, nicht auf die deutschen kurzen und mit Konsonanten schliefsenden Endsilben übertragen, wie uns Herr Jäger lehrt. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 9. November. — Nro. 45. — 1825.

I. Freie Aufsätze.

Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in grofsen Städten.

(Schluſs aus No. 44.)

Doch ich höre schon gegen meinen ersten Vorschlag manche Einrede. Müssen wir, fragen die Virtuosen, nicht befürchten, unbemerkt in der Menge der Spielenden zu verschwinden, sobald wir nicht das den Meisten Unerreichbare wählen, und sind nicht viele in den Händen der Dilettanten und Scholaren befindliche neueste Kompositionen in der That schwerer, als jene klassischen Werke, jene Beethovens und Mozarts, die uns empfohlen werden? — Dieser oft gehörte Einwand scheint mir eine grofse Unkenntniſs der Menschen und der Sache zu verrathen. Nichts ist bei einiger Ausdauer leichter, als sich oder seine Schüler zu einer mechanischen Geschicklichkeit abzurichten; dazu gehört nicht Kunst- und Musiksinn, nicht Geist, sondern nur körperliche Gelenkigkeit und ein zäher, in Kleinlichkeiten beharrlicher Fleiſs, oder ein äuſserer Zwang. Auch sind die Abstufungen in mechanischer Geschicklichkeit so unmerklich, daſs viele Virtuosenkünste von einem mittelmäſsigen Spieler gewiſs eben so gut, als von einem Moscheles herausgebracht werden, und daſs vollends das Publikum zwischen den Passagen des einen und des andern Künstlers selten einen Unterschied auffinden wird, wenn nicht etwa ein berühmter Name ihm einen — vorspiegelt. Die Erfahrung zeigt auch, daſs alle Kunststücke alsobald nicht blos von den übrigen Virtuosen, sondern auch von dem grofsen Heer der fingerfertigen Dilettanten nachgeahmt werden und oft genug gelingen, um das Uebergewicht des vorangegangenen Virtuosen zu mindern. — Nun wende man sich aber zu jenen wahren Kunstwerken. Auch sie werden nachgespielt werden. Wo aber die Kraft und Bildung fehlt, das Werk in allen Theilen und seiner Einheit zu durchdringen, da wird es bei einem armseligen todten Abspielen bleiben und das Publikum wird fühlen, den wahren Künstler vor sich zu haben, sobald ein Konzertist das Werk in jedem Tone leicht, frei und wahr, wie es in der Seele des Komponisten gelebt hat, hervortreten läſst. Auch hier straft sich also die egoistische Rücksicht an sich selbst: das Künstliche, das den Virtuosen auszeichnen sollte, wird nachgeäfft; das Geistvolle, das jenem nachgesetzt und verschmäht wird, hätte die ersehnte Auszeichnung sicher gebracht.

Aber, wird man von einer andern Seite hören, besitzt man auch genug werthvolle Konzertstücke und sind viele Konzertgeber nicht gezwungen, zu andern ihre Zuflucht zu nehmen? — Leider ist diese Frage unzeitig; denn für jetzt sind so viele Spieler noch den gehaltlosern Werken zugewendet, daſs es schwerer halten durfte, in dieser, als in einer höhern Sphäre Neues und Seltenes zu finden. Gar viele jener Frager wissen das auch und werden nur durch die zuvor beleuchtete Ansicht, oder durch den Wunsch, sich zugleich als Komponisten zu zeigen, verleitet. Wohlan: wer sich nicht daran genügen lassen will, gute Werke Anderer gut zu spielen, der schreibe selbst tüchtige Sachen. Das kann ihm aber auf der gemeinen Virtuosenbahn nicht gelingen; und wenn er seine Fingerkünste nicht

vergifst, so mufs ja der Erfolg sein, dafs er als Spieler und Komponist zugleich zu leicht befunden wird. Sehr naiv wufste sich in solchem Falle der berühmte Violinist L. aus W. zu vertheidigen. Fragte man ihn, warum er nicht die Meisterwerke dieses oder jenes Komponisten vortrage? so war die Antwort: weil ich mich selbst als Komponist zeigen mufs. — Fragte man ihn dann weiter, warum er so komponirt habe, wie er nach seinen eigenen Begriffen von Kunst anderswo nicht gut heissen würde, wie er sogar sonst in eignen Werken sich nicht gestatte zu schreiben — warum er Ideenreichthum, Empfindung, Karaktereinheit, alles was ein Tonwerk zum Kunstwerke macht, jenem Figurenkram geopfert habe? so antwortete er wieder: weil ich mich als Virtuos zeigen mufs. — Dagegen ist denn nichts weiter zu thun. Wenn aber die Virtuosenkomponisten wenigstens die eine äufserliche Klugheit anwenden wollten, nicht stets in derselben Form, Konzert, oder Adagio und Rondo u. s. w. zu schreiben! Es wäre ja wol noch manche Form zu erfinden, durch die ein Konzertstück noch einigermafsen neu erschiene.

Doch die obige Frage verdient wenigstens eine Beantwortung im Allgemeinen. Zuvörderst also eine Gegenfrage: mufs denn immer Neues gespielt werden? Nur werthlose Kompositionen mag man nicht wieder hören und aus der Neigung der Konzertgeber zu solchen Werken ist allein ihr ungezügelter Drang zu Neuem entstanden. Ein Kunstwerk ist so lange neu, als es unserm Geist und Herzen Nahrung gewährt. Manches wird schon in der Probe alt befunden, manches wird nach hundertmaligem Hören noch neu sein. Wenn so manche Oper in vielen Städten funfzig, hundert Vorstellungen erwirbt, sollte nicht ein beethovensches Konzert zehn Aufführungen verdienen? Wenige von den Konzertbesuchern werden im Stande sein, ein solches Werk auf das erste Mal ganz zu verstehen und wenige werden es zum zehnten Male hören, ohne neuen Genufs daran zu finden. Wir haben in Berlin vor nicht langer Zeit ein mindestens nahe verwandtes Beispiel gesehen. In Berlin, wo früher das Symphonienfach von den Konzertgebern vernachlässigt und dadurch der Sinn und die Bildung des Publikums geschmälert worden war, ist dennoch die Pastoralsymphonie von Beethoven in einem Winterhalbenjahre viermal aufgeführt worden; zuerst in einem Bliesenerschen, dann in einem übervollen Möserschen, später in einem eben so zahlreich besuchten Spontinischen Konzerte und zuletzt auf Begehren in dem letzten Bliesenerschen Konzerte. Der Schreiber dieses hat mehre, Musiker und Kunstfreunde, gesprochen, die nach der ersten Auffassung, den Sinn des Werkes verkennend, nichts davon hielten, ja manches Unverstandene in's Komische zu ziehen suchten, darauf nach der zweiten Aufführung sich zahlreicher einzelner Schönheiten bewufst und zuletzt von der Idee und Herrlichkeit des Ganzen hingerissen wurden. Möchte es nicht mit guten Konzertstücken eben so gehen? Was kann einfacher sein, als das unsterbliche Adagio in Beethovens G-dur-Konzerte? Den Schreiber dieses hat es entzückt, als er es zum ersten Male in Partitur las; und als er es noch dreimal gehört hatte, hätte er nicht zu behaupten gewagt, es in seiner ganzen Tiefe aufgefafst zu haben.

Endlich — scheint wol Manchem ein Mangel an guter Konzertmusik zu herrschen, weil er mit dieser Benennung die meisten Gattungen der Komposition von sich weiset. Mufs denn der Klavierspieler sich stets in Kompositionen mit Begleitung des Orchesters hören lassen? Welchen Reichthum der herrlichsten Trio's, Quatuors, Quintette, Ottette haben wir von Mozart und Prinz Louis Ferdinand bis auf die neueste Zeit, und wie viele würden sich zur Aufführung in Konzerten geeignet finden, wie viele verdienten, von den ersten Künstlern vorgetragen zu werden — und bedürften dessen, da die wenigsten Spieler ihrer recht mächtig werden können. Da liefse sich zeigen, dafs man mehr hat, als Finger. Dann — mufs denn immer mit Begleitung gespielt werden? Wahrlich, die Pianisten sollten froh sein, sie zu entbehren; denn wie arm

wird der Klang ihres Instrumentes, wie empfindungslos und todt neben der Gesammtheit der übrigen Instrumente! Ein auf einer Violine, Klarinette u. s. w. gehaltener Ton zerbröckelt jede Pianofortemelodie. Eben diese Wahrnehmung hat ja jene überfüllten und überladenen Figuren in den neuern Pianofortekompositionen herbeigezogen, in denen Hände voll Töne die Fülle, Dauer und Gewalt ersetzen sollen, die sich in jedem einzelnen Tone des Bläsers oder Geigers freigebig darbietet. Aber was kann wiederum auf dem Pianoforte geleistet werden, wenn man ihm jene Nebenbuhlerschaft mit andern Instrumenten erläßt; wie kann da der Spieler seine ganze Subjektivität frei und reich entfalten, ganz zeigen, was er selber ist und vermag und was auf keinem andern Konzertinstrumente zu leisten ist! Dennoch machen die Konzertgeber von so vielen, dem Konzerte ganz zusagenden Fantasien und andern Solosätzen selten oder nie Gebrauch.

Was die andern Konzertinstrumente anbetrifft, so finden sie ihre eigentliche Geltung nur als Theile eines Ganzen — des Orchesters. Der Vorzug, der in einem Konzerte dem Prinzipalinstrumente beigelegt wird, hat nicht in der Sache, nicht etwa in einem vorzüglichen Vermögen und Werthe des Instrumentes, sondern nur in dem persönlichen Interesse des Spielers, sich hervorzuthun, seinen Grund, und es erregt in dem, der die eigenthümliche Kraft jedes, die Gewalt aller Instrumente kennt, oder nur ahnet, ein Gefühl der Unbefriedigung, wenn er verschiedenartige Kräfte gehemmt und vernachläßigt sieht, damit eine einzelne hervortrete, die doch nicht vermögend ist, die Gesammtheit jener aller zu ersetzen. Das vergebliche Ringen hiernach trägt einen großen Theil der Schuld an dem Mißbrauche der Konzertinstrumente. Sie sollen für alles gelten, alles in sich vereinen, was sonst unter viele Instrumente angemessen vertheilt worden wäre; das Waldhorn soll girren, weil Flöte und Klarinette weggeworfen sind; die Oboe soll flattern, weil die Geige zurücktreten muß, das Violoncell, ja der Kontrabaß selbst, soll flöten, weil man allerdings nicht immer in der Tiefe verweilen mag — so geschieht oft alles, aber nichts recht. Müßte nicht der rechte Künstler eine wahre Sehnsucht haben aus dem tollen Getreibe in die freundliche heimathliche Bahn? Wohlan, sie ist unverschlossen. Es giebt manches treffliche Ensemblestück (wir wollen nur an Beethovens Septuor, an Spohrs Notturno erinnern) das werth ist, von vereinigten Virtuosen recht oft in Konzerten ausgeführt zu werden.

Wir halten hier, mitten in der Auseinandersetzung inne, um mit einem Rückblicke die Bereicherung zu überschauen, die schon bis hierher dem Konzertrepertoire manches Ortes und den Konzertisten zugewiesen worden ist. Statt der stets einförmigen Konzerte mit Orchesterbegleitung: Solosätze in allen Formen, Ensemblestücke von mannigfaltiger Zusammenstellung, endlich jene, bisher fast ausschließlichen Kompositionen mit Orchesterbegleitung; statt jener auf allen Instrumenten im Grunde einförmigen und unbefriedigenden Fingerkünste: Werke vom mannigfaltigsten und gewichtigen Inhalte; statt der Anerkennung, daß jemand geschickte Glieder habe: der Ruhm, Geist, Gefühl, Geschmack und vielseitige Bildung, die Fähigkeit zu besitzen, ein Publikum oft und stets neu, edel und ersprießlich zu unterhalten.

Das alles läßt sich, wie schon voraus angedeutet ist, auf die Vokalpartie in den Konzerten anwenden. Hier drängt sich aber noch eine andre Betrachtung hervor. Nichts, sollte ich meinen, ist in Konzerten weniger an seiner Stelle, als Scenen aus Opern, die an demselben Orte aufgeführt werden, es müßte denn sein, daß die Neuheit und das besondere Interesse einer Komposition, oder der Wunsch eines Sängers, in einer auf der Bühne ihm nicht zugänglichen Partie sich zu zeigen und ähnliche besondre Beweggründe einträten; denn abgesehen von solchen kann der Vortrag eines abgerissenen Stückes im Konzert unmöglich den Eindruck machen, den es in der Oper an seiner Stelle, im Zusammenhang und Ineinandergreifen des Ganzen, unter Einwirkung der Handlung u. s. w. hat. Auch gewährt es doch offenbar den Freunden z. B. einer Sängerin

eine reichere Ausbeute, eine ganze Rolle, als ein Paar Bruchstücke von ihr zu hören. Noch gewichtiger wird dieses Bedenken, wenn solche Opernsachen in die Konzerte übertragen werden, die ihre volle und eigentliche Bedeutung nur durch die Handlung erhalten und als blofse Musikstücke gar nicht fähig sind, einen günstigen Eindruck zu machen. Und wie oft haben wir schon deren in grofsen Konzertsälen gehört — endlose Recitative und Parlando's, die in lebhaften, komischen Scenen, zu dem bewegtesten Spiele hergeplappert, sich ganz trefflich ausnehmen mögen, in Konzerten aber um so kläglicher! Warum werden die herrlichen Scenen von Mozart, Beethoven, K. M. von Weber *) so ganz vernachlässigt, warum wird nicht das Beste aus Opern, die von der Bühne haben verschwinden müssen (z. B. aus Idomeneus von Mozart) in Konzerten erhalten, wo vieles aus denselben Gründen Beifall finden würde, aus denen es auf der Bühne nicht bestehen konnte.

Und mussen es denn immer Arien sein? Wo sich einmal so viel Kräfte und Mittel vereinigen, wie zu einem Konzerte, da sollte man sie besser benutzen, als zu vereinzelten Leistungen. Sicher würde der ruhigere unzerstreutere Konzertbesucher Ensemblestücke besser auffassen und geniefsen, als der durch hunderterlei abgezogene Zuhörer in der Oper und welchen Schatz mehrstimmiger Kompositionen lassen die Konzertgeber unbenutzt! Zu einer Arie von Merkadante und Kompagnie bedarf es eines berühmten Namens, und wie schwer wird es, zu jedem Konzerte eine der ersten, so gesuchten und überhäuft beschäftigten Sängerinnen zu gewinnen! Man wage es doch einmal, statt dessen von weniger berühmten Sängerinnen etwa das Terzett oder Quartett aus Idomeneus von Mozart gut singen zu lassen. Es könnte ja sein, dafs Mozart mit den unberühmtern Sängern sich neben Merkadante hielte und dafs mancher noch mit Empfindung das Quartett von Mozart nachgenösse, wenn er sich aus dem Merkadante nichts mehr entsinnen könnte.

Das bisher Gesagte führt uns zu den Gattungen der Komposition, die im Konzerte den höchsten Rang einnehmen und deren Aufführung allein berechtigt, ein Konzert ein grofses zu nennen. Das ist die Symphonie und die Kantate, jene das höchste Produkt der Instrumentalmusik, diese die höchste Vereinigung der Vokal- und Instrumentalmusik, die ausser der Kirche und der Bühne statt findet. Solche Aufführungen sind es, die des lebhaftesten Antheils der Kunstfreunde und jeder Beförderung würdig sind*), die dem Konzertgeber den höchsten Rang zuweisen, der in seiner Sphäre zu erlangen ist, und ihm gegründete Ansprüche auf öffentlichen Dank erwerben; denn sie vollenden die Ausbildung der Orchester, der Chöre und des Publikums. Ihnen schlössen sich diejenigen Kirchenkompositionen an, die am Orte des Konzerts nicht mehr zu ihrer eigentlichen Bestimmung angewendet würden und, was sich hiermit sehr wol vertragen kann, noch künstlerischen Werth hätten.

Und hier ist es an der Zeit, noch eine Schatzkammer für Konzertmusik in Erinnerung zu bringen. Das ist die alte Musik, nicht blos alte Kirchensachen, sondern auch so manche Theaterkompositionen von ältern Italienern, z.B. von Francesco Malo und von unserm grofsen Landsmanne Händel, von dem sich so manche Opernarie findet, die an Innigkeit und Wahrheit wenig ihres Gleichen hat und auf jedes Gemüth den tiefsten Eindruck nicht verfehlen würde. So dann viele Instrumentalkompositionen:

*) Deren vier in der Schlesingerschen Musikhandlung herausgegeben und in Berlin, wenigstens seit Jahren, keine gesungen ist.

*) Die Redaktion erbietet sich mit Vergnügen, jedes Konzert, in dem eine vollständige Symphonie, oder ein grofses Gesangstück aufgeführt werden soll, in diesen Blättern vorauszuverkünden und, wo es die Umstände gestatten, oder gar fodern, den eigenthümlichen Inhalt und Werth des Stückes anzudeuten. Es bedarf dazu keines nähern Verhältnisses mit dem Redakteur, sondern blos einer schriftlichen, bestimmten, zeitigen Anzeige. Dagegen mufs er die Vorausverkündigung jedes andern Konzertes ein für allemal ablehnen. Marx.

Symphonien, Konzerte u. dgl. von dem musikalischen Riesen Sebastian Bach; ewig junge Werke, die auf eine wahrhaft sündliche Weise der Oeffentlichkeit entzogen werden, während man von Hochachtung und Werthhalten der alten Musik sehr salbungsvoll spricht. Schon der Seltenheit wegen, aus Neugierde, würde man die Aufführungen so berühmter und so unbekannter Werke besuchen und bei kluger Auswahl, besonders für die ersten Aufführungen, würden die spätern mit einem edlern Antriebe, als Neugier, anziehen. So würden Konzerte dem großen Publikum wenigstens einen Blick in den Geist früherer Kunstperioden öffnen und damit den Gesichtskreis und die Empfänglichkeit für Kunst überhaupt bereichern. Namentlich finden in jenen alten Arien die Sänger Gelegenheit, was sie mit Kraft der Stimme, mit Empfindung und treffender Deklamation vermögen, besser zu zeigen, als in vielen neuern Werken.

So viel über den Inhalt der Konzerte. Nun gälte die letzte Ueberlegung der Anordnung. Was erlebt man in dieser Beziehung in den größten Städten! Oft könnte man die einzelnen Sachen nicht geschickter zusammenstellen wenn es darauf ankäme, einen Eindruck mit dem andern zu vernichten. Nach einem Requiem ein Flötenduett und nach Beethovens C-moll-Symphonie eine Kavatine von Pucitta, das, meint mancher Konzertgeber, habe nichts auf sich: wenn jeder Theil mit einer Ouvertüre anfängt und nicht zwei Arien auf einander folgen, so nennen sie ein Konzert gut arrangirt. Was läßt sich dazu sagen? Soll man ihnen beweisen, daß der Mensch sich nicht wie eine Marionette umschlagen und aus einem Gefühl in's andre springen kann, wie der Vogel von einer Sprosse zur andern? Daß es unerträglich ist, aus dem Tempel nach der Bierbank, oder wohin geschleppt zu werden, wenigstens dem, der beides unterscheidet? Doch diese Angelegenheit darf für jetzt nur angedeutet werden. Sie wird sich mit Erfolg besprechen lassen, wenn erst der Inhalt der Konzerte im Allgemeinen verbessert und überdachter Anordnung fähig und werth geworden ist. Dahin es zu bringen, sollte aber jeder Musikfreund, soweit es ihm in seinem Kreise möglich ist, bedacht und thätig sein. Je allgemeiner sich das Begehren des Bessern ausspräche, desto leichter würde es den guten und desto dringender nothwendig allen Konzertgebern, ihre Unternehmungen zu veredeln.

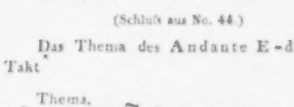
Marx.

II. Recensionen.

Drittes Quartett für Fortepiano, Violine, Viola und Violoncell, komponirt und Göthe gewidmet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 3tes Werk. Preis 2½ Thlr. Berlin, bei Fr. Laue.

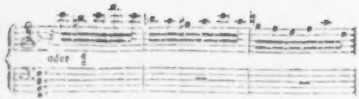
(Schluß aus No. 44.)

Das Thema des Andante E-dur, C-Takt

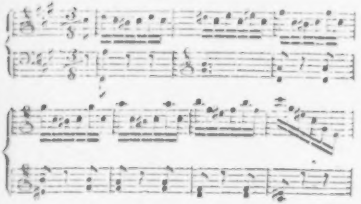


ist eine schöne und interessante Melodie. Die Stimmführung ist meisterhaft und der Satz erfodert einen guten Klavierspieler, der sich in alten Klassikern die Führung aller vier Stimmen wohl zu eigen gemacht hat und das Pianoforte nicht blos als eine Passagen-Maschine betrachtet. So melodiös nun auch das Ganze, besonders durch die singenden Saiten-Instrumente, gemacht wird, so vermißt man doch auch in diesem Satze eine interessante Abwechselung; alle Seitensätze haben beinahe nur das Thema und dieser kurze Satz erscheint dem Zuhörer lang, obschon er dem Rec. und seinen resp. Sängern auf Saiten überaus wohlgefallen hat.

Dritter Satz. Allegro molto, Fis-moll, ist durchgängig zu loben und hat dem Rec. am meisten gefallen. Wenn dem Rec. Mozarts Rondo

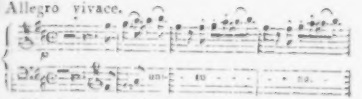


nicht bekannt wäre, so würde er diesen Satz für höchst originell erklären. Nicht als wäre ein oder der andere Gedanke daraus entlehnt; sondern der Geist, in welchem dieses Stück gemacht ist, scheint derselbe aus jenem Rondo zu sein. Indefs kann sich Rec. auch irren und andere sind vielleicht nicht seiner Meinung. Hier das Thema.

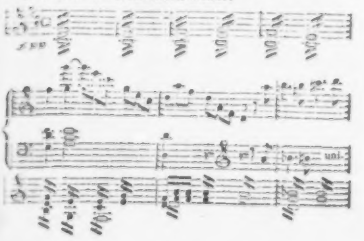


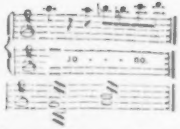
Dieses Stück ist aber ganz besonders gelungen zu nennen, nämentlich das Trio in H-dur. Die Sekundenfiguren haben ein reiches, neues Leben, dabei ist die Fortschreitung der Grundbässe sehr kräftig und frisch. Ohne Wiederholung 9 Seiten, und nicht zu lang.

Finale, H-moll

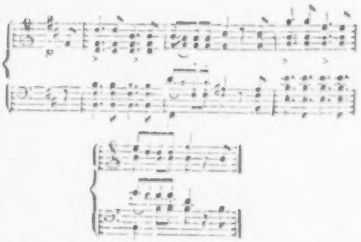


Die drei Streichinstrumente.





Ueber ein Thema, wie vorstehendes, kann sich ein Komponist allerdings schon freuen, man hört es nicht alle Tage, es ist vielmehr wahrhaft originell und neu. Schade, dafs das Finale nicht ganz in diesem aufgeregten Geiste bearbeitet ist. Denn dafs die chromatische Figur zuweilen anklingt, reicht nicht hin. Rec. begreift diesen schönen Anlauf überhaupt nicht; denn so wie er vorüber ist, kommt ein andres Thema in derselben Tonart, und zwar das wahre, welches den ganzen Satz belebt. Dieses zweite



ist an sich schon etwas trivial und matt, man würde es aber doch ganz zu Anfange gern gehört haben. Nun aber geht diesem Satze jener interessante Anlauf voran mit 10 Takten, macht im elften einen völligen Tonschlufs in H-moll, und darauf tritt denn hier dieses eigentliche Thema in derselben Tonart auf. Wenn mich nicht alles trügt, so hat sich Herr Mendelssohn mit dieser Zusammenstellung geschadet. Dergleichen Unbeholfenheiten findet man mehre in des Tonsetzers Arbeiten und es wäre daher zu wünschen, dafs er in dieser Beziehung noch aufmerksamer auf sich selbst würde; es ist nichts Seltenes, drei bis vier Schlufskadenzen gleicher, oder doch ähnlicher Art, zu finden, was im Allgemeinen eine Art von Ueberdrufs

erweckt. Es thut nicht gut, dem von unserm Gottfried Weber theoretisch nachgewiesenen Prinzip der Trägheit unsres Ohres zu sehr nachzugeben. Man vergleiche mit meiner Ansicht Seite 28 dieses Finale's, und man findet in der so höchst interessanten Passage und den voraufgehenden Themabearbeitungen in den ersten 5 Zeilen zehn nicht unmerkliche Schlufskadenzen auf A-dur. — Hätte sich das nicht bei einer andern geschickten Biegung vermeiden lassen? Auf der 31. Seite ist ein sehr gelungener Zwischensatz in E-dur, staccato piano, der einmal die Triolen wohlthätig unterbricht, dessen Fortführung übrigens nicht so interessant ist, als die Vorführung. Das ganze Finale macht übrigens einen sehr guten Eindruck, die Passagen sind gröfstentheils bedeutend und kräftig, so wie sich dies von dem ganzen Werke sagen läfst. Man erhält im Allgemeinen aus diesem Trio die Ueberzeugung, dafs der Komponist einmal in der herrlichen Kunst recht viel und bedeutendes leisten werde. Es ist überall ein reifer, gebildeter Geist sichtbar, der sich der Form ganz bemeistert hat. Fast dünkt es uns aber, als ob der Geist, oder vielmehr die Denkkraft in diesem Komponisten die Oberhand hätte und dagegen das Gebiet der Phantasie noch nicht schimmernd und überraschend genug hervorträte. Indefs ist jener legale Weg in jedem Falle der sicherste, sich bei recht Vielen erst in Achtung zu setzen, indem so Viele vom Licht und Stral leicht geblendet werden und manchen sprühenden Geistesfunken eher für Wahnsinn halten, weil die *sache* in ihrer edlern Bedeutung ihrem einfachen und klaren Menschenverstande stets verborgen war. Indefs, ein wahrhaft und vielseitig gebildeter Geist, wie ihn Rec. dem Hrn. M. beilegt, findet überall das Rechte, die Wahrheit, schon heraus, früher oder später. Dieses voraussetzend wünscht Rec. nun, dafs Hr. M. sich, (nach einer so gründlich gemachten Schule, wie sie dieses Quartett darthut,) frei mache und losreifse von jeder und aller Autorität, hiefse sie auch Mozart; dafs er recht wenig und nur in begeisterten Augenblicken schreibe, und in diesen Augenblicken vergesse, dafs es jener so, und dieser anders gemacht habe, dafs ein Freund dieses, oder ein Recensent jenes wünscht — dann wird es sicher stets Neues schaffen, dann auch die Kunst selbst noch fördern, die ja unendlich ist und unerschöpflich, wie der, von dem sie kam; dann — indefs, das kommt alles schon von selbst.

v. d. O..r

Variationen über ein Thema aus Mozarts Zauberflöte, für's Fortepiano komponirt u. s. w. von A. Neidhardt. Opus 54. Berlin bei E. H. G. Christiani. Preis 10 gr.

Der als Komponist für Militairmusik, als Direktor und Konzertgeber rühmlich bekannte und geachtete Herr Musikdirektor Neidhardt hat das mozartsche Thema (das klinget so herrlich) wenn auch nicht eben originell, doch recht angenehm sechsmal variirt, oder, wie es wenigstens von den meisten Variationen heifsen mufste, figurirt und wird mit seinem Werkchen mäfsig geübten Dilettanten und den Lehrern für solche Schüler willkommen sein.

P.

III. Korrespondenz.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert, im Saale des Königl. Schauspielhauses, gegeben von den Königl. Kammermusikern, Gebrüdern Anton und Karl Ebner, am 27. Oktober 1825.

Obgleich eigentlich jedes Konzert mit einer Symphonie eröffnet werden sollte, so mufs dies doch unbedingt dann geschehen, wenn der Anschlagzettel ein — grofses Vokal- und Instrumental-Konzert — ankündigt; es herrscht kein Mangel an Symphonien und es ist schwer zu erklären, aus welchem Grunde so manche Konzertgeber dennoch mit irgend einer Ouverture anfängt. — Im heutigen Konzerte war dies auch der Fall, wo wir sogar statt der angekündigten Ouverture aus der Oper Medea

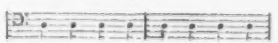
die zum Wasserträger hörten, welche übrigens von dem Orchester brav ausgeführt wurde. — In den hierauf folgenden Variationen von Rhode zeigte sich Herr Anton Ebner als fertiger Violinspieler; er trug die schwierigsten Stellen sehr rein und mit vieler Nettigkeit vor; eben so Herr Karl Ebner, der in einer Polonoise für die Violine von Mayseder, bedeutende Schwierigkeiten mit ausgezeichneter Präcision ausführte. — Die beiden Konzertgeber hatten, um sich ganz zu zeigen, Spohrs Doppelkonzert gewählt, gaben uns aber von dieser ausgezeichneten Komposition leider nur den ersten Satz zu hören, — in dem grofsen Vokal- und Instrumental-Konzerte also nicht einmal ein ganzes Konzert! — in welchem sie die Passagen wieder recht rein und präcise ausführten, dagegen aber die Gesangstellen mit mehr Rundung und weniger spitz und eckig hätten vortragen können. Der lobenswerthe Eifer dieser beiden Künstler ist nicht zu verkennen und ihre jetzigen Leistungen berechtigen zu den besten Hoffnungen. — Einen ausgezeichneten Genufs gewährte uns in diesem Konzerte Madame Schulze, Königl. Sängerin; wie immer, glänzte sie auch heute durch ihren Gesang, in einer Arie aus Paer's Griselda, welche Hr. Tausch, Königl. Kammermusikus, auf der Klarinette mit der gröfsten Diskretion begleitete. Herr Sieber, Königl. Sänger, sang eine Arie aus der diebischen Elster von Rossini; Referent hätte gerne die vortreffliche Bafsstimme dieses Künstlers in einer andern Arie bewundert; Herr Blume trug eine Scene und Arie von Sacchini vor; seine Deklamation im Gesange war ausgezeichnet. Aufser diesen Sachen hörten wir noch zu Anfange des zweiten Theils eine Ouvertüre von J. F. Seidel und als Beschlufs den kräftigen Soldaten-Chor aus Spohrs Jessonda, der von den Herrn Choristen der Königl. grofsen Oper sehr brav gesungen wurde. D..n

---

Erstes grofses Konzert im Winterhalbenjahre $18\frac{24}{25}$, in Berlin.

Nach zwei vorausgegangenen Virtuosenkonzerten, in denen mancher seine Künste, aber niemand die Tonkunst würdig bedacht und gefeiert hatte, wurde dem Herrn Konzertmeister Ludwig Maurer aus Hannover die Ehre, die Reihe der werthvollen Konzerte mit dem seinigen am 2. November zu eröffnen. In der Ueberzeugung, dafs die Anordnung eines Konzertes, gleich einem Glaubensbekenntnisse, darlegen müsse, wie weit der Konzertgeber auf der künstlerischen Laufbahn vorgedrungen sei — ob er noch auf der Schülerstation verweile, wo man mit überwundenen Schwierigkeiten und erworbenen Geschicklichkeiten glänzt, ob er einer jener unentschiedenen Karaktere, die von den Umständen ihre Richtung erwarten, oder ein Künstler, der das Gute kennt und will: hatte er unsern Felix Mendelssohn Bartholdy gewonnen, der im zweiten Theile des Konzertes eine Symphonie von seiner Komposition aufführte und die Pianofortepartie in der Fantasie mit Orchester und Chor von Beethoven vortrug. Mit vollem Rechte verdient durch die Aufführung dieser Werke Herrn Maurers Konzert den Namen eines guten und grofsen, den wir all' den zahlreichen, leichtfertig angeordneten beharrlich verweigern müssen; Herr Maurer aber hat sich uns als wahrer und ehrenhafter Künstler, nicht blos als musikalischer Taschenspieler bekannt gemacht. Er ist Herrn Mendelssohn für die Unterstützung, wir aber sind ihm für das Unternehmen und die Anordnung Dank und Hochachtung schuldig.

Seine Kompositionen, die Ouvertüre aus einer Oper: der neue Paris, ein Violinkonzert, Variationen für die Violine und eine Konzertante für vier Geigen, liefsen in ihm einen gewandten, lebhaften und geschmackvollen Tonsetzer erkennen, der uns angenehm zu unterhalten, wenn auch nicht eben tief zu ergreifen weifs. Besonders schwamm wol die Ouvertüre, gleich Anfangs eine grofse Strecke auf französischem Basse



u. s. w.

ruhend und als Thema ein langes Hornsolo darbietend, etwas zu sehr auf der Oberfläche. In der Regel verräth es Flüchtigkeit und Man-

gel an Tiefe und Gehalt, wenn ein aufgebotenes grofses Orchester sich anhaltend hinter einem Soloinstrumente verkriecht. Die übrigen Stücke waren geschmackvolle Virtuosenkompositionen, zunächst bestimmt, die Geschicklichkeit des Spielers darzulegen. Um so weniger hätte aber Hr. M. nöthig gehabt, ein Violinkonzert mit Trompeten, Pauken und Posaunen (oder wenigstens einer) auszustatten. Mit Posaunen lobt man Gott Zebaoth und weckt zum jüngsten Gerichte. Hier werden — die Sprünge und Schleifungen einer Geige damit angekündigt. Wer wird so unzweckmäfsig vorbereiten! Eine Geisblattlaube kann angenehm und wohlfällig sein. Setze man aber ein Säulenportal davor und die Sache wird — spafshaft. Ein Solo-Instrument hat schon genug zu thun, dafs es sich nach dem Tutti eines mäfsigen Orchesters nicht schal ausnehme; wie will eine Violine nach Posaunenstöfsen unser Ohr füllen?

In der Ausführung zeigte Hr. M. grofse Fertigkeit und Sicherheit, bis zur Keckheit bei bedeutenden Schwierigkeiten, Geschmack und, in den sanften, sangbaren Stellen einen weichen, zarten Ton (dem wir bisweilen etwas mehr Mark gewünscht hätten) und gefühlvollen Vortrag. In der Konzertante wurde er vom Hrn. Konzertmeister Seidler und den Herren Mühlenbruch und Ritz, jungen und vielversprechenden Künstlern, unterstützt. Die Ausführung dieses Stückes von Seiten jedes Einzelnen und das Ensemble verdient Auszeichnung.

Madame Thürschmidt, unsere treffliche Altistin, sang Kassandra, ein Gedicht von Theodor Körner, komponirt von Reissiger, am Pianoforte begleitet von Hrn. Felix Mendelssohn Bartholdy. So untadelig die Begleitung ausfiel, so wäre es doch besser gewesen, man hätte die Komposition mit Orchesterbegleitung und Chor aufgeführt, wie sie dem Vernehmen nach geschrieben ist. Da uns das Gedicht nicht gegenwärtig und bei dem Vortrage nicht in seiner Ganzheit verständlich war, so wagen wir kein bestimmtes Urtheil über die Komposition, glauben aber in ihr ein festes und erfolgreiches Streben nach Wahrheit und Tiefe und ein sehr achtungswerthes Talent wahrgenommen zu haben.

Ueber die Symphonie haben wir schon bei ihrer vorjährigen Aufführung*) berichtet. Sie ist in einer wahrhaft tragischen Aufregung geschrieben und strömt, besonders im ersten, dritten und letzten Satze, eine Glut, die warlich nicht die Frucht des Unterrichts ist, sondern unzweideutig den wahren Künstler beurkundet. Dabei thut sich überall eine so klare, sichere Haltung hervor, wie sie in einem siebzehnjährigen Komponisten selten gefunden werden mochte. Ein unzweideutiger Beweis dieser Haltung und Fafslichkeit war es, dafs Ref. schon im vorigen Jahre die meisten Hauptsätze nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnisse in dieser Zeitung mitzutheilen vermocht hat und jetzt bei nochmaliger Prüfung wenigstens nur unwesentliche Irrungen anzugeben wüfste. Wenn auch manchem, der sich weniger für die Auffassung grofser Kompositionen ausgebildet hat, das Durchdringen des reichen und gehaltschweren Werkes in seinem ganzen Umfang und Zusammenhange nicht gelungen wäre, so wird doch kein Satz vorübergegangen sein, der nicht jeder Klasse von Zuhörern schöne, gewinnende Stellen geboten hätte, wie denn auch jeder Theil der Symphonie lauten Beifall gefunden hat. Wem es aber der innere Trieb geboten und die Umstände verstattet haben, sich mit Musik inniger zu beschäftigen und für sie mit Geist und Gemüth zu befähigen, der wird schon nach der ersten Auffassung das schöne Ganze in sich aufgenommen haben und sich durch die Jugend des Verfassers nicht abhalten lassen, ihm den verdienten Künstlerrang zuzugestehen. Wenn es freilich im Fache der Kunst nach Ançiennetät ginge — wie mancher Kapelldiener und Beckenträger würde da über Mozart und Spontini zu stellen sein! Der junge Komponist dirigirte sein Werk mit dem Feuer, das in der Regel nur dem schaffenden Künstler eigen ist; wem gebührt auch mehr die Ehre der Direktion, als dem Schöpfer des Werkes?

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 47, S. 405.

Auch Beethovens herrliche Fantasie wird den in ihr wohnenden grofsen Geist einem Theil der Zuhörer gewifs noch nicht geoffenbaret haben. Wie ist es auch möglich, dafs ein Werk, das in einem grofsen Künstler Wochen, vielleicht Monate bedurfte, um zu reifen, das aus einer neuen Idee hervorgegangen ist, neue Seiten unsers Innern aufsucht, um uns mit neuen Anklängen, neuen Ahnungen und Anschauungen zu berühren, dafs das von einer gemischten Versammlung gleichsam im Vorübergehen erhascht werde? Man mufs gewohnt und geübt sein, dem Geistesflug des Künstlers in jede Gestaltung zu folgen, oder man mufs so viel Pietät für Kunstschöpfungen und soviel Selbstkenntnifs haben, dafs man zu einem Werke, in dem sich Neues und Gutes auch nur ahnen läfst, mehrmals zurückkehrt und alle vorgefafsten Meinungen und Grundsätze einstweilen aufzugeben bereit ist, um das Neue ungestört auf sich wirken und ihm Zeit zu lassen, sich uns vollkommen zu entfalten. Wer dies verschmäht, der ist ein übel unterrichteter Beurtheiler aller vorschreitenden Werke und raubt sich selbst den Genufs an ihnen und der Fortbildung der Kunst in ihnen. Die Werke, die sofort allgemein angenommen und beliebt werden, sind eben die werthlosesten; denn jener Erfolg beweiset, dafs sie nur Hergebrachtes, längst und allgemein Bekanntes enthalten.

Wenn schon diejenigen uns kein befriedigendes Urtheil zu besitzen scheinen, die sich an dem Geiste früherer Werke gleichsam übersättigt und für neue Idee unempfänglich gemacht haben, was soll erst von solchen gehalten werden, die nur die Form früherer Werke als ein todtes, für sich Bestehendes aufgefafst haben und in ihr den Maafsstab für neue Werke sehen?*) Da gilt denn ein Werk für überladen, wenn es ideenreicher — für chaotisch und unverständlich ja für beschwerlich, wenn es in seinem Ideenbau kühner ist — für wild, wenn es nicht die Mattigkeit — für übereilt, hastig, unstät, wenn es nicht die Trägheit der urtheilenden Greise (junger oder alter) theilt. Sie mögen es haben. Aber um der bessern und willigern Musikfreunde willen wünschen wir sehr, dafs solche Werke stets öfters gegeben und dafs namentlich Beethovens Fantasie recht bald wieder aufgeführt werde. Wer von den rechten Musikern und Kunstfreunden verdankte ihm nicht schon herrliche Genüfse? Nun, diese Symphonie ist gleichsam seine musikalische Karakteristik. Er ist es, der am Pianoforte fantasirt, aus Nacht und Licht seine Ideen webt, bis sich an seinem Geiste die Klänge der Instrumente beseelen, eines nach dem andern in den Reigen tritt und von seinem Feuer zuletzt das ganze Orchester und der ihm eingewebte Chor der menschlichen Stimmen erbrauset. Der Konzertgeber soll uns hochverehrt sein, der dieses Werk baldigst zurückführt; viele, denen es jetzt vorübergegangen, werden dann von ihm hingerissen werden. Die Ausführung von Seiten des Herrn Mendelssohn war in mehr als einer Beziehung sehr lobenswerth, ja durch Feuer und Fertigkeit ausgezeichnet, aber — nicht fantasiereich genug, besonders im Anfange. Orchester und Chor werden bei einer baldigen zweiten Aufführung auch noch mehr in den Geist des Werkes eingehen und sich dann in ihrer bekannten Trefflichkeit vollkommen bewähren.

Marx.

Ueber das Oratorium von Friedrich Schneider, das verlorne Paradies, nächstens.

---

*) So urtheilten die Pariser über diese Fantasie, als Moscheles es wagte, sie ihnen vorzutragen. „Was ist das," fragten sie, „was Moscheles mit der deutschen Bizarrerie will? Es ist kein Konzert, keine Fantasie — denn Orchester und Chor können doch nicht fantasiren? keine Symphonie, keine Kantate; nun wohl, es ist einer jener gothischen Auswüchse, die sich sehr öfters bei den Deutschen finden, selbst in der Musik, wo man ihnen Gelehrsamkeit und Talent nicht absprechen kann. Das ist so, weil sie keinen Geschmack besitzen und den klassischen Styl verlassen haben. Vielleicht, dafs Beethoven und einige andere junge Musiker von Auszeichnung sich auf den loyalen Weg zurückfinden, wenn sie erst Gelegenheit gehabt haben, unsere Autors zu studiren." —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

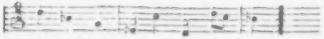
Zweiter Jahrgang.

Den 16. November. Nro. 46. 1825.

II. Recensionen.

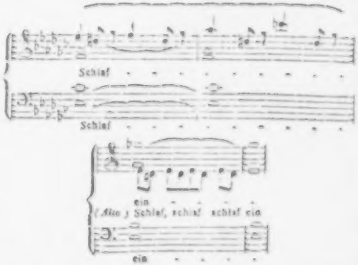
Sonate für Fortepiano und Violine, komponirt und seinem Freunde Eduard Ritz zugeeignet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 4tes Werk. Berlin, bei Fr. Laue. Preis 22 Gr.

Kommen da zwei junge Herren und wollen uns was vormusiziren und ich alter soll's rezensiren. Ei, ich geigte lieber mit! Aber hier ist es einmal nicht nöthig; denn der Freund, der Herr Ritzius soll ja ein ganz fürtrefflicher Geiger sein, ein Schüler vom jungen Rode — doch der ist auch schon alt! — nach der guten alten Art ein voller, grofser Strich und ein fester, saftiger Ton, „Süfsigkeit von dem Starken," wie es in der heiligen Schrift heifst, im Buche der Richter (die auch Philister schlugen) XIV. 14. Und der andere, das ist auch ein respektabler Patron — nichts für ungut. Da hab' ich neulich ein Stück Symphonie von ihm gesehen, es war ein Fugensatz über dieses Subjekt:



und die Blasinstrumente, die sich unsere jungen Herrn Kollegen nun einmal nicht nehmen lassen, imitirten dazu in einem andern Thema; ja die Mode will es jetzt anders! Mancher wird davon verwirrt und meint am Ende wol gar, das Werk sei verwirrt — aber ich habe mich recht gefreut.

So geht's uns Alten! fast hätte ich die Hauptsache verplaudert. Nun diese Sonate hat mir sehr wohlgefallen und ich habe es schon loben wollen, dafs der junge Herr sie nicht „grande Sonate," oder grande Sonate pathetique et melancolique," oder effusio musicus," genannt hat, wie die andern es machen, wenn sie zwei Deutsche und eine Tokkate zusammensetzen. Dafs es nur dem Absatze nicht hinderlich ist! Sie wollen ja jetzt alles grofs, grofs. Wenn die Lerche sich nicht auf die Posaune oder Klappentrompete legt, wird sie bald keiner mehr anders haben wollen, als gebraten; wie da neulich die sechs Wiegenlieder, die mir ein junger Komponisteur zeigte. Ich meine, sie waren nicht gebraten, aber grofs. Das eine (es war für Chor komponirt) ging aus Es-moll und im zweiten System war's durch H-dur nach Cis-moll gekommen, aber der Schlufs war wieder Es-moll.

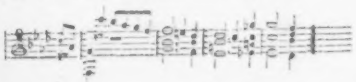


Das ist nun nicht nöthig; aber ohne grofsen Titel nähm' ich nichts, wenn ich Herr Laue wäre — und wenn es Walzer wären, so titulirt' ich sie

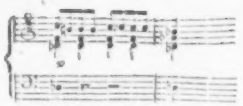
Grande Fantaisie ou gran fantasura en forme de douze valses tire de Freischütz.

Wenn ich aber ein Kompositeur wäre, wie ichs denn mit Verlaub zu sagen bin, dann nennt' ich alles beim rechten Namen. Nur französisch, oder lateinisch, oder welsch müfste der Titel sein. Die Leute sehen doch daran, dafs man ein Deutscher ist und auch auf die Studien ausgegangen. — Aber ich bin schon wieder von der Sache abgekommen und will nur lieber gleich die Sonate selbst vornehmen.

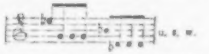
Sie ist in F-moll gesetzt, wie denn der erste dunkle Andrang des Gefühls die jungen Tonsetzer leicht ins Moll führt — ich wollte wetten, der junge Herr Mendelssohn hätte vieles in Moll geschrieben. Die Geige fängt allein an, sich eins vorzufantasiren und hätte sich schier ins Blaue verstiegen, wie das denn so geht, wenn man keinen Grundbafs hat. Da greift denn eben zur rechten Zeit der Freund am Klavizembal drein und meint, ohne festes Thema werde es doch wol nicht abgehen. Hat mir's denn dabei sehr von ihm gefallen, dafs er gleich an seinen Freund denkt und ihm ein rechtes Geigenthema in die Hand spielt, recht fein und zart und schwunghaft:



Das hätte mein Stamitz seel. gegeigt! Nun der Freund Ritzius wird seine Sache auch schon machen und wenn er sich auch einmal nach Ges-dur verschmachtet, so führt ihn doch der Andere bald nach dem Paralleltöne As-dur. Da mögen aber die jungen Herren mir Altem nicht verübeln, wenn ich ein Paarmal den Kopf schüttle. Erstlich bei der Ausweichung nach Ges. Ich lasse sie Euch passiren, wenn es auch zu meiner Zeit nicht angegangen wäre; seid Ihr einmal weich, dann immer ausgeweicht und ausgewichen! Aber Ihr machts hier zu dünn. Wenn einem das Herz schwillt, dafs man zum Hause hinaus mufs und zur Haut hinaus mögte, dann schleicht man nicht wie ein Dieb um die Ecke; hui! gehts mit weit ausgreifenden Schritten und der Rock und das Toupet fliegt. Nun seht einmal Euer Blatt an:



Die Geige trippelt auf einer Stelle, die rechte Hand am Flügel langt zu, als hätte sie sich schon einmal die Finger verbrannt und die linke traut sich gar nicht heran und dazu rit.! Das heifst nicht rite, sondern ritenuto, zumal in unserer Zeit, wo man die Ohren voll haben will. Und dann, mein Herr Mendelssohn, was ist das für eine Verbindung des Haupt- und Seitensatzes! Im ersten Takte des fünften Systems (Seite 2) schliefst jener und nun stolpert der Bafs, wie ein verschlafener Bedienter acht Takte lang hinterdrein. Wärs nicht schon thunlicher gewesen, die Figur in gröfserm Schwunge, etwa so

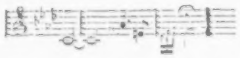


hinunter fortzuführen? bessere Verbesserungen gar nicht zu erwähnen. So etwas straft sich; siehe da, in der Verarbeitung und Ueberleitung zur Reprise kommt der schöne Bafs noch zweimal angestiegen. Uebrigens ist die Ausarbeitung sehr brav und der Seitensatz so gut erfunden, wie der Hauptsatz, interessant in der Reprise verändert und der Geige hat unser Kompositeur alle Ehre und Freundschaft erzeigt, die ihr gebührt. Die sanfte Erhebung gegen den Schlufs jedes Theils, bei den langen Geigentönen über den Trillern des Klavizinisten, wird jedem wohlthun und die jungen Herrn werden damit wohlgefallen.

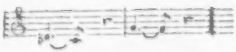
Nun kommt aber ein Adagio aus As-dur, für das mag ich wohl nicht jung und modern genug sein. Erst fängt's ganz sanft und lieb an, fast in Haidn's Manier; gedenke wenigstens, dafs mir eben so war, wenn ich sonst was Neues von dem freundlichen Alten spielte. Aber, wenn es nun eben recht angehen sollte, da sitzen wir auf einer Fermate in Es und nun steigt so ein neumodischer Empfindungsnebel auf, dafs der Tonsetzer darin, er weifs nicht wie, nach H-dur schwimmt. Aber es

muſs doch ein tüchtiges Blut sein; er weiſs sich zusammen zu fassen und gestaltet einen recht ansehnlichen Satz, weiſs ihn auch, so gut es nur angehen wollte, mit dem freilich heterogenen Hauptsatze zu verbinden, so daſs wir zwar kein Stück aus einem Gufse, aber aus dem Erguſs zwei Stücke von recht gutem Gehalt gewinnen.

Dafür giebt uns denn das Finale, Allegro agitato $\frac{2}{4}$, vollkommen Revange. Das ist einmal ein Feuer und ein Fluſs und eine Durcharbeitung mit mancher Keckheit gewürzt! Zuletzt stürmt denn auch der Flügel geziemend drein und es ist recht schlau, daſs vorher, mitten in der ernstlichen Arbeit, die Geige noch einmal in ihre erste Fantasie verfällt — überhaupt scheint die so ihre Gedanken für sich zu haben, das merkt man schon den Schlüssen ab. Bei dem ersten Allegro giebt sie zum Endakkorde



beim Finale meint sie zum Dominant- und Schluſsakkorde:



Klingt das nicht eben, wie: „du verstehst mich"? und mit einem Händedrucke scheiden die Freunde.

Nun meine jungen Herrn, nochmals nichts für ungut, wenn ich so treuherzig meine Meinung hingesagt habe. Wer Tadel nicht vertragen kann, ist Lob nicht werth; da könnt Ihr überall Beispiele finden. Die am giftigsten werden, wenn sie einmal ein Tadel trifft, das sind die schwächsten im Karakter und in der Kunst. Wer aber was Rechtes in sich fühlt, der sagt sich ohne Anmaſsung, daſs er von einem Tadel just nicht sterben werde und sieht am Ende, daſs jedes Urtheil bei ihm oder andern Früchte tragen, oder Keime erwecken könnte. Wenn ich aber an Eurer Sonate das und jenes ausgesetzt habe, so möchte ich doch manchem nur die Fähigkeit zu diesen Fehlern wünschen. Allein jeder wird nach seinem Vermögen geschätzt und bei Euch muſs ich verpönen, was manchem andern hingeht.

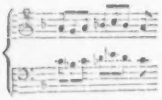
Das alles sage ich aber eigentlich nicht Euch; denn Ihr seht mir nicht nach jener Schwäche aus, sondern manchem andern, der uns zuhört und der bei jedem Kopfschütteln Verrätherei schreit und ein freies Wort gern mit Gift und Dolch erwiedern möchte.

Lukas van Leyden.

Second Quatuor p. l. Pianof. avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncello, composé et dedié à Monsieur le Professeur Zelter par son élève Felix Mendelssohn Bartholdy. Op. 2. Berlin chez A. M. Schlesinger. (Prix 2 Rthlr. 4 Gr.)

Ihre Aufforderung, obiges Quartett anzuzeigen, hat mir wahrhafte Freude gemacht, indem ich dadurch nicht nur Gelegenheit erhielt, die Bekanntschaft mit einem Werke des jungen, schon oft rühmlich besprochenen Verfassers zu machen, sondern in ihm einem wahrhaft bedeutenden Talente zu begegnen, dem es nicht nur heiliger Ernst um die Kunst ist, sondern dem es auch (wenigstens in diesem Quartett, andere Sachen kennt Rec. nicht) gelungen ist, in so jungen Jahren schon etwas Ganzes, Solides geschaffen zu haben. Der Einfluſs seines hohen Meisters zeigt sich im ganzen Werke. Wohl dem, dem solcher Rath während seiner Blütezeit zur Seite steht. Ehre aber unserm Verfasser, der ihn nicht nur nicht nach der jetzigen Mode der superklugen jungen Leute mit vornehmem Naserümpfen von sich stöſst, sondern ihn auf eine Art benutzt, die, nach vorliegendem Quartett zu urtheilen, noch höchst erfreuliche Resultate zu geben verspricht. Unser oben angezeigtes Quartett nun zeigt von dem schönen Streben, in Allem den Lehren seines Meisters und den Gesetzen der Kunst nachzukommen und mehr das Ganze als das Einzelne im Auge zu behalten. Ein Gedanke entspringt aus dem andern und reiht sich einer dem andern so natürlich und feurig fortflieſsend an, daſs man gewiſs die kleinen

Ecken, die sich zu Anfange des 2ten Theils in der eigentlichen Verarbeitung aller Hauptmotive (hier lernt man gewöhnlich den Verfasser kennen) noch vorfinden, übersehen wird, da ihm hierzu die nöthige Routine und Reife des Urtheils wenigstens der Zeit nach nothwendigerweise noch abgehen mufs. Vorzüglich haben den Ref. der erste und letzte Satz in ihrer lebendigen Frische, weniger das Adagio und das Intermezzo angesprochen. Aus dem Ganzen scheint dem Ref. hervorzugehn, dafs Herr Mendelssohn Bartholdy noch zu viel mit der Form zu thun hatte, um an das Material zu denken, weshalb die Gedanken eben nicht originell genannt werden können, ja oft wie alte Bekannte klingen. So hat z. B. gleich der Passagensatz, der sich im ersten Satz an den Mittelsatz anschliefst:



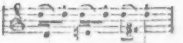
u. s. w.

frappante Aehnlichkeit mit einem allgemein bekannten Symphoniensatz, und eben so auch das Intermezzo. Doch sei das nur nebenher bemerkt. Das sind Mängel, die bei einem Talente, wie das des Hrn. M. B., nach erlangter gröfserer Geistesfreiheit von selbst ausbleiben werden. Schwierigkeiten, wie man sie jetzt gewohnt ist, enthält keine Partie dieses Quartetts und hätte die des Pianoforte weniger Ansprüche auf besonders lange Finger, so könnte man sie sogar leicht nennen.* Doch ist sie das hinsichtlich des Vortrags nicht, da eine Stimme in die andere greift und keine vorherrschend ist, was ein richtiges Abmessen des Tons, ein Verschmelzen mit den andern erheischt, was von den jetzigen Klavierspielern nun eben nicht sehr getrieben oder geliebt wird. Der Stich ist deutlich bis Seite 26, Syst. 3 und 4 (in der Klavierstimme) wo man sich mit dem Bafsschlüssel doch deutlicher, als mit den Violin-Noten, die bis in die Region des grofsen G hinuntergehn, hätte machen können.

,O,

Ueber L. Spohr's Oper: „Der Berggeist." Bei C. F. Peters in Leipzig. Preis 6½ Rthlr. (Eingesandt).

Durch den Klavierauszug seiner neuesten Oper: „der Berggeist" hat Herr Kapellmeister L. Spohr den Freunden dramatischen Gesanges und harmonischer Schönheiten ein höchst angenehmes Geschenk gemacht, das die Achtung für die reichen Kenntnisse des gewandten Kontrapunktisten und Harmonikers um so mehr erhöht, als bei dem seltenen Fleifse des Komponisten jede Arbeit desselben gleiche Gediegenheit und Tiefe zeigt. In gewissen eigenthümlichen Wendungen der Modulation, besonders enharmonischer und chromatischer, fast zu oft benutzter Behandlung, ist allerdings auch im „Berggeist" der Komponist der „Jessonda" nicht zu verkennen; doch herrscht in dieser neuesten Oper wol die meiste dramatische Einheit und Durchführung der Hauptgedanken. So verknüpft schon die Ouvertüre die Auflösung des Zaubers mit dessen Beginnen und bereitet den Zuhörer auf die Schauer des unheimlichen Geisterreichs vor, das der Tondichter in Luft-, Erd-, Wasser-, Feuer- und Blumen-Gestalten durch die höchste Macht seines Kunst-Zaubers heraufzubannen wagte, wozu freilich die tiefsten Tiefen der Harmonie erschöpft werden mufsten. Doch auch zarte, sangbare Melodien stehen Spohr zu Gebote und eine romantische Haltung verbreitet sich über die meisten Gesangstücke der Zauberoper, die in der Ausführung grofse Schwierigkeiten haben mag. Vorzüglich dankbar sind die Partien der Alma, (Sopran) des Oskar (Tenor) und des Berggeistes (Bafs) behandelt. Vortrefflich ist die Anlage und Durchführung der 6ten Scene des 1ten Akt's mit dem Chor der Erdgeister, die sehr passend Alt-, Tenor und- Bafs-Stimmen zugetheilt sind. Das Erscheinen der Blumengestalten in der 2ten Scene des 2ten Akts ist gleichsam duftig und ätherisch in der Tonsprache ausgedrückt. Das Duett von Oskar und Domolaw (Bafs) im 2ten Akte wirkt sehr durch grandiose Haltung, die durchgeführte Figur



und den Kontrast der Bitte des Vaters an den Berggeist um Zurückgabe der geraubten Tochter, mit dem fruchtlosen Wüthen des leidenschaftlichen Liebhabers.

Die Feuergluth der Liebe des Berggeistes ist mit den lebendigsten Tonfarben geschildert, die der Kunst nur zu Gebote stehn. Für Meisterstücke harmonischer Behandlung hält Ref. das Terzett mit Chor in H-dur im 3ten Akt: „Ihr Geister, die mir unterthan" und die Scene, wo der Berggeist (in dem der „Rübezahl" des Musäus nicht zu verkennen ist) die Blumen zählt. Der Schluss der Oper wirkt beruhigend und befriedigt in der Auflösung und Bestätigung des Total-Eindrucks. Die Karakterisirung des Gnomen Troll und der Freundin Ludmilla konnte, nach der Natur dieser Nebenpersonen, nicht anders als gewöhnlich ausfallen. Der Stoff scheint von dramatischer Wirkung, der Text, wenn auch nicht gerade von ganz vorzüglich poetischem Werth, doch musikalisch brauchbar zu sein. Der Klavierauszug ist von dem Bruder des Komponisten recht spielbar — obgleich nicht leicht — verfertigt, und sehr korrekt, auch elegant, wie alle Ausgaben der Peterschen Offizin.

Berlin, im November 1825.

J. P. S.

III. Korrespondenz.

Dresden, im Oktober 1825.

Mit Recht wundern Sie sich über mein ungebührlich langes Stillschweigen; aber auch ich komme jetzt noch nicht aus meiner Verwunderung heraus, dafs zwei solche Institute, wie die deutsche und italienische Oper, so lange auch nicht den geringsten Stoff zu einem Bericht über etwas Interessantes, oder auch nur Neues (denn das Neue ist nicht immer interessant) geben konnten, ich hätte mich denn von dem Furore, den die Wiener in Berlin und die sieben Mädchen hier machten, hinreifsen lassen müssen, sogleich zu berichten, dafs Mad. Devrient als Frau v. Schlingen allerliebst war und dafs die sieben Mädchen besser exerzirten als sangen. Doch ich weifs, wie wenig solche Nachrichten Sie und die Leser Ihres Blattes interessiren können und will daher lieber einige Worte über den Barbier von Sevilla (die einzige Neuigkeit in der langen Zeit) und von der Ausführung desselben sprechen. Es war im Ganzen genommen wol etwas gewagt, dafs sich die deutsche Operngesellschaft über diesen Barbier machte, da ihr durch die italienische Oper die Gelegenheit genommen ist, sich gleich andern Operisten in italischer Art und Weise zu singen hinlänglich zu üben, weshalb denn all' die tausend Verzierungen, Koloraturen u. s. w., mit welchen Rossini besonders fast alle Sänger, so zu sagen, zu Tode hetzt, höchst steif und verwischt zu Tage kamen. Dies und die in der Nähe sich ins Fäustchen lachenden Italiener wirkten sichtbar beklemmend auf die ehrlichen Deutschen, so dafs auch ihr Spiel den Anstrich von Beklommenheit und Unbehülflichkeit (besonders im Finale des 1sten und im Quintett des 2ten Akts) erhielt. Nur Herr Hauser als Figaro machte eine Ausnahme, indem er im Gegentheil nur zu lebhaft war und deshalb manchmal die Gränze der Schicklichkeit und Grazie aus den Augen verlor. Die Töne, mit welchen er das liebe-flötende Pärchen im Terzette des 2ten Akts nachäfft, waren nicht nur unmusikalisch, sondern — lhaft. Der Mad. Devrient sagt weder Rossini noch die Rossine zu; sie thut besser, künftig blos solide Kost zu nehmen, als sich und andern mit derlei Süfsigkeiten den Magen zu verderben. Hr. Bergmann strebte nach Kräften, Vorzügliches zu leisten. Gelang ihm auch Vieles, so war die Anstrengung doch zu sichtbar und die sich seinetwegen zu oft verändernden Tempi zu hörbar, als dafs man nicht hätte merken sollen, es gehe mit seiner Geläufigkeit nur langsam. Herr Keller wufste auch nicht bestimmt, was er aus dem Dr. Bartolo machen sollte. Am besten, aber, wie es fast immer geschieht, am unbeachtetsten war Herr Mayer als Basilio, dessen Karakter er ganz richtig erfafst hatte und konsequent durchführte. Die Uebrigen

waren nebst den Offizieren der Theatertruppen ganz unbedeutend. Bei der ersten Vorstellung ging eine Ouvertüre voran, die unmöglich von irgend Jemand in der Welt für eine Rossinische gehalten werden konnte. Nicht etwa, dafs sie in Form und Ausführung schlechter als irgend eine andere von Rossini gewesen wäre: Gott bewahre! Aber so matt, so schleppend und so langweilig, dafs man darauf schwören möchte, sie stamme noch aus den weiland beliebten Pleyels-Zeiten her. Bei der nächsten und den übrigen Wiederholungen liefs man die zur Elisabeth (man sieht, wie ganz gleichgültig das Sujet Rossinischer Musik ist) vorausgehen. Am meisten gefielen: die Introduktion, Figaros Feuer-Arie, das Finale des ersten und das Quintett des zweiten Akts. Es wäre überflüssig, zu bemerken, dafs Rossini in besagten Musikstücken wahrhaftes Talent gezeigt und schätzenswerthe Beiträge zu komischer Musik geliefert habe, da das nämliche ja schon oft genug und weitläufiger gesagt und bewiesen worden ist. Offen gestanden aber mufs es werden, dafs unsers Morlacchi Barbier (um den die ital. Oper wahrscheinlich den des Rossini liegen liefs) eben so interessirt als der letztre, in einzelnen Partien auch origineller ist, und sich gewifs mehr Beifall und Verbreitung erworben hätte, wäre er nicht wie alle Morlacchische Opern in dessen rhapsodischer Manier konstruirt. Doch genug, Sie sehen, die die Ausführung war nicht wie sie sein sollte, und so war auch die Aufnahme nicht wie sie sein konnte. (Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Nachricht: Mozarts Requiem betreffend.

(Eingesandt.)

In der Cäcilia Heft 11 pag. 205 befindet sich ein Aufsatz: **Ueber die Aechtheit des Mozartschen Requiem, von Gottfried Weber.** So wichtig nun auch dieser Gegenstand ist und es dem Forscher zur Ehre gereicht, das Wahre in der Sache zu entdecken, so hat Herr G. Weber dadurch doch in den Gemüthern der Verehrer Mozarts und vorzüglich dieses Requiems ein unangenehmes Gefühl erregt, wodurch ihnen nun künftig der sonst gehabte Genufs geschwächt, wol gar verbittert wird. — Ich zeigte diesen Aufsatz einem achtbaren Dilettanten, der, nachdem er die ersten acht Zeilen: „Von allen Werken unsers herrlichen Mozart geniefst kaum Eins so allgemeine so vergötternde Anbetung, als sein Requiem. Dies ist aber eigentlich sehr auffallend und beinahe wunderlich zu nennen, indem gerade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, — ja, kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist," gelesen hatte, das Heft unwillig mit der Aeufserung „schrecklich! unmöglich! liebt denn die Welt nur immer das Herrliche in den Staub zu ziehn" auf die Seite warf. — Der Glaube ist nun einmal gestört: die Aechtheit des Requiems wird bezweifelt; und da Hr. G. Weber pag. 227 sagt: „wie himmelweit also von dem entfernt, was Mozart uns hatte geben wollen, — ja was das ärgste ist — uns bereits gegeben hatte und nur nicht, — oder wenigstens bis jetzt noch nicht, in unsere Hände gekommen ist und vielleicht in irgend einem Winkel — wer weifs bei welchem misanthropischen oder hypochondrischen Sonderlinge, oder gar verscharrt und verloren unter den Papieren seiner Hinterlassenschaft, in den Händen unwissender Erben, vergraben liegt, so dafs unsre Hoffnung, es jemals an's Tageslicht treten zu sehen, wahrscheinlich eine vergebliche Hoffnung ist!!" so ist es der Tonkünstler Sache, mit ihm zu forschen, ob aufser diesem Requiem noch eins existire. — Darf ich nun das, was man mir 1811 in Prag mittheilte, glauben, so existirt wirklich noch ein Requiem von Mozart und zwar ein Werk, in dem alles, was menschliche Kräfte zu leisten vermögen, aufgeboten sein soll. Man erzählte mir nämlich folgendes; Der Burggraf * * * * * * habe sich von Mozart ein Requiem schreiben lassen und solches dem Kloster * * * * * * * * *) vermacht. Dieses Requiem werde nun alljährlich am Sterbetage des Burggrafen aufgeführt und es träfen an diesem Tage Meilen weit ent-

*) Die Namen sind mir entfallen.

fernte Verehrer von Mozart ein, um sich an der Aufführung dieses Prachtwerkes zu laben. Die Sing- und Orchesterstimmen würden von den Klosterherren vertheilt, nach der Aufführung wieder zurückgenommen, sorgfältig eingeschlossen und wie ein Heiligthum bewahrt. Da wir uns nun überzeugt halten, Mozart habe nur ein Requiem, welches wir besitzen, geschrieben, so war der Unbekannte vielleicht ein Geistlicher aus dem Kloster, denn er bestellte das Requiem für eine ungenannte, ihm unendlich theure Person und verschwand spurlos. Von diesem Requiem könnten nun Hrn. Süfsmayer die Brouillons, welche sich unter Mozarts Papieren befanden, eingehändigt worden sein, woraus er denn das Ganze, so wie wir es besitzen, formte. — Traurig wäre es, wenn es sich so verhielte! — Findet nun die Aufführung des Requiems alljährlich in Prag noch statt, so würde es ja leicht sein zu hören, ob sich einzelne Sätze aus dem Unsrigen darin befinden. Hr. Kapellmeister Triebensee in Prag könnte uns bald darüber Auskunft geben. — Gesetzt nun, es wäre dieses Requiem ein von Mozart früher geschriebenes, sollten da die Klosterherren nicht zu bewegen sein, diesen Schatz der Welt nicht länger vorzuenthalten? Die Zweifel über die Aechtheit des Unsrigen wären dann aber noch immer nicht gehoben; und da dieser Gegenstand zu wichtig ist, um ihn unbeachtet zu lassen, so gebe ich hier, was man mir mittheilte.

K. Fr. Ebers.

Nachschrift des Redakteurs.

Wenn die im Obigen angezogene Schrift unsers hochverehrten Gottfried Weber auch nur die eine Folge hätte, dafs man sich einmal von der Autorität des mozartschen Namens frei machte und sein Requiem unbefangen zu prüfen und zu erkennen unternähme: so müfste man sie schon als höchst verdienstvoll ansehen. Es giebt gar nichts Unfruchtbareres und Leereres, als dieses Stehen bleiben bei dem Namen eines Werkes. Darin ist der Tod jedes eigenen Denkens und Empfindens; und der Meister selbst müfste in denen, die ihm so huldigen, nicht liebende und ehrende Freunde, sondern scheue Sklaven erblicken, die sein Werk unfehlbar zerreifsen oder hinwegstofsen würden, wenn es nicht von dem Kredit eines gefeierten Namens unterstützt wäre. Wenn die von Herrn Weber angeregten Zweifel an der Aechtheit des mozartschen Requiems wirklich Jemanden in seinem Antheil an diesem gestört haben, so mufs jener Antheil mehr dem Namen Mozart, als der Sache gegolten haben und daran ist denn nichts Erhebliches verloren; es sind ja noch Werke genug vorhanden, denen Mozarts Name unangefochten bleibt. Auch könnten wir die Vergewisserung jener Zweifel nicht mit dem geehrten Herrn Einsender beklagen; Mozart bliebe uns doch grofs und theuer und wir hätten in dem, der das mozartsche Requiem, oder irgend einen Theil desselben geschrieben, einen zweiten Tonsetzer von Rang kennen gelernt.

Noch viel ernstlicher müssen wir den Exklamationen jenes oben eingeführten Dilettanten entgegen treten. Gottfried Weber ist nicht der Mann, der etwas Herrliches in den Staub ziehen möchte. Wer selbst Verdienste hat, ja wer auch nur die Kraft in sich fühlt, deren zu erwerben, der ist stets bereit, fremdes Verdienst anzuerkennen; nur der, der keine Kraft in sich fühlt, scheut fremden Werth und möchte ihn verkleinern, um nicht von ihm überragt zu werden. Jener Dilettant wird also bei seinem lebhaften Ausbruche den Namen Weber übersehen haben. — Wann wird man sich aber endlich allgemein überzeugen, dafs ein mit Gründen unterstützter Tadel von dem, der das Rechte will, niemals, wol aber jener Tadel, der sich ohne Gründe zu insinuiren sucht, oft zu fürchten ist. Wer die Gründe seines Urtheils giebt, der veranlafst uns zu eigner Erwägung und bietet sich selbst, seine Grundsätze, seine Urtheilsweise unserer Prüfung dar. Er steht für sein Urtheil ein, während der ohne Gründe Tadelnde mit demjenigen auf einer Linie steht, welcher unter dem

Deckmantel des Geheimnisses Verläumdungen ausstreut und unwiderleglich bleibt, weil man nicht weifs, wo er anzugreifen ist.

Soviel über die Nebendinge. In der Hauptsache sehen wir die Nachricht aus Prag für sehr beachtenswerth an. Herr Musikdirektor Ebers würde sich wahrlich ein grofses Verdienst erworben haben, wenn sein Fingerzeig zur Auffindung eines so wichtigen mozartschen Manuscriptes führen sollte und die Redaktion hat die vorstehende Nachricht mit eben soviel Dank, als Freude aufgenommen. Dennoch können wir nicht so viel aus der Sache erwarten, als man nach Herrn Webers Ausführung sollte; denn wir sind weit entfernt, die Unächtheit des für jetzt sogenannten mozartschen Requiems in der Ausdehnung, wie jener verehrte Verfasser, für erwiesen anzunehmen.

Dieser ist nämlich der Meinung, dafs das mozartsche Requiem vom Kapellmeister Süssmayer auf den Grund mozartscher Entwürfe und Mittheilungen ausgearbeitet worden sei. Der Beweis dieser Thatsache beruht im Wesentlichen auf einer brieflichen Versicherung Süfsmayers. Wir mafsen uns über dessen Karakter und Glaubwürdigkeit im Allgemeinen keinen Ausspruch an; aber womit hat er sich den musikalischen Kredit erworben, einen Tonsatz, wie irgend einer in Mozarts Requiem ist, erfunden, oder auch nur ausgeführt zu haben? Alle seine Werke widersprechen laut und dieses unverwerfliche Zeugnifs, das er gegen sich selbst ablegt, wiegt schwerer, als der Schein von Bescheidenheit, den sein Brief an sich trägt. Man mufs gestehen, dafs die Gelegenheit zu verführerisch war, sich einen Ruf zu verschaffen und wenn man ja übersehen will, dafs Süfsmayer hier nur für sich selbst Zeugnifs abgelegt hat, so erinnere man sich, dafs eine innerlich unglaubliche Sache durch hundert Zeugen nicht glaubhaft wird. Wenn hundert Zeugen beeiden, ein Dieb habe heut Nacht den Gensdarmenthurm davon getragen, so werden wir es nicht glauben. Eben so wenig kann ein Mann, der sein Lebelang nichts Bedeutendes, nichts mit den schwächsten Werken Mozarts Vergleichbares zu schreiben vermocht hat, das sogenannte mozartsche Requiem geschrieben haben. Wenigstens kann er selbst billiger Weise nicht erwarten, dafs wir ihm glauben, wenn er nicht den strengsten Beweis führt. Und daran hat Süfsmayer gar nicht einmal gedacht. — Dafs die Breitkopf-Härtelsche Handlung jenen Brief Süfsmayers auf Gefahr eigenen Verlustes der Oeffentlichkeit nicht entzogen hat (vorausgesetzt, dafs dieser Einflufs auf die musikalische Zeitung unter Rochlitzens Redaktion — ihr zugestanden hätte) das ist ein Beweis edler Uneigennützigkeit und Offenheit. Aber daraus folgt noch nicht, dafs diese Handlung die Sache selbst geprüft und richtig beurtheilt hat. Vielweniger können wir uns entschliefsen, in einer so wichtigen Sache unsere eigne Prüfung wegen einer Entschliefsung dritter Personen aufzugeben, deren Grunde uns nicht einmal bekannt sind. So scheint man von Anfang an die Süfsmayersche Versicherung allgemein angesehen zu haben; denn wie wäre sie sonst so ganz in Vergessenheit gerathen?

Soviel, um unsre Zweifel gegen Herrn Webers geschichtliche Beweisführung zu unterstutzen. Es bleibt in der That bei der jetzigen Lage der Sache nichts übrig, als die Untersuchung der Aechtheit auf eine Prüfung des Werkes selbst zu grunden. Dies möge von seinem Verfasser Zeugnifs geben. Gelingt uns diese Durchführung, so bedarf es nicht des Gegenbeweises aus Süfsmayers Werken, dafs dem das mozartsche Requiem, oder ein Theil davon, nicht zuzutrauen sei; ein Beweis, dessen wir uns, um nicht unnöthig gegen Jemand zu schreiben, gern entschlagen und der ohnedem schwerer Eingang finden würde, da Süfsmayers Werke im Publikum so gut, wie vergessen sind. Aber ist das nicht schon ein Beweis? Ein Künstler, der irgend einen Theil des mozartschen Requiems geschrieben hätte, sollte nicht vermögend gewesen sein, sich bis jetzt im Andenken zu erhalten? (Schlufs folgt.)

Druckfehler.

In dem kleinen Nachtrage über das Dies irae in No. 40. S. 324 sind folgende Druckfehler zu verbessern:

statt	Stiedels,	lese man:	Riedels.
—	Fellen,	— —	Follen.
—	Leichengesängen	— —	Kirchengesängen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 23. November. Nro. 47. 1825.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig.

Ich beginne meine musikalischen Nachrichten mit dem Tage, mit welchem die hiesigen Abonnementskonzerte jährlich ihren Anfang nehmen, und zwar darum, weil dies das gröfste hiesige Institut ist, welches der Musik sich widmet. Mit diesem Tage beginnt bei uns fast immer eine neue musikalische Periode, die sich mehr oder weniger von dem Vorhergegangenen unterscheidet. Die feste und wahre Basis dieser Konzerte bleibt nämlich die gröfse Instrumentalmusik, die hier am besten gehört wird, während die Vokalmusik immer untergeordnet gewesen ist. Weil aber jene gleichsam der bleibende Grund der Leistungen dieses Instituts ist, in den Leistungen der Vokalmusik aber gröfse Veränderungen eintreten, welche besonders von der jedesmaligen Solosängerin, die bei dem Institute für den Lauf eines Winters angestellt wird, abhängen, so wird die Beschaffenheit einer solchen neuen Periode und die gröfsere oder geringere Theilnahme des musikalischen Publikums in derselben fast immer durch diesen Umstand bestimmt. Die Einrichtung dieses Instituts und seine Mittel verstatten nun wol nicht, für immer eine gröfse Sängerin anzustellen, wenn es auch viel gröfse Konzertsängerinnen gäbe, unter welchen man zu wählen hätte; und darum mufs das Urtheil über diese Seite des Instituts billig sein; — dennoch kann man nicht läugnen, dafs die Aufführungen in Hinsicht der Vokalmusik überhaupt um vieles genauer und vollkommner sein könnten, da die Mittel, welche noch vorhanden sind, — ich meine einige gute und geübte Solostimmen, die sich aus der grofsen Zahl der hier Studirenden immer noch darbieten, und den vollstimmigen Thomanerchor — bei gehöriger Benutzung sich als sehr bedeutend ergeben würden.

Für den nächsten Winter ist Dem. Peters, aus Mekleuburg-Strelitz gebürtig, als Solosängerin angestellt worden. Die Mittel, welche diese junge Sängerin besitzt, sind, wie wir gleich bei ihrem ersten Auftreten hörten, nicht unbedeutend: eine klangvolle, weiche Stimme, die auch hier und da schon Geschmeidigkeit zeigt, aber von einer grofsen Befangenheit heiser gemacht wird. Diese Befangenheit scheint durch irgend einen uns nicht bekannten Umstand sich seit dem ersten Auftreten vermehrt zu haben, statt sich zu vermindern. Demois. Peters hat meist schon bekannte Rossinische Arien zum Singen gewählt. Solche Sachen dürfen nicht langsam und leiermäfsig; sie müssen rasch und lebhaft vorgetragen werden, wenn sie wirken sollen. Die cara memoria, die zu einer fatalen Erinnerung wird, wenn man sie schülermäfsig langsam vortragen hört und die für Konzertgesang nicht einmal vollkommen passende Kavatine aus Rossini's Italiana: Per lui ch'adoro, die schleppend gesungen fast lächerlich wird, haben der jungen Sängerin mehr Ungunst als Beifall gebracht. Je besser man solche Stücke, die nur durch Vortrag ihren Werth erhalten, schon gehört hat, desto weniger sollten Anfängerinnen mit so etwas auftreten; dies gilt auch von der Scene aus Elisabetta. Die Scene mit zwei Bassethörnern von Mozart verlangt mehr Geist und gröfsere Sicherheit des Tragens, als von einer Anfängerin sich erwarten läfst; blos richtig und mit

angenehmer Stimme gesungen, macht sie noch keine Wirkung; bei schleppendem Vortrage wird sie gar bedeutungslos. Die beste Leistung, welche wir von Dem. Peters anzuführen wissen, war die Scene aus Rossinis Cenerentola. Der Tenorist Hr. Hering ist ein braver Sänger, der sich in Kurzem einen sichern Vortrag zu eigen gemacht hat und mit Gefühl singt. Er wurde in mehren Stücken, besonders in der Polonoise von Benelli, mit Beifall gehört. Unter der übrigen Vokalmusik war folgendes am bedeutendsten: 1) Matthissons Opferlied, von Beethoven komponirt. Ueber diese Komposition, welche im dritten Konzerte zum erstenmale aufgeführt wurde, wird man erst nach einer zweiten Aufführung sprechen können. Die begleitende Violoncellpartie kam der Melodie, die hier durch einen Tenor ausgeführt wird, oft recht eigentlich in die Quer, und es klang immer, als ob die Violoncellpartie um einige Takttheilchen vor oder nachginge. 2) Die kraftige Scene mit Quartett und Chor aus Palmira von Salieri wurde recht gut ausgeführt.

Die Symphonien, welche in den bisherigen vier Abonnementskonzerten aufgeführt worden sind, waren: 1. Symphonie von Eska No. 1. — unstreitig die natürlichste, anspruchsloseste und — gelungenste von dieses Komponisten Symphonien. 2) Symphonie vom Meister Mozart (D-dur ohne Menuet) immer neu und immer prächtig. 3) Symphonie von Neukomm Opus 31, bestehend aus einem heitern Allegro, einer brillanten und sangbaren Menuett, einem einfachen, fließenden Andante, das jedoch in der Mitte einige matte Stellen hat und vielleicht zu lang ist, und einem sehr ansprechend heitern Rondo, ¢. Das Ganze zeigt den verdienstvollen Meister, der nicht auf Effekte hinarbeitet und in seines Lehrers Haidn Bahn wandelt. 4) Symphonie von Beethoven, No. 1. — wahrscheinlich hören wir in diesem Winter den ganzen Cyklus der herrlichen Symphoniewerke Beethovens. No. 1 trägt noch am wenigsten die Züge der Sonderbarkeit, welche die spätern Werke dieses Meisters zeigen; es ist ein reiner klarer Fluß der Melodie, welcher noch den heitern Himmel spiegelt. Das Ohr unterstützte damals noch die Einbildungskraft des Tonsetzers, den Nägeli in seinen kürzlich erschienenen Liederkränzen so schön geschildert hat. Ich kann nicht umhin, das Gedicht hier auszuheben, weil es den Musikfreunden vielleicht entgehen könnte. Es heißt:

O ewig frischer Lebensborn des Schönen,
Wie stromest du einher,
Erschwillst in tausendfachen Zaubertonen
Zum weiten Schönheitsmeer.

Hier Quell, dort Strom, bald silberheller Spiegel,
Bald schauerlich Gebraus;
Nun Wogensturm, nun leichter Zephyrflügel
Und Glanz des Perlenthau's.

Wie unerschöpflich reich die Saiten klingen
Buntmengend Ernst und Scherz,
In stetem Wechsel, ebbend, fluthend, dringend
In's tiefbewegte Herz.

Nur Eines bleibt sich gleich, die Geistesstärke,
Die volle Schöpferkraft
Die ewig neu in jedem neuen Werke
Neu Wunderbild uns schafft.

(Schluß folgt.)

Dresden, im Oktober 1825.

(Schluß.)

Ich hätte Ihnen zwar noch zu berichten, in welchen Opern Hr. Hauser, als neuengagirtes Mitglied, aufgetreten; da es aber dieselben waren, in welchen er kurz zuvor gastirt, er auch keinen weitern Stoff zu neuen Bemerkungen gab, so bleibt mir auch weiter nichts zu referiren. Boieldieu's niedliche Operette „der neue Gutsherr" war ich verhindert zu sehen, doch soll darin niemand als Herr Keller als Verwalter zu loben gewesen sein, Herr Hauser aber, als Johann, wiederum etwas über die Schnur gehauen haben.

Außer Hrn. und Mad. Krämer, die als treffliches Künstlerpaar längst bekannt sind, bekamen wir in den Zwischenakten noch einige andere Leute auf verschiedenen Instrumenten zu hören, unter denen blos Herr Zizold, ein treffliches Schüler von Fürstenau und neuengagirtes Mitglied der königl. Kapelle rühmliche Auszeichnung verdient. Uebrigens bekommen wir jetzt vor lauter Vorbereitungen zur würdigen Feier der glorreichen Vermäh-

lung Sr. K. Hoheit des Prinzen Maximilian wenig oder gar nichts zu hören; die Deutschen werden die Prinzessin mit der „Olimpia“ empfangen und die Italiener ihr die Vorzüge des neuen Vaterlandes und dessen Huldigungen in einer neuen Metastasio-Morlacchischen Festkantate, die in dem imposanten prächtigen Saale des grofsen Opernhauses abgehalten werden wird, vorsingen. Sind wir lebhaften Dresdner nach solchen Genüssen dann nur erst einigermafsen wieder zu uns selbst gekommen, so sollen auch Sie erfahren, von welcher Art dieselben gewesen.

Ueber Kirchenmusik lassen Sie mich auch künftig, wie bisher schweigen, da Sie für dieses Fach wie es scheint, einen tüchtigen Mann gefunden haben, der es uns allen an hoher Empfänglichkeit und wahrer Unparteilichkeit zuvorthut. Denn Wir, wir Blinden, haben es doch niemals bemerkt, dafs es der Kreuz-Kantor im Dirigiren dem Kapellmeister K. M. v. Weber und im Sing-Unterrichte dem Chordirektor und Kammersänger Miksch zuvorthut. +++

Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

wurde im September d. J. zuerst in Magdeburg zur Weihe des neuen Elb-Musik-Vereins, und am dritten November c. in der hiesigen Garnisonkirche des Abends, bei Erleuchtung, vom Herrn Organisten Hansmann, unter Mitwirkung mehrer Sänger der K. Oper, der K. Kapelle und des Hansmannschen Sing-Instituts, im Ganzen recht würdig, in einzelnen Theilen nur mittelmäfsig aufgeführt.

Der Stoff eignet sich allerdings zur Bearbeitung als Oratorium, und die dramatische Behandlung des Sündenfalls des ersten Menschenpaars dunkt dem Ref. besonders gelungen. Nur dehnen sich der erste und dritte Theil zu sehr durch wiederholte Lobgesänge der Engel und die Klagen der Gefallenen. Diese Breite wird durch die Gewohnheit des Komponisten noch bemerkbarer, jede Strophe, wenn gleich in neuen Wendungen der Harmonie, zu wiederholen. Die Benutzung biblischer Sprüche zu den fugirten Chören ist zweckmäfsig. Die Poesie des Textes gränzt hie und da an das Triviale, enthält indefs auch manche gelungene Stellen. Im Ganzen ist das Oratorium zu lang, und dies thut der sonst mächtigen Wirkung Schaden. Einzelne Gesangstücke sind, besonders in blofs musikalischer Beziehung, unläugbar sehr gehaltvoll, wenn gleich der Styl der Musik sich oft dem dramatischen nähert. Ref. tritt hier ganz den, in den Beurtheilungen des „Weltgerichts“ im ersten Jahrgange dieser Zeitung No. 12, 14 und 15 ausgesprochenen motivirten Ansichten über die Einheit des musikalischen Styls bei, und erkennt Händel hierin als das höchste Muster an.

Joseph Haidn konnte in der „Schöpfung“, noch mehr aber in den „Jahreszeiten“, von seinem eminenten Genie stets sicher geleitet, wol von der eigentlichen Form des Oratoriums und dem strengern Styl um so mehr abweichen, als das idyllische Gemälde des Landlebens und der Naturschonheiten das letztgenannte Werk mehr zur Kantate eignete, in welcher Haidn seinen ganzen Reichthum der Fantasie und Instrumentirung darzulegen Gelegenheit fand.

In der Benutzung der Instrumente und geschickten Kombination derselben, selbst in den Rythmen und Figuren schreitet Fr. Schneider mit vielem Geschick auf der betretenen Bahn in seinen vier Oratorien: „das Weltgericht, die Todtenfeier, die Sündfluth und das verlorne Paradies“ fort, und der seltene Fleifs, wie die Kenntnisse des Komponisten verdienen die höchste Achtung und Aufmunterung, um so mehr, als er in Deutschland der einzige ist, der in diesem Fache der Tonkunst bedeutende Werke schafft. (Cherubini liefert im strengen Styl gediegene Werke, wie sein Requiem und seine Messen beweisen; Schade, dafs er noch kein Oratorium geschrieben hat). — Dafs Fr. Schneider eine gewisse Manier, das Gedicht den musikalischen Formen unterzuordnen, annehmen mufste, liegt wohl unfehlbar in der Aehnlichkeit und gleichen Behandlung der Ge-

dichte, die in drei Oratorien Engel, Menschen und Teufel, fast immer in gleichen Situationen handelnd, oder reflektirend aufstellen. In der einmal gewählten und praktisch auch wohl nur allein zulässigen Form ist „das verlorne Paradies“ nun mit vielem Fleifs und Geschick bearbeitet. Neuheit der Erfindung und Genialität der Fantasie läfst sich nicht durch Kunst-Mittel erzwingen, und weit schätzbarer ist der natürliche Flufs der Gedanken, als gesuchtes, bizarres Streben nach Originalität.

Mit wahrer Achtung vor den reichen Kenntnissen und dem ausgezeichneten Talente des Komponisten versuchen wir nun eine Skizze seines neuesten Oratoriums, so weit dies nach einmaligem Hören möglich ist. Eine musikalische Einleitung in E-dur trägt den heitern, sanften Karakter, welcher den Hörer auf die Freuden der Seligen und der ersten Menschen im Paradiese vorbereiten soll. Sie enthält mehre Motive spätrer Gesänge, sehr natürlich verbunden. Mit Michaels Zuruf: „Adam, wo bist du?“ (im 3. Theil) beginnt, beziehungsvoll auf den Verlust des Paradieses, die Introduktion, schliefst dann ein Thema aus dem Duett von Adam und Eva an, (1. Theil, am Schlufs) und verbindet sich mit dem Doppel-Chor der Engel und Höllengeister: „O Triumph, wie gelungen!“ (am Schlufse des 2. Theils) sehr sinnreich, ohne alle Zerstückelung. Nach einigen Anklängen des Thema's zum Schlufs-Chor der Engel (Theil 3.) „Lernt Geduld und fasset Muth!“ bereitet der Schlufs der Introduktion zum Quartett der 4 Erz-Engel (Sopran, Alt, Tenor und Bafs) vor. Dieser vierstimmige Satz (¾ Takt in E-dur) ist melodisch und angenehm, obgleich nicht bedeutend genug, um nach den Solo-Zwischensätzen wiederholt zu werden. Die prosaische Stelle: „Nur weniges geringer als die Engel hat dich der Herr gemacht,“ konnte der Komponist nur parlant behandeln. Dagegen tritt das:

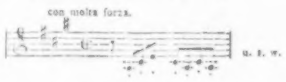
„Sei uns gegrüfst
O Mensch, in aller Erdenpracht!“

erhebender hervor. Die Lage der Singstimmen, wie die Anwendung der Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner, welche der Melodie einen eigenthümlichen Schmelz verleihen, bezeugt den erfahrnen Meister.

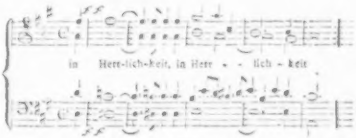
In Händels Geist ist der Chor der Engel geschrieben:

„Erröne Himmel, deine Pforten!“

In dem mächtigen Maestoso dringt die Unisono-Figur der Achtel-Begleitung



kräftig durch und voll Schwung steigert sich der Ausdruck bis zum Schlufse:



Das folgende Duett von Adam und Eva ist idyllisch behandelt, in der Form der Gesänge des ersten Menschenpaares in Haidns „Schöpfung. Es sind indefs der Worte zu viel, daher dehnt sich auch die Musik, ohne sich über das Gewöhnliche zu erheben. Majestätisch wird die Erscheinung Rafaels durch ein pomposes Ritornell im lichten C-dur vorbereitet. Der warnende Zuruf: „Seid wachsam!“ erschallt eindringend. Diesem Tenor-Recitativ folgt der ungemein ausdrucksvolle Chor:

„Engel, Engel sind gefallen!“

Dafs der Dichter nun als Episode die ganze Erzählung des Abfalls der bösen Geister dem Rafael in den Mund legt, und den Kampf der himmlischen Heerschaaren in den trefflichen Chören:

„Wider die Allmacht ergreift ihr die Waffen!“

und:

„Hoch im Triumphe getragen!“

schildert, bewirkt eine ermüdende, dem Ganzen nachtheilige Länge, welche auch die gehaltreichste Musik nicht ersetzen kann. Ein

anderes ist es auf der Bühne, wo wir die Handlung sehn, und mit der blofsen Erzählung. Wenigstens mufste der Dichter die bösen Geister selbst ihren Abfall verkünden lassen, nicht durch die dritte Person.

(Fortsetzung folgt.)

Paris, den 26. Oktober 1825.

Der Hr. General-Musik-Direktor Spontini hat während der Anwesenheit Sr. Majestät des Königs von Preufsen von demselben den Befehl erhalten, die Oper Pharamond, das Werk dreier Pariser Komponisten, auf dem Königl. Theater zu Berlin zur Aufführung zu bringen, ist auch auf erstatteten Bericht autorisirt worden, dem Hrn. Meyerbeer die Komposition einer neuen Oper für diese Bühne zu übertragen. Cherubini's Abencerages sollen ebenfalls zu Berlin bald in Scene gesetzt werden.

Se. Majestät scheinen mit Vergnügen der Aufführung der Oper Pharamond beigewohnt zu haben. Bei Gelegenheit der einen Darstellung dieser Oper unterhielt sich der König mit Hrn. Spontini auf die leutseligste Weise. Die Umstehenden hörten mit grofsem Interesse, dafs der Monarch in schmeichelhaften Ausdrücken des glänzenden Beifalls erwähnte, der den Opern Olimpia und Alcidor zu Theil geworden ist.

Se. Majestät haben während Ihrer Anwesenheit auch den Herrn Erard mit Ihrem Besuche beehrt und demselben in gnädigen Ausdrücken zu erkennen gegeben, dafs er Ihnen als einer der ersten Künstler Europas in Anfertigung der Harfen und Pianoforte bekannt sei.

Am 23. d. Mts gab Herr Karl Möser vor einer überaus zahlreichen Versammlung ein Konzert im Saale der Menus-Plaisirs. Er ist Virtuose des ersten Ranges. Mit Präcision und Feuer spielte er ein schönes Konzert von Maurer und erhielt glänzenden Beifall.

Berlin, den 16. November 1825.

Herr von Holtei versteht es, das Repertoir eines Volkstheaters aus eignen Mitteln zu bereichern. Das hat man ihm schon aus seinen Wienern in Berlin zugestehen können und seine neueste Vaudevilleposse, der Kalkbrenner, die heute auf dem königstädter Theater zum zweiten Male aufgeführt und von dem gut besetzten Hause beifällig aufgenommen worden ist, bestätigt es. Schon mit dem Namen und der Erinnerung an die Wiener in Berlin, ist der Neuigkeit ihre Sphäre angewiesen. Eine leichte, aber keinesweges leere oder abgenutzte Intrigue, auf kleinbürgerlichen Verhältnissen basirt; Karaktere, die unsern Gegenden angehören, nicht höher gestellt, als wir sie täglich um uns sehen und dennoch stets fern von der Nichtigkeit und Schlechtigkeit derer in den wiener Spektakel- und Gespensterstücken: das sind die Elemente, aus denen Herr von Holtei sein leichtes, gefälliges Bühnenleben gewebt hat. Es liefse sich viel Ergötzliches in ihm nachweisen, wenn die mus. Zeitung der Ort dazu wäre.

In musikalischer Beziehung zeichnet sich diese Kleinigkeit vor mancher vorübergegangenen Neuigkeit schon dadurch vortheilhaft aus, dafs die singenden Personen auch in der That einen musikalischen Karakter haben, das heifst, dafs ihre Gemüthsart und Lage es denkbar macht, sie zu einer Stimmung erhoben zu sehen, die in der Wortsprache keine Befriedigung mehr findet und darum naturgemäfs zum Gesange treibt. Dieses erste Erfordernifs eines jeden musikalischen Drama geht vornehmlich den meisten französischen Vaudevillen ab. Der Nationalkarakter der Franzosen, namentlich aber der Pariser, ist zu kaltwitzig, zu gemüthlos, als dafs ihm eine musikalische Tendenz natürlich erschiene, wie dies schon neulich*) in dem Bericht über eine französische Operette ausgeführt worden ist. Herrn von Holtei's enthusiasmirter Pfuister dagegen, der nicht sublimer dargestellt werden kann, als von Hrn. Schmelka) sein burschikoser Sohn, dessen fideles Liebchen, das dem Burschenthum des Herrn Studenten so geneigt scheint, als ihm selber, bis auf den breslauer Knoten (Handwerker) und den suputzter Kellner hinunter,

*) No. 42 S. 339. d. Ztg.

das sind noch Menschen, denen man — keine Opernarie, aber ein derbes, gemüthliches Lied zutrauen kann und damit sind sie — zum Theil aus dem gehaltreichen akademischen Vorrathe — recht angemessen und in ihrer Sphäre wirkungsvoll ausgestattet. Auch diese Musikstücke bewähren einen tüchtigern und reichern Karakter, als die meisten neuerdings zu uns gewanderten wiener L…der, die alle walzen, als hätten sie die Drehkrankheit. Nur die Ouvertüre war, selbst für eine Kalkbrennerei, zu unbedeutend; der Inhalt der Posse hätte wohl Stoff zu einem netten und neckischen Tonstücke gegeben.

Die Virtuosenanbeter erhalten auch gelegentlich eine kleine Lektion. Der Breslauer Kalkbrenner (Arbeiter in einer Kalkbrennerei) wird nämlich vom enthusiastischen Bürgermeister Kozeluch (Schmelka) für den Londoner Kalkbrenner gehalten und forcirt, seine Künste am Pianoforte zu zeigen. Er tappt und schnurrt denn auch tüchtig darauf herum und der entzückte Bürgermeister hört darin die genialsten Ergüsse, obgleich er meint, von einem andern Klavierspieler, als dem grofsen Kalkbrenner, würde man dergleichen verwirrt und übelklingend finden. — Hand auf's Herz: tritt nicht bei so mancher kraus-verfitzten Figur, in der unsere Virtuosen die Musik zerfingern, dieselbe Art der Schätzung ein?

Möge Herr von Holtei der jungen, durch Eifer und Thätigkeit mit Recht so beliebten Bühne noch manches Vaudeville bessern Schlages zukommen lassen und dadurch jene gewifs der Bühne selbst nachtheiligen schlechten Wiener und Franzosen immer mehr überflüssig machen. M.

IV. Allerlei.

Ueber Mozarts Requiem.

(Fortsetzung aus No. 46.)

In der Besorgnifs, einem Kenner, wie Gottfried Weber gegenüber, eine starke Sache zu schwach zu vertheidigen, finden wir uns durch unsern Gegner selbst erleichtert. Auch er kann, so wenig wie wir, Süfsmayers Ansprüche anerkennen. Denn da dieser in dem mehrerwähnten Briefe

1) das Lacrimosa (No. 7 der Breitkopfschen Partitur, der hier stets und mit Recht gefolgt wird, da die Breitkopfsche Handlung das Requiem nach dem — ächten oder verfälschten — Urmanuscripte zuerst herausgegeben hat) vom 9. Takte an,
2) das Sanctus (No. 10.)
3) das Benedictus (No. 11.)
4) das Agnus dei (No. 12)

so wie anscheinend

5) einen Theil des Domine u. Hostias (No. 8 und 9)

als seine Schöpfung in Anspruch nimmt: so mag selbst der Vertheidiger seiner Sache den Unglauben nicht unterdrucken, „dafs so Etwas ganz in Süfsmayers Garten gewachsen sei“ und meint, es werde sich wol unter den Brouillons, aus denen seiner Vermuthung nach Süfsmayer das Requiem zusammengesetzt habe, „etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum Sanctus — eines zum Benedictus — vielleicht auch noch ein bekritzeltes Papierstreifchen als Anfang zum Agnus und dergleichen“ gefunden haben.

Aber wo ist denn überhaupt im Requiem ein Satz, der nicht wenigstens Eine Spur von Mozarts Künstlerkraft trüge? Wir wollen unserm verehrten Gegner einstweilen so viel schwache Stellen eingestehen, als er will. Man tadle die Fugenkomposition des Kyrie eleison als textwidrig; hat Süfsmayer sich zu einem solchen Werke beglaubigt? Man nenne (wir geben es nur einstweilen zu) das Bafs-Solo tuba mirum (No. 3) und das Sopransolo in demselben Satze weichlich und dem Texte nach unbefriedigend; hängen sie nicht mit innerlicher Nothwendigkeit mit dem Tenor- und Alt-Solo zusammen und darf man diese auch Süfsmayern zutrauen? Man finde die Fuge Quam olim Abrahæ unpassend; wo hätte Süfsmayer etwas dergleichen, eine Stelle, wie „et semini ejus“ Seite 77, geschrieben? Jede Stelle, die man schwach finden und unächt glauben könnte, wird man bei näherer Prüfung im engsten Zu-

sammenhange mit unverkennbar mozartschen Sätzen dem Flusse des Ganzen so natürlich eingegossen finden, dafs man sich am Ende noch eher dazu verstehen möchte, einen ganzen Theil des Requiem dem Herrn Süfsmayer zuzutrauen, als eine solche Verwebung eigner und fremder Gedanken, nicht etwa in ein Paar Stellen, sondern in einer langen Komposition von zwölf Nummern. Man prüfe unsere Ansicht an dem Agnus dei, einem Satze, den Süfsmayer sich ganz zuschreibt und von dem Weber wenigstens den Anfang für Mozart vindizirt. Wer mag jenem die Violinfigur, die drei Sätze „dona eis requiem" zuschreiben? Hat das Mozart nicht geschrieben, nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart. Man könnte jedoch die Komposition der Worte „agnus dei u. s. w." in den Singstimmen für weniger bedeutend halten. Aber steht sie nicht mit jener Bewegung in den Violinen und mit jenen anziehenden Sätzen in der engsten, untrennbaren Verbindung? Konnte das erste dona requiem besser vorbereitet werden, und hätte Süfsmayer es gewagt, vor dem zweiten dona requiem mit E-dur zu schliefsen? Oder gebührt dem verklärenden „sempiternam" ein anderer, als Mozarts Name?

Herr Weber, der Süfsmayers Anspruch auf ganze Sätze nicht anerkennt und ihm statt dessen nur Stellen, oder einzelne Theile von jenen zugestehen will, hat ihm keine mit Bestimmtheit beimessen mögen, vielweniger irgendwo Lücken, die Spur fremder Einschaltung, angedeutet; und indem er manche Stelle, (z. B. die Kyrie-Fuge, tuba mirum, confutatis) nicht billigen, eher Süfsmayer als Mozart zuschreiben möchte, geht er gleichwohl selbst über Süfsmayers Ansprüche hinaus, der namentlich jene Sätze als Mozarts Eigenthum anerkannt hat. — Doch wohin soll es führen, aus einem Ganzen schwächere Theile hervorzusuchen und einem Andern zuzuschreiben? Wir hoffen gründlichere Ueberzeugung aus einer Untersuchung, ob das ganze Requiem in Mozarts Geiste komponirt und in seinen Theilen diesem Geiste gemäfs ausgeführt worden sei. Dabei scheint uns nichts sorgfältiger zu vermeiden, als jede abstrakt, das heifst, ohne Rücksicht auf Mozarts Wesen und seine Zeit, vorgefafste Ansicht von der Sache. Wozu kann es führen, wenn wir darthun, dafs von dem Texte des Requiem eine andere, oder auch eine höhere Auffassung möglich sei? Nicht der Werth des Werkes, sondern seine Abstammung aus Mozarts Geist, seine Aechtheit als mozartsches Produkt ist zu prüfen.

Hätte der Komponist eines Gesangstückes nichts weiter zu thun, als sich einem Dollmetscher, oder Uebersetzer, sein Gedicht in der musikalischen Sprache wieder zu geben, so wäre von jedem Texte nur eine vollkommne Komposition oder Uebertragung in Musik möglich. Wir sind aber voraussetzlich darüber einverstanden, dafs die Aufgabe eines Gesangkomponisten eine ganz andere sei. Das Gedicht ist ihm nur der äufserliche Stoff, aus dem er erst ein Kunstwerk schaffen soll, dessen Regel freilich wieder die Natur des Stoffes ist. Was der Dichter in der Wortsprache nicht auszudrücken vermocht, was er in einen Gedanken, in ein Wort zusammengedrängt hat, das bildet sich dem Tondichter in einer zusammenhängenden Reihe von Seelenzuständen, in einem eignen sinnlich geistigen Leben aus und dieses ist der Inhalt seiner Komposition. Je allgemeiner, je abstrakter das Gedicht ist, desto weiteres Feld findet der Tonsetzer und desto mehrfachere Auffassungen und Kompositionen sind möglich.

Ein solcher höchst allgemeiner Text ist die Seelenmesse Requiem. Jeder ihrer Sätze ist gleichsam nur die Rubrik eines Gebets oder einer Betrachtung, die der Betende, oder für ihn der Tonsetzer, bei sich selbst anstellen soll. Man erwäge, wie mannigfach der Zustand und der Sinn sein kann, in dem man z. B. gleich die erste Strophe

> Requiem aeternam dona eis domine, et lux perpetua luceat eis!

(nach Klodius meisterhafter Uebersetzung:

> Ruhe in Ewigkeit schenke ihnen, Himmlischer, und unvergänglich Licht sei um sie alle!)

auszusprechen hätte. Ob wir uns, wie Weber selbst in seinen „Ansichten über Komposition

des Requiem*) anführt, unter den Sängern die Trauernden selbst vorstellen, oder andere Personen, die jenen vorbeten; ob der Katholik diese Worte als geweihte Formel, der Nichtkatholik sie als profane, eben angemessene Rede ausspricht; ob Palästrina**) die heilige Messe als Gläubiger im unerschütterten Busen der katholischen Kirche verwaltet, seinen Mund, seine Tonsprache der Offenbarung überirdischer, von menschlichen Interessen abgezogener Wesen leihend; ob Händel***) im abgeschlossensten Protestantismus triumphirt, dafs das Wort, der Gedanke, der alten Kirche abgerungen und dem Volke gegeben ist, ob der Evangelist Sebastian Bach das Heilige und Irdische umfassend, den Gedanken und die menschliche Empfindung und die Ahnung des Uebermenschlichen, alles in reiner, voller Kraft und Weihe einend und verschmelzend, jene Worte ausspricht: welch ein Unterschied und wie nothwendig, wie berechtigt in jedem! —

Eine andere Aufgabe keimte für Mozart aus seinem Leben und seiner Zeit. Er konnte vor allem keinem Vorgänger nacharbeiten, sondern mufste, wie jeder wahre Künstler, in seinen Werken den treuen Abdruck seiner Eigenthümlichkeit geben. Hätte er die Form und Weise derer nachahmen sollen, deren Verhältnisse und Wesen, ja man kann wohl sagen, deren Glaube ein anderer war? Palästrina wurde, was man nur in der päpstlichen Kapelle und nur damals werden konnte, als es galt, die Musik verbannen zu sehn****) oder die Tonsprache für Offenbarung des Heiligen zu reinigen. Händel wurde in der Mitte des freien, selbständigen englischen Volkes, im Sitze des abgeschiedensten Protestantismus der Prediger des Volkes. Bach*) mufste abgeschieden, mit seiner Bibel einsam leben, um das Volk zu dem Evangelium zu versammeln und zu heiligen. Mozart finden wir in einer Zeit und in einem Volke, denen die Kirche ehrwürdig war, denen aber die Begeisterung für den Glauben, die nur im Kampf und Siege erwacht, nicht eigen sein konnte; die das Heilige im Kirchlichen verehrten, zu ihm in Bedrängnifs die Zuflucht nahmen, in seinem Dienste die höchste Künstlerehre sahen, nicht aber ihm allein, oder vornehmlich lebten. Es wird auch hier sichtbar, dafs der Katholische Kultus durch dieselbe Aneignung des Sinnlichen, die ihm die Menge gewinnt und in aufforderuden Verhältnissen zu Fanatismus entflammt, in ruhigern Verhältnissen von sich selbst zum Sinnlichen und Weltlichen hinweiset; wie sich das in Mozarts kleinern Kirchenstücken, in Joseph Haidns und so vieler Andern Kirchenkompositionen in einem Grade ausspricht, der religiösen Protestanten oft unbegreiflich und unverantwortlich scheint, da er doch in der Natur der Sache nothwendig bedingt ist.

Wir mussen diesen Andeutungen noch eine Erinnerung an Mozarts Karakter beifügen. Dafs er dem Geiste seiner Zeit sich nicht entfremdet (welcher Künstler könnte das auch?) zeigt seine Lebensweise und Beschäftigung, die zumeist (in seinen Opern) der Darstellung des Lebens und (in seinen Konzert- und Kammerkompositionen) dem geistigen Genufse gewidmet war. Wie aber in Jos. Haidn sich die

*) Der Cäcilia 10tes Heft St 106.

**) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 35 S. 392.

***) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 38 S. 327.

****) Bekanntlich war der Papst von dem damaligen verkünstelten und geistlosen Musikwesen so wenig erbaut, dafs er die Tonkunst als unwürdig und zweckwidrig aus dem Kultus ganz entfernen wollte und Palästrina rettete und erhielt sie der Kirche durch seine neue Komposition, die die Tonkunst zu dem Träger des göttlichen Wortes machte.

*) Es ist merkwurdig, wie lange Bach, der die wahre Musik der Bibel trägt, wie nach der Legende Christophorus den Jesusknaben (man denke des Bildes von Hemmling) wie lange er ungekannt bleibt. Denn was ist von ihm verbreitet, als allenfalls kleine Kompositionen für Klavier und Orgel? Wer kennt seine grofsen Werke, z. B. die funfstimmige Messe (aus der wir neulich in No. 30, den Anfang mitgetheilt) und wer kann ihn aufser diesen erkennen? Die reiche kunstvolle Form, das ist fast das Einzige, was die meisten Musiker, namentlich sein Biograph Forkel, an ihm ausfindig zu machen gewufst; und so hat sich denn das Vorurtheil gebildet, er sei der gelehrteste, kunstreichste und verständigste Komponist — aber weiter nichts. Seine Zeit wird erst noch kommen.

Freude am Leben *) als vorherrschender Karakterzug ausseichnet, so durchdringt Mozarts Schöpfungen eine weiche Mitempfindung, ein Geist warmer Liebe zum Menschen. Man möchte bisweilen im Begriff sein auszurufen: „dies ist kein Idomeneus, kein Sestus;“ dann scheint Mozart herzuzutreten und zu sagen: „dieser ist mein Sestus und wie lieb' ich ihn, dieser mein Idomeneus, wie lieb' ich ihn!

Diese Elemente nun glauben wir im Requiem wiederzufinden. Wurde Mozart aus seinem vornehmsten Wirkungskreise, der liebewarmen Darstellung des menschlichen Lebens und Treibens, berufen, eine kirchliche Feier zu begehen, gab ihm das Vorgefühl des nahen Todes die Ueberzeugung, dafs sie zu seiner Verklärung bestimmt sei, so konnte sein bisheriges Leben, seine ausgeprägte Eigenthümlichkeit damit nicht verlöscht werden, sondern es mufste sein erster Entschlufs sein, seine höchste Künstlerkraft diesem würdigsten und ehrendsten Gegenstande zuzuwenden. Wie fern ist diese äufserliche Bestimmung von dem Sinne derer, die ihre Kunst und ihr Leben dem Dienste der Kirche rücksichtlos zu eigen gegeben hatten! Ohne jene sinnliche Erregbarkeit, ohne jenes innige Mitgefühl und die kindliche Liebe würde Mozarts Requiem, wie so viele Werke anderer Künstler, auch nur jene kalte Würde, jene inhaltarme Ernsthaftigkeit dargelegt haben, die der Ausdruck einer äufserlich angenommenen, nicht innerlich empfundenen Achtung ist. Allein ihm mufste ein so todtes Wesen fern bleiben und so finden wir seinen Entschlufs mit den Eigenschaften, die sich in seinem ganzen Wirken auszeichnen, vereinigt; wir finden das Requiem so geschrieben, wie es Mozarts Zeit und Eigenthümlichkeit eigen ist und darum nennen wir es sein Eigenthum, so lange nicht das Gegentheil evident erwiesen wird. Hiermit sind wir aber weit entfernt, dem Requiem eine niedere Stelle anweisen zu wollen, wie in der neuesten Zeit von einigen Kunstfreunden *) geschehen ist, die, wie es scheint, bei einer einseitigen Vertiefung in die Erscheinung älterer Kirchenmusik, den Geist nachfolgender Perioden ausser Acht gelassen haben und das, was einer Zeit natürlich und nothwendig war, als Gesetz für alle Zeit zu sanktioniren suchen.

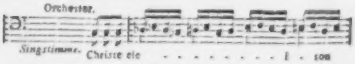
Es würde zu weit führen, wenn wir unsere Ansicht durch das ganze Werk verfolgen und nachweisen wollten. Wir beschränken uns daher auf die von unserm verehrten Gegner gemifsbilligten Stellen.

Die erste ist die Doppelfuge Kyrie und Christe eleison, die er dem Chorgesange und vornehmlich dem Inhalt der Worte „Herr erbarme dich“ unangemessen findet. Auf das letztere erwiedern wir, dafs die Vorstellung, einen Trauergottesdienst einzuleiten, eine ernste wichtige, hochwürdige Feier zu begehen, seine Kunst am Gottesdienste zu heiligen und mit ihr wiederum den Gottesdienst zu verherrlichen, dafs endlich der Sinn der Seelenmesse im Ganzen Mozart näher stehen mufste, als die Bedeutung eben dieser abgesonderten Worte. Der schauerlich-feierliche Beginn seiner Komposition mufste Mozarts Eigenthümlichkeit zufolge nach der kühnern Erhebung im exaudi sich besänftigen, und dem ersten Thema die sanftere, schmeichelnd-dringende Bitte im zweiten Thema entgegentreten und sich vermälen. Aber eben diese sanftere Belebung zog die erhöhtere Bewegung in der schliefsenden Fuge nothwendig nach sich und so rauscht und wogt in ihr die Herrlichkeit begeisterter Kirchenfeier. Jeder andere Schlufs hätte die Erhebung des ersten Satzes eben im belebtesten Drange gelähmt. Mit dieser Deutung fällt auch (vorausgesetzt, dafs man sie billigt) die Anschuldigung weg, welche jenes Thema als „krausverbrämte, wilde Gurgelei“ bezeichnet; denn es ist nicht mehr auf den Ausdruck einer einzelnen, sondern aller Stimmen in ihrer Gesammtheit und im Zusammenhange des Ganzen zu achten. Wie nothwendig jene Bewegung der Singstimmen ist, fühlt man, sobald man sich Herrn Webers Muthmafsung verwirklicht: Mozart könne den Singstimmen

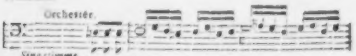
*) Man sehe den zuvor zitirten Aufsatz.

*) Herr Weber führt Tieks Worte: „Nur mufs man mich kein Requiem von ihm (Mozart) wollen hören lassen“ und das Urtheil des Verfassers der Schrift über Reinheit der Tonkunst an, wonach „Mozarts Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wesen ausartend, ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der geschmücktesten und also der recht gemeinen Oper trügen.“ Ist es uns gelungen, die Elemente in Mozarts Kirchenmusik in seinem und seiner Zeit Leben andeutend nachzuweisen: so wird man keine weitere Vertheidigung Mozarts gegen diese Aussprüche erwarten.

blofse Grund-Noten, dem Orchester aber jene Figur gegeben haben —

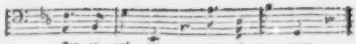


und nun gar in der ersten Gestaltung des Thema —



Welche Stockung, Leere und Unbedeutenheit der Singstimmen im Verhältnifs zum Orchester und wie erschwert die Intonation und für die Zuhörer die Auffassung der Singstimmen neben dem Instrumentale!

Auch in dem Tuba mirum finden wir Mozarts Eigenthümlichkeit klar ausgesprochen. Wir wollen nicht die Möglichkeit bestreiten, dafs Mozart manches in diesem Satze, z. B. die Posaunenmelodie (in der gedruckten Partitur ist sie dem Fagott ertheilt) nach der Fermate anders und höher gestaltet haben könnte; allein das Gepräge der Unächtheit hat für uns keine Note. — Vor allem mufs erwogen werden, dafs das Tuba mirum Mittelsatz zwischen zwei starken, heftig erschütternden Sätzen ist, dem Dies iræ und Rex tremendæ majestatis. Mozarts weichem, liebewarmen Karakter, wie seiner Künstlererfahrung war unsers Dafürhaltens ein stetes Verweilen in dieser Region unangemessen und eine Behandlung, wie die erwählte, wo nicht nothwendig, doch die nächstliegende. Ihm war die Betrachtung des Rufes zum jüngsten Gerichte nicht eine „furchtbar schauerliche," wie unser verehrter Gegner sie bezeichnet. Es ist bemerkenswerth, wie Mozarts Auffassung mit der Anschauung des alten Dichters übereinstimmt, der der Gerichtsposaune keinen furchtbaren, sondern einen wunderbaren Klang (mirum sonum) zuschreibt; dies hat Mozart in den Posaunentönen vor der Fermate und in denen zum Schlusse des Bafs-Solo am klarsten ausgesprochen — einen Klang, der ohne Heftigkeit, ohne mechanische Gewalt und Anstrengung mit wunderbarer innerlicher Macht Alles aus den Gräbern nach sich zieht*) Selbst die weichsten, von Herrn Weber ausgehobenen drei Takte scheinen durch die Fortsetzung, die sich zu hoher, zuletzt fast schauerlicher Majestät erhebt (besonders wenn man die Melodie der Singstimmen im 12 u. 13 Takte so gestaltet, wie sie Mozart nach Ausweis des 14. Taktes gedacht



und nur aus Rücksicht auf das oft beschränktere Vermögen der Bassisten abgeändert hat (wenn das nicht Süfsmayer gethan) hinlänglich gerechtfigt.

Eine unmittelbare Folge aus der Auffassung des Ganzen scheint uns der Schlufs, die Komposition des „Quid sum miser tunc dicturus." Dem kindlichen liebevollen Sinne Mozarts scheint es so eigen und natürlich, wie ein Kind dem hohen Vater, von dem es sich auch im Zürnen noch geliebt weifs, mit einschmeichelnden, gewinnendem Wesen dem ewigen Richter und Vater zu nahen. Ist denn diese Idee, wenn gleich hier von Mozart kindlich naiv gestaltet, in ihrem Grunde nicht dem Sinne der christlichen Religion gemäfs? Warum zwischen Sohn und Vater die Schrecken des alten Bundes lagern — warum auch miser so hart mit Elender, statt mit dem schonendern Armer übersetzen?

Wir können nicht umhin, noch einmal auf jene Stimmen gegen die neue Kirchenmusik zurückzuweisen. Solche Sätze, wie der eben betrachtete, sind es denn, in denen sich jenes rein verliebte, leidenschaftliche Wesen u. s. w. ausspräche. Konnte Mozart anders beten, als kindlich liebend? Er hätte also sein Herz schweigen, das Leben seiner Seele tödten und wahrhaft pharisäisch todte Formen zurück bringen sollen, deren Leben längst entflohen war? denn todte Formel ist alles, was nicht in uns lebendigen Sinn hat. Oder wollen jene ihre Anklage von Mozart ab auf seine ganze Zeit wälzen, die schon begann, den Gott mehr in sich zu fühlen, als ausser sich zu suchen und deshalb allerdings jene vom Menschlichen abgezogenere Gottesverehrung nicht mehr zu eigen behalten konnte? Ist denn Liebe nicht Gebet? Ist die Religion irgend einer Zeit, der unsrigen, oder der Mozartschen, unzugänglich und kann eine von ihr abgewendet sein? — Wir erinnern einen Anhänger jener Meinungen an die siegreiche Widerlegung der Savigny'schen Behauptung (in seiner Schrift „über den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung") dafs unsere Zeit zu neuer Gesetzgebung nicht berufen sei. Beide Streitfragen scheinen uns ziemlich verwandt.

(Schlufs folgt.)

*) Auch Händel in seinem Messias hat das Trompeten-Solo in der Arie „Es schallt die Posaune" in diesem Sinne geschrieben.

Dafs der in No. 45 d. Ztg. befindliche mit D.n unterzeichnete Bericht über das Ebnersche Konzert nicht von Herrn H. Dorn ist wird auf dessen Verlangen bescheinigt.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 30. November. Nro. 48. 1825.

II. Recensionen.

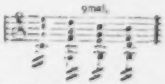
1) La petite babillarde, Rondeau composé pour le Pianoforte par Ignace Moscheles. Op. 65.

2) Impromptu martial sur une marche favorite de l'opera Tarar pour le Pianoforte, composé par Ignace Moscheles.

Beide in Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis eines jeden 12 Gr.

Wer Moscheles feines, pikantes, oft phantasiereiches und dabei so zartes, so empfindungsvolles Spiel gehört hat — vielleicht in seinem G-moll oder E-dur-Konzerte *), wer sich aus denen Werken mancher schonen Intention erinnert, z. B. aus dem Adagio des ersteru: der wird mit dem Ref. überzeugt sein, dafs Herr Moscheles ein Musiker von Geburt ist, nicht blos ein gemachter, und dafs er etwas schaffen kann, nicht blos machen. Aber der Himmel weifs, warum man bei vielen seiner Werke und manchen anderer Virtuosen zu keinem höhern Lobe kommen kann, als: „das hätte etwas Gutes werden können, so aber ist's nichts." Wollte doch mancher beim Komponiren die lange Mühe vergessen, die seine Virtuosenschaft ihm gekostet, und die Bewunderung, die sich an diese und seine Person gehängt hat! Aber man hört es den Kompositionen nur zu oft an, dafs der Geist in die Fingerspitzen gefahren ist und da pocht: ich bin der, dessen Finger soviel rascher über Eure alle wegfliegen, wie der Merkur (nämlich der Planet) über den Saturn — oder bescheidner: Ihr habt stets meine Volten und Sprünge gütigst bewundert; schaut hier eine neue Kapriole, wo ich mich um zwei Strich weiter links biege; erhaltet mir Eure Gewogenheit und vergöttert gebührend etc.

Nun vollends in Paris, der Residenzstadt des Herrn Moscheles! Fragt nur dort nach den Künstlern! Da sitzt Rossini, vornehm müde, und gestattet, dafs man ihn anbete; und wenn er gähnt, meinen sie, er singe. Hinten schimpft mit heiserer Stimme Cherubini und einige laufen; Kalkbrenner ist überaus weich diesen sympathetisch-sentimentalen Dilettantinnen gegenüber oder zu Füfsen, und Moscheles rollt mit seinen Fingern mehr schöne Augen und Papillot-Herzen auf, als ein indischer Götzen-Triumphwagen Räder. Wollen denn diese Cercles etwas anderes, als Gelegenheit, ihre Extase durch tausend: Admirable! Excellent! Touchant! ihre Kennerschaft und Reute durch das Attachement der modernsten Künstler, ihren feinsten Ton durch das schnellste Vergessen zu bethätigen und durch den Glanz der Virtuosen zu glänzen? Und das jagt sich nun aus einem Salon in den andern, aus Tag in Nacht und von Robin des bois (in dem sie das Brautlied und andere Sachen mit Opernschlüssen



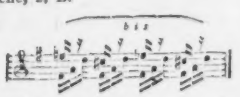
nach ihrer klassischen Weise appretirt haben *)

*) Beurtheilt in No. 26 S. 205 d. Ztg.

*) Ein vielleicht noch drolligeres Arrangement, obwohl anderer Art, hat Glucks Alceste betroffen, diese von Gluck selbst für Paris bestimmte Oper. Der als Herkules figurirende Sänger ist erster Liebhaber

durch die Affentragödie Joko in eine Messe von Cherubini. Versucht nur, den Lauf und Sturz aufzuhalten! „Wir haben keine Zeit, zu empfinden! Es ist nicht Mode, zu arbeiten! Wir werden nicht bezahlt, begeistert zu sein!“ Das würde von allen Seiten erschallen, wenn nicht ein gewisses Etwas — die Worte verwandelte.

Himmel zu welcher Geschwätzigkeit hat mich diese petite babillarde hingerissen! Werden Sie sie, gestrenger Herr Red., passiren lassen? Wenn ich Sie nur in aller Geschwindigkeit überzeugen kann, dafs die Betrachtung eine allgemeinere und zeitgemäfse Anwendung zuläfst! Und siehe! es ist doch wol nicht ganz unzeitig, wenn man unserm Publikum bisweilen das pariser Kunstleben in leichten Scizzen von einer und der andern Seite vorstellt, so lange unsere Theater sich auf nichts bessers besinnen können, als auf pariser Operetten. Und wahrlich, was man aus meiner langen Tirade für die babillarde herausnehmen kann, das gilt ja wieder von hundert und aber hundert Babillardes. Noten! Laufer! Figuren, keine Figur! Schade um das allerliebste Thema, das flüchtig, zierlich und zart dahintrippelt und ein besseres Gefolge verdient hätte, als ein Paar unmotivirte Ausweichungen und einen Haufen Fingerfntter, enthaltend manches Aufgewärmte und einiges Angegangene, z. B.



als Krone oder Schwanzende einer drei Zeilen weit geführten Figur zum Ueber- und Einsetzen der linken Hand — denn für die Hand, nicht für Ohr und Herz ist dergleichen bestimmt. Doch das Ganze läuft munter durch die Finger und gilt soviel, wie die feinste Konversation, die auf die angenehmste Weise von der Welt — nichts sagt. Manchen Zirkel der elegantesten Roben mag Herr Moscheles mit seiner kleinen Schwätzerin göttlich divertirt haben und warum sollte das nicht auch in Deutschland versucht werden?

Aber ganz anders steht es mit dem impromptu martial. Ich lasse mir es nicht abstreiten, dafs das nach einem Austerschmause komponirt ist. Der Wirth war am Tage von Waterloo hinter Brüssel und ist gern an die merkwürdigste Epoche seiner kriegerischen Laufbahn erinnert, als er bei der ersten Aufführung des Tarare das Debüt der Tänzerin ** gegen hundert bestochene Klaqueurs durchsetzte, die bei dem Favoritmarsche (er ist es bei dieser Gelegenheit geworden) hinaustransportirt wurden. Unversehens strömen nun die enthusiasmirten Damen und Herrn in hellen Haufen zum Sitze des Virtuosen, der eben mit hundert Ostendern viel angelegentlicher zu thun hat, als mit jenen hundert. Er soll ihnen eins fantasiren und es schwirrt ihm von kriegerisch — Parade — Thaten — vor den Ohren. Es blitzt in der Künstlerphantasie auf. Aber die fatale Parade (wo soll er sich seinen Heldenwirth besser denken?) und die Austern und überall schnarrt's laut und leiser „Tarar! Tarar! Da kommt denn der Marsch, den nicht einmal der Herr Verleger für Animato gelten, sondern dafür Onimets — vielleicht korrumpirte Omélettes — drucken läfst. Aber es soll ja dazu phantasirt werden. Nun da kommen denn Laufer und Andres und Triolenfiguren und durch Modulationen wird marschirt; Seite 8 denkt der Fantaseur an gefällige und galante Abschiedsverbeugung, trommelt dem Wirthe noch etwas lustig vor — aber man will noch mehr; da wird denn ein Opernschlufs angehängt und in Triolen-Kapriolen Congé genommen.

Ob Sie das Vorstehende für eine ordnungsmäfsige Recension, oder für eine gemüthvolle Fantasie, oder für die Maliçe eines Pedanten ansehen werden, der mit den pariser Moden nicht fort kann, weifs ich freilich nicht voraus. Ich betheure aber, dafs ich kräftigst gestrebt

bei der grofsen Oper und als solcher gewohnt, nicht anders als in Fürstenrollen mit dem prächtigen Schweif eines langen Gefolges aufzutreten. Dieses Recht — denn jede Gewohnheit ist an jenen Bühnen ein Recht — hat er freilich auch als Herkules nicht aufgeben können und so tritt denn der Halbgott mit einem Gefolge von 12 Herkulessen auf. M.

habe, meinen Gegenstand objektiv zu fassen und darzustellen. Hätte ich, wie mancher andre Recensent, nur von meinem Wohl- oder Uebelgefallen reden wollen, dann hätte ich mich kürzer fassen können. Aber man mufs es doch den Lesern anschaulich zu machen suchen und da die Sachen einmal recensirt werden sollen, so habe ich das Meinige dafür gethan.

Einer von den drei Pinto's.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig

(Schlufs aus No. 47.)

Wenn schon der letzte Vers, nach des Ref. Meinung von einer poesischen Uebertreibung nicht frei ist, so bestätigt er sich wenigstens durch die in unsern Konzerten kürzlich zum ersten Male gehörte Ouvertüre aus C-dur (im steinerschen Musikverlage erschienen) — wenn diese nämlich wirklich neu und nicht aus einer frühern Periode dieses Tonsetzers ist. Sie bewährt durch Erfindung und glanzvolle Ausführung Beethovens grofsen Musikkarakter bei weitem mehr, als die Ouvertüre zu den Ruinen von Theben und die neueste in Mainz erschienene Einweihungsouvertüre (ebenfalls aus C-dur).

Ausserdem hörten wir in den bisherigen Abonnementskonzerten noch Ouvertüren von Hummel (No. 1), B. Romberg und Spohr (zur Jessonda), welche hier weit vollkommner als im Theater gehört wurde.

Konzertirende Instrumentstücke trugen in den bisherigen Abonnementskonzerten vor: 1) Herr Heinze, Klarinettist des hiesigen Orchesters; er trug ein Konzert von K. M. von Weber (F-moll) recht brav vor 2) der Konzertmeister des Braunschweiger Theaterorchesters, Hr. Karl Müller — Violinvariationen von Polledro komponirt. Dieser Virtuos veranstaltete nachher auch eine Abendunterhaltung im Saale des Musikvereins. Durch die Wahl seiner Stücke karakterisirt sich ein Virtuos;*) und darum ist es uns leid gewesen, Herrn Müller mit einem so schlechten Stücke debütiren zu hören. Ei wie wird darin die einfache, liebe Melodie „nel cor più non mi sento" zerzaust! Man glaubt in einer dieser Variationen zürnende Laute zweier sich anschreienden Hunde zu hören; der eine murkst dieselben in der Tiefe, der andere quitscht sie in der Höhe. Unser Kunstgeschmack ist, Gott sei es gedankt, so weit gediehen, dafs solcherlei Naturnachahmung jetzt von der Kritik allgemein verworfen wird, wie auch der grofse Haufe ihr immer noch applaudirt. Ueber solche Aeusserungen der Virtuosität staunt man, wenn die schwierige Figur vernehmlich herauskommt; aber der Applaudirende mufs, wenn er unbefangen ist, gestehen, dafs sein Ohr kein Vergnügen dabei empfunden hat. Was das Erste anlangt, so müssen wir dem Herrn Konzertmeister Müller freilich das Zeugnifs geben, dafs er eine ungemein sichere Kunstfertigkeit bewies, und die schwierigsten Passagen mit leichtem Bogen ungemein rasch ausführte. Besser war seine Wahl in der von ihm gegebenen Abendunterhaltung. Hier spielte er zuerst Spohrs herrliches Violinquartett aus Edur so rein, leicht und präcis, als man es nur immer von dem Meister selbst hören kann, wenn auch nicht mit gleich tiefem Ausdrucke. Weit mehr scheint dieser Virtuos in seiner Sphäre, wenn er galante Stücke, wie die Variationen von Maiseder und Ge. g Müller und die Polonaise von Maiseder mit beifallfodernder Bravour vorträgt. — Herr Hering sang in dieser Abendunterhaltung zwei Gesangstücke zum Klavier, welche Herr Musikdirektor Polenz trefflich akkompagnirte, mit grofsem Beifall. —

Herr Iwan Müller, der sich auf seinem Konzertzeddel Solo-Klarinettisten der Kammerkonzerte Sr. Majestät des Königs von Frankreich und Erfinder der neuverbesserten Klarinette (wer eine Sache nur verbessert hat, hat sie nicht erfunden!) und Alt-Klarinette u. s. w. nennt, ist bekanntlich einer der ersten deutschen Klarinettisten. Er zeichnet sich durch Reinheit, Sicherheit, Präcision, geschmackvolle Fertigkeit und Leichtigkeit in den schwersten Passagen vor allen aus. Er hat eine unge-

*) Hört! Hört; D. R.

meine Klarheit und Gleichheit des Tons, der in der Höhe fast flötenartig klingt; er macht Ausweichungen und Uebergänge, die auf der gewöhnlichen Klarinette kaum ausführbar sind; er ergötzt das Ohr mit lieblichen Weisen und trägt Rossinische Arien wie die beste Sängerin vor — aber — das Herz bleibt ungestillt. Sein Vortrag geht zwar nicht (zunächst und allein) auf das, was man gewöhnlich Bravour nennt, sondern auch auf Geschmack, und ist bemüht, zugleich den Zuhörer angenehm zu unterhalten: — aber der tiefere Ausdruck und die Kühnheit, mit welcher Hermstädt sein Instrument behandelt, liegt ihm fern. Vielleicht aber rührt unser Urtheil vornehmlich daher, weil wir ihn nur eigne Kompositionen vortragen hörten; denn diese sind leider so gewöhnliche Flick- und Machwerke, dafs es einem leid thun mufs, so schöne Töne daran verschwendet zu sehen. — Klarinettpassagen, durch gemeine Tutti's übel und böse zusammengeschneidert.

Es ist überflüssig, sie einzeln anzuführen, Ein Klarinettist, der kein Iwan Müller ist, wird schwerlich damit Glück machen. Herr Iwan Müller spielte nachher auch in zwei Abonnementskonzerten mit immer verstärktem Beifall des Publikums. — In seinem Konzerte trug Herr Vetter, Tenorist unserer hiesigen Oper, besonders die Arie des Rodrigo aus Othello sehr schön vor. Er gehört zu den glücklichsten Acquisitionen, welche die Theaterdirektion im Opernpersonale gemacht hat und gewinnt immer mehr den Beifall des Publikums. Seine Stimme hat jugendliche Kraft, besonders in den Mitteltönen, und sein fleifsiges Fortschreiten macht ihm Ehre. Endlich wurde in diesem Konzerte die Ouvertüre Onslow's zu seiner Oper l'alcade de la Vega und eine andere uns bisher unbekannte von K. M. von Weber ausgeführt. Die letzte ist ein Stückwerk, d.s dieses Meisters offenbar nicht würdig ist; die erste zeigt den geistreichen Instrumentalisten zum ersten Mal in einer umfassendern Sphäre.

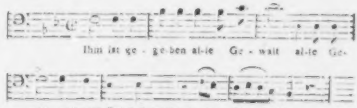
Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

(Fortsetzung aus No. 46.)

In noch einem Recitativ erzählt Rafael den Sturz der Hollengeister. Der Engel-Chor jauchzet nun in Sieges-Psalmen:

„O streuet ihm Palmen,"

unter malerischer, höchst wirksamer Instrumental-Begleitung im $\frac{12}{8}$ Takt. Eine kräftige Fuge erscheint nun an ihrer rechten Stelle auf das Thema:

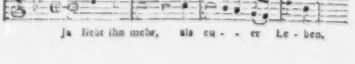


Die Durchführung ist so schulgerecht, als klar und natürlich, ohne steife Trockenheit. Hier ist Fr. Schneider mit seiner kontrapunktischen Gewandheit in seinem freiesten Spielraum und es ist nur zu bedauern, dafs diese meisterhaften Sätze im strengeren Styl in seinen Oratorien (durch die Schuld der Dichter) so isolirt da stehn und mit den fast dramatischen Musikstücken kontrastiren.

Nachdem in der vorliegenden Fuge alle Kunstmittel erschöpft sind, bringt der Tondichter noch sehr glücklich das Thema im Unisono an, wodurch die Stelle: „alle Gewalt" wirklich Gewalt und Gewicht bekömmt. Eine eigne Steigerung der Harmonie bei den Schlüssen wendet F. Schneider stets mit vielem Glück an; so auch in dieser Fuge durch die Modulation von B-moll, durch Des-, Ges-dur und Es-moll nach B-dur zurück, auf die Worte:

„Und sein Reich herrscht über Alles."

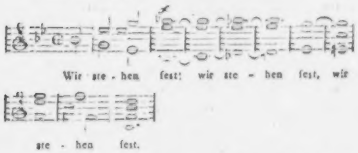
Adam (Baſs) singt nun im frommem Dankgefühl, nach kurzem Recitativ, eine sanfte Kavatine, voll melodischen Reizes. Ein ausdrucksvolles Terzett folgt, dessen Thema



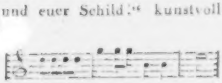
dem Ref. nur aus dem Munde eines Erz-Engels nicht erhaben genug scheint. Für Eva und Adam eignet sich die Behandlung vollkommen und der dreistimmige Satz ist musterhaft ausgeführt. Besonders sind die, fast zu selten für diesen Styl angewandten Nachahmungen der Singstimmen sehr wirksam:

„O stehet fest!“
„Wir stehen fest.“
„Der Herr verlässt
Den nie, der ihm vertrauet.“

Sehr kräftig ist wieder der Schluss:



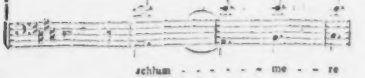
Ein figurirter Chor der Engel: „Hofft auf den Herrn!“ führt den Satz: „Er ist eure Stärke und euer Schild!“ kunstvoll auf das Thema:



durch, und schliefst sanft verhallend:

„Seine Güte sei über Euch!“

Ein melodisches Duett von Adam und Eva folgt, die vor dem Einschlummern ihren frommen Dank in Lobgesang aussprechen. Sehr reizend erklingt hierauf der leise Engel-Chor: „Schlumm're, seliges Paar,“ $\frac{6}{8}$ Takt, in E-dur, (con sordini) in den süfsesten Melodien, mit Benutzung aller Reize der sanftern Blase-Instrumente. Diesen ganzen Chor mit dem schönen Pianissimo-Schluss:



hält Ref. für das gelungenste und am meisten ansprechende Gesangstück des ersten Theils, ganz die reine Empfindung leidenschaftloser Ruhe ausdrückend: den Hochgenuss des Paradieses.

(Schluss folgt.)

Berlin, den 23. November 1825.

Konzert von Aloys Schmidt.

Heute haben wir endlich das Vergnügen gehabt, Herrn Aloys Schmidt, den wir schon lange aus seinem Rufe als einen Pianofortespieler vom ersten Rang und aus seinen Kompositionen kannten, zum ersten Mal öffentlich zu hören. Dafs er, der zum mindesten eben so viel Eifer und Thätigkeit dem Fache der Komposition, als der Ausbildung zur Virtuosität gewidmet hat, in dem ersten Konzerte, das er jetzt hier veranstaltete, vornehmlich eigne Kompositionen zur Aufführung brachte, war natürlich und erwünscht, um das Publikum allgemeiner mit dem Geist und Wesen dieser Kompositionen, namentlich aber mit Orchestersachen des Künstlers bekannt werden zu lassen, da eben diese bei uns bisher weniger verbreitet gewesen sind, als seine Klavierkompositionen. Wir dürfen jedoch mit Zuversicht auf Erneuerung dieses Genusses und nähere Bekanntschaft mit den gröfsern Werken dieses längst ausgezeichneten Künstlers hoffen, da er dem Vernehmen nach unter uns seinen Wohnsitz nehmen wird. —

Auch in dieser Einbürgerung sehen wir übrigens eine neue Bestätigung unserer zuversichtlichen Hoffnung, dafs Berlin sich immer mehr zu einem belebten und lebenspendenden Hauptsitze der Tonkunst erheben wird. Wie sich (ungefähr in derselben Zeit, wo Wiens Theater eingehen) bei uns ein neues muthig und lustig erhoben hat und sich bei ihm und den königlichen Bühnen eine seltene, hier bisher fast unerhörte Thätigkeit im Opernfache entwickelt: so sammelt sich auch eine immer gröfsere Zahl jüngerer, oder schon bewährter Komponisten und Virtuosen. Da sind es nun eben Männer, wie Herr Schmidt, deren Bahn schon bestimmt gezeichnet, deren

Ruf schon begründet ist, die dem Zusammenleben einen ehrenwerthen Karakter, eine wohlthuende Richtung geben, einen der Künstler würdigen Ton auch unter den übrigen festhalten können. Jede emporsteigende Stadt findet in dieser Beziehung ein belehrendes Beispiel an Paris. Auch dort haben die Grofse und der Reichthum des Ortes — die Mode und was alles sonst noch zusammenwirkt — eine grofse Anzahl von Tonkünstlern aus allen Fächern versammelt. Leider ist aber der parteisüchtige und in seinem Grunde unkünstlerische Karakter der Einwohner nicht ohne Einflufs auf einen Theil der Künstler geblieben. Es liefsen sich viel und arge Geschichten erzählen, wie dort selbstsüchtige Anfeindung, Intrigue und Parteiung dem reinen Leben in, und dem wahren Antheil an der Kunst Raum und Einflufs abgewonnen haben und die Künstler selbst dadurch ein Spielball der Laune, der eigenwilligen Mode und der Kabale geworden sind. Sollte es in Berlin je dahin kommen? Wir hoffen aus dem Karakter des Volkes und Deutscher Künstler: nein. Es können sich jene egoistischen und eben darum unkünstlerischen Antriebe in Einzelnen regen und sogar eine Zeitlang andre mit sich fortreifsen; aber dann möge, dann wird es nicht an Männern fehlen, die der Parteiung und aller Persönlichkeit steuern und zu jener lautern, von aller Feindseligkeit und Eigensucht entfernten, nur von Liebe zur Sache erwärmten Gesinnung zurückführen, die des Künstlers allein würdig, in der allein er fähig ist, seiner Lebensbestimmung mit Erfolg nachzuhängen. Dafs Herr Schmidt einer von jenen Hütern der Künstlerreinheit für Berlin sein wird, hoffen wir von ihm als Künstler und Menschen mit Zuversicht und heifsen ihn darum zwiefach in unserer Mitte willkommen.

In dem heutigen Konzerte hörten wir von seiner Komposition eine Ouvertüre, ein zum Regierungsjubiläum des verstorbenen Königs von Baiern komponirtes Pianofortekonzert, ein Konzertino für Pianoforte und ein „Tongemälde für das ganze Orchester," dasselbe, das zu 4 Händen eingerichtet als 45stes Werk des Komponisten bei Probst in Leipzig herausgekommen ist. Alle diese Kompositionen zeigten bei jenem erfindungsreichen Talente, das Herr Schmidt schon längst in seinen zahlreichen Werken dargelegt hat, eine so klare, überall genügende Durchführung, neben kräftigen öfters originellen Wendungen eine so ruhige Haltung und eine so zarte Empfindung für Melodie, dabei eine so erfahrungs- und wirkungssichere Behandlung des Orchesters — das namentlich in den Konzertstücken nicht etwa blos zur Ausfüllung der Lücken zwischen einem und dem andern Solo gebraucht war, sondern nach Mozartscher und Beethovenscher Weise seine Gedanken neben den glänzenden und reichen Ergiefsungen des Solo-Instrumentes fortspann — dafs dem Künstler Beifall und Achtung der Zuhörer sicher zu Theil werden mufsten und dafs gewifs auch die blofsen Liebhaber der Kunst inne geworden sind, hier nicht blos einem Fingerhelden, sondern einem ernst ausgebildeten, etwas Ernsteres und Höheres wollenden und vermögenden Meister gegenüber zu sein. Als solcher bewies sich denn Herr Schmidt auch in der freien Fantasie (der besten Leistung in dieser Sphäre, die uns seit Hummel vorgekommen) in der er Mozartsche Themata aus den nachher zu erwähnenden Arien und aus Belmonte sehr interessant und erschöpfend durch- u. zusammenführte. Näher über Herrn Schmidts Eigenthümlichkeiten als Komponist zu reden, behalten wir uns vor, bis wir zum öftern von seinen gröfsern Werken im Orchester gehört haben. Der Beifall des Publikums, der eben sowol jenen, als seinem meisterhaften Spiel, der leichten, sichern mit der angenehmsten Behandlung des Instruments verbundenen Beherrschung aller Schwierigkeiten gegolten, wird ihm hoffentlich zu einem baldigen zweiten Konzerte Einladung sein.

Nur der Titel „Tongemälde" erweckt den Wunsch, dafs sich irgend jemand, wenn nicht der Meister selbst, über die Intention dieses Werkes aussprechen möchte. Mit dem Namen „Tongemälde" könnte freilich jede Darstel-

lung einer Empfindung, oder einer Reihe von Empfindungen bezeichnet werden; aber dann würde er nicht blos der schmidtschen, sondern überhaupt jeder Komposition gebühren. Soviel wir wissen, bezeichnet man mit jener Benennung nur solche Tonsätze, die einen fest bestimmten Gegenstand oder Zustand — z. B. Schlacht, Kriegesleben, Landleben, Abschied — darstellen und eine solche bestimmte Bedeutung haben wir in der erwähnten Komposition nicht entdeckt. Es wäre daher wünschenswerth, wenn ein Anderer sie nachzuweisen unternähme. — Oder hat sie blos diesen Namen erhalten, weil sie von der üblichen Form der Symphonien und Ouvertüren abweicht? Diese Form, sollten wir meinen, wäre ja nicht so nothwendig, dafs man nicht einem, wie unser Tongemälde konstruirten Instrumentalstücke auch den Namen Symphonie geben könnte — oder, wenn die abweichende Form angedeutet werden soll, den Namen Fantasie. — Diese Benennung hat übrigens wirklich bei einigen Zuhörern eine Irrung nach sich gezogen. Da sie unter dem Tongemälde keine Symphonie erwarteten, so fragten sie sich: wie? Aloys Schmidt giebt ein Konzert ohne Symphonie? — Soviel über die Instrumentalpartie im Konzerte.

Aus dem Gebiete der Vokalkomposition wurden uns nur zwei Arietten geboten, so klein, dafs man sie nach gewöhnlicher Vorstellungsweise kaum für das Konzert geeignet befunden haben sollte, überdem für eine andere Stimmgattung geschrieben. Es waren die beiden Arietten des Cherubino (Sopran) aus Figaro

deren Weise unvergefslich bleibt. Aber sie waren von Herrn Bader gesungen und wem hätten dessen Töne nicht im Herzen wiedergetönt? Es läfst sich viel im Gesange lehren und nachweisen: Kenntnisse — Fertigkeit — Deklamation — Accentuation — auch ein verständiges Erfassen der im Werke enthaltenen Empfindung — ach, noch gar viel! Aber das Eine, was am sichersten und allgemeinsten trifft, dieser Zusammenklang des Innern in Musik, das nicht. Und das ist Herrn Baders Eigenthum. Der hat Musik — nicht blos ein Instrument — in seiner Brust; seine Seele ist erfüllt und durchdrungen von jener Innigkeit und Glut, ohne die es doch keine Musik giebt, und darum weckt jeder seiner Töne unfehlbar, was nur in den Zuhörern Musikalisches schlummert. Bei manchem andern Sänger könnte man sagen: abgesehen von Musik ist der Gesang fürtrefflich.

IV. Allerlei.

Ueber Mozarts Requiem.

(Schlufs aus No. 47.)

Bei dem „Confutatis" müssen wir vor allem den Text vor dem Vorwurf niedriger, egoistischer Gesinnung zu sichern suchen. Herr Weber übersetzt

Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis —

„Hast du erst die Verdammten niedergeschmettert u. s. w. dann berufe mich" und Klodius ist ihm in dieser Auflösung der Konstruktion (durch postquam) vorangegangen:

„Sind verstofsen Satans Horden u. s. w.
Ruf mir dann mit Segensworten."

Warum aber nicht durch dum oder eodem tempore, quo u. s. w. auflösen und also übersetzen: wenn die Bösen verworfen werden, so berufe mich mit den Erwählten? Dafs einen Theil der Geister im letzten Gerichte Verdammnifs treffen werde, ist, soviel wir wissen und dieser Text bezeugt, als feststehender Glaubenssatz der katholischen Kirche zu betrachten und der Katholik kann sich bei der Verwaltung (oder musikalischen Behandlung) der Messe nicht davon lossagen, noch weniger jene ewige Bestimmung beugen wollen. Es bleibt also nur Ergebung im Allgemeinen und Fürbitte für Einzelne zulässig und diese Fürbitte ist der Inhalt des obigen Textes.

Für Mozart, den Künstler, versinnlichte sich der Gegenstand des Gebets in bestimm-

ten Erscheinungen. Der Abgrund, das Reich der Zerrüttung und des Entsetzens und des unerhörten Hülfegeschrei's — und jener sanft erhabne, beseligende Ruf zur Erlösung, der die versinkenden Seelen aufwärts, nach sich zieht: das sind die beiden grofsen Bilder, die seinem Geiste vorschweben und die er in der, seinem milden, begütigenden Karakter gemäfsen Stärke in Tönen ausführt. Aus solcher Vorstellung erzeugt sich dann das angsterschütterte Gebet „oro supplex," das sich nicht mehr in der Tonart (A-moll) erhalten kann und mit dem vollen Ausdrucke der Zerknirschung nach F-moll zum Schlusse sinkt — worauf denn das unsterbliche Klaglied „Lacrimosa"

„Tag der Thränen, Tag der Schrecken"

folgt und, von Mozarts erhabnem Liebegefühl gehalten, verklärend schliefst. Auch dieser Schlufs ist von Mozart. *)

Die Fuge: „Quam olim Abrahae" unterliegt allerdings dem Vorwurfe, dafs sie einen Theil des Textes betrifft, der, für sich betrachtet, eine so weite Ausführung nicht fodert, also nicht rechtfertigt. Denuoch, sollte ich meinen, liefse sich diese Behandlung aus dem Zusammenhange des Ganzen rechtfertigen. Das Gebet: „Domine Jesu Christe" wallt schon bei „Rex gloriae" und „Libera" höher auf und die Vorstellung der drohenden Verdammnifs (ne absorbeat)

Dafs die Erde sie nicht verschlinge und sie nicht stürzen in das Dunkel.

wird sinnlich mächtig bis zur Malerei des Sturzes und der Nacht. In Hoheit und Herrlichkeit erscheint der errettende Erz-Engel — und wie kann nun das aufgeregte und erhobene Gemuth sein Gebet anders schliefsen, als in feuriger, mächtiger Bewegung? Es sind nicht die Worte, die Mozart komponirt hat; es ist der Ausdruck und die Feier des Vorausgegangenen, was noch in den letzten Zeilen austönt.

Und dieses Festhalten am Sinne des Ganzen, oft ohne Berücksichtigung der einzelnen Texttheile, dürfen wir wol als einen in allen seinen Werken bemerkbaren Karakterzug Mozarts ansehen. Wie es nicht der Liebe eigen ist, den geliebten Gegenstand scharf zu durchforschen, wie sie nur den Ganzen umfafst, nicht in allen Theilen, in Härten und Mängeln offenbar machen will: so mufste auch Mozart nach seiner Eigenthümlichkeit jene durchdringende Erkenntnifs und Darstellung, jenes gewaltige Erfassen in jeder Einzelheit und Tiefe, wie wir es oft in Bach, Händel und Gluck finden, entfernter bleiben und die Darstellung, dessen, was seinen Gegenstand liebenswerth macht, ihn befriedigen. Er giebt nicht den Gegenstand, wie er ist, sondern wie er dem Liebenden im idealen Glanze erscheint; dies ist es, was ihm alle Herzen, besonders der Jugend mehr gewinnt, als jenen und andern grofsen Künstlern je gelungen ist; was seine Karaktere in den Opern motivirt; was ihm, wie wir wenigstens Stellenweise gezeigt zu haben hoffen, diese Behandlung des Requiem eingegeben; was ihn stets von den Einzelheiten des Textes ab auf die Empfindung des Ganzen zieht, wie denn (um den letzten Vorwurf unsers Gegners aufzunehmen) das Erheben und Sinken der Stimmen in:

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus

Siehe, wir bringen dir Opfer, Preis und Gebet dar.

in den Worten selbst keine Berechtigung findet, wohl aber in der Vorstellung frohm Betender, die bald dringenden Hülferuf hinaufsenden, bald in Demuth und Bangigkeit Haupt und Stimme sinken lassen. —

Soviel unserer Seits in einer Angelegenheit, die gewifs mehrseitige und tiefere Erörterung verdient und hoffen läfst; denn wie viele Musiker und Kunstfreunde zählen sich zu den eifrigen Verehrern Mozarts und seines letzten Werkes? Hier haben sie nun Gelegenheit und Anlafs, ihre Verehrung zu rechtfertigen und jüngern, oder schwächern Kunstgenossen über ein Werk Licht zu geben, das wol von manchem noch nicht genugsam gekannt, von manchem nur auf Treu und Glauben des mozartschen Namens gepriesen wird. Würdigte uns aber unser hochverehrter Gegner einer berichtigenden oder bestätigenden Entgegnung in der Cäcilia, oder in diesen Blättern, so würden wir unsern obigen Versuch doppelt belohnt finden.

Marx.

*) Uebrigens führt Hr. W. bei der Stelle „voca me" Flöten als begleitende Instrumente an, die sich in der breitkopfschen Partitur nirgends finden. Die den Singstimmen entgegenstehende Begleitung gehört offenbar und nothwendig den Violinen und die Flöten konnten nur mit den Singstimmen gehn. Das wäre aber nicht nur überflüssig, sondern auch der ganzen Einrichtung des Requiem, in dem nirgends Flöten angewendet sind, entgegen. Finden sich also in irgend einer Partitur bei dem voca me Flöten, so müssen sie wol als fremde Zuthat angesehen werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 7. Dezember. Nro. 49. 1825.

I. Freie Aufsätze.

Ein Paar Worte über Liederkomposition.

Keine Kompositions-Gattung wird wol so fleifsig angebaut, als Tänze ausgenommen, Lieder; und in keiner ist verhältnifsmäfsig das Gelingen seltner. Die Aufgabe, zu wenigen Zeilen eine einfache, einfach begleitete Melodie zu erfinden, scheint äufserlich so leicht — es ist für jeden weniger Ausgebildeten so anlockend, sich in einer Arbeit zu versuchen, die alle Ansprüche auf reiche Durchführung, auf tiefere Kombination der Ideen, auf geschickte Verbindung vieler Mittel von selbst abweiset, — auf ein Unternehmen einzugehen, das bald vollendet — etwas zu liefern endlich, das vielen leicht ausführbar und darum willkommen ist: dafs man bisweilen weder den von aufsen nöthigen Stoff, noch die innerlich erfoderlichen Mittel gehörig abwägt. Jüngere Liederkomponisten sollten, ehe sie daran denken, Lieder herauszugeben, erst einen Blick auf die Ballen gleicher Produkte werfen, welche die Gewölbe der Buchhändler drücken; dann würden sie es weniger anlockend finden, sich auf dieses Feld zu drängen, oder würden erst ernstlicher erwägen, was zu dessen Anbau gehört.

Vor allem sollte man vorsichtiger in der Wahl der Texte sein. Manches vortreffliche Gedicht verliert durch musikalische Behandlung, weil ihm, wie man es kurz bezeichnen könnte — die musikalische Seele fehlt; dahin zählen wir des Helden Geist von Göthe und alle, oder doch die meisten malerischen Gedichte. Manche andre, z. B. das Frühlingslied von Göthe*) und das schon früher einmal besprochene**)

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',

schliefsen eine solche Tiefe und solchen Reichthum der Empfindung und Idee in sich, dafs es unmöglich scheint, den Dichter in der beschränkten Liedesform zu erreichen. Andere Gedichte sind wiederum in den verschiedenen Versen so ganz verschiedenartigen Inhaltes, dafs eine Melodie durchaus nicht für alle Verse passend erfunden werden kann, wie unter andern Beethovens Komposition***) des Gellertschen Liedes

Gott ist mein Lied

beweiset. Alle Gedichte dieser Art verlieren durch Komposition, (die Gedankenfolge des Dichters wird durch das Tongewebe verschleiert) und schwerlich wird der reine Gewinn an Musik dafür entschädigen; denn was ist aus solchem Zwiespalte des Dichters und des Komponisten zu erwarten, als eine unsichere und unbestimmte Wirkung des Ganzen auf den Hörer und eine Hemmung und Störung des musikalischen Ergusses durch das, doch niemals ganz zu beseitigende Gedicht? Doch jenes Gelüsten nach leichtem Schaffen hebt über diese und jede andre Betrachtung hinweg und hieraus ist die Beschaffenheit der meisten Liederkompositionen zu erklären.

In den meisten Produktionen in diesem Fache ist keine andere Tendenz sichtbar, als die Worte des Dichters auf eine angenehme

*) No. 25 S. 197 d. Ztg.

**) Der Ztg erst. Jahrg. No. 48 S. 392.

***) Sechs Lieder von Gellert am Klavier zu singen etc. in Bonn bei Simrock.

Weise musikalisch vorzutragen. Diese Tendenz ist nun eine so oberflächliche und inhaltarme, dafs sich ihr unmöglich eine mannigfaltigere Gestaltung abgewinnen läfst und das ist der Grund, warum unzählige hierher zu rechnende Lieder eines oder verschiedener Komponisten sich in denselben Formen und Wendungen wiederholen. Die Herren dieser Klasse schreiben so wenig von einander ab, als es z. B. neuere Italiener in ihren Opernkompositionen thun. Jeder giebt das Eigene; aber dieses Eigene ist das allen Gemeine: sie beherzigen nicht, was sie vorbringen wollen, sondern nur, dafs sie das Vorzutragende angenehm sagen — und diese gefällige Rücksicht auf das Behagen der Leute mufs bei allen so gleich sein, wie der verbindliche Konversationston abgeschliffener Gesellschafter, die von Nichts oder von der Kunst reden. Dies ist die vollkommenste Subjektivität, welche den Stoff verzehrt, um sich damit zu nähren und allein fortzubestehn.

Einen Schritt weiter finden sich die, welche äufserlich begriffen haben, dafs die Komposition neben angenehmer Erscheinung auch dem Inhalte des Textes anschliefsen müsse. Jeder, der sich einer Betrachtung des Liederfaches unterziehen will, wird ohne Mühe eine grofse Zahl von Kompositionen herausfinden, in denen neben der ersten Tendenz: behaglicher, angenehmer Erscheinung, eine Ahnung und Andeutung des Inhaltes auftaucht, die der Komposition eine oberflächliche Richtung nach der Bahn des Gedichts, eine allgemeine Bedeutung „lustigen oder ernsthaften, frohen oder traurigen Gefühls" u. s. w. giebt — in gleichem Maafse etwa, in dem Pär seine Karaktere gebildet und ausgestattet hat. Man fühlt, dafs die Komposition das Gedicht bedeute und dafs der Komponist darauf bedacht gewesen sei, etwas anderes, als seine werthe Persönlichkeit zu produziren. Aber jeden Augenblick sieht man auch, dafs Komposition und Gedicht nicht dasselbe sind. Der Komponist kennt den Inhalt des Gedichts gleichsam von Hörensagen; jetzt trifft er das Rechte, jetzt fehlt es ihm. Aus diesem Ineinanderschwanken zweier Tendenzen ist es wol zu erklären, warum Werke dieser Gattung nie so wohlthuenden und allgemein aufgenommenen Eindruck machen, als solche, die gänzlich einer, wenn auch jener zuvor bezeichneten niedern Tendenz anheimfallen. So verhält es sich z. B. in einem hervorstechenderen Fache mit Pär und Rossini. Man giebt sich der verführerischen Tollheit des letztern hin und straft den erstern, wo es ihm nicht gelang, an der Wahrheit festzuhalten.

Ihnen gegenüber stehen die, welche bei einer verständigen Vertiefung in das Einzelne des Gedichts die Spuren des Dichtergeistes in den Gestaltungen der Sprache, z. B. in den prosodischen und deklamatorischen Accenten erkannt haben und auf deren Erhaltung in der musikalischen Behandlung bedacht sind. Dies ist oft, besonders seit Gluck und aus einer oberflächlichen Beobachtung seiner Weise, der Weg der geistreichsten — wenn auch dabei nicht jederzeit der musikreichsten Männer gewesen: die Tonkunst hat sich unter ihren Händen in eine verstärkte Deklamation verwandelt und statt Sprache und Musik auf ihre gemeinschaftliche Mutter im Menschen zurückzuführen, haben sie diese in jener zu erkennen und zu erfassen gehofft. Und wie eben geistreiche Männer mancher Verirrung fähiger sind, als subordinirte Naturen: so hat dieser Weg dahin geführt, selbst die Musik der Sprache zu tödten, indem man sich die Aufgabe stellte, schlechthin jedes Gedicht und jede Gedichtform in musikalische Gestalt zu bringen, da denn lateinische und griechische Gedichte, Klopstocksche Streckverse, Distichen, Denksprüche und dergleichen unter Noten geschrieben wurden, die in Steigen und Fallen, in Länge und Kürze und Symmetrie deklamatorisch richtig abgewogen waren, ohne dafs der Unbefangene sich hätte entschliefsen können, solchen Gesang für Musik aufzunehmen. Auch die weniger befremdlichen Leistungen in dieser Sphäre haben weit öfter Billigung und Verehrung jener Kenner und Lehrer erworben, die selbst nur mit dem Verstande die Kunst zu erfassen wissen, als warme Theilnahme bei den Freunden der Tonkunst, welche

in dem Gefühl des Mangels an musikalischem Elemente jene Arbeiten als trockne bezeichnet haben — denen der Lebenssaft fehlt. —

Dieser Lebenssaft, das sinnlich geistige Empfinden der Idee, die im Gedichte liegt, das Erfühlen und Anschauen jeden Theiles als aus dieser Idee geboren und mit ihr lebendig verschmolzen: das ist es, was allein Gelingen jeder und auch der Liederkomposition möglich macht. Liederkompositionen aber, die die Grundidee des Gedichts, die das Ganze durchströmende Empfindung und in dieser jeden Theil nach seiner Bedeutung wiedergeben — musikalische Verklärungen des Gedichts, sind selten, sehr selten; und sie müssen es sein, da wenig Gedichte solcher Behandlung in der Liedesform und wenig Komponisten solcher Auffassung fähig sind. Besonders in unserer, zum Leben im Ganzen und zur Erfassung des Gesammtlebens (in dramatischer Form) drängenden Zeit fühlen sich eben die besten Komponisten eher überall hinberufen, als zum Liede. Wenn nicht besondre Antriebe vorwalten, wie sie z. B. in Karl Maria von Weber 1813 die Kriegslieder weckten, wie die geselligen Freuden der Liedertafeln in Zelter manchen kräftigen, tüchtigen Rundgesang anregten, oder wenn sich nicht die Lieder in einem dramatischen Zusammenhange darstellen, wie z. B. der Liederkranz an die entfernte Geliebte von Beethoven: so scheint es selten rechter Ernst zu werden, wenigstens finden wir die beste Kraft stets andern Aufgaben zugewendet.

Um so freudiger machen wir auf einen neuen Beitrag zu dem Schatze guter Lieder von Herrn Bergers Komposition bekannt, dem wir ausser anderm schon treffliche Lieder verdanken. Wir meinen nachfolgendes Werk.

II. Recensionen.

Neun deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, Musik von L. Berger (von Berlin) Werk 17. Berlin bei Fr. Lane. Preis 18 Gr.

Könnten wir vielleicht auch nur ein Paar von diesen Liedern nach unsern obigen Grundsätzen, für ganz vollendet anerkennen, so ist schon dies mehr, als wir von hundert und aber hundert andern Liedersammlungen zu sagen wüßten; und auch in den übrigen offenbart sich ein so schönes und erfolgreiches Streben, daß wir die ganze Sammlung zu dem Besten zählen, was in ihrer Gattung vorhanden ist. Noch höher würde ihr Gehalt zu stehen gekommen sein, wenn der geschätzte Komponist überall günstigen Stoff erwählt, wenn er nur gute und dabei musikalische Gedichte behandelt hätte. Doch die Mehrzahl der Texte verdient diese Rubrik.

No. 1. Das Lied vom blauen Veilchen, von Friedrich v. B.l.b.k — die Klage eines Liebenden um den Verlust seiner jungen Gattin. Seine Erinnerung knüpft sich an das Veilchen — die Blume, die Hannchens Locken schmückte, als seine Liebe erwachte; ihren Busen, als er sie heimführte; aus der er ihr den Leichenkranz gewunden. Herr Berger hat den weichen, schmachtenden, resignirenden Ton den man in solchem Klagenden voraussetzen muß, die Innigkeit und Hingebung, das Hinwelken in einem Leid, dem nicht zu widerstehen, das nicht zu tragen ist, tief empfunden und wiedergegeben. Im dritten Verse schwillt in den Zeilen

Da hab' ich selber ihr voll Gram
Den Leichenkranz gewunden.

der Gram in der Brust des Verlassenen zum Ersticken und dieser Meisterzug beweiset neben dem Texte sogleich unwidersprechlich, daß Hr. B. nicht Worte komponirt, oder Melodien gemacht, sondern die Seele des Gedichts in sich aufgenommen und aus dem Herzen des Leidenden jeden Moment seines Zustandes erfaßt hat.

No. 2. Eine naiv und fröhlich erzählte und eben so komponirte Romanze von J. Andre: wie ein Mädchen dem bunten Schmetterling nachgelaufen sei und in den Bach gefallen, wie ein hübscher wackrer Bursch es herausgezogen und sie ihn gelobt habe. Kinderhaft naiv, und eben darin dem Tone des Ganzen gemäß, ist die Melodie im neunten Takte; das ganze

Werkchen ist vom Dichter und Komponisten anspruchslos, aber wohlgefällig hingestellt.

Ganz andre Mienen macht aber der Dichter von

No. 3., Theobul Kosegarten. Der will etwas bedeuten. Da in seinen Sternen ist aber viel hohles Wesen, ein salbungsvolles Hinausweisen in jene Welt, ein kaltes und innerlich falsches Prunken mit einer Erhebung und Rührung, die nur dem Schalle nach vorhanden — wie denn z. B. der Anblick des Nachthimmels nur zur Folie dient, mit der uns die astronomischen Benennungen der Sternbilder verkauft werden. Was ist daran zu komponiren? Hrn. B. hat vielleicht die zweite Zeile

„Wie weht die laue Nacht."

angelockt und sicher das Uebrige des Gedichts im Stiche gelassen: da hat er denn zu den Worten eine Melodie und zur Melodie eine Begleitung gemacht und das Lied ist immer noch so gut, wie hundert andre. Auch Ref. sieht nicht ab, was mehr daraus hätte werden können. Aber neben den meisten übrigen Liedern dieses Heftes sollte es nicht stehen.

Dasselbe sagt er von

No. 4. Die Erscheinung von demselben Dichter. Auf grünen Matten, an klarer Bächlein Rand, im Tannenschatten, der ihm den Wangenbrand kühlt, träumt dieser viel Süfses und Schönes, was diese Welt nicht giebt. Das Reizendste, was diese Welt dem Manne bieten mag, ein Mägdlein mit allem, was dem Geschlecht auf Erden Anziehendes und Entzückendes verliehen ist, erscheint ihm. Es ist aber eben auch nichts von der Erde und nichts mit der Erde:

Nur droben strahlt nur droben
Der Liebe Vaterland.

So hängt der Dichter zwischen Himmel und Erde — im Leeren, möchte einen Himmel bauen und hat nur Erde und die Erde verschmäht er. Was bleibt da dem armen, an die Sinnenwelt gebundenen Musiker übrig? Eine Melodie.

No. 5, ein „Lila" überschriebenes Gedicht von Tiek, welches in niedlicher kinderhaft spielender Auffassung uns sagt:

Die Liebe wintert nicht,
Nein! Nein!
Ist und bleibt Frühlingsschein.

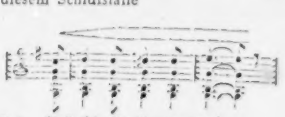
ist von Hrn. B. in diesem Sinne reizend komponirt.

Unter No. 6. finden wir endlich auch einen Göthe, aber (wie dem Ref. scheint) einen von den unkomponirbaren: den Rattenfänger. Hr. B. hat in dem Tone seiner Komposition den launigen Rattenfänger gut gezeichnet, aber mit diesem Inhalte des ersten Verses auch den argen Kinderräuber und den verführerischen Schalk aus dem zweiten und dritten Verse zu karakterisiren, das ist ihm nicht gelungen. Es möchte auch in der Liedesform schwerlich geschehen und gewifs wäre es die Frage, ob das Gedicht musikalisch genug anregend wäre, um zu einer tiefern, als der bergerschen Auffassung anzureizen. So wie es hier behandelt, ist es ein launiges, interessantes, wenn auch nicht vollkommen umfassendes Bild

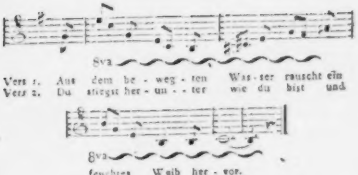
Aber nun sind wir zu der Krone der Sammlung gelangt, Göthes unsterblichem Fischer —

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,

Die Komposition, die Herr Berger davon unter No. 7 mittheilt, ist nicht nur die beste von vielen, die Ref. zu diesem Gedichte kennt, sondern auch eines der schönsten und befriedigensten deutschen Lieder, deren wir uns erfreuen. Schon um seinetwillen mufs sich jeder Sänger die Sammlung bekannt machen. Der seltsame, märchenhaft befremdliche, solcher Erzählung eigene Ton, das unheimliche, hohle, gleichsam verhallende und in Nebel verschwimmende Wesen der Wasserwelt, z. B. in diesem Schlufslalle



und dann der malerisch wogende, anschmiegende, verlockende und zuletzt verhallende Schlufs (das Lied geht aus E-moll):



das alles versinnlicht das Gedicht fast zum sichtbaren, unsre Sinne berührendem und berückendem Leben. Und wer nur Gedicht und Töne verstanden hat, der wird überrascht werden, wie glücklich die eine Melodie alle Verse durchdringt und erfüllt.

Der Komponist, der uns schon dieses einen Liedes wegen sehr werth sein müfste, kennten wir auch sonst nichts von ihm, hat es für vier Singstimmen (mit Begleitung) gesetzt. Wie ist ihm das möglich gewesen? Diese Mähr, die nur Einer mit halber Stimme flüstert — und den Hörern stockt der Athem! Es giebt freilich Tonsetzer, die das geheimste Lied,

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',

für Männerchor schreiben, weil sie eben nichts suchten und — darin fanden, als Worte zu einem Rundgesang bei Rinderbraten und Josti. Aber Herr Berger, der seinen Dichter so innig und tief auffafst, so zart jede Blüte des Gedichtes hegt, mufs eine besondere Ansicht dabei verfolgt haben und es wäre wol belehrend und interessant für manchen, wenn sie offenbart würde.

Der bäurisch — man mifsdeute das Wort nicht — derbe, fröhliche Ton des Erndteliedes

No. 8 von Hölty ist karakteristisch und ansprechend und hier die Gestaltung zum vierstimmigen Chor angemessen.

Das letztere ist auch von

No. 9 einem altschottischen Klaggesange nach der Schlacht (von Halem) zu sagen. Aber diese Komposition selbst scheint dem Ref. für einen schottischen Gesang zu weich und nicht bedeutend, nicht innig und nicht stark genug. Nur die Schlufswendung zeigt Originalität und würde mehr wirken, wenn das Vorausgegangene höher gespannt hätte. Indefs der Text ist auch nicht eben ergiebig und wenn, wie es scheint keine Vergegenwärtigung des romantischen Schauplatzes den Komponisten angeregt hat, so ist es natürlich, dafs er nichts höheres gegeben. Vielleicht findet man, dafs Ref. ein zu grofses Gewicht auf den schottischen Namen legt, wenn dieser sogar die Schwäche des Textes ausgleichen soll. Allein die Schuld würde auf den Komponisten zurückfallen; denn mufs nicht auch ihm, wie dem Ref., der Name „schottisch" hoch klingen, wenn er Beethovens schottische Lieder*) kennt? Und mufs er sie nicht kennen?

Marx.

III. Korrespondenz.

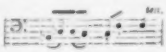
Berlin, den 30. November 1825.

Ein klassisches vollständiges Werk in einem ganzen vom K. Konzertmeister, Herrn Seidler und seiner berühmten und beliebten Gattin veranstalteten Konzerte — das ist etwas wenig; in einem Konzerte, wo Merkadante, Pär und Kehlvariationen auf ein Karaffathema Platz fanden, sehr wenig. Allein das Werk, die Ouverture zu Koriolan von Beethoven, ist viel und Dank und Ehre gebührt schon seinetwegen Herrn Seidler, der es zuerst in Berlin ausgeführt hat.

Dafs der Unterzeichnete eben auf dieses Werk solches Gewicht legt, welches still vorübergegangen ist, während in Lafont und Merkadante jeder Satz aus gerechtem Interesse an den Ausübenden applaudirt wurde, könnte manchen der Konzertbesucher wundern. Allein der gröfsere und bessere Theil der Zuhörer würde sich an dem Werke eben so entzündet und erhoben gefühlt haben, wenn nicht zweierlei es gehindert hätte.

*) Drei Hefte schottischer Lieder, von Beethoven mit Begleitung herausgegeben bei Schlesinger in Berlin, eine der reichsten Sammlungen, voll der herrlichsten, tief empfundenen, originell behandelten Weisen jenes dichterischen und romantischen Volkes, ein Schatz für jeden Sänger, der ihn sich zu erschliefsen weifs und — noch fast unbekannt. M.

Erstens war die Ausführung nicht dazu geeignet; die Besetzung war zu schwach, um in dem vollen und erwärmten Saale einem grofssinnigen und leidenschaftlichen Werke die nöthige Klangfülle zu verleihen. Ref. hatte seinen Standpunkt in der Mitte des Saales genommen und fand selbst die stärksten Stellen der herrlich instrumentirten Komposition dünn und stumpfklingend. Soll ein Werk dieser Art ausgeführt werden und kann man zahlreichen Besuch, der die Kosten deckt, zugleich aber den Schall beeinträchtigt, voraussehen: dann könnte in Berlin das gewöhnliche Konzertorchester wohl verstärkt werden. Von guter Wirkung würde es auch sein, wenn das Orchester erhöht und den dämpfenden Reihen der Zuhörer mehr enthoben würde. — Auch schienen die Ausführenden (wenn anders Ref. das beethovensche Werk richtig verstanden) noch nicht auf jede Intention des Komponisten einzugehen, wie z. B. nach des Ref. Auffassung der letzte Ton des Hauptsatzes



nicht blos gehalten, sondern auch verstärkt, die vorangehenden aber um so flüchtiger bewegt und leiser zu nehmen gewesen wären, wenn gleich in den Stimmen jene Note blos mit ten. bezeichnet ist. Namentlich hätten auch die Cellostellen

die allerdings sehr schwer, aber überaus schön und wirksam erfunden sind (und dann läfst sich ja der rechte Musiker nicht durch Schwierigkeit abschrecken) mit gröfserer Fülle und Impetuosität hervortreten sollen, wozu vielleicht eine stärkere Besetzung der Cellostimme unumgänglich nöthig gewesen wäre.

Allein es ist zweitens auch gar nicht zu erwarten, dafs ein zahlreiches Publikum auf ein so tiefes Werk ohne Vorbereitung bei dem ersten Anhören eingehe. Freilich wenn wir in Berlin erst so weit gekommen wären, wie man in Leipzig ist, wo alljährlich sämmtliche beethovensche*) und vieler andern Meister Symphonien aufgeführt werden, dann würde der Sinn des Publikums für solche Kunstwerke empfänglicher und geschärfter sein; dann würde selbst die beliebteste Sängerin kein Konzert unternehmen dürfen, ohne vorwiegende Auswahl guter Werke; dann würde selbst die erste Sängerin erkennen müssen, dafs sie mit einer Merkadantegabe von jeder mittelmäfsigen Sängerin mit Mozart, Beethoven und andern rechten Künstlern im Bunde überboten wird. Kann das kostbarste Gefäfs seinen Inhalt veredeln, aus Wasser Wein machen? Wenn Madame Seidler mit ihrer reizenden Stimme, mit ihrer grofsen Kunstfertigkeit Merkadantesachen singt, hören wir dann etwas anders, als plattes Zeug aus schönem Munde? Doch der Laterz. hat sich der Beurtheilung des ganzen Konzerts (weil er nicht Zeit gehabt, alles zu hören) begeben und will nur über die Ouverture reden.

Sie scheint angehört worden zu sein, wie jede, die man als herkömmliche Vorrede zur Hauptsache hinnimmt, und bei der es nur auf ein Paar gefällige Melodien und etwas Spektakel am Schlusse — als Signal zum Applaudiren — abgesehen ist. Es ist in den meisten frühern Konzerten genug geschehen, um das Publikum (die ausgenommen, die in sich oder begünstigenden Verhältnissen die Möglichkeit fanden, sich höher auszubilden) so weit hinunterzustimmen und vergessen zu machen, dafs es bei der Ouverture auf etwas ganz anderes, auf die Konzentrirung der im Stücke waltenden Idee, auf die Vorbedeutung und Hinleitung zu ihr ankommt. Diese Aufgabe ist nun in Beethovens Ouvertüre zu Koriolan so gelöst, wie er es vermag. Wenn wir uns den stolzen, heftigen, grofssinnigen Jüngling denken, von der Volkspartei verbannt, von den Edlen, für die er den Kampf mit jener eingieng, verlassen — an der Spitze der Fabiusse siegreich auf Rom eindringend, aller Versöhnung unzugänglich, der Bitte taub und dann durch kindliche Liebe und Ehrfurcht von der Mutter in seinem grimmigen Hafs, in seinem Rachegelübde besiegt, sich nochmals verbannen und einsam in Vergessenheit und Nacht hinwandern, oder (wie andre Geschichtschreiber meinen) unter den Schwerdtern seiner argwöhnischen Krieger den Tod für seine Versöhnung leiden — da haben wir den Inhalt der Ouverture. Jeder Satz in ihr, z. B. die zuvor mitgetheilten, oder dieser bittende

hat unverkennbare Bedeutung und das Ganze stellt sich so inhaltschwer und grofs zusammen, wie der Vorgang, erstirbt in Trauer und Dunkel, wie Koriolans Leben.

Soviel wenigstens hätte dem Theile des Publikums voraus angedeutet werden sollen, der sich, wie gesagt, dergleichen gar nicht vermuthen sein kann und es schon darum nicht findet. Möchte doch einer der nächsten Konzertgeber die Ouvertüre wiederholen. Schon bei der zweiten Aufführung würde sie einen

*) No. 47 S. 374 d. Ztg.

grofsen Theil von denen hinreifsen, die sie jetzt unthelnehmend vorübergelassen haben.

Marx.

Berlin, Mittwoch, den 30. November 1825.

Musikalische Akademie u. s. w. gegeben von Herrn und Madame Seidler.

Was nennt man wol, H. R., eine musikalische Akademie? Ist das etwas anderes, als ein Konzert? Oder ist es der Sache nach dasselbe? Dann sollte man auch dasselbe fodern können, was in einem Konzerte sich gebürt. Nun, ich mag darüber nicht entscheiden. Genug eine Ouvertüre von Cherubini (aus der Oper les Abencerages) eroffnete diese Abendunterhaltung. Es folgte 2) eine Arie mit Chor von Merkadante, Notabene mit Chor *) 3) Violin-Konzert von Lafont. 4) Ein Duett von Pär aus Griselda und so war der erste Theil zu Ende und Sie — verschwunden. Den zweiten Theil erschlofs uns die Ouvertüre von Beethovens Koriolan! Und was folgt nach dieser Komposition? Variationen auf einen Karaffa von Winter. Die siebente Nummer: ein artiges Rondeau für ein Klavier (nicht ein Allegro Konzertante für Fortepiano, gespielt von Dem und von Dem.) 8) ein Terzett mit Chor aus Alcidor. 9) ein Konzertino v. Maurer für 2 Violinen. Das heifst also eine musikalische Akademie. Wie sollte man (was meinen Sie, Herr Redakteur?) erst eine Aufführung nennen, die etwa aus folgenden Theilen bestände:

Erster Theil.

1) Grofse Symphonie aus C-moll oder B-dur von Beethoven, aus Es- oder C-dur von Mozart oder von Haidn.
2) Konzert von Spohr oder dergleichen.
3) Grofse Scene von Mozart, Weber oder Beethoven.

Zweiter Theil.

4) G-dur oder Es-dur-Pianoforte-Konzert von Beethoven.
5) Grofse Scene.
6) Grofses Ensemblestück.

*) Sie denken vielleicht, es ist Spafs; aber wahrhaftig, ich habe den Merkadantechor genau gehört. Es war eine gewisse novantike Einfalt in der Komposition, die es mir möglich machte, sie auswendig zu behalten.

Es ist ganz sicher so; ich hab's schon in 19 andern Scenen von — ante und — affa auchgehört. P.

Vergessen Sie nicht, uns dies zu sagen und warnen Sie doch die fremden Konzertgeber, dem Berliner musikalischen Publikum einen Konzertzettel aufzustellen, den es für Persifflage halten mufs *). Denn wir haben viele Beweise, dafs diesen Herren nur die Freibillets zum Schein-Gelingen verhalfen und so mancher gar nicht einmal zu dieser Ehre gelangen kann.

Nun retour zu unserer beliebten Sängerin Madame Seidler. Sie sang heute mit dem glänzenden Erfolg, wie immer, und ihr Herr Gemahl spielte sehr gut. Mehr Feuer, viel mehr Feuer wünsche ich seinem Spiele. Unsern geistreichen Felix (zu deutsch glücklichen) Mendelssohn hörten wir heute nicht in einem Doppelkonzerte, wol aber Herrn Arnold sehr brav (nur etwas matt) eine sehr hübsche eigne Komposition spielen.

Voilà tout was mir nicht ganz unbemerkt geblieben ist.

Auch Einer von den drei Pinto's.

Der Schlufs der Korrespondenz über das verlorne Paradies nächstens.

Berlin, den 7. Dezember 1825.

Der kleine Komponist und Klavierspieler Karl Eckert feiert seinen Geburtstag und hat nun das Alter von fünf Jahren erreicht. Er hat bis jetzt drei Polonaisen — eine Ouverture — einen Geschwindmarsch und ein Thema mit fünf Variationen — für's Klavier komponirt u. während vier Monaten unter meiner eignen Leitung die Kramer'sche Klavierschule (aus der er viele Stücke aus allen Tonarten spielt) vollendet und mehre Werke von Mozart und Händel gelernt. Er wird nun mit dem Studium der Mozartschen und Händelschen Werke auch das der Bach'schen verbinden und sich so die Basis seiner ganzen Entwickelung seines wunderbaren Talents schaffen. Durch sein Gehör erräth er jetzt die Auflösung aller Leitakkorde und die sechsfache Auflösung aller verminderten Septimen-Akkorde.

Greulich.

Aus einem Briefe aus Danzig, vom 20. September 1825.

Zum Theil Entgegnung auf den Bericht von dort in No. 31. der Zeitung.

— — Dafs hier mehr Regsamkeit in der Musik herrschen, zugleich auch für die Ausbildung eigentlicher Musiker mehr geschehen könnte, wollen wir nicht leugnen; obgleich nicht übersehen werden darf, dafs die hiesige Friedensgesellschaft angefangen hat, Individuen von besonderm musikalischem Talente zur weitern Ausbildung nach Berlin zu schicken und dafs wir noch andere Hoffnungen für die Verbesserung unseres musikalischen Treibens hegen. Jedoch sind wir hier Nie-

*) Damit hat es für jetzt noch keine Noth. M.

manden begegnet, der den Wunsch oder die Hoffnung geäussert hätte, in unserer Provinz eine Musikleh[r]anstalt zur Bildung eigentlicher Musiker errichtet zu sehen. Sollte aber etwas in dieser Rücksicht geschehen, so müsste dies von einem Manne ausgehen, der kunstgerechten, praktischen Unterricht gäbe und als tüchtiger Spieler seinen Schülern zum Muster diente. Denn die Theorie kann doch nur Musikverständige, nicht aber Musiker bilden; insbesondere da uns ein schwer entbehrliches Mittel zur Bildung wahrer Musiker, nämlich die Gelegenheit, präcisen Aufführungen grofser Meisterwerke beizuwohnen, ganz abgeht, indem wir nicht einmal ein stehendes Orchester haben. Zwar hören wir hier bisweilen auch gröfsere Musikstücke, die von Herrn Reichel unter seiner eigenen Direktion — er dirigirt nämlich am Pianoforte sitzend, während ein Freund für die entfernt stehenden Theilnehmer den Takt markirt — aufgeführt werden; allein da die Aufführung durch zusammengelesene Personen, meistens Dilettanten, besorgt wird, so kann sie nicht kunstgerecht befriedigen. Aus welchem Grunde es diesem bescheidenen Manne auch wol nie eingefallen ist, seine Aufführungen für grofs zu halten; sondern er leistet, was die ihm zu Gebote stehenden Mittel erlauben, und wir sind ihm dafür dankbar verpflichtet.

Dafs Herr Ilgner kein Requiem, sondern eine Seelenmesse mit deutschem Text aufgeführt habe, weifs hier Jeder. Dennoch bezweifeln wir aus diesem und anderm Grunde, dafs der Berichterstatter in No. 31. der Hauptprobe und Aufführung beigewohnt habe, und vermuthen, dafs er das einigermafsen richtige Urtheil aber die Messe andern verdankt.

Eben so wenig wissen wir hier etwas davon, dafs Herrn Ilgners Musik-Unterrichts-Anstalt nicht mehr lange bestehen werde. Denn wenn eine Privatanstalt der Art 6 Monate nach ihrem Entstehen 50 Schüler hat, und nun über ein Jahr lang stets mehr als 50 (tuntzig) Schüler behält; so wird doch kein Wohldenkender hieraus ihren baldigen Untergang prophezeihen wollen!! — Ueberdiefs da Herr Ilgner einen fleifsigen Arbeiter und hoffnungerregenden Pianoforte-Spieler, Herrn Eduard Weber, zum Gehülfen hat.

Was die Logier'sche Methode selbst aber anbetrifft, so ist uns hier kein Kenner derselben vorgekommen, der sie verwerfen hätte. Uns scheint diese Methode vor allen andern Methoden des Unterrichts in der Harmonie-Lehre und im Pianoforte-Spiele den Vorzug zu haben, dafs sie streng stufenweise vom Leichtern zum Schwerern übergeht und bei dem Schüler nichts voraussetzt als natürlichen Verstand. So sehr wir also überzeugt sind, dafs sie weder fehlerlos, noch die alleinseligmachende sei, so wissen wir auch, dafs sie in den Händen eines tüchtigen Lehrers ganz besonders bildend ist. Und Herr Ilgner scheint wol der Methode Herr zu sein: das sahen wir in zwei öffentlichen Prüfungen, die ohne Ostentation gehalten sich Beifall erwarben; auch geht es aus den Leistungen der Mehrzahl seiner Schüler hervor. Darum beklagen wir uns auch nicht über Geheimnifskrämerei des Herrn Logier, dessen didaktisches und musikalisches Talent wir übrigens hochschätzen; denn wir lernen ja seine Methode aus den Wirkungen recht gut kennen. Nur bedauern wir, vermuthen zu müssen, dafs er selbst seinen bessern Schülern die Methode des Unterrichts über Fuge und Kontrapunkt absichtlich vorenthält und sie dadurch in die Verlegenheit setzt, sich entweder mühsam selber helfen, oder fremde Hülfe suchen zu müssen.

Was unsere Liedertafel anbetrifft, so gehören die Genüsse, welche dieselbe unter Leitung des Herrn Professors Kniewel (der, beiläufig gesagt, nach unserm Sprachgebrauche eben darum nicht Oberlehrer ist, weil er Professor ist) gewährt, zu den schönsten, die uns hier geboten werden, und es sind von ihren Mitgliedern bereits Dichtungen und Kompositionen geliefert, welche dem Besten, was man in dieser Art besitzt, an die Seite gesetzt werden können.

Hieran fügen wir noch die Nachricht, dafs Herr Ilgner hier einen Instrumental-Musik Verein von Musikern und Dilettanten gestiftet hat und leitet, der uns vielleicht einmal den Mangel eines stehenden Orchesters ersetzen kann.

Erklärung.

Der in No. 43 und 44 des ersten Jahrganges dieser Zeitung enthaltene mit J. G. Murhard unterzeichnete Aufsatz: das Musikfest zu Ephyra, hat nicht mich, sondern den Herrn Gaillard in Stadt und Dr Gustav Nikolai in Berlin zum Verfasser. Ich habe weiter keinen Antheil an demselben, als dafs ich dem Herrn Verfasser vorgeschlagen:

> eine scheinbar urkundliche Erzählung über eine altgriechische Musikleistung zu dichten, die zuerst mit einem Anschein von Geschichtlichkeit täusche, dabei der alten Musik immer sichtbarer Vorstellungen und Anschauungsweise aus der neuen (wie das wol manchem Alterthumsforscher in so unangenehmem Fehle passirt sein könnte) unterschiebe, gelegentlich man[c]he Schwäche der neuern Musik an der alten sichtbar machen und gegen das Ende die Täuschung, den Scherz immer sichtbarer kund geben sollte — so dafs auch die eine Zeitung Getauschten nicht unzufrieden entlassen würden.

Die Täuschung, die nach meiner Idee sich unbedingt lösen sollte, gelang aber so ernstlich, dafs durch sie in englischen Gelehrtenblättern, wie dem Is die Haude-Spenerschen Zeitung ohne Anführung der unsrigen berichtete) ernsthafte Diskussionen geführt wurden und auch unser hochverehrter Gottfried Weber einen Augenblick lang ungewifs blieb. Ihm war ich in jeder Beziehung Erläuterung schuldig und gab sie der Wahrheit gemäfs so, wie sie im sechsten Hefte der Cäcilia S. 156 abgedruckt ist.

So wenig ich noch jetzt einsehe, wie man aus den von mir gebrauchten Worten:

> Die Idee war von mir gegeben, die Ausführung aber — u. s. w.

das Gegentheil hat herauslesen können, so glaube ich doch dem Eigenthumsrechte des wahren Verfassers diese Erklärung schuldig zu sein.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

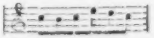
BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 14. Dezember. Nro. 50. 1825.

II. Recensionen.

Sonate für das Pianoforte, über die Figur:



komponirt von Ludwig Berger von Berlin. Werk 18. Berlin bei Fr. Laue. Preis 16 Gr.

Man erzählt: ein Kandidat des Predigtamtes habe sich anheischig gemacht, über jedes gegebene Thema aus dem Stegreife zu reden; der Kirchenpatron habe ihm statt des erwarteten Textes ein leeres Blatt auf die Kanzel geschickt und der Redner, es von allen Seiten wendend, sich sogleich den Text:

Hier ist nichts und da ist nichts; aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen —

daraus aber eine gute Predigt entsponnen.

So ungefähr denkt Ref. sich die Entstehung der vorliegenden Sonate; irgend ein Patron, mit Herrn Bergers Tüchtigkeit und Gewandheit im Satze bekannt, hat sie sich und andern zur Ergötzlichkeit an einem Thema geprüft, das wirklich, wie es sich da in gleicher Bewegung um einen Ton (e) herumschleppt, gleich Nichts ist. Herr Berger aber hat seine Geschicklichkeit bewährt und aus diesem Nichts eine Sonate geschaffen. Ref. hält es für unfruchtbar, zu untersuchen, ob ein solches Unternehmen hätte statt finden sollen: es wird wol niemandem schaden. Aber einer Ueberlegung werth ist die Frage, was aus solchem Beginnen zu erwarten stehe; denn hierüber mufs man klar sein, wenn man das Werk richtig beurtheilen will.

Ein vollendetes Kunstwerk kann Ref. sich nur entstehen denken, wo der Künstler von einer Idee, als einem in ihm Lebenden erfüllt und so davon begeistert ist, dafs er sich gedrungen fühlt, dem innerlich Erschauten äusserliche Gestaltung zu geben. Des Gegenstandes seines Schaffens kann er sich bald mehr, bald weniger klar bewufst sein; er kann sich ausgesprochen haben, welche Empfindungen in ihm erwacht sind (wie Beethoven in der Abschiedssonate *); sie können ihm auch nur in musikalischer Formation ohne klareres Bewufstwerden des geistigen Inhaltes erscheinen — können sich dabei zu einem so kurzen Satze zusammengedrängt haben, wie das erste Thema der C-moll-Symphonie von Beethoven:

Bei einer äusserlich verweilenden Betrachtung glaubt man dann in der Komposition nichts als eine kunstvolle und geschickte Benutzung eines geringen Stoffes zu erblicken, während bei einer innigern Vertiefung ein solches Thema als die konzentrirte Kraft der ganzen Anschauung im Künstler und die Ausführung als das Fort- und Durchleben der Grundidee erkannt wird; wie denn z. B. das Unstate, hastig und heftig Anfallende und dann Stockende — Schlag und Lähmung — in dem vorstehenden Beethovenschen Thema wirklich den Hauptinhalt des ganzen Satzes ausmacht und sogar den Gegensatz in Idee und Form (die ja stets eins sind) nothwendig bedingt.

Aus dem Bergerschen Thema hat den Ref. wenn er auch die Ausführung zu Hülfe gezo-

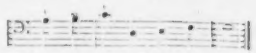
*) No. 32, S. 254. d. Ztg.

gen, keine Idee angesprochen, die von einer künstlerischen Begeisterung zeugte; es scheint ihm daher wirklich nur darauf abgesehen gewesen, zu beweisen, was eine geschickte Hand selbst dem geringsten Stoffe abzugewinnen vermöge. Dies hatHerr Berger genügend dargethan und verdient in seinem vorliegenden Werke vor allem als gewandter Tonsetzer Anerkennung. Ungerecht und irreführend wäre es, wenn man ein aus äusserlicher Intention unternommenes, an äusserliche Bedingung gebundenes Werk mit einem freien Kunstwerke parallelisiren und nach dessen Gesetzen beurtheilen wollte; doch hat sich auch in dem fremden Gebiete des Komponisten künstlerische und oft eigenthümliche Natur hervorgethan.

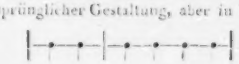
Wir finden das Thema zuerst in einem Grave, in C-moll $\frac{4}{4}$, als Achtelfigur von vier Stimmen in freier Nachahmung durchgeführt. Harmonie, Modulation und Stimmführung sind gediegen und es ist nur die Schuld des monotonen Thema's, wenn der Satz monoton wird. Um ihn auszufrischen, tritt der Achtelfigur das Thema als Sextole (oder vielmehr Doppeltriole) in Sechzehntheilen entgegen und führt eine freier auslaufende Sechzehntheilfigur herbei. Die wiederkehrende Achtelfigur wird durch kräftigere harmonische Schläge unterbrochen und führt nun zu dem zweiten Satze:

Minuetto, C-moll $\frac{3}{4}$, dessen Hauptthema sie in dreimaliger, abwärts steigender Wiederholung

bildet. Im zweiten Theile wird eine, dem Grundthema entgegengesetzte Viertelfigur zu kontrapunktischer Versetzung mit diesem und besonders zu einem energischen Gegen- und Mittelsatze benutzt und dies leitet zum Trio in C-dur, wo das Grundthema in der Umkehrung erscheint. Erst hier scheint der Komponist der äusserlichen Intention vergessen und von der Lust freien Schaffens entzündet worden zu sein. Das Trio hat Lieblichkeit, eine gewisse fast wilde Schalkhaftigkeit und der ganze Satz läuft in einer feurigen Koda zu Ende. Der dritte Satz, ein Presto C-dur, hat dieses Hauptthema:



dem das Grundthema in der Umkehrung und dreimaliger, aufsteigender Wiederholung als Gegensatz entgegentritt. Beide Themata werden reich und tüchtig durchgearbeitet, wobei das Grundthema nochmals, in Umkehrung und in ursprünglicher Gestaltung, aber in Viertelu,



erscheint.

Es läfst sich, wie man schon hieraus sieht, an dieser Sonate mancherlei lernen und auch ausserdem wird sie, wenigstens in beiden letzten Sätzen, Freunden solider Musik sehr angenehm sein. Aus diesen Rücksichten möge sie ihnen bestens empfohlen sein — wo es dessen noch bedarf. M.

III. Korrespondenz.

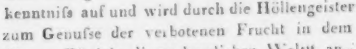
Das verlorne Paradies, Oratorium in drei Abtheilungen, von Heinrich Ludwig de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider.

(Schluss aus No. 48.)

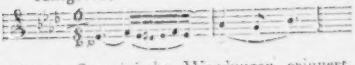
Den zweiten Theil eröffnet ein wirksam durchgeführter Chor der Höllengeister; durch Tonart (Fis-moll) und Rythmus ist die Unruhe der neidischen Verworfenen treffend ausgedrückt. Die Wahl der Alt-, Tenor- und Bafsstimmen, wie die Sechszehntheil-Figuren der Violinen tragen zur Karakterisirung der bösen Geister das Ihre bei, deren Versinken in ewige Nacht das Schluss-Ritornell malt. Auch die chromatische Begleitung ist an mehren Stellen ganz am rechten Ort benutzt.

Im stärksten Kontrast mit diesem Nachtstücke steht das Duett von Adam und Eva mit dem Chor der Engel in D-dur: „dies Alles, Herr, sind deine Werke," dessen Behandlung sehr an ähnliche Lobgesänge in Haidns „Schöpfung" erinnert. Doch dürfte der Komponist

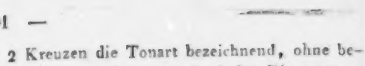
in diesem Stücke von einer gewissen Trockenheit nicht ganz frei zu sprechen sein. — Eva tritt nun ganz dramatisch am Baum der Erkenntniſs auf und wird durch die Höllengeister zum Genusse der verbotenen Frucht in dem Chor: „Königin dieser herrlichen Welt“ angereizt, dessen Haupt-Idee



sehr an Spontinische Wendungen erinnert. Die Bässe fragen ziemlich prosaisch:



Eva spricht dazwischen im Recitativ: „Was wollen diese Stimmen sagen?“ — Dann tritt nach Wiederholung des Chors ihre Scene ein, die sich bei dem Entschluſs zur Verletzung des Verbots in einem schwungvollen Allegro con Brio in E-dur voll Feuer zur höchsten Leidenschaft ganz theatralisch erhebt und der Bravour-Sängerin Gelegenheit giebt, ihre Kunstfertigkeit in glänzenden, aber schweren Passagen im Alla breve zu zeigen. Diese Arie könnte jederzeit mit Effekt in einer Oper eingelegt werden. Hier wo es darauf ankam, gereizte Sinnenlust zu schildern, kann dem Tondichter dies weniger zum Vorwurfe gereichen, dem die ganze Situation der Eva ist theatralisch. — Der Chor der Engel: „Dahin ist von deinem Glück“ (Larghetto in Cis-moll) zeichnet sich durch Styl und Imitation der Singstimmen aus. Lieblich, doch in galantem Styl ist das folgende Recitativ und Duett von Adam und Eva gehalten. Sehr verständig ist die Reminiscenz des lockenden Zurufs der bösen Geister nach den vermessenen Worten der, durch den Genuſs der verbotenen Frucht aufgeregten Eva: „Erweitert wachst mein Herz zur Göttlichkeit empor.“ Sehr wirksam und melodisch schlieſst der Wechselgesang: „So wie uns gleiche Liebe bindet.“ Grofsartig und kühn erfunden tritt der Doppelchor der Engel und Hollengeister hervor, obgleich mit 2 Kreuzen die Tonart bezeichnend, ohne bestimmten Anfang mit der freien Dissonanz



eintretend. Die Bässe ahmen das Thema der Violinen nach, das kunstvoll durchgeführt ist. So unterstützen die Saiteninstrumente den Gesang der Höllengeister:

„O Triumph! wie gelungen!“

Dazwischen rufen die Engel in klagenden Tönen, doch ruhiger in der rythmischen Bewegung gehalten:

„Weh! es ist gelungen!“

Die Blaseinstrumente schlieſsen sich dem vierstimmigen Gesange der Engel an. Das Ganze bildet einen effektvollen Kontrast, bis sich zuletzt siegend der Ausruf: „Gottes Macht!“ erhebt, und prachtvoll in Händelscher Weise der Chor eintritt:

„Das Ende des Herrn wird erscheinen.“

Sehr schön ist der sanfte Zwischensatz:

„Denn der Herr ist barmherzig.“

das: „Er tödtet“ kontrapunktisch, und der Schluſs:

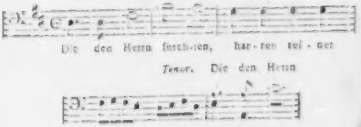
„Und machet wieder lebendig“

wahrhaft belebend ausgedrückt.

Eine tüchtige, schulgerechte Fuge auf die Worte:

„Die den Herrn fürchten, harren seiner Gnade“

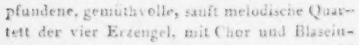
schliefst den vorzüglichsten, zweiten Theil des Oratoriums auf folgendes Thema:



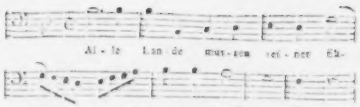
ungemein kräftig und imposant.

Durch die Schuld des Dichters leidet der dritte Theil an einer gewissen Einförmigkeit und zu weicher Haltung, welche es dem Komponisten unmöglich machte, seine Tondichtung zu steigern. Klage um den Verlust des Pa-

radieses, Mitleid und Trost der Engel füllen den ganzen Abschnitt des Oratoriums. Der erste Chor: „Vater der Liebe" ist ungemein sanft und von schöner Stimmanlage. Die Stelle: „richte die Verfluchten nicht zu hart" moduliert ausdrucksvoll. Pauken-Donner erdröhnt in Wirbeln auf D und G. Unter Posaunenstößen ertönt der (zwar biblische, doch poetisch unedle) Zuruf Michaels: „Adam, wo bist du?" — Ein Klage-Chor der Engel in A-moll folgt, erneuertes Strafgericht Michaels in sehr prosaischen Worten, die der Komponist mühsam untergebracht hat. Hierauf wieder Klage der Engel in einem sehr ausdrucksvollen Chor in F-moll. Endlich klagen auch Adam und Eva in einem sanften Duett in Cis-dur. Nun erhebt sich die Kraft: Michael gebeut den Sündern, Edens Gefilde zu verlassen. Ein sehr lebendiger, trefflich imitirter Chor in Es-dur erschallt: „Strahle weit, du flammendes Schwerdt" auf das Thema:



Am Schlusse sind einige Modulationen von der höchsten Wirkung. Die Krone dieses Theils ist indeß, nach des Ref. Gefühl, das tief empfundene, gemüthvolle, sanft melodische Quartett der vier Erzengel, mit Chor und Blaseinstrumenten zart begleitet. Nur etwas zu viel Text that auch hier der schönen Musik Eintrag, welche wahrhaft erhebend mit dem ehrfurchtsvoll leisen: „Wir beten an" achtstimmig verhallt. Ein neues Klage-Duett von Adam und Eva in F-moll, von 2 Violen und 2 Violoncellen allein begleitet, enthält auch eine Strophe zuviel um nach so viel vorangegangenen langsamen Sätzen nicht zu ermüden. Instrumente und Singstimmen sind darin übrigens mit großer Wirkung verbunden. Nun tröstet endlich Uriel (Alt) in dem Recitativ: „Mäßigt euren Jammer." Kräftig tritt der Chor ein: „Lernt Geduld und fasset Muth." Vier Solo-Stimmen sprechen mit dem Chor wechselnd, und zuletzt sich vereinend, das „Heilig" (ohne Begleitung) aus. Nun schließet die Fuge:



mit großer Kunst der Durchführung und würdig das Werk, welches Hinsichts seines geistigen Kunstwerthes wol unmittelbar nach Fr. Schneiders „Weltgericht" zu stellen seindürfte, sich jedoch über „die Sündfluth" und „Todtenfeier" unbedenklich erhebt, und durchweg nicht den Vorwurf der Kälte der Empfindung verdient. War die Aufnahme hier nicht so lebhaft, wie beim Erscheinen des ersten Werkes dieser abstrakten Gattung, so ist ein großer Theil dieser kälteren, doch nicht gleichgültigen Aufnahme dem Gedichte, manches der zu gedehnten Länge des Oratoriums (trotz bedeutender Verkürzungen)-und zum Theil mangelhaften Ausführung zuzuschreiben. Nach zwei unvollständigen Proben, ohne durchgreifende anerkannte Autorität des Dirigenten, läßt sich eine, ganz den Intentionen des Komponisten entsprechende Aufführung so komplicirter Tonmassen in der Kirche auch kaum erwarten. Die Partie der Eva wurde von einer sonst gewichtigen Sängerin (sei es aus Unpäßlichkeit oder Laune) fast unvernehmlich schwach, zum Theil nicht rein intonirt, und nur in der Bravour-Arie mit feurigem Schwung und ausgezeichneter Kunstfertigkeit vorgetragen. Adam sang gut, wiewohl zuweilen auch etwas unsicher. Die vier Erzengel ließen nichts zu wünschen übrig: ihre Partien wurden eben so kräftig, als rein, deutlich und würdig, dem Kirchen-Styl gemäß vorgetragen, der von der Bühne nothwendige Scheidung bedingt. Die Chöre des Hausmannschen Sing-Instituts waren wol eingeübt, sangen rein, stark und meistens sicher. Die Saiten-Instrumente klangen im Verhältniß zu den Blech-Instrumenten zu schwach: einzelne Blase-Instrumente zeichneten sich durch schönen Ton aus. Die Totalwirkung mancher Tonstücke war wirklich imposant, dagegen mancher unerwartete Eintritt auch schwankte.

Möge der verdienstvolle Komponist nicht abgeschreckt werden, uns bald wieder mit einem neuen Werke dieser so wenig in neuerer Zeit kultivirten Gattung von Gesang-Musik im gröfsern (sei es auch nicht durchaus strengen Kirchen-) Styl zu bereichern! Die Nachwelt wird sein Verdienst erkennen, wenn auch die Zeitgenossen hie und da etwas zu kritisch und schwer zu befriedigen sind. Nur empfehlen wir eine vorsichtigere Wahl des Gedichts und wünschen dem Tondichter von Herzen Glück, wenn er jetzt ein solches, seiner Muse ganz würdiges in dem „Leben Jesu" (wie man sagt) gefunden haben sollte. Hierher gehört der Wunsch:

Quod juvat Apollo!

Berlin, im November.

J. P. S.

Berlin, den 8. Dezember 1825.

Erstes Abonnements-Konzert im Jagorschen Saale.

Schon im vorigen Winter*) ist auf die jährlichen Abonnements-Konzerte der Königl. Kammermusiker Herren Bliesener aufmerksam gemacht worden. Sie haben heut wieder begonnen und es wäre wol endlich an der Zeit, dafs wenigstens die Musikfreunde, (denn es giebt auch noch eine andere Klasse von Konzertbesuchern) eine gewisse Art vornehmen Zurückziehens von dieser Unternehmung aufgäben.

Es ist wahr, die Bliesenerschen Konzerte bleiben an äufserlichem Glanze des Lokals und der Versammlung hinter denen im Saale des K. Schauspielhauses zurück. Sie entbehren ferner, soviel Ref. weifs, stets jenes mächtigen Köders für die Modewelt, berühmter Namen: die Damen Schulz, Seidler, Milder, Fräulein Sontag — sind hier nicht zu hören. Es ist auch nicht zu läugnen, dafs die Ausführung manches zu wünschen übrig läfst. Und dennoch trägt Referent kein Bedenken, ihnen den Vorzug vor den meisten — mit einzelnen Ausnahmen vor allen — hiesigen Konzerten zu geben, deswegen, weil sie in einem höhern und edlern Sinne unternommen sind, als jene.

Schon die Ausdehnung des Unternehmens und die Beharrlichkeit, mit der es seit Jahren erhalten wird, erweckt Zutrauen. Wer ein oder zwei Konzerte jährlich giebt, der kann nicht immer der Umstände ganz Herr werden, um einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Es fehlt eben manches; andres drängt sich zu und mit dem einen Wurfe ist das Spiel geendet. Bei vier, oder acht vorausbestimmten Konzerten kann, was in den ersten vielleicht nicht bewirkt werden konnte, nachgeholt werden; es kann eine Folge von Kompositionen zweckmäfsig geordnet und dadurch sowohl die Kraft des ausübenden Vereins, als die Auffassungsfähigkeit und Empfänglichkeit des Publikums stufenweis gefördert und erhöht werden; Werke, die das Erstemal nicht ganz gelingen wollen, oder nicht ganz verstanden worden, können wiederholt werden in der gegründeten Hoffnung bessern Gelingens und vollkommnern Auffassens. Ein solches Verfahren mufs aus dem Sinne der Ausübenden und der Zuhörer jene Flüchtigkeit, jene Sucht nach stetem Wechsel, jenen Leichtsinn verbannen, der in den gewöhnlichen Konzerten nur zu sehr genährt wird. — Dafs den Herren Bliesener zu der Fortführung eines solchen Unternehmens weder Energie noch Ausdauer mangelt, beweiset das lange Bestehen ihrer Konzerte.

Hiermächst ist der Grundsatz, der sich in der Anordnung der Konzerte ausspricht, höchst achtungswerth. Die Herren Bliesener geben gute Musik, und das häufiger, als alle übrigen Konzerte in Berlin zusammengenommen. In ihren Konzerten hat Ref. vor ein Paar Jahren zum ersten Male die Eroica, am 11. März dieses Jahres die erste hiesige Aufführung der Pastoral-Symphonie, heute die C-moll-Symphonie und eine neue grofse Ouverture von Beethoven gehört. Welcher der hiesigen Konzertgeber, Spontini und Möser ausgenommen, hat den Herren Bliesener hierin nur nachgeeifert, geschweige es ihnen gleich gethan? Soll man glauben, dafs jenen Konzertgebern Merkadante und Auber soviel gilt, als Mozart und

*) No. 12 S. 95 d. Ztg.

Beethoven, oder dafs ihnen auf den künstlerischen Werth ihrer Konzerte und auf die in diesem Felde zu erlangende Ehre überhaupt nichts ankommt, vielmehr nur Geldverdienst ihre Unternehmungen motivirt? — Wir wollen diese mifsliche Alternative ruhen lassen und uns hoffnungsreich zu den bliesenerschen Konzerten wenden.

Es giebt in Berlin so viele Kunstfreunde, die sich bei jeder Gelegenheit laut als Verehrer mozartscher, beethovenscher — überhaupt guter Musik nennen und laut über die verderbliche Richtung des Kunsttreibens klagen. Es giebt unter ihnen viele, die vermögend genug sind, Kunstunternehmungen zu unterstützen, die Karten zu dem Debüt einer beliebten Sängerin mit Golde aufzuwiegen und für unvermögendere Freunde Billets aufzukaufen. Ob sie nicht damit blos der Mode, oder einer persönlichen Vorliebe huldigen, bleibt dann unentschieden. Wohlan! Sie können einen unzweideutigen Beweis ihrer Kunstliebe und ihrer höhern Kunstbildung ablegen, wenn sie mit gleichem Eifer jene in künstlerischer Beziehung so viel edlere und fruchtbarere Unternehmung begünstigen und ihr dadurch die Mittel verschaffen, sich höher zu heben und namentlich auf die Ausführung noch mehr Kräfte und mehr Sorgfalt zu verwenden. —

Die Herren Bliesener haben in ihrem ersten Abonnementskonzerte durch die Wahl der grofsen C-moll-Symphonie und der neuen grofsen Ouverture von Beethoven gezeigt, was sie wollen. Hiermit haben sie alle bisherigen diesjährigen Konzerte weit übertroffen. Die Ausführung, besonders der C-moll-Symphonie, liefs an Präcision, Nüancirung von Forte und Piano u. s. w. manches zu wünschen übrig; dennoch — geben nicht zwanzig Takte jener Symphonie, mittelmäfsig ausgeführt, mehr Genufs und Nahrung, als ein Konzert, in dem eine treffliche Ausführung an armselige Werke verschwendet wird und nichts erfreulich ist, als etwa die persönlichen Gaben einer Sängerin, die man in jeder Oper besser und reichlicher geniefst? Wir wünschten, dafs beide Werke in einem spätern Konzerte wiederholt würden; dann liefse sich auch für die C-moll-Symphonie eine noch befriedigendere Ausführung hoffen. Sehr rathsam wäre es, dafs die Herrn Konzertgeber die Anzahl ihrer Konzerte benutzten, um an den soviel leichtern und dabei meisterhaften Symphonien Haidns und Mozarts ihren Verein und die Zuhörer erst zu den grofsten und schwersten Werken heranzubilden.

Unsere vielversprechenden jungen Sängerinnen, Fräulein Karl und Hoffmann erfreuten mit einem Duett aus Rossini's diebischer Elster und erstere mit einer grofsen Scene von Pavesi. Ihre Stimmen (Fräul. Karl zeigte in der Arie leicht und angenehm ansprechende Töne bis zum dreigestrichenen E) und ihr Vortrag erwarben sich allgemeines Wohlgefallen und lauten, sehr gerechten Beifall. Möchten sie beide fortfahren, das rühmliche Unternehmen der Herrn Bliesener zu unterstützen und durch die Auswahl ihrer Gesangstücke in den Sinn der Unternehmung einzugehen. Sie können für jetzt nicht hoffen, mit einem Merkadante, oder Karafa so zu glänzen, wie die ersten und eben beliebtesten Sängerinnen; aber sie sind sicher, mit einer Mozartschen, Beethovenschen, Weberschen Scene die Herzen und den Dank der Kunstfreunde inniger an sich zu fesseln, als ihnen mit gehaltlosen Kompositionen je gelingen könnte.

Ausserdem hörte Ref. noch ein Adagio und Rondo für Flote von Tulou, von Herrn Oelschig (erstem Flötisten des königstädter Theaters) und Variationen für die Pedalharfe von Bedard von Herrn Faetke (Harfenisten jenes Theaters) beides sehr gut ausgeführt.

Die beiden letzten Konzertnummern abzuwarten, war er verhindert.

M.

Wien.

Die Henslersche Schauspielergesellschaft, über welche ich jüngsthin zu referiren die Ehre hatte, während des gegenwärtigen Interregnums das Kärnthnerthor-Theater okkupirt, fuhr den Monat Juli hindurch fort, allerlei Waaren daselbst zur Schau auszustellen; multa non mul-

tum — würden zweifelsohne die Herren Philosophen streng aburtheilend sprechen; doch die überwiegende Mehrzahl prosaischer Werkeltags-Gemüther nimmts in der Regel nicht allzu genau, gewöhnt sich auch an einfache Hausmannskost, wenn solche nur vom Gastwirth mit freundlicher Aufmerksamkeit servirt wird, und setzt obiger Sentenz andere Machtsprüchlein als Trumpf entgegen, verbi gratia: „Ein Schelm thut mehr als er kann;" — „besser ein Sperling in der Hand, als ein Storch auf dem Dache;" — „Der Hunger ist der beste Koch;" — „wer das Wenige nicht ehrt, ist des Mehren nicht werth!" u. s. w. —

Mit einem Fleiße, der Anerkennung verdiente und erhielt, wurden ausser den mehrmals wiederholten: Sieben Mädchen in Uniform noch folgende Operetten in Scene gebracht:

„Der Brief an sich selbst" — und: „Sonderbare Laune" von Gläser," — „Die Prise Taback" von Riotte recht artig komponirt; „Der Weibertausch," von Herold; „Das Lotterie-Loos," von Nicolo Isouard und ein grofses, reich dekorirtes Feenmärchen: „Kornblümchen," von Leon de St. Lubin in Musik gesetzt.

Zugaben für die Freunde der höhern Tanzkunst waren die niedlichen Ballets:

„Das Fest zu Peking," — „Die Hochzeit auf dem Lande," — „Rinaldo d'Asti," und: „Die Unterhaltung im Weinberge," mit Musik von Girowetz, Kinsky und andern Meistern.

Seit dem 1. August hat sich diese Gesellschaft wieder ins alte, heimathliche Lokal zurückgezogen, und, da gegenwärtig in Wien, incredibile dictu, wirklich gar keine Oper *) existirt, die durch Beifall und Nachsicht ermuthigten Kräfte nunmehr auch an Werken von grofserer Bedeutenheit versucht. So kamen auf das Repertoire:

„Der Freischütz," welches lange entbehrte Meisterwerk von den heifshungerigen Musikliebhabern sich einer enthusiastischen Aufnahme erfreute. Schon nach der Ouvertüre ging das Spektakel los; die begonnene Introduktion mufste aufhören, der Vorhang nochmals fallen, und das herrliche Tonstück, der Embrio der ganzen Oper, wiederholt werden. Alle Musikstücke wurden rauschend applaudirt und sämmtliche Darstellende diverse Male hervorgerufen. Dem. Heckermann sang die Agathe in der That recht artig: die Uebrigen thaten ihr Möglichstes, und ein wackeres Ensemble überwog kleine Mängel, z. B. die Doppelgestalt des Brautjungfernliedes, gesungen in C-moll (nämlich mit der kleinen Terz) und akkompagnirt in C-dur. — Das Orchester und die Chöre hielten sich tapfer, und der Teufelsspuk in der Wolfsschlucht war ein veritabler Höllenbreughel. — Auch

„Die Schweizerfamilie," diese lieblich zarte Idylle, fand regen Antheil und wurde mit Liebe dargestellt. Die junge Sängerin Heckermann, welche zusehends so bedeutende Fortschritte macht, gab das herzenskranke Alpenmädchen mit Wärme und Gefühl.

Nach dem Grundsatz: „Jedem das Seine" ward mitunter nicht minder für die Lach- und Schaulustigen gesorgt, und als Einschiebsel erschienen:

Eine pudelnärrische Pantomime: „Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche," mit Musik von Volkert und ein bestialisch-melodramatisches Rührspiel: „Der Bär und das Kind," von Gläser komponirt, woran Altvater Göthe zweifelsohne wieder grofses Aergernifs genommen hätte.

Auch „Joko, der brasilianische Affe" ist über den atlantischen Ocean zu uns herübergeschwommen, und — ertrunken. So viel Glück Mazurier in Paris in der Darstellung dieser behaarten Prima Donna gemacht, eben so wenig wollte es uns gelingen, weder dem hiesigen Produzenten Geschmack abzugewinnen noch in die nobeln Passionen besagter empfindsamen Affennatur einzugehen. Auch verschüttete Herr Meisl, der Translator des

*) Das sind die nothwendigen Folgen des wienerschen Theaterlebens; mag man anderwärts es wohl bedenken — oder sich später nicht wundern wenn —.

*) Muss ein guter Duett geben. M.

französischen Drame Isrmoyant das Kindlein samt dem Bade, indem er österreichische National-Karaktere in die amerikanische Kolonie verpflanzte, wodurch die eigentliche Haupthandlung zur Nebenepisode sich gestaltete und das Ganze als chaotisches Unding erschien. Ein Herr Platzer, seit Jahren Kapellmeister an verschiedenen Provinzialbühnen, hat die Musik dazu — abgeschrieben; ein glücklicher Gedanke, nur solche Motive zu wählen und zu verarbeiten, welche bereits akkreditirt sind; man ist des Gefallens zum voraus vergewissert, erspart Zeit, Mühe, selbsteigenes Nachdenken und kommt in den Ruf eines guten Oekonomen, der mit dem ihm verliehenen Pfunde haushälterisch wuchert und lieber an fremden Tafeln schmarotzt, als vom eigenen Fette zehrt. Das Beispiel würde Nachahmer finden, wenn es gewissermafsen nicht schon zur Mode geworden wäre. Ueber den literarischen Diebstahl ist ja keine Todesstrafe verhängt; behält doch jeder das Seine, wenn ihm auch solches vom imitatorum pecore ohne freundschaftliche Anfrage je zuweilen abgeborgt wird. Wer am kristallenen Born sich erlaben will, der mag die ungetrübte Quelle aufsuchen. —

Ein Schauspiel mit Chören: „Die Glocke" getauft, gehört so zu sagen in die Kategorie der Phantasmagorien; denn das Erscheinen und Verschwinden war beinahe ein und derselbe Moment. Zwischen Schillers Meistergedicht und diesen dramatischen Gemeinplätzen findet auch nicht die allerentfernteste Familien-Verwandtschaft statt; der Verfasser hat aus Eigenem geschöpft, mag indefs selbst auf sein Geisteskind kein sonderliches Vertrauen gesetzt haben, denn er blieb wohlweislich anonim und Niemand wurde von der Neugierde gequält, ihn zur Abnahme der Larve zu überreden. Herr Leon de Saint Lubin komponirte die Gesänge; wer kann von einem gesprungenen Instrumente harmonische Wohlklänge erwarten? —

Die beliebte Posse: „Menagerie und optische Zimmerreise" erhielt als Seitenstück einen Varianten desselben Stoffes, unter dem Titel: „Die Krähwinkler in der Residenz."

Seit Kotzebue's Kleinstädtern ist das moderne Abdera der eigentliche Turnplatz für eine Unzahl ideenarmer Komödien-Scribler geworden; absonderlich wurde das gute Wien, allwo solche Schmarotzer-Pflanzen wie Pilze hervorschiefsen, die jüngsten Dekaden hindurch gleich einer wahren Landplage von einem Heuschreckenheere eitler Krähwinkliaden heimgesucht; neue Generationen gehen aus der edlen Nikolaus Staat'schen Sippschaft aus Licht der Welt: wichtige Staatsämter werden kreirt, als z. B. ein „Ober-Schiefsstadt-Büchsen-Probirer;" „ein Markt-Visitators-Siegel-Bewahrer;" „ein beeideter Chor-Musikalien-Verwahrungs-Kontroleur;" „eine Strafsen-Aufforderungs-Assessors-Wittwe" u. s. w. Doch alle diese magern Behelfe, selbst das lustige böhmisch-deutsche Kauderwelsch des Herrn Hopp, wodurch er seinem burlesken Gerichtsdiener Przaprzeprzipr zerk (ein Name, um die Zungengeläufigkeit auf die Probe zu stellen) nach Möglichkeit ein ergötzliches Kolorit zu geben bemüht ist, sind schon allzuverbraucht und liefern einen erneueten Beweis: dafs hingeworfene Karaktere, ohne zu einer interessanten Handlung verbunden, durch folgerechte Scenen in Einklang und Uebereinstimmung gebracht zu sein, oder, wie hier geschah, gewaltsam herbeigezogene Knalleffekte: ein eleganter Ball, das Ringelspiel im Prater, ja selbst in nuce das Josephstädter-Theater u. dergl. noch keineswegs die Haupt- und Grund-Elemente eines ächten, allgemein ansprechenden Volksstückes bilden *). Die Musik des Herrn Kapellmeister Gläser ist leicht, gefällig, mitunter wirklich humoristisch. Unter den bei der musikalischen Akademie vorkommenden Konzertsätzen verdient der geschmackvolle Vortrag des Duetts aus Rossinis Armida durch Dem. Heckermann und Hrn. Kreiner mit Auszeichnung erwähnt zu werden.

(Schlufs folgt.)

*) Horch's ihr Berliner! Die Wiener.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

Den 21. Dezember. Nro. 51. 1825.

II. Recensionen.

(Eingesandt.)

Saul,

Oratorium von G. F. Händel, mit untergelegtem deutschem Texte von C. D. E., im vollständigen Klavier-Auszuge von J. F. Naue. In 2 Abtheilungen. Preis 6 Thlr. 16 Gr. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister.

So sehr auch in der neueren Zeit das Interesse des Publikums an alter Musik, namentlich an den Händelschen Kunstwerken gestiegen ist, so scheint man doch diese, nach mehren öffentlichen Aeusserungen zu urtheilen, noch bei weitem nicht von allen Seiten aufgefafst zu haben. Die hervorstechendsten Züge älterer und namentlich der Händelschen Musik sind Wahrheit und die aus ihr geborne Kraft und Einfachheit; Eigenschaften, in denen der Karakter jener Kunstwerke eben so sehr zur Plastik und zur Objektivität, als der der neuern Kunstwerke zur Romantik und Subjektivität hinneigt. Die mehrmaligen grofsen Aufführungen Händelscher Oratorien mögen dazu beigetragen haben, die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Kraft der Händelschen Chore zu lenken.

Eine genauere Bekanntschaft mit den Schöpfungen des grofsen Künstlers wird vor einseitiger Auffassung bewahren, neben seiner Kraft die Tiefe seines Gefühls, die Zartheit seines Ausdrucks, neben der Wahrheit seiner Tonsprache — was man gerade bei ihm weniger vorausgesetzt hätte — süfse Schwärmerei und einen oft höchst romantischen Schwung sichtbar werden lassen. Wenn wir erkennen, dafs Händel, wie jeder Genius, alle Seiten des menschlichen Geistes aufgefafst und dargestellt hat, so werden wir uns leichter ganz in ihn vertiefen, und dann erst — in ihm gleichsam eine neue Kunstwelt uns öffnen.

Keines der bisher in Deutschland herausgegebenen Kunstwerke Händels ist wol geeigneter, ihn von den oben angedeuteten, weniger allgemein erkannten Seiten zu zeigen, als Saul. Hat es das Gedicht (das — wol in ungebührlicher Ausdehnung — Davids Sieg über Goliath, seine Aufnahme an Sauls Hofe und die Siegesfeier, Sauls Neid, die Verfolgungen die David erleidet, Sauls und Jonathans Untergang, Davids Klage um sie und Rüstung gegen die Feinde, dazwischen als weit ausgeführte Episoden, Davids und Jonathans Freundschaft, die Verachtung und Sinnesänderung der ältern Tochter Sauls Merob, und die Liebe der jüngern Sila, umfafst — gehindert, dem Ganzen die wirkungsvolle Einheit zu verleihen, die uns bei dem Messias und Alexandersfeste ergreift; hat der Dichter dem Komponisten öfters statt gefühlvoller Rede und karaktermalender Züge kalte Reflexion und Gemeinsprüche gegeben: so hat doch Händels Genie Gelegenheit genommen, eine Reihe der herrlichsten Tonstücke von dem mannigfaltigsten Karakter aufzustellen; und vielleicht hat eben die Beschaffenheit des Gedichtes, die Unmöglichkeit, ein einheitsvoll wirkendes Ganze zu geben, den Tondichter vermocht, viele einzelne Partien mit einer um so innigern Liebe auszuführen, sich in ihnen ganz dem Schwunge seiner Phanta-

sie und dem freien Ergusse seiner Empfindung zu überlassen und uns aus seinem Reichthume das, was die Fehler des Gedichtes dem Kunstwerke entzogen haben, mit köstlichen Gaben zu ersetzen. So mag es wol gekommen sein, dafs Händel, der sich sonst fast jederzeit mehr objektiv zeigt, in diesem Kunstwerke eine rein subjektive, ja weibliche *) Auffassung zeigt — eine solche nämlich, wo nicht blos die individuelle Anschauung, sondern Liebe und Hafs, die der Künstler gegen die vom ihm darzustellenden Gegenstände empfindet, vorherrschen. Unverkennbar ist unter andern die Rolle der Merob, bis sie ihre Gesinnung gegen David ändert — nicht begünstigt. Dagegen findet sich wol in den übrigen Oratorien Händels nicht leicht ein Karakter, der mit so viel Liebe aufgefafst und durchgeführt ist, als der der Sila. Sila erscheint hier als eben erblühete Jungfrau, in deren schönem Herzen bei dem Anblicke des Heldenjünglings innige und doch jungfräulich scheue Liebe erwacht, die sich zuerst in die Theilnahme an dem Helden des Volkes verbirgt, dann den Hochmuth der ältern Schwester so weiblich in Davids Seele empfindet (hier die naive, zärtliche, so viel verrathende Frage: „Schönster Jüngling, wähist du dieser Stolzen Hand?) die sich endlich, die stark gewordene Leidenschaft, kühn gegen den Zorn des Königs und tausend Tod Drohende, mit dem kindlichen Glauben Hand in Hand zum Throne des Ewigen aufschwingt. Dieselbe Zartheit und Innigkeit des Gefühls verbreitet sich über den gröfsten Theil des Tongedichtes; man könnte sagen, dafs dessen Seele sich in dem Bilde der Sila abspiegelt.

Soviel, um die Stelle anzudeuten, die Saul unter den Schöpfungen Händels einnimmt. Eine weitere Zergliederung des Kunstwerkes sparen wir auf eine andere Gelegenheit. Nicht blos Konzertgeber und Vorsteher von Singvereinen, sondern auch alle Freunde gefühlvollen Gesanges werden in diesem, in Hinsicht der Ausdehnung eben so, als in Hinsicht der Kunst und Schönheit grofsen Werke, eine sehr angenehme und reichhaltige Ausbeute finden. Rec. erlaubt sich nur noch hinsichtlich der Instrumentation anzumerken, dafs nach zwei ihm vorliegenden, zu London geschriebenen Partituren der Triumphgesang nach Davids Siege mit einem Carrillon (Glockenspiel oder Strohäedel) begleitet wird. Wie mancher neuere Kompouist, der bei weitem nicht so ernst ist, als Händel und seine Zeitgenossen, würde Bedenken tragen, in einem ernsten, biblisch-historischen Werke von einem solchen Mittel Gebrauch zu machen — aus Furcht vor dem Vorwurfe des Spielenden und Kleinlichen. Händel hatte dieses Bedenken nicht. —

Das erste Lob, das Rec. dem Herausgeber ertheilen mufs, ist, dafs er das alte Meisterwerk ganz vollständig gegeben hat, sogar eine schöne Arie (2. Abtheil. S. 42) die in einer der dem Rec. vorliegenden, sonst vollständigen Partitur fehlt und wahrscheinlich später eingelegt ist. Man hat dieses Verfahren nicht immer als lobenswerth anerkennen wollen und eine Aussonderung der „schwächern, veralteten, ungenieisbaren" Theile der alten Meisterwerke vorgezogen. — Die Gründe, welche von dem Anspruche jedes Werkes auf Integrität und von der Unberufenheit eines jeden, das Werk eines andern zu metamorphosiren und zu verschneiden, gegen diese Maxime aufgestellt werden können, sind bekannt, oder leicht zu finden. Allein es tritt noch ein wichtiges Bedenken von einer andern Seite dazu; dieses ist: dafs man durch Verschneidung eines ältern Werkes nach den (eingebildeten) Ansprüchen einer neuen Zeit sich und dem Publikum in der That den besten Genufs aus dem Werke raubt.

Niemand ist nämlich von dem Einflusse seiner Zeit ganz frei und der Künstler mag sich auch nicht von ihm befreien, sondern benutzt vielmehr, was die Gegenwart ihm giebt, als die nächsten Mittel zu seinem Zwecke. Jedes Werk ist das Produkt der Individualität seines Schöpfers und der Zeit, in der es entstand; nur der kann es folglich ganz auffassen, der sowol jene, als dieses kennen gelernt hat. Wollen wir also ein Werk ganz geniefsen, ganz in die Idee des Schöpfers eindringen, so

*) Der Mann urtheilt nach Gründen und Gegengründen, das Weib wägt Zu- und Abneigung.

dürfen wir uns der Betrachtung dessen, was an ihm (anscheinend) bloßes Zeitprodukt ist, nicht entschlagen. Nicht allein bessere Auffassung des Werkes wird durch dessen vollständige Anschauung gewonnen, sondern für den Forscher auch ein höchst interessantes Bild der Zeit, in der es geschaffen wurde und ein Beitrag zur innern Kunstgeschichte, die uns — noch fehlt.

Wenn nun hier nöch der Einrichtung der Pianoforte-Begleitung Erwähnung geschehen muſs, so kann Rec. nicht unterlassen, zuvor anzudeuten, welches er für das Ziel ansieht, nach dessen Erreichung bei Verfertigung von Klavierauszügen gestrebt werden sollte. Die Begleitung des Pianoforte tritt an die Stelle des Orchesters, sollte uns also, soviel wie möglich, dieses ersetzen. Da ist nun aber keineswegs alles gethan, wenn die Töne, welche dem Orchester zuertheilt sind, im Klavierauszuge wiedergegeben werden; denn der Klang und Karakter des Pianoforte ist bekanntlich von dem der Orchester-Instrumente so himmelweit verschieden, daſs derselbe Ton, dieselbe Melodie, statt auf der Klarinette, dem Horne, dem Violoncelle, auf dem Pianoforte vorgetragen, oft eine bei weitem verschiedene Wirkung macht. Die Verschiedenheit der Behandlungsweise ferner macht es oft geradezu unthunlich, die Töne eines Instrumentes auf das andere gleichsam wörtlich zu übertragen. Endlich ist es gar unmöglich, auf diesem Wege die Bedeutung des Wechsels der Instrumente und ihrer verschiedenen Kombinationen darzustellen. Kurz, es sollte mehr danach gestrebt werden, nicht die Noten der Partitur, sondern den Sinn, die Bedeutung der Orchesterpartie wiederzugeben und hierzu dürften und müſsten nicht von fremden Instrumenten unpassende Mittel entlehnt, sondern jede Eigenthümlichkeit des Pianoforte benutzt werden, um das möglichst zu ersetzen, was an dem Schmelz der Blasinstrumente, an der Bindung der Bogeninstrumente und an der Karaktermannigfaltigkeit und Gröſse des Orchesters doch nun einmal verloren gehen muſs.

Rec. kennt keinen einzigen Klavierauszug, der diese Tendenz deutlich gezeigt und vollkommen erfüllt hätte. Auch von dem vorliegenden gilt dies und in der That ist die Musik in diesem Punkte weit hinter der Poesie in ihrer Beschäftigung mit Uebersetzung zurückgeblieben. Sollte ein Vergleich angestellt werden, so würden wir unsere Klavierauszüge etwa auf der Stufe finden, auf welcher z. B. Eschenburgs Shakespeare steht. Einen Schlegel haben wir noch nicht. Uebrigens muſs, um gegen den Herrn Herausgeber kein unrichtiges Urtheil zu veranlassen, angemerkt werden, daſs seine und die allgemeine Behandlungsart einer Händelschen an Instrumentation in Vergleich zu der der neuern Zeit so wenig reichen Partitur ungleich weniger einträglich ist, als dies bei neuern Kunstwerken eines Beethoven und anderer der Fall sein würde. Wenn aber nun einmal — um im Bilde zu bleiben — wörtlich übersetzt werden soll, so ist das Streben des Herrn Herausgebers, die Partitur möglichst vollständig zu geben und wo möglich auch den Gang der einzelnen Stimmen anzudeuten, der an manchen Stellen (1. Abth. S. 44. 60. 2. Abth. S. 9.) sehr interessant ist, lobenswerth, oder vielmehr unerläſslich, aber von manchem vernachlässigte Pflicht. Bei dem jetzigen Stande des Pianofortespiels darf man voraussetzen, daſs ein bei weitem gröſserer Theil des musikalischen Publikums fähig ist, mehrstimmige Sätze aufzufassen und vorzutragen. An wenigen Stellen muſste, wenn nicht jenes Streben aufgegeben und wesentliche Schönheit des Originals aufgeopfert werden sollte, dem Pianoforte mehr zugemuthet werden, als die meisten Spieler von Klavierauszügen wünschen werden (2. Abtheil. Chor 1.) Wo dies ohne Noth geschehen, wo die Begleitung überladen, oder deren Fluſs aus zu weit getriebener Rücksicht auf Vollständigkeit vernachlässigt und der Gang der Hauptmelodie durch entbehrliche Nebennoten verdeckt worden ist (1. Abth., S. 35. 2. Abth., S. 69 und 104) da kann natürlich auch die gute Intention nicht zur Rechtfertigung gereichen. Auch kann Ref. es nicht billigen, daſs, jedoch nur an einer einzigen Stelle (1. Abtheil., S. 23., Syst. 2., Takt 4 und 5.) in der Tenorbegleitung der karakteristische Gang ohne Noth unterbrochen ist.

Dagegen hat der Herr Herausgeber viele in den englischen Partituren unausgefüllte und mangelhaft, oder offenbar unrichtig bezifferte Stellen recht sinn- und geschmackvoll ausgefüllt. Vor anderm ist hier die muthmaſslich eingelegte (2. Abth., S. 42.) und eine andere (2. Abth., S. 81.) so wie der überaus schöne Klaggesang Davids um Jonathan (2. Abth., S. 87.) zu erwähnen.

Stich und Papier sind gut und die wenigen Druck- oder Schreibfehler leicht zu erkennen.

Galliani.

III. Korrespondenz.

Schreiben aus Neubrandenburg. November 1825.

Die Zwillingstöchter des Hrn. Professors Lithander aus Greifswalde, Karoline und Eva, erfreuten uns am 13. d. Mts, in einem Konzerte bei fast überfülltem Saale und erndteten rauschenden Beifall. Schon 1820 hörten wir einmal beide, damals noch fast Kinder. Aber welche klassische Ausbildung haben sie seitdem durch ihren würdigen Vater erhalten! Diesmal sangen sie eine Arie aus Ermione, ein Duett aus Aurelian, beides von Rossini und ein von ihrem Vater variirtes venetianisches Fischerlied für zwei Stimmen. Wir glauben, daſs nur Zwillinge in solchem Einklange singen können und Jeder war erfreut, als die Bitte um Wiederholung freundlich erfüllt wurde. Die Künstlerinnen sangen ohne alle Begleitung und aus dem Kopfe; zwischen den einzelnen Variationen ward auf dem Flügel ein kleines Ritornell eingelegt, wobei man nur mit Erstaunen die Festigkeit der Stimmen bewundern konnte, welche auch nach den schwierigsten Gängen nicht um das Geringste gewichen waren. — Vergleichend würden wir Karolinens Stimme als voller, Evas Gesang als genialer bezeichnen. Beiden merkt man an, daſs der Gesang einer Schulz ihnen als Muster vorschwebte. — Auf dem Flügel hörten wir diesmal nur Karoline, welche die Variationen des Liedes: „Au clair de la lune" von Moscheles mit Leichtigkeit und Genauigkeit vortrug. — Der hiesige Singverein führte im 2ten Theile Schillers Glocke von Romberg mit Beifall aus und der Antheil, den hiesige und auswärtige Kunstfreunde dem Konzerte schenkten, verdient dankbare Anerkennung. — Die jungen Künstlerinnen gehen, wie es heiſst, über Stettin nach Berlin. Möge ihnen dort der Fleiſs gelohnt werden, welchen sie aufgewendet haben, um überall als Lieblinge Polyhymnias begrüſst zu werden.

Wien.

(Schluſs aus No. 50.)

Auch die Gesellschaft der Leopoldstädter-Bühne, wiewohl in ihrer Wirksamkeit bedeutend gehemmt durch die noch immer fortwährende Unfähigkeit des allbeliebten Komikers Raymund, legte keineswegs die Hände müſsig in den Schooſs, sondern brachte, nebst den Reprisen so manchen Gerichtes Gerage-sehen, auch einige recht glücklich gewählte Novitäten in die Scene. Solche waren, in chronologischer Folgenreihe:

1) „Perseus und Andromeda," oder: „Die beiden Harlekine." Groſse Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Gefechten in zwei Aufzügen von Rainoldi. Musik von beliebten Meistern.

2) „Jakob in Wien." Posse mit Gesang in 3 Aufzügen. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Gefiel und wurde ein Repertoire-Stück.

3) „Das lustige Beilager" mit Müller's derb komischer, aber auch von frivoler Humoristik überspudelnder, wahrhaft nationeller Tondichtung, ist immer und bei einer so befriedigenden Rollenvertheilung doppelt willkommen.

4) „Evakathel und Schnudi," oder: „Die Belagerung von Ypsilon." Karikatur-Oper in 2 Aufzügen von Perinet. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Zwar dem Zuschnitte nach etwas veraltet, doch allerwegs ein originelles Aktenstück, als Denkmal der guten, lebenslustigen und genügsamen Zeiten.

5) „Tisch! decke dich!" Lokales Zauberspiel in 2 Aufzügen von Adolph Bäu-

erle, mit Musik von Wenzel Müller. Machte so wenig als bei seinem ersten Erscheinen — vor ein paar Jahren — besonderes Glück, und wird — gleich so manchem Mittelgut — nachsichtsvoll tolerirt.

6) „Der goldene Fächer," oder: „Arlequin als Schmetterling." Grofse Zauberpantomime von Rainoldi, Musik vom Kapellmeister Volkert. Die bei dieser Bühne sonderlich in dieser Spektakel-Gattung vorherrschende, wirklich ans märchenhafte gränzende Präcision des Maschinenwesens läfst nichts zu wünschen übrig und erwirbt dergleichen Vorstellungen jederzeit den ungemessensten Beifall.

7) „Antonius und Kleopatra," Posse von*) A. v. Kotzebue. Die Musik quodlibetartig zusammengestellt aus mehrern beliebten Opern.

8) „Das Gespenst auf der Bastei." Lokal-Posse, als Parodie der Geisterkomödien von Karl Meisl. Musik vom Kapellmeister Volkert. Hr. Lang — des vielseitigen Raimund's Supplent — betritt nicht ohne Geschick seines Vorgängers Fufstapfen u. setzt sich immer fester in der Gunst der Freunde des Komus.

9) „Der lustige Fritz," oder: „Schlafe, träume, steh' auf, kleide dich an und bessere dich! Märchen neuerer Zeit in 2 Handlungen von K. Meisl, Musik von Volkert, worin Herr Lang ebenfalls als ein recht annehmbares Surrogat erschien.

10) „Johann von Wieselburg." Quodlibet als Seitenstück zur Oper: Jean de Paris, von Gleich; Musik vom Kapellmeister Roser. Neu in Scene gesetzt. Endlich: zwei beliebte Pantomimen von dem erfindungsreichen Choreographen Rainoldi.

11) „Die Pagen," oder: „Die unbekannte Braut," mit Musik von verschiedenen Meistern; und:

12) „Scheintodt, Spadilankerl und Schildwache auf einem Posten," oder: „Die furchtsamen Streichmacher," vom Kapellmeister Volkert komponirt. —

Seit dem 19. August ist nun auch das Theater an der Wien wieder eröffnet worden. Der Königl. baiersche Schauspiel-Direktor des Isarthor-Theaters in München, Herr Karl, hat es vorläufig bis zum ersten November gepachtet und giebt darin mit seiner auf den Fluten der Ister anhergespülten Gesellschaft tagtäglich Gastvorstellungen. In dem als Elenchus präsentirten Avis aux spectateurs sagt Herr Karl unter anderm: „dafs es ohne ihn — platterdings unmöglich gewesen wäre, in diesem Lokale ferner fortzuspielen," — eine Ansicht, welche das hiesige Publikum billig zu bezweifeln wagt, wasmafsen der früher bestandene Künstlerverein die Rivalität mit den Nachfolgern keineswegs scheuen darf, und es klar am Tage liegt, auf welche Seite sich die Wagschale neigen würde. Nur die immer mehr und mehr sich anhäufenden Rückstände, nicht der Mangel an Kräften haben die einstweilige Auflösung herbeigeführt. — Weiter heifst es: „die Anstalt selbst gewinnt, indem die Pacht ein sicheres Erträgnifs abwirft, die verabschiedeten Individuen wieder eine Anstellung finden und die unterbrochene Wirksamkeit neuerdings hergestellt wird." Auch diese scheinbaren Axiomata bemängelt ein Diabolus rotae, denn pro primo: fliefst der Pacht-Schilling — wie alle Welt weifs — in einen Säckel, aus welchem zur Tilgung der verfallenen Gagen nichts zum Vorschein kommt. Pro secundo: haben von den entlassenen und suspendirten Mitgliedern nur wenige ihre Haut für dreifsig Silberlinge verhandelt; die überwiegende Mehrzahl derselben wandelt noch immer insolvent ihren Gläubigern unter der Nase herum, bemüht, deren trübseliges Antlitz durch Leporellos Trostspruch zu erheitern: „Sie bekommen gewifs Ihr Geld; nur warten müssen Sie." — Somit ergiebt sich denn, pro tertio: dafs die wiederhergestellte Wirksamkeit allenfalls den gegenwärtigen Interessenten, nicht im geringsten aber der wirklich leidenden Partei zum Nutzen gereichen kann. Solches hat auch der Erfolg bestätigt, denn, wenn man wenig ausgiebt und viel einnimmt, so mufs die Bilanz vortheilhaft ausfallen und der Kalkul auf die Neugierde einer Volksmenge von 300,000 Seelen sich probehaltig erweisen.

*) Von? — Nach — D. Red.

Indem nun das interimistische Direktorat sich mit dem Opernwesen weder befassen will noch kann, so hat auch Schreiber dieses, als autorisirter musikalischer Referent, nur wenig damit zu schaffen, und findet sich demnach geneigt, die Sache brevi manu abzuthun. —

Unter den bisher gegebenen Vorstellungen gehören also nur vor unser Tribunal:

a) „Die Räuber auf dem Kulmerberge, wobei ein decimirtes Orchester oft und besser gehörte Ouvertüren aufspielte, auch sechs Paar Männlein und Weiblein circa 24 Takte zum Abendsegen absangen.

b) „Fausts Mantel," oder „Staberlin Floribus," mit theilweise beibehaltener Musik von Wenzel Müller. — Herr Karl selbst produzirte sich als Solosänger in einem Strophenliede auf die Melodie der schönen Minka. — Diese Farce allein hat ihm wahrscheinlich seine ganze Unternehmung gedeckt. Der Zweck heiligt die Mittel. — Warum strömt wohl das Volk wie unsinnig herbei? Es lacht gerne und Karrikaturen, wie sie Herr Karl aufstellt, wirken allerdings drastisch auf das Zwergfell. Klüglich erwogen hat auch der Pfiffikus gleich beim Beginnen seiner Entreprise das Leggeld um ein Drittheil verringert.

c) „Der Kampf mit dem Drachen." Historisch-romantisches Schauspiel in 4 Aufzügen, nach Schillers Ballade; Musik vom Herrn Röth, Königl. baierschen Hofmusikus; etwas, so einem Chor ähnlich sah und Entreakte, um die sich keine Christenseele kümmerte. Das Ganze machte kein Glück: denn das hoch komische ist die eigentliche Region, worin diese tüchtig eingehetzte Gesellschaft sich mit ungezügelter Freiheit bewegt. Zum Ueberflusse sind in unsern aufgeklärten Zeiten Tempelherrn und Vehmrichter sogar auf der Bühne verfehmt, und selbst die Hauptpointe: ein zweiter Sanct Michael auf dem schnaubenden Streithengst, zwei respektable Fleischerhunde, und ein mit allen Farben des Regenbogens recht grell herausgeputztes Ungethüm, welches nur den vernunftlosen Bestien einiges Schrecken einzujagen vermöchte, brachte einzig die beabsichtigte Wirkung bei den im Paradiese gratis einquartierten Metzgerknechten hervor, welche ihren vierbeinigen, mit einer Stentorstimme ausgerüsteten Zoglingen, wiewohl dieselben ihre Rollen schlecht memorirt hatten und anstatt eine Avant-, eine Arrier-Garde repräsentirten, demungeachtet aus vollem Halse zujauchzten.

d) „Der Kopf von Eisen," oder: „Der Flüchtling." Schauspiel in 3 Aufzügen, frei nach dem Französischen von K. W. Schall; Musik von Riotte; ut supra — helles reines Wasser: nach der alten Regel: „wie das Geld also die Waare."

Am 1sten September wurde im landständischen Saale die diesjährige Schlussprüfung der Zöglinge des Musik-Konservatoriums öffentlich im Beisein eines ausgewählten Kreises von Kunstfreunden, Kennern und Meistern, abgehalten. Sämmtliche Leistungen genügten selbst den strengsten Anfoderungen und lieferten die überzeugendsten Beweise von dem augenscheinlichen Gedeihen dieser segenbringenden Anstalt, welche mit solchem Geiste geleitet, mit so vieler Liebe und Theilnahme gehegt und gepflegt wird.

Das zahlreiche Instrumentalorchester, die Verstärkung des Grundbasses, der Trompeten und Pauken abgerechnet, blos aus Eleven bestehend, führte die gleich dem Phönix sich ewig verjüngende Pracht-Ouvertüre der Zauberflöte und jene so höchst karakteristische — zum Nachtlager in Granada — vom Hrn. Kapelmeister Umlauf, eben so feurig, als treffend nüancirt mit scharf bezeichneten Abstufungen von Schatten und Licht durch. Zwei Sängerinnen mit wunderlieblichen Flötenstimmen, Fräul. Tewils und Emmering, trugen ein Duett aus Bianca e Talliero ganz nach dem Vorbilde jener Gesangvirtuosen vor, die solchen, Hesperidens mildem Himmel entsprossenen Tonstücken erst das wahre Leben, Wärme und Kolorit einzuhauchen verstehen; und in einem Vokalchor, blos für Sopran- und Altstimmen vom Hrn. Hofkapellmeister Eibler komponirt, zeigten sämmtliche Schüler und Schülerinnen das trefflichste Portamento, die gröfstmöglichste Sicherheit und Reinheit der

Intonation, verbunden mit einem seelenvollen Gefühl und Ausdrucke.

Die jungen Solospieler zeichneten sich in folgenden Konzertsätzen ganz vorzüglich aus;

1) Herr Ernst, welcher in Violin-Variationen von Mayseder die Versammlung zu einstimmiger Bewunderung und ungetheiltem Jubelbeifall hinriss.

2) Herr Hirsch, in einem Rondeau von Romberg, für die Flote arrangirt.

3) Herr Ullmann, in Variationen für die Hoboe, von Vogel, durch einen reizenden Ton, und ungemeine Fertigkeit.

4) Herr Herzog, in einem Konzertino für die Klarinette von K. M. v. Weber.

5) Herr Eisler, in Variationen für das Fagott, von Kummer.

Wenn jedes Ding eine Schattenseite hat, so dürfte diese hier keineswegs die Wahl, vielmehr die Zahl der gegebenen Musikstücke sein; denn 16 grosse, wenn auch verschiedenartige Gerichte vermöchten wohl selbst einen musikalischen Gourmand zu übersättigen, und es ist ja allbekannt, dass mitunter auch des Guten zu viel geschehen könne.

Das Musik-Konservatorium hatte vor kurzem zum ersten Male die Ehre, durch einen Besuch seines erhabenen Protektors, des Erzherzogs Rudolph, Kardinal-Erzbischoffs von Ollmütz beglückt zu werden. Bei diesem erfreulichen Ereignisse produzirten sich die geschicktesten Zoglinge, sowohl vereinzelt, als in vielstimmigen Sätzen, und errangen durch ihre Geschicklichkeit — als Resultat angestrengter Verwendung — die huldreiche Zufriedenheit des gütigen Beschützers.

Novitäten sind nur wenige aus den Pressen hervorgegangen. Zu den interessantesten gehören neue Violin-Variationen von Maiseder. — Der junge Komponist Schubert fährt unermüdet fort, Lieder zu schreiben, seine Erstlinge, sonderlich der Erlenkönig haben ein Publikum gefunden, das sich jedoch allmählich zu vermindern scheint. Auch eine Messe aus seiner Feder hat Diabelli verlegt. Balladen gelingen besser.

Die gesuchteste, gangbarste Waare bleiben immer noch die Favorit-Gesänge aus den Possen der Vorstadt-Bühnen.

Bei dem thätigen Buchhändler Strauss ist eine Pränumeration eröffnet auf Johann Georg Albrechtsbergers sämmtliche theoretische Schriften, welche neueste, systematisch geordnete und mit Zusätzen vermehrte Ausgabe ein Schüler des verewigten Tonmeisters, Herr Kapellmeister von Seyfried, besorgt. Der erste bereits erschienene Band hat eine günstige Aufnahme gefunden und verheisst dem kostspieligen Unternehmen den wünschenswerthesten, kaum gehofften Fortgang. Immer ein gluckliches Omen in einem Jahrhundert, wo jeder Vielwisser sein und Niemand etwas gründliches erlernen will.

Von einer erneuerten Entreprise des Hrn. Barbaja ist ferner gar keine Rede mehr und das Kärntnerthor-Theater steht abermals verödet. Dennoch befindet sich sein Geschäftsführer, Herr Duport, noch immer in Wiens Mauern und, wie man mit Grund zu glauben wähnt — gewiss nicht umsonst. Eingeweihte Diplomatiker nennen solches Manöver: laviren, einen einstweiligen Waffenstillstand, um sodann mit frischen Truppen die Schlacht zu beginnen. So viel ist notorisch bekannt, dass seine Propositionen, hinsichtlich eines Zuschusses, von der höchsten Behörde nicht genehmigt wurden.

Paris, den 15. November 1825.

Gestern hatten wir das Vergnügen, eine deutsche Sängerin, Madame Schütz, aus Wien jüngst von Amsterdam hierher gekommen, im italienischen Theater auftreten zu sehen. Malcolm in Rossini's Donna del Lago war die Debutrolle. Diese Sängerin, die wir hören von der Direktion auf mehre Jahre engagirt ist, wird eine treffliche Acquisition für die hiesige Bühne sein. Eine schöne reine wohlklingende Kontreait-Stimme, gute Scala, grosse Leichtigkeit in den Koloraturen und überhaupt eine grosse Kehlengewandheit, das sind die Eigenschaften, die das Publikum so bestechen, dass lauter allgemeiner Beifall ihr in dieser undankbaren Rolle wurde, auch als Schauspie-

lerin scheint uns diese Sängerin, die eine sehr schöne Frau ist, sehr gewandt, doch behalten wir uns vor, darüber, so wie überhaupt über ihr Talent mehr und ausführlicher zu sprechen, wenn wir sie öfterer gehört. Rubini (Rodrigo) jetzt der Liebling der Pariser, war unübertrefflich in einer, im 2. Akte eingelegten Kavatine, die solches furore machte, dafs er sie wiederholen mufste. Unstreitig ist dieser Sänger einer der ausgezeichneten lebenden Tenore; eine volle kräftige Bruststimme und ein seltenes Falset, viel Stärke und Gefühl, dies sind die Eigenschaften, die vergessen machen, dafs er ein schlechter Schauspieler ist. Madame Mombelli (Elena) hat seit einiger Zeit sich mehr die Gunst des Publikums erworben und besonders sagt ihr diese Rolle zu; das Duett im 2. Akt, sang sie mit Rubini meisterhaft. Sie reist in einigen Tagen nach Italien, wo sie das Karneval über in Venedig weilen wird. Mad. Schiasetti folgt ihr in kurzem nach.

Nächstens verspricht man uns die Semiramis, worin Madame Fodor debutiren soll. Erst am vergangenen Sonnabend ist das neue italienische Theater oder besser gesagt, der neu restaurirte Saal Favart geöffnet worden. Er ist merklich verändert, denn der alte häfsliche Saal ist in ein schönes, höchst brillantes Schauspielhaus umgewandelt worden; es ist erfreulich zu hören, dafs das Werk von einem Deutschen vollführt worden, da Herr Hüttorf von der Regierung dazu beauftragt worden und sich die allgemeine Zufriedenheit der Kenner und des Publikums erworben hat. La Dame blanche von Boieldieu, Text von Scribe ist die erste Oper, die man im Theater Feydeau erwartet; es wird fleifsig daran studirt und voraus sagt man viel Gutes davon, wozu wol der ausgezeichnete Name des Komponisten berechtigt. Eine zweite neue Oper: Fiorilla von Auber, Text gleichfalls von Scribe, war bereits ganz einstudirt und mufste, da Madame Pradher bedeutend krank wurde, zurückbleiben; man weifs nicht, wann sie herankommen wird, da die Proben von Bertons Oper: La mère et la fille, Text von Dupaty, auch in einigen Tagen beginnen sollen. Im Odeon hat man eine französische Uebersetzung der Donna del Lago mit vielem Erfolge gegeben und studirt jetzt Preciosa ein, die binnen kurzem in Scene gehen wird, nachher soll, wie es heifst, Euryanthe und dann Fidelio gegeben werden. In der grofsen Oper lacht man über die Oper Don Sancho, wozu der kleine List eine mehr als kindische Musik gefertigt hat: ohne Zweifel wird dieses Unding in einigen Tagen vom Repertoir verschwinden. K. v. R.

Aus Ungarn.

Pesth. Wir erfreuen uns neuerdings eines sehr werthen Gastes. Madame Laroche, vom Brünner Theater, erschien bisher als Isabella in der Italienerin, als Antenor in der Zelmira und als Tankred. Diese Sängerin besitzt eine volltönende Stimme, welche selbst in der höchst seltenen Tiefe noch kräftig, biegsam und wohlklingend heraustritt. Musikalische Festigkeit, nebst einer in kunstgerechter Schule erworbenen soliden Methode sind unverkennbar. Ihr Spiel ist anständig und vorzüglich gewandt in Männerrollen. Sie erhielt allgemeinen Beifall, welchen sie bescheiden mit den verdienstvollen Mitgliedern unserer Operngesellschaft, den Damen Pfeiffer und Roser, den Herren Babnigg, Fischer und Zschische theilte. —

Ein anderer, nicht minder willkommener Besuch war Madame Hölken aus München. Sie hat sich erst seit kurzem der Bühne gewidmet, woraus die Befangenheit in ihrer Antrittsrolle — Emmeline leicht erklärbar wird. Dagegen glich ihr zweites Erscheinen — als Prinzessin von Navarra — einem Triumphzuge; Gesang und Spiel müssen unverbesserlich genannt werden.

Wenn über die seelenvolle Schweizerfamilie an diesem Abende ein unerbittliches Fatum zu walten schien, nichts recht zusammen gehen wollte, und mitunter kaum denkbare Böcke geschossen wurden; so gehörte der melodienreiche Johann von Paris zu den glänzendsten Vorstellungen, deren wir uns erinnern. Nebst der trefflichen Debutantin war jeder an seinem Platze; die Herren Babnigg, Fischer und Demini, als Johann, Seneschall und Wirth — ein seltenes Kleeblatt; wie Dem. Kondorussi, die gewöhnlich vernachlässigte Partie der Lorezza zu einer Bedeutenheit erhebt, mufs man selbst sehen, und wiewol Dem. Roser sich nicht ganz im Pagenkostüm zurecht fand, so entschädigte dafür reichlich ihr schmelzender Gesang, vorzüglich im Troubadour-Trio. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Zweiter Jahrgang.

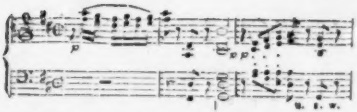
Den 28. Dezember. Nro. 52. 1825.

II. Recensionen.

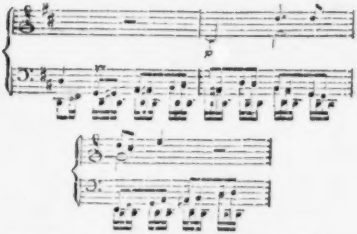
Grande Sonate brillante pour le Pianoforte, composée etc. par J. N. Hummel. Op. 106. Preis 1 Rthlr. 12 Gr. Paris, bei Schlesinger.

Man kann sich nicht wundern, wenn Pariser Referenten bei der Zusammenkunft vieler Virtuosen auf dem Pianoforte*), den Hummel gar nicht mit den andern vergleichen mochten. Wie verschieden ist auch Hummels geistige Richtung von der eines blofsen Virtuosen; und obschon das Klavier den gröfsten und bedeutendsten Theil seiner Produktionsgabe und seiner Künstlerleistungen ausmacht, so wird doch Jeder gewifs mit gebührender Anerkennung anderer Leistungen eingedenk sein, mit denen sich sein Geist würdig beschäftigte, an denen sein höherer Künstlerberuf sich bewährte, kurz an welchen höheren musikalischen Leistungen sein Geist zu einer schönern Reife gedieh, als man von einem blofsen Virtuosen zu erwarten berechtigt ist. Mag immerhin seine Oper: „Mathilde" nicht zu den glänzendsten Produkten des Opern-Repertoir's gehören, mögen immerhin seine herrlichen Kirchenkompositionen, namentlich eine Messe von ihm, weniger gekannt sein, als sie es verdienen: es war warlich nicht sein Schade, dafs er sie nur überhaupt schrieb! Auch ein Klavier-Komponist mufs, wenn er nicht als ein üppiger Pilz in seiner Blüthe blofs angesehn und bewundert werden und nach Ablauf des Jahres verfaulen will; sondern statt dessen ein nützlicher, fruchttragender Baum sein will, der alljährlich seine Früchte, durch eignen Lebenssaft angetrieben, von neuem spendet und nach kurzer Ruhe mit gleicher Freude dankbar genossen wird, — auch ein Klavier-Komponist mufs sich in mehren Zweigen der Komposition wenigstens versuchen; er mufs vor allem die Gesangs-Komposition fleifsig bearbeiten, diese mit der Orchester-Komposition, vielleicht in einer Oper, verbinden; aus der Quelle aller vollkommnen, guten und schönen Töne, aus der Komposition für die Kirche schöpfen, und gleichfalls sich selbst in ihr versuchen: dann wird sich auch ein klassisches, geistiges Leben über die kleinste Klavier-Pieçe, die er schafft, segensreich verbreiten, er wird nicht einseitig sich selbst in dem Pfuhl der Passagen ersäufen und die bessern Kräfte, die höhere Perfektibilität seines musikalischen Talents nicht unterdrücken, sondern er wird sie kennen lernen, sich ihrer mehr und mehr bewufst werden. Möge man nicht triumphirend die Namen Dussek, Klementi, Kramer u. a. dieser hier aufgestellten Meinung entgegen halten. Diese Männer gehören noch zu sehr unserer Zeit an, um über sie unbefangen zu urtheilen. Die Mehrzahl ihrer überhäuften Klavierschöpfungen möchte nur zu deutlich von ihrer Einseitigkeit zeigen, wenn ihr grofses Talent auch einzelne vorzügliche Werke schuf, die aber mit ihrem ganzen Leben doch sehr theuer erkauft sein dürften! Auf unsrer höheren Klavierseite stehen die Männer: Haidn, Mozart, Beethoven, Maria v. Weber (hat nur vier Sonaten geschrieben) und auch unser Meister Hummel. Dieses neue Werk, an Erfindung, wie an Durchführung gleich grofs, beginnt mit einem Allegro moderato, maestoluto in Ddur

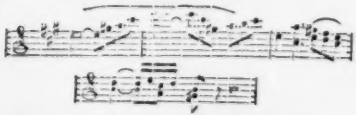
*) No. 26. und 27. S. 211. und 217.



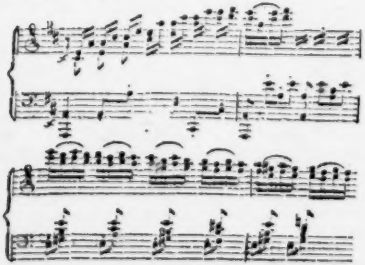
Nach mehren Biegungen der ersten Figur erscheint die Haupt-Passage



eben so gediegen als interesant. Der Seitensatz ist eine Kantilene voll süfser Lieblichkeit, herzlicher, unvergefslicher Zartheit:



aus der der empfindungsvolle Sänger deutlich hervortritt Sie ist eine ganze Seite mit steigendem Interesse fortgeführt, mit natürlichen und doch effektvollen modulatorischen Wendungen versehen und beschliefst mit einer feurigen, delikaten Passage:



die erste gehaltvolle Reprise, wie gewöhnlich in A-dur.

Die zweite Reprise singt noch ausführlicher die Kantilene der ersten, aber — in F-dur; bearbeitet kühn im Modulationstheile, und sehr schwer, die erste Figur des Hauptthemas oben, und fafst die Ideen des ersten Theils in bekannter Ordnung auf. Der ganze Satz ist wahrhaft grofs und macht einen bleibenden, schönen Eindruck auf den Hörer. Noch gröfser und die erhabne Empfindung des ersten Satzes steigernd ist das Scherzo all' antico, D-moll, welches bei einer seltenen klassischen Kraft eine vortreffliche Stimmenführung aufweist, in welcher jeder Klavicinist das gebundene Spiel anwenden und vervollkommnen kann. Die Alternative in D-dur schliefst sich freundlich, aber doch ähnlich, sehr wohlthuend an. Der erste Theil in D-moll wird ohne Wiederholung gegeben, und schliefst grofsartig in einem verhallenden D-dur-Akkorde. Das Larghetto in A-dur kam uns langweilig und matt vor.

Finale, Allegro vivace, in der herrschenden Tonart D-dur ist sehr gearbeitet, im gebundenen Fugenstyl fast durchgängig gehalten, äufserst schwierig in der Ausübung, daher zum anhaltenden Studium sehr auffodernd, wenn es rein und sicher ausgeführt werden soll. Die beiden vorletzten Seiten erheben sich ganz zur Fuge, die letzte Seite ist ein das ganze Werk würdig besiegelnder Schlufs. Viele Klavicinisten dürften bei dem tiefen Ernst dieses Finale's den Muth sinken lassen und die Hoffnung verlieren, es beharrlich zu erlernen, da es an interessanten Motiven nicht so reich ist, als die beiden ersten, mit Jugendfeuer empfangenen Sätze. Indefs verdienen diese beiden ersten Abtheilungen der Sonate schon allein, von fertigen Klavierspielern gekannt und ausgeführt zu werden und wir hoffen auch, dafs das ganze Werk ein Gegenstand grundlichen Studiums werde; denn man ist es dem genia-

len Komponisten der Fis-moll-Sonate, welche wol seine schönste Zierde bis jetzt sein dürfte, und dem erfreuenden Meister der bella Capricciosa, der lieblichsten seiner Gaben, schuldig, dieses ernstgereifte Manneswerk nach Kräften zu besiegen. Und welcher Gewinn entspringt aus der Ausübung aller seiner Werke, namentlich derer für das Konzert geschriebenen, für die Behandlung des Instruments! Wie merklich veredelt und verfeinert der Klavicinist den Anschlag, Reinheit und Gediegenheit der Ausführung bei Hummelschen Kompositionen! Wenn man auch nicht die blitzende Genialität eines Webers in den einzelnen Gedanken, die phantasievolle Ideen-Anregung eines Beethoven in den Hummelschen Produkten findet, so ist doch der Zauber der Lieblichkeit und die klassische Eleganz des Mozart in einem gesteigerten und für die jetzige Zeit erfoderlichen Grade reich vorhanden. Merkwürdig ist auch dem Beobachter aller Werke Hummels, dafs er täglich in seinen Werken jünger wird, und seine individuelle Eigenthümlichkeit immer mehr geltend macht, wahrscheinlich, weil er sich mehr und mehr von dem Einflusse Mozart's los macht.

v. d. O..r.

Sechs Bagatellen für das Pianoforte, von L. v. Beethoven. Op. 126. Mainz bei Schott.

Unter diesem sonderbaren und bescheidenen Titel giebt der grofse Meister seinen Verehrern von Zeit zu Zeit kleine Klavierstücke, die, wie fast alles, was aus seiner Feder fliefst, mitunter nicht geringen Werth haben. Sie sind nicht immer leicht, ja sogar zuweilen schwer auszuführen. Besonders gehört ein öfteres Hören dieser Skizzen dazu, ehe man die wahre, geistige Bedeutung, die ihnen wol zum Grunde liegen mag, herausfindet. Hat man sie oft gehört, so erscheinen sie wie Keime, aus denen sich mitunter wol sehr viel hätte entwickeln lassen. Sie wollen nicht blos *gespielt*, sondern mit einer gewissen geistigen Anregung willig empfangen sein. No. I. Andante, con moto, cantabile, e compiacevole. G-dur. Ein Ariettchen, welches die Empfindung erweckt, die wohl im Lenz uns umzieht, wenn wir ein sorgendes Vögelpaar im Nest erblicken! — Der Ausflug — die treue Innigkeit der wiegenden Figur in der Mitte. Dabei die Helle der hohen Tönchen. No. II. G-moll. hat eine ängstlich flatternde Figur und scheint in einem geistigen Zusammenhange mit No. 1 zu stehn. Ein arienähnliches Kantabile unterbricht sehr lieblich das Moll, welches aber bald wieder weiter flattert und sehr befriedigend und innig schliefst. No III. Andante cantabile e grazioso. — Was mag das wol sein? — No. IV. ist die gröfste und — die beste? Dem Rec. hat sie wenigstens am meisten gefallen. Die Empfindungen sind so bestimmt und originell hingezeichnet, dafs man die darin handelnden Personen gar nicht verkennen kann. Es sind hochschottische Bergbewohner, die in dem kräftigsten H-moll-Tanze mehr springen und trapsen, als tanzen. Das H-dur ist ein Ausdruck ihres innersten Wohlbehagens, vielleicht durch ein Gläschen Sekt erhöht, der Bibroch spielt darin seine bekannte anziehende Rolle. Es sei indefs genug, unsrer Seits angedeutet zu haben, wie wohl diese Kleinigkeiten unsers Meisters genommen werden müssen, wenn man ihnen die poetische Seite abgewinnen will, und wir überlassen es den Lesern dieses, welche diese Klavierstücke spielen wollen, die höhere Bedeutung von No. V. und VI. zu finden, oder auch nicht zu finden; denn es ist nicht Jedermann's Sache, Tonstücken eine bestimmte Deutung zu geben. Mancher will lieber, ohne Weiteres, die Schönheit eines Tonstücks unmittelbar auf sich einwirken lassen*), ohne gerade darüber, durch die Einbildungskraft, zu einer Art von Reflexion zu kommen. Es ist auch nichts dagegen zu sagen, und andre Meister, als Beethoven, können auch oft gar nicht anders empfangen werden.

v. d. O..r.

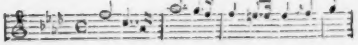
*) Wo das nicht zuerst geschehen und aus der genufsreichen Einwirkung auf das Gefühl die Idee des Kunstwerkes von selbst frei und leicht hervortritt, da möchte das Aufsuchen derselben eher zu einer Störung, als zur geistigen Potenzirung der künstlerischen Auffassung gereichen. Marx.

Grande Sonate pour le Pianoforte, dediée à la memoire de Joseph Haidn par F. Kalkbrenner. Oeuvre 56. Leipzig chéz H. A. Probst. Preis 20 Gr,

Kalkbrenner gehört zu denjenigen Komponisten, von welchen man immer etwas braves erwarten kann und in dieser Erwartung ist Rec. auch in vorliegender Sonate nicht getäuscht worden. Selbst das oft mifsbrauchte Beiwort „grande" ist hier in bester Bedeutung gebraucht, denn die ganze Sonate ist wirklich edel und grofs! Weniger Sinn hat die Dedikation „à la memoire de Joseph Haidn;" die Sonate ist weder im Geiste Haidns — was man doch zuerst vermuthen möchte! — erfunden noch ausgeführt. Wollte aber Herr Kalkbrenner hierdurch blofs seine Verehrung dieses alten Meisters zu erkennen geben, so hätte er hierzu wol eine schicklichere Gelegenheit wählen sollen.

Die Sonate selbst besteht aus 3 Sätzen: erster Satz Moderato e sostenuto, Viervierteltakt, F-moll; zweiter Satz Andante quasi Allegretto, Zweiviertel-Takt, C-dur; dritter Satz Rondo (Allegro) Viervierteltakt, F-dur.

Das Thema des ersten Satzes:



ist eben nicht sehr neu, aber höchst leidenschaftlich angelegt und durchgeführt und von lieblichen, gefälligen Figuren untermischt; die harmonische Führung ist bedeutend und gehalten und die Kadenzen meist interessant eingeleitet; nur die eine Kadenz nach Es-dur auf der fünften Seite:

macht für das Gefühl an dieser Stelle einen viel zu markirten Abschnitt, was der Komponist selbst empfunden haben mag, indem er bei der Wiederkehr derselben im zweiten Theile dies vermieden hat, weshalb sie dem Gefühl auch weit besser zusagt. Endlich ist noch sehr zu loben die gute symmetrische Anordnung der Theile. —

Mit diesem ersten Satze hängt seinem Karakter und innerm Wesen nach genauer zusammen der dritte oder letzte Satz. Er ist ebenfalls lebhaft aber gesteigert bis zum Kräftigen; die romantischen Anklänge des ersten Satzes verschwinden und alle Gedanken treten schärfer hervor — das ganze Gemüth hat eine entschiednere festere Richtung. Ja, das ganze Seelengemälde in diesen beiden Sätzen ist nicht nur äufserst effektvoll, sondern auch psychologisch wahr und wohl geordnet. — In der Brust des Dichters erwacht eine unbegreifliche Sehnsucht, sie versetzt ihn in Staunen; die männliche Kraft erhebt sich in ihm und leitet ihn zur Ruhe — aber wieder bemächtiget sich seiner eine gewaltige Aufregung und wächst und wächst bis zur Extase. — Dazwischen verwebt sind mehre wohlkontrastirende heitere Stellen — wie besonders am Ende des ersten Satzes — und zum Schlufse der ganzen Sonate wird durch wenige Töne das Gemüth wieder zu der ersten Hauptempfindung zurückgeführt!

Der mittlere Satz soll — wie der Komponist sagt — eine Nachahmung des Wachtelrufs sein (ce motif est une imitation du rappél dss cailles). Wir wollen über die Wahl dieses Motivs mit dem Komponisten nicht lange rechten, müssen aber bemerken, dafs er weder mit dem ersten noch letzten Satze in irgend einer Verbindung und also mehr ein blofses Zwischenspiel (intermezzo). Seinem Karakter nach ist er heiter und marschmäfsig.

Uebrigens ist diese Sonate in dem, dieser Musikgattung zukommenden Karakter und in gutem Style geschrieben; sie beweist, dafs ihr Verfasser nicht nur Kenntnifs des Satzes, sondern auch rythmische Gewandheit und Mannigfaltigkeit in der Harmonie besitzet, mitunter findet sich auch eine angenehme Melodie; nur — eine besonders geniale Erfindung möchte schwerer daraus nachzuweisen sein.

Fertigen Klavierspielern ist sie in jeder Hinsicht zu empfehlen.

Drei Sonatinen für das Pianoforte etc. von H. Marschner. Op. 33. Preis 12 Gr. für jede einzelne. Bei Hofmeister in Lpzg.

Diese Klavierstücke haben allerdings einen besondern Werth; sie sind instruktiv in einer nicht geringen Hinsicht. Bekanntlich bewegt sich des Verfassers Manier, und, wenn man will, sein ideelles Sein, in M. v. Webers Sonne, die mit ihren zündenden Strahlen freilich so manches mittelmäfsige Talent noch erhöhen, und zu einiger Bedeutung erheben kann Man kann auch diese Gabe als einen gradus ad Parnassum Weberianum betrachten, welcher letztere wol nicht so leicht von angehenden, am Stabe der Uebung aufwandelnden Zöglingen erstiegen werden möchte. Bekanntlich hat uns Weber mit vier grofsen Sonaten beglückt, die in der Klaviermusik das sind, was die Beethovenschen Symphonien in der Orchestermusik. Sie sind in der That selbst grofse Klaviers-Symphonien, unendlich reich an originellen Gedanken, indem sie fast alle Pianoforte-Effekte erschöpfen, und das Instrument gleichsam verherrlichen. Aber sie sind auch sehr schwer, und es giebt für diese eigenthümliche, sich von andern so sichtbar isolirende Kraft-Manier nicht genug Vorübungen. Hier giebt nun Herr Marschner eine kleine Propädeutik, wofür ihm Webers Verehrer und Weber selbst nicht dankbar genug sein können.

No. 1. C-dur, besteht aus einem Allegro in gewöhnlicher Form. Angenehme Melodien, reiner Fingersatz, lobenswerthe Abwechselung der kleinen Gedanken sind überall sichtbar, so wie auch in den nachfolgenden Sätzen: Andantino und Presto, welches letztere recht angenehm mit einer Menuett verflochten ist, einem Tonstücke, welches viel Anlafs giebt, den Ausdruck für sanfte Grazie zu befördern. Der im Rythmus überflüssige Takt des Thema wird zwar durch das rallentando gemildert, wäre aber doch in diesem Tonstücke wol besser weggeblieben.

No. 2. G-dur, hat einen recht gefälligen und belebenden Seitensatz. Scherzo Vivace in C-moll ist frisch und nicht ohne Eigenthümlichkeit, ebenso das Rondo, Allegretto grazioso, welches ziemlich beharrlich, in Webers Art, die Themafigur durchführt.

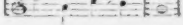
No. 3. Allegro risoluto A-moll ist wohl der gelungenste Satz, indefs schon etwas schwer. Marsch, D-dur, unbedeutend. Finale, in der herrschenden Tonart, hat sehr hübsche Stellen, die leicht, brillant, und mit Weberschen angenehmen Pikanterien entworfen sind.

Soweit sich der Verfasser dem Weber nähert, ist er recht interessant und gefällig und die kleinen Sonaten werden Jedem Vergnügen machen, der sie lernt. Hat der Lehrer nun noch den höhern Zweck vor Augen, den sie beabsichtigen, so haben sie einen zwiefachen Werth. Der Stich ist sehr deutlich und schön, der Preis nur gering.

v. d. O..r.

Ricordanza, Fantasie für das Pianoforte. mit Thematen aus Aubers du Maçon etc. von Kalkbrenner. Op. 76. Pr. 16 Gr. Berlin bei Schlesinger.

Rec. kennt diese Oper nicht, kann also nicht sagen, was Hrn. K. zu einer Fantasie darüber Veranlassung gegeben hat. Aus den Thematen läfst sich nichts heraushören, als angenehme, liebliche Melodieen mit Rossinischen Schlüssen.



An brillanten Passagen, Variationen der Melodieen etc. fehlt es nicht. Einige davon sind effektvoll, andere matt, einige davon haben jähe Modulationen, dafs einem die Augen übergehn, andere sind oft gehört mit Klimper-Bässen. Der Schlufs ist zum Klatschen eingerichtet. — Das ist eine Phantasie. — Im Allgemeinen bestätigt sich auch hier des Rec. Meinung über Herrn Kalkbrenners Kompositionen: sie haben sämmtlich einen grofsen Wurf, (nicht Entwurf) effektvolles Spiel, Mangel an fesselnden Ideen, welcher durch ewiges Moduliren versteckt wird. Diese Sachen werden also vielleicht Damen Vergnügen machen, aber nie eine Art von Klassicität behaupten können, wie die von Kle-

menti, Kramer und andern in England lebenden Klavicinisten.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 23. December 1825.

Heute ist endlich die jahrelang, man kann wol sagen, mit Sehnsucht erwartete Euryanthe erschienen. Karl Maria von Weber, durch seine Kriegslieder aus den Befreiungskriegen und durch den Freischützen der Liebling der Berliner, konnte nirgends empfänglichere und vorbereitetere Gemüther finden, als eben hier, wo man die frühern Werke des Meisters so erfafst und sich von der Erschlaffung in südlicher Sinnlichkeit frei erhalten hat. Und so ist es auch geworden. Die ersten, die zu dem Werke gezogen wurden — das ausübende Bühnen- und Orchesterpersonale — entzündeten sich an seinem Geiste; ihr Eifer und des Komponisten meisterhafte Leitung hatten eine so vollendete Ausführung zur Folge, wie sie selbst auf unserm trefflichen Theater selten ist. Madame Seidler als Euryanthe vereinte mit der Anmuth und dem Liebreiz, der in allen Rollen ihr Spiel und ihren Gesang belebt, einen so innigen, tief ergreifenden Ausdruck, dafs gewifs selbst ihre wärmsten Verehrer in ihrer Erwartung noch übertroffen worden sind und dafs jeder mit der freudigsten und höchsten Achtung auf eine Künstlerin blicken mufs, die an so viel natürlichem Reize sich nicht genügen läfst, sondern die höhere Bestimmung der Künstlerin wohl erkennt und treu umfafst. Madame Schulz fand in der Rolle der Eglantine Gelegenheit, die ihr zu Gebote stehende Gewalt leidenschaftlichen Ausdrucks in Spiel und Gesang zu zeigen. Man mufs sie in dieser Rolle und früher in der süfsen Selaide in Spontini's Alcidor gehört haben, um die grofse Künstlerin in ihrer Vielseitigkeit zu erkennen. Eben so meisterhaft wurden die Rollen Adolar's und Lysiart's durch Herrn Bader und Blume durchgeführt; auch die des Königs, von Herrn Devrient, war befriedigend und die Ausführung der Chöre, wie der Instrumentalpartie war des höchsten Lobes werth. Kurz die Aufführung war dem herrlichen Werke vollkommen angemessen und beide fanden nach Gebühr enthusiastische Aufnahme. Der Komponist wurde nach dem ersten und letzten Akte hervorgerufen; gleiche Anerkennung wurde den ersten Sängerinnen und Sängern zu Theil

Soviel über die erste Aufnahme. Ueber das Werk selbst müssen die Berichte wegen Mangel an Raum für den nächsten Jahrgang erspart werden. Marx.

Ofen.

Eine Dem. Eichenhoff, angeblich vom Theater an der Wien, gab die Preciosa ohne sonderlichen Erfolg. Sie scheint Novize im strengsten Sinne des Wortes zu sein, welche das mechanisch Eingetrichterte mit gleich erstarrender mechanischer Kälte von sich giebt. Webers romanesque Tondichtung wurde vom Orchester recht wacker ausgeführt; nur die zu schwach besetzten Chöre ermangelten jeder energischen Kraft. —

Ist es uns wol erlaubt, einigermafsen auf unsere Landsmännin, Demoiselle Sicard, stolz sein zu dürfen, welche, nachdem sie als erste Sängerin bei Italiens Hauptbühnen die Feuerprobe rühmlich bestanden, nun, von der Scala aus, einen ehrenvollen Ruf nach Lissabon erhalten hat, mit welchem Engagement ein Gehalt von 30.000 Franken, nebst einer zu 8.000 Franken garantirten freien Einnahme verbunden ist? —

Prefsburg.

Die Krönungsfeierlichkeiten haben gegenwärtig unsere königliche Freistadt ungewöhnlich bevölkert; Fremde strömen aus allen vier Himmelsgegenden herzu und Spekulanten aller Art finden sich mit ihren Raritäten ein. Auch für die Bühne ist gesorgt und Herr Stoger mit seinen Sängern abermals von Gratz zu uns herüber gezogen. Er hat ein nahmhaftes Pauschale (?) erhalten, und dafür die Bühne neu und glänzend dekoriren lassen, auch aus Siebenburgen eine magyarische National-Gesellschaft verschrieben, wodurch wir während der Dauer des Landtages dem angenehmsten Wechselgenufs entgegensehen. Das so reich-

Hiesige Opernrepertoir zählt die beliebtesten Tondichtungen deutscher, italienischer und französischer Meister, als: Don Juan, Figaro, Mädchentreue, der Freischütz, die Müllerin, der Korsar aus Liebe, Zelmira, Joseph, Jokonde, die diebische Elster, der Barbier von Sevilla, Johann von Paris, die Vestalin, Preciosa, Aschenbrödel, Lodoiska, Cenerentola, u. a. m. und wenn diese das Ohr bezaubern, werden die Grosthaten vaterländischer Helden ihrer Enkel Herzen hoch erheben.

Im dem, während der offenen Tafel statt gefundenen Kammerkonzerte wurden von der, eigens zu diesem Zwecke hieher berufenen Hofkapelle folgende Musikstücke vorgetragen: 1) Ouverture von Seyfried, 2) Arie, von Generali, gesungen von Madame Kraus. 3) Violin-Variationen von Pechatscheck, gespielt von Herrn Böhm. 4) Duett von Rossini, aus Konradino, vorgetragen von Mad. Kraus und Herrn Barth. 5) Variationen für den Csakan, gespielt v. Hrn. Krähmer. 6) Duett von Stunz, aus: la Repressaglia, gesungen von Madame Kraus und Herrn Barth. 7) Ouverture von Rossini. — Am Krönungstage selbst, wurde auf ausdrückliches Verlangen Sr. Maj. des Kaisers, eine Vorstellung in ungarischer Sprache und erst einige Tage darauf das eigentliche, von Herrn Meidl verfaßte Gelegenheitsstück: Giesela, gegeben, bei welchem die Mitglieder des K. K. Hoftheaters in Wien, Madame Löwe und Herr Anschütz die Hauptrollen ausführten. —

I.

Andeutung des Standpunktes der Zeitung.

Als wir am Schlusse des ersten Jahrganges der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, über ihre Einführung Rechenschaft ablegten*) kam es vor allem darauf an, ihr Entstehen neben der schon längst vorhandenen leipziger musikalischen Zeitung zu rechtfertigen und anzudeuten, mit welchen Prinzipien man unternommen habe, sich um die Aufmerksamkeit der Leser zu bewerben. Schon aus dieser Absicht wurde es nöthig, auf die verschiedenen Kunstperioden hinzuweisen, in denen die leipziger und unsre Zeitung hervorgetreten sind und ihr Prinzip gebildet hatten: erstere die Tochter einer vollendeten Periode, in ihrem Wesen und der gleichzeitigen kantschen Philosophie fest beruhend; letztere die gleichzeitige Erscheinung neben vielem Neuen, den Beginn einer neuen Periode bezeichnenden — in dem Geschäfte, das Neue in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen und die Fortbildung der Kunstidee im Alten und Neuen nachzuweisen.

Im Bewußtsein eines solchen Standpunktes ist dem, der überhaupt an der Sache Antheil nimmt, kein abgezogenes, in sich abgeschlossenes Beobachten möglich. Die Betrachtung des Werdenden wirkt unmittelbar auf die Bildung und Fortbildung ein. Niemals aber kann das Ineinandergreifen des Entstehens und Erkennens belebter sein, als in einer Krisis, gleich der, in welcher sich jetzt die dramatische Musik und von ihr aus die ganze Tonkunst befindet.

Die Leser, die dem zweiten Jahrgange unserer Zeitung Aufmerksamkeit geschenkt haben, erkennen aus der Tendenz der meisten hiesigen Theater- und Konzertberichte, daß hier auf die immer tiefer in Deutschland eindringende neuitalische Musik gedeutet wird. In Rossini *) scheint sie ihre höchste Vollendung erreicht zu haben; er hat seiner Nation das gegeben, was sie eigentlich — sie mag es verhehlen, wie sie will **) — begehrt und in ihren jetzigen Verhältnissen begehren muß: geistlose Ergötzung der Sinnlichkeit. Daß dieses Element in jedem Menschen webt und in den meisten leichter erregt werden kann, als ein höheres Prinzip, dies allein erklärt die Aufnahme, die Rossini auch in Volkern gefunden hat, deren Tendenz eine höhere und geistigere ist, als die der Italischen. Leicht wurde der Sieg in Paris, wo man zu wenig eigenes mu-

* Der Zig aus. Jahrg. No. 52. S. 444.

*) No. 20. 23. S. 159. 186.

**) No. 2. 8. 13. No. 5. S. 22.

sikalisches Vermögen hat, um nicht das Fremde gefällig Dargebotene gern zu nehmen. In Deutschland war es Wien — das sonst Haidn, Mozart, Gluck und seit lange Beethoven in seinen Mauern gesehn hat — das sich zunächst der musikalischen Sinnenlust überlassen und den Abfall vom Geiste schon jetzt durch den Untergang seiner Oper büfst. Mit der Unternehmung des königstädter Theaters hat nunmehr auch in Berlin die italische und italisirende französische Oper festen Anhalt gewonnen; wodurch? das ist ebensowohl früher besprochen*), als wir die einstweilige Nothwendigkeit in der Sache selbst und den Verhältnissen des neuen Theaters erkannt**) zu haben glauben.

Von der Bühne aus sind die meisten Konzerte und sicherlich auch die musikalischen Privatunterhaltungen italisirt worden und es schien dringend an der Zeit, an einer ganzen Reihe solcher Kunstleistungen zum Bewufstsein zu bringen, was man an ihnen eigentlich erhalte. — Dies ist ein nicht eben angenehmes Hauptgeschäft der Zeitung in den letzten Monaten gewesen. Dem Publikum die Erinnerung an das Edlere lebendig halten, den ausübenden Künstlern und Künstlerinnen aus der Sache und an Anderer Beispiele andeuten, wohin solches Streben führen mufs, das ist es, was der mus. Ztg. für das Beste der Kunst und der Künstler oblag. Hätte sie auch in manchem Punkte geirrt — hätte auch mancher Künstler ihre Aussprüche in schroffem und dissonirendem Widerspruche mit der Tendenz seiner eben beliebten Unternehmungen gefunden, so hoffen wir doch von den warnenden Vorbildern in Wien und anderwärts so viel Unterstützung, dafs jeder Vorurtheilsfreie jenes Motiv unsrer Handlungsweise anerkennen wird; wir hoffen es — nicht als könnte für die Zeitung oder ihre Mitarbeiter aus einem Verkennen bei Einzelnen etwas zu fürchten sein, sondern um einer schnellen Förderung der Sache.

Hat die Zeitung in dieser Angelegenheit sich zur strengen Opposition gedrungen gefühlt (um so mehr, da Virtuosenwesen — wie wir das Wort verstehn *) und der unbewufste Einfluss der italischen Gesangmethode **) eine nur zu gewichtige Unterstützung dem neuitalischen Wesen gewähren) so durften wir uns in einem andern wichtigen Felde, dem Musikunterrichtwesen, begnügen, erschöpfendere Untersuchungen vorzubereiten. Den Berichten über Logiers ***) und Urbans ****) Lehrmethode und Leistungen in der Tonwissenschaft wird der neue Jahrgang tiefer eingehende, auf die Schriften dieser Männer gegründete, Betrachtungen anschliefsen. Die bisher gelieferten Aufsätze werden nur dann ihre Bestimmung ganz erfüllt haben, wenn sie nicht nur die Leser auf eine ernstliche Betrachtung des Gegenstandes vorbereitet, sondern auch Sachverständige angeregt haben, an den künftigen Verhandlungen der Sache thätigen Antheil zu nehmen.

Ist es der Redaktion bis jetzt noch nicht gelungen, das Korrespondenzwesen auf den Punkt zu bringen, den sie als Ziel erkennt: so wird man wenigstens in der Zeitung selbst die Bestrebung finden, dieses Fach zu bereichern. Wir dürfen vom nächsten Jahrgange auch hierin Fortschreiten hoffen und man wird dann einer Zeitung, deren Bestehen auf eine Reihe von Jahren berechnet ist, ein zweijähriges Vorschreiten zum Genügenden nicht als zu langsames Wachsthum anrechnen.

Gern hätte die Verlagshandlung zahlreichere Musikbeilagen mitgetheilt, wenn sich nur die Besitzer angemessener Kompositionen willfähriger zeigten, das Publikum an ihrer Freude Theil nehmen zu lassen. Indefs — vier Tafeln von Bach und Händel wiegen schon manches Dutzend andere auf. Das Alte geben wir aber, weil das Neue sich schon von selbst durch den Buchhandel fördert. Wir wollen denn erwarten, wie viel Antheil auch bei diesem Gegenstande die Musiker einem der Kunst geweihten Unternehmen schenken werden.

Marx.

*) No. 35, S. 281.
**) No. 3. 44. S. 23. 355.

*) Der Ztg. erst. Jahrg. No. 33. S. 281.
**) No. 15. S. 121.
***) No. 4. S. 25.
****) No. 41. S. 331.

Verantwortlicher Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT
VON

A. B. Marx.

DRITTER JAHRGANG. 1826.

3
1826

BERLIN,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG.

1826.

1871. 35

BIBLIOTECA
REGIA

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

DRITTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Vorbereitendes Gedicht	...e.	1	1.
2. Vom Urtheil des Publikums über Künstler und Kunstwerke	Franck.	3	17.
3. Gewerbefreiheit für Musiker	A. B. Marx.	6	48.
4. Ueber musikalische Korrespondenz	A. B. Marx.	9	65.
5. Modesucht der Virtuen	M.	17	130.
6. Das Königstädter Theater	A. B. Marx.	22	173.
		23	182.
		24	187.
		25	199.
		29	232.
7. Rezensent und Rezensirter	4.	31	251.
8. Urtheil in Kunstsachen. — Scenen aus dem Leben eines jungen Komponisten	4.	36	285.
		37	294.
9. Karl Maria v. Weber an die, welche sich der Kunst widmen mochten	—	38	305.
10. Das Berliner Publikum	v. d. S...	41	328.
11. Das Publikum zu dem Künstler	—	47	383.
	der musikalische Korrespondent aus Leipzig.	51	414.
	Marx.	51	415.
12. Standpunkt der Zeitung	A. B. Marx.	52	421.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Einiges über die heroisch komische Oper	4.	20	156.
2. Ueber Etüden	4.	23	177.
3. Beiläufige Gedanken über dramatische Musik	Franck.	25	193.
		26	201.
		27	209.
		28	221.
4. Ueb. allgemeine Musikbildung etwas	A. B. Marx.	38	307.
5. Ueber das Verhältniss der Form zum Inhalt in der neuern Musik	Franck.	40	317.
		41	325.
		42	333
6. Ein Wort über die romantische Oper u. Spohr's „Berggeist" insbesondere	Gon.	42	334.
7. Bemerkungen über Opern und Operndichtung	Dr. Seidel.	48	386.
		49	393.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Iwan Müllers verbesserte Klarinette	—	5	33.
		6	41.
2. Die Bogen Guitarre	Dehn.	19	148.
3. Ueber Ton auf dem Fortepiano	N.	37	296.
4. Ueber Klavierauszüge	Concertante.	38	303.
5. Gehalt der Posaunen	Dehn.	48	391.

IV. Recensionen gedruckter Werke.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Ariette von Beethoven. Opus 121. Schott in Mainz.	v. d. O..r.	1	1.
2. Ouvertüre von Beethoven. Opus 124, arr. v. Czerny. Schott in Mainz	v. d. O..r.	1	2.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
Dieselbe	S. K.	10	73.
3. Tribut à la mode von Kalkbrenner Op. 75. Schlesinger in Berlin	v. d. O..r.	3	19.
4. Esquisse musicale v. Kalkbrenner. Op. 74	v. d. O..r.	3	20.
5. Capriccio von Felix Mendelssohn Bartholdy. O. 5. Schlesinger in Berlin	A. B. Marx.	4	25.
6. Bundeslied von Beethoven. Schott in Mainz	L. Rellstab.	5	34.
7. Griechenlieder von Voigt. Simrock in Bonn.	L. Rellstab.	5	35.
8. Introduktion u. Fuge von Logier. Op. 18. Logier in Berlin	Marx.	5	35.
9. Le bon vieux temps v. Kalkbrenner. Op. 1351. Schlesinger in Berlin	Distrait.	7	40.
10. Polonaise von Elliot. Op. 1. Laue in Berlin	A. B. Marx.	7	50.
11. La fugue von Mozart arr. zu 4 Handen v. I. P. Schmidt. Trautwein in Berlin	—	7	51.
12. Rondo aus Beethovens Quintett. Op. 29. vierhändig von I. P. Schmidt	—	7	51.
13. Dreistimmige Männergesänge von F. Zollner. Breitkopf u. Hartel in Leipzig	A. J. Becher.	8	57.
14. Vierstimmige Männergesänge von F. Zollner. Opus 12. Bachmann in Hannover	A. J. Becher.	8	57.
15. Sonate von F. Zollner. Op. 13. Bachmann in Hannover	A. J. Becher.	8	57.
16. Lieder von G. Reichard Op. 3. Bachmann in Hannover	Z.	8	60.
17. Charinomos von Karl Seidel. Rubach in Magdeburg	A. B. Marx.	9	67.
		14	105.
		15	116.
		30	237.
		31	245.
		33	267.
		38	303.
		39	310.
18. Miltons Morgengesang, Hymne von J. F. Reichard	Galliani.	9	69.
		10	77.
		11	82.
		12	89.
19. Potpourri für Violine von Henning. Op. 11. Probst in Leipzig	—	10	75.
20. Tafelgesänge von Ludwig Berger Op. 20. Laue in Berlin	—	10	76.
21. Tafelgesänge von G. Reichard. Laue in Berlin	—	10	76.
22. Kompositionen zu Göthes Jubiläum von C. Eberwein. Wenzel in Weimar	v. d. S....	11	81.
23. Jubel-Kantate von C. Eberwein. Op. 16. Wenzel in Weimar	v. d. S....	11	81.
24. Drei Rondo's v. Moscheles. Schlesinger in Berlin	v. d. S....	12	90.
25. Duett für Violine u. Violoncell von Ganz. Op. 6. Schott in Mainz	Dehn.	14	107.
26. Messe von Michael Haidn. Schott Mainz	Dehn.	15	113.
27. Hiller's Choralbuch. Reklam in Leipzig	D. Rebs.	15	115.
28. Ballet-Musik von Beethoven. Hofmeister in Leipzig	M.	15	118.
29. Violin-Konzert mit Chor v. Fränzl. Schlesinger in Berlin	G—r—ch.	16	121.
30. Drei Marsche von Neithard, vierhändig. Op. 58. Laue in Berlin	—	16	123.
31. Sonate von Belcke. Op. 9. Laue in Berlin	—	16	123.
32. Gesange von G. Reichard. Laue in Berlin	4.	16	123.
33. Lafonts Melancholie verkauft für Geige und Piano Schlesinger in Berlin	van Forbise.	17	129.
34. Acht- u. zehnstimmiges Crucifixus von Antonio Lotti. Schlesinger in Berlin	v. d. O..r.	18	137.
35. Polonaise v. Marschner. Op. 25. Hofmeister in Leipzig	v. d. O..r.	18	138.
36. Sechs Lieder v. Neithardt. Laue in Berlin	4.	18	138.
37. Acht Lieder v. Louis Berger. Laue in Berlin	4.	18	138.
38. Arion von K. Blum. Riegel in Potsdam	4.	19	145.
39. Frühlingslieder von Stieglitz, Lerche und Probst in Leipzig	G. Stadler.	20	153.
40. Beethovens Sonate, Op. 53, vierhändig			

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
von Succo. Laue in Berlin	v. d. O..r.	20	155.
41. Orgelfantasie u. Fuge von Johann Schneider. Hartel in Leipzig	v. d. O..r.	20	155.
42. Violoncell-Variationen von Baudiot. Schlesinger in Berlin	Dehn.	20	156.
43. Kanzonetten v. Blangini. Schlesinger in Berlin	L.	21	161.
44. Choralbuch v. Gebhardi. Erfurt u. Lpzg.	v. d. O..r.	21 22	162. 169.
45. Gesänge v. Horzitzky Op. 6. Christiani in Berlin	Z.	21	165.
46. Männergesänge von Hientzsch	v. d. O..r.	22	170.
47. Rondo von Belcke. Laue in Berlin	4.	22	171.
48. Lieder v. G. Schmidt	4.	22	171.
49. Exercicien von Szymanowska. Probst in Leipzig	4.	23	178.
50. Toccata von Czerny. Probst in Leipzig	4.	23	178.
51. Exercicien von Pixis. Probst in Leipzig	4.	23	178.
52. Rhapsodien von A. Schmitt. Laue i. Berl.	4.	23	178.
53. Rondo von Czerny. Op. 93. Probst in Leipzig	4.	23	180.
54. Notturno's v. Mayer. Probst in Leipzig	4.	23	180.
55. Rondo von Kulenkamp. Op. 16. Probst in Leipzig	4.	23	189.
56. Te Deum v. Schicht. Hofmeister in Lpzg.	v. d. O..r.	25 26	194. 202.
57. Rondo von Greulich. Op. 13. Schlesinger in Berlin	4.	25	197.
58. Rondo von Greulich. Op. 15. Schlesinger in Berlin	4.	25	197.
59. Violoncell-Konzertino von Baudiot	Dehn.	25	198.
60. Sonate von L. Berger. Laue in Berlin	4.	29	229.
61. Oplerlied von Beethoven. Opus 121. Schott in Mainz	5.	32	253.
62. Rath- und Hulfsbuch für Organisten, von Klipstein. Max in Breslau	D. Rebs.	32	254.
63. La dame blanche. Op. von Boieldieu. Klavierausz. v. Zulchner. Simrock in Bonn	4.	32	255.
64. Il Crociato v. Meyerbeer. Klavierausz. von Zulehner. Simrock in Bonn	Peregrinus.	33	261.
65. Rondo von Mayer. Probst in Leipzig	4.	33	264.
66. Sonate von Baake. Op. 6. Breitkopf in Leipzig	4.	33	264.
67. Der neunte Psalm v. Feska. Op. 21. Hofmeister in Leipzig	v. d. O..r.	33	265.
68. Gesange v. Gebhardi. Op. 7. Erfurt	v. d. O..r.	34	273.
69. Requiem von Häser. Hofmeister in Leipz.	v. d. O..r.	34	373.
70. Ouverture von J. F. Schmidt. Trautwein in Berlin	Marx.	34	273.
71. Variationen v. Schnabel. Forster i. Breslau	Marx.	35	277.
72. Polonaisen von Neithardt. Christiani in Berlin	4.	35	277.
73. Polonaisen, vierhändig, von Herz, Probst in Leipzig	—	35	277.
74. Variationen für Pianoforte u. Flöte, von C. F. Ebers. Trautwein in Berlin	4.	35	277.
75. Sonate v. Schuberth. Opus 3. Schott in Mainz	4.	35	278.
76. Griechenlieder für 4 Männerstimmen von Danzi. Op. 72. Probst in Leipzig	4.	35	278.
77. Rondo von C. Berg. Op. 17. Schott in Mainz	4.	35	278.
78. 6 4handige Stücke für Pianoforte von Lauska. Schlesinger in Berlin	Marx.	36	288.
79. Variationen v. Lauska Schlesinger in Berlin	Marx.	36	288.
80. Guitarrenschule von K. Blum. Schlesinger in Berlin	4.	37	299.
81. Rondo v. Schuberth. Op. 4. Schott i. Mainz.	B.	37	3 00.
82. Ouverture von Handel, vierhandig von Rink. Schott in Mainz	—	37	300.
83. Kantate v. Spontini. Schlesinger in Berlin	Marx.	38	306.
84. Lieder von Berner. Forster in Breslau	Marx.	40	318.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
85. Fantasie für Piano u. Geige von Späth. Op. 90. Schott in Mainz	Ach.	41	326.
86. Kinderlieder von Grosheim. Schott in Mainz.	M.	43	342.
87. Kinderlieder von Beck. Schott in Mainz	M.	43	342.
88. Männergesänge von Hientzsch. Grafs in Breslau	M.	43	342.
89. Olympia, Oper von Spontini. Klavierauszug. Schlesinger in Berlin	A. B. Marx.	44	349.
		45	357.
		46	365.
		47	378.
		48	386.
		49	395.
		50	401.
		51	409.
		52	417.
90. Quatuor von Mozart No. 1. zweihändig von Crelle. Schlesinger in Berlin	Marx.	46	365.
91. Kantate v. Fournes, Gera	R.	46	368.
92. Neunte Symphonie von Beethoven. Op. 125. Schott i. Mainz	A. B. Marx.	47	373.
93. Lieder v. Wolfram. Paul in Dresden	4.	47	378.
94. Gesänge von J. P. Schmidt. Laue in Berlin	$3\frac{1}{2}$.	47	380.
95. Divertissement von Belcke. Opus 16. Breitkopf in Leipzg	$3\frac{1}{2}$.	47	380.
96. Beitrag, den Gesang in Kirchen u. Schulen zu verbessern, von Philalethes. Zeitz	...r..	47	380.
97. Gesänge von K. M. v. Weber. Op. 23. Schlesinger i. Berlin	$3\frac{1}{2}$.	47	381.
98. Vier Gesänge aus den Rolandsknappen v. Dorn. Trautwein in Berlin	M.	50	404.
99. Sieben Hefte Kirchenmusik in Stimmen. Trautwein in Berlin.	Marx.	51	409.
100. Don Juan in Stimmen. Trautwein in Berlin.	A. B. Marx.	51	409.
101. Klavierschule von Vater. Keyser in Erfurt	4.	51	411.

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Weber's Euryanthe	A. B. Marx.	1	4.
		2	9.
	A. Wendt.	2	11.
		3	21.
		4	26.
		5	37.
		6	43.
		7	54.
2. Auber's Maurer	J. van Forbise	14	107.
		15	119.
3. Rossini's Türke in Italien	F.	14	108.
4. Cherubini's zweite grofse Messe, in Wien am Leopoldsfeste aufgeführt	—	16	124.
		17	134.
		18	143.
5. Martin's Oper Lilla	4.	18	139.
6. Hummel's neuestes Konzert	4.	18	141.
7. Auber's Schnee	4.	19	149.
8. Spontini's Kortez	F.	24	189.
9. Gehe's und Wolfram's Oper: Die bezauberte Rose, in Prag	—	24	191.
10. Beethoven's neunte Symphonie mit Chor in Leipzig	—	27	213.
11. Dorn's Oper: Die Rolandsknappen	A. B. Marx.	29	230.
		30	239.
12. Seyfried's Singspiel: zum goldenen Löwen	Obertus ab Orto.	41	327.

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Berlin	G.	2	12.
— —	J. P. S.	2	13.
		4	29.
— —	M.	3	20.
— —	Dehn.	3	20.
— —	M.	5	37.
— —	M.	8	61.
— —	Dehn.	8	61.
— —	Dehn.	11	84.
— —	Marx.	14	111.
— —	Dehn.	14	111.
— —	4.	16	126.
— —	Marx.	17	132.
— —	4.	17	133.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
Aus Berlin.	Marx.	22	171.
— —	F.	23	181.
— —	F.	27	210.
— —	4.	27	212.
— —	Dehn.	27	213.
— —	4.	28	228.
— —	A. B. Marx.	30	242.
— —		31	246.
	G.	32	258.
— —	M.	33	267.
— —	4.	34	275.
— —	v. d. S....	34	276.
— —		36	288.
— —	—	35	278.
	M.	43	343.
— —	Dehn.	44	351.
— —	4.	45	360.
— —	I. P. S.	46	369.
— —	4.	48	388.
— —	—	49	398.
— —	—	50	404.
— —	D.	51	413.
— —	A — Z.	52	420.
— —	L.. w....	52	421.
2. Aus Münster.	G.	3	23.
3. Aus Leipzig.	—	4	30.
— —	—	5	39.
— —	—	12	91.
— —	—	13	97.
— —	D. Rebs.	26	203.
— —	—	27	218.
— —	—	28	225.
— —	—	31	248.
— —	—	35	279.
— —	—	36	289.
— —	—	36	292.
— —	Ciz.	44	352.
4. Aus Wien.	—	6	45.
— —	—	8	64.
— —	—	9	71.
— —	—	10	79.
— —	—	11	87.
— —	—	19	151.
— —	—	20	159.
— —	—	21	167.
— —	—	22	174.
— —	—	31	249.
— —	—	32	258.
— —	—	33	268.
— —	—	39	313.
— —	—	40	321.
— —	—	43	346.
— —	—	44	355.
— —	—	45	363.
— —	—	46	371.
5. Aus Demmin in Vorpommern.	Gardichert.	6	46.
6. Aus Breslau.	Hientzch.	7	51.
— —	—	50	406.
— —	—	51	416.
7. Aus Dresden.	—	8	62.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
Aus Dresden.	†††	9	70.
— —	†††	11	84.
— —	—	12	95.
— —	—	25	199.
— —	—	26	204.
8. Aus Paris.	A. B. Marx.	11	83.
9. — —	—	13	104.
— —	—	27	217.
— —	—	30	241.
9. Aus Pesth.	—	12	95.
— —	—	21	166.
— —	—	30	244.
10. Aus Königsberg in Preußen.	—	13	101.
— —	—	14	109.
— —	—	41	331.
— —	—	42	336.
— —	—	43	343.
— —	—	44	353.
11. Aus London.	—	13	103.
— —	—	16	128.
12. Aus Zeitz.	D. Rebs.	14	112.
— —	—	15	120.
13. Aus Düsseldorf	D.	26	222.
14. Aus Olen.	—	30	244.
15. Aus Frankfurt am Main.	Peregrinus.	46	369.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Zu der Untersuchung über die Aechtheit des Mozartschen Requiems		1	8.
		2	15.
	A. B. Marx.	34	269.
	A. B. Marx.	51	416.
2. Karl Maria von Weber's Biographie	—	24	185.
3. Karl Maria von Weber's Nekrolog	A. B. Marx.	25	200.
4. Ueber Auslassung der Terz im Schlußakkorde	v. d. S....	35	282.
5. Ueber Fugenarbeit für Neuere	v. d. S....	35	283.
6. Ein Wort der Betrachtung bei'm Tode K. M. v. Weber's	Franck.	39	309.
7. Nachricht über Joseph Wolfram	—	42	338.
8. Für Konzertdirektoren	—	42	340.
9. Grundzüge zu Spontini's künstlerischer Karakteristik	A. B. Marx.	44	349.
		45	359.
		46	365.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
10. Nachricht aus Elbing über die Musikschule des Stadtrath Urban	—	45	360.
11. Probe ital. Kritik	—	45	363.
12. Moscheles auf neuen Wegen	A. B. Marx.	48	389.

VIII. Musikbeilagen.

1. Arie aus Tamerlan von Händel zu No. 6.
2. Chor von Lindblad zu No. 14.
3. Arie aus Händels Pastor fido zu No. 31.

IX. Intelligenzblätter.

Zu No. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 15. 26. 32. 37. 38. 39. 40 41. 46. 49. 50. 52.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 4. Januar. — Nro. 1. — 1826.

Keine süfse Traube schmeckte,
Die nicht sauer einst gewesen;
Keine Nufs möcht' ich erlesen,
Die nicht harte Schaale deckte.

Harmonien, die nicht lösten
Dissonanzen, nur gewährten
Kalten Himmel, nicht zu trösten
Menschenherzen, die beschwerten.

Diese sind an Staub gebunden,
Dafs sie selber sich erretten;
Und so jauchzen sie der Wunden,
Schmieden Kronen sich aus Ketten.

Haben wir nun heifs gestritten,
Lafst den Sieg uns auch geniefsen;
Hat ein jeder Theil gelitten,
Mag auch allen Lorbeer sprieſsen.

Und Talent, in jeder Richtung
Wie es sich im Kampf entzündet,
Sei zu neuer That verbündet;
Streit, in Liebe find' er Schlichtung.

...e.

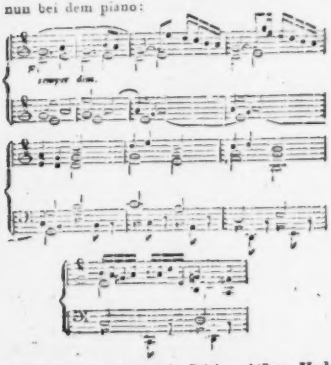
II. Recensionen.

Ariette: „Ich war bei Chloen ganz allein," mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven. 121tes Werk. Fr. 24 Kr. Mainz bei Schott.

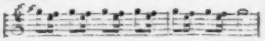
Ein veralteter Text in erzählender Form, von geringer lyrischer Bedeutung und, streng genommen, gar nicht zur Komposition geeignet. Die Melodie ist nicht neu, sondern paſst zum Texte. Die Behandlung der einzelnen Phrasen ist aber mit Geist und auch komisch entworfen, so dafs man doch, anstatt zu singen, oft laut lachen mufs. Hierhin gehört die Stelle: mich wagt' es doch" — „Gegenwehr." — Der Schlufs ist zu lang, und das Gedicht in der Schlufs-Pointe gar zu trivial. Interdum dormitat bonus Homerus. v. d. O..r.

Aus einem vertrauten Briefe an Beethoven, über dessen Ouvertüre, Op. 124, für das Pianoforte arrangirt von Czerny. Mainz bei Schott.

— wie ich Dir sage, bester, liebster Onkel, Du kannst wol denken, wie mir dabei zu Muthe war. Ich hatte sie mir so fertig eingespielt, und trug sie mit aller ihr gebührenden Grandezza im ersten Maestoso vor, beflügelte im più vivace, wie Du vorgeschrieben hast, mit aller netten Kraft und Deutlichkeit meine linke Hand, (ich weifs, Du liebst das) aber alle drei unterbrachen mich nicht nur nicht (wie ich vermuthet hatte) vor Entzücken, sondern ich bemerkte in dem meno mosso, beim Umwenden, wo ich einen flüchtigen Blick umher warf, jene mir gar nicht angenehme Ruhe auf ihren Gesichtern. Das staccato desselben Satzes konnte ich auswendig spielen, und das Baſscrescendo liefs ich recht ankommen, stringirte es sogar etwas gegen Deine Vorschrift, und feuerte nun das ff recht ordentlich heraus, dafs Du diesmal gewifs nicht lakonisch gesagt hättest, ich wär' im Forte noch immer Dein lieber, schüchterner Sohn. — Sie horchten hoch auf. — Und nun bei dem piano:



seh' ich wol, wie sich ihr Blick verklärte. Und dann kommt doch der Piano-Auflauf, wo es so still und doch so lebendig heraneilt, da flüsterte der eine vernehmlich: „das ist er" — und bei dem ff:



„nun?" — Nun spielte ich denn Dein Presto, ganz durch, fleifsig und treu, wie du es geschrieben hast, und ganz aus. Ich stand auf. Den Gustav kennst Du ja, er glüht von Liebe zu Dir; denke Dir meine Verzweiflung, — er lobte mein Spiel und wollte behaupten, ich hätte an Fertigkeit zugenommen. Zum Henker, rief ich, ich kann gar nicht spielen und spiele auch nicht! Ich habe keine gründliche Applikatur, meine Triller taugen nichts, die Doppelschläge sind zu rasch*) etc. — Er lachte und bemerkte beiläufig, dafs von alle dem nichts darin vorkäme. Ja er behauptete, als ich von der Ouvertüre sein Urtheil wissen wollte, sie sei nicht von Dir, — (ich lachte) — das heifst, fuhr er fort, es sei nicht Dein Styl, sondern ein andrer, ein fremder, ein alter, — halt ein, rief ich, am Ende sagst du ein veralteter. — „Nun ja denn, (hatte Gustav die Keckheit hinzuzusetzen) ein veralteter! Warum aber borgt der grofse Genius eine Manier, warum gebraucht er jene zum Ueberdrufs gehörten Kettengänge der ionischen Skala in einer, die Phantasie einwiegenden und jeden sublimern Gedanken verschläfernden Fugen-Form?"

Ich. Es ist aber nicht zu verkennen, gestrenger Gustav, dafs mein Onkel mit diesem Werke dem grofsen Händel eine Art von Ehre angethan hat, indem er in dessen kräftigem, zu seiner Zeit unerläfslichem Fugen-Style dieses Werk für ein Publikum schrieb, das für Händels Werke stets viel Wohlgefallen und Theilnahme zeigte, nämlich, wenn ich nicht irre, für das Berliner und zwar zur Einweihung ihres neuen Theaters in der Königsstadt**).

Gustav. Ich entsinne mich wohl, und gerade in diesem Publikum, das deinen Onkel zum Theil schon recht gut kennt, hat er sich in Bezug auf den Erfolg dieser Ouvertüre eben

*) Gewöhnliche Fehler der Klavierspieler ohne gründliche Elementarbildung. v. d. O..r.

**) Dem ist nicht so. D. R.

deshalb geirrt, weil es ihn kannte. Man hörte schon in Gedanken das Pracht-Werk zu Koriolan, das brennende, fast wilde und schmerzvolle Feuer der mächtigen Ouvertüre zu Egmont, die erhabene, ältere C-Ouvertüre zu Leonore, die kecke (Pisarro-) Ouvertüre zu Fidelio.

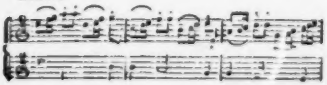
Ich. Sieh, nun will ich es Dir sagen, von allen dem wollte Beethoven nichts geben, weil er es nämlich schon gegeben hat, und daher schuf er Händel's zweite Okkasional-Ouvertüre.

Gustav. Zweite Okkasional-Ouvertüre? Also gab es doch schon eine? Was soll nun eine zweite? Was will Beethoven überhaupt bei Händel? Dieser ist schon da und wenn sich jener hundert Jahr zurückstimmen will, so verstimmt er schon sein jetziges Tonleben, das in ihm webt und welches er fördernd verbreitet hat. Er kann und darf nie einen Rückschritt thun, ohne Gefahr zu laufen, anstatt Altes, Veraltetes zu geben. Händel ist alt und keineswegs veraltet, aber ein Beethovenscher Händel ist ein gothischer oder altdeutscher Bogen im neuen Schauspielhause zu Berlin. Denke dir diesen sonderbaren Kontrast und davor das anschauende Berliner Publikum, und du hast denselben Erfolg, den Beethoven's Ouverture in Berlin gehabt hat.

Ich. Es ist deine alte Antipathie gegen die Fuge, ich weiß schon, daß wir uns über diesen Gegenstand nie vereinigen werden.

Gustav. Mit nichten, diesmal muß ich dir widersprechen. Du weißt, daß ich Mozart's Ouvertüre zu der Zauberflöte für ein tüchtiges Meisterstück halte. Sie hat doch auch eine Fuge. Aber wie ist dieses Thema aus Mozart's innerstem Sein und Leben gegriffen, wie lebendig und originell gehört es gerade seiner Zeit an, wo hätte man es jemals schon gehört? Vergleiche es mit diesem:

Presto.

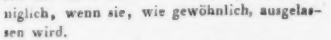


und du wirst mir zugeben, daß dieses Thema weder neu, und unserer Zeit angehörig ist, noch auch jemals etwas Neues damit geschaffen werden kann, so wenig du aus Händels ehrwürdigen Peruquen-Locken einen Kopfputz für Dem. Sonntag machen kannst.

Ich. Was sagst du denn zu Mozart's Arie in Don Juan: „Verlorne, hör' ihn nicht" —?

Gustav. Lieber Bruder, dasselbe, was ich von dieser Ouvertüre sage: sie gehört so wenig in diese Oper, wie der gothische Bogen in griechische Bauart. Die Arie mag für andre wer weiß, was für ein Meisterstück sein; ich für mein Theil freue mich jederzeit innigich, wenn sie, wie gewöhnlich, ausgelassen wird.

Der boshafte Mensch spielte sofort, um meine Verlegenheit zu verstecken, Dein liebliches Finale-Thema aus der F-dur-Symphonie:



Ich wurde dadurch noch verlegener. —

Wär' er nicht übrigens ein so lieber Freund von mir, und ein so großer Verehrer von Dir, ich hätte die übrigen Freunde, die meiner Meinung waren, zum Aergsten verleitet, denn er ist stärker als ich. Aber somit hätte ich seine Meinung doch nicht geändert. Ich behauptete endlich, alle Schuld hätte an meinem Spiel und an dem Klavier-Auszuge überhaupt gelegen; die Ouvertüre müsse vom Orchester gehört werden. Er stimmte dem letztern bei; denn im Vertrauen gesagt, wo er etwas von Deinen Kompositionen zur Aufführung bringen kann, unterläßt er nicht, sein Möglichstes zu thun. Er ist in diesem Stücke, wie jener

durstige Hirtenknabe, der auf dem Felde von einem andern gefragt wurde, was er sich wünsche? Jener antwortete: „eine Tonne Bier;“ „Und wenn Du sie hättest, was möchtest Du alsdann haben?“ „Noch eine Tonne Bier.“ „Nun und wenn Du zwei Tonnen Bier hättest, was dann?“ „Noch Bier.“ Nimm es nicht ungütig auf, verehrtester Onkel! dafs ich Dich mit diesen Nugarien schon so lange um Deine kostbare Zeit bringe, aber Du weifst, wie glücklich es mich macht, wenn ich einmal an Dich schreiben kann. Ich bin übrigens gesund und danke herzlich für Deine vielen unverdienten Wohlthaten, die Du mir täglich erzeigst und wünsche Dir von Herzen alles Wohlergehn. — Dein Dich innigst liebender ***.

III. Korrespondenz.

Webers Euryanthe in Berlin.

Seit dem ersten Erscheinen der Oper Euryanthe auf dem Theater in Wien hat man sich im Publikum das Ausbleiben des erwarteten höchsten Eindrucks nicht anders zu erklären und die liebende Verehrung für den Komponisten des Freischützen nicht anders zu bewahren gewufst, als dafs man alles Fehlschlagen auf Rechnung der Dichterin und ihres Antheils am Werke setzte und an einzelnen zunächst erkannten Schönheiten der Komposition nachweisen wollte, was Weber hätte leisten können, wenn er — nicht durch das Gedicht gehindert gewesen wäre. Dieses Verfahren, einen Komponisten auf Kosten seines Dichters zu vertheidigen, ist nicht neu, sondern nur durch die Berühmtheit des diesmal betroffenen Werkes eben jetzt der Beachtung näher gerückt worden.

Der Unterzeichnete hat sich bis zur Generalprobe und ersten Aufführung der Euryanthe auf dem hiesigen Operntheater jeder unvollkommenen Bekanntschaft mit dem Werke aus Klavierauszügen, Konzerten u. s. w. entzogen, um sich die Frische eines ersten, vollkommenen Eindrucks zu bewahren. Dennoch hatte es ihm von jener gedunkt, als wenn ein Weber der Vertheidigung auf Kosten eines Andern nicht bedurfen könne, vielmehr grofs genug und hinlänglich gekannt sei, um etwaige Fehler und Verirrungen mit unleugbaren Verdiensten zu übertragen. Ja es schien ihm auch die Vertheidigung selbst sehr problematisch. Jeder Komponist bekennt sich, wie schon öfters in dieser Zeitung ausgesprochen worden, durch die Wahl eines Gedichts zu demselben; und Weber hat überdem die Dichterin nach deren öffentlichen unwidersprochenen Versicherungen überall seinen Wünschen bereitwillig entgegenkommen sehen. Als dramatischer Komponist mufs er aber verstanden haben, was ein Operngedicht ihm gewähren könne und solle, und er wäre es, der etwaige Fehler des Gedichts vor dem Publikum von Rechtswegen zu vertreten hätte. So lange dieser Grundsatz nicht allgemein anerkannt wird, so lange man es als ein Spiel des Zufalls, als einen Glückswurf ansieht, auf welches Gedicht ein Komponist geräth: so lange wird es uns an dramatischen Komponisten und denen, die ohne Kenntnifs der dramatischen Poesie Operukompositionen unternehmen, an dem erwarteten vollen Erfolge mangeln. — Man sollte auch bei jenem Eifer für die Komponisten auf Kosten ihrer Dichter bedenken, dafs dieses nur zu verbreitete Verfahren für die Letztern eben nicht aufmunternd sein kann und dafs die nachtheilige Folge — wenn die Dichter sich dem Opernfache versagen — zuletzt doch auf die Komponisten zurückfällt.

Die gründliche Bekanntschaft mit dem Werke gewährte nun dem Ref. wiederum Bestärkung seiner Ueberzeugung: **dafs jedem Komponisten der Stoff zu Theil wird, der ihm eben ganz zusagt.** Auch Weber, mag er nun die Fabel der Euryanthe selbst erwählt, oder auf den Vorschlag Anderer angenommen haben, auch Weber hat den Stoff ergriffen, der ihm nothwendig war, wenn das in ihm ruhende, im Freischützen noch gebundene **Prinzip der Romantik** (wir werden uns darüber näher zu erklären haben) zur Vollendung kommen sollte. Ein Künstler, wie er, lebt nur sich selbst, sogar wenn er hier und

da meinen sollte, Andern, dem Publikum zu leben. Er hätte sich bei Euryanthe überredet haben können, dafs dieser Stoff dem Publikum der zeitgemäfseste sei: so war dies eben wieder nur der Ausdruck des Bewufstseins, oder der Ahnung, dafs er in dem Stoffe lebe und dafs man nichts Bessers geben könne, als sein eignes Leben. Man hätte ihm jene Hoffnung nehmen können und er würde — oder Ref müfste keine Ahnung von dem Wesen des Künstlers haben — und er würde seine Euryanthe doch nicht haben aufgeben können.

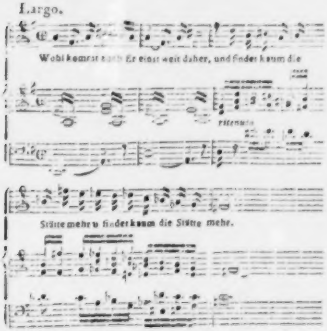
Es hat sich aber schon oft ereignet, dafs ein dem Künstler natürliches und nothwendiges Werk, während es in den Augen derer, die ihn verstehen, seinen Werth erhöht, der Mehrzahl der Zeitgenossen noch verschlossen bleibt, ja wol gar mifsfällig erscheint. Eines der gröfsten Werke Göthe's, seine Pandora, ist noch jetzt, während ganz Europa dem Dichterfürsten huldigt, unbekannt. Mozarts Figaro und Don Juan gingen so weit über die Vorstellungen der Zeit hinaus, dafs man sie schwerfällig, überladen, unmelodisch nannte. Auch Euryanthe scheint dem Ref. mehr der Zukunft und hoffentlich einer nahen, zuzugehören, als der Gegenwart. In Berlin wird man — ganz abgesehen von dem Enthusiasmus für den Komponisten und Einzelheiten seines Werkes — zuerst auf die Idee des Ganzen allgemein eingehen. Im heutigen Wien ist dies nicht zu erwarten gewesen. Dafs die Wiener Rossini anbeten und in ihren Geisterpossen jubeln, dafs sie aufgegeben haben, Euryanthe sich anzueignen, und dafs sie ihre Operntheater zu Grunde gehen sehen: das hängt ganz eng zusammen. Wenn von einem Mifsgriffe Webers und der Dichterin die Rede sein soll, so ist es der, dafs sie die Oper zuerst in Wien haben aufführen lassen, wo nicht einmal versucht worden ist, über das Werk sich zu verständigen, über seine Idee und Tendenz aufzuklären — wo man sich an leeren preisenden oder verunglimpfenden Korrespondenzen befriedigt hat. Die aus der vorigen Musikperiode angestammte Autorität Wiens hat unter diesen Umständen ganz gewifs auch anderwärts den Erfolg der Oper beeinträchtigt; man ist ihr nicht mit der gespannten Aufmerksamkeit, mit dem Eifer, ein neues Werk zuerst zu erfassen, entgegen gegangen; sie erschien als ein schon besprochenes (ohne es zu sein) und man trat dem Wiener Erfolge bei, sobald sich das Werk nicht bequem zugänglich erwies.

Wenn Ref. aber zugesteht, dafs Euryanthe wirklich nicht dem ersten Zulangen erreichbar ist, so glaubt er keinen Tadel, sondern ein Lob über das Werk ausgesprochen zu haben. Ein Werk ist uns um so zugänglicher, je mehr es sich unsern bisherigen Vorstellungen anschliefst. Soll es dem grofsen Publikum sogleich erfafsbar sein, so mufs es sich nicht über den Ideenkreis erheben, in dem jetzt die Mehrzahl lebt. Nur selten gelingt es höhern Werken, auch das grofse Publikum durch eine Art von Täuschung früher zu gewinnen, als ihre Idee in das gemeine Leben getreten ist. Dies scheint noch heute der Fall mit Don Juan, wenn man die allgemein übliche Darstellung und Aufnahme mit der Musik und etwa E. T. A. Hoffmanns Kommentar (in den Fantasiestücken) zusammenhält. Es ist also ein zweideutiger Ruhm eines Kunstwerkes, sogleich allgemeinen Eingang gefunden zu haben und das entgegengesetzte Schicksal Euryanthe's beweiset nichts gegen sie und Weber.

Die Ursache jener Erscheinung bei Euryanthe dürfen wir aber nicht in Einzelheiten des Gedichts und der Komposition suchen. Die Letztere namentlich scheint mir zum gröfsern Theil leicht fafslich und allgemein ansprechend und das erstere, mag es auch mancheschwächere Stellen enthalten, bietet eine grofse Mehrzahl der anziehendsten Momente. Wir wollen, um die oft angegriffene Dichterin selbst für sich reden zu lassen, den Text der Kavatine vorausnehmen, mit der Euryanthe, in der Wildnifs vom Geliebten schuldlos verstofsen und verlassen, sich zum letzten Schlummer niederlegt.

Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn,
Die Sterne hell durchschauen,
Da will ich mir den Tod erflehn,
Mein stilles Grab mir bauen.
Wohl kommt auch er einst weit daher
Und findet kaum die Stätte mehr u. s. w.

Welch' ein wahrer Zug treuer, demüthig hingegebener Liebe. Weber dankt ihm eine der tiefst empfundenen Stellen:



Man verliert sich mit in die Phantasie des zärtlichen Herzens, das seine letzte Hoffnung auf diesen Kaum setzt und darin die Treue in Verstofsung und Tod genug belohnet sieht. Das Künstlerpaar, dem ein solcher Zug gelungen, mufs an hinlänglich vielen Stellen das Publikum tief zu ergreifen gewufst haben und in der That sind auch viele selbst von den Orten her berühmt geworden, wo man auf das Ganze nicht vollkommen eingegangen ist. In diesem aber, seiner Idee und Tendenz nach, finden wir das bisherige Schicksal des Werkes und unsere Hoffnung für dessen Zukunft begründet.

Euryanthe ist (wie wir schon oben angedeutet) romantisch; und das nicht blos dem Stoffe, sondern auch der Auffassung und Bildung nach. Das Bild der alten Ritterzeit hat für uns seine bestimmten Umrisse verlieren müssen; so lange haben wir uns ausschliefslich bei der Geschichte der klassischen Volker verweilt und so weidlich haben sich Dichter und Romanschreiber mit Nebel-Ideal-Rossen auf diesem Felde getummelt. Sollen wir strengere Rechenschaft ablegen von den Vorstellungen, die sich über jene Zeit verbreitet und festgesetzt haben: so finden wir uns vor einer in Nebel gehüllten Landschaft, aus der hier und da ein Gipfel im Stral der siegenden Sonne hervorleuchtet. Die auftauchenden Punkte sind Mannlichkeit und Heldenthum, auch Roheit (und was damit Bekanntes zusammenhängt) auf einer, adliche Jungfräulichkeit, Treue, Reinheit, Minne auf der andern Seite, daneben vielleicht noch Pfaffenthum. Diese einzelnen Erscheinungen sind aber noch kein Bild eines in sich abgeschlossenen, berechtigten Sein's. Jene Zeit und ihre Kinder stehen nicht in ihrer geschichtlichen Vollendung da und deshalb erfassen wir ihr Wesen nur, wo es sich an gewissen Begebenheiten offenbart. Daher haben wir Romane, Balladen und epische Gedichte, aber keine Dramen für jene Periode, allenfalls den Götz von Berlichingen ausgenommen, der sie jedoch nur von fern, in ihrem Verscheiden, berührt.

Auch Euryanthe ist nichts anders, als ein dramatisirter Roman, nicht durch Schuld der Dichterin, sondern durch eine Nothwendigkeit, die in dem Standpunkte des Komponisten und seiner Zeit, und in der erwählten Fabel lag. Diese möge in ihren Grundzügen unsern Ausspruch unterstützen. — Lysiart beneidet dem Grafen Adolar die königliche Gunst und weifs seinen Ingrimm nicht anders auszulassen, als dafs er der Geliebten Adolars, Euryanthe's Karakter zu verunglimpfen sucht, prahlend: es würde ihm leicht sein, ihre Minne zu gewinnen, und eine Entscheidung durch Waffen ablehnend. Dies reifst Adolar hin, seine Güter gegen Lysiarts auf Euryanthe's Treue zur Wette zu setzen. Lysiart vermag nichts gegen ihre Beständigkeit. Wohl aber verschafft er sich, durch eine treulose Freundin Euryanthe's, Eglantine, einen Scheinbeweis; Euryanthe wird für schuldig und überführt geachtet und Lysiart erhält Adolars Güter, auf denen er mit Eglantine zu herrschen gedenkt. Adolar führt Euryanthe in den Wald, mit dem Tode ihre Treulosigkeit zu strafen. Sie gewahrt eine Schlange; bereit, sich für den Geliebten zu opfern, rettet sie ihm das Leben. Er erlegt die Schlange, mag, die ihn gerettet, nicht morden, verläfst sie aber in der Wildnifs. Zufällig findet sie der König auf einem

Jagdzuge; Eglantine, vom Gewissen gefoltert, bekennt ihr und Lysiarts Verbrechen und Euryanthe's Schuldlosigkeit und die Liebenden werden wieder vereinigt.

Diese Fabel bietet eine Reihe von Begebenheiten, die sich zufällig an einander schliefsen, keine aus der Natur und den Verhältnissen der auftretenden Personen hervorgehende, in sich abgeschlossene Handlung. Daher sind vornehmlich die Hauptpersonen duldend — oder ihre Handlungen sind es doch nicht, die mit Nothwendigkeit zur Entscheidung führen. Nur zufällig, ohne vorbedachte Absicht, wird Lysiarts Ingrimm durch das zufällig zu Euryanthe's Preis gesungene Minnelied auf diese gelenkt; ohne eignes Zuthun wird Adolar zu der Wette hingerissen; nur zufällig findet Lysiart bei Eglantinen Hulfe, zufällig hindert die Schlange Adolar's Mordplan, zufällig erscheint der König zu Euryanthe's Rettung, zufällig irrt Adolar nach seiner verlornen Burg zurück und zufällig brechen Eglantinens Bekenntnisse zu rechter Zeit hervor. Hiervon konnten Einzelheiten geändert und verbessert werden; im Ganzen und Wesentlichen litt die Fabel keine andre Bildung. Darin ist aber nothwendig begründet, dafs die Karakterentwickelung dem Gewebe des Zufalls untergeordnet blieb. Euryanthe vor allen ist willenlos der argen List Lysiarts und dem Zorne Adolars hingegeben. Wenn wir von jener geringen Schuld, dafs sie Eglantinen ein Geheimnifs vertraut (und damit das Werkzeug der Verrätherei in die Hand gegeben) hat, absehen, so hat sie an ihrem Unglucke, wie später an ihrer Rettung, keinen thätigen Antheil. Schuldlosigkeit und treue Liebe, das sind die schönen Züge, die mittels jener Begebenheiten an ihr offenbar werden; aber das genügt noch nicht zu einem dramatischen Karakter. Ungefähr eben so verhält es sich mit allen Personen, namentlich mit Adolar, dessen Karakter und Handlungsweise an jener Fabel so wenig motivirt ist, dafs nach seiner weichen Sehnsucht nach Euryanthe, seine furchtbare Strenge gegen die vermeintlich Schuldige, selbst als sie ihm auf Gefahr des ihrigen das Leben rettet, und gleich darauf wieder seine zagende Verzweiflung unbegreiflich, ja unnatürlich erscheinen könnte, weil die Fabel nicht Raum und Anlafs gegeben hat, aus dem Karakter jener Zeit und aus ihrer Denk- und Empfindungsweise über Ehre und Minnetreu jene scheinbaren Widersprüche zu lösen.

In einer Erzählung, deren Hauptzweck Unterhaltung ist, befriedigt uns eine solche Fabel und jene Lücken in der Karakterentwickelung verlieren ihr Unbefriedigendes und ihre Härte; denn wir gehen über das Ganze und Einzelne flüchtiger hinweg. Allein die Bühne stellt den Menschen körperlich vor uns hin und hält uns drei Stunden lang nur an ihm fest. Ist es da nicht gelungen, uns an ihn glauben, mit ihm leben, ihn uns werth und theuer zu machen, so fühlen wir uns unbefriedigt; und jenes kann mit Sicherheit nur da erreicht werden, wo der Mensch in seiner Würde — das heifst selbstständig handelnd — und statt jenes Undings, Zufall, der Gott im Menschen erscheint. Die Handlung des Drama sei der Kulminationspunkt im Leben der Hauptpersonen, der Moment, in dem sich ihr Karakter vollkommen entwickelt, das Erzeugnifs ihres vergangenen Lebens und, heilbringend oder zerstörend, der Bürge ihrer Zukunft; alle andern Personen unterliegen nach dem Maafse ihres Antheils an der Handlung denselben Ansprüchen. Eben diese Eigenschaften sind es, die Glucks Opern, namentlich seinen Iphigenien, Mozarts Don Juan und Figaro und andern mehr die gröfste Kraft geben; es sind die Hebel, die nie und namentlich in ernsten Dramen niemals ohne Nachtheil unbenutzt geblieben sind.

Die Fabel der Euryanthe hat ihre Anwendung nicht zugelassen, während der Ernst und die Gewichtigkeit des Inhalts, durch den Nachdruck der herrlichen Musik noch erhöht, sie dringend verlangte. In ihrem Mangel, nicht also in einem Fehler der Dichterin und des Komponisten, sehen wir den Haupt-, und warum das grofse Publikum hier und da nicht so lebhaft auf das Werk eingegangen ist, als man es erwartet hat. Es fühlte sich gewaltig angeregt, und für diese Anregung durch jenen Mangel nicht hinlänglich befriedigt. — Wie übrigens

die Natur des Stoffes nach unserer obigen Ansicht sich dem Komponisten selbst in epische Form gedrängt hat, zeigen unter anderm nicht wenige offenbar balladenartige Anklänge, z. B. gleich der Anfang der schönen Introduktion, die Komposition der Worte:

dafs nicht ihr Heil verderbe. (S. 28 des steinerschen Klavierauszugs.)

des Meeresgrund hegt Perlen makellrein. S. 30.)

trotz deiner Rosenwang' und goldnen Zähne. (S. 30.)

sogar der präludienartige Anfang und der nachfolgende erste Hauptsatz der Ouvertüre, der im herrlichsten Gelingen uns als Weise eines ritterlichen Troubadours jener Zeit anklingt.

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

Zu der Untersuchung über die Aechtheit des Mozartschen Requiems.

(Zwar ist dieser Gegenstand schon im vorigen Jahrgange der Ztg. No. 46, 47 und 48 besprochen; indefs scheint er vor vielen zu verdienen, dafs mehre Meinungen darüber gesammelt werden. Aus dieser Ansicht theilen wir das nachfolgende von geschätzter Hand uns übergebene Bruchstück mit.)

* * *

— — Vor allen Dingen meine Ansichten über die Webersche Abhandlung „die Aechtheit des Mozartschen Requiems" betreffend. Ich habe diese Abhandlung, nachdem Herr ** mir schon einige Stellen daraus vorgelesen hatte, für mich selbst zwei Mal und manche Stellen noch öfter mit ungetheilter Aufmerksamkeit durchgelesen und den Scharfsinn des herrlichen Weber bewundert, den er hier anwendet, um den magischen Schleier, der bestes Meisterwerk oder vielmehr dessen Entstehung, durch die von einander abweichenden Erzählungen umhüllt — zu lüften: allein leider hat mich die Webersche Idee, so sehr ich die Gabe des Schriftstellers in ihr bewundere, und so sehr ich durch seinen Witz und gemüthlichen Humor ergötzt werde, in den einzelnen Theilen nicht befriedigt. Erlauben Sie mir, dafs ich Ihnen auch meine Ansicht von dieser Sache mittheile. Zuvörderst halte ich es für eine gewagte Behauptung, das Mozartsche Requiem für das unvollkommenste oder auch nur für eine unvollkommnere Produktion des unvergleichlichen Meisters zu erklären, als seine übrigen gepriesenen Musikwerke seien, und die Belege, deren sich Herr Weber bedient, um dieses zu beweisen, sind, wenn man das Requiem so betrachtet und betrachtend damit vergleicht, so dürftig und unbefriedigend, dafs ich fürchte, Herr Weber habe in ein Wespennest gestochen und einen ganzen Schwarm von anders denkenden Kunstrichtern zum Sturm gegen sich in die Schranken gefodert. Wäre ich ein Kunstrichter, wozu mir leider Pinsel und Palette fehlen, so würde auch ich wahrscheinlich an dieses Heer gegen Herrn Weber mich anschliefsen; doch zur Sache, um nur einiges herauszuheben.

Weber sucht zu rügen, dafs Mozart in dem Confutatis die Qualen der Verdammten mit so gräfslichen Farben malt und dagegen den Zustand der Seligen in einem so freundlichen Kolorit darstellt, indem solches nur aus einem egoistischen Gemüthszustande hervorgehen könne, dessen Mozart gar nicht fähig gewesen sei. Welche Folgerung! welche Art zu schliefsen! — Mozart ist gewifs weit entfernt gewesen, sich in seinem Innern an den Qualen der Verdammten zu weiden, sondern er hat blofs mit der reinen Liebe des Künstlers sich an den Dichter gehalten, in Tönen auszudrücken gesucht, was der Text mit sich bringt; und wie herrlich schauderhaft ist ihm dieses gelungen! wie wäre es möglich, dafs ein anderer, als gerade Mozart, dieses unnachahmliche Confutatis könnte komponirt haben? oder ist Schiller etwa deswegen selbst eine solche Karrikatur von Mensch, als Franz Moor, weil er uns den Zustand eines solchen Menschen mit so meisterhaften Zügen malt? — und noch weniger pafst ein ähnliches Urtheil auf Mozart, weil er ja gewissermafsen mit dem Text Hand in Hand geht, während dafs Schiller fesellos und unabhängig sein herrliches Genie in Franz Moor sprudeln läfst.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 11. Januar. — Nro. 2. — 1826.

III. Korrespondenz.

Webers Euryanthe in Berlin.

(Schluß aus No. 1.)

Im Obigen haben wir uns den Einfluß der Fabel auf die Karakterentwickelung der Personen auseinander gesetzt; jetzt ist noch die Disposition der Handlung zu betrachten. Auch hier vermißt man ein stetiges Ineinandergreifen wodurch jede vorangehende Scene das Gemüth auf das Folgende vorbereitete und alle eng und innig an einander geschlossen zum Ziele führten.

Das Drama beginnt (wie ein Erzähler etwa anheben könnte: „bei dem Friedensfeste geschah es, daß" u. s. w.) mit einem heitern Feste zur Feier des Friedens, das nur in sofern zur Sache gehört, als es zufällig den bekannten Streit und die Wette herbeiführte. Das Minnelied Adolar's hat keine andre Tendenz. Episch breit wird uns der Zank Lysiarts mit Adolar von seinem ersten, ziemlich unbedeutenden und einflußlosen Beginnen an vorgeführt und in dieser ersten Hälfte des ersten Aktes haben wir keine Materialien erhalten, als die entfernte Veranlassung des Vorganges. Hierauf finden wir Euryanthe einsam im Burggarten. Ihre Stimmung erkennen wir in der Kavatine: „Glöcklein im Thale;" mehr war an dem durchaus leidender Karakter nicht zu exponiren. Recitative, Arie und Duett legen uns Eglantinens heuchlerischen Karakter dar und setzen sie in Besitz des Geheimnisses, dessen Verrath Euryanthe als Treubruch büßen soll. Lysiarts Erscheinen, das wir aus den ersten Scenen voraus wußten und der erste sehr unschuldige Versuch einer lebhaftern Galanterie, die uns nur an seine Absicht erinnern, auf die Hauptsache unmöglich Einfluß haben kann, sind eine geringe Förderung der Sache und sein festlicher Empfang, Euryanthe's Freude auf das bevorstehende Wiedersehen mit Adolar machen von da den Inhalt des Aktschlusses aus.

Wie weit sind wir nun noch von dem Hauptvorgange entfernt! Die Verwickelung vorzubereiten hat es eines Aktes bedurft, und noch können wir nicht in das Interesse der Hauptpersonen gezogen sein; denn wieviel fehlt noch, um die Gefahr dringend, gegenwärtig zu machen! Diese Betrachtung ließe sich durch die ganze Oper durchführen. Finden wir auch den zweiten und dritten Akt reicher an wichtigen Vorgängen, so sind es eben nur Vorgänge, nicht Handlungen — und dabei nicht selten Stimmungen, deren Tilgung wir aus dem Bisherigen vorauswissen, die uns also nicht so tief ergreifen können, als sonst geschehen müßte. So muß die Auflösung der wichtigsten Handlung in eine zufällige Begebenheit fast schmerzlich berühren. Adolar hat (zu Anfange des dritten Aktes) Euryanthe in den Wald geführt und steht als ihr Richter vor ihr. Es ist der höchste Punkt im Karakter und der Stimmung beider und er löst sich in Nichts auf; die drohende Schlange unterbricht und ändert plötzlich alles. Wenn wir nachher Adolar in Trauer und Verzweiflung versenkt sehen, so wissen wir Euryanthe schon gerettet — denn wer könnte sie im Drama todt wähnen, wie in der Erzählung wohl glaubhaft zu machen wäre? — Jenes Walten

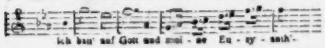
des Zufalls, jenes Begebenheitsspiel durchdringt sogar die letzten Momente. Das bäuerliche Hochzeitfest ist nichts, als eine mit der Hauptsache unzusammenhängende Begebenheit, die blos zufällige Veranlassung zur Entdeckung wird, und mufs auf das Gemüth der Zuhörer in Bezug auf Hauptpersonen und Hauptsache zerstreuend wirken.

Eine solche Disposition würde jedem Drama nachtheilig sein, keinem aber mehr, als einem musikalischen und sogar durchkomponirten. Denn jede Scene nimmt vor allem unsere Sinnlichkeit, dann unser Gefühl in Anspruch, entzieht uns, in höherm Grade als jede andre Kunstleistung, physische und psychische Kraft und benachtheiligt darum das Folgende, sobald es ihm nicht förderlich wird. Und in dieser natürlichen Nothwendigkeit scheint die unerwartete Aufnahme der Oper an dem und jenem Orte vornehmlich gegründet. Die herrliche, hoch anregende Musik des ersten Aktes nahm die frische, beste Theilnahme hinweg, ohne dafs dieser Akt seine Bestimmung, in das Interesse der Personen und der Handlung zu ziehen, hinlänglich erfüllt hätte. Nicht die Musik ermattet — sie erhebt sich vielmehr immer kräftiger und höher — sondern die Hörer gingen mit einer stets nothwendigen, hier aber fruchtlosen und darum fühlbar werdenden Abspannung dem Folgenden entgegen. Gleiche Wirkung mufste auch ein Theil des Inhalts der folgenden Akte für den andern haben. — Vergegenwärtigen wir uns namentlich die Wiener in ihrer gegenwärtigen, nur Zerstreuung und Sinnenlust erzielenden Tendenz — in ihrem Rossinismus; stellen wir uns vor, wie eben sie der liebliche Inhalt des ersten Aktes und besonders der innig warme und lieblich kokettirende Schlufs desselben sympathetisch anziehen und erfreuen mufste: so ist begreiflich, wie schroff der hocherneste, wilde Anfang des zweiten Aktes und ein grofser Theil alles Folgenden, durch den ersten Akt so wenig vorbereitet, ihre Erwartung täuschen, sie zurückweisen mufste. Eher wären sie bei der bestehenden Vorliebe für Weber, in einer Erinnerung an Don Juan, auf ein durchweg ernsteres, in seinen Theilen streng ineinandergreifendes Drama eingegangen, als auf diese Verlockung und Täuschung. Sie hätten sich einem fremden Wesen gewinnen lassen, aber man mufste sie ihr bisheriges Treiben vergessen machen; auch der Schein desselben mufste vermieden werden, um sie nicht selbst in der neuen Intention zu irren.

Eben dadurch aber, wodurch die Fabel der Euryanthe sich zu einer vollendeten, in ihrer Ganzheit vollkommen wirksamen dramatischen Bildung ungeeignet erwiesen, hat sie ihrem Komponisten gewähren können, was er bei vielen dramatischern Gegenständen nicht in solcher Fülle gefunden haben möchte: eine reiche Folge der mannigfaltigsten Scenen, aus denen er eine Reihe der treffendsten Gemälde jener Zeit und Verhältnisse genommen hat. Man hätte aus dem Freischützen, aus Preziosa, aus Kampf und Sieg, ja aus allen gröfsern Gesang- und Instrumentalwerken Webers voraussagen können, dafs ihm nach jenen Werken eines nothwendig werden müsse, in dem sein Geist und seine Phantasie sich an so individuellen und abgeschlossenen Schilderungen ersättigen könne; und wer das Gedicht der Euryanthe vor der Komposition kennen gelernt hätte, der mufste erkannt haben, dafs es für Weber geschrieben und für ihn in der Zeitfolge nach jenen Werken das geeignetste sei.

Hiermit hat aber der Unterzeichnete angedeutet, was ihm an der neuen Oper das Werthvollste, dasjenige zu sein scheint, was sie von allen bisherigen Opern karakteristisch unterscheidet: das ist die getreue Auffassung der Zeit und des Orts, in denen sich die Begebenheit ereignet. Das südlichere Frankreich in der Blüte der Ritterzeit — das ist der Inhalt der Musik, wie des Gedichts. Der Liederton im Beginn der Introduktion, der wie eine „Blüthen- oder Frühlingsweis" anspricht, und der ernste Reigen vor dem Throne des Königs, in dem sich Ritterstolz und Kourtoisie mit adlicher Zier verbinden und wie in freudigen Wogen aufschlagen: beide heften unsere Vorstellungen an jenen bestimmten Punkt; und die Minneweis' Adolar's macht uns

dort heimisch. In dieser Romanze wehen die weichen Lüfte der Loire und überraschend zart, fremd und doch so verwandt spricht uns ihr die schwärmerische Innigkeit, jene fast abgöttische Empfindung für Minne, die sich wunderbar neben dem kräftigen, oft wilden und rohen Ritterwesen jener Zeit, ja aus ihm gestaltet. — Aus diesem Gesichtspunkte glaubt der Unterzeichnete die Oper allein ganz verständlich, und die Zweifel, die sich über die Auffassung einzelner Momente haben erheben wollen, gelöst. So erscheint ihm jene Melodie in der vierten Scene der ersten Aktes (S. 39 des steinerschen Klavierauszuges:)



nicht eben als nothwendiger Ausdruck der Empfindungen Adolar's, oder dieses Verses an sich: sondern in ihrer ganzen Ausdehnung, in ihrem chevalereskeu Karakter gleichsam wie eine Stammesweise Adolar's, die fast unwillkürlich von seinen Lippen tönt, wo Streit, Kampf und Entscheidung bevorstehen. Ritterlich erscheint es, dafs Adolar die Verunglimpfung der Frauen und Euryanthe's mit dem Schwerdte strafen will; ritterlich, dafs er auf jeden Vorschlag, auf die Wette eingeht, wo ihm nach Verhinderung des Zweikampfes nichts zu thun blieb, als seine feste Zuversicht zum Pfande für Euryanthe's Ehre einzusetzen: ritterlich gestaltet sich auch der Gesang. — Eben so richtig erfunden scheint dem Ref. der Jägerchor, von dem man hin und wieder wol vernimmt: er sei zwar schön, aber eben kein Jagdchor. Freilich mufs der Jagdgesang höher klingen, als in gemeinen Forsten, wenn der ritterliche Herrscher von Frankreich seine königliche Jagd, gleich einem ausschliefslichen Majestätsrechte, ausübt; und so scheint dem Unterzeichneten in jenem Jagdchor der Einklang des Ritterthums und der Hoheit mit der Jagdlust wahr und gelungen.

Hier ist nun der Ort, wo den Lesern die nachstehende, genauer in das Einzelne eingehende Beurtheilung willkommen sein wird, an die der Unterzeichnete die Ausführung seiner im Eingange vorausgeschickten Meinungen und den Bericht über die hiesige Darstellung anzuschliefsen gedenkt. Marx.

Ueber Weber's Euryanthe.

Ein Nachtrag von A. Wendt.

Ein Interesse seltener Art, welches das hier genannte Werk Webers in mir erregte, und die Wahrnehmung, dafs die Kritik bisher nur meistens vornehm über dasselbe hinweggegangen, als ob so etwas nur für den Augenblick gemacht sei und sich jeden Augenblick zu Stande bringen lasse, bestimmte mich, in einer genauern Betrachtung dieses Werkes mein Urtheil über dasselbe auszusprechen. Es geschahe diefs zunächst in einem Aufsatze, welcher in dem zu Dresden erscheinenden literarischen Merkur von St. 71 bis 73, vorigen Jahres zu lesen ist. Während ich diesen Aufsatz niederschrieb, empfand ich das Bedürfnifs, tiefer in das musikalische Detail einzugehen und manches Einzelne durch Notenbeispiele zu belegen, was aber nur in einer musikalischen Zeitung seinen Platz finden kann. Ich schrieb daher die gegenwärtige Abhandlung, die, obgleich für sich bestehend, zugleich als Ergänzung und weitere Ausführung jenes Aufsatzes angesehen werden kann.

Ich fange diese Betrachtung natürlich mit der Ouverture an. Der beabsichtigte Zusammenhang dieser Ouvertüre scheint mir folgender zu sein. Zuerst wird mit einem feurigen figurirten Sätzchen im vollen Takte eingeleitet und die Grundtonart dem Ohre angeeignet. Dann tritt, dadurch vorbereitet, die kräftige Melodie im Auftakt ein, welche in der Folge das Vertrauen des Ritters zu Gott und seiner Geliebten bezeichnet. Sie wird jedoch nicht zum völligen Schlusse gebracht; eine Reihe fortschreitender Modulationen wird daran geknüpft, welche zu einem bewegtern Satze führen, der das kräftige Anstreben kriegerischer Kraft zu bezeichnen scheint; — das Anstemmen auf den wiederholten Septimenakkorden, das Steigen in der Oberstimme, wie in den Orgelfiguren des Basses, und der Ue-

bergang durch die gehäuften Fortschreitungen der Akkorde zur Wiederholung der ersten Figur in anderer Tonart deutet dahin. Auch der Schluss dieses Satzes macht nur einen Uebergang, indem er in dem Septimenakkorde schliefst, welcher die nach einer Generalpause folgende Tonart der Dominante vorbereitet. Diese Tonart wird nun zuerst pompös durch Paukenwirbel angekündigt. Die dem Violoncell gegebene Melodie giebt der Musik eine friedlichere Wendung und ruht endlich auf dem ebengenannten Septimenakkorde; darauf tritt nun die süfse kleine Melodie ein, durch welche in der Oper selbst die Wonne des Wiedersehens begleitet wird. Die Instrumente haben fliefsendere, gebundnere Bewegung. Mancher Seufzer scheint sich einzudrängen; der Schluss wird aufgehalten durch Zwischenmodulationen, bis er endlich mit entschiedener Kraft eintritt. Die Freude scheint zu siegen; die Kraft nimmt einen hohen Aufschwung, indem der Satz nach B-dur geht und zu demselben zurückkehrt. Da regt sich auf einmal ein Geheimnifsverkündendes Graun. Der Ton B, welcher sich mehrere Takte hindurch erst im Grundbasse, dann in punktirten Noten hören läfst, übernimmt die Vermittelung. Man glaubt den Pulsschlag eines bangen Herzens zu hören; schauerlich klingen die dazu angeschlagenen Dissonanzen; wie Grabesschauer weht uns dann die immer tiefer hinabsteigende Modulation an, die zuletzt auf dem Septimenakkorde von ges ruht. Durch Verwechselung löst sich dieser in H-moll auf, wo im Largo das Geheimnifs der unstät irrenden Emma in leisen, unstät ziehenden Modulationen der gedämpften Violinen verkündigt wird. Aber den hier angedeuteten Zusammenhang findet man doch nur, wenn man den Gang der Oper schon kennt. — Ein neuer Satz in H-moll, der uns wieder in das bewegte Leben zurückruft, tritt darauf kräftig, mit bewegterm Tempo und Auftakt ein. Das Thema wird in den zwei ersten Takten von dem Kontraviolon angeschlagen, darauf etwas fugirt; die Akkordfolgen werden immer verwickelter. Ein neuer Kampf hat sich aus dem Gewebe der Leidenschaft entsponnen, in welchem männlich ringende Kraft (in den festen Schritten der sich gegeneinander bewegenden Stimmen) und angstvolles Beben (in den zitternd abgestofsenen Triolen) sich mit gesteigerter Wirkung verkündet, bis die Macht der heitern Wahrheit endlich siegend durchdringt und sich der Einleitungssatz (nach dem Uebergang durch F-moll) in dem schnell auflösenden C-dur zuerst nur halb, nach dem Uebergang durch B aber wieder in der Grundtonart vollständig hören läfst, woran sich denn der zweite Hauptsatz schliefst. Durch den Septimenakkord von B eingeleitet wiederholt sich nun auch die Melodie, welche die Wonne des Wiedersehens bezeichnet, im Grundton mit figurirter und reicherer Begleitung und steigt durch hinaufschreitende Modulation immer höher bis zum Schlusse. — So wollte der Tonsetzer den Gang der Fabel in der Ouvertüre schildern. —

Was die Aufführung anlangt, so nimmt Weber das erste Tempo dieser Ouvertüre und den Schluss des letztern ziemlich schnell; aber nur durch den kurzen und doch kräftigen Bogen, welchen hier das Corps der Geigen anwendet, ist es möglich, in dieser feurigen Bewegung alles so bestimmt und kräftig hervorzubringen. Ich habe selten mehr Präcision im Orchestervortrage wahrgenommen.

(Fortsetzung folgt.)

Königstädtsches Theater.

Zweite Aufführung der Oper: Cosi fan tutte von Mozart.

Die Tendenz dieser Vorstellung am letzten Tage des zurückgelegten Jahres konnte von Seiten der Direktion wol nur diese sein: zu bezeichnen die eröffnete Bahn zur Darstellung von guten Opern und damit einen grofsen Triumph zugleich zu verbinden. Wir erkennen auf das gerechteste dies an, wünschen nun bei'm Eintritt in's neue Jahr der geachteten Direktion den glücklichsten Erfolg für ihre eifrigen Bemühungen und gehen sofort zur Beurtheilung der oben erwähnten Mozartschen Oper fort.

Referent kann sich indeſs nur auf die Darstellung des ersten Akts beschränken, da er verhindert war, den zweiten Akt zu hören, behält sich jedoch vor, die ganze Oper nächstens zu beurtheilen.

Wenn von Mozartschen Opern die Rede ist, so versteht es sich von selbst, daſs man sie immer als die gröfsten Meisterwerke betrachtet, und die Beurtheilung fällt nur auf die Darstellung und ist mit dem gröfsten Rechte streng. Das gerechte Urtheil erfodert gleiche Aufmerksamkeit für die Sänger und für das Orchester und richtet sich besonders auf den Dirigenten. Wir haben uns schon mehrmales nach den Opern von Rossini, Auber und Ditterstorf lobend geäuſsert, und bringen auf's neue dem wackern Personale unsern Dank für seinen ausgezeichneten Fleiſs, ermuntern aber den Dirigenten ernstlich zur reinen Einstimmung des Orchesters, und machen ihn auf eine bessere Wahl der Tempi aufmerksam. Es verhält sich mit den Mozartschen Opern ganz anders, als mit denen von Rossini, deren Flitterwerk uns hoch ergötzt, wenn es unsern Gefühlen und unsern Ohren vorüber rauscht. Die Mozartsche Musik, die voll Seele — voll des edelsten und reinsten Ausdrucks ist — die überall den Stempel des Gottlichen in sich trägt, hat zu viel Geist, um sich durchjagen oder bei den langsamen Bewegungen durch zu berechnende Effekte sich dergestalt zurückziehn zu lassen, wie viele Machwerke neuerer Zeit.

Der Ton wird nur voll, wenn er seine ihm genau zu bestimmende Zeit einnehmen kann. Die Harmonie bekömmt nur dann ihre Kraft, wenn man bei den schnellen Bewegungen ihre erfoderliche Zeit nicht verkürzt; sie verliert ihre Wirkung, wenn die langsamen Bewegungen zu viel Zeit bekommen. Es ist also höchst nöthig, die Mensur dieser unsterblichen Tonwerke genau zu erkennen, um das geistige Leben dieser Schöpfungen nicht aufzulösen. Wir hoffen, daſs dies für die künftigen Mozartscher Werke*) von dieser Bühne wohl beherzigt werden möge, und erwarten vom Dirigenten eine sorgfältige Behandlung des Orchesters, das bei dieser ungewohnten Arbeit sich oft nicht über die Mittelmäſsigkeit erhob und viele Fehler sich zu Schulden kommen liefs. Wir werden dann gern einige miſsliche Töne der Trompete und der Hörner vergessen, und sie das nächste Mal gebührend rühmen, wie wir es diesmal der ersten Violine, der Oboe und der Flöte verpflichtet sind. Die Violoncells, die Kontrabässe und die Pauken wollen sich unser Lob noch vorbehalten.

*) / — D. R.

Auf der Bühne zeichnete sich Madmoiselle Sonntag durch ihren hinreiſsenden Gesang und Herr Spitzeder durch sein ergötzliches Spiel aus. Madmoiselle Sonntag schien allein die Mozartsche Musik nicht im Rossinischen Geiste absingen zu wollen. G.

Ueber die Darstellung der Mozartschen Oper: Cosi fan tutte, auf der Königstädtschen Bühne.

(Aus einer andern Feder.)

Wenn wir uns gleich billig wundern müssen, daſs eine Mozartsche Oper von der Königlichen Bühne verschwinden konnte, welche den Triumph dieses Genius in seinen dramatischen Meisterwerken: Don Juan, Figaro, Belmonte und Konstanze, wie in der melodischen Zauberflöte feiert, und die uns nur den ernsten, tiefen Idomeneo in neuerer Zeit schuldig geblieben ist, so freuen wir uns andrerseits über das kühne Streben und den Fleiſs des jugendlichen Kunst-Instituts jenseits der Spree, das seine schönsten Talente auch auf etwas Edleres und Höheres anzuwenden sucht.

Die musikalisch reiche komische Oper; „Mädchentreue“ (Cosi fan tutte) welche Mozart im Jahr 1790 auf Kaiser Josephs Befehl für die Wiener italienische Opern-Bühne schrieb, eignet sich dem Sujet nach allerdings für das Repertoire des Königstädtschen Theaters. Die sehr unwahrscheinliche, unzarte Prüfung der beiden Geliebten von ihren Liebhabern ist durch keine Bearbeitung sinniger und delikater aufzustellen. Den Verstand muſs man hier im Voraus gefangen geben und sich nur an der köstlichen Musik ergötzen. Nebenbei bieten

die Intriguen des alten Alfonso und der Despina, besonders der letzteren komische Verkleidung als Charlatan und Notar, einige belustigende Momente dar. Vergebens hatte Hr. Herklots sich in der neuesten Bearbeitung dieser Oper für das Königl. Theater unter dem Titel: „die verfängliche Wette" bemüht, Sinn in den Unsinn zu bringen. Der metrische Dialog langweilte und die Erscheinung von vier, statt zwei Liebhabern, erschwert die Besetzung, indem sie das Indiskrete der Prüfung, einer Wette wegen, nicht mildert. Im Gegentheil könnte man zur Rechtfertigung der weiblichen Treue noch eher annehmen, die beiden Geliebten erkennen ihre verkleideten Liebhaber und täuschen diese nur durch scheinbaren Wankelmuth, wenn nicht der schlaue Dichter auch diesen Ausweg der Sittlichkeit dadurch versperrt hätte, dafs er die Liebhaber mit den Mädchen wie mit den Kleidern wechseln läfst, — Dafs aber dem Kammermädchen noch ein Bedienter supplirt wird, ist deshalb störend, weil es die komische Wirkung gröfstentheils aufhebt und eine Singstimme in beiden Finalen verlegt oder hinzufügt, die von Mozart nicht geschrieben; mithin ein Falsum ist.

Das Königstädter Theater gab uns am 29. Dezember v. J. Così fan tutte wieder in seiner ursprünglichen Gestalt und mit möglichst gekürztem Dialog. Beides ist lobenswerth, noch mehr aber die Wahl der Besetzung und der Fleifs der Ausführung im Einzelnen. Das Ganze erlitt bei der ersten Vorstellung durch den Chor noch einige leichte Störungen, die künftig wol verschwinden werden. Das Orchester führte die schwere Musik mit Präcision und Leichtigkeit, besonders sehr diskret in der Begleitung aus. Dagegen fehlten zuweilen die stärkeren Effekte, welche nur durch Masse der Saiten-Instrumente zu bewirken sind. Die Onverture wurde nicht lebhaft genug ausgeführt. Die ersten drei Terzette der Herren Jäger, Wächter und Spitzeder waren eine viel versprechende Introduktion, obgleich der kunstfertige Tenorist nicht recht bei Stimme war und in der körperlichen Haltung verlegen erschien. Das Duett der beiden Mädchen, ein reizendes Gesangstück voll Innigkeit der Empfindung, wurde von Dem. Sontag und Dem. Eunicke sehr angenehm ausgeführt. Doch riſs die Wirkung nicht so zum allgemeinen Enthusiasmus hin, als wir früher uns erinnern, dies Duett von Mad. Seidler und Dem. Johanna Eunicke gehört zu haben, so dafs damals selbst ein „Da Capo" begehrt wurde. Das Quintett No. 6 mit dem herrlichen „finem lauda" wurde für ein Andante wol etwas zu lebhaft genommen. Der Chor No. 7. blieb einmal ganz aus. Sehr schön wurde das zweite Quintett No. 8 und das leise, liebliche Terzett: „Weht sanfter, o Winde" ausgeführt. Die Gleichheit der Violinen in den säuselnden Terzen-Figuren, wie die Anmuth des Vortrages der Singstimmen liefs nichts zu wünschen übrig. Gern hätten wir dies kurze, aber vortreffliche Gesangstück wiederholt gehört. Dorabella (Dem. Eunicke) hatte statt der, obgleich nicht glänzenden, doch höchst karakteristischen Arie: Smanie implacabili dieselbe Mozartsche Scene eingelegt, welche ihre Schwester auf der Königl. Bühne früher mit vieler Wirkung sang, und trug solche rein und fertig vor. Jedoch ist der Styl dieser Scene viel zu tragisch für ein Drama giocoso. Das lustige Kammermädchen hatte an Mad. Wächter eine sehr angenehme Repräsentantin. Spiel und Gesang derselben sind lobenswerth, und besonders gelang die Darstellung des Magnetiseurs. Nur geberdeten sich die Gift-Patienten bei ihren Kontorsionen etwas ungeberdig. — Das herrliche Sextett wurde von allen Theilen lebendig und geistvoll ausgeführt. Herrn Spitzeders kräftiger Baſs unterstützte dies Ensemble wie die Tutti's im köstlichen Finale ganz besonders. Seine Darstellung des Alfonso ist gemäfsigt, ohne Karrikatur, mehr fein komisch, wie es auch der alte Hagestolz erfodert. Die herrliche Arie der Fiordiligi „Come scoglio immoto resta" trug Dem. Sontag mit aller der grandiosen Erhebung, der ihre zarte Stimme nur fähig ist, und voll innigem Ausdruck vor. Die zu tiefen Stellen waren passend verlegt und die Wirkung wurde dadurch nicht gestört. Der herrlich feurige Schlufs-Rispettate, zume in-

grate riſs zu unabbrechendem Enthuſiasmus mit Recht hin. Das Lach-Terzett wurde zwar lebhaft, doch im Spiel nicht fein genug ausgeführt. Die liebliche Arie Fernando's: „Wie schön ist die Liebe“ ist für den rührenden Vortrag des Herrn Jäger ganz geeignet, wenn derselbe bei Stimme ist. Das erste Finale, das nur dem ersten aller Opern-Finale's (in Don Giovanni) nachsteht, war musikalischer Seits so wohl geordnet, und wurde von dem reizenden Doppelgesange der beiden Damen bis zur Stretta so vortrefflich im Einzelnen und Ensemble ausgeführt, daſs jeder unbefangene Zuhörer davon ergriffen werden muſste. Auch das von Hrn. Stegmaier mit jugendlichem Feuer geleitete Orchester folgte dem reifsenden Strome Mozartscher Harmonien mit Präcision u. Ausdruck.

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Zu der Untersuchung über die Aechtheit des Mozartschen Requiems.

(Schluſs aus No. 1.)

Ferner rügt er es: daſs blos auf die Worte: quam olim Abrahae eine Fuge von 35 Takten geboten sei! als wenn gerade irgend ein anderer, als eben Mozart, das ganze Domine könnte komponirt haben? Trifft hier Jemanden Tadel, so ist es Mozart und seine Intention, worauf er sich beziehen kann, nicht aber sein unvergleichliches Genie, welches in dem genannten Domine gewiſs das Allerhöchste aufstellt, was je aus seinem Geiste geflossen ist.

Aber es bleibt wol immer eine gewagte und auch vergebliche Mühe der Kunstrichter, das Winkelmaaſs und andere Meſsinstrumente der gemachten Kunsttheorieen und Kritiken jederzeit auf die Erzeugnisse der groſsen Geister anpassen zu wollen, um nun zu sehen, inwiefern solche denselben entsprechen oder aber verfehlt scheinen.

Hier ist es, wo man Herrn Weber mit seinen eigenen, in der Theorie der Tonsetzlehre ausgesprochenen Worten erwiedern kann, daſs ja die groſsen Meisterwerke nicht aus den Theorien und Kunstregeln hervorgegangen, sondern daſs letztere nach und nach aus ersteren entwickelt worden sind.

Alle musikalische Theorie neuer Zeit in Deutschland ist durch Haidn, Mozart und Beethoven begründet worden. Was diese sagen und thun in ihren Werken, das wird für unumstöſsliches Naturgesetz betrachtet und, wie ich wenigstens überzeugt bin, mit Recht.

Diese groſsen Geister werden durch einen ihnen angeborenen Instinkt getrieben, ihr in ihnen brennendes Innere gerade so darzustellen, so wie die Ente, wenn sie sich einem Wasser naht, nun gar nicht anders kann, als darauf zu schwimmen. So wie nun aber sans comparaison das Thier immer recht thut, wenn es seinem Instinkte folgt, so greift auch der Künstler nie fehl, wenn er sein Inneres durch äuſsere Mittel dem Aug', Ohr und Geiste seines Betrachters darstellt. Was waren denn Mozart und Haidn im Grunde für Theoretiker? — es ist bekannt von Haidn, daſs sein ganzes mündliches Urtheil nicht darüber hinauslief: die Melodie müsse hübsch flieſsend und die Begleitung der Instrumente dürfe nicht zu rauschend sein, aber wer in aller Welt wird oder möchte wol im Stande sein, durch diese wenigen Worte ein Haidn zu werden. Eben so wenig, glaube ich, wird überhaupt die Musik im Ganzen durch Theorieen gefördert; doch, daſs wir uns nicht miſsverstehen: ich will damit nicht sagen, daſs Kunsttheorien und musikalische Abhandlungen gar keinen Nutzen und günstigen Erfolg hätten, keineswegs! vielmehr glaube ich, daſs das immer mehr zunehmende Interesse an Musik solchen Schriften allerdings sehr viel verdankt u. s. w. nein, nur sagen will ich: daſs der Zustand der Kunst selbst dadurch nichts gewinnt, indem dieser, so wie alles in der Welt von dem Weltenschöpfer abhängt, der einen Beethoven schuf, und alle die Zwerge, möchte ich beinahe sagen, die es wagen, ihn zu beurtheilen und oft zu tadeln. Doch damit wir uns auch über das eben Gesagte nicht miſsverstehen, so werde ich über Beethoven späterhin noch etwas sagen.

Um also auf Weber und sein Urtheil über das Mozartsche Requiem zurück zu kommen,

wiederhole ich die schon ausgesprochene Ueberzeugung und füge noch hinzu: dafs der Tadel gegen Mozart (was aber durchaus nicht der Fall ist) gegründet sein und seine Musik doch immer noch sehr schön sein könnte. Mich wundert, dafs Weber dieses Urtheil nicht fällt, sondern vielmehr diese und andere Stellen, welche ihm verfehlt scheinen, nicht von Mozart, sondern von Süfsmayer producirt wissen will: was gar nicht möglich ist. Welch ein unbedeutender Tadel ist unter andern der auf das Kyrie sich beziehende, indem er hier einen chromatisch-melodischen Gang der Singstimmen eine Gurgelei nennt. Zwar sucht er die Sache dahin zu vermitteln: dafs Mozart besagten Gang blos den Instrumenten zugedacht und die Singstimmen in langsamern Noten wahrscheinlich habe eingehergehen lassen wollen, und erwähnt kein Wort von der überaus grofsen Schönheit dieser Fuge, welche durchweg im doppelten Kontrapunkt gesetzt und gleichwohl von der gröfsten Klarheit und Verständlichkeit ist, welche einem Sebastian Bach Ehre würde gemacht haben. Aber nun zum Resultate zu gelangen und meinen Brief nicht auf Kosten Ihrer Geduld zu sehr in die Länge auszudehnen, werde ich suchen, dem Gegenstande eine andere Seite abzugewinnen und diese ist: dafs es mir scheint, als habe Weber hier in der ganzen Abhandlung eine feine, sehr versteckte Ironie, ja ein wahres auffallendes Paradoxon absichtlich ausgesprochen, um einen Federkrieg der musikalischen Gelehrten anzuspinnen und um auf diese Art der Wahrheit vielleicht näher auf die Spur zu kommen. Und wenn das wirklich seine Absicht war, so glaube ich, hat er seine Sache meisterhaft gemacht. Es hängt, wie er sehr richtig sagt, ein magischer Schleier über dieser Angelegenheit, und wird derselbe durch ihn hier keineswegs weggehoben, so überzeugend seine Erklärungsgründe auch sind. Allein er kann ja, als rechtlicher und gebildeter Weltmann nur so vorsichtig und schonend urtheilen, indem er ja so wenig die Wittwe Mozarts als Rochlitz und Süfsmayer öffentl... des Betruges und der Lüge berüchtigen kann. Ist die Erzählung von dem unbekannten Besteller gegründet, so trifft den Süfsmayer der gewifs gegründete Vorwurf, dafs er, wie Weber ganz richtig sagt, der musikalischen Welt nicht den Brouillon, so wie er war, in einem Fac simile öffentlich mittheilte und dafs er sich den Verdacht der Prahlerei und Unwahrheit mit Recht zugezogen hat; denn ich halte es durchaus für unwahr, dafs sein Antheil an dem Werke so bedeutend ist, als er sich dessen rühmt. Hat er die Instrumentation geschrieben, so hat ihm Mozart gewifs soviel Notizen und Winke hinterlassen, dafs er keinen Fehlgriff thun konnte, denn in einem Süfsmayerschen Garten (um mit W. zu reden) wachsen solche Blümchen nicht. Weber sagt ja auch ferner sehr ironisch: vielleicht hat Herr Süfsmayer auch zu dem Benedictus eine kleine Andeutung (dessen er sich als von ihm allein herrührend rühmt) gefunden, vielleicht ein Papierschnitzelchen zum Sanctus, Agnus dei u. s. w. Es geht also hieraus offenbar hervor, dafs Weber selbst dem Süfsmayer nur einen sehr beschränkten und unbedeutenden Antheil an der Komposition zugesteht. — Oder war die Wittwe Mozarts vielleicht selbst, wegen ihrer dürftigen Lage dafür interessirt, das Werk lieber wenigstens äufserlich vollendet, als in den tausendmal bessern Bruchstücken herausgegeben zu sehen, um so ihrer Meinung nach mehr pekuniären Vortheil zu ziehen, so konnte Süfsmayer immer noch als ein offener Mann handeln und in einer dazu verfafsten schriftlichen Erklärung der Welt sagen: das ist von Mozart und dafs ist von mir. Was etwa von ihm sein kann, möchte die gegen den eigentlichen Karakter des Tuba mirum spargens etwas abstechende Instrumentation sein, obgleich es auch Mozartsche Töne sind, die aber eher zu einem süfsen Terzett, als zu einem so zermalmenden Text passen; aber warum sollen wir denn durchaus annehmen, dafs dieser Mifsgriff nicht von Mozart selbst herrühren könnte, da das Fehlerfreie ja nicht die Sache auch des gröfsten Künstlers ist. Es wäre dieses ein kleines beinahe unmerkliches Fleckchen auf einem Raphaelischen Gemälde.

Bekanntmachung.

Morgen d. 12. Jan. wird der achtjährige, schon von auswärts gerühmte Krogulsky ein Konzert geben. Sein Vater führt ihn nach Weimar, um ihn von dem Ertrage der Konzerte unter Hummel gründlich ausbilden zu lassen. Neben dem Interesse an einem so früh ausgezeichneten Talente und der guten Absicht des Vaters ist für die Befriedigung der Kunstfreunde auch durch die versprochene Aufführung der herlichen Es-dur-Symphonie von Haidn gesorgt, weshalb wir unsere Leser auf das Konzert aufmerksam machen.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 18. Januar. Nro. 3. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Vom Urtheil des Publikums über Künstler und Kunstwerke.

Man hat nach den ersten hiesigen Aufführungen der Euryanthe weniger über ihren musikalischen Geist, als über ihre Aufnahme bei'm Publikum gesprochen. Leider nicht, damit jenem, als dem Verborgeneren sein Recht widerfahre, erst nach reifer Auffassung gewürdiget zu werden. Denn man würdigte dennoch! Nur fühlte man sich für jetzt noch unfähig, den Werth der neuen Musik durch sie selbst zu bestimmen, und dazu sollte nun ihre Aufnahme im Publikum den Maafsstab hergeben; man rief sie zu Hülfe, damit ein Urtheil zu Stande käme, gleich als wollte jemand, um zu wissen ob ihn friere, nachsehen, wie viel Grad der Thermometer zeige? Weil aber auch der vereinzelte Erfolg des genannten Werkes kein sicheres Maafs gewähren konnte, so ging man, um dieses Maafs zu messen, auf den Erfolg einer früheren Oper von Weber's vergleichend zurück. So zeigte sich bei'm Publikum, was wir bei Individuen alltäglich vorkommen sehen: der Unbehülfliche, dem eine Definition, der Stumpfsinnige, dem ein Urtheil fehlt, flüchten beide, jener zu einem Beispiele, dieser zu einem Vergleiche. Weil der Euryanthe eine minder glänzende, minder enthusiastische Aufnahme zu Theil geworden, als dem Freischützen, so schlofs man hiervon ohne Weiteres auf den geringern Werth der ersteren. So sehr hat man sich gewöhnt, vornehmlich den allgemeinen, sogar den ersten Eindruck eines Kunstwerks auf die versammelte Menge zu beachten; auf ihn das Meiste, ja Alles zu geben! Was heifst das andere, als die Stimme des Publikums zum höchsten Richter, ich will nicht sagen aller, aber doch der dramatischen Musik einsetzen und Popularität als deren oberste Tendenz anerkennen?

Den Irrthum in dieser Meinung aufzudecken, werden wir wol am besten die Wahrheit unter ihm hervorsuchen, dieser aber einen höheren Ausdruck leihen, als sie gewöhnlich annimmt. Wozu, fragen wir mit den Vertheidigern der ausgesprochenen Ansicht, wozu kommt überall ein Kunstwerk zur Erscheinung der Welt? Was treibt den Künstler so unwiderstehlich, seiner Schöpfung, die er innerlich bereits vollbracht, auch noch eine äufserliche Existenz zu geben? Welche gemeinere Motive hierzu man auch immer wird ersinnen können, sie reichen nicht aus, die Theilnahme der Völker an den erschienenen Kunstwerken zu erklären. In ihr spricht sich unverkennbar das allgemeine und öffentliche Bedürfnifs aus, welches, durch künstlerische Richtung hervorgerufen, auch durch die Kunst befriedigt werden soll. Also liegt in der Natur der Kunstwerke selbst eine Bestimmung, nach welcher sie historisch werden. Nicht eigensüchtiges Interesse, nicht Ruhmsucht ist es, was den ächten Künstler bewegt, seine innere That zum Preise der Welt zu machen, sondern der Drang nach Offenbarung in der Geschichte. Sein Werk soll Eigenthum der Völker werden; und wird es das, erringt es sich diese zweite Seite des Daseins, so ist eben damit zugleich sein Urtheil gesprochen, sein Werth

bestimmt. Dies ist der Sinn, in welchem auf den Ausspruch der Allgemeinheit, je nachdem sie das Dargebotene von sich abweist, oder mit Begierde aufnimmt, jene hohe Wichtigkeit zu setzen ist, die wir ihm denn auch durch seine vorzügliche Beachtung zuertheilt haben.

Diese Gründe scheinen uns unbesieghar, und gern begleiten wir die auf sie gebaute Ansicht, nach welcher die Werke der Kunst berufen sind, heimisch in der Welt zu werden; ob sie diesen Karakter der Heimathlichkeit aber so leicht, so schnell annehmen, dafs ihr erster Eindruck auf das Volk schon ein Kennzeichen dafür abgeben könne? das verneinen wir, und hier trennen uns unsere Wege von den Anhängern jener Meinung. Soll in der Welt noch einmal entstehen, was schon zuvor im Künstler entstanden, soll, was dessen Genius geboren, im Geiste des Volkes seine zweite Geburt feiern: so wird das Volk doch wol zuvörderst der Empfänglichkeit fähig seiu, das Empfangene wird, wie früher im Innern des Künstlers, so jetzt im Schoofse des Volkes reifen, wird denselben Gang der Entwickelung, den es im Künstler genommen, nun gleicherweise im Volke nehmen müssen, bevor es als Frucht ausgebildet an den Tag treten kann. Und zu dieser Entwickelung wird eine bestimmte Zeit, eine bestimmte Arbeit erfoderlich sein, diese Zeit wird sich nicht überspringen lassen, der Augenblick des Keimens mit dem der Reife nicht zusammenfallen. Und, dafs ich dasselbe noch Einmal auf andere Weise sage; der Mann, dessen eigene künstlerische Aufgabe zugleich auch die Aufgabe seiner Zeit ist, vollendet beide damit, dafs er durch seine That, sein Werk, das bewufste Ziel hinstellt, wohin bewufstlos die Tendenz der Mitwelt ging. Diese weifs noch nicht, kann noch nicht wissen, ob das ausgesteckte Ziel auch wirklich ihr Ziel sei? Dafs sie es erfahre, mufs sie den Weg dahin machen. Und wie: dieser Weg von der Bewufstlosigkeit zum Bewufstsein, vom Dunkel zur Klarheit sollte sich in so gar kurzer Zeit zurücklegen lassen? Ehedem vergingen ganze Menschenalter, vergingen halbe Jahrhunderte, bevor sich Kunstwerke der eben bezeichneten Gattung dem Verständnifs eröffneten; und heut sollten drei Abendstunden dazu hinreichen? Wenn es auch wahr sein mag, dafs der Enryanthe jener Epoche machende Karakter nicht zukomme! Auch minder umfassende, minder bedeutungsvolle Erscheinungen im Gebiete der Kunst, haben doch wenigstens den Anspruch an das Publikum, dafs man sie nicht nach der ersten flüchtigen Bekanntschaft würdige! Ist schon ein kleines Gedicht, ungeachtet vernehmliche Worte darin des Autors Absicht aussprechen, dennoch vielfachem Mifsverständnifs ausgesetzt; wie viel mehr nicht eine Musik von gröfserem Umfange, deren Sprache sogar erst enthüllt werden will. Niemand, dem ein Räthsel aufgegeben worden, dessen Wort er nicht errathen kann, begnügt sich damit, dafs man ihm dieses Wort sage; er geht die Aufgabe noch einmal durch, um zu sehen, ob die Lösung ihr auch in allen Punkten entspreche? Und das Publikum, das eine künstlerische Aufgabe erhalten, deren Lösung ihm der Meister vorgelegt hat — verschmäht es nun, was dort Einer zur Kurzweil an einem Worte that, dasselbe hier an der Kunst zu seiner Veredlung zu thun?

Entweder man glaubt überhaupt nicht mehr an so hohe Beziehungen der Kunst, oder man stellt blos an die Musik die Foderung, dafs sie Allen fafslich sei. Da sollte denn das Recht, das man allen übrigen Künsten zugesteht, der Musik allein nicht widerfahren? Darum nicht, weil Musik bei jedem Trinkgelage, in jedem Tanzsaale zu hören ist, oder weil der Zutritt zu ihrem Tempel Allen offen steht? Diese Bildung des Sinnes, diese Fähigkeit innerer Anschauung, für welche die Musik das Höchste aufschliefst, so die Kunst zu geben vermag, die sollte ein Jeder haben? Jeder? Gerade, weil die Erscheinung der Musik vorübergehender, als die der übrigen Künste ist, weil sie sich nicht wie ein Gemälde, wie ein Buch festhalten läfst, will auch der Sinn für sie geübter und geschärfter sein, wie denn die Natur das gleichsam angedeutet zu haben scheint, indem sie, nach dem Ausdruck eines

alten Gelehrten, dem Ohre unter allen Sinnen die Gabe der reinsten Unterscheidung verliehen. Weil auch der Unfähige von dem Lesen eines Dichter — oder dem Anschauen eines Malerwerkes, dort eine gewisse Begebenheit, eine Handlung, hier die Vorstellung einer Figur, einer Situation mitbringt, an welche er sich halten, die er als Surrogat des ihm fehlenden Verständnisses brauchen kann, so verlangt er, dafs die Musik ihm Aehnliches gewähre, das er seinem Gedächtnisse einprägen könne, er will leichte, vernehmliche Melodien. Solche Ansprüche machen fünf Sechstheile von den Zuhörern einer Oper, und schätzen den Werth dieser, nachdem jene mehr oder minder befriedigt worden. Und dennoch sollte der Ausspruch der Allgemeinheit so sehr zu beachten sein? Und was wäre dann die Musik anders, als wozu man sie in unsern Tagen so gern machen möchte: ein Werkzeug der öffentlichen Ergötzung! Wen, der jemals in den Tiefen seines Gemüths unsterbliche Töne hat wiederklingen hören, schmerzt es nicht, wenn er sieht, wie das ihm Heilige der Gemeinheit zur Beute fällt, wie der flache Leichtsinn der Zeit sich an Kunstwerken, wie an aufkeimenden jungen Talenten übt, wie man fünf- oder siebenjährige Knaben, in denen sich die ersten Spuren eines, oft noch sehr zweifelhaften Talentes zeigen, gewaltsam hervorreifst, wie man sie dort beklatscht, beschenkt, bekränzt, hier ihr Bildnifs konterfeit und zur Schau stellt! Sonst fanden die Talente ihr Glück in der Einsamkeit, und flohen vom Geräusch der Welt zu sich zurück; heut werden sie, bevor sie noch gar das Glück der Einsamkeit empfunden haben, von frechen Händen in die Welt gestofsen, damit sich „das Theilchen göttlichen Hauches" nach allen Winden zerstreue!

Oder sind etwa jene trüben Zeichen der Zeit die Vorboten der untergehenden Musik? Ihre Zeit sollte vorüber sein? Unter den Deutschen vorüber sein? Noch lebt unter uns der Mann, durch den die Musik eine neue Seite, ein neues Leben gewonnen; und so mancher jugendlich kräftige Geist, der unbekümmert um das moderne Geschrei seinen Lauf unternimmt, eröffnet die freudigsten Aussichten; und wenn dann Einer von beiden sich ändern mufs, Autor oder Publikum, so wird es doch wol zuletzt das Loos der Frivolität sein, an dem ernsten kräftigen Willen der Künstler zu Schanden zu werden. F.

II. Recensionen.

Le Tribut à la mode, deux Airs favoris de Rossini, arrangés et variés pour le Pianoforte etc. par Kalkbrenner. Opus. 75. Preis 14 Gr. Berlin chez Schlesinger.

An Titeln fehlt's denn dem Herrn Kalkbrenner nicht. Als kostete es ihm wer weifs was für Mühe, sich aus seiner berühmten Klassicität herauszureifsen und der Mode zu huldigen. Da ist eine confusio musica — war's nicht so? — ein les charmes de Berlin, de Paris, eine Ricordanza und was das alles ist. Indefs, dieses Klavierstückchen ist doch wirklich recht allerliebst und jedem gewandten Klavicinisten nicht ohne Grund (in allem Ernst) wohl zu empfehlen. Maestoso, Es-dur, fängt an wie Mozart's Symphonie in Es. Davon abgesehen athmet diese Einleitung doch eine liebliche Leichtigkeit und Gewandtheit. Man kann den Geschmack diesen beiden Seiten keineswegs absprechen. Thema, Andante, G-dur ist eine jener südlichen Kanzonen, die man immer gern hört. Var. I. rollt ganz allerliebst zu seinem raschen Ende. Var. II. hat eine treffliche Stimmenführung, nicht gewöhnliche Imitationen, und bei ihren Bindungen doch die angenehme und wohlthuende Leichtigkeit des Thema's. Var. III. Leggiero, ist denn auch ein solches. Die Finger spielen Katalani, und welcher Klavierspieler thät dies nicht gern einmal? Var. IV. Adagio, ist ein guter Uebergang zu dem zweiten folgenden bekannten und hübschen Thema:

welches mit Gewandheit leicht und keck bemodulirt wird. Drei Takte des ersten Liedes unterbrechen und den Schluss macht wieder

dieses mit diversen Ausläufen. Nun wir mochten wol noch mehr von diesem Sekt haben, zuweilen schmeckt das recht lieblich. Die Finger lernen sich mit leichter Gewandheit und mit Geschmack bewegen. Bravi! bravi! sagen ja —! v. d. O..r.

Esquisse musicale. Thème Ecossais, tiré de Read Gauntlet de Walter Scott, pour le Piano-Forte par Kalkbrenner. Op. 74. Pr. 16 Gr. Berlin chez Schlesinger.

Wieder ein neuer Titel. Im Lexicon stehen noch mehr, nur nachgeschlagen. Wenn man doch auch die musikalischen Ideen so fischen könnte! Einleitung in F-dur, Allegro maestoso, mit Brocken aus dem Thema, nebst Tiraden. Vorbei! Vorbei! Thema: Molto Adagio. Gut gewählt. Innig und zart. Variirt, zum Theil recht gut, reich an geschmackvollen Passagen — aber doch auch lauter Klingklang! Die Schlufstriolen sind defsgleichen, geschmackvoll und lieblich. Schlufs gut. Adieu! v. d. O..r.

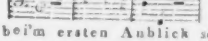
III. Korrespondenz.

Berlin, den 11. Januar.

Das zweite Bliesenersche Konzert hat unserer guten Meinung von dem Institute entsprochen und die Musikfreunde wurden wieder mit einer grofsen vollständigen Symphonie, der aus F-dur von Beethoven, erfreut. Nächstdem leisteten Fräulein Katharina Eunicke besonders in einer Scene von Rossini (deutsche, z. B. mozartsche Scenen würden ihr noch besser gelingen) und die Herren Kammermusiker Bock und Hauck, ersterer in B. Rombergschen Cello-Variationen über russische Lieder, letzterer in einem Viottischen Violinkonzerte sehr löbliches und Herr Wauer ergötzte mit der komischen Arie des Kapellmeisters aus den Dorfsängerinnen. M.

Vokal- und Instrumental-Konzert, gegeben von dem achtjährigen Joseph Krogulski, im Jagorschen Saale, am 12. Januar 1826.

Der kleine Konzertgeber, den wir schon aus manchen Berichten kannten und besonders von Breslau aus rühmlichst nennen hörten, übertraf auch hier alles, was man von einem achtjährigen Knaben hätte erwarten können. — In den schwierigsten Kompositionen von Hummel und Ferdinand Ries zeigte er sich auf die glänzendste Weise, indem er das erste Allegro des Hummelschen A-moll-Konzerts mit der gröfsten Präcision und Sicherheit vortrug; eben so ausgezeichnet hörten wir von ihm das erste Allegro aus dem herrlichen Konzerte (Cis-moll) von Ries und zum Beschlusse Variationen über polnische National-Lieder von Kurpinski, eigens für den Konzertgeber komponirt. — Referent hat Gelegenheit gehabt, das Talent des Kleinen auch bei andern Gelegenheiten bewundern zu können, indem der Kleine vor einer ziemlich zahlreichen Gesellschaft Beethovens F-dur-Sonate für Piano-Forte mit Violoncello:



gleich beim ersten Anblick sehr brav spielte, ohne sich auch nur im Mindesten durch das Akkompagnement irre machen zu lassen. — Dem Vernehmen nach wird der Vater den Kleinen jetzt nach Weimar führen, um ihn Hummels Leitung anzuvertrauen; bis jetzt hat ihn der Vater unterrichtet, dem dafür aller Beifall gebührt. —

Ausser den Leistungen des liebenswürdigen Kleinen hörten wir vom Herrn Kammermusikus Gährich aus Kreutzers A-dur-Konzert für die Violine das Adagio und Rondo sehr brav vortragen; besonders zeigte sich Herr Gährich im letztern Satze durch seine gute Bogenführung; er brachte alle Passagen recht rund und voll heraus. Die Herren Petrik und Becker sangen ein Duett aus Belmonte und Konstanze; Herr Becker, Bassist, liefs eine sonore Bafsstimme hören, leider war aber die Aussprache beider Herren undeutlich. — Statt der, auf dem Konzert-Zettel angekündigten Symphonie von Haydn (Es-dur) hörten wir nur einen Satz aus einer ältern unbedeutenderen Symphonie desselben. —

Das Konzert war leider über alle Beschreibung leer und ist mithin eine schlechte Auf-

munterung für reisende Virtuosen, hier ein Konzert zu geben. — Auſserdem war der Saal des Herrn Hoftraiteurs Jagor so schlecht geheizt, daſs man vor Kälte kaum aushalten konnte; bei einem Honorar von 8 Louisd'or für den Abend, ist wol ein warmes Lokal zu verlangen. D., n.

Ueber Weber's Euryanthe.

(Fortsetzung.)

Die Introduktion, welche die Friedensfeier am Hofe des Königs schildert, gewährt uns das Gefühl der ungetrübten Fröhlichkeit, die aber durch edle Sitte des Ritterthums gemäſsigt ist. Chor und Tanz haben, ich möchte sagen, einen nobeln gravitätischen Karakter *); der gar sehr geschwächt wird, wenn das Tempo, wie bei der Aufführung in Leipzig, zu schnell genommen wird. Weber nimmt zur ersten Zeitbewegung ein Moderato, welches den Violinen die graziösen Figuren, welche schon im Ritornell vorkommen, ganz vollkommen und rund auszubilden gestattet. Er läſst das Orchester in einer genialen Freiheit walten, anhalten und schneller gehen, wie es das feinere Gefühl will. Dieses war schon bei dem Laufer, welchen das Violoncell der Violine nachbildet, dann noc mehr in den leicht abgestoſsenen Noten der Flöten, Fagotte u. s. w. welche zwischen den Frauenchor fallen, und in den gebundenen Sechzehntheilen der Violinen wahrzunehmen. Die Sänger verstanden das Orchester und man hörte keinen steifen Takt. Um so markirter trat nun die Tanzmelodie ein. Wer diese schnell nehmen könnte, der würde beweisen, daſs er nicht feinen Sinn genug hat, sie von einem gemeinen Tempo zu unterscheiden. Da übrigens im Rhythmus dieses Tempo's etwas so höchst Karakteristisches liegt, so lohnt es sich wol der Mühe zu bemerken, daſs sich wenn man ihn in seine Glieder auflöst, folgendes Verhältniſs findet:

Dreivierteltakt:

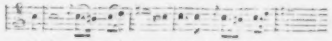
1. Klausel: 4 Takte | 4 Takte :‖
2. Klausel: 2 Takte | 2 Takte | 4 Takte | 4 Takte :‖
3. Klausel D-dur: 2 T. | 2 T. | 2 Takte | 2 Takte :‖
4. Klausel: Ebenso :‖
5. Klausel: wie die 1. :‖
6. Klausel: wie die 2. nebst Koda.

In der Romanze des Adolar, in welcher er, aufgefodert vom Könige, die Geliebte besingt, hat der Komponist den edeln Ton des ritterlichen Troubadours meisterlich getroffen, und sie von dem Volksmäſsigen, von dem er anderwärts so gelungene Proben gegeben hat, unterschieden. Das Pizzikato der Geigen in der ersten Strophe und das abgebrochene Zwischenritornell der Klarinetten, Flöten und des Fagotts macht mit der gehaltenen Begleitung der folgenden Strophe einen angenehmen Kontrast. Die Begleitung des Orchesters zu dem letzten Couplet aber muſs sehr diskret sein, wenn man des Sängers einfache Melodie bestimmt hören soll. Die gesteigerte Erhebung glaub'ich überhaupt, sollte mehr in dem Vortrag der Melodie dieser Strophe, als in einer variirten Begleitung liegen, die freilich dem Ohr Abwechselung verschafft. Nach leichter Ueberleitung wendet der Chor der Ritter und Frauen die oben vorkommende Melodie auf den Sänger und seine Schöne, zweckmäſsig an. Es erhöht aber den Effekt, wenn hier das Tempo etwas schneller als oben genommen wird, was ich auch bei der Aufführung in Dresden bemerkte.

Das Ensemble No. 4 ist äusserst dramatisch angelegt und ausgeführt. Der Streit entzündet sich hier, von dem die ganze Verwikkelung der Handlung abhängig ist. Der Tonkünstler, der den innern Kampf der Leidenschaften durch hörbare Kraftäusserungen darstellt, zeigt dieselben schon hier als streitende Maſsen. Die vermessene Festigkeit, mit welcher Lysiart seine Güter zum Pfande einsetzt, wird durch die verschiedenen Intervalle und die markirten Noten seines Gesanges gut bezeichnet; der Trompetenstoſs, welcher seinem Antrag: „Wohlan du kennst" u. s. w., vorangeht, ist ganz an seinem Platze. Ebenso ist es ein sehr treffender Zug, daſs bei den Wor-

*) Auch der Quartengang in der Stimme des Grundbasses ist höchst eigenthumlich.

ten, wo der jugendlich aufbrausende Adolar den angebotenen Preis annehmend, ausruft: „es gilt, es gilt!“ ein schnelleres Tempo beginnt. Jetzt verbreitet sich Staunen unter den Rittern, die Stimmen fangen erst einzeln an: „Vermessenes Beginnen!“ dann sprechen sie vereint ihren Unwillen aus. Auch an einem kleinen Zuge zeigt sich die Wahrheit der Behandlung: wie treffend ist die Stelle des Textes, wo Lysiart dem Adolar in die Rede fällt, ausgedrückt. Die Melodie strebte nach B-moll, aber Lysiart nimmt den Ton auf, und hält die Vorstellung von Adolars möglichen Unglück fest, während die Melodie in F verweilt. Adolar's Zorn entladet sich dann (rascher Uebergang nach Des-dur) stärker. — Lysiart geht noch weiter, er unterdrückt seine Scheu vor dem Gottesgericht: die Instrumente zittern während seiner Rede fort, und die Weglassung des Grundbasses stellt diese Rede in das gehörige Halbdunkel. Noch einmal wiederholt der Chor sein Staunen (in B. Dur) und warnet die Warnung an, von dem gefährlichen Vorhaben abzustehen. Hier nimmt die Melodie des Chors eine ernstere Wendung (nach Ges-dur, Des-dur etc.) er steigert sein Zureden und bildet durch seinen Gesang die Grundlage für die übrigen Stimmen. Adolar bleibt fest, mit ritterlichem Sinn und dem Bewufstsein der Unschuld nimmt er (in dem klaren B-dur, wohin die Melodie schnell übergegangen ist) das Wort. Als Lysiart's Vermessenheit aufs Höchste steigt, und er selbst verspricht, Beweise von Euryanthe's Huld darzubringen (die Betonung von „bringen“ hat hier etwas Gesuchtes) da ergreift alle Umstehenden ein Grauen — das einfache Zittern der Terz in den Geigen ist hier von sprechender Wirkung; — mit tiefer Scheu vor solcher Vermessenheit rufen die Stimmen der Ritter ohne Begleitung: „mög' es ihm nie gelingen,“ (trefflich deklamirt). Aber mit erhobter Begeisterung spricht Adolar sein Vertrauen auf die Unschuld aus, welcher die Ritter den Sieg von Gott erflehn. Lysiart tritt von hier an ganz zurück. Was die musikalische Stelle selbst anlangt, in welcher Adolar das: ich bau' auf Gott etc. viermal hintereinander wiederholt, so mufs ich gestehn, dafs, obwohl sie im Ganzen jenes Vertrauen kräftig ausspricht (was auch noch durch die dazwischen tretenden Trompetenstöfse verstärkt wird) doch die Worte bei der dritten Wiederholung



etwas leiermäfsig klingen, so dafs man fast glauben mochte, der Komponist habe die Melodie eher gebildet, als diese Worte untergelegt, die freilich des Reims wegen übel apostrophirt sind.

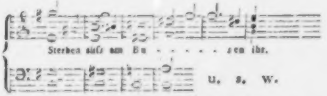
Die köstliche Kavatine Euryanthe's (Glöcklein im Thale etc.) mit welcher eine neue Scene beginnt, karakterisirt ein der reinen Natur verwandtes, jungfräulich fühlendes Gemüth, das in allen Erscheinungen an den fernen Geliebten erinnert wird. Das Ritornell schon scheint die tiefe Ruhe der Natur zu schildern, die nur von Lauten der Sehnsucht unterbrochen wird, (hier wendet der Komponist mit eigenthümlicher Wirkung die Vorhalte auf den ausgebreiteten Septimenakkordan; eine Lieblingsmanier, die wol leicht auch zur Manier werden könnte) Laute, die sich mit steigendem Ausdrucke wiederholen und zuletzt in der Stille der Einsamkeit wiederum verhallen. Die hier hervortretenden Instrumente sind auch äufserst glücklich gewählt (Flöten, Hoboen und Violoncell) und angewendet, um der Musik mit dieser Scene ein neues Kolorit zu geben. Aufserordentlich schön und innig ist nach Webers beliebtem Uebergange (durch einen solchen Septimenakkord mit Vorhalt) die Steigerung der Melodie in F. Am Schlufse störte mich die künstliche Mannigfaltigkeit der Deklamation um so mehr, je einfacher der Ausdruck im Ganzen ist und sein sollte.

Weber deklamirt hier nämlich: ach darf dein Blick nicht mein Adolar; das letzte Mal offenbar gezwungen: dein Blick nicht mein Adolar.

Im Freischützen giebt es ähnliche Stellen, wo Weber durch eine zweifache Deklamation Mannigfaltigkeit hervorzubringen sucht; z. B.

Grillen sind mir böse Gäste — und: Grillen sind mir böse Gäste; ferner: das Auge, ewig rein und klar und das Auge ewig rein und klar. Ich gestehe, dafs ich an diesen Stellen anfangs einen Anstofs genommen und nur durch öfteres Anhören der Melodie mich daran gewöhnt habe, wie es wol vielen geschehen sein wird. Ich will die hierin sich verrathende Absicht nicht überhaupt verwerfen — Z. B. wo Antisthesen anwendbar sind, mag sie sich vortheilhaft äussern — aber sie stört, wo die einfache Empfindung sprechen soll, wie in einer einfachen Kavatine, in einem Liede u. s. w.: — was daraus hervorgeht, ist meistens mehr witzig, als ausdrucksvoll, und stört in der Regel den Rhythmus mit. Etwas bemerkenswerthes ist in dieser Kavatine, dafs der Gesang der Stimme durch die Begleitung, an welche er sich eng anschliefst, ergänzt, und nur in Verbindung mit ihr vollkommen fafslich ist — was man sogleich bemerken wird, wenn man einmal die Stimme ohne Begleitung zu singen versucht. — Ich tadle dies keineswegs, weil der Tonsetzer hier kein volksmäfsiges Stück liefern wollte. Ungegründet finde ich es auch, dafs diese Kavatine zu ernst und düster gehalten sei, wie Einige gesagt haben; man mufs in die ganze Situation nicht eingedrungen sein, oder etwa vom Ballsaale kommen, um so etwas behaupten zu können. Redet ja doch auch Eglantine sogleich im Folgenden von Euryanthe's „einsamem Bangen," und sie selbst von ihrem Sehnen. Man mufs dieses herrliche Stück schön getragen von Dem. Sonntag vortragen hören, um ganz in den innern Sinn desselben einzudringen.

Das Gespräch beider Frauen im folgenden Recitative hat treffende Züge, welche aus den Karakteren und aus der Situation abgeleitet sind. So mochte selbst die sonderbare Wendung der Stimme in der Stelle: wacht Liebe dir zur Seite, ihren Grund haben. In dem Texte der Arie spricht sich die geheuchelte Empfindung Eglantinens für Euryanthe aus. Weber hat hier, soviel dem Tonsetzer verstattet ist, angedeutet: die Bewegung in der Begleitung ist dabei nicht zu übersehen, sie hat etwas Gewundenes und Unheimliches (man sehe die gebundenen Figuren in den Streichinstrumenten) bis gegen den Schlufs. Aber hier dünkt mich die Stelle im Ausdrucke vergriffen, in welcher die Musik aus E-moll nach Dur und dann wieder zurück modulirt:



Mich dünkt, der Komponist hätte diese schöne, ausdrucksvolle Modulation nicht an ein geheucheltes Gefühl verschwenden sollen. Findet sich eine ähnliche Modulation nicht auch in dem Duette, wo sich die Seelen der Liebenden gleichsam in einander ergiefsen, (bei den Worten: lafs mich in Lust und Wehen etc.) was bleibt für den wahren Ausdruck übrig, wenn die Unwahrheit so reizend geschildert wird? — Uebrigens behauptet der Komponist auch in der Begleitung dieser Arie die rechte Mäfsigung.

(Fortsetzung folgt.)

Munster, den 15. Dezember 1825.

Die Rheinischen Städte erfreuen sich seit ohngefähr 6 Jahren ihrer grofsen Musikfeste, die Städte an der Elbe haben sich in derselben Weise für ähnliche Aufführungen constituirt und wir in der Mitte liegenden Westphalen dürfen stolz darauf sein, durch die Feier unsers Cäcilienfestes den Impuls zu dergleichen Musikfesten gegeben zu haben.

Der hiesige musikalische Verein nämlich, der sich wenigstens über 20 Jahre seines Bestehens erfreut, wählte zu seinen am jedesmaligen Cäcilientage veranstalteten öffentlichen Aufführungen gewöhnlich eins von den gröfsern Kunstwerken älterer wie neuerer Zeit, die nur durch zahlreichen Zutritt von Sängern wie von Instrumentalisten würdig dargestellt werden konnten. So hörten wir das Alexander-Fest von Händel, desselben Oratorium, Samson, die Jahreszeiten von Haidn, dessen

Schöpfung, Schillers Glocke von Romberg und andre mehr. Wie grofs auch der Eifer bei den frühern Aufführungen an dem gedachten Tage gewesen sein möge, ein erträgliches Verhältnifs der Quantität aufzustellen, so vereinigen sich doch alle Stimmen, dafs das Qualitätverhältnifs erst seit 3 Jahren, nämlich seit der Anstellung des Herrn Georg Schmidt als Musikdirektor der öffentlichen Konzerte berücksichtiget wird. Zur diesjährigen Cäcilienfeier wurde der Messias von Händel bestimmt. Die Chöre, die in diesem Werke die Hauptbestandtheile ausmachen, liefsen nichts zu wünschen übrig und aus dem Vortrag der Arien, ebenfalls von Dilettanten gesungen, durfte man ganz sicher auf ein höchst erfreuliches Verständnifs der Komposition schliefsen, wenn auch hin und wieder die nöthige technische Vollkommenheit vermifst wurde. Das Orchesterpersonale, gröfstentheils gebeugt durch Altersschwäche, möchte sich erst wol bessern, wenn jüngere die Plätze einnehmen werden.

Die hiesige Domkirche erhält eine Kapelle von etwa 24 Personen, an deren Spitze durch Uebereinkunft der Regierung mit den kirchl. Behörden der erwähnte etc. Schmidt als Direktor der Kirchenmusik angestellt ist. Es läfst sich von seinen Bemühungen viel Gutes für die Folgezeit erwarten, um so mehr, da ihn die Behörden, die geistlichen wie die weltlichen, kräftigst unterstützen. Durch seine künstlerische Bildung ist Herr Schmidt so gestellt, dafs ihm jeder seiner Vorgesetzten, wie Untergebenen Achtung zollen mufs. Ein Schüler Spohr's, ist er ein so ausgezeichneter Virtuos auf der Violine, als er ein recht geistreicher und gewandter Komponist, besonders für grofse Orchesterachen, zu nennen.

Seine bis jetzt zwar noch ungedruckten, aber zur Aufführung in öffentlichen Konzerten gelangten Kompositionen enthalten recht glänzende Beweise von genialem Erfindungsvermögen. In der Jugendlichkeit des Autors und an dem, diesem Alter eignen Anschmiegen an verehrte Männer mag es liegen, dafs das konventionelle der Tonkunst (wenn ich mich so ausdrücken darf) wohin ich die harmonische wie melodische Endigung der Phrasen, dann die, in der modernen Musik so beliebten rhetorischen Accente rechne, hin und wieder an Spohr's Styl erinnert.

Münster besitzt auch eine Liedertafel, die besonders Zelters Gesänge mit vieler Liebe exekutirt.

Von ausgezeichneten Musikern hier Orts ist noch Herr Nicolaus Wolf zu bemerken, der als Organist an der hiesigen lutherischen Kirche durch ein höchst solides, harmonische Kenntnisse verrathendes Spiel sich auszeichnet. Seine öffentlich erschienenen Variationen verdienen mehr gekannt zu sein.

Herrn Professor Antoni ist die Bildung des Chorgesanges am Seminar übertragen. In wiefern er den Absichten des Ministeriums entsprechen wird, mufs die Zeit lehren. G.

Berlin, den 12. Januar 1822.

Gestern eröffnete der Königl. Musikdirektor Herr Möser wieder seinen Quartett-Cyklus, in dem uns abermals die herrlichen Kompositionen von Haidn, Mozart und Beethoven erscheinen sollen. In der ersten Versammlung gelang besonders das Quartett aus G-dur von Mozart. (Im Adagio dieses Quartettes konnte der Bafs einmal nicht in das gleichsam ätherische pp. [oder ppp?] ganz genau einstimmen.) Die Zuhörer verliefsen den Saal alle mit der vollkommensten Zufriedenheit. Hoffentlich wird Hr. Möser bald seine schönen Unternehmungen durch sein längst versprochenes Konzert krönen. G.

IV. Allerlei.

Einladung.

Komponistinnen sind so selten und es liefse sich in manchem Fache, z. B. in der Liederkomposition, so viel Eigenes und zart Empfundenes von ihnen erwarten, dafs der Unterzeichnete gern Veranlassung nimmt, auf die beabsichtigte Herausgabe eines Liederheftes (aus Fouque's Sintram und seine Gefährten) von der Komposition des Fräuleins Veltheim, der ruhmlich bekannten K. Sächsischen Hofsängerin, aufmerksam zu machen. Eine wahre und innige Auffassung des Textes und eine, soviel nur der Gegenstand zuliefs, reiche musikalische Gestaltung zeichnen diese Lieder vor so vielen jetzt kursirenden aus, dafs die Absicht der Komponistin, sie auf Subscription herauszugeben, gewifs Unterstützung verdient.

Die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung würde Bestellungen annehmen.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

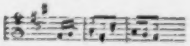
Den 25. Januar. Nro. 4. 1826.

II. Recensionen.

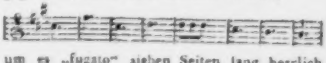
Capriccio per il Pianoforte, composta dal Felix Mendelssohn Bartholdy. Opus 5. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Pr. 17½ Sgr.

Es ist nicht leicht, über ein kleineres Werk eines Künstlers wohlabgewogen zu reden, von dem man schon grofse, der höchsten Kraft volle, dem Publikum voraus, kennt. Der Beurtheiler, der mehr den ganzen Künstler, als eine seiner vereinzelten Leistungen im Auge behalten möchte (weil mehr jener, als jede dieser letztern für die Kunstgeschichte wichtig werden mufs) würde gegen den Künstler, sich selbst und künftigen Lesern, ungerecht erscheinen, wenn er über ein solches einzelnes Werk abgeschlossen berichten wollte; und im andern Falle steht dahin, wieviel Glauben seine stillschweigende, oder ausgesprochene Beziehung auf das noch nicht öffentlich Gewordene finden wird. Sicherer handelt es sich bei dem Werke eines Künstlers, der sich schon so grofse Anerkennung öffentlich erworben und dem Publikum schon solche Werke (z. B. die C-moll-Symphonie *), die so weit über die meisten neuern Leistungen hervorragt, dafs sie nicht einmal allen Musikern erfafsbar gewesen) vorgelegt, wie Herr Mendelssohn. Man ist da schon geneigt, zu glauben, dafs noch Gröfseres zu erwarten stehe.

Das vorliegende Capriccio (Fis-moll ♯ Prestissimo) zeigt wiederum jenen glühenden ununterbrochenen Erguſs, der der sicherste Bürge der Künstlerbegeisterung ist. Mit einer fast launenhaften und damit den Namen der Komposition rechtfertigenden Stetigkeit wird das erste Thema:



vier grofse Seiten lang festgehalten und reich und stets kräftig durchgearbeitet. Das Feuer dieses Satzes konnte, das fühlt jeder klar, bei dem Schlusse auf Seite 6 nicht ersättigt sein und so ergreift der Komponist hier in höherer Begeisterung, einer rollenden Gegenfigur gegenüber, dieses neue ernstere Thema:



um es „fugato" sieben Seiten lang herrlich durch und zum Schlusse zu führen, nachdem dieser zweite Theil den ersten in seine Mitte aufgenommen hat.

Die Komposition ist überall klaviergemäfs aber sehr schwer. Demungeachtet ist aber jedem, der mit wahrer Liebe zur Kunst Musik treibt, die Bekanntschaft mit ihr dringend zu rathen. Unter der Legion von Klavierkompositionen wüfsten wir nur wenige, die so lautes Zeugnifs geben, dafs die Tonkunst nicht gestorben, wie diese vorliegende.

Welcher Unstern hat aber über Titel und Ueberschrift gewaltet? Capriccio composta dal Felix! Und dann wieder: Capriccio par! Warum bleibt der Herr Verleger, oder wer für ihn den Druck angeordnet, nicht bei der deutschen Muttersprache? Dieses Werk wird doch nicht nach Italien und auch wol nicht nach Frankreich dringen; dazu ist es ein

*) Der Zeitung erst. Jahrg. No. 47. S. 405. Zweiter Jahrg. No. 45. S. 365.

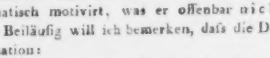
Bischen viel zu hoch und ernst. Und endlich, wollen jene Ausländer unsere gute Musik haben und lernen, so werden sie auch die Titel explicireu. Marx.

III. Korrespondenz.

Ueber Weber's Euryanthe.

(Fortsetzung.)

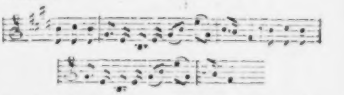
Der Eindruck, welchen Eglantinens verstellte Klagen auf Euryanthe machen, die Entdeckung des düstern Geheimnisses ist in dem meisterhaft karakterisirenden Recitative, welches nun folgt, enthalten. Die hierher gehörige Stelle, in welcher Emma's Worte angeführt werden, darf nicht zu langsam genommen werden, um nicht zu ermüden. Ob nicht der Tonsetzer nach dem Ausruf Eglantinens: gewichtige Kunde! des Effekts wegen das Orchester gar zu stark einsetzen lasse und die Farben hier zu stark auftrage, kann man fragen; gesetzt auch, dieser Ausruf wäre hier schon vollkommen dramatisch motivirt, was er offenbar nicht ist. Beiläufig will ich bemerken, dafs die Deklamation:



nicht ohne Anstofs ist.

In dem nun folgenden Duett zwischen Euryanthe und Eglantine, welches mit einem ausgehaltenen Tone des gut gewählten Fagotts eintritt, scheint mir sowohl die „bange Ahnung" zu stark, ich möchte fast sagen massiv ausgedrückt — da ja bei solcher Aeufserung die Ahnung nicht mehr Ahnung bleibt,*) — als auch den gegenseitigen Freundschaftsversicherungen durch einen ausgeführten Satz voller Terzen-Passagen zuviel Gewicht gegeben zu sein, da ja diese bei Euryanthe nur Anflug einer vorübergehenden Wallung, bei Eglantinen nicht einmal aufrichtig sind. Weit zweckmäfsiger, glaub' ich daher, wäre der Text dieses Duetts noch im Recitativ behandelt worden; um so mehr, da nun erst noch eine angreifende Arie Eglantinens die Kraft der Sängerin und der Zuhörer in Anspruch nimmt. Wenn nun aber gar, wie bei der ersten Aufführung in Leipzig, wo Dem. Sontag und Mad. Finke dieses Duett vortrugen, die Ueberschrift Allegretto vernachläfsigt und das Tempo schneller, als sich gehört, genommen wird, dann weifs man gar nicht, wo der lustige Tanz auf einmal herkommt. Diesen Mifsgriff, über welchen ich mich gegen die liebenswürdige Sängerin äufserte, fand ich bei einer folgenden Darstellung verbessert.

Die grofse Scene Eglantinens, welche nun folgt, führt den Karakter derselben vollkommen aus. Die Schlangenwindungen, welche wir schon früher in der Begleitung Eglantinens hörten, gehen fast durch das ganze Stück hindurch. Die tiefern Töne der Flöte und das Fagott sind auch hier herrlich benutzt, z. B. nach den Worten: „mit Vernichtung zahlen." — Ich weifs aber nicht, ob ich recht habe, wenn ich sage, dafs der melodische Gang der Singstimme:

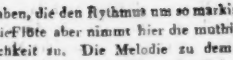


im Allegro vorgetragen, für die Worte: „o der Gedanke löst mich auf in Wonne und vor Entzücken ist die Seele trunken," zu leicht klingt, Der Ausdruck der langsamer genommenen Worte: „nur einen, einen Augenblick an seine Brust," welcher in dem nachfolgenden Flötensolo seinen Nachhall findet, ist unübertrefflich, so wie der ganze Schlufs des Recitativs Dagegen kommt mir die Phrase, welche im zweiten Satz (Allegro fiero überschrieben) das Ritornell ausmacht, zu gewöhnlich für diese Stelle vor.

Der Uebergang von dem Schlusse dieser Arie in das fröhliche Finale ist in umgekehrter Art eben so ansprechend, als das rührende Verhallen des Tanzes im Freischützen. In dem tanzmäfsigen Einleitungssatze, der durch die Trompeten so feierlich angekündigt wird, ist die Wirkung dieser Instrumente sehr artig, welche eine kleine, leichte Figur einzuwerfen

*) Die Dichterin läfst Euryanthe, freilich mit einem Widerspruche, sagen: „bange Ahnung sagt es laut."

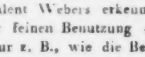
haben, die den Rythmus um so markirter macht. Die Flöte aber nimmt hier die muthigste Fröhlichkeit an. Die Melodie zu dem Gesange; „Muth erfrischt das Herz des Kriegers," die einen so kräftigen Kontrast bildet, ist vortrefflich angewendet; weniger passend ist die folgende Strophe der Landleute untergelegt, wo es lautet:



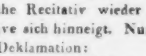
Es folgt, nach einem lauten Lebehoch, Euryanten gebracht, ein, zuweilen in das Recitativ übergehender Satz (Andantino grazioso) in welchem Euryanthe den Ritter Lysiart bewillkommnet, Lysiart den (vorgeblichen?) Auftrag des Königs, sie zum Feste zu geleiten, mit schmeichelnden Worten berichtet; und Euryanthe ein freudiges Beben bei dieser Nachricht empfindet. So kurz hier Alles gehalten ist, so dafs es fast abgebrochen erscheint, so zweckmäfsig ist das Einzelne. Aber am Schlusse dieses Satzes wird man der vielen Uebergänge und Abwechselungen der Rythmen und Melodien müde. Der Chor: Allegretto, „fröhliche Gesänge" mit dem lieblichen Flötenritornell, und dem angenehm hinabrollenden Solo Euryanthe's in der letzten Hälfte des Satzes versöhnt damit wieder in Hinsicht auf Melodie. Mad. Devrient in Dresden singt dieses Solo in sehr schnellem Tempo ohne ein Wort fallen zu lassen; Dem. Sonntag singt diese Passage sotto voce, ebenfalls sehr rund und äusserst wohltönend, ändert aber dabei die untergelegten Laute. Es ist ein heiterer Glanz im Ganzen und diese Koda wirkt um so mehr, je weniger die Sängerin sich dazu sichtbar vorbereitet.

Der zweite Akt beginnt mit einigen kräftigen Nachtstücken, auf welche Adolar's Gesang folgend, einen tröstenden Eindruck macht. Das Duett desselben mit Euryanthe zeigt die Wonne der Liebenden auf ihrem höchsten Gipfel, von welchem sie denn durch die mächtigen Einwirkungen des Finales schnell wieder herabgestürzt wird. Dies ist das Verhältnifs der einzelnen Stücke dieses Akts zu einander.

In der ersten meisterhaften Scene (Lysiarts) wird das bewegte Gefühl eines Menschen geschildert, der einen schwarzen Plan in seiner Seele trägt und mit sich selbst uneinig, bald an dem Gelingen verzweifelt, und von dem Anblicke reiner Weiblichkeit gerührt ist, bald wiederum durch den Gedanken an den Beglückten zur Wuth und Rache entzündet wird. Diese Uebergänge wogender Gefühle und der Reflexion in einander drückt schon das Ritornell (C-moll) vernehmlich aus. — Sehr geschickt weifs Weber die Instrumente zum Ausdruck jener Uebergänge zu benutzen, und auf diese Weise oft (wie hier, wo die Instrumente nach der ruhigern Tonart G-moll überleiten) die einförmigen Ausgänge des gewöhnlichen Recitativs zu vermeiden. In dem Andante: „Schweigt glüh'nden Sehnens wilde Triebe" — wirkt die Verdoppelung der Oberstimme in der Begleitung durch die tiefere Oktave äusserst gut und giebt der Musik einen ernsten, sinnenden Karakter. Das dramatische Talent Webers erkennt man auch hier in der feinen Benutzung der Formen; man höre nur z. B., wie die Behandlung des Gesanges und der Worte, schon lange, bevor das eigentliche Recitativ wieder eintritt, zu dem Recitative sich hinneigt. Nur kommt mir die einzige Deklamation:

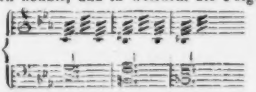


störend vor, die auch in der Folge mit einer fast entgegengesetzten vertauscht wird:



worin ich zwar Absicht finde, aber nicht billigen kann.

Durch einen Trugschluſs kehrt die Harmonie dahin wieder zurück, wo sie schon vor einigen Takten war, und es folgt der etwas gekünstelte Satz in C-moll, den man überhaupt missen könnte, und in welchem die Folge:



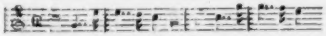
sich nicht günstig ausnimmt.

Der letzte Satz der Scene (ebenfalls in C-moll und nur durch ein Viertel auf der Quarte eingeleitet) ist vollkommen der wiedererweckten Stimmung angemessen, wenn auch Einige sich dadurch an die Arie des Kaspar im Freischütz erinnert finden. Der Uebergang der Musik von dieser Gemüthsstimmung zu der Situation Eglantinens, welche angstvoll der Gruft entflieht, wo sie den Ring von der Hand der Todten abgezogen hat, ist eben so dramatisch. Die rauschenden Töne der vorigen Arie verhallen allmählig; die Modulation schreitet unter einer wiederholten Figur der Violinen fort und man hört, dafs etwas Neues, Schauervolles vorbereitet wird. Eglantine tritt schnell auf (Agitato assai) und die Empfindung der Angst und Unruhe mit ihr (in der nach E-moll flüchtenden Modulation). Das folgende Gespräch im Recitativ zeigt wieder in der Deklamation und Modulation manches Auffallende. Das Duett, welches mit mächtigen Posaunenstöfsen eintritt (H-dur C) hat, besonders in dem erstern Satze, Proben trefflicher karakteristischer Auffassung, z. B. das Wiedereintreten der Posaunen, mit gehaltenen Noten bei dem drohenden Versprechen: „in dem Staub' mufs ich ihn sehen, der zu Sternen hob sein Haupt“ — und bei dem mit Unisono anfangenden Ausrufe: „dunkle Macht du horst den Schwur.“ Aber in dem zweiten Satze (con strepito) wird es doch ein wenig zu kraus; die Stimmen schlagen oft mifstönend an einander und die Sänger ringen mit der doppelten Schwierigkeit sicher zu treffen und den Strepitus der Instrumente zu durchdringen. Man vergleiche nur die beiden Gesangpartieen mit einander und man wird finden, welche Schwierigkeiten durch die immer wechselnde Modulation in dieselbe gekommen sind. Es wird kaum einen Zuhörer geben, der von diesen Anstrengungen des Ohrs nicht auszuruhen wünschte.

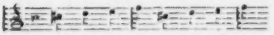
Dieser Wunsch wird befriedigt durch die folgende Kavatine Adolar's: „Wehen mir Lüfte zu (As-dur $\frac{3}{4}$) in welcher zwar ebenfalls viel — aber sanfter moduliert wird. Bei Weber bemerkt man oft einen Einfluss der Deklamation auf die Melodie; dieſs ist auch in dieser Kavatine der Fall. Man spreche sich den Text richtig vor und vergleiche ihn mit der Melodie, so wird man sehen, wie weit es der Komponist darin gebracht hat, logisch richtige Deklamation mit Melodie zu verbinden. Dieſs gilt von der Frage in der ersten Zeile; und von der Zusammenschlingung der zweiten und dritten Zeile zu einer Frage. Wie schön wird dabei auch der bange Schmerz durch den trüben Septimenakkord mit dem verdoppelten Fes ausgedrückt! Aber die Wendung der Stimme auf den Worten: „süfsestes Lied,“ wo die Stimme zuletzt auf dem Grundton eines zwei Takte hindurch aufgehaltenen Septimenakkordes einen Takt lang verweilt, klingt mir immer, melodisch betrachtet, unbefriedigend. Man wird sich davon leicht überzeugen, wenn man die Melodie ohne Begleitung singt. Die Ausfüllung der Melodie in der Stelle:

ist dagegen mehr dem Instrumente eigen. Die Steigerung im folgenden: „Glaube wie wankst du nicht?“ u. s. w., das Ahnungsvolle der abgebrochenen Flötentöne im Allegrosatze (von dem Ausrufe: „er ist mir nah!“ der süfse Vorgenufs der Erwartung (in der bewegten Stelle: „o Seligkeit, ich fafs' es kaum“) und wie der Ausdruck immer bestimmter und sich'rer wird mit der Wiederholung, und am höchsten steigt in dem Schlufsrufe: „sie ist mir nah“ (fortissimo); dieses alles ist eben so tief gedacht, als empfunden und will es auch von Seiten des Zuhörers sein. Euryanthe naht wirklich. Die Orchestermusik leitet die hier entstehende Situation ein, indem sie mit immer beschleunigterm und verstärkterm Vortrage dieselbe Figur über stets wechselnden Akkorden bis in die höchsten Lagen der Töne fortführt, dann einzelne Akkorde in synkopirten Noten anschlägt, in das reine C-dur durchbricht und eilends im Stakkato herabfliegt, um den Zuruf der Stimmen: „hin nimm die Seele mein!“ — einzuleiten. Hier steht die Ueberschrift:

Allegro animato. Ich beziehe dieselbe auf den Ausdruck, nicht auf gröfsere Schnelligkeit; ja ich glaube, dafs die Melodie



durch sehr schnelle Bewegung sogar gemein wird, und damit zugleich die vorige Einleitung ihren Zweck verfehlt; dahingegen, wenn der erste Theil dieses Satzes wieder etwas langsamer genommen wird, die Melodie und die psychologische Wahrheit, beide gewinnen, indem sich die Eile hier beruhigt im Genufste der Gegenwart, und die Empfindung sich gleichsam sammelt, um aus vollem Herzen in diesem Zuruf auszuströmen. Zweckmäfsig kann dann bei der Stelle:



hin nimm die See-le mein, lafs mich u. s. w.

eine neue Beschleunigung eintreten. Mir ist dagegen der zu grofse Abfall des Zeitmaafses bei der Stelle, wo die Flöten eine wehmüthige Melodie einleiten und der Komponist überschrieben hat: ritenuto ma poco, bei einer Aufführung auf der Leipziger Bühne sehr unangenehm aufgefallen — aber dies war natürlich, weil man das Allegro animato vorher übertrieben hatte. Der letzte Theil dieses Duetts, mit der tief eindringenden Modulation, gehört zu dem Empfindungsvollsten, was Weber geschrieben hat.

(Fortsetzung folgt.)

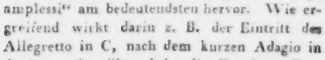
Ueber die Darstellung der Mozartschen Oper: Cosi fan tutte, auf der Konigstädtschen Bühne.

(Schlufs aus No. 2.)

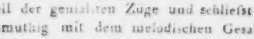
Der zweite Akt der musikreichen Oper erhält durch die vielen, auf einander folgenden Arien eine gewisse Einförmigkeit, welche nur Mozart's Genius besiegen konnte. Das erste niedliche Duett der beiden Damen Sonntag und Eunicke spricht durch humoristischen Vortrag der angenehmen Melodie an. Sehr lieblich ist das folgende Duett der beiden Liebhaber mit dem Chor: „Secondate, aurette amiche" voll sülllicher Liebesglut, ein reizendes Notturno. Das parlante Quartett: „La mano a me date" wird nicht zum Vortheil der Handlung ausgelassen. Der Abgang Alfonso's mit dem Kammermädchen ist so zu nüchtern. Das Duett von Karlo und Isabella macht nicht den Eindruck, den man sonst davon gewohnt ist. Es ist sehr in Martini's komischem Stil gehalten (wie z. B. in dessen: „arbore di Diana") und erfodert sehr lebendiges feines Spiel. Die Arie Fernando's: „Ah Io veggio" trägt Herr Jäger mit dem ganzen Wohllaut seines hohen Tenor's besonders gelungen vor. Die Krone der Oper ist indefs die grofse Scene der Laura, durch den künstlerisch trefflichen, hinreifsend schönen Vortrag der Dm. Sonntag. Ihr Recitativ ist lautere Sprache der Empfindung und Wahrheit, und erträgt ihr zarter Sopran auch keine übermäfsige Anstrengung, so liegt dennoch in ihrem seelenvollen Ton so viel Innigkeit, dafs man alle übrige Kunst des Gesanges darüber ganz vergifst. Vorzüglich das treffliche Adagio: „per pietà, ben mio" — obgleich die Kantilene etwas tief liegt — trägt Dem. Sonntag so einfach und gemüthvoll vor, dafs dieser Gesang ihr schönes mezza voce und selbst die am Schlufs so rund als rein, und ohne Anstrengung ausgeführten Triller bei weitem aufwiegt.

Die obligaten Hörner akkompagniren discret und rein. So erregt diese Arie einen allgemeinen Enthusiasmus und verdient allein den öftern Besuch dieser allerliebsten Oper, deren melodischer Reiz fast alle andre Mozartsche Gesang-Musik übertrifft. Hr. Wächter spielt den Carlo mit Humor, der zuweilen etwas mehr Freiheit gestattete. Die launige Ariette: „Mädchen, schelmisch seid ihr alle" sagt seinem deutlichen, parlanten Vortrage wohl zu. Der Vortrag der leidenschaftlichen Arie Fernando's: „Verrathen, verschmähet" wird vielleicht deshalb weniger nach Verdienst erkannt, da wir solche von Herrn Baders reiner Metallstimme gehört haben und manche hohen Brust-Töne bei Herrn Jäger etwas gepreßt und grell erklingen, wenn sie mit voller Kraft erzwungen werden. Isabel-

lens Arie: „Gott Amor ist ein Schäker" singt Dem. Eunicke mit natürlicher Naivität und frischer Stimme. Da indefs in diesem Akte fünf Arien ununterbrochen auf einander folgen, so mufs die letzte endlich wol den Zuhörer ermüden, wenn gleich ihr Karakter von den übrigen abweicht. Nächst der grofsen Scene der Dem. Sonntag tritt das herrliche Duett derselben mit Herrn Jäger: „Fra gli amplessi" am bedeutendsten hervor. Wie ergreifend wirkt darin z. B. der Eintritt des Allegretto in C, nach dem kurzen Adagio in A-dur, wie rührend ist die Kantilene Fernando's in dem ¾-Larghetto, und wie zärtlich fleht die Oboe in dem reizenden Solo:



um Gegenliebe. Die Erhörung wird durch das liebevolle Andante bezeichnet, welches indefs für die bewegtern Stellen wol zu sehr als Allegro genommen wird. Die Imitationen der beiden Stimmen werden dadurch etwas verwischt und unklar, besonders im Tenor. Der Schlufs der kurzen Arie Alfonso's mit dem ungerechten Ausspruche: „Così fan tutte" macht durch Herrn Spitzeder's deutlichen Vortrag und Triller auf dem „tut-te" sehr gute Wirkung. Die Nothwendigkeit, den Anfang des zweiten Finale's wegzulassen, und gleich mit dem Chor in Es-dur anzufangen, sehn wir nicht ganz ein, obgleich das einleitende Allegro allerdings nicht bedeutend sein konnte. Vortrefflich wird der dreistimmige Kanon ausgeführt, dessen Schlufs so kühn durch Transition aus dem weichen As in das lichte, scharfe E-dur übergeht. Auch dies Finale ist voll der genialsten Züge und schliefst höchst anmuthig mit dem melodischen Gesange in C-dur: „Selig, wer im Liebesbunde," dessen Schlufs:



man froh und erheitert mit sich fort nimmt, dem ewig jungen, nie veraltenden Meister dramatischer Musik, dem unsterblichen Mozart, noch ein Evviva im Geisterreich zurufend!

Im Januar 1826. Auch ein enthusiastischer Verehrer des Unsterblichen.

Ueber die Oper in Leipzig.

Ich will Ihnen nun auch von unserer Oper Einiges berichten, woraus Sie sehen werden, dafs unsere Regsamkeit im Gebiete der dramatischen Musik so grofs ist, als es nur immer die Mittel erlauben.

Ich fange vom Orchester an. Es ist ziemlich dasselbe, wie im Konzerte; nur in den Saiteninstrumenten minder stark besetzt (12 Violinen, 2 [illegible] Violen, 3 Violoncelle, 2 Kontrabässe) sonst mit derselben Bravour und denselben Schwächen. Erstere besteht darin, in den schwierigsten Stücken und unter guter Leitung recht sicher und stark dareinzuspielen; letztere in dem daher entspringenden Mangel an Diskretion gegen Sänger, Mangel an Schattirung in den verschiedenen Graden von Stärke und Schwäche, Hervorschreien einzelner Blasinstrumente (besonders der Posaunen, welche gern Gelegenheit nehmen, ihre Bravour im Solospiel hören zu lassen) Mangel an einer wohlzusammenstimmenden Harmonie der Blasinstrumente; unter denen die Flöte am meisten Sicherheit und Geschmack hat, die erste Hoboe am wenigsten ihrer Partie gewachsen ist, der Fagott sich zu wenig um einen guten Ton bekummert, und die Hörner das meiste Unglück haben. Die Trompete hat sich seit kurzem gebessert und die Posaunen sind in Hinsicht auf Bravour und Sicherheit ohne Tadel. Das Korps der etwas schwachen Geigen wird hier, wie dort, von dem trefflichen Konzertmeister Matthäi geleitet, der durch seine grofse Festigkeit und seinen richtigen Geschmack auf das Orchester gunstig wirkt. Die Kontrabässe sind ausgezeichnet gut. Das Ganze dirigirt der Musikdirektor Präger, ein gewandter Praktiker, dessen Streben hauptsächlich auf Festigkeit und Präcision gerichtet ist. Für die Bühne hat sich ein Singechor von 24 bis 30 Per-

sonen geblidet, dessen festes Zusammenstimmen besonders das verdienstliche Werk des Direktors und Theatersängers Fischer ist.

Das Personale der Sängerinnen war nach dem Tode der Madame Werner sehr geschmolzen. Madame Finke war Primadonna; Madame Devrient und Dem. Hanf sangen untergeordnete Partien. Madame Finke besitzt eine gute Stimme, die zuweilen recht kräftig wirken kann; aber es mangelt ihr eine gute Schule durchaus. Sie singt rein und nicht ohne Gefühl; aber das Gefühl entladet sich gern in starken Stößen und Druckern; dazu kommt Mangel an musikalischer Festigkeit und dies giebt der Stimme immer etwas Bebendes, Aengstliches. Die Arbeit des Organs nimmt man in den, wie zum Schmerz verzogenen Gesichtszügen wahr; und so gilt der Beifall, den diese Sängerin oft empfängt, mehr dem, was sie zu leisten strebt, als dem, was sie leistet und auch wol leisten kann. Mad. Devrient fehlt es nicht an Fertigkeit und Geschmack im Gesang; aber ihre Stimme versagt oft die Mittel dazu; indessen wird das Fehlende immer durch lebhaftes, und geistvolles Spiel übertragen. Dem. Hanf hat sich mit Leichtigkeit in Gesangspartien geworfen, welche leichten, scherzenden Gesang erfodern, aber die angenehme Stimme vielleicht zu sehr anstrengen, so daſs sie allzuleicht heiser und matt wird. Zu diesen drei Sängerinnen kamen nun seit Anfang dieses Winters hinzu: Demoiselle Canzi, Dem. Schulz (bisher in Frankfurt a. M.) und Dem. Erhard Mezzo-Sopran (bisher auf Reisen).

Erstere sang im September Gastrollen, und hat jetzt im Dezember ihre Antrittsrollen gegeben.

Dem. Canzi war schon vor einigen Jahren, als sie von Wien kam und in mehren Gastrollen, die sie bei uns gab, furore machte, der s. g. italienischen Manier ziemlich mächtig. Die Stimme war hell, von vielem Umfang und mannigfaltiger Bewegung fähig. Auch sang sie Partien, in welchen sich das lebhafte Spiel der Kleinen, niedlichen Figur sehr artig ausnahm. Jetzt ist Dem. Canzi vor Kurzem aus Italien zurückgekehrt, wo sie mit Beifall, gewiſs aber auch mit vieler Anstrengung auf den größten Theatern dieses Landes gesungen hat. Die Stimme scheint nun fatigirt, ungleich und nimmt bei einiger Anstrengung eine heisere Mattigkeit an. Ihre Figur ist dieselbe geblieben, während der kindliche Muth, die neckische Schalkhaftigkeit und die frische Heiterkeit des Auges geschwächt worden sind. Indem nun der rauschende Beifall mit diesen Naturgaben sich bedeutend vermindert hat, hat sich die Anerkennung des erworbenen Verdienstes, das in einer vollendeten Schule besteht, erhalten, ja vermehrt. Es scheint sogar als wolle sich diese Stimme wieder erholen und kräftigen; wenigstens fand man Dem. Canzi, als sie nach ihren Gastrollen von Hannover nach Leipzig zurückkehrte, weit mehr bei Stimme, als in ihren hiesigen Gastrollen. Was ich darüber in der Folge Erfreuliches sagen kann, will ich gern mittheilen. Aber in Hinsicht des Vortrags kann ich doch die Bemerkung nicht übergehen, daſs, vielleicht ebenfalls durch zu vieles Singen, eine Art von mechanischem Singen — versteht sich, im beliebten italienischen genre — bei der Canzi entstanden ist, welche früher nicht vorhanden war.

Dem. Schulz scheint eine brauchbare, in den ersten Partien aushelfende Sängerin zu sein, ohne auf den ersten Rang Anspruch zu machen. Ihre Stimme hat nicht mehr die erste Frische, ist schwächer in den Mitteltönen, sinkt in der Höhe oft merklich, und schlägt bei zu langer Anstrengung auch um, allein dennoch zeigt sie Kraft und Stärke und dabei eine angenehme Aussprache, die vielen Sängerinnen abgeht. Auch ist Dem. S. eine gute Theatersängerin, und nicht ohne Routine, wenn gleich ihr Spiel keinen hinreiſsenden Ausdruck hat.

Dem. Erhardt endlich singt einige Altpartien in italienischen Opern und scheint darin (wie im Tankred) gut eingelernt zu sein. Ihre Stimme ist schwach und von sehr geringem Umfange, besonders nach der Höhe zu; aber die mittlern Töne des Soprans, welche sie be-

sitzt, sind angenehm. — Im Vortrag ihrer Partien scheint sie sich die italienischen Sängerinnen zum Muster genommen zu haben, darauf deutet auch ihr Spiel hin.

Nicht minder zahlreich sind die Bässe unserer Bühne. Die ersten Baßpartien singen Hr. Köckert und Hr. Genast, manche Partien abwechselnd. Der erstere hat sich in der letztern Zeit sehr ausgebildet; doch wäre ihm in Hinsicht des Vortrags zu wünschen, er hätte mehr Muster gehört und vor sich gehabt. Seinem Gesange, wie seinem Spiele, schadet häufig das Bestreben, es zu gut machen zu wollen. Sein Eifer verleitet ihn zur Uebertreibung, Affektation und Eile; da hingegen ein einfacher und ruhiger Gebrauch der ihm verliehenen Mittel häufig zum Bessern führen würde. Er hat den schönsten und tiefsten Baß unserer Bühne; das hörbare Aufathmen aber beweist, daß seine Stimme geschont werden muß. Sarastro ist seine schonste Gesangpartie. Herr Genast, für die Bühne fast überall zu gebrauchen, und in polternden Vätern im Familienstück auf seinem eigentlichen Platze, spielt in unserer Oper ebenfalls eine bedeutende Rolle. Ihm werden die meisten Spielrollen, welche im Baß oder Baritou geschrieben sind, zu Theil. Seine Stimme eignet sich am meisten zu komischem und parlanten Gesang. Indeß besitzt er doch eine bedeutende Fertigkeit und Geschmack im Singen, und sein gewandtes Talent hat sich von dem italienischen Modegesange vieles angeeignet, wie man z. B. in seinem Othello, Seneschall u. s. w. hören kann. Für eine seiner besten Rollen halte ich den Notar in der schönen Müllerin und Figaro in Rossini's Barbier. Mehr Baritou haben die Herren Gey und Fischer. Der letztere, von dessen anderweitigen Verdiensten schon oben gesprochen wurde, singt Partien, wie Papageno und dergleichen, recht gut und fest. Seine Stimme klingt in den obern Baßtönen gut, aber erträgt keine Anstrengung. Herr Gey hätte bei mehr Fleiß wol mehr leisten können. Er hat einen hübschen, wohlklingenden Baritou, und ist in komischen, ländlichen Rollen recht einheimisch, aber oft sehr nachläßig.

Die Tenore sind zur Genüge besetzt. Seit ohngefähr zwei Jahren haben wir an Hrn. Vetter eine sehr gute Acquisition gemacht. Er hat einen wohlklingenden hohen Tenor, voll und doch klar, und wir sehn ihn täglich eben so sehr im Vortrage, wie im Spiele fortschreiten. Er singt jetzt meistens die ersten Partien; einige mit Höfler alternirend. Er hat neuerdings mit einstudirt (Adolar in der Euryanthe, Nadori in der Jessonda, Franz im Rübezahl und Oskar im Berggeist, singt den Max im Freischutz, Sargin, Arsir) und läßt sich durch den Beifall, der seinem Talente allgemein zu Theil wird, zu größern Fortschritten aufmuntern. Sein Gesang ist rein und kräftig; aber nicht immer ganz zusammenhängend; er zerrißt noch zu oft die musikalische Phrase durch unzeitiges Athemholen und setzte nicht immer glücklich in der Kopfstimme ein. Herr Höfler ist bei der gegenwärtigen Beschaffenheit seiner an sich schon etwas dünnen Stimme am meisten geeignet für solche Partien, welche in den Mittelthönen des Tenors liegen, und weniger Passagen als Portament fodern. Sein Gesang hat noch mehr Gefühl und Methode, als der des Herrn Vetter, aber die Stimme versagt ihm oft ihren Dienst. Uebrigens fehlt es diesem verdienten Sänger nicht an Anlage zum Spiel, besonders zum Humoristischen, wie man auch in der Rolle des Grafen Almaviva im Barbier von Sevilla sieht und sein Johann von Paris würde noch lobenswerther sein, wenn er sich mehr bemühte, seinen Dialekt zu verstecken. Die Herren Vogt und Göcke singen untergeordnete Tenorpartien. Der erstere ist besonders im Ensemble brauchbar. —

(Schluß folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 1. Februar. Nro. 5. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Herrn Professor Iwan Müller, und seine verbesserte Klarinette.

Es ist nicht zu verwundern, wenn in unserer an Erfindungen so reichen Zeit, in der fast jede aufgehende Sonne eine neue, mit Posaunentönen angepriesene Entdeckung bescheint, so manche andere, die wahrhaft nützlich und beifallswürdig ist, weniger berücksichtiget wird, als sie es verdient. Man darf auch gerade nicht eben über Mangel an Sinn für Vervollkommnung klagen: denn ist es nicht schon so oft bestätigt, dafs Erfindungen und Verbesserungen, (die man vielleicht nur durch bezahlte Lobpreisungen, als non plus ultra alles Dagewesenen, dem kunstliebenden Publikum gleichsam aufgedrungen hatte) als bewährte vertheidigt wurden, obgleich sie, wie sich bei schärferer Prüfung und Untersuchung ergab, entweder gar nicht geeignet waren, das zu leisten, was man beabsichtigte, oder wol gar das früher Bestandene verschlimmerten? Wenn aber eine Verbesserung für die ausübende Tonkunst von entschiedenem Werthe, und das Resultat jahrelanger Ueberlegung ist, wenn sie nicht schonungslos alles Alte dünkelhafter Weise wegwirft, sondern dasselbe vielmehr vortheilhaft mit dem Neuen vereinigt, und dadurch ein ganzes Bessere giebt; wenn endlich diese Verbesserung von den ausgezeichnetsten Virtuosen als wahrhaft zweckmäfsig anerkannt und lange schon gewünscht worden ist, so ist es wohl nicht überflüssig, noch einige Worte zu ihrem Lobe, für diejenigen, welche theils nicht Gelegenheit hatten, sich mit ihr näher bekannt zu machen, theils für solche, welche, abgeschreckt von manchem vorherigen vergeblichen Zeit- und Kostenaufwande, nicht geneigt sind, noch mehr Versuche zu machen, hier öffentlich auszusprechen. Aus der Ueberschrift werden diejenigen, welche diesen Aufsatz ihrer Aufmerksamkeit würdigen, schon erkannt haben, von welcher Erfindung u. Verbesserung hier die Rede ist.

Dem Einsender sei es erlaubt, von sich zu bemerken, dafs er zwar nur als Liebhaber die Klarinette spielt, aber sich lange Jahre eifrig mit ihr beschäftigt hat. Bevor er nun zu den Bemerkungen übergeht, die er über die verbesserte Klarinette zu machen versuchen wird, kann es wol nicht überflüssig sein, den Mann etwas näher kennen zu lernen, welchem es gelungen ist, der Klarinette einen bestimmten Platz*) und einen erweiterten Wirkungskreis unter den Blasinstrumenten anzuweisen.

Herr Iwan Müller, in Reval geboren, erhielt in seiner Jugend eine sorgfältige Erziehung. Vor Allem aber fesselte die Musik seine Aufmerksamkeit, und er machte darin so bedeutende Fortschritte, dafs er, als noch sehr junger Mann, eine Anstellung in der Russisch-Kaiserlichen Kapelle in Petersburg erhielt. Innerer Drang und reger Eifer, nicht auf der erstiegenen Stufe stehen zu bleiben, sondern immer höher zu steigen, erregten in ihm den Vorsatz, in fremden Ländern Ausbeute für seine Forschungen und sein Studium zu suchen. Er unternahm daher zuerst eine Reise nach Deutschland und liefs sich auf

*) Denn wenigstens hat sie schon längst gehabt. D. E.

dem Bassethorne hören. Die genaue Bekanntschaft, welche er mit diesem Instrumente gemacht hatte, das er als Meister zu behandeln versteht, liefs ihn bald die grofsen Mängel und Unvollkommenheiten desselben fühlen. Sein erstes Streben ging also dahin, diesen Uebelständen abzuhelfen, und dafs es ihm gelungen ist, zeigt die von ihm erfundene Klarinette — Alto, auf welche Referent weiter unten zurück kommen wird. Aber nicht dieses Instrument allein war es, mit dessen Umstaltung er sich beschäftigte, sondern auch die Verbesserung der Klarinette, deren Studium er sich nun gänzlich widmete, lag ihm am Herzen.

(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Bundeslied: „In allen guten Stunden," von Wolfgang v. Göthe, für zwei Solo- und drei Chorstimmen, in Musik gesetzt von Ludwig v. Beethoven. Mainz bei Schott Sohne. Partitur. Preis 42 Xr.

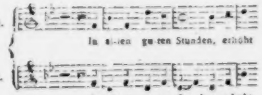
Wer wollte sich nicht freuen, zwei solche Namen auf Einem Titelblatt zu lesen, wer nicht erfreuet sein, Göthe's deutsches muthig freudiges Trinklied in einer neuen Gestalt begrüfsen zu dürfen! —

Zuerst müssen wir den Titel berichtigen. Er läfst vermuthen, dafs nur Singstimmen das Lied vortragen. Doch der Komponist hat eine Begleitung zweier Klarinetten (in B) zweier Fagotts und zweier Hörner (B. Bassi) hinzugefügt.

Dies giebt dem Liede durchaus einen andern Karakter, als wenn es frei, ohne Begleitung genommen wäre. Wir können nicht umhin, uns hier gewissermafsen in freier Luft unter grünenden Bäumen, an ein fröhliches Gastmahl versetzt zu finden, wo zu dem lauten begeisterten Gesange der Trinker muntrer Hörnerklang aus dem nahen Gebüsch ertönt. Für so grofsen Raum, für eine so zahlreiche Versammlung mufste das Lied einen andern Styl erhalten, als es für die engere Beschränkung auf ein Zimmer und nur für einige heitere Freunde berechnet, haben durfte. Der Komponist hat das ursprünglich erfreulich gesellige Lied auf diese Art in den Karakter des Hymnus zu erheben gesucht, und es jener grofsartigen Freude genähert, die sich in Schillers berühmter Ode, vielleicht dort aber mit ein wenig zu viel Pathos, ausdrückt. Daher beginnt er mit einem kräftigen Allegro in E-dur, C-Takt, mit den begleitenden Blase-Instrumenten allein, das zwar piano anfängt, allein nichts desto weniger das Gepräge der Stärke trägt, welches es im Fortgange durch ein wirkungsvolles crescendo bis zum Eintritt der Solostimmen noch deutlicher bekundet. So wie diese eintreten, beschränken sich die Blase-Instrumente nur auf ein schärferes Accentuiren der Rythmen in ihren wichtigsten Abschnitten, und erlauben den Stimmen, sich frei zu entwickeln. Erst nach und nach wird die Begleitung wieder vollständiger, bis sie bei der Reprise durch den Chor: „Uns hält der Gott zusammen" u. s. w. wieder mit erneuerter voller Stärke eintritt und dem Ganzen einen grofsartigen freudigen Schwung verleiht. Um dem letzten Verse eine besondere Erhebung zu geben, hat der Komponist eine Veränderung angebracht, indem er bei der Zeile „und bleiben lange, lange, auf ewig so gesellt," auf dem Worte ewig eine Verlängerung von zwei Takten, in der Art einer Fermate angebracht hat, während die erste Klarinette in auf und niederwogendem Arpeggio der Stelle ein freudiges Leben giebt. Dasselbe wiederholt sich bei dem einfallenden Chor; die Wirkung ist unausbleiblich. Als Schlufsritornell folgt noch einmal die etwas veränderte Melodie des Liedes in abgestofsenen Noten. Die Fermate wird von den Instrumenten ebenfalls wiederholt, indem die erste Klarinette einen Triller auf dem zweigestrichenen f macht, die arpeggirende Bewegung aber sämmtlichen andern Instrumenten zugetheilt ist. Eine bewegte, sehr originelle Kadenz führt zum Schlufse.

Wenn ein Vergleich, da es uns nicht gestattet ist, das Lied selbst hier abzudrucken, zu einer nähern Anschauung führen kann, so möchten wir das Lied in der Auffassung am

ähnlichsten mit Händels berühmtem Chor aus dem „Alexanders Fest“: „Trinken ist der Krieger Labsal“ finden, obwol natürlich an eine musikalische Reminiscenz dabei nicht gedacht werden darf. Alle Weichheit und Sentimentalität ist vermieden; es herrscht die freie feurige Kraft der Freude darin. Daher der Zauber, der in der erwähnten Fermate am Schlufs liegt, die man gewissermafsen einem schmetternden Tusch vergleichen kann, der einen Trunk auf einen grofsen Mann oder Gedanken zu verherrlichen pflegt. Aus diesem Bestreben, alles kräftig u. energisch auszudrücken, läfst sich auch die nachstehende Stelle erklären, die auf den ersten Blick wie eine etwas ungeschickte Führung der Singstimme aussieht indem die angeführte zweite Stimme in der Art ist, wie man sie sonst wol in die Saiteninstrumente, aber nicht in die Singstimme zu legen pflegt.



Gewifs wird dieses Lied von allen Verehrern Göthe's und Beethovens mit grofser Freude aufgenommen werden. Um so mehr ist es daher dem Verleger Dank zu wissen, dafs er es nicht nur im Klavierauszuge, aus dem manches leicht mifsverstanden werden könnte, sondern auch in vollständiger Partitur, und, um die Ausführung sogleich möglich machen zu können, zugleich hat in ausgeschriebenen Stimmen stechen lassen. Möchten wir es bei herannahendem Frühling doch einmal bei einer feierlichen Versammlung im Freien hören. Unsern Liedertafeln und trefflichen Musikchören würde die Ausführung gewifs ausgezeichnet gelingen.

L. Rellstab.

Vier Gesänge, aus den Griechenliedern von Heinrich Stieglitz, mit Begleitung des Piano-Forte, dem Königl. Sächsischen Kapellmeister Herrn Karl Maria v. Weber ehrfurchtsvoll gewidmet von Eduard Voigt. Bonn und Köln, bei M. Simrock. Preis 12 Sgr.

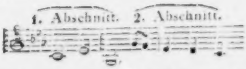
In diesen Liedern mufs der gute Wille des Dichters wie des Komponisten, und die Begeisterung beider für eine grofse heilige Sache uns nachsichtig gegen die Mangelhaftigkeit der Leistung machen. Abgesehen davon, dafs die Gedichte wenig poetischen Werth haben, so fehlen ihnen auch die musikalischen Eigenschaften oftmals, und dies zwingt denn den Musiker zu Ungehörigkeiten. Aus allem scheint hervorzugehen, dafs das Werk aus der Feder gutgesinnter Dilettanten entsprungen sei, und so mag es auch diesen empfohlen sein. Es giebt ein grofses Publikum, welches nicht mehr Ansprüche macht, als ihm hier befriedigt werden, und dies wird sich der Gabe freuen. Eine strengere, vergleichende Kritik unterlassen wir indefs hier, weil sie dem Verfasser nicht willkommen, und für das Publikum von wenigem Interesse sein dürfte. Dafs indefs die Auffassung der Gedichte selbst oft ganz verfehlt ist, bezeugt am deutlichsten Nr. 2, dessen heroischer Text: „Reich' o Vater mir die Lanze, Vater, reiche mir das Schwerdt“ mit der tändelnden Komposition, $\frac{6}{8}$ Takt, munter überschrieben, in einem seltsamen Kontrast steht. Die Dedikation an Hrn. v. Weber zeigt von schätzenswerther Achtung gegen den berühmten Komponisten; höher würde er sich aber geachtet finden, wenn der Herausgeber sich durch fleifsiges Studium der Kunst der Annäherung an einen so bedeutenden Mann würdig zu machen sucht. L. Rellstab.

Un Introduction, Fugue et deux Canons pour le Pianoforte à 4 mains etc. par J. B. Logier. Op. 18. Berlin bei W. Logier. Preis 1 Rthlr.

Das Musik- und Musikunterrichtssystem

des Herrn Prof. Logier umfaſst nach seiner Versicherung (Rec. ist nicht so weit darin unterrichtet, daſs er es aus eigener Wahrnehmung berichten könnte) auch die Lehre vom doppelten Kontrapunkt, von der Komposition der Fuge und des Kanons. Daſs Herr Logier in diesem Felde wohl bewandert ist, dies zu zeigen scheint die Bestimmung der vorgenannten Komposition, die deshalb zunächst seinen Schülern, sodann den Freunden kontrapunktischer Arbeit empfohlen sein möge. Die erstern werden daran gewahr werden, daſs die Lehre vom doppelten Kontrapunkt, auf die einige nach Beendigung des Kursus noch zu warten scheinen*), schon in der allgemeinen Kompositionslehre dieses Systems enthalten ist; eine dahin leitende Spur glaubt Rec. in der Bildung der Füllstimmen (im zweiten Kanon) zu thematischen Sätzen (S. 18 und 19) gefunden zu haben.

Aus dem obigen Gesichtspunkte dürfte aber das Werk angesehen werden und man könnte vielleicht zu Ansprüchen verleitet werden, deren Befriedigung der Verfasser nicht beabsichtigt hat, wenn man dasselbe als freies Kunstwerk aufnehmen und beurtheilen wollte. Schon die Wahl des Fugenthema's:



das nach der marschmäſsig beginnenden Introduktion anhebt, zeigt, daſs der Verfasser auf einen vielfach zu wendenden und zu behandelnden Satz bedacht, nicht, daſs er von einer musikalischen Idee zu freier Künstlerschöpfung begeistert gewesen ist. Wie dieses Thema nun mannigfache kontrapunktische Verwendung nahe legt, sieht der Kenner solcher Arbeit voraus und jeder aufmerksame Spieler wird es aus der logierschen Behandlung um so leichter herausfinden, da jeder Eintritt des Thema mit

und des verkehrten Thema's mit

bezeichnet ist. Der zweite Abschnitt desselben that sich in kanonischer Nachahmung einer freien laufenden Achtelfigur gegenüber besonders Seite 6 und 7 hervor, so wie gleich darauf der erste Abschnitt im engern Wiederschlage Seite 7 und 8. Um keinem Freunde solcher Forschungen zu weit vorzugreifen, machen wir statt einer vollständigen Analyse der weitern Verarbeitung nur noch auf Seite 11. aufmerksam, daraus unsern Ausspruch über die günstige Wahl des Thema rechtfertigend, das es hier zugelassen, in drei Stimmen in ursprünglicher Gröſse, in der Vergröſserung und Verkleinerung zugleich eingeführt zu werden, worauf die vierte Stimme es in Umkehrung und Verkleinerung nachbringt, der wiederum andre Stimmen das Thema in ursprünglicher Groſse und Lage und in der Verkleinerung entgegensetzen.

Es folgt nun, nach einer Fermate auf der Dominante, ein zweistimmiger Kanon in der Unteroktave, mittels zweier Füllstimmen vierstimmig gesetzt, der in der Tonika der Fuge und Introduktion (C-moll) schlieſst und damit die ersten Theile zu einem Ganzen abrundet. Ihm schlieſst sich ein frischer zweistimmiger Kanon in der Oktave an, in einem zweiten Theile zwei andre Stimmen mit einem ebenfalls kanonisch geführten Gegensatze in seine Mitte nehmend. S. 20 wird das Hauptthema zu einer kurzen kanonischen Nachahmung in der Unterquinte benutzt und mit Anspielungen auf dasselbe dieses gründlich und flieſsend geschriebene Werk beschlossen. M.

III. Korrespondenz.

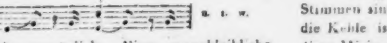
Berlin, den 26. Januar 1826.

Während der groſse Konzertsaal leer und verlassen steht, fahren die Herrn Bliesener in ihrem ehrenvollen und verdienstlichen Streben fort und erfreuen damit eine immer zahlreicher werdende Versammlung.

Auch das heutige Konzert wurde durch eine vollständig aufgeführte Symphonie, und zwar die aus A-dur von Beethoven, geziert,

*) Der Ztg zweit. Jahrg. No. 5. S. 35. No. 49. S. 398.

Die Ausführung gelang in den letzten Theilen mehr, wie im ersten. Das Tempo der Introduktion schien dem Ref. höchst übereilt, dabei aber das Beginnen nicht von allgemeiner Aufmerksamkeit der Spielenden gesichert; kurz Instrumente blieben aus und die herrliche Introduktion wurde unruhig und undeutlich hingepoltert — namentlich machte auch das Tempo den Bläsern eine genugsam ruhige, zarte und sinnige Ausführung des ihnen anvertrauten, entzückenden Satzes



u. s. w.

geradehin unmöglich. Eine unausbleibliche Folge dieses Misgriffes war, dafs der anschliefsende Allegro-Satz, obgleich er in gehöriger Schnelligkeit ausgeführt wurde, doch nach dem übereilten Vordersatze nicht bewegt, nicht lederkräftig genug heraustrat und wahrscheinlich rührte es daher, dafs die Spieler, an dem nun ungenügenden Tempo ermattend, die Accente und punktirten Noten nicht scharf genug hervorhoben: eine Vernachlässigung, die nirgends schmerzlicher berührt, als in diesem Allegro, in dem die Töne sich zum frischesten luftigen Reigen zu schlingen scheinen. Man konnte bei dieser Gelegenheit recht klar erkennen, wie wichtig es ist, dafs besonders der Anfang einer Aufführung mit der gröfsten Sammlung geschehe. Von einem verfehlten Beginnen verbreitet sich oft über Hörer und Spieler eine Lähmung oder Unruhe, die nachher nicht wieder zu heben ist. — Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete eine Ouvertüre von der Komposition des hiesigen Herrn Kammermusikus Mohs, die gute Intention, Feuer und Lust zur Sache hoffen läfst.

Fräulein Karl und Hoffmann sangen das bekannte Potpourri-Duett von Paer und ersterе aufserdem eine Arie von — Farinelli. Wer hat ihr das gethan? Galanteriewaare aus dem vorigen Jahrhundert! Ist das nicht, als wollte man einer unserer Schönen statt einer pariser Bonbonniere eine Porzelandose mit einem Mops verehren, wie ihn jene hoffmannsche duse Sängerin trug? Haben wir nicht moderne Farinelli's genug, wenn es einmal aus dessen Tone gehen soll? Freilich ist es leichter, jene italische Scenen dutzendweise zu lernen, in denen wenige bald erhaschte Manieren ewig wiederkehren, als ein einziges Werk zu studiren, das eigenthümlichen Karakter hat und darum eigenthümlich mit Geist und Seele aufgefafst sein will. Hoffentlich hat sich aber Fräulein Karl ein höheres Ziel gesetzt. Mochten übrigens beide junge Künstlerinnen auf deutlichere Aussprache und besonders auf eine freiere Tongebung ernstlich bedacht sein. Ihre Stimmen sind reicher, als man sie jetzt hört; die Kehle ist ihnen noch nicht geöffnet und diese Weise der Tongebung mufs über kurz oder lang den Organen nachtheilig werden.

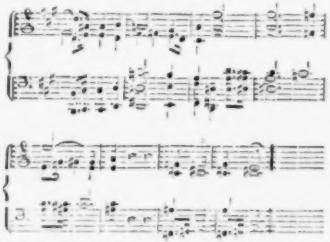
Vortrefflich führte Herr Kammermusikus Ries Violin-Variationen über russische Volkslieder von L. Maurer aus. Aber die Komposition ist matt und entsetzlich, ganz entsetzlich lang. Sehr brav endlich trug Herr Detroit die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles vor. M.

Ueber Weber's Euryanthe.

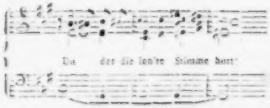
(Fortsetzung.)

Das Finale dieses Akts beginnt prächtig und in breiter, bequemer Bewegung, F-dur, (2/4. Allegro Moderato) mit dem Chor der Ritter, von Paukenwirbeln eingeleitet. Zwischen den lieblich schimmernden Tönen der Geigen dringen die ernsten Stimmen des Männerchors mit angenehmen Kontraste hervor — nur dafs die Melodie der letztern da, wo sie sich allzuoft kommen und fast drängen, etwas verkümmert und somit dem Texte nicht ganz angemessen ist, nämlich in der Stelle, wo die Worte: „Stern der Anmuth, hold vor Allem, strale mir durch jede Nacht," zum dritten Male wiederholt sind, und die Modulation von C nach F und von da zweimal nach B, und dann von F durch G-moll hindurch geht. — Der auf diesen Chor folgende, unbedeutende und dem Recitative sich nähernde Satz, in welchem der König Euryanthen bekomplimentirt, verwischt einen Theil des Eindrucks des Vorigen wieder, denn es giebt durch steife Deklamation manchen An-

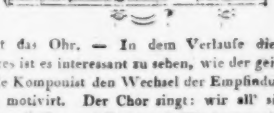
stofs. (Man lese nur die Gesangstimme bei den Worten: nichts trübe deine Ruh — es schützen mich die Strahlen deiner Huld — bald heifsen sie Euch alle willkommen.) Mit dem Eintritte Lysiarts (aus C nach Des-dur) geht die Handlung und mit ihr die Musik rascher vorwärts. Besonders trefflich gelungen ist es dem Tonsetzer, das bange Erwarten der Entscheidung (in der vom Fagott und den tremolirenden Tönen der Geigen begleiteten Modulation, in dem Gebiete von Des-dur) auszudrücken. Mit jedem Schritte begegnet man im weitern Fortgange dieses Musikstücks grofsen Zügen in der musikalischen Karakteristik. Die steigenden Oktavengänge in den Geigen, gleichsam der Ausdruck des erregten Zorns des Adolar, welcher öfter in diesem Satze wiederkehrt, die abgebrochenen bang fragenden Töne Euryanthe's, die Antwort Adolars durch die schon im ersten Finale und in der Ouvertüre, aber hier unter anderer Tonart, vorkommenden Melodie, welche das ritterliche Vertrauen ausspricht (schade dafs es bei der Unterlage des Textes heifst: komm an mein Herz); das Staunen der Ritter in den (mit diesem abgebrochenen Tönen des Chors) der sich (in gleicher Melodie) wiederholende Hohn Lysiarts, das angstvolle Gebet Euryanthe's (in welchem der Tonsetzer in dem Kreise von Ges-dur so höchst meisterhaft und eindrucksvoll modulirt und die Posaune den Bafs unterstützt) müssen jedem Aufmerksamen diesen Vorzug des Tonsetzers klar vor Augen stellen; aber was die Karakteristik in diesem ganzen Satze durch Wechsel der einzelnen Melodieen und der Modulation gewinnt, das hat nach meiner Ansicht das Tonstück an Einheit verloren. — Mit majestätischer niederschlagender Wirkung drückt der Chor seinen Unwillen aus in dem Ausrufe: Ha, die Verrätherin! (Des-dur) — und unmittelbar darauf im Piano den Schauder vor dem vermeinten Verrath. Hiermit beginnt der schönste Theil des Finales, in welchem Alles mehr durch Harmonie und Melodie verbunden ist. Die Harmonie des Stimmquartetts (C-dur ♮ Larghetto) in welchem die Empfindungen der Handelnden einen Ruhepunkt suchen und der Chor die Begleitung bildet, ist äusserst schön, aber für die Stimmen so schwer, dafs das Sinken einer Stimme das Ganze zur furchtbarsten Disharmonie machen kann, wie ich aus Erfahrung gesehen oder vielmehr gehört habe. Der Schlufs



ist unbeschreiblich schön. Im Anfange stört die unnatürliche Beugung der Melodie



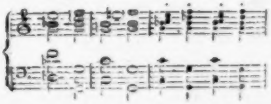
In dem folgenden Satze, in dem sich die Ritter erbieten, Adolar zu folgen, (nachdem Lysiart die Belehnung mit dessen Gütern empfangen) sind Solostimmen und Chor vortrefflich verbunden. Die unharmonische Folge aber



stört das Ohr. — In dem Verlaufe dieses Satzes ist es interessant zu sehen, wie der geistvolle Komponist den Wechsel der Empfindungen motivirt. Der Chor singt: wir all' sind dein mit Gut und Blut! und fällt dann zurück in die Verwünschung Euryanthens. Diesen Wechsel hat der Tonsetzer dadurch motivirt, dafs er an die letzten Töne des Chors eine

Sextole, die sich gleichsam grollend mehrmals wiederholt, in den Orchesterbässen anschliefsen läfst; darauf treten nun, diese Bewegung vollkommen erklärend, zuerst die Bässe des Chors ein: Ha die Verrätherin, und die übrigen Stimmen folgen nach. Freilich müssen die anfangenden Stimmen sicher eintreten, wenn diefs den gehörigen Effekt machen soll.

Mit der bei Weber häufig vorkommenden Harmoniefolge,



die durch scharfe Instrumente oft peinlich wird, kann mein Ohr sich nicht versöhnen. Der Schlufssatz hat eine Kraft u. einen Glanz, der Alles mit fortreifst. Die reifsenden Figuren in den Violinen, das Einsetzen der Blasinstrumente, — alles verkündet, dafs die Handlung einen Gipfel erreicht hat.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Oper in Leipzig.

(Schlufs.)

Die Darstellungen unserer Opernbühne seit Anfang des Herbstes waren: 1) Spohrs Berggeist (neu.) Diese Oper wurde mit ungemeinem Glanze gegeben und von dem Komponisten selbst dirigirt. Man kennt in solchem Falle das Orchester kaum wieder und und mufs wohl glauben, dafs der grofse Beifall, welchen diese Oper bei der ersten und zweiten Aufführung empfing, auch dieser Anführung mit galt. Spätere Aufführungen waren in Hinsicht des Orchesters nicht so präcis und einstimmig. Mad. Fink als Alma leistete das Mögliche. Aber die vortreffliche und höchst dramatische Scene im ersten Akte mufste noch weit mehr wirken. Herr Vetter singt den Oskar mit aller Kraft und allem Reize seines Organs und der schöne Bafs des Hrn. Köchert eignet sich ganz zu der Partie des Berggeistes. Das Duett am Anfange des zweiten Akts und die Scene des Berggeistes im dritten machen diese Partie durch seinen Gesang allen Musikfreunden werth. 2) Rübezahl von Würfel, wiederholt. 3) Rossini's Barbier. Demoiselle Canzi sang Rosina mit hörbarer Anstrengung. 4) Tankred, worin Dem. Canzi als Amenaide und Demoiselle Ehrhard als Tankred auftraten. Amenaide eignet sich für die äufsere Persönlichkeit der Dem. Canzi noch weniger, als die erste Rolle, auch war sie im Singen noch mehr angestrengt. Ihre Routine im italienischen Gesange legte sich durch diese Partie aber sehr an den Tag. Mit mehr Erfolg bewegte sich Dem. Ehrhardt als Musico, obgleich sie die erste Kavatine fast um einen Viertelton zu tief sang. Angenehm und voll Ausdruck war ihr Gesang im zweiten Akt (im Duett mit Arsir) und in der Kavatine. Alle mehrstimmige Stücke gelangen gut, auch durch die Mitwirkung der Herren Vetter und Kockert. 5) Opferfest. Dem. Canzi Myrrha. In der Rolle des Maffeu gilt, was oben von Uebertreibung gesagt wurde. 6) Diebische Elster. Dem. Canzi sang die Partie der Ninetta, Dem. Ehrhard die des Pippo. Der erstern gelangen vornehmlich alle schwach begleitete Soli; letztere nahm sich nicht so günstig, als in Tankred aus; ein österreichischer Dialekt und Anstofsen der Zunge fiel etwas mehr auf. Das beste Stück war das Duett Ninettens und Pippo's im Gefängnisse, welches sehr einstimmig zusammengesungen wurde. Die Partien der Männer gelangen nicht ausgezeichnet; grofse Schwierigkeiten legte auch in der That der schwerfällige deutsche Text dem mit Passagen überfüllten Gesang in den Weg. Hr. Fischer übertreibt dazu noch die Rolle des Podesta. 7) Figaro. Dem. Canzi sang die Susanne; am ausgezeichnetsten im dritten Akt. Dem. Ehrhard hatte nur aus Noth, wie es heifst, die für ihre Stimme nicht passende Partie des Cherubin übernommen und intonirte fast überall zu niedrig. Mad. Finke aber war brav als Gräfin, und erschien in dieser Rolle überhaupt leichter und gefälliger, als jemals. Herr Köckert sang den Grafen fafslich, aber sollte mehr leichten, vornehmen Anstand in sein Spiel legen. Figaro sang Hrn. Genast gut, sein Spiel aber hat in

dieser Rolle mehr Prätension, als gewandten Humor. Die Nebenpartien waren sehr glücklich besetzt. 8) Freischütz. Dem. Canzi Aennchen, im Gesang dieser Rolle nicht ausgezeichneter, als Mad. Devrient, im Spiel hinter ihr. Mad. Finke singt die Partie der Agathe mit besonderm Erfolg, wiewohl sich ihre lange Figur, dem kleinen Max gegenüber, nicht recht als Agathe denken läfst. 9) Scene und Arie von Pacini und Variationen über o cara memoria zwischen dem Akte von Dem. Canzi gesungen; kunstfertig und geschmackvoll, aber ohne tiefern Reiz. 10) Euryanthe, in welcher Dem. Schulz zweimal debütirte; der Vortrag sehr brav und fleifsig, aber ohne das fortreifsende Gefühl, welches dieser Partie die jugendliche Sontag giebt, die keiner vergessen wird, der sie hier in dieser Rolle gesehen und gehört hat. Die Aufführung von Seiten des Orchesters und des Sängerpersonals war übrigens lobenswerth. Herr Köckert singt den Lysiart, besonders in den nichtrecitativischen Stücken, ausgezeichnet, eben so Herr Vetter. Aber die Oper will hier als Ganzes niemand gefallen. 11) Faust von Spohr, zum ersten Male. Die Musik ausdrucksvoll und von vielfacher Schönheit; aber theils thut ihr die schlechte dramatische Behandlung der sinnreichen Sage, die hier an Don Juan erinnert, theils die ungenügende Besetzung Schaden. Die Scenen Röschens gingen verloren, weil Dem. Ehrhard ebenfalls nur aus Gefälligkeit diese Rolle, für welche sie sich weder in Hinsicht auf Spiel noch Gesang eignet, übernommen hatte. Mad. Finke war während der ersten Aufführung krank. Faust wurde von Herrn Genast ziemlich gut gespielt und nach Vermögen gesungen; aber es ist bei dieser Rolle zu viel gefordert. Hr. Köckert sollte als Mephistopheles etwas kräftiger auftreten. Es ist zu hoffen, dafs die Aufführung dieser Oper, welche bis jetzt vier Mal gegeben worden ist, in Hinsicht auf Spiel und Gesang in der Folge besser wird; im Scenischen war nichts gespart. 12) Schweizerfamilie. Dem. Schulz sang Emmeline, wie ich hörte, mit Beifall. Doch will die Oper nicht mehr ansprechen. 13) Don Juan; wirft alles, aber auch alles, was ihm nah zu stehen kommt, über den Haufen. Die Aufführung wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, welcher auf die Aufführung zurückwirkte. Dem. Schulz sang Donna Anna hier und da unrein und fast etwas roh, in dem Recitative aber, im ersten Akt, mit sichtbaren Fleifs. Dem. Hauf gab die Zerline, in Ermangelung der Mad. Devrient, deren Niederkunft nahe ist, wohlgefällig im Spiel und Gesang, ohne ihre Vorgängerin zu erreichen. Hr. Genast giebt den Don Juan mit Beifall; er mag wohl zu den vorzüglichsten Darstellern dieser Rolle auf der deutschen Bühne gehören und doch kann man sich noch mehr Einschmeichelndes in Gesang, und noch etwas mehr leichten, noblen Anstand im Spiel wünschen. Der Leporello des Herrn Fischer erreicht diesen Buffocharakter auf keine Weise. 14) Die schöne Müllerin, eingerichtet von Winter und mit vielen Einlagen versehen. Dem. Canzi trat mit der Hauptrolle als Mitglied unserer Bühne auf. Ihre Stimme lautet, wie oben bemerkt, heller und frischer, als in ihren früheren Gastrollen; das Spiel war leicht, schelmisch und nett, wie der Gesang, die erste Kavatine ausgenommen, in welcher ihr Gedächtnifs einen Fehlgriff that, und mit der Begleitung nicht mehr im Einklange war. Die Variationen auf nel cor piu non mi sento trug Dem. Canzi mit der gröfsten Rundung und Eleganz vor. Hrn. Genast haben wir schon oben als Pistofolus genannt. Herr Fischer spielt den Amtmann Knoll; seine Zunge kämpft mit dem schnellen Parlando der italienischen Bufföpartie nicht ganz mit Glück. Referent möchte wol Hrn. Spitzeders Humor in dieser Rolle sehen. 15) Etcetera, einige von Ihrem Königstädter Theater gesandte Kleinigkeiten, namentlich: die Wiener in Berlin, in welchen Dem. Ehrhard die Rolle der Frau von Schlingen recht nett vorgetragen haben soll; sieben Mädchen in Uniform; das Ehepaar aus der alten Zeit etc. Für nächste Woche ist wieder eine neue Oper, die ins Deutsche übersetzte La donna del Lago von Rossini angekündigt; die Demoiselles Canzi und Ehrhard geben uns Gelegenheit, diese Zuckerwerke auch einmal in der Nähe zu besehen und zu kosten. Davon künftig. Ich zweifle, dafs wir in dieser Sphäre einheimisch werden können; doch man mufs alles an sich kommen lassen, alles prüfen und das Beste behalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine Beilage. Verlags-Berichte von Ernst Fleischer in Leipzig.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 8. Februar. Nro. 6. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Herrn Professor Iwan Müller, und seine verbesserte Klarinette.

(Schluss aus No. 5.)

Ununterbrochen dachte er über die Verbesserung der Klarinette nach, liefs mit bedeutendem Kostenaufwande Instrumente bauen, die, wenn sie seinen Foderungen nicht genügten, immer wieder durch neue ersetzt wurden, bis er endlich das vorgesteckte Ziel erreicht hatte. Der hohe Grad von Virtuosität, den er nun durch seine verbesserte Klarinette zu erreichen im Stande war, erwarb ihm auf seinen Kunstreisen grofsen Beifall; auch erhielt er vor ungefähr sechzehn Jahren den ehrenvollen Ruf als Professor am Conservatoire zu Paris. Anerkannt berühmte Virtuosen bezeugten dadurch, dafs sie sich der Klarinette nach seiner Angabe bedienten, wie grofs der Werth ihrer Verbesserung sei. Aber nicht zufrieden, dafs er allein im Besitze eines Instrumentes sei, auf dem bei weitem mehr und Besseres zu leisten ist, als auf der Klarinette in voriger Gestalt, gab er sich in den Städten, wo er lernbegierige Künstler, Liebhaber, oder denkende Instrumentenmacher fand, auf die uneigennützigste Weise Mühe, denselben seine Kunstansichten mitzutheilen, sie von den Vortheilen seiner Verbesserung zu überzeugen, und mit der Bauart seiner Klarinette bekannt zu machen. Um aber auch die Behandlung eines solchen neuen Instruments deutlich darzustellen und den Zweifel, ob nicht ein nach seiner Angabe gebautes Instrument weit schwieriger zu behandeln sei, zu heben, schrieb er seine Klarinettschule, welche vor vier Jahren in französischer Sprache in Paris erschienen ist, und die nun, deutsch bearbeitet und vermehrt, bei Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig herauskommt. Mit Hülfe dieser Schule kann sich jeder, der nur einigermafsen mit der Klarinette überhaupt bekannt ist, in sehr kurzer Zeit (wenn er anders Lust und guten Willen zeigt) mit der Behandlung der I. Müllerschen Klarinette bekannt machen.

Es sei also dem Einsender nun noch erlaubt, etwas über diese Klarinette selbst ausführlicher zu sagen.

Die von Herrn Iwan Müller verbesserte Klarinette hat dreizehn, gröfstentheils von ihm selbst angegebene, und so zweckmäfsig angelegte Klappen, dafs nun ein durchaus reines und gleiches Spiel in allen Tonarten möglich und leicht wird. Die runden und inwendig hohlen Klappen sind anstatt des Leders, dessen man sich bisher zur Deckung der Löcher bediente, mit elastischen Bällchen versehen, welche mit Siegellack in den Klappen befestigt werden. Diese Bällchen sind weder den Einwirkungen der Witterung, noch der Verderbnifs durch die bei dem Blasen unvermeidlich sich sammelnde Feuchtigkeit ausgesetzt, und, was vorzüglich zu berücksichtigen ist, sie verursachen bei ihrem Gebrauche nicht das geringste Geräusch. Zwar hatte man schon seit länger als vierzehn Jahren Klarinetten mit zwölf Klappen; allein, da die alte Struktur der Röhren und Klappen geblieben war, so diente Eine Klappe immer nur zu Einem Tone, und besonders blieb die Höhe grell,

unsicher und ungleich. Dahingegen ist die Struktur der Röhren der verbesserten Klarinette so berechnet, dafs eine Klappe zu vielen Tönen dient, und also einige durch drei, andere durch vier, ja sogar durch fünf verschiedene Griffe hervorgebracht werden können. Hierdurch wird auch der Uebergang von einem Tone zum andern, nach Maafsgabe ihrer Beschaffenheit, ausserordentlich leicht. Die tiefen und mittleren Töne haben an Stärke sehr gewonnen, und die Höhe, bis zum vierten c, ist höchst zart und sicher; auch sind alle Triller ausführbar. Die Griffe der gewöhnlichen Klarinette sind sammt und sonders geblieben und werden in vielen Stellen vorzugsweise vor den neu entstandenen angewendet; daßalb kann, wie Einsender schon oben bemerkt hat, ein Klarinettist, der nur mit fünf Klappen zu spielen gewohnt ist, in einigen Stunden sich mit sämmtlichen neuen Griffen bekannt machen. Das Unterstück der Klarinette besteht, wie dies bei den ältesten Klarinetten der Fall war, aus einem einzigen Stücke; doch ist die Stürze zum Abnehmen. Das Blatt wird nicht, wie bisher, mit einer Schnur auf das Mundstück (den Schnabel) gebunden, sondern durch einen silbernen Ring, welcher vermöge zweier angebrachter Schrauben sich enger zusammenziehen läfst, mit geringer Mühe und ohne Zeitaufwand befestiget. Durch alle diese Einrichtungen hat aber die Klarinette durchaus nichts von ihrer Tonbeschaffenheit verloren, sondern, was vorzüglich die Tiefe und die Höhe anlangt, gewonnen.*) Komponisten dürfen daher nicht besorgen, eine andere Wirkung ihrer Arbeiten zu hören, und Orchesterspieler nicht glauben, die verbesserte Klarinette sei blos zum Solospielen. Da man jetzt aus allen Tonarten ohne Ausnahme gleich leicht und rein spielen kann, so ist zu wünschen, dafs mit der Zeit durch Beihülfe der Komponisten, die A- und C-Klarinette, welche doch immer einen besondern Ansatz erfodern, entbehrlich gemacht, und alle Tonarten, wie auf der Violine, Flöte, Hoboe auf einer, nämlich der B-Klarinette, ausgeführt werden. Alles hierher Gehörige ist höchst gründlich auseinander gesetzt in Hrn. Iwan Müllers schon oben angeführter Klarinettschule, welche ausser dem Texte noch dreifsig Uebungen in allen Tonarten und mit den dem Instrumente eigenthümlichsten Passagen, und eben so viele Uebungen für die Klarinette-Alto enthält. Diese ist aus dem Bassethorne, mit Weglassung der zwei letzten durch einen Metalltrichter (der aber dem Instrumente keinen freien Ton gestattet) gemachten Töne hervorgegangen, und thut dieselbe Wirkung wie die Bratsche bei den Saiteninstrumenten. Die für die Klarinette-Alto bestimmte Musik wird daher auch, nach Hrn. Iwan Müllers ausdrücklichem Willen, in dem Altschlüssel geschrieben. Es läfst sich nun manches für Saiteninstrumente geschriebene Quartett, freilich mit Abänderung des nur für Saiteninstrumente Passenden, auch auf Blaseinstrumenten ausführen, und zwar so, dafs die erste und zweite Violine durch zwei Klarinetten, die Bratsche durch die Klarinette-Alto, und das Violoncello durch den Fagott ersetzt wird. Die unbeschreiblich schöne Wirkung einer solchen Musik läfst sich blos hören. Da nun die mechanischen Hindernisse der Klarinette völlig beseitigt sind, so darf Einsender sich wohl den Wunsch erlauben, dafs diesem herrlichen, der menschlichen Stimme sich so sehr nähernden und zum Konzertspiele vorzugsweise geeigneten Instrumente recht viele Liebhaber zugeführt werden mögen. Gewifs

*) Mehreren Personen schien es, als habe die verbesserte Klarinette keine kraftvolle Tiefe. Einsender findet aber, dafs gerade die tiefsten Töne, namentlich g und a, welche auf allen Klarinetten etwas dumpf sind, durch Anlegung einer neuen und zwar offen stehenden Klappe, an Kraft gewonnen haben. Uebrigens hängt das mehr oder weniger Kräftige eines Tons gröfstentheils wohl von der Individualität des Spielenden ab. Klingt doch ein und dasselbe Pianoforte, von zwei in ihrer Art des Anschlags verschiedenen Künstlern behandelt, wie zwei verschiedene Instrumente. Gesetzt aber auch, die Struktur der Klarinette mache einige der tiefsten Töne, die eben nicht zu den angenehmsten dieses Instruments gehörten, etwas schwächer, so würde doch dieser unbedeutende Nachtheil rücksichtlich des so grofsen Vortheils, aus allen Tonarten spielen zu können, für gar nichts geachtet werden müssen.

lag die wenige, ihm bis jetzt geschenkte Theilnahme an der Unvollkommenheit und Schwierigkeit der Behandlung desselben, und sodann vorzüglich an dem Mangel guter und mannigfaltiger Kompositionen, welcher wohl daher entstand, dafs die Komponisten nicht für ein solches Instrument, welches so wenige Liebhaber zählte, schrieben. Auf diese Weise erwarb sich dagegen die Flöte sowol viele Liebhaber, als auch viele Komponisten, welche für dieselbe schrieben. Es kann aber nicht fehlen, dafs, da die Mängel der Klarinette beseitigt sind, talentvolle Komponisten auch für dieses Instrument Studien, Solo's, Duette etc. schreiben werden, wodurch sie sich gewifs des Dankes vieler Musikfreunde zu erfreuen haben.*) Sehr zweckmäfsig wäre es unstreitig, wenn Stücke auch für erste Anfänger mit mäfsig schwerer Pianofortebegleitung gesetzt würden, welches nicht nur eine sehr angenehme Unterhaltung gewähren, sondern auch das richtige und strengere, Liebhabern gar oft mangelnde Takthalten gleich vom Anfang an befördern würde. Besondere Aufmerksamkeit verdienen daher die pièces faciles des Herrn Iwan Müller (für Anfänger) und die Phantasien, beide mit leichter Begleitung des Pianoforte. Sowol das erste, als auch das andere dieser Werke, gewährt interessante Unterhaltung in gesellschaftlichen Zirkeln. Um aber die Schule sowohl, als die übrigen Kompositionen des Herrn Iwan Müller gehörig zu benutzen, mufs man durchaus eine nach seinem Systeme gebaute Klarinette haben.

Ausser mehreren französischen Instrumentenmachern und einigen Deutschen, deren Arbeiten Einsender jedoch nicht selbst kennen gelernt hat, haben seit einiger Zeit auch die Herren Hof-Instrumentenmacher Griesling und Schott in Berlin, unter persönlicher Leitung des Erfinders und zu seiner völligen Zufriedenheit verbesserte Klarinetten zu bauen angefangen. (Siehe den Anzeiger zu der Berl. mus. Zeitung. No. 4., vom 18. Juni 1825.) Gewifs wäre recht sehr zu wünschen, dafs alle Klarinetten nach Einem Systeme gearbeitet würden; denn mancher Klarinettist wird, wie Einsender selbst, oft die unangenehme Erfahrung gemacht haben, dafs zwei Instrumente, von einem und demselben Meister verfertigt, diesen oder jenen Ton mit einerlei Grille entweder gar nicht, oder doch nicht sicher hergaben. Ueber das Spiel des Herrn Iwan Müller kann sich Einsender um so kürzer fassen, da bereits so viele vortheilhafte Beurtheilungen aus fast allen Ländern des gebildeten Europa in den musikalischen Zeitungen niedergelegt sind. (Siehe das Register der Leipz. mus. Zeitung unter: Iwan Müller und den Jahrgang von 1817 p. 714 und s. f.) Herr Iwan Müller bewährt durch seinen schönen, gleichen, sichern, kraftvollen und zarten Ton, durch die staunenswerthe Fertigkeit und Reinheit seines Spieles und durch seinen gefühlvollen Vortrag die Richtigkeit und Haltbarkeit seiner Theorie. Unter den in seinem, am 17. Oktober v. J. hier gegebenen Extrakonzerte und in zweien der hiesigen Abonnementskonzerte, am 20. und 27. ejusd. vorgetragenen Kompositionen gefielen am meisten sein Konzert No. 6 und 4, im Allgemeinen aber das Konzert No. 3 und seine Phantasien mit Pianoforte.

*) Zwei rühmlichst bekannte Klarinettisten haben so eben die Bahn gebrochen:

Bärmann, H. Exercices amusans pour la Clarinette. Op. 30. (1 thlr.)

Müller, Fr. (Membre de la Chapelle de Rudolstadt.) Etudes pour la Clarinette. Livr. I. (12 gr.)

Beide Werke sind erschienen bei Breitkopf und Hartel in Leipzig.

III. Korrespondenz.

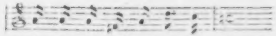
Ueber Weber's Euryanthe.

(Fortsetzung.)

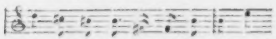
Der mannigfaltigere dritte Akt fängt mit einer Instrumentalintroduktion an, die den Eindruck eines stillen, rührenden Schmerzes hervorbringt, und in der ausdrucksvollen Figur:

so schön verhallt.

Das folgende Recitativ enthält wiederum mehre schöne Züge von Karakteristik, und zeigt unter andern auch den feinen Takt des Tonsetzers in der Anwendung unvollständiger Akkorde; aber es enthält auch einige Sonderbarkeiten in der Deklamation, wie z. B. das Fallen in der Frage:

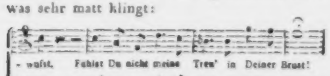


und das Steigen in der Bitte:

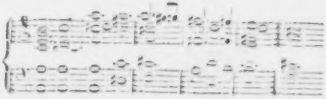


was, wie die folgende Zeile, in der Melodie gezwungen ist.

Der Uebergang aus dem festgehaltenen Tone H in den vollen C-moll-Akkord zeigt, wie schön Weber die Tonarten zu wählen weiſs; denn der Schrecken des Orts soll hier empfunden werden. Am Schlusse des Recitativs aber erweckt das unruhige, und noch dazu abgebrochene Moduliren dem Ohre Unlust, daſs man froh ist, wenn man durch diese Umwege endlich bei dem A-dur angekommen ist, aus welchem das Duett zwischen Euryanthe und Adolar geht. An dieser Stelle könnte man fast ein wenig Manier des Tonsetzers entdecken. Sie besteht darin, daſs Weber, der den kleinen Septimenakkord in den weitesten Lagen anzubringen besonders liebt, — was auch an Ort und Stelle die vortrefflichste Wirkung macht — gar oft die Ohren durch eine Folge sich in einander verwandelnder Septimenakkorde ohne Noth spannt. Dieſs geschieht hier; denn nachdem er durch einen Uebergang aus C-moll nach F-dur, und von da in den kleinen Septimen-Akkord von C gekommen ist — was sehr matt klingt:

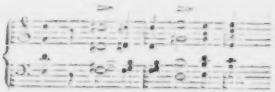


so läſst er, durch eine in dem Gedanken des Zuhörers gefoderte Verwandlung des B, in dem folgenden Sätzchen den E-moll-Akkord fortissimo eintreten, dann nach A-moll übergehen, und so geht es dann auf die oben angegebene Weise folgender Gestalt nach A-dur.



Wer diese Modulationen von C-moll an verfolgt, der wird auch mit Hinsicht auf den Text des Modulirens zu viel finden.

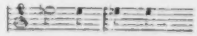
An der Einrichtung des folgenden Duetts A-dur, C Moderato, läſst sich billig tadeln, daſs es in zwei nicht wohl verbundene Theile zerfällt. Am Schlusse des ersten ist man schon in A-moll und wird nach dem Schluſs der Stimme in E durch den kleinen Septimenakkord wieder nach A-moll geführt, woraus der zweite Theil geht. Hier findet man auch die hart einschneidende Folge:



Im übrigen hat dieser zweite Theil des Duetts entschiedenen Karakter.

Die Schlange wälzt sich daher mit Geräusch. Der Uebergang nach Es-dur, womit das Presto beginnt, macht keine Wirkung, da er schon wenige Takte vorher (auf dem Wort Schlange) benutzt worden ist, wo es natürlicher gewesen wäre, wenn die Modulation sich nach D-moll und A-dur gewandet hätte.

Der beugungslose, steife Zuruf im Munde Adolars:

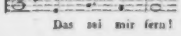


hat bei Weber, welcher nichts umsonst thut gewiſs seinen Grund. Aber ob nicht die Reflexion darin zu weit gegangen, und ob nicht

die meisten Zuhörer darin etwas Störendes finden, will ich den Lesern zu eigner Beurtheilung überlassen. Die Einleitung zu dem Satze, in welchem Euryanthe Empfindungen der höchsten Angst und der höchsten Freude in schnellem Wechsel ausströmt, enthält eine eben so angemessene, als neue Modulation (nach Gesund von da nach H-dur). Der angeführte Satz selbst, welcher das Gemüth in seiner höchsten Spannung schildert, geht über die gewöhnlichen Formen von Recitativ und Arie ganz hinaus; er ist eine schwungvolle Rhapsodie, voll großartiger Deklamation, wobei die steigende Baßbegleitung in einer gegen den Takt anstrebenden Bewegung und das Zittern der Geigen, Kraftanstrengung und Gefahr zugleich verkündigt. Im zweiten Abschnitte dieses Satzes, der nach einer Generalpause höchst zweckmäßig beginnt, weil so schnelle Abwechselung der Gegensätze kaum eine Schilderung verstattet, scheint der Tonsetzer der Sängerin und Darstellerin das Meiste überlassen zu haben.

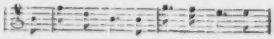
Die Wendung der unbegleiteten Stimme.

ist nach dem Verhallen der freudigen Siegestöne äusserst rührend. Aber in Adolar's Antwort:

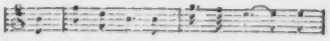


ist offenbar auf das „sei" der Ton gelegt worden, welcher dem fern gebührte. Die fernere Rede Adolar's konnte der Tonsetzer nicht deutlicher machen, als sie den Worten nach ist. In dem Textbuche lesen wir: „so kann ich nicht dein Richter sein," ganz gegen den Rhythmus; Weber aber deklamirt hier nach dem Rhythmus: so kann ich nicht dein Richter sein, weil Ersteres sehr störend gewesen sein wurde.

In der kleinen, die Situation fortleitenden Instrumentalmusik, während welcher Adolar fortgeht, kommen herzergreifende Töne vor, und daran schliefsen sich nun die kleinen Soli des Fagotts und der Flöte, welche durch ihr einsames Tönen den Eindruck der Verlassenheit schildern. Das erschopfte Gemüth ergiefst sich in wehmüthige Klagen in der Kavatine: „Hier dicht am Quell" (von welcher die nur verlängernde Stelle: „was rieselt im Haine" u. s. w. bei der Aufführung mit Recht wegfällt). Hier tritt einmal der Fluſs einer einfachen Melodie, und um so rührender ein, da man lange keine so gehaltene fliefsende Melodie gehört hat. Dieses kleine Stück ist eben so tief empfunden, als in der Deklamation ein Meisterstück. Daſs es sich in's Recitativmäſsige verliert, ist auch ganz der Situation der Erschopften angemessen. In ernsten, gedankenvollen Tönen verhallen diese Klagen, und nun drückt das schöne Jägerchor von stimmenden Hörnern, die immer näher kommen, verkündigend, den Ruf: „nun freudig sieget das gold'ne Licht," mit aller Kraft und Würde aus. Man bemerkt, wie schon die ganze Umgebung hier einen edlern Ton, als bei dem beliebten Jäger-Chor im Freischützen foderte, und daſs es theils unbegleitet, theils bloſs mit schmetternden Hörnern begleitet, gesungen wird, macht es desto interessanter. Die Begleitung ist eben so einfach als neu. Ob der Rhythmus in der dritten Zeile nicht natürlicher so:



als so:



lautete, muſs ich unentschieden lassen, da das Ohr sich jetzt an Webers Rhythmus schon gewöhnt hat, ob gleich ihm das letztere bei den ersten Eindrücken sehr auffallend war. Auf jeden Fall hat der Tonsetzer durch diese Verrückung des Rhythmus mehr Kraft in den Vortrag der Melodie bringen wollen.

(Schluſs folgt.)

Wien im November 1825.

Die Schwalben haben uns nun wieder pour prendre congé ihr letztes Ade zugezwitschert,

und auf dieses, wenn schon leise souflirte Stichwort ist — als ob es der dröhnende Ruf eines gewaltigen Allarmhornes wäre — Polyhymnia aus ihrem lethargischen Schlummer erwacht; das heifst — in ehrliche, schlichte Prosa übersetzt: die Konzerte, die Morgen-, Mittags- und Abend-Unterhaltungen, die musikalischen Kränzchen, die Liebhaber-Vereine für Kammermusik und für Gesang, die öffentlichen und Privat-Kunstausstellungen quocunque titulo sind abermals in Wirksamkeit getreten, nachdem beide Parteien, die aktive sowol als die passive, Geber und Empfänger, das Auditorium gleich den Produzenten, heimkehrten von den herbstlichen Ausflügen in die traurigen Winterquartiere; nachdem die muntere Jugend in Wiens paradiesischen Umgebungen das wonnige Winzerfest mitgefeiert, und Sankt Hubertus den Freuden rüstiger Nimrods-Söhne ein endliches Ziel gesetzt hat. —

Es wird also wieder allhier tüchtig musizirt werden! Welche frohe Aussicht für den Korrespondenten einer musikalischen Zeitschrift! Das ist das Wasser für seine Mühle; ein rein harmonischer Dreiklang seinen Ohren. Darum hurtig die Feder gespitzt, Papier zurecht gelegt und das Gewissen pflichtmäfsig erforscht. —

Doch halt! — „Alles hübsch in Ordnung" pflegte mein wohlseliger Herr Präceptor zu decliren: so mögen denn, nach herkömmlichem Gebrauche, die Berichterstattungen über die Theater den Anfang machen, obschon, bei fortwährender Karenz einer bedeutenden Oper dieser Artikel nicht sonderlich reichhaltig werden dürfte.

Durch das Wiederauftreten des allbeliebten Komikers Raymund ist das Repertoire der Leopoldstädter-Volksbühne mit mehren älteren Favorit-Pieçen: „der Kirchtag in Patersdorf," „die Fee aus Frankreich," „der Eheteufel auf Reisen," „die beiden Spadifankerl," „die Wiener in Bagdad," „Mirakel der verwünschte Prinz," „das Gespenst auf der Bastei," „Lindane," „Wien, Paris, London und Konstantinopel" u. a. neu fundirt worden. An ihm, dem vielseitigen Mimen, der, wiewohl er sich jetzt ausschliefslich dem heitern Komus geweiht, auch im Kothurn heimisch ist, hat, nachdem ein Heer von Aesculaps Priestern ihn, und er in seiner schwarzgalligen Hypochondrie sich selbst aufgegeben, die homöopatische Heilmethode ein wahres Mirakel gewirkt. Von den Ufern des grauenvollen Styx hat ihn Doktor Lichtenfels, Hahnemanns würdiger Zögling, als ein zweiter Herkules wieder ins sonnige Leben heraufgeführt, und der Neugeborne bei seinem ersten öffentlichen Erscheinen dem wunderthätigen Retter mit thränendem Auge ein Dankopfer dargebracht. — Ein entschiedenes Glück — will sagen: stets volle Häuser — machte eine neue Parodie von Adolph Bäuerle, also geheifsen: „Gisperl und Fisperl," oder: „Alle Minuten etwas anderes." Sollte Referent, als er nach drei vollen Stunden von einem sich drehenden und windenden Menschenklumpen gleichsam in Lüften zum Tempel hinausspedirt ward, über das Gesehene und Gehörte umständlich Rechenschaft ablegen, wahrlich! er würde in keine geringe Verlegenheit gerathen. Toll genug ist's darin hergegangen und was der Titel verspricht, buchstäblich erfüllt; das chaotische Gemengsel beginnt mit der Ouvertüre und findet im Schlufsmoment sein burleskes Ende. Indessen mag nicht geleugnet werden, dafs der Poet für das delectare nach bestmöglichsten Kräften gesorgt und somit wenigstens Horazens Lehren zur Hälfte Genüge geleistet hat. Den Darstellenden andererseits gebührt das Verdienst, dafs sie ihren Aufgaben vollkommen gewachsen waren, und mit Lust in diesem bunten Fastnachtspiel zusammenwirkten.

(Fortsetzung folgt.)

Musikfest zu Demmin in Hinterpommern.

(Verspätet eingesandt.)

Herr Kantor Wangemann stiftete vor zwei Jahren hieselbst einen Singeverein. Wie muhsam ein solches Beginnen ist in einem Städtchen wie das unsre (von nur 4000 gröfstentheils armen Einwohnern) wo es den einzelnen Individuen fast an aller musikalischen Vorbildung mangelt, wird jeder Sachkundige einsehen; jedoch Herr W. besiegte durch seinen Eifer alle

Schwierigkeiten und Hindernisse, und so gedieh denn dieser kleine Verein, welches mehrmalige Aufführungen kleiner geistlicher Kantaten beim Gottesdienst an Festtagen bekundeten.

Endlich wurde uns zum erstenmal ein wirkliches Musikfest durch Herrn W. bereitet, den 21. und 22. dieses. Er hatte dazu aus den benachbarten Städten Greifswalde, Neubrandenburg, Friedland u. s. w. Dilettanten und Musiker zur Besetzung der Solopartien und des Orchesters eingeladen, und die Honoratioren Demmins nahmen diese in ihren gastlichen Häusern auf. Die Gesammtzahl der Singenden und Spielenden war zwischen 80 — 90. Es konnte wegen der Auswärtigen nur eine Hauptprobe gehalten werden am 20. und Nachmittag des folgenden Tags war die Aufführung. Unser wurdiger Superintendent Mundt benutzte höchst sinnig diese Gelegenheit zu einem milden Zweck, indem er vorher ein Kirchenlied singen liefs, dann einige herzliche Worte von der Kanzel zum Besten der Waldenser sprach und darauf eine Kollekte (wozu ein hohes geistliches Konsistorium früherhin aufgefordert hatte) für dieselben ergehen liefs. Hierdurch bekam das Ganze eine kirchliche Beziehung. Nun begann die Musikaufführung mit Beethovens Messe in C-dur; dann folgte der zweite Theil des Messias von Handel und den Beschluss machte Beethovens Oratorium: Christus am Oelberge. Die Soli wurden höchst ausdrucksvoll vorgetragen von Fraulein Fried. Reichardt, Mad. Wangemann, Herrn Kandidat Reuter und Herrn Wangemann jun. Im Messias sangen die Sopranpartie Fraulein Almus aus Neubrandenburg, den Alt Fraulein Eva Lithander aus Greifswald, und den Bafs Herr Kantor Richter aus Neubrandenburg, alle drei mit ungetheiltem Beifall. Herrn Richters Stimme ist eigentlich Bariton, und wäre für diese mächtige Baßpartie vielleicht mehr Kraft erforderlich gewesen. Fräul. Eva Lithander hat einen vollttönenden Alt und gute Schule gemacht. Besonders aber ist Fräulein Almus im Besitz einer grofsen Stimme, der wir von Herzen günstige Gelegenheit zur fernern Ausbildung wünschen. Die Besetzung im Christus am Oelberge war wie oben, ausgenommen die Sopranpartie. Diese sang Fräul. Karol. Lithander zur allgemeinen Freude mit schöner Stimme, grofser Fertigkeit und trefflichem Vortrage.

Alle drei Musikstücke (Referent enthält sich jeglicher Kritik dieser Meisterwerke) gelangen ganz trefflich und uber unsere Erwartung, und wir können Herrn W. nicht genug für den uns gewährten hohen Genufs danken. Möchte er uns doch recht bald eine ähnliche Freude verschaffen! Gewifs wird er seine Mühe künftig auch in pekuniärer Hinsicht belohnt sehen, denn bei dieser ersten Aufführung (wo durch Anschaffung eines Gerüstes zum Orchester u. s. w. die Ausgaben sehr erhöht wurden) mochten die Kosten wol kaum durch die nicht unbeträchtliche Einnahme gedeckt sein.

Was die Wahl der aufgeführten Werke betrifft, so glaubt Referent, dafs Haidns Schöpfung oder ein ähnliches Werk noch mehr gefallen haben würde, da zu jenen vielleicht mehr musikalische Vorbildung, als bei unsern Zuhörern zu erwarten war, vorausgesetzt werden mufs; ferner möchten auch wohl die gewaltigen Handelschen Chöre in einer grofsen Kirche eine starkere Besetzung bedingen, obwohl Herrn W's. Singeverein das mögliche leistete. Ein geringes Schwanken im Takte hin und wieder, ware etwa durch ein hörbares Takten zu vermeiden gewesen.

Am 22. war Konzert im grofsen Saale des Schutzenhauses. Die erste Abtheilung begann mit einer Ouvertüre von Beethoven. Dann erfreute uns Fraul. Karol. Lithander mit einer grofsen Scene und Arie von Maria v. Weber, welche ihr Gelegenheit gab, ihre grofse Kunstfertigkeit noch mehr zu entwickeln. Hierauf folgte ein Klarinettkonzert, und ein Potpourri für 3 Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung. Die zweite Abtheilung machte die Ouverture aus Beethovens Fidelio, ein Fagottkonzert, ein mehrstimmiges Gesangstuck und Beethovens Fantasie mit Orchester und Chor. Letztere wurde von Fraul. Fried. Reichardt mit grofser Fertigkeit und zartem Ausdrucke vorgetragen; eben so die obengenannten Solostücke für Klarinette, Fagott und das Potpourri. Alle drei wurden ausgeführt von Schulern des Herrn Abel, Stadtmusikus zu Greifswald, welcher treffliche Lehrer schon mehrere Künstler gebildet hat, die jetzt Mitglieder des Berliner und anderer Orchester sind. So hatte auch unser Akademmen früher in jeder Stadt eine Bildungsschule für Instrumentalmusik, indem ein Stadtmusikus sich immer einige Gehulfen und mehrere Lehrlinge hielt, und folglich zu jeder Zeit ein kleines Orchester herstellen konnte. Auch gingen hieraus die besten Regimentsmusiker hervor. Dies hörte aber auf seit der Einführung der (in jeder andern Hinsicht gewifs sehr ersprieslichen) Gewerbefreiheit, indem nun jene Stadtmusikusstellen eingingen oder eingehen mufsten, seitdem jeder Bauerjunge, der einen Tanz auf der Violine kratzen kann, für seinen Gewerbschein die Ohren pfeift. Früher wurde bei Hochzeiten auf dem Lande das Brautpaar durch ein kleines Musikchor der Stadtmusiker (in der Regel mit Blaseinstrumenten) zur Kirche geleitet, welche dann in Ermangelung der Orgel den Kirchengesang begleiteten. Statt dessen hört man jetzt eine Violine kraschzen, oder eine Klarinette winseln, dafs es ein wahrer Jammer ist, und von Andacht kann da natürlich nicht die Rede sein. Wie soll da bei dem Landvolke der Sinn für reine, das Herz veredelnde Musik, wie der Geschmack für unsere verbesserten Kirchengesange und Responsorien geweckt werden, so lange jene Bierfideles ihr Unwesen treiben und Ohren und Herzen zerreifsen darf!? Möchte man doch die Musik aus der Klasse der Gewerbe streichen und wieder zur Kunst erheben! Hiezu würde der erste Schritt für die kleineren Städte (hinsichtlich der grofsern hat es freilich keine Noth) und das platte Land offenbar der sein, jene Stadtmusikusstellen wieder einzurichten.

Demmin, im November 1825.

Gardichert.

Bemerkung zu Obigem.

Der Klage über Einführung der Gewerbefreiheit im Musikbetriebe kann Unterzeichneter nicht beistimmen. Mag die Aufhebung des Zunftwesens für den Anfang (das erste, oder selbst die ersten Jahrzehnte) manche Inkonvenienz und unter andern manche öffentliche Pfuscherei nach sich ziehen, so möchten, was namentlich die Ausübung der Musik betrifft, diese mehr für Nachwehen des früheren Zustandes, als für neuentstandene Uebel anzusehen sein. Jede Ausschliefslichkeit entzieht der Gesammtheit des Volkes eine Beschäftigung zu Gunsten der Berechtigten. Das zeigte sich auch früher im Musikfache. Man überliefs das Musikmachen, besonders aber die Aufführung gröfserer Musiken, den privilegirten Stadtmusikanten und fand es bequem, nur zuzuhören, büfste aber damit die gröfsere Lust und den reichern Gewinn ein, den nur eigene Ausübung gewährt. Wer durch eine besondere Neigung bewogen wurde, Musik zu lernen, der that es meist ohne Bezug auf ein gemeinsames Wirken und daher die einseitige Richtung der meisten Dilettanten auf einige wenige, einer abgesonderten Uebung zusagendere Instrumente (Klavier, Violine, Flöte) mit Vernachlässigung so vieler andern. Und wie gering war für so viel Versäumtes der Ersatz aus den Leistungen der Stadtmusikanten! Was läfst sich auch von Leuten erwarten, die (einzelne Ausnahmen kommen nicht in Betracht) darauf angewiesen sind, die Tonkunst als Handwerk zum Broderwerb zu treiben und die keine höhere Tendenz anerkennen können, als, den Geschmack des Publikums zu bedienen und sich zinsbar zu machen. — Aehnlich verhielt es sich mit den Kirchen- und Stadt-Chören.

Jetzt beginnt eine fruchtbarere Periode. Die Singakademien, die sich von Berlin aus über Deutschland verbreitet haben, müssen früher oder später zum Bewufstsein kommen, dafs jede gereifte Kunst-Uebung der Oeffentlichkeit angehört. Immer zahlreicher bilden sich in Deutschlands gröfsern Städten Akademien für Instrumentalmusik *) und aus der verbreiteten und immer mehr zur Gemeinschaftlichkeit und Oeffentlichkeit hinweisenden Theilnahme an der Ausübung der Tonkunst mufs nothwendig ein tieferer und fruchtbarerer Sinn für sie erzeugt werden. Daß daher auch in kleinen Städten solche Vereine möglich sind, können wir an so vielen Dörfern in Böhmen sehen, in denen jeder Landmann sein Instrument spielt und die Gemeinde ein gewifs höchst angemessenes Orchester in sich selber besitzt.

Je weiter aber die Bildung des Publikums gedeiht, desto höher werden die aus der Musik Erwerb Suchenden ihre Leistungen steigern müssen, wenn sie nicht unbefriedigend und brodlos werden wollen.

Marx.

*) Auch in Berlin hat sich neuerlich eine solche unter der Direktion des vortrefflichen Violinisten Herrn Ritz gebildet, eines jungen Künstlers, der alle Fähigkeiten besitzt, an diesem Platze Ausgezeichnetes zu leisten.

IV. Allerlei.

Zu der Untersuchung über die Aechtheit des Mozartschen Requiems.

Während der Unterzeichnete noch damit beschäftigt war, seine Meinung in der hier genannten Angelegenheit niederzuschreiben und in No. 46—48 des vorigen Jahrgangs abdrucken zu lassen, erfuhr er, dafs Herr Hofrath André Beweise über die Autorschaft Süfsmayers zu Theilen des Mozartschen Requiems in Händen habe. Jetzt erhält er die Nachricht von der zu Ostern bevorstehenden Herausgabe einer Partitur, in der alle Süfsmayer angehörige Stellen bezeichnet sind, bei Johann André in Offenbach auf Subscription, deren Ertrag einer 75jährigen, erblindeten und unbemittelten Schwester Mozarts bestimmt ist. Das Nähere wird im 14. Hefte der Cäcilia bekannt gemacht werden. Die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung nimmt Subscription an.

Marx.

Zur Musikbeilage.

Indem die musikalische Zeitung besonders im Laufe des vorigen Jahrganges einiger alten Werke schwache Seiten hat berühren müssen, um daran zum Bewufstsein zu bringen, welche Ansprüche in unserer Zeit zu erfüllen sehen: habe sie bei manchem Freunde früherer Musik den Argwohn erregen können, dafs — nicht der Schwäche manches Alten, sondern dem Alten überhaupt die Ablehnung gelte. Diese Tendenz mufs ihr jedoch so fern sein, dafs die Mittheilung der Musikbeilagen vorzugsweise die Bestimmung hat, an das werthvolle Alte zu erinnern und besonders Kunstjünger und ausübende Künstler zu der Mutter und Lehrerin des Gegenwärtigen, einer würdigen und thatkräftigen Vorzeit, zurückweisen, wo sie Kräfte sammeln und üben, um ihre Zeit zu verstehen und zu befriedigen.

Die beiliegende, hoher Wahrheit und innigem Gefühl entquollene Arie — über die später einmal mehr die Rede sein wird — bietet Komponisten und Sängern mehr Stoff zum Studium als manche eben beliebte Oper. Die Kehle thut es bei solchen Werken nicht, wohl aber Geist und Herz.

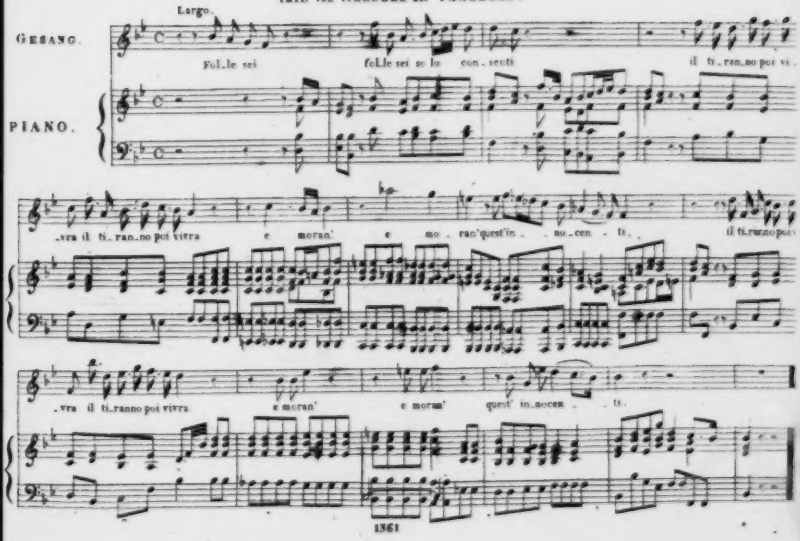
Möchten doch Kunstfreunde die Zeitung mit werthvollen und mittheilbaren Kompositionen mehr unterstützen, sie auch mit betrachtenden Aufsätzen begleiten. Der Gewinn für das musikalische Publikum wäre sicher und dem rechten Kunstfreunde hoffentlich lohnend.

Marx.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

ARIE von HANDEL aus TAMERLAN.



1361

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 15. Februar. Nro. 7. 1826.

II. Recensionen.

Le bon vieux temps. Air varié pour le Piano, par Fr. Kalkbrenner. Oeuv. 135l. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Pr. 15 Sgr.

(Aus Paris.)

Dafs mein hohes Freundchen, mein süsser Held, mein profunder Vicomte Bleumourant doch den kleinen Eigensinn nicht ablegt, stets mit solchen Forces gläuzen zu wollen, die ihm eben fehlen! Cuviers Untersuchungen zu der Naturgeschichte antediluvianischer Ungeheuer hatten früher in ihm einen eifrigen, obwohl heimlichen Mitarbeiter: so lange es ihm nämlich gelingen konnte, die Thees mit seinen Beschreibungen von dem Mammuth, auf dem sein Ahnherr geritten haben könnte, zu erstaunen. Neulich wäre er fast auf die romantische Litteratur gefallen und hatte schon viel zu erzählen vom Freischütz und den übrigen Werken des „celebre auteur de Werther," die er ganz gewifs lesen wollen, als ein Zufall es änderte. Er gerieth nämlich mit einem Regimentskameraden (von den Gardekürassieren) mit dem er Bälle und Taktik zusammen treibt, in einen lebhaften Disput über Friedrich den Grofsen, von dem er rühmte, wie trefflich er im siebenjährigen Kriege die Reichsarmee angeführt und sich schon damals nicht gescheut, die verbotenen Voltaire'schen Schriften zu lesen, wodurch er es denn freilich mit dem Kaiserhofe verdorben. Der Andre behauptete dagegen, Friedrich habe es doch nie den französischen Generalen gleich gethan, und namentlich nie eine Schlacht gegen Truppen gewonnen. Das nahm aber der Friedericianer so übel auf, dafs er sofort beschlofs und ankündigte, Friedrichs Geschichte aus den Quellen studieren zu wollen. Bücher, Karten, Bilder wurden direkt aus Berlin verschrieben — und es liefs sich schon etwas erwarten.

Da kam aber mein Kriegshistoriker früh Morgens um 12 Uhr bestürzt zu mir und nach langen Versicherungen, wie viel er im Fache der Kriegsgeschichte gethan und besonders thun wollen, meinte er: tiefes Quellenstudium bringe doch oft unerwartete Enttäuschungen u. s. w. Kurz, die Sache beruhte auf einem Bilde Friedrichs des Grofsen (ich glaube von Chodowiecki) das unglücklicher Weise den Schriften beigefügt gewesen. „Ah, ah," rief er einmal über das andere, „sehen Sie, welches Kostüm! Ein langer, dünner Zopf! Und die Strümpfe über das Knie gezogen! Ah, welch Kostüm!" Vergebens suchte ich ihn zu erinnern, dafs das wol die Tracht jener guten alten Zeit gewesen. „Nein, nein, lassen Sie mich! Qu' est ce que c'est, que le bon vieux temps? Wie? Sollte ich nicht wissen, was das sagen will um die alte Zeit? Allongenperücke, grofse Kravatte, das ist antique! Ah, welch ein Zopf!" Und damit war das Geschichtstudium beendigt. So oft man nachher vom siebenjährigen Kriege und seinem grofsen, unsterblichen Helden begann, rief er: ah, welch ein Zopf? Nun — es ist auch eine Auffassung der alten Zeit.

Mein Himmel, welche Verirrung! Ich sollte Ihnen ja über Kalkbrenners bon vieux temps berichten! Nun ich will Ihnen denn den Inhalt melden. — Distrait.

Bemerkung des Setzers.

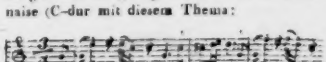
Opus 1854? Sollte das nicht die Verlagsnummer sein? — Ja. Wie ist nur der Autor darauf gekommen, 1300 Werke von Einem Komponisten möglich zu halten?

Introduktion und Polonaise für das Pianoforte, zu vier Handen u. s. w. von A. Elliot. Opus 1. Berlin, bei Fr. Laue. Preis 16 Gr.

Das erste Werk, das man dem Publikum vorlegt, darf im Allgemeinen als die Losung des Verfassers, als Zeichen dessen, was er auf seiner fernern Bahn will, angesehen werden; es wäre deshalb ein unvollkommenes Gelingen des ersten Unternehmens weniger zu scheuen, als eine unbefriedigende, oder gar unwürdige Bahn.

Die letzte Bezeichnung gebührt wol ohne Härte dem modernsten Wesen besonders der Klavierkomponisten, die keine andre Bestrebung kennen, als dem verweichlichten Geschmacke der sogenannten eleganten Welt mit einem ewig wiederkehrenden, flitterhaft herausgeputzten Nichts zu dienen. Männern, wie Moscheles, Kalkbrenner und andern dieser Klasse ist es damit zu ihrem persönlichen Vortheil geglückt; denn ihre Hauptperiode ist mit einem der Zeitabschnitte zusammengefallen, in denen das künstlerische Treiben von der Auffassung einer genialen Einwirkung ermüdet und erschlafft ist und für die Empfängniss eines neuen Geistes erst neue Kräfte sammelt. Jene Männer sind wirklich mit ihrer Zeit im Einklange gewesen und es einigermafsen noch jetzt. Junge, beginnende Künstler aber, die sich derselben Bahn anvertrauen wollten, müfsten sich bitter getäuscht finden: denn ehe sie ihre Unterwürfigkeit gegen das bereits alternde Modetreiben belohnt sehen können, wird es verschwunden und eine Zeit gekommen sein, die andre Kräfte fodert, als in jenem Wesen sich entfalten können. So hat es sich in frühern ähnlichen Perioden (z. B. von Sebastian Bach und Händel zu Haidn und Mozart, von diesem zu Beethoven) an ganzen Reihen von Künstlern bewährt, die bis auf den Namen vergessen sind; und so wird es sich auch jetzt wiederholen. Dafs in einer geistig stets rüstiger vorschreitenden Zeit, bei einer stets allgemeiner sich verbreitenden Bildung gedanken- und seelenloses Tongespiel nicht lange mehr befriedigen kann, ist sicher vorauszusagen und mufs sowol denen in Erinnerung gebracht werden, die in einer augenblicklichen Erschlaffung des Kunsttreibens, blind für den Standpunkt und die Intentionen des Lebens, den Untergang der Kunst zu erblicken meinen und zu dem Vergangenen zurückzuflüchten rathen, statt zu einer tüchtigern Zukunft zu rüsten — als denen, die selbstthätig in die Reihen der Künstler treten wollen. Diese Betrachtung ist daher durch das vorgenannte erste Werk des Herrn Elliot veranlafst worden, keineswegs aber darauf allein zu beziehen.

Die Polonaisenform ist in der neuesten Zeit so vorzugsweise modisch angewendet worden, dafs grofse Kraft und eine bedeutende Anregung dazu gehört, in ihr etwas über das moderne Treiben Hinausgehendes zu leisten. Herr Elliot hat dies nicht unternommen, sondern eine Polonaise geschrieben, wie man sie auf Bällen wol tanzt, ohne ihr gröfsere Oeffentlichkeit zu wünschen. Originalität und Karakter müssen durch eine so leichte Intention ausgeschlossen sein und es fehlt sogar jene pikante Würze (die z. B. Moscheles Modesachen haben) welche man in dieser Sphäre sich erst durch langes Schreiben, nach Erschöpfung der gewöhnlichern Formen durch das Bedürfniss zu Neuem, verschafft. Dennoch hat Herr Elliot nicht eine blofse Ballkomposition liefern wollen, sondern ihr eine Introduktion, Grave, C-moll $\frac{3}{4}$ etwa in dem Karakter eines Trauermarsches vorausgeschickt, die auf der Dominante abschliefst und von einer schwärmerartigen Kadenz gefolgt ist, der sich die Polonaise (C-dur mit diesem Thema:



u. s. w.

anschliefst. Was soll vor dieser Polonaise ein Trauermarsch? Und was bedeutet nach dem

befriedigenden Schlusse der Introduktion jene Kadenz? Eine Kadenz ist nur in einem Schlusse, bei dem das Gefühl noch nicht befriedigt ist und noch einen unbestimmten Erguss fodert, ehe es wieder Maass halten kann, natürlich. Wo sie, wie hier, zwei heterogene Theile verknüpfen soll, da muss sie im ersten zu diesem Zwecke schon motivirt sein, oder der Hörer wird sie als ein willkührliches und nichtssagendes Einschiebsel empfinden, das die Lücke verräth, die es verdecken sollte.

Freilich findet sich für solche Zusammenstellung disparater Theile manches Vorbild in den modernen Kompositionen. Wer dies aber als Motiv und Rechtfertigung seines Verfahrens ansieht, dem haben wir aus innigster Ueberzeugung sein Schicksal prophezeiht. — Möge Herr Elliot in einem Opus 2 sich bald auf andern Wegen finden lassen.

Marx.

---

1. La fugue, quatuor de W. A. Mozart.
2. Rondeau tiré du grand Quintuor de L. v. Beethoven. (Opus 29).
   Beide für das Pianoforte, vierhändig arrangirt von J. P. Schmidt. Herausgegeben bei Trautwein in Berlin. Ersteres kostet 14, letzteres 22 Gr.

Die Fuge von No. 1. findet sich in der Breitkopf'schen Ausgabe Mozartscher Werke für zwei Pianoforte's arrangirt —.

Das Rondo des Quintuors (eine der reizendsten Kompositionen, die es überall in der Musik giebt) ist auch noch nicht vierhändig heraus gekommen. Beide Arrangements sind sehr zweckmäßig und so leicht ausführbar, wie es bei solchen Kompositionen gewünscht werden kann; sie empfehlen sich daher allen Freunden guter Musik, besonders aber denen, welche nicht Gelegenheit haben, die Kompositionen in ihrer ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen und auszuüben.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 8. Februar.

In einem Zwischenakte trug heute Friedrich Wörlitzer, ein Knabe von 11 bis 13 Jahren, Hummels A-moll-Konzert mit vollkommen befriedigender Fertigkeit, gutem Anschlag und recht gutem Geschmacke vor. Sein Lehrer ist der Herr Kammermusikus Mohs, von dem vor einiger Zeit auch eine junge hoffnungsvolle Schülerin, Fräulein Jaffé mit verdientem Beifall öffentlich aufgetreten ist und der sich an solchen Schülern als geschickter und thätiger Lehrer rühmlichst ausweiset.

Etwas über Musik in Breslau.

Die Freunde des ernsteren, namentlich religiösen Gesanges, werden es hoffentlich nicht ungern lesen, wenn sie einer aus ihrer Mitte auf eine zwar seit vielen Jahren schon bestehende, aber in dem Laufe des Jahres 1825 gleichsam neu eingerichtete Bildungsanstalt für den Gesang aufmerksam macht. Es ist diese das in dem hiesigen Königl. katholischen Gymnasium bestehende Singe-Institut.*)

Herr Musiklehrer Hahn, den Breslauer Kunstfreunden schon längst als Sänger und Lehrer im Gesange gleich rühmlichst bekannt, ertheilt nämlich seit 11 Jahren schon den einzelnen Klassen dieses Gymnasiums den Gesangunterricht, und zwar so, dass in den zwei untern Klassen der Elementar-Unterricht, verbunden mit ein-, zwei- und dreistimmigen Uebungsstücken getrieben wird; in der dritten Klasse hingegen die ersten vierstimmigen Kirchenlieder zum Gebrauche bei dem täglichen Früh-Gottesdienste der Gymnasiasten versucht und eingeübt werden.

*) Anm. d. Verf.: Es verdient noch erwähnt zu werden, dass dieses Gymnasium auch ein Alumnat oder sogenanntes Convictorium hat, in welchem nur vorzüglich musikalisch begabte Knaben (25) aufgenommen werden, die dann gleichsam die Mitte des oben genannten Singe-Instituts bilden. Auch darf nicht vergessen werden, dass früher an diesem Gymnasium für die Musik sehr viel angeregt worden und geschehen ist von dem verdienstvollen Prof. Kabath, jetzt Direktor des Gymnasiums zu Glatz, welches sich hierin nun auf gleiche Weise vor vielen andern auszeichnet.

Doch das und soviel, abgesehen von der Persönlichkeit des Lehrers, geschieht vielleicht auch noch auf manchem andern Gymnasium, und so könnte Mancher meinen, dafs dieser Gegenstand sich eben nicht zu einer besondern Erwähnung in öffentlichen Blättern weiter eigne. Diese Meinung würde ganz richtig sein, wenn im kathol. Gymnasium für den Gesang nicht mehr geschehen wäre und noch geschähe. Nämlich damit die einzeln gewonnenen Fertigkeiten und Geschicklichkeiten im Singen sich nicht eben so wieder verlieren, sondern vielmehr sich zu einem schönen Kunstganzen gestalten und so ihren wohlthätigen Einfluss auf die Bildung der jungen Leute recht kräftig äufsern mögen, so ist jeden Sonnabend von 4 bis 5 Uhr eine allgemeine grofse Singstunde, wo die geübtesten Gymnasiasten aus allen Klassen zusammengenommen, und wo dann von diesem weit mehr denn 100 Sänger starkem Chore gröfsere Kirchen-Sachen aus alter und neuer Zeit gesungen werden. Dies ist eine Einrichtung, welche vielleicht Manchem aus den Pestalozzischen und Fellenbergschen Instituten her, so wie auch aus den Bunzlauer Waisenhaus-Anstalten gar wohl bekannt und im angenehmen Andenken sein wird, sonst aber bis jetzt eben nicht sehr häufig angetroffen werden möchte. Die Zweckmäfsigkeit und Trefflichkeit dieser Einrichtung aber springt einem Jeden wol so in die Augen, dafs sie gar nicht weiter angepriesen zu werden braucht. Man mufs sich vielmehr wundern, dafs sie noch nicht längst auf allen Gymnasien und ähnlichen Lehranstalten statt findet. Denn was andere Kunstfreunde sich erst anderwärts mühsam auf- und zusammensuchen müssen und vielleicht nur für Geld haben können, das besitzen oder können solche Anstalten eigentlich schon in reichlichem Mafse und unentgeldlich in ihren eignen Mauern haben, wenn sie nur wollen. Auch kann nicht leicht etwas anderes den guten Geist und das gute Vernehmen unter den einzelnen Individuen einer solchen Anstalt so fördern, sie in Freundschaft und Liebe mit einander so verbinden und darin zusammen erhalten, als eben der gemeinschaftliche Besuch und Genufs solcher Aufführungen oder höheren Kunstübungen.

Das Königl. kathol. Gymnasium hat sich aber auch hierin ganz besonders der geneigten Aufmerksamkeit und der wohlwollenden Fürsorge eines Königl. hochwürdigen Konsistoriums für Schlesien zu erfreuen gehabt. Denn statt dafs sonst dieser Unterricht in den gewöhnlichen Schulstuben, deren innere Einrichtung diesem Unterrichtzweige mehr oder weniger ganz unangemessen war, gegeben werden mufste, ist eben im Laufe des verflossenen Jahres ein eigner, hübscher, freundlicher Saal, den bessern Ansichten hinsichtlich eines solchen Zwecks ganz gemäfs, eingerichtet worden, wie ihn wahrscheinlich weit und breit kein anderes Gymnasium hat, oder wenn es ihn hat, nicht dazu benutzt. Auch sind der Anstalt durch das hochwürdige Konsistorium nicht nur mehrere werthvolle Musikwerke wohlwollend zugetheilt worden, sondern es hat hochdasselbe auch die Anschaffung eines wohlgeeigneten Flügels zur Begleitung dieses Sängerchors höchst liberal genehmigt. Schöne und dauernde Beweise eines edlen und grofsartigen Kunstsinns dieser Behörde!

So gut es nun ist und immer wünschenswerth bleibt, dafs die in den Schulanstalten erlangte oder durch Privatunterricht ausgebildete Fertigkeit und Geschicklichkeit im Gesange auch nach der Schulzeit durch Singvereine oder sogenannte Singakademien nicht nur vor dem Untergange bewahrt, sondern wol noch weiter gefördert werde; so schön und wünschenswerth es immer ist, dafs diese Vereine aufgemuntert und möglichst unterstützt werden, so scheint es doch noch ungleich zweckmäfsiger, wichtiger, ja gerechter zu sein, dafs solche Anstalten in diesem wie in ihren übrigen Zwecken vom Staate oder der betreffenden Municipalität vor allen andern ihres Gleichen und auf alle Art und Weise unterstützt und gefördert werden. Denn hier, in genauer Verbindung mit der ganzen übrigen Schulordnung und Schuldisciplin, unter den Augen oft mehrerer Lehrer, welche die Liebe

zum Gesange dahin führt, ist das Kommen und Mitsingen nicht mehr etwas Willkürliches oder Beliebiges, nein, hier ist es ein wahres, edles kräftiges Bildungsmittel, gleich den andern, das die Zeit schon längst verlangt hat. Das ist nicht eine abgeschlossene Gesellschaft von 40 bis 50 Mitgliedern, welche vielleicht noch nach Jahren dieselben sind und welche oben-ein vielleicht nur solche zu Mitgliedern aufnimmt, die über die Elementar-Uebungen schon hinweg sind; sondern hier, durch eine solche Anstalt werden 100 und abermals 100, in einigen Jahren 1000 und mehr, und nicht zu vergessen: arme Schüler, wie reiche, in einer edlen Kunst geübt und gebildet für alle Stände, für alle Berufsarbeiten, und nicht blos für Breslau, nein, für die ganze Provinz und noch viel weiter hinaus. Der eine wird künftig wieder Lehrer oder Priester, und sucht das hier Gewonnene in seinem Wirkungskreise durch That und Wort weiter zu verbreiten; der andere wird Arzt, Jurist oder Beamter, und sucht als solcher im häuslichen Kreise die hier eingesogene Liebe Andern dafür wieder einzuflößen. Kurz, der Einfluß, ja man kann von einer Anstalt, wo die herrlichen Motetten von Bach, Homilius, Telemann, Rolle etc. die großartigen Chöre von Händel etc. gesungen werden, ohne Uebertreibung sagen, der Segen eines solchen Sing-Instituts ist nicht zu berechnen. Ein hierin gut und tüchtig eingerichtetes Gymnasium übertrifft darin an wohlthätiger Wirksamkeit jede andere ähnliche Kunstanstalt, so sehr ihr Werth sonst mit Dank anzuerkennen, ihr Verdienst in Ehren zu halten und ihr Fortbestehen zu wünschen sein mag. Möchte dies doch von Behörden, welche über die hierauf zu verwendenden Mittel zu bestimmen haben, geneigtest erwogen und beachtet werden!

Uebrigens werden Kenner beim Besuche dieses Sing-Instituts einen nicht unbedeutenden Unterschied zwischen der Wirkung eines solchen aus lauter kräftigen männlichen Stimmen zusammengesetzten Chores und der eines Singvereins, welcher wenigstens zur Hälfte aus weiblichen Stimmen besteht, wahrnehmen. Es ist etwas nicht Gewöhnliches, mit welcher Kraft und Genauigkeit von diesen jungen Leuten die Chöre und Fugen gesungen werden. Sehr viel davon, ja vielleicht das Meiste, ist natürlich das Verdienst des braven Gesanglehrers, welchen man jedoch bei der wirklichen Aufführung kaum bemerkt — eine Eigenschaft eines Musikdirektors, die man nicht bei jedem trifft. Auch ist es sehr zu rühmen, daß sich dieses Institut, ohne eine beschränkende Vorliebe, mit Kirchensachen aus alter und neuer Zeit, ganz besonders auch mit den erhabenen Händelschen Chören beschäftigt. Glücklich können sich die Zoglinge einer Anstalt schätzen, welche in so früher Jugend schon die herrlichen Werke solcher Männer in einer solchen Vollkommenheit zu hören und mitzusingen Gelegenheit haben. Das kann nicht anders, es muß höchst vortheilhaft auf sie einwirken, es muß sie anregen und bleibend gewinnen für die Kunst. Und wie sehr diese Singübungen auch bei den weniger geübten oder begabten Schülern dieses Gymnasiums den Sinn dafür schon geweckt haben, zeigt sich auch dadurch, daß ich jedes Mal eine bedeutende Anzahl derselben als Zuhörer still und bescheiden von Ferne stehen sah, die erst nach vollendeter Uebung den Saal verließen.

Diese Uebung findet, wie schon oben gesagt worden, alle Sonnabende, Sommer und Winter, die Ferien ausgenommen, statt. Und soviel ich gemerkt habe, liegt es ganz in der Humanität der würdigen Herren Vorgesetzten und Lehrer dieser Anstalt, daß jeder gebildete Kunstfreund Breslau's freien Zutritt haben kann, ja sogar gern gesehen ist. Auch Auswärtige, welche Breslau besuchen, wollen sich diese kleine Notiz merken und diesen Genuß sich nicht versagen. Gewiß, es wird nicht leicht Jemand diesen neuen Tempel des Gesanges unbefriedigt verlassen.

So eben beim Schlusse vernehme ich, daß dergleichen Besuche am liebsten an dem letzten Sonnabend eines jeden Monats gewünscht werden.

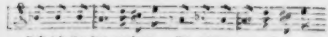
Breslau, in der Mitte Januars 1826.

Hientzsch.

Ueber Weber's Euryanthe.

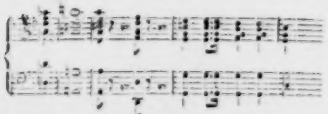
(Schluſs.)

Ein Kulminationspunkt des Gefühls ist nach der in abgebrochenen Tönen gegebenen Erklärung Euryanthe's und nach den tröstenden Worten des Königs und seiner Ritter das Auftreffen des jungfräulichen Gemüths in einer fast unbegreiflich erscheinenden Stärke der Hoffnung und des Entzückens. Hier erhebt sich auch der Gesang zu kühner Steigerung und die Sätze haben mehr melodischen Zusammenhang. Man muſs sich hier die gespannte Empfindung einer Athemlosen denken; dann erhält die Deklamation



erst ihre vollkommene Bedeutung und Rechtfertigung.

Das Auſserordentliche der Lage hat auch zu auſserordentlichen Mitteln veranlaſst, z. B. die Modulation



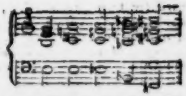
das Hinstürzen Euryanthe's, die Klage der Ritter schlieſst diese Scene. Nach dieser Scene sticht die eigne und doch klare, heitere Melodie der Landleute hervor — der Rythmus in der Mitte des Ritornells, in welchem die summenden Töne des Fagotts ganz eigenthümlich klingen, ist verwickelter und künstlicher, als es diese Melodie vertrug. — Gar freundlich antworten sich Ober- und Unterstimme am Schlusse der Melodie und bei diesen Maientönen verweilt das Ohr mit Vergnügen.

Die Scene zwischen Adolar und den Bauern, welche der matten Entwickelung der Handlung dient, hat wenigstens für die Musik das Gute, daſs sie die unerträglichsten Kontraste auseinanderhält. Der Komponist hat sich dabei sehr klug benommen und in dieser mehr deklamirten Scene die Mittel gespart. Der Brueruchor: „Vernichte kühn das Werk der Rache" kann freilich die Aufmerksamkeit auf diesem Punkte der Handlung ebenfalls nicht mehr fesseln. Aber ganz zieht die Aufmerksamkeit des sich an musikalischer Karakteristik erfreuenden Hörers der nun eintretende Marsch auf sich, in welchem äuſserer Glanz und innerer Zwiespalt aufs meisterhafteste verschmolzen sind. Die schreienden Instrumente wirken dazu mit; stechende Dissonanzen und ein schwerer Rythmus kündigen „das Frevlerpaar" an.

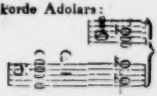
Das Recitativ Eglantinens, in welchem sie dem Irrsinn nah ihren innern Zustand unwillkührlich verräth, ist in Hinsicht der Karakteristik eines der glänzendsten. Hier erhebt sich Weber zu der Höhe der shakespear'schen Schilderung im Makbeth. Die eigenthümliche Wendung der Posaunen in diesem Monolog; die Wiederholung der, die Geisterstimme bezeichnenden Harmonie an dieser Stelle; der Ausdruck des Entsetzens im Chor, sind herrliche Züge dieser Schilderung. Wie ein luftreinigendes Gewitter wirkt darauf der majestätische Chor, in welchem alle Stimmen und Instrumente gegen die Frevler toben und brausen: „Trotze nicht Vermessener!" Hier erscheint der Chor auf seinem höchsten Gipfel. Den Violinen ist viel zugemuthet. Das Ganze ist pompös; auch die in einander gehenden Septimenakkorde thun hier gute Wirkung. — Der Effekt ist kaum mehr zu überbieten.

Es ist Schade, daſs hier noch einiges Gespräch, der dramatischen Entwickelung wegen, vorkommt, was zu einer fortlaufenden Melodie keine Gelegenheit bot. Dann das stete Einsetzen andrer Rythmen und Melodien und die nicht ruhende Modulation macht das Ohr bei aller karakteristischen Beziehung des Einzelnen doch endlich so matt, wie der stete Wechsel neuer Gegenstände den eilend Reisenden.

In dem Moderato assai, in welchem sich Eglantine expektorirt, ist das Ne quid nimis im Moduliren offenbar überschritten. Hier folgen in 13 Takten 13 verschiedene Akkorde, und darunter die grellsten Fortschreitungen:



Alles bis zum Schlusse der Oper Folgende hängt in der Idee gut zusammen, erscheint aber äufserlich etwas abgebrochen. Dahin rechne ich jedoch nicht das kräftige Einsetzen der Jagdhörner nach dem Verhallen der klagenden Akkorde Adolars:



wol aber den Schlufs der Vision Adolars und das darauf folgende Schlufschor. Dieses tritt nach dem ausgehaltenen C-dur-Akkord

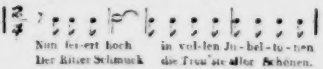
unmittelbar mit:

ein,

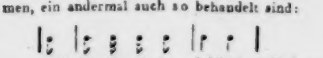
was mir immer einen unangenehmen Eindruck macht.

In dem vorher mit Wirkung wiederholten Duett finde ich die kleine melodische Phrase in Euryanthes' Partie:

(und noch einmal wiederholt) nicht edel genug. — In dem rauschenden und dem Karakter nach ganz zweckmäfsigen Chore finde ich die rythmische Behandlung des Textes;



etwas anstöfsig, was um so mehr auffällt, da die letzten Worte, welche so kurz wegkommen, ein andermal auch so behandelt sind:



was natürlich richtiger ist.

Indessen, der Schlufs ist doch wirkungsvoll. —

Ueberblicken wir nun das Ganze, so müssen wir staunen über die ungemeine Reichhaltigkeit dieses grofsartigen Werkes an Melodien, Rythmen und Modulationen, deren sich der geniale Tonsetzer in der Schilderung der verschiedenartigsten Stimmungen, welche sein Text veranlafste, bedient hat; und niemand wird ihm das Verdienst streitig machen können, das Höchste in der Schilderung durch Töne gethan und mit kühner Kraft gewagt zu haben. Aber wie es an sich begreiflich ist, dafs wer bis an die Gränze eines Gebiets vordringt, die Mitte leicht verlieren kann, so ist auch hier nicht zu verwundern, dafs die grofsen gewaltigen Anstrengungen und das rastlose Vorwärtsschreiten zu immer neuen Schilderungen in dieser Komposition die Empfänglichkeit des Zuhörers zuletzt auf ähnliche Weise berühren, wie die physische Thätigkeit der Sänger und Spieler sich am Schlusse berührt finden mufs. Es ist unmöglich für einen gebildeten Zuhörer, der den Wechsel der Stimmungen und Lagen der Personen aufmerksam verfolgt, durch diese Oper gelangweilt zu werden, aber leicht kann er durch dieselbe auf's tiefste und mannigfaltigste ergriffen und doch ermüdet sein. Hier kann nur der Grad der Auffassung und Gewöhnung einen Unterschied hervorbringen. Indem aber der Tonsetzer unaufhaltsam den Gegenständen seines Textes karakterisirend nachgegangen ist, ist auch der Zusammenhang der Musik oft mehr durch diese Gegenstände, als durch die musikalische Entwickelung des Mannigfaltigen aus einer Empfindung bestimmt worden. Hierdurch in Verbindung mit den häufigen Scenen-Verwechselungen, Ausbesserungen und Trugschlüssen, welche nur einem sehr gewöhnten Ohre leicht aufzufassen sind, erkläre ich mir den Vorwurf, den Einige dieser Oper gemacht haben, dafs es ihr an Melodie fehle. Ich finde diesen Vorwurf ungegründet, wenn von melodischen Sätzen überhaupt die Rede ist; indem ich vielmehr einen so grofsen Reichthum neuer melodischer

Sätze in diesem Werke finde, daſs ich kaum ein anderes der neuesten Werke damit zu vergleichen wüſste; — dagegen kann man wol Fluis der Melodie in diesem Werke vermissen: das heiſst: die innere Entwickelung der melodischen Sätze aus einander, und aus gröſsen melodischen Grundgedanken (was die Musiker oft Durchführung oder Ausführung des Thema nennen) ist in demselben weit seltener wahrzunehmen. Durch eine ausgebildete, nicht zu flüchtig vorübereilende Melodie interessirt der Tonsetzer vornehmlich in dem ersten Chore, in der Romanze Adolars: „unter grünen Mandelbäumen," in der Kavatine Euryanthe's: „Glockenton im Thale," in der ersten Arie-Eglantinens, der zweiten Hälfte des Duetts zwischen beiden Frauen und dem Finale des ersten Akts; dann in dem Andante der Arie Lysiarts im zweiten Akte, vornehmlich aber in der Arie Adolars, in der Kavatine Euryanthes: „Hier dicht am Quell," in dem Jägerchor, ihrer gröſsen Arie und in dem Mittel. Ausser diesen Stücken ist eine ausgesponnene (nicht gedehnte) und natürlich entwickelte Melodie nicht anzutreffen. Meint man, das dies am Texte liege, so bedenke man doch auch, daſs dieser Stoff im Ganzen ein Minnestoff ist. —

Hierin liegt nach meiner Ansicht die schwächere Seite dieser Musik. Aber fragt man nun wieder, welcher jetzt lebende deutsche Komponist Pracht und Glanz und volksmäſsige Einfalt so klar und kräftig in der Musik wiederzugeben weiſs und mit so poetischer Reflexion die ihm überlieferten Mittel verwalte und zur Karakteristik anwende, dann lernt man unsers Tonsetzers starke Seite kennen. Denen aber, die seine sinnige Arbeit nach einem äuſsern Maaſsstabe und durch Vergleichung mit andern, die sich in ihrer Gunst befestigt haben, zu beurtheilen geneigt sind, brauchen wir nur das Sprichwort zuzurufen: „Es ist gut, daſs nicht allen Bäumen eine Rinde gewachsen ist!"

A. Wendt.

Nachsatz.

Nach der erschöpfenden Auseinandersetzung unsers hochverehrten Herrn Mitarbeiters bleibt für jetzt nur Raum, die meisterhafte Aufführung der Oper in Berlin zu rühmen. Unter dem wohlthätigen Einflusse des Herrn Grafen von Brühl ward sie so sinnvoll und dabei so glänzend ausgestattet, daſs man schon durch das Aeusserliche in jene entlegene romantische Zeit und Umgebung entrückt war und der vorherrschenden Intention Webers, den Zeit- und Ortskarakter treu darzustellen, zugeneigt werden muſste. Daſs von Seiten aller Ausführenden, namentlich der Madame Schulz, Herrn Baders und Herrn Blume's alles geschehen, die Oper gelungen und würdig auszuführen, ist schon bekannt. Die höchste Auszeichnung in Gesang und Spiel verdient aber Madame Seidler, die, neben dem längst an ihr bekannten Liebreiz, in der Rolle der Euryanthe so innig gefühlten Ausdruck, so seelenvolle Belebung darlegt, daſs wir nicht mehr blos der schönen Frau mit schöner Stimme, sondern der wahren Künstlerin unsere freudige Huldigung darbringen und bei aller Verehrung, die wir mit Herrn Hofrath Wendt dem Fräulein Sonntag zollen, nicht zu wünschen Ursach finden, Euryanthe durch eine andre Sängerin, als Madame Seidler kennen gelernt zu haben.

Marx.

IV. Allerlei.

Herr Moritz Schlesinger in Paris ausgezeichnet durch seine Bemühungen, die Franzosen unsere deutschen musikalischen Meisterwerke kennen und schätzen zu lehren, dessen Handlung durch seine aufserordentliche Thätigkeit in einer kurzen Zeit einen sehr wichtigen Rang unter den ersten Musikhandlungen in Paris einnimmt — hat nun auch die Musikhandlung des Conservatoire mit dem ganzen Verlag übernommen, und schreibt sich „Marchand de Musique du Roi et du Conservatoire Royal," welches sehr bedeutend ist, da alle Musikalien vom Conservatoire in diesem Verlag erscheinen und die Neuen da erscheinenden in Frankreich kennen wünschen oder verstummelten Nachdruck erleiden können. — Es muſs uns dies um so mehr freuen, da man allgemein hört, wie sehr er sich der Angelegenheiten deutscher Künstler dort annimmt und wie dieses neulich geschehen für unsern genialen M. v. Weber gegen Castil Blaze etc. —

Hr. M. v. Weber reist den 15. d. M. von Dresden über Paris nach London, um seine neue Oper Oberon, die er für das Theater Coventgarden in London schrieb, allda aufzuführen. Die erste Aufführung ist auf den 27. März, den 2ten Oster-Feiertag bestimmt. — Herr Schlesinger in Berlin, der Verleger fast aller seiner Kompositionen, hat auch von dieser Oper für alle Länder mit Ausnahme Englands den Verlag des Klavierauszugs und aller übrigen Arrangements gekauft und wir werden Oberon in Deutschland bald sehen und hoffentlich hören.

Bekanntmachung.

Am 27. Februar wird Herr Professor Benelli in einem gröſsen Konzerte aufser einem Stabat mater und einer gröſsen Messe von seiner Komposition eine Beethovensche Symphonie aufführen. Wir machen mit Vergnügen Freunde solcher Musik hierauf aufmerksam.

Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

. BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 22. Februar. Nro. 8. 1826.

II. Recensionen.

(Eingesandt.)

1. Sechs Gesänge für drei Männerstimmen, in Musik gesetzt und dem Kapellmeister Herrn Louis Spohr achtungsvoll zugeeignet von K. H. Zöllner. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

2. Sechs Gesänge für zwei Tenor- und zwei Bafsstimmen, Herrn Musikdirektor Rose in Quedlinburg zugeeignet von K. H. Zöllner. Op. 12. Hannover bei Bachmann.

3. Sonate pour le Pianoforte, dédiée à Monsieur K. M. de Weber par C. H. Zöllner, oe. 13. Hannovre chez Bachmann.

Es ist bei diesem Aufsatze mein ernstlicher Wunsch, die wahren Freunde der Musik auf einen bisher zu wenig bekannt gewordenen Komponisten, Herrn Karl Heinrich Zöllner aufmerksam zu machen, der es unstreitig verdient, — sowohl nach den vorliegenden drei Werken, als nach andern seiner Arbeiten — einen der ersten Plätze unter den jetzt Lebenden einzunehmen. Er beurkundet sich überall als einen Meister, der in das tiefste Wesen der Kunst eingedrungen ist, der das Gebiet der Harmonie vollkommen überschaut und dem es weder an Phantasie noch an Einsicht gebricht.

Zwei der hier genauer ins Auge zu fassenden Werke sind neu, nämlich 12 und 13, das dritte ist schon länger erschienen, und ich kann mein Befremden nicht verhehlen, wie der Breitkopf-Härtelsche Verlag dieses wirklich gute Werk nicht einmal einer kurzen Anzeige gewürdigt hat.

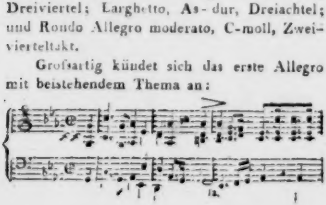
Der Raum erlaubt es mir nicht, auf die Gesänge, sowohl die drei- als die vierstimmigen, mich mit der Weitläuftigkeit einzulassen, wie ich es wol sonst möchte und wie sie es verdienen. Ich mufs mich darauf beschränken zu sagen, dafs alle ohne Ausnahme sich durch kräftige, schöne Harmonie, durch äusserst fliefsende Stimmführung (so dafs man deutlich sieht, der Verfasser suche in dem mehrstimmigen Satz etwas Höheres, als blos zergliederte Akkorde) und mehr oder weniger durch richtige Auffassung des Textes auszeichnen. Vorzüglich gelungen scheinen mir No. 1 und 5 der dreistimmigen Gesänge (letzteres dürfte den einzigen Fehler haben, dafs es sich zu wenig in der Haupttonart aufhält) und No. 1 und 4 der vierstimmigen. Jenes ist ein Chor; und die ganz verschiedene Auffassung und Behandlung desselben vor den andern Nummern ist ein grofser Beweis von des Komponisten richtigem Gefühl. So komplizirt auch die Harmonieen mancher dieser Gesänge sind, so können sie doch guten Treffern nicht schwer fallen, da, wie schon gesagt, jede Stimme in hohem Grade singbar ist. Die bessern Vereine und Privatzirkel werden von diesen beiden Werken reichlichen Genufs haben; und es ist nur zu bedauern, dafs die Verleger einem nicht die Mühe erspart haben, sich selbst eine Partitur auszusetzen.

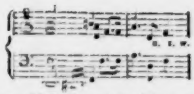
Bei dem letzten der angezeigten Werke aber, der Sonate, mufs ich mich etwas länger aufhalten. Sie ist ein Meisterstück und erfüllt

alle Bedingnisse, die dazu gehören, einem Werke den Stempel der Klassizität und mit ihr der Unvergänglichkeit aufzuprägen. Sie ist reich an Harmonie und Melodie, von schöner und edler Erfindung, voll tiefen Gefühls, und mit einer Strenge im Satze und in der Durchführung gearbeitet, die leider in der neuern Zeit so selten geworden ist und die den Meister und das Genie zugleich verkündet; sie ist mithin des Karl Maria von Weber, dem sie gewidmet, völlig würdig. Es ist der Sonate geringeres Verdienst, dafs jede einzelne Stelle an und für sich schön und gut sei; denn so viel das Gesagte auch enthält, so kommt ihr noch das gröfsere Lob zu, dafs das Ganze äufserlich und innerlich in einem Gusse geschrieben sei, und dafs in allen Theilen ein einiger Karakter herrsche. Wollte man fragen, welcher Karakter das nun sei, so könnte ich sagen, es ist der Karakter des milden Ernstes, ich könnte sagen, es ist der Ausdruck einer ruhigen Zufriedenheit und Selbstbeherrschung, das Keimen und Reifen eines grofsen Entschlusses nicht ohne Mitwirkung eines edlen Unwillens; — ich könnte diese Andeutungen wohl noch weiter ausdehnen. Aber erreichen würde ich nichts dabei; denn wem, aufser dem grofsen Hoffmann, ist es wohl gelungen, den Gehalt eines Tonstückes in Worten zu verdeutlichen?

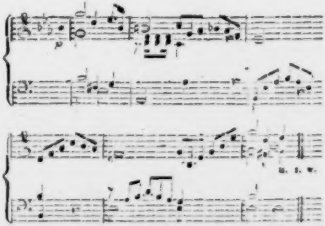
Um nun zu der nähern Struktur dieses gediegenen Werkes überzugehen, so finde ich hauptsächlich Folgendes zu bemerken. Die Haupttonart ist C-moll und das Ganze besteht aus vier Sätzen: Allegro maestoso, C-moll, Vierviertelteltakt; Scherzo Allegro assai, C-moll, Dreiviertel; Larghetto, As-dur, Dreiachtel; und Rondo Allegro moderato, C-moll, Zweiviertelteltakt.

Grofsartig kündet sich das erste Allegro mit beistehendem Thema an:





und diese Melodie wird nicht nur im ersten Satze als Ober- und Unterstimme mit Begleitung einer rollenden Figur fleifsig und mannigfach durchgeführt, sondern findet sich sogar mit wenig Veränderung im Scherzo und Rondo wieder. Das Mittelthema des ersten Allegro ist:



und auch dieses steht, vielleicht dem Komponisten selbst unbewufst, sowohl mit jenem Hauptthema, als mit dem Anfange des Larghetto in genauer Verbindung. Noch mehr solcher Anklänge finden sich vor, z. B. die oft wiederkehrenden Takte 2 und 3, Seite 1, System 5 des ersten Allegro — und das Larghetto, S. 15, Syst. 1, Takt 1—3; ferner: der vorletzte Takt der ersten Reprise des ersten Allegro, — und das Rondo, S. 19, Syst. 2, Takt 3 und 4; ja sogar die noch zu dessen Thema gehörigen Takte 8 und 9, S. 16, Syst. 1, gehören hierher. Doch sind dies nur die auffallenderen Beziehungen, und unzählig sind die im Geiste verwandten Stellen, wie dies denn bei einem Werke nothwendig sein mufs, wo — wie hier — ein Karakter durch das Ganze geht, und zwar ein fester, entschiedener Karakter; nicht, wie z. B. bei so mancher Beethovenschen Sonate, die Abspiegelung eines zerrissenen, nach Ruhe strebenden Gemüths.*)

*) Um ja nicht mifsverstanden zu werden, füge ich hier noch hinzu, dafs ich nichts weniger, als diesen letzt-

Eine Eigenheit der Sonate habe ich jetzt zu berühren, wovon mir wenigstens kein sonstiges Beispiel erinnerlich ist. Wie gesagt nämlich ist die Haupttonart der drei Allegro's und mithin des Ganzen C-moll; dennoch ist der Schluſs des ersten Allegro (d. h. der Schluſs im weitern Sinn des Worts, nicht etwa blos die letzte Kadenz) in C-dur. Daſs der erste Satz einer Symphonie, eines Quartetts, einer Sonate in Moll anfange und in Dur schlieſse, ist freilich nichts Neues; aber bei allen mir bekannten Werken, wo dies der Fall ist, afft das Finale gleichfalls in der harten Tonart. Eine absolute Regel über so etwas aufzustellen halte ich für geistlos und pedantisch; und im einzelnen Falle würde es demnach nur dann zu tadeln sein, wenn eine Störung, ein Mangel an Einheit daraus entstünde. Weit entfernt aber, dies hier zu gewahren, scheint mir der kräftig-unisone Anfang und die ganze Haltung des Satzes den Schluſs in der harten Tonart zu heischen, — zumal da sich das Thema in Dur schroffer hinstellt, als in Moll, und dies nicht blos in der herrlichen Harmonisirung der Seite 9, Syst. 2 und 3, sondern auch schon an und für sich. S. 11, Syst. 5. Gerade aber, um von dieser Schroffheit wieder abzulenken, tritt mit vollem Rechte das Moll wieder ein, und zwar mit einer Modifikation in der Auffassung, die den Schluſs in Dur unzulässig macht, zumal im Rondo, wo eine Hinneigung zur Wehmuth unverkennbar ist, die das erste Allegro nicht hat. Denn den zarten Stellen des letzgenannten Satzes liegt dieser Ausdruck nicht zum Grunde — wobei vielleicht noch bemerkenswerth ist, daſs gerade das Sanfte des ersten Allegro in Dursätzen liegt, das Sanfte des Rondo aber in Molltönen — und daſs in jenem das Weichere in den Nebensatz verwiesen, in diesem aber in das Hauptthema aufgenommen ist.

Daſs endlich das Scherzo einen etwas unruhigern, und das Larghetto einen noch gemessenern Karakter hat, als die beiden Allegros, gehört wohl ziemlich zu der angenommenen Sonatenform, und ich bemerke nur noch, daſs ich die Absicht des Verfassers nicht erkenne, wenn er nach dem Trio das Scherzo nicht ganz von Anfang wiederholen läſst; was mir um so weniger gefällt, als, wie bereits gesagt, gerade dieser Anfang aus dem Thema des ersten Allegro geschöpft ist, und der Anklang nicht wiederkehrt.

Somit glaube ich, insoweit es der Raum dieser Blätter gestattet, mich über dieses Werk ausgesprochen zu haben; doch halte ich es noch für Pflicht, auf einige der wesentlichern Stichfehler aufmerksam zu machen, deren leider nur zu viele darin sind; wie denn das ganze Aeuſsere (nach Bachmanns Gewohnheit) hätte empfehlender sein können und sollen. S. 10, Syst. 4, Takt 4 muſs die letzte Note der Altstimme nicht $\bar{b}$ sondern $\bar{a}$ sein. — S. 15, Syst. 2, Takt 6 muſs sich das ges der einen Mittelstimme beim dritten Achtel in f auflösen. — S. 16, Syst. 2, Takt 9 muſs die Baſsstimme beim letzten Achtel G statt As haben. — S. 16, Syst. 3, Takt 10 soll die Quintole der Oberstimme durch ein hinzugefügtes $\bar{g}$ wahrscheinlich zur Sextole vervollständigt werden, wenigstens thut der Sprung von $\bar{c}$ nach $\bar{fis}$ hier schlechte Wirkung. — S. 18, Syst. 2, Takt 4 ist der grofsen Leere leicht abzuhelfen, wenn man zum b des Basses noch d mit anschlägt. S. 19, Syst. 3, Takt 2 muſs wol statt $\bar{g}$ im Basse es und b gespielt werden. — S. 20, Syst. 3, Takt 2 muſs vor es ein g stehen. — Kleinere finden sich von selbst.

Diese Untugend vieler Fehler und eines ungefälligen Aeuſsern haben auch die in demselben Verlage erschienenen vierstimmigen Gesänge, wogegen denn die fehlerfreien, zierlich gestochenen dreistimmigen sehr abstechen. Es würde aber zu weit führen, die Fehler angeben zu wollen; auch sind sie von der Art, daſs sie

genannten Werken des gröſsten Tondichters unserer Zeit auch nur den leisesten Vorwurf machen will. Ich verlange, wie billig, von jedem Tonstücke Karakter, bin aber weit entfernt, diesen auf bestimmte Gattungen einschränken zu wollen und, wie manche Neuern der Musik blos das Gebiet der Ruhe zuzuerkennen, damit aber sie zu einer plastischen Kunst herabzusetzen. Auf diese Idee werde ich übrigens in einem eigenen Aufsatze wieder zurück kommen.

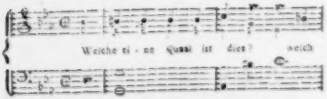
ein nur etwas sachverständiger Dirigent leicht von selbst bemerkt.

Ich schliefse diesen Aufsatz mit der Hoffnung, durch denselben etwas zu der mehrern Bekanntwerdung sowohl der angezeigten Werke ins Besondere, als deren Verfassers im Allgemeinen beigetragen zu haben.

A. J. Becher.

Sechs Lieder von Göthe, Tiek, Matthisson, Körner, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, von Gust. Reichard. 3tes Werk. Hannover, in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann. Pr. 14 Gr.

No. 1. Lied, aus Prinz Zerbino von Tiek. Der Karakter dieses Gedichts hätte wohl eine lebhaftere Bewegung in der Begleitung zugelassen; da der Komponist hier aber sehr einfach gesetzt hat, so hätte er um so mehr auf einen fliefsendern Gesang bedacht sein sollen, den man hier sehr vermifst. Warum hat er auch die Fragen:



in der Musik nicht besser ausgedrückt? Ueberhaupt ist das Gedicht so mit Fragen überhäuft, dafs es sich deshalb allein zum Komponiren (als Lied) nicht eignet.

No. 2. Trost eines guten Gewissens auf dem Krankenbette, von Arnoldine Wolf. Interessanter für die Singstimme und besser deklamirt als das vorige Lied, nur dürfte das Nachspiel ungezwungener sein.

No. 3. Todtenkranz für ein Kind, von Matthisson. Im 17. — 18. Takte hat der Komponist eine Frage ausgedrückt, die sich (bei beiden Versen) im Texte nicht findet!! Warum hat auch Herr R. von da an eine solche schauerliche Musik eintreten lassen, anstatt den einfachen Gesang, wie zu Anfange des Liedes, fortzuführen?

No. 4. Das gestörte Glück, von Th. Körner. Es zeichnet sich vortheilhaft vor den übrigen Gesängen dieser Sammlung aus, sowohl in der Auffassung des Gedichtes als auch durch eine fliefsende Melodie. Doch müssen wir bemerken, dafs die jedesmalige Einleitung zum neuen Verse aus G-moll in C-dur sehr gesucht ist; ein völliger Schlufs in G-dur würde z. B. schon eine bessere Wirkung thun.

No. 5. Mignon, von Göthe, ist schon so oft und zum Theil so vortrefflich komponirt worden, dafs es vielleicht ein zu gewagtes Unternehmen von Hrn. R. war, es aufs Neue in Musik zu setzen.

No. 6. An die Vergangenheit, von Schilling, dürfte etwa dem zweiten Liede gleich gestellt werden.

Die Guitarren-Begleitung, welche nicht von Hrn. R. ist, ist sehr mittelmäfsig. Der Stich ist recht gut, könnte aber korrekter sein.

Z.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 13. Februar.

(Eingesandt.)

Nur mit zwei Worten will ich Ihnen berichten, dafs Euryanthe, als sie am vergangenen Freitag hier aufgeführt wurde, zwar ein sehr zahlreiches Publikum gefunden, aber nur sehr mäfsige Wirkung hervorgebracht hat. Ich entziehe mich gern dem unangenehmen Geschäfte, vor Ihnen zu erörtern, worin, wie ich glaube, der Grund dieser auffallend lauen Theilnahme zu suchen sei. Doch werden Sie aus der einzigen Thatsache, dafs Webers reizende, für unsere Bühne eigens komponirte Balletmusik weggelassen und durch eine fremde ersetzt worden ist — leicht einen Schlufs auf die Achtung ziehen können, die man im Ganzen für die Arbeiten jenes Meisters empfindet. Die Tanzenden müssen freilich tanzen, wie ihnen vorgepfiffen wird;

wer aber zwingt das Publikum, ein Gleiches zu thun? — — — — —

Berlin, den 13. Februar 1826.

Einige der konzertgebenden hiesigen Künstler haben manchen Ausspruch über das bisherige Konzertwesen in Berlin zu streng gefunden, wol gar ihren Unternehmungen zuwider geglaubt, statt zu bemerken, dafs ihr eigenes Beste — untrennbar von dem der Kunst — damit beseelt wird. Der Ausfall des heutigen Möserschen Konzerts, im Vergleiche mit den bisherigen, hat (wie vorauszusehen war) eine neue Bestätigung unserer Ansicht gegeben. Herr Musikdirektor Möser hat sich namentlich durch die Aufführung grofser Symphonien in jedem seiner Konzerte im Publikum das Zutrauen erworben, dafs er gute Konzerte giebt; und die Folge davon ist, dafs seine Konzerte überfüllt sind, wenn andere leer bleiben. Auch heute konnte der grofse Saal mit den anstofsenden Zimmern kaum die Zuhörer fassen, während alle bisherigen Konzerte (mit Ausnahme des besonders begünstigten der Dem. Sontag) sogar das des Herrn Sieber, in dem Fräulein Sontag zum zweitenmale sang, wenig besucht worden sind und selbst dem Konzerte der so allgemein beliebten Madame Seidler eine ungleich geringere Theilnahme ward.

Heute bewährte Herr Musikdirektor Möser in Konzertstücken von Maurer, Maisedern und seiner eigenen Komposition seine bekannte Virtuosität. Fräulein Sontag sang mit dem ihrem Vortrag eigenen Reiz eine Scene von Merkadante, Mad. Schulz aber, unsere grofse, in den gröfsten Rollen bewährte Künstlerin, zog es vor, eine Scene von Mozart (die aus Idomeneus mit obligater Violine) zu singen, in der sie volle Gelegenheit fand, ihre reiche Stimme, Fertigkeit und tiefes musikalisches Gefühl zu zeigen. Beide Künstlerinnen fanden rauschenden Beifall, der auch dem fertigen Spiel des Fräuleins David aus Hamburg (in Moscheles Variationen auf „clair de la lune") verdientermafsen zu Theil wurde.

Der wichtigste Gegenstand des Konzerts war Beethovens C-moll-Symphonie. Wir können die Ausführung nicht besonders loben. Das erste Allegro wurde viel zu langsam genommen und in allen Sätzen fielen Instrumente aus, oder unrichtig ein, was denn freilich manche Lücke und manchen Mifsstand gab. Z. B. gleich beim Anfange des zweiten Theiles des ersten Satzes blieben zwei Takte lang die Blasinstrumente weg und liefsen eine unangenehme Pause und — was dem Ref. am meisten leid war — selbst der erste, so mächtige Eintritt der Posaunen im Finale wurde verfehlt. Es zeigen sich hierin die Folgen der Vernachlässigung, die dieser Theil der Instrumentalmusik noch immer in Berlin erfährt. Möchte doch bald jemand Gelegenheit nehmen, diese Symphonie noch einmal aufzuführen; dann würde sie hoffentlich ganz so ausfallen, wie es unserer trefflichen Kapelle würdig ist.

M.

Berlin, den 15. Februar.

Im heutigen vierten Konzerte der Herren Bliesener wurde nach der unvergleichlichen Pastoral-Symphonie von Beethoven eine sehr interessante Ouvertüre und Scene aus der Oper: „Graf Gleichen," vom grofsherzoglich weimarschen Kapellmeister Herrn Eberwein, eine Scene aus Athalia von Poifsl (wie die erstere recht brav von Herrn Blume gesungen) ausgeführt und wir müssen es den Herrn Bliesener um so mehr danken, uns jene Eberweinschen Kompositionen bekannt gemacht zu haben, da es noch ungewifs ist, ob und wie bald wir die Oper hier zu hören bekommen. Ausserdem trug unser trefflicher Pianist Hr. Greulich ein Rondo von eigner Komposition und mit den Herrn Kammermusikern Bock (Cellist) und Langenhaun (Violinist) ein etwas langweiliges Trio von Hummel (aus Es) so wie letzterer ein braves Konzertstück von Viotti sehr lobenswerth vor.

M.

Grofses Instrumental- und Vokal-Konzert von Louise David und ihrem Bruder Ferdinand, im Saale des Königl. Schauspielhauses am 16. Februar 1826.

Nach Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte,

die an diesem Abend sehr schwach*) besetzt war, und nachdem Hr. Devrient, K. Sänger, eine Arie von Rossini (Rossini bleibt doch für manchen Konzertsänger ein großer Meister) gesungen, hörten wir die Dem. David ein schönes Konzert von Moscheles aus G-moll vortragen, in welchem sie nicht nur mit der größten Leichtigkeit bedeutende Schwierigkeiten überwand, sondern, was ungleich mehr werth und in neuern Zeiten selten der Fall ist, in die Gedanken des Komponisten einging, so daſs sie sich als fertige und zugleich als denkende Klavierspielerin bewies. Noch ausgezeichneter war Dem. David, als sie uns mit den Variationen über schwedische Lieder von F. Ries, einer Komposition voll Anmuth und Leben, erfreute. In ihrem Bruder erkannten wir ein nicht minder schätzenswerthes Talent; er ist ein Schüler des Herrn Kapellmeisters Spohr, dessen herrliche Gesangscene er spielte, unverändert, wie sie der Meister gedacht und geschrieben. Nach und nach bei reiferem Alter — Herr David ist, wenn ich nicht irre, 14—15 Jahr alt — wird er seinem Spiele durch mehr Ruhe im Vortrag auch mehr Karakter geben und manche Stellen im Gesange, die wir jetzt nur mezza voce hörten, mit vollem kräftigen Ton herausheben. Hinsichtlich seiner Fertigkeit in schweren Passagen zeigte sich Herr D. brav: so gelangen ihm Decimen-Gänge zu wiederholten Malen überaus gut; auch ist die Bogenführung sorgfältig beobachtet, so daſs man leicht die Grundlage erkennen kann, die der tüchtige Lehrer gelegt hat. Auf diesem Grunde fleiſsig fortgebaut — dann wird Herr D. sich bald als tüchtiger Violinist zeigen, dem Namen Spohr Ehre machen und mit Recht an die Reihe achtungswerther Spohrschen Schüler sich anschlieſsen. — Daſs Herr David die Gesangscene unverändert und nicht wie Hr. Musikdirektor Möser neulich in seinem Konzerte (vielleicht à la mode de Paris) die braven Maurerschen Kompositionen verändert und mit eingelegten Adagios eigener oder anderer Komposition, vorgetragen, daran hat Herr D. sehr wohl gethan; denn ein von mehrern Meistern, wenn auch anders meisterhaft zusammengestoppeltes (sit venio verbo) Ganze kann keinen Total-Eindruck machen und der Zuhörer, der gute Sachen hören will, kann bei solcher Gelegenheit nur unwillig werden; doch — trahit sua quemque voluptas. — Noch hörten wir von den Konzertgebern Variationen von Lafont und Moscheles für Pianoforte und Geige, welche Komposition sich vielleicht für's Zimmer, nicht aber für den Konzertsaal eignet. —

Ei! ei! Rossini kam in diesem Konzerte noch einmal daran; die Damen Karl und Hoffmann thaten ihm die Ehre, ein Duett von ihm zu singen. Hätten sie sich doch mit einer bessern Komposition eine bessere Ehre angethan!

Im Ganzen gewährten uns Herr und Dem. David einen angenehmen Abend.

D . . n.

*) Ohne Posaunen, obwohl diese bei der Ries'schen Komposition nicht fehlten! D. R.

Dresden, im Januar 1826.

(Sehr verspätet eingesandt.)

Es hat sich seit meinem letzten Schreiben so viel Stoff zu einem Bericht über musikalische Erscheinungen gesammelt, daſs letzterer sehr lang ausfallen würde, hätt' ich mir nicht vorgenommen, in dem neuen Jahre meinen Herrn Kollegen, den Korrespondenten aus Dresden in der leipziger Musik-Zeitung zum Muster zu nehmen, d. h. eben so kurz, ohne alle Gründe abzuurtheilen*) und eigentlich blos die Theater- und Konzertzettel abzuschreiben. Freilich meinen einige pedantische Philister, so ein Bericht heiſse eigentlich gar nichts, und das dachte ich früher auch; aber seit ich gesehen habe, daſs auch Sie dergleichen Berichte aus Böhmen, Mähren, Ungarn, Steiermark etc. aufnehmen**); ey, dachte ich: da wirst du kein Narr sein, und viel denken und Federn kauen über so einen belehrenden, den Gegenstand durchdringenden Bericht. Wissen die Leser nur, was wir hier gehört haben, so mögen sie sich mit dem Urtheil gedulden, bis sie selbst Gelegenheit haben, dasselbe zu hören und dann selbst urtheilen können. Sehen Sie, das ist eigentlich recht artig und so acht dresdnerisch, ***) Niemands Meinung vorzugreifen, daſs Sie sich über meinen Entschluſs gar nicht einmal erst wundern dürfen. Sollte es aber doch geschehen, daſs mir hie und da eine Meinung entführe, nun — so habe ich blos meine Anfan-

*) Das wollten wir uns doch höflichst verbeten haben. D. R.

**) „Es ist noch nicht aller Tage Abend." D. R.

***) Aber hier gilt's eine Berliner Zeitung. D. R.

gerschaft zur Entschuldigung und Ihre Nachsicht und Toleranz zum Trosse.

Mit Morlacchi's Festkantate, welche zur Feier der Vermählung Sr. K. H. des Prinzen Maximilian mit Ihrer K. H. der Prinzessin Louise von Lukka im grofsen Opernhaus-Saale gegeben ward, hatte ich ganz eignes Unglück, so gut wie die Kantate selbst. Erstens: bekam ich zur Generalprobe keine Karte, und zweitens: hatte ich kaum ein Drittheil des ersten Theils der Kantate bei der Aufführung mit Mühe erlauscht, (ich war nämlich in einer Loge mit gewifs 40 Andern eingepfropft, eins drückte, stiefs und trat das andre, wodurch nun ein immerwährendes stilles und deshalb um so peinlicheres Geräusch entstand, dafs man dem herrlichen Ensemble nur lauschen konnte), als ich mich durch den falschen Feuerlarm (Mantel und Hut liegen lassend) vergebens widerstrebend durch die nach dem Ausgange strebende Menschenfluth mit fortgerissen sah, und auch nicht eher wieder zur Besinnung kam, als bis ich auf die Strafse in's Kühle kam. Vergebens wäre der Versuch, diese allgemeine Verwirrung zu beschreiben. Einer schrie Feuer, der andere Wasser, der dritte: es ist nichts. Doch Dank sei es den durchgreifenden Maafsregeln unserer Polizei, dafs es nicht zum Feuer oder sonstigem gröfsern Unglücke kam; nur mir kamen sie etwas theuer zu stehen, denn da die, die einmal draufsen waren, nicht wieder herein und die noch darin nicht heraus durften, so wurden auch meine Klagen um Hut und Mantel nicht berücksichtigt, und ich mufs noch bis heute den Verlust derselben beklagen. Sie können aus diesem Allen nun wohl schliefsen, dafs alle Theile, Komponist, Sänger und Zuhörer zu beklagen waren. Denn obgleich, nach Wiederherstellung einiger Ruhe, die Kantate ihren Fortgang hatte, so war doch an ruhigen Genufs der Musik nicht zu denken, und selbst von Urtheilsfähigen, die noch darin geblieben waren, nicht zu erfahren, wie die Musik gewesen sei. Das wenige aber, was ich selbst gehört, hat mir als Gelegenheitsmusik nicht übel gefallen.

Desto ruhiger ging es aber bei der ersten Vorstellung der Oper Olimpia (bei welcher Gelegenheit die Prinzessin Louise zum erstenmale das Theater besuchte, und Alles, selbst das Theater in Galla war) zu, wo nicht das geringste Geräusch den aufmerksamen Hörer in seinem Genusse störte. Ich kann wol sagen, dafs ich mich durch mehrmaliges Durchspielen des Klavierauszugs (der manchmal doch ohne gehörige Kenntnifs des Pianoforte gemacht zu sein scheint) gehörig vorbereitet hatte, und so kam es denn auch dafs ich dem Gange des Ganzen ohne Störung folgen konnte, was einem Berichterstatter um so nöthiger ist, da von ihm oft das Unmögliche, nämlich nach einmaligem Hören gleich ein erschöpfendes Urtheil zu fällen, verlangt wird. Wenn ich daher im Allgemeinen, (in's Besondere ist Olimpia nun oft genug schon besprochen worden) meine Bemerkungen: dafs diese Musik neben sehr erhabenen Ideen oft die trivialsten enthalte, ferner: dafs mir der Lärm bei weitem nicht so arg vorgekommen, als der unnöthige darüber in gewissen Zeitungen; dafs Stattira doch eigentlich der bestgehaltene Karakter ist und die Scenen derselben und mit ihr das meiste dramatische Leben haben; dafs manche Modulationen, ja ganze Arien, wie z. B. die des Antigonus im zweiten Akte gar nicht den Spontinischen Stempel tragen und dafs endlich die ganz entsetzliche Deklamation (natürlich nur dem gewissenlosen Uebersetzer und Wort- oder vielmehr Unsinnunterleger zuzuschreiben) bei den schönsten und kräftigsten Stellen oft den höchsten Widerwillen erregt: wenn ich es, wie gesagt wage, diese allgemeinen Bemerkungen hier öffentlich auszusprechen, so gründet sich dieses Wagnifs nur auf die mir nicht ohne Mühe angeeignete tiefere Kenntnifs des Ganzen, die mich, sollte es etwa verlangt werden, auch die bündigsten Beweise führen lassen könnte. Dem grofseren Publikum gefiel die Oper bis auf den dritten Akt mit seinem Triumphmarsch und Elephanten (an dem nichts als der etwas sehr watschelige Gang auszusetzen war) nicht. Die Ausstattung der Oper war wirklich königlich; eben so reich als geschmackvoll. Unter den Sängern erwarb sich die Funk als Statira den Lorbeer. Bergmann-Kassander sang zwar sehr schön, doch drang seine Stimme selten genug durch. Devrient-Olimpia war das erste Mal heiser und ist übrigens auch durch Schwangerschaft behindert, das zu leisten, was sie vermag. Die Chöre klangen trotz des braven Vortrags etwas zu dünn, das Orchester aber war aufserordentlich brav.

Die italienische Oper begann den Cyklus ihrer Vorstellungen im neuen Jahre mit Rossinis Semiramide, welche Oper sehr viele gelungene Einzelnheiten enthält. Besonders gefiel mir ein Andante im ersten Finale, wo der Geist erscheint. Dafs aber die Art und Weise, wie Rossini den Geist singen und auftreten läfst, ganz nach Mozarts Don Juan imitirt und die Stretta desselben Finale fast Note für Note aus der Zelmire abgeschrieben ist, wer wollte das Rossini noch zum Vorwurfe machen? — Auch in dieser Oper war Dem. Funk aufserordentlich brav, und sang zu ihrem und unserm Vortheil in dieser Oper weit gemäfsigter (d. h. weniger schreiend) als sie seit einiger Zeit zu thun gewohnt war. Mit ihr rang Dem. Tibaldi als Assur, sowohl im Gesang als im Spiel um die Palme, aber eben diese Vortrefflichkeit schlägt unserm Herzen um so tiefere Wunden, als wir einer sehr baldigen Trennung von ihr entgegensehn. (Die Ursache ist eine Ihnen doch schon bekannte? Verheirathung mit dem Grafen Hohenthal.) Wer wird diese Wunden heilen, und es vermögen? — Herr Zezi übertraf als Arsace alle seine früheren Leistungen im Gesange, und es läfst sich wohl nicht leicht ein schönerer, kräftiger und doch so weicher, hoher Bafs hören, als der dieses noch sehr jungen Mannes, dem nichts als ein bischen mehr Leben, Feuer (bei Italienern ein seltner Mangel) und etwas mehr Talent für Darstellung zu wünschen wäre. Dieser letzte Wunsch wurde namentlich in der Wahnsinnscene des zweiten Akts (die diesmal nun freilich lacherlich wurde) am meisten rege. Die übrigen Rollen sind unbedeutend, wurden aber demohngeachtet von den Herren Bonfigli und Sassaroli mit Fleifs gegeben.

Ueber die neueste Oper Mathilde di Shabran (anderwarts Corradino geheißen) schreibe ich Ihnen nächstens, da Unpaßlichkeit mich hinderte, der ersten Vorstellung beizuwohnen.

Madame Grünbaum (o daß sie ewig grünend bliebe!) besuchte auch uns auf ihrer Heimreise. Sie gab die Rosine im Barbier, (mit allgemeinem Beifall und Mad. Devrient in dieser Art Gesang weit hinter sich zurücklassend) die Olimpia, (eben so wie Mad. Devrient wenig wirkend) und die Zelmire, in welcher letztern Oper sie am meisten gefiel und gerufen wurde, was um so ehrenvoller ist, da unsere Palazzesi gegen sie durch Zauberklang der Stimme und jugendliche Formen doch zu sehr im Vortheil steht. Doch wie gesagt, sie zog sich als kundige Meisterin des Gesanges sehr gut aus der Affaire, und spielte namentlich so brav, daß die Zelmira ein ganz anderes Ansehn bekam.

Den Monat vorher, nämlich im November, trat ein Herr Rochow als Max im Freischütz auf. Kein übler Sänger, hübsche Gestalt, gutes Spiel, nur etwas schwache Stimme. Könnte hier von Nutzen sein, ist aber schon wieder abgereist.

(Schluß folgt.)

Wien im November 1826.

(Fortsetzung aus No. 6.)

Herr Schuster, ein père ignoble, ist wie immer ganz Wahrheit und Natur; man denkt gar nicht daran, einen Schauspieler vor sich zu sehen. Fisperl, sein Töchterlein, ein Extract von Laune, Muthwille und Schelmerei, wird von Dem. Kromer — zwar etwas stark aufgetragen — mit dem unerreichbaren Humor einer jovialen Wienerin gegeben. Ein höchst karakteristisches Gegenbild ist ihr läppischer Bräutigam Gisperl: Herr Korntheuer, welchem vorzugsweise die Maske des Czechen und der schornsteinfegerartige Patois zusagt. Diesem heterogenen Liebespärchen steht der Schnabel niemals still und Mutterwitz sprudelt hervor wie entkorkter Champagner. Dem. Einökl giebt die Fee Larissa mit der chamäleontischen Vielgestaltigkeit eines Proteus; die kontrastirenden Dialekte und die scharf konturirten personellen Eigenthümlichkeiten aller in ihrer Rolle vorkommenden Figuren, z. B. ein harmloser, schwäbischer Anstreicherjunge, eine gemüthliche Hebamerin, eine zankische böhmische Wirthin, eine gebildete ungarische Edelfrau, sind aus dem Leben gegriffen und wirken mit drastischer Gewalt. Da nun einmal in dieser dramatischen laterna magica wie beim Thurmbau zu Babel in allen Zungen konversirt werden muß, so parodirt auch Herr Lang — als Zauberer Boros — einen Schwaben, Ungarn und Preußen, würde jedoch als Letzterer schwerlich durch das Potsdammer Thor in unsere majestätische Königsstadt einpassiren dürfen.

Die Musik von Herrn Kapellmeister Drechsler geht brüderlich Hand in Hand mit der Dichtung und ist eine eben so arge Olla potrida, dabei aber freundlich und gefällig. Ein Duett, worin zu gleicher Zeit geweint und gelacht wird, erhielt den Preis. Unter den eingemischten choreographischen Schöpfungen des ideenreichen Rainoldi gefielen am meisten die Kaffee-Menuett, der Farber und Juden-Tanz.

Kaum war dieser Schnellsegler unter solchen günstigen Auspizien vom Stapel gelaufen und lustig im offenen Meere hinausgeschwommen, als schon wieder eine zweite Geistesgeburt — Minerva gleich stattlich gerüstet mit Helm, Schild und Spear — dem Gehirne des modernen Aristophanes — wie Herr Bäuerle in seiner eigenen Zeitschrift einmal titulirt ward — schuss- und schlagfertigen sprang. Solches ist eine Feenoper in 3 Akten: „Der Zauberschinke (?) oder: Das Land der Erfindungen," mit Musik von Herrn Kanne; neun neuen Dekorationen, Maschinen, Tableaux, Tänzen, Gruppirungen et sic ultra. — „Viel Geschrei und wenig Wolle" läßt sich sprichwörtlich hier appliziren; denn alle dergleichen Nothbehelfe, die wol zum Besuche der ersten Vorstellung mit Sirenzauber das schwache, neugierige Menschenvölklein herbeilocken, verloren bei den folgenden jede magnetische Anziehungskraft; es waren nur blendende Meteore, die nach einem augenblicklichen Aufflimmern die wiederkehrende Finsternis um so fühlbarer machen. Dieses Land der Erfindungen ist gerade an diesem Artikel blutarm und erzeugt — ehrlich gestanden — nichts als Langeweile, eine Waare, die — wie alle Welt weiß — nirgends Absatz findet und selbst um einen Spottpreis nicht an Mann gebracht werden kann.

Das Josephstädter-Theater hat es sich gleichfalls ernstlich angelegen sein lassen, seine Gäste zufrieden zu stellen, und wenn auch manches nicht vollkommen dem Geschmacke zusagen wollte, so erschien unversehens wieder eine frische Schüssel, welche besser mundete.

Die Erzeugnisse der jüngsten Vergangenheit waren in chronologischer Ordnung:

a) „Die deutschen Freunde." Historisches Schauspiel in 3 Aufzugen, mit Musik von verschiedenen Meistern. Fand unter der Aegide des Patriotismus eine ziemlich günstige Aufnahme.

b) „Raoul der Blaubart," Oper von Gretry. Die anstrengende Partie der Marie wurde von Demoiselle Heckermann, welche durch ihren unermüdeten Fleiß sich immer fester in die Gunst des Publikums setzt, sehr verdienstlich ausgeführt. Auch Hr. Kreiner muß als Vergy mit Lob erwähnt werden und die Titelrolle gewann bei der Wiederholung dadurch bedeutend, daß Herr Seipolt damit seine Gastvorstellungen eröffnete. Das Orchester, nun nicht mehr zu dem lastigen Sklavendienst verdammt, blos schnöde Gassenhauer abspielen zu müssen, hat sich unter Herrn Kapellmeister Glaser's zweckmäßiger Leitung bereits zum Erstaunen aus der vorigen Mittelmäßigkeit emporgeschwungen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 1. März. Nro. 9. 1826.

Einladung
an alle Freunde der Tonkunst zu musikalischer Korrespondenz.

Zweijährige Bemühungen der Redaktion haben ihr durch den Erfolg bewiesen, dafs man nicht erwarten darf, in allen bedeutenden Orten Männer vom Fach zu finden, die zu einer Korrespondenz, wie sie im Plane dieser Zeitung liegt, in jeder Beziehung bereit wären. Für eine Zeitung, die nicht blofse Unterhaltung bezielt, sondern sich vorgesetzt hat, durch Erleuchtung des Vorhandenen und Anregung neuer Ideen in das Kunstleben einzugreifen, mufs den Korrespondenzen ein dreifacher Zweck unterliegen:

1. sie müssen auf Neues aufmerksam machen, um dessen verdiente Verbreitung zu befördern;
2. sie müssen darstellen, in welchem Geiste an ihrem Orte Tonkunst geübt wird und auf welchem Standpunkte das Musikwesen sich dort befindet; damit man wisse, was an jedem bedeutendern Orte für die Tonkunst und von ihr zu erwarten sei und damit man den Einfluss des Ortskarakters auf die Musik und deren Rückwirkung erkenne und beachten lerne;
3. sie müssen die Gelegenheit wahrnehmen, an einzelnen Produktionen Ideen zu entwickeln, die sich eben in solcher Anknüpfung am klarsten und eindringlichsten darstellen lassen.

Wie erfolgreich ein Zusammenwirken von allen bedeutenden Orten in diesem Sinne werden müfste, bedarf wol keiner Auseinandersetzung.

Dafs aber erstens die Publicität neuer Werke nur durch solche Berichte gefördert werden kann, die durch ihren Inhalt selbst die Urtheilsfähigkeit und Gerechtigkeit des Berichtenden darthun und damit sich am sichersten beglaubigen, leuchtet eben so wohl ein. Glücklicher Weise arbeiten die meisten Zeitschriften schon unbewufst dahin, die Korrespondenzen der gewöhnlichen Art um allen Kredit zu bringen; das Publikum mufs sich endlich besinnen, dafs ein gehaltloser Ausspruch eines Unbekannten kein Gehör verdient, und der in so vielen Blättern herrschend gewordene Geist der Persönlichkeit und Klatscherei (das Uebelere nicht zu erwähnen) mufs die Enttäuschung beschleunigen. Dann wird man nichts mehr lesen und drucken wollen, als was den Stempel der Wahrhaftigkeit und Tüchtigkeit in einem gehaltvollen Inhalte aufweiset; und wer ohne seinen Namen schreiben will, wird es noch weit gediegener müssen, um nicht ohne allen Kredit zu bleiben. Man würde aber sehr voreilig urtheilen, wenn man die Schuld an gehaltloser Korrespondenz den Redaktionen beimessen wollte. Ein Redakteur kann nicht mehr thun, als diejenigen zu Beiträgen einladen, die sich den Ruf der Tüchtigsten erworben haben; Beiträge aber, zu denen man auf diesen Glauben hin aufgefodert hat, lassen sich nicht leicht zurückweisen. Ob Blätter von gemischtem und darum gehäufterm Inhalte jemals zu gründlich eingehenden Korrespondenzen über das Musikwesen Raum finden werden, steht dahin; in der mu-

sikalischen Zeitung kann es daran nie fehlen, da solche Beiträge, wenn sie den vorerwähnten Anfoderungen ganz entsprächen, ihr zum Hauptgegenstande werden müfsten.

Dafs zweitens dem Publikum mit trocknen Nachrichten, welche Opern und Konzertstücke überall aufgeführt worden, welche Künstler debütirt haben u. s. w. nicht gedient sein kann, ist schon oft im Scherz und Ernst in diesen Blättern gesagt und von dem bessern Theile des Publikums ohnehin längst empfunden worden. Auch hier sind Redaktionen eher zu beklagen, als zu verklagen, wenn es ihnen nach reiflicher, mehrfach getroffener Wahl unter akkreditirten Männern noch nicht gelungen, Korrespondenten zu finden, die aus der Masse musikalischer Leistungen das Wichtige, die Musikverfassungen, den Zustand des Musiktreibens Bezeichnende hervorziehen, und dadurch sich Raum schaffen, das Werthvolle erschöpfend zu behandeln. Eingegangene Verbindungen lösen sich nicht so leicht; doch kann niemand eifriger wünschen, jene gehaltlosen, Raum und Zeit verschlemmenden Berichte durch werthvolle ganz aus diesen Blättern ausgeschlossen zu sehen, als die Redaktion.

Mit dem freudigsten Danke würde sie es aufnehmen, wenn alle bisherigen Korrespondenten sich für eine ernstlich und gut gemeinte Berichterstattung mit Enthaltung von allem Nichtigen entschieden und wenn jeder Künstler oder Kunstfreund, dem das bisherige Korrespondenzwesen nicht genügend erscheint und der sich des Vermögens bewufst ist, seinen Beiträgen bei der Redaktion und dem Publikum Glauben zu erwerben, der Zeitung Korrespondenzen von der oben bezeichneten Tendenz gönnen wollte. Die Redaktion kann keine, auch noch so gehaltvolle anonyme Zusendung im Korrespondenzfache benutzen (obwohl sie auf Verlangen Anonymität den Berichtenden zusichert) aber mehr als Name, Stand und Rang des Verfassers wird der Gehalt der Korrespondenzen ihr Zutrauen bedingen. Die Entscheidung des Publikums wird eben dahin ausfallen und solche wohlgegründete gemeinnützige Thätigkeit, woher sie auch komme, sich den rechten Erfolg und gerechte Anerkennung erwerben. Möge auch keiner der berufenen Kunstfreunde sich durch das vornehme Herabblicken mancher Männer vom Fache auf die, die nicht Profession von der Musik machen, zurückweisen lassen. Unsere Zeitung enthält zahlreiche Proben von der fruchtbarsten Thätigkeit der Kunstfreunde und es fehlt auf der andern Seite nicht an Beweisen, dafs — nicht jeder Musiker vom Fache fähig ist, in Lehre und Beurtheilung, oder auch nur in der Beförderung einer fruchtbaren Ansichtsweise für seine Kunst gemeinnützig zu wirken.

Drittens endlich kann in dem Wirkungskreise einer Zeitschrift kaum etwas fruchtbarer, erregender und fördernder sein, als Betrachtungen, die sich an ein eben Geschehenes oder Geschehendes erläuternd und lehrreich anknüpfen. Nicht im Abstrakten, sondern im Individuellsten schafft der Künstler und geniefst man das Kunstwerk; so wird auch die Lehre, die sich an das Individuelle knüpft, am tiefsten eindringen. Was man am ausgestellten Werke gleichsam mit dem Finger nachweiset, das schlägt und wirkt im Künstler und Kunstgeniefsenden lebhafter, als ein noch so reiches, abstraktes System. Zudem — haben wir ja noch kaum den Anfang eines wahrhaften Musiksystems und es ist endlich Zeit, ein solches durch eine erleuchtete Praxis vorzubereiten. Korrespondenzen, namentlich aus unwichtigern Orten, können sich dadurch allein, dafs sie ihrem Gegenstande Stoff zu solchen Betrachtungen abgewinnen, Eingang und Aufmerksamkeit erwerben. Unter so vielen Kunstfreunden und Musikern, die sich gröfsere Kunstschöpfungen oder weitaussehendere theoretische Arbeiten versagen müssen, sind wol sehr wenige, die nicht Zeit und Fähigkeit fänden, wenigstens einen Gegenstand lehrreich aufzufassen, eine der ihnen vorübergehenden musikalischen Erscheinungen auf eine ergiebige, gemeinnützige Weise darzustellen. Mancher hat sich der Musik gewidmet und erst später eingesehen, dafs er als schaffender oder auch als ausübender Künstler seine Lebensbestimmung nicht erfüllt. Er sollte doch ja die letzte

Gelegenheit zu einer gemeinnützigen Thätigkeit nicht versäumen! Der Mensch gilt öffentlich nichts durch das, was er für sich allein hat und thut, nur Gemeinnützigkeit kann sich öffentliche und bleibende Anerkennung verdienen.

Dafs Beiträge, wie die Redaktion sie hier wünscht, von der Verlagshandlung nach Kräften honorirt werden, erinnert man nur für die, welche in ihren ökonomischen Verhältnissen Bedenken finden könnten, ihre Zeit ohne Rücksicht auf Entgeld zu verwenden. Möchte aber der Wunsch, gemeinnützig zu wirken, jedem der Hauptantrieb bleiben, wie er dem Unterzeichneten für diese Einladung der einzige ist.

A. B. Marx.

II. Recensionen.

Charinomos — Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Erster Band. Magdeburg, bei Ferdin. Rubach. 1825. Oktav. X und 591 Seiten.

Je seltener in musikalischen Zeitschriften über andere als rein musikalische oder gar ausschliefslich der sogenannten Technik der Tonkunst (unter den Namen von Harmonielehre, Generalbafsschule, Tonsetzkunst, Musiklehre, Klavier- und andern Schulen) zugewendete Bücher berichtet wird: desto angenehmer ist dem Ref. die Gelegenheit, seine Leser einmal auf einen andern, mehr versprechenden und seltner von Musikern befahrnen Weg an der Hand des Charinomos führen zu können.

Man mufs sich viel im Kreise der Musik-Beflissenen selbst umgethan haben, um eine richtige Vorstellung von der Beschränkung zu fassen, in der sich ihre Ausbildung oft bewegt. Die meisten glauben sich für ihren Beruf vollkommen vorbereitet und ausgestattet, wenn sie in der Handhabung eines oder einiger Instrumente und in der Ausübung der Regeln, die man unter dem Begriffe der Setzkunst zusammenfafst, Fertigkeit erlangt haben; alles Uebrige erwarten sie von den Eingebungen ihres Genius, ohne sich zum Bewufstsein zu bringen, was unter diesem Namen zu verstehen und vom Genius zu erwarten sei. Oft genug hört man sogar Warnungen gegen das Streben nach ausgebreiteterer und höherer Bildung, als gefahrdrohend für die reine Natürlichkeit und Unbefangenheit, in der allein künstlerisches Schaffen gedeihe. Die Kenntnifs einiger neuen Sprachen zum etwanigen Reisebedarf; namentlich des Italischen und Lateinischen, soweit, dafs man Opern- und Messentexte leidlich exponiren kann; ein Anflug von Geschichte und klassischer Mythologie, um die auf sie bezüglichen Stellen der Texte äusserlich zu verstehen, und einige Belesenheit in den neuesten Lyrikern, um Vorrath von Texten aus ihnen zu gewinnen — das ungefähr ist das Rüstzeug, mit dem gar viele Musiker getrost ihre Laufbahn antreten; einige historische und theoretische Notizen, einige wohl oder übel gestellte Definitionen aus den Lehrbüchern ihrer Meister, die Bekanntschaft mit den eben angesehensten und wenigen ältern Ton-Kunstwerken genügen, ihnen unter ihres Gleichen den Ruf der Gelehrsamkeit zu verschaffen. Und wenn man vor dieser Einseitigkeit und Mangelhaftigkeit der Bildung warnt, so werden flugs Mozart, Haidn und ältere Künstler zitirt, die mit nicht gröfserer Erudition so Herrliches geleistet und die höchste Anerkennung der Mit- und Nachwelt erlangt hätten; auch setzt man ihnen wol unter der spottweis gebrauchten Benennung von „gelehrten Musikern" Männer entgegen, denen bei vielseitigerer und gründlicherer Bildung ein künstlerisches Schaffen nicht, oder minder gelungen ist.

Wir sind auf einer Seite so weit entfernt, Erudition — lebendige Aneignung von Kenntnissen — zum künstlerischen Schaffen ausreichend zu finden (und damit beseitigen wir sofort jene Berufung auf die sogenannten gelehrten, das heifst, auf diejenigen Musiker, die bei aller etwa wünschenswerthen Ausrustung der künstlerischen Schöpferkraft ermangelten) als wir auf der andern Seite uns überzeugt halten dürfen, dafs man — unter dem zeiti-

gen Standpunkte der Kultur zwar Notensetzer, Nachahmer und Verbreiter des schon Dagewesenen, nimmermehr aber Schöpfer neuer Anschauungen, ein seiner Zeit und der Nachwelt genügender Künstler sein kann. Wenn die geistige Existenz eines jeden Menschen durch wahrhafte, in das Leben einfließende Erudition erhöht, bereichert und gekräftigt wird: so darf auch der Musiker, der in seinem Gebiete dem Volke voranschreiten*) will, sich jener Bildung nicht versagen und wenn frühere Musiker mit einer minder ausgebreiteten Bildung ihrer und unserer Zeit genügt haben, so ist daraus nur zu folgern (und geschichtlich vollkommen zu erweisen) daß ihre Zeitgenossen um eben so weit hinter den unsrigen zurückstanden; wir aber schauen sie nur als Geburten ihrer Periode, im Verhältnisse zu dieser und als deren geschichtliche Repräsentanten in ihrer Vollkommenheit.

Mag es überflüssig scheinen, die Vortheile einer zeitgemäßen Bildung im Allgemeinen erst noch zu beweisen: so sollte der Musiker ihre Unentbehrlichkeit in der Richtung seiner Kunst in unsern Tagen erkennen. Unsere ganze Tonkunst drängt, von der Belebung der Wissenschaften, von der Poesie und von einem thatkräftigen Leben dahin gewiesen, zum Dramatischen. In den Perioden jeder Kunst spiegeln sich die des Gemeinlebens. In einer Zeit, wo Heiliges von Profanem geschieden, wo jenes von Geweihten verwaltet und von Laien in Andacht gewünscht und verehrt wurde — in der Aussonderung des Göttlichen vom Menschlichen — diente die Tonkunst der Kirche und es war keine Musik anzusehen, als Kirchenmusik. In jener Aussonderung und Begünstigung eines höhern Standes vor der Menge der übrigen Menschen, mit dem Vorrechte zu freier sicherer Bildung und Lebensregung, in der Assemblée, dieser Darstellung der freien und feinen Gemeinschaftlichkeit der bevorzugten Klasse, fand die Konzertmusik den Zeitpunkt ihrer Herrschaft und wußte (wie uns die italische Oper und die Kirchenmusik in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts beweiset) aus der Kirche die heilige Musik zu verdrängen, auf der Bühne die Entfaltung des Dramatischen zurückzuhalten. In dem jetzt durch alle Volksklassen ergossenen regen Gemeinleben, in dem hellern Bewußtwerden des Gottes in uns muß das abstrakte Heilige und die abgesonderte Societät im Gemeinschaftlichen sich verlieren und Mensch und Menschenleben, nur in der Gestaltung des Drama vollkommen darstellbar, der erste Vorwurf, das Drama aber der Schauplatz jeder Kunst werden.

Wie wollen aber auf diesem Standpunkte Tonkünstler genügen, wenn sie zu ihren Operschöpfungen statt einer kräftigen Bildung für das Leben, statt seiner reichen Anschauung nur abstrakte Lyrik, nur die Künstlichkeiten der Vor-Perioden mitbringen? Man stelle sich nur einmal vor, was zum Gelingen einer Oper gehört von der Auffindung und Gestaltung eines schicklichen Gegenstandes bis zur vollendeten Zeichnung aller Karaktere und jedes Momentes für sich und im Zusammenhange des Ganzen: dann kann nicht verborgen bleiben, wie unentbehrlich ausgebreitete und tiefere Bildung dem Tonkünstler ist, der als Opernkomponist etwas zu wirken gedenkt.

Vor allem sollte aber jener reiche Nahrungsquell, den jedem Künstler ein lebendiges Erschauen aller übrigen Künste gewährt, nicht verschmäht werden. In verwandteren Stoffen beut jedes Kunstwerk jedem Künstler, was in ihm aus dem Gemeinleben aufbewahrt wird. Die Künste sind in ihrer Idee und ihrem Leben so nahe einander verwandt, so eng verschlungen, daß man gar nicht mehr hoffen darf, in einer derselben, ohne sich in die andern hineingedacht und hineingelebt zu haben, ohne den Bund aller zu erfassen, Vollendetes zu leisten. Dieses in der Zeit nothwendig keimende geistige Zusammenfassen aller Künste findet unser Verfasser mit Recht in der Schauspielkunst verwirklicht und wir sehen die

*) No. 3. S. 18 d. Zeitung.

Oper auf ihrem heutigen Standpunkte als die erste versuchte Versinnlichung eines Zusammenwirkens aller Künste in der höchsten, der dramatischen Form an.

Das ist aber der erste Grund, aus dem wir das Studium des Charinomos den Künstlern und Kunstfreunden empfehlen: dafs er auf geistreiche Weise und mit fruchtbarer Erudition alle Künste in geistiger Einheit anschauen läfst und damit Gebiet und Gesichtskreis des abgeschlossenen Künstlers erweitert haben will. Diese preiswerthe Grundtendenz des Buches mufs im fruchtbaren Boden des Künstlergeistes die schönsten Früchte reifen; er verheifst und gewährt eine Bereicherung jedes Kunstgebietes aus dem Eigenthum aller andern. Die Operukomponisten namentlich (und mit ihnen die Freunde ihrer Kunstgattung) die zu ihrem Werke der Dichtkunst, Mimik, Tanzkunst, Plastik und Malerei bedürfen, die ja unmöglich diesen in ihrem Werke erscheinenden Künsten ihr Recht thun können, ohne sie zu kennen, mögen sich Charimonos zum zutrauenswerthen Geleitor in den Kreis der Musen empfohlen sein lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Miltons Morgengesang, Komponirt von J. F. Reichard. *)

(Eingesandt.)

Wenn wir eine innere Geschichte der Musik hätten, so würde diese zeigen, wie aus dem Leben jeder Zeit sich die Kunst gestaltet und wie sie auf das Leben der folgenden Zeitperiode eingewirkt hat. Sie würde ein reicher Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt sein und den richtigen Standpunkt geben, aus dem jedes Kunstwerk und jeder Künstler beurtheilt werden mufs.

Zu einer solchen Kunstgeschichte fehlen uns bis jetzt die nöthigsten Vorarbeiten — zahlreiche und zweckmäfsige Biographien der Künstler, Bekanntmachung eines grofsen Theils der Kunstwerke. Der Mangel einer solchen Kunstgeschichte hat auf jede Beurtheilung eines Kunstwerkes Einfluss, indem diese entweder nicht auf den ersten Punkt zurückgehen kann, oder erst einen Ueberblick der Kunstentwickelung geben mufs, um dem einzelnen Kunstwerke seine Stelle anweisen zu können. Schon jede Andeutung des Ganges, den der menschliche Geist im Gebiete der Kunst genommen hat, ist für Psychologen und Künstler von Interesse. Wie wichtig mufste nicht beiden eine, die ganze Kunst aus diesem Gesichtspunkte auffassende und darstellende Geschichte derselben sein? —

Nirgends hat sich wohl der Einfluss des Lebens auf die Kunst entschiedener ausgesprochen, als in zwei Männern, die der Grundlage nach vielleicht nahe verwandt waren, so verschieden und oft entgegengesetzt sie sich in ihren Kunstwerken darstellen — ich meine Händel und Palästrina. Beide voll des regsten menschlichen Gefühls, beide voller Kraft und Hoheit, beide von der Idee der Religion und zwar der christlichen so erfüllt, dafs sich bei der Darstellung derselben alles in ihr konzentrirt. Und doch — wie verschieden! Hier reiner Katholizismus, dort reiner, abgeschlossener Protestantismus**); hier Ahnung, dort Verheifsung; hier heiliges Geheimnifs, dem Ungeweihten verschlossen, dort alles erfüllende, alles belebende Klarheit, der laute Glaubensausspruch der vereinten Christengemeinde. So stellen beide Männer die christliche Religion von zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten dar. Alle spätern Kunstwerke, welche Religion zum Gegenstande haben, kann man einem dieser Punkte unterordnen. Sie alle haben die christliche, eine geoffenbarte Religion zum Gegenstande; ihnen ist die Idee der Gottheit gegeben und zwar in der bestimmten Gestaltung,

*) Schon einmal hat diese Zeitung (erst. Jahrg. No. 28. S. 245.) an Reichard und eine seiner besten Kompositionen erinnert. Vielleicht hat obgenanntes Werk ein gleiches Recht auf das Andenken des musikalischen Publikums. Den Lesern wird es wol wie dem Schreiber dieses, mehr Ausbeute gewähren, als etwa die neueste französische, oder rossinische Oper. D. Einsender.

**) Vergl. der Ztg. 2ten Jahrg. No. 47. S. 380. D. Red.

welche sie von der christlichen Religion erhielt; sie alle sprechen das innere Leben des Gemüths in der christlichen Religion aus.

Erst in der neuern Zeit stellt sich ihnen ein Kunstwerk entgegen, welches — im Einflusse seiner Zeit auf den Künstler — im Gegensatze zu den christlichen Gesängen, rein deistisch genannt werden müsste. Es stellt die Idee der Gottheit dar, gefunden in der Anschauung der Natur. Dies ist der Sinn von Miltons Morgengesang von Reichard, dem der vorliegende Aufsatz gewidmet ist.

Die Grundidee des Gedichtes ist angegeben; die Ausführung dieser Idee von Seiten des Dichters besteht in nichts anderm, als in der Aufzählung einer Reihe von bedeutenden, zum Theil in Kontrast gebrachten Gegenständen, welche den Schöpfer verkünden.

Für musikalische Behandlung eignete sich dieses Gedicht wegen seiner Einfachheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen — gleichsam eine Skizze, deren Ausführung die Musik übernimmt. Freilich konnte aber diese Einfachheit leicht zur Einförmigkeit in der musikalischen Ausführung Anlass geben.

Reichard, vom Dichter auf den Scheidepunkt zweier entgegengesetzten Wege gestellt, wählte den, auf welchem allein ein höchst mannigfaches und doch in sich eines Ganze gewonnen werden konnte. Er nahm für die einzelnen Sätze seines Tonwerkes nicht das Lob Gottes — anschauend die beseelendere, musikalischere und Hauptidee — zum Thema, sondern objektivirte bald sich in die einzelnen Gegenstände, welche das Lob verkünden sollen und führte sie selbst, jeden seinem Karakter gemäfs, gleichsam als redende Person, auf; bald sprach er selbst in der Empfindung, die durch das Anschauen des Gegenstandes erregt sein mufste.

Vielleicht könnte ein strenger Beurtheiler dem Gedicht an und für sich den Ring eines vollendeten Kunstwerkes streitig machen. So, wie es Reichard motivirt hat, behauptet es ihn unzweifelhaft. Wir sehen nun den Dichter, von einer grofsen Idee ergriffen, wie er jetzt von der umgebenden Aussenwelt begeistert wird, jetzt die Aussenwelt selbst beseelt, und ihr für seine Idee Zunge verleiht — Vereinigung des Innern und Aeussern in der höchsten Anschauung einer Idee. Natürlich hält nun weit höhere Einheit das Ganze; an die Stelle undichterischer Intelligenz ist nun künstlerische Auffassung in Intelligenz und Gefühl zugleich getreten und ein weit kühnerer Schwung trägt den Hörer von Satz zu Satz, indem er bald den Sänger, bald die Stimme der von jenem beseelten Natur vernimmt.

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Dresden, im Januar 1826.

(Schluss.)

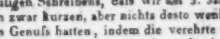
Konzerte gaben die Herren Kummer, der Violoncellist, Rolla und Fürstenau, drei tüchtige Herrn; nur möchte allen dreien der Vorwurf zu machen sein, dafs sie ihren Instrumenten mehr zumuthen, als sie vertragen, denn bei derlei Schwierigkeiten, wie benannte Herrn zu überwinden sich aufgeben und wol auch lösen, verliert der Ton und Karakter des resp. Instruments unbedingt. Die Einrichtung der Konzerte war nach bekanntem und beliebtem, aber bei verständigen Leuten verrufenem Herkommen, Ouvertüren-, italienisches Arien- und Variationen-Gesängel. Da bekommt man von so einem Orchester wie unsere Kapelle keine Beethovensche Symphonie zu hören. Gott bewahre! So was ist viel zu gemein, das kann man ja fast täglich auf dem Linkeschen Bade oder im grofsen Garten u. s. w. für Einen Groschen Entree hören und nebenbei seinen Glimmstengel rauchen und sein Glas Bier trinken. Ah! mein Herr Redakteur! was haben Sie über das Kapitel nicht schon für zu beherzigende Dinge gesagt, und was hat's denn viel geholfen? — Die Altezzen der Kunst fragen den Henker nach solchen Raisonnements, wenn's in ihren Akademieen nur recht klingelt*), da ist's schon gut, und die Leute a la mode **) (und das sind ja die einträglichsten) verlangen und verdauen auch keine nahrhaftere Kost. Doch wenn Ihre Nothrufe und Appelationen an einen bessern und höhern Geschmack ungehört verklingen ***) (und Sie sind doch ein Redakteur!) was darf ein armer Korrespondent sich da noch

*) Wenn aber nicht? Wenn die Konzerte immer leerer werden? Wir wollen doch sehen, wer länger aushält, die Tonkunst oder ein Klingelbeutel. D. R.

**) Nehmen, was mas ihnen als Mode giebt. D. R.

***) Nicht so ganz. Vor dem Bestehen der Zeitung wurde in drei Jahren nicht eine (oder nur eine) vollständige Symphonie hier gehört; jetzt bringt jedes Jahr etwa ein Dutzend und die Modekonzerte sind meist leer, d. h. aus der Mode. D. R.

viel Wirkung seiner guten Meinung versprechen? — Vernehmen sie daher lieber zum Schlusse meines heutigen Schreibens, dafs wir am 5. Januar d. J. einen zwar kurzen, aber nichts desto weniger sehr hohen Genufs hatten, indem die verehrte General-Direktion uns die Freude gewährte, den berühmten und vielleicht jetzt gröfsten Violoncellisten, Professor J. Merk aus Wien, am Schlusse einer Komödie in von ihm selbst komponirten Variationen zu bewundern. Aufserdem dafs er ganz Meister seines Instrumentes ist, singt er auf demselben trotz einer Palazzesi oder Seidler, und verbindet mit der gröfsten Sicherheit in den allerschwierigsten Passagen den reinsten Geschmack, so dafs er schon nach dem ganz einfachen Vortrage des lieblichen Thema von Karaffa



u. s. w.

sich aller Herzen bemeistert hatte. Der rauschendste Beifall war nur die gerechteste Anerkennung seines seltenen Talents. Auch bei Hofe soll er dem Vernehmen nach aufserordentlich gefallen, und von Sr. Majestät eine sehr schöne Dose als Belohnung erhalten haben.

♣ ♣ ♣

Wien im November 1825.

(Fortsetzung aus No. 8.)

c) „Der Elephantenrüssel." Dialogisirte Pantomime in 3 Aufzügen, als musikalisches Quodlibet mit Gesang, Tanz, Tableaux, Maschinen und Flugwerken, frei nach dem Französischen des Frederic und Rubin, mit Musik von verschiedenen Meistern. Ausser den gewöhnlichen Personnagen Pantalon, Colombine, Arlequin und Pierrot prangen auf der Affiche noch dergleichen eminente Namen, als, Herr von Tölpelheim, Colombinens bestimmter Bräutigam; Madame Vigogne, eine Marchande des Modes; vier Aerzte: Opodeldoc, Linimentum, Valerianus und Opium; Bockshörndel, ein Satyr; Urso, ein Bärentreiber; Schreibauf, ein Gastwirth; diverse Köche: Meridon, Ragout, Boeuf à la mode; eine Seiltänzergesellschaft, Nymphen, Furien, Musikanten, Genien, geharnischte Männer, Köchinnen, Landvolk, die Mannschaft eines gescheiterten Schiffes u. s. w. — Wer erkennt in diesen allgewaltigen Zurüstungen nicht die geheimen Machinationen eines Benefiziaten, der Himmel und Erde in Bewegung setzt, um einen reichhaltigen Fischzug zu thun? Diese abenteuerliche Rumfordssuppe fand noch vor wenig Jahren grofsen Zuspruch, und so vermeinte denn Herr Seeligmann einen Haupttreffer aus dem Glückstopfe zu ziehen, indem er bei seiner freien Einnahme das einstmalige Lieblingsgericht aufwärmte. Aber die wandelbare Göttin spendete eitel Nieten und das Riesenthier durfte seinen Gesichtsvorsprung nicht zum zweiten Male ausstrecken. Ein erneuerter Beweis, dafs jede Bühne sich ein Publikum zu bilden im Stande ist; zu Besserem gewöhnt stirbt allmählig die Empfänglichkeit für — leeres Stroh. —

d) „Die Drillingsschwestern und der Waldgeist." Zauberposse mit Gesang in zwei Aufzügen, nach dem Märchen: „Welche ist die beste Frau?" neu bearbeitet; Musik vom Herrn Kapellmeister Riotte. Unter der zweiten Firma schon vom Theater an der Wien aus bekannt; gegenwärtig zum Frommen eines Herrn Platzers, privilegirten Spafsmachers, renovirt, aber hier wie dorten mit Protest zurückgewiesen. Aus nichts wird nichts. —

e) „Gisela von Baiern, erste Königin der Magyaren." Historisches Schauspiel in drei Aufzügen, zur Krönungsfeier ihrer Majestät der Kaiserin Karoline in Preisburg als Königin von Ungarn verfafst von Karl Meisl; die grofse Fest-Ouvertüre von Herrn Leidesdorf. Ueber Letztere darfein musikalischer Rhadamantes um so weniger den Stab brechen, als sie durch ihre Tendenz gewissermafsen sanktionirt wird. Ein bekanntes Nationalthema und das herrerhebende Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser" können die beabsichtigte Wirkung niemals verfehlen, und weiter erstrecken sich — hier wenigstens — doch wohl nicht die Ansprüche des Tondichters? —

f) „Der Thurm von Gothenburg." Oper von Dalayrac. Zweites Debut des Herrn Seipelt als Axel Ernstrom. Auch dieses Werk war, so viel es die beschränkte Lokalität gestattet, effektvoll in Scene gesetzt; die Hauptpartien und auch die trefflich einstudirten Chöre hatten sich des belohnendsten Erfolges zu erfreuen. —

Im Theater an der Wien setzt Herr Schauspiel-Direktor Karl aus München seine Gastspiele ununterbrochen fort. Weil sich die Spekulation so vortheilhaft rentirt, wurde der Pachtkontrakt noch auf weitere zwei Monate erneuert und da nun dieselbst auch die bei dieser Bühne mit Pensionsdekreten angestellten Individuen übernommen werden mufsten, so bekommen wir nun wenigstens in den Zwischenakten eine bessere Musik, und bisweilen die Orchester-Virtuosen in brillanten Konzertsätzen zu hören. Der Versuch mit dem Operettchen unseres Blum: „Der Schiffskapitain," einer in ganz Norddeutschland so beliebten Piece, hat hier schief ab. Herr Wiedemann, vom Freyer Theater, hat in dieser Debüt-Rolle einen argen Mifsgriff gethan, und gefiel so wenig, als Dem. Leistring, und Mad. Herx, deren Sache ein für allemal das Singen nicht ist.

Auch im Hof-Burg-Theater wird durch die Talente des Herrn Hofmusik-Grafen Moritz von Dietrichstein, und des Vice-Direktors, Herrn Hofrath von Mosel die Tonkunst nach Möglichkeit bestens gehegt und gepflegt. Es ist bereits ein schöner Vorrath von Ouvertüren und karakteristischen Zwischenmusiken angeschafft worden; die schon zu Ladenhütern herabgesunkenen Symphonien sind beinahe ganz verschwunden, und die jederzeit getroffene analoge Wahl verdient gerechte Anerkennung. So wurde unlängst bei dem dramatischen Ge-

dicht: „Der Erbvertrag," nach Hoffmanns Erzählung: „Das Majorat," die Ouverture, die Geisterscene, das Sextett und einige andere Musikstücke aus Mozarts „Don Giovanni" benutzt, indem die Singstimmen recht verständig für Solo-Instrumente eingerichtet waren. Auch von Cherubini, Mehul, Dalayrac, Boieldieu, Romberg, Spohr, Hummel, Umlauf, Seyfried, Gyrowetz, Weigl, Beethoven, Karl Maria von Weber, Vogler, Winter, Danzi, Schulz, Reichard, Moscheles, Catel, Vogel, Onslow u. a. ist uns schon manches Interessante zu Gehör gekommen, wobei nichts mehr zu bedauern ist, als die gewöhnliche Unachtsamkeit des Publikums, obgleich niemand leugnen kann, dass es keineswegs gleichgültig sei, auf welche Art und Weise eine dramatische Handlung durch Zwischenmusiken verbunden, der Faden derselben fortgesponnen und im Gemüthe des Zuhörers die wahre Stimmung vorbereitet, erzeugt oder erhalten werde. —

Der Cyklus der Konzerte wurde von den Zöglingen des vaterländischen Musik-Konservatoriums eröffnet, welches im K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthner Thore zum erstenmale vor einer grossen Versammlung Proben ihrer Verwendung ablegten. Das Haus war bei einem sehr mässigen Leggeld überfüllt, und schon der auftollende Vorhang bot einen überraschenden Anblick dar, durch das wohlgeordnete, beiläufig aus 200 Schülern bestehende, jugendliche Orchester, welcher angenehme Eindruck durch die mit Precision, Feuer, Reinheit, Ausdruck, Deutlichkeit und wahrer Begeisterung vorgetragenen Ouverture aus Mozarts Titus noch vermehrt wurde. Das zweite Tonstück war ein Vokal-Chor für 2 Sopran- und 2 Altstimmen von Gyrowetz, worin die eben so sichere als zarte Intonation aller Zöglinge der Gesangklasse allgemeines Bewunderung hervorbrachte. No. 3. Adagio und Polonaise für das Waldhorn, von Krause, gespielt von Ignatz Leeb, einem hoffnungsvollen Knaben, der jetzt schon sein schwieriges Instrument mit grosser Uebereinheit beherrscht. No. 4. Terzett aus Rossini's Oper Corradino, gesungen von der Schülerin Josephine Mayerhofer und den Vereins-Mitgliedern Herren Schoberlechner und Mozatti. Wenn es gleich ein sehr gewagtes Unternehmen genannt werden muss, solche Tonstücke, welche wir noch vor Kurzem von den ersten Gesangsheroen unseres Zeitalters ausführen hörten, in denselben Kunsthallen zu wiederholen, so war auch der über alle Erwartung günstige Erfolg um so ehrenvoller. No. 5. Doppel-Konzert für die Hoboe, von Sellner, mit schöner Uebereinstimmung und seltener Bravour vorgetragen von dessen Schülern Jakob Uhlmann und Alexander Potschacker. No. 6. Der 120ste Psalm, von Herrn Hofrath v. Mosel als Versstimmiger Vokal-Chor in Musik gesetzt und ganz im Geiste der gemüthlichen Tondichtung ausgeführt. No. 7. Die Preghiera aus Rossini's Mosè in Egitto, gesungen von Dem. Magdalena Brandel, den Herren Mozatti und Schoberlechner, der Männerchor von Vereinsmitgliedern, welchem reizenden Tonstücke die lohnende Auszeichnung der Wiederholung zu Theil wurde. No. 8. Mozarts Ouverture aus der Zauberflöte; gleichfalls mit stürmischem Enthusiasmus da capo verlangt. Beide Meisterwerke unseres verklärten Lieblings, dieses, und jenes heroische zur Clemenza di Tito hat man selten so gut, besser wol niemals gehört. No. 9. Variationen für den Fagott, von Kummer d. jung., von Leopold Eisler mit einer Kunstfertigkeit gespielt, welche zu ungemeinen Erwartungen berechtigt. Nr. 10. Vokal-Chor von Preindl, durch das treffliche Ensemble von noch gesteigerter Wirkung. No. 11. Violoncell-Variationen von Merk (in C-dur) gespielt von Leopold Böhm, einem bereits ausgetretenen Zöglinge des Konservatoriums, nunmehr als Solospieler im Orchester des Josephstädter Theaters rühmlichst bekannt. No. 12. Duett von Rossini, aus Bianca e Falliero, gesungen von den Dlles. Amalie Tewillis und Marie Emerling, in welchem sonderlich die sonore Altstimme der Letzteren effektvoll herausstrat. No. 13. Variationen für die Violine, von Mayseder, gespielt von Heinrich Ernst. Tumultarischer Jubelbeifall und das mit vollem Rechte. Der kleine Mann ist in der That ein wahrer Heros und jedem vollendeten Künstler diese Ruhe, dieser seelenvolle Ausdruck, diese anspruchslose Bescheidenheit, diese besonnene, man möchte beinahe sagen, kaltblütige Ueberwindung aller Arten von Schwierigkeiten, mit einem Worte: dieser Verstand, Geist, Gemüth, innig vereint mit der höchsten Superiorität in dem praktischen Mechanismus — zu allseitigen Nutz und Frommen aufs herzlichste anzuwünschen. No. 14. Finale aus Beethovens Oratorium: Christus am Oelberge. Finis coronat opus! —

Da alle, welche diesem Kunstschmause beiwohnten, des Lobens und Preisens kein Ende finden konnten, so wurde die Neubegierde der davon Ausgeschlossenen aufs äusserste gespannt, und — um dem einstimmigen Wunsch zu willfahren — die ganze Akademie von A bis Z, mit Ausnahme des Rossinischen Zweigesangs, welches alle Welt gar zu lang, mancher Ultra-Gesinnte sogar langweilig fand, und wofür man ein anderes, gleichen Kalibers, von Pacini substituirte, acht Tage darauf mit demselben vollständigen Triumphe reproduzirt. —

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung zu No. 6 dieser Zeitung.

Demmin, woher wir den Bericht in No. 6., S. 46. erhalten, liegt fortwährend in Vorpommern und nicht in Hinterpommern, wie dem Setzer und Korrektor jener Zeitung beliebt hat.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 8. März. Nro. 10. 1826.

II. Recensionen.

(Die Fortsetzung der Recension des Clarinomos folgt nächstens.)

Ouvertüre op. 124 de L. v. Beethoven, arrangée à 4 mains pour Pianoforte par Charles Czerny. Mainz bei Schott S. Pr. 1 Fl. 36 Kr.

Mein Herr Redakteur!

Wundern Sie sich nicht, dafs ich ein Frauenzimmer bin und mich dennoch in kritische Händel einlasse. Aber was hilft es? Lange genug habe ich geharrt, ob sich nicht ein rechter kritischer Paladin meines in No. 1 Ihrer Zeitung gekränkten Lieblinges annehmen würde, nämlich der Ouvertüre von unserm grofsen Beethoven. Aber es ist alles still geblieben und unmöglich kann ich dem falschen Neffen des Tondichters das letzte, so dreiste Wort lassen. Ja, ja ein falscher Neffe nur hat bei Beethoven von veraltet und von Händels Occasional-Ouvertüre und von Styl reden können — überhaupt ist es mir oft so vorgekommen, als wenn die, die vom Styl bei einem Kunstwerke sprechen, die Sache immer noch nicht beim rechten Stiel angefafst hätten. Wenn ich mir so einen rechten Künstler denke, wie ihm im Schaffen volle Lebensströme von Ideen, Anschauungen, Gefühlen und Tönen vorüberrauschen und ihn die heilige Woge im begeisterten Reigen dahin trägt, da weifs ich gar nicht, wo er noch den Styl herhaben soll. Aber vielleicht verstehen die weisen Herren darunter nur die eigenthümliche Auffassung, die ja den Künstler bei allen seinen Werken begleitet. Freilich sieht Göthe eine Sache anders an, wie Schiller und Beethoven anders, wie Händel. Aber warum quälen uns denn da die Gelehrten mit so weiten und engen Namen, wie Styl? Lieber möchten sie uns doch unterrichten, welcher Geist und Karakter in den Künstlern allen gewaltet hat; dann wufsten wir uns schon zu erklären, warum sich's bei dem einen so und bei dem andern anders gestaltet. Wenn ich aber so von Styl reden höre und von Form und was das mehr für Generalwörter sind, da ist mir's immer, als hätten sie die Sache klüglich abgestreift und den leeren Balg behalten und ich denke gleich an Schillers

Wie er sich räuspert und wie er spuckt,
Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt,
Aber's Genie, ich meine den Geist,
Sich nicht in Styl und Form erweist.

Nun sollte ich wol einlenken, aber ich hätte noch etwas mit diesem feinen Beethoven-Neffen abzuhäkeln, wenn ich nur nicht fürchtete, zu viel Gegner zu finden. Was soll das nur sein mit den Herrn Musikern, dafs sie so flink bei der Hand sind, ein einzelnes Sätzchen auszureifsen, z. B.

und nun hochtrabend auszurufen: es sei nicht neu, es sei nicht originell. Wenn Ihr Göthe einmal gelegentlich sagt:

Ach Herre Gott, ach Herre Gott,
Erbarme dich des Herren!

oder an einem andern Orte:

Sieh' Fuchs mein lieb Täubchen, mein Täubchen so schön,
Hast du dein Lebtag' so ein Täubchen gesehn —

das sind doch auch ganz alte Sachen und ganz ordinäre Worte. Aber mir wird immer

ganz wunderbar dabei. Es thut's wohl das Ganze? —

Ich sehe schon, ich hab' es wieder unklug gemacht. Nach meinem tiefsinnigen und streitsüchtigen Anfange werden Sie eine ausgewachsene und gerüstete Recension minervengleich hervorspringend erwarten; aber vergessen Sie nicht, dafs unter meinen wiener Locken keine Jupiters-Stirn sitzen kann. Ich mufs Ihnen auch gestehen, dafs ich eigentlich gar keine gelehrte Musikerin bin. Freilich, wäre ich immer in Berlin, da hätte ich mir bei Ihrem Herrn Professor Logier genau alle Handgriffe zeigen lassen und alle Formeln auswendig gelernt, wie man die Akkorde dreht und rückt und es Musik nennt. Aber so kann ich nicht einmal die Ouverture in Partitur studieren, weil ich's nicht verstehe und keine Gelegenheit habe, es zu lernen und weil mir auch die Partitur fehlt. Ich habe sie nur zweimal gehört bei der Eröffnung des königsstädtschen Theaters; und seitdem habe ich sie vierhändig mit unserm Kriminalassesor gespielt, der gewifs einer der bedeutendsten Musiker ist, die ich kenne und die es geben mag, wie hier alle zugestehn. Wie mir die Sache da vorgekommen, das allein kann ich Ihnen schreiben und mehr nicht. Ich möchte aber wohl wissen, ob es noch mehr Leute giebt, die sie so ansehen.

Mir war es damals nicht anders, als wenn vor meinem Geiste noch einmal ein Theater entstünde — und Beethoven hat ja das Pesther Theater damit eröffnen lassen. Da kommen von fern hergewallt die Künstler und in feierlich weiten Gewändern die Künstlerinnen, die sich mit schweren Opfern freudig im Dienste der Musen eingekauft haben. Ich kann Ihnen wohl gestehn, dafs es mich wie ein alter und würdiger Götterdienst ansprach; und wenn ich auch an den Altären, die eben errichtet werden sollten, nicht selbst den Dienst verwalten würde, so stutzte ich doch fast erschreckt, wie in recht irdischer Dreistigkeit und Lustigkeit die Trompeten einluden — und die Fagotte oder Violoncelle (was es gleich war) ordentlich Späfse dazu machten, so recht ordinären Humors — dafs sicherlich Hohes und Gemeines mit einander aufhorchen und wohl gar herbeiströmen mufste. Ja jetzt sah ich freilich dieses Tempeldienstes zweite Seite. Hier den Göttern, dort der gemischten Menge zinsbar. Aber wie es nun emsig und eilig herbeiströmte und drängte und stille ward, da gab mir das Gedränge doch eine andere und erhebende Empfindung. Dient ihr denn, dieser Menge, der Künstler? Nein, er beherrscht sie, das Göttliche in ihr zu wecken, sie sich beherrschen zu lehren, sie zum Bewufstsein des Göttlichen zu erheben, das im All lebt. Wer dient, ist nicht Künstler, nicht Priester, sondern Geldmäkler im Tempel; der Künstler dient nur seinem Gotte.

So mag es Beethoven auch gewesen sein, als er den Blick zu dem Sitze der Götter in Tönen festhielt, der auch jenem heillosen Neffen (wie Seite 2 der Ztg weiset) in das Auge geschimmert. Das ist ein Triumph, wie dann die erwartungsvolle Menge nicht ruckt und nicht regt!

Ja nun möchte ich Ihnen wohl sagen, was mir alles erscheint, wenn ich den Hauptsatz, wie das aufgerollte Gemälde des reichen Lebens vor mir habe. Es ist, als wenn die Schauspieler sagen wollten:

„Was wir bringen"

Und sie bringen viel. Es webt sich in geschäftiger Regsamkeit aus Gemeinem und Seltenem vielgestaltiges Leben und führt uns in sausendem Schwunge hinweg und mitten inne (Seite 14 meines Klavierauszuges) pocht mächtig und hart eine neue Gewalt und es verwandelt sich, plötzlich und berückend wie in Shakespeares Sommernachtstraum, die Scene zum Elfenreigen. Ach und was liefse sich von Seite 19 sagen, wo der Geist der Tragödie in nächtigem Wehen vorüberschwindet! Aber Sie verspotten mich wohl, dafs ich über eine Fugenarbeit (wie sie der Assessor nennt) nicht gründlicher und kontrapunktischer rede; so will ich dann lieber abbrechen.

Aber wundern mufs es mich doch, dafs Sie oder Ihr Mitarbeiter so wenig wie ich aus

der Partitur berichtet haben*). Beethoven in einem Klavierauszuge — das ist doch wohl nicht mehr, als Titian auf einem Holzschnitte. Ihre u. s. w. S. K.

Potpourri concertant pour le Violon avec Accompagnement de deux Violons, Alto et Basse, composé par C. G. Henning. Oeuvre 11. Pr. 18 Gr. Leipzig chez H. A. Probst.

Die Potpourri's sind seit einiger Zeit sehr beliebt worden und — wie Rec. däucht — nicht mit Unrecht. Freilich ist leider gerade diese Musikgattung neuerdings mehr als jede andere gemifsbraucht und selbst von sonst wackern Künstlern unverzeihlich entstellt worden; betrachtet man aber das Potpourri in seiner reinen ursprünglichen Gestalt — was man doch bei Würdigung einer Gattung thun mufs — so läfst sich wol nicht läugnen, dafs es sehr bedeutende und ganz eigenthümliche Vortheile gewährt. Den Virtuosen leistet es fast ganz die Dienste eines Konzerts, und giebt ihnen vielleicht sogar noch mehr Gelegenheit, sich auf mannigfache Weise interessant und vortheilhaft zu zeigen; rücksichtlich der Zuhörer hat es besonders den Nutzen, dafs es ohne eben grofse Anstrengung von denselben verstanden und genossen werden kann und wegen seiner leichten, gefälligen Konstruktion auch selbst bei dem gröfseren Publikum in der Regel Eingang findet. Wenn man ein wohlgeordnetes Potpourri hört, so glaubt man, man durchwandle einige Partien eines Parkes: — beim Eintritt begrüfst uns ein düsterer, schattiger Baumgang, allmählig wird er lichter und lichter und auf einmal stehen wir an einem heitern Wiesenplane; nur eine kleine Wendung und uns überrascht eine freundliche italische Partie (Siciliano); aus einem kurzen Gestripp treten wir in eine pathetische französische Allee und so wandeln wir fort und fort, bis wir am Ende an ein Plätzchen gelangen, was uns vor Allem zusagt und wo wir entzückt verweilen!

Einen ähnlichen Eindruck hat auch vorliegendes Potpourri von Hrn. Henning auf Rec. gemacht und er mufs gestehen, dafs er es für ein Werk hält, welches — was in dieser Musikgattung nur sehr selten der Fall — eben so ehrenvoll für den Komponisten als es für den Virtuosen vortheilhaft ist.

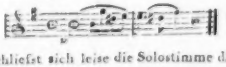
Die Hauptstimme ist äufserst brillant geschrieben und doch eben nicht übermafsig schwierig; die Passagen sind, wenn auch nicht immer ganz neu, doch dem Instrumente völlig angemessen und deshalb durchgehends höchst effektvoll.

Das Ganze besteht aus 5 kleinen Sätzen — Allegro moderato, Siciliano, Allegro assai, Adagio; den Beschlufs macht eine Polonaise. Sämmtliche Sätze sind sowohl der Form, als dem Geiste nach eng verbunden und wohl an einander gereiht; die Stimmung ist abwechselnd, aber nicht springend, sondern immer gehörig motivirt.

Ein Allegro moderato in E-moll eröffnet das Stück. Düster

u. s. w.

treten zuerst die begleitenden Stimmen, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell auf; sehnsuchtsvoll



u. s. w.

schliefst sich leise die Solostimme daran. Nach einigen gesteigerten Wiederholungen nähert sie sich dem Brillanten, neigt sich jedoch nach und nach wieder der ersten Empfindung zu und ruht nun einige Momente in einer mehr idillischen Stimmung (Siciliano).

Die Modulation aus der Dominante H-dur in die Tonart A-moll (Seite 1 Zeile 12) ist sehr leicht und zart, auch dem Gemüthe sehr natürlich durch den Fall eines ganzen Tons. Hierauf schwingt sich auf einmal, wie wenn

*) Die einfache Ursache dieses Uebelstandes ist, dafs die Partitur noch nicht herausgekommen, oder uns wenigstens noch nicht zugesandt ist. Sobald dies geschieht, wird über sie das Versäumte nachgeholt werden. D. Red.

etwas ganz Unerwartetes vor die Seele des Spielers träte, der Satz zum Allegro agitato (Allegro assai) und bildet so einen sehr wirksamen Kontrast gegen das Letztvorhergegangene. Diese Stimmung ist jedoch für das Hauptgefühl, das anfänglich das Gemüth eingenommen hatte, zu aufgeregt, um von längerer Dauer sein zu können; sie erlischt und verliert sich in eine gemäßigtere, zartere Regung (Adagio). Diese Wendung giebt dem Gefühle mehr Dauer, es strebt nach und nach dem Heitern entgegen, ergreift es endlich ganz und bleibt nun bis zum Schluss in dieser Empfindung (Polonaise). Mit gefissentlicher Absicht hat Rec. auf den psychologischen Gang dieses Stückes ausführlicher aufmerksam gemacht, weil er der festen Ueberzeugung ist, dass überhaupt nur dasjenige Musikstück, in welchem sich eine solche psychologische Durchführung und Einheit nachweisen lässt, den Namen eines musikalischen Kunstwerks verdient und dessen mit Recht würdig ist.

Da es das erste Werk ist, was Rec. von Herrn Henning kennt, so wünscht er recht sehr, bald mehres von demselben kennen zu lernen.

Tafel-Gesänge für Männerstimmen. Erstes Heft. Sechs Lieder für die jüngere Liedertafel zu Berlin in Stimmen und Partitur, von Ludwig Berger. Opus 20. Berlin bei Fr. Lane. Preis 1½ Rthlr.

Dass die für die beiden hiesigen Stamm-Liedertafeln komponirten Gesänge für Tenor- und Bass-Stimmen auch dem grösseren Publikum durch eine Auswahl der gehaltvollsten und ansprechendsten Lieder mitgetheilt werden, verdient aufmunternde Anerkennung und die lebhafteste Theilnahme aller Gesangfreunde. So wie die J. Trautweinsche Musikhandlung bereits mehrere Hefte der älteren Zelterschen Liedertafel-Gesänge herausgegeben hat, so werden auch die Lieder der jüngeren, von L. Berger und B. Klein gestifteten Liedertafel erscheinen. Bergers sinnige Lieder zieren das erste Heft, welches mit dem Einweihungsliede von L. Rellstab beginnt. Das heitere, fliessende Gedicht, voll Lust und Leben, ist in eben so rosenfarbner Laune von dem sonst mehr zum Ernsten und Schwermüthigen geneigten Komponisten aufgefasst und bewegt sich in leichten Rythmen melodisch und gemüthvoll durch drei Strophen des allgemeinen Chor's. No. 2. Toast (von Dippold) ist eine zarte Huldigung den Frauen. Der wiegende ⅔ Takt, wie das lichte D-dur giebt den vier Solostimmen den gebührenden Schwung des Minnesanges. Der Chor wiederholt passend den Refrain des zweiten Abschnittes der vier Verse. No 3. Der Gesang (von Ahlefeldt) ist ein feierlicher Hymnus für die höheren Geweihten der himmlischen Cäcilia. No. 4. Oktobertraume (von F. Förster) und No. 5 „Als der König sein Heer grüßte. Am Morgen der Erstürmung von Leipzig" (von Max v. Schenkendorff) sind Erinnerungen an die denkwürdigen Oktobertage des Jahres 1813.

No. 6. Das Lied von Andreas Hofer (von Max von Schenkendorff) gehört durch seine herrliche Dichtung und klassische Komposition allen Zeiten und Ländern an. Vorzugsweise aber wird es deutsches National-Eigenthum bleiben. Diese rührend edle Einfalt der Melodie, der tiefe Ausdruck der Wehmuth und Geisteserhebung durch Tonart (A-moll) und Modulation, stempeln den Tondichter dieses Volksliedes zum Meister seiner Kunst wenn er auch nichts als dies Lied geschrieben hätte. Die öftern Unisoni des Chores, wie der Gang nach E-moll, D- und G-moll und der verhallende Schluss bringen eine unbeschreiblich ergreifende Wirkung hervor, die unvergänglich im Innern nachklingt.

Zweites Heft. Sechs Lieder etc. von G. Reichardt. Op. 5. Preis 1½ Rthlr.

Das „Bundeslied" von Göthe ist — der kräftigen Komposition des ehemaligen Kapellmeisters Joh. Fr. Reichardt, wie auch Zelter's und Hurka's Gesangweise*) unbeschadet — ein Lieblingslied der jüngern Liedertafel durch

*) Auch Beethoven hat die Komposition dieses Liedes unternommen. Vergl. No. 5 Seite 35. M.

seinen frischen Schwung, lebensfrohe Melodie und leicht beweglichen Rythmus geworden. Nicht geringen Antheil an der günstigen Aufnahme dieses Liedes dürfte auch die Ausführung des ersten Tenor-Solo's von der starken klaren Bruststimme eines geschätzten Dilettanten (W...ler) haben, dessen hohes A so mächtig und lange gehalten aus der vollen Brust den starken Chor durchtönt! — No. 2. „Die Frauen" (von Rellstab) ist ein Anfangs wirksam in den Singstimmen imitirendes, dann (in der vierten Strophe) sehr zart und ausdrucksvoll durchgeführtes Lied, dessen harmonische Bedeutsamkeit besonders hervortritt. Der fleifsige Schüler des tüchtigen Kontrapunktisten Zelter ist hierin unverkennbar. No. 3. „Die Pinzgauer Wallfahrt" gehört zu den ergötzlichsten Defsert-Liedern, wie durch seine Popularität und den treuherzig jovialen Humor zu der Würze der Tafelfreuden. Die Melodie ist auf ein baierisches (oder vielleicht Tyroler?) Volkslied gegründet. Besonders wirksam sind die Antworten der beiden Chöre, wenn auch meistens nur zweistimmig, und der komische Schlufs:

Jetzt schau fein, dafs ein jeder
Sei (sein) Rauzelle ha! — (hat.)

No 4. „Fischerlied" (von Fr. von Schlechta) trägt in den dreistimmigen Solo's den Karakter heiterer Genügsamkeit. Der sanft wiegende Schlufs, gleichsam das Schaukeln des Nachens auf glatter Welle malend, wirkt angenehm und beruhigend. No 5. „Der Mann" und No. 6. „Der Feldmarschall" (beide von Arndt) sind zwei kräftige patriotische Lieder, deren Melodie den Text sinngemäfs unterstützt.

Es ist mit vollem Rechte zu wünschen, dafs diesen zwei Heften, die, nächst dem wohlfeilen Preise, auch äufserlich durch einen sehr eleganten Umschlag, korrekten Stich und die höchst zweckmäfsige Beifügung einer kompendiosen Partitur (in zwei Systemen von Violin- und Bafs-Schlüssel) zu den einzelnen vier Singstimmen allen Erfodernissen zum Gebrauch in Gesangzirkeln von Männern genügen — recht bald mehrere folgen mögen, da auch Hoffmann, Bernhard Klein, C. F. Rungenhagen, J. P. Schmidt, Zelter u. a., manche der öffentlichen Theilnahme nicht unwerthe Gesänge der jüngeren Liedertafel gewidmet haben, deren Flor diese nächst den Stiftern und Vorstehern, dem würdigen Ehren-Meister und Grunder der ältern Liedertafel verdankt.

Miltons Morgengesang, Komponirt von J. F. Reichard.

(Fortsetzung.)

In stiller, grofsartiger Feier hebt der Gesang „Allmächtiger" an. Von der neuen Idee Gottheit tief ergriffen, scheint er in Ehrfurcht vor dem Unsichtbaren verstummen zu wollen (Duett des Tenor und Bafs.) Aber es drängt, laut zu werden — „verkündet ihn," ruft eine Diskanttstimme, „ihr Seraphim!" — eine zweite tritt im freien Fugensatze zu, Bafs und Tenor nehmen aus dem ersten Thema das zweite entgegengesetzte „ihr, die ihn näher schaut" — und nun wachsen die Stimmen zum Soloquartett, zum Halbchor, zum vollen Chor, mit ganzem Orchester, bis alle im erhabenen Unisono zum Schlufs auf der Dominante drängen.

Wenn hier Ein Aufruf alles, was Stimme hat, vereinte, so strömt nun der einstimmige Lobgesang „von Anbeginn, jetzt, künftig, immerdar," in Einem Gusse hin. Wie hier alles in der höchsten Begeisterung, mit unwiderstehlicher Kraft in einander dringt, wie das Thema „von Anbeginn, jetzt, künftig," bald hier, bald wie aus weiter Ferne, gleichsam von den fernsten Sternen ein neuer Chor von Engelstimmen, berübertont, wie das „immerdar" in allen Stimmen sich unaufhörlich ineinanderschlingt — kann nicht beschrieben, nur gehört werden.

Gott — ist nun gedacht. In diesem Gedanken belebt sich dem Sänger alles, erhält alles Bedeutung, Stellung, Sicherheit. Ein Chor jugendlicher Diskantstimmen beginnt „den schönen Stern, den Verkündiger des Tages." — Sogleich tritt ein neuer, starker Chor aller Stimmen dazu und ruft der Sonne entgegen. Hier ist nichts als Glut und Flamme, wie vom ewigen Feuer der Sonne selbst entzündet; alle Stimmen

im engen Fugensatze einander drängend, streben hinauf, die Oberstimme steigt zuletzt im kühnsten Aufschwunge — die Instrumente schweigen und nun verliert sich auch der mächtige Chor („und wenn du sinkst") langsam, wie ein Meer, Woge in Woge begrabend, aus der Brandung zurückrollt. So schliefst dieser Gesang, einer der schönsten, die es überall giebt und in seiner Art einzig.

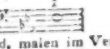
Die Scene verwandelt sich. Ein Akkord, von Violen und Hörnern angeschlagen — es ist Nacht — Waldnacht; am nächtigen Himmel zieht der Mond seine stille Bahn durch die Heere der feiernden Sterne. Die Stimme der Sehnsucht und Schwärmerei, ein Tenor, erwacht zu einem Hymnus an die Nacht, dem am Schlufs ein Chor von Männerstimmen beitritt. Wunderbar, wie das geheimnifsvolle Tönen des Nachts im Walde, zieht sich im Schlufschor der Bafs aus der Tiefe in die Höhe und wieder in die Tiefe.

Die Elemente werden aufgerufen — ein Bassolo mit antwortendem Chor der Bassisten im Einklange, im kühnen Schwunge der Melodie in zwei Oktaven ganz eigen, wie eine Beschwörungsformel.

Aber nun ergreift es den Dichter: „zu seiner Ehre brau'se, o Sturm daher!" Der ganze Chor, in sechs Stimmen auseinandertretend, von allen Bassinstrumenten, in der tiefsten Stimme von Kontrafagotten und Serpents unterstützt, brieut mit Sturmesgewalt, als wollt' er alles mit fortreifsen, ein. Hier verschwindet jede Betrachtung; der Sturm selbst braust daher, bald hinauf heulend, bald in der Tiefe grollend und sich zu neuem, überwältigendem Andrang sammelnd, dazwischen die schwankenden Töne, die man im Sturme, wie fernen Glockenhall zu vernehmen meint, bisweilen Akkorde, die blos durch ihre Stelle wie mit metallnen Zungen ertönen.

Ich breche hier ab, da alles Folgende in gleichem Sinne wie das schon Geschilderte ausgeführt ist. Zuletzt tritt der Sänger selbst hinaus in die von ihm beseelte Natur — „zeuget mir, ob ich früh oder spät sein Lob vergafs" — und alles vereinigt sich zu einem Lobgesang und dem Gebete: „gieb uns das Gute!"

Dafs ein solches Werk nur von einem Künstler ausgeführt werden konnte, der sich im vollen Besitz aller Kunstmittel befand, dafs Reichard ein solcher war, wird nicht bestritten werden. Die Ausführung ist aber noch verdienstvoller, da Reichard, der seine Komposition zunächst für die Berliner Akademie bestimmte und erst nachher Instrumente zufügte, von der Instrumentation, nicht den Gebrauch machen konnte, den ihre selbstständige bei der Entwerfung des Ganzen schon bedingte Behandlung gewährt, und dem die meisten Komponisten gerade bei diesem Gegenstande ungern entsagt hätten. Die Instrumentation ist gröfstentheils den Singstimmen als blofse Begleitung untergeordnet, als solche aber sehr effektvoll und besonders die Wahl der Instrumente bei den einzelnen Stücken deren Inhalte so angemessen, dafs man sich — wenn man nicht auf Gluck und andere zurückgehen mag — auch hier überzeugen kann, wie weit bedeutender oft ein oder zwei ausgewählte Instrumente sind, als ein ganzes, stets in Bewegung erhaltenes Orchester. Besonders effektvoll ist die Instrumentirung des Gesanges an die Nacht; blos Bässe, Violen und Es-Hörner tragen im einfachsten Gange den Gesang und der Violon deutet die Figur im Singbasse an, die nachher gezeigt werden wird. Eben so treffend ist die Begleitung des Sturmchores gewählt. Pikkoloflöten, gewöhnliche Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte, Kontrafagotte und Serpents, durch kein Saiteninstrument bedeckt, gleich im Anfang (und nachher öfters) in einem Triller:



zusammenschlagend, malen im Verein mit den Singstimmen die Gewalt des Orkans.

Die Schönheit in der Auswahl der Instrumente wird vom Ohr empfunden. Allein eine tiefe Einsicht in das Wesen der Stimmen, mag sie nun in einer genialen Anschauung, oder im Verstandesforschen ihren Ursprung gehabt haben, giebt Reichard in ihrer Auswahl zu erkennen. Durch das ganze Werk könnte ihn vielleicht folgende Ansicht geleitet haben.

Der Gesang ruht im Menschen selbst, ist aus ihm genommen. So wie der Geist den Körper überhaupt unmittelbar regiert und sich durch ihn kund giebt, so ist auch der Gesang Aeufserung des Geistes, unmittelbar durch den Körper selbst, dem Gehör erkennbar gemachter Ausdruck des innern Lebens. Er stellt also dem Sinne des Gehörs das höchste Leben dar, hat die meiste Persönlichkeit.

Der Ton des Blasinstrumentes ist nichts als Gesang, durch etwas dem menschlichen Körper Fremdartiges (nicht Eigenes) umgestaltet. Er ist der lebendige Hauch, durch einen todten Körper vernehmbar geworden.

Das Saiteninstrument ertönt nicht durch diejenige Bewegung im Körper, in welcher der Geist selbst zum Gehör spricht, nicht durch den lebendigen Hauch, der aus der empfindenden Brust weht, sondern durch die willkührliche Thätigkeit eines, nicht unmittelbar von der Empfindung bewegten Gliedes. Es ist daher dem Leben am fernsten, seinem Wesen nach der Gegensatz vom Gesange. — Das Blasinstrument steht zwischen beiden, es nimmt den lebendigen Hauch vom Gesange, und die todte Masse von den Saiteninstrumenten.

Hieraus ergiebt sich unter anderm dieses Gesetz: soll das Leben, die Persönlichkeit der Singstimme zurücktreten, so wird diese in Gegensatz zu Blasinstrumenten gebracht.

Dies ist der Grund, warum zum Beispiel Reichard den Sturmchor mit lauter Blasinstrumenten begleitet. Da die Singstimmen ihr persönliches Leben (wie der Tondichter selbst seine Subjektivität) der Vorstellung des Sturmes unterordnen, so werden sie durch Blasinstrumente bedeckt. Saiteninstrumente würden durch den Kontrast das Leben der Singstimmen, gegen die Idee des Stuckes, zu sehr hervorgehoben, statt bedeckt haben. Dagegen wird der Chor „o Sonne," welcher nichts als das regste Leben der Sänger athmet, nur von Saiteninstrumenten begleitet. (Schluss folgt.)

III. Korrespondenz.

Wien im November 1825.

(Fortsetzung aus No. 9.)

In einem zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten gegebenen Konzerte hörten wir, und zwar:

In der ersten Abtheilung: 1) Beethovens Ouvertüre zum Fidelio. Brav zusammengespielt und wie immer jubelnd aufgenommen. — 2) Arie mit Chor, gesungen von Fraulein Betty Schröder, einer angehenden Sangerin, der liebenswürdigen Devrient in Dresden jüngerer Schwester, bei ihrem ersten Erscheinen zu ungewöhnlichen Erwartungen berechtigend, welche indeß — wenn nicht Befangenheit oder Indisposition die Schuld trägt — wohl schwerlich in Erfüllung gehen dürften. — 3) Variationen und Polonaise für die Guitarre, von Mauro Giuliani, vorgetragen von Herrn Stoll. Schreiber dieses mag sothanes Instrument, nachtlicher Weile, im sanft herabblinkendem Mondenlicht eine melodisch ertönende Tenor-Stimme begleitend, ganz wohl leiden, steht es auch gar zu gerne ruhend im runden Alabaster-Arme seiner Dulcinea, deren niedliche Rosenfingerlein so recht appetitlich darauf herumtippen; damit aber auch Basta! Alle diese Paradestückchen, Tours de force, Seiltänzer-Chef-d'oeuvres, Schnellaufer-Wunder, oder wie man immer dergleichen künstliche Kunststeiten zu taufen gesonnen ist, und worin Maestro Giuliani und Konsorten es in der That so weit gebracht haben, wie — absit applicatio! — jenes Genie, das Linsen durch ein Nadelohr warf; — sind für mich wenigstens pure Allotria, die mich weder warm noch kalt machen, und möchte ich wirklich noch den rastlosen Fleiß anstaunen, so müßte ich anderer Seits die darauf verwandte Zeit, als ein unwiederbringlich verlornes Gut herzlich bedauern. Uebrigens — Ehre dem Ehre gebührt! — Herr Stoll darf so leicht keinen Nebenbuhler scheuen und hat das Seinige gelernt. — 4) Duett aus Elisa und Claudio, von Merkadante. Ein wahres Glück für Wien, daß es in seinen Mauern so geschickte Dilettanten birgt. Wohin sollte man sonst bei der allgemeinen Noth, herbeigeführt durch den kompletten Opern-Bankerott, seine Zuflucht nehmen? Die Herrn Mozatti und Schoberlechner gehören in diese Kategorie; besonders kommandirt letzterer mit der Taktik eines erfahrenen Generals eine gewaltige Baßstimme, die unwillkürlich an Lablache, den Einzigen erinnert. — 5) Variationen für das Violoncell, von Merk, in F-dur; auch nur von einem Liebhaber, Herrn Franzel, aber würdig eines Meisters gespielt. — 6) Terzett aus Rossini's Zelmira, vorgetragen von den Fraulein Betty Schröder, Amalie Hahnel und Herrn K. Schoberlechner. Ueber die zweite Sangerin weiter unten. Daß Rossinische Kompositionen und alle anderen, welche über denselben Leisten geschlagen sind, gerade weil darin die vorherrschende dramatische Situation als Null beachtet wird, sich vorzugsweise zu Konzertstucken eignen und des Beifalls zum Voraus vergewissert sein dürfen, unterliegt keinem Zweifel. — 7) Holzhauer-Chor aus der Oper: Das Rothkappchen, von Boieldieu. Noch eine Reliquie aus dem goldenen Zeitalter. Solche reizende Melodien wirken durch einen unwiderstehlichen Zauber.

Die zweite Abtheilung introduzirte:

8) Cherubini's feurige Ouvertüre zum Wasserträger. — 9) Arie mit Chor aus Cenerentola, von Rossini, gesungen von Fraulein Amalie Hahnel, Seit Madame Borgondio, die wir in ihrer Glanz-Periode kennen lernten, ist uns keine so herrliche Altstimme vorgekommen. Zwei volle Oktaven, von fis zu fis und darin alle Töne im schönsten Verhältnisse; wahre orientalische Perlen; auch die obere Quarte, bis H, in Koloraturen noch sonor; dabei eine außerordentliche Kehlfertigkeit, die reinste Intonation, sicheres Portamento, Gefühl, Ausdruck und Geschmack, die unzertrennlichen Gefährten einer guten Schule. Wo die Natur so freigebig war, die Kunst so schwesterlich nachhalf, da mußte auch was rechtes hervorgehen; bisher nur in kleinen Komplimentchen gekannt und bewundert, verbreitete der erste öffentliche Auftritt einer solchen Heroine Ueberraschung und Erstaunen, welches sich in den ungemessensten Beifall auflöste. — 10) Fantasie und Variationen für das Pianoforte, von Kalkbrenner, vorgetragen von

Fräulein Nina Rzehaczeck, einer sehr gebildeten Klavierspielerin, die schon öfters Proben ihres schönen Talentes ablegte und welcher es zur Ehre gereicht, daß sie bei einem so menschenfreundlichen Zwecke ihr Talent nicht neidisch vergrabt. — 11) Duett aus Rossini's Semiramis; gesungen von Fräulein A. Häbnel und Herrn K. Schoberlechner. Zwei Kräfte stimmen von solchem Ebenmaße mußten wol selten angefunden werden. — 12) Variationen für die Violine von Mayseder, gespielt von seinem Schüler Moritz Wehle. Heil dem Meister, der mit Stolz sich solcher Zöglinge erfreuen kann! Und wohldenn, welchem das gütige Geschick einen solchen Meister verleiht! — Was oben von dem Wunderkinde Heinrich Ernst gesagt wurde, mußte hier buchstäblich wiederholt werden. Möchte doch dies Zweigestirn — Kastor und Pollux — von keinem rauhen Nordwind zerrissen geächtet, im hellen Sonnenschein zum vollen Bluthenleben heranreifen! — 13) Quartett mit Chor, aus Rossini's Elisabetta; die Solostimmen vorgetragen von den Fräulein B. Schröder und A. Häbnel, den Herren J. Mazatti und L. Tietze. Bravo! Brava! Bravi! Bravissimi! und fors tutti! wie sich das von selbst versteht. —

Privat-Konzerte gaben:

No. I. Der ausgezeichnete Violoncellist, Herr Joseph Linke, im Lokale des Musikvereines. Zum Anfange spielte er mit den Herrn Karl Maria von Bocklet und Ignatz Schuppanzigh unsers genialen Beethovens großes und bei aller Großartigkeit dennoch so hochst anmuthiges Trio in B-dur. So [illegible] sollten werden; so und nicht anders hatte der Meister haben wollen. Herr v. Bocklet hatte eine wahrhaft gediegene Spielart; sein Anschlag ist kräftigend und deutlich; die Passagen alle [illegible] und in höchster Reinheit, daß kein Notchen verloren geht; er zwingt sein Instrument weniger zum halsgebräuchlichen Courbettiren, als er ihm vielmehr — so weit es dessen Natur gestattet — einen edlen Gesang zu entlocken bemüht ist. Die beiden Flügel-Adjutanten sind als treffliche Akkompagnisten anerkannt.

Das folgende Stück war desselben Meisters neueste Schöpfung, nämlich ein eben beendigtes, noch handschriftliches Quatuor in A-moll. Man hörte mit gelauterter Sammlung zu, fand alles schön, manches neu, heute abgeklärter, doch der eigentliche Enthusiasmus, der alle Saiten durchbricht, wollte nicht zum Vorschein kommen. Ich frage: warum? und replizire nur: darum! weil

Erstens das Erste, willsagen, vielbelobtes Trio ein gar zu frommer, wohlgesitteter, freundlich entgegen kommender Gesell

Zweitens aber besagtes Zweite, das fragliche jüngste Quartett, gerade etwas düsterer, verschlossener, unheimlicher Natur ist, und nach einer alten logischen Regel, das menschliche Herz sich nur mit Widerwillen vom Frohsinn zur Traurigkeit herabstimmen läßt, umgekehrt hingegen gerne die Hand bietet, wenn heiterer Scherz den Unmuth in die Flucht schlägt. — So viel im Allgemeinen über den ersten Eindruck. Auch ohne die Gabe der Weissagung zu besitzen, kann man mit evidenter Gewißheit voraussagen, daß die Zeit diesem Meisterwerke Beethovens, — der nun einmal nicht gewöhnlich oder alltäglich sein will und kann — das gebührende Recht widerfahren lassen wird, wenn man sich nur vorerst näher mit demselben befreundet und den durch das Ganze gezogenen Goldfaden aufgefunden hat. Das sind ja eben die delikatesten Früchte, die immer besser munden, je öfters wir davon genießen. Referent spricht aus Erfahrung also, denn er gehört zu den Esten, die bei den Vor-Proben zugelassen wurden; was sich durch wiederholtes Anhören seinem Gedächtnisse eingeprägt, mag hier in flüchtigen Umrissen angedeutet werden, und mehr bedarf es auch nicht, da das Werk ohnehin bald gestochen und allgemein verbreitet sein wird. Erster Satz: Introduktion, Allegro moderato, A-moll, ohne Reprise. Ein gewichtiges, durchaus ernstes Thema und streng in diesem Farbentone gehalten. Die Einleitung zum Wiedereintritt des Hauptmotives ist wahrhaft originell und höchst überraschend. — Zweiter Satz: Scherzo, A-dur, munthwillig, tandelnd und voll pikanter Neckerei: das Trio parodirt eine Leyer. — Dritter Satz: Adagio, F-dur, lydische Tonart, ohne B; „Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit" überschrieben: hoher gehaltene Akkorde, Andacht und rührende Innigkeit athmend. Diese feierliche Hymne wechselt zweimal mit einem Andante, D-dur, „neue Kraft fühlend" bezeichnet, dessen höherer Aufschwung und zuversichtlichere Lebendigkeit so wohlthuend kontrastirt. Zwar ungewöhnlich lang ist dieses komplizirte Tonstück, aber wie tief empfunden, wie gestreich aufgefaßt, wie wunderherrlich neu gestalten sich alle Gedanken in ihrer einfachen Größe und zarten Bedeutenheit! — Vierter Satz: Marcia, A-dur, erhebend und begeisternd, dann ein kurzes Recitativ, als Präludium zum Finale: Allegro appassionato, A-moll. — Nomen et omen habet. So spricht sich ein allen zerstörenden Leidenschaften zur Beute gewordenes Gemüth aus. Durch welche schmerzhafte äußere Eindrücke mag unser Seelenmaler wol aufgeregt worden sein, als er zu diesem Rembrandtschen Bilde die Weihe empfing? In seiner Art gehört es unbedingt zu den vollendetsten, was Beethoven's Riesengeist gebahr. — Der Konzertgeber hatte gut gewählt, daß er mit einem heiteren, dem Ohre schmeichelnden Tonstück endigte. Er spielte nämlich mit ganzer Orchesterbegleitung zum Schlusse Bernhard Romberg's Phantasie für das Violoncell, welche ihm ein reiches Feld eröffnete, um die Reinheit und Fülle seines Tons, die Fertigkeit im Bravourspiel und — als Krone seiner Meisterschaft — den ausdrucksvollsten Gesang auf das Glanzendste zu entwickeln. —

(Schluß folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 15. März. Nro. 11. 1826.

II. Recensionen.

1. An Weimar. Lied zu Göthes Jubiläum gedichtet von Weichhart,
2. Morgengrufs an Göthe zu dessen Jubiläum, gedichtet von Riemer. Beide komponirt von C. Eberwein.
   Berlin bei Schlesinger. Preis 15 Sgr. und 2 Thlr. 5 Sgr.
3. Kantate zur funfzigjährigen Regierungsfeier Sr. K. H. des Grofsherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach. Gedichtet von Eckermann, komponirt von C. Eberwein. Op. 16.
   Weimar bei Wentzel. Preis 2 Rthlr.

Im Allgemeinen kann man an Gelegenheitsmusiken, bei denen es oft zu dem so wünschenswerthen Abwarten der günstigen Stunde und der vollkommnen innern Reife an Zeit und Ruhe gebricht, nicht die strengsten Anforderungen machen; nur durch die Herausgabe — durch die Bestimmung für das grofse Publikum — unterwirft sich der Verfasser der rücksichtlosen Beurtheilung. In den zwei ersten der obengenannten Werke tritt nun ein dritter Fall hervor. Sie sind Gelegenheitsarbeiten. Aber diese Gelegenheit betrifft ein hohes Fest für ganz Deutschland, ja für den ganzen emporstrebenden Theil des gesammten europäischen Publikums: eine Göthe geweihte Feier. Der Druck derselben erscheint nur gleich einer Versendung an alle Theilhaber am Feste; und wenn auch der rühmlich bekannte Verfasser (Komponist der Oper: Graf Gleichen, sehr verdienter Kapellmeister am weimarschen Hoftheater) keiner ausgleichenden Berücksichtigung bedarf, so kann er doch eines freudigen Entgegenkommens bei diesen Werken versichert sein; ein Göthe geweihtes Fest macht sie Göthe's Volke werth.

Alle drei Kompositionen bekunden in ihrem Verfasser einen gewandten, talentvollen und besonders sanfter Melodien reichen Tonsetzer und werden besonders in letzter Beziehung vielen Sängern genufsreiche Stunden gewähren.

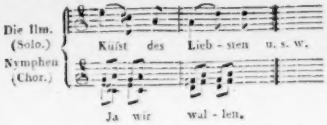
No. 1 ist ein für kräftigen Bafs komponirtes, von dem vortrefflichen Stromeier am Festtage gesungenes Lied mit kurzem Chor-Refrain, munter und kräftig und sehr geeignet, die Vermögen einer reichen Stimme, wie die Stromeiersche, günstig darzuthun. Nur den oft wiederkehrenden ordinären Opernschlufs:

und diese peinliche Stimmwendung:

die so leicht, z. B. wie die untern Noten hier zeigen, hätte vermieden werden können, mifsfallen.

No. 2 (in Klavierauszug und Stimmen herausgegeben) ist eine kleine Kantate — Solostellen, Recitative, Ariette mit Chor und Schlufschor, sanft, weich und melodisch gehalten und für Liebhaber solcher Musik gewifs recht erfreulich, namentlich in der Hauptpartie durch anmuthige Haltung für die Sängerin lohnend.

Doch fehlt es auch nicht an Spuren gelegenheitlicher Flüchtigkeit, z. B. in der Behandlung der Chorstimmen Seite 5:



Von den Gedichten ist nicht näher zu reden. Es mag wol, Göthe gegenüber, manchem Dichter schwer werden, zu singen; der Komponist hat die Worte nur als Grundlage einer Schöpfung von dem oben bezeichneten allgemeinen Karakter gemacht.

No. 3 ist die Partitur einer für Solo, Chor und grofses Orchester komponirten Kirchenmusik, in der der Tonsetzer ausser seinen erwähnten Talenten noch bewährt, dafs er von der Würde der kirchlichen Feier durchdrungen gewesen. Dies zeigt besonders der erste und der Schlufschor, der mit einer recht gut und klar gearbeiteten Fuge das Werk abrundet. Die zwischen beiden stehende, durch Recitativ eingeleitete Ariette ist dankbar für eine Sängerin von anmuthiger Vortragsmanier, aber der kirchlichen Feier weniger angemessen.

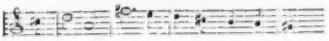
Im Ganzen verdient das Werk besonders zu ähnlichen Festen, z. B. landesherrlichen Geburtstagsfeiern empfohlen zu sein.

v.. d.. S....

Miltons Morgengesang, komponirt von J. F. Reichard.

(Fortsetzung.)

Was Singstimmen vermögen, konnte Reichard von der Berliner Akademie erwarten, und hat es seinen Sängern zugetheilt. Im gröfsten, ungewöhnlichen Umfange sind alle Stimmen, besonders die Bässe, benutzt. Bei der Behandlung der Singstimmen hat aber Reichard bewiesen, wie tief und richtig er den eigenthümlichen Karakter jeder Stimme und die Art, wie grofse Massen gebraucht werden können, aufgefafst hat. Jeder Sänger von gebildeter Stimme mufs fühlen, dafs sie sich gleichsam mit Wohlgefallen in diesen Tönen bewegt. Für Tenoristen wird hier der Sologesang mit Chor an die Nacht ausgezeichnet. In denselben Stücke schliefst der tiefe Bafs mit einer, schon oben erwähnten, von den Violons vorbereiteten Figur, die, gehörig vorgetragen, von unbeschreiblicher Wirkung ist. Ein Beispiel, wie Reichard die Massen anwendete, giebt der Schlufs des, sich nachher in Gis und A-dur wiederholendenden Chors an die Sonne in den Worten: „und wenn du sinkst," — nachdem das „und jauchz' ihm Preis" über folgendem Thema:



kurz aber höchst kräftig durchfugirt ist. Die Wahl der verschiedenen Singstimmen bei den einzelnen Partien ist eben so treffend, als die der Instrumente. Nachweisungen können erspart werden, da der Karakter der einzelnen Stimmen schon allgemeiner erkannt ist, als der der Instrumente. Es mag nur bemerkt werden, dafs ein eigentlicher Alt (eine Stimme, die nicht blos ihrer Tonregion, sondern auch ihrem Karakter nach Alt ist) im ganzen Werke fehlt (die unbedeutende, blos technisch nothwendige dritte Begleitungsstimme in der Partie „du schöner Stern" ausgenommen). — Allein es findet sich auch im ganzen Werke für die Altstimme keine passende Stelle.

Diese Stimmen bewegen sich nun in den einfachsten oft blos deklamatorischen, jederzeit bedeutungsvollen Melodien, in denen der Sinn des Ganzen und daneben wieder jedes bedeutende Wort meisterhaft dargestellt und hervorgehoben ist. Welch ein Schwung der Melodie ist in der oben mitgetheilten Stelle aus dem Sonnenchor, „jauchz' ihm Preis — wenn du vom Meere emporklimmst;" welch ein Drängen hinauf in den drei untern Stimmen, während die Oberstimme, sie überbietend, in grofsen Intervallen darüber hinschreitet; wie frisch und kühn taucht der Sopran mit nachahmendem Bafs in den Worten: „von der Höh' des Mittags niederschaust" — bis sich alle Stimmen bei dem Satze „und wenn du sinkst" verlieren.

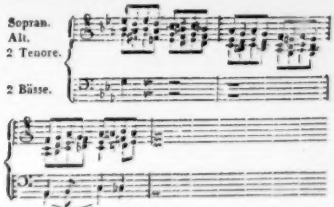
Eben so ausdrucksvoll ist an ihrem Orte die Komposition der Stelle

Die herrliche Natur ist deiner Hände Werk
Dein ist der Bau des Weltalls, ach so schon —

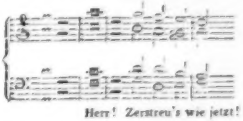
welche nach dem zweimaligen Ausrufe „Allmächtiger" den ersten Chor beginnt. Wie innig ist besonders der Eintritt des Tenors, dessen Leidenschaftlichkeit durch die bedeckenden Diskantstimmen gemildert wird, und in der Oberstimme das „ach so schon" — bei der größten Einfachheit!

Es würde zu weit führen, die Motivirung der Melodie, die Auffassung des Gedichtes in ihr, vollständiger zu entwickeln. Manche Schwierigkeit, die unter andern einige, für musikalische Behandlung zu breite Sätze des Gedichtes und dessen oft ganz unmusikalische Tendenz in den Weg legten, mußte überwunden werden und ist stets glücklich überwunden. Als Beispiel mag aus dem Chore an den Morgenstern die lange Parenthese erwähnt werden: „du schöner Stern, der du den Zug der Nacht beschließest — (wenn du zum Gefolge nicht der Dämm'rung schon gehörst)." Wie sie im Gedichte Gegensatz zum Hauptsatze ist, so hat Reichard den letztern der Solostimme, die Parenthese als Gegensatz dem begleitenden Chore, welches die Solostimme unterbricht, zuertheilt. Diese Stelle giebt übrigens Hinsichts der Instrumentation einen neuen Beleg zu der oben aufgestellten Ansicht über Instrumentenwahl, indem die Solostimme von Saiteninstrumenten lebendig hervorgehoben und das Chor von Blasinstrumenten bedeckt wird.

In der Harmonie bewährt sich Reichard als Meister, besonders als Nachfolger der alten Italiener. Seine Modulation ist einfach, doch stets edel, kräftig und dem Sinne des Stückes angemessen. Nur selten bringt er dem Flusse der Stimmen ein Opfer. Gewöhnlich wird man das Motiv einer solchen Regelwidrigkeit im Streben nach dem höchsten Ausdrucke finden (man vergleiche pag. 88, Takt 6, pag. 89 Takt 2 — wo im Singbasse ein Druckfehler eingeschlichen ist — pag. 94, Takt 9). Von vielen Schönheiten erwähne ich nur den Gebrauch einer Folge von Quartsextenakkorden (die sonst ihrer Härte wegen gern vermieden wird) um den Sturm zu malen:



(wobei noch der malerische Eintritt der Bässe in der Tiefe gegen die hohen Stimmen zu beobachten) und die, eines Palästrina würdige Folge von Dreiklängen gegen den Schluß zu:



Ich kann mir nicht versagen, noch auf die Modulation der einzelnen Partien durch das ganze Stück aufmerksam zu machen. Vorausgesetzt, daß die einzelnen Töne verschiedenen Karakter haben, (ist die Ueberzeugung davon noch nicht allgemein, so wird sie es hoffentlich werden) so bemerke man folgenden Gang. Der Anfangschor „Allmächtiger," C-dur. „Unsichtbarkeit verbirgt dich" G-dur. „Verkündet ihn — von Anbeginn" — D-dur. „Du schöner Stern" A-dur. „O Sonne" Cis-dur. Nacht B-dur. Die Elemente G-moll. Sturm Es-dur u. s. w. und vergleiche damit die obige Karakteristik der Stücke.

(Schluß folgt.)

III. Korrespondenz.

Aus Paris.

Endlich erhalten wir durch die französischen Blätter Nachricht von der Aufführung der Olympia auf dem dortigen großen Opern-

theater. Der Courrier des théatres erinnert daran, dafs die frühern Opern Spontini's erst nach öftern Aufführungen sich eine grofse Anerkennung und Liebe erworben hätten, die sich in unaufhörlichen und stets besuchten Wiederholungen am besten beurkundet, erzählt aber, dafs die Komposition der Olympia „un très grand succes" gehabt habe und verbreitet sich dann über das Lob einzelner Musikstücke.

Wenn doch die Berichterstatter endlich aufhören wollten, vom Erfolg und wieder vom Erfolg eines Kunstwerkes zu reden. Wenn nun Olympia den Parisern nicht gefallen hätte: wäre damit gegen die Oper, oder gegen das Publikum etwas bewiesen? Es findet in solchen Angelegenheiten Lichtensteins Witzwort Anwendung: Wenn ein Buch und ein Kopf hohl zusammenklingen, so ist nicht immer das erstere daran schuld. Wer öffentlich redet, sollte vor allem die Idee des Werkes, von dem es sich handelt, offenbaren und damit, wo es sich lohnt, den verdienten Erfolg vorbereiten; wollte er vom Erfolg berichten, so möchte er diesen aus der Eigenthümlichkeit des Werkes und des Publikums hergeleitet darstellen.

Dies soll aber nicht dem Franzosen gesagt, sondern unsern geehrten Korrespondenten als Wunsch an das Herz gelegt sein — wo nicht die Erfüllung schon vorausgegangen ist.

Marx.

Ausser dem Türken in Italien von Rossini (über den nächstens berichtet werden soll) haben die Königstädter die lange vernachlässigte „Matrimonio segreto" von Cimarosa zur Freude der Musikfreunde aufgeführt. Auch hierüber nächstens.

Marx.

Königsstädter Theater.

Am 4. März „Der Doktor und Apotheker."

Ueber das Sujet und die Komposition der Oper ist schon ausführlich im ersten Jahrgange dieser Zeitung No. 35 und 36 geschrieben, weswegen Referent nur Einiges über die heutige Ausführung berichten wird. — Wie immer glänzte auch heute Herr Spitzeder, der, im höchsten Grade komisch, doch die Gränze nicht überschritt, was leider bei andern Komikern dieser Bühne so häufig der Fall ist; Hr. List als Hauptmann war brav, eben so Hr. Genee als Doktor; die Damen Spitzeder, v. Biedenfeld und Eunike liefsen nur in ihrem Terzett etwas zu wünschen übrig, sonst haben sie durch Spiel und Gesang die ganze Vorstellung bedeutend gehoben. — Der bekannte Tenorist Hr. Rosenfeld (Liebhaber der Tochter des Apothekers) hätte lebendiger und frischer auftreten können, aber bei seinem ersten Auftreten schon schien er mir etwas verstimmt zu sein, auch sang er seine ganze erste Partie beinahe um einen Viertelton zu tief. —

Im Ganzen war es eine sehr gelungene Darstellung, die gewifs allemal ein volles Haus machen und mehr Eindruck zurücklassen wird, als die Musik der sämmtlichen Rossinischen Trödeleien. — D..u.

Dresden, im Februar 1826.

Die Generaldirektion der Königl. Theater scheint es sich zur Pflicht gemacht zu haben, dem Publikum alle hier durchreisenden Künstler, denen es nicht gelingt, ein Konzert zu Stande zu bringen, im Theater hören zu lassen; was, da die Umstände einmal hier so wie anderwärts den Konzertgebern nicht mehr recht günstig sein wollen, für beide Theile sein Gutes hat. Auf diese Art hörten wir aufser einigen andern in früherer Zeit die Brüder Ebner, das Geschwisterpaar David und zuletzt das Kind Krogulsky, welches besonders die Theilnahme des Publikums aufs höchste erregte. Referent konnte sich aber beim Anblicke des holden Knaben eines gewissen wehmüthigen Gefühls nicht enthalten, das wahrscheinlich aus der Vorstellung entsprang, wie das arme Kind so früh schon öffentlich dem ungerechten Tadel sowohl als dem ungebührlichsten Lobe blosgestellt, für feinere Gefühle abgestumpft und namentlich dadurch verdorben werde, dafs es durch Liebkosungen und (bei solchem Alter!) bewundernde

Lobeserhebungen den richtigen Standpunkt, von dem es seine eigenen Leistungen zu beurtheilen und mit andern zu vergleichen hat, nicht nur aus den Augen verlieren, sondern es ihm unmöglich werden muſs, denselben gar aufzufinden. Zudem muſs nun so ein armes Kind seine schwachen Kräfte an Riesen, wie Hummels A-moll-Konzert u. dergl. m. verschwenden und — aufreiben; heifst das von seinen Leitern nicht himmelschreiend gehandelt, sowohl an dem Kinde als auch am — Publikum? Die Ermattung schien uns am Schlusse des ersten Satzes besagten Konzerts (so viel gab er nur zum Besten) ganz augenscheinlich. Das Publikum war ganz entzückt und überschüttete den holden, lieben Knaben mit einem Bravo-Sturm. Wodurch aber das Publikum in solche Extase versetzt wurde? durch den Vortrag, die Fertigkeit oder — durch die kleine freundliche, aber kühne, nichts scheuende Person selbst? Wir glauben das letztere, denn das langsame, unmenschlich gedehnte Tempo, das öftere aber natürliche Fehlgreifen und der ganz unvollkommne Triller, der zum Wachler wurde, erregten eher ein etwas unbehagliches Gefühl. Aber die Art und Weise des Kleinen, über die gröfsten Schwierigkeiten lächelnd, die angenommene Meistermiene, als könne die Sache gar nicht anders sein, die siegte und riſs das Publikum zu Beifallsbezeugungen hin, die den gröfsten Meistern nicht zu Theil wurden. Das ist aber die Macht einer gewissen Geistes-Kühnheit, dafs sie selbst bei nicht ganz vollkommnen Leistungen die Antheilnehmenden mit sich fort reifst, während dem das schönste Spiel eines Künstlers mit bänglichem und ängstlichem Blick seine vollkommne Wirkung auf das darauf reflektirende Publikum verfehlt. Wir wollen aber zu Gott hoffen, dafs Hummel, zu dem der Kleine jetzt in die Schule gehen soll, ihm die Gedanken an solche Hummel, wie das A-moll-Konzert, aus dem Kopfe treiben wird. Man kann gegen das besonders jetzt herrschende Wunderkinder-Unwesen gar nicht genug eifern; deshalb bitt' ich meines langen Sermons halber um Entschuldigung. — Ganz anders verhielt sich das mit den grofsen Kindern Ebner und David. Der ältere Ebner und die schöne Louise David besonders leisteten schon Vollendetes. Die letztere spielte das G-moll-Konzert von Moscheles, welches Referent vom Meister selbst gehört hatte, und er kann versichern, dafs Louise mehrere Nüançen noch schöner hervorhob und vieles mit derselben Energie und Unfehlbarkeit vortrug, als Ignaz. Wahrlich, fährt dieses geniale, fleifsige und bescheidene Mädchen so fort, so kann ihr der Sieg über all' die Fingerhelden in Paris und London nicht entgehn. Herr David hat freilich zur Vollendung noch eine weitere Reise, doch berechtigt er auch schon jetzt zu der Hoffnung, ihn einst als einen musterhaften Violinspieler, der seine Schule gut benutzte, bewundern zu können. Das verkündet uns der Geist, mit welchem er alles, was er spielt, auffafst und ausführt. Das Technische findet sich natürlich nur durch fortgesetzte Uebung. Dem Konzert der Königl. Kammermusiker Peschel et Sohn war Ref. verhindert beizuwohnen. Das Interessanteste, was die Oper bot, war das unsterblichen Mozarts unsterblicher Figaro. Welcher Reichthum an Gedanken, neuen Harmonieverbindungen und Karakteristik, welche Nettigkeit und meisterhafte Ausarbeitung der interessantesten Ideen, welche Frische, welches Leben! Ach! da wird man nicht fertig zu loben. Was sind im Vergleich mit diesem Werke all' die neuern angepriesenen Schöpfungen; doch weg mit Vergleichen, die einem Theil doch nur zum Nachtheil gereichen können. Aber diese Oper, ihr jungen Komponisten, studiert, um Karakteristik zu lernen. Von der Gräfin bis zum betrunkenen Gärtner herab, wie steht jeder Karakter einzeln für sich abgeschlossen da, durch keine äufsern Merkmale (durch immer wieder kehrende eine oder die andere Person bezeichnende sonderbare Harmonie etwa) markirt, nein, durch nichts anders als durch das jedem Individuum eigen sich in Gesang ergiefsende Gefühl und — Denken. Das ist das höchste und — schwierigste Problem für einen dramatischen Komponisten, das aber auch in keinem andern Werke aller Zeiten so meisterhaft gelöst worden ist, als in

diesem. Darum hält Ref. dieses Werk auch für die Krone des unerreichbaren Meisters, weil er hierin gleich dem Schöpfer eine neue, nie dagewesene und doch vollendete Welt schuf, und so den häufig aufgestellten Satz, als sei eine Konversationsoper (und zu dieser Gattung müssen wir den Figaro doch wohl rechnen) ein Unding — nicht nur umstürzt, sondern ihn ganz und gar vernichtet. Die Besetzung war wie früherhin und die Aufführung ging unter Marschners lebendiger Direktion musterhaft, mufs man gleich wieder das alte Lied vom Stimmverlust der Mad. Sandrini (Susanne) anstimmen. Doch dem ist nicht zu helfen und so belohnt das Publikum das rege und fleifsige Streben der unermüdlichen und ehemals vielleistenden Sandrini noch immer mit lautem Beifall.

Endlich haben wir auch Mathilde di Shabran gesehen; unser Versprechen, sie etwas näher zu beleuchten, müssen wir zurücknehmen, da wir aufser zwei bis drei hübschen Gedanken nichts als Wiederholungen älterer und zur Genüge gehörter Gedanken des erschöpften Rossini fanden. Am meisten sprach das Duett „Di Capricci di smolfiette" von Mathilde (Sign. Palazzesi) und Aliprando (Sign. Zezi) sehr gut vorgetragen, an. Doch verlieren selbst die hübschesten Sachen Rossinis durch ihre oft zweckwidrigen Wiederholungen, obgleich dies Wiederholen Rossinis Hauptmittel, in einem Musikstücke Sinn und einigen Zusammenhang zu erhalten, zu sein scheint. Darum über dieses Machwerk — nichts weiter.

Die deutsche Oper gab Winters „Maria Montalban," eine Oper, die vor ungefähr fünf Jahren hier Furore machte. Alles, selbst die Chöre wurden gerufen. Aber freilich, die Sache mochte auch darnach sein. Gerstäker-Montalban, die Funk mit ihrer noch frischen, unverdorbenen Stimme als Maria, die Willmann u. s. w. Rechnet man noch hinzu, dafs damals Jessonda noch nicht gehört und gesehen war, so kann man sich den Erfolg, den die Wintersche Oper damals hatte, wohl erklären. Jetzt nun machte die Oper freilich kein solches Glück, sie mifsfiel aber auch nicht, ja man kann behaupten, sie gefiel von Neuem. Gerstäkers Rolle hatte Hr. Hauser übernommen, was nun eben kein glänzender Ersatz war, denn er schien sehr ungewifs, was er aus der Rolle machen sollte. Die Funk übernahm sich wieder ungebührlich. Verstände sie ihren Vortheil, so liefse sie alles Quinkeliren in der Hohe, die sie nun einmal nicht hat, und gebrauchte die Töne, die sie ohne Mühe hervorbringen kann, wodurch sie jedesmal genügen und unter günstigen Umständen (d. h. in ital. Opern, wo sie nichts zu sprechen hat) auch entzücken würde. Ein anderer Fehler dieser sonst gewifs sehr achtungswerthen Sängerin ist die Sucht, Kadenzen, selbst wo sie nicht passen, zu machen. Was soll man aber denken, wenn eine Mozartsche Musik also ver — bessert wird? Fühlt die Sängerin die Unschicklichkeit eines solchen Unternehmens nicht, so sollte der Maestro auftreten und sagen: Madam oder Mademoiselle, das verstehen Sie nicht; lassen Sie den Mozart ungehudelt, der verträgt nun einmal Ihre und Andrer Verbesserungen nicht. Oder ist der Dirigens etwa zu galant oder — zu schwach? Wir möchten Hrn. Marschners Meinung darüber hören. Auf Maria Montalban wieder zurückzukommen, so ist aufser Hrn. Mayer (Deli) der des Guten beinahe zu viel that (wenigstens sprang einige Mal der Ton um) noch Herr Rifse als Oberbramin zu nennen, der sich besonders einer deutlichen Aussprache befleifsigte, was Herr Mayer ebenfalls thun sollte. Die Stimme des Herrn Rifse ist nicht übel, nur fehlt ihr noch die gehörige Politur. Hr. Bergmann sang seine Partie hinreifsend schön. Dem. Veltheim ist noch mehr als Kolter, der auf einem Seile die Höhe eines Thurmes ersteigt: der hat doch etwas, worauf er fufst. Dem. Veltheim aber singt noch ein halbmal höher, als ihre Stimme reicht und das geht über unsern Horizont. Das erstaunte Publikum klatschte wüthend und wir mit; zu Hause aber (freilich zu spät) empfanden wir einige Scham und Reue, Theil an etwas genommen zu haben, was ganz geeignet ist, eine so brave Künsterin, wie Dem. Veltheim, noch mehr auf Abwege zu bringen. Möchte dieses Geständnifs

ihr zu Herzen gehen. — Die Chöre dieser Oper aber gingen vortrefflich. Ueberhaupt war auch das Arrangement des Ganzen (von Hrn. Remie) sehr gelungen zu nennen.

Am 28. Februar gab man Darius und Alexander von Uechtritz. Ouverture und Chöre aus Händels Alexanderfest; Tänze, Melodram und Schlachtmusik vom Königl. Musikdirektor Marschner. Wer kennt nicht die prachtvolle, grofse Musik Händels. Wie kam die aber in dieses Stück? Etwa, weil das Oratorium, aus dem sie entlehnt war, auch einen Alexander auf dem Titel hat? Gott bewahre uns vor ferneren ähnlichen Mifsgriffen. Das herrlichste in seiner Art kann, falsch angewendet, nicht nur seine Wirkung verlieren, sondern sogar lächerlich werden, so wie es auch hier der Fall war. Der Chor „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil," welcher im 4ten Akte, wo Alexander mit seinen Generalen ein Bachanal feiert, während desselben gesungen wurde, paßte durchaus nicht zu der Situation und dehnte trotz seiner Verkürzung viel zu sehr. Aber wie grell wurde erst der Kontrast zwischen der ältern und neuen Musik, als Marschners Musik zum Tanz und Melodram der Thais, deren Zweck es ist, durch alle möglichen von Kunst und Natur ihr verliehenen Mittel den Alexander zu dem rasenden Entschlusse zu bringen, Persepolis zu vernichten, ertönte. Leise Schwebungen der Saiteninstrumente tragen die lieblichen Melodien der Flöte und Klarinette und wirkten nicht auf Alexander allein wahrhaft entzückend ein. Im Melodrama besonders kamen einige Stellen vor, die wirklich von hinreifsender Kraft waren, was Referent von Vielen, sonst nicht gar leicht Hinzureifsenden bestätigt fand. — Warum komponirte nur Herr Musikdir. M. nicht auch alles Uebrige, um Einheit des Styls, der Zeit und wohl auch der Wirkung ins Ganze zu bringen? Oder ging sein Auftrag nicht weiter? Wahrscheinlich das Letztere, denn andre Ursachen sind kaum denkbar. Das ganze Stück wurde mit Liebe dargestellt und aufgenommen.

(Schluss folgt.)

Wien im November 1825.

(Schlufs aus No. 10.)

No. II. Das Künstler-Ehepaar Krähmer; im K. K. kleinen Redoutensaale. Herr Ernst Krähmer spielte ein selbst gesetztes Hoboe-Konzert und neue Variationen für den ungarischen Csakan (flûte douce) Er ist ein wackerer Künstler, der vorzüglich das letztgenannte Instrument so zu sagen zu Ehren gebracht, wenn man anders gegen das Kindische desselben nichts einzuwenden hat. Madame Karoline Krähmer, geb. Schleicher gab Klarinett-Variationen über ein eigenes Thema und ein Potpourri für die Violine von Danzi zum Besten. Sie excellirt besonders im sotto voce, und äufserst wohlthuend ist jene zarte Weiblichkeit, die sie in ihrem Spiele nie die Grenzlinie überschreiten läfst. Hier wäre es überflüssig, die sonst dem schwachern Geschlechte gebührende Nachsicht anzusprechen. — Entremets waren: Die Fest-Ouverture von Leidesdorf, bereits oben besprochen; die Polonaise la placida campagna von Pucitta, gesungen von Dem. Heckermann; und: „Das Echo" Gedicht von Castelli, deklamirt von der K. K. Hofschauspielerin Mad. Korn.

No. III. Demoiselle Sophie Linhart, eine geachtete Dilettantin, im grofsen landständischen Saale. Sie sang zwei grofse Arien, aus Ciro in Babilonia von Rossini und aus Andronico von Merkadante; zuletzt mit Dem. Bendl, den Herren Lugano, Mozatti, Schoberlechner und Wallnofer das brillante Sextett aus Corradino. Die genannten Bafssänger trugen das Buffo-Duett aus der Cenerentola mit acht italischen Humor vor, und der junge Amphion, Moritz Wehle wiederholte zum allgemeinen Entzücken die jüngst so beifällig aufgenommenen Violin-Variationen seines würdigen Lehrers. —

Auch die beliebten Quartett-Unterhaltungen gegen Abonnement, von Herrn Schuppanzigh veranstaltet, haben wieder angefangen und finden jeden Sonntag Nachmittag im Saale des Musik-Vereins statt. Der Unternehmer selbst spielt meisterhaft die erste Violine; ein sehr geschickter Kunstfreund, Hr. Holz, die zweite; der Furstl. Rasumovskische Kammermusikus, Herr Weifs, die Bratsche, und der Solospieler im Wiener-Theater-Orchester, Hr. Linke das Cello. Zu der absoluten Trefflichkeit jedes Einzelnen kommt noch, dafs sie zusammen gewohnt sind, gleich Inseparables, immer sorgfaltig Vorproben halten, und somit alles mit jener Delikatesse, Uebereinstimmung, Precision, ein Strich und eine Seele, ausführen, welche mir die genufsreichen Stunden vergegenwartigen, die wir alljährlich unserm hochgefeierten Möser verdanken. Bei mehrstimmigen Satzen wirken auch andere kunstsinnige Dilettanten, die Herren Piringer, Grofs, Pechaseck etc. mit, und dafs nur die besten Werke anerkannter Meister an der Tagesordnung sind, beweiset das Schema der bereits gegebenen; nemlich: Von Joseph Haydn: Quatuor in H-moll; in A-dur; in G-dur. (Appony) — Von W. A. Mozart: Quintett in C minor, No. 7; Quartettkonzert in D. — Von L. van Beethoven: Quatuor in B, No 6, op. 18, in A-moll. (das neueste Manuscript); Trio in D, op. 70. Die Pianofortestimme von Herrn Professor Wurfel gespielt. Quatuor in Es, op. 74. Quatuor in C-moll, (Rasumovsky). — Von Onslow: Quintett in E-moll; dito in C, op. 25. — Von Romberg, Quatuor in D, op. 7. — Von Weifs, Quatuor in G-moll. — Von Spohr: Double-Quatuor.

Im ersten Gesellschafts-Konzerte der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, deren alljährlich vier im K. K. grofsen Redouten-Saale um die Mittagsstunde, bei vollständiger Beleuchtung des kolossalen Raumes abgehalten werden, wurde aufge-

führt: 1) Beethovens Symphonia eroica. Bei solchen Meisterwerken, oft und nicht selten vortrefflich gehört, sollte man es nie an der unerlaßlichen Akkuratesse fehlen lassen. Daß die Cellisten sogar auf einen Abweg geriethen, welcher beinahe eine förmliche Storung noch sich gezogen hatte, verdient ernstlich gerugt zu werden. — 2) Arie mit Chor, aus Rossini's Othello (nehmlich das Finale des zweiten Aufzugs) gesungen von Dem. Schröder. Ultra posse nemo obligatur. Eine solche anstrengende Scene verlangt eine kräftigere Stimme, als diese junge Sangerin zur Stunde noch besitzt. — 3) Erster Satz des Violoncell-Konzertes in Fis-moll, von Bernhard Romberg, vorgetragen von Herrn Friedrich Grofs. Referent hatte das Glück, den Meister selbst in dieser schönen Komposition zu bewundern und fand sich auch hier befriedigt; mehr vermag er nicht zum gerechten Lobe des geschickten Dilettanten zu sagen. — 4) Hymnus von Cherubini, (Gloria aus dessen zweiter Messe in D). Ueber dieses herrliche Kunstwerk ausführlicher zu sprechen, wird gleich weiter unten Gelegenheit sich finden; die Besetzung der Hauptstimmen durch Liebhaber liefs manches zu wünschen übrig. Freilich ist es ein ganz ander Ding um solchen kernfesten Kirchengesang, im Gegensatz des modernen Virtuosi, wobei man allenfalls mit einigen nothdürftig eingestrichtenen Passagen ausreicht und die Scala höchstens zu dem Zweck einübt, um einen Oktavenlaut nicht so holperig herausgeln, als ob man russische Knüppelbrücken belühte. —

Indessen gehen sich unsere Herren Musik-Verleger dennoch wenigstens zuweilen das Ansehen, als wollten sie für das Essentielle der Kunst auch etwas thun. So sind außer der bereits angezeigten neuern Auflage von J. G. Albrechtsbergers sammtlichen Schriften, im Laufe des sich seinem Ende nahenden Jahres drei theoretische Werke erschienen; eine Pianoforte-, Hoboe- und Flotenschule.

Erstere hat Herrn Jos. Czerny zum Verfasser, von dem wir bereits manches sehr Brauchbares für sein Instrument besitzen und der als Lehrer hier im vortheilhaftesten Rufe steht. Seine Arbeit zeichnet sich durch bundige Kurze, und grofstmöglichste Deutlichkeit vor vielen andern ihres Gleichen aus und besonders erschöpfend ist der hochwichtige Artikel über den richtigen Fingersatz bearbeitet.

Die von Herrn Joseph Sellner, Professor am hiesigen Konservatorium und Mitglied der K. K. Hofkapelle, bei Sauer und Leidesdorf herausgegebene Hoboe-Schule übertrifft an Vollstandigkeit alle ihre Vorgangerinnen. Sie enthalt nebst den befriedigensten Aufschlüssen über den Mechanismus des Instrumentes, eine klare, durch Scalen- und Triller-Tabellen versinnlichte Anweisung zur Haltung desselben, so wie der Lehre zum zweckmafsigen Athemholen, zur Erzeugung des Zungenstofses, zur Hervorbringung der Gleichheit des Tones, zum schicklichsten Gebrauche der Klappen, sonderlich der von dem Instrumentenmacher Stephan Koch erfundenen Aushilfsklappen, durch welche die Applikatur unglaublich erleichtert, und die von jeher so verpönten Gabelgriffe umgangen werden; endlich die allerumfangreichste Beispielsammlung, als bewahrtes Resultat selbsteigen gepruften und probehaltig befundener Erfahrungen, meist zweistimmig, für ein Schüler-Paar eingerichtet; Scalen-Uebungen in allen Kreuz- und Be-Tonarten, mit Sekund-, Terz-, Quart-, Quint-, Sext-, Septimen- und Oktaven-Sprungen, in wechselnden Taktarten und Noten-Gattungen, progressiv fortschreitend, vom Leichteren allmahlig zum Schwereren; ohne und mit Beihulfe der Klappen; diese Anfangs einzeln, z. B. die Fis-Klappe; spater in Verbindung mit andern, der B-, Es-, As- und Des-Klappe, so wie die Dis-Klappe gemeinschaftlich angewendet mit der Cis-, Gis-, Eis-, Ais- und Dis-Klappe; immer sorgfaltig bemerkt, wo zur Erleichterung und schönen Abrundung des Vortrags die Aushulfsklappen vortheilhaft zu substituiren sind; zuletzt sechs leichte Piecen für drei Hoboen, in gebundener Schreibart, kanonisch durchgeführt. In den noch zu erwartenden zwei Heften sollen diese höchst nützlichen Uebungen nach dem entworfenen Plane fortgesetzt werden, und dann erfüllt auch der Autor sein Versprechen: dafs für jenen, der diese Beispiele der mannigfaltigsten Art und Weise rein und fertig auszuführen im Stande ist, nicht leicht irgend etwas vorkommen konne — wenn es nicht plötzerdings der Natur des Instrumentes widerstreit — dem er nicht vollkommen gewachsen ware.

Was der berühmte Virtuose Herr Bayr in seiner bei Tranquillo Mollo edirten Flötenschule gegeben, mufs nicht minder vorzüglich genannt werden. Es ist ein wahrer Schatz von Beispielen dann niedergelegt, woraus in vielfacher Hinsicht grofser Nutzen geschopft und mancher unbekannte Vortheil erlernt werden kann. Hoffentlich wird dieser Meister nunmehr auch bald seine Erfindung der Doppeltone zur Publicitat bringen, welche er dann erweitert hat, dafs jetzt sowohl auf jeder gewöhnlichen, schöner aber noch auf der verbesserten sogenannten G-Flöte zu gleicher Zeit Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Oktaven in allen Tonarten rein, voll und selbst bei einer nicht allzustarken Begleitung durchaus vernehmlich ansprechen, und dieses Geheimnifs koexistirender Tone einem jeden Flötenspieler mittels einer leicht fafslichen Anleitung beigebracht werden kann. —

Nun sollte ich Ihnen versprochenermafsen noch über die Aufführung der zweiten Cherubini'schen Messe relationiren; allein ein solches ehrenwerthes Kunstprodukt will keineswegs kurz abgethan sein; da ich nun erst in ein Paar Tagen die Partitur zur Einsicht erhalten kann, auch mein heutiger Brief ohnehin dickleibig genug geworden ist, so mag dieser Artikel auf den nachsten Korrespondenz-Transport vertagt werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

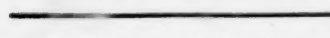
Den 22. März. Nro. 12. 1826.

II. Recensionen.

Miltons Morgengesang, komponirt von J. F. Reichard.

(Schluß.)

Meisterhaft, in kontrapunktischer und besonders in deklamatorischer Hinsicht, ist das Thema der grofsen Fuge



gewählt und bearbeitet. Sobald die erste Durchführung geschehen ist, tritt es, nach einem Zwischensatze von zwei Takten, welcher das Thema und die Gegenharmonie in ähnlichem Gange verlängert, im Tenor und zwar im Moll mit einer raschen Wendung von D-dur nach Fis-moll wieder vollständig ein. Diese anhängende Wiederholung in Moll, unmittelbar nach der Durchführung in Dur, in Vereinigung mit der raschen Modulation und der Ungewifsheit (im ersten Takte des wieder eingetretenen Thema) ob Fis-moll oder das entferntere Fis-dur folgen wird, giebt dem Thema einen Anklang wie aus weiter Ferne, der aufserordentlich bedeutend ist. Unwillkührlich wird dadurch die Vorstellung erge, dafs Alles, fern und nah, einstimmt — und das Ganze erhält sogleich einen leidenschaftlichern Schwung. Das „Immerdar" für welches hier und in den folgenden Stellen das letzte Glied des Thema benutzt ist, wird als Zwischensatz von Sopran Alt und Tenor kurz durchgearbeitet; der Bafs nimmt das Thema in Moll, zugleich tritt es im Sopran in der Umkehrung, höchst gesteigert auf und führt zum zweitenmal eine kanonische Verkettung des „Immerdar" als Zwischensatz nach obiger Formel, jedoch unverändertem Wiederschlag, in ordentlicher Bewegung und in der Umkehrung herbei, der sogleich durch das Thema im Alt und dessen Umkehrung im Basse (beide Moll) unterbrochen wird.

Nach einer dritten Durchführung des „Immerdar" mit einer dritten Veränderung des Wiederschlags wird die Fuge durch einen freien aus dem vorhergehenden Stücke genommenen Satz aufgehalten, und bricht nun wieder in D-dur mit doppelter Gewalt ein, indem das Thema zuerst als Ritornell im Orchester, dann im Chore in zwei Stimmen zugleich, im Sopran in der ordentlichen Lage und im Tenor in der Umkehrung; dann im Alt in der ordentlichen; im Tenor in der ordentlichen und zugleich im Sopran in der umgekehrten; im Bafs in der ordentlichen und zugleich im Alt in der umgekehrten Lage erscheint. Bemerkenswerth ist hier ein, zunächst aus der Gegenharmonie und mit dieser aus dem Thema genommener Satz, der zuerst in der zweiten Violine, dann im Alte vollständig erscheint, theilweise in den Stimmen als Gegenharmonie benutzt wird, und der in seinem stürzenden Anapästenrythmus zur Belebung des Ganzen bedeutend mitwirkt. Ueberdem wird der Wiedereintritt der Fuge durch das, dem Sopran und Tenor im Bafs in enger Nachahmung fol-

gende umgekehrte Thema, dessen zweites Glied verkleinert wird und nun in Terzen mit dem Tenor geht, verstärkt. Nach einer langen Durchführung des „Immerdar“ tritt der Baſs hochst feierlich mit dem Thema in der Vergröſserung auf und in der Mitte dieses Satzes das Thema in ordentlicher Bewegung in der Oberstimme, die nun, im Gegensatze zu dem langsam schreitenden Thema im Baſse, zu fliegen scheint. Als Gegensatz zu dieser Oberstimme nimmt der Tenor das erste Glied des Thema dreimal in der Verkleinerung und der Alt dasselbe in der Umkehrung. Merkwürdig für den, der Stimmwirkung kennt, ist hier das gehaltene g im Tenor, das gleich darauf im Alte nachtönt. Dieser eine Ton malt wieder das „weit, weit“ aus, das schon bei dem ersten Eintritte des Thema in Moll geahnet wurde. — Der freie Zwischensatz wird wiederholt und das Ganze schlieſst mit dem Thema im Unisono und der Vergroſserung und langem Orgelpunkte, zu dem das erste Glied des Thema kontrapunktisch benutzt ist.

In diesem Geiste sind alle Fugensätze, jeder seinem Inhalte gemäſs, gearbeitet. In ihrer Mannigfaltigkeit und Zweckmäſsigkeit, zugleich auch in der freien Behandlung des Kontrapunktes erkennt man, daſs der Komponist die Form der Fuge nie wählte, um eine Fuge hinzustellen, sondern daſs jederzeit aus seiner Anschauung der Idee die Form der Fuge wie überhaupt die Form nothwendig bedingt hervorging. —

Dieses Kunstwerk, im Jahre 1808 oder 1809 in Partitur herausgegeben, ist im gröſsern Publikum nicht bekannt, vielleicht auch der Aufmerksamkeit vieler Musiker entgangen. In der leipziger musikalischen Zeitung habe ich es nicht beurtheilt gefunden. Auch erinnere ich mich nicht, einen Bericht über eine Aufführung desselben gelesen zu haben. Dies hat mich veranlaſst, meine Ansicht davon hier niederzulegen. Ich für meinen Theil kann zwar das vox populi, vox dei in Kunstangelegenheiten nicht anerkennen, am allerwenigsten in Hinsicht auf Musikwerke, deren Anschauung sich ja das Publikum nicht einmal selbst verschaffen kann, deren Mittheilung es erst von den Musikern erwarten muſs. Allein die Ansprüche des Publikums auf Mittheilung, Genuſs und Erhebung erscheinen mir unbestreitbar, da jedes Kunstwerk Eigenthum des ganzen Volkes sein sollte. — Keines hat öffentliche Anzeige nöthiger, als ein musikalisches, da dieses sich nicht selbst bei dem Publikum einführen kann und es hat mir darum geschienen, als wenn durch diese Bekanntmachung der Reichardschen Komposition nur ein ihr gebührendes Recht — freilich sehr spät — gewährt würde. Erst dann, wenn Reichards Werk der allgemeinen Aufmerksamkeit näher gerückt ist, wird man beobachten können, ob Miltons Morgengesang sich nur den engern Kreis der Kunstkenner oder die Säle des Publikums zu öffnen vermag.

Gathiani.

Trois rondeaux brillans, composés pour le Pianoforte sur des motifs favoris du vaudeville allemand: les Viennois à Berlin, par J. Moscheles.
Berlin bei Schlesinger. Preis von No. 1 17½ Sgr., No. 2 12½ Sgr., No. 3. 15 Sgr.

Nun, was läſst sich darüber sagen? Es sind Rondo's, zu denen „die Wiener in Berlin“ begeistert haben. Sie sind glatt, modern, elegant, von Moscheles unterschrieben und empfehlen sich zur Fingerübung und Unterhaltung solcher Scholaren, bei denen es im musikalischen Treiben auf Fingerübung und Unterhaltung abgesehen ist. Auch werden in eleganten Zirkeln, wo man sie vorträgt, angenehme Erinnerungen an die Kunstgenüsse in den Rangtogen erweckt werden und jeder Besitzer solcher Gesellschaften wird unbedenklich diese Rondo's allen übrigen Modesachen gleichstellen. — Uebrigens kann selbst Herr von Rothschild keines so glücklichen Kredits genieſsen, als die Häuser Moscheles und Kalkbrenner bei Herrn Schlesinger.*) Jener muſs doch wenigstens einen Schuld- oder Empfangschein ausstellen. Aber diese schicken blankes

*) Und allen andern Verlegern, denk' ich. M.

Papier mit ihrem Namen in die Welt und ziehen dafür Summen; damit kein Mifsbrauch mit dem bianco getrieben werde, setzen sie Noten bei. Aber die Hauptsache ist doch immer der Name und das Geld.

v.. d.. S....

III. Korrespondenz.

Ueber die Oper in Leipzig.

Indem ich Ihnen über die neuesten musikalischen Erscheinungen auf unserer Bühne berichten will, mufs ich zuerst versprochenermafsen (S. No. 5) von der Aufführung „der Jungfrau vom See" (donna di lago) von Rossini sprechen, welche am Schlusse des vorigen Jahres auf die Bühne kam. Obgleich sie keinen dramatischen Stoff, sondern nur eine epische Fabel hat, so spricht doch das idyllische Element in ihr und der Anklang des Fremdartigen, welchen die im Ganzen ebenfalls karakterlose Musik zuweilen annimmt, den Zuhörer so an, dafs er für das Langweilige der poetischen Zusammensetzung und der einzelnen Scenen einigermafsen entschädigt werden kann, vornehmlich wenn die Oper, wie hier, gut besetzt ist. Zu den besonders ansprechenden Nummern der Oper gehört die durch die ganze Oper hindurch klingende Kantilene der Jungfrau: „eh noch die Sterne schwinden;" der Chor der Gefährtinnen Helene's: „wie lieblich winkt der Morgen," mit dem darauf folgenden Duett; Malkolms Kavatine No 3. (Alt); die grofse Arie Roderichs mit Chor und ein Theil des ersten Finales, namentlich das Auftreten Malkolms mit originellier Begleitung (sul balco) das Quartett in demselben; „schon regt sich der Argwohn" etc. worauf der Barden-Chor folgt. Ferner im zweiten Akte Richards Arie und das Terzett mit Chor No. 9: „Lafs nie dein Wort mich hören" — denn der erste, unverhältnifsmäfsig längere Akt enthält auch das meiste Gute, und der zweite fällt dagegen sehr ab. Die Partie der Helene oder der Jungfrau wird von Dem. Canzi ganz im italischen Styl, oder wenn einige lieber wollen, Manier vorgetragen. Dem. Erhardt singt den Malkolm oder die Altpartie zwar ohne Kraft der Stimme, die eigentlich nur ein nach oben und unten beschränkter Sopran ist, aber doch sehr sorgfältig, rund und mit dem leicht in Karrikatur ausschlagenden Vortrage, in welchen Deutsche oft verfallen, wenn sie die üppige italische Lebendigkeit nachmachen wollen. Das schottische Heldenkostüm steht ihr dabei sehr gut. Beide Sängerinnen sind in Duetten sehr gut eingesungen; auch trugen beide kürzlich ein Duett von Celli recht gelungen vor. Hr. Vetter singt die Partie des Jakob oder Richard. Auch diese Rolle ist ein schöner Fortschritt auf seiner Sängerbahn; dies würde aber nicht der Fall sein, wenn nicht das Gefühl mit seiner Fertigkeit gleichen Schritt hielte und beide durch eine sehr wohlklingende Stimme verschmolzen wurden. Herr Hofler singt recht brav die Partie des Roderich (ebenfalls Tenor). Durch Herrn Kockert ist die Baifspartie des Douglas gut besetzt, obgleich die Passagen, welche hier vorkommen, nicht ganz in seiner Kehle liegen. Auch die Nebenpartie des Serano (Tenor, Hr. Voigt) ist zweckmäfsig besetzt. Die Chore wirken kräftig zusammen. Die Oper ist bis jetzt vier oder fünfmal zwar nicht mit rauschendem Beifall, aber doch mit Vergnügen gesehen und gehört worden. — Nachstdem kam Aubers „Konzert am Hofe" auf die Bühne. Diese Operette mag durch ihren Stoff unterhaltender sein, als es das Buch des Schnee's ist; mir scheint die Musik der letzteren Oper doch vorzüglicher und minder gesucht. Dem. Canzi singt die Partie der Sängerin Adele und ist hier ganz an ihrem Platze; man hörte sie hier mit weit freierer und kräftigerer Stimme als sonst singen. Die „Schulerschwänke," die Sie ja hinlänglich kennen werden, kamen neulich vom Königstädter Theater ebenfalls hier an und mifsfielen nicht. Von andern auf dem Repertoir befindlichen Opern wurden neuerdings mehrmals der Berggeist, ferner Euryantur, Opferfest, Freischutz, Rubezahl und Figaro von Mozart gegeben. Neu einstudirt wurde zur Säkularfeier des Weifseschen Geburtstags: Hillers „Jagd." Wiewohl man erwartete, dafs sich die kleinen,

dünninstrumentirten Liedchen im altmodischen Schnitte da seltsam anhören möchten, wo Rossini und Spontini und mancher andere mit Teufelslärm zu rauschen pflegt, so war doch der Eindruck über die Erwartung anders. Dazu aber trug auch unser Hr. Musikdirektor Präger bei, welcher jenen Arietten Beine machte; abgekürzt war auch vieles; das Ganze wurde als Gegenstand naiver Laune behandelt und man versetzte sich von Seiten des Publikums mit Wohlwollen in Weise's, Hiller's und unsrer Väter „gute" Zeiten. So kam es, dafs die Jagd nach etwa 60 Jahren ihrer Geburt viermal hintereinander, und zwar mit dem Fest-piele vom Hrn. Hofrath Mahlmann verbunden, gegeben wurde. Zu letzterm hat Herr Musikdirektor Präger die Musik gemacht; sie scheint die verschiedensten Style verbinden zu wollen. Das Volkslied hat am meisten daraus gefallen; doch ist die Frage, ob es in dieser Melodie unter dem Volke bleiben wird. Das Gedicht verdient es. Der Komponist gab auch neulich im Theater zu seinem Vortheil ein Konzert, in welchem wir ebenfalls mehres von seiner Komposition hörten. Herr Präger ist ein gewandter, talentvoller und erfahrner Direktor, praktischer Musiker und Komponist, aber er schadet sich, dafs er in zu verschiedenen Gattungen arbeitet, und namentlich in der Vokalmusik, wo es ihm so entschieden an poetischer Auffassung fehlt. — Vor kurzem kam auch Spohrs Musik zu Makbeth zur Aufführung, von der ich aber mich des Sprechens überheben kann, da Sie dieselbe gehört haben und über dieselbe sich vielleicht aussprechen werden. — Gestern kam auch desselben Meisters Zemire und Azor neueinstudirt wieder auf die Bühne. Diese Musik ist von unsern Dilettanten immer gern nach dem Klavierauszuge gesungen worden und konnte daher auch auf Interesse rechnen. Dieses hat sie durch eine sehr gute Besetzung und Einstudierung in hohem Mafse erhalten, obgleich man gestehen mufs, dafs sie noch mehr als andre Opern Spohrs an Monotonie leidet. Die Fabel hat Situationen voll inniger Empfindung herbeigeführt, die der Komponist verlangte; aber Einiges wiederholt sich, die Scenenfolge im zweiten Akte hat besonders keine hinlängliche Abwechselung, und die Partie des Dieners, durch welche etwas Heiterkeit in das Ganze kommen konnte, ist zu leer ausgegangen. Ja der Poet hat dem Komponisten in dieser Partie eine Arie gegeben, die eine kleine poetische Schilderung enthält, bei welcher man die Verlegenheit des letztern recht bemerken kann, indem die begleitenden Instrumente die Melodie und die Stimme die Begleitung erhalten hat. In den Gesangpartien nimmt man noch hier und da Mangel an Gewandtheit in der Behandlung der Singstimmen wahr, die der Komponist in seinen folgenden Werken immer mehr erlangt hat. Am meisten zeigt sich dies in der Arie Zemirens im zweiten Akte, deren Passagen nicht zu loben sind, in der tiefen Haltung des Azor und in dem Knarren der Männerstimmen in dem kanonischen Terzett des ersten Akts. Seine Neigung zum Polonaisentempo verräth sich durch zwei Stücke, nämlich durch die leichte und passende Arie des Ali im ersten Akt, und — aber wohl am unrechten Orte — in der Arie des entstellten Azor: „Nein ich will nicht klagen." Die Frage, ob unsichtbare Geister Fugen singen (ein fugirter kleiner Satz kommt in dem Terzett des ersten Akts No. 4 vor) will ich noch unbeantwortet lassen. Wie in dem Gesange zuweilen, so erkennt man auch in der Violinpartie den Violinkomponisten. Spohr begeht — und dies auch noch in seinen neuesten Werken, z. B. in seiner zweiten Symphonie und in einigen Stellen der Jessonda — den Fehler, dafs er den ersten Violinen Figuren giebt, die nicht etwa überhaupt schwierig herauszubringen sind, sondern eine Feinheit des Spiels erfodern, die, auch wenn sie von den Einzelnen verlangt werden könnte, von den Geigen in Masse kaum zu leisten ist, indem jene Figuren, von mehren zusammengespielt, bald undeutlich, bald schwerfällig herauskommen und einer immer dem andern voraus ist, während dieser nachhinkt. Eine solche Stelle findet sich auch in der sonst schönen Introduktion, die hier die Stelle der Ouvertüre vertritt.

Ungeachtet aller dieser Mängel hat diese Oper unverkennbare Schönheiten. Dahin kann man das Terzett der Tochter rechnen, welches von Dem. Canzi, Dem. Erhard und Mad. Devrient im besten Zusammenklange vorgetragen und mit grofsem Beifall aufgenommen wurde, dann das belebte Duett zwischen Zemire und Azor im zweiten Akte (von Dem. Canzi und Herrn Vetter mit Ausdruck und Wohllaut gesungen), dann die Kavatine Zemirens von der Rose, das erste Terzett mit Chor, das erste Finale, mit Ausnahme des konzertmäfsigen Ritornells, welches vor dem empfindungsvollen Schlusse vorkommt und das zweite Finale, in dessen Tönen alles in seliges Entzücken aufgeht. In diesem letzten Satze, bei welchem die Direktion ihren Theaterhimmel zu allgemeinem Vergnügen aufthat, schleppten die weiblichen Mittelstimmen leider etwas und zogen herunter, was seinem Eindrucke nachtheilig war. Herr Genast sang den Vater recht brav, seine Rede ist mir gar zu weinerlich vorgekommen. Herr Höfler hatte die Partie des Ali übernommen, welche auch Tenor ist; er singt und spricht sie etwas schwerfällig. Die beiden Hauptrollen hatten, wie schon gesagt, Dem. Canzi und Herr Vetter. Erstere leistete auch im Spiel mehr als gewöhnlich; ihre Soli sang sie mit Schwung und Ausdruck und Herr Vetter strebte ihr nach.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig.

Ich möchte Ihnen jetzt, was wir seit November vorigen Jahres zuerst in unserm abonnirten Konzert Interessantes von Musik gehört haben, berichten; allein der Stoff hat sich mir so unter der Hand gehäuft, dafs ich meinen Bericht schon ins Kurze fassen mufs, wenn ich Ihre Leser nicht ermüden will.

Sie wissen nun schon, dafs wir die gröfsten Symphoniewerke und Ouvertüren, alte und neue, in jenen Konzerten hören, und dafs sie den schönsten Genufs dieser Konzerte ausmachen, dahingegen der Gesang immer das Untergeordnete bleiben wird. Deshalb darf ich Ihnen nur flüchtig die Symphonien und Ouvertüren nennen, die bis zu diesem Augenblick (Ende Februar) zur Aufführung gekommen sind. 1) Sämmtliche Musik Beethovens zu Egmont. Sie haben vielleicht schon gehört oder gelesen, dafs der schätzenswerthe Dichter Konsistorialrath Friedrich Mosengeil in Meiningen zu dieser Musik eine poetische Erläuterung geschrieben hat, durch welche verbunden die einzelnen Stücke Beethovens zu jener Tragödie auch in einem Konzerte aufgeführt werden können, und in einen nähern Zusammenhang treten. Es bedarf dazu nur eines guten Deklamators, der diese Worte und mit ihnen den Eindruck, welchen der Komponist und Dichter in dem Verfasser derselben erweckten, ausdrucksvoll vorzutragen vermag. Gewifs war dieses ein guter Gedanke; da man bei theatralischen Vorstellungen jene herrliche Musik — eben weil Egmont selten auf die Bühne kommt, auch selten zu hören im Stande ist, ja wohl auch bei der Spannung, welche schon die ernste Poesie in dem Zuschauer hervorbringt, nicht frisch und hinlänglich empfänglich zu dem Anhören jener tiefen und gewaltigen Musik kommt, zumal da das gewöhnliche Geräusch derer, welche während der Pausen ihre preisliafte Lage verändern, oder mit den Nachbarn Konversation treiben, oder auch hinaus und wieder hineinlaufen, dem eifrigen Zuhörer grofsen Aerger verursacht. So hat unser Publikum — obgleich Egmont mit Beethovens Musik begleitet, seit mehrern Jahren auch immer auf unserer Bühne erschienen ist — doch die besondere Aufführung jener Musikstücke in unserm Konzerte mit grofser, aufserordentlicher Theilnahme gehört. Früher sprach die gedachten Verbindungsworte Herr Stein, Mitglied unserer Bühne und als Deklamator vornehmlich ausgezeichnet. Jetzt hat die Theaterdirektion allen Mitgliedern der Bühne das öffentliche Auftreten ausser derselben untersagt; der als Deklamator bekannte Hr. Solbrig trat daher an dessen Stelle. Sein Ernst und seine Gewandtheit liefsen sich auch nicht verkennen, aber es mangelt ihm der Ausdruck jugendlicher Empfindung, und sein Talent hat sich besonders im Komischen entwickelt. Die Musik fand wie immer Herzen, welche das

Gewaltigste und Zarteste, was sie vereinigt, in sich aufnahmen und durch sie zu dem höchsten Enthusiasmus siegreicher Freude, die in dem Schlufssatze jubelt, emporgetragen wurden. Neulich hörte ich — denken Sie — in dem Wirthshause eines Dorfes nahe bei Leipzig die Ouverture Beethovens zum Egmont (No. 1) von einer Gesellschaft Tanzmusiker arrangirt für circa 10 Stimmen so ziemlich fertig und korrekt vortragen. Ist dies nicht Beweis für die Kultur der Musik in unserer Zeit? Folge der Kultur allerdings. Allein ich meine, dafs damit die Musik und Kultur auch wieder in Unkultur umschlägt und von ihrer Höhe herabstürzt, wenn Verhältnifs und Form gleichgültig geachtet wird, unter welchen man eine grofse und wahrhaft heilige Musik anhört. Nach meiner Ueberzeugung ist es Profanation, eine solche Musik beim Klirren der Kaffeetassen, beim Genufs des dicken oder dünnen Biers, eingehüllt vom Tabaksqualm, der ein unruhiges und geräuschvolles Gewimmel von Menschen verhüllt, in einem Arrangement zu hören, das zu viel Prätension macht, um mit einem Klavierauszuge verglichen zu werden, und zu wenig, um die grofsen Schattirungen des Totalorchesters in sich aufzunehmen, wie sie ein Beethovensches Instrumentalwerk enthält.

Doch ich kehre zurück zu meinem Vorhaben und führe nun noch die übrigen Symphonien an, welche bis dato zur Aufführung kamen: 2) Symphonie von Mozart aus C-dur, mit der Schlufsfuge und dem unvergleichlichen Andante. 3) Symphonie von Beethoven, No. 2, D-dur. 4) Symphonie von K. M. v. Weber; eine Jugendarbeit, in welchem sich neben manchem Trivialen auch manche Züge des originellen Geistes hervorheben. Mich dünkt es dient zur Schätzung eines originellen Geistes, seine Entwickelung zu betrachten und man kann daher ein Musikstück einmal auch ausser dem gewöhnlichen Gesichtspunkte des augenblicklichen Genusses auffassen. 5) Von Ferd. Ries, No. 3. Es-dur; neu. 6) Von Mozart, G-moll. 7) Sinfonia eroica von Beethoven, No. 3. 8) Symphonie aus C-moll, von Beethoven. 9) Von Mozart, D-dur. 10) Von J. W. Kalliwoda, Fürstl. Fürstenbergischem Kapellmeister (nach dem Manuscript). 11) Von Beethoven, B-dur, No. 4. 12) Von Spohr, No. 4, Es-dur. 13) Von Bernhard Romberg, Es-dur. Ueber die meisten dieser Meisterwerke bedarf es keiner weitern Worte. Nur von den neuern will ich Einiges sagen. Die Symphonie von Ries entsprach der von ihr gehegten Erwartung nicht so ganz. Sie ist brillant gearbeitet, aber prägt sich nicht durch interessante Melodien dem Gedächtnisse ein. Bei weitem mehr sprach das eben genannte Werk eines Komponisten an, den wir durch dasselbe auch zuerst kennen lernten. Anlage und Ausführung dieser Komposition ist gleich lobenswerth. Natürliche Gedanken, klare und fliefsende Harmonie, meisterhafte Ausführung ohne Prätension und ermüdenden Instrumentenlärm sind die Hauptvorzüge dieses Werks. Der erste Satz ist ein Allegro $\frac{4}{4}$, welches durch ein Largo eingeleitet wird. Der Komponist läfst das Streichquartett beginnen und das übrige Orchester hinzutreten. Diese Abwechselung des reinen Streichquartetts mit dem Gesammtorchester ist auch in den folgenden Sätzen die Schattirungen des Werkes erhöht; und das Streichquartett hebt sich durch die fliefsende Stimmführung und Melodie, die ihm der Komponist immer gegeben hat, noch anmuthiger hervor. Der erste beregte Satz hat einen Schein von jener sanften Melancholie, mit welcher Spohr seine Kompositionen färbt, ohne doch eigentliche Nachahmung desselben zu sein. Der zweite Satz, Adagio (Des-dur $\frac{4}{4}$) entbehrt zwar origineller Empfindung, aber zeichnet sich durch treffliche Ausarbeitung aus und obwohl er etwas zu lang geworden ist, so kann man doch nicht läugnen, dafs sanfte Empfindung und aufregende Kraft in ihm sehr vortheilhaft gemischt sind. Darauf folgt eine schnelle Menuett aus F-moll abwechselnd mit einem Trio aus As-dur, im leichten, scherzenden Karakter; und endlich viertens ein Allegro molto aus F-moll, welches eine sehr gut gearbeitete Fuge enthält, aber am wenigsten eigenthümlich ist. (Schluss folgt.)

Dresden, im Februar 1826.

(Schluss aus No. 11.)

Endlich ist von Morlacchi's **Tebaldo e Isolina** der erste Akt im Klavierauszuge von Marschner erschienen und erfüllt seinen Zweck nach dem Urtheil Sachkundiger in hohem Grade. Von einer Recension desselben kann in diesen Zeilen keine Rede, wohl muss es uns aber erlaubt sein, auf einzelne Schönheiten hier aufmerksam zu machen. Die Ouvertüre würde gekürzt von guter und lebendiger Wirkung sein; so wie sie ist, sind der Wiederholungen einzelner, unwesentlicher Gedanken zu viele. Dies gilt im Ganzen auch von den Gesangstücken, wo die Worte oft zur Ungebühr wiederholt und die Handlung nur aufhaltend sind. Auf kunstgerechte Ausarbeitung Anspruch zu machen, sind wir bei ital. Autoren schon längst entwohnt worden, doch finden sich in dieser Oper mehr Spuren fleißiger Arbeit, als in den Werken andrer neuerer Italiener. Bekanntlich beschränken sich die Ansprüche bei derlei Musik nur auf gefällige, lebendige und leicht faßliche Melodie. Hier findet man aber doch etwas mehr, nämlich meist gute Deklamation und wenn man will auch oft Wahrheit, d. h. situationsgemäße Musik. Es ist in einer grossen italienischen Oper nichts spaßhafter, als einerseits in tragischen Momenten die tragischen Gesichter und Gesten der Sänger zu den allerlustigsten Melodien, z. B. des Herrn Rossini, und anderntheils die im Glauben Seeligen des Parterre, die beiderseits die Ironie des Erzschelms nicht ahnend, nicht müde werden, denselben bewundernd zu liebkosen. So arg aber spielt uns der Komponist des Tebaldo nicht mit und huldigt nur in so weit es unerläßlich*) ist, den unsinnigen Forderungen der jetzigen Mode. Es finden sich häufig wahrhaft schöne und tief gefühlte Stellen, die gewiß Niemand kalt lassen werden; wir verweisen zum Belege dieser Behauptung z. B. nur auf das Andantino der Introduktion „Dopo barbare vicende" und „Sel canto bardico dolce la lode" oder auch auf den Chor: „Bella sicilia mattutina u. s. w. Druck und Papier sind schön und der Preis des ersten Akts 4 Thlr. 12 Gr. der Bogenanzahl angemessen. Ouvertüre und Gesangstücke sind auch einzeln zu haben. Wie wir hören, soll diese Oper auch auf den deutschen Theatern zu Leipzig und Hannover zur Aufführung kommen.

*) Was? es ist unerläßlich, dem Unsinn zu huldigen? M.

* * *

Pesth.

Auf Regen folgt Sonnenschein. Nachdem wir eine Unzahl ephemerer Wiener-Fabrikate aus den nie ruhenden Gewerken der Herren Gleich, Meisl, Toldt et Kompagnie — einen rasenden Roland, welchen Ariost selbst im friedlichen Elysium mit einer Berserkerwuth zerfleischen würde — eine überreiche Dosis von Krähwinkliaden ohne ein winziges Körnchen attischen Salzes — eine Armida, von der Tasso nicht einmal geträumt, mit einer widerlichen Sauce à la Käsperle — endlich: sämmtliche Ableger des Arsenischen Sammbaumes, c'est à dire: Arsena, die Männerfeindin — Arsenius, der Weiberfeind, Arsenius und Arsena, oder: Haß und Liebe — en attendant, wol auch: Arsenik der Rattenfeind — nachdem wir, sage ich, alle diese Garkuchen-Sudeleien mit Widerwillen gezwungen hinunterwürgen mußten und nur kraft eines ächten Strausenmagens*) verdauen konnten, ward endlich ein, mit haut gout appretirtes Gericht servirt. Der mannhafte, ebenbürtige Kämpe, welcher, kaum in die Schranken tretend, alle seine ohnmächtigen Gegner in den Sand streckte, war die von Lindpaintner mit Geist, Verstand, Geschmack und der geprüftesten Bühnenkenntniß in Musik gesetzte Oper: Der Bergkönig, worin auch — coup rarissime! — die Poesie, von Hanisch, reich an effektvollen Momenten, auf einen interessanten Plan gebaut, mit gewandter Haltung durchgeführt, durch die reinste Sprache veredelt, und manches in wahrer dichterischer Begeisterung empfangen mit gluhender Phantasie wiedergegeben ist. Ueber alles Lob erhaben zeigt sich auch hier die charakteristische, selbstständige deutsche Schule, zu welcher Fahne der geachtete Komponist mit unbestechlicher Treue ge-

*) Strausenmagen synonim mit Wienermagen.

Eberhard Maas.

schworen hat. Sein Idol ist Wahrheit; klare, durch keine fremdartige Zuthat entstellte Ideen; eine Korrektheit, die auch jenem Vergnügen gewährt, der sie nicht einmal ahnet; ein Instrumentenspiel, welches über die geläuterte Erfahrung und die innigste Vertrautheit der speziellen Hülfsmittel auch nicht den kleinsten Zweifel aufkeimen läfst; Kraft, Zartheit, Gefuhl, Ernst, Wehmuth, Liebes-Schwärmerei, naive Unschuld, humoristischer Scherz — alles da, wo es hingehort, unvermengt, an Ort und Stelle, zweckmäfsig gleich Schatten und Licht vertheilt, konsequent im Einzelnen, wie im Ganzen — wer sollte da nicht dem Kühnen, der, auf die Gefahr ein Märtyrer der Wahrheit zu werden, dem Mode-Götzen zu fröhnen verschmäht, liebend die Bruderhand hinreichen, und ihm ein herzliches: „Willkommen!“ entgegen rufen? — Wohl uns, dafs wir, wiewohl nicht ganz frei von dem pestartigen Einflufse des sybaritischen Ton-Luxus, doch bei aller Entwervung den reinen Empfänglichkeits-Sinn fur das Einzig Schöne noch erhalten haben! —

Mit solchem innern Werthe, und dem unverkennbaren Streben, in der Ausführung das Möglichste zu leisten, mufste die Oper ein entschiedenes Glück machen. Ober an, als Grundbasis, als Stützpunkt des Ganzen, stand Herr Direktor Bahnigg (Hugo von Falkenstein) sowohl in den Ensemble-Stücken, als in den Arien, in der unbeschreiblich gemüthlichen Romanze, endlich in dem wahrhaft idyllischen Duo vom Blumlein Vergifsmeinnicht mit Johanna (Dem. Roser) erscheint seine Virtuosität im hellsten Glanze. Nicht minder verdienstlich war die Leistung der eben genannten jugendlichen Sängerinnen, so wie einer andern Anfängerin, der Demois. Schweizer, welche in der zweiten Sopranpartie der Bertha die niedliche Romanzine, und das allerliebste Duettchen mit Kunzen (Herrn Fischer) allgemein ansprach. Der skurrile Lucasius — ein Stück von einem Schwarzkünstler, ein originelles Phantasie-Gebilde, ist vom Tonsetzer in einem düstern, unheimlichen Kolorit gehalten, schroff und grell gezeichnet; zu diesem Part gehört ein grofser Umfang, ein ungemeiner Kraftaufwand, um bei den seltsamen Ausweichungen über den Instrumentensturm die Oberherrschaft zu gewinnen; Hr. Zschische, welcher sich unter unsern Augen zum dramatischen Sänger ausbildet, und der bei seiner Benefizio eine so ungewöhnlich glückliche Wahl getroffen hat, übertraf noch jede billige Foderung. Die Chöre nebst dem wackern Orchester, unter der besonnenen Leitung des Herrn Kapellmeisters Urbani, haben sich gerechte Ansprüche auf den Mit-Triumph aller Theilnehmer an diesem herrlichen Siege erworben. —

Gast-Besuche erhielten wir, von:

1) Madame Fischer, geborne Schwarzböck, aus Wien. Anlage ist da; wenn nur in der Ausbildung unermüdet fortgefahren wird. Als Emmeline kommt ihr alles zu statten; wenig liegt der figurirte Gesang in ihren Bereich; daher der minder glückliche Erfolg in der Prinzessin von Navarra. — Ihr folgte:

2) Herr Fürst, aus Amsterdam; einer der besten Bassisten, die wir seit langer Zeit gehört haben. Sarastro und der Erzvater Jakob gehören zu seinen Triumpholien.

3) Madame Neumann-Serfai, aus Leipzig. Der gute Ruf lockte in den ohnehin beliebten Othello diesmal eine ungewöhnlich zahlreiche Versammlung. Anfangs ging alles gut, aber gegen das Ende des zweiten Aktes wurde die Debütantin unpaß, der eifersuchtige Afrikaner mufste auf sein Racheopfer Verzicht leisten. Desdemona konnte nicht erdolcht werden und die Katastrophe blieb in suspenso. Hoffentlich wird das zufällige Uebel bald gehoben sein und die Fortsetzung der Gastspiele wieder beginnen; worüber das nächste Schreiben Bericht erstatten soll. —

Berlin, den 13. März. 1826.

Auch das heutige Konzert unserer so hochverdienten und hochverehrten Mad. Schulz hat, wie fast alle vorausgegangenen, nur eine sehr geringe Anziehungskraft auf das Publikum ausgeubt. Warum? Weil auch diese grofse Sängerin dem sogenannten Modegeschmack gehuldigt und nichts als italienische Sachen gesungen hat, unter denen eine Scene mit Violine und Chor aus Margarethe von Anjou von Meyerbeer — sich durch wahrhaft eminente Seichtigkeit auszeichnete. Was eine Sängerin darin, in einem Simon-Mayerschen Duett, in einem Terzett von Rossini und Bravour-Variationen von Moser nur leisten kann, hat Madame Schulz, so wie ihren Theils Mad. Seidler und Herr Stumer geleistet. Ausserdem wurde von Hrn. Aloys Schmidt ein neues brillantes und sehr gehalten gearbeitetes Pianoforte-Konzert ganz trefflich gespielt und Gleiches leisteten Hr. Möser auf der Geige u. die Herrn Schunke auf dem Waldhorne.

Beethovens unsterbliche Egmont-Ouvertüre eröffnete dieses Konzert und hätte wol besseres Gefolge verdient, als besonders die Gesangsachen.

In einem mit gleichem Erfolg von Mad. Milder am 15 d. M. gegebenen Konzerte hat Ref. nur eine von Herrn Tausch und seinen vielversprechenden Schüler, Herrn Eichhorst trefflich ausgeführte Konzertante hören können.

v.. d.. S....

Druckfehler.

In No. 11. S. 83. Sp. 1. letzte Zeile lies statt Quartsextenakkorden: Quarten in Sextenakkorden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 29. März. Nro. 13. 1826.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig.

(Schluss aus No. 12.)

Von Ouvertüren hörten wir zwei von Lindpaintner. Die erste zum Bergkönig macht gar zu viel Spektakel; die andere, zu dem Schauspiel „der Paria" hat in der That originelle Züge und wird sich bei einer noch vollkommnern Wiederholung noch günstiger zeigen. Von Beethoven erstens die mächtig grollende und dann auch wieder himmlischen Trost in sich tragende Ouvertüre zu Koriolan, geeignet die Darstellung eines schweren Schicksals vorzubereiten, das sich drohend über den Menschen wälzt; dann die Pracht-Ouvertüre zu Prometheus; endlich die zwei Ouvertüren zur Leonore und Fidelio, unter welchen die ältere und längere unstreitig die tiefere und eins mit dem Karakter der Oper ist. Hierauf nenne ich die herrliche Ouvertüre Cherubini's zur Medea, Mozarts zu Idomeneo, K. M. v. Webers feierlich glänzende Jubelouvertüre, welche an dem Geburtstage unsers verehrten Königs um so tiefern Eindruck machte und wiederholt wurde; Friedr. Schneiders Ouvertüre zu dem Festspiel „die Königseiche," in welche das „God save the King" so angenehm verflochten ist; B. Rombergs Ouvertüre zu Circe und Ulysses; Neukomms dritte Phantasie für das Orchester, meisterhaft in der Ausarbeitung. Außer letzterer und Lindpaintners genannter Ouvertüre wurde zum erstenmale gegeben, eine Konzertouverture von H. Präger (Musikdirektor des hiesigen Theaters — viel Lärm — eine desgleichen von L. Meyer (Mitglied des Dresdner Hoftheaters) zu der Oper „die Bürgschaft;" und eine vom Musikdir. Heimroth in Göttingen — parturiunt —. Im Sologesang zeigte sich Dem. Peters immer günstiger; am gelungensten trug sie eine Scene von Naumann vor. Wäre mehr inneres Leben und Bewegung in ihrem Vortrage, so würde sie auch nicht die musikalischen Phrasen oft so willkührlich trennen, und ihre schone Stimme würde unendlich mehr wirken. Mit Anfange dieses Jahres fing das Engagement der Dem. Quies (aus Gotha gebürtig) an, welche wegen ihrer musikalischen Bildung sich mehrere Monate in Wien aufgehalten hatte. Jetzt, da wir sie nun zu mehrern Malen gehört haben, können wir sagen, dafs sie an italischem plis und Fertigkeit gewonnen und an Empfindung nicht verloren hat, dafs sich aber eine gewisse Unsicherheit der Stimme, die in Krankhaftigkeit und damit verbundener Aengstlichkeit ihren Grund zu haben scheint, ihren Leistungen sehr entgegengestellt. Auch erscheint die Stimme schwächer, als sie früher schien, und ein grofser Theil im Publikum hörte zuletzt Dem. Peters, ungeachtet ihrer Mängel, wegen ihrer weit schönern Stimme u. des präciser, kräftigen Tons lieber. Auf jeden Fall werden hier Ansprüche gemacht, welche beide Sängerinnen nicht zu befriedigen im Stande sind. Eine dritte, welche fur diesen Winter zu zweien Solopartien engagirt ist, Dem. Lägel (aus Gera) hat viele Fertigkeit, macht halsbrechende Passagen mit grofser Sicherheit, ja noch gerundeter als jene; allein sie steht in Hinsicht ih-

rer Stimme und in Hinsicht des Geschmacks unter beiden. Das Letztere würde sich durch mehreres Hören in der neuern Gattung finden; aber ein ganz undeutliches Aussprechen, wahrscheinlich durch eine angewöhnte falsche Mundstellung erzeugt, möchte sich nicht so leicht heben lassen. Wo etwas Bravour erfodert wird, kann sie am meisten wirken. Fürchten Sie nun nicht, dafs ich alle Arien in -----i namentlich anführen möchte, welche seit mehrern Monaten zu unserm einen Ohre herein und durch das andere wieder hinausgegangen sind. Aber das darf ich bemerken, dafs wir die drei Konzertarien Webers (zu Athalia, zu Ines de Castro und zu Lodoiska, letztere für Mad. Milder geschrieben) sämmtlich mehr oder weniger gut haben vortragen hören. Die aus Athalia ist die gefühlvollste; die zu Ines ist schon mehr gekünstelt und bravourartig: die letzte mag wohl aus dem Munde der Madame Milder sich besser hören lassen, als wir sie hier vortragen hörten. Die schon erwähnte Arie von Naumann „Non fida quest' alma führt in die Zeit zurück, wo man die Kunst eines getragenen Gesanges mit langen Noten und damit auch eine volle Stimme von einer Sängerin foderte: sehr wohlthuend ist es, das Gefühl sich einmal in seiner grofsen Einfachheit, ohne die neumodischen Quinquallerien aussprechen zu hören. Die Scene und Tenor-Arie aus Spohrs Faust, welche Hr. Hering so ergötzlich vortrug (beflugle den Lauf etc.) ist eine der schönsten und kräftigsten Stücke dieser Oper; die Polonaise aus Kreuzers Libussa macht eine heitere Wirkung; aber eine langweilige, geschmacklose Polacca von Straufs sang Dem. Lägel. Möge sie nie auf ähnliche Gedanken gerathen.

Von mehrstimmigen Sachen wurden besonders gut und sorgfältig vorgetragen: das Duett aus Rossinis Semiramis (zwischen Semiramis und Arsaces) welche als Gesangstück viele Vorzüge hat, obwohl es in Beziehung auf die Situation karakterlos ist. Das Giorno d'orrore e di contento etc. wird in einer so lebhaften stretta herausgequirlt, dafs man an Schrecken keinen Augenblick denkt. Ein Terzett aus Cyro in Babilonia (welches früher von Dem. Peters, Dem. Lägel und Hrn. Hering vorgetragen wurde) und ein Terzett aus Aureliane in Palmira stehen sich ungefähr im Gehalte gleich und wurden gut vorgetragen und mit Beifall gehört.

Ferner hörten wir ein Quartett und Schlufschor aus Righini's Gerusaleme liberata, dessen körniger Styl und solider Gesang keiner Anpreisung bedarf; ein Quartett und Chor aus Max Eberweins „befreitem Jerusalem," ein gesangvolles, kräftiges Stück, welches ganz befriedigen würde, wenn nicht die Bässe zu tief gelegt wären, und eine zweimal vorkommende ausschweifende Modulation am Schlusse den reinen Eindruck störte und auf eine falsche Absicht des Komponisten aufmerksam machte. Das grofse Terzett, Quartett und Chor aus Winters Maometto gehört zu dieses Meisters werthvollsten Kompositionen. Sein Sextett aus i fratelli ravali: non v'è cosa più dolce etc. ist voll lieblicher Melodie, darf aber nicht gedehnt werden. Die zwei Finale aus Titus, das erste aus Così fan tutte, die Schlufscene des zweiten Akts mit dem schönen Terzett: Più di partir und dem Chor der Flüchtigen aus Mozarts Idomeneus — den man wol einmal ganz hören möchte — wurden gern gehört, obgleich die Bassoli nicht ganz befriedigend vorgetragen wurden. Einheimischer finden wir unsere männlichen Sänger im kirchlichen Styl. Haidns Schöpfung, in drei Abtheilungen in drei auf einander folgenden Konzerten gegeben, verschaffte den Zuhörern vielen Genufs. Man kann behaupten, dafs man die Kraft, Würde und Originalität dieses Werkes erst jetzt vollkommen zu würdigen weifs, wenn man so vieles in derselben Gattung, was theils aus Haidn entlehnt worden, theils seinen lebendigen und sprechenden Tonweisen entgegengesetzt ist, gehört hat und zu der reinen Quelle jugendlicher Töne zurückkehrt, die in diesem Werke, wie in einem verlornen Paradiese fliefst. In welcher neuern Vokalmusik findet man kräftigere und erhebendere Chöre und Fugen, deren Thema schon einen so eindruchsvollen Karakter tragen, und in der

Ausarbeitung so klar und allgemein verständlich sind? — Von geistlichen Stücken hörten wir im Konzerte nur eine Hymne von Mozart und das den Gehalt der einzelnen Worte nicht streng berücksichtigende, aber mit himmlischen Weisen erklingende Credo des Abt Vogler (aus dessen Messe in D.) Es scheint, der Komponist habe den himmlischen Trost des Glaubens in der den Gesang begleitenden Orchestermelodie aussprechen wollen. Mit dem: et incarnatus tritt eine ernstere, düstere Weise ein, wo das Unisono nebst dem Fagottsolo sehr wirksam ist. Aber den anmuthigsten Kontrast bringt der Eintritt jener Hauptmelodie hervor bei den Worten: et resurrexit. Das Amen ist ein wahrhaft bestätigender Schluss, in welchem alle Stimmen sich versammeln. Gewiss sind Voglers Kirchenmusiken in dem nördlichen Deutschland wenigstens noch nicht wie sie verdienen bekannt und geschätzt. Rossini's Preghiera aus Mosé schlägt dem Text nach ins geistliche Fach; die Musik ist aber doch durch ihre einfache, innige Weise wirksam. Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" und ein kräftiger Chor von A. Berger (Organist in Bautzen) wurden gut ausgeführt. Das erstere gewinnt bei öfterem Hören mit der Präcision des Vortrags. — Von unsern hiesigen Virtuosen spielte in den Abonnementskonzerten: 1) Herr Konzertmeister Matthäi ein Konzert von Viotti, A-moll, und das Rondo à la mode de Paris von A. Romberg. — Konzertstücke von diesem Komponisten, so wie von Kreutzer trägt Hr. Matthäi mit vieler Delikatesse und Freiheit vor. 2) Ein junger Violinspieler, der 15jährige Eichler, spielte Spohrs Konzertpolonaise. Es mangelt ihm zwar noch an der Kraft, die zum Vortrag von Spohrs Kompositionen gehört, aber nicht an Fertigkeit, Reinheit und Ausdruck. 3) Unsere beiden Flötisten, Hr. Grenser und Hr. Belke trugen beide Konzerte — jener das schwere Cis-moll-Konzert von Fürstenau, dieser ein Konzert von Tulou, C-moll — vor. Der erste übertreibt den Ton zuweilen ein wenig, wodurch er rauh wird; aber seine Sicherheit und Fertigkeit im Orchester machen ihn bedeutend. Herr Belke hat einen lieblichen, gefälligen Ton, und seine Passagen werden immer runder und sicherer. 4) Von unsern beiden Pianofortespielern, den Herren Fuhrmann und Becker, verdient der erstere den Vorzug. Hr. Fuhrmann hat mehr Sicherheit und Klarheit im Spiel; doch gelang ihm das Konzert von Kalkbrenner (D-moll) besser, als Mozarts Pianofortekonzert No. 1. Freilich scheint es, als ob unsern gegenwärtigen Klavierspielern das Leichte wieder schwer geworden sei. Bei Mozart liegt die Melodie, selbst in Passagen gebildet, so klar da, dass ein Klavierspieler uns sehr stört, wenn er nur im geringsten fehlt; und da er im einfachen Adagio nichts hinzuthun darf, ohne zu stören, so wird sein Spiel kalt und trocken, wenn es an dem innern Leben fehlt, welches den Tönen ihren wahren Ausdruck giebt und dem Pianoforte einen Gesang, dem es nach seiner gegenwärtigen Natur noch zu widerstreben scheint. Herr Organist Becker spielte ein Adagio und Allegro von Field. Er scheint es bisher mehr auf das Quantitive als auf das Qualitative abgesehen zu haben, d. h. er scheint sehr viel und zwar à vista gespielt zu haben, als auf die inneren Vorzüge, durch welche das Klavierspiel zur Kunstleistung erhoben wird. Wenigstens hat sein Spiel nichts, was den Zuhörer geistig ansprechen und auf irgend eine Weise mit sich fortreißen mochte; geschmackvolle Präcision, Klarheit und Festigkeit der Passagen, Ausdruck in Licht und Schatten mangeln bis jetzt noch ganz. Es giebt jetzt allenthalben so viel fertige Klavierspieler, dass man, um öffentlich aufzutreten, sich mehr bedenken sollte. Zwei sehr talentvolle junge Musiker, welche dem Musikchor des Herrn Stadtmusikus angehören, sind der Hautboist Rückner und der Klarinettist Tretbar; der erste gab uns eine neue Probe seiner bedeutenden Fortschritte in dem Vortrage von Hummelschen Variationen (aus dem bekannten Notturno für das Pianoforte arrangirt) sein Ton hat noch etwas Hartes — Der zweite spielte das schwierige Klavierkonzert Spohrs (No. 2, Es-dur) mit vieler Freiheit und Virtuosität.

Sein Ton ist schön; in der Verbindung der Töne bleibt noch Einiges zu wünschen übrig. Der erste Satz der Komposition ist etwas bunt und wollte nicht recht ansprechen. Dagegen ist der prächtige Polonaisensatz, der den Schlufssatz bildet, um so anregender. Auf der Altviole — ein Instrument, welches immer seltner als Konzert-Instrument vorkommt, zeigte Herr Musikdirektor Präger seine aufserordentliche Fertigkeit in dem Vortrage einer Introduktion und Potpourri für dieses Instrument von Hummel, welches durch eine wahrhaft gefällige und kunstreiche Verbindung angenehmer Thematen sehr gefiel. Herr Voigt spielte ein Konzertino von Danzi auf dem Violoncell.

Von fremden Virtuosen traten während dieser Zeit auf: 1) Herr Konzertmeister Moser; er trat, nachdem er ein leider nicht sehr besuchtes Konzert gegeben, am 24. Nov. im Abonnementskonzerte mit aufserordentlichem Beifall auf, indem er ein Konzert von seiner Komposition vortrug. Die kecke Beherrschung seines Instruments zeichnet diesen Meister aus. Leider hat das genannte Konzert zu viel Passagenwerk, was freilich bei der bewundernswürdigen Reinheit und Festigkeit des Spieles ihm grofsen Beifall erwarb. Auch in seinem eigenen Konzerte zeigte er sich als gediegenen Spieler. Späterhin traten die Geschwister David aus Hamburg hier auf. Der meiste Beifall wurde der Klavierspielerin zu Theil, an welcher auch geniale Sichheit und Fähigkeit die verschiedensten Karaktere in der Musik leicht und richtig aufzufassen, unverkennbar war. In dem Bruder, Ferdinand, scheint das Gefühl grofser, als die Darstellungsfertigkeit. Kompositionen seines Lehrers, die er vorträgt, ist er noch nicht Herr; aber es mag sein, dafs ihn sein Streben nach Höherem verleitet, sie zu wählen; er eilt bei schwierigen Stellen oft sehr, dagegen ist sein Vortrag getragener Melodie gesangvoll. Dem. David spielte in ihrem eignen sehr besuchten Konzert Moscheles gediegenstes Konzert (G-moll) und dessen Alexanders-Variationen leicht, brillant und kräftiger, als diefs von einer weiblichen Hand und zwar bei solcher Jugend zu erwarten ist. In dem Abonnementskonzerte vom 1. Jan. machte sie aber dem Publikum die Freude, Beethovens Konzert aus C-moll, das wir so lange nicht gehört, vorzutragen, und sie erwarb sich dadurch den einstimmigsten Beifall der Kenner und Liebhaber; indem die Fähigkeit, ein solches Stück mit dem Geist und Feuer, der in demselben ruht, aber auch zugleich klar und verständlich vorzutragen, gewifs keinen Klavierspieler à la mode zukommt. Ferdinand David zeigte sich im Vortrag des ersten Potpourris, in welchem Spohr einige zarte irische Melodien verflochten hat, glücklicher, als in dem aus B-dur. Beide Kompositionen wollen mehr durch einen angenehmen, innigen Ausdruck, als durch Fertigkeit gelten. Der letzte Virtuos, den wir in dieser Zeit kennen lernten, war der wackere Virtuose Merk, Prof. am Konservatorium und K. K. Hof- und Kammer-Violoncellist, wie es hiefs, aus Wien. Es will viel sagen, wenn ein Virtuose mit dem Violoncell zum Enthusiasmus hinreifsen soll; und doch hat dies Herr Merk gethan, sowohl in dem Abonnementskonzert, in welchem er auftrat, als auch in seinem eigenen gut besetzten Konzerte; ja man kann behaupten, dafs er durch seinen Ton und seine einschmeichelnde lebhafte Weise noch mehr, als Romberg in der letzten Zeit, gefallen hat. In der That ist auch sein Ton äufserst locker und sonor, sein Spiel hat einen gewissen lebhaften Schwung, grofse Delikatesse und sehr bedeutende Fertigkeit; er hält sich nicht allzulang in der knurrenden und murrenden Tiefe, auch nicht zu lange in der miauenden Höhe auf, die man oft diesem Instrumente abzuzwingen pflegt. Er langweilt nicht seine Zuhörer durch allzulange Sätze; kurz er ist kurz, kräftig, ad hominem und setzt durch seine Leichtigkeit in Erstaunen. Seine Verdienste auf diesem Instrumente scheinen mir mit dem südlichen Karakter eng verknüpft. Seine Kompositionen weisen eben dahin, — er spielt Variationen, Potpourris mit einem langsamen Einleitungssatze (ein eigentliches, ausgeführtes Adagio haben wir von ihm nicht gehört) — von B. Romberg

spielte er nur das längst bekannte Potpourri — (das ist nicht recht, denn Romberg hat größere und gehaltvollere Werke geschrieben, welche diesen so rossinirenden Potpourris des Herrn Merk weit vorzuziehen sind); und so hat Herr Merk zwar Beifall schnell erobert aber es frägt sich noch, wie er das Höchste in seiner Kunst behandelt und aufnimmt. So viel für jetzt.

Konigsberg in Preußen, Januar 1826.

Um den Standpunkt der Tonkunst an dem hiesigen Orte aufzufinden, dürfte eine gedrängte Uebersicht der bisherigen Leistungen in diesem Fache nöthig sein. Ohne bei den vorübergehenden tonkünstlerischen Talentdarlegungen durchreisender Virtuosen und Nichtvirtuosen zu verweilen, scheint es am angemessensten, von den Anstrebungen der Schaubühne zu sprechen, wo das Lobwürdigste und Bedeutendste in dem weiten Gebiet der Tonkunst beinahe erschöpfend und vereint mit mimischer, architektonischer und Malerkunst in dem Zusammenhange einer karaktervollen, bis zum höchsten Effekt gesteigerten Handlung zu Stande gebracht wird. Die bisherigen Leistungen dieser Art, bis zum gegenwärtigen Augenblick durchlaufend, läßt sich dann besser der lokale Zustand musikalischen Fort- oder Rückschritte anknüpfen. Auch dürfte die Untersuchung der Ursachen nicht uninteressant sein. Das Hervorheben der Details einzelner, die Kunst durch Ausübung, Protektion, oder auch sonstige Beihülfe fördernder Individuen, würde um so weniger hiebei erläßlich sein, da auch Tadelnswerthes von unbefangener Beurtheilung nicht ausgeschlossen werden kann.

Da die Literatur von entschiedener Einwirkung, nicht allein auf den musikalischen Theil der Schaubühne, Hinsichts der darzustellenden Handlung und des der Komposition unterliegenden Textes ist, sondern auch im unleugbarem Zusammenhange mit der Kunst und all' ihren einzelnen Verzweigungen steht, so wird ein Heraufgehen zur früheren Zeit des Ungeschmacks unnöthig sein, der Anfangspunkt vielmehr in dem Anheben der Periode gefunden werden, in welcher die Namen: Mozart, Salieri, Paesiello, Cimarosa, Reichard, Winter, Mehul, Beethoven nicht allein genannt werden, sondern auch ihre Meisterwerke erscheinen. Merklich tritt hier der größere Styl einer Oper heroischen oder zauberhaften Inhalts hervor, und selbst die veraltete Operette muß dem genialeren Muthwillen der italischen Opera buffa, oder den sinnvolleren Launen der Opera comique weichen, und für die niedere Volksklasse bildet sich die unerschöpfliche Wiener Gattung der Schwestern von Prag, Tyroler Wastel, Rochus Pumpernickel, Donauweibchen etc. — Dagegen bildeten Martini's Lilla, Mozarts Belmonte und Konstanze etc. gleichsam den Uebergang zu einer bis dahin fremden Gattung. Es folgten auch noch auf unserer Bühne Martinis Baum der Diana, Cimarosas Kästchen mit der Chiffer, heimliche Ehe, Theatralische Abentheuer, Mozarts Zauberflöte, Don Juan, Così fan tutti, Figaro, Idomeneus, Titus; Salieris Axur, Palmira, Barbier von Sevilla; Zumsteegs Geisterinsel; Mehuls Reise nach dem Gotthard, Helene, une folie, Joseph in Egypten, Uthal; Cherubinis Wasserträger; Beethovens Fidelio; Fioravantis reisende Virtuosen, Dorfsängerinnen; Glucks Iphigenia auf Tauris; Spontinis Vestalin; Rossinis Barbier von Sevilla, diebische Elster, Tankred, dann Aline, Rothkäppchen, Aescherling, Kalif von Bagdad, Bär und Bassa und mehrere Produktionen französischer und andrer neuerer Komponisten im Verlaufe von etwa drei Decennien. Zwar ist der Gang der musikalischen Literatur auf allen Bühnen Deutschlands diesem ähnlich gewesen; die verschiedenen Repertoirs weichen nicht wesentlich von einander ab, doch lokal, nach den Gegenden des theatralischen Himmels gefärbt, und zwar mußte unser nordlicher, minder abreichbarer Strich nicht unnachtheilig durch ein auffallendes Zurückbleiben und viel späteres Eindringen sowohl des Trefflichern, als selbst des Mittelmäßigen und Schlechten bezeichnet werden, ein Umstand, der ohne zu Hülfnehmung sonstiger Hemmungen, schon durch die isolirte geographische Lage unserer Provinz erklärbar

wird.*) Der weite Umfang, in dem neuerlich der tonkünstlerische Genius sich kund gab, der überraschende Wechsel der Ton- und Taktarten, das bedeutsamere Akkompagnement, die reichere Instrumentirung, die gewichtiger behandelten Finales, überhaupt eine fruchtbarere Ausbeute für die Theorie bezeichnet die meisten der genannten Produktionen, und wo das nicht, entschädigen Grazie, italische Gluth oder genialischer Muthwille, bei der oft absichtlich leichtern Behandlung des Uebrigen (Fioravanti). Und wie es universeller Bildung eigenthümlich ist, neben der Entwickelung reinerer Geschmacks — da dieser eben Aneignung des in den mannigfachsten Formen sich aussprechenden Schönen ist — das Treffliche in der Kunst aller Zeiten und Orte zu umfassen, so wurden auch nun bei uns seither nicht zu uns gelangte Werke früherer Zeit — an andern Orten freilich längst beachtet und durch meisterhafte Exekutirung als klassisch gewürdigt — öffentlicher Ausstellung unterworfen und beifällig aufgenommen. Denn der Zeit, welche die Franzosen als ihre eigentlich klassische anerkennen (dieses doch nur sehr bedingt und nur als eine solche zu betrachten, in welcher sich Seichtigkeit von dem als Mittelpunkt kontinentaler Kultur sich konstituirenden Königssitz in alle Glieder des Westlandes hin verbreitete), durften wir doch dem Allgemeingiltigern in den Erscheinungen des Zeitalters Ludwig XIV nicht entfremdet bleiben. Was die Geschmacksverderbtheit dieses Zeitalters eigentlich herbeigeführt, ist das ängstliche Halten an der Regel, die, wenn sie nicht mehr in der ästhetischen Begeisterung erfaßt, sondern als kalte, einseitige Verstandesabstraction hingestellt wird — allein nur statt lebendiger Produktionen, den Ausdruck höchster poetischer Ergriffenheit selbst in leere Sprachformeln umwandelnd, kümmerliche Scheingebilde hervor bringen kann. Glucks Iphigenia, Gretry's Blaubart, Richard Löwenherz etc. erscheinen auch auf unserer Bühne, und zwar als meisterhaft anerkannt.

Auch Mozarts Requiem und Haidns Missa solemnis aus B-dur (beide verschiedentlich aufgeführt) verschonten zuweilen den Kultus, dem sie geweiht sind. Herrn Musikdirektor Sämann verdanken wir die Bekanntschaft mit Jomellis Missa pro defunctis, Es-dur, Ristoris Miserere, Schicht's Motett, Pergolese's Stabat mater (wenn gleich in einem beschränkteren Hörsaale, doch hohen Genuß verschaffend) mit Mozarts misericordias domini, dann mit Händels Cäcilia, in dem Saal des Kneiphöfschen Junkerhofes und mit des letztern Te deum und hundertsten Psalm in der Kirche. Die Exekutirung des Händelschen Sauls zum Pianoforte, gab die schöne Melodie rein zu erkennen; auch zeigte sich bei dieser Gelegenheit auf's neue, daß der Altstädtische Junkerhof bei weitem akustischer als der gewöhnlich zu Konzerten gewählte, gebaut sei. Sehr schade, wenn der Saal, wie es verlautet, eine heterogene Bestimmung erhalten sollte. Auch hat Herr Sämann durch eine eigne Komposition des Textes des lateinischen Requiems die auch auswärts bekannt gewordene, seine Fähigkeit, den strengen Styl der klassischen Tonsetzer des italischen Mittelalters, sich anzueignen, trefflich dargelegt.

Schon unter Steinbergs Leitung wurden nicht mißlingende Versuche mit Darstellung klassischer Opern gemacht. Während der Direktion des verdienstvollen jetzt in Hamburg befindlichen Hrn. Schwarz, der Regie des Hrn. Weiß (nachmals Dr. Gries) der Intendantur des Oberbaudirektors Regierungs-Raths Hrn. Müller, treten als bedeutender hervor: Dem. Bessel d. ält., Dem. Müller (nachmals Mad. Mosevius) Dem. Wolschowska die ält. (nachmals Mad. Schwarz) Mad. Schmidt (zweite Sopranängerin) Mad. Rizler (Sopran) Dem. Sehring (Altstimme) die Herren Weiß, Jul. Müller, Nennmeyer, Aue, Emter Hurey der ält. (Tenor) Sahring, Mosevius, Gossler, C. Blume (Bassisten) — Obgleich die Kunstleistungen dieses Personals nicht alle in einem Moment zusammen wirkend oder von gleichem Werthe ge-

*) Dessen ungeachtet ist Preußen das Vaterland des in der Geschichte der Tonkunst eine neue Epoche bezeichnenden Reichard, des auch als Dichter gefeierten Kammergerichtsrath Hoffmann. A. d. Verf.

dacht werden dürfen. Ohngeachtet noch früher eine Dem. Kattenbach (nachmals Frau v. Sacken) — Pamina, Mad. Kaffka (Dittersdorfs Apotheker und Doctor) Mad. Ackermann (Martini's Diana) Mad. Oppeln (nachmals Mad. Wieland) Rahel in der Müllerin, Dem. Heinrici (nachmals Mad. Zander) als Donna Elvira, ein Ackermann, Zeibig, Kaffka, Bachmann der ält. (die drei letzten Tenor) Lange, Herfordt, (Tenor) Hübsch (vorzüglicher Bassist und Komiker) Ditterdorfs Apotheker —) Schirmer, Bachmann der jüng., Bassisten und Komiker, letzterer Buffo, (Pandolfo, Leporello) nicht unmitwirkend für Ausbildung der musikalen Seite unserer Schaubuhne gewesen, wird doch in dem geschichtlichen Gange derselben im Ganzen ein Fortschreiten zu höherer Kunstbildung sichtbar, das freilich durch mannigfach Störendes oft unangenehm gehemmt ward und endlich nach grofser Erschöpfung, durch politische Kraftaufregungen und durch zu wenig Sinn für Ton- und Schauspielkunst unterstuzt, mit einer gänzlichen Auflösung des so sorglich gepflegten Musenvereins endigte. — Die Versuche einer Händel-Schütz, unsere Bühne zu regeneriren, waren zu kurz und einseitig für das Schauspiel berechnet, als dafs selbige hier Erwähnung verdienten. Doch wurden während dieser Zeit die Chöre zu Glucks Iphigenia auf Tauris einstudirt. — Die Leistungen der Dobbelinischen Oper sind ohne in Anschlagbringung des Mangels an Unterstützungsmitteln, die auf selbige einwirkten, zu einseitig getadelt worden. Kraftaufwand heischende Darstellungen Lilla's, Axurs, Don Juans, konnten billigern Beurtheilern noch immer Genufs gewähren. Die Oper unter Hurey's Direktion war ungleich mangelhafter; beinahe einseitig beschränkt auf Vaudevilles, einaktige Singspiele, wienerische Gassenhauer und die Fanchon. — Die jetzige Oper Schröders leistet durch Mitglieder, wie: Madame Braun, Mad. Geifsler, die Herren Roloff, Wiedemann, Geifsler (die beiden erstern Tenor, der letztere Bafs) unzweifelhaft mehr, wenn gleich mit dem allgemeinen Urtheil, dies Anerkenntnifs des freilich nicht unbedingt tadelfreien, nicht ausgleichbar erscheinen sollte. Unfehlbar wird stets das Urtheil da unrichtig sein, wo nicht Wärme ästhetischen Gefuhls mit wahrem Geschmack sich vereinigt, der, den Umfang der Kunstfoderungen ermessend, auch in nicht ganz erreichten Kunststrebungen noch den Wiederschein des Göttlichen erkennen kann. Dies soll übrigens keineswegs Mittelmäfsigem oder Schlechtem das Wort reden, denn nur das, das Irrdische in dem Azur des Idealen verklärende Gebilde verdient den Namen der Kunst, die aber in unendlichen Potenzen sich erhebt, und deren höchster Reiz in dem Wechsel mannigfacher Formen gelegt ist.

Bei diesen Versuchen, unserer Oper eine hohere Vollendung zu geben, bildete auch das Orchester trefflich sich aus, früher dirigirt von Ludwig Benda, Mühle, dann von Hiller dem Sohn, später eine Zeitlang von Herrn Dorn, während der Theaterdministration Kotzebue's von Herrn Präger, bei Dobbelin von Herrn Friedrich und unter Hurey's Direktion von Herrn Hurey d. jung. Ueber das Sängerpersonale des gegenwärtigen Theaters im Detail zu sprechen, bleibe bis zur baldigen Ankunft der Schauspieler aus Danzig aufgehoben, wo denn an der Analyse einiger Darstellungen, was geleistet wird, am anschaulichsten sich darlegen läfst. —

(Schluß folgt.)

London, den 14. März 1826.

Karl Maria von Weber erschien Mittwoch den 2. d. M. im Convent-Garden, wo die Anzeige: a Selection from „der Freischutz under the direction of the composer Karl Maria von Weber" (being his first appearance in this country) ein überaus zahlreiches Publikum angezogen hatte; ein viermaliges Vivat schallte dem gefeierten Meister entgegen, die Damen winkten mit den Tüchern, die Männer schwenkten die Hute, und ein Enthusiasmus hatte sich des ganzen Publikums bemeistert, der nur durch ein so wahres Verdienst und Talent, wie das des Herrn von Weber erregt werden kann; die Ouverture, das Chor der Brautjungfern und das Jägerchor mufsten wiederholt werden,

und die übrigen Stücke wurden rauschend applaudirt. Der bescheidene Meister verneigte sich häufig gegen die Sänger und Sängerinnen gleichsam als wolle er einen Theil des Beifalls, welcher ihm so reichlich gezollt wurde, auf jene übertragen. Mifs Paton sang die Partie der Agathe mit vielem Ausdruck und Gefühl Mr. Braham hatte die Partie des Max übernommen und sang so gut er konnte; obgleich er ganz in den Geist des Komponisten eingedrungen war und diese Partie mit Geschmack und vieler Kunst durchführte, so reichte seine Stimme nicht mehr dazu hin; besonders ist sie in den hohen Tonen unangenehm und schreiend und läfst den Uebergang der Brust-stimme ins Falset zu sehr hören. Mr. Philippo und Mifs Farrar waren sehr löblich in den Partien des Kaspar und des Annchen. — Freitag den 10. d. M. dirigirte Herr v. Weber zum zweiten Mal den Freischütz im Convent-Garden, und ein gleicher enthusiastischer Beifall wurde ihm gezollt; mehrere Gesangstücke und die Ouverture mufsten wiederholt werden. — Herr Fürstenau, erster Flötist S. M. des Königs von Sachsen spielte im Zwischenakte brillante Variationen für die Flote über eine Arie aus Preziosa, und gefiel sehr. Alles ist nun auf Hrn. v. Weber's neue Oper „der Oberon"*) gespannt; sie soll ganz im Anfange kommenden Monats gegeben werden. —

Paris, den 15. März 1826.

Spontini hat nun den vollständigsten Sieg davon getragen; seine Olimpia ist seit dem 28. v. M. bis heute sechsmal gegeben worden. Alle Pariser Blätter sind voll des Lobes über diese klassische Musik und man sieht, dafs das Gute nicht unterdrückt werden kann. Spontini hatte hier viele Feindseligkeiten zu bekämpfen. Von allen Seiten wurden ihm Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Gleich nach der ersten Aufführung, am 28. v. M. fing man zuerst an, das Gedicht sehr zu tadeln, und lobte nur wenig die Komposition; man lobte mehre einzelne Piecen und tadelte dagegen wieder den grofsen Lärm der vielen Instrumente. Nach der zweiten Vorstellung hatte man den Geist der Musik mehr aufgefafst und man fing schon an, sich über die Musik günstiger auszudrücken. Je öfter die Wiederholung statt fand, desto günstiger wurden die Urtheile und jetzt stimmt Alles überein, dafs Olimpia die beste der Kompositionen Spontinis sei. — Die sechsmalige Aufführung einer solchen grofsen Oper in dem kurzen Zeitraume von 14 Tagen giebt den besten Beweis von der öffentlichen Stimmung für sie.

*) Der Klavierauszug, vom Komponisten selbst angefertigt, nebst verschiedenen andern Arrangements dieser Oper wird, mit Privilegien gegen den Nachdruck armirt, schon im Anfange des Juni in der Schlesinger'schen Buchhandlung in Berlin (die uns die meisten Werke von Weber geliefert) erscheinen. D. R.

IV. Allerlei.

Curiosa aus Berlin.

1) Als vor zwei Jahren die musikalische Zeitung (in No. 17 des ersten Jahrgangs) an der Aufführung der Graunschen Passion durch Herrn Professor Zelter die Versetzung mehrerer Tonstücke in andre Tonarten, dadurch herbeigeführte Zusätze, die Besetzung des zweiten Soprans im Duett durch einen Tenor und dergleichen mit Aufführung von Beweisgründen tadelte: erhob sich unter einem Theil der hiesigen Musiker und Musikfreunde ein arges Wüthen und grofser Lärm gegen die junge Zeitung, die sich solches unterfangen.

Heute, am Charfreitag 1826, hat Herr Professor Zelter alles damals Gerügte — abgestellt.

Werden jene Zornigen nun ihr Unrecht und unser Recht anerkennen? Nein. Nun gut.

2) Als zu Ende des vorigen Jahrgangs einige neuaufgebrachte alte Opern unhaltbar genannt wurden, sah man das als Ungerechtigkeit gegen die alten Opern an. Die Opern sind aber wieder verschwunden. — Sollen wir doch Unrecht haben? Nun gut.

3) Wenn die Zeitung unser Konzertwesen tadelt, so beschwert man sich über sie, als Gegnerin, bleibt dem alten Wesen treu und die Konzerte — bleiben leer. Das ist schlimm!

Herausgegeben von A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 5. April. Nro. 14. 1826.

I.

Rath für Pianofortisten.

Durch einen achtbaren Kunstfreund, den Herrn Musikverleger Probst aus Leipzig, ist uns folgendes einfache Mittel, den Klang der Pianoforte's zu verstärken, mitgetheilt worden.

Man stellt die Füfse des Instrumentes auf umgekehrte (hohl gesetzte) cylinderförmige Schalen von Glas, deren Rand wenigstens einen Zoll hoch und die stark genug sein müssen, die Last des Instrumentes zu tragen. — Ueber dem Boden etwa einen Zoll hoch abgeschnittene, hinlänglich starke Biergläser sind hierzu brauchbar.

Wir haben noch nicht Gelegenheit gefunden, diese Vorkehrung selbst zu prüfen. Wie aber das Orchester — der hohlgebaute Breterboden, auf dem die Ausführung in Konzerten geschieht — als Resonanzboden klangverstärkend wirkt, so könnten wohl jene Schalen als partielle Resonanzböden ähnliche Wirkung hervorbringen — wenn sie nicht etwa aus Rücksicht auf die Last des Instrumentes zu klein und niedrig sein sollten. Der Versuch ist aber so leicht und wohlfeil, dafs der Vorschlag Bekanntmachung zur Prüfung wohl verdient. Es wäre wünschenswerth, wenn jemand das Resultat sicherer Versuche in diesen Blättern dem Publikum mittheilte.

Die Redaktion.

II. Recensionen.

Charinomos — Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Erster Band. Magdeburg, bei Ferdin. Rubach. 1825. Oktav. X und 591 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 9.)

Wir haben seit der ersten Anzeige dieses trefflichen Werkes den Freunden solcher Lektüre absichtlich Zeit zur vorläufigen Bekanntschaft mit ihm gelassen und setzen nun unsern Bericht fort. Wenn gleich wir in unserer Einleitung auf das Um- und Zusammenfassen aller Künste, als die erste Verdienstlichkeit des Charimonos hingewiesen: so erlaubt doch der Bezirk dieser Blätter nicht, unsern Bericht auf den gesammten überall von reicher Belesenheit, Geist und Wärme für die Sache erfüllten Inhalt auszudehnen. Es kann hier nur von dem, was den Musiker näher berührt, geredet sein; und nur, um unsere Meinung in diesen Fächern voraus zu begründen, berühren wir das Prinzip, nach welchem der Verf. seinen Gegenstand erfafst hat.

Es giebt vornehmlich zwei Wege, über Kunst zu handeln. Der eine ist, dafs man ihre Erzeugnisse als ein bereits abgeschlossenes Vorhandenes in seiner Wirkung auf die Welt — der andre, dafs man sie als einen Lebensakt des künstlerischen Menschen betrachtet.

Den ersten Weg hat die Mehrzahl der Kunstphilosophen und Kunstkenner eingeschlagen. Er führt dahin, nach einem Zweck der Kunst und nach einem höchsten Gegen-

stande, nach einer höchsten Leistung derselben — nach einem Kunstideal zu forschen und bald unvermerkt in dem dafür Erkannten Regel und Maafs aller Kunstleistung zu erblicken. Hier beginnt die Untersuchung über Schönheit, als eine Eigenschaft natürlicher oder künstlerischer Gestalten — dieser unerschöpfliche Born von Streitigkeiten — und führt leicht zu einer solchen Sublimation der Dinge, dafs bald nur ein leerer abstrakter Begriff *) übrigbleibt. Hier hat jenes Verkennen der Kunstbestimmung seinen Ursprung, dessen rohesten Ausdruck **) unser Verf. gebührend schilt, und das gleichwohl so weit verbreitet ist. Ehe wir noch näher auf das Wesen solcher Untersuchung eingehen, ist zu bemerken, dafs sie durchaus nur an einem Aeussern der Kunsterscheinungen verweilt. Es kann hier manche Wahrheit erfunden, mancher Karakterzug des Innern wohlgetroffen, aber ein vollkommenes Erkennen darf schon im Voraus bezweifelt werden. So hat eine sonst beliebte und weit verbreitete teleologische Behandlung der Naturgeschichte zu mannigfacher, ja reicher Kenntnifs des Naturreichs geführt; aber vollkommne Naturkunde, ja die vollkommne Bekanntschaft mit einem einzigen Geschöpfe ist undenkbar, wo man es etwa nur nach seiner Bestimmung für andre Wesen, z. B. nach seiner Nutzbarkeit für Menschen, zu erkennen suchte.

Die Unzulänglichkeit jener Behandlungsweise offenbart sich schon hier im Allgemeinen noch mehr, sobald wir den andern Weg einschlagen und den Trieb, künstlerisch zu schaffen, als eine natürliche Neigung, wie er es ist, betrachten. Das Thier hat nur den Trieb sich der ihn reizenden Dinge körperlich zu bemächtigen. Der Mensch als vernünftiges Wesen hat den Drang sich seiner und der Dinge ausser ihm immer klarer und voller bewufst zu werden, sie geistig zu besitzen und zu beherrschen; sein Wesen dehnt sich in dieser geistigen Herrschaft über Raum und Zeit verewigend aus und die höchste Blüte dieser Neigung und Kraft ist das Nacherschaffen der Welt und ihres Inhalts aus freiem Geiste und eignem sinnlichen Vermögen — die höchste Stufe — des bewufsten, wie natürliche Fortpflanzung die des unbewufsten Wesens. In dieser Erkenntnifs des natürlichen Quells aller Kunst und sonst nirgend ist auch, wie Ref. meint, alle Erläuterung, Bedeutung und Geltung künstlerischer Schöpfung zu finden; und in ihr lösen sich oder schwinden die für jene äufserliche Betrachtung unauflöslichen Probleme.

Der Verf. scheint unsre Ansicht zu theilen. „Dem Künstler," sagt er Seite 36, „wenn es ihm hell wird im Innern — wenn lichte Begeisterung, die Plato eine Art von Besessenheit, einen göttlichen Wahnsinn nennt, seine Seele füllt und ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt — fragt bei seinen Bildungen nimmer nach einem, die Freiheit beengenden Zweck. Unbekümmert um einen solchen folgt er seinem Genius, bildet sorglos nach, was das innre Auge schaut, und kennt durchaus kein andres Ziel, als die möglichst vollendete Darstellung der Schönheit. So ist jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze eine völlig abgeschlossene Schöpfung; daher müssen wir denn demselben, wie der Kunst überhaupt, von diesem Gesichtspunkt aus die höchste unbedingteste Absolutheit zugestehen."

Gleichwohl hat er sich vorzüglich jener äufserlichen Richtung anvertraut. Ein reger und vielkräftiger Eifer für seinen Gegenstand hat ihn hier viel finden lassen; Erschöpfung der Aufgabe aber hat, wie es dem Ref. scheint, hier nicht gewonnen werden können. Wir erhalten reiche und kräftige Nahrung, aber nicht durchaus Sättigung.

(Fortsetzung folgt.)

*) M. l. unsers Verfs. aus Bouterwek (Ideen zur Metaphysik des Schönen S. 14) genommenes Zeugnifs: „ruckenwir aberdasSchöneals einObjektüber alleSphären der Sinnenwelthinauf, so verwandelt es sich in einen trocknen Begriff, den der Verstand zwar noch lange verarbeiten, aber nicht so umgestalten kann, dafs das Objekt als schon empfunden werde." Seite 37: „Der höchste Zweck aller schönen Künste

**) ist das Vergnügen."

Duo concertant pour Violon et Violoncelle composé par Mauriçe Ganz. Op. 6. Chéz B. Schott fils. Pr. 48 Xr.

Hätte der Komponist dieses kleine Werk anstatt es unter obigem Titel herauszugeben, vielmehr Variations difficiles sur le thème: der Ritter mufs zum blut'gen Kampf etc. genannt, so möchte der Inhalt desselben dem Titel entsprechender sein. — Die Geige und das Cello wechseln gegenseitig mit schwierigen Passagen ab und diese Art der Komposition ist natürlich etwas ganz anderes als ein wirkliches Duett für 2 Instrumente, wie wir sie z. B. von Bernh. Romberg und andern grofsen Meistern besitzen. Für solche Musiker indessen, welche den höchsten Grad der Kunst in ihrer Fingerfertigkeit suchen und besonders für Cellisten, welche durch Ueberwindung grofser Schwierigkeiten glänzen wollen und auf diese Art den Karakter ihres Instruments aus den Augen zu lassen genöthigt sind, mag diese Komposition mit Recht zu empfehlen sein.

Druck und Aeufseres sind, wie wir es von den Herrn Verlegern nicht anders gewohnt sind, sauber und elegant. D . . n.

III. Korrespondenz.

Berlin, im März 18..

Am 14. d. Mts. hörten wir nach Kontessa's Räthsel, wovon wir in diesen Blättern schweigen müssen (obgleich wir es diesmal ungern thun, da viel Harmonie*) im Spiele war) zum Erstenmale im vollen Opernhause den Maurer, Oper in drei Akten (auf dem Zettel besonders bei diesem Stücke mit Unrecht Abtheilungen genannt) von Auber. Wer eine Musik dieses Komponisten zu hören kömmt, bringt wol eben niemals aufserordentliche Ansprüche mit. Er weifs es ja, in welchem Jahrhundert**), in welchem Volke und unter welchen Konstellationen der Autor schreibt; er kennt den musikalischen Zeitgeist oder vielmehr Zeitungeist, und bringt seine Erwartungen schon vorher in ein Maafs, welches ihm wiederum so viel Mäfsigung giebt, als erforderlich ist, um bei dem mäfsigen Genusse nicht rein des Teufels zu werden. Zwischen den französischen Meistern im harmlosen Singsang und dem Kommandeur aller Klingklänge, Rossini, steht unser Autor würdig in der Mitte, und anzuerkennen ist es mindestens, dafs er sich als einen würdigen Repräsentanten der einzig richtigen Schule in aller Kunst und Wissenschaft, der historischen, bewährt. Er führt dieses System so konsequent durch, dafs er z. B. niemals ein Musik- oder Gesang-Stück rossinireud beginnen und dann etwa d'Allayrac oder einen anderen Vorgänger citiren, sondern etwa mit Berton anheben und, nachdem er vielleicht Herrn Isouard en passant das Kompliment gemacht hat, alla Rossini schliefsen und diesem verehrungswürdigen Patron höflichst überall das letzte Wort lassen wird.

Wer viel sucht, wird nicht eben viel Gutes finden, aber doch Etwas. Herr Auber ist ein glücklicher Finder, er hat mancherlei Gutes gefunden und da er seine Ausbeute hier und da mit Sinn zusammenzustellen, auch wo es dringend nöthig war, Lücken aus eigenen Mitteln glücklich auszufüllen gewufst, so können wir ihm einigen Dank für mehre angenehme Momente nicht versagen.

Dies gilt, wie von allen seinen Opern, so auch von dem Maurer. Es ist hier nicht etwa von einem Ordensbruder, sondern von einem ehrlichen Handwerksmann die Rede und wenn man, nicht gerade an den Wasserträger denkend, zunächst wohl fragen möchte, ob der gute Professionist den Stoff zu einer Oper (nicht etwa Operette) hergeben könne, so dient hier zur Antwort, dafs nur der Mangel an Einheit, d. h. an folgerechter Entwickelung einer interessanten Hauptbegebenheit bis zum Kulminationspunkte, die Wahl einer Benennung nothwendig machte, welche wenigstens keine Lüge war.

---

* In diesem Worte eine Kritik in der musikalischen Zeitung zu rechtfertigen sein. D. V.

**) Nun, das Jahrhundert ist das von Beethoven, Spontini, Weber, von Goethe, Hegel und noch manchem; aber ironisch das Volk und die Konstellationen. — D. R.

Der biedere Handwerksmann macht fröhliche Hochzeit mit einem allerliebsten Mädchen. Sein Schwager, ein fideler aber furchtsamer Schlosser, veranstaltet sie. Unter den Gästen befindet sich eine boshafte weibliche Zunge (Frau Bertrand) diese möchte den guten Schlosser in's Garn locken. Als der Bräutigam die Braut heimführen will, drängen ihn die Gäste ab, er wird geraubt und bleibt in der ersten Nacht aus. Die arme junge Frau ist ausser sich, Frau Bertrand giefst Oehl ins Feuer, die Einsame kämpft mit Eifersucht und Eitelkeit und hieraus entsteht ein allerliebster Zank zwischen beiden Frauen.

Bei der Hochzeit ist natürlich der Maurer die Hauptperson, wenn auch nur die Eine; Frau Bertrand ist neidisch auf die Braut und weifs den Maurer auch zum Hauptgegenstande ihrer Sticheleien zu machen, wenigstens so oft sie auftritt; seine Räuber haben es gewifs auch nur auf ihn abgesehen; wenn der Braut in der Hochzeitnacht etwas fehlt, so ist es wiederum nur er; und der allerliebste Zank dreht sich auch um ihn. Man mufs also zugestehn, dafs der Titel pafst.

Aber es kommen im Stücke noch andere Dinge zur Sprache. Wir treffen darin auch eine junge Griechin (Irma) und einen Leon von Merinville, welcher sie liebt. Der türkische Botschafter am Pariser Hofe (in Paris ist auch des Maurers Hochzeit) hat sie ihm entrissen. Léon weifs sie zu sehen und die Flucht vorzubereiten, der Türke entdeckt den Verrath. Léon wird bei der letzten heimlichen Zusammenkunft ergriffen, in Irma's geheimen Zimmer an die Wand geschmiedet, auch Irma wird gefesselt und beide werden eingemauert. Doch selbst auf diese kleine Nebenbegebenheit pafst, man sollt' es nicht denken, der Titel. Denn Léon hat auf dem Wege zum türkischen Hotel vor dem Hochzeithause den Maurer (ehe dieser geraubt wurde) getroffen, in ihm seinen Retter aus Todesgefahr (der Türke hatte schon früher Mörder gedungen *) erkannt und letzterer war nur deshalb geraubt worden, um die armen Liebenden einzumauern. Auch den Schlosser hat man aufgegriffen, kein anderer als er schmiedet die Fesseln; seine Hasennatur hält ihn im Vordergrunde, aber des Maurers Besonnenheit giebt dem Gemälde erst den Karakter. Er macht Leon seine Nähe bemerkbar, träufelt hierdurch Hoffnung in die Herzen der Verzweifelnden und sinnt auf ihre Rettung.

Mit verbundenen Augen hin und wieder abgeführt, strebt er lange (d. h. einige Stunden lang) vergeblich nach der Entdeckung des Jammerhauses. Frau Bertrand hilft aus der Noth. Sie hat vor Bosheit nicht schlafen können, die schwüle Nacht am offenen Fenster durchwacht und den Maurer vorüberfahren und am Hotel des türkischen Botschafters aussteigen sehen. Er eilt davon und steht zwei Minuten später mit Irma, Leon und mehreren Maurergesellen wieder vor uns. Wahrscheinlich hat er die Liebenden also befreit.

Man kann nicht leugnen, dafs der Maurer eine wichtige Rolle auch bei diesem Ereignisse spielt und er mag also um so mehr dem Stücke den Namen geben, als dieses ganze Ereignifs überdies nur eine Episode ist. Wenn aber Irma's und Leon's Schicksal als Hauptstoff der Oper behandelt wäre, wie es doch auch sein könnte *), dann würde allerdings die Frage entstehen, ob Herr Scribe wirklich (wie man ihm jetzt schon hinsichtlich der Exposition zugestehn mufs **) Shakespeare auch als Psychologe übertroffen habe, und ob dann der Kaufmann von Venedig etwa Porcia umgetauft oder die Oper nach der Analogie jenes Schauspiels Irma und Léon genannt werden mufste.

(Fortsetzung folgt.)

*) Interessantes Beispiel einer Türkengefahr zu Lande.

Königsstädter Theater.

(Verspätet)

Sie haben, Herr Redakteur, einen Bericht über den Türken in Italien ver-

*) Konnte es wirklich auch so sein?

**) Diese Ironie steht mit der ersten Parenthese dieses Aufsatzes in keinem Widerspruche, da nach der jetzigen Exposition die Akte wirklich in sich geschlossen sind.

langt. Hätten Sie sich selbst von der Leerheit dieses Stückes überzeugt, Sie würden gefunden haben, dafs es ganz und gar kein Vorwurf für die Kritik sei, ja dafs eine Meinung darüber kaum einen Platz in ihrer Zeitung verdiene. Es läfst sich eine Flittermusik, wie die des genannten Singspiels, weder für die Betrachtung festhalten, noch als Anknüpfungspunkt zur Entwickelung allgemeinerer Ansichten gebrauchen. Sie entschlüpft dem Sinn wie dem Gedächtnisse des Zuhörers, dessen Oberfläche sie kaum gestreift hat, und jeder Verständige wäre geneigt, ihr einen Steckbrief zur Warnung nachzusenden, wüfste er nur, mit welchen Merkmalen er sie bezeichnen solle.

Ich habe mich gewöhnt, Rossini als einen Abwurf der neuern Musik anzusehen. Was nämlich die grofsen Meister der nächstvergangenen Zeit als Verzierung, Ausschmückung, als wesenlose Formen, vornehmlich in Arien und Sonaten, abgeworfen, das hat Rossini als etwas Wesentliches aufgenommen, nach allen Seiten breit geschlagen und so seine Musik gebildet, durch welche denn auch, wie es in den früheren Jahrgängen Ihrer Zeitschrift heifst, der sinnliche Bedarf der hörenden Menge hat befriedigt werden müssen. Nun denken Sie sich, Rossini habe den eben beschriebenen Prozefs, den er mit jenen Meistern vorgenommen, einmal mit seiner eigenen Musik wiederholt und in diesem Genre so viele Stücke zusammengesetzt, als nöthig waren einen Abend auszufüllen. — Da haben Sie eine Vorstellung von der Musik des Türken in Italien, die somit des Abwurfs Abwurf geworden ist, und schon wegen der unglaublichen Aermlichkeit des untergelegten Sujets als die lächerlichste aller Rossiniaden dasteht. Es bleibt zu Ende des Stückes alles wie es zu Anfang war, wenn man es nicht für ein dramatisches Ergebnifs ansehen will, dafs der Türke seine verlorne Geliebte Zaide unter Zigeunern wiederfindet und in die Turkei zurückführt, Fiorilla, das junge Weibchen, ist nun um den Muselmann geprellt, den sie durch ihre Künste zu gewinnen suchte: Was wird Geronimo, ihr Mann sagen? Er hat sie mehr als einmal beim Türken überrascht! Er wird sie verstofsen, sie wird frei sein und endlich die Wünsche des süfs schmachtenden Narciso erhören. Nein lieber Herr Redakteur, von alle dem wird gerade das Gegentheil geschehen. Fiorilla bleibt bei ihrem Gatten, als wenn nichts vorgefallen wäre, Narciso hat sich verrechnet und zieht mit langer Nase ab; der Vorhang fällt; er fällt! Fiorilla wird gewifs von Neuem dumme Streiche machen; wir werden von Neuem die Zuschauer abgeben sollen — aber man wird uns sobald nicht zum zweiten Male anführen!

Der Vorzug der Gewandtheit, der dem Stücke durch die Leichtigkeit der italienischen Sprache vielleicht zu Gute kommen mag, ist durch Herrn v. Holtei's ungelenke Uebertragung auch noch verloren gegangen. Ueber Herrn Spitzeder mufs man lachen, weil er seine Rolle, wie sie es verdient, mit Fufsen tritt; über das traurige Geschick der Demois. Sontag aber weinen, weil sie immer und ewig gezwungen wird, ein Organ der Geistlosigkeit zu sein. Herr Wächter als Türke und Herr Jäger als Narciso sind an ihrem Platze. Ein Maskenball welcher vorkommt, nimmt sich als Symbol des Stückes, zu welchem er gehört, über die Mafsen lumpig aus. F.

Königsberg in Preufsen. Januar 1826.

(Schlufs aus No. 13.)

Das Personale des gegenwärtigen Theater-Orchesters ist folgendes:

Herr Braun, Klavierspieler, Violinist und Violoncellist. Kompositeur. Sehr routinirt. Seine Gattin Sängerin.

Erste Violine. Hr. Maurer (auch trefflicher Solospieler), Neumann Stadtmusikus, Meuner, Sobolewski. Bei der Oper Dilettanten sind: Herr Oberlehrer Hutzler, Herr Dibowski der ält., Hr. Referendar Schmidt, Hr. Flach der jüngere.

Zweite Violine. Hr. Wurst, Musikmeister beim ersten Regiment, bekannt durch Komposition der „Waise aus Genf" und der kleinen Oper „List und Gegenlist." Hr. Retty, Hr. Thiem. Hr. Harwardt.

Bratsche. Hr. Massinger (auch Klarinettist). Hr. Gellert (auch Flötist. Von ihm Trios für drei Floten und drei Klarinetten.) Herr Dibowski der jüngere.

Cello. Erstes, Hr. Neumann. Zweites, Hr. Kantor Witt.

Kontrabass. Erster, Hr. Streber. Zweiter, Hr. Surkau der Vater.

Flöten. Erste, Hr. Grün. Zweite, Hr. Lu. (zu wünschen wäre, dafs er mit Gellert tauschte.

Oboe. Erstes, Hr. Neubert. Zweites, Hr. Reiniger.

Klarinette. Erste, Herr Stadtmusikus Witt. (sehr routinirt und lang im Orchester, doch wünschenswerth, dafs er mit Hrn. Massinger tauschte.) Zweite, Hr. Schiefelbein.

Fagott. Erstes, Hr. Lindenberg. (Als Orchester-Musikus durch vorzüglich vollen und schönen Ton imposant.) Zweites, Herr Siebentritt.

Hörner. Erstes, Herr Witt, Kantor. (Brav, übrigens tüchtig auf Streichinstrumenten.) Zweites, Hr. Putsch. Aufser dem Orchester ein vorzüglicher Hornbläser auch Hr. Engelm. (Schöner Ansatz, zartes Blasen, sein Schleifen und Trillern einzig.)

Trompete. Erste, Hr. Höfler. Zweite, Hr. Landler. (Ref. erinnert an den Trompeter in der heiligen Linde!)

Posaune. Hr. Ahlsdorf für Baßposaune. (Fertigkeit, schöner Ton.) Herr Massinger, Herr Surkau d. 2te.

Pauke. Hr. Surkau d. jüng. (ganz vorzüglich.) Sind vier oder acht Horner nöthig, wie bei Euryanthe, wie auch vier Posaunen, so werden sie von den Regimentern genommen.

Institute für Musik sind:

1) Singakademie, früher von Hrn. Dorn, Pastinaci und Sämann, seit dem Januar 1826 blos von dem Letztern dirigirt. Nach dem Vorbilde der Berliner.

2) Akademische Singanstalt, geleitet durch denselben. Nur Studierende nehmen Theil. Seit dem Bestehen dieser Anstalt ist der Mangel an Contrabässen weniger fühlbar.

3) Singinstitut des Herrn Direktor Riel. Eigentliches Singinstitut durch wöchentliche Uebungen seit zwei Jahren. Hat nicht unbedeutend zu Talentausbildung mitgewirkt. Dem. Fantsch (nachmals Mad. Cox) — schöne Metallstimme. Dem. Brahl (nachmals Madame Wolf) sind vorzügliche Zöglinge des Hrn. Riel.

4) Singübungen bei Herrn Musiklehrer Hoffmann.

5) Ilgners Anstalt zur Erlernung der Logierschen Methode (im deutschen Hause).

6) Singinstitut des Hrn. Nikolai (auch in Abendunterhaltungen wird bei demselben Musik exekutirt.

7) Sonnabends Konzerte bei Hrn. Streber, trefflich übend für Dilettanten. Auch besteht seit einiger Zeit eine Liedertafel, durch Mitwirkung des Herrn Sämann.

8) Abonnements-Konzerte von Riel.

9) Mauersche Quartette, woselbst ältere Sachen von Mozart, Haidn u. s. w. auch neuere von Spohr aufgeführt werden.

Dilettantinnen sind: Dem. Hertz, Dem. Cartellieri (Sopran), Dem. Knorr (vorzüglicher Kontraalt), Dem. Dorn (Altstimme), erstere Mitglied des Singinstituts des Hrn. Riel, letztere drei der Sämannschen Singakademie. Dilettanten: Hr. Konrektor Schick (Violoncell) Hr. Leo (Pianofortespieler). Bei Aufführung gröfserer Musiken drängt sich der Mangel an Tenor- und Bafsstimmen für die Solopartien auf, doch werden (von Hrn. Sämann) die ausgezeichnetern Dilettanten der verschiedenen Institute zur Mitwirkung ersucht und der Mangel dadurch minder auffallend. Noch immer fehlt fleifsiges Wahrnehmen der Proben und ernstliche Ausdauer bei den Dilettanten.

Fremde Kunstler, die hier im Verlaufe mehrer Jahre Vorstellungen oder Konzerte gegeben, sind unter andern: Mad. Beike (Hamburg), Mad. Milder (Berlin), Mad. Devrient (Dresden); die Bassisten: Herr Bruckl aus Riga (Axur). Hr. Gern d. ält. (Sarastro), Hr. Kammersänger Fischer d. jüng. (Osmin, Figaro, Don Juan), Hr. Blume (aus Berlin). — Konzerte gaben: die Damen Mara, Angiolini, Sessi, Borgondio.

Tonkünstler: Rhode, Brüder Pixis, Maurer (Geige), Romberg (Cello), Dulon, Kreffner (Flöte), Czerventa (Oboe), Gebr. Bender (Klarinette), Behrmann (Fagott), Gugel (Horn). Pianofortespieler: Himmel, Mozart der jüng. Schoberlechner, Hummel. Orgelspieler: Vogler, Klingling und Taube aus Danzig. — Dem. Kirchgnsaner (Harmonika). Dr. Chladin (Euphon). Koch, Maultrommel.

*.

Berlin den 31. März 1826.

Das ist nun das dritte Konzert, dem Ref. im Königstädter Theater beiwohnt — ein Paar an der Stelle ausfallender Schauspiele oder Opern improvisirte musikalische Unterhaltungen dürfen, als unvorbereitete Nothbehelfe nicht mitgezählt werden — und es gewinnt den Anschein, als wenn die bei dem zweiten Konzerte *) ausgesprochene Hoffnung in Erfüllung gehen, es allmählig mit den Konzerten besser werden würde.

Allerdings nur allmählig. Noch immer ignoriren die Königstädter das Fach der Symphonie und begnügten sich heute an einer Opernouvertüre zu den Rosenmädchen von Henning. Dafür wurde aber das Konzert mit dem ersten Finale aus Don Juan gekrönt: und wenn man auch im Allgemeinen die Verpflanzung einer so höchst bewegten Scene in das Konzert (zumal vor einem Publikum, das an den Anblick der Oper gewöhnt ist) bedenklich finden könnte, so ist doch das Bestreben, etwas Gutes und Ansehnliches zu geben, nicht zu verkennen und ehrenwerth, daß der dortige Künstlerverein uns darthun will, was er in diesen, ihm verschlossenen Meisterwerken vermag.

Unter den Ausführenden möge als Gast die ruhmlichst bekannte Klavierspielerin aus Wien, Fraulein Leopoldine Blahetka zuerst genannt sein. Sie trug den ersten Satz des Hummelschen A-moll-Konzerts und Bravourvariationen von eigner Komposition vor. Besonders in den letzteren, die reichliche Gelegenheit dazu boten, bewährte sie große Fertigkeit und Gewandheit und namentlich hat Ref. Doppelläufer in Oktaven und Dezimen noch niemals netter und perlender gehört. Dabei sprach sich in ihrem Spiele ein schon gebildeter Geschmack und Karakter aus, der durch pikante Züge und manche kleine Keckheit wohlthuend an den Meister der jungen Virtuosin, Moscheles, erinnerte. Möge die schon so weit vorgeschrittene Künstlerin sich nur vor der Verderbniß der Modeweichlichkeit bewahren und überzeugt sein, daß ein wahres Gedeihen und selbst dauerndes Glück bei dem Publikum nur durch ein ernstes Halten am Tüchtigen und Besten gewonnen wird. Als Künstler kann der Virtuos sich gar nicht besser dokumentiren, als durch eine Wahl guter Kompositionen. Greift er zu jenen gedanken- und seelenlosen Virtuosenflickwerken, in denen die Konzerte nun fast erstickt sind, so hat er zu nichts Gelegenheit, als Fingerfertigkeit und etwa jene modische Ziererei darzuthun, die man oft für Ausdruck (wo nichts auszudrücken ist) giebt. Damit aber spricht er sich denn selbst das härteste Urtheil. Fraul. Blahetka wird uns hoffentlich in ihrem eigenen Konzerte beweisen, daß sie den Meisterwerken in ihrem Fache gewachsen und ernstlichem Streben geweiht ist.

Herr Jager trug Adelaide von Beethoven und ein eigenes Lied recht ausdrucksvoll vor, hatte aber in der ersten Komposition die italienischen Rouladen zur nächsten Rossiniade aufsparen können.

Fraulein Sontag hatte die Scene der Gräfin aus Figaro: „e Susanna non vien" gewählt. Wie gern möchte Ref. der trefflichen Sängerin unbedingtes Lob zollen, da sie sich von den seichten italienischen Sachen immer mehr der guten Musik zuwendet! Daß eine so reichbegabte und gebildete Künstlerin stets Schönes leistet, versteht sich von selbst! Aber — das war nicht die Grafin aus Figaro. Stark, majestätisch, herrisch — darf dieses unruhige Recitativ, diese wehmüthige Klage getauschter, verlassener Liebe der zart- und feinfühlenden, sanfter Schwermeiei hingegebenen Frau nicht gesungen werden. Ein gleicher Fehlgriff erschien dem Ref. der Vortrag der Anna im Finale. Ihre Töne müssen stets nicht blos eine innere Kraft des Karakters bethätigen, sondern auch mit jener Glut einer tiefbluhenden, von Liebe und Haß zugleich getroffenen Seele durchdrungen sein, und dies fehlte dem Gesange des Fraulein Sontag so sehr, daß Ref. ihn fast kalt nennen möchte — wenigstens theilweise. Die übrigen Partien (selbst Leporello von Hrn. Spitzeder) konnten noch weniger befriedigen und Zerlina (Mad. Wurcher) wie Masetto (Hr. Genee) ließen bei einem überall verfehlten Vortrage ganze Stellen (im Es-dur-Satze f) weg. Der Chor war ohne Precision und ohne alle Energie; mehrere, besonders Diskantstimmen und Bassisten, ließen ganze Stellen stumm vorüber — so wie denn überhaupt der Chorgesang in jenem Personale nicht besser, sondern zusehends schlechter wird. Das ist eine Folge jener armseligen Chorkompositionen in den dort herrschenden italienischen Opern, aber zugleich ein schwerer Vorwurf für die Vorsteher des dortigen Musikwesens. Ueberhaupt muß einmal zur Sprache kommen, was denn seit einer genugsam langen Zeit für die Ausbildung des Musikpersonals in der Königstadt geschehen ist. Davon nachstens.

Marx.

*) Der Ztg. zweit. Jahrg. No. 39 S. 311.

Sonnabend, den 1. April. Fünftes Abonnements-Konzert der Herrn Gebruder Bliesener im Jagorschen Saale.

Eingetretener Umstände wegen (ein beliebter Ausdruck unserer Anschlagszettel) konnte Beethovens Symphonie (eroica) heute nicht gegeben werden; dagegen faßten die Konzertgeber den heldenmüthigen Vorsatz, uns mit einer Symphonie von Kuffner (wenn ich nicht irre) zu entschädigen; man denke! — Dem.

L. Kupfer sang eine Arie von Rossini und einen Boleros mit grofsem Beifall. Aufser dem Herrn Kammermusikus Schwarz, der Variationen auf dem Fagott vortrug, hörte Referent mit Vergnügen den Herrn Kammermusikus Birnbach ein Konzert eigener Komposition auf dem Cello vortragen. Das Instrument des Konzertspielers scheint für den Konzertsaal nicht stark genug zu sein; besonders vermifste man Fülle des Tons auf der A-Saite; im Vortrage schwieriger Passagen war Herr B. sehr glücklich und die mittleren Töne machten im Adagio einen angenehmen Eindruck; die Komposition, besonders der letzte Satz, war nicht ohne Originalität. Manche Stellen würden sich weit besser gemacht haben, wenn das Orchester mit mehr Diskretion begleitet hätte.

A. Webers Ouvertüre zu Tell ging nicht exakt genug und für Cherubinis herrliche Ouvertüre aus Elise war das Orchester viel zu schwach.

D . . n.

Zeitz, den 4. März 1826.

Gestern fand hier, im Saal zum rothen Löwen, ein ziemlich bedeutendes Konzert statt; das einzige, welches während diesem Winter gehalten wurde. In einer Stadt von fast 8000 Einwohnern, unter welchen es nicht an solchen fehlt, die sich, obwohl meist nur mit einer oberflächlichen Liebhaberei an der Musik begnügen, sollte man im Allgemeinen ein gröfseres Interesse für dieselbe erwarten. Letzteres beschränkt sich jedoch nur auf den kleinern und kleinsten Theil des gebildeten Publikums, besonders in Hinsicht gröfserer Leistungen und Werke aus dem Gebiete der Tonkunst. Ein Haupthinderniss öffentlicher gröfserer musikalischen Produktionen aber ist der Mangel an Dilettanten. Zum Ersatz derselben und zur Errichtung eines vollen Orchesters werden daher jedesmal auswärtige Künstler herbeigezogen, welches auch diesmal der Fall war. Diesem Geschäfte hatte sich, wie schon zuvor, ein hiesiger Senator unterzogen, so dafs das aus 40 Personen bestehende Orchester vorzügliche Tonkünstler von Leipzig, Gera, Altenburg, Eisenberg mit einigen hiesigen Musikern enthielt. Eine von Lindpaintner, aus der Oper: „der Bergkönig" entlehnte, gut ausgeführte Ouvertüre eröffnete das Ganze. Der Anfang derselben mahlte die Empfindung bei einem schweren Gewitter aus, das sich furchtbar über ein Thal hinzieht, zuletzt aber eine unbehagliche Kühle und trüben Himmel zurücklafst. Die Wahl derselben konnte man jedoch eben so wenig gelungen nennen, als es befremdend finden, dafs dieselbe nicht allgemeinen Beifall fand, weil die Ouvertüre in genauester Beziehung mit der Oper steht, mithin sich mit der Darstellung eines speziellen, weniger allgemeinen Gegenstandes beschäftigt. Für ein Konzert, das aus verschiedenartigen Stücken besteht, ist und bleibt die Symphonie das Zweckmäfsigste. Nun folgte aus der Entführung von Mozart: „o wie ängstlich, o wie feurig, klopft mein liebevolles Herz" vom Herrn Hüller, Theatersänger aus Leipzig gesungen. Reizend und entzückend werden die Melodien und unnachahmlich die Harmonien dieses unsterblichen Meisters bleiben. In Ref. erwachte die Wonne seiner Jugend. Schade, dafs dem braven Sänger, der mit Gewandtheit und nicht ohne Ausdruck vortrug, sein Organ nicht gestattete, mit jugendlicher Frische und Anmuth, die hierzu erforderlich ist, vorzutragen, sondern nöthigte, sich in der engen Sphäre zwischen Tenor und Bafs zu halten. Sein Streben fand jedoch dankbare Anerkennung.

Das darauf folgende Konzertino für die Flote von Fürstenau, eine anziehende und recht angenehme Komposition, fand rauschenden Beifall und war unstreitig das Glanzendste im Ganzen. Mit viel Kunsttalent wufste es Hr. Grenser, ein schatzbarer Flotist aus Leipzig vorzutragen. Aufser einer hohen Fertigkeit und Gewalt auf seinem Instrumente weifs er noch durch den zarten und reizenden Ton desselben zu begeistern. Möge er seinem Streben getreu bleiben.

(Schlufs folgt.)

Zur Musikbeilage.

Mit Vergnügen theilen wir unsern Lesern die originale und höchst karaktervolle Komposition eines jungen schwedischen Komponisten, Hrn. Lindblad mit. Wir kennen noch keine Komposition, aus der uns der Karakter des hohen Nordens — seine strenge, lastende Nacht, die innige, oft elegisch weiche Empfindung im Schoofse der starrenden Natur, die wunderbare, fast möchte man sagen, zauberhafte Sonne um Mitternacht — so wahr und vollendet anspräche, als aus dieser, die ganz freier, ungestörter Naturergufs ist und die nach den Regeln dieses oder jenes Harmoniesystems analysiren und messen zu wollen, nach unserm Dafürhalten schulmeisterische, den Geist mifskennende Pedanterie wäre.

Die Begleitung ist vom Komponisten selbst für Klavier geschrieben, aber für Orchester, wie der Gesang für einen starken Mannerchor gedacht. Möchte doch einer unserer Konzertgeber den hier wohnenden Komponisten für öffentliche Aufführung dieses kleinen, aber werthvollen Werkes gewinnen, das durch Eigenthümlichkeit und Ausdruck gewifs grofsen Antheil finden würde.

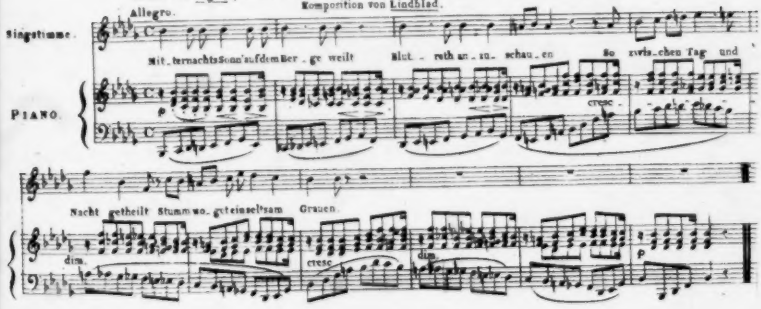
Marx.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Poesie von Tegnér (Bischoff in Schweden) übersetzt von Frau v. Helvig aus der Frithoffs Sage

Komposition von Lindblad.



2

Die Priester stehen im Tempel Gang
Schüren mit Kraft in den Bränden
Bleiche Greise mit Barten lang
Steinmesser in harten Händen.

3.

Die Kron auf dem Haupt hält der König Wacht
Macht am Altar sich zu schaffen.
Horch da klirren um Mitternacht
Im Opferhaine die Waffen.

u. s. w.

Beilage zur Berliner musikalischen Zeitung N° 60

Berlin, in A.d M.l Schlesingers Buch- und Musikhandlung Unter den Linden N° 30.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 12. April. Nro. 15. 1826.

II. Recensionen.

Missa solemnis in C sub titulo Jubilaei Michaeli Haydn composita et quatuor vocibus cantanda, comitante, si placet, clavicembalo. — In Partitur und Stimmen. Mainz bei Schott & Söhnen. Preis 5 Fl. 24 Xr.

(Verspätet.)

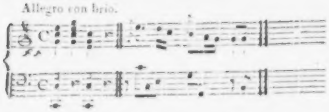
Ausgezeichnete Komponisten für die Kirche werden mit jedem Tage seltner und obgleich in den von Zeit zu Zeit erscheinenden Musikkatalogen mancher brillante Titel unter der Rubrik der Kirchenmusik glänzt, so erscheint doch im Ganzen wenig Gediegenes. Der Grund hiervon mag nicht weit herzuholen sein und leuchtet aus den neuern Arbeiten selbst hervor. Um eine wahrhafte Kirchenmusik zu schreiben, dazu gehört etwas ganz anderes, als die alleinige Kenntnifs des sogenannten strengen Satzes und der vielbesprochenen trocknen, die Phantasie oft in Ketten fesselnden Regeln des doppelten Kontrapunkts, wie sie uns Marpurg, Kirnberger und Albrechtsberger (von welchen alten Herrn wir ja auch nur die Regeln besitzen) geschrieben haben: es gehört als Basis ein wahrhaft religiöser Sinn dazu, von dem der Komponist erfüllt sein mufs; sein Innerstes mufs ehrfurchtsvoll nur das höchste Wesen, Gott, in seiner Komposition aussprechen, anbeten, verehren; so und auf keine andere Weise wird er für die ganze Menschheit, für alle Zeiten, eine Kirchenmusik im eigentlichsten Sinne des Wortes aus seinem Innersten hervorgehen lassen; hingegen wird der Komponist, der nicht aus seinem Innersten herausarbeitet, der durch sein Innerstes nicht gleichsam gezwungen wird, zu arbeiten, nie etwas Grofses schaffen und, unbekümmert um den Geist seines Werkes, sich nur mit trockner Regelhaftigkeit und allenfalls mit kunstgerechten Kunststücken quälen.

Wir besitzen erhabene Kompositionen für die Kirche aus früherer Zeit (man darf nur an Sebast. Bach, Händel, Haidn und einige ihrer Zeitgenossen denken) und würden ohne Zweifel noch mehrere eben so grofse, ja vielleicht gröfsere Werke des unsterblichen J. S. Bach besitzen, wenn nicht manche hier und da in irgend einer schätzbaren Sammlung verschlossen dalägen, ohne für's Erste zur Kenntnifs des Publikums zu kommen. Unter diesen Umständen nun gewährt uns natürlich die Herausgabe einer Messe des leider wenig bekannten Michael Haidn eine um so freudigere Erscheinung, die zugleich durch ihre äufsere Form, in welcher sie ans Licht tritt, zu der Hoffnung berechtigt, dafs ihr von Zeit zu Zeit mehrere gute Werke, vielleicht gar die grösten von Sebastian Bach nachfolgen werden. Die rühmlichst bekannten Herrn Verleger Schott Söhne, denen wir in neuerer Zeit die Publikation höchst ausgezeichneter Werke verdanken, geben uns diese Messe als das erste Heft einer Bibliotheque de Musique d'eglise und alle wahren Kunstfreunde müssen ihnen für diese vielversprechende Unternehmung Dank wissen.

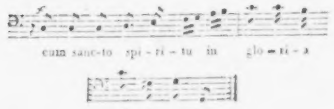
Es leuchtet aus dieser Messe von Michael Haidn derselbe heitere und fromme Geist hervor, der uns in den Werken seines Bruders Joseph Haidn offenbar wird; seine Gedanken

sind grofsartig und tief gedacht, sein Styl klar und deutlich, voll natürlicher Kunst und bringt mit wenig Mitteln grofsen Effekt hervor.

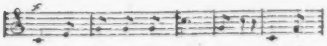
Das Kyrie ist durchaus einfach gehalten und indem die Solostimmen hin und wieder mit dem Chor abwechseln, bleibt der ganze Satz durchgängig frisch; — das Gloria beginnt aus dem innersten Herzen frei und freudig hervortretend mit der Figur:

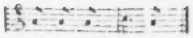


späterhin wechseln wieder die Solostimmen mit Chor ab, bis gegen das Ende des Satzes der Komponist bei den Worten cum sancto spiritu mit frischer Kraft in allen Stimmen die Figur

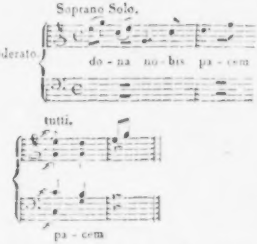


in der Oberdominante nachahmt. Im Credo, C-dur, $\frac{4}{4}$ Takt, Allegro ist wieder viel Feuer und Leben; et incarnatus est, C-moll $\frac{4}{4}$ Adagio, fängt mit einem Sopransolo an; bei den Worten crucifixus etiam treten die andern Solostimmen imitirend nach und nach ein; hier zeigt sich der Komponist höchst einfach und beurkundet sein wahrhaft frommes Gefühl; der Soloquartettgesang geht bis aus Ende fort und nach einem kleinen Ritornell von 2 Takten und einer kurzen Fermate tritt das Tutti in einem Allegro, C-dur, $\frac{4}{4}$ feurig und imponirend ein, noch mehr wird der Satz gegen das Ende durch ein Unisono aller Chorstimmen





gesteigert. — Im Sanctus sind wieder die Solostimmen ungemein fliefsend, so auch im Benedictus, wo zwei verschiedene Figuren beständig durchgeführt sind. Nach dem agnus dei, welches in einem kurzen Satze besteht, schliefst die Messe mit dem dona nobis pacem; hier beginnt wieder das Sopransolo, aber schon im zweiten Takt wird es mächtig durch den dazwischen eintretenden Chor verstärkt, der den Gegenstand des Gebets besonders heraushebt.



Diese Stelle wird oft wiederholt, und im Chor wieder wie im Sologesang abwechselnd eine Figur nachgeahmt; beide heben sich gegenseitig bis zum Schlufse.

Ursprünglich mag diese Messe wol für vier Stimmen mit Chor und Begleitung von Streich-Instrumenten geschrieben und die in der Partitur befindliche Klavierbegleitung wol nach den Instrumenten arrangirt sein. — Vorzüglich wird diese Komposition sich für musikalische Zirkel eignen, in denen man Sachen von gediegenem Werthe verlangt, besonders auch ist sie Komponisten, die sich berufen fühlen zur Komposition für die Kirche, anzuempfehlen.

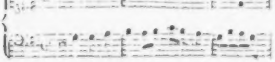
Druck und Aeufseres ist höchst elegant. — Als Druckfehler sind zu verbessern: pag. 18, System 1, wo die erste Note im zweiten Takte nicht f, sondern e heifsen mufs; ferner pag.

17. System 6, wo im ersten Takt vor dem b ein Auflösungszeichen stehen soll.

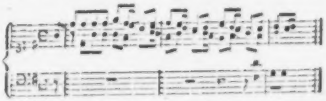
D . . n.

Leipzig, bei Reclam: Hillers Choralbuch in einer Auswahl von hundert der bekanntesten Melodien mit Vor- und Zwischen-Spielen. Quer-Fol. Pr, 2 Thlr. 16 Gr. 10½ Seiten.

Es war allerdings ein glücklicher Gedanke, obiges schätzbare und vielverbreitete Choralbuch in einer neuen und reichern Gestalt, wie es hier geschehen ist, ins Leben treten zu lassen. Es ist damit einem noch immer gefühlten Bedürfnisse mancher Schullehrer und Organisten begegnet, die ohne ausreichende Kenntnifs der Harmonie und höhere Eingebung der Phantasie sich unfähig fühlen, den Choral, den höchsten und würdigsten Gegenstand der Kunst, mit geweihten Händen vorzubereiten, zu begleiten und auf eine solche Weise vorzutragen, dafs das Gefühl der Andacht dadurch genährt wird. Solche finden in diesem Choralbuche eine erfreuliche und gewifs willkommene Unterstützung. Denn bei dem mäfsigen Raume, den es umfafst, vermifst man doch nichts Wesentliches; vielmehr offenbart sich darin eine erwünschte Mannigfaltigkeit. Den Chorälen gehen nämlich kurze Zwischenspiele in gebundener, bisweilen freier Schreibart voraus, die meist dem Karakter der Melodie entsprechen, und wegen ihrer Klarheit und Einfachheit nicht nur dem Gehör anziehend, sondern auch für die Mehrzahl ohne Schwierigkeit ausführbar sind. Das Thema dazu ist verschiedenartig, bald in längern oder kürzern Figuren aus dem Chorale selbst entlehnt, z. B. No. 12. „Wenn wir in höchsten Nöthen sein"



eine nachahmungswürdige Art des Vorspiels, wodurch der Zuhörer am besten auf die Choralmelodie vorbereitet wird. Mit einer gewissen Lebendigkeit und Fröhlichkeit, wie es sein mufs, bewegt sich das Vorspiel zu: „Lobt Gott ihr Christen all" z. B.



Bisweilen treten zur Abwechslung leichte und kurze Fugen dazwischen, die entweder in allgemeinerer Beziehung mit dem Choral stehen oder wo das Thema selbst daraus entlehnt ist, z. B. „Vater unser im Himmelreich" a | a f | g a g | f e | u. s. w. Was die Zwischenspiele betrifft, so sind sie zweckmäfsig, ohne Verkünstelung und Zwang, leicht, fliefsend, hauptsächlich entfernt von dem Fehler der Abführung von der Melodie, führen sie natürlich zum Leittone derselben. Sie sind aus den zum Grunde liegenden Akkorden entwickelt und in verschiedenen Figuren dargestellt. Organisten, denen die Fähigkeit einer solchen Darstellung abgeht, werden sie daher mit Nutzen gebrauchen können.

Um jedoch unserer Seits zur genauen Würdigung dieses Choralbuchs beizutragen, bemerken wir, dafs manchen Vorspielen

1) der gleiche Rythmus abgeht, so dafs sie in ungleichen, z. B. 9, 11, 17 Takten erscheinen, was leicht zu vermeiden gewesen wäre.

2) fehlt hin und wieder Einiges, z. B. in No. 32 „Jesu der du meine Seele" in der vorletzten Strophe der Schlufsakkord $\left.\begin{matrix} d \\ fis \\ a \\ d \end{matrix}\right\}$ Das Vorspiel zu dem Choral No. 67 „Wachet auf ruft uns etc." ist unrichtig. In No. 80 mufs die zweite Hälfte des ersten Zwischenspiels der Gleichheit wegen nicht Achtel sondern Sechszehntheile enthalten.

Uebrigens sind hier Choräle wie ursprünglich und mit Recht in zerstreuter Harmonie beibehalten und von dem Herausgeber (Organisten Dröbs in Leipzig) aufserdem die Bezifte-

rung beigesetzt. Letzterer hat in einem kurzen Vorberichte Winke zur Beherzigung für manche Orgelspieler mitgetheilt, die wir der Aufmerksamkeit derselben empfehlen wollen. Es bedurfte übrigens der anspruchslosen Aeußerung des bescheidenen Verfassers nicht „nicht das Mißfallen einsichtsvoller und gutgesinnter Männer gegen dieses Unternehmen erweckt zu haben“ um so weniger, da sich dieses Choralbuch durch seine Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit von selbst empfiehlt und bei dem Gebrauche seine vorzügliche Nützlichkeit gewiß jedem bewähren wird.

Zeitz. D. Rebs.

Charinomos — Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Erster Band. Magdeburg, bei Ferdin. Rubach. 1825. Oktav. X und 591 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 14.)

Um die Schönheit in ihrem Wesen zu erkennen, wendet sich unser Verfasser von den Kunstwerken zu denen der Natur. „Kunstwerke können niemals Regeln abgeben für die Kunst. — Der Mensch kann, wie die Gottheit, nur schaffen nach seinem Bilde; folglich muß in der lebenden Natur nothwendig eine Ursache der Schönheit liegen, oder sie ist auch nicht in der todten.*)“ In der Natur das Wesen der Schönheit (die ihm die Offenbarung eines Geistigen in sinnlich vollkommner Organisation heißt — S. 10) suchend knüpft er (mit Winkelmann) die Kette seiner Betrachtungen an die Idee der Gottheit: „die höchste Schönheit ist in Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch.“ So ist ihm denn sogar „der Mensch mit dem lichten Himmelsfunken ewigen Geistes, mit dem schönen, bildsamen Leib, in dieser zwiefachen Natur bereits ein wirkliches Kunstwerk, eine wahrhaft ästhetische Erscheinung.“ Der Gedanke Mensch tritt aber in zwei Erscheinungen, männlichen und weiblichen Wesens, auseinander, die Eigenschaften beider Geschlechter werden (S. 16) einander gegenüber gestellt; eine Verschmelzung entgegenstehender gäbe höhere, geschlechtlose, rein menschliche, ideale Schönheit, eine Verschmelzung aller die höchste Schönheit — in Gott.

So führt denn der erst angeführte Satz mit der Betrachtung der Schönheit als eines Absoluten (No. 14. S. 105 d. Ztg) zu reinem Ineinanderfließen von Natur und Kunst (der Mensch ein Kunstwerk) und zu einer Vergeistigung der künstlerischen Auffassung der Natur bis zur abgezogenen Idee der Gottheit. In diesem Sinne wird denn der Verfasser auf Plato's Wort geleitet: „diejenigen Seelen, denen eine Erinnerung des ehedem*) geschauten Heiligen — der göttlichen Schönheit — stark genug beiwohnt, wenn sie ein Ebenbild des Dortigen sehen, werden entzückt und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig; was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht —“ und, den Schonheitssinn (die Fähigkeit Schönheit aufzufassen) in dem Andenken göttlicher Vollkommenheit begründend, findet er wenig näher Bestimmendes von der Schönheit auszusprechen. „Es geht höchstens, (sagt er) daraus hervor, daß dieselbe uns, wie das letzte Grundwesen aller Dinge, in ihren innersten Tiefen nimmer völlig klar werden kann“ etc. Auf diesem Wege gewinnen nun die darstellenden Künste in dem Menschen wenigstens ein reiches Vorbild, die Poesie im menschlichen Geist ihre leicht erkennbare Wohnung; die Musik aber keine festere Begründung; und mit aller Liebe für sie steht der Verf. doch auf der Seite derer, welchen sie als ein unbe-

*) Ausser der Reihe fügen wir noch dieses merkenswerthe Wort unsers Verfs. bei: „die meisten Kunstlehrer, sie mögen nun ihre Gesetze und Regeln gern von Statuen, Gemälden oder andern Werken ableiten, sind denn auch häufig gezwungen, unsern hier erwählten Pfad zu betreten und schwanken so in ihren Erläuterungen und Beispielen ungewiß hin und her zwischen Natur und Kunst. Allerdings gewahren wir wohl in Kunstwerken die Eigenschaften des Schönen; wir erkennen darin Kraft und Pathos, Naivetät, Grazie u.s.w. Doch sind diese in ihrer reinen Wesenheit nicht zu erschauen im artistischen Schein, wohl aber im lebendigen Sein.“

*) Vor dem — irrdischen Leben.

stimmt hin und wieder wogendes und unfaßbar verfließendes Wesen vorschwebt. So führt uns denn der Verf. zu Novalis Wort: „die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frei, unbestimmt angeregt wird; dies thut ihm so wohl, so bekannt und vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimath *)“ und nennt sie selbst Kunst der Seele. Sie ist Sprache des Herzens, der Empfindung, die obgleich an sich dunkel und wortlos, dennoch mächtig beredt ist, weil sie vom Herzen kommt und wieder zum Herzen geht“ (S. 40). Anderswo (S. 31): die Musik, mit ihrem Aetherleib **) der wogenden, bebenden Luftwelle zeigt gleichsam nur alle Haupteigenschaften des Schönen in reiner körperloser Wesenheit; daher mahnet sie in dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit am hellsten an das Uebersinnliche; und regt die Geister auf, sich jener schönen Eigenschaften bewußt zu werden, an dem eigenen, durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbild.“ ***) Am hervorspringendsten wird jedoch diese Umflorung der Tonkunst in ihrer Zusammenstellung mit den andern Künsten (S. 6) „Poesie ist schön bewegtes geistiges Leben; Mimik ist Seelenausdruck in schöner Körperbewegung (u. s. w.) Die Musik in ihrer ätherisch verschwimmenden Luftgestalt schwebt gleichsam zwischen jenen beiden Künsten des Lebens.“

Wie der Verfasser selbst über Schönheit und namentlich über Wesen und Schönheit der Tonkunst nichts Bestimmtes auszusprechen gefunden, so tritt er (und wie wir finden mit Recht) sogar den Verfahrungsarten entgegen, die uns eben Anwendungen seiner Ansichtsweise scheinen. Denn also redet er S. 29 zu den Künstlern: „lasset endlich ab, das reinste göttlichste Ideal zu erstreben auf dem niedern Erdenwege der sogenannt verschönenden Wirklichkeit; ihr werdet es hier nicht finden. Suchet es nie in der, seit Apelles Zeiten so oft beliebten eklektischen Weise, die aus einzeln zerstreuten Theilen einer schönen Natur mühselig ein Ideal zusammen zu stoppeln versucht; oder werdet noch weniger Plagiarier, die da ganz heimlich schöne Einzelnheiten anderer Kunstwerke an einander kitten. Er rechnet es auch ferner nicht an den Proportionen eines etwa wieder aufgefundenen Polykleischen Kanons; die Normal-Idee ist noch durch eine weite Kluft getrennt vom hohen Ideal. Ergrübelt es auch nimmer auf logischem Wege, der aus der mannigfachen Erscheinung mühselig die eigentliche Wesenheit abstrahirt: dies führt den, dem der Genius mangelt, höchstens zu einer sehr korrekten, aber dabei entsetzlich langweiligen Vollkommenheit. Schaffet eure Gebilde auch nicht nach Anderer Dichtung; erwärmt euch nicht erst an fremdem Feuer: nähret vielmehr eigne Gluten, seid sämmtlich selbst Dichter, wie schon Plato es verlangt, wie es Phidias war, wenn auch ein Homer ihn begeisterte zur Bildung des olympischen Jupiters. Erstrebet auch keine lichtere Kunstweihe durch eingebildete oder angebildete Religions-Schwärmerei; kein Glaubenswechsel wandelt Kunststümperei in Kunstfertigkeit, fügt nimmer zum Talente auch den höhern Genius. All' solches Streben ist umsonst, führt den Künstler auch nicht näher dem höchsten, göttlichen Ideale:

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen
Wenn es euch nicht aus voller Seele dringt“

Dieses Wort Göthe's, meinen wir unsrer Seits, ist das Wahre und führt uns auf den Quell der Kunst. Es ist der Drang einer die Seele füllenden Idee, sinnlich geschaffen zu werden. — Dieses Zusammenströmen des Geistigen und Sinnlichen im Künstler ist das Wesen der Kunstthätigkeit und jede Kunsterscheinung nur

*) — Jenseits.

**) also auch sie hier als äußere, herausgetretene Erscheinung absolut betrachtet, nicht die Aeußerung, That, Schöpfung des tonkünstlerischen Menschen.

***) Weiter aus einem Morgenländer des achten Jahrhunderts, Hatschi Chalfa: Die Seele, wenn sie durch schöne Melodien entzückt wird, schaut sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister, und nach der Mittheilung einer reinern Welt. Durch die Tonkunst werden die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Seelen zum Umgange mit höhern Geistern und Lichtwesen, welche in den heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schweben, vorbereitet und empfänglich gemacht.

ihr Denkmal. Hier in dieser Gesammtregung und Gesammtthat des ganzen Menschen, in diesem höchsten Ausdruck seiner Herrschaft über die Welt, die er sich nacherschafft, finden wir jeden, auch dem geringsten Gegenstande künstlerischer Schöpfung den Stempel der dem Menschen inwohnenden Göttlichkeit aufgedruckt: des Menschen Geist ist Inhalt und Weihe jedes Stoffs, den er zu seinem Dienste ergreift. Hier finden wir auch die Einheit und Verschiedenheit aller Künste; Einheit in der Idee und Herrschaft, Verschiedenheit in der Anschauung und Bildung.*) Und wir möchten als Prinzip aller Kunstbetrachtung und Kunstlehre ein zweites Wort des Unsterblichen

Wer den Dichter will versteh'n
Muss in Dichters Lande geh'n —

in weitester Ausdehnung verstanden wissen: wer die Kunst, oder irgend eine Kunst, oder das Wirken eines Mannes, oder ein einzelnes Werk, ja den kleinsten Theil eines Werkes verstehen will, muss die Kenntniss im Schaffenden und auf seiner Bahn suchen. Dass die Aesthetiker dies nicht gethan, hat ihren Werken den Einfluss auf Künstler und Kunstgeniessende so unglaublich geschmälert und besonders die ersteren oft so heftig gegen ihre Weise aufgeregt: sie fühlten, dass der Aesthetiker sie auf eine fremde Bahn ziehen wollte. Auf der andern Seite ist aber freilich zuzugestehen, dass die Künstler zu lange gesäumt haben, über das Wesen ihres Schaffens sich und andre aufzuklären, dass sie ihr Thun zu lange blos äußerlich angesehen und damit fremde unkünstlerische Einmischung, jene unselige Trennung des Geistigen und sinnlichstofflosen, des Aesthetischen und Technischen u. s. w. veranlasst haben, die der klaren Erkenntniss und sicher dem Fortschreiten der Kunst endlich lange genug im Wege gestanden hat.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) So erscheint uns als sinnlicher Stoff des Dichters die positive Bezeichnung der Dinge in der Sprache — Zeichen für Sache. *

Der Stoff des Bildners ist die äussere Gestaltung der Dinge — Oberfläche für Sache.

Der Stoff des Malers ist die äussere Erscheinung der Dinge — Schein des Aeussern für Leben des Innern.

Der Stoff des Musen ist lebendige Regung des Innern, im Aeussern selbst erscheinend — sichtbare Aeusserung des Lebens.

Der Stoff des Musikers ist unmittelbare Regung des Innern als solche sinnlich gefühlt — Geistiges in Sinnlichem, gefühlte Aeusserung des Lebens. Vergl. die bei Schlesinger in Berlin vorliegte „Kunst des Gesanges." (Dritte Buch, p. 82.) vom Ref. Mx.

Musique de Ballet en forme d'une Marche, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains, par Louis van Beethoven.

Leipzig bei Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Eine lustigere Musik von Beethoven kennt Ref. nicht. Es ist ein Ballet für — Seiltänzer, die Familie Kolter. Warum nicht? Bajaderen, Bacchanten, oder Seiltänzer!

Greift nur hinein in's volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt.
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.*)

nämlich (so ist Bedingung) wenn ihr's nur recht packt. Und das ist Beethoven hier gelungen: er lässt seine Seiltänzer so munter und lebendig vorbeimarschieren, dass wir uns im Zirkus unter der jubelnden Menge finden, und mit ihr den bunten, gaukelnden, reitend schwebenden Luftmenschen zujauchzen möchten. Und alles geschieht in bester, treuester Ordnung. Munter und immer emphatischer rufen Pauke und Trompete und bereiten, Gott weiss zu was Wichtigem vor. Was folgt? Ein Märschlein, das man fast ordinär nennen möchte, wenn es nicht so gar lustig ginge. Nun wird das Seil erklimmt; aber es geht mit Noth und Angst — freilich, die Anfänger beginnen — und die Trompete bläst ganz närrisch und ungeschickt dazwischen; ist Hanswurst auch dabei? Nun, der Auftritt ist bald vorüber; der Marsch unterhält uns im Zwischenakt und alsbald erfreuen uns gar zierliche, luftige Sprünge; es wird Madonna Serafina oder Angelina sein. Das nimmt schon ein rauschenderes Ende! Aber nun kommen nach einer Wiederholung des Marsches die tours de

---

*) Goethe's Faust.

force — oder ist es gar ein Bataillenstück, Soldaten und Räuber, oder so? eine unbewufste Parodie unserer Theaterspektakel? Wild und tuchtig geht's hier zu und doch wieder lustig und so treibt sich's aus der Tonart (D-dur) zum Schlusse in Fis-dur nicht ohne genugsamen Lärm. Nun geht's denn mit zierlichen artigen Wendungen zum fröhlichen Ende und ein rauschender Anhang aus dem Marsche schickt uns in erhöhter Stimmung befriedigt nach Hause.

Es ist eben nichts, als ein Seiltänzerabend, den wir hier durchlebt haben; aber der Genufs ward uns rein und ungelogen. Ist denn das nicht gescheuter, als jene herbeigezerrten, hochherausstaffirten und dabei ungehörigen, unpassenden, hohlen Divertissements, mit denen wir uns vornehmthuend selbst betrügen? im Cirkus, im Gesellschaftsgarten, o Himmel! überall verfolgen uns jetzt jene grofsen Paradeouvertüren, ja gar die zartesten, tiefempfundensten Kompositionen für grofse Trommel u. s. w. arrangirt; und die einzige Wirkung ist, dafs sie betäuben und in einen schlaftäuchlichen Zustand versetzen; denn wer kann zwischen Bierflaschen, Kaffeekannen und Zigarrenbubengeschrei von jenen Produktionen mehr empfangen, als zerstreuenden Lärm? Es ist wahrlich die übelste Affektation, das Grofse und Tiefe überall hinzuschleppen und das oben besprochene anspruchslos frohe Werk möge von jener zu passender und darum wahrhaft erfreuender Musik hinweisen. Es ist auch für grofses Orchester (Harmoniemusik) zu haben.

Uebrigens erregt die Inkorrektheit, sogar des Titels (un marche, cette pièce se trouvent, daus) und vieler Stellen des uns vorliegenden Arrangements Mifsfallen. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, im März 1826.

(Fortsetzung aus No. 14.)

Doch was wollen wir uns mit dem, was sein könnte, den Kopf zerbrechen. Herr Baron von Lichtenstein (der Uebersetzer) hat mit Herrn Scribe die Oper „der Maurer" genannt und sie wird defshalb in Ewigkeit diesen Namen führen, es müfste denn Jemand mit grofsem Scharfsinne beweisen, dafs Roger gar nicht ein Maurer, sondern etwa ein Steinmatz gewesen sei.

Nach diesen Vorausschickungen wird der geneigte Leser keine spezielle Würdigung aller einzelnen Musikstücke erwarten. Nur von Wenigen sei Weniges gesagt.

Die Ouverture ist im höchsten Grade schaal, der Chor der Introduktion wie seine später auftretenden Geschwister, dürftig. Roger, der Maurer, und Baptiste, der Schlösser, treten karakteristisch auf, und Rogers sogenannte „Runde"

„Auf Handwerksmann, die Morgenstunde
„Ruft zu erneuter Thatigkeit u. s. w."

hat Originelles. Ein glücklicher Gedanke ist das mehrmalige Wiederkehren des Refrains:

„Darfst nur wagen
Nicht verzagen.
Treue Freunde sind dir nah,"

in den spätern Scenen der Oper, und es verfehlt keineswegs die Wirkung, wenn Roger mit diesen Worten dem angeschmiedeten Leon dem sie in der frühern Gefahr schon einmal Retter wurden, wiederum seine Nähe verkündet. Sehr tadelnswerth ist es aber, wenn in der Runde selbst der Komponist den Dichter bei der Variation dieses Refrains in der letzten Strophe

„In der Ehe
heifst es wehe,
Sind erst gute Freunde nah!"

verläfst, und die alte Melodie herleiert.

Die Romanze im 2. Akte

„Der erbeuteten Schönen
Trug einst sein Herz der Freier an," u. s. w.

und der wirksame Chor:

„Schleichet fort in der Stille
Lang genug ward gewacht,
Folgt nun bald — gute Nacht."

leiten gut ein in die empfindungsvolle Klage-Arie der Irma:

„So wisse denn, auf allen Wegen,
Fand ich nur ihn," u. s. w.

und bereiten eben so gut das grausenvolle Finale dieses Aktes vor.

Volle Anerkennung verdient das Duett zwischen Roger und Baptiste in Irma's Gemach:

„Keine Rast
Angefafst" u. s. w.

Beider Verwunderung, des Schlossers Hasenfufsigkeit und Angstschweifs, des Maurers Entschlossenheit, besorgliche Erwartung und Vorsicht, ihre gegenseitige Erklärung, ihre die Wächter täuschende Emsigkeit, sind in der Musik gleich pünktlich angedeutet. Beruhigend, und hierdurch besonders effektvoll, ertönen, nachdem die Gräuelthat vollbracht ist, die Worte:

„Darfst nur wagen" u. s. w.

und beschliefsen den Akt.

Vortrefflich und ganz original ist im dritten Akte der Streit zwischen Henriette und Frau Bertram. Das ist wahrer Weiberzank, Galle, Spitzfindigkeit und Zungengeschnatter.

Das Finale ist matt, matt.

Alles Uebrige bleibt auf der Stufe der Mittelmäfsigkeit und ist grofstentheils Nachbildung *).

Die Ausstellung der Operette (oder Oper, wenn es durchaus sein soll) läfst wenig zu wünschen übrig. Dafs Herr Wiehl (der Auf-

*) Siehe Einleitung.

wärter im Gasthofe) in seiner grofsen, aus folgenden Worten:

„Wo bleibt, hört man im Saale
fragen, die junge Frau?“

bestehenden Partie bei dem Worte „Frau“ wie ein kalkutischer Hahn aufkrähte, kann der General-Intendantur nicht zur Last gelegt werden; auch war dieser Einfall recht ergötzlich. Nur Herr Freund dürfte auf freundlichere Behandlung Anspruch machen. Wie kann man diesem jungen Manne, der sich überall, zum Theil nicht ohne Erfolg, viel Mühe giebt, so oft zumuthen, dafs er singe, da er doch nun einmal keine Stimme hat? Herr Freund und das Publikum würden gewinnen, wenn er nicht mehr als Sänger aufträte.

Madame Schulz und die Herren Bader, Stümer und Devrient jun. leisteten, was sie konnten, also viel. Besonders ist heraus zu heben, dafs Mad. Schulz, die sich immer mehr auch als Schauspielerin zu vervollkommnen strebt, in den bedeutendsten Momenten ihrer Rolle, als sie durch den von den Häschern besiegten Leon in ihr Zimmer zurückgetragen als sie in Bande gelegt wird, und als sie in dem dunkeln vermauerten Gemache zu dem angeschmiedeten Geliebten hinstrebt, durch die Last ihrer Ketten aber zur Erde gezogen wird — unübertrefflich war.

Herrn Baders Frische, Herrn Stümers Innigkeit und Herrn Devrients Jovialität und Possierlichkeit (wir sahen ihn früher so noch nie) standen in schöner Wechselwirkung.

Das Duett:

Henriette: „Ich muls fort, denn man erwartet mich!“
Roger: „Bleibe hier, Dein Roger bittet Dich!“

(oben wegen seines nicht bedeutenden musikalischen Werthes nicht erwähnt)

ward von Mad. Seidler mit Schalkhaftigkeit und Verschämtheit, von Herrn Bader aber mit Feuer und dringender Ueberredung gesungen, und wurde durch diesen Vortrag anziehend.

Ganz ausserordentlich war die Darstellung des Zankes durch die Damen Dötsch und Seidler. Im Allgemeinen schien Mad. Seidler die Munterkeit ihrer Rolle nicht zu behagen, während Mad. Dotsch ganz ihren Platz ausfullte.

Das Publikum war bei besonders guter und munterer Laune. Alles Ergötzliche wurde rasch und laut aufgenommen, das Zank-Duett zum zweitenmale gefodert (auch gehört) und die Namen Dötsch, Seidler, Bader und Devrient nach dem Schlusse laut gerufen.

J. van Forbise.

Zeitz, den 4. März 1826.

(Schlufs aus No. 14.)

Ein Konzertino von Rothe für die Posaune wurde von einem Orchestermitgliede, Herrn Queisser aus Leipzig, mit unverkennbarem Talent und seiner Fertigkeit exekutirt. Diese gerechte, allgemeine Anerkennung kann jedoch Ref. nicht hindern zu gestehen: dafs ein nur dem Erhabenen und Feierlichen ursprünglich bestimmtes, Demuth und Unterwerfung gebietendes Instrument, wie die Posaune, so wenig als die Orgel, sich in galanten, leichten und vermessenen Tonen vernehmen lassen sollte. Da in der Komposition ein etwas enger Raum, worin sich die Figuren der Variationen bewegten, gewählt worden war, so waren dieselben etwas einförmig und ermüdend.

Ein junger und talentvoller Klarinettist, Herr Trebar aus Leipzig, den wir schon einmal zu hören Gelegenheit hatten, machte uns hierauf mit einem Konzertino des berühmten Klarinettisten Iwan Müller näher bekannt. Mit Leichtigkeit wufste der Künstler auch die schwierigsten Passagen zu überwinden und als Kleinigkeiten zu behandeln. Weniger Gelegenheit aber, dieses Instrument in seiner ganzen Anmuth und Sufsigkeit hören zu lassen, schien uns die Komposition selbst darzubieten, die wegen einzelner Ueberladungen und Anhäufung einer langen Reihe von Trillern nicht allgemein ansprechen wollte. Die Vereinigung des Virtuosen und Komponisten in einer Person giebt von einer Seite den Gewinn, ein Instrument auf der höchsten und glänzendsten Stufe zu zeigen, kann aber auch andrer Seits in manchen Fällen die Gefahr herbeiführen, das Effektvolle und Anziehende zu vernachlässigen. Als unübertroffenes Muster erscheint hier Mozart in seinen Konzerten für's Pianoforte. Warum aber Manche mehr dem Konzertino als dem Konzerte huldigen, weifs Ref. nicht zu bestimmen. Fodert es der Zeitgeschmack? Auf jeden Fall stehen jene diesem an Werthe nach. Die darauf folgende Arie von Benelli, ebenfalls von Hrn. Hüller gesungen, war des bekannten Sangers würdig, einfach und mit Anmuth ohne Streben nach dem Brillanten. Eine schöne Zugabe zu dem Ganzen aber waren die Variationen, womit uns Herr Musikdirektor Präger aus Leipzig auf der Violine überraschte und wahrhaft erfreute. Sein schöner, klarer und voller Ton, die Gewandtheit in den Bebungen, die Fertigkeit und Leichtigkeit in den Passagen, sein gerundetes und nettes Violinspiel konnten ihm nur allgemeinen aber wohl verdienten Beifall erwerben. Möge dieses dem wackern Künstler eine angenehme Erinnerung sein und eine Aufforderung werden, uns einmal wieder mit seinem Talent zu erfreuen und letzteres auch von einer andern Seite zu zeigen.

Den Beschlufs dieses Ganzen machte ein Symphonie-Satz von Lindner, dem es nicht an Feuer und Lebendigkeit fehlte und worin mehre gelungene Partien ansprechend hervortraten. Möge ihm übrigens dieses Urtheil zur Ermunterung dienen, in seinen künftigen Produktionen nach höchster Einheit und Verbindung einzelner Theile zu einem schönen Ganzen zu streben, damit ihm beides noch mehr und umfassender gelingen möge.

D. Rebs.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 19. April. Nro. 16. 1826.

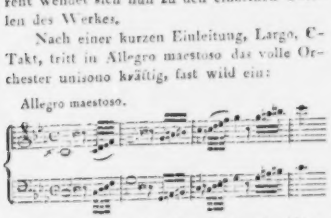
II. Recensionen.

Das Reich der Töne, Konzertino für die Violine, mit Begleitung mehrerer Singstimmen, Chöre, Harfe oder Pianoforte, und des vollständigen Orchesters, komponirt von Frd. Fränzl. Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung. Preis 4 Thlr.

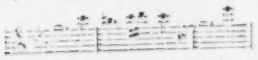
Bei jeder Komposition für den Gesang, mit oder ohne Anwendung von Instrumenten, ist das Gedicht die Basis, auf welcher der Komponist sein Gebäude aufführen mufs. Ist nun dieser Grund gut gelegt, so läfst sich von dem denkenden Komponisten auch erwarten, dafs er gut darauf fortbaue. Indem Ref. vorliegendes Werk durchgeht, sieht auch er vor allen Dingen auf das Gedicht. Es bezieht sich auf ein, von den widerstrebenden Leidenschaften, dem feindlichen Treiben der Bewohner dieser Erde bedrängtes und verzagendes Gemüth, dem es eine Freistätte zeigt, „wo Harmonie und Friede wohnen, wo die wunden Herzen heilen — im Reich der Töne.“ Es sind Worte, die, verbunden mit einem passenden Gesange, wol im Stande sind, ein kummererfülltes Herz zu trösten, ihm Frieden zu geben. Der Komponist fafst das Gedicht nicht strenge genug auf, wenn er die Komposition desselben als ein Konzertino für die Violine behandelt, und ausser der Begleitung eines vollständigen Orchesters (man weifs, was das sagen will) noch mehrere Singstimmen, Chöre und Harfe hinzuthut. Es läfst sich wol erklären, dafs ein Virtuos, der zugleich Komponist ist, das Instrument, auf welchem er glänzt, bei jeder Gelegenheit gern vorherrschend anbringt, was an sich nicht tadelnswerth ist; allein dieses Gedicht giebt keine Gelegenheit, ein Konzertino für die Violine zu schreiben, sondern vielmehr ein Gesangstück, für mehrere Singstimmen, mit Begleitung einer obligaten Violine, Harfe u. s. w. und warum? Erstens weil in einem Konzert oder Konzertino das obligate Instrument vorherrschend sein und die meiste Aufmerksamkeit des Zuhörers fesseln soll, indefs alle zur Begleitung gehörigen Stimmen gleichsam nur mitwirken, um die Prinzipalstimme zu heben. Daher ist der Gesang zur Begleitung irgend eines Instruments nicht recht anwendbar; denn die menschliche Stimme verdunkelt vermöge ihrer natürlichen Beschaffenheit jedes Instrument. Sie nimmt bei ihrem Eintritte sofort den ersten Platz ein, jenes mufs sich mit dem zweiten begnügen; es wird obligate Begleitung. Wie druckt sich doch Luther so kräftig darüber aus: — „Was soll ich sagen von der Menschenstimme, gegen welche aller andere Gesang, Klang und Laut gar nicht zu rechnen sind. Wer den Gesang verachtet, den treibt der Teufel wider die Natur. Wo die natürliche Kunst durch die Musicam geschärfet wird, da sieht und erkennet man erst zum Theil die vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbaren Werke, der Musica.“ — Zweitens, weil ein Konzert oder Konzertino einen Hauptsatz enthalten soll, der sich mit einem oder mehrern Zwischensätzen verbindet; mit andern Worten: weil es, wenigstens der Form nach, wie ein Symphoniesatz gearbeitet sein soll, wie

z. B. Konzerte von Beethoven, Mozart, Spohr, Hummel und andern tüchtigen Meistern. Dieser Anfoderung entspricht das Werk nicht und konnte ihr nicht entsprechen, wenn der Text nicht ganz und gar unberücksichtigt bleiben sollte. — Doch genug von dem Titel; Referent wendet sich nun zu den einzelnen Theilen des Werkes.

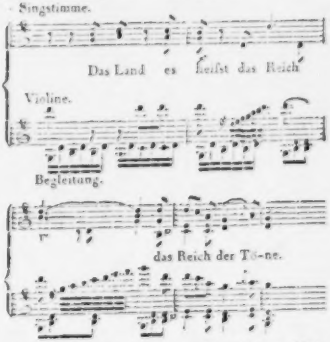
Nach einer kurzen Einleitung, Largo, C-Takt, tritt in Allegro maestoso das volle Orchester unisono kräftig, fast wild ein:



welcher Eintritt zu den darauf folgenden Worten: Feindlich ist der Erde Treiben, womit der Chor anhebt, gut gewählt ist. Ueberhaupt drückt die Komposition dieses Satzes den Sinn der Worte gut aus. Der Eintritt der Violine geschieht mit der zwar nicht neuen, doch hier sehr entsprechenden Phrase:

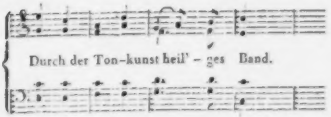


in der das vorher von Leidenschaften aufgeregte Gemüth, welches, nachdem es ausgestürmt, gleichsam erschöpft in sanften Klagen sich ergiefst und nach Ruhe und Frieden verlangt, sich wohl ausspricht. Der Satz endigt mit den Worten: „o saget, o rathet, wer rathen nur kann, wo Ruhe wohl findet der unstäte Mann?“ — Der Komponist schliefst hier, nachdem er zuvor nach G-moll modulirt hat, mit dem Dreiklang der Dominante, drückt die Frage passend aus und spannt die Erwartung auf deren Beantwortung, die nun in dem darauf folgenden Andantino, G-dur, ¾ Takt enthalten ist, wo ganz einfach, aber mit grofser Wirkung, die Violine von der Harfe begleitet anfängt. Die Aufmerksamkeit wird hier sehr erregt, denn die Melodie der Violine mit der zarten Begleitung der Harfe scheint gleichsam aus höhern Regionen herabzuschweben, die Antwort auf jene Frage zu verkünden. Diesen Moment hat der Komponist meisterhaft gegeben. Kein anderes Instrument wäre hier so an seinem Platze gewesen, als die Harfe. Auf die richtige Wahl der Instrumente sollte jeder Komponist seine ganze Aufmerksamkeit verwenden, da von dieser Kenntnifs und ihrer guten Anwendung ein grofser Theil der Wirkung einer Tondichtung abhängt. Nach vier Takten treten die andern Saiteninstrumente dazu und bald darauf zwei Sopran- und eine Altstimme mit den Worten: „nah' liegt ein Land in blauen Lüften“ etc. Die Violine, begleitet von der Harfe, fährt durch den ganzen Satz fort, mit recht anmuthigen Figuren den Gesang zu beleben. Die Stelle, wo die drei Singstimmen dies Land nun näher bezeichnen mit den Worten: „es heifst das Reich der Töne“ und worauf die Erwartung des Zuhörers bisher gespannt gewesen, hat der Komponist auf folgende Weise gegeben:



Nach des Referenten unmafsgeblicher Meinung hätte gerade dieser Moment noch weit mehr herausgehoben werden müssen. Er ist der Kulminationspunkt in der Dichtung, worauf sich alles Vorhergehende und Nachfolgende bezieht. Der Komponist läfst hier jedoch den Dichter im Stiche; denn die Singstimmen, die hier zwar zweckmäfsig einzeln und forte ein-

treten, sinken gleich wieder zum piano herab, statt dafs sie, wie es wol passender wäre, gerade diese ganzen Worte mit aller Kraft herausheben sollten, wozu auch die Instrumente das Ihrige beitragen müfsten, indefs sie sich hier kaum von der Stelle bewegen. Das einsame Läuferchen in der obligaten Violine allein, kann uns keinen Begriff von einem Reiche geben, welches Himmel und Erde umfassen soll. In dem letzten Satze, Allegro, $\frac{4}{4}$ Takt, hat der Komponist bei den Worten: „Du knüpfst Freude an die Schmerzen, durch der Tonkunst heil'ges Band," dies Band kurios genug mit reinen Quinten geknüpft



welcher Knoten ihm besonders gefallen haben mufs, denn eben so kurios kommt er Note für Note noch zweimal vor, pag. 23 und 25. — Pag. 24 brechen die Singstimmen bei einem 𝄐 mitten in einem Worte ab, — warum?

Die obligate Violinstimme ist nicht schwer auszuführen, und, obgleich durch den Gesang oft verdunkelt, wird sie auf manchen Stellen doch herausgehoben. Ein guter Violinspieler kann darin seine Kunst zeigen und auf Beifall rechnen, wenn auch die Passagen, so wie die Behandlungsart des Instruments nicht nach dem neuern Geschmack sind. Nebenher wäre zu wünschen, der Komponist hätte den Bogenstrich und die Markirung des Vortrags ganz genau angedeutet.

Im Ganzen ist diese Komposition zu empfehlen, insbesondere aber Liebhaber-Zirkeln, da der Klavierauszug vollständig und gut gearbeitet und die Exekution eben nicht mit grofsen Schwierigkeiten verknüpft ist.

Druckfehler: In der Prinzipalstimme, pag. 2, Zeile 7 von oben, Takt 2, im zweiten Viertel statt h — g. Pag. 3, Zeile 7 von oben, Takt 3 im zweiten Viertel soll statt fis — g stehen. Pag. 22 fehlt in der Tenor- und Baſsstimme zweimal ein 𝄐 u. z. im 6ten und 7ten Takt. Pag. 23, im Diskant, Zeile 1, Takt 4 soll das letzte Achtel h — nicht a sein.

Druck und Aeufseres sind gut.

G — r — ch.

---

1. Drei Märsche für Militairmusik komponirt etc. zu vier Händen von A. Neithardt. Op. 58.
2. Sonatine pour le Pianoforte etc. par Fr. Belke. Op. 9.

Bei Lane in Berlin. 10 Gr. und 8 Gr.

No. 1 sind die Märsche, für deren Dedikation der geschätzte Musikdirektor bei den preufsischen Garden vom Kaiser von Oesterreich eine Ehrentabatière erhalten hat. Sie haben den muntern, fest markirten Marschestakt, der für den Soldaten so wünschenswerth ist, und werden Liebhabern der Militairmusik willkommen sein.

No. 2 ist eine Komposition des berühmten Posaunisten in der K. Pr. Kapelle, Hrn. Belke. Wenn sie sich auch in keiner Hinsicht als originell erweisen will; so dürfte sie bei leicht fafslicher Melodie doch zur Beschäftigung solcher Klavierschüler, die über die ersten Anfangsstücke hinaus sind, wohl zu empfehlen sein.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre von Gust. Reichardt. Berlin bei Lane. Pr. 22 Gr.

Schon eine Stunde sitz' ich nun da am Schreibpulte, Herr Redakteur, in der Hand die Feder, hinter mir das Klavier, vor mir das unglückseel'ge Liederheft, und weifs nicht, was ich darüber referiren soll. Lieber will ich drei solche Oeuvres komponiren, als ein einziges dergleichen beurtheilen. Das ist nun nicht kalt, nicht warm; nicht schlecht, nicht gut. Es sind die gewöhnlichen sechs deutschen Lieder, die Alt und Jung dem gutmüthigen Musikverleger aufdrängt — steht auf dem Titel nicht Klein, Berger, Weber, Beethoven, so weifs man schon, was kommen wird, so genau,

als ein einigermaßen gewandter Musiker Spohr's Kompositionen, ohne vorher den Verfasser erfahren zu haben, beim zweiten, mindestens beim dritten Takte erkennen wird. — Ganz verfehlt ist in dem vorliegenden Hefte das herrliche Lied von Novalis: „Was pafst, das muſs sich finden.“ — Herr Reichardt schreibt zwar über den $\frac{4}{4}$ Takt ein Andante herüber, aber das ist nur so zum Schein; er sieht's recht gern, wenn man darnach tanzte. — Und nun bei diesem Gusse, woraus das Ganze, bei diesem Fortströmen der Empfindung, die prosaischen Wiederholungen der letzten Worte:

„Was keimt, das muſs gedeihen,
Was keimt u. s. w.“

Und ebenso am Schlusse der andern Verse. Uebrigens ist Alles in der schönsten Ordnung: kein Verstofs gegen Deklamation, kein musikalisch rhythmischer Fehler, zur Mitte geht das Lied sanft nach der Dominante, und verbotene Oktaven oder gar Quinten sind sorgfältig vermieden. Doch wie gesagt, es sind sechs deutsche Lieder, aber nicht von Klein, Berger, Weber, Beethoven, sondern von G. Reichardt. 4.

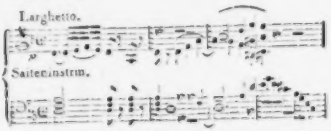
III. Korrespondenz.

Wien. 1826.

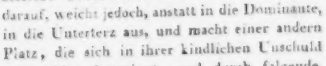
„A Jove principium.“ oder, um nicht in der übrigen Christenwelt für einen schnöden Heiden zu passiren: „Omnia cum Deo!“ — So nehme ich denn den Faden da auf, wo ich ihn jüngst gewaltsam abreifsen mufste, und sage: „Ich habe Cherubini's zweite grofse Messe gehört. Noch mehr: die Partitur gelesen, oft gelesen, studirt und zum Behufe gegenwärtiger Berichterstattung Excerpte gemacht, somit also mich in den Stand gesetzt, über dieses erhabene Kunstwerk Ausführlicheres mittheilen zu können, als bisher — meines Wissens wenigstens — in offentlichen Blättern zur Zeit noch geschehen. —

Die Produktion fand statt zum Feste des heiligen Leopold, Oesterreichs Landespatron, in der Holpfarrkirche der Augustiner veranstaltet von den Hrn. Piringer und Schmiedel, wovon ersterer aus reinem Kunstsinn die bedeutenden Unkosten bestritt und gemeinschaftlich mit seinem Amtsbruder das Ganze einstudierte und leitete. Einzelne, strenge Uebungen gingen vorher, und eine vollständige General-Probe ward im grofsen landständischen Saale abgehalten. Die Besetzung war zahlreich und gewählt: der Sängerchor allein belief sich auf 80 Individuen, lauter verläfsliche, gut musikalische Subjekte. Die Solopartien wurden von den Damen Schmiedel und Bogner, den Herren Tietze und Weinkopf mit richtigem Gefühl, in jeder Hinsicht höchst befriedigend vorgetragen, und die zahlreiche, für das Wahre und Schöne empfänglich gestimmte Versammlung erfreute sich eines Genusses, dessen ich auch meine verehrten Leser so viel als möglich theilhaftig machen möchte, indem ich den Versuch wage, eine Skizze dieses Meisterwerkes, in wie ferne es Zeit und Raum gestatten, zu entwerfen, wobei nichts mehr beabsichtigt wird, als den Kennern und Schätzern der Kirchenmusik einen Vorgeschmack von dem zu geben, was ihrer harrt, wenn diese Tonschopfung selbst mit ihrer Zaubergewalt sich ihnen erschliefst. —

Das Kyrie wird durch ein Vorspiel eingeleitet, dessen Anfangstakte das Hauptmotiv bezeichnen:

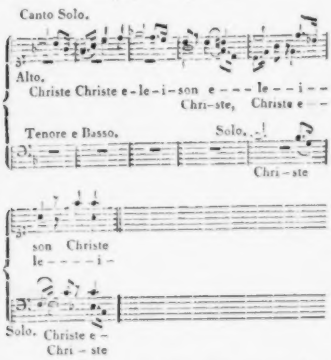


dieselbe Phrase wiederholt sich unmittelbar darauf, weicht jedoch, anstatt in die Dominante, in die Unterterz aus, und macht einer andern Platz, die sich in ihrer kindlichen Unschuld schmucklos fortspinnt, und durch folgende, eben so neue als reizende Harmonie-Ruckung



endlich den Eintritt des demuthsvoll flehenden Chors vorbereitet. Aus diesen wenigen, aber sinnig konstruirten Elementen ist nun dieser

ganze erste Satz gewebt; in frommer Andacht schmiegt sich der Gesang an die bezeichneten Melodien und das Orchester, mit Ausnahme der Klarinetten, Trompeten und Pauken, begleitet, ohne subordinirt zu erscheinen, in wohlgewählten Formen. Ununterbrochen macht die erste Violine den Uebergang zum Christe; ähnlich diesem Ritornelle sind auch die Singstimmen kontrapunktisch geführt

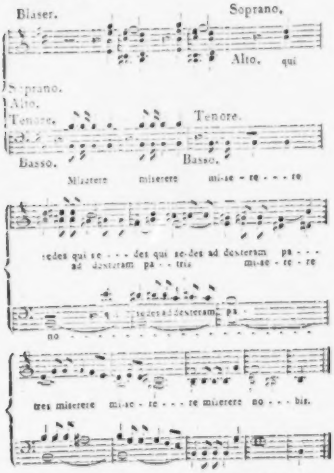


und beide Motive reichen vollkommen hin, um den ganzen, sehr langen Abschnitt so kunstreich auszuarbeiten, wie es nur immer ein geweihter Hohepriester vermag. Das erste Forte läfst sich bei der Wiederkehr des Kyrie vernehmen, welches zehn Takte hindurch das erste Thema gleichsam nur erinnernd berührte und sodann in eine ernste Fuge sich auflöst, worin die Saiteninstrumente nicht wie gewöhnlich mit den Stimmen all' unisono einhergehen, sondern in kurzen Zwischenräumen leise gehaltene Ausfüllungsakkorde abwechselnd mit den Bläsern angeben, und so gewissermafsen gleich Anfangs die Verbindung zwischen den einzelnen Bestandtheilen herstellen. Wie meisterhaft nun wieder dieser Fugensatz behandelt sei, kann durch Worte nicht wohl deutlich gemacht werden; darum genüge vorzugsweise drei Momente zu bezeichnen, welche eine ergreifende Wirkung hervorbringen. Diese sind: der, die innerste Herzenszerknirschung so wahr karakterisirende kleine Nonenakkord, mit der weichen Quarte und Sexte, aus dem das brünstige: „Herr! erbarme dich unser!“ wiederhallt; ferner jene Stelle, da sich alle Stimmen, mit den Instrumenten vereinigt, kraftvoll aufschwingen und die majestätischen Bässe im Gefühl ihrer selbstständigen Würde stolz die Bahn durchwandeln; endlich: wenn bei der Engführung ein dem Quartett im Einklang zugetheiltes Contrathema erscheint, die Bläser das Hauptmotiv aufnehmen, und die Singstimmen durch die Umkehrung sich abermals neu gestalten; beim Orgelpunkte erst die Begleitung vierstimmig wird, die wehmuthige kleine None jetzt auf der Tonika ruht, in gezogenen Viertelnoten die isolirte erste Violine leise wogend zum Schlusse sich hinneigt, der Chor, so wie er begann, die Bitte: Kyrie eleison! flustert, und mit der Anfangsfigur allmählig die Klänge ersterben, doch durch den reinen grofsen Dreiklang wunderbar beseligend. —

„Ehre sei Gott in der Höhe!“ ertönt's aus allen Kehlen, und in den Jubel der Instrumente stimmt ein, was Odem hat: „Gloria in excelsis Deo!“ Die zunächst folgenden Textworte; „et in terra pax,“ sind hier geflissentlich übergangen, um die Begeisterung des Lobgesanges nicht zu hemmen, der unaufhaltsam fortströmt, preisend, segnend und anbetend; dann erst, über eine zarte, nachahmend durchgeführte Figur besingt das gläubige Volk den Frieden auf Erden. Die weitere Anlage dieses grandiosen Satzes ist folgendes: „laudamus te,“ mit kanonischen Eintritten der vier Stimmen; formliche Halbkadenz; „et in terra pax“ wie vorhin, nach Fis-, Cis- und A-dur modulirend; „Gloria in excelsis“ und „laudamus“ da capo, Bafs und Alt, vom Tenor und Sopran in der Dominante beantwortet; zuletzt mit dem hoch aufjauchzenden „Gloria in excelsis Deo“ eine glänzende Schlufsperiode im Grundtone.

„Gratias,“ ein Wechsel-Trio für Sopran, Tenor und Bafs, aufser dem Streichquartett nur von einer Flote, einer Hoboe, einem Fa-

gotte und zwei Hörnern begleitet, ist ein reines, herzinniges Dankgebet. Gleich dem lieblichen Ritornell athmen auch die übrigen Zwischenspiele milde Zartheit und die Stimmen umschlingen sich in frommer Einfalt. — Mit der erschütternden Ankündigung des „Qui tollis“ findet sich das Staubgeschöpf wieder auf der sündigen Erdenwelt. Derselbe Satz wiederholt sich D-dur und endet in Fis; nun erheben sich die kräftigen Männerstimmen mit einem über das schroffe H-moll gelegten imponirenden Aufruf, indefs der Sopran und Alt zur zweiten Hälfte ihre Klagelaute aushauchen. Beim „qui sedes ad dexteram patris“ vereinen sich im beschleunigterem Zeitmaafse beide Chöre, noch gehoben von der gewaltigen Instrumentalmasse, und immer wieder kehrt das unwiderstehliche „miserere nobis,“ welches besonders am Schlusse tief gedacht und empfunden angebracht ist.



Nicht minder ausgezeichnet, wiewohl von verschiedener Art, ist der durch den kleinen Septimen-Akkord von A eingeleitete nächste Abschnitt „Quoniam tu solus sanctus,“ worin sich die Solostimmen wechselseitig den edlen, wahrhaft heiligen Gesang abnehmen und der herrliche Basso continuo gewifs keine der geringsten Zierden ist. Wie meisterhaft, originell und nichtsdestoweniger verständlich klar das Quadricinium behandelt ist, mufs in der Partitur gelesen u. studirt werden. Eben so merkwürdig ist die Einleitung des letzten Theils dieser Hymne. Das volle Orchester schlägt den hellen C-dur-Akkord mit den Sängern an, welche das Anfangswort: „Quoniam“ stark, das folgende aber „tu solus sanctus“ ehrfurchtsvoll stille intonirend; und die Harmonie um einen Halbton zurück nach H-dur tritt. Nach dem kräftigen H-moll-Akkord aller Instrumente gehen im feierlichen Grave der Solo-Tenor und Baſs das Fugenthema an, welches vorbereitet durch den Fis-moll-Dreiklang in derselben Tonart vom Alt und Tenor beantwortet wird, und wozu das Saitenquartett jedesmal in der Takthälfte nachschlägt. Nun aber treten die vier Stimmen zu einander und auf ihr Machtwort fällt auch die prächtige Doppel-Fuge ein, in welcher das erste Subjekt in seinen breiten Formen der Oberstimme, das zweite beweglichere hingegen, schon früher beim „Quoniam“ als Grundbaſs angewendet, der Unterstimme zugetheilt ist. Dafs in einem solchen Hauptsatze des ächten Kirchenstyles alle Künste des doppelten Kontrapunktes angebracht sind, dafs die mannigfaltigen Ausweichungen durch ein stets verändertes Akkompagnement ein belebendes Kolorit gewinnen, dafs beide Themate in der Decime und Duodecime al rovescio vergröſsert und verkleinert, in der halben und ganzen Engführung erscheinen, versteht sich bei einem Meister wie unser Cherubini, von selbst. An den grofsartigen Orgelpunkt reiht sich im gesteigerten Allegro vivace eine triumphirende Schlufskadenz. —

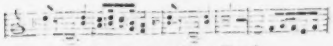
(Fortsetzung folgt.)

Aus Berlin.

Sonnabend am 15. April hörten wir im Königlichen Theater zwischen zweien Lust-

spielen ein Schauspiel d. h. ein Stück traurigen Inhalts mit fröhlichem Ausgange, d. h. ein Duett von Simon Mayr, gesungen von den Demoiselles Karl und Hoffmann, welches zum Schlusse beklatscht wurde. Man ist es schon seit längerer Zeit gewohnt, diese beiden Namen fast unzertrennlich auf dem Zeddel zu sehen, so wie hundert gegen eins zu wetten, dafs Niemand den Begriff: „Krüsemann" von dem Begriffe: „Freund" zu scheiden vermag. Aber wie gesagt, jene Damen sangen einmal wieder zusammen, und wieder drängte sich mir die Frage auf, ob es denn gut sei, sie zusammensingen zu lassen. Ich glaube: nein. Abgesehen davon, dafs keine vor der andern etwas voraus hat, jedes Bestreben der Bessern nachzueifern also wegfällt, so sind ihre Stimmen, obwol qua Sopran- und Alt-Stimme von einander verschieden, andrerseits wieder ihrer Intensivität nach zu ähnlich, um den Effekt hervorzubringen, welchen jeder Musiker bei Komposition eines Duetts für zwei Weiberstimmen bezweckt. Blau und blau bleibt immer blau, aber blau und gelb wird grün. Madame Seidler und Fräulein Sonntag mögen noch so kunstreich singen und per Duett zusammen flöten und trillern, man hört im Grunde doch nur eine von beiden, statt dafs beide, wie dies bei Mad. Schulz und Fräul. Sonntag der Fall war, ein tertium von Klang und Schmelz hervorbringen sollten. Die Aehnlichkeit der Stimmen von Fräul. Karl und Hoffmann liegt besonders in einer übergrofsen Frische der Stimmen, von der sich das zu viel erst durch fleifsigeres Singen verlieren wird. Der Umfang beider ist noch gar nicht bestimmt und es ist wahrscheinlich, dafs die beiden jungen Damen, wenn man ihnen ein Musikstück vorlegt, nach einmaliger Durchsicht noch nicht werden angeben können, ob es sich für ihre Stimmanlage eigne oder nicht; namentlich rathen wir dem Fräulein Hoffmann, in den Gränzen der Altstimme zu bleiben und nicht parforce Sopran singen zu wollen. mögen von einer Altstimme noch so laut gesungen werden, es bleiben immer geschrobene Alttöne, während sie der Sopranstimme, wenn sie dieselben auch nicht so stark hervorbringen kann, ganz natürlich sind. — Da indessen Fräulein Karl und Hoffmann neulich zusammen gesungen haben und es gewifs noch recht oft thun werden (der wahrscheinliche Grund ist, dafs sie zu gleicher Zeit und unter gleichen Umständen die Bühne betreten haben und nun dem Publikum Beweise ihrer gleichmäfsigen Fortschritte zu gleicher Zeit ablegen wollen, auch wohl, weil wir sie gebeten haben, es nicht zu thun) so mögen sie wenigstens künftig eine zweckmäfsigere Auswahl treffen. Simon Mayr ist ein ganz guter Mann, aber kein Komponist, dessen Sachen man einem gebildeten Publikum als etwas Aufserordentliches auftischen darf. Ist's schon einmal nicht etwas Klassisches, worauf Sänger und Sängerinnen ihre Mühe verwenden, dann doch lieber Rossini, Merkadante oder sonst ein nagelneuer Italiener, bei dem man zum Voraus weifs, es ist alles nur Spafs und zu nichts anderm da, als dem lieben Publikum Spafs zu machen, ehe man Simon Mayr und seinesgleichen hervorholt, der immer Miene macht, als sollt' es was rechtes werden und beim Lichte besehen ist es nur ein verunglückter Ansatz. Tout les genres sont bons excepté l'ennuyant. Und ennuyant war es wirklich. Doch auch hierüber wollen wir schweigen und die beiden Damen schliefslich bitten, sich endlich doch gute Muster nehmen zu wollen. Es wird ihnen sobald nicht besser damit gedient als in Berlin, wo alle genres des Gesanges Repräsentantinnen haben, die es dreist mit jeder Nebenbuhlerin aufnehmen dürfen. Fräul. Karl und Fräul. Hoffmann, wollen Sie durchaus nachstens wieder etwas zusammensingen — ausser Rossinischen und ähnlichen Kompositionen wird sich für diesen Zweck nicht eben viel finden — Gut! dann hören Sie recht fleifsig, wie es Fräulein Sonntag macht; die weifs allein, wie dergleichen gesungen werden mufs, um Effekt zu machen, die weifs, dafs man nicht mit der Thür ins Haus fallen soll, sondern vordem wirklichen Duett erst ein Stückchen Rezitativ singt, um die Aufmerksamkeit zu spannen; die weifs, dafs man bei einer Ka-

denz nicht gleich losgurgelt und quinkelirt, sondern erst den letzten Ton eine feine Weile aushält, dann eine Zweiunddreifsigtheil-Pause macht, um sich zu erholen und nun die Koloratur abrollt; die weifs, dafs man bei Stellen wie:



(Aus dem Duett von Simon Mayr.)

die halbe Pause nicht aushält, sondern durch ein sanftes Ziehen nach der Quinte wieder in das Thema einleitet. Diese und viele hundert andere Kunstgriffe können Sie von ihr lernen und müssen es lernen, wenn Sie neue italische Sachen geschmackvoll vortragen oder älteren, aus der Mode gekommenen wieder einigen Reiz verleihen wollen. — Zu rügen ist noch die auffallende Unsicherheit, mit der das zweite Andante begann; ich hielt es für $\frac{2}{4}$, mein Nachbar für $\frac{3}{4}$, und mein Vordermann für $\frac{4}{4}$ Takt; der Dirigent schien selbst damit nicht ganz im Klaren zu sein. 4.

Berlin, im April 1826.

Konzert

Das Konzert der Herren Gebrüder Blume am 6. d. M. war anziehend durch eine Auswahl neuer Musikstücke und das Versprechen besonders dazu erfundener „lebender Bilder," deren Gestaltung für diesmal indefs der lebhaften Fantasie der Zuhörer des A. W. Schlegelschen Arion überlassen blieb, welche Romanze Herr Karl Blum recht melodisch, nur mit zu weniger Einheit der Anlage in Musik gesetzt hat. Viel gelungener halten wir das treffliche Göthe'sche Lied: „Sehnsucht nach Italien" welches freilich als dramatische Scene behandelt, als solche aber durch den grofsartigen Vortrag der Mad. Schulz von Wirkung war. Boieldieu's Ouvertüre zur „Dame blanche" ist ein acht französisches Effektstück, mit vielem Lärm wenig bedeutend, aber konsequent in dem beliebten D-dur gehalten. Der Komponist des „Jean de Paris" ist darin kaum zu erkennen, findet sich jedoch in der Romanze wieder, welche Madame Seidler, von einigen unbedeutend hinzutretenden Stimmen begleitet, recht artig sang. — Herr Kapellmeister Eberwein ist ein denkender, tüchtiger Komponist; dessen „Morgengrufs an Göthe" verläugnet indefs die Gelegenheits-Arbeit nicht. Dem Hoffmann lag die Solo-Partie etwas zu hoch, dennoch führte sie solche rein aus. Herr H. Blume sang den „Festgesang für Göthe" von Eberwein, wie dessen Bafs-Arie aus der Oper: „Graf Gleichen" mit Geschmack und Ausdruck. Mad. Seidler trug zur heitern, leichten Abend-Unterhaltung durch den Vortrag einer Polacca, mit obligater Violin-Begleitung ihres Gatten, auch das Ihre bei, wie der talentvolle Hr. Griebel jun. durch sein immer mehr sich vervollkommnendes Violoncellspiel. Die Ouvertüre zu der Oper: „der Einsiedler" von K. Blum war sehr auf starke Instrumentation berechnet und reich an Spontinischen Anklängen. Die Grund-Idee trat indefs nicht klar hervor. Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke von Seiten des Orchesters unter des Hof-Komponisten, Herrn Karl Blum eigner Leitung war vorzüglich, und das Konzert zahlreich besucht. Die Aufstellung der lebenden Bilder im Konzertsaal soll erst später untersagt sein. X.

London, den 1. April 1826.

Montag den 28. März ist im Theater Drury Lane (Rival des Theaters Convent Garden) Oberon, ein Melodrama nach Wieland, mit Musik von Cherubini, Mozart, Winter u. s. w., mit Beifall gegeben worden; die Ouvertüre ist das Allegro der Ouvertüre von Lodoiska von Cherubini, die meisten Musikstücke sind aus Winters Opferfest; die Dekorationen waren sehr schön. —

Berlin, den 13. April 1826.

In einem, vom Herrn Kammermusiker Andreas Schunke veranstalteten Konzerte erfreuten wir uns heute an den schon oft gerühmten Talenten der Königlichen Sängerin, Mad. Schulz, des Herrn Stieber, des Konzertgebers und seiner Kollegen, der Hrn. Hauk Violinist, Semmler Bratschist, Lenz (Hornist) so wie seines Sohnes, Hrn. Julius Schunke der an Schönheit des Tons, (besonders Ausgleichung der natürlichen und gestopften Töne) und an Vortrag und Fertigkeit bedeutend gewonnen hat. Möge ihm Ton und Vortrag stets Hauptsache bleiben. Das Interesse an ihm und seinem Instrumente liefs die Langweiligkeit der Komposition von Dupui vergessen.

Mit Herrn Hauck trug der junge Hr. Taubert, Bergers vielversprechender Schüler, ein Potpourri für Pianoforte und Geige von Moscheles und Lafont vor. Nun, man weifs, was schon ein Virtuose den Fingern zu Gefallen zusammen mischt; hier haben gar zwei die Hände im Spiele gehabt. Herr Taubert hatte besser gethan und sich besser gezeigt, wenn er sich ein tüchtiges Werk gewählt, z. B. ein Beethovensches Konzert. Aber damit scheinen es unsre Klavierspieler nicht zu wagen.

Mad. Schulz sang eine Scene von Hrn. H. Dorn die sich allgemeinen Beifall erwarb; dem Ref. hat manches in ihr sehr wohlgefallen; doch wagt er nach einmaligem Hören und ohne das Mindeste vom Text verstanden zu haben, kein Urtheil. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 26. April. Nro. 17. 1826.

II. Recensionen.

La Melancolie, Duo et Variations sur des Themes russes, pour Violon et Piano, composés par Lafont. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 2½ Sgr.

Wie geht es zu, Herr Redakteur, dafs in Ihrer Zeitung gegen die sogenannten Modekomponisten und Modekompositionen jetzt ein so ganz vom anfänglichen verschiedener Ton herrscht? Früher schien auch in diesem Felde die Losung die zu sein: alles nach seinem Karakter, ohne weiteres Parteiergreifen hinzustellen; und in diesem Sinne mufste das Verfahren der Zeitung, z. B. die Berichte über Kalkbrenner und seine Werke (im ersten Jahrgange) wohl auch denen billigenswerth erscheinen, die im Besondern hier und da vielleicht abweichender Meinung sein mochten. Jetzt werden die Modernen mit Persifflage attakirt und die Zeitung erscheint gegen die Schwächsten zu Parteiung gezogen, nachdem sie selbst, und in wichtigeren Sachen, sich das Gegentheil zur Aufgabe gestellt hat.

Antworten Sie mir nicht, dafs jene Kompositionen in ihrer Nichtigkeit keine andre Behandlung verdienten. Was heifst man nichtig? Nichts was geschieht, ist ganz nichtig; wären es jene Modewaaren ganz, so würden sich nicht Leute finden, die sie kauften und spielten. Oder will man damit ausdrücken, wie unverhältnifsmäfsig tiefer sie stehen, als andre Kompositionen? Das ist dann wenigstens unklar ausgedrückt. Und warum sollen sie nicht dennoch bestehn? Es mufs doch (das beweiset schon ihre Existenz) ein Publikum geben, das zu ihnen hingezogen und von ihnen in irgend einer Beziehung befriedigt wird, die an und für sich, wie alles was im Menschen liegt, gewifs nicht verwerflich ist.

Oder ist es vielleicht der Ueberdrufs mancher Ihrer Mitarbeiter an so leichter Speise? Es mag allerdings lästig sein, über einen Gegenstand, der ganz durchgesprochen ist, stets von neuem reden zu sollen und ich kann mir wohl die Ungeduld vorstellen an einem opus 50, wenn bei opus 1 schon alles gesagt ist, was sich an allen funfzigen zu sagen findet. Ja ich selbst könnte wohl zuletzt den obigen Lafont melancholisch finden, (der mir bis jetzt so wenig melancholisch als heroisch erscheint) wenn ich schon ein halbes Dutzend seiner Brüder katechisirt und stets dieselben Antworten gehört hätte. Aber es giebt einen Ausweg. Wenn mein alter Lehrer in der Philosophie nichts zu sagen wufste, dann fing er an — einzutheilen. Eintheilen wollen wir auch; rubriziren und eintheilen — das wird uns weiter helfen. Also mit einem naheliegenden Wortspiele: es giebt zwei Arten Musik: Konversations- und Konservationsmusik. Die erstere ist bestimmt, mufsige Stunden auf eine nicht anstrengende, elegante und im konversirenden Publikum angenehme Weise auszufüllen. Komponisten, die sich diese Vergnügung des Publikums zum Geschäft gemacht haben, kann man an und für sich eben so wenig verdammen oder exkommuniziren, wie Konditoren. Und wenn sich selbst an ihrer Waare jemand den Magen verdürbe, so soll er die eigne Schuld büfsen; wer hat ihn gezwungen sich zu übernehmen? Oder überhaupt zu nehmen? Auch müssen Konversa-

tionskomponisten durchaus nach ihren eigenen Grundsätzen beurtheilt werden — nach den Prinzipen aller guten Gesellschaftlichkeit. In der Societé fodert man keine bestimmt ausgesprochene Individualität, sondern schont mit Grund ihre scharfen Kanten; genügt wenn aus der Uniform hier und da eine andre Farbe, oder eine spitzere Nase vorkommt. In der Gesellschaft ist man ferner nicht genügsigt und berechtigt, nach der eigentlichen Sinnesart der Mitglieder zu fragen; jeder verleuguet soviel von der seinigen, dafs im Reste die schönste Uebereinstimmung waltet. Natürlich ist das äussere Benehmen dem entsprechend — berücksichtigend, schmiegsam, abgepafst. Jeder hütet sich sodann, Dinge zur Sprache zu bringen, die irgend Jemandem durch Wichtigkeit beschwerlich, oder wol gar verletzend sein könnten; und um darin sicher zu gehen, wagt man es lieber, beim Alltäglichen zu bleiben. Das aber, damit es nicht einschläfere, behandelt man mit der Miene der Wichtigkeit und der Empfindung und ist sicher, dafs der andre höflichst dieselbe Miene macht, oder wenigstens zugesteht, wir hätten mit Empfindung, oder mit Gewicht gesprochen, wüfste man auch nicht genau, was.

Nun mache man die Anwendung des hier allgemein Ausgesprochenen auf die Konversationsmusik, man mache sie aufrichtig und ohne Uebertreibung, so wird man sie erkannt haben und anerkennen müssen. Auch mein Lafont ist ein musikalischer Gesellschafter von Eleganz und gutem Ton. Er spricht gut, angenehm, mit Douceur — gleichviel was; er bewegt sich graciös und noble und schiefst bei aller Munterkeit bisweilen einen gewissen schwärmerisch blafsblauen Blick, der ihm unter den jungen Damen den Beinamen des „kleinen Melancholischen" erworben hat. Das hat aber Hr. Lafont nur gewollt; denn ausserdem wüfste ich nicht, woher ihm Melancholie kommen sollte — er müfste etwa eine unreine Quinte haben. Summa: ich empfehle ihn alles Ernstes der ganzen eleganten Welt zum Gesellschafter; man wird Ehre und Freude an ihm haben, ja man wird mit ihm gläuzen können. — Doch, wo bleibt meine Entscheidung Nun kurzweg: die andre Art Musik ist die, so sich konservirt. van Forbise.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 1ten April.

Konzert des Fräuleins Leopoldine Blahetka.

Mag man den Ref. zu ernsthaft oder gar hypochondrisch scheltén — ihm hat das heutige Konzert mehr Betrübnifs als Freude gebracht.

Nicht, weil es eben so gehaltlos zusammengestellt war, wie die meisten andern, und weil sich die faden wiener Plattheiten, die man kaum auf dem königstädter Theater dulden möchte, jetzt in den königlichen Saal eindrängen: zu den Büsten Sebastian Bach's, Händels, Glucks, Mozarts, Haidns wiener Lokalduette, von Madame Seidler und Hrn. Spitzeder gesungen; oder weil man vielmehr so weit von der rechten Bahn abgekommen, dafs man durch so arme Spifse allein noch anzuziehen weifs. So lange das Konzertwesen in den Händen der Virtuosen ist, die bei der Kunst nur an sich — an ihre Künste und ihr Interesse denken: so lange wird es nicht besser damit; und es mag nur recht schnell zum Aergsten kommen, damit dieses Treiben in seiner Nichtigkeit untergehe und einem tüchtigern Platz mache. Sänger und Spieler als solche können treffliche Gehulfen bei Musikaufführungen sein; sie sind aber nur darauf hingewiesen, eine Stelle im Ganzen auszufullen, und nur im Bezug auf diese ihre Stellen schauen und begreifen sie die Kunst. Komponisten und Direktoren allein, die es wirklich sind, überschauen das Ganze und sind im Stande, unverwirrt von persönlichem Standpunkte, oder von der vagen Laune des Publikums, das Rechte zu geben; das, was auch dem Publikum gebührt und zusagt und was es stets begehren würde, wenn es über seine eigentliche Neigung aufgeklärt, nicht durch Afterkünstler verwirrt und irregeleitet würde.

Nicht dieses dem Untergang geweihte We-

sen, sondern der Anblick eines schönen Talentes, dieser abschüssigen, schlüpfrigen Bahn hingegeben, muſs Theilnahme erwecken. Fräulein Leopoldine Blahetka, in so frühen Jahren schon berühmt, von so trefflicher technischer Ausbildung, mit einer Energie begabt, die manchem geruhmten Klavierspieler — zu wünschen wäre: was hat sie uns dargeboten? Ein kalkbrennersches Konzert, einen Boleros von Worzischek, Bravourvariationen über einen Walzer von eigner Komposition. Wie viel und wie wenig! Wir wollen ihre Variationen nicht anfechten. Sie hat darin ihre Bravour zeigen wollen und die ist bei einem so jungen Mädchen in der That grofser Auszeichnung werth; namentlich lassen ihre Doppellaufer mit beiden Händen an Nettigkeit, Flüchtigkeit und Körnigkeit nichts zu wünschen übrig. Aber nichts anders, als solche Modewaaren? Und von einer Klavierspielerin nichts anders, für deren Instrument die gröfsten Meister einen unerschöpflichen Schatz der herrlichsten Sachen niedergelegt haben?

Ein Klavierspieler steht besser, kann aber sich schlechter stellen, als jeder andere Virtuos. Giebt er nichts Besseres, als die Geiger und Pfeifer, so macht ihn mit seinem trocknen, klang- und gesanglosen Instrumente der letzte Violinist und der schwächste Flötist zur Leiche. Nur mit Hülfe der Meisterkomponisten, die für das Pianoforte mehr gethan haben, als für irgend ein andres Soloinstrument, überwindet er jene und stellt sich an ihre Spitze. Mit Kalkbrenner und Worzischek geht das freilich nicht. Dieses bedeutungslose Tongeklingel wird eine kurze Minute angestaunt und dann ist es verhallt; ja in ihm kann endlich ein ganzes Leben verhallen, das ihm gewidmet worden ist.

Sollen wir dem Fräul. Blahetka die Komponisten nennen, die allein den Beruf eines Pianofortespielers adeln und seiner kunstlerischen Existenz eine bleibende Bedeutung verleihen? Die Namen Bach, Mozart, Beethoven, Weber sind ihr bekannt. Sollen wir beweisen, dafs und wie weit jene Fingerkomponisten hinter diesen Geisteskomponisten zurück stehen? Sie würde es uns ohne Beweis zugeben, aber wahrscheinlich, wie alle Virtuosen, zusetzen:

„Das Publikum will es nicht anders, dem „Publikum gefällt es nicht anders."

Wie? Soll das Publikum die Künstler lehren und weisen? Dann ist es ja weiter wie sie; wie wäre das möglich! Ist der Künstler der Laune des Publikums, oder seinem Geschmack unterthan? Dann ist zwischen jenem und einem öffentlich ausstehenden Lohnlakaien kein Unterschied. Und woher hat denn das Publikum seinen Geschmack und selbst seine Einfälle, als von den Künstlern, aus ihren Werken und ihrem Treiben? Man höre also auf, sich hinter der Autorität des Publikums zu verstecken; man gestehe zu: wir wagen uns nicht aus dem Gleise, das die und jene Vorgänger, ausgefahren — wir verstehen uns auf nichts, als auf Nachtreterei, auf Fingerkünste, auf längst verlegne Modewaare — oder man gebe das Gute.

Und endlich: es ist nicht wahr, dafs das Publikum sich für die seichte Waare entschieden hat. Die Künstler haben es bisweilen gethan (z. B. in neuester Zeit die Oper in Wien) und sind daran zu Grunde gegangen; der beste Beweis, dafs sie die Theilnahme des Publikums — wol eine Zeitlang irre führen, aber nicht dauerhaft gewinnen konnten. Ueberall wird sich diese Erfahrung wiederholen; dies steht in Berlin der königstädter Bühne und den Konzerten bevor und droht jedem einzelnen Künstler, etwas früher oder etwas später. Ja, wir leugnen geradezu, dafs das Publikum an dem Virtuosentreiben je wahre Befriedigung, auch nur für die Zeit des Hörens — geschweige Nachgenufs gefunden hat. Ein Lied, selbst ein Tanz, auf dem Klavier aus warmen, frohem Herzen hingespielt, kann uns rühren und zur Freude wecken. Was empfinden wir, jeder antworte sich selbst mit Bedacht, bei einem Kalkbrenner und Worzischek? Welche Gefühle, welche Ideen werden in uns angeregt? — Doch, wir bewundern die Fingerkünste. O es ist eine frostige Sache um das Bewundern; und Chiarini's verdienen es mehr.

Wir haben Hoffnung, Fräulein Blahetka wieder zu hören. Möge sie da zeigen, daſs sie mehr besitzt, als Bravour, daſs sie es versteht, ein Kunstwerk in seiner Idee zu erfassen und vorzutragen. Dann soll sie uns als wahre Künstlerin über alle die armen Fingerhelden erhoben sein und dann freuen wir uns, nicht blos von ihrer Bravour und geschmackvollen Zierlichkeit, sondern von ihrem Vortrage rühmend zu berichten — der sich in den diesmal gewählten Sachen freilich nicht bewähren konnte. Denn wie will man Idee und Empfindung in einem Stücke darlegen, wo keine ist? —

Von Madame Schulz wurde die zweite Annenarie aus Don Juan, von Madame Seidler und Herrn Haizinger ein rossinisches Duett gesungen, von Herrn Griebel (Cellisten) der Boleros begleitet. Sie alle sind in ihrer Trefflichkeit bekannt. M.

Berlin, den 19. April.

Wenn in Berlin etwas Bedeutendes in der Musik geschieht, dann ist man schon gewohnt, den Namen Spontini an der Spitze zu finden.

So verdanken wir ihm heute eine treffliche Aufführung der Jahreszeiten von Haidn, uns um so erfreulicher, da die Aufführung von Oratorien in Berlin zu den gröſsten Seltenheiten gehört, die groſse Akademie ganz feiert (bis auf die jährlichen Aufführungen der Graunschen Passion) und nur der thätige Hausmannsche Verein nach seinen Kräften — meist durch die Aufführung der Schneiderschen Oratorien — gemeinnützig wirkt.

Die Jahreszeiten machen zu froh und zu glücklich — man kann nicht über sie reden; man wird mit dem Kinde Haidn zum glücklichen Kinde; wer das nicht kann oder mag, bleibe weg. So wollen wir auch von manchem was in der Ausführung anders hätte sein können, so wenig wie möglich reden. Nur die Nachlässigkeit der Diskantstimme darf nicht verschwiegen bleiben, die zweimal geradezu umgeworfen und einmal wol in zwanzig bis dreiſsig Takten nicht wieder zurechtgekommen ist. Man merkte wohl, daſs den Damen das Pausiren unbequem war. Besser hielt sich der Alt, an dessen Spitze wir mit Vergnügen Fräulein Hoffmann sahen. Das Orchester war dagegen durchgängig trefflich und in seiner Masse (wir hörten von acht Klarinetten, acht Hörnern u. s. f.) wahrhaft imposant. Spontini's feurige Direktion beseelte das Ganze, besonders aber das Orchester.

Die Solopartien wurden von Madame Schulz, unserer thätigsten Sängerin, Herrn Bader und Hrn. Blume gesungen; im Herbst allein trat Hr. Haizinger für Hrn. Bader ein. Madame Schulz ist in allen ihren Vorzüglichkeiten schon längst berühmt. Aber das einfach natürliche, froh-herzige Hannchen scheint sie uns mit einer Leidenschaftlichkeit mit einer affizirten Empfindung auszufüllen, die eher einer unglücklich liebenden Italienerin, als dem harmlosen deutschen Landmädchen eigen sein möchte. Auch Herrn Haizinger fanden wir als trefflichen, reich begabten, zur Meisterschaft ausgebildeten italischen Sänger bewährt. Aber Herr Bader! Welche reine, kräftig-edle, empfindungswarme und dabei nie von Leidenschaft und Leiden getrübte Natur spricht sich in seinem Gesange aus! Wie ist er ganz treu dem natürlichen Karakter des ländlichen Liebenden, dem redlichen, innig fühlenden und dabei gesunden und glücklichen Lukas geweiht! Jeder Klang in Herrn Baders Gesange ist erhebend und bewegt zu beglückender Mitempfindung das Herz. Und er verdient dieses unschätzbare Geschenk, diese unvergleichliche Stimme; denn er weiht sie und sich stets, in unverbrüchlicher Treue gegen den Komponisten, der übernommenen Rolle — ohne sich je zum Prunken mit Kunst oder mit Liebhaberei zu verirren, oder sich in bequemer Manier, in individueller oder gar momentaner Stimmung gehen zu lassen. — Herr Blume schloſs sich den Künstlern in der Tüchtigkeit an, die wir längst an ihm kennen. —

Zwischen dem Sommer und Herbst — spielte Hr. Kapellmeister Hummel — ein Rondeau brillant von seiner Komposition. Herr General-

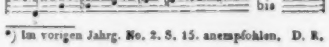
Musikdirektor Spontini hat nämlich die kontraktlich ihm zustehende Einnahme dieses überzahlreich besuchten Konzerts zum Besten des Orchester- und Chorpersonals bestimmt und Herrn Hummel bewogen, die Frequenz des Konzertes durch thätige Theilnahme zu vermehren. So weit ist die Sache um des Zwecks willen wenigstens nicht zu mifsbilligen, wenn auch jede Musik neben den Jahreszeiten überflüssig, wo nicht störend erscheinen möchte.

Hier gab es nun nur eine Lösung. Herr Hummel mufste über Themate aus dem grofsen Werke phantasieren; und dafs er das kann, hat er oft genug glänzend bewiesen. Aber in das herrliche Werk mit einem Rondeau brillant hineinfahren, in die frohbelebte, warmbeseelte Natur ein zierlich gedrechseltes Elegantfigürchen schieben, vor die Aussicht auf den reizendsten Frühling eine Pariser Goldpapiertapete hängen — das ist ein leichtfertiger Frevel an der Kunst, der nur in Paris geduldet werden kann. Womit will H. H. ersetzen, was er durch Zerstreuung von der vollen Wirkung des grofsen Werkes raubt? Er ist ein grofser Klavierspieler und ein sehr beliebter und berühmter Komponist. Aber um so weniger hätte er das gröfsere Werk stören dürfen. Wer für dieses den rechten Sinn hat, für den mufs sein Dazwischentreten unangenehm und seine Komposition in dieser Umgebung arm erschienen sein. Der Beifall der andern gereicht ihm aber zu noch gröfserm Vorwurfe; denn er hat dazu beigetragen, sie von der Kunstliebe zu Zerstreuung und Leerheit zu verführen. Marx.

Berlin, im April 1826.

Othello von Rossini.

Herr Haitzinger, Grofsh. Badenscher Kammersänger, früher in Wien angestellt — derselbe, welchem K. M. v. Weber, nachdem er ihn, Jäger und Rosner (jetzt in Braunschweig) gehört hatte, und zwar letztern als Almaviva in Rossini's Barbier von Sevilla, Jäger in der Donna del Lago, Haitzinger aber in K. Kreutzers Libussa, den Part des Adolar in seiner Oper Euryanthe zutheilte — begann seine Gastspiele am hiesigen Hoftheater mit Rodrigo in Rossini's Othello. Ueber die Musik ist schon früher in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden, wir beschränken uns daher hier auf die Darstellung selbst, dankbar anerkennend die wesentliche Verbesserung, welche die geehrte Intendantur dem Stücke durch die Wiedergabe seines eigenthümlichen Schlusses*) hat angedeihen lassen. Die Titelrolle war in Herrn Baders Händen, also unter den vielen hundert, die vorhanden sind, in den allerbesten. Mit Ausnahme der ersten D-dur-Scene, die offenbar zu schleppend genommen wurde (ein Vorwurf, welcher diesmal nicht den Dirigenten trifft) kann sich Herr Bader dreist an Donzellis, des Rossinischen Original-Othello, Seite stellen; im Spiel übertrifft er ihn bei weitem, obwohl auch jener hierin viel Gutes leistet. Hin und wieder hatte Herr Bader, wo es seine Stimme erfoderte, Veränderungen angebracht und mit vielem Geschmack. Madame Seidler war Desdemona. Scharfe Trennung der verschiedenen Karaktere ist bekanntlich nicht die stärkste Seite in Rossini's Kompositionen, obwohl gerade in Desdemona's Partie mitunter wahrhaft tragische Momente vorkommen, namentlich in dem grofsen Duett des dritten Aktes. Je weniger aber der Tondichter hierin gethan hat, deste mehr mufs die Darstellerin durch eignen Vortrag hineinlegen; hierzu fehlte aber unserer Desdemona der gehörige Fond, d. h. Kraft und Ausdauer. Eine so brave Künstlerin wie Mad. Seidler verdirbt natürlich keine Rolle; aber zwischen nicht verderben und trefflich sein giebt es noch eine Menge von Graden, deren einen, wenn nicht den höchsten, Mad. Schulz unsres Erachtens nach gewifs erreicht hätte. — Auch Hrn. Devrients Partie wünschten wir in andrer Hand und um nicht für grundlos tadelsüchtig gehalten zu werden, hier unsere Ansicht darüber: Herr Devrient hat eine Stimme, die von



*) Im vorigen Jahrg. No. 2. S. 15. anempfohlen. D. R.

reicht, mit Ausnahme der durch einen Bogen bezeichneten Töne hinlänglich stark und dabei angenehm, also für Baritonpartien sehr passend.*) In solchen bewegt sich der Gesang meistentheils in den höhern Regionen und springt nur zuweilen nach unten, wo man das Knarrende leicht überhört, weil es gleich wieder durch einen schönen, vollen höhern Klang gut gemacht wird. In einer wirklichen Bafspartie aber, wo die bezeichneten Töne eine Hauptrolle spielen, ist es äufserst unangenehm, die sichtliche Anstrengung des Sängers zu bemerken; er kann keinen Vokal mehr, mit Ausnahme des A, zu welchem er die übrigen (hauptsächlich das stumme E in den Schlufssilben Vater, leiden — Vatar, leidan) insgesammt verschmilzt, deutlich aussprechen, und das fortwährende Wechseln der Register wird auffallend und störend. Wir entsinnen uns, dafs Herr Sieber vor Zeiten die Partie von Desdemonas Vater mit gutem Erfolg ausgeführt hat. Warum fallen in Spontinischen Opern niemals Mifsgriffe hinsichtlich der Rollenaustheilung vor? Herr Beer — Jago — soll dem Vernehmen nach für zweite Tenorsachen engagirt werden: es ist für ihn und das Publikum, auch wohl für Herrn Weitzmann gleich wünschenswerth. Ein fatales d im Duett mit Rodrigo bei der ersten Vorstellung, präsentirte sich in der Wiederholung der Oper höchst anständig mit einem [illegible] bekleidet, wofür wir unsern schuldigen Dank abstatten. Herr Beer hat eine frische Tenorstimme und spricht den Text sehr deutlich aus**), also wie gesagt eine schöne Acquisition. Mad. Valentini — Çi devant Fräulein Reinwald — gut. Herr Busolt bessert sich zusehends, so dafs man die Bülletins, denen zufolge er sich früherhin in sehr schlechten Umständen befand, nach und nach einstellen könnte. Aber die Aussprache! „En jöder Zone käumt Höldenmoth ond Togend" heifst auf deutsch: In jeder Zone keimt Heldenmuth und Tugend. Dies kommt daher, weil Herr Busolt die höhern Töne partout mit der Bruststimme, ohne die Kopfstimme (nicht Fistel) anzuwenden, zwingen will, was ihm so viel Anstrengung kostet, dafs er darüber Text und Sprache vergifst. Zu wünschen wäre übrigens, dafs eine solche Stimme, wie sie Herr Busolt hat, nicht so gar unbenutzt bliebe, wie es bis jetzt geschehen ist; mit dem Spiel wird es ja in der Folge auch wohl gehen. — Endlich der geehrte Gast, Herr Haitzinger, den wir recht inständig bitten, seinen Oestreicher so bald als möglich ab- und eine gebildete deutsche Nationaltracht anzulegen. Dann wäre nur noch zu wünschen, dafs er dem ihm am meisten zusagenden Genre — rossinischer Musik — getreu bleibt. Die Kraft, mit welcher er die höchsten Töne hervorstofsen, und dann wieder die Lieblichkeit, mit der er sie ein andermal hinhauchen kann, ist wahrhaft bewundernswerth. In der Tiefe spricht seine Stimme weniger an, welche Bemerkung wir indessen nicht in besagter Oper zu machen Gelegenheit hatten, sondern erst in spätern Leistungen, namentlich in der Zauberflote. Seine Koloraturen klingen höchst brillant, der Vortrag ist jederzeit dem Text und der Musik angemessen und die neueste italische Schule — David und Rubini — nicht zu verkennen. Zum Voraus machen wir das Publikum auf Rossini's gazza ladra (diebische Elster) aufmerksam, worin Herr Haitzinger ebenfalls gastiren und jedem Mitgliede einmal wieder seine passende Stelle angewiesen werden wird. 4.

*) Rossini's Figaro, von Herrn Devrient gesungen, ist eine der besten Leistungen, die wir jemals aus deutscher Manneskehle vernommen haben.

**) Defswegen hörten wir auch: „bewahr' Othellos grofse Seele." Lieber Herr Beer, sie haben ja studiert, wissen also, was es heifst: praesta te virum, es heifst „bewähr' Othello's grofse Seele.

Wien. 1826.

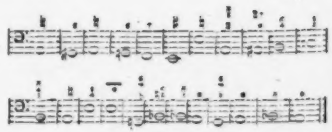
(Fortsetzung aus No. 17.)

Das „Credo" beginnt mit einer rauschenden, im Einklang aufwärts strebenden Instrumentalfigur, welche das vom ganzen Chor in fester Ueberzeugung ausgesprochene Glaubenswort überraschend einleitet. Das Orchester erhält hier reichliche Beschäftigung; fast jedes Versikel ist anders begleitet, durch Nachahmungen verschönt und wie aus einem Gusse,

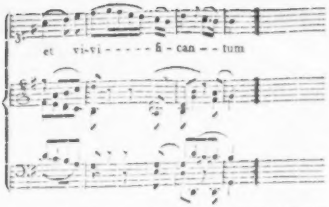
ohne bedeutende Wiederholungen, werden sämmtliche Bekenntnisse bis „descendit de cölis“ abgesungen; dann nochmals das bekräftigende „Credo! Credo!“ und mit einer feurigen Cadenz auf der Tonika wird vollkommen abgeschlossen. — Jetzt übernehmen Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott im makellosen C-dur eine wunderliebliche Kantilene und auf der Schlufsnote des pizzikirenden Quartetts fallen drei Stimmen (zwei Soprane und ein Alt) alla capella in eine wahre Engelsmelodie ein, welche von drei tiefern (zwei Tenören und einem Basse) fortgesetzt wird. Nur getrennt durch kleine Zwischenspiele der Bläser theilen sie sich auch ferner darin, ohne den Grundton weiter zu verlassen, als nöthig, um die kleine Oberterz oder Unterquarte zu berühren; und wenn nun diese sechs Realstimmen sich verschmelzen und am Schlusse der Septimenakkord

ges
es
c immer anschwellend in die konsonirende
as
g
e
Quartsexte c resolvirt und die Töne allmählig
g

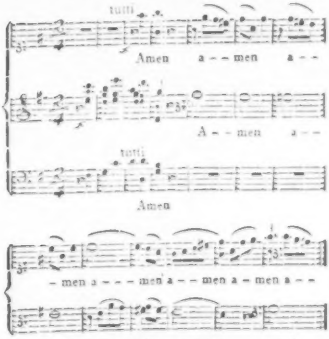
verklingen und alles in mildester Zartheit und vollkommenster Reinheit, mit wahrem Ausdruck und Gefühl vorgetragen wird, dann meint man den Sphärengesang himmlischer Heerschaaren zu vernehmen. — Liegt in diesem Satze ein unnennbarer Zauber der Melodie, so zwingt uns der Meister durch die tiefgedachte Auffassung des sich anschliefsenden „Crucifixus“ hohe Bewunderung ab. Nach dem obigen Refrain der vier Bläser fangen beide Violinen mit Dämpfern versehen an, langsam die Harmonie zu durchschleichen, bis sie im siebenten Takte auf der farblosen Tonleiter von A-moll verweilen. Darüber geben nun die Violen und Kontrabässe kurze, abgestofsene Noten an; die Bläser führen den eigentlichen Gesang; und alle Stimmen, zwei zu zwei im Einklange, sammt den Hörnern stehen den ganzen Satz hindurch immer auf einem und demselben Tone. Nun denke man sich, indem die Harmonie folgenden Akkorden-Kreislauf in doppeltaktigen Rythmen beschreibt



die oben angegebene, verschiedenartige Figuration ununterbrochen stetig beibehalten, die gleichförmige Leichenfarbe durch kein Anschwellen, keine Verstärkung, selbst nicht durch die geringfügigste Schattirung gestört, und zu allen diesen wechselnden Tonarten mitklingend, wie aus hohlen Grüften der schauerliche Choral, das dumpfe, in seiner schroffen Monotonie furchtbare E. — Wer fähig ist, in seiner Einbildungskraft diefs alles zu kombiniren, dem mag es auch gelingen, von dem unbeschreiblichen Eindrucke des Ganzen einen Vorbegriff zu erfassen. — Wenn nun mit dem „passus et sepultus est“ des Erlösers irdische Laufbahn vollendet ist, die in einer chromatischen Stufenleiter sich herabsenkenden Instrumente gleichsam in Luft zerfliefsen, dann verkündet schmetternder Trompetenschall, dafs dem Tode seine Fesseln zersprengt, und im hohen D-dur lobsingt und feiert das entsündigte Menschengeschlecht die Glorie der Auferstehung: „Et resurrexit tertia die!“ — Mittelst eines energischen Unisono wird das „cujus regni non erit finis“ zu einer grofsen Bedeutenheit erhoben, indem die vibrirenden, nach und nach sich verlierenden Violinen die Erwartung spannen und nach einem Stillstande auf der kleinen Septime des Grundtons in folgendes süfse Arioso übergehen:



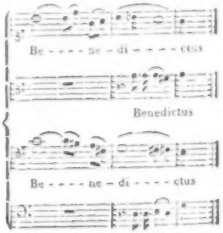
Das herzige Sopransolo nimmt sodann der Alt in der Dominante auf; später der Tenor und der Baſs und so fort bis zum „et vitam venturi saeculi“ in der reinsten Stimmführung der vier Solieinien; dann ein Ruhepunkt auf „Amen,“ lebhafte Kadenz des ganzen Orchesters und der kunstreiche Wettkampf beginnt.



Auch diese Fuge a due sogetti ist überreich an Schönheiten; beide Motive, kühn erhaben ausgearbeitet, in jede Formen gekleidet, treten immer als Selbstherrscher dominirend hervor, von der Instrumentalmasse thätig unterstützt, doch nie verdunkelt. Bei der Restrictio wird das Tempo noch beschleunigt und so endet das Glaubensbekenntniſs, wie es begonnen, im freudigen Aufschwung. —

Das „Sanctus“ ist in jener einfachen Majestät gehalten, wie es die Heiligkeit der Handlung am Altare erheischt; die den hohen A-Hornern angewiesene Verzierung, durch die helle Quinte der Trompeten noch verstärkt, ist hier besonders wirkungsvoll und klingt wie vom Himmelszelte herab. Mit dem „Osanna“ ändert sich Taktart und Zeitmaſs; die Stimmen treten in freier Nachahmung ein, anfänglich nach C-dur modulirend; doch bald kehren sie wieder durch die übermäſsige Sexte dis auf dem vierten oberen Tone F in die Hauptstufenleiter A-dur zurück, und alles endet darin mit frohlockendem Jubel. —

Das „Benedictus“ weicht an Zartheit, Innigkeit und Anmuth nicht nur keinem der vorhergegangenen Sätze, sondern übertrifft sie beinahe noch in diesem Farbenton der reinsten Frömmigkeit. Nur vier Solostimmen, die Saiteninstrumente, eine Klarinette und ein Fagott sind darin beschäftigt, und doch, welch herrliches Ziel wird durch so einfache Mittel erreicht! Wie mild ist nicht gleich die Einleitung und das reizende Thema. So wie hier der Sopran, übernimmt darauf der Baſs das Segenswort in der Dominante, woselbst sich auch die andern Stimmen zu einem halben Schlusse versammeln. Zur Versinnlichung der bei aller Neuheit dennoch so fliefsenden Schreibart diene folgende kleine Phrase:



Die zweite Hälfte eröffnet der Alt und führt mittelst einer interessanten Gradation in den Grundton zurück, worin sich ebenmäſsig die früher entwickelten Ideen wiederholen. Müſste nicht, dem kirchlichen Rituale gemäſs, das „Osanna“ nochmals da capo gespielt werden, wie gerne würde man darauf verzichten! Wer sein Auge erlabt am Anblick des azurblauen Aethers, auch nicht verunreinigt durch den störenden Schlagschatten des allerwinzigsten Wölkchens, in dem ist erstorben die Empfänglichkeit für irdischen Prunk! — —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 3. Mai. — Nro. 18. — 1826.

II. Recensionen.

Das acht- und zehnstimmige Crucifixus von Antonio Lotti. Partitur. Berlin, bei Schlesinger. Preis 18 Gr.

Diese merkwürdigen, erhabenen und ewig neuen Werke eines der berühmtesten Italiener, von dem das eine wie ein kühner Dom, das andere wie ein reicher Münster aufgebaut, und dabei mit einer erschütternden, wahren und grofsartigen Empfindung gesungen ist, waren allerdings werth, durch den Druck, für einen so geringen Preis, jedem Künstler und jeder Singanstalt bekannt gemacht zu werden, wofür wir der Verlagshandlung aufrichtigen Dank schuldig sind. Hier mag Meister und Jünger lernen, was es heifse, acht- und zehnstimmig zu komponiren, so dafs keine Stimme, ja kein Ton aus den herrlich errichteten und erschütternden Werken herausgenommen werden kann, eben so wenig wie ein Portal eines gothischen Gebäudes, ohne das Ganze auf das gröblichste zu zerstören. Wie sich schon gleich in den ersten Eintritten der Stimmen (in No. 1) in C-moll das „Crucifixus" dem Hörer bald mitleidig, bald Ehrfurcht erregend, bald zürnend, erschütternd, bald die ganze, grofse Hoheit des Gedankens erfassend, immer tiefer und nachdrücklicher auf- und entgegendrängt! Wie merkwürdig ist der bewegtere Rythmus „etcrucifixus etiam pro nobis", die Verschlingungen der harmonischen Knoten: „sub Pontio Pilato," durch welche sich bald in Synkopen, bald in langen, einfachen Cantilenen das „passus" durcharbeitet, dem Hörer das unerhörteste, schuldloseste Leiden schildernd! Und wie in eine öde, felsige Grabeshöle versenken sich die Stimmen, trostlos, in düsterer Einheit in den C-moll-Schlufs: „et sepultus est." Wie der hohe heilige Gegenstand des Sängers Seele bewegt haben mufs, geht daraus hervor, dafs er es wagte, ihn noch einmal zum Hebel seiner erhabenen Muse zu erwählen. Noch einmal, in der Auffassung ähnlich (so wie der Dom zu Köln und der Münster zu Strafsburg beide Kirchen genannt werden können) belebte der Gedanke seine Seele, und Antonio erbaute das zehnstimmige Crucifixus (wie jenes mit obligatem Orgelbasse) in D-moll. Aehnlich wohl, aber doch ganz anders ergreifen die Stimmen in ihrer geistigen Unendlichkeit das „Crucifixus," indem die Orgel sinnig und die Aufmerksamkeit anregend die Töne d, b, g, a in kurzen Grundnoten anhebt. Die hohen Wölbungen sind wiederum frei und leicht, bis in die Wolken ragend, hingezeichnet. Aber Antonio hatte noch viel zu sagen mit dem „crucifixus etiam pro nobis." Das „etiam pro nobis" wollte er noch mehr besiegeln, indem die Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen alle Menschengeschlechter andeutet (daher bedurfte er hier zehn Stimmen), alle diese besiegelu auch das „sub Pontio Pilato" und ziehen wiederum ihr „passus" noch eindringender hindurch, bis zum „et sepultus est." — Wie ehrwürdig blicken diese Denkmäler jener Zeit auf die jetzt so erschallte, schnelle Sinnenlust, welche sich der heutigen italischen Komponisten bemeistert hat, herab! Wie vergänglich erscheint jetzt schon gebildeten Nationen dieses ihr thörigtes Trei-

ben und welche erhabene Vorbilder haben sie! Ob wohl das ganze jetzige Italien ein Werk dieser Art liefern wird, was für alle Zeiten die Bewunderung, Erbauung und Verehrung der Künstler und der Hörer erregt? Wir wollen gar nicht fragen, ob in dieser Art? sondern: würden die jetzigen Künstler Italiens ein Werk irgend einer Musikgattung zu liefern im Stande sein, das den Stempel der Classicität an sich trägt? —

Das Werk wird sicherlich dem Verleger einen reichen Ertrag bringen: denn 1) muſs es durchaus jeder Künstjunger besitzen und studieren, um sich einen würdigen Begriff von einem 8- und 10stimmigen Satze zu machen; 2) jeder Künstler, um sich daran zu erbauen und seine Gefühle für erhabenste Leistungen der Tonkunst an solch einem Vorbilde zu erheben; und 3) jeder Singverein, der nur irgend acht und zehn, (wenn auch nur einzelne gute) Stimmen aufbringen kann, um es vorzutragen und im Tempel ins Leben zu rufen.

v. d. O..r.

Polonoise brillante, pour le Pianoforte, composée et dediée à Monsieur A. B. Marx, par Henry Marschner. Leipzig, chez Frederic Hofmeister. Oeuvr. 25. Pr. 10 Gr.

Dieses Werkchen ist eins von den vielen, über welche sich eben so wenig sagen läſst, als einem darin gesagt wird. Eine Menge von Gedänkchen und Schönheitsfloskelchen werden aufgetischt, die man theils schon gehört hat, theils nicht, was im Grunde ganz einerlei ist. Es wird indefs recht vielen gefallen, vielleicht Damen, und somit wünschen wir dem jüngsten kleinen Nachen auf dem grofsen Ocean der Zeit recht viel Glück auf den unbestimmten Weg.

v. d. O..r.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von A. Neithardt. Berlin, bei Laue. Preis 12 Gr.

Am gelungensten sind die drei Gesänge von W. Müller — aber auch in den übrigen herrscht fliefsende Melodie, jedoch ohne sonderliche poetische Auffassung der Dichtung. No. 3. „Vor ihrem Fenster" ist im $^{6}_{8}$ Takt geschrieben; scheint sich aber mehr für $^{2}_{4}$ Takt zu eignen, was besonders im neunten Takte hervortritt, wo man ungern die Verdoppelung der zweiten Hälfte des Taktes vermifst. „Liebeswunsch" von Körner, kann seines Sinnes in Theezirkeln gewifs sein. 4.

Acht deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von L. Berger. Berlin, bei Laue. Pr. 22 Gr.

Herr Berger ist nicht nur in der Wahl seiner Texte sehr glücklich gewesen, sondern auch in der musikalischen Auffassung derselben; er hat in diesem Hefte wieder einen reichen Schatz der herrlichsten Melodien, der kühnsten harmonischen Verwickelungen und so verbunden eine Innigkeit und Wahrheit der Empfindung dargelegt, die ihn zu einem der gröfsten jetzt lebenden Liederkomponisten stempeln. Mit gleichem Glücke hat er das Schwärmerische, das Naive, das Munlere, das Ahnungsvolle ergriffen und wiedergegeben, und nur eine baldige Fortsetzung seiner lyrischen Kompositionen zu wünschen übrig gelassen. No. 7 ist ein Lied, gedichtet von Florenz:

„In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad."

mit karakteristischer Fort-piano-Begleitung. Gleich darauf findet sich mit der Ueberschrift: „Zweite Weise" dasselbe Lied in andrer Melodie und Begleitung; auch sehr schön — aber wer Herrn Berger nicht schon aus früher gelungenen Sachen kennt, sollte mifstrauisch werden, ob's ihm rechter Ernst ist mit dem was er sagt, ob nicht eine feine Ironie hinter der Sache steckt. Zwei Melodieen auf ein Lied von demselben Komponisten! Warum nicht drei? warum nicht vier, fünf — ich wette darauf Herr Berger kann noch eine sechste komponiren! Aber Herr Berger hat so seine Eigenthümlichkeiten, von denen er sich allein Rechenschaft zu geben wissen wird — man denke an den vielbesprochenen Trauer-

marsch, den Minka-Variationen angehängt, le rêve de Minka; wufste doch Niemand, was das recht eigentlich heifsen sollte. — Das Aeussere des Liederheftes zeichnet sich, wie alle Laue'schen Verlagsartikel durch Nettigkeit, der Stich durch nachahmungswerthe Korrektheit aus. — 4.

III. Korrespondenz.

Lilla, oder Schönheit und Tugend. Singspiel in zwei Aufzügen, nach dem Italienischen der una cosa rara, mit Musik von Vincenz Martini. (Soll heissen Martin.)

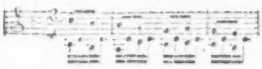
So lautete der Titel einer am 20. April zum erstenmal auf dem Königstädter Theater gegebenen Oper, über die wir jetzt der Länge und Breite nach referiren wollen, und zwar nach folgender Ordnung: Buch, Musik, Aufführung. Lilla ist ein Leib- und Magenstück früherer Zeit gewesen; zwar kommen die Situationen dem heutigen Publikum, besonders dem jüngern Theil desselben, sammt und sonders etwas verbraucht vor, weil wir sie bereits in neuern Sachen zur Genüge gesehn haben; da aber unsere Väter, Mütter, Onkel, Tanten ruhig die Novitäten der letzten Jahre mitgemacht haben, ohne uns beständig zuzurufen: „das ist uns Alles schon vor 20, 30 Jahren eben so gut geboten worden," so revangiren wir uns durch ein anständiges Schweigen über das wenige Interesse, was das Buch darzubieten vermag — ein ewiges Zanken und Vertragen zweier Liebespaare, ein alter und ein junger Geck, denen schöne Frauen wohlgefallen, und über dem allen schwebt in reizender Verklärung nicht ein „tiefblauer italienischer Himmel" wie es in Reisebeschreibungen heifst, sondern ein abgeschmakter, deutscher Dialog, wie man ihn in Puppenkomödien hört; voila tout! — Auch das wollen wir verschmerzen, dafs der erste Akt ein Stück für sich allein, freilich ein sehr langweiliges bildet, dafs ebenso der zweite Akt unabhängig vom ersten dargestellt werden konnte, und kurz erwähnen wir nur noch, dafs wir nun auch erfahren haben, wie es schon eine ganz alte Erfindung sei, den Schlufs der Handlung durch Ballets zu verzögern; ein Vorwurf, den man besonders Spontinischen Opern gemacht, der aber eben so auf Lilla als auf die Vestalin, Olimpia etc. anwendbar ist. — Also zur Musik. Stände jetzt ein Komponist auf und komponirte diese Lilla wie sie früher von Martin komponirt worden ist, so würde man ihm zweierlei zum Vorwurfe machen. „Erstens hast du" würde ein brillbewaffneter Rezensent sagen, „veraltete Formen und übereinfache Instrumentation gewählt; zweitens keinen einzigen neuen Gedanken hervorgebracht, sondern Bekanntes und Beliebtes aus allen möglichen Opern zusammengerafft." Wie aber die Sache jetzt steht, ist Nro. 1 so natürlich, wie es unnatürlich wäre, wenn Martin schon die neuen und neuesten Formen der Arien, Duette u. s. w. oder alle Künste der Instrumentirung benutzt hätte, die nothwendig erst nach und nach erfunden oder verbreitet werden konnten. Nro. 2 ist aber ein Lob, das zugleich auf spätere Komponisten theilweise ein unvortheilhaftes Licht werfen kann, indem sie zu arm an eignen Ideen frühere benutzten und zwar aus Opern, denen wegen Mangelhaftigkeit des Sujets keine lange Dauer zu prophezeien war. Auffallend grofs ist die Aehnlichkeit des ganzen Styls mit dem Mozartschen. Mein Nachbar in der Parquetloge, wahrscheinlich auch ein Kritiker ex professo zeichnete sich während eines B-dur-Terzetts im ersten Akte verschiedene Stellen im Textbuche an, denen er am Rande die Namen Mozartscher Opern hinzufugte. Ich merkte mir das Beigeschriebene und durch fleifsiges Nachschlagen und Aufsuchen zu Hause, brachte ich endlich heraus, dafs er folgende Parallelstellen gefunden zu haben vermeinte.*)

Nun dachte der Herr gewifs, was rechtes gethan zu haben, denn verächtlich lächelnd steckte er den Bleistift ein, und verliefs mit den Worten: „o Mozart, Mozart, warum hast du mir das gethan" die Parquetloge. Als wenn

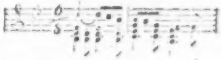
*) Der Raum verbietet ihre Mittheilung. Vergl. übrigens des zweiten Jahrgangs No. 7 Seite 49 über diesen Gegenstand. D. R.

nicht zwei Leute dieselben Ideen zu verschiedener Zeit haben könnten, ohne von einander entlehnt zu haben. Man denke an Himmel und Spohr

an Mozart und Beethoven.



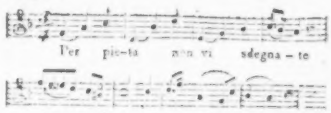
an Beethoven und Weber



an Fr. Schneider und Weber

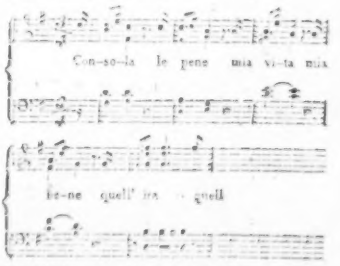
an Bohner (op. 13) und Weber

u. s. w. Aber um wieder auf Lilla zu kommen. Referent hörte diese Oper am 20. April zum erstenmale und sie gefiel ihm: auch andern Leuten ist's so gegangen. Spricht das nun für das Werk vortheilhaft oder nicht? Man hat, so viel ich weiß, in neuester Zeit den Grundsatz aufgestellt, die Musik sei die beste, bei deren Anhören man das erstemal fortlaufen möchte, und wenn sich das fünfte oder sechste Mal statt 1500 Menschen nur 10 oder 20 enthusiasmirte Esel im Auditorium befinden, dann habe das Opus das Feuer probe überstanden, denn das große Publikum habe es verworfen, die Connoisseurs und Freibillets aber gebilligt. — Der zweite Akt, der Dichtung nach der ausgezeichnetere, ist es auch hinsichtlich der Musik. Viel kontrapunktische Künste sind nicht zu finden; das einzige, was auf diesen Namen Anspruch machen dürfte, sind zwei Kanons im ersten Akte, davon der eine mit folgendem Thema, das eben so einfach und lieblich in der Erfindung als Durchführung ist:



Aber man gehe und höre. Schon bei der dritten, vierten Pièce hat man sich an das ganze gewöhnt und Stellen wie:

in denen die Kontrabässe in einer sonst den Violen zugetheilten Figur umherspringen, fallen nicht mehr auf, obwohl sie sich in einer neuern Oper gar possierlich ausnehmen würden, zumal da 8 Takte vorher und nachher nur Viertelnoten pp als Akkompagnement angegeben werden. Und nun hören Sie noch die himmlische Kantilene dieses Stücks, von einer Sontag vorgetragen:



Wahrlich, man söhnt sich mit dem Altmodischen aus.

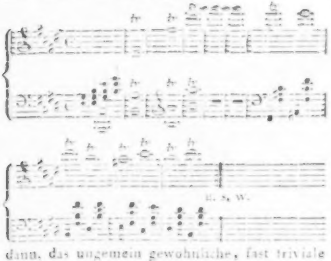
Die Darstellung anlangend ist darüber nur Gutes zu sagen. Sämmtliche Mitglieder wetteiferten zur Feier der alten Komposition, zu ihrer eigenen Ehre und zum Vergnügen des Publikums, das diese Bestrebungen dankbar anerkannte; wir erinnern uns daher einer na-

mentlichen Herzählung der Mitwirkenden und ihrer Verdienste. Herr Jäger war der einzige, der eine Arie einlegte, und diese ist (wenn wir nicht irren von Sufsmayer) so zweckmäfsig gewählt, dafs sie durchaus nicht gegen das Uebrige abstach und da capo verlangt wurde. Dasselbe geschah mit dem reizenden C-dur-Duett zwischen Lilla und Lubino, worin Hr. Musikdirektor Siegmayer mit Recht eine achtmal sich wiederholende Stelle von zwei Takten auf die Hälfte reduzirt hatte. Die Chore gingen vortrefflich und das Orchester, freilich nicht eben übermäfsig beschäftigt, leistete unter Führung seines wackern jungen Dirigenten Alles, was man verlangen darf. Der Glanzpunkt der Oper war aber diesmal Herr Spitzeder, dessen erstes Auftreten schon ein unaufhaltsames Jauchzen und Klatschen veranlafste. Er kann Alles und aufserdem noch tanzen. Die ganze scenische Einrichtung war höchst anständig; nur läfst das plötzliche Hervortreten der Sonne, d. h. der Theaterlampen, unmittelbar nach dem Abendessen zu sehr auf. Hinzutretende Hülfsdiener mit Fackeln, oder sonst eine andere Dazwischenkunft hätten dasselbe bewirkt. — Der Direktion des Königstädtischen Theaters müssen wir beizuerpflichtet sein, dafs sie eine alte, schöne Oper mit solcher Sorgfalt ans Licht zog, und wünschen nur, dafs sie sich auch in finanzieller Hinsicht nicht getäuscht haben möge. 4.

Ueber das Konzert des Herrn Kapellmeister Hummel.

Dem Ref. ist lange kein so buntes Programm vor's Gesicht gekommen, als das des Hummelschen Konzerts. Eine Ouverture, zwei Arien und drei vom Gastgeber exekutirte Tänze — das hat doch eine Art; aber wenn man die einladungen Zettel erblickt, wo vor lauter zeigends Komponist fürs und „vorgetragen von den Herren — und den Damen — (mitunter auch) und den Kindern" dem Leser die Geduld sich bis ans Ende durchzuschlagen vergeht, er natürlich also auch nicht erfährt, von wannen Billets à 1 Rthlr. d. h. à 10 Sgr. zu holen seien, Hummel war wieder da nicht, dafs es wieder ein elub-inischer Künstler sei, der seine Talente vor leeren Bänken auszupacken Lust hat! Herr Kapellmeister Hummel erfreute sich eines zahlreichen und höchst anständigen Publikums, und das war zu erwarten. Sein Ruf als ein Klavierspieler gleich ausgezeichnet durch gediegenen Vortrag und bewundernswürdige Fertigkeit, ist längst schon zu wohlbegründet; als dafs er dem Meister nicht eine Masse von Virtuosen schaffen müfste, die sich nun auch bei dem Hummel'schen Konzerte als treue Kopien bewähren würden. Mögen andere diskutiren, was Hummel technisch geleistet hat, Ref. begnügt sich, Effekt beschränkt sich nur auf eine Analyse dessen, was der Konzertgeber als Komponist dem Publikum darbot. Zuerst über [illegible] ar E dur. Es hörte immer [illegible] Satz, nach einmaligem Anhören eine [illegible] Musikstück über Gebühr zu verlängern, schweifigeren aber bei einer [illegible] Instrumentalkomposition, wo nicht, wie bei einer Oper, Handlung und Text das Gemüth dem Gedächtnisse tiefer eingrägen, und man sich nur auf sein musikalisches Gefühl und Ohr reduzirt sieht. Der Eindruck, welchen dieses neue Konzert zu Ref. gemacht hat, war ungefähr derselbe, den man bei Nebelbildern sogenannten Freundschaftlichen [illegible] Schlosse auf den Wänder herumzuschlagen pflegt, mysteriösen Semmen [illegible] da die [illegible] ausgesprochene Empfindung, neben geistreich hingeworfenen Aphorismen witzig sein sollende Bemerkungen, oft auch [illegible] Namen, unter ihnen manche alte Bekannte, [illegible] alles nicht einmal, sondern in steter Abwechslung, Wiederholung, zuweilen mit denselben Worten. Aber in das Ganze wirft der Leser nur scheue Blicke, denn nahe steht vernichtend gestigen Auge des eben Geschaute, Groise, Wunderbare und löst die Scene mit Staunen. — So ungefähr ging's mit der [illegible] ziehenden Komposition. Die Idee: „Hummel hat ein neues Konzert gemacht und du wirst es hören" liess mich mit neugierige Zuhörer — sit venia verbo — in den Saal treten. Jetzt begann's. „Hummel hat ein neues Konzert ge-

macht und du hörst es" so klang's mir im Innern, und wie vor einem Guckkasten schwanden die musikalischen Gedanken gleich Schattenbildern an mir vorüber, so dafs ich nach Beendigung nur die Idee, welche jetzt zur vollkommensten Ueberzeugung geworden war, in mir aufgenommen hatte: „Hummel hat ein neues Konzert gemacht und du hast es gehört." Auffallend war dem Ref. zweierlei: einmal, die wiederholt angebrachte Manier bei der Schlufskadenz auf der Dominante, diese noch einmal als Hauptton art aufzunehmen und darauf fortzubauen, so ungefähr:



dann, das ungemein gewöhnliche, fast triviale Thema des Rondo's, was durchweg an den beliebten baierschen Galopwalzer erinnert. Am meisten zusagend war dem Ref. das Adagio mit seiner einfach grofsen Kantilene und weisen Oekonomie in Abwechselung des Dur und Moll, nach Art der Mozartschen Mittelsätze in Konzerten. Dafs übrigens in diesem neuen Hummelschen Werke in der Instrumentation Herrliches und mitunter Ueberraschendes (wir erinnern hier nur an die kühnen Gänge der Baſsposaunen) geleistet sei, versteht sich bei einer Schöpfung aus solcher Hand von selbst. Nochmals aber setzen wir hinzu, dafs das über die Komposition so eben ausgesprochene nicht Urtheil, nur vorläufige Meinung sein soll, die Ref. nach näherer Kenntnifs der Sache berichtigen oder erweitern kann, ohne sich der Inkonsequenz schuldig gemacht zu haben. — Aufser diesem in Paris vollendeten, nächstens bei Breitkopf und Härtel erscheinenden Klavierkonzerte trug Herr Kapellmeister Hummel sein bekanntes und beliebtes Rondo aus B vor. Wenn Komponisten ihre eignen, andern schon bekannten Kompositionen vortragen, so hat dies für die Zuhörer immer noch einen besondern Reiz. Der eine freut sich, seinen Nachbar, der die Sache noch nicht kennt, auf Schönheiten oder Mängel aufmerksam gemacht zu haben; der Arrogante sagt: „so gut spiele ich's auch." Der Bescheidene horcht hoch auf, denn gerade diese Pièce ist jetzt sein Uebungsstück und er will's sobald als möglich dem Komponisten nachspielen; noch ein anderer versteht nun erst bei Stellen, die ihm früher zweifelhaft waren, die Intention des Tonsetzers etc. Dafs auch diesmal sich alle diese verschiedenen Sorten von Zuhörern im Auditorium befunden haben — dafür will Ref. bürgen — am schwierigsten wird's aber dem Arroganten werden, mit seiner Stimme durchzudringen, denn Herr Kapellmeister Hummel war's, der sein B-dur-Rondo spielte — wer unter allen Klavicembalisten wirft den ersten Stein auf ihn und sagt: „So gut spiele ich's auch!" Schlüfslich erfolgte die versprochene Fantasie. Introduktion, fünf Themata, davon eins ohne weitere Ausführung nur vorgespielt, eins mit sieben oder acht Variationen, die andern drei nach mannigfaltigen Modulationen bald in den Baſs, bald in die Mittelstimme, bald in den Diskant gelegt, endlich das Finale des ersten Akts aus Don Juan, wie wir es aus den Klavierauszügen kennen — es wurde wüthend geklatscht. — Als Intermezzos erschienen um den Abend auszufüllen eine Mozartsche Arie (wir wissen schon, an wen wir uns in solchen Fällen zu wenden haben) gesungen von Mad. Schulz und eine Arie von Rossini, den Herr Haltzinger comme il faut verunheitete. Mozarts Titus-Ouverture hatte exakter gehen können, namentlich in dem zweiten von Blasinstrumenten eingeführten Thema. Hoffentlich ist sie (leider!) nicht vorher probirt worden. Aber liegt wohl immer die Schuld am Orchester, wenn Flöte und Oboe nicht recht zusammenstimmen? 4.

Berlin, im April 1826.

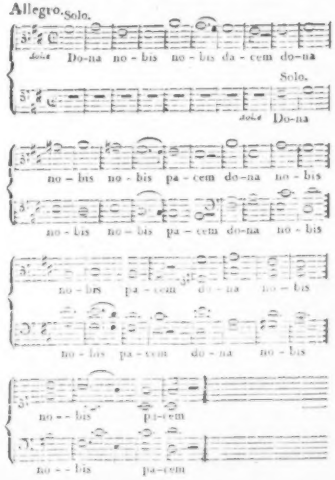
Ueber das am 25. auf dem Königstädtischen Theater gegebene Konzert läfst sich eben nicht viel weiter sagen, als dafs es gegeben wurde. Fügt man noch hinzu, dafs Fräulein Sontag und Herr Wächter, erstere die Freischützarie C-dur, letzterer eine dito D (Ende des ersten Aktes) beide zusammen Mozarts Figaro-Duett: „crudel per che finora" sangen, so weifs man auch, wie es gegeben wurde, und mit welchem Erfolg, d. h. gut und von lautem Beifall begleitet. Das Orchester hat jedenfalls gewonnen gegen frühere Zeiten; das Piano-Spielen wird ihm zwar noch etwas sauer, was mancher indefs nur an dem oftmaligen Zischen des Musikdirektors und des ersten Geigers merkt. Herr Oelschig blies ein Flöten-Stück (denn Konzert war diese wahrhaft schauderhafte Komposition eigentlich wohl nicht zu nennen) mit sehr vieler Fertigkeit und Rundung; was er im Adagio zu leisten vermag, hat niemand daraus ersehen können, denn es kam keins zum Vorschein. Ein Chor aus Boieldieus Chaperon rouge beschlofs das Ganze; er ist hübsch komponirt, wurde von etwa 30 bis 40 Sängern sehr gut exekutirt, pafst aber schon seiner Kürze wegen, nicht zu einem Finale. Den Anfang machte Mozarts G-moll-Symphonie — ach nein! nur der erste Satz daraus. —

4.

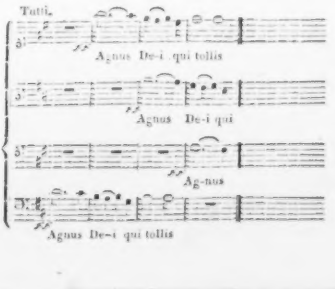
Wien. 1826.

(Fortsetzung aus No. 17.)

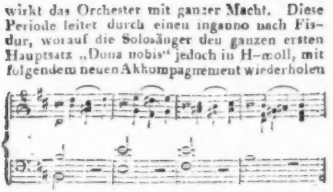
Die letzte Hymne: „Agnus Dei" beginnt mit einem analogen Vorspiel, dessen gänzlichen Schlufs drei Solostimmen anticipiren, die vierte, oberste aber die Melodie um einen Takt später aufnimmt. Zu den Worten: „miserere nobis" tritt der Chor leise ein, eine Stelle, die eben so wahr aufgefafst, als mit kontrapunktischer Kunst ausgearbeitet ist. Der zweite Eintritt der Solostim geschieht in A-dur; nach Endigung des Thema auf dieser Tonstufe erhebt sich der Gesang zur vollen Stärke, nimmt aber bald wieder ab bei dem flehenden „miserere des Chors, welcher diesmal in C-moll abschliefst. Nun folgt ein dreimaliger kraftvoller Auf uf: „Agnus Dei" über den D-, B- und A-Akkord und dies ist der Uebergang zum Schlufsstein des Ganzen, dem vortrefflichen: „Dona nobis pac m." In getragenen Tönen, in einer Melodie, die nur den Umfang einer Quinte einnimmt und eine wahrhaft patriarchalische Ruhe athmet, trägt zuerst der Alt die Friedensbitte vor, und von acht zu acht Takten schliefsen sich die Uebrigen an.



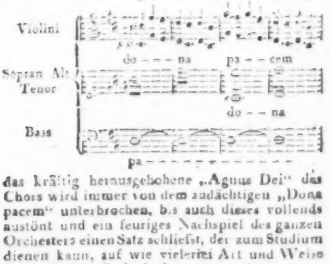
Diese schöne Harmonienfolge wird einzig vom Quartett begleitet, welches in halben Noten die ausfüllenden Intervalle nachschlagt; erst als der Chor sein „Agnus Dei" imponirend anstimmt



wirkt das Orchester mit ganzer Macht. Diese Periode leitet durch einen inganno nach Fis-dur, worauf die Solosänger den ganzen ersten Hauptsatz „Dona nobis“ jedoch in H-moll, mit folgendem neuen Akkompagnement wiederholen



als Zwischenspiel führt der Chor sein fugato „Agnus Dei aus, in veränderter Gestalt beide Themate übereinander gelegt und in die Dominante — A-dur — modulirend. Jetzt erscheint nochmals das erste Motiv auf dem Grundtone, zu einer fremden Figur beider Violinen, all'ottava; alternirend mit dem starken „Agnus Dei“ des vollen Chors, von welchem nunmehr zwei Stimmen das Thema und die zwei andern das Contrathema ausführen, und die Saiteninstrumente in Läufern dahinbrausen. Indem über einem Orgelpunkt Anklänge des sanften Hauptmotivs zurückkehren, ist abermals eine neue Begleitung dazu erfunden,



das kräftig herausgehobene „Agnus Dei“ des Chors wird immer von dem andächtigen „Dona pacem“ unterbrochen, bis auch dieses vollends austönt und ein feuriges Nachspiel des ganzen Orchesters einen Satz schließt, der zum Studium dienen kann, auf wie vielerlei Art und Weise der einfachste Gedanke benutzt werden mag. —

Wenn nun Cherubini's Opern unvergängliche Musterbilder der dramatischen Komposition sind und bleiben: seine Medea im Tragischen, Lodoiska und Faniska im Heroischen, Elisa und Armand im Romantischen, so vereinigt diese Missa alles, was die göttliche Tonkunst an Hoheit, Glanz, Pracht, Klarheit, Fülle, Kunst, Stärke, Anmuth, Zartheit und Würde zu schaffen vermag; sie ist wahrhaft heilig, und prangt für alle Zeiten, das erhabenste Monument des universellsten Genius! „Semper honos, nomenque suum laudesque manebunt!“ — (Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 28. April.

Bei überfülltem Hause und mit vielem Beifall wurde heute Spontini's Nurmahal unter der Komponisten eigner Leitung dargestellt. Ref., früher ein erklärter Gegner aller Spontinischen Opern, hat sich in den letzten zwei Jahren seines Hierseins rechtschaffen bekehrt und findet jetzt nur noch wenige Stellen in diesen genialen Tondichtungen, mit denen er sich noch immer nicht hat befreunden können. Dahin gehört in Nurmahal das dem Finale des 2ten Aktes vorangehende Sextett, mit der zweitaktigen kanonisch behandelten Phrase, die keinesfalls groß genug erscheint, um als Schlußstein eines solchen Werkes gebraucht werden zu können. — Mad. Schulz hatte neben ihrer Zeliapartie zugleich die der Namuna, an Stelle der noch immer nicht wiederhergestellten Madame Milder, übernommen. Dergleichen Wagstücke gelingen selten. Mit unserer Zelia-Namuna können wir aber nicht anders als zufrieden sein; nur bitten wir recht inständig, lieber die Aufführung einer Oper zu verschieben, als die Stimme einer für dies Fach unersetzlichen Sängerin wieder auf so harte Proben zu setzen, „Auch Ilion mußte fallen!“ — 4.

Peinemünde, am 29. Februar 1828.

Heute fand hier, obwohl bei schlecht geheiztem und mangelhaft erleuchtetem Saale ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert statt, welchen Genuß uns unser wackerer, und eben so thätiger als geschickter Musikdirektor Hr. Dreier veranstaltete. Es begann: 1) mit der Ouvertüre aus Alcidor von Spontini; 2) sang eine geübte Dilettantin, die den Namen „Künstlerin“ in der That verdient, die herrliche Scene für eine Sopranstimme, mit Begleitung des ganzen Orchesters, vom Abt Vogler, auf das Göthesche „Im Felde schleich' ich still,“ bei dessen brillantem Schluß „weiß nicht wie mir gethan“ die junge Sängerin eine nicht gewöhnliche Fertigkeit entfaltete, und das dreigestrichne c deutlich und glockenhell in dem gesteigerten ff angab; 3) Missa pro defunctis von Auber. Meisterhaft durchgeführt, besonders in der Schlußfuge, übrigens viel Nachahmung Rossini's.

Zweiter Theil. — 4) Solo für die neuerfundene Glasglocken-Harmonika, ohne Herumdrehung des Kegels. Meisterhaft von einem durchreisenden Künstler gespielt, war aber theils nicht recht zu hören, theils quiekte und quietschte zuweilen so ein kunstergerechtes i in der sublimsten Höhe durch, so daß man nicht wußte, ob man nervenstark oder nervenschwach werden sollte. 5) Finale aus dem ersten Akte des Freischütz, mit Musik von K. M. v. Weber, gefiel gar nicht. 6) Große Pastoral-Symphonie von Mozart, oeuvre posthume, in welcher Herr Dreier seine große Direktionsgabe beurkundete, theils mit dem Bogen, theils mit dem rechten Fuße. Dieses machte Furore! —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 10. Mai. Nro. 19. 1826.

II. Recensionen.

Arion, Romanze von A. W. Schlegel, für eine Sopran-, Tenor- und Bafsstimme, nebst Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violoncell, Flöte und Guitarre, komponirt und etc. etc. von Karl Blum. Potsdam bei Riegel. Fr. 2 Rthlr. 10 Sgr.

Herr Karl Blum hat Schlegels Romanze*): „Arion" in eine musikalische Form gegossen, die dem Ref. wenigstens bis dahin unbekannt war. Man höre. Eine Stimme, hier der Sopran, rezitirt die Facta: „Arion war ein Sänger; auf einer Seereise wollen ihm die geldgierigen Schiffer tödten; er überläfst ihnen sein Hab' und Gut, mufs sich aber dennoch, weil jene, wenn er leben bliebe, Entdeckung und Bestrafung furchten, in's Meer stürzen. Seine Stimme — denn vor diesem salto mortale singt er noch ein Lied — hat Delphine herbeigezogen; einer derselben trägt ihn an's Land zu seinem Freunde Periander, Herrscher von Korinth. Den erstaunten Schiffern wird bei ihrer Rückkehr vergeben." Diese erzählende Stimme nennt Herr Blum vorzugsweise Romanze. Was aber in der Romanze Arion und Periander sprechen, ist einem Tenor und Bafs in den Mund gelegt, so wie die Worte der Schiffer von einem vierstimmigen Männerchor gesungen werden. Das Ganze ist also dramatisirt, opernmäfsig behandelt, und das soll bei dergleichen Dichtungsarten nicht sein. Romanzen und Balladen sind der Form nach Lieder — lyrisch; dem Stoffe nach Erzählungen — episch; und so gewifs die alten griechischen Sänger oder im Mittelalter die Minstrels, Troubadours, Minnesänger nicht etwa schaarenweise das Land durchzogen, um ihre epischen und lyrischen Weisen ertönen zu lassen: eben so gewifs verlangen Romanzen und Balladen neuerer Zeit nur einen, der sie, in Stimme und Vortrag modulirend, um verschiedene Personen oder Momente schärfer hervortreten zu lassen, dem Hörern vorträgt. Der indische Mahadöh ist von Zelter nicht ganz durchkomponirt und doch finden wir auch hier Erzählung und Dialog. Dies zu scheiden bleibt dem Sänger überlassen. *) Man erinnere sich an die alten Schottischen Balladen, die oft nichts anders, als ein versifizirtes Zwiegespräch sind und doch nie als Duett, immer nur als Lied von einer einzigen Person gesungen werden. Aber dafs dies oder jenes von jeher so und nicht anders war, ist doch nur Gewohnheitsrecht; und wenn ein solches auch in manchem Reiche positive Gesetzgebung vertritt, so darf es in dem musikalischen, wie überhaupt im Gebiete der Kunst, niemals für unumstöfsliche Regel gelten. Herr Blum hat es anders gemacht. Das ist frei; allein er wird uns von der Idee, die ihm dabei zum Grunde lag, Rechenschaft ge-

*) Hier drängt sich die Frage auf: ob Arion nicht vielmehr Ballade sei? Nicht nur der ernste Inhalt, auch die gröfsere Ausdehnung des Gedichts sind mit dem Begriffe, den wir gewöhnlich von Romanze haben, unverträglich.

*) Freilich eine Kunst, die leider nur von wenigen ausgeübt wird, und der zu vergleichen, mit welcher neuere italische Sänger, namentlich die Fodor und La Blache ein und dieselbe Rossinische Melodie, ja Koloratur, in seinen komischen und tragischen Opern der verschiedenen Situation angemessen vortragen.

ben müssen. Leider aber ist diese Idee nicht einmal konsequent durchgeführt, erscheint also durchweg logisch unrichtig. Seite 7 werden die Worte: „Arion sprach" von der Romanze und Periander gesungen. S. 23 wiederholt der Chor der Schiffer die letzte Strophe des Verses:

„Um Hals und Stirn und Wangen
Fliegt duftend das bekränzte Haar."

S. 25 geben die Schiffer, statt der Romanze, die Worte von sich: „Er sang." S. 37 mischt sich die Romanze in Arions und Periander Worte:

„Vom Wanderleben
Nun ruh' ich Freund an deiner Brust
Die Kunst, die mir ein Gott gegeben,
Sie wurde vieler Tausend Lust."

S. 39 singt die Romanze wieder mit Periander zusammen:

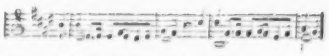
„Die Täter zu entdecken
Musst du dich hier verstecken."

S. 45 beginnt das Schlufsterzett der Romanze, Arions und Periander, worin der griechische Sänger mit empfehlungswerther Arroganz in die Worte ausbricht:

„Er lebet noch der Töne Meister."

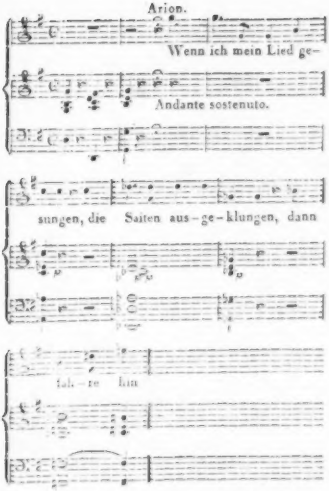
Hieraus erhellt nun, wie Hrn. Blums Idee recht eigentlich eine Spielerei ist; er täuscht das Publikum und sich selbst, kann es daher auch Niemandem verargen, wenn er die gegebenen Vorschriften, die der Komponist selbst nicht respektirt*), nur für eine augenblickliche Laune hält, und für eine Art von Muthwillen, den er am Gedichte ausübt. Gehen wir nun zur Komposition über. Die begleitenden Instrumente sind: Fortepiano, Guitarre, Violoncell und Flöte. Dafs jedes Instrument seinen eigenthümlichen Karakter habe, ist nicht zu läugnen. Glaubte Hr. Blum, dafs dieses Quartett der im Ganzen oder in den einzelnen Theilen herrschenden Stimmung am meisten entspräche, so wollen wir darüber nicht mit ihm rechten. Aber leider tritt auch hier die gröfste Inkonsequenz hervor. Die Guitarre soll doch augenscheinlich Arions Zither sein — dies hätte festgehalten werden müssen. S. 25 finden wir jedoch mit der Ueberschrift: Maestoso eine Einleitung zu dem nachfolgenden, mit Guitarre begleiteten Liede des Arion, und diese Einleitung wird vom Pianoforte exekutirt. Die griechischen Sänger präludirten also auf der Harfe (Pianoforte in Arpeggio-Figuren) und begleiteten das Lied mit der Zither! Wie soll man nun noch solchen handgreiflichen Verirrungen noch glauben, Herr Blum habe übrigens irgend etwas anders in der Wahl der Instrumente bezweckt, als den Reiz der Neuheit. Aber auch hierin ist er schon übertroffen. K. Kreutzer hat ein Konzertino für zwei Pianoforte, Horn und Fagott komponirt. Das will noch mehr sagen. —

Um nun zur Musik selbst zu kommen, so ist es schwer, hier ein genügendes Votum in wenigen Worten abzugeben. Ein Hauptfehler ist der, dafs die Melodien keinen Flufs haben, das Ganze aber aus lauter unzusammenhängenden Stücken besteht, die zwar auf einander folgen, weil Herr Blum sie hintereinander hat drucken lassen, die aber aller innern Verbindung ermangeln. Die ersten sechs Seiten kommen gar nicht aus E-dur heraus und dabei Trivialitäten wie:



Hierauf nimmt Arion in einem raschen Uebergange aus E-dur nach As-dur Abschied. Die darüberstehenden Worte: „Erstes Tableau. Periander und seine Gemahlin, Arion Abschied nehmend sich aus ihren Armen windend, in der Ferne die lauernden Schiffer," sagen's uns; sonst könnte man die Musik auch für die Begleitung eines Schlachtgewühls oder einer Hochzeitfeier oder einer Geisterbeschwörung halten. Sie pafst zu Allem und zu Nichts. Nun beginnt die Seefahrt. Die Schiffer drohen, Arion bittet und zwar auf folgende Art:

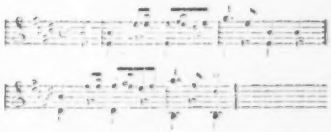
*) In einem Vorwort erfahren wir, dafs das Ganze nur für Privatzirkel (vae victis) bestimmt sei; nichts destoweniger hat es Herr Blum in seinem Konzerte am 6. April aufgeführt. Man sieht, es ist ein Aprilscherz. D. Verf.



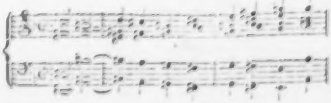
Bei solchen Uebergängen müssen dem rohen Volke die Augen übergehen. Der Chor läßt ihn gewähren. Nun kommts „Zweites Tableau. Arion steht geschmückt, die Zither in seiner Linken, am Rande des Schiffes; die Schiffer in halb drohender und halb staunender Stellung. Hierzu ein Allegretto 48 Takte, C-dur $\frac{2}{4}$, mit obligatem Cello und Flöte. Das ist nun etwas lang; doch vielleicht fodert das Tableau so lange Begleitung. Aber schon bei Takt 22 hören wir: „das Tableau verschwindet." Es bleiben also noch 26 Takte. Während diesen können die Leute sich über das Geschehene besprechen. Wenn nun aber die Tableaux nicht statt finden — und Herr Blum sagt ausdrücklich in der Vorrede, sie wären nur Zugabe — wie dann? Unmöglich kann dieses Vorspiel in uns den Gedanken erregen dessen, was wir nachher erfahren:

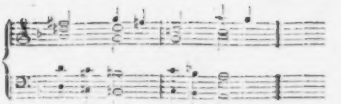
„Der Jüngling hüllt die schönen Glieder
In Gold und Seide wunderbar."

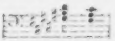
Hierauf singt Arion in G-dur ein Lied, wie man's täglich zur Guitarre singen hört, und täglich für die Guitarre komponiren kann, ohne sich den Vorwurf zu machen, man habe eine einzige gute Idee an ein so undankbares Instrument verschwendet. Nun springt er hinab. Der Delphin trägt ihn an's Land. Diese Stelle ist gelungener zu nennen, als alle früheren. Die Zusammenstellung der Triolen im Diskant mit der Baßfigur und dem legato des Violoncells bis nachher Flöte und Violoncell in Triolen abwechseln, ist wirklich treffend, und führt dem Hörer auch ohne Tableau das richtige Bild vor die Seele. Aber nun versinkt auch Alles wieder in die gewöhnlichste Gewöhnlichkeit. Arion nimmt vom Delphin Abschied. Unter andern:



ein Seitenstück zu der früher allegirten Stelle aus E-dur. — „Arion eilt nun leicht von hinnen" und das that er während eines Wiener Walzers, A-dur, $\frac{2}{4}$ Takt, und daran that er recht. Er kommt rasch vorwärts und singt dazu ganz fidel, wie ein wandernder Handwerksbursche. O Himmel! und seine Zither, sein Talar, die Goldspangen an den Armen, von ferne Corinth's Zinnen, rechts und links Griechenlands heilige Lorbeerraine und in seiner Seele der Gedanke an Wiedersehn nach überstandenen Gefahren? das Alles liegt in dem Wiener Walzer! Pereat tristitia! S. 39 finden wir wieder eine merkwürdige Modulation:





Das Widrige hierin läfst sich besser fühlen, als sagen. — Die Schiffer werden vorgefodert und sind erstaunt, den Arion in demselben Kostüm (natürlich auch dieselbe Melodie; nur in H-dur, früher in C-dur — also keine Steigerung) als früher, da er in's Meer sprang, wiederzufinden. Der darauf folgende Chor ist kurz aber kräftig, besonders der Schlufs: „Verschläng' uns doch die Erde hinein." Im Orginal glaub' ich aber gelesen zu haben: „O schläng' uns doch." Hineinverschlungen ist gewifs etwas stark. — Nun sind wir am Schlufs. E-dur, Tableau: „Arion in den Armen Periander's und seiner Gemahlin, er verzeiht den Schiffern, welche ihm zu Fufsen liegen." Wir sind fertig, denn die Kadenz auf der Quinte ist der sicherste Beweis. S. 42 findet sich  Diese Harte abgerechnet zeugt das Ganze von Kenntnifs des reinen Satzes, und in den einzelnen Tempis ist das Thema mitunter recht gut durchgearbeitet. Aber, wie gesagt, im Allgemeinen fehlt Verbindung und Flufs der Melodie, so wie andererseits in der Modulation zu viel gethan ist. Der Stich ist gut, wimmelt jedoch von Fehlern; besonders sind die Versetzungszeichen schlecht fortgekommen. 4.

III. Korrespondenz.

Berlin den 26. April 1826.

Sechstes Abonnements-Konzert der Gebrüder Bliesener, Königl. Kammermusiker, im Saale des Herrn Jagor. —

Wie gewöhnlich eröffneten auch heute die Konzertgeber den ersten Theil ihres Konzerts rühmlichst mit einer Symphonie und zwar mit der eroica von Beethoven, die mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde; noch hörte Ref. in diesem Theile vor dem Herrn Kammermusikus Hauck Variationen für die Violine von Mayseder mit vieler Sicherheit und munterer Laune vortragen, und ungeachtet das Orchester nach dem Adagio aufhörte zu sein, so liefs sich Herr Hauck dadurch nicht irre machen. Der zweite Theil begann mit einer grofsen Ouvertüre aus C-dur von Beethoven, (hier zum ersten Male*) aufgeführt, was wiederum den Herren Konzertgebern zum Ruhme gereicht) über welche Ref. nach einmaligem Anhören kein Urtheil äufsern kann. — Die Gesangpartien hatte Dem. Eunike übernommen, sie trug zweierlei vor, und ich glaube es dem Konzertzettel sehr gerne, dafs beide Sachen von Rossini und Merkadante waren. Vor einer Ouvertüre von Pixis, die das Konzert beschlofs, liefs sich noch der Königl. Kammermusikus Hr. Bienbach, mit einem Satze eines von ihm komponirten Konzerts auf der Bogen-Guitarre (Chitarre col' Arco — ein neues, in Wien erfundenes Instrument) hören. Ob dieses Instrument nun neuerdings in Wien erfunden, oder ob es nur eine Verbesserung der alten Chelys hexachorde ist, wovon schon Anathasius Kircher in seiner Musurgie (Tom. I. pag. 486) anno 1650 eine Beschreibung giebt, und über welches der durch so Vieles verdienstvolle Herr Gottfried Weber sich wiederholt ausgelassen hat, dies zu erörtern will sich Referent für ein andermal vorbehalten und hier nur einige Worte über die Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit dieses Instruments in unsern heutigen Orchestern sagen. — Es kommt also zunächst darauf an, was sich auf diesem Instrumente machen läfst und was es demnach für einen Karakter hat. Chromatische Terzen- und Sexten-Gänge in jeder Zeitbewegung, ferner Arpeggien sind hauptsächlich für dieses Instrument geeignet; letztere klingen ungefähr so (nur mit dem Unterschiede, dafs sie hochstimmig sein können) als wenn man etwa auf der Bratsche sul ponticello arpeggirt und erstere können in einem etwas geräumigen Lokal nicht deutlich erklingen, weil die einzel-

*) ? — D. R.

nen Töne durch das bloſse Hingleiten der Finger über die elfenbeinenen Bünde, ohne bei jedem Tone mit besonderer Kraft aufzudrücken, wie es bei Bogen-Instrumenten nothwendig erfoderlich ist, nicht deutlich markirt werden. Diatonische Gänge in Doppelgriffen würden, wenn sie in einem nur einigermaſsen bewegten Tempo herauskommen sollten, mit der äuſsersten Schwierigkeit gespielt werden können, weil das bloſse Hingleiten der Finger hier nicht anzuwenden ist. Aus dem Gesagten geht nun hervor, daſs das erwähnte Instrument zur Anwendung im Orchester nicht paſst; wenn man nun noch hinzusetzt, daſs der Ton dieses Instruments überhaupt und besonders auf den höhern Saiten bedeutend nasal ist, so giebt dies noch einen Grund mehr, der für die Unbrauchbarkeit der Chitarre col' Arco, rücksichtlich auf das Orchester zeugt. Da allenfalls, wo man eine nicht allzustarke Singstimme mit der gewöhnlichen Guitarre begleitet, mag auch dieses anzuwenden sein, das keinen eigentlichen selbstständigen Karakter hat. —

Möchten doch unsere heutigen Instrumentenmacher, anstatt mit dergleichen Spielereien, denn als solche ist dies Instrument nur zu betrachten, die Zeit zu vergeuden, mit Ernst darauf sinnen, unsere gebräuchlichen Bogen-Instrumente, wenn sie solche bauen, immer mehr und mehr alten guten Instrumenten, dem innern Werthe nach, gleich zu schaffen. Wenn sie aber an diesen wesentliche Verbesserungen erfinden, und gewiſs sind solche noch auszudenken, so wird ihr Name rühmlichst für die Nachwelt aufbewahrt werden. Dehn.

Berlin, den 1. Mai.

Der Schnee.

Die Königstädter Bühne beschloſs ihre Vorstellungen im verflossenen Monate mit Aubers Schnee. In den bisherigen Beurtheilungen dieser Oper, welche in Nro. 41 und 42 des zweiten Jahrganges der Berl. mus. Zeitung stehen, finde ich nirgends erwähnt, daſs die im vierten Akte von Hrn. Spitzeder trefflich vorgetragene eingelegte Arie, worin Wilhelm seine Ehrbegierde darstellt, von der Komposition des Herrn Musikdirektor Stegmayer ist. Herr Stegmayer hat schon in frühern Opern, (Italienerin in Algier, Türke in Italien) seine Produktionen mit Beifall vor das Publikum gebracht; wir bleiben bei der letztgenannten stehen, die Ref. in der Hinsicht für sehr gelungen hält, daſs in ihr Aubers Art zu komponiren tauschend kopirt worden ist. Nur zu oft verfallen Musiker in den Fehler, bei eingelegten Arien, Duetten etc. nicht den Verfasser der übrigen Oper, dem sie das Kindlein unterschieben, sondern sich selbst in ihrer Individualität zu präsentiren, wodurch das Ganze eine Musterkarte wird, die keine rechte Farbe hält. Doppelt auffallend würde ein solches Verfahren in einem Auberschen Werke gewesen sein, das schon an und für sich ein chamäleonartiges, wenn auch nicht gar schwer zu definirendes Aussehn hat. Je gelungener aber Herrn Stegmayers Komposition in gedachter Art ist, desto stärker drängt sich nun auch die in künstlerischer Hinsicht totale Nichtigkeit der Auberschen Musik — es ist jetzt nur erst vom Schnee die Rede — dem Hörer auf. Ihr fehlt das Originelle so gänzlich, daſs sie vielmehr aus verschiedenartigen, einzeln schon längst bekannten Kunststücken besteht, zu denen man ein vollständiges Recept liefern könnte, aus dessen Zusammensetzung hinterher eine italienisch-französische d. h. Aubersche Musik entstehen würde. Dies ist aber eben das karakteristische der Manier, wie es sich auch in andern Kunstzweigen wiederfindet, daſs man sie täuschend nachahmen kann. Ein nicht von Mozart, Haidn. Beethoven komponirtes Stück in eine ihrer Tondichtungen von fremder Hand eingeschoben, kann unendlich viel Schönheiten besitzen, ohne deſswegen jemals mozartisch, haidnisch, beethovenisch zu sein; diese Beiworte kann man nur den eignen Kompositionen jener Meister hinzufügen. Warum? weil wir an den Werken dieser Coryphäen der Tonkunst keine Manier, sondern eigenthümliche Art zu denken und das Gedachte wiederzugeben, mit einem Worte

Styl erkennen, dem sie unbewufst selbst zwar überall treu bleiben, den andere aber dennoch nicht in sich aufzunehmen und zu reproduziren im Stande sind. Alle übrigen Komponisten — ich spreche hier nur von den neuern allgemeiner bekannten Opernkompositeurs — offenbaren mehr oder minder Manier in ihren Werken. Vielleicht könnte man folgende Eintheilung machen. Manieristen in Gedanken und Form; dahin gehören nach meiner Ansicht Rossini und die Schaar seiner Nachbeter diesseits und jenseits der Alpen, Auber, Herold, bei denen sich, wie schon oben erwähnt, ausser Rossini noch der französische Beigeschmack vorfindet, unter den deutschen aber Himmel und Spohr — und Manieristen allein in der Form, bei denen sich die Produktionsart also schon bedeutend mehr dem Styl nähert, wodurch nun auch die Imitation erschwert wird; hierher nun: Spontini, Cherubini, Weber und andere, welche auch schon mehr oder weniger ihre Nachahmer gefunden haben; ich nenne hier nur die Namen Klein, Marschner. — Von deutschen Schriftstellern, um auch ein Seitenstück aufzustellen, würde man zu den Manieristen sub Nro. 1 z. B. Clauren, von der Velde, Schilling, zu denen sub Nro. 2 Hoffmann, auch wohl J. P. Richter und Bürger zählen können. — Aber wohin nun mit den Namen: Blum, Eberwein, Feska, Hummel, Lindpaintner, J. P. Schmidt? Darüber ein andermal: Vorläufiges zu seiner Zeit weiter Auszuführendes soll nur Andeutung sein. — Ueber den Schnee wollte ich referiren. Die Darstellung also betreffend, welche in allen Theilen präcis und abgerundet ausgeführt wurde, erwähne ich nur noch dankbar, dafs Fräul. Sontag, trotz der vielfach an sie gerichteten Bitten, welche auch während der Vorstellung laut genug wiederholt wurden, die Rodeschen Variationen nicht gesungen hat. Gott verhüte, dafs unsere schon tief genug gesunkenen Opern vollends musikalische Akademieen à la mode italienne werden, wo man sich seine Lieblingsstückchen bestellt, nach deren Anhören die Konversation ruhig d. h. geräuschvoll fortgesetzt wird.

4.

Berlin, den 3. Mai.

Konzert im Opernhause.

Auf wie mannigfaltige Weise eine Rezensenten-Seele durch den Schreck affizirt werden kann, hat die unterzeichnete 4 gestern zu ihrem nicht geringen Schreck erfahren. Man höre: Bekanntlich habe ich einen Diener, der mir gewöhnlich gegen fünf Uhr Abends in gedrängter Kürze die Ereignisse des verflossenen Tages rapportirt, nebenher auch den Inhalt der Komödienzettel verkündet, wonach denn beschlossen wird, ob ich dem Theater und meiner Gesundheit zu Liebe das lang gehütete Stübchen verlassen soll oder nicht. Besagter Sklav trat nun gestern um die gewöhnliche Zeit zu mir ins Zimmer, mit den Worten: „Konzert im Opernhause. Symphonie von Beethoven. Das übrige war schon abgerissen." Erste Sorte von Schreck, ein freudiger. Wie? rief ich aus, hat denn endlich sagar*) in die Königl. Bäxser die ewige Mahnung unserer Zeitung dringen können? Wird es durchgesetzt? Naht die goldne Zeit, wo man nimmer ein Konzert anzeigen und beginnen wird, ohne eine Symphonie oben an zu stellen? Hut und Stock; vorwärts Marsch, ins Opernhaus. — Wirds der Himmel, wie es zugieng, ich konnte aber keines Zettels habhaft werden, blieb also in völliger Ungewifsheit über die Dinge, die da kommen sollten. Jetzt wurde gekingelt. Ein Maestro besetzte das Dirchleinspult. Aha! es wird was Grofses werden, etwa A-dur oder Pastorale (wir hatten gerade einen schönen Maitag); das kann freilich ohne sichere Leitung nicht recht zusammengehen. — Statt dessen ertönte auf einmal der von Blasinstrumenten gehaltene Septimenakkord, also C-dur. Zweite Sorte von Schreck, ein leichter. Vielleicht giebt man

*) Schon mehrmals ist des guten Erfolgs dieser Bemühungen erwähnt worden; also genug davon für immer. — Wenn er aber da und dort nicht, wenn er nirgends sichtbar geworden wäre? Nun wahrlich, der Zeitung wäre weder Schande noch Schaden davon, wenn andere säumten, das Rechte und Gute mit ihr anzuerkennen. Die Wahrheit bedarf nicht des äufseren Erfolgs, um gerechtfertigt und gewürdigt zu werden.

D. Red.

während der Sommerzeit sieben oder acht solcher Konzerte, und beginnt jedes mit einer Beethovenschen Symphonie. Da ist's schon recht, dafs man Nro. 4 voranschickt. Ueberdem ist's ja doch immer Beethoven, den wir hören und schon stürmte das Allegro los, ich war ganz Ohr. Das Orchester that unter Mösers Aufführung seine Schuldigkeit. Kaum waren die letzten Töne verrauscht, so klingelte der Maschinist auf dem Theater. Was bedeutet das? glaubt der Mann, die Symphonie sei schon zu Ende? Statt aller Antwort ging der Vorhang auf und mein alter Freund Haitzinger*), von 19 Choristen umgeben, präsentirte sich dem trunkenen Auge. Dritte Sorte von Schreck, ein grofser. Himmel! ein Zettel, ein Zettel! rief ich eben so ängstlich, als mein Nachbar nach einem Riechfläschchen für seine Donna, welcher der Anblick schwarz, in Civil gekleideter Choristen, die sie nur im römischen oder griechischen Kostüm zu seh'n gewohnt war, alle Besinnung geraubt hatte. Der Zettel kam, ich las: „Grofse italienische Gesangscene, vorgetragen etc.“ So ging die Sache fort, ein Stückchen Symphonie, dazwischen etwas Gesang. Zuletzt ein Spohrsches Potpourri. Nun fehlte noch das Rondo-Finale des Beethovenschen Werkes. Der Vorhang war bereits gefallen und meine Ungeduld wuchs mit jeder Sekunde. Endlich, endlich höre ich aufklopfen. Gott sei gelobt! Ich sehe nach dem Orchester hin, erblicke aber vor dem Direktion-pulte einen fremden Mann. Ist unser guter Moser krank geworden? aber in dem Augenblicke geht's auch schon los; was? eine Introduktion zum Ziegenhalter. Vierte Sorte von Schreck, ein ungeheurer. Ich stürzte wie besessen zum Hause hinaus, Die Leute hielten mich für wahnsinnig; es fehlte nicht viel daran. — Und nun genauen Rapport über die andern Konzertpiecen. Herr Haitzinger sang ganz vorzüglich und erhielt, ebenso wie der wackere Ries, welcher das Spohrsche Violinsolo vortrug, gerechte laute Anerkennung seiner Verdienste. Herr Sieber schien nicht recht bei Stimme zu sein, und ein Vokalquartett von Eisenhofer war nicht gehörig einstudiert. Der zweite Bafs intonirte fortwährend falsch und hatte gleich Anfangs eine übermäfsige Quinte zu hoch eingesetzt. — Möchten wir Hrn. Haitzinger recht bald wieder in einer vollständigen Oper zu hören bekommen. 4.

*) Ich hörte in Wien mit ihm zusammen ein Praktikum über neutalische Singmethode bei David; wir safsen auf einer Bank nebeneinander.

Wien. 1826.

(Fortsetzung aus No. 17.)

Der kunstsinnige Verein, welcher die schwierige Aufgabe, ein solch umfangreiches Werk in allen Theilen vollendet auszuführen, so höchst befriedigend löste, hat uns nebenbei im Laufe des entwichenen Jahres noch gar manche interessante Kirchenstücke älterer sowohl als neuerer Zeit zu Gehör gebracht, die auf anderen Chören nur selten und wohl nie so vollkommen gelungen produzirt werden, wenn man allenfalls die K. K. Hofkapelle ausnimmt, in deren beschränktem Raume auch die mäfsigste Besetzung zureichend ist.

Grofse, solenne, vollstimmige Messen wurden gegeben:

Von Aiguer, einem Kunstfreunde und tüchtigen Kontrapunktisten: 1. von Beethoven: 1. von Cherubini: 2. von Eybler 2. von Joseph Haidn: 6. von Horzalka: 1. von Hummel: 2. von Krall, einem grofsen Musikfreunde und Preindl's Schüler: 1. von Lickl: 1. von Mozart: 1. von Righini: 1. von Seyfried: 2. von Vogler: 1. —

Diesen waren beigegeben:

Gradualien. Von Albrechtsberger: 1. von Eybler: 3. von Gänsbacher: 1. von Joseph Haidn: 5. von Michael Haidn: 2. von Huber: 1. von Krottendorfer: 1. von Mozart: 1. von Naumann: 1. von Seyfried: 2. von Winter: 4. —

Offertorien. Von Albrechtsberger: 1. von Benelli: 1. von Eybler: 3. von Joseph Haidn: 5. von Mich. Haidn: 3. von Händel: 1. von Krall: 1. von Huber: 1. von Mozart: 1. von Righini: 1. von Sacchini: 1. von Seyfried: 1. von Vogler: 1. von Winter: 1. —

Seelenmessen. (Requiem's.) Von Albrechtsberger, Michael Haidn, Mozart und Winter. —

Te Deum laudamus. Von Jos. Haidn und Eybler. —

Kleinere Hochämter, alla capella, mit vier Singstimmen und nur mit der Orgel sammt dem Kontrabass begleitet, waren von den Meistern: Albertus, Albrechtsberger, Bonno, Caldara, Eler, Fils, Fux, Gebauer, Joseph Haidn, Hoffmann, Hurber, Mozart, Novotny, Preindl, Reuter, Schiedermayer, Schneider, Seidel, Vogler, Werner, Winter etc.

Ein würdiges Seitenstück zur besprochnen Cherubinischen Messe — wiewohl verschiedener Art — erfreute bald darauf die Verehrer des ernsten Styls: Händels noch ungekanntes Oratorium: „Salomon," von Hrn. Hofrath v. Mosel aus dem Englischen metrisch übersetzt, und, wie früher bei „Samson" und „Jephtha," so auch hier, mit derselben Sachkenntniss, geprüfter Erfahrung und Achtung für das Original, die Instrumental-Begleitung vermehrt. Das Gedicht, an und für sich, ist höchst einfach; den Hauptmoment bildet das bekannte Urtheil; und der Besuch der Königin von Saba, um den gekrönten Sänger zu bewundern, gab dem Tonsetzer erst in der dritten Abtheilung Gelegenheit, sein Gemälde durch wechselnde Mannigfaltigkeit auszuschmücken. Der Herr Uebersetzer wollte nicht als Poet glänzen, sondern den deutschen Text nur so getreu als möglich der vorliegenden Musik anpassen; diess ist auch vollkommen gelungen, und dass der Accent jedes einzelnen Wortes so ganz identisch mit jenem der Ursprache zusammentrifft, ein Vorzug, der nur wenigen Uebertragungen aus fremden Zungen nachgerühmt werden mag. — Einzig, unerreichbar bleibt Händel in seinen Chören. Schon die kühne Grossartigkeit, mit welcher er seinen Gegenstand erfasst, den todten Buchstaben durch Töne belebt, das Füllhorn seines harmonischen Reichthums darüber ausströmt, gleich dem keine Gefahr kennenden Steuermanne jede Klippe umschifft, und spielend nur mit den geheimsten kontrapunktischen Künsten eben dadurch die ungeheuersten Wirkungen hervorzaubert, — wer vermöchte es hierin wohl gleich zu thun, Ihm, dem Orpheus des entflohenen Jahrhunderts? Wird wohl so manches in der Gegenwart vergötterte, doch von Natur aus krüppelhafte Pygmäen-Wesen auch so überkommen auf unsere Enkel, wie dieser „Salomon," ein beinahe achtzigjähriger Greis, blühend in unverwelklicher Jugendfrische? — Da nicht zu zweifeln ist, dass dieses Werk in seiner jetzigen Gestalt, bei welcher nun, wie billig, die Opulenz unsrer Orchester berücksichtigt, und in angemessene Thätigkeit gesetzt erscheint, auch bald die Reise ins Ausland antreten werde, so dürfte es nicht überflüssig sein, zum Vorgeschmack diejenigen Sätze namhaft aufzuführen, welche vorzugsweise unter so vielen Ausgezeichneten noch des ersten Preises würdig sind.

Dahin gehören: 1) Die einleitende Ouvertüre. (D-dur) ein kraftvoller Satz, voll Adel und Würde; so wie nicht minder der sich anschliessende, majestätische 2) Chor der Priester und Leviten: „Mit Harf' und Zymbeln singt, singt laut Jehova's Preis!" (B-dur.) 3) Salomo's Arie: „Spürt ich auch jeder Blume nach, die Morgenthau erquickt," (F-dur) den Worten nach nur eine fromme Reflexion, aber wie verständig von dem scharfsinnigen Tonsetzer aufgefasst! 4) Die Arie seiner Gemahlin: „Heil dem Tag, an dem zuerst dich, den Weisen ich erblickt;" (A-dur, worin sich die reinste Liebe so zart, edel und doch so wahrhaft königlich ausspricht. Ein würdiges Seitenstück dazu in dieser Hinsicht ist des fürstlichen Paares ausdrucksvolles 5) Duett: „Wie der Pilger, der vom Pfad sich in dunkler Nacht verlor;" (H-moll) mit seinem köstlichen Basso continuo, diesem nimmer ruhenden perpetuum mobile, 6) Der ersten Abtheilung wundersüsser Schlusschor: „Fliesst ruhig, ihr Stunden, dem seligen Paar!" (G-dur) worin die Flöten so täuschend ähnlich der Nachtigall zärtliche Lieder zephirartig aushauchen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 17. Mai. Nro. 29. 1826.

II. Recensionen.

Stimmen des Frühlings in sechs Liedern von Heinrich Stieglitz, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von F. W. Lerche. Op. 5. Leipzig, bei H. A. Probst. Pr. 16 Gr.

Uns sind von Herrn Lerche bisher nur zwei musikalische Versuche zu Gesicht gekommen, das anmuthige Liedchen Göthe's: „Mit einem gemahlten Bande" und die kräftige „Griechenbraut" von Stieglitz. In beiden zeigt sich ein so unverkennbares Talent, dafs wir ihnen gern unsre Aufmerksamkeit geschenkt; mehr aber noch als jene früheren scheint uns diese neue Gabe der Beachtung werth. Wir wollen daher auch gänzlich abgehn von der vornehmen Weise derer, die nur dann sich zu näherer Berührung entschliefsen, wenn das Werk den Namen irgend eines berühmten Meisters trägt, und wollen vielmehr dem Vorliegenden eine genauere Beachtung widmen.

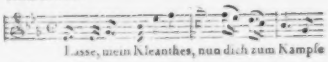
Was zunächst die Lieder als Gedichte betrifft, so ist dem Komponisten zu seiner Wahl Glück zu wünschen. Es spricht sich in ihnen durch und durch das quellende Leben des Frühlings aus, lebendig vor die Seele tretend in seiner Entwicklung und mit seinem beseelenden Hauche, wie es in und ausser uns von der ersten Sehnsucht bis zum wonnigsten Entzücken durch aufsteigende Gefühle in freudigem Dank, Andacht und Liebe sich äufsert. Dieses Leben haben die Töne mit warmer Empfindung ergriffen und getreu wiedergegeben. Das erste Lied: „Frühlingssehnsucht," endet unbefriedigend, verlangend: es lassen seine letzten Töne eine Sehnsucht in den Hörenden zurück, die nach Erfüllung lechzt. Dieses scheint auch der Dichter beabsichtigt zu haben, indem er dem Verlangen nach Frühlingshauch und Liebe gleich das selige Gefühl vorgeahnter Erfüllung in dem zweiten Liede „Frühlingsleben" anschliefst. Die Töne dieses Liedes hauchen uns so wonnig und so warm an, dafs in diesen Schlufsworten des Dichters der Karakter auch der Komposition wahrer ausgesprochen scheint, als noch so viele Worte es vermöchten. Ganz vortrefflich hat das dritte Lied: „Frühlingsnahen" uns angesprochen, und wir möchten von diesem, unbeschadet den übrigen, wohl sagen, es sei das vollendetste in der Sammlung. Der Anfang ist, als hörte man die Lüfte des Frühlings säuseln, denn bei den Worten: „Ach, der Frühling ist gekommen" tritt ein kindlich-naiver Schauer ein, der sich freundlich wiederholt, bis er zuletzt in freudiges Entzücken aufgeht. Das vierte: „Frühlingsandacht" möchte wieder durch des Dichters Worte am treffendsten bezeichnet sein: „Süfser Hauch der Frühlingsluft lispelt Andacht in den Zweigen." Es herrscht in ihm die Bewegung eines durch all' die emporquellende Schönheit zu freudiger Andacht gestimmten Herzens, das zu voll ist, um recht laut werden zu können. Das fünfte: „Frühlingsgrufs" feiert die Verherrlichung der Geliebten in der Huldigung der aufblühenden Natur, so wie das sechste: „Frühlingswonne" die Verherrlichung der schaffenden Natur selbst in der Freude des Geschöpfes. In diesen beiden gestalt sich denn auch die steigende Be-

geisterung der Töne zu den jubelnd empfangenen Worten. Wir möchten ersteres am liebsten mit dem Karakter der Innigkeit, das letztere mit dem Ausdruck schwelgender Seligkeit bezeichnen. In dem Tongange: „Will ich ganz mich untertauchen," hat die Musik erreicht was Gluck verlangt: dafs sie nämlich zu den Worten sich verhalte wie das Gemälde zu der Zeichnung; es ist hier in den Tonen ein wirkliches Untertauchen, ein völliges sich Aufgeben, das am Schlusse zu der freudigsten Verjüngung sich emporhebt.

Hiermit wäre denn wol der Karakter dieser Lieder angedeutet; wer sie näher kennen will, der gehe selbst daran; er wird sich mit uns freuen. Der Verleger hat das Werkchen geschmackvoll ausgestattet, wie man es von ihm gewohnt ist. Herrn Lerche möchten wir noch vor zu häufigem Wiederholen der Worte warnen. Dieses soll jedoch nicht als Tadel für das Vorliegende gelten. Das dramatische Leben, welches in dem Ganzen herrscht, hat ihn wohl absichtlich über die Grenzen des Liedes hinausgeführt, und so auch häufige Umstellungen der Worte verursacht. Nur für künftig mög' ihm unsere Rüge ausgesprochen sein, weil so etwas nur zu leicht in Manier übergeht.

Nun bliebe noch ein Wort über die vorher erwähnten übrigen zwei Lieder zu sagen. In dem Gotheschen: „Mit einem gemalten Bande" mufs man sich nicht zurückrufen lassen durch das voraufgestellte: alla Polacca; das Lied ist mit Gefühl erfafst und durchgeführt; besonders ansprechend durch Innigkeit tritt die Stelle hervor: „Einen Blick, geliebtes Leben." Auch hier finden wir die Wiederholung der Anfangsworte des Gedichtes, die Herr Lerche besonders zu lieben scheint; wir können aber nicht anders sagen, als dafs sie auch hier mit Glück angewendet sei, indem sie recht lebendig dem Schlusse des im Gesange wie in der Klavierbegleitung leicht und anmuthig durchgeführten Liedes sich anschmiegt.

Die „Griechenbraut"*) ist mit Feuer aufgefafst, wie das Gedicht es verlangt. Wir könnten, wenn wir nach beliebter Art der Herren Recensirdilettanten verfahren wollten, die so genau zeigen, dafs sie auch von der Sache etwas verstehen und darüber stehen, im Grunde aber, beiläufig gesagt, eben nur nicht darin sind, hier, wie in den Liedern, manche kleine Unbehülflichkeit in der Stimmführung der Begleitung rügen. Solchen Vorwurf jedoch wollen wir andern überlassen, und vielmehr über den Karakter des Gedichts uns mit Wenigem verbreiten. Hören wir eine Griechin singen? — Nein. Es ist ein liebend Mädchen, die ihren Jüngling zum Kampf für Vaterland und Freiheit rüstet, und im freudigen Vertrauen des Wiedersehns entlafst. So wie es dasteht, könnte es auch unter uns oder sonst bei ähnlicher Veranlassung gesungen sein; es fehlen griechischer Ton und Farbe. Dieser Vorwurf aber trifft mit gröfserm Recht den Dichter als den Komponisten, weil er zuerst den rechten Ton verfehlt hat: sein Lied ist warm und kräftig, aber mehr allgemein als nationell und enthält durchgehend mehr Anschauung als Gesang; daran mag wohl auch der Komponist gescheitert sein, der uns zwar einen recht belebten Marsch gegeben (welcher auch ohne den Gesang vielen gefallen wird; das Trio ist gefällig und angenehm zu hören) aber nicht den Abschied eines Griechenmädchens. Trefflich ist der Anfang zu den Worten: Lasse mein Kleanthes, nun dich zum Kampfe rüstend schmücken:"



Diesen Anfang hätte der Komponist durchführen sollen, und er würde uns durchdringender genügt haben. —

Wir hielten es der Mühe werth, uns weitläuftiger über das Vorliegende zu verbreiten, als es sonst in diesem Blatte bei Liedern zu geschehen pflegt; aber Herr Lerche scheint uns der Einführung und Aufmunterung würdig. Unverkennbar ist die Wärme seines Gefühls und sein Talent für lebendige Auffassung.

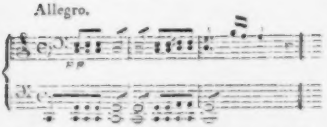
*) Bei Simrock in Bonn herausgeg. Pr. 1 Fr. D. R.

Um so ernstlicher müssen wir ihn vor allzulangem Dilettiren warnen, das, wenn es gar manches Erfreuliche hervorbringt, doch nie zu einem bedeutenden Ziele führt. Wir rathen Herrn L., bald sich an eine gröfsere Aufgabe zu machen, und da seine Kraft zugleich zu üben und zu bewähren. G. Stadler.

Grofse Sonate, in C-dur, von Beethoven. Opus 53., vierhändig eingerichtet von F. A. Succo. Berlin, bei Laue. Preis 2 Thlr.

Das herrliche Werk:

Allegro.



ist allen Klavicinisten längst bekannt, mit seiner originellen Kraft, Hoheit und Lieblichkeit des ersten Satzes; mit dem Frühlings-Odem des zweiten Satzes, der wie aus seeligen Gefilden herüber lächelt:

ein Thema, wie ein Thautropfe an der jungen Rose, in dem sich eine kleine Welt abspiegelt, sanfte, abendliche Zephyre bewegen ihn, und drohen, ihn abzuküssen; er verlängert sich wol, quillt aber nur desto voller hervor, und wird stets wieder ergänzt, selbst wenn er entfällt.

Dafs das Werk vierhändig eingerichtet ist, ist leider zu tadeln. Wer es zweihändig kennt (und welchem Musikfreunde wäre es unbekannt?) wird sich die eine Hälfte desselben nicht nehmen lassen, da er das ganze Werk an das Herz drücken kann. Für einen solchen ist es also nicht. Es möchte also nur zwei jungen Freunden, die sich recht verstehn und es noch nicht kennen, zu empfehlen sein, jedoch nur unter der Bedingung, dafs sich jeder von ihnen nach dem ersten Durchspielen sogleich für sich zu Hause hinsetze, und so lange übe, bis er es gelernt hat. Hic Rhodus, hic salta. Dafs aber die Verlagshandlung dabei den Kürzern ziehe, müssen wir wiederum leider prophezeihen, gerade eben deshalb, weil das Werk so schön ist. Alles, was mit wenigen Mitteln vollkommen gut, und den Ideen des Tonsetzers entsprechend ausgeführt werden kann, mag wol zur Uebung von einem angehenden Tonkünstler in ein gröfseres Gewand eingekleidet werden, aber eine kluge Verlagshandlung mufs sich auf den Druck dieser Versuche, seien sie auch noch so gelungen, nicht einlassen. Rec. nimmt auch die Versuche nicht aus, welche z. B. vom Herrn Ritter von Seyfried gemacht sind: Klavierkompositionen von Mozart und Beethoven für das Orchester einzurichten. Die Orchester und die Zuhörer sehen diese Surrogate doch nicht für voll an, und auch die Klavierspieler behaupten steif und fest, dafs die Sonate am Klaviere doch besser, geistiger, einheitsvoller und dem Karakter des Tonstückes angemessener klinge, als im Orchester. Maler wollen behaupten, dafs die Erweiterung eines Miniaturgemäldes, etwa zu einem Altarblatte, eine verfehlte Arbeit sei. Wir bedauern daher den schönen Druck und die kostbare Zeit, den diese überflüssige Arbeit verursacht hat, und rathen H. Laue lieber an, die drei grofsen, neuen, letzten Quartette des Meisters für das Klavier einrichten zu lassen, da dieses, so viel uns bekannt, noch nicht geschehen ist. Es mag freilich wunderlich genug klingen, wenn die gehaltenen Bogenklänge auf dem Pianoforte gehalten werden sollen; indefs es mufs ja doch eingerichtet werden, da es ohne dergleichen Einrichtungen nicht recht gehn will.

v. d. O..r.

Fantasie und Fuge für die Orgel, von Johann Schneider, Organisten an der evangelischen Hofkirche zu Dresden. Ites Werk. Pr. 16 Gr. Leipzig, bei Wilhelm Härtel.

Die Fantasie beginnt mit einem Maestoso in C-moll, welches sich durch eine gute Stim-

menführung auszeichnet, sowie eine lobenswerthe obligate Pedalführung hat. Das Einstreuen der Scala-Läufer ist zuweilen trivial und arbeitet dem sonst ernsten Karakter des Tonstückes entgegen, besonders da, wo es nicht nachgeahmt wird.

da der Satz übrigens sehr rein und untadelich ist. Die Fantasie wird in einem Adagio fortgeführt, mit 2 zarten, achtfufsigen Stimmen. Dieser Satz hat nicht allein eine vortreffliche Stimmenführung, sondern ist auch schön, da sich in ihm eine fromme, kindlich sich ergebende Empfindung entwickelt, die durch eine süfse Weise unfehlbar geweckt wird. Nach dieser tritt mit gutem Effekt das Hauptthema in C-moll wieder hervor, jedoch nur unbedeutend, denn die Fuge führt die Fantasie zu Ende. Jeder Orgelspieler wird seine Rechnung dabei finden, und kann, schon wegen der obligaten Pedalführung, daraus lernen, obschon sie nicht übermäfsig schwierig in der Ausübung ist. Im Ganzen verdient das Werk Lob, beweist als opus 1, dafs Herr Schneider nicht zu früh das edle Streben offenbart, sich in die Reihe der klassischen Orgel-Komponisten zu stellen. Die geistige Reife und Ruhe, die das Werk auszeichnet, deutet auf ein gründliches Studium des Generalbasses, wie des erhabenen Instrumentes, und hat sicher viele Vorarbeiten hinter sich. Möge Caecilia ihn ferner geleiten, und seinem schaffenden Geiste den Hauch des Glaubens und der Liebe senden, um immer mehr Schönes, Edles und Anziehendes zu geben. v. d. O..r.

Thême varié pour le Violoncello avec accompagnement de Piano, composé par Charles Baudiot etc. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Preis 22 Sgr.

Herr B. hat in diesem kleinen Werke wahrscheinlich nur für einen angehenden Schüler einige Variationen über das bekannte Thema

mit Uebergehung aller Schwierigkeiten, schreiben und dazu eine durchaus einfache Begleitung fürs Pianoforte setzen wollen; dies ist ihm gelungen. — Aufser der dritten Variation, die sul ponticello gespielt werden soll, und eben nicht dazu dienen kann, einen vollen, kräftigen Ton hervorzubringen, können die übrigen Anfängern willkommen sein, die gern etwas Leichtes mit Begleitung spielen wollen.

Pag 8, in der Pianofortestimme, System 3 von oben, Takt 1 mufs es heifsen

Das Aeufsere und der Druck sind elegant und sauber. Dehn.

III. Korrespondenz.

Königliches Opernhaus.

Sargines, der Zögling der Liebe, heroisch-komische Oper in zwei Aufzügen, von F. Paer; nebst einigen Betrachtungen über das Wesen der heroisch-komischen Oper im Allgemeinen. —

Wenn Poesie, Musik, Malerei, Tanzkunst und Mimik sich die Hand bieten, um auf dem Baume der Kunst einen neuen Zweig, die Oper, einzuimpfen, so steht zu erwarten, dafs sie ihre Mühe nicht auf Kleinliches verwendet haben werden. So finden wir's auch in der Geschichte der Musik bestätigt. Die ersten italienischen Opern behandelten Sujets aus der alten Götterwelt, waren also heroischen Inhalts; denn heroisch ist, wie Sulzer sagt: „Alles, wozu eine aufserordentliche Stärke des Geistes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfodert wird.“ Diese offenbart sich oft auch in menschlichen Handlungen, mögen sie nun aus eignem freien Antriebe entspringen, oder durch höhere Macht herbeigeführt werden; es war daher natürlich, dafs nicht allein Götter und Halbgötter als lie-

bend, leidend, schaffend, dargestellt wurden, vielmehr diese im Konflikt mit der untergeordneten menschlichen Natur. Die Extreme berühren sich, und sehr bald begleitete die Musik narrenhafte Possen, aus der Sphäre des gemeinen Lebens gerissen, welche, da sie während der Zwischenakte einer gröfsern ernsten Oper zur Aufführung kamen, den Namen Intermezzo erhielten. Später erst verbreitete sich der Geschmack an Opern zu den Deutschen, und diesen war es vorbehalten, den ersten Schritt zur Verfeinerung jener musikalisch aufgefafsten komischen Scenen zu thun. Weifse und Hiller schufen auf diese Art das eigentliche deutsche Singspiel, damals Operette genannt, in welchem indessen das komische Prinzip so wenig vorwaltend war, dafs erst lange Zeit nachher Bedeutung und Name der sogenannten komischen Oper entstand, wogegen freilich jene Sorte von Stücken, wie: die Jagd, Lottchen am Hofe etc. leider der Vergessenheit übergeben wurde. Auch die komische Oper erlitt wieder bedeutende Veränderungen, eigentlich nur durch den allgemeinen Zeitgeschmack herbeigeführt, und hier waren es wieder die Italiener, welche den Faden aufnahmen und ihre opera buffa in den Gang brachten. — Fast dieselbe Erscheinung bietet uns das Fortschreiten der dramatischen Poesie bei jedem einzelnen Volke, besonders bei den Griechen, dar. Zuerst das Trauerspiel, dann ausschweifende, alle Grenzen überspringende Possen, zuletzt das feinere Lustspiel, und dieses eigentlich erst bei den Römern, obwohl auch nur als Kultivirung und Civilisation des früher Bestandenen, nicht als neue Erfindung. — Ein Schritt blieb noch zu thun übrig, freilich ein sehr schwieriger, aber durchaus nicht nothwendiger; nämlich die Vereinigung der heroischen (in sich schliefsend das Grofse, Tragische) und komischen Elemente zu einem einzigen; dramma eroicomico, heroisch-komische Oper oder Singspiel. — Bis jetzt warten wir noch vergebens auf eine solche Erscheinung. Das bereits Geschehene genügt nicht zur Rechtfertigung des Namens. Ein Held, dem ein Narr zur Seite steht, handelt durchaus nicht anders als ein Held, dagegen der Narr, Narr bleibt. Dies aber ist das Resultat der bisher in dem Fache des Heroisch-komischen gedichteten und komponirten Opern. Winters Opferfest kann Murneys Diener, den Pedrillo, sehr wohl entbehren, hat ihn schon entbehrt und leidet durchaus nichts dabei; dasselbe ist's mit dem Cola in der Camilla. Der Pietro im Sargines ist eine total überflüssige Person, die gar nicht in die Handlung eingreift, und nur deshalb nicht füglich gestrichen werden kann, weil die resp. Zuschauer ohne ihn bei der dritten oder vierten Scene über all dem ewigen Liebesseufzen und Schmachten einschlafen würden. — Die heroisch-komische Oper, wie sie sein soll, verlangt, dafs die komischen Personen die Handlung bedingen, wenigstens so in sie eingreifen, dafs die Handlungsweise des Helden oder der Heldin darnach bestimmt werde; sie verlangt nicht Zusammenstellung, sondern Verschmelzung des Tragischen und Komischen. Die einzige deutsche Oper, welche dem entspräche, könnte Don Juan genannt werden, wenn nicht Leporello vom Dichter wie vom Komponisten hingestellt wäre, um neben seinem Herrn als ein recht grelles, nicht weniger jammervolles Bild dazustehn, wie wir in Elvira und Anna andererseit einen mildernden, vermittelnden, selbst in ihren Leiden wohlthuenden Gegensatz erblicken. — Auch K. M. v. Webers Silvana gehört in die Klasse verunglückter Produkte; der furchtsame Diener erregt zwar Gelächter, ist übrigens aber ganz entbehrlich. — Freilich mag es schwer sein, ein Sujet zu finden, dessen Ausführung dem Wesen der heroisch-komischen Oper entspräche, besonders wenn man noch bedenkt, dafs die Würde in den Hauptpersonen des heroischen Stoffes keinen Augenblick verletzt werden darf, weil sonst das Stück zum Tragi-komischen, zur Parodie, Travestie, Posse hinabsinkt!

Sargines ist also, wie aus obigem folgt, keine heroisch-komische Oper. Der Inhalt ist bekannt. Ein liebendes Paar, dem der Vater seine Einwilligung versagt, weil der Sohn ihm als unmännlich und unkriegerisch verhafst ist, wird durch die Dazwischenkunft des Fürsten

vereinigt, der dem erstaunten Vater in der Person seines Kindes einen Helden vorstellt, wozu einstweilen die Liebe den Sargines junior gestempelt hat. — Dazu kommt ein alter Pietro und ein junger Isidor mit seiner Braut Itelle, die alle drei nichts mit Sargines und seinen Handlungen zu thun haben. — Pär ist ein Vorgänger Rossini's; er entfernte sich zuerst von dem Wege, den frühere italienische Komponisten eingeschlagen hatten: so dankbar als möglich für die Stimme und so wohlthuend als möglich für das Ohr zu schreiben, ohne der Wahrheit des Ausdrucks etwas zu vergeben. Bei ihm ist die Musik oft nur eine Verkettung melismatischer Wendungen, die mit dem Texte weiter nichts zu thun haben, als dafs er in der Partitur unter die Noten gesetzt ist, auf dem Theater also dazu ausgesprochen werden mufs. Hoffmann wirft ihm noch überdem eine fortwährende Stillstehkeit vor, und dabei wollen wir's denn bewenden lassen. Pär ist noch nicht der aimable roue, den wir in Rossini erblicken: er spielt aber überall den petit maître, und wenn er fechten soll, geht er zwar auf die Mensur, hinterher findet sich's aber, dafs er nur mit einem Galanteriedegen bewaffnet ist, das Duell demnach aufgeschoben werden mufs. — Also zur Darstellung. Herr Haitzinger trat als Sargines Sohn zum siebentenmal auf. Wir glauben uns nicht geirrt zu haben, als wir gleich nach der ersten Vorstellung des Othello über diesen Sänger unter andern äufserten: „Seine Koloraturen klingen höchst brillant," das Brillante ist nämlich von der Art, wie es Klavierspieler durch emporgehobene Dämpfer hervorzubringen pflegen, wo der Hörer nun nicht unterscheiden kann, ob die Deutlichkeit und Präcision der Kraft und Pracht zum Opfer gebracht sei, oder nicht. Wir erinnern uns, von Herrn Haitzinger auch mezza voce und pp. einige Rouladen gehört zu haben, im A-dur-Terzett des zweiten Akts aber war der Mangel an Reinheit der Passagen dem schärfern Ohre sehr fühlbar. Mit hinreifsender Zartheit trug unser Gast das auch in der Komposition sehr gelungene Rondo B-dur des ersten Akts vor, welches jedenfalls der Kulminationspunkt seiner bisherigen Leistungen genannt zu werden verdient. — Von dem ganzen übrigen Personal können wir nur des B-Trifoliums Bader (ausgezeichnet auch in dieser kleinen Partie), Beer und Blume rühmend gedenken. Herr Wauer that was es konnte, die Stimme will aber nicht mehr recht pariren; Herr Sieber, dessen Fortschritten in Haltung, Gang und Spiel sichtlich und erfreulich ist, detonirt seit einiger Zeit sehr bedeutend; entweder ist er nicht ganz bei Stimme, oder er vernachlässigt Scalaübungen, wodurch der Ton an Kraft und Sicherheit verliert. Der selige Fischer sang noch in seinem hohen Alter, als die Kritiker längst über seine vollendete Virtuosität einig waren, täglich ein halb Dutzendmal die Tonleiter mit eben dem Anstande und Eifer, als es irgend ein italienischer Abbate von seinem eben aufgenommenen Schüler verlangt „und Fischer war ein ehrenwerther Mann." In der Kunst giebt es nur Vor- oder Rückschritte. Stillstehn heifst zurückgehn. — Fräulein Leist mag einmal recht gut gewesen sein, aber tempi passati: Komische Welt! Hr. Beer lafst eine Arie aus, die das Publikum gewifs nicht ungern von ihm gehört hätte und Fräul. Leist quält sich und andere damit. — Sophie wurde von Mad. Seidler gespielt; gesungen können wir eigentlich nicht sagen, denn sie hatte sich vor dem Anfang der Vorstellung als heiser annonciren lassen. Madame Seidler schwieg; die Kritik thut desgleichen. — Im Allgemeinen gehörte also die Darstellung der Oper Sargines nicht zu den erfreulichsten. Die Schuld mag theils an der Musik selbst liegen, die mitunter das Langweiligste ist, was jemals aus der Feder eines Komponisten geflossen, (als unerreichbares Meisterstück in dieser Art steht das Quartett Nro. 6 im ersten Akte da) und defshalb wenig geeignet, einen Künstlerverein zu inspiriren, theils an den zu wenigen Proben, die darüber gehalten worden sind. Das Königstädter Opernpersonale studirt langsam, aber sicher; wenigstens hat man bis jetzt gerechter Weise nur Gelegenheit gefunden, die Chöre zu tadeln, die dagegen wie-

der im Opernhause meistentheils vortrefflich sind, und auch an jenem Abend ihre Schuldigkeit thaten. Es ist sonst nicht die Art des Ref., Parallelen zwischen beiden Instituten zu ziehen; da indessen binnen drei Tagen Sargines auch auf der Königstädter Bühne gegeben werden soll, so liegt eine Vergleichung ziemlich nahe, die wir aber anderu auszuführen überlassen. 4.

Wien. 1826.

(Fortsetzung aus No. 17.)

7) Der gewaltig imponirende Volkschor: „In der Lüfte Rauch empor walle Weihrauch vom Altar!“ (D-dur) mit einer glanzenden Fuge, und dem zuletzt über weithin austonende Tonmassen angebrachten Jubelruf: „Macht'ger Salomon!“ — Auch sehr werthvoll ist das folgende 8) Loblied: „Führt die Sonn' ob jenen Berg (A-moll) und meisterhaft das 9) Terzett Salomons und der beiden Hirtinnen: „Worte schildern nicht mein Leid!“ (G-moll) in welchem die kontrastirenden Karaktere der wahren und falschen Mutter, so wie des gehörten Dichters erhabene Seelengrösse scharf herausstehen. — Die 10 Arie der ersten Hirtin: „Kann ich sein mein Kind durchbohrt von dem hingewohnten Stahl?“ (E-moll) wird kein gefühlvol es Herz ungerührt lassen. Verschmelzend jede kleinliche Tonmalerei, feiert die ewige Wahrheit ihren schönsten Sieg. — Gleich einem milden Regen erquickt darauf der hochbeglückten Mutter, an deren Brust nun der wiedergeschenkte Säugling ruht, heiterer 11) Schäfergesang: „In kühle Schatten hingestreckt singt der Hirtin Liebeslied;“ eine harm- und schmucklose, engelreine Idylle. 12) Die beiden Sängerchore: „Schwebt, ihr Töne, schwebt umher;“ und: „Thränen lock' aus jedem Aug';“ (G-dur und Moll) wovon letzteres ein wahres harmonisches Meisterstück. 13. Salomon's leidenschaftliche Arie: „O Reu'! Beschämung! Schrecken! Furcht!“ (Es-moll) und jene, der Königin von Saba: 14) „Wenn der Sonne Strahl nicht mehr sich zuerst im Osten zeigt;“ (E-moll) durch ein originelles Hobse-Solo verschönt. — Endlich, der gigantische 15) Schlusschor, mit seiner Janus-Larve; denn, während der einen Hälfte Fluch: „Des Gottlosen Name soll schwinden in Nichts!“ wie in Hauch zerstiebt, erhebt sich himmelwärts im hehren D-dur der andern Triumphgesang: „O ich ohn End' sei das Lob des Gerechten mein Lied!“ —

Die Aufführung verdient das höchste Lob; besonders wirkten die Chöre Wunder. In den drei Hauptpartien leisteten die Damen Weiss und Schröder, so wie Herr Tietze jeder billigen Anforderung Genüge; wenn freilich ist eine solche strenge Komposition, wo nicht immer ein Heer von Bässen das Auxiliarcher der Stimmen bildet, unseren Dilettanten-Kehlen weniger zusagend, als das Rossinische: idem per idem; doch, selbst schon der gute Wille ist etwas, und dem regen Streben gebührt Ermunterung. —

Ueber die seit meinem letzten Berichte statt gefundenen Konzerte kann ich, wenigstens hinsichtlich der ersten vier, nicht als Ohrenzeuge auftreten, da mich eine ewig lange Woche hindurch ein Defect am Pedal, den mein ärztlicher Freund scherzhafterweise, wie ich hoffen will, für einen Besuch des höchst unwillkommnen Zipperleins erklärt, unbarmherzig in meine vier Pfähle bannte. Ich muss mich demnach mit dem begnügen, was hiesige Zeitschriften darüber geurtheilt haben, was mir in so ferne für authentisch gelten kann, als alle dieslfalls eingezogenen mundlichen Erkundigungen aufs genaueste damit übereinstimmen.

No. 1. War eine zum Besten der ausgetretenen Zöglinge des Blindeninstitutes im Saale des sogenannten Stadtgutes (ausser den Linien) veranstaltete grosse Vokal- und Instrumental-Akademie. Die Einleitung machte Krommer's Symphonie in D-dur, ziemlich exakt abgespielt. Dem. Friedlovsky, eine angenehme Kammersängerin, erndtete vielen wohlverdienten Beifall in der beliebten Kavatine aus Rossini's Barbier von Sevilla. Auch zwei Chöre, als Schlussstücke beider Abtheilungen, „die Himmel erzählen“ aus Hadns Schöpfung, und die energische Fuge das erste Finale des Drama: „Ahasverus,“ nach Mozart von Seyfried, fanden wie immer die allgemeinste Anerkennung. Nicht minder boten die Konzertsätze: Bernhard Romberg's Adagio und Rondeau aus dem Violoncell-Konzert in E-moll, ein Potpourri für die Klarinette von Heinrich Bermann, Flauteto-Variationen über die Romanze aus Mehul's „Joseph,“ ein Duo für Waldhorn und Harfe, nebst einem geschmackvollen Violin-Solo, der oft genannten Virtuosität der Herren Leithner, Friedlovsky, Schr; Herrst, Hatzingmayer, Klement und einem recht fertigen gesichtslosen Klavierspieler neuerdings Gelegenheit, ihre schönen Talente zum Wohlthun zu verwenden. Rossini's lebendige Ouverture der Oper: „Die Italienerin in Algier“ war als Zwischenstück eine erfreuliche Zugabe. —

No. 2. Liefs sich der erste Flötenspieler des Hoftheater-Orchesters, Herr Aloys Khayll im K. K. kleinen Redouten-Saale hören. Er trug das Adagio und Rondeau aus dem Lindpaintnerschen E-dur-Konzert, nebst neuen Flöten-Variationen mit jener Vollendung vor, welche s einem wohlbegründeten Künstlerruhme entsprach. Sein N fe Joseph, ein zehnjähriger Knabe, der s hon früher auf dem Cyahan viele Geschicklichkeit entwickelte, that nun auch als Violinist auf, und die Art und Weise, wie er mit den brillanten Variationen von Mayseder zurecht kam, ist ein neuer Beweis, dafs in der zarten Pflanze ein achter Musiksinn emporsteigt. Die gut gegebene Ouverture aus der Oper: „Johanna von Paris,“ Mozarts zum „Figaro“ für die Strinasacchi nachkomponirte grosse Arie in F, mit zwei obligaten Bassethörnern, ein gefälliges Duett aus „Korinno“ erstere von Mad. Kraus - Wranitzky, das letztere von dersellen Künstlerin mit ihrem Tietze in schöner Harmonie gesungen, so wie das von Herrn Hofschauspieler Anschütz trefflich deklamirte Gedicht: „Die Atassiden,“ trugen wesentlich zum Vergnügen des sehr empfänglichen Auditoriums bei. —

No. 3. W. A. Mozart's Sterbetag — der 5. December — wurde von Herrn Kapellmeister von Seyfried durch ein grofses Konzert, dem Andenken des verewigten Tonmeisters geweiht, eben so sinnig, als höchst würdig verherrlicht. Einer unserer kompetentesten Kunstrichter, der, wenn schon in der Hülle der Anonymität, doch durch sein freimüthiges, gründlich strenges Kennerurtheil für Niemanden unerkannt bleibt, äussert sich hierüber folgendermafsen:

„Gerade in einer Periode, wo Mozarts Andenken mit der Verehrung seiner Werke in den Herzen der Bewohner Wiens immer noch zu steigen scheint, ist eine solche feierliche Erinnerung an den Sterbtag des Unsterblichen von recht sinniger Bedeutung, und die Theilnahme der Wiener Musikfreunde und aller Verehrer Mozarts an derselben wird gleichsam zu einer Art von Bürgschaft für den Grad von Geistesbildung, welcher durch eine wahrhafte Achtung vor den Künsten insgesammt und von der Tonkunst insbesondere bestimmt wird." —

„Noch mehr aber ist diese Gedächtnifsfeier bedeutungsvoll für denjenigen, welcher, mit der neuesten musikalischen Literatur gleichen Schritt gehend, die kritischen Invektiven vernahm, welche Mozarts Kirchenarbeiten namentlich sein letztes und grösstes Werk, das von ganz Europa so hoch gestellte Requiem, erdulden mufste. Zum grofsen Glücke hat der Bewohner Wien's aber sein gesundes Urtheil über Kunstwerke aus der innigen Vertraulichkeit mit dem unter seinen Augen gepflegten Blühen und Früchte treibenden Baume der Kunst gezogen, und steht fest in seiner Ansicht und Verehrung des wahrhaft Edlen und Grofsen." —

„Darum mochte sich auch bei denen, welche von dem erwähnten Ereignisse unterrichtet, den Musik-Saal betraten, worin Mozarts, in Aller Herzen thronendes Andenken gefeiert werden sollte, nicht einmal ein bitter Tropfen des Unwillens in den frohen Genufs der herrlichen Mozartschen Melodien, die von des Herrn Ritter von Seyfried's vielgeübter Feder in effektreiche Orchesterstücke umgewandelt waren; sondern eines Jeden Gefühl ergab sich ungestört dem beseligenden Eindrucke des gerade in diesen Stunden doppelt meisterhaften Augenblickes." —

„Der Künstler setzet sich selbst in seinen Werken das schönste Denkmal, und jene Aufführung derselben ist eine die innerlichste an seine herrlichen Schöpfungen. So war vom weil zu diesem Zwecke ganz unbenutzbar nichts geeigneter, als die eigenen Kompositionen des verewigten Tonmeisters. Um aber so recht klar anschaulich zu zeigen, welche Fülle in diesen unvergänglichen Kunstblüthen verwahrt liege, war auch wiederum nichts angemessener, als Mozartsche Klavier-Werke für das volle Orchester zu instrumentiren. Ungünstig Gesinnte könnten allenfalls den Einwurf machen: wenn der grofse Meister seine Ideen also gestalten wollte, so hatte er sie wol selbst zu instrumentiren verstanden. Dieis hat aber der Herr Operndirektor von Seyfried eben so gut gewufst, als die Einwendenden; allein, hier handelte es sich keineswegs darum, etwa eine Versäumnifs des unersetzlichen Mozart nachzuholen, sondern die einzige Tendenz war: diese klassischen Werke in einem neuen Gewande dem kunstliebenden Publikum zum Wiedergenusse anzubieten. Hiezu kommt noch der eigene Reiz, der in der interessanten Aufgabe lag, welcher sich Herr von Seyfried freiwillig unterzog: Mozarten in Mozarts Geist für das Orchester zu bearbeiten; eine Aufgabe, deren Lösung die gröfste Achtung verdient, wenn ihr, wie dieser, das Prädikat der gelungensten Vollendung gebührt. Wie dankbar würden wir sein, besafsen wir doch von so manchen vielstimmigen Tonwerken grofser Meister wahrhaft klassische Klavierauszüge; hier haben wir nun klassische Partituren, denen ein klassischer Klaviersatz zu Grunde liegt. Herr v. Seyfried hat sich ganz vorzüglich mit Mozarts Genius, mit seinen karakteristischen Eigenthümlichkeiten vertraut gemacht; nur so ausgerüstet, so vielerfahren, war es möglich, hierin das Allervollkommenste zu leisten, und wiewol wir hier in Wien schon öfters Gelegenheit hatten, an dem Konzertgeber die seltene Gewandtheit, solche aus Klaviersatzen gezogene Musikstücke für eine zahlreiche Instrumentalmasse einzurichten, nach gebührendem Verdienste zu bewundern, so gewahrte dennoch die diesmalige Auswahl ein erhöhtes Interesse, weil darin gleichsam die Kammermusik mit ihrer Schwester, der Konzertmusik, im ehrenvollem Wettstreite erschien."

(Fortsetzung folgt.)

Letztes Gastspiel des Herrn Haitzinger.

Herr Haitzinger nahm in Hasemann's deutscher Lesart von dem Berliner Publikum Abschied. Unser endliches Scheiden über ihn lautet nicht anders, als die schon gleich nach seinem ersten Debüt (Rodrigo im Othello) ausgesprochene Urtheil; kühn wie ein Luftschiffer wagt er sich in die höchsten Regionen und hat noch das vor jenem voraus, dass er nie verunglückt, während er andererseits mit ihm den Umstand gemein hat, vom Zuschauer (Zuhörer) wegen übergrosser Entfernung nicht mehr deutlich erkannt (gehört) zu werden; aber selbst dies mitunter mystische Dunkel reifst zur allgemeinen Bewunderung hin. Wie alle Rossinischen Themata, ist auch das der im zweiten Akt eingelegten Arie piquant und anziehend, und wurde vom geehrten Gast mit künstlerischer Vollendung gesungen. — In der Besetzung der übrigen Rollen war mit Recht keine Veränderung vorgefallen; Fräulein Hoffmann mufs das gewaltsame Ziehen von einem Ton zum andern einstellen; diese Manier ist wahrlich nicht sehr anziehend. — Das Finale des ersten Aktes schwankte hin und wieder bedeutend, übrigens wurde die Oper unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Schneider sehr präcis exekutirt. 4.

Berichtigung.

In No. 19. dieser Zeitung, S. 147, sind die Schlufsworte linker Hand unten, folgendermafsen zu lesen:

„Unmöglich kann dieses Vorspiel in uns den Gedanken erregen, dessen, was wir nachher erfahren. — Der Jüngling hallt die schönen Glieder in Gold und Seide wunderbar. Hierauf singt Arion u. s. w."

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 24. Mai. Nro. 21. 1826.

II. Recensionen.

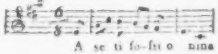
Douzes canzonettes pour une et deux voix avec accompagnement de Piano ou Harpe. Paroles italiennes et allemandes etc. par Felix (!) Blangini. Oeuv. 13 de canzonettes. Liv. I. II. III. IV. 10 Sgr. 12½ Sgr. 10 Sgr. 12½ Sgr. Berlin bei A. M. Schlesinger.

Dafs Herr Schlesinger in Berlin einer unserer thätigsten und geschicktesten Musikverleger ist, weifs jedermann. Wenn er aber solche Waare, wie seine Blangini's, Kalkbrenners, Baudiots u. s. w. von den Komponisten kauft, so versteht er es immer noch nicht aus dem Grunde. Solche Arbeit mufs nicht einzeln verfertigt werden. Das fördert und rentirt nicht. Ich würde ihm rathen, eine Manufaktur anzulegen, und einstweilen die Berliner Porzellanmanufakturpfeifenkopfmalereiklasse zum Muster zu nehmen, bis ein guter Kopf eine Maschine erfunden hätte, um Pfeifenköpfe und Kanzonetten, Fantasien und Stiefel mit Dampf oder blos mit der kalten Presse zu treiben. Dann kriegte das Ding Zug, die Pfeifen und die Noten! Wie strömten da — o ich sehe schon gelbe Troddeln aus blauen Langfracks fliegen und Pompadours ausplatzen und einige Singlehrer ausser Athem, um des Erstkaufs willen — wie strömten dann die Käufer zu; wenn es hiefse:

Vollständiges Sortiment der feinsten und achtesten Patent-Fantaisie-Roben von Kalkbrenner, Baudiot-Shawls, Blanginikravatten (ungesteift) in allen Breiten und den modernsten Couleurs erhielten so eben und verkaufen zu billigsten Preisen in Dutzenden, auch einzeln. Bei Abnahme in Schocken folgt das sechste Dutzend frustra.

Die Sache würde excellent.

Damit man aber sogleich die Ausführbarkeit durchschaut, nur ein Paar Winke. — In jedem Pfeifenattellier ist bekanntlich für jede Sorte (wo nicht gar für jede Farbe) ein Künstler. Sie haben da ihren Blücher (der lauter Blüchers malt) ihren Raphael (für die Madonna della sedia) ihren Vincus (für L. Vinci Abendmal) ihren todten Bonaparte und wen noch — für beliebte Sorten sind mehrere angestellt. So müssen denn nun auch in der Kompositionsmanufaktur nach Gelegenheit mehrere Blangini's, Lafonts, Baudiots placirt sein und strichweise arbeiten. Das übrige findet sich und Veränderung ist nicht leichter in Kattunmuster zu bringen, als in Musik. Zum Beispiel man hätte diese Kanzone von Blangini:



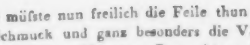
(Ach zuhtest du, o Kleine,
Mit mir am Bergeshaine)

so könnte man zu einem ähnlich versifizirten Texte (denn sonst macht die Unterlegung der Silben Mühe) z. B.

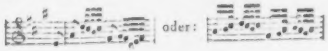
Amara, acerba morte
O bittre Todespeine

schon dadurch eine andre Komposition machen, dafs man statt der drei Kreuze vier Bee vorschriebe, oder oben eine Linie wegnähm' und unten zusetzte — dann würde es C-dur. Das

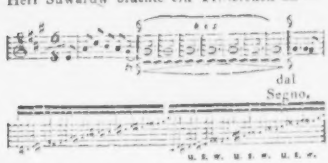
Beste müßte nun freilich die Feile thun und der Schmuck und ganz besonders die Variation. Monsieur Mensur z. B. machte sogleich eine Taktveränderung:



Signor Volta würde süfs in sechs Achteln oder zwei Vierteln:

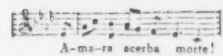


Herr Suwarow brächte ein Trillerchen an —



(doch nein, das müßte für Lafont verarbeitet werden) kurz, es ginge sicherlich. Und ich bin überzeugt, Herr Blangini macht es selbst nicht anders. Denn wie sollte es sonst zugehen, daſs ich unter hundert oder zweihundert Kanzonen, Duetten, Notturnen noch immer nicht eine von den andern mit Bestimmtheit zu unterscheiden weiſs? Sie sind, wie die kleinen Stinte, die ich einmal in Berlin gesehen und speisen sollen (ich konnte aber nicht): glatt, fein, zart, weich, schmeidig, klein, näſslich, kühlig, mattglänzend, und eins wie das andre, hundert wie eins — o unendlich ist dieses Wesen und unerschöpflich.

Wir rathen Herrn Schlesinger ja zu einem besondern Blangini-Betrieb und allen Dilettanten und Dilettantinnen, sich an ihn zu halten. Es wird einem dabei so säuſtlich, so weichmüthig, so schmachtig, so träumerig — und beim Henker! es reiſst nicht ab. Warum soll Blangini nicht noch zehntausend Kanzonen und Notturnen schreiben? und warum sollen die blassen Theedamen nicht zum eiftausendsten Male girren:



4.

Evangelisches Choralbuch, nebst Intonationen und Responsionen, Vater Unser und Einsetzungsworten, auf zwei verschiedene Melodien (Epistel und Evangelium) verfertigt, und Einem Hochehrwürdigen evangelischen Ministerio zu Erfurt gehorsamst gewidmet von Ludwig Ernst Gebhardi, Organisten an der Prediger-Kirche zu Erfurt. Erfurt und Leipzig, bei dem Verfasser und in Commission bei Joh. Fr. Hartknoch. Preis 2 Thlr. 16 Gr. (Neuntes Werk.)

Dieses Choralbuch ist nach alter Sitte blos mit einem Basse versehen, über welchem die Signaturen, statt der beiden Mittelstimmen, die Harmonie andeuten. Der Hr. Verf. vertheidigt dieses sein Verfahren in dem Vorworte, indem er sagt: „Mancher spielt aus einem gut beharmonierten (!) und ausgesetzten Choralbuch (e) mit nicht mehr Nutzen, als wenn er einen alten Klassiker mit der daneben befindlichen Uebersetzung liest.“ Rec. mufs gestehen, daſs es ihm schwer fällt in diesem Satze das tertium comparationis zu finden. Die Signaturen müfsten denn bei dem Hrn. Verf. das Original vorstellen, und gut geführte Mittelstimmen die Uebersetzung! Es heifst weiter: „Mit weit mehr Nutzen wird er aber ein beziffertes Choralbuch spielen: denn hier mufs er sich gleich die Harmonieen und deren Fortschreitungen denken;“ (— als wenn dieses der Ausübende nicht auch bei ausgesetzten Mittelstimmen könnte! — oder wenn Herr G. das Nachdenken über die Harmonieen beim Choralspielen für so nöthig hält, warum giebt er alsdann noch seine Signaturen? Man könnte sich ja die Harmonie ohne diese noch lebhafter denken, am lebhaftesten sogar noch ohne seine Bässe! —) „er wird nicht immer dieselbe

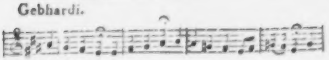
Stimmenführung beibehalten." (— wer nöthigt ihn denn bei ausgesetzten Mittelstimmen dazu?) „denn bald wird er denselben Satz in der engen, bald in der zerstreuten Lage ausführen," (— dies ist ja bei ausgesetzten Mittelstimmen aber noch viel leichter, indem der Spielende nur den Tenor zum Alte und den Alt zum Tenore machen darf:) „ja, sehr leicht auch, statt des Grundbasses eine Verwechselung, oder statt der Verwechselung den Grundbass mit Wirkung anbringen können." (— Dieser vorletzte der „guten" Gründe will ebenfalls nichts sagen. Er erlaubt dem Spielenden nur einige matte Umkehrungen dieses Choralbuchs, die wir hernach näher berühren wollen, mit kräftigen Grundbässen zu vertauschen, welches auch bei ausgesetzten Mittelstimmen in diesem Buche geschehen konnte.) Endlich der letzte Grund des Herrn Verf. „Es wird aber auch, wenn es erfodert wird, den Choral höher oder tiefer zu spielen" (wann wird es denn erfodert?) „nicht viel Mühe kosten, dieses auszuführen etc." — Die Transposition des Chorals möchte wohl in dem einen wie in dem andern Falle gleich schwer oder leicht sein. „Dieses Choralbuch," heifst es weiter, „ist korrekt gedruckt, welches bei einem solchen Buche zunächst das erste Erfodernifs ist;" — (wir glauben dieses dem bescheidenen und anspruchslosen Hrn. Verf.) „es lassen sich alle Bässe fehlerfrei und ungezwungen aussetzen;" — der Hr. Verf. meint die Mittelstimmen — „und deshalb kann es ein Jeder, nicht blos beim Spielen, sondern auch beim Unterrichten gewifs mit gutem Erfolg benutzen." —

Was nun zuvörderst das Wichtigste, die Melodieen in diesem Choralbuche betrifft, so finden sich darin eine merkwürdige Menge von auffallenden Varianten, die zum Theil den Choral kaum wieder erkennen lassen. Rec. legt diesen Uebelstand Hrn. G. keineswegs zur Last, indem er die vollkommene Ueberzeugung hat, dafs es Herrn G. nicht einfallen werde, irgend eine Melodie absichtlich zu verändern, oder zu verbessern. So wie sie sich hier vorfinden, mögen sie wohl in Erfurt gesungen werden. Noch auffallendere Abweichungen in der Melodie finden sich in den Chorälen der trefflichen Orgelschule von Rinck, sowie dergleichen Abweichungen nicht fehlen im Choralbuche von Kühnau, Schicht, Fischer — genug jedes Choralbuch hat, mehr oder weniger, seine Abweichungen, so wie jede Stadt, und in dieser oft jede Gemeine wieder ihre eigenthümliche Varianten hat, je nachdem ein Organist dieses oder jenes Choralbuch beim Gottesdienste spielte, sich in diesem oder jenem Liede nach seinem Gefallen sogenannte Verbesserungen, Verschönerungen, Zierrathen und dergleichen erlaubte, welche denn die Gemeine nachahmte. Diesen Uebelstand fühlt Jeder, der sich für Choralmusik interessirt, es wird Jeder von den Abweichungen der Melodien in den verschiedenen Kirchen und Gemeinden unangenehm und störend berührt, indem er wünscht, dafs die Melodie so wie er sie kennt gesungen werden möchte. Es ist daher zu wünschen, dafs von Seiten Eines hohen Ministerii der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten einem der wichtigen Sache gewachsenen Manne der Auftrag zu Theil werde: nach den bekanntesten und besten Choralbüchern und andern Quellen, z. B. den Graunschen, in seinen Werken vertheilten Chorälen, ein Normal-Choralbuch anzufertigen, welches die Melodieen möglichst rein und korrekt aufnähme (vielleicht nach der Mehrheit der Uebereinstimmung Einzelner, diese Melodien durchaus von den Durchgängen, Vorhalten, Punkten und dergl. Zierrathen, welche den Choral vielleicht wohl fliefsend, aber auch schlaff und ermudend machen, säuberte, und sie mit natürlicher, einfacher und ungesuchter Harmonie versehe. Ein solches Normal-Buch würde auch von allen verständigen Organisten und Lehrern bereitwillig angenommen werden, und die Möglichkeit wäre vorhanden, in Verlauf von fünf bis zehn Jahren in allen evangelischen Kirchen einen durchaus übereinstimmenden und erbaulichen Choral zu hören.

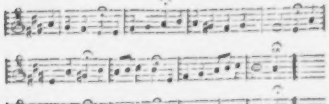
Eine Probe, wie die Choräle in den einzelnen Choralbüchern abweichen, sei dem Rec. vergönnt hier beizufügen.

Mel.: Ach Gott und Herr.

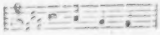
Gebhardi.



Kühnau.

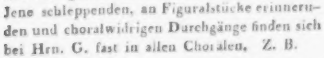


Dafs Kühnau in c singen läfst und Herr Gebhardi in a, wollen wir nicht einmal erwähnen, und stimmen in der Wahl der Tonart, der mehren Bequemlichkeit und Zugänglichkeit für einzelne Gemeine-Mitglieder wegen, Hrn. G. bei, obschon der Original-Text vielleicht B-dur empfehlenswerther machen dürfte. Dagegen ist Kühnaus Melodie, ohne Durchgänge, bei weitem besser. Auch die Takt-Eintheilung ist hier von Kühnau. Hr. G. fängt den Choral mit einer Viertelpause an,



u. s. w.

Man kann doch nicht voraussetzen, dafs die Gemeinde das erste Viertel pausiren werde! Wenn diefs nun unmöglich ist, warum schreibt Hr. G. eine Viertelpause hin, und bringt für den Organisten einen wunderlichen und störenden Rythmus hinein, von dem die Gemeine nichts wissen kann. Und alle Choräle, welche im Auftakte beginnen, hat Hr. G. mit einer Viertelpause im Niederschlage versehen, wie unangenehm ist dieses für den Organisten! Jene schleppenden, an Figuralstücke erinnernden und choralwidrigen Durchgänge finden sich bei Hrn. G. fast in allen Chorälen. Z. B.

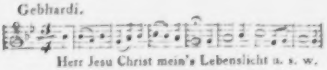


etc. für

An Wasserflüssen u. s. w.

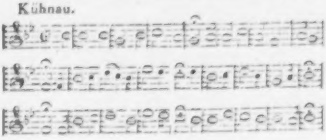
Noch unangenehmer ist in einigen Chorälen ein Dreivierteltakt zu finden, der 1) deshalb vermieden werden mufs, weil ihn das Versmaafs gar nicht zuläfst, und der 2) schon in allen bessern Choralbüchern vermieden ist, weil ihn 3) gar keine Gemeinde seiner unnatürlichen Zerrungen und trivialen Biegungen wegen so singt:

Gebhardi.

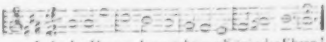


Herr Jesu Christ mein's Lebenslicht u. s. w.

Kühnau.



Ein andres ist es, wenn das Versmaafs den dreitheiligen Takt vorschreibt, wie z. B. in dem erhabenen Liede:



Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren!

welches auch Friedrich der Grofse so lieb hatte, dafs er es von dem bedeutenden Glocken-Spiele zu Potsdam, auf dem Garnisonthurme, läuten liefs. Dieses Lied kann auch jede Gemeinde im ungeraden Zeitmaafse singen, weil jede Note eine Silbe erhält, welches ganz choralmäfsig ist. Man sehe doch aber oben in Herrn Gebhardi's Chorale das hinkende und gebrechlich lahme: das ist jedem Natur-Sänger ein Anstofs, und sollte es auch im Choral billig jedem musikalisch Gebildeten sein.

Was nun die Harmonie anbelangt, so gebührt dem Herrn Gebhardi vieles Lob, da er die Bässe natürlich, ungezwungen und ungesucht gegeben hat. Leichte, fliefsende Bässe sind Hauptschönheiten im Chorale; denn sie lassen das Höchste, die Melodie, am meisten unangefochten, und bewirken, dafs die Gemeine in ihrer einfach melodischen Bewegung erbaulich sich fortbewege; dafs sie ruhig nebenbei auch noch an die gesungenen Worte denken könne, während ein gesuchter Bafs von der Melodie leicht abführt, wenigstens eine, der Gemeinde gar nicht bewufste, Anstrengung herbeiführt die Melodie festzuhalten, welche Gemüths-Unruhe natürlich die unbefangene und gemüthliche Andacht

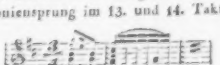
stört. Ueber die harmonische Behandlung der Kirchen-Tonarten hier zu sprechen, würde den Rec. zu weit führen. Wohl gefallen hat ihm die Behandlung des Myxolydischen Chorales: „Komm, Gott, Schöpfer, heil'ger Geist! etc." er ist frei von Zwischentönen oder Obertasten und macht deßhalb einen schönen Eindruck. Andere Kirchentöne sind aber nicht so behandelt, die einer solchen Behandlung wol fähig gewesen wären, ohne die Natürlichkeit der Bässe zu verlieren.

(Schluss folgt.)

Vier Gesänge, gedichtet von Karl Dielitz, in Musik gesetzt von Louis Horzizki. Op. 6. Berlin, in Kommission bei E. H. G. Christiani. Preis 1 Rthlr.

(Verspätet.)

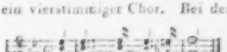
Die Dichtung des ersten dieser Gesänge (das Liebste im Leben betitelt) ist reich an Empfindung, und von Komposition gut aufgefaßt; die Melodie ist einfach und der Deklamation, wenigstens im ersten Verse angemessen. No. 2. Empfindungen im Frühling, welches sich wegen des langen Versmaaßes wohl nicht eignet in Musik gesetzt zu werden, ist dem Komponisten weniger gerathen, als das erste Lied. In der Musik zu den zwei ersten Zeilen ist kein Rythmus; zu den Worten: „Verlaßt das Haus" etc. fuhlt man mehr $\frac{6}{8}$ Takt, und erst nach der Fermate tritt wirklich der vorgeschriebene $\frac{3}{4}$ Takt ein. Der Satz ist unrein und unregelmäßig und der Harmoniensprung im 13. und 14. Takt.



wird gewiß auch dem ungeübtesten Ohre wehe thun, Der am Schlusse dieses Liedes befindliche dreistimmige Satz ist etwas monoton in der Bewegung; es fehlt ihm auch an gutem Fluß und der Umfang des Tenors mochte für ein Lied zu groß sein. Wie kommt aber der Dichter im letzten Verse dieser Frühlingsempfindungen auf herbstliche Grabesgedanken, da er doch im letzten dieser Gesänge (Herbstgedanken) sich genug über diesen Gegenstand auslassen konnte? und warum läßt der Komponist diesen letzten Vers zu der Melodie der vorhergehenden singen? Der dritte dieser Gesänge: „Lob Gottes aus dem Buche der Natur" könnte füglich eine kleine Kantate genannt werden. Nach einem kleinen Vorspiele für das Pianoforte treten vier Männerstimmen ohne Begleitung ein. Hier hat der Komponist die Worte:

Natur, dein heil'ger Friede
Stromt Segen in die Brust;

welche unstreitig zusammengehören, in der Musik von einander getrennt. Nach diesem vierstimmigen Satze folgt ein Solo für Baß, welches einfach und den Worten ziemlich angemessen ist. Die nach dem Hallelujah eintretenden Triolen in der Begleitung werden dem Eindrucke des vorhergehenden Gesanges schaden. Nun kommt ein Tenor-Solo, in dessen fünftem Takt auf dem F des Basses der Septimenakkord natürlicher ist als der Quartsextenakkord. Den Beschluß dieses Gedichtes macht ein vierstimmiger Chor. Bei der Stelle



Er schaut die Er-de an!

würde das e der Oberstimme besser schon im dritten Viertel des Taktes eintreten. Im 15. Takte kommt die Klavierbegleitung hinzu und bleibt bis zum Schlusse. No. 4. „Herbstgedanken." Nach einem kleinen Satze in E-moll für eine Singstimme treten in E-dur zwei Stimmen ein; die ersten 8 Takte sind einfach und fließend. Von da an wird aber der Satz unrein, die Melodie matt und der Rythmus unverständlich. In der Schreibart finden sich ein Paar Fehler, wie z. B. f statt es etc.

Der Komponist wird wohl thun, bei fernern Arbeiten seinem musikalischen Gefühl durch Studium der Harmonie entgegenzukommen, und bei Gesangkompositionen sorgfältig die Gedichte zu wählen.

Der Stich ist ziemlich gut und die darin enthaltenen Fehler sind leicht zu verbessern.

Z.

III. Korrespondenz.

Pesth.

Herr Fürst hatte in seinen beiden letzten Gastrollen — Podesta in der „diebischen Elster" und Kaspar im „Freischütz" — wiederholte Gelegenheit, sein gesangliches Talent, sowohl im Gesange, als im Spiele zu entwickeln. Eine klang- und umfangreiche Stimme voll Geschmeidigkeit und reiner Intonation, die in der Tiefe besonders kulminirt; ein kunstgerechter deklamatorischer Vortrag, und eine wohl studierte, gut applicirte Mimik sind Eigenheiten, die ihn zum Sänger und Schauspieler berufen. Sowohl in den satis tändelnden, neckisch klingenden Tönen der Rossinischen Musik, als in den wild erhabenen, furchtbar-schönen Akkorden der Weberschen Oper wusste er mit gleicher Gewandtheit sich zu bewegen. Sehr beifällig ward alles von unserm kunstverständigen Publikum aufgenommen und der Darsteller zu wiederholtem Male hervorgerufen. —

Nun haben wir endlich auch Ihres Angely aller Orten beliebtes Lustspiel: „Dreizehn*) Mädchen in Uniform" gesehen und herzlich gewillkommnet. Ja, ja; es waren in der That dreizehn Muster, generis feminini, wie sich, zur Berichtigung des vermeintlichen Druckfehlers, bei genauer Zählung ergab. Wahrscheinlich fand man eine solche Truppenvermehrung zweckmässig für den ungeheuern Bühnenraum, mit welchen sich notorisch nur Italiens grösste Theater: la Fenice, San Carlo und alla Scala messen können. Mein Nebenmann bei dieser Vorstellung, der trotz seines sokratischen Kahlkopfes das überzählige Dutzend dieser verführerischen Schnurrbärtchens mit lüsternem Schmunzeln wohlgefällig beäugelte, replizirte auf meine obige Bemerkung, dass man, von diesem Gesichtspunkte ausgegangen, und zur Herstellung des Verhältnisses der Königstadter und Pesther Kunsthalle, nach der Proportion 7 zu 13 auf letzterer auch 4 Figaro's, 4 Trager Schwestern, 4 Gefangenen, 4 Galeerensklaven, — item: 2 Medeen, 2 Hamlets, 2 Phädra's, 2 Karlos, 2 Koriolans u. s. w. erscheinen lassen müsse. Wirklich ein sublimer Gedanke; vielleicht im prophetischen Geiste gesprochen, der sich in unsern Tagen, wo nur neue Reizmittel erspekulirt werden, recht füglich verifiziren kann. —

Unser lieber Bassist Fischer ist uns nun doppelt so lieb geworden, seit er zu seinem Benehe Spohr's herrlichen Faust erwählte und die Hauptrolle darin so vollkommen gelungen darstellte. Wie auf des Negromanten Zaubermantel, mit dem er den ganzen weiten, wechselvollen Kreis der Erde durchfliegt, führt uns der Magier Spohr auf den zauberischen Wogen des von ihm beherrschten Tonmeeres, durch das kleinste aller eben so bedeutungsvolle Gebiet des Herzens; jetzt weilend bei den sonnigen Blumenthalern schmelzender Lieblichkeit, und jetzt uns hinbannend zu den fürchterlich schroffen Uebergegenden eines wilden, zerrissenen Gemüths. Wohl mögen nicht Alle diese lustig stürmische Fahrt lieben, und vielleicht so Mancher es vorziehen, unter lachan-

*) Also vermehrte und verbesserte Auflage? D. B.

tisch larmendem Schellengeklingel, im bequemen Schlitten frivoler Modemusik wohlgemuth auf flachem Boden dahin zu gleiten; doch, die wahre Kunst erhebt sich ja stets über die Erde. So trug denn auch des Tonmeisters unwiderstehliche Zaubermacht, wenn schon nicht alle, mindestens die bessere Hälfte der Darstellenden noch ziemlich glücklich über die Peripherie der Mittelmässigkeit. Die Herrn Babnigg (Graf Hugo) und Zschiesche (Mephisto) so wie Demois. Roser (Röschen) haben sich besonders ausgezeichnet. In der Partie der Kunigunde vermissten wir schmerzlich Madame Pfeiffer. Warum musste sie auch gerade so zur Unzeit erkranken? Faust's Freunde zeigten sich sehr feindselig gesinnt — gegen den Komponisten nämlich, dem sie manchen argen Schabernack spielten, und in seine Partitur des letzten Finale ganz greuliches Zeug hinein pfuschten. Dem Orchester und Chor gebührt unbedingtes Lob.

Unter den bisher statt gefundenen Konzerten zeichneten sich zwei vortheilhaft aus: jene der Herren Borzaga und Schlosser. Im Ersteren bewunderten wir das mit Recht so hoch gestellte Double-Quatuor von Spohr; eben sowohl die gediegene, kunstvolle Verzweigung der Komposition, als die Zartheit der präzisen Ausführung, und Herrn Borzaga's meisterhaftes Violoncellspiel. Frau Schmidt sang mit kräftiger, metallreicher Stimme eine Arie von Pucitta und die von unserm wackern Kapellmeister Urbany so originell gesetzte, acht dramatische Scene wurde von dem angenehmen Tenor Herrn Watzingers äusserst befriedigend vorgetragen. Hrn. Schlossers Konzert enthielt folgende Sätze: 1) eine schön gearbeitete Ouverture von Fränzl. 2) Klarinett Konzert von Lindpainter, vollkommen geeignet, Herrn Schlossers Virtuosität in das glänzendste Licht zu stellen. 3) Duett von Pacini, in schöner Harmonie gesungen von Dem. Roser und Herrn Fischer. 4) Fantasie und Floten-Variationen über ein russisches Lied, worin Herrn Pfeiffers reizendes Spiel rauschenden Beifall erndtete. 5) Potpourri für das Waldhorn, vorgetragen von Herrn Czwrzeck, einem trefflichen Zögling des Prager Konservatoriums. 6) Adagio und Rondo für das Pianoforte, von Kalkbrenner, elegant und kunstfertig gespielt von Herrn Csukly. 7) Arie mit Chor, aus Rossini's Eduardo e Christina, ganz im Geist (?) der Tondichtung (?) gesungen von Hrn. Zschiesche. 8) Violin-Konzert von Pechatschek, vorgetragen von Herrn Tabarsky. Diese Ruhe und Leichtigkeit, die Fülle und Lieblichkeit des Tons, das nette und bestimmt accentuirte Staccato, die Reinheit und Bravour der Doppelgriffe, die brillanteste Grossartigkeit, so wie die zarteste Delikatesse und eine Deutlichkeit, welche selbst im schnellsten Zeitmaasse nicht die kleinste Nuance vermissen lässt, sind Vorzüge, die den grossen Meister karakterisiren. 9) Terzett aus der Oper: „Pleyano felice" von Rossini, gesungen von Demois. Roser, den Herren Watzinger und Fischer. 10) Klarinett-Variationen, gespielt von Herrn Schlosser, wonach sich der Dank der achtbaren Versammlung für den ihr bereiteten so gewähl-

ten Kunstgenuſs auf das lebhafteste aussprach und auf alle, welche denselben durch ihre seltenen Talente mit verherrlichten, gleich ehrenvoll überging.

Wien. 1826.

(Fortsetzung aus No. 20.)

„Der geschätzte Tonsetzer begann seine Kunstausstellung mit einer, nach der „Sonate a quatres mains, opus 4," höchst brillant gearbeiteten, auf den glanzendsten Effekt meisterhaft berechneten Ouverture. — Alle im Original durch Piano und Forte nur gezeichneten Nuancen erscheinen hier durch die verständige Benutzung der mannigfaltigen Instrumente im reizenden Farbenverhältniſs: die kleinen, korrespondirenden Zwischensatze sind mit tiefer Sachkenntniſs in das blasende Orchester vertheilt und die individuellen Kräfte mit der zweckmäſsigsten Umsicht in Anspruch genommen. Die Verwendung der Messinginstrumente brachte eine treffliche Wirkung hervor; süſs schmeichelnd bei zarten, stolz imponirend bei energischen Kraftstellen. Wer nun diese Ouverture in ihrem schimmernden Instrumentalreichthum, ohne Rückblick auf den ursprünglichen Klaviersatz, zum erstenmale hörte, und zwar so unverbesserlich vorgetragen, mit dieser haarscharfen Praecision, die feinsten Schattirungen deutlich heraustretend, alles ein Strich, ein Körper, eine Seele, gleich beseelt und begeistert von der Tonkunst Allmacht, — wer dieses Tonwerk also hörte, kann es sich gewiſs nicht mehr anders denken als vom Meister selbst in diese Form gegossen; es ist dieselbe Werkstätte, worin Don Giovanni's und der Zauberflöte wunderherrliche Ouverturen erschaffen wurden. — Der rauschendste Beifall lohnte den Konzertgeber, und verbürgte ihm die freundliche antheilnehmende, kunstsinnige Stimmung der eben so zahlreichen, als gewählten Versammlung. —

„Das nachste Tonstück war die groſse Arie aus Titus: „Parto ma tu ben mio," von Demois. Friedlovsky rein, geschmackvoll, mit Gefühl und Ausdruck gesungen, und von ihrem Vater, dem geschätzten Klarinettvirtuosen, mit entzückender Delikatesse und allergenauester Uebereinstimmung begleitet." —

„Nun folgte ein neues Konzertino, Allegro, Andante und Rondo (15stimmig) nach der vierhändigen Sonate in C-dur, von Herrn Ritter v. Seyfried instrumentirt für zwei Violinen, eine Viola, Flöte, Hoboe, Klarinette, zwei Fagotts, Hörner, Trompeten und Pauken, welche sammtliche Instrumente nicht nur höchst wirkungsreich zusammengestellt, sondern auch von den ersten Professoren und Künstlern, Hrn. Orchesterdirektor Klement an der Spitze, mit Eleganz und Kunstfertigkeit behandelt wurden. Man kann nichts reizenderes erfinden, als dieses aus zarter Lieblichkeit gewebte Andante und die tandelnde Schalkhaftigkeit des gracios naiven Rondo's." —

„Der eingeführten Ordnung gemäſs trat jetzt Hr. Anschütz, K. K. Hofschauspieler, vor, um zu deklamiren. Passenderes konnte wohl nicht gewählt werden, als A. F. E. Langberns gemüthliche Dichtung: „Mozarts Todtenfeier." Diese rührende Aufzahlung einiger Hauptmomente aus des Künstlers Erdenwallen, gerade am Jahrestage seiner vollendeten Laufbahn, den Mittelpunkt bildend unter so heiterlichen Tongebilden, die eben den schmerzlichen Verlust zwiefach fühlbar machten, und dazu ein Rednertalent, wie Anschütz besitzt, der seinem erpr bten Gedächtnisse vertrauend, die Stelle des improvisirenden Dichters vertrat, und eben so durch Mienen, Geberden und gefühlte Pausen, als durch seiner Worte klangvollen Tonwechsel also hinreiſsend zum Herzen sprach, daſs in Aller Augen heilse Wehmuthstränen perleten, — wahrlich! wer aus diesem Munde die einfachen Laute: „Dann neigt' er sanft sein Haupt und starb!" vernommen hat, wird ihrer ewig gedenken. —

„Wohlthatig beruhigend wirkten auf das erregte Gemüth die melodiosen Variationen aus dem Drama: „Ahasverus," für funf Solostimmen, mit Chor- und Orchester-Begleitung gearbeitet, und schon beim ersten Erscheinen auf der Bühne zum Lieblingsstück erhoben. Es läſst sich nicht beschreiben, wie verständig das freundliche Thema und die zierlichen Veranderungen der menschlichen Kehle angepaſst, wie geschickt das Orchester und die Chore eingeflochten, und wie gesangvoll jede der einzelnen Stimmen geführt ist; wenn ja nun einmal Variationen gesungen werden sollen, so seien es solche, worin Natur und Harmonie regiert und alle sinnwidrigen Konzert-Passagen verbannt bleiben." —

„Der höchst glanzende Schluſs, die Krone des Ganzen war die von Mozart auf eine Spieluhr komponirte „Fantasie fugata in F-moll," von Herrn von Seyfried in einen der prachtigsten und effektvollsten Symphoniesatze umgewandelt, die wir besitzen, und wodurch er sich schon allein in der Kunst zu instrumentiren als Meister erwiesen hatte, wenn auch sonst keine einzige Note von ihm existirte. In diesem — qualitativ, nicht quantitativ — wahrhaft groſsen, kunstreichen und originellen Tonwerke webt Mozarts Adlerfittig mit aller Kühnheit und Freiheit des Genie's, und seine mit Donner und Blitz bewaffnete Hand schreibt in kolossalen Schriftzügen die erhabene Sanscrit-Sprache des doppelten Kontrapunkts. Wie fest, bestimmt und immer klar tritt nicht jedesmal das grandiose Fugenthema heraus, sich aufschwingend im hehren Phantasienfluge und dennoch beherrscht von den geheiligten Kunstgesetzen; und bei der Wiederholung durch das zweite, wild fortstürmende Subjekt gesteigert zur höchsten Potenz! Wer kann ein zarteres Motiv ersinnen, als jenes des wahrhaft himmlischen Adagio, welches den Mittelsatz bildet, und wie ist es möglich, eine Idee schöner, melodischer, erschopfender auszuführen, als hier geschehen, sonderlich in dieser Gestalt, wo das reizende Wechselspiel zweier Orchester — des blasenden und des streichenden — alles verjungt und in neuen Formen hervorgehen läſst."

„Wenn nach jedem Satze dieses interessanten Konzertes lauter Beifall erscholl, so verwandelte sich derselbe bei diesem Finale in einen Jubel-Enthusiasmus, womit Hr. v. Seyfried nochmals vorgerufen wurde, und wodurch die ganze Versammlung ihre

rege Dankbarkeit für das ungemeine Vergnügen bezeigte, welches ihr eine solche würdige Todtenfeier des unsterblichen Ton-Heroen gewährte. — —

No. 4. Der ehemals im Hoftheater-Orchester angestellte Waldhornist, Herr Lewy gab zu seinem Vortheile ein Konzert im kleinen Redoutensaale, worin er — ein anerkannter Künstler — aber diesmal invita Minerva, mit Fraul. Salomon neue, von Lachner komponirte Doppel-Variationen für Pianoforte und Horn, nebst einem Solo-Rondo, von Randhartinger gesetzt, spielte, und damit, wie der Italiener sich ausdrückt: fiasco machte. Besser reussirte Mayseders letztes Trio für Harfe, Violine und Waldhorn, bei welchem ihm Herr Heilingmayer und der junge Tausendkunstler Moritz Wehle begleitete, welcher auch die Siegespalme errang. Gesungen wurde: Von Fraul. Franchetti: Agathens grofse Arie aus dem Freischutz; von eben derselben mit einem — keineswegs grofsen Unbekannten: ein Duett aus „Torvaldo e Dorliska;" endlich von der Josephstadter Prima Donna, Demois. Heckermann, das ewige Geleier aus dem Barbier: „Una voce, poco fa." Den Anfang machte ein Symphoniensatz von Lachner, dem es weder an Gedanken noch Fleifs, wol aber an praktischer Erfahrung gebrach. —

No 5. War ein musikalischer Abschiedsschmaufs des jungen, talentvollen Hoboisten Herrn Uhlmann, welcher bei der Königl. Wurtembergischen Hofkapelle angestellt, seiner Vaterstadt Valet sagte. Dieser Glückspilz, der gerade in einer Epoche, wo hier so viele am Hungertuche nagen, eine lebenslängliche Versorgung gefunden, ist ein Zögling des vaterländischen Konservatoriums, und besitzt den schonsten Ton, nebst einer ausgebildeten Künstlerfertigkeit, wie Wenige seines Alters. Beide schatzbare Vorzüge konnten wir in einem Rondeau von Barth und Variationen von Hummel — leider zum letzten Male bewundern. — Herr Heurteur deklamirte; Dem. Friedlowsky sang eine Mozartsche Arie; Herr Soyka blies Fagott-Variationen; Cherubini's Ouverture zum Wassertrager wurde als Voressen aufgeschüsselt, und Hr. Klement servirte zum Nachtisch ein oft aufgewärmtes Violin-Adagio. Weil man indefs noch Zuckerpfatzchen naschen wollte, so ward er fora gerufen, und gab als Impromptü Variationen zum Besten, bei welchen des Orchester die Solo's nach dem Gehör akkompagnirte, und die Tutti-Refraine's extemporiren mufste, was auch ziemlich gelang und mitunter viel Spafs gab. —

No. 6. In dem zweiten Gesellschafts-Konzerte der Musikfreunde des osterreichischen Kaiserstaates hörten wir Mozarts Symphonie in Es und Mehuls Ouvertüre aus „Ariodan" recht gut ausführen. Der geschickte Dilettant, Herr Fradl spielte mit grofser Eleganz ein Mayseder'sches Violin-Rondo; Fraulein Franchetti und Herr Schoberlechner sangen im Geist der neuitalienischen Schule ein brillantes Duetto von Merkadante, seiner beliebten Oper: „Elisa e Claudio" angehörig, und der joviale Winzerchor aus „Haidns Jahreszeiten," mit dem ausgelassen frohlichen: „Juhe! Juhe!" erheiterte wie immer, und schien jetzt, da die Glocke bereits zwei Uhr geschlagen, recht ordentlich einzuladen, bei einem wohlbesetzten Diner des edlen Rebensaftes ja nicht zu schonen.

No. 8. Eine musikalische Privatunterhaltung, veranstaltet von Herrn Strebinger, Violinspieler des secularisirten Hof-Opern-Orchesters, fand im Lokale des Musikvereins statt. Der Beisitzer zeigte in Lafont's fünften Konzerte, so wie in Variationen von Leon de Saint Lubin, dafs er — noch gar manches erlernen müsse, bevor er als turnierfahiger Ritter eine Lanze brechen darf. — Bernhard Romberg's Konzert-Ouvertüre hatte sorgfaltiger eingeubt werden sollen. Fräulein Fanny Diwald spielte ein Kalkbrennersches Rondo mit männlicher Bravour. Von Dem. Heckermann hörten wir auf Verlangen (?) wie gedruckt zu lasen, die wassrige: „placida campagna" und pour la bonne bouche, — wenn ich nicht irre, zum zweihundersten Male das Eisenhofersche Vokal-Quartett, von Seipelt arrangirt; nämlich zu drei vorhandenen eine vierte Ausfüllungs-Stimme gesetzt. —

No. 9. Wie alljährlich wurde am heiligen Christtage zum Besten des Bürgerspital-Fondes im Redoutensaale eine grofse musikalische Akademie abgehalten, welches Adjektivum sich indefs höchst wahrscheinlich nur auf das Grofs-Folio-Format der Annoncen bezog. Auf wahre, intensive Grofse konnten wohl die beiden Ouverturen zur Vestalin und zum Anacreon Anspruch machen; drei Duetts nebst einer Arie aus der Semiramide und die grofse Scene des Tankred sind vielmehr lang zu nennen, im übrigen aber, wie alle Welt weifs, Rossinische Konfituren, die allerdings dem Gaumen mundeu, weiters jedoch zur Bereitung eines guten Nahrungssaftes wenig taugen. — Die Fraulein's Weifs und Hahnel, so wie Herr Schoberlechner sangen ausgezeichnet gut; was solche Köche appretiren, schmeckt wirklich delicats. Der köstliche Alt der Zweitgenannten kann nur mit sich selbst verglichen werden. Ein Hoboe-Konzert, komponirt und vorgetragen von Herrn Krahmer, Violoncell-Variationen von Hrn. Franzl und detti für die Violine, von Janse, gespielt von Moritz Wehle erfreuten sich gleichfalls der beifalligsten Aufnahme: am letzteren vermifste man diesmal die gewohnte Sicherheit, woran die unausstehliche Hitze in dem zum Zerplatzen überfüllten Saale gar leicht den Haupttheil der Schuld tragen mag.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

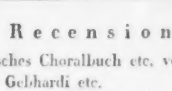
Den 31. Mai. — Nro. 22. — 1826.

II. Recensionen.

Evangelisches Choralbuch etc. von Ludwig Ernst Gebhardi etc.

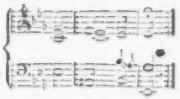
(Schluſs aus No. 21.)

Besonders rühmt Recensent Herrn Gebhardi's Behandlung der Kadenzen oder Schluſs-phrasen, die er immer natürlich und kirchlich-würdig mit der Unter-Dominante herbeigeführt z. B.



U.D.

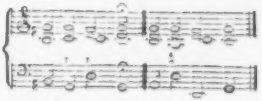
Wie störend sind diese Kadenz-Fälle z. B. in den neuern Ausgaben des Kühnau'schen Choralbuches, in welchen dergleichen Kadenzen häufig mit geschärfter Unter-Dominante erscheinen, wodurch erst noch eine Art von Modulation in die aufwärts verwandte Tonleiter gemacht wird, welche in einer Schluſsphrase höchst störend auf das unbefangene Ohr eindringt, und durch die nachschlagende Septime des Dominanten-Akkordes nur dürftig wieder gut gemacht wird. Z. B.



Ueberhaupt kann Rec. beiläufig nicht umhin, zu bemerken, daſs die neuern Herausgeber dieses so allgemein eingeführten Choralbuches viele schöne, vom alten, tüchtigen Kühnau gesetzte Choräle recht verpfuscht haben. Man hat sie mit gezwungenen, schwülstigen Harmonien bekleistert, daſs der würdige Verfasser der ersten Ausgabe sich entsetzen würde, solchen Wust für seine edle, natürliche Harmonie zu erblicken. Man sehe den lieblichen, rührenden Choral: „Christe, du Lamm Gottes etc.“ welcher harmonische Unsinn ist mit diesem Liedchen gemacht! Wer kann da noch diese Madonnen-Melodie lieb haben, wenn er solchen Bombast von Harmonie hört! Da kann man dem Verbesserer mit Recht zurufen: o si tacuisses, philosophus mansisses! Eben so mifsfallen dem Rec. viele Choräle des trefflichen Rinck in seiner Orgelschule, wegen ihrer gesuchten und allzukünstlichen Harmonie.

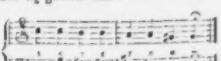
Auf der andern Seite ist dem Rec. auch manche Schwäche in unserm vorliegenden Choralbuche des Hrn. G. aufgefallen, die er zu erwähnen gleichfalls für seine Pflicht hält. Namentlich sind die vielen Quartsexten-Akkorde in einer würdigen Choral-Harmonie zu trivial und schlaff, welche von alten Choral-Setzern jederzeit vermieden wurden. Z. B.

oder:

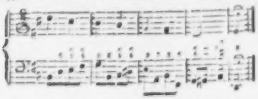


Im Graun, Bach, Händel, dem alten Kühnau, wird man nie jenen Quartsexten-Akkord in den Kadenzen finden.

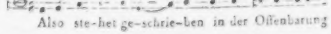
Auch die Zeile in dem Chorale: „Meine Seele, lafs es gehen etc.“



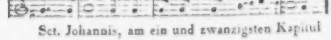
möchte zu harmonischen Auswüchsen zu rechnen sein. Die letzte Zeile des bekannten Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“



ist auch der Choral-Simplicität zuwider, und könnte vielleicht im Präludio mehr zu Hause sein. Was endlich die Intonationen und Responsionen anbelangt, so sind sie jetzt durch die allgemeine Einführung unserer evangelischen Liturgie überflüssig gemacht. Einige davon sind übrigens recht gut, obschon sich z. E. die Phrase:



Also ste-het ge-schrie-ben in der Offenbarung



Sct. Johannis, am ein und zwanzigsten Kapitul

vom Geistlichen gesungen — possierlich ausnehmen müfste.

Wir glauben nun im Wesentlichen dem Leser und dem Kenner dieser Gattung von Tonstücken eine für den Raum dieser Blätter vielleicht schon zu ausgedehnte Uebersicht dieses Choralbuches gegeben zu haben, obschon sich über diesen wichtigen Gegenstand noch manches hinzufügen liefse, welches so vielen Mifsbräuchen, die sich neuere Tonsetzer mit dem Chorale erlauben, nicht unwirksam entgegen treten könnte. Indefs sparen wir dieses für eine besondere Abhandlung auf. Dafs auch diese Arbeit des Hrn. G. ihre Verdienste hat, haben wir schon berührt, und sie dürfte bei der Anfertigung eines oben erwähnten Normal-Choralbuches in vielen Stücken mit Nutzen verglichen werden können. Wir wünschen auch von Herzen, dafs es deshalb von recht vielen Organisten gekannt sein möchte.

v. d. O., r.

Sammlung zwei-, drei-, und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Chorale für Männerstimmen. Herausgegeben von Hientzsch. Zweites Heft. Ladenpreis 18 Gr.

Der thätige, in seinem Wirkungskreise rühmlich bekannte Herr Hientzsch macht Seminarien, den obern Klassen der Gymnasien, so wie akademischen Singvereinen ein sehr willkommnes Geschenk mit dieser Sammlung ernster, dem Zwecke völlig entsprechender Gesänge. Gröfstentheils fehlen genannten Anstalten gute Kompositionen für Männerstimmen, wenn nicht einer oder der andere der Leitenden selbst sich zu helfen im Stande ist, und zu diesem Zwecke edle Gesänge arrangirt. Daher kommt es, dafs junge Leute immer noch, bei solchem Mangel der musikalischen Litteratur an erhebenden und geistig-höhern Gesängen für Männervereine, ihre Zuflucht zu Sammlungen nehmen, die nichts anders, als etwa Essen und Trinken zum Gegenstande ihrer Begeisterung haben, und zum Theil von faden, sich ewig wiederholenden Weinliedern strotzen, die eben so flach, vielleicht bei einem Glase Bier, komponirt sind. Daher haben die Schul-Vorstände immer noch mit Recht ein beobachtendes Auge auf Vereine zu richten, die sich unter sich selbst bilden. Aber solche Sammlungen, wie sie Herr Hientzsch hier darbietet, so sorgfältig in der Wahl, mit Geist und Herz erhebenden und unterhaltenden Gedichten geschmückt, klassisch komponirt, wohlfeil und doch sauber und deutlich gedruckt; solche Sammlungen sind noch zu wünschen. Möchte doch auch Herr Schnabel noch ähnliche Werke zu demselben Behufe komponiren, wie z. B. den erhebenden, herrlichen Psalm in E-dur: „Herr unser Gott,“ den

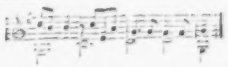
wir schon früher in dieser Zeitung rühmlichst erwähnt haben, der aber immer mehr Schönheiten in seiner Einfachheit entwickelt, je öfter man ihn hört und singt. Alle Seminarien-Kassen sollten dieses schöne Werk in vielfachen Exemplaren ankaufen, (damit die Zöglinge die kostbare Zeit nicht mit zu vielem Notenschreiben hinbringen) so wie denn auch vorliegende Sammlung des Herrn Hientzsch, damit die edlen Männer ihr in pecuniärer Hinsicht gewifs undankbares Unternehmen mehr gefördert sähen, und das Gute und Schöne immer mehr Eingang unter den Menschen fände. Mochten sie aufgemuntert werden, ferner im Weinberge des Herrn fleifsig anzubauen! Wir würden besonders auszeichnen: Nro. 1, von Köhler, Nro. 14 von Klein, Nro. 19 von Kreutzer, Nro. 32 von Ebendems., Nro. 34, den 64 Psalm von Bergt, Nro. 37 von Nägeli und die Choräle v. d. O...r.

Rondeau pour le Pianoforte composé — par Belke. Berlin chez Laue. Preis 10 Gr.

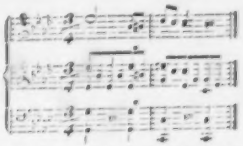
Ein recht gutes Uebungsstück für Anfänger. Der Rythmus ist hin und wieder sehr sonderbar. Wir leiden eben keinen Mangel an solchen Kompositionen. 4.

Sammlung auserlesener Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Georg Schmidt, Direktor des musikalischen Vereins in Münster. 1s Heft.

Dieses erste Heft auserlesener Lieder enthält vier Nummern, wovon Nro. 1 ein recht tief aufgefafstes und innig gefühltes Musikstück ist, in dem nur die zu den Worten: „Theure, Theure" gewählten Akkorde nicht recht passend scheinen. Nro. 2 mit der Ueberschrift: Das Bild, ist sehr unbedeutend: man sehe nur den Schlufs



er klingt doch gar zu sehr nach anno 90 und dazu 10 vierzeilige Verse! Das dritte Lied aus As-dur, $\frac{3}{4}$ Takt ist wieder gelungen zu nennen. Befremdend kam mir die Stelle vor:



Auch Nro. 4. „an den Frühling" ist nicht schlecht, pafst jedoch wenig zu dem Auserlesen, was der Titel verspricht. — Uebrigens wird das lithographische Institut zu Münster mit seiner Kunst keine Proselyten machen. Der Text ist sehr witzig ausgefallen und die Noten haben auch kein besonders empfehlendes Aeufsere. 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 25. Mai.

Dafs ein Blinder auf irgend eine Weise ein thätiges Mitglied der Gesellschaft zu werden strebt, ist gewifs an sich lobenswerth; es ist auch natürlich, dafs man die Leistungen eines Menschen, der eine so harte Entbehrung leidet, nachsichtig, mit Rücksicht auf seinen mangelhaften Zustand, beurtheilt. Allein die Nachsicht darf nicht so weit gehen, zu gestatten, dafs Stümperei sich hinter der Hülflosigkeit verschanzt; in solchem Falle ist nur der Schein einer nützlichen Thätigkeit vorhanden und das Mitgefühl wird gemifsbraucht, wenn man es durch Leistungen in Bewegung zu setzen und zu vergelten sucht, an denen auch die mäfsigsten Erwartungen unbefriedigt bleiben.

Dieses Urtheil mufs Ref. über den erblindeten Harfenisten, Hrn. Hawig aussprechen, der heut Konzert gegeben. Ref. der verhindert war, von demselben mehr, als den ersten Theil zu hören, kann nur über den Vortrag eines Harfenkonzerts von Reimann berichten. Ein ordinairer Anfangssatz, ein höchst schaales Andante und ein wiener Walzer als Finale — dies alles armselig instrumentirt, selbst für das

Hauptinstrument mager geschrieben — das ist keine Komposition, mit der man sich in Berlin hervorwagen darf. Der Konzertgeber hatte keine Gelegenheit, sich durch Vortrag oder Fertigkeit zu zeigen; was er aber gab, läfst schliefsen, dafs ihm mehr als die Gelegenheit dazu fehlt. Ein meist harter und doch nicht voller Ton zeugt von einem nicht gut gebildeten Anschlage, die geringen Figuren kamen steif und hart heraus, an Verschmelzung, an Licht und Schatten, an zarten Ausdruck nicht zu denken.

Ausserdem sang im ersten Theile des Konzerts Dem. Flache, eine junge Sängerin vom Königlichen Theater, eine Scene (aus E-dur) aus der diebischen Elster von Rossini. Sie hat manches Lobenswerthe gezeigt; aber einer solchen Scene ist sie noch nicht gewachsen. Diese Art von Musik verweiset bei ihrer innern Gehaltlosigkeit durchaus auf Vortrefflichkeiten der ausübenden Sängerin, besonders wenn man gewohnt ist, sie von Fräulein Sontag und Madame Seidler zu hören. Es gehört eine reizende Stimme dazu; und reizend kann nur eine glücklich organisirte und vollkommen ausgebildete Stimme seins am letztern fehlt bei Fräulein Flache noch viel. Es gehört ferner eine Gewandtheit in Koloraturen dazu, die überall vollkommene Freiheit und Leichtigkeit gewährt und die Schwierigkeiten selbst als ein anmuthiges Spiel erscheinen läfst. Endlich aber fodern wir eine frohe und frische Laune, eine gewisse Koketterie der Empfindung, Keckheit — kurz den ganzen Ausdruck eines zarten, feinen, empfindungsfähigen und dabei leichtfertig frohen Wesens. Wer nicht alles hinter sich werfen, über alle Schwierigkeiten mit sorglosem Fufse hinweghüpfen, das Heterogene mit Schalkhaftigkeit verknüpfen, wer nicht alle Künste unschuldiger, reizender Koketterie ausüben kann, der wird in Rossinischen Scenen nimmermehr befriedigen.

Gewifs verkennen unsre jungen Sängerinnen ihren Vortheil, wenn sie ihre Bemühungen in Konzerten ausschliefslich den neuitalienischen Seichtigkeiten zuwenden. Die Zeit ist nahe, wo alle dieses Zeug verschwunden und wo alle Sängerinnen unbrauchbar und vergessen sein werden, die sich zu nichts Besserm ausgebildet, oder wol gar für dieses Bessere verdorben haben. Und das geschieht leichter als mancher glaubt. Sobald ein Künstler aufhört, sich dem Hochsten und Besten zuzuwenden, beginnt seine künstlerische Entwürdigung und Verschlechterung. Wer aber gar von der rechten Bahn sich dahin verirrt, die Mode, die Laune des Tages zur Richtschnur seines Strebens zu nehmen, in dem ist der künstlerische Trieb schon von Eitelkeit oder Gewinnsucht erstickt und er wird an und mit jener Mode untergehen. Dies prophezeihen wir allen unsern jungen Rossini-Sängerinnen, wenn sie auf ihrem jetzigen Wege beharren. — Ihre Verirrung ist aber um so auffallender, da sie nicht einmal einen momentanen Erfolg von einiger Bedeutung erringt. Es ist wirklich unmöglich, dafs Fräulein Karl, Hoffmann, Flache neben Madame Seidler und Fräulein Sontag mit rossinischen Sachen aufkommen. Aber mit einer Mozartschen, Beethovenschen, Weberschen Scene werden sie sogleich aufser Parallele mit irgend einer Sängerin treten, sie werden etwas Eigenes leisten können und, bei zweckmäfsiger Wahl, etwas Befriedigendes.

Jedoch an jungen Sängerinnen ist es noch zu entschuldigen, wenn sie durch den Ton der Modewelt und die glänzenden Erfolge einer Sontag verführt werden. Was aber soll man von der Musikdirektion der königl. Theater halten, die ihre Untergebenen und Zöglinge solchem Unwesen überläfst? Hat denn keines ihrer Mitglieder Zeit, einem solchen Verderb der jungen Kräfte entgegen zu treten, die jungen Sängerinnen zu berathen, nöthigenfalls mit Autorität zum Rechten anzuweisen? Jeden Augenblick müssen Opern aufgeschoben, zurückgelegt werden, wenn eine unserer drei grofsen Sängerinnen behindert ist; bei einem so zahlreichen Personal, wie das unserer Oper, wird sogar zu dem in jeder Beziehung verwerflichen Mittel gegriffen, zwei wichtige Rollen (Zelia und Namuna in Nur-

mahal) Einer Sängerin zu übertragen — und alles das, weil man sich um die Zöglinge der Anstalt nicht genug bekümmert, weil man sie unberathen sich selbst, oder uneinsichtigen Lehrern überläßt. Wenn aus Talenten, wie namentlich das des Fräuleins Hoffmann, nicht etwas Bedeutendes wird, so trifft die Musikdirektion als vorgesetzte Behörde schwerer Vorwurf und dieser ruht besonders darauf, daß man nicht für angemessene Beschäftigung sorgt. Sollte Hr. Ritter Spontini, mit eigenen Kompositionen beschäftigt, dazu keine Zeit haben, so liegt die Verpflichtung zunächst auf Herrn Kapellmeister Seidel, der vermöge seiner Stellung und bei seiner vieljährigen Erfahrung zuerst dazu berufen scheint und der sich ein wahres Verdienst erwerben kann, wenn er hier nützlich eingreift und zum Rechten sieht.

Marx.

Berlin, den 26. Mai 1828.

Das Königstädter Theater, bei Gelegenheit einer Aufführung von Aline, Volkszauberoper von Bäuerle und Wenzel Muller

Es ist schon öfters über die Plattheit der Wiener Spektakelstücke in diesen Blättern geredet worden. Die heute zum zweiten, oder dritten Mal aufgeführte Zauberoper ist um kein Haar besser, als die früher erwähnten und statt bei ihr die alten Klagen gegen die ganze verworfene Gesellschaft der Wiener Spektakelstücke zu wiederholen, wenden wir uns zu dem Institute, das sie bei uns eingeführt hat.

Wir erblicken das neue Theater jetzt in einer zweiten Periode. Wie es früher das günstigste Vorurtheil des Publikums zum steten Bundesgenossen hatte, so sieht es jetzt ziemlich alle Stimmen gegen sich vereinigt, überall, selbst unter seinen Theilnehmern, die gewisse Meinung von seinem nahe bevorstehenden, unvermeidlichen Untergange herrschend. Namentlich vereinigen sich viele Stimmgeber dahin:

daß die Oper, ja geradehin das Engagement des Fräuleins Sontag den Ruin des Theaters herbeiführe

und daß eine Erhaltung nur zu denken sei, wenn man sich der Oper entledige.

Man beruft sich hierbei besonders auf die Erfahrung, daß seit dem Erscheinen jener mit Recht so beliebten Sängerin alle Vorstellungen, in denen sie nicht aufträte, unbesucht blieben, was sonst nicht gewesen — und daß überall die Oper den Theatern mehr koste, als einbringe.

Die letzt erwähnten Meinungen berühren Gegenstände aus unserm Gebiete, die einer nähern Erörterung gewiß werth sind. Wir dürfen uns ihr um so weniger entziehen, da sich eine lähmende Gewalt jener Meinung vom Königstädter Theater zu verbreiten scheint und zu vollenden droht, was Fehlgriffe und Mißgeschick mancher Art begonnen haben. Der Untergang eines Unternehmens muß schon an sich jedem Wohlwollenden unerfreulich sein, besonders aber dann, wenn es ein lange gewünschtes, Gemeinnutzen versprechendes ist, und wenn der üble Ausgang auf lange Zeit jede neue Unternehmung der Art zu verhindern droht. Denn dies vor allem können wir uns nicht bergen, daß Berlin auf lange Zeit den Besitz eines zweiten Theaters entbehren wird, wenn der Untergang des Königstädter jeden Unternehmer zurückschreckt und sein Beginnen schon im Voraus bei dem Publikum in Mißkredit setzt. Je stärker und lebhafter sich die Gunst des Publikums dem Königstädter Unternehmen zugewandt hatte, desto größer wird das Mißtrauen gegen die Nachfolger sein. Diese allbekannte Gunst des Publikums bezeugt, daß wir das Unternehmen wohl ein lange gewünschtes haben nennen dürfen. Wenn wir im Laufe der verflossenen Jahre die Vorliebe des Publikums bis zur Ueberschätzung und bis zur Duldung selbst des offenbar Verwerflichen haben gehen sehen: so sprach sich auch darin nur die allgemeine Vorstellung von der Erwünschtheit des Unternehmens aus; und es scheint uns ein edlerer Sinn in diesem, wenn auch excedirenden Streben, das Institut zu erhalten, gelebt zu haben, als im neuern

Treiben Einiger, das auf Zerstören, statt Verbessern hinarbeitet.

Ist aber ein zweites Theater wirklich für Berlin wünschenswerth? Wir müssen der früher so entschieden dafür ausgesprochenen öffentlichen Meinung unsere Stimme zugesellen. Ohne uns in eine Deduktion zu verlieren, wie fruchtbar Theater für Volksbildung und Freude des Volkes sein können, machen wir auf die jährlich um Tausende steigende Volksmenge Berlins aufmerksam, die nach ihrer Zahl, nach der Verbreitung der Wohnungen und den verschiedenen Neigungen ein zweites Theater neben dem Königl. wünschenswerth und sein Bestehen unbezweifelt möglich macht. Wenn man bisher ein oder das andere Theater bisweilen unbesucht gesehen, so liegt dies nur daran, dafs nicht jederzeit genug geschehen ist, das Publikum anzuziehen. War das Publikum interessirt, so fanden sich die Königlichen und das Königstädter Haus gefüllt; ohnedem haben wir früher, wo in einem einzigen Hause gespielt wurde, auch dieses leer gesehen. Und die Lust am Schauspiele mufs steigen, jemehr wir andere öffentliche Vergnügungen, z. B. Konzerte, sinken und gleichgültiger werden sehn.

Eine Verdreifachung des Königl. Theaters würde nicht gleichen Erfolg haben; es würde die Mannigfaltigkeit fehlen. Eine selbständige Bühne hat nicht blos ein anderes Personal, sie steht auch unter andern Prinzipien und je weiter diese sich entwickeln, desto eigenthümlicher müssen sich Wahl und Ausführung der Leistungen werden. Dieser Vortheil würde wichtig sein, wenn man auch annehmen dürfte, dafs die Königl. Theater durchaus ihre Bestimmung erfüllten. Es liegt aber in der Unvollkommenheit aller vielköpfigen Unternehmungen, in den unglaublichen Schwierigkeiten einer Theaterdirektion, dafs dies ungeachtet der ruhmwürdigsten Thätigkeit des Herrn Grafen von Brühl und der übrigen Direktionsmitglieder, nicht der Fall ist. Nur Beispielsweise erinnern wir daran, wie wenig bei den Königl. Theatern für neue Opern, selbst anerkannter deutscher Meister (noch immer kennt Berlin nicht Spohrs Faust) geschieht, wie unsere trefflichsten Künstler und das edle Königl. Opernhaus an den elenden französischen Machwerken gemifsbraucht werden, wie manche treffliche alte Oper (z. B. der Doktor und Apotheker von Dittersdorf) unverdienter Weise zurückgelegt worden ist.

Eine wichtige Bestärkung unserer Ansicht finden wir, wenn wir uns von den Leitenden und Schaffenden zu den Ausübenden wenden. Das Personale der Königl. Bühnen ist gewifs eines der achtenswerthesten, und mehr als ein Künstler des ersten Ranges glänzt in seinen Reihen. Dafs aber die Ueberhäufung mit den heterogensten Rollen (unvermeidlich, so lange das Königl. Theater Alles in Allem sein soll) die grundliche Ausbildung oft hemmt, den reinen und eigenthümlichen Kunststrom stört — dafs langes Zusammenleben und Wirken in einem altbekannten Kreise und Geschäftsgange, die Sicherheit lebenslänglicher Versorgung und ähnliche Verhältnisse Manchen einschläfernd und von lebendigem Fortschreiten zurückziehen, ist zu sehr in der menschlichen Natur gegründet und zu oft durch Erfahrungen bestätigt, als dafs man es ableugnen könnte.

Es kann hier nicht darauf abgesehen sein, irgend jemand einen Vorwurf zu machen; es bedarf für Niemanden einer Entschuldigung oder Rechtfertigung; aber die Sache ist so und ihr abzuhelfen wünschenswerth. Dies scheint aber nur durch ein zweites selbständiges Theater erreichbar und in mancher erfreulichen Hinsicht durch den Erfolg am Königstädter Theater erwiesen, so weit dieses auch hinter gerechten Erwartungen zurückgeblieben sein mag. (Schlufs folgt.)

Wien. 1826.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Bei Herrn Hofrath von Kiesewetter haben abermals zwei geistliche Konzerte statt gefunden. Im ersteren wurden italienische Psalmen von Adolfati und Caffaro, im letzteren eine Serenata gegeben, welche Alessandro Scarlatti im Jahre 1716 zur Geburtsfeier eines Erzherzogs, Kron-Erben Kaiser Karl VI., komponirte. — Schuppanzigs Abonnement-Quartette haben neuerdings folgende Ausbeute geliefert: Von Haidn: Quatuor in G; (Lobkowitz) in B, in G, No. 4 (Erdödy) in G-moll, (Appony) in Es. —

Von Mozart: Quatuor in C, No. 1; in B, concertant; in A; Quintett mit Klarinette, in A. —

Von Beethoven: Quatuor in E-moll (Rasumowsky); in A, op. 18; Trio in Es, (Erdödy) op. 70, No. 2; Quintett in Es, op. 4; grand Septuor. Quatuor in F, op. 18, No. 1. —

Auf unsern Bühnen ist seit meinem letzten Referate an Novitäten folgendes ans Licht getreten:

Im Theater an der Wien:

1) Eine musikalische Akademie, worin sich Dem. Mariane Kainz, Sängerin aus Florenz, hören liefs. Die Steckenpferde, worauf sie sich herumtummelte, waren: die Kavatine aus dem Barbier und die Arie mit Chor aus der Italienerin; Pucitta's langweilige Polacca: „la placida campagna,“ und dessen Tyroler-Variationen: „Volan rapidi i momenti.“ Sie hat weniger eine ausgezeichnet schöne Stimme, als gute Schule, und was man kunstgerechte Bildung nennt, woraus vollkommene Sicherheit in allen Unternehmungen hervorgeht. Sie gefiel, und würde noch mehr gefallen haben, stünden nicht gerade durch die Wahl dieser Pièçen die Meisterinnen Fodor, Borgondio, Katalani und Ferron in ungeschwächtem Andenken.

2) „Aline, oder: Wien in einem andern Welttheile.“ Zauberposse mit Gesang; für das Königlich Baiersche Isarthortheater neu bearbeitet. Hat Geld eingebracht, und das ist für jeden Pachter das summum bonum. — Herr Karl — Schiffbarbier Bims — delicios; Madame Flerx — Zilli — scandalös. —

3) „Die Jungfrau von Orleans.“ Neu in die Scene gesetzt. Ungern vermisste man die vortreffliche, höchst karakteristische Musik des Herrn Kapellmeister von Seyfried, welche auch bei den Darstellungen dieser Tragodie im Holtheater beibehalten wurde, aber freilich für das gegenwartige subtrahirte Orchester unausführbar gewesen ware. Sonderlich monoton klang der kraft- und saftlose Krönungsmarsch; dagegen ward das ganze Stück hindurch fast in einem fort getrommelt, gepaukt und getrommelt; ja, einmal haben meine gesunden Ohren sogar im Zwischenakte eine polnische Tanzmelodie in bester Form vernommen. Im effektreichen Arrangement zeigte sich des Direktors vielseitige Erfahrung und Bühnenkenntniss. —

Ein gleiches gilt von dem Spektakelstück:

4) „Ritter Blaubart“ nach der Oper dieses Namens von Lewald bearbeitet, worin besonders der imposante Einzug, den wenigens noch sechszehn Kavallerie-Trompeter verherrlichen, in der That höchst überraschend angeordnet ist. —

Im Leopoldstadter Theater:

1) „Lisko und Saldino, oder: der bezauberte Garten.“ Zaubermarchen in 2 Aufzügen, mit Musik von Herrn Kapellmeister Drechsler, welche sich in einigen Nummern vortheilhaft auszeichnet und Beifall erhielt. —

2) Zum Vortheile des Herrn Raimund, das von ihm verfasste, seit seiner Krankheit brach gelegene und nun das 31ste Mal reproduzirte Marchen: „Der Diamant des Geisterkönigs.“ — Es ist doch in der That eine ganz hübsche Sache, so der erklarte Favorit eines grossen Publikums zu sein! Kaum wird die Einladung zu einem Benefice angekleibt, so mochten sich die armen dienstbaren Geister gleich Munchhausens zum Dachse gewordenen Windspiele die Beine ablaufen, um nur für ihre Brotherren Logen oder Spertsitze à tout prix zu erobern. Der Held des Abends wird doppelt begluckt; in die eine Schale stromt der goldene Regen, in die andere, des Kunstlers ehrenvollster Lohn: laut sich aussprechende Anerkennung seines Strebens, in der ihm angewiesenen Sphare redlich das Seinige gethan zu haben. So steht denn das Zunglein mitten inne, und die e mildern werthe Loos ist dem unermudet fleissigen Raimund von Herzen zu gonnen, der nebstbei in diesem humoristischen Scherzspiel, welches dem gerugten Plane und der konsequenten Haltung gemass alle ahnliche Konsorten weit übertrifft, ein reiches Talent zum Volksdichter entwickelt hat. —

3) „Die Weiber zu Pferde;“ pantomimisches Quodlibet mit Tanzen, Maschinen und Flugwerken, wozu Kapellmeister Muller eine artige Musik setzte. — 4) „Der Bergegeist;“ Zauberspiel in 3 Akten von Gleich, Musik von Joseph Drechsler; — 5) „Der Finker als Marquis;“ Posse in 3 Aufz. von Bäuerle, Musik v. Wenzel Müller; und: — 6) „Adler, Fuch, und Bar,“ Zaubermarchen in 2 Akten, nach Musaus, von Gleich, und ebenfalls vom Kapellmeister Muller komponirt, diese drei beliebten Pieçen wurden in kurzen Zwischenraumen wieder neu in Scene gesetzt, und thaten neuerdings mehremale durch volle Hauser ihre Schuldigkeit. —

Im Josephstadter Theater:

1) „Der Barometermacher auf der Zauberinsel;“ Posse mit Gesang und Tanz in zwei Aufzugen von Ferdinand Raimund. Ein Emigrant vom Donau-Eiland herüber; dort allbeliebt, hier als Fremdling kalt behandelt. Warum wol? Leicht erklarbar, wenn man eine Parallele zwischen den Komiker Hopp und Raimund zieht, welche so himmelweit verschieden die Hauptrollen des Bartholomäus Quecksilber geben. — 2) „Hensler's Gedachtnissfeier.“ Gelegenheits-Gemalde in 1 Akt. — Der wackere Unternehmer und Direktor dieser Bühne, Karl Friedrich Hensler ist nicht mehr! Die unerbittliche Parca durchschnitt nach einer zweitagigen Krankheit den Faden seines bis in's 63ste Jahr in voller rustiger Gesundheit blühenden Lebens. Ganz Wien betrauert den Biedermann, von dem man in Wahrheit sagen kann: „Er hatte auch nicht einen einzigen Feind!“ Dass seine, von diesem Verluste tief ergriffene Gesellschaft des rechtlichsten Fuhrers Todtenopfer feierte, worin die meisten Karaktere aus beliebten, von ihm verfassten Stucken personificirt eingeführt waren, ist schon und löblich; doch hatte solches nur einmal gegeben und pecuniaren Vortheils wegen keine zweite und dritte Wiederholung statt finden sollen; so wie die Idee nicht zu billigen ist, dass eine dem Verstorbenen selbst bis auf bezeichnende Eigenheiten tauschend ahnlich kostumirte Gestalt zwischen den Kouissen nach einig fuhrten Gebrauche dirigirte und somit gleichsam als Doppelganger, leiblich und geistig zugleich den selbstgegebenen Exequien beiwohnte. — Die Entreprise wird von der einzigen Tochter des Hingeschiedenen, schon seit Jahren mit dem Grosshandler, Edlen von Scheidlin, vermahlt, als Erbin, ab intestato, mit Uebernahme aller bestehenden Kontrakts-Verpflichtungen, fortgeführt. — 3) „Wer andern eine Grube graht, fallt selbst hinein.“ Komische Operette in einem Akt komponirt von Adolph Müller. Der junge Tonsetzer, Sanger und Schauspieler bei diesem Theater, ist keineswegs ein bloses Naturkind, ein wildes Genie, wie so viele herumvagiren und auf's gerathewohl in die heilige Kunst hineinpfuschen; er hat das Seinige gelernt, weiss was er will und wie es sein soll. In seiner Arbeit herrscht ein fliessender Gesang, reine Stimmenführung und ein gefalliges Instrumentale; wiewol er stets — was bei so leichter Waare eben nicht zu tadeln — dem italienischen Geschmacke huldiget, so wusste er sich dennoch frei von Reminiszenzen zu erhalten, und gehort nichts weniger als zu dem imitatorum pecus, zu den knechtischen Nachaffern und blinden Anbetern des Gotzen, den wahrlich nicht seine Freunde so hoch auf den Altar gestellt haben. — 4) „Die Zauberreise.“ Grosse Pantomime in

zwei Aufzügen von Herrn Occioni, mit Musik von Herrn Faistenberger. Derselbe ist, wie Referent in Erfahrung gebracht, Violinspieler und Ballet-Korrepetitor beim Theater an der Wien. Natürlich, dafs man in dieser Qualität viel und vielerlei Musik zu hören gezwungen ist; natürlich, dafs sich manche, so oft wiedergehörte Gedanken austernartig anhangen, die man selbst mit dem besten Willen nicht mehr loskriegen kann; eben so natürlich, dafs solche fremde Gaste mit den eigenen Geisteseingebungen sich also vermengen, dafs es in der That schwer halten dürfte, der andern Eigenthum vom rechtmäfsigen Besitz zu sondern. Wenn nun unter solchen Umständen Originalität nicht zu den individuellen Vorzügen des Tagesmannhaft gemachten Tonsetzers gehört, so mag ein dergleichen Deficit bei einem Modeartikel nicht allzuhoch angeschlagen werden und ihm verbleibt mindestens der Ruhm eines emsigen Strazzensammlers, oder — honoriger ausgedrückt: eines fleifsigen Aehrenlesers. Es hört sich übrigens alles recht hübsch und man ist bestandig fein zu Hause, unter lauter alten, guten Freunden und lieben Bekannten. Dafs diese Pantomime sich eines solchen ungemeinen Zulaufes erfreut (denn sie wurde wol schon zwanzigmal, beinahe ohne Unterbrechung hintereinander fortgegeben, und selbst des Besuches mehrer Glieder der allerhöchsten Herrscher-Familie gewürdigt) daran hat der wackere Maschinist, Andreas Roller, dessen Talente und Künfter gegenwartig in gleicher Kathegorie bei'm Königl. Sächsischen Hoftheater in Dresden angestellt ist, den grofsten, entscheidensten Antheil. Was er hier geleistet, ist wirklich neu und nie gesehen; der Mechanismus eben so verblüffend als überraschend, und durch die unglaubliche Präcision der Ausführung beinahe an's Wunderbare granzend. Ewig schade, dafs der gute Hensler das Antheilnehmen dieser Centifolie semper virens nicht erlebte: er würde bei dem goldenen Regen, der ihrem Kelche entrauselt, noch einmal so freundlich darein gesehen haben. — Die jetzige Verwaltung dieser Bühne hat für den Fall, dafs sie durch die Gegenwart des allerhöchsten Hofes beglückt wird, eine nachahmungswürdige Anordnung getroffen. In dem Zeitraume von wenigen Stunden kann nehmlich im Mittelpunkte der ersten Gallerie eine geschmackvolle Hof-Loge bereitet werden, von wo aus die hohen Anwesenden einen allgemeinen Ueberblick en face geniefsen, anstatt dafs man in den gewöhnlichen Kaiser-Logen hart am Proscenium alle Coulissen-Geheimnisse gewahr werden mufs. Die ganze Vorrichtung ist auf einen sinnreichen Mechanismus gegründet, der auch wieder die schnellste Hinwegschaffung gestattet, und am Morgen keine Spur des Dagewesenen hinterlefst. — 5) „Die diebische Elster;" zur Benefice der Demoiselle Heckermann. Man mufs gestehen, die Leutchen thun, was in ihren Kräften ist; die Königin des Abends war allerliebst; Herr Dunst gehört zu den besten Fernando's, die uns noch vorgekommen; seine anstellige Frau excellirte wie immer als Pippo; der gastirende Herr Seipelt sang seinen Podesta schulgerecht; für Herrn Kreiner hat Rossini den Gianetto zu hoch angelegt, es mufste ihm manches umschrieben werden; Madame Raimund vergafs ihren Mutterstand und that allzu jugendlich; das Orchester war tuchtig eingehetzt. —

Im K. K. Hofburgtheater

wurde Shakespeare's „Hamlet," nach Aug. Wilh. Schlegels Uebersetzung neu einstudirt; eine treffliche Verstellung, deren indefs hier Orts nur aus dem Grunde Erwahnung geschieht, weil die Ouverture und Zwischenmusiken von Persuis komponirt waren; freilich nicht eigends dazu, was sich wol mit dem Patriotismus des Tonmeisters, der übrigens bei dem heimgegangenen Exkaiser, wie bekannt, einen Stein im Brette hatte, auch nicht vereinbarte; sondern dessen Oper: „la Jerusalème delivrée" wurde geplündert; die Ouvertüre war gerade zu brauchen; zu Entractes dienten Ballabile's und Chore, welchen man, dem Nothbedarf gemafs, Köpfe oder Schwanze ansetzte, die Singstimmen bald pfeifen, bald schmettern liefs u. s. f. mit einem Wort: das Dings war, wie Antimann Dupperich in den „Qualgeistern" sich zu exprimiren pflegt: ganz ordentlich zusammengeparrt. —

Allerlei.

Noch ist bis diese Stunde nichts Zuverlassiges über die Wiedereröffnung des Karnthnerthortheaters bekannt; Barbaja verlangt mandatario nomine durch Duport hinlangliche Kaution zur Deckung des subscribirten Abonnements; da liegt nun eben der Hase im Pfeffer; die kontrahirende Partei will auch nicht die Katze im Sacke kaufen und vorerst vergewissert sein, was ihr für schweres Geld geboten wird; darüber kann oder mag man keinen reinen Wein einschenken und aus diesem erheblichen Grunde die obwaltenden Differenzien. —

Das Theater an der Wien ist neuerdings für die drei Wintermonate Januar, Februar und März an Herr Karl verpachtet worden. Wenn die Schwalben wiederkommen, wird er wol zum Abzuge blasen, denn dann ist nicht viel mehr zu erobern. Indessen will verlauten, dafs er sich bereits erklart habe, die Anstalt auf sechs Jahre zu übernehmen, nota bene: wenn alle Ruckstande getilgt sind, und er freie Hand hat, einen neuen Grund und Boden zu legen. Der alte ist in Wahrheit schon ganz morsch, und mit den peremptorischen Staberlhaben möchte es in die Lange denn doch hapern, alldieweilen ein jegliches Ding sein Mafs und Ziel haben thut.'

Gottfried Webers, in der Cäcilia ausgesprochener Zweifel über die Aechtheit des Mozartschen Requiems hat hier Orts, wo man Leib und Seele auf dessen Infallibilitat verschwort, alle Gemüther in Aufruhr gebracht. Abbé Stadler ist einer der eifrigsten Vertheidiger seines Zeit- und Kunstgenossen und soll bereits eine, den Gegenbeweis führende Broschure zum Drucke übergeben haben. Also en attendant: ein musikalischer Federkrieg! —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 7. Jun. Nro. 23. 1826.

II. Recensionen.

1) Douzes Exercices pour le Pianoforte composés par M. Szymanowska. Liv. 1. 2. Leipzig chez Probst.

2) Toccata ou Exercice pour le Pianoforte composé par Charles Czerny. Leipzig, chez Probst.

3) Exercices en Forme de Valses pour le Pianoforte, dediés à — par J. P. Pixis. Livre 1. Leipzig chez Probst.

4) Rhapsodien (Rhapsodieen) in Uebungen für das Pianoforte komponirt und — v. Aloys Schmitt. Heft 1. Berlin bei Laue.

Für kein Instrument existiren so viel Uebungsstücke als für das Fortepiano. Der Grund ist ein zwiefacher; einmal, weil es auf keinem Instrumente mehr Virtuosen giebt, als auf diesem, die nun zum Theil ihre Meisterschaft durch Vorbereitung und Studien für die jüngern und schwächern Spieler zu dokumentiren suchen; dann, weil die Beschaffenheit des Fortepiano's von der Art ist, dafs man fast Alles, was nicht durch die Struktur der menschlichen Hände verboten wird, darauf exekutiren kann, also der Quell der Erfindung neuer Figuren und Passagen beinahe unerschöpflich ist, während andre Instrumente, ihrer Natur nach, oder weil zur Behandlung derselben die Lage der Hände keine so natürliche ist, als bei'm Pianoforte, ganz gewöhnliche leicht klingende Sachen oft nicht herausbringen können, sich also auf gewisse Wendungen beschränkt sehen. — Dies ist namentlich der Fall bei den meisten Blasinstrumenten: das Fagott bewegt sich nur ungern innerhalb der Kreuztonarten; für die Klarinette hat man mehrere besondere Arten, um nur einigermaafsen das Nöthigste, bald auf dieser bald auf jener, exekutiren zu können; Horn und Trompete besitzen nicht einmal eine vollständige und im Verhältnifs zu den andern Instrumenten reine Scala; und Doppelgriffe sind an und für sich auf allen Blasinstrumenten unausführbar — lauter Schwierigkeiten, die bei der Behandlung des Fortepiano's verschwinden. Einem nur mittelmäfsigen Spieler ist es schon einerlei, aus welcher Tonart eine Pieçe geschrieben ist; wenn er nur erst die Noten richtig gelesen hat — mit dem Fingersatze wird er in As-moll eben so gut fertig, als in C-dur. — Aber trotz der Masse von Etüden, Exercicen, Toccaten, die dem sich bildenden Klavierspieler zu Gebote steh'n, ist die Zahl derer, die wirklich ihren Zweck erfüllen, verhältnifsmäfsig nur sehr gering.

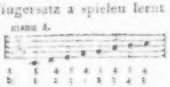
Es fragt sich nun, welches sind die Anfoderungen, die man an eine Etüde überhaupt machen darf.

A) Dem ganzen Stücke mufs eine Figur zum Grunde liegen, die neu, interessant und lehrreich in möglichst vielen Veränderungen — bald auf-, bald abwärts; stark oder schwach; als Ober-, Mittel- oder Unterstimme; in der Tonika sowol, als in den verwandten Tonarten — immer wieder zum Vorschein kommt. In dieser Hinsicht soll die Etüde der Fuge gleichen, mit dem Unterschiede, dafs in letzterer das Thema melodisch und harmonisch, in jener fast immer nur melodisch durchgeführt wird.

B) Die Etüde mufs der Form nach entweder präludiren — oder rondomäfsig sein; überschreitet sie diese Gränzen, so ist sie um nichts mehr Uebungsstück, als jede andre Piece (Fantasie, Sonate, Variation) mit eben dem Fug und Recht Etüde genannt werden kann.

C) Nach der mehr oder minder gröfsern Schwierigkeit der in der Etüde durchgearbeiteten Figur, mufs sich der Umfang des Stückes richten, und also auch die Modulation; ist die Figur äufserst anstrengend und schwer, so darf das Ganze nicht zu lang, mithin auch in den Ausweichungen nicht zu gesucht, sondern so viel als möglich in der Haupttonart gehalten sein.

D) Der Fingersatz mufs, wo er sich nicht von selbst ergiebt, vorgeschrieben und jedenfalls der leichteste und natürlichste sein. Eine schwierige Figur mit unbeholfner Applikatur ist ein Seiltänzer auf einem Sommerfaden (das tertium comparationis liegt hier in der Unähnlichkeit). Wer von Haus aus die C-Scala mit dem Fingersatz a spielen lernt



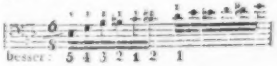
wird allerdings mit der Zeit einige Fertigkeit darin erlangen, den vierten Finger über den fünften zu setzen; aber am Ende hat er's nicht weiter gebracht, als der, welcher sich bei derselben Tonleiter der mit b bezeichneten Applikatur bedient.

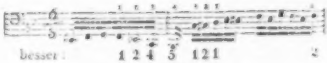
Diese vier Requisite zu einer guten Etüde, theils aus der Natur der Sache folgend, theils abstrahirt aus den Vorbildern, die uns die Arbeiten von Bach, Clementi, Kramer in diesem Fache darbieten, machen es erklärlich, warum wir eigentlich nur immer noch wenig ihren Platz und Namen mit Recht behauptende Exercices besitzen. In wie fern die oben angezeigten Stücke hieher gerechnet werden dürfen, geht aus der nachstehenden Beurtheilung hervor.

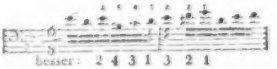
I. Douze Exercices — M. Szymanowska. Liv. I. II.

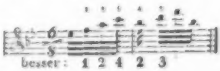
Jedes Heft enthält deren sechs, mit fortlaufender Nummer. Der Satz ist rein und fliefsend: eine Eigenheit der Komposition scheint die Ausweichung nach der Unterquinte zu sein, die wir fast in allen zwölf Uebungen finden. Die Modulation ist natürlich; nur der Uebergang in No. 9 (Es-dur)

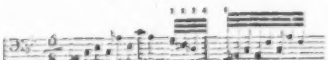
ist gezwungen, und war leicht zu vermeiden. — Weniger scheint dem Ref. die Applikatur genügend zu sein. Man schliefse aus folgenden Beispielen:

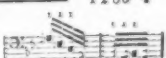




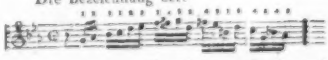






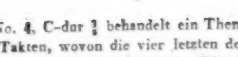


Die Bezeichnung bei:

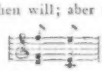


in No. 2 ist ganz überflüssig, weil niemand dergleichen anders spielen wird, als es hier vorgezeichnet ist.

No. 4. C-dur $\frac{3}{8}$ behandelt ein Thema von acht Takten, wovon die vier letzten den vier ersten ziemlich kongruent sind. Dies Thema kommt in 152 Mensuren neun Mal vor, füllt also mit seinen Wiederholungen mehr als die Hälfte des Ganzen aus. Dies ermüdet, und auch der sonst fleifsige Setzer ist der Sache zuletzt überdrüssig geworden, und giebt uns gegen das Ende folgenden Takt zum Besten:



No. 12 ist vorzugsweise dazu bestimmt, die rechte Hand in Oktavenspannungen zu üben; doch scheint dies dem Ref. nicht im Karakter des Stückes zu liegen, sondern erst später hineingelegt zu sein. Man könnte sich dergleichen Exercitia ersparen, da man nur die erste beste Piece vorzunehmen braucht, und die Melodie oben durch hinzugefügte Oktaven zu verstärken. Am gelungensten ist wol No. 10, das unaufhaltsam in civilisirter Kraft fortströmt. — Uebrigens gehört Ref. unstreitig zu den Heroen unter den Klaviervirtuosen, wenn man die natürliche Gröfse seiner Hände als Maafstab brauchen will; aber Grifle wie:



sind ihm doch etwas zu hyperbolisch, wenn sie auch auf die Ausbildung des Manuals der Verfasserin günstig schliefsen lassen.

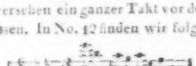
II. Toccata ou Exercice — C. Czerny.

Diese Toccata, C-dur im C-Takt, durchweg in Sechzehntheilen, mit abwechselnden Terzen- und Sexten-Gängen oder Sprüngen, sowol in der rechten als linken Hand ist ein tüchtiges Uebungsstück, das nicht ohne Nutzen für schon vorgerückte Klavierspieler sein wird. An manchen Stellen wäre ein vorgezeichneter Fingersatz, der durchweg fehlt, zu wünschen gewesen. Die Ueberschrift: Allegro commodo, hat für geniale Faullenzer, die auch sagen wollen, sie hätten was geübt, aber sich nicht übermäfsig anzustrengen wünschen, viel Anziehendes. Man spiele die Toccata in dem Tempo, wie es einem grade kommode ist. Angabe des Zeitmaafses nach dem Metronom sollte bei dergleichen Sachen nicht aus der Acht gelassen werden.

III. Exercices en Forme de Valses — J. P. Pixis.

IV. Rhapsodieen in Uebungen — A. Schmitt.

Hier gesteht Ref., dafs er um ein Urtheil verlegen ist. Beide Komponisten haben sich klüglich in einen Hinterhalt gelegt; sage ich zu Herrn Pixis: dies ist eine schlechte Uebung, so erwiedert er: ja, es ist aber ein guter Walzer! und sage ich zu Herrn Schmitt: dies ist eine schlechte Rhapsodie, so erwiedert er: ja, es ist aber eine gute Uebung. — Namentlich werde ich mich mit Herrn Pixis in dieser Hinsicht nicht einigen können. Will er etwa No. 3. 5. 9. 10. 11 auch für Uebungen gelten lassen? Jeder mittelmäfsige Pianist spielte solche Sachen vom Blatte herunter. In No. 9 ist wahrscheinlich und hoffentlich durch ein Druckversehen ein ganzer Takt vor dem Schlusse ausgelassen. In No. 12 finden wir folgende Stelle:



Vor zehn Jahren hätte jeder Klavierlehrer das erste as frischweg in c verwandelt. Jetzt mufs man mit solchen Metamorphosen sehr auf der Hut sein, um nicht etwa den genialen Intentionen des Kompositeurs Eintrag zu thun. — Herr A. Schmitt beschenkt das Publikum in diesem ersten Hefte seiner Rhapsodieen (wozu der Titel? ein Virtuose wie dieser sollte über dergleichen erhaben sein) mit acht Nummern wovon z. B. No. 6 ganz in der Form des ersten Satzes einer Sonate und No. 8 schon durch die Ueberschrift Scherzo und den derselben angemessenen Zuschnitt, dem gewählten Aushängeschild hinlänglich widersprechen. No. 3 vorzugsweise gehört in die Klasse von Uebungsstücken, zu welcher, wie schon oben erwähnt, alle und jede von Anbeginn der Welt für das Fortepiano geschriebene Sachen gerechnet werden müssen. Dafs übrigens das Gegebene sehr gut, mitunter ausgezeichnet (No. 7.) sei, und baldige Fortsetzung wünschen lasse, wird durch den Namen des verdienstvollen

Tonsetzers verbürgt. Der Tadel trifft nur den in Titel und Inhalt enthaltenen Widerspruch. 4.

Rondo espressivo per il Pianoforte composto da Carlo Czerny, Op. 93. Lipsia Probst.

Ein recht zartes Thema, Andantino moderato con espressione im $\frac{6}{8}$ Takt, E-dur, wird auf funfzehn Saiten mit vielem Geschick durchgeführt. Grofse Schwierigkeiten sind mit der Ausführung nicht verknüpft. — Von demselben Komponisten liegt vor uns Nocturne brillant pour le Pianoforte à 4 mains, über das Thema: „das waren mir selige Tage.“ — Kaum ist es glaublich, dafs ein Mann wie Czerny, der eine F-moll-Sonate für's Klavier — ein wahres Meisterstück — herausgegeben hat, dieses fade zusammengestoppelte Oeuvre 71. wirklich komponirt haben sollte. Zwar sind uns von Herrn Czerny's Hand viele sogenannte tributs à la mode bekannt, die auch keineswegs klassisch genannt werden können, aber immer den Klavierspieler von Geschmack und Eleganz durchblicken lassen. Doch auch nicht einmal dies ist hier der Fall. Kann mir jemand in vorliegenden sechs Veränderungen des Thema's eine einzige Figur aufweisen, die nicht schon Gelineck in seinen 1000 und etlichen Variationen zur Genüge auf- und abgedroschen hätte, oder kann er mir, Seite 25—39 betreffend, ein Musikstück von gleichem Umfange beibringen, das bei gleich übermäfsigem Aufwande von Passagen, Arpeggien und allen den Klavierspielern zu Gebote stehenden tours de force ärmlicher und dabei langweiliger ist, als dieses Finale und die kurz vorhergehenden Sätze so — doch wozu eine Wette, bei welcher der Proponirende sicher voraus weifs, dafs er gewinnen mufs? Herr Czerny wird indessen bei dieser meiner Anzeige dieser seiner Komposition durchaus nicht als Vater des ausgescholtenen Kindes interessirt sein. Ich glaube nehmlich fest und sicher, dafs diese „seligen Tage“ gar nicht von Herrn Czerny bearbeitet sind. Das Unwesen welches in den letzten Jahren des vorigen Saeculi so erstaunlich überhand genommen hatte, dafs man nämlich die jämmerlichsten erbärmlichsten Machwerke unter der Druckerpresse mit den berühmtesten Namen taufte (worunter besonders Männer wie Wolfl, Klementi, mitunter auch Mozart, leiden mufsten) dies scheint leider in Deutschland wieder einreissen zu wollen. Damals war es die Leipziger musikalische Zeitung, welche das Publikum und die oft selbst getäuschten Verleger auf diese Kontrebande aufmerksam machte. Möge denn jetzt ihre jüngere Schwester dem lobenswerthen Beispiele folgen und Musiker und Dilettanten dann und wann warnen, bei'm Ankauf von Noten nicht mehr auf die Namen des Komponisten, sondern auf den Werth der Komposition zu sehen. Die Herren Musikalienhändler gestatten es ja fast überall, dafs man sich das Gewünschte vor abgeschlofs'nem Handel zu Hause ansehn darf. 4.

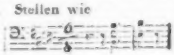
Deux Nocturnes pour le Pianoforte dediés — par Charles Mayer. Leipzig chez Probst. Preis 8 Gr.

Beide Notturnos (im Hefte selbst ist die italienische Benennung gebraucht worden) schliefsen ritardando pp. Der Ständchenbringer weifs genau, wie lange er zu spielen hat, bis die „stelle dell' anima mia“ sich geschlossen haben. Wenn ich die Geliebte wäre, würde ich unbedenklich schon bei der Hälfte des Notturnos den Kopf zum Fenster hinausstecken, um dem empfindsamen Klavicembalisten zuzurufen, dafs ich bereits schliefe. — Warum spafst man doch bei Beurtheilung der Kompositionen von Beethoven, Berger, Hummel, Klein, Mendelssohn, Weber nicht auf diese Art? 4.

Rondo brillant pour le Pianoforte composé et — par G. C. Kulenkamp. Oeuvr. 16. Leipzig chez Probst. Pr. 12 Gr.

Ref. hat von Herrn Kulenkamp bis jetzt noch nichts gekannt. Recensionen über seine frühern Werke in den musikalischen Zeitungen fanden wenig zu tadeln, aber auch nicht viel zu loben. Wir glauben Herrn Kulen-

kamp keine besonders ausgezeichnete Karriere als Komponist versprechen zu können. Wer schon in seinem Oeuvre 16 einen so schwächlichen Gedanken, wie den Hauptsatz des vorliegenden Rondos (das zweite Thema ist vollends trivial) zur Welt bringt, muſs entweder sehr arm, oder sehr geizig sein. In beiden Fällen bleibt aber das Resultat sich gleich — das Publikum bekommt nichts. Aus der nicht ganz gewöhnlichen rythmischen Anlage des Hauptgedanken hätte sich etwas machen lassen; es ist aber nichts daraus gemacht, am allerwenigsten etwas brillantes, wie der Titel verspricht. Stellen wie



sind zu vermeiden. 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 30. Mai.

Othello, Oper in 3 Aufzügen von Rossini.

Eine der ausgezeichnetsten Darstellungen auf der Königl. Opernbühne, deren Ref. jemals Zeuge gewesen ist! Sie gewährte den Eindruck eines Ganzen und Gerundeten. Auch der schonungsloseste Gegner Rossini's gestand sich an jenem Abende, innerlichen Genuſs gehabt zu haben; er war nahe daran, sich anzuklagen, daſs er dem Manne bis jetzt zu hart, zu unfreundlich begegnet sei, und tröstete sich zuletzt mit dem Gedanken, daſs unter Allem, was Rossini geschrieben, Othello vielleicht das Einzige genannt werden könne, worüber man nicht den Stab zu brechen habe. In der That ist die Oper, vornehmlich der dritte Akt reich an glänzenden, sogar dramatischen Schönheiten. So sehr wir aber das auch anerkennen, so wenig wir den Enthusiasmus tadeln wollen, mit welchem ein Berichterstatter im vorigen Jahrgange *) dieser Zeitung sich über Othello vernehmen lieſs, so können wir nicht umhin den Wunsch auszusprechen, das vortreffliche Opernsüjet möchte einem gewiegteren Komponisten als Rossini in die Hände gefallen sein, oder noch in die Hände fallen. Das Gedicht geht hier der Musik förmlich entgegen, scheint sich ihr ganz hinzugeben und es ist gewiſs, daſs ein Gewaltiger in der Kunst, gehoben durch die Kraft einer Dichtung, in welcher alle Karaktere von tiefster Leidenschaftlichkeit hingerissen, doch ihre ganz bestimmte und scharf gezogene Eigenthumlichkeit behaupten — das ergreifendste musikalische Drama zu erschaffen und den höchsten Zauber hervorzubringen vermöchte, mit welchem jemals die Tonkunst auf die Gemüther einer versammelten Menge gewirkt hat.

Herr Haizinger, der sich bereit finden lieſs, durch nochmalige Mitwirkung als Rodrigo den Genuſs zu jenem Abende zu erhöhen, hat sich durch diese letzte und herrlichste seiner Leistungen ein Ehrendenkmal bei'm Berliner Publikum errichtet. Nie hat Referent eine Tenorstimme in solcher Reinheit und Helle klingen hören; in jugendlicher Frische überflügelt sie jubelnd alle Gränzen des Gewöhnlichen und ertönt frei von aller organischen Beimischung, als reiner, man möchte sagen, geistiger Klang. Hierzu rechne man eine ungemessene, alles durchdringende Kraft, die Fähigkeit einer Nüancirung bis zum Sanften, Sentimentalen, des Sängers warme Empfindung und feurige Leidenschaft, und man wird begreifen, wie er das Innerste des Zuhörers trifft und Alles unwiderstehlich mit sich fortreiſst. Weniger einen Rath als eine Bitte an Herrn Haizinger: er hüte sich vor dem allzuhäufigen Gebrauch seines hohen Falsetts; die Brusttöne müssen früher oder später darüber verloren gehen, und der vortreffliche Sänger konnte diese Sünde wider sich selbst, weder vor sich noch vor der musikalischen Mitwelt verantworten.

Herr Wild trat zum Erstenmale als Othello vor dem hiesigen Publikum auf. Wir können den Eindruck, den er gemacht, nicht besser schildern, als indem wir sagen, daſs er bei den einfachsten Stellen, blos durch seinen ächt deklamatorischen Vortrag die allgemeinste Bewunderung erregte, und zum lautesten Beifall hinriſs. Ein detaillirteres Urtheil über ihn,

*) No. 1 und 2.

verschieben wir aber auf den nächsten Bericht, in welchem wir getreuer und umfassender von ihm werden sprechen können, als nach der ersten Bekanntschaft verstattet sein möchte.

Weniger vorzüglich als sonst, sang Mad. Seidler die Partie der Desdemona. Sie selbst hat uns gelehrt, unsere Foderungen so hoch zu steigern, dafs wir mit jeder, ihrem Range minder entsprechenden Leistung, sogleich unzufrieden sein müssen. Den Jago sang Herr Beer, an welchem die Königliche Bühne als zweitem Tenor, eine sehr schätzbare Acquisition gemacht hat. Ueber Herrn Busolt (Doge) Herrn Devrient (Brabantio) und Mad. Valentini (Emilia) ist Nichts, was sie in dieser Vorstellung besonders auszeichnete, hinzuzufügen.

Das Königstädter Theater.
bei Gelegenheit
einer Aufführung
von
Aline, Volkszauberoper von Bäuerle und Wenzel Müller

(Fortsetzung aus No. 22.)

Auf Stören und Zerstören ausgehen, statt auf Bessern, verräth einen rohen und gemeinen und eignen Schaffens gewifs unfähigen Sinn. Dies mufs ausgesprochen werden zu einer Zeit, wo öffentliche Blätter es auf die Verletzung eines Unternehmens abgesehen zu haben scheinen, das schon mehrfache dankenswerthe Früchte gebracht hat, wie von dem Königstädter Theater wohl gerühmt werden kann.

Wir erwähnen (um bei dem rein Künstlerischen stehen zu bleiben) der alten trefflichen Opern von Dittersdorf, Cimarosa, Martin — und müssen sogar Mozarts Così fan tutte in dieser Reihe nennen — die von dem Königlichen Theater durch neue und grofse Opern verdrängt worden und gewifs Erhaltung verdient haben.

Wir freuen uns unter dem Königstädter Personal des unvergleichlichen Spitzeder, der in Gesang, Recitativ, Rede und Spiel, in seinem unermüdlichen Fleifs und Eifer für die Sache, eben so wohl ein Vorbild für alle vorwärtsstrebenden und ein würdiger Rival für alle vollendeten Bassisten zu sein verdient, als der Liebling des Publikums.

Wir verdanken (ausser andern Künstlern, deren Verdienst bekannt ist) der Königstädter Unternehmung die reizende Erscheinung des Fräuleins Sontag, an der sich die gerechte Freude des Publikums zum Enthusiasmus gesteigert hat, je reiner sie in ihrer Anspruchlosigkeit aus den Staubwirbeln der Mifsgunst hervortritt. Sollte auch durch diesen Einfluss der Enthusiasmus zu weit geführt worden sein, so ist es in unsern Augen schon ein gutes Zeichen, wenn ein Publikum einer solchen Erregung fähig ist. Mag selbst dieses Feuer einen Theil seiner Nahrung aus Persönlichkeiten ziehen, so wird es doch unzweifelhaft die Empfänglichkeit für Kunst und Kunstleistungen erhöhen — und das ist gewifs ein grofser Gewinn für unser Publikum und unsere Künstler; es wird so neben der den Süden überwindenden Tüchtigkeit, Karakterkraft und wahren Innigkeit für einmal Erfafstes eine erhöhtere Erregbarkeit und Regsamkeit gewonnen werden.

Dem Fräulein Sontag und den mit ihr engagirten Künstlern verdanken wir, Rossini in einer ihm eigenthümlichen Darstellung kennen gelernt zu haben, die uns bis dahin — unbeschadet der Verdienste der Königlichen Künstler sei es gesagt — nicht gegönnt worden. Wir können uns hier nicht darauf einlassen, den Beweis aus der Sache zu führen und berufen uns dafür nur kürzlich auf den Erfolg im Publikum. Die schwächsten rossinischen Opern, die Italienerin in Algier, der Türk' in Italien und Aschenbrödel, haben auf der Königstädter Bühne eine ungleich grofsere Anziehungskraft ausgeübt, als die besten Opern des Italieners, der Barbier von Sevilla, Othello, die diebische Elster, Elisabeth, Tankred, auf dem Königl. Theater. Der rossinirende Schnee, der sich auf dem letztern nicht gehalten hat, ist auf dem Königstädter Theater unaufhörlich besucht worden; und das von demselben Publikum der höhern Stände, das sich in den Königlichen Bühnen nicht damit fesseln liefs. Dafs

der Unterzeichnete eben kein Rossinist ist, haben diese Blätter oft genug bewiesen; demungeachtet meint er, der allgefeierte Italiener verdiene wohl, in seiner Weise von unserm Publikum erkannt zu werden, und es sei gut, dafs man ihn einmal seine ganze Wirkungskraft an uns erproben lasse, damit wir von ihm nehmen, was er uns geben kann, und gewifs sind, an dem übrigen nichts aus Unkunde verloren zu haben.

Endlich ist der vielfach wohlthätige Einfluss des Königstädter auf das Königl. Theater nicht zu verkennen. Mitbewerber und Nebenbuhler erhöhen Thätigkeit und Kraft. Es ist nicht zu verkennen gewesen, dafs im vorigen Sommer und Herbst, in der Zeit der höchsten Thätigkeit und Blüthe der Königstädter Theaters, das Königliche von einem, wenigstens seit Jahren unerhörten Eifer beseelt ward. Durch verdoppelte Proben und unablässige Thätigkeit wurde in einem halben Jahr eine gröfsere Reihe Opern auf die Bühne gebracht, als früher in Jahren; und wie die neue Unternehmung und der Eifer des ihr zugehörigen Personals auf das der königlichen Bühnen eingewirkt hat, ist besonders an einer unserer trefflichsten Sängerinnen sichtbar geworden, die — durch gröfses Talent und Liebenswürdigkeit in ungestörter Gunst des Publikums — seit langer Zeit nicht so hohen Eifer, so neue, beseelende Wärme in Gesang und Spiel offenbart hat, als — seit ihr in Fräulein Sontag eine Nebenbuhlerin geworden ist. Diese Einflüsse der Rivalität sind so in der menschlichen Natur gegründet, dafs sie weder auffallen, noch einen Tadel auf den frühern bei ihrem Nichtvorhandensein unbelebtern Zustand werfen. Sie sind auch bekannt und in diesen Blättern bereits *) besprochen, müssen aber wohl mit berechnet werden, wo über die königstädter Unternehmung geurtheilt werden soll. — Wenn aber eine Nebenbuhlerschaft, nachdem sie ungewöhnlichen Eifer erregt hat, aufgehoben wird, wenn der Nebenbuhler gar zu Grunde geht: so ist fast nichts Anderes zu erwarten — wir sprechen diese Ueberzeugung ganz allgemein aus, sicher, damit keiner bestimmten Person zu nahe zu treten — als dafs man in die alte, oder wahrscheinlich noch gröfsere Unthätigkeit zurücksinkt. Jener reine, nur der Sache der Kunst geweihte Eifer, der das Lebensprinzip des schaffenden Künstlers ausmacht, und fremder Nahrung, oder äufserlicher Aufregung nie zu bedürfen scheint, kann in einer Mehrzahl ausübender Künstler und ihrer Vorsteher als anhaltend gar nicht gedacht werden. Dazu gehört, dafs man ganz in der Sache lebe und dafs sie ganz unser Eigenthum, unser Geschöpf, das Kind unseres Geistes sei; der gröfste und beste Theil aber von dem, was der ausübende Künstler bringt, gehört nicht ihm und ein gröfser Theil von dem ihm Gehörigen (z. B. Schönheit der Erscheinung, der Stimme) ist rein Persönliches — für alles dies sind äufsere Anregungen — Verheifsung und Belohnung, Lob und Tadel, Rivalität u. s. w. von jeher unentbehrlich befunden worden.

Wenn wir in dem oben kurz Erwähnten den Beweis sehen, dafs das königstädter Theater sich in seiner Wirksamkeit namentlich im Opernfache dem Publikum nützlich und interessant gemacht hat: so liegt auch hierin die Ueberzeugung, dafs die Oper dem neuen Theater erhalten werden kann und mufs. Denn welche sicherere Bürgschaft kann eine solche Unternehmung haben, als ihre Nützlichkeit und das öffentliche Interesse? Wie kann man daher daran denken, die Oper überflüssig zu finden, in einer Zeit, die sich so entschieden der Musik zuneigt und eben die Oper auf den Thron über alle Kunstleistungen hebt? Und was für eine Argumentation, dafs man sich darauf beruft: seit dem Erscheinen des Fräuleins Sontag blieben die Vorstellungen, die dieser Künstlerin entbehrten, leer? Würde das der Fall sein, wenn diese Vorstellungen soviel Interesse erregten, als die Opern, in denen jene Künstlerin beschäftigt ist? Man mache sie eben so interessant und sie werden eben so besucht sein. Soll man um der uninteressanten Vorstellungen willen die interessanten aufgeben, so hat man ja gar nichts mehr.

*) Der Ztg. zweiter Jahrg. No. 35. S. 280.

Aber man beruft sich darauf, dafs die Oper überall mehr kostet, als einbringt. — An Hoftheatern, wo man sich veranlafst sieht, Opern als Theile von Hoffestlichkeiten mit den gröfsten Summen auszustatten, kann dies wol der Fall sein, beweiset aber nichts, denn nicht die Bedürfnisse der Oper, sondern die äusserlichen Absichten des Hofes sind Veranlassung jener erhöhten Ausgaben. Bei so vielen Theatern, die sich selbst erhalten müssen, besonders bei denen, die ohne Nebenbuhler am Orte ihres Aufenthaltes bestehen, mufs die Oper dagegen einträglich und nicht verzehrend sein; es liefse sich sonst nicht begreifen, warum die Unternehmer nicht eher die Oper verbannten, als mit Eifer und Fleifs eine ihnen verderbliche Neigung des Publikums hegten. — Gleichwol ist nicht zu verkennen, dafs Opern bedeutende Summen in Anspruch nehmen, namentlich für prunkvolle Ausstattung und für die unverhältnifsmäfsige Besoldung der ersten Sängerinnen. Es frägt sich, wie weit beides dem königstädter Theater nothwendig sein mag.

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

Einjähriges Jubiläum.

Fräulein Henriette Sontag hat uns nun verlassen, um in Paris auf dem italienischen Operntheater zwölf Gastvorstellungen zu geben (darunter: Donna Anna, Susanna, und Palmide in Meyerbeers Crociato in Egitto). Sie kam im August des verwichenen Jahres nach Berlin, ist also jetzt beinahe schon ein volles Jahr hier. Ref. glaubt sich keiner unnöthigen Mühe zu unterziehen, wenn er hier mit wenig Worten ein votum über diese Künstlerin abgiebt, das im Wesentlichen nur eine kurze Wiederholung des schon in dieser Zeitung mehrfach Gesagten, übrigens aber fast die allgemeine Stimme aller Musikverständigen und Kritiker in Berlin sein wird. Bemerkenswerth ist der Umstand, dafs vielleicht noch nie die Relationen aus hundert und mehrern Federn über ein und dieselbe Künstlerin so genau übereinstimmten, wie gerade hier, während der Enthusiasmus des grofsen Publikums, d. h. der Lärm, auch bei offenbar hervortretenden Mängeln des Gegenstandes seiner Verehrung, nicht ab-, sondern zugenommen hat. Welche Stimme Fräul. Sontag von Natur hat, wagt Ref. nicht zu entscheiden; was wir jetzt von ihr hören, ist nicht mehr reiner, natürlicher Klang, sondern durch widernatürliche Singmethode (mezza voce) schrillend geworden. Unangenehm berührt uns dies, sobald sich die Künstlerin augenblicklich vergifst, und irgend einen langgehaltenen Ton forte markirt, was aber nur selten geschieht. Der Eindruck gleicht dem, den das Blenden des Pfauenschweifs gegen die Sonne macht. — Die technische Ausbildung der Kehle ist schulgerecht und von der höchsten Vollendung; was gemacht wird, ist gut und propre, und sie wird hierin vielleicht von keiner deutschen Sängerin übertroffen. Der Vorwurf, den man dem Fräul. Sontag vielfältig gemacht hat, als sei ihr Gesang ohne Seele, ist ungerecht. Sie selbst fühlt innig was sie ausdrücken will und soll; aber meistentheils gleitet der Versuch an den faden Kompositionen, die sie gewöhnlich vorträgt, dann aber auch an der Mangelhaftigkeit ihrer Stimme, die das Metall verloren hat, ab und vermag sich so nicht allgemein den Hörern mitzutheilen. Wer übrigens Fräul. Sontag gesehen hat, weifs, dafs sie blutjung und bildschön, so wie, dafs sie als Sängerin eine ausgezeichnete Schauspielerin ist. Der Sieg wird also überall unzweifelhaft auf ihrer Seite sein. — Nun aber ein Epilog. Nicht nur hier und da, sondern überall ist die junge Künstlerin ersucht worden, über Rossini nicht Mozart zu vergessen. Dies scheint dem Ref. ein kritischer Fehlgriff. Das Reich der Kunst steht so unbegränzt da, dafs schon die vollendete Ausbildung nach einer Seite hin ungemein schwierig und der höchsten Anerkennung werth ist. Universalgenies werden alle Jahrhundert einmal geboren; wie kann man von einer Sängerin, die mit so offenbarem Glück gegen Süden steuert, verlangen, dafs sie nun urplötzlich zu gleicher Zeit auch dem Zeigen der Magnetnadel folgen soll; da wäre Stillstand fast unvermeidlich. Fräul. Sontag hat zwar auswärts die Partie der Donna Anna sowohl als der Susanna gesungen, aber mit unverkennbar schwächerm Erfolg*); und dafs sie ihren nun fest begründeten Ruf und Ruhm nicht Mozarts Don Juan und Figaro verdankt, wird keiner bezweifeln, der sie hierin und dann wieder als Desdemona, Semiramis, Bianka, Rosine, Cenerentola etc. gesehn, gehört und bewundert hat.

*) Diese Meinung ist doch wol nicht unbezweifelbar. Es ist bekannt, dafs Fräul. Sontag als Euryanthe in Wien das höchste Lob, nämlich die Zufriedenheit des Komponisten, und in dem wohlunterrichteten Leipzig den grofsten Beifall errungen hat; dies schon bezeugt ihre Fähigkeit zu deutscher Musik. Sie scheint erst später, und namentlich durch das Repertoire des königstädter Theaters dem rossinischen Wesen ganz hingegeben worden zu sein. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG,

Dritter Jahrgang

Den 14. Juni. Nro. 24. 1826.

Kurzer Abriss einer Biographie unsers Karl Maria von Weber. Aus dem Beobachter von Paris und London gezogen.

Karl Maria von Weber ward im Jahre 1786 zu Eutin in Holstein geboren. Schon als Knabe zeigte er eine überwiegende Neigung für Musik und Malerei und widmete diesen Künsten jeden Augenblick, den er seinen ernsteren Studien abgewinnen konnte. Sein Vater, ein durch Geist und Verhältnisse unabhängiger Mann, wechselte mit Vergnügen seinen Wohnort und liefs sich für geraume Zeit in Hildburghausen nieder, wo sein jetzt so gefeierter, damals zehnjähriger Sohn unter Heuschkel den Grund zu jener lebendigen u. ausdrucksvollen Behandlungsart des Pianof. legte, welche ihn vor Allen auszeichnet. — Als der Vater das bedeutende Talent seines Sohnes für Musik gewahrte, beschlofs er, nichts zu dessen Vervollkommnung zu sparen. Diesem Vorsatze gemäfs brachte er den zwölfjährigen Karl Maria nach Salzburg, wo er ihn der Führung des berühmten Michael Haidn anvertraute, der Zögling aber, aus unbekannt gebliebenen Gründen nur wenig von seinem gefeierten Lehrer an höherer Ausbildung gewann. Im Jahre 1798 übergab der Vater, um den vierzehnjährigen Sohn zu ermuthigen, sechs Fugen von dessen Komposition dem Druck, über welche Erstlingsarbeit die musikalische Zeitung das günstigste Urtheil aussprach. Als der ältere Weber jedoch beim Jahres-Ablauf die Hoffnung aufgeben zu müssen glaubte, seinen Sohn unter Haidn das vorgesteckte Ziel erreichen zu sehen, führte er ihn nach München, um dort von dem Sänger Valesi Gesangunterricht zu empfangen und unter Kalcher die Komposition fortzustudiren. Dem sorgsamen, klaren, ihn stufenweis dem Heiligthum zuführenden Unterricht dieses letzteren verdankt er hauptsächlich die gründlich wissenschaftlichen Kenntnisse in seiner Kunst, deren Studium er sich während dieser Periode mit unermüdlichem Fleifse hingab.

Auch eine bisher schlummernde Neigung für das Drama entwickelte sich jetzt in ihm, und er komponirte unter Kalchers Augen seine erste Oper: „die Macht der Liebe und des Weins," wie auch eine Masque (Posse) und mehrere andere Tonstücke. Alle wurden das Opfer einer in dem Hause seines Lehrers ausbrechenden Feuersbrunst, die beinahe unserm jungen Künstler das Leben gekostet hätte. Diese Begebenheit machte einen tiefen Eindruck auf sein Gemüth, und entfremdete ihn für einige Zeit fast allen musikalischen Strebungen. Als nun gerade um diese Periode der bekannte Sonnefelder in München die Steindruckerkunst erfand, entsprang in Webers Brust der Wunsch, diese Kunst zu einer höhern Vollkommenheit, als ihr Erfinder selbst, zu bringen. Lange hatte er schon die Grundideen in sich getragen, und nur seine tonkünstlerischen Studien hatten ihn von einer früheren Verwirklichung derselben abgehalten. Jetzt aber, wo Sennefelder sie ins Leben eingeführt, verdoppelte Karl Maria von Weber seinen Eifer zu ihrer höhern Ausbildung. Nach unendlichen wiederholten Versuchen gelang es ihm, eine Maschine zu erfinden, welche die seines Nebenbuhlers bei weitem übertraf-

fen sollte. Um dieselbe nach seinem Modell anfertigen zu lassen, begab er sich mit seinem Vater nach Freiberg in Sachsen, wo alles Nöthige zu diesem Zwecke im Ueberflusse zu finden war. Aber die langweilige Weitläuftigkeit des Geschäftes ermüdete ihn, und in einem Anfall von übler Laune gab er es auf, zur Tonkunst zurückkehrend, und sich seinen Kompositionen mit neuer Energie hingebend. Jetzt schrieb er die Musik zu Steinbergs Oper: „das Waldmädchen," welche 1800 mit dem größten Beifall in Dresden aufgeführt wurde. Denselben Erfolg hatte sie auch in Prag, Wien, Berlin und Petersburg, obwohl Weber seitdem oftmals sein Mifsvergnügen über ihre so grofse Popularität ausgesprochen, da er sie nur für eine unbedeutende Jugendarbeit erklärte, nur geeignet bewundert zu werden, insofern sie die Fruchtbarkeit der Erfindung bezeichne.

Ein Artikel in der musikalischen Zeitung erregte in ihm die Idee, bei seinen künftigen Arbeiten den Gebrauch der alten Instrumente, deren man sich nicht mehr bediente, in Anwendung zu bringen. Er machte den ersten Versuch in seiner Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn," welche nicht sonderlich gefiel, und deren Ouverture er späterhin umgearbeitet bekannt machte. Im Jahre 1907 trat er mit seinem Vater eine Kunstreise durch Leipzig, Hamburg und Holstein an, auf welcher er die Werke der grofsten Lehrer in der musikalischen Theorie sammelte. Das Studium derselben erweckte ihm Zweifel, welche ihn endlich entschieden, alles bisher Angenommene zu verwerfen und aus eigenen Kräften ein, seinem schöpferischen Geiste ganz eigenes musikalisches Gebäude aufzurichten, nur die Grundgesetze der alten Meister beibehaltend, die seine eignen Bemerkungen ihm als richtig bestätigt hatten.

In Wien machte er die Bekanntschaft mehrerer grofsen Männer, namentlich des älteren Haidn (ein auch in England hochberühmter Name) und des Abbé Vogler. Beide nahmen das Entgegenkommen des genialen Jünglings freundlich auf, und theilten ihm freiwillig die Schätze ihrer Kenntnisse und Erfahrungen mit. Auf Voglers Rath gab er nun, obwohl sehr ungern, die Komposition grofser Arbeiten auf, und widmete sich zwei ganzer Jahre blos dem Studium der verschiedenen Werke grofser Meister, welche er mit seinem Lehrer gemeinschaftlich zergliederte, während er seine Privatstudien dazu anwandte, sich ihre Grundsätze anzueignen, in welcher Periode er nur unbedeutende Kleinigkeiten schrieb.

Während seines Aufenthaltes in Wien, kaum im achtzehnten Lebensjahre, bekam er den Ruf eines Musik-Direktors nach Breslau. Diese Stelle eröffnete ihm einen neuen Wirkungskreis. Er beschäftigte sich mit der Bildung der Sänger und Verbesserung des Chors und Orchesters, überarbeitete verschiedene seiner früheren Kompositionen und schrieb den grösten Theil seiner Oper: „Rübezahl" mit dem Text von Rhode. Seine beschwerlichen u. unangenehmen Berufspflichten hinderten ihn an Arbeiten höherer Bedeutung, und eine Einladung des Herzogs Eugen von Würtemberg, eines ächten Kunstliebhabers, berief ihn, zu seiner grofsen Freude, nach Karlsruh in Schlesien, wo er seinen Neigungen leben konnte. Hier schrieb er seine Oper Silvana, verbesserte die frühere „das Waldmädchen" und komponirte seine hochgefeierte Kantate: „der erste Ton," wie noch verschiedene Ouverturen, Symphonien und einzelne Sachen für das Pianoforte. Dennoch fühlte er sich auch hier wie eingeengt, und trat im Jahre 1810 eine neue Reise nach Frankfurt, Berlin, München etc. an, wo allenthalben seine Opern aufgeführt wurden, und sein Spiel das Publikum entzückte. Auf dieser Reise hatte er die Freude, den würdigen Vogler in Darmstadt, wo dieser die besondere Achtung und Liebe des kunstsinnigen Grofsherzogs genofs, wiederzufinden, und von ihm seinen beiden Zöglingen Gänsbacher und Meyer Beer zugeführt zu werden. Vereint mit diesem letztern ward ihm abermals die Gunst des Schicksals, die tiefe Erfahrung und Wissenschaft Voglers benutzen zu können und unter seinen Augen die Oper: „Abu Hassan" zu komponiren.

Im Jahr 1813 ging unser Künstler nach

Prag, wo er als Direktor der Oper dieselbe nicht nur verbesserte, sondern gleichsam neu erschuf, und seinen Genius dadurch beurkundete, dafs er in Mitten der anstrengendsten Arbeiten noch Muse und Freudigkeit fand, seine grofse Kantate Kampf und Sieg zu schreiben, welches Werk sich vor allen durch Erhabenheit und Reichthum der Ideen auszeichnet.

Entschlossen, künftig sein Leben nur einzig der Komposition zu widmen, legte er 1816 seine Stelle nieder. Die schmeichelhaftesten und verführerischen Anerbietungen bestürmten ihn von allen Seiten. An einem Tage empfing er die Einladungen eines Kaisers und zweier Könige. Die des Königs von Sachsen, welcher eine deutsche Oper in Dresden zu gründen wünschte, konnte ihn allein bewegen, sich auf's Neue dem Gewirre von Geschäften zu unterwerfen. In Dresden gab er sich ganz der Organisation der Oper hin, welche Bemühung von dem Hofe und dem Publikum aufs lebhafteste anerkannt wurde. — S it seinem Leben in dieser Residenz hat er ausser mehrern Gelegenheits-Kantaten u. zwei herrlichen, dem Geburtstage des Königs gswidmeten Messen, noch den allgeliebten Freischütz in die Kunstwelt gerufen. Diese Oper, welche in Berlin 1821 zuerst gegeben wurde, ist seitdem die Bewunderung beider Hemisphären, und als eine natürliche Folge ihrer Berühmtheit ward ihr Schöpfer zur Komposition einer zweiten nach Wien berufen. Hier vereinigte er sich mit der geistreichen Dichterin Helmina von Chezy zur Schöpfung einer neuen Oper: „Euryanthe," deren Stoff einer alten französischen Sage entnommen ist. Sie ward am 25. Oktober 1823 zuerst in Wien, nächstdem aber auf allen deutschen Bühnen, vorzüglich in Berlin mit grofsem Beifall aufgeführt, obwohl sie, ihrer Natur nach, nie so allgemein, wie ihre Vorgängerin, wirken kann. Das populairste von Webers Werken ist unstreitig der Freischütz und seine Sammlung vierstimmiger Lieder: „Leyer und Schwerdt" genannt, wird allgemein bewundert.

III. Korrespondenz.

Das Königstädter Theater.
bei Gelegenheit
einer Aufführung
von
Aline, Volkszauberoper von Bäuerle und Wenzel Müller

(Fortsetzung aus No. 22.)

Theaterprunk ist an und für sich eine eben so nutzlose als kostspielige Sache. Goldene Gärten, Paläste von Edelsteinen und was Alles zu dem Apparat eines unentwickelten, kindischen Geschmackes gehört, haben noch nie einen andern Erfolg gehabt, als das Publikum zu übersättigen, die Unternehmer zu immer höherm Ueberbieten zu zwingen und den Sinn endlich ganz abzustumpfen. — Indefs, momentane Anziehungskraft mögen sie oft ausüben. Aber wie will das Königstädter Theater hierin neben den Leistungen der Königlichen Oper aufkommen? Wie dürftig müssen selbst bei der Anspannung aller Kräfte seine Unternehmungen neben der Ausstattung einer Olympia, Nurmahal und gar eines Alcidor ausfallen, wo Zwanzigtausende aufgewendet werden und ein grofses, prächtiges Haus, ein grofses Personale, zahlreiche Chöre der Tänzer, der Dekoration entsprechen? Die zwölf oder funfzehn Musketiere in den wohlbekannten weifsen Monturen, die zwanzig Türken in Aline, müssen dem komisch erscheinen, dem der Anblick jener hunderte von prächtig gekleideten Figuranten und schwebenden Tänzern zur Gewohnheit geworden ist. Wir halten daher die Prunksucht und die Ausgaben dafür dem Königstädter Theater nicht nur entbehrlich, sondern sogar für weggeworfen und schädlich.

Und wodurch werden sie herbeigeführt? Lediglich durch jene in jeder Hinsicht verwerflichen Wiener Spektakelstücke. In diesen ist von den unkünstlerischen und ideenlosen Verfertigern alles zusammengerafft, was einem ungebildeten Haufen eben einen gedankenlosen Zeitvertreib machen kann und dahin gehört denn auch Prunk und Maschinerie. Auf

diesem Wege verdirbt jedes Theater sein Publikum und führt seinen Sturz herbei. Hat es große Mittel (und keinen Nebenbuhler) um seine materiellen Leistungen lange zu steigern, so tritt diese Katastrophe später ein. Wie bald wird der Glanz und die Anziehungskraft der Königstädter Pracht — wenn sie je existirt haben — neben der Ausstattung Spontinischer Opern verloschen sein! Und gewiss, wo es geradezu auf Prunk abgesehen ist, da vergleicht jeder unwillkührlich mit gleichartigen Bestrebungen; wogegen es gewiss noch niemandem eingefallen ist, bei Darstellungen aus einer bessern Tendenz, z. B. Mozarts, Dittersdorfs, Cimarosa's Opern, an die Kleider und Koulissen der Königlichen Bühne zu denken.

Die zweite große Ausgabe für jedes Operntheater ist die Besoldung der ersten Sänger und Sängerinnen. Man muss hier freilich nicht blos bei einem Anstaunen der grossen Summen stehen bleiben, die eine erste Sängerin von Bedeutung zieht; sie werden wol mit dem Vortheil, den sie bringt, im Verhältnisse stehn. Demungeachtet ist nicht zu leugnen, dass manches, oft so einseitige Sängertalent in Verhältniss zu edlern Leistungen übermässig honorirt werden will. Dies kann und soll durchaus nicht auf Fräulein Sontag bezogen werden, die bisher fast die einzige Stütze des Königstädter Theaters gewesen ist; aber wieviel musste gleichwohl dem Komponisten des Freischützen verhältnissmässig gezahlt werden!

Woran liegt es nun aber, dass Sänger zu so hoher Schätzung gekommen sind? Wahrlich nicht an der Seltenheit des Talents, sondern daran, dass man versäumt, die vorhandenen Talente auszubilden. In Bezug auf unsern Gegenstand müssen wir hier beklagen und gewiss in Uebereinstimmung mit andern für das Königstädter Theater interessirten Gesangverständigen rügen, wie wenig bisher in jener Anstalt für die Bildung der Mitglieder geschehen ist. Namentlich Fräulein Weitner und Herr Schäffer hatten zu weit höhern Leistungen geführt werden können, wenn die Direktoren hier ernstlich das Ihrige gethan hätten. Natürlich wird sich nicht aus jeder Sängerin eine Sontag bilden lassen. Wenn aber mühsige Talente den mässigen Ansprüchen leichterer Rollen vollkommen genügten, so würde man nicht gedrungen sein, jene Sängerin überall zu vermissen. Ein Direktor, der sich damit begnügt, nur die Ausführung im Gange zu halten, der nicht dahin arbeitet, jeden in den Sinn seiner Rolle einzuführen und alle im Sinne des Ganzen zu erhalten, ist seines Postens unfähig und unwürdig. Diese Vernachlässigung der jüngern und schwächern Mitglieder benachtheiligt nicht nur die mit ihnen besetzten Stücke, sondern raubt auch dem Theater den Vortheil, sich aus eignen Mitteln und ohne den grossen Aufwand für fremde Sänger zu erhalten. — Wie arg es aber in dieser Beziehung bei der neuen Bühne steht, haben wir neuerdings in Alme sehen müssen. Fräulein Kupfer, die gar nicht ohne Anlage ist, schien es darauf abgesehen zu haben, in ihrer leichten Rolle alle Fehler und Schwächen einer rohen Anfängerin zu vereinigen. Dissoniren, Unbestimmtheit des Rythmus, mangelhafte Tonverbindung und Unsicherheit bei den leichtesten Figuren (z. B.

und was dergleichen in den wiener Walzern an Jodeln und andern Unfugvorkommt) Undeutlichkeit und Unreinheit der Aussprache, — alles das hatte der Direktor ihr passiren lassen und so gegen sie, die Direktion und das Publikum gefehlt. Es können sehr viel solche Beispiele angeführt werden und nöthigenfalls wollen wir es künftig nicht daran fehlen lassen.

Fast noch beklagenswerther ist der allgemeine Verderb des Chors. Wer dieses junge Personal, besonders die jungen Sängerinnen, in der ersten Zeit des Theaters sich voller Lust auf die Bühne drängen und nach allen Kräften eifrig das ihrige thun sah, musste erkennen, wie viel sich hätte daraus machen lassen. Es ist sehr glaublich, dass bei den jungen Sängerinnen die Eitelkeit, sich auf den Brettern zu sehen, den ersten Antheil an jener Lust gehabt hat; aber an diesem Fädchen waren sie

zu allem Wünschenswerthen zu leiten. — Das scheint eben die Aufgabe bei der Bildung und Leitung eines weiblichen Personals zu sein, dafs man seine rein persönlichen Intentionen zu höhern und reinern veredelt und die höhern Absichten an die Person selbst knüpft. Man hat aber nichts gethan, jene Sängerinnen auf die Ueberzeugung zu führen, dafs sie am meisten gefallen würden, wenn sie Spiel und Gesang belebten und verschönten — und die Folge davon ist, dafs der Königstädter Chor eine höchst dürftige und unbeholfene Aktion und weniger Tüchtigkeit im Gesange zeigt, als sogar Anfangs. Man bemerkt oft genug Choristinnen (und wir werden deren gelegentlich öffentlich nahmhaft machen) die geradezu nicht mitsingen und zufrieden sind, sich beschauen zu lassen und das Publikum wieder zu beschauen.

Was aber einen grofsen Antheil an der Verderbung des Personals hat, das sind wiederum die wiener Stücke. Wie soll nicht jeder edlere Keim in diesem Wüst leerer, gemeiner, niedriger Karaktere ersticken, der uns in jenen Stücken zugeführt wird? Die Tendenz ihrer Verfertiger ist auch in dieser Beziehung die oben angegebene. Um den philisterhaften grofsen Haufen anzuziehen, dem sogar der ordinäre Feen- und Türkenplunder zu fremd und zu hoch sein könnte, hat man das eigne Leben dieser Klasse in Wien mit jenem Märchenwesen amalgamirt. Der Philisterschaft ist wirklich nur in ihrer eignen Haut wohl und so mag es denn dem Wiener aus dieser Zunft ganz behaglich und wohlig werden, wenn er seine gespickten Tafeln, seine Sonntagshälle, seine Promenaden, seine Gevattern auf der Bühne wiederfindet; dafs dieses Wesen in allen jenen sogenannten Volksstücken wiederkehrt, ist bei dem ewigen Einerlei des Philisterlebens unvermeidlich. Wie kann aber ein Künstlerverein gedeihen, der in diesem engen und ordinären Tummelplatz eingepfercht ist, der sich ewig in diesem gedankenlosen, plumpen Handwerksleben, in diesen gemeinen Zofenliebschaften, in diesem Schwulst romanbelesener Mägde herumdreht? Was soll aus Sängern werden, die nichts zu thun haben, als gedanken- und gefühllos wiener Walzer zu singen, zu jodeln und herumzutänzeln? Dies mufs dahin führen, dafs besonders Sängerinnen ihre Kunstleistung für Nebensache und ihre persönlichen Annehmlichkeiten für die Hauptsache ansehen und damit ist der künstlerische und fast auch der sittliche Verderb herbeigeführt.

Was namentlich den Chor anbetrifft, so sind ihm die meisten italischen und französischen Opern beinahe noch verderblicher. In diesen Stücken hat der Chor fast niemals eine andere Rolle, als die, müfsiger Begleiter; und der Chorgesang ist ein noch hinter dem Orchester zurückstehendes Akkompagnement, dessen wesentlicher Inhalt in folgendem

enthalten ist. Wenn man einen solchen Chor, z. B. in der Italienerin in Algier vor der Ankunft der Italienerin, trist und faul aufziehen und sich an die Koulissen kleben sieht, um seine Strophe abzusingen, so begreift sich, wie ein Personal verderben mufs, das man nicht mit besserer Beschäftigung versorgt.

Noch eine Art musikalischen Unwesens erhebt sich aus jenen schlechten Stücken: das ist das absichtliche Häfslichsingen. Dieser Vorwurf trifft vornehmlich den in jeder andern Beziehung so vortrefflichen Komiker Hrn. Schmelka. In dem Bewufstsein, dafs seine Stimme für wohlklingenden Gesang untauglich ist, verzerrt er sie durch übergewaltiges Schreien, Pistoliren u. dergl. zur Häfslichkeit. Er sollte bedenken, dafs diese Selbstironie unsere Ohren härter trifft, als seine Stimme. Es ist ein gedanken- und gemüthloser und gewifs sinnverderbender Spafs, das Schöne in Häfslichkeit zu verkehren und die Leichtigkeit der Ausführung ist sicherlich manchem verführerisch, zu diesem widrigen Surrogat des Witzes, zu dieser musikalischen Karrikatur zu greifen. Ein so reich begabter Komiker, wie Herr Schmelka, bedarf dessen nicht und die Direktion sollte es Niemandem verstatten.

(Fortsetzung folgt.)

Montag, am 7. Juni.

Fernand Kortez, Oper in 3 Aufzügen von Spontini.

Es ist nicht unsere particulaire Meinung allein, sondern die allgemeine Stimme des Publikums, die wir in dem Geständnisse äufsern, dafs das Anhören dieses Musikwerkes zu den Anstrengungen gehöre, für die man sich nicht belohnt findet. Kaum vermag der Name Spontini's und die innere Vollendung wie der äufsere Glanz, mit welchem Kortez auf der hiesigen Bühne dargestellt wird, eine Erklärung für die Berühmtheit zu geben, welche diese Produktion erlangt hat. Das Sujet erregt höchstens durch das Ziel, welches der Zuschauer fortwährend im Auge behält, durch die Eroberung Mexikos selbst, einige Theilnahme. Bevor es dahin kommt, ist die Zeit einzig und allein mit Unterhandlungen besetzt, die von beiden feindlichen Parteien geführt werden; weder das waltende Liebesverhältnifs, das ohnehin erzwungen, sogar widrig erscheint, noch die hereingebrachten aufrührerischen Bewegungen der

spanischen Soldaten, vermögen dem Stücke mehr, als einen trüben Schein von Mannigfaltigkeit zu geben; der Vorgang ist farblos und ohne Bewegung, ja sogar entblößt von wirksamen prägnanten Momenten, an die man sich stützen, aus denen der ermüdete abgespannte Hörer wieder neue Lebenskräfte gewinnen könnte. Gleiche Unbeweglichkeit haben die Textworte, Der Dichter hat sich quälen und schrauben müssen, dem Stücke sein dreiaktiges Leben zu fristen. Weil die Armuth der Begebenheiten im Wege stand, mußte Wortreichthum aushelfen und mit Mühe und Noth fesselt man den Sinn auf Personen, deren Aeußerungen lästig fallen, weil sie zudringlich sind. Aus ewig wiederkehrenden Exklamationen über Schmerz, Unglück und Verderben sind die Recitative zusammengesetzt und in den Arien ergehen sich Sänger und Sängerinnen weitläufig über das, was sie thun wollen und thun werden, ohne daß es im ganzen Stücke zu einer andern That käme, als zu der, welche wir, theuer mit den Drangsalen der Langenweile erkauft, am Schlusse des Ganzen, mit Flintenschüssen begleitet, vor unsern Augen vorgehn sehen. Die Musik, wir müssen es gestehen, hat mehr dazu gethan, die Einförmigkeit zu vergrößern, als sie zu heben. Aengstlich an das Wort gebunden und nur am Faden des Wortes fortlaufend, bricht sie wie dieser mit jedem Augenblicke ab und bewirkt den Eindruck des Aphoristischen. Hier macht sich kein selbstständiges musikalisches Motiv geltend, dadurch das einzelne Stück von innen herauszur Entwickelung, Ausbildung und Vollendung getrieben würde und sich in jenen Strom musikalischer Gedanken ergösse, der den Hörer mit sich fortzureißen vermöchte. Daß dem einzelnen Worte, daß jeder Wendung im Texte auch in der Musik ihr Recht widerfahre, und in ihr ausgedrückt werde, dabei aber doch das Musikstück, im Ganzen gefaßt, innere eigenthümliche Haltung und vollkommene Abrundung gewinne, um auch ohne untergelegte Worte sogleich den Karakter eines freien und selbstständigen Werkes annehmen zu können, darin liegt das Geheimniß aller dramatischen Komposition, welches wir aber in Kortez keineswegs gelöst finden. Nur die Chöre der spanischen Krieger, das Terzett der drei Gefangenen und die von Mad. Schulz vortrefflich gesungene Arie im dritten Akt „Ja dir der mein Verhängniß lenket," sind als Ausnahmen zu nennen, in welchen jene Foderungen befriedigt werden, und es war das erste Mal, daß Ref. sich auf das Ballet freute, um sich endlich einmal durch fortfließende, frei sich bewegende Musik in die behagliche Stimmung versetzt zu fühlen, in der man sich dem Dargebotenen gern überläßt und keinen Zwang empfindet. Herr Haizinger, der leider nicht mehr in unserer Mitte ist, hat seine kleine Partie mit all der Innigkeit vorgetragen, die sich in die starre Musik nur eben hineinlegen ließ: er trifft mit seinen Tönen zu sehr das Innerste, um ungerührt zu lassen. Weniger hat der sonst so ausgezeichnete Wild Genüge gethan. Nicht gewohnt, sich von einem so mächtigen Orchester begleitet zu finden, und so große obenein mit dicht gedrängten Zuhörern besetzte Räume anzufüllen, mußte er, da sich überdies seine Gestalt in der Heldenrolle und auf den Brettern des Opernhauses pygmäenartig ausnahm, als unzulänglich erscheinen. Es kann ihm dies um so weniger zum Vorwurfe gereichen, als er in demselben Hause, aber in einer ihm angemessenern Rolle und bei minder starker Begleitung Alles geleistet hat, worauf man sich auch nach den höchsten Erwartungen nur hat vorbereiten können. Die Kritik aber, die sich nicht auf Entschuldigungen eines Künstlers, sondern nur auf den Bericht seiner gegenwärtigen Leistung einlassen kann, muß sich auch darauf beschränken, den gegenwärtigen Eindruck zu schildern, den er hervorgebracht. Herr Bader, der unschätzbare Sänger, im Vereine mit Madame Schulz, die für den Gesang in spontinischen Opern geschaffen zu sein scheint, entwickelten auch diesmal ihre schon so vielfach gerühmte und von allen Seiten anerkannte Meisterschaft. Orchester, Chöre und imposante scenische Anordnung hielten die Oper zusammen, die auf andern minder bereicherten Bühnen und unter fremder Direktion, ihrem Wesen nach, nothwendig in Stücke auseinanderfallen muß. F.

Berlin, im Juni 1829.

Madame Neumann, die berühmte Schauspielerin aus Karlsruhe, ist nunmehr auch Sängerin geworden. Aus sicherer Quelle erfahren wir, daß Madame Sessi-Natorp ihre musikalische Ausbildung übernommen hat, und wahrlich! sie macht dem großen Namen keine Schande. Was Madame Neumann im naiven Fache zu leisten vermag, hat sie nicht allein in der Liederposse: „die Wiener in Berlin," sondern auch früher schon in dem Haizingerschen Konzerte durch den Vortrag zweier blauginischen Notturni gezeigt. Ihre Stimme hat zwar nur den geringen Umfang von ist aber in allen Tönen gleich ausgebildet und angenehm. Eine sehr gelungene Leistung war ihr Page in Boieldieu's Johann von Paris und die nicht spärlich angebrachten Triller würden der größten Künstlerin Ehre bringen. Es ist immer erfreulich zu sehen, wenn eine Dame jede ihr von der Natur verliehene Gabe zu kultiviren sucht, und nicht

auf schon errungenen Lorbeern ruhen will. Ueber die Gastspiele des Herrn Wild nächstens. 4.

Prag, den 4. Junius 1826

Sie haben in diesen Blättern die Freunde der Musik aufgefodert, Ihnen neue, der öffentlichen Aufmerksamkeit würdige Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst anzuzeigen. Demnach spreche ich zu Ihnen von einem Manne, der, der musikalischen Welt bisher weniger als er verdiente bekannt, jetzt zu Prag mit einer Schöpfung an das Licht trat, welche den Beifall der Kenner wie der Laien errang. Dieser Mann ist Joseph Wolfram, Bürgermeister zu Töplitz, derselbe, der Ihrem die Kunst schutzenden Monarchen bereits im vorigen Jahre seine Oper Alfred widmen durfte; und das neue Werk, das er lieferte, und das am 24. und 28. Mai mit ausserordentlichen Beifall auf unserer Bühne gegeben wurde, heifst: die bezauberte Rose, Oper in drei Akten, Text von Eduard Gehe, dem Verfasser der Jessonda. Um zuerst dem Zweifel zu begegnen, den namentlich Norddeutsche so gern an den Namen „Dilettant" knupfen, ist hier zu bemerken, dafs gründliche musikalische Kenntnisse in Böhmen weit verbreiteter sind, als in andern Ländern. Die Natur ist gerecht. Steht Böhmen in anderer Hinsicht dem Norden Deutschlands nach, so hat es dagegen den Vorzug des angebornen musikalischen Talentes. Im ganzen Lande wird die Tonkunst mit Feuer betrieben. Selbst das zartere Geschlecht scheut das strengere Studium des Generalbasses nicht und die liebste Unterhaltung besteht in musikalischen Genussen. So hat denn auch Wolfram schon seit seiner Kindheit der Tonkunst gehuldigt, an Mozarts und Cherubinis Werken seinen Geschmack, seine Kraft gebildet und gestärkt, und wenn Talent und Studium ihn jetzt neben seinen Berufs-geschäften einen schonen Kranz der Unsterblichkeit erringen liefsen, so ist dies gleich natürlich und erfreulich. Das Prager Publikum, zu dem einst Mozart vertrauend sprach: „Ihr versteht mich, für euch schreibe ich Don Juan," hat auch diese Komposition gewürdigt. Männer vom Fach, z. B. Tomaschek, Witasek erklärten laut, dafs eine solche Beherrschung aller musikalischen Mittel dem Tonsetzer grofse Ehre mache. Auch der Dichter, dessen Anfoderungen wohl nicht klein waren, da sein früheres Werk (Jessonda) von einem Spohr komponirt wurde; soll sich laut dahin ausgesprochen haben, dafs Wolfram ihn ganz verstanden, ganz befriedigt habe. Die Ouverture, jede Arie, jedes Duett, Terzett, Finale der Oper fand lauten, oft enthusiastischen Beifall. Wolfram ward am Schlusse gerufen. Auf die Nachricht, dafs er sich bereits entfernt habe, bezeugte das Publikum durch Applaus nochmals seinen Beifall an der Oper und rief dann die Sänger und den Schöpfer der herrlichen Dekorationen Sachetti. Bei der Wiederholung der Oper ward wieder fast jedes Musikstück beklatscht und Fräulein Komet (Fee Janthe) schon bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, da ihre treffliche Leistung am Tage der ersten Auffuhrung noch im frischen Andenken war. Unter solchen Umständen ist es auch wohl für Berlin nicht uninteressant, wenn ich näher in diese musikalische Schöpfung eingehe. Es sei ferne von mir, den hoffnungsvollen Tonsetzer mit irgend einem lebenden Komponisten, oder gar mit Mozart, vergleichen zu wollen. Denn erst wenn ein Komponist viele von einander verschiedenen Opern, doch alle nach den Gesetzen der Schönheit geschrieben hat, läfst sich der wahre Mafsstab seiner Grofse finden. Aber wenn Fülle lieblicher Melodieen, richtige Deklamation, schöner Flufs der Komposition, Kraft, Adel, Innigkeit, Erhabenheit des Ausdrucks die Eigenthumlichkeit Mozarts war, so mufs ich — dies ist meine innigste Uberzeugung — sagen, dafs ein Theil dieser Vorzüge auf Wolfram übergegangen zu sein scheint. In der Ouverture sind funf musikalische Gegensätze der Oper kunstreich behandelt und harmonisch vermählt. Nichts Abgerissenes, Zerstückeltes, Alles sich leicht und doch mit Wurde zum Ganzen rundend. Die Introduktion ist im Geiste der Dichtung, die idyllisch beginnt, ganz einfach gehalten aber voll lieblicher Melodie. Tieferes Gefühl athmet in Alpinos, des Sängers, Kavatine. Er deutet darin eine Rosengabe und die Musik blüht hier selbst eine keusche Rose. In Lieblichkeit und Grazie erklingt auch das Duett Alpinos und Majas, wobei ich nur zu tadeln habe, dafs, da die Kavatine auch in ein kleines Duett ausgeht, zwei Duetts derselben Personen auf einander folgen. Dann, als musikalischer Gegensatz und damit das Tragische sich neben das Holde stelle, sind in Janthes grofser Arie die Schmerzen eines Mutterherzens, das von Sohn und Gatten getrennt ist, geschildert. Aber es ist der Schmerz einer Fee, keiner Staubgebornen. Dies verstand der Komponist sehr richtig, darum ist Erhabenheit noch im Ausdruck des tiefsten Grams und Grazie in Schilderung selbst des Furchtbaren. Ein glanzendes Musikstück ist das darauf folgende Terzett Majas, Alpinos und Janthes, wo besonders der Wiederklang aus der Kavatine Alpinos und der Schlufssatz ergreift. Hieran schliefst sich Ikanors treflich komponirte Bafsarie; Hafs, Wuth, das ganze finstere Trachten einer blutgierigen Kriegerseele mahlen sich darin und als Gegensatz tritt im Finale des ersten Aktes der Jägerfurst Na-

dor mitwirkend ein, den der Komponist ebenfalls gut karakterisirte, indem er ihm eine leichte, keike Haltung gab. Das Finale selbst ist voll frischen Lebens. Der zweite Akt begann mit einer Arie Alpinos, die in den Händen eines guten Sängers gewiss zu einer Glanzpartie der Oper werden kann. Denn während im ersten Akte Alpinos Gesang in langgetragenen Tönen die Sehnsucht der Liebe ausathmet, erhebt Alpinos sich hier zu feuriger Thatkraft. In den darauf folgenden Chören der Krieger und Jäger entwickelt der Komponist Kraft und Karakteristik. Das Duett Nadors und Ihanors ergreift im Eingange durch Originalität der Gegensätze und im Schlussatz durch tiefe Energie. Man hört „die Donner der Macht" wirklich rollen in den majestätischen Gewalten der Musik. Daran schliesst sich Majas und Janthes Duett, welches ich unter die schönsten Stücke der Oper rechne. Die innige, alle Tiefen der Dichtung ergreifende Empfindung des Komponisten hat hier für die Gefühle zweier edlen weiblichen Seelen die innigsten Töne gefunden. Ein Gefühl heiliger Wehmuth und Milde adelt dieses Tonstück. Darauf folgt Majas grosse Arie, worin der zur Freude auffordernde Mädchenchor mit Majas Schauern vor ihrer nahen Verwandlung in eine Rose gut kontrastirt. Da in der darauf folgenden Szene der Jägerfürst Nador eintritt, so würde es zweckmässig sein, demselben an dieser Stelle noch eine Arie zu geben, da er nur in den Finales und im Duett mit Ihanor thätig ist. Dem Vernehmen nach haben auch Komponist und Dichter sich nach der ersten Aufführung der Oper nicht entschlossen. Wird die Oper mit diesem Tonstücke bereichert, so kann um so eher das Finale des zweiten Aktes gekürzt werden, welches am wenigsten ergreift, weil mit Verwandlung der Rose die Handlung des zweiten Aktes beendigt ist und die Musik hier kurz und kräftig schliessen sollte. Im dritten Akte zeichnen sich Janthes grosse Arie, die Geisterchöre, Janthes Duett mit Alpinos, der Gesang der Jägerfürsten im Anschauen der Rose und vorzüglich Alpinos letzte Arie:

Liebe, Liebe weht in Flammen
Durch die Pulse der Natur.

aus. Die Vorstellung selbst ging trefflich. Sänger und Sängerinnen, die Komet und Ernst, Binder, Kaim und Wiedemann leisteten das Räumlichste. Die Direktion verdiente und empfing durch sorgfältige Ausschmückung der Oper den Dank des Komponisten, des Dichters und des Publikums.

IV. Allerlei.

An den Redakteur.

Wenn in einem Blatte wie das Ihrige, dessen ernstes Streben zur Förderung der Kunst allgemein anerkannt, und in dem man gewohnt ist, nur die Stimme gerechter und unparteiischer Würdigung zu vernehmen, wenn in einem solchen Blatte, sage ich, ein Aufsatz wie der über Dem. Sontag unter der Ueberschrift: „Einjähriges Jubiläum" eine Aufnahme gefunden hat, so kann dies für den Kunstfreund überhaupt nur betrübend sein, auf der andern Seite aber erscheint es Pflicht eines Jeden, der Dem. Sontag zu schätzen weiss, ihren wohlerworbenen Ruf gegen solchen Angriff zu schützen und zu bewahren.

Was man zuvörderst von der Consequenz des Herrn Referenten halten soll, wenn er erst die Singmethode der Dem. Sontag eine widernatürliche nennt, dann aber versichert, dass ihre technische Bildung vortrefflich sei, dass sie in der italienischen Musik Vorzügliches leiste, und dass dies schon die höchste Anerkennung verdiene — das bleibe jedem Unbefangenem überlassen.

Wenn ferner der Herr Referent in Bezug auf Dem. Sontag die Stimme der Kritik der des Publikums gradezu entgegensetzt, so kann er unter der Stimme der Kritik, neben der seinigen, wol nur die eines gewissen Quasi-Kritikers verstehen, der in verschiedenen Formen und Gestalten herumspukend, doch dem Publikum bekannt genug ist.

Wenn aber der Herr Referent meint, dass deutsche und italienische Musik nicht vereinbar seien, so beweiset grade Dem. Sontag das Gegentheil. Die besondern Verhältnisse des Königstädtischen Theaters haben Dem. Sontag hier fast allein auf die italienische Musik beschränkt: wie sehr sie dies bedauert, darüber hat sie selbst sich oft genug geäussert. Was aber Dem. Sontag in deutscher Musik leisten kann, darüber haben sich Männer ausgesprochen, wie K. M. v. Weber, der bekanntermassen grade für ihre Stimme seine Euryanthe komponirt hat, Männer wie Hummel u. Wendt, und in Berlin selbst hat es Dem. Sontag in Mozarts Mädchentreue, so wie in Anna aus Don Juan und in Figaro bewiesen. Ja Hummel, unter den Schülern Mozarts jetzt gewiss der bedeutendste, hat noch bei seiner neulichen Anwesenheit erklärt, dass von allen Sängerinnen die er kenne, ihm vorzugsweise Dem. Sontag für den Vortrag Mozartscher Musik berufen scheine.

Ich kenne übrigens, Herr Redakteur, Ihre Ansichten über Dem. Sontag als Sängerin. Sie haben sie selber schon oft und auch in einer Note zu dem in Rede stehenden Aufsatze dokumentirt und ich hoffe deshalb, dass Sie meinem gegenwärtigen Schreiben die wörtliche Aufnahme in Ihr Blatt nicht versagen werden.

12.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 21. Juni. — Nro. 25. — 1826.

I. Freie Aufsätze.

Beiläufige Gedanken über dramatische Musik, mit Beziehung auf die letzten Aufführungen des Sargines und Aschenbrödel im Königstädter Theater.

Der Titel, unter welchem ich den Inhalt nachstehender Bemerkungen zusammenfasse, mag dazu dienen, in Lesern, welche sie einer Beachtung würdigen wollen, nicht höhere Erwartungen zu erregen, als ich zu befriedigen im Stande bin. Weder der Raum, den eine Zeitschrift gestattet, noch ihre Tendenz erlauben die erschöpfende Entwickelung eines Thema's, über welches, wie über das Wesen dramatischer Musik, wer auch nur das Nothwendigste sagen wollte, schon ein Bändchen von Mafs und Gewicht zusammenschreiben müfste. Defshalb, und um so wenig wie möglich in Abstraktionen zu verfallen, habe ich mich an einige Aufführungen der Königstädter Bühne gelehnt. Für ein Theater wie das Königliche, in welchem Werke von Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini, Weber, durch die lebendige That selbst, die höchsten dramatischen Anregungen geben, schien es überflüssig, mit dem viel schwächern Worte gleichsam den hinkenden Boten zu machen. Wird hier auch vieles vernachlässigt und übersehen, mancher Fehler gemacht, sogar manche Sünde begangen: so ist doch das Dargestellte, seinem Wesen nach, würdig, das Grofse und Gewaltige ist uns erhalten, das höchste Kunstinteresse belebt; und darum kann auch der wahrhaftige Eindruck, mit welchem empfängliche Zuhörer gar oft das Opernhaus verlassen, so wie der Beifall, der hier vom gröfsern Publikum ausgeht, aus dem Kunstwerthe des Dargestellten erklärlich werden. In dem königstädter Theater hingegen, welches uns meist Opern aufführt, die hinter den mäfsigsten Kunstforderungen zurückbleiben, mufs auch aller Beifall sogleich verdächtig erscheinen, und könnte, je nach dem Grade der Lebhaftigkeit, mit welchem er sich äufsert, sogar Besorgnifs erregen bei denen, welchen der Anbau des Kunstsinnes, und der mit ihm in Wechselwirkung stehende Fortgang der Kunst selbst, am Herzen liegt. Hier, wo die belebende That fehlt, scheint ein Wort, welches auf die tiefere Bedeutung dramatischer Musik gerichtet ist, mehr an seiner Stelle.

Ich glaube nicht, dafs eine Verderbnifs des musikalischen Geschmacks durch das Königstädter Theater im Ernst zu befürchten sei. Leute, die möglicher Weise von Rossini verführt werden können, oder die, aus Scheu vor höherer Anstrengung, sich lieber den modernen Flachheiten überlassen, haben, jene niemals Geschmack, diese niemals Interesse an der Kunst gehabt. An beiden ist nichts verloren. Bedenkt man aber andrerseits, wie Grofses diese Bühne, verfolgte sie eine würdigere Bahn, auszurichten vermöchte, so scheint es Pflicht von allen Seiten her — wie in diesen Blättern auch schon theilweise geschehen ist — dringende Mahnungen zum Bessern, Wirksamern ergehen zu lassen. Und ich halte mich überzeugt, dafs dieses Bessere nur dadurch zu erreichen steht, dafs man Musikwerke mit ächt dramatischem Gehalte und nur

solche zur Aufführung kommen läfst. Als ich bei der letzten Vorstellung des Sargines zugegen war und den oft enthusiastischen Beifall wahrnahm, der von den Zuhörern gespendet wurde, schien es mir in der That, als sei alles Dramatische von der Bühne, seinem eigentlichen Wohnorte, in das Publikum übergegangen. Aber eben dieses Handeln und Wirken des Publikums auf die Bühne zurück ist die erste und untrüglichste Aeufserung eines entstandenen öffentlichen Theaterlebens; der hervorbrechende Jubel giebt Zeugnifs, dafs ein bisher unbefriedigt gebliebenes Bedürfnifs so eben anfängt befriedigt zu werden; hier fühlt sich die versammelte Menge in ihren Rechten und Würden, und also ist hier der Ort, den Einflufs auf sie zu üben, zu welchem ein zweites Theater berufen ist, und der in seinen Folgen gar nicht berechnet werden kann. Behalten wir ein so grofses Ziel im Auge, und schätzen nach ihm die Mittel, welche, es zu erreichen bisher aufgeboten worden, so müssen uns diese völlig unzulänglich erscheinen. Soll das Innere des Volkes getroffen, sein Geist angeregt und gehoben werden, so sind auch nur solche Darstellungen zu geben, die schon durch ihren Inhalt die ganze Theilnahme des Volkes in Anspruch nehmen. Was für allgemeines oder auch nur einzelnes Interesse kann es aber erwecken, einen ganzen Abend Zeuge der schlaffen Unthätigkeit eines Zöglings der Liebe zu sein, zu warten bis der geist- und karakterlose Weichling sich endlich entschliefsen wird, den Degen in die Hand zu nehmen und seine Geliebte zu erwerben, von der Niemand begreift, wie sie für einen so jammervollen, breiartigen Schöfsling jemals eine Art von Zuneigung hat fassen können. Ist obenein noch die Rolle des Sargines in den Händen des Herrn Jäger, dessen Stimme, Gesangweise und äufserliche Haltung einen weichlichen und erschlaffenden Eindruck macht, so verliert jeder Zuhörer von kräftigem Sinne über dies sentimentale Unwesen die Geduld und kann sich kaum des innersten Widerwillens erwehren. Viele werden einwenden: was kümmert uns das Süjet? wir halten uns an die Musik, die bei einer Oper das Wesentliche ist und geniefsen sie, indefs wir den Vorgang und seinen Werth oder Unwerth unbeachtet lassen! Ich beneide keinen um diesen Genufs; der Komponist, der sich zu solchem Sujet bekennt, spricht über sich selbst das Urtheil der dramatischen Nullität. Einem so haltungslosen Text konnte er eben so haltungslose Musik unterlegen, an Melodien anbringen, was er so eben vorräthig hatte und sich in Läufern, Trillern und Kadenzen alle erdenkliche Freiheit erlauben. Pär ist einer mit von den ersten, die den wahrhaft dramatischen Sündenfall begangen haben, zu jedem beliebigen Worte jede beliebige Musik zu setzen, und beide unabhängig neben einander herlaufen zu lassen. Dafs in Rossini, dem Beherrscher der Königstädter Bühne, diese Weise der Komposition vielleicht bis an ihren äufsersten Gipfel getrieben worden, ist allerseits anerkannt. Wie aber hiermit in seinen und ähnlichen Opern alles Dramatische in der Musik bis auf die letzte Spur getödtet erscheinen mufs, und welches Verhältnifs der Musik zum Sujet als das wahrhafte anzusehen sei, darüber sei mir erlaubt einige Ansichten auszusprechen.

(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Te deum laudamus (,) hymnus Ambrosianus (,) in usum quatuor vocum et chori, comitantibus omnibus quae solent instrumentis musicis dispositus (,) modos fecit et Regiae Academiae Musices Holmiensi dedicavit Jo(h)annes Godofredus Schicht (,) cantor et director musices ad aedem Thomanam Lips. (,) societatis illius sodali (lis). Lipsiae, sumtibus Frederici Hofmeisteri. Pr. 4 Thlr.

Im gewöhnlichen Leben findet die Redensart: de mortuis nil, nisi bene, ihre reinmenschliche und gewifs hoch zu achtende Anwendung, und in dieser Beziehung läfst auch der Künstler dem abgeschiedenen Künstler alle Schonung widerfahren, welche sich sogar

wohl selbst bis auf die Kunstprodukte des Verstorbnen erstreckt, wobei aber, wie wohl jeder Unbefangene eingesteht, die Kunst selbst nichts gewinnt, so wie ihre noch lebenden Jünger dadurch nicht in richtigen Kunst-Ansichten gefördert werden können. Wenn ein schaffender Künstler Ansprüche auf Unsterblichkeit durch seine Werke an die Mit- und Nachwelt gemacht hat, so ist es auch die Pflicht einer wahrheitliebenden Kritik, selbst den verstorbenen Künstler wie einen noch unter uns lebenden zu beurtheilen. Schicht hat überdem als Künstler der Verdienste zu viel, als dafs er einer nachsichtigen und manches übergehenden oder schonenden Kritik bedürfte. Jeder Künstler, der klassische Kompositionen schätzt, ist gewifs schon mit einem grofsen Theil seiner Werke bekannt, und es sei uns daher hier vergönnt, unbefangen über das vor uns liegende Te Deum zu urtheilen.

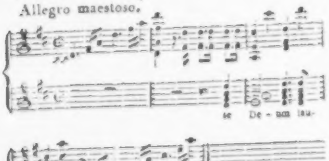
Dafs Schicht auf dieses Werk einigen Werth gelegt hat, geht aus seiner Dedikation hervor. Und dieses ist dem wackern Meister nicht zu verdenken. Das Ganze trägt das Gepräge einer fleifsigen Arbeit. Treu und redlich hat der Tonsetzer das ganze Orchester aufgeboten, um den feurigen Stellen die gehörige Dicke und Fülle zu geben, die Klarinetten in den rauschenden Nummern ausgenommen, wie diefs gewöhnlich in Kirchenmusiken zu geschehen pflegt, vermuthlich weil sie erst in neuester Zeit, etwa seit Mozart, als wesentliches Orchester-Instrument geltend gemacht sind, und weil man sie früher nicht anders, als sanfte Mittelstimmen bekandeln konnte. Von kunstvoller Instrumentation, von Blase-Effekten, kurz vom Lebendig sein des blasenden Theils eines Orchesters ist hier nicht die Rede. Diese Art zu instrumentiren, war Schichten auch wohl noch ganz unbekannt und fremd. Bei ihm herrschte durchaus noch das alte Grund-Prinzip vor, vor allen Dingen erst die Hauptsache (wie die älteren Meister es nannten) die vier Singstimmen zu machen, dieses Skelett alsdann durch das Quartett mit Figuren zu verbrämen, die sich leicht (wo möglich mit dem ganzen rechten Arme) streichen liefsen, und endlich nach Belieben bei starken Stellen so viel Blase-Instrumente hinzuzufügen bis man das Forte stark genug fände. Die Blase-Instrumente sind daher fast niemals in den Werken, welche noch nach dieser Manier entworfen sind, im Geiste des Ganzen als ein nothwendig begründeter Theil gedacht, sondern bilden immer nur ein „auch noch Hinzugefügtes." — Warum bleiben sie denn aber nicht ganz weg? Die alten Italiener, wie Palästrina, Leo, Lotti, Durante und andere, gaben die reine Vokalmusik, und wer wollte ihnen deshalb die Klassicität streitig machen? Im Gegentheil stimmen wohl alte und neueste Urtheile über Kunstwerke darin überein, dafs Vokalstimmen, allein, einen unendlich schönen, ächt kirchlichen und wahrhaft heiligen Eindruck machen, und wir würden jeden, der das Stabat mater von Palestrina instrumentiren wollte, auslachen. Späterhin, z. B. zu Pergolesis Zeit, war das Saiten-Quartett das Einzige, was man den Kirchenmusiken einverleibte. Dieses Meisters liebliches Stabat mater, wie nothwendig erscheint in ihm die simple Quartett-Begleitung, wie unentbehrlich sind diese Ritornelle und begleitenden Figuren, wie bilden sie so innig die sinnige Bekleidung der jungfräulich-zarten Singstimme! Würden wir aber wohl auf der andern Seite Blasharmonien, flössen sie auch aus der Meisterfeder eines Beethoven, ohne Störung darin vernehmen können? Graun benutzte dann und wann schon die Blaseinstrumente, aber wenn er es that, wie nothwendig erscheinen sie bei ihm! Keine Saiten könnten seine Fagotte oder Flöten, oder seine drei Hoboen (in der alten Braunschweigischen Passion, welche älter ist als die von Ramler) ersetzen. — Wir behaupten also, dafs derjenige, welcher einmal grofsen Aufwand von vielen Instrumenten in seinen Kompositionen macht, diese vielfachen Mittel uns auch als unentbehrliche geben müsse, dafs sie, wenn auch nicht gerade konzertirend, so doch im Geiste des Tonwerkes begründet sein müssen, um sowohl im Ensemble, als auch zuweilen für sich allein, die Empfindungen zu beleben. Im andern Falle erscheinen sie als

schwerfälliger Ballast, der besser mit nützlichen Geräthen hätte vertauscht werden sollen.

Wenden wir uns nun wieder zu unserm vorliegenden Kunstwerke, und richten einen Blick auf Schichts Instrumentirung, so thut es uns leid, dem ehrwürdigen Tonsetzer die Kunst zu instrumentiren absprechen zu müssen. Ihm waren die Blaseinstrumente noch nichts anders, als Verstärkungsmittel, welche von ihm sicherlich erst hinzugefügt wurden, als das Tonstück selbst schon komponirt war.

Wir gehen nun über zu den einzelnen Nummern dieses Kircheustückes, welche aus einem doppelten Gesichtspunkt angesehen werden können. Wir theilen sie ein in solche, die aus der Empfindung unmittelbar hervorgehen, in welchen der Tonsetzer vergafs, was sogenannter figurirter Kontrapunkt sei, da ihn sein Gefühl so leitete, dafs er an eine Melodie die Harmonie kunstlos anknüpfte und alsdann nach seiner oben schon berührten Manier instrumentirte. In dieser Art ist gleich, wie es wohl füglich nicht anders sein konnte, No. 1. Te Deum empfangen und wiedergegeben. Was nun diese Nummer und die einzelnen Gedanken darin anbetrifft, so vermissen wir gleichfalls diejenige Kraft, welche wirklich Neues schafft. Selten wird der Geist des Hörenden durch einen Gedanken gefesselt, den man nicht schon hundertmal gehört hat. Gleich der Anfang mag das Gesagte beweisen:

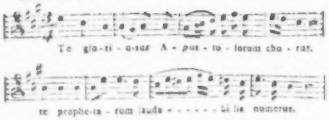
Allegro maestoso.



eben so weiter.

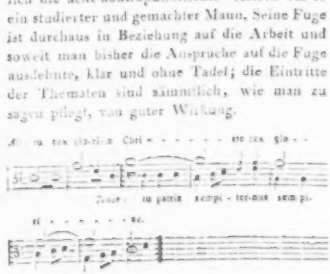
No. 2 beginnt mit einem Diskant-Solo:

Andante.



und ist mit Chor untermischt. Das Bafs-Solo in C-dur, welches in diesem Satze auftritt

ist von guter Wirkung. Im Allgemeinen gehört dieser Satz ebenfalls der Kompositionsart an, wie der erste. No. 3. Tu rex Gloriae ist eine Doppelfuge in C, und ist mithin in die zweite Gattung der Kompositions-Weisen Schichts zu rechnen, welche er kultivirte; nämlich die ächt kontrapunktische. Hierin war er ein studierter und gemachter Mann. Seine Fuge ist durchaus in Beziehung auf die Arbeit und soweit man bisher die Ansprüche auf die Fuge ausdehnte, klar und ohne Tadel; die Eintritte der Thematen sind sämmtlich, wie man zu sagen pflegt, von guter Wirkung.



Dies kommt daher, weil bei der Ausarbeitung einer Fuge bisher fast allein nur der Verstand thätig war; weil es ferner in der Tonkunst völlig erlaubt zu sein scheint, eine Fuge eben so zu machen, wie sie schon eine Menge von Vorgängern auch gemacht haben; dieselben Bindungen und Kettengänge aus der ionischen Tonleiter immer wieder zu gebrauchen: so dafs die Mehrzahl unserer Fugen sich nicht mehr von einander unterscheiden, als die Hühner-Eier dieses Jahres von denen des vorigen. Uns will es bedunken, als müfste es endlich

Zeit werden, diese ewige Fugen-Leierei, namentlich diese alten Bekannten, fahren zu lassen, und wenn Jemand eine Fuge komponirt, so sei sie auch in der Erfindung neu und erwecke diejenige Empfindung in uns, aus welcher sie entsprang, nämlich aus einer Begeisterung des Komponisten, die sich ein neues, schönes Thema schuf, welches nicht anders sein kann, als es eben ist, und welches in einem neuen, begeisternden Leben wandelt. Wir haben noch melodische Wendungen, Bindungen, harmonische Verschlingungen, Modulationen, Rythmen u. dergl. genug, aus welchen sich etwas Neues und Tüchtiges schaffen läfst, und brauchen uns nicht auf das Wiederkäuen zu legen. Beethoven hat in seinen Sonaten schon Fugen genug gegeben, die recht wohl beweisen, dafs sich auch in der Fuge mit neuem Leben, mit frischem Geiste, der Empfindung ganz hingegebenen Ideen arbeiten läfst. Es braucht ja nicht immer und wieder nach Marpurgischen Leisten gearbeitet zu werden, mit der Quinte oder Quarte und wieder mit der Quarte oder Quinte. Was fragt denn der begeisterte Künstler nach der Quinte oder der Quarte, wenn er schafft. Die Toleranz des kritisirenden sowohl, als des geniefsenden Publikums in den Fugen ist wirklich unbegreiflich, da man doch übrigens so ängstlich und mit grofsem Geschrei jede Reminiscenz in andern Tonstücken rügt. Wenn die Fuge nur nach bekannten Gesetzen, die man doch erst aus den Fugen selbst entnahm, gehörig antwortet und in den süfsen Schlaf der Gewohnheit fein einwiegt, so ist des Lobens kein Ende. Bei alle dem ist oft für den echten Künstler, der sich schon mit Widerwillen an der trockenen Formen-Speise bei seinen Lehrern hinreichend satt gegessen hat, gar keine Ausbeute für sein lebendiges, dem Schönen und Ewigen zugewandtes Gefühl. Denn für ihn haben diese Fugenformen nicht den allergeringsten Werth; er weifs wie es mit der Tausend-Künstelei zugeht, und erblickt oder hört jähnend die Eintritte, Umkehrungen oder Verkehrungen mit an, wenn der Fuge ein neues, unterhaltendes Leben oder ein begeisterndes Thema fehlt. Kunstliebhaber bescheiden sich denn, als verständen sie es nicht, und lassen sich den Rumor passiv gefallen, bis der freie Schlufs kommt, der dann gefällt. Diesen halten sie für einen Theil, oder wohl gar für den Kulminationspunkt der Fuge, und loben dann für den kurzen Genufs die Fuge auch mit. Gott bess're es.

(Schlufs folgt.)

---

1) Grand Rondeau brillant pour le Pianoforte composé et — par C. W. Greulich. Op. 13. Berlin chez Schlesinger.

2) Souvenir de Groeditzberg, second Rondeau brillant pour le Pianoforte composé et — par C. W. Greulich. Op. 15. Berlin chez Schlesinger.

Häufig schon ist in dieser Zeitung gegen Modekomponisten und ihre Werke geeifert worden; nichts destoweniger wollen sich die Leute nicht bekehren; die Musiker arbeiten frisch drauf los, die Herren Verleger lassen's drucken und stechen, das Publikum endlich kauft, spielt und singt. Die Sache geht sehr natürlich zu. So lange es Moden überhaupt giebt, so lange werden auch Modekomponisten da sein. Nun sollte man zwar denken, in der Kunst müfsten doch billig die Künstler, nicht das Publikum, den Ton angeben, dergestalt, dafs wenn jetzt ein Befehl ertheilt würde, von Apoll und den neun Musen signirt und kontrasignirt: „binnen Jahr und Tag dürfte keine musikalische Komposition à la mode mehr erscheinen," die Laien vor lauter Verdrufs und Langeweile, weil nichts anders da ist, ächte Waare an sich bringen und ihr nach und nach Geschmack abgewinnen würden. — Aber du lieber Himmel! wann wird ein solches Dekret erscheinen, und wenn es erscheine, welcher Komponist wird glauben, er sei einer von denen, auf welche es bei der ganzen Sache abgesehen wäre? Und nun gar ein Klavierspieler, obendrein ein junger — wird er nicht meinen, der Weg, den die Heroen seiner Kunst, Moscheles und Kalkbrenner, eingeschlagen haben, sei der richtige, möge auch ein Weg-

weiser, wie die Berliner musikalische Zeitung, seine Arme grade nach der entgegengesetzten Himmelsgegend ausstrecken? — Berlin besitzt sechs tüchtige Pianisten: Arnold, Berger, Mendelssohn, Reissiger, Schmitt und Greulich. Da von diesen die fünf erstgenannten bereits zum allein seligmachenden Glauben geschworen haben, also weit über die Hälfte — man betrachte nur dagegen Paris und Wien — so mufs man schon aus purer Freude über eine so wohlthuende Erscheinung gegen den sechsten um so nachsichtiger sein; zumal sein Bestreben, Proselyt zu werden, hin und wieder ganz unzweideutig hervortritt. Noch scheint er sich zwar vor jenen beiden grofsen Herren zu fürchten, sie würden ihn nach seinem Uebertritt nicht mehr für vollgültig ansehn wollen; vielleicht ist's auch Gefühl des Mitleids, was ihn bewegt an ihrer Fahne festzuhalten, um sie nicht ganz allein dastehn zu lassen — aber nur Geduld! Herr G. wird sich sehr bald seinen wackern Kollegen anschliefsen, und redlich dazu beitragen, dafs unser Berlin mit Stolz behaupten dürfe, die erste grofse Stadt gewesen zu sein, deren Klaviervirtuosen, ohne auf andere Autorität zu achten, der Wahrheit allein die Ehre gegeben haben. Und nun zur Beurtheilung der beiden angezeigten Werke. Op. 13 E-dur ist gewifs das Schwächere, nicht an Masse musikalischer Ideen (wir finden allein darin sechs interessante Hauptgedanken) sondern an innerer Verbindung derselben. Die ungemein pömpöse Partie im $\frac{6}{4}$ Takt gegen das Ende paſst offenbar nicht zu der Umgebung, in der wir sie wirklich finden. Das zweite Rondo, A-dur (die Introduktion Lento A-moll, $\frac{3}{4}$ Takt von reizender natürlicher Anmuth, mit einem kleinen Anflug von Melancholischem — warum hat ihr Herr G. ein paar Stäubchen Schminke aufgelegt?) und bis auf die dreimalige Wiederholung diatonischer Scalen durch alle sechs Oktaven und den fast ärmlichen Schlufs auf Seite 7 mit durchaus neuen und pikanten Gedanken überfüllt. Dies ist aber eben der Hauptfehler in beiden Werken, dafs der Komponist mit seinen Ideen noch nicht recht zu wirthschaften weifs. Freilich läfst sich daraus der sehr erfreuliche Schlufs ziehen, wie Kammer, Küch' und Keller im besten Zustande sein müssen — aber bedenken Sie nur, Hr. Greulich, dafs eine zu reich besetzte Tafel unter ihrer eignen Fülle bricht und dafs man Gäste nicht einladet, um ihren Magen zu verderben, sondern um sie zu erquicken. — Beide Pieçen sind, ohne übertrieben schwer zu sein, sehr brillant geschrieben, mit einem guten Fingersatz bezeichnet, und werden sich gewifs eines grofsen und dankbaren Publikums zu erfreuen haben. Aber wie gesagt . . . 4.

Ire Conzertino pour le Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre, composé par Charles Baudiot.

Im ersten Satz, Allegro moderato A-dur $\frac{2}{4}$ Takt, ist mehr Gelegenheit gegeben, sich in Passagen, die oft etwas veraltet sind, zu zeigen, als sich die Zuhörer durch angenehmen Gesang geneigt zu machen. Das Adagio C-dur und $\frac{3}{4}$ Takt macht viel Hokuspokus in der Höhe und dagegen sind die körnigen Mitteltöne des Cello unberücksichtigt geblieben. Der letzte Satz, wieder A-dur, $\frac{3}{4}$ Takt beginnt mit einem nicht unangenehm tändelnden Thema, hat aber später wieder manche veraltete Passagen. In den Orchesterstimmen, besonders für die Blasinstrumente, kommen viele und lange Pausen vor, und Herr B. scheint überzeugt zu sein, dafs eine Pause in einem Musikstücke von der gröfsten Wirkung sein kann*). Im Ganzen ist das Werk leicht ausführbar. —

Papier, Druck und Aeufseres sind elegant. Unter manchen Druckfehlern scheinen jedoch in der Prinzipalstimme pag. 1 über System 1, die Worte: corr. par Merz der ärgste Druckfehler zu sein.**) Dehn.

---

*) Warum werden noch immer nicht Werke in lauter Pausen geschrieben? Der Effekt wäre oft der beste. D. Red.

**) Zur Entschuldigung des Korrektors ist wohl zu beachten, dafs er bei der Korr. keine Partitur hat zu Rathe ziehen können. D. R.

III. Korrespondenz.

Das Königstädter Theater bei Gelegenheit einer Aufführung von Aline, Volkszauberoper von Bäuerle und Wenzel Müller

(Fortsetzung aus No. 22.)

Wenn die Königstädter Theaterdirektion auf die Ausbildung ihres ganzen Personals allen Bedacht nimmt, so entgeht sie auch der Gefahr, durch den Abgang einzelner Mitglieder in ihren Unternehmungen gestört zu werden, eine Gefahr, die ihr in der Nachbarschaft der Königlichen Bühne mehr, als andern Direktionen droht. Die Aussicht auf lebenslängliche Versorgung und auf einen unbeschränkten Wirkungs- und Uebungskreis ist gewifs sehr überredend und die beiden jungen Künstlerinnen, die bis jetzt zur Königlichen Bühne übergegangen sind, werden nicht die einzigen bleiben; es ist endlich auch unmöglich, dafs das Königstädter Theater in Besoldung der Mitglieder und anderm Aufwande mit dem aus Königlichen Kassen unterstützten gleichen Schritt halte. So lange nun das Schicksal der Unternehmung an den Besitz einzelner Mitglieder geknüpft ist, so lange ist es durch den Abgang jener Mitglieder gefährdet und es ist stets unsicher und kostspielig, nach dem Verlust eines ausgezeichneten Subjekts sogleich ein zweites von gleicher Anziehungskraft herbeizuschaffen. Welche Lücke würde durch Hrn. Spitzeders oder Fräulein Sontags Abgang in die Königstädter Oper gerissen! —

Hier giebt es eben nur dies eine Mittel: eine fleifsige und sorgfältige Ausbildung aller Mitglieder, vom Chorpersonale bis hinauf zu den ersten Sängern nach jeder Richtung — Handlung, Rede und Gesang — wo es nöthig ist, und die Bildung eines in allen diesen Beziehungen vollkommnen Ensembles. Wenn der Erfolg einer Oper blos auf Fräulein Sontag oder sonst jemanden gegründet ist, so mufs mit dem Abgange dieses einen Mitgliedes nothwendig auch der jüngste Tag der Oper hereinbrechen. Nicht so, wenn jede Partie nach dem ihr bestimmten Maafse auf das Publikum anziehend wirkt. Ueberhaupt liegt die wahre Kraft einer Bühne nicht in dem Besitze einzelner ausgezeichneter Künstler, sondern in einer in einander greifenden Tüchtigkeit aller insgesammt. Eine einzelne, alle minder begabten und gebildeten Mitspieler in Schatten stellende Persönlichkeit macht diese und die Sache selbst, das Kunstwerk, vergessen, wogegen das harmonische Spiel, selbst mittelmäfsiger Subjekte, weit sicherer jene schöne Illusion am Kunstwerke hervorzaubert, die für das gesammte Publikum den höchsten Reiz, die gröfste Anziehungskraft und den bildendsten Erfolg hat. So hat vor etwa einem Jahrzehend das Weimarsche Theater unter Göthe's Auspicien mit mindern Kräften selbst die gröfsten Theater übertroffen. Eine solche harmonische Ausbildung des ganzen Personals hat aber noch den Vortheil, dafs es die Einzelnen fester an die Bühne fesselt; jeder fühlt, dafs er eben im Vereine mit denen, mit welchen er ein löbliches Ganze bildet, seine rechte Geltung hat und dafs er vereinzelt, losgerissen aus jenem Ganzen, einen wesentlichen Theil seines Vermögens einbüfst.

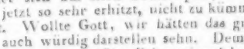
(Schluss folgt.)

Dresden, im Mai 1826.

Die bedeutendsten Erscheinungen im Reich der Tone waren seit unserm letzten Berichte folgende: 1) Die Vestalin. 2) Hummels Konzert. 3) Der Gebrüder Haase Konzert. 4) La Pastorella feudataria von Vaccai. 5) Der Blaubart. 6) Die Schweizerfamilie. 7) J. Schneiders Orgelkonzert und 8) das Gastspiel der rühmlichst bekannten Sängerin Dem. Wohlbrück in den Opern: der Freischütz, Don Juan, Opferfest, Zauberflote, über welche wir etwas weitläuftiger zu sprechen uns vorgenommen haben.

1) Die Vestalin von Spontini. Es ist über dieses Meisterwerk mancherlei hin- und hergeschrieben worden und am Ende ist man doch allgemein darin übereingekommen, dafs es in seiner Art nur einzig dastehe, mit ihm nichts

früheres und späteres zu vergleichen sei, und wahrlich! dem ist auch so. Der Styl, einfach, erhaben, edel und doch leidenschaftlich, bleibt sich vom Anfang bis zu Ende gleich. Man wende uns nicht ein, dafs im Triumphmarsch und Finale des letzten Akts der Genius den Tondichter verlassen, dafs er manchmal im zu schnellen Tonwechsel sich in den Mitteln vergriffen habe; das wissen wir so gut wie Einer, wollen es auch nicht entschuldigen, denn es können dies nur Eilfertigkeitssünden sein, die die Gemächlichkeit zu verbessern unterliefs; doch sind das nur Fehler, die keinem menschlichen Werke fehlen, und Spontini wird durch alle Zeiten als ein Heros der Tonwelt prangen, der sich um allen Teufelsspuk, der die Köpfe jetzt so sehr erhitzt, nicht zu kümmern braucht. Wollte Gott, wir hätten das grofse Werk auch würdig darstellen sehn. Dem war aber nicht ganz so. Sig. Palazzesi welche die Julia darstellen und — singen sollte, war wie der Fisch auf dem Lande. Unsicherheit im Eintreten und in der Intonation und Mangel an Wahrheit des Ausdrucks, so heifsen die Hauptgebrechen. Die Laien selbst fuhlten, zu dieser Partie gehöre doch etwas mehr als die Fertigkeit, rossinische Koloraturen recht nett herunter zu singen, das letzte Tönchen eines Laufes recht kurz abzuschnappen (z. E. so



was Sig. Palazzesi fast immer anbringt) und dann mit einem ob des Gelingens und E folges himmlisch vergnügten Gesichtchen recht weit vor an die Lampen zu treten, gleichsam fragen wollend: Na, war das nicht göttlich? Es wäre doch ewig Schade, wenn Sig. Palazzesi sich blos einseitig für Rossini und Konsorten ausbildete, denn bei ihrer grofsen Jugend könnte es dann wohl bald kommen, dafs sie mit dem Geschmack an derlei Musik, der auch Gott sei Dank schon bedeutend abgenommen hat (könnte sie sich nicht in den grofsartigen Gesang, der doch in alle Ewigkeit der wahre bleiben wird, finden) selbst mit vergienge und das wollten wir recht innig bedauern. Aber freilich, in dieser höchsten Gattung sind Lorbeern nicht so leicht zu brechen, und das eben ists, was solche von einem gemüthlichen Publikum mit Beifall überschüttete Sängerinnen fürchten, so lange es noch leichtere Mittel giebt, die Gunst des Publikums zu erwerben. Von Hrn. Bonfigli, welcher den Licinus sang, gilt dasselbe. Herrn Zezi, welcher den Pontifex von Hrn. Beninecasa übernommen hatte, fehlte es an nöthiger Energie im Gesang und würdevoller Haltung, obgleich sein Organ und seine Gestalt zu solchen Rollen sich ganz vorzüglich eignet. Die beste Erscheinung war Demois. Funk als Oberpriesterin. Ihr Gesang, der sich am besten in langsamen ausgehalt'nen Tönen (Rouladen gelingen ihr nicht) und in grofsen tragischen Momenten aussimmt, war hier von guter Wirkung. Die Chöre gingen gut, und das Orchester behauptete seinen wohlverdienten Ruhm.

(Schluss folgt.)

IV. Nekrolog.

Die heitere Erinnerung an Karl Maria von Webers Bildungs- und Wirkungszeit ist durch den schnellen Hintritt des herrlichen Künstlers in seinen Nekrolog verwandelt worden. Weber ist am 5. Juni in London gestorben.

Es sei uns fern, das Scheiden eines wahrhaft Vollendeten mit weichlicher und schwächlicher Klage zu mifsachten. Seine Angehörigen und Freunde mögen ihren Verlust betrauern; wer ehrte nicht dieses menschliche Gefühl? Trauern möchten auch wir, wenn jemand geschieden wär', der nicht erfüllt hätte, was wir von ihm gehofft: auch unsre Hoffnungen gehören zu den Gütern und die Hoffnungen von Andern und für sie sind oft die reinsten. Aber der Hintritt eines Mannes, der ein so herrliches Ziel erreicht und seine Bestimmung so reich erfüllt hat, ist ein erhebender und freudig aufrichtender Anblick und läfst in unserer Brust keinem beengenden Gefühle Raum. Hat das Wirken unsere innigste lebhafteste Theilnahme für den Strebenden und seine Unternehmungen hervorgerufen, haben wir uns des trefflichen Ringens als seine Freunde und Angehörigen gefreut: so hat dem Sieger nun Vollendung einen reichen Lorbeerkranz auf das Haupt gedrückt. Was er hat sein können und wollen, ist er geworden; was wir haben erwarten dürfen, zu seiner Verherrlichung und unserer Forderung hat ers vollbracht und in dieser Vollendung ist er der Reihe vorausgegangener Künstler zugesellt und lebt fortwirkend mit ihnen. Die schöpferischen Geister sind nicht gestandt, um uns zu unterhalten und dann wieder und noch einmal zu unterhalten, sondern um die sie beseelende Idee, ihre Welt- und Lebensanschauung, zu verwirklichen. Man schweige uns denn mit den Klagen: wieviel Weber noch hätte geben und thun können. Was in ihm als Mensch und Künstler lag, die Idee seines Lebens, ist in seinen Werken vollendet und darum hat er genug gelebt. Was er als ausübender Künstler, als Dirigent, als Komponist hat sein können, ist er geworden. Wir wollen ihn in uns fortwirken lassen, er lebe und lebt uns in dem Leben der Kunst und was wir bedauern könnten, ist nicht er und nicht, was er gewollt.

Ueber die Grundideen seines Lebens und Wirkens aber dürfen wir nicht sprechen, bevor wir nicht sein letztes grofses Werk „Oberon." kennen gelernt.

Marx.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 28. Juni. Nro. 26. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Beiläufige Gedanken über dramatische Musik etc.

(Fortsetzung aus No. 25.)

Zur Zeit, da man in Deutschland anfing, Singspiele auf das Theater zu bringen, erregte diese Gattung nur geringe Theilnahme; Viele, unbekannt mit den Musikwerken des Auslandes, staunten die neue Erscheinung, wie etwas Unerhörtes, an; die Meisten, worunter die bessern Köpfe zu zählen, behandelten die aufkeimende Oper mit Geringschätzung, nicht ahnend, dafs sie zu so erhabener Gröfse anwachsen und gegen das Schauspiel, von dem sie damals zu Boden gedrückt wurde, einst so mächtige Vergeltung ausüben werde. Man begriff nicht, oder wollte nicht begreifen, welchen Sinn es habe, dafs Menschen als Menschen, indem sie handelnd erscheinen, doch singend sich äussern, ihre Gedanken und Empfindungen nach den Gesetzen des Rythmus und der Harmonie an den Tag legen sollen. War gleich die Vokalmusik in den Kirchen längst eingeführt, so durfte man doch von da aus keinen Beweis für die Berechtigung der Musik zu dramatischen Zwecken erwarten, weil dort der Singende nicht, wie hier, als Individualität hervortritt, sondern, ohne seine Eigenthümlichkeit (seine dramatische Bedeutung) geltend zu machen, keine höhere Würde als die eines musikalischen Instrumentes behauptet. Es ist unterhaltend in den Schriften damaliger Zeit alle die Bedenklichkeiten gegen die Einführung der Musik in das Drama vorbringen zu sehen — und lehrreich, den Zweifeln zu folgen, welche sogar gegen die Würdigkeit des Unternehmens sind erhoben worden. In kleinern Zügen findet man alle die Besorgnisse schon angedeutet, von denen die spätern, ich meine unsere Zeiten, nur zu fühlbar machen, wie gegründet sie waren. Die nachdenklichen Deutschen fanden, noch ehe sie eine Oper hatten, das Wesen der Musik für so hohe Kunstzwecke beinahe zu frivol, und heut finden die nachdenklichen Deutschen dasselbe, nur aus andern Gründen und nachdem die Musik bei ihnen durch die Stufe der Tragödie und Komödie hindurchgegangen ist.

Welche Untersuchungen über die Entstehung der Oper bei verschiedenen Völkern, und vornehmlich bei den Italienern, man auch anstellen mag, man wird ihnen sämmtlich einen unrichtigen Gesichtspunkt anweisen, wenn man die Gründe ihrer Entwickelung nicht eines Theils aus einer ursprünglichen dramatischen Anlage der Musik selbst, anderntheils aus den Elementen der Poesie hernimmt, die, sobald sie den Ausdruck für gewisse Grundzüge des menschlichen Gemüths sucht, das Bestreben hat zur Musik zu werden. Nur durch diese, dem Wesen beider Künste, welche in der Oper ihre Vereinigung feiern, entnommene Grundlage würden historische Forschungen zu werthvollen Ergebnissen führen. Und namentlich bei der Musik der Alten, über welche man noch so sehr im Dunkeln ist! Wüfsten wir hier auch nichts mehr, als dafs in den Schauspielen der Dialog, Chor und Monolog eine einfache musikalische Begleitung hatte, und wäre man auch geneigt, die Musik hier nur als Hülfskunst der Poesie anzusehen, so wäre

doch schon aus diesen wenigen Daten sicher zu schliefsen, dafs die Alten, deren Kunstsinn in so berühmtem Andenken steht, nicht nur die Fähigkeit der Musik zum Drama anerkannt, sondern, indem sie sie anwandten, auch an diesen und jenen Stellen das Bedürfnifs nach ihr gefühlt und ihre Nothwendigkeit eingesehen haben. Und das thaten die Alten bei einer Musik, die, Alles zu Allem gerechnet, so dürftig war, dafs es bis auf den heutigen Tag erlaubt sein konnte zu zweifeln, ob sie die Harmonie gekannt, ob nicht? Vergleichen wir hiermit manche Ansichten heutiger Gelehrten von der Oper, und die neuern Aeusserungen eines berühmten Kenners dramatischer Dichtkunst, nach welcher grofse ernste Opern mehr für Produkte des Luxus, als für bestimmt geformte Kunstwerke zu halten sein möchten; so kann man nicht sagen, dafs eine solche Zusammenstellung zu Gunsten der musikalischen Einsichten unserer Zeit ausfalle.

(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Te deum laudamus (,) hymnus Ambrosianus (,) in usum quatuor vocum et chori, comitantibus omnibus quae solent instrumentis musicis dispositus (,) modos fecit et Regiae Academiae Musices Holmiensi dedicavit Jo(h)annes Godofredus Schicht (,) cantor et director musices ad aedem Thomanam Lips. (,) societatis illius sodali (lis). Lipsiae, sumtibus Frederici Hofmeisteri. Pr. 4 Thlr.

(Schlufs aus No. 25.)

No. 4. „Tu liberandum suscepturus" ist ein glücklich erfundenes, natürliches und gefühlvolles Andantino in F-dur, welches wohl der edelste und gelungenste Satz sein dürfte.

No. 5. „Salvum fac populum," ein Diskant-Solo in B-dur, hat viele gelungene Stellen, und ist in einer Art von kirchlicher Bravour geschrieben, die freilich zum Theil veraltet klingt. Das Klarinett alternirt mit der Stimme übrigens hier recht lieblich, und ist also nothwendig begründet, und daher schön.

No. 6. „Et rege eos" ist ein karakteristischer Satz, voll Kraft und Jugendfeuer, in welchem besonders die Stelle: „per singulos dies" poetisch genannt werden dürfte.

No. 7. „Dignare, Domine, — Preghiera con divozione, a quattro voci, col un Contrabasso e un Violoncello," ist wahr und innig erfunden, und zeichnet sich in den Nachahmungen durch sehr gute Stimmführung aus. Dieser rein-vierstimmige Satz gelingt Schichten gewöhnlich sehr gut, gleichsam als würde seine Empfindung hier, durch Hinzufügung des Orchesters, nicht gehemmt. Wir erinnern hier unter andern nur an seine schöne Motette „Jesus meine Zuversicht" welche sich als reines Vokal-Werk lange in der evangelischen Kirche erhalten möchte!

No. 8. „In te, Domine, speravi" — Schlufs-Fuge zeichnet sich durch Frische aus, und ist daher der ersten, schon erwähnten, unbedingt vorzuziehen, obschon auch diese Fuge nichts Neues hat.

Schliefslich bemerken wir noch im Allgemeinen, dafs ein so gebildeter Mann, wie Schicht war, natürlich nichts schreiben konnte, was etwa im eigentlichen Sinne des Worts gehaltlos oder unwahr wäre. Dieses Kirchenstück behauptet unter vielen andern immer noch einen entschiedenen Vorzug, obschon wir das Te Deum von Graun (Leipzig bei Breitkopf) vorziehen, auch das von Hasse. Auf der andern Seite haben wir schon dargethan, dafs dieses Werk nicht geschrieben ist in der, jetzt vorgeschrittenen Kompositions-Weise, welche alle Mittel, die sie einmal zur Exekutirung aufbietet, geistreicher benutzt, und ganz besonders in der Wahl der Themata und einzelner Gedanken unleugbar sorgfältiger ist, und nicht gleich das erste beste auch hinschreibt. Das thaten auch noch ältere Komponisten als Schicht ist, z. B. Händel und Graun. Wie könnten sonst ihre Werke den bestechenden Stempel der Originalität immer noch an sich tragen? Wir wünschen aber diesem Te Deum von Schicht demungeachtet eine weite Ver-

breitung; es wird jederzeit ein brauchbares, wohlthätige Abwechselung gewährendes Kirchenstück sein und bleiben.

Dem Werke ist noch eine kleine Partitur in Singstimmen, mit deutschem Texte von Harder, beigelegt. Der Stich ist deutlich und der Preis nicht zu hoch.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Ueber mehre Musikaufführungen in Leipzig.

Am 6. März hörten wir endlich auch die neueste grofse Symphonie Beethovens welche nächstens als Op. 125 (oder Symphonie Nro. 9) in dem Schottischen Musikverlag in Mainz in Partitur und Stimmen erscheinen wird, so wie zu gleicher Zeit die Einweihungsouverture Op. 124. Das Orchester nämlich gab sein jährliches Konzert zum Besten des Fonds für alte und kranke Mitglieder des Orchesters und dessen Wittwen, und da es seinen vorzüglichen Ruhm in kräftiger Ausführung grofser Instrumentalmusiken findet, auch die entschiedene Neigung des Publikums für dieselbe, namentlich aber für Beethovens geniale Werke kennt: so durfte man mit Sicherheit eine grofse Theilnahme des Publikums an diesem Konzerte erwarten, wenn man in demselben Beethovens neueste, noch unbekannte Werke vorzutragen im Stande war. Durch die Gefälligkeit der genannten Verlagshandlung gelang es auch den Vorstehern des Orchesters, sich diese Werke in Stimmen zu verschaffen — die Partitur war noch nicht abgedruckt, und so begann man mit grofsen Hindernissen, aber noch grofserm Eifer die Proben zu dem gigantischen Symphoniewerke, das endlich an dem genannten Tage zum erstenmale zur Aufführung kam. Doch ich will Ihnen von den Musikstucken nach der Reihe berichten, wie sie in diesem ausgezeichneten Konzerte folgten.

Den ersten Theil eröffnete die angeführte grofse Festouvertüre mit den einladenden Fanfaren. Ist sie auch an Gedanken nicht so reich, wie frühere dieses Meisters, dreht sie sich auch gar zu lange auf einem Flecke — in C — herum; — doch halt, ich entsinne mich aus Nro. 10. dafs eine gewisse Dame über diesen Vordersatz leicht empfindlich werden könnte, darum schnell zum Nachsatz: so ist doch die Ausführung kunstreich und die Wirkung im Ganzen glänzend und erfreulich.

Hierauf sang Dem. Quick aus Gotha, die bisherige Sängerin des Konzerts eine Scene und Arie von einem gewissen Viktor Rifaut, die gar nicht so gewöhnlich, wie die meisten italienischen Arien von unbekannten und bekannten Meistern war. Die Gesangpartie ist gut gesetzt, die Melodie fliefsend und ausdrucksvoll, (sie bezeichnet die Empfindungen eines Mädchens, das durch die Trennung vom Geliebten ihrer Liebe inne wird) aber in der Instrumentalpartie zeigt sich einmal ein ungehöriger Oktavengang. Die Sängerin that ihr Möglichstes.

Für Glänzendes und Betäubendes war in diesem Konzerte übermafsig gesorgt; denn nun folgte ein Konzertino für die Tenor-Posaune (eigentlich für das Horn gesetzt) von K. M. v. Weber. Es wurde von Hrn. Queiser mit der seltnen Virtuosität, die dieser Künstler sich erworben hat, vorgetragen. — Aber soll ich meine Meinung ohne Rückhalt sagen? so ist sie folgende: Man hat unserm Zeitalter vornehmlich die Herrschaft des Egoismus vorgeworfen. In der Musik stellt sich der Egoismus des Virtuosen in einem Posaunenkonzerte auf die höchste Spitze; denn die Aufgabe und die Natur des Instruments ist überhaupt von der Art, dafs man dabei mehr seine Kunst, als die Kunst zu bewundern hat. Allein eine solche Bewunderung ist kein reines Vergnügen. Wie ist es denn möglich, auf diesem Instrumente eine zusammenhängende Kantilene in engen Intervallen hervorzubringen, und wen können die bei einem längern Solo unvermeidlich wiederkehrenden, des Empfindung sogar nichts sagenden Sprünge aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt, oder die einförmig gebrochenen Akkorde auf die Länge gefallen? Wie vieles streift dabei nicht unwillkührlich ans Lächerliche? Eine der grofsen Bravour und Fertigkeit, aber ein

Posaunenkonzert bleibt immer eine unglückliche Aufgabe und seine Wirkung ungenügend, auch wenn es noch so kunstfertig ausgeführt wird, wie es Herr Queiser immer thut. Der Bär ist nicht zum Tanzen, wohl aber zum Brummen gemacht. — Für das einzige Tuba mirum spargens sonum in Mozarts Requiem, wie es der genannte Künstler vorträgt, schenk ich ihm gern alle seine Posaunenkonzerte, auch wenn die Kompositionen noch besser wären, als sie gewöhnlich sind.

In einem egoistischen Zeitalter, sagt man, drängt sich der Künstler vor die Kunst hervor; er will statt ihrer gelten. Das müfste denn auch von dem Komponisten gelten, und der Egoismus des Komponisten könnte in nichts anderm, als in dem Eigensinne sichtbar sein, der seine Laune mit Widerstreben der Kunst geltend macht, Tonsätze erfindet, welche das gesunde Gehör zurückstöfst (in dem doch alle Tonkunst ihre äufsere Grundlage hat) und Gedanken verknüpft und trennt, wie es die Willkühr der Laune fodert. Die Erscheinung eines solchen Egoismus kann klein und widrig sein, wo es dem Komponisten an Kraft der Phantasie und des Gefühls gebricht, und leere Künsteleі sich an die Stelle der Kunst setzen will, ist wohl lächerlich, wo Armuth und Ohnmacht Originalität affektiren; es kann aber auch einen Egoismus geben, der mit prometheischer Kühnheit auftritt und den Ossa auf den Pelion thürmt, um die Götter in ihren Wohnsitzen zu finden. Ein solcher Gigant — ich mufs meine Meinung unbefangen bekennen — erscheint mir Beethoven in dieser letzten Symphonie*), die in allen Beziehungen so sehr über das Vorhandene hinausgeht, dafs sich in frühern Werken zwar die Spur seiner Kunstrichtung erblicken läfst, in diesen aber alle Züge seiner Eigenthümlichkeit zu einer unerhörten Höhe gesteigert sind. Er stöfst durch seine Kraft eben so oft feindlich ab, als er anzieht und erfreut, er spannt, betäubt und ermüdet, und läfst den Zuhörer seiner Gedankenfülle nicht recht froh werden, und das Alles — wie es scheint, will er so. Ich spreche hier aber — will ich wohl bemerken — nur den Gesammteindruck aus, welchen dieses Werk nach zwei mit ungemeinem Fleifse von unseren Orchester vorbereiteten Aufführungen auf mich machte; ich will einem solchen Meister und seinem Werke gegenüber keinen Anspruch auf ein Urtheil machen; ich verlange blos, dafs der, der es kennen gelernt hat, den Eindruck, den er auf ihn macht, uneingenommen mit dem hier ausgesprochenen vergleiche, ohne noch etwa auf des Meisters persönliche Verhältnisse hinzublicken.

(Fortsetzung folgt.)

*) Auf den Wunsch der Red. hat der Herr Verf. den Bericht über dieses Werk nicht bis zum Erscheinen der Partitur aufgehalten, was auf sein Begehren hier angemerkt wird. Möge die höchst verdienstvolle Schottsche Handlung uns mit der Partitur bald Gelegenheit zur weitern Besprechung dieses gröfsten Instrumental-Werkes geben. D. Red.

Dresden, im Mai 1826.

(Schluss aus No. 23.)

2) Hummel's Konzert. Was könnte man von Hummel schreiben, das man von ihm nicht schon wüfste? Er spielte sein A-moll-Konzert, das Rondo aus B und zuletzt eine freie Fantasie, worin er das: „Reich mir die Hand mein Leben“ zum Hauptmotiv gewählt hatte und wahrlich auch recht gut ausführte. Uebrigens ist aber schon in andern Blättern auch über das Arrangement geklagt worden, dafs man nämlich vom Orchester und vom Konzertgeber nichts sah und nur mühsam (nämlich in der Phantasie) etwas hörte. Anstand sollte doch überall beachtet werden, und der Künstler nur solche Anstalten treffen, dafs er nicht der Vermuthung Platz liefse, als sei er kniekerig. Das Grofse sollte sich stets nur ohne falsche Schatten zeigen. Uebrigens spielte Hummel vor seinem Konzert bei Hofe ein neues Konzert in E-dur, welches er das französische (er schrieb es in Paris) nennt, wir möchten es aber trotz vieler Schönheiten etwas altfränkisch nennen, welchen Karakter

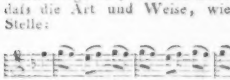
seine neuesten Produkte überhaupt anzunehmen scheinen. Man denke nur an seine Bagatellen! fast scheint es, als ginge die Erfindung nach und nach aus, und er suche nun seine alten Jugendversuche auf und bearbeite sie jetzt, freilich als vollendeter Meister. Wir sagen: „es scheint," nicht: „es ist so." Seine Geschätte gingen brillant.

3) Der Gebrüder Haase Konzert. Beide sind als treffliche Hornisten in der Königlichen Kapelle angestellt, und haben dem Publikum schon manchen herrlichen Genuss gewährt, welches auch allgemein anerkannt wird, und durch zahlreichen Besuch dieses Konzerts bethätigt wurde. Der jüngere Bruder ist aber auch ein trefflicher Violinspieler aus Polledro's Schule, und trug Spohr's schönes Konzert in D-moll mit schönem Ton, ausgezeichneter Bogenführung und grosser Fertigkeit, zum Schlusse aber Variationen eigner Komposition vor, die wir jedoch nicht für gelungen erklären können. Beide Brüder bliesen 1) ein Duo für zwei Hörner, von Romberg und 2) ein gleiches von Lindpaintner. Der ältere Herr Haase zeichnete sich auf seinem Instrumente besonders durch schönen, zum Herzen dringenden Ton, und durch eine ausserordentlich zarte Behandlung desselben aus; seine Fertigkeit ist nicht gering, und er wagt nichts, ist er nicht des sichersten Gelingens gewiss. Lebhafter Beifall lohnte das seltne Künstler- und Brüderpaar. Den Eingang machte eine Ouvertüre von Marschner, zu welcher Oper, war nicht angegeben. Schade, dass die Blechinstrumente nur ein einzigesmal nicht ganz sicher eintraten; man merkte, sie waren ängstlich, es war auch ein böser Eintritt, aber hätte man das nicht öfter probiren können? — Dem. Funk und eine Dem. Sekonda sangen Arien von Rossini und Mozart. Letztere sollte sich noch nicht in die Öffentlichkeit wagen, die Stimme ist zwar stark und umfangreich aber noch nicht gebildet, und der Vortrag ohne Leben und Empfindung.

4) La Pastorella feudataria. Ueber diese Oper wurde von Rom und Triest aus viel Gutes geschrieben, die Originalität des Komponisten gerühmt, aber — aber — nun wir werden uns von diesen Herren Korrespondenten künftighin nichts mehr weis machen lassen. Von Anfang bis zu Ende nichts als die elendeste Nachschmiererei Rossinis ohne dessen Geist und Feuer, denen letzterer seine Effekte verdankt. Die Handlung, die elendeste, die man sich denken kann. Erlauben Sie uns daher, über diese neue Gabe der italienischen Musen ferner zu schweigen. Signor Rubini, der alles mit Rouladen zwingt, hätte uns in seiner Arie zwar Gelegenheit gegeben, über das Kadenzenunwesen viel Erbauliches zu sagen, aber wem würde das was nützen? Herrn Rubini? der versteht kein Deutsch und würde uns auch, statt sich zu bessern, nur auslachen, denn — er weiss besser, was die Hände zusammenzieht. Die Oper gefiel im Ganzen nicht.

5) Der Blaubart. Ueber diese Oper ist vor längerer Zeit in diesen Blättern und namentlich über die Aufführung zu Berlin viel, und erinnern wir uns recht, nicht beifällig gesprochen worden. Ganz können wir dem Urtheil nicht beipflichten, da die Oper, so wie sie hier gegeben wurde, uns gar nicht so veraltet vorgekommen ist. Im Gegentheil, wir fanden dass die Musik, obwohl oft sehr einfach, doch immer höchst wahr, lebendig und überaus melodiös, keineswegs aber leer und zu sehr veraltet vorgekommen ist. Sie würde nach der Fischerschen Bearbeitung gegeben, und da mag wohl manches drinn sein, an das der ehrliche Gretry nicht gedacht hat. Z. B. die Ouverture, die zauberflötelt so, dass wir (die wir die Originalpartitur nicht kennen) sie unbedingt dem Herrn Fischer selbst zuschreiben. Im Ganzen aber ist sie gut gemacht und effektvoll. Als treffliche Musikstücke heben wir die Introduktion und das Duettino zwischen Maria und Vergi im ersten, die Arie und das Duett der Maria und des Vergi, des Finale des zweiten und das Terzett des dritten Akts aus; es waltet in ihnen ein hoher dramatischer Geist, der jedes fühlende Gemüth ergreifen muss. Madame Devrient trat nach beinahe fünfmonatlicher Pause in der Partie der Maria wieder auf und that, was ihr möglich war. Sie werden sich unserer frühern Klagen erinnern, dass uns Mad. Devrient mehr rück- als vorwärts zu gehen scheine, und leider müssen wir gestehn, dass sie uns als Marie keine widerlegende Beweise unserer Meinung gegeben hat. Wir glauben richtig zu prophezeihen, wenn wir sagen, dass, fährt M. D. in ihrer jetzigen Art zu singen fort, es nicht lange mehr mit ihrer Stimme dauern kann. Die Gründe sind: 1) hat Mad. Devrient keine gute Schule gehabt, in der sie gelernt hätte, einen Ton gut einzusetzen, zu halten und zu tragen, wie es dem Ohre nicht nur am wohltönendsten, sondern ihrer Stimme auch am zuträglichsten wäre; 2) schreit sie in leidenschaftlichen Momenten so entsetzlich, dass dem braven Zuhörer unwillkührlich angst und bange wird, und das um so mehr, wenn er nach solchen touts de force die physische Ohnmacht der Sängerin so deutlich zu sehen und zu hören bekommt, wie es namentlich hier der Fall war. Als fernerer Beweis könnte noch gelten, dass sie aus Musikstücken, wie z. B. der grossen Arie im 3ten Akte (wo sie die Gesichtsmuskeln auf eine so entsetzliche Art verzieht, dass selbst ihre unbedingtesten Anbeter (und die schöne Frau hat deren natürlich viele) ihre Bewunderung nicht laut werden zu lassen un-

ternahmen. Es ist aber wahrlich schade, daß ein so reich begabtes Talent so wenig kultivirt wurde, was hätte der Kunst nicht für eine hohe Priesterin daraus erwachseu können? Als schauspielende Sängerin in äusserst heftigen Momenten, wie z. B. im 2ten Akte des Blaubart, wo sie durch Trugschlüsse sich verleiten läßt, in das Kabinet zu gehen, ihr Herausstürzen, ihr gräßliches Entsetzen; die immer höher steigende Angst im Terzett des 3ten „Vergi, ach Vergi, siehst Du denn noch nichts" — in solchen Momenten, sagen wir, leistet Mad. Devrient wahrhaft Unübertreffliches, nur daß man immer das Beste bei einer Sängerin — schönen Gesang vermißt. Ihr weinerliches Tremuliren in heftiges Schluchzen übergehend ist unkünstlerisch und an verschiedenen Orten ihr schon mit Recht vorgeworfen worden. Sie bringt es demungeachtet (wahrscheinlich dem Publikum zu Liebe, dem so was gefällt) noch immer und häufiger an, wie z. B. in der Arie der Emmeline: „Wer hörte wohl jemals." Wer Mad. Milder diese Kavatine singen hörte und diesen Vortrag mit dem der Mad. Devrient vergleicht, der wird unsrer Behauptung, daß die Art und Weise, wie Letztere die Stelle:



vorträgt, an's Lächerliche gränzt, beistimmen. Im Ganzen nimmt sie die Emmeline auch viel zu weinerlich; doch gehört das nicht in dies Blatt. — Herr Hauser als Blaubart leistete wenig, seine Stimme drang nirgend (ausgenommen im Terzett des 3ten Akts, wo er durch's Sprechrohr sang) selbst in seiner Arie: „Ha! Falsche, die Thüre offen?" nicht durch. Herr Hauser scheint sich jetzt mehr zu rührigern Karakteren, die einen netten, sanften Gesang erfodern, zu eignen. Bergman — Vergesang wunderschön, ohne deßhalb der Ritter ohne Tadel genannt werden zu können. Von Keller's Gesang ist gänzlich zu schweigen, sein braves, karaktervolles Spiel allein verdient ehrende Erwähnung. Die Chöre so wie das Ganze gingen unter Marschner's feuriger Leitung präcis und ergreifend zusammen.

6) Die Schweizerfamilie wurde 2mal gegeben und über den Gesang der Mad. Devr. schon oben gesprochen. Herr Keller als Boll konnte im Gesang wieder nicht genügen, früher sahen wir diese Partie von Herrn Mayer besser vortragen. Herr Rifse als Graf sang nicht übel, obwohl seine Stimme so wie sein Vortrag noch eben so steif ist, als Anfangs. Wie in aller Welt aber kann man die Gertrud einer Mad. Müller anvertrauen, die weder Stimme, noch Gehör und Takt genug hat, um nur erträglich zu sein? — Doch das sind Geheimnisse, hinter die Niemand kommen kann. Herr Detroit als Paul belustigte, obwohl er von dem Vorwurf des Uebertreibens nicht ganz frei zu sprechen ist. Doch ist das Publikum durch seinen Vorgänger (Hrn. Unzelmann) noch daran gewöhnt.

7) Johann Schneider, der rühmlichst bekannte Orgelspieler, der unlängst als Hoforganist an der evangelischen Hofkirche hieher berufen wurde, gab in derselben ein Orgelkonzert, worin er durch den Vortrag eigner Kompositionen sowohl, als einiger von Seb. Bach uns bewies, daß wir in ihm wohl unstreitig den ersten aller jetzt lebenden Orgelspieler besitzen. Borrom. v. Miltiz hat in der Abendzeitung darüber eben so gründlich als belehrend geschrieben, weshalb wir darauf als damit ganz einverstanden hinweisen.

8) Die von Prag, Breslau, Darmstadt, Kassel, Hamburg und Dessau aus ge- und berühmte Sängerin Mariane Wohlbrück kam Anfangs April auf ihrer Kunstreise auch hieher, und bewies uns in dem Vortrag der Agathe (im Freischütz) der Myrrha (im Opferfest, 2mal) der Donna Anna (im Don Juan) und der Königin der Nacht (in der Zauberflote,) daß der Ruf nicht zu viel von ihr gesagt hatte. Schöne, jugendliche Gestalt, schöne umfangreiche und gleich ausgebildete Stimme, lebendiger und seelenvoller Vortrag, nettes und feuriges Spiel, ausserordentliche Bravour am rechten Platze und großartiger, einfacher Vortrag des Recitativs und deklamatorischer Musik, das sind die Vorzüge dieser eben so ausgezeichneten als anspruchlosen jungen Künstlerin. Wählige wollten einzig und allein nur daran einen Anstoß nehmen, daß sie etwas lispelt, d. h. nur im Sprechen; allein so etwas ist bei weitem nicht so schlimm, als schlechtes Aussprechen der Worte überhaupt, und — man gewöhnt sich daran. Exempla sunt odiosa. Auch war dieser kleine Zungenfehler am meisten in der ersten Rolle der Agathe bemerkbar, wo sie etwas befangen schien; in den übrigen Rollen, wo sie sich auffallend freier zeigte, aber schon weit weniger. Schöner als von Dem. Wohlbrück haben wir Webers schönes Gebet im Freischütz nie gehört. Als Myrrha war sie überaus lieblich. Der Vortrag der Kavatine „ich war, wenn ich erwachte" obwohl etwas viel verziert, verrieth die kenntnißreiche und sinnig wählende Künstlerin. „Kind willst du ruhig schlafen!" bezauberte durch den ganz einzigen Vortrag der Dem. W. allgemein. Doch die Krone dieser Partie war die große Arie im Finale des zweiten Akts. Hier zeigte sich die Künstlerin nicht nur als vortreffliche Schauspielerin, sondern auch als vollendete Gesangskünstlerin. Hier konnte manche Sängerin etwas lernen. — Als vollendete Meisterin zeigte

sie sich als Donna Anna. So hatte es Mozart gemeint und so hörten wir denn auch einmal, wie es der Unsterbliche gewollt hätte. Wir erinnern uns aus frühern Gesprächen mit Spohr, dafs auch er sie für die beste Donna Anna, die er gehört hatte, hielt. Als Königin der Nacht glänzte Dem. Wohlbrück als vollendete Bravoursängerin. Dem. Veltheim singt auch dergleichen Partien recht gut, aber ihrer Stimme fehlt die Kraft und der Wohllaut der der Dem. Wohlbrück, ihre Passagen rollen nicht so, wie die der Dem. W. und ihr Aeusseres, die grofse Anstrengung, mit der Alles geschieht, läfst die Freude an dem Gelingen (für welches man immer heimlich zittert) nicht so zum wohlthuenden Gefühl werden. Dies Alles ist bei Dem. Wohlbrück anders. Man freut sich auf die schwierigsten Läufe und Passagen, weil man des Gelingens durch den guten und anstrengungslosen Erfolg der vorigen gewifs ist. Kurz, Dem. Mariane Wohlbrück bildet mit Madame Seidler und Dem. Sontag jetzt das schönste Kleeblatt, dessen sich die deutsche Oper nur jemals erfreute.

Jetzt aber werden Sie auf längere Zeit nichts hören, da die Oper so wie das Schauspiel beurlaubt ist. Sobald das grofse Konzert zum Besten der Griechen vorüber ist, sollen Sie sogleich Bericht erhalten.

+++

Berlin, im Juni 1826.

Im Königstädter Theater trat Mad. Braun aus Königsberg als Sophie im Sargines auf. Dasselbe Publikum, welches in dieser Rolle Fräulein Sontag gehört hat, gab dem Gaste wiederholte Beweise von Zufriedenheit und rief ihn am Schlusse vor. Dies allein beweist, dafs Mad. Braun nicht zu den schlechtesten Sängerinnen gehört. Herr Braun zeigte sich einige Tage später in einer musikalischen Unterhaltung, ebenfalls im Lokale jenes Theaters, als umsichtigen Dirigenten, erfahrenen Tonsetzer, mittelmäfsigen Violoncell- und höchst unbedeutenden Klavierspieler. 4.

IV. Allerlei.

Es ist eine schöne Sache um den Enthusiasmus, und glücklich der Künstler, dem es gelang, sein Publikum dahin zu bringen, dafs es von seines ausgezeichneten Talentes Strahlen geblendet, die Sonnenflecken übersieht, oder gar nicht einmal zu entdecken vermochte. Aber in der Kritik mufs der Enthusiasmus der ernsten Beurtheilung weichen, und meistentheils wird ein unbefangener Recensent da, wo ein berauschtes Parterre „himmlisch! göttlich!“ rief, nur das secessit ertheilen können. Dieser Ansicht scheint aber der Verfasser eines in No. 24 unserer Zeitung abgedruckten Aufsatzes, das in No. 23 mit der Ueberschrift: „Einjähriges Jubiläum“ ausgesprochne Urtheil über Fräulein Sontag betreffend, nicht zu sein: denn in seiner Begeisterung für die ausgezeichnete Sängerin greift er den vermeinten Feind tollkühn an, und merkt nicht, dafs seine Hiebe eben so wenig treffen, als seine Paraden schützen. Mögo er denn folgende sechs Punkte in Ueberlegung ziehen.

1) Die Aufnahme eines Aufsatzes, wie der unter der Ueberschrift: „Einjähriges Jubiläum“ in einem Blatte wie die allgemeine Berl. mus. Zeitung hält der Herr Einsender für den Kunstfreund betrübend. — Ueber dies Kompliment kann es der Herr Einsender mit der Redaktion ausmachen. Ich glaube aber, dafs es die Redaktion doch nicht für betrübend gehalten haben mufs, sonst würde sie eben jenen Aufsatz nicht aufgenommen haben *).

2) Darin, dafs ich gesagt habe, die Singmethode des Fräulein Sontag sei eine widernatürliche, und dann wieder, ihre technische Ausbildung sei vortrefflich, soll eine Inkonsequenz enthalten sein. — Wenn ich jemanden, ohne ihn zu sehen, Klavierspielen höre und darauf behaupte, seine technische Ausbildung sei vortrefflich, werde ich dieses mein Urtheil ändern, wenn ich hinterdrein erfahre, jener Jemand habe mit den Füfsen statt mit den Händen gespielt? Gewifs nicht; wohl aber werde ich hinzufügen, diese Spielmethode sei widernatürlich.

3) Ich soll die Stimme des Publikums über Fräulein Sontag der der Kritik geradezu entgegengesetzt haben. Das ist nicht geschehn: ich habe nur gesagt: die Relationen aus den verschiedensten Federn wären übereinstimmend gewesen, während der Enthusiasmus des Publikums zu nicht abgenommen habe. Hierin finde ich keinen Gegensatz. — Was die in der Entgegnung befindliche Stelle „einen gewissen Quasikritiker“ anlangend, betrifft, so brauche ich dem Herrn Einsender nur einen Umstand in's Gedächtnifs zurückzurufen, um ihn zu überzeugen, wie wenig ich das Verfahren dieses Mannes gebilligt habe, da ich grade einer der ersten war, die gegen jenes Unwesen kämpfend, öffentlich aufgetreten sind.

4) Fräulein Sontag soll sich oft genug darü-

*) Gewifs. Jedes mit Gründen unterstützte Urtheil ist willkommen und nützlich, sobald man es als Stoff zur Prüfung annimmt. D. Red.

ber geäussert haben, wie sehr sie es bedaure, nur auf italienische Musik beschränkt zu sein. Die Aeusserung allein hilft nichts. Fräulein Sontag brauchte blos auf allen Konzerten, in denen sie öffentlich sang, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, statt Rossini, Musikadute u. s. w. vorzunehmen, an denen letztern wir uns im Königstädter Theater satt hören konnten, so wäre schlagender Beweis da gewesen, wo jetzt nur Aeusserung statt findet. Oder ist's etwa genug, wenn eine Künstlerin auf sechs Rossini's einen Mozart rechnet?

5) In vorstehender Thatsache liegt vielleicht schon der Beweis, dafs Fräulein Sontag selbst glaube, solchen Anfoderungen nicht gewachsen zu sein; und dafs Ref. eine solche Erklärung für durchaus keine Schande halte, hat er in seinem ersten Aufsatze unumwunden ausgesprochen. Dagegen stellt mir aber der Herr Einsender die Darstellung von Così fan tutte und die Aeusserungen von Mannern, wie Weber, Wendt, Hummel über diesem Gegenstand entgegen. Così fan tutte hat aber auf dem Königstädter Theater bei weitem weniger volle Häuser gemacht, als alle früher daselbst von demselben Personal exekutirten Opern, ist auch weit lauer aufgenommen worden — und offenbar Unrecht wäre es, hier die Schuld mit Ausnahme des Fräul. Sontag allein auf die übrigen Mitglieder zu schieben. — Namen thun übrigens nichts zur Sache und Komponisten können mitunter auch galant sein. Dabei bleibt es jedem unbenommen, „Fräulein Sontag vorzugsweise für den Vortrag Mozartscher Musik berufen" zu halten, wie andrerseits jeder sein Urtheil über solches Urtheil aussprechen darf. Endlich

6) Der Herr Redakteur soll nach der Aeusserung des Herrn Einsenders mit mir nicht gleicher Meinung sein. Es wäre zu wunschen, dafs sich der Herr Redakteur ein für allemal bestimmter darüber ausspräche, als dies in der kurzen Anmerkung zu meinem Aufsatze der Fall sein konnte.*)

Uebrigens werde ich alle ferneren, diesen Gegenstand betreffenden Einsendungen unbeantwortet lassen; es wäre sonst leicht möglich *) dafs ich's gar bald nicht mit einer Zwölf, sondern mit einem ganzen Dutzend zu thun hätte, und dafür bedanke ich mich. —

*) Ist schon oft geschehen — in Bezug auf Mozart und Rossini. D. R.

V. Bekanntmachungen.

I.

In No. 21 der Ztg. hat der Beurtheiler des „Rondo espressivo etc. da Czerny, Op. 93" und des „Nocturne brillant à 4 mains, Oe. 71" von Czerny Zweifel geäussert, ob das letztere wirklich von diesem Tonkunstler komponirt sei und dabei warnend an eine frühere Periode erinnert, wo Verleger und Publikum mit untergeschobenen Werken getäuscht worden seien, eine Warnung, die im Allgemeinen den Verlegern eben so und noch mehr, wie dem übrigen Publikum, beachtens- und dankenswerth sein mufs.

Das in Rede stehende Werk wird jedoch, wie wir eben erfahren, nicht von ihr berührt; denn der als Mann und als thätiger, einsichtiger und geschmackvoller Herausgeber gleich hochgeachtete Verleger, Herr Probst in Leipzig, meldet uns eben, dafs er die Komposition von Herrn Karl Czerny in Wien im Originalmanuscripte gekauft habe.

Die Redaktion.

II.

Mit vielem Vergnügen theilen wir nachstehende uns zugekommene Anzeige von hoher Anerkennung der Verdienste unsers Gottfried Weber mit und wünschen, dafs uns oft Gelegenheit gegeben werde, gleich erfreuliche Neuigkeiten zu berichten.

Die Redaktion.

* * *

Indem schon Anfangs dieses Jahres sowol in der Frankfurter Post-, als auch Mainzer Zeitung des Geschenkes von grofsem Werthe, in einem Brillant-Ringe bestehend, ehrenvoll erwähnt wurde, welches Herr Doktor Gottfried Weber als Anerkennung seiner vielseitigen Verdienste um Kunst und Wissenschaft, namentlich seiner Theorie der Tonsetzkunst, von Sr. Maj. dem Könige von Sachsen erhalten hat: so glaube ich, dafs es füglich auch in ihrer Zeitung einer Erwähnung verdiente, welche Würdigung einem unserer geachtesten Gelehrten von diesem erhabenen Monarchen zu Theil wurde.

*) Wird wol von allen Seiten unnöthig befunden werden. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 5. Juli. Nro. 27. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Beiläufige Gedanken über dramatische Musik etc.

(Fortsetzung aus No. 26.)

Demungeachtet hat sich der tragische Opernstyl in neuer Zeit kurz nach den ersten Aeusserungen dramatischer Musik, man kann fast sagen gleichzeitig mit ihnen entwickelt, und wer auch hartnäckig allen aus dem Wesen der Musik selber abgeleiteten Gründen für ihre Befugniss zur Opera seria sein Ohr verschliefsen wollte, könnte doch den Beweisen aus der Geschichte nicht widerstehen, in welcher nichts zu einem Grade der Ausbildung gelangt, was nicht den Grund der Entfaltung und des Wachsthums in sich selber trüge. Und gerade die Opera seria ist es, die bei vorliegender Betrachtung vornehmlich festzuhalten ist, weil in ihr sich das Wesen der dramatischen Musik zum ersten Mal in seinem ganzen Umfange ausgesprochen hat.

Wenn ich oben sagte, dafs das Dramatische zur ursprünglichen Anlage der Musik gehöre, so will ich diese jetzt näher mit der Fähigkeit zur kontrapunktischen Verbindung bezeichnen. Durch diese hat sich die Musik als selbständige Kunst, ohne mit einer andern, der Poesie, in Gemeinschaft zu treten, zum Drama ausgebildet; in der Fuge nämlich. Da, wo diese den höchsten Grad der Vollendung erreicht hat, behauptet jede Stimme für sich vollkommene Selbstständigkeit, strenge Eigenthumlichkeit und einen gesonderten Karakter, und doch ist jede nur in Beziehung auf die andere und alle in Beziehung auf das Ganze hinarbeitend, die allgemeine Idee des Musikstückes zur Erscheinung zu bringen, welche durch das Thema in ihren Grundzügen entworfen ist. Hiermit aber ist das Wesen alles Dramatischen ausgesprochen, so dafs, übersetzen wir Stimme in Person, Musikstück in Gedicht, der voranstehende Satz auf die Bezeichnung des Wesens auch der dramatischen Poesie übertragen werden kann. Ohne diese Fähigkeit zu kontrapunktischer Verkettung wäre die Musik niemals mit der dramatischen Dichtkunst in Verbindung getreten. Wahr ist, dafs in den meisten Opern die Fuge selbst niemals, als solche, bei Gesammtstücken zum Vorschein kommt. Aber es mufs gesagt werden, dafs in allen Musiksätzen, vom zweistimmigen durch alle mehrstimmige hindurch, das was die Grundlage des Ganzen ausmacht, und seinen Bau zusammenhält, Fuge ist.

Wie nun hierin die dramatischen Elemente der Musik enthalten sind, mit welchen sie sich in die Poesie vertieft, so giebt es, wie schon gesagt, auch eine Richtung der Poesie, in welcher sie eine Sehnsucht nach der Musik hat. Und das ist ihre Richtung nach der Seite der Empfindung, des Gefühls, des romantischen, des leidenschaftlichen, im komischen wie im tragischen Ausdruck, — ihre lyrische Seite. Gäbe es nicht eine Stärke der Empfindung, eine Gewalt des Affektes, zu deren Aeusserung die Sprache nicht mehr hinreicht, niemals würde die Poesie zu einer Vereinigung mit der Musik gekommen sein. So suchen sich beide Künste und haben ein Bedürfniss zu einander. Deshalb aber mufs zur Komposition auch nur ein solches Gedicht ge-

nommen werden, welches, weil es für sich den Ausdruck den es anstrebt, nicht erreicht, eben dadurch das Bedürfniss der Steigerung fühlbar macht, das die Musik befriedigen kann; sonst ist die Frage, wenn die Poesie sich selbst genügt, wozu dann noch Musik? völlig unabweislich. Es ist hierbei das Mifsverständnifs nicht zu befürchten, als solle sich die zur Komposition bestimmte Dichtung geflissentlich herabsetzen. Vielmehr ist nach dem oben Angeführten auch der stärkste Ausdruck in Worten nicht mehr hinreichend, die gröfstmögliche Wirkung auf das Gemüth hervorzubringen. Diesen stärksten Ausdruck aber soll die Poesie brauchen, dafs die Musik um so mehr erhoben werde, und Kraft zu desto mächtigerm Aufschwung erhalte. Deshalb ist es hergebracht und nothwendig, den Operntext in Versen zu schreiben; denn auch der unabhängige Dichter erhöht die Gewalt seiner Sprache, durch Metrum und Rythmus sich der Musik annähernd, und Shakespeare wendet, wo er eine vorzügliche Wirkung beabsichtigt, den Klang des Reimes an.

Nicht also im Ausdruck soll der Operndichter sich irgend wie beschränken, wohl aber mufs er seinem Gebiete Gränzen setzen, weil sich die Musik bei weitem nicht auf jedes Feld mit der Poesie wagen darf. Und dieses Feld ist die Empfindung durch alle ihre Stufen, von der seligsten Ruhe bis zur heftigsten Leidenschaft und Verzweiflung. Die Tiefe des Gefühls soll nicht blos im musikalischen Drama vorherrschen, sondern der Mittelpunkt alles dessen sein, was geschieht, und das Motiv zur Handlung: Liebe und Sehnsucht, Hafs und Eifersucht, Schmerz und Qual, Freude und Wollust sind die Leidenschaften, welche den Stoff zu den vorzüglichsten Operndichtungen hergegeben haben, wie wohl nicht erst durch Beispiele darzuthun ist. Und hiermit hätten wir denn das erste von den erfoderlichen Stücken zur Beantwortung der oben aufgeführten Frage, in welchem Verhältnisse das Süjet zur Musik in der Oper stehen müsse. (Schluß folgt.)

III. Korrespondenz.

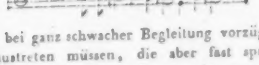
Königliches Operuhaus.

Dienstag den 27. Juni.

Heute wurde Iphigenia in Tauris aufgeführt, worin Herr Wild den Orest sang, und Herr Stümer nach seiner Rückkehr, als Pylades vom Publikum begrüfst wurde. Ueber den Werth dieses Glückschen Werkes hat die Weltgeschichte entschieden, und sein Verständnifs ist den mit Kunstsinn Begabten längst eröffnet, dafs sich kaum eine Seite dieser Schöpfung auffinden, kaum ein Wort über ihre Bedeutung aussprechen läfst, das nicht schon kund gethan, und seit Jahren im Munde aller Eingeweihten wäre. Ob die heutige Darstellung die Höhe erreichte, zu welcher sich eine Oper Glucks auf der Bühne aufschwingen mufs? Ob sie die Erwartungen befriedigte, welche durch Vereinigung dreier grofser Talente erregt worden? Darüber mag Nachstehendes gesagt sein.

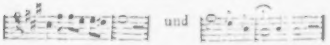
Gluck bereitet uns durch keine Ouvertüre auf den Inhalt seiner Oper vor. Nach wenigen Takten friedlicher Ruhe bricht plötzlich und gewaltsam der Sturm herein; jetzt soll das ganze Orchester in äufserster lebhaftester Bewegung sein. Bald darauf (wenn das Thema in die Dominante tritt), soll die Bewegung sich steigern, der Sturmwind heult und saust, Regen und Hagel wird herabgeschleudert, und die Musik darf nur vorwärtsgehen und nicht eher nachlassen als bis das Unwetter sich auf Augenblicke legt, und nun die Oberpriesterinn mit durchdringenden Tönen die Hülfe der Götter anzurufen hat. Diese Töne drangen aber leider nicht durch. Wir rechten mit Mad. Milder nicht über ihre letzte Darstellung. Sie ist in der Genesung von einer langwierigen Krankheit begriffen, und so nehmen wir, was sie uns geben mag, mit dankbarer Gesinnung auf. Aber auch in frühern Ausführungen versagte uns Mad. Milder als Iphigenia beim Sturme jedesmal den Genufs, sie durch das Orchester durchzuhören und schonte sich — während sie unangemessen in Lodoiska wunderbare Töne klingen läfst, — hier

gerade an einer Stelle, wo die Kraft ihrer unvergleichlichen Stimme von der erhebendsten Wirkung sein müfste. Eben so matt liefsen sich die Priesterinnen im Chore vernehmen; er ist nur zweistimmig gesetzt; um so mehr Anstrengung müssen die Chorsängerinnen verwenden, ihn hervorzuheben, denn sie fürchten den Zorn der Götter und berufen sich auf die Reinheit ihres Herzens in den immer wiederkehrenden, flehenden Schlufstönen



die, bei ganz schwacher Begleitung vorzüglich heraustreten müssen, die aber fast spurlos vorübergingen. So verloren wir ganz den Eindruck dieser mächtigen Scene, durch welche uns Dichter und Komponist gleich in die Mitte einer grofsen Begebenheit führen wollen. Auch das Orchester war viel zu gelähmt, und blieb viel zu streng bei dem einmal angegebenen Takte; ein grofser Fehler, welcher der ganzen Aufführung anhing. Es hat sich die Vorstellung ziemlich weit ausgebreitet, als gäbe man Kompositionen im sogenannten strengen Style dadurch streng wieder, dafs man jedes Viertel, jedes Achtel genau so wie das andere, und jeden Takt genau in demselben Maafse wie seinen nächsten vorträgt. Auch die meisten Spieler Sebastian Bachs glauben durch diese geschnürte Weise des Vortrags am Besten in die Intentionen des alten Meisters einzugehen. Sind aber die Werke dieser Männer lebendige Kunstwerke, wie sie es denn sind, so sollen sie auch in den allgemeinen Rhythmus des Lebens eingreifen, der sich in nimmer wechselnder Ebbe und Fluth in ewiger Systole und Diastole kund giebt. Und so wird denn auch die Musik Glucks bald steigen bald sinken müssen. Giebt man sie aber mit jener vermeintlichen Strenge, dann erscheint sie kalt, mechanisch gefesselt, und so kommt es, dafs der Zuhörer, kennt er Gluck nicht durch eigenes Studium, kaum eine Ahnung erhält von der Macht dieses Königes unter den dramatischen Komponisten. Ein ähnlicher Vorwurf trifft den Vortrag der Recitative. Hierin hat Herr Wild, unter den heutigen Darstellenden das Vorzüglichste geleistet. Besonders hatte er zwei unvergleichliche Momente im dritten Akt, den, worinn seine Verzweiflung bis an die Gränze des Wahnsinns steigt, wobei die dazwischenschlagenden Akorde der Instrumente die Gegenwart der Eumeniden anzeigen; und den, in welchen er von Pylades Abschied nimmt. Und hierbei war er so vortrefflich, weil er zugleich sang und sprach, und spielte. Diese zwei Stellen ausgenommen, versah auch er es im Allgemeinen darin, woran die Meisten bei Glucksche Recitativen scheitern: dafs sie entweder den Gesang auf Kosten der Sprache, oder beides auf Kosten der Aktion hervorheben. Auch Herr Wild resignirt nicht genug darauf, als Sänger zu glänzen. Gewifs ist es unrichtig wenn man sagt, das Gluckschc Recitativ schwebe in der Mitte zwischen Musik und Sprache; hiernach hätte es von beiden etwas, ohne doch eine von beiden zu erreichen. Die Recitative bei Gluck sind aber nichts anders als eine erhöhte Sprache, und zwar eine Sprache, deren Ausdruck durch die Musick erhöht ist; und dafs diese musikalische Sprache dem Darstellenden zur Natur werde, dafs sie seinem dramatischen Karakter durchaus angemessen erscheine, ist die schwierige Aufgabe die man heut so selten gelöst findet und der nur ein Sänger gewachsen ist, welchem zugleich auch die Talente des Schauspielers zu Theil geworden. Deshalb hat uns in der Rolle des Orest Hr. Rebenstein immer am meisten zugesagt, obgleich er keinen Anspruch macht, mit Herrn Wild als Sänger in die Schranken zu treten. Sein warmes, lebendiges Spiel und der Ausdruck in seinen Worten erregte die innigste Theilnahme, und hätte er mehr Stimme, es wäre im Vortrag der Recitative ungemein glücklich gewesen. Freilich sind die deutschen Worte allen Sängern Glucks ein Hinderniss des treffenden Ausdrucks. Kein Uebersetzer vermag die Kraft des französischen Textes zu erreichen, und seinen Sylbenfall nachzuahmen. — Herr Stümer sang den Pyla-

des mit gewohnter Innigkeit; niemals wird man in ihm den gebildeten, gewandten Sänger verkennen. Aber mehrmals, besonders in der A-dur Arie bei den Schlufsstellen

 und

brachte er italienische Veränderungen mit Vorschlägen und Vorhalten an, die wir nicht niederschreiben, weil sie jetzt von allen Seiten tausend und wieder tausendmal zu hören sind. Warum verunstaltet er Gluck? Ein unabhängiger Sänger sollte seinen Stolz darin setzen, den grofsen Meister, ganz wie er geschrieben, auch wiederzugeben. Herr Blume verdient wohl als Thoas mehr Anerkennung als ihm gewöhnlich in dieser Rolle zu Theil wird. Namentlich bei der heutigen Aufführung, in welcher er seine Kräfte in Laut und Gebehrde mehr als sonst bändigte, ohne es doch an der nöthigen Energie fehlen zu lassen. Hr. Beer hatte seine Botschaft entweder nicht gut gelernt, oder in dem Augenblick, da er sie vorbringen sollte, wieder vergessen.

In der D-dur Arie des Orest sollen die D-Trompeten kräftig hineinschmettern; aber man hatte Mühe sie herauszuhören. Gleiches gilt von der Oboe, die in dem berühmten Opfergesange der Priesterinnen bei der ersten Modulation nach Es-dur in b eintritt, und hier eben so hörbar sein soll, wie sie es in dem D-dur Stück vor dem Eumenidenchor war. Ueberhaupt sind die Oboen, von welchen Gluck einen so wundersamen Gebrauch gemacht, zu schwach gewesen, was besonders zu Anfang der 3ten und 4ten Scene des 2ten Akts bemerklich wurde. Gegen die Art, wie die Furien auf der hiesigen Bühne erscheinen, ist schon Vieles, aber vergeblich erinnert worden. Ihre grellen Aufzüge wollen wenig zu der Geistermusik passen, und wir glauben dafs sie einfach, plastisch erscheinen müssen, wenn wir auch nicht Tieks seltsamer Ansicht folgen, nach welcher die Eumeniden (deren Chor durch Saiteninstrumente, Trompeten und Oboeen fortissimo angekündigt wird) sich flatternd, schwirrend, an den schlafenden Orest heranbewegen. F.

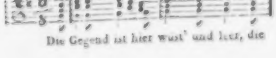
Siebentes Abonnement-Konzert der Gebr. Bliesener.

Ref. besuchte am vergangenen Mittwoch zum Erstenmal eines der Bliesnerschen Abonnement-Konzerte. Die frühern Berichte darüber heben das Verdienstvolle der Herren Unternehmer, welche beinahe die einzigen sind, die das Publikum durch grofse Sinfonieen anzulocken suchen, jederzeit hervor, ohne jedoch den Aufführungen unbedingtes Lob zu ertheilen; und dies hat Ref. nach Anhören der im Jagorschen Saal executirten D-dur Sinfonie von Beethoven sehr erklärlich gefunden. In magnis voluisse sat est — darf doch nicht zu weit ausgedehnt werden. — Die Vokalmusik wurde von Fr. Kupfer d. ä. vorgetragen. Hier gesteht Ref. ehrlich ein, dafs ihm ein Wort fehlt, welches zu ihrem Gesange ein passendes Epitheton abgeben könnte; doch hält er es für seine Schuldigkeit, der jungen Dame einige Worte der Belehrung zuzurufen. Erstens also gehe Fräulein Kupfer total den Gedanken auf, dafs sie bereits irgend etwas Mittelmäfsiges, geschweige Gutes im Gesange leisten könne. Zweitens vertraue sie sich einem guten Lehrer oder Lehrerin an, und beginne ihre Schule, wenn sie dergleichen schon durchgemacht haben sollte, durchaus aufs Neue von Anfang an; Skala, Uebung im Treffen der Intervalle, des Trillers u. s. w. Drittens vergesse sie nicht, dafs ihr die Natur keine Sopran — sondern eine Altstimme verliehen hat; möge sie dieselbe weder gewaltsam in die Höhe schrauben, noch den Vortrag jämmerlicher Schmierereien entwürdigen wollen. Viertens ist es für einen Sänger, selbst wenn er etwas zu leisten vermag, unmöglich, verstanden zu werden, wenn sein Kopf und der obere Theil des Körpers mit dem untern einen Winkel von 100 Graden bildet, wodurch der Ton (abgesehn davon, dafs das Singen selbst durch eine solche Stellung bedeutend erschwert wird) in das bretterne Fufsgestell, statt in den

gewölbten Saal geht. Ref. hat Fräul. Kupfer bereits früher im „Geist auf der Bastei“ und im „Oberon*)“ gesehn, damals aber seine Meinung noch zurückgehalten, um öffentlich nichts Uebereiltes auszusprechen; nun ist es jedoch seine völlige Ueberzeugung, dafs von allen Sängerinnen, die er bis jetzt hörte, Fräul. Kupfer die schlechteste ist. Bei angestrengtem Fleifse wird dieselbe in Jahresfrist vielleicht etwas Gutes leisten; zu ihrem eigenen Vortheil und aus Achtung gegen ein so gebildetes Publikum, wie das Berliner, möge sie aber vor der Hand noch schweigen. Die Hitze, gegen welche auch der sonst brave Fagottist Mertke gewaltig zu kämpfen hatte, verhinderten den Ref. die beiden letzten Nummern anzuhören. Von allen aber bis dahin exekutirten Musikstücken war der Ausführung nach das beste, das von Fräul. Kupfer d. j. recitirte Gedicht W. Müllers: „der Glockenguss zu Breslau,“ welches auch verdienter Maafsen mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. 4.

*) Dabei fällt mir ein, dafs Sie über diese alte Oper noch keinen Bericht erhalten und gegeben haben. Auch Sarginen ist so mit blauem Auge davongekommen! Aber der Oberon ist eine liebe Musik. Held Huon tritt mit folgendem Gesange auf. (Die Bühne stellt eine wilde Waldgegend vor.)

Allegretto.



Die Gegend ist hier wust' und leer, die

Bei Gelegenheit einiger Variationen und einer Polonoise für das Fagott von H. Bärmann, vorgetragen von den Hrn. Mertke, im 7ten Abonnements-Konzert der Hrn. Bliesener, am 28. Juni 1820.

Obgleich Herr Mertke mancherlei Schwierigkeiten in dieser Komposition glücklich herausgebracht und auf diese Art eine gute Probe von seinem Fleifse abgelegt hat, was freilich Anerkennung verdient, so glaubt Referent doch, ihn nicht auf dem rechten Wege zu finden und ist überzeugt, dafs er bei weitem mehr Effekt gemacht haben würde, wäre er in der Wahl der Komposition vorsichtiger gewesen, und hätte, sich lieber zu solchen gewandt die mit Rücksicht auf den sanften Karakter des Instruments geschrieben sind. — Ich nenne hier beiläufig das F-dur-Konzert von Fischer in Erfurt. — Die tiefere Region der Töne des Fagotts läfst schon an und für sich keine schnelle Passagen zu, da diese bei dem weichen Klange in einem nur etwas geräumigen Lokal undeutlich erklingen; will nun aber der ausübende Künstler in der höheren Region durch Passagen glänzen, so treten ihm unendliche Schwierigkeiten in den Weg; er mufs manche z. B. zwischen

dem Instrumente abzwingen und zu diesem Behufe ein schwaches Rohr nehmen; daraus entsteht aber das grofse Uebel, dafs nun vermittels eines solchen Rohrs die tiefern Töne, besonders zwischen

nicht rund und voll, sondern dünn und gar schnarrend herauskommen und mithin zwischen sämmtlichen Tönen, hohen und tiefen, keine Gleichheit herrscht, welches auf jedem Instrumente ein Haupterfodernifs ist. — Wenn auch der ausübende Künstler seine Kapriolen über das oben bezeichnete hohe e hinausmacht, und seinen Ruhm darin sucht, etwa noch in einer Quarte höher herumzuschwindeln, so wird er mit solchen Raritäten gewifs allen Effekt verfehlen und sich nicht einmal Dank des kunstliebenden Publikums erwerben. — Bei den vortrefflichen Anlagen des Herrn Mertke wird es ihm gewifs nicht schwer werden, von der leider herrschenden Mode wieder abzugehen, auf Künsteleien Verzicht zu leisten und nur auf die wahre Kunst, das Instrument karakteristisch zu behandeln, sein Augenmerk zu richten. Dehn.

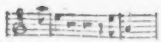
Ueber mehrere Musikaufführungen in Leipzig.

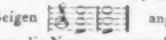
(Fortsetzung.)

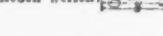
Sollte ich von dem Eindruck sprechen, den diese Symphonie auf unser musikalisches,

und wie gesagt für Beethovens Symphonien vorzüglich gebildetes Publikum gemacht hat, so könnte ich nicht anders berichten, als dafs er im Allgemeinen ungünstig ausgefallen, und dafs er die Meisten, die nicht ungebildete Zuhörer, vielmehr rüstige Freunde der Musik sind, und Beethovens frühern Werken mit grofser Theilnahme sich hingegeben haben, ihres Glaubens an die fernern Produktionen des Meisters beraubt hat. Indefs man kann anführen, was oft in ähnlichen Fällen gesagt worden ist, dafs ein grofses originales Werk nicht immer sogleich anspricht und richtig verstanden wird, dafs es seine Zeit verlangt, um das noch unvorbereitete Publikum ganz zu durchdringen — und in der That klärte sich schon bei der zweiten Anhörung manches erfreulich auf; auch kommen wol noch viele Fehler und Mängel in der Aufführung eines so schwierigen Tonstückes vor, und manches, was der Götzendienst derer, die den Buchstaben verehren, als einen originalen Zug des angebeteten Meisters preiset, mag vielleicht bei genauer Ansicht der Partitur in einen Stimmenfehler zusammenschrumpfen, und darum mag ich auf solche Autorität, wie sie der Eindruck auf ein Publikum giebt, noch kein Gewicht legen. Zudem stimmt meine Ansicht mit der Meinung einer grofsen Menge von Zuhörern, insofern nicht überein, als diese, abgestofsen von einer Seite, die Grofse der Intention, die riesenhafte Phantasie und das Kunstreiche in einzelnen Partien auf der andern Seite nicht sehen und den Künstler im innersten Gebiete seiner Wirksamkeit nicht erkennen wollen. Dagegen kann ich auch nicht einer blofsen Möglichkeit gegenüber meine Ueberzeugung verläugnen. Uebrigens ist nichts daran gelegen, ob ein späteres Urtheil des musikalischen Publikums diese Ansicht umwirft; auch Irrthümer müssen die Wahrheit vorbereiten.

Das Ganze nun besteht aus vier, sämmtlich sehr langen Sätzen. Der erste ist ein Allegro, ma non troppo aus D-moll. Erst nach einem fast einförmig spielenden Eingange — in welchem gleichsam erst angestimmt wird, und die oberen Stimmen die zwei Intervalle



welche nachher imitirt werden, zu dem Tremolo der Geigen  angeben, tritt ein kräftiger, die Nerven spannender Satz ein, der denn von einen weichern Nebensatz abgelöst wird. Das Sanfte und das Starke kämpft, wie in dem gewaltigen Kampfe der Natur, bald verflechten sich auf eine interessante und reizende Weise die Themen, und ein tiefer Naturlaut dringt aus diesem Kampfe hervor, bald auch wird dem Ohre bei dem Zusammenstofsen heterogener Tonmassen, indem nur das Interesse der Naturschilderung oder wie man sonst sagte, die Nachahmung der Natur Prinzip zu sein scheint, weh gethan. Des Künstlers Absicht scheint es oft zu sein, sich einen spröden Stoff zur Bearbeitung zu wählen, um die mannigfaltigsten Gestalten mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit daraus zu bilden, Schrecken und Hindernisse aufzuthürmen, um sich dann wieder davon frei zu machen; an seltsame Einfälle wird eine grofsartige harmonische Entwickelung angeknüpft und Manches ist minder Resultat einer innern objektiven Nothwendigkeit, als der Willkühr einer kecken Laune — so dafs das Ganze in seinem Karakter sich der Phantasie und dem Capriccio annähert. Es thut mir leid, dafs ich die Partitur nicht vor mir habe, um das Gesagte durch Stellen zu belegen.

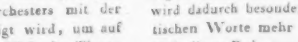
Nachdem man durch den Tonkampf, der in dem ersten Satze entbrannt ist, mächtig angespannt war, gewährt auch das Molto vivace oder Scherzo D-moll, ¾ Takt, noch keine Erholung, indem dasselbe zwar einen leichten, scherzhaften Gedanken — oder vielmehr Figur zur Grundlage hat, ebenfalls aber sehr kunstmäfsig ausgesponnen und verflochten ist. Es ist ein reiches, humoristisches Leben in diesem hupfenden Staccatosatze, ein unmäfsiger Jubel, ein leichtes Tändeln, an dem selbst die sonst untergeordneten Pauken einen thätigen Antheil nehmen, die in *F* gestimmt, oft die rythmische Grundfigur des Satzes dazwischen werfen  Man

kann behaupten, dafs an Kühnheit und an unerschöpflichem Reichthum der Kunstausführung besonders im Wechsel der Instrumente, die sich oft im tändelnden Fluge zu haschen scheinen, dieses Scherzo über die früheren Beethovens noch hinausgeht; obgleich es in Hinsicht seiner melodischen Grundlage die Frische und Klarheit der frühern nicht hat, an die es, (vornehmlich an das Scherzo in der Sinfonie eroica durch seinen Karakter erinnert. Die Kühnheit geht so weit, dafs der geniale Tonsetzer seine strömenden und forteilenden Massen oft auf einmal anhält, sie stille stehen läfst — wie der alte Meister in Göthes Zauberlehrling die belebten Besen — und dann wieder gleichsam sich selbst überläfst und ihrem Spiele lächelnd zuschaut; wie da, wo er das Allabreve eintreten läfst, von welchem er doch wieder zu dem vorigen Tempo zurückkommt und wo das Dur dem Moll weicht.

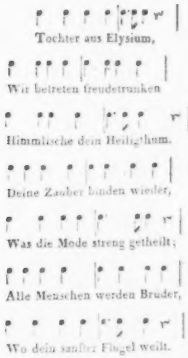
Eines der schönsten Adagio's, welche Beethoven geschrieben, ist der mit himmlischem Troste erquickende dritte Satz, das Adagio molto e cantabile $\frac{3}{4}$, B-dur. In demselben herrschen die sanftern Blas-Instrumente. Die fliefsende Grundmelodie, die etwas sehr Eindringliches hat, wird in jedem Abschnitte von antwortenden Instrumenten gleichsam bekräftigt. Bald aber baut sich Melodie über Melodie, der Satz wird künstlich, schwer, ja an einigen Orten überladen, man verliert sogar in der Verwickelung der Rythmen den Takt und wird in labyrinthische Gänge geführt, die man zu durchbrechen sich fruchtlos abmüht; da tönt die Grundmelodie leise durch, die Töne der blühenden Unschuldszeit kehren zurück, und die Seele findet sich in ihrer Heimath wieder.

Nach diesem im Ganzen des Karakters herrlichen Satze kann man fast nur Unwillen empfinden über den vierten Finale; presto, in welchem die Masse des Orchesters mit der Masse der Stimmen vereinigt wird, um auf die bizarrste Weise auf der Welt das Thema von der Freude zu besingen. Ich will die groteske Art, wie der Gesang eingeleitet wird, noch gar nicht in Anschlag bringen — wie zuerst die Kontrabässe ein Recitativ-Solo abor-

geln und brummen, dann erst die Themata der drei frühern Sätze nach einander angegeben werden (ohne dafs sie dadurch in eine andere, als gedächtnifsmäfsige Verbindung träten) und nun endlich das eigenthümliche Thema gleichsam nur gezeigt wird, worauf es wild, wie bei einem wilden Bacchanale durcheinander geht, einige Abspannung eintritt, endlich die Solo-Bafsstimme das Wort nimmt und in einem höchst prosaischen Aufruf (denn man hier noch so gut, als es bei den verschnörkelten und verrenkten Figuren, welche der Komponist in diese Partie gelegt hat, gehen wollte, verbesserte) ohngefähr die Worte recitirt: „Ihr Freunde, ihr Brüder, nicht diese Töne, nein andere etc. lafst uns anstimmen.“ Wie konnte ein Mann, der Gothes Geist im Egmont so tief erfafst hat, solche Trivialität dem Schillerschen Hymnus zur Einleitung geben? Doch das alles könnte ich noch übersehen. Aber die Behandlung des Schillerschen Textes selbst zieht das hohe, schwungvolle Gedicht tief herab und mifshandelt die Poesie auf eine unbegreifliche Weise. Denn erstens ist dieses Gedicht ganz aus seinen Fugen gerissen, nicht blos abgekürzt worden, — was, wenn es anders in einem grofsen Musikstücke behandelt werden sollte, unvermeidlich war; sondern in der That verstümmelt, indem ohne Sinn und Grund jetzt einzelne Strophen in ganz anderer Ordnung, wie Bruchstücke, die der Tonkünstler zufällig in seinem Gedächtnisse fand, auf einander folgen, und die erste Strophe immer dazwischen wiederholt wird. Zweitens trägt die Hauptmelodie selbst auch nicht das Geringste von Schillers hohem Geiste in sich und verträgt sich, besonders wo sie schneller vorgetragen wird, weit eher mit einem gemeinen Weinrausche, als mit dem begeisterten Schwunge jenes Dichters, und sie wird dadurch besonders ärgerlich, dafs die poetischen Worte mehr rythmisch gezählt, als nach ihrer Bedeutung gemessen sind. Das Schema lautet:



Freude schöner Götterfunken



Dafs dadurch auch ganz fehlerhafte Accente entstehen, wie z. B. an den Brüsten der Natur; alle Menschen werden Brüder etc. ist natürlich. Endlich geht der Gebrauch der Stimme in diesem Stücke, im Solo wie im Tutti, über alle natürliche Gränzen hinaus; und so scheint es, wenn wir noch das türkische Orchester dazu rechnen, allerdings, als wenn im Quantitativen nichts mehr übrig gelassen worden wäre, während der Meister im Qualitativen so sehr hinter dem grofsen Karakter des Gedichts zurückgeblieben ist. Nur in einer einzigen Stelle nähert sich der Komponist dem Tone des Dichters; nämlich bei den Worten:

Ihr stürzt nieder, Millionen.
Ahnest du den Schopfer, Welt!
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Ueber Sternen mufs er wohnen.

Ich sage mit Absicht im Tone, denn bei näherer Beleuchtung bleibt nicht viel Wahres an diesem Gedanken zurück. — Dagegen ist wieder die Strophe „froh, wie seine Sonnen fliegen — freudig wie ein Held zum Siegen" so leichthin fröhlich genommen; und einzelne Stellen, wie die Trennung der Worte

Diesen Kufs der | ganzen Welt.

und früher die öftere Wiederholung der Worte vor Gott; ferner ein durchaus ins Lächerliche fallender Eintritt des Fagotts, welche mit einzelnen abgestofsenen tiefen Tönen einsetzen, während das ganze Orchester schweigt (vielleicht könnte man um diesen Eindruck zu vermeiden, die Hörner an deren Stelle setzen) macht eine so störende Wirkung, dafs alle übrige Kunst, die sich in der kanonischen Behandlung der Stimmen am Anfange bei dem Zusammentritte der Massen zur Figurirung des Thema und sonst darthut, nicht im Stande ist, den Eindruck eines so schreienden Mifsgriffs zu mildern oder gar auszulöschen.

Da nach mehrern Proben, so wie bei einer zweiten Aufführung, bei welcher auch, und mit Recht, das Tempo des letztern Satzes etwas gemäfsigt wurde, ungeachtet der Gewöhnung dasselbe Resultat geblieben ist, so kann es nicht gemifsbilligt werden, wenn bei einer künftigen Aufführung dieses Werks der letzte Satz hinweggelassen, das Adagio vor das Scherzo gestellt, und mit letzterm geschlossen wird. Man dürfte einwenden, dafs dadurch des Komponisten Intention verloren gehe, der doch im Anfange des letzten Satzes, wie gesagt, die Themate der frühern zusammen bringt und nun mit diesen das Thema des vierten verbinden will; wenn nur damit erwiesen wäre, dafs dieses mehr als eine blofse künstliche Reflexion wäre, und jene Themate wirklich in einer innern und nothwendigen, z. E. durch die Idee bestimmten Folge ständen; wovon ich wenigstens nebst mehreren andern Verehrern der Beethovenschen Muse mich nicht habe überzeugen können*). Wollte man mich mit der Autorität der früheren Beethovenschen Werke zu schlagen versuchen, so würde ich darin eine petitio principii erkennen, die ich gern entschuldige, wenn sie aus dem gutgemeinten Bestreben hervorgeht, einen grofsen

*) Auch die Ausdehnung der einzelnen Sätze und die übermäfsige Anspannung des Zuhorers empfehlen diese Maafsregel. Was die Umstellung der beiden mittleren anlangt, so rieth sie auch früher schon A. Kanne (in der Wiener musik. Zeitung) an. Uns scheint es, sagt er, fast ein Bedürfniss für das beunruhigte Gemüth, auf das gewaltige Allegro das sanfte gesangreiche und in wehmüthiger Entzückung hinschmelzende Adagio folgen zu lassen, und das Scherzo später zu nehmen.

und verehrten Mann, der in der Kunst Epoche gemacht hat, über das Loos der Menschlichkeit hinauszustellen, welchem der Maler und Tonkünstler insbesondere um so mehr unterworfen ist, jemehr ihm der leichte Verkehr mit der Aussenwelt entzogen wird, in deren Formen er als Künstler darstellt, welchen Verkehr auch die Einbildungskraft auf die Länge der Zeit ihm nicht zu ersetzen im Stande ist — und je kühner er diese Formen zu handhaben gewohnt ist. Das wage ich mit Beistimmung aller Unbefangenen, welche dieses Musikwerk gehört haben, auszusprechen, dafs in demselben mehr Kunstaufwand, in den frühern Symphoniewerken mehr Natur ist, oder auch mit andern Worten, dafs sich in diesen die Kunst des Tondichters mehr mit der Natur vereinigt hat, während sie in diesem vorzüglich mehr mit der Natur zu streiten, und die widerstrebende mit Zwang unterwerfen zu wollen scheint. Und indem ich dies ausspreche, lasse ich Einzelnes noch dahin gestellt, wie z. B. die unerträgliche Stelle, wo die Violinen aushalten, während die Soprane Fortissimo singen; weil diese Stelle in der Partitur leicht anders aussehen kann. —

(Fortsetzung folgt.)

Paris, den 21. Juni 1826.

Die arme unglückliche italienische Oper war ihrem Untergange nahe. Bereits seit fast 2 Monaten, (denn so lange ist es ungefähr, dafs Mad. Pasta in London Lorbeeren und Guineen erndtet) sahen wir nichts als den Barbiere und die Gazza ladra und um uns eine Abwechselung zu geben, liefs der freundliche Direktor Rossini dann und wann die Gazza ladra und den Barbiere einen Operntag später geben; da erschien auf einmal Rossinis Schutzengel, es hiefs unter den Dilettanten, es sei Mlle. Sontag, celebre cantatrice jeune et jolie angekommen und sogleich kündigte man den Barbier wieder an, um dem Publikum eine neue Rosina zu zeigen. Waren wir auch sehr entrüstet über das ewige Einerlei, und hatten wir auch diese Rolle bereits vortrefflich von der Fodor und Cinti gehört, so zwang uns doch die Neugierde, auch diese Sängerin in der so abgedroschenen Oper zu sehen und wir läugnen es nicht, wir gingen ins Theater mit einem gewissen Vorurtheile gegen eine Sängerin, die es wagte, im italienischen Theater in Paris aufzutreten, ohne vorher in Italien den Gesang studiert zu haben, und so wie wir so schien auch das Publikum gestimmt, denn der Saal war bei dem ersten Debüt dieser Sängerin nicht überfüllt. Nachdem wir von dem wirklich ausgezeichneten Orchester unter Leitung des Herrn Grasse, die Ouverture recht brav ausgeführt gehört hatten, das Ständchen und die langweilige Arie und Duett vorübergeschlüpft waren, öffnete sich das Fenster und die allermedlichste Rosine, die je Augen erblickt, erschien auf dem Balkon, die wenigen Takte des Recitativs gaben uns Gelegenheit grofse Erwartungen zu machen, und wir erwarteten mit Sehnsucht den Augenblick des Heraustretens. Das Publikum schien streng richten zu wollen, denn trotz ihrer bezaubernden Schönheit erhielt Mlle. Sontag beim Heraustreten nicht den allgemeinen lauten Applaus, den man hier gewöhnt ist an bereits beliebte Sängerinnen zu spenden, aber kaum hatte sie acht Takte gesungen, so hatte die Koloratur der Fermate alle Sinne so bezaubert, dafs ein Bravo, Bravo über das andere erscholl und ein dreimal wiederholter Applaus den Saal füllte, eine schöne sonore Stimme, von bedeutendem Umfange, wir bemerkten im Barbiere vom a bis d, also 2½ Oktaven, reine Intonation, eine unglaubliche Kehlenfertigkeit und Leichtigkeit in den Koloraturen, viel Geschmack, Leben und Gefühl in den Adagio's, so wie natürliche Munterkeit in den Allegro's, dies sind die Vorzüge, die Mlle. Sontag karakterisiren und auszeichnen. Im Laufe der ganzen Vorstellung wurde ihr von den wirklich richtig und fein fühlenden Pariser Dilettanten ein einstimmiger, ungetheilter Beifall. Was die junge Sängerin bei der ersten Vorstellung etwas beklommen und hatte ihr Spiel manches,

was wir nicht loben konnten, so muſs der Rath von Freunden gut auf sie gewirkt haben, denn bei der 2ten Vorstellung in derselben Rolle war sie die bezauberndste Rosina, die Beaumarchais sich nur als Ideal denken konnte, ohne zu träumen, daſs Deutschland eine solche nach Paris schicken werde. Die in der ersten Vorstellung zu häufig angebrachten Mezza voce blieben weg, manche Gesten, die uns die schönen Hände zu oft sehen lieſsen und unsere Sinne berücken konnten, wurden vermieden, und so ertönte denn das zum Erdrücken gefüllte Haus bei jedem Erscheinen, Abgehen und häufig auch noch bei jeder interessanten und mit Geschmack angebrachten Figur mit so lautem Applaus und Bravorufen, daſs nur eine Stimme herrschte die sprach: c'en est fait Mlle. Sontag est decidement la favorite des Parisiens! Die Debüts dieser jungen Sängerin folgten schnell auf einander, wir vermuthen, daſs die Hauptursache die groſse Armuth der Direktion ist, die nichts zu geben hat und auch obenein, indem sie die Liebhaber befriedigt, ihre Rechnung dabei findet, da, so oft Mlle. Sontag jetzt singt, das Haus die zufragende Menge nicht fassen kann. Gestern trat sie als Donna del Lago auf, und hatte sie in der komischen Oper Zartheit und Anmuth gezeigt, so bewies sie nun sowohl als Sängerin als auch als Schauspielerin, daſs sie eine würdige Rivalin der mit Recht so beliebten Pasta werden wird. Kräftig wirkte die so schöne Stimme in den Ensemble-Stücken und lieſs uns keinen Zweifel übrig, daſs Mlle. Sontag nicht blos singe, sondern auch fühle, was sie uns vorträgt. Wir haben diese Rolle früher von Mlle. Mombelli, einer recht braven Sängerin, gehört, aber jetzt erst konnte das Publikum Vergnügen daran finden, da ihm nun erst die Gedanken des Komponisten klar wurden. Mlle. Schiasetti (Malcolm) Donzelli und Brasseur bildeten vereint mit der holden Deutschen ein so unübertreffliches Ensemble, daſs, wir fürchten es, wir vielleicht nicht so bald den Don Juan hören werden, auf den wir so sehnlich warten; denn das ewige Einerlei der Rossinischen Musik fängt an, jedem Liebhaber überdrüssig zu werden und nur einer Sontag konnte es gelingen, den Zuhörern vergessen zu machen, daſs sie schon zuviel von dieser Speise genossen haben. Nach dem Don Juan erhalten Sie einen neuen Bericht; ich erwarte viel von ihrer Donna Anna und hoffe demnach, daſs sie meinen Erwartungen entsprechen werde.

Soweit vom Italienischen Theater und wenige Worte genugen vom Feydeau und der groſsen Oper; im ersten wurde eine kleine höchst unbedeutende Operette in 1 Akt von Scribe, mit Musik von Auber Le Timide gegeben, die so nichtssagend ist, daſs ihr musikalischer Werth schwer zu erörtern; man hätte nicht erwarten sollen, daſs ein Mann, wie Hr. Auber, dem wir einige so hübsche Opern verdanken, etwas so nichtssagendes liefern könne. In der Akademie Royale ist ein Ballet: Les filets de Vulcain, seiner ausgezeichnet schönen Decorationen und Tänze halber en vogue. Die Musik dazu von Schneitzhofer ist wahre Balletmusik; wir bedauern, daſs dieser junge Komponist seine Ideen nicht zu ernstern Werken verwendet; er ist nicht ohne Anlagen und hat häufig recht artige, gut durchgeführte Melodien. Nächstens ein Mehreres.

Aufführung des Frühlings von Jos. Haida und des Vater-Unser von Naumann in Leipzig am 16. April.

(Durch Versehen verspätet.)

Edle und gelungene Absichten und Unternehmungen, vornämlich im Gebiete des Schönen, sind eben so rühmlich, als sie ein hohes Interesse gewähren. Im vollen Sinne gilt dies von der Musikfeier, die in Leipzig, Sonntags den 16. April in der dasigen Thomaskirche statt fand. Zur Stillung der Thränen und Seufzer unglücklicher Mitbrüder *), brachte die Kunst ihre schönsten Gaben zum Opfer. Diese Art des Wohlthuns, ist ein eben so erfreuliches Kennzeichen unsrer Zeit, als es gewiſs ist, daſs sie eine immer gröſsere und allgemeinere Theilnahme verdient. Sie rechtfertigte sich bei Kennern und Liebhabern so-

*) Der Abgebrannten in Dippoldiswalda.

wohl durch das glückliche Gelingen des Ganzen, als ausgezeichnete Leistungen im Einzelnen. Die Mitglieder des Musikvereins und der Singakademie hatten sich nämlich diesmal zur Aufführung des Frühlings aus Joseph Haidns Jahreszeiten und des Vater-Unsers von Klopstock und Naumann verbunden; beides Meisterwerke in ihrer Art; jenes den Sinn für die Wonne der Natur öffnend, dieses das gläubige Gemüth erhebend. Ob ihre Zusammenstellung den Beifall der Kritik erlangen und verdienen könne, bleibe übrigens hier unerörtert. Nach unsrer Ansicht ist warmes Gefühl für die Natur auch religiöses Gefühl, indem der Anblick und die Betrachtung ihrer Schönheit und Wunder das Gemüth hinzieht in das Gebiet des Erhabenen und Unsichtbaren. Wenden wir uns ohne Verzug zur Darstellung der beiden klassischen Werke, deren Genuss gewiss Vielen auch in der Erinnerung noch angenehm sein wird. Die Einleitung des Frühlings, worin man die traurige Oede und Stille des Winters empfindet, ist genial und sinnig, und ihre Ausführung ergreifend und eindringend; die Gesammtwirkung des Orchesters hierin, die nichts zu wünschen übrig liefs, war kräftig. Wenn auch, durch Mangel an Sicherheit und Fülle der Stimme des Baſssängers bei den Worten: „Seht, wie der strenge Winter flieht!“ die frohe Empfindung des Zuhörers einen Augenentflohen schien; so kehrte sie doch gewiss in jede Brust zurück, als der liebliche Tenor sein: „Seht, wie vom schroffen Fels der Schnee in trüben Strömen sich ergiefst!“ und der zarte Sopran sein: „Seht wie vom Süden her“ hören liefs. Die eingeflochtenen Zwischensätze mit Begleitung der Blasinstrumente hoben das Ganze ungemein. So vorbereitet, konnte der darauf folgende, Freude und Jubel verkündende und auch im Zeitmaas richtig gefaſste Chor: „Komm holder Lenz“ nicht anders, als von glänzender Wirkung sein. In der Arie: „Schon eilet froh der Ackermann,“ wurde das Ohr jedoch von dem Gesange mehr zur Originalität der Komposition geleitet. Demuth und Unterwerfung aussprechend und um Gnade und Erbarmung flehend ist der Chor: „Sei uns gnädig milder Himmel,“ unwiederstehlich dringt er mit seinen lieblich zarten, wir möchten sagen, schmachtenden Tönen, in die Tiefe des Gemüths, und von grofsem Effekt war die damit verbundene Fuge: „Uns sprieſset Ueberfluſs,“ deren Totaleindruck jedoch durch die ein wenig zu vorherrschende Posaune gemindert schien. Trefflich wird die Anmuth und der Reiz des Frühlings, das Regen und Bewegen der Geschöpfe in dem Duette: „O wie lieblich ist der Anblick der Gefilde,“ geschildert. Begleitung und Gesang, worin die beiden Stimmen sich mit einer gewissen Innigkeit einander nähern, waren gut, nur das Tempo anfänglich etwas zu langsam. Der Anfang des Schlufschores: „Ewiger — Allmächtiger — gütiger Gott,“ (aus B-dur) hat für das noch mit der Tonart D-dur beschäftigte Ohr anfänglich etwas Befremdendes; aber letzteres verschwindet plötzlich durch die imposante, herrliche Wirkung des Ganzen. Das Terzett: „Von deinem Segensmahle,“ dazwischen mit Begleitung der Blasinstrumente, gehört zu den Schönsten des Ganzen, so wie die Schlufsfuge: „Ehre Lob und Preis sei dir,“ eine der kräftigsten des genialen Tondichters Haidn. Beide wurden mit Ausdruck und zweckmäſsiger Haltung aufgeführt.

Nach einer kurzen Pause begann das Vater-Unser von Naumann. Wer diesen trefflichen Komponisten für die Kirche aus seinen schätzbaren Psalmen und Missen kennen lernte; wer den frommen, kindlichen und heitern Geist, der darin weht, empfunden und bemerkt hat wie die Einfachheit der Form so effektvoll und bei wenigen Tönen die melodische Anmuth dennoch so anziehend ist; der ist ohnehin überzeugt, dafs die Darstellung eines Werks, worin der Komponist jene Vorzüge vereinigt hat und welches deshalb als das vollendetste betrachtet werden kann, einen tiefen Eindruck machen musse. Letzteres war in der That der Fall. Schon der Chor: „Um Erden wandeln Monde,“ hat etwas ungemein Erhebendes und verherrlicht den Meister. Noch mehr die immer einem Figuralsatze folgenden, in einer

Manier, aber in verschiedenen Tonarten gehaltenen und psalmodisch bearbeiteten Bitten, worin sich hohe Andacht ausspricht, die aber geubte Sänger und ein feierlich langsames Tempo erfordern, um volle Wirkung zu thun. Das Tenor-Solo: „Auf allen diesen Welten, leuchtenden und erleuchteten, wohnen Geister," in Verbindung mit dem Chor, worin der dissonirende Akkord auf der Fermate: „Gott," so imposant ist, machte einen angenehmen Eindruck und wurde wacker exekutirt. Im innigsten Verein standen in der Arie: „Er der Hocherhabene," mit obligater Violine, diese mit dem Sopran und schwangen beide, wie Lerchengesang sich empor. Die Bearbeitung derselben ist in der dem Künstler eigenen und ihn genau bezeichnenden Klarheit und Einfachheit des Styls. Die Pastorale: „Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor," für den Sopran, hat ungemein viel Reizendes und Anmuthiges und wird durch die Begleitung der Flöte gehoben. In die Unschuld und den Frohsinn des Landlebens versetzt, fühlt man sich gedrungen zum Dank gegen den Geber aller guten Gaben. Am Ende der Bitte: „Unser täglich Brod," worin ein sanfter Paukenwirbel eintritt, ist der sich immer mehr entfernende Donner beim Gewitter trefflich bezeichnet, und das Verlangen nach Gnade und Erbarmen herrlich angedeutet. Der Chor: „Anbetung dir," hat ungemein viel Feierliches, Erhebendes und Ergreifendes, in gravitätischer Gestalt und Haltung, besonders im zweiten Satze wird derselbe vorzüglich effektvoll. Die Krone des Ganzen aber ist die herrliche Doppelfuge: „Denn dein ist das Reich," die in mannigfaltigen zum Theil glänzenden Figuren sich fortbewegt, wo die durch Nachahmungen, Umkehrungen u. s. w. sanft verbundenen Stimmen viel Anziehendes gewähren, bis sie sich endlich mit besonderer Kraft und Stärke in den Worten: „Von Ewigkeit zu Ewigkeit," in einem gemeinschaftlichen Punkte auflösen; so dafs das Ganze in dem darauf folgenden „Amen," einen starken und tiefen Eindruck zurücklässt.

Möge den wackern Unternehmern dieser gelungenen Aufführung das Bewufstsein der Reinheit ihrer Absicht ein süfser Lohn für die mannigfaltigen Mühen sein, die mit der Ausführung ihres Vorhabens verbunden waren; möge die gewifs allgemeine Anerkennung ihres Strebens ihnen eine freundliche Ermunterung sein, bei anderer Gelegenheit sich veranlafst zu fühlen, dem Publikum einen ähnlichen köstlichen geistigen Genufs zu bereiten.

Zeitz, den 24. April 1826.

D. Rebs.

IV. Allerlei.

Bitte an Beethoven.

Möchte es doch dem Meister Beethoven gefallen, zu seinen Pianofortekonzerten Kadenzen zu schreiben.

Ein Stein des Anstofses, warum die Beethoven'schen Konzerte so selten von den Pianofortvirtuosen vorgetragen werden, liegt sicher mit darin: dafs es nicht Jedermanns Sache ist, eine Kadenz zu schaffen, die sich mit der Beethoven'schen Muse verträgt. Auferdem hat es aber dem Schreiber dieses auch immer scheinen wollen, wenn er Beethovensche Konzerte mit ipse fecit — Kadenzen vortragen hörte, oder (unter vier Augen gesagt, Herr Redakteur!) selbst spielte, als trüge man ein sammtnes Festkleid mit kattunenen Läppchen.

C. K—s.

Erklärung.

Dem Grundsatze meiner Redaktion gemäfs: keine persönlichen Angelegenheiten in der Zeitung zuzulassen, kann ich keine Entgegnung auf die im Freimüthigen (Nr. 24.) und in der Schnellpost gegen mich und die Zeitung eingerückten Verunglimpfungen aufnehmen. Ich finde auch eine Erwiederung weder nöthig, noch meiner anständig.

Soviel auf mehrfache Anfragen.

Berlin den 1. Juli 1826.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 12. Juli. Nro. 28. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Beiläufige Gedanken über dramatische Musik etc.

(Fortsetzung aus No. 26.)

Nicht einmal dieser ersten geringen Anfoderung genügt eine Oper wie Sargines. Nicht in der Tiefe des Gefühls, noch viel weniger in ausbrechender Leidenschaft äufsert sich hier die Liebe, die aber doch zum Alpha und Omega des ganzen Stückes gemacht worden. Sie ist nichts als eine Leimruthe, an welcher ein mattes Geschöpf klebt, unvermögend seine Flügel zu gebrauchen. Entnervt, ohne Frische des Lebens, ohne die Farbe der Gesundheit, wie hier das Liebesverhältnifs erscheint, schliefst es denn auch keinen Keim irgend einer Entfaltung in sich. Keine That vermag daraus hervorzugehen. Die Liebenden konnten, wie sie sind, noch Jahre lang um einander herumschleichen, bis an ihr seliges Ende. Ein Fürst mufs kommen — und sie zu Paaren treiben. Wo aber das Motiv zur Handlung von Aufsen hineinkommen mufs, wo diese sich nicht aus der Natur der dargestellten Personen, und aus den Umständen entwickelt, in welche der Dichter sie gesetzt, da ist auch keine Spur einer dramatischen Anlage vorhanden. Und an diese Betrachtung knüpft sich dann von selbst das zweite zum musikalisch-dramatischen Sujet erfoderliche Stück: dafs das Leidenschaftliche, welches Mittelpunkt sein soll, die innerliche Kraft besitze, den Impuls zu einer That zu geben, und in ihr unterzugehen. Nicht sofern er denkt, nicht sofern er empfindet, sondern sofern er handelt, hat der Mensch dramatische Geltung. Weil aber die Handlung ein Resultat sowohl des Gedankens, wie der Empfindung sein kann, der Gedanke als solcher aber niemals der Musik bedarf, sondern sich selber genügt, so bleibt für den Bereich der Oper die Empfindung, in allen ihren oben bezeichneten Graden, das alleinige Motiv des Dramatischen; die Höchste Aufgabe des Drama's überhaupt, den Menschen hinzustellen, wie er an der That zum geistigen Bewufstsein seiner selbst gelangt, und nachdem er diesen Lichtpunkt seines Lebens erreicht, auch in der That wiederum untergeht — diese Aufgabe liegt aufser den Gränzen der Tonkunst. Dafs man dennoch diese Gränzen überstiegen, und z. B. historische Helden mit ihrer historischen Tendenz in die Oper gezogen, und wenn der Stoff gar zu widerstrebend war, ihnen Gefühle und Leidenschaften aufgedrängt hat, die mit ihrem historischen Karakter unvereinbar waren, und sie in Lächerliche fallen liefsen; — dafs man anderseits das Unbedeutendste, Empfindelei und Koketterie, hinreichend gefunden hat, die Kräfte der dramatischen Musik in's Spiel zu setzen; das hat der Oper Feinde erweckt, und ihnen Waffen in die Hände gegeben, deren man sich, werden sie am rechten Orte angewandt, nicht wohl erwehren kann. Denn verläfst man nach einer Darstellung des Sargines das Schauspielhaus, so möchte man jenen strengen Gemüthern und finstern Moralisten beinah beistimmen, welche die Theatermusik ihrer Sinnlichkeit halber verbannt wissen wollen, und geistige Erschlaffung, Verweichlichung, Unsittlichkeit für ihrer unmittelbarste Wirkung ansehen. Mehr Reiz, obgleich auch nur vorübergehend ge-

währt Aschenbrödel, vornehmlich durch eine ziemlich glückliche Beimischung des Humoristischen; dieses aber sinkt bei Rossini zum Possenhaften herab, während es in der französischen Komposition desselben Sujets sich mit dem romantischen Elemente des Stückes auf natürliche Weise verwebt, und in die Gesammtstücke Mannigfaltigkeit hineinbringt. Aber auch hier ist der Prinz, der liebende, beinah die unbedeutendste Person der ganzen Oper; und nicht durch Liebe, sondern durch ihr trauriges Schicksal erregt Aschenbrödel allgemeinere Theilnahme. Es bedarf des Zaubers um das Stück zu schliefsen, das unterdefs von der ersten bis zur letzten Scene, nicht vom Flecke gekommen ist. Wie ganz anders in Mozarts Zauberflöte, in welcher der Zauber nicht den Ausschlag giebt, sondern nur das Medium ist, durch welches die Liebenden mit der Kraft ihres Willens, der Stärke ihrer Leidenschaft und eigner Anstrengung hindurchgehen, um nach bestandenem Kampfe mit den Mächten der Finsternifs sich mit dem Lohne gekrönt zu sehen, den sie selbst sich errungen. Bei allen Mängeln, namentlich der Diktion, befriedigt ein solches Sujet, seinem Umrisse nach, auch die strengern dramatischen Anfoderungen, und ohne solche und ähnliche Vorzüge würde weder die Zauberflöte damals, noch späterhin der Wasserträger und neuerdings der Freischütz von so grofser und ausgebreiteter Wirkung gewesen sein. Man darf also in der Behauptung von der Nothwendigkeit eines ächt dramatischen Inhalts für das Opernsujet, nicht fürchten, durch die Erfahrung widerlegt zu werden. Selbst der neueste italienische Komponist, der Flatterhafte, der sich dem Inhalte am ungetreusten gezeigt, hat in der Oper seine gröfste Höhe erreicht, welche ihm den meisten dramatischen Gehalt dargeboten hat. Und so wird denn wohl zuletzt das Vorurtheil von der Unerheblichkeit des Sujets, der bessern Einsicht, aus innern wie äussern Gründen, Platz machen müssen. F.

III. Korrespondenz.

Grofses niederrheinisches Musikfest.

Gefeiert in Düsseldorf den 14. und 15. Mai 1826.

Mag es Ihnen, mein Herr Redakteur, freilich längst eine ausgemachte Sache sein, dafs man auch am Rhein ächte Musik liebt und übt. Immer wird es eine Menge von Lesern geben, die für eine überzeugendere Darstellung dieser Wahrheit dankbar sein möchten. Vielleicht erregt der Gedanke eines provinziellen Gesammtvereins, zu Ehren Cäcilia's alljährlich grofse Werke im ernsten Styl aufzuführen, schon allein ihr Interesse. Und — gestehen wir's frei, — wir würden dies nicht gerade wunderbar finden. Es ist immer eine schöne Sache um die demokratische Kunstliebe, d. h. diejenige, die von dem Einzelnen, der Summe aller Individualitäten ausgeht. Erreicht sie nun obendrein das Rechte, so ist sie doppelt ehrenwerth. — Aber jenes Institut ist kein neues. Vielmehr darf es sich zu den ersten zählen, die auf deutscher Erde blühen. Denn es besteht jetzt im 10ten Jahr, reiht sich also beinah an die grofsen österreichischen Musikvereine, die, wenn ich nicht irre, auch erst 1812 ins Leben traten. — Die diesjährige Feier gehörte zu den künstlerisch am meisten vollendeten, die wir gesehen haben. Sie wissen schon, was das sagen will; dergleichen mufs immer cum grano salis verstanden werden. Denn so unmöglich es ist und bleibt, es Allen recht zu machen, so ist noch viel unmöglicher, dafs Alle es recht machen. Wie man das Leben nur in Pausch und Bogen schön nennen kann, so findet auch Befriedigung bei der gemeinsamen Leistung der verschiedenartigsten Talente, von allen vier Winden her, nur in Pausch und Bogen statt. So auch hier. Im Allgemeinen fand man die Gesangchöre trefflich eingeübt und kraftvoll besetzt. Bei einer Sängerschaft von etwa 200 Liebhabern, unter welchen Virtuosen waren, liefs sich schon etwas erwarten. Nur über die Gesangsolo's waren die Meinungen sehr getheilt, obgleich Alt und Tenor sich des allgemeinen Beifalls erfreuten. Nicht als ob wir

am Rhein nicht Bässe und Soprane hätten, solches Festes würdig, — aber die leidige Heiserkeit raubte uns unsere Sängerinnen, die nun remplacirt werden mußten, und auf ähnliche Weise verhielt es sich mit dem Basse. Weniger allgemein war das Lob, welches der Instrumental-Partie von ungefähr 120 Köpfen zu Theil wurde. Dies lag wohl nicht so sehr an der mindern Trefflichkeit derselben, (im Gegentheil soll sie wahre Künstler in ziemlicher Anzahl in sich begreifen) als an der verhältnifsmäfsig zu geringen Probenzahl, die ihr verstattet war. Zum Ort der Aufführung hatte man das hiesige alte Schauspielhaus mit auserlesener Kunst und Geschmack eingerichtet. Mit Bewunderung sah man dieses scheinbar enge Gebäude in einen höchst anziehenden Musiktempel umgeschaffen, der keine nothwendige Bequemlichkeit vermissen liefs, und sogar nicht einmal das Verlangen nach dem prachtvollen Aachener neuen Schauspielhause*) erregte, das im vorigen Jahr die Rheinländer zu dieser Feier vereinigte. Für das Aeufsere des Festes sorgte ein eigens dazu niedergesetztes Festcommité, und erwarb sich allgemeine Anerkennung. Die Zahl der Gäste aus den Nachbarstädten Köln, Aachen, Elberfeld, Wesel, Koblenz, Bonn, Munster etc, ja selbst aus dem Auslande, war sehr grofs. Ja sie überstieg bei weitem die Anzahl der hiesigen Einwohner, welche Zuhörerkarten lösten. Eine Erscheinung, die vielfältigen Muthmafsungen Raum gab. Unser schönes Düsseldorf befand sich die Pfingsttage über wie in einer erhöhten Lebensthätigkeit. Freilich waren nicht alle gekommen, an Cäciliens Altären zu opfern. —

In die Leitung des Festes hatten sich zwei hochberühmte Meister getheilt. Den ersten Tag führte Louis Spohr sein neuestes Oratorium: die letzten Dinge, nach Worten der heil. Schrift von F. Rochlitz auf, den zweiten Tag stand Ferdinand Ries an der Spitze der verschiedenen Leistungen.

*) Welches sich ohne Scheu wohl mit dem Berliner Odeum vergleichen mag, wenn es auch bescheiden diesem seinen höhern Rang zugesteht.

Sie erwarten wohl nicht eine tiefeingehende Karakteristik des Spohrschen Oratoriums. Aus dem Stegreif, nach ein- oder zweimaligem Anhören des Ensembles läfst sich keine geben, die des Meisters und des Werkes würdig wäre. Der Totaleindruck war mächtig ergreifend, tiefrührend, die seelenvollste Zartheit und doch eine wahrhaft deutsche Kraft. Wohl sind dies nur Worte für den völlig Uneingeweihten. Aber wer Spohrs frühere Werke, wer Jessonda und den Berggeist recht versteht, wird schon eher begreifen, welche Fülle von Melodie und Harmonie, welche Sangbarkeit der Behandlung, welcher gefühlvolle Ernst, endlich welche Schönheit der reichen Instrumentation bei einem Gegenstande, wie dieser, ihm zu Gebote stand. Auch war darüber nur eine Stimme, dafs ihm, und nur ihm, seit der heilige Schwan des Apollon, K. M. v. Weber, zu höheren Reichen entschwebte, der Kranz seelenvollen Gesanges gebühre. Dem hat er durch dieses wahrhaft heilige Oratorium nunmehr auch die Palme zugesellt. — Doch ich durchfliege rasch das Werk, das Hauptsächliche namhaft machend. — Eine ernste Symphonie, die mit steigender Bedeutung anschwillt bis zum Fortissimo, eröffnet das Ganze. Dann tritt der Chor höchst kraftvoll und grofsartig ein, F-dur, $\frac{3}{4}$ Allegro moderato, „Preis und Ehre ihm, der da war." Sopran- und Bafs-Solo unterbrechen ihn, aber er fällt zuletzt wieder mit erhöhter Kraft ein. Darauf Tenor-Solo, E-dur, $\frac{4}{4}$, Andante und Chor: „Heilig ist Gott der Herr." Sehr ausgezeichnet. Sopran-Solo mit Chor: „Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft" etc., As-dur, $\frac{3}{4}$, Andante. Und zum andernmal Tenor-Solo mit Chor, E-dur, Andante, „Betet an!" etc. Zum Schlufs des ersten Theiles Quartett mit Chor: „Heil dem Erbarmer," Ges-dur, Andante. Dieses und das Quartett des zweiten Theils: „Selig sind die Todten," sind die gelungensten Ensemblestücke des Werkes, das im Uebrigen keine Arien und keine Terzette, sondern nur ein Duett und Recitativ hat. Thut indefs nichts zur Sache. Hier gilt, wenn irgend das: „freilich nur Einen, aber

einen Löwen!“ — Denn dieses Duett, Sopran und Tenor, Andante, G-dur, ¾, „Sei mir nicht schrecklich in der Noth,“ rechne ich kühn zu dem Edelsten und Tiefsinnigsten, was wir in dieser Art in langer Zeit von irgend einem deutschen Meister erhalten haben. Ja es bildet nebst dem Chor: „Gefallen, gefallen ist Babylon!“ und dem darauf folgenden, bereits erwähnten Quartett: „Selig sind die Todten,“ Ges-dur, Andante, ohne alle Frage den Höhepunkt des Werkes, und steht damit auf einer Höhe, die in deutschen Landen in ernster Weise lange nicht erreicht worden ist. Hier wehen reine Himmelslüfte, und ein Lebensathem ächter Begeisterung haucht uns an. Grofse Auszeichnung verdient der überschwenglich reiche Symphoniesatz zu Anfang des zweiten Theiles, und das donnernde Schlufshallelujah, eine Fuge voll Meisterschaft. — Wenn der rauschende Beifall wahrhaft gerührter Hörer des Meisters herrlichster Kranz ist, so hat L. Spohr abermals sich hier den schönsten und vollsten auf die Stirn gedrückt. Und zwar einen solchen, der überall, wo man hohe Tonkunst ehrt, der noch in fernen Zeiten leuchtende Ruhmesstrahlen versenden wird. „Das Aechte bleibt der Nachwelt unverloren,“ sagt der Dichter. —

Am zweiten Tage führte erstlich F. Ries seine neueste Symphonie (Ms. von 1825) in D-dur auf. In diesem Werke findet sich überall das Gepräge seines heitern, naiven, humoristischen Karakters, der sich in grösster Schönheit und vollendeter Herrschaft aller Kunstmittel ausspricht. Anmuthige, melodienreiche Sätze wechseln mit den harmonisch kunstvollsten Gängen, das Ohr wird befriedigt und die Seele beschäftigt. Keine Breite, keine Dürre, kein falscher Effekt! — Froh und doch ernst das erste Allegro moderato. Dann gleich Menuetto und Trio, jenes etwas pensiv mit scherzenden Motiven, dieses die unschuldigste, schalkhafteste Freude, ganz Pastorale. Darauf ein köstliches Andante, voll Schmerz und Liebe, durchwebt mit düstern Wolken und kraftvollen Aufflügen. Dies gilt mir für den Glanzpunkt des Werkes. Zuletzt ein bacchantisches Presto, das in seiner Derbheit dennoch Spuren der höchsten Vollendung trägt und eine Fest-Symphonie auf die alleransprechendste Weise beschliefst. Man kann sagen, dafs insbesondere dieses Presto Furore gemacht. Denn nach demselben geriethen wie mit einem Zauberschlag, alle Hände im weiten Hause in eine hämmernde Bewegung, die zartern Ohren unglaublich wehe that. — Etwas unberufen nach solchem Schlufs kamen nun zwei Hymnen aus F. Schneiders Vokalmesse: Sanctus und Gloria. Der fremdartigen Stimmung des Publikums dürfte es zuzuschreiben sein, dafs sie nicht den Eindruck machten, welcher sich von so trefflichen Kompositionen sonst erwarten liefs. Auch trat hier der Stein des Anstofses, die Solo's, im Quartett des Benedictus, besonders in Aller Augen. Dann folgte K. M. v. Webers (eheu fata!) Jubelouvertüre, die nach Wunsch ging, und grofsen Beifall fand. — Für den zweiten Theil dieses Tages hatte man eine Auswahl aus Händels Messias gemacht. Gern hätte man ihn ganz gegeben, trotz der langen Arien, wenn nicht Zeit und Proben zu beschränkt gewesen. Jedenfalls aber war dies der würdigste Schlufsstein des Festes den man finden konnte. Auch ist es in den Statuten desselben, dafs immer ein gröfseres älteres Werk neben einem neuern aufgeführt werde. Gewifs eine treffliche Anordnung! — Folgende Nummern wurden gegeben; Nro. 1. Ouvertüre, Nro. 2. Recitativ, Tenor. Nro. 4. „Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret.“ Nro. 15. Recitativ, Sopran und 16. Chor: „Ehre sei Gott!“ (Alles nach den NN. des Hamburger Klavierausz.) Nro. 8. Recitativ und 9. Arie: „O du der Gutes predigt zu Zion.“ Alt, herrlich gesungen, Nr. 10. Chor, Nro. 13 Quartett mit Chor. No. 45. Arie: „Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt,“ Sopran, Nro. 23. Recitativ für Bafs und die Chore Nro. 24, 25 und 25 von grofser Wirkung Nro. 29 und 30 Recitativ und Arie für Sopran. Nro. 53 Chor: „Würdig ist das Lamm“ — Hinreifsend. Zum Schlufs Nro. 44. Chor: „Hallelujah! — Kaum waren die letzten Tone verhallt, als der lauteste Jubel von allen Seiten sich Luft machte.

Man fühlte, schien es, erstlich den Triumph der Kunst, der gemeinsam alles dient, das eine Seele hat, und zugleich auch eine nationale Regung, noch im Stande zu sein, solche Huldigungen der edelsten Himmelstochter darzubringen. Bemerkenswerth bleibt, dafs ungeachtet der Trefflichkeit und Verständlichkeit des Spohr'schen Werkes, dennoch bei Vielen Händel den Sieg davon getragen hatte. Gewifs eine Art Phänomen in unserer schwach empfindenden Zeit. —

So viel über das Musikfest. Von den übrigen Festlichkeiten, welche damit verknüpft waren, schweige ich. Was haben sie mit der Kunst zu schaffen? — Mögen sie in der Meinung, im sterblichen, erscheinenden Leben immer dazu gehören. „Leben und leben lassen!"

D.

Ueber mehrere Musikaufführungen in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Die Symphonien, welche in den letzten Abonnements-Konzerten dieses Jahres gegeben wurden, waren 1) Die Pastoralsymphonie Beethovens. Kann das leichte, fröhliche Leben in der Natur dem, der es zu fühlen und anzuschauen weifs, in Tönen reiner und mit leichterm Flusse der Empfindung geschildert werden, als im ersten Allegro? Und giebt es einen innigern Ausdruck dankbarer Gefühle bei wiederkehrender Ruhe in der Natur, als in dem sogenannten Hirtengesange? 2) Symphonie vom Abt Vogler, ein Werk, das durch seine bekannte kunstreiche Einfachheit und Originalität von den meisten neuern Werken dieser Gattung so rühmlich absticht. 3) Beethovens A-dur-Symphonie (No. 7) und 4) dessen F-dur-Symphonie (No. 8) von denen die erstere, ob sie gleich schon den Uebergang in die spätere Periode macht, doch ungleich höher steht, als die letztere, und viel bedeutendere Grundthemata, das Adagio aber seines Gleichen nicht hat. Die Ouvertüren waren 1) aus Mozarts Così fan tutte. — Zur vollkommenen Ausführung gehört eine gute Oboe, die wir hier zwar haben, aber leider nicht im Orchester. 2) zu Faniska, von Cherubini, prächtig und effektvoll und auch vortrefflich vorgetragen. 3) Zur Zauberflöte. 4) Neue Ouvertüre von Beethoven in C (No. 115, Wien bei Steiner) von einem Maestoso C eingeleitet und dann in einem Allegro vivace $\frac{2}{4}$ leicht und flüchtig, aber nicht kraftlos vorüberfliegend. — Wahrscheinlich ist dieselbe früher geschrieben, und erst jetzt herausgegeben worden. 4) Eine etwas gesucht kraftige Ouvertüre von Max Eberwein zu Kalderons „Leben ein Traum." Von den Solostücken will ich nur die herrliche Konzertscene Beethovens: Ah perfido, spergiuro etc, nennen, die sich noch ganz an Mozarts Weise anschliefst, und welche Demois. Queck weit besser sang, als ihre letzte Arie von Rossini (aus Semiramis) die viel zu tief für ihre Stimme liegt und dazu noch nach einer fehlerhaften Kopie vorgetragen wurde. Eine junge, zuletzt in Dresden gebildete Sängerin, Dem. Graban aus Bremen trat mit der Schlufsscene aus Rossinis Zelmira als Gast auf, ärndtete wegen ihres reinen und ansprechenden Vortrags hier und bei einigen kirchlichen Aufführungen vielen Beifall ein und ist für den nächsten Winter als Solosängerin engagirt worden. Der gefühlvolle Tenorist Hering trug uns zum Erstenmale A. Rombergs Komposition der Sehnsucht von Schiller vor, die ich für eines der gelungensten Stücke Rombergs in dieser Art halte, wenn auch die vorletzte Strophe noch etwas bewegtern Ausdruck haben könnte. Die gröfsern Ensembles waren 1) das zweite Finale aus Così fan tutte von Mozart, brav ausgeführt. Könnte der Bassist, welcher den Don Alfons vortrug nur sich seinen Gaumenton abgewöhnen! Bei dem Satze come par che qui prometta war das Zeitmaafs wohl zu langsam genommen. — 2) Das Terzett aus Davide penitente von Mozart im strengern Styl (tutte le mie speranze) war zu schwer für unsere Sängerinnen; es ist aber zu schön, als dafs der Versuch aufgegeben werden sollte, dasselbe zur wiederholten Aufführung zu bringen. Bei solchen Schwierigkeiten sollten die Zuhörer übrigens auch billiger sein. 3) Terzett aus Enea von Righini: ah fermate! für gute Sänger ein würdiger Stoff,

— Ich führe noch folgende Chöre an: 1) Miserricordias Domini von Mozart — für ein Konzertpublikum, das sich um die Tiefe der harmonischen Ausführung nicht kümmert doch zu lang. Seyfrieds Hymne: „über den Sternen," ein Lieblingsstück unseres Publikums, dessen Schluſs aber minder befriedigt, als der Anfang.

Instrumental-Konzertstücke trugen unter andern vor: 1) Hr. Redemann aus Bremen, das bekannte Flötenkonzert von B. Romberg. Sein Ansatz schien an diesem Tage nicht glücklich zu sein, wie denn auch Befangenheit sich nicht verkennen lieſs. Der Vortrag ist ziemlich fertig, bedarf aber noch gröſserer Energie, und 2) Hr. Grenser eine Grande Polonaise für die Flöte, wie es auf dem Zettel hieſs, von Lindpaintner. Der Komposition schadet es, daſs der geschätzte Tonsetzer derselben eine, dieser Gattung nicht zusagende Länge hat geben wollen. Hr. Gr. ist als fertiger, gründlicher und geschmackvoller Spieler bekannt; zu tadeln ist nur, daſs er zuweilen seinen Ton durch sforzando zu sehr in die Höhe treibt und rauh wird. 3) Fräulein Blahetka aus Wien. Sie trug vor: den ersten Satz des Kalkbrennerschen Konzerts für das Piano aus D-moll und Bravourvariationen von ihr gesetzt. Sie gab noch selbst ein Konzert im Gewandhaussaale; daher von ihr nachher.

Die drei letzten Extrakonzerte des verflossenen Halbjahrs wurden sämmtlich von Pianofortespielern gegeben. Es traten auf: 1) der groſse Hummel. Sie haben nun schon in diesen Blättern über die Stücke, welche er hier vortrug, selbst und ausführlich gesprochen; es waren nämlich, a) sein neustes Pianofortekonzert, Les Adieux genannt, in welchem der Componist dem Pariser Publikum ein Kompliment machen wollte, b) Rondeau brillant B-dur, zierlich und gefällig, aber im Grunde kalt, c) eine freie Phantasie, in welcher das Posthornstückchen aus dem Konzert am Hofe zum Ersötzen der Menge verflochten wurde; was auch seine Wirkung nicht verfehlen konnte. Sauberkeit und elegante Leichtigkeit des Vortrags, völlige Beherrschung der Harmonieen und ein groſser Vorrath gefälliger Melodieen sind die bekannten Züge seiner Meisterschaft. 2) Der kleine Pole Krogulski, der aber etwas Groſses in der Musik verspricht. Er gab im Saale des Musikvereins ein Konzert, und trug vor, a) den ersten Satz von Hummels A-moll Konzert, b) das Adagio und Rondo aus demselben Konzert, c) den ersten Satz aus Kalkbrenners vorhingenanntem D-moll Konzerte, d) Potpourri, über polnische Nationallieder von Kurpinski — mit einem Anstrich von gefälliger Originalität. Der Kleine überwindet in seinem achten Jahre ungeheure Schwierigkeiten; und was noch mehr ist, er lebt ganz in seinen Tönen, wenn er am Klaviere sitzt; und es zeigt sich dann ein Ernst und eine Empfindung an ihm, welche das wahre Kennzeichen eines groſsen Talents, und durch welches es eben möglich ist, so groſse Schwierigkeiten ohne Nachtheil für seine Bildung zu überwinden. Dieser Anblick ist wohlthuend und anziehend, wenn sonst das Spiel eines solchen Knaben, von dem eigentlichen Standpunkte der Kunst aus, auf welchem wir uns jetzt befinden, immer etwas Ungenügendes für den Zuhörer hat. Das Publikum will auch keine Musikknaben mehr hören; dieſs zeigte sich hier ungeachtet aller Empfehlungen seines Verdienstes. 3) Fräulein Blahetka. Sie trug in ihrem Konzerte vor: 1) das Pianoforte-Konzert von Ries aus Cis-moll und 2) Variationen für das Pianoforte über ein Liederthema. Ausserdem wurde noch eine neue Ouvertüre von L. Maurer, zu der noch nicht bekannten Oper: der neue Paris gegeben, welche ziemlich gefiel. Abstrahiren wir von der unbestrittenen äussern Liebenswürdigkeit dieser Pianoforte-Spielerin, so müssen wir gestehen, daſs ihr der vorausgehende Ruf bei unserm Musikpublikum geschadet hatte. An bedeutende Fertigkeiten und Leichtigkeit der Finger mag sie die vielen Klavierspielerinnen wohl übertreffen, welche wir gehört haben, aber diese Fertigkeit ist auch mit einer Art von Nachlässigkeit verbunden, welche den Grund zu enthalten scheint, warum nicht alle Passagen vollkommen gediegen, rund und sau-

ber herauskommen: Wir zweifeln gar nicht, daſs bei der ungeheuren Fertigkeit und Sicherheit, welche sie besitzt, und da ihr oft das Schwere besser, als das Leichtere gelingt, Fr. Blahetka ihrem Spiele diese letzte Feile der Vollendung geben könnte; aber es scheint, als ob sie nicht eben viel Lust dazu empfände. Dieſs ist ein Punkt, in welchem sie von Dem. David aus Hamburg, wenn nicht schon jetzt, doch gewiſs künftig übertroffen wird, wenn nicht ein andrer Geist über sie kommt und sie ergreift. Letztere, die noch etwas jünger, doch mit ganzer Seele in ihren Noten und auf ihren Tasten ist, und weder hierhin noch dorthin einen Blick wirft, hat in dieser Beziehung und ich möchte sagen, wegen ihres Sinnes für das Gediegnere, bei unserm Publikum entschieden mehr gefallen, als Fräulein Blahetka obwohl sie ihr an Bravour nachzustehen scheint. Eins hat sie auch noch vor dieser voraus, und das dürfen wir nicht verschweigen — einen bessern Anschlag. Der Anschlag der Fräulein Blahetka ist zu scharf und prall, als daſs er der Saite einen guten Ton entlocken könnte. Sie spielte auf einem schönen Steinschen Flügel, der einem Dilettanten gehört, und — man kannte das Instrument nicht wieder. Ferner haben wir kein Stück von Fräulein Blahetka vortragen hören, in welchem sie eine tiefe Empfindung ausgedrückt hätte. Im Adagio haben wir sie fast gar nicht gehört, denn ihr Spiel darin lernt man aus dem Mittelsatze des Ries'schen Konzerts nicht kennen; und das Uebrige — lauter Bravourstücke und Variationen. Ich stimme ganz mit dem überein, was in No. 17 dieser Blätter, über die Stücke gesagt worden ist, in welchen sich Dem. Blahetka gefällt. Ihre eignen Kompositionen sind gefällig und zugleich höchst schwierig — aber nichts weiter; nirgends eine Spur von eigenthümlichen innerm Leben; nur leicht dahin fahrender und flackernder Klingklang. — Die Uebergänge in den einzelnen Variationen dürften insbesondere noch die Prüfung der strengen Kritik nicht aushalten. Auch die Dilettanten fangen an, solcher Speise überdrüſsig zu werden, weil — man nicht immer Dessert essen kann, und weil es der Mühe am Ende nicht lohnt, durch welche man sich solcher Bravour-Variationen erst bemächtigen muſs. Mancher duftende Narzils, der sich an ihren Reizen zu sonnen wünscht, wird zwar, um Dem. Blahetka eine Florette zu machen, ihr sagen, dieser Ausspruch rühre von irgend einem neidischen, parteiischen, gallsüchtigen Recensenten her. Der Schreiber dieses ist sich bewuſst, ein Freund der Wahrheit in und ausser der Kunst zu sein, und auch ein Freund der Fr. Blahetka auf eine bessere Weise, als jene fade Modeherrchen es jemals zu sein im Stande sind; und darum appellirt er nur 1) an das künstlerische Gewissen des talentvollen Mädchens, welches in anmuthiger Nachlässigkeit schon so viel vermag, und — sofern jenes etwa nicht sprechen sollte. — 2) Auf das Urtheil besonnener Kunstfreunde und — auf die Zukunft. Auch will er sich ihr gar nicht verbergen, sondern durch folgende Mittheilung etwas kenntlicher machen. Ein geistvoller Freund der Kunst, den ich auch mit Freuden den meinigen nenne, schrieb ihr ins Stammbuch:

So weht der Westhauch über Blumenbeete,
Und lockt aus Blüthenkelchen Zauberduft,
Wie Deine Hand hin über Klaven webte,
Mit Wohlklang füllend rings umher die Luft.

Ich erwiederte dem Freunde, der mir diese anmuthigen Verse schriftlich mittheilte also:

Der Duft entflieht von bunten Lenzgefilden,
Und Liebesklang zerflieſst in oder Luft;
Doch ist's des Meisters unerschöpflich Bilden.
Der beide neu stets aus der Tiefe ruft.

Genug davon. — Und nun hätte ich nur noch kurz von einigen andern Musikaufführungen zu sprechen, welche seit Ostern statt statt fanden. Die erste war die Aufführung eines religiösen Oratoriums oder Drama's, wie es heiſst, Bonifazius, der Apostel der Deutschen dessen Dichter und Komponist zwei junge bisher auf der hiesigen Universität Studirende sind. Der erstere, Namens Kirsch hat einen passenden noch nicht bearbeiteten Stoff im ganzen verständig behandelt und die biblische Sprache durchtönen lassen; aber er hat dem Komponisten fast lauter Männerstimmen geliefert, und dadurch zu einer beschränkten Vokalharmonie genöthigt, den Stoff nicht in gewisse verhältniſsmäſsige, aus der Sache sich ergebende Abschnitte gebracht, und manche Wiederholungen begangen. Der Komponist, Hr. Drobisch aus Leipzig ist aus der alten guten Schule, aus welcher auch der talentvolle Reissiger hervorgegangen ist; er legte seinen musikalischen Grund auf der Thomasschule, und wurde in dem Kontrapunkte zuletzt von dem gegenwärtigen Kantor, dem Nachfolger Schichts, Theodor Weinlig unterrichtet. Sein Werk

mucht dieser Schule in Beziehung auf Reinheit des Satzes, Gewandtheit in der Instrumentation u. s. w. kurz im Technischen alle Eure. Fleiss ist die an demselben nicht zu verkennende Haupteigenschaft. An Reichthum der Melodie und der klaren Absonderung einzelner Partien von einander, kurz an dem Licht und Schatten, durch welche die Phantasie in lebenvollen Bildern, ihre Gestalten von einander sondert, fehlt es diesem Werke noch. Gegen die Behandlung des Textes liesse sich hauptsächlich einwenden, dass der Ref. ohne innern Grund zu viel repetirt, was bei dem Mangel an karakteristischer Melodie den Gesang um so trockner macht. Wir haben übrigens einige kirchliche Kompositionen von Hrn. Drobisch gehört, für welche sich sein Talent mehr zu eignen schien. — An demselben Tage dieser Aufführung, welche zum Besten der hiesigen Armen von Seiten des Konzertdirektoriums im Gewandhaus-Saale veranstaltet wurde, hörte Hr. Kantor Weinlig in der hiesigen Thomaskirche Schichts hochgeehrtes Oratorium: das Ende des Gerechten, mit grosser Sorgfalt auf, welches auch am Charfreitage in der zweiten Hauptkirche wiederholt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Königsstädter Theater.

„Ein Uhr." Melodrama aus dem Englischen; Musik vom Hrn. von Lannoy. Es ist nicht die Absicht des Ref. in nachstehenden Zeilen eine detaillirte Beurtheilung dieses Melodrams zu liefern; über die Verbindung der Worte mit Musik zu dieser Zwittergattung von Schauspiel und Oper, verweisen wir unsere Leser auf Nro. 5 des 2ten Jahrganges der Berl. allg. mus. Zeitung, und die Komposition der vorkommenden Musikpiecen anlangend, beschränken wir uns auf ein kurz ausgesprochenes: Imprimatur; d. h. Freiherr v. Lannoy hat unserer Meinung nach seine Sache gut gemacht, wovon sich ein jeder durch eigenes Anhören überzeugen möge. — Ein anderer Umstand soll diesmal untersucht werden, welchen der Verfasser eines Aufsatzes: „Ueber das Königstädter Theater, bei Gelegenheit der Aline" zur Sprache gebracht hat. Er wirft der Direktion jener Bühne ein Streben nach Theaterprunk vor, das — wie er glaubt — um so lächerlicher erscheinen muss, je näher hiebei eine Vergleichung mit den Leistungen der Königlichen Schauspiele liegt, welche letztere nothwendig jene bei weitem übertreffen. Jener Aufsatz spricht überall die Absicht wohlmeinender Berathung so deutlich aus, dass es schon deswegen Pflicht jedes Andersdenkenden ist, die Sache näher zu betrachten. Der Herr Verfasser will jede Art des Theaterprunks von den Brettern des Königstädter Theaters verbannt wissen, weil derselbe kostspielig, und dabei doch nicht genügend für den erscheint, der schon prächtigere Dekorationen, Kostume, Aufzüge u. s. w. gesehen hat. Es ist für einen Dritten immer schwer zu bestimmen, in wie fern eine Ausgabe den Beutel des Andern übersteigt oder nicht, da der Kassabestand niemals und nirgends klar vor dem Publikum und dem Kritiker liegt: rechnet man aber das, was namentlich „Ein Uhr" woran wirklich viel gewendet ist, bis jetzt ununterbrochen volle Häuser gemacht, und die Kosten jedenfalls bereits eingebracht hat, so fragt sich, ob's nicht kostspieliger sei, bei einem von Seiten der Zuschauer so unumwunden dargelegten Geschmack, Schauspiele wie: „die Strickmadeln"; Lustspiele wie: „Don Ranudo von Colibrados"; Operetten wie: „Der Unsichtbare" zu geben, die bereits bei der zweiten, dritten Vorstellung nicht mehr gezogen haben. — Dann aber: gerade der Umstand, dass „Aline," „Ein Uhr" u. s. w. fortwährend ihr Publikum finden, beweiset, dass der vorkommende Theaterprunk nicht für ärmlich angesehen wird, und dies — glauben wir — ist sehr natürlich. Wer in's Königstädter Theater tritt und sich einmal darin umgesehen hat, spannt seine Forderungen, Hinsichts der Maschinerien, Flugwerke, Tänze, Märsche, Evolutionen und dergl. auf ein Drittel herunter, und wird dabei seine Rechnung finden. Eine Bühne, die durch höchstens hundert Personen bereits besetzt ist, bietet eben den Anblick dar, als ein grosses Opernhaus, auf dessen Podium dreihundert Figuranten, Tänzen, Sänger gepfropft stehen. Wer ein gut ausgeführtes Panorama von Rom sieht, wird vor dem kühnen Bau St. Peters nicht weniger staunend dastehen, als der, welcher jenen klassischen Boden wirklich betrat. — Ein Spontinisches Opernpersonale auf dem Königstädter Theater wäre eben so unzweckmäßig, als ein Pferderennen oder eine Seeschlacht im Opernhause. Wenn jeder thut, was in seinen Kräften steht, so hat er das Seinige geleistet; erhebt sich dieses über das Mittelmäßige, so verlangen billige Zuschauer meistens nicht mehr. Wollte man aber jene Idee des Hrn. Referenten ausdehnen, so müsste man endlich auch an der Grösse des Königstädter Orchesters Anstoss nehmen, weil es nicht, wie das Königliche aus hundert, sondern nur aus dreissig Personen besteht. Aber diese dreissig füllen das Haus, und würden es auch füllen, wenn sie eine grosse Oper zu exekutiren hätten und damit muss es sein Bewenden haben. — Ref. wurde diese Betrachtungen nicht für eine musikalische Zeitung niedergeschrieben haben, wenn nicht der Anlass dazu eben in einer solchen gegeben wäre.

4.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

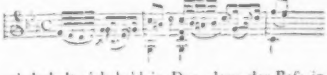
Den 19. Juli. Nro. 29. 1826.

II. Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à Muzio Clementi par son élève Louis Berger (de Berlin). Berlin, chez Laue. Preis 25 Sgr.

„Wenn ich nicht Alexander wäre, möchte ich Diogenes sein," sprach Philipps Sohn. Ihn parodirend sage ich: „wenn ich nicht ich wäre, das berühmte ich, die berühmte Vier aus der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung; möchte ich Klementi sein, um von solchen Schülern, wie Berger, solche Geschenke, wie vorliegende Sonate es ist, empfangen zu können." Wahrlich ein gediegenes Werk diese grande Sonate, und obendrein ein oeuvre 7, nicht die letzte, vielmehr, in jeder Hinsicht eine der ersten Kompositionen dieses wackern Tonsetzers. Ich könnte statt aller weitern Auseinandersetzung dreist sagen: „Geht hin, ihr Klavierspieler und Klavierspielerinnen, die ihr Geschmack und Gefühl habt, kauft die Sonate, übt und studirt sie — wem sie nicht gefällt, der bringe sie zu mir; ich will sie ihm für den Ladenpreis wieder abnehmen" und was gilt die Wette? ich würde nach wie vor nicht ein einziges Exemplar mehr besitzen, als das, was mir die Redaktion jetzt großmüthig für die Mühe des Recensirens überlassen hat. Aber die Zeit will Zeichen und Wunder sehn. Gut, auch damit kann ich aufwarten. —

Die prädominirende Tonart ist C-moll. Der erste Satz beginnt mit einem Adagio. Gleich anfangs stürmt die rechte Hand in Vierundsechzigtheil-Noten auf dissonirende Akkorden einher; dazu ertönt die wehmüthige Klage unterbrochen vom kräftigen Dazwischenschlage des Grundbasses, und lös't sich gegen das Ende erschöpft auf in dem Bewufstsein ohnmächtigen hulflosen Zustandes. Diese 16 Takte sind gleichsam der Prospectus des Ganzen, wenn man will, eine Ouvertüre — aus der wir Inhalt und Schluss zum voraus erfahren — eine vergeblich gegen höhere Gewalt ringende Leidenschaft, die der Uebermacht erliegen muss, ohne dass diese ihr volles Recht als Sieger geltend macht; der Unglückliche ist nicht vollends vernichtet, er lebt, aber unterdruckt. — Nun bricht das Allegro con fuoco los. Die Kraft ist noch vorhanden und der Kampf beginnt. Das entschlossene Thema



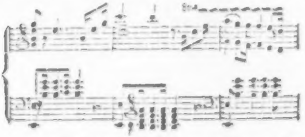
wiederholt sich bald in Dur, dazu der Bass in freier Imitation, nur zweistimmig — jetzt lassen beide von einander ab, vielleicht sieht der Schwächere schon den Ausgang voraus, er bietet alles auf und wagt den Angriff von neuem, aber man glaubt bereits seinen Hülferuf zu vernehmen:

Vielleicht schrie er nicht laut genug; also noch einmal; aber der Feind verlasst ihn keinen Augenblick;

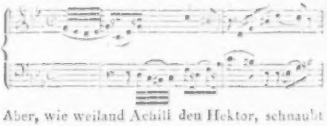
und dann:

Der Verfolger gönnt ihm inzwischen einen kleinen Vorsprung, den dieser auch so viel als möglich benutzt; er flieht; mit vieler Vorsicht zwar, denn er sieht sich von Zeit zu Zeit um, ob ihm der andre nicht den Weg abschneidet, aber vergebens, denn schon ist ihm der auf den Fersen — jetzt hat er ihn erreicht. Nun geht es Schlag auf Schlag; unterdessen versucht der Schwächere sein Glück immer auf's Neue:

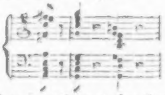
doch fernerer Widerstand ist unmöglich! Aber auch der Sieger ist erschöpft; er verjagt seinen Widersacher blofs, ohne ihn zu verfolgen, und stimmt darauf sein Siegeslied an; aus weiter Ferne tönt die Klage noch einmal zu uns herüber, wird aber erstickt im Jubel, mit dem der erste Theil verhöhnend fast und parodirend das Hülfgeschrei schliefst.



„Sollte ich wirklich das Schlachtfeld ohne weitern Kampf behaupten? vielleicht erkennt mich der Abwesende gar nicht für den Sieger an? lafst noch einmal erschallen den Triumphgesang, dafs jener ihn höre laut und vernehmlich.“ So denkt der Stolze, und im kreischenden Des wird das Paan wiederholt und abermals wiederholt. Aber vergebens; der Arme liegt ermattet von der Anstrengung im schwankenden Zustande zwischen Wachen und Traum. Die Begebenheiten des vergangnen Tages ziehen noch einmal mit all' ihren Schrecken vor seiner Seele vorüber, Kampf und Flucht, dazwischen dringen zu seinem Ohre die herausfodernden Töne seines Unterdrückers — jetzt dünkt's ihm, als höre er ganz in der Nähe Geräusch, vielleicht seine Verfolger. Also sollte wirklich — und hier tritt das erste Adagio wieder ein — ihm der Untergang nach so ehrenvoller Anstrengung beschieden sein; wird denn immer und ewig nur die Macht des Stärkern Gesetz sein? Das frägt er halb verzweifelnd und mit dem festen Vorsatze zu siegen oder zu sterben rafft er sich auf und geht dem Gefürchteten entgegen. — Vielleicht erweicht er ihn durch Bitten; zwar hat er ihn auf's neue gereizt, doch kommt's auf den Versuch an.

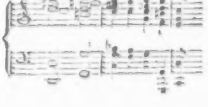


Aber, wie weiland Achill den Hektor, schnaubt ihn der Gegner an: ist ein Vertrag zwischen Wolf und Lamm? jetzt gilt's!



und von Neuem entbrennt der Streit.

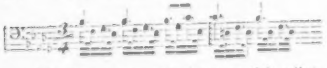
Der Ausgang war vorauszusehn. Uebermacht erzeugt den Sieg, nur dafs der Sieger sich nun beinahe verächtlich vom Gegenstande seines Zorns abwendet.



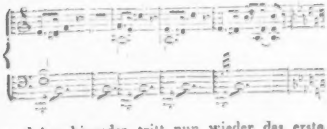
Wie der erste Theil im frohen Gefühl über die gewonnene Schlacht schloſs, so der zweite in dem traurigen Gedanken an das verlorne Glück. Wie andera seufzt der Unterdrückte, hätte ich die Oberhand behalten, und mit beispielloser Malice summt ihm sein böser Dämon die Melodie des Jubelgesanges vor, die sich in seinem zerrütteten Innern zum Threnus umgestaltet:

und so fort bis zum Schlusse.

Der zweite Satz Adagio patetico, Es-dur 2/4, malt das Ringen nach Trost, eine Art Gebet, aber nicht jenes, das dem Munde des reinen ungetrübten Gemüthes vertrauensvoll entströmt, vielmehr dargestellt als letzter Versuch, sich Ruhe zu schaffen, wenn jede Hulfe hienieden vergeblich erscheint. Das soll vielleicht in der fast durchgängig synkopirten abstofsenden Bewegung liegen, und der Mittelsatz vollends scheint ein völliges Abrechnen mit dem Himmel darzustellen, der im Grunde sehr Unrecht gethan hat, eine so vortreffliche Seele dergestalt niederzubeugen. Das düstre Es-moll stimmt damit ganz überein; eben so die nach dem Thema leitende Figur:

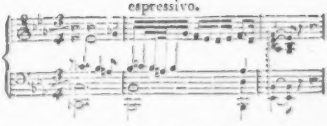


Ist's aber wohl recht, fragt er sich selbst, mit dem Schöpfer in's Gericht zu gehn?



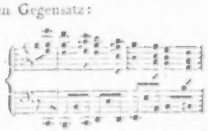
und beruhigender tritt nun wieder das erste Thema ein, schliefsend mit der vielleicht recht aufrichtig gemeinten Bitte um Vergebung.

espressivo.

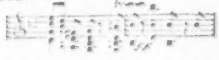


Die Zeit lindert jeden Schmerz, und so nimmt auch unser Held wieder Theil an den Freuden des Lebens, wenn gleich mit thränenden Augen. Man sehe hierzu das Thema des letzten Satzes Rondo Allegro:

und den Gegensatz:



Eine scheinbare Ruhe deutet das zweite, in Es-dur eintretende Thema an; aber nur scheinbar, denn noch kocht's im Innern, mag sich auch das Aeussere in freundlicher lockender Gestalt darstellen, ich meine hiermit die Wiederholung desselben Subjekts mit den kontrapunktischen stakkirten Achtelnoten im Basse. Mitunter blitzt ein skurriles Lächeln, ein verborgener Hohn über all das menschliche Treiben hindurch:



An offenbaren Kampf ist nun nicht mehr zu denken, aber desto wilder tobt der mit Mühe verhaltene Ingrimm, um so heftiger, je rascher das Bewufstsein gänzlichen Ermattens, totaler Hulflosigkeit zurückkehrt. So endet das Ganze abgeschlossen in sich, und unbefriedigend für den Gegenstand, welcher dies Tongemälde schilderte, und so mufste es sein; zur Versöhnung durfte es nicht kommen. — Nun, meine

Herren und Damen! frisch zugelangt und gespielt; ob Sie insgesammt in dieser Sonate das finden werden, was ich herausgefunden habe, weifs ich nicht, glaube es auch nicht; das aber weifs ich: nur der wird Nichts darin finden, dem das Suchen nicht Freude macht. 4.

III. Korrespondenz.

Das Königstädter Theater bei Gelegenheit einer Aufführung von Aline, Volkszauberoper von Bäuerle und Wenzel Müller

(Schlufs aus No. 25.)

Was bisher über das Königstädter Theater vorgetragen worden, hat uns schon auf die Nothwendigkeit eines reichen und guten Repertoirs verwiesen, ohne welches man weder das Personal beschäftigen und bilden, noch das Publikum interessiren und fesseln kann. Wie man sich in den Besitz eines solchen zu setzen habe, was darin vom Königstädter Theater ins besondre zu thun, wie wenig bis jetzt für ein haltbares Repertoir geschehn, wie sehr namentlich durch die Aufnahme jener Ueberzahl von wiener und ähnlichen Zauberglossen Melodramen u. dgl. das eigene und des Publikums Interesse versäumt und verletzt worden: darüber liesse sich vieles sagen; wir wollen jedoch nur einige Punkte jetzt, und die übrigen künftig besprechen.

Man hört häufige Klagen über die Beschränktheit des Königstädter Repertoirs. Es kann hier nicht auf eine Untersuchung ankommen, welchen Grund sie habe und ob eine andere Einrichtung sich gerecht und vortheilhafter beweisen würde; wir wollen uns nur wenigstens davon zu überzeugen suchen dafs jene Beschränkung kein unüberwindliches Hindernifs für das Bestehen und Emporkommen des Theaters ist.

Im Gebiete des musikalischen Drama sind dem Theater nur das Ballet (das wir wegen der musikalischen Begleitung hierher ziehen wollen) und die ernste Oper versagt. Jenes Fach hat unsers Wissens das neue Theater nie begehrt; es ist auch nicht wahrscheinlich, dafs eine Privatunternehmung auf diesem Felde neben der königlichen Bühne sich erhalten könnte. Die ernste Oper findet in der That schon am Lokal des königlichen Opernhauses und an dem zahlreichen königlichen Personal eine so überwiegende Unterstützung, dafs auch hier an eine erfolgreiche Rivalität schwer zu denken wäre. Die Hauptsache aber ist, dafs das sogenannte gemischte Drama, in dem uns das Leben nicht einseitig blos aus ernstem Gesichtspunkte sondern allumfassend in seinen ernsten und heitren, ja komischen Beziehungen vorübergeführt wird dafs dieses dem Deutschen mehr zusagt und mehr gewährt, als jenes ernste oder grofse Genre wie man es nennen will. Die Schöpfungen unserer gröfsten Dichter, Deutschlands wachsende Vorliebe für Shakespeare, die Richtung unserer beliebtesten Opern, z. B. der meisten Mozartschen, beweisen dies.

Demnach besteht die Beschränkung des Repertoirs wesentlich nur in der Entziehung der ältern Opern, deren ausschliefslicher Besitz für Berlin dem Königlichen Theater zusteht. Hier ist es nun auffallend, zwei ansehnliche Bühnen so um das Alte werben und sich drängen zu sehn, wie es kaum um die neueste und beliebteste Oper geschehen könnte. Opern, an deren Wiedererweckung nie gedacht worden wäre, kehren auf die königliche Bühne zurück, blos damit sie nicht der andern verfallen; und der Eifer für diese Sachen geht so weit, dafs man bereits einen Zweifel an ihrer Haltbarkeit für Parteilichkeit nehmen gesehn hat *) — wie denn karakter- und urtheilschwache Menschen mit diesem Vorwurfe allezeit fertig sind, da ihnen, die von sich auf andere schliefsen, Kraft zur Unparteilichkeit abgeht, und da diese Wendung, (wie sie sich einbilden) sie einer Prüfung und Widerlegung der entgegentretenden Meinung überhebt.

Wir unserseits begreifen nicht, wie man heute Werken Haltbarkeit zutrauen kann die schon vor zwanzig und dreifsig Jahren sich un-

*) No. 13. S. 104. der Zeitung.

haltbar bewiesen haben. Nur die Schöpfungen des Genies bestehen ewig lebendig und lassen demungeachtet, zumal von der Bühne herab, oft empfinden, dafs ihnen der Reiz der Neuheit und des ersten frischen Eindrucks abgeht. Wäre dies nicht, so müfste z. B. Così fan tutte von Mozart auf der Königstädter Bühne einen ganz andern Erfolg gehabt haben. Werke des Talents aber können ihrer Zeit eine interessante, ja fast befriedigende Seite dargeboten haben, und werden gleichwohl einer spätern Zeit nicht genügen. Diese allgemeine Wahrheit ist aber gegenwärtig um so schlagender, je weiter die Tonkunst durch Mozart, Beethoven, Spontini, Weber, selbst durch Rossini in seiner Weise, über die Sphäre der alten Opern hinausgehoben worden ist, um die es sich in Berlin handelt. Es ist ja nicht jede Oper, in der andere Scenen und Melodien vorkommen, als in der nächst vorhergehenden, eine neue Erscheinung. Fabel, Karaktere und die ganze dichterische und musikalische Ausführung der alten Werke sind längst bekannt (wo nicht gar für unsere Anschauungsweise geradehin unfruchtbar), so gewifs, als sie den Ideen ihrer Periode entsprechend waren; viele und gerade die interessantern und haltbaren Einzelheiten sind überdem in neuern Werken oft genug und zum Theil anziehender nachgebildet, oder unbewufst wiederholt und dadurch der Neuheit entkleidet, wie denn zum Beispiel vieles aus Dittersdorfs Doktor und Apotheker, aus Martins Lilla abgenutzt worden ist, was zu seiner Zeit originell, frisch und treffend war. Nur einzelne ältere Werke behagen uns als Denkmale und Abbild einer guten Vorzeit. Wir lassen uns von der Fantasie in jene altväterische Periode, in die Umgebungen unserer Kindheit zurücktragen und fügen uns noch einmal freiwillig und mit Wohlgefallen in Verhältnisse, denen wir uns entwachsen fühlen; aber wir möchten uns nicht zurückleben, vermöchten nicht alles aus unserer Zeit und unserm eigenen Leben Gewonnene wegzuwerfen und zu dem zurückzukehren, über das wir uns weit hinausgearbeitet haben. Welcher Dichter und Komponist dürfte arbeiten, wie jene, übrigens ehrenwerthe Vorgänger, ohne sich als veraltet, unergiebig und uninteressant verlassen zu sehen? Wir sollen nicht nachthun was sie bereits gethan, sondern in unserer Zeit das ihr Gebührende geben, wie jene in der ihrigen.

Bewährt hat sich diese Ansicht an den sechs oder acht alten Opern, die vorm Jahre auf die Königliche Bühne zurückberufen und (wie diese Zeitung voraussagte) nach zweidreimaligem Erscheinen ungeachtet des für einige von ihnen erregten günstigen Vorurtheils wieder verschwunden sind. Eben so ist es in Leipzig mit Hillers und Weifsens sonst so berühmter Jagd gegangen, ungeachtet des Antheils, den beide Namen im dortigen Publikum genieſsen. Das Königstädter Theater möge sich doch ja nicht dazu drängen, dieselbe Erfahrung auf seine eigene Kosten zu machen.

Hierbei ist aber noch eins anzumerken. Wir haben schon oben ausgesprochen, dafs — wenn gleich nicht alle, doch einige alte Opern wohl Wiedereinführung und Erhaltung verdient hatten und uns als Repräsentanten ihrer Zeit werth sein können. Dabei ist uns nun aufgefallen, dafs nicht eines der Theater, die in dieser Richtung begriffen waren, noch einen Schritt weiter gegangen sind. Man bleibt bei der unmittelbar vormozarttischen Zeit stehen und läfst eine weit kräftigere Periode, die sich in Reinhard Kaiser und namentlich in Händel karakterisirt hat, unbenutzt. Es ist nämlich in den Künsten keine gleichmäfsig progredirende Fortbildung, sondern einige genial-schöpferische Köpfe thun einen grofsen Fortschritt und indem die durch sie neuerlangte Idee von gröfsern und geringern Talenten weiter verarbeitet wird, wankt man von dem siegreich fördernden Anlauf ein wenig zurück, bis von neuem eine geniale Entwickelung eintritt. So ist es in der Zeit von Sebastian Bach und Händel zu Haidn und Mozart geschehen. Was jene Grofsen geschaffen hatten, wurde von den nachfolgenden bedeutenden Talenten Grauns, Hillers, und von schwächern weiter verarbeitet. Sie haben damit den Uebergang zur mozartschen Periode

vorbereitet und sich uns angenähert; aber die originale Kraft der genannten Vorgänger haben sie nicht erreichen können — und eben das Geniale altert nicht.

Man sollte es einmal mit einer Händelschen kleinen Oper versuchen. Schwerlich möchte sich eines seiner Sujets geradehin beibehalten lassen; aber es kann ja in Berlin weder an einem Dichter, noch an Musikverständigen fehlen, die ihm mit ihren Erläuterungen unterstützen. Es wird sich in jeder dieser Opern die und jene durchaus veraltete Scene finden. Einigen von ihnen würde eben wegen ihres altmodigen Zuschnittes von so talentvollen Sängern, wie z. B. der vortreffliche Spitzeder ist, eine humoristische und höchst anziehende Seite abzugewinnen sein; andere würden durch eingeschobene Scenen aus andern Händelschen Opern zu ersetzen sein; ein Verfahren, das wir im Allgemeinen mißbilligen, das aber hier bei der großen Entlegenheit der Zeit und bei der Uebereinstimmung, die jene Kompositionen dem Styl nach von fern für uns haben, wohl statthaft wäre. In allen diesen Opern findet sich aber eine reiche Anzahl der anziehendsten, empfindungsvollsten und dramatisch wirksamsten Scenen — dies alles, sobald der Sänger nur Talent und guten Willen hat, sich in sie hineinzuempfinden. Wir haben schon einmal*) eine kurze Arie aus einer ernstern Oper Händels mitgetheilt, in der jeder Ton voll des lebendigsten, treffendsten Ausdruckes und das Ganze ein gewiß in jeder Zeit höchst befriedigender dramatischer Moment ist. Eine Ariette aus Händels Pastor fido möge uns heute zur Unterstützung dienen. Solche Komposition kann den tiefsten Eindruck nicht verfehlen, sobald der Sänger nur fähig und willig auf sie eingegangen ist. Wenn das Orchester in leichter und freier Bewegung sein sinniges, zartes Pizzicato verfolgt und die Stimme des Sängers, z. B. unsers Bader, oder Herrn Jägers, mit dem warmen Ausdrucke liebender Sehnsucht in seelenvoller Melodie, in zarten Dehnungen den innig gefühlten leis hingehauchten Seufzern der Lie>>, darüber hinzieht: so muß der Abstand jener Zeit schwinden und eine Wirkung erreicht werden, die wenige neuere Kompositionen gewähren.*) —

Demnächst bleiben noch zwei Quellen für die Ergänzung des Repertoirs. Einmal neue Opern, die schon auswärts aufgeführt worden sind, dann Opern, die dem Königstädter Theater zur ersten Aufführung übergeben werden.

In Betreff der erstern warnen wir vor der Autorität, die man bisweilen dem auswärtigen

*) No. 6 der Zeitung.

*) Wir wollen gegen die Meinung, daß Händelsche Arien für unsre Zeit veraltet seien (ein Vorurtheil, das nur in der Unfähigkeit oder Trägheit vieler Sänger seinen Grund hat) das Urtheil des geistreichen und feinempfindenden Reichard anführen:

„Dieser liebe, alte edle Gesang aus Handels Pastor fido, eine seiner ersten Opern, ist wol ein wahres Muster edler schöner Simplicität und lebendigen Ausdrucks. Um die Melodie in schönem sanftem Gange zu erhalten, ist der Ausdruck der Unruhe des Singenden in die Begleitung gelegt, die von allen Instrumenten pizzicato im Unisono gespielt wird. Selbst das pizzicato, sonst immer fast Spielwerk, das sanfte Erbeben der Saiten, verstärkt den Ausdruck der innern Unruhe, die schon durch die ungleiche Bewegung schon getroffen ist. In der Melodie das sanfte Winden durch die zunächst liegenden Töne, meist halbe Töne; das sanfte, nicht langsame Moduliren in die verwandtesten Moll- und Durtöne; dann der herrliche unerwartete Eintritt nach dem kurzen Zwischenritornell: das Ohr, das sich bei'm Unisono immer die angedeutete oder gewohnliche Harmonie denket, vermuthet über dem D im Baß den harten Dreiklang, und unerwartet tritt die sanfte kleine Terz ein, und bleibt liegen zur noch angenehmern kleinen Septime; dann wieder das sanfte Moduliren nach allen nahverwandten Tonen in so wenig Takten — solche Mannigfaltigkeit giebt lebendige Einheit! — Und nun die kleine Dehnung, wie schmeichelnd, wie liebevoll, wie erhoht durch das, nur für sie, Schweigen des Basses, dann der lebhaftere Gang zum Schluß; und nun das ganze Anhauchen, Ausschütten des überströmenden Gefühls in den beiden letzten Takten — o! wer das nicht alles fühlte, für den blickte und seufzte seine Liebe vergeblich sanft auf! umirrte vergeblich ihr liebevolles Auge den Vielgeliebten; verschlänge, verlöre sich vergeblich das fest an ihm hangende Auge in dem seinen; eilte vergeblich die Holde in seine Arme; hauchte all' ihre Liebe in seinen Busen — denn so erscheint mir der Sänger, sing ich diesen entzückenden Gesang!"

Erfolg beimessen sieht. Es ist ein übereilter Schluſs, wenn man meint, das was an einem Orte, z. B. in Paris oder Wien gefallen oder mifsfallen, werde an einem andern, z. B. in Berlin, gleichen Erfolg haben. Das Gegentheil ist bekanntermafsen so oft eingetreten, dafs es gar keiner besondern Beispiele dafür bedarf. Will man aus der Aufnahme eines Stückes mit Sicherheit folgern, so mufs man erforschen, wie diese in dem Karakter jener Orte gegründet sei und ob der unsrige jenem entspreche oder nicht. Die Wiener Possen z. B., gegen welche in dieser Zeitung so manches strenge Wort ausgesprochen worden ist, müfsten wir in Wien bei weitem milder beurtheilen. Warum? Sie sind dem Karakter der Wiener weit angemessener. In jener südlich-regsamern und südlich-weichern Stadt hat sich dem Sinne des Landes, der Regierung und der Religion gemäfs, ein vorherrschender Hang zu Wohlleben und Genufs, damit aber auch eine Abwendung vom Geistigen zum Sinnlichen ausgesprochen und jene Wiener Zauber- und und Spektakelpossen sind in aller ihrer Geistlosigkeit, Oberflächlichkeit, Zerstreutheit und Sinnlichkeit wenigstens nicht unter dem Karakter und den Tendenzen des Volkes, wenn sie es auch nicht zu Höherm und Edlerm zu fördern vermögen; brechen auch unter der Last der Seichtigkeiten selbst die dortigen Theater häufig zusammen, so sehen wir doch das Volk bald wieder dazu zurückkehren, des vorherigen und bald wiederkehrenden Sturzes im leichten Sinne vergessen. Wir Nordländer haben dann nur das leere Nachstaunen, wenn wir (z. B. in den wiener Berichten in dieser Ztg, die uns für die Parallelisirung beider deutschen Hauptstädte besonders förderlich scheinen) diese ununterbrochenen Züge von Possen sehen, die eigentlich nur im Namen der Narrethei unterschieden sind. Kann das je bei uns so werden? Ja, sobald wir Wiener sind. Wenn aber die Frage ist — ob jene Theaterverführung den tüchtigen Karakter und das höhere Geisterstreben des norddeutschen Volks und seiner Regierung, oder ob diese jene Nichtigkeiten überwinden wird: so — versteht sich die Antwort von selbst. Eben so mufs über jeden auswärtigen Erfolg, wenn er bei uns entscheiden soll, geurtheilt werden.

Das letzte Wort gelte für diesmal den zu prüfenden neuen Opern vorzugsweise, gegen eine Art der Beurtheilung, die man von lange gedienten Praktikern nur zu oft vernimmt und der Unkundigere im Respekt vor der langen Erfahrung gedienter Männer eine oft unmäfsige Wichtigkeit zugestehen. „Unsere Theatererfahrung," heifst es oft, „hat uns überzeugt, dafs das oder jenes sich machen werde — oder nicht." — Kein Beweis kann wol schlagender sein, als einer, der sich auf Gründe aus dem Wesen der Sache stützt und zugleich eine Anzahl belegender Fälle anführt. Wer aber für seine Meinung nicht Gründe anzugeben weifs, dessen Erfahrung sollte man billig nicht trauen. Es kann vieles um ihn her vorgegangen sein; aber er ist nicht zum Bewufstsein gekommen, was eigentlich vorgegangen ist, was er eigentlich gesehen hat — sonst hätte er eben die Gründe aufgefunden. Seine Meinung ist also ein dunkles Tappen, und kann nicht einmal geprüft werden, eben weil man nicht absieht, worauf sie fufst. Was folgt daraus, dafs das oder jenes in zehn oder hundert Fällen „sich nicht gemacht habe"? Kann es sich nicht im hundert und ersten machen? Gewifs, wenn dieser von jenen verschieden ist, oder unter verschiedenen Umständen, verschiedener Zeit, Ort u. s. w. eintritt. Stets also sehen wir uns auf Untersuchung und Erforschung der Gründe verwiesen.

Und wohin würde dieses Prinzip führen? Dahin vor allem, dafs man sich im Alten und Hergebrachten immer mehr verfinge, da doch eben neue Ideen und Unternehmungen von belebendem Erfolge gekrönt werden. Das Wiederbringen des Bekannten und Erprobten ist vielleicht gefahrlos, aber eben so unfruchtbar; das Geniale aber schafft Neues und beseelt frisch und jede Handlung des Genies ist ein neues Wagstück, das nur aus dem Geiste seines Schöpfers, nicht aus frühern Erscheinungen beurtheilt werden kann. Nirgends ist dieses Prinzip so

durchgeführt worden, wie von der grofsen pariser Oper. In diesem mehr als hundertjährigem Institute hat sich eine Reihe von Erfahrungen gesammelt, und daraus eine Art von ästhetischer „usance" gebildet, die keinem andern Theater so leicht erreichbar wäre, wenn man auch danach streben wollte. Man hat in so langer Ausübung abgemerkt, was sich nicht machen könne — auch wohl, was sich machen möge. Das Erstere hat unstreitig viele Mifsgriffe zurückweisen, das Letztere manche anziehende Einzelheit auffinden lassen. Aber die Hauptwirkung war die, dafs die grofse Oper an dem Gängelbande einer nicht auf die letzten Gründe zurückgeführten und erleuchteten Erfahrung in eine Eintönigkeit und formale Konvenienz gerathen ist, die selbst die Franzosen drückt, den freiern Deutschen aber unerträglich sein würde. Gewifs hat diese und manche ähnliche Schranke viel dazu beigetragen, die französische Kunst in ihren Fortschritten aufzuhalten. Ein gleiches Verfahren eines oder auch einiger Theater in Deutschland würde auf den festen und freien Karakter der Deutschen nicht gleiche Wirkung äussern, dafür aber das Verderben auf sich zurückfallen sehn.

Soviel für diesmal über die musikalischen Angelegenheiten einer Bühne, die für Berlin und damit endlich sogar für ganz Norddeutschland den günstigsten Einfluss gewinnen kann, sobald sie ihren Einfluss und ihre Obliegenheiten klar erkennt und besonders die Ueberzeugung fafst: dafs der Vortheil der Eigenthümer von dem des Publikums und der Kunst untrennbar ist. Wer möchte es einigen oder allen Aktionärs verargen, wenn sie wünschen, dafs das angelegte Kapital ihnen wuchere? Wollen sie denn Erwerb und zwar durch die Kunst, so mögen sie darauf bedacht sein, für diese das Rechte zu thun, damit sie ihnen das Mögliche eintrage. So sorgt der gute Kaufmann für die beste Waare und ist gewifs, dafs er sich selber soviel nützt, als er dem Publikum nützlich wird. Freilich giebt es auch Kaufleute, die mit schlechter Waare das Publikum eine Zeitlang täuschen, und vielleicht, so lange das währt, mehr gewinnen, als jener Redliche. Allein die Folge davon über kurz oder lang ist Abwendung der Kunden und Untergang. So wird es denn auch jedem Theater ergehen, das in gleichem Sinne handelt. Marx.

Berlin, den 15. Juli 1826.

Heute wurde im Königstädter Theater zum ersten Male eine heroisch-komische Oper: Rolands Knappen, in zwei Akten, gedichtet und komponirt von Heinrich Dorn, einem jungen hier privatisirenden Tonkünstler, aufgeführt. Das Publikum nahm diesen Erstlingsversuch des Künstlers mit dem gröfsten Beifall auf, applaudirte fast jedes einzelne Stück, liefs zwei wiederholen und rief am Schlusse den Komponisten und die ausübenden Künstler heraus.

Ueber das Werk selbst und die Leistungen der Ausübenden wird in der nächsten Zeitung, nach der zweiten Aufführung berichtet werden. Für jetzt sprechen wir nur unsere Hoffnung aus, dafs der glückliche Erfolg dieser ersten neuen Oper*), die das Königstädter Theater aufführt, dieser Bühne ein Fingerzeig auf den einzigen Weg, wo die Oper sich bilden und bleibend erhalten kann, und eine Aufmunterung sein möge. Es ist unverkennbar, dafs keine der auswärtigen, namentlich der Rossinischen Opern — wenn man von dem Enthusiasmus absieht, der nur dem Fräulein Sontag gilt — im Ganzen einen so lebhaften und erfreulichen Eindruck gemacht hat. Wie dies nothwendig im Werke begründet ist, versparen wir auf den nächsten Bericht. Marx.

*) Die Rosenmädchen von Henning sind aus dem Französischen übersetzt und ihr minderer Erfolg, so wie alles, was man an ihnen anders hatte wünschen mögen, hat seinen letzten Grund in der Fabel und Ausführung des französischen Dichters.

NB. Die Musikbeilage kann erst mit der nächsten Zeitung erfolgen. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 26. Juli. Nro. 30. 1826.

II. Recensionen.

Charinomos — Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Erster Band. Magdeburg, bei Ferdin. Rubach. 1825. Oktav. X und 591 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 15.)

Einzelnes muss überall dem Ganzen nachstehen; und so hat auch die Fortsetzung unsers Berichts ungeachtet unsers Interesse an dem werthen Buche dem Andrange des Unaufschieblichen und der Sorge für das Ganze nachstehen müssen. Die nach No. 15 eingetretene Pause möge von den Freunden solcher Lektüre zu einer Prüfung dessen benutzt worden sein, was wir über den vom Verf. gewählten Hauptgesichtspunkt gesagt haben.

In die einzelnen Einzelnheiten eines so reichen und nicht ausschliefslich der Musik angehörigen Werkes einzugehen, ist aber einer musikalischen Zeitung versagt. Wir heben daher nur dasjenige aus, was dem Musiker von dem für ihn hier Niedergelegten eine Vorstellung geben kann. Doch sei vorher auf den harmonisch abschliefsenden Gang, den der Verfasser in seinem ersten Bande festhält, hingewiesen. Von der allgemeinen Idee der Schönen ausgehend *) führt er uns durch die einzelnen Künste, als so viel einzelne Erscheinungen der Kunstidee. Wie er sie aber in dieser Idee zu einer Einheit zusammengefafst, so weiset er auf ihre wirkliche Erscheinung in einheitvoller Verbindung (Hyporchema **) hin, die sich in einzelnen Leistungen oft vorgespiegelt hat, und, wenn auch bis jetzt noch nicht, doch in der Folge zur Vollendung kommen wird. —

Wir wenden uns nun mit dem Verf. zum Rythmus ohne eine Darstellung seiner neuen Auffassung zu unternehmen, da unsere Absicht nur sein kann, zu dem Werke hinzuweisen. — Seinen Stoff in der Natur aufsuchend und erkennend, erscheint dem Verfasser Bewegung als Leben selbst. „Ruhe wäre Tod; Leben erscheint nur in steter Bewegung. Wohin auch das geschärfte Auge sich richtet, wie weit der ahnende Lichtblick des Geistes die Welt noch erschaut; überall zeigt sich ein wundersames Spiel regender und bewegender Kräfte. Planeten und Monde und Kometen kreisen mit allem, was darum und darauf ist, in mehrfacher Bewegung dahin durch den Weltraum: Sonnen und Fixsterne drehen sich um ihre Axe und wandeln still gemessenen Schrittes um entferntere Centralsonnen, die als wogende Lichtnebel vielleicht zu uns niederdämmernd, auch dort selbst noch Bewegung ahnen lassen. Anziehungen aus weitester Ferne bewirken, als stets lebendige Kräfte, alle diese vielfach verschlungene Bewegung, die nicht minder regsam ist bei den chemischen oder auch physischen Phänomenen der verborgneren Anziehung in unbemerkbaren Fernen. — So regt und bewegt sich denn in der Körperwelt alles; von dem grofsen stets kreisenden Sonnenkörper

*) No. 14 und 15 der Ztg.

**) Was der Verf. dabei ausspricht und andeutet siehe Seite 455 u. f.

bis hinab zur schwingenden Monas: aber auch im Reiche der Geister herrscht nirgend Ruhe, auch hier ist die Bewegung wesentliche Bedingung des innersten Lebens. Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; und zwar nicht die allein, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Unsere Empfindungen sind nur Bewegungen der Lebensgeister, und folgen den Gesetzen der Bewegung; wenn sie auch, wie überhaupt alle geistige Thätigkeiten, gegen die unvollkommnere Stoffwelt eine geringere Beziehung haben auf Raum und Zeit."

„Der Rythmus ist, wie das hohe Wohlgefallen an seiner Erscheinung überall bekundet, unbezweifelt eine Schönheit der Bewegung; alles Schöne aber ist geistigsinnlicher Natur, daher walten dessen Gesetze in beiden Sphären. Die Kraft des Rythmus äufsert sich also gleichförmig auf unser ganzes Sein: er bewegt mit holdem Zauber die innerste Seele: und unbewufst auch wiegt das Haupt sich zum melodischen Takte, zählet unwillkührlich der Fufs das rythmische Mafs. Bewegungen solcher Art wirken demnach auf uns mit einer Gewalt, die wir, kaum dagegen anzustreben vermögend, erleiden; zu deren Erkenntnifs nach Grund und Ursach man aber, nach unserer Ansicht, keiner tiefen Metaphysik bedarf. Der Rythmus ist — herrschend im Laufe der Himmelskörper wie in dem bewegten Atom, in der Blutwelle, wie in den Bebungen der Nerven — wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprinzip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen; und als ein solches wirkt er denn unfehlbar mit mächtiger Gewalt. Feste Mauern stürzen ein durch die rythmischen Bebungen straff dazwischen ausgespannter Saiten; hölzerne Brücken, die beim regellosen Auftritt der Kavallerie nicht wanken, gerathen, wie jeder Physiker weifs, durch den rythmischen Schritt des marschirenden Fufsvolks in Schwingungen, die bei fortgesetzter Bewegung den Einsturz zur Folge haben können: unnatürlich wäre es daher, wenn der Mensch mit seinem für das Schöne empfänglichen Geist, mit dem Körper voll innen pulsirenden rythmischen Lebens, nicht heftig afficirt würde durch die sinnliche Erscheinung des Rhythmus. — Nach demselben mussen unwillkührlich unsere körperlichen Bewegungen sich regeln; das Prinzip, welches um uns und in uns stillgemessen alles regt und treibt, tritt im sinnlich wahrgenommen Rythmus klar hervor; und hohes Wohlgefühl, stets vergesellschaftet mit der Offenbarung des Schönen, ergreift uns in dieser ästhetischen Bewegung, deren auch der Geist hoch sich erfreut im angestammten Bewufstsein ihrer Schönheit. Wo der Rythmus zur Erscheinung kommt, da werden die Kräfte des Körpers leicht und munter angespannt zu ausdauernder Thätigkeit, die Lebensgeister sind reger beseelt, Freude durchströmt unser ganzes Sein; das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem wahren Element. — Darum regeln wir denn so gern den an sich schon rythmischen Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt; er mildert allmächtig die Beschwerde des langen Weges, und belebt wirksam des Kriegers steigenden Muth. Es läfst sich behaupten, dafs der rythmische Trommelschlag jenes bekannten preufsischen Grenadier-Marsches einen nicht unbedeutenden Antheil habe an den Siegen des grofsen Friedrich: philosophische Geschichtskenner werden, vertraut mit der genauern Schlachten-Geschichte jener Zeit, dieser Meinung hoffentlich nicht entgegen sein. — Durch die Gewalt des Rythmus erleichterte Amphion den Bau der thebischen Mauern, deren Steine gleichsam von selbst auf einander hüpften; und Lysander stürzte, wenn auch vielleicht unbewufst, mit Hülfe des Rythmus gigantische Werke der Art in beeilter Schnelligkeit: als er die lange Mauer bei Athen niederreifsen liefs, mufsten alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammenkommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten im lauten Triumphe zu blasen. — Die morgenländischen Völker mögen keine Last heben, wenn nicht ein Geräusch dazu gemacht wird; und wie sehr sie Recht daran thun, beweisen folgende neuerdings in Paris gemach-

ten Versuche mit dem Kraftmesser. Eine gewisse Anzahl von Personen brachte in vereinter Anstrengung den Zeiger desselben auf 3200 Pfund; als aber diese Bewegung ungeregelten Ziehens mit Rythmus oder Gesang vereint ward, so betrug der nun gleichmäfsigere Kraftaufwand derselben Personen gegen 4800 Pfund."

„Nach dieser wichtigen Angabe erleichert nun der Rythmus ganz natürlich die schwere Arbeit der Ruderer und Schiffzieher, der Drescher und Schmiede; der Böttcher langweiliges Klopfen, und andere gleichförmige Verrichtungen: eine Kraft aber, die sich überall im Leben so mächtig bewährte, kann denn auch von nicht geringerer Wirksamkeit sein in den schönen Künsten der Bewegung. Dichtkunst, Musik und Orchestik verdanken ihre Schönheit, ihren höchsten Ausdruck gröfstentheils, oder wie Sulzer meint, fast einzig dem Rythmus. Heydenreich spricht der Dichtkunst das Vermögen, durch den Inhalt der Wörter Gefühle und Leidenschaften zu malen, geradehin ab; eignet ihr aber dagegen die Fähigkeit zu, dasselbe durch den Rythmus zu thun, der ihm denn durchaus nothwendig scheint zu jedem wahren Gedichte. — Forkel sagt: „Rythmus verleiht den musikalischen Sätzen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, und eben dadurch gröfstentheils ihre Wirksamkeit — er ist das Einzige, was ungebildete musikalische Ohren an einem Tonstücke fühlen und begreifen können." — Rythmisches Geräusch war der erste Anfang aller Musik, und blieb auch, als diese bereits einige Fortschritte gemacht hatte, deren wirksamer Begleiter; dieses beweisen die vielen rythmischen Instrumente, zum Beispiel das Sistrum der Aegypter, die Cymbeln und Adufen der Hebräer, die Crotalen u. s. w. Auch jetzt noch machen unter den ausgebildeten orientalischen Völkern, denen aber eine geregelte Harmonie gänzlich fremd ist, solche rythmischen Klänge einen sehr wesentlichen Theil ihrer Instrumental-Musik. Der Indier singt selten ohne Talan, Dole, und chinesisches Tamtam; der Perser markirt seine Takte mit schnalzenden Fingern und mit rasselnden Knochen; und die Türken bezeichnen, wie bekannt, mit lärmendem Geräusch aller Art ihren seltsam mannigfaltigen Rythmus."

(Schluſs folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin.

Rolands Knappen, gedichtet und komponirt von Heinrich Dorn.

Vor einiger Zeit wurde in diesen Blättern*) die Idee der heroisch-komischen Oper festgestellt, deren Wesen nicht dadurch begründet sei, daſs man das Heroische neben dem Komischen hinstelle, sondern daſs man jenes erstere unter den Einfluſs des letztern bringe und beide heterogene Elemente als wesentlich nothwendig und in einander greifend zu einer wahren, innern Einheit erhebe. Seit längerer Zeit ist die Lösung dieser Aufgabe versucht worden, aber nicht gelungen — offenbar, weil Dichter und Komponisten ihre Aufgabe nicht durchdrungen und sich klar gemacht, sondern nur an ihren zwei entgegengesetzten Enden äuſserlich betastet hatten. Närrisch-s und Heroisches neben einander hinlaufen zu lassen, kann nicht jene Anlockungskraft geübt haben, durch die sich so mancher Künstler zu der genannten Gattung hingezogen fühlte. Reizend ist es aber, von der Fantasie zwischen beiden Gegensätzen hin und wieder getragen zu werden, in freiem Humor und aus höherm Standpunkte beide zu umfassen, lebendig und wahr zu vereinen.

Dies ist Herrn Dorn in der oben genannten Oper gelungen und er hat sich das gröfste Verdienst erworben, die erste wahrhaft heroisch-komische Oper geschaffen zu haben. Seine Fabel ist kurzlich folgende:

Emanuel, Fürst von Barcellona, hat aus dankbarer Verpflichtung dem Prinzen Alfons von Leon seine Tochter Johanna verlobt, als unerwartet Ottfried, ein Prinz von Norden — wie er sich nennt — erscheint, sich als den

*) No. 13 Seite 150.

herrlichsten Mann auf Erden anpreiset, und um der Prinzessin Hand wirbt. Der Fürst will sich, unbeschadet seines dem Alfons gegebenen Wortes, doch von den Umständen des neuen Freiers unterrichten. Dieser zeigt Wundersachen vor: eine Mütze, durch deren Wendung man sich unsichtbar machen kann, einen Geldbeutel, der sich immer von Neuem füllt, und eine Schärpe, mit der man die herrlichste Tafel hervorzaubern kann. Solchen Gaben widersteht kein Fürst von Barcellona; Alfons wird heimgeschickt und der Prinz von Norden als Schwiegersohn angenommen. Die früher Verlobten sind in liebender Verzweiflung, die Prinzessin beladet Ottfried (von dem wir nebenbei erfahren, dafs er obscurer Abkunft, ein Knappe Rolands, sei und Beutel und Schärpe seinen Kameraden gestohlen habe) mit einem gewichtigen Kober; allein — die neue Verlobung wird von Serenissimo proklamirt und in Hader scheiden die beiden Nebenbuhler von einander. Der Fürst hat aber ein so unwiderstehliches Verlangen zu den Wundergaben, dafs er sie nicht einmal in seines Schwiegersohnes, sondern nur in seinen eigenen Händen sehen kann. Er beschliefst also, sie zu — stehlen; bei Tafel dem Schwiegersohn tüchtig zutrinken zu lassen und dann die Wundersachen mit nachgeformten zu vertauschen. Dies ist der erste Akt.

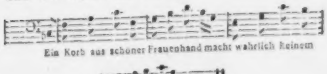
Alfons hat bis zum zweiten Akt Fehde gegen den wortbrüchigen Schwiegerpapa begonnen. In einer vertrauten Unterredung bewegt ihn aber die Geliebte, den unseligen Streit aufzugeben, und ihr, wenn es kein edleres Rettungsmittel gäbe, zu entsagen. Sie scheiden. — Wir sehen Ottfried wieder, der mit einer Begleiterin der Prinzessin, Isabella (die ihm besser gefällt) einen Liebeshandel anknüpft. Zwei neue Personen treten auf, die beiden andern Rolandsknappen, denen Ottfried Beutel und Schärpe gestohlen hat. Ottfried geräth in ihre Hände. Vergebens dreht und wendet er die Mütze, vergebens bietet er Beutel und Schärpe; nirgends zeigt sich die erwartete Wunderkraft, (der Fürst hat also seinen Diebstahl vollführt) man führt den armen Espringen davon — zum Prinzen von Leon, in dessen Solde jene Knappen jetzt stehen. Dieser zieht nun mit dem Entlarvten nach Barcellona zurück. Der Fürst, dem sein Diebstahl doch etwas unfürstlich bedünken will, giebt die listige Beschlagnahme für eine Sicherungsmafsregel zum Besten der Eigenthümer jener Wundersachen aus; jeder bekommt das Seine; Alfons seine Johanne, Ottfried Isabellen, und alles ist zufrieden und trefflich — wie zuvor.

Die Mischung des Vornehm-ernsten (Heroischen) mit dem Komischen in der Fabel liegt am Tage. Damit die reinen und edlen Karaktere (Alfons und Johanna) dem Einflusse des niedrigen Avanturiers und seiner Konsorten unterworfen werden können, stellt sich der Fürst, ein Philister im Fürstenrocke, zwischen beide, unterstützt von seinem würdigen Premier-Minister, und es ist dieser Fabel und den angedeuteten Karakteren ein gar heiteres, erfreuliches Leben abgewonnen, das alle Scenen durchdringt. Der Karakter des Fürsten ist vortrefflich ausgeführt: solche Leerheit im Innern und Wichtigkeit im Aeufsern, soviel Ueberlegung und so wenig Gedanke — kurz ein so höchst bedeutendes Nichts, dafs in ihm, dem wir schon äufserlich seinen Platz in der Mitte der heroischen und der komischen Karaktere angewiesen haben, die beiden Elemente des Stücks ganz zusammenströmen. Wären alle Karaktere, namentlich die der Liebenden und Ottfrieds so vollendet, so müfste die Grundlage des Operngedichts dem besten in dieser Gattung Vorhandenen gleichgeachtet werden. Auch in seiner jetzigen Gestalt verdient es die Aufmerksamkeit der Bühnen und macht dem Dichter viel Ehre. Nur die Diktion läfst so manches zu wünschen übrig; doch hat die Vereinigung poetischen und musikalischen Schaffens in Einem Kopfe so grofse Schwierigkeit, dafs man jede strengere Beurtheilung hierbei zurückhalten und nur beklagen mufs, wie schwer es Komponisten wird, Dichter — und zwar fähige — zu finden.

Die Komposition beweiset tüchtige Bil-

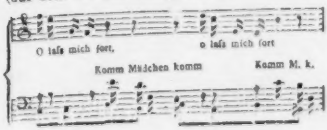
dung und bei erfreulichem Talent ein achtungswerthes Streben zum Guten. Nur in einem Punkte scheint dem Komponisten noch reifere Erfahrung, oder vielmehr größere Freiheit zu wünschen. In mehrern Scenen, z. B. gleich in der ersten, scheint dem Ref. die Musik zu breit ausgedehnt und der raschere Fortschritt der Handlung damit aufgehalten. Dies wird überall der Fall sein, wo der Komponist mehr darauf bedacht ist, eine einmal erfafste musikalische Form auszuführen, als die Entwickelung der Handlung und daran geknüpften Empfindungen treu zu verfolgen. Wären jene oben benannte Karaktere im Gedicht individueller ausgebildet worden, so würde allerdings der Komponist eine noch reichere Aufgabe gefunden haben.

Dafür hat die glückliche Wahl und Bildung des Stoffes dem Komponisten Wege nach den entgegengesetzten Richtungen eröffnet und wir finden das launige —

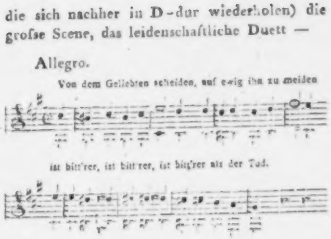


das naive empfindungsvolle Lied,

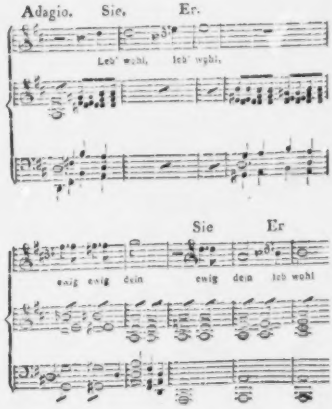
das schalkhaft und zärtlich kokettirende Duett (aus dem wir nur wenige Noten mittheilen

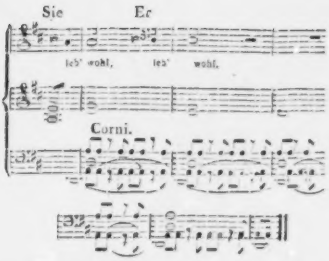


die sich nachher in D-dur wiederholen) die grofse Scene, das leidenschaftliche Duett —



in dem die Liebenden sich auf ewig auseinanderreifsen, im vollkommener Harmonie vereinigt. Nach dem letzterwähnten Duett steigt der Liebende zum Fenster hinaus; nach langem Nachspiel ruft die Geliebte dem Entfernten, Verlorenen ihr Lebewohl nach und aus der Tiefe herauf (die Scene ist auf dem fürstlichen Burgschlosse) hallt das schmerzliche Lebewohl des Entsagenden wieder — in dieser tief gefühlten und dramatisch höchst wirksamen Stelle:





die nur mit Saiteninstrumenten und Hörnern begleitet ist. Unmittelbar darauf führen Trommel uns den Abzug des leonischen Heeres vor die Phantasie. —

Je mehr Referent sich des Werkes gefreut hat, desto ernstlicher mufs er einen Schritt des Komponisten tadeln, der eben ihm nicht anstand. Nicht aus Mangel an eigner Erfindung, oder zufällig, sondern in offenbarster Absichtlichkeit hat er da und dort dem Rossini, ein paar Mal auch Spontini und Spohr nachgeschrieben, ja er hat nach vollkommenem Abschlufs jenem obengedachten ganz einheitsvollen Duettino einen Wiener-Walzer-Jodel-Schlufs angehängt*). Hat er sich das Publikum durch die Mehrzahl der bisherigen Königsstädter Leistungen so entschieden verwöhnt gedacht? Das wäre ein Irrthum; gewifs aber ist es ein Unrecht, sein Werk und seine Ueberzeugung einer äufsern Rücksicht, auf das Publikum z. B., nachzusetzen. Das ziemt dem Künstler nicht — und es lohnt nicht einmal; stets wird das Eigne auch das Wahre und Wirksamste sein.

Die Ausführung war von allen Seiten lobenswerth; Auszeichnung verdient das belebte und karaktervolle Spiel und der stets den Intentionen des Komponisten angemessene Gesang des Fräuleins Eunicke. Gelegentlich mehr hiervon. Marx.

*) Der bei der zweiten Aufführung übrigens weggeblieben ist. D. R.

Berlin, Montag, am 7. Juli.

Unser thätiger um das Konzertwesen in Berlin so höchst verdienter Musikdirektor Möser hat uns in seinem heutigen Konzerte in mehr als einem Punkte neuen und anziehenden Genufs verschafft. Wenn Ref. auch die Einrichtung und Aufführung nicht durchgängig billigen kann, so gebührt doch der Thätigkeit des Konzertgebers und seinem, stets auf Neu s und Gutes gerichteten Unternehmungsgeiste die ruhmlichste Anerkennung.

Er hatte zum Lokal des Konzerts einen freien, mit Bäumen umschlossenen Gartenplatz gewählt und das Orchester mit Dilettanten verstärkt. Auch die Musiker des Königstädter Theaters waren eingeladen, sollen aber verhindert gewesen sein. So ist doch endlich in Berlin der Anfang zu gemeinschaftlicherer Wirkung gemacht; was könnte hier durch Vereinigung aller Kräfte gewirkt und an Gemeingeist gewonnen werden. — Wäre die grofse Masse der Spielenden in einem Saale vereinigt worden, so hätte die Wirkung imposant sein müssen. So fehlte bei aller Energie, die namentlich die Violinisten anwendeten, der Nachhlang, der erst die rechte Fülle giebt; und besonders die Saiteninstrumente und die Pauken versagten die ihnen mögliche Wirkung. Bei dem Mangel an Resonanz vereinzelten sich namentlich die Töne der Saiteninstrumente dermafsen, dafs man leicht im Stande gewesen wäre, jeden einzelnen Violinisten fortwährend herauszuhören, wenn man seine Aufmerksamkeit nur etwas darauf gerichtet hätte. Wie nachtheilig dies nun vollends unter den dazu tretenden Umständen wirkte, werden wir nachher besprechen.

Die Auswahl der Konzertstücke liefs für ein Gartenkonzert fast keinen Wunsch übrig. Die Pastoral- und die Schlachtsymphonie von Beethoven, die Ouvertüren zu Oberon von Weber, zu Olimpia von Spontini, zu Faust von Spohr, Männergesänge von Zelter und Flemming — soviel Gutes und Grofses ist vielleicht noch nie in einem Berliner Konzerte vereinigt gewesen.

(Schlufs folgt.)

Aus Paris.

Seit meinem jüngsten Schreiben haben sich in der musikalischen Welt allerlei Dinge zugetragen, die nicht ohne Interesse für das Musikliebende Publikum sind. Die allerliebste Mademoiselle Sontag, die uns täglich lieber wird, hat seit jener Zeit zwei neue Triumphe feiert. Sie hat in der letzten Vorstellung des Barbiers von Sevilla, an der Stelle der Rossinischen Arie, die Rhode'schen Variationen eingelegt; die Leichtigkeit und Volubilität ihrer Stimme machten bei diesem Kunststückchen einen solchen Eindruck auf die Pariser, dafs sie nicht nur dieselben da Capo singen mufste, sondern man auch im Publikum nur zwei Stimmen vernahm, deren eine behauptete: C'est Madame Catalani rajeunie, und die 2te: Ah jamais Madame Catalani n'a eu ni la voix ni la methode de Mlle. Sontag. Seit einer Reihe von Jahren, in denen ich den Succes vieler Sängerinnen gesehen, erinnere ich mich keines gleichen Enthusiasmus; selbst Madame Pasta, der Abgott der Dilettanti, hat niemals so stürmischen Beifall erhalten. Der grofste Triumph dieser jungen Sängerin war aber in der Donna Anna des Don Juan. Seit Mad. Barilli haben wir diese Rolle von vielen Sängerinnen gehört, aber auch nicht eine derselben hat den hohen geistvollen Karakter, den der grofse Meister dieser Rolle eingeprägt, aufgefafst. Es war der Dlle. Sontag vorbehalten, den Franzosen Mozarts himmlische Gedanken verständlich zu machen. Non sperar se non m'uccidi, diese Töne mit nie gehörter Kraft ausgestofsen, sicherten uns den köstlichsten Genufs. Wenn gleich Imbelli ein kalter Don Juan, und Graziani kein Leporello der diesen Karakter recht aufgefafst, so hätte doch Mlle. Cinti, eine recht brave Zerline, die so ganz allein stehende Mlle. Sontag unterstützen können; denn Mlle. Amigo, die schöne Spanierin, die alles, nur nie recht singen kann, mufste als Elvira eine grofse Lücke lassen. Aber ein wenig böse, eine solche Rivalin zu haben, sang Mlle. Cinti nur mit halber Stimme, und so würden wir den Effekt der Ensemble Stücke ganz verloren haben, hätte die kräftige Stimme der Donna Anna nicht alles gehoben und beseelt. So ausgezeichnet, wie Mlle. Sontag auch im ersten Akte war, so übertraf sie doch alles, was wir bis jetzt von ihr gehört, in der grofsen Arie des 2ten Aktes. Dieses schöne Musikstück, das trotz einiger veralteten *) Passagen immer eine der brillantesten Konzert-Arien bleiben wird, war seit der Barilli hier nicht gehört worden. Mlle. Sontag hat in beiden Vorstellungen des Don Juan, durch ihr ausgezeichnetes Spiel, das richtige Auffassen dieser herrlichen Musik, und den reinen edlen Vortrag (in den sie nicht, wie viele andere Sängerinnen, rossinische Passagen eingemischt) sich die Liebe und Bewunderung des Publikums gewonnen. Man behauptet, sie sei auf 3 Jahre mit 80,000 Frank jährlich, engagirt, und würde im nächsten Jahre Mitglied der hiesigen Bühne sein; sollte das Factum wahr seiu, woran ich nicht zweifle, so ist das die beste Acquisition, die wir in vielen Jahren gemacht, und wir dürfen hoffen, dafs gute deutsche Musik durch diese wackere deutsche Künstlerin auf das italienische Theater verpflanzt werden wird. Heute tritt sie als Cenerentola auf, mein nächster Brief wird also wieder Bericht eines neuen Sieges enthalten.

Rossinis neue Oper: Le siege de Corinthe wird erst im Monat September gegeben werden. Im Feydeau wird Aubers Operette: Le Timide (der Furchtsame) noch immer gegeben, es ist ein leidlicher Lückenbüfser.

Eine neue Oper in 3 Akten: Le Duel, Musik von Riffault sahen wir vor wenigen Tagen in diesem Theater. Ein durchaus schlechtes Opernsüjet, das der Fantasie gar keinen Stoff bietet, und von den Franzosen nur als Melodrama angesehen werden kann, stand dem jungen Komponisten sehr entgegen. Die Musik, ohne etwas Ausgezeichnetes zu sein, beweist, dafs der noch junge Künstler seine Reise in Italien zum Studium italiänischer Musik benutzt und auch in Deutschland etwas gelernt habe; er kennt überdies die Thea-

*) Ah, soyez le bien-venu, Mr. le Français.

D. Red.

tereffekte, und wir glauben, dafs er Aufmunterung verdient und in seinem nächsten Werke etwas nicht unbedeutendes liefern könnte. Es sind in den Arien und Duetten recht hübsche neue und frische Gedanken, und die ganze Oper ist ziemlich regelhaft geschrieben; wir glauben, dafs die Klatschbande (La claque) die sich in grofser Anzahl bei der ersten Vorstellung eingefunden, überflüssig war und dafs auch ohne sie die Musik dieser Oper, als erstes Werk eines französischen Künstlers, nicht ohne Erfolg gewesen wäre.

Mademoiselle Canzi ist seit einigen Tagen hier, da ihr Rollenfach aber dasselbe als das der Mlle. Sontag ist, so fürchten wir, dafs wir diese Künstlerin, die ausgezeichnet sein soll, nicht hören werden.

Aus Pesth.

Am 13. Februar gab unser beliebter Tenorsänger Herr Watzinger, zu seiner freien Einnahme Göthes: Claudine von Villabella, welches Drama ein gewisser Herr Emanuel Straube für die Bühne eingerichtet, und Herr Kapellmeister Gläser in Musik gesetzt hat. Ueber letztere kann nur günstig geurtheilt werden. Sie ist mit Fleifs und Studium gearbeitet, ohne schwerfällig oder trocken, mit Reiz und Lieblichkeit ausgeschmückt, ohne leer oder tändelnd zu sein. Wenn schon Originalität nicht immer die hervorstechende Eigenschaft darin ist, so schimmert dennoch oft eine angenehme Individualität durch, und nur zuweilen wird die selbstgeschaffene Bahn verlassen, um auf einem Seitenpfade die Lieblings-Promenade in Rossini's würzig duftenden Blumengarten einzuschlagen. Ueberhaupt ist der Tonsatz, etwas Monotonie abgerechnet, meistentheils den Situationen und Karakteren angemessen. Der Bearbeiter des Textbuches hat seinerseits am Originale so wenig geändert, dass er unmöglich viel verderben konnte. Hr. Watzinger hätte für seine kunstsinnige Wahl und empfindungsvolle Darstellung nebst dem reichlich gezollten Beifall auch noch einen reellern Lohn verdient; denn selbst der rauschendste Applaus ist, genau erwogen, doch nicht viel mehr als Luft, und von dieser allein läfst sich, wie man sagt, schlecht genug leben, und leere Bänke sind für jeden Benefizianten gräuliche Dissonanzen. Dem. Roser (Claudine) war im Gesange befriedigend, im Spiel mittelmäfsig; Herr Fischer (Rugantino) in beiden vortrefflich.

Aus Ofen.

Eine alte, verschollene Wiener Parodie: Hamlet, Prinz vom Tandelmarkt, ist zu uns den ehrwürdigen Schlofsberg heraufgeklettert. Vor nicht geraumer Zeit hat man auch die Bewohner Ihrer Königsstadt damit bewirthet, und auf gleiche Weise versuchte ein hiesiger Reformator, das ziemlich derbe Gericht zeitgemäfs zu appretiren. Solches ist wenigstens nicht mifslungen, und wenn der Schlagwitz, wie hier der Fall war, so recht con amore gebracht wird, kann's auch an Knalleffekt nicht fehlen. Ein wesentliches Verdienst hat sich dabei Hr Kapellmeister Kleinheinz durch seine meisterhaft karakterisirte Musik erworben; schon die Ouverture ist ein humoristisches Fresko-Gemälde Hogarthischer Karrikaturen und mehrere eingelegte Gesänge, wie sie nun hier placirt sind, bringen in der That eine höchst drollige Wirkung hervor.

Die Reprise der allerliebsten Konversations-Oper: die vornehmen Wirthe, mit Katel's wunderlieblicher Musik, bei welcher unsere arme Ohren doch nicht immerdar durch den heillosen Lärm der grofsen und kleinen Trommeln, der Pauken, Trompeten, Posaunen, Serpents, Pikkoiflöten, kreischenden Klarinetten, brüllenden Baishörner, und dem übrigen Trosse der leidigen Janitscharen-Bande molestirt und maltraitirt werden, gewährte den wahren Theaterfreunden ein solides Vergnügen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 2. August. Nro. 31. 1826.

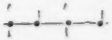
II. Recensionen.

Charinomos — Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Karl Seidel. Erster Band. Magdeburg, bei Ferdin. Rubach. 1825. Oktav. X und 591 Seiten.

(Fortsetzung aus No. 30.)

Nachdem so die Wichtigkeit des Rythmus an seiner Herrschaft in den Naturgegenständen dargelegt ist, führt uns der Verf. zu einer, wenn sie ganz ausgeführt wird, vollkommen erschöpfenden Uebersicht aller rythmischen Gestaltungen und weiset neue Bahnen in diesem Gebiete nach. Einfach und leicht übersichtlich bis zu Ende, beginnt er mit der Zergliederung gleichtheiliger Bewegungsreihen durch Accent:

entweder

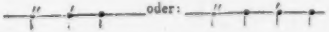


oder

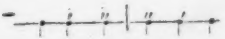
in je zwei und zwei, drei und drei, vier und vier —

„es liefsen sich," schliefst er, „die einzelnen rythmischen Gröfsen in dieser Form vielleicht noch erweitern; wo indessen nicht sowol von der Bewegung im Allgemeinen, als nur von deren Schönheit die Rede ist, wird die Gröfse der rythmischen Glieder begränzt durch die allgemeinen ästhetischen Gesetze der Mannigfaltigkeit in der Einheit und durch die schöne Proportion und leichte Ueberschaulichkeit der Theile eines Ganzen. In solcher Beschauung möchte denn wohl jener letzte Rythmus schon die weiteste Ausdehnung haben" u. s. w. — Hier erblicken wir die erste Folge jener äusserlichen Bestimmung eines Kunstprinzips und des Begriffes Schönheit, worüber wir in der Einleitung *) geredet haben. Der Verf. hat kein ästhetisches oder andres Gesetz nachgewiesen, aus dem weitere rythmische Formung, z. B. fünf- und siebentheilige, unzulässig erschiene. Selbst die Erfahrung spricht gegen ihn; im ersten Satze der 54sten Sonate von Beethoven finden wir z. B. den fünftheiligen Rythmus (in Quintolen) in ausgedehnter Anwendung. Die Meinung, dafs solche Rhythmen unbrauchbar seien, hat sich nur daher verbreitet, dafs man eine Zeitlang sich darin gefallen hatte (um wenigstens in einer Beziehung neu zu sein) fünftheilige Rhythmen zu erzwingen und zu erkünsteln, die dann freilich als erzwungen und erkünstelt unangenehm empfunden werden mufsten. — Es läfst sich hier nur auf das ewige Grundgesetz zurückweisen: dafs jeder Künstler seinen Gegenstand frei von allen äusserlichen Absichten ganz so wie er ihm erscheint, darstellen soll; dann hat er das Rechte gegeben und dann allein darf er sich von seiner Darstellung Wirksamkeit versprechen. —

Die Accente werden nun in stärkere und schwächere getheilt und dadurch Gröfsen von dreifachem Gewichte gewonnen. —



*) No. 14 und 15 d. Ztg.

Hieraus — 

bildet sich nun Ab- und Zunehmen und somit haben wir:

Rythmen mit gleichem Accent,
— — verschiedenem —
— — verschmelzenden —

erhalten, alle unter dem Namen des rein intensiven, oder blos accentuirten Rhythmus begriffen.

Hiernach folgt der extensive oder quantitirte Rythmus, der durch verschiedenen Zeitverhalt — aus Gliedern von ungleicher Dauer in geregeltem Wechsel entsteht. Nach dem Vorbilde des verschmelzenden Accents führt der Verf. au Acceleration und Ritardation in geregeltem Wechsel, von der er mit Recht einen neuen und erheblichen Ausdruck erwartet; endlich zu dem Rhythmus ohne Kontinuität der Bewegung (durch Pausen dargestellt) in dem er wieder den Quell einer neuen und reichen Mannigfaltigkeit sieht.

Nun aber wendet er sich zu der Frage nach der Bedeutung des Rythmus.

(Fortsetzung folgt.)

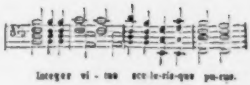
III. Korrespondenz.

Berlin, Montag, am 17. Juli.

(Schluß des Berichts: „Ueber Mosers Garten-Konzert.")

Jetzt noch wenige Worte über einzelne dieser Kompositionen und deren Exekution.

Die Männergesänge fanden ihre höchste Zier in dem Vortrage des Herrn Bader, der den ersten Solo-Tenor übernommen hatte und auch in den Tutti's mit seiner unvergleichlichen Stimme das Ganze durchleuchtete. Die Choristen selbst distonirten an mehrern Stellen so ungemein, daß man nicht im Stande gewesen wäre, die Harmonie zu erkennen. — Uebrigens hatte man unter den Zelterschen Männergesängen, unter denen Ref. welche von großer Schönheit, Kraft und Eigenthümlichkeit kennt, nicht eben vortheilhaft gewählt. Der dritte Gesang war Flemmings bekanntes und in Berlin sehr beliebtes —



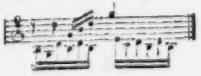
eine sanfte, sonst aber wenig bedeutende, von vielen berliner Liedertafel-Liedern Zelters, Bergers, Hoffmanns und Anderer weit übertroffene Komposition.

Die Olimpienouvertüre, wie die übrigen Spontinischen, werden hier in Konzerten oft gegeben; wenn es sich aber schon im Allgemeinen behaupten ließe, daß Opernouvertüren seltener zu diesem Zwecke verwendet werden sollten, um ihre frische Wirkung am rechten Orte, vor der Oper, nicht zu schmälern: so stehen noch mehr Gründe der Verpflanzung Spontinischer Ouvertüren in das Konzert entgegen. Selten hat ein Konzertgeber die Mittel, sie so glänzend aufzuführen, als wir sie von der gesammten Kapelle unter Spontinis energischer Leitung zu hören gewohnt sind. Dann aber scheint uns Spontini seine Ouvertüren — und namentlich die zur Olimpia — in eine so enge Beziehung zur Oper gesetzt zu haben, daß wir an einem andern Orte, als vor der Oper, unmöglich eine angemessene Vorstellung davon bekommen können. Deutsche Tonsetzer (z. B. Beethoven, Weber in seinem Oberon, Spohr in seiner heut aufgeführten Faust-Ouvertüre) geben in der Ouvertüre ein Gemälde aller in der Oper wesentlich erscheinenden Züge und es schwebt das Werk, wie in einer rhapsodischen Erzählung, noch einmal unserer Phantasie vorüber; ja wir mögen jede wesentliche Erscheinung in der Oper schon im Voraus aus der Ouvertüre erkennen. Ueberdem enthalten diese und andre deutsche Ouvertüren, z. B. die meisten Mozartschen, einen so reichen Schatz schönen und kunstvollen, erst allmählig aufzufassenden Tonsatzes, daß man sie gern öfters hört, als bloß bei den Opern-Aufführungen, und gewiß jedesmal noch einen bisher versteckten Reiz entdeckt. In einem andern Sinne scheint uns nun Spontini namentlich in

der Olimpia-Ouvertüre nicht die Oper vorzuspiegeln, sondern nur auf das Grofse, Leidenschaftlich-bewegte, was erfolgen soll, durch eine homogene Gemüthsbewegung vorzubereiten, so dafs es wol nicht möglich sein möchte (aber auch nicht gefodert werden darf) in der Olimpia-Ouvertüre z. B. jeden einzelnen Satzes Bedeutung in der Oper bestimmt nachzuweisen. — So setzt uns nun diese Ouvertüre in die Stimmung, die Oper zu hören, und eben dies erfolgt im Konzerte nicht. Gewifs beeinträchtigt ein wenn auch unbewufstes Gefühl hiervon die Wirkung der Komposition, ohne ihre Schuld. —

Nur zu sehr hatten wir dagegen Ursach, uns der trefflichen Ouvertüre zu Faust von Spohr zu freuen, da die Oper — Spohrs Meisterwerk, wie viele Kenner versichern — uns noch immer versagt bleibt. Wenn man betrachtet, wie wenig Neues auf unserm Opernrepertoir erscheint, wenn man beobachtet, wie sich die Direktion zu alten, oder seichten französischen Sachen drängt: so ist das Uebergehen eines so wichtigen Werkes, wie Spohrs Faust, wirklich schwer zu begreifen und mufs als Zeichen einer Verderbnifs des Kunstsinnes (sicher jedoch nur als vorübergehende) angesprochen werden. — Für Oberon dürfen wir uns bessere Hoffnungen machen; bald erscheint auch der Klavierauszug dieser letzten Oper Webers und bis dahin enthalten wir uns jeder Andeutung.

Die wichtigsten Produktionen des heutigen Abends waren Beethovens grofse Tongemälde: die Pastoralsymphonie und Wellingtons Sieg. Die erstere wird immer mehr ein Liebling der Berliner und heute, im Kreise schlanker lichter Bäume, unter mild erhelltem Abendhimmel, schien der innerste Sinn dieser Frühlingsscene noch einmal so lebendig und beseelend hervorzutreten; ein glücklicher Zufall liefs bei dem ersten G-dur im Andante — wo die Flöte sich so leicht aufschwingt



die bis dahin verborgene Sonne noch einmal das Laub mit ihrem Strai durchrittern.

Dennoch wird gegen einzelne Partien dieser Musik, wie gegen den gröfsten Theil der Schlachtsymphonie und ähnliche Werke, z. B. auch gegen die Jahreszeiten von Haidn, gerade unter dem unterrichtetern Theile des hiesigen Publikums eine Art von vornehmer Zurückhaltung sichtbar, die darin ihren Grund hat, dafs man die sogenannten Tonmalereien und folglich die Kompositionen selbst, die jene enthalten, als Spielereien, Ausgeburten einer kleinlichen Auffassung, kurz als unwürdige Verirrung ansieht und sich dadurch dem Einflusse jener Werke verschliefst — eine Ansicht, die in Prämisse und Folgerung gleich gewagt und unrichtig, und der entgegen zu treten, längst der Vorsatz des Ref. gewesen ist.

Leider hat aber die heutige Ausführung keine günstige Gelegenheit geboten, die Sache durch That und Wort gleich anschaulich zu machen. Wahrscheinlich mit Rücksicht auf das unverschlossene Lokal hatte man den die Symphonie begleitenden Schlachtlärm mit Trommel, Kanonen- und Musketenmaschinen und mit wirklichen Feuerwerkschlägen so verstärkt, dafs die Musik kaum daraus hervorgehört werden, geschweige als Hauptsache wirken konnte. So hatte man auch die einleitenden Trommelmärsche und Fanfaren durch Wiederholung so verlängert, dafs sie die Spannung vermindern, statt steigern mufsten. Nach ihrem Schlusse setzte die Feldmusik nicht unmittelbar und nicht rasch genug ein und es fehlte daher eine Verschmelzung jener und der rein-musikalischen Massen. Die französischen Trommeln waren ganz wahrheits- und karakterwidrig eben so tief gestimmt als die englischen, statt dafs man ihnen den gellenden, rasselnden französischen Klang (nach dem dumpfer rollenden der nördlichen Nationen) hätte geben sollen; auch setzte das französische „Marlborough" zu langsam ein — ohne jenen französischen Ungestüm, auf den Beethoven hier sicher gerechnet hat. Endlich wurde sogar das Ungewitter in der Pastoralsymphonie

mit Regen-, Sturm- und Donnermaschinen überkräftig unterstützt und dadurch die musikalische Schilderung, ja die Musik überhaupt die man kaum zusammenhängend vernehmen konnte) ganz in den Hintergrund gedrängt, wozu denn freilich die Ungünstigkeit des Lokals, wie schon erwähnt, viel beitrug. Rechnet man dazu noch Mifsgriffe der Maschinisten, z. B. das zu frühzeitige Eintreten der Sturmmaschine in der Pastoralsymphonie, das fortgesetzte Regnen daselbst, als die Musik schon das Gegentheil schilderte: so kann vom Publik am ein richtiges Auffassen freilich nicht erwartet werden. Ref. wünscht daher und erwartet für die Darlegung seiner Ansicht eine befriedigendere und begünstigtere Aufführung, wünscht aber dann auch jedem Musikfreunde Lossagen von vorgefafsten Meinungen und unbefangene Hingebung an das Werk, als die ersten Bedingungen einer genugthuenden Auffassung und Verständigung. Einstweilen mag gegen die Autorität der Theoretiker, die gegen Malerei gesprochen haben, erinnert werden, dafs es kaum einen Künstler von Bedeutung giebt, der nicht gemalt hätte, und zwar ganz in Opposition mit jener Meinung; Sebastian Bach, Händel, Gluck, Haidn, Mozart, Beethoven, Weber — das sind Namen, die wol jeden andern aufwiegen und das vornehme Urtheil gegen Malerei wenigstens einstweilen zurückhalten sollten.

Herr Musikdirektor Möser ist der Mann, von dessen Eifer und Talent wir eine baldige und gelungene Wiederholung derselben Kompositionen in einem günstigern Lokale zuerst hoffen dürfen. Ref. spricht hiermit gewifs den Wunsch vieler aus. Marx.

Ueber mehrere Musikaufführungen in Leipzig.

(Schlufs aus No. 28.)

An dem letztern Tage gab auch der Musikverein seine letzte Aufführung für dieses Abonnement in der Universitätskirche. Es war dazu das fruchtlos bezweifelte Requiem Mozarts gewählt, und vorherging der Gesang des Ecce quomodo moritur von Gallus. Die Gesellschaft besitzt die ausgezeichnetsten Solosänger unter den hiesigen Dilettanten; die minder zahlreichen Dilettanten, welche Instrumente spielen, werden bei den Versammlungen, in denen Werke mit Orchesterbegleitung aufgeführt werden, durch Mitglieder des Orchesters ergänzt. Musikdirektor der Gesellschaft ist der durch seine volksmäfsigen Lieder auch im gröfsern Publikum bekannte Organist Pohlenz. Sein Eifer für das Zusammenhalten und fleifsige Ueben der Sänger an geeigneten Werken ist eben so uneigennützig als unermüdet und befördert viel Gutes, welches aus diesem Kreise hervorgeht. Schon seit einigen Jahren hatte die Gesellschaft ihre letzte Aufführung auf den Charfreitag gelegt, und dazu ein bedeutendes geistliches Werk gewählt. Diefsmal also vornehmlich das Requiem. Die unbequeme durch das Lokale verursachte Stellung des Instrumental-Orchesters schwächte die Instrumental-Partie etwas. Dies war fast das einzige Mangelhafte der Aufführung. Der Chor war ganz vortrefflich und die Soli, unter mehrere vorzügliche Dilettanten vertheilt, konnen nicht leicht sicherer, ausdrucksvoller und mit schönern Stimmen vorgetragen werden.

Derselbe Verein veranstaltete endlich noch während der Messe eine aufserordentliche Musikaufführung zum Besten der Abgebrannten in Dippoldiswalde in Sachsen, in Verbindung mit der hiesigen vom Hrn. Musikdirektor Schulz geleiteten Singakademie, und mit dem stark besetzten Orchester in der hiesigen Thomaskirche. Dies gab einen sehr schönen Chor, wie ihn manche gröfsere Stadt nicht aufzuweisen haben wird. Die aufgeführten Stücke waren: der Frühling aus Haidns Jahreszeiten, aufgeführt vom Hrn. Musikdir. Schulz, und im zweiten Theile Naumanns grofses Vaterunser nach Klopstocks Text, aufgeführt vom Hrn. Musikdirektor Pohlenz. Unter den Solostimmen leisteten die Soprane, Alte und Tenöre äusserst Vorzügliches, was um so mehr bemerkt werden mufs, da der Styl solcher Werke unsern heutigen Sängern immer fremder wird. Das Ganze brachte einen ernsten und einfach erhabenen Eindruck hervor. So-

mit wären die Konzerte und musikalischen Akademieen für dieses Halbjahr würdig geendigt und nun beginnen hier in den Gärten, nach allen Richtungen der Windrose hin, die sogenannten Gartenkonzerte, in welchen man Beethovens Musik zum Egmont, Symphonieen von Mozart, Finale's von Beethoven, Weber, Cherubini und süfse Bravourarien von Rossini für Blasinstrumente eingerichtet, bei einem Kruge Bier mit Gelassenheit anhören kann. Das Schlimmste bei diesen profanirenden Arrangements ist, dafs der Vortrag derselben meist sehr lobenswerth ist, was aber unter Leuten, die in der Musik nicht zu distinguiren verstehen, die Meinung verbreitet, als komme wenig darauf an, in welcher Form und mit welchen Instrumenten oder Stimmen man ein Stück hört. —

Wien, im Februar 1826.

(Verspätet.)

Seit mehreren Wochen geht es doppelt lustig her im stets lustigen Wien; denn der Fasching ist dieses Jahr so unmenschlich kurz, und die jungen Beine wollen ihm doch so freudig den schuldigen Tribut entrichten. Da sind denn alle Strafsen-Ecken vollgeklebt, ja übersäet mit Ball-Annoncen, worin ein Saal-Inhaber dem andern den Vorrang abzugewinnen trachtet, dafs er die beste, neueste gewählteste Tanzmusik verheifst. Da prangen aufser den K. K. Redoutensälen der abermals neu dekorirte „Apollosaal," die „matronenhafte Mehlgrube," der „keusche Mondschein," der „römische Kaiser," die „Kaiserin von Oesterreich," der „schwarze Bock," das „grüne Schaaf," der „weifse Schwan," die „goldene Ente," das „silberne Kreuz," der „Biersack," das „Stadtgut," die „drei Mohren," der „Sperl," mit einer zahllosen Suite von Nebenbuhlerinnen geringerer Sorte, allwo die berühmtesten Tanzmelodien-Fabrikanten: Schwarz, Gruber, Wilde, Panzer, Faistenberger, Hirtl, Lanner, Stadler, Zäch, Limmer et Consorten nicht nur ihre allerfrischesten Waaren ausbieten, sondern auch — wie mit Schwabacher Schrift zu lesen — das wohlbesetzte Orchester in selbsteigener Person kommandiren. —

Aber auch unsere Bühnen wollten bei der allgemeinen Lustbarkeit nicht zurückbleiben, und schüsselten auf, was Haus und Hof vermochte. Herr Karl gab im Theater an der Wien die Parodie: „Staberl als Freischütz," zu welcher er, wo nicht selbst Vater, mindestens doch Pathe ist; denn das Kindlein war allerwege ganz ungewöhnlicher mafsen gar splendide dotirt, mit vier nagelneuen Dekorationen, vielen reich gallonirten Uniformen, Schützen und Jägern à cheval et à pied, Tänzen und Chören, einem Postzug; auch waren in der Löwengrube, pseudo Wolfsschlucht, zu erschauen: das ganze Naturreich von Ungethümen, glühende Fratzen-Larven, aus allen Felsenwänden hervorglotzend, eine ungeheure Bache mit ihrer vollständigen Sippschaft, eine Riesenschlange, so als Hauptschmuck eine brennende Laterne trägt, ein flammensprühender Bucephalus, Furien, welche mit dem gleichfalls in die Feuerfarbe changirten Max-Staberl einen Hexen-Reihen aufführen, und letzterer von einem geflügelten Monstrum, wahrscheinlich dem fabulösen Vogel Roch, hoch in die Lüfte emporgetragen wird. Da giebt man denn sein Geld doch nicht umsonst hin, und kann sich noch obendrein vor Lachen ausschütten, wenn der Ex-Paraplutmacher, nunmehriger Leibschütz des Herrn Ottokar v. Schiefsheim, im allergroteskesten Weiberkostüme à la tete des Brautjungfern-Corps erscheint, und das Liedchen von der veilchenblauen Seide zum Besten giebt. Ueberhaupt gehört die ganze Farce, in ihrer Art wenigstens, nicht zu den mifslungenen; das Original ist beinahe Scene für Scene travestirt, und in Hülle und Fülle mit Witz (von ziemlich derber Natur) durchspickt; nur bei der Katastrophe haperts, weil der Eremit fehlt, welcher Deus ex machina auch in der Oper bei den hiesigen Darstellungen wegbleiben mufs. Dafür singt Herr Karl am Schlusse einige Strophen, worin der Tonsetzer mit Encomien abgefüttert wird; was indefs immer ein magerer, gar zu nüchterner Nothbehelf bleibt. — Für die eigentliche tolle

Woche war der Tanzmeister „Pauxel“ aufgespart worden. Das Stück selbst ist eine äußerst locker verbundene Scenenreihe, und der Posse wahrer Thermometerstand unter Null. Dagegen entschädigt Herr Karl in der Titelrolle im vollsten Maaße, und schwerlich dürften seine Gastspiele eine seiner Individualität angemessenere, brillantere Darstellung folgen lassen. Wer die Tanzlektion sehen kann, ohne eine Miene zu verziehen, muß der schwarzgalligste Hypochonder des ganzen weiten Erdenrunds genannt werden. Er zeigt nämlich in verschiedenen Tanzgattungen den Unterschied von Ehedem und Jetzt; als Tänzer comme il faut, eine Menuett voll Grazie und Anstand! eine zierliche Anglaise; eine elegante Quadrille ausführend, und persiflirt unmittelbar darauf mit der drolligsten Picanterie die Nonchalence unserer Zeiten durch eine möglichst faul herabgeschlenderte Française, durch eine lumpig gehopste Ecossaise, und einem dito bachantischen Galopp-Walzer. Er ist ein wahres Vergnügen, bei diesem köstlichen Jux unsere Modeherrchens und Gentlemens im Parquet zu fixiren. Sie sind ganz enchantirt von Pauxels Proteus-Natur, und möchten sich die Lunge herausschreien mit lauter: Bravo! Bravissimo! Charmant! Excellent! En merveille! Magnifique! ohne sich's träumen zu lassen, daß so eben gerade über ihren Häuptern die Satyrgeißel hohnlächelnd geschwungen wird. — Von der Musik zu beiden Pièçen ist nicht viel erhebliches zu vermelden. Das Arrangement zum „Freischütz“ hat der königl. baierische Hofmusikus Röth besorgt; in der Ouvertüre, dem Lachchor, und bei der Scene des Kugelgießens, zeigt derselbe Anlage zum musikalischen Epigrammatisten. Welche Rhythmen im „Tanzmeister Pauxel“ vorherrschend an der Tagesordnung sind, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. An den letzten Fastnachtsabenden ward noch zur Koda ein Appendix beigegeben: des Karnevals Leichenbegängniß, durch den barokkesten Maskenzug, unter einer wahrhaft originellen Marschmelodie symbolisch dargestellt. Schreiber dieß hatte hinter dem Direktionspulte Posto gefaßt, und las auf den Orchesterstimmen den Namen: Lindpaintner. —

Das Leopoldstädter- oder — priscis temporibus: Kasperl-Theater brachte zur Welt: Ein komisches Quodlibet, mit Musik vom Kapellmeister Müller, in zwei Abtheilungen: „Thespis, Serapions und Jokus Wanderung in die Leopoldstadt.“ Einzelne Scenen machten Glück; von einem Ganzen ist ohnehin keine Rede. — Weiter: „Oskar und Tina,“ oder: „Der Kampf um die Schönheit im Reiche der Lügen,“ Phantasie-Gemälde mit Musik vom Kapellmeister Drechsler. Ein dramatischer Minos hat noch einen dritten Titel in Vorschlag gebracht, nämlich: „Tripel-Alliance, zwischen Unsinn, Obscönität und Aberwitz.“ — Nachsichtsvoller richtet das Publikum; es lacht, ohne zu denken, und verdauet dabei; kommt oft wieder; bloß um zu lachen, zu verdauen, und — nicht zu denken. — Endlich: „Jakob in der Heimath,“ als Fortsetzung der Posse: „Jakob in Wien,“ gleichfalls in ein Singspiel verwandelt, und vom Kapellmeister Müller mit Ländler-Melodien ausstaffirt. Wird rund gegeben, und demnach zweifelsohne im Repertoire Sitz und Stimme erhalten. —

Die Josephstädter Bühne, von zarter Frauenhand regiert, war quantitativ unter ihren Nebenbuhlerinnen die fruchtbarste. Drei ältere Stücke erschienen neu in die Scene gesetzt: „Der alte Geist in der modernen Welt;“ Zauberspiel von Gleich und Musik v. Volkert; zum Gastspiel einer gegenwärtig schon wieder unsichtbar gewordenen Dem. Werner aus Ofen. — „Der Teufelsstein in Mödlingen,“ österreichisches Volksmärchen von C. F. Hensler; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller, und „Timur der Tartar-Chan,“ oder: „die Kavallerie zu Fuß,“ Parodie der berüchtigten Pferdekomödie gleiches Namens, welche, in Astley's Amphitheater geboren, vor einigen Jahren hierher ins Theater von der Wien überschiffte, und worin Tournaire's zwei- und vierfüßige Kunst-Zöglinge ihre Haupt- und Staatsaktionen produzirten.

Als erste Novität wurde geboten: „Die Sesselträger in Wien," lokale Faschingsposse, in 2 Aufzügen, mit Musik vom Kapellmeister Volkert, welche indefs, wenigstens der Physiognomie nach, auch wohl einem verflossenen Jahrzehend angehören mag, und vielleicht nur herkömmlichermafsen theilweise umgegossen und modernisirt wurde.

Auf die zweite Neuigkeit, eine von Herrn Kapellmeister Gläser komponirte, nach dem Italienischen des Gozzi bearbeitete Feenoper: „Heliodor, Beherrscher der Elemente;" oder: „Das Bild des Glückes," waren bedeutende Kosten verwendet worden, durchaus neue Dekorationen, Kostümirungen, Maschinen und Tänze. Wäre das Buch nicht gar zu trocken und ungenieſsbar, und die komische Partie weniger stiefmütterlich bedacht, das ausgelegte Kapital müfste sich allerdings mit Hundert von Hundert verzinsen, da für die Augenlust wahrhaft splendide gesorgt ist, auch der Musikfreund volle Befriedigung erhält in diesem mit unverkennbarer Liebe und lobenswerthem Fleifse ausgearbeiteten Tonwerke, worin der Verfasser eben sowohl einen schätzbaren Ideen-Reichthum entwickelte, als seinen eigentlichen Beruf zum dramatischen Instrumentalkomponisten bewährte, was besonders die heroische Ouverture, die vielstimmigen Gesänge, die grofsartigen Chöre, nebst den reizenden Tanzstücken hinreichend verbürgen. Auf der Bühne haben sich Dem. Heckermann, die Herren Kreiner und Seipelt, im Orchester die Solisten Hr Leon de Saint Lubin (Violine), Herr Leopold Böhm (Violoncell) und Herr Heilingmayer (Harfe) rühmlichst ausgezeichnet. Die erste Vorstellung, wenn schon rücksichtlich dem Verunglücken mehrerer Maschinen vel quasi einer Generalprobe vergleichbar, fand zum Vortheile des Tonsetzers statt, und war so beispiellos zahlreich besucht, dafs selbst eine Stecknadel kaum zu Boden hätte fallen können. Proficiat! Nicht immer spendet die Glücksgöttin ihre Gaben nach Verdienst, —

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

Korrespondenz eines Recensirten mit seinen Recensenten.

Nachstehende Briefe, mehr als erdichtet, hat der Unterzeichnete aus sicherer Hand mitgetheilt erhalten. Er trägt um so weniger Bedenken dieselben zu publiciren, als die irrigen Meinungen, welche das zweite Schreiben zu widerlegen sucht, nicht nur in B., sondern überall anzutreffen sind. 4

I.

Mein Herr!

Sie haben neuerdings wieder eine Recension in die B—er Zeitung einrücken lassen, welche meine Leistungen eben so falsch beurtheilt, wie es Ihre frühern Inserta über diesen Gegenstand gethan haben. Dafs Sie wirklich der Verfasser aller mit □ unterzeichneten Aufsätze sind, ist in der Stadt zu bekannt, als dafs hierin ein Irrthum möglich wäre. Was soll aber eine Bezeichnung, bei welcher die Sucht erkannt zu werden, so sehr hervorsticht? Warum unterschreiben Sie jene Recensionen nicht mit Ihrem wahren Namen, damit es doch jeder erfahre, dafs Sie, der sich das Ansehen eines im Fach ergrauten Veteranen giebt, ein blutjunger Mann sind, von dessen Arbeiten die Welt noch nichts gesehen hat, als eben diese unreifen Produkte auf dem Felde der Kritik. Tadeln ist leichter als Bessermachen. Bedenken Sie das alte Sprüchwort wohl und ziehen Sie sich nicht unnöthig Feinde zu. —

Mit aller Achtung u. s. w.

II.

Mein Herr.

Ihren Brief habe ich erhalten. Der Recensent ist dem von ihm Recensirten nie eine Erklärung schuldig; die nöthige Auseinandersetzung mufs immer schon in der Recension selbst enthalten sein, ohne welche ein verantwortlicher Redakteur, mit dem der Beurtheilte hernach das weitere abzumachen hat, keinen Aufsatz in sein Blatt aufnehmen darf. Da Sie aber, mein Herr, leider! die grundfalschen Ansichten der meisten Kunstgenossen theilen, so dürfte diesmal eine Widerlegung und Beleh-

rung nicht ganz unnöthig sein, und zwar in folgender Ordnung:

a) Dafs ich die Chiffer □ gewählt habe, die meinen Namen ziemlich deutlich ausspricht, geschieht nicht aus Ruhmsucht, sondern damit der Verdacht der Autorschaft nicht grundlos auf andere Leute gewälzt werden möge, da eine solche Vermuthung, wo sie einmal Raum gewonnen hat, schwer zu vertilgen ist, selbst wenn die klarsten Beweise vom Gegentheil existiren und dargelegt werden. Meinen wirklichen Namen aber setze ich deswegen nicht den von mir verfafsten Recensionen, weil eine Zeitung wie die B—er, nicht allein in unsrer Stadt, sondern auch anderwärts gelesen wird, wo mich niemand kennt, der Name also natürlich nicht beachtet wird. Und thut denn eine berühmte Unterschrift irgend etwas zur Sache? Angenommen, Sie läsen heute eine Beurtheilung über den Freischütz; darin würde unter andern gesagt, es fände sich in dieser Oper keine einzige sing- und sangbare Melodie — würde nicht ein jeder die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen und die Kritik für ungerecht und abgeschmackt erklären? Aber nun stände zu Ende des Aufsatzes grofs und breit hingedruckt: Louis von Beethoven; würden Sie nun auf einmal durch diese drei Worte andrer Meinung werden?

b) Freilich bin ich ein junger Mann, von dessen Arbeiten die Welt noch nichts gesehn hat, als eben jene „unreifen" Produkte auf dem Felde der Kritik, wie Sie sich auszudrücken beliebten — folgt nun daraus, dafs ich nicht über andere urtheilen könne? Mufs man das, was man andern lehren will, selbst praktisch ausüben können? Die wenigsten Singlehrer, selbst in Konservatorien, sind Sänger ex professo. Winter hat noch in seinem spätesten Alter, wo ihm die Stimme schon fast den Dienst versagte, wackere Schüler und Schülerinnen gezogen. Und was die Jugend betrifft, so erinnere ich Sie an König Philipps Gesandten und seine Unterredung mit dem Papste: „Wenn mein Monarch gewufst hätte, dafs Ihre päpstliche Heiligkeit einen bärtigen Ambassadeur vorzieht, so würde er eine Ziege, nicht einen kastilianischen Edelmann nach Rom geschickt haben." — Endlich soll tadeln leichter sein, als besser machen. Zugestanden; aber loben ists auch, und doch beeifern sich die meisten mit den ihnen in Journalen ertheilten Lobsprüchen, ohne zu bedenken, dafs diese von demselben Autor herrühren, der ein andermal den Zeloten spielt. — Alle Kritik, und sei sie auch noch so bestimmt ausgesprochen, kann immer nur als des Kritikers individuelle Ansicht gelten, die, je mehr sie durch haltbare Gründe unterstützt wird, sich einem festen, wahren Urtheil nähert. — Jeder Feldherr sucht aus den Fehlern seines Gegners Nutzen zu ziehen; warum denn nicht der Künstler, wenn er sich von einem Recensenten falsch beurtheilt glaubt? Wollen Sie aber durchaus, dafs der Kritiker in jeder Hinsicht über dem Künstler stehe — wer soll nun Leistungen von Männern wie Beethoven, Spontini, Weber u. s. w. oder von Damen wie Catalani, Pasta, Fodor u. s. w. mit dem kritischen Secirmesser behandeln?

c) Sie rathen mir, ich sollte mir nicht unnöthig Feinde machen. Was sind denn das für Feinde, die nicht einmal Freiheit der Meinung und Wahrheit ertragen können? Feinde macht sich mehr oder minder ein Jeder, der thätig ist, denn wer kann Allen zu Dank handeln. Durch Nichtsthun aber sich sicher stellen, ist nicht Jedermanns Anständig. Halten Sie Kritik überhaupt für unnöthig, so ist's schon recht, wenn Sie glauben, dafs ich mir unnöthig Feinde mache. Kritik aber mufs sein, wird sein und ist gewesen, so lange die Welt steht: wer, in der Ueberzeugung die erforderlichen Kenntnisse zu haben, sich berufen fühlt und, frei von persönlichem Interesse, das Ding mit Lust und Liebe angreift, der kann, selbst durch hin und wieder irrige Ansichten, dem Wesen der Kunst und der Art, wie sie betrieben wird, nur Nutzen schaffen und das gilt mehr als die Behaglichkeit, mit der sich jemand sagen darf: „dem Herrn A, oder der Madame B, oder dem Fräulein C hast du neulich, als so erbärmlich gesungen, gespielt, getanzt wurde, recht viel Schönes gesagt und geschrieben; dafür werden sie nun zuverlässig bei der nächsten Aufführung deiner Symphonie unbändig klatschen." Fiat justitia, pereat mundus. Mit aller Achtung u. s. w.

Berichtigung.

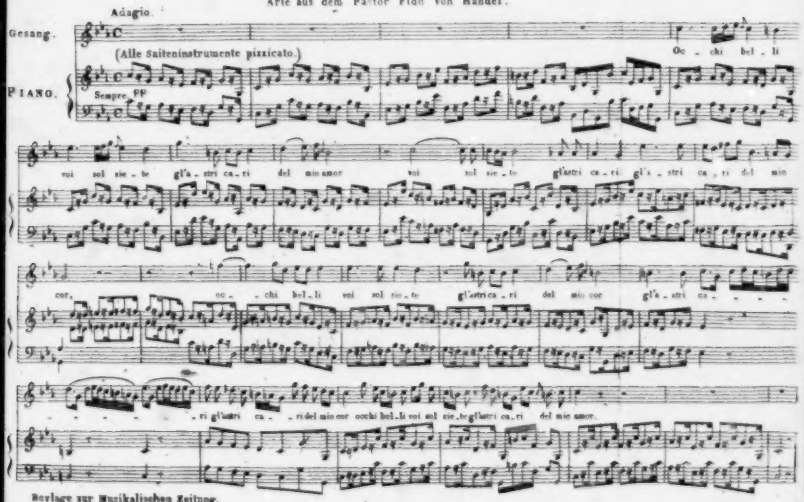
Die in dieser Zeitung von Leipzig aus mehrmals rühmlich erwähnte junge Sängerin aus Gotha heifst:

Fräulein Queck. D. R.

Hierbei die in No. 29 versprochene Musikbeilage. (Arie von Händel.) D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Arie aus dem Pastor Fido von Händel.



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 9. August. — Nro. 32. — 1826.

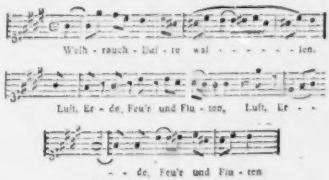
II. Recensionen.

Opferlied, von Fr. v. Matthison, für eine Singstimme und Chor, mit Begleitung von 2 Violinen, Alt, Violoncell und Bafs, 2 Klarinetten, 2 Fagotten u. 2 Hörnern, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven. 121tes Werk. Mainz, in der Grofsherz. Hess. Hof-Musikhandlung von B. Schott S. Partitur 42 Xr., Klavierauszug 36 Xr. Ausgesetzte Sing- und Instrumental-Stimmen 2 Fl.

(Verspätet.)

Es ist bekannt, dafs Beethoven bei Vokal-Kompositionen nie viel Rücksicht auf die Behandlung der Worte genommen hat; er begnügt sich, den Inhalt des Textes ganz im Allgemeinen aufzufassen und in der Musik wiederzugeben. Aber er scheint in seinen neuern Kompositionen auch zuweilen gegen die Reinheit des Satzes gleichgültiger geworden zu sein, wodurch seine grofsen Verehrer (zu denen Referent sich mit Freuden bekennt) oft in nicht geringe Verlegenheit gesetzt werden. Denn wer möchte nicht lieber glauben, dafs er das Werk eines so grofsen Meisters nicht ganz fasse, als ein absolutes Urtheil darüber fällen?

Vorliegendes Werk besteht aus einem Satze in E-dur, C, in langsamer Bewegung. Die Solostimme (Sopran) fängt im zweiten Takte, nur von Blaseinstrumenten begleitet, an; nach 18 Takten tritt der Chor mit den Saiten-Instrumenten ein. Dann fährt die Solostimme wieder fort, zu deren Begleitung sich jetzt eine Violoncell-Figur gesellt, die auch bei dem wieder mit dem Quartett eintretenden Chor, bis zum Schlusse bleibt. Die Solosätze werden, bei diskreter Begleitung gewifs von guter Wirkung sein, wenn man etwa folgende Stelle ausnimmt:



Das Eintreten der Chöre, so wie die Behandlung der Instrumente ist vortrefflich, wie es sich von Beethoven auch nur erwarten läfst.

Was wir vorher über des Komponisten neuere Arbeiten im Allgemeinen sagten, gilt auch von dieser. Beethoven opfert häufig seiner Stimmenführung die Verständlichkeit der Harmoniefolgen. Ueberhaupt möchte es schwer sein, einen Beethovenschen Bafs zu beziffern; indefs ist hier nicht der Ort, sich darüber weiter auszulassen, da schon so oft ähnliche Bemerkungen gemacht worden sind.

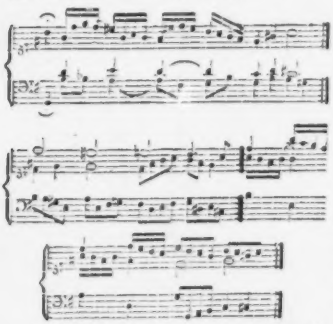
Der Klavier-Auszug scheint nicht von Beethoven verfertigt zu sein, weil er sonst wohl vollständiger sein dürfte.

Der Stich dieses Werkes ist gut und ziemlich korrekt. S.

Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen. Zugleich zum Gebrauch in Seminarien. Enthaltend: 180 eingeführte Choralgesänge, besonders älterer Komponisten, mit 10,000 Zwischenspielen nach dem reinen Satze, in Imitationen und Fugen-Thematen, aus der Melodie selbst geschöpft. Von G. G. Klipstein. S. 315 u. VI. Querfolio. Subscr. Preis 3 Rthlr. Breslau, im Verlage von Jos. Max u. Komp. 1826.

Recensent hat immer die Zwischenspiele bei dem Choral als etwas demselben Angehöriges, Nothwendiges, auf andere Weise nicht leicht zu Ersetzendes, also mit Recht Beizubehaltendes betrachtet. Und unstreitig liegt in dieser Ansicht ein Hauptgrund ihrer noch fortdauernden Beibehaltung, ungeachtet es nicht an entgegengesetzten Meinungen fehlt. Was sollte den monotonen Fortgang einer Strophe der Melodie zur andern mildern und eine choral- und figuralmäfsige Mischung beider herbeiführen, die, indem sie ein unvermeidliches Einerlei aufhebt, der Empfindung wohlthut — wenn nicht das Zwischenspiel? Wodurch können besser die Hindernisse und Schwierigkeiten einer gleichzeitigen Uebereinstimmung des Choralgesanges mit der Orgel, besonders in zahlreichen Kirchen, beseitigt und überwunden werden, als durch jenes? Und macht es nicht einen desto bleibenderen Eindruck, wenn die Freude, das Vertrauen, das in dem Gedanken einer Strophe liegt, durch jauchzende und Muth einflöfsende Töne verkündigt, oder der Schmerz und Kummer, der das Herz drückt, durch den sanften Ton der Klage gemildert und besänftigt wird? Aus diesem Gesichtspunkte aber wäre die Nothwendigkeit und der Vortheil des Zwischenspiels aufser Zweifel. Aber eben so unleugbar ist dessen Schwierigkeit auf der andern Seite. Denn zur gehörigen Begründung desselben gehört hinreichende Kenntnifs der Harmonie, der melodischen Führung in ihrer Mannigfaltigkeit und ein vom Unnatürlichen, Komischen und Verzerrten weit entfernter Geschmack; lauter Erfodernisse, die viel Aufmerksamkeit, Fleifs und Uebung voraussetzen. Ausser einzelnen Winken über diesen wichtigen Gegenstand, die man hier und da zerstreut findet, hat Recens. in einer Zeitschrift, (Rossels Monatsschrift für Erziehung und Volksunterricht: Oktober 1825) seine Ansicht über Choralspiel für Seminaristen und angehende Orgelspieler mitgetheilt, insbesondere aber die Art und Weise bezeichnet, wie diese zur Aneignung eines zweckmäfsigen Zwischenspiels gelangen können. Denjenigen nun, welchen eine solche Erreichung der Selbstbildung unmöglich oder mühselig scheint, weniger geübten, in das Wesen der Kunst noch nicht eingedrungenen Orgelspielern, wird die Erscheinung dieses Choralbuchs gewifs höchst willkommen sein. Es enthält vorzugsweise einen Reichthum von Zwischenspielen, wie kein anderes, so dafs der Choralspieler bei einem Liede von mehrern Versen dennoch zwischen jeder Strophe einen erwünschten Vorrath von mehrern hat, mithin immer neu und abwechselnd erscheinen kann. Sie sind, so weit sie Rec. durchgesehen hat, mit Sachkenntnifs und Sorgfalt abgefafst und ihre Mannigfaltigkeit verräth einen vieljährigen Fleifs. Nur um den Reichthum der Zwischenspiele mehr anzudeuten, als vor Augen zu bringen, welches der Raum verbietet, bemerken wir, dafs der vor uns liegende Choral: „Wach auf mein Herz und singe“ etc. allein 40 verschiedene und brauchbare Zwischenspiele enthält. Sie unterscheiden sich sämmtlich durch Verschiedenheit der Einkleidung, bald durch längere oder kürzere Noten, bald durch Nachahmung der Stimmen, Versetzung, Umkehrung, vortheilhaft von ähnlichen Versuchen, und sind dabei so eingerichtet, dafs sie Orgelspieler von mittlerer Fertigkeit ohne Mühe werden vortragen können. Auch selbst den mehr Geübten werden sie mannigfaltige Veranlassung und Gelegenheit zum Studium des Zwischenspiels darbieten. Seminarlehrer insbesondere finden in diesem Choralbuch eine schätzbare Sammlung mit Beispielen, um ihren Zöglingen die Verschiedenheit des Zwischenspiels

daraus praktisch nachzuweisen. Um jedoch von der Manier des Verf. nur ein Beispiel nachzuweisen, wählen wir aus: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" etc, die erste Strophe mit den vorhandenen Zwischenspielen:



Dafs übrigens der Verleger bei den gewifs bedeutenden Druckkosten dieses Werks dennoch einen so mäfsigen Preis gestellt und dadurch minder Begüterten es annehmlich gemacht hat, verdient eine eben so rühmliche Erwähnung, als die Oekonomie des Drucks, durch welche die Offizin Reichthum und Ausdehnung mit Sauberkeit, Deutlichkeit und Nettigkeit zu vereinen gewufst hat. D. Rebs.

La Dame blanche, Opera comique en trois Actes par A. Boieldieu. — Die weisse Dame. — Vollständiger Klavier-Auszug von C. Zulehner. Die deutsche Uebersetzung ist von Fr. Elmenreich. — Bonn, bei Simrock.

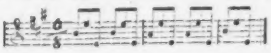
Ein ziemlich vollständiger Titel, wie man sieht, aber ein höchst unvollständiger Klavier-Auszug, indem drei oder vier Stücke (Refer. hat das gedruckte Textbuch nicht bei der Hand) fehlen, und andre sehr verkürzt wiedergegeben sind. Das Aeussere ist elegant; einige wenige Fehler lassen sich leicht verbessern, z. B. S. 56, die Klavierbegleitung im dritten Takte. — Mit dieser Anzeige verbindet Ref. zugleich eine nähere Beurtheilung der Oper, welche in der Bearbeitung des Herrn Baron von Lichtenstein am 1. August auf dem Hoftheater zum erstenmal aufgeführt wurde, und zwar unter der Firma: Die Dame auf Avenel. — Die neuere französische Musik, begründet und fortgeübt durch Gretry, d'Alairac, Gossec, le Sueur, Isouard, Mehul, Boieldieu, scheint jetzt ihre dritte Periode antreten zu wollen. Rossini's ein und einziger Wahlspruch: effetto, effetto! wurde von den gallischen Komponisten begierig aufgegriffen, jedoch in einer fruchtbringenden, die zweite Periode bildenden Erweiterung, durch Onslow, Herold, Auber. Jener (Rossini) war zufrieden, wenn ihm ein verhungerter italienischer Abbate ein Scenenskelet, eben so trocken und dürr, als der poeta laureatus selbst es war, zusammenstellte, dem der begeisterte Sänger nun seine musikalischen Lappen und Läppchen umhing. Diese verlangten ein Sujet, das auch ohne Euterpens Zuthaten Interesse darbot, und der glückliche Auber mag es seinem Dichter Dank wissen, der ihm im Schnee, Leokadie, Maurer, Konzert am Hofe, Situationen genug schmiedete, um ein schaulustiges Publikum zu befriedigen; obwohl man ihm keineswegs absprechen darf, dafs seine Musik auch das ihrige dazu beigetragen hat, den Antheil an der Handlung zu erhöhen. — Boieldieu hat neuerdings in seiner Dame blanche noch einen andern Weg eingeschlagen; er bekümmert sich weniger um die Komposition, als um das Sujet, und dieses, in der Folge sich vielleicht als dritte Periode der neuern französischen Musik darstellende Verfahren wird durch die Operndichter eingeführt. Hat das Stück ein Paar effektuirende Scenen, so setzt man's, dürftig genug, in Musik. Dafs eine Oper wegen Mangelhaftigkeit des Buches durchgefallen ist, haben wir oft genug erlebt; aber etwas Neues ist's, dafs eine dramatische Komposition durch ein Paar interessante Stellen in der Anlage des Textes, gehalten wird. — Freund Scribe hatte vielleicht in einer schlaflosen Nacht die geniale Idee, einen formlichen Auktionster-

min auf dramatische Art zu behandeln — genus novum et inauditum — und die Geburt der weissen Dame ward beschlossen. Boieldieu mochte davon Wind bekommen haben, und damit nicht ein andrer den göttlichen Plan früher realisirte, arbeitete er frisch drauf los, und im Verlauf von zwei Monaten (nach Pariser Berichten) stand sie da, eine gerüstete Minerva, die hohe, hehre, einzige, die Dame blanche! Um's rund heraus zu bekennen, dem Refer. ist bei dieser weissen Frau ganz grün und gelb vor den Augen geworden. Der Punkt, um den sich Alles dreht, ist, wie gesagt, eine Auktion, und diese bildet das Finale des zweiten Aktes; alles andre, mit Ausnahme der ersten Geistererscheinung, hat gar kein Interesse, als die Ehre, Vorgänger oder Nachfolger dieser Versteigerung zu sein. Fehlte jenes Finale, würde der Zuschauer nur durch Hörensagen von der Auktion unterrichtet, so stürzte die ganze Oper zusammen. So z. B. ist der Inhalt des ersten Aktes folgender: Ein junger Offizier erfährt auf dem Gute Avenel, dafs dieses am nächsten Morgen versteigert werden soll. Eine Ordre der weissen Dame befiehlt dem Pächter Dickson in der kommenden Nacht auf's Schlofs zu gehen; er fürchtet sich jedoch und überläfst das Rendezvous mit dem Gespenste dem unerschrockenen Krieger. Hierauf — Nein! jetzt ist's schon aus, und hierauf fällt der Vorhang. — An eine Karakterisirung einzelner Personen ist gar nicht zu denken, da nicht einmal alle Punkte der Handlung völlig klar werden. Man hört allerlei böses vom Kastellan, der allgemein gehafst ist; aber am Ende erscheint er als ein recht aufgeräumter Mann, der im dritten Akt ruhig abgeht, da der rechtmäfsige Eigenthümer des Schlosses Avenel zurückgekehrt ist. Annette blieb dem Ref. ganz unverständlich. Sie ist eine Jugendgespielin des Offiziers, hat ihn auch einmal während eines Wundfiebers gepflegt (wo?) erscheint auch ein bischen als weisse Dame, hat wichtige Papiere von der verstorbenen Edelfrau empfangen, die aber auch nicht zum Vorschein kommen — kurz, eine fürchterliche Konfusion! Georg Brown endlich, der wahre Erbherr auf Avenel, ist als zarter Knabe geflüchtet, kommt wieder, kennt nicht seinen Stand und Namen; plötzlich erfährt man beides durch den Führer seiner Jugend, der galanter Weise so lange geschwiegen hat, bis Herr Scribe ihn braucht; wäre der dokumentirende Brief aus London einen Posttag früher gekommen, so hätte aus der ganzen Oper nichts werden können. Dieser Brown ist zwar ein schottischer Offizier, wir sehn ihn aber als einen Franzosen handeln und sprechen und Hr. Stümer gesellte sich zu diesem Zwitter als ein Dritter, und liefs gar oft einen deutschen Landsknecht durchblicken. Doch genug vom Sujet; wenden wir uns zur Musik. Sie enthält drei oder vier Pieces, die allgemein gefallen haben; die meisten übrigen sind von der Art, dafs man unwillkührlich gar nicht zum Zuhören kommt. Man weifs nicht, ist's Musik, ist's keine? Hieher rechnen wir vorzugsweise die zweite Arie des Georg (mit einem Stückchen $\frac{1}{4}$ Takt; aber warum?) und die der Annette. Es liegt etwas unendlich Farbloses in diesen Stücken, das selbst durch einen Anflug von Rossinismus nicht verändert wird. Zu den bessern Sachen gehören sämmtliche Duette, die aber trotz der leichten Rhythmen und der gefälligen Motive steif sind. Dies ist indessen mehr die Schuld des Dichters, wie wir es auch schon in Auber'schen Opern zu bemerken Gelegenheit hatten. Die durchgehends jetzt gebräuchliche Form französischer Duette ist nämlich folgende:

No. 1. Duetto.	Oder No 2. Duetto.	Beispiel zu No 1.	
		1.	2.
1. 2.	1. 2.		
1. 2. (C.	1. 2. (C.	1. 2. (Ach welche Lust!	
1. A.	2. A.	1. Warst du auch treu?	
2. B.	1. B.	2. O ja!	
1. 2. (C.	1. 2. (C.	1. 2. (Ach welche Lust!	
2. A.	1. A.	2. Warst du auch treu?	
1. B.	2. B.	1. O ja!	
1. 2. (C.	1. 2. (C.	1. 2. (Ach welche Lust!	

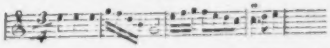
Mag der Text nun noch so witzig, die Musik noch so einschmeichelnd sein, sobald wir

wissen: so wird's, und nicht anders, — ist das Interesse geschwächt. Bei Auber ist das ein für allemal stereotyp, Boieldieu läfst die Sänger nicht gleich Anfangs zusammen einsetzen, wodurch wir das Ensemble nur zweimal hören. — Die Chöre sind durchgehends sehr übel fortgekommen; einigemal hat ihnen der routinirte Komponist sogar Sachen vorgeschrieben, die bei der möglichst besten Exekution zu einem Geheul werden müssen, z. B. im Allegro:



Die Ouvertüre ist ein sehr schwächliches Wesen, und wie Boieldieu mit seinen eignen Ideen umspringt, geht daraus hervor, dafs folgendes Thema:

in der Ouvertüre als Allegro vivace (wenigstens führte es das Orchester auf diese Art aus) im Finale des ersten Aktes aber als Moderato und gewifs noch anderthalb Mal so langsam als dort erscheint. Welch' ein Karakter liegt nun in einem dergestalt behandelten Motiv? — Das Finale des zweiten Aktes ist, wie schon gesagt, die Auktion, welche im Klavierauszuge ganz fehlt. Ueber das höchst unwahrscheinliche Auftreten Anettens ohne bemerkt zu werden, da sie doch dicht neben der Menge, dem Kastellan gerade über steht und mit Georg förmlich Frag' und Antwort spielt, schweigen wir, und was die Komposition der ganzen Scene (Auszeichnung verdient ein Kanon à la Rossini) betrifft, so begnügen wir uns vorläufig mit der authentischen Anzeige, dafs binnen kurzem in der Buch- und Musikalienhandlung zu Schilla drei herrliche Balladen erscheinen werden, wozu einige wörtlich abgedruckte Beilagen des Berl. Intelligenzblattes den Text, ein berühmter Komponist aber die Musik geliefert hat. — Im dritten Akte klärt sich alles auf, nur in der Musik herrscht hinsichtlich dramatischer Wahrheit wieder ein trubseliges Grau. Der Chor singt das Lied des Hautes Avenel, aber der Hörer glaubt einen Trupp tanzender Nymphen vor sich zu haben.



Wer mag dieser Melodie Zartheit und Grazie absprechen? Doch was berichtet der französische Text darüber? „c'est le chant ordinaire de la tribu d'Avenel.“ Nun Gott segne die tapfern Helden! — Mit der Ausführung von Seiten der Sänger und des Orchesters konnte man durchgehends sehr zufrieden sein; weniger günstig mögen die Leute auf den Brettern über die laue Aufnahme, welche die einzelnen Stücke der Oper im Publikum fanden, geurtheilt haben. — 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 4. August 1826.

Mit Vergnügen ergreife ich die Feder, um den Lesern der Berl. mus. Zeitung die Nachricht mitzutheilen, dafs die Darstellung von Spontinis Meisterwerk, der Vestalin, am gestrigen feierlichen Tage wieder eine von der Art war, wie sie alle Jahr zwei-, höchstens dreimal produzirt wird. Ohne mich in übermäfsigen Lobeserhebungen zu erschöpfen, genüge die Versicherung, dafs die Oper unter des Komponisten energischer Leitung mit einer Präcision und Vollendung gegeben wurde, die Ersatz ist für viele, viele Leiden, die ein eifriger Musikverehrer nur zu oft in Berlin ertragen mufs. Besonderer Erwähnung verdient Fräulein Hoffmann, von der man mit Recht sagen kann, sie habe gestern ihre erste Probe abgelegt von dem, was sie nun eigentlich seit vier Jahren gelernt hat. Das Publikum zollte ihr einstimmigen und verdienten Beifall. Möge sie doch daraus erkennen, was eine Alt- oder Mezzosopranstimme gehörigen Orts wirken kann. Die sämmtlichen übrigen Rollen waren in den besten Händen und Herr Blume bewies dem Publikum, dafs es eine durchaus falsche Ansicht sei zu glauben: ein Oberpriester müsse gar nicht spielen, wenn er nur Stimme habe. Mad. Seidler gab die Julia vortrefflich; und Bader! es giebt nur einen Bader!

Da bin ich doch in's Loben hineingekommen; aber wer kann auch bei der Erinnerung an solche Vorstellung kalt bleiben? 4.

Berlin den 4. August 1826.

(Eingesandt.)

Das Geburtsfest unsers hochverehrten und geliebten Königs wurde gestern im Königl. Opernhause des Abends durch die Aufführung des Festmarsches von Spontini — durch einen bedeutungsvollen Prolog, gedichtet vom Kriegsrath May und schön gesprochen von Madame Schröck — durch den Preufsischen Volksgesang und durch die Vestalin aufs glänzendste gefeiert. Der Festmarsch und der Volksgesang wurde von einem Musikchor von 400 Personen unter der energischen Leitung des grofsen und gefeierten Meisters Spontini ausgeführt. Das festlich geschmückte Publikum war von dem Eindrucke dieser kolossalen Tonschöpfung tief ergriffen und mit dem Gefühl der aufrichtigen Verehrung unsers theuern Monarchen wurde das Lied: „Heil dir im Siegerkranz" mit Enthusiasmus von der ganzen Versammlung verlangt und gesungen und am Ende desselben dreimal dem treugeliebten Könige, ihm dem gerechten Regenten und dem Beschützer der Künste und Wissenschaften, das Vivat gebracht. Erschüttert und gerührt war wohl das Herz eines Jeden, und nur der Wunsch, den Hochverehrten in unserer Mitte zu sehen, konnte noch gefühlt werden.

Hierauf begann die Darstellung der Oper: „die Vestalin." Madame Seidler als Julia leistete mit Aufwand aller ihrer Kräfte wieder Unübertreffliches und wand so sich aufs Neue Blumen in ihren Lorbeerkranz. Der Demoiselle Hoffmann war zum erstenmale die Partie der Obervestalin anvertraut. Zu dem höchst schmeichelhaften Urtheile des Komponisten über sie geselite sich nun noch die allgemeine Zufriedenheit des Publikums, welches sie mit Applaus überschüttete und glücklich zu sein schien, die Stelle der Madame Milder so gut ergänzt zu sehen. Die Stimme dieser jungen und ausgezeichneten Künstlerin wird durch die imposante Klangfülle für die grofse Oper ein grofser Gewinn werden und die technische Ausbildung, bei der sich ihre würdige Lehrerin, Mlle. Schmalz, vollkommnes Verdienst erworben hat, läfst wenig zu wünschen übrig. Ihr Spiel war nicht ohne Wirkung und wohl geordnet und durchdacht. Wir sind durch diese Darstellung angeregt, ihr alles Glück für ihre erwählte Laufbahn als Künstlerin zu wünschen und sind fest überzeugt, dafs jede Anerkennung ihres Fleifses und ihrer Kunstleistungen ihr Aufmunterung sein wird, um immer höher hinan zum Parnassus zu steigen.

Herr Bader war als Licinius in Gesang und Spiel unübertrefflich. Die übrigen Partieen waren zweckmäfsig besetzt. Die Chöre und die Ballets gingen gut; und so war die Vorstellung durchaus vollkommen zu nennen.

Wir danken übrigens dem Herrn Spontini, dafs er statt der früher bestimmten Oper: la Dame blanche, die Vestalin wählte, denn nur eine Glucksche oder Spontinische Oper war dieser Feier ganz würdig und angemessen.

G.

Wien, im März 1826.

Seit mein letztes Linien-Transport-Schiff, mit musikalischem Allerlei befrachtet, die Anker lichtete, hat sich an unserm Donaustrande im Gebiete der Tonkunst wieder so manches Erzählenswerthe begeben, dafs Schreiber dieses, qua installirter Referent, nichts Wichtigeres zu thun hat, als pflichtschuldigst den Gänsekiel zu ergreifen, um alles Versäumte nachzuholen.

Des wackern Schuppanzigh's von allen Kennern und Musikfreunden fleifsig besuchte Abonnements-Quartette, welche nun auch, wie alles Zeitliche, ihre diesjährige Endschaft erreicht haben, boten viele interessante und in unsern Tagen mitunter wohl auch seltene Genüsse dar. Wir hörten, ausser den bereits früher namhaft gemachten Quatuor's von unserm Lieblinge Haidn: in D-moll (Erdödy); in F (Lobkowitz); in B, F und C (die preufsischen); in Es und G (Appony); in C (Erdödy). — Von Mozart: Quartette in B und Es; Quintette in C-dur, C-moll und D-dur. — Von Hummel: das Pianoforte-Trio in E-dur, op. 83. — Von Onslow: Quiotuor in Es. — Von Beethoven: Adelaide; Trio in G (No 2); Pianoforte-Trio in B; Quatuor in Es (op. 74), in D (No. 4), in G (No. 2), in Es (noch Manuscript); Pianoforte-Quartett (op. 16, in Es); Quintuor in C (op. 29); endlich ganz frisch

aus der Pfanne: No. 3 aus der letzten Partie, ein so eben vollendetes Quartett in B, folgende Sätze enthaltend: 1) Allegro moderato; 2) Presto; 3) Scherzo Andantino; 4) Alla danza tedesca; 5) Cavatina; 6) Fuga. Des genialen Tonsetzers universelle Meisterschaft, seine unerschöpfliche Fundgrube von melodischen und harmonischen Schönheiten bewährte sich abermals auf das glänzendste in diesem jüngsten Sprößlinge. Jedes der einzelnen Bestandtheile, sonderlich die vier Zwischensätze, der Anlage und Durchführung nach, sind ein Inbegriff von Originalität, und wetteifern an Laune, Humor und Gemüthlichkeit. In No. 2 und 4 waltet ein hinreißender Zauber, der Alles in Extase versetzte und eine Wiederholung unvermeidlich machte. Wohl dämpfte einigermaßen dies Entzücken der schroffe Ernst des Finale fugato, im Gegensatze der vorigen lieblichen Weisen; es mag ein einziges Vergnügen gewähren, diesen Satz, dem die kontrapunktischen Schätze wie aus einem Füllhorne entströmen, auf dem Papier zu betrachten; doch, nach einmaligem Anhören einer keineswegs gänzlich makellosen Produktion alle die wundersamen Schlangenwege und beinahe abstrakten Kombinationen ergründen zu wollen, dürfte im Bereich der Unmöglichkeit liegen. —

Komme ich nun zu dem Heere der Konzertgeber, wovon freilich nicht jeder eine Anstellung in der großen Armee verdient, so mancher vielmehr zum Trosse unbefugter Nachzügler gehört. — Da war denn eine Josephine Seipelt, das eilfjährige Töchterchen des Baßsängers im Theater an der Wien, welche mit dem Pianoforte-Konzert in Fis-moll von Ries die armen zarten Fingerlein höchst unsanft mortifizirte. Occasionaliter hörten wir hier die ziemlich unbedeutende Ouverture nebst Introduktion aus Auber's Leocadia, und ein recht effektvolles Finale der Oper: „Claudine von Villa bella," vom Kapellmeister Gläser komponirt. Weiter ein Klaviermeister, Herr Johann Kern, welcher im Apollo-Saale zum Besten verarmter Familien eine musikalische Akademie arrangirte, worin sich ein Paar seiner Scholaren, Therese Wifsmüllner und Eduard Steinle mit dem Konzerte in A-moll von Hummel und Moscheles Alexander-Marsch-Variationen produzirten. Auch erschien Madame Gentile Borgondio nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in Wiens Ringmauern und sang uns drei Arien, von Generali und Rossini vor. Sie ist noch immer im Besitz ihrer schmelzenden, klangreichen Altstimme und trägt mit hinreißendem Gefühle vor. — Als glänzendes Meteor zeigte sich Herr Joseph Slawjk, Zögling des Prager Musik-Konservatoriums, in technischer Fertigkeit alle hier bekannten Violinisten übertreffend, der auf diesem Wege ein zweiter Paganini werden kann. Das von ihm gesetzte Konzert, so wie das Potpourri haben zwar nur geringen Kunstwerth, und sind eigentlich nur ein Kompilatorium der schwierigsten Passagen in allen Applikaturen, der halsgefährlichsten Sprünge, der mannigfaltigsten Doppelgriffe; für den kaum 20jährigen Heros aber gleichsam nur Kinderspiel. Die interessanten Variationen von Lipinski gaben ihm Gelegenheit, auch im Adagio die Fülle des Tons, so wie die geregelte Bogenführung geltend zu machen. Ehre seinem wackern Lehrer Pixis! — Der eilfjährige Knabe Joseph Khayll ließs sich auf zwei Instrumenten, auf der Violine und auf dem Csakan hören; er hat für seine zarten Jahre und unreifen Kräfte schon bedeutende Fortschritte gemacht und berechtigt zu den freudigsten Erwartungen. — Der, laut Zeitungsnachrichten, berühmte erste Violinist aus Paris, Hr. Fereol Mazas, produzirte sich zweimal im Theater an der Wien mit eigenen Kompositionen. Solche waren: 1) Concert héroique in G-dur. 2) Fantaisie in A-moll. 3) Grand Concert in E mineur. 4) Echo-Variationen über ein französisches Schifferlied, in D-dur. Sein Spiel ist nicht grofsartig zu nennen; dagegen aber rein und schön nüancirt. Schwierigkeiten scheint er wenig zu lieben; es geht alles ganz natürlich zu; die Flageolet-Töne gelingen ihm vorzüglich; das weifs auch der gute Mann und wirft damit beinahe allzu verschwenderisch herum. Die Ouverturen seiner, vermuthlich noch unaufgeführten Opern: „Mustapha," und: „Corinna auf dem Kapitole," wollten nicht viel sagen.

Hr. Schuppanzigh begrüßte herkömmlichermaßen den ersten Mai, freilich als hinkender Bote, eilf ganzer Tage später, da beim Eintritte des Wonnemonds der unfreundlichste Boreas und Jupiter pluvius das Regiment führte — mit einem Morgenkonzerte im Augarten. Dieses Dejeuner musical eröffnete Beethovens neueste Ouverture; dann folgten zwei schon lange nicht mehr neue Bravourstückchen: eine Arie von Raimondi, gesungen von Dem. Heckermann, und die furs Pianoforte von Worzischek variirte Sentinelle, gespielt von Fräul. Salomon; und man mufs gestehen, daſs beide Künstlerinnen ihren keineswegs leichten Aufgaben vollkommen gewachsen waren. Mit Vergnügen hörten wir wieder einmal Beethovens grandiosen Marschchor in Es, und dessen liebliches Violin-Adagio, vom Konzertgeber geistreich vorgetragen. Den günstigsten Eindruck jedoch brachte hervor ein höchst gelungenes Gedicht: „Die Vision," von Grillparzer, und eine neue, von Konr. Kreutzer komponirte Hymne auf die Genesung des Kaisers. —

Klassische Meisterwerke der vorigen Jahrhunderte wurden bei Herrn Hofrath Kiesewetter, mit der gewissenhaftesten Sorgfalt eingeübt und aufgeführt: von Palästrina: der doppelchörige, achtstimmige Psalm „Fratres, ego enim accepi a Domino“ etc. Von Biordi: Aria per il Soprano, con Coro: „Christus factus pro nobis obediens“ etc. Von Allegri: das „Miserere“ der Sixtinischen Kapelle. Von Porpora: Duetto de Passione Jesu Christi. Von Caldara: Canone doppio a quadro: „Regina coeli laetare.“ Von Jomelli: Sestetto concertante: „Victimae paschali laudes immolent Christiani“; alla fine: „Alleluja.“ Von Francesco Conti, die im Jahre 1719 komponirte Oper: „Don Chisciotte.“

Die interessanten Concerts spirituels brachten zu Gehör: Symphonien von Beethoven in C-moll, B-dur und seine letzte Ouverture: Haidns sieben Worte: Messen von Cherubini, in H und D; Chöre von Eybler (Dies irae); von Seyfried (Fuge aus Moses: „Herr ist unser Gott!“) von Mehul (aus Kaiser Hadrian) und des letzteren etwas selten gewordene Ouverture zur Tragödie „Timoleon.“ Zu diesen rein geistigen Genüssen strömen nur wahre Kunstfreunde herbei; und wiewohl ausser einigen Vorübungen mit den Sängern nur eine einzige Hauptprobe statt finden kann, so sind dennoch die Produktionen von der Art, dafs sie selten etwas zu wünschen übrig lassen, und höchstens kleine, zufällige Mängel zu rügen wären. —

Ausser denen, alljährlich von der Gesellschaft der Musikfreunde im K. K. grofsen Redoutensaale abgehaltenen und von Referenten bereits besprochenen, vollstimmigen Konzertaufführungen, bewies sich auch der sogenannte kleine Verein ungemein thätig für die Kultur der Kammermusik. Derselbe besteht aus mehrern achtbaren Mitgliedern des grofsen Gesammtkörpers, welche, beseelt und verbunden durch reinen Kunstsinn, jene Monate hindurch wo die Natur in starren Fesseln liegt, am Donnerstag einer jeden Woche im Vereins-Saale zusammenkommen und nach der Angabe eines wechselweise gewählten Direktors sich gegenseitig durch die Tonkunst einige Abendstunden höchst angenehm erheitern. Der Zutritt durch Karten ist nur Freunden und Verwandten der Mitwirkenden gestattet, da die Versammlung gleichsam nur einen häuslichen Familien-Zirkel bildet; ausser den geschätztesten Dilettanten und heranwachsenden Kunstjüngern, die so eben erst ihre sich entwickelnden Kräfte versuchen, nehmen auch zuweilen unsere Professoren thätigen Antheil; und was gegeben, und wie dasselbe ausgeführt wird, ist meistentheils so ausgezeichnet, dafs es mit öffentlichen Produktionen in die Schranken treten könnte, und demnach vollkommen würdig eines Ehrenplatzes in den Annalen der Tonkunst.

Im Theater an der Wien hat Herr Direktor Karl seine Gastvorstellungen mit letzten April beendigt. Die abermals brod- und herrenlosen Mitglieder haben sich unter den Schutz der Unternehmerin der Josephstädter Bühne Frau von Scheidlin, Hensler's Tochter und Erbin, gegeben, und beide Gesellschaften spielen nun vereinigt und wechselsweise in beiden Schauspielhäusern. Nach einer 14tägigen Sperre geschah die Wiedereröffnung mit Mozarts „Zauberflöte“ und einem vorhergehenden Prologe, als Appellation an die Toleranz des Publikums. Solches erwies sich demnach auch ungemein gnädig, liefs die Ouverture wiederholen und applaudirte frischweg alles, ohne Unterschied, ob verdient oder unverdient. Mad. Hartwig, von der Frankfurter Bühne, gastirte als Königin. Vor einem Lustzehent mag sie noch eine tüchtige Bravour-Sängerin gewesen sein. —

Im Josephstädter Theater: 1) „Die Reise durch die Luft,“ Scherz- und Zauberspiel in 2 Akten von Gleich; Musik von Kapellmeister Roser. — 2) „Die Zauberflöte,“ eine über alle Erwartungen befriedigende Vorstellung, worin gastirten: Dem. Vio (Pamina), Dem. Schmidt (Königin der Nacht), Demoiselles Schindler und Heldenreich (erste und dritte Dame), Herr Seipelt (Sarastro). Antonie Herbst, Johann Geisler, Georg Gabel (drei Genien); ausser welchen noch Hr. Kreiner, als Tamino, genannt zu werden verdient. — 3) „Das Wunderpferd.“ Feenmärchen in 2 Aufzügen, von Gleich; Musik vom Kapellmeister Gläser. 4) „Bozena, oder: die Macht des Augenblicks.“ Historisch romantisches Schauspiel mit Chören in 5 Akten, vom K. K. Hofschauspieler Friedrich Reil; Musik vom Kapellmeister, Ritter von Seyfried. Schöne Dichtung; karakteristischer Tonsatz; beifallswürdige Ausführung. 5) „Der Untergang des Feenreiches.“ Romantisches Gemälde mit Gesang und Tanz in 2 Abtheilungen von E. Meisl, Musik von F. A. Kanne; die erste Hälfte unter dem Titel: „die Fee auf Reisen;“ die zweite, um vier Jahre später spielende Handlung: „Liebe mächtiger als Feengewalt.“ Ein bis zum Ekel verbrauchtes Thema, nach dem gewöhnlichen Schlendrian variirt; die sein sollenden Späfse rein ungenieſsbar. Auch vom Tonsatze läfst sich wenig rühmliches sagen; allenthalben vermifst man einen fliefsenden Gesang; veraltete Ideen, und trotz der vollauf beschäftigten Instrumentenmasse, eine erstarrende Leere; in den meist zweistimmigen Chören ein frostiges Gelehrtthun mit Nachahmungen. Der Untergang wäre wenigstens um eine Stunde früher erfolgt, hätte ihn nicht des Maschinisten Erfindungsvermögen und die kunstgeübte Hand des Malers als rettende Piloten verzögert. — 4

(Schluſs folgt.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 16. August. Nro. 33. 1826.

II. Recensionen.

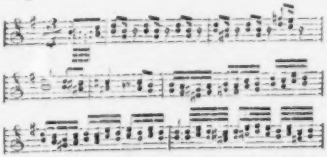
Il Crociato in Egitto. Opera seria in due Atti. Der Kreuzritter in Egypten von Meyerbeer. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Preis 26 Franks. Bonn und Köln bei M. Simrock.

Herr Meyerbeer hat sich in seinen bisherigen Kompositionen den gefeierten Rossini zum Muster genommen. Will jemand mit einer Oper jetzt in Italien reussiren, so scheint ihm freilich kein andrer Weg übrig zu bleiben; aber Italien ist nur immer ein sehr kleiner Theil der musikalischen Welt. K. M. v. Weber blieb seinem Vaterlande getreu, und hat sich auf diese Art die ganze musikalische Welt zu seinem Vaterlande umgeschaffen. Niemand wird ansteh'n, letzterm unbedingtes Lob zu ertheilen, während jeder bedauern mufs, dafs ein so eminentes Talent, wie Hr. Meyerbeer wirklich besitzt, nur für augenblicklichen Ruf schafft und wirkt, da er doch auf andere Art nicht nur den Beifall des gröfsten Theils der Mitwelt, sondern auch die Bewunderung der gesammten Nachwelt erringen könnte. Belege dazu sehen wir fast in jedem einzelnen Stücke des vorliegenden Klavierauszugs, der, um hiemit zugleich Herrn Zulehners Arbeit zu beurtheilen, durchweg leicht spielbar, und von der Verlagshandlung höchst korrekt geliefert und sauber ausgestattet ist. —

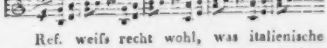
Statt der Ouvertüre findet sich eine kurze Introduktion, deren Sinn wir aber bis jetzt nicht ergründet haben. Sollen diese ersten 54 Takte ein Vorspiel zur gleich darauf folgenden Scene sein? oder wird hiermit kurz der Inhalt der ganzen Oper angegeben? Diese beiden Erklärungsarten sind nur möglich, aber — wie gesagt — wir wissen nicht inwiefern sie hier anwendbar sind. Oft zwar soll, wenn ein kurzes Präludium die Ouvertüre ersetzt, dieses nichts anders andeuten als: „Publikum schweige still; jetzt gehts los" — diesem Rufe aber widerspricht die Anlage des Musikstückes durchaus; denn es beginnt mit einem zweistimmigen Satze, sotto voce, der unmöglich eher Aufmerksamkeit erregen kann, als bis die Trompetenklänge auf der Bühne (hinter dem Vorhange) hörbar werden; ein Effektstückchen, welches Vogler schon vor mehr als zwanzig Jahren in der Ouvertüre zu einer damals in Darmstadt aufgeführten Oper, angebracht hat, welches aber — im Widerspruch mit dem, was eine Ouvertüre eigentlich bedeutet — unbenutzt blieb, bis Hr. Meyerbeer und neuerdings Morlacchi in seiner Oper: Tebaldo e Isolina*) es wieder ans Licht gezogen haben. — Kräftig und gewifs wirkungsreich ist die darauf folgende musikalische Begleitung zu dem gezwungen-regen Leben der unglücklichen Christensklaven, die endlich befreit von der lästigen Aufsicht ihres Wächters, im Uebermaafs des Leidens losbrechen im F-moll, ff: „Vaterland mir theuer! Seufzend mufs ich Fesseln tragen!

*) Diese Oper sollte in keiner Sammlung eines Musikliebhabers fehlen; man konnte sie dreist neben Mozarts Don Juan stellen, um die Extreme in dramatischer Komposition zusammen zu haben; dort ist Alles neu und Wahrheit, hier nichts als Lüge und lauter gute Bekannte, von denen man gar nicht einmal begreift, wie sie hineingerathen sind.

das Geschick macht uns zu Sklaven.“ Unendlich zart ist nun der Abstich in dem wehmüthigen As-dur: Erinnrung an die fernen Geliebten, worauf der ganze Chor gleich wieder in lautem Schmerz aufschreit, eine Empfindung, die natürlich durch jenes Andenken noch geschärft werden mufste, was auch in der Musik sehr richtig ausgedrückt ist. Den Uebergang zur folgenden Scene, im allerneuesten italienischen Styl (will sagen: Manier) macht ein Satz in F-dur $\frac{4}{4}$ Takt, welcher in C schliefst. — No. 3. Coro con Ballo. Andantino e moto, F-dur $\frac{4}{4}$. Der Gesang ist wahrhaft einschmeichelnd, und eine warme südliche Luft weht dem Hörer in ächt deutschen Klängen entgegen. Besonders lieblich sind die Sechszehntheil-Triolen S. 28 auf der dritten Reihe, die wahrscheinlich im Diskant den Flöten und Oboen, im Bafs den Cellis zugetheilt sind. (Statt der vielen, bei einem Klavierausz. ganz überflüssigen Bemerkungen, die Handlung betreffend, wäre hier und da eine nähere Bezeichnung der Instrumentation wünschenswerth gewesen, welche sich hier nur auf Angabe der Trompeten, Pauken und Trommeln beschränkt.) Jenes Andantino geht in ein nicht weniger anziehendes Allegro scherzo über, ganz dazu geeignet, um — was es wirklich bezwecken soll — ein verwöhntes Kind zu beruhigen, und seine Aufmerksamkeit nicht weniger als die des Publikums zu fesseln. Herrn Meyerbeers Kunst zeigt sich hier besonders in dem auf S. 31 befindlichen Crescendo, welches originell und glücklich behandelt ist, indem die Singstimmen das einmal angefangene Thema beibehalten, die Begleitung aber in einer neu eintretenden Figur bis zum Forte darüber fortgeht. — Gern würden wir in der Beurtheilung der folgenden Stücke eben so ausführlich sein, als in dem bisherigen; aber von hier ab tritt gar zu oft Rossini ein, wie er leibt und lebt, mit all' seinen Fehlern und Mängeln, seinen herkömmlichen Arienformen, seinen alt-neuen Thematen, seinem durchweg Viertestheile marqueurenden Chor, seinen Crescendos, seinen nichtssagenden Gurgeleien, seinen Stretten und zum Schluſs wilden Modulationen, während er zu Anfang und Mitte nur Grundton und Dominante in den Bässen hören läfst. — Sollen wir den alten Brei aufwärmen? transeat! lieber heben wir diejenigen Pieçen der Oper heraus, in denen sich der Komponist als selbstständiger denkender Tonsetzer gezeigt hat, und die, je näher sie den schwächern, mitunter gänzlich verfehlten stehen, desto aufrichtiger wünschen lassen, er möge durchweg in seiner ganzen Individualität vortreten, da ihm die fremde Maske selbst hinderlich ist, was eben schon daraus zu ersehen, dafs er sie zuweilen abnimmt und sein eigen Gesicht blicken läfst. — No. 4. Scena e Duetto, Allegro con moto, G-moll im C-Takt, ist nur bis gegen das Ende des ersten Tempos auszeichnungswerth, nicht etwa, weil dann erst die süfslichen Melodieen und Kolloraturen in Terzen anfangen — Alles an seinem Ort! aber hier pafst's nun einmal durchaus nicht. Z. B. „die Ruhe winkt mir nur im kühlen Grabe“ ist folgendermafsen ausgedrückt:



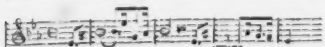
Die darauf folgende Stelle: „languir morir dovrò“ ist zwar: „sospirando“ überschrieben, kann aber unmöglich anders, als in einer komischen Oper, wo sie travestirt klingen würde, statuiret werden, nämlich:



Ref. weifs recht wohl, was italienische Sänger leisten können (sie verstehen nämlich die grofse Kunst, aus Nichts Etwas zu machen) — aber das entschuldigt den Komponisten nicht. Endlich erfahren wir am Schlusse, wie Aktricen mit Anstand sterben müssen:

u. s. w. immer tiefer, bis in's Grab hinein. — No. 8. Coro dello Sbarco, Allegretto A-moll $\frac{4}{4}$, späterhin in Dur $\frac{3}{4}$. Die Begleitung, den Ruderschlag der Landenden ausdrückend, ist karakteristisch, aber der ganze Chor zu lang, im Vergleich mit der geringen Abwechslung in der Melodie — No. 9. Coro di sacerdoti e Cavalieri. Allegro moderato G-dur $\frac{4}{4}$. Die Ritter singen im C-Takt, C-dur. Eine kräftige Komposition, in welcher besonders das unisono seine Wirkung nicht verfehlen wird. — Das kanonische Andante im Finale, welches das Berliner Publikum schon aus einer, von Madame Milder gegebenen Abendunterhaltung kennt, verdient die Ueberschrift: „canone" keineswegs. Das Thema tritt nur zweimal hervor, da doch fünf Stimmen dabei beschäftigt sind; nur die gewöhnliche Figur:

klingt ein paarmal durch. Hieran schliefst sich ein Andantino con moto $\frac{3}{4}$, welches ungemein brillant endet, zu deutsch aber nichts Anders heifst, als: „Meine Herren und Damen, es ist vorbei; klatscht!" Denn die Musik an und für sich pafst zum Text, wie die Faust aufs Auge. — Der Schlufs des Finales ist von hinreifsender Kraft, und das Orchester hat nicht wenig dabei zu thun. Ausser den gewöhnlichen Instrumenten sind zwei Banden (man weifs, was eine italienische „Banda" sagen will) und ausserdem noch vier Trommeln darin beschäftigt. Doch das ist Nebensache; die Kraft liegt hier, wie auch in den Spontinischen Kompositionen, wahrlich nicht in der starken Instrumentation, sondern in den Thematen und deren melodischer und harmonischer Durchführung. — No. 13. „Coro dei Congiurati, Andante quasi Allegretto," Es-dur, hat einige schöne Stellen; aber die Hauptidee ist verfehlt zu nennen. Ein Thema wie folgendes:



ist doch wahrlich nicht für Verschworene. Was hilft's, wenn der Komponist darüberschreibt: „Sempre sotto voce, e con mistero?" Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren! No. 16. Recitativo ed Aria ist ein gelungener Abdruck Rossini's; eine Kopie, auf der die Pockengrübchen des Originals fehlen, die aber defshalb nichts an Aehnlichkeit verliert. No. 17. Scena e Coro degli Emiri e Cavalieri; Allegretto alla breve, B-dur erinnert leider! ganz an das alte Ditterdorf'sche: „wer spricht denn hier von Tanzen und von einer Menuett" ist aber übrigens meisterhaft durchgeführt. — Das Finale (ein Duett mit Chor) so wie die beiden angehängten später komponirten Kavatinen, erinnern wir uns schon in vielen neuern italienischen Opern begrüfst zu haben. Dieser Vorwurf trifft aber durchgehends nicht die Recitative, welche im grofsen grandiosen Styl gehalten, und an wahrhaft ergreifenden Momenten reich sind. — Die Ausstattung des Ganzen ist, wie gesagt, lobenswerth. —

Peregrinus.

Premier grand Rondeau pour le Pfte. seul dedié — par Charles Mayer. Leipzig chez Probst. — Prix 15 Sgr.

Genies weichen von der Form ab; wenn nun ein jeder, der von der Form abwiche, dadurch gleich ein Genie würde, so wäre es mehr als unbillig, Herrn Mayers gerechte Ansprüche auf diesen Titel zu verkennen. Viele unsrer neueren Komponisten scheinen zu glauben, ihre Schule sei vollendet, wenn sie die Generalbafs- und Kontrapunktlehre inne hätten; ist das der Fall, so geht's gleich an Sinfonien, Opern u. s. w.; das arme Orchester mufs sich die Finger ausbrechen, um das Unerhörte, Ungesehene hervorzubringen, und das Publikum weifs oft beim Schlusse noch nicht, ob die eben exekutirte Pieçe erst recht anfangen solle, oder schon zu Ende sei. Dies hat aber eben seinen Grund darin, dafs häufig selbst berühmte Kontrapunktisten von der technischen Struktur der Musikstücke sowol, als der Instrumente nicht die mindeste Idee haben, und diese Unwissenheit dann auf ihre Schüler übertragen, denen das Weitere nach Gutdünken überlassen bleibt. Nun giebt es zwar viele,

denen Alles immer nicht neu genug ist, die selbst an der äussern Form beständig geändert wissen wollen, und die Befriedigung dieses Wunsches hat auch oft schon zu manchem Guten geführt, aber doch nur dann, wenn das bis dahin Bestandene wirklich nicht zureichte. So z. B. war es eben so geschmacklos als abgeschmackt, in früherer Zeit bei Arien den sogenannten Vordersatz oder ersten Theil regelmäfsig zu wiederholen, wodurch oft eine weit schwächere Empfindung, als die eben Ausgesproch'ne noch einmal ausgesprochen, der Eindruck, den die gröfsern, stärkern eben gemacht hatten, also geschwächt wurde. Wo aber die bestehende Form natürlich und den Anfoderungen der Hörer ent-prechend ist, bleibt es Unrecht, daran zu modeln. Dies ist der Fall bei der Rondoform. Das Rondo besteht aus fünf Abschnitten und zwei Thematen; davon das erstere pikantere dreimal vorgeführt, das andere zweimal dazwischengeschoben wird. Durch diese Oekonomie erhält das Stück die möglichst gröfste Abwechslung bei möglichst seltener Wiederholung. Wollte man z. B. das erste Thema zweimal, das zweite nur einmal anbringen, so ist augenscheinlich, dafs, wenn auch jenes von dem Hörer aufgefafst wird, dieses jedesmal in den Hintergrund tritt. Auch geschieht dem zweiten Hauptgedanken dadurch ein Unrecht, welches bei dem Verhältnifs 2 : 3, nicht so schneidend hervortritt, als bei 1 : 2, worin das Eine gerade noch einmal so oft vorkommt, als das Andre. — Jene eben bezeichnete Form des Rondo's ist sowol bei Vokal- als Instrumentalstücken nunmehr schon seit einem halben Jahrhundert mit Glück angewendet worden. Beethoven selbst, der fast in jedem Genre der Musik neue Bahnen gebrochen, oder die vorhandenen erweitert hat, wagte nicht daran zu ändern. Aber Herr C. Mayer hat es gethan. Erst giebt er uns ein (recht keckes, frisches) Thema A, dann ein Thema B (auch noch in der Tonika) dann ein Thema C; hierauf wird A wiederholt und damit Punktum. Was soll das nun? Premier grand Rondeau heifst dies Des-dur-Stück. Grand, nach neuern Begriffen, ist's auf keinen Fall (dafs es auch nach ältern dies nicht sei, liegt schon in dem Gesagten) denn es kostet nur 15 Sgr. Der Zusatz „premier" läfst uns voraussehen, dafs Herr M. noch mit mehrern droht; mögen die folgenden besser sein, als das vorliegende. 4.

Grande Sonate pour le Pianoforte composeè et — par Ferd. Baake. Oeuvr. 6. Leipzig chez Breitkopf et Härtel.

Wenn Ref. vorliegende Sonate auch nicht unbedingt loben kann, so darf er doch mit Recht sie als eine der gelungenen, die uns die neuere Zeit gebracht hat, herausheben. Die Form ist meistentheils streng beobachtet, ohne dafs die Arbeit dadurch ganz nach dem Schulstaube röche, und die zu Tage geförderten Ideen sind gut, wenn auch nicht durchweg neu. Der Tadel dürfte etwa in Folgendem enthalten sein: Der erste Satz hat zu viel Walzerartiges an sich. Im Larghetto sind S. 11 Syst. 3 die drei letzten Takte Flickwerk und können ohne Schaden fortgelassen werden. Der Mittelsatz des Larghettos ist leider pures Geklingel ohne Sinn und Verstand; die darauf folgende Kadenz erscheint gleichfalls herbeigezwungen. Im Rondo hätte das erste Thema noch einmal vorgebracht werden können. Die fast in jedem Satze vorkommende Versetzung einiger Takte nach dem um einen ganzen Ton höher liegenden Moll hätte billig vermieden werden sollen, da diese Sorte von Ueberraschung schon zu verbraucht ist. S. 6 Syst. 5 Takt 6, 7 — S. 13 Syst. 4 Takt 2, 3 — S. 19 Syst. 3 Takt 17, 18 — enthalten Fehler gegen den reinen Satz. — Bei Gelegenheit vorstehender Beurtheilung wünscht Ref. noch eine streitige Sache in's Klare zu bringen. Es ist ihm nämlich der Vorwurf gemacht worden, dafs er dies und jenes in seinen Recensionen zu kurz abfertige; namentlich soll dies bei einigen Liedern von einem hiesigen Musiker der Fall gewesen sein; wenn dies ein Fehler ist, so läugnet Ref. nicht, dafs er sich auch diesmal desselben schuldig gemacht hat, giebt aber den Herren Komponisten Folgendes zu bedenken. Wenn A heute sagt: „von Morgen ab will ich

eine musikalische Zeitung herausgeben," so erklärt er dadurch ganz unzweideutig, dafs er sich fähig fühle, andrer Leute Werke beurtheilen zu können. Werden ihm hierauf von B und C Kompositionen zur Recension eingeschickt, so glauben B und C ebenfalls, dafs A die gehörigen Kenntnifse besitzt, um eine Recension anzufertigen. Ferner: Wenn D und E zum A sagen „wir wollen dich in deiner Unternehmung unterstützen" und A antwortet: „gut, unterstützt das neue Institut" so folgt daraus dafs A den D und E für kompetente Richter erklärt. Bezeichnen wir nun einen kompetenten Richter mit X, so folgt, da B und C gesagt haben A = X und

da A gesagt hat D + E = X dafs nun auch Bn. C sagen werden D + E = X.

Schlufs: Wer an einer Zeitschrift mitarbeitet, welcher die resp. Buch und Musikalienhandlungen Vertrauen geschenkt haben, hat eine gültige Stimme in der artistischen Welt. Eine gültige Stimme ist aber defshalb noch nicht infallibel. Daher steht es jedem Komponisten frei, der sich zu kurz abgefertigt glaubt, an einen höhern Richterstuhl, an das ganze musikalische Publikum zu appelliren, vor welchem ihm jeder rechtschaffene Recensent gern nähere Rede stehen wird und, hat er es wirklich rechtschaffen gemeint, auch mit seiner vorher kurz ausgesprochenen Meinung, als der gültigen, durchdringen wird. — Die Sache läfst sich aber noch von einer andern Seite, von der scherzhaften angreifen. Nichts ist leichter als über irgend etwas, es sei was Gutes oder Schlechtes, viel zu schreiben. Da nun jeder Mitarbeiter pro Bogen so und so viel bekommt, so wäre es ja eine Sünde wider das eigne Fleisch, da nichts zu sagen, wo man viel sagen könnte. Wie sehr schlecht mufs also eine Sache schon sein, wenn sich sogar ein Recensent in Verlegenheit sieht, wie er eine halbe Seite nothdürftig ausfüllen soll', falls er nicht das ganze Opus Note für Note, Wort für Wort, dem Publikum in der Zeitung zur Schau stellen soll. Und nun noch eins. Die Leipz. mus. Zeitung hat doch gewifs in ihren ersten Jahrgängen alles Mögliche gethan, um jeden Schein der Oberflächlichkeit zu vermeiden. Nichts desto weniger hielt es die damalige Redaktion für kein Verbrechen, bei dem oder jenem Werke nichts mehr hinzuzufügen, als: Mittelmäfsig. — In jedem Betracht schlecht. — Es wäre Papierverschwendung, über eine solche Komposition nur ein Wort zu sagen und dergl. Und solche Beurtheilungen trafen oft Männer wie Gyrowetz, Steibelt, Vanhal, Pleyl, Winter, die doch wahrhaftig zu damaliger Zeit schon etwas mehr zu bedeuten hatten, als Herr — und Konsorten.

4.

Der neunte Psalm (𝄞) Hymne (𝄢) für 4 Singstimmen, mit Begleitung des ganzen Orchesters (𝄞) etc. von F. E. Fesca. Op. 21. Pr. 2 Thlr. Leipzig, bei Hofmeister.

Dieser, in der Kammer-Musik rühmlich ausgezeichnete Komponist liefert auch durch d. vorliegenden Psalm einen neuen Beweis seines grofsen Talentes für Kirchenstyl. Ueberall entfaltet sich im ganzen Werke jene männliche Ruhe, jener stille Ernst, welcher heiligen Kompositionen so wohl ansteht. Dabei lebt aber doch ein inneres, thätiges Feuer in jedem einzelnen Gedanken, welches kund giebt, dafs der Komponist durchdrungen war von einer höheren Eingebung, die denn auch unfehlbar Trivialität nicht zuläfst, sondern wieder erwärmt, hebt und trägt. Die herrschende Tonart ist E-dur. Die Posaunen, Horner, Fagotte und Bässe geben in einem Adagio eine einfache, drei Takte lange Choral-Kadenz im piano, und der Chor setzt gleichfalls choraliter im piano allein ein: „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen und erzähle alle seine Wunder." — Die Bewegung der Eintritte vermehrt sich, und die genannten Bläser tragen den Chor bis zum forte: „Alle seine Wunder," welche das ganze Orchester aufnimmt. Jetzt entfalten sich mit der schönen Ruhe des Tempo's, wieder piano, imitirende Kantilenen auf die Worte: „Ich bin fröhlich in dir," welche eine vorzügliche Stimmenführung darthun. Dieser köstliche Satz wird drei Seiten

lang blos von den Singstimmen Solo ausgeführt, bald in erhebenden, von Empfindung beseelten Verschlingungen, bald wieder in der Ruhe des Chorales, bis der Chor und das ganze Orchester im forte einfach wiederholt „ich freue mich und bin fröhlich in dir." — Wer könnte bei solcher heiligen Freude nicht auch mit ausrufen: „Ich freue mich!" Eine Fuge ergreift die Worte: „Lobet seinen Namen," die allerdings mit Feuer, guter Stimmführung effektvoller Instrumentation und auch mit einem nicht ganz gewöhnlichen Thema entworfen ist, die wir aber nicht frei von Schwulst und daher etwas schwierig in der Ausführung finden, so dafs ein Chor sehr lange üben mufs, wenn er eine so schwere Speise verdauen soll; wir möchten sie in dieser Beziehung so etwa mit der von Mozart im Requiem zusammenstellen. Sie wird in der Mitte wohlthätig und genial unterbrochen, durch eine einfache Kraftstelle, auf die Worte: „Dem Allerhöchsten," welche aus E-dur mit gewaltiger Kraft nach C-dur moduliert und eine prophetische Begeisterung meistentheils im unisono offenbart. Die Fortführung der Fuge besteht nach Aufgreifung des Thema's hauptsächlich in einem Orgelpunkte und schliefst mit gehaltenen Noten. Ein Andante con moto, $\frac{4}{4}$ in C-dur tritt wohlthätig herein: „Und der Herr ist des Armen Schutz in der Noth" mit Oboen, einer A-Klarinette, Fagotten und obligatem Cello, welche schöne und natürliche Kontrapunkte singen, während die Saiten-Instrumente die Harmonie tragen. Eine Sopranstimme übernimmt in vortrefflichen Bindungen den Gesang, und kann den Klang der Stimme sehr geltend machen. Jetzt folgt ein Adagio von 14 Takten, welches dem Chor piano mit blofsen Dreiklängen zuertheilt ist, wie wohl Palästrina zu komponiren pflegte. Die Worte heifsen: „Denn er gedenket und fragt nach ihrem Blute, er vergifst nicht des Schreiens der Armen." — Es schliefst mit dem Dominanten-Akkorde zu E-moll, mit H-dur, und leitet auf das in jeder Hinsicht meisterhafte Larghetto in E-moll ein: „Herr sei mir gnädig unter den Feinden" von 4 Solostimmen mit höchst wirkungsvoller, einfacher Instrumentation vorzutragen. In diesem Satze ist die Empfindung ganz herrschend und mufs, da es von Herzen kam, zu Herzen gehen. Es geht über in das Schlufs-Allegro (E-dur): „Lobt den Herrn, der zu Zion wohnet, verkündiget sein Thun, erzählet seinen Preis in den Thoren der Tochter Zion. Erhaben und grofs, mit alttestamentlicher, begeisterter und begeisternder Kraft singt der Chor, sempre forte, in unisono, von allen Bläsern im unisono unterstützt, zwölf Seiten lang die prachtvollen Worte des Psalmisten in langen, ganzen Noten, während das Quartett, auch unisono, in Achteln durch den Kontrapunkt die Harmoniefolge besiegelt, gleichsam als wollte der Sänger uns in die Räume des Salomonischen Tempels versetzen. Erst am Schlufs strömt noch einmal die alle vereinigende Harmonie hervor, welche den plagalischen Schlufs entwickelt. Hic finis coronat opus, besser als das ewige Gefuge. Der Geist des Tonsetzers mufs in dieser Beziehung über dem musikalischen Formenwesen stehen, so wie über der Gewohnheit. Alsdann wird auch das bessere Leben unter den Tonkünstlern gefördert, und endlich auch unter dem Publikum, so dafs Form und Gewohnheit nur als das erscheinen, was sie in der That nur sind. Möchte Herr F. die Tonwelt ferner durch sein grofses Talent für geistreiche und doch andächtige Kirchenmusik mit ähnlichen Werken bereichern*)! Das sieht und hört man diesem Werke wohl an, dafs Hr. F. alle aufgebotenen Mittel in neuer Art zu benutzen versteht, während der Kirchenstyl, als solcher, immer stehen bleibt. Das Werk ist allen Gesang-Instituten, so wie allen Kirchen und auch spirituellen Konzerten auf das angelegentlichste anzuempfehlen, und es ist auch dem Magdeburger Gesang-Vereine unter Herrn Wachsmanns Leitung dedicirt. Der Stich ist gut, der Preis angemessen.

r. d. O.r.

*) Dieser Wunsch mufs nun leider bei dem frühen Tode des geschätzten Komponisten unerfüllt bleiben.
D. Red.

Charinomos u. s. w. von Karl Seidel.

(Fortsetzung aus No. 31.)

Auch hier, bei der Angabe der Bedeutung des Rhythmus, sehen wir den Verf. durch den einmal gewählten Standpunkt gehemmt. Hätte er den Ursprung der Kunst, die Erregung des Kunstwerkes im künstlerisch-schaffenden Menschen aufgefaßt, so würde sich ihm jedes künstlerische Element als eine besondere, als eine bestimmt erkennbare Lebensthätigkeit offenbart haben; von dem Standpunkte des blos Kunst-auffassenden Menschen aus hat sich auch der Rhythmus als eine nur äusserliche Erscheinung dargeboten. „Wenn wir" (heißt es S. 110.) „nunmehr den Rhythmus erkannt haben als ein Element der Schönheit in allen Künsten der Bewegung, so muß derselbe, nächst der bereits mehrfach angedeuteten formalen Schönheit noch einen höhern Kunstkarakter in sich tragen, er muß fähig sein der Darstellung ästhetischer Ideen. Diese beleben denn auch wirklich in reichem Maaße den Rythmus, er ist ein Kunstausdruck von höchster karakteristischer Schönheit. Jede Folge geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er stetig in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache: der Rhythmus ist also eine weithin verbreitete allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung einer der reichhaltigsten Vorwürfe ist für alle Künste." — Das Gleiche könnte von der Rede, abstrahirt vom Rhythmus, und von der Tonsprache, zum Theil auch von dem Ausdrucke des Klangsystems *) gesagt werden; wozu aber dreifaches Ausdrucksmittel für dieselbe Sache? Wenn man sich nicht dabei beruhigt, das Kunstwerk als ein fertig gebildetes Ganze auf sich wirken zu lassen und die Wirkung nur in ihrer Gesammtheit zum Bewußtsein zu bringen, dann ist man gedrungen, in jedem künstlerischen Elemente den Ausdruck einer besondern Geisteseigenschaft zu erforschen; erst auf diese Erkenntniß ließe sich aber unsers Erachtens eine durchgreifende Kunstlehre bauen — erst mit ihrer Unterstützung ließe sich eine „historische Entwickelung der musikalischen Rhythmen, seitdem um das Jahr 1330 Jean de Muris nach Guido von Arezzo dieselben vervielfachte und ihre Notirungskunst erfand," die der Verf. wünscht, mit befriedigendem Erfolg durchführen. Und daraus würde sich eine Vermuthung des Verfs. befestigen, die uns über das Prinzip seiner hier besprochenen Ansicht hinauszuführen scheint, wenn er S. 116. bemerkt: „Auch die rhythmischen Formen sind, gleich vielen andern, mit der Zeit dem Wechsel unterworfen; der Grund dieser Aenderung des Geschmacks mag aber sehr tief liegen, der Rhythmus in seiner bedeutsamen Beziehung zum Leben ist nicht etwa blos abhängig von der Mode launiger Willkühr." —

Beherzigenswerthes spricht der Verf. über die Bewegung der scenischen Sänger aus. Wir müssen uns ein näheres Eingehen hier versagen und uns auf die Mittheilung des folgenden Fragmentes beschränken:

„Der scenische Sänger vernichtet alle Wahrheit des gewöhnlichen Lebens in der reinen Musik seiner Rede, die in dem Drama nur idealisirt erscheint durch das Metrum. Eine von aller Wirklichkeit entfernte, rein ideale Kunstwelt ersteht hier, in welcher der Schauer nur heimisch wird durch eine freie stete Abstraktion. Daraus nun geht natürlich hervor, daß die Bewegungen des Sängers, der ohnehin schon ein lebhafteres Geberdenspiel haben muß, als der Schauspieler, auch mit geringerer Hinsicht auf die Wahrheit des Lebens hinüberwallen zur freien Linie der Schönheit; die sichtbare Melodie seiner Glieder muß entsprechend sein dem melodischen Gang seiner Rede. Die lang gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getrageneres Geberdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber stets völlig rythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfaßt als mimisches Bild, daher haben denn seine Bewegungen und Stellungen auch nothwendig eine innigere Beziehung auf die Linien der Schönheit. Wenige Sänger indessen zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, oft häßlich, wie zum Beispiel die häufig vorkommende parallele Hebung der Arme. Oefter auch sind ihre Gebehrden überladen oder widrig affektirt, und endlich wohl gar noch grimassirt: man denke nur an das beliebte taktmäßige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, an das verschrobene Heben der Schultern bei hohen Tönen und endlich gar an die gezerrten Gesichter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen. Dergleichen Manieren und Gesten nun sind keineswegs geeignet, die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, die sich uns aufschließt in der Oper."

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. d. Kunst des Gesanges §. 826 u. f., §. 888 u. f.

III. Korrespondenz.

Königsstädter Theater.

Ist die Nachricht, daß Fräulein Sontag nach einem Jahre uns ganz verlassen wird, gegründet, so wird die Königstädter Direktion mit diesem gewiß schmerzlich empfundenen

Verluste sich wenigstens eine Erfahrung erkaufen können, auf die in diesen Blättern oft genug wohlmeinend hingewiesen worden ist; die nämlich: dafs ein Theater sehr unsicher steht, wenn es sich nur auf den Besitz eines oder selbst einiger ausübenden Künstler stützt. Sehr schwer wird Fräulein Sontag zu ersetzen, und eine andere vorzügliche Sängerin, die sich dieser Bühne widmen möchte, wird hier nicht sicherer sein. Wer wird nun noch ohne Fräulein Sontag jenen abgenutzten Rossiniaden getreu bleiben?

Aber freilich darf man ihre Stelle nicht mit altverlegenem, schalem Zeuge auszufüllen denken, wie neuerdings mit dem Wildfang von Sufsmaier versucht worden ist. Kotzebues Posse, die schon an sich ohne alle musikalische und ohne poetische Tendenz ist, und für uns höchstens noch den Reiz lebhafter Handlung besitzt, ist hier auf das jammernswürdigste auseinandergezogen und mit einer Musik durchwässert, der man es anhört, dafs sie nie originell und anziehend gewesen, die aber jetzt an Seichtigkeit und Trivialität wahrhaft unvergleichlich dasteht. Dem Ref. ist noch nie der Unterschied zwischen eigenthümlich schaffendem, und handwerksmäfsig nachahmendem Geiste so evident geworden, als in dieser Oper. Man hört nichts als Mozart (dessen Schüler und Gehülfe Sufsmaier war) aber natürlich ohne Mozarts Geist und Seele und Frische und Reiz — kurz einen todten Mozart.

Giebt es denn aber gar keine Komponisten mehr in der Welt, dafs man dergleichen Sachen hervorgräbt, die nicht einmal zu ihrer Zeit etwas gegolten haben? — Es scheint vielmehr an der Trägheit der Direktoren zu liegen, die, um nur nicht Neues zu wagen, lieber bei abgenutztem Zeuge stehen bleiben; als wenn nicht eben dies am sichersten sich strafen müfste! Bis jetzt hat das Königstädter Theater erst eine einzige neue Oper, die Rolandsknappen von H. Dorn, an das Licht gefördert, eine Unternehmung, die ihm soviel Ehre macht, dafs es sich ihrer zu freuen hätte, wenn auch der Erfolg nicht so überaus günstig ausgefallen wäre. Vermöchte man den talentvollen Dichter und Komponisten dahin, im ersten Akte eine Abänderung zu treffen und das Ernste und Komische in demselben noch reicher zu mischen, so würde die Theilnahme des Publikums sich noch mehr steigern. Die Arbeit, die dabei auf das Theaterpersonal fiele, würde sich doppelt lohnen — an der Oper und an dem Komponisten, der sich bereit gezeigt hat, für die Königstädter Bühne thätig zu werden; wogegen die auf veraltete Waare gewendete Mühe stets verloren sein mufs. M.

Wien, im März 1826.

(Schluß aus No. 32.)

Im Kärnthnerthortheater begann die erneuerte Pachtadministration des Hrn. Barbaja, unter Duport's Oberleitung, ihre Vorstellungen mit der Wiederaufführung einer älteren Weigelschen Oper: „Die Jugend Peter des Grofsen.“ Sie liefs kalt, schon bei'm ersten Erscheinen vor beiläufig 12 Jahren, mit vortrefflicher Besetzung, und jetzt um so viel mehr, da die Individuen von mehrern Bühnen zusammengestellt und daher auch nicht eingespielt sind. Dem. Schröder und Herr Preisinger sprachen am meisten an und werden sich mit der Zeit ganz sicher in der Gunst des Publikums festsetzen. Der äussere Schauplatz ist ganz neu, und mit feinstem Geschmacke dekorirt; das schwere, altmodisch plumpe Schnörkelwerk ist verschwunden und hat leichten, zierlichen Tragsteinen Platz gemacht; rund im Zirkel herum laufen reiche Arabesken, und grandiose Basreliefs repräsentiren Hauptscenen aus Mozart's, Gluck's, Spontini's, Mehul's, Paer's, Rossini's und Cherubini's Meisterwerken, nämlich: aus Titus und der Zauberflöte, aus beiden Iphigenien, der Vestalin, Joseph und seinen Brüdern, Achilles, Moses, Zelmira, Semiramide und Medea. Das Innere der Logen ist lichtgrün, die Brustungen Karmoisin mit Gold. Plafond, Parapet's und Proscenium sind blendend weifs, grau in grau schattirt; alle Kapitäler im glänzenden Goldschimmer. Die Erleuchtung geschieht durch einen prächtigen, aus 50 argandischen Lampen tagheilen Licht strahlenden Lustre, und bei festlichen Anlässen durch viele, bis zu den obersten Gallerien angebrachte, im Feuer bronzirte Armleuchter. — Also ist, gleich einer durch Schminke und Schönpflästerchen verjüngten Matrone, das alte, gebrechliche, baufällige Haus renovirt und Phönixartig wiedererstanden. — Die zweite neue Vorstellung war das gleichfalls schon gesehene Ballet: „Alexander in Indien,“ mit einer — à la derniere mode — zusammengestoppelten Musik, worin die pompöse Scenerie und einige Ballabile's sich auszeichneten. Vorher ging eine ziemlich schwerfällige und ermüdende, von Gyrowetz komponirte Gelegenheits-Kantate auf des Kaisers Genesung von Madame Grünbaum, Demoiselle Uetz, den Herren Preisinger und Dietz, nebst dem Chor abgesungen, welche, da man nur einzelne Worte, aber keinen Sinn herausbrachte, auch kein allgemeines Interesse zu gewinnen vermochte, —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 23. August. — Nro. 34. — 1826.

Weitere Nachricht von den Untersuchungen über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems.

Kein Aufsatz hat in neuerer Zeit die musikalische Welt in gröſsere Bewegung gesetzt, als die Abhandlung Gottfried Weber's über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems im elften Heft der gehaltvollen Cäcilia. Auch unsere Zeitung hat sehr bald *) an den Erörterungen Theil genommen und erkennt es als Verpflichtung, von dem Verlauf der Sache zu berichten; leider bieten sich unser'm Auge dabei auch sehr unerfreuliche Erscheinungen dar.

Die erwähnte Weber'sche Abhandlung hatte zunächst keine andre Bestimmung, als: eine Thatsache der Erinnerung zurückzurufen, die schon vor 25 Jahren bei der ersten Herausgabe des Mozart'schen Requiems öffentlich zur Rede gebracht, nicht aber, wie es scheint, hinlänglich bis zur allgemeinen Ueberzeugung erörtert worden war. Süfsmayr, Mozarts Schüler und Gehülfe, hatte erklärt, dafs und wie weit das Requiem von seinem Meister unvollendet hinterlassen und von ihm vollendet worden sei. Die Herren Breitkopf und Härtel, Verleger des Requiems, hatten diese Erklärung öffentlich bekannt gemacht; Rochlitz und Gerber waren in ihren geschichtlichen Nachrichten über Mozart jener Angabe wenigstens nicht ganz entschieden widersprechend. Gleichwohl gewöhnte man sich, das Requiem als dessen Werk anzusehen, auf den der Titel lautete; über jene historischen Angaben half man sich aber sehr bequem hinweg, indem man beliebig mehr oder weniger von ihnen für wahr gelten liefs. Jemehr die Komposition an Popularität und Liebe gewann, desto tiefer trat jenes historische Bedenken in Vergessenheit zurück und wer noch Süfsmayers bei dem Requiem gedachte, der wollte ihm nicht leicht mehr Antheil beimessen, als, die Instrumentation an unbedenklichen Stellen weiter durchgeführt zu haben,

Gottfried Weber, gründlich und umsichtig wie immer, erinnerte nicht blofs an jene geschichtlichen Zeugnisse, sondern suchte auch Widersprüche in ihnen auszugleichen und unternahm — sei es, dafs jene Zeugnisse ihm nicht vollkommen ausreichend schienen oder (wie wir von ihm und mit ihm glauben) dafs ihm der Gegenstand einer allseitigen Beleuchtung würdig war — er unternahm aus dem Werke selbst den Beweis, dafs nicht alles in demselben dem Mozart'schen Genius angemessen, folglich zuzutrauen sei; eine Beweisführung, die der Sache, wie dem Kunstgelehrten und Kunstkenner wohl anständig war.

Diese Ausführung mufste nun zwiefach anregen: einmal zur historischen Diskussion; dann zur Vertheidigung der Meinung, die man bisher von der fraglichen Komposition gefafst und oft genug mit Ostentation, aber ohne Gründe ausgelegt hatte. In beiden Beziehungen mufste Herrn Gottfried Weber's Unternehmen dankenswerth erscheinen — besonders aber in der letztern, da sie frische Veranlassung gab, zu beweisen, was man eigentlich vom Werke

*) No. 46 u. f. des zweiten Jahrganges.

halte und dafs man nicht blofs seinen Titel, sondern seinen Inhalt verehre. Denn in der That giebt es nichts Schaaleres und Unfruchtbareres, als jenen holen Enthusiasmus, der, von dem Klang eines grofsen Namens berauscht, nur Exklamationen auswirft und nimmer zum Bewufstsein der Sache gelangen kann.

Nicht so erschien es aber einem Theil des musikliebenden Publikums; man hatte sich der Unbequemlichkeit überhoben geglaubt, von seiner Vorliebe für das Mozart'sche Requiem sich oder andern Rechenschaft zu geben und Herrn Webers Untersuchung wollte dieses träge Beruhen in einer einmal gefafsten Meinung nicht länger gestatten. Da man aber seine eigne Bequemlichkeit nicht reklamiren durfte, so versteckte man sich hinter Mozarts Namen und schrie aus: Gottfried Weber habe Mozarts Ruhm angetastet. So erzählt in diesen Blättern *) gleich im Beginn der Verhandlungen Herr C. F. Ebers, so hallte es von mehrern Orten aus obscuren Kehlen wieder — und man wagte sogar, niedrige Motive, Künstlerneid u. dgl., zu erwähnen. Wäre dieser literarische Unfug nur im Kreise jener Schreier verübt worden, deren Geschäft es ist, die Journale mit Klatschereien und den Eruptionen ihrer Neigungen und Abneigungen anzufüllen: so würde seiner hier nicht erwähnt werden; wie sollen Leute, die von der Sache nichts verstehen, die es nie mit ihr, sondern stets mit Persönlichkeiten zu thun haben, andern etwas Besseres, als Persönlichkeiten zutrauen? Man läfst sie reden —

Ihr Kläffen
Beweis't nur, dafs wir reiten.

Allein es mufs gerügt werden, dafs selbst ein sonst würdiger und sachkundiger Mann, der Abbé Stadler, in jene dem Gelehrten und Künstler unanständige Verirrung gerathen ist. Seine ohnehin sehr schwache Schrift**) ist dadurch jeder weitern Erwähnung unwürdig geworden. Weber ist so grofsmüthig gewesen, seinen Gegner auf eine Weise zu vertheidigen *), die wenigstens den edlen Mann und trefflichen Sachwalter beurkundet, wenn sie auch unser Urtheil über den Abbé Stadler nicht beugen kann. —

Jene erste Ausführung Webers schien dem Unterzeichneten in ihrem historischen Theile noch nicht so dringend, dafs er nicht, so viel an ihm war, die andere, mindestens eben so viel versprechende Seite der Untersuchung hätte hervorziehen dürfen. Sollte der geschichtliche Beweis über die Aechtheit des Requiems unvollkommen bleiben; so kam es darauf an, aus dem Werke selbst denselben zu unterstützen; es mufste dann erörtert werden, wieweit der Inhalt der Komposition Mozarts Geist und Künstler-Karakter entsprechend sei, Eine solche Untersuchung kann nicht anders, als fördernd ausfallen und wäre am meisten den Enthusiasten für Mozart (sofern ein Enthusiast noch einer Untersuchung fähig ist) anzurathen gewesen, damit sie nur endlich sich bewufst würden, was sie am Requiem hätten. Der Aufsatz des Unterzeichneten in No. 46, 47 und 48 des vorigen Jahrganges hatte vorzugsweise die Absicht, die Untersuchung nach dieser Seite hin zu wenden und zu fördern. Ihn erschöpfend auszuführen, wäre vor der Beendigung der historischen Forschung unzeitig gewesen.

Diese ist aber gegenwärtig durch den unverdrossenen Eifer Gottfried Webers bedeutend gefördert und die Resultate der ganzen Unternehmung in einer besondern Schrift:

Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Aechtheit des Mozartschen Requiems,

Mainz bei Schott S. 1826.

vorgelegt worden. Hier kommen denn interessante und zum Theil unerwartete Dinge zur Sprache und der Ueberblick der Bemühungen, die G. Weber der Sache zugewendet hat, so wie der schon jetzt hervortretenden Resultate, mufs eben sowohl den Freunden geschichtlicher Forschung und den Verehrern Mozarts (wer wäre das aber nicht?) interessant, als für

*) No. 46. S. 370. des zweiten Jahrgangs.

**) Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems vom Abbé Stadler. Wien. 1826. Bei Tendler und v. Manstein.

*) No. 16 der Cäcilia Seite 314.

den Urheber und Führer der Untersuchung ehrenvoll sein.

Es ist nicht unsre Absicht, die Beweisstellen im Auszuge mitzutheilen; wir wollen nur soviel ausheben, als dienlich scheint, den Gang der Untersuchung zu bezeichnen.

Das erste Dokument, das wenigstens einen Vermuthungsbeweis begründet, ist ein Tagebuch Mozarts. Weber sagt:

„Es ist bekannt, daß Mozart vom 9. Februar des Jahres 1784 anfing, ein Tagebuch zu halten, in welches er Alles, was er jeden Tag komponirte, jedesmal aufs genaueste eintrug. Dieses Tagebuch ist schon seit vielen Jahren bei J. André in Offenbach gestochen, und Mozarts eigenhändiges Original, (ein unscheinbares Hausbüchlein, bestehend aus einigen in Quartformat zusammengelegten Bogen Schreibpapier, in Pappband mit gebäumter Decke gebunden.) bei Hrn. Hofrathe André in Offenbach zu sehen. Wie äusserst genau, sorgfältig, vollständig und wie bis aufs Kleinste und Geringfügigste, Mozart Alles was er schrieb in dieses Buch einzutragen pflegte, kann man daraus entnehmen, daß er sogar einzelne Walzer, Stückchen für Spieluhren u. dergl. einzuschreiben nicht versäumte. Denn so findet man z. B. unter Anderem, auf S. 32, folgende Aufzeichnung:

„1788 14ten Jänner, Contredanse, das Donnerwetter, 2 Vlini, 2 Oboi, 2 Corni, 1 Flautino, 1 Trommel e Basso."

und nun sorgfältig auch noch das Thema dieser Contredanse auf zwei Notenzeilen beigeschrieben.

Mozart pflegte übrigens in dieses Tagebuch nicht jedes Werk erst nach der Vollendung, sondern sogar auch noch unfertige Stücke, schon einzutragen, auch wenn er sie nur erst halb niedergeschrieben hatte. Als Belege hiervon finden sich in Herrn André's Sammlung der Mozartschen Orinalmanuscripte mehre noch ganz unfertige, nur halb aufgeschriebene, welche im Tagebuche unter einem bestimmten Datum als heute komponirt aufgezeichnet sind (wahrscheinlich unter dem Datum, wo Mozart sie in sich ausgearbeitet ein Stück Weges niedergeschrieben, und das Niederschreiben des Uebrigen — als Nebensache — etwa auf morgen verschoben hatte. (Das Nähere hiervon wird ohne Zweifel Herr André in seiner angekündigten Bekanntmachung auseinandersetzen.

Dieses also geführte Tagebuch enthält, als Nr. 142, unterm Datum 5 Sept. 1791, die Notiz von der ersten Aufführung der „Clemenza di Tito" in Prag, dann unterm 28. nämlichen Monats, Nr. 143 und 144, den Priestermarsch aus F-dur zur Zauberflöte, und ein Klarinettkonzert aus A, endlich als letzte Nummer 145, unterm 15. Novemb., eine kleine Freimaurer-Kantate aus C. — Am 5. des folgenden Monats December starb Mozart.

Vom Requiem aber findet sich im ganzen Tagebuche keine Silbe, welches wenigstens in dem Anbetrachte nicht unerheblich ist, daß Mozart, wie vorerwähnt, sonst doch nicht nur die geringfügigsten, sondern auch selbst noch gar nicht fertig existirende Kompositionen sogleich einzutragen pflegte und, wie man sieht, bis wenige Tage vor seinem Tode, einzutragen fortgefahren hat, also muthmaßlich wenigstens den angeblich fertigen, ersten Haupttheil des Werkes, Requiem und Kyrie, würde eingetragen haben, wenn er diese Arbeiten als eine Komposition von sich betrachtet und damit komponirt hätte; indeß im Gegentheil die Nichtaufzeichnung vielmehr dafür zu bürgen scheint, daß, wie denn auch Herr André behauptet, die im Mozartschen Nachlasse vorgefundenen Notenblätter nur als frühere Studien dalagen, und zwar aus der früheren Zeit herrührten, wo Mozart noch kein Tagebuch führte, und also wenigstens noch früher als vom 9. Febr. 1784, nicht unwahrscheinlich aber noch weit früher und recht eigentlich, um mit Hrn. Stadler zu sprechen, aus Mozarts Jugendzeit.

Wir lesen ferner die ausgebreitete Korrespondenz, die Weber mit allen vielleicht unterrichteten Personen angeknüpft hat. Aus dem vielfach interessanten Inhalte heben wir nur folgendes Einzelne heraus:

1) Aus einem Briefe des Kapellmeisters von Seyfried:

„Ich war damals mit Süßmayern zugleich Mozarts Schuler; er in der Komposition, ich — als junger Bursche — im Klavierspiel; doch weder in dieser noch in einer spatern Epoche verlautbarte darüber das Geringste. Der Meister hat zweifelsohne die größte Hälfte selbst vollendet, und Süßmayer nach vorgefundenen Skizzen den Rest hinzugefügt. Dieser war in jener Zeit des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte. ..... Der stundliche Umgang befreundete ihn innig mit des Lehrers Geist, sonderlich mit der ihm so eigenthumlichen Behandlungsweise, vom Gemeinublichen so abweichenden Anwendung der Instrumente. Er begleitete ihn nach Prag, wo im Hause des wackern Tonkünstlers Franz Duschek die „Clemenza di Tito" mit einer kaum glaublichen Schnelligkeit erschaffen wurde. Süßmayer erschien auch hier als wahrer Nothhelfer; Mozart notirte fleißig und Süßmayer instrumentirte rüstig darauf los, denn er wußte ja, wie sichs jener gedacht hatte, wie er's haben wollte. So erfuhr ich aus Duschecks eigenem Munde, daß nur die Hauptstücke, z. B. die Ouverture, die Duo's, Terzette und beide Finale's Mozart eigenhandig aufschrieb, die übrigen hingegen Süßmayer in Partitur setzte: die Arien der Servilia, des Annius und Publius aber ganz aus seiner Feder sind.

Daß somit Süßmayer vielleicht der einzige Tonsetzer war, der es wagen durfte, Mozarts Schwanen-

gesang zu ergänzen, liegt am Tage; nur er hatte sich dessen Individualität so vollkommen — freilich mitunter als Plagiator — angeeignet, daß mir mehrere Werke ernsten Styles bekannt sind, welche ich unbedingt für Mozarts Arbeit halten würde, wäre ich nicht vom Gegentheil vergewissert. *)"

2) Aus dem Briefe eines Herrn Krüchten und eines Ungenannten, von G. Weber vorzugsweise mitgetheilt.

„Auf dem Landgute Stuppach in Unterösterreich, (Viertel Unterwienerwald, 4½ Posten von Wien, an der Triester Straße) dem gewöhnlichen Wohnsitze des Grafen von Wallsegg starb im Jänner des Jahres 1791 dessen Gemahlin, geborne Freyen v. Flamberg. Der verwittwete Graf, ein leidenschaftlicher Kunstfreund, beauftragte einen (seitdem verstorbenen) Beamten seiner Besitzungen, den Verwalter Leutgeb von Schottwien (Schneidewinn), einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der Steyerischen Grenze gelegen, — bei Mozart die Komposition eines Requiems, zur Todtenfeier für die Verklärte, und zwar (aus besondern, nicht mittheilbaren Ursachen) ohne den Namen des Bestellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verschwiegenheit. Der Graf liefs das also erhaltene Werk in Wienerisch-Neustadt, (3 Posten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Triester Straße gelegen), in dem Hause des jetzt verstorbenen Landphysikus und Civil-Arztes am K. K. Kadettenhause, und Hausarztes im Gräfl. Wallseggischen Hause in Stuppach, Obermayer, (eines Oheims des Briefschreibers) probiren, wozu sich, ausser den durchgängig musikalischen Obermayerschen Familiengliedern, der damalige regens chori der dortigen Mutterkirche, Hr. Trapp, sammt seinen Musikern und sonstige Dilettanten vereinigten. Herrn Krüchtens noch jetzt lebende Kousine, Obermayers älteste Tochter Therese, sang die Sopranstimme, sowohl bei dieser Probe, als auch bei der Produktion selbst, welche in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der dortigen Zisterzienabtei, gewöhnlich Neukloster genannt, statt fand, wo Graf Walsegg die feierlichen Exequien für die verstorbene Gattin halten liefs.

Diese Aufführung geschah, so meldet der Hr. Briefsteller zweimal ausdrücklich, schon 1791 und zwar, was sehr merkwürdig ist, nicht nach Mozarts Tode, sondern seines Erinnerns schon im Spätherbste. (Mozart starb erst am 5. December.)

Uebrigens wird erwähnt, dafs ein hochbejahrter, noch jetzt lebender Zisterzitenmönch jener Abtei, Pater Marian, weiland Obermayers Hausfreund, noch nähere Bestätigung werde an die Hand geben können."

Auch anderwärts (S. 298.) wird ein Graf Wallsee oder Walsegg als Besteller des Requiems genannt.

3) Aus einem Briefe des Herrn Hofrath Andre:

„Ich besitze ein vor 25 Jahren von der Wittwe Mozart erkauftes Exemplar der Partitur des Mozartschen Requiems, worin mit M und S. alle Sätze bemerkt stehen, welche von Mozart und Süssmayer herrühren; allein ich gebe dieses Exemplar nicht aus Handen, indem ich mir vorbehalte, selbst einmal eine Ausgabe hiernach zu veranstalten, und einige diese Sache angehende Bemerkungen der Welt mitzutheilen."

gleichlautend mit dessen bereits in unsern und andern Blättern erfolgter Subscriptions-Anzeige. —

Diese Beweisführung zu prüfen, wäre vorzeitig, da noch zwei — wie es scheint, die wichtigsten — historischen Argumente zurückgehalten sind; nämlich jene von André zu hoffende und eine andre Mittheilung. In Bezug auf letztere lesen wir folgende nachdenkliche Anzeige:

„Noch eine weitere, ganz besondere Thatsache, nach welcher es ganz offenbar Mozarten, seines Künstlerruhmes ganz und gar unbeschadet, bei diesem Requiem auf Manches, was er sonst sicherlich nicht hätte thun mögen, nicht anzukommen brauchte, und warum er namentlich frühere Studienarbeiten für passend genug achten mochte, als No. 1 und 2 zu dienen, — diese Thatsache, sage ich, wird noch in der Folge, vielleicht bald, jedenfalls sicherlich, bekannt werden, spätestens sobald ein Paar Augen sich geschlossen haben werden, (es geschehe dies vor oder nach den meinigen, wahrscheinlich aber auch noch früher, indem sogar mehre Personen, deren Namen in diesem Aufsatze noch gar nicht genannt worden, bereit sind, besagte, seiner Zeit sogar nicht wenigen Personen bekannt gewesene, ohne Zweifel auch dem Hrn. Stadler nicht unbekannte, auch in Wienerisch-Neustadt noch im Stillen notorische, und doch der Welt bis jetzt so glücklich verborgen gehaltene Thatsache, nächstens öffentlich bekannt zu machen, und dabei ihren ehrlichen Namen zu nennen. Es wird bekannt werden, dafs und in welchem Sinne die von Mozart, (der neben dem gott-

*) Etwas Aehnliches ist schon im vorigen Blatte der Zeitung, bei Gelegenheit der Süssmayerschen Oper, „der Wildfang," bemerkt worden. Süssmayer hat, wie dem Ref. erst bei diesem Werke ganz klar geworden ist, Mozarts Geberdung — freilich ohne seinen Geist — sich so zu eigen gemacht, daß man ihm wohl die Geschicklichkeit, zutrauen muß, Mozartsche Ideen ganz in Mozartscher Weise, ohne die fremde Hand blicken zu lassen, verarbeitet zu haben.

lichen Künstler, eben auch ein lebenslustiger Mensch war, menschliche Bedürfnisse hatte, das schnöde Metall, zumal vorausbezaltes, zu gebrauchen und zu verbrauchen verstand, und nicht alle Tage, und vollends nicht jeden Tag seiner letzten Krankheit, gelaunt und vermögend war, viel zu komponiren) — es wird, sag' ich, bekannt werden, warum und in welchem Sinne die von Mozart unvollendet hinterlassenen Blätter eine ganz andere Bestimmung hatten, als die, der Welt für ein Requiem seiner Komposition gegeben zu werden; wodurch es sich denn auch noch auf eine ganz andere, und noch viel bündigere Art, als in der obigen Anmerkung S. 271 geschehn, erklären wird, warum Mozart diese Arbeit nicht ins Verzeichniſs seiner Kompositionen eintrug. Man wird dann vielleicht Manches, wofür man bisher so tief ästhetische und sublim religionssinnige Erklärungen aufzufinden strebte — ganz gewaltig natürlich finden, übrigens über die Geschichte — viel lachen."

Es ist sehr zu wünschen, daſs die hier verkündeten Eröffnungen baldigst erfolgen, damit die Untersuchung geschlossen werden könne; für diesen Zeitpunkt behält sich Ref. denn auch die nähere Prüfung des geschichtlichen, so wie des artifiziellen Beweises aus dem Werke selbst vor, zu welchem letztern Gegenstande wir in der letzten Hälfte der Weber'schen Schrift ansehnliche und interessante Beiträge finden. Nur schlieſslich theilen wir der Sache und der Wahrheit zu Ehren noch aus einem Briefe Dionys Webers mit:

„Was endlich die versicherte Nachricht der Berl. musikalischen Zeitung anbelangt, laut welcher in einem Kloster unweit Prag alljährlich ein noch manuscriptes Requiem von Mozart aufgeführt werden soll, welches die Klosterherrn sogleich nach der Produktion wie ein Heiligthum wieder verschlieſsen, kann ich mit Gewiſsheit verbürgen, daſs selbe erdichtet und für ein Märchen zu halten sei.

Soviel für jetzt von den dankens- und achtungswerthen Leistungen unsers verehrten Weber in dieser Sache. Möge er ihr bis zur Beendigung seine Thätigkeit ja nicht entziehen — wie er S. 312. der Cäcilia andeutet; er, der begonnen hat, ist unbezweifelt auch der Berufenste zur Sache und leicht möchte sie wahrhaft verdrieſslich einschlummern, wenn er sich auf das Fortwirken Anderer verlieſse, deren Einer auf den Andern rechnen und harren könnte. Unmöglich kann ja ihn, den würdig strebenden, ja schon so vielfach bewährten Mann das leere Geschrei jener Miſsdeutenden berühren. Sie mögen schreien; die es mit der Sache meinen, werden thun.

Marx.

II. Recensionen.

Sechs und vierzig zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, komponirt etc. von Ludwig Ernst Gebhardi. VII. Werk. Preis 16 Gr. Erfurt bei L. E. Gebhardi.

Der Herr Verfasser beurkundet ein schönes Talent, gefällig, flieſsend, und für den obengenannten Zweck sehr angemessen zu komponiren. Die zweistimmigen Gesänge theilen sich 1) in solche, deren zweite Stimme aus der zum Grunde liegenden Harmonie in der That geschickt und flieſsend entnommen ist, und: 2) in solche, bei welchen die beiden Stimmen auf dem Wege des figurirten Kontrapunktes entworfen sind. Unter dieser letzteren Gattung zeichnet sich besonders der zweistimmige Kanon aus: „Wie Schlossen Schlossen jagen," der nicht ohne Poesie komponirt ist. Auch die Fughetta: „Gott sei gelobt" ist ein bildendes und gutes zweistimmiges Singestück. Die dreistimmigen sind meistentheils harmonisch entworfen, so wie auch die vierstimmigen. Die Wahl der Texte ist für den Zweck gleichfalls zweckmäſsig zu nennen.

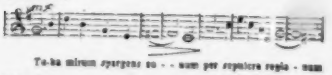
v. d. O..r.

Requiem (,) missa pro defunctis (,) vocibus humanis vel sigillatim, vel junctim modos fecit Augustus Haeser (,) Direktor chori Weimarensis. Lipsiae, sumtibus Frederici Hofmeisteri. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Der Herr Verfasser ist Singvereinen durch ähnliche Arbeiten, als die vorliegende, schon längst rühmlichst bekannt, z. B. durch seine beiden „Salve regina!" von denen besonders das gröſsere viel treffliches hat. Wir können daher bei der Empfehlung dieser vorliegenden

Arbeit kurz sein, indem sie gleichfalls mit Beifall aufgenommen werden wird. Das Requiem No. 1. beginnt in C-dur, welches auch die herrschende Tonart bleibt, mit einem fünfstimmigen Andante sostenuto, einfach, andächtig und wahr gehalten. No. 2. Das Kyrie eleison behandelt der Komp. als Fuge, welche aber ihre Vorzüge vor vielen Kyriefugen hat. Denn 1) ist sie im Andante moderato geschrieben u. gedacht, und 2) ist das Thema sowol als das Gegenthema bittend u. sanft gehalten, 3) ist sie nicht lang sondern wendet sich bald mit verschmelzenden Akkorden einem wahren Ausdruck zu. Alles dieses macht eine Fuge schon erträglich, selbst wenn sie in Erfindung der Themata und in der modulatorischen Konstruktion nicht neu ist. No. 3. „Dies irae" Allegro vivace in E-moll ist originell. Die Steigerung des Thema ergreift das Gemüth und erregt eine wunderbare Unheimlichkeit durch sein ewiges Wiederkehren, und durch die Verlängerung der Einschnitte:

Die Leser mögen sich effektvolle Akkorde darunter denken, welche anzudeuten der Raum verbietet:



Die Worte: „mors stupebit et natura" ergreifen das obige Thema F, in der Höhe mit schönem Effekt. Die schreckliche Scene wird nach schöner Anordnung und Fortführung unterbrochen mit den stockenden Lauten: „quid sum miser tunc dicturus?" Im Staube beten die Stimmen flüsternd: „salva me, fons pietatis" das Dringende der Bitten läßt die Töne in einem Akkord gegen das Ende zu einem F. anschwellen, und versinkt endlich in E-moll im PP. Wir halten diesen Satz für höchst gelungen und gratuliren Herrn H., ihn erfunden zu haben. — No. 4. Recordare, mit 3 Solostimmen, etwas einförmig, obwohl viel Schönes enthaltend. No. 5. Lacrimosa (H-moll), sehr kurz, im Rhythmus, nicht eben angenehm, an Dies irae erinnernd. No. 6. Maestoso, „Domine" in D-dur, gut unterbrochen mit den Worten: „Quam olim Abrahae," in welchem das „A" nur etwas zu lang gehalten scheint. No. 7 „Sanctus" als Doppelchor gut behandelt. No. 8. „Benedictus" für 2 Solostimmen mit Chorbegleitung, in welchem sich zwei Solostimmen zeigen können. Indefs modernisirt hier der Satz doch etwas zu sehr. „Osanna," Doppelchor, mit würdiger Lebhaftigkeit und zwanglos fortströmend. Die folgenden Sätzchen möchten etwa eine Nummer bilden, und sind zum Theil recht glücklich erfunden. Das letzte hat die Schlufskadenz in C-dur, und schliefst ohne Terz. Warum wohl? — Antwort: weil es Mozart und viele andere auch so machen. Warum aber? Antwort: weil die Alten gern in Dur schlossen, selbst wenn der ganze Satz in Moll stand; denn die Alten hielten die Moll-Terz nicht so recht für eine Konsonanz, und schlossen daher lieber gleichsam mehr befriedigend, in Dur. Für Andere war dieses Verfahren wiederum beleidigend, oder wohl gar in Bezug auf den Karakter des Tonstückes ganz unzulässig, und sie liefsen die Terz daher lieber aus, dem Zuhörer es gleichsam überlassend, ob er den Akkord für Moll oder Dur halten wollte. Jeder unbefangene Hörer mufs aber gestehn, dafs ein Akkord ohne Terz einem Gesicht ohne Augen zu vergleichen ist, und besser wäre es, der Akkord hätte auch keine Quinte, damit er doch ein Ganzes nämlich ein Einklang sei. Wenn aber, wie hier der Fall ist, das Endstück in Dur geschrieben wurde, so ist es mit Recht „wunderlich," wenn am letzten Akkorde die Terz fehlt. Rec. hörte einmal bei einer Auf-

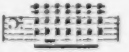
führung des Mozartschen Requiem einen Tenoristen ganz allein absichtlich am Schlusse die Moll-Terz F deutlich und befriedigend durchsingen, wofür er dem Sänger im Herzen recht dankbar war, obschon letzterer vom Direktor mit einem zornigen Blick bestraft wurde. Was soll auch Herkommen und Pedantismus in der Kunst nützen? Wie kann eine alte Sage, an die kein Mensch mehr glaubt, immer noch gegen das natürliche Gefühl ihren Einfluſs ausüben?

Im Allgemeinen werden Ausübende auch in diesem Werke eine dem Herrn H. eigene Anmuth und Lieblichkeit wieder finden, die aus einem frommen Gefühle kunst- und anspruchslos hervorquillt; so wie jenes Hinneigen zu süſsen Kantilenen, die keinesweges unkirchlich, doch aber mehr weiblichen Gemüthern zusagt.

v. d. O..r.

Ouvertüre zu dem Singspiel: „Ein Abend in Madrid.“ In Musik gesetzt von J. P. Schmidt. Berlin, bei Trautwein. Preis 10 Sgr.

Diese Ouvertüre nebst dem Singspiel, zu dem sie gehört, ist im ersten Jahrgange der Zeitung, S. 58 und 65 günstig beurtheilt worden. Ref., der die Oper nicht kennt, aus deren Inhalt die Ouvertüre allein befriedigend beurtheilt werden kann, muſs dabei stehen bleiben, ihre leichte, gefällige Melodie zu loben. Spanischer Karakter ist in ihr nicht zu entdecken (die dafür stereotyp gewordene Begleitungsfigur



thuts noch nicht) aber — versichert uns der Bericht über die Oper — „das Wort Madrid könnte sehr leicht in Wien, London u. s. w. verwandelt werden, weil es dem Stücke sehr unwesentlich ist, in welchem Lande oder welcher Stadt es spielt. Und deſshalb hat sich der Komponist auch wohl nicht gedrungen gefühlt, den spanischen Karakter in der Musik hervortreten zu lassen.“

Der Klavierauszug ist leicht spielbar und das Werkchen Freunden leichter, gefälliger Musik zu empfehlen.

Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin.

Noch nie ist es dem Ref. so schwer geworden, einen Korrespondenzartikel anzufertigen, als den nachstehenden über die Debüts der Madame Marschner. Nach den uns zugekommenen Berichten, namentlich zufolge des letzthin in dieser Zeitung enthaltenen Schreibens aus Dresden (in welchem Mad. Marschner, damals noch Fräul. Wohlbrück, im Verein mit Mad. Seidler und Fräul. Sontag das ausgesuchteste Trifolium deutscher Sängerinnen bilden sollte) muſste Ref. natürlich das Opernhaus in der gespannten Erwartung betreten, hier eine Künstlerin ersten Ranges zu finden. Man gab Othello. Desdemona war sichtbar befangen, intonirte falsch, kam einige Mal total heraus, verunglückte mit diversen Passagen — was wir Alles gern auf Rechnung ihrer Befangenheit setzen, zumal Berlin es schon gewohnt ist, Sängerinnen, die auswärtig ganz renommirte Leute sind, innerhalb der Mauern seines Opernhauses zitternd und ängstlich zu sehen. — Dergleichen muſste billig bei einer zweiten Vorstellung wegfallen, und wirklich zeigte sich auch Donna Anna um funfzig Prozent besser als Desdemona, obwohl noch keinesweges so, wie wir's zu hören gewohnt sind. Die Debütantin war nicht vollkommen sicher, setzte gleich in dem ersten Terzett unrichtig ein, und lieſs uns in der Maskenscene bei einer zweimal sich wiederholenden Stelle regelmäſsig fünf Viertel hören. — Das Urtheil, das wir über die fremde Sängerin nach ihren ersten beiden Gastspielen fällen können, ist folgendes: Mad. Marschner hat eine umfangsreiche Stimme von 2½ Oktaven — $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{f}}$ — der Klang derselben ist mehr hell als voll, eignet sich daher wohl am meisten zum Bravourgesang; im Vortrage des Recitativs ist sie Meisterin und mit diesen Ei-

genschaften verbündet finden wir Jugend und ein angenehmes Aeufsere; ihre Aktion ist edel, und die zarte Figur stört auch in leidenschaftlichen Momenten keineswegs. — Die technische Ausbildung der Stimme mufs aber leider! höchst unvollkommen genannt werden, nicht einmal genügend zur Ausführung der Donna Anna, deren sämmtliche Passagen sich doch nur auf einige Skalen auf- und abwärts in einem mäfsigen Tempo beschränken, viel weniger also zu dem krausen Rouladenwerk einer Rossinischen Desdemona. — Die häufig angebrachte Verzierung des Staccatissimo zu den höchsten Regionen hinauf verfehlt zwar auf die Menge ihre Wirkung nicht, ist aber eben so geschmacklos, als gerade für die Stellen, an welchen sie gebraucht wurde, unedel und daher unstatthaft; der Doppelschlag bedarf noch einer bedeutenden Uebung, und vom Triller ist keine Spur zu entdecken. Alle diese Mängel werden mit der Zeit und unter der Anleitung eines so erfahrnen Führers, wie es Hr. Musikdirektor Marschner ist, sicherlich verschwinden und der beste Bürge dafür, dafs unser Gast eine höhere Stufe der Ausbildung in jeder Hinsicht erreichen werde, ist ihr schon belebter vortrefflicher Vortrag des Recitativs, ein untrügliches Zeichen des künstlerischen Geistes, der sie beseelt. — 4.

Berlin, den 14. August 1826.

Othello von Rossini

ist schon zweimal *) in diesen Blättern besprochen worden, und das erstemal sehr warm und ausführlich. Darum hier keine dritte Beurtheilung, sondern nur ein Paar Bemerkungen.

Es ist bekannt, dafs man auch aus schlechten Werken lernen kann. An Rossini ist das Wesen des Undramatischen in seiner höchsten Vollkommenheit zu beobachten, ja es ist mit wahrer künstlerischer Effronterie aufgehängt u. selbst dem Unachtsamsten, gleichsam mit Gewalt vor die Augen geschoben. Es ist kaum zu glauben, wenn man es nicht mit ansieht, wie tief die Italiener (denn Rossini ist ihr Repräsentant) in dieser Beziehung gesunken sind. Verfehlter Ausdruck, Karakterlosigkeit — mögen passiren. Wenn aber im ersten Akte des Othello die Scene sich in Desdemona's Zimmer verwandelt und während eines Andante von 50 bis 100 Takten gar nichts geschieht, gar Niemand auf der Bühne gesehen wird und das Publikum sich mit der leeren Wand unterhalten soll — das ist zu stark. Nachher kommt ein endloser Recitativ Desdemonens und ihrer Vertrauten. — Wenn späterhin in Brabantio's Saale der Chor an beiden Seiten langsam aufzieht, längs den Koulissen Front macht und sich ein Viertelstündchen ansingt, ehe nur eine handelnde Person gesehen wird — so ist es noch ärger. Denn hier werden Menschen, ein Chor, der so herrlich zu gebrauchen wäre, als Orgelpfeifen gemifsbraucht. — Niemand soll uns überreden, dafs dergleichen, dafs eine Oper, in der es so zugeht, unserm Publikum wirklich gefallen, unterhaltend sein kann — um von nichts Höherm hier zu reden. Man geht hin, um die und jene Sängerin zu hören, um die Zeit todtzuschlagen, um eine Langeweile mit einer andern Art von Langweile zu würzen; kurz man geht hin, aber Geist und Herz wissen nichts davon. Sicherlich ist es auch eine leere Furcht, dafs, wie einige meinen, durch Rossini der Sinn für bessere Musik verdorben wird. Wer an solchen Opern Befriedigung findet, hat schon von selbst keinen Sinn mehr für das Bessere. Nur im Schoofs eines sinnlich verweichlichten zerstreuten, karakterschwachen Volkes konnte Rossini aufwachsen und solche Bedeutung gewinnen.

(Schluß folgt.)

*) Zweiter Jahrgang No. 1, 2, S. 4, 13. Dritter Jahrgang N. 23, S. 181.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 30. August. Nro. 35. 1826.

II. Recensionen.

Fünf Variationen für das Pianoforte über das Thema „An Alexis send' ich dich" von Joseph Schnabel (Sohn). Breslau bei C. G. Förster. Preis 7½ Sgr.

Dieses Werkchen, wahrscheinlich ein Erstling des Komponisten, zeigt von dessen tüchtiger Ausbildung in der Harmonik. Ohne eben das Gefällig-Leichte zu verschmähen (Var. 3), hat der Komponist doch vorzugsweise durch harmonische Arbeit sein Thema umgestaltet und auf diesem Wege besonders oft sehr löbliche Stimmführung gewonnen, bisweilen sich aber auch (Var. 4) in das Scrupulöse und Gesuchte verloren. Allein eben in dieser Richtung hat er sich den Anlafs entzogen, sein eignes künstlerisches Vermögen, seine Erfindungskraft und Empfindung voller zu bewähren, und es würde ihm, wofern er sich als Komponist bekannt machen will, zu rathen sein, bald mit einer selbständigen, zu jenem Zweck geeignetern Komposition hervorzutreten. Jene Modetändeleien, die manche unsrer jungen Klavierkomponisten à la Moscheles et Kalkbrenner zusammenschreiben, sind freilich nicht die sicherste Empfehlung; aber darum ist das entgegengesetzte Extrem, die blofse Schularbeit, noch um nichts befriedigender.

Für mäfsig ausgebildete Klavierspieler ist das Werkchen zum Studium der Stimmführung zu empfehlen.

Marx.

Trois Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains par Jacques Herz. Leipzig chez Probst.

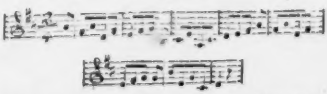
Vorliegende Polonaisen sind Klavierspielern, die eben keine weitern Anfoderungen an den Komponisten machen, als dafs er sie amusire, wohl zu empfehlen. Sie sind brillant und nicht bedeutend schwer. Der polnische Karakter ist nicht herauszufinden. Letzteres gilt auch von nachstehendem Werkchen:

Trois Polonaises pour le Pianoforte par A. Neithardt. Berlin chez Christiani.

Doch sind diese bei weitem nicht so elegant wie die Herzschen, und lassen auch wohl sonst noch manches andre, z. B. Neuheit der Ideen, zu wünschen übrig. Wie in der zweiten Polonaise (F-moll) der zweite Theil aus As, mit den Achteltriolen im Himmelschen Geschmack, zu dem Uebrigen paßt, überlassen wir Andern zu erklären. 4.

Douze Variations pour le Pianoforte et Flûte sur un thème favori de l'Opera: La clochette (Zauberglockchen) par C. F. Ebers.

Das Thema ist folgendes:



Diese magre Geschichte erzählt uns Pianoforte und Flöte zwölfmal auf Art der Wanhalschen Ausschmückung! Doch hat Herr Ebers nicht

auf den Titel setzen lassen, das wievielste Werk er hiermit geliefert, und scheint also selbst keinen grofsen Werth darauf zu legen; vorstehende Anzeige möge daher genügen. —

4.

Grande (!) Sonate agréable (!) pour le Pianoforte par G. Schuberth. Oev. 3. Mayence chez les fils de B. Schott.

Anfänger sollen gelinde beurtheilt werden, wenn ihre ersten Werke nur Talent und Fleifs verrathen, ohne schon allen Anfoderungen einer gesunden Kritik zu genügen. Wo aber nicht die Spur von musikalischer Anlage zu entdecken ist, wo eine Sammlung der gröbsten Verstöfse gegen Melodik, Harmonik, Rythmik — ein Wischiwaschi von Tönen mit dem Titel einer grande Sonate agréable (!!) belegt wird, da mufs jeder Recensent den Verfasser im Namen der gesammten musikalischen Vor- Mit- und Nachwelt, um Apolls und aller neun Musen willen recht inständig bitten, anflehen u. ermahnen, das Komponiren so bald als möglich sein zu lassen, und lieber ein anderes ehrliches Handwerk zu ergreifen. — Aber wie ist's möglich, meine Herren fils de B. Schott, dafs Sie Ihre geschätzte Offizin mit einer solchen skandalösen Musik bereichern? Dergleichen nimmt sich gut aus neben Cherubinis Hymnes sacres! — über welche nächstens in diesen Blättern ausführlich gesprochen werden soll.

4.

Gesänge der Hellenen für vier Männerstimmen, in Musik gesetzt und — von Franz Danzi. 72tes Werk. Leipzig, bei Probst.

Die Wahl der Texte (von Christian Bork) zeugt von Geschmack, und dieser ist auch den Gesängen selbst nicht abzusprechen. Hier und da wäre vielleicht mehr Kraft in der Melodie zu wünschen gewesen, der Sänger mufs also durch Deklamation das Fehlende zu ergänzen suchen. Die Ausstattung ist, wie wir dies von Herrn Probst gewohnt sind, äufserst elegant, und das Werk wird hoffentlich bei der allgemein verbreiteten Theilnahme für die griechische Sache, recht viele Liebhaber finden. 4.

Introduction et Rondeau pour le Pianoforte composé et dedié — par Conrad Berg. Oeuvre 17. Mayence chez les fils de B. Schott.

Herr C. Berg, von dem wir noch nichts gekannt haben, liefert hier eine Komposition, die (leider?) auch in ein Paar Jahren vergessen sein wird. Ref. sagt leider! denn ihm scheint aus einigen Stellen hervorzugehen, es könne Herr Berg Besseres liefern, als hier geschehn ist. Die Introduktion läfst ein darauf folgendes Pastorale vermuthen, wenigstens ist Refer. durch das C-moll ♯ eben nicht angenehm überrascht worden. Wie weit das Streben, immer neues Passagenwerk aufzufinden, geht, und wohin es unerläfslich führen mufs, davon ist der Galimathias auf S. 10 in der zweiten Reihe ein sprechender Beweis. — Was soll denn aber der Accent auf Pianofortè, den wir schon einmal bei einem Verlagsartikel von Schott bemerkt haben? Ist das jetzt auch Mode geworden?

4.

III. Korrespondenz.

Berlin.

(Eingesandt.)

Schreiber dieses glaubt es der in No. 34 d. J. über die Leistungen der Mad. Marschner korrespondiren 4 recht gern, dafs es ihr schwer geworden, ihren Korrespondenzartikel so anzufertigen, wie er ist; sie hätte es sich in sofern leichter machen können, manchen Tadel (denn der wird ihr doch nur schwer?) wegzulassen, hätte sie nur die Gründe aufsuchen und hören wollen, aus denen manches nicht weg zu leugnende entsprang. Die kleine Aengstlichkeit, mit der die junge Sängerin auftrat, war nur sie und das Publikum ehrend, nichts destoweniger aber war etwas von falscher Intonation zu hören, wie 4 bemerkt haben will. Ueber so etwas läfst sich nicht streiten und nichts beweisen, das Urtheil mehrerer zugegen gewesener Kenner kann hier nur ein Resultat geben, und keiner derselben (Ref. sprach mit vielen) hatte von falscher Intonation etwas gehört. — Herausgekommen (aus

der Musik) ist Mad. Marschner nirgends, im Gegentheil, bewundert hat Ref. die junge, hier zum Erstenmale auftretende und natürlicherweise etwas befangene Künstlerin, mit welcher Geistesgegenwart sie in dem ersten Recitativ des 3ten Akts im Othello durch Wiederholung einer Periode dem zu spät eintretenden Orchester wieder nachhalf; manche andre Sängerin wäre weiter gegangen, und so wäre vielleicht eine heillose Verwirrung entstanden, die auf diese Art vermieden wurde. Deshalb scheint uns die Sängerin mehr Lob als Tadel zu verdienen. — Der Eintritt in der Introduktion zum Don Juan war allerdings einen Takt zu früh; aber war daran nicht vielleicht das der Sängerin unbekannte allzugrofse Feuer des Don Juan, welches die arme Donna Anna am Ende beinahe zu Boden warf, wenigstens in etwas schuld? — Uebrigens aber war Mad. Marschner in der ganzen Partie so fest, als man es nur sein kann. Das Maskenterzett hat Ref. nirgends im strengen Tempo singen gehört; es kömmt auch dabei gar nicht darauf an. Bei solchen Tonweisen überläfst jeder Tonsetzer den Sänger seinem eigenen, innern Gefühl und sieht es ihm gern nach, glaubt er durch längeres Halten oder Anschwellen dem Tone mehr Seele zu geben, ist in dem Gesange nur überhaupt Seele und bei mehrstimmigen Sachen, wie eben bei diesem Terzett, Uebereinstimmung der Sänger. Will man bei solchem Vortrage nun streng forttaktiren, so können auf einen Takt manchmal wohl auch 5 Viertel kommen. — Von eigenmächtigen Verzierungen hat Ref. deren nur in den Kadenzen der grofsen Arie im 2ten Akte des Othello (wo sie aber nicht zweckwidrig, sondern in dieser Gattung Gesang gerade zweckdienlich sind) und am Schlufse der Bravourarie der Donna Anna im 2ten Akt des Don Juan vernommen. Ist der Bravourgesang an dieser Stelle, in dieser Situation nicht passend, so hat das Mozart selbst zu verantworten; und wird diese Arie einmal gesungen, so mag man es einer Sängerin nicht verdenken, macht sie sich den Schlufs, wie Mad. Marschner that

so brillant als möglich, bringt sie's nur eben so gut heraus. Vom Triller haben wir auch keine Spur entdeckt, denn Mad. Marschner machte keinen. Die Doppelschläge aber konnten etwas runder sein. Im Recitativ nennt die geehrte, strenge 4 Mad. Marschner selbst Meisterin, und das ist ein verdientes aber um so gröfseres Lob, weil diese Eigenschaft unter deutschen Gesangskünstlern am aller seltensten zu finden ist und grofse Ausbildung erfodert.

Uebrigens halten wir Madame Marschner auch nicht für die vollendetste Sängerin, indessen sind auch wir von ihrem regen Kunsteifer und ihrer Jugend überzeugt, dafs sie wenigstens fortstreben wird, die Palme zu erringen. Dennoch kann man ihr weder schöne, umfangreiche Stimme, ungewöhnliche Geläufigkeit, seelenvollen Vortrag, noch schönes Spiel absprechen.

Oper in Leipzig.

Gast-Darstellungen der Madame Schulz aus Berlin.

Da ich Ihnen Manches von unsern musikalischen Freuden und Leiden berichtet habe, sollte ich denn die Erscheinung Ihrer Mad. Schulz auf unserer, vor kurzem wieder eröffneten Bühne ganz mit Stillschweigen übergehen?

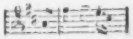
Nein gewifs nicht! Diese Erscheinung ist für unser Publikum, welches Mad. Schulz zum erstenmale als Gast auftreten sah, viel zu interessant, und daher auch sein Beifall im Ganzen stark und einstimmig gewesen.

Mad. Schulz gehört gewifs zu den ersten jetzt lebenden Sängerinnen im leidenschaftlichen Vortrage und im Bravourgesang. Mit grofsem Interesse bemerkten wir überall in ihrem Gesange einen Schwung, der aus unermüdlichem Eifer im Singen, wie er in diesem Grade den Italienerinnen am meisten eigen ist, und aus angeborner Liebe zu der Kunst hervorgeht. Ihre volle Stimme hat da-

durch so viel Fertigkeit der Ausbildung erlangt, als grofse Stimmen, die mehr im Halten und Tragen ihre Stärke haben, und mehr nach dem Starken als nach dem Zarten streben, nur immer zu erlangen fähig sind; eine gründlichere formelle Ausbildung derselben ist aber vielleicht eben durch jenes ungezügelte Feuer gestört worden, welches in ihren Darstellungen zuweilen hervorbricht, und macht, dafs die Töne mit ihrer Stimme gleich wilden Rossen durchgehen. So war uns, die wir noch nicht an ihren Gesang gewöhnt sind, z. B. das Intoniren von unten herauf sehr auffallend. Sehr oft nimmt auch Mad. Schulz, wenn sie in hohe Töne geht, den Anlauf von einem leichten Doppelschlage, was leicht einförmig wird und ermattet klingt. Eben so oft haben wir bei herabsteigenden Intervallen ein Ziehen bemerkt, wobei eine zu grofse Quantität Tones ohne Noth verschwendet wird. Wenn aber ihr Gesang eine einfache, grofsartige Bewegung so sehr zu fodern scheint, dafs wir an einigen Stellen fast eine Verlegenheit in Hinsicht auf Verzierungen wahrzunehmen glaubten, so besitzt Mad. Schulz doch eine der köstlichsten Verzierungsmanieren, nämlich den Triller, in einer bewundernswürdigen Beschaffenheit, nämlich in einer von uns nie gehörten Stärke und Dauer. Diesen langen Triller, der Ihnen wohl gut bekannt sein wird, sollte nur Mad. Schulz in der Oper mäfsig, (damit er nicht als ein Bruchstück der Virtuosität am unrechten Ort erscheine) und nicht auf dem Vokal i anbringen, auf welchem wir ihn zweimal (im Titus und in der Jessonda) hörten.

Alle diese Reflexionen, zu welchen uns der Gesang der Madame Schulz veranlafste, konnten uns den Werth ihrer Darstellungen nicht verkennen lassen, in welchen eifriges Studium und Sicherheit der geübten Künstlerin im Spiel und Gesang Hand in Hand gehen.

Zuerst veranlafste Mad. Schulz eine Darstellung des Don Juan, in welcher sie die Partie der Donna Anna gab. In zwei Haupttheilen dieser Rolle feierte sie ihren Triumph, 1) in der grofsen Beschreibung des nächtlichen Ueberfalls durch den Verräther, welcher den herbeikommenden Vater tödtete — hier zeigte sich Mad. Schulz als dramatische Sängerin, welche das Recitativ mit einem wahrhaft grofsartigen Schwunge vortrug, (nur ihre Worte haben wir nicht immer verstanden) 2) in der grofsen Arie des zweiten Akts, in welcher sie als Bravoursängerin glänzte. Da sie aber auch in den Ensembles nicht eine der köstlichen Noten verloren gehen liefs, so wurde ihre Darstellung mit Recht als eine sehr ausgezeichnete gepriesen, und mit rauschendem Beifall belohnt. — Im Einzelnen will Rec. nur um das oben Gesagte zu belegen, anführen, dafs in der ersten Scene, in welcher D. Anna den Fliehenden festhält, jenes Uebermaafs des Gefühls eintrat, welcher den Tönen ihre Bestimmtheit raubte. Ferner kommt in der ersten Arie des ersten Akts sechsmal die Stelle vor:



Ueberraschend war es uns, dafs Mad. Schulz jedesmal so sang:

was weit einförmiger wirkt, als die einfache Kantilene, am besten aber mit einer solchen Figur abwechseln kann.

Um auch von der übrigen Aufführung etwas zu sagen, so mufs Rec. bemerken, dafs obgleich unsere Demoiselle Schulz neben Ihrer Madame Schulz nur als ein Stern dritten Ranges erschien, sie dennoch die Partie der Donna Elvira nach ihren Kräften gut durchführte. Sie hat die Eigenheit, dafs, da sie die schweren Stellen und Klippen für ihre Stimme recht gut kennt, sie schneller über dieselbe hinwegzukommen wünscht, und darum das Tempo häufig etwas verrückt. Diefs war auch in der schweren Arie aus Es-dur der Fall, wo doch noch zuletzt ein Fehler vorkam, der den Eindruck des Ganzen verdarb. — Zerline, damit ich bei den weiblichen Partien bleibe, wird bekanntlich von Mad. Devrient gegeben. Sie führte ihre Rolle übri-

gens recht gut sei, brächte aber in das leichte Duett: „Laſs in mein Haus etc.“ ein paar schwerfällige Verzierungen, die — nicht gut waren. Ein Don Juan, der in Spiel, Gesang und Aeuſserem gleich gut wäre, ist kaum anzutreffen, auch billiger Weise nicht zu verlangen. Herr Genast gehört auf jeden Fall zu den vorzüglichern; so wie der Bassist Herr Köckert zu den besten Sängern des Kommandanten. Die übrigen Personen füllten ihren Platz in dieser Oper aus, ohne zu glänzen. Die eingelegte Arie des Ottavio: (von Herrn Höfler gesungen) „ein Band der Freundschaft,“ so schön sie auch in musikalischer Hinsicht ist, hemmt [illegible] die Handlung und verlangt den Schmelz [illegible] jugendlichen Stimme. Unser Orchester ist, wo von Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Spohr die Rede ist, stets Feuer und Flamme; es ging also auch diese Aufführung vortrefflich, und die, von dem Meisterwerk begeisterte Versammlung erhöhte das Feuer des Orchesters. Nur ein Schandfleck an dem schönen Ganzen ist uns störend aufgefallen. Ein erster Cellist des Leipziger Orchesters sollte sich doch endlich schämen, das himmlische Solo einer klassischen Oper, die er so oft gehört und gespielt hat, so stumperhaft und handwerksmäſsig abzuhaspeln, daſs man mehr Unlust als Vergnügen an der herrlichen Tonsetzung empfindet. Rec. hat dies Solo (in der Arie der Zerline) mehrmals von ihm gleich unvollkommen und ohne Saft und Kraft vortragen gehört und immer seinen Unmuth verborgen. Endlich fühlt er sich zur Ehre der Tonkunst und des Leipziger Orchesters, aufgefordert, ihm zu sagen, daſs jenes köstliche Musikstück die Mühe wohl verdient, das dem Violoncell übertragene Akkompagnement zu Hause so lange einzuüben, bis dasselbe so vollkommen und deutlich, als möglich, herauskommt; und daſs darin noch mehr Verdienst liegt, als ein mittelmäſsiges Potpourri auf diesem Instrumente mit einiger Fertigkeit abzuarbeiten. Es muſs jeder Orchesterspieler eine Ehre darin setzen, die ihm von einem solchen Meister übertragene Partie im Geiste desselben auszuführen.

Die zweite höchst verdienstvolle Darstellung der Madame Schulz war Jessonda. Spohrs Musik liebt viel zu sehr die Krümmungen und Beugungen der Melodie, als daſs sein Gesang dieser Künstlerin ganz zusagen könnte. Obgleich sie daher keine Note fehlte, und alles, besonders die kräftigen Stellen, bestimmt und deutlich herausbob, im zweiten Finale und vor dem Schlusse der Oper aber sich auf den Gipfel der Gemüthsbewegung erhob, wodurch erst ein angenehmer Kontrast zwischen ihr und Amazili entsteht, so wollte doch das Ganze weniger ansprechen; vielleicht eben, weil sie ein wenig zu stark auftrug. In der ersten Arie (im ersten Akte) störte uns die Behandlung der Worte. Mad. Schulz sang bei den Wiederholungen immer: „und in himmlischen Akkorden auf mich niederthaut“ — sie lieſs nämlich den „Segen“ aus, und legte auf das nieder doch einen tüchtigen Triller. Das Adagio trug sie mit trefflicher Haltung vor. Doch vortrefflicher war der Vortrag der Arie des letzten Akts. — Mad. Devrient hatte die Partie der Amazili; sie sang heute ein wenig mit Anstrengung. Die männlichen Partien dieser Oper sind ausgezeichnet besetzt. Herr Vetter, mit dessen Kraft und Schmelz der Stimme wenige junge Tenoristen wetteifern können, und in dem sich auch ein richtiges Gefühl immer mehr entwickelt, sang die Rolle des Nadori, der treffliche Bassist Herr Kockert die kräftige Partie des Dandau (beiläufig möchten wir die Frage aufwerfen, aus welchem Grunde läſst wohl Spohr in dem Duett zwischen beiden die Worte, „es stirbt der Leib,“ forte, „der Geist wird leben“ aber piano singen?) Herr Genast den Portugiesenanführer, Herr Voigt den Lope; der Chor ist vortrefflich eingeübt, wie das Orchester.

Die dritte Darstellung der Mad. Schulz war im Titus die grofse Partie der Vitellia. Hier zeigte sich Madame Schulz am meisten als grofse Virtuosin, die jeden Mozartschen Ton mit Kraft und Rundung wiederzugeben

weifs. Gleich in der ersten Arie kam der besagte Triller vor. Rec. hat nie einen längern und kaum ein solches Aushalten mit voller Stimme gehört; wenigstens in der Oper. Schade nur, dafs jener Triller auf einen Uebergang der musikalischen Phrase gelegt wurde, der durch dieses Verweilen aufhörte, Uebergang zu sein; und dafs er auf den Vokal der Liebe ausgeführt wurde. Das Terzett und das Finale und dann die grofse Arie des zweiten Akts war ein noch gröfserer Triumph, denn so kräftig Mad. Schulz in den ersten Stücken sang, so blieb ihr immer noch ein gröfserer Fonds von Kraft übrig. In der That, es überrascht, in dieser Partie so viel Fertigkeit bei so viel Haltung und Gewalt der Stimme beisammen zu finden.—

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Oppositionen im Vorbeigehen.

I.

In No. 34 dieser Zeitung S. 274, eifert Herr v. d. O..r, von dem wir übrigens schon so manches beherzigenswerthe Wort vernommen, gegen die Schlufsakkorde mit ausgelassener Terz, als gegen ein wenig begründetes Herkommen und erzählt: „Ref. hörte einmal bei einer Aufführung des Mozartschen Requiem einen Tenoristen ganz allein absichtlich am Schlusse die Mollterz F deutlich und befriedigend durchsingen, wofür er dem Sänger im Herzen recht dankbar war, obschon letzterer vom Direktor mit einem zornigen Blicke bestraft wurde."

Hierbei möchte ich Herrn v. d. O..r, wenn er selbst Komponist ist*, vor allem fragen: ob er denn noch nie das Bedürfnifs gefühlt, unbefriedigend zu schliefsen, oder ob er sich nicht wenigstens bei jener Aeufserung die Möglichkeit eines solchen Falles vergegenwärtigt hat? ob er aber es dann gutheifsen würde, wenn ein Ausübender seinen absichtlich unbefriedigend gelassenen Schlufs in einen befriedigenden verwandelte, wie jener Tenorist gethan?

Ich gebe zu, dafs die fragliche Art zu schliefsen oft genug als blofse, todte, unpassende Manier dasteht. Kann man aber dasselbe nicht jeder musikalischen Form nacherzählen? Welches Melisma, welche Modulation, welche Kompositionsgattung wäre nicht schon geistlos angewendet worden? Würde sich Hr. v. d. O..r. darum ihren Gebrauch, wenn er ihn angemessen fände, untersagen lassen? Man übereile sich doch ja nicht mit allgemeinen Kunstregeln. Jedes Kunstwerk hat sein besonderes Gesetz in seinem eigenthümlichen Wesen gegründet; es ist mit ihnen, wie mit den Menschen: was Einem gut, zuträglich, wohlanständig ist, kann für den Andern das Gegentheil sein. Eben so gut könnte man den Schlufs mit grofsem oder kleinem Dreiklang, oder im Einklange verbieten, als den mit der Quinte ohne Terz. Am rechten Orte ist alles gut.

Dafs aber das Kyrie und Cum sanctis in Mozarts Requiem mit der Quinte schliefst, mit dem Ausdrucke der Unbestimmtheit, Unbefriedigung, des unbestimmten Hinverlangens*) scheint mit dem Karakter der Seelenmesse und dem besondern Sinne der Mozartschen Komposition, wie er in No. 46 bis 48 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung entwickelt worden, ganz angemessen. Möchte Herr v. d. O..r uns seine Meinung über diesen besondern Fall, den er selbst zur Sprache gebracht, darlegen.

In jedem Falle hat der Tenorist aus seiner Erzählung sehr übel gethan; er hat sich an Mozart vergangen, indem er dessen bestimmter Absicht zuwider gehandelt, wozu niemand an einem fremden Werke berechtigt ist; er hat sich gegen den Direktor vergangen, dem es allein zukam, Veränderungen anzuordnen, er hat unvorsichtig sich vor den Mitsängern eine Freiheit angemafst, die, wenn sie allgemein würde, alles zerstören müfste. Wie nun, wenn ein anderer Tenorist an jener Stelle für gut gefunden hätte, mit der grofsen

*) Das ist er, und zwar ein öffentlich und vortheilhaft bekannter, wie die meisten Mitarbeiter an dieser Zeitung. D. Red.

*) Die Kunst des Gesanges von A. B. Marx §. 86.

Terz zu schliefsen und es wäre diese Endharmonie „deutlich und befriedigend," wie Herr v. d. O..r. meint, erklungen? Soviel für Sänger, die seinen Aufsatz gelesen.

d
a
fis
f
d

II.

Derselbe Herr eifert auch fortwährend gegen die Fugen, als eine veraltete, todte Form. Dafs viele Fugen nichts weiter sind, kann ihm wohl zugegeben werden. Aber folgt daraus etwas gegen die guten, deren er doch gewifs auch kennt? Eben so wohl könnte uns untersagt werden, Lieder, Arien, Variationen, Rondos — kurz irgend étwas zu schreiben, denn alles kann veraltet und todt sein und ist es schon oft gewesen. Das hiefse aber das Kind mit dem Bade ausschütten.

Damit ich jedoch nicht in denselben Fehler verfalle, den ich so eben rüge, will ich das Wahre aus Hrn. v. d. O..r's Meinung herauszuheben versuchen. — Es hat sich besonders in neuester Zeit ein Renommiren und Gelehrthun mit Fugenarbeit gezeigt, das allerdings zu nichts führen kann. Sonderbar genug läfst es sich gerade bei denjenigen Komponisten antreffen, bei denen man es am wenigsten vermuthen sollte; ich meine die, deren Göttin die Mode der eleganten Welt ist — man kennt sie schon. Diese Herren mag wohl bisweilen von der Oberflächlichkeit und Gehaltlosigkeit ihrer Arbeiten eine leise Ahnung anwehen, und nun gedenken sie, mit etwas Gelehrtem nachzuhelfen. Aber das ist es eben nicht, was sich vermissen läfst; es fehlte der beseelende Geist, die begeisternde Idee, die jene sogenannte gelehrte Arbeit entweder von selbst aus der Sache herausgezogen, oder ohne alle Einbufse am Gehalt entbehrlich gemacht hätte. Eine solche Fuge am Ende eines modernseichten Rondo's, oder in der Durcharbeitung eines Konzertsatzes ist denn freilich nur ein fremder Flick, der das dürftige, abgetragene Gespinnst des Rockes noch durchscheinender macht, ohne selbst mehr zu gelten. Und wie denn Prahlen und Renommiren jederzeit der Verräther einer Schwäche ist, so auch hier. Hätten unsere Modeherren die Fuge tüchtig studirt und geübt, so würde es sich überall in ihren Arbeiten zeigen, ohne dafs es der Fuge selbst am unrechten Orte bedürfe. Dafs jenes nicht geschehen, wollen sie nun — vergebens! — mit Fugenarbeit verbergen. Gegen sie hat denn freilich Herr v. d. O..r Recht.

Auch gegen diejenigen allenfalls, denen es an Wärme, Erfindung oder Leichtigkeit zu fliefsender Komposition mangelt und die sich nun an der stereotypen Fugenform, wie an einem Gängelbande forthelfen. In der That hat es viele Komponisten (besonders für die Kirche) gegeben, die nie den Leitzaum zu entrathen vermocht; was sie gemacht, oder was begabtere Komponisten in Bequemlichkeit und Schlendrian ihnen gleich gethan, ist allerdings kein Kunst- sondern Schulerwerk; aber aus alle dem folgt wieder nicht, dafs die Form der Fuge zu nichts Besserm fähig sei. Es kann niemandem, der sich in der musikalischen Literatur nur ein wenig umgethan hat, an Beweisen fehlen. Vermag aber die Gesammtheit des Publikums heut zu Tage wirklich nicht auf Fugenarbeit leicht einzugehen, so liegt dies eines Theils in einer gewifs bald vorübergehenden Entartung unserer Zeit; anderen Theils in der Masse geistloser Fugen, die freilich den Sinn dafür eher verschliefsen, als öffnen müssen; endlich aber an der meist unangemessenen Ausführung, in der nur selten die Hauptsache (das Thema) und der Gang der Fuge hervorgehoben, meistens das Ganze in einem eintönigen Forte, ohne Licht und Schatten, ohne Deklamation und Accentuation, kurz ohne Geist und Leben abgehaspelt wird. Wenn nur erst die Musiker ernstlicher darauf Bedacht nähmen, die Fugen zu verstehen (Anleitung findet sich unter andern im ersten Jahrgange dieser Zeitung No. 10 S. 89, No. 15 S. 135 und andern Orten, im ersten Bande „Für Freunde der Tonkunst, von Rochlitz", in der Kunst des Gesanges §. 992 bis 1011) dann wird schon das Publikum folgen. —

Ich vielmehr halte dafür, dafs man noch

viel mehr auf Fugenarbeit dringen müßte; und zwar aus folgenden Gründen.

Die Schwäche unserer neuern Komponisten ist, wenn wir auf den Grund dringen, ein Klebenbleiben an ihrer subjektiven Anschauung und Empfindung, das sich zunächst in der Einstimmigkeit ihrer Kompositionen zu erkennen giebt; einstimmig erlaube man mir diejenigen Tonstücke zu nennen, in denen nur eine Stimme ausgebildet und mit Sinn und Ausdruck erfüllt, alle übrigen zu leerer Begleitung verbraucht sind. Daß diese eine Stimme bisweilen zwischen zwei oder drei Singstimmen, oder zwischen Instrumente und Singstimmen vertheilt ist, darf uns nicht irren; es ist dieselbe Rede in einem andern Munde. — Jede Subjektivität muß aber bald erschöpft sein; daher endlose Wiederholungen, oder vielmehr Wiederkehr derselben Idee, wenn auch vielleicht der Ausdruck eine andere Wendung genommen hat. Fast alle unsere neuern Opern sind von diesem Wurm der Subjektivität im Keime zernagt; man kann manche von ihnen durch und durch hören, ohne einen andern Menschen, als den Komponisten zu vernehmen, den man doch viel lieber um seine Personen vergessen möchte.

Aus dieser wahrhaft egoistischen Haltung einen Künstler herauszubringen, ihn zu vermogen, daß er seiner Neigung, seiner Gewohnheit und Bequemlichkeit entsage, sich selbst um sein Werk verleugne: dazu müssen freilich ganz andre Hebel angesetzt werden. Aber eine höchst erwünschte Vorarbeit ist die Uebung der Fugenkomposition. Sie nöthigt schon äusserlich zur Mehrstimmigkeit, zur Ausbildung aller Stimmen, zur Kombination verschiedener Motive. Dabei aber zügelt sie den feurigern Geist, daß er nicht von vielen zugleich eindringenden, zugleich zur Vereinigung anstrebenden Einzelheiten hinweggerissen werde und unter der Last seines eigenen Reichthums ersticke. Was nun in der Fugenkomposition gebunden ausgeübt wird, das Prinzip wahrer Mehrstimmigkeit, oder der Ausdruck mehrerer, zusammengruppirter Individualitäten, das ist eben in freier Anwendung das Prinzip aller Duett- und Ensemblekomposition, aller obligaten, zumal kombinirtern Begleitung. Und so wiederhole ich, was Herr F. in seinem trefflichen Aufsatz über dramatische Musik (No. 27 der Ztg.) zuerst ausgesprochen: „Wahr ist, daß in den meisten Opern die Fuge selbst niemals als solche zum Vorschein kommt. Aber es muß gesagt werden, daß in allen Musiksätzen, vom zweistimmigen durch alle mehrstimmigen hindurch, das, was die Grundlage des Ganzen ausmacht, und seinen Bau zusammenhält, Fuge ist."

V. d. S.....

Bekanntmachung.

Die in der neuesten Zeit so höchst thätige und um klassische Musik so verdiente Schottsche Musikhandlung in Mainz, Antwerpen und Paris hat sich ein neues bleibendes Denkmal ihres unermüdeten und wohlgeleiteten Eifers durch die Herausgabe der großen Beethovenschen Symphonie mit Chören in Partitur und Stimmen, gesetzt. Die Ausstattung ist, wie es einem solchen Werke ziemt, die prächtigste, die wir neuerdings kennen gelernt und wir sprechen der Verlagshandlung für dieses erfreuliche Unternehmen, wie für die Edition werthvoller Kirchen- und Quartettmusik, mit dem unsern, gewiß zugleich den Dank vieler Musikfreunde aus, die sich den Besitz der Meisterwerke längst gewünscht haben.

Aus dem Verlage der neu etablirten Schottschen Handlung in Paris liegt uns Beethovens Quartett, Op. 127, in Stimmen geschmackvoll edirt vor; in Mainz ist Partitur und vierhändiger Klavierauszug erschienen.

Die nähere Beurtheilung der einzelnen Werke ist in der Zeitung zu erwarten. — Möchte die versprochne und längst erwartete Beethovensche Messe bald folgen.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 6. September. — Nro. 36. — 1826.

Scenen aus dem Leben eines jungen Komponisten.

Nachfolgendes ist aus einer gröfsern musikalischen Novelle entnommen, die vielleicht nachstens im Zusammenhange erscheint. — Ludwig ist ein junger Komponist, der die Residenz, seinen frühern Aufenthalt verlassen, und sich Geschäfte halber in einer kleinen Provinzialstadt aufhalten mufs. Hier besteht ein Klub von ältern Mannern, die jeden Abend ihre ästhetischen Zusammenkünfte haben. Das Uebrige wird aus der Erzählung klar. 4.

Dritte Scene.

Das Hummelsche Konzert war beendet, die Thurmuhr dröhnte in neun ehernen Schlägen und ein paar Minuten darauf trat Ludwig gewohnter Weise ins Zimmer des Wirthes am langen Graben. Der alte Mann war eben damit beschäftigt, Stühle an die runden, saubergedeckten Tischchen zu setzen. Wie? sie waren nicht im Konzerte, rief ihm Ludwig zu, verwundert, den für Musik fast närrisch Enthusiasmirten hier zu finden. Ist's möglich? Jahrelang müssen wir armen Kleinstädter oft warten, bis sich einmal was Ordentliches nach diesem entlegenen Neste hin verirrt, und nun endlich erscheint der Tag, der berühmte H. zerbricht auf unserm maltiösen Steinpflaster Achse und Rad, mufs anderthalb Tage hier verweilen, giebt aus halber Verzweiflung ein honettes Konzert und unser Alter rührt und regt sich nicht aus seinen vier Pfählen! Ist das erhört? Du lieber Himmel, wer kann für Unglück, entgegnete ihm der Wirth, meine Frau ist krank geworden, das Küchenregiment fiel dadurch Louisen zu, die sonst die Aufwartung der Gäste übernimmt, zu welchem Geschäfte ich mich also nolens volens bequemen mufste; doppelt gut und exakt aber mufs Alles heute sein, denn es wird eine bedeutende Session abgeben, einmal wegen des Konzerts und dann erwarte ich auch noch die Schauspieler, welche morgen abreisen, und sich nun hoffentlich am letzten Abend ihres Hierseins was bei mir zu Gute thun wollen. Aha! da klingelts; es werden unsre alten Freunde, der Kantor und der Organist sein. Hab' ich's nicht gesagt? Die beiden Ehrenmänner, ein Herz und eine Seele traten wirklich in die Stube; nach und nach füllte sich diese mit den uns schon aus den frühern Scenen bekannten Personen.

Wer zählt die Völker, nennt die Namen,
Die gastlich hier zusammen kamen.

Aufser den erwähnten waren's auch diesmal wieder der geheime Kalkulator und der Stadtkämmerer, die an dem in der Mitte stehenden Tische Platz nahmen. Der Kantor zog den Konzertzettel aus der Tasche, neugierig sah der Organist noch einmal in der Ruckerinnerung schweigend hinein, der Stadtkämmerer rief zur Ordnung, worauf der Wirth die Speisen brachte, welche der geheime mit grofser Unpartheilichkeit zer- und vorlegte. Jetzt begann der Kantor mit lauter, deutlicher Stimme: No. 1. Ouvertüre aus der grofsen Oper Olimpia vom Ritter Spontini, hier zum Erstenmale aufgeführt. — Sogleich erhob sich ein freudiges Gemurmel rings umher, das nur durch den enthusiasmirten Ruf: himmlisch! göttlich! und das Geklapper der Teller und Messer unterbrochen wurde. Die Herren haben noch zu viel mit der ersten Schüssel zu thun, sagte der Stadtkämmerer, sonst würden sie hoffentlich

nicht unbemerkt lassen, wie die ganze Komposition im Grunde nur ein nichtssagender Spektakel ist. Man betrachte den Klavierauszug vorliegender Ouvertüre, ist's nicht lächerlich, diese Unzahl von Forte, Fortissimo, zuweilen sogar drei F hintereinander — ich glaube in den ersten acht Takten findet sich der Lärmbuchstabe wenigstens ein Dutzendmal. Was sagt die Opposition? Ich glaube, erwiderte Ludwig, sie thun dem Komponisten sehr unrecht. Ich kenne die Ouvertüre zu Nurmahal und Alcidor nicht; aber was gilt die Wette? geben sie mir den Klavierauszug, streichen sie vorher alle f und p fort, und ich will nach einmaliger Durchsicht kein einziges dieser Zeichen anderswo hinsetzen, als an den von Spontini selbst bestimmten Ort. Betrachten sie gefälligst den Anfang des in Rede stehenden Tonstücks. Man kann keine einfachere Akkordenfolge finden; und doch, welche Kraft liegt in diesen drei halben Noten? kein Mensch ist im Stande, sie piano zu spielen. Oder würden Sie weiter das dreimalige Anschlagen der nackten Quinte auf dem Grundton, von der höchsten Höhe bis zur Tiefe hinab durch ein Crescendo bezeichnen wollen? Der Mittelsatz wieder drückt so klar und deutlich Gebet und fromme Ergebung aus, dafs es niemandem einfallen wird, diese gebundenen Noten und Vorhalte anders als mit p zu markiren. Der unwillig murrende Bafs gegen das Ende in D-moll bringt ganz natürlich die Sforzatos auf b, a mit sich, verhallt immer leiser und leiser, hebt sich wieder während des folgenden Allegros, bis zu dem Thema, mit welchem die Ouvertüre begann. Hier nun die äufserste Kraft. Ich versichere sie, meine Herren, das alles kommt mir ganz natürlich vor. Meinen sie nicht? Ich meine, entgegnete ihm der Stadtkämmerer, dafs Sie ein Enthusiast sind, ein junger Mann, bei dem's immer gleich lichterloh brennt; hätten Sie meine Jahre, meine Erfahrung — liebster Herr Stadtkämmerer, unterbrach ihn Ludwig, wie oft soll ich's Ihnen denn sagen, dafs Sie sich gewaltig in mir irren. Gott erhalte mir die Enthusiasten, aber ich bin keiner; bedenken Sie, wie einem Komponisten zu Muthe werden soll, wenn die Zuhörer sammt und sonders grämliche Krittler wären? Das Werk sei anerkannt schön, aber die Lobpreisungen erheben sich nicht im Parterre und Parquet, nur in den Journalen und musikalischen Zeitungen, in welche sie am wenigsten hingehören, wo soll der Tonkünstler die Lust hernehmen zu neuen Darstellungen? Denn was nützt ein Enkomiastikum in einem öffentlichen Blatte, wenn das ganze Publikum kalt bleibt? — eben so wenig als die schärfste, tadelndste Kritik schaden kann, wenn es erwiesen ist, dafs das Haus bei der hundertsten Vorstellung noch gefüllt war und vom lauten Beifall wiederhallt habe. Enthusiasten sind nirgends nöthiger, als im Auditorium; aber wo in Norddeutschland findet man ein solches? Ja in Wien, wo jedes Entrechat der Brugeoli, jede Kadenz der Fodor beklatscht wird, wo — Hören Sie auf mit Wien, schrie Organist und Kantor aus einem Munde, das ist Ihr altes Steckenpferd; nichts ist ihm gut genug, setzte der Stadtkämmerer hinzu. Seh'n Sie den Enthusiasten, fuhr Ludwig spottisch dazwischen. Aber der geheime Kalkulator rief zur Ordnung; und der Kantor rezitirte: No. 2. Grofses Konzert für's Pianoforte aus A-moll, komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber. Ein gediegenes Werk, setzte er, das Programm zusammenfaltend, hinzu; ich achte es höher als die meisten neuern Bravourstücke à la mode und möchte es den Beethovenschen Leistungen in diesem Genre zur Seite stellen. Davon nachher ihr Herrn, rief der am andern Tische sitzende, auf Halbsold reduzirte, inactive Kapitain. So wahr ich Aussicht habe, künftigen Monat im Salzfasche angestellt zu werden, H. ist und bleibt der erste Klavierspieler unter der Sonne. Natürlich, entgegnete der Kantor; das haben wir schon im Konzertsaale ausgemacht; dem thuts keiner gleich. Diese Fertigkeit in beiden Händen, dieser perlende dabei kräftige Anschlag, diese Deutlichkeit in Passagen und Trillern, diese Sicherheit in den gewagtesten Sprüngen — ich sage er ist der erste. Ganz meine Meinung, erscholl's aus der bratengestopften Hauptmannskehle vom Nebentische

herüber. Lange Pause, während welcher jeder in Gedanken alle ihm bekannten Pianisten die Revue passiren liefs. Je n'aime pas les comparaisons, fing endlich der Stadtkämmerer an, sonst wüfste ich wohl einen, der einen bessern Triller in der Hand hat, als den eben gerühmten H–schen. Der Organist horchte hoch auf, er galt für einen tüchtigen, kunstgerechten, sattellesten Orgelspieler und die Triller insbesondere hatten ihm bedeutende Anhänger verschafft. Aber die Spekulation schlug diesmal fehl, denn der Stadtkämmerer nannte einen äusserst gewöhnlichen Namen, von dem man im Städtchen noch nichts in dieser Beziehung gehört hatte. Dieser S., behauptete er, wäre im Triller H's Meister, was Deutlichkeit, Nüancirung durch Forte und Piano und Ausdauer anlange. Aber wie gesagt, er (der Stadtkämmerer) liebe Vergleichungen nicht, und dies habe er nur so en passant erwähnt. — Und doch behaupte ich, hob Ludwig an, dafs Ihnen bei jedem Triller, den sie in Zukunft zu hören bekommen, der gerühmte S-sche aus der Residenz einfallen wird; und dann liegt der Vergleich wieder eben so nahe als heute und eben jetzt. Welcher Maafsstab soll denn bei Beurtheilung eines Künstlers gelten? Sein eigner, antwortete der nicht befragte geheime Kalkulator statt des bequemen Stadtkämmerers; denn dieser pflegte nur immer eine Sache auf's Tapet zu bringen, die Ausführung aber andern zu überlassen. Sein eigner? wiederholte Ludwig. Lassen Sie ein siebenjähriges Kind sein eben erlerntes Handstückchen mühsam abraspeln; was ist natürlicher, als dafs der Lehrer aufmunternd: Gut, recht gut, sehr brav, hinzufügen wird. Für seine Jahre und beschränkten Kräfte wirds der Schüler eben nicht besser machen können, ist also mit seinem eigenen Maafsstabe gemessen, ein ausserordentlicher Virtuose; eigentlich aber ein ganz elender Stümper, der sich bei jedem Viertel die beiden Achtel vorzählen und vor jedem neuen Griffe Noten und Tasten abwechselnd minutenlang angaffen mufs. Erinnern sie sich der vor kurzem hier durchpassirten Sängerin; wir sind wahrlich nicht durch superfeine Kost verwöhnt worden, und doch schrie jeder: niederträchtig abominabel! Nichts destoweniger hat es die arme Frau gewifs nicht besser machen können, hat sich alle erdenkliche Mühe gegeben. — Wollen Sie jeden nach seinem eigenen Maafsstabe messen, so brauchten wir für Beurtheilung im strengsten Sinne nur zwei Worte: Gut und schlecht, je nachdem der Künstler seiner Individualität nach den Kulminationspunkt erreicht hat. Und wie schwankend wäre auch dann noch das Kriterium, da der eine ihm mehr oder weniger als der andere zugemuthet haben kann. Noch falscher wäre es aber, an Kunstleistungen seinen eignen (des Beurtheilers) Maafsstab anzulegen. Argumentum ad hominem. Sie sind ein wackerer Komponist Herr Kantor. Ihre Motetten werden auf unserer Singakademie mit wahrer Freude gesungen. Stände nun einer von den alten Bachs auf und sagte: meine Motetten sind besser als die deinigen, ergo bist du ein miserabler Tonsetzer; damit würden Sie schlecht zufrieden sein. Es bleibt also nicht viel mehr übrig, als das beliebte: je n'aime pas les comparaisons umzustofsen und sie allerdings zu lieben. Meiner Meinung nach lege man an Virtuosen, denn von diesen ist ja hier vorzugsweise die Rede, und ihre Produktionen einen allgemeinen, durch Vergleichung alles Bestehenden miteinander, gewonnenen Maafsstab an. Lassen Sie H. für den ersten Klavierspieler gelten, so berechnen Sie darnach, auf welcher Stufe die übrigen stehen, ohne sie, wenn sie jenen nicht gleich kommen, auf eine zu niedrige zu stellen. Deswegen giebt es ja in der Sprache diese Unmasse von Modifikationen des gut und schlecht, die Komparativa und Superlativa u. s. w. Obgleich ich in Wien die Fodor gehört habe, so — Aha er ist schon wieder in Wien gewesen, fiel der Organist ein, und der Chorus begleitete ihn mit Lachen. Ja wohl in Wien, sagte der Stadtkämmerer; aber noch viel weiter hat sich der junge Herr diesmal vergallopirt. Bleiben wir bei ihrer Fodor stehen, die Sie für die erste Sängerin zu halten scheinen, was sollen wir arme Menschenkinder anfangen, die wir diese Dame nicht gehört haben? Welchen

Maafsstab sollen wir bei andern Sängerinnen anlegen? Neulich kam mein Sohn aus der Residenz, wo er studirt und betheuerte auf Ehre, die Schulz wäre die erste Gesangskünstlerin von der Welt. Wie paßt das nun zusammen? Oder haben Sie nicht andrerseits in den französischen Journalen gelesen, dafs die Pasta über die Fodor den Sieg davon getragen? Jene Journalisten werden nun wahrscheinlich einen Pastaschen Maafsstab anlegen, und da kommen Sie und mein Sohn und wir Uebrigen wieder zu kurz. Wie verschieden wird unser Urtheil ausfallen über eine dritte, vierte u. s. w. Aber unser Wirth rutscht schon seit einer Weile auf dem Stuhle hin und her, weil wir ganz von unserm Thema abgekommen sind. Er befürchtet, dafs wir über Fodor und Pasta die H'sche Konzertkomposition vergessen. Also zur Sache. Zur Ordnung, rief der geheime Kalkulator.

(Schlufs folgt.)

II. Recensionen.

1) Sechs leichte und angenehme Stücke für das Pianoforte zu 4 Händen, von Franz Lauska. Nachlafs. Preis 16 Gr.

2) Introduction et Variations sur le thême favorit: „Mich fliehen alle Freuden," par Francois Lauska. Oe. posthume. Preis 14 Gr. Bei Adolph Martin Schlesinger in Berlin.

No. 1. Sind Handstückchen für die ersten Anfänger, auf leichteste Ausführbarkeit berechnet, nach ihrem leichtfafslichen Rythmus und ihrer angenehmen Melodie wohl geeignet, Kindern zu gefallen, für die sie demnach empfehlenswerth erscheinen.

No. 2. Figurirungen — kaum im Gelineckschen, etwa im weiland Bornhardschen Styl, weichlich, glatt, ordinär. Vor 15 bis 20 Jahren wäre es schon mit untergelaufen; aber was soll man jetzt damit? Gefallen kann es neben so viel Schönerm, selbst in seiner Art nicht; anziehen die Modewelt neben so viel Pikanterm noch weniger; soll man also den Sinn der Schüler mit der schalen Speise entnerven? Das wäre das Aergste. Die Hinterlassenen und die Verleger sollten doch mehr auf den Ruf einer hingeschiedenen Künstlers achten, als dafs sie jedes aufgefundene Blättchen ohne Wahl in die Welt schickten.

Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 14. August 1826.

Othello von Rossini.

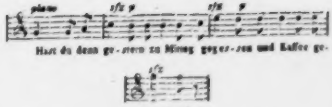
(Schlufs aus No. 34.)

So viel indefs auch gegen die Rossinische Musik zu sagen wäre, so verdient sie doch eine bessere Ausführung, als die diesmalige, der selbst das Gute an der Sache häufig erlag. Dieses Loos traf leider die einzige wahrhaft vollendete, ja ausserordentlich schöne Komposition in der ganzen Oper, das Gondolierlied im dritten Akte. Ich trage kein Bedenken, dieses Lied den gröfsten Zug zu nennen, der Rossini je gelungen ist. Ohne dafs wir in der ganzen Oper das Meer erblicken, wird es uns in mächtiger, furchtbar heimlicher Majestät, — wird uns mit ihm die Grundlage des altvenetianischen Karakters vor das Auge des Geistes gezaubert; die Begleitung (das ganze Orchester der Saiten-Instrumente in tremolo) siedet und hebt sich fast bis zum Erdröhnen und rauscht in grofser und doch geheimer Erregung fort; und in grofsartig freiem Schwunge fremdartig und doch zu schmerzlicher Sehnsucht sympathetisch hinziehend, erhebt sich darüber der Gesang des einsamen Schiffers. Wir mufsten dieses Lied bei dem Anblick eines taghell erleuchteten Zimmers mit anhören und das Orchester beharrte im dünnen, farblosen Pianissimo. — Dieses Liedes wegen wäre übrigens eine Dekoration mit Bogenfenstern im Grunde zu wünschen, durch die man auf das Meer hinaus-, nicht aber es selbst erblickte.

Indefs gründet sich der obige Tadel der Ausführung weniger auf verfehlte Einzelheiten, als auf eine gewisse Lauheit, auf einen gewissen Schlendrian, der sich über das Ganze

verbreitete. Es ist mit Kunstproduktionen nicht, wie mit bürgerlichen Verrichtungen, in denen, was die Pflicht fodert, meistens genau festgesetzt werden kann und der Pflichtmäſsige schon darum auch der Unbescholtene ist. Wer in Kunstsachen auch nicht mehr thun will, als was ihm etwa äusserlich als Pflicht nachgewiesen wird, thut zu wenig. Es muſs Lust und Begeisterung vom Werke dazu kommen; ohne dem wird auch das Publikum nicht zu rechter Lust und Theilnahme entzündet. Eine Sängerin, an der man nie die Regung des Affekts, stets die Miene der Gleichgültigkeit sieht, von der man keinen Ton hört, als den das Notenblatt und die einmal erfaſste Manier vorschreiben, kann nicht unser Interesse gewinnen und es ist nicht zu verwundern, wenn daneben und dagegen Fräulein Sontag ihre Hörer selbst in der elendesten Musik zu taumelndem Enthusiasmus entzündet; ihre in jedem Blick und Ton hervorbrechende Lust an der Sache macht sie dem Publikum unwiderstehlich. Auf dem königlichen Theater steht auch in dieser Beziehung als herrliches Muster nebst Madame Schulz Herr Bader da. Es ist nicht blos sein unvergleichliches Talent, sondern sein Eifer für jede seiner Rollen, der ihn zum Liebling des Publikums macht. Warum wird diesen Künstlern nicht allgemeiner nachgestrebt? Darum, muſs geantwortet werden, weil — nicht jeder an unsern Theatern Angestellte künstlerisches, weil mancher höchst philiströses Naturell hat. Wer von seiner Aufgabe nicht beseelt, begeistert werden und dies zeigen kann — sei, was er wolle: unterrichtet, geschickt, fleiſsig — aber ein Künstler ist er nicht.

Am sichtbarsten macht sich diese traurige Schlaffheit an dem Vortrage der Recitative. Statt daſs diese, wie es im Wesen der Musik liegt, affektvoller wie die nicht-musikalische Deklamation vorgetragen werden sollten, werden sie mit ermüdender Gleichgültigkeit abgebetet oder hergeplappert und die ganze Kunst einiger unserer Sänger beschränkt sich auf die schroff ohne Rücksicht auf den Inhalt eingesäeten sogenannten Hulfsnoten:



Gott besser's! V.. d.. S.... .

Oper in Leipzig.

Gast-Darstellungen der Madame Schulz aus Berlin.

(Schluſs aus No. 35.)

Die Vorstellung hatte durch diesen Gast ihr gröſstes Interesse gewonnen. Dem. Schulz sang diese Partie bei einer kurz vorhergehenden, sehr ungenügenden Vorstellung nach Kräften, aber immer nicht zureichend. Dem. Erhard trug die Partie des Sextus vor, recht brav, so weit ihre, nicht starke Stimme es verstattet. Die Arie: Parto (in B) gelang ihr gut, und wir muſsten die Rundung ihrer Triolen loben. Aber die kräftigen Stellen des grofsen ersten Finales gingen verloren. Annius war durch einen Tenor (Herrn Voigt) besetzt; wodurch im Duett leider das Verhältniſs der Stimmen gestört wird. Herr Höfler gab den Titus. Es eignet sich, als eine tiefere Partie, seine Stimme gut. Aber die Eitelkeit der Sänger des Titus, für welche der Komponist, der ein besonderes Individuum berücksichtigte, am wenigsten gesorgt hatte, hat gemacht, daſs dieser Partie fremdartige Einlagen gegeben haben. Herr Höfler folgte diesem Beispiel und sang eine Scene von Weigl, welche doch noch besser weggeblieben kann. Auch die Arie im zweiten Akte finden wir des Meisters nicht würdig, und bei einem nicht vollkommnen, glänzenden Vortrage uninteressant. Der Chor muſs lebhaft mitspielen, wenn das grofse Finale die Wirkung, die in ihm liegt, hervorbringen soll.

Zum letzten Male trat Ihre Künstlerin bei uns als Eglantine in Webers Euryanthe auf. So hatte Rec. diese Rolle bisher noch nicht gesehen und gehört, auch von Dem. Funk in Dresden unter Webers Leitung nicht, obwohl diese eine sehr vorzügliche Darstellerin der-

selben ist. Es giebt Stellen in dieser Partie, welche die kalte, herzlose Verstellung schildern sollen; diesen Stellen hilft eben so sehr das Spiel der Mad. Schulz nach, als die Gewalt der unruhigen Leidenschaft in ihrem Ausbruch durch die volle Gewalt ihres musikalischen Vortrags gezeichnet wird. Die grofse Arie Eglantinens; das Recitativ, welches sie, aus dem Grabgewölbe hervorstürzend, mehr spricht als singt; das Duett mit Lysiart, und im dritten Akte das Zusammenstürzen dieses Vulkans sind Meisterstücke und Mad. Schulz hat in vielen einzelnen Stellen derselben das Publikum zum Beifall fortgerissen; wie vielmehr mufste ihr am Schlusse die allgemeinste Anerkennung ihrer meisterhaften Leistung zu Theil werden. Vortrefflich unterstützte sie das Spiel des Hrn. Genast als Lysiart. Dem, Schulz sang die Eglantine richtig, fleifsig, in dem Finale des zweiten Akts vorzüglich; aber in den letzten Akten ohne inneres Feuer und die zarte Innigkeit und Anmuth, welche dieser Partie in der Darstellung der Sontag und Devrient (in Dresden) die ergreifendste Wirkung sichern. Herr Vetter dagegen wird von wenigen Sängern als Adolar übertroffen werden, Kraft der jugendlichen Stimme und Rührung des Gefühls stehen ihm zu Gebote; darum wurde er nach Madame Schulz mit Recht hervorgerufen. Die Chöre sind in dieser Oper vornehmlich zu loben; sie sind rein, voll, fest und wohlklingend. Das Aeufsere ist, wie fast immer, anständig geordnet, z. B. der imposante Aufzug Lysiarts gegen den Schlufs. Der Tanz der Landleute beim Einziehen beruht wohl nur auf einem Mifsverständnifs des Textes.

Nach den Gastrollen der Mad. Schulz haben wir „das Fest der Winzer", Musik von Kunzen, neu einstudirt, und Spohrs „Berggeist" in seiner bekannten Pracht, wiederholt gehört. Die vor mehrern Jahren so beliebte Musik Kunzens hat (einige Solostücke, in Form der Bravourarie, die man füglich weglassen, und einige Wiederholungen abgerechnet, die man verkürzen kann) noch immer so viel Vorrath an frischen, lieblichen Melodieen, in welchen lauter Fröhlichkeit und Herzlichkeit, Neckerei und falsches Pathos geschildert werden, dafs sie mir nicht sehr gealtert erschienen ist. Und warum soll es denn nun keine idyllische Oper geben, wie einige junge Theoretiker verlangen? Warum soll mit einem Male das Leichteste und Heiterste aus dem Opernrepertoire ausgestrichen werden? Soll stets ein grofser Gesetz sich mit Bleigewicht an das Handeln hängen, um eine der Musik geeignete Handlung hervorzubringen? Doch davon zu anderer Zeit. Rec. bemerkt nur, dafs die Oper noch weit mehr gefallen müfste, wenn sie besser besetzt wäre. Die Singpartie der Louise geht über die Kräfte der Darstellerin. Das Pärchen pafst überhaupt nicht recht zusammen und mufste selbst lachen als es mehrmals wiederholt (hier mufste gestrichen werden) im Texte lautete: o wie glücklich sind wir dann (ich / du) als Weib und (du / ich) als Mann! Eben so wenig pafsten die Stimmen der Louise und des Fräuleins zusammen. Bonifaz Barthel hätte karakteristischer hervortreten sollen. Der Chor war lebendig und eingreifend.

Will man aber diesen Chor schätzen lernen, so mufs man hier den Berggeist hören. Die schwierigsten Stellen darin sind die getheilten Chöre der verschiedenen Geister und besonders der unsichtbare Chor der Berggeister, welche die Arien der Alma und des Berggeistes unsichtbar begleitet. Hier wirkt alles fest und wohlklingend zusammen. Das schönste Stück dieser Oper nach meiner Ueberzeugung, die höchst dramatische Arie der Alma, welche die Nähe der Geister empfindet, wurde auch von Dem. Schulz recht brav vorgetragen. Ebenso die schöne Arie des Berggeistes im Anfange des dritten Akts durch Herrn Köckert. Das Publikum zeichnet zu wenig aus, was nicht durch geräuschvolle Abgänge oder in die Augen fallende Ruhepunkte bezeichnet wird. Ein Duett zwischen Oskar, dem Geliebten, und Domeslav, dem Vater, gehört gleichfalls zu den vorzüglichen Stücken; und Rec. bemerkt hier mit Vergnügen, wie reich unsere Bühne an Mitgliedern ist, welche Mittelrollen voll-

kommen gut erfüllen. Herr Gay singt die Rolle des Vaters sehr lobenswerth und er besitzt einen Geschmack, der nur durch fruchtbares Anhören guter Vorbilder entsteht. Bei etwas mehr Fleifs würde er vielleicht seinen angenehmen Bariton noch mehr geltend machen können. Jenes Duett sowohl, als ein früheres Terzett, in welchem die Stimmen ohne Begleitung etwas künstlich gesetzt sind, trägt er sehr gut vor, und sucht die Oberstimmen mit gutem Fleifs zu stützen. Ebenso gehört die Partie des Droll, der von dem Dichter noch karakteristischer gefafst sein könnte, zu den Partien, in welchen man die mimische Anlage des Herrn Hofler recht wahrnehmen kann. Seine Bewegungen sind gewandt und durch den Augenblick bedingt; auch ist ihm Humor nicht abzusprechen. Der Gesang ist natürlich gut. Dafs Herr Vetter den Oskar mit Liebe und Fleifs singt, ist bei seinem jugendlichen Kunsteifer kaum nöthig zu bemerken. Uebrigens gewinnt die Musik die Gunst des Publikums immer mehr, obwohl ich sie in melodischer Hinsicht durchaus nicht so hoch stellen mag, als Faust, der nach meiner Ansicht an Gröfse der Konception und Mannigfaltigkeit noch Jessonda übertrifft. —

An eigentliche Konzerte war in diesem Sommer nicht zu denken. Leider reiste der grofse Violinspieler Lipinsky unverrichteter Sache hier durch. Rec. hat ihn in einem Privatzirkel gehört und die Gediegenheit des Vortrags bewundert, welche dieser Bravourspieler sich erworben hat. — Gartenkonzerte giebt es übrigens die Menge, in welchen man viel Hübsches, Schwieriges, Pikantes, nur nicht eben das hört, was eigentlich dahingehört, nämlich leichte Harmoniemusik, Sonaten, Notturno's, Märsche, Tänze. Dagegen wird sogar Mozarts Ouvertüre zum Figaro mit Janitscharenmusik gerauscht. Ganz natürlich! Leute, die bei'm Bierkrug schwatzen, sind schwerhörig; man mufs sie also par force zum Hören zwingen. Wie schön mufs sich die Don Juan-Ouvertüre mit Janitscharenmusik — oder jetzt Toptschi'smusik ausnehmen! Dahin mufs es aber noch kommen.

Musikalische Abend-Unterhaltung im Königstädter Theater, Montag, am 28. August.

Spohr's Ouvertüre zum Faust machte heute den Anfang. Obgleich der rühmliche Eifer des Orchesters unter Direktion des Herrn Stegmaier nicht zu verkennen war, so machte doch dies Meisterstück des Komponisten nicht den erwarteten Eindruck, wovon der Grund wohl hauptsächlich in der Schwäche der Saiteninstrumente liegt. — In einem etwas langen und mit Passagen zu sehr angehäuften Pianoforte-Konzert von Herrn Schoberlechner hatten wir Gelegenheit, denselben als einen ausgezeichnet fertigen Pianisten kennen zu lernen; als Komponist scheint sich Herr Schoberlechner an die leider grofse Reihe von Modekomponisten anzuschliefsen, deren Schöpfungen keine lange Dauer zu versprechen ist. Herr Jäger sang den Abschied des Troubadour, komponirt (sit venia verbo) von Blangini, mit allgemeinem Beifall, dennoch wünscht Ref. Hrn. Blangini sammt seinem Abschied ein für allemal den Abschied; auf Verlangen gab Herr Jäger darauf den Kufs mit Guitarren-Begleitung zum Besten — ein trockner Kufs! — o! Von Herrn und Madame Spitzeder hörten wir mit Vergnügen ein Duett aus Belmonte und Konstanze vortragen, und zum Beschlufs des ersten Theils von Mad. Schoberlechner, geb. Dal' Occa aus Petersburg eine Kavatine aus Rossini's diebischer Elster, in welcher wir die kräftige, volle Stimme der Sängerin nicht genug bewundern konnten, die sich zugleich durch die reinste Intonation auf's vorzüglichste auszeichnete. — Mit Recht wurde ihr der ausgezeichnetste Beifall zu Theil. — Zu bedauern war es, dafs Madame Schoberlechner Webers Arie aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer," statt mit der ausgezeichnet schönen Orchester-Begleitung, mit Akkompagnement des Pianoforte sang. — Dergleichen sollte der Konzertmeister oder sonstige Direktor des Konzerts nicht zulassen. Den Beschlufs machte an diesem Abend J. F. Weidmann's Gedicht: Die Harmonie, in Musik gesetzt von I. Ritter von Seyfried. Da Referent den Text nicht kennt, und ihn bei'm Vortrage nicht

verstehen konnte, so enthält er sich jedes Urtheils. — Im Ganzen wäre zu wünschen gewesen, dafs mehr bessere Sachen zum Vorschein gekommen wären, statt dessen Rossini und Konsorten dreimal floritten. —

Dehn.

Konzert der Madame Milder in Leipzig.

Eine zweite Ihrer grofsen Theatersängerinnen besuchte in diesen Tagen unsere Mauern und machte einer — leider sehr geringen — Zahl warmer Musikfreunde das grofse Vergnügen, sie in einem von ihr veranstalteten Konzerte zu hören.

Ich habe viele Stimmen, grobe und feine, zarte und starke, hohe und tiefe, wohl- und übelklingende in meinem Leben; aber keine, die einen so majestätischen Karakter gehabt hätte, keine von solchem Kern und nachdrücklichem Wiederhall, von solchem Schmelz und reinem Klang gehört, als die der Mad. Milder. Wären Sie nur in unserm, wenn auch nicht eleganten oder prächtigen, aber herrlich resonnirenden Konzertsaal im Gewandhause gewesen und hätten gehört, wie sich da diese königliche Stimme mächtig ausbreitete, so würden Sie mit mir der Meinung sein, dafs oft ein Ton von Madame Milder mehr werth ist, als von andern Sängerinnen ganze Scenen und sogenannte Kavatinen. Mad. Milder ist durch ihre Stimme auf den ganz einfachen, grofsen Styl hingewiesen. Viel Passagenwerk, möcht' ich sagen, selbst wenn sie desselben fähig wäre, würde ihre Stimme entweihen. Aber ihr herrliches, grofses Portamento, die Glockenreinheit und die vollendete Bildung ihres Tons weifst ihr einen ganz eigenthümlichen und abgesonderten Platz unter den deutschen Sängerinnen an. Ihr gehört Gluck und Händel ganz an. Die neueste Gesangsmusik in der Oper ist für sie fast zu zerstückt und leidenschaftlich; aber wo eine Leidenschaft in einem Gusse aus dem tiefsten Herzen fortströmt, da mufs Mad. Milder alles, was neben ihr steht erdrücken und verdunkeln — vielleicht mit ein Paar Tönen.

Das Konzert wurde eröffnet mit Mozarts Ouvertüre aus Figaro — aber warum immer und immer diese bei solcher Gelegenheit? Darauf sang Mad. Milder eine Scene und Arie von Reissiger. Man hört es dieser Arie fast an, dafs sie nicht aus einem innern Ergusse kommt, sondern dafs der geschickte Komponist verschiedene Gänge und Wendungen der Stimme zusammengestellt hat, welche der Stimme der Madame Milder zusagen. Am Schlusse kommt er noch auf Rossini zurück. Die gefällige Cabaletta klang wie der Liebeslaut einer tiefflötenden Nachtigall. Das Adagio wurde meisterhaft vorgetragen. Darauf spielte Herr Just, ein wackres Mitglied des Orchesters ein Divertissement von B. Romberg auf dem Violoncell recht gut empfunden. Darauf trug Madame Milder eine neue, hier zum ersten Male gehörte Scene mit Chor aus Wolframs (in Töplitz) sehr gefeierter Oper die bezauberte Rose vor. Der Anfang hat einen kräftigen Karakter, die Chorstelle in der Mitte hat etwas kirchliches, der Schlufs ist feurig; das Ganze gefiel sehr und wirkte belebend, obgleich man keine neuen Motive darin fand. Für die Stimme der Mad. Milder eignet sich die erste Hälfte dieser Scene besonders gut; der Schlufs erfodert ein schon zu schnelles Sprechen. Den zweiten Theil dieses Konzerts eröffnete Mad. Milder durch ein äusserst sinniges und sich der Erinnerung tief einprägendes Lied von demselben (Wolfram): „Mir ist so weh," das durch seine einfache und doch rührende Modulation und bei diesem ganz angemessenen Vortrage sehr ansprach. Herr Musikdirektor Polenz begleitete es auf dem Pianoforte. Ein sehr hübscher Entre-Akt von Lindpaintner, der in dieser Art in der That Epoche macht, und durch pikante Gedanken heitere und ausgesuchte Instrumentirung, Aufschwung zum Glänzenden, erfreut, trat dazwischen. Zum Schlusse sang Mad. Milder eine sehr ordinaire und kraftlose Komposition von Karl Blum, „Grufs an die Schweiz;" der Ausgang in ein Schweizerliedchen war dabei das Hübscheste, und liefs uns die schöne Stimme in den anmuthigsten Wendungen des Heimweheerregenden Kuhreigens vernehmen. Nochmals Dank der Künstlerin für den Genufs dieses Abends! W.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 13. September. Nro. 37. 1826.

Huldigung, Karl Maria von Weber

nach der ersten Erscheinung des „Oberon,"

(am 12. April.)

dargebracht von G. A. Stumpff.

(Eingesandt.)

Auserkoren hat Dich, Dir reichet die goldenen Schlüssel
Polyhymnia selbst zu der Feen Gebiet,
Das die Phantasie des Lieblings der keuschen Kamönen,
Wielands Geist erschuf, sich zum bleibenden Ruhm.
Alles fühlt hier die Nähe des Geistes-Verwandten, o Weber!
Wo Dein Fußtritt rauscht, wird melodisch der Hain:
Bald wie Geisterstimmen im Chor, es rauschen die Laubgäng'
Und die lauschenden Echo, leise lallen es nach;
Wonneathmend Gesäusel, durchflüstert die blühenden Zweige;
Bald melodisch Geseufz; wie das liebende Herz,
Das vom Hoffnungsstral durchzuckt, begeistert die Stimme,
Nun sie hebt, nun senkt, wenn es von Ahnung erbebt.
Bis zum ätherischen Sitz, wo waltet im Rosengewölke
Oberon mit Titania, die nun ein neidischer Dämon
Trennte, bis ein treues Paar sie wieder vereinet,
Das die härteste Prüfung bestehend, endlich bewährt ist,
Durch der Liebe Gewalt, Liebe mit Liebe versöhnt. —
Alles drängt sich herzu, begeistert, zu huld'gen dem Liebling
Aus Germaniens Volk. — Schüchtern wagt sich hervor,
Aus der begierigen Menge, mit seinem Scherflein, der Kunstfreund,
(Oberons Schöpfer zu nah'n trieb ihn die Liebe zur Kunst:)
Gleich dem armen Perser, der seine Liebe zu zeigen
Vor dem Fürsten erscheint; und das Gesetz befahl,
Nicht mit leeren Händen dem Vielgeliebten zu nahen:
D'rum mit hohler Hand er schöpfte vom sprudelnden Quell,
Und so nah'te der Arme des Thrones Stufen, und also:
„Guter Fürst, Dir reicht' ich mehr, ach! hätt' ich's vermocht."
Huldreich und gerührt, blickt auf die Gabe des Armen
Er, der Vater des Volks, und s o werth es zu sein! — —

Antwort des Herrn von Weber.

Welch grofses Vergnügen haben Sie mir gemacht, werther Herr und Freund, durch Ihre geist- und gemüthvollen Verse, und Ihr freundlich Geschenk *). Empfangen Sie meinen besten und herzlichsten Dank dafür. Gewifs ist es der schönste Lohn des Künstlers, sich von rein empfindenden Menschen erkannt und verstanden zu wissen.

Mögen Ihre guten Wünsche in Erfüllung gehen, und ich bald wieder die Meinigen umarmen. Gedenken Sie dann auch noch in der Ferne freundlich

Ihres

Ihnen herzlich dankbar ergebenen Freu[illegible]es.

K. M. v. Weber.

London, d. 11. Mai 1826.

*) Ein Opernglas.

Scenen aus dem Leben eines jungen Komponisten.

(Schlufs aus No. 36.)

Ich habe, begann darauf der Kantor, bereits mein Votum hierüber abgegeben. Hat H. auch Beethoven in dieser Komposition nicht erreicht, so kommt er ihm jedenfalls sehr nahe. Beethoven? sagte Ludwig ganz verwundert; warum meinen Sie nicht eben so gut Mozart, Haidn, Weber, Spohr, Spontini; ich finde gar nichts Beethovensches darin, sogar einen grofsen Unterschied zwischen beider Produktionen in diesem Fache. Und der wäre? fragte der Kantor etwas ärgerlich. Die Sache läfst sich nicht so rasch abfertigen, aber ich will's so kurz machen, als die Deutlichkeit es erlaubt. Denken Sie sich bei jedem Musikstücke etwas, oder betrachten Sie es nur als eine Kombination von Melodie und Harmonie, je kunstreicher, verwickelter, neuer, desto besser! Freilich hat man so seine eigenen Gedanken darüber, meinten Kantor und Organist, aber oft erschweren's die Komponisten durch unverständliche Tiefe oder durch Seichtigkeit. — Gut, fuhr Ludwig fort. Die Musik ist also auch Ihnen, wie mir, nur Malerei, die verschiedenen Kompositionen aber Kopien, zu denen wir die ewigen Originale in dem grofsen Museum, der Natur, finden. Was der Tondichter in der Oper gedacht, gemalt hat, sagt uns das Textbuch. Hier ist kein Kopfzerbrechen nöthig. Schwerer wird's dem Hörer bei Instrumentalsachen; unter diesen am leichtesten bei der Ouvertüre, welche den Inhalt der darauf folgenden Tondichtung in nuce darstellen soll. Daher, beiläufig gesagt, die meisten Rossinischen Ouvertüren total verfehlt sind, musikalische Lügen, welche die hinterher dargestellte Oper erröthen macht. — Die Symphonie ist zumeist durch ihre Form bedingt. Ein Allegro, Adagio, Menuetto oder Scherzo mit Trio, dann Rondo Finale, bestimmen schon durch Namen und Folge den Karakter, der sich nur an verschiedenen Gegenständen, mit denen er im Konflikt geräth, verschieden ausbildet. So schrieb Beethoven zwar eine eroica und eine pastorale, aber Form und Karakter sind dieselben, wenn auch in himmelweit von einander getrennten Sphären auftretend; die Grundidee ist überall Kampf (man denke hierbei nicht gleich an Schild und Lanze) dazu der mildernde Gegensatz, welcher aber nie die Oberhand behält, endlich Sieg und Freude, wobei es auch wieder ohne Viktoriaschiefsen abgehen kann. — Am schwierigsten aber wird uns die Enträthselung der in das Gewand des Konzerts gehüllten Hauptgedanken. Je weniger der Hörer durch die Komposition an die geistlose Idee gemahnt wird: „der gute Mann da will seine Künste zeigen," desto gelungener erscheint die Tondichtung. — Bei Beethoven finde ich diese Idee ganz unterdrückt, ohne dafs der Vortragende defshalb weniger mit Bekämpfung des ihm auch in technischer Hinsicht Dargebotenen zu thun hätte. Bei H. aber ist gerade das Materielle zur Plenipotenz ausgebildet und die Neuesten haben ihn darin noch übertroffen. Ich habe Sie aber doch, bemerkte der Kantor, wüthend in die Hände schlagen seh'n, als der Virtuose geendet hatte. Weil ich, entgegnete Ludwig, dankbar, fast staunend, das Geleistete anerkannte. So oft ich Recensionen über H. ge-

lesen habe, sagte der geheime Kalkulator, fand ich besonders hervorgehoben, daß dieser Künstler auch dem leider so oft vernachläßigten Adagio sein Recht angedeihen läßt, und selbst die Allegrosätze mit den lieblichsten, ausdrucksvollsten Kantilenen untermischt. Untermischt, ja! das ist der rechte Ausdruck sprach Ludwig weiter. Miscuit utile dulci. Jetzt hat er sich ausgeras't in Triolen und Hundertachtundzwanzigtheilen, nun mufs er auch zur Abwechselung wieder einmal zeigen, was er im graziösen Vortrag leisten kann. Und nun zum Schluss, meine Herren, was hat einer von ihnen gefühlt, gedacht, als die letzten Töne des besagten A-moll-Konzerts verrauscht waren? ich glaube, Sie waren sammt und sonders nur von dem Gedanken erfüllt: herrlicher hörten wir nie spielen. Und da stimme ich aus vollem Herzen mit ein; aber bleiben Sie mir mit einer Vergleichung Beethovenscher und Hummelscher Konzerte von Leibe. Diesmal, sprach der Stadtkämmerer, müssen wir dem klugen Manne doch wohl das letzte Wort gönnen, zumal da er Wien nicht erwähnt hat. Fiat justitia, fügte der Organist hinzu; und der geheime Kalkulator ermahnte zur Ordnung, worauf der Kantor: No. 3. Scene und Arie aus Rossinis gazza ladra, vorgetragen von Hrn. X. — Jetzt wollte jeder das Gespräch allein führen, sich erschöpfend in endlosen Verwünschungen des italischen Maestro, in Klagen über die Verderbtheit des Zeitgeschmacks und der Wuth unserer Sänger, nur Rossinische Sachen in Konzerten vorzutragen. Aber meine Herren, schrie endlich Ludwig, als das Spektakel nimmer zu enden drohte, meine hochverehrten Herrn, belieben Sie einmal ein Konzert-Programm anzufertigen; Sie sollen seh'n, bei No. 3, wo gewöhnlich eine Arie gesungen werden soll, steh'n salva venia die Ochsen am Berge. Giebt sich eine Sängerin zur Füllung eines Abends her, dann gehts noch; Mozart hat eine Masse von einzelnen Scenen gesetzt, die noch lange nicht bekannt sind. Aber nun ein Sänger, gar ein Tenorist — bedauernswürdiges Wesen. Soll er immer und ewig die sechs oder sieben Don Juan, Zauberflöten- oder Belmonte-Pferde reiten, die dem lieben Publikum im Theater eben so gut vorgefahrt werden, und die Mozart gar nicht für das Konzert dressirt hat. Unsre Auditores wollen etwas Neues, die Kritiker setzen hinzu: Gutes. Aber was bieten uns Weber, Spohr, Lindpaintner, Spontini und all die andern deutschen und französischen Komponisten, was geben sie, das ein Tenorist einer Konzertversammlung vorsingen könnte? Ich habe einmal für solchen armen Schlucker, dem es um Recitieres als Rossini, Merkadante u. s. w. zu thun war, gesucht und gesucht, und konnte ihm am Ende nur ein einziges Stück anempfehlen, die Tenorarie E-dur aus Spohrs Faust, und die obenein noch mit Chor. Bei solcher Noth ist's denn nicht zu verwundern, wenn die Sänger sich aus Neu-Italien Raths erholen. Vergessen Sie aber nicht, Herr Ludwig, unterbrach ihn der Geheime, welch unheimliches Gefühl, auf eine Beethovensche Symphonie eine Rossinische Arie zu hören. Liebster, bester Herr Kalkulator, war die Antwort, davon sind Sie gewifs nicht überzeugt. Sie haben's gelesen, gehört, aber glauben werden Sie's wahr und wahrhaftig nicht. Was ist denn ein Konzert? Was will es denn sagen? Es erregt jederzeit Unlust und finge man wirklich mit einer Haydnschen Symphonie an, liefse darauf eine Arie von Mozart, ein Konzert von Beethoven folgen, schlösse mit Chören aus Händel oder Bach — immer und ewig bleibt es zerrissen; man hat keinen bestimmten Eindruck. Rossini wird für Konzertsänger so lange unentbehrlich seln, bis sich unsre deutschen Komponisten herablassen werden, eigentliche Scenen zu diesem Behufe anzufertigen, wie K. M. v. Weber es bereits — freilich nur für die Sopranstimme — gethan hat. Aber wie hat denn unser primo Tenore gesungen, fragte der Wirth mit einem absonderlichen Lächeln. Wie er gesungen hat? wiederholte Ludwig, fragen Sie nur die Herren hier, wie er immer singt, schlecht für den, der's besser gehört hat, und gut genug für ihn, weil er's nicht besser kann. Also nach meiner früher ausgesprochenen Ansicht, schlecht. — Was Herr? Ich hätte schlecht gesungen?

Wissen Sie, was das heißt? brüllte eine Baßstimme hinter ihm. Ludwig sahe sich um und erblickte — —

4.

I. Freie Aufsätze.

Ueber Ton auf dem Fortepiano.

Je mehr sich die Instrumentalmusik beseelte, je mehr die einzelnen Stimmen eines Satzes individuell, persönlich wurden, und aufhörten, bloße Massen oder Automate zu sein, desto fühlbarer wurde die Mangelhaftigkeit der Tasteninstrumente. Vergebens erschöpften sich die Mechaniker in sinnreichen Erfindungen, jenen die Bindung der Bogeninstrumente, das Schwellen der Blasinstrumente zu geben. Die Natur widerstrebte. Nie lassen sich zwei Töne auf zwei verschiedenen heterogenen Saiten (oder Pfeifen) so vortragen, als die Töne derselben Saite. Nie wird Schlag u. Druck der fühllosen Hand so lebendig warm, so innig tönen, als der Hauch des Bläsers aus der fühlenden Brust.

Den Komponisten — selbst Mozart — schwebte wol meistens bei ihren Klavierkompositionenein idealer, das Wesen der Bogen- und Blas-Instrumente aspirirender Ton vor, den das Klavier — nie hergab. Darum mögen ihre Klavierkompositionen, zu derselben Zeit, wo sie den lesenden Kenner vielleicht entzücken (denn er denkt sich andere Instrumente) den Hörer kälter, unbefriedigt lassen; er vermißt den Ton, den der Tonsetzer sich gedacht, auf den er gerechnet hatte, und den Spieler, der — nicht wiedersugeben vermag. Allein, was den Tasteninstrumenten, (namentlich dem Fortepiano, zu dem wir uns jetzt wenden) an innerm qualitativen Tonreichthum abgeht, sucht es an quantitativem Tonreichthum zu ersetzen.

Warum benutzen die wenigsten Spieler und Komponisten (bis auf die neuen) diesen Fingerzeig nicht? Ist es dem Klavierspieler nicht vergönnt, seine Empfindung in Einem Tone auszuhauchen, warum weckt er nicht Ströme von Tonmassen, seinen Geist zu tragen? Schon vor 50 bis 60 Jahren gingen hierin die großen Orgelspieler, ein Sebastian Bach, später Vogler und andere, diesem Fingerzeig der Natur ihres Instrumentes nach. Die Orgel mit der ungemessnen Länge jedes Tones winkte zu dem sogenannten gebundnen Spiele. Drei und mehr Stimmen verschlingen sich ineinander, wie zu feierlichem Tanze, und wie in diesem, war nicht eben eine oder die andere Stimme, sondern die Summe aller Stimmen das Hauptorgan des Künstlers.

Das Mittel, diese Stimmen, jede von der andern deutlich unterscheidbar zu führen, waren hauptsächlich die gehaltenen Töne, auf denen eine Stimme während dem Eintritte oder der Fortbewegung der andern weilte. Auch dieses Mittel geht dem Fortepiano ab. Doch davon ein andermal.

Die Orgel war nur erwähnt, um zu sagen, daß auch hinter ihr das Fortepiano zurückgeblieben ist. Nur in den neuesten Zeiten begannen die Tonsetzer, seine Eigenthümlichkeit zu benutzen.

Welche ist denn diese? Wodurch wirkt denn nun das Fortepiano? Durch Klang: das soll hier heißen: durch Zusammenströmen einzelner Töne zu einem ununterbrochenen Strome. So kann denn das Pianoforte im eigentlichen Verstande und dem Wesen nach werden, was es bis jetzt nur formell, wegen seines quantitativen Tonreichthums genannt wurde, der Repräsentant des Orchesters. Seine einzelnen Töne müssen untergehen. Akkorde sind seine Töne und seine Melodien sind Harmonienströme. — Aber soll so nicht jede großartige Musik sein? Ist so nicht Bach, Händel und Palästrina und Beethoven in ihren großen Werken?

Soweit sind wir aber durchaus noch nicht im Fache der Klaviermusik. Die Komponisten mögen unter sich ausmachen, was ihnen noch fehlt. Was hat der Spieler zu thun, um sich in den Besitz seines Instrumentes zu setzen?

Das erste Studium des Musikers sei Ton.

Wer dieses, auch auf dem Fortepiano, vernachlässigt, kann nie Anspruch auf den Namen eines guten Spielers machen. Es ist das

erste und wichtigste, beinahe auch das schwierigste Studium des Künstlers.

Von einem solchen — wenn er nämlich dieses Namens würdig sein soll — verlange ich, dafs er jeden Ton auf seinem Instrumente in seiner Gewalt hat, dafs er im Voraus mit Sicherheit bestimmen kann, wie er sich gestalten wird. Diese Foderung ist nur erfüllbar nach langer Uebung und bei zweckmäfsiger Beachtung aller Eigenthümlichkeiten im Bau der Hände, der Finger und des Instrumentes.

Sichere Regeln gehen begreiflicher Weise nur so weit, als der Bau aller Hände und Instrumente mit einander übereinstimmen. Soweit sind diese Regeln Gebote der Nothwendigkeit, aus der Natur des Gliedes oder Instrumentes hervorgegangen. Aber weiter giebt es keine Regeln. Alles Uebrige ist individuell und kann als solches nicht unter allgemeine Gesetze gebracht, nicht als allgemeine Regel ausgesprochen werden. —

Der anatomische Bau der Hände lehrt uns diejenige Finger- und Händehaltung, welche aus der Bach'schen Schule hervorgegangen und bis jetzt — wenigstens theoretisch — die herrschende ist, als die naturgemäfseste kennen. Diese sind ihre Grundsätze.

Der ganze Körper, namentlich Arme, Hände und Finger des Spielers müssen in einer solchen Haltung sein, dafs sie sich auf das Leichteste und Sicherste bewegen und jede Taste des Instruments beherrschen können. Die Mitte der Tastatur sei der Mittelpunkt, vor welchem der Spieler sitzt. Der Leib mufs gerade aufgerichtet und frei sein. Jede andere Lage erschwert das Athemholen und ist dadurch nicht blos der Gesundheit schädlich, sondern erschwert und verhindert auch die ruhige Haltung des Körpers, ohne welche eine leichte und gleichmäfsige Thätigkeit desselben nicht denkbar ist.

Die Arme müssen ursprünglich diejenige Lage haben, welche sie einnehmen, wenn sie am Körper frei und ungezwungen herabhängen. Dies ist nach dem Bau der Muskeln und nach der Einrichtung der Gelenke und Sehnen ihre bequemste, leichteste, ruhigste und unermüdendste Haltung. Jede Andere ist mehr oder weniger unnatürlich, beschwerlich und ermüdend. Aus dieser ursprünglichen Lage werden die Arme so weit vorgerückt, dafs die innere Beugung des Ellbogengelenkes mit der vordern Fläche des Körpers ungefähr in eine Linie tritt. In dieser Haltung sind die Arme, die nun die Tastatur erreichen (dadurch bestimmt sich zugleich die Entfernung des Spielers vom Instrumente) weder zu ausgestreckt und der Ermüdung ausgesetzt, noch ist der Körper zu nahe gerückt und der freien Armbewegung hinderlich. Der Sitz des Spielers sei so hoch, dafs die Arme vom Ellbogen ab bis zur Hand sich ein wenig, etwa einen halben Zoll, senken. Diese Haltung ist dem Blutlauf die günstigste und durch sie wird die Ruhe, Sicherheit, Festigkeit und Ausdauer der Hände und Fingerbewegung bedingt.

Der Natur folgen — das war der bisher leitende Grundsatz; er ist es auch für die Finger. Wenn man die Hand in ihre ursprüngliche ruhende Lage fallen läfst, so bemerkt man, dafs die Finger eine etwas gekrümmte Lage annehmen. Dieses ist die, allen Spielern aus oben erwähnten Gründen zuträglichste Lage. Allein hier zeigt sich schon eine erhebliche Spur dessen, was oben von der Unzulänglichkeit der Regeln gesagt ist, sobald diese mehr, als die allgemeinsten Bestimmungen aussprechen sollen. Der Grad der Krümmung nämlich läfst sich allgemein nicht bestimmen. Jeder Spieler mufs die Eigenthümlichkeit des Baues seiner Hände beachten und diejenige Beugung aussuchen, welche für sie die angemessenste ist, das heifst diejenige, welche sie im Stande der Ruhe von selbst annehmen. Diejenigen Lehrer (C. P. E. Bach und Turk) welche sich zu der obigen Naturgemäfsheit bekennen und gleichwohl von allen Schülern streng dieselbe Fingerhaltung begehren, handeln inkonsequent und treten der Natur nicht weniger entgegen, als die ältern französischen Spieler, welche die Finger aus sanften Bogen in steife Pflöcke umzuwandeln trachteten.

Dies sind die Vorrichtungen zum Spielen. Nun erst kommen die Gesetze über die

Tonhervorbringung — für jetzt nur Andeutungen.

Der Ton wird auf dem Pianoforte dadurch hervorgebracht, daſs man mittels der Tasten Hämmer in Bewegung setzt und an die Saiten schlagen läſst. Je besser das Instrument ist, desto leicht beweglicher muſs diese Maschinerie, namentlich im Hämmerwerke sein. Niemals ist sie aber so fest, daſs nicht eine geringe Veränderung in der Bewegung der Taste sich auf das Hämmerwerk und dadurch auf den Ton selbst fortpflanzte. Das erste Augenmerk des Spielers muſs daher eine richtige und gleichmäſsige Bewegung des Hämmerwerks sein — nur durch richtigen Anschlag der Tasten erreichbar.

Der Anschlag erfolge in perpendikulärer Richtung; nur dann wird sich der Hammer in gleicher Richtung nach der Seite bewegen. Wenn Taste und Hammer nicht in dieser, sondern in einer schiefen Richtung bewegt werden, so wird, wie die Mechanik lehrt, durch die Bewegung in schiefer Linie die Reibung vermehrt und die Kraft des Anschlages gebrochen, die Saite wird ungleichmäſsig berührt, wol gar an andre Saiten angeschlagen, und der Ton, sogar nach gerade das Instrument, verdorben.

Der Anschlag erfolge nicht zu geschwind, nicht zu langsam, nicht zu stark, nicht zu schwach. Im erstern Falle wird der Gegendruck, den der Hammer durch sein Gewicht leistet, aufgehoben und der Hammer ohne Haltung und Sicherheit nach der Seite geschleudert. Im letztern Falle wird der Hammer die Saite nicht, oder unsicher, schwach oder zu spät erreichen. Begreiflicherweise kann das Maaſs des Druckes schon deshalb nicht allgemein bestimmt werden, weil die Instrumente zu verschieden sind, als daſs eine solche allgemeine Bestimmung in der Anwendung auf jedes Instrument passen würde. Der Spieler muſs sein Instrument von seinem leisesten Ansprechen bis zur gröſsten Stärke durchprobirt und in seine Gewalt bekommen haben. Er muſs voraus bestimmen können, wie stark jeder Ton ansprechen wird. Er muſs die gröſste Energie anwenden können, ohne daſs der Ton klirrt oder klappt, er muſs das leiseste Piano hervorlocken, ohne daſs ein Ton undeutlich würde, zitterte, näselte oder gar ausbliebe. Wer alle seine Töne in beiden Händen und mit allen Fingern so in der Gewalt hat, der hat einen richtigen Ton.

Aber noch immer fehlen die Modifikationen, welche, wie die Farbe dem Bilde, dem Tone individuelles Leben und Karakter verleihen. Es ist hier von den Manieren der Tongebung die Rede.

Die Töne des Fortepiano sollen die anderer Instrumente, wol gar die der Singstimme repräsentiren. Einer der vorzüglichsten Reize dieser letztern, der Bogen- und Blasinstrumente, ist die Tonverbindung oder Tonverschmelzung, mittels deren ein Ton so sanft, so leicht in den andern übergeht, zum andern Tone wird, daſs man kaum eine bestimmte Gränze anzugeben vermag. Es ist dies, um einen fremden Gegenstand zum Vergleiche zu benutzen, derselbe Reiz, den das Ineinander-Verschwimmen der Regenbogen- (prismatischen) Farben gewährt. Eine reelle Tonverbindung auf Tasteninstrumenten ist unmöglich, da jeder Ton durch ein abgesondertes Werkzeug (Saite oder Pfeife) hervorgebracht wird. Aber die Täuschung kann weit getrieben werden und viel ersetzen. Ich bringe den Schein einer Tonverbindung hervor, wenn ich den zweiten Ton anschlage, ehe der erste verklungen ist. Das Augenmerk eines guten Spielers muſs dabei sein, daſs der zweite Ton ungefähr in derselben Stärke angeschlagen wird, welche der erste hat, wenn der zweite eintritt; ferner daſs der erste verschwindet, sobald der zweite vollkommen fest und deutlich gehört wird — aber auch nicht früher. Jede mögliche Abweichung von diesen Gesetzen unterbricht den Tonzusammenhang. Je schwächer der zweite Ton nachfolgt, desto zarter wird das Verschmelzen — die Beobachtung obiger Regeln vorausgesetzt.

Die entgegengesetzte Spielart ist das Stoſsen. Ganze Gänge müssen pianissimo und fortissimo ganz gleichmäſsig, crescendo und decres-

cendo bald sehr kurz (‘) bald weniger (‘) gestofsen werden. In ihnen müssen wieder gewisse (je zweite, dritte u. s. w.) Töne mehr oder weniger durch tenuto oder forte gehoben werden, ohne dafs die übrigen an Gleichheit verlieren. Dann ist diese Manier erschöpft,

Die hundertfältig verschiedene Mischung beider Manieren (auf den Saiteninstrumenten Stricharten genannt) ist ein zum geschmackvollen Spiel unentbehrliches und von den Pianisten bis jetzt zu wenig benutztes Vortragsmittel.

Davon und von der Tonbebung künftig.

N.

II. Recensionen.

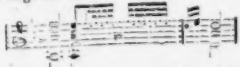
Neue, vollständige Guitarren-Schule von Karl Blum. Erster Theil, praktischen Inhalts. Zweiter Theil, theoretischen Inhalts. Berlin, bei Schlesinger.

Wer diesen Titel lies't, wird meinen, Herr B. müsse hier etwas ganz Neues geliefert haben, da er seinen Schülern zuerst die Praxis, dann die Theorie beibringen wolle. Dem ist aber nicht so. Der erste Theil schliefst die eigentliche Schule in sich, allgemeine musikalische Vorkenntnisse enthaltend u. s. w., der zweite: Lieder und Uebungen. Es mufs hier ein starkes Versehen vorgefallen sein. — In einer Vorrede sagt Herr Blum, sein Werk sei vorzugsweise für diejenigen bestimmt, denen ein guter Lehrer fehle. Aber damit stimmt die Reihenfolge des ersten Theils nicht recht überein, so wie andrerseits die Erklärungen musikalischer Ausdrücke. 1ter Abschnitt. Allgemeine Musiklehre. Erklärung der Noten, ihres Werthes u. s. w. Hier lesen wir folgende Auseinandersetzung (man halte nur dabei die Grundidee fest: ein Anfänger ohne Lehrer — denn der Lehrer wird schon alles nach der Ordnung hervorsuchen; thut er es nicht von selbst, so zwingt ihn der Schüler durch Fragen über Falsch- oder Nichtverstandenes dazu) „Je nachdem die Bewegung mannigfaltig gesetzter Noten eine gewisse Verschiedenheit dem Gehöre vorbringen, in solchem Maafse ändert sich der sogenannte Eintheilungsstrich welcher regelmäfsig, wenn ich mich bildlich ausdrücken darf, in gewissen Entfernungen geschieht, und den man Takt nennt. Man sagt daher, dies oder jenes Tonstück enthält diese oder jene Taktart.“ Wie soll das ein Anfänger verstehen? §. 6 dieses ersten Abschnitts enthält die italienischen Benennungen mit nebenstehender Uebersetzung (unter andern: „Larghetto, weniger langsam, aber sanft und schmerzvoll.“ Ein sanfter und schmerzvoller Tod!) Damit hätte der erste Theil schliefsen sollen, nachdem der Schüler ein paar Dutzend Tonleitern gespielt hat, und nun zu gröfsern Uebungen reif ist. Hier hilft es noch nichts. 2ter Abschnitt. Stimmung der Guitarre und ihr Verhältnifs zum Pianoforte. Die hier angegebene Art, eine Guitarre rein zu stimmen, scheint mir ganz zweckmäfsig; aber es finden sich bereits Worte wie: Terz, Quarte u. s. w. nachdem des Ausdrucks Intervall noch nicht im entferntesten gedacht ist. Was soll der Schüler nun thun? Suchen, wo er etwas über Intervalle findet. Freilich wird er es finden, nämlich sieben Abschnitte später — aber das ist ja eben das Karakteristische der Schule, dafs sie ohne zu suchen finden läfst; sonst thut ein musikalisches Lexikon dieselben Dienste. 3ter Abschnitt. Erklärung der verschiedenen Lagen (Positionen). 4ter Abschnitt. Die Haltung der Guitarre betreffend. 5ter Abschnitt. Fremde Benennung der verschiedenen Theile der Guitarre. Hier erblickt man eine genaue Abbildung — aber sie kommt zu spät. Der fünfte Abschnitt hätte billiger Weise vor dem dritten und vierten stehen sollen, um diese verstehen zu können. Sehr zweckmäfsig ist die beigefügte französische Nomenklatur der deutschen Ausdrücke. Im sechsten Abschnitte wird gelehrt, wie man dem Instrumente den möglichst besten Ton abgewinnt, mit hinzugefügten Notenbeispielen, aber erst im siebenten kommt, was dem sechsten hätte vorangehen müssen: „Von der Bezeichnung der Finger und Saiten.“ Bevor der Schüler lernt, wie er gut spielen soll, mufs er doch wissen, wie er überhaupt

spielen soll. Nun folgt die Lehre von den Intervallen, hierauf die verschiedenen Skalen mit kleinen Uebungsstücken in der dazu gehörigen Tonart. Diesen schliefst sich vom 12ten Abschnitte folgendes an: Von den Verzierungen und Vorschlägen in der Musik: der

stehende Vorschlag, der doppelte Vor-

schlag, (diese Benennungen habe ich bis jetzt noch nicht gekannt) der Doppelschlag, die gebundenen und geschliffenen Noten (hätte vor den Vorschlägen stehen sollen) der Triller. Die Ausführung soll nach Herrn Blum's Idee etwa folgende sein:



Ich dächte, der Nachschlag d e gehört noch zum vorhergehenden Takte! Druckfehler ist es nicht, denn gleich darauf finden wir bei einem ausgeschriebenen Triller in A-dur dieselbe Eintheilung. — Die Schule ist vollständig, und ein geschickter Lehrer wird sie mit geringen Abänderungen brauchen können, wenn er anders überhaupt eine braucht. Aber zum Selbstunterricht will ich sie niemanden empfehlen. Auffallend nachlässig ist der Styl, worin das Ganze abgefafst ist; gerade von Hrn. Blum, der als Uebersetzer und Dichter rühmlichst bekannt ist, hätte man auch hierin etwas Ausgezeichnetes erwarten sollen. Der zweite Theil ist durchgängig brauchbar. Guitarrenspielern aber, die an Kompositionen für ihr Instrument höhere Ansprüche machen, empfehle ich die in dieser Hinsicht vortrefflichen Exercices des Musikdirektors Präger in Leipzig.

4.

Introduction et Rondeau pour le Piano par Schuberth. Oe. 4. Mainz bei B. Schotts Söhnen. Pr. 48 Xr.

Diese Komposition ist so leer an Gutem und voll von Fehlern, dafs man nicht begreift, wie die durch trefflichen Verlag so rühmlich ausgezeichnete Schott'sche Handlung ihre Firma dazu hat hergeben können. Wäre irgendwo ein Zug von Talent zu entdecken, so möchte man den Mangel der Schule, selbst grammatischer Richtigkeit, noch ertragen und es lohnend finden, den Komponisten darüber zurecht zu weisen. So aber verdient sein Werk kein weiteres Eingehen und ist wohl nur darum zur Beurtheilung gebracht, dafs man Verleger und Publikum vor gleicher Leichtfertigkeit warne.

Warum senden aber so achtbare Handlungen dergleichen zur Beurtheilung ein? Nicht alles, was ihnen aus merkantilischen Gründen annehmlich sein mag, befindet sich dem kritischen Auge gegenüber wohl. Sie sollten nur gute Artikel darbieten. B.

Ouvertüre de l'opera Almahide de G. F. Handel, arrangée à 4 mains pour le Pfte par Ch. H. Rink. No. 1.

Mainz bei B. Schotts S. Pr. 36 Xr.

Largo C-dur. $\frac{4}{4}$, Fuga $\frac{3}{4}$, Largo C, Allegro $\frac{12}{8}$—Händel—Rink als Arrangeur — allen Respekt! Was weiter? — Interdum dormitat bonus Homerus.

Ueberhaupt scheinen Verleger und Herausgeber sich in den letztern Jahren mit den Ausgaben Händelscher und anderer alter Kompositionen oft zu übereilen. Niemand kann mehr von der Herrlichkeit Händelscher Meisterwerke überzeugt sein, als Ref. Aber gewifs ist nicht die ganze grofse Menge seiner Kompositionen geeignet, sich in unsern Tagen Geltung zu verschaffen. So existiren z. B. Opernarien von ihm, (deren die Zeitung schon zwei mitgetheilt hat) die in unverringerter Schönheit und Frische allen Zeiten angehören werden — aber auch andere, die man nicht mehr ertragen möchte. Es ist eine sehr mifsverstandene Verehrung des Namens Händel, wenn man auch seine Schwächen wieder an das Licht hervorzieht; und eine solche Schwäche ist auch die vorliegende Ouvertüre.

Der Schade beschränkt sich bei solchen Fehlgriffen nicht auf Einbufse des Verlegers, Wichtiger ist die Erregung und Verstärkung eines Vorurtheils gegen alte Musik überhaupt, und damit die Unterdrückung solcher alten Werke, die der Aufbewahrung würdiger wären. Man stellt sich kaum vor, welche Schätze unbenutzt bleiben, während Schlacken über Schlacken zu Lichte gehoben werden.

Berichtigung.

Herr Chordirektor F. D. Häser, Komponist des in No. 34 d. Ztg. beurtheilten Requiem, macht uns bemerklich, dafs seine genannte Komposition nicht ohne Terz, sondern mit vollem Dreiklang schliefse. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 20. September. — Nro. 38. — 1826.

Karl Maria von Weber
an die, welche sich der Kunst widmen möchten.

(Aus dem Briefe des Einsenders.)

Wessen Herz füllte nicht Entzücken bei unsers entschlafnen Webers seelenvollen Melodien, wessen Auge nicht eine Thräne, wenn Wehmuth, Schmerz er sang? — Jeder kennt die Sprache seiner Klänge und gewifs gern hören seine Verehrer auch, wie er seine Gedanken in Worte kleidet; — Gedanken über seinen Stand, über das Verhältnifs des Künstlers zu der Welt. — Diese nicht zur öffentlichen Kunde zu bringen wäre Raub am Publikum, weshalb ich Ihrem Blatte einen Brief Weber's anvertraue, den er mir schrieb, als glühender Enthusiasmus für die Kunst mich das gewöhnliche Geschäftsleben in seiner ledernen Kleinlichkeit empfinden lehrte, und mich, den Merkur im Rücken, zur lieblichen Muse zog, bei welcher Gelegenheit ich mich Raths bei ihm erholte. — Ich wünsche dadurch den zunächst mir gewidmeten Lehren allgemeinere Wirksamkeit zu geben und gewifs giebt es zu solchem Zwecke kein besser gedachtes, offneres Geständnifs aus dem Munde eines solchen Mannes, dessen vortrefflicher Karakter sich zugleich so schön darin ausspricht, u. s. w.

Webers Brief.

Durch das hingebende Vertrauen, mit dem Sie sich mir nahen, fühle ich mich berechtiget, Ihnen mit jener Offenheit zu sprechen, die man überhaupt dem Leben und der Kunst schuldig ist, die aber in ihrer Ungeschminktheit leicht von einem heifsfühlenden jugendlichen Gemüthe für Kälte und Härte angesehen sind. Ich wünsche daher zu Ihrem Besten und meiner Beruhigung, dafs Sie Alles was ich Ihnen sage, dem herzlichsten Wohlwollen entsprungen glauben mögen.

Sie wollen sich der Kunst weihen. Es ist meine Pflicht, Sie auf die unendlichen Schwierigkeiten aufmerksam zu machen, die Sie da zu überwinden haben. Ich kenne das Talent nicht, das Ihnen Gott verliehen hat, ich weifs nur, dafs selbst das Ausserordentliche noch der günstigsten Umstände bedarf, um Bedeutendes zu leisten und in der Welt etwas zu gelten.

In Ihrem Alter, wo das kritische Vermögen schon immer sehr die Oberhand gewonnen hat, (bei je mehr Bildung, je stärker,) ist es ungemein schwer, Rückschritte zu thun und den technischen und grammatikalischen Theil der Kunst auf solche Weise und mit solchem Erfolg nachzuholen, dafs man nicht ob der Anstrengung erlahmt, oder irre an dem eignen Talente wird. Man weifs schon zu sehr, was und wie die Kunst wirkt, als dafs man sie blofs um ihrer selbst willen in der Unschuld treibe, die am Ende allein die Herrschaft über alle Mittel giebt. Man will gleich selbst Wirkung hervorbringen; man singt nicht seiner selbst unbewufst wie der Vogel, weil er nun eben Vogel ist, man hat den Erfolg des Sanges gesehen und will ihn auch erzwingen. Die Sache geht von Aussen nach Innen, statt dafs sie ihrer wahren Natur nach von Innen nach Aussen gehen soll. — Zugegeben,

dafs Ihre Anlagen und Ihr Fleifs diefs Alles überwinden, und Sie ein tüchtiger Künstler werden. Sind Sie dann auch schon überzeugt, dafs Sie es auch der Welt werden beweisen können, dafs Sie nicht dem Druck der tausendfältig dem Künstler entgegentretenden Verhältnisse erliegen? Wie manches Grofse geht so unter, und wer weifs, ob nicht Mancher, der auf eine Höhe gelangt ist, mit Freuden seinen Ruhm für das hingäbe, was er ihm gekostet, und das täglich mit zunehmendem Drucke auf ihm lastet, ihn sich und den Seinigen und am Ende auch der Welt vielleicht, raubt.

Was giebt denn das wirkliche Leben eigentlich dem Künstler? und wie darf er hoffen, durch seinen Stand sich einen Platz im bürgerlichen Verhältnifs zu erwerben?

Sind Sie ausübender Künstler; — ein Platz in einer Kapelle schwer zu erlangen, auf jeden Fall dürftig besoldet, oder ein Geisttödtender Lebens-Erwerb durch Unterricht geben, sind Ihre Aussichten.

Sind Sie Komponist? welche Jahre gehen darüber hin, ehe das Publikum Sie beachtet, Verleger Sie bezahlen, Direktionen Ihre Werke aufführen. Im glücklichen Fall, doch wieder eine kärgliche Existenz.

Es giebt Ausnahmen von alle diesem. Aber was berechtiget Sie zu glauben, dazu zu gelangen? und wodurch sind diese Ausnahmen glücklich? nur in dem, durch das es jeder tüchtige Mensch ist; in dem Gefühl der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einsicht und dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen, Verkennen ihres redlichen Wollens, und leichtsinnigen Ueberschätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt. — Nehmen Sie alles hier Gesagte, weder für ein Ab- noch Zurathen. In solchen, für das ganze Leben entscheidenden Fällen, mufs die innere Stimme der einzige Richter sein. — —

* * *

Gewifs ist die Selbsttäuschung, in welcher man Lust an der Kunst für Beruf zu der Kunst ansieht, eine der gefährlichsten und aus begreiflichen Ursachen dem reifern Alter näher liegend, als der noch mehr unbewufsten, absichts- und reflexionslosen Jugend. Noch verführerischer wird sie, wenn Unlust an dem ergriffenen oder uns aufgedrungenen Geschäft und der Anblick beglückter und belohnter Künstler den Wunsch nach der freiern Existenz anschüren. Solche Verlockung mag wol eben in unserer Zeit verbreitet sein, wo so manche Geschäftsführung mit Recht als unzulänglich und unbefriedigend empfunden werden mufs, nach dem Mafsstabe unsers allgemein erhöhten Ideenkreises. Und es sind wahrlich nicht die Schlechtesten, denen diese Gefahr droht; die Mittelmäfsigen und Apathischen, die sich den Verhältnissen leidend hingeben, oder nie die Ahnung eines höhern Daseins empfangen, haben nicht Ursach, sich vor jenen zu preisen; sie sind nur durch den Mangel der höhern Fähigkeit sicher. Um so mehr scheint uns Webers Brief ein richtiges Wort zur rechten Zeit, und wir ehren dankbar die gemeinnützigen Absichten des Einsenders, der sich gewifs jenem Konflikt mit Weber's Hülfe glücklich enthoben hat.

Wäre es nöthig, Weber's Vorstellungen noch ein Wort zuzufügen, so würden wir auszusprechen wagen: dafs niemand die Künstlerbahn betreten möchte, den nicht unwiderstehlichen Drang zu künstlerischer Beschäftigung zwänge, und jeder andern Beschäftigung selbst wider die Absicht entzöge. Es scheint, als wenn ein solcher Drang sich jederzeit schon in früher Jugend offenbarte — wenigstens im schaffenden Künstler. — Ob diese frühe Erscheinung ein unerläfsliches Kriterium des wahren Berufs sei, wagen wir nicht zu entscheiden; es fehlt wenigstens nicht an Beispielen, dafs erst in spätern, ja sehr spätem Alter Künstler ihre wahre Sphäre erreicht und ihre Vollendung errungen haben (Gluck und Haidn) und dafs umgekehrt früh begonnene Entwickelung nicht zur Reife gediehen ist; dafs endlich der frühe Drang nicht vor spätern Zweifeln am Beruf, oder am äufsern Gelingen schützt, lehrt uns Weber's Lebensgeschichte

selbst, die wir dem Vernehmen nach vom Herrn Hofrath Wendt (hoffentlich bald) zu erwarten haben, den Kenntniss der Tonkunst und freundschaftliches Verhältniss zu dem Verewigten dazu berufen.

D. Red.

II. Recensionen.

Charinomos u. s. w. von Karl Seidel.

(Fortsetzung aus No. 31.)

Haben unsere bisherigen Mittheilungen aus dem Charinomos und über ihn zunächst keinen andern Zweck gehabt, als anzudeuten, was er dem musikalischen Leser darbietet, so soll er uns jetzt als kräftiger Bundesgenosse hülfreich in einer Bahn vorangehen, die uns nicht länger vom kritischen Auge undurchforscht bleiben darf.

Wir meinen das Ballet.

Nur zu oft ist es schon nöthig geworden, bei den Aufführungen und Beurtheilungen in diesen Blättern einen über die Leistungen der Gegenwart hinausliegenden Gesichtspunkt anzunehmen. Wir erblicken uns in einer Periode des Werdens, in der das Alte und Vollendete verlassen werden muss, ein Neues geahnet wird und das Ringen dauach unausbleiblich in manche Verirrung und Ausschweifung führt. Nur dann darf man hoffen, in solchem Schwanken ein haltbares Wort zu sprechen, wenn man die frühern Kunstperioden erkannt hat, und eine leitende Idee von dem, was sich noch gestalten kann und muss, in sich trägt — wenn man seinen Massstab nicht von dem und jenem gährenden Stoffe der Gegenwart entlehnt, sondern von dem, was bereits vollendet, oder in dem geistigen Zustande unseres Volkes nothwendig vorherbedingt ist. Freilich darf dabei Verkennung, Missdeutung und ihr Gefolge nicht gescheut werden.

Offenbar gehört das Ballet in das Gebiet einer musikalischen Zeitung. Soll aber darüber fruchtbar „gehandelt werden, so dürfen wir nicht unterlassen, auf seine Grundidee, die eines pantomimisch-musikalischen Drama, zu dringen. Diese findet sich aber in unsern heutigen Balletten so wenig entwickelt, dass der Beurtheiler sich stets auf seine eigene Idee beschränkt, nirgends durch beweisendes Beispiel unterstützt gesehen hätte. „Die allgemeine Geschichte der Wissenschaften und Künste beweist (wie unser Verf. bemerkt), dass die Theorie derselben sich besonders nur da erst mit völliger Klarheit und Bestimmtheit entwickelt, wo bereits Muster vorhanden sind, denen der Genius unleugbar den Stempel einer gewissen Vollendung aufgedruckt hat. Dergleichen Vorbilder geben der Theorie leicht den überall gültigen Beleg für ihre Regeln, und eine solche in praktischer Erfahrung schon bewährte Lehre erleidet, in so fern sie mit gehöriger Einsicht behandelt ist, beinahe gar keinen Widerspruch. Mannigfache Zweifel und Einwendungen aller Art müssen sich aber natürlich erheben, wenn die Theorie gezwungen ist, einer entweder gänzlich oder doch grösstentheils verfehlten Praktik vorauszueilen: die leichteste und sicherste Begegnung aller Gegenstände ist in diesem Falle eine genügende Bewährung der neu aufgestellten Grundsätze im klar gegebenen Beispiel." Hierzu aber — möchte man das Beispiel aus früheren Kunstleistungen nehmen, oder selbst vorbilden — hat eine musikalische Zeitung offenbar keinen Raum und es hat daher für diesen wichtige, einer hohen Kultur unzweifelhaft entgegensehende Kunstfach bisher von unserm Blatte aus nichts geschehen können, als etwa gelegentliche Erinnerung oder Andeutung.*) Um so erfreulicher sehen wir uns hier vom Verf. gefördert, der unsere hohe Erwartung vom künftigen und unsere Meinung vom jetzigen Ballet theilt und philosophisch wie historisch begründet. Er erwähnt:

„Der Tanz, der älteste der Künste, die einzige, die in einer gewissen Vollendung das ganze Sein des Menschen in ungetheilten Anspruch nimmt, hat in seinen bekanntesten Glanzepochen seinem natürlichen Karakter als schönste Kunst der Bewegung durchaus noch nicht entsprochen. Die berühmten alten Or-

*) No. 36. Seite 309. des ersten Jahrganges u. a. a. O.

chesten Pylades' und Bathyllus sprachen nur durch konventionelle sicher oft sehr grimassirende Gesten; allgemeine Verständlichkeit des Ausdrucks in dieser kunstwidrigen Form war, ganz unbekümmert um rythmische und plastische Schönheit, nur ihr einziges Ziel. Ueberdies wird ihnen noch der Vorwurf gemacht, dafs sie nur besonders Arme und Hände als darstellende Kunstmittel gebraucht haben, und dafs sie eigentlich gar nicht tanzen konnten. Seit den gerühmten Zeiten des Noverre bekümmern sich die Tänzer durchaus gar nicht um den Ausdruck: ihnen ist, im reinen Gegensatze des Vorigen, die Kunst vornehmlich in die Beine gefahren; sie tanzen zu viel. Werthlose mechanische Fertigkeiten, verwunderungswürdige nichtssagende Künsteleien erscheinen ihnen als der höchste Gipfel ihrer Kunst: Wahrheit des natürlichen Ausdrucks, rythmische und plastische Schönheit sind ihnen durchaus fremd. Noverre selbst entgeht im Praktischen diesem Vorwurf nicht, wie sehr er auch in seinen theoretischen Briefen dagegen zu sprechen scheint: er legte sogar, wie aus seinen eigenen Worten näher hervorgeht, auf die überraschende Kunstfertigkeit der Füfse im höheren Tanze einen allzu grofsen Werth. Die Franzosen, die Kant geborne Tanzmeister nennt, haben überhaupt, obgleich sie in dieser Kunst überall als mustergültig anerkannt werden, die eigentliche Sphäre der höhern Orchestik bis jetzt noch immer gänzlich verfehlt. Ein bekannter Kunstkenner (Reichard), der dem Tanz eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, sagt von dem vielgerühmten Pariser Ballet: „bei diesem war es immer auf magischen Zauber, auf Kunstreichthum im Tanze, auf entzückende Tableaux mehr angelegt, als auf ächten Kunstwerth und hohen tragischen pantomimischen Karakter." — So entsprach denn der französische Kunsttanz, selbst in seiner höchsten Blüthe, nur sehr entfernt den höheren ästhetischen Anfoderungen, die aus der Natur der darstellenden Mittel die rechte Sphäre einer Kunst bestimmen: er sank aber, wie Reichard zu bemerken hinreichende Gelegenheit hatte, in den neuern Zeiten immer mehr und mehr noch hinab zu einem blos lästernen Spiel der Sinne und zu widriger Künstelei. Auch die berühmtesten Tänzer suchen jetzt mit Hintenansetzung alles hohen, würdevollen Grazie ihre Kunst einzig nur in Tours de force. Vestris, und alle neben ihm, springen und recken und strecken sich nach allen Seiten; und die Tänzerinnen zeigen auch in den edelsten Karakterdarstellungen heftige Bewegungen und zahllose Drehungen, wie im Kreisel zwanzig, dreifsig Mal hintereinander. Die grofsen Kompositionen Gardels und anderer neuerer Balletmeister sind meistens kindisch und ohne allen Kunstwerth; die Tänze darin sind gröfstentheils wahre Hors d'oeuvres, die selbst mit dem gedruckten Programm in der Hand kaum verständlich werden; und die Musik endlich, unpassend zusammengestoppelt, ist unter aller Würde. Die unbestimmtesten karakterlosesten Instrumentalsätze werden getanzt, und von den Tänzern ohne Unterschied behandelt, oder vielmehr besprungen, gleichsam als wäre die grofse, schöne Kunst erst im Entstehen." —

Dafs das Ballet aus seiner Leerheit und Geschmacklosigkeit zum wahren Kunstwerke, zu dramatischer Bedeutsamkeit, zu Ausdruck und Wahrheit und damit zur Schönheit erhoben werde, darauf dringt auch der Verf. — „Nicht in deren konventionellen Ausdruck reichen Handkünstelei und Spielfingerei eines Pylades und Bathyllus, nicht in der an sich ganz bedeutungslosen gerechten und gestreckten Spielfufsigkeit, oder in dem vorerwähnten brillant des pieds einer Noverre und Vestris findet man das eigentliche Wesen der pantomimischen Tanzkunst. Diese hat es nicht zu thun mit der künstlichen Bewegung einzelner Körpertheile, sie nimmt vielmehr den ganzen Menschen in gleichmäfsigen Anspruch: denn sie ist der Tanz, unserer früher gegebenen Definition zufolge, des räumlichen Daseins innigster und lebendigster Ausdruck, welcher, wenn dabei von wirklich schöner Kunst die Rede sein soll, Wahrheit und Schönheit mit Grazie der Bewegung verschmolzen zeigen mufs zur innigsten Einheit." Der Verf.

hat anfserdembeiläufig Erwähnten u. Angewiesenen drei pantomimisch – dramatische Stoffe disponirt, die verdienen, als Vorbilder studirt und von Balletmeistern und Komponisten, die sich ihnen gewachsen fühlen, ausgeführt zu werden.

Soviel zu unserer vorläufigen Begründung in diesem neuen, vielversprechenden Felde. Dafs mit der Reinigung und Erhöhung des pantomimischen Drama auch den Komponisten eine neue Bahn gewiesen wird, dafs die Ausbildung der Instrumentalmusik zu bestimmtem Ausdruck (besonders durch Beethoven) eine grofse und wichtige Vorbereitung dazu ist, sei noch beiläufig an das Herz gelegt, so wie uns wenigstens von der einen Seite wahr scheint, was der Verf. S. 314 mit Beziehung auf pantomimisches Drama verheifsend ausspricht:

„Eine andere Auslegerin hat die Musik noch in der Dichtkunst, die indessen durch den Periodenbau der Sprache und durch das gegebene Metrum der Verse den rhythmischen und melodischen Ausdruck der Töne grofsen Zwang auflegt. Lessing selbst, der doch die Vereinigung der Poesie mit der Tonkunst als die vollkommenste Kunstverbindung angiebt, fühlte denselben, indem er sagt: keine Sprache kann von der Beschaffenheit sein, dafs ihre Zeichen eben so viel Zeit erfoderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube; dieſs ist der natürliche Anlafs gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen. Solche Fesseln nun hat die Tonkunst durchaus nicht im Verein mit dem pantomimischen Tanz: sie bewegt sich hier völlig frei im Ausdruck der tiefsten geheimsten Empfindung, welche gern und willig die lichte Klarheit des erläuternden Wortes entbehrt. Die Verbindung mit diesem ist in strengster ästhetischer Würdigung der Musik auf ihrer seligsten Höhe überhaupt nicht förderſam, denn das Unaussprechliche der Empfindungen und Gefühle, zu welchem das Wort auch nicht einmal entfernt hinausreicht, ist ja eben erst die eigentliche Sphäre des musikalischen Ausdrucks."

Dafs er aber damit an eine andere Art von Musik, als die jetzt häufig verbreitete, denkt, zeigt seine Meinung von ihr.

„Auf nicht geringern Abwegen erblicken wir ihrer eigenthumlichen Wesenheit nach die heutige Musik. Ganz ähnlich der modernen Tanzkunst hat sie, in allgemeinster Hinsicht betrachtet, ihren Antheil an der innigsten Herzensfreude des Lebens beinahe ganz und gar eingebufst, und in rein artistischer Beschauung verliert sie, wie diese, über dem nichtsbedeutenden Spiel mit eitlen Kunstfertigkeiten allen wahrhaften Ausdruck. Man fragt auch nach heutigem Geschmacke nicht sonderlich weiter danach; wenn nur recht grofse Schwierigkeiten überwunden werden, welche stets die Grenze menschlicher Kräfte berühren, so verwundert man sich weidlich darob, und redet hinterher lang und breit von dem ausserordentlichen musikalischen Genusse. Die Komponisten zunächst nähren diese unstreitig fehlerhafte Richtung auf alle mögliche Weise. Im eitlen Streben nach tiefer musikalischer Gelehrtheit — die sich jetzt aus dem Orgelsatz bis in die Begleitung des einfachsten Liedchens hin verirrt hat — geben sie unter der Firma pikanter Originalität die barockesten Harmonien zu hören, und die grofse Hauptsache der Musik, die schöne Melodie, geht ihnen darüber oft ganz verloren. Die Instrumentalmusik lärmt und tobt, wenn sie allein erscheint, jetzt überaus häufig auf die ungebührlichste das Ohr widrig überfüllende Weise, sie mäfsigt sich sogar nicht einmal in Gesellschaft des Gesanges: auf das Aeufserste chargirt wird aus der bescheidenen Begleiterin eine ungestüme, vorlaute Schwätzerin, die den Sänger, wenn er nicht überstimmt sein will, zu einem das natürliche Maafs überschreitenden Aufwande der Körperkräfte zwingt. Das ist jedoch den Gesangskünstlern weiter eben nicht unangenehm, sie bestreben sich, wie schon früher erwähnt ward, dergleichen Athem raubende und Lunge kostende Partien hin und wieder ganz besonders bei dem um Karakter und Ausdruck eben so wenig bekümmerten Komponisten. Die Sänger und Sängerinnen vom Fach, eigentlich schon vor lauter Kunst un-

vermögend, durch die Natur der Empfindungen zu rühren, mögen nur brilliren durch Sprünge und Schleifer, durch Triller und Läufer; und daheim am Pianoforte gurgelt ihnen ein geschmackloser Dilettantismus alle diese Kunststückchen in Ohren zerschneidender Weise nach. Geschickte Gesanglehrer gehen überall aus und ein, und lassen das Mögliche, ja sogar auch hin und wieder das Unmögliche singen; so lehren sie zwar viel und mancherlei: eins nur aber, das sie freilich meistens selbst nicht wissen, bleibt unberücksichtigt dabei, nämlich die Anwendung des Gesanges als natürlichste, das Leben selbst verschönernde Seelenkunst. Es kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein, daß, seitdem die kunstgemäß gehaltene Scala aus allen zufällig geöffneten Fenstern auf die Gasse hinausschallt, viel weniger gesungen wird, als sonst: jetzt, wo die Kunst überall zu Hause sein will, ist der kernhafte, so erhebende Naturgesang der wahrhaften Herzensfreude größtentheils verstummt. Man findet ihn nicht oft mehr in den frohen Kreisen der Jugend, selten nur wiederhallen Flur und Hain vom muntern Jubelchor; nie mehr wird er beinahe vernommen bei den epikurischen aber freudeleeren Malen. Unsere Väter, vornehm oder gering, liebten dabei das muntere Lied; unter lustigem Becherklang wanderte der heitere Rundgesang herum, dem keine Singekunst, wohl aber der Totalausdruck des innigsten Frohseins energische Wirkung verlieh; und das Rheinweinlied des wackern Asmus erscholl im einfach erquicklichem Unisono gemeinsamer Herzensfreude. Also entfernt die Musik sich vor lauter Künstlichkeit immer mehr und mehr von dem Leben und zugleich von der wahren Kunst." (Schluß folgt.)

Deux cantates (texte français et allemand) avec accompagnement de Pianoforte, composées etc., par le Chevalier Spontini. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Preis nicht angegeben.

Von den auf dem Titel versprochenen zwei Kantaten enthält das vorliegende Heft nur eine (die zweite ist also wahrscheinlich in einem besondern Hefte zu erwarten) für eine Tenor-, oder Sopranstimme. Der erstern wird die Ausführung durch den Inhalt des Gedichtes zugewiesen. Ein Liebender erräth aus dem Lächeln seiner schlummernden Geliebten, daß sie von ihm träume, und wünscht diesen Traum jetzt, wo wirkliche Liebe ihrer beim Erwachen warte, verscheucht und zu unglücklichen Liebenden oder in die Zeit, wo er der Schläferin fern sein werde, gebannt. Dem Sopran dagegen scheint die Ausführung durch Lage und Biegung der Stimme, durch den überaus weichen, weiblich zärtlichen Ausdruck des Ganzen, durch die, eine Oberstimme angenehm tragende, eine tiefer liegende Stimme vielleicht mehr und gegen den Sinn der Komposition umhüllende Begleitung (z. B. Seite 3. Syst. 2. Takt 5., Syst. 3. Takt 1, 3, 4, 5.) angeeignet.

Der Dichter hat für seine Scene Ionien als Schauplatz angedeutet, ohne eben sonst dem Gedichte griechischen oder orientalischen Athem einzuhauchen. Abgesehen von jener blos äusserlichen Andeutung hat er dem Komponisten keine andre Aufgabe gestellt, als den Ausdruck jener weichen (auch wol weichlichen) empfindsamen reverie, die vielleicht nirgends heimischer ist, als unter der modernen Jugend, etwa von Paris. Diese Aufgabe nun hat Spontini so reizend gelöset, als man von ihm zu erwarten berechtigt ist, und kann auch für dieses kleine Geschenk des Dankes vieler unserer Sängerinnen gewiß sein. Welche von ihnen es versteht, ihrem Gesang jene Mischung von Sußigkeit, Schmerz und Wollust zu geben, die Ref. vorzugsweise an Pariser oder Pariserisch gebildeten Sängerinnen kennen gelernt hat, die wird den bezweckten Eindruck nicht verfehlen.

Die deutsche Uebersetzung ist lobenswerth und nähert sich öfters glücklich dem Klange des Originalgedichts, nimmt aber die Sache bisweilen zu ernsthaft und schwer, wenn sie z. B. das songe trompeur und frivoles songes, qui la bercez de vains mensonges im Munde des empfindsam schwärmenden, beglückten Sängers mit „Lugentraum" und „trugvolle Träume, pflanzt nicht der Täuschung giftge Keime" wiedergiebt. Auch Wortbildungen, wie Blendwerkbild (prestige imposteur) sind unangenehm und sogar unrichtig. Marx.

1. **Erheiterungen für die Jugend. Drittes Heft. Enthaltend: Drei Lieder für Schulen und häusliche Zirkel; gesammelt von G. L. Grofsheim. Preis 16 Xr.**
2. **Zwölf Lieder für drei Kinderstimmen zum Gebrauch des methodischen Singunterrichts in den Schulen. 3te Sammlung von C. F. Beck. Preis 48 Xr.**

Beides bei Schotts Söhnen in Mainz.

3. Sammlung zwei- drei- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten, zunächst für Gymnasien und Seminarien, dann auch für akademische, Schullehrer- und andere Singevereine zu ernstern Zwecken, herausgegeben von J. G. Hientzsch. 3tes Heft. 1826. Breslau, bei Grafs, Barth und Komp. Preis 20 Sgr.

Die Zeit ist vielleicht nicht fern, wo das Modeunwesen, das man jetzt mit der Musik treiben sieht, einen Stofs erleiden wird; die Klagen der Musikfreunde, dafs man vor aller Musik nicht mehr zu Worte kommen und vor allem Klavierschlagen und Scalasingen nicht mehr der Musik froh werden kann, werden immer dringender. Betrachtet man die Sache äufserlich und nach der dermaligen Lage, so sind diese Klagen nur zu begründet. Kein Kind darf mehr ohne Musik aufwachsen, kein Festbraten ohne Trompeten aufgetragen, keine Geselligkeit ohne Musikhetze, kein Gartenbesuch ohne türkische Musik gedacht und keine Tasse Kaffee (an den Belustigungsörtern grofser Städte) ohne die Don Juan-Ouverture getrunken werden. Und dies alles ohne wahre Lust; man beobachte nur die Ausübenden und die Zuhörer: jene allenfalls durch das Gelingen einer Ausführung, über eine neuerworbene Geschicklichkeit, über das Lob der Vorgesetzten, oder Zuhörer erfreut; diese kaum — selten hinhörend, die meisten nicht mehr von Musik berührt, als von dem Winde, der durch den Laubgang zieht.

Dringen wir aber durch alle diese Verirrungen und Halbheiten auf den Grund, so finden wir da einen haltbaren und wichtigen, ja im Bildungsgange des Volkes nothwendigen Antrieb. Es ist wichtig, dafs man von allen Seiten darauf hinarbeite, diesen dem Volke zum Bewufstsein zu bringen. Dadurch werden am sichersten alle Ab- und Umwege abgeschnitten und das Gelingen befördert.

Es bedarf keines Beweises, dafs dem Musiktreiben nicht die Absicht unterliegen kann, Alles zu Musikern, das Volk zu einem sich gegenseitig anstaunenden und anspielenden Orchester zu machen; gleichwohl scheinen die meisten Bemühungen um Musik nur dahin zu zielen. Der Mehrzahl der Lehrer, besonders für Unterricht Einzelner, mufs nach den nothwendigen Bedingungen ihres Geschäfts und Erwerbs daran liegen, sobald als möglich äufserliche Erfolge ihres Unterrichts darzustellen — und dies kann nicht füglicher geschehen, als indem sie ihre Schüler möglichst schnell zur Ausübung möglichst vieler und schwieriger Musikstücke befähigen. Darum wird lediglich auf die Erlangung der Ausführungsmittel — auf Notenlesen, Finger- und Kehlgeschicklichkeit hingearbeitet und die äusserlich erlangte Fertigkeit nöthigt, soll sie nicht alsobald wieder ungenutzt liegen bleiben, Lehrer und Schüler, sich mit immer gröfsern und schwierigern Tonstücken zu befassen, und bald über das Mafs der natürlichen Empfänglichkeit und innern Befähigung hinauszuschreiten. Hiervon ist denn eben jenes todte Musiktreiben die unausbleibliche Folge.

Diese verderbliche Verirrung wird durch nichts mehr genannt, als durch das zu zeitig beginnende und zu verbreitete Klavierspiel. Das Klavier ist auf der einen Seite das reichste Instrument, indem es sich am geschicktesten zeigt, Melodie, Harmonie und mehrstimmigen Kontrapunkt aller Art mit einander zu geben, ein Orchester möglichst befriedigend darzustellen, Improvisation zu gestatten und selbst Komposition zu nähren. Es ist darum von den gröfsten Komponisten von allen Instrumenten am reichsten bedacht, ja die Kompositionen für Klavier (Orgel rechnen wir mit dazu) wirken an künstlerischem Gehalt gewifs sämmtliche übrige Kompositionen auf; dauer sich wirklich eine vollendete Ausbildung für Musik ohne Klavier nicht denken läfst. — Alles dies bietet es aber nur dem weit vorgerückten und vorzüglich befähigten Subjekte; dem tiefer stehenden ist es das dürftigste und wenn wir auf das Innere dringen, das nahrungsloseste Instrument. Das nächste und dringendste Bedürfnifs, das Musik uns erfüllen soll: der Ausdruck einer subjektiven Empfindung in Melodie, wird eben auf dem Klavier am dürftigsten bedacht; seine von einander abgerissenen, keiner Verschmelzung, keiner gleichmäfsig aushaltenden Stärke, keines Abnehmens und Anschwellens fähigen Töne geben in der That nur das Skelett, oder den Schein einer Melodie. Nicht einmal der Tonsinn wird geübt — denn die Töne werden nicht mit der Kehle oder dem Finger frei ergriffen, oder mit dem Hauch und den Lippen modifizirt, sondern treten unbedingt nothwendig ohne andre, als rein mechanische Thätigkeit der Finger hervor.

Hierin liegt es nun, dafs die einzige allgemein haltbare und werthvolle Absicht bei

Musikbeschäftigung noch so häufig versäumt wird. Sie kann, wie uns scheint, keine andre sein, als: den Musiksinn zu erwecken und auszubilden, den Menschen innerlich musikalischer zu machen und dadurch sein Gemüth den wohlthätigen und fruchtbaren Einflussen der Tonkunst zu öffnen. Das förderndste Mittel zu diesem schönen und wichtigen Zwecke ist aber der Gesangunterricht auf Schulen und es wird wünschenswerth, dafs die dahin zu rechnenden Gegenstände aufmerksamer und ernstlicher besprochen werden. Möchten andre Mitarbeiter und sonstige Freunde der Sache irgend welchen Antafs nehmen, ihre Ideen hier niederzulegen, wie Ref. bei Gelegenheit der oben angezeigten Werke beginnt.

(Fortsetzung folgt.)

IV. Allerlei.

(Eingesandt.)

Ein Scrupel bei unsern Klavierauszügen.

Soll ein Klavierauszug als Kunstwerk erscheinen, soll er nicht das Kunstwerk, das er darstellen will, als solches vernichten, so mufs er das, was im Originale das Orchester wirkt, auf dem Klaviere — möglichst — nachwirken. Den Klavierauszügen einigermafsen ähnlich sind Uebersetzungen, weit mehr Kupferstiche nach Gemälden, besonders Oelgemälden; auch bei letztern ist das Surrogat unverhältnifsmäfsig ärmlicher und nicht in allen, nicht einmal in den meisten und vorzüglichsten Bedingnissen zur Darstellung des Originals zureichend. In der Uebersetzer- und Nachstecherkunst ist man ungleich weiter, wie in der Kunst, Klavierauszüge zu machen. In jenen Fächern sind schon wahre Kunstwerke, ja Meisterstücke geliefert, die mit dem Original fast wetteifern dürfen.

Der erste Anfang des Klavierauszugs wurde, wie es scheint, durch das Bedürfnifs der Sänger (und Dilettanten) veranlafst, die Solostellen ausser der Partitur zu haben, um sie zu üben und als Singstimme bei Aufführungen zu gebrauchen. Daher beschränkte sich der Klavierauszug auf die Solostellen mit Uebergehung der Chöre und Ensembles und enthielt neben der Singstimme nur einen bezifferten Bafs, allenfalls in Ritornellen u. s. w., die Oberstimme. So sehen wir die alten englischen Klavierauszüge, und sie waren um so mehr genügend, da damals die Partituren meist auch nicht viel mehr enthielten, als eine von den Singstimmen leicht zu abstrahirende Begleitung (bisweilen neben dem Basse nur eine Violine) und da die Fertigkeit, bezifferte Bässe nach den Regeln des Generalbasses zu spielen, wol allgemeiner verbreitet war als jetzt. Es war schon eine Vervollkommnung, als man begann, neben der Singstimme den Gang anderer mit kleinern Noten anzudeuten.

Wenn wir jene Beschaffenheit als das kindische Alter und die erste Periode der Klavierauszüge ansehen, so sind wir mit all unserer Weisheit doch nicht mehr, als eine Periode weiter gekommen; ja gewissermafsen sind wir im Verhältnifs zu unsern Partituren hinter den alten Klavierauszügen in Verhältnifs zu den ihren zurückgeblieben.

Denn was verlangen wir von unsern Partituren und was leisten die unserer Künstler (die diesen Namen verdienen) wirklich? Wir sehen ein Orchester, wo das Chor der Bläser eben so und noch viel vollständiger besetzt ist, als das der Saiten, wo wir, sobald wir wollen über ein dreifaches Chor, Saiten, Röhre und Bleche (die Schlage- und Tasteninstrumente ungerechnet) gebieten, deren jedes der Selbständigkeit fähig ist. Jedes dieser Chöre mufs seiner Eigenthumlichkeit nach behandelt sein, jedes einzelne Instrument als solches ebenfalls und das ganze Orchester ist nicht der Begleiter und unterthänige Diener der Singstimme sondern in dem reichen Drama Person, wie diese, und mit dieser nur dem schaffenden und leitenden Geiste untergeben. So weit war man aber vor Haidn, Mozart, Beethoven und allenfalls Gluck nicht gekommen und vielleicht ist man noch jetzt nicht ganz so weit gekommen, als ich hier sage.

Kurz von der Sache zu kommen — was sollen unsere Klavierauszüge? Sie sollen das Orchester möglichst ersetzen. Was thun sie? sie geben die Noten aus der Partitur, soweit sie sich auf dem Pianoforte greifen und ohne Zwang und Steifheit vortragen lassen; Glück genug, wenn sie nicht aus Rücksicht auf Ungeübte gar noch die Partitur unvollständig excerpiren. — Aber Ihr klugen Klavierauszügler: sind denn die Töne der Flöte, Violine, des Horns, der Trompete alle eins und alle der erbärmliche Ton des Pianoforte? Kann mir denn das Pianoforte den Schmelz der Bläser, den Zug der Saiten, den Heldenruf der Drommete, den Mondhymnus des Hornes hören lassen, wenn Ihr ihm nur die Töne, oder die Melodie geht, in denen jene leben und herrschen? Macht Ihr denn nicht aus den herrlichen mannigfachen Kraftformen elende Kalmucken- und Chinesengesichter, Fabrikwaare, ununterscheidbar wie zwei Austern? Und dies zu einer Zeit, wo gerade das Pianofortespiel so weit ausgebildet und so selbständig geworden ist?

Così fan tutte.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 27. September. Nro. 39. 1826.

Ein Wort der Betrachtung beim Tode Karl Maria von Weber's.

In einer Zeit, wie die unsrige, vor welcher die gröfsten Erscheinungen der Geschichte vorübergegangen sind, ohne einen noch jetzt sichtbaren Eindruck in den Gemüthern zurück zu lassen, in welcher kaum noch das Andenken an die grofsen Thaten einer nahen Vergangenheit lebendig wirksam ist, dafs Männer, deren jede Bewegung noch neuerlich die allgemeinste Erschütterung hervorgerufen, jetzt schon fast zu den Verschollenen zu zählen sind: in einer solchen Zeit könnte man sich verwundern, dafs über einen gefeierten Komponisten, obgleich er schon länger als vier Monate todt ist, noch heute in allen Gesellschaften und öffentlichen Blättern gesprochen wird. Aber diese Theilnahme, welche sich allgemein gegen Künstler, vornehmlich gegen Musiker, und ganz besonders gegen solche ausspricht, welche für das Theater wirken, ist für den aufmerkenden Beobachter — eines jener karakteristischen Kennzeichen unserer Tage, welches erklärt, dafs wir, umstrickt von den Reizen einer heiteren Kunst, und befangen in dem Gewirr einer mannigfaltigen, unsere Kräfte zertheilenden Gegenwart, den Blick von dem Gewaltigeren der nächst vergangenen Zeit abgewandt haben. Der Tod der Helden unseres Jahrhunderts, welche den Zügel der Begebenheiten in Händen hielten, hat kaum so sehr die allgemeine Aufmerksamkeit erregt, als der Tod des geliebten Karl Maria von Weber, obgleich er, nach dem Eingeständnifs auch seiner entschiedensten Verehrer, nicht in den Rang der ersten Komponisten gehört. Von allen Seiten her vernimmt man einen Laut ächten Schmerzes über seinen Verlust. Zu dem unangenehmen Gefühle, dafs er fern von den Seinigen, in einem fremden Lande, unter trüben Umgebungen, seine letzten, obenein kummervollen Tage gelebt hat, gesellt sich bei seiner Erinnerung noch der bittre Vorwurf, dafs Deutschland die unrühmlichen Erfahrungen über den schwachen Schutz, den es seinen ausgezeichnetsten Talenten gewährt, nun noch durch eine neue vermehrt hat, und Weber vielleicht noch in unserer Mitte wäre, wenn ihn die Sorge für seine Familie nicht zur Aufsuchung einer neuen Erwerbsquelle getrieben hätte. Was aber mehr als ähnliche Gefühle wirkt, ist die Betrachtung, dafs der Mann, dessen Schöpfungen den Deutschen so innerlich geworden, sich mit deren Genius so eng verwebt haben, ein unentbehrlicher zu sein schien, weil er durch die That unmittelbarer und einflufsreicher als seine andern grofsen Kunst- und Zeitgenossen wirkend, als der Einzige anzusehen war, welcher das Gediegene dem herrschenden Flitter entgegensetzen, und so den Glauben an ein tüchtiges musikalisches Vermögen unserer Zeit aufrecht erhalten konnte. Wir betrauern ihn als den, welcher uns vor Erschlaffung durch italien. Lauheit, wie vor dem Erstarren durch französ. Kälte beschützte, und allein im Stande war, uns fühlen zu lassen, dafs wir tiefere Bedürfnisse haben, welche in der Kunst die er bildete, nur durch das Ausströmen heifser, inniger und lebensfrischer Empfindungen befriedigt werden können.

So sehen wir in der Trauer, welche We-

bers Tod erregt hat, ein sicheres Zeichen der allgemeinen Besorgniss, dass seine Stelle in der musikalisch dramatischen Kunst nicht werde zu ersetzen sein. Die Blicke mögen sich nach Beethoven hingewandt haben. Aber dieser grosse Künstler scheint die Fesseln der dramatischen Musik nicht ertragen zu können, und sich nur frei in den weiteren Räumen der Instrumental-Musik zu fühlen, in welcher er denn auch seine grösste Höhe erreicht hat. Allem Anschein nach ist also für die deutsche Oper ein Ruhepunkt eingetreten! Und wenn sich das in der That also verhält, so mögen wir es nicht bedauern! Sehen wir, wozu die vielfache, unablässige Beschäftigung mit Musik geführt hat, dass das Unbedeutende, sogar das durchaus Verwerfliche alle Köpfe verwirrt, und vom Wahren ablenkt, dass täglich die Klagen über zunehmende Oberflächlichkeit, über untergegangenen Geschmack sich anhäufen; sehen wir mit welcher Kälte und Gleichgültigkeit selbst die neuesten Erscheinungen aus der Hand eines Weber unbeachtet bleiben, wie sehr das Nationalgefühl der Deutschen, deren Ruf in der Musik zum klassischen geworden, gesunken ist, wenn ein benachbartes Volk als Autorität anerkannt, und von dort aus durch tausend Zeugen die Bestätigung deutscher Meinungen hergeholt wird: dann kann der Kunstfreund wohl nur mit innerlichem Behagen den Wunsch hegen, dass eine Zeit der Ruhe herbeikomme, in welcher der Sinn sich reinigen und auf kräftigere Erscheinungen, die kommen sollen, vorbereiten möge. Einstweilen mögen wir es ruhig geschehen lassen, dass das Auge in der Oper immer unentbehrlicher werde als das Ohr, dass Maschinerie die Stelle dramatischer Aktion, und Getöse die der Musik einnehme.

F.

II. Recensionen.

Charinomos u. s. w. von Karl Seidel.

(Schluss aus No. 38.)

Ist es nun eine Folge der nur zu gerechten Misstrauens gegen die heutige Art der Ballettkomposition, oder hat den Verf. eine zu lebhaft entzündete Vorstellung von seinen Gegenständen dahin geführt: er hat sich darauf eingelassen, bei der und jener Scene, die er in seiner Pantomimik beispielsweise angiebt, den Gang, den die Komposition zu nehmen hätte, anzudeuten. Nach einer S. 222 geschilderten Scene: der Dank des Liebenden für das erste bedeutsame Geschenk einer Rose von der Geliebten, fügt er hinzu: „Die Sprache des Wortes kann niemand vermissen in dieser innern, Lebens vollen Scene; denn was dabei geredet werden könnte, oder eigentlich noch viel mehr als das, sagen die seelenvollen Hammelsklänge einer Flöte oder Klarinette, vergesellschaftet mit den bebend antwortenden Lauten eines zu natürlichem Liebesbund verfliefsenden Saiteninstrumentes. In dem Hintergrunde dieses beseelten Tongemäldes verduftet wie durch weite Fernen hin eine tiefe sinnige Harmonie: das leisere Tutti bildet gleichsam die Landschaft, in der die beiden melodischen Solo-Instrumente als Staffage erscheinen, welche allein dem schönen Tonbilde erst eine innigere Beziehung zum Leben verleiht." Viele ähnliche Angaben finden sich zerstreut an andern Orten.

So wenig Ref. bestreiten möchte, dass mancher dieser Vorschläge passend in Ausübung kommen könnte, so hält er dennoch die Maxime selbst für unbegründet, ja für irreleitend. Das erstere, weil durchaus nicht nachzuweisen wäre, dass den Situationen nicht auch mit einer ganz andern Kompositionsweise genügt werden könnte und weil sich dann dem Komponisten ohne Störung seines freien Ergusses nichts vorschreiben läfst. Ihm bilden sich Töne (Melodie und Harmonie) und Instrumentation (kurz die Gesammtheit des Kunststoffes) gleichzeitig und jedes Einzelne wird nicht anders, als im Zusammenhange des Ganzen und durch denselben bedingt. Wo anders verfahren wird, läfst sich nichts als Flickwerk erwarten: entweder heterogene, abstrakt vorherrschende Harmonie (ein Fehler vieler, besonders Kirchenkomponisten der vorigen Periode, unter andern auch, in einem Theil seiner Kompositionen, des verstorbenen Abt Vogler) oder ausschweifende Melodie (ein Fehler

neuester Modekomponisten) oder maschinenmäßige, kalte Instrumentation.

Verleitend aber könnten diese beredten Darstellungen werden und zwar mehr noch dem Publikum als den Künstlern; denn wider seine sonstigen Absicht schließt sich der Verf. der von ihm selbst so gerecht gezüchtigten Modemusik an. Was unter dieser Rubrik getadelt werden darf und muß, ist vor allem jene Seichtigkeit, mit der die sogenannten Modekomponisten sich an dem abgestreiften, obersten Schaum genügen und die reiche Tiefe unberührt lassen. Seichtigkeit in der Idee offenbart sich dann in Verflachung und Karakterlosigkeit; Oberflächlichkeit in der Ausbildung aber führt zu dem Klebenbleiben an einem Theilchen mit Verlust des Ganzen — um es materiell auszusprechen: zu dem Halten an einer Oberstimme (die dann vorzugsweise Melodie genannt wird, auf Kosten aller übrigen, die sich zu sogenannter Begleitung herabgewürdigt sehen müssen, das heißt zu einem bedeutungsarmen, unentwickelten Mit- oder Nebengetön. Diese höchst einseitige und dürftige Benutzung des reichen Chors aller Stimmen führt aber von aller harmonischen Kraft, ja von der tiefern Bedeutsamkeit der Melodie ab und zu jenen unaufhörlichen Solo's für dieses oder jenes Instrument, dem die übrigen dann wirklich nur als todter Hintergrund dienen, statt daß sie sich insgesammt zu beseeltem Reigen verschränkten. Wer sich nun das Schaffen oder Auffassen leicht macht, der wird Genüge finden, wenn ihm etwa der Karakter des erwählten Soloinstruments mit der Situation zu harmoniren scheint; er wird übersehen, was um des Einen willen weggeworfen ist, er wird sich bald an der karakteristischen Wahl befriedigen und das, was das Soloinstrument eigentlich vorzutragen hat, minder scharf auffassen; die Ansprüche des Instruments, endlich gar die des Virtuosen werden sich unvermerkt an die Stelle der Ansprüche der Situation schieben — und so hätten wir auf den Fingerzeig des Verf. den ganzen Weg gemacht, auf dem die Modekomposition irrt und dessen Ziel Charimomos so unbefriedigend findet.

Leicht aber könnten seine Deduktionen die Macht des Beispiels unserer Zeit verstärken und das Vorurtheil gegen tiefere Musik befestigen. Diese würde und wird dennoch siegend eindringen; es ist aber nicht gleichgültig, wieviel früher oder später. Man weiß, wie sich ein ähnliches Vorurtheil, ebenfalls von geistreichen und unterrichteten Männern unterstützt, selbst gegen Mozart aufgelehnt und die Erkenntniß seiner Schöpfungen verspätet hat.*)

Ueberdem möchte aber gegen des Verfs. Karakteristik der Instrumente nicht wenig einzuwenden sein. Refer. glaubt hier oft etwas Wahres, aber einseitig Erfaßtes zu entdecken — z. B. wenn S. 230 das Fagott muthwillig genannt wird (eingedenk des muthwilligen Ausdrucks, den kurz gestoßene, oder übereilt hingepolterte Töne desselben haben können) das noch vielfach andre Bedeutungen erschließt. Auch die Auswahl der Flöte und Klarinette in der oben angeführten Stelle, die aus einer andern Schrift **) angezogene Deutung: „Ein Blasinstrument und ein Saiteninstrument zusammen bilden eine musikalische Ehe“ und vieles Aehnliche gehört hierher. Es sind Anschauungen des Kunstfreundes, der nicht, wie der schaffende Künstler, in der Kunst, z. B. in der Instrumentenwelt lebt, mit den Instrumenten gleichsam wie mit Personen Umgang pflegt; sondern der abwarten muß, ob und wie ihm das und jenes Kunst-Element oder Material in vorhandenen Kunstwerken dargeboten wird. Wenn aber in neuerer Zeit geistreiche Männer sich in dieses und noch manches Gebiet der Tonkunst gewagt haben, ohne darin heimisch zu sein: so trifft der erste Vorwurf dabei die Musiker, deren die meisten zu säumig gewesen und noch sind, sich und das Publikum über den in ihrer Kunst waltenden Geist aufzuklären; die sich in ihre Technik (und welche!) verschlossen und die Befriedigung jenes unverkennbaren Bedürfnisses, über das Wesen der Tonkunst zu hellerm Bewußtsein zu gelangen, den Nicht-Musikern über-

*) No. 15. S. 118 des zweiten Jahrgangs d. Ztg.

**) Lotosblätter. Fragmente von Isidorus Th. 1, S. 200.

lassen haben. Sie sollten deßhalb auch manchen Irrthum und manche Einseitigkeit z. B. Tieks und des Verfassers von „Ueber Reinheit der Tonkunst“*) als ihre eigne und der Kollegen Schuld duldsamer tragen.

Soviel, um das interessante Werk, von dem nach der besondern Bestimmung dieser Blätter nicht einmal alle Haupttheile des reichen Inhalts erwähnt werden konnten, unsern Lesern zu empfehlen; den Geschichtfreunden unter ihnen, welchen das Buch nicht gleich zur Hand sein könnte, geben wir noch zum Schlusse eine geschichtliche Notiz über den Ursprung und die erste Bildung der Oper daraus zum Besten.

„Nach der Meinung einiger Kunstforscher soll die Oper aus dem großen zum Theil mit Gesang begleiteten Schautanz entstanden sein, den Beigonzo de Botta im Jahre 1489 zur Vermählungsfeier des Herzogs von Mailand aufführen ließ, und der damals die Aufmerksamkeit von ganz Europa erregte: das neuere Ballet ist allerdings wohl herzuleiten aus dieser abentheuerlichen Komposition, in der Götter und Helden, historische Personen wie Thamyris und Judith, römische Schatten und lombardische Flüsse auf das bunteste durcheinander wogen; die Oper aber ist unbezweifelt anderen Ursprungs. Das älteste ganz und gar in Musik gesetzte oder singend zu stellte Stück ward zu Rom um das Jahr 1480 gegeben; es war geistlichen Inhalts, eine Art von Mysterie, die Bekehrung des H. Paulus darstellend. Der Dichter ist nicht bestimmt namhaft gemacht, als Komponist desselben aber wird ein gewisser Beverini genannt. Zur Aufführung hatte der Kardinal Riari, ein Neffe Sixtus IV, im Kastel St. Angelo ein eigenes Theater errichten lassen, wobei ihm wahrscheinlich der Architect Sulpitius, genannt Verulamo, behülflich gewesen ist, aus dessen Noten zum Vitruv diese Nachricht zum Theil entlehnt ist. — So wie die Komödie überall älter ist, als die Tragödie, also auch ist das erste weltliche, angeblich aus jener Bekehrungsgeschichte gezogene musikalische Schauspiel komischen und zwar spottenden Inhalts. Es ward im Jahre 1485 zu Venedig aufgeführt, und hieß: la veritá raminga. Die darin umherziehende Wahrheit trägt sich Rechtsgelehrten, Aerzten, Apothekern, Damen u. s. w. an, wird aber von allen fortgewiesen; unter den übrigen Personen ist sogar eine, welche ihr Gewissen feil bietet und als eine beschwerliche Sache sich dessen gern entäußern möchte. Diese musikalische Darstellung ward in einem Privathause gegeben bei einer geselligen Feier; und solchem bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Italien fortbestehenden uralten Gebrauch, bei festlichen Gastmahlen zur Unterhaltung der Gäste Gedichte absingen zu lassen, verdanken wir den eigentlichen Ursprung so wie auch die weitere Fortgestaltung der Oper. Die vorgetragenen Wechselgesänge nahmen nach und nach eine dialogische Form und mit derselben immer mehr einen dramatischen Karakter an; idyllische aus wenigen Personen bestehende Scenen wurden dargestellt, die sich nach und nach unvermerkt gestalteten zu förmlichen Schäferspielen und andern kleinen Dramen. So ward bereits um das Jahr 1474 — also früher denn alle bisher bekannten Leistungen — bei einer geselligen Feier in Mantua der Orfeo des Agnolo Poliziano aufgeführt; dieses kleine Stück besteht, obgleich es mehr epischer als dramatischer Natur ist, förmlich aus fünf Akten, und ist meistens in Oktaven geschrieben, die nur hin und wieder mit andern Versarten abwechseln. Diesem Baue nun, so wie auch dem Ursprung und Zweck nach zu urtheilen, ist dieses Stück unbezweifelt mit untermischtem Gesange aufgeführt worden, gleich den nunmehr zahlreich nachfolgenden Werken dieser Art. Der Erbusto und die Filena des Giov. Agost. Gazza, die 1546 zu Venedig erschienen, haben schon besondere Schlußchöre, welche anfänglich Licenzen hießen; auch findet man zugleich deutliche Spuren von Liedern darin, welche unter begleitendem Tanz abgesungen worden sind. In dem 1550 zu Ferrara dargestellten Sacrificio des Apost. Beccari scheint schon eine ganze Scene unter mu-

*) Vergl. S. 381, 382 No. 47 des zweiten Jahrganges.

sikalischer Begleitung aufgeführt worden zu sein: der berühmte Amyntas des Tasso ward in ähnlicher Weise zuerst 1573 dargestellt; die Musik dazu war von Erasmo Marotta. In Florenz wurden im Jahre 1585 die mythologischen Intermezzi des Lustspiels Amico fido von Giov. de Bardi durch Ales. Strigio und Christof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit grofsem scenischen Pompe und mit vielem Maschinenwerk dargestellt, so dafs sich hier schon die mannigfache Kunstvereinigung der späteren Oper deutlich zeigt. Um das Jahr 1590 wurden einige Stücke der Laura Guidiccioni durchweg in Musik gesetzt von Emilio del Cavalieri, der betrachtet werden mufs als der eigentliche Erfinder des Recitativs, das darauf um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wesentliche Verbesserungen erhielt durch den römischen Kapellmeister Giacomo Carissimi. Nach allem diesem Vorangehenden nun erschien zu Florenz im Jahre 1594 mit Recitativen, Arien und Choren das bekannte Schäferspiel Daphne, welches in der Kunstgeschichte gewöhnlich genannt wird, als die erste Oper; sie war schlecht genug verfafst von Ott. Rinuccini, und zu einer nur sehr dürftigen Orchesterbegleitung in Musik gesetzt von Giacomo Peri und Giulio Caccini. Dargestellt ward sie in Gegenwart des ganzen Hofes, der Kardinäle Monte und Montalto und vieler hohen Personen des Florentinischen Adels im Hause der Corsi bei einem geselligen Feste: die einst bei solchen Gelegenheiten aufgeführten mit Gesang nur untermischten kleinen Hirtenstücke bildeten sich also wie wir hier sehen, nach und nach immer musikalischer aus bis zur wirklichen ernsthaften Oper. Die neue Kunstschöpfung blieb, eingedenk ihrer Entstehung, noch längere Zeit hindurch nur die Ergötzung geselliger Privatzirkel und feierlicher Lustbarkeiten der Höfe: im Jahre 1637 wurde zu Venedig zuerst auf öffentlicher Schaubühne eine Oper gegeben; es war Andromeda, gedichtet von Benedetto Ferrari und komponirt von Franc. Manelli." —

Marx.

III. Korrespondenz.

Wien, im August 1826.

Viel hätte ich heute wieder zu referiren, besonders über unsere theatralischen Umtriebe; wenn nur auch die Mehrzahl die Mühe des Referirens lohnte! Um nun weder Sie, Herr Redakteur, noch unsere schätzbare Klienten — die Leser dieser Blätter nämlich — mit Wiederholungen zu behelligen, soll das Allbekannte nur nahmhaft gemacht, ausgezeichnete Kunstleistungen dagegen, wie sich's gebührt, umständlicher besprochen werden.

Im Kärnthnerthor-Theater ist Dupont der Sporn, der alles in Thätigkeit erhält. Er selbst vergönnt sich keine Ruhe und läfst auch seine Untergebenen nicht langern. So wurde denn in einem Zeitraum von drei Monaten zusammenstudirt und neu auf die Buhne gebracht: 1) „Der Freischütz, worin Dem. Franchetti als Agathe, und Hr. Schuster als Max mit Recht Beifall erhielten. 2) „Der Schnee." Dem. Uetz sollte die liebliche Sontag ersetzen und das war eine herkulische Aufgabe. Doch that sie ihr Möglichstes, und verdiente schon darum die ihr zu Theil gewordene schonende Nachsicht. 3) „Tancredi." Mad. Borgondio erweckte angenehme Erinnerungen der Vergangenheit. Hr. Radichi, einstens ein schöner Tenor, liefs sich beschwatzen, zur Aushulfe den Argirio zu übernehmen. Besser, er hätte es nicht gethan. Dem. Franchetti (Amenaide) und Hr. Preisinger (Orbazzano) befriedigten. 4) „Zwei Worte." Operette von d'Allayrac. 5) „Das übelgehütete Mädchen." Ballet. Dem. Pierson und Ferdinand gefielen ausserordentlich. 6) „Die Gefangene." Operette von Cherubini. 7) „Die Schweizerfamilie." Demois. Schechner aus München debutirte als Emmeline. Sie ist Winters und der berühmten Lalande fleifsige Schulerin, und rechtfertigte vollkommen den in ihrem Vaterlande begründeten Ruf. Die gütige Mutter Natur stattete sie aus mit einer silberreinen Stimme von höchstem Wohlklang, und legte ihr ein Gefühl in das Herz, welches sie für jede Situation den einzig wahren Ausdruck finden läfst. Das giftige, so manche edle

Keime zerstörende Insekt: Koloratur, hat diese holde Blume noch nicht verletzt; im Freien aufgewachsen und erzogen, prangt sie in der üppigen Fülle schaffender Urkraft. Sie gab das sehnsüchtige, liebekranke Schweizermädchen mit jener ungeschminkten, eindringenden Wahrheit, dafs man die erste Darstellerin dieser Rolle, die unvergefsliche Milder, zu hören und zu schauen wähnte. Solche klangreiche, künstlerisch ausgebildete Metallstimmen würden den deutschen Gesang bald wieder an den ihm gebührenden Ehrenplatz stellen; denn, welche Formen der wandelbare Geschmack auch annimmt: die siegende Natur zerbricht jene formellen, beengenden Fesseln, und die das Herz umstrickenden Vorurtheile, um sich Bahn zu machen zu diesem Organe des Gefühls; welchem Wechsel die Foderungen des Verstandes auch unterliegen mögen: das Herz kennt dergleichen Anomalien nicht; es huldigt dem, der es zu rühren vermag. — Wie nun Dem. Schechner aufgenommen wurde, bedarf nach dem Gesagten wohl keiner Erwähnung. Mit besonderm Lobe sind aufserdem noch die Herren Cramolini und Forti (Jacob Friburg und Graf Wallstein) zu nennen. 8) „Das Geheimnifs." Operette von Solie. 9) „Das Milchmädchen." Ballet, mit Musik von Gyrowetz. 10) „Zum goldnen Löwen." Operette von Seyfried. 11) „Die diebische Elster." — Ninette, zweite Aufsatzrolle der Dem. Schechner. Heute bewährte sie sich auch als Meisterin in der italischen Gesangweise: selbst, was gewissermafsen nur als Uebung für die Kehlenfertigkeit betrachtet werden kann, erscheint durch einen so gediegenen Vortrag und dem saftvollen Schmelz jugendlicher Volkraft veredelt, und von höherer Bedeutung, sie hat uns evident dargethan, wie ihr alle Hulfsmittel zu Gebote stehen, auch in dieser exotischen Manier das Vollendetste zu leisten, und ein schutzender Genius, ihr richtiges Gefühl, bewahrt sie vor jenen vielfältigen Irr- und Abwegen, in welche so manches schöne Talent, verlockt, sich unwiederbringlich verlor. Zu den Glanzpunkten ihrer diesmaligen Darstellung gehören: die erste Arie; die drei Duette mit Fernando (Herrn Forti) mit Gianetto (Herrn Eichberger) und Pippo (Mad. Waldmuller), das grofse Terzett und die Preghiera im 2ten Finale. Der genannte Hr. Eichberger ist zwar noch Anfänger, doch fest musikalisch; die Stimme schwach, aber nicht unangenehm; auch die zu dieser Partie erforderliche Höhe liegt in seinem Bereich, und bei einer fleifsigen Verwendung kann schon etwas daraus werden. 12) „Wittwentrauer." Operette von Generali. 13) „Zemire und Azor." Zauberballet, mit Musik von Gyrowetz. Herrliche Dekorationen, verschwenderische Kleiderpracht, reizende Tänze, und idealische Gruppirungen. 14) „Glückliche Täuschung." Operette von Rossini. 16) „Don Juan. Schon der Name dieses grofsartigen, aller Welt und allen Zeiten angehörenden Kunstwerkes ist hinreichend, um Alt und Jung, Laien und Eingeweihte zu seiner Fahne zu versammeln, und dies um so gewisser, wenn die Mitwirkung eminenter Talente einen glänzenden Hochgenufs verbürgten. Nicht nur Wien, sondern auch das Ausland kennt Hrn. Forti in der Titelrolle, und weifs, wie anständig, elegant, lebendig, jovial, kühn, ohne an Frechheit zu streifen, munter, ohne durch Dreistigkeit zu verletzen, er den Karakter dieses dem schwächern Geschlechte so gefährlichen Libertin darstellt, und auch als Sänger nicht den kleinsten Wunsch unerfüllt läfst. Dem. Hekkermann gab die Donna Anna mit wahrer Virtuosität. Sie besitzt einen hellen, klaren Sopran von bedeutendem Umfang und reiner Höhe; viele, durch technische Uebungen befestigte Agilität der Kehle; ein treffliches Portamento; sie accentuirt und betont richtig, spricht — was wenigen ihrer Kolleginnen nachgerühmt werden kann — die Worte höchst deutlich aus, zeigt im Recitative — allerdings dem unzweideutigsten Probiersteine — eine seltene, durch die Gewalt der Wahrheit obsiegende Meisterschaft, und durch einfache, verständig angebrachte Ausschmückungen einen geläuterten Geschmack. — Dem. Schechner, heute die glühende, verschmähte, getäuschte Spanierin Elvira, erndtete neue Lorbeeren, und

enthusiasmirte durch den hinreifsenden Vortrag der köstlichen Arie: „Mich verläßt der Undankbare,“ welche fast alle Sängerinnen von **bon ton** — sowohl die berufenen, als unberufenen, die hervorgerufenen und nicht hervorgerufenen — als undankbar verschrieen, und daher, weil in der That keine alltäglichen Schwierigkeiten zu überwinden sind, gewöhnlich lieber gänzlich auslassen. Dieser Gesanges-Königin war es vorbehalten, den musikalischen Minotaurus mit einer Thesischen Athlethen-Kraft herauszufordern, und durch die Allmacht ihrer wunderbaren Naturgabe — zu erliegen? nein, zu verklären! Der Glanz, die Fülle, Klarheit und Reinheit ihrer Stimme überstralte das ruh- und rastlos ringende Akkompagnement, und das bis zur Schlufsnote gesteigerte Feuer setzte auch alle Anwesende in Flammen. — Wenn gleich Dem. Franchetti ihre Zerline tadellos sang, so vermifste man doch jene schlaue Naivetät, und lose Schalkhaftigkeit, womit der Seelenmaler **Mozart** diese ländliche Kokette ausstattete. — Herr Schuster gab den ohnehin passiv gehaltenen Don Ottavio beinahe gar zu passiv. Herr **Preisinger** war ein humoristischer Leporello. Bei den Gesangstücken konnte man freilich nur mit Wehmuth an den Veteranen **Weinmüller** denken. —

16) „Der Fasching in Venedig.“ Ballet von **Milon**; mit arrangirter Musik von R. **Kreutzer**. Die drolligen, burlesken National-Scenen amüsirten.

17) „Die weifse Frau.“ Oper in 3 Aufzügen, nach dem französischen des **Scribe**, von **Kastelli**; Musik von **Boieldieu**. Der wackere Tonmeister feierte auch hier, an den Gestaden der Donau, einen Triumph, jenem gleich an den Ufern der Seine; und bald wird ähnlicher Beifall aus dem ganzen gebildeten Europa wiederhallen. Obschon dieses Werk den wesentlichen Einfluß des neuesten, vom pesaresischen Schwan ausgegangenen Opernstyls nicht wohl abzuleugnen vermag, so ist doch diese Annäherung so frei von sklavischer Nachahmung, so originell und selbst national in der Behandlungsweise, die Melodien strahlen in belebender Frische und Anmuth, die Orchesterpartie ist mit solchem Luxus des Geistes, mit scheinbarer Grazie, Eleganz und wahrer Genialität ausgearbeitet, dafs man es dem Verfasser vielmehr noch danken mufs, indem er dem Zeitgeschmacke nur in so fern nachgegeben hat, als mit der Würde der dramatischen Musik sich vereinen läßt. Offenbar haben Walter Scotts Romane: „Guy Mannering,“ und: „the Monastery,“ dem Dichter die Grundideen geliefert, die er denn auch nach seiner Bühnengewandheit glücklich benutzte. Julius von Avenel ward schon in den zarten Knabenjahren nach Frankreich entführt, und dort unter dem Namen George Brown erzogen. Als Offizier kömmt er in seine ihm unbekannte Heimath, Schottland, woselbst so eben die gräflich Avenel'schen Güter durch deren Verweser Gaveston versteigert werden. Anna, dessen Mündel, mit Julius auferzogen, erkennt ihren Jugendgespielen wieder, und überredet ihn, in der Maske der weifsen Frau, welche der Volksaberglaube in den Hallen des Stammschlosses spucken läßt, der Auktion als Theilnehmer beizuwohnen, indem sie sich für die Herbeischaffung des Kaufschillings verbürgt. So wird denn durch den Anboth einer Summe, die den Werth weit übersteigt, der arme Georg Brown Besitzer seines väterlichen Erbes, und um die entscheidende Krisis der Katastrophe herbeizuführen, übergiebt ihm Anna, die weifse Frau, alle ihr von seiner sterbenden Mutter anvertrauten Papiere, die ihn als letzten, rechtmäfsigen Grafen von Avenel legitimiren. — Wenn auch die Gränzen der Wahrscheinlichkeit hier und da überschritten wurden, so leistet eine reiche Dosis von brillantem Witz hinlänglich Ersatz, und was alles vergütet, ist, dafs Boieldieu darin Anlafs zu einer vortrefflichen Konversations-Oper fand. Unter den Musikstücken, von denen keines auch nur mittelmäfsigen Werth besitzt, verdienen speziell ausgezeichnet zu werden: die Tenor-Arie des **Georg**: „Es lebe hoch der Kriegerstand!“ (F-dur) im Mittelsatz der Introduktion; voll Feuer und Leben, mit einer begeisternden Begleitung; — die Erzählung der Sage von der weifsen

Frau, in eine liebliche Romanze mit Chor eingekleidet (B-moll), worin bei dem Wechsel in die Dur-Scala die ungemein zart behandelten Verse des Refrains: „Die weiſse Dame wird dich sehen, die weiſse Dame höret dich!“ bis zur gewaltigen Stärke einer kraftvollen Kadenz im Einklange angeschwellt werden; — das Final-Terzett des ersten Aktes (D-dur) ein auf die reinsten Harmonien gebauter freier Kanon, mit einem in der Orchester-Partie höchst effektvoll ausgemalten Gewittersturm; — Das Duett zwischen Georg und der Pächterin Jenny (B-dur) „Da geht er hin!“ voll Feinheit und Delikatesse; — das allerliebste Spinnerliedchen der alten Haushälterin Margarethe (E-dur), Julius von Avenels gewesener Amme; — das Terzett von Dieser, Gaveston und Annen (C-dur), — die Kavatine (in Es) von Georg, als er der Erscheinung der weiſsen Frau entgegen harrt, so wie sein Duo mit Annen: „Willst du mir treu und redlich dienen?“ (A-dur) — die ganze Scene der Versteigerung, welche das zweite Finale bildet (C-dur); Klarheit und Deutlichkeit in das chaotische Gewirr einer tumultuarischen Auktion zu bringen, kann eine Riesenarbeit genannt werden, und nur ein musikalischer Gigant konnte genugend sie lösen. Das grandiose Ton-Tableau, worin ein gesangvolles, sotto voce gehaltenes Ensemble, nebst der imposanten Chiusa, die hervorstechendsten Gruppen formiren, hätte allein den Sieg der Oper entscheiden müssen, wäre er ja bis dahin noch zweifelhaft gewesen; — die groſse Arie der Anna (H-dur), welche den dritten Akt einleitet, von Aiblinger in München komponirt; zwar eine Einlage, aber keineswegs im heterogenen Styl, und darum auch nicht störend; — endlich der Huldigungschor: „Hoch lebe der neue Herr des Guts!“ wo den Worten: „Singe froher Minstrel!“ sinnreich das Motiv einer Romanze angepaſst ist, welche in Georg dunkle Erinnerungen seiner Kinderzeit aufdämmern läſst, und die einst schon gehörten Klänge ahnungsvoll ins Gedächtniſs ihm zurückruft. — Wesentlichen Antheil am glänzenden Erfolg hatte, nebst dem gleich trefflichen Orchester und Chor, das kunstreiche Zusammenwirken aller Darstellenden, nämlich der Dlles. Schechner, Heckermann und Bondra (Anna, Jenny und Margarethe), so wie der Herren Eichberger, Forti, Kramolini und Preisinger (Georg Brown, Gaveston, Pachter Dickson und Friedensrichter Mac-Irton); wiewol Ersterm nur ein relatives Lob, als erst angehenden dramatischen Kandidaten gezollt werden kann, indem diese starke Partie nicht nur einen kräftigen Tenor-Sänger von groſsen Umfang der Stimme, sondern auch einen tüchtig routinirten Schauspieler in Anspruch nimmt, welche Attribute freilich bei Herrn Eichberger zur Zeit noch vergebens gesucht werden. Herr Forti war, wie immer, die Seele des Ganzen, und allen Uebrigen ein ermunterndes, aneiferndes Beispiel. Dem. Schechner's Gesang und Spiel standen im schönsten Einklang; die für sie von Aiblinger geschriebene Arie wird eben durch sie ein wahrer Edelstein, und für Dem. Heckermann ist es gewiſs rühmlich, daſs sie sich neben einer so gefeierten Künstlerin so ehrenvoll behauptet. —

18) „Ma Tante Aurore;“ Opera en deux Actes, paroles de Long-Champs, Musique de Boieldieu. 19) „Gastronome sans Argent;“ Vaudeville. 20) „Lully et Quinault,“ Opera en un Acte, Musique de Nicolo. 21) „Le Duel et le Dejeuner;“ Vaudeville. 22) „Le nouveau Seigneur de Village;“ Opera en un Acte, Musique de Boieldieu. 23) „La Mansarde des Artistes;“ Vaudeville.

Die Administration, um das Publikum durch Mannigfaltigkeit zu ergötzen, oder vielmehr — anzulocken, hat nun auch auf dreiſsig Vorstellungen eine französische Truppe kommen lassen, die, alternirend mit Ballets und deutschen Opern, uns bereits mit den genannten Piecen bewirthet hat, und aus folgenden Individuen besteht: Männer: Monsieur Brice, Tradelle, Dorville, Camel, Clement, Lemelle, Cerer und Casimir; Frauen: Madame Brice, Sarda, Lavaquerie, Jamin, Casimir; Demoiselle Eloise Lavaquerie, Adele Mayer und Brice.

(Schluſs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 4. Oktober. — Nro. 40. — 1826.

I. Freie Aufsätze.

Ueber das Verhältniss der Form zum Inhalte in der neueren Musik.

Ist in der Kunst, wie in der Wissenschaft und dem Leben, das Abwerfen alter, hergebrachter Formen ein sicheres Zeichen bevorstehender oder schon vollbrachter Erzeugung neuer Ideen, so mochte schwer zu läugnen sein, dass, was Musik anlangt, wir im Beginn einer Umwälzung stehen. Alle bekennen einmüthig, dass neue Formen in der Musik sich entwickelt haben; aber nur der Gedankenlose kann von diesem Geständniss das andere trennen, dass die neuen Formen durch neue Ideen geschaffen sein müssen; — denn die erste unentbehrlichste Erkenntniss, welche den Eingang in die Kunst eröffnet, ist die, dass in ihr Form und Idee in einander aufgehen, dass jene nicht etwa nur ein Gefäss für diese und ein Behälter sei, in welchem sie aufbewahrt wird, sondern die ganze Idee selbst, die sich in die Erscheinung gesetzt und eben damit bestimmt oder geformt hat. Welche Aussichten sich bei dieser Betrachtung für die Musik unserer Zeit gewinnen lassen, soll hier nicht in Erwägung gezogen werden; es reicht hin, dass man gezwungen wird, einzugestehn, die jetzt angeregten und zum Theil schon erzeugten musikalischen Ideen seien nicht blos erneuerte oder veränderte, weil dann auch ihre Formen blos als erneuerte oder veränderte erschienen, sondern mit den nie dagewesenen, bisher unentdeckten Formen, sei auch ein bisher unentdecktes ideales Gebiet betreten, für dessen Pflege und Anbau denjenigen, welche Beruf haben, die Sorge anempfohlen ist.

Durch die neuen Formen nicht hindurch, oder besser, mit ihnen zumal nicht zu den neuen Ideen gelangen zu können, ist die Schwierigkeit, die sich dem Verständnisse der unsere Epoche bezeichnenden Musik ziemlich allgemein entgegensetzt. Es dringt sich auf, über den Quell, dem diese neuen missverstandenen Formen entsprungen sind, eine Untersuchung einzuleiten. Wir begnügen uns vorerst damit, ihren Leitfaden anzugeben, ohne behaupten zu wollen, dass er der einzige sei, der zum Ziele führt. Von welchem Zeitpunkt spätere Forscher die neuere Umwandlung musikalischer Kunst datiren werden, ist nicht im Voraus zu bestimmen. Von dem Standpunkte aus, welchen Wir jetzt einnehmen, stellt sich ohne allen Streit Beethoven als derjenige dar, dem die Entdeckung der neuen Gefilde, oder, zum mindesten, des blüthenreichen Weges, der dahin führt, zuzuschreiben ist. Verstehen wir diesen grossen Komponisten richtig, so bezeichnen wir seine künstlerische That als eine solche, durch welche er die romantische Welt, in der sich Mozarts dramatische Musik bewegt, der erste auch für die Instrumentalmusik aufgeschlossen hat. Während in jener, menschliches durch Liebe und Leidenschaft erwecktes Thun und Treiben, der reich bewegte Grund ist, auf welchem Mozarts dichterische Geschöpfe auftreten, so ist in der Instrumentalmusik, ihrem ursprünglichen Sinne gemäss, die unversiegbare Fülle des Naturlebens die nicht minder gestaltenreiche Basis an welche Beethoven seine künstlerischen Anschauungen befestigt hat.

Man wird zugeben müssen, dafs das Waltende in jener das Sittliche sei, in dieser das Sinnliche; oder was dasselbe ist, die Idee der ersteren gehört der Geschichte, die der letzteren der Natur an. Hiernach wird aber auch sogleich auf die Form dieser Ideen, oder um unsere Sprache zu sprechen, der Ausdruck desselben, in eine gleiche Distinction auseinanderfallen, die eine Form wird sich in einem geschichtlichen Element darstellen, die andere in einem natürlichen. Beide in der Musik aufzufinden, bietet sich ohne Schwierigkeit dar. Der Geschichte gehört Alles an, dessen Wahrnehmung in die Zeit fällt; in ihr folgen die Erscheinungen nacheinander; der Natur Alles, dessen Wahrnehmung in den Raum fällt; in ihr bestehen die Erscheinungen neben einander. Wenn nun allgemein das Nacheinanderfolgen der Töne den Begriff der Melodie, ihr Nebeneinanderbestehen den der Harmonie ausmacht, so ergiebt sich hieraus die Form des geschichtlichen Elementes als die melodische, die des natürlichen als die harmonische. Niemand wird anstehen, das Vorherrschen der Melodie in Mozartscher, der Harmonie in Beethovenscher Musik als dasjenige Merkmal anzuerkennen, nach welchem die Formen beider vorzüglich zu unterscheiden sind. Näheres hierüber anzuführen liegt aufser unserm Vorhaben. Wichtiger kann es scheinen, zu bemerken, wie bald, selbst nach der oben gemachten Distinktion, die Trennung von Melodie und Harmonie aufhört eine geltende zu sein. Sie verschwindet für jeden näher Eindringenden eben so sehr, wie die Trennung von Natur und Geschichte, deren jede eine Seite von der anderen hat.

Bei dem Leichtsinne, welchen man jetzt gegen Kunstwerke, vornehmlich gegen musikalische, zu üben gewohnt ist, wird man ohne Weiteres dem Anfangen einer Untersuchung den Rücken wenden, welche die Begründung für Erscheinungen im Gebiete des Schönen (das nur die Bestimmung hat zu unterhalten und zu zerstreuen) aus so entfernten Regionen herzuholen bemüht ist. Wen auch kein Kunstinteresse treibt, den sollte schon das wissenschaftliche Bedürfnifs zur Theilnahme bewegen, welches auffodert, jede einzelne bedeutende Erscheinung der Zeit in Zusammenhang mit allen Uebrigen zu setzen. Die Richtung nach der Natur, welche die neuere Musik nach unserer Ansicht genommen, auch in der Poesie, Malerei und Philosophie unserer Tage zu entdecken, ist nicht eben Sache grofsen Nachdenkens. (Schlufs folgt.)

II. Recensionen.

„Ueber den Sternen," von Agnes Franz; „unter den Sternen," von Karl Emil Kudrafs. Zwei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von Friedrich Berner. Breslau, bei C. G. Förster. Preis 10 Sgr.

Herr Berner geniefst, ohne dem grofsen Publikum viel von seinen Arbeiten mitgetheilt zu haben, von seinem angesehenen Wohnorte (Breslau) aus, einen so vorzüglichen Ruf, dafs man nicht berechtigt ist, aus dem oben genannten kleinen Werke irgend eine Folgerung auf seine künstlerische Bedeutung zu ziehen, wäre gegen jenes auch sehr viel zu erinnern.

Dies ist aber nach Ref. Ansicht wirklich der Fall. Es gilt hier nicht zunächst einzelnen Fehlern (was man so nennt) in Deklamation u. s. w., sondern einem Mangel, der dem Ganzen verderblicher ist, als noch soviel einzelne Verstöfse. Nach dem Vorbemerkten wird man es nicht mifsdeuten und zu ausdehnend erklären, wenn Referent das Wesen der Kompositionen krankhaft schwächlich nennt. Den Beweis für diesen Ausspruch mufs er bei den Gedichten anheben. Die dazu nöthige Ausführlichkeit würde sich bei der Unwichtigkeit zweier einzelner Lieder selbst durch die Herrn Berners Ruf schuldige Achtung nicht hinlänglich rechtfertigen, wenn sich nicht der Ursprung des Uebels gegenwärtig so häufig wahrnehmen liefse und das bei Gelegenheit dieses Werkchens Vorzutragende auf so viele andre, ja auf grofse und sehr beachtete Werke Anwendung finden möchte.

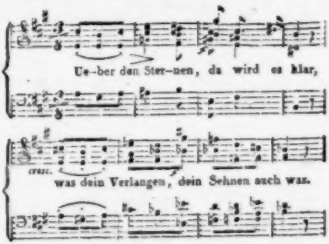
Die erschütternden und drückenden Zeiten, die wir durchlebt, zugleich mit dem mächtig gesteigerten Ideen-Umschwung haben wol nothwendig einen grofsen Theil der Zeitgenossen ausser Harmonie mit ihren Verhältnissen setzen müssen und von daher ist an die Stelle erfreulichen Froh- und Wohlseins ein weichliches, kränkliches Sehnen und Schmachten, ein Aufgeben seiner und der Welt, oder auch ein leidenschaftlich überregtes Streben und Drängen getreten. Jenes erstere Wesen, das wir hier allein betrachten, hat in verschiedenen Gestalten von zahlreichen Werken der neuesten Dichter Besitz genommen. Es erscheint da, wie im Leben selbst, bald als Sehnsucht nach einem Jenseits, die nicht in gesundem kräftigem Glauben (der die Hoffnung auf ein Jenseits gar wol mit der Freude am Diesseits zu einigen weifs), sondern im Unvermögen, die Bedingungen und Ansprüche des diesseitigen Lebens zu ertragen und zu erfüllen, seinen Grund hat; bald als ein spielendes Verhältnifs zu Aussermenschlichem, wenn man dem Menschlichen sich nicht gewachsen fühlt, oder als ein Drängen zu weit entlegenen Individualitäten, die man getrost in unbestimmten Umrissen verschwimmen läfst, wenn man sich unbereit findet, die nähern fest und klar hinzustellen. Besimmte Nachweise zu dem Allen würden uns, wenn hier der Ort näherer Erörterung wäre, unsere so häufig orientalisirenden Dichter liefern, oder das spielende und träumerische, in seinem Grunde aber empfindungsleere Anhängen an Blumen, Sterne u. s. w. Die erste Klasse mag unser geistreicher Freund Wilib. Alexis signalisiren in seiner scherzhaften Beschreibung der Idealisten. „Sie erscheinen" — sagt er — „blafs, mit sehnsüchtigen Blicken, schmächtig, meistens Damen. Doch giebt es auch korpulente Verehrer. Aber das sicherste Kennzeichen dieser Geisterseher ist, dafs sie die wirklichen Dinge für gemein und gering achten, und behaupten, in den Wolken schwebe etwas Besseres. Wie das Bessere aussieht, wissen sie natürlich nicht; woher es auch kommt, dafs Jeder sich etwas Verschiedenes darunter denkt. Aber alle geben vor, man müsse sich ehestens bemühen, von der Erde zu den glücklichern Wolken-Räumen zu schweben. Einige, die im phantasiereichen Gedanken den Flug unternommen haben, versichern, je höher man komme, desto ähnlicher werde die unten zurückbleibende Erde, zufolge ihrer Kugelgestalt, einer Null. Defshalb beeifern sich auch alle Klassen dieser Geisterseher, die Sentimentalisten, die Enthusiasten und die eigentlichen Idealisten, immer mehr von der gegenwärtigen Erscheinung dieser Erde zu abstrahiren, und sich in die glückliche Nebel- und Wolkenregion zu versetzen, obgleich Luftschiffer versichern wollen, dafs in den Wolken gar nichts anzutreffen sei." —

Durch die Poesie hat sich nun diese Tendenz häufig auch den neuesten Werken der Tonkunst eingeflöfst und wir könnten eben so gut, als jene Bernerschen Lieder, ganze Opern voll dieser Schmachtung und Bängnifs aus dem Leben und Menschen hinaus, namhaft machen. Befindet sich nun der Komponist auf gleichem Standpunkte, in gleicher Lebensanschauung mit jenen Dichtern, so ist jede Remonstration unfruchtbar. Oft aber mag sich die Tendenz solcher Gedichte, in Ermangelung besserer, dem Komponisten von aussen her anhängen, und dies ist der Fall, vor dem hier gewarnt sein soll und auf den vielleicht öfters und bei gröfsern Werken zurückgeführt werden wird, nachdem wir uns're Ansicht an die vorliegende Kleinigkeit angeknüpft. Der Nachtheil bei dem Anschmiegen an solche Dichtung besteht aber nicht blofs darin, dafs eine eben so schwache und ungesunde Komposition, als das Gedicht, geliefert wird, sondern dafs dem Komponisten jenes Bangen, Sehnen und quälerische Ringen nach einem Wolkenbilde, jene Flucht vor Bestimmtem und tüchtig Individualisirtem förmlich zur Gewohnheit wird. — Der Dichter hat durch das Medium der Sprache bei solchen Wolkenflugen noch die Aushülfe des reinen Gedankens; er giebt darin nichts Dichterisches, aber doch etwas. Der Musiker mit der Tonsprache ist unablöfslich an die Sinnenwelt gebunden, und wenn er sich quält, ein Höheres auszusprechen, so

werden wir vielleicht seine Qual, aber gewiſs nicht das Höhere vernehmen. So ist es denn unter andern mit der vorliegenden Komposition bestellt.

Im ersten Gedichte versichert uns Agnes Franz: über den Sternen, da werde es klar, was der Mensch gewollt, wie er geliebt, nach Wahrheit gerungen, was er gelitten, kurz, wie er sich bewährt; Strafe und Lohn wird wie gewöhnlich verheifsen. Der Grundgedanke dieser Verse ist mithin eine moralisch-religiöse Ermahnung; um diese zum Gedicht zu erheben (eine mifsliche Transsubstantiation) hat die Verfasserin Himmel und Erde zusammengezogen; der Komponist, wenn er einmal das Gedicht setzen und nicht seine einzelnen Züge verdecken wollte, hat sich ihr nachringen müssen. Daher ist aber auch dieses Nachquälen allein aus der Komposition vernehmbar. Wir berufen uns nicht blos auf die Empfindung derer, die das Lied kennen lernen, sondern hoffen es hinlänglich nachweisen zu können. —

Die Tonart ist der Kreis, in dem sich die Anschauung des Komponisten begründet; jenen verläfst er nicht, so lange seine Vorstellung in demselben Kreise verweilt; er schreitet zu andern Tonarten, wenn seine Vorstellung sich aus dem bisherigen Kreise entfernt. Dies scheint der natürliche Grund aller Ausweichung zu sein.*) Betrachten wir nach dieser Voraussschickung unser Lied. — Es beginnt in A-dur; nach dem ersten kurzen Takte (Dreiachteltakt) weicht es im zweiten Takte nach H-dur aus und befestigt diese Tonart im dritten und vierten Takte. Im fünften folgt H-moll, im siebenten E-dur, im neunten und zehnten D-moll und Dur, im elften und zwölften E-moll und Dur, im dreizehnten A-moll, im vierzehnten bis sechszehnten B-dur mit vollkommnem Schlufsfall. Es ist genug hieran; so hat der Komponist der über die Sterne hinaus langenden Dichterin nachgestrebt. Zu gröfserer Versinnlichung geben wir Anfang und Ende der erwähnten sechszehn Takte.



Es ist wol nicht zu verkennen, wie der dritte Takt von Anfang der himmlischen Klarheit nachjagt und in der zweiten Stelle die Komposition mit dem irrdischen Verlangen und Sehnen sich aus den hellern Tonarten mit Kreuzen in das weichere, schattigere B senkt. Dafs dieses Schwanken dem Komponisten nicht natürlich, sondern nur aufgedrungen war durch das Bedürfnifs, bei der Nüchternheit und Leerheit des Grundgedankens die ausdrucksverthen Einzelheiten zu erhaschen, zeigt die Unbedeutenheit der Melodie und besonders die Flachheit des Rythmus. Aber wo soll zu solchem Gedichte höherer Schwung und höhere Kraft herkommen? So finden wir denn in Gedicht und Komposition den Grundgehalt flach und nichtssagend, und ein Ringen nach Unerreichbarem und Unerreichtem, das jene Leere verdecken sollte. Ref. kennt kaum ein Gesangstück, an dem sich der üble Einfluſs des Gedichts auf die Komposition so evident machen liefse.

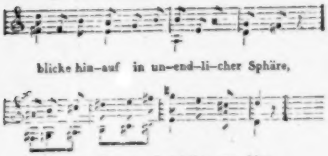
Das zweite Gedicht verweiset uns von der Vergänglichkeit irdischer Dinge zu den unvergänglichen. Der Verfasser hat mit dem Verweilen bei dem Irdischen auch dem Komponisten Ruhe gegonnt; und wenn auch kein höherer oder kräftigerer Ausdruck veranlafst war, so finden wir ihn doch frei von jenem Umhertaumeln, bis der Schlufs

Ueber den Sternen, da wird es erst klar.

den Komponisten wieder in die Lüfte führt;

*) Aus dem erweiterten Ideenkreise erklärt und rechtfertigt sich auch die reichere und ausgedehntere Modulation der Neuern in Vergleich zu den Alten; so wie deren festes Ergründen des einmal Erfafsten sich in dem stetigern Verweilen in einer Tonart offenbart.

aus dem bisher vorherrschenden D-moll schwingt sich der Tonsetzer plötzlich nach H-dur, um zwei Takte darauf nach dem Schlufstone, D-dur zurückzuwinken, — ein Aufschwung, der in der ruhigen, ja ziemlich alltäglichen Komposition eben so herbeigezerrt erscheint, als die erhaschten Himmelsträume und die Assignationen auf jenseits, bei denen, die nicht einmal dieses Lebens Glück erfafst haben und sich durch ihre Schwäche selbst zu Höherm berufen meinen. Damit man aber auch diesen Ausspruch aus eigener Anschauung prüfe, geben wir die Melodie der fraglichen und der vorhergehenden Stelle.



Marx.

III. Korrespondenz.

Wien, im August 1826.

(Schlufs aus No. 39.)

Gegen die Quantität dieses Personale's ist allerdings nichts einzuwenden; desto mehr aber hinsichtlich der Qualität. Herrn Brice ausgenommen, der zum öftern unter dem hochtrabenden Titel eines russisch-kaiserlichen Hof-Operisten hier durchpassirte, kann nicht ein einziges Mitglied singen; selbst, wenn wir dieselben Werke eines Boieldieu und Nicolo Isouard, die jetzt also torquirt werden, in einer früheren Epoche nicht vortheilhaft kennen gelernt hätten, würde uns das jämmerliche Gestöhne und Gewinsle unaussprechlich peinigen. Erträglicher sind die Vaudevilles, und Monsieur Clement, so wie Madame Sarda — in karrikirten Mütterrollen — zeigten sich als geschickte Schauspieler; doch haben diese saft- und kraftlosen Liedleins, wodurch der lebendige Dialog alle Augenblicke zerrissen wird, mindestens für deutsche Ohren wenig Reiz. Die Chorsänger plauderten ihre eingetrichterten Chöre, von denen sie vielleicht kaum eine Silbe verstehen, leidlich genug herunter.

24) „Die ländliche Probe;“ oder: „der gefoppte Liebhaber.“ Komisches Ballet von Milon, mit Musik von Persuis; eine in jedem Betracht geringfügige Kleinigkeit. —

Im Theater an der Wien setzte die Josephstädter-Gesellschaft vereint mit dem Reste der Pensions-Mitglieder ihre — wie man sagen möchte — Aushülfs-Vorstellungen zwei Monate hindurch bis zum 15 Juli gemeinsam fort. Seit diesem Tage sind die Pforten abermals verschlossen, und werden es auch wohl bleiben, bis zur Stunde des Gerichts, wenn es nämlich mit der öffentlichen Versteigerung im nächsten August nicht abkommt. In der besagten Galgenfrist kamen meist übersiedelte, schon einstudirte Produkte an die Reihe; z. B. „Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel,“ „Sieben Mädchen in Uniform;“ „Der Barbier von Sevilla,“ worin ein Herr Rohmann nicht ohne Glück als Figaro gastirte, „Heliodor, Beherrscher der Elemente; einige Pantomimen, eine theatralische Musterkarte, aus den absurdesten Ingredienzen zusammengeklebt u. s. w. Zu den ehrenvollern Leistungen gehörte eine Reprise des „Don Juan.“ Gab man uns auch nicht den ganzen Mozart, so befriedigten doch wenigstens respektable Einzelheiten. Indem Wien die Apostel der Kunst fast in alle Gauen Deutschlands versendet, und solchermaafsen seinen Ruhm ins Ausland getragen, sieht es sich nothgedrungen in der Lage, gleichsam eine Pepiniére anlegen zu müssen. Die Namen einer Milder, Seidler, Schulz (geborne Killitschky) Neumann-Sessi, Wranitzki-Kraus, Suntag, Schütz, eines Wild, Jäger, Haizinger, Rauscher, Kornet, Albert, Dobler, Spitzeder, nebst vielen andern — welches Gedächtnifs wäre wohl so treu, das Register aller berühmten artistischen Emigranten ohne Anstofs herzusagen? — beweisen, dafs die Kaiserstadt, was wir Fremde selbst nicht zu leugnen vermögen, ein reicher

Stapelplatz, und die wahre Pflanzschule deutscher Singkunst gewesen. Nun ist sie freilich verarmt; aus der Offensive in die Defensive übergetreten; darum begnüge man sich, das festzuhalten, was man besitzt, und sorge, anstatt Kolonisten auszuspeuden, lieber Kolonien anzulegen. Diese können jedoch, ihrer Natur nach, nur langsam und unter mancherlei Begünstigungen gedeihen; ein dankbarer Boden und emsige Pflege gehören darunter; also, wo ein Funke vorhanden, Geduld, Ermunterung und theilnehmende Nachsicht, — so wird's schon gehen. Der Vernünftige lebt genießend in der Gegenwart, erinnert sich freudig der Vergangenheit, und hofft getrost auf die Zukunft. — Herr Frisch, ein junger, anspruchloser Mann, der wahrlich nicht ohne Aussteuer aus den Händen der Natur kam, ist freilich zur Zeit noch ein schwacher Repräsentant der Titelrolle, worin man keineswegs ungelenkige Eleven, sondern erprobte Meister sehen und hören will; sein Sancho Pansa — Leporello — wurde von Herrn Seipelt brav gesungen; allein, die ächte vis comica — caret — Herr Kreiner, (Don Ottavio) zeigte sich auch hier, wenn schon nicht excellirend, doch überall gut verwendbar. Dem. Heckermann, welche seitdem zum Kärnthnerthortheater übergetreten ist, wurde schon oben als eine treffliche Donna Anna gerühmt. Mad. Hartwig (Elvire) würde mehr befriedigt haben, wäre sie weniger schüchtern, befangen, und somit auch sicherer gewesen. Dem. Vio übertraf weit ihre Nebenbuhlerin, die Administrations-Zerline, und war im Spiel, so wie im Gesange ganz allerliebst. Das Orchester spielte mit Liebe und höchster Akkuratesse, da es seinen bewährten alten Führer an der Spitze wußte; gleich die meisterlich vorgetragene Ouvertüre wurde stürmisch da capo verlangt, und die schon geöffnete Kortine mußte sich nochmals herabsenken. — Als einzige Novität erschien eine komische Oper: „die lustige Werbung." von Herrn Kapellmeister Konradin Kreutzer in Musik gesetzt. Dem Styl nach scheint sie eine ältere Arbeit; denn diese Anhäufung der Gesangstücke, diese breiten und gedehnten Ritornelle, dieses Konzertiren der Instrumente signalisirt den Modegeschmack verflossener Decennien. Da nun das Buch ganz reizlos, vielmehr höchst trivial ist, so konnten selbst die gefälligen Motive, die bei diesem Meister nie mangeln, weder hinreichend entschädigen, noch den bösen Feind: Langweile geheißen, durch Gassenarche Exorzizien bannen. —

Im Leopoldstädter Theater brachte der Dichter Bäuerle das jüngste Kind seiner Laune in die Scene. Er nannte es: „Die Grätzer in Wien, oder: Staberls neueste Possen;" ein lokales Freskogemälde, wozu Herr Drechsler die Musik setzte. Es gefiel eben so wenig, als das Zwillingspaar seines Rivalen auf dem Parnaß, Herrn Gleich; nämlich: ein Märchen: „Der Zauberring," nach Musäus, und eine Posse: „Fido Savant, der Wunderhund, beide vom Kapellmeister Wenzel Müller komponirt. Leere Dünste verschwinden in der Regel immer spurlos. — Von älteren Stücken wurden reproduzirt: „Apollo und der Dichter;" und: „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche; das Quodlibet: „Die beiden Spaßfinkerle," dem man nach Belieben alle Tage eine andere Harlekins-Jacke anziehen kann; die hübsche Operette: „Die General-Probe auf dem Theater" mit Liberati's artiger Musik und noch diverse Allotria.

Die Josephstädter Bühne, mit dem Sukkurs der Alliirten des Wiener-Theaters, gab reciproce mehrere, sonst dorten heimische Pieçen zum Besten. Neu waren: 1) „Die Reise ins Bad," komisches Singspiel in zwei Aufzügen von Hrn. Gleich, mit Musik vom Kapellmeister Müller, ein Gelegenheitsstück für den Schauspieler Neubruck, der, durch einen Schlagfluß gelähmt, Linderung seines Uebels bei Ungarns Heilquellen sucht. Menschliche Gebrechen gehören eben so wenig auf die Bühne, als Personalitäten vor das Tribunal des Publikums. 2) „Der Schutzgeist treuer Liebe." Große Zauberpantomime von einem Theaterfreund; Musik von Herrn Faistenberger. — Johannes in eodem! Immer und ewig die alte Leier! Uebrigens sehr überra-

schende Maschinerie und fleifsige Darstellung. 3) „Der falsche Fido-Savant in Schnabelhausen.“ Quodlibet in zwei Aufzügen, nebst einem Vorspiel, von dem Schauspieler Friedrich Platzer, der á tout prix auch Autor sein will. — Zwei Hunde zanken und balgen sich um einen Knochen (Vide oben, einen dito Fido-Savant) Solcher Knochen war aber ebenfalls vom hundischen Geschlecht, und obenein ein gar kluges Thier, das in der jüngsten Ostermesse seine admirable Kunststücke produziren thät, und seine humanen Supplenten an natürlicher Geschicklichkeit weit übertraf. In besagter Olla potrida wurde: a) gesungen, von von Mad. Hirsch, Pfeiffer, Raimund und Hrn. Hopp. b) Gegeigt, von Herrn Klement. c) Getanzt, von Dem. Windisch, Scribany, Planer, Linn und dem Balletcorps. d) Equilibrirt, von Hrn. Peterka. e) Komödie gespielt; allerlei lustige Scenen, Rhapsodien quasi, für den, der Gefallen daran findet, dramatisch, deklamatorisch, mimisch, plastisch repräsentirt durch lauter akkreditirt spafshafte Histrionen.

4) „Die Braut aus dem Zauberbrunnen;“ oder: „die goldene Kugel.“ Grofses Feenmärchen mit Gesang und Tanz in 2 Aufzügen, von Herrn Gleich, (ni fallor: opus 2694) Musik v. Herrn Kapellmeister Muller. „Habe es zwar nicht selbst gesehen; ist aber eben so viel, als ob ich davon profitirt hätte!“ pflegen sprichwörtlich die Wiener zu sagen. —

Von Konzerten und musikalischen Akademien restiren als Nachzügler annoch:

Im Kärnthnerthor-Theater:

1) Das „Prendre conge“ der Mad. Borgondio. Sie sang zwei Arien von Rossini, und mit Dem. Franchetti ein Duo von Pavesi Zugaben waren: Würfel's Ouvertüre aus „Rubezahl;“ ein „Rodo alla Polacca“ desselben Meisters, für das Pianoforte, von seinem Schüler, dem 11jährigen Knaben, Eduard Wolff aus Warschau, ungemein gut vorgetragen; endlich: ein mageres Harfen-Solo, woran Herr Heilingmayer fruchtlos seine schätzbare Fertigkeit verschwendete. — 2) Konzert des in seiner Art einzigen Mandolin-Virtuosen, Hrn. Vimercati. Er liefs sich in dem Zeitraume von neun Tagen zweimal mit ausserordentlichem Beifall hören, welchen ihm seine Bravour-Variationen über die Themate: „non più mesta e il canto al fuoco,“ und: „Bandiera d'ogni vento,“ so wie ein Potpourri von Schoberlechner, für Mandoline und Pianoforte, und von Mayseder geschriebene Konzertant-Variationen über: „di tanti palpiti,“ für dieselben Instrumente, im reichlichsten Maafse sicherten. Bei den letztgenannten Sätzen hatte er an seinem jungen Kollegen, Eduard Wolff, so wie an dem talentvollen Fräulein Marie Stuck verläfsige Gefährten, würdige, ebenbürtige Kommilitonen, Lückenbüsser waren. Ouvertüren von Beethoven und Mozart (Fidelio und Figaro) und Arien von — ? — ja richtig, von Rossini. — 3) Produzirte sich als Avantgarde eines Ballets Signor Gaetano Zocca mit dem Rhode'schen Violin-Konzert in A, und Variationen ex propriis; auch sang ein Signor Ruggiero Ferranti eine Kavatine von Merkadante. Beide obscure Herren können von Glück sagen, dafs sich, der löblichen Gewohnheit zufolge, das grofse Publikum erst zu den choreographischen Vorstellungen einfindet; also safsen nur leere Bänke, und wenige, durch Freibillets bestochene Parteigänger zu Gerichte, die man mit Diogenes Laterne aufzusuchen bemüfsigt gewesen wäre. —

Privat-Konzerte:

Im Saale des Musikvereins: Der Guitarrist, Herr Kom. Multi vocati, pauci electi. Wenn sich Herr Kom wirklich selbst zu den Berufenen zählt, so mag er zur Zeit noch wenigstens bescheiden die unterste Stufe einnehmen. — Ferner: die Geschwister Friederike und Josephine Vernier, zwei junge Bühnen-Kandidatinnen, welche mehrere Gedichte von Kuhne, Kastelli und Sydow mit lebendigem Ausdruck und warmen Gefühle deklamirten. Ein Haidnsches Quatuor bildete die Introduktion; Fräulein Oster spielte eine Polonaise für das Pianoforte von Czerny; Herr Feigerl spielte eine Mayseder'sche Violin-Polonaise; Herr Tietze sang das von Worzischeck kompouirte Liedchen: „die Liebe,“

und Fräulein Vio die Variationen aus der Molinara. — Auch der Kirchen-Musik-Verein der Pfarre Schottenfeld gab im geräumigen Apollo-Saale das zweite öffentliche Prüfungs-Konzert zur vollkommensten Befriedigung der zahlreich versammelten Gäste, und es ist besonders für den Fremden höchst interessant, den warmen Antheil und das regsame Streben zu gewahren, womit hier sogar in den fernsten Stadtgegenden die herrliche Tonkunst selbst von den Bürgerklassen geliebt, geehrt, gehegt und gepflegt wird. Würfel's Ouvertüre aus „Rübezahl" machte den Anfang und wurde durch ein wohlbesetztes Orchester, worin sich vorzüglich die Zöglinge der Schule durch Taktfestigkeit und schöne Bogenführung auszeichneten, feurig und präcise vorgetragen. Darauf folgte: 2) Ein Chor aus derselben Oper. 3) Pianoforte-Rondo von Würfel, gespielt von Herrn Aloys Weiss, dem jüngern. 4) Chor aus Haidns Jahreszeiten. 5) Violin-Variationen, komponirt und vorgetragen v. Herrn Friedr. Pitschmann. 6) Terzett mit Chor aus Haidns Schöpfung. Die Solo's sangen: Dem. Werthmann, Herr Bader und Seipelt. 7) Divertimento für das Violoncell über schwedische Lieder, von Bernhard Romberg, gespielt von Herrn Andreas Seib. 8) Viola-Quartett v. Eisenhofer, ausgeführt von Dem. Karoline Weiss, den Herren Mattner, Bader und Seipelt. 9) Klarinett-Variationen von Pö-inger, gespielt von Herrn Uhlmann. 10) Terzett und Chor aus Haidns Jahreszeiten; die Solo-Stimmen vorgetragen von Dem. Weiss, Herrn Bader und Seipelt. — Der thätige Chorregent, Herr W. ss, eigentlich wol die Seele der ganzen Anstalt, hat sich durch die gründliche Bildung der Gesang- und Instrumental-Schüler, unter welchen letzteren sein hoffnungsvoller Sohn einen ausgezeichneten Rang einnimmt, wesentliche Verdienste erworben. —

Der bisherige Kompagnon der S. A. Steiners'chen Kunst- und Musikalien-Handlung, Herr Tobias Haslinger hat nun dieses Geschäft für eigene Rechnung übernommen. Diesem spekulativen Kopfe kann man das günstigste Prognostikon stellen; er versteht seine Sache aus dem Fundamente, ist selbst unermüdet thätig, mit der Kunst-Literatur innig befreundet, und an ihm wird es gewiss nicht fehlen, zur veredelten Richtung des Geschmackes kräftig mitzuwirken. —

Vor kurzem verstarb hier Herr Gaetano Campi, einst Sänger bei der Guardasuonischen Operngesellschaft in Dresden. Er ist gewissermaßen nur als Trabant eines hellstrahlenden Planeten bekannt; seiner berühmten Frau Antonia nämlich, die zu ihrer Zeit mit dem Zweigestirn: Grassini und Billington rivalisirte und im Bravour-Gesang vielleicht beide noch übertraf. Wer sie als Lodoiska, Königin der Nacht, Konstanze, Elvira (im Opferfeste), Donna Anna, Palmyra und andern Glanzrollen auch nur einmal gehört, wird ihrer wol nimmer vergessen. —

IV. Allerlei.

Während die Schottsche Handlung uns mit den grossen Beethovenschen Werken erfreut, bewährt die Schlesingersche in Berlin ihre verdienstvolle Thätigkeit im Fache dramatischer Musik, indem sie den reichen Ausgaben von Olimpia und Nurmahal von Spontini jetzt den Oberon, Webers letzte Schöpfung, folgen lässt. Ausser dem Klavierauszuge mit Singstimmen, der bereits ausgegeben ist, sind alle Arten von Arrangements zu erwarten und namentlich die Ausgabe folgender:

1) für Piano allein, ohne Worte, arrangirt von Wustrow.
2) Desgl. vierhändig.
3) In Quartett für 2 Violinen, Alto und Basso, desgl. Ouverture einzeln.
4) In Quartett für Flöte, Violine, Alto und Basso von Gabrielsky.
   desgl. Ouverture einzeln.
5) Für 2 Violinen von Henning.
6) Für 2 Flöten von Gabrielsky.
7) Für Guitarre.
8) Für Harmonie) Militairmusik v. Weller.
9) Ouverture à grand Orchestre.

in den nächsten Tagen bevorstehend. Es ist erfreulich, dass auch diese Handlung in Hinsicht geschmackvoller Ausstattung immer weiter vorschreitet; die Ausstattung des uns vorliegenden Klavierauszuges, von dem nächstens ausführlichere Nachricht zu erwarten ist, verdient in dieser Hinsicht Auszeichnung.

Die Verdienstlichkeit der Ausgabe hat dem Verleger das ausschliessliche Verlagsrecht für Deutschland durch Königl. Preuss., Baiersche, Sächsische und Grossherzogl. Hessen-Darmstädtsche Privilegien gesichert.

D. Red.

Sicherm Vernehmen nach werden wir in kurzem den grossen Klavierspieler Herrn Moscheles wieder sehn und hören. Hat ihn auch diese Zeitung oft zu der Schaar der Modekomponisten rechnen müssen, so zeichnet er sich doch unter diesen durch eigenthümliche Frische und Anmuth und durch wahren musikalischen Sinn aus. Was er als Spieler vermag, ist wohl allen, die ihn gehört, in frischem Andenken; und so wollen wir uns alle seiner nahen Ankunft freuen.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 11. Oktober. Nro. 41. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Ueber das Verhältniſs der Form zum Inhalte in der neueren Musik.

(Fortsetzung.)

Diese Vertiefung der neueren Musik in den Abgrund der Harmonie ist es, was die Anhänger älterer musikalischer Kunst mit jener so unzufrieden macht. Sie sehen in ihr die blos formelle, und darum nur äusserliche, wesenlose Veränderung; empfinden nicht sowol die Macht des Harmonischen, als vielmehr den scheinbaren Mangel des Melodischen. Dem bisherigen Standpunkt entrückt, das alte Geleis, in dem sie gemächlich zu wandern gewohnt waren, nunmehr vergeblich aufsuchend, finden sie sich gestört, wie etwa ein alter Logiker, der sich in den Schlüssen der neueren Philosophie umsonst nach den üblichen syllogistischen Figuren umsieht. Das Verhältniſs der Voraussetzung zur Folge, des Vordersatzes zum Nachsatze, die regelmäſsigen Eintritte der Dominante, die Rückkehr in die Haupttonart vermissend, haben sie, so zu sagen, die Spur verloren, und betrachten die ganze neuere Wendung wie einen Abfall von alten geheiligten Gebräuchen, der sich rächen, und bald in einen Verfall endigen werde.

Nach unserer, in ihren Grundzügen versuchten Ableitung der herrschend gewordenen Formen, die wir allgemein mit dem Namen der harmonischen bezeichnet haben, müssen wir einen Schritt weiter gehen, zu der Behauptung, daſs die Instrumentalmusik durch Beethoven eine eben so reale Basis an der Natur bekommen habe, als die dramatische an der Geschichte hat. War sie früher nur der Ausdruck eines rein innerlichen Gemüthzustandes, ein Akt ganz subjektiver Empfindung, so hat sie sich jetzt zur Darstellung einer völlig objektiven Anschauung erhoben. Einsichtsvolle haben längst in den vielbesprochenen, zweideutig berufenen Malereien Haidn's, weniger eine Verirrung, als eine naive und etwas plump ausgesprochene Ahnung dessen gesehen, was als wahre Bedeutung der Instrumentalmusik in unsern Zeiten durch die That kund werden sollte. Wo ehedem sich ähnliche Anklänge an die Natur zeigten, sind sie auch immer nur in der Instrumentalmusik laut geworden. Wie viel und wie wenig Wahres hiernächst in der Behauptung zu suchen sei, daſs die Musik der früheren Periode sich mehr an die Poesie, die der späteren mehr an die Malerei lehne, läſst sich aus dem Gesagten abnehmen. Aber die sich selbst antragende Untersuchung, welchen Einfluſs die neue Richtung der Instrumentalmusik auf die bisherige Gestalt der dramatischen äussern werde, müssen wir, als ausser unserm Zwecke liegend, abweisen. Sucht man indeſs auch hier, unter dem bereits Vorhandenen, eine Andeutung dessen, was zu erwarten steht, so kann Karl Maria von Weber fruchtbaren Stoff zur Betrachtung geben, der in seiner vorletzten Oper (und vermuthlich noch reicher in seiner uns unbekannten letzten) das natürliche Element, in welchem sein Drama sich entwickelt, die Individualität der Zeit und d[illegible], zuerst auch in der Musik geltend gem[illegible]cht [illegible], worüber, was Herr Marx in seiner „[illegible]nst des Ge-

sanges" (§. 793) Uebereinstimmendes und mit Beziehung auf Mozart anführt, nachzusehen ist.

Die Basis der Instrumentalmusik, welche wir die geschichtliche genannt haben, erklärt nun nicht blos im Besondern das Vorherrschen der melodischen Formen in dieser: sie giebt auch im Allgemeinen den Schlüssel zur Einsicht in den ganzen Bau der Kunstwerke, welche auf ihr errichtet sind. Die Darstellung der Symphonien, Konzerte, Sonaten, in drei oder vier auf einander folgenden, äußerlich von einander gesonderten Stücken kann nichts Ungefähres, nichts Willkührliches sein. Jedes dieser Stücke ist in einem, von den andern verschiedenen Tone gehalten, erregt eine andere Empfindung; — dennoch sind sie bestimmt, zusammen ein Ganzes zu bilden, also nicht unabhängig von einander dazustehn, sondern innerlich verbunden und von einer gemeinsamen Idee getragen. Jene Thatsache und diese Foderung sind also mit einander zu versöhnen; und wir vermögen das, ohne der Musik einen Zwang anzuthun, nicht anders, als daß wir, unserer Grundansicht getreu, behaupten, die Eintheilung solcher Werke in mehrere Stücke sei nichts, als wiederum eine nothwendige Folge des zu Grunde liegenden geschichtlichen Typus. Die Instrumentalkompositionen dieser Gattung enthalten nämlich die Geschichte eines und desselben musikalischen Gedankens, einer und derselben innerlich angeregten Empfindung, die so und anders modifizirt erscheint, und alle wechselnden Stufen der Bildung hindurchgehen muß, bevor sie vollendet als der Abdruck einer durchgreifenden Seelenstimmung des Autors sich darstellen kann. Das erste Hervortreten des Thema's in seiner Einfachheit, die bald folgenden modulatorischen Wendungen, die Verknüpfung mit andern Thematen, die kontrapunktischen Verwickelungen, der Eintritt des Adagio, des Scherzo, und des alle Elemente noch einmal aufnehmenden Finale, womit hat es nähere Verwandschaft, als mit der Geschichte eines viel bewegten Genies, der erst in jugendlicher Frische und Unbefangenheit auftritt, bald in das mannigfache Gewirr des Lebens hineingezogen, sich in fremden Umgebungen findet, neue Verbindungen eingeht, durch alle Verschlingungen der Welt, durch Trübes wie durch Heiteres hindurchgehen, den Reiz des Gefälligen, und die Macht des Gewaltigen erfahren muß, bevor er erprobt und geläutert die Reife errungen, die seine Leidenschaft bricht, und den Karakter bestimmt. Auf diese Weise hat die geschichtliche Idee eine Form hervorgerufen, welche selbst wiederum geschichtlich ist. Im Ganzen erscheint sie so gerechtfertigt und begründet; wenn sie im Einzelnen auch immer beibehalten und als feststehende Norm geachtet worden ist, so kann das wohl nur seinen Grund in einem Mißverständniß haben; wie vielen Antheil hat Gewohnheit, die patriotische Liebe zum Hergebrachten, und häufig geltend werdende Mittelmäßigkeit des Talentes, an der Verfolgung des einmal von großen Genien eingeschlagenen Weges! Sonderbar, wenn gerade jeder musikalische Gedanke der Ausbreitung in eine gewisse Anzahl von Stücken bedürfte, oder sie nur ertragen könnte! Sichtbar liegt in ähnlichen Mißverständnissen der Grund, warum in den Symphonieen, Sonaten etc. selbst der größten Meister ein oder das andere Stück an Werth und Bedeutung den übrigen weit nachsteht, ja oft ganz überflüssig erscheint, und Zeugniß giebt, daß der Autor mehr der Sitte gehuldigt, als einer innern Nothwendigkeit nachgegeben hat.

(Schluß folgt.)

II. Recensionen.

Fantasie sur la romance favorite de la Somnambule pour Piano et Violon etc. par André Spath. Op. 90.
Mainz bei B. Schott Sohnen. Pr. 1 Fl. 48 Xr.

Opus 90 und dem Ref. noch keines bekannt, der sich bisher für ziemlich bewandert in der musikalischen Litteratur gehalten. Der Rhein und Süddeutschland scheinen ihre eigenen Komponisten zu hegen, die oft dort in größter Blüthe stehen, während sie hier im

Norden kaum genannt werden. Wer weiß hier viel von Küffner? der es dort zu 150 bis 160 Werken gebracht hat, und manchem andern?

Auch Herr Späth muß dort wohl gelitten sein, das beweiset No. 90 auf diesem Opus. Ob er sich aber damit bei uns einbürgern wird, ist die Frage. Moderne Süßigkeit und Seichtigkeit, mit Virtuosen-Schnickschnack und Seiltänzerei findet sich hier so reichlich, wie bei irgend einem unserer Modekünstler. Wer dergleichen zur Fingerübung, Ergötzlichkeit oder zum Prunke sucht, der greife zu. Er wird nicht mehr, aber auch nicht weniger finden. Die nähere Karakteristik dieses Werks beliebe man in den frühern Recensionen über Kalkbrenner, Lafont oder andre Kompositeurs ihrer Klasse nachzulesen. Ach.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 2. Oktober 1826.

Heute wurde im Königstädter Theater ein vom Freiherrn Ignatz von Seyfried komponirtes Singspiel in einem Aufzuge, „zum goldenen Löwen," gegeben, das wol einer weitern Verbreitung in Norddeutschland werth wäre, als es bis jetzt zu genießen scheint. Haben auch Dichter und Komponist ihren Flug nicht hoch gerichtet, so befriedigen sie doch in der gewählten niedern Sphäre, und das ist doppelt erfreulich in einer Zeit, wo man öfters so preciös thun sieht bei der Wahl des Stoffes und wo so mancher Komponist sich zu besudeln fürchtete, wenn er andre, als Königs-, Helden-, oder Feengeschichten behandelte. Die Maschinen- und Garderobemeister haben in diesem Andrängen an höhere Kreise allein Recht. Wer aber ausser ihnen in dem vornehmern Stoffe auch den höhern, oder wol gar den einzig anerkennbaren Kunstgehalt zu fassen meinte, würde eben damit seinen Mangel daran offenbaren. Nicht in vornehmer Personenwahl und pomphafter Umgebung, oder in dem Hereinziehen des Feen- und Götterreichs sind die wesentlichen Erfodernisse eines Opernstoffes zu suchen, sondern in dem Durchdringen der Personen und ihrer That bis zu dem musikalischen Grundgehalt. Gemüther, die musikalischer Stimmung fähig sind, Handlungen, an denen diese Stimmung sich zu offenbaren vermag, sind die wahre Aufgabe für Operndichter und Komponisten. Höhere Verhältnisse sind nur in dem Maasse als vortheilhaft anzuschlagen, als sie jene wesentlichen Bedingungen musikalisch-dramatischer Behandlung verstärken. Ist dies nicht der Fall, so sind sind sie unnütz und in künstlerischer Beziehung gleichgültig: fehlen jene Bedingungen, so wird die Rüstung der agirenden Helden und der Purpur der Könige vielleicht den grofsen Haufen eine Zeitlang blenden, dem künstlerischen Auge aber, und auf die Länge dem ganzen Publikum, die Hohlheit der dichterischen und musikalischen Komposition nicht bergen können, vielmehr die innere Leerheit neben dem äussern Prunken und Wichtigthun noch greller hervorheben. Dies ist, um keine ernstern Beispiele herbeizuziehen, mit einer andern Novität der königstädter Bühne, „Ein Uhr, oder: der Ritter und die Waldgeister" der Fall. Es soll hier weder das rothe Feuer des Herrn Lewin, noch die Anmuth seiner tanzenden Töchter (diesen Gegenständen gilt ja wol der Besuch des Publikums allein) in Frage gezogen, oder irgend einem Exekutanten zu nahe getreten werden: aber macht sich nicht der Ritter wie ein radomontirender Friseur? und die Waldgottin wie ein boshaftes Scheuerweib? Hätte der Dichter uns Friseure und Mägde hingestellt, wie viel passender erschien sein Gedicht! —

Der Verfasser unsers goldnen Löwen hat sich an dem Schauplatz eines niedrigen Gasthofs begnügt und sein vornehmster Held ist der feige, beargwöhnte Wicht von Wirth. Der Eigennutz desselben sich zu entziehen, haben Nichte u. Mündel mit einem Liebhaber ihrer eine nächtliche Entführung aus einem Zimmer des obern Stockes verabredet. Kurz vor der verabredeten Stunde droht aber die Ankunft eines Reisenden mit seinem Diener, den Plan der armen Mädchen zu stören. Zum Unglück oder Glück mißdeuten Wirth und Gäste gegenseitig ihren Karakter. Diese glauben, in eine Diebes- und Mörderhöle gerathen zu sein, je-

der fürchtet erst, Kriminalrichter zur Untersuchung seiner Zolldefraudationen, dann aber, Räuber aufgenommen zu haben. Wie sich von allen Seiten diese grundlosen Besorgnisse erzeugen, steigern, alles verwirren und peinigen, bis zum glücklichen Ende — das ist der eigentliche Inhalt des Stückes und es ist höchst erfreulich, welche lebhafte und abwechselnde Scenenfolge diesem geringen Motiv abgewonnen und wie mit dieser Handlung die Angelegenheit der Mädchen zu Ems verschmolzen ist.

Dafs dem Komponisten, wie dem Dichter, hier keine tiefe Karakter- oder Gefühlsdarstellung obliegen konnte, ist einleuchtend; man kann sogar bezweifeln, ob nicht das Drama ohne Musik an Lebendigkeit und Karakteristik gewonnen hätte. Doch widersteht der gespannte Zustand der Personen auch nicht geradezu der musikalischen Behandlung, und der Komponist mag wohl den rechten Weg eingeschlagen haben, indem er sich jedes tiefern Eingehens enthielt, die Karaktere gleichsam nur skizzenartig andeutete, die der Handlung gebührende Stimmung mehr berührte als erschöpfte, und mit dem leichten Gange des Dichters Schritt zu halten bedacht war. Seine Musik ist leicht, angenehm, ohne durch Gefühls- oder Karaktertiefe ausgezeichnet zu sein; seine Instrumentation thut sich noch am meisten durch Mannigfaltigkeit des Klanges, wohlbedachte Kombination der Instrumente und innere, nicht durch Instrumentenhäufung, sondern durch Instrumentenwahl und zweckmäfsige Anwendung, und durch Harmonielage gewonnene Fülle hervor. Hier am meisten erkennt man den Schüler Mozarts und überzeugt sich, dafs er bei dem Arrangement mozartscher Klavierstücke für Orchester gute Studien in der Instrumentation gemacht hat. Ich freue mich zu sehen, dafs auch er sich unter den Mitarbeitern an dieser Zeitung zeigt.

Die Ausführung war im Ganzen lobenswerth. Ausgezeichnet, wie in jeder Rolle, war der unvergleichliche Spitzeder. Noch nie hat Ref. von diesem grofsen Künstler eine Rolle darstellen sehn, die nicht ein vollkommen in sich abgeschlossenes, durchaus wahres, eigenthümliches und anziehendes Karakterbild gewesen wäre. Heute wieder meinte man dem von ihm dargestellten Wirth seine Rheinweinrecepte, seine doppelten Rechnungen, seine Armuth und Feigheit und Eigennutz und sein saures Bier vom Gesichte abzulesen und in jeder Rede anzuhören. Ein so tüchtiges, so durchdringendes und von den herrlichsten Erfolgen gekröntes Streben verdient besonders in unserer Zeit die höchste Anerkennung und Bewunderung, wo man wohl Possenreifser und Handwerker, aber so selten Schauspieler — Triller und Laufer, und so selten Gesang — Schönheit und Jugend, und so selten Kunst und Talent — Eitelkeit, und so selten künstlerisches Streben wahrnimmt und anerkennen sieht. Aus künstlerischem Gesichtspunkte (und welcher ist sonst hier nennenswerth?) ist Spitzeder das edelste Kleinod der Königstädter Bühne.

Obertus ab Orto.

Berlin, den 4. Oktober 1826.

Müssen sich Korrespondenzen über Kunstleistung aus Mangel an Raum ohnehin auf die Darstellung des Wichtigsten und Bemerkenswerthesten beschränken, so soll dieser Bericht über die heutige Aufführung der Schöpfung von Haidn unter Mitwirkung des Fräuleins Sontag nicht wesentlich darunter leiden, dafs der Berichterstatter die Aufführung so gut als gar nicht gehört hat. Er ist einer von den Hundersten gewesen, die in der mit 6000 Menschen überfüllten Kirche entweder gar keinen, oder einen unleidlichen Platz gefunden. Im tiefsten Winkel unter dem Orgelchor, hinter Pfeilern und Kirchstühlen, von Prefshaften, Seufzenden, Luftschnappenden umdrängt, vernahm er, gleichsam durch zeifnfache Hüllen, gerade so viel, dafs er errathen konnte, wo es nun in dem wohlbekannten Werke mit der Aufführung halte. Andere mögen noch undeutlicher gehört haben; wenigstens fragte ein schmachtender Nachbar bei dem ersten Choreintritt:

»Und der Geist etc.«

ob jetzt Fräulein Sontag sänge. Die Stimme

dieser Sängerin tönte dem Ref. voll und kräftig und in dem Chor mit Solo

mit Staunen sieht das Wunderwerke

die gesammten Chorstimmen beherrschend zu. Aber an eine Unterscheidung der Nüancen, an eine Auffassung des Ganzen als Ganzes war nicht zu denken, und deshalb ist ein Urtheil über die Aufführung hier nicht zu erwarten.

Allein, diese möge ausgefallen sein, wie sie wolle, sie ist nicht so merkwürdig, als das Bezeigen des Publikums; und so versteht sich Referent gern dazu, statt über Kunstleistung und Künstler, einmal über das Publikum zu korrespondiren und zwar zunächst in dessen Stellung zu jener allbeliebten Künstlerin.

Man hat das Berliner Publikum oft der Kälte und Unbeweglichkeit geziehen und es angeklagt, dafs es bereiter sei, sein Ohr der Kritik, als sein Gemüth der Kunst zu erschliefsen. So viel, oder so wenig an diesem Vorwurfe wahr sei: Fräulein Sontag hat in Bezug auf sich alles verwandelt. Von ihrem ersten Auftritt an war ihr das Publikum so hingegeben, dafs man Kritiken nicht mehr las, um sich über sie zu verständigen, sondern um die Lobsprüche auf sie zu sammeln: dafs später Berichtende und Lesende jedes seichte Wörtchen aus Paris erhaschten und weiter trugen — nicht als wäre irgend etwas von dort gesagt worden, was man nicht hier schon besser ausgesprochen *) — sondern um nur ewig wiederholte Bestätigungen ihrer Siege zu vernehmen; immer mehr gab es sich sogar an den Tag, dafs auf die Kunstwerke, in denen Fräulein Sontag hervortrat, gar nichts ankomme, und dafs man überall nur sie sehen und hören wolle. Unzweifelhaft ist auch der heutige Andrang nicht der grofsen Komposition, sondern der beliebten Sängerin beizumessen.

Soll man dies nun eine neue Verirrung des Publikums nennen? Was gilt im Grunde gegen den Schöpfer eines grofsen Werkes ein Ausübender, dessen höchste Ehre ja nur darin bestehen kann, den ihm zufallenden Theil des Ganzen wohl aufgefafst und dargestellt zu haben? Was gilt — die trefflichste Ausführung von Fräul. Sontag vorausgesetzt — der Schmelz, die Fertigkeit, Stärke, Innigkeit einer Stimme gegen diese Welt von Klängen, gegen diesen hundertgliedrigen Reigen, der sich in den mannigfachsten Reizen zertheilt und zu hochbegeisternder Einheit wieder zusammenströmt? Was ist eine Stimme gegen den Chor der Engel und Menschen, gegen die Stimme alles Erschaffenen, die in Freude, Liebe und Anbetung aufsteigt? Gewifs hat man noch einen weiten Weg zum Ziele, wenn man sich aus diesem künstlerischen All nur eine Einzelheit gewinnt, wol gar um sie jenes vergifst. Und das ist geradehin gesagt, der Standpunkt des Publikums. Es ist daher so weit vom Ziele ausgebildeter Empfänglichkeit für Kunst entfernt, als ein einzelner ausübender Künstler von dem Standpunkte des Schöpfers grofser Werke.

Allein dies ist kein Vorwurf für das Publikum, sondern für die Künstler und für die Stimmführer in öffentlichen Blättern, die beiderseits unterlassen haben, das Publikum zu der höhern Empfänglichkeit und Erkenntnifs zu fördern. Hätten jene nicht zu oft ihre Idee persönlichen Rücksichten (auf Ausübende oder Hörende) untergeordnet, so würden Theater

*) Liebende Theilnahme macht uns auch des Unbedeutenden Lob interessant; nur aus diesem Gesichtspunkte ist das Dringen nach den Pariser Berichten über Fräul. Sontag nicht gerade zu mifsbilligen. Denn was kann ohnedem die Meinung von Frankreich gelten, das alles Grofse in der Musik nur Italien und Deutschland verdankt, das besonders im letzten Vierteljahrhundert, in dem die Musik so riesengrofse Fortschritte gemacht, in Theorie und Kritik der Tonkunst gar nichts Nennenswerthes geleistet hat und offenbar unfähig ist, die grofsen musikalischen Leistungen von Sebast. Bach, Händel, Beethoven, selbst Mozart, zu verstehen. Man beruft sich auf den Zusammenflufs berühmter Musiker in Paris. Aber was ist an Virtuosenkonzerten und rossinischen oder französischen Opern zu lernen? Und womit darf man den Parisern sonst kommen? Nicht einmal der beliebte Moscheles hat mit Beethovens Fantasie mit Chor dem bittersten Tadel über — die geschmacklose Wahl entgehen können. Es beweiset nur, wie viele unserer öffentlichen Korrespondenten im Gebiete der Tonkunst selbst fremd sind, dafs so viele deutsche Journale die Pariser ausschreiben. Fräul. Sontag verdient ihre Erfolge, aber die Franzosen nicht unser Nachsprechen. D. Red.

und Konzerte einen ganz andern und fruchtbarern Inhalt gewonnen haben. Hätten die Berichterstatter sich häufiger zu dem eigentlich Wichtigen, den aufgeführten Werken, erhoben, statt es sich mit ewig wiederkehrendem Hin- und Herreden über die Exekutanten bequem zu machen: so würde die Aufmerksamkeit ihrer Leser und die ihnen nachhallende gesellschaftliche Unterhaltung sich ebenfalls mehr der Hauptsache zugewendet haben und es wären nicht so viele Aufführungen ohne die möglichste Förderung der öffentlichen Empfänglichkeit und Einsicht vorübergegangen. Einen hohen und durchdringenden Begriff von der Kunst wird man nicht eher gewinnen, als bis man sich von der Ausstellung und den Ausübenden zu der Schöpfung und den schaffenden Künstlern wendet.

Bis es nun von allen Seiten besser wird, wollen wir uns schon an dem Enthusiasmus freuen, den unsere Sängerin entzündet hat, selbst wenn wir uns nicht bergen können, dafs die Persönlichkeit der jungen Künstlerin dieser Flamme wenigstens eben so viel Nahrung zugeführt hat, als ihr künstlerisches Vermögen. Ohne alles dessen besonders zu erwähnen, was sie als Künstlerin uns vor andern geleistet, ist sie schon dadurch wichtig und hochverdient, dafs sie überhaupt das Publikum zu einer lebendigen Theilnahme erwärmt und dahin gebracht hat, sich einem künstlerischen Eindrucke naiv hinzugeben. Dieser letztern, für Kunst so gedeihlichen Fähigkeit scheint man vorzüglich unter uns nur zu sehr entgegengearbeitet zu haben. Noch immer trägt unser Publikum an der Fessel einer abstrakten Verstandesbildung und an den Regeln einer daher gezogenen einseitigen Aesthetik nur zu schwer; eher bereit, ein Werk nach den hergebrachten Begriffen von Schönem und Rechten zu messen, als sich ihm vor allem unbefangen hinzugeben. Der Ursprung dieser Richtung ist der löblichste: das Streben nach geistiger Fassung und Herausbildung; und gewifs wird in diesem Streben unser Norddeutschland höher steigen, als der Süd, dem der Drang aus naiver Aufnahme zu höherm Bewufstsein fremd geblieben ist. Aber nur durch sinnliche und naivgemüthliche Auffassung führt der Weg zur höhern Erkenntnifs der Kunst. Wer jene Stufen überspringen will, wird statt des lebendigen Geistes nur einen todten und kunstfremden Begriff erlangen.

Auch auf Haidns gröfstem Werke, den Jahreszeiten, scheint der Druck dieser abstrakten und unkünstlerischen Erudition zu lasten. Offenbar ist das berliner Publikum diesem unvergleichlichen, lebensfreudigsten Kunstwerke nicht so empfänglich und zugethan, als es verdient; und wer weifs, ob nicht die Schöpfung gleiches erführe, wenn man sich nicht gewöhnt hätte, sie als religiöses Werk aufzunehmen. Ref. glaubt den Ursprung davon in jenem nüchternen Streit über musikalische Malerei zu finden, der die Mehrzahl der Aesthetiker dahin geeinigt hat, dafs sie jede Malerei vornehm als ein Kleben am Aeusserlichen verwarfen und auf Empfindung, als das Innerliche, drangen. *) Damit haben sie denn die Aufmerksamkeit des Publikums heilloser Weise auf jene in Haidns Werken zerstreuten Malereien gelenkt; mit ihrer Wahrnehmung glaubt man nun mit dem Ganzen auf dem reinen und fertig zu sein und es ist von

*) Es ist hier nicht Gelegenheit, eine Meinung über diese Angelegenheit auszuführen. Daher merkt Ref. nur kurzlich an, dafs die ganze Frage, ob und was gemalt werden solle, ihm unstatthaft scheint. Wenn ein Kunstler sich seinen Gegenstand zur vollen Anschauung gebracht hat, so muss er malen, wofern nur Malerei möglich ist. Sebastian Bach, Händel, Gluck, Haidn, Mozart, Beethoven, Weber, haben sich eben in ihren höchsten und lebendigsten Schöpfungen diesem Drange nicht entziehen können und mögen. Mit welchem Grund und mit welchem Erfolge glaubt man also hier zu widersprechen, oder zu beschränken? Am Aeusserlichen stehen bleiben, ist freilich unbefriedigend; und daher hat der Künstler, der nur dieses malt, seine Aufgabe nicht vollkommen gelöset. Aber eben so unbefriedigend und unvollständig ist das einseitige Halten am sogenannten Innern. Dies ist denn eine abstrakte Lyrik (wo nicht noch weniger — blos sinnliches Tonspiel) und ebenfalls nicht volles Leben. Je bestimmter und erschöpfender die Lösung der künstlerischen Aufgabe erfolgen soll, desto unzertrennlicher wird Malerei des Aeussern und Ausdruck des Innern zusammenfliefsen. Und so ist es namentlich bei Haidn der Fall.

Glück zu sagen, wenn nicht die Werke geradehin kindisch genannt werden. Eben als wenn man vor einem Bilde van Eiks oder Hemlings seine Aufmerksamkeit an die Edelsteine in der Krone der Dreikönige, oder an die Borten an Magdalenens Mantel fesseln und in ihrem Blitz, in ihrer Sauberkeit den Geist und Werth des Künstlers suchen wollte! Dieser Maler und Haidns Wesen beweist sich eben darin, dafs sie mit gleicher Liebe das Ganze in seiner grofsen Einheit bis in die kleinste Einzelheit durchdrungen haben. Wer in den Jahreszeiten nur den Hahn krähen und den Donner grollen hört, der trägt eben nicht mehr davon, als wer in einer reichen, froh- und vollbelebten Landschaft nur Hahn und Wetterwolke sieht. Wie in Natur und Leben ist hier ein Ganzes von Einem Lebenshauch durch und durch beseelt; und die letzte Einzelheit lebt und gilt nur im Leben des Ganzen. —

Wie aber jetzt die Sachen stehn, wünschte Ref. wol, dafs eine wurdige Aufführung der Jahreszeiten unter Mitwirkung des Fräulein Sontag bewerkstelligt würde. Die Rolle des natürlichen, herzigen Landmädchens dürfte eine der vielversprechendsten Aufgaben eben für diese Künstlerin sein; und ihr selbst mufs jeder Anlafs zu würdiger Leistung um so willkommner sein, da sie einer Zeit entgegengeht, wo ihr Talent sich an den einseitigen, schon merklich sinkenden Rossini gefesselt sehen wird.

V.. d.. S....

Königsberg in Preufsen, September 1826.

(Fortsetzung aus No. 13 und 14.)

Vergangene Ostern an dem Charmitwocht ward den Kunstfreunden ein reicher Genufs. Ueber das achtstimmige Crucifixus von Antonio Lotti*)-prechsich die musikalische Zeitung, Jahrg. 1819 No. 50.**) schon so schön und treffend aus, dafs ich über die erhabene Komposition der einfachen Worte: Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato et sepultus est, nichts hinzuzufügen wüfste. Herr Direktor C. Sämann dirigirte. Ihm verdanken wir die Bekanntschaft mit diesem Werk. Johann Sebastian Bach's doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht u. s. w.“ wo den anfänglichen Gedanken auch der zweite Chor ergreift, dann mit den Worten: „Weil du mein Gott und Vater u. s. w.“ die Oberstimmen sich im Canto fermo vereinigen, und endlich auch die übrigen, welche die ersten Worte lange noch festhalten, in Chorgesang fortreifsen, folgte hierauf. Beiden voran ging ein: Tenebrä und ein fugweis variirter Choral, schon im Jahr 1822 hier aufgeführt, jetzt umgearbeitet und zur Herausgabe auf Subscription bestimmt, komponirt von dem Dirigenten. Die erschütternde Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden etc. leitete den Laien freundlich durch den kunstvollen vierstimmigen Fugenbau. Aufser dem Alexanderfest, dem Stabat mater, dem Lauda Sion, der göttlichen Vokalmusik in der griechischen Kirche zu Warschau *) und den Harmonien der Orgel des Klosters Supraśl hat mich nie Kirchenmusik so mächtig ergriffen, wie Lotti's Crucifixus. Schade, dafs von Marcello nichts gegeben ward, wie Anfangs beabsichtigt war!

Am Charfreitag ward wie gewöhnlich Graun's Passion von Hrn. Musikdirektor Riel aufgeführt. So anerkennungswerth auch Hrn. Riels Verdienst Hinsichts dieser Aufführung, und so trefflich Graun's Oratorium ist, so wäre doch wünschenswerth, dafs jezuweilen auch anderes Meisterhaftes gemacht würde, auch dafs die Besetzung der Stimmen des Tonsetzers Vertheilung gemäfs statt fände, und das Fortepiano des Dirigenten sich nicht in Passagen und Läufen hervorthäte.

Am Ostersonntage Vormittags gab Herr Sämann in demselben Lokale eine Auferstehung, eigene Komposition, Oratorium nach Bibelstellen zusammengestellt, für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung. Trefflich der jubelnde Chor: „Ist erstanden;“ gelungen die

---

*) Blühte 1680 — bis 1700.

**) Vergl. No. 18 d. Ztg. die Anzeige davon.

*) Unvergefslich sind mir die im Jahre 1803 in Warschau mit meinem Freunde Zacharias Werner verlebten schönen Augenblicke,

Arie: „Er traute auf Gott;“ würdig und ganz angemessen Chor und Solo: „Machet die Thore weit und hoch die Pforten der Welt, dafs er einzieh' der König der Ehren!“ wo die Bafsstimmen leise anfangen: „Wer ist der König der Ehren?“ vier Stimmen: „Es ist der Herr Zebaoth!“ Darauf wieder der Chor, der das Vorige wiederholt. Dann ein Quartett, Chör mit einer Doppelfuge und Choral, welcher letztere aber — wenn wir tadeln sollten — mit dem Uebrigen keine Einheit zu bilden scheint. Ueberhaupt sind diejenigen Oratorien, in denen statt der historischen oder mythischen Personen blos Stimmen 1, 2 etc. sind, an die sich weiter kein Interesse knüpft, sehr zu tadeln. Ein Vorwurf, der selbst Ramlers Passionstext, sonst echt lyrisch, trifft. Wie ganz anders, lebendiger dagegen seine Kantate Ino! Metastasio. Zeno in ihren Oratorien stellten stets dramatisch lebendig dar. Vollends sind die Worte dieses Schlufschorals nicht biblisch, so matt und prosaisch, dafs man ganz von ihnen absehen mufs, um durch den feierlichen Gang des Chorals ergriffen zu werden. Schade, dafs Hr. S. nach einem kurzen Ausflage nach Berlin, Dresden, Breslau, Prag, Wien, Strafsburg, durch seine Verhältnisse nun hier festgehalten wird, wo es ihm kaum gelingen kann, sich in seiner Kunst fortschreitend zu bewegen, da es hier ganz an bildenden Mustern und Aufmunterung fehlt.

Den schönen nordischen Sommer mit ewig reinem Himmel, während es in seltsamer Umkehrung in Neapel nun Regen und kimmerischen Nebel giebt, noch täuschender zu einem italischen umzuzaubern, gaben Fancello und Gaggiotti, Sänger und Guitarrenspieler aus Bologna, der Schule hoher musikalischer Ausbildung, ein Vokal- und Instrumental-Konzert. Pantomime von Bianchi. Duetto buffo von Cimarosa und eins von Merkadante, Thema mit Variationen von Legnani, Variationen auf Tyroler Lieder für 2 Guitarren mit Flagiolett, Tönen, La Biondina in Gondoletta, zweistimmig — eine entzückende venetianische Kanzonette — Adagio und Rondo für zwei Guitarren etc.“ Wen lockte da nicht die Versuchung, sich ein paar Billette von Zappi und Cancid zu holen, und die Nacht echt römisch zu begehen? Auch die wandernden böhmischen Musikanten hörte man wohl an schönen Abenden aus der Ferne her an, selbst die Introduktion aus Don Juan für Blasinstrumente arrangirt und die zwischen Tanz – Gegeige vor einer Dorfschenke schlagende Nachtigall sich gefallen lassend. Bei weitem besser doch, als der Zapfenstreich der Janitscharenmärsche und Tongemälde in den Gartenkonzerten der Regiments-Musikchöre. Da hört man Ouverturen u. dgl. in andere Tonarten gebracht und an andere Instrumente übertragen, oder oft höchst unpassend durch Trommeln, Becken und Triangeln bereichert. Freilich würde das dem Begriffe der Tonkunst entsprechen, wenn diese, wie ein gewisser Autor behauptet, eine schreiende Kunst wäre.

Im Theater wurde während des Manövers Rossinis Barbier von Sevilla gegeben. Auch nach Paesiellos*) eine Komposition originell, voll angenehmer Melodien und Laune. Eine der bessern des Furchtbaren. Die Darstellung trefflich. Mad. Jost (Rosine) sang allerliebst, agirte und feines Spiel. Herr Rebolf (Graf Almaviva) angenehmer Tenor, wenn gleich nicht mehr ganz jung. Herr Seebach's leichtes komisches Spiel als Figaro, und Hrn. Wiedemann's (bekannt auch auswärts durch die falsche Catalani ob seines Falsetts, vor einem Jahr mit Hrn. Mosevius im Kapellmeister von Venedig wetteifernd) Komik als Basilio und Hrn. Weifses als Bartolo verdient Anerkennung. Auch nachdem Hr. Mosevius in einer Abendunterhaltung bei seinem Kunstausfluge von Breslau aus uns Figaro's erste Arie hören lassen, trug Hr. Seebach diese charaktervoll mit der Volubilität eines Italieners vor. Die Darstellung trefflich gerundet; man sieht sie hier selten so gut. Herr Keller, noch jung, jetzt nach Herrn Brauns Abgang Musikdirektor, füllt als Dirigent des Orchesters seinen Platz würdig aus. (Fortsetzung folgt.)

*) An einem Abend sollte Paesiello, am andern Rossini gegeben werden, um den Vergleich machen zu können.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 18. Oktober. Nro. 42. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Ueber das Verhältniss der Form zum Inhalte in der neueren Musik.

(Schluss aus No. 41.)

Die Instrumentalmusik der neuesten Zeit, deren Grund die Welt sinnlicher Erscheinungen genannt worden ist, hat im Ganzen dieselbe Struktur, die wir so eben bei den Werken historischer Basis entwickelt, beibehalten müssen. Denn die Natur ist eben so wie die Geschichte Offenbarung des Geistes, und die Darstellung der ersten nichts als ein Reflex von der Darstellung der letzten. Waren in den Instrumentalwerken der früheren Periode die verschiedenen Stücke, in welche die Komposition sich auseinandersetzte, eben so viele Ausdrücke derselben Idee, modifizirt durch die verschiedenen Stufen der Empfindung: so sind sie in den Werken jetziger Zeit eben so viele Abdrücke desselben Bildes, modifizirt durch die verschiedenen Stufen der Anschauung.

Das eben ausgesprochene Verhältniss der Geschichte zur Natur macht diese fähig, von der Poesie, wie von aller Kunst als ein grosses ewiges Symbol des Menschlichen aufgefasst zu werden. Es ist nichts der Natur gewaltsam Aufgedrängtes, sondern etwas frei sich Darbietendes, in ihr den Schmerz und die Freude, den Kampf und die Eintracht, das Wollen und die Befriedigung zu erblicken. Aber nicht leblos, wie das sinnliche Auge sie wahrnimmt, giebt sie den Ausdruck für diese Triebe; die Kraft der Dichtung muss sie erhöhen. Belebt, vergeistiget erscheint sie dem Organ der Kunst, und mit diesem einen Schlage eröffnet sich die ganze, grosse Zauberwelt der Phantasie. Darum ist diese die Herrscherin geworden des neuen Reiches, welches, wie wir gesagt haben, Beethoven aufgeschlossen hat.

In den Werken, deren Idee geschichtlich ist, waren die melodischen Formen diejenigen, welche festgehalten wurden, die verschiedenen Zustände des Gemüths nach den Beziehungen der Zeit hervorzurufen; hier konnte auch der beschränktere Hörer Einzelnes für sich auffassen, und so einigen Gewinn davon tragen. In den Werken, deren Grundlage die Anschauungen der Natur ausmachen, sind es die harmonischen Formen, welche festgehalten werden, die mannigfaltigen Gestalten, mehr nach den Beziehungen des Raumes vor die Einbildungskraft zu führen. Hier geht das Einzelne in der ganzen umfassenderen Anschauung völlig unter: und — wo es allein darauf ankommt, die Intention des Autors zu durchdringen, ein ähnliches ja gleiches Gesammtbild, wie er, zu entwerfen — hier findet der Zuhörer, der zur Nahrung für sein Gedächtniss eine einzelne Melodie fassen und ruhig verfolgen möchte, nur sehr wenig Rechnung. Aber ein solcher steht mit seiner Anforderung, nicht blos für diese, sondern für jede Gattung von Komposition, auf der untersten Stufe musikalischer Beurtheilung.

Mit der nun entdeckten Richtung der musikalischen Idee also, ist ein neues Verhältniss des Einzelnen zum Ganzen, und mit diesem sind die neuen Formen verstanden. Haben wir schon oben bemerkt, dass die Entfaltung in mehrere äusserlich gesonderte Stücke

dem Ausdrucke nicht jeder subjektiven Empfindung gemäfs sein könne, so mufs das noch viel mehr von der Darstellung einer objektiven Anschauung gelten, die sich nicht willkührlich auseinanderziehen oder einengen läfst, sondern ihren völlig umschriebenen Inhalt hat. Auch hat Beethoven oft die Fessel der Gewohnheit abgeworfen, wenn kein innerer Grund eine Verbindung mit dem Hergebrachten veranlafste, und zu zweien Stücken kein Drittes gemacht, wenn er bereits gesagt hatte, was er hat sagen wollen. Das Faktum, dafs manche sogar berühmte Musikwerke aus mehreren vom Autor zu verschiedenen Zeiten komponirten ursprünglich nicht einander zugehörigen Stücken zusammengesetzt worden, kann die Aufoderungen der Kritik nicht zunichte machen, dafs Kunstwerke aus einem Gusse geformt, aus einer Idee entwickelt sein sollen; und dafs jeder Autor von Sinn und Geist sich bei der Wahl der etwa vorräthigen einzelnen Stücke, von der Idee wird leiten lassen, die er durch das Ganze darstellen will, bestätigt auch hierbei die Gerechtigkeit jener Aussprüche.

F.

Ein Wort über die romantische Oper und „Spohr's Berggeist" insbesondere.

(Von Gon.)

Es ist wirklich in neuern Zeiten eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Oper, dafs jetzt fast keine andern Werke dieser Art erscheinen, als sogenannte romantische, oder, was identisch zu sein scheint, Prachtopern. Man hört die Kritiker in Zeitungen nicht lieber reden, als wenn sie in das romantische Gebiet gerathen; da wird von romantischer Musik, romantischen Scenen, Karakteren, Gegenden gesprochen; da soll Louis Spohr nicht glücklicher komponiren, als wenn er romantische Stoffe zu bearbeiten hat. Vergleicht man nun jene Opernstoffe, so wird sich leicht eine auffallende Verschiedenheit entdecken lassen, und der Verf. möchte fast glauben, dafs viele Operndichter selbst oft nicht wissen, warum sie ihre Dichtung eine romantische genannt haben. Doch scheint die vorherrschende Ansicht diese zu sein, dafs die romantische Oper eine solche sein, welche ihren Stoff aus der Zauber-, Feen-, Silven-, Gnomen-, kurz Geisterwelt, entnimmt. Der Verf. will nun keineswegs dergleichen Stoffe aus dem Reiche der Oper verbannt wissen — wer möchte nicht z. B. Faust, Zemire und Azor, Berggeist, Freischütz, Alcidor etc. etc., für Meisterwerke gelten lassen! — er glaubt nur, dafs man in neuern Zeiten oft zu viel in der Oper, zumal in der romantischen, durch Dekorationen wirken will; die Folge wird sein, dafs dergleichen Opern, wegen der oft ungeheuern Kosten nicht leicht auf Privatbühnen gebracht werden können, dafs ferner das Publikum verwohnt wird, und nicht mehr der Musik wegen in die Oper geht, folglich, hat es sich satt gesehen an den Dekorationen, die Häuser leer stehen, und endlich Opern, in denen es nicht viel zu schauen giebt, am Ende fast garnicht mehr besucht werden. — Es entsteht nun wol die Frage: ob es denn wirklich wahr sei, dafs die Musik zur Sprache für Geisterwesen am geeignetsten sei? Zur Beantwortung derselben möchte sich wol Folgendes als wahr begründen lassen.

Es giebt viele Schönheiten, die in der Idee als solche empfunden werden, unendlich aber verlieren, wenn sie in der Wirklichkeit realisirt erscheinen. Da wir es hier mit der Oper zu thun haben, so wollen wir diesen Satz an Dörings Berggeist, komponirt von L. Spohr, deutlicher zu machen suchen. Der Verf. gesteht offen, dafs er der Dichtung oft wahrhaft poetischen Schwung nicht absprechen mag, dafs man bei Lesung des Textes, vorausgesetzt, dafs der Leser Sinn für solchen Stoff hat — gewifs oft ergriffen wird; dafs man sich in eine ideale Welt versetzt sieht, die allerdings sehr geeignet ist, einen Komponisten von wahrhaft hohem Schwunge, wie unsern trefflichen Spohr, zu begeistern; und der Verf. ist überzeugt, dafs, wer vorurtheilsfrei diese geniale Meister-Oper studirt, gewifs reichlich für seinen Fleifs entschädigt werden wird, durch die Komposition sich zu einer Höhe geschwungen fühlt, wie

vielleicht durch wenige andere, besonders durch die Baſspartie des Berggeistes selbst.

Wie kommt es nun, daſs z. B. gerade diese Oper auf der Bühne nicht die Wirkung hervorbringt, als wenn sie bloſs in ihrem geistigem Elemente erfaſst wird, oder mit andern Worten: wie kommt es, daſs, wenn man sich diese Karaktere, diese Geisterwelt bloſs geistig vergegenwärtigt, wie z. B. in der Partitur oder im Klavierauszuge, man bei weitem mehr von der herrlichen Musik ergriffen wird, als wenn diese Karaktere, diese Geisterwelt in der Sinnenwelt realisirt, uns vorgeführt wird? — Daher nach des Verfassers Ansicht, weil, wenn man sich diese Welt geistig vergegenwärtigt, es der subjektiven Einbildungskraft eines Jeden überlassen bleibt, in welcher Gestalt, Form, oder auf welche Weise er sich diese Geister denken will; wird nun aber diese ideale Welt ihm sinnlich vorgeführt, so sieht sich die Einbildungskraft in ihrem Bilden gehemmt, beschränkt. Der Verfasser meint nur, daſs eben Dörings Geisterreich ein solches sei, was in der Idee bei weitem mehr gefällt, bei weitem schöner ausgemalt werden kann, als es nur immer auf der Bühne durch Sänger und Dekorationen möglich ist.

Vergleicht man nun die Bühnengeister, wie sie von Dichtern besonders in neueren Zeiten dargestellt sind, so möchten sie sich wol in folgende Arten abtheilen lassen: a) in Geister, deren Gestalt, äuſsere Form aus der Thier- und Menschenwelt entnommen sind; b) in abgeschiedene Menschengeister, die natürlich, wenn sie auf der Bühne erscheinen sollen, in ehemaliger menschlicher Gestalt, mit verschiedenen Modifikationen erscheinen; c) in Geister, wo die menschliche Gestalt ins Ideal getrieben ist, oder mit andern Worten, wo die menschliche Gestalt in möglichst schöner Vollendung gedacht wird. Solche Wesen können nun allerdings auf der Bühne von trefflicher Wirkung sein, besonders um Furcht, Entsetzen, Angst, Schrecken, heilige Scheu und dergl. hervorzubringen; sie bleiben aber immer mehr oder weniger als etwas Objektives, als etwas Aeuſseres vor dem Geiste des Zuschauers stehen, man fühlt sich nicht innig zu solchen über- oder untermenschlichen Wesen hingezogen, man fühlt nicht mit, nicht nach, was der singende Geist vorträgt, eben weil er dem menschlichen Geiste und Herzen etwas Fremdes ist. —

Geister nun, wie sie uns der Dichter des Berggeistes vorführt, die er sich als ätherische, oder gar als gestaltlose Wesen denkt, die blos vermöge ihrer geistigen Kraft wirken, ohne irdische Sinne, verlieren allemal, wenn sie in der Sinnenwelt realisirt, vom Publikum percipirt werden sollen, da sie doch nur immer in der menschlichen Gestalt — die Sänger sind doch wohl Menschen — percipirt werden können. Daſs sich aber Döring seine Geister wirklich als solche reine Wesen, ohne irdische Sinne gedacht habe, erhellt aus mehren Stellen des Textes, z. B. Akt 1, pag. 5, singt der Geist Troll:

Hört Brüder nur, ein Geisterleben
Bleibt immer nur ein geistig Leben,
Und so ein menschlich Körperleben
Ist wahrlich gar nicht zu verachten,

oder pag. 8. Berggeist:

Ich will es prüfen! — —
Will es (das Menschenleben) erkennen
Mit irdischen Sinnen.
(Also hatte er noch keine, er will sie erst annehmen.)

oder pag. 32, wo die Blumengeister seelenlos — unempfindlich — genannt werden und so an vielen andern Orten, wo die Geisterwelt in geradem Gegensatze mit der Sinnenwelt steht, wo sie in Widerspruch tritt mit der Musik, die ja ihrem innern Wesen nach Gefühl, Empfindung ist. Und hierin glaubt der Verf. den Grund gefunden zu haben, warum nicht nur im Berggeiste, sondern auch in andern Geisteropern viele Scenen in ihrer Wirkung unendlich verlieren: weil das Publikum in Widerspruch kömmt mit der Idee, die es von Geistern hat; der Dichter kann wol vom Publikum verlangen, daſs es im wahren dramatischen Sänger den Künstler vergesse, nicht aber, daſs es den Menschen als sinnliches Wesen vergeſs.

Mit diesen Stoffen aus der Geisterwelt sind nun fast immer die prachtvollsten Dekorationen verbunden — Beispiele sind unnöthig so dafs man selbst bei dem festen Vorsatze auf die Musik hören zu wollen, doch oft so von Glanz und Pracht des Dekorationenwesens davon abgezogen wird, dafs die Musik ihre wahre Wirkung oft gar nicht hervorbringen kann — und man wird doch von wahren Musikfreunden nicht verlangen wollen, dafs sie mit geschlossenen Augen da sitzen?! — Ferner dominiren in solchen Opern die beliebten Luftfahrten etc. etc., die man sich in der Idee schön ausmalen kann, die aber, werden sie dem Auge vorgeführt — wenn selbst die Maschinerie trefflich ist — fast immer verlieren, weil auch hier die Einbildungskraft in ihrem Bilden beschränkt wird; auch bringen sie bei dem Zuschauer wol eine gewisse Aengstlichkeit hervor, wodurch man abermals von der Musik abgezogen wird, was in der Oper doch nie sein sollte. —

Wäre es daher nicht Zeit, dafs jetzt dem so verderblich werdenden Dekorationswesen Einhalt gethan würde? Wäre es nicht Zeit, dafs Dichter mehr Operntexte schrieben, die nicht aus der Geisterwelt, sondern aus dem Leben entnommen wären, wo sie uns Menschen vorführten, die menschlich fühlten, denen der Zuhörer nachfühlt, was sie empfinden, wo er hineingezogen wird in die verschiedensten Situationen, in welche der Sänger versetzt wird? — Man sage nicht: ja die berühmtesten Opern, welche existiren, bewegen sich doch gerade in der Geisterwelt, es mufs also diese Welt besonders geeignet sein für Musik — man sage ferner nicht: der Gesang wird in der Oper zur Rede; eine solche ätherische Sprache ist aber am meisten geeignet, die Sprache zauberischer Wesen zu sein, und im Gebiete des Wunderbaren, des Uebermenschlichen, des Geisterreichs fällt es uns am wenigsten auf, dafs nicht Alles, wie in der wirklichen Welt, durch Rede abgethan wird; — eine Meinung, die leider sehr verbreitet ist. Wir entgegnen: Kunst setzt Illusion, gewisse Voraussetzungen der Einbildungskraft voraus; wer es daher unsinnig findet, Menschen auf der Bühne singen zu lassen, der mufs es eben so unsinnig finden, Menschen in Reimen sprechen zu lassen, und einem solchen wäre besser, er bliebe von der Kunst fern. Aber abgesehen hiervon, wenn die berühmtesten Opern sich in der Geisterwelt bewegen, so sind doch wohl eben so berühmte, und eben so treffliche Opern ihnen an die Seite zu setzen, die sich nicht in jener Geisterwelt bewegen; man denke doch nur z. B. an: Fidelio, Faniska, Lodoiska, Wasserträger, Figaro, Entführung, Axur, Euryanthe, Jessonda, Vestalin, ja man gehe redlich mit sich um und frage sich: welche Scenen ziehen uns in jenen Geisteropern mehr an, wo Geister oder wo Menschen singen? — jeder mag sich selbst die Frage beantworten. —

Dafs aber Geister unter gewissen Bedingungen von trefflicher Wirkung sein können, ist schon oben erinnert. Möchten doch bald deutsche Dichter und Komponisten das kunstsinnige Publikum mit mehr Opern aus der Menschenwelt erfreuen, wo man sich nicht durch übermäfsigen Dekorationsschmuck von Text und Gesang abgezogen fühlt, vielleicht würde sich immermehr ein solider Sinn für karaktervolle Musik zeigen, vielleicht würde man jene unvernünftigen Urtheile über so manche Werke trefflicher und wahrhaft genialer Tonsetzer unserer Zeit nicht mehr hören: man nehme von dieser oder jener Oper die Dekorationen weg und was bleibt übrig!! — Möchte besonders uns Lud. Spohr recht bald mit einer neuen Oper erfreuen, wo er uns Menschen wie in seiner Jessonda vorführt, mit denen es sich ja so herrlich mitempfinden und nachfühlen läfst. —

III. Korrespondenz.

Königsberg in Preufsen, September 1828.

(Fortsetzung aus No. 41.)

Vor einigen Tagen ward zweitenmal „Jessonde", grofse, heroische Oper von Gehe, Musik von Louis Spohr,

Möchten doch einmal klassische, geschmack- und gehaltvolle Werke eine Faschon, einen Freischützen, ablösen! Wie erbärmlich auch in diesem letztern das Sujet, von der Musik abgesehn, wie so ganz das Drama unter Apel's Erzählung! Nur hie und da, etwa bei'm Lachchor, bei Erscheinung des Geistes in der Wolfsschlucht, bei dem wundervoll bedeutsamen Brautgesange faßt Schauer uns. Wahrlich Maria Weber hat Alles aufgeboten und doch gar keinen Totaleffekt erreicht. Wie ungeschickt ist, um nicht tragisch zu enden (und warum denn nicht?) durch Rettung Agathens der Knoten zerhauen und die frühere Andeutung der weißen Rosen auf Tod bedeutungslos gemacht! Wie ganz schauerregender die Darstellung der Beschwörung in dem Mährchen! Und natürlich! Vor's Auge gerückt alle diese Diminutissima von Hexen- und Teufelskram, selbst bei der vollkommensten Maschinerie, wird die Sache kleinlich, und die Phantasie, der vorgegriffen ist, gelähmt. Die Ouverture ist zusammengeleimt, im Stück selbst nicht selten die Schalheit der Melodie bloß durch kunstvolle Instrumentirung gedeckt, man hört auch wohl Passagen des Klavierspielers durch. Man bedauert die reich verstreuten Schönheiten, den Aufwand so vieler Mittel ohne den erwarteten Effekt. In Preciosa, dem herrlich romantischen Gebilde, zeigt sich weit mehr der geniale Komponist.

Anders ist es freilich mit Euryanthe. Diese ist offenbar mehr aus einem Gusse, beginnt schön mit der Troubadourscene, fällt aber dadurch, daß die Hauptsache in Erzählung und Intrigue gesetzt, durchaus unmusikalisch ist. Auch geht im dritten Akt ein neues Stück an, schneidend, tragisch, einseitig und ermüdend — ein Seitenstück zum Freischützen, als trostloses Gemälde des barbarischen Mittelalters; doch mindestens eines aus der Zeit chevalereske Blüthe; in der Musik wieder viel Schönes und Veranlassung für eine Emilie Devrient in Gesang und leidenschaftlichem Gefühl sich auszuhauchen.

In Jessonda ist mehr dramatische Einheit. Der Stoff (ganz der der Lanassa) verträgt besser musikalische Behandlung und ist voll Interesse, Auch die Verse sind nicht so ekelhaft geschroben und gedrechselt, wie die in Chezy's Euryanthe; nicht unmusikalisch, nur die Stellung des Haupt- und Nebenworts vor das Zeitwort in manchen Fällen sehr hart.

Den Kompositeur kannte man bisher hier nur aus seinen Mittheilungen über den Gesang zur Charzeit in der Sixtina, aus seinen Briefen „über den Zustand der Musik in Paris," in der Leipziger musikalischen Zeitung, und aus den geistvollen Quartetten. Auch als Opern-Tondichter verdient er hohe Anerkennung.

Man könnte das Duetto No. 3, zwischen Dandau und Nalori; „Aus dieses Tempels heilgen Mauern etc.," Arie und Chor No. 5, No. 17 Recitativ und Duett, zwischen Nalori und Amazili; No. 26, Chor der Bajaderen und Braminen ausheben. Aber es ist Alles schön, zu sehr ein Ganzes und verdient eigentliches Studium. Und doch wurde das Stück bei halbvollem Hause, obwol zum zweiten Male, gegeben. —

Aber wie ungenügend die Darstellung! Ref. kann über sie durchaus sich nicht in Lob ergießen, wie bei der vorhin erwähnten Vorstellung. D rselbe Schauspieler, der dort den Karakter vortrefflich gab, brüllte hier als d'Acunha gleich dem Leuen im „Johannisnachtstraum," Recitative und Gesänge so gut, als sein Katharr verstattete, heraus; mit diesem seinsollenden Gesang den Pathos eines Dandini, wie man es an Clem. Huray, dem vorigen Tenor, in heroischen und Prinzen-Rollen gewohnt war, verbindend. Hauptsächlich er verdarb Alles. Wahr ist's, Herr S. besitzt das Talent, in allen Fächern, ja das Heterogenste zu spielen. Es giebt aber nur wenig Garriks, von Thalia und Melpomenen gleich begunstigt, und auch einem Garrik versagte Euterpe die Leyer. Heut der rosenfarb'ne Geist, gestern Karl Moor, chegestern Don Juan, morgen der Dorfbarbier, übermorgen Hamlet. Das ist zu viel! Die Oper muß durchaus ein eigenes Personale haben, wenn eine Bühne, hinsichts ihrer, Vorzügliches leisten soll, und die komische und große Oper wieder ihr eigenes. Auch

das Schauspiel wird ohne das verpfuscht. Denn Schauspiel und Opern fodern Leistungen zu verschiedener Art, als dafs man hoffen darf, sie anders als höchst selten von denselben Personen in beiden erfüllt zu sehen. Auch Madame Jost (Jessonda) schreint schlechter auf dem Kothurn, als auf dem Sokkus zu gehen. Mad. Geisler (Amazili) viel Fleifs und gefühlvolles Spiel und Gesang. Dandau (Hr. Geifsler) und Nadori (Hr. Rohloff) ersterer voll Würde und fanatischen Feuereifers, letzterer weich und das Gefühl der widernatürlich fesselnden Bande aussprechend. Die Ballets, besonders der Waffentanz in kriegerischen Evolutionen und Wendungen zu Anfang des zweiten Akts und der Opferung der Bajaderen und Braminen im dritten gut arrangirt, nur müfste das Letztere noch mehr balletartig sein. Sogar beim Gehen und bei Stellungen merkt man den Mangel der Ausbildung im Ballettanz. Auch waren die Bajaderen noch immer zu nonnenartig verschleiert. Dekorationen (der Tempel nach Niebuhr in einer Zeichnung der Pagoden auf Elephantis) und Kostüme neu, reich und richtig in Architektur, indischer Natur, Schnitt und Farbe.

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Joseph Wolfram, Bürgermeister zu Teplitz und Komponist der bezauberten Rose.

(Eingesandt.)

Dafs ein Bürgermeister, den sich norddeutscher Pedantismus nicht füglich ohne Alongenperucke denken kann, eine Oper komponire, die sich an die bessern Tondichtungen neuerer Zeit reihet, ist eine zu auffallende Erscheinung, als dafs es nicht anziehend sein sollte, zu vernehmen, wie in aller Stille dieses Talent sich ausbildete. Aus lauterer Quelle theilen wir darüber Folgendes mit:

Wolfram ward am 21 Juli 1789 zu Dobrzom, einer kleinen Stadt des Pilsner Kreises, geboren. Sein Vater war ein bemittelter Bürger, sein Oheim Mitglied des dortigen Stadtraths. Beide besafsen musikalische Kenntnisse und fanden ihr Vergnügen im Klavierspiel und Gesang. Sie bemerkten bald, dafs der Knabe Joseph an diesen Unterhaltungen lebhaften Antheil nehme, und liefsen ihm im Jahre 1794 Unterricht im Klavierspiel, dann später auf der Violine und im Gesang ertheilen. Anfangs machte der Knabe nur geringe Fortschritte. An seinem Eifer lag es nicht, aber die geistige Kraft schlummerte noch in ihm. Doch in den Jahren 1797 und 1798 kaufte sein Vater einige Werke Mozarts. Gleich guten Genien beglückten sie das stille Bürgerhaus. Bald brachte es der Knabe dahin, seinen Vater und Oheim am Klaviere begleiten zu können, wenn sie die Zauberflöte, Clemenza di Tito und die Schöpfung von Haidn sangen. Fehlte zufällig einer der gewöhnlichen Sänger, so trat Joseph Wolfram auch hier aushelfend ein. Von jenen meisterhaften Tondichtungen erregt, entzückt, versuchte er schon damals sich auch in Aufsetzung eigner Ideen. Er komponirte einen Marsch, dann eine Menuett. Aber nun kam der Zeitpunkt, wo der junge Wolfram die lateinischen Schulen besuchen mufste und, aus dem väterlichen Hause entfernt, mehr diesen Studien als der Kunst oblag. Im Jahre 1803 zog jedoch sein Vater, um seinen Kindern eine bessere Ausbildung geben zu können, in die Kreisstadt und hier fand der Sohn neue Nahrung für sein musikalisches Talent. Ein Verein zu Ausübung der Tonkunst ward von Kunstfreunden gebildet. Unter ihnen befand sich ein Feldpriester, der, im Spiel und Gesange Virtuos, sich auch durch tiefe Kenntnisse in der Theorie der Tonkunst auszeichnete und sich des Jünglings Wolfram annahm. Er half ihm die Mozartischen Werke gründlicher einstudiren, machte ihn auf die Schönheiten der Kunst aufmerksam und steigerte so immer mehr des Jünglings Empfänglichkeit für dieselbe. Besonders günstig wirkte auf das Talent des Zöglings der Umstand, dafs sein Professor der Rhetorik, P. Pyskrill, ein Weltpriester, zugleich ein eben so feuriger

Verehrer der Tonkunst, als ein ausgezeichneter ausübender Kenner derselben war. Es fehlte daher unserm Wolfram nicht an Aufmunterung und an Gelegenheit zur Ausbildung. Damals versuchte er sich in der Komposition eines Trios für Klavier, Klarinette und Viola. Er entwickelte darin (obschon gründliche Kenntnisse der Harmonielehre ihm noch abgingen) liebliche Melodien, und bewies durch seine nicht gewöhnlichen Modulationen, dafs er Mozarts Werke empfunden und verstanden habe.

Dieser glückliche Verein wurde durch den Krieg im Jahr 1805 aufgelö'st und die Familie Wolfram zog nach Prag. Wolframs würdiger Lehrer Prazkrill nahm rührenden Abschied von seinem Zöglinge und bat ihn mit Thränen in den Augen, der Kunst nicht untreu zu werden. Wolfram versprach dies und hielt sein Versprechen. Kaum in Prag angelangt, schlofs er sich an andere Jünglinge, die die Musik ebenfalls leidenschaftlich liebten, an und nun ging es an die Komposition eines Quartetts furs Klavier mit Begleitung der Violine, Viola und des Cello, welches die Jugendfreunde selbst exekutirten. Andere Uebungen fanden noch statt. Allein nun mufste doch auch an das Studiren des Generalbasses und der Tonsetzkunst gedacht werden. — Der junge Wolfram erhielt auch in diesen Fächern Unterricht, las zugleich mehrere musikalisch-theoretische Werke und komponirte mehrere Klaviersachen, als Variationen, Lieder, Sonaten, Polonaisen etc. welche bei Joseph Polt in Prag in Druck erschienen.

Mehrere Klaviersachen, und nebenbei auch Tanzmusik für's grofse Orchester erschienen in Prag bei Ernst Schödel und Haase. Als Wolframs früherer Lehrer Prag verliefs, nahm er weitern Unterricht im Kontrapunkte bei dem damaligen sehr würdigen Kapellmeister der Prager Metropolitan-Kirche Herrn Koreluch, und sowohl dessen Lehren als eignen Studien verdankte Wolfram neue Fortschritte. Er schrieb zu jener Zeit (da er durch die Unterstützung seines Vaters jede Oper besuchen durfte, und dadurch sich auch mit der Orchestermusik befreundete) einige Ouvertüren und Gesänge mit Orchesterbegleitung. Da er als Student der Philosophie und der Rechte, welche Studien er auch mit gutem Erfolg endete, weniger mit ausübenden Künstlern bekannt war, so fiel es ihm schwer eine Gelegenheit zu finden, bei welcher er diese grofsern Sätze hören konnte. Er fafste also die Idee, sich einmal ein eigenes Orchester zu diesem Zwecke zu dingen, und da sein Vater damals sich wieder auf einem Landgute, welches er erkauft hatte, befand, auch die Börse des Jünglings eben etwas schlaff war, so entschlofs er sich, mit nicht geringer Gewissensangst, seine goldne Taschenuhr, ein Geschenk seiner theuren Mutter, zu verpfänden, um die Kosten der Aufführung zu bestreiten. Das Orchester that nun seine Schuldigkeit. Wolfram merkte aber bald, wie wenig er Licht und Schatten in der Instrumentation beobachtet hatte, und benutzte diese Wahrnehmung für spätere Fälle, las Partituren vorzüglicher Meister, und beobachtete dann im Theater die Effekte, die hervorgebracht werden konnen. Vorzüglich that er dies mit Mozarts Don Juan und Cherubinis Faniska.

Im Anfange des Jahres 1811 verlor sein Vater durch Unglücksfälle den gröfsten Theil seines Vermogens, und um ihm nicht ferner lästig zu fallen, reis'te der Sohn nach Wien, wo er vom Unterrichte in der Musik sich erhielt, und zugleich an der dortigen Universität seine juridische Laufbahn beschlofs. Er schrieb dort mehrere Klaviersachen: Rondo, Polonaisen, Sonaten, Variationen etc., welche bei Artaria, Mechetti und Träg im Druck erschienen. Artaria und Mechetti waren die ersten, die ihm für seine Arbeiten einen Ehrensold gewährten. Nicht minder interessirte sich für ihn Herr Ignaz Moscheles, der berühmte Klavierspieler und Komponist, und sie knüpften bald ein Band der Freundschaft, welches heute noch währt. In Wien schrieb er: Ben Haly, Oper in einem Akt, — bewarb sich aber nicht um deren Aufführung, weil Freunde ihm versicherten, dafs das Süjet nicht genug dramatisch sei. Einige Kantaten zu häuslichen Festen folgten dieser Arbeit. Im Jahr 1813 erkrankte er, und da die Aerzte behaupteten,

dafs der Grund zu seiner Krankheit in dem österreichischen Klima liege, so verliefs er auf Bitten seiner Gattin, mit der er seit einem Jahre verbunden war, einen Ort mit Wehmuth, der ihm als Centralpunkt der gröfsten Künstler so lieb geworden war, und kehrte im November 1813 nach Prag zurück, machte dort die strengen juridischen Prüfungen und wurde als Magistratsrath in einigen kleinen Städten dann aber in Teplitz angestellt, wo ihn die Landesregierung im Jahre 1824 zum Bürgermeister beförderte. In diesen Verhältnissen, wo er sich den Amtsgeschäften widmen mufste, blieb die Musik nur Nebensache. Aufser zwei Sonaten mit Begleitung der Flöte und Violine, dann einiger Tanzmusik, welche er für die juridischen Societätsbälle in Prag aus alter Anhänglichkeit für Universitätsfreunde schrieb, erschien von seinen Werken nichts im Druck. Demungeachtet schrieb er aber drei kleine Quartette für Streich-Instrumente, sechs grofse Quartette, ein kleines Requiem, eine grofse Messe, eine komische Oper „der Diamant," eine zweite Herkules, endlich die Oper Alfred, und die bezauberte Rose. Die Messe wurde in vielen Orten Böhmens, selbst in Prag mit Beifall gegeben. Das Requiem hielt er zu unwichtig, und liefs es nur zwei Mal aufführen, Alfred wurde im Jahre 1825 in Prag, die bezauberte Rose im Jahr 1826 eben daselbst und am 7., 12 und 13. September und 2. Oktober bei immer vollen Hause zu Dresden gegeben. Jetzt ist Wolfram mit Komposition einer neuen Oper Gehe's: „die Normannen in Sicilien" beschäftigt.

Aus einem Privatschreiben aus Stettin

(in Betreff auf den dortigen Musikdirektor Löwe.)

— — Es ist hier nicht der Ort, über alle Richtungen seiner gemeinnützigen Thätigkeit zu reden — dem grofsen Publikum hat er sich durch originelle Balladenkompositionen*), durch eine Gesanglehre für Schulen und durch mehrere Beiträge zu Ihrer Zeitung vortheilhaft bekannt gemacht — sondern ich will Ihnen nur erzählen, auf welche zweckmäfsige Weise er den Sinn für Konzertmusik und deren höchste Gattung, die Symphonie, zu erhohen unternommen hat.

Schon vor seiner Anstellung wurden in den hiesigen Konzerten Symphonien gegeben und zwar zum Schlusse; was ich für die Auffassung so grofser Werke und Bewahrung ihres Eindruckes sehr zweckmäfsig finde. Allein das hiesige, wie so manches andre Publikum mochte diese gröfste und allein künstlerisch-reine (keinem äussern Zweck, z. B. der Vorbereitung auf ein folgendes Werk oder gar den Virtuosenlüsten und den Launen eines Soloinstrumentes unterworfene) Gattung von Instrumentalmusik als blofse Ausfüllung ansehen; mit der Symphonie begann auch [illegible] aufmerksamkeit, Theilnahmlosigkeit und [illegible] auswanderung aus dem Konzertsaale.

Herr Musikdirektor Löwe führte vor allem Konzertprogramme ein, in denen er mit kurzen Andeutungen auf den Sinn und die Wichtigkeit jedes aufzuführenden Stückes aufmerksam machte; es lag dabei in der Natur der Sache, dafs die Symphonien sich als die wichtigsten und inhaltreichsten Leistungen darstellen mufsten. — Er theilte ferner das Konzertorchester. Ouverturen, Konzerte, Solegesangstücke liefs er nur von dem halben Orchester ausführen; erst bei der Symphonie vereinigten sich beide Hälften zu einem ansehnlichen Ganzen von zweimal zwölf Geigen u. s. w. Wer nun das Orchester in seiner ganzen Fülle vernehmen wollte, war auf die Symphonie verwiesen; Spieler und Hörer wurden durch die Massenverstärkung neu erregt und diese sowol, als das Hervorleuchten der Auszeichnung, die der Direktor der Symphonie zuwandte, ermangelte nicht, Orchester und Publikum auf dieselbe Bahn zu leiten.

So ist denn erreicht worden, dafs der Sinn unseres musikalischen Publikums für Symphonie empfänglich, ja dafs diese Musikgattung zu einem Liebling der Stettiner geworden ist und wir jährlich alle Beethovenschen und andere treffliche Werke dieser Gattung gut ausführen und mit Lust aufnehmen sehn. Ich stelle Ihnen anheim, ob Sie dieses Verfahren nicht als empfehlenswerth bekannt machen wollen. U. s. w.

*) Herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergl. der Ztg. ersten Jahrg. No. 13, S. 116, zweiten Jahrgang No. 23 24, S. 181, 189.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 25. Oktober. — Nro. 43. — 1826.

II. Recensionen.

1) Erheiterungen für die Jugend. Drittes Heft, enthaltend drei Lieder für Schulen und häusliche Zirkel, gesammelt von G. L. Grofsheim. Preis 16 Xr.

2) Zwölf Lieder für drei Kinderstimmen zum Gebrauch des methodischen Singunterrichts in den Schulen. 5te Sammlung von C. F. Beck. Preis 48 Xr.

Beides bei Schott's Söhnen in Mainz.

3) Sammlung 2- 3- und 4stimmiger Gesänge etc. für Männerstimmen etc. von J. G. Hientzsch. Drittes Heft 1826. Breslau, bei Grafs, Barth und Kompagnie. Preis 20 Sgr.

(Schluss aus No. 38.)

Soll aber auf dem Wege des Schul- und überhaupt des Jugend-Gesanges gewirkt werden, so sind reiche Sammlungen zweckmäfsiger Gesänge dazu unentbehrlich; und noch ist viel zu wenig für die Befriedigung dieses Bedürfnisses geschehen. In der That ist es auch eben so schwer, als mancher es leicht glauben mag, für die Jugend hier genügend zu sorgen. Wer da meint, sie spielend, oder gar mit kindischem Wesen zu gewinnen, weil sie selbst gern spielt, der irrt sich. Das Spiel ist der Jugend Ernst und Geschäft — nur in einem niedern, subjektiveru Kreise. Wenn man ihr gegenüber nicht auch Ernst macht (obwol in ihrer Sphäre verweilend) so richtet man nichts aus. Noch weniger wird es gelingen, die Jugend, die stets auf das Reale und Lebendige dringt, für abstrakt-religiösen oder moralischen Inhalt, oder für abstrakte Lyrik und Malerei, z. B. der Natur, oder der Jugend u. s. w. anzuziehen. Nur das Lebenvolle und Tüchtige, dabei aber Faßliche gewinnt sie — besonders die Knabenwelt, der eben musikalische Bildung vielleicht noch zusagender ist, als der weiblichen, ohnehin bis in das Kränkliche verweichlichten und verzärtelten Jugend. Und diese Ansprüche sind an Text und Musik gleich dringend.

Eine besondere Foderung würde Ref. noch an die Gesänge für Schulen machen, wenn die Lehrweise dazu schon befriedigend ausgebildet wäre. Eine Singklasse stellt einen Chor und oft einen recht zahlreichen, dar; und ein Chor erfodert Chorgesang. Freilich kann jede Liedermelodie vielstimmig gesungen werden; sie wir daher darum nicht zum Chorgesang. Dieser will einen Text und eine Komposition, die es beide gestatten und sogar fodern, dafs man sie sich als die Gesammtäusserung Vieler vorstellt *). Ueberträgt man einen Einzelgesang dem Chor, so wird das Unangemessene von den Kindern — freilich nicht mit Bewufstsein erkannt, gewifs aber empfunden: es liegt darin, dafs man die gröfsern musikalischen Mittel nicht hinlänglich genutzt und wiederum den feinern Bau einer Einzelstrede durch die unnöthige fremde Masse vieler Stimmen überladen und gedrückt sieht. Indefs, so lange nicht die Einrichtung getroffen ist, den Chorgesang auf Schulen zu vervollkommnen, wird man auf jener Foderung nicht streng bestehen dürfen.

*) Vergl. der Ztg. ersten Jahrg. No. 15. S. 135.

Denn mit dem, was oft auf Schulen für Chorgesang angesehen wird, mit der Zufügung magerer und nichtssagender Begleitungsstimmen, ist nicht Erhebliches gewonnen und den armen zweiten und dritten Stimmen für den Genuss der Melodie elende Dienstbarkeit zuertheilt, in der ihr musikalisches Vermögen unentwickelt bleibt. Man hat schon bei den stehenden Singchören vielfältig die Erfahrung gemacht, dass diejenigen Schüler, die nie dem Sopran, sondern sogleich dem Alt zugewiesen werden, in der Regel in musikalischer Entwickelung weit hinter den Diskantisten zurückbleiben.

Wenn wir uns von dem hier nur flüchtig angedeuteten Gesichtpunkte zu

No. 1) der vorgenannten Sammlungen *) wenden, so müssen wir im Allgemeinen die zweckmäßige Auswahl loben. Gedichte und Weisen sind frisch und tüchtig. Ausgezeichnet und ganz unserer obigen Foderung entsprechend ist No. 3, das Morgenlied der Freien vor der Schlacht, wohl geeignet eine Schaar Knaben zu begeistern. Wir finden ferner das bekannte „o sanctissima," nur unangemessen aus F- nach G-dur transponirt. Agathens Gebet aus dem Freischützen mag sich mit den gehenden und doch so einfachen Mittelstimmen, von einem schwächern Chor piano gesungen, recht gut ausnehmen; gewifs aber nicht so gut, als in ursprünglicher Gestalt. Auch aus andern Gründen ist das Entlehnen aus Opern nicht zu billigen. — Die Geschichte vom Goliath:

War einst ein Riese Goliath,

ist für Knaben durch derben Scherz gewifs anziehend, für Chorgesang aber nicht eben geeignet. Die Beschreibung des frohen Landlebens ist wohl für Kinder von keinem Interesse, wird ihnen aber durch muntere Melodie empfohlen.

Weniger angemessen für Singklassen und überhaupt für die Jugend scheint das Werkchen No. 2. Texte wie:

Grüne Hecken	Freude haben
Bunte Decken	Gute Knaben
Liebt ja jedes Kind,	Wenn sie fleifsig sind.

Gottes Güte — Bei dem Aussäen der Blumen — und was der ethischen und religiösen oder die Jugend und ihre Spiele angehenden Betrachtungen mehr sind, mögen die gute Gesinnung des Verfassers bekunden, werden aber die Jugend schwerlich erfreuen. Die Melodien entbehren, so sanft sie sind, ebenfalls der Frische und Kraft und man könnte die Sammlung noch am füglichsten den Klassen kleiner Mädchen empfehlen, wenn es ihnen an Beschäftigung fehlen sollte.

Dafs No. 3 diesen Kinderheften zugesellt ist, wird nicht weiter befremden, da alles, was für die musikalische Bildung der Schullehrer gewirkt wird, mittelbar auf deren künftige Zöglinge einfliefst. Die Leistungen des Herrn Hientzsch und der Werth seiner Sammlung sind schon öffentlich auch in diesen Blättern *) besprochen worden und diese neue Sammlung steht den frühern nicht nach. So gern nun Ref. das frühere gerechte Lob hier in Erinnerung bringt und auf das neu vorliegende Heft ausdehnt, so vermifst er doch, indem er alle drei Hefte sich vergegenwärtigt, hinlängliche Rücksicht auf Fort- und Höherbildung der Singvereine, für die der Verf. hier thätig ist. Vierstimmige Choräle und andere Gesänge mit blofsen Begleitungsstimmen mögen zur Unterhaltung, Erbauung u. s. w. dienlich genug sein; die höhere Entwickelung des Musiksinnes und die Vollendung technischer Geschicklichkeit für Chorgesang wird nur mit der Ausübung solcher Chöre erlangt, in denen jede Stimme selbständig ausgebildet ist, ihre eigne Bedeutung, ihren eigenen, freien Ausdruck hat. Und eben an solchen Kompositionen läfst der geschätzte Sammler es noch zu sehr fehlen. Was man aber in diesem Hefte dahin rechnen könnte, ist von zu geringem geistigem Gehalt, als dafs es fruchten oder nur anregen könnte, wie man namentlich bei den zwei Amen-Fugen von Rembt (Seite 8 und 42) nicht in Abrede sein wird. Die Schwierigkeit, in so beschränkter

*) Es tritt hier der seltene Fall ein, dafs mehr gegeben wird, als der Titel besagt. Das Heftchen enthält, statt 3, 5 Nummern.

*) No. 22 Seite 170 von diesem Jahre.

Sphäre, als die Männercherchöre, genug und hinlänglich Gutes zu finden; ist nicht zu verkennen; eben so wenig aber zu leugnen, dafs selbst mit so beschränkten Mitteln noch viel Gutes und Neues zu schaffen wäre.

M.

III. Korrespondenz.

Berliner Theater.

Auswärtigen Lesern könnte das Stillschweigen über die hiesigen Theater endlich auffallend werden. Es hat aber einen nur zu triftigen Grund: die Theater geben keinen Stoff, der der Berichte in einem Kunstblatte lohnte.

Die königliche Oper hat seit unserm letzten Bericht über Boieldieus weifse Dame nichts neues gebracht, als eine „komische Zauberpantomime," über die hier nichts weiter zu reden ist, und neuerdings „Palmyra," heroisch komische Oper von Salieri, ein Werk, das seit einigen dreifsig Jahren in wohlverdienter Vergessenheit schlummerte.

Schon im vorigen Jahrgange ist über die Unzweckmäfsigkeit geredet worden, veraltete Opern auf das Repertoir zurückzuführen. Damals erschienen sechs oder sieben solcher Revenants; jedem wurde sein baldigstes Wiederverscheiden vorausgesagt, und alle verschwanden in weniger Tagen, als sie Wochen zum Einstudiren gekostet haben mochten. Es gehört keine grofse Divinationsgabe dazu, auch der Palmyra dieses Schicksal vorauszuverkünden. Welche alte Opern werden dann an die Reihe kommen?

Das sonderbarste ist, dafs die Direktion selbst, von der diese Beunruhigung der Grüfte ausgeht, kein Zutrauen zu den alten Raritäten hat u. sie dennoch unverdrossen hervorsucht. Was ist nicht angewandt worden, um Palmyra herauszuputzen! Eine fremde Ouvertüre (aus Winters Kalypso) fremde eingelegte Scenen, fremde Ballets, fremde Instrumentation (an einigen Orten — wenn unser Gedächtnifs nicht trog) fremde, nämlich beschleunigte Tempi. Wird aber wol ein alter Rock neu, wenn man neue Flicke darauf setzt? Was ist bei solchem Treiben zu sagen? Soll man die Schwächen alter Werke aufdecken? das wäre eben so unerfreulich, als unbillig; die Zeit hat über sie gerichtet. Sollen wir unsere Voraussagungen bestärken? Der Erfolg hat es siebenmal gethan und man wird noch siebenundsiebzigmal nicht darauf achten, bis die Theater ruinirt sind, oder — sollen wir fragen, ob denn gar kein besserer Gebrauch von den herrlichen Mitteln der königlichen Bühnen zu machen ist, als Monate auf Opern zu verwenden, die offenbar in einer Woche weggelegt werden müssen? Was aus unsern Künstlern endlich werden soll, wenn sie nichts Neues erhalten, als französische Armseligkeit, oder alte Schalheit? O wie viel müfste da gefragt werden! — Indefs, es wird dazu eine gelegenere Zeit kommen.

Noch bequemer macht es sich das königstädter Theater. Das giebt seine Affenkomödie und meint mit dem schwimmenden Joko im Trocknen zu sitzen. Bär, Elster, Affe, Hund, — nun, lange kann es mit der dramatisirten Naturgeschichte nicht mehr währen: so wollen wir denn hoffen.

M.

Königsberg in Preufsen, September 1826.

(Fortsetzung aus No. 41.)

Das Recitativ in der Jessonda abwechselnd, ausdrucksvoll, nicht durch bedeutungslose Ritornelle und Nachspiele von dem Gesange gesondert (wie dieser nicht durch unpassende Zwischenspiele, seiner innern Verbindung nach beeinträchtigt, durch welches alles die Handlung schleppend wird), oft begleitet. Eine bedeutende Ursach, weshalb das Publikum ganz gesungene Opern kalt aufnimmt, ist weniger Geschmacklosigkeit von Seiten dieses Publikums, als der eintönige unverständliche Vortrag des Schauspielers. Oft freilich liegt der Fehler auch in der Komposition (nur Dandau und Nadori artikulirten deutlich.) In dem Melodischen hat man es längst aufgegeben, die Worte verstehen zu wollen, und allerdings da dies mehr nur eine in gefühlvollen Gesang übergegangene Rede ist, enthält es mehr nur Wiederholung des Gesagten 'in Empfin-

dung aufgelöst. Wiewohl auch hier deutliches Aussprechen der Worte unerläßlich, da man den Zusammenklang des vom Komponisten gewählten Ausdrucks mit den Textworten muß beurtheilen können, die Worte die Empfindung näher bestimmen, und, unverständlich, die Poesie überflüssig ist, statt deren ein bloßes la la la genügend sein würde. Denn Poesie als Dichtkunst, mithin in ihrer engern Bedeutung, bedient sich der logischen Begriffsbezeichnung für den Gedanken, diese Bezeichnungen durch prosodisches Maaß vors Ohr bringend. Die Tonkunst verhält sich zu ihr in der Art, daß sie durch Dehnung und Modulation der in den Worten enthaltenen Empfindung noch stärkern Nachdruck giebt, also die Empfindung hypostasirt, oder, was eins ist, durch die Poesie interpretirt wird. Deutlichkeit der Rede ist daher im Recitativ noch weit angelegentlicher zu empfehlen, als im reinen Gesang, weil in ihm das mitgetheilt wird, was die Handlung erklärt, Verbindung zwischen einzelnen Leidenschaftsausdrucken knüpft und überhaupt mehr durch logischen Wortverstand erfaßt werden muß. Der Schauspieler müßte hier weniger die bloße Note geben, mehr parlando — oft selbst in melodischen Stellen so effektvoll! — vortragen, den Abwechselungen der gewöhnlichen Rede Raum geben, über Unbedeutenderes (namentlich in der komischen Oper, wo öfters extemporirt wird und die Scenen vom Dichter blos skizzirt sind) schneller hinwegeilen, wie auch die Italiener in dem von Akkorden begleiteten Recitativ thun. Italien könnte uns hierin wol Muster sein. Dort scheint sich in dem eigenthümlich ausdrucksvollen recitirenden und improvisirenden Gesange etwas von jener alten Vortragsweise griechischer Rhapsoden, ja des Dialogs attischer und römischer Schauspieldichter erhalten zu haben. Die Art, wie Sophokles seine Verse mit der Lyra begleitete, war wol dieser Begleitung ähnlich und dem Gesangvortrage untergeordnet.

In der reinen großen Oper und in dem Genre des musikalischen Drama wird freilich das Recitativ öfter obligat sein (eben seiner größern Bedeutenheit und Gefühlfülle halber) deßhalb auch der Vortrag sich strikter an die Note zu binden haben. Indessen lebendiger umfassender Accent der Empfindung und deutliche Aussprache darf hier um so minder unterlassen werden. Eine frühere Darstellung von Glucks Iphigenia auf Tauris habe ich in dieser Hinsicht minder tadelnswerth gefunden, als die, welche ich von der Jesonda sah. Darum eben werden die Tonschlüsse im Recitative mehr als in der Rede herausgehoben, daß die Schauermasse eines weiten Amphitheaters jede Rede deutlich vernehme und der Sprecher bei'm Schluß der Perioden die Stimme nicht sinken lasse, wie schlechte Redner thun. Müßte man es nicht erbärmlich finden, wenn der eine Missa solemnis singende Celebrant Gloria, Epistel, Evangelium, Ite missa etc., nur hinmurmelte, nicht ausrufend absänge? Wenn man von einer sophokleischen Tragödie blos das lyrische verstände, wie dürftig, mager, unbefriedigend wäre dann das Ganze, wie unverständlich, unzusammenhängend? Grade in dem reinen Gesange liegt das Uebergewicht der neuern Oper über das neuere Schauspiel. Aber wir werden wol nie etwas Klassisches, wie die Opera seria und buffa, und in gewisser Hinsicht auch die der Franzosen, erhalten — obschon in Göthischen Singspielen und in manchen andern Originalwerken und Uebersetzungen geistreiche Anfänge dazu gemacht sind. Einen beschränktern Gesichtspunkt möchte ich nicht genommen wissen. Dramen von Metastasio, Calsabigi, Cottellini, Zeno, Verazi, nähern sich oft der Idealität der griechischen, ja erheben sich wol ganz zu jener Idealität, Aber auch Quinault, Guillard etc. sind nicht ohne Verdienst, nur daß ihre Sprache musikaler und poetischer Behandlung zu sehr widerstrebt. Ueberhaupt darf man nie gegen Gattungen sich setzen. Die Kunst schließt nur mißlungene Einzelprodukte aus. Wer wollte nicht neben Händel, Graun, Leo, Caldara auch Boieuklieu, Berton etc. gelten lassen.

Wahr ist's, die Schauspieler lernen ungern Recitative. „Lieber zehn Opern mit Dialog, als Eine mit Recitativen," sagen sie. Takt,

blofs rhythmische Bewegung, Deklamation sind darin ungebundener, freier und eben darum weniger sicher, als in der Wiege der Melodie; mehr freier, schöpferischer Aufflug des Aar, männliche Nacktheit und dennoch oft genug Wechsel in Tönen in den von diesen durchlaufenen Intervallen, die Stimme durch die Instrumente minder gedeckt, als im eigentlichen Gesange, Mangel an Wohlklang der Kehle also bei weitem fuhlbarer, das Portamento, die Kadenzen da viel leichter schleppend und geschmacklos, als etwa in den Arien. Aber der Weg von accentlicher Rede zur Melodie ist bei weitem weiter, als der von der erhöhten Deklamation des Recitativs zum Gesange. Der Hörer wird allemal unangenehm auf den konversationellen Boden abgesetzt, sobald das tonlosere Gespräch, ohnehin nicht für grofse Opernsäle geeignet, beginnt. Spontini in der Vestalin, in Kortez, Olimpia, Alcidor, arbeitet schon aus reinerm Marmorblock. Man lasse nur den Schauspielern Zeit, klassische Stücke einzustudiren. Nicht stete Neuigkeit sucht im Herumdrehen in der poetischen Mühle theatralischen Allerlei's! Wie manche herrliche Bühnenstücke, z. B. Cimarosa's und Mozarts Impressario in angustie, Rè Teodoro, Fraskatanerin, Salieri's Kästchen mit der Chiffer — eine der herrlichsten Opern Salieri's — sind ganz aus unserm Repertorium verschwunden, dagegen manche schlechte, alte und neue Produkte sich erhalten. Andere, z. B. Cherubini's Elisa, Salieri's Palmira, Mozarts Idomeneo, Martin's Lilla — mit einer seiner Melodien bereicherte Mozart sein göttlichstes Werk — erscheinen selten und als Lückenbüfser. Man sagt: „Schon veraltet!" — Opern von Winter, Haidn, Reichardt, Chöre von Schultze, Vogler werden nicht einmal versucht und sind doch des Versuchs wohl werth! Was würde man erst von den göttlichen Opern Hasse, Pergolesis etc. sagen! Wie würden da abgeschmackte Ignoranten die Kennernase rümpfen! Makbeth wird mit elender Musik gegeben und die Hexengesänge auch wohl blos gesprochen, selbst ohne musikalische Begleitung, und doch liegt Reichards geistvolle Komposition da. Warum versucht man es nicht mit Herrmann von Unna (Chöre und Tänze von Vogler) mit Racines Athalia und Baldurs Tod, die beiden letzteren mit den meisterhaften Chören von Schulze? mit den Armiden Glucks, Salieri's und Anderer? mit Reichards Geisterinsel, Brennus? mit Opern Righini's, Sacchinis, Piccini's, Sarti's, Zingarelli's, Guglielmi's, Portugallo's, Nasolini's, und der ältern noch trefflichern Händel, Traetta, Jomelli, Botari, Cavalli, Majo? Die erbärmliche Distinktion zwischen Schauspiel- und Opernhaus ist eben recht mit ein Symptom unserer Krankheit. Durch das abwechselnde Geben der Stücke im Opern- oder Schauspielhause ist freilich dem Uebel nicht abgeholfen. Wir sollen keine Stücke haben, die im Opernhause sich nicht machen. Dergleichen fallen ganz ausser der Kunstsphäre. Oder wollte Jemand behaupten: Aristophanes Wolken hätten sich auf Athens Schaubühne schlechter gemacht, als etwa die Eumeniden des Aeschylos? Diese Behauptung würde grofse Unkunde verrathen. Darum denn ist unsere Operette — von den Franzosen herübergewandert und selbst mit den weinerlichen Melodien eines d'Alläyrac da doch noch edler, als ihre Entartung bei uns — etwas so Erbärmliches, weil sie aus Thaliens Tempel in kleinere Buden verwiesen werden mufs. Mit der Opera bufla verhält es sich bei weitem anders. Sie ist genialer und schwebt mehr mit Ironie über der gemeinen Wirklichkeit. Ja, warum versucht man es nicht selbst mit den Trachinerinnen, nach der gelungenen Uebertragung des Hrn. Geh. Reg. R. Süvern, und mit König Oedipus in Pf. Jacobs Uebersetzung? Wie würde dadurch auf einmal der theatralische Horizont erweitert und geistvollen jungen Tondichtern Raum zu würdigen Schöpfungen! warum wird keine Sammlung alter klassischer Opernkompositionen von Rinuccini ab, oder wenigstens eine Anthologie daraus veranstaltet, um Einiges davon noch Uebrige dem Untergange zu entreifsen? Man ist ja so sehr auf Wechsel und Neues bedacht, kann der lokkern Speise der Wiener in Berlin, des rosenfarbnen Gespenstes etc. etc. nie genug kosten.

Aber dergleichen Vorschläge bleiben leider pia desiderio. Man muſs sich in diesem wie in so vielen tausend Fällen mit St. Francisci Fischpredigt trösten: Die Predig hat g'fallen, sie bleibten beim Alten.“ —

(Schluſs folgt.)

Wien, im September 1826.

Am 5. veranstaltete die Administration des Kärnthnerthor-Theaters eine Todtenfeier für Karl Maria von Weber. Das ist ganz in der Ordnung; macht Aufsehen, und kostet blutwenig. Man kommandirt seine Leute; die singen, pfeifen, geigen, blasen und paucken, was das Zeug hält; das Publikum wird davon gehörig avertirt, versammelt sich, da alles gratis ist, sehr zahlreich, und die Sache dient wenigstens die nächsten Paar Tage zum Stadtgespräch, bis sie von einer neuen Begebenheit — einem Selbstmord, einem interessanten Diebstahl, einer Hinrichtung, einem pfiffigen Fallissement, einer agreabeln fremden Schauspielerin und dergl. — schnell wieder verdrängt wird.

A revenir a notre mouton: das Andenken des im vollsten Blütenleben dahingerafften Tonmeisters durch ein Meisterwerk jener Kunst zu ehren, worin er selbst Unvergängliches schuf, ist schön und löblich; doch, ein altes Sprichwort sagt: „eines thun und das andere nicht lassen;“ wir wollen hoffen, dafs damit noch nicht alles abgethan sei, und eine Benefiz-Vorstellung für des Verewigten hinterlassene Familie ganz unbezweifelt nachfolgen werde. Es wäre solches nur ein geringes Aequivalent für die Tausende, welche der universelle Freischütz auch dieser Bühne, so wie allen übrigen der kultivirten Welt eingebracht hat, und eben sein Schwanengesang: Oberon ganz dazu geeignet, die schuldigen Zinsen abzutragen. Leider kennen wir dieses herrliche Werk nur erst im Klavierauszuge, welchen wir den Herrn Berlinern verdanken, und der, trotz seiner als Sauve-Garde mitgegebenen Privilegien, von Raubvögeln, die ausser der Schufsweite sind, jetzt schon heifshungrig benagt wird. Aber selbst ein Skelet — man weifs, was Weber durch sein originelles Instrumentenspiel effektuirt — ist hinreichend, um den Kunstfreunden einen seltenen Genufs zu versprechen, und da die vorhandenen Kräfte vollkommen ausreichen, um diese ächt romantische Tonschopfung würdig in die Scene zu bringen, so lassen sich auch in merkantilischer Hinsicht für die Pachtung bedeutende — nämlich klingende Vortheile mit Evidenz prophezeihen. —

Zu den obenerwähnten Exequien nun wurde Mozarts Requiem aufgeführt; Dem. Schechner und Franchetti, die Herren Eichberger und Borschitzky sangen die Solo-Partieen unverbesserlich, das Orchester und der Chor war kräftig; ja, hätte man nicht einige Tempi überjagt, so wäre alles makellos gewesen und diese Produktion müfste zu den gelungensten gezählt werden, die vielleicht je statt gefunden. — Habe ich mich doch wieder einmal so recht von ganzer Seele erlabt an den wundersamen Sphärenklängen! Mag sich zu den Zweiflern an der Aechtheit bekennen, wer da will; mich würde es bis ins Innerste verwunden, müfste ich den Glauben aufgeben an das, was ich jahrelang mit heiliger Ehrfurcht verehrt; wollte man mir als Axiom aufdringen, dafs mich Blinden drei Decennien hindurch ein Trugbild geäfft. Die Firma: Mozart et Kompagnie klingt mir empörend; weht doch allenthalben des unsterblichen Sängers hehrer Geist darin. Mag immerhin Süfsmayer als Associe in der technischen Vollendung passiren, — die Konture, der Hauptentwurf und Winke über die Kolorirung hat er gewifs vorgefunden, und solche als gelehriger Schüler treu benutzt, so wie es allenfalls der heimgegangene Meister gemeint haben mochte; diefs ist mein Glaubensbekenntnifs, und fruchtlos dürfte die Mühe sein, mich zum Konvertiten umzuschaffen. —

Da wir uns nun gerade eben in der Kirche befinden, so scheint es am schicklichsten zu sein, auch von einer neuen Messe zu sprechen, die einen gänzlich unbekannten Namen — Franz Cimmer — an der Stirne trägt, Wenn ein Jüngling, sowol an Jahren, als in

der Kunst, sich gleich bei'm ersten Auffluge in die höchsten Regionen wagt, so zeigt dieſs wol ein ehrenwerthes Selbstvertrauen auf die ihm inwohnende Thatkraft; allein nichtsdestoweniger bleibt das Unternehmen um so mehr mißlich und gefahrvoll, als in einem solchen Alter noch kaum die überzeugende Gewißheit errungen sein kann: „quid valeant humeri, quid ferre recusent?“

Desto freudiger ist aber auch die Ueberraschung, wenn ein Kunstjünger aus seiner tiefen Verborgenheit mit jenem festen Ernste und solider Stetigkeit hervortritt, wie man es nur von dem durch vielfältige Erfahrungen gereiften, zur klaren Erkenntniß gelangten Manne zu erwarten berechtiget sein darf.

Der kaum 18jährige Tonsetzer erhielt von der gütigen Mutter Natur ein Pfund, womit er, nach dem gelieferten ersten Beweise, auch sorgfältig zu wuchern versteht. Er hat — wie man zu sagen pflegt, seinen theoretischen Cursus streng durchgemacht, ist mit der Behandlungsweise der Singstimmen, so wie mit der technischen Anwendung der verschiedenartigen Instrumente in ihrer zweckmäßigsten Wirksamkeit schon ziemlich vertraut, zeigt in seiner Schreibart die lobenswertheste Korrektheit, versteht einen schönen, männlich edlen Gedanken nach den Musterbildern unsrer klassischen Meister konsequent festzuhalten, treu den Regeln und Fundamental-Gesetzen des doppelten Kontrapunkts zu behandeln, so wie sich überhaupt der ächte Beruf und die reine Liebe zur wahren Kunst durch einen auf das höchste potenzirten Fleiß, der leider zu den phönixartigen Erscheinungen unserer Tage gehört, und durch die beharrlichste Genauigkeit in der Ausarbeitung nachahmungswürdig verkündigt. —

Die meisten Hauptsätze sind richtig aufgefaßt, und die durch Worte darin ausgedrückten Gefühle und Empfindungen ohne kleinliche Malerei den Tönen übertragen; die glücklich gewählten Motive, so wie die Begleitungsfiguren des Instrumentale werden fast immer stetig, bald thematisch, bald kanonisch durchgeführt, wie es der Würde des erhabenen Kirchenstyls zusteht; ausser mehreren Fugatos, wie z. B. im „Gratias“ — „qui tollis“ — „et in spiritum sanctum“ — „qui locutus est per Prophetas“ — „Sanctus Dominus Deus Sabaoth“ u. s. f. kommen im „Gloria,“ im „Credo“ und im „Offertorium“ großangelegte, gründlich geschriebene Fugen vor, denen man nachrühmen kann, daß sie bei aller darin entwickelten Gelehrsamkeit sich nie zur nüchternen Künstelei oder scholastischen Trockenheit hinneigen. Unter ihnen gebührt jener über den Glaubensartikel: „et vitam venturi saeculi, Amen“ der Ehrenplatz. Es ist eine kräftige, imposante Doppelfuge, auf vier verständig gewählte Subjekte gebaut, welche, wiewohl nach den strengsten Regeln, doch dabei wahrhaft geistreich, und mit einer scheinbaren poetischen Freiheit behandelt, ein kunstreiches Ganze bilden, bald vereinzelt, bald übereinander gelegt, jetzt vergrößert, nun verkleinert, per arsin et thesin, verkehrt, rückgängig verkehrt, krebsartig, in der halben und ganzen Engführung, jedes Thema an und für sich selbstständig, und wieder alle gemeinschaftlich auf einen Centralpunkt des harmonischen Kolosses zusammenwirkend, erscheinen, also, daß man über dieses kontrapunktische Gewebe mit Fug und Recht das Urtheil fällen mag: dieser Probierstein der Tonsetzkunst kann mit den anerkanntesten Mustern seiner Gattung in einen Wettstreit sich einlassen, indem alles bis auf die geringfügigsten Nebentheile mit einer Sorgfalt und einem Studium ausgearbeitet ist, welches, auch ohne durch des Namens Berühmtheit zu bestechen, der Kenner volle Achtung gewinnen muß. Eben so wenig vernachlässigt ist im ganzen Werke der schöne, fließende Gesang und weder den Instrumenten noch den Menschenstimmen wird irgend etwas zugemuthet, das ihnen nicht naturgemäß wäre. Die Orchesterpartie, wenn gleich unterstützend, behauptet demungeachtet ihre eigenthümlichen Rechte; das Saitenquartett, wie die Bläser haben ihren zugemessenen Wirkungskreis, worin sie sich nicht wie abhängige Trabanten, sondern vielmehr als wesentlich Antheil nehmende Bundesgenossen um die harmonische Achse bewegen, und, jedes seinen eigenen Weg wandelnd, dennoch unzertrennbare Glieder einer einzigen großen Kette bilden.

Sätze, auch in melodischer Berücksichtigung einer vorzüglichen Anszeichnung würdig, sind folgende: „Kyrie“ (G-dur); „Gratias“ (F-dur, mit Begleitung von drei Violoncells) „Et incarnatus est“ (D-dur, ein rührendes Quadricinium) „Crucifixus“ (A-moll), „Benedictus“ (C-dur) als freier vierstimmiger Kanon, mit interessanter Wechselbegleitung, und einem stolzen Grundbaß, welche Stimme überhaupt im ganzen Werke, wie sich's gehört, als Matador behandelt wird; endlich das dem frommen „Kyrie“ im Karakter befreundete „Dona nobis pacem“ (G-dur) worin einige frappante Modulationen so natürlich mittels enharmonischer Verwechslungen resolvirt. — So sei denn dem jugendlichen Tonmeister zu seinem vielversprechenden Erstlinge Glück gewünscht. Mochten ihm doch nie trugerische Irrwische von der so muthig und mit solch' entschiedenem Erfolge betretenen Bahn verlocken. Amen! —

Ein wahres National-Musikfest wurde abermals die diesjährige Prüfung der Zöglinge des

vaterländischen Konservatoriums. Der eingeführten Ordnung gemäß diente wie gewöhnlich ein Prolog in italienischer Sprache, von einer Schülerin mit wohllautendem Organ und richtiger Betonung, doch wohl nur aus verzeihlichem Eifer etwas gar zu schnell gesprochen, zur Einleitung, und nahm jene Nachsicht in Anspruch, welche einer so preiswürdigen Anstalt zu zollen Pflicht sein wurde, sollte sie ja derselben in größerem Maaße bedürfen, als nach den neuerdings abgelegten Beweisen wirklich sich zeigte. Die darauf folgende Ouverture aus Lindpaintuers Oper: „Hiltrude," ein eben so gefälliges, als fleißig gearbeitetes Tonstück von brillanten Effekt, mußte bei einer solchen präcisen, energischen, trefflich nuancirten Ausführung auch eine gewaltige Wirkung hervorbringen, und für die zu erwartenden Kunstgenüsse das vortheilhafteste Vorgefühl erwecken. Dieses wurde denn nicht nur befriedigt, sondern übertroffen und bis zum Enthusiasmus gesteigert durch die ausgezeichneten Leistungen der Zöglinge Leeb, Zimmerl, Bauer, Pötschacker, Kröpsch, Broch und Eisler, welche auf ihren Instrumenten jene bewundernswerthen Fortschritte bethätigten, die bei trefflichem Unterrichte, nicht erhaltendem Eifer und fortwährender Uebung verläßlich zur Stufe der Meisterschaft führen müssen. —

Das erste Paar — Leeb und Zimmerl — trug ein Concertino für zwei Horner, von Lindpaintuer, vor, vermuthlich auf die Virtuosität eminenter Künstler der Münchener Hofkapelle berechnet, und darum beinahe auch allzuschwierig, um mit beschränkten jugendlichen Kräften auszureichen. Die rustigen Kämpfer überwanden glücklich die gefährlichsten Klippen, und in den Kantilenen herrschte die schönste Harmonie. —

Bauer spielte die Violoncell-Variationen in F von Merk, rein, deutlich, und mit vieler Bravour; in den Tenor-Lagen ist sein Vortrag besonders gesangreich und anmuthsvoll.

Pötschacker entwickelte in einem ganz allerliebsten Hoboe-Rondeau, von Baron Lannoy komponirt, einen vollen, kernigen Ton, Geschmack, Ausdruck, und bedeutende mechanische Fertigkeit; in ihm erblüht ein herrlicher Nachwachs.

Kröpsch ließs sich in freundlichen Klarinett-Variationen von Riotte hören. Wer könnte wohl in diesem zarten, seelenvollen Spiel, in diesem reizenden, bis zum Hauche zerfließenden Mezza voce den Mentor Friedlovsky verkennen, einen Meister, der eben was Delikatesse und Tönezauber betrifft, seines Gleichen sucht? — Der gute Same ist hier auf einen höchst fruchtbaren Boden gefallen. In dem kleinen Broch lernten wir abermals ein wahres Wundermännlein kennen, bei dem man ungewiß wird, was mehr zu bewundern sei: die Kühnheit, in die Reihe der Virtuosen zu treten, oder die Duodez-Fingerchen, die so Unglaubliches vollführten. Der Mignon-Heros — dem Vernehmen nach erst seit einem Jahre Zögling des Institutes — wagte sich nämlich an Mayseders Polonaise in H-dur, und kam, wenn gleich nicht ohne leichte Wunden, doch wirklich siegreich vom Schlachtfelde.

Eisler blies Fagott-Variationen von Kummer dem jüngern; er besitzt einen sonoren Ton und viele Geläufigkeit; doch die Komposition hat zu viele Monotonie, und klingt veraltet; überhaupt ist das Fagott zwar ein vortreffliches Full-Instrument, von dem einzelne Töne, zweckmäßig angebracht, höchst wirkungsvoll sind; zu Seitänzersprüngen und halsgefährlichen Passagen läßt es sich dagegen nur mit Widerwillen zwingen.

Die Schüler und Schülerinnen der ersten, zweiten und dritten Gesangsklassen trugen vierstimmige Vokal-Chöre — für zwei Soprane und zwei Alt — vor:

1) Von Seyfried: Abendlied von Gellert: „Herr! der du mir das Leben;" einfach, klar und kindlich fromm. 2) Von Gyrowetz: ein unbekanntes Gedicht: „Arbeit macht das Leben aufs;" harmlos und munter. 3) Von Schubert: der 23ste Psalm: „Gott ist mein Hirt;" eine tief empfundene, geistreich aufgefaßte Hymne, doch hinsichtlich der häufigen Modulationen eben nicht leicht auszuführen, aus welchem Grunde auch das zur Unterstützung beigegebene obligate Pianoforte keineswegs als Luckenbüßer erscheint.

Die reine Intonation, der ausdrucksvolle Vortrag, die zarte Vertheilung von Schatten und Licht, so wie das sichere Portamento verdienen unbeschränktes Lob.

Mit voller Orchester-Begleitung wurde gegeben: 1) Terzett von Puccita. Ei, ei! wie kommt Saul unter die Propheten? I nu! man will dem Zeitgeschmack auch ein Opfer bringen, und die Schulerinnen von jungfräulichem Alter wollen ihre Bravour im Rouladen- und Koloraturen-Unwesen zu Markte tragen. — Basta, wenn's denn also sein muß. 2) Sextett: „Alla bella Despinetta" aus Mozarts „Cosi fan tutte." Tausendmal willkommen, du lieber, lieber Gast! Doch weh! Wo Rosen, sind auch Dornen. Der Mittelsatz (Allegro assai ¾ Takt) wurde moderato e commodo genommen, und das klang für Ohren, die's anders gewohnt sind, ganz verzweifelt. 3) Final-Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes," aus der ersten Abtheilung von Haidns Schöpfung. Ein Unglück kommt selten allein. Auch in dieser Prachtfuge wurde das Zeitmaß unbarmherzig geschleppt, und dadurch der ganze herrliche Totaleffekt zerstört. So war denn ein einziger Mißgriff hinreichend, das alte Sprüchwort: Ende gut, alles gut, hier unanwendbar zu machen. — —

(Schluß folgt.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 1. November. Nro. 44. 1826.

II. Recensionen.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini. Im vollständigen Klavier-Auszuge eingerichtet vom Komponisten, mit deutschem und französischem Texte.

Berlin, bei A. M. Schlesinger. Preis des ersten Akts 6 Rthlr., des zweiten 4 Rthlr. 15 Sgr., des dritten 5 Rthlr.

Ueber Olympia ist seit ihrem Erscheinen auf der berliner Bühne so viel geschrieben und gesprochen worden, dafs jedes fernere Wort überflüssig erscheinen müfste, wäre nur die Mehrzahl der frühern Berichterstatter stets darauf ausgegangen, zu einer überzeugungsfesten Ansicht von der Sache zu leiten, statt auf den unergiebigern Zweck hinzuarbeiten, ihre individuelle Meinung durch allerlei Ueberredungskünste und literarische Spiegelfechtereien geltend zu machen. Jene erwünschtere Richtung war zunächst dadurch versperrt, dafs das Werk bisher nur einem kleinen Theil des deutschen Publikums (in den wenigen Städten, wo es zur Aufführung kam) bekannt und zum eigentlichen Studium gar nur Einzelnen zugänglich war. Man kann aber nicht auf Ueberzeugung hinarbeiten, wo dem andern Theil die Möglichkeit eigener Prüfung abgeht; und so ist erst jetzt, mit der Herausgabe des vollständigen Klavier-Auszuges, der rechte Zeitpunkt für eigentliche Beurtheilung eingetreten. Bei der besondern Art spontinischer Instrumentation genügt auch der Klavier-Auszug zu jenem Zwecke wenigstens ungleich mehr, als bei deutschen, etwa bei Mozartschen, Weberschen, oder gar Beethovenschen Kompositionen der Fall sein würde.

Indem so durch einen äusserlichen Umstand die gründliche Behandlung aufgehalten wurde, gewann das Parteienspiel um so freiern Raum. Eine Zeitlang schienen die Namen Spontini und Olympia schon hinreichend, alle Diskussion in unwürdige Parteiung, gegenseitige Anfeindung und Verunglimpfung zu verkehren. Welche Antriebe in diesem Parteienkampfe von beiden Seiten statt gefunden haben, welche Waffen man da und dort sich erlaubt, verdient in einem, dem Interesse der Kunst gewidmeten Blatte keine Darlegung. Nicht einmal erwähnt hätten wir das ganze Wesen, wenn sich nicht daraus lernen liefse, wie machtlos solches Treiben an dem treuen, selbstbewufsten Karakter des deutschen Volkes scheitert. Alle jene Parentationen haben Spontini in der Gunst des deutschen Publikums nicht um einen Schritt weiter gebracht; und alle Verunglimpfungen und Anfeindungen ihm und seinen Werken nicht geschadet. Und so wird es stets sein. Eine kurze Zeit kann es gelingen, unser Publikum zu blenden, zu überlisten; im rechten Augenblicke durchdringt aber das Licht der Wahrheit alle Nebel und Vorspiegelung und das Rechte wird freudig von allen Seiten erkannt. Dies wird auch in Betreff Spontini's früher oder später erfolgen und der Parteienstreit wird zu nichts gedient haben, als das Interesse an der Untersuchung, deren Ausartung er im Grunde ist, warm erhalten zu haben. In dieser Anerkennung seiner eigentlichen Bedeutung wollen wir selbst seine Er-

scheinung, fiele sie auch manchmal unangenehm in's Auge, toleriren.

Eine stärkere und hartnäckigere Gegnerin als Neid und Anfeindung fand aber Spontini in einer Art von Negationskritik, die die Männer vom Fach an ihm übten und die seinem Einwirken gewifs bedeutend entgegen getreten ist, wenngleich sie sich mehr durch mündliche Tradition, als durch Schrift verbreitet hat. Sie gewann aber diesen Einfluss, weil sie auf Gründen beruhte; und insofern verdiente sie auch vor ununterstütztem Lob und Tadel den Vorzug. Allein auf welchem Grunde? — Einzelne Abweichungen bei Seite gesetzt, können wir wohl das Prinzip jener Opposition folgendermafsen karakterisiren. Alle bessern deutschen Tonkünstler halten mit Recht an derjenigen Art technischer Ausbildung fest, die sich aus der Schreibart der Kontrapunktisten ergeben und besonders in der Periode der grofsen deutschen Kirchenkomponisten, Bach, Händel und ihrer Zeitgenossen, befestigt hat. In der Uebung der kontrapunktischen Schreibart nach jenen Mustern finden sie das Mittel, sich eine in allen Beziehungen tüchtige Entwickelung der musikalischen Idee anzueignen. Dieses Resultat der Schule ist die erste Foderung, die sie an eine Komposition stellen, ja sie gerathen wohl dahin, die Gaben der Schule — die Ausarbeitung — denen des Talentes und geistiger Vertiefung vorzustellen; alles dies auf Antrieb des tiefmusikalischen Geistes der Nation, für die Musik schon an sich, ohne Anknüpfung an eine bestimmte Idee oder ein bestimmtes Aeufsere (z. B. Gedicht, besonders Drama, Tanz u. s. w.) wichtig, lebenerregend und lebenspendend ist. Wie auf diesem Wege die Kirchenkomposition, namentlich durch die oben genannten Meister, und die Instrumentalkomposition in Symphonien, Quartetten u. s. w. so weit ausgebildet ist, dafs andre Nationen sie nicht einmal ganz zu fassen, geschweige ihr nachzueifern vermögen: so ist auch in den deutschen Opern (abgesehen einstweilen von ihrer dramatischen Geltung) ein Reichthum von Musik niedergelegt, neben dem sich die Werke der Ausländer nicht entfernt sehen lassen können. Was nun sonach deutsche Tonkünstler und Theoretiker in ihrem Besitze vorfanden, daraus bildeten sie einen Maafsstab, dem sie ohne Weiteres die spontinischen Kompositionen unterwarfen. Schien es ihnen nun hier an jener Fülle von Harmonie, jener gediegenen Stimmführung, jener stetigen Haltung und Ausarbeitung, selbst an jenem Reichthum von musikalischen Gedanken zu gebrechen, den unsere Meisterwerke aufweisen: so glaubten sie ein verwerfendes Urtheil vollkommen begründet, ohne zu untersuchen, ob und wiefern eben die spontinische Kompositionsweise seiner Nationalität, Eigenthümlichkeit und seinen Tendenzen entsprechend und eine andere, z. B. die deutsche, damit unvereinbar sei. So wirkte auch hier die unter den Musikern so häufige Versäumung allgemeiner Aufklärung zu höherm Bewufstsein über Kunst störend und verwirrend; alle jene abgerissenen, äufserlichen Bemerkungen: dafs Spontini magere Grundbässe, dürftige Stimmführung, einförmigen Rythmus habe, überladen instrumentire, sich oft wiederhole und was dergleichen mehr, haben weder in der Erkenntnifs sonderlich gefördert, noch einen äufserlichen Ausschlag geben können.

Auf das Letztere war es aber bei einem Theil der Urtheilenden unverkennbar abgesehen; und zwar aus einem an sich löblichen Beweggrunde. Erblicken nämlich Kenner der vaterländischen Kunst unsere Bühnen von zahllosen ausländischen Produktionen, und zwar zum Theil den aller miserabelsten, überwuchert und deutsche Werke verdrängt od. erstickt: so mufste sich bei vielen eine Opposition u. ein Verschliefsen gegen alles Fremde ohne Unterschied erzeugen, besonders wenn man dessen Inferiorität, wie oben erwähnt, dargethan meinte. So ist nicht nur die löbliche deutsche Weise, Alles in seiner Eigenthümlichkeit anzuerkennen und gelten zu lassen, öfters in ein undeutsches Zurückweisen des Fremden ausgeartet, sondern es ist auch noch nicht (oder wenigstens nicht öffentlich und allgemein genug) erkannt worden, dafs wir ja dieses Eindringen des Fremden zunächst durchaus um selbst zuschreiben

müssen." Irgend etwas muſs in dem Fremden enthalten sein, das dem Einheimischen zur Zeit noch fehlt (wäre es auch in noch so viel andern Beziehungen vorzüglicher) denn ohnedem läſst sich nicht begreifen, wie jenes sich auf Kosten des letztern Eingang und solche Geltung hätte verschaffen können. Zu dieser Erkenntniſs aber müssen wir, wenn es mit uns besser werden soll, alle hinarbeiten: **das Fremde ist zu uns gedrungen, daſs wir an seiner Erkenntniſs uns selbst, und was uns Noth ist, kennen lernen sollen.**

In diesem Sinne ist nicht nur der Unterzeichnete für seine Person stets zu Werke gegangen*), sondern auch die musikalische Zeitung (einzelne ihrer Tendenz weniger entsprechende Aufsätze ausgenommen) hat dieses Ziel nicht aus den Augen verloren. Bei ihrem Entstehen fand sie so ziemlich alle Journale gegen Spontini vereinigt und namentlich unter den Musikern an der Tagesordnung, sich gegen ihn auszusprechen; dies machte es dringend nothwendig, vor Allem nur auf das unverkennbar Werthvolle in Spontini's Schöpfungen hinzuweisen, und seine Erscheinung in Harmonie mit dem Gange der Kunstentwickelung im Ganzen darzustellen**). Was damals nur angedeutet werden konnte, ist jetzt weiter zu führen, und so wollen wir für unser Theil an dem würdigsten der fremden Werke neuester Zeit beginnen, das Fremde und Eigene zur vollen Erkenntniſs zu fördern. (Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 23. Oktober 1826.

Instrumental- und Vokal-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses von Belke, Königl. Kammermusikus.

Der heutige sehr magere Anschlagezettel versprach eben nicht viel; um so mehr aber wurde Referent erfreut, als er sich durch die Virtuosität der Herrn Gebrüder Belke auf der Baſsposaune und auf der Flöte so reichlich entschädigt fand. — Es ist wol wahr, was unlängst ein Korrespondent dieser Zeitung bei Gelegenheit eines Solo auf der Baſsposaune aussprach, daſs nämlich dieses Instrument nicht geeignet wäre, um durch Kunstfertigkeit darauf zu glänzen — zugleich fügte er hinzu, daſs ihm das einfache Solo aus Mozarts Requiem lieber wäre, als alles andre. — Muſs man es aber nicht, frage ich, zu einem schon sehr hohen Grade von Kunstfertigkeit gebracht haben und alle Schwierigkeiten leicht überwinden können, um im Stande zu sein, jenes Solo mit Sicherheit vorzutragen? So verhält es sich mit allen musikalischen Instrumenten, und jeder, der sich mit dem Praktischen derselben nur ein wenig beschäftigt hat, wird mir gewiſs beistimmen. Wenn man nun also Herrn Belke oder irgend einen andern ausgezeichneten Künstler auf der Posaune groſse Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwinden hört, so darf man wahrlich nicht an ein einziges einfaches Solo denken, den Künstler darauf zurückführen und ihn bestimmen wollen, nur dergleichen vorzutragen; man muſs vielmehr den Fleiſs und die Anstrengung des Künstlers ruhmlichst und dankbar anerkennen und ihn aufmuntern, auf dem einmal eingeschlagenen Wege, das Instrument zur höchsten Vollkommenheit zu bringen, mit redlichem Eifer fortzugehen. Auf diesem Wege findet Referent Herrn Belke, der sogar auf einen weiteren, als den gewöhnlichen Umfang seines Instrumentes bedacht gewesen, und hierin glückliche Fortschritte gemacht hat; er bläst jetzt mit Sicherheit zwischen

und giebt uns in den obern Oktaven diatonische und chromatische Scalen zu hören; auch ist sein Ton, besonders im Adagio, höchst angenehm und wenn er es vielleicht dahin bringen kann, die schnelleren Passagen mit ganz gleichmäſsigem Ton vorzutragen, so wird er nichts zu wünschen übrig lassen. —

*) Vergl. die Kunst des Gesanges von A. B. Marx. Vorrede und drittes Buch.

**) Vergl. der Ztg. ersten Jahrg. No. 7, S. 59.

In einem etwas langen Flötenkonzerte von Tülou und vorzüglich in einem Konzertino eigner Komposition, hatte Referent Gelegenheit, auch des Konzertgebers Bruder, Flötisten in dem rühmlichst bekannten Leipziger Orchester, zu bewundern. Was man von einem Flötisten verlangen kann, gab uns dieser: einen dicken Ton, Sicherheit im Vortrage der schwierigsten Passagen, selbst in As-moll, und ein ausgebildetes Stakkato; auch seine Komposition ist rein, alles zweckmäfsig angelegt (also keine leichte Modewaare) und dürfte daher, wenn der Komponist sie öffentlich machen wollte, einem der Herren Musikverleger nicht unwillkommen sein. — Zum Beschlufs hörte Ref. heute Abend den Konzertgeber auf dem Tenorhorn, was auch mit dem gröfsten Beifall aufgenommen wurde; vorher sang Herr Hauser, Königl. Sänger aus Dresden eine Arie von Rossini, statt deren ich lieber von Herrn Hauser die auf dem lügenhaften Anschlage-Zettel angekündigte Arie von Mozart gehört hätte, und Herr Tauber spielte auf dem Flügel Variationen über ein Norwegisches Thema, die er hier mit Präcision vortrug. Um von Allem Etwas anzugeben, deklamirte Demoiselle Auguste Sutorius: „Der kleinen Liese Heirathe-Ideen;“ — eine niedliche Liese, aber keine niedlichen Ideen. Gehört solches Zeug in den Konzertsaal? Was denkt man von unserm Publikum? — —

Dehn.

Leipzig, den 7. September 1826.

(Aus einem Briefe.)

Erlauben Sie, dafs ich Ihnen von dem, was in diesen Tagen ein besonderes Interesse in mir erregte, wenigstens etwas mittheile. Möge das Streben nach Wahrheit und Richtigkeit der Gedanken bei Ihnen den Mangel an Schönheit der Einkleidung entschuldigen. So viel, als möglich, werde ich den Eindruck, welchen die Leistungen eines berühmten Künstlers auf mich machten, Ihnen in seiner ursprünglichen Form mitzutheilen suchen.

In der That erfüllte mich die Nachricht, dafs Moscheles hier sei, mit wahrer, inniger Freude. Er ist ein ausgezeichneter Tonkünstler. Voll Verlangen sahe ich dem 5. September entgegen, wo von „Ignaz Moscheles, Prof. der Königl. Akademie der Musik zu London,“ Konzert gegeben wurde. Das Ganze eröffnete die Ouvertüre zu Oberon, von Karl Maria v. Weber. Die durch Zufall in mir entstandene Vorstellung der körperlichen Schwachheit des entschlafenen Meisters, die nicht ohne allen Einfluss war, und die damit gleichzeitig verbundene Idee der Originalität des Freischütz, die vielleicht in dem neuesten Werke vermifst werden dürfte, machte mich vor dem Beginnen der Ouvertüre etwas verlegen. Aber bald erkannte ich meinen Irrthum. Der Anfang der Ouvertüre überzeugte mich, dafs der unerschöpfliche Weber immer neu und interessant sein konnte. Welcher herrliche Anfang mit Blasinstrumenten, welche originelle Führung der Saiteninstrumente, was für eine süfse schmelzende Modulation spricht sich darin aus! wie hat der Komponist so herrlich in den Momenten, denen er eine besondre Kraft zu geben sich veranlafst fühlte, seinen Zweck erreicht. Wer kann ohne innige Theilnahme solch ein Meisterstück anhören. Gewifs, jeder Zuhörer war tief ergriffen. Das Orchester, an dessen Spitze Mathäi steht, feierte dabei seinen Triumph. Nun trat Hr. Moscheles mit einem neuen Pianoforte-Konzert auf. Es war in jeder Hinsicht brillant und von trefflichem Effekt. Weniger läfst sich dies von dem darauf folgenden Hymnus von Mozart ohne Begleitung, von Herrn Musikdirektor Schulz dirigirt, sagen. Wir kennen, in dieser Form, nichts von dem unsterblichen Meister. Die mögliche Ummodelung kann ihm daher nichts weniger als vortheilhaft sein. Mozart wufste, was und warum er es wollte. Auch war das Ganze gegen den Vorgang, abstechend und grell in den Stimmen.

Hierauf folgten: Erinnerungen an Irland, Phantasie für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Moscheles. Hat uns das Spiel dieses ausgezeichneten Tonkünstlers bezaubert und berauscht, so müssen wir dennoch gestehen, dafs uns die Komposition des genannten Stückes nichts weniger, als befriediget, vielmehr das Innere mehr entzweiet und be-

unruhiget hat. Gewifs 20 verschiedene Themen mit so viel verschiedenen Kadenzen des Orchesters wurden darin hörbar. Einheit, Ordnung, Uebereinstimmung der einzelnen Partieen, hat Einsender sehr vermifst, dagegen die ungemeine Fertigkeit beider Hände, die gleichmäfsigste Beweglichkeit in allen Tonarten, die vielseitige Anwendung der Triller bewundert. Auch war wol diese Partie mehr für Effekt, als Kunst berechnet, daher an ihrem Orte. Den zweiten Theil des Ganzen eröffnete eine Ouvertüre vom Ritter von Seyfried, mit klaren und einfachen Modulationen, nicht ohne Anmuth und Gefälligkeit, aber weniger imposant, als die erste. Von dem darauf folgenden Rondeau brillant mit Orchesterbegleitung von I. Moscheles würde Ref. sagen: dafs es eine leicht vorüberschwebende, melodische Tonführung, ohne festen Karakter gewesen sei. Die nun von Solbrig vorgetragenen Deklamationen, von denen besonders zwei am unrechten Orte waren, hätten ausfallen können. Der Vortrag der Kunst gehört der Jugend an. Am Ende des Ganzen entwickelte Moscheles in einer freien Fantasie das Höchste seiner Kunst. Eine solche Gewandheit, Fertigkeit, Lebendigkeit auf dem Pianoforte sah Ref. noch nie; eine solche Meisterschaft in Ueberwindung der gröfsten Schwierigkeiten dieses Instruments niemals. Dem Meister wurde daher auch der lauteste Beifall zu Theil. Ciz.

Königsberg in Preufsen, September 1826.

(Schlufs aus No. 43.)

Ueberhaupt ist das Kunsttreiben hier zu Lande ein unerfreuliches Getreibe. Herr Musikdirektor Jensen, Organist bei der deutschreformirten Kirche, ein gründlicher Theoretiker, giebt den Studirenden den Unterricht im Generalbafs und Kontrapunkt, die Singakademie bildet den Vortrag des strengen Styls aus. Dies und manches andere ist schon No. 14 d. Ztg. aufgeführt, wo die hiesigen Leistungen schematisirt sind. Ich hebe nur Eines heraus. Die akademische Singanstalt übt im Zusammenhalten, bildend für Chorsänger. Von einer andern Seite wird auch für leichtern und gefälligern Genufs gesorgt. Wird dort manches ernsterer Art von Kunstliebenden exekutirt, so wird hier in engerem Rund Gesang und Freude geweckt. Seit Dec. 1824 wird an einer Liedertafel*) der Sinn für reinen Gesang genährt. Ein oder das andere geniale Gedicht fand seinen Komponisten. Ackermann, Bobeck, Claudius, Freihr. von Eichendorff (bekannt durch seine „Krieg den Philistern“, Hartung, Jacob, Laugbein, Wilh. Müller, Neumann, Shakespeare, Schindelmeifser, Schmidt, Streckfufs (der treffliche Uebersetzer des Ariost) sind die Dichter, von denen einiges recht Gelungene für leichtere Unterhaltung zu Tage gefördert ist. Ganz besonders hebt sich in der Sammlung heraus ein Capriccio: In die Höh'. Komponisten sind: J. Fr. Dorn, Flemming, Hoffmann, Jensen, Louis Maurer (ein trefflicher Violinist) Reichard, Rex, Römer, Rungenhagen, Sämann, Schmidt, Witt H. Wurst, Zander, Zelter (Fuge aus dem Knaben Wunderhorn). Versuchte sich nur nicht auch mancher Unberufene! Doch mag ich's nicht bergen, diese Liedertafel trug schönere Früchte, als vielleicht eine ihr nahe befindliche Gesellschaft. Denn aus einer gefurchten Stirn quillt nicht immer Gedankenfülle. Hier blüht doch noch frisches Leben, webt Hauch der Freude. Mitunter kann in der Folge auch wol Gediegenes sich Luft machen. Die Eitelkeit zu dichten und komponiren ermüdet endlich auch. Aber es entstehen Parteien. Sogenannte Künstler von Profession blicken auf die Laien, die nicht kontrapunktische Spitzfindigkeiten durchgrübelt, verachtend herab, als ob nicht gerade das Volk Kunstdarstellungen aufnehmen und würdigen müsse und als ob gebildeter Sinn Kunstschönheit zu fühlen nicht hinreiche — nicht Liebhaber, die sich alles leicht machen und pedantische Professionisten zu einer Klasse gehörten.

Eine Menge Singvereine arbeitet einer dem andern entgegen. Der Verein trennt sich. Bald erliegt der schönere Kunstzweck elenden Persönlichkeiten. Erhebt ein scharfer unparteiischer Kritiker irgendwo seine Stimme, rugt

*) Die Zusammenkünfte sind am ersten Montag.

den Unfug, sichtet — auch unter der Rose wird er aufgespürt, hervorgezogen, der Persönlichkeit angeklagt, der Ignoranz, und überhaupt kein kompetenter Richterstuhl anerkannt. Rechtfertigt er sich, so ist des Federkriegs kein Ende, schweigt er, so ist das Anerkenntniss seiner Schuld. In jedem Fall steht er im Nachtheil. Und auch nicht einmal den Vortheil gewähren die Parteiungen, wie wol anderwärts, dafs durch Reibungen Wetteifer entflammt, manches entwickelt, klarer gemacht, befestigt werde. Jedes geht in stolzer Selbstgenügsamkeit den Kopf in den Nacken werfend für sich selbst hin, scheidet sich ab, unterstützt nicht grofse Aufführungen, die nicht ohne Zusammentragen verschiedenartiger Kräfte zu Stande gebracht werden können. Dem. Kartellieri, einzig im Vortrag italienischer Singsachen, unterrichtet im Gesang, Herr Kartellieri — beider Vater, einst Buffone auf dem Theater in Mailand, hier eine Reihe Jahre hindurch verdienter Gesanglehrer — imgleichen Herr Haberbier, Adjunkt des Herrn Gladau, Organisten an der Domkirche, sind ausgezeichnet im Pianofortelehrfach. Desgleichen Herr Leo — gebildet bei Herrn Musikdirektor Zelter in Berlin — seine Tüchtigkeit bewährend durch Kompositionen im gebundenen Styl z. B. fugirte Sätze, und erinnernd an seinen grofsen Namensverwandten, den Mitgründer der neuern Tonsetzkunst im Mittelalter, und die Hrn. Paulini und Tag. Als jungen, talentvollen Künstler nenne ich auch Herrn Ollech, der sein Instrument mit Geist, Leichtigkeit und nicht gemeiner Fertigkeit behandelt, der Unterricht anbot, dem es aber noch nicht gelang, obgleich er in Konzerten und durch seine Methode Aufmerksamkeit erregte, zur Schaar anerkannter Musiklehrer sich hinaufzuarbeiten. Gleichwohl hat er bereits tüchtige Schüler gebildet, einige Sonaten, Lieder, grofse Walzer, Rondo's, Variationen auf das Thema aus Mozarts Belmonte: „Wie könnt' ich deine Huld vergessen" und Einzelnes aus der Messe z. B. Kyrie, Sanktus etc. gesetzt. Gelänge es ihm nur, unter der Anleitung eines tüchtigen Meisters an einem Orte, wie Berlin, Breslau, wo Musik besser gepflegt wird, sich zu vollenden und zu genialen Schöpfungen zu begeistern! Bei uns, statt ein keimendes Talent aufzumuntern und zu unterstützen, unterdrückt man es nur zu oft. Aber eine Menge unberufener Musiklehrer auf Klavier und Guitarre läuft herum; Mädchen wie die Schneidermädchen, die für 1 bis 2 Rthlr. monatlich Unterricht anbieten, und denen es auch gelingt, einige Hopsschleifer und Ecossaisen beizubringen. An die trefflichen Bach'schen Leistungen ist da natürlich gar nicht zu denken, oft nicht einmal an richtigen Fingersatz, an Manier, Triller, Doppelschlag, Kadenz, tremando, selbst nicht an Uebung der Tonleitern. Ein gewisser Klaviermaitre hält sogar Verbindungsbogen und Schleifbogen für synonym. Höchstens ist es auf Fingerfertigkeit, Spielereien mit dem Pedal — wobei das jeu d'ange zu einem wahrhaften jeu de bustes wird — und Seiltänzerei abgesehn. Entweder seelenlose Fixfingrigkeit in einer Hummelschen Sonate, oder stumperhaftes Geklimper aus den Wienern. Mancher versucht ohne Weiteres sich in der Komposition, vergessend, dafs selbst geistlose Fugen Zusammensetzen Resultat, nicht des Genies, sondern mathematischen Kalkuls ist. Schwerere Saiteninstrumente als: Harfe, selbst Geige, Cello, Blasinstrumente, wie Oboe, Klarinette, Horn werden wenig oder gar nicht gelernt. Man scheut da die Schwierigkeit, auch sind sie nicht in den Thee's anwendbar. Daher denn ausser Duetts, Trio's, höchstens Quartett- und Quintettmusik, keine grofse Aufführungen von Kunstsachen zusammen zu bringen sind. Am auffallendsten ist der Mangel an Gesangbildung. Alles geht auseinander. Höchstens zu Wohlthätigkeitszwecken mifsbraucht man die Kunst, die Stadtarmen mit Holz zu versehen, arme Familien zu unterstützen, sogenannte Pauvres honteuses. So gab man auch im Verlaufe dieses Sommers Konzerte für die Griechen. Ueberall bot man die Kunst auf für die unglücklichen Griechen? Ein wandernder Kunstapostel J. G. Schnetter, der sehr schlechte quatre pieces pour le Pianoforte, herausgegeben, spricht hier in Konzerten das Mitleid an. Da

er seit Geburt des Augenlichts beraubt ist, so wird Zuspruch wahrscheinlich nicht fehlen. Wer wollte Wohlthätigkeitsdrang nicht hoch ehren? Aber die Kunst ihm unterordnen, oder auch nur mit dergleichen Zwecken in Verbindung setzen, ist Entweihung. Sie genügt sich selbst, ist hoher Zweck genug und sie als Mittel für andere — selbst die edelsten — Tendenzen anwenden, schändet sie. Warum verwendet man Konzerteinnahmen nicht zu Aufhülfe der Kunst selbst? Warum bildet man nicht aus dem Ertrag einen Fond zu Erziehung talentvoller Waisen im Gesang? So würden schön beide Zwecke vereinigt, der moralische und der artistische. Herr Jost (Regisseur der hiesigen Bühne) und seine Gemahlin boten — wie schön! — höchst liberal Knaben und Mädchen unentgeltlich Gesangunterricht, gegen die Verpflichtung, die Chorproben mitzumachen und bei Aufführungen den Chor zu verstärken. Aber Gleichgültigkeit und Vorurtheil — was vermochte gegen diese der glühendste Eifer? Man ersteht im Auktionsbureau oder sonst wo ein leidliches Pianoforte, vielleicht selbst eines von Hrn. Marty, wodurch man ohne viel Kostenaufwand dem Bedürfniss genüge, und, wenn auch nicht halsbrechende Sachen von Moscheles, Ries, doch ein Paar Tänzchen ableiern kann. Man behilft sich mit schlechten Klavierauszügen, wo man denn die Partitur, die vielleicht an 200 Druckbogen*) stark ist, in einem artigen Bändchen von 20 bis 30 Bogen beisammen hat. Das eignet sich dann um so besser zu Geburtstagsgeschenken in das Boudoir eines Mädchens. Und doch gedeiht ohne edlen Gemeingeist, ohne tüchtige Anstrengung, ohne Schule und ohne bildende Muster keine Kunst. Leid sollte mir's sein, wenn dies Lokalgemälde auch das andrer Orte Deutschlands, ja des kunsttreibenden Europa's wäre. Doch wohl auch dann in Ehe sich vielleicht eine Lichtseite auffinden, durch deren Betrachtung man sich schadlos hielte. Auch würden dann diese Bemerkungen, weniger lokal, desto allgemeiner das Interesse in Anspruch nehmen. A.

*) Waren 1600 Seiten; solche Partituren giebt es doch wol in Europa noch nicht.

Wien, im September 1826.

(Fortsetzung aus No. 43.)

Kommen wir nun, per Transitionem — zu den Bühnen-Leistungen. Da zieht uns in's Kärnthnerthor-Theater eine neue Oper: „Die umgeworfenen Kutschen," von Boieldieu. Das Grundmotiv der Handlung, dass ein Landjunker über die Maafsen Gesellschaft liebt, und, um diese immer bei sich auf seinem Tusculum zu besitzen, mit dem Weginspektor einen geheimen Definitiv-Allianz-Traktat abschliefst, kraft welchem letzterer sein Amt also schlecht verwaltet, dass alle vorbeipassirenden Wagen in die künstlich angelegten Gruben stürzen, und die zu Fall gebrachten Reisenden das ihnen bereitwillig dargebotene Asyl noch dankbar annehmen, und während der absichtlich verzögerten Reparatur des beschädigten Fuhrwerkes wenigstens einige Tage hindurch dem Urheber ihres Umsturzes die Langeweile vertreiben helfen mussen, bis ein neuer zeitkürzender Transport anlangt — diese Idee ist — meines Wissens — zwar noch nicht da gewesen, reicht aber eben so wenig als die episodischen Nebenfiguren aus, ein interessantes dramatisches Ganze zu bilden. Da nun auch die Musik, obschon leicht, gefällig und angenehm, wenig Neues bietet, so entsteht billig die Frage: warum gefällt dennoch die Oper so allgemein? Antwort: weil alles so rund zusammen geht, und jedes an seinem Platze steht. Demoiselle Schechner ist zwar wenig beschäftigt, aber in der Arie, wo sie zwei Personen vorstellt, und wechselweise bald Tenor, bald Sopran singt, ganz unvergleichlich. Herr Forti giebt seine Karrikatur zwar mit einiger Uebertreibung, die wol in der Sache selbst liegt, aber sein Humor, seine Regsamkeit, und der entzückende Vortrag aller Gesangstücke machen auch das Zuviel vergessen. Mit gleichem Glücke stellt Herr Kramolini den pariser Petitmaitre, Dem. Boudra ihre kokettirende Alte, die Herren Gottdank, Müller und Röckel, Postwagen-Reisende, die nur im ersten Finale vorkommen, ihre kleinen Partien dar; und die drei Nichten des Gesellschaftfreundes werden von den Demoiselles Heckermann, Franchetti und

Dotti ganz allerliebst gesungen. Des rauschendsten Beifalls erfreuen sich die beiden Arien des Herrn Forti und der Dem. Schechner, erstere im veredelten Buffo-Styl geschrieben, mehrere Duo's, worunter ein eingelegtes, sehr melodisches von Rossini, die deliciösen Variationen über: „au clair de la lune," und ein vielstimmiger freier Kanon, von reizender Simplicität. —

Mit diesem Singspiele buhlt um die Gunst des Publikums Auber's „Maurer und Schlosser," dessen etwas lasciver Stoff gerade so viel Anziehendes besitzt. Das Ensemble darin ist ebenfalls vortrefflich, sonderlich excelliren die Herren Preisinger und Kramolini in den Titelrollen. Da dieses Werk auch bei Ihnen auf dem Repertoire ist, so hieße, weitläufiger darüber zu raisonniesiern, Eulen nach Athen tragen.

Eine dritte Novität, welche mit magnetischer Kraft anzog, und Flut in die Kasse brachte, war das Ballet: „Jocko, der brasilianische Affe." Die choreographische Komposition, klar, verständlich, verdient, so wie Lindpaintners karakteristische Musik, alles Lob; allein wie Herr Briol in seiner beschwerlichen Maske seinen Waldbewohner darstellt, läßt sich nicht beschreiben; er ist ganz Wahrheit.*) jede Miene, jeder Schritt, jede Bewegung der Natur abgelauscht. Sie werden sich selbst überzeugen, da ihn Ihr Balletmeister Titus für Berlin engagirt hat; und es ist kein Zweifel, daſs er über den berüchtigten Joko der Königsstadt einen glänzenden Sieg erkämpfen wird. **)

Die französischen Artisten suchten wenigstens durch Mannigfaltigkeit zu ergötzen. In mehrern Operetten, z. B. „Le nouveau Seigneur de Village" (von Boieldieu) „La lettre de Change" (von Bochsa), „Le Bouffe et le Tailleur" (von Gaveaux), „Les deux Jaloux" (von Dallayrac), „Le Rendezvous bourgeois" (von Nic. Jsouard), „Ambroise" (von Dallayrac), „Adolphe et Clara" (von Ebendemselb.), „Le Delire" (von Bertou), „Le Maitre de Chapelle" von Paer) u. a. konnte als Sänger nur Herr Brice tolerirt werden; die zugegebenen Vaudeville's hingegen: wie „La Mansarde des Artistes," „Le vieux garçon, et la petite fille," „Michel et Christine," „L'homme de 60 ans," „Riquet á la houppe," „Le petit enfant prodigue," „Leonide," „L'ami intime," „Le Colonel," „La maison en Lotterie," „Le secretaire et le Cuisinier," „Jadis et aujourd'hui," „Le Fondé de pouvoirs," „Le Billet de Logement" etc, wovon die Mehrzahl bereits durch Uebersetzungen auf deutschem Grund und Boden heimisch geworden ist, waren für musikalisch gebildete Ohren ein Gräuel; doch fanden Mad Brice, die Hrn. Clement, Fradella, Cesar und Camel darin zum oftern Gelegenheit, sich als wackere, vielseitige Künstler zu bewähren. —

Im K. K. Hofburg-Theater wurde zu den Gastspielen der Mad. Stich, welche Sie mit Stolz die Ihrige nennen können, das uns noch unbekannte Trauerspiel; „Alexander und Darius" einstudirt. Herr Kapellmeister v. Seyfried hatte die erfoderlichen Musikstücke dazu komponirt, und mit besonnener, glücklicher Wahl zwei Chöre aus Händels Alexanderfest benutzt, nämlich die Dithyrambe an Bachus als Tafelmusik, und den sogenann-Sturmchor: „Brich die Bande seines Schlummers" zum vierten Aktschluſs, indem der macedonische König die Brandfackel ins Lagerzelt schleudert. Auch die ganze Scene der Thais ist mimisch-melodramatisch behandelt und zwar so ausdrucksvoll und karakteristisch, daſs der Effekt dadurch von Moment zu Moment gesteigert wird. —

(Schluſs folgt.)

*) Also ganz Affe! Der Korrektor.

**) Nun, nun! Nach unserm kunstphilosophischen Dafürhalten kann man nichts Aeffischers sehen, als den Königstädter Joko. Aber die Pracht und Würde des Koniglichen, Apoll und den Musen geweihten Opernhauses konnte den Ausschlag geben.

Der Korrektor.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 8. November. — Nro. 45. — 1826.

II. Recensionen.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini. Im vollständigen Klavier-Auszuge eingerichtet vom Komponisten, mit deutschem und französischem Texte.

Berlin, bei A. M. Schlesinger. Preis des ersten Akts 6 Rthlr., des zweiten 4 Rthlr. 15 Sgr., des dritten 5 Rthlr.

(Fortsetzung.)

Legen wir aber auf die Unterscheidung der Nationalitäten nicht zu viel Gewicht, wenn wir diesen sowohl auf Idee und Gestaltung der Kunstwerke, als auf die Tendenz der verschiedenen Künstler wesentlichen Einfluſs beimessen? Beschränkt sich nicht vielleicht der Unterschied auf einzelne zufällige Züge, auf Mode, auf Manieren; und ist nicht das Wesentliche, der Kern, überall derselbe? Diese Meinung vernimmt man, seit die drei musikalischen Völker von Deutschland, Italien und Frankreich in thätige Wechselwirkung getreten sind, oft unter Freunden der Tonkunst, besonders wenn es ihnen darauf ankommt, irgend einen Ausländer, dessen Anerkennung sie durch Scheidung der Nationalitäten gefährdet wähnen, in Schutz zu nehmen. Aus einem solchen, zu Gunsten Glucks von einem Franzosen geschriebenen Schutzbriefe berichtet uns Forkel *). „Den seichten Unterschied zwischen Nationen und Gattungen, der nur für die Unwissenheit gemacht zu sein scheint, setzt unser Verfasser ganz bei Seite, und glaubt, daſs das Genie immer das nämliche sei, und daſs man seinen lebhaften und tiefen Eindrücken nie ausweichen könne. Das wahre Genie, sagt er, herrscht über die ganze Welt, so wie die Sonne hoch über unsern Häuptern ohne Unterschied über alle Wesen herrscht und ihr Licht in einem Augenblick über den ganzen Horizont ausbreitet. Mitten aus seinem Brennpunkte gehen tausend Strahlen aus, treffend für alle Nationen. Aus welchem Lande man sein, welches Klima man immer bewohnen mag, so darf man nur Augen haben, um das Licht der Sonne zu sehen, so wie man nur eine Seele haben darf, um die Eindrücke des Genies zu empfinden.“ —

Dieselbe Ansicht, mit mehr oder weniger Arroganz gegen Andersdenkende, mehr oder weniger belustigendem Bombast können wir noch heut im Fache der Musik vernehmen, während in allen andern Fächern die gleiche Unterscheidung, z. B. des verschiedenartigen Karakters italischer und deutscher, oder niederländischer Malerschulen, deutschen und französischen Trauerspiels u. s. w. längst anerkannt ist. Höchstens merkt man irgend ein äusserliches Abzeichen an, z. B. daſs die Franzosen eintönige Bässe, daſs die Italiener seichte Harmonie haben u. dergl., und bleibt bei diesen bloſs äusserlicher Wahrnehmung stehen, oder schreibt es etwa dem Mangel an Fleiſs und technischer Schule, der übermächtigen Neigung zum Gesang, oder sonst einzeln wahrgenommenen Erscheinungen zu, die man zufällige nennt.

*) Musikalisch kritische Bibliothek von Johann Nikolaus Forkel. Erster Band, Seite 91. Gotha bei Ettinger. 1778.

In der That wäre die Scheidung der Nationalitäten nicht der Erwähnung werth, wenn sie keinen tiefern und einflufsreichern Grund hätte, wenn die Verschiedenheit in der Kunst-Erscheinung bei verschiedenen Nationen nicht aus deren Natur, sondern aus — Zufälligem entspränge. Alle jene halb zugebenden, oder obenhin fahrenden Erklärungen erscheinen uns aber bei näherer Prüfung eigentlich nur als Versuche, der gründlichern Einlassung auszuweichen. Wie könnte man wol auf Rechnung des Zufalls schreiben, was sich bei allen Künstlern *) derselben Nation zeigt, und bei denen der andern nicht? z. B. das recht eigentliche Wegwerfen der Harmonie, die Vernachläfsigung der Instrumentation zu Gunsten der Gesang-Melodie bei den Italienern, im Gegensatze zu den Deutschen? Wie könnte man für zufällig oder sonst unbewiesend ansehen, dafs eine Nation eine Kunstgattung (z. B. die Deutschen die Symphonie) zur höchsten Vollendung bringt und eine andre (z. B. Italiener und Franzosen), so gut wie nichts darin leistet? — Zufall ist überhaupt ein Begriff, der in keine gründliche Deduktion aufgenommen werden darf; wir bezeichnen damit eigentlich nur ein Moment, insofern wir dessen Grund und Veranlassung noch nicht erkannt haben. — Und wenn wir einstweilen darin einstimmten, jene und ähnliche Erscheinungen der Landesmode, der Unterrichtsweise, dem Grade der Arbeitsamkeit u. s. w. zuzuschreiben: was hätten wir Anderes gethan, als die Antwort um einen Schritt hinausgeschoben? denn Mode, Bildungsweise u. s. w. müssen doch wiederum ihren Grund im Volke selbst haben. —

Es müfste auch wunderbar zugehen, wenn verschiedene Individualitäten sich nicht verschieden darstellten, oder — was eben so viel sagt — wenn ein Mensch oder ein Volk etwas anderes gäb, als was in seinem Wesen und Karakter liegt; (denn wo sollte es herkommen?) und man könnte viel eher die Karakterverschiedenheit der Nationen wegleugnen, als deren Einflufs auf ihre Kunstschöpfung. Nur in den allgemeinsten Beziehungen gleichen sich zuvörderst alle Menschen, dann die Racen (Weifse, Mohren u. s. w. oder Europäer, Asiaten u. s. w.) unter einander, dann die verschiedenen Völker, und so fort; in diesem oberflächlichen Sinne ist es denn freilich wahr, dafs ein Mensch fühlt, liebt, singt, wie der andere, der Italiener z. B. wie der Deutsche, und dafs die künstlerische Schöpfergabe des Italieners der des Deutschen gleicht. Wie wäre aber an eine Förderung in der Erkenntnifs zu denken, wenn unsere Betrachtung bei den allgemeinsten Zügen verweilte? Vielmehr ist ja Erkennen nicht ohne Unterscheiden denkbar; und wer könnte die Verschiedenheiten unserer, der italischen und französischen Temperatur, Landesart, Lebensweise, Staats- und Religionsweise u. s. f. übersehen? Nun steht aber schon von der Geburt, von den Eltern aus, die Entwickelung unsers Sinn-Organismus unter d n Einflüssen des Klima's und der landeseigenen Lebensart; unsere Empfindungs- und Denkweise entwickelt sich an der landeseignen Umgebung; unsere Intentionen finden keinen frühern und nähern Stoff, als wieder den, auf welchen das allgemeine Interesse um uns her angewiesen ist. — So haben denn auch Unterrichtete das Vorhandensein der Nationalunterschiede nicht füglich läugnen können. Wohl aber haben Einige aus verschiedenen Beweggründen geglaubt, sie als unwerth der Beachtung darstellen zu müssen.

Ist es ihnen darum zu thun gewesen, von einem Nichtachten oder Verkennen der Ausländer zurückzuführen (wie der von Forkel angeführte Franzos) so haben sie, obwohl mit unhaltbaren Gründen, doch eine gute Sache verfochten. Denn wie nachtheilig das Verschliefsen vor Fremdem ist, können wir unter andern an den Franzosen sehen, die in Folge einer solchen Abschliefsung erst jetzt anfangen, unsere Dichter zu verstehen, und von der Reife für unsere gröfsten Tonsetzer noch weit entfernt sind. Dennoch kann es aber nicht gelingen, den Nationalunterschied vergessen zu machen, es müfste denn ein Volk das Bewufst-

*) Von einzelnen Ueberläufern, z. B. Michelangelo, der Italiener geworden ist, nicht zu reden. *D. Verf.*

sein seiner eigenen Intentionen und Neigungen verlören*).

Hat man sich gegen die Scheidung der Nationalitäten und Kunstschulen aufgelehnt, um jenen Kram äußerlicher Unterscheidungszeichen zurückzuweisen: so gestehen wir freilich zu, daß man wenig gewonnen hat, wenn man nichts besseres auffindet, als, daß der Italiener weniger harmonisirt, der Deutsche reicher instrumentirt, und was dergleichen mehr. Dies liegt aber offenbar nicht in dem Gegenstande und der Richtung, sondern in der Untüchtigkeit der Betrachtung, die bei dem todten Aeußerlichen verweilt, statt auf dessen inneres Leben zu dringen.

Ein dritter Grund der Opposition liegt endlich in einer Umkehrung des künstlerischen Stand- und Gesichtspunktes in den philosophischen. Der Künstler schafft aus dem Inbegriff und der Gesammtkraft seiner Individualität, und hat die Aufgabe, jedes seiner Werke sinnlich-geistig zu vollständiger, abgeschlossener Individualität auszubilden, gleich den vollkommen selbständigen und bestimmt abgegränzten Produktionen der Natur. Seine Thätigkeit ist also subjektiv und objektiv individuell zu nennen, obwohl ihr, (mit oder ohne des Künstlers Bewußtsein) ein Grundgedanke, ein leitendes Prinzip unterliege. Der Philosoph dagegen zieht sich subjektiv und objektiv von allem Individuellen ab und wendet sich dem Allgemeinen zu. Bei dem Resultate seiner Arbeit kann und darf die eigene Individualität nicht in Anschlag kommen und die individuellen Gegenstände müssen ihm in ihren Grundbegriff und im umfassenden Gedanken aufgehen. So gilt ihm denn das gesammte Material eines Kunstwerkes nur als Ausdruck der darin lebenden Grundidee, und so ist es ein Akt philosophischer Thätigkeit, aus den sämmtlichen Werken eines Künstlers, oder einer Schule, oder eines Landes die in ihnen ausgesprochene Idee zum Bewußtsein zu bringen. Wer nun die dem Philosophen zuständige Abziehung vom Individuellen zum Allgemeinen vom Künstler fodert, der verkennt damit nicht nur dessen Standpunkt, sondern verirrt sich auch von der einzig zuverlässigen Bahn des Kunstphilosophen (von dem Individuellen zu je höhern Inbegriffen aus- und fortzugehen) in leere Abstraktion.*)

(Fortsetzung folgt.)

*) Wie weit Verschiedenheit von Fremdem und Erkennen desselben von einander unterschieden und entfernt sei, leuchtet ein; wie fern ersteres dem Prinzipe der Redaktion sei, haben in den ersten Blättern der Ztg. neben der Darlegung der zu lösenden Aufgabe die scherzweis erdichteten Briefe des Deutschen, Italieners, Franzosen und Engländers in No. 1 und 2 des ersten Jahrganges vorbereitend angedeutet.

*) Hören wir auch hier einen beredten Vertheidiger der unsrentgegengesetzten Ansicht, mit einer Erwiederung darauf aus geistreicher Feder, an — aus dem litt. Konversationsblatt, wo es in Briefen über Musik heißt.

„Sie schreiben mir, " — behaupte: die Lehre von den verschiedenen Kunstschulen sei für die Musik unbrauchbar und veraltet und habe selbst für andere Künste nur Bedeutung, so lange sie in der Kindheit und höhrer Ausbildung fern waren. Das Oertliche Zeitliche, Volksthümliche, was Anfangs überall beschränkend einwirke, den Kampf mit Hindernissen zeige, und selbst Beweis der Unvollkommenheit sei, müsse allmälig der Schönheit und Vollendung Platz machen, welche keines Beiwerks und Nebenzweckes bedürfte, keine untergeordnete Karakteristik dulde. Nur in dem Maasse, als es der Kunst an dieser vollen Erleuchtung und Verklärung mangele, lege man einen Nachdruck auf jene Dinge, und halte das farbige Licht, welches durch die bunten Brillen der sogenannten Kunstschulen ins Auge komme, für schöner und reizender als den vollen Strahl des Tages. Wer diesen zu fassen und zu ertragen stark und gerüstet sei, der sehe in allen jenen Absonderungen der Kunstgeschichten nur die Kisten und Kasten, worin man das mit Unedlem vermischte Metall lege, weil man das reine Gold noch nicht kenne, oder nun nicht verschmähe. Wer nur eine deutsche, französische, italienische Malerei oder Musik wolle, stehe noch in den Vorhöfen der Kunstansicht, und achte die bunten Streifen des Regenbogens höher als das Bild der Sonne.

Der Werth oder Unwerth dieser Ansicht dürfte sich hören oder lesen, wenn man davon theils erwiedert, theils vernimmt. Im Fall wir also auch für den Augenblick zugäben, es solle keine Deutsche, Italienerin, Engländerin u. s. w. für die unbedingte Vorbildung Schönheit gelten, sondern aus ihren allen möge der Künstler, wie Zeuxis, ein höheres Urbild derselben entdecken und darstellen, so hätten wir doch zuletzt nur eine europäische Schönheit gefunden. Soll denn aber auch nun die Chinesin, Kamtschadalin, Mohrin, die Hottentottin mit zur Betrachtung gezogen und, nach einer Durchschnittsberechnung der eingeliederten Aesthetik, eine Schönheit, anbetungswürdig für alle fünf Welttheile, gebildet werden? Ein solcher Allerweltsmischmasch müßte ohne Zweifel ganz fratzenhaft werden, und weit mehr

III. Korrespondenz.

Berlin, den 3. November.

Am vergangenen Donnerstage gab das Königstädter Opernpersonal Boieldieu's „weiße Dame," in einer neuen Uebersetzung von Angely. Ref. hat besagte Oper bis jetzt an drei verschiedenen Orten in drei verschiedenen Bearbeitungen gehört, und glaubt, dieser als vierten Preisbewerberin auftretenden Darstellung unbedenklich den Ehrenkranz zusprechen zu müssen. Dies ist nun schon das zweite größere Konkurrenzstück (Sargines war das frühere) bei welchem das hiesige Hoftheater bedeutend in den Hintergrund getreten ist; einen Beweis hierüber zu führen wäre unnöthig — tausend Menschen haben sich an jenem Abende davon überzeugt, und tausend und wieder tausend andere werden sich künftig davon überzeugen. Aber hieraus ziehe man nur nicht den sehr voreiligen Schluß, als sei es nun evident bewiesen, wie hoch Jäger über Stumer, List über Devrient d. jung., Wächter über Blume, Sontag über Seidler u. s. w. stehe. Es mögen in Folge dieser unbestreitbaren Erscheinung — daß nämlich „dame blanche" im Königstädter Theater größern Succes als im Königlichen gehabt hat — zwei Punkte reiflich überlegt werden. Erstens: Unverkennbar ist die Liebe, mit welcher das Ensemble der Königstadt die boieldieu'sche Musik aufgefaßt und wiedergegeben hat. Auf der Königlichen Bühne war dies nicht der Fall; und darüber haben wir hinlänglichen Grund, uns zu freuen. Es ist gar nicht möglich, daß Leute, welche an Darstellungen Gluck'scher, Mozartischer, Weberscher, Spontinischer Meisterwerke ihren Geschmack gebildet, ihre Kraft gestärkt haben, welche in diesen Darstellungen selbst ihre Freude finden und ihren Kunsteifer allgemein anerkannt sehen, daß diese mit eben der Lust an Aufführungen ungleich schwächerer Opern gehen sollten; dagegen ein Personal von Künstlern, das Rossinische Kompositionen in der höchsten Vollendung giebt, gewiß mit gleichem Eifer und gleichem Erfolge die flachen Erzeugnisse neuerer französischer und italischer Tonsetzer einstudiren wird. — Zweitens dürfen wir auch nicht verkennen, welchen Vorzug das Königstädter Theater in der Person des Hrn. Musikdirektors Stegmayer besitzt, der, in Wien — dem musikalischen Kapua Deutschlands — erzogen und gebildet, genau die Art und Weise kennt, auf welche dergleichen nur auf den Effekt berechnete dramatische Werke gegeben werden müssen. Nicht nur waren die tempi himmelweit von denen verschieden, die das Publikum durch die frühere Darstellung der Dame blanche gewohnt war, sondern auch eine Unzahl von Nüancen, allen Arten musikalischen Schattirungen (ritardando, crescendo) trat so deutlich und effektuirend hervor, daß der Sieg bereits in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, also schon vor dem äußerst schwierigen Finale desselben, welches aber auch ganz vorzüglich exekutirt wurde, hinlänglich entschieden war. — Die erste Arie des dritten Akts ist jedenfalls das jammervollste Stück in der ganzen Oper und selbst Fräulein Sontag konnte dem schwächlichen Dinge keine Force-Seite abgewinnen. Hier wäre wohl eine Einlage wünschenswerth gewesen. — Das Orchester war sehr brav. 4.

läßt sich am entgegengesetzten Ende durch Erforschen des Einzelnen, durch das Portrait leisten; die höchsten Stufen der Kunst liegen aber zwischen beiden Aeußersten, und gewiß der Lehre von dem Volksthumlichen und den Kunstschulen näher, als jener Feind derselben meint."

Aus Elbing, vom 3. Oktober 1826.

(Eingesandt.)

Am gestrigen Tage gewährte der Stadtmusikus Hr. Stadtrath Urban durch eine öffentliche musikalische Prüfung der Schüler seiner Musikschule, den hiesigen Musikfreunden eine Unterhaltung, welche, hier die erste in ihrer Art, durch ihre Neuheit und das eigenthümliche Wesen der darin verhandelten Gegenstände, die Aufmerksamkeit der Zuhörer angenehm und belehrend fesselte.

Welche Ideen Herr Urban schon seit einigen Jahren hegt, um an irgend einem großen Orte eine Normal-Musik-Schule zu begründen, auf welchen bisher nicht betretenen We-

gen er sowol bei'm Unterrichte in der Tonkunst, als auch bei ihrer systematischen Feststellung, zum Ziele hinstrebt, ist bereits einem Theile des musikalischen Publikums von Deutschland bekannt geworden. Zuvörderst sprach er in einem Werkchen „über die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht," herausgekommen im J. 1823, seine innigsten Ueberzeugungen über den jetzigen Zustand der Musik, und das, was ihr Noth thut, mit Kraft und Wärme aus; sodann entfaltete er in einer im J. 1825 herausgegebenen „Theorie der Tonkunst," weitläufiger seine Lehrsätze, die er nach rein naturgemäßen Gesetzen feststellt.

Um die Ausführbarkeit seiner Lehrart im Mittelpunkte der musikalischen Bildung des Vaterlandes vor einem großen kenntnißreichen Publikum zu erproben, reiste Herr Urban nach Berlin, und unterrichtete dort fast ein Jahr hindurch eine Anzahl fähiger und wißbegieriger Jünglinge in dem theoretischen Theile der Musik, indem er mit ihnen in einem besondern Kursus die Lehre der Harmonie durchging, in einem zweiten aber die Lehre der Tonsetzkunst. Einige öffentliche Blätter*) berührten damals sein nützliches Wirken. Nach seiner Zurückkunft ward auch zu Elbing sein Anerbieten, einen gleichen Unterricht hier zu ertheilen, mit Freude aufgenommen, und es genossen denselben während des vergangenen Winters verschiedene talentvolle junge Leute, meist Lehrer, und auch andere Musikfreunde, mit Erfolg, indem mit einigen nur der erste Kursus, mit andern auch der zweite durchgemacht wurde.

Alles dieses hatte aber noch nicht das Gepräge einer Schule, wie sie, das theoretische mit der praktischen Ausbildung verbindend, sich darstellen muß. Eine solche Schule aber ist seitdem durch den Eifer des Herrn Urban für diese Sache, wirklich zu Stande gebracht. Den Stamm dieser Schule bilden nämlich die Lehrlinge, welche Herr Urban als Stadtmusikus in seinem Dienste hat. Diese — die ihrem Lehrer gewiß tief verpflichtet sind, indem sie mehr empfangen, als seine Verbindlichkeit gegen sie fodert, — erhalten nun unentgeldlichen Unterricht in den höhern Kenntnissen der Musik und der feinern Ausbildung des Spiels, da sonst dergleichen Lehrlinge nur oberflächlichen Unterricht auf den verschiedenen Instrumenten erhalten, und zur Handhabung derselben gleichsam nur abgerichtet werden.

Nachdem mit diesen jungen Leuten der erste Kursus beendigt worden war, beschloß Herr Urban, dasjenige, was sie nun leisten können, öffentlich darzulegen, und solches geschah nun eben durch die obenerwähnte Prüfung, zu welcher die meisten Musiker und Musikliebhaber dieser Stadt sich eingefunden hatten.

Ein vierstimmiger Gesang von Rolle, vorgetragen von sämmtlichen Schülern, eröffnete die Feierlichkeit. Hierauf las Herr Urban eine gediegene Abhandlung, worin er bewies, wie nöthig es sei, daß die Musik eigens für sie bestimmte öffentliche Lehranstalten habe, gleichwie die andern Künste sich deren erfreuen, und welchen Gang die Ausbildung des musikalischen Talentes und dessen Anwendung am zweckmäßigsten nehme. Es wurde ferner gezeigt, wie unbedacht diejenigen verfahren, die, auf ihr Gefühl sich stützend, das Studium der Musik von sich abweisen; daß das eigene Gefühl bei dem Vortrage, wenn der Künstler sich davon hinreißen läßt, seinen Standpunkt verrücke; sofern er nämlich durch das Kunstwerk wirken soll, und nicht durch seine Person, und durch letzteres oft störend, ja lächerlich werde; daß daher das Verständige und Begreifliche in der Musik entwickelt und angeeignet werden müsse, und eben die höchste Gränze der innern Ausbildung des Talentes die sei, bei Ansicht einer Partitur sich das in ihr Enthaltene mit allen Stimmen in seinem Innern klingend zu denken.

Es ward nunmehr die Motette von Haidn „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt" (Es-dur) von 15 Schülern recht exact und ausdrucksvoll gesungen.

Sodann begann das mündliche Examen, worin mit den Schülern das Tonsystem entwickelt wurde. Ihre muntern und raschen Ant-

*) Vergl. d. Ztg. zweit. Jahrg. No. 41. Seite 331.

worten zeigten, daſs sie die Lehren mit Klarheit aufgefaſst hatten und dafür eingenommen waren. Nur wäre das vielleicht zu rügen, daſs die Antworten zu sehr auf bestimmte Wortformen zurückgeführt waren, indem sie nicht selten aus dem Munde Aller zu gleicher Zeit in denselben Ausdrücken erklangen; welches, obwol das Einfassen der Lehren in bestimmte Formeln dem Gedächtnisse Erleichterung gewährt, doch bei weitem den freien Erklärungen des Schülers und dem Gebrauch seiner eigenen Worte nachzusetzen ist, da nur dieses letztere zeigt, daſs er die Wahrheit in ihrem innersten Wesen ergriffen, und also das, was er einmal deutlich erkannt hat, auch auf vielfältige Weise geben kann.

Die den Schülern abgefragten Lehren wurden nun an einigen zu diesem Lehrsysteme angefertigten Tabellen, die bereits in Berlin gestochen sind, noch anschaulicher dargethan.

Nach Beendigung dieses ersten Theils der Prüfung führten die Schüler, um zu zeigen, wie weit sie es auch in der Instrumentalmusik gebracht hatten, eine Serenade von Krommer, mit Blasinstrumenten aus, wobei sie sich durch Reinheit und Präcision vortheilhaft auszeichneten. Hierauf folgte nun eine Prüfung über das Harmoniesystem, dessen Grundsätze die Lehrlinge nicht nur durch mündliche Erklärungen, sondern auch durch Beispiele an der Tafel entwickeln mussten. Bei der merkwürdigen Lehre von den Ausweichungen ward besonders lange verweilt. Endlich ward eine Symphonie von Pleyel bloſs mit Saiteninstrumenten ausgeführt, um die Fortschritte der Schüler auch in diesem Gebiete der praktischen Musik und den Grad ihrer Uebung im Ausdruck und der Leichtigkeit des Spiels der Versammlung darzulegen.

Es wurden auch schriftliche Arbeiten vorgelegt, einige Erzeugnisse der Schüler im Felde der Tonsetzkunst, wobei sie für ihre Stufe der Ausbildung schon viel Umsicht gezeigt hatten, und worin sich mancher gute Funke verrieth. Die Aufgaben, die jeder Lehrling nach seiner eigenen Weise gelöset hatte, waren folgende: 1) ein Choral in vier Singstimmen, 2) ein Gesang desgleichen, 3) ein Thema mit Variationen für vier Saiteninstrumente, 4 und 5) zwei kleine Stücke für acht Blasinstrumente, 6) und 7) zwei kleine Stücke für Saiten- und Blas-Instrumente.

Damit der Gang des Unterrichtes, welcher in der Musikschule statt findet, einigermaſsen erhelle, wird, aus dem ebenfalls vorgelegten Lektionsplan, hier folgendes im Auszuge mitgetheilt. Vormittag. Erste Klasse. Lehre der Harmonie und Tonsetzkunst, 4 Stunden wöchentlich, — Gesang 4 St., — schriftliches Arbeiten 4 St., — Blasemusik 6 St., — Orchestermusik 6 St. Zweite Klasse. Erklärung des Ton- und Harmoniesystems 6 St. — Uebungen auf Blasinstrumenten 6 St. — Uebungen auf Streichinstrumenten 6 St. — Gesang 6 St. Ueberdies wird einigen Schülern auch in den Morgenstunden von 7—8 Unterricht im Klavierspiel ertheilt. Die Nachmittage werden angewandt zu rein praktischen Uebungen, welche die Lehrlinge bald einzeln, bald in mannigfaltigen Zusammensetzungen als in Duetten, Quartetten etc. auf den verschiedenen Instrumenten vollbringen, welche letztere jedoch nebst den jedesmal dazu bestimmten Schülern im Stundenplane genau angegeben sind.

Wie löblich dieses ganze Unternehmen des Herrn U. ist, wird jedem wahren Kunstfreunde einleuchten. Würde es im Groſsen ausgeführt, von hinreichenden Hülfsmitteln unterstützt, von einflussreichen Verehrern der herrlichen Tonkunst und von hohen Vorgesetzten gefördert und beschirmt, so würde es unstreitig einem unverkennbaren Bedürfnisse unserer Zeit wohlthätig entgegenkommen. Erhöbe sich eine Anstalt, wie sie dem Stifter der obengenannten Schule vorschwebt, der sie in letzteren gleichsam nur im Kleinen modellirt hat, es würde manches schlummernde Talent geweckt und dem Vaterlande, der Kunst geschenkt werden. Möchte man sich bereitwillig die Hände bieten, um ein so gutes, fruchtbringendes Unternehmen nach Kräften zu fördern!

Wien, im September 1826.

(Fortsetzung.)

Unsere Vorstadtbühnen brachten wenig Erhebliches zur Welt.

Die Leopoldstadt gab eine neue Pantomime: „Colombinens Glück in Flora's Tempel" und Bäuerle's neuestes Feenspiel: „Glück in Wien! oder: „Armidens Zaubergürtel." Zu beiden schrieb Müller die Noten und beide waren Nieten für die Entreprise. Im berüchtigten „Walde bei Bondy" debütirte ein fremder Hund. Habe mir erzählen lassen, daſs er seine Sachen recht geschickt gemacht habe und sogar fora gerufen worden sei. Se non è vero, è ben trovato. Auch der Freischütz ging einigemal über die Bretter, aber nicht der ächte, sondern sein Antipode, ein Afterprodukt von Gleich und Roser, älter als der Kind-Webersche Weltbürger. Herr Kapellmeister Drechsler setzte sich zu seiner freien Einnahme ein komisches Singspiel: „Die Abenteuernacht" in Musik. Keine helle, sternenvolle, in Luna's Silberschein erglänzende Mainacht, sondern nebelig, herbstlich fröstelnd und nicht das kleinste Feuerfünkchen, um sich daran zu erwärmen.

Im Josephstädter Theater produzirte sich gleichfalls ein grundgelehrter Hund, Namens Fido Savant, der seinem Kollegen auf der Insel noch den Rang abläuft, indem er aus einem Kartenspiel die verlangten Blätter heraussucht, Zahlen addirt, subtrahirt, multiplicirt und aller Wahrscheinlichkeit nach auch saftreiche Knochen dividirt. Ihm folgte auf der Bahn des Ruhmes und der Ehre Herr Lebesnier, Kämpfer aus Paris, dessen herkulischer Rücken 1800 Pfd. trägt, der mit einer Athletenkraft auf einem Tische fünf Menschen emporhält und überhaupt ausserordentliche equilibristische Künste zeigte. Beide Spekulationen rentirten sich trefflich für die Cassa. Um so miſslicher sah es bei den andern Vorstellungen aus. Die Operngesellschaft gab den „Spiegel von Arkadien" von Suſsmayer, und Paers „lustigen Schuster," im Ganzen gar nicht übel; allein die Waare ist aus der Mode und die Käufer wollen nicht erscheinen. — Ein Doppelgespann von Possen: „Die Frau Mahm aus dem Pusterthale" und: „Felix und Gertrud", geniale Geistesprodukte, woran Volkert und Kauer ihren Ideen-Reichthum verschwendeten, kamen, und verschwanden, wie im Schattenspiele. Sollte vielleicht irgend eine Direktion, die auf Wiener-Novitäten versessen ist, Lust zu deren Besitze tragen, so stehen sie ihr, allbereits unter den Schofel rangirt, samt Soloparten, Chor- und Auflegestimmen nach dem Gewicht, das Pfund à 3 Pfennige, gewiſs von Herzen gerne zu Diensten.—

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Neue musikalische Zeitschrift.

Wie sich das Bedürfniſs literarischer Erudition für Musik immer mehr ausbreitet, davon zeugt unter andern die Vermehrung musikalischer Zeitschriften. So eben werden uns die ersten Hefte eines in Frankfurt am Main bei Fischer neu gegründeten

„Allgemeinen musikalischen Anzeigers"

und einer

„Minerva, als Beiblatt zum Allgemeinen musikalischen Anzeiger"

zugesendet. Sie werden „unter Verantwortlichkeit des Verlegers A. Fischer" redigirt; von wem, ist nicht angegeben.

Die Tendenz des Anzeigers ist: „eine fortwährend vollständige kritische Uebersicht aller erscheinenden musikalischen Schriften und Kompositionen in kurzen beurtheilenden Anzeigen ohne Gründe zu gewähren." Das Beiblatt soll „für Antikritiken, so wie überhaupt alle musikalisch-wissenschaftliche Streitigkeiten offen stehen und auſserdem unterhaltend belehrende Abhandlungen, musikalische Novellen etc., biographische und andere Notizen, Auszüge aus werthvollen Schriften des In- und Auslandes, Nachweisungen interessanter, oft übersehener Abhandlungen in nicht allgemein bekannten Büchern und Zeitschriften, auch endlich zuweilen Lokalberichte geben, und sonach ein Repertorium alles Wissenswürdigen im Reiche der Musik bilden."

Karakteristisch für den Stand der Musikkultur in Italien und unterhaltend ist der Auszug aus einem italischen Traktat über Rossini. Da es für den Musikzustand von Deutschland wichtig ist, immer mehr zum allgemeinen Bewuſstsein zu bringen, was das ausländische Musikwesen an sich ist, was es uns sein kann, und welche Aufgabe dagegen deutsche Musik zu lösen hat: so theilen wir diesen Auszug unsern Lesern, denen die neue Zeitschrift vielleicht noch nicht zugekommen ist, mit. — Ueber die Zeitschrift selbst werden wir vielleicht weiter berichten, wenn sie uns in ihrer Fortsetzung näher bekannt geworden.

Lettera del professore Giuseppe Carpani sulla Musica di Gioacchimo Rossini. Roma, 1826, 8vo nella Tipografia di Crispino Puccinelli. *)

Der Verfasser erschöpft sich in dieser 63 Seiten langen Schrift in Lobsprüchen über Rossini, worin er selbst die beredtesten Anhänger dieses Tonsetzers zu beschämen sucht. Wir glauben gleich Anfangs einige derselben, bloſs mit bescheidener Hinweglassung der beliebten Superlative, anführen zu müssen. Nach den eigenen Ausdrücken des Verfassers ist Rossini, dieser wunderbare Proteus, dieser moderne Orpheus, ein umfassendes, sublimes Genie, welches Homer, Dante,

*) Von einem deutschen Musikfreunde in Rom.

Michael Angelo, Newton, Metastasio und einigen wenigen andern, die als Schöpfer eines neuen Systems in der Kunst oder Wissenschaft dastehen, an die Seite gestellt zu werden verdiene; er ist der Entdecker und einzig rechtmäßige Eigenthümer der musikalischen Welt, deren Eroberung er in sechs Jahren, unter dem Zujauchzen der Besiegten, vollendete; ein Weltveränderer, wie jedes Genie; der Stern der Theaterunternehmer; Nährvater aller Musikalienhändler; das studirte und vielfach kopirte Modell aller Kompositeure, die gleichsam von ihm leben; der Grunder eines langen und dauerhaften Reichs, in welcher Eigenschaft selbst Napoleon die Konkurrenz nicht aushalte; ein mächtiger Potentat, dessen Premier-Minister das Vergnügen und Allürter die Natur sei; endlich unsere Sonne etc. etc. Die Rossinische Musik wird das Lieblingsfutter aller musikalischen Vereine, eine gebenedeite Triumph-Musik genannt, welche für uns gemacht ist, gleichwie wir für sie geschaffen sind; immer neu, denn aus Rossini's Feder regnet eine Sundfluth frischer Ideen; seine Instrumentirung ist auf den hochsten Gipfel der Vollkommenheit getrieben, worin er Mozart und Haidn weit hinter sich lasse; sein Gesang, das non plus ultra alles bereits Gehörten, lauft gleich einer nackten Venus, über Meere, und macht die Reise um die Welt, während die Akkorde im Orchester sitzen bleiben. Nach diesen gelehrten Prämissen giebt der Verfasser seine Unparteilichkeit zu erkennen, indem er einige wenige Einwürfe, die man der Musik des gepriesenen Tonsetzers mache, mit vieler Grundlichkeit analysirt. Für jede dieser Klagen, deren Aufzählung wir der Kürze wegen unterlassen müssen, hat der Verf. gleich eine passende Entschuldigung bei der Hand. Rücksichtlich der Wiederholungen Rossini's, so müssten sie eher ein Verdienst genannt werden, weil sie nur bewiesen, dass sie sich dem Gedächtnisse des Publikums tiefer eingeprägt, als die Repetitionen anderer Kompositeure, die man wegen ihrer Gehaltlosigkeit kaum bemerke. Tancredi, als die erste Oper Rossini's, sei übrigens gänzlich frei von diesem Einwurfe. (!) und selbst in der Zelmira, worin Alles die Vollkommenheit erreiche, bis auf die Ouverture, weil sie gar nicht existire, finden sich keine zwei Takte wiederholt. Damit sich aber der Verf. nicht allein lehrreich, gründlich und unparteiisch, sondern auch gemeinnützig zeige, hat er den deutschen Tonsetzern in einer am Schlusse seines interessanten Briefes mitgetheilten Note, worin er die im Kontexte vorgenommene Aufzählung der Kardinal-Tugenden seines Helden vermuthlich nicht entstellen wollte, einige Andeutungen gegeben, die, wir zweifeln nicht daran, gewiss von ihnen mit wahrem Danke aufgenommen und beherzigt werden dürften. Die deutsche Oper, nata invitis diis et hominibus, sagt der gelehrte Herr Professor, der auch Latein versteht, leidet an vier Hauptgebrechen, die es ihr nie gestatten werden, sich über die Mittelmäßigkeit zu erheben, und der italienischen gleich zu kommen. Hieher gehören: 1. die Aufopferung des Gesanges für den Ausdruck, wodurch man sich der Uebertreibung in die Arme werfe, den Weg der Unvernunft und Laune gehe, und der Natur den Rücken zukehre, wie es neuerlich einem berühmten deutschen Symphonisten ergieng. Man höre, ruft der Verf. aus, Beethovens Fidelio und Webers Freischütz! Wie viele reizende Singweisen finden sich nicht hier gerade in der Mitte entzweigeschnitten, wegen dieser blinden Idolatrie der Worte. 2. Die Sprache. Dieses männliche Idiom, bestimmt um Schlachten zu gewinnen, hat, nach des Verf. Meinung, eine unbändige Harte für die Musik wegen der vielen übereinandergehäuften Mitlaute. Diese Intraktabilität der Sprache sei es denn auch, welche nicht zugebe, dass Sänger vom ersten Rang aus der deutschen Schule hervortraten, insofern sie sich nicht bequemen wollten, italienisch zu singen. Nicht aber alle deutschen Worte, meint der scharfsinnige, nun als Philolog auftretende Kritiker, dürften so barbarisch rauh sein, und es könnte wohl unter den 60,000. welche diese martialische Sprache bilden, Ein Tausend gefunden werden, welche sich für den Gesang eigneten. Reducirte Metastasio in der wohlklingendsten Sprache der Welt sein dramatisches Wörterbuch auf diese Anzahl, warum thaten dies nicht die Lessing, die Göthe, die Schiller, die Schulzer.*) So lange die Deutschen nicht diese Auswahl der Worte treffen, wird ihre Opera seria ein schönes musikalisches Konzert, von menschlichen Stimmen begleitet, aber keine gesungene Tragödie sein. 3. Die Manie der deutschen Tonsetzer, gelehrt im Kontrapunkte zu heifsen, weswegen sie ihre geschwätzigen, durch anhaltendes Sitzen zu Stande gebrachten Partituren mit Erudition voll pfropfen, anstatt gefällige Melodien zu liefern, und die allenfalls gefundenen gehörig durchzuführen. 4. Die oberflächliche Kenntnis der deutschen Tonsetzer im Gesang. Der Verfasser räth sonach unsern Meistern, ihre Sprache für den Gesang geeigneter zu machen, diesen dem Ausdruck nicht aufzuopfern, nicht mehr Gelehrsamkeit in ihre Kompositionen zu bringen, als nothig ist und endlich, selbst singen zu lernen. Dann erst, fügt er hinzu, indem er an dieser schönen Bekehrung zweifelt, dann erst wird sich die deutsche Oper erhalten können. — Nach den Aeusserungen des Verf., der in seinem Enthusiasmus gesteht, er wisse selbst nicht, was er von der Rossinischen Musik denken solle, be schimpft Jeder, der seine Stimme dagegen erhebt, ganz Europa. Eine solche Behauptung muss uns allerdings die schauerlichste Ehrfurcht auflegen etc. etc.

*) Wir kennen keine Opern, wozu Lessing, Schiller und Gothe die Texte geliefert, wie der Verf. aus seiner Paralelle mit Metastasio schliefsen lässt. Wir kennen auch keinen Schulzer, der für die deutsche Oper geschrieben, überhaupt keinen Schriftsteller dieses Namens. Eine Verwechslung mit Ernst Schulze, Friedr. Aug. Schulz, oder mit dem Philosophen und Aesthetiker Sulzer kann aus demselben Grunde nicht angenommen werden. Der gelehrte Verfasser beweist hier offenbar seine Unkunde in der deutschen Literatur.

Anmerk. d. Anzeigers.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 15. November. Nro. 46. 1826.

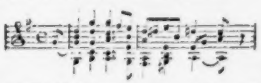
II. Recensionen.

Quatuor de W. A. Mozart No. 1 arrangé pour le Pianoforte à deux mains par A. L. Crelle.
Berlin bei Ad. Martin Schlesinger. Preis 1 Thlr. 2 1/2 Sgr.

Im Fache der Quartettmusik haben unsere größten Meister, Beethoven, Haidn und Mozart, einen solchen Reichthum von Ideen und so, für alle Zeiten musterhafte Arbeit niedergelegt: daſs man die möglichste Ausbreitung eben dieser Leistungen nicht genug wünschen und fördern kann, und daſs man gewiſs unsern Kunstjüngern und Kunstdilettanten nächst dem Studium der klassischen Klavierkompositionen der vorgenannten Meister, Sebastian Bach's und einiger Anderer, kein besseres Verwahrungsmittel gegen die von Italien und Frankreich aus unsere Bühne und das Publikum überschwemmende Seichtigkeit empfehlen kann, als das Studium der Quartettmusik.

Nicht leicht findet aber jeder das Bessere wollende hinlängliche Gelegenheit, Quartettmusik in ihrer Originalgestalt zu hören; und da tritt denn das Klavierarrangement als willkommnes Surrogat ein. Freilich können auf Tasteninstrumenten die Modifikationen des Klanges, die Bindungen, Stricharten u. s. w. der Bogeninstrumente nur angedeutet werden; selbst die Stimmführung wird nicht so bedeutsam, oft gar nicht bestimmt-faſslich hervortreten. Demungeachtet wird noch ein unendlich reicherer Gehalt zurückbleiben, als ihn die zum wahren Verderb der Musiklernenden jetzt so verbreiteten Arrangements von Ballet- und Opernkompositionen (von der Mehrzahl der eben modernen zu reden) gewähren können, wofern nur der Anordnende hinlänglich darauf Bedacht genommen hat, das Original so treu wie möglich und zugleich möglichst ausführbar wiederzugeben, im Kollisionsfalle aber lieber von der letztern Bedingung, als von der erstern nachzulassen.

Diesem Grundsatze ist Herr Crelle bei seiner vorgenannten Leistung gefolgt und hat uns von Mozarts lieblichem Quatuor:



ein hinlänglich treues und spielbares Abbild der Partitur geliefert, eine, allen Freunden mozartscher Quartettmusik und Lernenden, die sich im gebundenen Spiel üben wollen, dankenswerthe Gabe. Vierhändige Einrichtung, die man sonst für diese Musikgattung vorzieht, war bei der Beschaffenheit dieses Quatuors nicht nothwendig und darum die zweihändige zu noch gröſserer Verbreitung erwünscht.

Marx.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

Wird aber die ursprüngliche Verschiedenheit einer Nation von der andern gar noch durch besondere Verhältnisse, z. B. durch politische Bedeutungslosigkeit, die das Volk zu keinem erhebenden Selbstbewuſstsein verstat-

tet, durch einen besondern Zwang der Geister (wie z. B. in manchen südlichen Ländern die Beschränkung der politischen, religiösen und philosophischen Denkfreiheit) verstärkt: so müfste es, wie gesagt, mit Wundern zugehen, wenn dies alles keinen wesentlichen Einfluſs auf den Geist der Nation und ihrer Individuen haben sollte. Wäre nun die Kunst Thätigkeit eines einseitigen menschlichen Vermögens, wie z. B. die Mathematik, so würde jener Einfluſs des gesammten Lebens wenigstens nicht so unermeſslich groſs sein. So etwas schwebt denen vor, die etwa Musik eine Kunst des Gefühls nennen und dann — nur im allgemeinsten und oberflächlichsten Sinne wahr, in der That aber ungründlich, unzuverlässig, und bei jeder genaueren Anwendung unpassend — behaupten, der Italiener z. B. fühle — liebe, hasse, wie jeder Mensch. Erkennen wir aber die Kunst als Gesammtwirkung aller menschlichen Vermögen (die man sich ohnehin zu häufig getrennt vorstellt) der Sinnlichkeit, Empfindung und Reflexion: so erhellt, daſs der Künstler vorzugsweise vor den meisten Menschen an die Art seines Landes gebunden ist, wenn er nicht etwa ihrer Einwirkung gefliſsentlich entzogen worden.

Und so leuchtet ein, daſs und warum wir in der Musik des Italieners die Elemente seines Lebens wieder finden, und in der Kunst des heutigen Italiens das ausgebildete Prinzip des Egoismus, das in seinem Leben herrscht. Wenden wir aber dieses Wort, Egoismus, hier auf ein ganzes Volk an, so versteht sich von selbst, daſs dabei nicht an den abgeleiteten Begriff eines moralischen oder überhaupt eines Tadels gedacht werden darf. Uns soll dieses Wort nichts anderes bezeichnen, als das Zurückziehen der Italiener auf die persönlichen Interessen, das durch mindern Antheil am Oeffentlichen und Allgemeinen bedingt, eine unmittelbare und unvermeidliche Folge seiner Landesnatur ist. In Italien finden wir den Menschen bis zu dem Punkte entwickelt, wo ein höheres — das geistige Prinzip an der Stelle des sinnlichen herrschend werden würde, und nicht weiter. Wir sehen den Italiener kräftig bis zu dem Punkte, wo die Kraft das Sinnenprinzip beherrschen und einem höhern unterordnen — weich und zart bis zu dem Punkte, wo auch die Sinnenorganisation erschlaffen, oder in Apathie erstarren müfste. Seine Theilnahme für oder wider die ihn berührenden Gegenstände erreicht leicht den Grad, daſs sie seine ganze Individualität zur vollen, ja leidenschaftlichen Thätigkeit erweckt, wird sich aber selten zu jenem Punkte erheben, wo man sich selbst vergifst und aufgiebt an dem einmal umfafsten Gegenstande.

Die heifsere Sonne, die durchglühtere, darum aber auch leichter in sich verzehrende Zone des Südens hat dem Italiener eine leichtere, erregtere, aber auch weniger befestigte und widerhaltige Natur gegeben. Jeder Sinn und jedes Organ hat in ihm erhöhtes Leben, theilt der Seele schnell aufwallendes Gefühl, dem Geist einen schnellen Schwung der Phantasie mit, um dann rascher und entschiedener zur Ruhe, zur Abspannung zurückzukehren. Diese Stimmung der Körper und Geister ist die allgemeine, jedem schon eingeborne und von aufsen stets neu einströmende; durch sie findet der Südländer in sich selbst und den nächsten persönlichen Beziehungen so volles Genügen, so reichliche Befriedigung, daſs ihn nichts einladet, umfassendere Beziehungen zu suchen, eine höhere Idee zur Erhebung und Erwärmung seines Geistes zu erringen, ja, daſs ein solches Streben im Einzelnen nur einen schwachen Wiederhall im Volke findet. In allen politischen Beziehungen, in der religiösen Stimmung, in dem — offenen und nicht öffentlichen — Leben der Italiener (wie man es unter andern in Göthischen Schriften klar abgespiegelt sieht) bewährt sich obige Auffassung; und die Tonkunst der Italiener giebt dem denkenden Musiker in seinem Fache selbst eine neue Bekräftigung derselben. Vor allem sehen wir sie an den Exekutanten, an den italischen Sängern, bewährt. Wer einigermafsen mit der italischen Gesanglehre bekannt ist, kennt ihre Uniformität und ihre Gränze, die sich genau da findet, wo alles für die Entwickelung und Bereicherung des Subjekts ge-

than ist, und die die höhern Studien, welche den Sänger aus und über sich selbst erheben und zu objektiven Auffassungen und Darstellungen befähigen, ausschließt. Weiter als ihre Natur und Schule sie weisen, gehen auch italische Sänger nicht; sich selbst geben sie eigentlich in jeder Rolle — gewähren aber damit allerdings die Darstellung einer stets belebten, oft leidenschaftlichen, oft reizenden Subjektivität und werden nur von denen überwunden, die gleiche Kraft und Belebung mit wahrhaftiger Auffassung des aufzuführenden Kunstwerkes vereinen.*) Dies ist so wahr, daſs es dem Italiener im Grunde gleich gilt, was er singt, sofern er nur sangbare, ihn in seinen subjektiven Anlagen und Neigungen begünstigende Melodie vorfindet. Daher vermag die gröſste jetzt lebende italische Sängerin, die Pasta (wie wir neulich aus geistreicher Feder im Morgenblatte gelesen) selbst bei den fadesten Rossiniaden ihre Zuhörer mit der tiefsten Empfindung zu durchdringen, indem sie — unbekümmert um die eigentliche Bedeutung der Komposition — ihre eigene Empfindung der Situation anpaſst und um sich den Komponisten vergiſst und vergessen macht.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich denn auch in den Komponisten selbst. Alle italischen Kompositionen behaben sich in subjektiven Beziehungen mit Ausschluſs tiefer begründeter und deshalb umfassenderer Idee. Der italische Komponist giebt in seinen Werken nichts, als den Ausdruck seiner eigenen Individualität, des schönen sinnlichen Naturells seiner Landsleute; daher auch die Kompositionen verschiedener italischer oder italisirender Komponisten, ohne daſs sie eben von einander abschreiben (ja die Werke derselben Komponisten unter einander) so häufig und genau übereinkommen, daſs man z. B. in neuester Zeit unter den Werken Rossini's, Merkadante's, Meierbeer's und anderer keinen erheblichen Unterschied wird nachweisen können, ausser daſs im Erstgenannten das italische Prinzip zuerst in seiner Reinheit zur Aussprache gekommen ist und er die andern mit dem Glanze der Originalität überstralt.*)

Spontini verleugnet in seinen Kompositionen nicht, in Italien seine Jugend gelebt und seine Schule gemacht zu haben. Wir müssen ihn aber, um unsre Ansicht vollkommen zu begründen, nach Frankreich begleiten, dessen musikalisch-dramatischer Tendenz er sich ergeben hat — einer von den wenigen Italienern (und unter ihnen in neuester Zeit wohl der bedeutendste) die sich von ihrer Landesart lossagen und einer andern Bahn anvertrauen wollen.

Dem ewig lebhaften, rastlos beweglichen verständig kalten, klug und rasch entschlossen stets nach Aussen, stets auf rasches Vollenden und Abschlieſsen gewendeten Franzosen hat sich die Tonkunst nie so innig erschlieſsen können, als dem Deutschen und Italiener. Selbständige Musik, das heiſst solche, die nicht durch Verknüpfung mit äuſsern Beziehungen z. B. mit einem Gedicht, mit Drama, mit Militair- und andern Aufzügen verknüpft ist, hat daher in Frankreich nie eine höhere Bedeutung gehabt, wenn man sich ihrer auch (namentlich vor einem Viertel-Jahrhundert der Haidnschen Quartett- und Symphoniemusik) zu sinnlicher Ergötzung, oder in neuerer Zeit zum Prunk mit Virtuosität bedient hat. Daſs dies im Ganzen**) wahr ist, erhellt aus den gehaltlosen, durchaus nur auf äuſserliche Bedeutsamkeit, oder Sinnenkitzel zielenden und auch hier noch dürftigen Leistungen der französischen Komponisten insgesammt in diesem Felde; noch mehr aus der Unfähigkeit der dortigen Künstler und Kunstfreunde, auf die höhern Instrumentalwerke der Deutschen einzugehen. Hätten sie in Haidn mehr gefunden, als ihnen hier zugeschrieben wird, so hätten sie auf diesem Wege auch zu Mozart und Beethoven durch-

*) In Berlin haben wir uns dies vor einiger Zeit an den Leistungen unsers unvergleichlichen Bader neben denen des in seiner (der italischen) Art so vortrefflichen Haitzinger veranschaulichen können.

*) Vergl. §. 724, 728 der Kunst d. Gesanges v. A. B. Marx.

**) Einzelne Ausnahmen werden stets zugegeben und eine solche macht der genialste Virtuos' unserer Zeit der von den Franzosen und eigentlich von seiner jedesmaligen Umgebung nie genug gewürdigte Boucher.

dringen, und diese Gaben unserer grösten Meister hätten in ihren Künstlern wenigstens hin und wieder zünden müssen. Statt dessen haben sie sogar ihren Liebling Moscheles mit Beethovens Fantasie mit Orchester und Chor nicht aufkommen lassen und sind noch in neuester Zeit so weit entfernt, Beethovens Werke nur im Ganzen in ihrer Einheit aufzufassen, dafs es ihnen kein Bedenken kostet, das Andante der A-dur-Symphonie in die D-dur-Symphonie zu verlegen.

Es würde uns zu weit führen, die Dürftigkeit der Musikanlage in den Franzosen an den Werken ihrer Tonkünstler näher nachzuweisen. Statt dessen sei blos erinnert, dafs sie in allen Perioden von den Ausländern nicht blos gelernt*) und entlehnt, sondern die eigentliche Neubelebung ihrer Musik stets dem unmittelbaren Eingreifen von Ausländern verdankt haben, woran uns die Namen Lülli, Gluck, Sacchini, Piccini, Cherubini, Spontini, Rossini zur Genüge erinnern. Eben daher ist auch in ihrer Gesangkomposition das deklamatorische Prinzip (das Streben nach dem rhetorisch-richtigen Ausdrucke des einzelnen Wortes) vorherrschend und die äufserlich am meisten unterstützte Gattung — dramatische Komposition — in der Gedicht und Aktion dem Gesang ihre Motive und ihren Ausdruck leihen, am meisten, die Kirchenkomposition am wenigsten erfolgreich kultivirt worden.

In dieser Beschaffenheit aber fanden sich die Franzosen veranlafst, ihrer Oper eine Art der Vollendung zu geben, in der sie seit lange und noch bis jetzt die Deutschen und Italiener übertroffen haben: sie drangen in Anlage und Ausführung streng auf Beobachtung des theatralisch Ausführbaren, Richtigen und Wirksamen. Der praktische Sinn der Nation und die strenge Form ihres Drama unterstützten dieses Streben der Operndichter und Musiker; die letztere besonders bewährte sich an der Oper darum so günstig, weil die Musik ohnehin ihrer Natur nach der Klarheit und Leichtigkeit der Entwickelung im Wege sein mufs, und ein reicheres, freier angelegtes Drama durch ihren Zutritt leicht dunkel, verworren und extravagant wird.

Hierzu ist nun noch zu rechnen, dafs es den Franzosen gestattet war, die Werke ihrer grofsen dramatischen Dichter unmittelbar für die Oper zu verwenden. Wir würden uns nicht erlauben dürfen, Göthe's, Schiller's Trauerspiele so zu verwandeln; denn sie sind in ihrer ganzen Gestaltung zu innig dem Geiste der Nation eingewachsen; wir haben uns von ihrer Wahrheit zu innig durchdringen lassen, als dafs man uns einen Theil derselben nehmen dürfte. Das Interesse der Franzosen an ihren grofsen Tragödien ist ein abstrakteres, wenigen national-nothwendiges; und so liebt es der Franzose, jene in musikalischer Umwandlung wieder zu erblicken.

(Fortsetzung folgt.)

*) Gretry ist in Italien gebildet. Vergl. d. Ztg. zweiten Jahrg. No. 37, S. 291.

Das menschliche Leben, von Haug, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von P. J. Fournes. Gera.

Eine süfsduftende Blume auf dem Gebiete der Kunst, von der Hand eines genialen Verfassers dargebracht. Die Komposition stellt das sinnige Lied: „Die Welt scheint zur Freude gemacht, ich lache, du lachest, er lacht. Unendliche Wonnen erwachen, wir lachen, ihr lachet, sie lachen. Auch Kummer und Leiden erscheint, ich weine, du weinest, er weint etc.“ in mannigfaltiger Form, als Kantilene mit abwechselndem Recitativ, aber immer sehr sangbar vor. Am gelungensten scheint dem Ref. die Stelle: „Und wenn die Geselligkeit winket“ ans welcher ein wahrer Jubel hüllt. Einige Fehler sind unstreitig in der lithographischen Unvollkommenheit zu suchen. Mögen dem Verf., der die wenigen freien Augenblicke des Geschäftslebens der Kunst widmet, auch ferner diese die angenehmsten und erheiterndsten sein.

R.

III. Korrespondenz.

Berlin, Montag, am 6. November.

Königliches Theater.

Die Manen des, der dramatischen Tonkunst leider zu vorzeitig entrissenen Karl Maria von Weber, ehrte eine sehr zahlreiche und lebhaft bewegte Versammlung durch Theilnahme an der hundertsten Vorstellung des weltbeliebten „Freischütz" im Königl. Opernhause. Des Königs Majestät hatten huldreichst die Einnahme zur Bildung eines Erziehungs-Fonds für des verewigten deutschen Künstlers unmündige Söhne zu bewilligen geruht, und beehrten die Vorstellung Allerhöchstselbst mit dem K. Hofe.

Unter des Herrn G. M. D. Spontini feuriger und kenntnifsreicher Leitung wetteiferten die ersten Talente der Bühne mit dem Orchester und Chor, um eine möglichst vollkommene Aufführung zur würdigen Gedächtnifs-Feier des genialen Tondichters zu gestalten. Der Erfolg krönte so löbliche Bemühungen in artistischer und pecuniärer Hinsicht. Die Musik klang in den sonorn Hallen des geräumigen Opernhauses, mit vollem Orchester, erst ganz den Intentionen des genialen Komponisten gemäfs, und schon die Ouvertüre, voll Feuer und Präcision ausgeführt, mufste auf Verlangen wiederholt werden, weshalb der bereits aufgezogene Vorhang wieder heruntergelassen wurde. Mad. Seidler und Hr. Stümer als Agathe und Max erhoben diese Haupt-Rollen durch ihren so einnehmend sanften, als künstlerisch vorgetragenen Gesang voll Karakter, Innigkeit und Ausdruck. Besonders ausgezeichnet war die Ausführung der grofsen Scene Agathens im zweiten Akt. Mad. Schulz hatte aus wahrem Enthusiasmus für die Kunst, diesmal das naive Aunchen übernommen, und legte dadurch dieser Gesang-Partie einen weit höheren Werth bei. In beiden Arien, vorzüglich in der letzten, mit sehr gut ausgeführter obligater Viola-Begleitung, bewährte sich die gediegene Künstlerin, deren Naturell dem heroischen Karakter und Bravour-Gesange vorzugsweise entspricht. Herr Devrient d. J. bemühte sich mit glücklichem Erfolg, durch geistige Fähigkeit den, im Vergleich mit seinem Vorgänger als Kaspar, geringern Grad physischer Kraft weniger bemerkbar zu machen. Herr Wauer ist bekanntlich als Erbförster eben so unersetzlich an seiner Stelle, wie als Leporello in „Don Juan." Auch Herr Bader gab das höchst schätzbare seltene Beispiel künstlerischer Resignation und hoher Achtung des Komponisten, dafs derselbe aus eignem Antriebe sich an die Spitze des Jäger-Chors stellte und durch seinen herrlichen Tenor diese beliebte Volks-Melodie zur höchsten Bedeutung erhob. Auch dieser Chor wurde da Capo begehrt und zweimal voll Feuer, mit starker Horner-Begleitung auf der Bühne, voll ergreifender Wirkung gesungen. —

Möge uns nun bald das letzte Werk Weber's, sein „Oberon" geschenkt werden, um auch hierin das Genie zu erkennen und den, seine edelsten Kräfte der Kunst willig opfernden Tonsetzer in seinen Werken nach Verdienst so zu ehren, wie dies noch kürzlich durch die treffliche Vorstellung von Euryanthe geschehen ist. J. P. S.

Bericht über den Zustand der Musik zu Frankfurt am Main.

(September und Oktober 1826.)

Wenn Frankfurt in merkantilischer Hinsicht unstreitig einen der ersten Plätze unter Deutschlands gröfsern Handelsstädten einnimmt, so dürfte man andrerseits sehr verlegen sein, welchen Rang man ihm in literarischer und musikalischer Hinsicht einräumen soll. Wo die Kunst blüht, da ist Handel und Wandel: ein ewiger Austausch neuer Ideen, geistigen Eigenthums — aber „wo Handel und Wandel" das Prädikat ist, welches dem innern Leben eines Ortes beigelegt werden mufs, da sieht es mit der Kunst gewöhnlich sehr mifslich aus. Das Hamburger Theater behauptet nur einen sehr zweideutigen Ruf, geknüpft an die Erinnerung eines Mannes, der längst nicht mehr unter den Lebenden ist — Schröders; die Hansestadt Bremen gefällt sich in einer steten Veränderung dessen, was im artistischen Fache

nur so eben begründet wurde; alle Berichte aus Lübeck sprechen von Bauten, Anlegung neuer Promenaden, kirchlichen Streitigkeiten, — musikalische Vereine u. dgl. scheinen dort = 0 zu sein.

Wenn nun auch in Frankfurt bei weitem nicht das geschieht, was verhältnifsmäfsig geschehen könnte, so steht es doch jedenfalls weit über den andern freien Reichsstädten. Der Sinn für Musik ist im Allgemeinen zwar nur wenig verbreitet; aber einige tüchtige Männer, die hier ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben, werden nicht müde, daran zu arbeiten, dafs die göttliche Kunst immer mehr und mehr Eingang finde. Sollten ihre Bemühungen einst mit Erfolg gekrönt werden, so dürfte auch ein anderer Uebelstand wegfallen, der zu den sonderbarsten Erscheinungen in der musikalischen Welt gehört. Bis jetzt existirt hier nämlich — das Fach dramatischer Kompositionen ausgenommen — eine Art vaterländischer Kunst, die sich zum Theil nur auf Bekanntschaft mit inländischen (städtischen) Produktionen oder doch nur solchen Werken beschränkt, deren Verfasser in der Umgegend bekannt sind. Alle Ausländer, die nicht schon Tonsetzer ersten Ranges sind, wie Weber, Spohr, kennt man nicht einmal den Namen nach: Tomaschek, Lowe, Methfessel, Rungenhagen, Marschner u. s. w. Auch sind ihre Kompositionen äusserst selten in den Musikhandlungen aufzutreiben. Doch wird auch dieses Mifsverhältnifs mit der Zeit sicher lich gehoben werden.

Jene Männer aber, von denen eine Veränderung und Verbesserung der hiesigen musikalischen Kultur zu erwarten steht, und zum Theil bereits begonnen hat, sind Guhr, Stoepel, Baldenecker, Schnyder von Wartensee und Schelble. I. Guhr ist Kapellmeister des Theaters und der einzige, von dem Alles bei dem Opernwesen abhängt. Da er durchaus unbeschränkter Herr ist, so ist's auch allein sein Verdienst, wenn etwas Ordentliches in diesem Fache geschieht, wie er aber anderseits auch allein die Verantwortung zu tragen hat, wenn kein Fortschreiten in Aufführung dramatischer Kompositionen sichtbar wird. So müssen wir es ihm denn auch zur Last legen, dafs das Personal der Frankfurter Oper keineswegs ausgezeichnet ist, da er die Macht hat, gute Subjekte zu engagiren. Der Tenorist Nieser und der Bassist Dobler sind zwar sehr brav, dagegen fehlt es ganz an einem Bariton und die Sängerinnen sind entweder schlecht oder Anfängerinnen. Die talentvollste von ihnen, Fräul. Heinefetter, welche die Natur in jeder Hinsicht reichlich ausgestattet hat, geht noch obendrein bald ab, desgleichen das Schwesterpaar Bamberger, u. die Aussichten sind also eben nicht glänzend. Um so mehr müssen wir aber nun bewundern, was dies sehr mittelmäfsige Ensemble unter Guhr's Leitung leistet. Ref. wohnte den Vorstellungen der weifsen Dame, Iphigenia in Aulis, Vestalin, Palmira bei, und hat sich überzeugt, dafs der Ruf von seiner meisterhaften, wahrhaft geistreichen Direktion nicht zu viel gesagt hat. Die überall anerkannte Trefflichkeit des Orchesters ist Bürge für die Vollendung, welche gleichfalls oben auf den Brettern herrschen könnte, wenn nur ein zur Verarbeitung geeigneter Stoff da wäre. Aber daran mangelt's eben. — Herr Kapellmeister Guhr ist auch Virtuose auf der Violine und dem Fortepiano; seine Opernkompositionen sind wenig bekannt geworden, sollen aber nach dem Urtheile von Kennern des Vortrefflichen viel enthalten. — II. Stöpel, der bekannte Schüler Logiers, der bereits vor der Herausgabe seines gröfsern Werkes: Neues System der Harmonielehre u. s. w. dem musikalischen Publikum durch die: „Grundzüge zur Geschichte der modernen Musik" vortheilhaft bekannt war. Herr Dr. Stöpel hat hier eine musikalische Lehranstalt begründet, die sich gegenwärtig in jeder Hinsicht in sehr blühendem Zustande befindet. Ref. war Zeuge bei einer hier im Oktober gehaltenen öffentlichen Prüfung, in der nicht nur mehrere Musikstücke von den Schülern auf sechs Fortepiano's sehr brav exekutirt, sondern auch verschiedene kontrapunktische Arbeiten mit vielem Geschick auf der Stelle angefertigt wurden. III. Baldenecker. Er hat eine ähnliche Anstalt, wie die des Dr. Stöpel errichtet, nur dafs der Unterricht in

der Kompositon nicht nach der Methode des vorigen gegeben wird. Da nun beide Anstalten sehr stark frequentirt werden, und die Herren Direktoren nur reelle Kompositionen einstudiren und exekutiren lassen, so ist von diesen Unternehmungen ein wahrer Gewinn für die musikalische Ausbildung der Jugend zu erwarten. IV. Schnyder von Wartensee, ein sehr schätzenswerther Komponist und hiesiger Musiklehrer, der besonders eine gründliche und strenge Schule des doppelten Kontrapunktes, wie vielleicht nur wenige, durchgemacht hat. Er ist auch Komponist zweier von Georg Döring gedichteten Opern, die aber noch nicht auf der Bühne erschienen sind. Ref. hat das Vergnügen, Herrn Schnyder persönlich zu kennen, und auf diese Art auch die Bekanntschaft mit seinen dramatischen Kompositionen gemacht. Es fragt sich, ob sie bei einer einstigen Aufführung sogleich allgemein ansprechen werden; doch sind sie originell und dabei mit grofser Strenge gearbeitet. V. Schelble, früher Tenorist am Theater, ist der Direktor der hiesigen Singakademie, Cäcilienverein genannt. Er veranstaltet jährlich acht Aufführungen der besten Werke im strengen Styl, von alten und neuern Meistern; aufserdem sind von Zeit zu Zeit Versammlungen im Lokal des Vereins selbst, zu welchem Zuhörer ausdrücklich eingeladen werden. Zweimal wöchentlich sind die regelmäfsigen Zusammenkünfte. Auf diese Art sucht Herr Schelble die Verbreitung des Geschmacks an gediegenen Kompositionen zu befördern und vom Gelingen seiner Absicht ist die merkliche Vergröfserung des Vereins seit einigen Jahren der beste Beweis. — Ausser dieser Singakademie existirt hier noch eine gröfsere Gesellschaft, Museum genannt, deren Versammlungen aber eine bedeutendere Ausdehnung haben, da hier ein Zusammenfluss wo möglich aller Künste und Wissenschaften bezweckt wird. Ref. wohnte einer Museums-Versammlung bei, welche zugleich Konzert, Gemälde-Ausstellung u. s. w. war. Es wurde auch eine Vorlesung über ein englisches Geschichtswerk gehalten. — Für Kritik und musikalische Literatur überhaupt, geschieht in Frankfurt noch wenig. Bei Fischer, dem ersten hiesigen Musikhändler, erscheint wöchentlich ein musikalischer Anzeiger und ein Beiblatt dazu, unter dem Titel: Minerva. Redakteur ist der schon genannte Dr. Stoepel. Das Unternehmen hat einen guten Fortgang, den es auch in jeder Hinsicht verdient. Ausser der Fischerschen Musikhandlung existirt noch eine, die sich mit eigenem Verlag beschäftigt: die des Herrn Pichler, welche aber auch erst im Entstehen ist. — Von jüngern Musikern, die sich hier aufhalten und zum Theil schon manches Gute geleistet haben, sind dem Ref. nur Oestreich, Wörner und Zeuner bekannt. An guten Klavierspielern ist ein auffallender Mangel, doch werden hoffentlich die Lehranstalten der Herren Stoepel und Baldenecker das ihrige zur Abhülfe desselben beitragen. —

Peregrinus.

Wien, im September 1826.

(Schluss aus No. 46.)

Etwas kompakterer Natur war ein Märchen mit Gesang und Tanz: „die steinerne Jungfrau;“ zwar ebenfalls nach einem Zuschnitt, welcher Herrn Gleich, wenn er auch, wie hier und öfters der Fall ist, anonym bleibt, nicht verkennen läfst, doch von Herrn Kapellmeister Gläser mit einer recht artigen Musik ausgestattet, um derentwillen allein man sich schon mit manchen Absurditäten und Gemeinplätzen des Dichters versöhnt. Besonders freigebig hat der Komponist Dem. Vio bedacht, und dieser angenehmen, geschmackvollen Sängerin, welche in mehrern Verkleidungen auftritt, mannigfaltig Gelegenheit gegeben, ihr schönes Talent geltend zu machen. —

Mit Konzerten blieben wir, Dank sei es dem andererseits uns arg molestirenden Sommer, sechs Monate über verschont. Nur Herr Mazas, der mittlerweile Exkursionen in's schöne und reiche Ungarland gemacht hatte, besuchte uns auf seiner Retour, und liefs sich nochmals im Theater hören. Er spielte blofs eigene Kompositionen, eine Konzert-Polonaise und eine Fantasie mit Variationen auf der G-

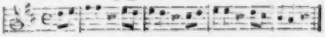
Saite. Die Schönheit des Tones, und sein besonnenes Spiel erwarben ihm neuerdings allgemeinen Beifall. Er gehört keineswegs zu jenen Wagehälsen, die alles auf das gute Glück ankommen lassen; er riskirt nie, und läßt sich zu nichts herbei, was er nicht mit pragmatischer Gewißheit zu leisten im Stande wäre; solches giebt er aber dann auch klar, bestimmt, in reinster Vollendung. Wer Solidität liebt, fühlt sich auch zu diesem Künstler hingezogen.

In diesem Augenblicke prangt an allen Straßenecken ein Plakat des Herrn Direktor Karl, die Wieder-Eroffnung des Theaters an der Wien, am 3. Oktober, dem Vorabende von des Kaisers Namensfeste, verkündend. Dieser spekulative Kopf und gewandte Bühnen-Vorstand ist willens, nachdem er sich in München auf den Pensionsstand setzen lassen, seine Vaterstadt Wien zum beständigen Aufenthalte zu erwählen, hat sich mit Herrn von Scheidlin, Eigenthümer des Josephstädter Theaters associirt, und beide sind nun, fest vertrauend auf die Infallibilität des Wahlspruchs: „omne trinum perfectum," auch gesonnen, die Leopoldstädter Bühne zu pachten, und durch die Vereinigung dreier Kunstanstalten vel quasi ein Monopol zu kreiren. Da wird es denn im Allgemeinen nur geringe Ausbeute für einen Referenten im musikalischen Departement geben, weil unter solchen Auspicien vorzugsweise Staberliaden und Kavalkaden an der Tagesordnung sein dürften. Sei es! Kommt doch im Monat November, tausendfältigen Ersatz bietend, die italienische Operngesellschaft eingerückt. Madame Meric-Lalande und Lablache, den Einzigen, à la tête! Das wird ein Jubel sein! Auch Schreiber dieses, wenn gleich kein Partisan der Rossinischen Stereotypen, pflegt das eminente Talent zu würdigen, wo er es findet, und verspricht sich wenigstens theilweise wieder so manche ausgezeichnete Genüsse. Sonderlich freuet er sich von ganzem Herzen, den in Italien, Frankreich und England so vielbewunderten „Crociato" seines alten Freundes und Landsmanns Meyerbeer, und wol auch des trefflichen Morlacchi nicht minder berühmte Oper: „Tebaldo ed Isolina," wie sich erwarten läßt, in großer Vollendung dargestellt zu hören.

IV. Allerlei.

Eine kleine Bemerkung zu Weber's Oberon.

Es ist schon bei dem ersten diesjährigen Bericht über Euryanthe*) auf die in Weber's Kunstwerken immer bestimmter hervortretende Tendenz, den Karakter von Zeit und Ort getreu zu schildern, aufmerksam gemacht worden. Die Turken-Chöre — nebst den Elfen- und Geisterchören die herrlichsten Zierden des großen Werkes, der Unsterblichkeit werth und gewiß — geben einen neuen schönen Beleg für dieses Streben; und wie bestimmt sich Weber dessen bewußt gewesen, beweiset unter andern der Chor der Haremswächter und Sklavinnen zu Ende des ersten Finale, der auf eine national- türkische (egyptische) Melodie gegründet ist:



Sie findet sich, wie vorsteht, aus Karsten Niebuhrs Reisebeschreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern entlehnt, in Forkels musikalisch-kritischer Bibliothek, Band 2, Seite 311.

Marx.

Ankündigung.

Herr Musikdirektor Möser, unser thätigster und verdientester Konzertgeber, beeilet dem berliner Publikum wieder einen großen Genuß. Er wird Beethovens neueste große Komposition, die neunte Symphonie mit Chor, in einem großen Konzerte aufführen und uns so mit dem jüngsten wichtigen Fortschritte der Instrumentalkomposition bekannt machen. Ausführlicheres darüber im nächsten Blatte.

Marx.

Nachricht.

Der berühmte Moscheles, der sich in seinen Konzerten vor zwei Jahren den Berliner Musikfreunden durch sein treffliches, phantasie- und gemüthreiches Spiel unvergeßlich gemacht, ist hier angekommen und läßt uns Wiederholung des schönen Genusses hoffen.

* * *

Unser talentvoller Reissiger ist Musikdirektor am königl. sächsischen Hoftheater zu Dresden geworden.

*) No. 2 der Ztg. S. 10.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 22. November. — Nro. 47. — 1826.

II. Recensionen.

Symphonie mit Schlufschor über Schillers Ode an die Freude, für grofses Orchester, vier Solo- und vier Chorstimmen komponirt von Ludwig von Beethoven. 125tes Werk.
Mainz, Paris und Antwerpen bei Schotts. Partitur und Stimmen.

Zweimal hat Beethoven, sicherlich, ohne sich dessen bewufst zu sein, seine eigene künstlerische Individualität zum Inhalt eines Kunstwerkes erhoben. Die Kompositionen, in denen dies geschehen, gewinnen dadurch neben dem allgemeinen aus ihnen hervortretenden Ausdrucke noch eine besondere Bedeutsamkeit; und diese ist um so gewichtiger, je gröfser der Mann ist, der sich in ihnen uns darbietet und jemehr die Züge seines Abbildes sich auch an den andern Tonkünstlern — je nach ihrer Verwandtschaft mit ihm, dem Vorbilde seiner Zeit- und Kunstgenossen — wieder finden.

Das erste der hier gemeinten Werke ist Beethovens Fantasie mit Orchester und Chor. Schon der Titel, der scheinbare Extreme — die Ungebundenheit eines ganz sich selbst überlassenen einzelnen Künstlers und die strenge Fessel, die dem Zusammenwirken von Orchester- und Chorstimmen unentbehrlich ist — zusammenknüpft, schon der Titel hätte bei dem ersten Erscheinen des Werkes die musikalische Welt darauf aufmerksam machen sollen, dafs hier etwas der Idee nach wirklich Neues zu erwarten und jeder bisherige Maafsstab wegzulegen sei; um so mehr, da die Fantasie nicht blos ein freies Präludium des Pianofortisten ist, vor dem Beginn eines Orchester- und Chorsatzes, sondern da der Karakter derselben so ernstlich vom Solospieler festgehalten und vom Orchester mit beobachtet wird, als man es nur je von den besten Improvisatoren erwartet hat. Damit wäre vielfältige Mifsdeutung und unrichtige Beurtheilung erspart und das Werk längst dem gröfsern Publikum näher gerückt worden. Sein Inhalt ist aber, wie schon früher einmal*) ausgesprochen worden, kein anderer, als die Darstellung: wie sich der Geist des Tonkünstlers an der Improvisation zu freier Schöpfung und unbeschränktem Schalten über alle Orchester- und Gesangstimmen erhebt. So weit wir auch unsere Meister den Flug über die beschränkte und beschränkende Tastatur hinweg nehmen sehn, so ist doch von hier aus der Aufflug der gröfsten, wo nicht aller, nachzuweisen. — Dies wäre die ausgedehntere Bedeutung jenes Werkes; und nur durch seinen besondern Inhalt (von dem hier nicht näher zu berichten) bezeichnet es Beethoven als seinen Urheber und sein nächstes Original. Es ist dabei merkwürdig, dafs eben er, der gröfste Instrumentalkomponist, zuerst vor allen Tonkünstlern des Ursprungs seines Schaffens so weit inne und so davon erfüllt blieb, dafs es ihn drang, ihn in einem besondern Werke von neuer Gestaltung gleichsam hieroglyphisch-geschichtlich aufzubewahren. Zwei Künstler, berühmter in der Ausübung als in der Komposition, sind seiner Spur gefolgt und durch unwiderstehlichen Trieb der Idee, die

*) Der Ztg. zweit. Jahrg. No. 45 Seite 366.

in jener neuen Form lag, hat der eine (Hummel) Bravourvariationen mit Gesang (Körners „der treue Tod") — der andere (Fränzl) ein Geigenkonzert mit Chor gebildet. —

Eigenthümlicher noch gehört das zweite Werk Beethovens Individualität an; und dies ist die oben genannte (neunte) Symphonie mit Chor, die jetzt dem Publikum anfängt bekannt zu werden.

Schon der erste Blick in die Partitur belehrt uns, dafs hier eine ganz neue Gestaltung vollendet worden, die nur aus einem neuen Grundgedanken abzuleiten und zu erkennen ist. Sobald Instrumente und Singstimmen zusammentreten, ordnen sich erstere den letztern so unter wie alles, was ihn umgiebt, dem Menschen; denn im Gesange, der die Sprache und die dem Menschen inwohnende Tonwelt umfafst, stellt sich das Menschliche dar, im Gegensatze zu den Instrumenten, als dem Aufsermenschlichen. — Wer nun bei dieser Beethovenschen Schöpfung an eine Gesangkomposition in der bisher üblichen Bedeutung dächte: dem müfste die Leistung unbegreiflich und unvollständig erscheinen; unbegreiflich ein so langes Vorspiel (vier grofse Symphoniesätze) zu einer mäfsig langen Kantate; unbefriedigend und unvollständig die Behandlung, ja schon die Zerstückelung des Gedichts, von dem Beethoven nach diesen einleitenden Worten:

„O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lafst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

nur folgende Strophen gebraucht hat:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elisium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grofse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele,
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Freudig, wie ein Held zum Siegen,
Laufet, Brüder, Eure Bahn.

Freude schöner Götterfunken etc.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuls der ganzen Welt,
Brüder, überm Sternenzelt
Mufs ein guter Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen,
Ahnest du den Schöpfer Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt,
Ueber Sternen mufs er wohnen.

Freude schöner Götterfunken etc.
Seid umschlungen Millionen etc.

Schon hiernach müssen wir also erkennen, dafs es etwas anderm gilt, als einer Gesangkomposition; und etwas Höheres müssen wir erwarten, als eine Kantate zu der Schillerschen Ode, wenn wir das grofse Tonwerk sich in zwei Hälften, eine selbständige Symphonie und einen an die vollendete Symphonie anschliefsenden Solo- und Chorgesang, aneinanderlegen sehen.

Und dieser Doppelbau, diese absichtliche und durchgreifende Absonderung der zwei Reiche in der Tonwelt, nach der es zur Anknüpfung erst jener Einleitungsworte

„O Freunde, nicht diese Töne u. s. w.

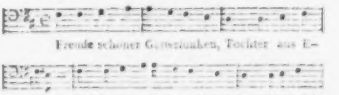
bedürfen konnte — diese Anschauung führt uns auf Beethovens eigenthümliches Wesen, stellt es uns so bestimmt hin, dafs wir auszusprechen wagen: wie jene Fantasie die Geschichte seines künstlerischen Beginnens ist — durch das Medium der Kunst dargestellt, so ist die Symphonie mit Chor die künstlerisch ausgesprochene Erkenntnifs seiner That.

Diese ist, kurz bezeichnet, sein Verschliefsen und völliges Untertauchen in die Instrumentalmusik. So herrliches auch in seiner Oper

Fidelio, in seinen Messen und andern Gesängen uns gegeben: so hat man sich doch allgemein bestimmt finden müssen, den Kreis seiner höchsten und eigensten Leistungen in der Instrumentalkomposition zu erkennen; es liefse sich sogar ausführen, dafs die gröfsten Schönheiten in seiner Gesangkomposition ihrem Wesen nach der Instrumentalwelt angehören. Endlich hat er sogar durch das für schaffende Tonkünstler unerhörte Unglück der Taubheit von aller lebendigen Einwirkung menschlicher Sprache, von aller Geselligkeit hinweggerissen werden müssen, um sich ganz ungestört in die Anschauung des Instrumentalen zu versenken und in seinen letzten Werken bisher ungeahnete Tiefen desselben zu ergründen und zu offenbaren. Unendlich, wie in der landschaftlichen und sonst aussermenschlichen Natur, sind in der Instrumentenwelt die Gestaltungen und Kombinationen. Jetzt streift das Naturleben an menschlichen Ausdruck und Gesang und man ist versucht, menschliche Bedeutung und Gesangsprache herauszuhören; jetzt löset sich das Gestaltete in sein Element, den einfachen Klang, auf; und die einfachste, verlorne Form bildet sich daraus wieder in vielfacher Zusammenstellung zu einem grofsen bedeutsamen Ganzen, wie Blatt an Blatt uns den Baum darstellt. Dem gegenüber steht der ewig in sich reine Gesang, der höchsten Bildung in der Natur, dem Menschen zu eigen gegeben, und in seiner Einfachheit mit seinem höchsten geistigen Inhalte das proteïsche Instrumentale besiegend.

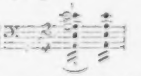
Diese Anschauung nun scheint uns Beethoven in der Symphonie mit Chor ausgesprochen zu haben. Er selbst, herrschend in der zauberischen Instrumentenwelt, lauscht dem einfachen Klange aus menschlicher Kehle; und die treu-unschuldige Liedesweise, des Menschen eigne Sprache, — sie, die Erhalterin und der geistigste Ausdruck beglückender Geselligkeit — erhebt er auf den Thron, dem er selbst ferner gestellt ist, um neue Reiche dem menschlichen Geiste zu öffnen und zu erwerben. Nicht einen zufälligen Schlufschor für ein Instrumentalstück (das keines fremden Schlusses bedurfte) nicht eine Komposition der Schillerschen Ode, nicht den musikalischen Ausdruck ihres Inhalts, oder gar ihrer Worte — nur Gesang, die einfachste Weise menschlicher Tonsprache, hat er aufgesucht, um sie mit dem Siege über die Welt der Instrumente zu verherrlichen. Diese Erhöhung schien ihm so sicher und unvermeidlich, das Singen schon an sich dem Menschen so innig angehörend und in ihm so mächtig: dafs er die Stimmen hat gehen lassen und walten, dafs sie gleichsam durch sich selbst siegen sollen, selbst ohne jene Sorgfalt des Tonsetzers für deklamatorische, melismatische und harmonische Bedeutsamkeit des Gesanges.

Und so mufs man, um den Gesang in dieser Symphonie, z. B. die erste Weise

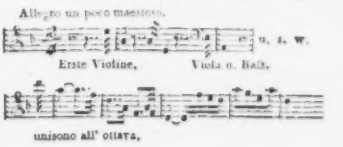


nicht mifszuverstehen, die Grundidee des Werkes, die Gegensetzung der beiden Tonreiche — wie wir oben anzudeuten versucht — dann aber die gewaltige Trennung des Ganzen wohl in das Auge fassen.

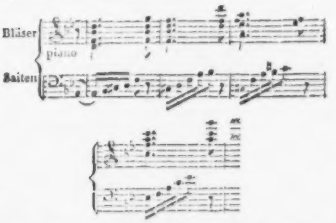
Aus blofsem Anklingen der zweiten Violinen, Violoncelle, Hörner, später noch der Oboen, Flöten, Fagotte



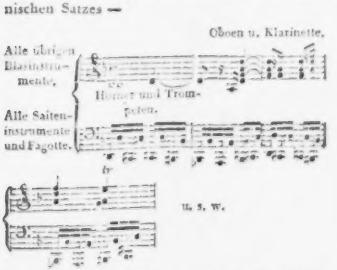
blitzt die Idee auf und bildet sich vor unsern Augen mächtig aus — zu obiger Begleitung —



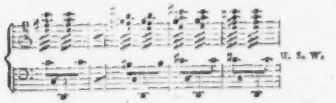
Was sich alles hieraus und hierneben gestaltet, möge man sich einstweilen aus der Erinnerung an Beethovens größte Werke vorstellen; mächtiger und freier sind nie die Instrumentenmassen aufgeboten, entschiedener sind sie in ihrer großen Theilung, Saiten- und Bläserchor, nie gegenüber gestellt, als z. B. im zweiten Hauptsatze—



und gewaltiger ist ihr Sturm nie heraufbeschworen worden, als am Schlusse dieses titanischen Satzes —

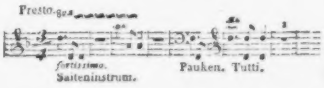


bis nach achtzehn Takten zuletzt im Fortissimo des ganzen Orchesters



worauf das erste Thema, noch gewaltiger ausgebildet, schließt.

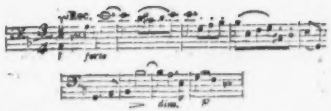
Wenn hier die Maße der Instrumentenwelt von ihrem wahren Herrscher ergriffen worden ist, so durchdringt er sie nun im Scherzo und ruft kühn jedes einzelne Instrument zu eignem selbständigen Leben. Hier waltet er über jedes Einzelne so sicher, daß jedem der freieste Lauf gegönnt ist und die Weisen Aller sich zu einem lustigen, unerschöpflich neuem Reigen in einander schlingen und in den mannigfaltigsten Beziehungen verknüpfen — alles auf den rastlos treibenden Ruf



des Meisters, der die Herrschaft des Ganzen im ersten, und die Lenkung alles Einzelnen im zweiten Satze sich errungen und bewahrt.

Nun erst hat er sich die Welt erschaffen, der er sein innerstes Gefühl und Leben weihen und eingießen, in der sein innigster Gesang heimisch wiederhallen kann. Dies führt zum Adagio, in dem die zarteste und innigste Sehnsucht und die tiefste Beschwichtigung wechselnd die Seele durchdringen.

Soweit war der Gang einer Symphonie, im größten Geiste gedacht, festgehalten; und was wir bisher angeführt, soll nur zu seiner Bezeichnung dienen. Jeder ihrer Sätze brachte hohe Befriedigung, bedingte aber noch höhere. Der Mensch kann seine ganze Seele auf die ihn umgebende Natur übertragen, sie sich gleichsam menschlich beseelen — und dennoch dringt zuletzt das Verlangen nach dem Menschen unabweislich auf ihn ein. Die Instrumentenmasse ist beherrscht, Jedes mit seinem eignen Leben durchdrungen, Jedes tönt wieder, was der Künstler in innerster Seele empfunden: und nun reißt er sich gewaltsam durch ihren Zusammenklang zu Menschen ausdruck, zum Gesang empor. Die Bäße ergreifen rezitativische Form, um die Sprache selbst vorzubereiten, diese aber nach so großen Vorgängen in gewaltiger Gestaltung und nach mächtigem Vorspiel aller Bläser:



Dieser grofs und weit ausgeführten Rede fliegen als Zwischenspiele die Hauptgedanken aller Symphonietheile — des ersten, des Scherzo, des Adagio — vorüber; ein Rückblick, wie er sich unwillkührlich auch dieser Darstellung ergeben hat. Es tönen endlich die Weisen vor, die bald aus menschlicher Brust und in Menschenrede erschallen sollen, und werden von dem zum letzten Male selbstständigen Instrumentale freudig gerührt und feierlich — andächtig fortgeführt, als letzter Satz der Symphonie. Dieser aber führt nicht zu einem Schlusse, sondern zu jenem Recitative zurück, das nun in ähnlichen, grofsen, alles gewöhnliche Recitativmaafs übersteigenden Melismen — so foderte es die Entwickelung des Menschengesanges aus dem Instrumentale — vom Bafssänger zu den einleitenden Worten gesungen wird.

Nicht diese Worte, nicht der besondere Inhalt der nun folgenden, im Eingang abgedruckten Verse, sondern allein die Vorstellung der herrschenden menschlichen Natur, der beglückenden menschlichen Gemeinschaft in Gesang und Zusammensingen, ist der Inhalt der nun folgenden Kantate. So sehr man die Intentionen des grofsen Künstlers nach unserer Meinung verkennen würde, wenn man jenes Recitativ nicht als unmittelbaren Ausfluss des grofsen Werkes auffassen, sondern nach den allgemeinen deklamatorischen Grundsätzen rezitativischer Komposition beurtheilen wollte, unbeachtet, dafs es gar nicht, wie die meisten andern, aus der Rede hervorgetreten ist: so wenig scheint es uns erlaubt, den Grundsätzen von Textbehandlung und Gesangkomposition hier vor der ursprünglichen Intention des Künstlers Gehör zu geben. Für diese Intention, für den Gesang bedurfte er Worte. Unbekümmert um alles, was sonst in ihnen liegen möchte, auch etwa an ihnen auszusetzen wäre, hat er sich ihrer als eines Materiale bedient, das nur seinem Zwecke dienen, keine anderweite eigene Bedeutung haben soll. — Dieses Verfahren scheint uns aus der Konstruktion des Ganzen so unzweideutig hervorzuleuchten, dafs wir unsere Auffassung selbst dann nicht aufgeben würden, wenn man Zweifel begründen könnte, ob nicht Beethoven ursprünglich einer ganz andern Absicht, der wirklichen Komposition des schillerschen Gedichts, nachgegangen wäre.

Ueberblicken wir aber den bisher angedeuteten Plan der Symphonie mit Erinnerung an die Bedeutung alles nachstehend blos materiell Benannten:

Gegenstellung und Verknüpfung der Instrumental- und der Vokalmusik:

I. Grofse Symphonie;
   1. Aufbietung und Beherrschung der Instrumentenmasse;
   2. Beseelung aller ihrer Individuen, zu seinem eignen Leben ein jedes;
   3. Uebertragung der menschlichen Empfindung auf sie und Sehnsucht nach wahrhafterer Befriedigung;
   4. Hinausstreben aus der Instrumentenwelt, Drängen der Instrumente zur Sprache bei der Flucht aller frühern Erscheinungen;
   5. Sprache und Vorfeier des Gesanges,

II. Grofse Gesangfeier mit Einwirkung des ganzen Instrumentale; —

oder rein formell

1. Grofse Symphonie —
2. Instrumentalrezitativ mit Wiedererscheinung aller Symphoniesätze —
3. dieses verwandelt in Vokalrezitativ mit Vorspiel des Gesanges —
4. Grofse Kantate —

so erkennen wir darin die grofste und kühnste Intention und Disposition, die im Gebiete der Instrumentalkomposition gefafst worden ist.

Dies sollte vor allen Dingen dargelegt werden, bei den jetzt gewifs an vielen Orten sich vorbereitenden Aufführungen des grofsen Werkes.

Die Fortsetzung der Recension mufs auf spätere Zeit verschoben werden; einstweilen rühmen wir nur die prächtige und korrekte, des Werkes würdige Ausgabe der Partitur und Stimmen, eine der vorzüglichsten, die wir kennen. A. B. Marx.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

Berücksichtigen wir nun noch die militairische Stimmung und Richtung, die Frankreich unter seinem grofsen Herrscher angenommen, so können wir Spontini's Wesen dahin aussprechen: es ist die Verschmelzung des italischen und französischen Kunstprinzips im Felde der grofsen Oper.

So finden wir — um nun auf das zu betrachtende Werk überzugehen — den Stoff, die Fabel der Olympia, dem französischen Tragöden entlehnt; die Anlage französisch — grofsartig, klar und scharf gezeichnet, konsequent, scenisch reif erwogen, mehr formell gedacht als innig empfunden — alles dies, soweit nicht das treu bewahrte Naturell des italischen Künstlers Abweichungen erzwang. Die Ausführung, dem Komponisten näher angehörend, zeigt sich vorherrschend italischem Prinzip angehörig, in den entscheidenden Momenten aber der französischen Intention unterworfen und höchst förderlich; über das Ganze endlich der militairische Glanz und Takt verbreitet, von dem sich Spontini während seines Aufenthaltes in Frankreich umgeben fand. Und so darf man die Spontinische Kunstschöpfung das Höchste nennen, was die Vereinigung des französischen und italischen Kunstprinzips im Gebiete der grofsen Oper hat hervorbringen können. Sie ist in dieser ihrer Sphäre der Vollendung ungleich näher, als die deutsche Oper und deswegen der theilnehmenden Anerkennung, ja der Bewunderung der Deutschen und des Studiums der deutschen Operndichter und Komponisten würdig; und es ist in dieser Beziehung zum wahren Besten derselben geschehen, dafs unser König Spontini's Werth erkannt, den Künstler u. seine Werke uns zugeführt hat. Bei dem allen aber finden wir die Ansprüche, die der Deutsche an eine vollendete Oper machen mufs, u. die früher oder später in Erfüllung gehen werden, keineswegs befriedigt. Wie weit der Künstler in spätern Werken ihnen näher gedrungen ist, oder dringen wird, müssen wir hier auf sich beruhen lassen. Es kommt jetzt darauf an, unsern Ausspruch und unsere Prämissen am Werke selbst zu rechtfertigen.

(Fortsetzung folgt.)

Vier Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Joseph Wolfram. Dresden, bei Wilh. Paul. Preis 10 Gr.

Herr W. hat in kurzer Zeit durch seine Komposition der bezauberten Rose und durch mehrfache Vorstellungen derselben Oper zu Prag und Dresden einen so bedeutenden Ruf erhalten *), dafs Ref. eben angezeigtes Liederheft mit den gröfsten Erwartungen zur Hand nahm. Je ruhmlicher die meisten Berichte über jenes dramatische Werk lauten, desto mehr hat sich Ref. über diese lyrische Komposition betroffen gefühlt, desto weniger wird man sich wundern, die Wolframschen Lieder strengerer Beurtheilung unterworfen zu finden, als solche bei Werken unberühmter Tonsetzer Statt gefunden hätte.

Nr. 1. Lied von K. B. v. Miltitz. F-moll C-Takt, mit der Ueberschrift: Bewegt. Das Lied beginnt mit einem Vergleiche:

Bunte Blumen, bunter Kranz,
Ach! wie schnell seid ihr verblichen, —
So ist auch des Lebens Glanz
Seit er sich von mir gewichen.

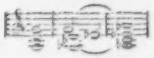
Die beiden letzten Zeilen enthalten jedenfalls eine Steigerung des Gefühls; Herr W. schliefst aber den Vordersatz in F-moll ab und beginnt den Nachsatz wieder in derselben Tonart, wodurch die Begriffe von: Vergleich, Steigerung,

*) Man sprach sogar davon, dafs ihm die durch Webers Tod erledigte Kapellmeister-Stelle übertragen werden sollte. Selbige hat indefs — doch nur mit dem Titel: Musikdirektor — unser wackerer Reifsiger erhalten, wozu wir ihm und dem Dresdner Hoftheater von ganzen Herzen Glück wünschen.

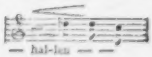
Vorder- und Nach-Satz in der Musik verloren gehn. — In dem folgenden heißt es:

Mir, mir fehlt sein süßes Lächeln.

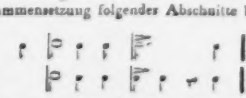
Die Wiederhohlung des: „mir“ würde jeder Deklamator oder Vorleser durch eine kurze Pause und durch höhern Sprechton bei dem zweiten: mir bezeichnen. Um wie viel mehr müßte dies nun in der Musik der Fall sein. Beide Worte aber bilden auf gleicher Note das 3te und 4te Viertel des Taktes, wobei also weder Pause noch Steigerung beobachtet ist. In dem nächsten Takte findet sich eine harmonische Härte, wenigstens ist das Es nicht fähig, den Eindruck einer Octavenfortscheitung zwischen Diskant und Baß gänzlich zu verlöschen.



Durch die angezeigte Wiederhohlung des ersten Theils entsteht der Uebelstand, daß man ganze acht Takte hindurch nichts als F-moll hört, was sich nachher zu Anfange des zweiten Theils wiederholt. Im 5ten Takte des zweiten Theils ist das Wort: „verhallen“ offenbar falsch behandelt: nämlich:

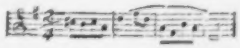


Es ist schon nicht recht, in ein und demselben Worte der kurzen Sylbe einen höhern Ton zuzuertheilen als der langen; aber wenn dabei die kurze Sylbe auf den guten Takttheil kommt, und noch obenein ein neuer Akkord eintritt, so ist die Unrichtigkeit der Deklamation außer Zweifel. — Abgerechnet nun, daß vorstehendes Lied eine nicht ganz entfernte Aehnlichkeit mit C. Kreusers „Lebewohl“ hat, so wirkt besonders störend die rhythmische Eintheilung des Ganzen, welches aus der Zusammensetzung folgender Abschnitte besteht:



die nur zuweilen in sofern eine Aenderung erleiden, daß sich die DreiviertelNote in drei Viertels, und die beiden Viertel des vierten Taktes in einer halben Note darstellen.

Nr. 2. Herbstlied von L. Tieck. G-dur $\frac{4}{4}$ Andante. Eine leichte gefällige Cantilene mit vier Versen, aber in Betracht des verschiedenen Inhalts derselben mit viel zu geringen Abänderungen. Die erste Hälfte schließt, und zwar mit einem etwas verbrauchten Gange —



vollkommen in D ab. Das paßt zum erstenmale vortrefflich: aber im zweiten Verse lauten die Worte:

Mit frohem Schmerz und trüber Lust
Stieg wechselnd bald und sank die Brust.

Wer soll wohl glauben, daß beide Strophen in der Komposition getrennt sind? und doch ist dem so. Die oben zitirten Noten gelten für die Worte: „und trüber Lust.“ Hierauf folgt:

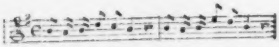
zu den Worten: stieg wechselnd u. s. w. — Es ist hier gar nicht einmal ein Vor- und Nachsatz; beide Strophen gehören so unmittelbar zusammen, daß eine ohne die andere zum puren Unsinn wird! Wenn das Hinz und Kunz thun, so ist's schlecht, thut es aber Herr W., so ist's sehr schlecht. —

Nr. 3. Lied von Duncker. A-moll C-Takt. Moderato. — Eine innig gefühlte Komposition, in der sich aber leider! zu Anfange des zweiten Verses ähnliche Verstöße gegen den Text finden, wie die oben gerügten. Was die Worte: „ich bin gefunden“ heißen sollen, weiß Verf. nicht.

Nr. 4. Ferne von L. Tieck. E-moll C-Takt. Moderato. Mit dem Schlusse.

Wer denkt wol meiner, wer?

hat sich Ref. noch nicht befreunden können; wenigstens glaubt er, dafs eine Frage musikalisch wohl besser ausgedrückt werden könne, als dies hier der Fall ist. — Aufserdem aber laborirt das ganze Lied an einem sehr bedeutenden Fehler, und der ist wieder, wie beim ersten Liede die rhythmische Struktur, welche hier aber ans Komische streift.



Man denke sich diese Takt-Eintheilung in in einem Liede, welches nur den Raum einer Seite einnimmt, bei zwei Versen zwanzig mal angewendet — wobei noch zu bemerken, dafs die beiden Sechszehntheile nie verbunden sondern jedesmal durch eine besondere Silbe markirt werden — so hat man das leibhafte Bild eines geschäftigen Müfsiggängers, einer geschwätzigen Nachbarin oder sonst etwas dergleichen.

Oben schon haben wir ausgesprochen, warum diese Lieder mit gröfserer Strenge und ausführlicher, als sonst wol geschehen wäre, beurtheilt worden sind; wir nehmen uns die Freiheit, hier noch einmal daran zu erinnern. Eine Alles verdunkelnde Staubwolke lassen wir ruhig vorüberziehen, und drücken nur dabei die Aeuglein zu — aber eine totale Sonnenfinsternifs heifst uns den Blick unwillkürlich nach oben richten, um den Grund dieses Phänomens zu erforschen. — 4.

Zwei deutsche Gesänge etc. mit Begleitung des Pianoforte, Musik von J. P. Schmidt. Berlin bei Laue. Preis 10 Sgr.

No. 1. Die Leidenden werden von Mahlmann auf das Jenseits verwiesen. Reime ohne Inhalt, die keine Komposition verdienten. Die Musik trägt Spuren von der sanften Empfindung, die der geachtete Tonsetzer in andern Kompositionen an besserm Orte darlegt, erhebt sich aber im Ganzen nicht über die Sphäre des Dichters.

No. 2. Argalia von Karoline Pichler. Genufs eines schwärmerischen Gemüths in der Einsamkeit an der Vorstellung einer ersehnten, geliebten Lichtgestalt. Die Komposition dem Text angemessen und ihn ausdrückend. 3½

Divertissement, pour le Pianoforte composé par Fr. Belke. Op. 16.
Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Sgr.

Hochtönende Einleitung und ein variirter — oder vielmehr mehrmals figurirter Jodel-Walzer. Modernes, wohl und brillant klingendes Fingerfutter, den Damen Ihrer Residenz zu empfehlen, auch den Klavierlehrern für solche Zöglinge, deren Geist ohnehin keiner höhern musikalischen Entwickelung fähig ist; und deren kann sich selten ein Lehrer ganz erwehren. Bessere Scholaren sollen dazu keine Zeit haben. 3½

Beitrag, den Gesang in den Kirchen und Schulen auf eine leichte und zweckmäfsige Art zu verbessern. Herausgegeben von Philalethes.
Zeitz, 1825. Auf Kosten des Verfassers, und in Kommission der Webel'schen Buchhandlung. (52 Seiten.)

Eine kleine Schrift ohne gehaltvollen Werth. Wer in ihr die erfreuliche und überraschende Erscheinung vom Gegentheil zu finden meinte, würde sich sehr getäuscht finden. Das Ganze ist nämlich nichts mehr und weniger, als ein Gemisch von unzusammenhängenden Behauptungen, unhaltbaren Ansichten, widersprechenden Meinungen. Man erkennt darin bald das Gepräge einer hypochondrischen Laune, die mit der ganzen Welt schmollt, der nichts darin recht ist, und welche darum alles nach ihrem Sinne gestalten möchte. Wäre es jedoch dieses allein, so könnte vielleicht das Ganze wol in psychologischer Hinsicht dem medizinischen Selbstbeobachter nützlich werden. Allein dieser Vorschlag wird sogleich dadurch wieder aufgehoben, dafs der Verf. als reflektirender Beurtheiler in einem ihm ganz unbekannten Felde auftritt, und dies verdient eine Rüge. Was soll man dazu sagen, wenn er über die Ziffermethode, die er nicht kennt, ab-

ertheilt? Läfst sich eine gröfsere Arrogans denken, als gegen hochverdiente Männer, wie Natorp und Koch, mit einer solchen Seichtigkeit aufzutreten? Weifs denn der Verfasser noch nicht, dafs das Eintrichtern der Melodien mit der Violine für den Kirchengesang eines der allerältesten und mechanischten Hülfsmittel ist, wozu nur Schächer ihre Zuflucht nehmen? Wozu soll nun dieser erbärmliche Vorschlag, auf dessen Neuheit, wol gar Originalität er sich so viel zu gute thut? Auch erscheint unser Verfasser in einem Anzuge mit allerlei bunten Lappen aus Siegfried von Lindenberg, Marezoll, Schulrath an der Oder etc. womit er unstreitig seine Individualität verbrämen will. Doch es hätte dessen nicht bedurft, da man es dem Ganzen auf den ersten Blick ansieht, wefs Geistes Kind es ist. Wahrscheinlich hat der uns unbekannte Verfasser einmal einen unglücklichen Griff in sein Pult gethan, und daraus etwas geholt, was sich nicht zusammenfügen wollte. Mag er in Zukunft eine glücklichere Hand finden. Eine ähnliche Probe, wie diese, würde eine Versündigung am Publikum sein. ...r..

Sechs Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. M. von Weber. Opus 23. Neue Auflage.

Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 22 Sgr.

Ueber den Werth und die Eigenthümlichkeit der Weberschen Gesänge jetzt noch zu reden, da sie sich seit Jahren im ausgedehntesten Umkreise Liebe erworben haben, scheint unnöthig. In dieser Sammlung älterer Gesänge finden wir einige der anziehendsten, die Weber je geschrieben. Unter allen verdient das Liebes-Sonett von Streckfufs

Du liebes, holdes, himmelsüfses Wesen

Auszeichnung. Dichter und Komponist haben die dringende Sprache eines entzückten Liebhabers geredet, und wenn der Sänger sich mit ihnen versteht, wird er unwiderstehlich sein. Das Gedicht eines ungenannten Verfassers

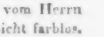
Heifse, stille Liebe schwebet
Rings um alle Welten hin,

ist vierstimmig behandelt, aber offenbar einstimmig empfangen; denn die Oberstimme allein ist aus vollem Herzen erklungen, die begleitenden Stimmen sind nur zweckmäfsig, zum Theil geistreich gearbeitet. Ist jene einer empfindungsvollen Sängerin zuertheilt und wissen die übrigen Exekutanten (zwei Tenöre und ein Bafs) sich gehörig unterzuordnen, so mufs das Ganze den erwünschtesten Eindruck machen. Glücklicher Weise entspricht aber eben diese Stimmenvertheilung den gewöhnlich in unsern kleinern Musikzirkeln herrschenden Verhältnissen; zu einer begabten Sängerin finden sich bald einige im Gesang untergeordnete Musikfreunde, und ein solcher Verein wird sich der Weberschen Komposition besonders freuen. Gleiche Einrichtung und Bestimmung hat ein Lied „an die Freundin" —

Zur Freude ward ich geboren,

wogegen wir die melancholischen Gern-Schmachtenden, die kleinen Hamlete (deren es stets geben soll) an die Rhapsodie

Traurig, von Haag!

verweisen. Das „Maienblümlein" gewinnt uns durch seinen fröhlich-kecken Rythmus und würde ohne die bissige Schärfung  mit der Weber nie sparsam gewesen ist, noch maiiger duften. Auch die Farben vom Herrn Hofrath und Dichter Lehr sind nicht farblos.

Vornehmlich sollen aber diese und andere Webersche Gesänge unsern Gesanglehrern in Erinnerung gebracht sein, damit sie sich nicht gezwungen wähnen, ihre Scholaren von der Scala sogleich in Opern, oder in die meist so gehaltleeren italischen und französischen Kanzonetten und Romanzen hineinzuführen. Wenn aus so vielen Musiklernenden nichts wird, wenn wir den Geschmack immer mehr verderben und den Sinn für Musik bei so vielen immer mehr erlöschen sehn, so trägt die unzweckmäfsige Beschäftigung der Schuler einen grofsen Theil der Schuld. Wie will man aber etwas Besseres erwarten, so lange Lehrer ihr Verfahren den Einfällen der Eltern, oder gar der Schüler, oder den Launen der Mode unterwerfen, oder wol gar selbst nichts Besseres kennen, als die neueste Plattheit aus Paris? Und solche

Lehrer giebt es wirklich, so unglaublich es ist.

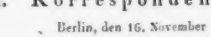
Seite 13 im ersten System, Takt 2 muſs die letzte Note der Oberstimme b heiſsen und im zweiten System, Takt 4 der Bassist nicht c sondern es singen. Auch fehlt daselbst im ersten Takte in den drei untern Stimmen das Textwort da. Wir erwähnen dies, um die geachtete Handlung, deren Editionen seit einiger Zeit ungleich geschmackvoller werden, auf die Nothwendigkeit genauerer Korrektur aufmerksam zu machen. 3½

III. Korrespondenz.

Berlin, den 16. November 1826.

Quartett-Musik.

Am 15. November begann Herr Musikdirektor Möser die gewöhnlichen geistreichen Unterhaltungen für gebildete Freunde der edleren Kammer-Musik an den Mittwochs-Winterabenden durch den Vortrag eines Jos. Haidnschen älteren Quartetts in F-moll



mit einem reizenden Andante in der harten Tonart (welches von Herrn Möser besonders schön exekutirt wurde) und einer meisterhaften Fuge zum Schlufssatz, wie dies in den ältern Quartetten dieses Meisters öfters vorkömmt. Bewundernswerth und J. Haidns eigenthümliche Geistes-Entwickelung bezeichnend ist es, daſs seine ersteren Quartette, in jüngeren Jahren geschrieben, theilweise der Form der Zeit noch zu sehr huldigen und bei aller kunstvollen Arbeit etwas trocken sind. Je mehr sich J. Haidn indeſs in vorrückendem Alter in diese von ihm (wie die Symphonie) neu geschaffene Gattung von Musik hineinarbeitet, je frischer, jugendlicher erscheint sein Humor, desto feuriger wird sein Geistesschwung.

Das erste der sechs älteren Mozartschen Quartette, in G-dur, folgte, und wurde von den Spielern so fein nüancirt, als karakterisirend ausgeführt. Beethoven schloſs sich würdig seinen Vorgängern in dem ersten Quartett aus F-dur

mit dem Genie an, das wir von seinen älteren bis zu den neuesten Kunstschöpfungen dieses Riesengeistes staunend bewundern, wenn gleich nicht überall fassen und den Zusammenhang der Ideen auffinden können. Diese älteren Quartette sind jedoch durchaus klar, grofsartig und neu in der Erfindung, wie in der harmonischen Kombination. Welche anziehende Schwermuth und elegische Tiefe beseelt das fantasieartige Adagio in D-moll und wie keck und neckend sprudelt das Rondo dagegen von jovialer Laune über!

Daſs Hr. Musikdir. Möser den Geist der Kompositionen aufzufassen und durch sein Violinspiel wiederzugeben versteht, ist zu anerkannt, als daſs es darüber der Auseinandersetzung bedurfte. Haidn's Humor, Mozart's Gemüth und Beethovens hehrer Genius wird von dem selbst genialen Virtuosen wahr empfunden und klar dem Zuhörer dargelegt. Auch die Herren Ries, Lenz und Kranz leisteten einzeln und vereint das Erfoderliche, um ein möglichst vollkommenes Ganze zu bilden. Dieser schöne Kunstgenuſs wird nun nächstens noch durch das versprochene Mösersche Konzert erhöht, in welchem wir auch einen ausgezeichneten Fagottisten, Herrn Ohmann aus Kassel und das kolossale Werk Beethovens neueste Symphonie, mit Schillers Ode an die Freude, wunderbar für Orchester, Solo-Gesang und Chor verbunden, zu hören die Freude haben werden. Solche Musik ist die Stütze des schwankenden Geschmacks der Zeit, und die Strebepfeiler mit befestigen zu helfen, dazu thue jeder wahre Kunstfreund an seinem Theil, was er vermag. Quod juvat Apollo!

J. P. S.

Berlin, den 16. November 1826.

Instrumental- und Vokal-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses, gegeben von den Königlichen Kammermusikern Schunke und Sohnen.

Anstatt mit einer Symphonie, wie es doch billig sein sollte, den Anfang zu machen, hörten wir heute den Rittern Spontini Ouvertüre zum Kortez, die aber, weil das Orchester nur schwach besetzt war, nicht den Eindruck machte, den sie sonst allemal im Theater vor der Oper hervorbringt. Ueberhaupt wäre es wohl besser, daſs wir im Konzert statt solcher Ouvertüren, die in jedem Jahre öfter und gut

in der Oper vorkommen, andere gute und dem Publikum weniger bekannte zu hören bekämen. Die Konzertgeber zeigten sich in einem Tripel-Konzert von Jean Nisle für 2 gewöhnliche Hörner und ein chromatisches Horn, in ihrer bekannten Virtuosität; die sonst eben nicht reiche Komposition gab ihnen Gelegenheit, in den Allegrosätzen mit erstaunungswürdigen Schwierigkeiten zu brilliren; ungleich gröfser aber und als wahre Meister ihres Instruments bewährten sie sich im Vortrage des Adagio welches mit dem allgemeinsten Beifall aufgenommen wurde. Von Konzertstücken hörten wir noch ein Doppelkonzert für 2 Klarinetten, komp. von Franz Tausch und vorgetragen von dem Königl. Kammermusikus Herrn Tausch und dessen Schüler Herrn Eichhorst. Beide Künstler gewährten durch vollen Ton sichere Fertigkeit und gegenseitige Präcision einen herrlichen Genufs. Auch als Komposition ist dies Konzert, besonders der erste und zweite Satz; vielen neueren vorzuziehen; der letzte Satz, Variationen, ist veraltet. Der zweite Theil begann mit einer Ouverture von Jean Nisle, — viel Noten — auch viel Lärm — aber wenig Komposition. Die Gesangpartieen hatten Mad. Milder und Herr Stümer übernommen, denen wir für das Duett aus Glucks Armide danken. Dem Bauer deklamirte ein Gedicht von Göthe; so sehr wir auch das Talent und das immer erfolgreichere Streben der jungen Künstlerin bewundern, so wünschen wir doch, wenn durchaus deklamirt werden soll; im Konzert lieber etwas Melodramatisches zu hören. — Zum Beschlufs gaben die Konzertgeber einige kleine Piecen für 3 Hörner, die ohne Orchesterbegleitung in dem grofsen Saale sich etwas mager ausnahmen. Im Ganzen war der Saal ziemlich voll, den wir jedoch nächstens, wenn uns Herr Musikdirektor Möser Bethovens neueste Symphonie mit Chor geben wird, gewifs ganz voll sehen werden.

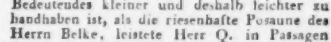
Dehn.

Bei Gelegenheit eines Konzertino für die Tenorbafsposaune, vorgetragen von H. Queifser im Königl. Opernhause am 27ten Oktb., mit besonderer Rücksicht darauf, was in Nr. 26 dieser Zeitung unter dem Artikel Korrespondenz aus Leipzig über dies Instrument gesagt ist.

(Verspätet.)

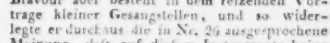
Sehr bald nach dem Konzert unsres Herrn Belke (No. 44 dieser Zeitung) hörte Referent von Herrn Queifser, Orchester-Mitglied aus Leipzig, ein Konzertino fun Tenorbafsposaune vortragen; so hoch auch durch die öfteren rühmlichen Erwähnungen des Herrn Q. die Erwartung gespannt war, so fand man sie doch nicht getäuscht, sondern vielmehr übertroffen. Vermöge der Beschaffenheit seines Instruments, welches um ein Bedeutendes kleiner und deshalb leichter zu handhaben ist, als die riesenhafte Posaune des Herrn Belke, leistete Herr Q. in Passagen fast unglaubliche Dinge; seine eigentliche Bravour aber besteht in dem reizenden Vortrage kleiner Gesangsteilen, und so widerlegte er durchaus die in Nr. 26 ausgesprochene Meinung, dafs auf diesem Instrumente keine zusammenhängende Kantilene in engen Intervallen hervorzubringen sei. — Eben so, wie Herr Q. z. B. das Thema zu seinen Variationen zusammenhängend vortrug, lassen sich auch andere ähnliche Stellen hervorbringen als

Andante.



oder:

Andante.



dem Komponisten aber, der für dies Instrument schreiben will, ist es sehr anzurathen, sich vorher mit der Praxis desselben ganz genau bekannt zu machen, denn ohne dies tappt er im Dunkeln und wird leicht durch Aeufserungen wie die obige, irre geführt. — Es dürfte daher vielleicht hier nicht am unrechten Orte sein, in der Kürze einige Winke über die Behandlung der Posaunen dargestellt mitzutheilen, dafs nachher jeder, der für dies Instrument komponirt, weifs, was darauf zu machen ist, und was nicht.

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

An die Berliner Kunstfreunde.

Von einem aus ihrer Mitte.

Die öffentlichen Blätter haben schon die Kunstfeier verkündet, die unser verdienter Musikdirektor Moser uns in der Aufführung der, zu Anfange dieses Blattes etwas näher besprochenen Symphonie mit Chor von Beethoven bereitet. Bei dem seit einigen Jahren sichtbar wachsenden Interesse der Berliner Musikfreunde an der Symphonie und namentlich an dem Beethovenschen, den höchsten Leistungen in der Instrumentalkomposition, bedarf es nur der Ankündigung, um alle wahren Kunstliebhaber zu dem hohen Werke zu versammeln; zudem stehen die Moserschen Konzerte, in denen uns stets Meisterwerke in würdiger Ausführung dargeboten worden, bei dem Publikum in so gutem und gegründetem

Kredit, dafs man im voraus gewifs ist, in ihnen den Saal überfüllt zu sehen. In dieser Beziehung wäre also einmahlige Besprechung über das bevorstehende Musikfest überflüssig.

Allein in Bezug auf das Werk konnten ein Paar Worte zeitgemäs kommen. Es scheint nämlich, als habe zu lebhafter Eifer demselben bei einem Theil des Publikums für eine Zeitlang Eintrag gethan. In Wien scheinen die Kunstfreunde in aller Liebe für Beethoven einem Kunstgenufs entgegengesehen zu haben, wie ihn früher, auch Beethovensche, Werke gewährten; die Täuschung dieser Erwartung hat aber einem Theil von ihnen beträchtlich und störend werden müssen. In Leipzig, dem ausgezeichnetsten Orte Norddeutschlands (vielleicht im gegenwärtigen Augenblicke ganz Europa's) für Konzertmusik, hat man die Begierde nach dem grofsen Werke nicht einmal bis zum Empfang der Partitur zügeln können und die schwere, überaus komplizirte Musik — dem Musikkundigen fast unbegreiflich — aus den Stimmen ohne Partitur ausgeführt. Vielleicht ist dies der Ursprung der Unbefriedigung gewesen, die der hochgelehrte Korrespondent dieser Zeitung in Leipzig mit dem dortigen Publikum getheilt hat *). — Hieraus aber sehen wir eine Aufforderung für das Berliner Publikum, dem grofsten Werke unseres grofsen jetzt lebenden Meisters sich mit voller Sammlung und Treue zu widmen und sich den Ruhm zu erwerben, dafs auch Beethoven in seinen höchsten Intentionen hier bereits Geister und Herzen gefunden hat.

Glücklicher Weise ist der norddeutsche Karakter so tüchtig, dafs man sich des Unterschiedes zwischen dem konventionellmäfsigen Sinnenkitzel Italienischer und französischer Musik von dem geistigen Genufs an Tonkunstwerken noch allenthalben bewust ist und bleiben wird. Wer also überhaupt bei uns eine beethovensche Symphonie hören will, wenn dafs er geistige Feuertaufe auf sein Haupt empfangen soll und dafs der Gedanke an Zerstreuung und Sinnengenufs verbannt sein mufs. Sammlung also mit Aufnahme des Geistes, der im Kunstwerke lebt, wird den beethovenschen Zuhörern nicht fehlen. Um so öfter wird aber in unserer Zeit die Pflicht der Treue gegen den Künstler gebrochen.

Mit dem Ausdrucke „Treue" soll hier das Bewufstbleiben und Beachten dessen bezeichnet werden, was der schaffende Künstler, was das empfangende Publikum und was ihr gegenseitiges Verhältnifs ist.

Der Schopfer eines Kunstwerkes mufs vor dem das Kunstwerk von ihm entgegennehmenden Publikum vor allem den lebendigen und belebenden Trieb zum Schaffen voraus haben, der ihn zur That weckt, die andere unversucht lassen. Er mufs die Fähigkeit — Talent, oder Genie — voraus haben: das werden sowohl, die sich nie versucht haben, als die, denen in irgend einer Sphäre irgend ein Erfolg geworden ist, gestehen. Ernstes Kenntnifs und Uebung voraus haben, zu deren Erlangung er meistens die beste Zeit und Kraft seines Lebens verwendet hat. Jeder, der in irgend einer Sphäre sich befähigt hat, wird dies zugeben und die Superiorität des Künstlers vor denen, die sich nicht gleichmäfsig der Kunst gewidmet haben, anerkennen müssen.

Wenden wir dies nun auf ein besonderes Kunstwerk an, so ist es der Künstler, in dem der erste Antrieb zu dessen Schopfung sich regt, in dem die Idee von begeisternder Glut und durchdringendem Nachdenken gezeugt, mit den edelsten Kräften genährt, in den schönsten und vermögendsten Stunden vollendet und verwirklicht aufgestellt wird.

Wie kann das empfangende Publikum, ohne ursprünglichen Kunstberuf, ohne Vorschule und Vorübung, bei einer ganz abweichenden Richtung seiner Thätigkeit, bei einer unvorbereiteten Auffassung, meist in Stunden der Erholung, statt der höchsten geistigen Konzentration, sich zur Beurtheilung eines Kunstwerkes berufen glauben? Etwas in einer oder zwei Stunden abthun wollen, was dem Künstler bei überwiegendem Vermögen die beste Zeit seines Lebens gekostet hat? Niemand würde die Frivolität eines solchen Unterfangens verkennen, wenn die nachtheiligen Folgen eben so hell ins Auge sprängen, als die Unberechtigung selbst. Der grofste Nachtheil fällt aber auf das Publikum, das sich, soweit es diese Stellung annimmt, in der unbefangenen Hingebung und Empfangnahme stört. Die eine Frage für alle, die sich nicht selbst dem Studium und der Uebung der Kunst gewidmet haben, ist nur die, wieweit sie klug und vorbereitet sind, ein Kunstwerk ganz oder theilweise aufzunehmen. Hierin mag an dieser Vorstellung fest, so würde man sich beeifern, dem Geiste des Künstlers nachzudringen, statt dafs man jetzt öfters zu einer Art von Opposition gegen ihn geneigt scheint, hinter der sich oft nur die Unbildsamkeit oder Unlust, dem Künstler zu folgen, verbirgt. Man würde den Grund, warum ein Kunstwerk nicht den rechten Eindruck gemacht, nicht sofort in ihm, sondern eher in sich selbst suchen; würde sich nicht bei den ersten unfafsbaren oder widerstrebenden Theile abwenden, sondern dem Gange des Künstlers unverdrossen folgen; man würde, wenn das Werk eines bewährten, oder nur zutrauenswerthen Künstlers nicht sogleich gewirkt hätte, öfters zu ihm zurückkehren, Wiederaufführungen wünschen und veranlassen. Kurz man würde sich darein finden, dafs das Werk, wozu ein Künstler Monden gebraucht, sich nicht sogleich erst in der ersten Stunde uns erschliefst, sondern oft gesucht sein will; man würde erkennen, dafs eben die tiefsten und werthvollsten Werke, die ihrer Idee und Gestaltung nach neuesten, am schwersten gefafst und verstanden werden, weil sie den bereits verbreiteten Ansichten am fernsten stehen.

Diese Treue und Pietät ist es nun, die man allen Besuchern des Mozartschen Konzertes wünscht — um ihrer selbst willen. Die Beethovensche Symphonie ist zu grofs, zu reich und zu tief, um in ihrer Ganzheit und vollen Herrlichkeit auf das erste Mal gefafst zu werden. Jeder Zuhörer wird neben der Ahnung ihrer Idee noch Zweifel entstehen fühlen; jedem werden, neben unendlichen Schönheiten, unverstandene, ja widerstrebende Stellen übrig bleiben. Vergessen wir aber nicht, dafs es das tiefste und gereifteste Instrumentalwerk des genialsten, gereiftesten jetzt lebenden Tonkünstlers ist: so wird das Unverstandene selbst den Wunsch nach Wiederholung der Kunstfeier erwecken. So werden wir würdig und fähig sein, an Beethovens Hand einen grofen Schritt auf der Bahn der Kunstbildung vorwärts zu thun.

*) Vergl. Nr. 27. S. 214. u. f.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 29. November. — Nro. 48. — 1826.

I. Freie Aufsätze.

Bemerkungen über Oper und Operndichtung.

(Von Dr. Karl Seidel.)

Die nächste Veranlassung zu diesem Aufsatze ist vornehmlich die bei Arnold in Dresden so eben erschienene neue Dichtung von E. Gehe: „Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose, Oper in drei Akten", an deren hier folgender ausführlicher Beurtheilung nur mehrere allgemeine Bemerkungen über das Aesthetische dieser Kunstgattung sich gelegentlich anreihen.

Wie Göthe auf alle Zweige der deutschen Kunst einen unverkennbaren Einfluss gehabt hat, so auch hat er günstig eingewirkt auf die Veredlung der Operndichtung. Müssen gleich Klaudine von Villabella und andere Leistungen des Meisters in diesem Gebiet als grösstentheils verfehlt betrachtet werden, so hat er doch durch seinen Vortritt die musikalische Poesie dergestalt zu Ehren gebracht, dass nicht mehr wie sonst die namhafteren Dichter es verschmähen, ihre Muse herabzustimmen zu dem allerdings beengenden Dienste der scenischen Tonkunst. Und wenn nun doch am Ende, wie in aller Kunst, so auch hier die Idee für sich, über alle Schönheit der Tonformen hinaus, den wahrhaft ästhetischen Werth der Oper bestimmt: so ist es sicher nicht gleichgültig, ob die Texte derselben dem Tonkünstler geliefert werden von ärmlichen Versmachern, oder von phantasie- und kenntnissreichen Dichtern. Als einen solchen nun bewährt sich der hier in Rede stehende Verfasser bereits durch fünf historische Trauerspiele, durch seine Jessonda, und zunächst noch durch diese neue Dichtung, die der wahrhaften Sphäre der Oper gemäss sich anmuthig bewegt in dem romantischen Kreise der Zauberei und Feerei. Ein glücklicher Gedanke war es, die zarte, epische Dichtung des uns leider zu früh entrissenen E. Schulz für das musikalische Drama zu benutzen; sehen wir nunmehr zunächst, in welcher Weise dasselbe sich poetisch gestaltet hat.

Die Fee Janthe hatte sich durch die Liebe zu dem schönen Ritter Astolf aus dem Reiche der Geister mit süssen Banden herabziehen lassen zur blühenden Erde; ein glückliches Jahr war also ihr entschwunden, schon lächelte als Pfand von Astolfs Liebe ein holder Knabe an ihrer Brust, da plötzlich erschien die Königin der Feen ihr in Flammen, und sprach zürnend folgenden Fluch: „die du durch den Bund mit einem Staubgebornen dich erniedrigtest, nicht eher selist du deinen Gatten wiederfinden, bis euer Sohn eine Blume, die er liebt, beseelet und so, den Gegenstand seiner Liebe erhöhend, die Schuld der Mutter sühnt." Hierin nun liegt das Dramatische der ganzen Handlung begründet. Janthe nämlich, ihrer Zaubermacht darauf grösstentheils beraubt, lebt als Hirtin verborgen mit ihrem Pflegekind Maja, das sie zu sich genommen, als die grausame Feenkönigin ihr auch ihren Alpino aus den Armen gerissen hatte. Achtzehn Jahre sind ihr also verschwunden, da erscheint Majas Geburtstag, mit dessen froher Feier der benachbarten Hirtinnen und Hirten die scenische Handlung beginnt; und Janthe eröffnet nunmehr der hoch erstaunten Maja, dass dieselbe

die Tochter des früh verstorbenen Landesfürsten sei, deren Erziehung sie bis hieher übernommen; heut indessen sei der Tag, an welchem das Volk erscheinen würde, in ihr seine Königin einzuholen. Ueber diese Kunde nun erschrickt mächtig der arme Sänger Alpino, der von seinem einsam trauernden Vater ausgesandt worden war, dessen verlornes Glück wo möglich wieder zu suchen, und den in dem friedlichen Thale die vermeinte Hirtin Maja mit zarten Liebesbanden gefesselt hält. In der That stellen auch sofort sich mächtige Nebenbuhler seiner Liebe ein; um die schöne junge Fürstin, die das Volk jubelnd begrüßt, werben alsbald zwei benachbarte Herrscher Indiens, nämlich Ikanor, Fürst eines kriegerisch wilden Stammes, und Nador, Anführer eines Jägervolkes. Beide wollen jedoch, früher schon einander beleidet, auf kürzestem Wege sich durch Gewalt der Waffen in den Besitz der schönen Maja setzen; da aber wird diese plötzlich vor ihren Augen durch die Kraft eines Zauberringes, dem letzten Ueberreste von Janthe's früherer Macht in eine Rose verwandelt, und die Fee spricht:

Ihr aber, die mit blut'gem Frevel
Entweihet dieses Fest,
Laßt ab vom Streite;
Denn diese Blume wird nur dem gehören,
Der ihr das Angenehmste bringt
Und sie beseelt zu neuem Leben.

In Folge dieses Spruchs nun weiht im dritten Akte Nador der ersehnten Rose das Wundernest des Vogels Phönix, doch unsichtbare Geisterstimmen aus den Blumenhügeln antworten ihm:

Hast nur todte Güter
Zu vergeben,
Kannst die Rose
Nicht beleben.

Dieselbe Antwort wird auch dem Ikanor, der aus reinstem gediegenem Golde der Zauberblume die Herrscherkrone beut. Da endlich nahet Alpino der Sänger, und weiht zu der Zither anmuthigen Tönen ihr sein holdes Lied der Liebe, und der Zauber schwindet, denn: „die Seele selbst ist ja die schönste Gabe, die der Mensch dem Menschen beut.“ Im Augenblick der Metamorphose schweben drei Genien hernieder, die der durch den wiedergefundenen Sohn so hoch beglückten Janthe den Scepter ihrer früheren Herrschaft über die Welt der Geister zurückgeben; zugleich öffnet sich der Hintergrund, die Feenkönigin erscheint mit deren Gatten Astolf, und im allgemeinen Jubel singt der Schlußchor:

Jeder Fluch ist nun gelöset,
Freude blühet, Leben glühet,
Wo die Rose trauernd stand,
Und den Himmel und die Erde
Einet sanft der Liebe Band.

Das Ganze also erscheint, dieser kurzen Darstellung zufolge, als eine gehörig motivirte und durchgeführte scenische Handlung; die Karaktere tragen eine nach Möglichkeit verschiedene Färbung, und selbst die Chöre der Hirten und Hirtinnen, der Jäger und Krieger wie der Genien und unsichtbaren Geister bieten noch eben so mannigfaltige als interessante Gegensätze dar für die Komposition. Scenerie und Maschinerie werden, als der Oper überhaupt wesentlich, auf angenehme und überraschende Weise in Anspruch genommen, ohne jedoch die verschwenderische, ja oft sinnlose Pracht mancher neueren Werke dieser Art zu bedingen: und so darf man nach allem dem dieses Werk wohl zu den gelungneren seiner Gattung zählen.

(Schluß folgt.)

II. Recensionen.

Olympia, große Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

Die Fabel der voltaireschen Tragödie *), auf die Spontini's Oper gegründet ist, beruht auf der Annahme, daß Alexander der Große, Gemahl der Tochter des Darius, Statyra, Vater der Olympia, von seinen verschwornen Feldherrn mit Gift getödtet worden. Antipater, Kassanders Vater, ist einer der Verschwornen und hat den tödtlichen Trunk dem Herrscher durch Kassander darbringen lassen,

*) Oeuvres complètes de Voltaire, nouvelle edition Theatre, tome IV. A Paris chèz Lefèvre et Deterville 1817.

der, im Knabenalter, bei dem Feste den König bediente, übrigens der Verschwörung und Giftmischerei unkundig, ein blindes Werkzeug in der Hand seines Vaters war. Die Familie des Ermordeten soll ihm nachgeopfert werden; es entsteht dabei Kampf und im nächtlichen Gewühl, in der Hitze des Streites, im Eifer für den Vater, durchbohrt Kassander Statyra; Olympia aber rettet er vor dem auch ihr bestimmten Tode und läfst sie bei sich erziehen, unkundig ihrer Abkunft und seiner That. Dies ist die Voraussetzung zur voltaireschen Handlung. Sie und die Karaktere der einzelnen Personen werden daraus folgerecht entwickelt. Das Ganze giebt ein (soweit es dem Franzosen erreichbar war) treffendes Bild der Zeit nach Alexander, des egoistischen isolirten, seiner grofsen Idee abtrunnigen Treibens seiner Feldherrn. —

Wir finden bei dem Beginn der Tragödie Kassander und Antigonus, Verbündete gegen andre Nachfolger Alexanders, in Ephesus, das allein noch von seinen geweihten Mauern den Kampf zurückgewiesen. Kassander ist in die Mysterien initiirt und hofft davon Beruhigung seines Gewissens. Antigonus scheint eine Ahnung zu haben, wer Kassanders vermeintliche Sclavin Olympia sei. Er fodert, als ein unbedeutendes Geschenk, sie zum Unterpfande der Freundschaft. Kassander aber liebt Olympia und ist von ihr geliebt; statt aller Antwort zeigt er sich mit ihr dem Antigonus, vor dem Altar im geöffneten Tempel die Gelübde der Gattenliebe wechselnd. —

Eine Priesterin der Göttin, Arzane, hat durch ihre Weigerung die Expiationen aufgehalten. Dem Hierophanten der darüber Rechenschaft fodert, entdeckt sie sich als die aus jenem Blutbade gerettete, todt geglaubte Gattin Alexanders und mufs sich dennoch der priesterlichen Ordnung fügen; sie willigt ein, Kassanders und Olympiens Gattenbund zu weihen — Olympia ist noch nicht von ihr erkannt. Erst jetzt, da Olympia sich mit ihr unterredet, erwacht die erste Ahnung. In demselben Augenblicke bringt der Hierophant die Nachricht, dafs Olympia als Alexanders Tochter ausgerufen würde. Statyra enthüllt der Tochter Kassanders Verbrechen und Olympia ist entschlossen, ihrem Namen die schuldige Pflicht zu erfüllen. —

Kassander sieht seinen Vorsatz, Olympia ununterrichtet von der Vergangenheit zu entschädigen, vereitelt; der Hierophant weicht seinem Andringen auf Abschlufs der Vermählung aus, Olympia wendet sich von ihm ab, Statira giebt sich zu erkennen und vollendet seine Verwirrung und Zerknirschung, aus der er sich jedoch bald wieder zur Behauptung seines Rechts auf Olympia drohend erhebt. Nun aber wirft sich Antigonus zum Vertheidiger Statirens auf und wirbt, von der Mutter unterstützt, um Olympiens Hand, ist übrigens, wenn Kassander zurücktrete, erbötig, dessen Bundesgenofs zu bleiben und ihn in seinem neuen Reiche zu bestätigen. Kassander dringt auf Zweikampf; Priester und Volk trennen aber die Fürsten, die sich der Ordnung fügen, und einen Tag lang Olympiens und Statirens Entscheidung erwarten wollen. Kassander dringt vergebens in Olympia, die ihn zwar noch liebt, aber ihm und jeder Vermählung entsagt.

Während dem versucht Antigonus, Kassanders Anhänger zu gewinnen. Dieser eilt zu den Seinen. Der Streit beginnt; Kassander stürmt den Tempel, und Statyra, alles verloren wähnend, tödtet sich selbst mit dem Befehle, dafs Olympia sich mit dem Antigonus vermählen solle. Kassander, der Veranlasser des Mordes, ist in Verzweiflung, ohne Olympia aufzugeben. Auch Antigonus besteht auf ihrem Besitze. Beide erwarten die Entscheidung der verwaisten Tochter, als diese sich am Scheiterhaufen das Leben nimmt und in den Flammen begräbt. Kassander ermordet sich selbst.

Die Grofsartigkeit und der Reichthum dieser Anlage, die Kraft und Eigenthümlichkeit der Hauptkaraktere, die Nothwendigkeit dieses Ausganges bedurften keines besondern Nachweises und es ist die Wahl der Tragödie ein eben so glücklicher, als für den Komponisten und seinen Dichter rühmlicher Zug. Um so mehr ist aber zu beklagen, dafs man bei der

Umbildung zur Oper dem Tragöden in wichtigen Punkten nicht getreu geblieben ist. Man hat den tragischen Schluss vermeiden zu müssen geglaubt; und von hieraus hat alles, was uns an dem Werke nicht vollkommen gelungen und der Größe der ersten Intention nicht angemessen und würdig erscheint, seinen Ursprung. Dürfen wir den Berichten über das Entstehen und erste Erscheinen der Oper in Paris Glauben beimessen, so haben Dichter und Komponist selbst die Nothwendigkeit des tragischen Schlusses erkannt und ihn beibehalten wollen, nachher aber — aus Rücksicht auf das Publikum oder aus eigner Aenderung der Ansicht aufgegeben. Den glücklichen Ausgang denkbar und erträglich zu machen, ist auch die Voraussetzung der Fabel geändert. Der Antheil Kassanders an Alexanders Ermordung ist noch mehr in Dunkel gehüllt,

(Je vois encore cet horrible festin, où trompant mon jeune age un monstre inhumain du fatal breuvage ose armer ma main)

auch sein Vater Antipater wird schuldlos genannt, und statt Statira verwundet zu haben: hat er den Dolch aus ihrer Wunde gezogen und scheint dabei von der halb Bewusstlosen erkannt und für ihren Mörder gehalten worden zu sein. Mit der Darstellung dieses Sachverhältnisses hat er Statira fast versöhnt, als Antigonus Dazwischenkunft sie zur Rache bestimmt. Es kommt zum Kampfe zwischen den Fürsten; Antigonus wird auf den Tod verwundet, nennt sich, wüthend gegen Menschen und Götter: „le meurtrier d'Alexandre" und dem nun ganz gerechtfertigten Kassander versöhnt sich Statira, vermählt sich Olimpia. Wie Kassander sich für das Werkzeug des Königsmordes halten konnte, ohne von Antigonus Thäterschaft oder Antheil eine Ahnung zu haben, ist zwar nicht wohl zu erkennen; indefs darf diese Undeutlichkeit, als einflufslos auf die Komposition, übergangen werden.

Nicht zu übersehen ist aber, dafs die Abweichung von der geschichtlichen Voraussetzung des Tragöden nothwendig auch eine abweichende Karakterisirung Kassanders, ja eine Veränderung der wichtigsten Verhältnisse hätte nach sich ziehen müssen. Im Operngedicht, wie es uns jetzt vorliegt, bleiben Kassanders Gewissensangst, sein verzweiflungsvolles Zusammenstürzen bei der Erkennung Statyrens in ihrer Heftigkeit unbegreiflich. Eben so wenig vorherzusehen ist die wuthvolle Selbstanklage des Antigonus; die gewaltige Leidenschaft der Rache in Statira hat mindestens die Hälfte ihrer Begründung verloren und diese ungeheure Anlage des Tragöden, die in einem Punkte vom Operndichter noch gesteigert ist, dieser Konflikt mächtiger Leidenschaften und Gewalten erscheint bei dem Schlusse verschwendet an der künstlerisch unwichtigen Aufgabe, einen Schuldlosen durch die Selbst-Anklage des Schuldigen zu rechtfertigen und in den Besitz seiner Geliebten zu setzen; denn dies ist das Resultat der Oper und dazu hätte es weder jenes grofsen, geschichtlichen Hintergrundes, noch so hoher geschichtlicher Personen bedurft. Wer diesen Ausgang im Auge hat, kann die vorhergehenden leidenschaftlichen Bewegungen entweder nicht für vollen Ernst, oder mufs sie für übertrieben halten; insofern sie eben durch jene zufällige Selbstanklage und durch die rasche Versöhnung bei Seite geschoben worden.

Bei der nähern Betrachtung der Karaktere wird sich diese Ansicht bestätigen.

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 21. November 1826.

Konzert des Herrn Moscheles.

Herr Moscheles ist dem berliner Publikum bereits von früher her als brillanter Klavier-spieler bekannt. Ueber seine Kompositionen haben die meisten Berichterstatter unserer Zeitung sich dahin ausgesprochen, dafs dieselben zwar gröfstentheils nur für augenblicklichen Effekt berechnet, sämmtlich aber doch mit Originalität, welche den Kalkbrennerschen Arbeiten der Art nur zu oft abgeht, reichlich ausgestattet sind. Auch diesmal bewährte sich der Herr Konzertgeber als Virtuos und Tonsetzer in der eben ausgesprochenen Tendenz, hauptsächlich durch die unter dem Namen;

„Erinnerungen an Irland" vorgetragene Phantasie für Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters. Ein vollständiges Konzert bekamen wir nicht zu hören, sondern nur den ersten Satz eines noch unvollendeten C-dur-Konzerts und ein schon gedrucktes Adagio und Rondo über den bekannten österreichischen Grenadiermarsch. Jener oben angeführte erste Satz ist aber so reich an musikalischen Schönheiten aller Art — vorzüglich gelungen ist die Instrumentation — daſs er allerdings etwas Ausgezeichnetes verspricht, wenn das Ganze nur erst vollendet sein wird; um so mehr war es zu bedauern, daſs in die Begleitung von Seiten des Orchesters sich einige Fehler eingeschlichen hatten. Ueber die freien Fantasieen, wozu sich die Herren Pianoforte-Virtuosen nun schon seit Jahren gezwungen sehen, ist gleichfalls auch in diesen Blättern öfters gesprochen worden. Die diesmalige liefs uns nur die ungemeine Fertigkeit des Herrn Moscheles im höchsten Grade bewundern — sonst gar nichts; selbst das Fugato, welches das Publikum bei solchen Produktionen regelmäſsig vor dem Schlusse zu hören bekommt, und das meistens nur aus der Zusammenstellung einiger alten abgenutzten kontrapunktischen Wendungen besteht, war ungleich magerer, als es Herr M. schon vor zwei Jahren hieselbst ausgeführt hat. Indeſs klang auch der neue Engländer von Erard keineswegs phantastisch genug, um irgend eines Phantasie anzureizen. — Die beiden Ouvertüren, namentlich die erste von Cherubini, wurden ganz vorzüglich exekutirt. Das komische Duett verlor im Konzertsaale sehr an Wirksamkeit, und eine Wollankesche Scene schien dem Ref. viel zu lang und dabei zu zerstückelt, um an diesem Orte Interesse zu erregen. — Das Auditorium war klein, aber dankbar. — 4.

N a c h s a t z.

Der Redakteur erlaubt sich zwar keine Art von Eingriff in die von den geehrten Mitarbeitern ausgehenden Beurtheilungen. Hier aber darf er zu Ehren des berühmten Konzertgebers ein Werk desselben vorausverkündigen, das noch nicht öffentlich erschienen, mithin bisher bei Aussprüchen über Moscheles noch nicht zu berücksichtigen gewesen ist, und das die bisher von ihm begründete Meinung bedeutend ändern wird. Dies ist eine Sammlung von Studien für das Klavier, die noch im Laufe des Winters bei Probst in Leipzig erscheinen wird. Hat sich Moscheles in der Mehrzahl seiner bisher bekannt gewordenen Kompositionen nur in die Reihe der Modekomponisten (was die Zeitung hierunter versteht, ist öfters ausgesprochen) gestellt und sich hier zwar durch Originalität, feurige und anmuthige Erfindung vor den meisten ausgezeichnet, oft genug aber auch ihre Seichtigkeit und Plattheit getheilt: so tritt er mit diesen sogenannten Studien würdig zu den wahren und grofsen Künstlern, die sich selbst, der in ihnen waltenden Idee von Kunst getreu, jeder äuſserlichen Rücksicht abgewendet, um die Kunstwelt wahrhaft verdient und ihr Wirken und Andenken der Mit- und Nachwelt theuer gemacht haben. So voll Tüchtigkeit und origineller Kraft, so charakterwahr und ausdrucksvoll ist die Mehrzahl dieser Kompositionen, daſs man die ursprüngliche Bestimmung: einer hohen Schule für Pianofortisten, die an A. E. Müller, Kramer und Klementi gereift sind — so befriedigend man sie auch erfüllt sieht — kaum neben dem reinen künstlerischen Werth erwähnen mochte. Selbst die beste Erwartung, die Moscheles bisher bekannte Kompositionen von ihm erregen konnten, wird hier überboten.

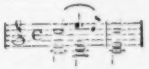
Es ist ein wahrer Triumph der guten Sache und wieder ein Beweis, daſs die Kunst nicht im Stoken ist, sondern eine neue Periode erwartet, wenn selbst der glücklichste Modekomponist sich von dem französisch-italischen Unwesen zum Rechten wendet. Möge Herr Moscheles von nun an nichts mehr den Kunstfreunden bieten, als was seines hohen Standpunktes, den er im obigen Werke sich gewählt, würdig ist; so wird man ihn als einen der Erhalter des höhern Kunstsinnes verehren und die dauernde Anhänglichkeit der musikalischen Welt über alle Mode hinaus ihm gewiſs sein. ——— A. B. Marx.

Berlin, den 21. November 1826.

K o n z e r t.

(Eingesandt.)

Unter den grofsen Klavier-Virtuosen behauptet I. Moscheles mit den ersten Rang. Als solcher bewährte sich derselbe (wie auch früher bereits bei seiner letzten Anwesenheit in Berlin) nicht allein, sondern der berühmte Tonkünstler entwickelte auch im Vortrage des ersten Allegro's eines neuen Pianoforte-Konzertes in C-dur seine immer höheren Fortschritte in der Instrumental-Komposition. Das interessante, einfache Thema —



ist in so vielseitige Harmonie-Kombinationen verschlungen, dafs solches stets neu erscheint, und von den geschmackvollsten, obgleich für beide Hände sehr schwierigen Figuren gehoben wird. Die Instrumentation der bedeutsamen Begleitung ist voll Wirkung, hie und da, im Gebrauch der Blase-Instrumente, wie in Anwendung der kleinen Septime und dergl., an K. M. v. Weber's Behandlung gern erinnernd, ohne davon entlehnt zu sein. Das Adagio (auch in C-dur) eines andern Konzerts ist voll reizender Melodie und wurde von Herrn Moscheles so elegant und gefühlvoll, als das glänzende Rondo in E-dur (alla marcia) voll Feuer, Schnellkraft und unübertrefflicher Präcision im schnellsten Zeitmafs ausgeführt. Der, den Konzertgeber schon bei seinem Erscheinen am Pianoforte ehrend empfangende Beifall der gewählten Versammlung stieg nach jedem Solo des meisterhaften Spielers bis zum Enthusiasmus.

Den ersten Theil des Konzerts hatte Cherubinis Ouvertüre zum „Wasserträger" — sehr feurig ausgeführt — eröffnet, der ein, für den Konzertanfang nicht recht passendes, komisches Duett von Generali folgte, das von Madame Thürschmidt und Herrn Devrient d. J. sehr gut gesungen wurde. Der 2te Theil begann mit Mozarts Ouvertüre zu „Così fan tutte," welcher eine neue Fantasie für das Pianoforte von Moscheles, mit Orchesterbegleitung folgte. Neu, frappant und theilweise etwas gesucht, wurden höchst anziehende irländische National-Melodien hierin mit schweren Passaggien, fremdartigen Modulationen und kontrapunktischen Imitationen verbunden, von welchen letzteren dem Ref, die Verbindung zwei verschiedener Thematen am kunstreichsten schien. Auf jeden Fall hält derselbe diese „Erinnerungen an Irland" für eine weit freiere und kühnere Fantasie, als diejenige, welche der Konzertgeber zum Schlufs, ohne Begleitung, mit grofser Kunstfertigkeit und durch den stumpfen, bedeckten Ton und schweren Anschlag eines englischen, stark belederten, noch zu wenig ausgespielten Flügels keineswegs begünstigt, mehr einem Potpourri ähnlich ausführte. Auch hält Ref. den Kontrast der unmittelbaren Folge des Thema's aus Auber's „Maurer"; „Glaubt mir, Frau Nachbarin" auf eine würdige Händel'sche Oratorien-Melodie für etwas zu schroff. Wenigstens hätte noch ein Schlufs-Satz diese Wendung verwischen mögen, damit wir nicht mit der „Frau Nachbarin" nach Hause entlassen wären. Ueberhaupt hielt sich u. E. für eine freie Fantasie der Spieler wol viel zu lange bei diesem einen Thema auf, das nur anzudeuten gewesen wäre. — Das P. Erard'sche Pianoforte hat übrigens die vervollkommnete Einrichtung, dafs man dem Spieler ungehindert auf die Hände sehen kann, und der Ton ist voll und stark. Dagegen war die brillante Wirkung des (im Diskant spitzeren) Wiener Flügels, auf welchem Herr Moscheles sein Konzert und die erste Fantasie vortrug, wie auch die leichtere Behandlung desselben dem Spieler günstiger. Die italienische Scene von Fr. Wolfank, welche Mad. Thürschmidt mit viel Empfindung und dem vollen Klang ihrer tiefen Alt-Stimme sang, war eine empfindungsvolle Komposition, melodisch und ganz der schönen Stimme angemessen, nur für den Konzert-Gesang nach Rossinischer Manier zu wenig glänzend. Ohnedies eignet sich der Alt als Solostimme meistens wol nur zu getragenen Tönen im strengen Styl, obgleich die neuern

italischen Komponisten diese Stimme auch häufig in der Oper anwenden, weil die hohen Sopranstimmen immer seltener werden. Woran mag letzteres liegen, und weshalb sind unsere heutigen Sopranen fast alle älteren Partien zu hoch? Denn die höhere Orchester-Stimmung kann doch nur die Differenz von einem Ton ausmachen. Vielleicht belehrt uns irgend ein, mit der Kunst des Gesanges theoretisch vertrauter Theilnehmer an der Zeitung hierüber auf dies kunstverwandte Ersuchen.

Bei Gelegenheit eines Konzertino für die Tenorbasposaune etc. etc.

(Schluss aus No. 47.)

Die Posaune besteht aus 3 Stücken, aus dem Hauptstücke, welches man die Stange nennen kann, aus der Scheide, in welcher die Stange theilweise ist, und aus dem mit der Stange gewissermafsen zusammenhängenden Kesselmundstück. Beim Gebrauche des Instruments wird die Scheide auf der Stange weiter heraus- oder hereingezogen, je nachdem der innere Raum des Instrumentes erweitert oder verkleinert werden mufs, um verschiedene Töne hervorzubringen. Die Bestimmung der Gränzen, wie weit die Scheide zu diesem Zweck zu ziehen ist, beruht auf akustischen Grundsätzen; in der Kunstsprache nennt man diese Gränzen, oder vielmehr das Ziehen der Scheide von einer Gränze bis zu der andern einen Zug, deren wir auf der Posaune sieben haben. In diesen sieben verschiedenen Zügen nun hat man sämmtliche Töne der Posaune zu suchen, die folgender Gestalt liegen:

I. Auf der Basposaune (auch Quartbafs genannt.)

Zug 1.

Zug 2.

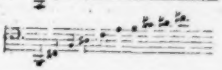
Zug 3.

Zug 4.

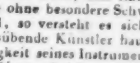
Zug 5.

Zug 6.

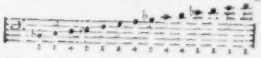
Zug 7.



Wenn man nun weifs, dafs immer die Töne eines Zuges ohne besondere Schwierigkeit angegeben sind, so versteht es sich sehr leicht, dafs der ausübende Künstler hauptsächlich da die Schwierigkeit seines Instruments findet, wo er, um das Vorgeschriebene herauszubringen, mit vielen oder gar allen Zügen schnell abwechseln mufs. — Der Komponist nehme daher besondere Rücksicht darauf, ob er für die Posaune als Solo-Instrument oder als Orchester-Instrument schreibt. Im letzten Falle und wo die Basposaune überhaupt als Fundament dient, ist ihr Umfang nur von



und es steht dem Komponisten frei, vorausgesetzt dafs das Tempo nicht schnell ist, in jeder der gebräuchlichen Tonarten für dieselbe zu schreiben. Als Soloinstrument betrachtet verhält es sich anders damit. Je kürzer nämlich der innere Raum des Instrumentes ist, desto leichter und voller sind die Töne, besonders die höheren, hervorzubringen, und das aus dem Grunde, weil verhältnifsmäfsig weniger Athem zur Erschütterung des innern Raumes erfodert wird; es passen daher für Solosätze am bequemsten die Tonarten C-dur, F-dur, B-dur und Es-dur; denn die in diesen Tonarten vorkommenden Intervalle liegen meistentheils in den ersten vier Zügen, z. B.



Dazu kommt nun die Bequemlichkeit für den Bläser, dafs er in der Höhe immer mehrere Töne diatonisch ohne grofse Schwierigkeit angeben kann.

Zu bemerken ist noch bei der Basposaune dafs der siebente Zug weniger anwendbar ist, als die übrigen, denn die innere Mensur des Instrumentes ist hier zu grofs und kann nur mit der äufsersten Kraftanstrengung in Vibration gebracht werden; dennoch aber ist er unumgänglich nothwendig, weil wir in ihm den Ton Bs oder ges in der grofsen Oktave finden, der in keinem andern Zuge vorkommt. —

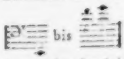
*) Die Zahlen unter dem System bezeichnen den jedesmaligen Zug.

Nun giebt es noch manche Vortheile, die sich der ausübende Künstler zu eigen machen, machen muſs. Er muſs unterscheiden, — daer einen und denselben Ton oft in gleicher Gestalt, mitunter nur enharmonisch verwechselt, in verschiedenen Zügen findet — wo er am reinsten und besten ist; z. B. ist das hohe as im zweiten Zuge reiner und bestimmter, als das hohe b im dritten Zuge. Er muſs sich bemühen, das Subsemitonium modi vor dem höchsten Ton in jedem Zuge herauszubringen — er muſs einen Triller machen lernen zwischen 2 Tönen, die in verschiedenen Zügen liegen, ohne dabei mehr als einen Zug zu gebrauchen, wie wir neulich von Herrn Kammermusikus Belcke hier einen vollkommnen

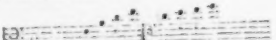
Triller auf hörten.

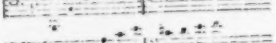
II. Tenorbaſs-Posaune.

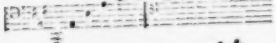
Dieses Instrument, welches um ein bedeutendes kleiner ist, als das oben beschriebene, steht in B. Der Umfang desselben für den Gebrauch im Orchester ist von

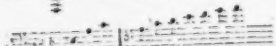
 bis

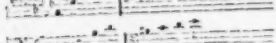
der jedoch nach Angabe der folgenden Tabelle erweitert werden kann.

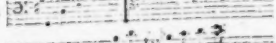
Zug 1. 

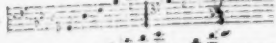
Zug 2. 

Zug 3. 

Zug 4. 

Zug 5. 

Zug 6. 

Zug 7. 

Die bequemsten Tonarten für Solosätze sind hier F-dur, B-dur, Es-dur und Asdur. Was sonst weiter oben von der Komposition für die Baſsposaune gesagt ist, gilt auch im Allgemeinen von der Tenorbaſs-Posaune und der weiter unten beschriebenen Tenor- und Alt-Posaune. Nur ist hier noch zu bemerken, daſs sie als Fundament im Orchester ungeachtet ihrer starken und vollen Töne nicht so leicht anzuwenden ist, als die Baſsposaune, weil auf ersterer manche Töne unsers Systems, z. B. das nicht hervorzubringen sind. Indessen findet man sie doch in manchen Orchestern eingeführt.

III. Tenor-Posaune.

Ihr gewöhnlicher Umfang für den Gebrauch im Orchester ist von bis

Das nach dem hohen g folgende as klingt schon sehr spitz, und ist deswegen besser wegzulassen. Als Soloinstrument, wie die beiden oben beschriebenen, ist diese nicht sehr gebräuchlich; als Orchester-Instrument betrachtet, kann man aber auch in jeder gebräuchlichen Tonart für dieselbe schreiben.

IV. Alt-Posaune.

Ihr Umfang ist von bis

im Orchester schreibt man jedoch selten höher als und nur in dem Falle, wo sie die Stelle der wegen ihres dünnen Tons nicht mehr gebräuchlichen Diskantposaune vertreten soll, braucht man die höheren Töne.

Bei dieser Gelegenheit sei unser ausgezeichneter und hochverdienter Posaunist, Herr Belcke, gebeten, doch von Zeit zu Zeit das Resultat seines Studiums, so weit es Bezug auf die Vervollkommnung seines Instruments hat, durch öffentliche Mittheilung allgemein bekannt zu machen; gewiſs wird er sich den wärmsten Dank jedes Musikfreundes und mancher Komponisten erwerben. Dehn.

Ankündigung.

Zu Donnerstag den 30. November hat Herr Musikdirektor Weiler den zahlreichen Freunden K. M. v. Webers einen groſsen Genuſs bereitet. Er wird den Oberon vollständig für Militairmusik arrangirt*) mit seiner trefflich gebildeten Gardekapelle aufführen. Wir verfehlen nicht, die Musikfreunde darauf aufmerksam zu machen. D.

*) In der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung herausgegeben.

Redakteur: A. B. Marx, — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 6. Dezember. Nro. 49. 1826.

I. Freie Aufsätze.

Bemerkungen über Oper und Opernlichtung.

(Von Dr. Karl Seidel.) (Schluss)

Sprache und Vers sind jedoch nicht überall so sorgsam und poetisch, als man nach den früheren Werken des Dichters dieselben erwarten konnte; so z. B. sagt Maja bei ihrem ersten Auftreten: „Ihr guten Götter! In eurem Lichte dankt euch euer Kind, innig bewegt und heiter. Wie blinkt der Thau auf den Halmen! Wie lieblich rieselst du, Quelle des Thales! Grüfst ihr so freundlich, ihr Blumen, weil heut mein Geburtstag ist?“ — Muſs denn die deutsche Oper, ganz abgesehen von dem hier besprochenen Werke, stets nur das hochpoetische Leben des Gesanges unterbrechen durch die flachste und trivialste Prosa, die den sinnigen Hörer, wenn eben die Macht der Töne ihn emporgehoben zum Reich der höchsten, zartesten Poesie, plötzlich wiederum wie mit kaltem Schauer wäfserig übergiefst? Am besten ist es offenbar, wenn in der Oper gar nicht geredet wird; bringt man aber den Dialog hinein, so sei derselbe jedoch poetisch, und bewege sich, wenigstens bei der höheren Oper, in der metrischen Rede des Drama. Der alt gewohnte Schlendrian, der hier die prosaische Form mit einigen seichten und unhaltbaren Gründen vertheidigt, muſs doch endlich einmal aufhören, und die meistens höchst einseitige Bildung der Sänger und Sängerinnen wird sich ja hoffentlich bald bis dahin erheben, dafs dieselben ein Paar leichte jambische Verse leidlich recitiren können. — Der Text also muſs, wenn die Oper nicht eine bloſse Kollektion schöner Musikstücke, wenn sie ein wahrhaft ästhetisches Kunstwerk sein soll — zunächst eine gewisse Vollendung haben in Hinsicht der dramatischen Idee sowohl, als auch in dem Poetischen und Technischen der Sprache, die jedoch hier in jeder Hinsicht abhängig erscheint von musikalischem Gesetz. Das Dichterische zuerst sei mehr andeutend als ausgeführt; denn wenn der Poet schon für sich alle Empfindungen einer Situation ausdrücken will, dann bleibt dem Tondichter nichts mehr übrig. Das Technische der Sprache aber bequeme sich in der Metrik, in der möglichsten Anwendung der tönenden Vokale und in allen ähnlichen Beziehungen den Anfoderungen der Tonkunst. Ungeachtet dieser und noch anderer Beschränkungen kann aber dennoch die musikalische Dichtung werthvolle Poesie liefern; eine gute Oper muſs erscheinen wie eine vollendete Skizze zu einem selbständigen Drama voll tiefster Empfindung, deren nähere lyrische Ausführung hier nur statt der Poesie die verschwisterte Tonkunst übernimmt. Der Text des Singspiels gleicht der reinen Zeichnung in der Malerei, die Farbengebung nur übernimmt der Musiker: sind nun aber im Bilde Idee, Anlage und Zeichnung verfehlt, so hilft alle Vortrefflichkeit der Färbung nichts — ein wahrhaftes Kunstwerk kommt nicht heraus.

Ich habe in der achten Abhandlung meines Charinomos des Verhältnifs des Dichters und Tonsetzers bei der Schöpfung der Oper in wenigen scharfen Zügen näher berührt; vielleicht werden die Komponisten dadurch nach und nach aufmerksamer stets auf die Wahl und Behandlung ihrer Texte, und lassen von

der hier und da noch haftenden Meinung ab, als wären die albernsten und nichtsbedeutendsten Sujets eigentlich am bequemsten und zugleich auch am besten zu handhaben in der Komposition. Meiner Theorie der höheren Orchestik habe ich zu näherem Belag einige pantomimische Dramen hinzugefügt, an denen, als wirklich stummen Dichtungen (wie schon Plutarch in seinen Symposien den pantomimischen Tanz benennt) die vielen kritischen Beurtheilungen noch nichts Wesentliches auszustellen gefunden haben; kann ich daher Zeit gewinnen, so lege ich gelegentlich auch den Tonkünstlern einige der eben genannten Gattung in mehrerer Hinsicht verwandte Operndichtungen zu näherer Prüfung vor, in denen besonders zunächst die Sprache sich den Bedingungen der Tonkunst bestimmter anschliefsen soll. Der Operndichter mufs, wenn er Bedeutendes in dieser Gattung leisten will, durchaus eine mehr als oberflächliche Kenntnifs von der Musik besitzen; der Mangel dieses Wissens aber zeigt sich immer noch sehr fühlbar selbst in den besten neueren Dichtungen dieser Art: auch das hier in Rede stehende, sonst in der Idee so lebendig behandelte Werk erscheint nicht frei von diesem Vorwurfe. Die Anordnung der Gesangpartien ist nicht durchgängig gelungen, auch gewahrt man in den Rythmen und in der Vokalstellung manchen harten Verstofs; Verse, wie z. B. die folgenden, sind in der That nichts weniger als musikalisch:

Blumen umblühet sie!
Zephir in Melodie
Schmeichelnd umwalle sie!
Stimmen des Waldes
Weihet ihr zu
Grüne des Friedens,
Segen und Ruh.

Indessen gehört, wie schon bemerkt, die bezauberte Rose aller dieser Ausstellungen ungeachtet zu den besseren Operngedichten, und man kann deshalb nur begierig sein, zu vernehmen, wie Wolfram dieses musikalische Drama aufgefafst, und in allen einzelnen zum Theil sehr schönen Situationen näher durchgeführt hat.

Bemerkenswerth ist hier noch das in der Dichtkunst überhaupt gewöhnliche Transito-Geschäft und Kontrabandiren mit dem poetischen Stoff, indem Gehe denselben erweislich bereits aus der fünften Hand überkommen hat. E. Schulze nämlich — obgleich meines Wissens weder er, noch seine gelehrten Beurtheiler der fremden Quelle gedenken — hat die Grundidee seiner herrlichen Dichtung zunächst wahrscheinlich entlehnt aus dem folgenden französischen Werke: „Janthé, ou la Rose du mont Snodon et les cinq rivaux, traduit de l'Anglois d'Emilie Clarke (Paris 1801.)“ Unter Englands Nebelhimmel scheint indessen die liebliche Blume auch nicht als eigentlich einheimisch erblühet zu sein; es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, dafs die ersten Keime derselben dem Oriente angehören; und so hat denn die Fabel bis zur endlichen Bearbeitung als Oper, wozu dieselbe vielleicht am meisten geeignet ist, eine bedeutende Wanderung gemacht. Zu bemerken bleibt dabei noch, dafs bei jedem neuen Transito, um merkantilisch weiter zu reden, als Rabatt oder Provision jedesmal ein Liebhaber abgegeben ist; zuerst waren es fünf, bei Schulz sind es vier, und bei Gehe endlich gar nur drei: es steht indessen zu hoffen, dafs die bezauberte Rose in Wolframs, dem Vernehmen nach so wackerer Komposition, bald recht viele Liebhaber und Verehrer finden werde.

Der wachsende Geschmack des Theater-Publikums für die Oper ist — in so fern nur der Sinn für das eigentliche Drama dadurch nicht gefährdet wird — sicher eine erfreuliche Erscheinung; denselben zu regeln, und über die charakterlosen Trillereien und chromatischen Bettel-Invokationen um klatschenden Beifall hinauszuheben, bleibt die hohe Aufgabe der neueren deutschen Dichter und Komponisten. Bis jetzt noch haben wir viel mehr einzelne mustergültige Opernmusik, als eigentlich klassische Opern; diese entstehen, wie schon angedeutet ward, einzig nur durch die innigste Verschmelzung der ästhetischen Idee mit der vollendeten Form, oder, was dasselbe ist, durch die Verbindung der gelungenen Operndichtung

mit der gelungenen karaktervollen Komposition.

II. Recensionen.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

Am füglichsten beginnen wir diese Betrachtung bei der Person, von deren Karakter und Wirksamkeit das ganze Drama bedingt ist, bei Kassander.

Bei dem Tragöden erscheint er uns als eine ursprünglich edle, durch den Einfluss eines egoistischen Zeitalters aber früh angezogene und durch die Unthat gegen Statira, (zu der sich der unverschuldete Mifsbrauch seiner gegen Alexander geeilt) mit sich zerfallene Natur. Jenes Verbrechen seines Knabenalters beunruhigt ihn, ohne die wahre Reue hervorzubringen; denn er setzt es fort, indem er Olympia in Unwissenheit über ihre Abkunft und ihre Rechte erhält. Dafs er nicht auch sie dem Tode überläfst, dafs er sie, die vermeintliche Sklavin, ausgezeichnet wohl hält, ja dafs er ihr den Thron (nur unter anderer Form, als der eines ihr gebührenden Rechtes) zurückzugeben gedenkt: alle diese ursprünglich von reiner Neigung zu ihr eingegebenen Entschlüsse verlieren an ihrer Reinheit, da Kassander sich bewogen fühlt, Olympien seine That und ihre Herkunft fortwährend zu verbergen; und wie dringende Motive dazu leiht ihm seine Leidenschaftlichkeit für Olympia, und die ihr zugedachte scheinbare Entschädigung! Dieser nothwendige innere Konflikt erhebt Voltaire's Kassander auf den tragischen Standpunkt. Es ist diesem Karakter vollkommen angemessen, dafs er bei dem Beginn der Handlung in den eleusinischen Mysterien Beschwichtigung seines Gewissens sucht und gleichwohl schon in der ersten Scene „trouble et agité" erscheint; dafs er nach der unerwünschten Aufdeckung seines ganzen Geheimnisses, selbst gegen den Willen der wieder erscheinenden, ihn zuerst entsetzenden Mutter, ja gegen den Willen der Götter sein Recht auf Olympia bewahren will —

Malheur à mon rival et malheur à ce temple!
Du culte le plus saint je donne ici l'exemple;
J'en donnerais bientôt de vengeance et d'horreur. —

später:

Si je suis meurtrier, je serai sacrilège;
J'enlèverai ma femme à ce temple, à vos bras,
Aux dieux même, à nos dieux, s'ils ne m'exaucaient pas.

dafs er selbst dann nicht entsagt, als sein Angriff auf den Tempel die Mutter zum Selbstmorde bewogen hat. — Dieser, vom Dichter mit voller Konsequenz durchgeführte Karakter würde im Gebiete des musikalischen Drama eine ganz neue und wichtige Erscheinung gewesen sein.

In Spontini's Oper tritt Kassander mit Friedens- und Freundschaftsverkündigung auf, eine jugendliche, kriegerisch-beseelte, durch nichts getrübte und gestörte Erscheinung. Gleich darauf wird in seiner Arie die höchste, ja verzweiflungsvolle Gewissensbeunruhigung sichtbar, um in der nächsten Scene bei Olympiens Liebesbetheurung spurlos zu verschwinden und einem weichen Liebesergusse Raum zu geben. In dem darauf folgenden Finale, bei Statira's Anblick, stürzt Kassander mit einem

cieux, écrasés moi!

zusammen — und alle diese furchtbaren Ausbrüche sind nicht motivirt, werden vollends unbegreiflich, wenn Kassander bei seinem nächsten Wiedererscheinen sogar den Verdacht des Angriffs auf Statira aufhebt. Eines von beiden hätte aber nach des Ref. Erachten die dramatische Wahrheit gefodert: entweder mufste man auch jenen mächtigen Zügen des Dichters entsagen, oder den Karakter und die Voraussetzungen beibehalten, aus denen jene allein hervortreten, begriffen und empfunden werden konnten. Denn dies wird sich überall bestätigen: nicht die Bedeutung eines einzelnen Motivs, sondern seine Wahrheit im Ganzen, seine harmonische Entwickelung aus und mit demselben, ist das wahrhaft Wirksame. Und die Empfindung der Kunstfreunde nimmt hier, wie überall, keinen andern Weg, als die Beurtheilung des Kenners — jene ist nur eine

unbewufste, diese eine zum Bewufstsein erhobene Auffassung des Kunstwerkes.

Kassander gegenüber steht Antigonus. In ihm zeigt sich bei Voltaire der Egoismus roher und noch minder berechtigt. Ohne allen Anspruch auf Olympia sucht er in ihrem Besitze nur eine Handhabe der Oberherrschaft und weiht sich dem Rachedienste der Mutter, nur um einen Vorwand zu haben, Kassander auszuschliefsen; eigentlich ist er nur das nothwendige Werkzeug des Dichters, die Gesinnung der Mutter in That übergehen und erblicken zu lassen.

Gleiche Bedeutung hat er in der Oper; hier aber ist ihm noch höchst räthselhaft der Mord Alexanders, dessen Kassander sich theilhaftig glaubt, aufgebürdet — und damit ist auch in diesen Karakter der Zwiespalt geworfen. Denn, eine flüchtige, unwirksame Aeufserung im ersten Recitativ ausgenommen (aurait il pénétré ce funeste mystere? Sait-il, que par mes soins l'univers abusé de mon crime accusa son père) zeigt sich keine Hinweisung auf seine geheime Schuld (so wie später auch keine nähere Aufklärung) geschweige ein Einfluß dieser Voraussetzung auf Karakter und Handlungsweise; und die Wuth der Selbstanklage im dritten A[illegible] büfst durch den Mangel der Motivirung [illegible] die tiefere Wirksamkeit ein.

Statira dagegen ist in der Oper zu einer höhern, kräftigern und königlichern Gestalt erhoben. Und dies scheint dem Ref. ein wahrer Vorzug vor dem voltairischen, mehr leidend gehaltenen Karakter. Schon früher*) ist Statira als die wichtigste und wahrhafteste Erscheinung in dieser Zeitung dargestellt worden und Ref. erlaubt sich für Leser, denen die ersten Blätter nicht gleich zur Hand sind, die Wiederholung der ganzen Schilderung — nicht blos um der Vollständigkeit willen, sondern auch, weil eben Statira als die gröfste Bildung in allen spontinischen Opern erscheint.

„Kaum konnte Spontini eine günstigere Gelegenheit geboten werden, seine ganze Kraft zu entwickeln, als in diesem Karakter, der nur aus den heftigsten Leidenschaften gewebt ist. Er darf auch unstreitig Spontini's vollendetster genannt [illegible]en. Die kräftige, stolze Tochter des Darius mufs [illegible] dem ganzen persischen Könighause schon früh den Sturz der Hoheit in die Tiefe erfahren. Der Sieger Alexander schenkt der Knieenden das Leben und — den Thron, dem die Völker ringsum gehorchen. Dies ist die ihr gebührende Stelle, ihr Herz darf und mufs von dem herrlichen Gemahl ganz erfüllt sein. Nun geschieht der furchtbare Schlag, der ihren ruhigen, hoheitvollen Karakter im tiefsten Grunde zerrüttet. Alexander wird vor ihren Augen ermordet, die geliebte Tochter Olympia — so glaubt Statira — theilt sein Schicksal, das grofse Reich ist zerfallen, das Haus des Königs zerstört, jedes Glück zertreten — die Wittwe des Weltenbeherrschers birgt sich vor den Mordesdolchen in die nächtige Verborgenheit des Dianentempels, die Stolze als Dienende, den Herrschersinn in Unterwürfigkeit gebeugt, Rache und Haß zum Schweigen verdammt, ihre Klage im weiten Haine des Tempels ungehört verhallend. Welch eine Einsamkeit!

So finden wir sie in der Oper. Der Befehl des Hierophanten zieht sie aus der Nacht ihres Grames in das festliche Getümmel der Vermählung — sie soll Glück verheifsen, sie, die Verrathene, Ausgestofsene; und in dem, der ihren Segen erwartet, erblickt sie den (vermeintlichen) Mörder ihres Gatten und ihres Glücks. Ihr Fluch zerreifst die Feier. Der Tempel ist entweiht. Sie naht, um die Göttin zu sühnen und die Erinnerung an Kassander und sein Verbrechen verwandelt das Gebet in lästernde Anklage der Götter. Vor der Gewalt der Leidenschaft bricht hier die stolze Kraft zusammen. — Aus ihrer Ohnmacht erwacht Statira zu ruhigem Gebete; sie findet in Olympia ihre Tochter wieder. Süfse Mutterliebe mildert den herben Sinn, Kassander ist es, der die Tochter gerettet hat, beide flehen Statira um Vergebung; sie ist erweicht, sie hebt die Hände, den Bund der Liebenden zu segnen — und in Fluch verwandelt sich der Segen auf ihrer Lippe. Es ist eine furchtbare Gewalt in dieser Uebermacht des Rachegefühls, dem sich Mutterliebe, ja der Wille zur Versöhnung — so erscheint es — beugen, das wie ein Gott den willenlosen Menschen lenkt. —

Unter diesen von Reue, Egoismus und Rache getrübten und in sich entzweiten Erscheinungen steht nun Voltaire's Olympia allein schuldlos, edel und schön. Dankbare Liebe hat sich Kassander bei ihr erworben, ehrfürchtige weiht sie der wiedergefundenen Mutter, und bewahrt sie treu gegen beide, selbst, wenn jener, in seiner Schuld enthüllt, sie nicht mehr besitzen darf — wenn die Mutter ihr Kind zum Rachesold für Antigonus herabwürdigt. Den Manen des ermordeten Vaters und dem Willen der Götter gehorsam, entsagt sie der Verbindung mit dem Geliebten; und als die Mutter geschieden ist, der Hierophant keine sichere

*) D. Ztg. erst. Jahrg. No. 7, S. 61.

Zuflucht im Tempel hoffen läfst, entzieht sie sich der Gewaltthat der Fürsten, entweihender Anhetzung durch freiwilligen Tod. — In diesem Karakter wird ein höherer und reicherer Gehalt sichtbar, als in Iphigenia selbst, der schönsten Erscheinung im Gebiete der grofsen Oper; und es ist zu beklagen, dafs gerade er in unserer Oper am wenigsten erhalten und ausgebildet worden ist. Olympia erscheint als Liebende, als gehorsame Tochter — und weiter nichts; ohne eigenes Gefühl der Nothwendigkeit, dem Mörder ihres Vaters zu entsagen — denn sie fleht mit ihm um Versöhnung der Mutter — und ohne durchdringende Liebe — denn sie entsagt ihm dennoch auf jenes Gebot der Mutter.

So viel über die Grundanlage der Oper und der Hauptkaraktere in ihr; und genug, um nachzuweisen, dafs die Bedingungen vollendeter dramatischer Komposition: eigenthümlich, konsequent und wahr ausgebildete und in Wechselwirkung gesetzte Karaktere, eine aus ihnen bedingte und wiederum sie bedingende, einer einheitvollen und würdigen Idee dienende Handlung — in ihr nicht erfüllt sind. Der Einflufs dieser Mängel in der Grundanlage wird sich späterhin offenbaren.

Treten wir aber von diesen höhern, unerfüllt gelassenen Foderungen zurück, so dürfen wir uns nun des vielfach Schönen, Treflichen und Grofsen freuen, das Spontini in seinem Werke vereinet hat. Eine gröfsere Treue gegen Voltaire und seinen Gegenstand wurde ihm zu einer grofsen musikalischen Tragödie (nicht blofs zu tragischem Schlusse der jetzt vorhandenen Oper, sondern zur Erfüllung alles im Obigen Vermifsten) geleitet haben. Seiner Nationalität und seiner Ansicht vom heutigen Paris zufolge wurde ein möglichst wohlthuendes, dabei aber grofsartiges, die Stärken der Tragödie als wirksame Stoffe in sich schliefsendes Gemälde dem vollkommen getreuen Bilde der Wahrheit vorgezogen.

Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint aber die Anlage der Oper (ein paar Stellen ausgenommen) als ein Produkt der gereiftesten Bühnenkenntnifs und eines grofsen dramatischen Sinnes, formell in so vollkommner Einheit, Konsequenz und Zweckmäfsigkeit, dafs sie unsern Operndichtern und Komponisten als Muster zum Studium empfohlen werden darf. Dieser Ausspruch wird sich am besten durch eine einfache Uebersicht der Scenen rechtfertigen. — Die Oper beginnt in jener kriegerfüllten Zeit mit dem Friedens- und Freundschaftsbundofse der Fürsten Kassander und Antigonus, der bald in unauslöschlichen Hader verwandelt werden soll. Die Masse des Volks und der Krieger freuen sich des Friedens, die Priester erweisen sich als Vermittler zwischen ihnen und den Fürsten, diese haben den Frieden beschworen und zeigen sich als Freunde den Ihrigen — das Ganze (Chor, Recitativ, Duett mit Chor) ein grofses Gemälde. — Kassanders Reue, Antigonus Verstecktheit werden sichtbar (Recitative und Arie Kassanders) dessen Antrag abgelehnt und Kassander empfängt Olympia*), beide führt der Hierophant in den Tempel zur Vermählung. Dieser erfüllt sich mit feiernden Priestern, frohem Volk und glänzenden Tanzspielen. Ihrer berauschenden Ueppigkeit gegenüber droht Antigonus und seiner Krieger Zorn hervorzubrechen und spannt uns gerade so viel, dafs wir die Freuden des Festes voll mit geniefsen können, ohne den Gang des Drama aus den Augen zu verlieren. Der Tumult der Freude und drohender Rache schweigt bei Statira's, der Priesterin, Eintritt: und eben in diesem Moment und dieser Umgebung wirkt ihr Nahen beklemmend und ahnungweckend. Ihr Fluch und der Aufruhr Aller schliefst überraschend und bedeutend den Akt. Dieses erste Einschreiten Statirens ist es, wo die Oper Voltaires Tragödie überbietet.

Nach so grofsem Tumult und so gewaltsamer Handlung wirkt die stille, fromme Expiation im Hofe des Tempels, in der Mondnacht unter Buschen und ruhigen Bildsäulen überaus wohlthuend. Statira entdeckt sich den Priestern, ergiefst sich in zornige Anklage der Götter, dann in reuiges Gebet um Vergebung und Rückgabe der Tochter**). Diese erscheint, beide fühlen sich einander innig zugewandt, Statira ahnet in Olympia die Tochter, als Kassander zutritt und die Tochter der Mutter zurückgiebt — eine Handlung, die der Umwandlung seines Karakters in der Oper wohl angemessen ist. Statira wird durch das Flehen der Liebenden fast erweicht; kann endlich ihren Abscheu vor dem vermeintlichen Mörder dennoch nicht überwinden — und nach diesen wechselreichen stillern Scenen der Hauptpersonen dringt das Volk ein, die wiedererstandene Königin froh zu begrüfsen. Der Hader der Fürsten beginnt und Antigonus Soldaten entscheiden.

Zu Anfange des dritten Akts bekämpft Olympia ihre Liebe für Kassander (Arie) widersteht seinem Andringen, ihm zu folgen (Duett), hin-

*) Sie spricht erst in einer Arie, dann in einem Duett ihre Liebe für Kassander aus; dies scheint die erste der erwähnten tadelhaften Stellen. Eine Arie in Gegenwart einer handelnden Person ist unrichtig (vergleiche der Ztg. erst. Jahrg. No. 7, S. 62.) und unvortheilhaft zu nennen. Wiederholung derselben Inhalts unmittelbar nacheinander den Gang des Drama hemmend.

**) In zwei, einander folgenden Arien. Dies scheint dem Ref. der zweite nicht tadellose Punkt der Anordnung,

ter der Scene entscheidet der Kampf, Antigonus Bekenntniss, Versöhnung und Vereinigung und Triumphesfeier beschliesst das Ganze, es zu einer festlichen Feier einend. Denn dies scheint nun der Karakter, der an die Stelle des tragischen getreten ist, und in dieser Weise scheint der grössere (nicht etwa blos der ungebildetere) Theil des Publikums Spontini's Oper aufzunehmen und sich der freudigen, glänzenden zu freuen. Hiermit ist auch der grosse Aufwand zu spontinischen Opern als nothwendig der Sache nach gerechtfertigt — und von diesem Gesichtspunkt aus ist seine Komposition, zu der wir uns nun wenden, zu beurtheilen. (Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 28. November 1826.

Konzert.

(Eingesandt.)

Reich an hohen Kunstgenüssen hat die letzte November-Woche begonnen. Am 27. hatte Hr. Musikdirektor C. Möser sein Konzert durch Beethovens neueste Symphonie mit Chören und K. M. v. Weber's Ouvertüre zu Oberon, zu einer würdigen Kunstfeier erhoben. Die feurige, geistvolle und acht romantische Ouvertüre wurde mit einer Kraft, Präcision und so voll geistigen Lebens von der ganzen Königlichen Kapelle, unter des umsichtigen, wohl geübten Dirigenten sicherer Leitung ausgeführt, dass die Wirkung hinreissender war, als es sonst gewöhnlich bei Opern-Ouvertüren im Konzert der Fall ist. Statt der Arie der Rezia aus Oberon sang Mad. Schulz eine wenig bekannte, höchst gefühlvolle und leidenschaftliche Scene von Beethoven, mit italienischen Worten, so in den Geist der Komposition eindringend, als man es von dieser gemüthvollen Sängerin zu erwarten berechtigt ist. Vorzüglich wirkte das ausdrucksvolle, treffliche Recitativ und das glutvolle Schluss-Allegro; das innig empfundene Adagio, so schön es an sich auch ist, erschien für das Konzert doch etwas zu lang. Der hinterdrein folgende Schluss-Gesang, mit der pizzicato-Begleitung bezeichnet allein schon die tiefe Empfindung des genialen, oft nicht erkannten Tondichters, der nicht auf Effekt arbeitet, sondern seine innere Glut und Gedankenfülle — ihm selbst oft unbewusst — in das Universum der Tonwelt ausströmen lässt. Himmlische Funken, die da zünden müssen, wo sie den empfänglichen Stoff berühren. —

Herr Musikdirektor Möser glänzte auch als Violin-Virtuos in einem schon öfters von ihm gern gehörten Konzert eigner Komposition. Der eigenthümliche Vortrag und die vorzügliche Fertigkeit dieses ausgezeichneten Künstlers sind seit einer Reihe von Jahren zu bekannt, als dass es noch einer besondern Bezeichnung seiner Vorzuge bedurfte. Am meisten wollen wir hier nur sein seltenes Streben ehren, die gediegenen Instrumental-Kompositionen unserer Tonmeister: Beethoven, Weber und Spohr zur gelungenen Ausführung zu bringen. Sollte nicht aber auch Mozart einer solchen Huldigung werth und es eben so verdienstlich sein, seine und Beethovens ältere Symphonien, ja selbst einige der seltener gehörten, zu Zwischen-Akten im Theater weniger profanirten Symphonien von J. Haidn, A Romberg und Ferd. Ries, mit gleicher Sorgfalt einstudirt aufzuführen? — Freilich gehörten dazu eigentlich stehende Abonnements-Konzerte, zu wohlfeilen Preisen, um den Unternehmer zu sichern und dem Publikum die Theilnahme zu erleichtern, wie dies früher in Berlin der Fall mit den Konzerten in der „Stadt Paris," später von Schick und Bohrer, und G. Abr. Schneider der Fall war. Herr Musikdirektor Moser wäre ganz der Mann dazu, solche sechste Konzerte, wenn auch nur alle 14 Tage oder drei Wochen den Winter über zu unternehmen, da ohnedies die einzelnen, gewöhnlichen Virtuosen-Konzerte selten anziehend genug sind, um die Thaler in Circulation zu setzen.

Der zweite Theil des Moser'schen Konzerts wurde von dem jungen Wörlitzer, einem 12 Jährigen talentvollen Knaben, Schüler des Herrn K. M. Mohrs, durch den sehr fertigen Vortrag einer Fantasie und schwerer Variationen für das Pianoforte von Kalkbrenner eröffnet. Schon wieder ein musikalisches Wunderkind, das in der That viel verspricht! Besonders ist der Anschlag und theilweise auch die Art des Vortrages zu loben; die mechanischen Schwierigkeiten überwindet der talentvolle Knabe schon jetzt nach Massgabe der noch nicht zulangenden Spannkraft der Finger, „Sehnsucht nach Italien" folgte, von Mad. Schulz wahrhaft sehnsuchtsvoll und mit südlichem Hauch der Empfindung gesungen. Ist auch das so oft, und selten gelungen komponirte Gedicht von Gothe: „Kennst du das Land" nicht eigentlich zu der Behandlung als lyrische Scene mit dramatisch-malerischer Begleitung der Instrumente geeignet, so ist doch die Komposition des Herrn C. Blum von Wirkung, und zeigt genaue Kenntnis der Instrumente. Besonders gut klingt der Eingang mit den Hörnern, und das Geklingel der, den Berg ersteigenden Saumrosse ist malerisch angedeutet, wobei wir uns an Cherubini's grandiose Oper „Elisa" erinnern. Den Ausruf;

halten wir für zu scharf in der Höhe der Singstimme accentuirt, um Wehmuth und Sehnsucht der zarten Mignon auszudrücken.

Herr Hummann, ehemals Mitglied der Dresdener und Kasseler Hof-Kapelle, zeigte vollen, schönen Ton und sichere Fertigkeit auf dem Fagott, diesem undankbaren und schweren Solo-Instrumente, das in der Harmonie des Orchesters so hoch bedeutsam mitwirkt. Die Komposition war indefs nicht wirksam und glänzend genug für das Konzert.

Ueber die neue Beethoven'sche Symphonie beziehet sich Ref. einstweilen auf die Recension derselben in No. 47 d. Ztg. und bemerkt nur, dafs die Total-Wirkung, der Länge von 1½ Stunde ungeachtet, ergreifend und überraschend neu, die Ausführung und Direktion des Herrn Musikdirektor Moser so ausgezeichnet und genau, als nach zwei Proben möglich war, und nur wenige Nuancen ausblieben, z. B. einige Pauken-Soli, Eintritte der Fagotte, völlige Egalität der Kontra-Bässe, in deren noch nie da gewesenem Recitativ u. dgl. Wie ist Vollkommenheit aber auch möglich in ein solches Tonmeer zu bringen! Das möglichste wurde vom Orchester, dem tüchtigen, reinen und sichern Chor unter Herrn Chordirektor Leidels Leitung, und in den sehr schweren Solopartien von Mad. Thurschmidt, Dem. Karl (das hohe a wäre stärker zu wünschen gewesen) dem an gelungenen Kunstwerken so gefällig mitwirkenden Herrn Bader und dem Herrn Devrient d. J. geleistet. Letzterer trug das schwere Einleitungs-Recitativ zu Schillers Ode „an die Freude," rein und mit Ausdruck vor.

Im Einzelnen kann keinem Satze vor dem andern der Vorzug eingeräumt werden. So tragisch grofs das erste Allegro in D-moll, so neckend humoristisch das feurige Scherzo mit den in der Oktave gestimmten Pauken —

ist, eben so zart und tief empfunden verschmilzt das lange Adagio die lieblichsten Melodien der weicheren Blase-Instrumente mit dem legato der Violin-Figuren, und das, wild mit der greulichsten None beginnende Schluss-Presto löst sich in freudigen Jubel auf, der gar kein Ende nehmen will und hie und da in ein wildes Bacchanal ausartet. Durch dies Werk*) schmückt sich der wahrhaft geniale Tondichter selbst (trotz allen Widerspruchs der Ungeweiheten der Kunst) mit dem Kranz unverwelklichen Lorbeers, nach dem Viele ringen, und den Wenige erlangen. Noch lebt uns der herrliche Meister, den künftige Geschlechter einst verehren. Ehre und Lohn seines mühevollen Strebens werde ihm daher im reichen Maafse zu Theil, auch noch im Leben! Mögen diefs nicht blofs pia desideria sein.

*) Das unmöglich von einem gemischten Auditorio nach einmaligen Hören erfafst werden kann, da es allerdings die Allgemeinheit entbehrt, die jedes Kunstwerk haben sollte.

Berlin, den 29. November 1826.

Königsstadter Theater.

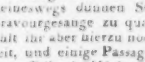
Herr Siebert, Grofsherzoglich Badischer Hofsänger und seine Tochter, Klara Siebert, traten während des Zwischenaktes mit einigen einzelnen Gesangstücken vor, bestehend in der grofsen Scene des Herzogs aus Kamilla, in einer Arie aus Rossini Tankred, in einem von Herrn Siebert komponirten und mit der Guitarre begleiteten Morgengesange, endlich in dem bekannten Duett zwischen Amenaide u. Tankred, aus der Oper gleiches Namens. — Herr Siebert besitzt eine kräftige sonore Baſsstimme,

die er durch Falset bis: auszudehnen

weifs. In der Tiefe sang er ohne alle Anstrengung und mit hinreichender Stärke:

Allerdings ein bedeutender Umfang, den er auch bei jeder Gelegenheit zu zeigen bemüht war, was man ihm — da er an diesem Orte zum erstenmale als Konzertsänger auftrat — nicht verdenken kann, in der sichern Ueberzeugung, dafs er alle hier produzirten tours de force gewifs verschmähen wird, wenn es darauf ankommt, dem vorzutragenden Stücke dramatische Bedeutung abzugewinnen. Die höhern Töne der Brusttstimme haben bereits an Frische verloren, welches Herr Siebert selbst zu fühlen scheint und daher öfters schon bei

mit dem Falset einsetzt. Der Vortrag des Morgengesanges hätte an diesem Abend füglich unterbleiben können; die Komposition ist nicht der Rede werth. — Fräulein Siebert scheint sich vermöge ihrer hohen etwas scharfen, aber keineswegs dünnen Stimme besonders zum Bravourgesange zu qualifiziren; vor der Hand fehlt ihr aber hierzu noch die nöthige Kehlfertigkeit, und einige Passagen mifslucken auf eine auffallende Weise. Der Vortrag des Recitativs bedarf noch einer bedeutenden Verbesserung, und das wiederholte Anbringen ein und derselben Verzierung —



wo der Komponist

vorgeschrieben

hat, gränzt beinahe an's Lächerliche. — Vater und Tochter vereinigten zuletzt ihre Stimmen in einem Duett aus Tankred, worin ersterer die Altpartie übernommen hatte, was aber durchaus keinen Effekt macht. Ueberhaupt zeugt die Wahl der Konzertstücke von nicht besonders gebildetem Geschmacke; Webers Name prangte zwar auf dem Zettel, hatte sich aber, als es zum Schlagen kam, plötzlich in den guten Rossini verwandelt. Nach Beendigung dieser musikalischen Akademie hörten wir Mehuls: „Schatzgräber," der ganz trefflich dargestellt wurde, und worin sich Spitzeder durch sein karakteristisches und wohlstudirtes Spiel die lauteste Anerkennung errang. Die sehr gefällige Musik ist aber ganz überflüssig; die Situationen sind durchaus nicht musikalisch, und das Stück würde als Lustspiel zuverlässig gewinnen, während es jetzt durch die vier oder fünf Gesänge (worunter ein Duett von Madame Wächter und Fräulein Eunicke sehr brav vorgetragen wurde) unnöthig in die Länge gezogen wird. 4.

Berlin, den 20. November 1826.

Konzert im Saale des Schauspielhauses.

Herr Weiler, Musikdirektor des zweiten Garderegiments, hat Webers Oberon für vollständige Militairmusik arrangirt, und führte das Meisters letztes Werk in dieser Form vor einer zahlreichen und glänzenden Versammlung mit lobenswerther Präcision auf. In der Instrumentation finden wir nur zu tadeln, daß fast alle vom Tenor vorzutragenden Stellen, auch die kräftigsten, dem in der Höhe dann klanglosen Fagott zugetheilt waren. Ueber die Richtigkeit der Tempi, läßt sich leider nichts mit Gewißheit entscheiden; doch verlangt die Arie der Rezia (F-moll) im dritten Akte wahrscheinlich ein bedeutend rascheres Zeitmaaß, als das hier in dermaliger Aufführung zugekommen. Daß verschiedene Nummern in andere Tonarten transponirt worden, als die vom Komponisten gewählten, ist ein durch die schwierige Behandlung einiger Instrumente in gewissen Tonarten herbeigeführtes, nothwendiges Uebel. — Herr Weiler hat ob igens bereits im Sommer hin und wieder einzelne Theile der Oper öffentlich produzirt und sich hierdurch nicht weniger als durch die gelungene Aufführung im Konzert-Saale, ein für Berlin nicht genug anzuerkennendes Verdienst um Oberon selbst erworben, indem die mitunter schwer verständliche Musik bei einer hoffentlich bald zu Stande kommenden Repräsentation auf der Bühne, durch solche vorbereitende Mittheilungen desto leichter und gewisser Eingang finden und Wirkung machen wird. Im Namen vieler Musikfreunde sei ihm hiermit aufrichtig Dank gesagt. 4.

Berlin, den 22. November 1826.

Quartett-Musik.

In der 2ten Versammlung erfreute Herr Musikdirektor Möser durch ein älteres Jos. Haidnaches Quartett

dessen erster Satz etwas veraltet erscheint, wogegen im Adagio eine schöne Melodie in der Oberstimme durch eine kunstreich durchgeführte Figur der zweiten Violine höchst wirksam unterstützt und durch interessante Harmonie, ein humoristisches Scherzo und eine kurze, tüchtige Schlußfuge das Ganze zur Bedeutung erhoben wird.

Das zweite Mozartsche Quartett in D-moll ist unbedenklich eine der erhabensten, großartigsten Kompositionen dieser Gattung. Schon das imponirende Thema, der kühne Anfang des zweiten Theils vom ersten Allegro, (in Es-moll) das reizende Andante, die kunstreich imitirte Menuett und das originelle Siciliano-Rondo bezeichnen den in seiner Art einzigen Genius, auf dessen Fittigen nur Beethovens Geist sich theilweise noch näher zur Sonne des geistigen Urlichts emporgeschwungen hat.

Das Mozartsche Quartett, wie das folgende zweite von Beethoven (in G-dur) mit dem besonders ergreifenden, tiefempfundenen Adagio (in C) wurde sehr gelungen ausgeführt, obgleich im letzten Satz des Mozartschen Quartetts Herrn Möser die Quinte sprang und er die hohen Töne auf der A-Saite künstlich ablangen mußte.

Hier und da könnte die zweite Violine, wie das Violoncell etwas kräftiger hervortreten. Auch ist das zu häufige glissato der vier Instrumente in die Applikaturen nicht überall für die Bestimmtheit und Deutlichkeit des Vortrages günstig. Die Spieler haben dabei nur den Wunsch, das Gute noch besser zu machen. Der Zuhörer aber nimmt das Ganze, und die einzelne Leistung nur als einen Theil desselben in sich auf.

Bekanntmachung.

Herr Spitzeder verspricht den Musikfreunden in seinem den 11. d. M. bevorstehenden Konzerte unter vielem Neuen und Schönen auch die Aufführung der herrlichen Pastoralsymphonie von Beethoven.

(Hierbei ein literarischer Bericht des Herrn Ernst Fleischer in Leipzig.)

Redakteur: A. B. Marx, — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BEKANNTMACHUNG

FÜR FREUNDE DER ITALIENISCHEN LITERATUR.

Dem ersten Theile meines PARNASSO ITALIANO, welcher einen kritisch gereinigten Urtext von „*La divina Commedia di Dante Alighieri.*" „*Le Rime di Petrarca.*" „*L'Orlando furioso di Ariosto*" und „*La Gerusalemme liberata di Tasso*" nebst zweckmässigen Commentaren, vereinigend zusammengestellt, dessen erste Lieferung bereits im vorigen Sommer erschienen ist und wovon der Schluss bis Ende dieses Jahres die Presse verlässt, wird sich ein ähnlicher, in typographischer Hinsicht ganz übereinstimmender, zweiter Band anschliessen, und unter dem beibehaltenen Titel:

IL

Parnasso italiano continuato

OVVERO

LA PARTE SECONDA

DE' POETI CELEBERRIMI ITALIANI

folgenden Inhalt aufnehmen:

Boiardo. L'Orlando innamorato da Francesco Berni. — *Boccaccio.* Il Decamerone. — *M. A. Buonarroti.* Le Rime. — *Dante.* La Vita nuova. = Le Rime. = Il Convito amoroso. — *Ariosto.* I cinque Canti. = Le Rime. = Le Satire. — *Tasso.* Le Rime. —

Die Subscription wird mit dem Erscheinen der ersten Abtheilung eröffnet, da auch dieser Band, gleich seinem Vorgänger, zwei Lieferungen bildet, und die früher bei jenem statt findenden Bedingungen, so wie ein ähnliches Verhältniss des Preises, hier ebenfalls eintreten sollen.

Gleichzeitig mit diesem Unternehmen, und in einer dem PARNASSO völlig entsprechenden Form, ist für meinen Verlag eine Ausgabe der vorzüglichsten Werke des italienischen Drama unter der Presse. Sie führt den Titel:

Teatro

CLASSICO ITALIANO

ANTICO E MODERNO.

CON ILLUSTRAZIONI ISTORICHE E CRITICHE.

Diese Sammlung wird zwei starke Gross-Octav-Bände füllen. Jeder Autor besteht für sich mit der von 1 beginnenden Signatur der Seitenzahl, um später, beim Beschluss des Ganzen, eine chronologische Folge der verschiedenen Schriftsteller treffen zu können. Hieraus entspringt zunächst der Vortheil, dass der Druck ungehindert und ohne hemmenden Zwang vorrücken kann, den sonst die Verschiedenheit der Materien, bei der grössern und mindern Schwierigkeit, welche sich der kritischen Bearbeitung darbietet, auferlegen würde. —

Leipzig, October, 1826.

Ernst Fleischer.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 13. Dezember. Nro. 50. 1826.

II. Recensionen.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

Zur Rechtfertigung unsers Ausspruches über den Karakter der spontinischen Oper — als eines prangenden Kunstfestes auf dramatischer Unterlage*) — und unserer sonstigen Voraussschickungen, wird es keiner in alle Einzelheiten der Komposition geführten Betrachtung bedürfen; für das Werk ist eine solche noch weniger erfoderlich, da der Kredit des berühmten Komponisten und der Antheil des Publikums in Berlin und anderwärts es dem Studium und der Prüfung der Kunstfreunde genugsam empfehlen. Wir verlassen daher jetzt den Faden des Drama und fassen das noch Erfoderliche in allgemeinere Rubriken zusammen.

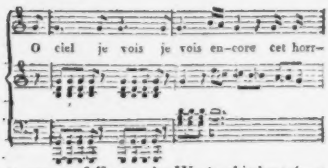
Leitendes Prinzip für die Spontinische Komposition im Allgemeinen ist die strengste Treue gegen die Scene — wie Spontini sie nach dem bisher Vorgetragenen sich gebildet hat. Wie weit wir daher der Fabel- und Karakterbildung vollkommene objektive Lebenswahrheit und innerliche dramatische Vollendung haben absprechen müssen, so weit vermissen wir sie auch in der Komposition. Wie weit dagegen Bildung und Anordnung der Handlung an äufserlicher Rundung, Wirksamkeit und Tüchtigkeit und durch die reiche Individualität des Komponisten für jenes Vermifste Ersatz hat finden können, so weit gewährt uns auch die Musik an Grofsartigkeit und Reiz Ersatz für tiefern und geistigern, mit der Grundtendenz dieses Drama unvereinbaren Inhalt. Der einmal angetretenen Richtung aber ist Spontini durchaus treu geblieben und scheint uns somit zu der Vollendung in dieser Sphäre und zu so verbreiteter Anerkennung mit vollem Verdienste gelangt zu sein. Wie sich auch seine Schöpfung in den einzelnen Theilen, in ihrem innern Leben erweisen möge, so hat doch schon die Treue für das Drama im Allgemeinen jene äufserlichen, so häufig in offenbaren Zwiespalt mit dem Drama tretenden Tendenzen vieler Zeitgenossen: melodienreich, oder harmonie- und kunstvoll, oder zum Vortheil der Sänger zu schreiben, und was dergleichen mehr — überwinden müssen. Und so bleibt uns nur der Nachweis aller am Gedicht angeknüpften Bemerkungen in der Komposition übrig.

Als erste Aeufserung jenes Grundprinzips ist die formale Einheit der Komposition zu betrachten. Alles gruppirt sich in der Spontinischen Oper in grofsen Massen. Die Scenen schliefsen sich enger, als bei irgend einem Komponisten, zu grofsern Theilen an einander — z. B. der Einleitungschor, die Rede des Hierophanten, der Fürsten, der Friedens- und Freundschaftsbund alles von Seite 14 bis 41 des Klavierauszuges — die unter sich gröfsere Gegensätze bilden — z. B. das Fest der Hymenäen von Seite 76 bis 145 mit dem störenden Eingriff Statirens von Seite 146 bis 173 — und die wiederum mit einander eng zu Akten verbun-

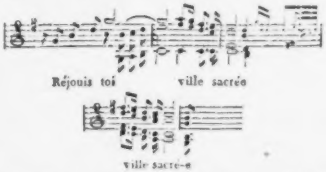
*) So ist im vorigen Blatte, Seite 398, Spalte 1, Zeile 4 von oben, statt der durchschossenen Worte, zu lesen. Der Verf.

den werden. Diese selbst bedingen und erhöhen durch wohl angelegte Färbung gegenseitig ihre Wirkung; so wird z. B. die nächtliche Feier der Expiation, die den zweiten Akt beginnt, durch den Gegensatz des leidenschaftlichen ersten Aktschlusses vorbereitet und so steht die streitvolle zweite Hälfte des zweiten Akts, das Eindringen des Weltlichen, den einsamern, stillern ersten Scenen der ersten Hälfte, der priesterlichen Abgeschiedenheit gegenüber. Hiermit behauptet aber die Spontinische Komposition schon in ihrer Anlage im Allgemeinen eine stetige, ungestörte Richtung auf einen Punkt und dies gewährt sowohl den Zuhörern die Leichtigkeit, ihr stets zu folgen, als den einzelnen Theilen der Komposition erhöhte Wirksamkeit.

Das belebende und bindende Medium dieses Ganzen ist ein überaus einheitsvoller und bewegter Rythmus. Vorherrschend ist (der erste Zeuge für den Einfluss des militairischen Geistes auf Spontini) die Marschbewegung, die wir nicht weiter nachzuweisen brauchen, da es bekannt ist, wie häufig und gern Spontinische Kompositionen vom mannigfachsten Inhalt als Märsche gebraucht werden. Dieser, wie jeder andere Rythmus wird im Ganzen durch breite und bestimmt abgerundete Abschnitte fasslich, im Innern durch reiche und stets symmetrische Figurirung der Instrumente belebt. Selten wird diese Eurythmie um des Ausdrucks willen aufgegeben, wie z. B. selbst in der tief und schmerzlich bewegten Klage Kassanders um den Missbrauch seiner jugendlichen Unkunde zu Alexanders Mord, über die, Schmerz und Gewissensunruhe ausdrückende Begleitung —



ja sogar auf Kosten der Wortverbindung („un monstre inhumain" ist rythmisch von „du fatal breuvage ose armer ma main" getrennt — Seite 47) ein symmetrischer Periodenbau von zwei und zwei Takten verbreitet ist, deren acht und acht einander gegenüberstehen und vier beschliessen. Auch die Gewohnheit der breiten französischen Recitation äussert nur selten ihren Einfluss und es genügt daher an einem Beispiele, das uns der erste Chor, Seite 14 und 15 gebe.



Die Klarheit und Kraft dieses Rythmus findet aber zunächst Unterstützung durch das Aufgeben aller wirklichen Vielstimmigkeit. Die so eben angeführte Stelle liefert den ersten Beleg, und so finden wir selbst in den vollzähligsten Stücken, z. B. in dem in 11 Singstimmen ausgebreiteten Satze Seite 108 u. f. nur die Oberstimme zur eigentlichen Melodie ausgebildet und von drei Begleitungsstimmen unterstützt, den achtstimmig gesetzten Schluss meist nur dreistimmig, in Duetten die Stimmen fast nie anders, als in Terzen und Sexten oder der Folge natürlich mitklingender Töne, (Seite 27 u. f., 66 u. f., 212 u. f., 297, 301) ferner in Terzetten zwei Stimmen eben so verbunden und mit der dritten alternirend, oder diese mit der Bafsstimme vereinigt (Seite 92, 228 u. f.) die Begleitung meist mit der Grundmelodie der Singstimmen übereinkommend und nur mannigfach figurirt, die zahlreichen verschiedenen Instrumente endlich bald ganz, bald wenigstens in der Grundlage ihrer Melodie, bei abweichender Figurirung, übereinstimmend.

Eben so wirksam für die Einigung und Einheit des Werkes ist die Konstruktion der Musikstücke, in der sich häufig statt des Reichthums zahlreich gehäufter Motive (mit dem

Spontini's verewigter Zeitgenosse, Weber, gern wirken möchte) und statt kunstvoller Ausführung (in der Mozart und Beethoven so unvergleichliche Meisterstücke gegeben) einfache Fortführung desselben Motivs oder schlichte Wiederholung der melodischen Sätze gewahren läßt. So ist z. B. gleich das erste Motiv des Allegro der Ouvertüre (Seite 6)

bei seinem ersten Erscheinen siebenmal mit geringer Veränderung —

im Hinaufsteigen wiederholt. So wiederholt in Duetten und andern mehrstimmigen Sätzen die folgende Stimme den Satz der ersten; und zwar nicht blos, wenn man, wie z. B. im Duett der Fürsten S. 25 u. f. und in dem ersten der Liebenden S. 63 u. f. etwa vollkommen gleiche Stimmung und Absicht der Redenden annehmen kann, sondern auch bei unähnlicheren Karakteren und Lagen, z. B. in dem Duett der Statira und Olympia (über deren Karakterverschiedenheit weiterhin noch mehr zu sagen sein wird) Seite 211 und in dem Duett der Liebenden im dritten Akte Seite 294, wo beider Stimmung so weit von einander abweichen muß.

Indem wir bisher die Anlage der Komposition im Allgemeinen und nur in Beziehung auf den Zweck äußerlicher Einheit des ganzen Werkes betrachteten, dürfen wir uns schon hier, gleichsam an der Schwelle der Erwägung, von jener im Eingange erwähnten*) Art der Beurtheilung lossagen, die bei der todten Wahrnehmung jener Erscheinungen stehen bleibt und nun schlechthin mit dem Tadel der Einförmigkeit, Wiederholung, Magerkeit der Harmonie, unkünstlerischer Führung und dergleichen hereinbricht. Daß alles, was man davon wahrzunehmen geglaubt, nicht absolut tadelhaft ist, folgt schon aus der bisher allein beachteten Zweckmäßigkeit. Nur dann, wenn man erkennt, daß diesem erzielten Aeußern Höheres geopfert ist, hat man dessen Verlust zu beklagen. — Es könnte auch manchem die Ableitung und Erklärung der bisher besprochenen Erscheinungen aus der Grundtendenz spontinischer Opernschöpfung zu weit hergeholt scheinen, und man möchte uns erinnern, daß der Ursprung überhaupt in der weniger gründlichen Musikbildung zu suchen sei, die neuere italische u. französische Komponisten aufwiesen; und daß namentlich die italischen Tonsetzer in den Jahren, wo die deutschen nichts als Fugen, Quartette und Symphonien schreiben, schon von einem Theater zum andern gezogen würden und sich zu früh von der reinen zur angewandten Musik wendeten. Allein diese Erklärung bedürfte offenbar selbst einer zweiten, die uns eben zu unsern Prämissen*) führte. Ueberhaupt darf man sich wol die äußerliche Bildung nicht als das Bedingende, sondern als das von höherer Hand uns Zugewiesene oder mit Selbstbewußtsein als nothwendig Erkannte und Erfaßte vorstellen; in sofern hält Ref. dafür, daß jedem die Bildung zu Theil wird, die ihm für das Maß und die Richtung seiner Kraft zu seiner Vollendung nöthig ist. Bei Spontini namentlich kann wol niemand bezweifeln, daß er, der die Kraft zu der Vollendung so großer Werke gehabt, auch jedes Studium durchdrungen haben würde, wofern er nur in seiner Individualität und in seinen Intentionen das Bedürfniß dazu gefühlt hätte. Es will daher wenig sagen, wenn man irgend ein Vermißtes aus einem Mangel in der Ausbildung zu erklären meint (wie sich unsere Harmonisten und Kontrapunktisten eben gegen Spontini oft erlauben) wenn man nicht auf den tiefern Grund zurückgeht.

Noch eines wichtigen Bildungsmittels bedient sich Spontini; dies ist eine stärkere Modulation und Accentuation (selbst wo der Text es nicht nothwendig macht) eine vollere und in den Zwischenspielen und à tempo-Sätzen ausgebreitetere Begleitung der Recitative. Die großen Massen seiner Scenen würden auseinanderfallen, wenn sie, wie in frühern und neue-

*) No. 44, Seite 350.

*) No 46 Seite 366.

sten Opern geschehen, mit dünner und spärlicher begleiteten, einfacher deklamirten Recitativen verbunden werden sollten. So ist auch die an und für sich öfters übertrieben scheinende und von Kennern mehrmals in einseitiger Beurtheilung dafür ausgesprochene Behandlung der Recitative im Sinne der ganzen spontinischen Schöpfung wohl und nothwendig begründet und vor allem auch hier sein konsequentes Dringen auf den einen Zweck, den er sich gesetzt, vor allem sonst so häufigen Hin- und Herschwanken unentschiedener Karaktere ehrend anzuerkennen.

Soviel über die Erscheinung der spontinischen Oper im Allgemeinen. Von hier führt uns nun der Weg unserer Betrachtung in das Innere. Auch hier gewahren wir in der Komposition die Resultate der Grundtendenz und Anlage der Oper.

(Fortsetzung folgt.)

Kavatine, Lied, Rondo (Ariette) und Duett aus der Oper: Rolands Knappen, komponirt und arrangirt von Heinrich Dorn. Berlin bei Trautwein. Preis dieser einzelnen Stücke 5 Sgr., 5 Sgr., 5 Sgr. und $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Aus der so beifällig aufgenommenen, in No. 30 der Zeitung beurtheilten Oper werden dem Publikum hier wenigstens vier kleinere Stücke vorgelegt, die, ohne zu den bedeutendern Partien der Oper zu gehören, doch von dem Talente des Komponisten günstiges Zeugniss geben.

No. 1 ist eine weich empfundene Klage des scheidenden Liebenden (Tenor) aus G-moll, sehr zart und einig in Dur, mit hohem Aufschwung der Stimme schliefsend. Ohne irgend eine Reminiscenz zu gewahren, möchte Ref. den Karakter der Komposition, besonders des ersten Satzes, französisch nennen, womit denn auch die geschärften Einsätze (wahrscheinlich der Bläser) im dritten, fünften, elften Takte u. s. w. wohl harmoniren. Es fällt diese Eigenthümlichkeit besonders darum in die Augen, weil die übrigen mitgetheilten Kompositionen durchaus deutsche Art und Gemüthlichkeit haben, wogegen dieser Kavatine mehr französisches „sentiment“ zuzusprechen wäre. In der Oper selbst wird wol auf scharfe Karakterisirung der Nationalitäten nicht soviel ankommen, und dem Sänger ausser der Bühne kann noch weniger daran liegen; also darf die artige Laune des Komponisten walten.

No. 2 ist das schon in der Korrespondenz über die Oper angeführte Lied des falschen Prinzen (Bafs):

„Ein Korb aus schöner Frauenhand,“

dessen glücklichem Hauptgedanken Ref. nur einen bedeutendern Mittelsatz wünschen möchte, obwohl er erkennt, dafs das dafür angewendete Parlando einem gewandten Schauspieler erwünschten Spielraum für Spiel und Gesang eröffnet.

Derselbe Wunsch mufs bei No. 3 wiederholt werden, einer Ariette für Sopran. Dem so höchst anmuthigen Hauptsatze, der schon in der Korrespondenz angedeutet worden, ist der Mittelsatz, obgleich man ihn artig nennen kann, nicht gewachsen. Die komisch-prahlerische Intrade mag wol ihre besondere Bedeutung auf der Bühne finden. Soll der Entschlufs des Mädchens, den Geliebten zu retten, komisch erscheinen? Nach dem Hauptsatze, und eigentlich der ganzen Komposition, scheint es ihr Ernst.

In No. 4 finden wir sie mit dem falschen Prinzen aus No. 2 in einem schalkhaften, fliefsend und reizend leicht geführten Liebesduett vereinigt, dessen anziehendste Stelle ebenfalls in der Korrespondenz schon mitgetheilt ist.

Ref. wünscht dem Komponisten eine gute komische Oper, damit er der Unruhe und Mühe eigner Dichtung — denn jenes ist sie dem Musiker — überhoben, sich ganz seinem Talent überlasse: dann wird er ohne Störung und Uebereilung höchst Erfreuliches leisten.

M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 28. November 1826.

Am 28. November gab Herr I. Moscheles sein zweites Konzert im Königlichen

Opernhause vor einem sehr zahlreichen, theilweise auch durch den Doppelgenuſs von Konzert und Theater angezogenen Publikum. Hier wäre wol eine tüchtige Symphonie zur Eröffnung des Konzerts an ihrer rechten Stelle gewesen; statt derselben hörten wir ein Bruchstück einer Weiglschen, halb tragischen Introduktion, die nur zu der darauf folgenden Handlung passen kann, und die schon einmal an einem hohen Geburtsfest unpassend vor der Rede als Einleitungsmusik gewählt war. Sind wir denn so arm etwa an guter Instrumental-Musik? Herr Moscheles spielte hierauf auf dem Proscenio der Bühne, bei herabgelassenem Vorhange (welches eine, den Schall günstig zurückwerfende Hinterwand bildete) sein groſses Konzert in Es-dur, Sr. Majestät, unserm hochgeehrten Könige gewidmet, auf einem klangvollen Wiener-Pianoforte, mit höchster Eleganz, Präcision und Fertigkeit. Die Komposition ist gehaltvoll und in edlem Styl durchgeführt. Die groſse Scene der Rezia aus Karl Maria v. Weber's Oberon folgte: „O Ozean, du Ungeheuer" und liefs, bei allen dramatischen Intentionen, die hier verloren gingen, dennoch den kühnen Geistesschwung des verewigten Meisters, besonders in dem feurigen ¾ Schlufs bewundern. Mad. Schulz sang diese sehr hoch liegende, viele Kraft und Ausdauer erfodernde, höchst leidenschaftliche Scene mit der, dieser Sängerin zu Gebot stehenden Macht der Stimme und heroischen Glut, besonders auch die hohen Intervalle am Schlufs der Arie rein und sicher, wenn gleich hie und da z. B. den hohen Ausruf: „Hüon! Hüon!" mit fast zu starkem stoſszande. Eigentlich ist es einer dramatischen Musik nicht vortheilhaft, zuerst von der Handlung abgerissen gehört zu werden. Dennoch effektuirte diese imponirende Scene ungemein und gewährte uns den Vorgenuſs der hoffentlich bald (?) nachfolgenden Aufführung der Oper selbst.

Den Beliebten Alexander-Marsch, nämlich die, alle erdenklichen Virtuosen-Künste für das Pianoforte umfassenden Variationen auf dies ansprechende Thema trug Herr Moscheles mit der gröſsten Vollendung vor, und übertraf sich selbst nur noch in der freien Fantasie, die nicht günstig auf den matten ersten Akt von Nicolo Isouard's leichtfertigem „Joconde" gestellt war. Hier, vom Instrumente nicht gehindert, zeigte der Künstler seine ganze technische Fertigkeit mit geistiger Kombination der Ideen und Geschmack vereint. Sehr lieblich wurden Anklänge bekannter Themate; z. B. Hummel's „an Alexis" gegeben, mit einander kunstgemäſs verbunden, und Einheit beherrschte mehr als sonst die Wechsel-Folge der musikalischen Gedanken des, in der Mechanik seines Instruments nicht zu übertreffenden Spielers, dem das Prädikat der Musik-Professeur in London ganz nach Verdienst gebührt.

Die folgende Opern-Vorstellung war nach dem Konzert zu lang und, der Bemühungen der Mad. Seidler, wie der Herren Bader, Stümer und Devrient d. J. ungeachtet, zu wenig in einandergreifend, als dafs die Mühe belohnt wäre, diese, nur durch sehr rasches Spiel und die bestmöglichste Besetzung der drei Damen genieſsbare, ächt französische Operette wieder auf die deutsche Opernbühne zu bringen. Schleppendes Wesen verträgt diese Gattung witziger Musik am allerwenigsten.

Berlin, Montag, am 4. Dezember.

Konzert.

An Zahl der Inhalts-Nummern, wie der Zuhörer, war das am 4. d. M. von den beliebten Sängern des Königstädter Theaters, den Herren Jäger und Wächter im Saale des K. Schauspielhauses veranstaltete Konzert eins der gröſsten, das seit Sonntags-Zeiten in Berlin stattgefunden haben dürfte. Das Ganze gewährte als Gesellschafts-Unterhaltung im neuesten Geschmack schon durch den Anblick der elegant, bunt durch einander wogenden Menge, durch Gelegenheit zur mannigfaltigsten Konversation in den Korridor's und Vorsälen — für die Glücklichen, die in den Konzert-Saal selbst einzudringen Gelegenheit gefunden hatten, aber auch durch die vorzügliche Ausführung der, wenn auch nicht durchaus gleich gehaltvollen, doch sämmtlich interessanten Gesangsstücke reiche Beiwendung. Der einzige Kunstfreund konnte freilich von zu vielem Stückwerk und Ermangelung eines Total-Eindruckes sprechen; doch hier gilt sein e Stimme nicht, da es auf den „guten Ton" und modernen Konzert-Geschmack ankömmt. Und diesem haben die Konzertgeber in vollem Maafse genügt.

Die Ouvertüre zu Faust von L. Spohr war für dies Konzert zu düster und der fugirte Mittelsatz bedürfte noch einer theilweise feineren und ganz sichern Ausführung, da solcher über alle Begriffe schwer ist. Zu dem Sujet dieser fantastischen Oper — welche hier doch wohl schon längst die Klingemannsche Tragödie hatte verdrängen sollen — ist die Ouvertüre höchst passend; ein treues Abbild des wüst leidenschaftlichen, in wilder Sinnlichkeit untergehenden Treibens des, mit dem Bösen eng verbundenen Faust, der ein weit gröſserer Frevler, als der listige Don Juan erscheint, und mit ihm gleiche Strafe leidet. Der Anfang der Ouvertüre in C-moll bezeichnet das Jagen nach Genufs, im Mittelsatze tritt der Kampf mit der Sünde ein, in welchem Faust erliegt, daher das erste Presto im tragischen C-moll treffend endet.

Beruhigend wirkte hierauf die treffliche Arie von Mozart „mentre ti lascio" von Herrn Wächter mit seinem kräftigen Bariton rein und getragen, recht schön gesungen. Das hierauf folgende komische Duett von Mosca hätten wir später und italienisch

zu hören gewünscht, da es der Andeutung „Ha! da ist sie“ nicht bedurfte, um die Erscheinung der, mit magnetischer Kraft auf das Publikum wirkenden allbeliebten Sängerin zu verkünden, welcher Hr. Spitzeder sehr komisch, besonders im Falsett und Flapper-Bass zur Seite stand. Ein Pianoforte-Konzert, von Fräulein Jaffé auf einem Wiener Flügel sehr fertig ausgeführt, erschien uns an dieser Stelle zu lang und entbehrte der Einheit, indem ein Satz von Hummel und das Rondo von Moscheles gespielt wurde, dessen rapide Ausführung wir an dem Komponisten selbst erst ganz vor Kurzem bewunderten. Der Ton des Instrumentes klang (ob in Folge des starken Anschlages, oder an sich, bleibt unentschieden) etwas hart. Die Spielerin liefs an präciser Ausführung und Gleichförmigkeit beider Hände nichts zu wünschen übrig.

No. 5 eine sehr schöne, gediegene Scene für den Tenor mit Chor, aus Faust, von Herrn Jäger mit all' der Innigkeit vorgetragen, welche wir an diesem gefühlvollen Sänger so hoch schätzen, dafs einzelne weniger klare Töne den Eindruck nicht stören, den er namentlich in „Sargino“ und der „weifsen Dame“ in so hohem Grade auf den gemüthvollen Zuhörer macht. Die Komposition war des erfahrnen Meisters der Harmonie, L. Spohr, würdig.

No. 6 ein älteres Terzett von Götz (dem Ref. unbekannt) am Klavier von Fräulein Sontag und den Konzertgebern recht angenehm gesungen.

Zweiter Theil. No. 7 Ouverture zur altern Operette: „Julie“ in welcher nur wenige Züge den Meister späterer gröfser Werke, Ritter Spontini, andeuten. Eben so in No. 8 Polacca aus demselben Singspiel, von Herrn Wächter mit Geschmack vorgetragen.

No. 9 Heroisches Duett aus „Zelmira“ von Rossini für Tenor und Bafs, ein bedeutendes Gesangstück, welches die Herren Jäger und Wächter ganz vorzüglich exekutirten. Der so häufige Wechsel von ernster, sentimentaler und blofs amüsanter Musik läfst indefs zu keinem bestimmten Eindrucke gelangen. „Lili's Park“ von Goethe, wurde von Herrn Wolff so meisterhaft nuancirt gesprochen, dafs nur diejenigen zu bedauern sind, welche vielleicht einen grofsen Theil dieser romantischen Fantasie nicht haben verstehn können, woran nicht der treffliche Redner, sondern das von ihm vielleicht entstellte Gedicht allein Schuld war. Weshalb aber giebt man mehr Billets aus, als der Saal Personen fafst? — Auch von der zu Paris mit Entzücken aufgenommenen „la Donna del Lago“ von Rossini gab uns Fräulein Sontag eine nicht kleine Probe; da die gewählte Scene zwar nicht gerade ein Bravour-Stück war, aber doch alle den Geschmack, die zarten Nuancen und den Schmelz der Stimme offenbarte, welchen wir an dieser Sängerin bewundern, die zum Herzen durch den Wohllaut des Tons, wie durch Grazie und Leichtigkeit spricht, ohne Rücksicht auf hoch gehaltene Kunst, besonders der chromatischen Tonleiter, angenehmen Höhe und Gleichmäfsigkeit der Scala. — Nun wurde auch Jäger's beliebter „Ruf“ verlangt und gegeben. Weiter kann indefs Ref. auch nichts berichten, da er sich nicht bei der Entfernung aus den Hallen der Musen gleicher Gefahr des Erdrückens, wie beim Eingange aussetzen wollte. Wunderbar bleibt es nur, dafs im Augenblicke der Eröffnung des Haupt-Einganges alle Sitz-Plätze des Konzert-Saales bereits besetzt waren, und so die Anstrengung der pünktlichen Besucher durch getäuschte Erwartung eines guten Platzes belohnt wurde.

Breslau, den 17. November 1826.

Schon oft habe ich, in Folge Ihrer freundlichen Einladung, die Feder zu einem grofsen Bericht über das Musikwesen in Schlesien angesetzt, aber immer ist die Sache wieder liegen geblieben. Doch ich sehe ein, je mehr man will, desto schwerer wird und desto länger dauert es. Ich werde daher von meinem alten Plane, Ihnen gleich das erste Mal einen recht umfassenden Bericht von dem Musikwesen in Schlesien zu geben, vor der Hand abstehen und will, um nur einmal einen Anfang zu machen, bei einem Einzelnen anfangen. Und ich denke, dieses Einzelne ist auch ganz geeignet, den Anfang meiner Korrespondenz auf eine würdige Art zu machen.

Nämlich heute, den 17. Novbr., fand die vor fast einem halben Jahre bereits angekündigte und darum langsterwartete Aufführung einer grofsen Kirchenmusik zum Besten der nothleidenden Griechen endlich Statt, nachdem darüber viel schon hin und her geschrieben, im Publikum aber noch zehnmal mehr darüber hin und her geredet worden war. Zum Glück kann man sagen: „was lange währt wird gut. Das Ganze war eine Musikaufführung, wie in Breslau, ja man kann sagen, in ganz Schlesien, seit vielen Jahren keine Statt gehabt hat. Nämlich die Aufführung der Schöpfung durch den Herrn Kapellmeister Schnabel mufs allerdings in der Art, wie sie hier Statt findet, unter die grofsen Musikaufführungen gerechnet werden; allein sie ist und bleibt ein Privatunternehmen des würdigen Herrn Kapellmeister Schnabel zu seinem Benefiz, und tritt somit aus der Reihe der eigentlich allgemeinen grofsen Aufführungen, wiewohl ein Musikfreund schon vor Jahr und Tag in einer eignen kleinen Broschüre unter dem Titel: „Einige freundliche Worte zur veranlassung eines jährlichen grofsen Musikfestes in Schlesien“ die Idee einer solchen jährlich zu veranstaltenden grofsen Musikaufführung durch die ziemlich getreue und vollständige Erzählung, welche derselbe von dergleichen Musikaufführungen in der Schweitz, am Rhein etc. macht, in ganz Schlesien ziemlich verbreitet und vielefor sie gewonnen hat. Es ist dies um so mehr zu bedauern, da Schlesien, als das alte Nachbarland von Böhmen, wie bekannt eins von den Ländern in Deutschland ist, wo der Sinn und die Liebe für Musik, so wie die Kunstfertigkeit darin sich am meisten allgemein verbreitet vorfinden; wo sich mehrere sehr ansehnliche Vereinigungsorte zu solchen grofsen Musikaufführungen darbieten würden, wie z. B. in Schweidnitz, Hirschberg, Glatz, Neifse etc.;

wo sich besondere Hülfsquellen, deren andere Provinzen ganz ermangeln, würden auffinden lassen. Ja man könnte fast zürnen auf die Männer, in deren Händen eigentlich die Verwirklichung jener Idee liegt und die ihren Landsleuten, den die Musik so sehr liebenden Schlesiern diesen hohen, in der That grofsartigen Genufs, den sie ihnen alle Jahre wenigstens ein Mal so leicht verschaffen könnten, so vorenthalten. Es versteht sich von selbst, dafs diese grofsen Musikaufführungen nicht als eine Paradesache gewünscht werden, sondern um noch mehr im Grofsen für die Musik anzuregen und die angeregten und gebildeten Kräfte so ein Mal jährlich zu vereinigen und bei dieser Vereinigung einen Jeden recht fühlen zu lassen, was Musik im Grofsen ist und wirkt, um ihn so aufs Neue für die Musik recht zu begeistern. So betrachtet waren dergleichen grofse Musikaufführungen musikalische Landesfeste, so wie von einer andern Seite die Kulminations- und Brennpunkte der Musikkultur und des ganzen Musikwesens. Doch wir kehren wieder zurück zu dem Griechen-Konzerte, wie man es kurz zu nennen pflegte. In der That eine sinnreiche Beziehung! Nachdem so viel über griechische Musik, über die alten griechischen Tonarten hin und her gefabelt worden ist, so mufsten die späten Nachkömmen dieses alten Volks und noch dazu ihr Elend, ihre Noth, die Veranlassung erst hergeben, dafs wir ein Mal eine ordentliche grofse Kirchenmusik zu hören bekommen. Doch es ist nun einmal so und es gereicht der Kunst nicht wenig zur Ehre, dafs sie die Kraft besitzt, die Menschen zum Wohlthun herbei zu ziehen. Kurz, jeder Breslauische Musikfreund hat gewifs nicht nur gern seinen halben Thaler gegeben, sondern er mochte auch noch obenein den würdigen Herrn Vorstehern des Griechen-Vereins, die auf den glücklichen Gedanken kamen, voll Dank die Hände drücken, und den beiden Haupt-Direktoren der Musik, dem Herrn Kapellmeister Schnabel und dem Herrn Musikdirektor Berner ganz besonders, so wie den vielen andern zum Ganzen trefflich mitwirkenden Herrn und Damen, dafs sie so vereint uns einen so hohen, lange entbehrten Kunstgenufs verschafft haben.

Die Stücke welche aufgeführt wurden, waren:

1. Das Vaterunser von Klopstock und Naumann; und
2. Das Utrechter Te Deum von Händel.

Ref. hörte vorher viel über oder gegen die Wahl dieser Stücke sprechen, besonders hinsichtlich des ersten; ihm war fast auch selber bange deshalb: allein die Aufführung selber hat die Wählenden als Sachverständige gehörig gerechtfertigt. Denn da sich heute nun einmal alles gern in Parteien theilt, und selbst auch in der Musik; so fand bei dieser Aufführung mehr als eine ihre Rechnung. Ehe ich weiter gehe in meiner Erzählung, mufs ich wohl erwähnen, dafs diese grofse Kirchenmusik in der ersten hiesigen evangelischen Hauptkirche zu St. Elisabeth aufgeführt wurde; dafs zu ihrer Aufführung ein eigenes Orchester erbaut war, welches freilich hätte hängen gröfser und auch höher sein. Es wirkten ferner zur Ausführung mit: die Mitglieder der Sing-Akademie des Herrn Mosevius, so wie die des Herrn Kantor Siegert und die des Herrn Musiklehrers Pohaner. Desgleichen die Zöglinge der hiesigen beiden Seminarien und viele Schüler von den Gymnasien, besonders von dem Katholischen; ferner viele Studiosen, so wie ausser den öffentlichen Musikern noch viel sehr geschätzte Dilettanten. Es waren im Ganzen 360 Personen, die hier so zusammenwirkten; und davon waren ungefähr 360 Sänger und Sängerinnen und 200 Spieler. In der That, ein imposantes Orchester! —

Es folgen nun die Bemerkungen über die Aufführung der Stücke selber, und zwar zuerst über Naumanns Vaterunser.

Unmittelbar vorher ging eine Fuge von Albrechtsberger auf der Orgel, gespielt von einem jungen Schüler des Herrn Berner. Die Idee war recht gut, die Wahl der Fuge hätte können besser sein. Am liebsten hätte es wohl jeder kunstverständige Anwesende gesehen, wenn Hr. Berner selbst durch eine freie Phantasie, deren Hauptgedanken leicht aus dem Vaterunser hätten können entnommen werden, das Ganze würdevoll und meisterhaft, wie er es vermag, eröffnet hatte.

Die Einleitung Naumanns zum Vaterunser ist kurz, sie machte sich aber recht gut, so wie der ganze erste Chor, besonders von den Worten an: „Aller Sonnen Heere etc.“ Die nun folgenden 7 Bitten erinnerten den Ref. unwillkührlich an die letzten 7 Worte Jesu von Haidn. Mit ihrem Vortrage konnte Ref. nicht ganz zufrieden sein; sie hatten in dieser Hinsicht, als die Lichtpunkte des Gedichts, als die Bibelworte, vor dem Uebrigen ungleich mehr hervorgehoben werden sollen. Und ich glaube, Naumann hat es daran gerade nicht fehlen lassen. Ref. würde meinen, dafs ein schwächerer und mehr getragener Gesang derselben, vielleicht gar nur von vier Solostimmen, aber recht gewunden und gebunden, das noch Vermifste gegeben hätte. Dann würde der später einfallende Unisono-Chor, der gleichsam das betende Volk darstellt, noch gröfsere Wirkung gehabt haben; wenigstens thaten die Paar letzten Takte Solo in einer jeden Bitte eine himmlische Wirkung. Ein blofs darstellender, erzählender Chor und ein bittender Chor sind zwei sehr weit von einander verschiedene Dinge. Sollte das Vaterunser irgendwo bald wieder zur Aufführung gebracht werden*), so wurde es uns sehr freuen, wenn der Dirigent hierauf gefälligst achtete, es versuchte und die Wirkung davon in dieser Zeitung gefälligst mittheilte.

Der Anfang von der Tenor-Partie: „Auf allen diesen Welten etc.“ ist aber, bei aller Nachsicht, doch etwas matt, weltlich, polonesenartig. Erst wo der Chor einfällt, wird es etwas anders und zwar besser. Ref. möchte auch glauben, dafs der Vortrag der Bitte: „Geheiligt werde etc.“ gar sehr gewinnen würde, wenn man nach der Tenor-Arie einen Augenblick absetzte. Gar herrlich ist die Idee der seel. Naumann, dafs er den Unisono-Chor, den Volkschor in jeder Bitte um eine Stufe höher singen läfst.

*) Uns steht die Wiederholung des ganzen Konzerts nahe bevor. D. Eins.

Zu der Arie: „Er der Hocherhabene etc.“ hätte Ref. der sie Vortragenden eine stärkere und vollere Stimme gewünscht, durch welche namentlich der sonst herrliche Anfang sehr gewonnen haben würde. Mancher Hörer wird sich hiebei dankbar erinnert haben an eine vor zwei Jahren verstorbene wackre Sängerin. Uebrigens wollen dergleichen Arien mit Chor, wie auch die erste für den Tenor, wenn sie ihre volle Wirkung thun sollen, vom Solosänger so wie vom Chor recht präcis im Takte und besonders die Eintritte recht gut und bestimmt gesungen sein. Auch bei der 3ten Bitte: „Zu uns komme Dein Reich!“ würde Ref. meinen, dafs es wohlgethan sein würde, vorher etwas abzusetzen. Das darauf folgende Terzett mit Chor machte sich nach einem frühern Maafsstabe genommen, noch ziemlich gut; freilich nach der jetzigen Kunst Fidelte anzubringen, würde es viel zu dürftig und altväterisch befunden werden. Ungleich besser aber noch machte sich die darauf folgende Pastoral-Arie, in welcher recht viele lebhafte Darstellung ist. Wenig wollte dem Ref. das Herumdrehen der Solo-Tenor-Stimme in der 3. Bitte am Ende — auf b und h und immer wieder auf b und h munden. Herrlich und meisterhaft wurde die darauf folgende Bafs-Arie: „Obwohl hoch über des Donners Bahn etc.“ von dem als gutem Sänger und als gutem Gesanglehrer gleich rühmlich schon längst gekannten Herrn Mosewius gesungen oder hier richtiger vorgetragen. Das nach der sechsten Bitte kommende Quartett, aus drei verschiedenen Sätzen einer Gedanken bestehend, welche kontrapunktisch ganz trefflich ausgearbeitet sind, machte sich ausgezeichnet schön, Kraft und Herrlichkeit das Ganze, wie sich's gebührt, krönend war der Schlufschor mit seiner Fuge, welche zusammen auch recht brav gesungen wurden. Nach einer kleinen Pause folgte in der Zwischenzeit eine Fuge von Sebastian Bach, auf der Orgel gespielt ebenfalls von einem jungen Manne, dessen Namen nicht genannt war. Sie war und machte sich etwas besser als die von Altorchtsberger. Auf sie folgte das Te Deum von Händel, welches bekanntlich der alte Hiller 1780 bei Schwickert in Leipzig in Partitur herausgegeben hat. Ref. freuete sich nicht wenig, bei dieser Gelegenheit ein Werk wiederzuhören, das er in frühern Jahren bis fast zum Auswendigkönnen oft, aber seit 16 Jahren wohl nicht wieder gehört hatte. Er war ganz Ohr, wie ihm diese Musik jetzt vorkommen werde. Es ist dies allerdings eine ganz andre Musik als die von Naumann, welche letztere indefs doch immer noch eine gute, ehrenswerthe Musik bleibt, ja für den gewöhnlichen Zuhörer noch obenein ihre Vorzüge behauptet. Bei Händel ist alles reiner Kontrapunkt; alle Nebennoten und gewöhnlichen Verzierungen kann er entbehren; er verschmäht sie fast; er braucht sie nicht. Und so repräsentiren sich Händels Werke allerdings als ganz vorzüglich reine, edle Kirchenmusiken. Doch ist dem Ref. vorgekommen, als wären manche Sätze zu kurz, nicht genug ausgearbeitet; als wäre dem Komponisten der Befehl damals gegeben gewesen, ein Te Deum zu machen, das mit dem ganzen übrigen Gottesdienste nur so und so lange dauern dürfe.

Es mögen hierauf unsre Bemerkungen über die einzelnen Stücke folgen. Nach einer Einleitung von einigen Takten fängt ein tüchtiger Chor an, dem bald die Fuge folgt: „Te aeternum Patrem etc.“ Beide sind noch am meisten mit ausgearbeitet. Zu den folgenden Altpartieen schien es jetzt gerade in Breslau keine grofse Auswahl gegeben zu haben. Prächtig grofs ist der Eintritt des Sanctus, besonders das zweite Mal auf dem Sekunden-Akkorde. Das Oboe-Solo würde recht gut vorgetragen, so wie das damit verbundene Bafs-Solo. Die Fuge: „Tu rex gloriae“ scheint mehr zu den nicht ausgeführten zu gehören. Die Alt-Stimme zu dem Solo: „Tu ad liberandum“ war offenbar zu schwach, oder es war vielmehr gar keine Alt-, sondern eine Diskantstimme. Eine ganz besondre Wirkung that das: „Fiat misericordia,“ so wie auf eine andere Art das: „Non confundar“ zum Schlufs.

Das Konzert war, obschon zu einer etwas ungewöhnlichen Zeit, ziemlich stark besucht. Die Einnahme soll an 1000 Rthlr. betragen haben. Es wäre aber leicht noch zahlreicher besucht gewesen, wenn es in die Nachmittagsstunden wäre verlegt worden. Wenigstens war dies fast das allgemeine Urtheil. Denn Vormittags hat fast Jeder seine Geschäfte; und die Zeiten sind nicht so, dafs man sie der Musik zu Liebe gleich an den Nagel hängen könnte. Auch wäre man diese Berücksichtigung den Anstalten schuldig gewesen, von denen man sich ein starkes Personale zur Mitwirkung erbeten hatte. Denn es gilt dies nicht nur von der Aufführung, sondern auch von den an den beiden vorhergehenden Tagen abgehaltenen Proben. Dergleichen macht böses Blut und geht wohl ein Mal, aber dann nicht leicht wieder. Nähme man aber die schuldige Rücksicht und legte die Proben auf den Nachmittag, wie besonders an einer Mittwoche, so dürfte man bald ein Mal wieder kommen und Alles ginge in Liebe und Frieden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine Beilage von Herrn Th. Wentzel in Weimar.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 20. Dezember. Nro. 51. 1826.

II. Recensionen.

1. Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Erstes bis siebentes Heft. Berlin bei Trautwein.
2. Mozarts Opern in ausgesetzten Singstimmen mit italienischen und deutschen Worten. Erste Lieferung: Don Juan. Berlin bei Trautwein.

Das Unternehmen, die zahlreichen Vereine für Gesangmusik, die sich immer mehr über ganz Deutschland verbreiten, mit korrekten und wohl eingerichteten Stimmen zu versorgen und ihnen dadurch Plage und Aufenthalt mit Notenschreibern zu ersparen, ist gewifs ein sehr willkommnes zu nennen, zumal da das Ausschreiben der Stimmen besonders in grofsen Städten kostspieliger zu sein pflegt, als der Ankauf dieser gedruckten Partieen. — Vorzügliche Beachtung verdient die Ausgabe unter No. 1, Die Verlagshandlung übergiebt hier den Singvereinen für klassische Kirchen- und Oratorien-Musik eine Reihe durchaus würdiger, gröfstentheils sogar musterhafter Musik; nämlich die Stimmen zu Samson von Händel, der Hymne: „Preis Dir Gottheit" von Mozart, der achtstimmigen Motette von Johann Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied," einem Magnificat von Durante, De profundis von Mozart, Requiem von Mozart und Saul von Händel. Die Fortsetzung dieses Unternehmens, besonders der Lieferungen aus den Werken des unsterblichen Bach ist höchst wünschenswerth und kann bei dem steigenden Flor und der gewifs noch wachsenden Wichtigkeit der Singakademien für die Verlagshandlung nur den besten Erfolg haben. Wir werden uns freuen, über den Fortgang weiter zu berichten.

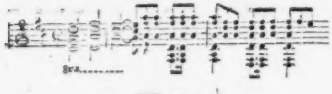
No 2, die Opern-Ausgabe, ist in ihrer Art eben so zweckmäfsig angelegt. Die Stimmen enthalten sämmtliche Stücke mit Ausschlufs der Arien. Diese sind deshalb nicht mit aufgenommen worden, weil sie ohne alle Unbequemlichkeit aus der zur Begleitung vorhandenen Partitur oder aus dem Klavierauszuge gesungen werden können, und durch ihren Abdruck der Preis unverhältnifsmäfsig erhöhet worden sein würde. Marx.

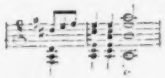
Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Fortsetzung.)

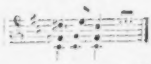
Die Ouvertüre entspricht unserer Vorstellung vom Werke und den Erfodernissen desselben vollkommen. Wäre des Komponisten Zweck die Entwickelung der Karaktere in einer stetigen, dramatisch ausgebildeten Handlung gewesen, so hätte die Ouvertüre, (gleichviel, ob mit Motiven aus der Oper oder nicht) die Hauptkaraktere und Hauptmomente der Oper uns gleichsam weissagend vorüberführen mussen; dies ist die Idee der Ouvertüre, und wir finden sie bei Gluck (vornehmlich bei den Iphigenien und Alceste) bei Mozart, Beethoven, Weber und andern erfüllt — bei Spontini selbst ist sie in der Ouvertüre zum Kortez herrschend. Anders gestaltet es sich bei Olympia. Nach einer Anticipation aus dem Allegro wird im Andantino das Motiv

vorübergeführt, das im ersten Finale die Vermählung Olympiens und Kassanders begleitet. Daſs dieser Moment nicht der Hauptmoment der Oper ist, leuchtet aus dem bisher Gesagten ein. Gleichwohl ist er der einzige, der Beziehung auf besondere Züge der Oper hat. Von dem im vorigen Blatte abgedruckten ersten Thema des Allegro, von dem folgenden,





von dem Seitensatze



(die beiden untern Stimmen eine Oktave tiefer)

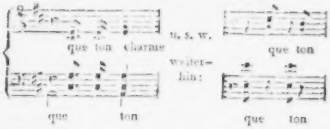
wird man keine bestimmte Bedeutung für den und jenen Moment der Oper, auch nicht den Ausdruck der Grundidee finden, die in dem erwähnten geschichtlichen, von Voltaire vorgebildeten Hergang liegt. Wol aber drückt das erste Thema in seiner breiten Fortführung jene lebhafte Beweglichkeit, das zweite oben zuerst gestellte jene jugendlich kriegerische Lust und Freude aus, die wir unter den geistigen Bestandtheilen spontinischer Musik ausgezeichnet haben. Der sanftere Seitensatz und die Vermählungsmusik, wenn auch ohne geistige bestimmte Bedeutung, bilden doch einen in seiner Weichheit sinnlich wohlthuenden Gegensatz; und die Vereinigung und Fortführung aller dieser Motive in grofsen, durchaus klaren, nicht kunstvoll durchgearbeiteten, sondern einfach neben einander gestellten Massen bereitet uns als ein Vorbild der Formation des Ganzen, als ein festlicher Aufruf zum Feste, auf diese Oper zweckmäfsig vor.

Die sämmtlichen Ballets sind, wie man schon aus dem bisher Ausgeführten entnehmen kann, derselben Tendenz gewidmet. Die einzelnen haben keinen bestimmten, in den Gang des Drama eingreifenden Karakter, sondern alle athmen die allgemeine Lebhaftigkeit und Freudigkeit festlicher Spiele und unterscheiden sich hauptsächlich nur in allgemeinen Gegensätzen des Kräftigen und Zarten, gröfserer oder minderer Lebhaftigkeit. In dieser Sphäre aber, kann man unbedenklich aussprechen, haben sie an Reiz und anmuthiger Beweglichkeit nicht ihres Gleichen, und so wenig für eine tiefere Bedeutung auch tiefere Anlage und Ausführung zu entbehren gewesen wäre, so wenig bedurfte ihrer zu seinem Zwecke Spontini. — Bemerkenswerth für den, der Aufführungen der Oper unter seiner Leitung gehört hat, ist das strenge Anschmiegen des Komponisten auch an diesen Theil der Scene, ja das Unterordnen der Musik unter die Ansprüche des Ballets, denen er (z. B. in den Balletten des ersten Finale S. 116 und f.) jede weitere etwa erwünschte Ausführung seiner Ideen, jede tiefere Kombination derselben, selbst gröfsern Reichthum an Motiven willig opfert; daher (also dem Sinne des Ganzen gemäfs, und nicht etwa bloſser unüberwindlicher Mangel an Schule) der Mangel an Durchführung und innigerer Verbindung und statt deren die häufige Wiederholung derselben Melodien. Diese Erscheinung finden wir in ihrer höchsten Vollendung in dem Tempelaufzuge im ersten Akte und in dem Triumphzuge des dritten Akts, die beide auf die Darstellung einer grofsen Menge Figuranten berechnet sind. In dem ersten (S. 82) findet sich das Thema, von acht Takten fast nur modulatorisch und im Instrumentale verändert durch 82 Takte stetig beibehalten, eine Masse, die der Komponist trefflich benutzt hat, um die Erscheinung des Antigonus, seine düstere Betrachtung des ihm verhafsten Festes, den Eintritt der Liebenden, des Hierophanten und der feiernden Chöre an einander zu knüpfen. Der Triumphzug der siegenden Hauptperso-

nen, des Heeres und Volkes (S. 336) enthält in 351 Takten nur drei grofse Massen: den eigentlichen Marsch, in dem wir, die Vorbereitungen und Ausfüllungen ungerechnet, drei Hauptsätze erkennen; den Hauptsatz eines kriegerischen Ballets aus dem ersten Akte und den des Tempelzuges. Diese wenigen Motive sind wiederum vorzugsweise durch rythmische Figurirung, Instrumentation und Zutritt der Chöre vermannigfacht, und folgen einander ohne mit einander eigentlich verarbeitet zu sein. Allein eben damit schliefsen sie sich um so entschiedener und kenntlicher den verschiedenen Erscheinungen des Zuges an. Auch hier also hat Spontini, seinem ersten Prinzip getreu, gröfsern Reichthum der Komposition den Ansprüchen der Scene geopfert und dabei Gelegenheit gewonnen, dem letzten Feste der Oper Erinnerungen an das erste anzuknüpfen.

Die Betrachtung des Ballets und der Aufzüge führt uns zu der zweiten Klasse der Massen, den Chören; wir unterscheiden hier selbständige und untergeordnete Chöre. In den erstern finden wir, wo die Anlage des Drama Gelegenheit bot, einen treffenden oft herrlichen Ausdruck der Situation. Hier verdient der Einleitungschor des zweiten Aktes, der Priester und Priesterinnen nächtliche Begehung der Expiation, Auszeichnung vor allen andern. Einfach, grofsartig und einheitsvoll ist er das gelungene Bild einer Feier von entgegengesetztem Karakter mit den bisher erwähnten. Der Einleitungschor des ersten Akts, dessen Anfang im vorigen Blatte mitgetheilt ist, hatte in seinem ersten Motiv die Anlage zu gleicher Vollkommenheit. Hier ist aber eine (wie uns scheint, dem Komponisten nicht ursprüngliche, sondern in Frankreich angenommene) Manier französischer Kunstschöpfung störend dazwischen getreten; wir meinen das Unterschieben abstrakter Verstandes-Kombination an die Stelle natürlicher Anschauung. Die reine und ursprüngliche Intention des Komponisten war offenbar der Ausdruck der Freude eines endlich, vom Frieden beglückten Volkes. Diese einheitsvolle Empfindung ist aber verständig zu zergliedern in den Erguſs des Jubels, in innige Dankbarkeit gegen die Götter für das Geschenk des Friedens, und sanfte Rührung. Das alles nun hat sich in dem Einleitungschor vereinigen sollen — und hat den ursprünglichen Eindruck zerstört. Nach einem froh aufwallenden Vorspiel (G-dur) beginnt mit gleichem Ausdrucke der Chor, um nach sechs Takten sich zu einem sanften Nachsatz herabzustimmen, dann wieder im vierten Takte sich zu einer sanften, wenig bedeutenden Melodie nach B-dur zu wenden, und erst am Schlusse die ursprüngliche Bedeutung und Kraft wieder zu gewinnen.

Den Solostimmen gegenüber nimmt der Chor fast überall nur Begleitung. Er geht mit ihnen, wiederholt ihre Sätze, oder ordnet sich ihnen in bloſsen Begleitungs-Akkorden, ganz nach italischer Weise, unter; z. B. im ersten Duett der Fürsten, Seite 32 —



offenbar nur der Hintergrund, vor dem sich die Hauptfiguren bewegen — eine Klangmasse neben der des Orchesters, die die Solostimmen tragen soll. Doch, bevor wir über den Chor schlieſsen, wenden wir uns zu den Hauptpartieen, um darnach ihre Vereinigung mit dem Chor beobachten zu können.

(Schluſs folgt.)

Praktische Elementarschule des Klaviers und Fortepiano in methodisch geordneter Stufenfolge; ein sicherer und bequemer Weg, in kurzer Zeit gründlich und schön auf dem Fortepiano spielen zu lernen, von J. G. Vater. Erfurt bei Keyser. Preis 1⅓ Rthlr.

Der Herr Verfasser (Kantor in Krölpa, unweit Saalfeld) liefert hier eine Arbeit, welche eigentlich gar nicht beurtheilt werden dürfte,

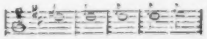
weil sie noch total unvollständig ist, wie man schon aus den Worten der Vorrede ersieht; „In der Kürze werde ich mich in einem besondern Schriftchen weitläuftiger über den zweckmäfsigen Gebrauch dieses praktischen Elementarwerkes aussprechen; vor der Hand begnüge ich mich mit einigen nothwendigen Vorerinnerungen etc.“ — Da indessen das Werkchen von der Verlagshandlung zur Rezension eingeschickt ist, so soll diesem Wunsche Genüge geleistet werden; doch ohne dafs Referent Ansprüche macht, alle die Foderungen zu erfüllen, welche Herr Kantor V. in dem Vorworte an seinen Kritiker macht: „er mufs nicht nur guter Klavierspieler und gründlicher Theoretiker sein, sondern hauptsächlich auch durch hinlängliche Erfahrung im Unterrichtsfache sich dem Kindesverstande anzupassen und mitzutheilen gelernt haben.“

Was der Herr Verfasser mit dieser neuen Klavierschule beabsichtigt, ist: „ein Hülfsmittel zu geben, wodurch der Schüler ganz allmählig mit einem Lehrgegenstande nach dem andern bekannt gemacht, und durch stets passend gewählte Beispiele und Handstücke in das innere Wesen desselben Gegenstandes geführt wird.“ Das sollte billig jede Schule beabsichtigen, und es giebt auch wohl keinen Lehrer, der beim Unterrichte gleichzeitig von Noten, Takt, Erhöhung und Erniedrigung, Fingersatz etc. spricht, ohne nicht vorher jedes Einzelne dieser Stücke gründlich durchgenommen und den Scholaren eingeprägt zu haben. Die vorliegende Schule soll nun zwar systematisch geordnet sein, aber in den „vorläufigen Bemerkungen“ giebt der Herr Verf. einen ganz andern Weg zum Gebrauch derselben an, als man aus der Einrichtung des Werkes zu schliefsen berechtigt ist. Klar ausgesprochen findet sich dieses in den Worten: „Ueberhaupt mufs ich hier noch erwähnen, dafs, ob ich gleich nach meiner Ueberzeugung durchgehends eine ächt methodische Stufenfolge streng beobachtete, dennoch nicht immer alles ganz genau in der Ordnung genommen werden darf, in welcher ich es dargestellt habe.“ Kann man sich einen gröfsern Widerspruch denken? Ein System, welches nicht systematisch befolgt werden soll, also ein unsystematisches System, d. h. kein System. Verdächtig überhaupt erscheint das Werkchen, weil es auf zwanzigjährige Erfahrungen gegründet sein soll, und gleichwohl nur eine Nachbildung der Logierschen Lehrmethode enthält. Der Chiroplast spielt eine Hauptrolle darin, und daneben: „der Fingerleiter“ welcher aber nicht näher erklärt wird, und von welchem Ref. also durchaus keine Vorstellung hat. — Die gelieferten Handstücke sind zum Theil sehr unbehülflich und Fig. 27 auf Seite 32 läfst eben nicht vortheilhaft auf des Herrn Verf. Kenntnisse im Gebiete der Rythmik schliefsen. Besagtes Stück lautet nämlich so:

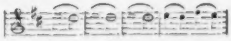
Wir haben hier, um Raum zu ersparen, Bafs und Diskant auf einer Reihe dargestellt und geben eben so dasselbe Stück mit der nothwendigen Abänderung wieder:

In §. 5 der vorläufigen Bemerkungen wird unter der Rubrik „gefällige Tonstücke“ No. 3 des sechsten Abschnittes aufgeführt, welches aber gar nicht existirt und leicht das gefälligste Tonstück der ganzen Sammlung sein dürfte. — Seite 9 beginnt der fünfte Abschnitt mit der Ueberschrift: „Zweites Tetrachord der eingestrichenen und grofsen Oktave,“ da doch vorher nichts von einem ersten Tetrachord erwähnt wurde. Seite 35 findet sich der Ausdruck: „Fortsetzung eines und dessel-

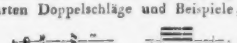
ben Fingers" wie denn überhaupt der Styl, sonderlich in den „vorläufigen Bemerkungen" auffallend vernachlässigt ist, wo unter andern gesagt wird: „Beim Klavierspielen kommt es hauptsächlich an auf Fertigkeit, Ausdruck, Taktgemäfsheit und Notenspielen." — Ganz am Schlusse, nachdem der Schüler bereits alle mögliche Arten von Tonstücken durchgespielt hat, finden wir im zwölften Abschnitte: „die Eintheilung der Taktarten und Takttheile, nebst den Taktgliedern und Taktnoten." Welch ein Unterschied aber zwischen Takttheilen, Taktgliedern und Taktnoten ist, darüber wird kein Wort gesagt. Der Platz selbst, an welchem dies Kapitel steht, kann einen recht anschaulichen Beweis für die Unordnung, welche im ganzen Werke herrscht, geben. — In dem Abschnitte über Spielmanieren kommen gleichfalls einige Bedenklichkeiten vor. „Der accentuirte Vorschlag, oder melodische Vorhalt soll folgendermafsen geschrieben:



und ausgeführt werden, wie folget:



also ohne zu beachtenden Unterschied des Werthes der Vorschlagsnote. Eben so befremdend sind Schreibart und Ausführung einiger aufgeführten Doppelschläge und Beispiele, wie:



dem Ref. in Praxi noch nicht vorgekommen.

Ref. gesteht nun gern ein, dafs er in Vorstehendem durchaus keine abgeschlossene Beurtheilung, sondern nur beurtheilende Bemerkungen, Aphorismen geliefert hat. Jenes aber ist um deswillen nicht gut möglich, weil das Werkchen an sich selbst eines inneren Zusammenhanges ermangelt und weil manches nur dann erst klar werden kann, wenn Herr Vater die versprochenen Nachträge über die Benutzung seiner Schule herausgegeben haben wird. — Die Verlagshandlung hat übrigens für elegante Ausstattung gesorgt und auf 60 Seiten findet sich nur ein typographischer Fehler, nämlich die Vorzeichnung auf Seite 39 unten. — 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 18. Dezember 1826.

Die fünf Geschwister Rainer aus Tyrol haben mit dem Vortrage ihrer Volkslieder (denen sie manche eigener Dichtung und Komposition in der Weise ihres Landes zugesellt haben) im Königlichen Opernhause und in Gesellschaften vielen Beifall gefunden. Wir machen Auswärtige, denen ihr Besuch bevorsteht, auf sie aufmerksam, in der Meinung, dafs man sie überall mit Vergnügen hören wird. Interessant ist es, dafs sie (nach ihrer Versicherung) nie Musik gelernt, auch die Begleitung ihrer Lieder nicht durch Ueberlieferung überkommen, sondern blofs nach dem Gehör vier- und fünfstimmig gebildet haben. D.

Berlin, Montag, am 11. Dezember.

Konzert.

Ein Konzert sollte eigentlich den Wettstreit des Gesanges mit der Instrumental-Musik darstellen, nicht ein buntes Gemisch von komischen und grandiosen Arietten, Duetten u. s. w. mit Deklamation, ohne ein konzertirendes Musikstück für ein Solo-Instrument, kurz eine musikalische Olla potrida liefern.

Da indefs ein Konzertzettel von 11—12 Pieçen jetzt zum Ton des Tages gehört, so folgte auch der beliebte Komiker und tüchtige Bassist, Herr Spitzeder den Anfoderungen der Mode, ohne jedoch einen so überfüllten Saal, als die Herren Jäger und Wächter acht Tage zuvor zu gewinnen. Wahrscheinlich war ein Theil des Publikums durch das damalige Gedränge abgeschreckt, oder die Weihnachtszeit rückt schon zu nahe heran.

Da Ref. durch „eingetretene Hindernisse" dringend abgehalten wurde, den zweiten Theil des in Rede stehenden Konzerts abzuwarten, so kann derselbe nur kurz über die Kunstproduktionen des ersten berichten.

Nach einer grofs angelegten, doch wenig durchgeführten Ouvertüre zur Oper: „Omar und Leila" von dem, durch Symphonien- und Quartett-Komposition ausgezeichneten, leider zu früh verstorbenen E. Feska sang Herr Spitzeder recht brav, nur hierher nicht passend, die erste komische Arie Osmin's aus Mozarts „Belmonte und Konstanze." Solche Gesangstücke wirken nur auf der Bühne durch komisches Spiel. Dann folgte eine „Apotheose des Herkules" von Merkadante mit Pikkoflöten-Satzchen gar erbaulich anzuhören, die indefs durch den schönen Gesang des Fräuleins Sontag (Anfangs nicht ganz rein intonirt, dann aber zu reiner Frische und Wohllauts-Schmelz erhoben) und der Frau v. Biedenfeld (deren gediegene Altstimme durch die gründlichste Methode noch mehr hervortritt — zu Anfang war die Intonation, wie

auch vorher bei Herrn Spitzeder um ein Konzert zu tief; und des Herrn Jäger eine wahre Kunstler-Apotheose des ausgezeichneten Trifolium wurde. Gesprochene „Variationen auf das beliebte Thema" überging ich konnten nur durch das ächt humoristische, des attischen Salzes nicht entbehrende Gemisch von M. G. Saphir und die Art entsprechen, wie besonders Herr Devrient das Glück einer „guten Wirthin" und Herr Spitzeder voll komischer Laune die Vorzüge einer „sanften Gattin" entwickelte.

Das wirksamste Musikstück des ersten Theilsaber war ein Terzett für 3 Bass-Stimmen aus Meyerbeer's „Margherita d'Anjou" voll origineller Wendung und fliessendem Gesang, der freilich auf italische Kehlen berechnet ist. Die Herren Wächter, Spitzeder und Sieber thaten indess ihr Möglichstes, um den Anfoderungen des Komponisten zu genügen, welcher durch die höchst gelungene Aufführung seines berühmten Crociato von der italischen Opern-Gesellschaft in Dresden, namentlich durch Mitwirkung der Damen Palazesi und Schiassetti, auch im deutschen Vaterlande kürzlich gebührende Anerkennung gefunden hat. I. P. S.

IV. Allerlei.

Einige Worte über die Auffassung der neuen Symphonie Beethoven's.

Das was ich im 47. Stücke dieser Zeitung über Beethoven's neuestes Symphoniewerk lese, fodert mich zu einer Berichtigung des von mir in derselben Zeitung No. 27 Ausgesprochenen auf.

Ein Kunstfreund fodert dort das Berliner musikalische Publikum, das mit dieser Symphonie nächstens durch eine öffentliche Aufführung bekannt werden soll, mit Recht auf, sich mit voller Sammlung und Treue dem Werke hinzugeben, und sich den Ernst zu erwerben, dass auch Beethoven in seiner höchsten Intention hier bereite Geister und Herzen gefunden hat; dieß scheint in Verbindung mit dem, was ich vorher in diesem Aufsatze über die Aufnahme dieses Werkes in Wien und Leipzig gesagt wird, anzudeuten, als ob diese Erfodernisse, mit welchen man ein grosses Kunstwerk aufnehmen soll, bei uns nicht vorhanden gewesen wären. Nun aber hat sich der Kunstfreund wahrscheinlich nicht erinnert, dass in Leipzig zu Abonnementkonzerten seit mehreren Jahren jeden Winter alle öffentlich erschienenen Symphonien und die meisten Ouvertüren Beethoven's in verschiedener Folge gehört werden, wodurch unser musikalisches Publikum mit dem genialen Geiste jenes Meisters so vertraut geworden, dass es dem grössten Theile der Theilnehmer jener Anstalt stets ein Fest ist, eine Symphonie Beethoven's wieder zu hören — während in vielen andern, selbst grossen Orten bisher nur mit einigen Symphonien Beethovens Aufführungsversuche gemacht worden sind. Die Folgen der ungünstigen Auffassung war also im Allgemeinen hier verbannen; bei Einzelnen sogar eine blinde, in Kunstschwärmerei sich verlierende Vorliebe; und das Bestreben jenes Werk genauer zu erfassen, hat sich dadurch kund gethan, dass kurz nach der ersten Aufführung, welcher viele Proben vorhergegangen waren, eine zweite veranstaltet wurde. — Da dieß der Fall des Aufsatzes nicht bezweifeln konnte, so wird er uns lieber Ueberzeugung vor, die aus „der Begierde" nach dem grossen Werke entstanden und findet sie auch darin, dass dieß schwere Werk aus den Stimmen, ohne Partitur ausgeführt worden ist. — Nicht zu gedenken, dass von den meisten früheren Symphonien Beethoven's, als sie einstudirt wurden, ebenfalls keine Partitur im Publikum vorhanden war, so hat dagegen das hiesige in Beethoven's Werke ausserordentlich eingespielte Konzertorchester, unter des wackern und musikerfahrnen Matthai Leitung, von dem genannten Werke so viele genaue und sorgfältige Proben veranstaltet, dass die hierin allerdings liegende grosse Schwierigkeit nach Möglichkeit überwunden wurde. — Aber hier frage ich, wenn jener Kunstfreund den Eindruck, welchen jenes Werk bei einer doppelten Aufführung in Leipzig hervorgebracht haben soll und die Ansicht des Unterzeichneten, weil sie nicht mit der seinigen übereinstimmt, verdächtig macht; wodurch will er denn seine Meinung, dass das tiefste und gereifteste Instrumentalwerk des genialsten Tonsetzers sei, begründen, bevor dasselbe auch nur ein einziges Mal in Berlin zur öffentlichen Aufführung gekommen ist? Vielleicht aus der Partitur? Die Ansicht derselben kann das Hören doch nur bis auf einen gewissen Grad ersetzen, weshalb auch Manchen in musikalischen Kompositionen sich leichter sehen, als anhören lässt; und noch einer blossen Ansicht der Partitur urtheilen, möchte in diesem Falle wohl noch übereilter sein, als aus einer zweimaligen Aufführung nach den Stimmen. Von der Grösse des Künstlers zu schliessen? Die kann der gedachte Kunstfreund nicht weniger verehren als ich; aber jener Schluss wäre eben die S. 216 erwähnte petitio principii, welche demjenigen, der sich seiner bediente, wohl leicht den Namen eines Beethovencorax zuziehen könnte.

Doch es hat immer etwas Ungewisses, von dem Totaleindrucke, den ein Werk auf irgend ein Publikum gemacht haben soll, zu reden. Unser Publikum hat überdies bei der wiederholten Aufführung des kolossalen Werkes eine grössere Theilnahme gezeigt. Da dieß nun der Fall ist, ich aber weder die Stimmung unseres Publikums, noch meine eigene Ansicht in dem von dem Kunstfreunde gebrauchten Wörtchen „Unbefriedigung" ausgesprochen finde, vielmehr, indem ich an dem angeführten Orte den ersten Eindruck desselben im Ganzen schilderte, auch die grossartigen Vorzüge desselben mit Verehrung anerkannte, und seitdem noch genauer dieselben habe kennen lernen, so will ich das bisher Berichtete dahingestellt sein lassen, und bei dem insbesondere stehen bleiben, was ich, bei aller Verehrung für den grossen Meister, nicht mit dem Ideale der Tonkunst vereinigen kann; und dieß ist der Instrumentalsatz. Wem ich aber dort meine Ansicht über ihn durch Thatsachen gerechtfertigt zu haben glaube, so bleibt

mir nur übrig zu bemerken, warum ich einer entgegengesetzten Ansicht, welche der Hr. Redakteur ebenfalls im 47. Stücke dieser Zeitung aufgestellt hat, nicht beitreten kann.

Sobald Instrumente und Singstimmen zusammentreten, heißt es, ordnen sich erstere den letztern so unter, wie alles, was ihn umgiebt, dem Menschen; denn im Gesange, der die Sprache und die im Menschen wohnende Tonwelt umfaßt, stellt sich das Menschliche dar, im Gegensatze zu den Instrumenten." Die Bildung der Tonwelt, in welcher sich zuletzt selbst der Gesang, siegend über das Instrumentale erhebt, womit das Reich des Menschlichen als die Spitz des Ganzen erscheint, oder noch genauer im Sinne jener Ansicht ausgesprochen: die Tonkunst erhebt sich aus der Natur im Instrumentale und strebt zum Gesange auf — dieß, nehmen wir an, sei die Idee des Werks, oder — könnte es sein. Aber damit ist die Art der Ausführung noch nicht gerechtfertigt. Zuerst ist die Frage: ordnen denn wirklich die Instrumente dort den Singstimmen sich unter? Ich überlasse diese Frage andern unbefangenen Kennern zur Entscheidung. Ferner um den Gesang gleichsam als die Blüthe, wozu alles hinstrebt zu bezeichnen, müßte doch der Gesang in seiner eigenthümlichen Natur auftreten und in Verbindung mit der poetischen Sprache müßte er doch im vollkommensten Einklange mit der Poesie erscheinen; die Menschenstimme dürfte nicht über den Kreis des Singbaren hinausgehen, und nicht durch das Instrumentale übertönt oder erdrückt werden. Dagegen sagt der Herr Redakteur, (denn nur folgende Worte kann ich als entgegengesetzte Ansicht betrachten) „nicht den musikalischen Ausdruck des Inhalts der Schillerschen Ode, oder gar ihrer Worte — nur Gesang, die einfachste Weise menschlicher Tonsprache, hat er aufgesucht." Aber wie ist Gesang seiner wahren und wesentlichen Natur nach möglich ohne Ausdruck des Gesungenen? Er hat sie aufgesucht, „um sie mit dem Siege über die Welt der Instrumente zu verherrlichen." Aber wie kann der Gesang siegen über die Instrumente, wenn der Gesang durch die Instrumentenmasse kaum durchdringt. „Er hat die Stimmen gehen und walten lassen, daß sie gleichsam durch sich selbst siegen sollen, selbst ohne jene Sorgfalt des Tonsetzers für deklamatorische, melismatische und harmonische Bedeutsamkeit des Gesanges." Ich muß gestehen, daß ich mir ohne diese recht verstandenen Bedingungen gar keinen Gesang denken kann, noch weniger begreifen, wie ohne diese Bedeutung der Gesang siegen soll über die Instrumente. Das Faktum aber gebe ich gern zu, daß jener Meister, unbekümmert um alles, was sonst in den Weisen liegen mochte, sich ihres als eines Materials bedient habe, das nur seinem Zwecke diene, keine andere Bedeutung haben solle. Will man nun aber sagen: der große Künstler hebe alle bisher geltende Gesetze auf und müsse nach einem ganz neuen Maßstabe gemessen werden, den er selbst mitbringe; so ist dieser Satz in Beziehung auf die geschichtlichen Erscheinungen der Kunst und Kritik zwar im Allgemeinen nur wahr, kann aber nicht so weit ausgedehnt werden, daß auch alle Grundbegriffe einer Kunst mit ihr umstürzten, wobei auch überall von menschlicher Beurtheilung und Auffassung nicht die Rede sein könnte; und weder ich noch ein anderer sich über einen solchen Gegenstand ein Urtheil erlauben dürfte, weil zwischen Natur der Kunst und subjektiver Willkühr des Künstlers kein Unterschied zu erkennen wäre, und alle Andeutung, die mit jener großartigen Kraft sich äussert, für das Beste und Höchste der Kunst angesehen werden müßte.

Der musikalische Korrespondent aus Leipzig.

Erwiederung.

Da die „Einladung an die Berliner Kunstfreunde, der Unterzeichnete in jener Einladung u. ausserdem sehr oft von einem aus ihrer Mitte" dem hochgeehrten Verfasser des Vorstehenden in Bezug auf seinen Bericht und auf Leipzig auffallig geworden ist, so nennt sich vor allen Dingen der Unterzeichnete als Verfasser jener Einladung und hofft damit jedes Mißverständniß solcher Art beseitigt zu haben. Der geehrte Korrespondent kennt die aufrichtige Achtung, die der Unterzeichnete seinen Verdiensten um die Musik zollt; ist er über Beethovens Symphonie nicht mit ihm einverstanden, so versteht sich von selbst, daß unter Männern, die von Rechthaberei entfernt sind und nur der Sache dienen, solche Meinungsverschiedenheit nichts weniger, als eine Uneinigkeit oder Mißkennung nach sich ziehen kann.

Was das Leipziger Musikwesen betrifft, so hat seine höchste Achtung ausgesprochen, namentlich im Konzertsache Leipzig den Berlinern als beneidenswerth, als musterhaft für Berlin und alle andere Städte dargestellt; auch das große Talent und Verdienst des Konzert-Direktors Herrn Matthai hat bei ihm stets die gebührende Anerkennung gefunden, die ihm jeder geben muß, der seine Direktion und seine Virtuosität in Leipzig kennen gelernt. Es ist also nicht daran zu denken, daß in jener Einladung sein oder irgend Jemandes Verdienst hätte angetastet, oder Leipzigs trefflichstes Kunstinstitut verkannt werden sollen. — Nur, wenn die Frage entsteht, wer in einer musikalischen Angelegenheit das größere Zutrauen verdient (denn dieses den Berlinern für das Werk zuerwerben, war der Aufsatz allein bestimmt) Beethoven, oder sämmtliche Musikverständige von Leipzig, oder von Berlin, oder irgend einer andern Stadt — wird der Unterz. stets lieber Beethoven entscheiden, der ja unleugbar mehr u. größere Beweises einer Meisterschaft abgelegt, als alle jene zusammen. Natürlich soll aber dieses Zutrauen nicht zu einer Autorität erheben werden, der Verehrung Beethovens Werken selbst entgegenstehn. Wie weit lief davon entfernt ist, beweiset unter andern die Recension über „Meeresstille und glückliche Fahrt."*)

Nun noch zwei kurze Erwiederungen.

1. Die Aufführung großer Symphonien ohne Partitur scheint dem Ref. besonders deshalb unthunlich, weil

*) No. 46, Seite 391, d. ersten Jahrg. d. Ztg.

der Direktor kein Mittel hat, sich vorher durch abgezogenes Studium die Idee des Werkes anzueignen und einen Plan für Aufführung und Einübung zu entwerfen. Dafs es dennoch bei allen bisherigen Symphonien möglich ist, ohne Partitur fertig zu werden, wenn man ein so treffliches Orchester zur Seite hat, wie das Leipziger, und ein tüchtiger, erfahrner Direktor ist, wie Hr. Matthai, hat die Erfahrung gelehrt. Aber die neunte Symphonie von Beethoven ist so komplizirt und in ihrem Gang und Ausdrucke so wechselnd, frei hinlaufend und fein nüanzirt, dafs sie in allen diesen Beziehungen mit frühern Werken kaum zusammengestellt werden darf.

2. Schon oft hat man bezweifelt, ob sich aus der Partitur über eine noch nicht gehörte Komposition mit Sicherheit urtheilen lasse; und dieser Zweifel ist nicht blos von Kunstfreunden, sondern häufig von bewährten Kennern und Musikgelehrten, ja von Komponisten erhoben worden. Hiergegen erinnert der Unterz. nur, wie jeder Komponist selbst uns das erste Beispiel giebt, dafs man sich ein bestimmtes Zusammenwirken des Orchesters sicher vorstellen kann, ohne es gehört zu haben. Oder meint man, dafs der Tonsetzer sich das Neue, was er in diesem Felde giebt, etwa erst vorprobiren lasse, oder auf das Gerathewohl hinschreibe? Nun aber mufs eine Partitur so gelesen werden können, wie sie erdacht worden ist, und gewährt dann offenbar einen reinern Eindruck, als eine Aufführung, deren Wirkung aus der Komposition, Direktion und Exekution zusammengesetzt ist, und die unaufhaltsam vorüberrauscht, während das Lesen Rückblick und Wiederholung gestattet.

Die Einwendungen gegen des Unterzeichneten Auffassung der Symphonie werden bei der Fortsetzung der Recension im nächsten Jahrgange dankbar benützt werden.

A. B. Marx.

Zu der Untersuchung über die Echtheit des mozartschen Requiems.

Es sind wol oftmals die sonderbarsten Widersprüche erhoben worden. In der genannten Angelegenheit gewahren wir aber das noch seltsamere Schauspiel eines Streites ohne Widerspruch. So weit kann Eifer blenden.

Gottfried Weber erinnerte im 11. Hefte der gehaltvollen Caecilia an Süfsmaiers und Breitkopfs Bekanntmachung bei der Herausgabe des mozartschen Requiems und sprach mit Anführung seiner Gründe die Meinung aus: dafs ein Theil des Werkes unächt (nicht von Mozart komponirt) sei. Dem widersprach der Abbé Stadler in einer eignen Schrift, in der er die vollkommne Echtheit des Werkes behauptete und versicherte, dafs ein Theil desselben unächt (nicht von Mozart komponirt) sei. Gottfried Weber theilte im 16ten Cäcilienhefte Zeugnisse für seine Meinung mit und nahm das Stadlersche darunter auf. Jetzt erscheint von diesem ein Nachtrag zur ersten Schrift, in dem er, um Weber's Meinung, dafs ein Theil des Requiem unächt sei, zu widerlegen, behauptet, ein Theil desselben sei unächt, von dem andern habe er die Original-Partitur gesehen und andern vorgezeigt. Und anonyme Partisane erheben (leider sogar in der Leipziger musikalischen Zeitung) ein Frohlocken über Webers Ueberführung.

Soviel zur Nachricht für unsere Leser und kein Wort weiter aus oder über Stadlers durch Animosität entwürdigte Schrift. Animosität und Persönlichkeit kann Niemandem (am wenigsten einem Weber) in den Augen der Vernünftigen schaden, als dem, der sich zu ihr hinreifsen läfst. Der reine Eifer für die Sache verschmäht solche Waffen und bedarf ihrer nicht.

A. B. Marx.

Musikalische Neuigkeiten aus Schlesien.

Logier'sche Institute haben wir in Breslau 3; dies zur Nachricht, damit nicht etwa ein Vierter herkommt. Das Eine steht unter einem unmittelbaren Schüler des Herrn Logier, unter Herrn Freudenberg, der nicht lange von einer Reise nach Italien zurück gekommen ist; das Zweite unter einem Schüler des Herrn Freudenberg, nämlich unter Herrn Sauermann, und das Dritte unter dem Sohne des Herrn Kapellmeisters Schnabel, dem Herrn Joseph Schnabel, gleichfalls einem unmittelbaren Schüler des Herrn Logier. Die Zeit wird lehren, was an der Sache halt- und schätzbares; in methodischer Hinsicht hoffentlich doch offenbar.

Die Musikhandlungen Lenkert und Förster, beide sehr thätig, wetteifern mit einander in der Herausgabe von Kompositionen des Kapellmeisters Schnabel. So sind unter andern in kurzer Zeit nur allein drei Messen erschienen.

Auch sind Pläne gemacht zu einer bessern Verwendung des Schlesischen Kirchen-Musikfonds; doch bis jetzt ist noch nichts ins Leben getreten. Indefs von der allgemeinen Umsicht und Fürsorge des Herrn Oberpräsidenten Merkel, der diesem Gegenstande gerade eine besondere Aufmerksamkeit widmen soll, läfst sich erwarten, er werde dem Lande mehr zum Nutzen und Segen gereichen, als bisher. Hoffentlich wird hierin ein ganz neues Leben entstehen.

Aufforderung.

Möchte es doch Herrn Schlesinger gefallen, seine so lobenswürdige Ausgabe des Oberon durch Angabe der wichtigsten Instrumentationen vervollkommnen zu lassen, da Weber in der Instrumentation des Oberon so unvergleichliche Schönheiten niedergelegt hat, die jedem Kunstfreunde anziehend und wichtig sein müssen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein Verlagsbericht von Herrn Ernst Fleischer in Leipzig.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Dritter Jahrgang.

Den 27. Dezember. Nro. 52. 1826.

II. Recensionen.

Olympia, grofse Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. vom Ritter Spontini.

(Schlufs.)

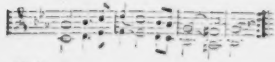
Hier zieht zuerst der Operpriester unsre Aufmerksamkeit auf sich, als Uebergang von den Massen zu den Individuen, wohin wir ihn deswegen stellen, weil ihm vom Dichter und Komponisten kein bestimmter persönlicher Karakter gegeben, sondern nur vorzugsweise die Repräsentation des Priesterstandes anvertraut ist. In katholischen Ländern, und namentlich in Frankreich, wo der Priesterstand auch äusserlich die imposanteste Würde und Pracht neben dem Thron und den höchsten Staatsgewalten darlegt und oft in das Staatsgetriebe selbst so wichtig eingreift, liegt es nahe, bei Staats- und Fürstenhandlungen sich auch den Priesterstand zu vergegenwärtigen. Daher finden wir denn auch in allen spontinischen Opern einen Oberpriester, der in aller Herrlichkeit, Würde und lastenden Pracht päpstlicher Kirchenhoheit erscheint. So wird uns nun auch in Olympia der Hierophant gleich bei dem ersten und zweiten Erscheinen karakterisirt und in diesem Sinne redet er und greift in die Handlung vermittelnd und ordnend ein, ohne besondern persönlichen Antheil und ohne individuelle Karakterzüge. Die wichtigsten Momente sind für ihn die Rede, wo das Volk im ersten Akte (Seite 25, 26) und die Ermahnung Statiren's im zweiten (Seite 99) die erstere im Tone sanft gewinnender Majestät — das Festhalten der priesterlichen Würde läfst die Durchführung des Motivs, mit dem der Priester eingeführt worden, als nothwendig und höchst wirksam erscheinen — die letztere mit leidenschaftsloser, gebietender Rednergewalt des herrschenden Priesters.

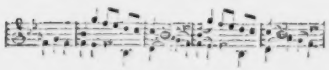
Bei seiner Erwähnung mufs noch der Sorgfalt gedacht werden, mit der Spontini jeden Eintritt seiner Personen und ihren Karakter vorherverkündet. So nahe die Auffindung und Benutzung dieser Maxime zu liegen scheint, so finden wir sie doch nirgends so entschieden ausgesprochen, als eben in spontinischen Opern. Der Priester (Seite 24 und 76) die Fürsten (Seite 27) Olympia (Seite 54 und 55) Statira (Seite 146) werden uns mit bestimmten Zügen vorausverkündet — und eben so wirksam werden wir auf das Fest im Tempel (Seite 76) auf den Jubel der Hymenäen (Seite 79), wie sie der Komponist nach seiner Grundidee *) uns vorstellt, vorbereitet. Dafs dies dem Zuhörer die Verfolgung des Fadens ungemein erleichtert und die Bestandtheile des Ganzen eben so erleuchtet, als einigt **), nebenbei aber Stoff zur wirksamen Ausfullung der Recitative und Zwischenmomente zwischen den Scenen gewährt, leuchtet ein, obwol wir weit entfernt sind, diese Maxime als eine allgemein nothwendige anzusehen. Namentlich scheint sie für Opern, in denen eine feinere, individuell bestimmtere Karakterzeichnung vorherrscht, wohl erläfslich.

Wollten wir nunmehr über die Partie der Olympia richtig und gerecht urtheilen, so müssen wir von der Aufgabe, die der Kom-

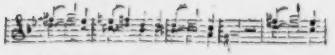
*) No. 49, S. 397 d. Ztg.
**) Vergl. No. 50, S. 401.

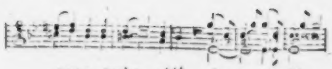
ponirt sich in dem Gedicht stellen liefs, beginnen. Die Leerheit ihres Karakters ist schon in No. 49, Seite 397 nachgewiesen. Bei dieser Karakterleere, ja bei dem Mangel selbst eines einzelnen bedeutenden Karakterzuges, bei dem Mangel eines etwa schon im voraus erweckten innigen Interesse an ihrem Verhältnifs mit Kassander, kann uns aus ihrer Liebe zu diesem nichts als Weichheit und Sinnlichkeit aussprechen. So verwandelt sich denn schon ihr erstes Recitativ, mit dem sie Kassander gegenüber auftritt, in eine weiche, hin und her wiegende Arioso-Kantilene und die darauf folgende Arie, deren Melodie sich in wollüstig-Dehnungen und Trillern über einem meist (harmonisch) ruhenden Basse bewegt, vollendet den Ausdruck dieser Natur. Hierzu gesellt sich vollkommen homogen das nun unmittelbar folgende Duett mit Kassander, das sich schon in seinem Hauptsatze nicht hoch über die Stimmung der Arie erhebt, späterhin aber in diesen Stellen





ganz in jener sinnlichen Weichheit versinkt. Dieser Grundzug des Karakters bleibt denn auch bei der passiven Stellung Olympiens im Gange der Handlung der herrschende. Selbst in der höchsten Bedrängnifs vom Zorn der Mutter (S. 233) erhebt sich ihr und Kassanders Gesang nicht zu höherer Kraft, als zum Ausdrucke quälerischer Bitte —





nur die Scenen im dritten Akte sind bei der Nähe der kriegerischen Auftritte von einer grofsartigern Bewegung durchdrungen.

Kassander nimmt in seinen Scenen mit Olympia gleichen Karakter an. Bei seinem ersten Auftreten mit Antigonus athmet die Komposition jugendliche und kriegerische Wärme und Lebhaftigkeit, ohne sich durch bestimmte Züge eines individuellen Karakters auszuzeichnen. Wir sehen in seiner Zeichnung, wie in Licinius und Kortez weder Nationalität noch bestimmte Persönlichkeit karakterisirt, wohl aber treffende Züge eines jugendlichen, edlen französischen Militärs; indefs, in welcher Kunst wären die Franzosen aus sich herausgegangen? — Für sie läfst die Spontinische Zeichnung nichts vermissen, was sie an ihren Kunstwerken ernsten Inhalts begehren und gewohnt sind.

Kassanders bedeutendste Thätigkeit, die sich denn auch weit über die hier bezeichnete allgemeine Sphäre erhebt, entwickelt sich in den Finalen. Für jetzt aber ist nur noch seiner leidenschaftlichen Arie im ersten Akte (S. 45) zu gedenken, in der Reue und bittrer Unwille mit so trellenden Zügen dargestellt sind, dafs man es beklagt, diese Schönheiten in einem unvorbereiteten Moment verschwendet und ohne Folge auf die Karakterentwickelung vorübergehen zu sehen.

Antigonus, dessen Sinn und wahre Stellung sich erst im dritten Akt offenbart, wird, nachdem er im ersten Duett nichts als jenen allgemeinen Militairkarakter dargelegt, durch einen Meisterzug im Recitative (Seite 53 — die Begleitungsfigur gehört der Flöte) als heimlich und lauernd bezeichnet. Der Ausdruck seiner Wuth bei seinem Tode mufs übertrieben erscheinen, da die ganze Scene unmotivirt ist, sowohl in dem Gange der Handlung, als besonders in der Karakteristik des Fürsten. Der Komponist scheint uns in dieser

Scene mehr Zwang als Ergufs zu offenbaren. Um wie viel wirksamer sind die Ausbrüche der höchsten Leidenschaft in Statira, in deren Karakter sie so wohlbegründet und motivirt erscheinen!

Wir haben sie schon im Voraus als eigentliche Hauptperson der Oper bezeichnet; und als solche bewährt sie sich schon dadurch, dafs erst mit ihrem Auftreten das wahre, lebhafte Interesse für das Drama beginnt, wenn man bis dahin nur an einzelnen Erscheinungen, Situationen und Aeufserungen (z. B. an jener Arie Kassanders) und an dem allgemeinen Reiz der Musik Antheil nehmen kann.

An Statiras Einführung können wir den bei Antigonus berührten Fehlgriff noch deutlicher erkennen. Auch sie bricht bald nach ihrem Erscheinen in einen Zorn aus, dessen Entstehen wir nicht ahnen konnten, dessen Veranlassung wir im ganzen Akte nicht erfahren. Wodurch ist nun hier die Unwahrscheinlichkeit, ja die Unmöglichkeit, ihrer Gefühlsbewegung zu folgen, beseitigt? — Durch die gesteigerte Spannung auf sie, als auserordentliche, Ausserordentliches verheifsende Erscheinung. Das zum Bacchanal gesteigerte Fest, die rauschende Musik, der aufgeregte Tanz, die Rachgier des Antigonus und der Seinen — alles stockt, und selbst der Hierophant verändert gänzlich die Redeweise, um mit dem Ausdrucke des Mitgefühls und der Scheu sie anzukündigen; der ganze Chor mit allen Gegenwärtigen theilt diese Regung, und Statirens tiefe Klage weckt unser tiefes Mitgefühl und spannt uns auf Auserordentliches — bereit, ihr Alles zu glauben. So verbinden wir, ohne noch den Zusammenhang genau einzusehen, ihren Zorn mit ihrem Schmerz und finden seinen gewaltigen Ausbruch in der Gröfse des Schmerzes vollkommen begründet; er überrascht, läfst erstaunen, ohne zu verwirren und das Zutrauen zu mifsbrauchen. — Diesen Moment halten wir für den Hauptpunkt der Oper und einen der gröfsten Züge, die Spontini überhaupt je gelungen. —

Die folgenden Scenen Statirens entsprechen diesem Anfange, wenn auch die Gelegenheit fehlte, seine Höhe wieder zu erreichen und nur Olympien gegenüber, im Duett des zweiten Aktes (S. 212) vermindert sich der Gehalt der Komposition, nicht blos aus Veranlassung der Situation und des Gedichts.

Denn hier stofsen wir nun auf ein theures Opfer für die abstrakte Einheit des Werkes. Es heifst das Aufgeben aller individuellen Karakterisirung, um des Gesammtausdrucks einer Situation willen. Treten zwei oder mehr Personen in einer Scene zusammen, so wird, was sich nur irgend fügen will, zusammen geschmolzen; es wird damit oft eine höchst wirksame Masse gewonnen, aber die Individuen sind verschwunden. So verschmelzen im ersten Duett Antigonus und Kassander, letzterer stets mit Olympia, diese im Duett des zweiten Akts mit Statira; so fliefsen in den Finalen Hauptpersonen und Chöre zusammen — und wenn auch diese bisweilen durch verschiedenen Rythmus von einander scheiden, so zeigen sie doch, jedes für sich, keinen besondern Ausdruck.

Ist aber irgend etwas im Stande, uns für solche Einbufse schadlos zu halten, so thut es die Gewalt des Ausdrucks, den Spontini den einzeln vortretenden Hauptpersonen oder der ganzen Masse ertheilt. Hier, namentlich im ersten und zweiten Finale, sind die gröfsten Züge in Statirens, Kassanders und Antigonus Karakter, hier ist die höchste Kraft des französischen Dramatikers zu studieren und zu bewundern. Fehlte es nicht bei dem Ausgange des Jahrs an Raum, so würde der Unterzeichnete die Freude haben, noch manche bemerkenswerthe Einzelheit zur Betrachtung zu ziehen. Indefs — die Karakteristik und Beurtheilung eines so bedeutenden Künstlers läfst sich ohnehin nicht füglich an einem Werke erschöpfen.

Der Klavierauszug ist meistens zweckmäfsig angelegt (nur bisweilen, aus übergrofser Treue gegen die Partitur, fast bis zur Unausführbarkeit schwer — z. B. in Stellen der Ouvertüre) und bei seiner grofsen Ausdehnung verhältnifsmäfsig wohlfeil. Er ist für die

welche Spontini kennen lernen wollen, eine besonders dankenswerthe Gabe, würde dies aber noch mehr sein, wenn die Scene und an wichtigen Punkten die Instrumentation angegeben wäre. Warum geschieht dies so selten, da es nicht einmal den Preis erhöht?

Dafs die Oper von der thätigen Verlagshandlung in allen möglichen Arrangements ausgegeben, ist bekannt.

A. B. Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 20. Dezember 1826.

Königsstädter Theater.

Am 20sten Dezember des Jahres 1826 nach Christi ging Kotzebues „kluge Frau im Walde" über die Bretter des Königstädter Theaters. Diese kluge Frau würde unstreitig viel klüger gehandelt haben, wenn sie nicht aus ihrem Walde herausgekommen wäre, denn sie langweilte das zahlreich versammelte Publikum vier lange Stunden hindurch mit der beispiellosesten ausgesuchtesten Malice. Aber das Geschehene läfst sich nicht ungeschehen machen — dem Vergehen folgt die Strafe; die Rezension — der Aufführung.

Melodrama heifst das Stück; warum? weil regelmäfsig nach 20 Worten, 20 Takte Seyfried- Lewin- Stegmaierscher Musik vom Orchester heruntergespielt werden. Schweigen wir vom Inhalt dieses Melodram's, von der Art, wie dieser Inhalt vom Dichter dargelegt ist; schweigen wir selbst von der musikalischen Begleitung (der Wallentanz, von Stegmayer komponirt, ist sehr hübsch, wurde aber gräfslich exekutirt) — das Publikum hat hierüber bereits durch sein nur hin und wieder von Zischen und Hohnlachen unterbrochnes Schweigen gerichtet; fragen wir nur die Direktion, was sie eigentlich für Absichten hat, wenn sie dergleichen Sudel- und Lumper-eien zur Aufführung bringt? Schon früher in No. 28 dieser Blätter hat sich ein Referent dahin ausgesprochen, dafs er es keineswegs für unzweckmäfsig oder gar verderblich halte, wenn die sogenannten Wiener Spektakelstücke auch hier zu Berlin in Scene gesetzt werden, und vielleicht mit Recht. Das königliche Theater läfst seinen Affen auf derselben Stelle springen und Grimassen schneiden, wo ein andermal des hingemordeten Dänenkönigs Geist dem zitternden Hamlet erscheint, wo Kassander niedergedonnert von Statirens Fluch, im bangen Entsetzen niedersinkt, wo u. s. w. u. s. w. — Ob es sich mit der Ehre dieses Theaters verträgt? Ein Privat-Unternehmen, wie die Königstädter Bühne, fragt nur, ob es sich mit der Kasse verträgt, und kann in seinem jetzigen hülflosen Zustande auch nichts anders. „Ein Uhr" hat viel gekostet, aber auch viel eingebracht. Doch Alles cum grano salis! Die Wiener Spektakelstücke werden kein Theater zu Grunde richten, wenn ein gewandter und umsichtiger Direktor sie, nicht als Hauptsache betrachtend, dann und wann zur Belustigung des grofsen Haufens in's Leben treten läfst; die Wiener Spektakelstücke werden auch von Gebildeten gern und mit Vergnügen gesehn und gehört werden, wenn ein gewandter und umsichtiger Direktor nur die besten auszuwählen weifs (wir erinnern hier recht dringend an Raimunds „Diamant des Geisterkönigs," das in seinem genre als Muster dasteht); die Wiener Spektakelstücke werden den Geschmack der Theaterlustigen nicht von bessern und solidern Erzeugnissen abwendig machen, wenn ein gewandter und umsichtiger Direktor nur solche wirklich auf dem Repertoire einführt, die Wiener Spektakelstücke werden endlich, wenn all' diese Bedingungen erfüllt sind, nicht mehr kosten als einbringen, wie die schon belobte kluge Frau z. B. gethan hat, oder noch thun wird. Ein Fackeltanz ist noch lange nicht genug um einem elenden Machwerke, das beinahe vier Stunden währt, Geschmack abzugewinnen; vollends aber ein Fackeltanz, der von einer Musik begleitet wird, die — von Seyfried kann sie doch unmöglich sein — der allergemeinsten Tanzkneipe im allerelendesten Dorfe durchaus würdig ist; ein solcher mufs abschrecken, statt anzuziehn. Herr Lewin ist mit 7000 Rthlr. für das künftige Jahr engagirt; wenn er uns aber mit solchen mu-

sikalischen Genüssen traktiren will, so ist das ganze Engagement nicht des Papiers werth, auf welchem der Kontrakt entworfen ist. — Das Königstädter Theater steht an einem Abgrunde; ein tüchtiger Direktor muſs mit energischer Hand eingreifen, oder es fällt zusammen, ehe die groſse Oper noch aus einander geht. Möchte das Institut, das so reich an Mitteln ist, Vollendetes zu leisten, einen solchen an Herrn Karl Blum gefunden haben, der, wie wir hören, die technische Leitung dieses Theaters mit dem Beginn des künftigen Jahres übernimmt. — A—z.

Berlin, Montag, am 18. Dezember.

Konzert.

Das zum Vortheil der durch Epidemie leidenden Niederländer von dem Königlichen General-Musikdirektor Ritter Spontini am 18ten Dezember veranstaltete groſse Konzert trug den Karakter der Gröſse sowohl durch Auswahl, als starke Besetzung der Gesang- und Instrumental-Musikstücke. Von letzteren schien uns nur das Doppel-Violin-Konzert, entlehnt aus der Oper Nurmahal, nicht zwischen Händels mächtigem „Halleluja“ und der sanften, einfachen Arie aus Samson zu passen, deren rührender Vortrag von Mad. Milder die Empfindung lebhaft ansprach. Die Herren Möser und Seidler — so trefflich sie auch spielten, und in Ton, Fertigkeit und Geschmack allen Foderungen der strengsten Kritik genügten — hätten wir daher lieber in einem Virtuosen-Konzert wetteifern hören mögen. — Spontini's hinreiſsend feurige, heroisch-kühne Ouvertüre zu Olympia war an ihrem Platz und wurde ergreifend ausgeführt. Was sollen wir aber von der Wirkung der neuen Fest-Hymne, zur Krönungsfeier ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin von Rufsland, von Spontini in Musik gesetzt, berichten? Staunendes Schweigen vor der kolossalen Gröſse solches Instrumental-Reichthums schlieſst uns den Mund. Denn, wer hätte erwarten können, daſs der Schöpfer der Olympia seine Effekt-Mittel noch überbieten und den Riesenbau der Instrumental-Massen bis zu schwindelnder Höhe steigern könne? — Und doch ist dies in dem Welt-Gesange geschehn, den ganze Völkerschaften Asiens und Europa's in betäubendem Unisono, verherrlichend den Ruhm des gekrönten Herrscherpaares, anzustimmen und in hohem Jubel bis zu den fernsten Regionen auszujauchzen scheinen! — Das Ganze ist Chor mit zuweilen nur schwächer besetzten Singstimmen, von denen einzeln Ref. nur Herrn Bader's mächtigen Tenor heraushören konnte. Einige Modulationen sind so neu als überraschend, vorzüglich aber die Haltung und Durchführung des aufgefaſsten Karakters kolossaler Gröſse in dieser Komposition zu bewundern, welche einen schlagenden Beweis liefert, daſs des genialen Meisters Kräfte noch nicht erschöpft sind, da er selbst die Wirkung solcher Musik nicht nur ertragen, sondern auch aus sich hervorrufen kann. Den zweiten Theil füllte das 1809 nur von Wenigen gehörte, recht wirksame, in edel-groſsem Styl gehaltene Te Deum von Righini, die ausführlich früher bereits gewürdigte neueste Symphonie von Beethoven mit Chören und eine Arie aus Mozarts Idomeneo, welche Mad. Schulz mit wahrer Begeisterung sang und dabei von Hrn. Moser meisterhaft mit obligater Violine begleitet wurde. Die lange, sehr schwere Symphonie wurde diesmal ohne Wiederholung der Reprisen, unter des Herrn Musikdir. Moser umsichtiger Leitung, möglichst präcis von dem überaus starken Orchester exekutirt. — Das überreiche Konzert war zahlreich besucht und der edle Zweck des Gebers somit hoffentlich erreicht. L...w....

I.

Standpunkt der Zeitung.

Drei Punkte findet der Redakteur bei dem Rückblick auf das verflossene Jahr hervorzuheben. Er wünscht ihnen, und der Thätigkeit der Zeitung für sie, die Aufmerksamkeit geneigter Leser.

1) Was schon bei der Ankündigung der Zeitung und in den frühern Jahrgängen vorausgesehen worden, ist in diesem Jahre seiner

Erfüllung näher gekommen: Die Bedeutsamkeit des königstädter Theaters zunächst für Berlin und mittelbar für das gesammte Norddeutschland. Mag die Leitung dieses Instituts noch so viel zu wünschen übrig gelassen haben, so mufs der Unbefangene doch schon das Bestehen eines von den Königlichen Theatern abgesonderten, nach andern Grundsätzen und unter andern Bedingungen geführten Unternehmens für wichtig anerkennen; der Ausgang desselben möge sein, welcher er wolle, er wird mindestens belehren und zum Bewufstsein bringen, was unserer Zeit — den Künstlern und dem Publikum gebühre. Ja, wenn wir den königstädter Verein in einigen Richtungen, z. B. im Melodrama und bisweilen im Konzertsaale, bis zum durchaus Werthlosen sich verirren sehen: so müssen wir uns leider erinnern, dafs diese Richtung keineswegs neu gewesen, und dafs es zum Guten führen kann, wenn man erst dem Schlechten bis zum Aeussersten und Uebermafs nachgegangen. — Erwünscht ist es in jedem Falle gewesen, italische und neufranzösische Opern durch das ausgezeichnete königstädter Personal und seinen, eben in diesem Fache gewiegten, Direktor in einer bisher fremden Vollendung kennen zu lernen und auf unser Publikum wirken zu sehen. Denn wenn gleich der Liebhaber (im Einverständnisse mit seinen geehrten Mitarbeitern) jene Werke tief unter der Geistesbildung und dem wahren Kunstbedürfnisse unseres Volkes, ja, tief unter den meisten Kunstwerken findet, die wir schon besitzen: so ist doch nicht zu übersehen, dafs sie in unserer Zeit und in dem Geiste uns beachtungswerther Nationen wahrhaft begründet sind, und dafs wir sie kennen müssen, wofern wir unsere Zeit und uns selbst erkennen wollen. In diesem Sinne hat die Zeitung es für eine ihrer dringendsten Obliegenheiten angesehen, über Oper im Allgemeinen*), über ausländische Leistungen in Bezug auf Deutschland**), über die künstlerischen Angelegenheiten des königstädter Theaters*) sich auszusprechen. Die Redaktion wird es sehr dankenswerth finden, wenn an den Diskussionen über diese Angelegenheiten im neuen Jahrgange noch vielfacher Theil genommen wird. Dafs für diesen Gegenstand, wie für jeden, in diesen Blättern vollkommene Freiheit der Meinung herrscht, ist bekannt.

2) Ein noch wichtigerer Gegenstand ist für künftige Thätigkeit durch einzelne Vorausschickungen**) vorbereitet: Musikunterricht in Beziehung auf allgemeine Volksbildung. Wenn dieser Gegenstand bisher von auswärtigen musikalischen Zeitschriften noch nicht nach seiner vollkommnen Wichtigkeit aufgefafst scheint: so fand die unsrige in der weisen und erfolgreichen Fürsorge des K. Ministeriums für geistliche und Unterrichts-Angelegenheiten für Volksunterweisung in der Musik eine dringendere Aufforderung, diese Richtung in das Auge zu fassen. Zum Nachtheil der Kunst selbst sind diese Angelegenheiten bisher von den Tonkünstlern fast ausschliefslich an die Schulbeamten verwiesen worden, die nur einen geringen Theil ihrer Lebensthätigkeit der eigenen Musikbildung zuwenden konnten. Wäre die Tonkunst nicht bisher vorzugsweise dem ausschliefslichen Besitz der Begüterten vorbehalten, so hätte das schlechte Auswärtige nie solche Verbreitung auf Kosten des Bessern, was wir schon besitzen, gewinnen — wie ein solches Mifsverhältnifs zwischen dem Karakter und der allgemeinen Bildung des Volkes und zwischen seinem öffentlichen und gesellschaftlichen Musikwesen sich hervorthun können. Nur durch gemeinsame Berathung der Tonkünstler und Schulmänner kann, was in jener Beziehung gewirkt werden soll, zur Vollendung gebracht werden. Möge es denn den Berufenen gefallen, über Musik in Schulen, Akademien und Kirchen, über ihre Kultur im Volke und über die Rückwirkung der Volksbildung auf die Kunst selbst, ihre Ideen in diesen Blättern auszutauschen. Namentlich ist so manches,

*) No. 25, S. 101 d. Ztg. u. a.
**) No. 44, S. 173 d. Ztg. u. a.

*) No. 22, S. 171 d. Ztg. u. a.
**) No. 7, 28, S. 31 107 d. Ztg. u. a.

was in den Singakademien bisher zu unbewufstem Zwecke gepflegt worden, zum Bewufstsein und zur Reife zu bringen; — wie fördersam könnten eben hier Mittheilungen des Herrn Professor Zelter und anderer aus dem Schatze vieljähriger Erfahrung werden!

3) Wenn die Stiftung unserer Zeitung sich auf die Ueberzeugung gründete, dafs eine Erweiterung der musikalischen Literatur, eine ausgebreitetere Besprechung über tonkünstlerische Gegenstände, zeitgemäfses Bedürfnifs sei: so hat die Verbreitung derselben, die Fortdauer älterer, das Entstehen neuerer Institute und das Erscheinen mannigfacher Flugschriften diese Meinung bestätigt; zugleich aber hat das neuerweckte Interesse zu einem Excefs führen müssen, der, wenn man in ihm beharrte, eben so unerfreulich als nachtheilig für die Sache wurde. Es ist begreiflich, dafs diejenigen, welche einer Angelegenheit mehr warmen Antheil der Gefühls, als bewufste Theilnahme und Mitthätigkeit des Geistes gewidmet haben, auch an der Thätigkeit Anderer Beides nicht zu scheiden wissen und gar leicht Ideen, die über einen bestimmten Gegenstand oder eine bestimmte Leistung hervortreten, mit Aeufserungen der Persönlichkeit (für oder wider eine Person) verwechseln und der Wirkung einer Persönlichkeit mit der Gegenwirkung der ihrigen begegnen zu müssen glauben. Aehnlich kann sich auch ein excedirender Eifer für die Sache äufsern — der Einmischung solcher nicht zu gedenken, die geradehin nur persönlichen Interessen dienen. Solche Erscheinungen hat das vergangene Jahr mehr gebracht, als man seit lange gewohnt war. Es sei nur des Streits für und wider die Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst," des Streites gegen Gottfried Webers Untersuchungen über die Aechtheit des Mozartschen Requiems und gegen unsere Zeitung bei Gelegenheit eines mifsbilligenden Ausspruches über Fernand Cortez gedacht. Alle diese Angelegenheiten, die eine ernstliche Besprechung so wohl verdient hätten, sind durch die Einmischung der widrigsten Animositäten entwürdigt und die Untersuchung über sie mehr oder weniger gestört worden.

Soweit nun diese und ähnliche Verirrungen auf Rechnung egoistischer Antriebe zu setzen, erscheinen sie jeder Beachtung unwürdig. Soweit sie Ausbrüche eines verletzten, partheiisch entzündeten, über sich selbst unklaren Gefühls sind, gewinnen sie uns der Wunsch ab, dafs die davon Ergriffenen zu ihrem und ihrer Sache Bestem zur Besinnung kommen mögen. Niemand als sie selbst kann sie dahin führen; denn sie müssen vor allem sich selbst, ihre Leidenschaft und ihre Trägheit in Forschung der Sache, überwinden lernen, ehe die Stimme Anderer ihnen vernehmbar werden kann. Zu den Männern vom Fach wendet sich aber der Unterzeichnete, zu ihnen, die es redlich mit der Sache selbst halten und nur durch den Eifer für sie hingerissen worden sind.

Wie leicht dies geschieht, hat der Unterzeichnete schon im ersten Jahrgange der Zeitung an sich selbst erfahren, indem er seinen Bericht über die Aufführung der Graunschen Passion durch Herrn Professor Zelter*) unbefugter Weise auf frühere, ausser dem Bereich der Zeitung gelegene Aufführungen ausdehnte. Dafs dieses Unrecht (das einzige dessen er sich in der Redaktion bewufst und dessen Geständnifs er sich und den Lesern schuldig ist) nur im Eifer für die damals verfochtene Sache, nicht in einer persönlichen Absicht gegen einen Mann von vielfachem Verdienste, seinen Grund gefunden — bezeugt für Unbefangene hoffentlich der Aufsatz selbst und die nun seit drei Jahren geführte Redaktion.

So sind denn auch Gottfried Webers Gegner, namentlich der sonst so würdige Abbé Stadler, von jedem egoistischen Antriebe unbezweifelbar vollkommen frei und nur ihre gerechte Liebe für Mozart hat sie in Webers Bedenken gegen einzelne Theile des Requiems eine Anfeindung des Unsterblichen erblicken lassen, die man mit ent-

*) No. 17, Seite 152. d. erst. Jahrg. d. Ztg.

gegengesetzten Anfeindungen vergelten müsse. Nur so ist es erklärlich, wie sie Webers eigentliche Meinung, den eigentlichen Streitpunkt so ganz haben aus den Augen verlieren und sich zu Angriffen gegen Webers Komposition und Karakter — die ja mit jener Streitfrage gar keine Verbindung haben — verirren können. Auch die Gegner der Schrift „über Reinheit der Tonkunst"*), so wie der Urheber des Streites selbst, haben offenbar für die Sache geeifert und sich von da zu Persönlichkeiten nur verirrt. —

Verbannt mufs dieses Wesen aus dem Kreise derer werden, die sich den edelsten Angelegenheiten, der Kunst und Wissenschaft, gewidmet haben. Ueberlassen wir es jenen Armen, die, in der engen Sphäre ihres persönlichen Interesse eingeschlossen, ein höheres weder kennen, noch in seiner Reinheit begreifen, die nichts weiter verstehen, und wollen, als mit ihren Possen, Zänkereien und Verläumdungen ihr Publikum unterhalten; fliehen wir sogar den Schein, zu ihnen zu gehören. Wer von einer Sache erfüllt, von einer Ueberzeugung durchdrungen ist, wird in ihr selbst die Mittel finden, sie zu vertheidigen; findet er sie aber da nicht, so ist er überhaupt zur Führung der Sache nicht berufen. Oder kann man sich einbilden, jemand widerlegt zu haben, dadurch, dafs man ihn verunglimpft? Hätten Gottfried Weber, oder der Verfasser der „Reinheit der Tonkunst" wirklich jene Karakter-Schwächen, die die Gegner ihnen aufzubürden suchen — würden dann damit die Gründe ihrer Behauptungen aufgehoben sein? — Vielmehr verräth ein solcher Versuch nur die Lust, sich mittels allgemeinen Widerspruchs und Erregung allgemeinen Mifstrauens um eine gründliche Untersuchung und Widerlegung herumzustehlen — oder die Absicht, seine Meinung selbst auf Kosten der Wahrheit aufrecht zu halten. Wem ist mit solcher Spiegelfechterei gedient? Der Sache gewifs nicht und dem Streitenden sehr übel; denn selbst der Theil des Publikums, der sich an solchen Auftritten zu ergötzen vermag, unterscheidet sehr wohl die Antriebe und weifs das Beginnen richtig zu schätzen.

Welche Kräfte uns aber auch für die Durchführung unserer Ansichten zu Gebote stehen — **Duldsamkeit** für die entgegengesetzten ist die erste Pflicht, die uns um der Sache, um unser selbst und Andrer Willen obliegt. Die Geschichte zeigt uns häufige Beispiele, dafs die gröfsten Männer, dafs ganze Völker und Zeiten geirrt haben; welche Vermessenheit, sich dennoch für untrüglich zu halten und eine entgegengesetzte Ansicht als ein Unrecht zu behandeln! Für sich verlangt jeder Freiheit der Meinung; welche Anmafsung, sie andern entreifsen zu wollen! Wer empörte sich nicht gegen Zwang — und seine Gegner sucht man durch Seitenangriffe, durch Verunglimpfung und unbehörige Verurtheilung ihres Karakters und Wirkens zum Schweigen zu zwingen? Der Gewinn wäre die Erniedrigung des Angreifenden nicht werth; denn wer aus persönlicher Furcht schweigt, hat es mit der Sache nie ernstlich gehalten.

Doch genug, um die redlich das Rechte Wollenden, wenn sie sich je vergessen haben, zu dem ihrer Würdigen zurückzurufen; eines Beweises bedarf unsre Meinung hoffentlich nicht. Je lebhafter in unserer Zeit der Umschwung der Ideen wird, je häufiger alte Meinungen in ihrer Unhaltbarkeit erkannt werden, neue Ansichten in das Leben treten; desto ernstlicher mufs gegenseitige Duldsamkeit, Reinigung von allem Persönlichen bei dem Wirken für Kunst und Wissen, freudiges, uneigennütziges Zusammenwirken aller, die sich jenen geweiht, erstrebt und festgehalten werden. Und so möge das neue Jahr neuen Eifer für die Sache und Frieden unter ihren Anhängern, auch bei der gröfsten Verschiedenheit der Ansichten, bringen.

A. B. Marx.

*) Besonders der hochst achtungswerthe Herausgeber der Schrift: „Streit der alten und neuen Musik," über die im nachsten Jahrgange weiter zu berichten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.

VIERTER JAHRGANG. 1827.

4
1824

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG.

1827.

I. BG

UNIVERSITY OF REGINA

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

VIERTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Die Zeitung an die Musiker	** Este.	1	1.
2. Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen	A. B. Marx.	1	2.
3. Königstädtisches Theater	Marx.	2	9.
		7	55.
		36	289.
	— ch —	41	325.
4. Instrumentensammlung als Material zu Geschichtforschung	Kastig.	8	57.
5. Harmonieunterricht	A.	12	89.
6. Provinzialismen, eine Novelle	Klingemann.	13	97.
		14	105.
		16	121.
7. Der Fabrikant Philipp Oehrmann, eine Novelle	Klingemann.	20	153.
		21	161.
8. Hamann an das Publikum	—	30	237.
	Marx.	39	310.
		40	319.
9. Konzert	Klingemann.	33	265.
10. Kontrapunkt und endlicher Kanon	A. Kiekebusch.	39	316.
11. Herausgabe klassischer Kirchenmusik	Marx.	40	318.
12. Deutsche Komponisten in Paris, ein Traum	Marx.	46	373.
13. Künstlerwürde	Marx.	48	388.
14. Einfluss der Musik auf Sittlichkeit	Marx.	49	395.
15. Konversationsmusik	p — p.	49	400.
16. Musikalisches Wetter	Marx.	49	400.
17. Standpunkt der Ztng.	Marx.	52	423.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Der wahre dramatische Sänger	G. O. N — g.	27	209.
2. Ueber den rhythmischen Vortrag von charakteristischen Gesangstücken	K. M. v. Weber.		
	Präger.	28	209.
3. Pianofortestudien	Girschner.	43	345.
4. Nägeli's Theorie der Instrumentalmusik	G. O. N — g.	44	354.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Musikunterricht in Bezug auf Modekomponisten	Joseph Klein.	7	49.
1. Ueber deutsche Musik im Mittelalter	Kretzschmer.	17	129.
		18	137.
3. Entwickelung aller Akkorde	Fr. Stöpel.	19	146.
4. Gesangunterricht in Dorfschulen.	Joseph Klein.	31	245.
		32	253.
5. Formlehre eines ersten Sonatensatzes im Durgeschlecht.	H. Birnbach.	34	269.
		35	277.
		36	285.
		37	293.
		45	362.
		46	369.
6. Ueber die Quintenfolge	G. A. Lautier.	48	385.
		49	393.

IV. Beurtheilungen.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Hymnen v. Cherubini. Schott in Mainz.	4.	1	4.
2. Josua von Handel, Trautwein in Berlin.	Marx.	3	17.
		4	27.
		10	77.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler	No.	Seite.
3. Quatuor Op. 127 v. Beethoven Schott in Mainz	v. d. O.	4	25.
4. Balladen v. Löwe, Schlesinger in Berlin	No. 4.	4	28.
5. Trio von Pixis, Probst in Leipzig	No. 4.	4	29.
6. Quatuor v. Marschner, Op. 36., Hofmeister in Leipzig, (Antikritik)	4.	4	29.
	Marschner.	10	74.
	Dorn. Marx.	11	81.
7. Messe v. Schnabel, Förster in Breslau	v. d. O.	4	30.
8. Quartette von Onslow, Förster in Breslau	v. d. O.	4	30.
9. Lieder v. Fr. Feldheim, Breitkopf u. Härtel in Leipzig	v. d. O.	4	30.
10. Marsch von Köhler, Fouter in Breslau	v. d. O.	4	31.
11. Walzer v. Rummel, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
12. Divertissement von Conrad Berg, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
13. Konzertant für Pianoforte und Flöte von Conr. Berg	v. d. O.	4	31.
14. Trios von Hospotzky, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
15. Harmoniesystem von Stegel, Andreä in Frankfurt a. Main	No. 4.	5	33.
(Antikritik)	Girschner.	9	41.
		7	52.
		22	171.
		23	180.
		26	202.
16. Quatuor von Köhler, Schott in Mainz	—	5	36.
17. Tafellieder v. Wollank, Rungenhagen, Helwig, Fleming, Zelter und Lauks. Trautwein in Berlin	L. Rellstab.	7	51.
18. Solfeggien v. Rossini, Schlesinger in Berlin	4.	8	59.
		8	62.
19. Rondo von Czerny, Schlesinger in Berlin	4.	8	63.
20. Lieder von Klingemann, Logier in Berlin	Bustèd'or.	9	65.
21. 1stes Klarinettkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	. b.	9	67.
22. 2tes Klarinettkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	. b.	9	98.
23. Fagottkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	. b.	9	69.
24. Gesänge v. Schubert, Cappi in Wien	No. 4.	11	82.
25. Religiöse Gesänge, Hubert in St. Gallen	v. d. O.	11	83.
26. Quatuor v. Haupt, Simon in Posen	b.	12	91.
27. Vater unser v. Beck, Schott in Mainz	— t —	12	93.
28. Uebungen für Bassposaune v. Belke, Probst in Leipzig	Dehn.	12	93.
29. Gesänge v. Neidhardt, Breitkopf u. Härtel in Leipzig	— t —	13	100.
30. Rondeau von Ries, Op. 113., Schott in Mainz	4.	13	101.
31. Sonate v. Winckhler, Licht in Pesth	—	13	101.
32. Variationen von Winckhler, Licht in Pesth	4.	13	101.
33. Variationen v. Czerni Op. 56. 57., Cappi in Wien	4.	14	103.
34. Koblenzer Liedertafel von Zwing, Schott in Mainz	4.	14	110.
35. Geistliche Musik v. BernhardKlein, 1stes Heft, Trautwein in Berlin	—	14	110.
36. Wanderlieder von Marschner Op. 36., Hofmeister in Leipz.	M.	14	111.
37. Polonoise v. Herz Op. 23., Simrock in Bonn	M.	14	111.
38. Ouverture v. Rossini, Schlesinger in Berlin	M.	14	111.
39. Symphonie v. Kuffner, Schott in Mainz	—	15	116.
40. Phantasie u. Variationen v. Rummel, Schott in Mainz	—	15	119.
41. Schlußchor zu Beethovens 9. Symphonie, Schott in Mainz	Marx.	16	124.
42. Gesänge v. Handel, 2 Hefte, Trautwein in Berlin	Marx.	17	131.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
43. Lieder von Joseph Klein, Laue in Berlin	M.	17	133.
44. Violinduette von L. Spohr, Op. 67., Peters in Leipzig	—	17	133.
45. Schnurren v. Styx u. Kerninger, Brueggemann in Halberstadt	Marschner.	18	140.
46. Lieder von Sauermann, Gruson in Breslau	— t —	20	156.
47. Duett von Gluck, Trautwein in Berlin	— t —	20	157.
48. Hebraische Lieder von Löwe, Schlesinger in Berlin	M.	20	157.
49. Scene von C. M. v. Weber, Op. 52., Schlesinger in Berlin	M.	21	164.
50. De Profundis von Mozart, Trautwein in Berlin	M.	21	165.
51. Kirchenmusik alter italischer Meister v. Tucher 1. Lieferung, Artaria in Wien	Marx.	22	169.
52. 2 Motetten herausgegeb. von Fischer, Trautwein in Berlin	Marx.	22	171.
53. Magnificat von Durante, Trautwein in Berlin	Marx.	22	171.
54. Musique d'eglise, Livr. 2 u. 3, Schott in Mainz	Marx.	22	171.
55. Gesänge v. F. Mendelsohn Bartholdy, Op. 8. Heft 1 u. 2., Schlesinger in Berlin	Marx.	23	178.
56. Variationen v. Herz und Lafont Op. 24., Simrock in Bonn	— t —	23	181.
57. Fantasie für Flöte u. Pianoforte v. Fürstenau, Oeuv. 49., Schlesinger in Berlin	M.	23	181.
58. Beethovens Quintett No. 4. Vierhändig arrang., Breitkopf u. Hartel in Leipzig	M.	23	182.
59. Hymne von J. P. Schmidt, Peters in Leipzig	M.	23	182.
60. Ueber die Aechtheit des Mozartschen Requiems von Gottfried Weber, Schott in Mainz	Marx.	24	185.
61. Beethovens Musik zu Egmont für Quartett und Pianoforte mit V. B., Schott in Mainz	Marx.	25	194.
62. Sonate von Winkler, Op. 22., Licht in Pesth	— t —	25	194.
63. Suiten von Händel, Trautwein in Berlin	M.	25	195.
64. Psalm von Marcello, Trautwein in Berlin	M.	25	195.
65. Revue musicale par Fetis	Marx.	26	201.
		30	238.
66. Abschiedskonzert v. Hummel, Op. 110., Peters in Leipzig	v. d. O.	26	203.
67. Sonate v. Hummel, Op. 150., Peters in Leipzig	v. d. O.	26	204.
68. Gesanglehre v. Löwe, Logier in Berlin	— t —	26	204.
69. Männergesänge von Lindpaintner, Op. 36., Schott in Mainz	— t —	26	205.
70. Männergesang von Zelter, Förster in Breslau	— t —	26	205.
71. Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, Förster in Breslau	22.	28	219.
72. Divertissement von Dorn, Op. 3., Puchler in Frankfurth	Marx.	28	222.
73. Kanzonetten von Dorn, Puchler in Frankfurth	M.	28	223.
74. Lieder von Mühlenbruch, Trautwein in Berlin	M.	28	223.
75. Mozarts Ouvertüre zum Schauspieldirektor, vierhändig, Wagenführ in Berlin	M.	28	223.
76. Liedersammlung v. Hientzsch	— t —	28	223.
77. Bagatellen v. Hummel, Op. 107., Peters in Leipzig	v. d. O.	28	223.
78. Schulgesangbuch v. Glaser, Badecker in Elsen	Dr. Rebs.	28	224.
79. Magnificat v. Bernhard Klein, Trautwein in Berlin	v. d. O.	29	231.
80. Sonaten v. Hauptmann, Op. 5., Peters in Leipzig	v. d. O.	29	232.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
81. Israel in Egypten, von Händel, Simrock in Bonn	Dreidenstein.	30	240.
		31	247.
		32	255.
82. Gesänge v. Kreutzer Op. 24., Schott in Mainz	Girschner.	30	242.
83. Variationen v. Hertz Op. 29. 31.	Girschner.	30	243.
84. Gesänge von Schnabel, Fouter in Breslau	Girschner.	30	243.
85. Studien von Moscheles, Probst in Leipzig	Klingemann.	31	249.
86. Serenade v. Czerny, Op. 126., Peters in Leipzig	v. d. O.	31	250.
87. Minnelieder v. Hoffmann, Fouter in Breslau	v. d. O.	31	251.
88. Trio v. Beethoven, arrang. v. Brand, Schott in Mainz	v. d. O.	31	251.
89. Abschiedskonzert v. Ries, Peters in Leipz.	v. d. O.	33	261.
90. Quatuor von Ries, Op. 129., Peters in Leipzig	v. d. O.	33	264.
91. Beethovens Sonate Op. 30. No. 2., als Quartett v. Ries	v. d. O.	34	272.
92. Messe von Schnabel, Leuckhard in Breslau	v. d. O.	34	272.
93. Trauermusiken zu Beethovens Bestattung, Haslinger in Wien	Marx.	34	273.
94. Geistliche Gesänge v. Breidenstein, Simrock in Bonn	Marx.	34	273.
95. Konzert von Hertz, Simrock in Bonn	Marx.	35	281.
96. Karakterstücke von Felix Mendelsohn Bartholdy, Laue in Berlin	Frank.	36	287.
97. Die bezauberte Rose von Wolfram. Arnold in Dresden	Klingemann.	37	295.
		38	301.
98. Drei Trios von Potter, Simrock in Bonn	Girschner.	38	304.
99. Rondeau von Hummel, Op. 109., Haslinger in Wien	Marx.	38	306.
100. Lamabilité v. Reissiger, Paul in Dresden	Girschner.	39	311.
101. Serenade v. Beethoven arr. Schott in Mainz	Girschner.	39	311.
102. Sonaten v. Dotzauer und Romberg, Peters in Leipzig	Dehn.	40	320.
103. Lieder von Marschner, Op. 12., Hofmeister in Leipzig	Marx.	42	333.
104. Les charmes de Moscheles, Schlesinger in Berlin	M.	42	333.
105. Duette v. C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	M.	42	334.
106. Rondeau v. Wolfram, Paul in Dresden	M.	42	334.
107. Etuden von Potter, Op. 19., Schott in Mainz	Girschner.	43	340.
108. Bravourstücke von Potter, Op. 9., Simrock in Bonn	Girschner.	43	340.
109. Conzertante von Ganz, Op. 7., Schott in Mainz	Dehn.	45	363.
110. Elegie von Beethoven, Op. 118., Haslinger in Wien	Marx.	46	373.
111. Der Nordensaal v. Lindblad, Schlesinger in Berlin	Marx.	47	377.
112. Sylvana v. Weber, Schlesinger in Berlin	Marx.	47	378.
113. Glucks Iphigenia in Tauris, Schlesinger in Berlin	Marx.	49	395.
114. Webers Theorie der Tonsetzkunst, Schott in Mainz	Marx.	50	401.
115. Albrechtsbergers Werke v. Seyfried herausg., Strauss in Wien	Marx.	51	410.
116. Phantasie v. Czerny, Op. 143., Probst in Leipzig	Marschner.	51	410.
117. Variationen von Homberg, Hofmeister in Leipzig	Marschner.	51	411.
118. Charmes de Marschner, Kreutz in Magdeburg	Marschner.	51	412.
119. Musikal. Taschenwörterbuch von			

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
Schrader, Fleckeisen in Helmstädt	Dehn.	51	412.
120. Lieder v. Blankensee, Trautwein in Berlin	J. P. S.	51	413.
121. Der Berggeist von Spohr, Peters in Leipzig.	Marx.	52	418.
122. Alte Musik von Marcello und Händel, Trautwein in Berlin	M.	52	420.
123. Geistliche Musik v. B. Klein, Trautwein in Berlin	Marx.	52	420.
124. Impromptus von H. Marschner, Hofmeister in Leipzig	Girschner.	52	421.

V. Ausführlichere Berichte.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Tebald und Isolina, Morlacchi	—	1	8.
		2	15.
		3	24.
2. Oberon v. Weber	G. O. N.	3	19.
3. Dido von Rellstab und Klein	4.	5	37.
		6	45.
4. Pastoral-Messe von Vogler	—	9	72.
		10	78.
5. D-Moll-Symphonie von Beethoven	v. d. O.	11	85.
6. Die Katalani	Marschner.	12	93.
	M.	15	120.
	H. Stieglitz.	16	125.
	J. v. Forbise.	17	134.
	Rellstab.	24	191.
7. Spontini's Oper Agnes von Hohenstaufen	Rellstab.	23	183.
		24	182.
		26	205.
		27	212.
		28	225.
		29	233.
8. Nanette Schechner	Rellstab.	24	187.
		32	260.
		33	267.
9. Kordelia v. Kreuzer	Rellstab.	32	259.
10. Musikfest an der Elbe	S.	33	267.
11. Die Prinzessin von Provence v. Poissl	Stülpel	35	282.
12. Spohrs Berggeist	A. Wendt.	39	312.
		40	324.
		42	334.
		43	348.
		44	356.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
13. Fr. Sontag und die königliche Oper in Berlin	J. v. Forbise.	40	320.
		41	327.
		42	340.
		43	350.
		44	359.
		45	364.
		47	379.
		48	390.
14. Der Probierstein v. Rossini	S. Kenner.	41	332.
	— ch. —	42	338.
15. Faust von Spohr	—	42	343.
		45	363.
		46	376.
		47	381.

VI. Allgemeinere Berichte.

	Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Frankfurt am Main		—	1	6.
	— —	G.	13	105.
	— —	—	29	234.
2. Aus Berlin.		—	2	14.
	— —	Marx.	3	18.
	— —	—	4	32.
	— —	—	5	40.
	— —	—	9	70.
	— —	—	10	78.
	— —	—	11	83.
	— —	—	11	88.
	— —	A — Z.	13	102.
			14	112.
	— —	Greulich.	17	134.
	— —	Girschner.	17	133.
	— —	Rellstab.	18	141.
	— —	G.	18	142.
	— —	N.	19	148.
	— —	Rellstab.	20	158.
			21	165.
	— —	Marx.	22	179.
	— —	M.	24	191.
			28	227.
	— —	Girschner.	32	260.
			34	276.
	— —	Marx.	34	276.
	— —	—	36	289.
	— —	Klagenvoll.	37	300.
	— —	Marx.	38	307.
			39	311.
	— —	Girschner.	44	358.
	— —	M.	44	359.
	— —	M.	46	375.
	— —	Rellstab.	48	391.
		Dehn.	49	400.
			50	404.
	— —	Marx.	52	421.
	— —	Marx.	52	422.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
3. Aus Dresden.	—	6	44.
— —	—	7	54.
— —	—	11	87.
— —	—	12	96.
— —	—	16	127.
— —	—	22	172.
— —	—	37	297.
— —	—	47	378.
4. Aus Wien.	—	8	63.
— —	—	9	70.
— —	—	10	78.
— —	—	18	144.
— —	—	19	151.
— —	—	20	160.
— —	—	21	167.
— —	—	22	175.
— —	—	23	182.
— —	—	29	235.
— —	—	30	244.
— —	—	31	251.
— —	—	42	343.
— —	—	45	363.
— —	—	46	376.
— —	—	47	381.
5. Aus Paris.	—	51	415.
— —	—	52	423.
6. Aus Stettin.	—	11	83.
— —	—	12	95.
— —	—	15	198.
7. Aus Magdeburg.	H. Marschner	12	93.
— —	—	19	448.
8. Aus Leipzig.	A. Wendt.	15	117.
— —	—	17	136.
— —	—	18	143.
— —	—	19	148.
— —	—	20	159.
— —	—	21	195.
— —	—	35	199.
— —	A. Wendt.	48	392.
— —	—	49	397.
— —	—	50	407.
— —	—	41	414.
9. Aus Dessau.	—	24	190.
— —	—	25	197.
— —	—	33	297.

VII. Vermischtes (nur das Erhebliche.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Fasch's 16stimmige Messe, der Oeffentlichkeit vorenthalten	—	10	70.
2. Zu Beethovens Gedächtniſs	Anselmus.	15	113.
	Stieglitz.	15	115.
	L. M. Fouqué.	18	137.
3. Skizzen	—	23	178.
4. Göthesche Lehren	—	24	185.
		50	401.
5. Berliner Singchore	Marx.	25	193.
6. Ankündigung der von Einem hohen Königl. Ministerio zu gewärtigenden Bekanntmachung der allgemein interessirenden Verfügungen im Gebiete der Musik u. der Vakanzen	Marx.	29	229.
7. Preisaufgabe der Königl. niederland. Akademie	Villewaz	38	308.
8. Musikalische Vorlesungen in Berlin.	Marx.	42	344.
9. Instrumentenbau	Girschner.	50	404.
10. Ankündigung der Herausgabe v. Sebastian Bach's H-moll-Messe	Marx.	51	409.
		52	417.

VIII. Musikbeilagen.

1. Zu No. 9. Lied aus Shakespeares Cymbelin von Joseph Klein.
2. Zu No. 18. zwei Minnesängerlieder.

IX. Intelligenzblätter.

Zu No. 6. 18. 29. 30. 42. 43. 47. 49.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 3. Januar. — Nro. 1. — 1827.

Die Zeitung an die Musiker.

Dissonanzen sind zu lösen
Und Ihr harrt von heut zu morgen;
Schuldner, mufs ich bald besorgen,
Dafs Ihr mich zählt zu den bösen.

Nur erwägt, wie lang verheifsen
Freiheit schon der Welt ist worden:
Tausend Fesseln doch nicht reifsen
Osten, Westen, Süd und Norden.

Hellas Flur in Klagen tönet
Und es seufzt des Tajo Welle,
Britten-Macht den Iren höhnet,
Klirrt zu Nutz ihr Sklaven-Schelle.

Glaubt Ihr nicht, dafs noch harmonisch
Lösen sich so harte Klänge,
Aus so wirrem Tongedränge
Geister-Sang ersteh' methodisch?

Wohl ein Wunder wär's zu nennen;
Doch das Wunder folgt dem Glauben,
Und der Sieg ist nicht zu rauben
Wenn die Herzen gläubig brennen.

Nun! so gebet denn ein Zeichen,
Dafs Ihr auf den Geist vertrauet,
Keiner Hand, die mit mir bauet
Wird der Treue Lohn entweichen.

** Este.

I. Freie Aufsätze.

Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen?

Wenn der Unterzeichnete vorauserklärt, dafs diese Erörterung mit einer wesentlichen Bestimmung der Zeitung zusammenhängt: so scheint die Frage — nach dreijährigem Fortgange des Unternehmens — spät aufgeworfen. Allein eben die Wichtigkeit der jetzt zu besprechenden Angelegenheit hat solche Verzögerung räthlich gemacht. Drei Jahrgänge haben abgewartet werden sollen, um als voller Beweis zu dienen, dafs die Zeitung in dem Antheil und Vermögen ihrer bisherigen Mitarbeiter und in der Theilnahme des Publikums sicher begründet ist. Dafs die Zahl verdienter Mitarbeiter zunimmt, beweiset die Inhaltsanzeige zum dritten Jahrgang, in Vergleich zu den frühern; erst neuerdings hat sich die Zeitung in dem als Virtuos, Lehrer und Komponist so vielfach ausgezeichneten Louis Berger, in unserm trefflichen Orgelspieler Bach, und Andern, sehr verehrte Theilnehmer erworben; zu reichlicher Mittheilung klassischer Musikbeilagen haben die Herren Musikdirektoren Bernhard Klein und Rungenhagen die schätzbarste Bereitwilligkeit zu erkennen gegeben — auch Beethoven hat der Zeitung durch die Zusicherung thätigen Antheils die höchste Ehre erwiesen. Für das Bestehender Unternehmung ist also keineswegs die Nothwendigkeit vorhanden, neue Mitarbeiter zu werben. Möge dies von denen, die das Nachfolgende an sich gerichtet finden, beherzigt werden, damit Niemand in einem freien Wort für die reine Sache ein blos persönliches Begehr des Redakteurs zu vernehmen meine.

Dahin ist es aber wirklich durch die, ihrer Natur nach vage und leicht ausartende Tendenz der Unterhaltungsjournale gekommen, dafs man eine grofse Zahl Leser zu einem solchen Mifsdeuten journalistischer Thätigkeit stets bereit findet — nämlich alle die, welche an der Sache kein wahres Interesse, und zu einer ernstlichen Forschung und Erwägung keine Neigung oder Fähigkeit haben. Statt zu untersuchen, was ein Unternehmer oder Mitarbeiter thut, was er für die Sache wirklich leistet: bleibt man bei der Ueberlegung stehen, was er für seine Person wol beabsichtigen möge — und verfällt so in der That in denselben Fehler, den man bei dem Journalisten argwohnt: in Versäumung der Sache um der Person willen. Sonderbar genug vergesellschaftet sich in den Mifsdeutenden mit diesem im Allgemeinen so unverdienten Geringschätzen journalistischer Thätigkeit häufig ein eben so grundloses Ueberschätzen ihrer Wirksamkeit; man vergifst neben jenem Verkennen, dafs in der Wissenschaft und in allen höhern und allgemeinern Beziehungen die Person und das Persönliche verschwindet, dafs eine Journalistik, sobald sie sich hierhin verirrt hat, nie wesentlichen Einfluss, wenn auch einmal eine Zeitlang scheinbare Bedeutsamkeit, gewinnen kann.

Es soll unerwähnt bleiben, welche unangenehme Erscheinungen von Hafs, Furcht, Heuchelei und Störung aus diesem so häufigen doppelten Verkennen hervortreten; auch sind wir hier nicht berufen, über das Wesen der gesammten Journalistik eine Meinung auszusprechen. Für die musikalische Journalistik mufs aber jenem zwiefachen Abirren eine Gränze gesetzt, es mufs allgemein ausgesprochen und erkannt werden, was sie bedeuten, was sie wirken soll und kann. — Nie hat die Kultur der Tonkunst journalistischer Vorarbeit und Beihülfe so dringend bedurft; es ist Zeit, dafs dies allgemein erkannt und darin das Rechte von allen Seiten gethan werde.

Ueberblicken wir den Entwickelungsgang der Tonkunst im Allgemeinen, so zeigt sich, dafs sie in ihrem öffentlichen Bestehen von drei Prinzipen nach einander beherrscht worden ist, denselben, die sich in den allgemeinen und politischen Beziehungen in gleicher Folge dargestellt haben; wir wollen sie einstweilen mit dem Namen Kirche, Feudalismus und Volk bezeichnen. Diese Prinzipe oder Inbegriffe von Interessen sind nach einander herrschend geworden, ohne dafs mit dem Uebergange von einem zu seinem Nachfolger

das Fortbestehn des erstern aufgehört hätte, oder eine Fortschreitung in ihrem Gebiete unmöglich geworden wäre.

Zuerst ist das religiöse Interesse zum Bewufstsein und zur Herrschaft gelangt und die Tonkunst erscheint im Dienste der Kirche — im reinen Katholizismus als Trägerin des offenbarten Wortes, im Evangelismus als Beseelung des im Menschen geheiligten Wortes *). — Der strengen Regel und Abgeschlossenheit der Kirche unterworfen, findet sie in der Heiligkeit des Kultus und in der religiösen Ergebenheit des Volkes ihre vollkommen hinreichende Gewähr. Die Meister geben sich in die tüchtigste und fleifsigste Schule und Zucht, und der Geist der Religiosität läfst sich in ihren Werken nieder; eine höhere Erudition, eine Rechtfertigung vor dem freien Weltgeiste — ist ihnen nicht Bedürfnifs. So bestimmt sich die musikalische Schriftstellerei in ihren ersten Anfängen zur Verbreitung jener Schule der Technik, die die einzige Ausstattung des Künstlers sein soll; sogar die äufserliche mündliche Lehrform soll (z. B. von Fux) in der Schrift beibehalten werden. —

Zu selbständigem freiem Genusse des Lebens erheben sich dann zuerst die Herrschenden mit ihrer Umgebung. Ihre Vorberechtigung stellt sich gesellschaftlich in der Assemblée dar, der Gesellschaft, die jeden niedriger Gestellten ausschliefst, jeden Standes-Gleichen aufnimmt, beides ohne Rücksicht auf die besondere Beschaffenheit und Geltung. Auch die Genüsse sollen Vorrechte oder doch Vorzüge sein; für die vornehmste Gesellschaft soll der kostbarste, ihr ausschliefslich erreichbare Genufs aufgefunden werden — und es tritt an die Stelle des Schönen und Wahren das Seltene. Die Kunst wird auf die Spitze des Künstlichen getrieben, Bravourgesang und Virtuosenspiel thun sich hervor, als die theuersten, nicht die reinsten und schönsten Gaben. So stellt sich der Assemblée musikalisch das Konzert gegenüber; auch die Oper entlehnt nicht nur ihre Fabeln aus der hohen Welt, sondern wird in Deutschland zuerst zu Hof-Prachtfesten benutzt. Die ehemaligen Hofopern in Wien, Dresden, Berlin zeigen sich uns als Veranstaltungen für den ausschliefslichen Genufs der Vorberechtigten an dem Gepränge mit kostbaren Kunstfertigkeiten und anderm Glanzstaate; ihre künstlerische Tendenz ordnet sich ganz unter die Laune und Mode der privilegirten Bezahler, und sie gerathen dahin, dramatisch geordnete Konzerte zu werden. Hier ist nun dem Künstler Gewandheit für die Einfälle des Hofluxus, und Schmiegsamkeit unter den Eigenwillen bald der Besteller, bald der kostbaren Exekutanten (denen die Kompositionen grofsentheils skizzenweis zu beliebiger abweichender Ausführung überlassen werden) nöthiger, als alles Andere — und eine tiefe Erkenntnifs des Geistes seiner Kunst das Entbehrlichste. Daneben richten denn die musikalischen Schriftsteller ihre Bestrebungen auf die Erweiterung der alten technischen Theorie, oder auf Versuche, die Erfahrungssätze derselben wissenschaftlich (mathematisch-physikalisch) zu begründen und in System zu bringen. Musikunterricht wird nur in der luxuriösern Erziehung der vornehmern Klassen als Zier und Auszeichnung begehrt, der Dilettantismus der eleganten Welt artet ganz der Bravour- und Virtuosen-Tendenz der Künstler nach, und weiset die alte Lehre und die daraus und darüber versuchten Theorien, ihm in der That unnütz, von sich, die denn dem Besitz der Gelehrten und dem Antheil Kunstverständiger ausschliefslich überlassen bleiben.

Eine neue Tendenz ist während dem langsam, aber sicher gereift und sieht ihrer Vollkommenheit und Herrschaft entgegen. Wie in der politischen Welt das Recht und die darin ruhende Freiheit des Menschen zuerst von Friedrich dem Grofsen in wahrhaft königlicher Weisheit und Tugend anerkannt und ausgesprochen*), anderwärts in verschiedener, oft gewaltsamer Weise errungen wird; so wendet sich alle Kunst immer bewufster und entschie-

*) Vergl. die Kunst des Gesanges vom Unterz. §. 749 u. f. §. 753. 757.

*) „Der König, erster Diener des Staats," Gegensatz zu „l'état, c'est moi," der ersten Losung zu Revolutionen.

dener zu dem Menschen, zu seinem freien und vollen Leben in Natur und Staat, und erkennt hier ihr unbegränztes Gebiet und das Recht jedes Menschen an sie. Die künstlerische Gesammtdarstellung des Lebens ist aber das Drama. So sehen wir die Tonkunst sich in ihren wichtigsten Bestrebungen aus Kirche und Konzertsaal der Oper zuwenden; auch in allen andern Richtungen erkennt sie Leben und Geist — den Inhalt des Lebens — als ihren Gegenstand, begreift sich in ihren frühern und spätern Formationen, und dringt zum Bewufstsein ihres Wesens und ihrer Aufgabe. Was bisher in unbegriffener Formation aus einer geregelten Technik oder aus Willkühr hervortrat, will nun geistig begriffen und zu Geisteszwecken erfunden sein; was früher nur das religiöse Interesse, später nur den Geschmack der Höfe zu befriedigen hatte, soll sich jetzt allen Interessen Aller widmen. Dieser Erweiterung des Gebietes antwortet ein über das ganze Volk verbreiteter Antheil. Die Tonkunst ist nicht mehr ausschliefsliches Gut der Künstler, oder ausschliefslicher Besitz der Vornehmern, Begütertsten; immer mehr wird ihre Erkenntnifs und Uebung als allgemeines Bedürfnifs und gemeinschaftliches Gut des ganzen Publikums erkannt. Am entschiedensten und fruchtbarsten erweiset sich auch hier die Sorge der preussischen Staatsregierung für allgemeinen Musikunterricht, Schul- und Kirchengesang; und — was früher nur unwesentliche Liebhaberei Einzelner war — die Dilettantenthätigkeit erhebt sich in Singakademien, Instrumentalvereinen, selbst an den Liedertafeln, vor allem in den grofsen, immermehr sich ausbreitenden Musikfesten zu hoher Bedeutung.

(Schluß folgt.)

II. Recensionen.

Six marches militaires pour le Pianoforte à 4 mains etc. par Ferdinand Stegmayer. Opus 8. Berlin bei Trautwein. Preis 25 Sgr.

Gefällige, übrigens leichte Waare. Den Kriegsbrand, den sie entzünden, wollen wir verantworten.

N.

Hymnes sacres par Cherubini, avec accompagnement de Pianoforte. No. 7. Motet: 1. Iste dies; — 2. venite, comedite; — 3. ave verum; — 4. o sacrum convivium. — Mayence, B. Schott. 2 Fl. 30 Xr.

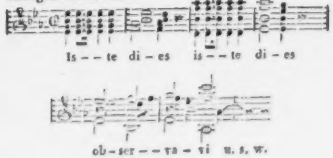
Vorliegende Motette, das siebente Stück einer gröfsern Sammlung Cherubinischer Kirchenkompositionen, besteht — wie selbiges auch bereits auf dem Titelblatt angezeigt ist — aus vier Hauptpartien. Die erste ist ein Chor aus Es-dur (C-Takt, Allegro moderato) der im vierzigsten Takte in B abschliefst, worauf das Bafssolo: venite, comedite panem meum eintritt. Bei den Worten: buccinate tuba, venite fällt der Chor wieder ein, nachdem das Solo nach G-moll geführt worden, von wo aus es zurück nach Es geht, in welcher Tonart nun (¾ Takt) der Satz ave verum corpus für die Sopranstimme behandelt ist. Auch diese dritte Hauptpartie der Motette endet wiederum in Es-dur und zwar im C-Takt. Beides, Ton- und Takt-Art sind gleichfalls für den letzten Chor: O sacrum convivium angewandt worden, der mit einem leicht fugirten Satz über die Worte: et mens impletur gratia schliefst. Aus der hier kurz angedeuteten Zusammensetzung des Ganzen fällt schon ins Auge, dafs die Tonart Es-dur vorherrscht — vielleicht zu sehr. Denn wenn gleich das stete Festhalten der Tonika in alten Kirchenkompositionen etwas Karakteristisches derselben ist, so bedarf es doch nur eines Blickes in diese Cherubinische Partitur, um einzusehen, dafs es sich hier um etwas anderes handele, als um die grandiose Gravität altkatholischer Mefsgesänge. Der Styl, in welchem diese Motette gehalten ist, ist so frei und ungebunden, wie es die Textesworte nur irgend zulassen, und wie ihn das musikalische Publikum bereits aus den Cherubinischen gröfsern Werken dieser Gattung kennt, mit dem Unterschiede, dafs wir in letzteren völlig ausgearbeitete Fugensätze, hier nur leise Andeutungen finden. Diese Freiheit der Schreibart — so scheint es dem Ref. — macht aber nicht nur eine gröfsere Verschiedenheit

der Tonart, wenigstens der Modulation zulässig, sondern sogar nothwendig, damit wir nicht auf einer Seite anstoßen, wo uns andrerseits ein unbegränztes Feld offen steht.

„Aber ist denn nun Cherubinische Kirchenmusik wahre und wirkliche Kirchenmusik?“ werden jene fragen, die nur Lotti, Palästrina etc. für Repräsentanten in diesem Gebiet der Tonkunst halten. Zuvörderst setze ich für die, welche etwa die Schreibart Cherubini's nicht kennen, zwei Stellen aus der in Rede stehenden Motette her. Ex ungue leonem; das Ganze ist diesem ähnlich durchgeführt:

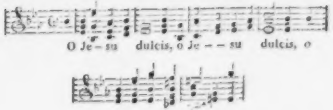
Aus No. 1.

Allegro moderato.



Aus No. 3.

Andante con moto.



Es ist gar nicht zu leugnen, daſs dergleichen Sätze eben so gut in den Konzertsälen, im Theater u. s. w., als in der Kirche gebraucht werden können; aber — Lotti und Palästrina haben freilich keine Opern geschrieben. — Klingt denn Jomellis Requiem irgendwie anders, als dies und jenes aus seinen Opern, klingt Händels Semele irgendwie anders als seine Oratorien? Haidns Opern (die freilich nicht sehr bekannt geworden) sind in eben dem Styl abgefaſst, als seine Messen, seine Schöpfung, Jahreszeiten. — Muſs denn der Opern- und Kirchengesang so scharf getrennt werden? Der Unterschied liegt ja schon im Texte. „Herr Gott dich loben wir“ darf freilich nicht so komponirt werden, wie: „Geliebte, ich bete dich an.“ Aber wenn nun ein Chor auf dem Theater zu singen hätte: „Herr Gott dich loben wir,“ müſste da der Komponist gleich den gewaltigen Unterschied zwischen Kirche und Theater recht fühlbar machen? Ref. ist der Meinung, daſs ein gut komponirtes Gebet der prima Donna seinen Platz eben so würdig in der Kirche ausfüllen wird, als im Schauspielhause. Man extendire dies nicht zu weit. Anpaucken und anblasen sollen wir freilich unsern lieben Herr-Gott nicht, und nicht jeder Opernkomponist wird seine dramatischen Arbeiten, wenn es anders der Text erlaubt, von der Orgel akkompagniren lassen dürfen, Rossini z. B. gar nicht. Aber der Eremit im Freischützen kann sich mit gutem Gewissen auf das Orgelchor hinstellen und zur Gemeine hinabsingen: „Leicht kann des Frommen Fuſs auch wanken“ u. s. w. Ref. wünscht auch hier, nicht mifsverstanden zu werden. Jetzt, nachdem diese Melodie in aller Welt Munde ist und ein jeder bei Anhörung derselben zugleich unwillkührlich an Aennchen, Max, Wolfsschlucht u. s. w. denkt, wäre es tolldreiste Verwegenheit, dergleichen zu exekutiren; aber wenn nun Weber's Freischütz nie und nirgend zur Aufführung gekommen wäre, wenn niemand auch nur eine Note daraus gehört hätte, würden wir jene Melodie anstöfsig finden, wenn sie Weber für dieselben Worte in irgend eine Kantate, Oratorium, Motette, hinverpflanzt hätte? — Ist denn unser Kirchenkultus noch derselbe, wie vor dreihundert Jahren? Warum soll denn die Musik in der Kirche dieselbe bleiben? (Es ist hier immer nur von der katholischen Kirche die Rede.) Wir sind ja Menschen, der Veränderung unterworfen, ändern und modeln fort und fort; nur die äufsere Gottesverehrung soll unverändert bleiben, weil Gott selbst ewig und unveränderlich ist? Wird er es dadurch etwa weniger, wenn wir Cherubini's Kirchenmusik statt Lottischer singen? Komponirt Cherubini solche Kirchenmusik, wie er es wirk-

lich thut, so ist dies das sicherste Zeichen, dafs er sich daran zu erbauen glaubt und andere mit ihm. Glaubt er dies aber, er — dem die uralten Gesänge der katholischen Kirche wahrlich nicht unbekannt sein werden — so legt er dadurch Zeugnifs ab, dafs ihm diese Kompositionen für die jetzige Generation nicht genügend scheinen und daran hat er gewifs und wahrhaftig Recht. Der gebildete Musiker wird in ihnen Meisterwerke der Kunst finden, aber die Menge kann durch dergleichen ihr Unerhörtes und Fremdartiges nur von der Andacht ab-, nicht zu ihr hingezogen werden. Welcher Prediger erbaut mehr, der, welcher in unverständlichen Phrasen seine Rede abdeklamirt, oder der, welcher sich herunterläfst zu dem Ideenkreise seiner Zuhörer, und mit ihnen die Sprache des gemeinen Lebens spricht, aber in dieser die heiligsten Wahrheiten unserer Religion zu erklären sucht. Gewifs der letztere. — Die Kanzelvorträge der frühern Jahrhunderte passen nun und nimmermehr für unsere jetzige Zeit; im dreifsigjährigen Kriege war es sogar Sitte, die skandalösesten Stadt-Geschichten in der Kirche zur Sprache zu bringen und die gefehlt habenden auf diese Art zu bestrafen. — Wenn wir das jetzt thun wollten! und doch redeten die Pfarrer damals über dieselben Textesworte, welche den unsrigen zur Grundlage ihrer Predigten dienen. Warum soll es denn mit der Musik anders sein! Requiem äternam etc., Gloria in excelsis etc., Magnificat etc., alle diese Kirchengesänge waren schon vor einigen Jahrhunderten bekannt; sie bilden den Text unsrer Kirchenkompositionen; die Ausarbeitung desselben will — nicht weniger wie es mit Kanzelvorträgen der Fall war — jetzt eine andere sein als damals. Künftig ein Mehreres und Näheres hierüber.

Uebrigens ist Cherubini nicht ohne Nachfolger geblieben. Bernh. Klein scheint den Ansichten seines Lehrers getreu zu sein und hat dies durch ein kürzlich bei Trautwein erschienenes 6stimmiges Magnificat*) zum Theil bewiesen. 4.

*) Ausführliche Anzeige dieses bedeutenden Werkes ist in Kurzem zu erwarten. D. Red.

III. Korrespondenz.

Frankfurt am Main, im Dezember 1826.

Wenn nicht der Winter mit seinem allezeit willkommenen Gefolge von musikalischen Zugvögeln nun auch bei uns eingekehrt wäre, dann würde ich Ihnen eben so wenig Erfreuliches als Bedeutendes aus dem hiesigen Kunstleben zu referiren haben; denn in den Künsten sind wir hier, wie sie schon wissen, verhältnifsmäfsig ganz unverhältnifsmäfsig zurück, auch nicht etwa nur gegen Ihre Königsstadt sondern selbst gegen die andren schwesterlichen Freistädte, wie z. B. Hamburg und Bremen. Aber ich werde Ihnen davon nun kein Wort mehr schreiben, denn es kann nicht frommen, weil die Ursache zu tief liegt, gleichsam mit dem reichsfreistädtischen Bürgersinn aufgewachsen ist; nur mit dem Unterschiede, dafs dem Stamme des letztern im Laufe der Zeit verschiedene, so zu sagen, edle Reiserchen aufgepfropft worden und auch gedichen sind, während jene wild fortgewachsen ist, bis in unsere Tage herein, obgleich ein Dalberg einst manch gutes Auge einzuokuliren versucht hatte. Wo aber eines solchen Pflegers Bemühungen fruchtlos bleiben, da ist sicherlich Grund und Boden schlecht und das eben ist's, was ich beklage: In Frankfurt ist kein wahrer Kunstsinn, darum gedeiht die Kunst hier nicht, bei allem Reichthum an Mitteln.

Das erste nennenswerthe Konzert dieses Winters gab der berühmte Herr Iwan Müller, in Verbindung mit der Familie Weixelbaum. Hrn. I. Müllers Virtuosität ist ausserordentlich grofs und sein Vortrag ächt künstlerisch. Dabei unterstützt ihn der herrlichste Ton und auch seine Kompositionen haben nicht wenig Antheil an dem grofsen Erfolge, mit welchem er sichtbar auf das Gemüth aller Zuhörer wirkt, obwohl sie als Kunstwerke der musikalischen Komposition nicht eben möchten zu empfehlen sein.

Das zweite unserer Winter-Konzerte veranstaltete Herr Ferd. Ries am 4. November im Saale des rothen Hauses, und wenn ich Ihnen Näheres darüber mittheile, so hoffe

ich, dafs mich deshalb sowohl der Mann und seine Leistungen, wie der Umstand, dafs er jetzt über Leipzig und Dresden nach Berlin zu reisen gedenket, rechtfertigen werden.

Herr Ries lebt seit wenigen Jahren in unserer Nähe in Godesberg bei Bonn, am Rhein, und war darum hier als Mensch und Künstler wohlbekannt, mehr doch als Komponist, als als Pianofortespieler. Es hatte sich ein glänzendes Publikum versammelt, aber — er fand keinen grofsen Beifall bei der Menge. Mir scheint, weniger, weil man das Eigenthümliche seines Spiels erkannte, als vielmehr, weil er sein ächt englisches Pianoforte spielte, dessen Klangfarbe — timbre — zu sehr absticht gegen die der hier so sehr beliebten Streicherschen Flügel aus Wien. Der Ton des englischen Flügels ist mehr dick und dumpf, während der Streichersche hell und scharf tönt. Uebrigens ist das Spiel des Herrn Ries allerdings, selbst bei der vollendetsten technischen Ausbildung, nicht grofs zu nennen, und effektuiren wird es wol nie, da ihm das schönste Requisit, ächte künstlerische Begeisterung mangelt. Es ist dies aber ein Mangel, über welchen die Freunde des Komponisten Ries um so mehr erstaunen mögen, als der gediegene Mann da, namentlich in seinen Symphonien etc., eine so reiche Phantasie, wie tief innige Gemüthlichkeit ausspricht. Auch die freie Phantasie, welche Herr Ries vortrug, hat uns nicht lebendig ergriffen, keinen Total-Eindruck hinterlassen, Zwar gab es der schönen Gedanken manche und gar freundliche Anklänge; aber der Götterfunke, die Liebe hatte sie nicht entzündet, sie kamen nicht vom Herzen! — So viel es daneben nun aber irgend möglich ist, erfreute Herr Ries durch die trefflichen Kompositionen, die er uns zu hören gab. Es war ein noch ungedrucktes, sein neuestes Konzert, betitelt: „Gruſs an den Rhein“ und ein Rondo brillant, beides ganz trefflich gedachte und reich ausgestattete Kunstwerke in der bekannten Art dieses Meisters, welche allerdings vielfältig an den ruhmgekrönten Beethoven, den Lehrer unseres Ries, erinnern. — Auch ein Quartett aus G-moll, noch ungedruckt, hat Herr Ries uns hören lassen und reichen Beifall geerndtet durch die kunstreiche Benutzung der wenigen Instrumente zu den herrlichsten Wirkungen. Es ist ihm dabei offenbar Spohr ein Vorbild gewesen, wenigstens, was die Form anlangt. —

Von unserer Oper habe ich Ihnen nur die Neuigkeit zu berichten, dafs für die Stellen der abgegangenen Dem. Heinefetter und der jetzt abgehenden Dem. Bamberger, zwei Dlles. Noisten nebst Mutter gewonnen sind. Beide Damen sind noch sehr jung, berechtigen aber zu den besten Hoffnungen, da sie mit einem sehr angenehmen Aeussern treffliche Stimme, lebendiges und doch bedachtes Spiel, verbinden. Sie sind bisher immer mit grofsem Beifall aufgetreten; und das ist gewifs der sicherste Beweis ihres entschiedenen Berufs, da sie die Nachfolgerinnen zweier hier so sehr beliebten Künstlerinnen sind.

Herr Hauser, der ja auch vor Kurzem bei Ihnen war, gastirt jetzt hier und wird wahrscheinlich engagirt werden. Der Cäcilien-Verein hat auch zwei Konzerte veranstaltet und den Messias und die Schöpfung, begleitet von mehrern Flügeln und einem Kontrabafse, ganz trefflich ausgeführt. In diesen Tagen erwarten wir Mad. Katalani, aber es ist noch sehr ungewifs, ob sie ein Konzert wird geben können, da hier nur selten ein Tag der Woche von der Theater-Direktion fremden Künstlern überlassen wird. Eigentlich sähe es gedachte Direktion am allerliebsten, wenn gar keine Konzerte gegeben würden, damit die Theaterkasse nur immer hübsch im Stande bliebe — möchte es dort auch noch so schlecht stehen. Darin liegt denn auch noch manche Ursache verborgen, dafs es fremden Künstlern hier nur höchst selten gelingt. Auch Mad. Katalani hat das schon erfahren. Als sie das letztemal hier war, mufste sie sich ein Musik-Corps aus Mainz kommen lassen.

Der Allgemeine musikalische Anzeiger, welcher seit Juli 1826 bei A. Fischer erscheint, wird auch künftiges Jahr fortgesetzt, da er eine gute Aufnahme gefunden hat.

Die alte Gaylsche Musikhandlung ist ge-

fallen, aber es ersteht aus ihren Trümmern schon wieder eine neue, auf welche B. Schotts Söhne grofsen Einfluss zu haben scheinen.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Eingesandt.)

Sie mahnen mich an eine alte Schuld; Sie erinnern mich, dafs ich Ihnen, noch ehe des Kapellmeisters Ritter Morlacchi Theobald hier auf die Bühne kam, versprochen habe, Ihnen über die Darstellung und den Erfolg dieser Oper etwas mitzutheilen, und dafs ich dieses Versprechen aus Trägheit bis jetzt unerfüllt gelassen habe. Nun denn, ich erfülle mein Versprechen in Folgendem.

Wohl wünschte ich, über den Erfolg dieser Musik Günstigeres berichten zu können: denn das Leipziger Publikum hat offenbar in den beiden seit dem 13. Novbr., an welchem Tage die Oper in Scene ging, bis jetzt statt gefundenen Vorstellungen der Komposition sehr geringe Theilnahme geschenkt, ja dieselbe im Ganzen gewissermafsen gemifsbilligt, da in der ersten Vorstellung wenigstens von den Musikstücken des ersten Aktes nur einige und nur von einigen applaudirt wurden, und, obwohl im zweiten Akt alle bedeutendere Stücke Beifall erhielten, doch beim Fallen des Vorhanges kein Zeichen allgemeiner Zustimmung sich hören liefs. Sie könnten glauben, dies habe an Mängeln der Darstellung gelegen, aber ich kann Ihnen versichern, dafs diese von dem besten Willen des Sänger-Personales rühmliches Zeugnifs gab, und dafs auch das Orchester in der ersten Vorstellung mit Achtsamkeit und Genauigkeit vortrug — welches in der zweiten weniger der Fall war. Ebenso war die Leitung des Ganzen durch Herrn Musikdirektor Präger sehr umsichtig und verständig, auch in den Tempi der Intention des Tondichters gemäfs, bis auf einige Stretta, in welchen die minder sangbare deutsche Sprache der gesteigerten Wirkung durch gröfseres Stringiren sich entgegenstellt. Nun, werden Sie sagen, so geben Sie mir von dieser geringern Wirkung eines Werkes Rechenschaft, welches in ganz Italien und fast auf allen italienischen Bühnen aufser Italien, in Madrid, Lissabon London etc., eine grofse Wirkung gemacht hat. Ich will es versuchen.

Man scheint in Leipzig überhaupt, wie soll ich mich ausdrücken, etwas ungelenk zu sein, wenn es darauf ankommt, sich in das Prinzip der musikalischen Tondichtkunst zu versetzen, welches den Werken der italienischen Tonsetzer zum Grunde liegt; und ein solches Versetzen ist doch wohl nöthig, um ein gerechtes Urtheil zu fällen. Es wäre wol eben so thöricht zu verlangen, dafs die Italiener, bei denen Musik noch mehr etwas Volksthümliches ist, als bei den Deutschen, sich par force zu der deutschen Grundlichkeit und zuweiligen Trockenheit in der Musik biegen sollen, als zu verlangen, dafs allen Bäumen eine Rinde wachse. Erinnern Sie sich hierbei, was unser verehrter Freund, der Herr Hofrath Wendt in seiner Bearbeitung der Stendhalschen Vie de Rossini über diesen Gegenstand sagt. Und nun erlauben Sie mir, aus meiner Erfahrung hinzuzusetzen, dafs von denen hier in Leipzig gegebenen Rossinischen Partituren nur Tankred und der Barbier von Sevilla, und auch diese nur, wenn durch Mitwirkung ausgezeichneter fremder Virtuosen, wie der Grünbaum, Vespermann, Seidler, Fischer's ein ausserordentlicher Reiz entstand, grofsen Beifall erhalten haben, die diebische Elster fast spurlos vorübergegangen ist, das Fräulein vom See, nachdem es ein paar Mal durch das Schaugepränge neuer Dekorationen als Zugstück gewirkt hatte, kein volles Haus mehr macht, die Italienerin in Algier aber, trotz des frischen und heitern Lebens, welches in dieser Posse blüht, fast gemifsbilligt worden ist. Bei dieser Opposition des Theater-Publikums gegen italienische Musik (denn auch die älteren italienischen Opern wie Sargin und Camilla würden jetzt wohl kaum mehr goutirt werden) kann man fragen, ob der Unternehmer Recht hatte, mit dem Tebaldo einen neuen Versuch zu machen. Ich meine: ja! sehr Recht! zwar nicht für sein Interesse — doch an dieses denkt der einsichtsvolle Unternehmer der hiesigen Bühne zuletzt — aber für die Ehre des Institutes, welchem es ziemt, sich an Kunstproduktionen aller Art, nur nicht an schlechten, zu versuchen; und für schlecht konnte doch dem Unternehmer eine Oper nicht erscheinen, welche an so vielen Orten mit Beifall gekrönt worden war.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 10. Januar. Nro. 2. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen?

(Schluß aus No. 1.)

Ueberall und in allen Beziehungen offenbart sich aber die Vorahnung und das Erwachen des neuen Geistes zunächst in Streit und zweifelndem Schwanken zwischen Extremen.

Die Kirchenmusik hat sich in unsern Tagen vielfach, bald mit dem Inhalt der neuesten weltlichen Musik erfüllen wollen, wie Cherubini's neueste Kirchenkompositionen bethätigen, bald statt des allgemeinen Glaubens die subjektive Empfindung oder Ahnung eines Einzelnen ausgesprochen, wie in Feska's gefühlvollen und in des großen Beethoven mystisch-ahnungsreichen Kompositionen für Kirche und Andacht*) geschehen. Dem entgegen hat ein geistreicher Freund der Tonkunst**) mit der Zustimmung einer zahlreichen und ansehnlichen Partei zu der ältesten Kirchenmusik, als der einzig reinen und würdigen, zurückgerufen. Entscheidung des Streites und Einigung ist nicht eher zu erwarten, bis man sich von beiden Theilen über das gegenseitige Recht und das eigentliche Wesen der Sache auch für unsere Tage verständigt hat. — Es sei hierbei einer unterstützenden Neben-Thätigkeit erwähnt: des Hervorrufens alter Meisterwerke in das öffentliche Leben. Wie wenig man sich versprechen darf, wenn sie im Besitz Einzelner bleiben, hat ein Jahrhundert bis heute gezeigt. Die einzelnen glücklichen Besitzer haben nichts gegen das Verflachen der Musik, gegen das Aufgeben des schon vorhandenen Trefflichen für ungleich Schwächeres gethan; man ist nicht einmal zu einer Geschichte der Musik gekommen, die von dem ihr inwohnenden Geist in seinen successiven Gestaltungen und Verwandlungen Kunde gäb' — und in der That hätte auch eine solche Geschichte nicht mehr Bedeutung, als ein Mährchen, so lange ihre wichtigsten Urkunden, die Kunstwerke, unzugänglich sind. Um aber den Verlegern die Herausgabe der Alten möglich zu machen, muß man sich über ihre Bedeutung für unsere Tage allgemein verständigen.

Das Konzertwesen hat in neuerer Zeit mit der Musik überhaupt an Ausdehnung gewonnen und an Stabilität und Sicherheit offenbar verloren. Mit dem Begehr nach seinem Genuß ist fast von allen Seiten Unbefriedigung an seinem dermaligen Inhalt und der Anordnung vergesellschaftet; Freunde der Kunstkultur möchten seinen Untergang wünschen, wenn sich nicht seine dereinstige Bedeutung und Wichtigkeit voraussehn ließe? Wie lange aber sollen noch die gutwilligen Konzertbesucher ihre Einbildung, an einem Vergnügungsorte zu sein, mit tödtlicher Langweile bezahlen? Wie lange noch so viele sonst wackere Konzertgeber Mühe und Qual, Geld und Hoffnung verlieren? Wie lange noch ein in seinem Grunde treffliches und unentbehrliches Kunstinstitut als Verführungsort zu künstlerischer

*) Neben seinen Messen ist auch sein Oratorium: „Christus am Oelberge," und die Komposition Gellertscher geistlicher Lieder gemeint.

**) Der Verfasser der Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst."

Seichtigkeit, Zerstreuung, Gedanken- und Herzlosigkeit und zu schwächlichem Sinnenkitzel dienen? Nicht das Wort*) oder der gewagte Versuch eines Einzelnen wird hier Besserung bringen; das eingewurzelte und verbreitete Uebel erwartet seine Ausrottung nur von allgemeiner Uebereinkunft.

Die Oper bietet das Gemälde der größten Unsicherheit. Wenn man auf den besten Theatern Gluck, Mozart, Weber, Spontini, Rossini, Spohr, Auber, die andern Pariser und die neuen Wiener Komponisten, Angely'sche und ähnliche Liederspiele, veraltete Singspiele und Opern, und jene unsäglich absurden neuen Melodramen neben einander erscheinen sieht: so vexire man sich nicht selbst mit dem Vorwande löblicher Vielseitigkeit; diese umfaßt nur das verschiedenartige Gute, nicht neben dem Guten auch alles Schlechteste — der Bühnen nicht zu erwähnen, die das Letztere ohne das Erstere festhalten. Das verschiedenartige Gute vereinigt sich aber nur dadurch zu einer befriedigenden Wirkung, daß man jedes in seiner Weise erkennt und zur Geltung bringt; wieviel bleibt noch zu thun, bis man, statt Spontini, Rossini und Andere zu lieben oder zu hassen, sie kennt! Neigung und Abneigung aber sind wandelbar und subjektiv; Erkenntniß steht und wirkt für das Allgemeine. Hier ist das Interesse aller gleichmäßig in Anspruch genommen. Unsre Künstler müssen sich überzeugen, daß in den eingedrungenen schlechten Werken durchaus auch ein Wirksames, das Publikum Gewinnendes liegen müsse, das sie nicht ohne ihren eigenen Nachtheil blindlings verwerfen dürfen, sondern vor allem erkennen und, so weit es gut und ächtlich ist, annehmen sollen. Die Direktionen sind ihres Vortheils nicht anders sicher zu stellen, als daß man sich allgemein über den Inhalt und Gehalt der heterogenen Gegenstände ihrer Wahl und Thätigkeit verständigt. Das Publikum, dessen Mehrzahl leicht Gutes und Schlechtes zusammenwirft und sich nach einem allgemeinen unerörterten Eindrucke bestimmt, kann in diesem Schwanken der Ausführenden, in diesem Zusammenströmen der fremdartigsten und zum Theil schlechtesten Materien nur von gemeinsamen und öffentlichen Erörterungen die Zurückführung auf das Bewußtsein seines wahren Interesses empfangen. — Seine Fähigkeit, Stimmung, Bildung, Theilnahme an den verschiedenen Orten ist für Künstler und Kunstbildung höchst beachtenswerth; ohne bestimmte Kenntniß des dermaligen Zustandes keine Sicherheit des Wirkens.

Das Unterrichtswesen endlich theilt die Gährung und Spaltung, die wir überall wahrgenommen haben. Neben der alten, rein technischen Schule, die den Jünger der Tonsetzkunst sofort zur Ausführung anleitet und sich wesentlich auf Regelung der Folge seiner Beschäftigung (die Zucht der alten Meister) und auf beiläufige gelegentliche Bemerkungen beschränkt, versucht sich eine mehr wissenschaftliche Lehrweise, die unzweifelhaft zu einem Fortschritte gedeihen wird, wenn sie auch bis jetzt noch keinen so glänzenden Erfolg aufzuweisen hat, als die alte Schule neuerdings durch Herrn Professor Zelter an seinem eben so meisterhaft arbeitenden als genialen Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy. Noch auffallender ist die Abweichung der Logier'schen Methode gemeinsamen Unterrichts in Harmonik und Pianofortespiel von der bisher gewöhnlichen nur auf einzelne Schüler anwendbaren, größtentheils methodlosen Unterweisung geworden. Was bisher*) darüber geschrieben, kann nur als Einladung zur Aufmerksamkeit und als Vorbereitung zu einer Prüfung des Bisherigen und des Neuversuchten angesehen werden. Entscheidende Erörterungen werden erst mit der versprochenen Herausgabe des Logier'schen Werkes eintreten und die Sache hoffentlich auf das Erwünschteste fördern, möge sich nun die Entscheidung mehr oder weniger zu Logiers Ansicht neigen. Gleiche und vielleicht noch höhere Bedeutsamkeit könnte sich

*) Vergl.: „Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in großen Städten." In No. 44 und 45 des zweiten Jahrganges der Zeitung.

*) Unter Andern in No. 4 bis 6, 8 bis 10 des zweiten Jahrganges der Zeitung.

das Unternehmen des Musikdirektors Urban in Elbing (einer Gesammtunterweisung in Setzkunst und Orchesterspiel auf verschiedenen Instrumenten) erwerben — eine bis jetzt anderwärts kaum erwähnte Angelegenheit. *) — Rechnen wir hierzu, wie auf der einen Seite nicht selten, namentlich von modernen Klavier- und Gesanglehrern, schon die Meisterwerke der nächsten Vergangenheit den Modespielsachen von Gestern nachgestellt werden, von der andern Seite mit eben so unberechtigter Einseitigkeit von allem Neuen, ja vom Schaffen zu dem Alten und Aeltesten zurückgerufen wird — erwägen wir, dafs die mehrfachen so hochwichtigen Vorbereitungen und Grundlegungen zu einer allgemeinen Vorbereitung musikalischer Kultur im Volke in eine so vielfältig bewegte und entzweite Zeit fallen: so erscheint auch hier das Ringen seiner Beendigung in friedebringender, sicherheitsvoller Erkenntnifs bedürftig und entgegengereift. — Die Beschäftigung musikalischer Vereine, Familien und der Einzelnen, bis jetzt der Entscheidung des Ungefähr's und des unbewufsten Geschmacks überlassen, erwartet damit zugleich Regelung und höhere Wirksamkeit. — Ist man doch in evangelischen Landen noch nicht einmal über die Stelle, die der Kirchenmusik wesentlich im Gottesdienste (jetzt steht sie meist neben dem Gottesdienste) gebührt, und über ihre eigentliche Richtung im Einklange mit der übrigen Feier, zu allgemeiner und erschöpfender Verständigung gekommen — hat noch nicht einmal unternommen, den gröfsten Werken unserer Kirchenkomponisten, den Messen, Psalmen, Kantaten und geistlichen Oratorien des grofsen musikalischen Evangelisten Johann Sebastian Bach, des wahrhaft protestantischen Händel und Anderer, Zugang in den Kreis der öffentlichen Erbauungsakte zu öffnen! Wird doch die Seichtigkeit und Unhaltbarkeit unsers Konzertwesens von den Konzertgebern selbst nicht geleugnet, sondern höchstens mit individuellem Unvermögen, alle Hindernisse für das Bessere zu besiegen, entschuldigt! Ist unser Theater doch wirklich so tief verderbt, dafs kein Kunstwerk den Wettstreit mit der französischen Affenkomödie besteht!

Auch den Künstlern ist allgemeines Fortschreiten zu höherer Erkenntnifs unentbehrlich; in ihnen selbst, wenn sie ihrer hoher gebildeten Zeit so genügen wollen, wie unsere Vorgänger der vergangenen — im Volke, wenn sie in ihren höhern und werthern Intentionen bald und allgemein genug verstanden sein wollen. Und dies ist ja, denk' ich, jedem Künstler der erste Wunsch — von denen, die nach aufsen gehn. Man täusche sich hierbei nicht mit jenen oberflächlichen Gemeinsprüchen: die Auffassung der Kunstwerke sei Sache des Gefühls, der Natur, und was dergleichen mehr. Gefühl und Natur des Menschen selbst sind ja himmelweit jenem rohen Anfang des Kindesalters enthoben. Man versuche, ob unsere gröfsten Kunstwerke aller Gattungen dem unentwickelten Gefühl nur zugänglich sind, der Unbildung mehr, als etwa einzelne Anklänge bieten, ihr innerstes und köstliches Wesen jemand erschliefsen, der nicht die Bildungsstufe ihres Schöpfers theilt! Und welchen dringenden Anlafs, allgemeine Höherbildung zu wünschen und zu befördern, bietet unsern Tonkünstlern die heutige Entartung der Bühne! Wenn die Direktionen den Vorzug ihrer Joko's und sonstigen Armseligkeiten vor bessern Werken mit Berufung auf den Geschmack und die Theilnahme des Publikums entschuldigen: welche Waffe bleibt dagegen, als den fähigen Theil des Publikums auf eine Bildungsstufe zu fördern, die jene Nichtigkeiten verbietet? Wenn man unsre Sänger und Sängerinnen in Rossini und Meyerbeer selig entschlummern sieht: wie kann man hoffen, sie nur zu der Annahme des Bessern, geschweige zu wirklichem Eingehn und angemessener Ausführung desselben zu bringen, wenn nicht sie mit dem ganzen Publikum zu einer den höhern Kunsttendenzen entsprechenden Bildung gefördert — oder endlich die säumigen und untüchtigen mit dem Vordringen der bessern erübrigt werden?

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 41 S. 331, dritten Jahrg. No. 45 Seite 360.

Doch wozu diese Nöthigung? Die unabweislichste liegt in dem Begehr des Publikums. Mit dem verbreiteten Antheil an der Tonkunst ist auch das Bedürfniss, über sie zur Erkenntniss zu kommen, allgemein geworden. Es fragt sich nur noch, welche Quellen dieser Erkenntniss offen stehn und noch zu öffnen sind? —

Unsre theoretischen Schriften — abgesehen davon, dass sie ein Studium erfodern, das man nicht leicht einem andern, als dem Musiker selbst zumuthen darf — reichen keineswegs bis zu dem Punkte, auf den die Erudition für Musik sich stellen will. Ja man muss, ohne ihrer Verfasser Verdienst zu schmälern, ihren grösten Theil als nothwendige Vorarbeiten zu einer durchdringenden Kunsterkenntniss karakterisiren und wird sich in den lebhaftest interessirenden Angelegenheiten unserer Zeit, namentlich im Fache der Oper, ganz von ihnen verlassen sehn. Die unzähligen Verirrungen in deutschen Opern der neuesten Zeit sind unter andern auf diese Rechnung zu setzen. Es wird noch vielfacher Vorbereitungen und längerer Zeit bedürfen, ehe die Theorie in selbständigen Schriften bis zu einem uns gegenwärtig befriedigenden Punkte fortgeführt ist. Bis dahin und selbst neben gröfsern Vorschritten der Theorie werden sich stets zahlreiche Aufgaben stellen, die eine abgesonderte Losung nicht nur zulassen, sondern auch fodern. Hierhin gehören namentlich alle auf ein Einzelnes gerichteten Betrachtungen — alle Kritik. Beschäftigt, ein Einzelnes in seinem Wesen erkennen zu lassen, erhöht sie die Auffassungsfähigkeit, fördert den Künstler zu raschem Erkanntwerden und zu eigner Erkenntniss, liefert Stoff für allgemeinere Betrachtung, für geschichtliches und philosophisches Zusammenfassen. Für den Künstler selbst, dessen Aufgabe es eben ist, unter Leitung der Idee Individuelles zu schaffen — und für das Publikum, das nur durch Auffassung des einzelnen vorstehenden Kunstwerkes zu Genuss und höherer Erkenntniss gelangt, kann es keine wirksamere Lehre geben, als die an Einzelnes sich anknüpfende und daran sich erläuternde, mit der eignen Anschauung zusammenschmelzende Kritik. In einer solchen liegt die eine Hauptkraft der alten Schule, aus der unsere grösten Meister hervorgetreten sind. Was sie am einzelnen Schüler übte und der Einsicht des einzelnen Lehrer anvertraute, ziemt sich jetzt, nach Maasgabe der allgemeinern und höhern Erkenntniss unserer Zeit, für alle zu verwalten und auf allgemein haltbaren Grund zu heben. Wir haben daneben noch nachzuholen, was unsere Vorgänger in ihrem isolirten Wirken nicht zu gewähren vermocht: eine geistige und wahrhaft künstlerische Erkenntniss der alten Werke. Es ist nicht genug, sie zu empfehlen und es würde nicht genug sein, sie herauszuheben: man muss ihren Geist, ihre Geltung und Anwendbarkeit offenbaren, um sie den Zeitgenossen als ein offen, nutzbares, nicht als verschlossenes Buch, zu schenken.

* * *

Alle diese so zahlreichen und wichtigen Angelegenheiten nehmen, wie sie das allgemeine Interesse aller Musiker verdienen und besitzen, so die gemeinschaftliche thätige Theilnahme aller in gerechten Anspruch. Kein Einzelner kann ihnen, der Obliegenheit Aller, gewachsen sein, kein Einzelner kann für die Verpflichtung Aller einstehen wollen; dem gemeinschaftlichen Interesse antwortet befriedigend nur gemeinschaftliche Thätigkeit — ja diese ist die Blüte des Erstern. Selbst das Einzelne erhält seine vollkommene Wirksamkeit erst aus dem Verband mit den Leistungen aller, und die vereinzelten divergirenden Richtungen der Einzelnen fügen sich um einen Mittelpunkt zu einheitsvollem Ganzen; jeder lernt im Andern auch sich kennen und gleicht an der Einseitigkeit des Andern die seine aus. Denn Einseitigkeit mit ihrem ganzen Gefolge hat ihren Ursprung in Absonderung und ihr Heilmittel in Gemeinsamkeit; — unsere Kirchenmusik würde nicht zum Theil vertrocknet, zum Theil operhaft geworden sein, wenn sich die rechte Erkenntniss der Oper und Kirchenmusik erhalten hätte; unsere Opern würden nicht so oft halb undramatisch, halb

unmusikalisch gerathen, wenn man nicht so häufig Theater und Musik, eins um das andre vergessen hätte, unser Unterrichtswesen würde viel allgemeiner auf ein bestimmtes Ziel gerichtet worden sein und ganz andre Resultate gebracht haben, wenn nicht die theoretischen Lehrer um ihr System und die praktischen um ihre individuelle Richtung oft alle andern Tendenzen übersehen hätten.

Somit ist nun für die Theilnahme und Leistung Aller auch ein gemeinschaftlicher Ort der Rede und Berathung nothwendig, und die musikalische Zeitung ist dazu bestimmt. Mit ihrer Stiftung kann nicht der Sinn verbunden werden, als sei sie das besondere Werk und Eigenthum, das ausschliefsliche Organ des Redakteurs, oder Einiger mit ihm Vereinigten. Sie bietet sich allen dar, die für die Sache zu reden haben, allein sie verpflichtet auch Alle zur Mitwirkung, die deren fähig sind und sich zu dem gemeinschaftlichen Interesse bekennen; besonders die Musiker, vor allen andern aber die schaffenden Künstler, die ja mit dem Wesen der Kunst aus eigner Anschauung und wahrem Hineinleben am vertrautesten sein müssen. Nur wenn sie, die fähigsten, und jeder nach seinem Vermögen, zusammenwirken: nur dann ist die Schuld gelöst, die uns allen unsre Zeit auferlegt.

Soll die Aufklärung über Musik noch länger den Unterhaltungsschriften der Nichtmusiker überlassen bleiben? Aller von ihnen so zahlreich ausgehenden Mifsverständnisse und Irrungen sind die Musiker schuldig, solange sie nicht das Ihrige für das Bedürfnifs ihrer selbst und der Zeitgenossen thun. — Soll das Urtheil über Kunstsachen länger den Unterhaltungsjournalen überlassen bleiben, denen ihrem Wesen nach die Kunst nur als Konversationsartikel dient? Welche Bedeutung kann für den Künstler an und für sich ein Urtheil haben ohne Beweise — denn die läfst der Raum und die vielseitige Tendenz jener Blätter nicht zu — meist von einem ungenannten Verfasser und unter der Autorität eines Redakteurs, der sich selbst nicht zu den Musikern zählt, und gleichwohl die Kompetenz des Urtheilers verbürgen soll? Und dennoch gebührt ihnen — deren Aussprüche nur als Wiederhall schon begründeter Kunsturtheile ihre wahre Bedeutung und Geltung finden können, die auszeichnende Anerkennung, nach dem Vermögen und Sinn ihrer Unternehmungen für das Bedürfnifs der Zeit thätiger gewirkt zu haben, als die zunächst Verpflichteten.

Oder aber: wollen die in das Leben der Kunst Eingedrungenen, wollen vor allen die Komponisten länger jener schulmeisterischen und todten Kritik das Feld lassen, die — lange genug unter den Musikern herrschend — ihre lebendigen, freiem Geist und Gefühl entsprungenen Werke nicht anders zu würdigen weifs, als nach dem Mafs übelbegründeter grammatischer Regeln und abstrakter, todter Formulare? Längst hat sich diese musikalische Scholastik für Publikum und Künstler unbefriedigend erwiesen, längst ist tausendfältiger Widerspruch gegen sie aus den Werken aller der gröfsten Künstler laut geworden. Wer kann dringendern Beruf haben, hier zum Rechten zu führen, als die Künstler? Nicht Geringschätzung oder Leidenschaft gegen die irrende Kritik, sondern allein Gründung einer bessern, wahrhaften, kann hier zum Guten, die Künstler selbst und das Publikum zu ihrem Rechte fördern. Dies kann nicht verkannt werden: Kritik wird begehrt und geleistet und dabei wird und mufs es bleiben — so thue denn jeder das Seine, sie zu verbessern und dahin zu heben, wo sie seiner höhern Idee entspricht. Solcher Förderung hat die musikalische Zeitung sich zu unterziehen gewagt und höherer Förderung wird sie selbst sich gern unterwerfen — befriedigt, wenn sie ein Zusammenwirken der Tonkünstler hervorgerufen hat, nach dem Vorbilde unserer ersten Dichter, Lessings, Wielands, Schillers, Göthes — nach dem Vorbilde trefflicher Tonkünstler, Reichards, Karl Maria Weber's und andrer. Wer möchte eine Thätigkeit nicht wichtig und ehrenvoll, wer möchte sich ihr überhoben glauben, der solche Männer einen ansehnlichen Theil ihrer Kraft gewidmet? —

Oder wollen sich Tonkünstler noch län-

ger mit dem Vorurtheil täuschen, schriftstellerische Beschäftigung störe sie im Schaffen? Dieser Vorwand kann nur einen zweifachen Sinn haben. Entweder soll man glauben, sie wären unausgesetzt mit Kunstschöpfungen erfüllt; das haben aber die fruchtbarsten Geister in allen Künsten nicht von sich behaupten können, und es ist der Natur der Sache nach undenkbar. Oder sie halten die Richtung auf schriftstellerische Thätigkeit für zu heterogen mit der künstlerischen und darum störend, etwa weil ihnen Kunst eine Angelegenheit des unbewußten Gefühls, der Eingebung u. s. w. sei. Nun frage nur jeder, der ein Kunstwerk von einiger Bedeutung geschaffen, sich selbst aufrichtig: ob sein Werk denn wirklich reine Eingebung und reine Gefühlssache sei, ohne Mitwirkung des Geistes, ohne Vorstudium, ohne Ueberlegung? Man frage sich selbst, ob unsre genialsten Kunstwerke, z. B. Beethovens Symphonie mit Chor, Händels Messias, Bachs Passion, ob irgend eine Oper, ohne Studium, Ueberlegung, Mitthätigkeit aller geistigen Kräfte entstanden und vollendet sein können? Man schaue sich in andern Fächern um, ob z. B. die größten Meister der uns voranschreitenden Dichtkunst, Göthe, Schiller, Jean Paul, von ihren vielfachen tiefen Studien, wissenschaftlichen und kritischen Arbeiten gehindert, oder für künstlerische Produktion geschwächt, ob sie nicht vielmehr nächst ihrer eingebornen Kraft eben durch sie auf ihre Höhe gehoben worden sind. So haben auch die ersten Meister der Malerkunst in ihrer Herrscherzeit, vor allen unser großer, so bewundernswürdig fruchtbarer Albrecht Dürer und sein Geistes-Verwandter, Leonardo da Vinci, vielfache Zeugnisse tiefer und ernstlicher schriftstellerischer Thätigkeit hinterlassen; wogegen eben die Naturalisten aller Zeiten und Fächer, die im mißverständigen Vertrauen auf ihre innere Erregung die Kräftigung höhern Studiums von sich wissen, nicht zum Ziele gelangt und namentlich jene Natur-Dichter und Komponisten, mit denen eine naturentfremdete Zeit ihr Spiel hatte, längst verschollen sind.

Und endlich, will man sich der kritischen Thätigkeit noch länger aus einer unrichtig gedachten Bescheidenheit entziehen, die sich kein Urtheil über die gleichen oder höhern Kunst-Genossen anmaßen möchte? Nur die falsche Kritik, die das Werk freier Geister ihren eigenmächtigen Regeln unterwerfen möchte, ist Anmaßung zu nennen; die wahre Kritik, der diese Zeitung sich widmet, ist die verbündete Begleiterin des Kunstwerkes, und hat keine andere Aufgabe, als uns den Zugang zu der Idee des Künstlers zu öffnen, Künstler und Publikum zu einigen. Wollen denn die Künstler sich gegenseitig gerecht werden, so nehmen sie die Stelle der falschen und unberufenen Kritiker ein, deren Lob den Verständigen nicht erfreuen, deren Tadel nicht belehren und fördern, deren Gedanke nie mit der Idee des Künstlers zusammenklingen kann. Eben der Antheil der Künstler wird zwischen ihre Thaten den Akt kritischer Erkenntniß Frieden bringen und unter beiden, den Künstlern und Kritikern, den Ausübenden und Lehrenden, Uneinigkeit in Einklang, Furcht und Mißtrauen in Vertrauen und Hoffnung, Unzufriedenheit und Groll in Freudigkeit und Bundniß verwandeln.

Wir leben in der Zeit des Streites: Entscheidung und Einigung müssen errungen werden. So thue denn jeder dazu, eingedenk des alten solonischen Gesetzes, das der Staatslehre den beraubte, der sich, fähig der Theilnahme, den Staatserörterungen entzog.

A. B. Marx.

III. Korrespondenz.

(Verspätet.)

Königliches Theater.

Berlin, im Dezember 1826.

Herr K. Blum, den das berliner Publikum schon seit geraumer Zeit als rustigen Arbeiter fast in jedem Felde dramatischer Poesie und Musik kennt, hat das Repertoir des Königlichen Theaters neuerdings wieder mit einer einaktigen Zauber-Oper: „Der Bramin" (nach Poirson und dem Mährchen aus Tausend und eine Nacht) bereichert. Das Sujet ist sehr anziehend, und die Bearbeitung desselben dürfte vielleicht vollkommen genügend genannt werden, wenn nicht eine zu große Anzahl von

Gesängen das Fortschreiten der Handlung unnöthig aufhielte, z. B. No. 5 und No. 7, und wenn nicht einzelne Nummern an und für sich zu lang wären. Dies ist aber auch das Einzige, was gerechter Weise an dieser neuen Oper ausgesetzt, und was — wenn es dem Komponisten anders gefällig ist — eben so leicht von ihm selbst geändert werden könnte. So z. B. ist das Terzett No. 3 von einer ungeheuern Ausdehnung, die sogar in einer grofsen heroischen Oper, wo alles gesungen wird, auffallen müfste, hier aber, wo der Komponist das Singspiel durch ein einfaches Terzettino eröffnet, welchem ein eben so leicht gehaltenes und reizendes Duett der beiden Liebenden folgt, gewifs am unrechten Orte ist. Das erwähnte Terzett verwandelt sich zuletzt in eine Arie mit Chor, wodurch eben der bedeutende Umfang dieses Musikstückes herbeigeführt wird. Für Reminiscenzen-Jäger giebt es mit Ausnahme der Ouverture, die offenbar einige starke spontinische Anklänge enthält, gar keine Ausbeute, hier so wenig wie in allen andern K. Blumschen Kompositionen, die Ref. zu hören Gelegenheit hatte; und wie vortheilhaft eine solche Eigenschaft zumal in unsern Zeiten für ein Werk und seinen Meister spricht, braucht hier nicht erst weitläufig auseinandergesetzt zu werden. Besondere Auszeichnung verdient ausser dem schon angeführten Duett No. 2 in A — worin das Thema viermal und immer mit neuen fast unmerklichen Veränderungen vorkommt, die aber doch so künstlich eingeflossen sind, dafs die viermalige Repetition dieses kleinen Satzes nirgends ermüdet — im Terzett As-dur im $\frac{3}{4}$ Takt, Sopran, Tenor und Bafs — ohne weitere Begleitung, (in derselben Nummer machen die späterhin auf dem Theater eintretenden Trompeten einen neuen und überraschenden Eindruck). Die Arie der Irza No. 8 in A und das darauf folgende Duett, in welchem die Entwickelung des Singspiels zu Stande kommt. — Die Ausführung durch Mad. Seidler, welche in ihrer überaus schwierigen, dennoch sehr ins Gehör fallenden, grofsen Arie von Neuem bewies, welch' eine Meisterin sie in jeder Art des Gesanges sei (noch hat Ref. ihre vorzügliche Darstellung der spontinischen Vestalin im verwichenen Sommer nicht vergessen) durch Herrn Bader, der auch im Spiel Ausgezeichnetes leistete, durch die Herren Sieber und Devrient d. J., war unter des Komponisten eigner Leitung präcis und gerundet, und das Publikum nahm die neue Oper mit grofsem Beifall auf. 4.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Fortsetzung aus No. 1.)

Hat man nun nach mehrjähriger Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit Rossinis sich nicht befreunden können, so durfte wohl die erste Partitur Morlacchi's, welche man hier zu hören bekam, kaum auf eine günstige Aufnahme rechnen. Manche haben Morlacchi für einen sklavischen Nachahmer Rossini's verschrien; diesen dürfte durch die historische Notiz begegnet werden, dafs Morlacchi, welcher seine Art zu schreiben niemals geändert hat, seine Oper: le Danaide durch Tachinardi und die Häser auf dem Teatro Argentina in Rom zu einer Zeit darstellen liefs, zu welcher noch keine einzige Oper Rossinis geschrieben war. Und dafs in dem Tebaldo einige Takte vorkommen, welche sich auch in Rossini's Tankred finden, darf doch wohl so wenig für ein Plagiat angesehen werden, als wenn sich in zwei Tragödien verschiedner Dichter etwa gleichförmig die Worte finden: So sehen wir uns wieder! Beide Tondichter haben in dem affektvollen Style, welcher die neuere italienische Opera seria karakterisirt, gearbeitet und müssen daher in der Behandlungsart wohl manches Gleiche haben, aber doch ist die Art und Weise beider verschieden. Bei welchem von beiden das Genius mehr eindringende Melodien geschaffen habe, dies läfst sich nicht abwägen; aber dafs Morlacchi auch in seinen Melismen manches Eigene habe und ein selbstständiges Talent, dies getraue ich mir doch zu behaupten. Auch will ich mir gern die Frage an ihn erlauben, ob er nicht zuweilen in dem Streben, dem Affekt seiner dramati-

schen Personen in jedem Wechsel der Empfindung zu folgen, durch bunten Wechsel des Tempo etwas Zerstücktes in seine Komposition gebracht habe und ob nicht in der Begleitung durch die kleinen Noten, welche er oft den Blasinstrumenten auszuführen giebt, etwas Bizarres entsteht? Dafs man im Tebaldo sehr lange Musikstücke findet, darf den nicht wundern, welcher aus Rossini's letzten Partituren, namentlich der Semiramis, weifs, dafs man das jetzt in Italien liebt: und dafs durch die hohe Tonlage theils der einzelnen Stimmen, theils der Begleitung in Verhältnifs zur Vokalpartie, ein pikanter Reiz erzweckt wird, gehört zu dem Effekte, welcher nun einmal den italienischen Meistern, welche mehr für die Befriedigung des Augenblicks, als für die richtende Nachwelt schreiben, als Höchstes vorschwebt. Sehr glücklich und ergreifend ist Morlacchi's Wahl der obligaten Instrumente und sinnig hat er dem freudigen Auftreten der Isolina die Klarinette, dem klagenden Boemondo die Oboe und der schmerzbewegten Arie der Isolina im zweiten Akte das tiefsinnige schwermüthige Violoncell beigegeben.

Ich mache Sie zum Richter, ob ich Unrecht habe, wenn ich die bedeutenderen Stücke der Oper so karakterisire, dafs ich sage, Morlacchi habe in der Partie des Boemondo die Situation des einsam, verlassen und trostlos in das Erbe seiner Väter zu später und ungewisser Rache zurückkehrenden Helden (besonders in dem Recitative bei den Worten: „i pimi dei miei figli etc." ist die Deklamation ergreifend) mit sehr angemessener Klage karakterisirt, das Duett des Vaters und Sohnes in sehr effektvoller Leidenschaftlichkeit mit Gewalt in das Gebiet der Phantasie erhoben, und in dem Finale des ersten Aktes, dessen Stretta eine recht reizende Stimmführung in dem Gange der Violinen hat, ein lebensvolles dramatisches Bild geliefert. Im zweiten Akt ist das Kolorit düsterer, der Schmerz der durch das Schicksal getrennten Geliebten in den beiden Einzelsätzen, nämlich der Arie der Isolina durch eine sehr eindringende, und in das Innere des Grams sich eingrabende Melodie, und in der Romanze des Theobald durch eine von sanfter Schwärmerei in rührende Klage übergehende Bewegung dichterisch bezeichnet, den Augenblick der Trennung beider durch das affektvolle Duett, dessen Mittelsatz in den Sturm der Leidenschaft eine besänftigende Ruhe bringt, recht elegisch geschildert. Nur die grofse Scene und Arie Boemondo's, in welcher er die Gefährten zu der nahen Unternehmung auf des Feindes Schlofs begeistert, tritt durch ihren kriegerischen Schwung, und das Finale mit dem leicht und graziös variirten Schlufsgesang in den erheiternden Gegensatz zu dieser Klage. Bei jener kriegerischen Arie hat man sich in den Schlufssatzen, welchen der Chor begleitet, an Spontini's Kortez erinnert gefunden, ohne mit Billigkeit in Anschlag zu bringen, dafs eine Aufforderung zu Muth und Kampf in der musikalischen Behandlung wohl immer fast so ausklingt, als die andere.

Man hat dem Texte der Oper Langweiligkeit und zum Theil Undeutlichkeit in den Motiven der Fabel, nämlich den Begebenheiten, welche zu dem Hasse der beiden Häuser Anlafs gegeben, vorgeworfen; es kann sein, dafs dem nicht ganz aufmerksamen Zuhörer Manches, was zur Erklärung der Vor-Fabel in den Recitativen des italienischen Textes und in den ersten Dialogen der deutschen Bearbeitung vorgetragen wird, entgangen ist, doch hat man sich auch anderwärts, namentlich in London (vergl. das Monthly Review vom Monat Mai) an den Text gestofsen; welcher denn doch nicht dunkeler und unzusammenhängender ist, als viele andere, welche man erträgt, wie z. B. viele, zu denen Rossini geschrieben hat, namentlich Ricardo e Zoraide, Donna del Lago, Zelmira. Aber man liebt jetzt überhaupt in Deutschland ausschliefsend nur das Phantastische und Volkssagen-Gemäfse in Opern-Texten, und ist gegen die Gattung der sogenannten grofsen oder heroischen Oper eingenommen. (Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Beilage der Herren Gebrüder Franckh in Stuttgard.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 17. Januar. Nro. 3. 1827.

II. Recensionen.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. P. Rex.

Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

Während die Schlesingersche Musikhandlung uns vorzugsweise mit den berühmtesten Werken der heutigen musikalischen Bühne, z. B. Webers Freischütz und Oberon, Spontini's Olympia und Nurmahal bekannt macht, die Lauesche Musikhandlung sich vorzugsweise mit unsern jüngern, oder eine Zeitlang zurückgezogenen Tonsetzern befreunden zu wollen scheint und unter andern von Ludwig Berger und Felix Mendelssohn-Bartholdy herrliche Kompositionen hervortreten läfst: scheint sich die Trautweinsche Musikhandlung eine dritte Richtung, die Thätigkeit für Kirchen, Singakademien und höheres Gesangstudium in den Werken der Alten, ausersehen zu haben. Es ist erfreulich, an einem Orte, der sich immer entschiedener als Mittelpunkt des Musikwesens darstellen will, in den Operationen der bedeutendsten Verlagshandlungen einen entschiedenen und allerseits auf Gutes gerichteten Karakter zu erkennen. In allen jenen Richtungen ist Gewinn und Ehre zu erwarten: die Ehre nämlich, eine bestimmte und nützliche Thatigkeit treu verfolgt, nicht in hin- und herfahrenden Versuchen sich zersplittert zu haben. Es ist weder zu erwarten, noch zu wünschen, dafs eine solche Scheidung mit Ausschliefslichkeit alles ausser der Hauptrichtung Liegenden und mit gegenseitiger Monopolisirung durchgeführt werde; daher sehen wir neue Meisterwerke Beethovens, die ersten Kompositionen von Mendelssohn und Lowe, ältere von Berger, aus Schlesingerschem Verlage — viele Neuigkeiten, namentlich des Königstädter Theaters, aus dem Trautweinschen Verlage hervortreten. Allein es ist erlaubt und förderlich, sich mit der vorherrschenden Bestimmung eines jeden bekannt zu machen. Wir werden Gelegenheit nehmen, öfters auf diese Betrachtung zurückzukehren und so den Verlegern, die uns Gelegenheit geben, auch die ihrer eignen That gebührende Aufmerksamkeit vor der musikalisch-litterarischen Welt zu zollen.

* * *

Der vorliegende, vom Herrn Musikdirektor Rex in Berlin verfertigte Klavierauszug des Josua verdankt seine Herausgabe zunächst der seit einigen Jahren so sehr belebten und verbreiteten Theilnahme an Händel. Dafs dieses Werk der Einführung in dem deutschen musikalischen Publikum vollkommen werth ist, verburgt vor allem der Name des grofsen Händel. Doch läfst sich nicht in Abrede stellen, dafs es manchem schon bekanntern, z. B. dem Messias und Alexanderfeste in Hinsicht auf Wichtigkeit und Kraft des Ganzen, dem Saul in Hinsicht auf Schönheit der Arien, nicht gleichkommt. Wenn man erwägt, dafs Händel neben zahlreichen Opern und kleinern Kompositionen, neben vielfachen Direktions-Geschäften und Reisen über vierzig Kantaten und Oratorien geschrieben: so mufs man schon darauf vorbereitet sein, nicht überall jene hohe und reine Begeisterung wirksam zu sehen, die uns aus dem ganzen Messias an-

spricht. Wenn man aber dann die Kraft und Herrlichkeit des alten Meisters empfunden hat und sich vorstellt, so wird man gewifs sein, in jeder seiner Schöpfungen kostbare Spuren derselben zu finden. Und so dürfen wir auch den Josua als ein an köstlichen Einzelheiten, besonders an herrlichen Chören, reiches Werk allen Musikfreunden, besonders den Singakademien, angelegentlich empfehlen.

Indem wir aber unsere nähern Betrachtungen über das Werk an dessen historisch-poetische Grundlage knüpfen wollen, erinnern wir uns vor allem, dafs auch Josua, wie fast alle händelschen Oratorien, auf dem Grunde des alten Testamentes ruht. Woher diese Richtung in einem so entschieden christlich-religiösen Sänger?

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 10. Januar 1827.

Konzert von Madame Milder-Hauptmann. Josua von G. F. Händel.

Dafs unsere herrliche, vorzugsweise dem Grofsen geweihte Milder von dem Abwege zu italischen Seichtigkeiten, auf dem wir sie bei ihren letzten Konzerten erblickt, zu dem ihr allein Würdigen zurückkehrt, ist gewifs ein höchst erfreuliches Zeichen. Gleich erwünscht ist es, dafs ein Theil der Singakademie und ihr Direktor, Herr Professor Zelter, sich bereitwillig haben finden lassen, eine so lobenswerthe, als bei uns seltene Unternehmung zu unterstützen. Um so mehr thut es dem Ref. leid, die That nicht überall dem guten Willen entsprechend nennen zu können. Was hier verfehlt worden, darf um so weniger verschwiegen werden, da ein verfehltes Zurückbringen des Alten die moderne Welt nur in ihrem Vorurtheil gegen dasselbe verstärken und gegen die Warnung vor den Verirrungen manches Neuen taub machen mufs.

Verfehlt nennt aber Ref. vor allem die Wahl dieses Oratoriums. — Seit einigen Jahren ist vornehmlich in Berlin unter den Freunden alter ernster Musik ein ausschliefsliches Anhängen an Händel Mode geworden, das dem Kenner, wie dem unbewufst aufnehmenden Laien als Einseitigkeit erscheinen und endlich unwirksam werden mufs. Ihr unverkennbar Gutes hat diese Richtung schon gehabt: eine Ausbreitung vieler händelschen Werke in Aufführungen und Klavierauszügen. Allein man sollte endlich neben dem Einen sich auch seiner grofsen Genossen und besonders des gröfsten, Sebastian Bach, erinnern: dann sollte man wohl bedenken, dafs manches Werk wegen vieler einzelner Schönheiten wohl für die Herausgabe, für Studium und Ausführung im kleinern Kreise, nicht aber für grofse öffentliche Aufführung geeignet ist. Dies gilt denn unter andern auch von Josua; die Gründe für diese Behauptung wird man aus der besondern Beurtheilung des Werkes entnehmen können. Möchte also doch niemand, der von dem Werk in seiner vollständigen Aufführung keinen befriedigenden Eindruck davon getragen, von näherer Bekanntschaft mit den schönen Theilen desselben abgewendet, oder gar verleitet werden, von diesem Eindruck auf Händel und die alte Musik überhaupt einen übereilten Schlufs zu ziehen!

Was diese Erinnerung noch dringender macht, ist: dafs sich über die Aufführung eine gewisse Mattigkeit (Ref. weifs es nicht anders zu nennen) verbreitet hatte, die das ohnehin nicht durchgehends anziehende und belebte Werk vollends an mancher Stelle wirkungslos, ja langweilig erscheinen liefs. Wohlunterrichtete versichern, dafs die Renitenz eines ausübenden Mitgliedes (ist die aber gegen den Direktor rechtmäfsiger Weise nur denkbar?) und eine wesentliche Veränderung im Orchesterpersonal am Abend der Aufführung die nächste Schuld der Verstimmung und des Mangels an Präzision und Energie tragen. Ref. weifs auch aus Erfahrung, dafs es fast unmöglich ist, wenn einmal der Zustand der Verstimmung und Stumpfheit eingetreten, die Ausführung wieder frisch zu beleben. Allein — Publikum und Beurtheiler sind an den Ausfall verwiesen.

Es ist weder erfreulich noch nothwendig,

in das Detail einer solchen Ausführung einzugehen; daher werde nur erwähnt, was sich zur Vertheidigung des Werks gegen den minder günstigen Eindruck darbietet. Dies ist zuvörderst die fast überall schleppende und monotone Bewegung, unter der auch ein noch lebendigeres Werk hätte leiden müssen. Aus einer zu langsamen Bewegung folgt unvermeidlich Schwächung des Rythmus und der bei Händel gerade so kräftigen und wirksamen Betonung, sodann Verwischung aller bedeutenden Melodieschritte, in denen wiederum Händel oft die treffendsten Züge musikalischer Deklamation niederlegt. Und doch ist die Uniformität des Tempo noch nachtheiliger zu nennen. Jene Dehnung schadet nur dem Einzelnen, während Monotonie der Bewegung alle Mannigfaltigkeit des Ganzen mit dem Scheine des Einerlei übergießt. Eine unmittelbare Folge aus dieser Grundlage der Ausführung war denn namentlich in den Chören ein Mangel an wirksamer Betonung und Steigerung, an Licht und Schatten.

Wichtiger für unsere Erwägung wird übrigens eine solche Behandlung des Tempo mit ihren Folgen dadurch, daſs man sie neuerdings als gehörig und wesentlich für alte Musik hat ausgeben wollen; man hat an ihnen eine gewisse Ruhe und Gravität wahrgenommen, der denn diese gesetzte und gleichmäſsige Bewegung entsprechen soll. — Dem Ref. scheint diese Beobachtung so äuſserlich, als wenn man in der Kenntniſsnahme von Helden des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bei den Perücken und Kravatten ihrer Portraits stehen bleiben wollte. Doch führt schon dieser Grund zu der natürlichen Wahrheit: daſs die Bewegung sich nach dem Sinne der Komposition richten müsse. Da zeigt sich denn freilich in einem Theil der alten Werke ein so ernster und gewichtiger oder ruhiger Inhalt, daſs man unmöglich die manchem neuern Werke gebührende Leichtigkeit, Schnelligkeit oder Leidenschaftlichkeit jenem angemessen finden kann. Nun gewahre man aber in anderu Theilen alter Kompositionen eine Lebhaftigkeit des Ausdrucks, eine Gewalt der Leidenschaft, die wenige der Neuen erreicht haben: so wird man es nothwendig aufgeben müssen, diese Theile mit jenen zusammen zu werfen und wird es für Recht anerkennen, daſs überall nicht einem übel-theoretischen Machtspruche, sondern der ewigen Naturwahrheit gehuldigt werde. Freilich haben wir keinen bestimmten Nachweis, wie Händel und seine Zeitgenossen ihre Tempi gewählt; Tradition eines so schwer bestimmbaren Gegenstandes ist schon deswegen unzuverlässig, weil die Erfahrensten zugleich die Aeltesten sind und die Bequemlichkeit des Alters auf den Nachklang der Jugenderinnerungen übertragen. Wenn wir aber sehen, daſs Händel alle Ausdrucke der Lebhaftigkeit und Leidenschaft, die den Neuern nur zu Gebote stehen können, nach Erfoderu der Sache und Eingebung seines Genius angewendet hat, so dürfen wir nicht zweifeln, daſs er auch in der Bewegung nichts Anderm, als der lebendigen und vollen Wahrheit gefolgt ist. —

Diese Monotonie dehnte aber ihre Herrschaft sogar über den gröſsten Theil der Rezitative aus; und hier fällt der gröſste Tadel auf Madame Milder. Es muſs ihr gesagt werden, daſs Rezitative eine höhere Bestimmung haben, als ihre, allerdings unvergleichliche Stimme in langen Tönen hören zu lassen, daſs der Ausdruck des Textes in freier, lebhafter musikalischer Deklamation Zweck des Rezitativvortrags ist und daſs das schönste Gedicht durch einen Vortrag, der die Silben gähnend auseinander zieht, langweilen, ein minder gutes aber unerträglich werden muſs, für jeden, der mehr hören will, als wunderschöne Scalatöne. Auch hier trägt unverkennbar jenes Vorurtheil über alte Musik die erste Schuld. Denn in Gluckschen und besonders Spontinischen Opern haben wir den hinreiſsenden Vortrag lebhafter und leidenschaftlicher Stellen oft genug an Madame Milder bewundert, um zu kennen, wessen sie fähig ist.

Nächst ihr traten Fräulein Hoffmann, die Herrn Stümer und Blume in den Soloparticu auf und leisteten viel Löbliches, wenn gleich auch von ihnen nicht geruhmt werden kann, daſs sie stets ganz lebendig auf die Sache eingegangen wären. Marx.

Leipzig, Freitag den 29. Dezember 1826.

Bemerkungen über K. M. v. Weber's Oberon, geschrieben nach der zweiten Darstellung der Oper auf dem Leipziger Stadttheater.

(Eingesandt.)

Seit Erscheinung des Freischütz, wodurch Weber besonders seinen Ruf als dramatischer Komponist zu gründen anfing, sind so verschiedenartige Urtheile über diesen groſsen Genius gefällt worden, daſs nun Ref., ehe er zu seinen Bemerkungen zum Oberon übergeht, auch sein Urtheil über das Karakteristische dieses Geistes erst darlegen will. — Wenn der wahre dramatische Komponist ein solcher ist, der nicht darauf ausgeht seine Individualität überall geltend zu machen, (wie viele italische Komponisten zu thun pflegen) sondern der sich, so viel wie möglich, aufzugeben weiſs in fremden Karakteren, sich ganz in seinen Dichter versenkt, und auf diesem Standpunkte, in diesem Geiste seine Werke schafft; der es verschmäht, durch übermäſsige Rouladen und Tonsprünge das Ohr zu kitzeln, ohne

das Herz zu ergreifen, der das Element ganz in seiner Gewalt hat, in welchem sich sein Genius bewegt, der bestimmt und karakteristisch in Tönen ausspricht, was er will, der sowol im technischen als ästhetischen Theile seiner Kunst ganz einheimisch ist, der weder die Harmonie der Melodie, noch die Melodie der Harmonie aufopfert, kurz, der psychologisch wahr jede Saite des Gemüths anzuschlagen weifs — dann nehmen wir kein Bedenken, K. M. v. Weber für einen ächt dramatischen Komponisten zu halten, der wohl verdient, neben einen Gluck, Mozart, Cherubini gestellt zu werden. In ihm ist jenes Ideal eines wahren dramatischen Komponisten, eines kunstvollen Seelenmalers in grofser Vollkommenheit realisirt, sein Gesang ist innige Empfindung eines singenden Gemüths, sein Losungswort ist — Wahrheit; dies zeigt sich unverkennbar in seinen klassischen dramatischen Werken, besonders auch in seinen Gesangkompositionen mit Pianofortebegleitung. Um Weber's Kompositionen zu empfinden, und nachzufühlen was er gefühlt, dazu gehört nicht, wie man oft meint, grofse gelehrte Kenntnifs vom technischen Theile der Kunst, nein — ein reines, unverdorbenes Gemüth, ein Griff, der sich in verschiedene Karaktere hineinzudenken vermag — nur das sind die Haupt-Erfodernisse, um des Meisters Tonweisen zu geniefsen.

Wirft man ihm z. B. in seiner, leider noch nicht allgemein anerkannten Euryanthe (wovon der oft verworrene Text nach unserer Ansicht die Hauptursache ist) — Ueberladung, Erdrücken der Melodie unter die Harmonie vor, so glauben wir behaupten zu können, dafs Weber in Hauptzügen von seiner betretenen Bahn in keinem seiner Werke abgewichen sei. — Es ist ein schöner Weg, durch wenige Mittel viel zu wirken, aber gewifs ein ebenso guter, mit vielen Mitteln viel zu wirken; und wie oft wandelte nicht ein Beethoven, Mozart (wenn man die Zeit bedenkt, wo er schrieb) auf dieser Bahn? Wenn unser Weber oft viel Mittel braucht, um seinen Zweck zu erreichen, so sehe man dies doch nicht für Ueberladung an, und bedenke, dafs in jenem Werke (Euryanthe) die Leidenschaften oft auf den höchsten Gipfel steigen, dafs der Komponist sich natürlich auch bewogen fühlen mufste, die stärksten und kräftigsten Mittel zu gebrauchen, um jene energischen Karaktere (Lysiart und Eglantine) mit gröfster Wahrheit in's Leben zu rufen. Scheint es ferner, als ob in diesem Werke zuweilen die Melodie unter der Harmonie erliege, so trägt die gröfste Schuld der begleitende Theil, das Orchester; es spiele dieses nur immer mit gehöriger Diskretion (in der umfassendsten Bedeutung des Worts) und jene vermeinte Erdrückung der Melodie unter der Harmonie wird schwinden, die Melodie wird in lichter Klarheit hervorstralen. Man studire Weber's Kompositionen mit Besonnenheit, und unverkennbar wird sich zeigen, dafs seine Mittel seinen Zwecken völlig angemessen sind, dafs karakteristische Durchführung überall hervorleuchtet; und dies ist denn auch nach unserer Ueberzeugung in seinem leider letzten Werke, dem Oberon der Fall; er geht nicht — wie man hie und da meint — in seinem Schwanengesang einen andern Weg, indem er hier mit wenigern, einfachern Mitteln wirkt; nein — auch hier bleibt er auf dem von ihm als wahr erkannten Wege. — Er rollt mit dem Donner, braust mit dem Sturme, tobt mit dem Meere; — er schildert uns in der Rezia mit ergreifenden Tonen innige, hingebende Liebe; im Karakter des Huon ritterliche Treue, Muth und Entschlossenheit; (würdige Seitenstücke zu den Karakteren einer Euryanthe, eines Adolar) er realisirt uns im Oberon und seinen Geistern ein ideales Reich mit frappanten, karakteristischen Zügen; — wo es grofse Zwecke zu erreichen gilt, wo die Leidenschaften gewaltig erregt werden sollen, da tritt er auch mit gewaltigen Mitteln auf — malt aber auch sogenannte Mittelkaraktere mit einfachern Tonmitteln, und greift mit zarter Hand in die geheimsten Saiten menschlicher Empfindung.

Ueber den Text der Oper hier ausführlich zu reden, kann nicht in unserm Plane liegen, eben so wenig kann es unsere Absicht sein, über das Wesen der romantischen Oper hier zu raisonniren. Wir verweisen daher nur auf einen frühern Aufsatz, den wir an die Redaktion gesendet haben, u. der im 42. Stück dieser Zeitung vom 18. Oktbr. 1826 abgedruckt ist, unter dem Titel: „Ein Wort über die romantische Oper und L. Spohrs Berggeist insbesondere, (von Gon)"; wir bemerken daher nur, dafs Weber sich diesen Stoff selbst gewählt, Planche ihn nach der Sothebyschen Uebersetzung von Wielands Oberon zur Oper bearbeitet und Th. Hell diese Bearbeitung ins Deutsche übertragen hat. Weber arbeitete nach dem englischen Texte (doch wir wollen den Uebersetzer selbst reden lassen, siehe Vorrede zum Textbuche): „Es vergönnte mir mein verehrter Freund den Auszug der Noten für den Gesang, sobald ein oder das andere Musikstück von ihm vollendet war; ich ordnete die Unterlegung meines Textes darnach an, legte ihm diesen vor, besprach mich mit ihm darüber, behielt bei, oder änderte nach seinen Bemerkungen, bis die deutschen Worte ihm

nun selbst dem Ausdrucke seiner Töne so angemessen schienen, als es die schwache Kraft des Uebersetzers nur immer vermochte.“ —

Wer nun Sinn für Wielands unübertrefflichen Oberon hat und ihm Geschmack abgewinnt, der wird auch zugestehen, dafs die Bearbeitung dieses Stoffs zur Oper, unserm Dichter bei weitem mehr gelungen ist, als dieselbe Bearbeitung, welche Wranitzky in Musik gesetzt hat; man wird ferner zugestehen müssen, dafs auf der Leipziger Bühne viele ideale Schönheiten des Wielandschen Gedichts sehr gelungen verwirklicht worden sind; hingegen im Textbuche doch Manches verlangt wird, was schwerlich mit Gluck und Geschmack wird dargestellt werden können; dazu rechnen wir z. B. die Scene, wo der Geist Puck die andern Geister zitirt, welche denn aus der Luft, Erde u. s. w. erscheinen und FF den originellen Chor anstimmen sollen: „Wir sind hier u. s. w.“ Ref. schlägt folgende Aenderung vor: die Elementargeister nämlich nicht erscheinen, sondern den kräftigen Chor auf verschiedenen Seiten hinter der Bühne, also unsichtbar ertönen zu lassen; wir glauben, die Wirkung wird erschütternder sein, als in Leipzig, wo zwar auch keine lebendigen Geister erschienen, statt dieser aber ekelhafte feurige Fratzen aus Felsen von Zeit zu Zeit hervorkuckten, wodurch aber eine falsche Wirkung hervorgebracht wurde; so kommen denn noch einige Luftfahrten u. s. w. vor, die in der Idee (wie in obigem Aufsatze dargethan ist) schön ausgemalt werden können, jedenfalls aber verlieren, wenn sie in der Sinnenwelt realisirt, dem Auge vorgeführt werden. Es läfst sich noch einiges Andere gegen den Text und dessen Durchführung sagen, was uns hier zu weit führen würde. Man sei aber billig und bedenke die ungeheuren Anfoderungen, welche an einen Operndichter gemacht werden, und ungeachtet der Mängel rechnen wir ihn doch immer zu den bessern Operntexten. —

Doch jetzt zur Aufführung der Oper selbst. Was die Ouvertüre betrifft, so glauben wir, dafs sie den Zweck völlig erreicht, den sie erreichen soll, nämlich den Zuhörer in die rechte Stimmung zu versetzen, die nöthig ist, um in den Geist der Oper eingeführt zu werden; ein Adagio sostenuto ed il tutto pianissimo possibile, in dem uns die lieblichen Klänge des ersten Elfenchors entgegenklingen, dient zur Vorbereitung des freudigen Allegro, in welchem mehrere Gedanken aus der Oper selbst geschmackvoll verwebt sind. Das Orchester führte sie trefflich durch, und das Publikum nahm sie mit ungemeinem Beifall auf. Der Vorhang rauscht auf, aber anstatt die im Textbuche Hells angedeutete Halle in Oberons Pallaste zu erblicken, wo goldne Säulen verheifsen werden, die mit silbernen Lilien umwunden sein sollen, wo man durch goldnes Gitterwerk im Hintergrunde in einen Garten mit Springbrunnen sehen soll, der von der untergehenden Sonne beleuchtet wird, erschaute man (wenn Ref. sich nicht irrt) den weltbekannten, aber schönen Pallast des Berggeistes aus Spohrs Oper gleiches Namens — dies ist zu verzeihen — aber gerügt mufs werden, dafs nun fast in demselben Geisterpallaste auch im dritten Akte Almansor, Emir von Tunis, residirte! — Also in diesem Pallaste erscheinen zu Anfang der Oper die zarten Elfen, welche pp den Chor: „Leicht wie Feentritt nur geht“ anstimmen; er ist mit Solo's verbunden und ohne Bässe gesetzt, wodurch der Gesang einen ganz eignen milden, lieblichen Anstrich bekommt. — (lauter Beifall.) — Oberon tritt in grofser Bewegung auf und singt seine ergreifende Arie in C-moll: „Schreckensschwur.“ — Diese Partie, welche Weber für Tenor gesetzt hat, wurde hier, natürlich nicht gerade zum Vortheil der Komposition, von dem Bassisten Herrn Genast gesungen, welcher übrigens seine Rolle sehr brav durchführte und Beifall errang. Die einfache Vision der Rezia wurde von Dem. Canzi sehr schön vorgetragen. Der nun folgende Elfenchor mit durchflochtenen Solo's des Oberon, Huon und Scherasmin „Ehre u. s. w.“ würde noch mehr auf das Publikum gewirkt haben, wenn er stärker besetzt gewesen wäre; überhaupt waren die Chöre besonders der prächtige Schlufschor viel zu schwach. — Die leidenschaftliche Arie des Hüon (Hr. Vetter) können wir nicht ohne allen Tadel erwähnen; zwar führte der achtbare Sänger seine schwierige Aufgabe im Ganzen sehr wacker durch, doch hätten wir ihm zuweilen etwas mehr Kraft gewünscht, auch würde er noch mehr auf uns gewirkt haben, wenn seine Rouladen auf Sieg etwas leichter und deutlicher herausgekommen wären. Das folgende Andante con moto in dieser Arie gelang dem Sänger vorzüglich, desto schlechter spielte aber der Violoncellist das Ritornell zu diesem Andante; überhaupt hat Ref. nun schon einige Mal dergleichen Meisterstückchen von ihm gehört. — An diesen Satz schliefst sich ein un poco più moto, das nach unserm Dafürhalten etwas zu sehr pesante genommen wurde, der Sänger fühlte dies wohl, denn er sang poco a poco schneller. (Allgemeiner Beifall wurde ihm zu Theil.) Statt dieser herrlichen Arie hat Weber für Braham in London eine andere komponirt; der Komponist hielt die erstere für karakteristischer für den biederherzigen Huon und wünschte deshalb,

dafs diese in Deutschland, jene nur in London figuriren solle; wäre nicht sehr zu wunschen, dafs die Leipziger Direktion auch diese Arie, welche in London mit grofsem Beifall aufgenommen worden ist, sich zu verschaffen suchte, und dafs Herr Vetter dann, (wenn auch gegen den Wunsch unseres Weber) das deutsche Publikum recht bald damit erfreute? — Das Finale des ersten Akts eröffnet die Rezia mit Recitativ und Arie, die gewifs nie ihre Wirkung verfehlen wird, wenn sie auch wirklich nicht so schön vorgetragen werden sollte, wie es von der lieblichen Canzi hier geschehen ist. Ein kleiner Satz der Fatime (Mad. Devrient) leitet zu dem freudigen Duett der Rezia und Fatime, woran sich denn der originelle Chor der Sklavinnen und der Haremswache mit obligatem Soprane (Rezia) schliefst, der wirklich von einziger Wirkung ist, besonders durch die leise Begleitung der türkischen Musik hinter der Bühne. (Beim Fallen des Vorhangs rauschender Beifall.)

Den 2. Akt beginnt ein imposanter Sklavenchor, der aber auch stärker besetzt sein mufs, als es hier der Fall war. Ref. hält diesen Chor in seiner Art für eben so karakteristisch und gelungen, wie den bekannten Türkenchor in Mozarts Entführung; er wurde mit lautem Beifall aufgenommen, der auch der folgenden innig empfundenen Ariette der Fatime: „Arabiens einsam Kind u. s. w." zu Theil wurde. — Hierauf wird das schöne Quartett: „Ueber die blauen Wogen u. s. w." von Hüon, der Rezia, dem Scherasmin (Hr. Fischer) und Fatime gesungen, welches brav ausgeführt, allgemeinen Beifall erhielt; es gehört diese Komposition zu denjenigen Tonstücken, welche, auch aus der Oper herausgerissen, gewifs das Herz eines jeden gebildeten Zuhörers ergreifen. — Die Scene wird geändert, der Geist Puck (Dem. Erhart) erscheint, welcher die Elementargeister zitirt. Weber hat diesen Karakter für die Altstimme gesetzt, und unser Tonmeister zeigt hier wieder deutlich, was er im Gebiete des Romantischen zu wirken vermag, besonders in dem Chore der Elementar-Geister (prestoagitato.) Das Orchester war trefflich, doch hat uns Dem. Erhard in dieser Rolle nicht sonderlich zusagen wollen, obwol sie gewifs ihr Möglichstes leistete; ebenso mufs, wie schon erwähnt, der Chor, zumal wenn er unsichtbar erschallt, sehr stark besetzt sein, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Die sich hier anschliefsende Musik zu dem Brausen des Meeres, zu dem Geheul des Sturmes will nicht beschrieben, sondern gehört sein. — Die folgende Preghiera des Hüon ist tief empfunden und wurde vom braven Vetter vollendet vorgetragen, es konnte daher nicht fehlen, dafs ihn das Publikum mit Beifallsbezeugungen überschüttete. — Wir kommen jetzt zu der Hauptpartie der Rezia, zu der grofsen Scena ed Aria: „Ocean du Ungeheuer." Obwol nicht zu leugnen ist, dafs Dem. Canzi alle ihre Kräfte aufbot, dem Ideale des Komponisten nahe zu kommen, so glauben wir doch, dafs diesem vollendeten Tonstücke, was alle Kräfte in Anspruch nimmt, in dem die gröfste Erhabenheit mit banger Furcht, erschütternder Schreck, mit freudiger Hoffnung, niederschlagender Kummer, mit höchster Freude wechseln, nur wenige Sängerinnen vollkommen gewachsen sind, und unter den uns bekannten, glauben wir, dafs nur die berliner Schulz diese Rolle ganz so wiedergeben kann und hoffentlich bald wird, wie sie sich wol unser genialer Weber gedacht haben mag; übrigens erhielt Dem. Canzi verdienten Beifall. — Das Finale dieses Aktes ist meisterhaft, es wird mit dem höchst lieblichen Gesange zweier Meermädchen eröffnet, welcher durch einfache Hornbegleitung sehr gehoben wird; an ihn schliefst sich ein origineller Geisterchor, in welchem Weber eine sehr vortheilhafte Textänderung vorgenommen hat; statt der Worte Helis:

„Flink und leicht."
„Froh und flink."

wählte Weber: das Wort: „wohlgemuth;" er wirkte ganz eigen auf das Publikum, welches beim Fallen des Vorhangs in stürmischen Beifall seine Freude ausliefs.

Das erste Tonstück im 3ten Akte ist das von England und mit Recht so gerühmte Andante con moto nebst Allegro der Fatime: „Arabien mein Heimathland etc." welches auch von Mad. Devrient schön vorgetragen wurde, und mit dem darauf folgenden Duett (Scherasmin und Fatime) allgemeinen Beifall errang. — Das Terzettino (Hüon, Scherasmin und Fatima) eine Preghiera an den Oberon, kann nirgends ihren Eindruck verfehlen; sie ist zwar ein Terzettino der Länge, aber ein Terzett ihrem innern Werthe nach, und das kleine Tonstück will gesungen sein, so leicht es vielen aussehen mag. — Mit tiefem Gefühl trug Dem. Canzi die rührende Kavatine der Rezia: „Traure mein Herz etc" vor, welche sie am Schlusse mit einem sehr geschmackvollen Zusatze verzierte. Allgemeiner Beifall krönte sie, wie auch Herrn Vetter, welcher das folgende Rondo: „Ich juble etc." ebenfalls vortrefflich sang. Das Ballet und Chor mit Hüon ist so eindringlicher, lieblicher und leichtfafslicher Natur, dafs es gewifs bald zu allen möglichen Tänzen etc. umgetauft erscheinen wird; einen herrlichen Kontrast bildet gegen diese lieblichen Weisen der entrüsteten Hüons Gesang. (Rauschender Beifall.) — Von wahrhaft komischer Wirkung

ist der Anfang des Finale, wo die Muhamedaner durch Oberons Horn die Tanzwuth bekommen; das einfache Hornthema wird mit verschiedenen Modificationen fortgeführt, auch nachdem die wuthenden Tänzer sich entfernt haben und Huon, Rezia, Scherasmin und Fatima im Quartett für des Hornes Macht, wodurch sie befreit sind, dem Oberon danken, welcher in dem folgenden Allegro furioso bei Donner und Blitz angekündigt, bei'm dolce mit seiner leider stummen Titania als versöhnt in Wolken erscheint, und einen für den Sänger sehr dankbaren Gesang anstimmt, der besonders bei der glanzvollen Beleuchtung gewiss immer beifällig aufgenommen werden wird, zumal das „Lebewohl" am Ende.

Die Scene wird geändert und bei einem pompösen Marsche ziehen Wachen, Edle und Damen in den Pallast Karls des Grossen ein, welcher den Huon nebst seiner Braut, leider auch stumm, willkommen heisst; ein prächtiger Chor zum Lobe des Huon und der Rezia (der aber viel zu schwach besetzt war) schliefst die Oper. —

Dies über die einzelnen Piecen, zum Schluss noch einige Bemerkungen: Was die Besetzung der Rollen betrifft: so erinnern wir noch Folgendes: über den Oberon und Puck haben wir im Allgemeinen unser Urtheil abgegeben; der Geist Droll (Sprechrolle) in Dem. Lauber besetzt, hat uns nicht erbaut; Huon sang seine Partie im Ganzen trefflich, nur Schade, dass er etwas zu kleiner Statur ist; auch hat uns sein Kostüm nicht gefallen wollen; dessen Knappen Scherasmin sang und spielte Herr Fischer karakteristisch; den Harun al Raschid (eine unbedeutende Sprechrolle) gab der treffliche Bassist Hr. Köckert; dessen Tochter Rezia, wie bekannt, Dem. Canzi, die in mehreren Piecen ausgezeichnet war; die Fatime sang und spielte besonders Madame Devrient mit allgemeinem Beifalle; die alte Namuna, der Fatime Base (Sprechrolle) war von Mad. Köckert zu jugendlich gehalten, und in sofern als verfehlt anzusehen. Der Babekan (Sprechrolle) war von Herrn Burghardt besetzt, den Almansor spielte der rühmlichst bekannte Herr Stein und als Raschana, dessen Gemahlin, erwarb sich Mad. Miedke durch ihr Spiel rauschenden Beifall; die andern unbedeutenden Rollen lassen wir unerwähnt. Uebrigens muss man der wohllöblichen Theaterdirektion zugestehn, dass sie fast unter allen deutschen Direktionen stets bemüht ist, die Meisterwerke neuerer Komponisten zuerst in die Scene zu setzen, und zwar, besonders den Oberon, mit einer Pracht, die zu bewundern, und mit einem Fleifse, der sehr zu loben ist; jedes wirkende Mitglied sucht nach Kräften das geniale Meisterwerk unseres zu früh geschiedenen Weber zu verwirklichen, das Orchester behauptete seinen alten Ruhm, die Kostums waren prachtvoll und unter den Dekorationen sind mit Auszeichnung zu nennen: sämmtliche Wolkenerscheinungen, der persische Kiosk, ein Zimmer der Rezia, wo man im Hintergrunde durch eine Balustrade in die Gärten des Pallastes, vom Mondlichte erhellt, sieht, der Saal des Harun, das wogende Meer, Roschana's Zimmer und die Erscheinung des Oberon im letzten Akte. Die Aufführung war im Ganzen vorzüglich zu nennen, nur mögen die guten Leipziger nicht glauben, wie Ref. aus dem Munde Vieler hörte, und wie selbst im Tageblatte publice ausgesprochen war, dass kein Theater in Deutschland diese Oper so gut aufführen würde, wie hier geschehen, noch weniger würde sich eins finden, welches diese Aufführung übertreffen würde, und was die Pracht anbelangt, so wäre sie hier erschöpft und könnte nicht überboten werden — nun das sind leicht verzeihliche Redensarten — wir sind aber überzeugt, dass wenn die Direktion der Königlichen Bühnen in Berlin diese Oper in Scene setzt — und Gott gebe, zur Ehre der Kunst recht bald — dass diese Berliner Aufführung der Leipziger nicht nur gleich kommen, sondern sie auch in mehrfacher Rücksicht überbieten wird; denn was Dekorationen, Ballets, Chöre und Orchester betrifft, so möchten doch wol diese allerwenigstens die Waage halten, und was die Besetzung der Gesangsrollen anbelangt, so möchte doch wol

eine Rezia-Schulz einer Rezia-Canzi,
ein Huon-Bader einem Huon-Vetter,
eine Fatime-Seidler einer Fatime-Devrient,
ein Scherasmin-Devrient jun. einem Scherasmin-Fischer,
ein Oberon-Stümer einen Oberon-Genast,
ein Puk-Hoffmann einem Puk-Erhart

gleich zu stellen sein. — Doch genug, wir wünschen von Herzen, dass nun andere Direktionen recht bald sich beeifern mögen, dieses letzte Werk Webers, auf den Deutschland stolz sein könnte, in die Scene zu setzen; möge überall die herrliche Fonschöpfung mit dem Kunsteifer aufgeführt werden, wie es in Leipzig unverkennbar geschehen ist.

Halle. G. O. N.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Schluss aus No. 1.)

Dass der Text, welchen man den italienischen Worten untergelegt hat, nicht überall ganz

kehlgerecht und sangbar ist, wie z. B. bei den Worten. „schon zuckt der Stahl," „was thust du," und in einigen andern Stellen, kann bei der Schwierigkeit der Aufgabe kein drückender Vorwurf sein. Ich glaube, es muss Jemand Musiker und Sänger von Profession und zwar durch lange Uebung geprüfter Virtuos sein, um alle Bedingungen einer solchen Uebertragung, die musikalischen sowohl als sprechlichen zu erfüllen. Im Vorbeigehen nenne ich Ihnen den deutschen Text zur Donna del Lago, von dem ehemaligen Sänger Grünbaum als sehr verdienstlich.

Vergönnen Sie mir über die Darstellung noch einige Worte; dass sie fleissig und von besonnener Anstrengung zeugend war, habe ich Ihnen schon oben im Allgemeinen gesagt. Freilich würde sie noch mehr in jeder einzelnen Nüance nach des Komponisten Absicht diskret und zart behandelt worden sein, wenn Morlacchi selbst die letzten Proben und die Aufführung hätte leiten können, und nicht durch sein Dienstverhältniss in Dresden verhindert gewesen wäre, der desfallsigen Einladung der hiesigen Direktion Folge zu leisten. Im Orchester fehlen für die bedeutenden obligaten Stellen so delikat vortragende Künstler, wie in der Dresdner Kapelle die Herren Cottin, Tietz und Kreher sind.

Dlle. Cinzi hat, was die Gediegenheit, die Genauigkeit und den Ausdruck im musikalischen Vortrage der Partie der Isolina betrifft, keinen Wunsch übrig gelassen; da die Arie des zweiten Aktes in ihrer nicht unbedeutenden Länge eine so frische, jugendliche Brust verlangt, als die Prinzessi in ihrer vollen Kraft wirklich besitzt, so war sie mit Verstand gekürzt, um die Kraft der physich-schwächern hiesigen Sängerin nicht zu erschöpfen. Dass in dem Duette des zweiten Aktes der Mittelsatz lebhaft beklatscht wurde, ist dem trefflichen Einverständniss der jugendlichen Sängerin mit Dlle. Erhardt, welche den Tebaldo sang, zu verdanken.

Diese letztere hat uns auch in dieser Partie mit Ruhm gezeigt, wie sehr sie die trefflichen Muster des italienischen Virtuosengesanges, welche sie bei ihrem Aufenthalte in Wien gehört, und den Unterricht guter italienischer Gesangslehrer zur Ausbildung ihres eigenen schönen Talentes mit Erfolg benutzt hat. Sie hat das schönste Stück ihrer Rolle, die schwärmerische Romanze mit viel Geschmack und mit Empfindung gesungen, die beiden Duette mit Affekt vorgetragen, und sie würde auch in der ersten Arie noch mehr Glück gemacht haben, wenn hier nicht die Anforderungen an brillanten und kolorirten Virtuosen-Gesang zu hoch gesteigert wären, um vielleicht von irgend einem andern Sänger als dem, für welchen die Partie gesetzt ist, Velluti, befriedigt zu werden. Denn eine gewisse Befangenheit, welche die bescheidene Mädchen ziert, hält Dlle. Erhardt oft ab, ihre, wenn auch nicht umfangreiche und leicht bewegliche, doch schöne und kräftige Stimme ganz geltend zu machen.

Sehr schön sang Herr Vetter mit seiner, in Umfang und Kraft wahrhaft seltenen Stimme den Boemondo, obwol weder die Rolle, als eines Alten, noch die Lage der Stimme, welche mehr für einen Tenore comodo oder Bariton eignet, seiner Jugend und Individualität entspricht. Herr Kockert war durch Anstand und Vortrag als Romano gewinnend.

IV. Allerlei.

Anekdote.

Eine hübsche Geschichte ist vor einiger Zeit bei einer Organisten-Probe vorgefallen. Ein Hochlöblicher oder Wohledler oder Hochweiser Rath hatte einen gewissen A, der gut Flöte bläst nach dortigem Begriff (d. h. er bleibt nicht gerade stecken) dann einen gewissen B, der eine leidliche Violine spielt und einen gewissen C, der als Musiklehrer den Fettmarkte in der Gegend macht, zur Abnahme der Orgelprobe bestimmt. Einer der die Probe mitmachte, der eine ordentliche Schule durchgemacht und sonst treu, eben und ehrlich war, und dem ein bestimmter Ruf vorausging, setzte sich auf die Orgelbank und that einige Griffe in Nachahmung. Gleich schnien die 3 Herren im Unisono: „Eine köstliche Fuge!" — Der Organist setzte ab und sagte: „Nein meine Herren, das war noch keine Fuge; wenn Sie aber noch keine gehört haben, so geben Sie jetzt ein wenig Achtung: ich werde Ihnen eine spielen." — Sind dergleichen Fälle nicht häufig? Wie lange wird es noch so bleiben? Wie war es doch ganz anders, als Mattheson seine Organisten-Probe schrieb! Mancher wird über dies alte Buch die Nase rumpfen; aber wahrlich, das verdient es nicht. Lernet erst daraus und macht's besser!

H.

Bekanntmachung.

Die von Dresden eingesandte, wahrscheinlich nur aus Versehen ununterzeichnete Korrespondenz kann nicht abgedruckt werden, wofern der Verfasser sich nicht wenigstens dem Redakteur nennt. Auf Verlangen wird ihm aber strenge Anonymität zugesichert werden.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 24. Januar. Nro. 4. 1827.

II. Recensionen.

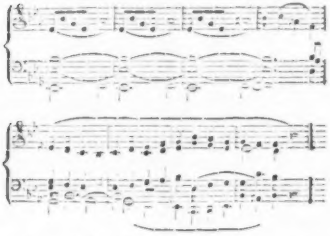
Quatuor, Op. 127 von Beethoven. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Man mufs sich daran gewöhnen, bei den neuesten Werken dieses grofsen Tonkünstlers nach den ersten drei bis sechs Anhörungen immer noch behutsam mit seinem Urtheile zu sein; nicht etwa, weil es Beethoven, der Berühmte, ist, von welchem das Werk kommt, und er schon als solcher eine günstige Meinung für sich hat; oder weil andre berühmte Männer günstig und preisend über sein Werk öffentlich urtheilen werden, — sondern weil man gewöhnlich vor sich selber hernach in nicht geringe Verlegenheit kommt, wenn das Werk anfängt, sich dem Geiste zu erschliefsen, der anfänglich so bereit war abzuurtheilen, der sogar die Beweise in den Händen zu haben glaubte, indem er einzelne Stellen für harmonischen Unsinn zu erklären wagt, oder für Ausbrüche einer wunderlichen Laune, die, nur der Neuheit wegen, nach dem Illegalen hascht, um absichtlich zu frappiren und zu inkommodiren. — Bei alle dem geht es einem doch sonderbar gerade mit solchen Tonstücken von Beethoven. Sobald man nur weifs, dafs ein neuer Beethoven sich dem einfachen Heerd des Hauses genahet hat, schiebt man alle Lieblingsneigungen, ja wol gar alle Berufsgeschäfte zurück, um nur erst zu hören, ob der Wind Nord-Ost, oder Süd-West weht, der das willige Schiff der Seele, und seine Seegel, die Empfindungen, anwehen soll. — Und siehe da, man steht nach dem ersten Durchspielen unwillig auf, hat nichts gehört, obschon man alles gesehen; hat nichts empfunden, obschon es nicht an Elasticität der Empfindung fehlte. — Lieber geh' ich spazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weifs ich doch, was ich sehe; und wenn ich empfinde, dafs ich empfinde; und ich höre, dafs ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings oben auf dem Berge wiederklingende:

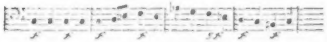
wie war's doch weiter? Es wäre mir auch nicht wieder beigefallen, wenn die obersten Buchen-Zweige da hoch oben nicht immer sich so gesellig und freundlich im Abendhauche und in Freiheit schaukelten. — Und nichts weiter hab' ich von meinem zweistündigen Bemühen, etwas Rechtes zu geniefsen! — Verlohnt sich das der Mühe, ist das der Dank, den Beethoven seinen Exekutirenden für ihr Bemühen giebt? Warum der Mann nur so, und nicht anders schreibt! Wie viel häfsliche Stellen habe ich verarbeiten müssen, gegen alles Ohr und alle Schönheit! Der Mann giebt sich unnütze Mühe, es ist fertig, und weifs nichts mehr. — Er ist taub und kann nichts mehr hören; ob er wol Violine spielen kann? Ich glaub' es kaum; wie schwer das alles liegt, so hoch, wie unbeholfen das klingt, er sollte die Violine lernen spielen u. s. w.

Man kehrt heim. — Die Stelle ist aber doch schön, das mufs wahr sein, und man weifs doch daraus, dafs Er es geschrieben hat, ein Anderer könnte so etwas — —

Wie war doch der Schluſs, ganz sonderbar lebendig. — So riesengroſs. — Und ein sonderbares Finale-Thema:



und es scheint tüchtig durchgefuärt zu sein, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen sie sich nichts an, und doch haben sie dasselbe. Und der pochende Gegensatz:



Das Ding scheint doch der Mühe werth zu sein. — Man muſs es öfter hören. Also noch einmal. — Auch à quatre mains muſs man es durchnehmen, jede Woche einen Satz recht ordentlich. —

So geräth man unwillkührlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so daſs man sie nicht wieder los werden kann. Die unbequemen Harmonien sind alsdann die weiſsen Streifen der Milchstraſse, die nur des Sehers Rohr kennt, oder auch nicht kennt, welches gleichviel ist. Genug, Sterne aller Gröſsen feiern ihren stillen, erhebenden Zug um den ausgespannten Zauber-Horizont, und man erkennt freudig den schaffenden Genius in Nacht und Licht.

Das pompöse kleine Maestoso im Anfang, welches zuweilen wiederholt in den sinnigen, stillen Reigen des ersten Satzes hineinschlägt, ist wie eine Verheiſsung dessen, was der erste Satz Suſses und Neues geben wird. Das Thema:

ist ein seliges Umfangen voll Jugend und Anmuth, ein Naturklang, der nicht verlischt und Merkwürdiges gebiehrt, und sich noch durch die folgenden heterogensten Gedanken kaum merklich hindurchzieht. Das ruhende Adagio liegt beinahe still, wie ein See, der das Leben in sich hat. An ihm bewegt sich jenes schon erwähnte liebliche Andante, so reich und so frisch wie Ufergruppen. Eine andere Seite der Gegend wird befahren, (Rückkehr des Adagio) und noch ausgeführtere Bilder der Bewegung schweben auf und nieder in dem längeren Andante, welches den zweiten Theil beschliefst. Ein barockes Scherzo unterhält wenigstens den Ausübenden, wie denn überhaupt diejenigen Tonstücke des Komponisten sehr oft die unterhaltendsten genannt werden können, die am wenigsten den alltäglichen Aufoderungen an das, was man stereotyp-schön nennt, entsprechen; diese sogenannten Schönheiten der Musik erwecken aber bekanntlich nicht selten Ueberdruſs und Langeweile, diejenigen beiden Hauptfeinde der Tonstücke, die Beethoven ganz besonders flieht und vermeidet. Wo er nicht schön ist, ist er wenigstens interessant. Ein Presto in Es-moll unterbricht das antike Scherzo mit einer hinreiſsenden, sonderbaren Melodie, die man fast eben so sehr fürchtet als liebt. —

Soviel ist gewiſs, daſs Beethoven in diesem Tonstücke noch Gröſseres gegeben hat, als in seinen vier letzten groſsen Quartetten, was doch viel sagen will. Die Stimmführung ist bewunderungswürdig selbständig in jeder der vier Stimmen. Allerdings sind herbe und auffallende Härten in einigen Stellen durch dieses fast eigensinnige Stimmführen gegen die Harmonie entstanden, die besonders „gesehen" Bedenken erregen. Oft sind die Stellen und Gedanken der Sätze bis in das Unschöne für unsere Empfindung in die Höhe geschraubt, und demungeachtet kann man nicht davon loskommen und möchte auch diese nicht missen. Welche Gewalt übt dieser Geist auf andre aus! Wie ähnlich sind in dieser Bezie-

hung seine Werke denen eines berühmten Dichters Deutschlands. Wo soll das nur noch hin? Viele dieser nnd ähnlicher Bedenken müssen aber schwinden, wenn man sich in das individuelle Leben und Tondichten dieses Geistes versetzt, der in jedem Falle nicht die Absicht hat, so zu komponiren, sondern den sein Geist und seine Begeisterung auf Wege bringt, die denen des Johannes in der Apokalypse zu vergleichen sind. Für seine Subjektivität war diese Tonsprache gewifs ganz natürlich, er wundert sich gewifs, wenn auch selbst seine Verehrer auszurufen anfangen: „non plus ultra!“ — Für ihn ist dieses Tonstück gewifs reizvoller und schätzbarer, als seine lieblichsten Jugendempfindungen. Er mag sich selbst wundern, wenn man ihm in kritischen Blättern einzelne Stellen vorzeigt, die allein wie monstra aussehen; wie wenn man aus Raphaels Transfiguration den Kopf des besessenen Knaben herausschneiden wollte, und sagen: dieser Kopf ist nicht schön. — Hierin mufs man nun wohl dem Beethoven, als grofsen Tondichter, das Feld räumen, blos deshalb, weil er es für gut hält, so und nicht anders seine Glanzpunkte zu schattiren. Was können wir auch machen? — Aufhören, seine Schöpfungen zu geniefsen? — Ja, wer das könnte! Er hat zu viel Raum gewonnen in den Seelen seiner Zeitgenossen, und wird noch mehr gewinnen in spätern Geschlechtern. Was hilft unser Reden, wenn er Zauberkreise macht? — Er läfst sich nicht stören, nicht einmal eine Antikritik schreibt er, in welcher er doch ad oculos demonstriren könnte, dafs eine sumpfige, Nebelgestalten erzeugende Gegend auch eine Landschaft, das Knarren eines vom Sturm bewegten Urbaums auch eine Musik sei, dafs das unnütze, vielleicht böse Pläne brütende Nacht-Gespräch zwischen vier Räubern in einer verfallenen Felsenfeste, ihr wüstes Lachen und Balgen, auch Stoff zu einem Scherzo sei etc. etc. Man höre auf, den Beethoven zu spielen, diesen Rath mufs man Jedem geben, der unzufrieden mit seinen Unschönheiten und wohl zufrieden mit seinen Schönheiten ist.

v. d. O.:r.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. P. Rex. Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Um diese Erscheinung in Einklang mit Händels Karakterbild, wie es uns aus seinen Werken entgegentritt, zu bringen, müssen wir Zeit und Ort, unter deren Einflussen er stand, in Betracht ziehen. Wir finden ihn in dem protestantischen und volksthümlichen England, in einer Zeit, wo Bibellesung noch in voller Frische unter allem Volke herrscht, wo ein neben seiner Religiosität tüchtiger, lebenskräftiger Schlag Leute — weniger die tiefere Idee des Christenthums und der heiligen Schriften überhaupt zu ergründen, als aus diesen praktische Lebensweisheit, Erbauung, Befriedigung aller geistigen, mit dem Leben zunächst und unmittelbar verbundenen Bedürfnisse zu schöpfen wufste. Dieser besondern Weise von Popularisirung der Religion (in der das Ferne und Heilige in die Nähe gezogen und der Gegenwart nach deren Sinne angepafst werden sollte) hat nun, wie es scheint, der mehr geschichtliche, der äufsern That zugewandte Inhalt des alten Testaments zugänglicher sein müssen, als der mehr dem Geist geheiligte Inhalt des neuen; und so finden wir denn auch Händel, den Mann des Volkes, unermüdet in der Erzählung alttestamentarischer Geschichten, unermüdet, sie mit Lobgesängen, Weissagungen und göttlichen Befehlen zu mischen, wie wir es in den alten Schriften lesen; und nicht allein dieser ganze Inhalt war den Protestanten seiner Zeit stets willkommen, sondern auch Händels Auffassung wahrhaft aus der Seele seiner Zuhörer genommen: selten geschichtlich objektiv, stets aber tüchtig, sinnes- und glaubenstreu und theilnehmend, oft auf das Innigste.

Begeben wir uns auf diesen Standpunkt, so erwirbt sich Josua und jedes Händelsche Oratorium gleichen Inhalts volle Anerkennung; die stetige Richtung auf die Geschichte und das alte Testament, die Auswahl, ohne sonderliche Rücksicht auf künstlerische Ergiebigkeit,

sind dann vollkommen gerechtfertigt. — Unser Standpunkt ist ein anderer. Wir dürfen wohl annehmen, dafs der Mehrzahl unter uns die Erzählungen von den Thaten des Stamm-Volkes nur als geschichtliche, wie alle Geschichte belehrende, Urkunden erscheinen und dafs wir das Religiöse und Heilige nicht in der äufsern Begebenheit, sondern in der ihr inwohnenden Idee, in dem Gedanken des Christenthums, zu erfassen trachten. Merkwürdig ist es, dafs wir diese Anschauung schon in einem Zeitgenossen Händels verwirklicht finden, in Sebastian Bach. In seiner grofsen doppelchörigen Passion sind die Juden und alle Individuen unter und neben ihnen mit objektiver Wahrheit gezeichnet; daneben ist das Heilige im Christenthum und besonders in Jesus selbst über alles jenes Menschliche hinausgehoben. Ungeachtet des grofsen Ansehens, das Bach unter seinen Zeitgenossen und ihren Nachfolgern fand, ungeachtet zahlreicher Biographien und unermüdeter Parentationen, ungeachtet er Söhne und Schüler hinterliefs, die fähig waren, seine Werke zu verbreiten und litterarisch der Welt näher zu rücken, ungeachtet man ewig wiederholt, dafs er der gröfste Tonsetzer gewesen: ist er doch noch nicht erkannt. Selbst das Erscheinen seiner grofsen Werke, aus denen man ihn allein ganz zu erkennen vermag, scheint einer Zeit aufgehoben, in der man fähig ist, auf die Idee derselben einzugehen, nicht blofs sie in äufserlicher Anschauung (wie Forkel und alle Frühern) als harmonische und kontrapunktische Paradigmata aufzunehmen. —

Kehren wir aber zu unserm Josua zurück, so finden wir in ihm eine Erzählung, die uns kaum anspricht. Josua hat die Israeliten eben durch den Jordan geführt und das Volk singt Gott ein Loblied. Jericho's Zerstörung wird durch einen Engel befohlen und vom Volke mit Josua beschlossen. Die Mauern von Jericho brechen dem Posaunenschall und Feldgeschrei. Der Sieg wird durch ein Loblied gefeiert. Der Krieg gegen Ai beginnt unglücklich, endigt mit Sieg. Adonizek wird unter dem Stillstande der Sonne und des Mondes besiegt. Othniel, der Achsah, die Tochter des Stammfürsten Kaleb liebt, erobert für diesen die Stadt Debir und erwirbt sich dadurch seine Braut. Lobgesänge beschliefsen.

In der Trockenheit der Fabel ist aber Dürftigkeit und Interesselosigkeit für einen grofsen Theil des besondern Inhalts bedingt. Daher stofsen wir besonders auf eine Reihe von Arien und Rezitativen, die zu sehr von wärmern Inhalt entblöfst, zu sehr der Mode händelscher Zeit angepafst sind, als dafs sie jetzt, verlassen von der Mode und dem Interesse für jede biblische Fabel, noch Theilnahme erwecken könnten. Hierhin gehört sogleich das erste Rezitativ und Arie des Kaleb (No. 3 und 4), in denen dieser den Josua preiset. Rezitativ und Arie des Josua (No. 9 und 10) in denen zu Dankbarkeit gegen Gott aufgefodert wird, desselben Recitativ und Arie (No. 15 und 16) Aufruf zur Schlacht, das Duett der Liebenden (No. 22) Kalebs Recitativ und Arie (No. 28 und 29) in denen Jericho's Zerstörung beschrieben wird — und gar vieles hier nicht näher Aufzuführende.

(Schluß folgt.)

Drei Balladen von Herder und Uhland, für eine Sing-stimme mit Begleitung des Pianoforte, Komponirt von C. Loewe. Berlin, bei Schlesinger. Preis 25 Sgr.

Auch das Erscheinen des dritten Heftes der Loeweschen Balladen zeigen wir dem musikalischen Publikum mit wahrer Freude an. Es enthält: 1) Abschied (Comitat) von Uhland; 2) Elvershöh (dänische Ballade) von Herder; 3) die drei Lieder von Uhland. Wie in den frühern finden wir auch hier, treues Auffassen des Karakters der Ballade im Allgemeinen, gelungene Schilderung der darin vorkommenden Individuen und musikalische Malerei, die nirgends in affektirtes Spiel ausartet. Kurz: dramatische Wahrheit, dramatisches Leben, durch Form, Vortrag und Begleitung, das Mittel zwischen Lied und Monodrama haltend, also Ballade. Aber dennoch ist's eben die Form und zwar im strengsten Sinne genommen, wir möchten sagen: das musikalische Format, worüber

wir mit dem Komponisten zu rechten geneigt wären. Trotz der kühnsten und neuesten Ideen, welche Herr Löwe seinen Texten unterlegt, fängt doch etwas Stereotypes an, sichtbar zu werden; wahrscheinlich die Folge, dafs er vorzugsweise und zu Anfange (denn es ist noch von einem Opus 3 die Rede) sich gerade nur mit einer Gattung musikalischer Dichtung beschäftigt. Besonders erscheinen die mannigfaltigen Abänderungen (oft nur in einer Note verschieden) des Akkompagnements gesucht, nicht als freier Ergufs des Sängers, sondern am Klaviere ausstudirt, und oft sogar recht mühsam. Sollte dies nicht vielleicht aus einer falsch verstandenen Ansicht über das Wesen der Ballade hervorgegangen sein? Die Ballade soll mit dem Liede nichts gemein haben — also auch nicht das gleiche Akkompagnement zweier Strophen, die doch übrigens von Seiten des Dichters dem Inhalte nach, sogar schon von Seiten des Komponisten der Melodie nach, einander gleich sind. Dadurch wird aber eine Ballade noch nicht karakterisirt, wenn sie es nicht übrigens schon zufolge ihrer ganzen musikalischen Anlage ist, wie dies doch bei den loeweschen bis jetzt immer der Fall war. Der geschätzte Herr Verf. hat sich manche tondichterische Lizenz herausgenommen; möge er künftig auch in dem genannten Punkte mit mehr Freiheit handeln. — Als vorzüglich gelungen, wie man dies wol bei Liederheften zu thun pflegt, können wir von diesen drei Balladen keine einzige hervorheben; sie sind es alle drei; am schwierigsten in der Ausführung die letzte, worin das tiefe g, fis, für den Sänger, dem diese Töne zu Gebote stehen, allerdings von der herrlichsten Wirkung sein mufs — krampfhaftes Zittern vor Wuth und Freude — wer aber nicht so tief hinabreicht (und das wird leider der Mehrzahl so gehen) der resignire nur geradezu auf den Vortrag dieses Stückes; denn die fehlenden Töne in der hohen Oktave zu ersetzen, wäre sinnlos und ganz der Intention des Komponisten zuwider. — Stich und Ausstattung gut.

4.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composée et — — par J. P. Pixis. Leipzig chez Probst. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Vorliegendes Werk ist eines der wenigen guten aus der MassePianoforte-Kompositionen, womit die pariser Klaviercembalisten Stadt und Land überschwemmen. Die Hauptmotive dieses Trio's sind, wenn auch nicht originell, doch neu und mit Gewandtheit durchgeführt; übermäfsige Schwierigkeiten sind darin nicht zu besiegen, und die den schweren Rollen beigefügte Fingersetzung macht es zugleich instruktiv. Ein musikalischer Mifsgriff scheint dem Ref. in der Instrumentation des letzten Satzes vorgefallen zu sein. Das Fortepiano introduzirt selbigen mit einer einseitigen (d. h. eine Seite langen) Kadenz, welche erwarten läfst, dafs in dem darauf folgenden Finale sich für den Spieler die glänzendsten Aussichten eröffnen werden. — Man sieht sich aber getäuscht. Das Fortepiano tritt urplötzlich ganz bescheiden zurück, überläfst seinen Begleitern Melodie und Passagen, und begnügt sich mit einem höchst einfachen Akkompagnement — bis zum Schlufs, wo es noch einmal wieder aus seinem $\frac{6}{8}$ Schlummer erwacht. Die vorgeschriebene Kadenz, Präludium, oder wie man die klein gestochenen Noten gerade nennen will, scheint also in Wahrheit eine eben nicht nothwendige Zugabe zu sein.

4.

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, composée et — — par Henry Marschner. Oeuvre 36. Leipzig chez Hofmeister. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Wer einmal recht seelenvergnügt sein will, der nehme dieses Quartett vor; es spricht sich darin eine ungebundene (auch in Hinsicht der Durchführung, womit es eben nicht sehr sehr genau zu nehmen ist) Fröhlichkeit aus, die nirgends zügellos wird. Die Schreibart im Basse des vorletzten Taktes auf S. 20 ist keine Orthographie. Desgleichen der letzte Takt, Seite 26. — Die Aehnlichkeit marschnerscher Kompositionen mit denen C. M. Webers, welche schon vielfältig aufgefunden und getadelt wor-

den ist, tritt im vorliegenden Quartett nur an sehr wenigen Stellen hervor. 4.

Messe in F-moll, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Klarinetten, 2 Horner und Orgel, komponirt von Joseph Schnabel, Kapellmeister zu Breslau. Breslau, bei C. G. Förster. Preis 3 Rthlr.

Die Ausgabe dieser Messe ist in den genannten Stimmen besorgt, ohne Partitur; ein Verfahren, welches die Aufführung eines Werkes sehr erleichtert, vorausgesetzt, dafs es von einem so beliebten und allgemein geschätzten Komponisten, wie Hr. Schnabel ist, geschieht, dessen Einfachheit und Oekonomie der Mittel zu gar nicht unbedeutenden Effekten führt, und dessen Klarheit und kirchliche Ruhe längst anerkannt ist. Für die Kritik ist eine blofse Stimmen-Edition weniger günstig, da sie immer erst eine Aufführung erheischt, welches in protestantischen Kirchen, wo der Musiken wenige gegeben werden und bei Messen eine deutsche Uebersetzung bedingen, auch nicht gleich gethan ist. Recensent freut sich übrigens auf die nächste Gelegenheit, wo er dieses Werk aufführen wird und behält sich vor, alsdann noch nachträglich über den Erfolg in diesen Blättern zu berichten.

v. d. O..r.

Drei Quartette von Georg Onslow, für das Pianoforte vierhändig eingerichtet. Breslau, bei C. G. Förster. No. 1, Pr. 1 Rthlr. 5 Sgr.; No. 2, 1 Rthlr. 5 Sgr.; No. 3, von E. W. Sassalius eingerichtet, gleichfalls 1 Rthlr. 5 Sgr.

Im Allgemeinen geben geschickt eingerichtete Quartette, so wie diese, von guten Meistern, sehr nützliche und den Sinn für klassische Musik wohl fördernde Klavierstücke. Besonders geeignet dazu sind auch unstreitig die Quartette von Onslow, der mehr in Haidn's und Mozarts Manier arbeitet, in welchen die langgestreichenden Saiten-Effekte eines Beethoven, die besonders in dem Adagio fast still zu liegen scheinen, noch nicht so geltend gemacht sind. — Ueberdem werden sehr wenig Originalkompositionen zu vier Händen geliefert, wenn wir einzelne wenige Ausnahmen, z. B. die schöne Sonate von Hummel und einige niedliche Sachen von Czerny, so wie die beiden vortrefflichen von Onslow selbst. (Duo in E-moll und eine Sonate in F-moll). Diese Lücke der musikalischen Literatur wird denn durch arrangirte Symphonien und Quartette einigermafsen ergänzt und diese drei vorliegenden Quartette sind in dieser Beziehung allen Pianisten gleichfalls bestens zu empfehlen.

v. d. O..r.

Sechs Lieder aus Sintram und seine Gefährten von de la Motte Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und ihrer Schwester Friederike v. Lichtenstein gewidmet von Charl. Veltheim. Eigenthum der Komponistin. Gedruckt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wem des Gesanges Gabe in einem so gar nicht gewöhnlichen Grade, wie unserer Komponistin, beschieden ist, der thut wohl, wenn er sich durch öffentliche Bekanntmachung seiner lieblichen Empfindungsblüthen auch des Dankes Anderer versichert. Ueberall leuchtet aus diesen sechs Gesängen des sentimentalen Dichters auch die geläuterte und gebildete Auffassung der talentvollen Verf. in den Tönen durch. Eine einfache und edle Melodie, eine blühende, stets genügende Anschmiegung der Begleitung, eine durchaus richtige Deklamation sind die obersten Bestandtheile dieser Gesänge. Am meisten möchte ich auszeichnen: No. 1, „Das Blümlein war meine" — in Gis-moll — voll edlen Schmerzes und doch mit sinniger Zartheit gefühlt. No. 2, „Frühlingsgesang", mit reicherer und lebhafterer Begleitung, macht die Stimme am Schlusse sehr geltend. No 3 beurkundet am meisten die Gewandheit der Sängerin in der verschiedenartigen Auffassung der Worte: „ei du Land mit den schönen Blumen!" — Das Lied: „Wem sein nahes Ende durch Herz und Glieder ahnend schleicht", steht in Bezug auf Poesie

wohl über den Tönen, und hier ist es, wo es uns vorkommt, als hätte sich die verehrte Komponistin wohl nicht in diese Empfindung hineindenken können. Vielleicht ist sie selbst viel zu sehr blühendes Leben, als sich in dieses grofsartige Lied hineinzufühlen? — Bei weitem mehr stehen Poesie und Töne in dem fünften, dem Schlummerliede, neben einander. — Hier möchte dem Gedicht wieder der Vorwurf gemacht werden können, dafs es kein Wiegenlied sei in dem Sinne, wie der geniale St. Schütze im Journal fur Literatur, Kunst und Mode den Begriff des Wiegenliedes in einem besondern Aufsatz so genügend feststellt. Das letzte Lied ist gleichfalls gelungen zu nennen. Wir können allen Freunden der Gesänge am Klavier dieses Heft bestens empfehlen, und wünschen, dafs die gebildete Komponistin immer mehr bekannt werden möchte.

v. d. O..r.

Geschwind-Marsch für das Pianoforte von Ernst Köhler. Breslau, bei Förster. Preis 5 Sgr.

Leicht, frisch, keck und hübsch. Dem Trio wäre ein dem Marsche heteorogeneres Thema zu wünschen.

v. d. O..r.

Le Delivré, grande Walse à quatre mains pour le Piano, composée par Chretien Rummel. Op. 54. Mayence chez B. Schott. Prix. 48 Xr.

Das Stück ist sehr lebhaft, fast übermüthig, nicht ganz leicht und sehr unterhaltend. Als Walzer könnte es noch weniger anspruchsvoll und lieblicher sein, wiewohl ihm Karakter nicht abzusprechen ist.

v. d. O..r.

Quatrième Divertissement pour Pianoforte et Flute ou Violon, composé par Conr. Berg. Oeuv. 29. Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 27 Xr.

Einleitung, Thema und Variationen sind die Bestandtheile dieses Tonstückes, welche im Ganzen ziemlich hübsch ist. Eine gute Applikatur, reiner Satz und leicht fafsliche Ideenfolge machen das Werkchen zu dem, was der Titel verheifst, und ist als solches den zahlreichen Liebhabern dieser beiden Instrumente bestens zu empfehlen.

v. d. O..r.

Duo Concertant en forme de Fantaisie pour Pianoforte et Flute ou Violon sur un thême espagnol, composé et dedié à Mad. de Grammont, nee Renaud d'Allen, Auteur du thême, par Conr. Berg. oeuv. 22. Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 30 Xr.

Des Verf. Lieblichkeit und klare Ideenfolge ist auch in diesem Tonstucke vorherrschend, es macht aber besonders auf einen guten Violinisten Anspruch, denn im Geiste der Violine ist die singende Stimme unstreitig mehr gedacht, als im Geiste der Flöte. Der Pianist hat auch seine Schwierigkeiten zu überwinden, aber die Passagen liegen doch gut. Das Brillante des Stückes macht auf den Zuhörer einen angenehmen Eindruck, vorausgesetzt, dafs das Werk mit der nöthigen Eleganz und Reinheit vorgetragen wird. Stich und Papier sind gut.

v. d. O..r.

Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, composé par Georg Hospodsky. Oeuv. 2. Mayence chez les fils de B. Schott. Prix 3 Fl.

Original-Trio's sind es nicht, sondern solche, in denen die erste Violine die dominirende ist. Solche Tonstücke sind immer nur relativ schön. Am schönsten erscheinen sie dem Hörer, wenn der Komponist selbst sie vorträgt, und je näher andere konzertirende Spieler dem komponirenden Virtuosen stehn, destomehr wird die beabsichtigte Schönheit erreicht. Ein solches Stück kann entzücken, und kann einem auch leicht verleidet werden. Die Melodien sind im Ganzen edel, auch ist die Fingersetzung beigefugt und wir wünschen dem Werkchen Freunde und Liebhaber.

v. d. O..r.

III. Korrespondenz.

Aus Berlin.

Die Verdienstlichkeiten der Möser'schen Quartettunterhaltungen sind zu allgemein anerkannt, als dafs man nicht wünschen mufste, einem dabei einschleichenden Unrecht ein Ende gemacht zu sehen. Die Herren Exekutanten erlauben sich nämlich nicht selten Abänderungen in den Meisterkompositionen Haidns, Mozarts und Beethovens. Wären sie nicht sämmtlich Meister auf ihren Instrumenten, so könnte man meinen, sie verständen die und jene schwerere Stelle, besonders in Beethoven, nicht zu spielen. So aber sind sie in der noch gröfsern Gefahr, dafs man ihnen nacherzählt, sie wollten Mozart und Beethoven verbessern.

Das fällt nun gewifs keinem rechten und rechtlichen Musiker ein. Wir wollen es daher einstweilen nur als eine unbedachte Bequemlichkeit ansehen, die sich unsre Quartettisten in den neuesten Opern angewöhnt haben, in die man allerdings hinein spielen kann, was man will. Doch wünschen wir ernstlich, unsre Meister künftig mit solchen Eingriffen verschont zu sehen, damit wir nicht einmal bekannt machen, wer von den Herren Quartettisten den Beethoven korrigirt hat, und wie. Marx.

IV. Allerlei.

(Eingesandt aus Rudolstadt.)

Kantate zum Reformationsfeste.

Gedicht von Julius Eberwein.
Musik von Max Eberwein.

(Diese Kantate wurde zur Feier des Reformationsfestes 1825 in Rudolstadt und 1826 in Weimar aufgeführt. Da dieses Fest gegenwärtig von ganz besonderer Wichtigkeit, uns aber ein für dasselbe eigens bestimmtes Musikstück bis jetzt nicht bekannt geworden, so theilen wir hier den Text dieser Kantate öffentlich mit und bemerken zugleich, dafs die Partitur derselben zu haben ist: in der Musikalienhandlung von G. Müller in Rudolstadt.)

(Vor der Predigt.)

Chor.

Preis dir, o Gott! der Geist ist frei!
Des Glaubens Fesseln sind gebrochen,
Der Zwang der Willkühr ist gerochen,
Vorbei, vorbei
Des Truges schnöde Tirannei! —
Nur was uns Gott durch unsern Geist,
Durch seine Schrift der Herr verheifst,
Sind wahre Gotteslehren,
Sie mufs man glauben, ehren!
Dem Menschen-Truge Schmach und Spott!
Der Geist, des Wahnes Joch entwunden,
Hat sich des Glaubens Bahn gefunden —
Preis, Ehr' und Ruhm dem höchsten Gott!!

Recitativ.

Doch, o Seele! was bebst du so bang? —
Freu'st du des Sieges dich nicht der Wahrheit?
Nicht der Glaubens-Freiheit, so schwer erkämpft? —
Oder — war's möglich? — bebst du so bang
Vor der Feinde Tücke und Ohnmacht? —

Arie.

Nimmer, fromme Seele;
Sorg' und Angst dich quäle;
Bleibt mir nur des Geistes Licht,
Flieht mich auch mein Glaube nicht!
Meinen heil'gen Glauben
Soll mir Niemand rauben;
Mit dem letzten Tropfen Blut
Schütz' ich dich, mein höchstes Gut!

Recitativ.

Aber wie? — Soll Gott, den wir anbeten
Um des ewigen Friedens willen — soll Er,
Der Alliebende, uns Ursach werden
Zu höllischem Zwist und Krieg?! —

Kanon.

Wir wollen uns nicht wild entzwei'n,
Ein Gott des Friedens ist der Herr;
Wer hadert, kann ihn nicht erfreu'n,
Nur die sich lieben, liebet Er!

Schlufschor.

Der Glückliche blickt zum Himmel auf,
Den Dulder tröstet der Sterne Lauf;
Ein Jeglicher, der da wandelt hienieden,
Hofft droben auf höhern Seelenfrieden;
Ruft Jeder den Höchsten bei seinem Namen,
Ruf' Allah, Jehovah, Zebaoth —
Wir glauben All' an Einen Gott!!
Amen!! Amen!!

(Die ganze Gemeinde, nach bekannter Melodie, mit fortwährender Orchester-Begleitung.)

Wir glauben All' an Einen Gott u. s. w.

Bekanntmachung.

Herr Ferdinand Ries, der rühmlichst bekannte Komponist und Virtuos auf dem Pianoforte wird uns in einem zu morgen veranstalteten Konzerte den Genufs seines trefflichen Spiels und seiner neuesten Kompositionen gewähren, unter andern der bei dem Rheinischen Musikfest in Düsseldorf so beifällig aufgenommenen Symphonie. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 31. Januar. — Nro. 5. — 1827.

II. Recensionen.

Der Schluss der Recension über Josua nächstens.)

Neues System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stoepel. Frankfurt a. M., in Kommission der Andreäischen Buchhandlung.

Erste Abtheilung. Die Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Theorie der Harmonie zugleich zu unterrichten. Mit Noten-Beilagen und Zeichnungen in Steindruck.

Zweite Abtheilung. Studien für das Pianoforte. Nach J. B. Logier komponirt und bearbeitet. Erstes Heft. Zweites Heft. Drittes Heft.

Dritte Abtheilung. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Systematisch geordnet für Lehrer und Lernende. Mit Noten-Beilagen und Zeichnungen in Steindruck. Erstes Heft.

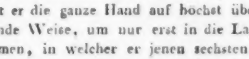
Seit längerer Zeit schon sind in den vorzüglichsten Städten Deutschlands sogenannte Akademieen für gleichzeitigen musikalischen Unterricht, nach dem Muster der von Logier in Berlin begründeten, errichtet worden. Auch der Verfasser des vor uns liegenden Werkes, Herr Franz Stoepel, welchem Deutschland eigentlich jene neue Einrichtung verdankt, indem derselbe im Jahre 1810 das königliche Ministerium des Kultus zu Berlin auf die Resultate einer zu London vor der philarmonischen Gesellschaft von Logier gehaltenen Prüfung aufmerksam machte, ist an verschiedenen Orten (in Berlin, Gotha, Erfurt, Meiningen, Hildburghausen und zur Zeit noch in Frankfurt a. M.) Vorsteher solcher Akademieen gewesen, ohne dafs die musikalische Welt etwas anders davon gewufst hätte, als dafs der Unterricht darin gleichfalls nach logierscher Art betrieben würde. Vor einem halben Jahre aber erschien dieses „Neue System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel" und zugleich begann der von beiden Seiten mit Heftigkeit fortgeführte Streit zwischen Logier und dem Herausgeber des genannten Buches, in wiefern das dem Publikum vorgelegte Werk ein geistiges Eigenthum des Einen oder des Andern sei. Ref. glaubte diesen Umstand hier nicht verschweigen zu dürfen, weil man ihn sonst leicht einer Parteilichkeit für Herrn Stoepel zeihen könnte; übrigens aber ist es seine feste Ueberzeugung, welche gewifs viele, vielleicht alle vernünftig Denkende mit ihm theilen, dafs es bei der Anzeige eines Werkes nicht darauf ankomme, wer es verfafst habe, sondern was es enthalte. Wer wird die Zeichnung, das Kolorit, die ganze Anlage und Ausführung eines Gemäldes, welches bis dahin für ein allgemein anerkanntes Meisterstuck galt, fehlerhaft und durchweg tadelnswerth finden, wenn er urplötzlich erfährt, nicht Heinz, sondern Kunz sei der Verfertiger desselben? — Herr Professor Logier wird versprochner Maafsen gar bald sein musikalisches Lehrgebäude durch den Druck allgemein bekannt machen; — eine Vergleichung desselben mit dem Stoepelschen System mufs nothwendig zur Aufklärung des quästionirten

Punktes führen; bis dahin ist aller Streit unnütz, und hat auch noch kein klares Resultat ergeben. — Jetzt zur Sache.

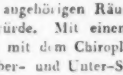
Herr Stoepel nennt sein Werk ein System der Harmonie u. s. w. In wie fern es diesem Titel entspricht, kann erst beurtheilt werden nach dem vollständigen Erscheinen des Ganzen, indem die dritte Abtheilung, welche die Hauptsache ist, noch nicht vollendet dasteht, sondern noch ein zweites Heft erwarten läfst. Scheinbare Widersprüche werden darin vielleicht gelöst werden, und Ref. kann sich daher bis jetzt nur auf einen mit kritischen Bemerkungen versehenen Auszug beschränken. Wie aus dem Gesagten schon folgt, dürften sich selbst diese Bemerkungen nicht als durchweg wahr ergeben, wenn die Ergänzung des Buches das bis jetzt hier und da noch Undeutliche aufklärt; doch scheint es Pflicht, die etwanigen Leser und Lernbegierigen auf dergleichen aufmerksam zu machen.

In der ersten Abtheilung beschreibt der Herr Verfasser die Ausführung der Idee zur Einrichtung einer solchen musikalischen Lehranstalt, namentlich das Pianoforte-Spiel betreffend. Die Zahl der Schüler wird auf 20 festgesetzt. Für diese ist erfoderlich: ein grofses Zimmer und zwei kleinere; 8 Fortepiano's, von denen 6 im gröfsern Lokal, die beiden andern in den, nicht unmittelbar an diesem anliegenden Stuben aufgestellt werden; 8 Handbildner oder Chiroplasten; einige Tonleiterbretter; eine grofse schwarze Tafel mit sechs Liniensystemen, 3 bis 5 kleinere, und ausserdem für jeden Schüler eine Schiefertafel, auf welcher die Liniensysteme eingegraben werden; der Direktor und zwei tüchtige Hülfslehrer. — Hierauf stellt der Verfasser die Art dar, auf welche die Schüler den Elementar-Unterricht empfangen sollen, die nicht weniger ausführlich beschrieben wird, als sie für den wichtigen Zweck wirklich äusserst angemessen zu sein scheint. Wenn die Schüler die ersten Uebungsstücke bei den Hülfslehrern einzeln gespielt und gelernt haben, beginnt das Zusammenspielen im grofsen Zimmer, wodurch sie im Takte befestigt werden sollen, und wobei die Schwächern zugleich das Vergnügen geniefsen (wenn die weiter Vorgerückten schon die Studien der dritten Abtheilung spielen) zu einem gröfsern musikalischen Ganzen das Ihrige nach Kräften beitragen zu können. Ueber die hier erwähnte Einrichtung der Studien wird Ref. bei Gelegenheit der zweiten Abtheilung ausführlicher sprechen. — Als Anhang ist ein „gutachtlicher Bericht der Herren Scheibner, Fischer (der berühmte Orgelspieler) Müller, Gebhardi zu Erfurt, über eine daselbst von Herrn Stoepel angestellte Prüfung" abgedruckt und mit „Randbemerkungen" vom Verfasser versehen worden. Letztere sind eben so durchgreifend geschrieben, als das Gutachten der genannten Herren, wenn auch mitunter Wahres und nach des Ref. Meinung Unwiderlegliches enthaltend, oberflächlich abgefafst ist. Hiermit schliefst die erste Abtheilung des Stoepelschen Werkes. — Im Allgemeinen hebt Ref. noch folgendes Bemerkenswerthe heraus. Der Logiersche Chiroplast ist von Herrn Stoepel vereinfacht worden, dergestalt, dafs letzterer um den fünften Theil wohlfeiler anzufertigen ist. Nachdem eine ausführliche Beschreibung des technischen Baues beider gegeben, verbreitet sich der Verfasser über Nutzen und Vorzüge eines solchen Handbildners, und beruft sich schliefslich auf Klementi's Ausspruch über die Brauchbarkeit desselben: „Ich habe meinen Schülern, in Absicht der Haltung und des Gebrauchs der Hände bei'm Pianoforte-Spiel, immer nur sagen können: machen Sie es so und so; durch den Chiroplasten aber heifst es: Du mufst es so machen, und der Zweck mufs erreicht werden." Nach diesem Urtheile zu schliefsen, wäre der Chiroplast also nur ein Erleichterungsmittel für den Lehrer, der zu bequem ist, auf die Haltung der Hände bei seinem Schüler genau Acht zu geben! — Einen wesentlichen Nachtheil aber scheint der Chiroplast bei sonstiger vielfacher Brauchbarkeit doch zu haben, wenigstens hat Ref. dies noch bei allen nach der erwähnten Methode Unterrichteten, die er spielen sah, zu bemerken Gelegenheit gehabt. Das eben genannte Instrument besteht nämlich aus fünf Räumen,

und die Uebungsstücke des ersten Heftes, welche sammt und sonders noch unter dem Chiroplasten gespielt werden sollen, bewegen sich daher im Diskant wie im Basse nur in der Ausdehnung von fünf Tönen. Sobald nun der Schüler ohne Chiroplast spielen soll, und ein Tonstück vorgelegt erhält, was aus sechs oder sieben verschiedenen Noten besteht, so verdreht er die ganze Hand auf höchst übelaussehende Weise, um nur erst in die Lage zu kommen, in welcher er jenen sechsten oder siebenten Ton als natürlich in den fünf dem Chiroplasten angehörigen Räumen enthalten, anschlagen würde. Mit einem Worte: der Schüler lernt mit dem Chiroplasten nicht geschickt: „Ueber- und Unter-Setzen der Finger;“ z. B. wenn er folgendes Tonstück spielen soll:



so bringt er bei d (mit dem zweiten Finger) die Hand in eine solche Lage, wie er sie halten würde, wenn er:



zu spielen hätte, da doch vielmehr die Haltung wegen der nachher wieder anzuschlagenden Töne so viel als möglich dieselbe bleiben müfste, wie die mit einem x bezeichnete ♩ Note andeutet. Man konnte nun dagegen einwenden: „*der Lehrer mufs darauf sehen*, dafs die Hand so wenig als möglich fortgerückt wird, indem nur die benöthigten Finger etwas mehr wie gewöhnlich ausgedehnt werden.“ Aber dasselbe dürfte man ja dann mit demselben Rechte überhaupt gegen das ganze Spielen unter dem Chiroplaste aufstellen. — Eine zweite Bemerkung, die Ref. hier nicht unterdrücken darf, und welche auch die genannten Herren in Erfurt ausgesprochen haben, ist das totale Unvermögen *eines* Lehrers, sechs Schüler (und oft sogar zwölf, wenn vierhändige Klaviersachen vorgetragen werden) und deren gleichzeitiges Zusammenspielen, vornehmlich bei nicht mehr ganz einfach konstruirten Sätzen und voltends gar, wenn zwei aus dem ersten, zwei aus dem zweiten und zwei aus dem dritten Hefte spielen, zu *übersehen* und zu *überhören*. (sic!) Der Lehrer kann — die Instrumente mögen noch so zweckmäfsig gestellt werden — nicht einmal sehen, ob seine Schüler alle spielen, vielweniger *wie* sie es thun. Herr Stoepel führt dagegen zwar das Beispiel eines Musikdirektors an, der doch ein ganzes Orchester zurechtweisen und die falschen Spieler heraushören müfste. Aber das beweiset noch nichts. Gerade die Verschiedenheit der Instrumente erleichtert, selbst bei überwiegender Anzahl, das Heraushören einzelner Partieen. Ref. hat einen recht schlagenden Beweis für die hier aufgestellte Behauptung der Unzulänglichkeit *eines* Lehrers bei sechs und noch mehr Schülern gehabt, als er in S. das dort vom Musikdirektor L. errichtete Institut besuchte. L. ist in der musikalischen Welt nicht nur als ausgezeichneter Komponist, sondern — was eigentlich hierher gehört — in seinem Wohnorte auch als ganz vortrefflicher Dirigent bekannt, dem die Stadt alles verdankt, was ihr an grofsen musikalischen Genüssen geboten wird. Nichts destoweniger war er ganz damit zufrieden, als sieben seiner Schüler einige Logiersche Etüden aus dem zweiten Hefte auf folgende Art zu Stande gebracht hatten: A, B, C, D spielten ganz vortrefflich — es waren vier Mädchen — E spielte nur den Diskant, F spielte nicht eine einzige Note richtig, aber alles so äufserst piano, dafs man sich nur durch Hinsehen von der Fehlerhaftigkeit seines Spiels überzeugen konnte, G fing nur die neuen Abschnitte (1r, 5r, 9r Takt u. s. w.) die er sich durch öfteres Hören abgemerkt hatte, mit den andern zusammen an und pausirte übrigens ganz regelmäfsig, wo er spielen sollte. Ref. hat sich durch beständiges Hin- und Herlaufen von einem Fortepiano zum andern von der Richtigkeit des eben Gesagten überzeugt, während der Dirigent in der Mitte des Zimmers stand, und trotz seiner gerühmten musikalischen Ausbildung keinen der gerügten Fehler zu entdecken im Stande war, was ihm übrigens durchaus nicht als Tadel an-

gerechnet werden soll; denn Ref. wiederholt nochmals, dafs er es für völlig unmöglich hält, wie ein Lehrer so viele Schüler gleichzeitig kontrolliren könne. Soviel über die erste Abtheilung.

Die zweite Abtheilung enthält die Studien für das Pianoforte. Der Zusatz des Herrn Stoepel: „nach J. B. Logier komponirt und bearbeitet" hätte wohl eine Erklärung erfodert, um nicht mifsverstanden zu werden. Ref. hat nur einige Nummern aus den Logierschen Büchern spielen gehört (eben in der erwähnten Anstalt des Herrn L. zu S.) und dies ist so lange her, dafs er sich durchaus nicht mehr erinnern kann, ob er die hier vorliegenden theilweise schon gehört hat, oder nicht. Nur glaubt er, dafs Logier blofs zwei Hefte solcher Studien hatte, während Herr Stoepel drei geliefert hat — das zweite wahrscheinlich ganz neu, als einen Uebergang vom Leichten zum Schweren. — Ueber die Art, wie diese Uebungsstücke gebraucht werden sollen, lassen wir den Herrn Verf. selbst sprechen: „diese Studien sind dafür berechnet, dafs das erste Heft mit den korrespondirenden Nummern des zweiten oder dritten und umgekehrt, meist auch mit beiden zugleich, gespielt werden kann, und in diesem Falle werden die Nummern 1 — 23 des ersten Hefts, in der gewöhnlichen Lage — loco — wie sie die Noten bezeichnen, gespielt. Wenn aber Eltern u. s. w. mit den Spielern des ersten Hefts zu Hause und an einem Instrumente üben möchten, so ist den ersten 23 Nummern des ersten Hefts eine Secondo-Partie beigegeben, und in diesem Falle wird die Primo-Partie in der Lage gespielt, welche vor jeder Nummer der Secondo durch kleinere Noten angezeigt ist." Man sieht hieraus, wie sehr für Mannigfaltigkeit gesorgt ist. Die Studien sind übrigens äufserst brav gearbeitet und das Ziel, worauf sie hinführen sollen, sogenanntes, gebundenes Spiel," nicht zu verkennen.

Die dritte Abtheilung oder vielmehr nur das bis jetzt erschienene erste Heft derselben, enthält die Kunst des reinen Satzes, beginnt mit dem Vortrage über die unerläfslichen Vorkenntnisse und schliefst bei der Lehre über die Ausweichungen. Unverkennbar ist es, mit wie viel Liebe das Ganze gearbeitet und wieviel Neues und Wahres es enthält. Namentlich erwähnen wir hier die lobenswürdigen Bestrebungen des Herrn Verfassers, das Lehrgebäude über Entstehung und Zusammensetzung der verschiedenen Akkorde so viel als möglich zu vereinfachen. Der Schüler erfährt z. B. nichts von den vielen komplizirten Nonen- Quartsexten- Quintsexten-Akkorden u. s. w.; es fragt sich aber, ob dieses Verfahren auch bei den andern, später vorzutragenden Theilen des Systems ausreichen werde. Darüber wird indessen die Zeit entscheiden. Wir beschränken uns auch hier wieder nur auf eine mit Randglossen begleitete Enumeration des Gegebenen. I. Kapitel. Musik, Ton und Tonzeichen. „Der Ton erscheint in Raum und Zeit, als Klanghöhe und Klanggröfse; die Noten sind Zeichen für denselben in beider Hinsicht." Hier wäre schon eine Definition von Klang, Schall u. s. w. wünschenswerth gewesen, wie sie auch Gottfried Weber und andre in ihren Lehrbüchern umständlicher oder kürzer gegeben haben.

(Fortsetzung folgt.)

Trois Quatuors pour Flute, Violon, Alto et Violoncelle, composés par Henry Kohler. Oeuvre 150. Pr. 4 Fl. Mayence chez B. Schott fils.

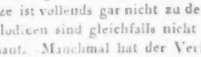
Wie die Litteratur der Dichtkunst eine Menge sogenannter Naturdichter aufzuweisen hat, so fehlt es auch in der Literatur der Tonkunst nicht an so zu nennenden — Naturkomponisten!

Diese Leutchen besitzen einen grofsen Grad von Empfänglichkeit, verbunden einem Wenig von Schöpfungskraft; diese wenige Schöpfungskraft entäufsert sich durch ewiges Wiedergebären des Empfangenen, und daher kömmt es, dafs dieselben in der Regel so aufserordentlich fruchtbar sind. Sie können des Producirens gar nicht müde werden, obgleich sie, wenn ihnen nicht Meisterwerke vorgelegen hätten, niemals etwas zur Welt zu bringen im Stande

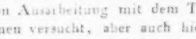
gewesen wären. Zu dieser Klasse von Komponisten rechne ich die meisten der komponirenden Virtuosen, und namentlich auch den Verfasser obenerwähnten Werkes, Hrn. Henry Köhler.

So wenig nun, wie an die Werke jener Naturdichter, eben so wenig darf, nach meiner Meinung, die Kritik an die Werke dieser Nakomponisten den Maafstab anlegen, welchen an wahre Kunstwerke sie zu legen berechtigt und zugleich verbunden ist. Von dieser Ansicht ausgehend habe ich über das obbenannte Werk kürzlich folgendes zu bemerken: —

Es ist keineswegs frei von Fehlern wider den reinen Satz, auch finden sich darin mancherlei Verstöfse wider Rythmus, Melodik — an eine durchgehende vierstimmige Behandlung der Sätze ist vollends gar nicht zu denken, und die Melodieen sind gleichfalls nicht sonderlich interessant. Manchmal hat der Verfasser eine Art von Ausarbeitung mit dem Thema vorzunehmen versucht, aber auch hierin hat er kein sonderliches Geschick bewährt. So glaubt derselbe z. B. über das Thema:



in dem Satze:



eine Beziehung zu finden; diese Stelle aber kann, wenn sie nicht vorher einige Mal gehört worden ist, und dann vielleicht als eine kleine absichtliche Veränderung zu betrachten, durchaus nicht als eine auf das Thema sich beziehende Stelle genommen werden.

Ueber alle bisherigen Rügen liefsen sich aus dem Werke selbst saltsame Belege und Beweisstellen leicht beibringen; doch das Publikum, für welches dieses Werk bestimmt scheint, wie der Verfasser selbst, werden mich wol dieser Mühe gern überheben. Es ist nämlich dieses Werk unverkennbar blofs für Dilettanten geschrieben, und diese werden sich um die angeführten Mängel wenig kümmern; der Verfasser dagegen, welcher mit vorliegendem Werke das 150ste in ein und derselben Manier geliefert, wird damit zufrieden sein, wenn gegenwärtiges Werk nur wenigstens das Schicksal seiner Vorgänger trifft und es sich den Beifall einiger Liebhaber erwirbt; und diesen wollen wir ihm auch nicht nur nicht streitig machen, sondern sogar noch von ganzem Herzen wünschen, damit auf diese Weise wenigstens er für seine Mühe, und die Verleger für ihre Kosten einigermafsen entschädiget werden.

Die Flötenpartie ist, so wie die übrigen leicht; Druck und Papier gut. —

III. Korrespondenz.

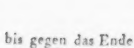
Berlin, den 21. Januar 1827.

Dido, dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen, von L. Rellstab. Musik von Bernhard Klein.

Oefters schon ist in diesen Blättern der Grundsatz aufgestellt worden, dafs jeder Komponist für die Wahl seines Operntextes verantwortlich sei, und die Richtigkeit desselben ist wohl unbezweifelt; in dem Belieben des Tonsetzers stand es, das Sujet zu verwerfen oder anzunehmen, es ändern zu lassen oder wie es aus der Feder des Dichters entsprang in Musik zu setzen; ihn trifft daher auch ein grofser Theil der Schuld, wenn der Text hinterher nicht die günstige Aufnahme findet, welche der Komponist erwartet hat. Herr Klein scheint die Mangelhaftigkeit der ersten Anlage des Rellstabschen Gedichtes selbst gefühlt zu haben; denn wie das Textbuch besagt sind die in demselben mit kleinern Lettern gedruckten Stellen Veränderungen und Zusätze von fremder Hand, welche nach des Komponisten Erachten unumgänglich nothwendig waren. — Die Dichtung mag durch diese wie andrerseits durch Auslassungen, welche seit dem ersten Erscheinen der Oper (vor 3 Jahren) vorgenommen worden, gewonnen haben — jedenfalls ist sie doch noch immer sehr schwach. Aber nicht für Herrn Rellstab, der in neuster Zeit durch so viele vortreffliche Aufsätze hinlänglich gegründete Hoffnung gegeben hat, dafs nunmehr ähnliche Arbeiten in diesem Fache von seiner Hand etwas Ausgezeichnetes sein würden — sondern zur Erkenntnifs für andere, Publikum und Künstler — will Ref. die Fehlerhaftigkeit des vorliegenden dramatischen Gedichtes (warum dieser etwas befremdende Titel?) auseinander setzen. — Die in der Oper agirenden Personen sind: Dido, Selene, ihre Schwester, Aeneas, Jarbas, Fürst der Numidier. Leider beginnt der Tadel schon hier; denn Selene ist eine völlig überflüssige Person; sie

liebt den Aeneas, liebt aber auch ihre Schwester; dieser Kampf ihrer Gefühle und ihre endliche Resignation hätte sie äufserst interessant machen können — davon findet sich aber keine Spur. Exklamationen wie: Ihr Götter! — was werd' ich hören? — weh mir! — gebt mir Stärke! u. dergl. können unmöglich genügen, um ihrem Schmerze Luft zu machen, oder überhaupt das Vorhandensein eines solchen vor die Seele des Zuschauers zu führen. Nirgends greift sie in die Handlung ein, und wenn durch ihre völlige Verabschiedung aus der Personenliste nicht die Oper zweier Duette beraubt wurde, die an Kraft, Empfindung und genialer Durchführung ihres Gleichen suchen, so könnte Selene, ohne der Einheit des Ganzen Nachtheil zu bringen, mit Fug und Recht gestrichen werden. — Dido ist ein von dem Dichter so schön gehaltener Karakter, dafs er allein schon die Lust des Komponisten, das ihm dargebotene Sujet in Musik zu setzen, begreiflich und höchst verzeihlich macht. Ihre Liebe zu Aeneas ist von einer Alles überwindenden Stärke; in fast Bewufstsein rauhender Leidenschaft legt sie offenbare Winke der Götter gegen ihr Vorhaben — dem Aeneas Hand und Krone zu reichen — zu ihrem Vortheil aus. Sie träumt (die Erzählung dieses Traumes ist auch hinsichts poetischer Diktion höchst gelungen zu nennen) durch Aeneas sei sie aus den Klauen eines Unthiers befreit; darauf habe er sich in das Meer gestürzt, sie ihm nach; sie habe ihn umfassen wollen, aber plötzlich sei eine Verwandlung vorgegangen, nicht Aeneas sondern ihr Gatte Sichäus war es, den ihr Arm umschlungen. Und nun fährt sie fort: „als meinen Gatten hab' ich dich umarmt" und bekennt hierauf ihre Liebe zu ihm, obwohl gerade dieser Traum eine Warnung enthalten soll, ihrer Neigung zu dem trojanischen Helden nicht freien Lauf zu lassen. Ein ähnlicher Zug fast unbegreiflicher Verblendung findet sich im zweiten Akte: sie tritt mit Aeneas, welcher schon kampfgerüstet gegen Jarbas ist, vor den Altar, damit ihr Bund die priesterliche Weihe erhalte. Ein Donnerschlag, Neptuns Götterbild von dunklen Wolken umzogen — das Volk ahnet Unheilbringendes, der Oberpriester ruft: „zurück." "Nur Dido steht unerschüttert da; ihr sind die Zeichen des Himmels blos Aufschub, nicht völliges Aufgeben der Vermählung kundgiebt. — Aeneas ist gegen diese grellartige Zeichnung gehalten ein gar schwächlicher Held und wird es noch mehr durch sein schon in der ersten Scene nicht genugsam motivirtes Abreise-Projekt. Wir hören drei lange Akte hindurch von ihm nichts mehr als: ich mufs dich verlassen, die Pflicht ruft, der Götter Gebot reifst mich fort von ihr u. s. w. Nachdem er nun Karthagos Feind, den Jarbas vernichtet hat, giebt er den Kommandostab in die Hand eines Choristen, eilt zu Schiffe nach Italien und scheidet also im dritten Akte vom Publikum mit eben denselben Empfindungen, welche er bereits in der zweiten Scene des ersten Aktes aussprach: Ihr Götter, warum schleudert ihr eure Blitze auf mich — ich mufs sie verlassen. Auffallend ist es auch, dafs sein letztes Zusammensein mit Dido durchaus keinen heftigern Ausbruch des Trennungsschmerzes in ihm bewirkt, als schon zu Anfange, wo die Geister der vor Troja gefallenen Helden ihn an seine Pflicht mahnen, „ein neues Reich der Teukrer zu begründen." Und thut er das denn nicht, wenn er sich mit Dido, der Königin von Karthago, verbindet? Man sieht nicht einmal ein, wo das „trennen müssen" recht eigentlich herstammt; zuletzt haut zwar die gespenstische Erscheinung seines Vaters den gordischen Knoten mit dem Machtworte durch: „Sohn, kehre nach Karthago nicht zurück;" aber bis dahin ist wirklich kein Grund vorhanden, der seine Seele nur mit dem einen Gedanken — „Dido verlassen." — erfüllen könnte. — Jarbas, der rohe Krieger, ist eine untergeordnete Person; er kommt nur zweimal zum Vorschein, seine Aeufserungen sind aber immer von der Art, dafs er unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt; auch die Affektion des Komponisten scheint er im hohen Grade sich erworben zu haben, seine Arie zu Anfang des dritten Aktes ist vielleicht das Gelungenste unter dem vielen Schönen, was die Oper bietet. — Schon wir nun, wie diese vier ganz verschiedenen Karaktere (nur Aeneas und Selene haben einige Aehnlichkeit) zusammenwirken. Auch hier springt die gröfste Mangelhaftigkeit der Ausführung ins Auge, wollten wir selbst nur bei der Form stehen bleiben. Nirgends erhebt sie sich zu einer Vielstimmigkeit, zwei Terzette sind in dieser Art das Höchste, wozu es der Dichter gebracht hat, übrigens finden sich aufser den Chören nur Arien und Duette. Recht fühlbar wird diese Leere im Finale des ersten Aktes, hier stehen alle vier Personen versammelt vor uns, und doch, welch unbefriedigender Schlufs. Jarbas wirft um Dido's Hand, sie weist ihn ab und verläfst den Saal in Begleitung Selenens (seiner hier völlig Stummen) und des Aeneas. Jarbas droht allem zurück, man erwartet wenigstens eine Arie mit Chor — er singt aber gar nicht und es kommt nur zu Drohungen zwischen den numidischen und karthagischen Kriegern. Freilich gab dieser Aktschlufs Gelegenheit zu dem Dasein des folgenden zweiten Aufzuges; denn hätte Dido bereits ihren Plan, dem Aeneas die Hand zu reichen, allem Volke verkündet, was hier um so passender und effektvoller gewesen wäre,

da sie ihm schon ihre Liebe erklärt hat und eben aus Liebe zu ihm die des numidischen Fürsten zurückweist, so könnte die Oper unmöglich mehr als zwei Akte haben; auf den ersten müfste gleich der dritte folgen, ohne dafs hierdurch in letzterm eine einzige Aenderung nöthig geworden wäre. So viel vom Sujet im Allgemeinen. Trotz seiner vielen ganz unleugbaren Fehler hat Herr Bernhard Klein die Komposition desselben unternommen, und wenn sie auch nicht so überaus schön ausgefallen wäre, so müfste doch schon das bloße Unternehmen eines so gebildeten Mannes zum Theil günstig für das Operngedicht sprechen. In Wahrheit, es hat auch seine Vorzüge. Schon oben nannten wir die Durchführung des Karakters der Hauptperson als einen solchen; hierzu gesellt sich das Anlockende des grofsartigen Stoffes, der imposante Schlufs, einzelne sehr interessante Situationen, namentlich die durch Jarbas herbeigeführten und endlich eine überaus gelungene Diktion, die an einigen Stellen eines Trauerspiels nicht unwürdig wäre und dabei doch lyrisch bleibt. Wenden wir uns hierauf zur Musik. Sie trägt durchweg das Gepräge düsterer, melancholischer Haltung. Ist diese auch fast durchgängig von der Handlung und den sie interpretirenden Worten bedingt, so ist sie doch anderseits vom Komponisten durch stetes Verweilen in den dunkleren B-Tonarten (vorherrschend ist C-moll, einmal nur sind die Kreuze an die Reihe gekommen, in D-dur) so wie durch ein sehr enges Zusammenhalten der Streich-Instrumente von denen die erste Violine selten über das zweigestrichene a hinausgeht, bedeutend vermehrt worden. Hiedurch wird aber eine gewisse Monotonie erzeugt, welche den gröfsten Theil des Publikums gegen das Ende hin völlig unempfänglich machen müfste, wenn nicht hier zum Glück das rasche Vorschreiten der Handlung in wohlthuender Spannung erhielte. Die Ouverture ist ein grofses leidenschaftliches Tongemälde. Sie beginnt mit einem Adagio (C-moll) in kräftigen, kühnen Akkorden, begleitet von den markirten Schlägen der Bässe, unterbrochen durch die wehmüthigen Klagetone der Oboe. An das Andante schliefst sich in unruhiger Hast ein trefflich durchgeführtes Agitato in derselben Tonart; der sanftere Mittelsatz in D-dur ist nur augenblickliche Ruhe, gleich darauf stürmen schon wieder die tiefen Instrumente gegen die langgezogen, die ganze Skala hinabgehenden Töne der Flöten, Klarinetten und Violinen in einem nur zweistimmig gehaltenen Satze voll imposanter Wendungen und Nachahmungen, dann kommt noch einmal abwechselndes Einsetzen der Blasinstrumente in ganzen Taktnoten gegen die in Staccato-Viertein einherschreitenden Posaunen und Streichinstrumente, bis gegen das Ende im ergreifenden Tutti das erste Thema wieder aufgenommen wird und zwar in Dur. Man glaubt Jubel und Siegesgeschrei zu vernehmen; aber der Schlufs fällt wieder zurück in Erinnerung an das grauenvolle, unheimliche Geschick, welches über Karthagos Königin waltet und in den letzten Takten drängen sich im Fortissimo verminderter Septimenakkord, Quartsexte, noch einmal die verminderte Septime auf a, düstres Decrescendo



Der Vorhang rollt auf.

Erster Akt. Wilde Waldgegend, nachlassender Sturm. Den Felsweg hinab kommt die verwittwete Dido, von ihrem treuen Aeneas geführt; sie haben sich auf der Jagd verirrt und suchen Schutz vor dem argen Ungewitter. F-dur $\frac{6}{8}$ Takt Duetto Andante; er leitet die Königin zu einer im Vorgrunde befindlichen Höhle und verspricht „ihres Schlummers Hüter“ zu sein. Des schwachen Weibes Dank, seine zärtliche Besorgnifs, seine treue Theilnahme ist gar köstlich in dem weichen Melodienflufs ausgedrückt „ruhe sanft, ein holder Friede weh' im Traum auf dich herab,“ so schleift er und wachend verliert er sich selbst in Träumen zukünftigen Glückes. Die Musik ersterbt im pianissimo. Da plötzlich hört er unsichtbaren Geisterchor. (F-moll, nur von Posaunen hinter der Scene begleitet)

Aeneas, unwillig hebt der kampfgewohnte Geist
Aus Trojas Wunden Trümmern sich empor.
Erfülle, was ein Götterspruch dich heifst;
Ein neues Reich der Teukrer richte auf,
Nicht Ruhe darf den Heldenarm dir schwächen,
Ermanne dich, die Fesseln zu zerbrechen.

Hier sehen wir nun Aeneas, den Helden vor uns stehen. Sein erster Gedanke ist die verletzte Pflicht, er zürnt selbst über sein thatenloses Verweilen, ein Rinald in Armidens Zaubergärten. In einem Allegro marstoso ruft er sie alle an, die Zeugen seines Schwurs sein sollen, die Götter, sein Volk, die königlichen Ahnen des gefallnen Pergamus und nun: ich schwör'! — aber in dem Augenblick vernimmt er Dido's Stimme; im Schlafe auch denkt sie nur an ihn, sein Name tönt von ihren Lippen, hin ist sein Heldenmuth und nur das Andenken an ihre Liebe füllt sein Herz. In diesem Zwiespalt ist die folgende Arie gehalten, ein Meisterstück von schwärmerischer Melodie und weicher Instrumentation. Jetzt tritt Selene mit dem Jagdgefolge auf. Durch sie aus seiner Einsamkeit gerissen, erinnert er sich wieder, welch Geschick er zu erfüllen habe und entdeckt ihr Alles; umsonst sucht sie ihn von

seinem Vorhaben abzubringen. Duetto. Allegro agitato D-moll. Die Violinen in einer fortlaufenden, aus Achtein bestehenden Figur

sind höchst effektvoll und werden es noch mehr durch die Wiederholung, welche ein kanonisch gearbeiteter Mittelsatz in ganz einfacher Quartettbegleitung von dem Anfange trennt.

(Schluß folgt.)

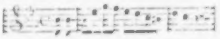
Berlin, den 25. Januar 1827.

Grofses Konzert von Ferdinand Ries.

Die Zeitung hat allmählig Gelegenheit gefunden, über die Debuts der ausgezeichnetsten Pianofortisten, Moscheles, Kalkbrenners, Hummels, Aloys Schmitts, Arnolds, zu berichten; jetzt schliefst sich Ries an diese Reihe. Zu untersuchen, wer gröfsere Bravour bewiesen, mehr oder seltnere Fingerkunste ausgeführt, lohnt nicht der Mühe. Wichtiger wäre es schon, von der Auffassungs- und Vortragsweise zu reden, die die verschiedenen Meister offenbart haben. Unglücklicher Weise sind aber die Kompositionen, mit denen Virtuosen in ihren Konzerten zu glänzen suchen, so weit von dem Wesen eines wahren Kunstwerkes entfernt, so entschieden der Absicht, technische Uebung zu zeigen, hingegeben, dafs man vergebens in einem von ihnen eine selbständige und einheitsvolle Idee aufsuchen möchte, also gar nicht die Frage anwendbar findet, ob ein Ausübender diese Idee erkannt und verwirklicht hat. Was wir nun in dieser Beziehung von Hrn. Ries und zu seinem Preis sagen könnten, ist schon längst und allgemein bekannt und es ist hier genug, ihn mit jenen ersten Virtuosen zusammen gestellt zu haben. Seine Konzertkompositionen beweisen jene Reife und Gewandtheit, und das vorzügliche, seit lange in der musikalischen Welt beliebte Talent des Tonsetzers und sind geeignet und bestimmt, eine grofse Virtuosität des Ausübenden an den Tag zu legen.

In zwei Punkten hat aber Herr Ries in seinem heutigen Konzert aller oben genannten Künstler hiesige Leistungen entschieden und würdig übertroffen. In dem Bewufstsein, wie unendlich wichtiger und höher die schaffende Kraft, als die ausübende Geschicklichkeit am Künstler zu achten, hat er allein unter allen jenen sich uns mit einer reinen und grofsen Komposition, einer Symphonie (aus D-dur) dargestellt und in diesem trefflichen, an Schönheiten reichen und tüchtig durchgeführten Werke bewiesen, dafs sein Streben ein höheres ist*, als das der bloßen Virtuosen und dafs er weifs, was sich für ein grofses Konzert vor dem gebildeten Publikum Berlins geziemt. Mit der Ruhe, Sicherheit und Umsicht des erfahrnen Meisters dirigirte er sie selbst; die Ausführung war trefflich zu nennen und rauschender Beifall belohnte nach Gebühr den Komponisten, Dirigenten und das Orchester.

Mit dem Konzertgeber führte Herr Kammermusikus Hubert Ries Bravour-Variationen für Geige und Pianoforte mit grofser Geschicklichkeit aus. Herr Jäger sang Tamino's Arie „dies Bildnifs" mit jenem Uebermafs von Schmachtung, das er sich in den Rossiniaden angewöhnt haben mag, Fräulein Sontag aber die Elviren-Scene;



mit süfser Stimme und grazienvoller Leichtigkeit und Sicherheit. Den tiefern Ausdruck der Komposition und Elvirens Karakter vermochte Ref. nicht zu erkennen; stets aber ist jede Leistung der Sängerin so wohlthuend, dafs man sich nicht verwundern darf, wenn Alles ihr huldigt. Alles sich ihrer herzlich freut und die wenigsten daran denken wird erinnert sein mögen, welch ein seltenes, köstliches Talent in ihr an der rossinischen Verderbnifs zu Grunde geht. —

Will Herr Ries einen dritten würdigen Triumph über seine Vorgänger feiern, so möge er in seinem bevorstehenden Konzert im königstädter Theater sich in einem Konzerte seines grofsen Lehrers Beethoven als einen Ausübenden bewähren, der die gröfsten Meisterwerke dieses Faches ehrt und darzustellen vermag. Beethovens G-dur-, oder Es-dur-Konzert — das wäre eine Aufgabe für ihn, der nicht Fingerheld, sondern Tonkunstler sein will und ist **).

Marx.

*) Dafs Herr Ries selbst sich zu Höherm berufen erkennt, als zu Virtuosenleistung, wird uns nach Ablegung dieses Berichts durch die Nachricht bestätigt, dafs er mit der Komposition einer Oper umgeht.

**) Dieser zu späte Wunsch hat leider unerfüllt bleiben sollen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

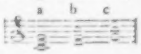
Den 7. Februar. Nro. 6. 1827.

II. Recensionen.

Neues System der Harmonie-Lehre etc. von Franz Stoepel.

(Fortsetzung.)

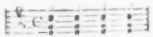
II. Kapitel. Von den Tonleitern und Klang-Geschlechtern. Um gleich bestimmen zu können, wie viel Kreuze oder Been eine Tonleiter habe, wird ein recht praktikables Erleichterungsmittel zur Aushülfe des Gedächtnisses gegeben, das besonders bei'm Unterrichte jüngerer Schüler mit vollem Rechte zu empfehlen ist. Die diatonische C-Leiter wird als Muster für das Bilden der Leitern überhaupt aufgestellt, und in einem Anhange zum zweiten Kapitel, überschrieben: „Darstellung des methodischen Verfahrens bei der Entwickelung der Leitern" wird als Beispiel die Dis-Leiter gebildet, jedoch ohne dafs der Schüler eine andre Kenntnifs von ganzen und grofsen und kleinen halben Tönen erlangt, als sie ihm die Einrichtung einer Klaviatur von selbst bietet. III. Kapitel. Von den Dreiklängen. „Ein Dreiklang ist ein Zusammenklang vom ersten, dritten und fünften Tone einer Leiter" wobei zu bemerken, dafs hier von dem Unterschiede des Dur und Moll noch gar nicht die Rede ist. Erst im neunten Kapitel erfährt der Schüler, dafs es auch Moll-Leitern, also auch Dreiklänge mit kleiner Terz, giebt. Der sogenannten verminderten geschieht gar nicht Erwähnung. „Es giebt sieben Stammdreiklänge (nämlich: c- d- e- f- g- a- h-Dreiklang) und 14 abgeleitete, entstehend durch Erhöhung oder Erniedrigung des Grundtons um einen halben Ton." „Jeder Dreiklang kann in einer dreifachen Lage erscheinen,



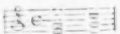
und hat einen Grundbafston, der allemal, in jeder Lage so heifst, wie der Dreiklang selbst." Es wird nun zwar erwähnt, dafs die Lehrbücher den Zusammenklang unter h den Sexten- und den unter c den Sextquarten-Akkord nennen, jedoch macht der Herr Verfasser in der Folge keinen weiteren Gebrauch davon „weil wir doch in jedem Falle nichts weiter, als einen Zusammenklang vom ersten, dritten und fünften Ton der C-Leiter hören, und jene Benennungen keinen Vortheil bringen, als den, die ohnedem überladene Kunstsprache noch mehr zu belasten."

IV. Kapitel. Feststellung einiger Grundbegriffe und der gebräuchlichsten Tonarten. Es folgt nunmehr die Erklärung von Melodie, wo die Töne in einzelnen Tonreihen, Akkord, wo sie in einzelnen Zusammenklängen, Harmonie, wo sie in zusammenklingenden Tonreihen (Reihen von zusammenklingenden Tönen) erscheinen, dergestalt, dafs also jede Reihenfolge von mehr als zwei verschiedenen Tönen, Melodie; jeder Zusammenklang von mehr als zwei verschiedenen Tönen, Akkord; jede Reihenfolge von mehr als zwei Akkorden, Harmonie ist. Hier nun scheint von Seiten des Verfassers ein Fehler begangen zu sein; indem er also fortfährt: „denn wie nur drei Dreiklänge, z. B. der C-, G-, und C-Dreiklang, den Begriff einer Tonart, einen harmonischen Begriff (?) geben, so können auch

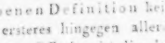
nur wenigstens drei Töne einen Akkord bilden.“ Abgesehen davon, dafs jenes: „denn,“ als unmittelbar nach der Erklärung des Wortes: Harmonie stehend, gar keine darauf Bezug habende Schlufsfolge bildet; abgesehen davon, dafs auch der in dem zitirten Satze herausgehobene Vergleich gleichfalls kein logisch begründetes tertium comparationis enthält, so ist die Feststellung des Begriffs einer Harmonie „jede Reihenfolge von mehr als zwei Akkorden“ in so fern falsch, als doch der Herr Verfasser



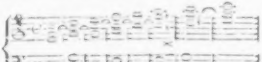
eben so wenig für Harmonie erklären kann, als:



obwol beide dasselbe sagen, letzteres aber nach der gegebenen Definition keine Harmonie wäre, ersteres hingegen allerdings dafür gelten müfste. Offenbar ist dies dahin zu berichtigen, dafs Harmonie jede Reihenfolge von mehr als zwei verschiedenen Akkorden ist, wobei wieder der Zweifel entsteht, ob:



was doch offenbar eine Harmonie genannt werden mufs, mehr als zwei, oder nur zwei verschiedene Akkorde enthalte. — Der Schüler soll sich nurmehr in der melodischen Zerlegung der Dreiklänge üben, welche Uebungen zugleich rhythmische werden können. Zum Beschlufs werden die zwölf gebräuchlichsten Tonarten angegeben, wobei, wie bekannt, fis und ges als enharmonisch, jenes mit sechs Kreuzen, dies mit sechs Been, zusammenfallen. — Ref. hätte gewünscht, dafs dieses Kapitel getheilt worden wäre, wenigstens entdeckt er keinen Zusammenhang der drei einzelnen Hauptpartieen, die Veranlassung geben konnte, dieselben unter einer Rubrik vorzutragen.— V. Kapitel. Vom Grundbasse. VI. Kapitel. Vom Harmoniren. Die C-Leiter wird nunmehr als Melodie aufgestellt, zu welcher der Grundbafs gesucht werden soll. Das hiebei zu beobachtende Verfahren ist mit lobenswerther Deutlichkeit auseinandergesetzt. Als Hauptgrund wird angenommen, dafs nur diejenigen Dreiklänge hiebei in Anwendung kommen können, deren einzelne Theile, Töne, bereits in der vorgeschriebenen Leiter enthalten sind. So z. B. wird der Grundbafs des zweiten Tones der C-Leiter, D, auf folgende Art gefunden: D (so wie überhaupt jeder Ton) ist in drei verschiedenen Dreiklängen enthalten: im G, D und B Dreiklang. Da nun aber nur der erste von ihnen aus Tönen besteht, welche, in Hinsicht auf C, Leitereigene sind, so ist der hier anzuwendende Dreiklang, der G-Dreiklang. Der Grundbafston jedes Dreiklangs heifst aber so, wie der Dreiklang selbst, also gehört zu D in der als Melodie vorgeschriebenen C-Leiter, der Ton G als Grundbafston. Auf diese Art ersieht der Schüler nach und nach, wie die Töne 1, 3, 5, 8 einer Leiter, als Grundbafston den ersten Ton derselben Leiter; die Töne 2, 7, den fünften, und 4, 6, den vierten Ton haben. Was für die C-Leiter gilt, hat seine Anwendung auf alle übrigen Leitern, welche nunmehr „harmonirt“ werden; d. h. die fehlenden Töne des Dreiklangs werden zunächst unter die Melodie gesetzt. Schon hier wird auf die Fehlerhaftigkeit der Quinten und Octavenfolge beim Fortschritt des sechsten Tons einer Leiter zum siebenten, aufmerksam gemacht, aber erst im folgenden Kapitel (im siebenten) der Grund dieser Fehlerhaftigkeit, so wie die Mittel selbige zu heben, beigebracht. „Eine Leiter, wie alle zu harmoniren und ins Noten-Schreib-Buch einzutragen sind:“

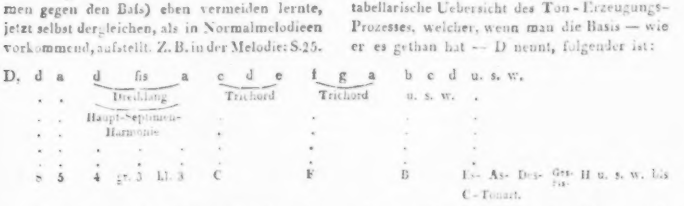


Was die von Ref. hinzugefügten Bindungen bedeuten sollen, werden wir gleich bei Gelegenheit des siebenten Kapitels erfahren. Zum Schlufs des sechsten sind Melodieen zur Uebung im Harmoniren geliefert, bei welchen im Allgemeinen zu wünschen gewesen, dafs

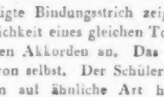
die, besonders in dem später aufgestellten, häufig vorkommenden Octavensprünge zwischen Sopran und Baſs, vermieden worden wären; ein aufmerksamer Schuler muſs nothwendig dadurch befremdet werden, wenn ihm der Lehrer, nach dessen Anweisung er solche Fortschreitungen (freilich nur in den Mittelstimmen gegen den Baſs) eben vermeiden lernte, jetzt selbst dergleichen, als in Normalmelodieen vorkommend, aufstellt. Z. B. in der Melodie: S. 25.

u. s. w.

wo die Bewegung des Grundbasses mit der der Oberstimme identisch ist. VII. Kapitel. Entwickelung der Normal-, Ton- und Tonarten-Leiter. Herr Stöpel giebt hier eine tabellarische Uebersicht des Ton-Erzeugungs-Prozesses, welcher, wenn man die Basis — wie er es gethan hat — D nennt, folgender ist:



Hieraus wird klar, dafs die zuerst stufenweise folgenden Tonreihen Trichorde sind, und dafs die Eintheilung des Tonreiches in Octaven, so wie der Bau einer die Octave umschliefsenden Leiter, durchaus willkührlich ist. Nach diesen Prinzipien springt nun auch die Fehlerhaftigkeit der Octaven und Quintenfolge beim Harmoniren einer Leiter von der sechsten zur siebenten Stufe ins Auge. Es würde zu weit führen, den Gang der Untersuchung hier zu detailliren. Ref. begnügt sich hier das Resultat kurz anzugeben. Zum Grunde liegt auch hier wieder die C-Leiter. Die oben der harmonirten Skala beigefügten Bindungen zeigen, dafs eine solche von der sechsten zur siebenten Stufe anzubringen unmöglich ist, weil hier keine Gemeinschaftlichkeit der Töne Statt findet. Ferner sehen wir eben daraus, dafs die verschiedenen Stimmen bei allen anderen Fortschreitungen der Melodie entweder liegen bleiben, oder ungleichmäfsig springen, nie aber, wie in unserem Falle, alle vier ein durchaus gleiches Weiterschreiten darbieten. Endlich ergiebt sich aus der Normal-Tonleiter, dafs F und G unter allen Tonarten am entferntesten verwandt sind, während die übrigen Akkorde, welche beim Harmoniren einer Leiter gebraucht werden, in den nächsten Verwandtschaftsgraden stehn. Diese drei Uebel müssen entfernt werden, und, weil, wenn sie entfernt sind, zugleich die Octaven- und Quintenfolge verschwindet, so kann man mit Recht dergleichen Fortschreitungen als fehlerhaft verbieten. Die Fehlerhaftigkeit aber wird bei der sechsten und siebenten Stufe einer Leiter auf folgende Art vermieden:



Der beigefügte Bindungsstrich zeigt die Gemeinschaftlichkeit eines gleichen Tons in zwei verschiedenen Akkorden an. Das andere ergiebt sich von selbst. Der Schüler mufs nun alle Leitern auf ähnliche Art harmoniren, und dann auch in anderen gegebenen Melodieen die Quinten und Octaven vermeiden. VIII. Kapitel. Einführung der Dissonanzen. A. Einführung der Vierte und Neunte, wenn der Grundbafs fünf und vier Stufen gestiegen ist, B. der Septime, auf jedem Grundbafstone, der um eine Vierte fortschreitet, C. der Sechste, wenn der Grundbafs eine Fünfte gestiegen ist, dafern die Melodie sich abwärts bewegt.—Die gegebenen Regeln sind wunderbar kurz, faſslich und ausreichend. Nur gegen B mufs Referent protestiren. Die plötzliche Einführung des

lateinischen: „Septime“ ist befremdend, da doch sonst immer die deutschen Benennungen gebraucht wurden *).

(Schluss folgt.)

III. Korrespondenz.

Dresden, den 14. Januar 1827.

Aufgeschoben ist nicht immer aufgehoben. Habe ich Sie gleich diesmal lange warten lassen, so hoffe ich doch, es ist Ihnen lieb, wieder einmal etwas Interessantes aus Dresden zu hören. Interessantes? werden Sie fragen! O ja, ob Sie gleich nichts von deutscher Musik erfahren, für und gegen welche Sie so ritterlich kämpfen; denn unsere deutsche Oper trauert noch immer um den unsterblichen Weber, und das durch die lange Wahl entstandene Interregnum konnte nur nachtheilig wirken. Indessen haben wir nun durch Herrn Reifsiger einen tapferen Verfechter der deutschen Musik erhalten, einen Dirigenten comme il faut, mit allen Fähigkeiten ausgerüstet; dem es bei seinem ausgezeichneten Talent als Klavierspieler, Sänger und Komponist in verschiedenen Gattungen des Styls, wodurch er vielen Ruf erlangt hat, und bei seiner durch Reisen erlangten Bildung und Gewandtheit, nicht schwer werden wird, mit den trefflichen dargebotenen Mitteln für die Deutschen zu wirken. Seit seinem kurzen Hiersein hat er sich schon die Achtung und Liebe der Direction, seiner Collegen und Untergebenen und eine sehr günstige Meinung im Publikum erworben. — Unsre deutsche Oper bedarf noch mehrerer neuen Mitglieder, vorzüglich eines guten Soprans, eines ersten Basses und eines Tenors, der unserm schwächlichen, aber vortrefflichen Bergmann kräftig zur Seite steht. Ersteru erwarten wir auch wirklich in diesen Tagen in der Person der Dem. Bamberger aus Frankfurt, und den zweiten glaubt man ebenfalls schon gewonnen. — Ich habe Ihnen also vor der Hand nur von der ital. Oper zu berichten. Sie werden sich wundern, wenn ich, ein ächter deutscher Kunstjünger, Ihnen sage, dafs sie vortrefflich ist und dafs ich unter den vielen Gesellschaften Italiens kein solch gutes Ensemble, und solche Vereinigung von vortrefflichen Mitgliedern gefunden habe, als es jetzt hier der Fall ist. Seit November wurde Mose in Egitto dreimal, Matilde di Schabran einmal, L'Italiana in Algeri einmal, la Vestale zweimal, la gazza ladra und Semiramide einmal, und der crociato dreimal gegeben. Sie kennen meine Ansichten über Rossinis Musik, und dafs von einer strengen Kritik seiner Opern gar keine Rede sein darf; allein sie geben dem Sänger Gelegenheit, eben so seine Virtuosität, als sein Gefühl zu zeigen. Ob beides immer am rechten Platze stehe, ob es dem Charakter des Stucks angemessen sei, das ist nicht Sache des Sängers zu untersuchen, sondern er tanzt, wie der Komponist pfeift. Und so wird denn hier ganz artig nach Rossinis Pfeife getanzt, und auch mit grofsem Beifall; aber meist von Fremden, denn der Dresdner ist ein braver Deutscher. Obenan steht die Signora Palazzesi und Schiassetti, erstere hoher, zweite Mezzo-Sopran, beide aber ausgezeichnet. Eben so Rühmliches läfst sich von den Bässen sagen. Signor Zezi besitzt vielleicht die schönste Bafsstimme, die es jetzt giebt, wohltönend, stark und doch verhältnifsmäfsig biegsam. Er behandelt den Bafs stets dermafsen einfach und würdig, und zeichnet sich besonders durch seinen Fleifs aus und seine Liebe zur deutschen Musik, in der er sich als Raffaele in Haydns Schöpfung rühmlichst bewährte. Signor Salvatori besitzt eine unglaubliche Leichtigkeit und Deutlichkeit in Passagen. In der Cantilene jedoch, so wie in der Schönheit der Stimme, steht er Signor Zezi weit nach. Signor Bullo Bennicasa ist allgemein rühmlichst bekannt, und verdient es, denn er ist noch immer brav, und schon sein Erscheinen erweckt Gnächter. — Bei der italienischen Oper werden ebenfalls die beiden deutschen Sängerinnen Signora Veltheim und Signora Funk benutzt. Erstere besitzt ein ausgezeichnetes Talent, eine schöne angenehme Stimme, unglaubliche Leichtigkeit und bewunderswürdige Höhe und verdient den Ruf vollkommen, den sie sich im Auslande erworben hat. Letztre entzückt besonders durch die Kraft ihrer Stimme, ihren schönen Ton und ist vorzüglich im deklamatorischen Genre ausgezeichnet. Wer sie als Oberpriesterin in der Vestale, als Eglantine in der Euryanthe etc. gehört hat, wird ihren Beruf zur Kunst erkennen. Auch Signora Sandrini erwarb sich neulich als Giulia in der Vestale noch allgemeinen Beifall, durch welchen das Publikum ihre früheren Verdienste und ihre Meisterschaft im Gesange und Spiel nochmals dankbar belohnen wollte. — Unsre Tenoristen verdienen ebenfalls vieles Lob, obgleich sie noch nicht Lieblinge des Publikums geworden sind. Signor Bonfigli und Signor Rubini sind Meister des Gesanges, wissen aber selten ihre Kräfte recht zu gebrauchen. Letzterer

*) Die Septime als Dissonanz ist nämlich nicht die siebente Stufe der Leiter des Grundbafstons, wie die Vierte und Neunte, die vierte und neunte Stufe der Leiter ihres Grundbaftones sind, sondern sie liegt einen ganzen Ton unter dem Grundbafstone. Dieser Unterschied mufste hier freilich gemacht werden, da von dem Unterschiede der Intervalle, grofs, klein, vermindert u. s. w. überhaupt Nichts gesagt worden.

überladet den Gesang und verziert zu viel. Signor Pesadori, ein junger Mann, mit einer herrlichen zum Herzen sprechenden Tenorstimme, ist Anfänger, und noch jetzt ist vieles Gute von ihm zu erwarten, wenn er fleifsig studirt. Seit langer Zeit distonirt er aber so gewaltig, dafs man Ursache zu fürchten hat.

Noch mufs ich Ihnen von einigen Concerten berichten, die wir schon im neuen Jahre gehabt haben. Zuerst gab die musikalische Kapelle Haydns Schöpfung oder vielmehr la creazione, denn sie wurde italienisch gegeben. Signora Palazzesi und Signor Bonfigli hatten es ausgeschlagen, darin zu singen und deshalb sangen Signora Schiasetti, Signore Rubini und Zezi die Partien aller drei Abtheilungen. So sehr man nun auch in mehreren Stellen den hohen Sopran vermifste, z. B. in der Arie mit Chor in C-dur: „Mit Staunen sieht das Wunderwerk," wo der Sopran die C-durscala hinaufgeht und dreigestrichenes C aushält, und ähnlichen, so mufste man doch mit dem Gesange der Dem. Schiasetti sehr zufrieden sein, sie verstand das Einfache und Kräftige dieses deutschen Meisterwerks sehr wohl und trug diese schöne Partie eben so einfach vor, was Italiener selten im Stande sind. Im Theater glänzt sie vorzüglich im Felde des Graziösen. — Signor Rubini hatte diese Partie aus Gefälligkeit für Herrn Bonfigli übernommen; er ist förmlicher französischer Alto und deshalb liegt ihm die Partie viel zu tief, dieses veranlafste Veränderungen, Ausschmückungen und sogenannte Gurgeleien, die sich mit dem Oratorium nicht vertragen. Indefs wird er sehr gern gehört, denn er versteht zu singen. Am meisten glänzte gewifs Signora Zezi als Raphael, den ich schon bei Gelegenheit der Oper so rühmlich erwähnt habe. Das Orchester war ganz ausgezeichnet, die Chöre (sie bestanden aus dem Chorpersonal der Königl. Kapelle und Theater und aus dem Chor der Kreuzschüler), imposant, und so konnte es unter Herrn Kapellmeister Morlacchi sicherer Leitung nur eine höchst gelungene Vorstellung geben.

Noch eins. Sie werden den herrlichen Ferdinand Ries bald kennen lernen, er geht von hier nach Berlin. Gestern gab er hier Konzert. Ich will Ihnen nur wenig von diesem vortreflich n Künstler sagen, Sie müssen ihn selbst hören und seine jüngsten Schöpfungen bewundern. Wir hörten eine neue Sinfonie in D, ein neues Klavierkonzert in As, Variationen für Pianoforte und Violine, und neue grofse Variationen mit Orchester in F. — Wer mit Ries Kompositionen genau bekannt ist und das eigenthumliche in denselben erkannt hat, findet sich auch durch diese Kompositionen angezogen und hat einen seltnen Genufs. Weniger der, der Herrn Ries zum erstenmal kennen lernt. Seine Kompositionen tragen sämmtlich einen edeln grofsartigen Charakter, sie sind gediegen; selten nur verliert er sich in kleinliche Malerei, uninteressante Ausführung, spielend und tändelnd, wie wirs beim grofsen Beethoven gewohnt sind, an den er überhaupt oft erinnert, ob er gleich nichts von ihm entlehnt. Ries geht seinen eignen Weg. Ich freue mich auf Ihr Urtheil, wenn Sie die Sinfonie und den zweiten Satz der Sinfonie in H-moll, Menuetto, werden gehört haben. Er sucht keine Knalleffekte hervorzubringen, er arbeitet nie auf momentanen, sondern auf den Totaleindruck. Eben so rund, aus einem Guss und gediegen ist sein Spiel. Seine Virtuosität ist sehr bedeutend, er hat einen kleinen Ton auf dem Pianoforte und sein Spiel ist nicht so brillant als das des Herrn Moscheles, aber er hat eben so viel eigenthumliches im Spiel als in der Komposition, und man mufs ihn hören. Das Publikum belohnte seine Meisterschaft durch häufige Zeichen des Beifalls. Die von ihm und dem Herrn Konzertmeister Rolla vortrefflich vorgetragenen Variationen, eignen sich eher für ein Zimmer als für den Saal, das Thema schien mir zu einfach. Demoiselle Veltheim sang eine Arie von Paer mit gewohnter Meisterschaft und Vollendung und Herr Zezi trug Mozarts: „Non più andrai" mit den allgemeinsten Beifall vor. Es that einem wirklich wohl heute ohne Rossini wegzukommen. Herr Rolla ist unstreitig einer der besten Geiger, und in der Virtuosität und dem Vortrag seiner höchst schwierigen Compositionen thut es ihm wohl niemand zuvor. Sein Staccato ist vollendet und der gröfste Glanzpunkt seines Spiels. Wurde er oft weniger risquiren und vorsichtiger in der Aufhäufung von Schwierigkeiten sein, und lieber mehr Cantilene anbringen, so würde er den Ruf noch fester begründen, den er verdient. — Bald ein mehreres. †††

Berlin, den 21. Januar 1827.

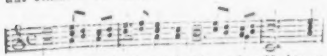
Dido, dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen, von L. Rellstab. Musik von Bernhard Klein.

(Schlufs aus No. 5.)

Hier können wir nun nicht umhin zu bezweifeln, ob der geschätzte Hr. Komponist in den vielfach gebrauchten Nachahmungen das rechte Mafs getroffen hat. Jeder nur einigermafsen geübte Musiker wird Imitationen aller Art, wofern sie nicht durch darüber hinweggehende Instrumentation gedeckt sind, aus dem Ensemble herauszufinden wissen; wenn sie aber, wie dies in Dido öfters der Fall ist, so scharf hervortreten, dafs auch Laien über „die Fuge"

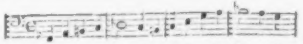
die Musik vergessen, und dafs sie mitunter selbst für den Eingeweihteren förmlich storend werden, so sind sie entweder nicht am rechten Platze, oder nicht mit hinlänglicher Gewandtheit angebracht. Letzteres ist nun wirklich nicht geschehen, vielmehr entwickeln sich die imitirenden Sätzchen alle so natürlich, wie es von einem so erfahrnen Meister im Kontrapunkte (als welchen sich Herr Klein in Kirchenkompositionen, namentlich aber in seinem dem gröfsern Publikum noch unbekannten Oratorium: Jephtah gezeigt hat) zu erwarten steht. Wir sind also berechtigt zu glauben, der Ort, an dem die kanonisch gearbeiteten Stellen eintreten, sei nicht überall der passendste gewesen. Diese Bemerkung ist übrigens nur bei Gelegenheit des oben erwähnten Duetts eingeschaltet, denn gerade dieses könnte als Muster dienen, wie man über der strengen Schreibart das freiere Walten des Geistes nie und nirgends vergessen dürfe. Der ausgesprochene Tadel trifft besonders ein Terzett im Es-dur und einzelne Stellen im F-dur-Duett zwischen Selene und Dido im zweiten Akte. — Nach jenem D-moll-Duett tritt nun Dido aus der Höhle und erzählt ihren gehabten Traum — ein sehr gelungenes Rezitativ, dem sich dann der Königin unumwundene, wenngleich schuchtern ausgesprochene Liebeserklärung würdig anschliefst. Kaum hat sie das Wort gesagt; „ich liebe dich," so fällt der umstehende Chor jauchzend ein: „Heil Dir und Preis, Beherrscher Karthago's." Hierauf ein Terzett zwischen Dido, Selene und Aeneas, in welchem besonders die von Violoncellis begleitete Solostelle des Letzteren ausgezeichnet zu werden verdient; der Chor wiederholt seinen früheren Gesang. — Alle ab. Die Scene verwandelt sich. Saal in der Karthagischen Königsburg. Die wilden Numidier treten mit einem karakteristischen Marsche auf (A-moll) dessen Thema folgendes ist:

In demselben Zeitmaafse bewegt sich der darauf eintretende Chor:

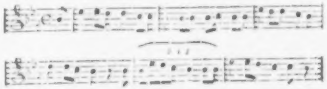


Prei-set und ruh-met des Herr-schers Macht; es

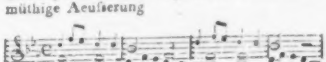
Die rauhen Krieger stellen sich im Pallaste auf; ihnen folgt Fürst Jarbas. Ein besonders glücklicher Wurf ist dessen erstes Rezitativ. Die Geigen sind fortwährend in folgendem Rhythmus beschäftigt (der auch noch in dem Andante der Arie beibehalten wird) unterdessen arbeiten die Bässe in gewaltigen Schritten umher



ein sehr gelungenes Bild des in Kampf und Krieg erhärteten Männerherzens, wie es zum erstenmale die Gewalt der Liebe empfindet und bei dem Herannahen des Gegenstandes seiner Neigung unwillkührlich von Furcht ergriffen wird. Jarbas will nun die Königin unerkannt erforschen, ehe er aber als Abgesandter seine Werbung anbringt, regalirt ihn die Nebenbuhlerin seiner Macht mit einem glänzenden Feste. Gesänge und Tänze wechseln mit einander. Die Ballets anlangend, so haben wir in ihnen die bebenden Rhythmen vermifst, welche Spontini's Arbeiten in diesem Fache vielleicht unerreichbar machen, und das Tanzstück No. 3, worin die Flöte und Oboe konzertirend aus der etwas magern Begleitung hervortreten, nahm sich in dem grofsen, an jenem Abende eben nicht überfüllten Opernhause, ungemein nuchtern aus. Die während der Festlichkeit zu Ehren der Königin gesungenen Lieder sind dagegen besonders schön; ein wahrer Juwel ist das Sopransolo mit Chor: „Im sonnigen Glanze" von welchem wir die Melodie in verkürztem Zeitmaafs (um Raum zu ersparen) wiedergeben:



Das Ganze besteht nur aus vier Noten und leidet doch nicht an Einförmigkeit! — Jarbas erhebt sich und verkündet seine Botschaft. Die Antwort der Königin war vorauszusehen; er droht mit Krieg. Jetzt lernen wir Dido erst in ihrer wahren Gestalt kennen, bis jetzt erschien sie uns nur als liebendes und geliebtes Weib, hier ist sie die mächtige, stolze Königin, und diesen Karakter hat Klein trefflich aufgefafst. Die Arie (Es-dur): „Mag Wetter sich auf Wetter thurmen" ist von mächtiger Gewalt, und wahrhaft ergreifend ist die übermüthige Aeufserung



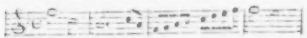
Ihn stürzet kei-ne keine ird'sche Macht.

wo sie von der Festigkeit des von ihr gegründeten Thrones spricht. Nun bricht der Numidierfürst wüthend los:

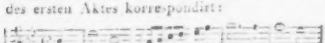
Kennst Du verschmähter Liebe Pein?
Kennst Du des grofsen Königs Macht?
Ha! seine Rache wird wie Donner
Dich stolze Königin zerschmettern,
Und deine Stadt in Trümmer brechen.

In wie fern die Anlage dieses Finales verfehlt ist, haben wir schon oben gezeigt; merkwürdig ist es überdem noch, dafs Dido, nachdem Jarbas sich ihr zu erkennen gegeben, gar kein Wort darauf erwidert, sondern ganz ruhig mit Aeneas abgeht. Dagegen tobt nun das Volk im Schlufsgesang, bereit für die Herrscherin Gut und Leben zu opfern. Dieses Finalchor ist kräftig und ganz im Gluckschen Styl, der überhaupt öfters, hauptsächlich in den Chören, sichtbar wird, durchgearbeitet.

Zweiter Akt. Wir verweisen im Allgemeinen auf das schon Angeführte, wie der ganze zweite Akt des innern Zusammenhanges mit der Fabel des Stückes ermangelt, wie wenigstens die Existenz desselben nur aus einer im ersten Finale entstandenen Lücke erklärbar ist. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers wird dadurch für das ganze Werk bedeutend geschwächt. Als die besten Nummern heben wir die erste Arie der Selene A-dur, mit einem sehr schwierigen Agitato f-moll heraus, ihr Duett mit Dido aus F-dur, worin als ein sehr sinniger Zug des Komponisten die Stelle bemerkt zu werden verdient:

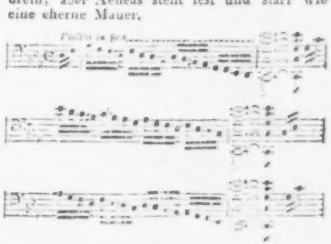


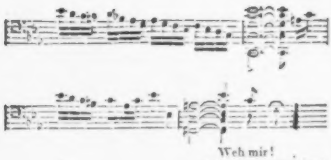
welche mit einer frühern in der Es-dur-Arie des ersten Aktes korrespondirt:



ferner das herrliche Duett aus C-moll zwischen Selene und Aeneas, welches aber von Seiten des Dichters wieder ein dramatischer Mifsgriff ist, da dieselbe Situation bereits Wort für Wort im ersten Akte da war; um so mehr mufs das Verdienst des Komponisten anerkannt werden, gleichen Stoff so in jeder Art verschieden und doch gleich treffend aufgefafst und wiedergegeben zu haben. Aufser den genannten Stücken ist noch der Priesterchor aus Es-dur mit einem basso continuo bemerkenswerth. Einzelne gelungene Partien in den darauf folgenden Scenen, besonders die majestätischen Recitative der schon siegstrunkenen Dido vermögen nicht das Interesse an die langsam sich hinschleppende Handlung zu fesseln, und das dem feurigen Schlufschor (desselben Inhalts wie der des ersten Aktes) vorangehende Terzett scheint uns das schwächlichste Stück aus der ganzen Oper. Da wir nun schon einmal im Tadeln begriffen sind, so möge hier zugleich, als ein demselben Schicksal nicht entgehendes Opfer, die Bravourarie der Selene zu Anfange des dritten Akts hingestellt werden. Wenn wir sagen, sie ist eine Oase in der Wüste, eine Sandbank im Meere, so würden das alles eben nicht sehr schmeichelhafte Vergleiche sein, sie wurden aber den Begriff des völligen Isolirt-Seins genugsam verdeutlichen, und darum kein Wort weiter darüber, als eine Entschuldigung von Seiten des Tonsetzers, der diese Partie vorzugsweise für eine Sängerin berechnet hat. In wie fern dies auch mit Dido selbst der Fall gewesen sein mag, wissen wir nicht; hier passte aber die Individualität der Künstlerin für die Rolle, dort nicht. Selene trillert und kolorirt nur deshalb, weil Mad. Schulz sie singen sollte, in dem Texte der Arie widerspricht jedes Wort seiner musikalischen Bekleidung, nur oberflächlich ist der Inhalt durch eine Molltonart angedeutet worden.

Dritter Akt. Arie der Selene, transeat. Jetzt können wir nur bewundern; was sich in Tönen für so herrlichen Stoff, wie den hier dargebotenen, leisten läfst, das hat unser Komponist geleistet, und sich im dritten Akt seiner Dido eine Ehrenstelle unter den dramatischen Tondichtern aller Länder und Zeiten ruhmvoll erkämpft. — Jarbas ist geschlagen, sein Heer zerstreut, er irrt in der Wildnifs umher. Rezitativ und Arie sind göttlich. Vernichtet denkt er noch an den Quell seines Leidens zurück, und der schmerzvolle Ruf: Dido, Dido ist die letzte Kraft des gebrochnen Herzens. Da tritt Aeneas auf, es kommt zum Zweikampf. Wir fühlen uns gedrungen, diese herrliche musikalische Malerei hier wiederzugeben, und machen nur zum voraus auf die Kontraste, welche darin enthalten, aufmerksam. Der wilde Jarbas schlägt toll und wuthend drein, aber Aeneas steht fest und starr wie eine eherne Mauer.





Weh mir!

(Jarbas ist verwundet.)

Und um auch dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, theilen wir hier die Worte des nachfolgenden kurzen Duetts mit:

Jarbas:

Weh mir, ich fühle des Todes vernichtende Macht,
Ihr Götter, ich sinke — o Dido — in ruhmloses Grab;
Weh mir, o Dido! ihr Qualen des Busens lafst ab!

Aeneas:

Es fafst ihn des Todes vernichtende Macht,
Ihr Götter des Todes rauscht finster heran.
Ich hor' ohne Beben euch Furchtbare nah'n.

Das klingt freilich um ein gut Stück besser als:

Jarbas:	Aeneas:
O weh! mein Herz,	O weh! sein Herz,
Es bricht im Schmerz,	Es bricht im Schmerz,
Ha welche grause Noth,	Ha welche grause Noth,
Ich fühle schon den Tod!	Er fühlet schon den Tod!

Aeneas steht noch im dustern Anschaun des Getödteten versunken, da erscheint der Geist seines Vaters, und verbietet ihm die Rückkehr nach Karthago. Grofse leidenschaftliche Scene, dann der Chor der den Aeneas begleitenden Trojaner (D-moll und dur); er kündigt ihnen die Abreise an, und alle verlassen das karthagische Gebiet. Auch die Musik zu diesem Auftritte ist von wahrhaft ergreifender Kraft, und ganz vorzüglich der Gegensatz zwischen dem kampflustigen Heere und dem nur aus reiner Verzweiflung thatendurstigen Aeneas. — Die nächstfolgenden Scenen sind ein so herrliches Ganze, dafs jede Beschreibung oder Analyse zu nähern Verständnifs vergeblich sein würde — sie wollen gehört und empfunden werden. Dido im Tempel, erfährt des Aeneas Abreise, flucht ihm und den Göttern, ersticht sich am Altare; ein Blitzstrahl schmettert die ihn umgebenden Säulen noch auf sie nieder. Priester und Volk fliehen. — Mit dem langgezogenen Seufzerworte: Aeneas, giebt die sterbende Königin den Geist auf. Ende. — Nur zweierlei sei noch vergönnt aus diesem Heere von Schönheiten hervorzuheben, zwei wirkliche Meisterzüge: Der erste ist die Arie der Dido, ehe sie das ihr drohende Unglück erfahren hat. Der Inhalt ist: Sieg, Sieg, den Göttern Dank. Aber was für eine Freude? Eine wahrhaft bachantische! und so scheint uns Herr Klein sehr karakteristisch angedeutet zu haben, Dido's Geschick sei keine Ungerechtigkeit des Himmels, als welche es uns nach dem blofsen Lesen des ganzen Textes erscheinen dürfte. Der Stolz, der Uebermuth, die Freude selbst, welche nur defshalb den Göttern dankt, um recht toll und wild hineinjubeln zu können — müssen gestraft werden, und so hat uns der Komponist eine durchaus bedingte Nothwendigkeit des tragischen Looses angedeutet, welche der Dichter schon vorher hätte ausführen sollen. — Ein zweiter sehr gelungener Zug ist das Rezitativ des karthagischen Kriegers, worin er der Dido das Vorgefallene erzählt. — Alle musikalische Malerei ist verbannt, der Soldat steht vor seiner Fürstin, kein Mitgefühl, keine Theilnahme — das wäre Verbrechen an der Majestät — es ist das Ganze nur ein trockner Rapport. Auch hier scheint sich der Komponist über den Dichter erhoben zu haben: Rellstab hat folgendes geschrieben:

Als er das hohe Meeresschiff bestieg,
Gab er den Feldherrnstab in meine Hand
Und sprach das Schreckenswort.

Klein hat das: Schreckenswort mit Recht unbeachtet gelassen, und nichts davon in der Begleitung ausgedrückt; der Rapportirende würde dadurch ganz aus seiner Rolle fallen. —

Wir schliefsen unsern Bericht mit dem herzlichsten Dank gegen die Musik-Direktion, die nach langer Zeit wieder einmal etwas Einheimisches auf die Bühne brachte, und mit dem Wunsche, von Herrn Klein recht bald eine neue Oper auf dem Repertoire zu finden.

4.

Berlin, den 30. Januar 1827.

Heute hatten wir das Vergnügen, Herrn Ferdinand Ries noch einmal im königstädter Theater zu hören. Er trug Bravourvariationen von seiner Komposition vor und fand damit lebhaften Beifall.

Fräulein Sontag und die Herren Jäger und Wächter exekutirten darauf ein mittelmäfsiges Terzett von Götze ganz meisterhaft.

M.

Bekanntmachung.

Es ist auffallend gefunden worden, dafs die Zeitung nicht über alle im königlichen Theater in Zwischenakten debutirende Virtuosen berichtet. Hierauf diene zur Erklärung: dafs es Regel ist, über alle dergleichen Leistungen einzelner Künstler nicht zu berichten, wenn diese nicht durch Uebersendung der Eintrittskarte dem Wunsch beizeigen, ihre Leistung beurtheilt zu sehen. Eben so verhält es sich auch mit den Konzerten.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. Februar. Nro. 7. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ansichten über Musik-Unterricht, in Bezug auf sogenannte Mode-Kompositionen.

Es ist eine gewöhnliche, in diesen und andern Blättern oft wiederholte Klage, das Verzeichniss der Werke mancher unserer neuern Komponisten mit Mode-Kompositionen angefüllt zu sehen, statt, wie es deutschem Ernste wohl ziemen möchte, dem Guten Vortreffliches folgen zu lassen. Warum aber werden eben solche Produkte am meisten gekauft, warum hören nur solche (Verirrungen des schaffenden Geistes möchte ich es nennen) den gehofften Lohn und Gewinn?

Als Hauptursache dieser verkehrten Richtung der musikalischen Bildung erscheint mir einmal die traurige Sucht, als Virtuos in der Behandlung irgend eines Instrumentes glänzen zu wollen, wobei im eifrigen Streben nach der unerlässlichen mechanischen Fertigkeit die wahre, tiefe, geistige Musikbildung untergehen, und die mangelhafte, verkehrte, aus jener Sucht entspringende Unterrichtmethode, entstehen muss. Ich verkenne keineswegs die grossen Vortheile für das Ganze der Musik, welche durch die fortschreitend kunstreichere Behandlung der einzelnen Instrumente entstanden sind; ich tadle nicht das Streben Einzelner, ihr Instrument zur möglichsten Vollkommenheit zu erheben; nur muss die errungene, erweiterte Anwendbarkeit des Instrumentes Mittel zum höheren Zweck sein, und nicht umgekehrt die Komposition eines Musikstückes die Musterkarte der Fingerfertigkeit eines Virtuosen, oder dieser und jener Verbesserung, Vergrößerung, Erfindung des Instrumentenmachers, darstellen. Virtuosen und Komponisten sollten nicht, als nur zu gelehrige Nachtreter, besondere Spielarten und für jene Verbesserungen des Instruments nur passende Kompositionen erfinden, welche dem Fortschreiten der Kunst nichts weniger als förderlich sein können, wie dieses bei den englischen Instrumenten und der darauf gebauten Field'schen Spielart der Fall ist. — Aber selbst solche Produkte würden zu dem werden, was sie sein sollen, zu Proben nämlich dessen, was ein Mensch bei unausgesetzter, ausschließlicher Beschäftigung mit dem musikalischen Instrumente zu leisten vermag, — wenn gründliche Leitung die grosse Masse des sogenannten musikalischen Publikums von solchem zeitraubenden nur für Einzelne passenden Unternehmen abhalten wollte. —

Allerdings ist es ein herrliches Bewusstsein, auch das Höchste durch unsere Kraft erringen zu können; aber man bedenke wohl, dass wir alle nicht alles vermögen, dass, wenn jede Wissenschaft, jede ernste Beschäftigung, sei es im Dienste des Staates, sei es im freien Bewegen in bürgerlicher Betriebsamkeit, die Aufgabe eines ganzen Menschenlebens wird, die Musik in ihrem theoretischen, wie im praktischen Theile nicht minder ihren Mann ganz in Anspruch nimmt. — Wohl mag sie in gewisser Hinsicht auch als erheiternde Zugabe des geselligen Lebens betrachtet werden können, wohl mag bei ihrer Ausübung, wie fast bei jedem andern Gebiete des menschlichen Wissens und Konnens, der sogenannte Dilettantismus zulässig sein: aber nie erhebe sich

derselbe über die ihm durch die Natur der Sache angewiesenen Schranken. — Diese Gränze dem Dilettanten vermöge gründlicher Vorbildung vorzuzeichnen und eben dadurch demselben reiche musikalische Genüsse zu verschaffen, welche den erbärmlichen Triumph, nach monatelanger eifriger Fingerübung, ein oder das andere, aber auch nur dieses eine Musikstück à la mode spielen zu können — bei weitem überwiegen, — ist die Aufgabe eines tüchtigen Musiklehrers, wenn er seine Pflicht gewissenhaft erfüllen will.

Die zweite Hauptursache des reissenden Fortschritts der sogenannten Mode-Kompositionen ist die Gewissenlosigkeit, oder besser die nur zu häufige Unwissenheit der Lehrer, wegen der durch ihre Schuld bei der Mehrzahl des musiktreibenden und hörenden Volkes verbreiteten musikalischen Seichtigkeit. —

Woher aber der Ursprung des grossentheils mangelhaften Unterrichts oder vielmehr der Unfähigkeit der Lehrer, umsichtigen Unterricht zu ertheilen? Meiner Ansicht nach entsteht er aus der Art und Weise, wie die göttliche Kunst als Broderwerb betrachtet wird, eine Ansicht, welche dem unerfahrnen Knaben schon frühzeitig aufgedrungen wird. — Ohne alle geistige Vorbildung, mit keiner andern Kenntniss ausgerüstet, als der geringen Fertigkeit, seinem Instrumente irgend eine Reihenfolge von Tönen ohne Sinn und Verstand zu entlocken, wird der Arme herausgestossen, sein dürftiges Können (ein Wissen ist es nicht zu nennen) andern beizubringen. Was Wunder also, dass nur ein mechanisches Einlernen eines Tanzes oder sonst eines Stückchens die Frucht dieses Unterrichts wird, was Wunder, wenn man sich dieses geistlose Treiben bis zur höchsten Stufe potenzirt denkt, dass Lehrer und Schüler die Ausführung einer halsbrechenden Passage für die höchste Staffel der Kunst erkennen und auf dieser erschwindelten Höhe den wahren Reichthum der Kunst, welcher sie zu huldigen vermeinen, auch nicht entfernt ahnen? Mit dieser Gattung von Lehrern geht eine andere, was die Erfolge des Unterrichts betrifft, Hand in Hand; ich meine solche, denen nach mancher fehlgeschlagenen Spekulation die Musik als letzter Nothanker Brod und bürgerliche Existenz geben soll. Wie unrecht auch die Eltern thun, gegen freilich geringes Honorar, ihre Kinder musikalisch verderben zu lassen, bedarf wohl keiner Erwähnung, eben so, wie wenig es auch hier sagen will, den lieben Kleinen ein Wälzerlein eingetrichtert zu finden, denn eben Tänze sind die Basis aller spätern Verirrungen. Das jugendliche Gemüth ergiebt sich dem Leichteren nur allzu leicht, besonders wenn damit früher in gewisser Hinsicht Beifall zu ärndten ist, es verliert den nöthigen Ernst, selbst bei gutem Willen und gediegnerem Wissen des Lehrers, die klassischen Erzeugnisse der Kunst sich zu eigen zu machen, und vereitelt somit jede wohlgemeinte Bemühung. Der rechte Lehrer, der es mit sich, seinem Schüler und der Kunst redlich meint, wird es sich daher nicht verhehlen, dass Strenge und Konsequenz des Unterrichts die ersten Schritte des Schülers leiten müssen, er wird seine Aufgaben so ordnen, dass ein stufenweises Fortschreiten vor frühem Dünkel bewahre; er wird neben der mechanischen Fertigkeit auch das Urtheil des Schulers zu leiten suchen und den Geschmack desselben ausbilden. — Zu dem Ende wird der Lehrer selbst zur Erläuterung der ersten Uebungen, vortreffliche Muster aufsuchen und mit leichter Mühe auffinden können, um den Sinn für gute Melodie nicht allein zu wecken, sondern auch bei weiterm Fortschreiten Gelegenheit finden, auf eine der frühen Jugend angemessene Weise den durch Harmonie bewerkstelligten höhern Wohllaut bemerklich zu machen; denn nur bei einem schon in früher Jugend vorbereitetem Gemüthe läst sich in gereifterem Alter Geduld und Ausdauer zu dem von Dilettanten so sehr vernachlässigten theoretischen Studium erwarten. Die Fingerfertigkeit wird bei diesem Unterrichtsgange zwar scheinbar hintangesetzt, aber auch nur scheinbar; denn was vielleicht an der einseitigen Ausbildung und der aus derselben entspringenden Geläufigkeit, dieses

oder jenes Rondeau brillant einüben und vortragen zu können, verloren gehen möchte, wird auf der andern Seite durch Vielseitigkeit des Vortrages jeder Art von Musikstücken reichlich wieder ersetzt, und dem Spieler selbst die nur zu häufig wiederkehrende beschämende Erfahrung, mit dem Schluſs-Akkorde seines Bravour- und Paradestücks auch den ganzen Umfang seiner musikalischen Kenntnisse an den Tag gelegt zu haben, erspart. Eben so wird der Widerspruch, einen gewaltigen Klavierspieler, der eben das schwierige Konzertstück mit eminenter Geläufigkeit vorgetragen, der Begleitung des einfachsten Gesanges nicht gewachsen zu sehen, wegfallen. Denn mag auch der in das Geheimniſs der Bravour-Spielerei weniger Eingeweihte dem armen Sänger die Schuld des schlechten Gelingens aufbürden, mögen die Meisten es für unmöglich halten, daſs dem Manne, welcher sich eben noch als Meister seines Instruments bewiesen, jene höchst einfache Begleitung einige Schwierigkeiten darbieten könne: der Richter im eignen tiefsten Innern muſs ihn verdammen und mit demselben auch wohl noch einer oder der Andere der schweigenden mit lautem Lobe kargen Zuhörer. — Also doch eine Fertigkeit, wie die Erfahrung es täglich lehrt, welche dem Virtuosen, wenn nicht immer, doch meistens und namentlich dem nach Virtuosität strebenden Dilettanten abgeht, und schon dadurch den Begriff des alles umfassenden Wortes Virtuosität auf das gröblichste verletzt. Also doch, wenn man will, eine doppelte Richtung der sogenannten Virtuosität, insbesondere der Pianoforte-Spieler; und wie verschieden in ihren Resultaten! die eine der gradeste Weg zur dunkeln Einseitigkeit, die andere zur umfassendsten Kenntniſs — die eine dem Lehrer nur Gelegenheit bietend, dem Schüler den Vorrath von nichtssagenden Passagen-Werken vor das äussere Auge zu führen, der andere dagegen die Schüler an der Hand des wissenden Meisters einführend, in das wunderbar reiche Gebiet der göttlichen Tonkunst, Herz und Geist erfreuend durch die Bekanntschaft der groſsen Meister und ihrer unsterblichen Gebilde, dem inneren Auge den Schatz erschlieſsend, den reines Gefühl für das Schöne dem Menschen genieſsend und schaffend gewähren muſs.

Wahrlich, die Wahl kann nicht schwer werden, wenn sie beim Beginn eines Unterrichts gestellt würde; leider aber haben Gleichgültigkeit und Unerfahrenheit auf der Seite der Lernenden, und Unwissenheit, Beschränktheit und Eigennutz auf der andern Seite zu tiefe Wurzel gefaſst, um dem gewohnten Schlendrian ein baldiges Ende vorhersagen zu können, wenn nicht ausserordentliche Mittel in Wirksamkeit treten. — Es sind aber deren in's Leben gerufen; und, ein schneidender Gegensatz gegen Conservatoirs anderer Reiche, ist in der hiesigen Residenz eine Anstalt gegründet, deren Zweck nur gründliche Ausbildung von Musiklehrern sein und bleiben soll. — Möchten solche Institute immer gröſsere Ausdehnung gewinnen und endlich deren segenreiche Wirksamkeit zur gänzlichen Verdrängung der oberflächlichen Mode-Kompositionen führen, und die bisherigen unglücklichen Verbreiter derselben durch die Macht des Beispiels zum Guten lenken. —

Joseph Klein.

II. Recensionen.

Tafellieder für Männerstimmen. Erstes Heft von Friedrich Wollank. Zweites Heft von C. F. Rungenhagen. Drittes Heft von C. L. Hellwig. Viertes Heft von F. F. Flemming. Fünftes Heft von C. F. Zelter. Sechstes Heft von Fr. Lauska. — Berlin, bei T. Trautwein.

Diese Lieder sind sämmtlich für die Liedertafeln in Berlin, zu meist aber für die ältere, eine Stiftung, die wir unserm verehrten Zelter verdanken, komponirt. Um den rechten Standpunkt, aus dem sie zu betrachten sind, zu gewinnen, wird es nöthig, einiges voraus zu schicken. Der gesellige Gesang ist zwar älter, als die Stiftung der ersten Liedertafel in Berlin; dennoch aber läſst sich behaupten, daſs

er die schöne Stufe der Ausbildung, auf der er heut zu Tage, sowohl als Kompositions-Gattung, wie auch als Sänger-Leistung steht, grösstentheils diesem heitern Vereine zu verdanken hat. Erst seit der Zeit, dafs die Verbindungen dieser Art Bekanntschaft und Nachahmung in der künstlerischen Welt gefunden haben, werden die Kompositionen für Männerstimmen a capella allgemeiner und beliebter, und viele schmiegen sich dem Styl an, in welchem Zelter so Ausgezeichnetes geleistet hat, ja als dessen Stifter er anzusehen ist. Die Aufgabe dieser Kompositionen ist, eine veredelte Freude der Geselligkeit zu erzeugen, die aber nicht blofs in einer gedankenlosen Lustigkeit zu bestehen braucht, sondern auch einen höheren Schwung nehmen darf; wiewohl eine freundliche Stimmung dieser Art ihrer Natur nach nur selten und nicht von langer Dauer sein kann, am wenigsten wenn sie sich über eine zahlreiche Versammlung erstrecken soll. Wir dürfen uns daher nicht verwundern, wenn die Masse scherzhafter, ja jubelnder und ausgelassener Tisch- und Trinklieder gröfser ist, als die der feierlich erhebenden. Da ferner diese Kompositionen bei weitem ausschliefslicher, als alle andern, darauf berechnet sind, zur Lust der Versammlung selbst ausgeführt, als von einer Menge eigens dazu sich einfindender Zuhörer wie eine Symphonie und dergleichen angehört zu werden; so giebt dieser verminderte ästhetische Zweck, auch einen verminderten ästhetischen Maafsstab in die Hand, der nicht so streng sein darf, als man ihn an andere Kunstprodukte zu legen berechtigt ist. Wir gehen jetzt zur kurzen Beurtheilung der einzelnen Hefte über.

Im ersten Hefte, von Friedrich Wollank, spricht sich besonders ein Bestreben nach einer gewissen Anmuth der Freude aus, die indefs zuweilen etwas Sufses gewinnt, was wir wegwünschen möchten. Die Oberstimme hat beständig viel zu thun, und die Solosätze namentlich foderu einen geubten Sänger. Keines der Lieder hier zeichnet sich als Komposition besonders aus, doch alle stimmen gut in den Ton und die Absicht der Gesellschaft, für die sie bestimmt sind, ein, und so mufs es natürlich erscheinen, dafs sie zum Theil Lieblingslieder derselben worden sind. Ueberdies geben wir Nr. 1. den Vorzug vor allen übrigen; es verdient ihn durch die angenehme Melodie, schöne Benutzung der Mittelstimme und zweckmäfsige Behandlung des Texts.

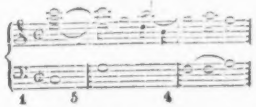
Das 2te Heft, von C. F. Rungenhagen, ist an absolutem künstlerischem Werth, unserer Ansicht nach, bei weitem höher zu stellen. Unter den vier Liedern sind zwei, welche man als klassisch bezeichnen kann, und die beiden andern darf man, neben der Originalität des Styls, die sie haben, auch ungezwungen, angenehm melodisch, und den Text gut auffassend nennen.

(Schluss folgt.)

Neues System der Harmonie-Lehre etc. von Franz Stoepel.

(Schluss.)

Bei Gelegenheit der Rubrik C, zeigt Herr Stöpel wieder, wie die Octaven und Quinten von der siebenten zur sechsten Stufe vermieden werden. Nämlich so:



Leider findet sich in der Auseinandersetzung dieses Falles und seiner Aehnlichkeit mit dem beim Heraufsteigen der Leiter vorgekommenen, eine Periode, die gegen den klaren Vortrag, dessen sich der Herr Verfasser übrigens durchweg befleifsiget hat, gewaltig absticht, nämlich S. 46. Sie enthält in 16 Zeilen, worin die Worte: Objekte, Wirkung, Wesenheit, Sein, u. s. w. unzählige Mal vorkommen, nichts mehr als folgendes: „Wenn zwei Uebel gleichen Grund haben, so haben sie auch gleiche Gegenmittel.“ — Sehr richtig ist, was der Herr Verfasser zum Schlufse dieses Kapitels über Kirnbergers Ansicht von der Octavenfortschreitung bei vorgehaltener None bemerkt, und was nun nach ihm eine Unzahl Harmoniker behaupteten.

IX. Kapitel. Von den Moll-Tonarten. X. Kapitel. Einführung der Dissonanzen in Moll-Melodien. Ref. ist zum Theil bei Gelegenheit der frühern Kapitel schon so weitläufig gewesen, um Musiker von Kenntnifs und Eifer für die Wissenschaft zum Lesen des Stöpelschen Werkes selbst anzureizen; er will daher von jetzt ab nur den trockenen Abrifs des Gelieferten geben. Doch sei es erlaubt, hier noch die Entstehung der Moll-Skala nach des Verfassers Ansicht darzulegen. Die Dur-Skala besteht aus zwei Dur Trichorden, und einem zum Hauptton führenden Leitton:

Die Moll-Skala, nach derselben Analogie gebildet, wird also enthalten zwei Moll-Trichorde und den zur Tonika führenden Leitton:

Auch beim Herabsteigen statuirt Herr Stöpel keinen andern Gang, denn die leichtere Singbarkeit des h zu a als zu as ist doch kein Grund, ein auf Naturgesetze basirtes Gebäude umzuwerfen. — Ref. sieht übrigens nicht ein, warum vom neunten Kapitel ab die Notenbeispiele in hinten angehängten Tafeln, nicht nebenbei, gegeben sind. **XI. Kapitel. Vom bedingten Grund-Basse.** Der Grundbafs wird verändert nach folgenden drei Hauptgesetzen: 1) die vierte Leiterstufe kann auch die Dominante haben, wenn nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt. 2) die fünfte Leiterstufe kann auch die Dominante haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt. 3) die achte Leiterstufe kann auch die Sub-Dominante zum Grundbafs haben, sofern nicht die Dominanten-Harmonie darauf folgt.

XII. Kapitel. Von den Ausweichungen. Herr Stöpel giebt fünf Regeln, nach denen man in einem Tonstücke ausweichen kann, und in welchen zugleich alle mögliche Arten von Ausweichungen enthalten sind. Ueber die Art, selbige anzubringen, spricht sich der Herr Verfasser sehr verständig so aus: „Jedes Tonstück „ruht auf einer Tonart; diese mufs daher „immer vorherrschend bleiben, und bevor eine „Ausweichung gemacht werden kann, im Ohr „des Hörers gehörig festgestellt sein. Daraus, „und aus der jedem wahrhaften Ganzen noth„wendigen Einheit geht hervor, dafs nur nach „Maafsgabe des Umfangs des Tonstücks d. h. „seiner Länge und seiner Tendenz überhaupt, „mehr oder weniger Ausweichungen gemacht „werden. Unsere Alten hatten in dieser Hin„sicht eine ordentliche Wirthschaftslehre; allein „so sehr Ausschweifungen jener Art der Idee „des Ganzen schaden, der Kunst entgegen sein „können, eben so sehr würden förmliche Ge„setze hier zu Fesseln für den schaffenden „Genius werden. Kunstschaffen setzt ein freies „Walten unsers Seelenlebens, und mithin auch „ein freies Aussprechen desselben voraus. Hier „sagt's sich nicht, hier will's nur gefühlt „sein."

Es läfst sich nun wohl nicht leugnen, dafs der geschätzte Herr Verfasser den Gang der Harmonielehre sehr vereinfacht hat, und dafs sich in der seinigen viel Neues ausgesprochne und als wahr bewiesen findet. Dagegen dürften noch mehrere Lücken auszufüllen sein, nicht in dem Gegebenen, sondern dadurch entstanden, dafs manches nicht gegeben ist. Sehr vernachläfsigt ist die Lehre von der Rhythmik, über die sich in der dritten Abtheilung nichts, und in der ersten nur sehr wenig, kaum das nothdürftigste, findet. — Dafs wir auch in diesem neuen Werke vieles lesen, was G. Weber schon vor zehn Jahren gedacht und ausgesprochen hat, ist ein Umstand, den dies Buch mit einer Unzahl anderer auch nur so eben erschienener gemein hat, und dürfte weniger ein Vorwurf sein, der die resp. Herren Autoren trifft als vielmehr eine äusserst schmeichelhafte Anerkennung der Weberschen Verdienste. — Möge Herr Stöpel, dem — in Parenthese gesagt — die Universität Erlangen für Ueberschickung seines Werkes die Doktorwürde der philosophischen Facultät: „ob meritam et operibus suis ordini philoso„phorum comprobatam in rebus musicis docte „et nova methodo pertractandis gloriam" er-

theilt hat, möge er Muse finden, das bisher Gelieferte hier und da auszubessern, und vor allen Dingen recht bald die musikalische Literatur mit der Fortsetzung seines überaus schätzbaren Werkes zu bereichern. — 4.

III. Korrespondenz.

Dresden, den 28. Januar 1827.

Nachdem ich Ihnen in meinem vorigen Briefe zuletzt von dem Genufs berichtet, den uns Herr F. Ries durch seine vortreffliche Akademie gegeben, freue ich mich, Ihnen wieder so manches mittheilen zu können, was Ihnen interessant ist. Herr Guillou, erster Flötist aus Paris und Mitglied des Konservatorium, gab am 11ten dieses eine musikalische Akademie, welche ziemlich besucht war und alle anwesenden Musikfreunde sehr zufrieden stellte. So sehr ich die Virtuosität des Herrn Guillou bewundere, so schwer wird es mir jedoch, die Vorzüge seines Spiels aufzufinden, und ich kann meinem Gefühl nach den grossen Beifall, dessen er sich zu erfreuen hatte, grösstentheils nur seinem bravourmäßigen Vortrage, und der Eigenthümlichkeit der französischen Komposition, die, obgleich sie nicht zu den vorzüglichen gehört, doch viel Nationelles enthält, zuschreiben. Nuancen findet man in seinem Spiel wenig, ein schönes gefühlvolles Adagio vermifste man und der brave Virtuos erschien mir nur als ein recht braver Orchesterflötist, der im vollen Orchester dominirt, welche Ansicht mir auch dem starken Ton nach, welchen er seinem Instrumente entlockt, ziemlich richtig schien. Außerdem vermifsten wir noch manches, wenn wir uns in einen Vergleich mit unserm hiesigen Flötisten Fürstenau und Steudel einlassen wollten. — Kurz, wir vermifsten in Herrn Guillou's Ton den Karakter der Flöte, der sich in unsers Steudels Ton so zart und rührend ausspricht; die Deutlichkeit und Reinheit in Ausführung schwieriger Passagen, das Gefühl und die Zartheit Fürstenaus, sein vollendetes Staccato u. s. w. — Demungeachtet besitzt Herr Guillou so vieles Eigenthümliche in seinem Spiele, dafs wir jedem Musikfreunde einen hohen Genufs versprechen können, der ihn hören will, und er verdient den Namen eines recht braven Virtuosen. — Wir hörten in seinem Konzert eine Konzertouverture von unserm Reissiger, die unter seiner Direktion von der Königl. Kapelle so trefflich ausgeführt wurde, dafs sie allgemeinen Applaus erhielt. Wir mufsten darin die treffliche Arbeit und die Oekonomie der Ideen und ein festes Anhalten an zwei gegebnen Themen eben so sehr, als die bei starker Instrumentation ungewöhnliche Klarheit bewundern. — Ein Duett aus Sargino wurde von Dem. Schiasetti und Signor Rubini meisterhaft vorgetragen. In dem darauf folgenden Konzert und Rondo militair, komponirt und vorgetragen von Guillou, lernten wir in dem Künstler einen recht besonnenen und braven Komponisten kennen, und der erste Satz des Konzerts verdiente den allgemeinen Beifall, den er sich erwarb. Das Rondo militair pafst nicht zu dem wirklich gediegenen ersten Satze und ist — eine kleine französische Charlatanerie, die wir in Deutschland gern dem Virtuosen schenken. Außerdem scheint uns ein Rondo militair für Flöte mit türkischer Musik höchst unpassend. — Eine Fantasie für Flöte und Pianoforte von ihm und Fel. Pechwell meisterhaft vorgetragen, gefiel. Mehr noch eine Fantasie auf eine beliebte Barcarola und eine Romanze mit Begleitung der Flöte, gesungen von Dem. Schiasetti, betitelt Philomele. Die Idee ist neu, die Nachtigall mit einer Flöte nachzuahmen, und erhielt grofsen Beifall. Den gröfsten Triumph feierte unsre liebliche Schiasetti durch den Vortrag der Cavatine Armandos aus dem Crociato von Meyerbeer. — Diese Oper verdient den grofsen Beifall durchaus, dessen sie sich überall und auch in Dresden erfreut, und es wäre wirklich zu wünschen, dafs sich ein deutscher musikalischer Dichter fände, der diesen himmlischen Tönen andre Worte und eine andere Intrigue anpafste. Herr Meyerbeer hat diese Oper in Italien geschrieben, und aus diesem Gesichts-Punkte darf sie nur beurtheilt werden. Wir müssen uns an seine Stelle setzen und prüfen, wie er dort schreiben konnte und durfte, und wir werden genug Ursache finden, sein grofses Talent zu bewundern und anzuerkennen. Wir durfen daher nicht lauter deutsche Musik erwarten. Süd- und Nord wechseln darin in den reizendsten Formen, und selbst das nordische Deutsche leiht sich die Form des mildern Südens. — Wahrlich wer die Introduktion des ersten Akts, die Romanze, giovinetto cavalier, die sodann zum Duett und endlich zum Terzett wird und dadurch immer neue Reize bietet, das Finale, Armandos Kavatine im ersten Akt, mehrere Chöre des 2ten Akts und dann den Sterbegesang der Ritter u. s. w. nicht ganz vortrefflich findet und nicht hingerissen wird, kann nur mit Vorurtheilen begabt sein und es kann ihm nur nicht gefallen, weil er nicht will, dafs ihm Meyerbeer gefalle. — Wie gesagt, wir finden als strenge Deutsche nun auch wohl zu tadeln; oft vermissen wir Einheit — Gleichheit des Styls, z. B. in der Introduktion, nach dem herrlichen Chor bei Erscheinung der Palmide, wo Herr Meyerbeer einen leichten italienischen Gedanken aufnimmt — sich aber bald

wieder umkehrt. — Das Duett zwischen Armando und dem Tenor ist leider zu lang, aber voller Werth und Ausdruck. — Und nun von der ganz vortrefflichen Aufführung hier soll ich Ihnen etwas sagen? Ich melde Ihnen nur das Urtheil der vielen Fremden, die diese Oper hier und in Paris und Venedig gesehen und über das herrliche Ensemble, schöne Dekorationen, das treffliche Orchester und vorzüglich den braven Chor, ganz entzückt waren.

Eine neue komische Oper von Vaccai: Pietro il grande gefiel nicht und wohl mit Recht; wir haben nicht leicht eine seichtere Musik gehört. Vaccai's pastorella hatte zu einigen Hoffnungen berechtigt, im Pietro jedoch ist er unstreitig zurückgegangen; an Begeisterung fehlt es ihm durchaus und selten erhebt er sich bis zur Mittelmäßigkeit. Die Recitative sind ganz schlecht und die Instrumentirung plan- und effektlos, wenn wir den Effect der großen Trommel abrechnen. Das Publikum ist übrigens jetzt durch die großen Rossinischen tragischen Opern Semiramide, Othello, Zelmira, la gazza ladra u. s. w. die sich auf dem Repertoir erhalten, verwöhnt. Ueberall verlangt es solche große Effekte, solche große Massen wie in genannten, wenn sie auch gleich nicht an ihrem Platze stehn. Eine heitere komische Oper erscheint dem Publikum deshalb dürftig und leer und außer den einmal beliebten Paisiello und Cimarosa dürfte hier nicht leicht eine Glück machen. Signora Palazzesi errang sich jedoch in genannter Oper den allgemeinsten Beifall des Publikums durch den vollendeten Vortrag der Schlußvariationen und entschädigte für ausgestandenes Detoniren des Herrn Pesadoni, welches noch mehr zum Mißfallen der Oper beitrug. Signor Zezi war ganz an seinem Platze und Signor Beuincasa höchst ergötzlich. Die Arie der Catterina (Fel. Funk) konnten wir nicht recht verstehen. ⁂

Berlin, den 6. Febeuar 1827.

Joconde, im Königstädter Theater.

Das Königstädter Theater hat jetzt einen harten Kampf zu bestehen mit dem gegen seine Fortdauer und Vervollkommnung wach gewordenen Mißtrauen, einem um so wichtigern Kampf, je mehr es, als Privatunternehmung, mit seiner Existenz auf den Antheil und die Unterstützung des Publikums verwiesen ist. Ihm scheinen sich drei Tendenzen zur Wahl darzubieten; und die Entscheidung wird immer dringender — zum Glück gewährt der zeitige Direktor, Herr Karl Blum, uns die beste Hoffnung.

Entweder könnte das Königstädter Theater es als Prinzip anerkennen, sich überall den dermaligen Wünschen des Publikums zu widmen. So verbindlich dieser Spruch klingt, so unvollstreckbar zeigt er sich, in dieser Oberflächlichkeit hingestellt, schon darum, weil dem Publikum selten ein Mittel zu Gebote steht, seine Wünsche zum Voraus, damit man sich darnach richten könne, laut werden zu lassen. Es hieße auch, verkehrte Welt spielen, wenn der Künstler, oder der Direktor von Kunstanstalten seine Weisung vom Publikum erwarten wollte. Er, der Verstehende und Schaffende, nicht das blos genießende und empfangende Publikum weiß, was geschehen soll und kann; das Publikum als solches weiß nur was geschehen ist; und daß man sich nicht an dieses klammern kann, wenn man nicht das Publikum vorbei zu Neuem eilen sehen will, ist bekannt. Das Königstädter Theater hat zwei warnende Beispiele vor Augen. Einmal den Ruin der Wiener Theater, die sich von den alten Narrenspossen (wenn gleich unter neuen Namen) nicht lossagen konnten, dann — ganz in der Nähe — den üblen Erfolg unserer Virtuosen-Konzerte. Auch unsere Konzertgeber bleiben leer, wenn nicht einmal die Gunst für Fräulein Sonntag, oder Herrn Jäger zu einer seltenen Ausnahme führt. Glück hat den Bühnen noch nie etwas gebracht, als das Neue.

Oder es könnte dem Theater durch den Einfluß von Aktionären, die sich auf keine andern Interessen verstehen und keine anerkennen, als Geldinteressen, die ausschließliche Richtung auf Gelderwerb — gleichviel, durch welche Mittel — aufgedrungen werden. Dies scheint wenigstens eine Zeitlang der Fall gewesen zu sein. Wenn eine Bühne, wie die Königstädter nur zu häufig gethan, mit widrigen Karrikaturen das Beifallsgeschrei der Gallerie und mit hübschen Mädchen in Uniform das Amüsement des Parterre zu gewinnen sucht, wenn sie gar dahin geräth, Bestien statt Menschen vorzuführen: so muß sie zugestehen, daß ihr kein Mittel zu niedrig ist, um zu einer vollen Kasse zu kommen. Allein so wenig man von jedem der Aktionaire Kunstsinn und Kunstbildung erwarten, so wenig man von ihnen fordern darf, daß sie ihr eigenthümliches Interesse dem der Kunst und Volksbildung nachstellen: so muß man doch wünschen, sie zu der Ueberlegung kommen zu sehen, daß jener augenblickliche Gewinn nothwendig zu weit größerm Verlust führen muß, wenn man den Antheil und die Geduld der Gebildeten ermüdet und die Neugier des rohen Haufens übersättigt hat. Man berufe sich hier nicht darauf, daß selbst das Königliche Theater diese Bahn nicht verschmäht und sein

ehrwürdiges Opernhaus mit Affenſprüngen besudelt hat. Es ist dies eine Art von miſsverstandener Rivalität mit dem Königstädter Theater, dessen Existenz schon zu erhöhter Thätigkeit auffordert und dem man selbst solche Kanäle der Theilnahme nicht überlassen zu dürfen glaubt; die Königliche Bühne ist zur Zeit so reich an Trefflichem, daſs sie den Flecken leicht bedecken kann.

Nur die dritte Richtung, zum Guten, kann die Königstädter Unternehmung erhalten und retten. Selbst die für Kunst weniger ausgebildeten Theilhaber werden dieser Ueberlegung beipflichten müssen: das Mittel, wodurch diese Unternehmung bestehen und fruchten soll, ist Kunstdarstellung; je tüchtiger das Mittel, desto sicherer und reichlicher ist der Erfolg, je trügerischer, desto unsicherer. So beeifert sich ja jeder reelle Kaufmann um gute Waare; schlechte hätte er wohlfeiler, und würde, wenn er sie für die gute ausgäbe, für den Augenblick mehr verdienen, bis er Kunden und Zutrauen verscherzt hätte. — Soll aber hierin das Rechte geschehen, so muſs von Seiten aller Aktionaire, die sich selbst bescheiden müssen, daſs sie sich nie um Kunst und Theaterkenntniſs beworben haben, dem erwählten Direktor, der es verdient, volles Vertrauen und hinlängliche Freiheit und Macht gegeben und von Seiten des Publikums manche gegenwärtige Schwäche mit den Hoffnungen übertragen werden, welche die Unternehmung für die Zukunft erlaubt.

So möge es denn nicht zu hoch angerechnet werden, wenn die Königstädter jetzt eine Zeitlang, statt gute Oekonomie zu üben und von eigengezogenen Früchten zu leben, auf freie Hand von dem und jenem gezehrt haben, das sich ihnen zufällig von Auſsen bot; es ist gewiſs sehr schwer, unter den der Königstädter Bühne aufliegenden Beschränkungen schnell genug ein angemessenes Repertoire herzustellen. Aber von der andern Seite möge man doch ja bedenken, daſs es an der höchsten Zeit ist, für ein haltbares Repertoire zu sorgen; denn der gröſste Theil der in der letztern Zeit aufgebrachten Sachen ist entweder schon in das Nichts zurückgekehrt, oder hat dies ehestens zu erwarten. Dahin gehören fast alle bisher aufgeführten Opern. Wer wird die Italienerin in Algier, den Türk in Italien und ihres Gleichen sehen wollen, ohne Fräulein Sontag?

Auch Joconde gehört in diese Klasse, wenn gleich Gedicht und Komposition mehrfache Vorzüge vor den neuesten italienischen und französischen Machwerken offenbaren. — Die Fabel ist wenig bedeutend — zwei Liebhaber aus der höhern Welt, die aus purer Langweile ihre Geliebten prüfen, von diesen zur Strafe getäuscht werden und nun ausziehen, der ganzen weiblichen Welt à la Don Juan den Rachekrieg für diese vermeintliche Untreue zu machen, im nächsten Dorfe aber schon ihre Verführung an der Treue eines Landmädchens scheitern sehen und reuig zu den Geliebten zurückkehren—giebt aber im zweiten Akte Gelegenheit zu lustigem Spiel des von den beiden Abentheurern und dem eigenen Liebhaber umworbenen Mädchens. Die Zeichnung der Karaktere ist kalt, gestattet aber den Schauspielern, namentlich dem Landmädchen, ihre eigene Persönlichkeit hineinzutragen — und von hier aus ist denn das wahre Interesse zu holen.

Nun kann man sich eben diese interessanteste Figur (des Landmädchens) nicht reizender und liebenswürdiger ausgeführt denken, als von Fräulein Sontag; die — sich selber darin spielt; man muſs auch von den Leistungen der übrigen Hauptpersonen, der Damen Eunike u. Wächter, der Hrn. Spitzeder*), Jäger und Wächter höchst befriedigt sein — und das hält denn so eine Oper, aber gewiſs nicht länger, als das interessante Personal der Bühne bleibt. Gewiſs muſs man nach Lage der Sachen es billigen, daſs die Direktion diese Oper zur Aufführung gebracht hat: aber eben so gewiſs darf dieselbe aus dem Erfolge nur auf die Trefflichkeit der Exekution, nicht auf einen besondern Werth der Oper und so vieler ihres Gleichen schlieſsen.

Doch darf unser Lob nicht blos bei den genannten Hauptpersonen verweilen, sondern muſs auch die vorzügliche, gewandte, leben- und geschmackvolle Direktion des Herrn Musikdirektor Stegmayer und die rühmliche Haltung des Chors und Orchesters begleiten. An Herrn Musikdirektor Stegmayer besitzt das Theater für das jetzt herrschende Fach der leichten Opernmusik einen meisterhaften, wahrhaft hochzuschätzenden Führer; und es hat augenscheinlich in ihm den Mann gefunden, der seinen dermaligen Verhältnissen eben der rechte und beste war. Wir hoffen von ihm, daſs er an der Veredlung des Theaters — die nicht bloſs wünschenswerth, sondern sogar (wenn es fortbestehen soll) nothwendig erscheint, eben so erfreulichen Antheil nehmen und sich so mit Gutem und wahrer Künstlerehre unter uns einwohnen wird.

Marx.

*) Der übrigens bei seinem ausgezeichneten künstlerischen Vermögen sich am wenigsten veranlaſst halten sollte, die Farben zu grell, bis zur Karrikatur aufzutragen, wie in Joconde geschehn. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. Februar. — Nro. 8. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Vorschlag zu einer Instrumentensammlung, als Material der Geschichtforschung.

Aus manchen Gründen, deren theilweise Andeutung wenigstens dem geneigten Leser nicht vorenthalten bleiben soll, — in so ferne diese Adresse derselben zu ihrer Vertretung bei ihm bedarf, — ist Vielen ein verdienstliches Unternehmen erschienen:

sämmtliche musikalische Instrumente aller Zeiten und Volker, entweder in den Originalen, oder, so weit es gehen will, in der Nachbildung zu sammeln und sie in irgend einer dazu geeigneten Halle (nach erlangter Allerhöchster Erlaubnifs) gesammelt und geordnet, aufzubewahren.

Auch mir erschien es so und widme mit Vergnügen meine geringen Kräfte diesem Zwecke, indem ich hierdurch nicht nur mich zu einer Entgegennahme von Beiträgen oder zur Benutzung betreffender Nachweisungen erbiete, sondern auch meinen und meiner Freunde Vorrath an mehr oder minder seltenen Instrumenten als erste Lieferung darbringe, und bitte, dafs jeder Gleichgesinnte Erbietungen oder Mittheilungen gleicher Art an mich gelangen lassen wolle.

Wer das Unternehmen kleinlich oder zwecklos nennen wollte, der würde eben dadurch allem Studium des Alterthums, welches, begreiflich, das Eingehen auch in die kleinsten Einzelheiten der Vorzeit, nicht verschmähen darf, ohne Weiteres den Stab brechen, und es durften, dem zu begegnen, einige, die Allgemeinheit wie das Besondere des Gegenstandes ergreifende Bemerkungen hier an ihrem Orte sein.

Die graue Vorzeit war einst jung und grün wie der Tag der uns leuchtet und wie die Tage des Geschlechtes, das auf unser Leben, als auf das einer grauen Vorzeit zurückblicken wird! — Wie dankbar aber erkennt nicht jeder Denkende die Resignation, die Vielseitigkeit der Ansicht, den Fleifs derer Altvordern auch des fremden Volkes, welche, in klarer Anschauung des ewigen, nothwendigen Wechsels alles Zeitlichen, die Wünsche und Bedürfnisse der Nachwelt ermessend, der undankbaren Mühe sich unterzogen, die Bilder ihrer nächsten und entfernteren Umgebungen auf sie zu vererben.

Wohnung, Kleidung, Hausrath, Werkzeug, Waffe, Gesang, Tanz u. s. w. sie sind integrirende Theile der Geschichte und der bildlichen Darstellung eines Volkes; ihre Kunde ist unerläfsliche Bedingung umfassender Anschauung desselben, der Zeit in der es sich bewegte, der Bedingungen, unter denen es ward und bestand.

Den pragmatischen Geschichtschreiber, der uns beide zu geben unternimmt, den glücklichen Dichter, der uns die grofse That, das seltene Ereignifs singt, belohnen die Liebe und der Ehrendank der Zeitgenossen, die goldene Ueberzeugung, von Geschlecht zu Geschlecht in gefeiertem Andenken zu leben: allein den pünktlichen, unbemerkten Zeichner der Waffe, des Hausraths, der Kleidung u. s. w. belohnt nur die sehr zweideutige Hoffnung auf die Zukunft eines dankbaren Erben, — des Einen unter Millionen! — in so fern er

nicht wissen kann: ob, was er aufbewahrt, und überträgt, auch Interesse haben wird in jüngern Tagen.

Wie dankbar würden wir uns dem Sänger der Odyssee, oder einem seiner Zeitgenossen verpflichtet fühlen, hätte er sich die Mühe gegeben, uns den Bogen des Odysseus so zu beschreiben, dafs man ihn erkennen und zeichnen könnte! wogegen jetzt jedes Bild, das man sich davon schaffen mag, im Texte selbst seinen Wiederspruch findet. (Die bösen Stellen, 54, 56, 59, 419 — 421 des 21sten Gesanges; 3, 15, 89 — 93, 114, 138, 185, 247, 264, 409 — 411 des 22. Gesanges, im Gegenhalte zu andern, verderben jede Konjektur sogar, — worüber indefs nur Leute vom Fache, d. h., Bogenkundige das Recht der Berathung und Erläuterung haben.)

Ferner: der unvergefsliche, treffliche Villers hat versucht, uns den Pallast des herrlichen Dulders zu vergegenwärtigen; aber er mufs die Hauptsache unerklärt lassen, nämlich: was den Melanthios hindern konnte, einen Theil der Ueberzahl der Freier durch die offene Thür des Söllers, als er mit der ersten Waffenladung zurückgekehrt war, ihren Gegnern in den Rücken zu führen und so sie in die Mitte zu nehmen, welches sie ohne Rettung vernichtet haben würde, besonders da er des Hauses Gelegenheit so ganz genau kannte!

Wie dankbar würden wir dem, von seinen Zeitgenossen zuverlässig eben deshalb verspotteten, vorschauenden Dulder jetzt nicht sein, der uns eine: „wahrhaftige Beschreibung des Hauses der Könige Ithakas zur Zeit des Odysseus" — hätte hinterlassen wollen! — Wie würde uns eine Abbildung der Harfe des Demodokos erfreuen: d. h. eine historisch treue, nicht etwa ein ideales Bild jüngerer Gemmen oder Basreliefs.

Die Anwendung liegt nahe. Die Welt ist im ewigen Vor- oder Rückwärts-Schreiten. Man denke sich den ersten Fall; da vervollkommnen sich ihre Leistungen zugleich mit dem, dessen sie dazu als Werkzeug sich bedient; das zweckmäfsigere Neue verdrängt das Alte, es kommt in Vergessenheit, sein Bild stirbt, nicht aber sein Andenken, so wenig als die historische oder poetische Bezugnahme darauf, und eine häfsliche Lücke entstellt die Geschichte.

Ganz das gleiche Resultat giebt der andere Fall. Denn der Zustand, welchen er hervorbringt, zerstört alles, Bücher aber und Bilder zuletzt von Allen.

Wer also möchte den tadeln wollen, welcher die unbelohnte Mühe übernimmt, dem oben gedachten Zwecke sich zu widmen, dessen Umfang durch diese eine Andeutung seine Würdigung finden mag:

dafs es der verschiedenen musikalischen Instrumente aller Zeiten und Völker nahe an vierhundert, oder gar darüber geben und gegeben haben soll! —

Wer würde nicht gern einem Zwecke huldigen helfen, der für die späte Nachwelt von gewifsem, unschätzbarem Nutzen sein mufs, und vielleicht noch in unsern Tagen seine Früchte tragen dürfte, die in jedem Fall einer Königsstadt im höchsten Grade angemessen ist, welche mit starken Schritten dem Kranze sich nahet, den einst das, wider Willen gerechte, kompetente Griechenland der Stadt des Geistes, des Geschmacks, der Bildung zollte, deren unschätzbare Statuen jetzt und seit so manchem Jahrhunderte — ein schmutziger Muslem zu Mörtel zerstampft und mit ihnen die Ehre des gemifshandelten Europa, der in den Staub getretenen Menschheit! Das bethränte Auge wendet sich von diesem Bilde des Jammers, des Entsetzens, hin auf das, was es in froher, ruhiger Hoffnung um sich her entstanden und entstehen sieht, und so, in unausweichbarer Nothwendigkeit, zuerst auf jenes redende Denkmal des Geistes, der uns und was wir lieben, Wissenschaft und Kunst, ernährend schirmt, — auf das Museum und zugleich auf Alles was es uns verheifst, was sich in der Idee damit verbindet.

Wir aber, die wir uns in jenem Zwecke auch ohne eigene Einigung begegnen, sollten wir nicht wünschen, dafs jenem Streben einer seiner edlen Räume sich hülfreich öffnen

möge? Und sollten wir nicht wagen dürfen, das zu hoffen?

Wer nun dies Streben und den Zweck, die dieser Hoffnung unterliegen, nicht verkennt, und nicht es für verlorne Mühe hält, den kleinern Theil von seiner Kraft und Zeit dem neuen Wirken resignirt zu widmen, der nehme gütig im Voraus den Dank der Hülfe Suchenden und der, die seines Strebens Resultat als Gabe ehren soll und wird, der Nachwelt.

Korrig.

II. Recensionen.

Tafellieder für Männerstimmen. Erstes Heft von Friedrich Wollank. Zweites Heft von C. F. Rungenhagen. Drittes Heft von C. L. Hellwig. Viertes Heft von F. F. Flemming. Fünftes Heft von C. F. Zelter. Sechstes Heft von Fr. Lauska. — Berlin, bei T. Trautwein.

(Schluss aus No. 7.)

Das erste der vortrefflichen: „An den Mond" ist für eine Tenor-Solostimme gesetzt und wird von den andern Stimmen nur con bocca chiusa begleitet. Diese Behandlungsart ist uns insgemein nur als willkürlich erschienen. Hier erhielt sie Bedeutung und somit Nothwendigkeit. Das Lied wird dadurch gewissermafsen instrumentirt, und bekommt jenen schwärmerischen Anstrich, der dem Gefühl entspricht, das der dämmernd aufsteigende, sanft über den Nachthimmel dahin schwebende Mond in uns erregt. Eine unbestimmte wehmuthige Sehnsucht, die aber zugleich ein sanftes, festes Vertrauen, dafs ihr Streben erfüllt werde, mit sich führt, und auf diese Weise reine heilige Freuden in die Seele giefst. Göthe hat diese Empfindung recht mächtig in wenigen Worten ausgesprochen. Z. B.

Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn,
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weifs nicht wie mir geschehn.

Oder im Faust:

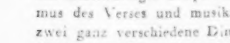
— — — Und schwebt
Der volle Mond besänftigend herüber u. s. w.

Wenn es einem Komponisten gelingt, diese Stimmung durch seine Töne zu erwecken, und wenn diese selbst allen Gesetzen der Schönheit entsprechen, so darf man ihm mit Recht sagen, er habe etwas klassisches geliefert: und dies thun wir hier mit vollem Bewufstsein der Energie des Wortes. — Um noch auf einen einzelnen, vortrefflich harmonischen Zug hinzudeuten, so machen wir auf den wunderbar eignen Redens-Schluss, namentlich auf den Gang des 2ten Basses aufmerksam.

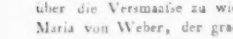
Das zweite ausgezeichnete Lied ist der „Marschall Vorwärts" von Friedrich Rückert. Ein kühner wirksamer Rythmus, kräftige Melodie, klare Harmonie, machen dieses Lied zu einem der besten was wir kennen. Ein wahrhaft patriotisches Feuer hat den Komponisten dazu begeistert. Wir entsinnen uns noch sehr wohl der Zeit, in welcher es entstand, und waren Zeuge, mit welcher Begeisterung es aufgenommen wurde. Es verdient erwähnt zu werden, wenn unsre Künstler jene grofse, erst so kurz vergangne Zeit, die herrlichste, die Deutschland und vor allen Preussen, je erlebt hat, durch Gedichte und Kompositionen immer frisch, nicht in der Erinnerung, sondern im Gefühl zu erhalten suchen. Damals entstand noch manches treffliche Lied, besonders von Ludwig Berger und Bernhard Klein, das immer wieder gesungen werden sollte. Der Marschall Vorwärts schliefst sich würdig an die besten an und überwindet sogar manche gesuchte, sehr eckig gerathene Originalität des Gedichtes.

Das III. Heft enthält 4 Lieder von C. L. Hellwig, die sich denen von Wollank im Styl und Werth zunächst anschliefsen, aber doch wol noch etwas unter diesen stehen. Sie gehören zu dem, die gewifs dem Sänger willkommen sind, wenn gleich der Kunstrichter in ihnen wenig finden durfte, was einer besondern Aufmerksamkeit würdig wäre. Die Melodie ist fliefsend, der Satz rein und leicht, und sie gehen mit dem Text Hand in Hand.

Das IV. Heft enthält fünf Lieder von F. F. Flemming, der, längst unter den Todten, durch diese Lieder lange sein Gedächtniſs bei der Nachwelt erhalten wird. Wir dürfen kein einziges der fünf hier gegebenen unbedeutend nennen. Zwei darunter aber haben sich schon die Unsterblichkeit erworben, und sind die Lieblingslieder aller gebildeten Musikfreunde und namentlich der Vereine für den Männergesang a capella geworden. Dies ist das berühmte „Dulce cum sodalibus“ und das noch berühmtere: „Integer vitae, scelerisque purus.“ Ausser der trefflichen Komposition, bieten beide Lieder noch ein anderes nicht unwichtiges Interesse dar. Das erste ist, was den Gedanken und die Zusammendrängung desselben in die Form anlangt, ein ungemein vortreffliches Gedicht, dessen Ursprung wahrscheinlich im Mittelalter zu suchen, vielleicht demselben trefflichen Dichter zuzuschreiben ist, der das berühmte: „Mihi est propositum“ verfaſst hat, wiewol es einen ganz andern Karakter trägt. Das zweite ist ein merkwürdiges Beispiel davon, wie Rhythmus des Verses und musikalischer Rhythmus zwei ganz verschiedene Dinge sind, die sich durchaus nicht wechselseitig bedingen. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat schon früher die unverständigen Klagen der Komponisten über die Versmaafse zu widerlegen gesucht. Maria von Weber, der grade im Gebiet des Rhythmus Ausgezeichnetes geleistet hat, war fast der einzige von den, dem Verfasser bekannt gewordenen Komponisten, der die Dichter nicht mit ängstlichen Vorschriften über die Rhythmen der Texte, die er komponiren sollte, quälte. Flemming giebt hier ein schlagendes Beispiel. Das Versmaafs der Ode lautet so:



Der Rhythmus der Komposition dagegen, (wir nehmen nur die erste Zeile)



Und dennoch ist die rhetorische Behandlung vortrefflich, obgleich gerade kurze und lange Sylben und Noten, nach Thesis und Arsis in Musik und Worten übereinstimmen.

Man könnte es auch für einen Uebelstand erklären, dafs die Kommatirung dieses Liedes nach unsern Begriffen und Gewohnheiten durchaus musikalisch falsch ist und falsch sein mufs. Die Anrede an den Fuscus z. B. fällt in die Schlufsnote, und so mit den Worten pharetra zusammen, dafs es scheint, als ständen beide in der engsten Verbindung mit einander. Doch abgesehen davon, dafs bei der lateinischen Konstruktion eine nach unsrer Art richtige Kommatirung, Betonung und rhetorische Behandlung durch das ganze Lied hindurch unmöglich fällt, so scheint mir dadurch auch gar kein Nachtheil zu entstehen. Denn was soll die Musik bei einem Liede? Die Stimmung, die dasselbe erweckt, erhöhen, es in einer zweiten Potenz wiedergebähren. Dies geschieht hier auf die glücklichste, gelungenste Weise, und daher kann es uns auch nicht kümmern, dafs die verschiedenen Strophen der herrlichen Ode, die oft einen ganz entgegengesetzten Karakter hatte, alle auf dieselbe Melodie gesungen wurden. Eine jede soll ja nur ihr Theil zur Wirkung des Ganzen beitragen, und diese Totalwirkung, die Horaz durch sein Gedicht beabsichtigt, nämlich: die Erhebung zu einem festen Vertrauen auf die innere, intellektuelle Kraft des Menschen, wird durch die Musik bis zu einem feierlich bewegenden Grade erreicht. Was allenfalls noch ungehörig im Ausdruck einzelner Worte durch einzelne Noten bliebe, wird ein guter Sänger gewifs durch die feinen Verschmelzungen des Vortrags zu entfernen wissen, und es kann nach meiner Meinung nicht einmal schwer genannt werden, z. B. dem ersten und letzten Verse durch den Ausdruck die gehörige Beimischung zu geben, die die Grundfarbe des Ganzen fodert, um in den einzelnen Theilen noch wohlthuend zu erscheinen. — Nach dieser Abschweifung von den Liedern selbst in das allgemeine Gebiet der musikalischen Aesthetik, sei es nur noch

erlaubt zu sagen, dafs wenn auch die andern Gesänge dieses Heftes nicht so hoch zu schätzen sind, als die beiden lateinischen, sie doch zu den bessern und besten der Gattung gehören, weshalb wir diese Sammlung den musikalisch gebildeten Freunden des geselligen Gesanges ganz vorzüglich empfehlen.

Das V. Heft enthält sechs Lieder des Altmeisters der deutschen Liedertafeln, des würdigen Zelter. Es würde schwer sein, über einzelne Nummern dieser Sammlung etwas zu sagen, was nicht auch in Beziehung auf die andern gelten könnte. Noch kein Komponist in dieser Gattung hat in dem Grade treffend die derbe, rüstige, deutsche Geselligkeit und den humoristischen Frohsinn aufgefafst und ausgedrückt, wie Zelter. Es ist allerdings nicht zu läugnen, dafs der absolute musikalische Werth seiner Lieder oft nicht so grofs ist als der ästhetische überhaupt, indem nämlich Melodie und Harmonie bisweilen nicht eben zu der ausgezeichneten gehören. Dagegen hat er aber auch nie ein Lied gemacht, das nicht von irgend einer Seite ganz originelle, doch höchst treffende Züge in der Auffassung und Reproduktion darböte. Unter den sechs vorliegenden ist keines seiner berühmteren, aber alle tragen den ganz eigenthümlichen Stempel des Stils, den Zelter sich gebildet, und in dem ihn, so viele auch seine Bahn betreten haben, noch keiner erreicht hat. (Am nächsten ist ihm Rungenhagen in gewissen Species der Gattung gekommen.) Vorzüglich zeichnen sich die zelterschen Lieder durch eine gewissermafsen humoristische Stimmenführung, und gleichartige Benutzung, nicht blos der Worte, sondern sogar der Sylben, aus. Von den vorliegenden ist dies besonders in Nr. 6, überschrieben „Frühlingsmusikanten" der Fall, wo mit dem Quaken der Frösche sehr launiger musikalischer Scherz getrieben wird, der dieses Lied auch zu einem Liebling der Liedertafel gemacht hat. Das musikalische Verdienst möchte nach unser Meinung unter der da wohl weifs, wie er ein Lied zu dichten habe, vortrefflich ausdrückt. Man hört dem fröhlichen, sichern, tüchtigen Sänger des Orients eine Lehre geben, die er sich aus tausend eignen Erfahrungen gewonnen hat. — Doch wir dürfen nicht zu sehr auf das Einzelne eingehen, und es ist auch nicht nöthig, da es hinreichend sein wird, aus der gegebenen allgemeinen Karakteristik in den Liedern den Standpunkt zu finden, der ihnen im Reich der musikalischen Leistungen gebührt. Wäre unter ihnen eines der ausgezeichnetsten unter den ausgezeichneten dieses Lieder-Componisten Karl Zöge, so würden wir mit Vergnügen länger bei der Analyse desselben verweilen.

Wir gehen endlich zum VI. und letzten Heft über, welches Gesänge unsers verstorbenen F. Lauska enthält. Ein leichtes angenehmes Kompositionstalent, welches hier die Forderungen des Augenblicks ausmacht, ist in diesem Tonkünstler von allen Kunstfreunden beständig anerkannt worden; höhere Ansprüche machte seine Bescheidenheit selbst nicht. Diese Linie halten auch die vorliegenden Lieder, und gehören auf diese Weise zu denen von Wollank und Hellwig; doch macht, wenigstens dem Stile nach, das letzte eine Ausnahme, welches nach Zelters Weise gearbeitet ist, indem dieser die scherzhaften Fugen oder fugirten Sätze dieser Art sehr liebt und oft angewendet hat. Man kann nicht läugnen, dafs Lauska in dieser Nachahmung glücklich gewesen ist. —

Noch ein Wort über das Ganze. Es ist gewifs ein sehr lobenswerthes Unternehmen, die Lieder unsrer Liedertafeln in einer Auswahl herauszugeben, und die Handlung hat es mit dem lobenswerthesten Fleifs gethan, und ein sehr elegantes, behagliches (comfortable) Werk hergestellt. Doch so wie auf diese Art die Lieder aus dem geselligen Kreise heraus in die Welt treten, werden die Forderungen an sie viel strenger. Daher können

an denselben genommen, oft mit dem künstlerischen verwechselt werden kann, und in der That bisweilen weder vom Geber, noch vom Empfanger mit Bewufstsein unterschieden wird. Dies zur Beherzigung für eine vermuthliche und sehr wünschenswerthe Fortsetzung dieser Lieferungen. — Die äufsere Einrichtung ist, wie schon gesagt, höchst elegant und das Format zweckmäfsig. Für einen Recensenten aber, der nicht so glücklich gewesen ist, wie ich, die meisten dieser Lieder unter der Leitung des Componisten selbst gehört zu haben, und sie zum Theil auswendig zu wissen, ist es eine arge Zumuthung, dafs er blofs aus den Stimmen urtheilen soll. Ich kann daher nicht umhin, die achtungswerthe Handlung darauf aufmerksam zu machen, dafs die nicht sehr kostspielige Beilage einer zweizeiligen Partitur sehr zweckmäfsig wäre; nicht blofs für den einen Beurtheiler, sondern für Alle, die diese Lieder singen wollen, da sie mit Hulfe einer, wenn auch nur andeutenden Partitur viel leichter und besser ausgeführt und einstudirt werden können. In diesem Stücke ist die ganz gleiche Unternehmung der Laueschen Buchhandlung, in der ebenfalls eine Auswah der Lieder der Berliner Liedertafeln herauskommt, von der bis jetzt drei Hefte (von L. Berger, G. Reichardt und Bernhard Klein) erschienen sind, unbedingt vorzuziehn, besonders da sie die kleinen Partituren ohne Preiserhöhung beilegt. — Mit dem Wunsch, dafs Herr Trautwein diese Bemerkung bei den noch zu erwartenden Heften berücksichtigen möge, schliefsen wir diese Beurtheilung, mit der dem Verleger, dem Publikum und dem Komponisten wiederholten Versicherung, dafs das Werkchen eine sehr angenehme Erscheinung ist, und an innerm Gehalt weit über die vielfachen Sammlungen 4stimmiger Gesänge für Männer (z. B. von Eisenhofer, Kall, Klofs, ja selbst zum Theil Spohr) hinauszusetzen ist.

L. Rellstab.

Gorgheggi e Solfeggi, komponirt von Rossini. Berlin bei Schlesinger. Preis $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Man mag noch so viel über Rossini streiten und schreien — eins ist doch gewifs: er versteht die grofse Kunst für den Sänger möglichst brillant und dabei kehlangemessen, also mit einem Worte: „dankbar" zu schreiben. Wer einen tüchtigen Gesangskursus durchgemacht hat, für den giebt es auf der ganzen Erde keine leichtere Aufgabe zu lösen, als eine Rossinische Arie schulgerecht vorzutragen. Solcher sogenannten Bravoursänger und Sängerinnen, denen kein Triller zu lang, kein Läufer zu rasch, kein Sprung zu weit, keine Tonleiter zu chromatisch ist, haben wir jetzt in jeder bedeutenderen Stadt wenigstens immer ein Paar; und doch im Ganzen so wenige, die durch den Vortrag Rossinischer Kompositionen Glück, oder gar furore machen. Es scheint also hiezu eine andere Eigenschaft noch als der schulgerechte Gesang erfoderlich zu sein. Hat dies der wälsche Meister gefühlt? Hat er dem Mangel abhelfen und den wahren Rossini „Comment" allgemeiner machen wollen? Das vorliegende Heft enthält 18 Exercices, die mit Ausnahme von Nr. 13. 14 und 17 bereits in allen ältern methodes du chant, Singschulen, Gesanglehren, Solfeggien-Sammlungen u. s. w. zu finden sind. Ob diese achtzehn Uebungen jede übrigens fähige Sängerinn schon zu einer Sontag oder Seidler machen werden, das steht zu bezweifeln. Rossini giebt uns aber noch einen guten Rath an die Hand; Herr Schlesinger hat denselben dem Werkchen vorandrucken lassen, und wir setzen ihn hier wörtlich wieder her:

Ces Exercices sont très nécessaires, pour rende la voix agile.

Je faut les exécuter chaque matin.

La première fois lentement et Piano.

La deuxième fois vite et Piano.

La troisième fois très vite et très fort.

Das ist nun allerdings etwas Neues. Ref. hätte vielleicht, um seine Pflicht ganz zu erfüllen, diese Methode an sich selbst ein paar Monate hindurch ausprobiren und den Erfolg

dann im nächsten Konzert öffentlich darlegen sollen. Indessen sei das Andern überlassen. Rossini hat sich zwar schon oft als Charlatan gezeigt, diesmal könnte er aber doch Wahrheit reden und die rechten Mittel zum Zwecke angegeben haben. — Die den exercices angehängten vier Solfeggien (Arietten ohne Text) sind nicht der Rede werth. Nro. 2 ist noch obendrein ein altes langbekanntes Lied: „Freut euch des Lebens," bereits zum Thema für die Ouverture zur Semiramis gebraucht, und nun noch einmal in dieser Form dargeboten. 4.

Rondeau brillant pour le Pianoforte par C. Czerni. Berlin chez Schlesinger. Prix 25 Sgr.

Allegro vivace, D mol $\frac{2}{4}$ Takt. Pikantes Thema in D mol. Noch pikanteres in F mit obligater tromba — sehr pikante Passagen-Wirthschaft. Ganz ausgezeichnet pikantes Sätzchen in B dur. Als Beweis der Meisterschaft: Fuga ricercata. Wiederhohlung alles Dagewesenen in noch mich dagewesenen Tonarten. Höchst pikanter Schlufs durch alle sechs Octaven. Mehr brauchen wir nicht zur Empfehlung für nahrungsbedürftige Theezirkeldilettanten hinzuzusetzen. Aber Herrn Czerny wollen wir ergebenst daran erinnern, dafs er durch seine wahrhaft geniale, in diesen Blättern schon einmal erwähnte F moll Sonate die Anforderungen an seine Kunstproduktionen zu einer solchen Höhe gesteigert hat, dafs man dergleichen Arbeiten wie dieses rondo brillant nur mit gerechtem Unwillen aus der Hand legen kann. Mufs denn Herr Czerny durchaus den Weg einschlagen, welchen Kalkbrenner gewählt hat? Beethoven steht ihm ja in jeder Hinsicht viel näher. — Die Zahl der Stichfehler in dem eben angezeigten Werkchen ist übrigens nicht gering. Ein guter Korrektor ist auch etwas werth. 4.

III. Korrespondenz.

Wien, im Januar 1827.

Unsere Opernbühne beschenkte uns in der jüngst entwichenen Zeit mit zwei Novitäten. lincourt et Planard, und, wie bekannt, schon vor einigen Jahren in Paris komponirt, und unter dem Titel: „Le Solitair" aufgeführt, ist demungeachtet ganz nach italienischem Zuschnitt, das heifst: also eingerichtet, dafs alle handelnden Personen in Hülle und Fülle zu singen haben, rücksichtslos, ob ein schicklicher Anlafs dazu vorhanden, oder nicht. Die Fabel selbst ist weder neu, noch interessant, und ein gleiches gilt auch von der Musik. Man merkts dem guten Manne wohl an, dafs er das Beste gab, was er vermochte; die meisten Ideen sind hübsch und freundlich klingen, freilich mitunter bekannt, sind aber doch wenigstens fein ordentlich und regelrecht hingestellt; allein vorherrschend bleibt die Nationalität, und unbezwinglich das böse Beispiel der gefeierten Landsleute; somit findet sich denn wie gewöhnlich keine Spur von Wahrheit und Karakteristik. Alles ist über einen und denselben Leisten geschlagen; der Liebhaber, die Prima-Donna, der grimmige Tyrann, der Pächter zusammt seinem Weiblein, die Lanzenknechte, Bauern und Knappen zerfliefsen in zuckersüfsen Weisen, sei nun die Rede von Liebe und Zärtlichkeit, von Angst und Kummer, oder von Wuth und Rache. Die Aufnahme war ziemlich kuhl, ja gleichgültig; Dem. Schechner hatte eine dankbare Parthie, und machte darin ihren vollen Werth geltend; Herr Cramolini und Dem. Heckermann gaben ihren episodischen Rollen die möglichste Bedeutenheit; Herr Borschitzky ist ein gutmüthiger Bösewicht, dem man solche Malicen gar nicht zutraut. Als Klausner debutirte Herr Hoffmann, und benahm sich für ein erstes Auftreten recht anstellig. Die Stimme, mehr Baryton als hoher Tenor, hat Wohllaut, und Biegsamkeit; bei starker Begleitung vermochte sie jedoch kaum durchzudringen. Die zweite Neuigkeit, das Singspiel: „Marie," oder: „Verborgene Liebe," von Herold componirt, fand eine ungleich günstigere Aufnahme. Die Handlung streift ans Sentimentale, allenfalls im Geschmacke der „Schweizerfamilie," und ist auch nach demselben Schauplatze verlegt. Marie wird, sich selbst und aller Welt unbewufst, unter ihrer Mutter Augen als des Schlofswärters Enkelinn erzogen; sie ist der Baronesse einzige Tochter erster Ehe, welche zu einer solchen unnatürlichen Verheimlichung durch ihren zweiten Gemahl gezwungen wurde, der seinen tödtlichen Hafs gegen den Vater auch auf die schuldlose Kleine übertrug, und, indem die schmerzlindernden Liebkosungen des herzigen Kindes ihm allmählig Bedürfnifs wurden, nicht

dete. Dem ältesten seiner beiden Neffen, Adolph und Heinrich, ward beinahe schon in der Wiege seine Tochter Emilie verlobt; allein das Schicksal hat es anders gefügt; Adolph und Marie lieben sich zärtlich, und Heinrich seufzt im Stillen nur sein schönes Cousinchen. Der Hochzeitstag erscheint; Marie reicht der glücklichen Braut den Myrthenkranz, doch der Gedanke, den Geliebten auf ewig zu verlieren, beraubt sie aller Sinne; leblos sinkt sie nieder, und das fröhlich begonnene Fest endet in Verwirrung. Diese benutzend verläßt Marie bei Nacht und Nebel, Sturm und Ungewitter den Wohnplatz ihrer harmlosen Jugendfreuden, und flieht weit hinauf zu einem unergründlichen Alpen-See, um in ihm ihren endlosen Jammer zu begraben. Kaum wird diese Flucht im Schlosse ruchbar, so bietet die Baronin alles auf, die Spur zu verfolgen, und Mutterangst entreißt ihr das Jahrelang tief im Busen bewahrte Geheimniß. Adolph findet am brausenden Ufer Mariens Hut, und geleitet von den Fußstapfen, in der Mühle des Sennen Hesli, endlich die Verlorene selbst, welche von diesem freundlich aufgenommen ward. Hier löset sich nun auch der Knoten; die Tochter ruht am Mutterbusen; der strenge Stiefvater verzeiht dem entschlafenen Feinde, zwei liebende Paare werden vereinigt, und herber Schmerz wandelt sich in reine Freude. Dieser Stoff, vom Planard in ein interessantes Drama eingekleidet, und durch unsern gewandten Castelli sehr gelungen übersetzt, bietet mehre wahrhaft ergreifende Momente, die den Tonsetzer begeistern mußten, und das thaten sie denn auch. Herold hat bisher schon manches Gute geliefert; dazu gehört nun auch dieses sein letztes Werk. Nur selten neigt er sich hinüber zum modischen Schnickschnack, (wie z. B. in der rossinirenden Ouverture) meistens steht er da, als denkender, aus sich selbst schöpfender Künstler; die Finales, einige originelle Romanzen und Gesänge, vorzüglich aber das hinreißend rührende Abschieds-Duett zwischen Adolph und Marie dürften wohl auch, ohne sich zu schämen, einen berühmteren Namen an der Stirne tragen.

Die Aufführung geschah mit dem lobenswerthesten Eifer. Volle Anerkennung eines vielversprechenden Talentes erhielt eine Debutantinn, Dem. Greis, deren Händen die Titelrolle anvertraut war. Ihr Gesang ist durchaus rein, schmelzend, und, wo es Noth thut, auch kraftvoll; eine vortheilhafte Gestalt und blühende Jugend sind eben so wenig zu verachten, als die deutliche Aussprache und die zwanglose, analoge Mimik. Allen übrigen Mitspielenden, Herrn Gottdank, Baron, Dem. Bondea, Baronin, Dem. Heckermann, Emilie, den Herren Eichberger, Adolph, Schuster, Heinrich, und Preisinger, Schloßwärter Georg, gebührt sowohl vereinzelt, als im gemeinschaftlichen Zusammenwirken, unbedingtes Lob, bei dessen Aussprendung auch Herr Cramolini, und Dem. Schröder, nicht vergessen werden dürfen, welche den vom Dichter wohlweislich subordinirt gehaltenen Rollen des Müllers Besli und seines Weibes, durch natürliche Komik und heitere Gemüthlichkeit ein zum pathetischen Ernste des Ganzen erquickend contrastirendes Kolorit aufdrückten. —

Noch besuchte uns eine alte Bekannte, die schöne Müllerin nämlich, uns lieb geworden seit Olims-Zeiten durch die erste Molinara, Signora Tomeoni, welche wir nach Jahren gleichsam phönixartig verjüngt in der trefflichen Metzger-Vespermann wiedererstehen sahen. Diesmal versuchte sich Dem. Emmering, eine Schülerinn des Konservatoriums, als Rachelina; was kam aber dabei heraus? wenig mehr als die Bestätigung der oft besprochenen und probehältig erfundenen Wahrheit, daß man als camera recht artig singen, wohl sogar Aufsehen erregen könne, ohne deshalb das wesentliche Geschick zur dramatischen Darstellung, den eigentlichen Bühnenberuf zu besitzen; jenen inwohnenden, unbezwinglichen Naturtrieb, kraft welches Raphael, der unerreichbare Maler, Canova, der klassische Bildner, und Händel, der erhabene Tonmeister geworden wäre, wenn ersterer auch keinen Pinselstrich gemacht, der andere nie den Meissel ergriffen, und letzterer nicht ein einziges Notchen zu Papier gebracht hätte. Eben dieses Privatissimum in den Künsten ist die verderbliche Klippe, die so oft den unausweichlichen Schiffbruch herbeigeführt. Eben jener par complaisance, bei Gratis-Produktionen verschwenderisch gespendete Beifall ist der Dämon der Verführung, der auf Abwege lockt; er weckt den Eigendünkel: dieser sieht durch das Vergrößerungsglas der Gefallsucht; wer etwas zu leisten vermag, hält sich zu Allem, zum Größten auserkoren, und was ist das Ende vom Liede? daß der Berg eine Maus geboren! Exempla sunt odiosa! — Wer übrigens in der genannten Oper noch einen äußerst schweren Stand hatte, das war Herr Preisinger, dem der Amtsverwalter Knoll zugetheilt war, eine Rolle, zu welche sich keiner seit Spitzeders Abgang gewagt hatte, eben weil sie zu seinen brillantesten gehörte. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. Februar. Nro. 9. 1827.

II. Recensionen.

Lieder.

Keine Kompositionsgattung ist wol so häufig fabrikmäfsig behandelt worden, als (mit Ausnahme des Tanzes) das Lied. Strebten Schulz und besonders Reichard, ihrer Zeit wohl angemessen, danach, in ihren Liedern die Einfachheit der Volksgesänge vorzüglich durch die planste Melodie und eine Wort für Wort getreue und einfache Deklamation zu erreichen, artetete dieses Streben später besonders bei Reichard oftmals in ein Bemühen aus, schwere Versarten und Konstruktionen in musikalische Form zu zwängen, gesellte sich bei Zelter oft noch die Absicht dazu (besonders in seinen Kompositionen für Bafsstimme) einer reichen Stimme Gelegenheit zur Entfaltung zu geben: so wandte sich die grofse Mehrzahl der Neuern den eben beliebten Weisen italienischen Gesanges, ohne sonderliche Beachtung des Textes, zu und erging sich in unermüdeter Wiederholung derselben gefälligen Wendung — so dafs man wohl hunderte von Liedern auffinden möchte, deren wesentlicher Inhalt — unbesehens den Text — in dieser Manier beruhte:

und wieder andere, deren Inhalt mit der oder jener andern Wendung karakterisirt wäre. Wenn man die Uniformität der meisten Liedergedichte und die enge Gränze der Liederkomposition erwägt, so ist freilich das häufig wünschen, dafs man allerseits von dem ewigen abmattenden Einerlei befreit werde.

Hierzu haben nun in neuester Zeit allerdings tüchtige Männer tüchtig gewirkt und es läfst sich unter ihrem Vortritt ein Fortschreiten in der Gattung, Erweckung jüngerer Künstler und Spende frischer Lust für die fähigen Kunstfreunde voraussehen. Vor allen mufs auch hier Beethoven genannt werden und nicht oft genug kann man Künstler und Kunstfreunde auf seine Sammlung —

Schottische Lieder, mit Begleitung von Beethoven.
Schlesinger in Berlin

aufmerksam machen, eine Sammlung, die an Reichthum, Tiefe und Innigkeit, Karaktermannigfaltigkeit und Reiz nicht ihres Gleichen hat und dem studirenden Künstler, wie dem höhern Genusse fähigen Kunstfreunde die reichsten Quellen bietet.

Grofs ist auch hier Karl Maria von Webers Verdienst. Zwar scheint ein Theil seiner Gesänge am Klavier gemacht und deshalb mehr geistreiche Klaviermusik, als wahr empfundene Gesang-sprache zu sein. Dagegen ist die andre reiche Hälfte seiner Lieder so innig aus der Brust erklungen, dafs sie mit Recht aus Aller Munde wiedertönen; namentlich scheint es keinem der Neuern so gelungen, als Weber, den Sinn und Klang des Volksliedes zu treffen: einfach, ohne leer und kalt, warm, ohne überreizt oder geziert, sprachwahr, ohne trocken reflectirend zu sein. Es finden

Volkslieder, mit neuen Weisen versehen, von Karl Maria von Weber. Opus 64. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Würdiger, neben diesen Männern als Liederkomponist genannt zu werden, ist wol keiner, als Ludwig Berger, über dessen neuere, bei Laue in Berlin herausgegebene Lieder mehrmals in diesen Blättern geredet worden und dem namentlich eines der schönsten Lieder aller Sprachen:

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwellt"

in einer bisher noch von keinem der zahlreichen Mitbewerber berührten Vollendung gelungen ist. —

In den Werken der Genannten finden sich nicht seltene und entschiedene Spuren des Strebens, die Liederkomposition aus jener lyrischen Abstraktion, an der die Meisten sich genügen lassen — aus jenem ungefähren und entfernten Zusammenklang mit dem Sinne des Gedichts zu bestimmter, objektiver Karakterwahrheit zu erheben. Es ist nicht die Absicht, hier die Fälle aufzuzählen und die Weise zu erwähnen, in denen jene Tendenz verwirklicht worden; ich erinnere nur daran, als an ein Bekanntes, um damit die Tendenz eines neuen Liederkomponisten, von dem uns eben dieses Heft:

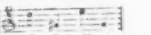
Sieben Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komp. von Karl Klingemann. Berlin bei Wilhelm Logier. Preis 20 Sgr.

vorliegt, zu bezeichnen. Auch hier finden wir ein entschiedenes objektives Versenken in den Gegenstand des Gedichts und haben den Vortheil, aus jedem einzelnen Liede gleichsam eine neue Person in ihrer Weise zu vernehmen, obwohl keines die Eigenthümlichkeit seines talentreichen Schöpfers verleugnet.

Dieses Streben, den Karakter, den Grundton jedes Gedichts auf das Bestimmteste anklingen zu lassen, ist sogar bisweilen auf Kosten der Sprach- und Gesangwahrheit durchgesetzt. So athmet im ersten Liede aus Tiecks Genovefa —

Schaut um euch, wie der Frühling aufgegangen

(A-dur 2) aus dem süßen vollquellenden Klingen und Flöten der Begleitung, wie aus dem sanft freudigen Schwunge der zarten Melodie der schwellende Frühlingshauch — und es hat dabei den Komponisten nicht gekümmert, daß im Wort aufgegangen die Silbe gan, später in entgegen die mittelste Silbe in dem sonst, gleichmäßigen Rhythmus eine etwas unverhältnißmäßige Dehnung erhalten und die Singstimme Seite 3, Zeile 1, einmal etwas unfuge so



dun-keln Hause

geschlossen hat — ein Schluß, der eben hier in keiner Beziehung nothwendig erscheint. So ist denn ferner in Nr. 2. „Wassernoth," aus des Knaben Wunderhorn, D-moll, der alterthümliche Ton der Ballade und der Ausdruck des trüben Gedichts sehr glücklich getroffen und die malerische Begleitung vollendet das Bild des Vorgangs, den der Erzähler uns vorüberführt. In Nr. 3 finden wir ein schönes Minnelied des Markgrafen Otto mit dem Pfeil, in dessen Komposition sich reizende Zartheit und Innigkeit mit jener Fremdartigkeit mischt, die dem alten Gedichte bei uns wohlansteht. In des lustigen Müllers (W. Müller) Wanderschaft würden wir noch keckere, derbere Freude vernommen haben, wenn der Komponist ein Paar Septimen in der Begleitung gespart hätte; dagegen ist der faule Dorf-Don Juan (aus des Knaben Wunderhorn) eines der drolligsten und humoristischsten Kabinetsstückchen die man nur zu finden wüßte; der schmollende — flämische Schluß, möchte ich sagen — ist ein Meisterzug und muß allgemein wirken, wenn der Sänger den Komponisten versteht. In Nr. 6 trifft nun mit diesem Don Juan, wie mit dem Aechten Zerlina, das wollustig-geheimnißvolle Minnelied Walters von der Vogelweide zusammen. Es ist dem Ref. aufgefallen, daß der sonst ganz eigenthümliche Komponist eben hier, wo süße, geheimnißliche Wollust zu malen war, mit mancher Liebesweise Karl Maria von Webers zusam-

men trifft — eine eigne, gewifs unwillkührliche Art der Kommentirung. Den Reigen schliefst das Lied der derben, etwas wilden Schmidtbraut und verstärkt den Wunsch, dafs der Verfasser von den sich ihm darbietenden Texten durch vielfache Zustände des geselligen Lebens geführt werden möge, um jedem als Denkmal sein gelungenes Karakterbild zu stiften.

Wir wünschen und hoffen, bald mehr Anlafs zu erhalten, den talentreichen Verfasser kennen zu lernen.

Bust'd'or.

Primo Concerto per il Clarinetto principale composto da C. M. di Weber. Berlino A. M. Schlesinger. P. 2 Thlr. 12½ Sgr.

Das Streben in dem Gebiete der Kunst war bei dem dahingeschiedenen C. M. v. Weber, ein so ernstliches fleifsiges und allseitiges, dafs, abgesehen von den vortrefflichen Werken, die ihm den Ruhm bei der Nachwelt sichern, sein Wirken und Schaffen, auch wenn es nicht zu der bedeutenden Hohe gekommen wäre, die es wirklich erreicht hat, von grofsem Vortheil für die Bildung der Tonkunst gewesen wäre. Es giebt wohl keinen Zweig in der Tonkunst, über den sich Weber in Schrift oder Tönen nicht ergossen hätte. Er umfafste Alles, denn ihn bewegte die Kunst, und durch die Tonkunst verwirklichte er seine Kunstgebilde. In allen seinen Werken liegt eine Idee zum Grunde, aus der die Theile und Zweige des Ganzen herausprossen, und aus der sie Leben und Nahrung erhalten. So war es und so wird es bei allen grofsen Geistern sein, denn sie können nicht anders; das Höchste waltet in ihnen.

Es ist ein herrlicher und beseligender Genufs, wenn der Virtuos durch sein Spiel uns in uns hineinversenkt, und ein Ahnen, Hoffen und Sehnen in unserem Innern erregt, das sich endlich in Lust und Freude ausströmt. Doch dieser hohe Genufs wird uns in unsern jetzigen Konzerten höchst selten zu Theil, denn unsere jetzigen tänzer geworden, und hoch erfreut und beglückt, wenn ihnen nach ihrem salto mortale, der in der Regel in einen forschen Triller ausläuft, ein rasendes Geklatsch zu Theil wird. C. M. v. Weber sagt bei der Gelegenheit, wo er den weltbekannten Zuckerbäcker Rossini striegelt „auf den Triller schlecht und übel, folgt das Gepatsch wie die Thräne auf die Zwiebel," und in der That so ist es auch. Die feinen Nasen, die in unseren Konzertsälen jetzt bei dem Virtuosenspiel herum schnuppern, und da sehr viel Vortreffliches finden, wo nichts als Kehrigt aufgetischt wird, machen ihrem grofsen Kunstgefühl dadurch Luft, dafs sie tuchtig die Hände zusammen schlagen. So wie viele unserer Virtuosen sind, so sind auch die Werke die sie vortragen, denn gleich und gleich gesellt sich gern. Die Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven, und einigen anderen, wenn auch minder grofsen Komponisten, sind so gut wie verschollen, und lassen sich in unseren Konzerten nicht mehr finden, wenn auch hin und wieder eine Stimme aus der Wüste sie hervorruft. Eben so geht es auch mit den Konzerten für andere Instrumente, und daher hören wir auch das vorliegende vortreffliche Klarinettkonzert nicht. Dieses Konzert, welches ganz aus einem Gufse besteht, in allen Theilen höchst originell vom Tondichter ausgeführt ist, und welches Weber seinem Freunde Bärmann gewidmet hat, sollte jeder bedeutende Klarinetbläser besitzen, studiren und dann öffentlich vortragen, und er darf des Beifalls aller wahrhaft Musikverständigen und Musikliebenden gewifs sein. Das erste Allegro F-moll ¾ Takt ist ein sehr karakteristisches Musikstück. Der Bafs tritt gleich in den ersten 10 Takten als Sprecher auf, und trägt das Seinige kurz und bestimmt vor. Sein Satz endigt mit einer Fermate. Nach dieser Fermate nimmt die erste Violine den Hauptsatz auf, der früher im Basse lag, und der Bafs antwortet ihr darauf mit einer neuen recht bedeutungsvollen Figur. Nachdem das Tutti 36 Takte hindurch kunstvoll durchgeführt ist, tritt die Klarinett klagend, in Liebe

diesen Gefühlen bewegt sich das ganze Allegro und läuft in einem morendo aus. Auf dieses Allegro folgt ein Adagio C-dur C Takt. Der vorher Klagende ist jetzt getröstet, und schwelgt in sufser Ruhe und Behaglichkeit. Reizend und lieblich ist das ganze nicht lange Adagio. In der ersten und zweiten Violine, desgleichen in der Viola, ist im Adagio D-dur vorgezeichnet, da dasselbe doch C-dur ist. Dieser Fehler ist dem Notenstecher sehr zu rügen, indem er für die Proben sehr störend ist, und ungeübte Begleiter zu recht wiederlichen Fehlern hinführt. Der letzte Satz des Konzerts, ein Rondo Allegretto, zeigt, dafs der vorher Klagende, dann Getröstete, sich jetzt in Lust und Freude bewegt, doch aber noch dann und wann seinem vorherigen Trübsinn sich ergiebt, gewifs, um sich seines jetzigen Glückes recht zu freuen. Das ganze Konzert fordert einen Bläser von recht gutem vollen Ton und tüchtiger Fertigkeit, denn es wird ihm für beides recht Vorzügliches, aber auch Schweres geboten. Die Begleitung besteht in einem vollständigen Orchester aufser den Klarinetten. b.

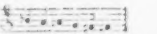
Second Concerto per il Clarinetto principale, composto da C. M. di Weber. Berolino, A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 25 Sgr.

Gretry sagt in seinem, von Spazier übersetzten und recht sehr zusammengestrichenen Buche: „wenn in einem Gefängnisse getanzt werden sollte, so mufste die Klarinette dazu gespielt werden.“ Die Klarinette hat weiche melancholische Töne, und diese sind des Sanften und Milden in so vielen Graden fähig, dafs sie vor allen andern Instrumenten am mehrsten zum Ausdrucke der Wehmuth und Sehnsucht geeignet ist, und somit hat denn auch der Gretry'sche Ausspruch etwas wahres in sich. Dennoch wird die Klarinette, heutiger Zeit, ganz gegen ihren eigenthümlichen Karakter angewandt. Die Veranlassung dazu liegt in ihrem schönen Ton, ihrem grofsen Umfang und der nicht schweren Behandlung des Instruments überhaupt. Zum Ausdrucke des Herrischen, des Pompösen, überhaupt zu allem, wo helle und schallende Lebendigkeit herrschen soll, ist die Klarinette nicht geeignet. Ihr bedeutender Tonumfang — der grofste, den ein Blaseinstrument hat, als:

zerfällt in zwei verschiedene Tonregister, und zwar sind die Töne in diesen Gränzen:

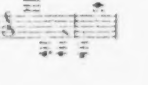
von ganz anderm Tongehalt, als die in diesen:

Die Töne:

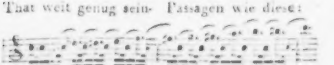


sind schwach unbedeutend, ja bei manchem Bläser fast klanglos, und Figuren wie diese:

wenn sie auch in diesen Tönen noch ganz anders gestellt werden, sind sehr schwer herauszubringen und klingen immer matt. Wenn nun diesemnach, die Töne der Klarinette und ihre Beherrschung, dem Brillanten und Glänzenden gar nicht zusagen, indem hier alles gleich klar und gleich deutlich, selbst in den rollendsten Figuren hervortreten soll und mufs, wenn Leben und Bewegung da sein soll: so ist es nicht zu begreifen, wie manche Tondichter sogenannte brillante Konzerte für die Klarinette schreiben können. Dennoch werden dergleichen Konzerte geschrieben, und selbst das hier vorliegende mufs in diese Klasse gezählt werden. Das erste Allegro, Es-dur, C-Takt fängt mit ff an und bewegt sich rasch und lebendig fort. Das erste Solo der Klarinette ist molto Risoluto überschrieben und beginnt mit:



Mancher Klarinettist wird dieses Solo nicht ohne Bangen beginnen; denn wie leicht kann auch den Besten diese Klippe zum Scheitern bringen! Ueberwindet er aber auch diesen gefahrvollen Sprung, was ist dann erreicht? Manche meinen, sehr viel, denn der Bläser zeigt gleich, dafs er den Umfang seines Instruments beherrscht. Die Kunst, mit wenigen Tönen Viel zu sagen, ist fast verloren gegangen, dagegen mit vielen Tönen Wenig oder gar Nichts zu sagen, diese Kunst ist sehr Mode. Man sehe nur die Meisterwerke, wie da mit Wenigem sehr Viel gesagt wird, und wie, um hier ein Beispiel anzuführen, der kolossale Chor in Händels Messias, das Halleluja, sich fast nur immer in D-dur und in den Tönen der Tonleiter von D bewegt. Doch wo sollen und können die Augen und Ohren zu den Meisterwerken kommen? es ist ja so viel Neues zu sehen und zu hören, dafs keine Zeit mehr übrig bleibt. Das Geschnatter, welches sich jetzt so häufig über die Meisterwerke verbreitet, ist darum schon nichtswürdig, weil die meisten Schnatterer noch nicht die Grammatik der Musik begriffen haben. Doch wir kehren zu unserm Konzerte zurück. In dem ersten Allegro ist manches Schöne, auch recht vieles Passagenwerk, womit der Bläser vollauf zu thun hat. Der zweite Satz, ein Andante con moto in G-moll $\frac{6}{8}$ Takt, hat sehr schönen Gesang und wird nur in der Mitte etwas beweglicher, worauf denn ein Recitativ von einigen Takten folgt, endlich aber wieder das Cantabile eintritt und den Satz endigt. Der letzte Satz ist ein Polacca und hat Schwierigkeiten in Menge. Ja diese werden gegen das Ende, wo sie mit „Brillante" überschrieben sind, fast unüberwindlich. Doch auch dieses zweite Konzert hat Weber seinem Freunde Bärmann gewidmet, gleichwie das erste, und er wird wohl gewufst haben, wie weit der Freund es treiben kann, und das mag in der That weit genug sein. Passagen wie diese:



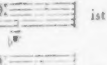
werth finden und sich viel darauf einbilden, wenn er sie wirklich gut herausbringt. Der Bläser aber, der eine solche Passage nur übt, weil er sie üben mufs, um das Ganze mit Ordnung und Gleichheit hervortreten zu lassen, sie aber für unbedeutend und nichtssagend, auch der Klarinette nicht für eigenthumlich hält, steht in der Erkenntnifs seines Spiels und des Wesens der Musik höher wie jener. Zu diesem Konzert gehört ein vollständiges Orchester.

b.

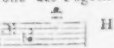
Concerto per il Fagotto con Orchestra composte *) da Carlo Maria di Weber. Berolino, A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 15 Sgr.

Das Fagott ist nach der Klarinette an Tonumfang unter den Blasinstrumenten das reichste. Doch ist dieser Tonumfang nicht so leicht und gefügig zu handhaben wie der der Klarinette. Der Tonumfang des Fagotts

ist in seiner ersten Oktave



zum Solospiel nicht sonderlich geeignet, theils weil die Töne für Gesangsfiguren zu tief liegen, und sonstige Passagen nicht deutlich hervortreten können, manche aber auch, der Griffe wegen, in den Passagen schwer herauszubringen sind. Die schönsten Töne des Fagotts liegen in diesem Umfange



Hier sind sie auch gut zu handhaben und zu mancherlei Ausdruck anzuwenden. Obgleich das Fagott und das Horn sich zum eigentlichen Konzertspiel nicht ganz eignen, so wollen doch ausgezeichnete Männer auf diesen Instrumenten sich auch vor dem grofsen Publikum mit Allem was sie auf ihrem Instrument vermögen, hö-

ren lassen, und das mit Recht. Doch finden diese Männer in der Regel einen kleinern Kreis von Zuhörern wie die Flötisten und Klarinettisten, auch finden sich unter den Fagottisten und Hornisten weniger Komponisten, und zwar aus dem Grunde, weil ihre Zahl viel kleiner ist, wie die der Vorigen, dann aber auch aus dem Grunde, weil jene Instrumente von den Dilettanten sehr wenig kultivirt werden, und daher die Komposit.onen, die sich für dieselben noch vorfinden, auch wenn sie vortrefflich sind, selten und nur mit Mühe einen Verleger finden. Diesem Allem nach haben von Zeit zu Zeit Komponisten von Ruf für das Fagott und das Horn Konzertstücke geschrieben. Wenn nun auch dergleichen Kompositionen in der Regel als Musikstücke mehr innern Werth haben, wie die Kompositionen, die manche Fagottisten und Hornisten zu Tage gefördert haben, so haben sie nicht selten für den Spieler manche Unbequemlichkeit, und diese entsteht aus der unvollständigen Kenntnifs, welche der Komponist von dem Instrumente hat. Indessen greifen viele Spieler doch nach solchen Kompositionen, theils weil der Komponist allgemein als vorzüglich bekannt ist, theils weil die Komposition manches Schöne für das Instrument, überhaupt aber innern Gehalt hat. Das vorliegende Konzert hat manches Schöne und Passende für das Fagott, manche Passagen aber auch viel Unbequemes für den Spieler. Wird dieses Unbequeme aber überwunden, so geniefst man aber auch ein gutes und gediegenes Musikwerk. Das erste Allegro F-dur C-Takt, hat viel Schönes und besonders macht sich das Solo sehr gut, welches bei den Triolen-Passagen con fuoco bezeichnet ist. Der zweite Satz, ein Adagio $\frac{3}{4}$ Takt, ist an sich zwar trefflich, könnte aber mehr fliefsenden Gesang haben. Der dritte Satz, ein Rondo Allegro $\frac{2}{4}$ Takt, wird, wenn es mit Feuer und Keckheit ausgeführt wird, sowohl den Spieler, wie den Zuhörer befriedigen, denn es enthält Angenehmes, aber auch Schweres.

.b.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 25. Febeuar 1827.

Heute gab man im Königstädter Theater zum fünften Male bei überfülltem Hause den „verwunschenen Schneidergesellen," Fastnachtschwank von Wilibald Alexis. Es ist hier nicht der Ort, über dieses witz- und scherzvolle, mit reicher Erfindung und wahrhaft übermüthiger Laune geschriebene Karnevalspiel des talentvollen Verfassers zu berichten; aber eine Lehre giebt es doch auch unsern Vaudevillisten, die nämlich: man mufs nirgends haushälterischer mit Musik umgehen, als in leichten Scherzspielen, in denen sie ohnehin nur untergeordnete Bedeutung und Wirkung gewinnen kann. In den meisten neuern Vaudevillen — namentlich in den von Holtei'schen und Angelischen, ist durch Häufung der Musik der rasche Lauf der Handlung gehemmt, ohne dafs Gelegenheit und Mittel vorhanden wären, durch die Musik nur einigermafsen zu entschädigen. In dem Schneidergesellen ist die Musik nur äufserst spärlich, da wo sie im wirklichen Leben auch übertreten könnte eingemischt, stört darum nirgends und befriedigt, wie sie soll und kann. Dies scheint das rechte Mafs der Anwendung zu sein, wo nicht etwa, wie in eigentlichen Opern, die Musik selbst als höhere Sprache der Handelnden eintritt. M.

Wien, im Januar 1827.

(Fortsetzung.)

Sein Succedent zog sich aus der Affaire, dafs er das Vorbild mit gröfstmöglichster Genauigkeit nachahmte. Die Mehrzahl begnügte sich dabei; doch gab es auch wieder Grillenfänger, die da vermeinen, die Karakteristik liege nicht allein in den Mienen und Gesten, sondern vielmehr in der von Spitzeder so haarscharf bezeichneten und konsequent gehaltenen Individualität des geckenhaften, decrepiden Hagestolz; item sind diese treue Anhänger und beharrliche Verfechter des altfränkischen Prinzips: „das schlechteste Original sei immer noch verdienstlicher, wie die beste Kopie." Also verschieden abweichend sprechen sich die Meinungen aus. —

Zu dem neuen mythologischen Ballete: Castor und Pollux, hat Gyrowetz eine ungemein gefällige Musik geschrieben, und darin den Solospielern Mayseder, Merk, Lewy und Herlingmayer Gelegenheit zur Auszeichnung verschafft. —

Die übrigen Neuheiten sollen mich für heute nur wenig incommodiren. — Das Theater an der Wien ist am 15ten December verauktionirt worden, und seitdem wieder geschlossen. Die Erben des Freiherrn von

Wimmer, Gutsbesitzer in Böhmen, welche einen namhaften Satzposten darauf hatten, sind für den Kaufschilling von 147000 Fl. Konventions-Münze Eigenthümer dieser Realität geworden. —

Die Leopoldstadt wiederholt fleißig Raimunds Zaubermährchen: Das Mädchen aus der Feenwelt. Es gefällt, so zu sagen, immer noch mehr, und bringt Fluth in die Kasse. Den ergrauten Kapellmeister Wenzel Müller hat ein Schlagfluß gerührt, jedoch nicht tödtlich, und die Symptome lassen Herstellung hoffen. —

Im Josephstädter Theater sahen wir eine, wenigstens als Lokal-Posse ganz erträgliche Parodie der Dame blanche, unter dem Titel: Die schwarze Frau. Ein junger Schauspieler, Herr Adolph Müller, hat die theilweise recht artige Musik dazu gesetzt. Eine andere Farce desselben Verfassers, (Hr. Meisl) von Gläser komponirt: Der Wiener Schuster in Damask, oder: Wem der Zufall ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand, ist ein stümperhaftes, langweiliges Machwerk, vollgestopft mit Plattitüden, welche selbst die Gallerien indignirten. Die Pantomime: Policinello todt und lebendig, mit Musik von Riotte, gehört zu den Wiedertäufern, ist von Horschelt erfunden, und hieß vor einigen Jahren: Die Redoute. —

Unter der Unzahl der diesjährigen musikalischen Akademien waren die bedeutendsten:

1) Das Konzert der Gebrüder Lewy, Waldhornisten des Hoftheater-Orchesters. Ein wackeres Künstlerpaar, welches in einer Konzertante von Riotte und Doppelvariationen von Leidesdorf den bereits erworbenen Ruhm neu bewährte. Die einleitende Ouverture, von Schubert, mag leicht auf dem Papier mehr versprechen, als sie in Wirklichkeit hält! —

2) Konzert des Violinspielers, Joseph Slawjk. Es ist schon in einem vorjährigen Berichte die unglaubliche technische Fertigkeit dieses Tausendkünstlers besprochen worden. Zu den sonderbaren Erscheinungen gehört, daß ihm eben diese Salti mortali und coups d'hazard in vollendetster Präzision gelangen, während dem er beim Vortrage der leichtesten Stellen Mangel an Reinheit sich zu Schulden kommen ließ. Vor allem sollte der wirklich talentvolle Jüngling mehr den Bogen, als die Finger zu seinem sorgfältigsten Studium machen; dann wird sein Spiel gewinnen, was ihm zur Zeit noch fehlt: Gefühl, Ausdruck und Seele. —

3) Konzert der Dem. Eugenie Sessi, Tochter der berühmten Imperatrice. Entsprossen einer ächten Sänger-Familie, hat sie wohl den Keim geerbt, doch Natur ihr die Mittel versagt; ein solch schmächtiger Körperbau widerstrebt jeder physischen Anstrengung, und es jammert den Menschenfreund, sie — vielleicht durch Verhältnisse gezwungen — eine Stufe betreten zu sehen, welche unausweichlich einer trüben Hinfälligkeit entgegen führen muß. Welchen Kraft-Aufwand mag es der Aermsten gekostet haben, an einem Abende fünf große Gesangstücke vorzutragen, nämlich: zwei Bravour-Arien, und ein Duo von Rossini, und zwei Paar Variationen der Catalani! Von dem Versuch, auch als Pianistin mit einem siebenjährigen Knaben: Achille d'Alexandre, in dem schofelsten aller Quadro-Mani zu wetteifern, wollen wir aus christlicher Nächstenliebe schweigen. — Zum Anfang wurde die herrliche Ouverture aus Webers Oberon gespielt; das war gut; die zweite Abtheilung eröffnete jene zur Gazza ladra, und das war — für Manche — abermals gut, wo nicht gar — noch besser. —

4) Konzert der Gebrüder Wehle. Der ältere, Moritz, ist jetzt schon für seine Jahre ein tüchtiger Violinspieler; das bewies er in dem schweren Konzerte in E moll von Spohr, so wie in einer Mayseder'schen Bravour-Polonaise. Der kleine Leopold entlockt seiner Flöte wahre Silbertöne, und kam mit den brillanten Variationen von Drouet ganz ordentlich zu rechte. Beide hoffnungsvolle Knaben haben eine Kunstreise nach Koppenhagen angetreten. —

In einem Gesellschafts-Konzerte der Musikfreunde wurde kürzlich eine neue Ouverture von Karl Czerny producirt. Es ist solches, so viel Referenten bekannt, das erste Instrumentalwerk des beliebten Klavierkomponisten, und enthält, eben diese Primogentur berücksichtigt, manches Lobenswerthe. Welche Stufe dieser Meister als ausübender Künstler einnimmt, bewies er erst jüngst neuerdings durch den Vortrag des wunderschönen Trio in H-dur von Beethoven, welches wir in Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten, und wohl nie vollendeter hörten. —

Advocem: Beethoven; unser Amphion liegt krank darnieder, er leidet an einer Bauchwassersucht, ist auch schon einmal angezapft worden; doch körperliche Beschwerden vermögen den hohen Geist nicht zu beugen; Heiterkeit und Humor haben ihn nicht verlassen; wenn sich das Uebel nun nicht allzusehr wiederholt einstellt, so befürchten die Aerzte keine gefährliche Folgen. —

Die wöchentlichen Abendunterhaltungen

Ein brav gearbeitetes Quartett von Wassermann; eine Phantasie für die Physharmonica von Lickl; ein Potpourri brillant für sechs Hände und zwei Pianoforte's, von Karl Czerny, welches er selbst mit den Fräuleins Oster und Magoi ganz köstlich vortrug; mehrere schöne Gesänge von Schubert; auch hiessen wir einen lieben alten Freund von Herzen willkommen: Mozarts reizendes Terzett: Mandina amabile. —

Am jüngsten Weihnachtsfeste wurde Abt Voglers Pastoral-Messe in zwei Kirchen, nämlich bei den Augustinern und zu Sankt-Karl aufgeführt; der letzteren Produktion gebührt unbedingt der Vorzug, indem nicht nur das Werk hier ganz, sammt dem, freilich nichts weniger als leichten Christe, und dem viel Portamento erfordernden Benediktus a tre Voci, gegeben wurde, sondern auch ein höchst origineller Psalm: De profundis, desselben Meisters, die Stelle des Graduale einnahm. Da dieses Kirchenstück viel weniger gekannt ist, als es seinem intensiven Werthe nach im vollsten Maasse verdient, so sey es dem Referenten vergönnt, sich etwas umständlicher darüber auszusprechen. —

Wer Voglers Arbeiten nicht blos gehört, nicht blos oberflächlich durchgesehn, vielmehr analysirt und grundlich studiret hat, dem ist auch des wunderlichen Meisters Art und Weise im Reich der Töne das Herrscherregiment zu führen, nicht fremd. Nie bleibt er auf der gewöhnlichen Heerstrasse; stets bricht er sich fast gewaltsam neue Bahnen, wandelt, so zu sagen, nur auf diesen behaglich, und ist nur hier recht eigentlich zu Hause. Diese seine Eigenthümlichkeit, diese, zuweilen selbst schroffe Abweichung von den herkömmlichen Formen spricht sich in der Behandlungsart der Instrumente, in der Führung der Stimmen, in den verwechselten Akkorden-Lagen, wodurch fremdartige Grundbässe entstehen, in der Anlage und Ausarbeitung der Ideen, überhaupt in der originellen Struktur seines Tonsatzes, unverkennbar aus. — Nicht zu leugnen ist es indeſs, und nicht ohne Grund dürfte vielleicht der ihm zum öftern gemachte Vorwurf sein, dass er gerade eben durch die eiserne Beharrlichkeit auf seinen bekannt gemachten theoretischen Grundsätzen, durch eine fast eigensinnige Anhänglichkeit und überwiegende Vorliebe für sein Lieblingssystem, sich gewissermaſsen selbst zuweilen im Wege stand, mitunter sogar einförmig, kalt und trocken schien und besonders als Gesangs-Komponist, eben wegen dieser knechtisch-methodischen Fesseln, nicht allgemein zu wirken, selten zum Herzen zu sprechen vermochte. —

Demungeachtet gehört Vogler unbestritten zu den grösten, ausgezeichnetsten, ja selbstständigsten Tonsetzern unserer Zeit; er war, wie Schubart ihn treffend karakterisirt, im strengsten Sinne des Wortes, Epochenmacher, und unter seinen vielen Werken ist wohl auch diese Pastoralmesse, hier in Wien für den kunstliebenden Fürsten von Lobkowitz komponirt, ganz vorzüglich geeignet, seinen festbegründeten Ruhm eines Theils noch zu erhöhen, so wie den Verlust eines wahren Klassikers nur um so fühlbarer zu machen. —

(Schluſs folgt.)

IV. Allerlei.

Als Redakteur des musikalischen Anzeigers und der Minerva hat sich jetzt Herr Dr. Franz Stöpel genannt. Er bereitet sich vor, mit Unterstützung mehrerer deutschen Fürsten, ein grosses deutsches Musik-Geschichtswerk herauszugeben: und es dürfte um so mehr etwas Ausgezeichnetes zu erwarten sein, als der Verf. im Besitz reicher Vorräthe ist und sich von den bedeutendsten Musikgelehrten Deutschlands freundlichst unterstützt sieht. M.

Zur Musikbeilage.

Den Shakespear'schen Dramen sind nicht selten Liedchen von wenigen Zeilen, aber vom höchsten Reiz, eingesäet. Die Meisten locken zur Komposition, wollen sich aber nicht leicht erfassen und behandeln lassen, sondern fodern durchaus einen Moment glücklicher und tiefer Anschauung. In einem solchen ist unverkennbar das hierbei mitgetheilte Lied empfangen. Möchte der talentvolle Komponist eine Sammlung solcher reizenden Bildchen bekannt werden lassen. D. R.

Berichtigung.

Der Verfasser des in No. 8. mitgetheilten Aufsatzes ist der Herr Direktor Karrig und wohnt hier (Mondbijou-Platz No. 5) D. R.

Hierzu eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei eine Beilage der Herren Gebrüder Franckh in Stuttgard.

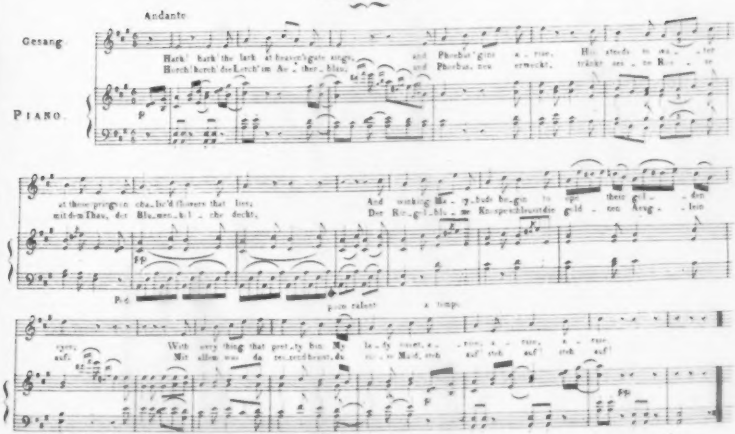
Beilage zur Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (N° 6. 1847)

Aus Shakspeare's Cymbeline

Act II sc. 3.

Komponirt von

Joseph Klein



1850 In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 7. März. — Nro. 10. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ueber die Faschische Sing-Akademie.

(Eingesandt.)

Durch die nun geschehene Eröffnung eines eignen und anständigen Ortes für ihre Singübungen hat die Sing-Akademie den Schlufsstein gelegt, um als ein selbständiges, nur der Kunst geweihtes Institut da zu stehen. Möge sie diesen Zweck unter dem Schutze der höhern Mächte erreichen, möchten diese alle Gefahr drohende Ereignisse abwenden! Bis jetzt hat sie den Sinn ihres Stifters, des herrlichen Fasch, immer kräftiger ins Leben gebracht, und ihn in Folge der Mahnungen der Zeit noch mehr entfaltet. Sie ist dabei geblieben, was sie sein wollte und sollte: eine einzige Familie, in brüderlicher und schwesterlicher Vereinigung auf ihren Kunstvater hinblickend. Sie wollte nie eine Stellung gegen das Publikum nehmen, sondern nur in sich und für sich der Vervollkommnung in der Kunst obliegen, und verlangte keine Unterstützung vom Publikum, die sie auch nicht erhielt, die ihr auch wenig Vortheil bringen dürfte. Möchte sie diese Stellung beibehalten und sich überzeugen, dafs jeder Zusammenhang mit dem veränderlichen Publikum ein Weg sei, der den Saamen, wenn auch nicht der Zerstörung, doch einer Erschütterung ihres Hauptzweckes in sie hineinführt. Allerdings haben Viele verlangt, dafs sie für das Publikum existire, und dies Verlangen wird gerade jetzt dringender. — Ja man hat Jahren dem Publikum dient, und jetzt nicht genug würdige Zwecke dargeboten habe. Man kann diesen Irrthum nur belächeln, indem jeder Berliner wufste, dafs blofs ihr Direktor zu seinem Besten oder für milde Zwecke grofse Aufführungen veranstaltet und sich dabei nur der Hülfe der sich freiwillig darbietenden Mitglieder bis auf eine bestimmte Zahl bedient hat. Nur ein einziges Mal trat sie selbständig auf, als sie 1800. in der Garnisonkirche zum Andenken an ihren Stifter, kurz nach dessen Tode, Mozarts Requiem gab. Zu ihren Kunstleistungen hat sie indefs jedes Mal einige Gäste eingeladen, und nur dies würde sie jetzt ins Gröfsere gehen lassen und auf diese Weise den Berlinern öfters ausgezeichneten Genufs geben können.

Dagegen mufs sie in eine höhere Gemeinschaft mit der Kunst selber treten. Bis jetzt führte sie nur Werke der Kunst aus, und wenn freilich dies als Hauptzweck für die Zukunft bleiben mufs, so giebt es ihr noch höheren Ruhm, wenn sie selbst gleichsam als Dichterin grofser Kunstwerke auftritt. Dies ist sie aufser Zweifel, wenn sie die Werke der Welt übergiebt, welche ihr über alles liebenswürdiger und bescheidener Meister (dem aber nie der edle Stolz des Künstlers mangelte) hinterliefs, durch den sie ihre Existenz erhielt, und der seinen belebenden Odem in sie blies. Nur durch das genaueste Auffassen dieser Werke steht sie so eigenthümlich da, dafs andere Vereine sie darin nie erreichen können. Vielleicht verleitete sie dies zu dem Wahn, alle diese Werke als Geheimnifs

der Kunst giebt es nichts Geheimes und Ausschliefsliches und darf es nicht geben. Alle Diener der Göttin bilden eine Gemeinschaft durch sie, und alle ihre Verehrer und Anbeter sind darein mit aufgenommen. Jedes Kunstwerk ist geistiges Gemeingut, dessen Wirkungen um so allmächtiger sind, je höher seine innere Vortrefflichkeit gestiegen ist. Der Akademie kömmt es überdem zu, ihren Stifter als das, was er ist, als hohen Künstler der Welt darzustellen, und ihm in seinen Werken das Monument zu errichten, das ihm gebührt, und das ihm weder Zeit noch Zufall rauben darf. Gegen beide ist er jetzt nicht gesichert. Wie sehr würde z. B. nicht der Verfasser der Schrift: „Ueber die Reinheit der Tonkunst" seine Meinungen über sogenannte Kirchen- (eigentlich religiöse) Musik berichtiget haben, hätte er das Miserere und die vielen Psalmverse gekannt? Würde wohl das Hirngespinst einer katholischen und protestantischen Kirchenmusik *) zum Vorschein gekommen sein, hätte man ahnen können, wo neue und doch ächte Religionsmusik zu finden sei? Noch mehr, Fasch selbst hatte jenen Zweck, und wollte als Künstler zunächst auf die Kunstwelt wirken. Deshalb hatte er in seinem Testamente „300 Thaler Gold, welche bei Herrn Professor Zelter, seinem Freunde und Nachfolger, auf Wechsel standen, zum Kupferstich seines 16stimmigen Kyrie (gewöhnlich die 16stimmige Messe genannt) dem sein 25stimmiger Canon vorgesetzt werden sollte, und seiner theoretischen Fragmente ausgesetzt." und die Vorweisung eines Exemplars an die Testamentsexekutoren verordnet. Diese haben aber den letzten Willen zu buchstäblich ausgelegt, und sich damit begnügt, dafs der Herr Professor Zelter ihnen die Kupferplatten vorwies. Dafs dieser selbst auch die wirkliche Herausgabe beabsichtigte, geht aus seinem Leben Fasch's hervor; wenigstens bezeugt dies genügend, dafs er Fasch's Absicht wufste, dafs diese Platten abgedruckt ins Publikum kommen sollten. Warum ist dies nun wohl seit 27 Jahren noch nicht geschehen? Kosten können doch durchaus nicht erwachsen, und somit ist es Herr Professor Zelter sich selbst und der Kunst schuldig, diese Werke öffentlich bekannt zu machen.

Anders ist es mit Fasch's übrigen Werken. Wenn auch der bescheidene Künstler sie nur mehr als Uebungsstücke entworfen haben und daher ihren Werth nicht hoch setzen mochte, sogar deren Vernichtung wünschte, so hatte er doch nur das im Auge, was man damals hauptsächlich Kunstwerth nannte, z. B. Fugen u. s. w. Jetzt stellt man den eigentlichen wahren Kunstwerth höher, und gerade in diesem Sinne möchten z. B. die Stücke, welche religiöse Musik enthalten, in dieser Art ebenfalls als Kunstwerke an der Spitze stehn. Die Akademie, der er sie bei seinem Leben gegeben hatte, der also unbestritten das Eigenthum zusteht, mufs daher sich und ihrem Stifter ein ewiges Denkmal setzen, sie öffentlich bekannt machen, und sich, fern von allem kleinlichen Dunkel eines ausschliefslichen Besitzes, einen neuen Ruhm als Hervorbringerin neuer Kunstwerke erwerben. Ueberdies befinden sich Abschriften von den meisten Sachen, oft mit Fehlern, in Privathänden, bei andern Singvereinen, und viele sind einzeln gedruckt. Die Kosten kann eine solche Akademie leicht tragen, jede Musikhandlung wird sie wenigstens erstatten, ja blofs durch Unterzeichnung in Berlin allein würden sie gedeckt werden. Dafs der Direktor eingreifen wird, läfst sich nicht erwarten, sonst hätte er diese Herausgabe schon früher veranstalten können. So thue also die Akademie selbst, was ihr Stifter wollte.

*) Vergl. die Kunst des Gesanges von A. B. Marx, drittes Buch. Die Red.

II. Recensionen.

Antikritisches.

(Eingesandt.)

Es kann einem Komponisten, der, seiner Ueberzeugung nach, ein Werk zu Tage geliefert hat, was er nach mehrfacher Prüfung und erst lange Zeit nachher, als sich die erste Vaterfreude darüber gelegt, nicht für unwerth

hielt, es dem Druck und so der Welt zu übergeben: es kann, sag' ich, einem Komponisten nichts Unangenehmeres geschehn, als wenn er das Erzeugnifs seiner Liebe und seines Fleisses von einem Unbekannten so entsetzlich vornehm — obenhin, mit zwei, drei Worten beurtheilt, angezeigt und — abgefertigt sehen mufs, wie ich mein Quartett für Pianoforte, Violine und Cello von einer 4 in No. 4 d. J. der Zeitung. Dieser Beurtheiler lobt zwar das Werk als eines „das seelenvergnügt macht," meint aber auch: „man müsse es mit der Durchführung nicht genau nehmen," worauf ich aber nur erwiedern kann, dafs es der Beurtheiler mit der Prüfung des Werkes gar nicht genau genommen haben mufs. Ich kann mir die Sache nicht anders denken, als so: der Rec. spielt die Klavierstimme durch, findet sich durch die darin vorkommenden Melodien erheitert, und schreibt nun seine Kritik. Unmöglich kann er das Quartett vollstimmig gehört und die einzelnen Stimmen zu einander gehalten haben, um über die Durchführung so zu urtheilen, wie er gethan. Er würde dann gefunden haben, wie das Thema sich fast in jedem Takte, bald von der, bald von jener Stimme markirt, bald ganz oder verkürzt, bald umgekehrt u. s. w. findet. Ist es erlaubt, dafs ein Komponist für eine seiner Geistesgeburten eine Vorliebe haben und sie äussern darf: so gestehe ich recht ehrlich, dafs gerade dieses Quartett mein Liebling ist, weil es mir scheint, als haben sich in keiner meiner andern Kompositionen Thema, Benutzung und Ausführung desselben so leicht, natürlich und gründlich mit einander verwebt, als in diesem Quartett. Ich halte es für wahrscheinlich, dafs 4, und vielleicht auch noch Andere über diese öffentliche Aeusserung meiner Vorliebe lächeln und sie vielleicht auch Selbstgenügsamkeit nennen werden; es sei darum. Ich weifs aber auch, dafs grofse und berühmte Männer mit und ohne Namensunterschrift ihre eignen Werke kritisirt und gelobt haben; ich weifs, dafs viele Komponisten sich über Kritiken, wie die meines Quartetts, kein graues Haar wachsen lassen, und schreibt nun seine Kritik. Unmöglich kann er das Quartett vollstimmig gehört und die einzelnen Stimmen zu einander gehalten haben, um über die Durchführung so zu urtheilen, wie er gethan. Er würde dann gefunden haben, wie das Thema sich fast in jedem Takte, bald von der, bald von jener Stimme markirt, bald ganz oder verkürzt, bald umgekehrt u. s. w. findet. Ist es erlaubt, dafs ein Komponist für eine seiner Geistesgeburten eine Vorliebe haben und sie äussern darf: so gestehe ich recht ehrlich, dafs gerade dieses Quartett mein Liebling ist, weil es mir scheint, als haben sich in keiner meiner andern Kompositionen Thema, Benutzung und Ausführung desselben so leicht, natürlich und gründlich mit einander verwebt, als in diesem Quartett. Ich halte es für wahrscheinlich, dafs 4, und vielleicht auch noch Andere über diese öffentliche Aeusserung meiner Vorliebe lächeln und sie vielleicht auch Selbstgenügsamkeit nennen werden; es sei darum. Ich weifs aber auch, dafs grofse und berühmte Männer mit und ohne Namensunterschrift ihre eignen Werke kritisirt und gelobt haben; ich weifs, dafs viele Komponisten sich über Kritiken, wie die meines Quartetts, kein graues Haar wachsen lassen,

derlei kritischem Unwesen zuvorzukommen, jeder Komponist nach Herausgabe jedes Werks von Bedeutung in einer der Musik geweihten Zeitschrift seine dabei gehabten Intentionen und Bemerkungen zu etwa ungewöhnlichen Einzelnheiten u. s. w. niederlegen und so der Kritik den ihr nothwendigen Standpunkt angeben solle, von dem aus jedes Kunstwerk nach seinem innern Wesen (und nicht nach der Individualität des Kritikers) beurtheilt werden mufs oder doch sollte.

Endlich kann ich auch nicht umhin, dem Recensenten, der in einigen Beurtheilungen meiner Kompositionen die Meinung kund gab: ich strebe gar zu sehr nach Weber's Art und Weise, ja, mich einmal als Schüler desselben Meisters aufführte, hiermit feierlichst zu erklären, dafs weder das eine noch das andre statt findet. Meine im Stich erschienenen Sachen sind meist alle (ausser „Schön Ella" und „der Holzdieb") vor der Zeit geschrieben, wo ich das Glück hatte, Weber's geistige und persönliche Bekanntschaft zu machen. Später arbeitete ich mit ihm an einer und derselben Kunstanstalt, und das mag wohl die nächste Veranlassung zu obbesagter Meinung gegeben haben. Meine Studien machte ich 1814 und 15 bei Schicht in Leipzig, und war später so sehr im Studium Mozart- und Beethoven'scher Werke vertieft, dafs ich, um nicht irre zu werden, auf etwas anderes gar nicht aufmerkte. Mein nächstes Streben war, mich von jeder geistigen Fessel frei zu halten und Selbständigkeit zu erringen, die, so unbedeutend sie auch sein mag, in meinen Augen doch verdienstlicher ist, als die beste Kopie. Findet man nun dennoch einige (mir jedoch nicht klar gewordene) Aehnlichkeit mit Weber (was aber nur behauptet, nicht bewiesen wurde) so ist das rein zufällig, so wie oft ganz fremde und fern stehende Personen ein und dasselbe fast mit denselben Worten oder Tönen sagen. — Uebrigens behauptet 4 in seiner kurzen Anzeige meines Quartetts, ausser einigen wenigen Stellen keine Aehnlichkeit mit Weber entdeckt zu haben. Das ist mir lieb, aber lieber

Stellen angedeutet, damit auch ich (und vielleicht auch Andre) sie ebenfalls aufzufinden wüßten. Ungegründetes Lob läßt eben so kalt als ungegründeter Tadel ohne Beweisführung und Belehrung empört und derlei Modekritik verachten lehrt.

H. Marschner.

Berlin, im Anfange März 1827.

* * *

Bemerkung hierzu.

* Der Redakteur findet sich zwar in keiner Hinsicht berufen, die beurtheilende Anzeige seines geehrten Mitarbeiters 4 zu vertheidigen, oder gar sich zwischen ihm und Herrn Musikdirektor Marschner als Schiedsrichter darzubieten, dessen hier berührtes Werk er nicht einmal kennt; er erlaubt sich aber über die Beschwerdepunkte des Herrn Einsenders folgende Bemerkungen, die in etwaigen ähnlichen Fällen jeder Betroffene auf sich anwenden möge.

1) Wenn man den Raum einer Zeitschrift mit der Masse der darin zu erwähnenden Gegenstände vergleicht, muß man sich sogleich überzeugen, daß es nicht möglich ist, jeden ganz durchzusprechen, daß man vielmehr nur für die wichtigsten und ergiebigsten zu ausführlicher Beurtheilung Raum findet, ja daß man in die ermüdendsten Wiederholungen gerathen würde, wollte man bei jeder Komposition wiederholen, was bei hundert im Wesen Gleichen schon zu sagen gewesen ist. Findet sich dieselbe Idee oder Empfindung in vielfachen kongruenten Kunstgebilden ausgeprägt, so mögen sich daran mit Recht viele Kreise der Kunstfreunde ergötzen und erbauen — die erkennende Kritik darf und muß sich die stets wiederholte Deduktion des Inhalts erlassen. So beschreibt uns der Botaniker eine Rose, nicht aber alle gleichen, die neben jener prangen. Herr Marschner (und wer sich mit ihm in gleichem Falle befinden sollte) würde sich also nur dann über den Beurtheiler zu beschweren haben, wenn sein Werk sich durch einen eigenthümlichen, bestimmt auszusprechenden Karakter vor andern auszeichnete; und daß dies der Fall sei, hat er nicht nachgewiesen. Der Beurtheiler erwähnt: daß das Quatuor eine „ungebundene Fröhlichkeit" ausspreche, und empfiehlt es, wenn man „einmal recht seelenvergnügt" sein wolle. Offenbar hat er also die Intention gehabt, den besondern geistigen Inhalt des Tonstückes zu bezeichnen; wer die Bezeichnung an sich für unbefriedigend ansehen möchte, möge bedenken, wie gar viele unserer Instrumentalwerke (selbst der bessern) keinen bestimmtern Inhalt und Karakter haben. Will man übrigens das Dringen auf den geistigen Inhalt Modekritik nennen, zum Unterschied von jener Beurtheilungsweise, die an einem Kunstwerke nur zu untersuchen weiß, ob gewisse grammatische (noch dazu übel begründete) Regeln und Formulare (deren Nothwendigkeit noch nicht dargethan ist) beobachtet sind: so hat d. R. dabei nur den Wunsch, daß die Mode bald allgemein verbreitet und vervollkommnet werde. Wer sich dabei im Ganzen oder Einzelnen nicht befriedigt fühlt, muß erkennen, daß er nur durch Besser machen, nicht durch kahlen Widerspruch zum Guten wirkt und daß der bloße unfruchtbare Widerspruch zuerst sich gegen ihn selbst wendet als Vorwurf eigner Unthätigkeit — dies alles natürlich, ohne besondern Bezug auf den Herrn Einsender, ganz allgemein gesagt.

2) Dafür aber, daß die Unmöglichkeit, überall Gründe anzuführen, nicht zu innerer Grundlosigkeit führe, bürgt, so weit es überhaupt möglich ist, der Grundsatz der Red., daß niemandem Beurtheilungen anvertraut werden, der sich nicht als ausübender Künstler, oder als kompetenter Kunstrichter in eigenen Werken oder mindestens in freien Aufsätzen gezeigt hat. Keine musikalische Zeitschrift (auch Cäcilie, die Leipziger musikalische Zeitung und der musikalische Anzeiger) hat eine andere Gewähr zu leisten vermocht, als die Adoption dieses Grundsatzes; und wie er hier in Erfüllung gesetzt, haben drei Jahrgänge dem Publikum bewiesen. Auch der Beurtheiler 4, hat sich als Tonsetzer und in freien Aufsätzen, wie

in ausführlichen Beurtheilungen als Kunstrichter öffentlich vielfach bewährt und damit gegen die Anschuldigungen des Herrn Einsenders sicher gestellt. — In das Detail der Antikritik einzugehen, ist der Red., wie gesagt, nicht veranlafst. M.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. Rex.
Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

(Schluss aus No. 4.)

Gehen wir aber über diese unbegünstigtern Theile des Werkes hinweg, so bleibt uns noch eine reiche Sammlung von Schönheiten, die der vollendetsten Werke des grofsen Meisters würdig sind; und in dieser Beziehung können wir Solo-Sängern, Chorvereinen und Tonkünstlern vielfache Belehrung und Freude auch aus diesem Oratorium verheifsen. Händels Weise und seine Werke sind so allgemein bekannt und so oft in diesen Blättern besprochen, dafs wir uns einer Diskussion alles Einzelnen überhoben finden. Daher machen wir Sänger nur auf die würde- und empfindungsvolle Bafsarie Kalebs:

Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild'
Vollenden meiner Tage Lauf

(S. 128 und auf den patriarchalisch einfachen und leidenschaftlosen, dabei aber doch warmen Ausdruck der Liebe in Othniels Rezitativ und Arioso (Seite 49 und 51). Singvereine aber auf die sämmtlichen Chöre aufmerksam. Die letztern scheinen hier und da an einer Ueberfülle von Text zu leiden, die Händel in seiner eigenthümlichen Weise gestört haben mag: für einen kräftigen Chorgedanken des Dichters einen entsprechenden Musiksatz zu greifen und daraus den ganzen Chor zu weben. Dies scheint schon bei dem ersten Chor der Fall, dessen Text:

Ihr Söhne Israels — auf und kommt herbei —
Des Dankes Lied erschalle laut zum Himmel auf —
In Gilgal und an Jordans Strand erschall —
Wie hoch und groß Jehovas Name ist.

so vielen einzelnen Sätzen (wie die Gedankenstriche andeuten) zusammengefügt werden müssen, dafs man in jedem einzelnen Satze, weniger vielleicht im Ganzen, Händels Kraft erkennt. So hat also selbst einer der größten Tonkünstler die Mangelhaftigkeit des Gedichts nicht überwinden können, eine Lehre, die besonders in unsern Tagen wieder sehr dringend wird.

In andern Zungen wird uns der Sieg über Jericho, der Umzug und Lobgesang, der die Mauern stürzt, verkündet. Ein kräftiger Marsch (Seite 65) führt das Heer, dem vorauf Josua, von Trompeten und Hörnern begleitet, den Lobgesang

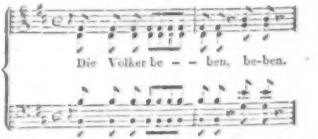
anstimmt, in den der ganze Chor mit mächtigem Rufe:

— Ehre sei Gott, die Mauern stürzen ein u. s. w. —

einbricht. In einem Mittelsatze (Andante 4/4)

Die Völker beben u. s. w. Sturm brauset, Donner rollt u. s. w.

ist alle Gewalt des Orchesters aufgeboten, um das Erzählte zu malen — ja sogar die Singstimmen müssen diesem Zwecke dienen, und mit gestofsenen Tönen —

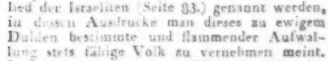


das Beben malen. Gewaltig tönt nachher durch den Sturm der Instrumente das Bafsthema

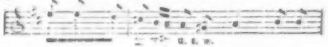
besonders das Rufen in der Oktave — worauf das „Ehre sei Gott" schliefst.

Die Krone des Ganzen und eine der ka-

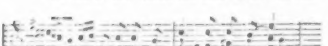
haupt von Händel besitzen, mufs das Dankлied der Israeliten (Seite 83.) genannt werden, in dessen Ausdrucke man dieses zu ewigem Dulden bestimmte und flammender Aufwallung stets fähige Volk zu vernehmen meint. Durch den ganzen Chor (H-moll) zieht sich als Thema dieser Satz:



Von den Singstimmen bisweilen ergriffen, meist nur in freiem Kontrapunkte begleitet, erscheint er im Bafse zuerst dreimal in H-moll, dann in E-moll, A-moll, E-moll, H-moll, E-moll, H-moll, Fis-moll, H-moll — dann zweimal in D-dur, wieder in H-moll, und nach einer Wiederholung seines ersten Gliedes in Sopran und Tenor noch einmal vollständig in H-moll im Bafse. Diesen steten Wiederhalungen in Molltonarten schmiegen sich nach einander die Stimmen bald einzeln bald zu zwei und dreien an — z. B. der Sopran:



Du sah'st mit Gnade auf dein Volk, da mit



Fin-gen du Aegypten schlugst. (Thema Emoll)

bis zu den Worten:

Sein Glanz erschien auf Sinai's Höh'n.

der volle Chor in D-dur, das Thema in den Sing- und Orchester-Bäfsen, hereinbricht.

In andrer Weise zeichnen sich die Chöre No. 8. Seite 26, der Trauerchor No. 33. Seite 89, Arie und Chor No. 35 Seite 93, der Chor, der den Stillstand der Sonne und den Sieg feiert (No. 43. Seite 109) der Chor No. 48. Seite 160. und viele andere Einzelheiten aus, und stellen die Unternehmung des Herausgebers und Verlegers als erfreulich und sehr beachtenswerth dar.

Der Klavierauszug ist reich und dabei gut ausführbar. Besonders lobenswerth ist die Angabe interessanter Instrumentationen, selbst wenn sie sich auf dem Klavier nicht wieder geben liefsen. Auch die Ausstattung ist geschmackvoll und gleiche Korrektheit mancher andern Verlagshandlung zu empfehlen. Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 5. März 1827.

Gestern liefsen sich im Opernhause die Herren Guillou auf der Flöte, Ganz auf dem Violoncell, und Ganz, der Bruder des Vorigen, auf der Violine hören. Dazwischen sang Mad. Milder: „Gruls an die Schweiz" von C. Blum. Die Ouverture von Mozart zu Titus eröffnete das Konzert, und nachdem dieses beendigt war, folgte das Ballet Kiaking. Herr Guillou, erster Flötist an der Oper zu Paris und Professor des dortigen Konservatoriums, hat unleugbar ein höchst ausgezeichnetes Talent; sein Adagio ist rein und gefühlvoll, sein Allegro lebendig und feurig, und in seinem Spiel ist ein hoher Grad von künstlerischer Ausbildung nicht zu verkennen; nur mufste er das heftige Herausstofsen der hohen Töne lassen, welches weder zur Eigenthümlichkeit des Flötenspiels gehört, noch von gutem Effekt ist. Herr Ganz der Violoncellist ist sehr brav auf seinem Instrument, und besitzt das alles, was einen bedeutenden Violoncell-Spieler hervorbringen kann. Sein Bruder, der Violinist, spielte Variationen von Mayseder ausgezeichnet gut: es fehlt ihm noch ein wenig an Kraft und künstlerscher Geläufigkeit und Nettigkeit bei Ausführung der schwierigen Passagen, doch ist sein Vortrag, besonders des Adagio, sehr gut, und es steht zu erwarten, dafs er etwas Ausgezeichnetes leisten wird. Beide Brüder sind bei der hiesigen königlichen Kapelle angestellt. Madame Milder sang vortrefflich. Die Ouverture zu Titus wurde fast noch einmal so geschwinde gespielt, dafs es der Karakter dieses Musikstückes erfodert.

Wien, im Januar 1827.

(Schluls.)

Schon die sinnige Wahl der Haupttonart, das weiche idyllenhafte E-dur, beweist den denkenden Tondichter, der mit seiner Aufgabe vollkommen im Reinen, mit sich selbst einig ist. Gleich der imponirende erste Anschlag der Hörner — die tiefe Oktave der Tonika — und der darauf folgende, von Klarinetten und Fagotten angegebene Quart-Sext-Akkord spannt die Erwartung, erweckt sanfte, heilige Gefühle, und bereitet den im neunten Takte eintretenden Bittgesang überaus ruhrend vor. Aus dem sich anschliefsenden Instrumental-Satze, wo die, in die Bafs-Region verlegten Fagott- und Hörnertöne, die chalumaux-artig (in ottava bassa) gehaltenen Klarinetten, das eine A Horn, und die zweite in H gestimmte Trompete auf das affektvollste angewendet sind, entwickelt sich das ganze, an Kunstschonheit so reich ausgestattete Kyrie, in welchem vorzüglich das in der Minor-Tonart

geschriebene, erschöpfend ausgearbeite Christe eine mit dem doppelten Kontrapunkte innig vertraute Meisterhand verräth. Eben dieser Mittelsatz — denn die Einleitung kehrt nach diesem wieder — wurde bei früheren Produktionen ausgelassen, da er in der That sehr schwer auszuführen ist, und hinsichtlich, dass die vier Solostimmen streng kanonisch geführt sind, und durch Trugschlüsse die unerwartetsten Ausweichungen zum Vorschein kommen, übrigens die Instrumente nur nothdurftig unterstützen, höchst verlässige, durch keine frappanten Intonationen sich beirren lassende Sänger erfordert. —

Schmucklos, einfach, zart und weich, fast gar zu weitlich, beginnt das Gloria, und die volle Kraft der Gesammt-Masse tritt erst unter dem jubelnden: in excelsis des Chors ein; bei dem: et in terra pax, wird es uns nun vollends klar, warum der Komponist diesen Satz so und nicht anders eröffnet habe; denn hier kehren die im Ritornelle ausgesprochenen Hauptideen wieder, welchen sich auch das Laudamus, Adoramus und Gratias anschmiegen. Zum Domine ist dieser aus vier Noten konstruirte Gedanken mit Nachahmungen der Ober- und Unterstimmen benutzt, und von nun an verschwindet er auch nicht mehr: im Qui tollis erscheint er mit der kleinen Terz über einem Tasto der Bässe; im Quoniam, bei immer schneller werdendem Zeitmaasse, abermals auf der Dur-Scala, zuletzt endlich als Fugenthema zu den Worten: cum sancto spiritu und Amen.

Das Graduale — der Buss-Psalm: de profundis, — ist auf eine Choral-Melodie gebaut, welche anfangs die Soprani und Alti eintönig im dumpfen A-moll intoniren, später von den Männerstimmen abgelöset werden, und wozu das Streich-Quartett ein bewegteres Kontrethema ausführt. Beide Motive werden mit der konsequentesten Stätigkeit behandelt, und bilden einen unablässigen Wechsel-Streit; der breite Choral-Gesang, oft gesteigert durch die Vereinigung aller Stimmen, und verstärkt durch die dröhnenden Blechinstrumente — 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, — die ernsten, grossschrittigen Fundamentalbässe, im Gegensatze der die Harmonien in stark markirten Viertheilen durchspringenden Violinen, der überraschende Gang der Modulationen, die erhabene Einheit, das rein kirchliche Pathos, alles in allem bringt eine Wirkung hervor, die sich durch Worte nicht verständlichen lässt: hören wird diese Motette — würdig eines Palestrina — wohl kein Staubgeschopf, ohne von des irdischen

Die Behandlungsart des Credo ist nicht weniger im höchsten Grade originell. Eine einzelne Hoboe fängt unter leiser Quartett-Begleitung ein klagendes Ritornell in H-moll an, und dieses Solo tont in verwandten Tonarten, mit mannigfaltigen Modifikationen beinahe unaufhörlich den ganzen Satz hindurch fort, und ist, gleich dem monotonen, stets unerwartet wiederkehrenden Credo des Chors, gleichsam an ihn gebannt. Hinsichtlich der technischen Anordnung und der kunstreichen Ausarbeitung dürfte vielleicht diesem Satze der Vorzug vor allen Uebrigen zukommen; ob die Ansicht des Verfassers so ganz verschieden, ja abweichend von jener seiner Vorgänger ist. Die dem heiligen Christfeste eigenthümliche Hirtenmelodie bekommen wir nun im Et incarnatus est zu hören, welche in G-dur von einem einzelnen Horn angestimmt, indem die Begleitungs-Figur der Violinen echoartig von den Violen beantwortet wird. Derselbe Nachhall ist auch den Vocalstimmen zugetheilt (et incarnatus est; Echo — pp. natus est) und bei genauer Beobachtung der vorgeschriebenen Nuancen von reizender Wirkung. Zwar eifert Herr Gottfried Weber in der Cäcilia eben gegen diese Stelle, und trifft sein Tadel speziell das dünne G Hörnerin. Wir können seiner Meinung keineswegs beipflichten, müssen vielmehr bekennen, dass diese Kantilene, rein, sicher und melodisch geblasen, gerade in dieser hellen Tonart erst die bestimmte Karakteristik erhält, und die Freude des um die Krippe des neugebornen Heilands versammelten Hirtenvolkes in herzlicher Einfalt schildert. — Das: Et resurrexit ist die Fortsetzung des ersten Satzes; hier tritt die obligate Hoboe wieder in ihre alten Rechte, und umschlingt lianenartig das ganze künstliche Gewebe. Interessant ist der Bau der Stimmen, und die enharmonische Verwechslung bei den Worten: Vivos et mortuos und: resurrectionem mortuorum, so wie nicht minder die Plagal-Kadenz (Fisdur) am Schlusse, unter dem sechsmal gesteigerten Ausruf: Credo! der Sänger. —

Das Offertorium begleitet eine doppelchörige Motette: Christus natus est nobis (A-dur), welche durchgehends den Geist des ganzen Werkes athmet, voll der reinsten Harmonie ist, worin schöne Solo's für die vier Hauptstimmen verwebt sind, und besonders der jedesmalige, in beiden Chören alternirende Eintritt der so überaus freundlichen Aufforderung: Venite, adoremus! von unbeschreiblichem Reiz ist. —

Hoch feierlich ertönt das anbetende San-

ten und ausgearbeiteten Osanna. Ueber diese Stelle erzählt man sich folgende, von glaubwürdigen Ohrenzeugen verbürgte Anekdote. Vogler wurde nämlich befragt, warum er in diesen hehren Lobgesang der Cherubim und Seraphim so viele schneidende Dissonanz-Akkorde eingemischt hätte, welche beinahe an das Jauchzen dämonischer Geister gemahnen. „Ganz recht," erwiederte der bibelteste Meister, „auch die gefallenen Engel, selbst die Hölle muss mitein stimmen in das Hosianna, welches das ganze Universum dem Herrn der Heerscharen entgegen jubelt." —

Eben diese Hymne aller Welten konnte unmöglich befriedigender unterbrochen werden, als durch die frommen Segensworte: Benedictus, qui venit in nomine Domini, ein Vokal-Terzett für zwei Tenor- und eine Bassstimme in C-dur; durch Nachahmungen weit ausgesponnen; ein ächtes Real-Tricinium; doch bei der möglichst denkbaren Einfachheit nichts weniger als leicht auszuführen, und die drei Sänger mögen sich nur recht zusammennehmen, um bei dem anhaltend getragenen, thematisch durchgeführten Gesange im Tone sich zu erhalten.

Die Schlusssätze, Agnus Dei, (Cismoll) und Dona nobis pacem (E-dur) sind nicht minder überreich an melodischen und harmonischen Kunstschönheiten; hier zeigt unser Komponist vorzugsweise seine wahrhaft gediegene Größe im gehaltenen Style, eine scheinbare Simplicität bei grandiosen Massen, eine seltene Erfindungsgabe neuer, nie gehörter Rhythmen, eine bewunderungswürdige Leichtigkeit in kanonischen und kontrapunktischen Durchführungen, in den unerwartetsten Modulationen; endlich die höchste Mannigfaltigkeit in seinem mitunter wohl auch äusserst sonderbaren Instrumentale; ja, was dem ganzen, nicht genug zu preisenden Werke den Stempel der Vollendung aufdruckt, ist eben dieses so wunderherrlich sich entwickelnde Dona. — Ungeachtet der vielen, nur durch sorgfältiges Einüben zu überwindenden Schwierigkeiten, war, wie schon im Eingange erwähnt, die ganze Produktion durchaus musterhaft; die Saiteninstrumente, zahlreich besetzt, und auf fünf Kontrabässe nebst den dazu gehörigen Cello's fundirt, standen im ebenmässigen Verhältnis mit dem kompletten blasenden Orchester; an die 60 Koralisten bildeten ein energisches Tutti, und vernachlässigten eben so wenig die feineren Tinten; endlich verdient die Reinheit und Festigkeit, mit welcher Dem. Berg, Mad. Carl, die Herren Eichberger und Fürst ihre Solo-Parthien ausführten, das ungetheilteste Lob, so wie der Verein selbst, welcher bereits schon über 150 mitwirkende und unterstützende Mitglieder zählt, für einen solchen ausgezeichneten Genuss den wärmsten Dank aller Kunstfreunde.

IV. Allerlei.

Das Königstädter Theater

hat neuerdings die Hoffnungen, die die Kunstfreunde von ihm gefasst hatten, sehr verstärkt, indem es nach den öffentlichen Erklärungen des gewesenen Direktors, Herrn Bethmann, und des Syndikus, Herrn Justizrath Kunowski, die Nichtigkeit und Verderblichkeit seiner bisherigen Richtung auf Melodramen und Viehkunste erkannt und anerkannt hat. Zugleich hat es durch Kastellis launige Parodie auf melodramatisches und anderes Unwesen, Roderich und Kunigunde, seinen frühern Nichtigkeiten von Rechtswegen und zu seiner grossen Ehre selbst den Stab gebrochen.

Endlich hat es — nicht das königliche, sondern das Königstädter Theater — Webers Oberon (von dem jetzt die thätige Schlesingersche Handlung alle Arten von Arrangements und so eben eine in London für Braham geschriebene und eingelegte Tenorscene herausgegeben hat) an sich gekauft, und lässt dessen Aufführung im Mai hoffen. Endlich wird also Berlin seinen Liebling, Fräulein Sontag, in einer ihrer würdigen Rolle hören.

Bei dieser Gelegenheit sei zur Rechtfertigung unsers Stillschweigens über die diesjährigen Karnevalsneuigkeiten erwähnt, dass die königlichen Bühnen keine gegeben haben. Dem Vernehmen nach arbeitet aber Herr Ritter Spontini an einer Oper von Raupach, „Agnes von Hohenstaufen"; und es wird interessant sein, zu beobachten, wie dieser grosse lebende Meister der französischen Schule einen deutschen Gegenstand auffassen wird. Man darf sicher hoffen, dass sich bei dieser Gelegenheit mancher über seine frühern Werke ohne Rücksicht auf ihren Inhalt einseitig ausgesprochene Tadel von selbst beseitigen wird. Die Aufführung ist ebenfalls auf den Mai versprochen.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. März. — Nro. 11. — 1827.

II. Recensionen.

Entgegnung.

Meine in No. 4. dieses Jahrgangs der Zeitung enthaltene Recension über ein Quatuor des Hrn. Musikdirektors Marschner, — Oeuv. 36 — hat denselben zu einer Antikritik veranlasst; abgedruckt in No. 10 dieses Jahrgangs. Der Herr Redakteur hat dieselbe, so wie auch die nachschriftliche Bemerkung inseriren lassen, ohne mir vorher die eine oder die andre mitgetheilt zu haben: ich würde sonst unfehlbar selbst auf die mir durch Herrn Marschner gemachten Anschuldigungen geantwortet haben, und wahrscheinlich ganz in derselben Art, wie es jetzt geschehen ist, mit Hinweglassung der sub No. 2 gemachten Relation. — Wie es übrigens mit der Haltbarkeit der Marschnerschen Antikritik stehe, geht schon allein aus dem Umstande hervor, dafs er das Publikum glauben machen will, er sei durch einen ihm (dem Komponisten des Quatuors) Unbekannten so vornehm abgefertigt worden; während er doch ganz gut weifs, wer die 4 ist, deren persönliche Bekanntschaft er bei seiner vorjährigen Anwesenheit in Berlin machte. Ich habe übrigens nie geleugnet, fortwährend Mitarbeiter an dieser Zeitschrift (aber auch nur an dieser) zu sein, wünsche aber auch, dafs Niemand anders für den Inhaber meiner Chiffer gehalten werde, und zeichne mich, um etwanige Mifsverständnisse zu vermeiden, hiermit zum ersten- und letzten Male

Heinrich Dorn.

1) Greisen-Gesang aus den östlichen Rosen von F. Rückert und Dithyrambe von F. von Schiller, in Musik gesetzt für eine Bafsstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Op. 60. Wien bei Cappi und Czerny.

2) Lied eines Schiffers an die Dioskuren von I. Meyerhofer; der Wanderer von A. W. Schlegel; aus Heliopolis von I. Meyerhofer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Op. 65. Wien bei Cappi und Czerny.

Das Lied steht in der Reihe der poetisch musikalischen Produktionen zwischen Ballade und Arie. In der Ballade ist das poetische Element überwiegend: die Form ist lebendige Erzählung; ihr mufs der Komponist von Schritt zu Schritt folgen und überdem auf das darin liegende Gefühl im Ganzen, so wie auf jedes einzelne Aufblitzen des Affekts in seiner Komposition reflektiren, damit es hierdurch mit verdoppelter Gewalt den Zuhörer treffe. In der Arie hingegen herrscht das musikalische Element vor — die Worte geben eigentlich nichts, als den ungefähren Sinn des musikalischen Ganzen. Daher darf sich in ihr der Musiker freier bewegen in melodischer und harmonischer Ausführung: er darf ein und denselben Gedanken zum öftern wiederholen, er darf Worte umstellen, einzelne hervorheben, wie es ihm dienlich scheint —

den Vortheil, dafs er sicher ist, so verstanden zu werden, wie er es zu sein wünscht, während die Instrumental-Musik, wofern sie nicht Handlung oder Pantomine begleitet, fast einem jeden in einem andern Lichte erscheint, und von ihm seinem individuellen Gefühle gemäfs gedeutet wird.

In dem Liede ist weder das poetische noch das musikalische Element überwiegend; beide durchdringen sich wechselseitig, ohne dafs eines dem andern diente. Daher fodern wir, dafs uns im Lied ein melodisch und harmonisch selbständiges Ganzes gegeben werde, aber wir erlauben nicht die freie Behandlung des Textes, die der Arie zukommt, und verlangen eben so wenig das der Ballade eigenthümliche genaue Anschliefsen an denselben: denn wie wäre sonst strophische Wiederkehr derselben Melodie möglich? Die Komposition soll das in dem Ganzen liegende Gefühl auffassen und darstellen, und diese Darstellung wird, so viel es möglich ist, zu jeder Textesstrophe passen. Diese Foderung nun führt uns zurück auf die Grundbedingung für den Text des Liedes: er mufs der reine und feste Ausdruck Eines Gefühls sein — je weniger Werte, desto gelegener für die Komposition, denn desto mehr kann der Musiker für den Zuhörer thun, durch Ergänzung und Ausführung des Angedeuteten. Defshalb sind ja Göthe, Tieck und Uhland so sehr häufig und defshalb ist Schiller fast nie brauchbar für den Komponisten.

Betrachten wir nun in den angedeuteten Beziehungen die vorliegenden Werke, so können wir zunächst Herrn Schubert in Beziehung auf die Wahl der Texte unsre Billigung nicht versagen, die Dithyrambe von Schiller ausgenommen; es liegt in ihr zwar nur Ein Gefühl, aber es ist gänzlich gebeugt unter die Herrschaft des Gedankens, und dieser scheint uns durchaus unmusikalisch. So ist es uns denn auch gar nicht befremdend, dafs dieses Stück gerade das Schwächste von Allen ist. In aufsteigender Linie folgt hierauf Nr. 3 der zweiten Sammlung „Aus Heliopolis" von Mayerhofer. Es ist allegorisch und eben defshalb nicht sonderlich musikalisch; doch tritt das Gefühl, welches zum Grunde liegt, noch ziemlich deutlich hervor. Ganz vortrefflich sind die drei übrigen Lieder; es versteht sich, dafs wir hier immer die Beziehung auf die Komposition vor Augen haben, denn hätten wir die vorliegenden Gedichte, als solche, nach ihrem reinem Werthe zu ordnen, so möchte das Resultat wohl ein ganz anderes sein. — Sämmtliche hier bezeichneten Schubertschen Lieder zeichnen sich durch einen hohen Grad von Originalität aus, die nirgends erzwungen, also auch nicht als blofse Manier erscheint. Dabei versteht es Herr Schubert, sehr gut für den Bafs zu komponiren; wir sind sogar der Meinung, dafs auch die zweite Sammlung durchaus nicht für eine weibliche Stimme, sondern ganz eigentlich für hohen Bafs berechnet sei. Nirgends wird das Ueberschritten.

Das Greisenlied (H mol) giebt uns das schönste Bild eines herrlichen kräftigen Dulstergreises: er hat die bunten wechselnden Gestalten des Lebens an sich vorübergehen lassen und überschaut die Welt mit freiem heiterm Blicke; das frische Wirken nach aufsen hin ist geendet, aber innerlich blüht ungeschwächt die alte Kraft. Auf die Auszeichnung einzelner schöner Momente können wir uns nicht einlassen, denn das ganze Lied ist vortrefflich. — Die Dithyrambe, wenn auch das schwächste Lied in diesen Sammlungen, ist darum noch immer nicht schlecht, nicht einmal nur mittelmäfsig. Doch hat sie nicht das rechte innere Feuer; die bacchische Glut, der Schwung erscheint zuweilen gewaltsam, wie die Melodie überhaupt ungewöhnlich dem natürlichen Fortschritte widerstrebt. Wir zweifeln indefs gar nicht, dafs bei einem lebendigen und exakten Vortrage, der hier jedoch seine Schwierigkeiten hat, das Lied sehr gefallen wird. Des Schiffers Gesang an die Dioskuren ist durchaus schön: man kann unmöglich zugleich milder und kräftiger zum Herzen sprechen, als es hier geschieht. Der Text genügt ganz den obigen Foderungen: Das Gefühl ist einfach aber erschöpfend dar-

gestellt, und dem entspricht die Musik vollkommen; beide sind Eins, so dafs es unmöglich wäre, dieses ohne jenes zu denken. Das aber eben ist das Zeichen der höchsten Vollendung des Liedes. In diesem, so wie in dem folgenden „der Wanderer" zeichnet uns Herr Schubert deutlich die ganze Scene. Beide sind Nachtstücke. Dort sehen wir den Schiffer einsam auf hoher düsterer See; hier haben wir eine duftige Landschaft im Mondenschein mit allen den wechselnden Schatten und Nebelgestalten. Höchst originell ist der Gang der Melodie am Schlusse des zuletzt erwähnten Liedes. — Das letzte „aus Heliopolis" von Mayerhofer (wahrscheinlich nicht die Wölfin *) von k. k. privil. Theater an d. Wien) enthält eine Stelle „von Menschen konnt' ich's nicht erfragen", die plötzlich den ganzen Flufs des Gesanges unterbricht, und uns deshalb unpassend vorkommt. Deklamation darf im Liede nicht Hauptsache werden, weil sich so die Musik ihre Doppelherrschaft mit der Poesie vergiebt. Vorzüglich gelungen erscheint dieses Lied, wo es nach E-dur geht, und die herrliche volle Harmonie zu der klaren Melodie auf den letzten Seiten ist gar lieblich anzuhören.

So glauben wir denn diese Lieder mit Recht auf das angelegentlichste empfehlen zu dürfen, und schliefsen mit dem herzlichen Wunsche, von dem ausgezeichneten Herrn Verfasser — der auch schon früher viel Schönes für den Gesang geliefert hat — recht bald etwas Aehnliches mitgetheilt zu erhalten. — Die Verlagshandlung hat für eine geschmackvolle Ausstattung gesorgt. 4.

Sammlung religioser Gesänge. St. Gallen, bei Huber und Comp. 1826.

Ein Hundert und zehn vortreffliche, mehrstimmige Gesänge, unter denen Bach, Schulz, Rolle, Nägeli, Haydn, Schicht u. a. als Komponisten schon für die Klassicität der Kompositionen sprechen. Es ist dieses die Schweizer Caecilia, die von frommen und kenntnifsreichen Männern, auch in Bezug auf Text, mit nöthiger Sorgfalt angelegt ist. Auch ist ein bildendes Fortschreiten vom Leichten zum Schweren sichtbar. Allen sich bildenden Gesangvereinen ist dieses treffliche Werk angelegentlichst zu empfehlen.

v. d. O . . r.

*) Pfui! Alle Welt.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 3. März 1827.

Konzert des achtjährigen Violinspielers August Birnbach, Schüler des Herrn Brendike (.).

Der kleine Virtuose spielte ein Violin-Konzert von Kreuzer, worin das Adagio ihm am besten gelang: die schwierigeren Passagen in den höheren Tönen verunglückten zuweilen: indefs leistete er alles, was man von einem Kinde verlangen kann. Der Saal war so gefüllt, dafs Referent den zweiten Theil der übergrofsen Hitze wegen nicht mehr abwarten konnte. Unter den bis dahin vorgetragenen Musikstücken zeichnete sich besonders ein Andante und Variationen für obligate Trompete (komponirt von Krause) vorgetragen von dem Kammer-Musikus Herrn Bagans vortheilhaft aus. Die Sängerin Fräulein Ferber verspricht mit der Zeit etwas Bedeutendes zu leisten. Wir empfehlen ihr besonders eine deutlichere Aussprache des Textes. 4.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, in Stettin.

(Eingesandt.)

Stettin, im Februar.

Am 20. Februar fand hier das zweite grofse Winter-Konzert statt, welches die in dieser Zeitung schon gerühmten Leistungen in vieler Beziehung diesesmal noch überbot, und ganz besonders durch die Gegenwart des tüchtigen Tonkünstlers, des Herrn Mendelssohn, einen ganz eigenthümlichen Werth erhielt. Das Konzert eröffnete dessen Ouvertüre zu Shakespeare's „Sommernachts-Traum, mit einem reich besetzten Orchester von zwölf ersten Violinen u. s. w., unter der Direktion unsers Löwe, dem unser wackerer Liebert, als vortrefflicher Violinist rühmlichst bekannt, durch Vorproben mit unermüdlichem Eifer und regem Kunstsinn in die Hände arbeitet. — Das Orchester ist bisher in den Ouverturen an die genialen und feurigen Meister Spontini und Beethoven gewöhnt: um so mehr spricht schon für dieses Werk des jungen Künstlers die

Liebe und das Feuer, mit welchem das Orchester jenes ausführte, besonders nachdem Herr Mendelssohn in der General-Probe die von ihm noch näher geäußerten Nuancen zu seiner vollkommenen Zufriedenheit ausgeführt sah. Eine vortreffliche Wirkung that das vielstimmig behandelte Geflüster der Violinen, welches eine kunstsinnige und geistreiche Dame, gewiß nicht unpassend, mit Mückenschwärmen verglich, die im letzten Strale der Abendsonne einen gefälligen Lebens-Tumult erheben. Das Ganze bewegt sich leicht und keck fort, steigert sich in einigen Stellen zu einer gigantischen Kraft, und ist dabei mit edlen, gefälligen Melodien durchflochten. Eine possierliche Wirkung thut darin das englische rohtönige Baßhorn, sowie das Fagott, welche sich, wunderlich genug, in das Thema eindrängen, wie ein paar große Eselsohren in eine feine Gesellschaft, (vergl. Shakespeare). Genug, das sinnige Werk hat uns überaus viel Vergnügen gemacht. Die Direktion der hiesigen Musikgesellschaft hat vom Komponisten die Erlaubniß erhalten, eine Kopie der Ouvertüre hier zu behalten, und somit werden wir sie wol noch öfter hören. Hierauf trug Mendelssohn mit Löwe ein vom Ersteren komponirtes Doppel-Konzert für 2 Pianoforte vor, in welchem besonders der erstere eine glänzende Fertigkeit und einen sehr gebildeten Vortrag entfaltete, und beide im Ensemble durch präcises Eingreifen und Abrundung der Passagen einen eigenthümlichen Genuß gewährten. Auch dieses Konzert zeigte in der Anlage der Komposition Genialität, Geschmack, Lieblichkeit, und vor allem eine gute Schule des gebildeten Verfassers, die nicht im Ueberbieten von Klaviereffekten den reichen, köstlichen Orchester-Körper vergißt, sondern überall, am rechten Orte, theilnehmende Gefühle der Bläser singen läßt, reiche Stimmenführung des Streich-Quartettes entfaltet, und somit alle vorhandenen Mittel zweckmäßig, bis zur Pauke herab, verbindet. Ueberdem bilden die beiden konzertirenden Klaviere auch noch verschiedene Karaktere, damit jeder Spielende seine Eigenthümlichkeit genugend entwickeln kann. Im ersten Satze schienen beide alternirende Brillanz an den Tag zu legen. Die Passagen waren aber stets der Art nothwendig bedingt, daß sie nicht etwa von einem Hexenmeister allein hätten vorgetragen werden können, sondern sie arbeiteten und kämpften gehörig gegen- und mit einander an. Aber schon im Andante trennten sich beide zu einer Eigenthümlichkeit. Pianoforte II. (Mendelssohn) hing in zarter Weiblichkeit das Köpfchen, kokettirte hinuber und herüber. Pianoforte I. (Löwe) schritt in männlicher Kraft daher und versank in gefühlvolles, edles Bitten; beide verschmolzen am Ende in jenen seeligen Einklang, der an den Salomo erinnert, wenn er sagt: „Sehet, wie fein und lieblich es ist, wenn Brüder einträchtig bei einander wohnen!“ — Auch im Finale hatte II. einen muthwilligen, nie rastenden Leichtsinn, während I. edel und gehalten bis zur vereinten, brillanten Schluß-Passage mit Melodien darüber hinzog. —

Jetzt entwickelte Herr Mendelssohn in dem bekannten Maria von Weberschen Konzertstück aus F (Leipzig bei Peters), welches er ohne Noten vortrug, eine überraschende Fertigkeit, Leichtigkeit und Eleganz des Spieles, so daß das Publikum, welches bisher aus alter und löblicher Observanz in diesen Konzerten nie zu klatschen pflegt, (weil sie durch die uneigennützigste und aufopferndste Liebe zur Kunst von hochgeehrten Dilettanten und Dilettantinnen aus den höhern Ständen unsrer Stadt unterstützt und erhalten werden) in einen rauschenden Applaus ausbrach, um dem Künstler seine Dankbarkeit zu bezeigen. —

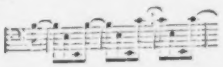
Auch in Privatgesellschaften unsrer Stadt, die sich während seines Hierseins bildeten, entfaltete er fast noch Größeres, als was bereits von ihm erwähnt ist. Ausserdem, daß er höchst liebenswürdig eine so universelle Bildung in geistreicher Unterhaltung verrieth, offenbarte er auch eine solche in der Auffassung aller großen Meister, welche für das Klavier geschrieben haben, die er fast alle auswendig spielte. Ich nenne Ihnen nur Beethovens kolossale B-dur-Sonate, Op. 106, mit dem nächtlichen Adagio in Fis-moll und der fast unspielbaren Schlußfuge, die er in einem sausenden Tempo mächtig beherrschte, Hummels Fis-moll-Sonate, Weber's große Sonaten u. s. w.

Der junge Künstler von 18 Jahren verspricht nicht Ausserordentliches, sondern er leistet es. Wie mag sich sein würdiger Lehrer in der Theorie, Herr Professor Zelter, eines solchen Schülers freuen! Wie hochachtungsvoll sprach der Jünger von seinem Meister und dessen Methode, die niemals hemmend seinen Leistungen in den Weg getreten sei, sondern nur immer fordernd, leitend! Wie selten hört man das von Schülern! Ebenso spricht des jungen Künstlers Achtung von Herrn Berger für denselben.

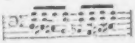
Den zweiten Theil des Konzertes nahm Beethovens neueste große Symphonie in D-moll ein, in welcher Herr Mendelssohn als Kombattant bei der ersten Violine seinen Nachbarn Achtung abnöthigte. —

Was soll ich Ihnen von diesem genialen Riesenwerke des noch immer wachsenden Heroen der Töne sagen? Uns alle hat es mächtig ergriffen. Gleich der Anfang der unbestimmten Dominanten-Quinten, welche die Violinen,

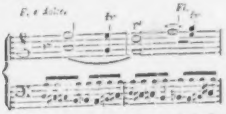
fast in optischer Täuschung, wie aus weiter Ferne mit den D-Hörnern herantragen, ist wie eine Invokation, durch welche die ersten Violinen mit den Bässen durchzucken, wie freudig angespannte Nerven, die denn endlich sich nicht mehr halten können, und begierig das grosse, edle Thema in D-moll erfassen: Freude, die aus der Manneskraft sich in endlose Thätigkeit entwickelt, dünkt uns das ernste erste Allegro zu sein. Oft gestalten sich die Empfindungen wie heiteres, aber gewichtiges Tagewerk:



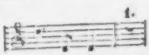
oft wie Schauer, beim Andenken an verflossene Hindernisse oder Gefahren, die aber unterm Fuss liegen:



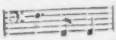
denn in erhabener Ruhe steht die Stirn in ernster Klarheit, welche die Klarinetten in festen Syncopen durch jene naive Figur hindurchsingen:



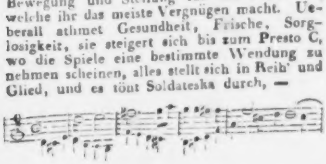
Das Scherzo ist mit seinen einfachen, hüpfenden Rythmen:

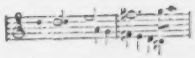


und der possierlichen Pauke in F.



ein karakteristisches Gemälde üppig blühender und übermuthiger Knaben-Jugend; die jede Bewegung und Stellung für die beste hält, welche ihr das meiste Vergnügen macht. Ueberall athmet Gesundheit, Frische, Sorglosigkeit, sie steigert sich bis zum Presto C, wo die Spiele eine bestimmte Wendung zu nehmen scheinen, alles stellt sich in Reih' und Glied, und es tönt Soldateska durch, —





Es bleibt jedoch alles in den harmlosen, aber frischen Spielen der Jugend.

Das Adagio hat die höchsten, seligsten und veredelndsten Freuden des Lebens. Es ist die Freude an Gott und den Segnungen der Religion, die sich in Dankbarkeit, Wehmuth, Gefühl der Unwürdigkeit und unendliche Liebe auflöst; Resignation, Duldung des nicht zu Aendernden, Hingebung. Durch Thränen dringt Lächeln. Von des Glaubens Sonnenberge wehen die Fahnen der heiligsten Freude. — Die reich figurirten Themata, die sich am Schlusse immer umfangender entfalten, möchten sich wohl würdig dem gottesdienstlichen Mess-Thema anschliessen, und keineswegs mit ihm kontrastiren, wie es wol dem Hörer anfänglich so scheinen dürfte.

Bis hieher scheint mir der erste Theil der Symphonie zu gehen, welcher die Freude in diesen drei einzelnen Sätzen ganz im Allgemeinen behandelt. Das Finale aber, als zweiter Haupttheil der Symphonie, durfte mehr das „Fröhlichsein" ganz speziell behandeln. Konnte der Komponist daher anders seinen Tönen Intentionen einhauchen, anders fröhlich sein, als durch die Schilderung der Art und Weise, wie er wol seiner Freude, seinem Frohsinne freien Lauf lässt? Im Kreise geselliger Bruder, an der Tafel, beim Pokale mag er dieses Finale vorempfunden haben. Da das hohe Reich der Töne durch die drei wichtigsten und interessantesten Stufen der Freude in den drei ersten Sätzen vom Genius behandelt waren, so galt es einen letzten Moment zum Finale zu schaffen; einen speciellen aus dem Leben gegriffenen. — Seine Wahl traf Schillers „Ode an die Freude" jenen Dithyramben, der dem nüchternen, ruhigen Denker nicht allein kaum verständlich ist, sondern, in Bezug auf die Verknüpfung der heterogensten Dinge und Gedanken, fast unbegreiflich genannt werden könnte. Denn bald redet der Dichter von Göttern, denen gleich zu sein er schön nennt, bald spricht er auf das bestimmteste von Gott, den er über den Sternen, bald richtend mit der Wagschaale, bald als liebenden Vater zu ahnen glaubt, dann lässt er zuvörderst beim goldnen Wein schwören, dann endlich auch bei dem Sternenrichter — Quid hoc sibi vult, Sternenrichter? Genug, wer so in seiner Ruhe, wie z. B. jetzt hier der Ref., alle diese zusammengewürfelten Redensarten so recht eigentlich gegen einander hält, der könnte leicht an dem Genius irre werden, der sie schuf. — Und

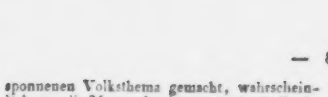
dennngeachtet ist nicht zu leugnen, dafs es Momente der Aufregung im Leben giebt, wo man dieses seltsame Gedicht verstanden hat, wenn man es auch nicht kontinuirlich verstehn.

Dafs Beethoven in dieser aufgeregten Stimmung komponirte, sich wenigstens in sie hinein versetzte, leidet wohl keinen Zweifel. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, ist denn auch nicht zu läugnen, dafs der grofse Tondichter auf eine höchst geniale und überraschende Art gerade in diesem Finale seine Eigenthümlichkeit sich zu freuen niedergelegt hat. Und wer wollte ihm dafür nicht dankbar sein? Welcher glatte und polirte Künstler giebt auf eine so natürliche Art sein Ich der Welt preis, wie Beethoven es in diesem Finale that? Sieht man es nicht in allen den Haufen von Noten, welche die Presse verlassen, dafs sie auf das Händeklatschen und Bravorufen der Menge hinarbeiten? Gehen nicht auch fast alle unsre grofsen Dichter bei ihren Produkten in der jetzigen, gegätteten Zeit darauf aus, selbst bei ihren lyrischen Empfindungen eine Art von dramatischer Einkleidung zu wählen, welche die Empfindung erst bewirken soll, anstatt diese selbst gleich, so wie Schiller in dieser Ode, in dem Momente der Begeisterung aus dem Herzen auf das Papier zu bringen? Jene poetische Art zu dichten und zu komponiren mag künstlicher, klüger und verständiger sein, deshalb mufs aber ein natürlicher Herzens-Erguis, selbst wenn er Fehler und Ungewähltes erzeugt, nicht liebles verworfen werden. So hat auch dieses Finale gewifs seine schwachen, leicht antastbaren Seiten, z. B. Wahl der Themata, Unbändigkeit in der Ausführung der feurigsten Stellen durch die rohsten Klangmittel, ungeheure Echen in der Intervallenfortschreitung, ein Hinaufschrauben der edlen Menschenstimmen fast bis zum Gescheei u. s. w. — alles zugegeben, — ist dieses Finale doch des grofsen Künstlers interessantestes, gefühlvollstes und originellstes Werk, was jemals aus seiner Feder flofs; denn es erschliefst seine Eigenthümlichkeit mehr, als alle seine übrigen Werke. — Wo hat man je etwas Aehnliches schon gehört?

Ein wilder Tusch von Pauken, Blasinstrumenten und knetternden Trompeten eröffnet die Scene. Streich-Baßrecitative fallen fast eben so heftig, aber doch abwehrend und zu sanftern Empfindungen auffordernd, dazwischen. Wir befinden uns also in einer fast erhitzten Gesellschaft, deren Braus und Saus aber besser durch ein vernünftiges Lied gedämpft und zu edlern Empfindungen (wenn auch nur durch Schillersche, freilich hochbegeisterte) hingeleitet werden soll. Viel geht an der Seele eines ungebundenen frohen Menschen auch in diesem Tafel-Wirrwarr vorüber; aus dem Leben nämlich, — mannskräftige Thätigkeit, Knabenjahre, auch wohl ein zarter, höherer Gedanke, — (Wiederholung, oder Anspielung auf die drei ersten Sätze der Symphonie,) — und das Lied schmiegt sich nun an Ohr und Herz an. Erst brummen einige für sich die Volks-Melodie ohne Text, es findet Theilnahme, an allen Enden der Gesellschaft wird eingestimmt, Volkslied: „Freude schöner Götterfunken." Auch die Frauen theilen endlich diese zarten und bessern Wendungen der Unterhaltung: „Wer ein holdes Weib errungen." — Voller Chor: „Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod, Wollust ward dem Wurm gegeben, und der Cherub steht vor Gott." — Bei diesem Worte: „vor Gott," führte die Phantasie den genialen Komponisten aus dem sich geschaffenen Kreise der Freunde hinweg, um die Empfindungen der Cherubim zu theilen, die tief unter sich die Welten am Firmamente ihre kolossale Bahn wandeln sehn, und um auch einmal Plato's geträumte Harmonie der Sphären auf das Repertoir zu bringen, woran Gott selbst (meine Leser werden dem Plato und also auch dem Beethoven diesen Anthropomorphismus verzeihen) seine Freude haben soll. Tiefe, dumpfe Heerpaukenschläge, die durch die Fagotten in b gestimmt werden, deuten die Weltkörper an, und himmlisch zarte Klarinetten-Melodieen schlingen sich darüber hin: endlich treten auch leise, leise die Becken mit dem Triangel hinzu und deuten mit ihren gemischten Klängen die Menge der schimmernden, ohne das Rohr des Schers nicht zu erkennenden Sonnen des Firmamentes an. Hierauf singt ein Solo-Tenor das herrliche: „Froh wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen", welche letzten Worte der Männerchor wiederholt. Jetzt läuft ein langes Zwischen-Spiel des Orchesters eine ungeheure Bahn, und die Modulationen ahnen eine Endlosigkeit, so wie auch Sicherheit und kecken Muth, weil sie der Gedanke des schaffenden Genius so gehen hiefs. Sie verlieren sich in ferne, kaum noch hörbare Hornklänge, und plötzlich sind wir wieder mit einem Zauberschlage in unsrer frohen Gesellschaft, die ihr: „Freude schöner Götterfunken" singt.

Jetzt folgt eine choralähnliche Stelle, mit vier Violen und Posaunen begleitet, die eine mächtige Wirkung thut, aber auch gewifs schwer zu verstehen ist. Eine schwindelnde Höhe deutet sie wohl in den hochgeschraubten Baßtönen zu den Worten: „Ueber Sternen mufs er thronen." Auch eine Fuge hat der Komponist aus dem immer länger ausge-

sponnenen Volksthema gemacht, wahrscheinlich um die Menge der immer mehr theilnehmenden Gesellschaft dadurch zu versinnlichen. Endlich steigert sich das Werk zu einem Presto, dessen Thema ebenfalls nicht gewählt genannt werden kann:



Indefs hier ist nichts zu wählen, alle Menschen sind schon Brüder, es geht zu Ende, und in wirbelnden Rhythmen und Figuren ist gleichsam die ganze Gesellschaft schon aufgestanden, und das ganze hat sich zu einem ungeheuren Maestoso gesteigert, in welches die Heerpauke dreimal hineinschlägt wie eine unten auf dem freien Platze aufgeführte Batterie: die Geigenfiguren dürfen haben ein noch geschwinderes Zeitmafs als die Flöte im Presto, und unter Glasergeklirr und lautem Geräusche verbraust das stampfende Nachspiel. —

Soviel ist gewifs, das Krittler hier ein treffliches Feld haben, ihr Licht und ihre philosophische Ruhe vor den Leuten leuchten zu lassen, sowie der unbefangene und jugendlichfrohe, lebenslustige Hörer dem Genius auch zu seiner individuellen Frohlichkeit gern folgen wird, da er ihm ja so viel verdankt. Oft lernt man ja Jemanden viel besser kennen in einer glücklichen Stunde, als wenn er uns im gewöhnlichen Alltagsleben Jahrelang begleitete.

Dresden, vom 28. Februar 1827.

Herr Guillou gab uns bei seiner Rückreise von Leipzig noch ein zweites Konzert. Er bewährte auch hierin seine grofse Virtuosität und fand grofsen Beifall. Ob wir gleich eingestehn, dafs sein Spiel bei öftern Hören sehr gewinnt und man sich an seine Manier gewöhnen mufs, so können wir doch unser früheres Urtheil über diesen braven Künstler nicht ändern. Wir hörten übrigens in diesem Konzert unsern wackern Rolla, der durch sein Spiel diesen Abend allgemein entzückte. Hatten wir früher nur immer die grofse Bravour und die Leichtigkeit in Ueberwindung der schwierigsten, oft zu sehr gehäuften Passagen in diesem Virtuosen bewundert, so freuten wir uns heute um so mehr, wahrzunehmen, dafs Herrn Rolla die Gesangstellen eben so meisterhaft gelingen. Auch verdienen seine Kompositionen eine ehrenvolle Erwähnung. Die Gesangstücke waren bekannt, nur ein schönes Duett aus Ilda von Morlacchi war neu und gefiel mit Recht durch den vollendeten Vortrag der Damen Palazzesi und Schiasetti. Für das Konzert kam es uns nur ein wenig lang vor. Wir haben Hoffnung, die Oper Ilda dieses Jahr hier zu hören. — Herr Siebert und seine Tochter Klara Siebert sangen in einer von den durch die Herren Schmiedel, Peschke und Dotzauer seit mehreren Jahren veranstalteten Quartett-Unterhaltungen, die uns auch diesen Winter so manchen schönen Genufs bereitet haben. Dem Siebert hat, seit wir sie nicht hörten, bedeutende Fortschritte im Gesange gemacht und dürfte wohl für jedes Theater, bei ihrer einnehmenden Gestalt eine vortheilhafte Adquisition sein. Bei vieler Regelmäfsigkeit hat sie doch auch viel Unregelmäfsiges von ihrem Lehrer angenommen. Herrn Sieberts Art zu singen ist eben so bekannt, als seine Unarten es sind. Gröfserer Mifsbrauch einer schönen Stimme ist mir doch nie vorgekommen. Sapienti sat. Das grofse Publikum ergötzt sich ja doch an diesem tenorisirenden Bafsvirtuosen, und als solcher verdient er Bewunderung. Möchte er uns nur mit seinen eignen Kompositionen mit Begleitung der Guitarre verschonen, denn wir gestehn gern, dafs wir oft in ganzen Perioden keinen Grundton hörten, und uns die beständigen Sexten und Quartsextenakkorde in beständiger Unruhe und in Zweifeln erhielten. — Von einheimischen Künstlern hat uns seitdem niemand mit einem Konzert erfreut. Dafs uns aber ein naher Genufs wieder bevorsteht, darf ich Ihnen wohl im Voraus mittheilen. Wir werden nämlich, si dis placet, zum Palmsonntag im grofsen Opernhause Fr. Schneiders Meisterstück: „das Weltgericht" von der königl. Kapelle zu hören bekommen.

Von Opern waren neu einstudirt Don Juan italienisch. Wir freuten uns dieser ganz gelungenen Aufführung, die vom Publikum mit dem Zeichen des grofsen Beifalls aufgenommen wurde. Die Besetzung war folgende: Donna Elvira — Sigra. Palazzesi, Donna Anna — Sigra. Veltheim, Zerlina — Sigra. Schiasetti, il Commendatore — Sigr. Zezi, Don Giovanni — Sgr. Salvatori, Leporello — Sgr. Benincasa, Masetto — Sgr. Böhm, Don Ottavio — Sgr. Rubini. — Ueber das Spiel gehe ich hinweg, denn ich weidete mich nur am Gesange, und schwelgte in dem Meere der göttlichen Harmonien und im Genufse harmonischer Schönheiten, die mir desto theurer und schöner erschienen, weil sie in unserm italienischen Theater so selten sind. Schon die Namen der Sänger-

kenden bürgten für eine vollendete Aufführung und alle ohne Ausnahme standen am rechten Platze. Donna Elvira — Palazzesi gab uns auch die so selten gehörte Arie im ersten Akt: Ah fuggi traditor! und sang sie mit einer unglaublichen Sicherheit und Präcision. In der zweiten Arie: Mi tradi qu'ell' alma ingrata, feierte sie einen Triumph über alle Sängerinnen, von denen ich diese Arie bis jetzt gehört habe, und ich ziehe sie selbst Ihrer gefeierten Milder vor, die diese Arie zu sehr schleppt, wodurch sie den Karakter verliert. Dem. Veltheim, als Donna Anna, stand ihr würdig zur Seite, sang wie immer meisterhaft und rührte uns durch ihren seelenvollen Vortrag vorzüglich in der Arie des zweiten Akts. Dem. Schiassetti ist eine reizende Zerlina, sang diese für ihre Stimme etwas hoch liegende Partie mit unbeschreiblicher Grazie und Virtuosität, und wußte durch Kunst die Naturlichkeit unserer unvergeßlichen Mad. Haase zu ersetzen. Don Giovanni sang sehr gut — am Spiel soll es jedoch gefehlt haben. Sigr. Beninçasa höchst ergötzlich. Sigr. Rubini war ausgezeichnet. Was soll ich aber von unserm herrlichen Zezi als Commendatore sagen? Dieser fleißige bescheidene Sänger steigt täglich höher in der Gunst des Publikums. Vollendeter habe ich das 2te Finale nie vortragen hören. — Orchester und Chöre waren ausgezeichnet. Auch eine neue Dekoration zum Schluß von unserm geschätzten Herrn Arrigoni, erwähne ich mit Vergnügen, den Vesuv vorstellend, in dessen Krater Don Giovanni von den Geistern geworfen wird. Möchte doch diese herrliche Oper nie wieder so lange vom Repertoir unsrer Bühne verschwinden.

(Schluß folgt.)

Berlin, den 5. März 1827.

Herr Angely hat dem Königstädter Theater wieder eine unterhaltende Neuigkeit: „die Hasen auf der Hasenheide" nach „les rendezvous bourgois" mit Musik von Nicolo Isouard zugeführt. Eine etwas kalte, aber lebhafte Handlung, wie die französischen Vaudevillisten mit besonderm Geschick zu erfinden und auszuspinnen wissen, muß im Original für Karakteristik und alles Tiefere schadlos halten. Die Musik ist ebenfalls kalt, konventionell, bisweilen recht artig, bisweilen aber auch etwas langweilig und in keinem Momente dramatisch erfunden, was auch bei der Oberflächlichkeit der Karaktere und der Gemüthlosigkeit der Handlung nicht füglich der Fall sein konnte. Aber wie nimmt sich nun das Stück unter uns aus? Herr Angely hat die Handlung hierher auf die Hasenhaide (berliner Vorstadt) verlegt, seinen Personen berliner Zuschnitt — der niedern, derberen Klassen — und märkischen Dialekt gegeben und daran, wie uns scheint, sehr gut gethan. Allein er hätte auch erwägen sollen, daß zu solchen tüchtigen hausbackenen Karakteren die lokische pariser Musik paßt, wie ein Federhut auf den Kopf der Scheuerfrau. Wollte er der Handlung derbe berliner Karaktere unterschieben, so hätte er diese, wie im Dialog, so auch in der Musik ihrer angemessen reden lassen sollen, wenn es nicht noch gerathener war, die Musik ganz daheim zu lassen, die ohnehin in einer so oberflächlichen und dabei lebhaften Handlung eher hemmend als fördernd wirkt.

Die Aufführung war lobenswerth. Auszeichnung verdient Fräulein Eunicke in Spiel und Rede. Ihr Gesang würde zu den besten Hoffnungen berechtigen, wenn sie nicht die verderbliche Manier hätte, ihre Töne in Gaumentöne zu verwandeln; noch ist Abhülfe möglich, der frühe Ruin der Stimme aber unvermeidlich, wenn nicht bald dazu geschieht. Und das wäre, bei dem ausgezeichneten Talent der jungen Künstlerin sehr zu beklagen.

M.

IV. Allerlei.

Das Recht, den Oberon von Weber aufzuführen, wird der königstädter Bühne von der königlichen streitig gemacht. Wie auch die Entscheidung ausfalle, so gereicht es der königstädter Direktion zu großer Ehre, nach dem Trefflichen gestrebt zu haben. Möchte sie sich doch mit Webers Erben und Meyerbeer zur Aufführung der drei Pinto's einigen, deren Komposition bekanntlich Weber begonnen hat und Meyerbeer vollendet; diese, eine durchaus komische Oper, kann ihr nicht streitig gemacht werden. Möchte aber auch Meyerbeer diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, zu zeigen, daß er nicht blos ausländischem Gelüste dienen, sondern auch sein Talent dem reinen Geiste der vaterländischen Kunst weihen mag. Welche Freude wär' es uns allen, wenn ein gewiß größres Talent wieder zu den Seinen, zu dem seiner Würdigen zurückkehrte, den Deutschen verehrt, statt den Wälschen dienstbar!

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. März. — Nro. 12. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

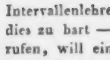
Briefe über Musik.

Erster Brief.

Sie wünschen, Ihren Bruder im Generalbasse zu unterrichten, und verlangen, ich solle Ihnen ein dazu geeignetes Werk als Leitfaden vorschlagen, da die Methode, nach welcher Sie selbst unterwiesen worden, in jeder Hinsicht unzulänglich genannt werden müsse. Sei es meine Unbekanntschaft mit der musikalischen Litteratur, oder wirklich vorhandene Lückenhaftigkeit in derselben — ich weifs keines, das ich Ihnen mit gutem Gewissen zu jenem Behuf empfehlen dürfte, obwohl ich fünf bis sechs dergleichen kenne, deren Verfasser in der Vorrede die bescheidene Hoffnung ausgesprochen, ihre Arbeit werde allen Anfoderungen entsprechen und dem bis dahin gefühlten Mangel sattsam abhelfen. Aber nicht auf eine Rezension der in vieler Hinsicht überaus schätzbaren Werke von Koch, Türk, G. Weber, Schneider u. s. w. ist es hier abgesehn. Mein Rath (gleichviel ob gut oder schlecht — ich weifs aber keinen bessern —) soll Ihnen zum Schlufs des Briefes werden. Lassen Sie mich vorher ein Paar Worte über Generalbass-Unterricht im Allgemeinen, wie man ihn leider! bis auf diesen Augenblick behandelt hat und noch behandelt, aussprechen. Es giebt für den theoretischen Theil in der Musik nur einen Kursus; der natürlichen Reihefolge nach zerfällt er in drei Abtheilungen: Lehre von der Harmonie, von dem Rhythmus, und vom Kontrapunkt. Wer eins dieser Fächer gelernt hat, das andere nicht — der weifs gar nichts; unmöglich ist es Kenntnifs des Kontrapunkts zu erlangen, ohne die der Harmonie schon zu besitzen. Das Gegentheil ist möglich, aber zwecklos. Diese Möglichkeit nun — nämlich in die Grundsätze der Harmonie eingeweiht zu werden, ohne von der Lehre des Rhythmus oder des Kontrapunkts Notiz zu nehmen, — verleitete viele, und darunter ganz angesehene Männer, ein abgesondertes System der Harmonie aufzustellen, die dadurch bedingten Regeln als das totum einer eignen Wissenschaft zu behandeln und dieselbe unter dem noch gebräuchlichen Namen Generalbassschule (vornehmer: Harmonielehre) zu einem Gegenstande des Unterrichts zu machen, wodurch der erste Schritt gethan wurde „gebildete Dilettanten" (als Gegensatz Aller die mehr wufsten, als dafs zwei aufeinander folgende reine Quinten verboten seien, ohne diesem Verbot unbedingt Folge zu leisten — nicht als Gegensatz der Musiker vom Fache, unter denen auch mancher nur die Generalbafsschule durchgemacht hat —) in den Cours zu bringen. Woher der Name: Generalbafs, das wissen Sie. Das summum bonum dieser Wissenschaft, der Zweck, die Siegerkrone, um welche gegeneralbafst wird, ist — einen bezifferten Bafs spielen zu können, oder zu einer Melodie einen richtigen Bafs, oder zu einen Bafs eine singbare Oberstimme aufzufinden und fliefsende Mittelstimmen hineinfügen zu können. Hat nun der Schüler Talent (denn bis dahin war Alles nur Rechenexempel in Noten, statt der Zahlen — und auch diese spielten ihre Rolle dabei) so wird er nun selbst Melodieen erfinden und unabhängig von dem Lehrer ei-

nen sogenannten reinen vierstimmigen Satz aufschreiben können, worin aber noch viele Fehler — nämlich rhythmische — sein werden, denn davon schweigen die meisten Generalbafs-Schulen und Lehrer. Ein solcher Mangel wird dem talentvollen Schüler von selbst fühlbar, er läfst sich also — und gewöhnlich durch einen andern Lehrer (denn der erste, insgemein sein Meister auf dem Klavier oder sonst einem Instrumente, weifs davon selbst Nichts) etwas von den Gesetzen der Rhythmik beibringen. Nun kann er ein Lied, einen Tanz, Variationen (aber schlechte, denn von Nachahmungen hat er noch Nichts gehört) komponiren; kunstreiche Sachen zu erfinden, oder nur aufzufassen, wenn er dergleichen hört — steht noch nicht in seiner Gewalt. Er mufs seine Zuflucht zum Studium des Kontrapunktes nehmen, und das thut er gewifs — denn dieses Bedürfnifs wird in jedem rege, der Talent zur Komposition hat. — Aber wie stehts nun mit denen, die kein Talent dazu haben, und doch den Generalbafs erlernten — also mit 90 unter Hunderten? Wie gesagt, sie können einen bezifferten Bafs spielen. Und wozu hilft ihnen dies Verständnifs? Da giebts unter Tausenden wieder einen, der zu einem Händelschen Oratorium einen bezifferten Bafs spielen wird, worin nicht in jedem Takte einige unrichtige Fortschreitungen vorkommen, ganz abgesehn von dem Unfug, der nothwendig durch seine in Noten nicht vorgeschriebene, von der wirklichen also ganz abweichende Melodie entstehen mufs. Gehen wir doch zurück zu der Quelle dieses Uebels. Was soll denn überhaupt ein bezifferter Bafs? „Er ist der Abkürzung wegen da.“ Welche Abkürzung? Zahlen statt der Noten, idem per idem! Man müfste nur noch in der Schriftsprache Zahlen statt der Noten hinschreiben. Sie werden mir eingestehn, dafs man ein Dutzend solcher künstlichen und höchst überflüssigen Erfindungen machen könnte. — Aber das „utile dulci,“ wird der Herr Generalbafslehrer erwiedern, und demonstrirt mir, wie sein Schüler jetzt nicht nur wüfste, aus welcher Tonart er spielte, sondern auch jeden vorkommenden Akkord zu benennen im Stande sei. Und was nutzt dies todte Kapital? Unterrichten Sie Ihren Bruder im Generalbafs, sagen Sie ihm; der Sextenakkord heifse Quartsexten, der Quartsextenakkord Sextenakkord, bringen Sie ihm bei, die erste Umkehrung des Septimenakkords heifse Sekunden — und die letzte Quintsextenakkord — dann weifs er Alles falsch, und doch eben so viel und mit eben so viel Vortheil als ein anderer, der es richtiger benennt. — Sie sehen, ich treibe den Lehrer immer weiter zurück; er rettet sich zu den Intervallen, nimmt seine Zuflucht zum Gesange, und entgegnet mir: niemand könne die übermäfsige Sexte treffen, wenn er nicht wüfste, dafs er zu diesem Behuf die grofse um einen kleinen halben Ton vergrofsern müsse; diese Kenntnifs aber sei ihm aus den Generalbafsstunden geworden. — Nichts indessen ist so unvollkommen und zweckwidrig, als unsere bisherige Intervallenlehre. Der Wirrwar, welcher dadurch entsteht, dafs man unter denselben Umständen grofs oder rein nennt, was entweder ein für allemal grofs oder ein für allemal rein genannt werden müfste, ein Mifsbrauch, dem sich zuerst G. Weber entgegengestellt hat — ist Ihnen bekannt; aber daran haben Sie vielleicht nie gedacht, dafs wir nicht einmal alle Intervalle benennen können, ohne noch einen besondern bis jetzt ungebrauchten Ausdruck zu erfinden. Bekanntlich bildet die Entfernung jedes Skalatons von seinem Skala-Grundtone ein grofses (oder reines) Intervall. Jeder Ton kann aber zweifach erhöht durch ♯ und 𝄪 und zweifach erniedrigt werden durch ♭ und 𝄫, oder wenn wir es mit einem bereits bekreuzten oder bebeeten Ton zu thun haben durch das Widerrufungszeichen. So entstehn für jedes Intervall fünf verschiedene Abarten, und alle mir bis jetzt bekannten Lehrbücher sprechen nur von vieren. Sie entgegnen mir vielleicht, dafs einige unter diesen fünf höchst selten, vielleicht gar nicht vorkommen — das ist aber bereits der Fall, auch wenn wir nur vier Klassen annehmen wollten, und somit die Unzulänglichkeit der bis jetzt gebräuchlichen

Intervallenlehre erwiesen. — Scheint Ihnen dies zu hart — ich will das Gesagte widerrufen, will eingestehn, dafs unsre bisherige Intervallenlehre ganz vortrefflich sei. — Wozu dient sie? wozu eine Masse von Verhältnissen und Namen, deren Existenz keinen andern Zweck als eben die Existenz hat. Oder ist das Intervall der übermäfsigen Sexte für den Sänger wirklich unerreichbar, wenn er's nicht benennen oder zergliedern kann? Und was bedarf's der Zergliederung wo uns z. B.



schon als anatomisches Präparat vor Augen steht? Ein Kreuz erhöht die Note, vor der es steht, um einen halben Ton: c mit ist daher nicht c a, sondern c a+½ Ton, d. h. c ais. Nennen Sie dies Intervall übergrofs, übermäfsig, vergröfsert, wie Sie wollen — die Hauptsache bleibt, dafs Sie's treffen. — Die Extreme berühren sich; der Generalbafslehrer springt auf einmal vom Kleinsten zum Gröfsten über; er sagt sein Schüler sei durch den Unterricht dahin gekommen ein Musikstück transponiren zu können. Das ist aber nicht wahr. Die gewöhnlichste Art der Transposition (wenn ein Sänger etwas, das ihm zu hoch liegt, niedriger zu singen wünscht) ist in die Terz tiefer und besteht aus einem ganz gemeinen Taschenspieler-Kunststück. Man denke sich die Violin-Noten als im Klavierschlüssel, die Bafsnoten im Violin-Schlüssel geschrieben — probatum est. Aber der Musiker soll noch geboren werden, welcher ein nur einigermafsen schwieriges Tonstück aus c mit derselben Leichtigkeit in ges oder gis herunterspielt. Ueberdem thut hiebei das musikalische Gefühl und der rasche Ueberblick weit mehr als die Kenntnifs der Akkorde. Die wenigsten denken beim Transponiren an die Namen und Lagen der Akkorde! — Tiefe Stille. Der Generalbassist schweigt, ich könnte defsgleichen thun; aber Sie wollen noch meinen Rath hinsichts Ihres Bruders hören. Prüfen Sie ihn vor allen Dingen, ob er ächt musikalisch ist; ist er's — was sich eigentlich bei einem 14jährigen Jungen schon lange durch Komposition einiger Opern oder Oratorien gezeigt haben mufs — so geben Sie ihn in die Hände eines tüchtigen Komponisten, den auch er (der Schüler) schon als einen solchen hat nennen und rühmen hören — denn unbegränzte Achtung gegen den Meister ist Pflicht und Erfodernifs, wenn Gedeihliches erwachsen soll — und — damit ist's aus. Können oder wollen Sie diese Kosten nicht tragen? — Ein Buch fällt mir noch ein, wonach Sie ihn selbst unterweisen können; nämlich Albrechtsbergers Handbuch zum Studium der Komposition in der v. Seyfriedschen Bearbeitung und Ausgabe; das einzige, welches ich kenne, worin alles Erfoderliche enthalten ist. Aber wie gesagt, die blofse Generalbafs-Schule oder Harmonie-Lehre geben Sie auf; am wenigsten wollen Sie, wie Sie in Ihrem Schreiben äufsertet, Gottfried Weber als Grundlage nehmen. Seine Arbeit ist höchst schätzenswerth, und für den gelehrten Musiker, oder Theoretiker sehr interessant. Hier am Orte giebt es aber fünf oder sechs berühmte und wahrhaft gebildete Komponisten, von denen nicht ein Einziger auch nur die Hälfte von dem weifs, was in jenem Werk enthalten ist, — und wenn Ihr Bruder nun wirklich Alles wüfste, was G. Weber in seiner Theorie in vier Bänden beigebracht hat, so würde er noch immer nicht so viel, um eine Fuge schreiben zu können. Leben Sie wohl.

II. Recensionen.

Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé et dedié à Monsieur Ignace Woykowsky, par Haupt. Posen, bei Simon. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.

Der Verfasser (Musikmeister im 18. Infanterie-Regiment) ist ein vorzüglicher Violinspieler, und dafs er Einsicht und Geschmack hat, beweist dieses Quartett. Es ist recht erfreulich und gewifs ein gutes Zeichen unserer Zeit, dafs, trotz dem, dafs keine einzige Lehranstalt im ganzen Staate besteht, worin der Musiker eine allgemeine Ausbildung erhalten kann, wenn gleich für andere Künste und die Wissenschaften immer das Nöthige, ja wol

gar das Ueberflüssige geschieht, Männer, in der Stellung und der Umgebung wie Herr Haupt, das Möglichste versuchen, und keine Mühe und Fleifs sparen, um sich in ihrer Kunst auszuzeichnen. Ja es ist noch um so erfreulicher und lobenswerther, da in der Regel solchen angehenden Komponisten für ihr Bestreben kein reeller Vortheil wird, und sie nur eigentlich ihrem innern Drange, der Kunst zu leben und zu sterben, gefolgt sind. Doch das, was sie thun, haben vor ihnen Viele gethan, und Andere thun es auch gleichzeitig mit ihnen. Für den Beobachter solchen Treibens ist es aber dennoch, wenn es auch in einer Hinsicht erfreulich ist, in einer anderen höchst betrübend, und zwar darum, weil aus diesem Ringen der Einzelnen kaum jemals eine Säule sich wird aufrichten, die für Alle ein Leitstern sein wird, wenn nicht von oben her zur Aufrichtung solcher Säule etwas geschieht. Der lange und mühsame Gang der eigenen und unregelmäfsigen Erfahrungen und Betrachtungen, auf dem schon mancher vorzügliche Kunstjünger ermattet, wohl auch zu Grunde gegangen ist, mufs von den Jüngern der Tonkunst, wenn sich nicht ganz besondere Ereignisse für den einen oder den andern gestalten, noch stets gewandelt werden. Wie manches gute, ja vorzügliche Talent für die Musik geht defswegen im Gewöhnlichen unter, und hat wenig oder gar keine Wirksamkeit in seinem Kreise, weil es nicht eine allgemeine Ausbildung erhalten hat. Was unter der allgemeinen Ausbildung des Musikers begriffen sein mufs, und was überhaupt darunter verstanden werden soll, ist freilich manchem klar, unglücklicherweise aber ist diese Sache denen nicht immer klar, die sie gerade befördern könnten. Wie mancher Professor der Musik, mancher Kapellmeister, mancher Musikdirektor redet über diesen, jetziger Zeit eben recht nöthig zu erörternden und zu begründenden Gegenstand, nicht das ungehörigste Zeug! Ja manche dieser Herren glauben, dafs Mozart, Haydn und Beethoven, durch die Autoritäten, an welche sie als unfehlbar glauben, als da sind: Kirnberger, Fuchs, Mattheson, Albrechtsberger, hervorgegangen sind. Kann es etwas Trübseligeres geben, als solche Aussprüche? Beweisen sie nicht recht deutlich, dafs die Leute, von denen sie ausgehen, weder ihre Autoritäten, die sich ja selbst stets untereinander widersprechen, noch ihre Zeit, recht erkennen? Kann heute die Lehre der Harmonie und die Lehre der Tonsetzkunst noch so vorgetragen und angewandt werden, wie zu den Zeiten des Fuchs und Marpurg? Sollen beider Lehren nur allein ein Eigenthum der Komponisten und Organisten bleiben, und die Masse der Musiker sie nicht verstehen? Wenn nun auch in manchen Fällen die einseitige Ausbildung des Talents für das Subjekt, welches darin befangen ist, eben keinen Nachtheil für sein zeitliches und leibliches Bestehen haben mag, so hat sie es doch für die Kunst im allgemeinen; denn jeder Musiker hält sich, in der Regel, für fähig, Lehrer in seiner Kunst sein zu können, und als solcher kann er doch nur Einseitigkeit verbreiten, wenn er selbst nur einseitig ausgebildet ist. Die Einseitigkeit in der Ausbildung zu einem Fache hat in allen Fächern des menschlichen Getriebes, wo sie getroffen wird, die allgemeine Bildung überhaupt gehemmt. Daher strebt ja der Staat, besonders in neuerer Zeit, in alle Fächer eine gründliche und allgemeine Ausbildung zu bringen, weil dadurch das Wohl des Einzelnen und das Wohl Aller begründet wird. Doch in der Musik ist bis jetzt die allgemeine Ausbildung des Musikers auf eine unerhörte Weise vernachlässigt worden, und kein Gegenstand des Wissens ist in neuerer Zeit so öde und unangebaut geblieben, wie das des Musikunterrichts. — — —

Diese bis hieher geführten Betrachtungen bei dem vorliegenden Quartett schienen nöthig zu sein, weil Herr Haupt auch den langen und mühsamen Weg der eigenen und unregelmäfsigen Betrachtungen und Erfahrungen gegangen, und dem schönen Ziele, welches in der Kunst durch Mühe und Fleifs nur errungen werden kann, sehr nahe gekommen ist. Wie viele Vortheile für die Kunstbildung

würden hervortreten, wenn man sich bestrebte, solchen Talenten, und überhaupt Allen, die sich mit wahrhaftem Talent der Musik widmen, andere Wege zu ihrer Ausbildung zu öffnen, als die jetzigen sind, wo ihnen mit Rath und That beigestanden würde. Möchte doch nur ein kleiner Theil von dem zur Besserung der genannten Wege hergegeben werden, was manche Komponisten in ihren Opern, die wahre Brillant-Feuerwerke sind, verknallen und verpuffen. Diese Leute würden dennoch nach der jetzigen Meinung grofs bleiben und vortrefflich leben, auch könnte man dann von ihnen nicht sagen, was Blumauer in einem seiner launigen Gedichte sagt: wie Mancher frifst Annanas hienieden, der Distel kaum verdient.

Das Quartett des Herrn Haupt besteht aus vier Sätzen, von denen der erste ein Allegro C-Takt in F-dur ist. Die Gedanken darin sind gut, mitunter vortrefflich, und die Ausarbeitung ist mit Fleifs und Einsicht geschehen. Dabei ist es höchst melodiös und für den ersten Violinisten recht dankbar, ohne dafs ihm Aufserordentliches zugemuthet wird. Der zweite Satz, ein Adagio C-Takt in B-dur, ist höchst lieblich und angenehm und enthält der gesangreichen Stellen für alle Instrumente recht viele, und ist dabei recht fleifsig gearbeitet. Der dritte Satz, ein Scherzo D-moll, ist recht keck und von guter, ja auffallender Wirkung, wenn es munter und behende vorgetragen wird. Der vierte Satz ein Allegretto F-dur $\frac{3}{4}$ Takt ist munter und hüpfend, auch mitunter recht originell. Der Spieler hat hierin besonders Gelegenheit, sich zu zeigen, sowohl in der Fertigkeit der Finger, wie auch des Bogenstriches. Möge Herr Haupt auf diesem so ehrenvoll betretenen Wege fortfahren, und bald Mehreres der musikalischen Welt von sich mittheilen, denn beide Theile werden dabei gewinnen. .b.

Unser Vater, in Musik gesetzt für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bafs) von C. F. Beck. Mainz, bei B. Schotts Söhnen.

Ein harmloser Satz in As-dur, als Choral behandelt, ist für Schulen recht brauchbar. Die Fortschreitungen der einzelnen Stimmen sind angenehm und leicht zu treffen. Die Hinweglassung der Terz bei der letzten Sylbe des Wortes „Ewigkeit," so wie bei dem Schlufs-Akkorde bringt eine dem Gegenstand angemessene würdige Wirkung hervor. Hätten wir in harmonischer Hinsicht etwas zu tadeln, so wäre es die Folge des verminderten Septimen-Akkordes von As nach dem Dreiklange von Des, bei dem Worte „Herrlichkeit." Wir halten dafür, dafs hier gerade der Sexten-Akkord von Des (statt des Septimen-Akkordes, eher an seiner Stelle gewesen wäre. — Der Steindruck ist zierlich und korrekt, doch die Schwärze etwas blafs. — t —

Douze Exercices pour le Trombone di Basso par Frederic Belcke. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 15 Sgr.

Bei dem fast gänzlichen Mangel an Uebungsstücken für alle Gattungen der Posaune, kann die Erscheinung dieses Werkchens nicht anders als sehr willkommen sein. Indem Herr B. nur solche Tonarten wählt, die sich besonders für die Basposaune eignen, richtet er grofsentheils auch auf eine fliefsende Melodie sein Augenmerk, und zeigt, indem er diese mit gut gewählten Passagen abwechseln läfst, allen ausübenden Posaunisten den richtigen Weg, sich auf ihrem Instrumente zu vervollkommnen. — Druck und Aeufseres sind sauber und geschmackvoll. —

Als Druckfehler ist zu verbessern pag. 5, System 1 von oben, Takt 5, die Note fes, welche f heifsen mufs. — Dehn.

III. Korrespondenz.

Magdeburg, den 8. März 1827.

Die Katalani in Magdeburg.

Es war die höchste Zeit, dafs ich Ihnen Lebewohl sagte und hierher reiste, wenn ich das dritte Konzert der Mad. Katalani (welches am 8. dieses zum Besten der Armen im hiesigen Theater gegeben wurde) nicht auch so wie das zweite versäumen wollte. Es war über 9 Jahre her, dafs ich die herrliche Sängerin zum letzten Male gehört und, von dem allg meinen Jubel mit fortgerissen, auch un-

bedingt (wiewohl nicht ganz ohne geheime Gewissensbisse) bewundert hatte. Wie hätte auch ein junger Mann von noch nicht ganz 23 Jahren dazu kommen können, den Reizen einer schönen Frau mit einer noch reizendern, ja noch nicht erhörten Stimme, mit so originellem, seelenvollem und glühendem Vortrage zu widerstehen, und an Einzelnheiten (aus denen freilich ein Ganzes besteht) zu näkeln, hätte ihm auch nicht der ausserordentliche Ruf und die (freilich oftmals bestochene Meinung so manchen Altmeisters imponirt? — So wie nun die Erinnerung Alles verschönt, so hatte sich meine Meinung über die ausgezeichnete Frau auch noch mehr erhöht; und obgleich ich in der Zwischenzeit um 9 Jahr älter, erfahrener, ruhiger und von so mancher angepriesenen Vollkommenheit getäuscht worden, so war meine Sehnsucht, die seltne Frau noch einmal zu hören, so zügellos, dafs ich schon um 3 Uhr an den Stufen von Thaliens Tempel stand, und mich geduldig bis ½5 Uhr (wo er geöffnet wurde) drängen und quetschen liefs, um der erste Ansprecher um eine der wenigen, für Fremde zurückbehaltenen Eintrittskarten zu seiu. Vergebens! der Drang war zu grofs. Mein Unglück war, der erste zu sein, denn so kam es, dafs ich, von der ungeheuren Fluth getrieben, pfeilschnell an der Kasse vorüber in die Arme der billetverlangenden Thürsteher schofs, die mich ohne Pafs fliegenden nicht nur nicht pafsiren lassen, sondern sogar zurückschieben wollten. Doch das war Sisyphusarbeit und mein Glück. Mit Freundlichkeit nahte sich mir ein Mann (es war der Regisseur der Bühne, wie ich später erfuhr) dem mein Jammer zu Herzen ging, und bot mir, Trotz des Verbots, ein Plätzchen hinter der ersten Koulisse an. Herzlicher Dank und erheiterte Gemüthsstimmung von meiner Seite waren die Folgen dieser edlen That. Doch welche Freude hienieden wäre wohl ganz ohne Dornen? Mein Platz war es auch nicht! Wie oft mufste ich ihn gegen barsche Angriffe heute ganz vorzüglich wichtig thuender Theaterbedienten, Thürsteher und Polizeidiener vertheidigen! Aber mein Muth und der Entschlufs zu bleiben standen so fest, dafs es ihnen gewifs eher gelungen wäre, die von der Katalani heute vorzutragenden Musikstücke zu Meisterstücken, als mich von meinem Platze weg zu raisonniren. Endlich schlug es Sechs, und die Ouverture begann. Allgemeine Stille trat ein, und ich vermuthete, man erwarte etwas Interessantes. Aber wie soll ich meine Freude beschreiben, als ich gleich nach den ersten Takten die Ouverture zum Oberon erkenne? All mein Interesse richtete sich nun auf diese letzte Arbeit meines, ach! zu früh gestorbenen Freundes, in der ich ganz jenen tief ergreifenden, romantischen Zauber, jene Frische und Keckheit, jene unnachahmliche Instrumentation wiederfand, wodurch sich der Freischütz mit Recht zum Liebling Europas gemacht hat, die Kläffer mögen von „Gesuchtem, erborgten Volksmelodieen (die auch gewifs nicht den Werth des Werks entscheiden) und Mangel an regelrechter, schulgemäfser Durchführung" u. s. w. auch noch so viel fasseln. Es ist hier nicht auf Auseinandersetzung Weberscher Manier abgesehn, und so bemerke ich nur noch, dafs die Ausführung ziemlich gelang. Ich sage ziemlich, denn das Schwanken des Tempo im Allegro war das einzige Störende, was aber durch persönliche Leitung des Musikdirektor hätte vermieden werden können. Endlich, nachdem von Hrn. Bauer und Dem. Boiche das kleine Stück: „der Vorsatz" von Holbein recht lebhaft dargestellt worden war, trat die Gefeierte, reich mit Diamanten geschmückt, auf, das „Gratias agimus" von Giuglielmi zu singen. Am Ende, schwacher Beifall! Sichtlich verstimmt trat die hehre Sängerin zurück. Auch ich war — wenn auch nicht verstimmt — doch, wie man zu sagen pflegt, etwas verblüfft. Alles übersehen, was sollte man aber von dem bequemen, öftern Ansetzen eines und desselben auszuhaltenden Tones in den Kadenzen halten? — war es nur Bequemlichkeit — oder Mangel an Athem, oder — ? — Doch, alle Vergleiche mit sonst und jetzt suchte ich während des Lustspiels „das Räthsel" zu beschwichtigen, mich mit der Hoffnung tröstend, meine frühern Urtheile über die Künstlerin in den zwei noch folgenden Arien bestätigt zu finden. Aber, wie sichtlich sich auch die Künstlerin bestrebte in der Morlacchi'schen Arie: „Voi elmentarla osaste" und in der von Zingarelli „Se mai turbo" mehr zu effektuiren, es war vergebens — wenigstens bei mir, der sie früher gehört. Der Zauber, der sonst Alles dahin riss — der Klang und unbeschreibliche Wohllaut ihrer Stimme — ist dahin. Klar und deutlich liegen jetzt all' ihre Fehler zu Tage, über die sich wohl auch schon in der Zeit ihrer höchsten Triumphe schwache Stimmen aus Hamburg (Schwenke) und Leipzig hören liefsen, die aber damals als Ketzereien verschrieen und für Hundegekläff gegen den Mond gehalten wurden. Die Zeit der Erkenntnifs aber ist gekommen, jeder Sachkundige wird sich wohl nicht mehr verhehlen, dafs ihre Rouladen holprig und mit Gewalt herausgestofsen, ihre Triller nur Bebungen auf einem Tone, durch sichtbares Zusammenschlagen der Kinnladen hervorgebracht sind, und dafs selbst der Ansatz ihres Tons fehlerhaft ist; denn dafs man

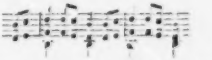
beim freien Ansatz eines Tons vorher noch etwas andres als den Ton selbst hört, wird gewifs von jedem Gesangkundigen für fehlerhaft gehalten. Ihre Verzierungen sind ferner etwas veraltet und scheinen stereotypisch, denn im Gratias hörte ich dieselben wie vor 9 Jahren in Wien. Ihre Kadenzen, die ich heute zu hören bekam, waren ebenfalls ganz gegen alle Regeln der Harmonie. Nachdem sie erst in der Skala des zuletzt vom Orchester ausgehaltenen Akkords einen kleinen Lauf gemacht hatte, modulirte sie ohne Akkordfolge des Orchesters in ganz fremde Tonarten, aus denen sie sich nur mit Mühe wieder herausfinden konnte, um die Kadenz mit einem Triller auf dem Dominantakkord zu schliefsen. Die Wahl ihrer Musik- und Gesangstücke ist übrigens schon oft (wenigstens von Deutschen) gemifsbilligt worden, doch ging man auch darüber hinweg, da der Zauber ihrer Stimme die Seichtigkeit und Leere der Kompositionen vergessen machte, und ihr Vortrag Kleinigkeiten zu etwas Bedeutendem erhob. Dem ist auch noch so. Aber der Wohlklang ihrer Stimme ist nicht mehr — und so wäre ihr wohl zu rathen, die bisher von ihr vorgetragenen seichten Kompositionen — die durch sie gewannen — nun mit andern klassischen zu vertauschen; vielleicht gewänne nun ihr Gesang dadurch. —

Sie werden wohl, nach unserm letzten Gespräch über das Ideal einer Sängerin und namentlich über Mad. Katalani, leicht ermessen können, wie weh es mir that, mich plötzlich so enttäuscht zu sehn, es hiermit offen eingestanden, und das „Warum" lang und breit analysirt haben zu müssen: Sie wissen aber auch, dafs Wahrheit, im Leben wie in der Kunst, mein einziges Streben ist: und so theile ich Ihnen denn die Ergebnisse meiner vorurtheillosesten Beobachtungen, selbst auf die Gefahr hin mit, dafs Sie es drucken lassen, und ich von der gedankenleeren Menge auf ewig verdammt werde, wobei mich nichts anders trösten kann, als dafs Sokrates und andere ehrenwerthe Leute den Tod für die Wahrheit auch nicht scheuten.

Heinrich Marschner.

Aus einem Briefe aus Stettin vom 12. März 1827.

Das Konzert begann mit der Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum, komponirt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Brave Felix! Du hast Dich an ein Werk gewagt, zu dessen Unternehmung inneres Sichbewufstsein unbedingt erfodert wurde, Du hast Deine Aufgabe herrlich gelöst, und dadurch Dein Selbstvertrauen glänzend gerechtfertigt. Wie in der unsterblichen Schöpfung des göttlichen Dichters ein Reichthum an Phantasie, ergötzlicher Tollerei, Laune, Liebeslust und Weh die Seele des Lesers abwechselnd überrascht und ergreift, so ist in der Ouverture ein Schatz von musikalischem Humor niedergelegt, wie ihn Korporal Nym trotz seiner Bewandertheit in Humoren gewifs nicht gekannt hat. Die prächtigen vier Einleitungsakkorde der Bläser operiren dem innern Auge des gespannten Hörers die Staardecke, heben den Vorhang von der Geisterwelt, und er ist gleich im Stande, das luftige Heben und Schweben der Herrn Schmetterling und Bohnenblüte in sich aufzunehmen. Aber ich will und kann diesen Zauber nicht anatomiren. Wer die Ouverture nicht gehört hat, der thue es seinem musikalischen Ich zu Liebe, und bemühe sich danach, und erkenne an, dafs man die dramatischdichtenden Philister unmöglich treffender definiren kann, als mit der egoistischdummdreisten Form:



und entscheide, ob das grobe englische Baßhorn den täppischen Midas Zettel persontifizire oder den ungeschlachten Kerl Rinderbraten, der sich gegen Sanftsamens Geschlecht versündigt!

Der gut ausgeführten Ouverture folgte ein Konzert für 2 Pianoforte von demselben Verfasser. Eine heiter-anmuthige Komposition, ohne Uebermäfsiges und Vermindertes, deren Werth in dieser überreizten Zeit dem nicht entgehen wird, der bedenkt, wohin die überhand nehmenden Modevorhalte die Komponisten und die Dreschpassagen die Klavierspieler führen sollen. Hr. Mendelssohn spielte es mit dem Herrn Musikdirektor Loewe und beide wetteiferten rühmlich, zwei tüchtigen Kistingschen Flügeln bald sanfte, bald rauschende Harmonien abzugewinnen.

Dem Konzert folgte die Webersche F-moll-Sonate von Herrn Mendelssohn ohne Orchesterbegleitung ganz vortrefflich vorgetragen. Weber selbst soll (si fabula vera) diese Komposition für einen Roman in Musik erklärt haben — ein Soldat, der, ins Feld ziehend, sein Liebchen verlassen mufs, mit Sieg gekrönt heimkehrt und mit seiner Dulcinea in Jubel ausbricht. Nun, wer sich in der psychischen Nothwendigkeit befindet, Musik nicht anders geniefsen zu können, als wenn er der idealsten der Künste reale Hypothesen unterschiebt, der wird auch ohne Zweifel die 24 weifsgekleideten jungen Mädchen am Thore mit Blumenkränzen entgegenharrend, und den ungemeinen Schnurrbart des kommandirenden Generals in der Komposition bemerkt haben. Ihr

Ungläubigen, warum wollt ihr uns alle Musik dramatisch machen? —

Als zweite Abtheilung des Konzerts ward die neue Beethovensche Symphonie mit dem Schlufschor an die Freude aufgeführt. Nach dem Urtheile bewährter Männer, die dasselbe Werk in Berlin gehört hatten, war die hiesige Aufführung an Praecision der Berliner bei Weitem überlegen. Dahingegen sind hier die Gesangpartien im Finale bedenklicher ausgefallen. Die drei ersten Sätze sind klar und herrlich, und der letzte hat wohl nur das wieder sich, dafs Beethoven im Feuer der Begeisterung plus ultra gegangen, als sterbliche Mittel ausreichen.

Was nun das Publikum anbetrifft, so hatte zum Theil die Nachricht von der thätigen Mitwirkung des Herrn Mendelssohn dasselbe bewogen, sich zahlreich in dem für unsre Stadt recht geräumigen Konzertsaal einzufinden. Es ist bei uns in Konzerten nicht Gebrauch, durch Applaus seine Zufriedenheit zu äufsern, weswegen auch die geistreiche Ouverture und das Doppelkonzert weniger laute, aber wie ich mich später bei vielen Gelegenheiten überzeugt habe, desto gröfsere Anerkennung fanden; ja, einige fischblutige Elegants machten ihren enthusiastischern Freunden, die sich des lauten Beifalls nicht enthalten konnten, Vorwürfe, wie man bon ton so ungläubigen kann. Als aber Herr Mendelssohn in der Weberschen Sonate, die er ausserordentlig vortrug, durch die eminente Sicherheit in den glänzendsten Passagen, durch Nuancirung des Tons vom zartesten, gerade nur noch hörbaren Flüstern, bis zum wildesten Durcheinander rasen, und durch seine meisterhafte Ruhe, womit er dem Schwersten keine sichtlichere Mühe zuwandte, als dem Leichten, dem Publikum die Ueberzeugung aufnöthigte, es sehe einen Pianofortespieler vor sich, der es im 18ten Jahre nicht zu scheuen brauchte, mit dem gröfsten Meister in die Schranken zu treten, da vergafsen selbst die Elegants bon ton und Welt, und alles brach in stürmischen Beifall aus. Damit war aber auch der Kulminationspunkt des publikanischen Geschmacks eingetreten, denn die hierauf folgende Symphonie ist (leider!) an den Meisten spurlos vorüber gegangen! —

Dresden, vom 28. Februar 1827.

(Schlufs.)

Auch unsere deutsche Oper fängt sich an nach Kräften thätig zu zeigen. Zwar mangelt uns noch ein erster Bassist und ein unsern herrlichen Bergmann unterstützender erster Tenorist, indefs scheint unser Publikum mit dem Dargebotenen vorlieb zu nehmen, ob gern? oder nicht gern? mag ich nicht entscheiden. Aufmunterung hat die deutsche Oper von Seiten des Publikums nicht; ja man sollte nicht glauben, dafs man in einer Residenz wäre, wenn man auch im gebildet sein wollenden Publikum Urtheile hört, die man nur den Laien verzeihen kann. Applaus fällt selten vor, ja neulich soll sich sogar im Parterre ein Zwist zwischen einem Applaudirenden und einem Nichtapplaudirenden entsponnen haben, von denen Letzterer das Applaudissement störend und aufrührerisch erklärt haben soll. Nimmt man jedoch an, dafs man bei der deutschen Oper keine Freibillets giebt, so läfst sich der gröfsere Beifall bei der italienischen wohl erklären. Wird das der deutschen Oper seit langer Zeit entwöhnte Publikum sich wieder gewöhnen und die Vortheile wieder auffinden, die deutsche Karakterzeichnungen vor dem italienischen Ohrenkitzel haben, so wird es nachsichtiger und unparteiischer werden. Das war der Fall in den uns bis jetzt dargebotenen deutschen Opern: der Müllerin von Paisiello und dem unterbrochenen Opferfeste von Winter, in deren ersterer D m. Bamberger die ältere, und in deren zweiter Dem. Bamberger die jüngere debütirte. Die ältere ist eine sehr routinirte Sängerin und eine sehr gute Acquisition für unsre deutsche Oper; sie sang die Partie der Müllerin ungemein artig, und ärndtete vorzüglich in den eingelegten bekannten Variationen: Nel cor u. s. w. und der Polacca von Caraffa verdienten Beifall. Schöne Figur und lebhaftes Spiel erhöhen den Werth dieser lieblichen Sängerin. — Auch die jüngere gefiel als Myrtha sehr und hätte wohl, bei ihrer grofsen Jugend, für ihren kunstgerechten Gesang und ihre grofse Fertigkeit noch mehr Anerkennung und Aufmerksamkeit verdient. Dieses jugendliche Talent berechtigt zu sehr grofsen Erwartungen, wenn sie jetzt nicht so sehr in der Oper angestrengt wird, was die völlige Ausbildung ihres Tons sehr hindern könnte.

Zum Fastnachtsdienstag ergötzten die Schwestern von Prag das lachlustige Publikum.

† † †

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. März. Nro. 13. 1827.

Provinzialismen.

Eine unmusikalische Novelle.

Lustig beschien die Frühlingssonne den geräumigen Marktplatz, und erquickte mit ihrem warmen Strahl die geputzte Gemeinde, die aus der alterthümlichen Kirche strömte, zugleich mit den hellen Orgelklängen des Ausgangs, den der alte Stadt-Organist auf vollem Werke vortrug. Die bunte Masse zog nach allen Seiten den wartenden Sonntags-Schüsseln zu, Bekannte und Nachbaren begrüfsten sich, junge glückliche Mädchen zogen in farbigen Gruppen schäckernd fort, von weitem von den stattlichen Elegants sehnsüchtig angeschaut, von denen es nur hie und da einem dreisten Vetter oder einem übermüthigen Bruder so gut wurde, sich den Cousinen oder Freundinnen der Schwester zu nähern. Die Honoratiores traten nach gewohnter Weise in die nahe Apotheke, deren blanke Fenster und offene Thüren auch ihrerseits im schönsten Sonntagsputz prangten, während der Apotheker auf's freundlichste die hereintretenden Gäste bewillkommnete. Dorothea seine Tochter bewegte sich flink zwischen den Besuchenden, jedem ungefragt reichend, was er von Alters her zu fodern gewohnt war, dem rüstigen rothbäckigen Aktuar den herben Wermuthschnaps, seinem Bruder, dem stillen Gerichts-Sekretair, den sanften Rosoglio, und so fort, von Allen wohlgefällig angesehen, von den Einzelnen mit oft gehörtem Witz begrüfst, während sie, den Ermel etwas aufgestreift, und die weifse Schürze über den Kirchenanzug gebunden, ruhig fortwirthschaftete, und nur zu Zeiten ihr Wort und Lachen drein gab. Das allgemeine Gespräch lenkte sich auch bald hier, wie es draussen schon alle Gruppen beschäftigt hatte, auf die wichtige Neuigkeit des Tages, das eben erfolgte Aufgebot des jungen Postmeisters. Zwar war es Allen sattsam bekannt, dafs er mit einer ausbündigen Schönheit der Hauptstadt, voller Gaben und Talente, besonders gepriesen als Sängerin, verlobt sei, es war vielfältig durchgesprochen und in der ganzen Stadt Manches darüber gefabelt und gemuthmafst worden, aber nun waren die Gerüchte legitim, und die Ankunft der Fremden, ihre Hochzeit, ihr Auftreten, nahe an der Thür. Postmeisters machten ein musikalisches Haus, und hatten alle Montage Lundi's, zu denen der junge Postmeister, der in seines Vaters Stelle hineinwuchs, wie ein Konfirmand in den weiten Rock, alle musikalischen Elemente der Stadt zusammentrieb, und wo Alles sang und blies und hämmerte und hörte, was im Orte nur Odem und Finger und Ohren hatte.

Ich bin doch neugierig, rief der Apotheker, auf den ersten Lundi, an dem die neue Postmeisterin singen wird! das Allerneueste aus der Hauptstadt werden wir da zu hören bekommen!

Was werden wir hören, antwortete der Aktuar, Klingklang, nichts Solides; die arme Instrumentalmusik kommt immer mehr in Verfall.

Und die Harmonie! fügte sein Bruder hinzu, sie haben so schon den rechten Sinn nicht mehr, wenn man ihnen ein Harmoniestück von einem guten alten Meister vorträgt.

Warum spielt ihr auch so langsam, rief Dorothea, man schläft bald dabei ein! Wenn Ihr, Herr Gerichts-Sekretair, mit der hellen Querpfeife die Sache nicht zu Zeiten etwas lebhaft machtet, so hielte man's nicht aus.

Ei freilich, lächelte der, es ist ein schön lebhaft Instrument, und doch so viel Gefühl darin, und seit undenklichen Zeiten geblasen, oder wie man sonst sagte, gepfiffen, aber was hilft's? die Harmonie unterliegt heut zu Tage der Melodie. Lauter Gesang, und es klingt mir doch mit Blaseinstrumenten viel besser!

Und nur Geschmack für's Kleine, fuhr der Aktuar drein, wann sieht man mal ein tüchtig Stück, wo Pauken drin vorkommen? das ist noch ein Instrument! Ein rechter Wecker!

Dorothea nickte freundlich Beifall. Es tanzt sich noch einmal so gut dabei, meinte sie.

Ein rechter Wecker, fuhr der Andre fort, ihr glaubt nicht, wie stolz unsereins hinter den Pauken sitzt, in unsern Ressourcen-Konzerten! Da bläst Einer allein, — nichts für ungut, Bruder, — dort streicht Einer allein, es klingt nur dünn und die Leute sinken hin wie die Fliegen, und schlafen; ich aber denke: schlaft nur, schlummert recht sanft, hier zählt Einer, nur noch hundert Takte, dann wird er euch schon wecken, und mit einemmal kommts, und ich donnere drein, dafs Alles auffährt und die Augen aufthut! Das triumphirt!

Der Gerichtssekretair sagte sanft: es ist aber nicht so fürs Herz, Bruder!

Ich weifs nur gar nicht, wozu die Musik anders da ist, als zum Tanzen, rief Dorothea lebhaft, so die rechte Musik die geht mir ins Blut, es hüpft Alles in mir, dann singe ich auch am liebsten, und wieder wenn ich singe, so möchte ich auch gleich tanzen. Aber wenn die neue Frau Postmeisterin erst da ist, wird gewifs vor lauter Singen gar nicht mehr getanzt. Es wird ein rechtes Unglück!

Ja, Dorothea, scherzte der Aktuar, und wurde dabei noch röther wie gewöhnlich, Du hättest ihn nicht so schnöde behandeln sollen, den jungen Postmeister, wie er Dir noch nachging.

Ei, warum nicht gar, rief sie halb unwillig.

Kind, weifst du noch, fuhr jener fort, und lachte sehr, wie er dich küssen wollte, und Du den kleinen Menschen ohne Weiteres aufhubst und auf den Tisch stelltest?

Sie erröthete, alle Gäste lachten, und der Apotheker sagte schmunzelnd: Ja, stark ist die Dirne, schlank, aber von derben Gliedern wie ihre selige Mutter. Und wie ihrer Mutter Schwester, fügte der Gerichtssekretair leise hinzu, und Alle sahen ihn theilnehmend an, denn Allen war wohlbekannt, wie diese jung als seine Braut gestorben war, und er seitdem keine Andere geliebt hatte, so dafs er sich seitdem ganz der Musik und der Pflege von Blumen und Sangvögeln ergeben. Ich sehe sie noch, fuhr er fort, gerade so war sie wie die Dorothea, auch nicht übermäfsig hübsch, aber auch so schlank und doch stark, mit eben solchen hellen braunen Augen, die so ehrlich aussehen und doch so schelmisch, und mit gleich vollem braunem Haar, immer vergnügt und geschäftig.

Ein rascher Tritt unterbrach ihn hier, es war der junge Postmeister, der Bräutigam selbst, der sich in der Apotheke einfand, verlegen, aber doch bewufst und siegreich. Alle begrüfsten ihn lächelnd, und beglückwünschten ihn als einen so eben „von der Kanzel Gefallenen." Dorotheens Blick mochte er dabei am wenigsten vertragen, die übrigen liefs er sich selbstzufrieden gefallen. Ja, ich denke rief er, es wird jetzt einmal wieder Musik geben in unserm Hause! Obgleich ich selbst eigentlich nicht musikalisch bin, wie Sie alle wissen, so ginge es doch ohne mich gar nicht! Wer arrangirt Alles, wer bringt die Leute zusammen, wer treibt sie an, wer weifs die Rollen zu vertheilen? O meine Herren, wenn Sie wüfsten, wie das schwer ist, wie die Eine die grofsen Arien singen will, und wo möglich noch alle kleinen dazu, wie die Andre, der ich die sentimentale Partie zugedacht habe, sich einbildet, dafs ihr nur das Heroi-

sche anstehe, wie die Dritte gar nicht singen will, weil die Erste singt, und wie sie alle gerade das wollen was sie nicht sollen, wie sie Bedingungen machen, wie sich alte ewige Freundschaften lösen und geheime Verschwörungen anspinnen, ach meine Herren, das kennen Sie gar nicht, — nein, Sie wissen nicht, wie das Bitten und Wege und Ueberredung kostet! Ich aber — er rieb sich hier zufrieden die Hände — ich lasse mich nie abschrecken, immer wieder von Neuem attakire ich, bis endlich aller Hader und alle Feindschaften, die dabei so nöthig sind wie Gewitter im Sommer, versöhnt und geschlichtet sind, und alle Rollen vertheilt und besetzt. Wer sorgt dann weiter für Proben, für Noten, und was alles noch, wenn es nicht der junge Postmeister thut? Sie beschäftigen sich auch mit Musik, meine Herren, Sie blasen eine treffliche Querflöte, Sie schlagen die Pauken charmant, die Herren führen unter sich recht hübsche Sachen auf; aber das ist mir zu einförmig, nicht gesellig genug, aufs Grofse geh' ich, unter einer ganzen Oper thu' ichs nicht, und da treibe ich denn Alles zusammen, was von Sängern und Sängerinnen in der Stadt existirt. Und wem verdankt es die Stadt, als mir und meinem Vater, wenn sie in unserm Hause so manchen berühmten Virtuosen gehört hat? Ohne uns wäre er nur durchgereist, aber er entgeht uns nicht, ganz sacht wird irgend ein Nagel aus seinem Wagen gezogen, die Pferde sind gerade nicht zu Haus, oder es mufs sich sonst ein Hinderniss einstellen, kurz er mufs bleiben und sich hören lassen, er mag wollen oder nicht!

Die Mittagsglocke, die vom hohen Thurm herabschallte, unterbrach diese Reden, und trieb die Gesellschaft auseinander. Alle waren von den Worten des jungen Postmeisters nicht sehr erbaut, und wufsten doch nicht viel dagegen einzuwenden, gerade so, wie es ihnen mit dem Musiktreiben in seinem Hause selbst ging; jedermann wurde dort getödtet mit Musik, erlitt aber am nächsten Lundi denselben Tod von neuem wieder. Der Aktuar hatte am wenigsten Zeit hieran zu denken, mit jedem Gläschen Liqueur, das ihm Dorothea reichte, drückte sie den Liebespfeil tiefer in sein Herz, er schwur zu Zeiten, er könne ihretwegen zum Trinker werden, und witzelte in seinen geheimsten Gedanken über den Wermuth von ihrer Hand empfangen, der so zwiefach bitter sei und dann doch so süfs, und doch sei er, ein acht und dreifsiger, für sie zu alt. Alles das machte ihn doppelt nachdenklich, als er nun mit seinem Bruder in die gemeinschaftliche Stube trat, wo die Magd das einsame Tischchen für die beiden gedeckt hatte, und wo das verschiedene Geräth mit ängstlicher Genauigkeit nach Junggesellenart geordnet war. Wunderlich genug sah es aber aus: Massen von Blumentöpfen standen in den Fenstervertiefungen, in grofsen Käfigen lärmten eine Menge Vögel dem Sekretair entgegen, eine Reihe von kleinen und grofsen Flöten und Pfeifen hing an der einen Wand, an der Wand gegenüber die Tabakspfeifensammlung des Aktuars, in einer Ecke standen Notenpulte, in einer andern die Pauken des Aktuars, in einer dritten eine Trommel, in deren Ueben der Aktuar sich, wie er sagte, von Einseitigkeit bewahre. Fremde und Unkundige wurden in diesem Orte, wo kaum ein Soldat zu sehen war, zu Zeiten durch kriegerischen Lärm von Trommeln und Pfeifen überrascht, mufsten sich aber dann, wenn sie zum Schauen ans Fenster eilten, gelind auslachen und bedeuten lassen, dafs es nur die beiden Brüder wären, die zusammen Musik machten, und die Stube auf und abmarschirend die schönsten Märsche ausführten. — Nachdem jetzt der Gerichts-Sekretair seine schreienden Vögel gefüttert und seine stillen Blumen betrachtet hatte, setzten sich die Brüder schweigend zu Tisch, der Gerichts-Sekretair, dem das Schweigen des jungen, sonst so lebhaften Bruders auffiel, fragte: denkst Du schon wieder an Deinen Wirbel? — worauf der aber nur mit Kopfschütteln antwortete; erst allmählig kam das Gespräch in einigen Flufs. —

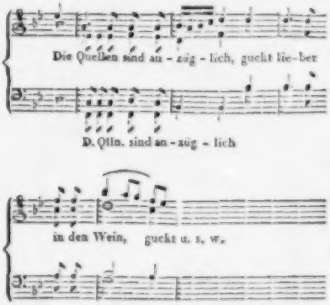
(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt u. s. w. von A. Neithardt. 55. Werk. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Es gab eine Zeit, wo jeder durch den Druck bekannt werdende 4stimmige Gesang als willkommene Gabe freudig aufgenommen wurde. Ich meine jene Zeit, wo der unwiderstehlich fortreissende Reiz des Neuen den Liedern L. de Call's ein so zahlreiches Publikum gewinnen konnte, wo die neue Gattung von Vokalmusik die Flachheit der Komposition an und für sich selbst vergessen liefs. — Heut zu Tage indessen, wo die Lieder eines Zelter, Karl Maria von Weber, Berger, Fr. Schneider, L. Spohr u. a. m., allgemein bekannt geworden sind und an denselben den Dilettanten ein Mittel in die Hand gegeben ist, so manche frühreife Schnellgeburt nach ihrem wahren Gehalt zu prüfen und zu würdigen, verlangen Publikum und Kritiker mit Recht mehr als Gewöhnliches in dieser Gattung von Tondichtung. Vorliegendes Lieder-Heft gehört nicht zu den besten Erzeugnissen dieser Art. Die Melodieen bieten wenig Neues dar, sind theilweise trocken und, wenn auch dem Geist des Gedichtes nicht geradezu entgegen, geben sie dennoch dessen Karakter bei weitem nicht vollkommen wieder. Insbesondere veranlafst uns zu dieser Bemerkung No. 5 und 6; eine „lebhafte Bewegung" giebt dem Liede nicht immer Leben, eben so wenig erregt die Betonung einzelner Silben die Stimmung, in welche der Dichter den Leser versetzt sehen will. — Auch mit der Art und Weise wie Herr Neithardt die einzelnen Stimmen behandelt, können wir uns nicht befreunden, namentlich in den beiden letzten Liedern werden die fortdauernde hohe Lage der Tenors und die anhaltend tiefen Töne des zweiten Basses dem Hörer schon unangenehm, abgesehen davon, dafs man in Dilettanten-Zirkeln, wofür dergleichen Lieder doch berechnet sind, selten so ausgezeichnete Stimmen findet. — So kann es auch nur eine unangenehme Wirkung hervorbringen, wenn der ganze Chor bald fällt und bald um eine ganze Oktave wieder steigt wie hier:

(Nr. 5. Warnung vor dem Wasser v. W. Müller.)



Auch finden wir beim Schlusse der Lieder No. 1, 3, 5, den Leitton jedesmal abwärts aufgelöst; solche grammatikalische Verstöfse müssen immer und namentlich diejenigen, welche auch auf Mittelstimmen zu achten gewohnt sind, widrig berühren. — Am gelungensten erscheint uns von der ganzen Sammlung No. 4.

Die anscheinende Härte in unserm Urtheile rechtfertigt sich einmal durch den grofsen Ueberflufs an vierstimmigen Liedern, dann durch das Vorhandensein trefflicher Muster, woraus selbst solche, denen es an technischer Fertigkeit gebricht, die richtige Behandlungsweise des Stoffs lernen könnten, was jedoch bei Herrn Neithardt nicht vorauszusetzen ist, da vorliegendes Werkchen bereits No. 55 seiner Kompositionen ist. — Ehe wir schliefsen, können wir nicht umhin, den Wunsch zu äussern, dafs es tüchtigen Männern gefallen möge, auch ernstere Texte für Männerchöre zu bearbeiten und dadurch den zahllosen Dilettantenvereinen in Provinzialstädten, welche lediglich auf solche vierstimmige Gesänge beschränkt sind, den Sinn für höhere und erhabene Musik zu erregen. In der Masse der Tafel- und Weinlieder verschwindet endlich aller Ernst, und die Musik wird zum niedri-

gen Mittel, der Uebersättigung neuen Reiz zu verleihen. Druck und Papier sind bei diesen Liedern, wie man an den Herausgebern schon gewohnt ist, schön; Schade dafs die Gegenstände vieler neuen Artikel dieses Verlags jenes Prädikat nicht immer verdienen. —

— t —

Introduction et Rondo pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle — — par Ferdinand Ries. Oeuvre 113. Paris et Mayence chez Schott. Prix: 1 Fl. 48 Xr.

„Wenn wir nun auch alle Tage neu sein könnten, würden wir denn auch wohl alle Tage gut sein?" fragt Tieck, und Herr Ries scheint das bezweifelt zu haben. Er hat sich also begnügt, seinen Zuhörern etwas recht Hübsches zu geben, ohne jedoch sie und sich durch sonderliche Originalität zu inkommodiren: das Werk ist eins von denen, die man immer gern hört, und — was in Gesellschaften Glück macht. — die hauptsächlich glänzende Fertigkeit von den Spielern gezeigt haben wollen, die aber dazubrn auch interessante Gedanken verlangen, wenn auch nur zur Abwechselung. Es hat dies Rondo die verlangten Eigenschaften in hohem Grade, und aufserdem noch einen merkwürdigen Vorzug, der es vor vielen ähnlichen Kompositionen auszeichnet: es wird merklich besser, je weiter man hineinspielt. Durch die ersten beiden Zeilen der Einleitung Es-moll $\frac{4}{4}$, möchte man verführt werden zu glauben, es sei auf etwas Ernsthaftes abgesehn, aber schon in der dritten Zeile sind wir in Des, und überzeugen uns, dafs nur eine zierliche, angenehme Unterhaltung der Zweck sei. Das Rondo selbst, Allegretto non troppo Es-dur $\frac{6}{8}$, beginnt mit einem ziemlich trivialen Thema, an das sich aber sogleich sehr glänzende Passagen anschliefsen, zunächst für das Fortepiano, später auch für das Horn. Aus dieser entwickelt sich Seite 7 recht überraschend das ungleich hübschere zweite Thema, was wieder durch elegante Triolen auf das erste Thema zurückführt. Seite 11 un poco meno vivace erscheint das dritte Thema, das schönste von allen, recht eigentlich erfunden, um den seelenvollen Horntön in voller Klarheit erscheinen zu lassen. Dabei verweilen wir einige Zeit bis ein Accelerando uns in das vorige Tempo zurückbringt. Dies wird plötzlich abgebrochen, um an die Introduktion zu erinnern, darauf gehen kurz hintereinander das erste und zweite Thema an uns vorüber, und endlich schliefst zur allgemeinen Freude alles höchst brillant.

Die Behandlung der Instrumente zeugt von grofser Kenntnifs derselben: aber tüchtige Spieler sind freilich erfoderlich, und auch diese werden schwerlich die Passagen vollkommen exakt im Tempo des Thema auszuführen im Stande sein, wenn sie nicht zu dem, sonst oft unnütz so sehr gebrauchten, tempo rubato ihre Zuflucht nehmen: bei guter Ausführung aber können sie des Beifalls gewifs sein. — 4.

---

1. Allegro espressivo, Scherzo, Adagio e Finale per il Pianoforte, composti e — da C. A. di Winkhler. Op. 24. à Peste, nel contone della musica di Carlo Lichte. Pr. 5 Fl.
2. Variations brillantes pour le Piano-Forte avec accompagnement d'Orchestre, sur un théme très favorit, composées et — par C. A. de Winkhler. Oeuvr. 23. Pesth au bur. de musique de Charles Lichte. Pr. 3 Fl. 30 Kr.

Nr. 1 der angezeigten Stücke, eine Sonate (denn das ist sie, und die Specification ihrer einzelnen Theile auf dem Titelblatte soll wahrscheinlich nur Leimruthe für solche Käufer sein, denen sich bei dem Worte „Sonate" ein alter Mann mit Altongenperücke und grofsen Schuhschnallen, ihm zur Seite ein kleines unansehnliches Klavier mit messingnen Tangenten, präsentirt) zeugt von einem nicht ungewöhnlichen Talent des Herrn Verfassers, und seiner genauern Bekanntschaft mit den besten in diesem Fache vorhandenen Produk-

tionen. In Erfindung der Hauptsätze, namentlich der des Finales, wäre vielleicht mehr zu wünschen, als hier geleistet worden; doch ist die Durchführung der Themata nicht anders als befriedigend — in dem Trio des Scherzos wohl noch etwas darüber — ausgefallen. Da so manches Gute hier geleistet worden, so treten die häufig angebrachten „Rosalien" desto störender aus der stellenweise wirklich höchst gelungenen Bearbeitung der Hauptgedanken hervor. Es giebt keine leichtere und dabei geschmacklosere Art aus einer Tonart in die andere auf gelehrt scheinende Weise zu moduliren als eben diese, und Herr Winkhler hat Beweiss beigebracht, dafs er auch graziöser und gewandter vom Fahrwege ab- und wieder hineinlenken könne. Die Sonate (E-moll) verlangt übrigens einen tüchtigen Spieler, der mehr als blofse Fingerfertigkeit besitzen muss.

Nr. 2, ein früheres Werk als diese Sonate, beschränkt sich dagegen nur auf gefangenes Heldenthum. Leibesstärke, körperliche Gewandheit u. dergl. sind charmante Sachen auf dem Turnplatz; in der arena der Kunst gelten allein die Kräfte und Fähigkeiten der Seele, und der gröfste Virtuose ist nur der, welcher jene so künstlich zu fesseln weifs, dafs sie sich dennoch frei bewegen können. In gewissem Sinne dürfte man auch hier sagen: non multa sed multum. 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 20. März 1827.

Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses.

Herr Guillou (erster Flötist in der Kapelle Sr. Majestät des Königs von Frankreich, Solo-Flötist in der Königl. Akademie der Musik zu Paris, und Professor des dortigen Konservatoriums) welchen wir bereits im hiesigen Opernhause zu hören Gelegenheit hatten, veranstaltete gestern ein Konzert, mit dem man wol in quantitativer, weniger aber in qualitativer Hinsicht zufrieden zu sein, Ursache gehabt. Selten gewifs ist ein ausübender Künstler in seinem eignen zahlreich besuchten Konzert so kalt aufgenommen worden, als dies mit Herrn Guillou der Fall war. Wir müssen dem Urtheile des Referenten aus Dresden über Herrn Guillous Spiel (in Nr. 7 dieser Blätter) unbedingt beistimmen, und glauben somit zugleich den Grund des auffallend geringen Applauses ausgesprochen zu haben. Die „unermefslichen Räume" unsers Opernhauses vertragen zwar eine forcirte Behandlung jedes Instrumentes, nicht so der bei weitem kleinere Konzertsaal, in welchen sich das gewaltsame ff der Flöte schon dem Tone des Fl. piccolo nähert, ein Klang, der auf die Länge nichts weniger als angenehm ist. Zeigte nun auch Herr G., dafs er dem Karakter seines Instrumentes zuweilen, namentlich im Adagio, getreu sein könne, so scheint er doch durch die Komposition seines „grofsen Konzerts" worin ein Rondeau militaire (!) den Schlufs macht, bewiesen zu haben, wie wenig er im Allgemeinen darauf Rücksicht nehme. Die von Fräulein Sontag gesungene Romanze: Philomele (unbedeutende Komposition von Panseron) wurde von dem Konzertgeber durchgängig zu stark begleitet. — Auf der andern Seite mussen wir aber auch eingestehn, dafs Herr G. eine seltene Virtuosität besitzt, und die gröfsten Schwierigkeiten mit einer Leichtigkeit überwindet, die ihn für einen unumschränkten Meister über sein Instrument anerkennen läfst. Dabei zeigt er sich zugleich als nicht gewöhnlichen Tonsetzer von gereifter Erfahrung in Kenntnifs der Instrumental-Effekte. Von neuen Sachen hörten wir an diesem Abende: eine Konzertante für Violine und Violonzell komponirt und vorgetragen von den Königl. Kammermusikern Herren Gebr. Ganz und die Ouverture zu dem Ballet: Proserpine, komponirt von Schneitzhoffer, Chordirektor bei der grofsen Oper zu Paris. Das erstere (ohne Begleitung des Orchesters) wurde sehr brav exekutirt, ist jedoch als Musikstück nur von untergeordnetem Werth. Dagegen haben wir bei Gelegenheit der Ouverture die Bekanntschaft eines freilich wenig genannten, aber sehr schätzenswerthen Komponisten gemacht, der sich mitten in den Rossiniaden der Schlammstadt rein gehalten und deutsche Gründlichkeit bewahrt hat. Die wahrhaft meisterliche Behandlung des Orchesters verdient nicht weniger Lob als die Erfindung und Durchführung der musikalischen Ideen: ausgezeichnet schön und beinahe Mozartisch ist die des Mittelsatzes. Ehre wem Ehre gebührt! — Die übrigen Ingredienzen dieses Konzerts waren bereits von Alters her, jedes in seiner Art, vortheilhaft bekannt. Madam Schulz in einer Arie von Mozart (mit obligater Violine) und Fräulein Sontag in einer Rossinischen bewährten ihre Trefflichkeit aufs Neue, und die erstgenannte rifs das ganze Auditorium unwiderstehlich zu einem die trägere, norddeutsche Natur über-

wältigenden Enthusiasmus und Beifallssturm hin. — Schlufslich noch ein Wort an den Herrn Musikdirektor Möser. Vielleicht ist es Zufall, — bis jetzt haben wir aber noch keine Ouvertüre unter seiner Leitung gehört, an welcher nicht auch der nachsichtigste Beurtheiler gar Vieles hätte aussetzen müssen. Schon in Nr. 18 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung wurde von einem Ref. bei Gelegenheit der Titus Ouvertüre (im Hummelschen Konzert) die Frage aufgestellt, ob es wohl immer am Orchester läge, wenn Flöte und Oboe nicht recht zusammenstimmten. Dieselbe Ouvertüre ist neulich im Opernhause, gleichfalls unter Mösers Direktion, auf eine Schauder erregende Art ganz unsinnig heruntergejagt worden, und in dem diesmaligen Guillouschen Konzert wurde der schöne Einsatz der Blasinstrumente zu Anfange der Cherubinischen Lodoiska Ouverture (die übrigens ganz gut exekutirt wurde) durch Fagott und Oboe ganz herzzerreifsend verstümmelt. Ist denn ein Dirigent blofs Metronom? Hat er nur Hände zum Taktschlagen? nicht auch ein Gesicht, um sich bei derlei Stellen wie die oben bezeichneten, nach den Spielenden umzurichten? Es ist wahrlich nicht damit abgethan, das Fehlerhafte in den Konzertproben zu bemerken, sondern es so lang wiederholen zu lassen, bis es fehlerfrei exekutirt wird. Am Abend der Aufführung ist das Orchester für alle und jede Fehler — vorsätzliches Auflehnen gegen den Direktor abgerechnet — unverantwortlich, und die ganze Schuld des Mifslingens fällt auf den Dirigenten zurück. Wir haben in Spontinischen Opern niemals falsche Einsätze, oder dergl. gehört. „Ja, vor Spontini haben die Leute Respekt, und nehmen sich zusammen“ Gut! so flöfst ihnen Respekt ein, komponirt eine rechtschaffne Oper, eine Sinfonie, zeigt ihnen, dafs wenn ihr auch nicht gleich Spontini, doch ein achtungswerther Komponist seid. Aber mit einer Polonaise ist's noch nicht abgethan: man kann ein vortrefflicher Violinspieler und dabei ein sehr mittelmäfsiger Musikdirektor sein. A — Z.

Königstädter Theater.

Der lustige Schuster von Paer.

An unermüdeter Thätigkeit läfst das königstädter Theater eben nichts zu wünschen; wenn es nur erst seinem Fleifs eine bessere Richtung gegeben hat, dann wird die Theilnahme des Publikums und die Erwartung der hiesigen Kunstfreunde von ihm gewifs vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Leicht ist die Aufgabe wahrlich nicht, neben einem so glänzend ausgestatteten Hoftheater, neben dessen Vorrecht an den ausschliefslichen Besitz fast aller klassischen Werke, neben den Beschränkungen auf bestimmte Gattungen — dann nach mancherlei Verirrungen und neben den dringenden Ansprüchen der Gegenwart, dieser Bühne eine stabile Wirksamkeit und Existenz zu bereiten; darum mufs der wohlwollende, für die Bühne interessirte Kunstfreund seine Ansprüche weder zu schnell erfüllt sehen wollen, noch für den Augenblick zu hoch spannen.

Und so kann man es nicht unbedingt mifsbilligen, dafs die Königstädter Pärs lustigen Schuster auf das Repertoir zurückgeführt haben, wenn gleich dieses Machwerk zu einem der flachesten des flachen Pär gehört. Die Fabel ist, so viel wir wissen, ursprünglich deutsch Weifse's verwandelte Weiber, oder der Teufel ist los) dann in das Französische übersetzt, von da zur italienischen Oper geworden und endlich mit deutschem Text und Pär's deutsch-italischer Musik zu uns zurückgewandert. Demungeachtet scheint uns die Grundlage wol einer vierten oder fünften Bearbeitung werth — und das ist bei diesem und ähnlichen Fällen der Mifsgriff der königstädter Direktion, dafs sie ältere Stücken, wenn sie sie ergreift, mit Haut und Haar, Perücke und Manschetten zurückführt, statt das Haltbare an ihnen aufzusuchen und sich für neue Gestaltung Dichter und Komponisten zu gewinnen. — Ein guter, aber gegen seine Gattin zu schwacher Vornehmer, diese durch die Schwäche des Gatten bis zum unleidlichen Hausteufel verzogen, gegenüber ein lustiger Schuster, arm, aber Herr im Hause, glücklich mit seinem Weibchen lebend, die von keiner bessern Anlage sein mag, als die Vornehme, aber besser ehelich erzogen — und nun diese Frauen durch Zauberei vertauscht, so dafs die Vornehme, ohne das Bewufstsein ihrer selbst zu verlieren, einen Tag lang in die Gewalt des Schuhmachers kommt und von Allen als die Schusterin angesehen und — erzogen wird, die Schusterin aber unterdefs die ersehnten Freuden des vornehmen Lebens geniefsen darf, bis beide froh und gebessert zu den Ihrigen zurückkehren — aus diesem Stoffe liefse sich eine artige Posse bilden, statt der, wie es jetzt aussieht, langweilig gedichteten und elend komponirten Oper.

Ausgezeichnet, wie immer, war Hr. Spitzeder und nächst ihm Fräulein Sontag, das Schusterpärchen. M.

Aus Berlin. Am 21. März gab Herr Kammermusikus Hubert Ries sich in einer von ihm veranstalteten Abendunterhaltung in einem von seinem Bruder Ferdinand Ries brav komponirten Quartett als treff-

lichen Geiger zu erkennen. Ausserdem führte er mit Herrn Musikdirektor Möser und den Herren Lenz, Krautz und Barnewitz Beethovens unvergleichliches C-dur-Quintett und mit den Hrn Lenz, Krautz, Schlechter, Gabrielsky Hambuch, Pfaffe, Griebel und Schunke Spohrs hier noch nie gehörtes Nonett aus. Wahl und Ausführung der Kompositionen waren gleich lobenswerth und befriedigend. M.

Frankfurt a. M., den 14. März 1827.

Seit langer Zeit haben die geehrten Leser in dieser Zeitschrift nichts Neues von unserer Stadt gelesen, und werden sich um so mehr wundern, da Frankfurt bekanntlich ein Platz ist, an dem so manches Grofse für die Tonkunst geleistet wird, und an welchem sich stets die gröfsten Künstler hören liefsen.

Ich beeile mich daher, die durch eine Aenderung des Referenten entstandene Lücke in den Berichten über die hier statt gehabten Kunstgenüsse nach Vermögen auszufüllen.

Das Erscheinen einer neuen Oper: Der Raugraf, in Musik gesetzt von Femy, lenkte am meisten unsere Aufmerksamkeit. Viele wirkliche und vermeinte Hindernisse hatten sich der Aufführung dieses Werks entgegengestellt, und grofse Geister mufsten beschworen werden, bis dieselbe statt fand.

Herr Femy, ein französischer Komponist, der ohngefähr zwei Jahre in unserm Orchester angestellt war, hat während seines hiesigen Aufenthalts diese Oper angefangen und vollendet. Ueber den innern Gehalt der Oper haben sich zwei Recensenten von hier heftig entzweit, indem der eine dieses Werk zu einem Meisterstück machen will, indessen es der andere unter aller Kritik findet. Beide ermangeln daher nicht, in ihren Zeitschriften sich feindlich anzufallen und das Publikum durch Beweise und unterhaltende Witze für sich zu gewinnen.

Was meine Meinung betrifft, so bin ich überzeugt, dafs beide in ihren Aeufserungen zu weit gegangen sind, die Oper nicht gerade ein Meisterwerk zu nennen, aber noch weit weniger zu verwerfen ist, indem bei vielen Stellen die Spuren von grofsem Talent hervorleuchten. Ueber das ganze Werk ist ein lebhaft feuriger Geist verbreitet und der korrekte Satz nicht abzusprechen.

Der Komponist, obschon Franzose, hat eine Arbeit geliefert, die man mit Recht deutsch nennen kann. Sie ist weit entfernt von allen französischen Modekompositionen und am wenigsten kann man sie flach nennen. Herr Femy hätte vielmehr mit dem reichen Flufs seiner Ideen sparsamer sein, und die einzelnen Themas reicher ausarbeiten sollen, wodurch das Ganze an Reiz gewonnen hätte. Die vortreffliche Instrumentirung verdient besonders Lob, obgleich sie die Aufführung, wegen der grofsen Anstrengung für das Orchesterpersonale, etwas erschwert. Der Raum ist mir zu beschränkt, um mich jetzt in eine ausführliche Beurtheilung der einzelnen Piecen der Oper einzulassen; ich werde jedoch auf Verlangen das Nähere in einem eigenen Berichte mittheilen. Sie ward bis jetzt drei Mal gegeben und hat recht wohl gefallen, besonders die letzte Aufführung, die man die gelungenste nennen kann. —

Neue Opern haben wir hier weiter keine gehört, selbst noch nicht Webers Oberon oder Wolframs bezauberte Rose; doch wird vielleicht die herannahende Messe unsere Wünsche befriedigen. —

Konzerte fanden diesen Winter ziemlich viele statt. Madame Katsiani ist im Flug an uns vorüber gerauscht, indem sie zwei musikalische Unterhaltungen mit gewohntem Beifall und ihren bekannten Singstücken gab.

Auch Herr Iwan Müller, Herr Ferd. Ries, und die bekannte Harfenspielerin Madame Longhi-Möser, die sich hier häuslich niedergelassen, erfreuten sich eines zahlreichen Publikums. Gestern konzertirten die berühmten Künstler Mad. Sessi und Herr Fränzel von München. Eine Ouverture in D von Fränzel komponirt, gefiel ziemlich wohl, dagegen hat sein Violinspiel nicht sehr angesprochen; Madame Sessi erntete rauschenden Beifall, und man sagt allgemein, dafs sie gesonnen sei, einige Zeit hier zu privatisiren.

Die abonnirten Quartetten des Herrn Kapellmeisters Guhr haben noch immer einen glücklichen Fortgang, das heifst viele Zuhörer; doch werden sie nicht mehr mit gleichem Eifer wie die ersten betrieben, die wirklich nichts zu wünschen übrig liefsen, sondern man verfällt nach und nach in ein handwerksmäfsiges Herunterspielen, was manche Abonnenten für den nächsten Winter abschrecken wird.

Die nächste Woche werden wir das Vergnügen haben, von unserm Cäcilien-Verein das Händelsche Oratorium: die Kinder Israel in Egypten; zu hören; ich werde nicht ermangeln, in meinem folgenden Bericht von der Aufführung zu sprechen.

G.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 4. April. — Nro. 14. — 1827.

Provinzialismen.

(Fortsetzung.)

„Pfingsten das liebliche Fest war gekommen," Kirchthüren und Häuser waren mit grünen Maien geschmückt, und die laue Mailuft spielte behaglich in den Locken, Bändern und Seidentüchern der Mädchen, die heute so erwartungsvoll zur Kirche gingen, in ungetrübter Unbefangenheit die weltlichen Dinge neben den himmlischen verfolgend. Das Unerhörte hatte sich zugetragen, der junge Postmeister hatte seine Braut heimgeholt, aber die Stadt war um die Hochzeit betrogen, er hatte sich in der Hauptstadt auf die allerneuste Art im Stillen mit ihr trauen lassen, war gleich darauf mit ihr abgereist, und hatte sich dann gegen seine Mitbürger mit einem Dejeuner abgefunden, wo es ausnehmend prächtig gewesen war, und wo die junge Frau ein halbes Duzend grofse italienische Arien zu Aller Beifall gesungen hatte. Zu alle diesem kam das Pfingstfest, das unter andern mit einer ungemeinen Kirchenmusik verherrlicht werden sollte. Alle Dilettanten des Orts, den Gerichts-Sekretair und seinen Bruder an der Spitze, hatten sich dazu vereinigt, die junge Frau Postmeisterin war bewogen worden mitzusingen, und die Woche war unter stetem Probiren und Ueben hingegangen. Besonders beschäftigt war der Aktuar gewesen, denn sein Paukenwirbel genügte ihm nicht, — wäre nur noch so viel Zeit, sagte er zu seinem Bruder, so ginge ich noch nach der Hauptstadt und nähme ein Paar Stunden darin. Erwiederte ihm auch dieser, dafs man es so genau nicht höre, so fuhr er erst recht auf: Bruder, ich traute Dir mehr Einsicht zu! Was gehn mich die Andern an! Ich selbst mufs mir genugen! Wie kann ich die Sprache, die das Instrument in meinem Dienste laut werden lassen soll, dem Hörer vernehmlich und glaubhaft ins Herz hineinreden, wenn ich stammeln, oder nur noch aus Aussprechen denken mufs? Es darf so zu sagen, gar nichts Körperliches mehr zu vernehmen sein, lauter Geist, reine Empfindung! Und nun denk' Dir solch einen Wirbel, wo man statt des rollenden Tons noch die Schlägel vernimmt, einen Wirbel, wo die Töne nicht fliefsen wie ein voller Strom, sondern lückenhaft kommen, wie Korn auf einem dürnen schlechtbesäeten Acker! Nur eine Stunde, sag' ich Dir, bei dem Hofpauker in der Hauptstadt, und es sollte anders kommen!

Dennoch war Alles jetzt zur Aufführung gediehen, die Glocken läuteten, die Orgel präludirte, die Instrumente stimmten, und man hörte gedämpft des Aktuars Wirbel. Der Gottesdienst hub an, und draufsen in den Strafsen wurde alles still, bis auf einzelne Kinder, die aber leiser spielten wie sonst; nur die Vögel, die ihre Nester in die Kirchenfenster hineingemauert hatten, schrien munter fort, und hoch im Blau schimmerte ein Flug Tauben. Dorothea, an der heute die Reihe des Zuhausebleibens gewesen war, trat herzinnig froh in die Thüre, die Hände unbewufst gefaltet, um so viel sie konnte an der Andacht da drinnen Theil zu nehmen. Die Gemeinde und die Orgel schwiegen nun, es war eine Weile Alles still, plötzlich aber erschallten die Instrumente. Ach, jetzt fangen sie an, rief sie,

wer doch dabei wäre! Ob sie sich wohl ängstigt, die neue Postmeisterin! Die arme kleine Frau! Sonderlich lustig und frisch sieht sie nun wohl eben nicht aus, aber gut singen thut sie doch wohl für den der's versteht. Aber warum sie nur immer italienisch singt, — ob es etwa so wenig gescheut ist, dafs sie es auf deutsch nicht sagen mag? — Mit Verwunderung sah sie jetzt, dafs sich die kleine Thurmpforte öffnete, die zur Orgel führte, und dafs ein röthliches Antlitz daraus hervorleuchtete, das Niemand gehören konnte als dem Aktuar. Der war es auch. Wunderliche Gedanken waren in ihm aufgestiegen wie die Musik anhub, und 92 zu pausirende Takte vor ihm lagen, er mufste sich denken, wie Dorothea nun allein in der Apotheke sei, und wie sie da jetzt wirthschafte und handthiere. Ein grofser Entschlufs wurde plötzlich reif, es drängte ihn hinunter zu ihr, er schlich sich fort. Dorothea sah ihn nicht ohne innere Bewegung kommen, sie wufste sehr wohl — eine Jede weifs es, sei sie auch noch so unbefangen — was in dem Herzen des Aktuars vorging, wenn er auch nie gewagt hatte es ihr zu sagen. Mein Gott, was spricht er aber nur mit sich, rief sie nun, als er näher kam. Jetzt war er da, — zwanzig, sagte er. — Guten Morgen Dorothea, ich — ein und zwanzig! — darf Er denn so aus der Musik herausgehen, fing sie verwundert an, — zwei und zwanzig! rief er dazwischen — brauchen sie Ihn denn nicht und seine Pauken? — O Gott Dorothea, störe mich nicht — drei und zwanzig, rief er. — Weiter liefs ihn ihr helles Lachen nicht reden: was hat Er denn mit seinem närrischen Zählen? — O Himmel ich pausire ja, Dorothea, — vier und zwanzig! und fehl' ich, so bist Du Schuld, Du allein! Ach ich wollte — fünf und zwanzig! — Sie aber fühlte sich durch seine Verlegenheit aus aller Noth, die sonderbare Furcht die sie ergriffen, als sie ihn kommen sah, bei der sie nicht wufste, sollte sie bleiben oder fliehen, hatte sich in den frölichsten Muthwillen verwandelt, mochte er sie auch noch so bittend ansehen, er mufste sich selbst durch Zählen unterbrechen, liefs sie ihm auch ihre Hand, die er in der Verzweiflung erfafst hatte, so legte sie alles das doch ganz anders aus, und er hatte keine Zeit zum Widerlegen: Nicht wahr, rief sie lachend, eine Herzstärkung will Er haben, jene Flaschen dort haben Ihn von seinem Posten verlockt? Aber schämt Er sich nicht, so früh Morgens, vor gethaner Arbeit! Was half sein Kopfschütteln, sein Protestiren, er sah wohl, dafs der langersehnte günstige Augenblick ohne Erfolg für ihn vorübergehe, er war wohl in Versuchung, alles Pausiren und somit seine ganze musikalische Ehre fahren zu lassen, aber mit welchem Gesicht hätte er da später vor ihr das endlose Verhöhnen und Necken der Andern ertragen sollen, wie hätte er ohne den alten langbewährten Ruhm wieder vor sie hintreten können? Die letzten Takte nahten, er ging, zählend, aber Verzweiflung im Herzen, und alles Glück aufgebend. Wie er schied, that es ihr wohl leid, so hart gewesen zu sein, aber hatte sie doch in dem Augenblick gar nicht anders gekonnt!

Als nun die Kirche aus war, und die Gäste wieder in der Apotheke versammelt, erhuben sich Reden mancherlei Art. Niemand aber wagte es, den Triumph des Postmeisters zu bestreiten, der siegreich mit seiner Frau vorüberschritt und stolz in die Apotheke hineingrüfste. Alle mufsten bekennen, dafs seine Frau die einheimischen Sängerinnen übertroffen habe. Aber Alle sahen auch mit Bedenken in die Zukunft, Alle fühlten, wie nun Postmeisters immer mehr das Scepter der Musik an sich reifsen und eine wahre Tyrannei der Kunst ausuben würden. Schon lange bestand ein Gegensatz in dem stillen Musiktreiben des Gerichts-Sekretairs und seiner Freunde und dem lauten Prunken mit Musik im postmeisterlichen Hause; erstere, gewöhnlich die stille Musik genannt, verfochten lebhaft die Harmonie, in einem unschuldigen Irrthume, nämlich weil sie Harmoniemusik bliesen, letztere die Melodie, weil sie sangen. Bisher war indessen Beides friedlich neben einander hergegangen, aber nun sahen die Harmoniker ihre Unterdrückung nahen, ohne ihr eben vorbeu-

gen zu können. Morgen war der gefürchtete Lundi, auf den Alle mit Gewicht geladen waren. Einstweilen fanden sie jedoch einigen Trost in den heutigen Leistungen, sie lobten und erfreuten sich gegenseitig, wie Alles so gut gegangen sei, nur der Aktuar schwieg ernsthaft, so freundlich ihn auch Dorothea im Bestreben ihre Härte wieder gut zu machen, ansah, — er mufste es ja nur für Hohn und Muthwillen halten, er fürchtete sogar, sie möchte sein Wagstuck verrathen und ihn dem Spötteln der Andern aussetzen. Sein Bruder sagte ihm freundlich: Dein Wirbel war aber recht gut heute, Bruder! doch er schüttelte nur mit dem Kopfe, und blieb ernsthaft.

Glänzender war aber nie ein Lundi gewesen, als der nun am zweiten Pfingsttage im Hause des Postmeisters statt fand. Alles war gethan; von der einen Seite der Stadt Sand in die Augen zu streuen, von der andern, der Fremden zu imponiren. Die stille Musik war eingeladen worden, die Postmeisterin Mutter in einer deklamatorischen Leistung zu unterstützen, und mit weichen Tönen das Unglück einzuleiten, was ihr Mund dann aussprechen sollte; zu einer Probe war aber keine Zeit gewesen und die Harmoniker fürchteten das Schlimmste. Vorher aber, nachdem Manches gesprochen, und viel verbeugt und geknixt worden war, erhub sich der Gesang, eine grofse italienische Arie nach der andern, mit immer gleichem Erfolg von der Fremden vorgetragen. Alles verstummte neben ihr, so freundlich sie auch Andere zum Singen aufmunterte, — wer hätte es bei dem Bewufstsein des Uebergewichts thun mögen, das auf den Gesichtern der Wirthe lag; die höflichen Bitten der kleinen sanften Frau halfen nichts, Alle wurden nur noch schüchterner und blöder, bis ihr Mann hinzutrat, mit grofsem Lärm ausrufend: Ei Sie werden sich doch nicht zieren, wer wollte solche Umstände machen, ich lasse Sie nicht los, bis Sie gesungen haben! Mit diesen und ähnlichen Zureden wurde denn eins der armen Kinder zum Pianoforte hingedrängt, um da mit unsicherer und halber Stimme etwas zu singen, was Alle schon oftmals gehört hatten, und um als ein Opfer dem neuangekommenen Musik-Moloch in die Arme geworfen zu werden. Dieser, die gute kleine Frau nämlich, lobte Leistung und Musik aufs freundlichste, auch wollte sie nachher nichts mehr singen, aber es war noch eine so lange Zeit bis zum Abendessen mit Musik auszufüllen! Nach jeder neuen Leistung trat der junge Postmeister noch triumphirender einher wie zuvor, sich vergnügt die Hände reibend; es war ihm die süfseste Befriedigung einen so trefflichen Musikabend arrangirt zu haben, und Jedermann zu so einstimmigem Beifall zwingen zu können. Er brauchte diese Beistimmung der Andern nothwendig zu seinem eignen Genufs, er hörte eifrigst auf der Andern Urtheil, um sich eins zu bilden. Es war ihm in der Hauptstadt immer fatal gewesen, wenn er sich im Theater mit schweigsamen Leuten in einer Loge befunden hatte, er war dann genothigt gewesen, sein Vergnügen oder seine Langweile bis zur Zeitung am nächsten Morgen aufzuschieben. Wenn er zu einem öffentlichen Belustigungsorte ging, quälte es ihn, dafs nicht alle Leute desselben Weges und nach demselben Orte gingen; diese Verschiedenheit in den Richtungen störte ihn in seinem Genusse. Auch war es ihm dort begegnet, dafs er bei einem Konzerte Abends an der Kasse gefragt hatte: ob noch Billette vorräthig seien, fest entschlossen, nur dann eins zu nehmen, wenn sie alle schon vergriffen; dafs er aber auf die vorschnelle Antwort des Kassierers: es seien noch viele vorräthig, jenem kalt erwiedert hatte: dann könne er keins gebrauchen, und ruhig wieder davon gegangen war. In gleichen Gesinnungen trat er jetzt bald zu diesem, bald zu jenem, mit zufriedenem Blick seinen Beifall und sein Lob herausfodernd und ausrufend: Nicht wahr, es geht vortrefflich heute Abend! Was sagen Sie zu der Stimme meiner Frau, — ein schöner Sopran: Und die Fertigkeit! Wie gefallt Ihnen ihre Schule? Und die Gäste bekannten, wonach man sie nur inquirirte, selbst die in einem Winkel zurückgedrängten Stillen priesen, wie sie mufsten. Als ihnen aber der Post-

meister den Rücken gedreht hatte, sagte der Gerichtssekretair sanft kopfschüttelnd zu seinem Bruder und den andern Freunden: Es ist ja doch nichts fürs Herz! Ach Gott, wenn ich sonst meine selige Braut singen hörte, etwa ihr Lieblingslied:

Es stand ein Sternlein am Himmel
Ein Sternlein guter Art,
Das thät so lieblich scheinen,
So lieblich und so zart.

so wurde mir dabei ganz anders zu Muth! die Freude war gar nicht so unbändig, und die Traurigkeit gar nicht so bodenlos, wie heut zu Tage, und vom Verwundern und Ueberraschen war gar keine Rede! Es war Alles so natürlich!

Bruder, sagte der Aktuar, das macht, weil sie sang! Wenn ich mir so denke, dafs solch ein frisches Mädchen wie — er schwieg plötzlich. Ja, frisch und fröhlich war sie, die Selige, schlofs der Andere mit leiser Stimme.

Endlich kam das Deklamatorium. Die Harmoniker stimmten, die Postmeisterin Mutter, in fantastischem Anzuge, einen rothen Turban auf dem Haupte, einen grofsen Shawl über die Schultern, erhob sich Musengleich, Alles ordnete sich und schwieg erwartungsvoll. Unglücklicherweise aber hatte der arrangirende Sohn nicht Rücksicht darauf genommen, dafs in dem Musikstücke einige Stimmen unbesetzt blieben, er hatte deren so viel ausgetheilt, als Musiker anwesend waren, und sich um die übriggebliebenen nicht bekümmert. Die Musik fing an, und zog sich trotz der mangelnden Instrumente eine Zeitlang noch glücklich genug fort. Jetzt aber hätte das Solo eines dieser fehlenden eintreten sollen, und es entstand plötzlich eine Pause, die Postmeisterin, überrascht durch ein so baldiges Aufhören der Einleitung, räusperte sich schon um anzufangen, als ihr die andern einfallenden Instrumente das Wort noch zur rechten Zeit abschnitten. Wieder sollten die fehlenden Instrumente erklingen, — neue längere Pause, — nun glaubte sie es gewifs an der Zeit, und fing ihren Spruch gewichtig an, aber die alten taktfesten Spieler liefsen sich nicht irre machen, und unterbrachen dreist ihre Rede. Neue Pause — jetzt mufste der rechte Augenblick doch endlich gekommen sein: mit gesteigertem Affekt ertönten ihre Worte, da fiel die unglückliche halbstarrige Musik von Neuem ein, und nun hielt sich der Unwille der Rednerin nicht länger, Rolle und Shawl schleuderte sie von sich, und in die allgemeine Bewegung der Gesellschaft, in das Rascheln und Flustern der Einzelnen, in die leisen Ausrufungen und Verwunschungen der Harmoniker warf sie spitze höhnische Worte, wie Feuerbrände, sprach laut von Ungeschicklichkeit und Abgunst, Unbeholfenheit und Kabale. Alle geriethen mehr und mehr in Bewegung, die Stimmen wurden lauter, die Reden anzüglicher, bis der Gerichtssekretair mit ungewöhnlicher Festigkeit auftrat, und erklärte: die Anmaafsungen dieses Hauses hätten ihren höchsten Gipfel erreicht, es sei unmöglich, länger hier zu verweilen! Jetzt kannte der Zorn der Postmeisterin keine Gränzen mehr, sie rief: es sei ihr eben recht, von solchem Ungeschmack befreit zu werden; Leute die sich mit Bärenmusik abgäben, möchten sich immerhin an ihren Querpfeifen und an ihren Trommeln ergötzen, von höherer Bildung und Kunst hätten sie aber keinen Begriff! — Bärenmusik, Querpfeifen, Trommeln, fuhr der Aktuar auf, hochroth im Gesicht, ja Frau Postmeisterin, lieber mit Bären als mit — Sein Bruder aber sah ihn bittend an: sprich nicht, schilt nicht, ermahnte er ihn, komm nach Hause. Er wollte aber nur heftiger auffodern, da sah er plötzlich Dorotheens Augen blitzen, sie stand in seiner Nähe, und freute sich über seinen Muth und seinen Zorn, sie hätte sich gern selbst der Postmeisterin gegenüber gestellt und die Fehde ausgefochten. Ihm kam es aber wieder vor, als lache sie über ihn und als spotte sie seiner, und er schwieg halb verlegen, halb verstockt, Unterdessen waren Alle aufgestanden, die gröfsere Hälfte der Gesellschaft suchte nach Tüchern und Hüten, die Mütter riefen nach ihren verstummten Töchtern, die Musiker packten ihre Instrumente ein, und die Partei der

Harmoniker verließ verstimmt die Gesellschaft.

(Schluß folgt.)

II. Recensionen.

1. Le Souvenir, Variations pour le Pianoforte composée et — par Joseph Czerny. Oeuvr. 50. Vienne chez Cappi et Czerny. Pr. 45 Kr. C. M.

2. Variations pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons Alto et Vclle obligato (Flute, 2 Clarin., 2 Cors et Contre-Basse ad lib. composée et — par Joseph Czerny. Oeuvr. 57. Vienne chez Cappi et Czerny. Pr. 2 Fl. 30 Kr. C. M.

Wir können eben nicht viel zum Ruhme dieser Kompositionen sagen. Aus beiden lernt man Herrn Joseph Czerny als brillanten Klavierspieler kennen und schätzen, in tondichterischer Hinsicht ist weiter Nichts zu erwähnen. — Variationen sind eine sehr schwierige Aufgabe für den Komponisten, eine Aufgabe die selbst die größten Meister vielfach ungelöst ließen, obwohl sie deren Lösung versuchten, wie das die vielen Themas mit Variationen von Mozart, Haydn, Beethoven beweisen. Die frühere Art, einen Gedanken zu variiren, bestand meistentheils nur in der Erfindung kontrapunktischer Wendungen, (Bach und Händel) ein Weg, den Ref. in neuester Zeit noch einmal betreten sah in einer zu Wien herausgekommenen Suite von Variationen, die, wenn wir nicht irren, ein Erzherzog von Oestreich seinem Lehrer Beethoven (oder dieser dem erlauchten Schüler?) dedizirt hat. Aber wie gesagt, früher schon hatte Mozart, Haydn und Beethoven diese Bahn verlassen. Jeder von ihnen hat der Nachwelt ein Meisterstück in dem Fache der Variations-Komposition hinterlassen: Mozart das G-dur Thema ♩ für das Fortepiano à 4 mains, Haydn das östreichische Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser in einem seiner Quartetten, Beethoven die bekannten As-dur Variationen in seiner Klaviersonate, deren ersten Satz sie bilden. Ihre Nachfolger erfaßten die Sache allein von der technischen Seite, an Fruchtbarkeit mit einander wetteifernd, obwohl niemand den Wiener Abbé Gelinek zu erreichen im Stande war. Nur wenige versuchten es, wie wir's in den drei genannten Vorbildern geleistet finden, jeder Variation und der in ihr durchgeführten Figur einen bestimmten Karakter zuzutheilen — am meisten wohl gelang dies C. M. v. Weber und unserm verdienten Landsmann Berger, namentlich schließen sich die Variationen beider über: „Schöne Minka" schon an Sonaten-Kompositionen an. — Um auf Herrn Czerny zurückzukommen, so scheint er uns ein moderner Gelinek sein zu wollen, und dabei wird nicht nur er, sondern auch Verleger und Publikum ihre Rechnung finden. No. 1 der angezeigten Stücke behandelt ein Thema aus Aubers Maçon, und ist für nur mittelmäßige technische Fertigkeit berechnet. Eine weit größere Ausbildung der Hände verlangen die Variationen Nr. 2 über ein Favoritthema aus Rossinis Semiramis, mit Quartett- oder Orchester Begleitung. Interessante Figuren hat Ref. in beiden Werken nicht entdecken können, sie sind aber sammt und sonders dankbar für den Spieler, und dies dürfte ihnen einiges Interesse verleihen. — Der Notendruck ist klassisch. — 4.

Koblenzer Liedertafel. Zweites Heft, enthält sechs Gesänge für (vier) Männerstimmen von M. Zwing. 16tes Werk. Mainz bei Schott, Pr. 2 Fl.

Es gehört nicht nur Talent überhaupt, sondern ein ganz eignes, besonders zur Komposition vierstimmiger Männergesänge. Die Lieder des Herrn M. Zwing, dessen Bekanntschaft wir hier zum erstenmale machen, verrathen das letztere nicht, obwohl man ihnen das erstere deßhalb noch nicht absprechen darf. Am gelungensten als Komposition betrachtet erscheint uns Schlegels: „Kleine Frauen, kleine Lieder?" Doch glaubt Ref., daß die Textesworte zum Zweck einer Liedertafel wol

noch einer andern Auffassung fähig gewesen wären. Der Kanon à 4 voci über die Worte: „In bello Mars lex est, in pace Ars lex," zeugt von Gewandtheit in Behandlung der vier Stimmen, aber die Erfindung des Themas ist eben so uninteressant, als der Witz des Textes abgeschmackt. — Im Allgemeinen nähern sich die hier erschienenen Gesänge den v. Call'schen dieser Gattung, ohne die Leichtigkeit derselben — namentlich im Melodieenflufs — zu besitzen. 4.

Geistliche Musik. I. Agnus Dei, II. Ave Maria, für Sopran, Alt, Tenor und Bafs, mit Pianoforte Begleitung in Musik gesetzt von B. Klein. Istes Heft. Pr. 14 Gr. Verlag und Eigenthum von Trautwein in Berlin.

Beide genannte Musikstücke zeichnen sich sowohl durch einen sehr fliefsenden und angenehmen Gesang, als auch durch eine geschickte Bearbeitung und Durchführung der Gedanken so vortheilhaft aus, wie dies selten bei kleinen Gesangstücken der Fall ist; hauptsächlich aber dadurch, dafs sie leicht zu exekutiren sind, wenn sie auch von einem kleinen Chore, ja selbst nur von 4 Personen gesungen werden, weshalb sie allen Gesang-Vereinen sehr zu empfehlen sind.

Ersteres der erwähnten Stücke, das Agnus dei, aus H-moll, Tempo Andante molto, fängt mit einem einfachen harmonisch begleiteten Gedanken an, der sich einige Zeit hindurch über die Worte Agnus dei, qui tollis peccata u. s. w. ausspricht. Das Ganze zerfällt aber bei näherer Betrachtung in zwei Theile, von denen der erste wiederum aus 2 Sätzen besteht. Der erste Gedanke über agnus dei bildet das Thema des Stücks; diesem folgt ein zweiter Gedanke über die Worte miserere nobis; beide werden auf eine edle und mannigfaltige Weise einige dreifsig Takte abwechselnd durchgeführt, und schliefsen dann in der Dominante der Tonart. Hierauf tritt das Hauptthema (Tempo più moto), allein vom Discant wieder aufgenommen und von den andern Stimmen nachher imitirt, mit den Worten: dona nobis pacem, wieder ein und endigt, nachdem es einige 40 Takte hindurch lobenswerth fugirt ist, und von den Worten agnus dei einfach und zweckmäfsig einige Takte lang unterbrochen, mit den zuletzt erwähnten Worten und einem würdigen Schlusse.

Was Rezensent jedoch an dem gedachten Stücke, unbeschadet des vorerwähnten gerechten Lobes, noch zu bemerken gefunden, ist eine gewisse Monotonie in der Modulation des Stücks, in musikalischer Hinsicht betrachtet, welche besonders pag. 4. in der 2ten Gesangreihe bei den Worten miserere sehr fühlbar ist. Hier konnte die dargebotene Gelegenheit benutzt werden, den Ausdruck des Textes durch eine Ausweichung in der Harmonie zu verstärken, wodurch das Ganze an Interesse gewinnen würde. Rezensent richtet diese Bemerkung insbesondere an den geschätzten Herrn Verfasser, der am besten beurtheilen wird, ob diese Veränderung nicht wesentlich zur Vervollkommnung des erwähnten Stücks beitragen würde.

Das zweite Stück, das Ave Maria aus E-dur, Tempo Andante ma non troppo in 3 Abschnitte zerfallend, hat mit dem Vorigen in Hinsicht der Form dasjenige gemein, dafs der erste Satz gleich Anfangs so gedacht ist, dafs er auch gegen das Ende des Stücks und mit den nachfolgenden Textesworten als Fughette behandelt, zweckmäfsig wieder eintritt. Was aber besonders dieses Stück von dem ersten vortheilhaft unterscheidet, ist der in A-dur eintretende Mittelsatz, der sehr schöne, natürliche Imitationen und interessante Modulationen enthält.

Der erste Satz fängt mit einem 2 stimmigen Gesange der Sopran-Stimmen über die Worte: ave Maria an; darauf imitirt nach 2 Takten der Tenor, und nach dem 3ten der Bafs den nämlichen Gesang. Diesem ersten Gedanken werden auch später die Worte: gratia plena untergelegt, mit Ausnahme der Worte Dominus tecum, welche mehr deklamatorisch gesungen werden; die ersten Worte

wiederholen sich nun und schliefsen diesen Satz in der nämlichen Tonart. Nun tritt der zweite Satz (Tempo più moto) mit den Worten benedicta tu sehr wirksam in A-dur ein, und schliefst nach einer lobenswerthen einige 20 Takte langen Durchführung in H-dur. Hierauf folgt ein dritter Satz, den ersten Gedanken als Fugenthema aufnehmend, welcher nach regelrechter und interessanter Bearbeitung mit einem affektvoll gesteigerten Amen den Schlufs bildet.

Sechs Wanderlieder von W. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte, von Heinrich Marschner. Opus 36. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 20 Sgr.

Diese Lieder zeugen von dem gewifs sehr erfreulichen Talent und der Bildung ihres Komponisten. Gefällige Bewegung der Melodie, angemessene Harmoniefülle, karakteristischer, öfters eigenthümlicher Ausdruck zeigen sich fast in jedem einzelnen Liede und machen das Heft empfehlenswerth. Allein — in jedem einzelnen Liede scheint sich hervorzuthun, dafs die Wärme des ersten Impulses im Komponisten nicht ausgehalten, sondern einer technischen Bildung und Routine die Vollendung überlassen hat; der Eintritt dieser Stellvertretung ist so deutlich erkennbar, dafs Ref. statt näherer Auseinandersetzung sich begnügen darf diesen unerwünschten Verwandlungspunkt in ein paar Liedern nachzuweisen. Er findet sich in No. 2 (Seite 5) in der letzten Zeile nach dem Halt in No. 4 (Seite 12) in der zweiten Zeile nach dem Halt. Nimmt man nun bei dieser Erscheinung die Wahl der Lieder und des Titels „Wanderlieder" in Erwägung, so liegt die Erklärung jenes Mangels an Ausdauer nicht fern: Herr Marschner ist, wie es scheint, durch die Theilnahme des Publikums an Uhlands und Kreuzers Wanderliedern zu einer Nachfolge verlockt worden und giebt uns nun die Früchte eines äusserlich angeregten Vorsatzes, statt eines innern Antriebes. Dabei hat er denn geleistet, was ein talentvoller und geschickter Tonsetzer jederzeit vermag; er hat sogar bewiesen, dafs er in beiden Eigenschaften dem Vorgänger überlegen ist. Aber er hat auch demungeachtet nicht soviel Wärme und so reinen Erguss empfinden lassen, als mit geringern Kräften jener.

Gewifs ist nichts verderblicher für Künstler, als das Unternehmen von Arbeiten ohne wahre Begeisterung; es ist der nächste Weg zur Manier und Handwerksmäfsigkeit.

M.

Polonaise brillante pour le Pianoforte par H. Herz. Op. 25. Bonn, bei Simrock. Preis 3 Francs.

Polonaise? Ja. Brillant? Ja. Für das Pianoforte sehr applikabel; komponirt aus modernen Sänftlichkeiten und Fingerkapriolen. Vom Herz? Nein, herzlos, von einem pariser Frack komponirt. Op. 25? Warum nicht 2500? Kann Herr Herz nicht zehn solche Modeartikel bei jeder Indigestion machen? Bei Simrock? Das ist die verdiente Handlung, die uns unter so vielem andern Trefflichen die Partituren der Beethovenschen Symphonien gegeben. Möchten wir bald Anlafs haben, sie für gute Ausgaben gebührend zu loben.

M.

Ouverture de l'Opera le siège de Corinthe pour le Pianoforte par Rossini. Berlin bei Schlesinger. Preis 16 Pfennige.

Unter den miserabelsten Ouvertüren Rossini's die miserabelste und keines weitern Wortes werth.

Sie ist nur angezeigt, damit wir die Verlagshandlung erinnern, dafs es einer so achtbaren und verdienten Handlung und einem so wohlbegründeten, nicht jedes Verdienstes bedürftigen Hause wohl anstände, sich mit so elendem Zeuge, das kaum des pariser Publikums werth ist, gar nicht zu befassen und in den Verlagskatalogen die Namen Beethoven, Spontini, Weber, Mendelssohn und Löwe von solcher Nachbarschaft frei zu erhalten.

M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 28. März 1827.

Statt dafs wir heute Mad. Katalani, die heiser geworden, im Opernhause bei doppelt grofsen Opernpreisen hören sollten, hörten wir Mad. Seidler, im Konzert-Saale des königlichen Schauspielhauses, in dem von ihr veranstalteten Konzerte. Dasselbe begann mit einer Ouverture von Spontini, zu Milton, die im Publikum grofsen Beifall fand. Hierauf sang Madame Seidler so schön, wie man es von ihr zu erwarten berechtigt ist, eine Kavatine von Meyerbeer aus dessen Crociato, ein Musikstück, das uns zu keiner nähern Betrachtung auffodert. Dann spielte der junge Wörlitzer Hummels Klavierkonzert in F-moll. Dieses Konzert erfodert mehr, als in solcher Jugend geleistet werden kann. Wenn auch die mechanischen Schwierigkeiten welche das Konzert hat, überwunden werden, so vermifst man doch Eindringen in den Geist des Kunstwerkes, und dieser ist der Zweck, das Fingern aber das Mittel. Nach diesem Konzert wurde das erste Finale aus Webers Oberon ausgeführt. Wir wollen die schlechte Ausführung dieses Musikstückes hier nicht weiter berühren, sondern nur bedauern, dafs das letzte Werk eines deutschen grofsen Tondichters, und noch dazu hier in Berlin, noch ehe es zur Aufführung auf die Bühne kommt, so sehr gemifshandelt wird. Wie man hört, will es die königstädter Bühne zur Aufführung bringen, doch soll es ihr streitig gemacht werden. Der zweite Theil des Konzerts begann mit Rossinis Ouverture zum Siege de Corinthe, und es war — eine Rossinische Ouverture. Nach diesem folgte ein Duett von Morlachi, gesungen von den Damen Milder und Seidler, ein gutes zahmes Musikstück, welches jedermann ruhig läfst. Hierauf spielten die Konzertmeister Herren Seidel und Hennig ein Doppelkonzert für zwei Violinen. Das Musikstück an sich ist ohne Werth, und die Herren Konzertmeister spielten jeder für sich trefflich, zusammen aber wollte manches nicht glücken. Den Beschlufs machte eine Barcarola von Dorn, gesungen von Mad. Seidler. Solche Gesänge werden die Gondoliere in Venedig freilich nicht singen, aber die sie singen, werden hoffentlich eigenthümlicher sein.

* * *

IV. Allerlei.

Kuriosa für Freunde der Oper.

In unsern Tagen hört man sich manche Stimme gegen das Prunkwesen, zu dem die Oper ausgeartet scheint, erheben. Es ist nicht mehr Spontini allein, dem man die Schuld — wenn es eine ist — beimessen darf; Webers Oberon und Spohrs Berggeist machen gleiche Ansprüche mit Alcidor und Narmahal auf Pracht und zauberhafte Auskleidung.

Welcher Meinung und Stimmung das musikalische Publikum auch über diesen Gegenstand sei: es wird wenigstens gestehen müssen, dafs unsere Vorfahren uns hierin noch übertroffen haben. Nur zwei Beispiele als Beweis.

Die Oper Berenice von Freschi 1680 komponirt, hatte Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Reitern in eiserner Rustung, 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tamboure, 6 Fähnriche, 6 Posaunenbläser, 6 grofse Flöten, 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielten, 6 andre, die Oktavflöten bliesen, 6 Pagen, 3 Sergeanten und 6 Cymbelisten. Zwölf Jäger, 12 Reitknechte, 6 Wagenfuhrer für den Triumphaufzug, 6 andre für die Procession, 2 Türken, von denen einer 2 Elephanten, der andre 2 Löwen führte, fullten die Bühne, während Berenicens Triumphwagen von 4 Pferden gezogen wurde, 6 andre Wagen folgten mit Gefangenen und Beute, von 12 Pferden gezogen, 6 Kutschen vollendeten den Prachtaufzug. —

Darius von Francesco Beverini zeigte in drei Akten 14 Veränderungen der Scene. Man sah das Schlachtfeld des Darius mit den Elephanten, welche auf ihren Rucken Thurme voll bewaffneter Soldaten trugen, ein grofses Thal zwischen zwei Bergen, die Festungswerke von Babylon, das Krieg-geschütz des persischen Lagers, den prächtigen Vorhof eines grofsen Pallastes, das Lager der Armee mit Kriegsmaschinen, den königlichen Saal im Pallast zu Babylon, das Zelt des Königs, das Grabmal des Ninus, die Reiterei und das Fufsvolk in Schlachtordnung gestellt, ein dunkles Gefängnifs, Ruinen eines alten Schlofses und den ganzen Pallast zu Babylon.

So erzählen Busby *) und Arteaga **) vom siebzehnten Jahrhundert. A—Z.

*) Geschichte der Musik, von Michaelis übersetzt. 1822.

**) Geschichte der italienischen Oper, von Forkel übersetzt. 1789.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 11. April. — Nro. 15. — 1827.

Beethoven ist gestorben.

Trauert dem Scheidenden nicht,
Haltet im Geiste ihn nah.

**Este.

Nachruf an Beethoven.

Wär's mir verlieh'n, gleich Dir, Du hoher Meister,
Mit allgewalt'gen Klängen
Des Menschen Herz zu fassen, zu ergründen,
Dann rief' ich es in feiernden Gesängen
Dir nach in's Land der Geister,
Und jede eit'le Klage liefs ich schwinden;
Ich wollt' es freudig künden,
Dafs Deines Kerkers Riegel
Geöffnet, dafs gelöset sind die Bande,
Die Dich gefesselt an dem trüben Strande;
Dafs nun der Aar entfaltet seine Flügel,
In ungekannter Wonne
Emporschaut in das Licht der ew'gen Sonne.

Denn Eigennutz nur ist es, wenn wir trauern,
Wir haben nur verloren,
Nicht der Vollendete, der nun geschieden.
Er ist zu neuem Leben neu geboren,
Er sieht in Wonneschauern
Erfüllet, was ihm Ahnung war hinieden.
Und ist er denn geschieden?

Hat er uns ganz verlassen?
Nein, heute und in fernen künft'gen Zeiten
Wird noch sein Geist an uns vorüberschreiten,
Wird mächtig uns im Innersten erfassen:
Dem Meister ist gegeben
In seinem Werk' auch hier ein ewig Leben.

Auch ist uns dies kein Grund zu einer Klage,
Dafs Du zu früh vollendet,
Dafs nach dem Ziel vergebens war dein Streben:
Mit Deinem letzten Werk hast Du geendet;
Wozu noch Ruhetage
In diesem wirren, ruhelosen Leben?
Ruh ist Dir dort gegeben.
Am Ziel der Wanderungen
Hat einst ein Göttersohn mit seinen Händen
Ein Denkmal sich gesetzt an der Welt Enden,
Ein Zeichen, dafs soweit er vorgedrungen;
So steht dein Werk, dem starken
Weltträger gleich an des Jahrhunderts Marken.

In diesem letzten herrlich[illegible] Gedichte
Hast Du von Deinem Leben
Ein schönes Bild vor unserm Blick entfaltet;
Ein wundervolles Bild hast Du gegeben
Der grofsen Weltgeschichte,
Geschichte, Menschenleben gleich gestaltet,
Ein Geist in beiden waltet:
Der ersten Zeiten Ahnung,
Genufs und Lust bei Spiel und muntern Scherzen,
Sehnsucht und süfse Wehmuth in dem Herzen,
Unruh'ges Drängen, Fragen, milde Mahnung —
Bis dann, allmächtig zündend,
Das Wort sich niedersenkt, Erfüllung kündend.

Und als Dein Lied zu Ende nun gesungen,
Als droben in den Sternen
Der letzte Ton ganz leise ausgehallet,
Da hat Dein Geist zu jenen seel'gen Fernen
Sich freudig aufgeschwungen;
Der ird'sche Schleier ist hinabgewallet.
Und um Dich her erschallet
Der lichterfüllte Reigen,
Den die Gestirne führen, den in Nächten,
Als Du noch mühsam rangest nach dem Rechten,
Dein Ohr von fern vernahm im heil'gen Schweigen;

Und selbst in lichter Weise
Tönest Du mit in der Gestirne Kreise.

Mein schwaches Lied, Du magst von hinnen gehen
Zu denen, die den grofsen Meister lieben
Und die sich nun betrüben,
Dafs sie fortan ihn nicht mehr um sich sehen;
Und suche sie zu scheiden,
Wenn Du's vermagst, von ihrem bittren Leiden.

Anselmus.

BEETHOVEN.

Natur, Du warst ihm Gottheit! Ahnungsvoll
Stieg er in Deiner Schachten tiefste Tiefen,
Wo seine kühne Brust entgegenquoll
Den tausend Bruderstimmen, die ihn riefen,
Wo seine Harfe mächtig überschwoll
Von allen Zaubern, die verborgen schliefen,
Bis von der Schöpfung Jubelchor durchdrungen
Sie in den grofsen Hymnus eingeklungen.

Nun drang sein Blick urkräftig durch das All'
Dafs er den Gott dem Irdischen vermähle;
Des Geistes Walten fand er überall,
Fand in der ganzen Schöpfung Klang und Seele;
So ward sein Werk des Geistes Wiederhall,
Und in dem Ton der süfsen Philomele
Wie in der Wetterwolke schwarzen Schlünden
Läfst er die Gottheit ahnend sich verkünden.

Nicht suchet nach des Werkes Meister mehr!
Der Harfe mächt'ge Saiten sind zersprungen;
Doch zeugt in heller Glorie ein Heer
Von Klängen, wie sein kühner Geist gerungen.
Und siegend schwebt er selber drüber her,
Ein Freudenhymnus, der den Stoff bezwungen;
So hat er sich, unsterblicher zu leben,
Den Armen der Natur zurück gegeben.

H. Stieglitz.

II. Recensionen.

Musique militaire.

Sinfonie pour deux Clarinettes en mi bémol, petite Flûte, 4 Cors, 2 Bassons, 2 Trombonnes, Serpent, 2 Trompettes Caisse roulante et grande Caisse. Composée par Joseph Küffner. Oe. 163. Pr. 5 Fl. 30 Xr. Mayence chez B. Schott Fils.

Herr Küffner gehört unter die Vielschreiber; das vorliegende Werk ist das 163: eigentlich ist es aber nichts Anderes, als die für das ganze Orchester als Op. 144 verschrieene Symphonie, und mithin ein blofs arrangirtes Werk. Auf diese Weise wird es nicht schwer, in Kurzem eine recht hohe Opuszahl zu gewinnen; ob aber ein Komponist also verfahren solle und dürfe, das ist eine andere Frage; und Rezensent gesteht offen, dafs er ein solches Verfahren durchaus nicht billigen kann; denn wenn ein Vater seinen einzigen Sohn auch zehnmal umkleidet, so behält er doch immer nur einen einzigen Sohn, und für etwas anderes als eine blofse Umkleidung kann man das Arrangiren wol auch nicht betrachten.

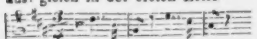
Im Uebrigen läfst sich Herrn Küffner Talent gar nicht absprechen, und Rezensent rechnet sogar das, was Herr Küffner für die Militairmusik geliefert, zu dem Besten was wir in dieser Musikgattung überhaupt besitzen. In der Regel aber macht sich Herr Küffner seine Arbeiten etwas zu leicht; Festhaltung eines Thema's und besonders kunstgemäfse Behandlung und Ausarbeitung desselben vermifst man meist; denn hier und da angebrachte Transpositionen des Anfangssatzes oder einer Parallelstelle kann man durchaus nicht für eine künstlerische Ausarbeitung annehmen — obgleich die meisten Komponisten von Herrn Küffner's Range es dafür ansehen — sondern dieses ist nur eine Art, das Thema zuweilen wieder in die Erinnerung zu rufen. Ein Thema aber kann und mufs — wenn es kunstgemäfs ausgeführt werden soll — von gar verschiedenen Seiten betrachtet und behandelt werden: — in melodiöser Hinsicht, in harmonischer, rhythmischer, kanonischer, augmentirt, diminuirt, durch Instrumente nüancirt u. s. w. u. s. w., und dieses Alles nun so angeordnet und verbunden, dafs durch die verschiedenen Anwendungen und Verknüpfungen des Thema's eine Hauptempfindung hervorgerufen werde — das nur verdient den Namen einer künstlerischen Ausarbeitung, eines wahren Kunstwerks. Aber, wie gesagt, viele Komponisten glauben schon wirkliche Komposition zu verstehen, wenn sie nur ein paar musikalische Gedanken an einander zu reihen vermögen, diese nicht geradezu gegen die Grammatik behandeln, zuweilen den oder jenen Gedanken auf andern und wieder andern Tonstufen erscheinen lassen, aus C in G, aus F-dur in D-moll, und dann und wann in entferntere Tonarten ausweichen. — Es ist wirklich Schade, dafs Herr Küffner nicht mehr Fleifs auf seine Werke verwendet, und nicht mehr nach Gediegenheit hinstrebt; denn in der Melodie besonders ist er gar nicht ohne Eigenthümlichkeit, und nicht selten höchst gefällig und angenehm. In den Andante's und Menuettis bildet er Haidn bisweilen etwas zu sehr nach. Ueber das Werk selbst wollen wir hier nicht ausführlicher sein; die Art und Weise wie es für die Militair-Musik arrangirt worden, ist durchgehends zu loben, und macht das Werk auch in dieser Gestalt einen guten Effekt. Oboisten-Chören ist es daher mit Recht zu empfehlen. Die Ausgabe ist brillant; Stich und Papier gut.

Fantaisie, Variations et Rondeau sur le Thema favori de L. van Beethoven (Ich war bei Chloen ganz allein) composés pour Pianoforte seul ou à Volonté avec accompagnement de Violon, Alto, Flûte, deux Hautbois, (ou Violons) deux Cors, Basson, (ou Violoncelle) et Contrebasse — par Chretien Rummel. Oeuvre 50. Pr. pour Piano seul 2 Fr. pour le Piano avec les parties d'Orchestre 4 Fr. Mayence, chez B. Schott Fils.

Es ist in neuerer Zeit nicht ungewöhnlich,

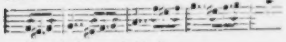
dafs Komponisten ein beliebt-bekanntes Thema zum Variiren auswählen und diesem Thema und Variationen eine sogenannte Fantasie vorausschicken. In einer solchen Fantasie macht es oft der Komponist ungefähr wie ein — Fantasmagorist, d. h., anfangs zeigt er nur ein kleines Pünktchen; indem er dieses allmählich näher und näher rückt, gewinnt es immer mehr an eigenthümlicher Gestalt und das Urbild tritt immer deutlicher hervor; dann rückt er es wieder rasch in den tiefsten Hintergrund, und endlich steht es mit einmal in seiner vollen Gestalt vor uns! — Dieses Spiel macht auf die Hörenden ganz denselben Eindruck wie das Räthselspiel; der Zuhörer vernimmt einen Klang, eine Tonfigur, welche ihm bekannt scheint; Fantasie und Erinnerung werden rege: er lauscht, er forscht, er ahnet, bis die Ahnung endlich zur deutlichen Empfindung wird, zur Erkenntnifs — welches jederzeit eine der wohlthuendsten Empfindungen, für die menschliche Seele überhaupt ist. — Wir halten daher das eben beschriebene Spiel, welches wir, wie wir gesagt, in den meisten Einleitungen zu einem bekannten Thema und Variationen zu finden glauben, nicht nur für vollkommen erlaubt, sondern auch für äufserst angenehm und erfreulich. —

Die Einleitung zum gegenwärtigen Werke ist ganz in der angegebenen Weise gearbeitet, und zwar recht geschickt; von denjenigen Stellen, welche als Andeutungen des Thema's zu betrachten, heben wir nur folgende heraus: gleich in der ersten Zeile



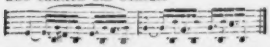
u. s. w.

dann wieder in der dritten und vierten Zeile



s. w.

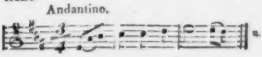
und endlich am Schlufs



u. s. w.

Was das bekannte Thema von Beethoven betrifft

Andantino.



u. s. w.

so ist es sehr interessant, und zum Variiren ganz vorzüglich geeignet. Der Verfasser hat dies auch mit vielem Geschick gethan und das Thema sowohl melodisch als auch harmonisch und rhythmisch interessant verändert. Es finden sich darin mehrere neue Figuren, mitunter pikante Harmonieen und der rythmische Wechsel der Figuren in den verschiedenen Variationen ist unterhaltend und wohlthuend.

Die Variationen sind lebhaft und brillant; beide Hände sind dabei beschäftigt, doch sind sie im Ganzen dankbar und dem Instrumente gemäfs, sie scheinen schwerer als sie wirklich sind. Nach der fünften Variation weicht der Verfasser in A-moll aus, und fängt damit gewissermaafsen die sechste Variation an, indem er jedoch plötzlich in die Rondeauform übergeht. (Allegretto tempo di Marcia.) In diesem Rondeau nun entwickelt der Verfasser gleichfalls mannigfaltige Figuren und modulatorische Wendungen, die immer in recht guter Beziehung zu dem Thema stehen; gegen das Ende tritt das Thema noch einmal hervor, verschwindet abermals und glänzende Figuren führen endlich zum Schlufs.

Das ganze Werkchen ist voller Leben; eine erfreuliche Gabe für die Freunde des Pianoforte. Durch die (a volonté) beigefügte Begleitung einer Violine, Viola, Flöte, zweier Oboen (oder Violinen) 2 Hörner, Fagotte (oder Violoncells) und Kontrabafs gewinnt die Ausführung des Pianoforte's wesentlich. Es ist das erste Werk was Rezensent von dem Verfasser hat kennen lernen, aber er hat sich dessen sehr gefreut. Der Stich ist deutlich und korrekt, das Papier gut.

III. Korrespondenz.

Ueber die Musik in Leipzig im Winterhalbjahre 1826—27.

Dafs ich durch vielfache Berufsarbeiten abgehalten worden bin, Ihnen mitzutheilen, was wir seit vorigem Herbst in Hinsicht auf Musik erlebt haben, giebt mir jetzt den Vortheil, Ihnen eine Uebersicht des Wichtigsten darzubieten, was sich seit jener Zeit bis jetzt — und diefs ist bei uns die eigentliche Musikzeit, — in der öffentlichen Ausübung jener Kunst Bemerkenswerthes hervorgehoben hat.

Vorher mufs ich bemerken, dafs, wie fast überall, die Musik bei uns als herrschende Kunst erscheint, man möge sie nun in Hinsicht auf ihre Verbreitung, oder in Rücksicht ihrer Leistungen mit den übrigen Künsten vergleichen. In der Poesie, namentlich der dramatischen, nähren wir uns mehr von der Vergangenheit, als von der Gegenwart. Die bildenden Künste bedürfen gröfserer

äusserer Unterstützungsmittel, als ihnen der Privatmann gewähren kann; deßhalb haben sie nie in unserer Stadt bedeutende Spuren ihres Wirkens hinterlassen können. Musik und Schauspielkunst aber sind es, welche da, wo einmal Sinn für Kunst vorhanden ist, am leichtesten Unterstützung und Ausbildung finden; zumal die erste, die bei uns jetzt allgemein in den Jugendunterricht aufgenommen ist, und dem Liebhaber immer die Aussicht gewährt, seine Empfindungen thätig aussprechen zu können. Aber seitdem sich die Virtuosität auf Instrumenten so weit in das Schwierige verstiegen hat, daß die Dilettanten verzweifeln müssten, ihr folgen zu können, hat sich der Dilettantismus auf Pianofortespiel und Gesang eingeschränkt. (Von Guitarre ist wenig mehr die Rede.) Dieß hat die Zahl der Privatquartette und andre Instrumentalübungen vermindert, und überall den Nachtheil gehabt, daß die Orchester, was die Streichinstrumente insbesondere anlangt, von Dilettanten weniger Zuwachs empfangen haben — denn was die Blasinstrumente betrifft, so werden die Spieler derselben mehrentheils durch die alten Institute für Stadtmusik und Feldmusik kunstmäßig gezogen — aber es hat auch den Vortheil gehabt, daß man weniger durch geistlosen Dilettantismus belästigt worden ist, und daß man das Bessere in der Instrumentalmusik bei den eigentlichen Künstlern gesucht hat und mehr hat schätzen lernen. Destomehr giebt es nun Gesangvereine und Singekränzchen auch bei uns. Von diesen später.

Was nun die öffentliche Musik anlangt, so ist es bei uns allerdings auch die Opernmusik, welche gegenwärtig die meiste Gunst des Publikums besitzt. Sie ist einem größern Publikum verständlicher, als die Instrumentalmusik, hier verbinden sich mit dem Wohlgefallen an den Tönen zugleich die Reize des Schauens, die bei dem großen Publikum so mächtig wirken; und so können wir gar nicht leugnen, daß die einfacheren Kunstgattungen auch bei uns den zusammengesetztern nachstehen, ja auch das, daß gegen die einträgliche und kostbare Oper das einfachere rezitirte Schauspiel, besonders in der letzten Zeit, zurückgetreten ist.

Aber dabei darf man auch auf der andern Seite nicht übersehen, daß die Musik, die sich mit der dramatischen Poesie verbindet, den bestimmtesten Karakter annimmt, daß es unserer Zeit gegönnt worden ist, einige hohe Strebungen in der dramatischen Musik wahrzunehmen, und daß das rezitirte Schauspiel jetzt den Mangel bedeutender Schauspielertalente und gehaltvoller neuer Werke nur zu sehr wahrnehmen läßt, die Oper demjenigen, der kein abgesagter Feind von Musik ist, noch durch den Genuß, welchen eine interessante oder meisterhafte Komposition, von geübten Sängern und einem braven Orchester ausgeführt, hervorbringt, entschädigen kann. Ich lasse aber jetzt dahingestellt, welche Ursache vorzüglich die Herrschaft der Oper bewirkt habe, und will lieber meiner Absicht gemäß, von dem gegenwärtigen Bestande unserer Oper und den Musik-Aufführungen des eben verflossenen Winters, und zwar aus dem angeführten Grunde eher, als von den andern Gattungen der Musik sprechen.

***

Von der Oper.

Das Personale der Sänger und des Orchesters ist noch im Wesentlichen dasselbe, welches es im vorigen Winter war. Fräulein Canzi kehrt, zum allgemeinen Vergnügen des Publikums von Neuem angestellt, zurück. Ihr Gesang bewegt sich vorzüglich günstig im italienischen Gebiete; hier kann sie die erworbene Bildung, Nettigkeit und Rundung des Vortrags, welche sie vornehmlich durch ihren Aufenthalt in Italien sich angeeignet hat, am freiesten entwickeln. Ihr Spiel und Aeusseres eignet sich auch zu Partieen am meisten, wie Rosine (in Rossini's Barbier), und Susanna (im Figaro); schöne Müllerin; Sängerin (im Konzert am Hofe); Helene (im Fräulein vom See) u. s. w., welche sie mit vorzüglichem Erfolge gesungen hat. Mit Vergnügen bemerkten wir auch, daß sich ihre, besonders im kleinen Raume sehr angenehme Stimme bedeutend erholt hatte, obgleich sie bei großer Anstrengung in der Mitte einige tremdartige Töne enthält. Neben ihr steht Frau Streit (sonst Fräulein Schulz) deren Stimme in der Mitte und Tiefe sehr schwach, in der Höhe stark, aber leicht ermüdend, nicht ungebildet ist, auch ziemliche Fertigkeit hat, aber zuweilen zu unreiner Intonation disponirt ist. Befangenheit oder Anstrengung bringen in den Vortrag (besonders bei schwierigern und schnellern Passagen) häufig ein Wanken, so daß die Sängerin mit dem Orchester nicht gleichen Schritt halten kann. Zu den üblen Angewöhnungen möchte das Intoniren hoher Töne durch Aufziehen der niedern, das Fahrenlassen der Worte bei starken Schlußstellen der Arien, eine wogende Bewegung des Oberkörpers bei bewegten Stellen des Gesanges gehören. Ihr Gesang eignet sich mehr für deutsche Gesangpartieen, welche nicht zu große Anstrengung der Stimme auf die Dauer verlangen. Die Partieen der Alma in Spohr's Bergeist, der Fee Janthe in der bezauberten Rose, selbst Agathe im Freischutz und die der Gräfin Armand im Wasserträger gehören zu ihren

vorzüglichsten Leistungen. Die beschränkte und ganz in das Manirirte des italienischen Gesanges eingehende Stimme der Fräulein Erhart eignet sich nur für italienische Altpartieen, die weder zu viel Stärke noch Tiefe fodern. Frau Devrient bewährt ihre Gewandtheit und Geschicklichkeit auch in der Oper; mittlern Partieen, die ein heiteres, neckendes, schalkhaftes Spiel erfodern, ist auch ihr Vortrag immer gewachsen; Nuancirungen der Tonstucke und der Tonverbindung widerstrebt ihre Stimme. So scheinen die vorzüglichsten Leistungen unserer Damen unsere Oper vorzüglich auf das hinzuweisen, was die Italiener mezzo carattere nennen.

Von dem männlichen Personale habe ich im vorigen Jahrgange schon ausführlich gesprochen; in den ersten Basspartien wechseln noch Herr Köchert und Herr Genast. Wenn ersterer seine Passagen mehr ausarbeitete (siehe den Dey in der Italienerin, Ikanor in der Rose) und eine gewisse Affektirtheit im Vortrage beschwichtigte, so würde er dem Herrn Genast als Sänger unbedingt vorzuziehen sein, der ihm an Klang und Stimme sehr nachsteht. Ein brauchbarer Bariton ist ferner Herr Gay; und Herr Fischer in komischen Partieen. Als Tenorist ist jetzt Hr. Vetter eine Zierde unserer Oper. Seine Stimme hat einen schönen frischen Schmelz, bedeutenden Umfang und Stärke. Seine Brusthöhe ist sehr schön. Das Falset sollte er nur im Vortrage des piano gebrauchen. Die Verbindung der Töne, besonders der mittlern mit den höhern, ist nicht immer gleich gut. In seinem Vortrage ist Schwung und feuriges Streben: weshalb er wohl auch die Stimme oft übermäßig anstrengt, die Gewandtheit und Fertigkeit desselben ist mit der Uebung der Stimme zusehends fortgeschritten; Herr V. ist Liebling des Publikums geworden. Es wäre wohl zuviel gefordert, wenn man von seinem Spiel dieselben Fortschritte verlangen wollte, indeß hat sich die frühere Befangenheit und Unbehülfenheit doch um Vieles vermindert. Julius von Avenel (weiße Dame) und Max (in dem Freischützen) gehören zu dem Ausgezeichnetesten; was wir von ihm gehört haben. Ueber seine Aussprache, die im Ganzen genommen klar und rein ist, will ich eine Bemerkung machen, welche wohl eine allgemeine Beziehung zuläßt. Herr Vetter ist von einer Mode, die sich unter einige Mitglieder unserer Bühne verbreitet hat, angesteckt worden, nämlich das in der Mitte der Worte vorkommende g wie ein leises k auszusprechen. Vorausgesetzt daß diese, man sagt von Tieck ausgehende, Sprachweise richtig sei, so würde Herr Vetter das g, wie er es z. B. in dem Worte „Morgen" ausspricht, noch immer zu hart aussprechen; denn es klingt völlig wie „Morken." Weniger hart singt er im Oberon: „auf meines Lebens Wokentanz." Aber was hindert ihn dieß auch anzuwenden bei Augen, wenn er singt: „darf ich meinen Augen trauen." Sollte ihn hier nicht etwa ein richtiges Gefühl abhalten? Ich glaube. Das g nämlich, scheint es mir, bei Beobachtung der Aussprache der ausgezeichnetsten und gebildetsten Sprecher, nimmt in den Worten zwischen zwei Vokalen einen Laut an, der weder mit j noch mit ch, noch mit dem linden k verwechselt werden darf, es ist ein übertragender Laut, der nicht so scharf wie ch, nicht so reich wie j, nicht so abbrechend wie k ist. Zu dem musikalischen Karakter einer Sprache gehört: Mannigfaltigkeit der Laute; diese würden wir beeinträchtigen, wollten wir diesen eigenthümlichen Laut der Uniformität oder mißverstandenen Konsequenz weg ausmerzen, und der Sänger dürfte das, als Tonkünstler, am wenigsten thun. Daß das g am Anfang und am Ende der Worte einen andern Laut hat, versteht sich. Uebrigens ist dies nur eine Ansicht, und ich wünschte wohl von Andern etwas Gründliches zu hören; aber das weiß ich, daß auch Mehrere, die wie ich, sich einiger Empfänglichkeit für musikalische Aussprache rühmen, durch jene Aussprache gestört werden. — Doch ich wende mich zu unserm Operpersonal zurück. Der aufgehende Gesangsstern des Herrn Vetter hat den wackern Tenoristen Höfler zwar etwas in Schatten gestellt; allein das Portament des letztern und der Ausdruck seines gebundenen Gesangs, ferner seine anständige und freie Haltung, und seine mimische Gewandtheit machen Ihn bei jedem Auftreten sein Verdienst aufs Neue geltend. Sein Murney (im Opferfest), Almaviva (im Barbier), geben davon Zeugniß. Herr Vogt singt Neben-Partieen; er hat einige gute Töne, die er mehr mit den übrigen in Uebereinstimmung bringen sollte. Lopez (in Jessonda), Rocca (im Opferfest), sind seine besten Partieen; im Ganzen ist etwas Mäßigung des Ausdrucks zu wünschen. — Herr Neumann hat eine angenehme Tenorstimme, welcher man Unterstützung zur weitern Ausbildung wünschen kann. Der Chor ist durch Herrn Fischer, welcher zugleich Chordirektor ist, gut einstudirt, meistens fest und in richtigem Verhältnisse der Stimmen. Ein stärkerer Chor ist hier nicht zu verlangen. Im Orchester ist keine Veränderung vorgegangen. Der Dirigent und Musikdir. Präger ist sicher sehr umsichtig, lebhaft — und übereilt vielleicht darum manches Tempo.

Die Opern nun welche seit dem Herbste vorigen Jahres zur Aufführung gekommen sind, sind folgende: 1) Konzert am Hofe;

2) Wasserträger: 3) weiße Dame; 4) Johann von Paris; 5) Maurer und Schlosser; 6) Aschenbrödel; 7) Italienerin in Algier; 8) Tankred; 9) das Fräulein vom See; 10) Barbier von Sevilla; 11) Tebaldo und Isolina; 12) schöne Müllerin; 13) heimliche Ehe; 14) Berggeist; 15) Winzerfest; 16) Figaro; 17) Opferfest; 18) Zauberflöte; 19) Zemire und Azor; 20) Freischütz; 21) Oberon; 22) bezauberte Rose. Von kleinern Singspielen: 23) der neue Gutsherr: 24) sieben Mädchen; 25) Schülerschwänke; 26) Schiffskapitän; 27) die falsche Primadonna. Aus diesem Verzeichnisse sieht man nun schon, daſs des Ausländischen der Zahl nach mehr war, als des Einheimischen; da aber in der zweiten Hälfte des Winters Oberon auf die Scene kam, welcher nebst dem unter neuer Umgebung wiederholten Freischütz, sich der Scene bemächtigte und bis jetzt (Ostern) 15 Male hintereinander gegeben wurde; so war von diesem Zeitpunkt an das Uebergewicht des Deutschen bedeutend. Diesem bleibt auch der Geschmack unsers Publikums fortdauernd treu ergeben, wozu gewiſs nicht nur das Eingreifen Webers in den Volksgeist, sondern auch die Wirkungen der groſsen Beethovenschen Symphonieschöpfungen, mit denen wir in den letzten Jahren durch die wiederholten Aufführungen in dem Gewandhauskonzerte so vertraut geworden sind, beigetragen haben. Diese treue Anhänglichkeit verleitet uns jedoch nicht, die Verdienste der italienischen und französischen Musik geringschätzig zu behandeln, oder sie mit allgemeinen Benennungen, wie Herrschaft der Sinnlichkeit, Frivolität u. s. w. karakterisiren und gleichsam abthun zu wollen. Daſs unsere Oper ferner fleiſsig vorgeschritten ist, zeigt sich auch dadurch, daſs folgende unter den obengenannten Opern in dieser Musikzeit neu waren: 1) weiße Dame; 2) Maurer und Schlosser; 3) Italienerin; 4) Tebaldo und Isolina; 5) Oberon; 6) bezauberte Rose; die meisten andern neu einstudirt. Von den Opern-Aufführungen selbst aber und den letztgenannten Opern insbesondere will ich nächstens sprechen. A. W.

Die Katalani in Berlin.

Es ist in neuester Zeit Mode geworden, den Berlinern einen Hang zur Kritik zum Vorwurf zu machen, der sich in einem allezeit fertigen Ablauschen der Mängel und Fehler kund thun soll. Ohne das Dasein solcher einseitiger Kritik in Abrede zu stellen, wollen wir auch in ihr die edle Triebfeder — Streben nach Erkenntniſs und Bewuſstwerden — um der unwürdigen willen — Herabsetzung fremden Werthes aus Eigensucht — nicht übersehen. Sollte es denn wahr sein, daſs die kritische Neigung unserer Stadt sich zur Zeit noch häufig in jener unvollkommenen Weise offenbart: so wird es für die das Rechte Wollenden nur der Erinnerung bedürfen (und des guten Vorgangs) daſs man eine Sache nicht zu erfassen und zu definiren vermag, indem man aufzählt, was sie nicht ist und nicht hat, daſs es folglich keine gesunde Kritik giebt, ohne Angabe dessen, was die Sache ist. Dieses Gesetz kann niemandem näher am Herzen liegen, als dem Urtheiler im Fache der Kunst. Denn hier genügt es ja niemals, den Gegenstand etwa gewissen Vorbegriffen oder Regeln anzupassen und danach seine Geltung zu bestimmen; man muſs sich ihm vor allem hingeben, sich von ihm erfüllen, ihn in sich lebendig werden lassen, ehe man behaupten darf, ihn begriffen zu haben, ehe man erwähnen darf, was ihm etwa abgeht, um seine eigne Idee zu erfüllen.

Und so haben wir bei dem Auftreten der Katalani alle jene Bedenken, Mäkeleien am Einzelnen, die sich gerade bei groſsen Erscheinungen gern hervorthun, vergessen dürfen, um uns ganz dem Eindrucke dieser groſsen Erscheinung zu überlassen. Leider ist es uns versagt, die weltberühmte Sängerin in voller Ausübung ihres ganzen Talents zu bewundern, das sich nur auf der Bühne entfalten soll. Leider ist sie durch ihre Nationalität und Individualität zu Kompositionen gewiesen, die uns an sich keine innigere Theilnahme abgewinnen können und die (nach allem früher in diesen Blättern Entwickelten) mit der Benennung „italischer Musik“ hinreichend karakterisirt sind. In ihr selbst aber trat die Hoheit einer Gesangkönigin wieder vor uns, in der sie sich vor einem Jahrzehend und früher den Völkern gezeigt hat. Diese Stimme ist in ihrer Lauterkeit und Macht überall herrschend und dieses kühne, ja eigenwillige Schalten über alle Mittel, dieser überredende, schmeichelnde und doch das Bewuſstsein der Herrscherin nie verleugnende Liebreiz ist in dieser Vereinigung nur ihr eigen, ziemt nur ihr, und rechtfertigt unsern Ausdruck als die eigentliche und angemessene Bezeichnung.

Das überfüllte Haus wurde zu steigender Bewunderung hingerissen, die sich zu einem höhern Enthusiasmus entflammte, da am Schluſs die Sängerin als Chorführerin der versammelten Tausende in Gegenwart des allgeliebten Königs und der Königlichen Familie den Volksgesang „Heil Dir im Siegerkranz“ anstimmte. — Unsere trefflichen Virtuosen Tausch und Eichhorst (Klarinettisten) Ganz (Violonzellist) und Schunke (Hornisten) zeichneten sich rühmlichst aus. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 18. April. — Nro. 16. — 1827.

Provinzialismen.

(Schluſs.)

So war nun der groſse Bruch geschehen, und die Stadt in zwei feindliche Hälften zerfallen. Am stillsten ging es am Tage nach dem Feste in der Wohnung der beiden Brüder zu; die Vögel schrieen unbemerkt und gewöhnten sich die konfusesten Sangweisen an, die Instrumente ruhten unberührt an ihren Plätzen, die Blumen nur mit ihrer lautlosen heimlichen Macht übten ihre alte Herrschaft aus. Der Gerichts-Sekretair sprach noch weniger wie sonst, nur dann und wann zieh er aus: Bärenmusik! und schüttelte nach gewohnter Art mit dem Kopfe. Dann fuhr der Aktuar wohl auf: schändlich und unerhört! worauf beide aber wieder in ihr Stillschweigen verfielen. Der Gerichts-Sekretair schlug viel alte Bücher nach und las eifrig, zu Zeiten schien er dann aufgeheitert, doch diese Sonnenblicke dauerten nicht, er war zu hart verletzt in seinen Lieblingsneigungen, und von neuem sann er, wie er die Ehre seines Instrumentes retten möchte. Er spielte auch gar nicht darauf, von Zeit zu Zeit nur sang er halblaut das Lieblingslied seiner seligen Braut, meist den letzten Vers, der so lautete:

Das Sternlein ist verschwunden,
Ich suche hin und her
Wo ich es sonst gefunden,
Und find' es nun nicht mehr.

Noch verdrieſslicher war aber der Bruder; mit dem war gar nichts anzufangen, nach der Apotheke ging er nur selten, und zu der Stunde, wo er Dorothea in der Wirthschaft beschäftigt wuſste, trommeln mochte er gar nicht mehr, und der Wirbel blieb ungeübt. Wenn nur erst Jagdzeit wäre, rief er oft heftig aus, und in seiner Ungeduld erschoſs er dann wol einige unschuldige Sperlinge. Hätte nur der Gerichts-Sekretair die eigentliche Ursache seiner Verstimmung ahnen können, doch daran war gar nicht zu denken, sie waren ja von jeher so gewohnt gewesen alles gemeinschaftlich zu begehen, die Freude und die Betrübniſs. So vergingen einige Monate. In dem Hause des Postmeisters war das frühere Treiben anscheinend ungestört fortgesetzt, ihr Kreis war klein und unerfreulich geworden, aber ihr Stolz litt es nicht, etwas in der hergebrachten Weise zu unterbrechen, oder irgend versöhnende Schritte zu thun. Am meisten litt dabei die arme junge Frau, die sich gern an die jungen Einwohnerinnen der Stadt angeschlossen hätte, und die an den Lundi's und sonst gar zu viel singen und sich ewig produziren muſste. Es mochte wol ihrer Gesundheit nicht zusagen, wenigstens fand man sie in in der Stadt blässer und leidender geworden. So traf es sich, daſs, als sie eines Tages über den Marktplatz ging, sie ein plötzliches Unwohlsein überfiel, es war in der Nähe der Apotheke, man brachte sie schnell dahin. Dorothea leistete ihr die liebreichste und freundlichste Hülfe, worauf sie sich denn bald erholte. Schon lange hatte Dorothea viel Mitleiden mit der kleinen blassen Frau empfunden, jetzt lieſs sie ihrem guten Herzen den freiesten Lauf, sie fand die wärmste Entgegnung in der jungen Frau, und so verknüpfte dieser Augenblick die beiden zu warmer Freund-

schaft. Sie sahen sich von nun an öfters, und die kleine Frau schüttete in den Busen der Freundin ihre Klagen aus, wie sie trotz der Liebe, die die neuen Angehörigen für sie hätten, doch unerträglich leide an dem steten Musiktreiben, wozu man sie zwinge, und wie ihr die Absonderung von der übrigen Stadt weh thue. Dorothea versprach Alles auszugleichen. Selbst der starre Sinn der Postmeisterin Mutter mufste weichen vor Dorotheens liebreichem Wesen, sie mufste ihren wohlthuenden Einflufs auf die Ihrigen anerkennen, und liefs endlich merken, wie ihr eine Aussöhnung mit den erzürnten Harmonikern lieb sein würde. Dorothea sicherte sie ihr gleichfalls zu. Wäre nur die Verstimmung des Aktuars nicht gewesen! Der wurde aber immer scheuer und verschlossener, wie er den Verkehr der Geliebten mit seinen Gegnern wahrnahm; er sah sie gar nicht mehr, und war wild gegen Jedermann, nur gegen seinen Bruder sanft. Wie sie über alles dieses nachsann, trat eines Morgens der Gerichts-Sekretair freudestrahlend in die Apotheke. Ich hab's gefunden, rief er triumphirend, gedruckt hab' ich's gefunden, in welchen Ehren von jeher, in den ältesten Zeiten die Pfeife gestanden! O das dacht ich wohl, rief Dorothea, nun soll auch Alles gut werden! Also gedruckt! Les't Ihr uns das wol Morgen vor, Herr Gerichts-Sekretair? Ei freilich, erwiederte er, es ist sogar nothwendig, dafs es Jedermann erfahre! — Sie liefs sich nun noch auf's festeste versprechen, dafs er auch den Bruder zum morgenden Abend mitbringen würde, und richtete freudig Alles zu diesem Abend ein. Die Meisten von jenem feindlichen Lundi wurden von ihr geladen, die Familie des Postmeisters erschien zuerst. Wie nun die beiden Brüder eintraten, der Gerichts-Sekretair mit einem alten Buche in der Hand und dem freundlichsten Lächeln auf dem Gesichte, wollten sie zurückweichen vor dem unerwarteten Anblicke, Dorothea aber liefs sie nicht dazu kommen, und redete auf den Gerichts-Sekretair leise ein: wem wollt Ihr denn Euer Instrument zu Ehren bringen, als denen die es verläumdet haben? Man begrüfste sich verlegen, der Aktuar grollend, der Gerichts-Sekretair milder, denn er war durch die innere Genugthuung schon längst versöhnt. Und nun noch eins, sagte Dorothea leise zu Letzterem, indem sie ihn bei Seite zog, Ihr seid der geachtetste Mann im Orte, wo es was auszugleichen giebt, ruft man Euch, Ihr müfst der Postmeisterin zureden, dafs sie ihre Schwiegertochter nicht mehr so viel singen läfst, es schadet ihrer Gesundheit. Sie läfst Euch schonstens darum bitten, Ihr thut es, nicht wahr? Er mufste es versprechen. Bald befand er sich auch in der Nähe der Postmeisterin, es entspann sich ein Gespräch zwischen ihnen, und er trug ihr seinen Auftrag mit so sanften Worten und auf eine so theilnehmende Art vor, dafs sie nicht böse werden konnte und Alles nach den Wünschen ihrer Tochter einzurichten versprach. Da rief Dorothea, die sah, welch guten Fortgang ihre Friedensbemühungen hatten: nun les't uns auch, Herr Gerichts-Sekretair, was Ihr über Eure Musik entdeckt habt! Wir wollen Alle recht zuhören. Und er richtete sich auf, und sagte mit milder Stimme und ruhiger Gebehrde:

Wie ich so hin und hersuchte, ob meinem lieben Instrumente nicht zu nahe geschehen sei, da fiel mir glücklicherweise diese alte Chronik der Stadt Limburg an der Lahn in die Hände, die der dasige Stadtschreiber Johann Gansbein, nach Andern Tilmannus, in den 1390er Jahren niedergeschrieben hat, auch ein Mann in der Stadt, und dennoch voll Liebe für die Lieder und Musik die zu seiner Zeit erklungen. Der sagt nun:

„Zu derselbigen Zeit (anno 1343) sangk man ein Lied so neuwe in Teutschen Landen vnd das wardt gemein zu pfeifen vnd zu wompen, vnd zu aller Freud, das laut also:

Wisset wer den Seinen ehe verkoifs
Ohn alle Schuld getrenwen Freundt verloifs,
Der wirt vil gerne siegesloifs u. s. w.“

Der Aktuar unterbrach ihn mit dem lebhaften Ausruf: Wompen, meine Herrschaften, wird heifsen: Trommeln!

Es thut mir leid, Bruder, entgegnete der Gerichtssekretair, Wompen heifst aber nach

Schilther Trompeten, oder wie ich lieber sage Drommeten.

Der Andre schwieg, der Gerichtssekretair fuhr fort:

›Weiter heifst es in der Chronik: In demselbigen Jare (anno 1360) verwandelten sich die Carmina vnd Gedichte in Teutschen Landen. Denn man bisaher lange Lieder gesungen hatte mit fünf oder sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe Lieder, das hiese Wiedersang mit drey Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel, vnd hatten aufgestiegen in der Musica, dafs die nit also gut war bishero, als nun ausgegangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jaren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte jetzund nit ein Flihen. Da sang man diese Wiedersang:

Hoffen helt mir das Leben
Trauern thet mir anders wohl etc.

anno 1366 da sang man vnd pfiff diefs Lied:

Schachtafelspiel
Ich nunmehr beginnen will.

Zu dieser Zeit (anno 1374) fünf oder sechs Jare davor war ahn dem Mainstrohm Barfusser, aussetziger Mönnich, der was von den Leuden verweiset, dafs er nit reine was, der machte die besten Dictamina vnd Lieder mit Reumen, dergleichen keiner am Rheinstrom oder in diesen Landen machen kunte, vnd was er machte das pfiffen vnd sungen die Meister gern nach. Er sang das Lied:

Ich bin ausgezehlet,
Man weifst mich Armen vor die Thür etc.

Item sang er:

May, May, May, die wunnigliche Zeit
Menniglichen Freude geit
Ahne mir.‹

Dies wird genug sein, unterbrach der Gerichtssekretair sein Lesen, um zu zeigen, wie Harmonie und Melodie damals Hand in Hand gingen. Freilich hätte ich noch gar gern herausgebracht, worin jene grofse Veränderung in der Musik, die sich Anno 1360 zugetragen, eigentlich bestanden hat, aber das ist nun wohl leider nie zu erfahren, so wenig wie man die schönen Liederanfänge ergänzen mag, die noch vielfach angeführt werden. Besonders möchte ich gern das Lied kennen, das so anfängt:

Aber scheiden, scheiden, das thut wehe
Von einer die ich gern ansehe.

Er schlofs hier, und nun erhub sich Beifall von allen Seiten, die Postmeisterin trat verbindlich auf ihn zu, und versicherte ihm, sie würde nimmer so wegwerfend von seinem Instrumente geredet haben, wenn ihr ähnliche Geschichtszüge bekannt gewesen wären, er möge ihr nur den Unwillen zu Gute halten, den jener unglückliche Vorfall in ihr erweckt hätte. Er reichte ihr statt der Antwort aufs herzlichste die Hand, und Alle versprachen mit neuer Lust und Liebe, ein Jeder nach seinen Kräften, in den künftigen Vereinigungen zu Musik und geselliger Ergötzung mitzuwirken. Aber auch das Tanzen nicht zu vergessen, rief Dorothea drein, habt ihr mich erst gerührt und erbaut, so will ich mich nachher auch freuen und bewegen! Und das heute noch, rief der Apotheker, Kinder, holt eure Instrumente! — Alles wurde schnell besorgt, die Musik wollte beginnen, und die Paare stellten sich, da trat Dorothea auf den Aktuar zu, der mit neuerwachtem Sehnen, aus der Verstockung erweicht, aber still und verzagend in einer Ecke stand, und fragte ihn: Er tanzt doch den Walzer mit mir? Entzückt ergriff er ihre Hand, und eröffnete mit ihr den Tanz. In den Pausen fand sich die Rede wieder, das langverhaltene Wort liefs sich nach so langem Schweigen und Leiden nicht länger fesseln, er bekannte ihr seine Noth und seine Lust, und als er nun dringender und dringender fragte, machte ihn ein Druck ihrer Hand zum seligsten Menschen. Es war ihm fast recht, dafs gerade jetzt ein jüngerer Tänzer ihm die Braut abjagte, wie hätte er nur noch tanzen mögen, leise schlich er zu den geliebten Pauken, und sein fröhlicher voller Wirbel bannte Dorotheas helle Augen her zu ihm, sie wandte das blühende Gesicht unmerklich nach ihm hin, während die kräftige Gestalt anmuthig im Kreise herum schwebte. Er rief dem blasenden Bruder seine

Wonne zu, der mit einer Thräne im Auge lächelnd weiter blies. Im rollendsten Wirbel schwor er sich dann: o wie will ich sie aber so unendlich lieb haben! C. Klingemann.

II. Recensionen.

Schlufschor über Schillers Ode an die Freude. Letzter Satz der Symphonie Op. 125 von L. van Beethoven. Klavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen. Mainz bei Schott. Pr. 4 Fl.

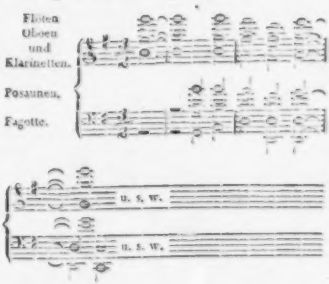
Die Schottsche Handlung hat sich durch die Herausgabe und prachtvolle Ausstattung der grofsen Symphonie mit Chor in Partitur und Stimmen ein solches Verdienst erworben, dafs wir wohl gewünscht hätten, auch die oben genannte Ausgabe wäre des ganzen Unternehmens vollkommen würdig gemacht worden. Das ist aber leider nicht der Fall.

Es giebt Werke, die zu grofs sind, als dafs sie auf jedem Klavierchen Platz finden könnten und dürften; zu diesen gehört Beethovens Symphonie. Sie ist nur dem zugänglich, der sie aus der Partitur studiren kann. Werden diese vielfach verschlungenen Stimmen in die engen Schranken eines Klavierauszuges gepreist, so hat man einen armseligen Schattenrifs vor sich und bildet sich dann wol gar ein, daran ein Abbild des Ganzen zu besitzen; das aber wendet die Bequemern noch mehr vom Partiturenstudium ab, als ohnehin jetzt der Fall ist; und bei den Unkundigern befestigt es unrichtige und unwürdige Vorstellungen vom Werke. Wohl möglich, dafs Viele aus der Partitur nicht mehr, nicht einmal soviel herausspielen können, als der Klavierauszug bietet; sie haben doch Gelegenheit mehr herauszulesen und auch bei minderer Fertigkeit eben die Züge herauszunehmen, die ihnen im Augenblicke die wichtigsten sind.

Dies würde man zugestehen müssen, wäre auch der vorliegende Klavierauszug noch so gut. Leider ist er das aber nicht. Alle unsere Klavierauszüge bezeugen kein anderes Streben, als: die Hauptmelodien — wo möglich alle Stimmen — spielbar und nicht zu schwer wiederzugeben. Mit Melodie und Harmonie und dem Rhythmus in beiden sind aber bei Weitem nicht alle Elemente einer Beethovenschen Komposition ausgesprochen. Die Kombination der Instrumente, bisweilen der bloise Klang und Hall sind für seine Idee eben so beredte Zungen. Das Erstere nachzuweisen, ist gewifs überflüssig; für das Letztere finden wir ein grofses Beispiel in der Symphonie, im Andante maestoso (S. 168 der Partitur, wo nach der Intonation der Männer-Stimmen

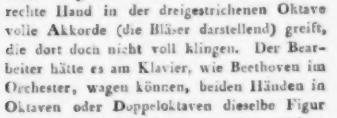
Seid umschlungen Millionen!

das ganze Orchester, wie das volle Werk einer majestätischen Orgel im leeren Dom erbrauset. Weder die Melodie des Chors (die das Prestissimo S. 242 vorbedeutet) noch die Figur der Geigen und Bässe, die dem Auge allerdings vorzustechen scheint, sondern der mächtige Schall der langen Akkorde.

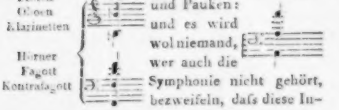


und der vereinten Chorstimmen ist hier das herrschende Element und schwerlich möchte man aus dem Klavierauszuge, der die figurirten Saiteninstrumente festhält, nur eine Ahnung von der Wirkung dieses Satzes gewinnen. Wir wüfsten kaum einen Klavierauszug, der nicht ähnliche Mängel aufwiese; aber ein solches Werk hätte ausgezeichnete Behandlung verdient, eine Bearbeitung, die von Liebe für das Werk und gewissenhafter Beachtung, dann aber auch von Reproduktionsta-

lent des Bearbeiters gezeugt hätte. Auch dies vermissen wir, wenn z. B. die gewaltige herrschende Figur, die von S. 160 bis 167 das gesammte Chor der Saiteninstrumente gegen die Hauptmelodie führt, von einem dünnen Baßläufer dargestellt werden soll, während die rechte Hand in der dreigestrichenen Oktave volle Akkorde (die Bläser darstellend) greift, die dort doch nicht voll klingen. Der Bearbeiter hätte es am Klavier, wie Beethoven im Orchester, wagen können, beiden Händen in Oktaven oder Doppeloktaven dieselbe Figur zu geben und die bereits vorher eingeprägte Melodie, wie die Harmonie, dem eng gesetzten Chor zu überlassen. So hat ihm auch bei dem Vorspiel zum Rezitativ die Kühnheit gefehlt — und die Erwägung der Kraft der einzelnen Instrumente, die Beethovens Heroide ziemt; und hat ihn sogar, wie uns scheint, zu einer Untreue verleitet. Beethovens Einsatz ist dieser,



dazu nehmen Trompeten und Pauken: und es wird wol niemand, wer auch die Symphonie nicht gehört, bezweifeln, daſs diese Instrumente das F der Fagotte überwinden, und A als tiefsten Ton des Akkordes erscheinen lassen. Der Klavierauszug giebt für diesen gewaltigen Zusammenklang



und führt sein b — durch eine nichtswürdige entweihende Ballhornisirung, oder durch einen unverzeihlichen Druckfehler, mit dem Niederschlag nach a, da es Beethoven kühn und sicher bis zum Anfang der bewegten Figur festhält. Sogar das Recitativ aller Bässe und Violonzelle erscheint verkümmert in einer dünnen Mittelstimme, statt in Baſsoktaven.

Dieser armselige Anfang des Klavierauszuges rückt uns aber den Hauptmiſsgriff vor Augen, den: von einem streng geschlossenen, unzertrennlichen Werke nur den letzten Satz allein zu geben. Wie ganz unverständlich dieser gerade im vorliegenden Werke ist ohne Vorausschickung der vorigen Sätze, auf denen er ruht, weisen schon die vorbereitenden Beurtheilungen *) nach; und eben dies könnte den Bearbeiter vor dem gewaltigen Einsatz verzagt gemacht haben. Dann hätte er aber die Verlagshandlung auf das Unvollkommene und Tadelhafte der Unternehmung aufmerksam machen und lieber von Unwürdigem zurücktreten sollen. So hat er Beethovens Einsatz geschwächt, ohne ihn darum begreiflicher zu machen.

Am zweckmäſsigsten wäre wol, wenn überhaupt ein Klavierauszug gegeben werden soll, ein vierhändiger. Mindestens sollte aber die achtungswerthe Verlagshandlung ihren Klavierauszug durch die Zufügung der ersten Sätze vervollständigen und — verbessern lassen.

Marx.

III. Korrespondenz.

Königliche Schauspiele in Berlin.

Donnerstag, den 12. April 1827.

Geistliche Musik im Opernhause, worin Madame Katalani mehrere Gesangstücke vorgetragen.

Berichten soll ich Ihnen, mein Herr Redakteur, über den gestrigen Abend, wo die Königin des Gesanges uns gegenüber stand, und ihre unumschränkte Herrschaft abermals bewährte. Gelänge mir es, aus den Tönen allen, die sie aus der vollen Seele mit Begeisterung aushauchte, einen Dithyrambus zu flechten, ich würde ihn freudig Ihnen übergeben, und sagen: das ist sie! so aber — berichten? — Nein, Herr Redakteur, es will und wird Nichts werden. Geben Sie mir auf, ich soll hinausgehen an dem schönsten Frühlingstage, soll meine Seele in dem Zauber des Werdens untertauchen, und dann erfüllt von all dem Quellen und Schwellen junger Keime, über die Stimmen des Frühlings einen Bericht geben. Ein Gedicht — ja! wenn die Stunde

*) D. Ztg. dritter Jahrg. No. 47 S. 273, viert. Jahrg No. 11 S. 85.

eben schöpferisch sich kund thut; aber nur keinen Bericht. Glauben Sie nicht, ich sei nur zufällig auf die Vergleichung mit dem Frühling gekommen; es führt mich die Erinnerung fast nothwendig darauf. Der Gesang der Catalani ist Schöpfung; da ist nicht mehr die Rede von dieser oder jener Wendung, nicht von Schwellen, Sinken, von Verzierung. Ein Strom wogt und schwellt vom Anfang bis zum Ende aus der reichen Fülle hervor, bis er sich in sich selbst vollendet hat; und jeder ihrer Töne ist das Resultat der Begeisterung. Wer mag da aufpassen mit ärmlicher Krämerei, ob hier oder da eine Schaumblase mit aufsteigt? „das ist Gesang" ertönt es aus dem Innersten dem Chor der Klänge entgegen; und keiner braucht sich der Begeisterung zu schämen, in die ihn das Vollendete erhebt.

Also mit dem gewünschten Berichte sieht es schlimm aus. Aber an Berichten wird es ja doch nicht fehlen; da wird man erfahren, wie die Gesangsfürstin jedes einzelne Musikstück vorgetragen, es wird ihr Gesang verglichen werden mit den frühern Jahren, und gewifs wird keine nöthige Bemerkung fehlen. Ich könnte ja doch nur immer wiederholen, dafs ich diesmal, wie bei ihrem früheren Auftreten, mich auf das freudigste erhoben gefühlt, dafs ich nichts Gleiches je gehört, und dafs zu wünschen mir nichts übrig geblieben. Höchstens könnte ich noch hinzu fügen, dafs auch die Wahl der Händelschen andachtsvollen Arien und Chöre und des Mozartschen Requiems, von den Mitgliedern der Königlichen Oper ausgeführt, den wärmsten Dank verdient, und dafs wie bei ihrem frühern Auftreten auch diesesmal die grofse Sängerin das freudig bewegte Volk mit dem majestätischen „God save the King" auf seinen allgeliebten König hingewiesen, oder vielmehr hingetragen habe auf den Schwingen ihres Alle überflügelnden Gesanges.

Und in diesem Allen kehrt mir Etwas immer wieder:

Sie wiegte sich auf Wellen des Gesanges;
Wer kann den Flug des Herrlichsten erreichen?
Nicht Bilder nimm zu Feier solches Klanges;
Sie ist nur mit sich selber zu vergleichen.

H. Stieglitz.

Die Sängerin Katalani in Berlin im J. 1827.

(Aus einer andern Feder.)

Was ist es, das Mad. Katalani zu einer Gesangs-Königin macht, die Europa seit Jahren nach allen Richtungen durchzieht und überall viel Beifall und sehr viel Geld erhält? Ist es die herrliche und grofsartige Stimme, die sie besitzt? oder ist es die technische Ausbildung, die diese erhalten hat? Oder ist es endlich die künstlerische geistige Ausbildung der Sängerin, die ihr über Alles den Sieg errringen hilft? Betrachten wir diese Punkte einzeln, so finden wir, dafs Mad. Katalani eine herrliche grofsartige Stimme von der Natur erhalten hat, diese Stimme aber von geringem Umfange ist, und in diesem nur wenige Töne von vortrefflichem Klang und grofser Fülle sind. Für die technische Ausbildung dieser Stimme hat Mad. Katalani gewifs viel gethan, doch glauben wir, dafs sie, besonders in ihrer Jugend, an geschmacklose Lehrer gerathen ist. Was endlich die künstlerische geistige Ausbildung der Mad. Katalani betrifft, so können wir ihr diese, so hart es auch scheinen mag, nur in geringerm Grade zugestehen. Dennoch ist Mad. Katalani eine grofse Sängerin mit vollem Rechte, und auch die Kunstgeschichte wird sie als solche bezeichnen müssen. Wie kann das sein? Mad. Katalani ist ein musikalisches Genie und diesem ist eine ausserordentliche Stimme von der Natur beigegeben nebst allen den Eigenschaften die zu einer grofsen Sängerin gehören. Das Genie wird, wenn es das Feld, welches die Natur für dasselbe bestimmt hat, betritt, sich stets Bahn brechen, und auf dieser Bahn eigenthümlich fortgehen, auch wenn die Bildungsmittel, die alsdann bei ihm angewandt werden, ungenügend oder auch unzweckmäfsig wären. Am grösten wird das Genie sich dann entfalten, wenn ihm das Geschick gute, besonnene und thätige Lehrer zuführt, und in seiner Umgebung mannigfaltige Bildungsmittel verbunden sind. Kommt das Alles dem Genie nicht zu Hülfe, so wird die Ausbildung einseitig, manches Geschmacklose wird angeeignet, und hat ihm die Natur nicht ein besonderes Hülfsmittel zugetheilt durch welches es sich, wenn dasselbe auch nur natur- nicht kunstgemäfs ausgeübt ist, allgemein mittheilen kann, so wird nicht selten die Originalität bizarr. Mad. Katalani ist so glücklich gewesen, von der Natur dieses Hülfsmittel, eine höchst seltene Stimme, zu erhalten, und für diese hat sie gerade so viel Ausbildung gewonnen, dafs sie durch dieselbe ihr Genie auf eine reizende mitunter auch majestätische Art kund geben kann. Das thut sie denn so weit sie es vermag, auch in vollem Maafse, und so hören wir denn in ihr keine grofse Künstlerin. Wäre sie eine grofse Künstlerin, wie könnte sie dann triviale Musikstücke singen, und in die vortrefflichen Musikstücke Trivialitäten hineinbringen? Ob sie Händel und Mozart, oder Chiaventi und Mercadante singt, wir hören nur die Katalani. Wäre sie eine grofse Künstlerin, wie könnte sie es hierin über sich gewinnen, die Arie aus

Händels Messias: Tröstet mein Volk! statt in E-dur, wie sie steht, in D-dur zu singen, besonders wenn die Einleitung zu dem Messias, wie es hier geschah, unmittelbar dieser Arie vorangeht? Wir müssen es hier des Raumes wegen bei diesen Andeutungen bewenden lassen, und führen hier nur noch zur möglichen Feststellung unsers Ausspruches Folgendes an. Mad. Milder steht in Schönheit der Stimme Mad. Katalani zunächst, im Tragen der Töne übertrifft sie dieselbe. Mad. Schulz, Madame Seidler und Dem. Sontag übertreffen Mad. Katalani an Kehlfertigkeit recht bedeutend, und die erstere hat einen Triller, den Mad. Katalani nie erreichen wird. Betrachtet man bei der Sängerin Katalani die Eigenschaften, welche zu einer grofsen Künstlerin gehören, jede besonders, so kann sie nur eine treffliche Sängerin genannt werden; nimmt man sie aber in ihrer Eigenthümlichkeit und wie sie sich dieser zur Folge giebt, so ist sie eine der grösten Sängerinnen aller Zeiten.

Aus Dresden.

Uebersicht des Monat März.

Unsre deutsche Oper gab uns in diesem Monate das Opferfest, den Freischütz, die bezauberte Rose und die seit langer Zeit nicht gehörte Euryanthe. In den drei letztgenannten trat Mad. Devrient-Schröder wieder auf und benahm besonders durch die meisterhafte Ausführung der Partie der Euryanthe dem Publikum die oft ausgesprochene Besorgniss, sie möchte wohl jetzt nicht mehr Kraft und Stimme genug dazu haben. Madame Devrient hat nicht nur nicht verloren, sondern sie scheint es sich sogar jetzt recht angelegen sein zu lassen zu studiren und beweist, dafs sie Fortschritte macht. Sie feierte denn auch verdientermafsen in dieser Partie den grösten Triumph und erwarb sich den allgemeinsten Beifall. Ueber ihr Spiel läfst sich nichts sagen, als dafs es ausgezeichnet war und wir wohl nicht leicht eine genügendere Euryanthe sehn werden. Eglantine, Demoiselle Funk, sang, wie es heifst, zum letztenmal in dieser Partie, da sie sich mit der Direktion über ihr ferneres Engagement nicht vereinigen konnte. Möge sie überall so nachsichtig aufgenommen werden, als hier. Im Vergleich gegen die frühern Aufführungen der Oper stand Eglantine bedeutend nach, und man vermifste Kraft und Biegsamkeit in der Stimme. Herr Mayer (Lysiart) erst von einer langen Krankheit genesen, sang und spielte lobenswerth; nur reichte seine Stimme im Duett des 2ten Akts nicht aus und behielt den Klang nicht. Hingegen sang unser zarter Bergmann den Adolar reizend und mit der gröfsten Ausdauer bis zum Schlufs. Die Aufführung war von Seiten des Orchesters und der Chöre ganz gelungen und selbst unser unvergefslicher Weber würde sich über den feurigen Dirigenten gefreut haben, der bewies, wie tief er in Webers Geist eingedrungen sei und durch seine sorgfaltige Direktion die hohe Achtung darzulegen suchte, die er dem Verewigten zollte. — Ueber die bezauberte Rose habe ich mein Urtheil sehr lange zurückgehalten. Sie werden wieder in der Abendzeitung einen Leipziger Bericht darüber finden, dessen Verfasser selbst gesteht, dafs ihm die grundlichere musikalische Kenntnifs abgehe. Hätte er dieses nicht hinzugesetzt, so wäre ich wahrhaftig in meinem eignen Urtheil schwankend geworden. Wo sitzt denn die grofse Originalität? im Buch oder in der Musik? Herr Wollram hat dem Theaterpublikum Deutschlands ein recht angenehmes Geschenk mit seiner Musik gemacht, sie verdient überall gehört zu werden, seine Melodieen sind fafslich, prägen sich leicht ein — aber das ewige Ausposaunen hat der Oper geschadet. Predigen Sie nur indefs den Berlinern vor, dafs sie nicht Spontinische Kräfte, Weber'sche Originalität und Spohr'sche Zartheit erwarten mögen, dann wird die Oper wohl gefallen. — Im Uebrigen pflichte ich dem Urtheile des geachteten Korrespondenten aus Weimar in der Leipz. musikalischen Ztg. bei. Einfach ist die Rose; voll ist sie bei weitem nicht. — Die italienische Oper gab uns die Donna del Lago, neu einstudirt. Für unsre Unmusikalischen wieder ein rechter Ohrenkitzel, denn unmusikalisch oder halbmusikalisch sind doch wohl die meisten von denen zu nennen, die sich enthusiastisch, ausschliefslich enthusiastisch für die italische Oper beweisen. Ich werde zu dieser bittern Bemerkung nur durch die Ungerechtigkeit dieser Enthusiasten gegen deutsche Musik veranlafst. Denn neulich hörte ich einige italienische Enthusiasten nach der trefflichen Aufführung der Euryanthe sagen: ja die Musik ist schön, aber die deutschen Sänger verstehen sie nicht zu singen, sie verzieren ja gar nichts, machen keine Rouladen u. s. w. Nun, ist das nicht zum Lachen? Gewifs wird jeder lachen, der die Euryanthe kennt, und den gewaltigen Unterschied des deklamatorischen gewichtigen Gesanges von einer einfachen Melodie, die von allen harmonischen Scnönheiten entblöfst, dem Sänger alle möglichen Ausschmückungen erlaubt und deren untergelegter Text eben so gut aus Worten, wie z. B. gioia quest' alma ardita di vincere, o morir; oder: scendi nel piccol legno, al fianco mio ti assidi, bestehen könnte; letzteres ist, wenn auch nicht immer, doch oft der Fall in der neuern italienischen

Musik. Hæc obiter! Um wieder auf unser Seefräulein zu kommen, so gehört diese Oper doch wirklich nicht zu den schlechtern von Rossini, wenn ich auch nur von dem Maafsstab ausgehe, dafs man darinne nicht immer die alte Leier hört. In der ganzen Oper weht romantische Luft; ja sogar es ist viel Plan in der Musik zu finden. Die Romanze auf dem See ist eine höchst glückliche Idee des Komponisten, und so oft diese Melodie auch wiederkehrt, so ermüdet sie doch nicht, sondern behält immer ihren Reiz. Eben so reizend ist der Chor der Gefährtinnen Elenens, und hätte das darauf folgende Duett nicht in den grofsen Zwischensatz: „L'ospital conca u. s. w." Rossinis gewöhnliche Unerfahrenheit in künstlicher Ausführung einer Idee gezeigt, es wäre ebenfalls ein sehr gelungenes Stück. Malcolms Arie im ersten Akt ist schon ein bekanntes Lieblingsstück und Dem. Schiasetti zeichnet sich darin aufs vortheilhafteste aus. Etwas werthloser ist die Arie des zweiten Akts. Warum gewöhnt sich aber Dem. Schiasetti an, so entsetzlich aufser dem Tempo zu singen und zu schleppen? sie hält das akkompagnirende Orchester in beständiger Unsicherheit und ängstigt das Publikum, das doch einmal an einen bestimmten Takt gewöhnt ist. Dem. Palazzesi verziert auch sehr, aber bei ihr thut es dennoch wohl, da sie immer fest im Tempo bleibt. Sgr. Rubini und Zezi waren wie immer brav und führten ihre Partien musterhaft durch: das nämliche könnten wir von Herrn Botticelli sagen, wäre er nicht in allen drei Vorstellungen heiser gewesen. Die Vorstellung gefiel sehr und wir müssen es der Direktion Dank wissen, dafs sie uns diese Oper, welche im Jahr 1824 durchfiel, jetzt in einer solchen Vollendung wiedergab. Besonders effektvoll und gut einstudirt war die Banda auf der Bühne, die überhaupt in dieser Oper eine grofse Rolle spielt, und die wir 1824 ganz vermissten. — Wiederholt wurden vier Mal Don Juan, Semiramis, la Gazza ladra und Cenerentola.

Noch bin ich Ihnen schuldig über zwei Konzerte zu berichten die in diesem Monate statt fanden. Die Herren Kammermusiker Poland und Lorenz veranstalteten das erste und beide bewiesen ihre bekannte Virtuosität, ersterer in einem Rastrellischen sehr effektvollen Bratschenkouzertino, letzterer in einem Potpourri von Koch für das Fagott, welches aber für jedes Instrument viel zu lang gewesen wäre, am meisten für das Fagott, so schön auch der Ton ist, den Herr Lorenz diesem Instrument entlockt. Herr Poland führte dem musikalischen Publikum auch seinen jungen Sohn vor, einen hoffnungsvollen Knaben, welcher ein Spohrsches Konzert mit einer bewundernswerthen Reinheit und Sicherheit spielte. Wenn der Knabe sich das monotone Schleifen und Heulen auf der Violine abgewöhnt und einen freiern Arm bekömmt, so dürfte er ein bedeutender Geiger werden. — Das zweite gaben die Herren Kammermusiker Gebrüder Haase, beide als Hornisten in der Königl. Kapelle angestellt. Der jüngere ist aber ein noch vorzüglicherer Geiger und zeigte im Vortrag der Spohrschen Gesangsscene und sehr schwieriger Variationen von Rolla seine grofse Meisterschaft. Eine besondere Zartheit und Innigkeit wohnt in diesem Künstler; wir wünschen dem braven Virtuosen nur noch mehr Ruhe. Beide Brüder trugen ein Hornkonzertino für 2 Hörner von F. Kummer und Variationen von Schunke vor. Das Publikum bewies seine Aufmerksamkeit von Anfang bis zum Ende durch häufige Zeichen des Beifalls. Eine Ouverture von Agthe gefiel mit Recht sehr, ein feuriges effektvolles Musikstück, schön gearbeitet und meisterhaft instrumentirt. Nur schien sie uns ein wenig zu lang, und wie vermissten ungern Licht und Schatten. Besonders bei so stark instrumentirten grandiosen Sachen thut eine anhaltende kontrastirende Gesangstelle sehr wohl. Demoiselle Funk sang die Arie aus Figaro: „Dove son i bei momenti" sehr schön. Bedauern mufsten wir nur, dafs sie uns eine ganz unbekannte Bearbeitung derselben vortrug. Ob sie Mozart selbst mit dieser Verkürzung umgearbeitet hat, weifs ich nicht — mir gefällt unsre bekannte Arie weit besser. Den grösten Applaus erwarb sich Herr Zezi durch eine von Herrn Reisiger komponirte grofse Scene und Arie. Mir schien sie ganz glücklich für die umfangreiche sonore Stimme des Herrn Zezi berechnet zu sein und die Komposition fand auch den allgemeinsten Beifall. Herren Reisigers neue Oper kann, wie wir hören, ebenfalls noch nicht besetzt werden, so wie wir eben deswegen den Oberon nicht zu hören bekommen.

* * *

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 24. April. — Nro. 17. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ueber deutsche Musik des Mittelalters.

Die Poesie der Minnesänger ist bereits ihrem Werthe gemäfs anerkannt; wenig läfst sich dagegen von den Weisen ihrer Lieder sagen. Der Grund hiervon liegt in dem Mangel an schriftlichen Ueberlieferungen. Denn ausser einzelnen, gröfstentheils unbedeutenden Fragmenten sind nur zwei Handschriften mit Musiknoten bekannt, deren eine, mit Dichtern aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts, also schon aus dem Schlufs jener Periode, in der Jenaer Bibliothek sich befindet, und deren andere, Lieder des Nithart enthaltend, im Besitz des Herrn Professors von der Hagen zu Berlin ist. Die Weisen aus beiden werden in der Ausgabe sämmtlicher Minnesinger vom Prof. von der Hagen, welche so eben unter der Presse ist, in ihrer alten Form erscheinen.

Der nachstehende Brief vom Herrn Geheimrath Kretzschmer ist eine freundliche Erörterung über einzelne Punkte der deutschen Musik des Mittelalters, in Bezug auf die obengenannte Jenaer Handschrift, und insbesondere auf das daraus mitgetheilte Lied: Owe daz nach liebe gat u. s. w., welches von ihm in erneuter Gestalt und mit hinzugefügter Begleitung zurückgeschickt ist. Ausserdem wird noch ein zweites Lied aus derselben Handschrift mitgetheilt. K.

*** *** ***

Ihren Brief vom x. d. M. hat mir zwar recht viele Freude gemacht, aber auch Sorge, denn ich sehe daraus, dafs Sie mich über die alte Musik examiniren wollen, und man unterwirft sich in meinen Jahren nicht mehr gern einer Prüfung: von dem Wenigen was man gelernt, hat man schon gar viel wieder vergessen.

Indessen wir wollen sehen, wie der Examinande bestehen wird.

I. Man hatte im Mittelalter 2 Hauptnotationsarten. Die eine, die ich die Ambrosianische nennen möchte, bezeichnet nur die Töne, aber nicht deren Länge und Kürze, dagegen aber bezeichnet ein Zeichen oft drei, vier und mehr auf einander folgende Töne. Sie werden in den Beilagen zu Walthers grofsem diplomatischen Lexikon, das auf der Königl. Bibliothek in Berlin ist, davon viele Proben, ja sogar alle Notenzeichen dechiffrirt finden. Dies hat er gut getroffen, aber sich darin geirrt, wenn er ihnen auch Längen und Kürzen giebt.

Die zweite — Gregorianische Notationsart — hat für jeden einzelnen Ton nur eigentlich und ursprünglich ein Zeichen, ein Quadrat, das geradegestellt aber, ▪, der Note eine doppelt so lange Dauer gab, als wenn es verschoben oder auf die Spitze gestellt war, ◆. Sollten mehrere Noten eine Koloratur bilden, so wurden sie häufig zusammengehängt. Der grofsen Note gab man bald einen Schweif ▪ und nachher erhielt eine solche wieder die doppelte oder dreifache Dauer der ungeschweiften ▪, je nachdem das durch die Vorzeichnung bekannt gemachte rhythmische System perfect oder minus perfect war. Eine Zusammensetzung einer geschweiften und ungeschweiften, ▪▪ gab einen Vorhalt oder Vor-

schlag, je nachdem der Schweif nach oben oder nach unten gerichtet war. Ich kann meine Notiz darüber nicht finden, indessen sind in der K. Bibliothek in dem Musikfache mehrere Werke aus dem 16. Jahrhunderte, insonderheit ein deutsches von Agricola, wenn ich nicht irre, die Sie darüber vollständig belehren werden. *)

Statt der mehreren zusammengesetzten Noten einer Koloratur machte man auch eine grosse schräge, denselben Raum in sich fassende.

Die mir mitgesandten Gregorianischen Noten sind ihrer Form nach aus dem 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Sie kennen noch nicht die beiden Formen ⊐ ⊐ als verschiedene, wohl aber schon den Vorschlag.

II. Man hat immer rhythmisch gesungen. Zu den Zeiten der Griechen und Römer hatte man aber zwar wol für das Tanz- und Volkslied sich gleichförmig in kurzen Abschnitten mit gleichen Arsen und Thesen wiederholende Rhythmen, für den höheren Gesang dagegen zum Theil sehr lange aus kurzen und langen Füssen, und ungleichen Arsen und Thesen zusammengesetzte Rhythmen. Lassen Sie sich doch Sulzers Beschreibung und Geschichte des Transalpinischen Daciens auf der Bibliothek geben, und lesen Sie den Abschnitt von der dortigen Musik, nebst Beispielen. Da werden Sie finden, dass die Griechen und Türken noch jetzt diese Rhythmen kennen; und eine Idee davon bekommen. Sulzer ahnet übrigens davon nichts, wie dies zusammenhängt, sondern wundert sich nur, wenn er die Sache nicht ordentlich in Takte bringen kann. Dieser Aufsatz Sulzers würde vielleicht auch Hrn. Prof. Boekh zu interessanten Resultaten über die Metrik der Alten führen.

Die Idee davon ging im Mittelalter im Cantus planus in die Antiphonen und Responsorien der Kirche über. Sie lassen sich nicht taktiren, nur rhythmisiren.

Als die höhere Kultur verschwand, und die germanischen Nationen ihre Volkstänze und Marschlieder mit kurzen Rhythmen und einfacher gleicher Arsis und Thesis, also mit gleichförmigem Takt (der Takt ist weiter nichts als die regelmässige gleiche Wiederkehr von Arsis und Thesis) mitbrachten, so verdrängte diese Form bald alle künstlicheren Rhythmen in der weltlichen Musik, und so ist es bis jetzt geblieben. Nur das Recitativ giebt noch einen Anklang aus alter Zeit, aber gewöhnlich ist es nicht nur taktlos, sondern auch ganz unrhythmisch. Hierzu kommt noch, dass wir auch Schwere und Länge der Silben nicht mehr im Gesange zu unterscheiden wissen, wenigstens keine Regeln mehr dafür haben. Alle unsere Musik mit ihren kurzen Rhythmen und Takten ist also in diesem Bezuge eigentlich weiter nichts als Tanzmusik — ein Türke fragte auch einst beim Anhören einer Haydnschen Symphonie, ob denn das alles in Wien getanzt wurde — und wir sind im rhythmischen Theil der Musik sehr weit hinter den Griechen zurückgeblieben.

Im Mittelalter war ausserdem noch eine blos rhythmische, um Arsen und Thesen sich so wenig wie der Cantus planus bekümmernde Gesangsform, der Meistergesang, ins Volk übergegangen. Man irrt sich, wenn man ihn für eine spätere Ausartung des Minnegesanges hält; sie bestanden beide neben einander: der Minnesänger war auch Meistersänger und so umgekehrt, nur die Form war verschieden. Der Meistergesang baute ohne Rücksicht auf Arsis und Thesis-Wechsel aus einzelnen genau gezählten Silben längere künstliche Rhythmen auf, der Minnegesang aber bewegte sich tanzend, das heisst in kurzen Rhythmen mit regelmässigem Arsis und Thesis-Wechsel, den er strenge festhält, wogegen es ihm gleichgültig war, ob er einer Arsis oder Thesis eine Silbe oder drei gab. Die lyrische Poesie und die epische gehörte diesem an, und alle Weisen wurden auch getanzt — noch vor 100 Jahren tanzte man in England, selbst in den hö-

*) Das Werk von Agricola ist in lateinischer Sprache, und führt den Titel: Duo libri musices, continentes compendium artis et illustria exempla. Scripti a Martino Agricola. Witebergae 1561.

heren Ständen nach den Balladenweisen, wie Tans the dancing Master auf der K. Bibliothek beweisen wird, — die reflektirende und didaktische aber dem Meistergesange. Die blos rythmische Form des letztern gestattete diesem die Anwendung lang ausgedehnter Koloraturen, der sogenannten Blumen der Meistersänger, welche dagegen die Tanzweisenform des Minnegesangs nicht zuliefs.

III. Das Lied das Sie mir mitgetheilt, ist eine lyrische Klage, die Weise hat also unbedenklich Takt und kurzen Rhythmus. Aber welchen Takt? das ist nun ferner die Frage. Wenn unsere neueren Musikschriftsteller alte Liederweisen in jetzige Noten übertragen haben, so haben sie in der Regel den $\frac{4}{4}$tel oder $\frac{2}{4}$ Takt gewählt — man sehe Laborde, Burney u. s. w. weil uns dies der gewöhnlichste ist. Sie hatten aber Unrecht. Dem Mittelalter war der $\frac{3}{4}$ Takt der vorzüglichere, der C-Takt der minder vollkommene. Noch in dem spätern Mittelalter, wo man viele verschiedene Taktformen schon sehr künstlich ausgebildet hatte und für jede besondere Vorzeichnungen erfunden waren — ich übergehe diese näher zu berühren, da es hier nicht darauf ankömmt, so wie ich auch aus gleichem Grunde bei I. die verschiedenen späteren auf Zeitlänge Bezug habenden Notenzeichen, Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima u. s. w. übergangen habe, — hatte der Tripeltakt diesen Namen des vollkommenen sich erhalten und es läfst sich immer 10 gegen 1 wetten, dafs eine alte Liedesweise diesen Takt habe. So ist es indessen nicht mit der mir gesandten; sie ist nicht im Tripeltakt zu singen, sondern im geraden, und ein lichter Ringelreihen.

IV. Sie wundern sich, dafs dergleichen alte Noten bald mehr bald weniger Linien haben. Dies erklärt sich ganz einfach. Als die Notenschreiber des frühern Mittelalters dahin gekommen waren, ihre Notenzeichen nicht mehr blos auf Linien, sondern auch in den Spatien zu schreiben, zogen sie drei Linien. Auf der obersten schrieben sie

c, auf der untersten f. das auch durch einen Punkt oder wenigstens eins von beiden öfters nur bezeichnet ward. Bewegte sich die Melodie nicht weiter als in dieser Quinte oder eigentlich bis d und e, so bedurften sie keiner Linie weiter. Bewegte sie sich aber höher oder niedriger als d und e, so zogen sie entweder eine neue Linie, oben oder unten wie sie es bedurften, oder sie versetzten das c oder das f nach einer andern Linie wodurch sie dann den Raum zu einer neuen Tertie gewannen.

(Schluss folgt.)

II. Recensionen.

Ausgewählte Gesangstücke aus Händels Opern, im Klavierauszuge herausgegeben von Friedrich Wollank. Istes Heft. IItes Heft. Berlin bei T. Trautwein.

Gehört diese Sammlung Händelscher Gesänge auch nicht zu den neuesten Erscheinungen in unserer Litteratur, so verdient sie doch vor den meisten neuern und neuesten Gaben gleicher Art dem Publikum empfohlen zu werden, und es wird gewifs nicht des Ref. Dank allein sein, den er dafür dem einsichtsvollen Herausgeber und der thätigen, für ältere Musik so verdienstvoll wirkenden Verlagshandlung hiermit ausspricht.

Es sind schon früher zwei Arien aus händelschen Opern dieser Zeitung beigegeben worden *), die als Verkündiger dessen, was in obigen Heften mitgetheilt wird, gelten können. Selten ist es den Neuern, selbst den Besten gelungen, in wenige Töne einen so treffenden und tiefen Seelenausdruck zu legen, als Händel in seinen genialen Opernkompositionen — denn ein anderer Theil derselben ist mehr oder weniger der Mode, der Manier, den Ansprüchen der Bravoursänger gewidmet, und für uns unergiebig. Oft findet man in ihnen eine Zartheit und Frische, die selbst seinen besten Oratorien in diesem Grade nicht zu Theil

*) Dritter Jahrg. No. 6. S. 48. No. 31. S. 234.

geworden ist; und überall lebt jene männliche gesunde Kraft, die uns so erfrischend, ja so nothwendig für die Herstellung von der Ueberweichlichkeit, Ueberreizung, Schmachtung mancher Neuern erscheint, überall empfindet sich in den vorliegenden Gesängen, dafs der Gesang aus der Brust hervorgetreten, nicht auf dem Klaviere gemacht, oder den gewohnten Kehlkünsten der Sänger angepafst ist. Genug, um dem Musikstudierenden, dem Kunstfreunde und unsern Sängern, die ihr dürftiges Repertoir aus Noth sogar mit auberschen und gleich miserabeln Gesängen bereichern, die Gabe annehmlich und werth zu machen, und den Herausgeber, wie die Verlagshandlung um rüstiges Fortschreiten in der löblichen Unternehmung zu bitten. — Nur mögen sie auf das Sorgfältigste alles von ihrer Sammlung ausschliefsen, was nicht vollkommen von allem damals Zeitgemäfsen und jetzt weniger Genieſsbaren rein ist, damit den bequemen Modernen, die ohnehin stutzen, wenn man sie auf ein voriges Jahrhundert zurückweiset, jeder Anlafs genommen werde, wegen eines Einzelnen die ganze Sammlung, oder gar alle Werke dieser Klasse als veraltet auszuschreien. In dieser Hinsicht hätte Ref. schon aus der vorliegenden Sammlung No. 2 und 6 des ersten und die Bafsarie des zweiten Heftes weggewünscht, obgleich er die einzelnen schönen Züge auch in diesen Kompositionen nicht übersieht.

Ganz besonders willkommen müssen diese Hefte Gesanglehrern für ihre Schülerinnen sein, vorausgesetzt (was freilich nie fehlen sollte) dafs sie ihre Aufgabe nicht blofs in eine Kehldressur, sondern in eine harmonische Fortbildung des Geistes und seines Organs für Gesang setzen, und sich nicht gar zu musikalischen Laquaien und Apporteurs der neuesten Mode bei ihren Schülern erniedrigt haben. Im Lauf einer folgerechten Gesangbildung findet sich das, was aus Liedern und liedermäfsigen Kompositionen geistig anzueignen ist, gewöhnlich früher erschöpft, als Stimme und Bildung für die gröfsere Komposition, für Kirchen- und gute Operngesänge gereift ist. Auf diesem Punkte ist es, wo selbst das Gute wollende Lehrer ein zu langes Verweilen in der untern Region, oder Einschiebung schwächerer oder unpassender Kompositionen oft nicht zu vermeiden wissen und sich wol gar erlauben, das Studium gröfserer Kompositionen zu übereilen und gröfsere Werke, die am wirksamsten im Zusammenhange studirt werden, zu zerstücken. Hier helfen nun die Händelschen Arien die Lücke auf das Erwünschteste ausfüllen. Sie nehmen nicht mehr Stimmbildung in Anspruch, um befriedigend gesungen zu werden, als in dieser Periode schon erworben sein mufs; sie fordern, was eben hierin der Stimmbildung das Wichtigste ist, Halten und Tragen der Töne, die verschiedenen Bindungsarten, Forte, Piano und ihre Zwischen-Nüancen; sie vereinigen mit einer grofsen Einfachheit des Inhalts — z. B. der Text der vierten Arie des ersten Heftes ist:

> Sommi Dei, che scorgete i mali miei, proteggete un mesto cor.

der der zweiten Arie des zweiten (beides Meisterstücke)

> Ma più vedrò le stelle precipitarsi in mar, ch'io possa abandonar l'amante amato. —

Tiefe des Ausdrucks und gewähren dabei Gelegenheit, den höhern Vortrag in Gesang und Sprache zu studiren. Endlich sind sie dem Umfange der Stimmen, für die sie gehören, stets angemessen — ein Vorzug, den wenige der Neuern ihren Werken verschafft haben, zum Nachtheil des Erfolgs und besonders der Gesangbildung. Vorzüglich erwünscht ist in dieser Beziehung die Mittheilung mehrerer Kompositionen für Altstimme, unter denen die oben erwähnte zweite Arie hohe Auszeichnung verdient; eben für den Alt findet sich in unserer Zeit so wenig vor, wofern man nicht auf verderbliche Rossiniaden oder gar auf das noch unverantwortlichere Transponiren gerathen will, dafs jede Gabe für Alt-Stimme doppelten Werth hat.

Allein eben wegen der bestimmten Haltung händelscher Gesänge für die einmal erwählte Stimmklasse sind Alt-Arien für Sopranstimmen und Sopran-Arien für Altstim-

men so gut wie unbrauchbar. Daher würde die achtbare Verlagshandlung sehr wohl thun, wenn sie künftig die Sopran- und die Alt-Arien in abgesonderten Heften mittheilte.

Marx.

Acht Lieder und Gesänge von Heine und Göthe, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte von Joseph Klein. Berlin bei Laue. Preis 25 Sgr.

Der Komponist dieser Lieder ist unter andern auch durch das bei Nr. 9 der Ztg. von diesem Jahre mitgetheilte interessante Lied in seiner Weise dem Publikum bekannt worden. Im vorliegenden Liederhefte legt er besonders für leichten anmuthigen Ausdruck in der Komposition der Heineschen Gedichte (vorzüglich in Nr. 2) ein erfreuliches Talent dar. Weniger befriedigend scheinen die Kompositionen göthescher Gedichte. Der Ballade

Es war ein König in Tule

fehlt das Alterthümliche und das Ahnungsvolle, das in jeder Scene, in jeder Zeile Margarethens webt, und nur der Anklang von Wehmuth ist darin zusagend, wogegen dieser sich im Mittelsatze des folgendes Liedes

Ich wollt', ich wäre ein Fisch,

zur Ungebühr eingedrängt hat. Anfang und Ende dieser Komposition sind der naiven Laune des Gedichts schon zusagender. Im Ganzen ist die Liedersammlung erfreulich und empfehlenswerth; wir wünschen aber den Verfasser bald in gröfsern Leistungen kennen zu lernen. Nichts führt leichter zu einer Manier, als langes Verweilen in einer beschränkten Sphäre, z. B. des Liedes. M.

Trois Duos concertans, pour deux Violons, par Louis Spohr. Op. 67. Fr. 2 Thlr. Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Der Komponist vorliegenden Werkes hatte sich durch seine Violinduette, op. 39, eine hohe Aufgabe für jede folgende Arbeit dieser Art gesetzt. Er durfte, wollte er die durch ihn selbst gesteigerten Foderungen des Publikums befriedigen, nicht wieder jenen grofsartigen Styl erwählen, ohne Gefahr zu laufen, sich aus der eigentlichen Sphäre des Duetts zu verlieren, und dem Instrumente vielleicht Unmögliches zuzumuthen, wie es leider in neuerer Zeit von so Vielen geschieht. Dies wohl erwägend, hat er jetzt gezeigt, wie er auch mit geringerm Aufwande Grofses zu liefern im Stande. Diese Duette unterscheiden sich durch Einfachheit und Gemüthlichkeit merklich von den erwähnten frühern. Es finden sich auch hier manche vierstimmige Sätze, nur sparsamer angewandt und daher von gröfserer Wirksamkeit; in den zweistimmigen Sätzen aber vermifst man weder Vollständigkeit noch harmonische Mannigfaltigkeit.

Spohrs Kompositionen werden zu sehr geschätzt, als dafs es zu ihrer Empfehlung noch weitläuftiger Erörterungen bedurfte; wir beschränken uns daher auf einige allgemeine Bemerkungen.

Das erste der Duette zeichnet sich durch Anmuth und Zartheit aus, die über das Ganze verbreitet sind, und enthält keine Schwierigkeiten. Das kleine Andante, A-dur, führt unmittelbar ins allerliebste Rondo, $\frac{6}{8}$ Takt, welches in G-dur anfängt und in A-dur schliefst. Im zweiten Duett, D-dur, ist das Allegro kräftig, und erinnert, so wie das folgende Larghetto im Karakter etwas an die frühern Duette; das Rondo, $\frac{4}{4}$ Takt, gehört aber zu dem Freundlichsten und Muntersten, was Spohr geschrieben hat. Das dritte Duett erfodert, um verstanden und gerne gehört zu werden, eine kräftige und genaue Ausführung, besonders in den Variationen über den bekannten Fandango.

Unter Spohrs Werken nehmen seine Violinduette gewifs einen hohen Rang ein. Sie verbinden, mehr als die der meisten Violin-Komponisten, musikalisches Interesse mit glänzender Behandlung des Instrumentes. Da nun diese neuen Duette neben jenen Vorzügen, noch den der leichteren Ausführbarkeit besitzen, so werden sie gewifs dem musikalischen Publikum um so willkommener sein.

III. Korrespondenz.

Königstädter Theater.

Darstellung der Italienerin in Algier,
am 19. April 1827.

Es ist in der That für den Künstler und für den Kunstfreund eine hohe Kunsterscheinung und ein grofser Genufs, wenn ein Werk das oft durch seine herrliche Darstellung entzückte, immer wieder aufs Neue belebt — Aller Herzen sich bemeistert und das Publikum zum gesteigertsten Beifall hinreifst. So war es heut, und einstimmig wurde es mit Dank und stürmischen Beifallsbezeigungen bewiesen, wie gern solch ein Eifer für die Kunst anerkannt wird. Dem. Sontag überstrahlte nicht allein alle Mitspielenden, sondern in Wahrheit — sie übertraf sich selbst, und man dürfte wol noch nie ihre Partie als Isabelle künstlerischer, kunstfertiger, sinniger und geschmackvoller, insbesondere die Arie am Spiegel vorgetragen, gehört haben. Sie knüpfte vom Anfang der Oper an gleichsam ein herrliches Band um die ganze Darstellung und es gestaltete sich Alles zu einem wohlgeordneten und prunkvollen Ganzen. Herr Jäger war vortrefflich und Herr Wächter wie immer gut. Herr Spitzeder sehr ausgelassen — doch belustigend. Mlle. Schmidt war ziemlich gut und Mad. Spitzeder sehr gut. Die Ouverture ging bei den ersten Vorstellungen begeisterter und feuriger. Der Triangel war matt, die Trommel und die Pauken wollten wol mit Herrn Spitzeder rivalisiren. Die Tempi's waren durchaus feurig und effektvoll. Das Orchester ist im Allgemeinen bei den Forte-Sätzen zu schwach, was jedoch nur Folge von der zu schwachen Besetzung ist. Herr Stegmayer leitete begeistert Alles zur Begeisterung hin.

Da nun die Musik dieser Oper sich durch die höchste Anmuth und Lieblichkeit vor Allem auszeichnet, so ist es doppelt interessant, zugleich darin für die Ausführung das Ideal zu finden, welches Mlle. Sontag auch dann bleiben wird, wenn sie nicht mehr bei uns ist, und es sei hier auch erwähnt, welches grofse Talent und welchen Fleifs uns diese Künstlerin offenbart, da sie jede Vorstellung durch neue Erfindungen und durch unnachahmliche Verzierungen ausschmückt.

C. W. Greulich.

Berlin, den 17. April 1827.

Auch bei uns sind in der vergangenen Charwoche mehrere geistliche Musiken in den Kirchen, Konzert- und Opern-Sälen aufgeführt worden. Am grünen Donnerstag war im Opernhause geistliche Musik statt des Schauspiels. Es wurden Arien und Chöre aus Händels Werken, und zum zweiten Theil Mozarts Requiem ausgeführt. Die Auswahl war gut, die Ausführung unter der Direktion des Königl. Konzertmeisters Herrn Moeser nicht sonderlich; überhaupt hat Herr Moeser nicht alle die Eigenschaften, die zu einem guten Dirigenten gehören, und die Händelschen Werke sind ihm wohl nicht ganz bekannt. Mad. Katalani sang als solche vorzüglich. Am Charfreitage führte der Prof. Zelter, in der neuen Singakademie zum erstenmale den Tod Jesu auf. Die Chöre waren gut besetzt, wurden sehr gut ausgeführt und machten sich überaus herrlich. Mad. Milder, Herr Stümer und Herr Devrient j. sangen ihre Partien sehr gut und mit Lust und Liebe. Dem. Goronzi sang als noch nicht ausgebildete Sängerin gut genug, doch wollte sie schon den Graun verbessern. Später wird sie hoffentlich besser erkennen, was Graun ist. Herr Prof. Zelter hat doch endlich zu seiner Ehre und des Grauns Herrlichkeit, die Arie: So steht ein Berg Gottes, in D-dur, wie sie bei Graun steht, und nicht wie früher in B-dur singen lassen.

Am 14. führte Herr Hausmann in der Garnisonkirche den Tod Jesu zu einem wohlthätigen Zwecke auf. Die Versammlung war höchst zahlreich. Die Ausführung sehr gut, und Dem. Sontag zeichnete sich ganz vorzüglich aus.

Haben wir hier auch keine eigentliche Kirchenmusik, so thut doch die katholische Kirche so viel sie nur kann für die Musik in ihrer Kirche. Am grünen Donnerstag, am Charfreitage und am Ostersonnabend hörten wir in der katholischen Kirche mehrere Gesänge, dem kirchlichen Ritus zu Folge, sehr gut, von bloiser Vokalmusik, unter der Leitung des Rektors und Chor-Dirigenten Herrn Bratscheck ausführen. Unter diesen Gesängen war ein Tenebræ von M. Haydn, und eines von B. Klein. Am Ostertage führte Hr. Gern, der Musikdirektor bei dieser Kirche ist, eine Messe von Vogler recht gut aus. Mögen doch die Herren Bratscheck und Gern mit Liebe und Eifer ferner fortfahren den betretenen Pfad zu gehen, und Licht in der Finsternifs erhalten. Sollte ihnen auch nicht viel Ruhm dabei zu Theil werden, so können sie doch auf die Achtung aufmerksamer Kunstfreunde ganz gewifs rechnen und dieses ist die Ehre in der Kunst.

Abschied der Katalani aus dem Königlichen Opernhause, im dritten Konzerte, am 22sten April.

Nimmer noch schiedst Du von uns, ohne mit liebender Huld zu gedenken der armen Bedrängten unserer, Dir stammverwandten

Königstadt. Schon hat der Ruf uns gleiche hohe Gesinnung verkündet, wir wissen es, daſs Deiner Töne Zauber noch Einmal in Gott geheiligtem Tempel uns einet: und dennoch können wir trüben Empfindungen nicht wehren, da von der geweihten Stätte Du scheidest, wo Dreimal jüngst Deines Sanges Hoheit uns zu Dein fürstliches Bild gebannt. Jedwede Trennung von der Gewöhnung regt wehes Gefühl, doch schwindet im Wechsel der Dinge es bald; aber der Abschied vom Hohen, Bewunderten ist bitterer Schmerz. Seines Grunds sich bewuſst, weicht er nicht neuer Erscheinung, ihm nur gewährt einzige Lindrung des Wiedersehens Hoffnung!

Kehre wieder, o Meisterin, scheide nicht auf ewig von uns, versage uns nicht diese tröstende Hoffnung! Du hast uns ein schönes, erhabenes Bild zurückgelassen: wir bewahren es Dir und uns in treuen Herzen; — doch es ist der Unsterblichkeit werth! Ein Maler, dem es gelänge, dies Bild mit kuhnem Pinsel getreu kunftgen Geschlechtern zu schenken, sicheren Nachruhm hätte er sich gegründet. Kehre, Hohe, zurück, zeige Dich noch Einmal dem Auge des Künstlers, auf daſs nochmaliges Schauen ihn lehre, wie seine blühendste Phantasie nicht die Wahrheit ergänzt:

Gott segne Friedrich, den König, so sangst Du, so flehtest Du, die Arme zum Himmel gehoben, und Dein Sang war inbrunstig Gebet: mit Dir beteten, stehend und aufgerichtet nach Oben, Tausende. Deine hohe, innige Begeisterung rührte die Gottheit. Zum zweiten Male beschworst Du den Seegen, und er strömte aus über die andächtige Gemeinde, in jeder Brust zuckte ein Wonnegefühl auf, eine segensreiche Erhebung ergriff die Gemüther, und in dem schönen Kreise geruhter, treuer Bürger standst Du, eine königliche Priesterin!

J. v. Farbise.

Das Königstädter Theater

hat wiederum ein älteres Werk heraufgebracht, das Dorf im Gebirge von Kotzebue und Weigl. Kotzebursche Rührung und weigische Weichheit werden durch einige zwischengesäete komische Scenen, z. B. die Schulhalterei im zweiten Akte, aufgefrischt und das Ganze durch Spitzeders Komik anziehend. So mag denn das Stück zu jenen gehören, mit denen sich das Theater eine Weile hinhalten kann; besser wäre es, und hoch an der Zeit, die Königstädter sähen sich ernst nach Bleibendem und ihre Künstler Förderndem um.

M.

Der Zauberer und das Ungeheuer, Melodrama in 3 Akten, frei nach dem Französischen, Musik von H. Dorn.

Seit langer Zeit hat eine solche Mis-geburt des menschlichen Geistes die königstädtsche Bühne nicht betreten; dies Ungeheuer ist ein Ungeheuer von Unsinn und Albernheit; Jacko, der Wolfsbrunnen et Compagnie sind gegen dies Ungeheuer geistreiche Stücke. Ein Zauberer holt von einem „verfluchten Grabmale" eine Urne, und mit Hülfe der Zauberey schafft er hieraus einen Geist; dieser Geist ist aber kein Geist, sondern ein körperliches Wesen; und dieses körperliche Wesen ist kein körperliches Wesen sondern ein Geist. Beweis: der Quasi-Geist verfolgt den Zauberer, heftet sich an seine Fersen, wirft ihn zu Boden: der Zauberer ergreift ein Schwerdt, und sticht nach dem Geiste, das Schwerdt zerspringt wie Glas, folglich ist dies Ungeheuer ein Geist; im zweiten Akte schießt der Zauberer mit einer Pistole nach dem Ungeheuer und verwundet es, es brüllt vor Schmerz ganz laut, folglich ist es ein Wesen das aus Fleisch und Blut besteht; sein Kostum aber zeigt an, daſs es von Metall ist, wie unser guter Vater Blucher; mußte da nicht eigentlich die Bleikugel abprallen? Das ganze Stück wimmelt von Unsinn, und die einigermaßen erträglichen Scenen sind streuge kanonische Nachahmungen in ungeheuren Verlängerungen aus Preciosa und Faust. Die Musik zu diesem Melodrama ist nicht ohne Werth: die Ouverture ist ein gutes Musikstuck, nur etwas zu lang; der Zigeunerchor zu Anfang des zweiten Akts macht sich recht gut und mehrere einzelne Sätze zwischen der Rede sind glücklich erfunden, doch ganz am unrechten Orte ist die Fuge zu Anfang des dritten Aktes, von welcher das Thema einige Aehnlichkeit mit der Introduction aus dem Messias hat. Vorzüglich ist die Schlachtmusik zu nennen; zu wunschen wäre, daſs der talentvolle Komponist seine Mühe und Arbeit einem besseren Stücke gewidmet hätte; die Uebersetzung aus dem Französischen besteht aus lauter Worten und Redensarten; innerer Zusammenhang ist in keiner Scene. Die Maschinerie, besonders die Konstruktion des Seeschiffes ist vorzüglich gut; doch keine Maschinerie der Welt kann einem gehaltlosen Stücke Geist und Verstand geben. Die erste Vorstellung war sehr mißlungen und eigentlich nur als eine Generalprobe anzusehen, der Zauberspiegel wollte dem Befehle des Zauberers nicht gehorchen. Herr Meyer hatte seine Rolle nicht gelernt und spielte nur allein auf den Souffleur, Herr Wegner schleppte Demoiselle Herold auf eine nicht theatralische Weise von

der Bühne, und mehr dergleichen Verirrungen fielen vor; Herr Angely, welcher Regisseur des Stückes ist, hätte wohl durch zweckmäßigere Anordnungen viel Unordnungen vermeiden können.

Girschner.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Unter den in meiner letzten Mittheilung genannten Opernaufführungen halte ich die der französischen und italienischen Opern von Seiten des weiblichen Personals für die gelungensten, die der deutschen aber von Seiten des männlichen. Unter jenen hat der Wasserträger anerkannt den meisten Gehalt, und wir müssen namentlich jetzt, wo C. M. v. Weber dahin geschieden ist, es sehr beklagen, daß Cherubini sich von der Bühne zurückgezogen hat. Durch ihn, scheint es mir, und sein bedeutendes Talent für musikalische Karakteristik ist eine neue Anregung für ächt dramatische Musik unter die Deutschen gekommen. In seiner Karakteristik aber liegt ein Uebergewicht auf Seiten des Orchesters, seinen Singstimmen fehlt es zuweilen an freier Bewegung, wobei er wahrscheinlich durch die Art und Weise des französischen Gesanges sich beschränken ließ. Desto mehr Spiel erfodern seine Gesangpartieen, und auch in dieser Beziehung ward diese Oper hier gut ausgeführt.

Tiefer als Cherubini steht unbestritten Boyeldieu, der in der Konversationsoper sein Feld gefunden. Sein Johann von Paris wird, wie mich dünkt mit Recht, für sein bestes Werk gehalten. In demselben ist das konventionelle Leben der Franzosen mit Laune aufgefaßt und dargestellt. Die Erinnerung an die Chevalerie giebt ihm einen gewissen Schwung; jugendliche Frische und Selbstständigkeit der Melodieen, verbunden mit einem heitern Glanz der Instrumentation erhalten dieses Werk immer in der Gunst des Zuhörers. Kommt ein feines Spiel dazu, so findet man sich angenehm erregt, und vergißt es, wie in geistreicher Unterhaltung zu geschehen pflegt, daß der Gegenstand der Unterhaltung — bei Lichte besehen — eine Kleinigkeit war. In dieser Beziehung war die letzte Aufführung dieser Oper nicht so lebendig und rund, als viele frühere. Wie durch fremde Gäste die Bewegung einer geselligen Unterhaltung leicht gezwungen und aufgehalten wird, so auch bei dieser Aufführung.

(Schluß folgt.)

IV. Allerlei.

Phantasie.

Shakespeare und Mozart.

Gerne geben wir der unbestimmten Empfindung, welche ein herrliches phantasievolles Musikstück in uns aufregt, Worte, um der süßen wehmüthigen Sehnsucht, welche uns alsdann erfüllt, eine bestimmte Richtung zu geben, und um in dem getrösteten und überschwenglich angefüllten Gemüth den Gegenstand unserer Liebe und Neigung mit allem Reiz und Anmuth zu schmücken. So ergießt sich in Shakespeares: Was ihr wollt, in der ersten Scene, des Herzogs von Liebe begeistertes und durch die Musik aufgeregtes ganz von Phantasie überfülltes Gemüth, über seine von ihm angebetete Olivia, in folgenden Versen. Geht nun dieser Scene vor und mit ihr, das überaus schöne und zarte Adagio in Es-dur mit Sordinen aus Mozarts Quintett in G-moll, und wird es so vorgetragen, wie das hier in der Moeserschen Quart-tiversammlung geschieht, so werden die Melodieen Worte und die Worte Melodieen. Und so vermählt sich dann die Dicht- und Tonkunst in dem göttlichen Sonnenpunkt — Kunst!

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! gebt mir volles Maaß, daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt. — Genug! nicht mehr!
Es ist mir nun so süß nicht, wie vorher.
O Geist der Lieb', wie bist du reg und frisch!
Nimmt schon dein Umfang alles in sich auf,
Gleich wie die See, nichts kommt in ihr hinein,
Wie stark, wie überschwänglich es auch sei,
Das nicht herabgesetzt im Preise fiele
In einem Wink! So voll von Phantasien
Ist Liebe, daß nur sie fantastisch ist.
O sie mit diesem zartgebauten Herzen,
Die schon dem Bruder so viel Liebe zahlt,
Wie wird sie lieben wenn der goldne Pfeil
Die ganze Schaar von Neigungen erlegt
So in ihr leibt! wenn jene holden Thronen,
Ihr Haupt und Herz, die holden Tredlichkeiten,
Erfüllt sind und bewohnt von einem Herrn!
Eilt mir voran auf zarten Blumenmatten!
Süß traumt die Liebe, wenn sie Lauben schatten.

b.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 2. Mai. — Nro. 18. — 1827.

AN BEETHOVEN.

Mit Dir einst, Meister, Lied in Lied zu singen, —
Die Sehnsucht wohnte mir im tiefsten Herzen,
Seit mich zuerst in Wonnen, Grau'n und Schmerzen
Die Räthselwunder Deiner Lieder fingen.
Doch früher sprofsten Dir die Seraphschwingen,
Dich aus der Weltluft, die oft Nebel schwärzen,
Heimtragend in den Lichtglanz seel'ger Kerzen,
Wo am Krystallmeer ew'ge Hymnen klingen.
Voll Wehmuth starrt' ich fern nach Deiner Gruft hin.
Draus hob ein Klang sich mit westholdem Kosen,
Reich — oft schon sangst Du so — an wonn'gen Schrecken.
Ich wag's, — ich sing' die Deutung durch die Luft hin:
„Ja, Wechselsänge soll'n wir Zwei einst wecken,
Hoch ob dem Grabmoos, unter Himmelsrosen."

L. M. Fouqué.

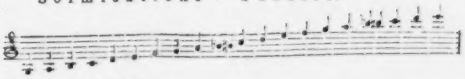
I. Freie Aufsätze.

Ueber deutsche Musik des Mittelalters.

(Schlufs.)

V. Sie fragen in welchem der alten Kirchentöne das Lied wohl komponirt sein könne? In keinem, mufs ich Ihnen darauf antworten, denn die acht Kirchentone des Mittelalters waren, wenn gleich aus der altgriechischen Musiktheorie hervorgegangen, in ihren streng vorgeschriebenen Formen, wonach sie authentische und plagalische waren, mit ihren Ambitus, Reperkussionen, eigenen und peregrinen Klauseln und Finalnoten nur für die Kirche bestimmt, und die 12 Moden des spätern Mittelalters, sein cantus durus, mollis und naturalis, so wie alle die Künstlichkeiten, die mit der freilich schon viel früher und in einem ganz andern Sinn von Guido von Arezzo aufgestellten Solmisation betrieben wurden, gehören neueren Jahrhunderten als dem unserer Weise an. (Ich füge indefs ein Schema davon bei, wonach Sie die Weise auch solmisiren können, und werden Sie daraus sehen, dafs in dem mi fa die beiden diazeuktischen Töne der alten Griechen liegen.)

Solmisations - Tabelle.



Hexachord: durum. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: naturale. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: molle. — Ut re mi fa—sol la.
Hexachord: durum. — Ut re—mi fa sol la.
Hexachord: naturale. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: molle. — Ut re mi fa—sol la.
Hexachord: durum. — Ut re —mi fa sol la.

Unsere Weise ist vielmehr in dem System der Natur komponirt, in welchem noch jetzt jedes wirkliche Volkslied seine Entstehung findet, dem Systema immutabile der alten Griechen. Ich kann Ihnen dies Systema immutabile hier natürlich nicht wissenschaftlich vollständig entwickeln, so nämlich wie es wirklich war, nicht wie man es in neueren und den neuesten Zeiten hypothesirt hat, — sit venia verbo, — aber ich will doch versuchen Ihnen eine Idee davon zu geben was ich meine.

Nehmen Sie eine Tonleiter von 2 Oktaven, von A anfangend und sich so folgend: A. H. c. d. e. f. g. a. b. c. d. h. c. d. e. f. g. a. Dies sind die Noten des diatonischen Systema immutabile. a ist die Mesè und b und h sind die beiden diazeuktischen Töne hinter derselben. Mit Hülfe der letzteren können Sie aus dem die Tonreihe A. H. c. d. e. f. g. a. b. c. d. in sich fassenden Systema conjunctorum nach dem Systema disjunctorum, das die Tonreihe A. H. c. d. e. f. g. a. h. c. d. e. f. g. a. in sich begreift, oder nach unserer Art zu reden, wiewohl nicht ganz passend, nach c-dur und f-dur, nach a moll und d-moll moduliren, wobei Ihnen zwar für die Molltonarten die Semitonien modi gis und cis fehlen, die Sie aber, wenigstens cis, im Sinne des Mittelalters komponirend, allenfalls als eine musica ficta nehmen können, wie Ihnen Marchetus de Padua, ein Schriftsteller des 13ten Jahrhunderts den Sie gleichfalls auf der K. Bibliothek in des Abt Gerbert Sammlung der Musikschriftsteller des Mittelalters finden werden, zeigen wird.

Schneiden Sie nun von dieser Tonreihe die tiefste A ab, und benutzen Sie den Rest dergestalt zu einer Komposition dafs Sie auf jeden Fall den tiefsten Ton H. darin anbringen, und einen oder beide diazeuktische Töne anwenden, (ob Sie noch höher gehen wollen als bis zu Ende der Tonreihe ist gleichgültig) so werden Sie ein Lied im alt griechischen mixolydischen oder hyperdorischen System komponirt haben. Schneiden Sie ferner auch H. ab, so dafs c der tiefste Ton Ihrer neuen Weise wird, so haben Sie eine lydische Melodie. Machen Sie darauf d. zum tiefsten Ton der Weise, so wird sie phrygisch, mit e. als tiefster Ton dorisch, mit f. hypolydisch, mit g. hypophrygisch, mit a. endlich hypodorisch. Wo Sie die Melodie anfangen, und wo Sie sie enden wollen, ist gleichgültig, alles hängt nur von der Stellung der Mesè und der ihr folgenden beiden diazeuktischen Töne zum tiefsten Tone der Melodie ab, oder, mit den Griechen zu reden, auf welchem Platz sich die Mesè und die diazeuktischen Töne in dem Diapason (der Oktave) der Melodie befinden, welches von deren tiefstem Tone ausgeht.

Wollen Sie das Systema immutabile chromatisch anwenden, so heifst die Notenreihe A. H. c. cis. e. f. fis. a. b. h. d. h. c. cis. e. f. fis. a. und so können Sie auch beide Formen des Systema immutabile vermischt gebrauchen.

Versuchen Sie nun nach den obigen Vorschriften einmal sieben Melodieen zu komponiren, die Natur hat Ihnen die Gabe er-

theilt Melodieen mit Leichtigkeit zu erfinden, — Sie müssen aber dabei denken, daſs kein heutiger Generalbaſs in der Welt sei, sondern Ihre Melodie als selbstständig und nach keiner Harmonie fragend, auf das Papier hinwerfen, benutzen Sie dabei die chromatische und vermischte Form so wenig wie möglich, denn beide sind nur Ausnahmen, so werden Sie finden, welchen verschiedenen Karakter jede Melodie von der andern erhält, der allein durch die Stellung der diazeukutischen Töne in dem Dia-pason der Melodie bewirkt wird, und Sie werden sich überzeugen, daſs dieser Karakter derjenige sein wird, den die Griechen einer lydischen, phrygischen, dorischen u. s. w. Melodie beilegen.

Legen Sie ferner, nach Befinden transponirend, jene Tonreihe irgend einem wirklichen deutschen, russischen, schwedischen u. s. w. Volksliede als Maasstab unter, ermitteln sie dadurch in welchem Verhältnisse die modulirenden diazeuctischen Töne zu dem tiefsten Tone der Weise stehen, so wird sich ergeben, daſs es immer die Regel befolgt, sei es nun als lydische, phrygische u. s. w. Melodie, und daſs es z. B. nie nach drei Tonarten, in unserer Sprache zu reden, modulirt. Unsere jetzigen Lieder haben mehrentheils diesen Fehler (in einem gröſseren Musikstücke thaten die Griechen dies zwar auch, die Mese sodann mutirend, aber in einem einfachen Liede gewiſs eben so wenig, wie es das Volk jetzt thut.) und entbehren dadurch des Karakters; wird aber auch im Liede die Regel unwillkührlich befolgt, so verstehen unsere Komponisten doch fast nichts anders als lydische und hypolydische Weisen zu erfinden, selten läuft einmal eine andere, wie die dorische des Jungfernkranzes im Freischütz unter, die dann freilich auch gleich ihre Wirkung hat. Hier bietet sich also ein schönes Feld für unsere Liederkomponisten dar. Doch — revenons a nos moutons. Die Weise welche Sie mir gesandt haben ist, wenn Sie den obigen Maasstab anlegen, eine rein diatonisch-hypolydische. Sie braucht modulirend beide diazekutische Töne, und schlieſst in der Mese.

VI. Sie fragen mich welche harmonische Begleitung Sie ihr geben sollen? Ich kann Ihnen darauf nur antworten. die, welche Ihnen der Geist eingeben wird. Die Melodie ist der Körper, die Harmonie die Bekleidung die mit der Mode wechselt. Zu der Griechen Zeit würden Sie der Weise zur Begleitung die Töne A. H. e. a. d. h. e. a. gegeben haben, wie es die Chinesen noch jetzt thun würden, in dem früheren Mittelalter hätten Sie sie kirchenmäſsig mit Tertien, Sexten, Quinten und Quarten begleitet, in dem späteren Mittelalter auch mit reinen Dreiklängen und selbst Vorhaltakkorden, im 15ten Jahrhundert noch höchstens drei-stimmig, im 16ten schon vier- und besonders fünfstimmig, im 17ten Jahrhundert wären Septimenakkorde hinzugekommen, und nun müssen Sie, soll das Ding den Leuten gefallen, recht künstlich alle möglichen Akkorde und Ausweichungen anwenden. Die Melodie geht zwar darin unter, aber was schadet das, wenn die harmonischen Verflechtungen nur recht frappant sind. Wollen Sie indessen der Melodie ihr Recht widerfahren lassen, so bedienen Sie sich möglichst nur reiner Dreiklänge und Vorhaltakkorde, jeder Septimenakkord schon, den Sie anwenden, drückt den Stempel des Modernen darauf. Doch noch eins. Ich habe bisher von der nur als Bekleidung erscheinenden harmonischen Begleitung gesprochen. Es giebt aber noch eine andere, höhere, die der Parallelmelodieen, wo die begleitenden Töne auch wieder selbstständige Melodieen bilden, die nicht bloſs als Rock oder Perücke, sondern als beliebtes Gefolge der Hauptmelodie erscheinen. Die Erfindung und Anwendung dieser ist der hauptsächlichste musikalische geistige Fortschritt, (schon Guido von Arezzo mit seinem nächsten Nachfolgern gab dazu den ersten Anstoſs, und die Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts waren vielleicht am weitesten darin gekommen, jetzt ist man aber gröſstentheils wieder zu besagtem Rock und groſser Allongenperucke zurückgekehrt, die wenig mehr von dem hübschen Körper und Gesicht der Melodieen sehen läſst,) so wie die Erfindung und

Anwendung des Dreiklanges der hauptsächlichste musikalisch formelle Fortschritt der neuern Zeit, gegen die Zeit der Griechen und Römer, wogegen wir in Hinsicht der Melodie und Rhythmik gegen sie grofse Rückschritte gemacht haben. Uebrigens ist die harmonische formelle Begleitung aller Zeiten und Völker Ausflufs eines Princips. Eben so wie sich nachweisen läfst, dafs die Griechen, wie noch jetzt die Chinesen, Turken, Perser u. s. w. den Dreiklang noch nicht gekannt haben, wollte ich mich anheischig machen, voraus zu sagen, zu welchen noch nicht angewandten harmonischen Formen wir in der Zukunft bald gelangen werden, vorausgesetzt, dafs wir nicht wieder umkehren.

Nun ist mein Examen beendigt. Ich lege Ihnen eine taktirte Uebersetzung der mir gesandten Weise in jetzigen Noten bei und wünsche einigermafsen bestanden zu sein. Der Ihrige Kretschmer.

Halberstadt, den 1ten April 1827.

II. Recensionen.

Sieben Schnurren von Erasmus Styx, für Männerstimmen, komponirt von Elias Kerninger u. s. w. Halberstadt bei C. Brüggemann. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr.

Der pseudonyme Dichter verwahrt sich gleich Anfangs durch folgende vorredende Verse gegen alle ernstere Prüfung:

Blumen der Laune, dem Boden der Freude entsprossen,
Rebenbegossen,
Wollet, ihr Herren, mit frohlichem Muthe betrachten,
Nicht sie verachten.
Ehr' ihr, o Junger Minervens, den Jokus beruhret,
Und recensiret.
Lasset die kritischen Kiele erst noch einmal sinken,
Um eins zu trinken.

Trinken ist nun meine Sache eben nicht. Versetz' ich mich aber auch (wirklich oder nicht) in jene fröhliche Stimmung, die sich der Dichter bei Beurtheilung dieser Schnurren (?) vorausbedingt: so mufs ich als ehrlicher Recensent (der den Leuten doch nach bester Ueberzeugung sagen mufs, was sie um 1½ Thlr. bekommen, und wie viel Wein es etwa noch vorher bedarf, bis die Sache schnurrig wird) denn doch offen gestehn: dafs es sich der Dichter, schon durch die gewählten Thema's, sehr schwer gemacht hat, neu und besonders komisch zu sein; dafs er es hätte mit dem Metrum manchmal etwas genauer nehmen und in der Wahl des Ausdrucks (der oft gar zu derb ist) etwas sorgfältiger sein sollen; dafs endlich aber dessen ungeachtet (dieser Aussetzungen nämlich) die meisten der Lieder einige glückliche Wendungen und Pointen haben, die die allgemeine, schon vorhandne Lust um ein bedeutendes heben werden, und dafs man im Ganzen Recht thut, sich diese Schnurren anzukaufen. Denn auch der Komponist Kerninger (?) hat durch die Komposition dieser Schnurren sich zwar nicht immer als einen schnurrigen, durchweg aber als einen Mann gezeigt, der seinen Kontrapunkt, die Stimmführung und vor allem das aus dem Grunde versteht, was bei Männergesängen besonders effektuirt; ich meine die Imitationen und (im Gegensatz von „streng") zahmen Fugen, wodurch sich die zelter'schen Lieder so sehr vortheilhaft auszeichnen. Freilich findet sich in diesen kerninger'schen Imitationen und fugirten Sätzen nicht immer jene tiefere Bedeutung und oft witzige Beziehung zum Text, wie bei Zelter: sie tragen aber doch dazu bei, den Gesang kräftig, belebt und interessant zu machen. Die Melodie ist auch hier bei Kerninger so wie meist bei Zelter die schwächste Seite. Im Ganzen scheint mir die musikalische Behandlung der leichtfertigen Texte zu schwerfällig. — Die einzelnen Schnurren nennen sich:

1) Trinkers Rathschlag, dreistimmig und kräftig im Ausdruck.
2) Scheerenschleifers Morgenlied, vierstimmig, ist zu schwerfällig für den naiven Text.
3) Trinkers Weisheit, dreistimmig, trocken und schläftig (nämlich vorzutragen).
4) Tabackslied, dreistimmig, ist recht hübsch, besonders machen sich die 5 Schlufstakte sehr karakteristisch.

5) Trinkers Klage, dreistimmig, ist ein gar gutes und belustigendes Lied. Schade, dafs es mit einem matten Echo schliefst.

6) Das faule Lied (soll wol heifsen: Lob der Faulheit), dreistimmig. Dieses ist hinsichtlich der Komposition, meiner Meinung nach, das beste und gelungenste der ganzen Sammlung. Es ist so karakteristisch, dafs es (wird es gut vorgetragen) Jeden, trotz dem, dafs er sich köstlich amüsirt, doch zum Gähnen bringt.

7) Ebenfalls dreistimmig, ist ein Quodlibet, das gewifs auch seine Freunde finden wird; mir aber hat es, bis auf den Schlufssatz (über den Dessauer Marsch) der von dem Komponisten wirklich humoristisch behandelt ist, wenig gefallen. Und selbst in diesem fielen mir die, durch 45 Takte sich immer wiederholenden Worte: „So schlag die Gicht, das Zipperlein, in solche quatsche (!) Reden ein“ höchst unangenehm auf. Es wird einem am Ende selbst ganz „quatsch“. Doch fällt so etwas vielleicht nicht so stark auf, und man lacht wol auch darüber, hat man sich über solche Skrupel nur erst — hinweggezecht.

Den einzelnen Stimmen ist eine Partitur beigegeben, in der die Stimmen, da deren zwei auf ein System gesetzt sind, zu sehr ineinander fliefsen, und daher undeutlich und schwer zu lesen sind. Der Stich der Stimmen ist gut und deutlich; das Ganze Liedertafeln sehr zu empfehlen.

Heinr. Marschner.

III. Korrespondenz.

Königliches Theater.

Die Hochzeit des Gamacho von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin, den 29. April 1827.

Vor sechs Monaten, wenn ich nicht irre, habe ich die Korrespondenz über die neuen Opern-Aufführungen auf dem königlichen Theater für Ihr Blatt übernommen, und jede Woche fleifsig das Repertoire gelesen, um Ihnen gewissenhafter Weise über das Neue Bericht abzustatten. Allein bis zum vergangnen Sonntag hätte ich weder von Ihrem Blatte, noch Ihr Blatt von mir leben können. Die so lange angekündigte Oper, die Abencerragen, ist noch nicht gegeben worden. Faust von Spohr, Oberon von Weber, und noch manche andere Oper, auf die das Publikum hofft, die es mehr als einmal gewünscht, begehrt, gefodert hat, sind noch nicht gegeben worden; ja nicht einmal im Fach der Operette haben wir irgend eine neue Leistung gehabt, wir müsten denn die etlichen verunglückten Vaudevilles rechnen, die aber wohl nur äufserst selten einen Platz für die musikalische Zeitung erhalten werden, desto leichter aber einen Reisepafs. Doch jetzt dämmert uns in der Ferne ein schöner Stern der Hoffnung auf. Raupach hat, wie das Gerücht geht, für Spontini einen Textgeschrieben, der aus der Geschichte der Hohenstaufen entlehnt sein soll. Von einem Dichter, der so Ausgezeichnetes im dramatischen Fach geleistet hat wie Raupach, läfst sich allerdings etwas Ungewöhnliches erwarten. Und wenn Spontini die Musik schreibt, so leidet es wohl keinen Zweifel, dafs auch diese einen berühmten Verfasser haben wird. Wie wir hören, steht uns dieser Kunstgenufs bald bevor, da die Oper zur Vermählung S. K. H. des Prinzen Karl gegeben werden soll. Vorzüglich der dritte Akt soll aufserordentliche Schönheiten enthalten, und auf eine Art bearbeitet sein, von der man bisher noch nie etwas gehört hat. Um so aufmerksamer wird alsdann Ihr Korrespondent sein Ohr darauf richten, da er immer der Meinung gewesen ist, dafs die Kunst zu schweifen eine der schwierigsten sei, und ein Meister der dies versteht schon deswegen allein für grofs zu halten ist. Man kann daher auch keinen härtern Tadel gegen einen Künstler aussprechen, als wenn man sagt: Er kann nicht enden; er kann nicht fertig werden. Daher freut sich Ihr Korrespondent, und mit ihm ganz Berlin auf Spontinis neuestes Werk ganz ungemein.

Indessen habe ich den Faden verloren, an den ich meinen Bericht anknüpfen wollte. Am Sonntag hörten wir zuerst die erste Oper von Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy, die Hochzeit des Gamacho benannt. Diese Erscheinung ist gewifs von ungemeinem Interesse für die Kunst, und Sie werden es mir vergeben, wenn ich mich diesmal etwas über den gewöhnlichen Raum hinaus verbreite der den Korrespondenten sonst gestattet zu werden pflegt. Daher will ich Ihnen jetzt nur den trockensten vorläufigen Bericht über die Aufnahme machen. Das Werk fand von Seiten der musikalischen Behandlung einen zwar nicht rauschenden aber doch immer sehr aufmun-

ternden Beifall, der dem Komponisten um so lieber sein muſs, als er von dem urtheilsfähigern Publikum herzurühren schien. Weniger sagte das Gedicht zu, dem wir auch in der That manche Schwächen und Längen abgemerkt zu haben glauben. Die Aufführung war sehr gelungen; man sah, (und dies ist ein rühmlicher Eifer unserer Künstler der sehr anerkannt zu werden verdient,) daſs sie eine lebhafte Theilnahme für das Werk gewonnen hatten, und es so gut darzustellen wünschten, als es der Komponist zu hören wünschen muſs. Vorzüglich war Mad. Seidler, wie immer, eine sehr liebliche Erscheinung. — So fand denn das erste Werk des jungen Mannes eine sehr gute Aufnahme, nur wollen wir es ihm nicht verdenken wenn er in der Stille sagt: Gott schütze mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden nehme ichs selber auf! Denn daſs man durch einen wohlwollenden, aber gewiſs schädlichen Eifer geleitet, die Aufnahme zu einer solchen steigern wollte, wie sie nur der entzündete Enthusiasmus hervorbringen kann, war, (selbst wenn der Verfasser nicht so bescheiden dächte, seine Arbeit nur für einen mit guten Kräften unternommenen, im Ganzen gelungenen Versuch zu achten) aufs mindeste unvorsichtig. Solcher Beifall muſs Opposition finden, während in einen gemäſsigten, aufmunternden, Jedermann von selbst eingestimmt oder doch eingewilligt haben würde. Sehr zu loben war es daher an dem jungen Künstler, daſs er, das Richtige fühlend, nicht erschien. Mit Vergnügen werden wir uns in den nächsten Blättern, nach wiederholtem Anhören des Werkes auf eine nähere Analyse desselben einlassen, und nach Kräften versuchen das Bessere von dem minder Gelungenen zu scheiden. Vorläufig sei es gesagt, daſs es uns scheint als liefsen sich nicht unwirksame Nachhülfen anwenden, über die wir uns näher auszulassen bis jetzt versparen.

L. Rellstab.

Aus Berlin.

Concert spirituel vom 27. April 1827.

Madame Katalani erfreute uns heut zum viertenmale während ihrer diesmaligen Anwesenheit durch ihren Gesang. Daſs der Sinn für Kirchenmusik bei uns nicht ernstlich genug geweckt sei, davon möge der heutige Tag uns zeugen. Die Kirche war leer trotz der sorgfältigen Auswahl erhabener Musikstücke.

Für die grofse und volltönende Stimme der Mad. Katalani war wohl kein besserer Raum zu finden als die Kirche der hiesigen Garnison, und sie erreichte auch durch die wunderbare Kraft ihrer Stimme was man erwartete.

Zunächst eröffnete nun dieses Konzert die Ouvertüre von Händels Samson. Der Eindruck dieser grofsartigen Komposition war nicht energisch und die dazu erfoderliche Tonfülle mangelte, wohl als Folge, daſs trotz eines wohl besetzten Orchesters die neue Schule den vollen grofsartigen Ton der Instrumente verdrängt und dafür einen seelenlosen leeren Ton, der jedoch nach bestimmten Regeln fürs Ohr angenehm wirkt, angenommen hat. Man sollte um solche Werke zu ehren auch die erfoderlichen Mittel anwenden. Die Mittel sind einfach und von allen Mitgliedern unserer ausgezeichneten Kapelle leicht in die ältere Musik überzutragen.

Madame Katalani war grofs im Portamento ihres erhabenen Gesanges und in der Ausführung des Trillers, weniger grofs in der Intonation und nirgends grofs genug in den Koloraturen; auch schien heut Mad. Katalani von einer nordischen und herbstlichen Kühle durchdrungen zu sein. Ihr Glanzpunkt war wohl die Arie: „Ich weifs daſs mein Erlöser lebt u. s. w.“

Es ist zu hoffen, Madame Katalani im Konzerte unsers unermüdlichen Musikdirektor Möser noch einmal nach früherer Weise bewundern zu können. Ihre Stimme ist unvergleichlich schön von c bis $\bar{c}$. Die Töne aufser diesem Vortrage sind nicht natürlich und daher unvollkommen. Ihr Vortrag ist edel, ohne überall den Ansprüchen der strengen Kunstkritik zu genügen. Die erste Kadenz war fehlerhaft organisirt.

Herr Musikdirektor Möser hatte heut einen sehr befangnen Ton zur Begleitung der Arie von Guiglielmi gewählt. Nun — er wird in seinem Konzert dafür den Genius über uns herrschen lassen.

Herr Bach spielte zwei Stücke auf der Orgel. Beide hatten wohl nicht die Intention, die Schönheit der Orgel und die Geschicklichkeit des fleifsigen Meisters hinreichend zu bekunden. Das Orgelspiel erfodert ganz gleiche Gewandtheit in den Händen und Füfsen — die künstlichsten Verwebungen interessanter harmonischer Ideen und deren Durchführung durch alle Stimmen. Es mochte daher wohl Herr Bach es nicht ganz ernstlich mit uns meinen und wir lassen es auch dabei bewenden, jedoch nicht ohne die Hoffnung, sich zu rechtfertigen daſs er als ein sehr fleifsiger Künstler sich zur höchsten Höhe emporgeschwungen hat.

Das Benedictus von Zingarelli wurde von Madame Katalani und den Herren Stümer und Devrient mit grofser Zartheit gesungen.

Die Chöre gingen gut. In der Hymne von Luther wurden uns auf englische Manier durch eine ? Trompete die Zwischenspiele ausgefüllt. Wozu solchen Scherz in Deutschland ? und in der Kirche ? — Am Ende des Konzerts wurden uns noch einige Späße auf der Orgel vorgemacht, die jedoch nicht vermochten einen guten Eindruck zu vernichten und den Wunsch zu unterdrücken Mad. Katalani noch oft hören und bewundern zu können. G.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Demoiselle Siebert gastirte als Prinzessin von Navarra und ihr Vater als Seneschall. Ersterer sind von Natur alle schönen Mittel verliehen, durch welche eine jugendliche prima donna die Herzen gewinnen kann; aber offen heraus gesagt, sie müßte als Sängerin von Neuem in die Schule gehen, oder richtiger eine ganz andere Schule mit Ernst und Liebe beginnen, und sich mit völliger Sammlung in ihre Gesangpartien hineindenken, wenn ihr Verdienst ihren Mitteln gleichstehen sollte. Ihre Stimme ist angenehm, wenn auch nicht voll, und hat den jetzt seltenen Umfang eines hohen Sopran; sie ist ferner geschmeidig und biegsam. Aber weder ist die Formation des Tons zu loben, noch die Passage rund und ausgearbeitet. Sie trägt vor wie eine Sängerin, die etwas, wie man sich ausdrückt, einstudirt hat, um damit Effekt zu machen, überladet mit Verzierungen die nur halb gelingen und bringt sie am unrechten Orte an. In dem Mangel an gehörigem Absetzen und Unterscheiden der größern oder kleinern Abschnitte der musikalischen Perioden, nach dem verschiedenen Werthe, in den Fehlern des Athemholens zeigt sich daß Dem. Siebert noch Anfängerin ist. Von Beziehung des Gesanges auf den darzustellenden Karakter ist noch sehr wenig zu spüren. Ihr Gesang ist noch nicht Sprache der Empfindung und Phantasie geworden. Gleichwohl erhielt die junge Sängerin bei ihrem Auftreten in dieser ersten Gastrolle vielen Beifall. Unser Publikum hatte sie vor einigen Jahren in unsern Konzerten gehört; man mußte daher bemerken, daß sie an Sicherheit, Gewandtheit und Klang der Stimme sehr vorgeschritten sei; ihre angenehme und ziemlich unbefangene Erscheinung auf der Bühne mußte die Wirkung ihrer natürlichen Gesang-mittel begünstigen. — Herr Siebert hat als fertiger Bassist einen Ruf erlangt; seine Stärke ist Passagenwerk; seiner körnigen und umfassenden Stimme, die jedoch verschiedene Register hat, ist keine italienische Manier entgangen, keine Passage zu schwer; sein Vortrag ist ganz auf die neuere italienische Manier gebaut und durch ihre Erinnerung und Einprägung entstanden; er wirkt durch die Sicherheit seiner Bravour. Dagegen sieht er nicht eben darauf, was sich von jenem fremden Schmuck mit dem Karakter der Baßstimme verträgt, noch weniger was der dramatischen Situation angemessen ist, um die Worte, auf welche er seine Verzierungen anbringt, kummert er sich nicht, und unter der Masse von Schmuck und Zierrathen verliert man das Verzierte selbst aus dem Gesicht, die Einheit, der Karakter geht verloren. So war der Vortrag im Seneschall, und der in dieser Partie eingelegten Kavatine von Rossini. — In den übrigen Personen war heute kein echter Humor; nur Herrn Höfler hebe ich heraus, der als Johann von Paris seinen guten Vortrag und seinen natürlichen Anstand geltend macht.

So tief die Konversationsoper unter der romantischen und heroischen steht, so tief steht meiner Einsicht nach Boyeldieus weiße Dame unter Johann von Paris. Aber wo sollte auch ein Interesse, das mehr, als ein sinnliches oder prosaisches ist, herkommen, wo ein bürgerliches Geschäft, das nur gemeine Spannung hervorbringt, die Hauptsache sein soll? Aber ist denn mit jenem Gutsverkauf nicht mehr verbunden? Allerdings — eine nicht viel sagende Liebschaft, und daneben gleich eine französische Liebelei mit der Pächterin, ein eigennütziger und bösartiger Verwalter, der jedoch nur ein matter Nachschimmer von jenen Bösewichtern ist, deren wir so viele in den französischen Rettungsopern gesehen: ferner ein wenig Geistergraun durch die Sage von der weißen Frau, welches jedoch den Zuschauern sehr sorgfältig und bald benommen wird. Und nichts weiter? Doch, noch etwas — nämlich die an den ererbten Besitz geknüpfte Erinnerung an die Jugend und an die schützenden Ahnen. Das letztere ist der einzige romantische Klang, der in der Harfe der weißen Dame und in den rührenden Volkstönen, die der gewandte Tonsetzer in seine Komposition aufgenommen hat, ertönt, — aber er ist etwas fremdartiges für die bürgerliche Anlage und Grundlage der Oper. Vergleicht man die Musik wieder mit Johann von Paris, so fällt die Vergleichung sehr zum Nachtheil aus: es sind zwar einzelne in die Ohren klingende Melodieen in der weißen Dame vorhanden, aber sie haben nicht die Frische und Angemessenheit jener, ja der Tonsetzer scheint den Werth derselben so sehr zu empfinden, daß er, wo er eine gefällige Melodie gefunden hat, sie vier, fünf Mal nach einander repetirt, was in den frühern Werken nicht der Fall war, dagegen er andere, um sie pikant

zu machen, auf irgend eine Weise, ich möchte sagen, verbogen und ihres natürlichen Fortgangs beraubt hat. Der Einfluſs des Pariſers auf diese Musik Boyeldieus ist übrigens gar nicht zu verkennen. Daſs übrigens ein Boyeldieu, wenn er auch zu einem verwirrten und zusammengeflickten Opernbuche keine klassische Musik schreiben kann, weil das unmöglich ist, in seinem Werke immer noch den gewandten Meister durchscheinen lassen wird, das ist natürlich, und ist besonders an der gedachten Auktion, welche das glänzende Finale des zweiten Akts bildet, wahrzunehmen. Hier sind die verschiedenen Stimmungen, die Spannung der Gemüther mit Lebendigkeit aufgefaſst, gesteigert und zu einem solchen Glanzeffekt erhoben, daſs man die poetische Geringfügigkeit des Gegenstandes, um dessenwillen so groſser Kostenaufwand gemacht wird, dabei vergessen kann. Musikalische Pächter und Rittergutsbesitzer werden aber doch am meisten dabei interessirt werden. Uebrigens enthält die Oper doch manches an sich hübsche Musikstück, wenn auch nicht mit der Handlung zunächst zusammenhängend, so z. B. die Arie des Georg, in welcher der Kriegerstand gepriesen wird, das Duett zwischen diesem und der Pächterin, welches einer fein verschleierten Lüsternheit sein Hauptinteresse verdankt; endlich der treffliche Kanon am Schlusse des ersten Akts und dieser Schluſs selbst; das Liedchen der alten Allegrette im zweiten Akte. Näher mit der Handlung zusammen gehört das ausgezeichnete Terzett zwischen Anna, Margarethe und Gravesan und die oben gedachte Verwebung der Volksweise, welche die Erinnerung an seine Kindheit in Georg hervorruft. Dagegen ist die Ouverture ohne rechten Zusammenhang; statt der Arie der Anna im dritten Theil wird fast überall eine fremde eingelegt; das Duett zwischen Georg und Anna ist sehr flach gehalten. Die Oper hat übrigens dem Publikum im Allgemeinen gefallen; und ich glaube sie muſs es auch, wenn die Hauptpartien so gut besetzt sind, wie hier. Wer dann nur Unterhaltung sucht und das Interesse des dramatischen Zusammenhanges nicht empfindet, der findet bald hier, bald dort ein einzelnes Interesse, an welches er sich hält. Was die Besetzung anlangt, so kann die Partie des Georg kaum besser in Deutschland gesungen werden, als von Herrn Vetter; diese Partie bewegt sich auf der mittlern Stufe der Empfindung und der Kraftäusserung, auf welcher jenes Sängers Stimme am vortheilhaftesten und in ihrem reinsten Schmelz erscheint; in dieser Partie, finden wir, wenn er auch die meisten Schattirungen der Stärkegrade an, und sein sotto voce in der schottischen Volksweise erregt immer Entzücken bei den Zuhörern. Auch kleidet ihn die Rolle besser, als manche andere, obgleich sein Spiel hinter dem Gesange immer zurückbleiben wird. Nicht minder trefflich ist Fräulein Canzi als Dame von Avenel; ihr klarer, artikulirter Vortrag erscheint hier ohne alle Anstrengung und belebt die Melodien mit eigenthümlichem Zauber, das Spiel ist damit im Einklange. Sehr vollendet trägt Fräul. Canzi die eingelegte Scene von Meyerbeer (aus Crociato) vor, die freilich von der leichteren Musik etwas absticht. Auch einige Nebenpartien sind gut besetzt, vornehmlich die Pächterin (Frau Devrient, welche in dergleichen Rollen sehr einnehmend ist), Goviston (Herr Kökert, welcher diese Partie kräftig singt und genügend spielt). Frau Kökert ist in der Partie der Margarethe etwas matt; aus dem obengedachten Liedchen liefse sich gewifs etwas mehr machen; Herr Vogt (Pächter) singt seine Partie ziemlich gut; sein Spiel aber sollte etwas mehr zusammenhalten, und den Effekt nicht so sehr durch leere Uebertreibung zu zwingen suchen. Die Ausführung der Orchesterpartie ist sehr zu loben wegen ihrer Genauigkeit und Lebhaftigkeit.

(Schluſs folgt.)

Wien, im März.

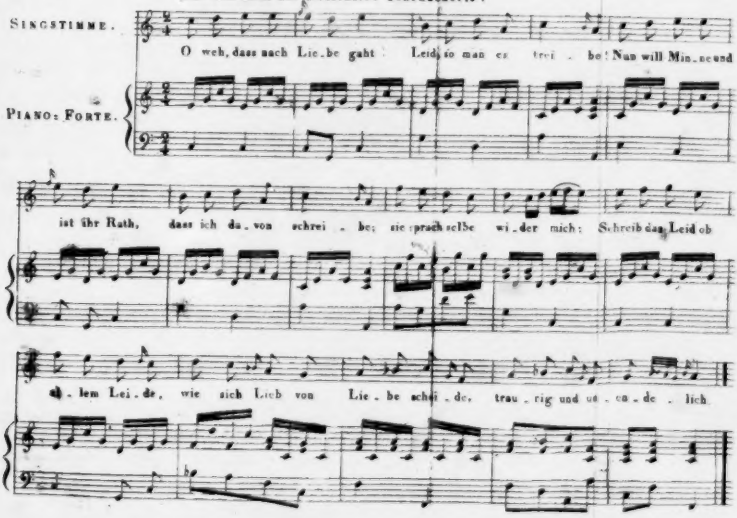
Triumph-Pforten errichtet; Illumination und Feuerwerk veranstaltet; Viktoria geschossen! denn sie ist da, die Heifserschütterte; endlich, endlich und endlich eingerückt, eingezogen, in Parade aufmarschirt, die italienische Operngesellschaft! Gesegnet sei der 20. Februar, der die Hungrigen sättigte, die Durstigen labte, Kranke gesund, und Gesunde — versteht sich, aus Entzücken — krank machte, ja, wenn wir noch in den Zeiten der Wunder lebten, zweifelsohne ungleich stupendere Miracula hervorgebracht haben würde: der unsere Dilettanti aus der egyptischen Gefangenschaft — dem Frohndienste, deutsch singen hören zu müssen — erlöst, und sie, gleich dem Propheten Elias, auf einem aus süfsen Melodien gewebten Mantel, in Mahom's siebenten Himmel einführte! Aber, so wie Orpheus Parsier-Schein in's Elisium nur durch die Pforten des Tartarus lautete, gab es auch hier der Fährlichkeiten in Hülle und Fülle zu überwinden. Da war die berühmte Prima-Donna, Signora Meric-Lalande noch in Neapel einige Monate zu früh in die Wochen gekommen, mufste indessen pflichtgemäfs ihrer Scrittura, sollte es auch Gesundheit, Leib und Leben gelten, die Wanderung ins rauhe Noricum antreten, um in dem einstigen Fatiana wochenlang das Bett zu hüten. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Musikbeilage und der litterarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 5.)

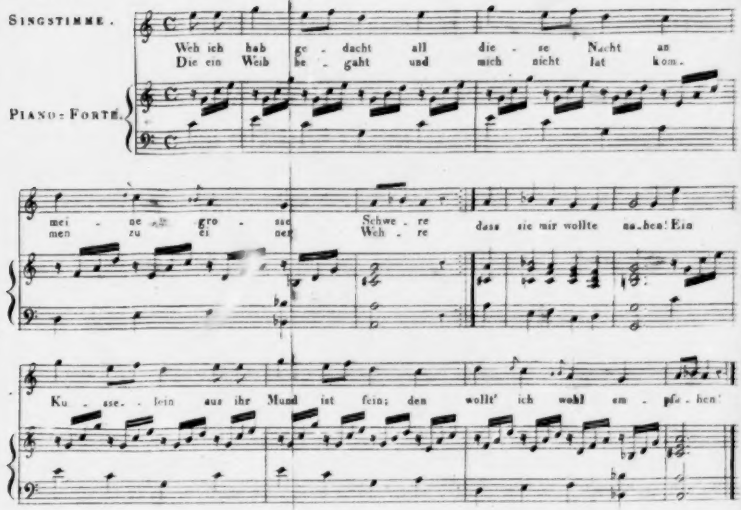
MINNELIEDER.

No 1.

Aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.



Nº 2.


Singstimme.
Piano-Forte.
Weh ich hab ge - dacht all die - se Nacht an
Die ein Weib be - gaht und mich nicht hat kom -
mei - ne gro - sse Schwe - re dass sie mir wollte na-hen! Ein
men zu ei - nen Weh - re
Ku - sse - lein aus ihr Mund ist fein; den wollt' ich wohl em - pfa - hen!

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 9. Mai. — Nro. 19. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Entwickelung aller Akkorde. Zugleich eine Beantwortung der Frage: Wie viel Akkorde giebt es?

(Mitgetheilt von Herrn Dr. Fr. Stoepel.)

Die Urerscheinung aller Harmonie ist der Dreiklang, die trias harmonica; denn wie mannigfaltig sie auch sich gestalten, — in wie scheinbar unendlich verschiedenen Zusammenklängen sie uns auch erscheinen möge, — immer müssen diese letzteren sich auf jene Urerscheinung reduziren lassen, also ihr Urbild in der Natur haben, oder sie sind — unnatürlich, mithin nicht Stoff eines freien schönen Kunstschaffens. Wenn daher die Tonlehrer in der folgenden Entwickelung aller Akkorde einer Tonart, einen oder den andern ihrer Bekannten nicht finden sollten: so mögen sie mit mir glauben, dafs er ein unnatürlicher sei, und darum hier weder einen Platz, noch eine Erklärung finden konnte; — oder sie mögen versuchen, das obige Prinzip und was ich daraus entwickelte, in seiner Unwahrheit darzustellen.

Eine Tonart besteht aus dem Haupt- und Hülfs-Akkorde; der erstere giebt den Begriff einer zusammenklingenden Einzelheit, und ist also ein Ganzes an sich. Nicht das ist der Fall beim Hülfs-Akkorde, wie sich schon aus der Benennung ergiebt. Der soll ein harmonisches Ganze, wir nennen's eine Tonart, nur darstellen helfen, erscheint also nur als integrirender Theil eines Ganzen; daher mufs er sich so modifiziren lassen, dafs er eben nur durch das Ganze, dessen Theil er sein soll, innere Bedeutung gewinnt, und so umgekehrt, wirkt, — daher die Nothwendigkeit, zu einem Dreiklange, der so Hülfsharmonie sein soll, innere Bedeutung gewinnt, und so umgekehrt wirkt, — daher die Nothwendigkeit, zu einem Dreiklange, der so Hülfsharmonie sein soll, die Septime hinzu zu fügen, einen Ton, welcher die Idee der harmonischen Wesenheit, die jener Dreiklang repräsentirt, aufhebt, und dagegen die einer andern erregt und bestimmt.

Die Haupt- und Hülfs-Harmonien geben in ihren mannigfaltigen Gestaltungen den natürlichen Stoff aller Harmonie; allein das gesteigerte Bedürfnifs, die Kunst suchte nach reicheren Mitteln, und das führte zunächst auf die Entdeckung des Moll, der einzig möglichen Abänderung unserer harmonischen Urerscheinung, und damit auf die Hinzufügung der Note zur Moll-Hülfs-Harmonie (vergl. IX. Kapitel). Aber nicht dabei blieb die Kunst stehen, war doch einmal der Weg gezeigt, die Bahn gebrochen. Nun erschien auch die Dur-Hülfs-Harmonie mit hinzugefügter Neunte, ja endlich beide Arten, mit ihrer Eilften und Dreizehnten; so dafs, weil man nach Maasgabe der Hinzufügung oben, einen Ton unten wegläfst, — denn der oben hinzugefügte steht nur statt des unten weggelassenen, ist nur dessen Stellvertreter, und löst sich daher auch nur in denselben auf — zuletzt nur noch die Septime von der ursprünglichen Hülfs-Harmonie, was freilich nothwendig ist, wenn der Akkord nicht völlig seine Bedeutung und Beziehung verlieren soll, übrig

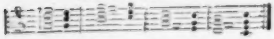
bleibt. Daher ist denn aber auch hier der Gränzpunkt, über welchen hinaus sich die kühnste Kunst nicht wagen darf; und darum müssen bis hierher auch, mit Einschluſs anderer weniger wesentlichen Modificationen, alle Akkorde, alle absolut mögliche harmonische Zusammenklänge gefunden sein. Ich werde hier nur aus einer Urharmonie, nach Anleitung des Gesagten, die ganze Masse der Akkorde einer Tonart entwickeln — doch nur in den engen wesentlichst verschiedenen Lagen, — und zugleich die Hülfs-Harmonien, ihrer Natur gemäſs auflösen. Schüler mögen auf gleiche Weise hinsichtlich aller Tonarten verfahren.

Uebersicht aller Akkorde der C-Tonart.

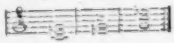
Ur- oder

Dur-Haupt-Harmonie von C:

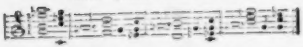
Hülfs-Harmonie:



Moll-Haupt-Harmonie von C:

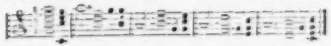


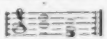
Moll-Hülfs-Harmonie:



Es sei hier noch einmal erwähnt, daſs die Moll-Hülfs-Harmonie nur in der ersten Position, fünfstimmig, zu gebrauchen ist, in allen andern wird der Grundbaſston weggelassen, und zwar deſswegen, weil sich's da erst recht bemerklich macht, daſs die None nur Stellvertreterin von der Achten, daher, ganz streng genommen, eine eigentlich wesentliche Dissonanz, wie die Septime, nicht ist; die Septime ist wesentlich, weil sie überhaupt den Dreiklang der fünften Leiterstufe zu einem Hülfsakkorde umstempelt, die None kann es nur genannt werden, weil sie diese Hülfs-Harmonie zur Moll-Hülfs-Harmonie umstempelt. Daher macht sich denn auch bei der None, wie bei allen übrigen, ausser der Septime zur Hülfs-Harmonie oben angefügten Intervallen, das Verlangen und zum Theil die Nothwendigkeit fühlbar, nicht erst auf den künftigen, sondern noch auf demselben Grundbaſstone aufgelöst zu sein, und was das Bemerkenswerthe ist: Jenes Verlangen, jene Nothwendigkeit ist in dem Maſse gröſser, als das aufzulösende Intervall vom Grundbaſstone weiter entfernt liegt. So werden wir finden, daſs die Dreizehnte zuerst, dann die Elfte, und dann die Neunte und None aufgelost sein — das heiſst in den Ton übertreten will, dessen Stelle sie vertreten hat; demungeachtet ist dieses Verfahren nicht unbedingtes Gesetz, und obwol ich hier dieser Beobachtung gemäſs verfahren werde, so wird doch der Schüler, zumal wenn es sich nur um die Auflösung einer der genannten Dissonanzen handelt, sein gutes Gehör u. s. w. entscheiden lassen können, ob er sogleich, oder auf dem nächsten Grundbasse erst auflösen solle.

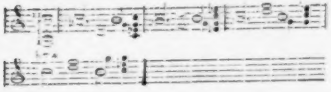
Dur-Hülfs-Harmonie, mit der Neunte.



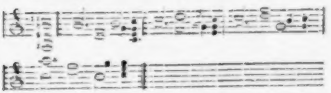
So wie hier im ersten Falle, wird auch oft geschrieben, und sogar wenn die erste und dritte dieser Hülfs-Harmonie fehlen, sofern nur eben eine andere Lage statt findet, z. B. diese:  und es ist deſshalb auch schon eingewendet worden: „Wenn zwei stufenweis nebeneinander liegende Grundharmonien falsch sind, warum sind diese D-moll und C-Dur richtig?“ Darauf liegt in Obigem die Antwort. Es ist nämlich dies d. a. f. oder d. f. a. nicht D-Moll, sondern die unvollständige, künstliche C-dur-Hülfs-Harmonie und die vorhergegangene und darauf folgende Harmonie, oder auch diese allein, giebt sicherlich allzeit den vollständigsten Beweis. Uebrigens ist die obige erste Auflösung unbedingt verwerflich, da, wenn auch keine Fremdheit der Harmonien, doch eine unschöne Einerleiheit der Bewegung statt findet. Es ist daher weit besser, die Neunte naturgemäſs noch auf dem-

selben Grundbaſstone in die Achte übertreten zu lassen, wie ich späterhin immer gethan habe.

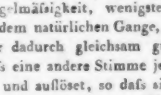
Moll Hülfs-Harmonie, mit der Eilfte.



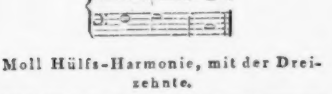
Dur Hülfs-Harmonie, mit der Eilfte.



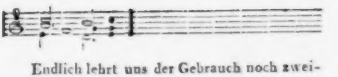
Diese Hülfs-Harmonie wird am häufigsten bei Schlüssen, und dann so gebraucht, daſs die im Baſs liegende Septime einen Schritt aufwärts, nach dem Grundbaſstone der Hülfs-Harmonie (und dieser selbst) geht, weil ein ganzer Schluſs nur dann gemacht werden kann. Diese Unregelmäſsigkeit, wenigstens Abweichung von dem natürlichen Gange, muſs dann aber immer dadurch gleichsam gut gemacht werden, daſs eine andere Stimme jene Septime übernimmt und auflöset, so daſs sich ein solcher Schluſs folgendermaſsen gestaltet:



Moll Hülfs-Harmonie, mit der Dreizehnte.

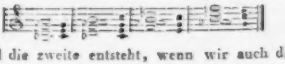


Dur Hülfs-Harmonie, mit der Dreizehnte.



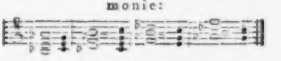
Endlich lehrt uns der Gebrauch noch zweierlei Dur Hülfs-Harmonien kennen, die sich, sonderbar genug, aus der einfachsten Moll Hülfs-Harmonie entwickeln, und welche man, — wenn man die ersten Arten der Dur und Moll Hülfs-Harmonien natürliche, die durch Hinzufügung der 9. 11. und 13. entstandene, künstliche nennen will, — künstlichste nennen könnte. Die erste derselben entsteht, wenn wir in der natürlichen Moll Hülfs-Harmonie die Fünfte eine halbe Stufe erniedern, z. B.

Erste künstlichste Dur Harmonie:



und die zweite entsteht, wenn wir auch die Dritte derselben um eine halbe Stufe erniedern, z. B.

Zweite künstlichste Dur Hülfs-Harmonie:



Was nun übrigens die nach Sonderbarkeiten haschende Künstler-Willkühr, u. s. w. noch thun möge, es kann hier keine Erwähnung finden, und wenn wir in dieser Beziehung nur noch die Erfahrung ad notam nehmen: daſs eine Hülfs-Harmonie zuweilen den Grundbaſston ihrer Haupt-Harmonie zum Baſstone hat, — daſs zuweilen (in sogenannten Orgelpunkten) alle leitereigene und auch wol nicht leitereigene Dreiklänge und Hülfs-Akkorde auf demselben erscheinen, daſs selbst, nach ganz bestimmten Hülfs-Harmonien, ganz andere als deren nothwendige Haupt-Harmonien gesetzt werden, wenn diese nur so mit einander verwandt sind, daſs die Dissonanzen jener darin ihre Auflösung finden; so muſs uns nunmehr möglich sein, jeden harmonischen Satz, wär' er auch noch so künstlich zusammengefügt, zu analysiren, auf seine Grundharmonien zurückzuführen und, umgekehrt, harmonische Sätze zu schreiben: welches bei-

des wir nun versuchen wollen, und worin, dünkt mich, wenn es gelingt, die sicherste Bürgschaft für die Wahrheit aller bisher entwickelten Lehrsätze liegt.

(Aus Dr. Stoepel's »Neues System u. s. w.« Abtheilung III. Heft 2. Die Kunst des reinen Satzes u. s. w. welches Werk in Kurzem ganz beendigt erscheint. Vergleiche auch Berl. mus. Zeitung, No. 5. 6. 7.)

III. Korrespondenz.

Berlin, im Mai.

Zum letzten Male*) vor ihrer Abreise hörten wir Madame Katalani in einem von Herrn Musikdirektor Möser veranstalteten Konzerte.

Wenn einer unserer Konzertgeber eine so auszeichnende und ergiebige Unterstützung verdient, so ist es gewifs Herr Musikdirektor Möser, der einzige ausser Herrn Ritter Spontini, und Kammermusiker Bliesener, der seinen Konzerten durch Aufführung grofser Kunstwerke Werth, Würde und Nutzbarkeit für das Publikum verleiht. Wegen dieser Verdienste ist er schon allein seiner Erhebung zum Musikdirektor vor andern so würdig, dafs es nicht einmal eines Blickes auf seine anderweiten Leistungen bedarf, um die Härte zweier Berichte in dieser Zeitung mifsbilligenswerth und ungerecht zu finden. Was nun das heutige Konzert anbetrifft, so verdient neben Hrn. Möser, der seine bekannte Virtuosität bewährte, Herr Kammermusikus Gans Auszeichnung. Die Herrlichkeit des Katalanigesanges ist so bekannt, dafs nur der Wunsch übrig bleibt, sie bald wieder zu hören, wozu in der That Hoffnung sein soll. N.

Oper in Leipzig.

(Schluss.)

Die Aufführung der leichten Operette: „der neue Gutsherr" von Boyeldieu erfolgte auf Veranlassung eines unglücklichen Gastes, den ich durch Nennung seines Namens nicht vielleicht noch unglücklicher machen will: die Stimme war ihm ausgesungen, Befangenheit kam dazu u. s. w. Uebrigens ist die artige Kleinigkeit bekannt, an welche man nicht zu grofse Ansprüche machen darf. Herr Fischer als Gutsverwalter und Frau Devrient als Babette waren an ihrem Platze.

Auch „Aschenbrödel" von Isouard will ich nur im Vorübergehen nennen. Der Erfolg dieser Oper, welche durch Stoff und Musik immer gefallen wird, obgleich jener von dem poetischen Zauber des Mährchens unter den Händen des französischen Dichters nicht viel behalten hat, war nicht so günstig. Die Stimmen der Damen, die in dem glänzenden Duett zusammenkommen, passen namentlich nicht zu einander.

Hat Isouards Musik, der durch einen Zug seiner Natur Franzos geworden ist, noch immer eine gewisse Natürlichkeit und Ungesuchtheit, so sucht Herr Auber überall nach dem Pikanten herum, und verschmäht auch die Reizmittel seines Nachbars, des Italieners, nicht. Unter Boyeldieu möchte Herr Auber etwa eben so tief stehen, als jenes „weifse Dame" unter „Johann von Paris." Für die bedeutendste unter den drei Opern, die mir von ihm bekannt sind, halte ich immer noch den „Schnee;" für die unbedeutendste das „Konzert am Hofe," in welcher fast nur ein einziges Stück, die Probe der Sängerin (eine Glanzpartie der Fräulein Canzi) Interesse gewinnt; und das Thema desselben wird noch dazu durch Wiederholung sehr abgenutzt. Mehr Spuren eines dramatischen Talents verräth wieder der „Maurer." Das beliebte Zankduett ist doch ein Stück, welches, wie das bekannte Terzett im „Schnee," die Anlage zum Tonsetzen für die heitere oder komische Oper verräth. Aber Koketterie verhindert Herrn Auber, es frei zu entwickeln.

Uebrigens sind freilich auch viele flache Stücke in dieser letztern Oper. Am meisten gefällt uns in der Aufführung dieser Oper Frau Devrient als Henriette, in welcher Partie ein betrübter Brautstand, nicht ohne einige Frivolität geschildert ist, ferner Fräulein Erhart als die scheelsüchtige Madame Bertram. Herr Fischer ist als Schlosser recht brav und auch in der Erscheinung karakteristisch. Herr Vetter singt die Hauptpartie (des Maurers) aber er läfst gerade in dieser Rolle im Spiel noch zu viel zu wünschen übrig, — leichten und unbefangenen Vortrag des Dialogs, und gefällige Bewegung. Näschtens von den Darstellungen der deutschen und italienischen Opern.

Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg, von H. Marschner.

Es ist für den Kunstfreund gewifs eine höchst angenehme Erscheinung, wenn er in einer Mittelstadt wie Magdeburg mit nur einigen 30000 Einwohnern ein Institut, wie das hiesige stehende Stadt-Theater, kennen und wachsen sieht, was ganz allein nur durch die Kunstliebe derselben gehegt und gepflegt wird; die sich durch die ersten, nicht immer glücklichen Versuche nicht abschrecken lassen, sondern theilnehmend und ermunternd dem allmähligen Gedeihen zusehen und sich dessen erfreuen. Es beurkundet diese Liebe zur

*) Zu unserer Freude nicht zum letzten Male. D. R.

Kunst gewifs einen sehr bedeutenden Grad von Bildung und Sittlichkeit, wie sich ihn die Bewohner so mancher Residenz nicht merken lassen, die, rechnet die Theaterverwaltung am Jahresschlufs zusammen, das wenigste zur Erhaltung des Instituts beigetragen haben, dem sie oft die schönsten und reinsten Genüsse zu danken haben und das sein ferneres Bestehen dennoch nur in der Munificenz des Souverain's findet. Es verdient daher wohl öffentliche, allgemeine Anerkennung, dafs eine Stadt, die durch keine Messen oder dergleichen sich eines grofsen Zustromens von Fremden oder einer andern, höhern unterstützenden Theilnahme zu erfreuen hat, sich unter Anregung des um die Stadt so vielfach hochverdienten Herrn Ober-Bürgermeister und Landrath Franke aus eignen Mitteln ein Institut erschaffen hat, in dessen Schoofse ihre Bewohner Erholung und Erheiterung suchen und finden. Ist es daher nicht sehr Unrecht, wenn unwitzige Witzbolde hie und da sich erlauben, über die Leistungen einer so jungen Anstalt zu spotteln und an dieselbe die nämlichen Ansprüche wie an grofse Kunstanstalten zu machen; den Muth der strebenden Kunstjünger zu lähmen; dem damit sich begnügenden, gutmüthigen Publiko nach und nach die Lust zu trüben, und so vielleicht am Ende gar das ganze Unternehmen untergraben und — stürzen? Lobhudelei wäre eben so verderblich, aber Ruhe, nachsichtsvolle, beleh-rende Beurtheilung und Unpartheilichkeit, dünkt mich, wäre hier, so wie überall, am rechten Platze, und in diesem Sinne will ich mich bemühen, Ihnen ein treues Bild von der hiesigen Kunstanstalt zu geben. Natürlich kann hier nur von der Oper die Rede sein; und da ich bei einem zufällig verlängerten Aufenthalte genau mit den Mitteln und Leistungen des Instituts vertraut geworden bin, so theile ich Ihnen mit Vergnügen das Resultat meiner Beobachtungen mit.

Das Orchester besteht aus 34 Personen, 8 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncello's, 3 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Pauker und die nöthigen Janitscharen *). An der Spitze als Musikdirektor steht Hr. Telle, ein noch junger aber talentvoller Mann.

Ich habe mich oft der Leistungen des Orchesters recht herzlich erfreut; es spielt mit Feuer, Fleifs und Aufmerksamkeit, und ist so wohl geübt, dafs es im Stande ist, dem sich verirrenden Sänger über zwei bis drei Takte nachzuspringen, ohne dafs bedeutende Störung entsteht. Bleibt noch etwas zu wünschen übrig, so ist es: mehr Diskretion gegen den Gesang, der durch zu wenig Beobachtungen des p. und f. oft ganz und gar bedeckt wird. Ein andres ist es mit dem forte, spielt das Orchester allein; und wiederum ein andres, begleitet es Gesang. In diesem Falle mufs das f. zum p. werden, höchstens darf es sich (besonders bei Solo-Gesang) zum mf. erheben. Jedenfalls mufs sich das Orchester immer nach der Stärke der Singstimme richten. Diese Feinheit aber habe ich leider in sehr wenig Orchestern gefunden, nur in der Dresdner und Berliner Kapelle unter Spontinis Leitung. Ein andrer Uebelstand ist noch der, dafs die Stellung der Instrumente im Orchester nicht richtig scheint. Beim f. übertönen die Blasinstrumente (die wohl den besten Theil des Orchesters ausmachen) das Streichorchester dermaafsen, dafs man von letzerm gar nichts zu hören bekommt. Das scheint mir aber davon herzurühren, dafs alle Blechinstrumente und die Pauken unter den Violinen vertheilt sitzen. Sonderte man dieselben, so dafs auf der einen Seite die Bläser, auf der andern die Streicher säfsen, so dürfte mehr Klarheit im Zusammenspiel, und gröfserer Effekt erzeugt werden.

Das Singpersonale besteht aus folgenden Personen:

1ste Sängerin: Dem. Schopf. Der Umfang ihrer Stimme ist vom e bis h. Die höhern Töne fis, g, a, h sind die klangvollsten. Die Mitteltöne sind etwas gedeckt und haben, mit voller Brust gesungen, etwas Schrillendes, woran aber nur Kränklichkeit schuld sein soll. In Passagen zeigt sie viel Leichtigkeit. Ihre Verzierungen sind etwas gleichförmig, aber geschmackvoll, wenn auch nicht immer richtig und der Harmonie analog. Doch das hat sie mit vielen andern Sängerinnen gemein, die nun einmal keine Generalbafsisten sind und werden wollen. Ihr Spiel ist unbedeutend so wie ihr Dialog; das Unangenehmste bei ihrem Gesang war mir: dafs man selten ein Wort versteht. Nähme die junge, bescheidne und hübsche Sängerin darauf Rücksicht, so dürfte ihr Gesang gewifs noch viel gewinnen.

2te Sängerin: Dem. Meisselbach. Hübsche Stimme ohne Ausbildung und Schule. Viel unbezähmte Lebhaftigkeit, die sie zu Undeutlichkeit und Haseleі, ja selbst zu falscher Intonation verleitet, wodurch sie sich selbst manchen glücklichen Moment im Spiel (z. B. in der Rolle der jungen Frau im Maurer) verdirbt. Bei fortgesetztem Fleifs (und dieser leuchtet in jeder ihrer Darstellungen hervor)

*) Da der Grofs-Sultan jetzt sogar sich derselben entledigt hat, so dürfte es wohl endlich zeitgemäfs sein, wenn auch die christlichen Mächte d. h. die General- und andere Musikdirektoren dieselben abschafften. H. M.

und ernstem Bekämpfen oben gerügter Fehler kann sie es bald dahin bringen, dafs man sie eine angenehme Erscheinung nennen kann.

3te Sängerin: Dem. Boike, ist eigentlich nur im Schauspiel beschäftigt, doch benutzt man sie ihres netten Stimmchens wegen auch in der Oper. Möchte sie doch bald Herr ihrer immerwährenden unschönen Beweglichkeit werden. Am besten verträgt sich diese noch mit der Rolle der Nachbarin im Maurer, in welcher sie hier gefiel. Sonst ist sie unbedeutend.

Für Altpartieen: Madame Wohlbrück, die ich nur in der Rolle der Magarethe in der weifsen Dame sah und horte. Ihr Spinnliedchen trug sie recht karakteristisch vor, nur war das Akkompagnement durchaus zu stark. In der Scene wo sie ihren Julius von Avenel wieder erkennt, spielte sie so meisterhaft, dafs das ganze Haus stürmisch applaudirte. Sonst scheint sie im Gesang auch nur Naturalistin, was ich besonders aus der unsichern Intonation im Terzett des zweiten Akts schlofs.

1ster Tenor: Hr. Schmuckert. Dieser junge, mit einer hübschen, schlanken Gestalt begabte Mann hat von der Natur eine sehr wohlklingende, weiche Stimme erhalten, die wohl werth wäre, eine recht sorgfältige Ausbildung zu erhalten. Seine Töne dringen tief zum Herzen. Gewinnt er es über sich, eine Zeitlang zu ruhen und vor der Hand dem Theater zu entsagen; und hat er das Glück einen tüchtigen, die Natur der Stimme berücksichtigenden Singlehrer zu finden: so bin ich überzeugt, dafs er es ist, der den unvergefslichen Gerstäcker einmal ersetzen kann. Jetzt scheint er etwas angegriffen. Die Verbindung der Brust mit der Kopf-Stimme weifs er noch nicht auf geschickte und der Stimme unschädliche Weise zu bewerkstelligen; die Passagen sind verwirrt; der Ansatz des Tons — besonders auf den Vokal A, ist zerquetscht — kurz, er weifs noch nicht zu singen. Nebstbei ist er auch gar nicht ohne Darstellungsvermögen, und sind seine Bewegungen auch noch zu eckig und zu hastig — so spielte er doch mit so viel Wahrheit und Leben, dafs er darin mit der Zeit Ersatz für Gerstäcker verspricht. Ich will ihn also hiemit allen Theaterdirektionen, die die Mittel und die Lust haben, ihm die Ausbildung geben zu lassen, die ihm noch nöthig und der er auch fähig ist, bestens empfohlen haben. Er ist ein köstlicher, wenn auch noch ungeschliffner Diamant.

2ter Tenor: Herr Bauer. Herr Bauer (erster Liebhaber und jugendlicher Heldenspieler im Schauspiel) übernimmt nur aus Gefälligkeit und im Nothfall zweite Partien, z. B. den Obrist Leon de Merinville im Maurer.

Tenor-Buffo: Herr Wieser. Hat dessen Stimme auch nicht die Bedeutendheit der des Herrn Schmuckert, so ist sein Ton doch angenehm. Bekanntlich fodert man von einem Buffo nur Deutlichkeit, angenehme Stimme, gutes Spiel und — Humor. Dies Alles aber besitzt Herr Wieser in so hohem Grade, dafs er mir eine ganz aufserordentliche Erscheinung scheint. Er ist in seiner Art so vortrefflich wie der köstliche Dresdner Benincasa. Sein Schlosser im „Maurer" und Dikson in der weifsen Frau" sind wahre Meistergebilde.

Baritон: Herr Fritze. Herr Fritze hat eine hohe, voll- und wohltönende Bafsstimme, die in einfachem Gesange von sehr guter Wirkung ist. Seine Intonation ist meist rein, und seine Aussprache deutlich. Gelingt es ihm, durch Fleifs und Beobachtung guter Muster mit der Zeit auch ein guter Schauspieler zu werden, so kann er künftig jedem Theater eine willkommene Erscheinung werden.

1ster Bafs: Herr Riese. Ich hatte bis jetzt nur Gelegenheit, diesen Sänger im Konzert die Arie des Kaspar „Schweig" u. s. w. vortragen, und in der Rolle des Komthur zu hören — und kann daher nur berichten, dafs er einen kräftigen, tiefen Bafs besitzt, dessen er noch nicht ganz Meister ist.

2ter Bafs und Buffo: Herr Vollbrecht. Dieser Künstler hat eine, leider schon etwas ausgesungene Stimme, ist aber sonst ein braver Schauspieler, dessen Bartolo im rossinischen Barbier gar nicht unergötzlich ist.

Der Chor besteht aus 6 Damen und 6 Herren, wozu noch 9 Sänger vom Sängerchor des 26 Infanterie-Regiments gezogen werden.

Sie sehen hieraus, dafs die Kräfte des Instituts nicht unbedeutend sind, und dafs mit zweckmäfsiger Verwendung derselben gar Vieles, wenn auch nicht Alles, geleistet werden kann. Die bedeutendsten und abgerundetsten Darstellungen dieser Gesellschaft, die ich sah, waren: „Die weifse Frau" und „der Maurer" und „der Schlosser." Es ist eine Freude zu beobachten, wie aus Jedes Leistungen das eifrigste Bestreben hervorgeht, nach Kräften zum Gelingen des Ganzen beizutragen; und wer möchte wol bei soviel schönem Willen jedes kleine Mifslingen bemerken und bekritteln wollen? — Was mir, bei einem verhältnifsmäfsig kleinen Publikum, staunenswerth vorkommt, ist: dafs man seit dem Erscheinen dieser letztgenannten Opern auf der hiesigen Bühne fast nichts, als abwechselnd „die weifse Dame" und den „Maurer" giebt; und öfters ist in jeder Woche dreimal Oper, und die Opern sind vorzugsweise am stärksten besucht. Musikliebe, Genügsamkeit mit dem Dargebo-

tenen und Geduld, ruhig anderweitige Neuigkeiten zu erwarten, lassen sich daher dem hiesigen Publikum nicht absprechen, und darin möchte es sich wol vor jedem andern vortheilhaft auszeichnen. Wie verlautet, soll jetzt die „Vestalin“ und später der „Holzdieb“ studirt werden.

Die hier vorherrschende Neigung zur Musik spricht sich aber auch noch durch die zahlreichen Vereine für Vokal- und Instrumental-Musik aus. Jeder der grösern Vereine für gesellige Vergnügungen, als z. B. die Harmonie, die Loge und das Casino, giebt in seinen Sälen, während des Winters, mehrere grosse Konzerte, worinnen jedesmal eine grosse Sinfonie, meist von Beethoven, grosse, karakteristische Ouvertüren, ganze oder auch nur einzelne Theile von Oratorien (in dem vorletzten Konzerte der Loge hörte ich den ersten Theil von Fr. Schneider's verlornem Paradiese) und andere interessante Konzertsachen gegeben werden; und ich muss gestehen, die Ausführung war meist untadelhaft, ja manchmal sogar ergreifend. So werde ich mich noch lange der sehr gelungenen Aufführung der Beethovenschen C-moll-Sinfonie (wol die schönste und klarste von diesem Meister) mit vielem Vergnügen erinnern. — Ausserdem giebt es noch Dilettanten-Konzerte, zwei Sing-Akademien und eine Liedertafel, in denen man viel Treffliches zu hören bekommt. Interessant war mir die Bekanntschaft des Herrn Organist A. Mühling, welcher all diesen musikalischen Privat-Vereinen als Musikdirektor vorsteht. Es ist ein recht tüchtiger und origineller Komponist, dessen Kompositionen (selbst die im Stich herausgekommenen) leider nicht so bekannt sind, als sie es verdienen. Er ist aber so, ich möchte sagen, übertrieben bescheiden, dass er selbst das Beste der Bekanntmachung nicht werth achtet. Eine trefflich gearbeitete Sinfonie gab er unter fremdem Namen, und wagte es nicht, selbst nachdem sie allgemein gefallen hatte, seine Vaterschaft zu derselben zu bekennen. Sein grösster Fehler scheint mir, sich nicht genug „geltend machen“ zu wissen, was in jetziger Zeit, wo selbst so manches Gute von der Fluth des Mittelmässigen und Schlechten mit fortgeschwemmt wird, besonders nöthig zu sein scheint. — Fr. Schneider war auch in diesen Tagen hier und rekrutirte Sänger und Musiker zu dem grossen Musikfeste, welches er am 15. Juni in Zerbst zu geben und Händels „Samson“ aufzuführen gesonnen ist. Sollte meine, hier mit Beifall aufgenommene Idee zur Ausführung kommen, zur Gedächtnissfeier Beethovens nämlich ein, nur aus seinen Kompositionen bestehendes Konzert, dessen Ertrag zu irgend einem guten Zweck verwendet werden soll, zu geben, so werde ich nicht ermangeln, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen.

Heinr. Marschner.

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Selbst auf Lablache's Athleten-Konstitution äusserte sich nachtheilig die klimatische Einwirkung; öfters wurden seine Verehrer durch des Lieblings Namen in der Krankenliste mit Angst und Besorgniss erfüllt, ja schon angekündigte Vorstellungen mussten deshalb wieder verschoben werden. Doch — post nubila Phöbus! Besagter heilbringender zwanzigster Hornung träufelte Balsam in die klaffenden Wunden, zertheilte die unglücksschwangern Wolken, und im rosigen Aetherschimmer — ohne Hyperbel: bei reichlicher Lampenbeleuchtung — hervortrat: Amazilia, Melodrama del Maestro Pacini. — Schreiber dies scheute weder Geld, noch Rippenstösse, weder die Stunden währende Langeweile bis zum ersten Bogenstrich, noch das im höheren Grade lästige Geschwätz eines fanatischen Nebenmanns, weder die drückende Hitze, noch die beim Nachhausestolpern im Freien damit konstrastirenden zwölf Grade über dem Gefrierpunkte; schonungslos verdammte er seine armen Gebeine zu einer ihn anwidernden Storchenstellung, um nur ein anstelliges Plätzchen zu acquiriren; und alles dies keineswegs aus glühendem Enthusiasmus, welchen er herzlich gerne jenen im Eingange geschilderten Feuerseelen überlässt, und der ohnedies seiner norddeutschen Schildkröten-Natur fremd ist, sondern einzig und allein angetrieben vom phren Diensteifer eines pünktlichen Korrespondenten, der keine Gelegenheit verabsäumt, seiner Schuldigkeit nachzukommen, und der nun in schlichten, dürren Worten von sich giebt, was, und wie er's gefunden. —

Regis ad exemplum. — Freund Rossini pflegt in unserer Zeit die Ouverturen in Ersparung zu bringen, und seine Adjutanten, inklusive den Maestro Pacini, treten in die Fussstapfen dieser bequemen Mode. Ein Adagio, mit forte und piano gehörig durchspickt, das eigentlich nicht mehr sagt, als: „Setzt euch, und haltet euch hübsch ruhig, denn das Ding will angehen!“ thut im Grunde beim Lichte besehen dieselben Dienste, und so ist's auch hier gemeint. Der Vorhang rollt auf. Eine zahlreiche Männer-Schaar singt mit kräftiger und sonorer Stimme einen ziemlich gewöhnlichen Chorus ab, blos um den Auftritt ihres Fürsten Cabana, Kaziken eines wilden

Stammes in Florida, vorzubereiten. Solcher ist nun Herr Lablache, dem man auch nicht die geringste Spur von Schwäche oder Unpäßlichkeit mehr abmerkt, dessen voller Glockenton Alles durchdringt, und durch den mächtigen, energischen Vortrag das wenig bedeutende Gesangstück zu einem Glanzpunkt der ganzen Oper erhebt. Ungemessener Beifallsjubel, in welchen Referent nach Gewissen und reiner Wahrheitsliebe freudig mit einstimmt. Die zweite Personage heißt Signore Monelli, und repraesentirt das Oberhaupt einer Horde aus Luisiana, Nebenbuhler des Vorigen und Mitbewerber um die Hand der reizenden Wilden Amazilia; ein Tenorist mit wenig Stimme, welche sonderlich in der Mittellage beinahe klanglos ist, wodurch in den Ensemble-Sätzen fühlbare Lücken entstehen mußten. Was indessen im Solo vernehmbar war, zeigte Geschmack, methodische Bildung, und eine gute Schule. Zarte Stellen, die ein mezza voce vertragen, gelangen ihm vorzugsweise. Endlich ging der dritte Stern auf, Madame Merie-Lalande, die sich gleich in den ersten Augenblicken der neuen Bekanntschaft als Künstlerin vom ersten Range dokumentirte, wozu sie Gestalt, Spiel und Gesang berufen. Sie ist in Marseille geboren, ihr Mann war früher Waldhornist, und eine unüberwindliche Vorliebe für Musik knüpfte das gegenseitige Band. Ein Organ, weniger den Sinnen schmeichelnd, als imponirend durch eine unvergleichbare Volubilität, mag allerdings als grosses Verdienst gelten; doch höher noch muß gestellt werden, der innige, seelenvolle Vortrag, der richtige, hinreissende, bezaubernde Ausdruck der Gefühle und Empfindungen, welchen sie sich in einem Grade eigen gemacht hat, der mitunter selbst bei den gefeiertsten Heldinnen des Tages vermißt wird. Welche Gewalt solche Naturgabe über die Herzen gewinne, und welche vollendete Beherrschung sie über ihre Stimme errungen habe, zeigte sich vorzugsweise in der grossen Scene des zweiten Aufzugs, welche schon an und für sich zu den besseren ihrer Gattung gehört, und nebst der durch Lablache geadelten Introduktion, und einem effektreichen Duett mit Zadir (Monelli) fast das einzig auszeichnenswerthe dieser Komposition ist, deren übrigen Bestandtheile sich im ordinairen Schlendrian fortbewegen. Die Nebenpartieen waren Einheimischen zugetheilt, den Herren Preisinger, und Radicchi, (priscis temporibus ein achtbarer Tenor) und der Dem. Franchetti, sämmtlich so gestellt, daß sie nichts verderben, noch weniger aber gut machen konnten. —

Als zweite Karnevals-Oper ging Rossini's „Semiramide" in die Scene. Gegenüber der vorjährigen Rollenbesetzung blieb nur Herr Lablache im Possess seines Assur: die damals von der Fodor dargestellte Titelrolle übernahm gegenwärtig Madame Lalande, und Dem. Schechner den Arsace: beide leisteten ausserordentliches, und jeder gehuldigt in ihrer Sphäre die Palme. Die Tenorpartie ist, wie bekannt, eben nicht sonderlich liberal bedacht; Signor Ceccimarra machte daraus, was sich nur immer machen lassen wollte. Ex trunco non fit Mercurius.

Die deutsche Sänger-Gesellschaft, ohnehin nur spärlich excellirend, und nunmehr durch die Rivalität fast ganz und gar in den Hintergrund gedrückt, gab Auber's „Konzert am Hofe" mit glücklichem Erfolg, nachdem die artige Kleinigkeit einige Wochen zuvor auf der Josephstädterbühne einen formalen fiasco gemacht hatte. Leider werden die einst so beliebten kurzen Operetten blos als Vorkost betrachtet, um den Appetit zu den Ballets aufzureizen, und daher kaum als selbstständig beachtet. Unter den neuen choreographischen Produkten, haben die prachtvoll ausgestattete griechische Mythe: „Castor und Pollux," und: „der aus Liebe vermummte Neffe," am meisten gefallen. Zu beiden setzte Meister Gyrowetz in seiner melodischen anmuthigen Weise die Musik. —

Von den Vorstadttheatern ist jenes an der Wien zwar verkauft, und an Herrn Direktor Karl auf sechs Jahre verpachtet, doch zur Zeit noch immer geschlossen.

Die Leopoldstädter-Volksbühne förderte nur zwei Novitäten zu Tage: eine Pantomime, „Harlekin als Taschenspieler," und ein Zauberspiel: „die Fahrt nach der Schlangenburg." Musik von Drechsler. Beiden ist menschliches begegnet. Doch was schadet das. Bleibt doch Raimunds „Mädchen aus der Feenwelt" die verläßigste Rettungs-, eine unerschöpfliche Quelle, welche fortwährend das Haus füllt, daß es selbst nach funfzig Wiederholungen die Schaulustigen nicht aufzunehmen vermag. —

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung.

In dem Gedicht in voriger Nro. ist in der fünften Zeile von unten statt „westholdem" zu lesen „ernstholdem."

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx, — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 16. Mai. Nro. 20. 1827.

Der Fabrikant Philipp Oehrmann und seine Tochter.

Aller Welt ist bekannt, wie der reiche Kaufmann Jakob Oehrmann in Scheerau eine hübsche Tochter, Pauline, hatte, der Jean Paul seine Romane verbotenerweise mittheilte, nachdem er den Vater in den Schlaf geredet. In den Blumen- Frucht- und Dornstücken steht es. Weniger bekannt ist es aber, dafs der hiesige Fabrikant und Färber Philipp Oehrmann in der Stralauer-Strafse sein Nachkomme ist, und vieles von seinen Eigenschaften geerbt hat, namentlich auch die hübsche Tochter. Die Familie mufs einen Hang zu hübschen Töchtern haben, und thut wohl daran, denn die spartanische Ehrerbietung, die die Jugend dem Alter bezeigen soll, ist letzterm ganz gewifs, wenn es mit wohlgebildeten Töchtern einhergeht. Ich wenigstens habe es aus diesem Grunde nie an Konsideration gegen den Herrn Fabrikanten Philipp Oehrmann fehlen lassen, als ich noch in seinem Hause aus- und einging. Ich hatte aber dort niemanden in den Schlaf zu reden oder zu lesen, sondern höchstens hineinzuspielen, obgleich mir das nur selten glückte: denn der Herr Philipp Oehrmann war gar zu alert; phantastische Musik litt er durchaus nicht, nur fafsliche wollte er mit starken Rhythmen, bei denen er munter im Zimmer auf und abgehen konnte, und stärkere Rauchwolken im Takt aus der Pfeife stofsen. Für solche Musik hatte er einen gewissen Sinn. Defshalb hielt er auch streng darauf, dafs die hübsche Amalie sich einiges Musiktalent anschaffte. Hinter seinem Rücken trieb ich aber arge Schliche, und schwärzte mit Lust die verbotene Musik ein, alle Sonaten von Beethoven, von der ersten bis zur letzten. Denn Amalie hatte Gefühl und Bildung; mit lebhafter Rede und einer Art von Begeisterung hatte ich so viel von dieser Musik gesprochen, ihre Tiefe und Bedeutung, ihren Reichthum der Form und Einheit der Gedanken so entzückt gepriesen, dafs sie nicht widerstand; sie war völlig zum Beethoven bekehrt, und so wie der Vater nicht da war, spielte ich ihr vor. Die grofse F-moll-Sonate (Op. 57.) war der Kulminationspunkt dieser Begeisterung, über der aber des Vaters Tritt immer wie des Dionysius Schwerdt an einem einzigen Haare hing, um sie abzuschneiden. Ich war übermüthig genug gewesen, sie das erstemal in seiner Gegenwart der Tochter vorzuspielen, und glaubte alles gewonnen zu haben, indem ich ihm versicherte, es sei die modernste Komposition vom grofsen Kalkbrenner. Doch dazu war er zu pfiffig: o Herr, Sie sind ein Schalk, rief er aufgebracht aus, aber mich führt man nicht an, das ist Musik aus dem Tollhause, die kein vernünftiger Mensch versteht, und noch weniger macht! die jungen Leute haben das jetzt so an sich, dafs sie gesetzte Leute gern foppen mit unverständlichem Zeuge, und überschwänglich thun; in meinem Hause geht das aber nicht! Von Ihnen hätte ich dergleichen freilich am wenigsten erwartet, als wir uns kennen lernten, sah ich Ihnen ein gesetztes Wesen an, und ich bin ein Menschenkenner! — Ich lobte seinen Scharfblick, und seinen trefflichen Geschmack, dem ich durch jenes tolle Zeug nur einmal hätte auf den Zahn fuh-

len wollen, — man täuscht aber einen alten Fuchs wie Sie sind, nicht! sagte ich. Seitdem war ich vorsichtiger; jedesmal, wenn ich die Lieblingssonate vorspielte, und wir durch das Rauschen und Flüstern der Töne hindurch den tapfern Oehrmannschen Tritt vernahmen, war ich mit einem Sprunge in Des-dur, und spielte munter Webers Aufforderung zum Tanze, eins der Leibstücke des alten Herrn, der dann zufrieden hereintrat und einiges mitsang.

Es mufs der Welt aber berichtet werden, wie ich die Bekanntschaft des Herrn Philipp Oehrmann gemacht habe. Es war gerade wieder einmal Frühling, und ich staud im Thiergarten vor einer gelben Blume, über die ich meine absonderlichen Gedanken hatte, ich erinnerte mich an dies und jenes, und war vertieft. Mit einemmale klopft mich jemand auf die Schulter, und ich sehe, als ich mich umdrehe, einen wohlbeleibten Mann in den besten Jahren mit einem hübschen Mädchen am Arme. Herr, sagte der Dicke zutulich, ich freue mich darüber, wie Sie die gelbe Blume so aufmerksam betrachten, es geht mir auch so! S'ist ein interessantes Gewächs! Verflucht interessant, erwiederte ich, ich stehe hier und bewundere die Courage, die so eine Blume hat, hier im Thiergarten herauszukommen und aufzublühen, — überhaupt bewundre ich den ganzen Thiergarten, der den Entschluss fassen kann, grün zu werden. An seiner Stelle thät' ich's nicht! Haben Recht, sagte der Dicke vergnügt, so'n schönes berliner Blau, oder das recht brennende Roth kommt anders, das sind Dauerfarben! käme er mir mal in den Kessel, er sollte anders werden! Ich freute mich über seinen Humor, und lachte von Herzen: das Mädchen hatte derweile die Blume abgepflückt und sagte: gelb bedeutet aber Falschheit, das ist doch nicht hübsch von der Blume! Dummes Zeug, rief der Dicke, gelb ist 'ne gute Farbe, wenn's auch was leicht verschießt, und die Blume da hat nichts mit der Falschheit zu thun, ist ein vortreffliches Färbekraut, das weiss der Herr wohl, deswegen hat er's auch so auf's Korn genommen. Es wächst hier in der Regel nicht, und Dieselben wundern sich mit Recht, dafs es hier fortkommt. Ich wollte, es stände hier mehr! — Ich eignete mir den Ruhm gelassen an, und versicherte: es wäre charmant von der Natur, dafs sie so treffliche Färbekräuter producire, und es sei ein erhebender und tröstender Gedanke, wie die Erde im Geheimen die Säfte bereite, die dann durch allerlei Bäume und Blumen rännen, damit sich hernach die rechten Färbekräuter daraus entwickelten. Denn so wie das niedrige Gethier nur weifsen Saft führe, und erst der Mensch und seinesgleichen unter den Thieren schönes rothes Blut, so hätte das gemeine Kraut nur schlechten Saft, und nur in den edleren fliefse das köstliche Färbe – Material. Der Staat sollte mehr für die Färbekräuter thun, schlofs ich. Der Dicke hatte mir vergnügt zugehört: Herr, fuhr er auf, Sie sind mein Mann, — der Staat, da steckt es! Ich bin der Fabrikant und Färber Oehrmann, erzeigen Sie mir und meiner Tochter das Vergnügen uns zu begleiten, und lassen Sie uns noch Einiges darüber reden. — Wir tranken Thee in den Zelten, sahen die Sonne über dem Wasser untergehen, fanden es kühl, und wanderten zur Stadt, ich mufste bei ihm zu Abend essen, und wir ergingen uns in mancherlei gesetzten Redensarten, bis ich, mit freundlichen Einladungen, wiederzukommen, davon ging.

Ich kam richtig wieder. Den Alten suchte ich mit Stadt- und Weltneuigkeiten, so gut sie der Tag gab, abzufinden, der Himmel weifs wie sauer es mir oft wurde, aber ich that Vieles für die Tochter. Die Welt glaube aber nicht etwa, dafs ich, wie man zu sagen pflegt, Absichten hatte, nein, ich kannte darüber die Ansichten des Vaters. Er wollte höher mit ihr hinaus. Das Mädchen kann mit ihrem Geld einen Lieutenant oder Hauptmann von Adel verlangen, und soll mir eine Dame werden, sagte er oft. Darin gab ich ihm Recht, und führte obendrein Beispiele an. Vor mir hatte er keine Furcht, ich hatte ihm vertraulich eröffnet, ich sei ein Wittwer, der bittre Erfahrungen gemacht habe, von denen er wohl sobald nicht geheilt werde, und zum Ueberfluss

versicherte ich, als armer Teufel einen grofsen Abscheu vor allen reichen Partien zu haben. Darin gab er mir wieder Recht. Kurz, wir vertrugen uns leidlich. Aber, wie gesagt, die Musik war es, die mich eigentlich dorthin trieb. Denn wer ist Enthusiast, und beklagt sich nicht über die wenige Theilnahme der Andern? wie viele sind der Gemüther, die eingehen und verstehen, oder doch glauben? Und hier fand ich den Glauben, sogar, wie ich wähnte, die Liebe zu den Kunstwerken die mich erfüllten; ich mufste Mitgenossen meiner Freude haben, und fand sie hier. Hätte der Vater nur gewufst, dafs sogar die neuesten verrufensten Sonaten von Beethoven, jene himmlische aus C-moll und C-dur (Opus 111) und die ganz ausgelassene aus B-dur (Op. 106) mit dem vertrakten Adagio aus Fis-moll in seinem Hause florirten! Wir hintergingen ihn aber eine geraume Zeit leidlich, und ich erhielt mich in ziemlichem Kredit bei ihm. Zu Zeiten indessen witterte er doch etwas Unheimliches, und wurde wild, dann warf ich wohl hin: der Staat sollte aber gescheute Leute und verdiente Fabrikanten zu Kommerzräthen machen! das heiterte ihn merklich auf, und wir tranken seinen besten Wein: die spanischen und portugiesischen Angelegenheiten thaten das übrige. Ich glaube aber, die Vettern und Basen hetzten ihn auf, denn die liebten mich gar nicht, sie schnupperten mit feinen Nasen nach dem unbequemen Gast, der doch mit gutmüthigster Unbefangenheit treffliche Kommerzspiele mit ihnen spielte; die tiefsinnigen Gespräche, die ich mit der Tochter führte, während die Stricknadeln in ihren Händen raschelten und flogen, kamen ihnen absurd vor, und da ich in keine Verlobungs- und Heirathsanzeige hineinpafste, war ich Nonens und Nonsens für sie. Alles das hielt mich jedoch nicht ab, eines Tages, da gerade der Familien-Konvent beisammen war, in allerlei anstöfsige Redensarten auszubrechen. Trefflichste, sagte ich zur Tochter, — die Basen safsen nicht weit davon und flüsterten sich allerlei in die Ohren, — kennen Sie die Sehnsucht und die Liebe? Wissen Sie, wie es thut, wenn das Posthorn ruft und der Koffer gepackt ist, und die Wertheste dem Lieben die Taschen vollstopft mit allerlei Naschwerk und Früchten, beide lächeln und doch weinen möchten, weil sie sich nun in langer Zeit nicht wiedersehen werden? O es ist ein trübes Wort, das Wort Lebewohl, aber in der Liebe ist selbst der Schmerz süfs, und er erklingt nur in den lieblichsten, weichsten Tönen; durch alles Leid des Scheidens zieht sich das Wort Wiedersehen, und sie trennen sich getrost, denn sie bleiben sich ewig treu, er reifst sich los und sie sieht ihm nach und läfst ihr Taschentuch wehen, bis der letzte Hauch des Posthorns verhallt. Dann wird es sehr einsam und melancholisch, die Erinnerung giebt dem Traume die Hand und es wird wohl geweint, aber zum Verzagen und Verzweifeln kommt es nicht, zur rechten Zeit bricht der Tag des Wiedersehens an, und Sonne und Wonne reimen sich so gut, wie Herz und Schmerz. In der That, wenn jetzt die Sonne nicht scheint, so thut sie es nie, der rechte Frühling ist da, es lockt und küfst ordentlich. Alles ist so grün geworden, ich glaube die Geliebten haben sich im Garten wiedergefunden, unter lauter Blüthen und Schmetterlingen, und Alles flattert und jubelt und tanzt! Aber selbst die Freude macht das Athmen schwer, es tritt eine selige Müdigkeit der Lust ein, das Entzücken wird still und innerlich; sie rufen nur noch: wir haben uns wieder! und dann ists aus. O was denn, rief das hübsche Kind, wenn ich nur erst wüfste, wovon Sie fabeln? Von was anderm, entgegnete ich, als von der Es-dur Sonate von Beethoven, die mir gerade in die Hände gefallen ist, les adieux, l'absence et le retour benannt? Morgen sollen Sie sie hören, o Wertheste, fuhr ich fort, schaffen Sie sich nur etwas Sehnsucht an bis dahin, für das Andere sorge ich! Warum giebt es denn weiter keine Sonaten in der Welt wie diese! Warum fühlt denn keiner wie Beethoven, dafs das Menschenherz etwas anders braucht, als Passagen und durchgearbeitete Themata! — Die Basen zischelten eifriger und ruckten etwas weiter

von uns ab, ich liefs mich aber nicht stören: der Dichter nimmt einen Vorwurf zu seinem Gedicht oder Drama, der Maler einen Moment zu seinem Bilde, er durchdringt mit dem Gedanken, der ihn begeistert hat, das Kunstwerk in steter Ausdauer und Konsequenz, und der Musiker glaubt genug gethan zu haben, wenn er wohlklingende Töne zusammenwürfelt, und daraus drei oder vier Sätze in hergebrachter Ordnung und in der landesüblichen Ausdrucksweise zusammenbaut, unbekümmert, was das Ganze, das er geruhig Sonate nennt, in seinem Zusammenhange dem Hörer verkünden und bedeuten mag. Sie soll mir aber etwas sagen, die Sonate, ich will von ihr einen Zustand, ein Blatt oder ein Kapitel aus dem reichen, überreichen Buche der Welt, der Musiker soll so gut einen Moment aus der unendlichen Fülle des Daseins herausreifsen und zur Anschauung bringen, wie die andern Künstler! Fragen Sie nur die Es-Sonate, sie bleibt Ihnen wahrhaftig die Antwort nicht schuldig über die Idee, die ihr als Seele innewohnt! aber der Geist, der Geist! Müssen denn den auch Alle haben? Eine der Basen hatte während dem mit dem alten Oehrmann gezischelt, und hohnische Blicke dabei nach uns geworfen; ich sah es, und wie darauf der Alte auf uns zu schlich, fuhr aber mit unverändertem Feuer fort: So färben schlechte Massen, seelenlose Mineralien, wie Ocker und dergleichen, den Stoff nur uneben und in keiner Ganzheit, wer hat wohl Freude an solchem Zeuge, das hier blafs aussieht und dort dunkel, und das in jeder Wäsche nur noch trauriger wird, und selbst in seiner Falbheit die schlechte Färbung behält? Himmel, wie ist es da anders mit guter Elekta-Wolle, die in einem Kessel ächter Kocheuille oder köstlichen Indigo's gesteckt hat! Da ist ein Faden wie der andere, keine Unebenheit, Alles aus einem Guís, und man hat seine rechte Lust daran! die Engländer — hier unterbrach mich Philipp Oehrmann, ganz vergnügt, mich auf besserem Wege zu finden wie er vermuthet hatte: Ja, die Engländer sollen es immer besser verstehen, ich aber kann Ihnen Garn zeigen, das Sie von keinem Englischen unterscheiden sollen! Wir können es auch, es fehlt uns nur an Patriotismus! Freund, erwiederte ich verbindlich und beziehungsvoll, weshalb trinke ich denn so gern Ihren trefflichen Rheinwein, als aus purem Patriotismus? Ja, der Wein ist gut, sagte er selbstzufrieden, denn er hatte es gern, wenn man seinen Keller lobte.

So fristete ich meine Existenz dort von einem Tage zum andern, es wurde aber damit im Ganzen immer erbärmlicher. Ich hatte an jenem Abend die Basen noch mehr aufgebracht, sie tadelten Vieles, ja Alles an mir, selbst den Knoten meiner Kravatte und die Art wie ich nieíste; lange konnte ich mich nicht mehr halten, das fühlt' ich wohl. Was half es mir, dafs ich jetzt sogar Hermsdorffs Färbekunst studirte, um mit dem Vater aus seinem Fache diskuriren zu können? ich machte es damit eigentlich nur noch ärger, denn Herr Philipp Oehrmann war ein abgesagter Feind alles Theoretisirens, und nur furs Praktische, — ich hätte das freilich vorher schon wissen sollen.

(Schluís folgt.)

II. Recensionen.

Des fahrenden Schülers Lieben und Leiden, ein Cyclus von Liedern, von H. Hoffmann von Fallersleben, in Musik gesetzt von Imanuel Sauermann. Istes Werk. Breslau, bei Grüson und Komp. Pr. 15 Sgr.

Die Gedichte dieser Liedersammlung sind in andern Blättern vortheilhaft beurtheilt: zur Komposition eignen sich jedoch die wenigsten, obschon der Dichter sie dem Anscheine nach dazu bestimmt hat. Die uns vorliegenden Kompositionen sind in jeder Hinsicht unbedeutend und gehören zu der Gattung von Liedern, die besser ungedruckt verblieben. Es lohnt selbst nicht der Mühe, im Einzelnen die Unkorrektheit des Satzes, Unbeholfenheit der Melodie und widersinnige Deklamation anzuführen; wir rathen dem Herrn Komponisten nur, wenn er wirklich Beruf zur Kunst in sich verspü-

ren sollte (was aus diesen Liedern nicht im entferntesten hervorgeht) zuerst das Technische derselben zu erlernen. — t —

Duett für zwei Sopranstimmen von Gluck, mit italienischem und deutschem Text, im Klavierauszug von Friedr. Wollank. Berlin bei T. Trautwein. Pr. 22½ Sgr.

So sehr es auch von Interesse sein würde, jetzt ein Musikstück von Gluck zu sehen, dessen Entstehung man der Zeitfolge nach vor der Alceste seinen Platz anweisen könnte, so mufs doch Ref. es fast bezweifeln, dafs das vorliegende Duett jener Reihenfolge von dramatischen Werken angehöre; im Gegentheil scheint dasselbe uns eher in Galuppi's Manier geschrieben zu sein; besonders bestärkt unsre Ansicht die Musik bei den Worten (Pag. 7) „O terribile momento di speranza u. s. w." Kleinern Konzertzirkeln wäre dieses Duett zu empfehlen, da bei dem Herrn Verleger auf Verlangen Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift zu haben sind. Auch könnte in Ermangelung einer zweiten Sopranstimme diese durch einen Tenor ohne Nachtheil besetzt werden. Der Klavierauszug scheint mit Fleifs und der Partitur treu gearbeitet zu sein. Stich und Papier sind korrekt und schön. —

— t —

Sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte; komponirt von K. Löwe. Op. 4. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Einer andern Sammlung hebräischer (in der Seele der alten oder jetzigen Israeliten gedichteter Gesänge von Byron) ist schon früher in dieser Zeitung*) gedacht worden. Will man auch nicht allen hier vorliegende eine so vollkommene Erreichung ihres Zweckes, den Gemüthszustand dieses merkwürdigen Volkes zu malen, zugestehen, so bieten sie doch sämmtlich einen allgemein ansprechenden, musikalischen Inhalt. Die Wahl des Komponisten ist daher glücklich zu nennen; uns erscheint sie sogar besonders erfreulich, indem sie Hrn. Löwe in einem neuen Felde dem Publikum darstellt und ihm den Vorwurf der Einseitigkeit abwehrt. Denn so grofse Auszeichnung die ersten öffentlich gewordenen Kompositionen desselben*) verdient und gefunden, so konnte doch, da sie insgesammt dem Balladenfache zugehörten, sogar grofsentheils ähnliche Gegenstände, Zauber- und Elfenwesen, fafsten, eine gewisse Uniformität der Anschauung und Behandlung nicht wohl vermieden werden und nur die Tiefe der erstern, die Neuheit der andern hat dies den grofsen Kreis der Freunde dieser Kompositionen vielleicht nicht gewahren lassen.

Hier beugt nun der Komponist in ein anderes Feld und hat sich die Aufgabe gesetzt, besondere Gemüthszustände, die der Dichter umschreibt, darzustellen. Mehr noch, wie in den Balladen, lernen wir hier, besonders in No. 1, 3, 4 und 5, die Tiefe und Treue seines Gefühls kennen. Zugleich offenbart sich meist auf eine sehr erfreuliche Weise, dafs der Komponist selbst Sänger ist. Seine Weisen haben nichts Abstraktes — wohin sich oft die mehr technisch oder auch wissenschaftlich, als künstlerisch gebildeten Tonsetzer verirren — sie haben nichts Klaviermäfsiges, wie so viele neuere, namentlich webersche Gesänge, sondern sind rein gesangmäfsig; wobei wir nur hin und wieder einige stereotype Melismen (z. B. Seite 15. Syst. 2. Takt 2 und 3) vermieden wünschten, die an ihrem Orte keine besondere Bedeutung im Kunstwerke zu haben, sondern nur das Wohlgefallen des Sängers an weicher und anmuthiger Stimmwendung anzudeuten scheinen. Indefs werden diese kleinen Gefälligkeiten gegen den Sänger den Meisten noch besonders willkommen sein, ohne diejenigen bei dem tiefen und wahren Ausdruck im Ganzen jener Kom-

*) Erst. Jahrg. No. 1, Seite 4.

*) Drei Hefte Balladen. Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang, No. 13, Seite 116.; zweiten Jahrgang No. 23, u. 24. S. 181. u. 189; vierten Jahrgang No. 4, S. 28.

positionen wesentlich zu stören, denen Wahrheit und Treue gegen die Idee des Kunstwerkes das Höchste ist. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 9. Mai 1827.

Am Mittwoch, als am Bußtage, fand im Opernhause ein sogenanntes Concert spirituel statt, welches theils wegen der darin aufgeführten Musikstücke, theils wegen der Ausführung derselben von nicht unbedeutendem musikalischen Interesse war. Ihr Korrespondent erlaubt sich daher, Ihnen einen Kurzen Bericht darüber zu erstatten. Omne minimum vertitur in vitium, sagt der Lateiner, und so dachte ich als ich die Unzahl der Anzahl der Nummern, aus denen dieses Konzert bestand, überschaute. Doch — war es meine glückliche Disposition für den Abend, oder war die in der That etwas grelle Abwechselung (die auch nicht mit Unrecht von dem Herrn Ref. in der Spenerschen Zeitung gerügt ist) diesmal gegen das Gesetz des Schönen eine wohlthätige Ursach, kurz das Konzert erschien mir nicht so lang als ich gefurchtet hatte. Wie schon bemerkt, so fand ein etwas buntes Gemisch von Musikstücken statt, die einzeln aufzuzählen und zu beurtheilen nicht wohl möglich wäre. Glucks bewundernswürdige Ouverture zur Iphigenia in Aulis eröffnete das Konzert. Herr Spontini nahm die ersten Takte so lange das unisono dauerte bedeutend langsamer als nachher, und erreichte dadurch einen guten Effekt. Ob es aber der ist, den Gluck gewollt hat, will ich dahingestellt sein lassen. Hierauf folgte ein Chor aus Händels Samson, den das Theaterpersonal zwar präcis aber mit der schon mehrfach gerügten Rohheit vortrug; dasselbe ist von einigen andern Chören dieses herrlichen Oratoriums welche an dem Abend noch ausgeführt wurden zu sagen. In einem derselben waren die Stimmen sogar auseinander; das sollte nie vorkommen! — Hierauf sang Mad. Katalani ein Domine von Guglielmi mit obligater Violinbegleitung. Der öffentlichen Anzeige nach sollte dieses Stück erst später erfolgen; wir waren in der That sehr verwundert es schon jetzt zu hören. Ein gefälliger Nachbar gab uns indefs — den hier den Abend ausgegebnen Zettel, der uns belehrte, dafs grofse Veränderungen vorgefallen waren. Die Ursache derselben war ziemlich klar, denn weder Madame Milder noch Madame Seidler, die in der frühern Ankündigung als Theilnehmerinnen des Konzerts genannt waren, fanden sich auf dem Zettel. Auffallend war dabei zweierlei, erstlich dafs das Publikum von der Veränderung durch nichts benachrichtigt war, zweitens, dafs beide Sängerinnen sich so plötzlich zurückgezogen. Es scheint zwar nicht ganz gleichgültig, wenn man in ein Konzert geht, zu wissen, was man hören wird oder nicht, allein dies-mal mag man es so angenommen haben, da der Zweck ein wohlthätiger war, und folglich nach den höchsten Grundsätzen der Moral vorausgesetzt werden durfte, niemand gehe hin um zu hören, sondern nur, um seinen Beitrag zu geben. Für die beiden nicht singenden Sängerinnen wird er aber zur grofsen Beruhigung erwähnen, dafs ihre plötzliche Krankheit, (denn etwas anderes kann sie doch nicht abgehalten haben) dem wohlthätigen Zwecke keinen Schaden gebracht hat, da das Haus fast überfüllt mit Zuhörern war, die gewifs weggeblieben wären, wenn sie gewufst hätten, dafs nur Madame Katalani und Mad. Schulz singen würden. Diese letztere that ihr Möglichstes, um sich neben der Königin des Gesanges aufs Würdigste zu zeigen. Es kann nicht davon die Rede sein, etwa anzunehmen, Madame Schulz habe einen Wettstreit mit Mad. Katalani eingehen wollen, denn welche Sängerin möchte das wagen? Aber es war höchst lobenswerth von Mad. Schulz, dafs sie, leider die einzige unserer Sängerinnen, jene kleine unwürdige Eifersucht verschmähte, die auf alles grofsere als die eigenen Leistungen, thöricht erbittert ist. Wenn etwas, um ernst zu reden, einen Maafsstab von dem geringen Verdienst einer Sängerin um die Kunst als Kunst geben kann, so ist es jener unwürdige Neid auf das grösere Verdienst, der sich vielleicht nur zu deutlich bei einigen Individuen, die wir nicht näher bezeichnen wollen, ausgesprochen hat. Madame Schulz sang ihre beiden Arien mit der grösesten Anstrengung, und besonders in der ersten gelang ihr Vieles über unsere Erwartung. Wir wollen daher heute nicht über das rechten, was etwa fehlte (besonders da wir uns schon an einem andern Orte darüber ausgesprochen haben) sondern ihr mit Freuden die bestgemeinteste Anerkennung ihres schönen Triumphes über die Eigenliebe, der, wenn er durch ein ganzes künstlerisches Leben fortgesetzt wird, auch zu einem Kunst-Triumph werden mufs, von ganzem Herzen zukommen lassen. Es erfreut uns, dafs das Publikum, welches einen solchen Schritt nie anders als von der wahren Seite betrachtet, auch in unsere Empfindung einstimmte und die Sängerin mit dem lebhaftesten Beifall belohnte, der einer Doppelursache galt, nämlich einmal der dafs sie sang, und zweitens der wie sie sang. Es würde uns nicht verwundern, wenn die Sängerinnen, deren Benehmen aufs Mindeste auffallend gewesen ist, bei ihrem nächsten Auftre-

ten sehr kalt empfangen würden. In Paris oder London würden sie etwas strengerer Rügen gewärtig sein dürfen. — Doch zurück auf das Konzert. Dafs Madame Katalani der Triumph und die Verherrlichung desselben war, brauche ich kaum zu erwähnen. Die Arie von Händel „Angels" (ein überaus schönes Musikstück) sang sie in einem Geist seelenvoller Frömmigkeit, wie ihn der Komponist sich nur immer gedacht haben mag. Das Lied von Bishop, „Home sweet home" (Heimath süfse Heimath) trug sie mit der rührendsten Innigkeit, den allgemein geforderten Hochgesang: „God save the King," aber mit jener Majestät und hinreifsenden Gewalt vor, die sie vor allen Sängerinnen der Welt voraus hat, und wodurch sie, liefse sich der flüchtige Augenblick bannen, des höchsten dauernden Triumphes für alle Zeiten gewifs sein würde. Herr Möser und Herr Bärmann unterstützten das Konzert, ersterer durch sein an dem Abend besonders gelungenes Violinspiel, letzterer durch ein Fagott-Konzert, welches indefs, so gut es geblasen wurde, eine Viertelstunde zu lang war. Der Konzertgeber, Herr Spontini, der den Ertrag desselben allhiesigen Armen zum Besten des Orchesters stipulirt hat, und dem man hier die wohlgemeinte Absicht Dank wissen mufs, liefs seine bereits gehörten Hymnen zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus von Rufsland aufführen. Ihre Wirkung besteht nur in einer übermäfsig lärmenden Instrumentation; sonst ist uns fast noch nie eine so gehaltlose Komposition vorgekommen, wir müfsten denn einige Stücke aus dem Alcidor nicht rechnen. Schliefslich bemerke ich Ihnen, Herr Redakteur, dafs ich sehr gern bereits ausführlich über H. Mendelssohns Oper berichtet hätte, aber leider die zweite Aufführung dieses talentvollen Werkes noch nicht erfolgt ist, und sobald noch nicht erfolgen wird, weil, wie wir hören, die Einübung der neuen grofsen Oper von Spontini alle Kräfte in Anspruch nimmt. Ueber diese sollen Sie zur gehörigen Zeit Nachricht erhalten.

L. Rellstab.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Unter den eingeführten italienischen Opern stellen uns Paisiellos „schöne Müllerin" und Cimarosa's „heimliche Ehe" die Blüthe der eigenthümlichen Opera buffa der Italiener dar. Zu der Zeit, wo beide geschrieben wurden, hatte sich nämlich die italienische Musik noch nicht durch ihre fremde, anderen Nationen angehörige Elemente bereichert; in ihnen sprach sich Frohsinn und Muthwille, und die nach aufsen dringende, so wie von aufsen geförderte Lebenslust in anmuthigen Formen, und in den einfachen Tonverhältnissen welche damals herrschten, aus. Der Mittelpunkt dieser Darstellungen waren die Triebe und Empfindungen, welche auf dem Geschlechtsverhältnisse beruhen, ausgedruckt in allen Karakteren, welche das italische Volksleben aufzuweisen hat. Darum sprachen auch diese Töne in Wahrheit das ganze Volk an, aber sie sprachen auch zu uns herüber und wurden in Deutschland mit Entzücken vernommen, zu derselben Zeit als Mozart seine tieferen und gewaltigen Weisen anstimmte, und noch ist das schmachtende il cor piu non mi sento in jedem musikalischen Gedächtnifs. Aber jene einfacheren Tonverhältnisse, vornehmlich die einförmige Instrumentation, und die öfteren Wiederholungen der Hauptgedanken eines Stücks bei Paisiello, wollten doch selbst den Italienern in neuerer Zeit nicht mehr behagen, und gegenwärtig wird die beifs molinara auf ihren Bühnen nur selten erneuert. Zudem wird die Handlung dieser letztern Oper durch die jetzt kaum mehr verständliche und fast verschollene Figur des Barons gestört und besonders im zweiten Akte aufgehalten. Beides bestimmte wahrscheinlich die jetzt auf mehreren deutschen Theatern eingeführte und von dem verstorbenen Winter zunächst für die unvergefsliche Sängerin Metzger-Vespermann in musikalischer Hinsicht veranstaltete Bearbeitung. Winter that hinzu, wo ihm die Instrumentation nach dem Bedürfnisse seiner Zeit zu leer zu sein schien, und schob statt einiger vorhandenen Stücke für seine in der neuern Schule gebildete Virtuosin zwei Kavatinen (von ihm selbst und von Karafa), und Variationen à la Katalani ein; die Handlung wurde besonders in dem zweiten Akte, was den Baron und sein Verhältnifs zur Baronin anlangte, so viel als möglich verschnitten. Obgleich so das frühere Werk wesentliche Veränderungen erlitten hat, und sich im Ganzen wie ein altfränkisches Kleid ausnimmt, dem man einen neuen Schnitt gegeben hat, so gewinnt es doch im Einzelnen noch den Beifall des deutschen Publikums, wenn es eine Sängerin findet, welche die schelmische Müllerin zu Gesang und Spiel darzustellen vermag, und wenn die beiden komischen Partieen des Notar Pistofolo und des Amtmanns Knoll mit Lebhaftigkeit ins deutsche übertragen werden. Beides ist bei unserer Bühne der Fall. Fräulein Lanzi kleidet die Rolle der Müllerin ausserordentlich gut. Ihr Spiel ist leicht und neckend, ohne jemals in Coquetterie auszuarten, was man in dieser Rolle bei andern Sängerinnen wohl zu sehen pflegt. Im Gesange gelingt ihr das am meisten, wo ihr Gelegenheit giebt, ihren in italienischer Schule

ausgebildeten netten Vortrag, ohne Anstrengung des Organs zu zeigen; und so ist die Gesangspartie der Müllerin auch eine ihrer ausgezeichnetsten Leistungen. Sie trägt die eingelegten Stücke mit der Freiheit vor, welche das Bewufstsein der erworbnen Meisterschaft in einem Gebiete immer zu geben pflegt. Ihre Verzierungen sind geschmackvoll, mannigfaltig nnd doch nicht überladen. Der Notar ist vielleicht die gelungenste Operpartie des Herrn Genast. Seine Gewandheit und Fertigkeit im Gesange macht hier, wo er seiner Stimme keine Gewalt anzuthun braucht, einen angenehmen Eindruck; dem Karakter des Notar giebt er im Spiele gerade den Zusatz von deutscher Stubengelehrtenpedanterie, durch welchen die komische Laune des Pistofolo hindurchwirken kann. Sein freies und unbefangenes Spiel giebt allen Scenen, in welchen er vorkommt Leben und Interesse. Herr Fischer, als Amtmann hat, wenn er auch seine Rolle nicht auf gleiche Weise durchführt, doch mehrere komische Momente, in welchen seine Darstellung wirksam ist, z. B. in dem Finale des ersten Aktes. Herr Höfler singt und spielt die undankbare Partie des Barons zur Zufriedenheit der Zuschauer. —

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Fleifsiger waren die Josephstädter-Artisten; wenn es nur auch gefruchtet hätte! Aufser den Staberliaden, mit welchen Herr Karl übersiedelte, liefs sich das alte Petermännchen blicken, leuchtete fahl und matt eine Todtenfackel, mortifizirte uns mit ihren bizarren Launen ein Fräulein Wunderlich, wurde eine geruchlose Wunderlilie dargereicht, bei der ein Kunstfreund, Herr Engelbert Aigner, die musikalische Pathenstelle vertrat; Johann von Paris machte seine Reverenz, erhielt aber eben so wenig ein freundliches Willkommen, als die diesmalige Prinzessin von Navarra, Madame Fischer, geborne Schwarzböck; auch Hillers „verwandelte Weiber" mufsten sich reciprocе in eine saft- und kraftlose Posse: „der Gutsherr und der Schuster," travestiren lassen; endlich brachte eine Pantomime: „der Schiffbruch," nach den Gesetzen des Strandrechtes zwar keine bedeutende Schätze, doch erklecklich Wasser auf das Proscenium. Vide: Levin's Jocko in der Königstadt, und das englische Ungeheuer in Paris. —

Mit Konzerten sind wir diesen Winter hindurch abermals reichlich — gesegnet? — nein, allen neun Musen sei's geklagt! bis zum Eckel überfüttert worden. Minder bedeutende, z. B. einer Harfenspielerin, Mifs Griesbach aus London, der bekannten Violinistin, Mad. Parravicini, der unmündigen Pianisten Stephan Heller, und Karl Stöber, des berühmten Mandolin-Meisters Vimercati, der wackern Zöglinge des Konservatoriums, Heinrich Ernst, und Peregrin Feigerl, in denen ein tüchtiges Geiger-Paar heranwächst, das Debüt der Madame Dall' Occa-Schoberlechner mit einer Arie und Duo von Rossini, u. a. mögen zur Schonung des Raumes mit Stillschweigen übergangen werden. Besprechenswerthe waren:

1) Das Konzert des Fagottisten Hürth, welcher in einem Adagio und Rondeau von Weifs, (in F) und sehr dankbare Variationen von Leon de Saint Lubin durch die glänzendste Virtuosität selbst die ausschweifendsten Erwartungen hinter sich liefs. Ein schöner, voller Ton in der Höhe, — das Alt C sonder Mühe und Anstrengung, — die kräftige, stets wohlklingende Tiefe, ohne Brummen oder Schnurren, Reinheit und Leichtigkeit im Vortrage der difficilsten Passagen begründen dieses wahren Kunstlers seltene Vorzüge; mit einem Worte: er ist Sänger auf seinem Instrumente, welches er mit gleicher Präponderanz, angenehm zu rühren und Bewunderung zu erregen, beherrscht.

2) Jenes der Gebrüder Schulz. — Wiens kunstsinnige Bewohner waren Augen- und Ohrenzeugen der raschen Heranbildung dieser talentreichen Knaben, und freueten sich herzlich der ehrenvollen Auszeichnung, welche ihnen auf ihrer dreijährigen Kunstreise, wie öffentliche Nachrichten mit unumwundenem Lobe verkündigten, und auch im Auslande, namentlich am grofsbrittanischen Königshofe, zu Theil ward, vor welchem letzteren sie sich sechsmal hören lassen zu dürfen die Gnade genossen. Die errungenen, so wesentlichen Vortheile dieses ersten Ausfluges zeigten sich nun beim heimischen Wiederauftritt im vollsten Maafse. Der 16jährige Pianist, Eduard, überwand mit ungewöhnlicher Bravour die zahlreichen Schwierigkeiten des Kalkbrennerschen Konzertes in E-minore; bei einem für die physischen Mittel bewundernswerth kräftigen Anschlag verabsäumt er dennoch nicht, den Ton gehörig auszubilden, und selbst im Passagenwerk leuchtet die genaueste Schattirung, das sorgfältige Studium des Tonsatzes hervor. Leonard, der Guitarrist spielte mit seinem Vater — des Brüderpaars trefflichem Mentor — ein Doppel-Rondo von Giuliani. Die linke Hand besitzt aufserordentliche Behendigkeit, und die Finger der Rechten scheint ein erprobter Meister zu regieren.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 23. Mai. — Nro. 21. — 1827.

Der Fabrikant Philipp Ochrmann und seine Tochter.

(Schluss.)

Eines Tages kam ich ganz erheitert und guten Muthes hin. Amalie merkte gleich, dafs ich ihr viel zu sagen hatte, und sah mich, vom Strickstrumpf aufblickend, fragend an, während der Alte hinter dicken Rechnungsbüchern safs, und sich gar nicht stören liefs. Was machen Sie da, werthester Freund, rief ich. Ich ziehe eine Bilanz, sagte er wichtig, und Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, setzte er hinzu, indem er sich über das abgedroschene Diktum selbstgefällig belachte, — keine lauten Reden und vor allen Dingen keine Musik jetzt, meine Herrschaften! Natürlich, entgegnete ich, und fügte spafshaft hinzu: Soll ich Ihnen helfen? Wider mein Erwarten nahm er mich beim Wort, und ich Unglücklicher mufste mich hinter ein vermaledeites Rechnungsbuch setzen, und addiren und wieder addiren! Ich safs damit an dem Nähtische der Tochter, die mich leise auslachte, während er, an dem grofsen Tische rechnend, vor Vergnügen mich so angeführt zu haben, die dichtsten Rauchwolken ausblies. Ich hätte mir aber so viel Gaben in der angewandten Arithmetik gar nicht zugetraut, denn ich war immer eher fertig wie er. Unsre Seiten mufsten mit einander stimmen, und er rief mir dann jedesmal seine Zahl zu —, Gott weifs wie es zuging, dafs sie fast immer zutrafen. In den Zwischenräumen flüsterte ich dann zur Tochter: Holdeste, ich hatte doch neulich Unrecht, wie ich klagte, dafs die Sonaten der Andern so wenig bedeuteten und sprächen. Da ist eine herausgekommen vom jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy, aus Edur (Op. 6) in der geht mancherlei vor! Man braucht eben nicht zu wissen und herauszubringen, was; die Musik berührt ja tausenderlei Dinge, die sich gerade nicht mit Worten aussprechen lassen, sonst sagte man sie ja. Und über dem Ganzen weht ein Geist der Anmuth und des Wohllauts, der wahrhaft erquickt — ein träumerisches Sehnen — Gott, wenn nur das verdammte Fest nicht wäre! Aus meiner Tasche kommt sie nun wohl heute nicht heraus, aber erzählen will ich Ihnen. Der erste Satz fängt ganz ruhig an, er spannt nicht, er reizt nicht, er steigt still herauf, und entfaltet sich wie eine schöne Gegend im warmen Abendschein. Warm ist's aber darin, ja an Stellen schwül, zu Zeiten klingts fremdartig, und ich glaube überhaupt nicht, dafs die Geschichte in Berlin vorgeht. Ein geheimnifsvolles Säuseln erklingt zweimal, in der Mitte und am Ende des Satzes; so säuselt kein Laub auf Bäumen des Thiergartens, es ist ein lauer Sudwind, der durch Palmen und Orangen weht, — der Satz schliefst damit, leise wie er anfing. Dann beginnt ein absonderliches Tempo di Minuetto aus Fis moll, voll heimlicher Lust, die erst im Trio stärkeren und volleren Erguss findet, — wir ahnen noch mehr das Tropische und Ausländische: wo tanzt man nur noch so feierlich? Aber dann kommt ein Adagio, Recitativ ohne Takt, fast ohne Tonart, wo die Stimmen in reicher verborgener Kunst und doch so natürlich in Fugenart nach einander eintreten; sie fragen Vieles und sehnen sich nach Manchem,

bis eine holde Melodie nahe Erfüllung und seligen Genufs verkündet, dazwischen erklingt wieder jenes ahnungsvolle Säuseln, die Stimmen enger geführt, fragen dringender, und — Ins Teufels Namen aufgepafst Herr, rief hier Philipp Oehrmann, und bei der Stange geblieben! Amalie lachte abermals, — o weh! seufzte ich, addirte aber nur um so schneller, um wieder fortzufahren: Kurz, hielte ich es für erlaubt, bei einem gesunden und vollen Ganzen zu sondern und zu vergleichen, so nennte ich dies Adagio, wahrhaft neu in der Form und durchaus bedeutend, die Krone des Ganzen, dessen Brennpunkt es aber wirklich ist! Am Schlufs wächst es fortwährend an, und aus dem anwachsenden Wehen und Klingen hebt sich voller Lust und Bewegung das Final, wieder im frischen E-dur. Hier wird das tief Innerliche äufserlich. — vielleicht mufste es so kommen, — liegt es aber daran, dafs dieser Satz mich weniger anspricht, oder hat hier der Komponist mehr eine fremde angeeignete, als eine eigenthümliche ihm wahrhaft angehörige Weise? Vortrefflich klingen thut er aber, er bewegt sich frisch und lebendig, aus ihm heraus ertönt eine fafsliche, eindringliche Melodie, erst im Tenor und dann oben, wir hören das Thema in kunstreichen Wendungen und in gewandter Verarbeitung, und werden von den Massen mit fortgerissen. Kommen wir aber zu uns, um den Reiz jenes tief Innerlichen, mit dem die vorhergehenden Sätze durchdrungen waren, zu vermissen, so tröstet uns der Künstler gegen den Schlufs aufs siegendste; wo er den geheimnifsvollen Faden mit sicherer Meisterhand wieder erfafst; die Bewegung steigert sich hier hinreifsend zum fortissimo und Allegro con fuoco, und nach diesem Drängen steht das Ganze, auf der Harmonie des Sekund-Quart-Sexten-Akkordes von a, fortissimo angeschlagen, feierlich still, der Komponist sammelt gleichsam seine Schaaren, und ruft das Vergangene, die nun erfüllten Ahnungen wieder herbei, — aus der bebenden Figur, die sich während jenes Akkords fortzog, und die allmählig leiser und langsamer wird, tritt noch einmal ruhig und sanft das schöne Thema des ersten Satzes hervor, als wäre nun wahr geworden, was es zu Anfang verhiefs, steigt beseligt in die Höhe, und fällt in jenem warmen lieblichen Säuseln hinunter zum stillen, halb befriedigten, halb sehnsüchtigen Schlufse. Das ist ein Ganzes, und im Ganzen erfafst! — Summa Summarum, rief hier Philipp Oehrmann, Herr, das war wacker gearbeitet, darnach ist gut ruhen, sollen auch Dank haben für die Hülfe! Nun könnt Ihr auch spielen, Leutchen, sagte er wohlgemuth. Die Sonate, die Sonate, rief die Tochter eifrig, Vater, das soll sehr gut sein! Ich spielte, es schien dem Alten eben nicht zu mifsfallen. — Donner, der Kessel ist doch vom Feuer, rief er aber dazwischen, und eilte in der Mitte des ersten Satzes hinaus. Mir war es gar nicht unlieb. Beim Tempo di Minuetto war er wieder da; wie es aus war, meinte er: hm, das klingt ja spanisch! O allerliebster Herr Oehrmann, rief ich angenehm überrascht, nicht wahr, es klingt wahrhaftig spanisch und südlich, man sieht dabei die Schaaren der braunen Winzerinnen mit den Krügen oben auf den zierlichen Haarnetzen, wie sie durch die reichen Ebenen von Valencia oder Mallaga unter blühenden Granatbäumen einherschreiten! Der Mallaga ist mir zu süfs, warf er ein, das ist ein Damenwein, der herbe ist mir lieber, Portwein lasse ich mir noch am ersten gefallen! damit ging er wieder fort, sichtbar angenehm an etwas erinnert, und abermals zu meiner grofsen Freude; erst beim letzten Satze war er wieder da, mit rötherem Gesicht und feurigern Augen. Das Final schien ihm recht wohl zu gefallen, er trat lustig den Takt dazu, nur kam er zuweilen heraus, vielleicht durch meine Schuld, denn es ist verwünscht schwer; am Schlufs schüttelte er aber mit dem Kopfe. Einiges klingt mir doch bekannt in dem Dinge, meinte er. Ich hielt an mich, denn ich wollte schon auffahren über diese Unart der gemeinen Leute und Laien, vorzugsweise in der Musik Reminiscenzen zu wittern, blos eines ungefähren Anklangs willen, und weil sie hier mehr zu verstehen glauben und urtheilen wol-

len, als in den andern Künsten; während es doch gerade umgekehrt ist. Es ist dies aber eine weitverbreitete Unart, die eine besondere Abhandlung von mir verdient *). Hier sagte ich blos, und dachte dabei an den ersten Satz:

Herr Philipp Oehrmann! Nach dem juristischen Begriffe der Specificatio, giebt Verarbeitung fremden Stoffes zu neuer Form wahres Eigenthum, wenn die neue Form überwiegt und nicht in ihre frühern Bestandtheile zurückgebracht werden kann. Sollten Sie also in diesem fest verwachsenen Ganzen das eine oder das andere schon einmal, weniger bei Field oder Moscheles, als bei Beethoven etwa, gehört zu haben vermeinen, so ist es doch durch die neue Formgebung etwas ganz anders geworden, und steht nicht zu vindiciren! Freilich tritt ein ganz anderer Fall ein beim Färben einer Oberfläche; es verhölfe Ihnen gar nicht zur Erlangung von Eigenthum, wenn Sie auch den farblosen Kupferstich fremder Wolle mit Ihren Farben koloririten. So sagt wenigstens Justinian. Den Teufel auch, erwiederte er dumm, denn er verstand mich augenscheinlich nicht. Herr! fuhr ich aber fort, und welche Form, wie das gemacht ist! Mit Phantasie und doch mit Bewufstsein, recht dem Standpunkte gemäfs, von dem aus die Kunst heut zu Tage schaffen mufs! Was soll es denn sonst sein, als gemacht, erwiederte er, es wird doch nicht gewachsen sein? — Allerdings, in einem gewissen Sinne auch, versicherte ich, von wegen des Organischen und Gegliederten. Das sind treffliche Termini technici, Kunstwörter nämlich, deren wir Kenner uns gar gern bedienen, mein lieber Herr Oehrmann! Gemacht, sehen Sie, das ist so die Faktur. — Warum nicht gar der Frachtbrief, brummte er verdrieflich, und rief nach dem Abendessen.

Beim Fortgehen versprach ich Amalien, ihr die Sonate Tags darauf wieder zu spielen und fehlte nicht. Der Vater wollte gar nicht gehen, so sehr ich auch darauf pafste, er war ungemein wortkarg, und hatte ein gewisses ingrimmiges Lächeln im Gesichte, was mir gar nicht gefiel; es war mir indessen einerlei, ich liefs mich nicht irre machen, und spielte. Der Alte sagte aber nachher, wider mein Erwarten, gar nichts, nur hatte er oft geräuspert, und das Lächeln war stärker und ingrimmiger geworden. Ein Donnerwetter, gesteh ich, zur Stelle von ihm abgefeuert und ausgeladen, wäre mir lieber gewesen, als diese unheimliche, schwüle Stille. Ich wollte ihn zum Reden bringen, und sagte: wie Schade, dafs in einer so wohl gestochenen Sonate noch grade am Ende ein Fehler sein mufs, ein a für ein h! Da sind Sie mit Ihrem Stoff besser daran, mein lieber Herr Oehrmann, was nicht gerathen ist, kann noch einmal in den Färbekessel, aber hiefür ist kein Rath! Doch er liefs sich auf gar nichts ein, und blieb starr und verstockt. Die Tochter sagte mir mit weicherer Stimme wie gewöhnlich, Gute Nacht, als ich ging.

Am nächsten Morgen aber erhielt ich einen Brief, der von niemand Anderm war, als von Philipp Oehrmann, und der so lautete:

Wohlgeborner! u. s. w.

Ich weifs überhaupt nicht, wozu die Enthusiasten in der Welt sind, am allerwenigsten aber, was sie in meinem Hause sollen. Ich weifs nicht, ob Dieselben mich verstehen! Ein Geschäftsmann, wie unser einer hat aber mehr zu thun, als eine schwierige Bilanz noch einmal zu ziehen, und gewisse Leute in gewissen Jahren sollten wenigstens richtig addiren können! Denselben steht aber mein Adam Riese zu Diensten, wenn Sie ihn nur nicht selbst wiederbringen wollen, denn gerade heraus gesagt, mein Haus pafst nicht zu Ihnen, und es ist nicht hübsch von Ew. Wohlgeboren, meiner Tochter hinter meinem Rücken allerlei fantastisches Kunstzeug in den Kopf zu setzen, was ihr in ihrem künftigen Hauswesen zu nichts dient; ich wollte, Sie hätten dafür lieber mit ihr französisch gesprochen, das sie doch in ihrer künftigen Carriere hätte

*) Es wird kaum mehr nöthig sein. Ich stofse nämlich eben zufällig auf: Einige Worte über Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken, im zweiten Jahrgang dieser Zeitung Nr. 7., die verdienten, von Zeit zu Zeit wieder abgedruckt und den Sündern in die bequemen Ohren gerufen zu werden.

gebrauchen können. Was sollen ihr aber Musikstücke, wie ich eins gestern Abend mit meinen eigenen Ohren habe hören müssen, träumerisches Zeug, bei dem einem gesetzten Manne ganz flau wird? Anbei erfolgen verschiedene Musikalien, sämmtlich von Beethoven, die meine Tochter versteckt hielt, und die Denenselben zugehörig sein sollen, desgleichen der Rosenstock nebst den Versen, womit Sie selbige früher beehrt haben. Schliefslich wünscht Denenselben wohl zu leben

Dero

gehorsamer

Philipp Oehrmann.

Freilich hatte ich mich gewundert, dafs ich mit dem Addiren so leicht fertig geworden war, und konnte mir nun das ingrimmige Lächeln des Philipp Oehrmann am vorigen Abend in etwas erklären. Die gute Amalie that mir leid: der Teufel hole aber alle Philister, rief ich, indem ich den abgeblühten und vergelbten Rosenstock ansah, und seine verdorrte Erde mit gutem Wasser begofs. Ich hatte ihn ihr einmal zum Geburtstage geschenkt, es ist nicht recht vom Alten, dafs er ihn mir zurückschickt, es war ein Stock mit gelben Rosen, ich hatte zarte Verse dazu gemacht, die auf jene erste Bekanntschaft bei der gelben Blume im Thiergarten anspielten; zur einzigen Rache aber schicke ich ihm dafür zu seinem nächsten Geburtstage einen Topf mit Krapp oder Wau. Ich will ihn auch des brieflichen Pasquills wegen nicht injuriarum belangen. Eigentlich sollte ich aber alle die phantastischen Sonaten in die Hölle wünschen, am Ende sind die es doch gewesen, die das Unglück angerichtet haben. Indefs tröste ich mich jetzt um so mehr, nachdem ich erfahren habe, dafs selbst Amalie sich über meinen Enthusiasmus aufgehalten haben soll; böse bin ich ihr darum nicht. Ich wünsche ihr vielmehr alles Gute, und habe auch dem Alten einen guten Floh ins Ohr gesetzt, indem ich ihn früher überredet, dafs der berühmte Oehrmannsche Name auf keinen Fall untergehen dürfe, und dafs ihn der einstige vornehme Schwiegersohn dem seinigen hinzusetzen müsse. Versteht sich nun hiezu keiner, wie zu hoffen, so ist es klar, welchen Dienst ich dadurch Amaliens muthmafslicher künftiger Neigung zu irgend einem liebenswerthen Referendar von Gefühl und Bildung geleistet habe, der nun durch mich erfährt, wie er sich dort zu benehmen hat. Ich verlange aber weiter keinen Dank dafür.

C. Klingemann.

II. Recensionen.

Musica vocale per uso di Concerti Lit. E. Scena ed Aria per il Soprano etc. da Carlo Maria di Weber. Op. 52. Berlin bei Schlesinger. Preis des Klavier-Auszugs 15 Sgr., mit Orchesterstimmen. 2 Thlr. 10 Sgr.

Wer unsere Konzertgeberinnen bei jedem neuen Anlafs ängstlich nach neuen Produkten fragen, unser Konzertpublikum über Oftgehörtes ungeduldig seufzen hört, sollte meinen, es würde ausser den abgedroschenen Rossiniaden gar nichts mehr komponirt. Die Schlesingersche Verlagshandlung giebt uns aber schon den fünften Beweis vom Gegentheil, in einer fünften Scene von Karl Maria v. Weber, dem ewig Gepriesenen und von den Konzertisten ewig Vergessenen. Wann werden sich endlich einige von ihnen besinnen, dafs sich die Rossiniaden und Sontagiaden nicht für Alle passen, nicht Allen gelingen, die gleichwohl in andern, ja edlern Sphären Treffliches zu leisten vermögen?

Webers Komposition zu karakterisiren, wäre überflüssig; es sei daher nur angemerkt, dafs er in dieser Scene einen für den Konzertgebrauch — wie unsere Konzerte eben sind — nicht unerwünschten Mittelweg zwischen der bedeutungslosen Süfsigkeit und Artigkeit der Rossinisten und dem reinen, vollen Ausdruck der wahren Empfindung, dessen er sich sonst oft bemächtigt, getroffen hat. Freilich ist damit ausgesprochen, dafs wir keinen reinen Erguls der Begeisterung, sondern nur das Gebilde eines edlen und gereiften Talents vor uns haben. Allein das ist ja für

den gröfsten Theil unserer Konzerte und Konzertisten die rechte Höhe und Könnte ihnen die Aussicht auf höhere Gipfel öffnen. Daher halten wir die Gabe, wie sie ist, für recht erwünscht und empfehlenswerth. M.

W. A. Mozart, de profundis, vierstimmig mit Piano-Forte-Begleitung. Berlin bei Trautwein. Preis 7½ Sgr.

Die Kraft und Tiefe des Psalmes ist in der Komposition, die ein Gelegenheitsstück scheint, nicht erreicht. Ueberall ist aber Würde und harmonische Fulle herrschend und die Gabe für Singvereine wohl empfehlenswerth. Lithographirte Stimmen sind ebenfalls in der Verlagshandlung zu kaufen. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 17. Mai 1827.

Korradino von Rossini auf dem Königstädter Theater.

Die Grundidee dieses Drama ist: dafs auch ein Narr sich verlieben kann; die Musik ist gröfstentheils tragisch, das Gedicht auch; das Ganze aber komisch. Doch, wozu noch über rossinische Opern schreiben? Sie sind in allen ihren Eigenschaften endlich genugsam erkannt. Nur die Doppellehre, die sie und ihr Glück uns geben, kann nicht oft genug wiederholt werden.

1) Weil Rossini das, was er nun einmal ist, ganz ist, ganz sich selbst treu bleibt, hat er über Alle, die ein Andres, selbst ein Höheres halb wollten, glänzend gesiegt. In der niedern Sphäre gedankenleerer Sinnlichkeit, aber dieser ganz voll und froh, nur an ihr haltend, hat er die halbe Welt an sich gefesselt und ist der Stolz seiner Nation, die Freude des Publikums geworden. Wer die Geschichte der Halben lesen will, schlage im Faust die Fahrt nach den Brocken auf.

2) Und trotz dieser Reizesfulle und Frische der Sinnlichkeit, trotz dieses Beifalljauchzens der mitschwindelnden Menge, unbeschadet der eigenen Mitfreude an den Reizen seines künstlerischen Naturells, ist es auszusprechen, dafs das Ende seiner Wirksamkeit, die Nacht ewiger Vergessenheit ihm unvermeidlich herannaht.

So mufs ihm und jedem geschehen, der unter dem Ideenfluge seiner Zeit zurück bleibt. Welches bessere Loos dürfen diejenigen unserer Musiker hoffen, die genug zu haben meinen, wenn sie ihren Kontrapunkt durchgearbeitet haben, die sich literarischer Bildung entfremden, ja sich und uns überreden möchten, dafs der Künstler sie scheuen müsse?

Weniger lastet der Vorwurf auf Rossini, als auf den Deutschen, die es ihm nicht zuvorthun. Denn er trägt nur die Sünde seines fast staatlosen, unselbstständig gewordenen, geistesunfreien und darum in Selbstsucht und Sinnlichkeit versunkenen Volkes. Wie sich aber ein edlerer Geist über sein Volk erhebt, zeigt uns Spontini.

(Schluss folgt.)

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Lebhafter und mannichfaltiger als Paesiello ist in seinen Rhythmen, Melodieen, Modulationen und selbst in der Instrumentirung Cimarosa. Seine Musik zur heimlichen Ehe ist als Ganzes weit mehr dramatisch; mit grofser Anmuth der Melodieen, verbindet sich eine leicht hingeworfene aber treffende Karakterschilderung. Da letztere sich auf Personen aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben beschränkt, so gehört eine scharfe Auffassung der feinen Karakterverschiedenheiten von jeder Seite dazu, wenn die Aufführung gelingen soll — besonders auf der deutschen Bühne. Einzelne gelungene Leistungen können die Oper kaum halten. Dies war an der Aufführung dieser Oper auf unserer Bühne zu sehen, welche höchst lau war, und auch also aufgenommen wurde. Besonders störend für die Sänger, wie für die Zuschauer schien es zu sein, dafs sich sämmtliche Personen in das altfränkische Kostüm aus der Zeit der Geburt dieser Oper hatten werfen müssen; es schien als ob jenen die Freiheit benommen worden sei, mit Humor zu wirken. Auffallend vergriff Herr Genast seine Rolle, indem er in dem Grafen einen alten steifen Gecken darstellte; Herr Fischer aber liefs den geldstolzen Bürgerlichen nicht genug sehen. Auch müssen beide Partieen vorzüglicher vorgetragen werden. Manches einzelne Stück wurde brav gesungen; das Ganze fiel fast durch, und ward bis jetzt nicht wiederholt.

Die italienische Musik hatte sich schon mit den Reizen deutscher Harmonie und Instrumentation durch Paer bereichert, als Rossini auftrat. Rossini war das Talent verliehn, die italienische Opera bufla weiter zu entwikkeln; dies beweifst seine Italienerin in einzelnen Scenen wenigstens (NB. wenn sie gegeben wird, wie sie steht, und nicht mit fremdartigen Einlagen gespickt) und noch mehr sein Barbier von Sevilla. Wie die Posse zum Lustspiel, so ungefähr verhält sich jene zu diesem, und eben so mag sich wohl wieder der Barbier zu Mozarts Figaro verhalten. Aber

man muſs bedenken, daſs der Barbier Figaro in dem Kolorit des südlichen Karakters gehalten ist, dahingegen der listige Kammerdiener Figaro schon eine etwas vornehmere Person ist und mehr an den gewandten und witzigen Franzosen erinnert. Ist dort mehr südliches Kolorit, so hat Mozart auch eini e dunklere Farben des Nordens in seine Tondichtung eingemischt. Auf jeden Fall aber steht die Rossinische Oper, durch welche ein munteres, fröhliches Leben hindurchzieht, in ihrer Gattung ausgezeichnet, wenn sie auch an Haltung des Karakters, so wie an reiner Eigenthümlichkeit des Styls unter Mozarts Oper steht. Jenes muntere Leben sprudelt in seiner sinnlichen Frische noch üppig hervor in der genannten Italiana. Die Darstellung will daher auch keck und frisch behandelt sein, mit der Laune, die einen Fastnachtsschwank belebt. Legt man an eine solche Farse einen andern Maſsstab an, so vernichtet man ihre Grundlage. Jene Laune war in unserer Darstellung, obgleich es an Uebertreibungen nicht fehlte, doch noch nicht stark und lebendig genug ausgesprochen. Vielleicht fühlt man sich auch zu fremd in dieser Sphäre. Fräulein Erhart konnte die Italienerin, und die Art von Coquetterie, welche ihr eigen ist, nicht ergreifen. Herrn Vetter scheint auch die Partie des Lindor nicht ganz gerecht. Herr Köchert würde in der Partie des Dey ganz vortrefflich sein, wenn er nicht die Passagen zu sehr verwischte, sein Spiel hebt sich selbst persiflirende Gravität des Türken mit Wirkung heraus. Umgekehrt ist Herr Genast im Gesang der Partie des Thaddeo vorzüglicher, als im Spiel, bei welchem viel zu sehr die Absicht auf komischen Effekt hervorscheint. Mad. Streit hat die undankbare Rolle der verstoſsenen Sultanin, und singt die Arie von Karaffa, wenn ich nicht irre, recht beifallswerth, welche sie einlegt.

Der Barbier hat immer zu den bessern Vorstellungen unserer Opern-Bühne gehört. Hier spielt Jedes seine Rolle gern und trägt sie nach Kräften vor. Fräulein Kanzi ist hier als Rosine ganz an ihrem Platze und singt die Partie mit aller Eleganz der neuern italienischen Schule. Herr Genast ist nach Hrn. Fischer, den wir einst als Gast in dieser Oper auftreten sahen, vielleicht der beste deutsche Barbier. Herr Hüfler wird gern als Graf Almaviva gesehen, und erscheint besonders in den Verkleidungen desselben launig; die Partie trägt er brav vor, obgleich nicht Alles in dieser Partie in seiner Stimme liegt. Der alte Vormund (Herr Fischer) und Basil (Herr Gay) tragen zu dem muntern Eindruck der Oper bei. Noch einmal so lebhaft war aber die Darstellung, als vor einiger Zeit Hr. Blum vom königlichen Theater in Berlin, in der Rolle des Doktor Bartolo, als Gast, auftrat. Es war wohl natürlich, daſs er in dieser Beziehung die Rolle noch mehr als gewöhnlich heraushob; ja man möchte sagen, um sich des Effekts zu versichern, etwas stark auftrug. Dieſs hatte aber die Wirkung, daſs die Mitspielenden dadurch angeregt, ihr nachfolgten. So stellte man selbst gleichsam das Gleichgewicht wieder her, indem auch alle übrigen mit etwas lebhafteren Farben schilderten: und die ganze Vorstellung wurde so ein Erguſs von Lust und Laune, in welchem man sich dem Tone der italienischen Opera buffa annäherte. Die Zuschauer in die lustigste Stimmung versetzt, nahmen daher auch einzelne Uebertreibungen (z. B. das Anbinden des Doktor Bartolo und das Abwickeln desselben) nicht so übel auf. Ungemein gefiel die Einlage der karakteristischkomischen Arie des Bartolo aus Paesiello's Barbier, in welcher Herr Blume den einförmigen Eifer des eifersüchtigen Alten trefflich schilderte.

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Wenn nun des kleinen Wundermanns in allen Applikaturen makellos rein erklingender Vortrag, die höchste Präcision in vielgliedrigen Passagen, Trillern, Mordenten u. s. w. Staunen und Bewunderung erzwingt, so läſst sich auch das Bedauern nicht bergen, daſs so groſse Anstelligkeit, ein so eminenter Mechanismus keinem dankbareren, selbstständigeren Instrumente zugewendet wurde. Konzert-Variationen für zwei Guitarren und die Reinlei'sche Aeol-Harmonica, welche der Jünglinge Glück in Albions Herrschersitze begründeten, gewährten auch hier ein ungemeines Interesse. Ein inniges Verschmelzen der Töne, das möglichst denkbar genaue Zusammenspiel, die sanft rührenden, im Verhallen entschwebenden Klänge der Aeol-Harmonica, des Guitarren-Bündigen Energie und siegende Bravour, bringen jene so einschmeichelnde, die Herzen durchdringende Wirkung hervor, welche jeden Hörer in freudigen Enthusiasmus für die Kunst und ihre Jünger entflammen muſs. Die Ausführung des Schlusstückes: „Der Abschied des Troubadours," in einer schönen, leider entschwundenen Epoche von den Meistern: Moscheles, Mayseder und Giuliani für die eigene Virtuosität geschrieben, wobei der Professor der Violine, Herr Heilmersberger, und ein schätzbarer Gesang-Dilettant mitwirkten, war keineswegs geeignet, den überaus günstigen Eindruck des Vorhergegangenen zu schwächen; stürmischer Jubel-Beifall bildete das Ritornell einer jedweden Solo-Strophe. —

3) Konzert der auch bei Ihnen im guten Andenken stehenden Dem. Leopoldine Blahetka, welche ihre Aufgaben, das Konzert von Moscheles, in Es, und die eigenen Bravour-Variationen in C, zur vollsten Befriedigung löste. Webers köstliche Ouverture zu Oberon wurde zum Eingang so trefflich exekutirt, dafs einstimmig deren Wiederholung verlangt, und mit gleicher Vollendung geleistet wurde. Das Mittelstreffen bildeten ganz allerliebste Violin-Variationen, von dem Verfasser, Herrn Kapellmeister Leon de Saint Lubin, mit der ihm eigenen Virtuosität vorgetragen. —

4) Die beiden ersten „Concerts spirituels" spendeten folgende herrliche Gaben: Mozarts Symphonie in C, und die neunte von Beethoven, mit der Ode an die Freude; Chöre, von C. Ph. Eman. Bach: „Leite mich nach deinem Willen;" von Eibler, aus der Kantate: „Die Hirten an der Krippe," und von Händel, aus dem Oratorium: „Israel in Egypten;" Ouvertüren: von Vogler, zu Samori, und Beethovens neueste, C-dur, im fugirten Styl; das Gloria aus dessen zweiter Messe — beim ersten Anhören ein Chaos, dessen Bestandtheile sich erst für den Gereinigten ordnen und klären; endlich: das kunstvolle Trio, und die geistreiche Final-Fuge des Mozartschen „Davide penitente."

5) Im dritten grofsen Gesellschafts-Konzerte war zu hören: eine solide Symphonie (C minore) von Krommer, deren Solitair das meisterliche Andantino ist; der prächtige Vokal-Chor von Schulz: „Vor Dir, o Ewiger" — die Ouvertüre zu Lindpaintners „Bergkönig." Flöten-Variationen v. Drouet, die Herr Bogner mit einer Bravour spielte, welche durch die Erinnerung den Autor selbst vergegenwärtigte; zuletzt eine kurze Cantatine von Eibler, im etwas altväterischen Kostüme die man wohl fragen möchte: mà, dimmi almen, che vuoi? —

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im April 1827.

Beethovens Bestattung.

Mit tiefer Bekümmernifs ergreife ich heute die Feder, denn ich mufs, indem ich von dem ungeheuren Verluste spreche, der die gesammte Kunstwelt hart getroffen, nur schmerzhafte Wunden aufreifsen. Welch glänzend Gestirn mit Beethoven, dem Selbstherrscher im Reiche der Töne, untergegangen — wer ist nicht innig durchdrungen von dieser furchtbaren Wahrheit? Sie liegt unverhüllt da in seinen letzten Werken, die vielleicht schon Spuren einer kranken Phantasie tragen, aber ohne diese Exaltation fieberhaft aufgeregter Geisteskräfte schwerlich jenen schwindelnden Gipfel gigantischer Gröfse erreicht haben würden, von welchem die Menge, wenn es ihr je ihn zu erklimmen gelingt, nur in ein wirres Chaos blickt, weil die blöden Augen, vom Nebelmeer umflort, unvermögend sind, ins reine Aetherlicht zu schauen. Die Zeit hat schon so viele Wunder gethan, sie wird auch Empfänglichkeit verleihen, das ganz zu geniefsen, was zur Stunde, unverstanden, blos angestaunt werden kann. —

Des hohen Meisters letzte Lebenstage waren durch körperliche Leiden sehr getrübt. Die Wassersucht nahm immer mehr überhand, die wenigen Kräfte verschwanden; schon am 24. März trat eine stundenlang währende Bewufstlosigkeit ein, welche ihm die Sprachfähigkeit raubte; endlich setzte der 26. allen irdischen Leiden ein Ziel; er entschlief sanft, wie eine welke Blume das saftlose Haupt vom Stengel senkt, nur ein Schattenbild des einstmaligen kräftig rüstigen, nervösen Mannes, Abends, wenige Minuten vor sechs Uhr, im 56. Jahresalter.

Kaum hatten ihm seine Freunde mit blutenden Herzen den letzten Liebesdienst erwiesen, als sie sich vereinten, das feierliche Leichenbegängnifs zu veranstalten, welches, eben wegen der nothwendigen Vorkehrungen, auf den Nachmittag des 29. angesetzt ward. Durch die besondere Thätigkeit des Musikhändlers Haslinger, dann der Hrn. Schindler und Hart, welche beide des Heimgegangenen treue Krankenwärter waren, wurden unverzüglich Einladungskarten gedruckt und in reichlicher Anzahl vertheilt. Der schöne, laue Frühlingstag lockte eine zahllose Menge Neugieriger hinaus ins Freie zum Glacis der Alservorstadt, wo Beethoven gewohnt hatte; ja, der Andrang eines Zusammenflusses von einigen 20,000 Menschen aus allen Klassen und Ständen nahm endlich so überhand, dafs die Thore des Trauerhauses verschlossen werden mufsten, da der obwol sehr geräumige Hof, wo die Leiche aufgebahrt stand, die dichtgedrängte Masse nicht mehr aufzunehmen vermochte. Um halb 4 Uhr erschien die hohe Geistlichkeit, und nun setzte sich auch der Zug in Bewegung, der, wiewol die Entfernung bis zur Kirche in gerader Richtung kaum 500 Schritte beträgt, dennoch wegen des äusserst langsamen Fortrückens durch das wogende Gedränge, welches selbst das Fronte machende Militair beinahe nicht ohne Gewaltthätigkeit zügeln konnte, über anderthalb Stunden währte. Acht Sänger des K. K. Hof-Opern-Theaters trugen den Sarg; bevor sie ihn jedoch auf ihre Schultern nahmen, stimmten sie den Choral von B. A. Weber, aus „Wilhelm Tell," an; darauf ordneten sich sämmtliche Leidtra-

gende, Kunstgenossen des Verewigten, Freunde und Verehrer seines erhabenen Genius, Dichter, Sänger, Schauspieler, Tonkünstler u. v. a. alle im vollständigen Trauer-Kostüme, mit schwarzen Handschuhen, wehenden Floren, weiße Liliensträußer am linken Arme, und umflorten Fackeln. Nach dem den Zug eröffnenden Kreuzträger kamen vier Trombonisten und sechszehn der vorzüglichsten Sänger Wiens, welche abwechselnd das „Miserere mei Deus" bliesen und sangen, dessen Melodie von dem entschlafenen Meister selbst herrührt. Als er sich nämlich im Spätherbst des Jahres 1812 bei seinem Bruder in Linz aufhielt, bat ihn der dortige Dom-Kapellmeister Glögll um einige kurze Posaunensätze für seine Thurmergesellen (Stadtmusikanten) zum Gebrauche am Aller-Seelenfeste. Beethoven schrieb ein sogenanntes Equale a quatro Tromboni, treu dem ehrwürdigen, antiken Style, gestempelt durch die Originalität seines kühnen Harmonienbaues, wovon das Autograph der unermüdete Sammler, Herr Hasslinger, besitzt. Aus diesem Quadricinium der Biersinnstrumente bildete nun Herr Kapellmeister von Seyfried, ganz im Geiste des Schöpfers dieser ernst frommen Grabestöne, einen vierstimmigen Vokal-Chor zu den Worten des genannten Psalmen, welcher, so vortrefflich ausgeführt und alterirend mit den dumpf dröhnenden Posaunen-Akkorden, eine furchtbar ergreifende Wirkung hervorbrachte. Auf die Priesterschaar des ganzen Kondukts folgte nun die prächtig ornirte Bahre, umringt von den Kapellmeistern Eybler, Hummel, Seyfried und Kreutzer zur Rechten, Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Wurfel, zur Linken, welche die herabhängenden weißen Bandschleifen hielten; zu beiden Seiten begleitet von einer langen Reihe von Fackelträgern, worunter ein Kastelli, Grillparzer, Bernard, Anschütz, Böhm, Czerny, Lablache, David, Paccini, Radicchi, Merio, Mayseder, Merk, Lannoy, Linke, Riotte, Schubart, Weidmann, Weiss, Schuppanzigh u. v. a. Den Schluss des feierlich wallenden Zuges machten die Zöglinge des Konservatoriums, die Sankt Anna Musik-Schüler, die angesehensten Honoratioren, z. B. der kunstliebende Graf Moriz von Dietrichstein, die Hofräthe von Mosel und Brauning, letzterer des Entschlafenen Jugendfreund und Testaments-Vollstrecker, kraft welches sein von ihm erzogener Neffe, gegenwärtig in Militair-Diensten, zum Universal-Erben ernannt ist. In der Kirche angelangt, fand vor dem Hochaltare die Einsegnung des Leichnams statt, während welcher Crämoniein der sechszehnstimmige Männer-Chor den Hymnus: Libera me Domine de morte aeterna, vom Kapellmeister Seyfried im Stylo alla capella komponirt, absang. Als der vierspännige Paradewagen mit der entseelten Hülle vor die Linie nach dem Friedhofe abfuhr, geleiteten ihn an die 200 Equipagen. An den Pforten sprach der k. k. Hofschauspieler Anschütz eine von Grillparzer verfaßte herzliche Rede, deren Tiefe der Empfindung, und meisterhafter Vortrag alle Herzen rührte, und so manche heiße Thränen aus edlen Augen dem hingeschiednen Sänger nachflossen. Zwei gemüthliche Gedichte, von Kastelli und Freiherrn von Schlechta wurden an die Anwesenden vertheilt, welche, nachdem der Sarg, und mit ihm drei Lorbeer-Kränze in die Erde versenkt waren, unter tiefer Rührung bei einbrechender Abenddämmerung von der heiligen Ruhestätte schieden. —

Am 3ten April feierten die hiesigen Musikalienhändler das Andenken des Allverehrten durch die Abhaltung des Mozartschen Requiem's in der Augustiner Hof-Pfarrkirche, welches Meisterwerk vielleicht nie in solcher Vollendung gehört wurde, und durch des herrlichen Lablache kraftvolle Mitwirkung einen neuen Reiz erhielt. Dem allgemeinen Wunsche zufolge wurde am Schlusse das zum Leichenbegängniß gesetzte Miserere und Libera wiederholt. Zwei Tage darauf beging der Verein der Sankt Karls-Kirche ein gleiches Trauerfest, und wählte hiezu Cherubini's Seelenmesse, welches grandiose Tonwerk auch die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu gleichem Zwecke zur Aufführung brachte, doch erst am 26. April, da der katholische Ritus weder in der Char- noch in der Osterwoche eine schwarze Messe gestattet. — Der Schmerz über den Verlust eines der ersten Künstler seiner Zeit ist allgemein in dem musikalischen Publikum aller Stände, und nie sprach sich die Anerkennung dieses grossen Genie's lebendiger aus, als bei diesem leider so traurigen Anlasse. Sein Name lebt fort mit leuchtenden Zügen in den Herzen aller Kunstfreunde; sein Ruhm wird nie verlöschen, welchen Umschwung auch die Tonkunst in späteren Aeren erhalten dürfte; Beethoven gehört der Geschichte an, und diese sichert jedem grossen Manne seine Ehrenstelle. —

Berichtigung.

Seite 149 dieser Zeitung ist, Spalte 2, Zeile 14 von oben, statt; nicht so reich wie j, zu lesen, nicht so weich wie j.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 30. Mai. — Nro. 22. — 1827.

II. Recensionen.

Alte Musik.

1) Kirchengesänge der berühmtesten ältern italienischen Meister, gesammelt von Gottlieb Freiherrn von Tucher. 1ste Lieferung. Partitur. Artaria in Wien. Preis 1 Fl. 30 Xr. Conv. M.

„Das Interesse," schreibt uns ein geistreicher Verehrer alter Musik, in Bezug auf die vorgenannte Sammlung, „was in neuerer Zeit an den Kunstwerken der Alten genommen wird, hat meiner Ansicht nach, einen tiefern Grund, als blofs den eines etwa herrschenden Modegeschmacks, der nach einiger Zeit vergeht. Denn wenn exaltirte Stimmungen, wie wir sie in dem letzten Jahrzehend gesehen, in erschlaffte Abspannungen versinken, so zeigt sich in neuerer Zeit die Verehrung der Werke der Künste des Mittelalters in immer zunehmendem Grade; und um es gerade heraus zu sagen, die Unbefriedigtheit, welche durch den Geist der modernen und modernsten Kunst für alle diejenigen erzeugt wird, die an sie solche Anfoderungen machen, welche zu allen Zeiten, wo sie volksthümlich und zeitgemäfs war, gemacht worden, ist die Veranlassung zu dieser Stimmung. Wie sollte man sonst alle die damit zusammenhängenden Erscheinungen erklären können?"

„Schon seit vielen Jahren an das Studium der Alten durch eigenes Bedürfnifs getrieben, erweckte jenes, besonders nachdem ich die sixtinische Kapelle in Rom besucht hatte, in mir eine Begeisterung für diese Kunst, die mich nur mit meinem Leben verlassen wird. Jemehr ich den Geist der Alten zu erfassen suchte, um so mehr erschien er mir als Etwas, was in unserer Zeit verschwunden und unwiederbringlich verloren ist. So grofs und herrlich dieser aber auch ist, so ist darum doch kein Bedauern zu haben, wenn man nicht überhaupt der Geschichte des menschlichen Geistes den Vorwurf, aus der seligen, in sich selbst verlornen Unmittelbarkeit herausgetreten zu sein, machen will. Wenn wir uns aber jetzt in einer Periode der Entäusserung, des unglückseligsten Zwiespalts und Gottverlassenseins finden, welche nicht der Boden ist, auf dem die Kunst frische kräftige Schofse treiben kann, so mag doch gewifs das Gemüth Entschuldigung darin finden, dafs es sich aus solchem Zerrissensein in seine Subjektivität zurückzieht, und Erholung sucht in einer Kunst, die in ruhiger, seliger Gottbeschauung sich hoch erhebt über allen Kampf des Zeitlichen und Ewigen."

„Das ist die Kunst der Alten des Mittelalters, und insbesondere deren Musik."

„Ich müfste mich auf die unbegreiflichste Weise irren, wäre diefs nicht die jenen grofsen Interessen an der alten Kunst zu Grunde liegende, aber vielleicht noch nicht so scharf ausgesprochene Ansicht. Selbst grofse Komponisten unserer Zeit finden in den Alten etwas Herrliches und Unerreichbares. Beethoven, dieser Riesengeist, der sich in seiner, den Alten auf dem entgegengesetztesten Pole stehenden Kunst, zu einer Vollendung technischer und geistiger Entwickelung gebracht hat, dafs er unstreitig als Kulminationspunkt

gelten wird, hat, nachdem ihm anliegende Sammlung und noch Mehreres aus dieser Kunstpoesie, vor dem Druck im Manuscript vorgelegt worden ist, die gröfste Freude darüber geäussert, sich eigenhändig selbst einen Theil abgeschrieben und Freunde veranlafst, Einiges als Offertorien und Gradualien in Messen zur Aufführung zu bringen; ja nur mit grofser Mühe gelang es dem Verleger, nach langer Zeit das Heft von ihm zurück zu erhalten. Man weifs nicht, soll man dadurch eine nur noch gröfsere Achtung vor den Alten bekommen, oder vor dem grofsen Meister, der eine ihm so schroff gegenüberstehende Kunst für so herrlich und grofs hält. Sollte man dadurch nicht selbst in Versuchung kommen, zu glauben, der grofse Mann möchte mit sich selbst uneinig und unzufrieden, mit seiner Kunst-Ansicht zerfallen gewesen sein? Oder litte er an der Krankheit unserer Zeit, als deren Erzeugnifs er selbst nur, wider eigenes Bedürfnifs, zu schaffen gezwungen ist, was in ihr liegt?[*] — —

In einer Zeit, wo von Einigen jedes Zurückblicken auf früheres Kunstleben verschmäht, ja fast verhöhnt, von Andern in eben so verwerflicher Einseitigkeit der Versuch gemacht wird (wie im Prinzen Zerbino) die Welt auf den alten Standpunkt zurückzuschrauben: ist ein so durchdachtes Wort, das uns einen Gesichtspunkt für das Kunstleben in Vergangenheit und Gegenwart anweisen soll, gewifs höchst beachtenswerth. Können wir aber dem Schreiber nicht abredig sein, dafs sich in vergangenen Perioden der Tonkunst (nicht blofs in der, und in dem Lande, aus welchen er uns seine schätzbaren Mittheilungen gönnt) eine Sammlung, innere Befriedung und Einigkeit offenbart, die wir in der jüngsten Periode der Kunst vermissen: so seien wir eingedenk der Wahrzeichen, dafs die Unruhe, das Drängen und Schwanken unserer Zeit nicht Folge der Zerrüttung und des Verfalls, sondern Vorzeichen eines höhern, nahe bevorstehendem Zustandes ist, der sich aus Schutt und Schranken des Bisherigen hervorarbeiten will. Die Frage, ob wir das Letztere erwarten dürfen, oder Ersteres zu befürchten haben, ist gewifs jedem Freunde der Kunst, ja jedem Vaterlandsfreunde — denn die Kunst steigt und verfällt nur mit dem Volke, dessen Leben sie eingeboren ist — wichtig. Hier aber dürfen wir nur die eine Antwort geben, die im Thema, der Wiedererweckung der alten Musik, liegt. Und so erinnern wir den achtungswürdigen Vorredner, dafs es ja eben ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit ist, wenn sie Sinn und Kraft gewinnt, neben ihren eignen Erzeugnissen die der Väter zu bewahren, zu verbreiten und zu benutzen. Hierin thut sie es herrlich den frühern Perioden zuvor, in denen man sogar Sebastian Bachs Meisterwerke zerstreuen, vergessen und verkommen liefs, in denen jeder Sammler und jede Kunstanstalt mit gemeinem Handwerksneide der Welt vorenthielt, was ihr etwa an Gutem in die Hände gerathen war.

Fragt man aber, wodurch unsere Zeit auf diesen Punkt gelördert worden, auf dem die Schöpfungen aller Zeiten und Völker immer mehr zu gemeinsamem, überall hinwirkendem Gute werden: so glauben wir den Ursprung in jenem Erwachen zum Bewufstsein in der Kunst zu finden, das sich in den Künstlern und Kunstfreunden zur Zeit noch als Kampf, ja als Zerrissensein darstellen mag. Verwechselt man nur den Begriff des höhern Kunst-Bewufstseins nicht mit dem des Verstandes, so wird man auch nicht besorgen, dafs unsre Künstler einer Periode der Entäufserung, des Zwiespalts und des Gottverlassenseins verfallen, der Alleinigkeit aller Kräfte—dieser natürlichen Mutter der Kunstwerke — beraubt seien. Ja man wird inne werden, dafs sie vielmehr, wenn und indem sie des Gottes in sich bewufst werden, ohne ihn im All zu verlieren, zu einer höhern Freiheit und zu reicherer Herrschaft erhoben sind, als die Vorfahren, die uns ja nicht umsonst gelebt haben sollen. —

Nur wer zu dem vollen Bewufstsein seiner erwacht, sich selbst kennen gelernt hat, ist im Stande, auch Andre in ihrem Wesen zu erkennen und aufzunehmen. Hiller sogar.

um den Händel sich und seinen Zeitgenossen genießbar zu machen, fand nöthig, die Arien (namentlich in Judas Maccabäus) nach der Mode seiner Zeit zuzustutzen — nicht das einzige Zeichen, wie unfähig frühere Zeiten waren, auf Fremdes einzugehen. —

Indeß noch ist der Zeitpunkt nicht gekommen, wo man das Publikum bereit finden kann, über alle Musik an sich und in Bezug auf uns, eine entscheidende Ansicht zu fassen. Zuvor müssen ihre Werke zahlreicher und auf alle Weise verbreitet sein; sie müssen allgemeiner von Kunstlern verstanden, von Kunstfreunden aufgefaßt und genossen sein, müssen unsere geschichtlichen und sonstigen Meinungen bekräftigt oder berichtigt haben, da jene zumal dem Publikum von unbekannten Dingen redend, ohne lebendige Wirkung bleiben mußten.

Daher behält sich der Unterzeichnete ein tieferes Eingehen auf gelegene Zeit vor, macht es sich aber zur angenehmen Pflicht, den Lesern dieser Zeitung die Erscheinungen in diesem Gebiete im Voraus bekannt zu machen und angelegentlichst zu empfehlen.

In der vorgenannten Sammlung erhalten wir fünf Sätze von Palästrina aus dem 16ten Jahrhundert, drei von Felice Anerio aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts (Kapellmeister am Dom zu Verona) zwei von Vittoria (einem Spanier, in Italien neben Palästrina wirkend) alle vierstimmig. Die Ausgabe ist geschmackvoll und korrekt. — Es liegen ferner vor

2. Zwei Motetten aus dem Anfange des 16. Jahrhdrts. Herausgeg. v. G. E. Fischer. Trautwein in Berlin. Preis 18 Gr.

Wir erhalten hier eine in C mixolydisch geschriebene Motette von Dominikus Phinot, eine zweite, ehedem sehr berühmte und alljährlich in der päbstlichen Kapelle gesungene von dem Spanier Morales, Sänger in dieser Kapelle. Beiden Sammlungen wünschten wir um so mehr Theilnahme, da die Herausgeber in diesem Falle zu gehaltreicher Fortsetzung bereit sind.

Näher unserer Zeit und schneller zugänglich, wenn gleich hin und wieder geringer an innerm Vermögen ist das berühmte

3. Magnificat f. 4 Singstimmen und Orgel von Francesco Durante, herausgegeben mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rex. Trautwein, in Berlin. Pr. 20 Gr.

und 4. Bibliotheque de musique d'eglise. Liv. 2 und 3. Schott in Mainz. Jedes Heft 2 Fl.

vierstimmige Responsorien, von Francesco Antonio Valotti (Kapellmeister in Padua in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts) enthaltend.

Möchten besonders die zahlreichen Singakademien nicht versäumen, sich in den Besitz dieser Werke zu setzen und an den Klängen vergangener frommer Jahrhunderte zu erbauen.

Die Ausgaben sind alle sehr lobenswerth.

Marx.

Bemerkungen zu der in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, vierter Jahrgang No. 5 und 6 u. s. w. erschienenen Beurtheilung des Neuen Systems der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stöpel.

(Eingesandt.)

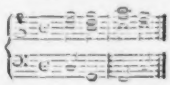
— — Das Hauptbedingniß eines guten Lehrbuchs ist: Klarheit, diese fehlt durchgehends dem Werke; es ist darin sehr oft mit vielen Worten nichts gesagt, z. B. Kapitel 1 und 2, worunter besonders die schöne Anrede an die Schüler ein Meisterstück von tönenden Worten ist; die obenerwähnte Unklarheit wird noch vermehrt durch die unzähligen Randglossen und Bemerkungen des Verfassers, wodurch zwar das Werk einen Anschein von Gelehrsamkeit erhält, aber doch im Ganzen sehr unklar und undeutlich wird. Einen Beweis für meinen Tadel in Hinsicht der Unklarheit und Weitschweifigkeit giebt Kap. 11, Seite 58. Vom bedingten Grundbaß. (Welch eine unverständliche Ueberschrift!)

Ausser dem Grundbasse, wie wir ihn bisher zu jeder gegebenen Melodie haben suchen gelernt, und wie er unbedingt überall ausführbar ist, giebt es noch eine andere Art des Grundbasses, welcher aber nicht unter allen Umständen, sondern nur bedingungsweise anwendbar ist. Die Regeln für die Anwendung desselben sind aus dem Gebrauche (so?) abstrahirt, und finden auch nur in demselben ihre Begründung und Rechtfertigung; (so? Also nicht in der Natur?) daher genüge es, wenn ich in diesen Beziehungen auf jenen verweise, und sie ganz kurz hier mittheile:

1) Nach unseren bisherigen Gesetzen hat die 4te und 6te Leiterstufe die Sub-Dominante zum Grundbasse; allein sie kann auch die Dominante zum Grundbafs haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt.

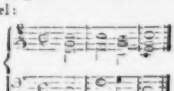
2) Die 5te Stufe hat die Tonica zum Grundbafs, sie kann aber auch die Dominante haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt.

Nach Herrn Stöpel's Regel wäre folgendes Beispiel falsch:



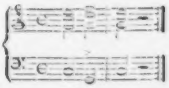
3) Die 8te Stufe hat die Tonika zum Grundbasse, allein sie kann auch die Sub-Dominante haben, sofern nicht die Dominanten-Harmonie darauf folgt.

Ist folgendes Beispiel etwa falsch? es ist doch ganz gegen die von Herrn Stöpel gegebene Regel:

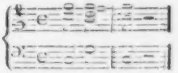


Statt dieses Wortgepränges hätte Herr Stöpel richtiger sagen können:

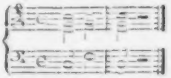
1) Wenn die 4te Stufe der Leiter fällt, so kann sie zum Grundbafs die Dominante haben; alsdann erscheint die Septime in der Melodie, z. B.



2) Wenn die 5te Stufe der Leiter dreimal hinter einander erscheint, so kann man zur zweiten 5 die Dominante als Bafs setzen, zum Beispiel:



3) Wenn die 8te Stufe der Leiter dreimal hinter einander erscheint, so kann man zur zweiten 8 die Sub-Dominante als Grundbafs setzen, z. B.



Dies hat Herr Stöpel gewifs auch sagen wollen, seine Beispiele beweisen es zum wenigsten.

(Schluss folgt.)

III. Korrespondenz.

Aus Dresden.

Mein Bericht über den Monat April kann nur sehr kurz sein, denn ich wüfste Ihnen selbst aus dem Wenigen, was uns zu hören gestattet wurde, nichts Interessantes herauszuheben. Hatten die gewöhnlichen Osterfeiertage früher unsern theatralischen Kunstleistungen Einhalt gethan, so stellte sich auch später das für alle Sachsen höchst schmerzliche Ereignifs ein und die gerechte Trauer über diesen unvergefslichen Fürsten wird unser Ohr auf längere Zeit der Musik verschliefsen. Schon früher zeigte ich Ihnen eine Aufführung von Schneiders Weltgericht an. Sie fand am

Palmsonntage statt mit einer reichen Besetzung von Instrumentalisten und Sängern, wie sie gewifs selten zu Stande gebracht werden dürfte. Das treffliche Kunstwerk wurde mit Enthusiasmus von dem dasigen Publikum aufgenommen, welches sich nach vorhergegangenen verstümmelten Aufführungen schon lange gesehnt hatte, dasselbe vollkommen zu hören. Vollkommen war nun freilich die Aufführung nicht zu nennen, wiewohl sie nicht nur eine gelungene, sondern eine sehr gelungene genannt zu werden verdient. Uebrigens mufs ich gestehn, dafs von allen den Aufführungen, denen ich in mehreren Städten beiwohnte, mir die hiesige die vollkommenste erschien. Ueber die Komposition dieses Oratoriums jetzt noch ein Urtheil zu fällen, würde überflüssig sein, da der Werth derselben allgemein anerkannt ist. Das Werk läfst in dem aufmerksamen und denkenden Zuhörer einen bleibenden Eindruck zurück und der denkende Komponist wird überall sichtbar: er hat planmäfsig gearbeitet und ich gestehe gern dafs mir dieses in einem Oratorium eben so nothwendig als in einer Oper erscheint. Ein Hauptgedanke: „ein Tag ist vor ihm tausend Jahr" mit einem kurzen Instrumentalsatz vereint, verbindet das ganze Werk. Die Einleitung läfst den Zuhörer das ganze Werk ahnen und schliefst ihm auf einmal die Thür auf, hinter welcher er das ganze Gemälde vor sich ausgebreitet sieht. Wir vermissen dieses leider in einigen neuern Oratorien, deren Text freilich auch nicht darauf hingearbeitet ist. — Wir bewundern in diesem Oratorium die Kraft des Komponisten, der in einer Menge aufeinanderfolgender nur selten durch kleine Solostellen unterbrochener Chöre interessant und neu geblieben ist. Die Chöre wurden auch alle vortrefflich ausgeführt. Gröfsere ausgeführte brillante Solosätze vermifsten wir ungern, doch ist dieses der Fehler des Gedichts, und Herrn Schneider nicht zur Last zu legen. Dank dem trefflichen Meister und unsrer trefflichen Kapelle für diesen Genufs.

Die italienische Oper wiederholte nach den Feiertagen „la Donna del Lago" und den „Crociato" zweimal. Die deutsche gab die „Zauberflöte," worin Dlle. Bamberger die jüngere, als Papagena auftrat. Sie scheint sich mit dem Spiel gar keine Mühe geben zu wollen, oder hielt sie diese sich ganz für sie eignende Partie zu unbedeutend? Gewifs hätte sie gern die Königin der Nacht gepfiffen. Doch nein, diese Partie ist in den Händen der Dlle. Veltheim am besten aufgehoben, und seit der unvergefslichen Campi hat mir niemand dieselbe mit solcher Sicherheit, Reinheit und Virtuosität ausgeführt, als Dlle. Veltheim. Ueberhaupt ist sie uns ein seltner Schatz; denn wo finden sich jetzt für die mozartschen Bravour-Arien in der Zauberflöte, Entführung, und Winters Opferfest Stimmen, die ausreichen? Die Aufführung wäre gelungen zu nennen gewesen, wenn Sarastro besser gesungen hätte. Hrn. Bergemann lohnte in der Arie: „Dirfs Bildnifs" der allgemeinste Beifall. Die „weifse Dame" war schon einigemale in den Hauptproben erschienen, entzog sich aber leider noch länger den Augen des ungeduldigen Publikums, da Herr Bergemann unpäfslich wurde. So scheint ein fortwährender Unstern die deutsche Oper zu begleiten, denn durch diese Unpäfslichkeit geht wieder die ganze Frucht und Mühe des Einstudirens verloren. Mochten wir doch bald einen guten und gesunden Tenoristen bei uns sehen.

Wir hatten Hoffnung, Herrn H. Romberg, Sohn des berühmten Andreas, einen Zögling Baillot's, hier in einem Konzerte zu hören. Die Trauerzeit jedoch erlaubte dieses nicht, und so müssen wir uns nur auf das Urtheil von Kennern berufen, die Herrn Romberg in einigen Privatzirkeln hörten und in ihm einen tüchtigen Violinisten und gründlichen Komponisten fanden.

So hätte ich Ihnen denn Alles mitgetheilt. Eine lange Pause wird jetzt eintreten. Unsre Kapellmeister sollen mit Opernkompositionen umgehn. Namentlich soll Herr Musikdirektor Reissiger seine zweite deutsche Oper angefangen haben. Seine Oper „der Ahnenschatz" wird hoffentlich nächsten Herbst gegeben werden, sobald unser Personale Zuwachs erhalten hat. — Möchte er uns doch jetzt seine Didone abandonata mit besserer Besetzung wieder vorführen, die sich schon damals den Beifall aller Kenner erwarb.

†††.

Ueber den Zustand der Musik in Darmstadt im Allgemeinen, als Einleitung zu Berichten über einzelne Kunstleistungen.

Deutschland, dessen Bewohner von jeher dem Schönen das Sinnige beigesellten, der Freude den Ernst, der Kunst die Wissenschaft, hat in ganz besonderm Grade diese seine Eigenschaften im Gebiete der Tonkunst beibehalten. Eiserner Fleifs und dessen Folge, Gründlichkeit, sicherten unsre musikalischen Koryphäen vor dem Verfallen in weichliche Seichtigkeit; eine reiche Phantasie, Geistesfülle entfernte sie eben so sehr von Pedanterie. So können wir denn wohl ohne Anmafsung sagen, dafs die deutsche Musik in ihrer Ausbildung sich von keiner andern den Rang streitig machen lassen dürfte. — Haben wir aber nun so den Werth unsrer vaterländischen Tonkunst anerkannt, so ist es allerdings nicht

uninteressant zu forschen, in wie fern sich dieser in den einzelnen Städten unsers weiten Vaterlandes in gröfserm oder geringerm Grade ausgebildet habe; denn während für Frankreich Paris als Kulminationspunkt die Skala französischer Bildung giebt, erkennt man die Summe deutscher Bildung nur, wenn man in dieser Beziehung die ganze deutsche Nation kennt. — Frankreich ist eine strenge Monarchie für Kunst und Wissen, Deutschlands Gelehrte und Künstler konstituiren eine Republik. Von dieser Ansicht ausgehend erfüllen wir daher mit Freuden die Auffoderung, über den gegenwärtigen Stand der Musik in Darmstadt den Freunden der Tonkunst einige Nachricht mitzutheilen, wobei wir denn unsere Abneigung sowohl vor lächerlicher Ruhmredigkeit und patriotischer Vergröfserungssucht, als auch blos feindseliger Tadellust feierlichst erklären. —

Dafs den Bewohnern Darmstadts der musikalische Sinn keineswegs abgehe, können wir kühn behaupten; denn hier, wie anderwärts klimpert auf verstimmtem Flügel manches niedliche Fräulein moderne Sonaten; hier wie anderwärts singt manch heiserer Tenorist mit aufwärts gerichteten Taubenaugen und in die Höhe gezogenen Achseln eine Webersche Romanze vor elegantem Zirkel, oder wandert, sich zur Tiefe hinabbräuspernd ein feister Bassist in Mozarts heiligen Hallen auf und ab. — Genug, der rege Eifer für Musik ist vorhanden und die Zahl derer, welche geläuterten Sinn und ächten Geschmak für die lieblichste der Künste besitzen, ist in der That nicht klein. Von den hiesigen musikalischen Instituten verdient die vorzüglichste und rühmlichste Erwähnung unsere Oper. Sie erfreut sich der unmittelbaren Leitung des Grofsherzogs und verschönt so, auf würdige Weise, die Abendstunden dieses verehrten Regenten. Das Opernhaus, vor etwa sieben Jahren neu erbaut, ist geräumig und geschmackvoll. Ein sehr zahlreiches und ausgezeichnetes Orchester, so wie die nicht minder stark besetzten Chöre nehmen die Aufmerksamkeit eines jeden Musikfreundes ganz vorzüglich in Anspruch. Es ist in neuerer Zeit viel für und wider das zu starke Besetzen der Orchester gestritten worden. Viele behaupten, dafs ein kleines, aber gut besetztes Orchester eine viel bessere Wirkung gebe, als ein zahlreiches, in welchem sich ja ohnehin nicht lauter Virtuosen befinden könnten. — Allein man mufs wohl unterscheiden: Für die Konversationsopern, Operetten, komische Opern läfst es sich gewifs nicht läugnen, dafs ein kleines, von Künstlern besetztes Orchester am vortheilhaftesten sei. Das Akkompagnement wird weniger steif, der Sänger kann feiner nuanciren und Alles wird abgerundeter und sanfter. Bei den grofsen Opern dagegen fallen diese Erfodernisse einigermafsen hinweg, oder es sind wenigstens andere, als wesentlich hervorzuheben. Wer, der je eine grofse Gluchsche Oper stark besetzt exekutiren hörte, wird nicht die eigentliche Wirkung, das kräftige männliche Einherschreiten der Bässe, den vollen Strich einer Masse von Violinen bei einem schwachen, wenn auch guten Orchester vermissen? Wir erkennen es daher mit Freuden an, dafs unsre Oper durch starke Besetzung sich den gröfseren in Europa an die Seite stellen darf, und so die würdige Aufführung einer Olimpia, Vestalin, Armide, Iphigenie u. s. w. möglich geworden ist. — Das Repertoir weiset bei uns fast ausschliefslich sogenannte ernste oder grofse Opern auf. Man tadelt auch dies häufig; doch mit Unrecht. Welch reichhaltige Fülle bieten nicht die Werke eines Sacchini, Piccini, Gluck, Mozart, Spontini, Cherubini, Weber u. s. w. die mit ganz besonderer Vorliebe hier gegeben werden, und welchem wahren Verehrer der dramatischen Musik möchte wohl nach Anhören der klassischen Produkte erwähnter Komponisten noch ein andrer Wunsch, als jener übrig bleiben, die ganze Reihe ihrer Werke kennen zu lernen. Besonders wünschenswerth dürfte dies von Gluck am ersten sein, dessen Iphigenia und Armide so allgemeinen Enthusiasmus erregten, dafs man mit Verlangen dem ganzen Cyklus seiner Opern entgegensieht. Ein grofses Verdienst unsers Orchesters ist, dafs der musikalische Ausdruck bei Weitem mehr gewahrt wird, als dies gewöhnlich bei so starker Besetzung der Fall ist. So thut namentlich das Pianissimo auffallende Wirkung. Unser Sängerpersonal ist im Ganzen brav; wer es weifs, wie schwierig es ist, als dramatischer Sänger allen Anfoderungen, zumal der neueren Zeit, zu genügen, der wird den Bogen seiner Kritik nicht zu straff spannen. Manche liebliche Erscheinung unsrer Oper ist auch vorüber gegangen: ganz vorzüglich müssen wir den Verlust des Tenoristen Wild noch immer beklagen, welcher zehn Jahre lang die Zierde unsrer Bühne war. Erste Sänger sind gegenwärtig die Damen: Arpold, Krüger, Madler, die Herren: Hähnle, Uhrig, Dricher. — Rühmliche Erwähnung verdient auferdem die glänzende Ausstattung der Opern, die in Kostümen u. Dekorationen den berühmtesten Bühnen, ohne Zweifel, an die Seite gesetzt werden kann. —

Jedes Jahr 14 Tage vor Ostern werden die Theatervorstellungen bis nach dem Feste geschlossen und es beginnen in dem Konzertsaale des Grofsherzoglichen Schlosses die Kirchenmusiken. Es werden hier die berühmtesten Messen, Requiems, Oratorien u. s. w.

aufgeführt. Welchen Genuſs gewährte uns namentlich dieses Jahr wieder das Mozartsche, ausgeführt von einer Künstlermasse von 150 Personen (sämmtlich Mitgliedern der Oper). Auſserdem hörten wir das Requiem von Rosolowsky, obgleich nicht im strengen kontrapunktischen Kirchenstyle, doch zum mindesten fromm und kindlich komponirt. Die gespannteste Aufmerksamkeit wurde jedoch der neuen Cherubinischen Messe in D-moll zu Theil, einem in jeder Hinsicht dieses erhabenen Meisters würdigen Werke, über dessen Aufführung wir uns nächstens zu berichten vorbehalten. Eine nicht minder vorzügliche Anstalt ist die musikalische Bibliothek, ein Gemeingut für Jeden, der sich musikalisch bilden will. So erhält der Jünger der Tonkunst, wie der ausgebildete Musiker Gelegenheit, sich die Einsicht und das Studium von Partituren zu verschaffen, welche sonst für ihn nicht vorhanden sein würden. Auch dieses Institut verdanken wir einzig der Liberalität des Grofsherzogs. Nebst aller Gattung Kirchen-, Kammer- und Theatermusik der ältesten wie der neuesten Zeit, zählt die Bibliothek eine bedeutende Sammlung Manuscripte berühmter Komponisten, so wie andere höchst seltene unschätzbare Musikalien. — Auch wird daselbst eine ziemliche Anzahl uralter Instrumente aufbewahrt, deren Gestalt und Namen auſser Gebrauch gekommen sind und die nur noch als Reliquie des Alterthums aufgezeigt werden können; für den Forscher ergäbe sich vielleicht hieraus eine Quelle von Resultaten.

Die schwache Seite unserer musikalischen Anstalten sind die Konzerte. Wir vermissen sie, leider! fast ganz. An Einem gutem Konzerte müssen wir uns in der Erinnerung Decennien laben. Gut ist indessen wenigstens die Einrichtung, dafs es den Mitgliedern des Orchesters frei gegeben ist, sich auf ihren Instrumenten von Zeit zu Zeit während der Zwischenakte eines Schauspiels hören zu lassen. Ehrende Anerkennung verdienen hier die Leistungen der Hrn. Mangold, Schmitt, Schlosser, Thomas, Soistmann u. noch vieler andrer Künstler, die durch ihr Spiel manch angenehme Stunde den Zuhörern bereiten. — Nicht übergehen können wir einen herrlichen Genuſs, welchen wir dem Kunstsinne mehrerer hiesiger Virtuosen verdanken. Es werden nämlich in dem Lokale des Herrn Hofmaler Gläser wöchentlich einige der Reichaischen Quintette der Reihe nach vortragen. Dank den verdienstvollen Männern, welche uns auf die liberalste Weise diesen Hochgenuſs verschaffen! Die Namen der Künstler sind: Harbordt (Flöte), Mangold (Fagott), Niebergall (Oboe), Scherzer (Klarinette), Soistmann (Horn).

Geleitet von Herrn Hofgerichtsrath G. Weber und Herrn Hofkantor Rinck besteht eine brave Singakademie, unter dem Namen: Cäcilienverein. — Auch ein löbliches Unternehmen ist endlich noch ein sehr zahlreicher Kreis von Kunstfreunden, der den Namen Liedertafel führt, und es ist gewifs nur ein neckischer Einfall, dafs die Tafel in diesem Vereine mehr Bedeutung habe, als das Lied.

(Σ)

Wien, im April 1827.

(Fortsetzung.)

6) Die Schuppanzigh'schen Abonnements-Quartette brachten ſs duftende Blüten aus Haidns, Mozarts und Beethovens unverwelklichen Lorbeerkronen; von letzterm wurden auch mehrere Trio's, Quintette u. s. w. gegeben; Romberg, Onslow und Hummel (dessen Septett) schlossen sich diesen an; in die Pianoforte-Partie theilten sich wechselsweise unsere Matadore: Karl Czerny, von Boclet, und Pfaller; erstgenannter produzirte auch ein neues, sehr brillantes, für alle Theilnehmer gleich dankbares Trio seiner so unglaublich fruchtbringenden Muse. Das anerkannt gewürdigte Talent als ausgezeichneter Tonlehrer verherrlichte sich neuerdings in dem

7) Konzerte seiner Schülerin, Dem. Antonie Oster, welches uns abermals mit zwei Novitäten dieses Komponisten bekannt machte, nämlich: einer konzertanten Serenade für Pianoforte, Klarinette, Horn und Violoncell, und einem Potpourri zu sechs Händen, auf zwei Instrumenten.

(Schluſs folgt.)

Berlin, den 17. Mai 1827.

Korradino von Rossini auf dem Königstädter Theater.

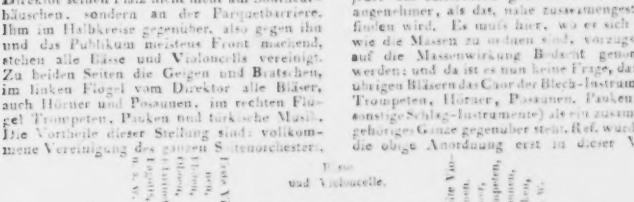
(Schluſs.)

Was man aber auch von Korradino urtheilen mag, der Entschluſs ihn aufzuführen, kann bei der dermaligen Beschränktheit des konigstadtschen Repertoirs und der Beschaffenheit seines Personals nur gebilligt werden. Fräulein Sontag, die stets entzückt, wo sie ein reizendes Mädchen — sich selbst, spielen kann, Herr Jäger, zu einem rossinischen Amoroso geschaffen, Hr. Spitzeder, der selbst in todtgeborne Rollen, wie die des Poeten in Korradino, originelles, erfreuliches Leben haucht, können sogar eine solche Oper anziehend, oder vielmehr vergessen machen. Ein neues, löblich jenen anschlieſsendes Mitglied war Herr Zschiesche, der sich lebhaften Beifall verdiente, und bald Gelegenheit haben möge, sich in einer rechten Rolle zu zeigen. Seine umfangreiche, angenehme Baritonstimme,

und so manche Spur von Talent und Bildung erwecken uns gute Hoffnungen von ihm.

Die grösste Auszeichnung verdient aber Chor und Orchester und mit beiden der Leiter des Ganzen, Herr Musikdirektor Stegmeier. Gern glauben wir auch, dass sich schon in dieser Oper das Direktionstalent des Theater-Chefs, Herrn Karl Blum, den lange schon rühmlichen Bemühungen des Herrn Stegmeier unterstützend und vollendend beigesellt hat; denn ausserdem, dass der Chor vortrefflich sang, haben wir ihn auch noch nie in so lebhafter und wirksamer Thätigkeit gesehen. Auf diesem Wege kann noch viel geleistet und gewonnen werden.

Eine noch entschiedenere Umgestaltung gewahrten wir im Orchester. Man hat hier eine neue Anordnung der Plätze getroffen, die vor der gemeinüblichen frühern manchen Vorzug zu bieten scheint. Die letztere dürfen wir als bekannt voraussetzen. Jetzt hat der Direktor seinen Platz nicht mehr am Souffleurhäuschen, sondern an der Parquetbarriere. Ihm im Halbkreise gegenüber, also gegen ihn und das Publikum meistens Front machend, stehen alle Bässe und Violoncells vereinigt. Zu beiden Seiten die Geigen und Bratschen, im linken Flügel vom Direktor alle Bläser, auch Hörner und Posaunen, im rechten Flügel Trompeten, Pauken und türkische Musik. Die Vortheile dieser Stellung sind: vollkommene Vereinigung des ganzen Saitenorchesters, der Hauptmacht des Orchesters, im Zentrum: die Verstärkung der Basse durch ihre Vereinigung und Wendung der Schallseite nach dem Publikum; die Vereinigung aller Blasinstrumente, die nicht Blechinstrumente sind. Was dagegen dem Ref. oder vielmehr richtig, ja im Widerspruch mit dem Grundsatze scheint, den man bei der neuen Anordnung voraussetzen muss (Vereinigung aller gleichartigen Massen) ist die Trennung der Blechinstrumente. Man darf hier nicht als Grund angeben, dass Hörner oft mit andern Blas-Instrumenten konzertiren. Solchinstrumente bedürfen keiner so engen Verknüpfung; ja, da das Horn als Solainstrument weit häufiger mit andern Instrumenten alternirend, als zweistimmig duettirend oder im Einklang und Oktaven begleitend vorkommen wird, (anders wie es mit Fagott und Klarinette, Oboe und Flöte) so dürfte eine lokale Trennung den Gegensatz noch deutlicher hervortreten lassen. — wie wol jeder das Alterniren getrennter Instrumente angenehmer, als das nahe zusammengestellter finden wird. Es muss hier, wo es sich fragt, wie die Massen zu ordnen sind, vorzugsweise auf die Massenwirkung Bedacht genommen werden; und da ist es nun keine Frage, dass den übrigen Bläsern das Chor der Blech-Instrumente: Trompeten, Hörner, Posaunen, Pauken (und sonstige Schlag-Instrumente) als ein zusammengehöriges Ganze gegenüber steht. Ref. wurde also die obige Anordnung erst in dieser Weise



PARQUET-BARRIERE.

vollendet finden. Der Erfolg scheint ihm sein Bedenken bestätigt zu haben. Ein leichter Ensemblesatz von Trompeten und Hörnern in der Ouverture klang nicht zusammen (so trefflich auch die Ausführung war) und wurde selbst bei mathematisch-genauem Zusammentreffen nicht ganz in einander geschmolzen sein. An andern Stellen, im Forte aller Blech-Instrumente, vernahm Ref. (der seinen Platz einmal etwas rechts, das zweitemal ganz in der Mitte des Parquets hatte) die isolirt stehenden Trompeten bald gar nicht, bald für sich und dünnklingend — in dem lokalentstandenen Gegensatze zu Hörnern und Posaunen — und offenbar lag es nicht an der Ausführung selbst.

Möge nun in diesem Punkte Recht haben, wer wolle, so ist das rege Streben und Fortschreiten der Direktion zum Bessern nicht genug zu loben, und so möge sie eben die Einwürfe von Kunstfreunden als öffentliche Beweise der Achtung und des Antheils ansehen.

Marx.

IV. Allerlei.

So eben wird uns vorgelegt:

System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke: General-Bass verstanden wird, von

J. B. Logier.

Die erste Hälfte von 24 Bogen in Quart, in Berlin bei H. A. W. Logier herausgegeben. Die zweite Hälfte des Werkes soll nach einer am Schluss gegebenen Versicherung des Herrn Verfassers und Verlegers spätestens binnen drei Monaten nachfolgen.

Somit hätte also Herr Logier die Erfüllung seines Versprechens begonnen, und bald wird, was er für Tonwissenschaft geleistet, der allgemeinen Beurtheilung und Benutzung dargeboten sein. Indem wir das Publikum auf diese interessante Erscheinung aufmerksam machen, setzen wir die beurtheilende Anzeige bis zur Vollendung des Werkes aus. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 6. Juni. — Nro. 23. — 1827.

Aufgefundene Blätter
aus dem Tagebuche eines früh verstorbenen Musikers.

(Mögen die nachfolgenden Blicke einem Theil der Leser nicht mehr gelten, als der augenblickliche Schein eines Meteors am Sternen-Himmel, da als ein glimmender Johanniskäfer im Rosengebüsch; — andern konnte vielleicht ein zündender Funke daraus hervorsprühen. Die Redaktion giebt sie unverändert, in aller Skizzenhaftigkeit und Subjektivität, ohne Erklärung — sie fehlt ihr selbst — der besonderen Beziehungen.)

Eben ging ich in unserm Garten spazieren, und sah mir die kahlen und kalten Rosensträuche an. Da wurd's auf einmal an einem Rosenstock lebendig, und drehte sich und quoll, und kam die schönste Rose von der Welt 'raus; die machte mir einen Knix, und sprach:

Seit die Welt steht, machen wir Blumen schon Musik; eure trägen tauben Ohren hören es nur nicht. Wir haben die zartesten Mittel von der Welt, denn was ist mehr Musik, als eine Blume? und dennoch wollt' es immer nicht recht gehn, und vor ein paar Tagen erst merkten wir, dafs uns ein Direktor fehle. Bis jetzt war's nämlich der Wind. Aber der machte uns die Sache zu willkührlich. Blies er stark, so mufsten wir langsam spielen, und säuselte er, so ging's bei uns Andante. Da verdarb er uns 'mal voriges Jahr durch gewaltigen Sturm das Adagio von Mozart, und nun ist uns klar; er kann nicht dirigiren. Willst du? Sei du unser Anführer! — — Ich sprach bedächtig: Wie besetzt ihr euer Orchester? Sie sprach: Trompeten sind die Sonnenblumen; Pauken die Tuberosen; Hörner spielen die Hortensien, Hyacinthen die Klarinetten, die Tulpen blasen Oboe, und Maiblümchen die Flöten; Veilchen sind die Fagotte. Alles Gras, alles Baumlaub spielt Geige, das Kastanienlaub spielt Bratsche, Tannen mit Nadeln und Stamm sind Bässe. Sie nichte, und auf einmal fing ihre Musik an. Das war ein Orchester! Ich fiel in Ohnmacht. — — Als ich erwachte war Alles weg, Rose, Orchester, und Kapellmeisterstelle. Aber die Erinnerung des Blumentons ist mir geblieben, und verläfst mich nicht wieder. — —

Temperirtes Klavier, (von Sebastian Bach — der Peterssschen Ausgabe) Heft 1.

Präludium und Fuge Nr. 1.

C-dur. — Morgen, die Sonne will eben, in frischem Glanze auftauchend, sich über den Horizont erheben. Reine, frische Morgenluft hebt die Brust; ein kühler Morgenwind weht dir die Locken von der glühenden Wange — zu neuem Leben, mit neuer jugendlicher Kraft ist Körper und Seele erstanden. Wie leichte Rosenwölkchen steigen die Akkorde des Präludiums.

Die Sonne liegt über dem Horizonte.

Alles Leben ist neu erwacht und singt:

„Lobsinge alle Welt dem Herrn!
Was Odem hat preise den Schöpfer ewiglich"

Es ist nicht eine neue Erhebung die den Lobgesang anstimmt, sondern fest, ewig in sich ruhender Glaube. —

Temperirtes Klavier Heft 1. Präludium und Fuge Nr. 16.

Romeo und Julie von Shakespeare ist aufgeführt. Hinaus in die Nacht treibt das von Mitleid verstörte Gemüth; die Phantasie, in Fieberhitze arbeitend, preßt einen Aufschrei des Schmerzes, jetzt bange Seufzer, jetzt leise — ach! wie vergebliche Bitte aus. O ihr holden Liebesopfer, wie hebt in meinem Innersten Euch jeder Puls! O unerhörte Pein, namenlose Angst! Ihr Armen! Weh, weh ihnen, die ein liebevolles Herz eiskalt zerdrückten! O aller Erdenschöne Preis! —

(Anscheinend von anderer Hand als 1.)

Eine Bemerkung über zwei Stellungen des Orchesters zum Sänger.

Als ich gestern Don Juan und darin das letzte Finale hörte, erschien mir die Sache aus diesem Gesichtspunkte.

Das Orchester ist der Einklang des Außen mit unserer Seele, die rein subjective Anschauung desselben. Unser Körper begleitet die Regungen unserer Seele mit gleichmäßigen Bewegungen; die Umgebung nimmt vor unserm Auge in subjektiver Auffassung die Farbe unserer Stimmung an. Das Orchester stellt den belebten Körper, die Sprache der Außenwelt, der sonst stummen Natur, vom innern Ohr vernommen, dar. — Meistens begleitet es daher den Sänger gleichmäßig, oder es stellt eine Abweichung zwischen innerer und äußerer Bewegung dar, die der gewöhnliche Ausdruck eines beunruhigten in sich gestörten Gemüthes ist. Seltener ist es schon, das Instrumental, den Körper, in ruhiger Lage, wie in stiller Verzückung — die sich auch nur in Einem Blick und Einer Stellung ausspricht — weilen zu lassen, während sich die Seele in freier Bewegung aufschwingt.

Aber furchtbar wird das Instrumental, wenn es als absoluter Gegensatz zum Sänger auftritt, dergestalt, daß die einende Idee nicht im Innern des Sängers gesucht werden darf. Das ist Wahnsinn oder Untergang. Es ist die Empfindung des Wahnsinnigen, als sei seine Seele außer ihm und objektivire den Körper — oder der Druck einer unerträglichen Last — wie Hamlet sein Schicksal empfindet. Gegen Don Juan treten die Schauer, die Schrecken des Geisterreichs auf, das Wehe der Unterwelt heult herauf, Krallen dehnen sich nach ihm, ihn dahin zu reißen — wo keine Hoffnung mehr ist. —

Für mich bedürfte es des Geistes auf der Bühne nicht — so herrlich er auch spricht.

II. Recensionen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte, komponirt von Felix Mendelsohn-Bartholdy. Opus 8. Heft 1 und 2. Bei Schlesinger in Berlin: Jedes Heft 16 Gr.

Diese Lieder sind zum großen Vergnügen der Sänger (ich meine derer, die werth sind, zu singen) erschienen. Welche Erholung und Freude, einmal etwas anderes in einem Liederhefte zu finden, als die Erinnerungen abgestandener Opernsänger, oder kontrebander Dilettanten und Generalbaß-Schüler! doch wir wollen der Gaben Beethovens, Webers, Bergers, Löwe's, Klingemanns hier dankbar gedenken, in denen sich eine neue und schönere Liederwelt ankündigt; — den letzten dreien gesellt sich Herr Mendelsohn besonders darin bei, daß er den Grundton des Gedichts stets eigen und glücklich zu fassen weiß — allen aber darin, daß der Ausdruck des Einzelnen neben dem des Ganzen nur stellenweise mit gleicher Bestimmtheit und gleichem Erfolg erfaßt worden. Daß nach beiden Richtungen gleichmäßig Befriedigung gefodert werden darf, leuchtet wohl ein; wenn sie demungeachtet so selten gewährt ist, so werden wir darauf aufmerksam, daß nur wenige Lieder liedermäßiger Komposition vollkommen fähig sind, obwohl an andern viel Erfreuliches, ja Köstliches geleistet werden kann. Wie trefflich aber Herr Mendelsohn sogar das Lokale in der Anschauung seines Dichters zu erfassen vermag, wissen die Hörer seiner Oper, die Hochzeit des Gamacho, sich aus der

Ouvertüre, dem Ballet und vielem Andern zu erinnern.

Die vorliegende Sammlung, welche Produkte aus verschiedenen Jahren zu umfassen scheint, theilen wir in vier Inhaltsabschnitte.

1. Minne. Unter No. 7. ein Maienlied, ein „süfses Singen" von Jakob von der Warte. — Wie der Minnedienst seiner Zeit fast eine Art von Gottesdienst war, so klingt in die sehnsuchtschwellende und doch jünglingsfeste Süfsigkeit ein feierlicher Kirchenton (System 1, Takt 8, S. 3, T. 1 und 2) — so möchte wohl ein Mädchen geliebt werden, und so verdient es nur das allerbeste. Reizender noch in glückseligem Frohsinn und verborgener Sehnsucht, die nur einmal ein tiefer Blick u. gleichsam ein halbes Oeffnen der Arme verräth, erklingt No. 1., ganz gewifs ein ächtes Minnelied, wenn auch um vier- oder fünfhundert Jahr zu spät erschienen. Sonderbar steht neben diesen No. 12. aus Göthes westöstlichem Divan: Suleika und Hatem (Duett.)

An des tiefen Brunnens Rand,
Der in Wasserfaden spielt,
Wufst' ich nicht was fest mich hielt.
Doch da war von deiner Hand
Meine Chiffer leis' gezogen,
Nieder blickt' ich, die gewogen. u. s. w.

Süfse innige reinste Liebe durchhaucht das Ganze, beide Stimmen übereinklingend und doch verschieden, der Jüngling aber fast mädchenhaft, wie man denn bald versucht wäre, die Komposition weiblich zu nennen, wenn man den Komponisten nicht kennte, wenn es Komponistinnen gäb', und wenn Damen so tiefe Musik in sich aufnähmen. Subjektive Anschauung mufs man in jedem Falle das Tongedicht nennen; Göthe, der Taglelle, und der Orient ist nicht darin. Aber es ist das schönste Duett, das seit Beethovens Fidelio bekannt geworden.

2. Verlangen. Verlangen ist eigentlich Gefühl eines Mangelnden, und steht somit nahe an Entbehrung und Schwäche. So finden wir denn im Heimweh (No. 2.) ein Schmachten, das dem mannhaften Komponisten sonst nicht eigen ist; ja wir möchten auch dieses Lied im Gegensatz zu andern weiblich nennen, wie es denn auch eine Friederike zur Dichterin hat. Unendlich tief ist „o Schmerzenslaut" gesagt. Fast dasselbe gilt von No. 10, Sehnsucht nach einem letzten Gruls des, von herrschender Gewalt versagten Geliebten, der Ausdruck des tiefsten und dabei kindlich reinen Gemüths der Sängerin, in deren Seele das Lied gedacht ist.

3. Sinniges. No. 9. „Das Tagewerk ist abgethan" — was doch die Leute alles komponiren! No. 5. Filgerspruch von Paul Flemming. War der so sänftlich? Aber nun kommt ein tiefsinniges, grofses Lied (No. 4.):

Es ist ein Schnitter, der heifst Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott;
Heut wetzt er das Messer,
Es schneid't schon viel besser.
Bald wird er dein schneiden,
Wir müssens nur leiden.
Hüte dich schon's Blümelein!

Diesen Gleichmuth, diese Ruhe bei dem unvermeidlichen Geschick kann nur Glaube und nur im Mannescharakter ausprägen, und so erhebt sich denn der letzte Vers zu religiöser Erhabenheit. Dafs der Komponist hier nicht zu viel gethan, die Ergründung der Tiefe des Gedankens nicht gegeben, sondern dem Hörer überlassen, ist grofs, wenn man auch Anfangs anders meinen sollte.

4. Anschauung. No. 3. Italien: Grillparzer sucht nämlich in Italien die Poesie. Nein, Italien ist es nicht, aber die hoch freudige Erwartung es zu schauen, die sich einen Moment auch wol bis zu dringender, fast schmerzlicher Sehnsucht (Seite 7 System 4) steigert. Die Freude des Sängers reifst hin, dafs man ein augenblickliches „Nicht wissen, was man sagen soll" (S. 6 S. 2 T. 7 und 8) und ein „Tiefsinniges" (S. 7. S. 37. 3 zu 4) zu deuten vergifst. No. 6 ein hübscher Frühlingsklang. No. 11. alle üppige, schwellende Frühlingslust. No. 8. „andres Mailied," wie es heifst — ein spuk- und meisterhaftes Hexenlied. Einmal, zum Entzücken, weht ein reiner Frühlingshauch vorüber, wie in jenem Hexengesang in Loewe's Balladen einmal zuletzt die Hölle faucht. Beide Komponisten auf den entgegengesetzten Punkten und gleich wahr und meisterhaft.

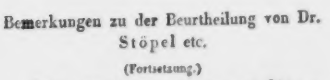
Nun, hier gehört Göthe's: „Wer kauft —“ hin! — Mara.

Bemerkungen zu der Beurtheilung von Dr. Stöpel etc.

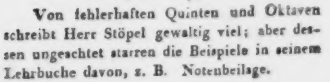
(Fortsetzung.)

Von fehlerhaften Quinten und Oktaven schreibt Herr Stöpel gewaltig viel; aber dessen ungeachtet starren die Beispiele in seinem Lehrbuche davon, z. B. Notenbeilage.

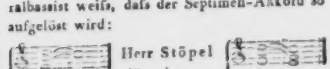
No. 5. No. 6. No. 7. in einem Beispiele dreimal.



No. 8. No. 9. Seite 48.



Die zweite Grundbedingniſs eines guten Lehrbuches ist, daſs keine Lücken darin vorkommen. Eine Lücke ist es aber gewiſs zu nennen, daſs die regelmäſsige Auflösung des Septimen-Akkordes gar nicht erklärt ist; in allen Beispielen die der Verfasser aufstellt sind die Septimenakkorde falsch aufgelöst; jeder Generalbassist weiſs, daſs der Septimen-Akkord so aufgelöst wird:



Herr Stöpel löst aber so auf:

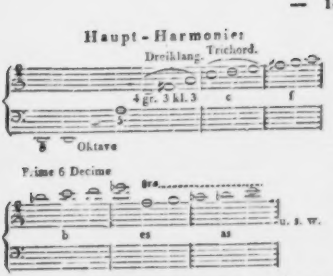
Ferner ist es eine groſse Lücke, daſs nur in den Regeln für die Dissonanzen selbige für zwei Fälle gegeben sind: nämlich wenn der Grundbaſs eine 4 oder eine 5 steigt; wie nun aber, wenn derselbe eine 2, 3, 6 oder 7 steigt*)? —

*) Herr Stöpel wird zwar hier den Einwand machen: meinem Lehrbuche nach kann der Grundbaſs nur eine 4 und eine 5 steigen, folglich brauche ich für die andern Fälle keine Regel. In der harmonischen Begleitung der Tonleiter kommt aber doch gleich der Fall vor, daſs der Grundbaſs eine 2 steigt, was mache ich nun da? —

Die Erklärung der Unterschiede zwischen Melodie und Harmonie fehlt ganz und gar.

Ein drittes Hauptbedingniſs eines guten Lehrbuches ist ferner, daſs keine falsche Erklärungen und Annahmen darin vorkommen; ganz falsch ist die Entwickelung der Normal-Ton- und Tonarten-Leiter Seite 26, Kapitel VII. Herr Stöpel sagt:

„Auf einem Instrumente, wie das Waldhorn, wo die Tonerzeugung ganz natürlich ohne alle künstliche Einwirkung erfolgt, würde, angenommen, daſs es so groſs wäre und die Kraft eines Menschen ausreichte, die tiefsten und höchsten Töne darauf hervorzubringen, jene Gesammtreihe der Töne sich so gestalten:“ (warum ein würde, und warum eine Annahme? warum nicht besser: die natürlichen Töne in einem Waldhorn sind folgende, u. s. w.) „der erste Ton würde ein 32 Fuſs Ton, den wir D nennen wollen, sein; der nächstfolgende würde dann 2 Oktaven höher, unserm groſsen D entsprechen; der nächste eine 8 höher unser kleines d — der nun folgende um eine 5 höher, das kleine a — der nächste, nur eine 4 höher, das angestrichene d — der darauf folgende die groſse 3 fis, der nächste die kleine 3 a — und der eine folgende die noch kleinere 3 c sein. Hierauf folgt dann das eine ganze Stufe höher liegende zweigestrichene d; und dann e, das zweigestrichene. So wie durch die bis mit dem letztgedachten c entwickelten Töne, die Unterscheidungen aller Harmonie, der Dreiklang und der sogenannte Haupt-Septimen-Akkord (die Haupt- und Hülfs-Harmonie) gegeben sind, so scheint die Natur von jenem c ab, wo die Töne nun stufenweis neben einander liegen, mit der natürlichsten Melodie oder Reihenfolge einzelner Töne, welche im innigsten Bezuge zu einander stehen, die Norm für die Melodie geben zu wollen; denn sie führt uns von da an, in der schönsten Folgerichtigkeit durch das ganze Reich der Töne, bis zu dem Höchsten in die Unendlichkeit hinauf, und zwar so unbemerkt, so ganz in ihrer Weise, wie wir das sehen an der Stufenleiter, die vom leblosen Steine hinaufführt zum Menschen, zu Gott; nach dem letztgenannten c beginnt sie nämlich eine halbe Stufe höher wieder eine Stufenreihe von 3 Tönen in den ganz gleichgroſsen Entfernungen der ersten, und so entwickelt sich denn das ganze Ton- und Tonarten-Reich folgender Gestalt.“



Das klingt sehr ausgemacht, allein —, blasen die Waldhornisten auf dem D Horn aus C-dur? Herr Stopel nimmt als Hauptgrundton D an, folglich mufs D Grundton zur entstehenden Tonleiter werden; das C auf dem D Horn das eigentlich B geschrieben wird, ist nicht einmal ganz rein, sondern schwebt um $1\frac{1}{2}$ Komma; deshalb mufs der Hornist den Ton stopfen, d. h. die rechte Hand in das Schalloch des Horn's stecken. Wenn schon der erste Ton der neu entstehenden Tonleiter falsch ist *), so kann die ganze Tonleiter unmöglich richtig sein. — Und wo sind denn die Bässe zur Tonleiter, die doch auch aus der Natur entstehen? — also der Herr Verfasser hat hier sich geirrt; doch errare est humanum. — In einem spätern Blatte dieser Zeitung behält sich der Unterzeichnete noch vor, seine Ansichten über die Entstehung der Tonleiter ganz kurz darzustellen. —

(Schluß folgt.)

*) Der der unter dem Namen des Kirnbergerschen $\flat$, bekannte Ton ist.

Variations concertantes pour le Pianoforte et Violon sur la chansonette favorite de l'Enfant du Régiment composées par Lafont et H. Herz. Op. 24. Pr. 4 Fr. 50 Cs. Bonn chez N. Simrock.

Französische Waare von der allerleichtesten Sorte; ich dächte wir hätten in Deutschland Fabrikarbeiter genug, und könnten die Franzosen aus dem Spiele lassen. Sollten wir diesen Variationen einen bürgerlichen Rang in Deutschland anweisen, so schliefsen sie sich den Ries'schen Variationen über Volkslieder an, und werden daher besonders für ein paar früh gereifte Genies (Wunderknaben) eine willkommene Erscheinung sein. Was auf blofsen Effekt berechnet ist, wird seine Wirkung selten verfehlen, wie wir das leider in diesem und in höherem Genre (Oper) auch hier in Berlin Gelegenheit haben zu bemerken. Schliefslich können wir uns nicht enthalten, Herrn Simrock zu bitten, seinen neuern mit dem ältern Kataloge zu vergleichen; in letzterem finden sich zumeist die Namen Bach, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, A. Romberg, C. v. Weber u. s. w., und jetzt Oeuvres complettes de F. Sor, Tulou, Potter, Herz u. s. w., freilich neben Schneider's Sündfluth, Fesca's Quartetten und Opern (im Auszuge), Händels Israel in Egypten und andern klassischen Partituren, deren Verlag kein geringes Verdienst ist, weil der Absatz dieser Werke bei der Kälte des Publikums gegen solche ernstere Schöpfungen, nicht bedeutend sein kann. Aber welcher Sprung von Mozart, Händel, Beethoven, bis zu — — Herz! — — t —

Grande Fantaisie pour Flûte et Pianoforte par A. B. Fürstenau Oe. 49. Schlesinger in Berlin. Pr. 1 Rthlr.

Flötisten finden hier, wie der Name des Komponisten schon erwarten läfst, eine dem Instrumente zusagende, bedeutend nützliche Uebung, Gelegenheit ihren Vortrag mannigfacher Manieren weiter zu bilden. Nur — als Komposition ist diese Fantasie so seicht und schaal, wie die meisten ihres gleichen, von Virtuosen für ihre Künste, oder Dilettanten-Uebung geschriebenen. Dafs ein tüchtiger Virtuos sich veranlafst fühlt, für sein Instrument zu schreiben (um sich in seiner Manier zu zeigen, zur Uebung für seine Schüler, auf Andringen der Verleger, die den Ruf der Virtuosität mit dem der Komposition verwechseln) ohne eigentlichen innern Beruf zum Schaffen, findet Ref. ganz natürlich. Es scheint ihm aber, als schadeten sie sich dabei selbst,

indem sie ihren Aufsätzen einen zu wichtigen Anstrich geben, z. B. Form und Titel einer Fantasie, Form, Ausarbeitung und Länge einer Sonate. Eine so prätensiöse und weite Form muſs ermüden, ja allmählig den Sinn für den Inhalt der Werke gleichgültig machen und abstumpfen, woher man sich groſsentheils die Erscheinung erklären kann, daſs so vielen nicht unbegabten Instrumentisten der wahre Musiksinn ganz erlischt. Gewiſs würde ein der Sache gewachsener Virtuos auf der Flöte, Geige, dem Violoncell u. s. w. besser thun, und ein zeitgemäſses Bedürfniſs erfüllen, wenn er für sein Instrument eine Reihe kürzerer Studien, etwa nach Art der Krämerschen Pianoforte-Etüden, herausgäbe. M.

Grand Quintetto de L. v. Beethoven Oe. 4, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 2 Rthlr.

Beethovens Quintett in Es-dur, dessen Menuett mit 2 Trio's, und Finale jedem Kunstfreunde frohen Genuſs verheiſst, ist uns in diesem Arrangement eine willkommene Erscheinung und kann sich so weiter verbreiten, als in der ursprünglichen, 5 Spieler fodernden Gestalt. Die Einrichtung ist sehr zweckmäſsig und die Ausgabe anständig. Daſs Herr Schmidt, der sich früher durch Opern, so wie durch kirchliche Gesänge — von diesen liegt uns eben einer

Heiliges Lied von Matthisson für 4 Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Peters in Leipzig. Preis 12½ Sgr.

vor, der für die Faschische Singakademie geschrieben und gern in ihr gesungen worden ist — und andre Kompositionen dem Publikum bekannt gemacht hat, seine Muſse jetzt häufig solchen Arbeiten zuwendet, ist gewiſs sehr dankenswerth. M.

III. Korrespondenz.

Wien, im April 1827.

(Schluſs.)

8) Die wöchentlichen Abendunterhaltungen des kleinen Vereins gleichen einer Musterkarte, worin sich pêle mêle, Kraut und Rüben vorfindet. Eigentlich ein Turnplatz für die Mitglieder, um ihre Parade-Streithengste nach Herzenslust herumzutummeln, sind vorzugsweise Solostücke für Konzert-Instrumente, Operngesänge und ähnliche Modeartikel an der Tages-Ordnung. Von einem neuen cisalpinischen Komponisten Vaccaj, wurden Scenen gegeben aus dessen Oper: „Zadig ed Astartea, und: „Romeo e Giulietta," (oh divino Zingarelli! semplice e vero!) denen gerade eben hauptsächlich die Neuheit ermangelte. Dafür beschenkte uns Schubert wieder mit einigen kerngesunden Früchten seines schönen Talentes, z. B. „Die zürnende Diana," Gedicht von Mayerhofer, das „Lied des gefangenen Jägers," und: „Normanns Gesang," aus Walter Scott's „Fräulein am See," „Gott in der Natur," von Gleim, u. a. In Quartetten und Quintetten von Mozart, Haydn, Maurer, Krommer, Mayseder — (item, ein erst aus der Pfanne gebackenes, ziemlich barokkes Nonetto von Weiſs) zeichneten sich die Professoren Böhm und Hellmesberger an der ersten Violine, nebst dem tüchtigen Cellisten Linke am meisten aus. —

9) Die alljährliche groſse musikalische Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals-Fonds, dieſsmal von Weihnachten auf einen Normaltag des vorigen Monats verlegt, befriedigte das sehnliche Verlangen so vieler Kunstfreunde durch eine preiswürdige Ausführung der karakteristischen Kortez-Ouverture Ihres genialen Spontini. Ein rauschender Jubelmarsch vom Dom-Kapellmeister Gänsbacher verschaffte sich durch Waffengewalt Eingang. In den Gesangstücken von Rossini und Merkadante glänzte vor allen die sonore Altstimme des Fräuleins Hähnel. Ein Schüler Mayseders, Herr Panofka, spielte eine Polonaise von Pechatscheck als ächter Ritter ohne Furcht; der Tadel mag, zu Nutz und Frommen der löblichen Absicht, und aus rein christlicher Nächstenliebe verstummen.

En attendant: steht uns die Erneuerung eines groſsen Genusses bevor; der Groſs-Kophta aller Pianisten, Hummel, hat wieder einmal einen kurzen Abstecher hierher gemacht, und wird sich gegen Subscription vor einem gewählten Cirkel hören lassen. Es ist zu wünschen, daſs der etwas hohe Preis von vier Gulden Conventionsmünze nicht für Manchen zum unübersteiglichen Hinderniſs werden möge, sich den heiſsersehnten Ohrenschmaus verschaffen zu können.

In der Sanct Karls-Kirche wurden diese Fastenzeit über blos Vokal-Messen von Schnabel, Friedr. Schneider, Aigner, Konr. Kreuzer, Spohr und Hauptmann gegeben; dem Verein gebührt sowohl für die sinnige Wahl, als für die in allen Theilen höchst gelungene Ausführung dieser Kunstwerke unbeschränktes Lob. —

Bei Haslinger wird nächstens die zweite Lieferung der „Musica sacra" ausgegeben werden, und gleichfalls eine solemne Missa von Eybler, nebst Graduale und Offertorium enthalten. —

Zum Schlusse noch eine Hiobspost, die jedes ehrliche Gemüth in Trauer versetzen, jeden rechtlich Denkenden empören mufs. Vor wenig Tagen wurde im Josephstädter Theater Weber's „Oberon" zur Aufführung gebracht, aber — hilf Himmel! — in welcher Entstellung! Nach dem Klavierauszug instrumentirt, zusammengestrichen, Allotria eingeschaltet*, das Buch von Meisl apprettirt, oder vel quasi travestirt; den Elfenkönig giebt ein Sancho-Pansa-artiger Buffon; Titania ist in den Händen einer Dame, die mit lokalen Höckerweibern ganz en merveille zu Rechte kommt; Puck wird von einem Bassisten gesungen; Freund Scherasmin ist zum formalen Kasperle gemacht worden; Huon und Rezia verlangen auch ganz andere Leutchen, als die sich damit zeratbeiten; — und solch Skandal im 19. Jahrhundert! Quousque tandem — ihr Schänder des Heiligthums! —

Königliche Oper in Berlin.

Ueber Spontinis neueste Oper

von L. Relistab.

Das glückliche Ereigniſs, was Freude und Hoffnung in unserm Königshause wie in unserm Volke hervorgebracht, sollte auch die Veranlassung werden, die Kunstwelt mit einem neuen schätzbaren Erzeugnisse zu bereichern. Ich sage sollte, denn es ist es nicht geworden. Nicht darauf will ich hindeuten, dafs das Werk unvollendet blieb, und in diesem unvollendeten Zustande zu Tage gefördert wurde; (freilich hätte sich auch das ein wahrer Künstler, der ein Ganzes zu schaffen bemüht und sich bewufst war, nicht gefallen lassen; aber wir wollen hier das beste für den Künstler annehmen: dafs die Verhältnisse ihn zu diesem Schritte zwangen) sondern meine Meinung ist die, dafs dieses Werk ein durchaus von Anfang bis zu Ende ganz mifslungenes zu nennen ist, und zwar in einem Grade mifslungen, wie wir noch kein Beispiel haben, indem selbst die neueren Opern desselben Komponisten, denen wir durchaus den Namen der Kunstwerke streitig machen, aus manchen Gründen, und insbesondere weil sie vom Dichter besser unterstützt sind, noch den Vorzug vor dem in Rede stehenden haben. Wenn wir daher irgend einen Rath zu geben hätten, so wäre es der: dieses Werk ja nicht zu vollenden, weil auf einem solchen Grunde unmöglicherweise ein nur einigermaisen haltbares Gebäude aufgeführt werden kann. — Dies meine allgemeine Meinung über das Werk; es ist jetzt meine Pflicht, sie durch Gründe zu rechtfertigen. Ich habe dem Dichter einen grofsen Theil der Schuld aufgeburdet, und zwar aus dem Grunde, weil an seinem Gedicht selbst die werthvollste Musik hätte scheitern müssen. Ein einsichtsvoller Komponist würde es unter keiner Bedingung unternommen haben, zu diesem Text eine Musik setzen zu wollen; und in so fern trifft Herrn Spontini der Vorwurf mit, wenn er nicht durch die äufsern Umstände entschuldigt wird. Betrachten wir jetzt das Gedicht etwas genauer. —

Herr Raupach hat sich durch mehrere Arbeiten, die auf der Bühne einen sogenannten Erfolg gehabt haben, und in denen man auch Spuren eines bedeutenden, aber freilich sehr verirrten Talents nicht verkennen kann, einen Ruf erworben. Sehr gespannt war man daher, zu sehen, in wie fern der Genius des Dichters im Gebiete der Oper hier ein ganz neues Feld entdecken und erobern werde. Allein, der Entdecker ist ohne Kompafs gesegelt, das heifst: es haben ihm die nothwendigsten Vorkenntnisse gefehlt. Bei aller Anlage zur Poesie ist der gröfste Dichter ohne eine umfassende Kenntnifs der Musik nicht im Stande ein Gedicht zu schreiben, dessen dramatische Wirkung erst durch die Mittel der Musik die höchste Kraft erreichen soll; so hat Göthe viel mifslungene Versuche dieser Art gemacht, keinen einzigen vollständig gelungenen. Doch natürlich entschädigen uns bei dem grofsen Dichter oftmals schöne Einzelheiten und dramatische Wendungen, wenn gleich das Ganze zur Musik durchaus nicht geeignet ist. Bei Herrn Raupach aber entschädigt uns nichts dieser Art. Er scheint durch ein fleifsiges Studium nicht des Textes, sondern der Texte — das heifst jener korrupten Ungeheuer poetischer Geburten, die uns jedesmal für 5 Sgr. auf Loschpapier an der Kasse verkauft werden, und die mit äusserst wenigen Ausnahmen gerade immer Beispiele liefern, wie man bei der Dichtung einer Oper nicht zu verfahren habe — er scheint, sage ich, durch ein fleifsiges Studium dieser Texte sich vorbereitet zu haben. Denn seine Diktion ist ganz so, wie in jenen steifen, fahmen und salzlosen Produkten. Nur wenige Momente, wo wir eine Ausnahme davon gestatten; — wir werden nachher Proben geben. Diefs mufsten wir vorausschicken, um zu zeigen, dafs Herr Raupach ganz ohne Rath und Führer gewesen sein mufs. Denn zuvörderst würde er schon bei einiger Einsicht in das Wesen der Musik diesen Stoff nicht gewählt haben. Wenn der deutsche Kaiser Arien singt, so mufs dies lächerlich erscheinen. Für die grofse Oper sind historische Stoffe durchaus unbrauchbar; sie mufs aus der Mythe schöpfen. Unmöglich können

*) Gäser heifst der Musiker, der sich als Künstler so tief entwürdigt hat — wenn er je eine künstlerische Würde besessen. Die Redaction.

wir hier den Beweis dafür geben. Wenn aber Hr. Raupach sich im Gebiete der Oper umgesehen hätte, so würde er gesehn haben, dafs die gelungenen Opern dieser Gattung alle auf mythischem Stoffe gegründet waren. Die historische, scharfe Bestimmtheit widerstrebt durchaus der Allgemeinheit der Empfindungswelt, welche in der Musik vorherrschen soll. Es giebt zwar Stoffe, die historisch scheinen, z. B. „Kortez," ja selbst „Olympia" von Spontini; allein bei näherer Untersuchung wird man gerade finden, dafs das Geschichtliche darin entweder nur als ein Zufälliges, oder, wo es bedeutender hervortreten will, hinderlich erscheint. Die Iphigenien, Oedip, Alceste, Medea und andere berühmte Opern mögen für meine Meinung sprechen. — Aus dem unbehülflichen Stoffe sind dem Dichter denn auch die gröfsesten Nachtheile entstanden. Ein Akt, der 2¼ Stunde dauert, vergeht, ohne dafs das Mindeste darin geschieht, was dramatische Wirkung hervorbringen könnte. In der ersten Scene werden kriegerische Chöre gesungen; man erwartet einen Abzug ins Feld; nein, alles bleibt. Jetzt folgen Arien, die aufs ungeschickteste hineingeflochten sind; man kann sie eigentlich nicht einmal Arien, man mufs sie lange Arioso's nennen. Die Arie ist in der Oper das, was der Monolog im Drama ist; Herr Raupach läfst aber seine Arien nicht nur von einer Person einer andern vorsingen, was als eine individuelle Mittheilung noch allenfalls gelten könnte, sondern Herzog Heinrich von Braunschweig singt in Gegenwart des ganzen Hofes und Doppelchores, und gleich darauf macht es die Kaiserin (die undankbarste Partie, die wir jemals hörten) eben so. Welch ein in die Länge Ziehen der Scenen dadurch entsteht, sieht Jedermann ein; uns verwundert nur, dafs nicht auch der Pfalzgraf und der Kaiser jeder eine lange Bravour-Arie trillern. Was aber diesen Arien alle Wirkung nimmt, ist das, dafs sie nur eine beiläufige Empfindung, kein nothwendiger Ausbruch derselben durch den Drang der Umstände sind. Wie uns eine Arie ein wahres Bedürfnifs wird, das hätte Hr. Raupach in der Alceste lernen können. Nachdem diese Arien überstanden sind, und man hofft, dafs nun endlich etwas vorfallen werde, so geht es gar noch ärger, das heifst, erlahmender an. Der Kaiser, Heinrich und Konrad nämlich fangen eine Konversation an, die am Ende gar eine diplomatische Wendung nimmt. Was soll auf so dürrem Boden für Musik gedeihen? Welcher Komponist kann sich bei solchen Worten begeistern? Wir wollen die Stelle zum Erstaunen aller musikalischen Leser hersetzen:

Heinrich:

Leicht dürfte mich die Hoffnung wieder täuschen,
Der edle Pfalzgraf hat mir zugesagt:
Mit Euch zu sprechen, was mein Mund nicht wagt.

Konrad:

So werd' ich auch, wann die Geschäft' geendet, —

Kaiser:

Führt den Gesandten ein, den Frankreich sendet!

Konrad:

Ist seiner Ankunft Zweck schon kund?

Es ist wahr, man kann eine Zeitung in Musik setzen; und eine ähnliche Aufgabe hat der Dichter hier dem Komponisten gestellt. Es verwundert uns, dafs nicht auch das diplomatische Beglaubigungsschreiben des Gesandten abgesungen wird. Jetzt folgt ein Chor von Troubadours, der den deutschen Rittern und Frauen ein höfliches Kompliment macht, welches die Ritter und Frauen mit einem Gegengrufs erwiedern. Hierauf halten der König von Frankreich, der als sein eigener Gesandter erscheint, der Kaiser und die Kaiserin ein noch dürreres Gespräch als das oben angeführte, welches der Kaiser mit den Worten schliefst:

Man mufs den Herrn vom Strand der Seine zeigen,
Nicht Frankreich nur sei Muth und Schönheit eigen
Preiswürdig sei, wie deutsches Rebenblut,
Auch deutsche Schönheit, deutscher Heldenmuth.

Chor:

Preiswürdig ist u. s. w.

Läfst sich eine weniger bedeutende Art, den Chor einzuführen, denken, als diese Wiederholung zweier im Konversationston gesprochener Zeilen? Wahrlich der Dichter hat so wenig Einsicht in das Wesen der Oper gezeigt, dafs es fast unverzeihlich ist. — Philipp ist in den letzten Worten des Kaisers (der mit seinem Hofstaat abgegangen) beauftragt worden, die Frauen vom Schlofs Stahleck herbeizuholen, nämlich Agnes von Hohenstaufen und ihre Mutter Irmengard, wie wir zwar nicht aus dem Gedicht, aber doch aus dem Namenverzeichnifs erfahren können. Heinrich liebt Agnes; dies giebt Anlafs zu einem Duett zwischen ihm und Philipp, in welchem der Letztere den Liebenden beredet, mufs den Spazier-Ritt nach Stahleck mitzumachen. Ein kühler Liebender! Umgekehrt wäre es natürlich gewesen; war der Schritt gefährlich, so mufste Philipp dem ungestüm verlangenden Liebhaber abrathen, dieser aber durch die Ueberredungskraft der Liebe den Sieg davon tragen.

(Fortsetzung folgt.)

(Ueber Fräulein Nanette Schechner im nächsten Blatte.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 13. Juni. — Nro. 24. — 1827.

Göthe's Wort,

eine Bestätigung der im diesjährigen Programm (No. 1. und 2.) ausgesprochenen Ansicht.

„Wie aber die militairisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer innern Einheit sich entwickelt, so mufs auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Uebereinstimmung nach und nach hervorgehen. Dieses kann aber nur durch die Zeit bewirkt werden. Ich sehe so viel Jahre als ein Mitarbeitender zurück, und beobachte, wie sich, wo nicht aus widerstreitenden, doch heterogenen Elementen eine deutsche Litteratur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch Eins wird, dafs sie in Einer Sprache verfafst ist, welche aus ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Thun, Urtheilen und Beginnen nach und nach das Innere des Volks zu Tage fördert.

Anstatt dafs ihr bedächtig steht,
Versucht's zusammen eine Strecke;
Wifst ihr auch nicht, wohin es geht,
So kommt ihr wenigstens vom Flecke."

⁂ ⁂ ⁂

Ein Anderes von Ihm.

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen, darum scheint es eine Thorheit sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen; doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt."

⁂ ⁂ ⁂

Noch Eines.

„Der Irrthum wiederholt sich immerfort in der That, defswegen mufs man das Wahre unermüdlich in Worten wiederholen."

II. Recensionen.

Weitere Ergebnisse der weitern Forschungen über die Aechtheit des mozartschen Requiems. Schott in Mainz.

Die Erörterungen über den Antheil Süfsmaiers am mozartschen Requiem und die Entstehung dieses Werkes sind allgemein bekannt, und es bleibt uns hier nur zu erwähnen, dafs Gottfried Weber seine Forschungen mit unverdrossenem Eifer fortgesetzt und allerdings mit überraschenden Resultaten vergolten gesehn hat. Wir wollen unsern Lesern durch vorläufige Benachrichtigung nicht den Genufs

an der Originalbekanntmachung schmälern, die uns aus der Cäcilia in der obengenannten Brochüre zusammengestellt ist. Nächst den Resultaten für das Werk ist aber zweierlei in das Auge zu fassen und hierüber sei uns noch zum jetzigen Schlufs der Sache ein Wort erlaubt.

Gottfried Weber hat sich bei dieser Gelegenheit, wie bei seinen wichtigern Unternehmungen gezeigt, als fleifsiger, umsichtiger und bedachter, der Sache getreuer Forscher; die zum Theil unwürdigen Anfechtungen einiger Gegner haben ihn keinen Augenblick gestört, sondern eher noch die Sache gefördert. — Nicht zu seiner Ehre erwähnen wir diefs, denn er kennt sich und ist gekannt in seinem Karakter und Wesen, sondern, um wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie fruchtlos es in unsern Tagen und unserm Volke gegenüber ist, den Gang wissenschaftlicher und künstlerischer Erörterungen durch niedrige Einmischungen hemmen zu wollen. Die Kläffer bleiben zurück, weit hinter dem rollenden Wagen. —

Alle Vertheidiger der Aechtheit des mozartschen Requiems haben sich auf die historische Beweisführung beschränkt, und um diese äussern die innern Beweisgründe ganz ausser Acht gelassen. Dies ist vielfach auffallend und nicht erfreulich. Es zeigt, wie selten bis jetzt die Musiker aufgelegt und vorbereitet sind, sich von ihren Gefühlen und ungefähren Meinungen zu klarer Anschauung, zum Bewufstsein zu erheben. Weber hat ihnen vergeblich Daumschrauben angelegt, indem er das allgemein vergötterte Werk theilweise mit äusserlichen Gründen und mit schweren Bedenken gegen wesentliche Theile des Inhalts für unächt und unvollendet, ja entstellt durch fremde Zuthat angesprochen hat. Nichts haben die Musiker gethan, um ihren Liebling unversehrt und ihre sonst vielfach in allgemeinen Exklamationen kund gegebene Verehrung, diesen Artikel ihres künstlerischen Glaubensbekenntnisses zu schützen — man wollte denn jene niedrigen Anfeindungen, oder wiederum allgemeine Redensarten für etwas Wesentliches nehmen. Der Unterzeichnete trat bei dem Beginn der Untersuchung diese Opposition gegen Weber an*), liefs sie in der Hoffnung auf tüchtigere Nachfolger unvollendet und — sah sich getäuscht. Gleichwohl wäre dies der ersprieflichste Weg gewesen. In jedem Falle wäre man über das Werk zum Bewufstsein gekommen; und wie schwer entbehren die Musiker die Fähigkeit dazu, ohne die keine gröfsere Schöpfung mehr durchzuführen ist, in Verhältnifs zu andern Künstlern, z. B. Göthe! Sodann hätte man nur hier den Probierstein für die aufgebrachten historischen Zeugnisse gefunden. Diese gehen nämlich gröfsten Theils von Personen aus, denen man geradezu die Fähigkeit absprechen mufs, Mozart in seinem Thun und Schaffen verstanden zu haben. — Nur der Künstler versteht den Künstler; ein Anderer sieht ihn handeln, und weifs nicht, was er sieht, woher denn die unzähligen absurden Künstler-Anekdoten stammen, mit denen man sich von dem wunderlichen Dinge, dem Künstler, eine Vorstellung machen möchte. —

Und so scheiden wir denn von der Sache — ihre letzte Entscheidung von einer künftigen Zeit regerer und allgemeiner Thätigkeit zu erwarten.

Marx.

---

1. Grand Trio pour Violon, Alto et Violoncelle par W. A. Mozart. Op. 19.
2. Erstes — Zweites — Drittes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell von L. v. Beethoven. Erstes Werk. Alles dies bei Cappi u. Cerny in Wien. Preis jedes der vier Werke 3 Fl. K. M.

Dafs diese trefflichen Erzeugnisse der vergangenen Periode nach so häufiger vielfacher Verbreitung bei den ersten Verlegern eine zweite Ausgabe erlangen, bezeugt die verdiente Fortdauer allgemeinen Interesses an ihnen, das die einsichtsvollen und thätigen Verleger sicher auch lohnen wird.

Indem sich so Beethovens erstes Werk neben ein gleichartiges Mozartsches stellt, er-

*) Zweiter Jahrgang, No. 47. 48. 49.

innern wir uns, wie ungleich verbreiteter die Theilnahme an ihm war, so lange er in den bekannten Regionen der Mozartschen Musik weilte. Es begreift sich, dafs nicht jeder ihm später auf neuen Bahnen zu folgen vermochte. Schwerer ist aber zu fassen, wie deren so viele sich erfrecht haben und noch erfrechen, seine unverstandenen Werke zu schmähen, statt ihre Unfähigkeit, sie zu verstehen, wenigstens zu ahnen, wo nicht redlich zu bekennen. Hätten nicht die hochbelobten, schon unerreichbaren Werke seiner ersten Periode soviel Pietät und Scheu wecken sollen? Um aber den Gott zu ahnen, mufs man selbst nicht gottlos sein. M.

III. Korrespondenz.

Königliche Oper in Berlin.

Ueber Fräulein Nanette Schechner.

Nichts erfreut mich mehr, als wenn meiner Unthätigkeit im Korrespondiren, die nicht freiwillig war, durch bedeutende Ereignisse in der Kunstwelt, ein Ende gemacht wird. An dem deutschen Himmel der Kunst ist uns ein schönes Gestirn aufgegangen, welches eben im Meridian von Berlin steht. Schon in der Vossischen Zeitung habe ich mich über dieses ungewöhnliche Talent in Beziehung auf zwei Darstellungen ausgesprochen; ich hoffe, Sie verstatten mir hier den Raum, in allgemeinerer Weise etwas Gründliches darüber zu reden, da ich hier auf ein musikalisch-gebildetes, dort jedoch nur auf ein, für die Kunst überhaupt empfängliches Publikum zu rechnen hatte. Ich werde diesmal nicht in die Karakteristik einzelner Darstellungen eingehen, sondern diese vergleichungsweise erst nachdem ich mehrere gesehn und gehört abhandeln; über ein solches Talent wie Dem. Schechner läfst sich zuvörderst wohl etwas Wichtiges aus allgemeinen Standpunkten sagen. Die Gesangskunst zerfällt nach meiner Ansicht in zwei wesentliche Haupttheile. Der erste umfafst die Ausbildung der Stimme an sich, der zweite, höhere, die der Stimme in Verbindung mit dem ausgesprochenen Worte. Durch eine allerdings grofse, aber doch nicht unerklärliche Verirrung ist das Publikum, ja sind sogar die meisten Sängerinnen der Meinung geworden, jene erste anfängliche, niedrige Kunst sei die höhere, und darum messen sie die Gröfse und den Werth einer Sängerin fast immer nach der Schwierigkeit der Passagen die sie ausführen kann. Allerdings sind wir durch die grofsen Leistungen mancher Künstlerinnen der neueren Zeit an Anfoderungen gewöhnt worden, die gewifs grofses Studium und grofse Uebung voraussetzen, und es so für manche Stimme sehr schwer machen, hierin eine rivalisirende Vollkommenheit zu erlangen; aber darum ist noch keineswegs der Folgesatz wahr, dafs diese Gattung des Gesanges, wenn man auch zugiebt, dafs sie die schwierigere sei, (was ich übrigens in gewisser Hinsicht durchaus bestreite,) auch die höhere, die höchste sein müsse. Nach meiner Meinung sind sie specifisch verschieden, wie Talent und Genie. Eine Bravour-Sängerin wird man durch Talent; eine grofse Sängerin, d. h. eine solche, die Begriff und Ton zu identisiren vermag, nur durch Genie. Zu dieser letzteren Art der Künstlerinnen gehört Dem. Schechner. Will man nun die Kunst leichtere nennen, zu der die höhern Fähigkeiten der Seele erfodert werden, je nun, dann mag man Recht haben; ich bin indefs anderer Meinung. Aus jeder biegsamen Stimme läfst sich eine Bravour-Sängerin bilden; nur durch eine für das Höchste der Kunst empfängliche Seele wird man eine Sängerin der zweiten Art. So könnte es scheinen als wenn die Solfeggir-Uebungen durchaus etwas Ueberflüssiges wären; keineswegs, aber sie dürfen nie das Ziel werden, müssen immer das Mittel bleiben, ein Ziel zu erreichen. In früheren Zeiten hat man dies nie verwechselt; erst jetzt ist man durch die schlechten italienischen Komponisten, die ihre Arbeiten (wenn man so etwas mit dem Namen einer Arbeit ehren darf) so einrichten, dafs sie nur auf die Mechanik der Kehle ausgehen, an diesen Irrthum gewöhnt worden, und darum ist die klassische Gesangskunst fast verloren gegangen. Wenn ein grofser Komponist sonst eine Passage schrieb, so hatte sie jedesmal Bedeutung; sie sollte Schmerz, Zorn, Liebe, kurz irgend eine Leidenschaft musikalisch ausdrücken helfen *). Es war alsdann nicht genug, dafs die Sängerin die dastehenden Noten singen konnte, wie etwa ein Klarinettist sie zu blasen vermochte, sondern sie mufste zugleich in dieser Passage die Bedeutung auffassen und ausdrücken, was freilich die schwierigere Aufgabe, und nicht blos durch verändertes Tempo oder Forte und Piano, oder Staccato und Legato zu ergänzen war. Sie sollte etwas singen was der Kom-

*) So liegt z. B. in dem Chor von Händel: „Uns ist zum Heil ein Kind geboren," in der Passage auf geboren ein wahrhaft jubelnder Ausbruch der Freude, der dem ganzen Chor Leben giebt.

ponist nicht nur nicht schreiben konnte; sondern was nur aus dem Ganzen seines Werkes zu verstehen, und durch kein anderes Organ als die Singstimme auszuführen war. Hierin lag die Schwierigkeit, und diese erneuerte sich bei jeder besondern Note; denn jede mußte insbesondere aufgefaßt werden, und bei jeder andern Form des Ausdrucks, die der Komponist angenommen hatte, mußte die Sängerin eine andere Weise ihn wiederzugeben erfinden. Dadurch aber wurde die Gesangskunst auf eine höhere Stufe gestellt, sie rückte in das Gebiet der selbstschaffenden Künste ein. Und in diesem Gebiet ist es, in welchem sich Dem. Schechner bewegt. Sie ist wirklich eine schaffende Künstlerin, und hat bereits eine hohe Stufe erklommen, die zur höchsten, zur Vollkommenheit selbst führen kann, wenn sie ihre Studien mit Eifer fortsetzt. Die Natur hat ihr so reiche Mittel gegeben, wie kaum zweimal in einem Menschenalter sie jemand empfangen dürfte. Eine Stimme die an Fülle und Wohllaut, an Umfang, Gleichheit, Reinheit kaum ihres Gleichen hat, vielleicht nie übertroffen worden ist. Dazu besitzt sie bereits eine bei weitem höher ausgebildete Fertigkeit der Aussprache, Anmuth des Dialekts, als wir sie an unsern Sängerinnen, die sich darin ganz vernachlässigt haben (ich nehme Demoiselle Sontag aus, die ebenfalls vortrefflich ausspricht) wahrnehmen. Diese großen wesentlichen Gaben werden durch eine vortheilhafte Gestalt und namentlich durch ein schönes Auge und ausdrucksvolles, natürliches Mienenspiel unterstützt. Der höchste Schatz aber, den ihr die Natur verlieh, scheint im edlen Sinne für das Schöne, ein reines Gefühl für das Wahre und Energische der Kunst zu sein. So stellte sie denn eine gütige Gottheit schon im Beginnen auf einen Punkt hin, der für Viele schwer zu erreichen ist; aber es läßt sich wahrnehmen, daß die Künstlerin dort nicht müßig gestanden habe, sondern nach Kräften vorwärts geschritten sei. Sie hat die Mittel Alles zu leisten, was je eine Sängerin leisten mochte; möge sie sich ja nicht durch ein zu früh erreichtes hohes Ziel von dem höchsten abhalten lassen, was selbst der Begabteste fast immer spät, niemals aber ohne Anstrengung aller Kräfte, ohne die eifrigste Bemühung erringt. — Aber was, dürfte man fragen, soll eine Sängerin zu ihrer Ausbildung thun, die fast vollendet von der Natur erschaffen ist. Sie soll den kleinen Schritt von dem fast vollendet zu dem wirklich vollendet zu thun versuchen, und sie wird finden — daß er unermeßlich ist. Die Kunst ist ein unendliches Gebiet. Wer darf sagen, er habe es ganz beherscht? Doch ich will mich nicht in das Allgemeine verlieren, ich will auf das Praktische, Wirkliche eingehen. Mlle. Schechner besitzt bereits eine große Biegsamkeit der Stimme; doch muß sie dieselbe noch bei weitem vergrößern, wenn sie die feinsten Uebergänge und Verschmelzungen in möglichster Vollkommenheit darstellen will. Daher lasse sie ja das Solfeggio nicht ruhen. Mad. Milder hat dies versäumt und darum hat sie mit ihrem vielleicht eben so reichen Geschenk nur eine äußerst einseitige Wirkung, und diese noch nicht in dem Grade, wie sie verlangt werden darf, hervorgebracht. Die Tänzer üben ihre Glieder durch allerlei Biegungen und Sprünge, die an und für sich unschön sind, und die meisten glauben freilich durch das Zeigen dieser Künste etwas zu leisten. Allein sie vergessen daß dies nur die Vorübung ist, um dem Körper diejenige Geschmeidigkeit zu geben, die ihm erfoderlich ist, um die Stellungen und Bewegungen der Grazie und Anmuth, des wahrhaft Schönen der Tanzkunst ausführen zu können. In diesem Sinne fordern wir von Dem. Schechner die Uebung des Solfeggios nicht um equilibristische Gesangskunste, Rossinische Noten-Pirouetten zu machen, sondern um die schwierigsten Tonverbindungen, vielleicht mit den größten Schwierigkeiten der Aussprache vereinigt, so zu überwinden, daß man niemals den Kampf der Kunst mit ihrem Material gewahr werde. Mlle. Schechner leistet dies schon in einem hohen Grade; in einem so hohen, als es ihr bei ihren Gaben und der kurzen Zeit, die sie glücklicherweise erst zum Studium ihrer Kunst verwenden konnte, möglich war. Aber lasse sie sich ja nicht durch die große Wirkung die sie jetzt schon erreicht zu dem Glauben verführen, es könne nicht eine größere hervorgebracht werden. Nur sie selbst, nicht ihr Erfolg sei ihr Richter; bei ihrer schönen Stimme wird sie am besten selbst fühlen, wo es ihr fehlt. Um aber endlich zu dem Höchsten und Wesentlichsten zu kommen, was die Künstlerin zu ihrer Fortbildung zu thun habe, so ist es das: Sie weihe ihren Sinn, sie veredle ihr Gefühl nur durch die höchste Anschauung der Kunst. Sie verachte den gemeinen Effekt und gehe nur auf den höchsten aus, auf den der Sache. Auch dazu ward ihr, so viel man aus zwei vortrefflichen Leistungen abnehmen kann, die schönste Anlage. Aber hier ist die Klippe woran die Meisten scheitern. Ein Krieger stirbt für seinen Ruhm; ein Künstler muß das Leben für seine Kunst opfern. Diejenigen, die nach etwas Anderm trachten, als das Höchste in ihrer Kunst zu leisten, die haben schon das höchste verloren. Bei einigen glücklichen Naturen geht das edle Bestreben ebenfalls aus ihrer Anlage hervor; bei andern muß der sittliche Wille hinzutre-

ten. Jene erringen leichter, diese schwerer, aber mit einem belohnenderen Bewufstsein. Mag also diese köstliche Frucht, zugleich der höchste Lohn des Künstlers, der trefflichen Künstlerin durch ein holdes Geschenk des Himmels oder durch eigene Kraft zufallen, nur dies Eine wollen wir wünschen, dafs sie den Werth dieses Kleinods nie verkennen möge.

L. Rellstab.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Von der Diktion in diesem Duett mögen folgende Stellen eine Probe liefern. Philipp fängt an:

Du hörtest sagen:
Mein schnellstes Ros
Soll flugs mich tragen,
Nach Stahlecks Schlofs.

Wie musikalisch! das Gebot des Kaisers (was wir schon einmal gehört haben) zum zweiten Mal in Reime gebracht! Und welche Empfindung liegt in den Worten? Unbegreiflich wie ein Musiker dazu Noten finden konnte. — Eine andere Stelle ist pathetisch schön.

Heinrich:

Ja, die Natur gab Dich dem Weiblingsstamme;
Die Freundschaft gab Dich mir.

Der Herzog Philipp ist von Natur ein Waibling, etwa wie Herr Raupach von Natur ein Raupach ist. Welch ein Spiel der Natur! — Sind solche Abgeschmacktheiten etwa auch durch die Unkenntnifs der Musik zu entschuldigen? —

Jetzt verändert sich die Scene. Eine Stunde ist fast vorüber; und was ist geschehn, was haben wir erfahren? Nichts, als dafs der Pfalzgraf über etwas mit dem Kaiser sprechen will, was wir nicht wissen; dafs der französische Gesandte angekommen ist, und dafs Heinrich, als Welf etwas gespannt mit dem ghibellinischen Kaiser, die Fürstin Agnes von Hohenstaufen liebt. So lange Zeit braucht der Dichter zur Exposition dieser höchst einfachen Dinge! Kann man darin eine Spur dramatischen Talents finden? Besonders da alles so ganz ohne Handlung breit neben- und nacheinander fortgeht, ohne dafs eines sich aus dem andern organisch erzeugte! Wahrlich wir hätten es nicht geglaubt, wenn wirs nicht selbst gesehen und erlebt hätten! — Endlich gelangen wir auf das Schlofs Stahleck. Hier findet sich der erste wirklich musikalische Moment; Agnes singt eine Liebesromanze. Wie ist diese Situation durch die ungeschicktesten Nebenordnungen aufs möglichste zerstört. Erstlich ist der Text der Romanze schon im zweiten Verse fast komisch gerathen, indem die Welle spricht: „zu dem Meertanz mufs ich eilen." Der Assonanz Meerkatze nicht zu gedenken, so ist das Wort doch völlig absurd. Ein Meertanz würde nach der Analogie Elfentanz u. s. w. einen Tanz der Meere bedeuten. In der That wird das Bild als kolossal komisch, wenn man sich etwa das stille Meer und das atlantische in einem muntern Walzer um Amerika herum begriffen vorstellt, oder die Nord- und Ostsee ein Pas de deux tanzen läfst, wobei sie sich über Dänemark die Hand reichen. Das ungeschickte Wort, die steifen Verse möchten noch hingehen; aber dafs mit dieser Romanze ein Chor verbunden ist, das heifst den Sieg im Abgeschmackten erfechten. Was kann der Sehnsucht trauernder Liebe angemefsner sein als Einsamkeit? Wird sie sich mit ihren Klagen an den Markt setzen, oder, wie hier, unter die Zofen? Fast mussen wir glauben, der Komponist habe, bei seiner bekannten Leidenschaft für ein volles Theater und starke Chöre, dem Dichter diesen Unsinn abgedrungen, denn das minimum quantum von Takt und Einsicht war hinreichend, hier das Rechte zu treffen. — Die Romanze ist geendigt; dann kommen die beiden Herzöge, um ein Quartett mit den Damen zu singen. Hier wäre wirklich musikalische Situation möglich gewesen, wenn der Dichter nicht die Gelegenheit, die sich ihm bot, so ganz unbenutzt gelassen, ja durch unmusikalische Behandlung der Worte völlig zerstört hätte. Ein Quartett wie hier, haben wir noch nie gehört; es sieht fast aus wie eine Lektion, die Agnes und ihr Geliebter dem Freunde und der Mutter geben; denn die ersten Beide singen regelmäfsig zwei Zeilen vor, die die andern nachsingen, etwa wie bei der pestalozzischen Lehr-Methode. Ein Beispiel, sonst glaubt man mir das Unglaubliche nicht.

Heinrich.

So ist der Tag mir aufgegangen,
Nach dreier Jahre trüber Nacht.

Agnes.

Wie oft mit Sehnsucht und mit Bangen,
Hab' ich mein Freund an Dich gedacht!

Philipp.

Der Tag ist schon ihm aufgegangen,
Nach langen Harrens trüber Nacht.

Irmgard.

Gar oft*, mit Sehnsucht und mit Bangen,
Hat des Entfernten sie gedacht.

In dieser seltnen Weise wird die Lektion vier Mal durchgemacht; zu bemerken ist jedoch, dafs diese erste Stelle die musikalischste ist, und auf sie sich nicht der Tadel bezieht, dafs die Worte unmusikalisch behandelt seien, wiewol das „Gar oft," gar arg ist.

---

*) Wie energisch!!

D. V.

Man wird mir einwenden, dafs in allen andern Opern ähnliche Wiederholungen vorkommen; gewifs, und sie sind auch der Oper angemessen. Nur hat es dem Dichter hier durchaus am Urtheil gefehlt, in welcher Art dergleichen zu machen sei, ohne die Personen zu nachsprechenden Papageien herabzuwürdigen, und darin liegt eben das Unmusikalische. Was nämlich in Agnes und Heinrichs Seele wahr und lebendig ist, das ist, von Irmengard und Philipp nachgesprochen, matt und unwahr. Die Empfindung die jene wirklich äussern und haben, erzählen diese nach; so gleichen sie dem Reflex des Sonnenscheins von glänzenden Gegenständen, der statt des warmen belebenden Strals der Sonne nur ein mattes, unbestimmtes, wärmendes Licht giebt.

Endlich kommen wir wieder an den kaiserlichen Hof zu Mainz, um dem Feste, das zu Ehren des Gesandten gegeben wird, beizuwohnen. Von Pag. 27 des Textbuches bis Pag. 43, also 16 Seiten!! braucht der Dichter, um daselbst — was geschehen zu lassen? Wiederum nichts. Denn alles läuft zuletzt darauf hinaus, dafs Heinrich auf die Galanterie des französischen Gesandten wie ein unartiger Knabe eifersüchtig wird, das Schwerdt zieht, und, nicht mehr wie billig, vom Kaiser dafür verhaftet wird. Alles schreit, lärmt und tobt dabei unter einander, dafs einem Hören und Sehen vergeht und man Gott dankt, wenn der Vorhang endlich gefallen ist. Doch trägt hier der Musiker, der ohne alle Stimmführung Chor und Solo und Orchester unsinnig durcheinander toben läfst, die meiste Schuld. — So wären wir denn mit dem Text fertig. Wollte ich noch alle die unmusikalischen, steifen, bombastischen Stellen citiren, die uns überall anwidern, so würde ich fast das ganze Textbuch abschreiben müssen. Ich gestehe, ich hatte nicht erwartet, dafs Herr Raupach eine gute Oper schreiben würde, weil ich weifs, dafs die Kenntnifs der Musik dabei unerläfslich ist. Doch hoffte ich wenigstens auf einige dramatische Wirkungen und Erfindungen und im Ganzen auf eine gute Diktion; doch von allem ist auch keine Spur zu entdecken, so dafs es mir völlig unbegreiflich ist, wie ein Dichter wie Raupach, der doch, wenn nicht etwas Meisterhaftes, doch Manches gemacht hat, was gute Züge an sich trägt, und theilweise eine theatralische Wirkung hervorbringt, zu diesem ganz werthlosen Produkt kommen konnte. Man wird vielleicht sagen, man müsse das Ende abwarten; aber das bestreite ich. Der zweite Akt mufs besser sein wie der erste, denn schlechter kann er nicht sein; aber ein Werk, das von vorn herein so angelegt ist, kann nie ein gutes werden. Ueberhaupt gilt es nur für gewisse Fälle, dafs man vor dem Ende nicht urtheilen könne. Freilich, wenn etwas gut anfängt, vermag man nicht mit Gewifsheit zu sagen, ob es gut enden werde; wenn aber ein Ding bis auf die Mitte absolut nichts taugt, so vermag keine Kunst der Welt durch die beste Vollendung das Geschehene ungeschehen, das Schlechte gut zu machen. — Nun genug vom Texte; nun zu der ganz seiner würdigen Musik.

(Fortsetzung folgt.)

Musikwesen in Dessau, im Mai 1827.

Obgleich unser Dessau nicht zu den grofsen Städten gehört, so wird doch, vorzüglich seit der Anstellung des Herrn Kapellmeisters Friedrich Schneider hier so manches Bedeutende in musikalischer Hinsicht geleistet, dafs ich überzeugt sein kann, es werde den Lesern Ihrer Zeitschrift nicht unangenehm sein, etwas Ausführliches hierüber zu erfahren.

Um nicht zu weitläufig zu sein, wähle ich die Leistungen der verschiedenen hier bestehenden Anstalten im Laufe des Jahres 1826.

Wir haben in dieser Hinsicht:

1) Die Herzogliche Kapelle,
2) die Singakademie und
3) das Singechor der Hauptschule.

Direktor aller dieser Anstalten ist der Herr Kapellmeister Schneider, eine Einrichtung, die nur zum Besten führen kann, wie dies hier der Fall ist, der Direktor sein Fach versteht, und sich vor Einseitigkeit bewahrt.

Schneiders Verdienste, als Komponist und Direktor, sind zu bekannt, als dafs ich nöthig hätte, etwas Weiteres darüber zu sagen; dafs ihn aber der Vorwurf der Einseitigkeit nicht trifft, möge eine Aufzählung der Leistungen dieser einzelnen Anstalten beweisen.

1.

Die Herzogliche Kapelle.

Sie besteht aus 16 Violinen und Bratschen, 4 Violoncelles, 3 Kontrabässen, und sämmtlichen gebräuchlichen Blaseinstrumenten. Die bedeutendsten Solospieler sind:

1. Bei der Violine: der Konzertmeister Probst und Lindner. Für die Zukunft verspricht ein Schuler Lindners, Bartels, viel Gutes.
2. Beim Violoncell: Drechsler.
3. Bei der Flöte: Schlotter.
4. Bei der Oboe: Lorenz I., der sehr vorzüglich ist.
5. Bei der Klarinette: Lorenz II., gleichfalls vorzüglich, und Tausch.
6. Bei dem Fagott: Lorenz III., recht brauchbar.
7. Beim Horn: Fuchs, sehr vorzüglich.

An der Spitze der zweiten Violine steht der wackere Dittmar H., an der Spitze der Kontrabässe der tüchtige Klotsch.

(Schluſs folgt.)

Dramatische Darstellung der Katalani.

Berlin, d. 7. Junius 1827.

Das Höchste wol, was italienische Kunst in einer Sängerin vermag, wurde uns heute.

Wir rechnen es faſst als günstigen Umstand, daſs kein ganzes und treffliches Werk, sondern Bruchstücke eines schwachen (Semiramis von Portogallo) mit Fremdem reichlich durchflochten, gegeben wurden; so erhielten wir am Kunstwerke nicht mehr, als eigentlich der Italiener will, und wuſsten, daſs sie, die erste Sängerin, der einzige Gegenstand unserer Theilnahme sein sollte. Und wahrlich der würdigste.

Haben wir schon früher, keineswegs im Sinn eines allgemeinen Schmeichelwortes, sondern als eigenste Karakterbezeichnung, die Katalani Gesanges-Fürstin genannt, so offenbarte sie heut in der ungetheilten Wirkung ihrer ganzen Persönlichkeit mit ihrem Recht auf diesen Namen dessen Ursprung. Sie erfüllt sich mit der ganzen Kraft der königlichen Rolle und königlich reich in ihrem Innern steht sie gegenüber den Kunstkrämern, die sich das und jenes — ein Stimmchen, eine Koloratur, einen hergebrachten Koulissenpathos — erschlichen und zusammen-verdient haben. Wenn sie aussprach: ich, die Königin, so schien der Vornehme ihr gegenüber zurückzuwanken; wenn sie ausrief:

tu non conosci amore!

so fühlte man, daſs alle Macht und Herrlichkeit, Glut und Süſse der Liebe nur in ihrer Brust lebte, nur sie fähig und werth war zu lieben; und wenn der Andere mühsam und ängstlich sein

trema!

hervorstotterte, und sie lächelnd fragte, „ich zittern?“ — kühl und ruhig, nicht einmal des Zürnens fähig, so war jeder ihrer Unverletzbarkeit sicher.

Das ist eine Königin, herrschend im Gefühl ihrer selbst, nicht träge kronschleppende Repräsentantin, sondern königlichen Selbstgefühls, herrlichen und verherrlichenden Lebens voll, das Alle um sie her erhebt und ihrer Hoheit froh macht.

Fräuleln Hoffmann und Herr Stümer unterstützten die groſse Künstlerin, und erfreulich klang der erstern jugendliche Stimme mit den Tönen der Gebieterin zusammen. Der mitwirkende Chor war schwach und todt; auch das Orchester, besonders die Bässe wirkten zu schwach.

M.

Bericht über die scenischen Darstellungen der Madame Katalani.

(Von L. Rellstab.)

Nichts macht Ihren Berichterstatter so froh, als daſs er jetzt durch die bedeutendsten und erfreulichsten Ereignisse in der musikalischen Welt in die lebhafteste Thätigkeit versetzt wird. Am Donnerstag trat Madame Katalani in scenischen Darstellungen aus der Oper „Semiramis“ auf. Man kann eigentlich nicht sagen aus der Oper, sondern aus den Opern. Mad. Katalani hatte nämlich eine Reihe effektvoller Scenen, theils aus der Semiramis von Rossini, theils aus der von Portogallo zusammengestellt, und daraus eine, durch zweckmäſsige Chöre verbundene, episodische Handlung gebildet, deren Mittelpunkt freilich nur die Sängerin in verschiedenen leidenschaftlichen Situationen war. Dennoch würde daraus ein dramatisches Fragment entstanden sein, wenn die Anordnungen unserer Regie oder Direktion ein wenig vorsichtiger gewesen wären. Ehe ich daher zu der gerechten Anerkennung der groſsen Verdienste der Sängerin komme, muſs ich das tadeln, was den Eindruck bedeutend schwächte und bisweilen sogar ganz aufhob. Und wahrlich es lag nicht an den darstellenden Künstlern, sondern einzig in ungünstigen äuſserlichen Umständen, die mit sehr geringer Aufmerksamkeit und Ueberlegung vermieden werden konnten. Sowohl die fremde Sprache nämlich (da italienisch gesungen wurde) als die schlechte Einrichtung machte, daſs man durchaus nicht errathen konnte in welcher Situation eine Arie oder Scene gedacht werden sollte. Man las auf dem Zettel die Namen Semiramis u. Assur, ohne daſs man angegeben fand, in welchem Verhältniſs sie zu einander standen. So blieb man vom Anfang bis zu Ende in einer quälenden Ungewiſsheit die jeden freien Genuſs im Gebiete des Schönen hemmt. Aller wahre Kunstgenuſs liegt nur darin daſs man die Intentionen u. Zwecke des darstellenden Künstlers in einem gewissen Grade voraussehen, ahnen, errathen kann; denn dadurch allein verbindet sich vernünftiges Urtheil mit der sinnlichen Erscheinung. Daſs dieses Errathen und Ahnen aber ohne eine bestimmte Basis, auf die man unwillkührlich die Schlüsse geordnet, fast ganz verloren geht, läſst sich ebenfalls nicht abläugnen. Ein Zusammenhang, ein Ganzes will jeder, selbst der gedankenloseste Genieſser sehn; nach dem Grade, wie er dies erkennet und sieht, wird sein Genuſs in der Kunst erhöht oder vermindert. Wenn man aber, wie hier, nur eine schöne Gestalt schöne Bewegungen machen sieht und herrliche Töne hervorbringen hört, ohne Ziel und Zweck dabei zu erkennen, so wird der Genuſs ein rein sinnlicher. Man könnte sagen, er werde wenigstens der, den man von einem Konzert hat; allein auch dies ist nicht ganz richtig, da man dort die Aufmerksamkeit nur auf die Musik richtet, und der Sänger seinen Fleiſs nur darauf verwendet, so daſs eine lebhafte Aktion in einem Konzert nie störend sein würde. Es muſste also hier ein ganz anderer Sinn angeregt werden als das bloſse Ohr; man sah die äuſsern

Mittel dazu, vermifste aber die innern Motive, und so entstand eine sehr unangenehme Spaltung zwischen Genufs und Unbehaglichkeit, wobei es nur der ungemeinen Leistung der Künstlerin zuzuschreiben ist, dafs man am Ende mit einer gewissen Selbstherrschaft sich zwingen konnte, das Fehlende zu vergessen und sich nur an das Gegebene zu halten. Zu verwundern ist es daher nicht, dafs, so lebhaft die einzelnen Leistungen anerkannt wurden, das Ganze seinen Eindruck durchaus verfehlte. Denn wenn dem Zuschauer gar kein Faden gezeigt wird, wenn er mit der Phantasie durchaus nicht vorwärts eilen und nachher seine Erwartung mit der Befriedigung derselben durch den Künstler in einen vergleichenden Maafsstab stellen kann, so mufs dadurch (wie gesagt) das wesentlichste Interesse, worin ein Kunstgenufs besteht, verloren gehn. Wir wurden gezwungen, Alles in den flüchtigen Augenblick zusammenzudrängen, und hatten so allerdings eine Reihe grofser Momente, die aber, da das verknüpfende Band fehlte, nicht zu einer grossen Wirkung in uns heran reifen konnten. Die allereinfachste Einrichtung hätte diesem Uebelstande abgeholfen; man bedurfte entweder nur des gedruckten italienischen und für die Unkundigen übersetzten Textes, oder doch wenigstens eines Scenarium, wodurch Inhalt und Ursache der einzelnen Arien und Scenen erklärt wurde. Dafs auf ein dramatisch geführtes Ganze unter diesen Verhältnissen keine Ansprüche gemacht werden konnten, versteht sich von selbst; aber es sollte doch wenigstens ein verstandliches sein, was hier, da wir nur eine bewundernswerthe Künstlerin in ihren grofsartigen Leistungen sehen, kein neues Produkt der dramatischen Musik kennen lernen wollen, genügt hatte. Es ist der dringende Wunsch sämmtlicher Hörer, dafs diesem Uebel mit nachstem abgeholfen werde, und nur eine Stimme der Verwunderung liefs sich hören, dafs das Mittel der Verstandnifs, was wir bei jeder Oper, ja fast bei jedem Ballet haben, uns diesmal nicht gereicht wurde.

Für zwei Groschen konnte uns also der Genufs verdoppelt, ja eigentlich erst verwirklicht werden, und es geschah nicht. Soll man solche Verstöfse gegen das Publikum, so offenbare Nachlafsigkeiten der Anordnung nicht aufs strengste rügen? — Ich habe in der Vossischen Zeitung eine Skizze der Anordnung gegeben um den Beweis zu führen, wie unverstandlich sie war. Ich will dies nicht wiederholen, sondern nur sagen, dafs man ja nicht glauben möge, ich habe die dramatischen Fügungen tadeln wollen. Dies lag ferne von mir, denn jeder Billige mufs einsehn, dafs eine grofsartige dramatische Dichtung unter diesen Umständen nicht verlangt werden konnte; ja es lafst sich nicht einmal bestimmen wie viel oder wie wenig zu leisten war. Daher kein Vorwurf darüber, dafs die Chöre nicht wirksam eingriffen, dafs Gehen und Kommen der Personen ganz willkührlich erschien; dies konnte nicht wohl anders sein. Die Chöre waren diesmal nur da, um der Sängerin Ruhe zu schaffen, und in den Formen der Stücke eine Abwechselung hervorzubringen; eben so geschah es mit dem Auftreten der Personen. Aber wenn sie da waren mufste man doch gewifs wissen was sie wollten. So z. B. tritt Semiramis anfangs voll Entsetzen auf; aber wer konnte errathen weshalb? Nur zufälligen Umständen verdank ich es zu wissen, dafs Gewissen-angst über den Mord des Ninus sie quälte. Kein Hörer oder Zuschauer weifs, dafs dieser von ihr ermordet ist, Ihr Verhältnifs zu Assur bleibt durchaus unerklarbar; das zur Vertrauten verdankt es seiner Unbedeutendheit dafs man es so leicht errathen kann. Als nachher der Geist des Ninus erscheint, war die Anordnung bis zur Lächerlichkeit verkehrt; denn der Geist schien eine solche Scheu vor der Bühne zu haben, dafs er sich so tief in die Coulissen verstecke, dafs die Hälfte des Publikums auch nicht die Nasenspitze desselben zu sehn bekam. Nur eine Papierrolle flog aus den Coulissen, und wäre nicht die Darstellung der Sangerin in diesem Augenblick im höchsten Grade ergreifend gewesen, so würde man in der That gelacht haben, da das Werfen einer Papierrolle höchst winzig und darum lacherlich aussieht, und es unbegreiflich wird wie dies auf die auf dem Theater Anwesenden einen Eindruck des Schreckens hervorbringen können. Wirklich hielten mehrere Personen, und dies war natürlich, das Herausfliegen der Rolle für einen Zufall, und nahmen an, dafs hinter den Coulissen vielleicht ein Zank entstanden sei, und die Streitenden einander die Noten an den Kopf warfen, von welchen Geschossen eines bis auf die Bühne ricochettirte. Ist es möglich dafs auf unserer Bühne solche Dinge vorfallen können? — Ich habe mich deshalb so lange bei dem Tadel aufgehalten, um an meinem Theil das Mögliche zu thun, für die Folge diese Störungen zu vermeiden. Denn in der That ist unser Verlust ein sehr wesentlicher, da uns die höchsten dramatischen, theatralischen und musikalischen Leistungen einer wunderwürdigen Künstlerin dadurch verkümmert werden. Man findet mehr Worte für den Tadel als für das Lob, wenn Lob hier ein erlaubter Ausdruck ist. So viel aber ist gewifs, dafs es eine unerlafsliche Pflicht für alle unsere Künstlerinnen, die es ernst mit ihrer Bildung meinen, ist, keine dieser Darstellungen zu versäumen. Denn wie man Recitativ singen soll, wie selbst die ungünstigsten Stellen der Komposition durch die Kunst der Sangerin höchst wirksam werden können, das ist allein hier zu lernen. Der Raum verbietet es heut uns näher darüber auszulassen, doch die nachsten Berichte werden hoffentlich der Leistung der Künstlerin und denen die sie unterstützten fast ausschliefslich gewidmet sein können, und alsdann werden wir uns ausführlicher über die Darstellung und den Gesang aussprechen. Diesmal fügen wir nur noch die Bemerkung hinzu, dafs die Stimme der Dem. Hoffmann sich sehr gut mit dem herrlichen klangvollen Organ der Mad. Katalani vereinigte. Herr Stümer schien an diesem Tage weniger bei Stimme, doch war er fleifsiger.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 20. Juni. — Nro. 25. — 1827.

Beschwerde,
fürerst an das berliner Publikum, für das berliner Publikum.

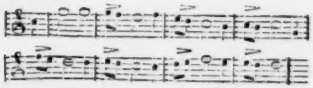
Wer ist denn Chef der berliner Singchöre? Worin bestehen seine Obliegenheiten und Mittel? Oder giebt es keinen Chef, oder keine Verpflichtungen für ihn? — —

Der Unterzeichnete hat selbst in kleinen und unbemittelten Städten noch nie einen Singchor in so erbärmlicher Verfassung gefunden, als in Berlin. Jahrelang hört man vor denselben Häusern dieselben Gesänge, meistens von unglaublicher Abgeschmacktheit *) und Trockenheit von hinaufgetriebenen Diskanten, fantastisch heulenden Alten, schneidermäfsigen Tenören und blöckenden Bierbässen, in gräulicher, meist willkührlicher Harmonie abplärren, dafs man eher meinen sollte, am Acheron als im kunstsinnigen Berlin zu sein. Wer solchen Gesang lange genug aushalten kann, mufs schon durch ihn zu Rohheit und Gemeinheit hinabgezogen werden. So wird denn den Bürgern statt Gesangesfreude Widerwärtigkeit oder Sinnesverderbnifs gespendet, den Kirchen die Unterstützung geziemender Singchöre entzogen und den armen, in diesen Chordienst verdammten Subjekten Stimme, Sinn und Gefühl verdorben.

Man würde Unrecht thun, wollte man den einzelnen Chorpräfekten diese schwere Schuld beimessen. Ihre Lage ist so kümmerlich, dafs man weder besonders begabte Subjekte für dieselbe erwarten, noch von ihnen eine andere, als subalterne Wirksamkeit fodern kann. Sie bedürfen eines Mannes, der ihnen Gegenstand und Weise ihrer Beschäftigung vorschreibt und über getreue Ausübung wacht. Existirt ein solcher, wie man wohl annehmen darf, so ist es für Berlin in der That wichtig genug, ja sogar Ehrensache, dafs öffentlich zur Sprache komme, warum ein öffentliches Institut von so vielfacher Wichtigkeit in solcher Verderbnifs liegt, und welche Mittel zur Verbesserung sich darbieten.

Eben jetzt, wo der Sinn des Volkes sich lebhafter, als sonst, dem Kirchlichen zuwendet, wo die neue Kirchenordnung musikalische Mitwirkung zur Erhöhung religiöser Empfindung nicht entbehren kann *), wo überhaupt von den höchsten Behörden so heilbringend durch die That anerkannt wird, dafs der Sinn des Volkes für Tonkunst gesteigert werden müsse, ist dieser Gegenstand von grofser Wichtigkeit. Der Unterzeichnete gedenkt des Singechors in Halle, den der Professor Türk mit den dürftigsten Mitteln so weit herangebildet hatte, dafs die gröfsten Kirchen-

*) Wem gellen nicht die Ohren von jenem unvermeidlichen:



das mit der zerrigen Zudringlichkeit eines unverschamten Bettlers unaufhörlich alle Strafsen durchzieht?

*) Wie denn in mehrern Gemeinden der Mangel tuchtiger Singchore sich der Einführung der Liturgie in den Weg stellt.

kompositionen in Kirchen und Konzerten, auf der Straise aber eine grofse Anzahl interessanter, gut gesetzter, stets abwechselnder Gesänge lobenswerth, oft trefflich zur Freude und Erbauung aller Klassen ausgeführt wurden. Aehnliches würde von andern, eben so unbemittelten Städten zu berichten sein.

Möchten doch Unterrichtete von den hiesigen Verhältnissen zum allgemeinen Frommen unserer Stadt und zum Vorbild für Provinzialstädte über die Lage der Sache in diesen Blättern weitere Auskunft geben.

Marx.

II. Recensionen.

L. v. Beethoven Ouvertüre et Entr'actes de la Tragedie Egmont, arr. p. 2 Vlons, Alto et Vcelle — 3 Fl. 30 Kr. pour Piano et Violon par Alex. Braud 3 Fl. 12 Kr. Bei Schott in Mainz, Antwerpen und Paris.

Von dieser Musik ist bis jetzt nur die Ouvertüre unter den Kunstfreunden allgemeiner verbreitet worden, und nur wenige gebildetere und bemitteltere Städte haben bei Aufführungen des Trauerspiels die ganze Komposition an ihrer eigenthümlichen Stelle gehört. Die obengenannten zweckmäfsigen Bearbeitungen sind zu weiterer Ausbreitung des Werkes sehr willkommen. Jeder Spieler wird sich bei ihnen an schöner Musik erfreuen, der Sinnigere die Idee und Karakteristik des Gedichts in der Komposition aufsuchen und mancher empfängliche Kreis durch Ausführung der Musik bei einer Vorlesung des Trauerspiels diese Verbindung zweier Künste in zwei grofsen und so heterogenen Geistern feiern.

Für den Beobachter der Kunstentwickelung wird diese Komposition als die erste, in welcher Instrumentalmusik mit Bewufstsein und Absicht zu selbstständiger Darstellung einer Idee und fortschreitenden Handlung angewendet worden, noch besonderes Interesse haben, wenn gleich Beethoven in der Abschiedssonate, in der 54ten, 111ten, 110ten Sonate, in der Es-dur, — C-moll, — A-dur, Pastoral- und Chorsymphonie und andern spätern Werken seinen Flug höher gerichtet und vollendeter seine Idee dargestellt hat.

Dies ist nun auch, wenn wir alle seine Werke überblicken, das Neue, das er der Welt geschenkt: die bewufste und absichtliche Verwendung der Instrumentalmusik zum Ausdruck, zur Darstellung eines bestimmten Gedankens. Hierhin hat ihn denn natürlich das der zahlreichen Künstler und Dilettanten, denen die Musik im Ohre sitzen bleibt und die an ihr nur das Klingen vernehmen, nicht begleiten können, und daher die verbreitetere Anerkennung seiner frühern Werke, in denen seine eigne Idee sich noch nicht hervorgearbeitet hatte.

Nachfolger ist ihm aber auf seinem Wege (wenn wir Kleinigkeiten und unzulängliche Versuche übergehen dürfen) von allen Künstlern nur einer, Felix Mendelsohn Bartholdy geworden, in seiner bei Lauo in Berlin erschienenen Sonate aus E-dur *) und seiner Ouvertüre zu — oder vielmehr Uebersetzung von Shakespeare's Sommernachtstraum **). Wenn doch dieses Werk erschiene! — Aber nicht blos im Klavierauszuge und Stimmen, sondern in vollständiger Partitur, zum Studium für alle Musiker. Zuversichtlich prophezeihen wir dem Verleger dieses Werkes, dafs er sich damit ein Ehrendenkmal setzt. Oder haben wir keinen grofssinnigen Verleger in Berlin, der die Schätzung künftiger Zeit vorauszusehen weifs? — Vom Komponisten aber hoffen wir Bereitwilligkeit zur Bekanntmachung des Werkes in dieser geeigneten Form, aber nur in dieser.

Marx.

Grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains composée — — par Ch. Angelus de Winkler. Oeuv. 22. Posth, au Bureau de Musique, de Ch. Lichte. Pr. Fl. 8, 30. W. W.

Es gehört zur Mode, dafs jeder Klavierkom-

*) No. 21 S. 162 d. Ztg. v. diesem Jahre.

**) No. 11 und 12 S. 83 und 95 d. Ztg. v. d. J.

ponist wenigstens eine grande Sonate à 4 Mains in die Welt sendet; und so mag wohl auch vorliegende Sonate entstanden sein. Hrn. von W's Talent und Streben, ein Thema durchzuführen, geht aus der Behandlung des Scherzo und Rondo Allegro molto hervor. Man muſs jedoch eine bloſse Figur von einem Thema wohl unterscheiden, welches letztere so erfunden werden muſs, daſs es eine interessante Durchführung gestattet. In dieser Beziehung scheinen uns denn bei dieser Sonate alle sein sollende Themas entweder ungeschickt erfunden, oder nur eine musikalische Figur, welche aber hin und wieder angenehm benutzt ist. Was die Art und Weise betrifft, wie Herr v. W. sein Instrument behandelt, so ist dieselbe die der heutigen Virtuosen; abgesehen davon sollten aber Stellen, wie Pag. 23 und 25, wo die linke Hand der zweiten Stimme sich beständig in vollen Dreiklängen abmühen muſs, billig immer vermieden werden; da sie besonders bei raschem Tempo nur einen unangenehmen Lärm hervorbringen und in der Ausführung nothwendig den Arm ermüden. Dilettanten, welche sich an einigen nicht übel klingenden Passagen divertiren, ist diese Sonate mit Recht zu empfehlen; diejenigen aber, welchen die Musik noch als heilige Kunst erscheint, finden unter andern Namen ihrer würdigere Arbeiten. Die Ausgabe dieses Werkes ist elegant, wie es sich für solche Artikel auch ziemt; jedoch nicht sehr korrekt. —

— t —

---

1. Suites pour le Clavecin, par Händel No. 1. Pr. 10 Sgr.
2. Salmo terzo a due voci (Sopran und Alt) da Benedetto Marcello, coll accompagnamento di Piano. Pr. 25 Sgr. Trautwein in Berlin.

Die achtbare Verlagshandlung, die sich besonders um ältere und geistliche Musik Verdienste erwirbt, eröffnet hier zwei Folgen von interessanten und sehr brauchbaren Kompositionen. Besonders wird der Marcellosche Psalm Gesanglehrern und Studirenden als Uebung im Vortrage zweistimmiger Sätze sehr willkommen sein.

Wir hoffen, bald die Fortsetzungen beider Lieferungen zu erhalten und werden dann Gelegenheit nehmen, beide genauer zu betrachten.

Die Ausstattung ist lobenswerth. M.

III. Korrespondenz.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Ich komme jetzt zu dem zweiten Theile meines Aufsatzes über Agnes von Hohenstaufen, nämlich zu dem musikalischen. Offenbar ist dieser der wichtigste, und es mag allerdings auffallend erscheinen, wenn er bei weitem kurzer von mir behandelt wird, als der poetische. Die Gründe dazu sind aber auch nur äusserlich und zufällig. Sie beruhen auf dem Umstande, daſs ich die Oper nur einmal gehört habe. Allerdings wird man selbst nach einmaligem Hören niemals in Zweifel sein, welche Stufe man einem Kunstwerke ungefähr anweisen soll, ob man es zu den ganz mifslungenen, zu denen, die sich in der Mitte zwischen vortrefflich und alltäglich halten, oder zu den ausgezeichneten zu zählen hat. Aber die Beweise musikalisch, sowol aus dem Reichthum einzelner Erfindungen, als aus der Nachweisung, wie dieselben benutzt und angewendet sind, zu führen, das erfodert eine genauere Kenntniſs und eigentlich, wie man zur Würdigung des Gedichts das Buch benutzen kann, auch die Einsicht in die Partitur. Ich bin nun freilich der Meinung, und erwarte den Gegenbeweis *) meiner Behauptung, daſs das in Rede stehende Werk zu der ersten obiger Klassen gehört, nämlich zu der der ganz mifslungenen; so viel mir aus der Erinnerung möglich ist, will ich dies darzuthun suchen. — Ich nenne das Werk ganz mifslungen; viele Verehrer der neueren Werke Spontini's, den ich aber nur aus seinen ältern schätzen, da aber auch sehr hoch schätzen kann, werden behaupten, ich sage zu viel. Ich glaube aber damit noch zu wenig gesagt zu haben. Ganz mifslungen kann ein Werk sein, welches zwar die besten Intentionen hat, aber diese aus Mangel an genialer Kraft seines Schöpfers nicht erreicht. Wie aber, wenn sich auch nachweisen liefse, daſs die Intentionen durchaus falsch, ja in gewisser Beziehung mehr als bloſse Irrthümer, sondern absichtliche Entweihung der Kunst wären?

---

*) — ? —

D. R.

— Im Beginnen seiner Laufbahn hatte Spontini sein Auge auf Gluck gerichtet; er suchte die Sphäre, in der jener unerreichbare Meister sich bewegt hatte, sich ebenfalls anzueignen. Die höhere dramatische Musik war es, auf deren Altar das Opfer angezündet wurde. Dies aber muſs in den reinsten Flammen emporsteigen; das kann es nicht, wenn es nicht aus dem reinsten Herzen gebracht wird. Bei der Schöpfung der Vestalin scheint der Komponist wenigstens im Herzen diesen reinen Dienst der Göttin beabsichtigt zu haben, wiewol sich auch da schon Keime eines später immer mehr entwickelten Götzendienstes fanden. Bei einem reinen Streben hätte dieses wuchernde Unkraut durch die edleren Erzeugnisse, die das Feuer des Genius aus dem fruchtbaren Boden heraustrieb, erstickt werden müssen. Aber der Komponist bemerkte vielleicht schon damals, daſs das sogenannte Glück seiner Oper bei der Masse nicht durch ihre edelsten Eigenschaften, sondern vielmehr nur durch die blendenden Verzierungen, eigentlich unwesentliche Nebendinge, gemacht wurde. Daher traten diese schon im Kortez (wiewohl die Erfindungskraft hier am bluhendsten ist) bedeutender hervor. Die Leidenschaft wird wilder, die hohe Stufe jenes schönsten Ziels der Kunst verschwindet; äussere Effekte, z. B. effektsuchende Instrumentation, scenische Gewaltstreiche u. s. w. machen sich schon mehr geltend. In der Olympia schwebt die Wage zwischen beiden; der Kampf ist unentschieden, aber man sieht, es findet eine Krisis statt, die in kurzem für Leben oder Tod entscheiden muſs. Es ist das letztere erfolgt. Von Nurmahal an, durch Alcidor, bis zu diesem letzten Werk, von dem hier die Rede ist, findet eine unendliche, reissende Abnahme des Werthes der spontinischen Schöpfung statt, so daſs es kaum begreiflich wäre, wie ein Mann, der so Bedeutendes geleistet hat, so tief fallen könnte, wenn es nicht eine in der Kunstgeschichte hundertmal wiederholte, und uns somit leider vertraute Erscheinung wäre, daſs, wo sich ein Talent einmal dem Falschen, Trüglichen, gewissermaſsen dem bösen Feinde ergiebt, daſs dann der Sturz vom Gipfel in den Abgrund mit erschütternder Schnelligkeit erfolgt. — Dieses Aufgeben der höhern Bestrebungen, um durch die unwürdigen Mittel des Aeuſserlichen der Menge zu imponiren, nennen wir die Entweihung der Kunst; nennen es die absichtliche Entweihung, weil es kein Fehler aus mangelnder Schöpfungskraft, sondern einer mit Willen und Bewuſstsein ist. Wir wollen damit nicht sagen, daſs Herr Spontini noch heut ein der Vestalin gleiches Werk zu schaffen vermöchte; denn dazu gehört die frische, ungeschwächte Kraft der Erfindung. Sondern wir entdecken jetzt darin nur die Absicht, die schwindende Produktionskraft zu verbergen. Aber jene Kraft wäre nicht geschwunden, wenigstens nicht bis zu dem Grade der Dürre versiegt, wenn der Künstler selbst sie nicht späterhin aufgegeben, ihre Erregung und Bildung durch Studium vernachlässigt hätte. So wird ihm jetzt das, was er zuvor durch irrthümlich freie Wahl sich aneignete, zur Nothwendigkeit; der entscheidende Schritt ist so lange geschehen, der falsche Weg so weit verfolgt, daſs es nun zu spät ist zurückzukehren. Nachdem wir dies Allg. meinere vorausgeschickt, gehn wir zu dem besonders ins Auge gefaſsten Kunstwerk über. Mir däucht, als hörten wir den Komponisten zum Dichter sagen, als er ihn zu diesem Werke auffoderte: Gieb mir Massen, daſs ich alles erdrücke; gieb mir Pracht daſs ich alles blenden kann, so will ich schon für Getöse sorgen, mit dem ich alles betäube. Das sind in der That die Eindrücke, die man aus der Verschmelzung der Musik mit dem Text und dem Wesen des Theaters erhält. Wer, was sonst die Kunst bietet, edle Rührung oder Erhebung, Thränen der Freude oder des groſsartigen Schmerzes darin sucht, der wird sich getäuscht finden. In einem der hiesigen Zeitblätter hat ein mit N..... unterzeichneter Brief gestanden, der mir als eine Persiflage des Werkes mitgetheilt worden, indem der Schreiber unter andern darin sagt, es sei ihm aus dieser Musik erst die Bedeutung des Mittelalters hervorgegangen! Ich kann dies nicht hier ironisch gemeint halten, weil es mir zu plump erscheint; dagegen hat man auf der andern Seite schon so häufig theils feile, theils unvernünftige Tiraden gelesen, daſs ich das Schreiben eher diesen beigesellen möchte. Wahrlich, wer sich durch diese Worte ein Bild des Mittelalters gestalten will, der muſs sich die Hohenstaufen etwa wie Karaiben-Fürsten vorstellen, die mit tobendem Lärmen und Geschrei rings um ihren gebundenen Gefangnen her wilde Siegestänze und blutige Opfermahle halten.

Wir wollen, so weit es möglich ist, zu dem Einzelnen übergehn. Wir theilen uns einer bequemern Uebersicht wegen dies folgendermaſsen ein. 1) Reine Instrumentalmusik, a) Ouvertüre, b) Ballets; 2) Massenstücke, d. i. Chöre mit und ohne Tanz und Ensembles; 3) Sologesangstücke. — Der Grund zu dieser etwas tabellarischen Eintheilung ist der, daſs wir daran aufzuzeigen uns bemühen wollen, wie der Komponist selbst in denjenigen Gattungen, für die man ihm vorzugsweise Talent zuschreibt, hier fast beispiellos wenig geleistet hat. —

(Schluſs folgt.)

Musikwesen in Dessau, im Mai 1827.

(Schluss.)

Die Kapelle bildet für die reine Instrumentalmusik, ihre vorzüglichste Seite, ein treffliches Ensemble, was sich vorzüglich in Beethovenschen Symphonien zeigt. Dies wird durch die, wöchentlich zwei mal unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Schneider statt findenden Proben bewirkt, in welchen die Sachen eigentlich studirt werden. Der Herr Kapellmeister dirigirt die grössten Werke aus der Partitur, macht auf Alles, was der guten Wirkung förderlich sein kann, aufmerksam, und jedes Mitglied der Kapelle kann sich darin im Solospiel üben, da es, nach vorgängiger Anzeige beim Kapellmeister, gern erlaubt wird, Konzerte eigner oder fremder Komposition zu probiren.

Von 14 zu 14 Tagen werden nun, mit Ausnahme der Monate Juli und August, in dem schönen Konzert-Saale Abonnements-Konzerte von der Kapelle aufgeführt, die, im Verhältniss der Grösse der Stadt, sehr zahlreich besucht werden.

Die gewöhnliche Einrichtung dieser Konzerte ist:

1ster Theil: Ouvertüre, Gesangstück, Konzert.

2ter Theil: eine grosse Symphonie, der jedoch bisweilen ein kleiner Solosatz vorangeht.

Die vorzüglichsten Stücke, welche im Jahre 1826 aufgeführt wurden, waren:

1stens Ouverturen: zu Lodoiska und dem Wasserträger von Cherubini; von Fesca aus D (neu); vom Kammermusikus Lindner (neu, recht gut); von Beethoven (neu) Op. 124 in C, Op. 116 zu Egmont; von Lindpaintner zum Bergkönig (neu, etwas viel Lärmen); von Weber zum Oberon, von Mozart zur Zauberflöte, von Boieldieu zur weissen Dame; von Schneider Jagd-Ouverture (2 Mal) das letzte Mal mit dem Jagdchor aus den Jahreszeiten. Es ist dies eine neue Komposition, wobei mehrere bei der sonstigen hiesigen Parforce-Jagd gebrauchte Sätze benutzt sind. Sie gefiel ausserordentlich, und wird gewiss überall, auch ohne Berücksichtigung dieses Umstandes, Beifall finden.

2tens Symphonien: von Beethoven Nr. 2, 3, 4, 5 (2 Mal), 6, 7, 8; von Mozart aus C-dur (die grosse mit der Schlussfuge), aus D-dur (ohne Menuett) aus G. moll; von I. Haydn aus B-dur, Es-dur (Nr. 1. der Härtelschen Partitur) von Schneider aus C-moll; von Riefs Nr. 4. F-dur, Nr. 5. D-moll; von Andreas Romberg Nr. 1. Es-dur, Nr. 2. D-dur, Nr. 4. alla Turca. *)

*) Armes Berlin!

D. R.

Als Solospieler traten auf: 1. Fortepiano: Herr Kapellmeister Schneider in Beethovens Tripelkonzert für Pianoforte, Violine (Lindner) und Violoncell (Drechsler), in Beethovens Konzert aus Es-dur, im Oktett vom Prinzen Louis von Preußen, in Variationen von Hummel. Herr Kapellmeister Schneider ist ein trefflicher Pianofortespieler, und zeigte sich auch als solchen in diesen Konzerten. Frau Baurāthin Pazzi (geb. Ambrosius aus Weimar) Schülerin von A. E. Müller, im Sextett v. Kalkbrenner—eine kunstgeubte Pianofortespielerin, und auch in diesem Konzert ausgezeichnet. Der junge Thiele (14 Jahr alt) verspricht viel für die Zukunft. Er spielte das Konzert von Beethoven Nr. 1. recht brav, und mit vieler Fertigkeit. — 2. Violine Herr Konzertmeister Probst, Potpourri von Spohr, Doppel-Konzert von Spohr (mit Lindner), Konzert von Mayseder, letzteres sehr vorzüglich, Lindner, Konzert eigener Komposition (brav komponirt und gespielt) Polacca von Mayseder, Variationen über ein Thema aus den Wienern in Berlin, (eigene Komposition). Der junge Ermel, Konzert von Kreutzer, (fertig, doch ohne Leben). — 3. Violoncell. Drechsler, Konzertino von Kummer (unbedeutende Komposition), B. Rombergs treffliches Potpourri über isländische Melodieen. 4. Flöte, Schlotter, Konzert von Tulou, von A. E. Müller in F-dur. 5. Oboe, Lorenz I. Konzert von Mozart. (Mozart nicht zu verkennen, obwohl eine frühere Gelegenheitskomposition). — 6. Klarinette, Lorenz für Klarinette, Fagott (Lorenz III.) und Horn (Körning) von Krusell, Variationen von Iwan Müller. — 7. Fagott, Lorenz III. Potpourri von Kach (etwas zu lang.) — 8. Horn, Fuchs, Rondo von Lindpaintner, Rondo von Feska, (treffliche Komposition.)

Die Gesangpartien, grösten Theils Arien, doch mitunter auch Chore und Ensembles, trugen die angestellten Kammersänger, Demoiselle Olivier und Herr Diedicke, vor. Letzterer hat eine gute jugendliche Tenorstimme, und es ist zu wünschen, dafs er auf seinem Wege fleifsig fortschreiten möge. Ein guter Bassist verspricht Herr Krüger zu werden.

2.

Die Sing-Akademie

besteht jetzt aus 24 weiblichen Sopran-, 14 weiblichen Alt-, 20 Tenor- und 20 Baſs-Stimmen. Diese Gesellschaft versammelt sich wöchentlich einmal in einem zweckmäfsigen Saale, wo sie sich gegen 2 Stunden mit Gesang beschäftigt; der Anfang wird mit einem Choral gemacht, dann folgen Kompositionen guter Meister, vorzüglich im Kirchenstyle.

Aufser diesen Hauptversammlungen findet wöchentlich noch eine Vorübung für Sopran und Alt statt, welche in der Regel auch gegen zwei Stunden dauert.

Von Zeit zu Zeit werden grofse Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Konzertsaale, veranstaltet. So sind früher das Weltgericht, die Sündfluth, und die Jahreszeiten gegeben worden. Später wurden in der Kirche am Charfreitage 1825 der Tod Jesu, im Herbst 1826 das verlorne Paradies, und im Konzert-Saale Mozarts Requiem (eine treffliche Leistung) aufgeführt.

Der Tod Jesu wurde nicht als isolirtes Konzertstück gegeben, vielmehr war die Predigt damit vereinigt, auch war die Gemeinde, durch Theilnahme an den Chorälen, thätig, was eine allgemeine Erbauung bewirkte. Die schöne Orgel erhöhete den Genufs. Die Chöre gingen ohne Fehler, so wie die Solopartien von Frau von S., Dem. O. und Herrn D. vortrefflich vorgetragen wurden.

Im verlornen Paradiese wirkte auch der Schulchor mit, und war auch diese Aufführung, in jeder Hinsicht, sehr gelungen. Schneiders Meisterwerk ist schon zu bekannt, und öfters in öffentlichen Blättern darüber gesprochen worden, als dafs es nöthig wäre, noch etwas hinzuzusetzen. Es fand auch bei uns den allgemeinsten Beifall.

Um auf den Geist, der im Ganzen waltet, schliefsen zu können, mögen hier die vorzüglichsten Werke genannt werden, mit denen sich diese Anstalt im verflossenen Jahre besonders beschäftigte. Es wurden gesungen von Händel: die Oratorien, Josua, Samson, Saul und das Alexanders-Fest. — Mozart: Miserierdes Domini, das Requiem und de profundis. — Joseph Haydn: Messe No. 1. 2. 7. — Michael Haydn: Messe C-dur und mehrere Responsorien. — Neukomm: Stabat mater. — Lotti: Messa a Capella. — Durante: Requiem. — Vokalmesse. — Jomelli: Requiem. — Abt Vogler: Messe ohne Begleitung. — F. Schneider: Vokalmesse in F-dur und E-moll. und mehrere andere Sachen von Bernabes, Klein, Hellwig, Perti, Reindl, Martini, Aigner, Costanzi, Haeser, Valotti etc.

3.

Das Schulchor

Dieses ist aus den Seminaristen, und mehrern Schülern der Bürgerschule gebildet. Jetzt ist die Zahl 52, und besteht das Chor aus 4 Abtheilungen, welche den Gesang in 3 Kirchen abwechselnd leiten, so dafs in der Hauptkirche immer 2 Abtheilungen thätig sind. Die Chorale werden vierstimmig gesungen. Regelmäfsig hat das Chor täglich Singestunde, welche früher Herr Kapellmeister Schneider selbst hielt, die jetzt aber, was den Elementarunterricht anbetrifft, von dem ihm vom Herzogl. Konsistorio zur Unterstützung beigeordneten, und von ihm selbst gebildeten, Seminaristen und Präfekten des Chors, Herrn Rümpler, zum Theil gegeben wird.

Dieses Chor führt in der Schlofskirche an den Sonnabenden und Sonntagen, von 14 zu 14 Tagen, Kirchenmusiken auf, und werden diese vom Kapellmeister Schneider, jene vom Herrn Rümpler dirigirt. Erstere sind grofsten Theils ohne Instrumentalbegleitung, und übernimmt, wenn diese dabei ist, Herr Kapellmeister Schneider die Direktion.

Im verflossenen Jahre wurden an Sonn- und Festtagen Sachen von folgenden Meistern aufgeführt: von J. Haydn, (Te Deum) Mozart, Abt Vogler, Seyfried, Händel, Jansa, Schumbel, Beethoven, Feska, F. Schneider, an den Sonnabenden von Gallus, Rolle, B. Romberg, Seb. Bach, Durante, Rink, Hammerschmidt, Händel, Hiller, Reichard, Neukomm, Harren, Sarti, Schröter, J. Haydn, Caldara, Kaiser, Schulz und F. Schneider (neues Gloria für 2 Tenöre und 2 Bäsee).

Ausserdem hat der Herr Kapellmeister Schneider noch eine Liedertafel gegründet, deren Direktor er ist. Gegenwärtig besteht sie aus 6 ersten, 5 zweiten Tenoristen, 4 ersten, und 5 zweiten Bäsen. Monatlich hält sie eine Zusammenkunft, wo theils von den Mitgliedern komponirte, theils fremde Lieder gesungen werden.

Jetzt sehen wir neuen Genüssen entgegen, denn am ersten Pfingstfeiertage giebt Herr Kapellmeister Schneider Konzert, wo wir die Hofnung haben, einige Stücke aus einer neuen Oper zu hören, welche er jetzt in Arbeit hat. Jeder Musikfreund ist gewifs auf Herrn Kapellmeister Schneiders Leistungen in dieser Gattung der Musik gespannt, in welcher er sich nur in früheren Jahren versucht hat.

Ferner findet am 15. und 16. Juni d. J. das zweite Musikfest des Vereins an der Elbe in Zerbst statt, wo, unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Schneider, von fast 300 Personen, am ersten Tage Samson von Händel, und am 2., unter mehreren andern Stücken der 24. Psalm von Schneiders Komposition, in der schönen Kirche gegeben wird.

Nachrichten aus Stettin. Im März 1827.

Ihr geehrtes Künstlerpaar: Herr und Madame Arnold in Berlin, erfreuten uns hier in zwei Konzerten mit ihrem vorzüglichen Kunst-Talente. Madame Arnold entfaltete bei einer ausgezeichneten Fertigkeit und vor-

trefflichen Schule eine klangreiche und volle Stimme, indem sie einige italienische Arien von Rossini u. a. mit Gewandtheit vortrug; und ganz besonders schön sang sie einige deutsche Lieder von der Komposition ihres Gatten. Dieser gab hier eine grofse, reich instrumentirte Ouverture von seiner Komposition zu einer von ihm bearbeiteten Oper des Herrn Rellstab. Das Werk verspricht recht viel Gutes von der neuen Oper, und gewinnt bei öfterm Hören immer mehr an Interesse. In einem Klavier-Konzerte von Hrn. Arnolds Komposition entfaltete derselbe eine seltene Fertigkeit, schönen sauberm Anschlag, Reinheit des Spieles und einen deutlichen Doppel-Triller auf einem Kistnigischen Flügel. In einer Abend-Unterhaltung trug Herr Arnold auch Kompositionen andrer Meister sehr schön vor, namentlich den ersten Satz des Hummelschen A-moll-Konzertes, und ein Rondo von Kalkbrenner. Herzlichen Dank dem werthen Künstler-Paare für ihre schönen Leistungen, möchten sie uns bald wieder erfreuen!

Am 1. Juni 1827.

Die Herren Herz, Huber und Wotke, Sänger aus Wien, erfreuten uns hier an drei Abenden mit ihrem seltnen und in sehr vieler Beziehung höchst ausgezeichneten Kunst-Talente. Alle drei bilden ein Ensemble, wie man es gewifs nur selten hört, indem die reinste Intonation, vortreffliche Aussprache, schönes Tragen des Tones, Geschmack und gute Manier ihren Gesang zieren. Sie geben ihre Abend-Unterhaltungen ohne alle Instrumente, was um so mehr zu loben ist, da ihre Wahl und Zusammenstellung der Tonstücke so glücklich getroffen ist, und sie für so leichte, liebliche Speise den Abend auch nicht zu lang ausdehnen. Unter ihren Tonstücken zeichnet sich ein komisches Terzett von Mozart d. J. vortheilhaft aus; so wie auch eins von Lindpaintner: „Sufser Glaube, Stern der Nacht!“ von den jungen Künstlern ganz vorzüglich vorgetragen wird. — Die Erscheinung dieser drei gebildeten und feinen jungen Männer war für uns überaus angenehm, und wird es hoffentlich auch für Berlin sein, wohin sie von hier aus zu reisen gedenken. Sie kamen hier in einer Jahreszeit an, in welcher die höhern Stände, vor welchen sie nur ihre Kunstfertigkeiten entfalten, schon die Landhäuser an der Oder bewohnen, und deshalb war auch ihre erste Vorstellung, trotz der bedeutendsten Empfehlungen, nur mit einem kleinen Kreise von Hörern belohnt. Aber die zweite Abend-Unterhaltung war schon sehr, und die dritte und letzte noch zahlreicher, und für die jungen Künstler würdig belohnend, besucht. L.

Oper in Leipzig.

(Schlufs aus No. 21.)

Dafs Rossini nicht mehr für die Opera buffa gethan, mufs man bedauern, wenn man seinen Barbier genau hat kennen lernen. Seine Unarten, seine Inkonsequenzen lassen sich mit dieser Gattung am meisten vereinigen, und es ist weit weniger störend, wenn er in derselben oft etwas sentimental und pathetisch wird, als wenn er in der serieusen Gattung einen raptus, wie man sagt, bekommt, und in der Harlequinjacke erscheint. Wohl keine seiner ernsteren Opern ist von solcher Willkühr frei, am meisten zeigt davon sein beliebter Tankred; den man, wie mehrere seiner dramatischen Produkte, als Konzert mit Kostümen betrachten kann. Weit mehr Einheit des Theaters hat das Fräulein vom See (la Donna di Lago). Es zieht sich eine fremde Weise durch die Oper, welche ungemein anmuthig ist, und an das schottische Hochland zu erinnern vermag. Die Vorstellung dieses fremden, romantischen Schauplatzes scheint auch günstig auf den Tonsetzer gewirkt zu haben; mehr als sonst entfernt er sich von dem Boden, auf welchem er sich gewöhnlich bewegt. Kurz diese Musik Rossinis sondert sich im Ganzen durch einen eigenthümlichen Ton von mehrern andern seiner Opern ab, — womit nicht geläugnet ist, dafs er sich in einzelnen Stellen derselben wiederhole und oft mit gewohnter Leichtfertigkeit die Schilderung zerstöre. Bei einer bessern dramatischen Handlung des Stoffs mufste diese Oper daher noch weit mehr gefallen; da sie jetzt ihren epischen Ursprung nicht verläugnen kann, und von der Erinnerung an Walter Scotts Dichtung manchen Vortheil zieht. Die deutsche Uebertragung, nach welcher sie hier gegeben wurde (von Grünbaum, dem Gatten der verdienten Sängerin) gehört übrigens zu den bessern Uebersetzungen italienischer Opern. Unter den einzelnen Stücken der Oper hebt sich die genannte Romanze Heleneus, dann der Chor der Gefährtinnen: „Wie lieblich winkt der Morgen;“ die allgemein bekannte und beliebte Scene und Kavatine Malcolms: „Helene dich ruft dein Treuer u. s. w.“ und aus dem ersten Finale des letztern Erscheinen mit der originellen Begleitung sul balco, dann das Ensemble: „Schon regt sich der Argwohn u. s. w.“ worauf der Chor der Barden folgt, hervor. Im zweiten Akte ist Richards Arie: „Sie raubte mir das Herz,“ und das Terzett mit Chor: „Lafs nur diefs Wort mich hören,“ auszuzeichnen.

Die Aufführungen der beiden letztgenannten Opern Rossinis möchten wohl zu den vorzüglichsten auf der Bühne in Deutschland

gehören. Für sie eignen sich die Kräfte unserer Sängerinnen und Sänger am meisten. Fräulein Canzi findet in der Partie der Amenaide eine glänzende Gelegenheit die Vorzüge ihres ausgebildeten ital. Vortrags zu entwickeln; auch ist diese Partie ihrer Stimme besonders günstig; minder schon die einfachere der Helene, die sich oft in Mitteltonen bewegt. Die besten Leistungen der Fräulein Erhart sind die Rolle des Tankred und des Malkolm ohne allen Zweifel. Ihr Vortrag hat hier bestimmte Haltung, die Liebe, mit welcher die Sache ergriffen und behandelt wird, ist hervorleuchtend, wenn auch das Ganze nur als Nacheiferung italienischer Originale erscheint. Herr Vetter erwirbt sich durch den Gesang der Partie des Arsio und des Richard (oder König Jakob) Beifall und läßt das, besonders in der letztern Rolle hinter dem Gesange sehr zurückbleibende Spiel vergessen. Herr Kökert füllt die Baßpartie des Orbassan in Tankred gut aus. In dem Fräulein vom See trägt er den Duglas kräftig vor. Herr Hoffer zeigt in der Partie des Roderich seinen guten Vortrag und Herr Voigt in der Partie des Serano lobenswerthe Nacheiferung.

Endlich muß ich noch einige Worte über Morlacchi's Tebaldo und Isolina sprechen, über welche Opern ich um so kürzer sein kann, da schon in diesen Blättern *) ausführlicher über sie geredet worden ist. Ueber die Verdienste der — nur zweimaligen Aufführung dieser Oper bin ich mit dem Verfasser jenes Aufsatzes einverstanden; auch darüber, daß die Direktion unserer Bühne, in sofern die musikalischen Kräfte ihres Personals einmal für die Gattung der italienischen Musik geeignet sind, nicht unrecht daran that, wenn dieselbe mit dieser in ganz Italien und in der Residenz unsers Vaterlandes mit Beifall gegebne Oper bekannt machen wollte. Nicht so theile ich die Ansicht über den Werth dieser Oper als dramatischer Musik, und ich meine, daß man, um sich in das Prinzip der musikalischen Tonsetzkunst, welches dieser Art von Oper zum Grunde liegt, hineinzuversetzen, sich erst aus dem Gebiet der dramatischen Musik herausversetzen oder es damit nicht sehr genau nehmen muß. Können dies die Italiener, so müssen wir ihnen ihren Geschmack lassen," aber man kann nicht von uns verlangen, daß wir Geschmack daran finden sollen. Es ist also davon die Rede, daß man den dramatischen Zusammenhang und die Karakter- und Situationszeichnung in einer solchen Oper nicht genau nehmen, sondern vor allen die Ohren fragen soll, wie uns das Einzelne gefällt, die ironische Aufführung aber als eine Zugabe ansehen soll, durch welche die Wirkung der Hauptstücke verstärkt wird. Nun wird Mancher fragen, ist dies bei Rossini nicht eben auch der Fall, und leiden nicht auch seine Opernbücher meistens an den Gebrechen, welche jenes zu Morlacchi's Oper einem deutschen Publikum von heute den Geschmack an solchen Werken verleidet. Allerdings. Allein Rossinis Originalität und der Reiz seiner Melodieen hat hier ein solches Uebergewicht daß seine Vorzüge uns leichter seine Fehler vergessen lassen, und die geniale Auffassung ist im Einzelnen, selbst in der tragischen Gattung, zuweilen so überraschend, daß man ihm oft sich unwillkührlich hingeben muß, und öfters gestört und gereizt, doch bald aufs neue von ihm angezogen wird. Einige Hauptfehler der Morlachischen Musik hat der schlaue Apologet (S. 16 der angef. Stücke) gleichsam im Vorbeigehen angeführt, unter andern den hunten und unvorbereiteten Wechsel der Tempi und der Motive; ich setze noch hinzu gehäufte Fermaten, durch welche die Tonstücke zerstückelt werden. Daß dennoch mehrere durch Lebhaftigkeit der Ausführung, Interesse der Melodie sich auszeichnende und zu der Situation sich anschließende Konzertstücke in dieser Oper vorhanden sind, und namentlich im zweiten Akte sich das Beste findet, darin stimme ich dem Einsender eben so bei, wie in der Bemerkung, daß die Seite der Blasinstrumente in unserm Orchester (vornehmlich Oboen, Fagotte u. Hörner) in den konzertirenden Stücken dieser Oper nicht genugte, und bei seinem Vortrag derselben Manches wol noch mehr gehoben werden wäre, wie es bei der Dresdner Aufführung ohne Zweifel gehoben worden ist. Doch konnte dieses die ganze Oper nicht stürzen, so wenig als der vortreffliche Vortrag der Sänger, welchen der Einsender S. 24 mit Recht gelobt hat, das Mißlingen der Oper hindern konnte. Soviel von den italienischen Opern, die in der genannten Periode zur Aufführung kamen.

A. W.

*) St. 1 und 11 dieses Jahrg.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 27. Juni. — Nro. 26. — 1827.

II. Recensionen.

Revue musicale, publiée par M. Fetis, Professeur de composition à l'école royale &c. No. I bis II, vom 13. Februar bis 25. April 1827.

Frankreich hat in so vielfachen Beziehungen, neuerdings auch durch sein Hinstreben zur deutschen Litteratur, die Aufmerksamkeit der Deutschen erregt, dafs es nicht unangemessen scheint, von dem Unternehmen einer pariser musikalischen Zeitung Nachricht zu geben. An dem früher gereiften Nachbarlande hat der Deutsche seit lange sich und seine Bestrebungen prüfen und erkennen mögen: wie der Einzelne vornehmlich im Umgang mit Andern Weltkenntnifs und Weltgewandtheit erwirbt: so lernt auch ein Volk am andern sich und die gegenseitigen Verhältnisse schätzen. Dabei verliert selbst das einstweilige falsche Urtheil, z. B. die Ueberschätzung, die der Deutsche sich vom Franzosen abgewinnen lassen, sein Abschreckendes; wenn Nationen Jahrtausende leben, so kann man nicht erwarten, dafs ihre Erkenntnifs in Jahrzehnten reife. Jeder trage nur nach seinem Vermögen zur Zeitigung bei und vertraue dem Vollbringer.

In einer oft zu sehr beklagten Weise thun ersteres unsre Theaterdirektionen — sie wissen aber nicht, was sie thun —, die ihres Lebens kein Heil kennen, als in der Entlehnung französischer Produkte. Von Spontini an, durch Boieldieu, Berton, Auber, Herold, bis hinab zu den Vaudevillisten besetzt diese Fremdenlegion unsere Bühne, und läfst im Bunde mit den Italienern dem Einheimischen etwa so viel Raum, als bei ordentlicher Lage dem Fremden gebührte. Vergebens wär' es, in den Gemüthern eine Art von vaterländischem Eifer zum Schutz des Einheimischen aufzurufen. Gerechte Anerkennung des Fremden bleibe die Ehre, Aufnahme alles Werthen der gute Vortheil unsers Volkes: beides setzt aber Erkenntnifs voraus, die eben so weit von der Seichtigkeit, nationelle Verschiedenheiten zu übersehen, als von der Trägheit, sich am Fremden ohne eine That zu begnügen, entfernt bleibt. Unzulänglich auch ist es, die Schwächen und Fehler der fremden Werke an das Licht zu ziehen. Wenn sie mit diesen Mängeln, z. B. ein Auber und Genossen, mit aller ihrer Dürftigkeit, Trockenheit, Oberflächlichkeit, Unkunst und Unbildung sich neben, ja vor einheimischen Werken geltend gemacht, bei unverkennbarem Fortschreiten unserer allgemeinen Bildung: so müssen sie in irgend einem Punkte diesen überlegen sein. Nicht eher, als bis unsere Künstler dieses Etwas erkannt und erworben haben, nicht eher werden sie durch ihre höhere Kraft und Kunst jene besiegen. Diesen Moment vorzubereiten und herbeizuführen, ist wohl eine würdige Aufgabe für Zeitschriften, die eine andere Bestimmung erkennen, als, das Echo von Gestern zu sein.

Als eine solche bezeigt sich nun auf ihrem Standpunkte die vorgenannte pariser Zeitung in den vorliegenden Heften und man darf sich von ihr eine, wahrscheinlich nicht schnelle, aber allmählig um so wichtiger werdende Einwirkung auf das französische Musikwesen versprechen. Der Herausgeber und Redakteur, als Schriftsteller und Komponist bekannt, legt

in mehrern Aufsätzen Beweise seiner Erudition ab und — was das Wichtigste ist — zeigt sich auf einem, dem jetzigen Musikwesen in Frankreich überlegenen Standpunkte. Die Freimüthigkeit seiner Aussprüche bürgt dafür, dafs es ihm um die Ausführung seiner Idee Ernst ist, und so wird sie denn wirken, was in Frankreich dafür zu erwirken ist. — Uebrigens würde man eine Ungerechtigkeit gegen Herrn Fetis vorbereiten, wenn man sich eine zu grofse Wirkung vorstellte. Einzelnen Mängeln kann reichlich abgeholfen, des Trefflichen kann viel erworben werden; das Grundwesen der Nation bleibt dasselbe. Es bedingt die Kunst, nicht wird es von ihr bedingt und verwandelt. —

Fassen wir demnach Herrn Fetis Unternehmung auf ihrer voraussetzlichen Bestimmung auf, so erscheinen zwei Gegenstände als die wichtigsten: seine Betrachtung des Bestehenden (woran sich Vorschläge zur Verbesserung des Einzelnen schliefsen können) und die Kraft, die er zu einer Grundverbesserung in Bewegung zu setzen hat. Als diese Kraft bezeichnen wir Erkenntnifs und Aufnahme ausländischer, namentlich deutscher Werke (Italien erblickt Herr Fetis, wie der Unterzeichnete in tiefster Versunkenheit) zur Kräftigung und Belehrung der einheimischen Künstler und als Mittel der Selbsterkenntnifs. Herr Fetis hat dies nicht ausdrücklich ausgesprochen und daran sicherlich wohl gethan; aber sein Verfahren und seine Ansichten überreden uns von innerer Uebereinstimmung.

(Schlufs folgt.)

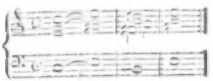
Bemerkungen zu der Beurtheilung von Dr. Stopel etc.

(Schlufs aus No. 23.)

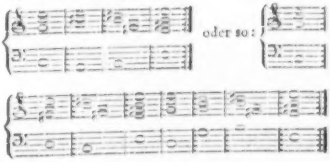
Nach alle dem wird man fragen: nun was hat denn Herr Stöpel von dem Logierschen System?

1) Die meisten praktischen Uebungsstücke der Stöpelschen Schule sind fast dieselben, wie sie Herr Logier komponirt hat; einige wenige Noten sind darin von Herrn Stöpel verändert; doch hat Herr St. auch neue dazu komponirt; welche aber gleich auf den ersten Blick zu erkennen sind.

2) Ist die Folge in der Theorie beinahe die des Herrn Logier, doch nur so lange, als ein Schüler mit mittelmäfsigen Fähigkeiten in 2 Monaten von Herrn Logier befördert wird. Herr Logier fängt mit der Tonleiter an, giebt aber eine bessere Erklärung darüber; die Art an den Fingern die 7 von jeder Tonart zu behalten, ist ganz Herrn Logier's Eigenthum; nach den Tonleitern folgen die Dreiklänge nebst ihren verschiedenen Lagen, die Herr L. naturgemäfser erklärt, wie das sein erscheinendes *) Werk beweisen wird; nach dem Akkord nennt Herr Logier die Grundbässe; doch welch eine vortreffliche Erklärung giebt er gegen die Stöpelsche! Tonleitern werden nun harmonisirt, nachdem zuvor die Erklärung von Melodie und Harmonie gegeben ist; die Septimen-Akkorde erscheinen; nach diesen kommen die Molltonarten und ihre Verwandtschaft mit den Dartonarten, dann die Modulationen, und dann die Dissonanzen; doch à propos, welche schöne Modulation giebt Hr. Stöpel von c nach e. (Seite 70.)

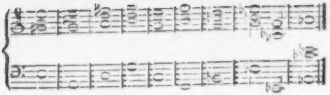


Die Oktaven und Quinten sind wahrscheinlich eine Licentia poetica. — Wie wäre es, wenn man so modulirte:

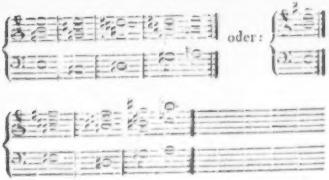


Um von e nach as zu kommen braucht Herr Stöpel 8 Tage Zeit.

*) Ist erschienen. D. R.



wie wäre es, wenn man so modulirte:



Nach den Modulationen folgen bei Herrn Logier die Melodien mit Ausweichungen; hier schliefst Herr Stöpel sein Werk. —

Aus allen oben angeführten Gründen ersieht man, dafs das System des Herrn Stöpel erstlich sehr wenig systematisch, zweitens sehr unvollständig und drittens was noch schlimmer ist, sehr unverständlich ist; warum nun der Herr Beurtheiler des Werks in No. 5, 6 und 7 dieser Zeitung dies alles nicht berührt hat, ist mir unbegreiflich. Denn wie mancher vertraut nicht den Lobpreisungen und hat am Ende Geld und Zeit verloren, und seinen Kopf mit falschen Ansichten vollgepfropft, die ihm alsdann bei allem ferneren Studium der Musik im Wege sind. Mein Rath ist, er kaufe sich Logier's Werk, wenn er ein neues haben will, oder sonst Türks Generalbafs-Schule oder Weber's Theorie; da hat er etwas furs Geld, das sind goldne Springbrunnen der Musik, die er nur anzusehen und vernünftig zu betrachten braucht, um Gold aus ihnen sprudeln zu lassen.

C. F. J. Girschner.
Vorsteher einer musikalischen
Akademie nach J. B. Logiers
Methode zu Berlin.

Les Adieux. Grand Concerto pour le Pfte., avec Accompagnement de l'Orchestre, par J. N. Hummel. Oeuvre 110. Preis 5 Thlr. Leipzig chez Peters.

Dem Titel nach sollte dieses Konzert wohl etwas mehr, als ein Konzert, und nicht allein ein schönes Klavierstück für eine glänzende Versammlung mit Begleitung des Orchesters sein, sondern so etwas nebenbei von höherer Intention, Phantasie über Zustände des Scheidens, Abwesendsein, Wiederkehr u. s. w. verrathen; oder wohl gar möchte man wegbleiben, verloren sein, ahnen und vorfinden, — dem ist aber nicht also. Unser trefflicher Pianoforte-Meister giebt uns hier also sein neuestes Konzert in E-dur, und er selbst hat es les Adieux getauft, und wird auch wohl selbst recht gut wissen, warum. Dieses Konzert ist, wie seine frühern, im Allgemeinen vortrefflich. Die Finger haben grofsen Ball, und man möchte Hummels Klavier-Musik in vielfacher Beziehung eine Fingerspeise nennen. Keiner unsrer Klavierkomponisten thut den Fingern so wohl, veredelt das Spiel und den Anschlag in einem so hohen Grade, als unser trefflicher Hummel. Dabei sind seine Passagen, auch die allerkünstlichsten, immer noch voll Gesang und halten den einmal angeknüpften Ausdruck der Empfindung fest; sein Forte läfst immer noch eine edle Ruhe durchblicken und verbietet unzeitiges Schlagen und Hämmern. Das Spielen mit den Füfsen, gewöhnlich Pedal genannt, ist auch nicht bei seinen Sachen nothwendig, und man begreift nicht, wie es Meister Hummel demungeachtet hier und da einigen einzelnen Takten beifügt, da er selbst sich gewöhnlich gar nicht damit befafst, und diese Takte ohne Pedal auch in der That reiner und deutlicher klingen. Wäre es nicht der treffliche Hummel, der gewifs das Instrument in allen seinen Leistungen fast erschöpft hat, so möchte man glauben, er verstände das Pedal nicht anzuwenden. Denn wenn ein Kompo-

nist die Aufhebung der Dämpfer vorschreibt, so will er dadurch offenbar das Reich der Töne in das Reich des Klanges verwandeln; er will mit andern Worten, Klänge für Töne. Dieses Verfahren mag bei andern Komponisten von nothwendigem und auch wohl sehr gutem Erfolge benutzt sein, — bei Herrn Hummel aber, der es dann und wann einmal einem Takte beifügt, der ohne Dämpfer nicht anders, als mit demselben klingt, scheint das Pedal ein überflüssiger, gleichsam der Mode wegen, angebrachter Staat zu sein. —

Was die Sätze nun selbst anbetrifft, so ist der erste davon (in E-dur) kühn, männlich, keck, meisterhaft angelegt, durchgeführt, gesteigert, in den zarten Stellen elegant, geschmackvoll, sauber. — Auch ein Andante in E-moll, für das Konzert von bedeutender Länge, ziert das Werk, und es ist reich an geschmackvollen Figuren, durch welche die Bläser die Melodien durchziehen. — Das Finale athmet eine leichte Frische im $\frac{3}{4}$ Takt und ist für den Ausübenden, d. h. für einen solchen, der der Sache gewachsen ist, sicherlich höchst dankbar.

Die äußere Ausstattung ist vortrefflich, auch ist für diejenigen Stellen, welche über e hinaus gehen, ein Abänderungs-bogen beigefügt.

v. d. O..r.

Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle par J. N. Hummel. Op. 104. — Leipzig au Bureau de Musique de Peters. Pr. 1 Thlr.

Eine Sonate von drei Sätzen, von minder großer Schwierigkeit, als die großen Sonaten desselben Meisters, z. B. Fis-moll und B-dur u. s. w. Erfreulich ist dieser Styl gegenwärtiger Sonate in sofern, das man dabei immer hübsch bei Odem bleibt, und nicht, wie in jenen, erst Monate lang an- und absetzen muß, ehe man den gemachten Anfoderungen einigermaßen genügt. Eine Sonate, die von zweien ausgeübt werden soll, ist auch für ein sehr langsames Einüben weniger geeignet, sie will vielmehr von beiden Exekutirenden in einem gewissen Grade beherrscht sein, wenn sie die Auffassung der darin niedergelegten Ideen zur nothwendigen Bedingung macht.

Ein Allegro amabile e grazioso in A-dur $\frac{4}{4}$ bildet den ersten Satz, in welchem beide Instrumente mit denen dem Meister eignen Kantilenen und Figuren auf das angenehmste unterhalten. Ein Adagio in C-dur zeichnet sich durch eine edle Ruhe, gute Stimmenführung und treffliche Durchführung der einmal ergriffenen Figuren vortheilhaft aus. Rondo in A-moll-dur gehört auch keineswegs zu den gewöhnlichen Sätzen, besonders ist das Thema vortrefflich, so wie der Herr Verfasser in seinen Rondo-Themen stets glücklich ist. Das Ganze bildet ein abgerundetes Tonstück, und ist des Meisters würdig und daher auch besteus zu empfehlen, da jeder der beiden Ausubenden das Werk nicht ohne Nutzen aus den Händen legen wird.

v. d. O..r.

Gesang-Lehre, theoretisch und praktisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen entworfen von C. Löwe. Stettin beim Verfasser, und in Komp. bei W. Logier in Berlin. Preis 20 Silbergr.

Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe, eine Gesang-Methode so einzurichten, daß sie alle Anfoderungen so verschiedenartiger Institute befriedigt. Eine solche müßte einen weiteren Umfang haben, als die vor uns liegende; namentlich was die praktischen Beispiele anelangt, scheint uns hier viel zu wenig gethan. Dagegen findet sich manches Gute und Neue in dem theoretischen Theile. Jedoch scheint das Ganze etwas übereilt entworfen zu sein. Auch muß sich eine Methode zuerst praktisch bewahrt gefunden haben, ehe man dem Publikum zumuthet, die bisher befolgte um ihretwillen zu verlassen. Unbegreiflich ist es, wie Hr. L., dem Schüler, der erst leichte kleine Lieder zu singen gelernt hat, eine ganze Sopranstimme eines Te Deum's (von Hasse) vorlegen will: was für ungeübte Anfänger nicht

unpassender hätte gewählt werden können. Dieſs befremdet um so mehr, als gleich darauf wieder einfache Lieder und zuletzt Choräle folgen, deren Ausführung ungleich geringeren Schwierigkeiten unterworfen ist. Das Ganze ist fleiſsig zusammengestellt, und möchte besonders für Stadtschulen und Gymnasien zu empfehlen sein. — —t—

Sechs Gesänge für IV. Männerstimmen gesetzt von Lindpaintner. Op. 39. Mainz bei B. Schott's Söhne. Fr. 2 Fl.

Wieder eine Sammlung vierstimmiger Gesänge für heitere Gesellschaften. Herr Lindpaintner hat sich besonders durch seine vielen Ouvertüren schon ein Publikum erworben. Denjenigen also, welche sich mit Lindpaintners Weise befreundet haben, wird dieses Werkchen eine angenehme Unterhaltung gewähren, wenn die Ausführung des ersten Tenor seiner beständig hohen Lage wegen nicht einige Schwierigkeiten in den Weg legt. Besonders ermüdet No. 6. weil hier dem Sänger wenig Ruhepunkte geboten werden. —t—

Hymne von Heimcke für vier Männerstimmen komponirt von C. F. Zelter. Breslau bei C. G. Forster.

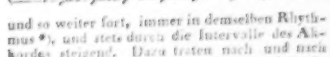
Ein wackerer einfach gehaltener Chor bestehend aus vollen zwei und dreiſsig Takten, als Beitrag zum ernsten Gesange für Männerstimmen sehr erwünscht. Die Ausführung ist keinen Schwierigkeiten unterworfen. Es ist eine erfreuliche Erscheinung Hr. Pr. Zelter für den mehrstimmigen Gesang thätig zu sehen, da so viel wir wissen von diesem Meister noch nichts Gröſseres aufser Liedern, Balladen dem Publiko bekannt geworden ist. — —t—

III. Korrespondenz.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Schluſs.)

Die Ouvertüre. Sie soll dasjenige Stück sein, was in der unbestimmten Weise der Ahnung, welches Feld der Musik ohne Worte fast ausschlieſslich angehört, uns mit dem Ganzen des Werkes, das darauf folgen soll, vertraut macht, uns darauf vorbereitet. Es leuchtet ein, daſs sie dennoch mit der Oper in einer nähern Beziehung stehen muſs. Es ist daher (meines Wissens zuerst von Gluck in der Iphigenia in Aulis von denkenden Komponisten oft ein Thema der Oper selbst für die Ouverture benutzt worden, so daſs der Gipfel des Drama's sich gewissermaſsen in der Ouverture spiegelt. Daſs dies zu weit getrieben werden kann (Karl Maria v. Weber würde dieser Vorwurf vielleicht treffen) läſst sich nicht leugnen; nothwendig ist es überhaupt nicht. Aber ganz unerläſslich ist es, daſs die Ouverture den Sinn und Karakter des ganzen Stückes an sich trage. Was giebt uns aber Herr Spontini? Ein einleitendes Adagio ohne allen Karakter und Melodie, und dann ein fast scherzhaftes Allegro. Man sieht zwar, die Ouverture gehöre einer andern Oper an, allein dann wäre die Wahl noch schlechter als die Erfindung zu nennen. Entweder will Herr Spontini nicht eingestehen, daſs er uns eine alte Ouverture giebt, oder er findet diese passend. Das erstere wäre unrichtig, das zweite ist unbegreiflich. Musste denn eine alte Ouverture genommen werden, warum nicht die aus der Vestalin oder Olympia? Diese tragen doch einen heroischen Karakter an sich, und würden sich wenigstens zu dieser Gattung der Oper geeignet haben. — Wir machen dem Adagio den Vorwurf, karakterlos zu sein. In der That ist der Anfang desselben vielleicht ohne Beispiel in der Geschichte der Musik. Wenn wir nicht irren, wie es in Es-dur, und die Blechinstrumente begannen etwa so:



und so weiter fort, immer in demselben Rhythmus *), und stets durch die Intervalle des Akkordes steigend. Dann traten nach und nach alle Instrumente ein, bis das Ganze zuletzt in einen betäubenden Lärmen ausartete, von dem auch nicht die mindeste Ursach einzusehen war. Nennt man das komponiren? In der That, uns scheint es nur ein Mifsbrauch der schönen Töne, eine gewissermaſsen sündliche Verschwendung

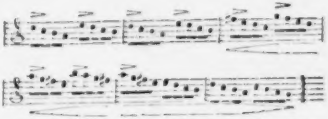
*) Ich erinnere hier nur, daſs ich weder die Tart noch Tonart einsehen kann; daſs aber die Sache im Wesentlichen so sei, wie ich sie schildere, das wird die Partitur schwerlich widerlegen können und wollen.

der herrlichen Mittel des Orchesters zu sein. Denn wer vermag hier Melodie, Harmonie oder nur einen wohl gebauten Rhythmus zu erkennen, geschweige denn wenn man höhere Ansprüche machte, z. B. Stimmführung u. dgl. — Das Allegro, abgesehen davon, dafs es gar nicht im Entferntesten zur Oper paßt, ist auch an sich ein äusserst erfindungsarmes Stück und bewegt sich in einer gewissen niedrigen, man wird versucht zu sagen gemeinen Sphäre. Doch wie gesagt, es ist schwer, hier auch nur scheinbare Beweise zu führen, da man nichts aufweisen kann, als die Erinnerung eines einmaligen Anhörens. Indefs ist es eine bekannte Erfahrung, dafs selbst wo sich alle Data vergessen, doch das Urtheil übrig bleibt, und diefs ist es, was wir hier nach bestem Gewissen geben. Es ist nun für die Ouverture freilich nicht tröstlich ausgefallen. Gehen wir nun also über zu den Ballets. Es ist die allgemeine Meinung unsers Publikums, dafs Herr Spontini in der Balletmusik unübertroffen sei. Man würde ungerecht sein, wenn man nicht zugeben wollte, dafs er sehr originelle, ja auch zum Theil sehr schöne Ballets in seinen früheren Opern gemacht hätte, namentlich im Kortez. Allein es ist unter allen diesen auch nicht Eins, welches die Meisterschaft verriethe, Glucks Ballette, so wenige deren sind, mufs man fast ohne Ausnahme Meisterstücke nennen; von den neuern hat Spohr im Faust und in der Jessonda ausserordentlich schöne Ballets geliefert, die alle die spontinischen weit übertreffen; eben so ist es Weber in der Euryanthe gelungen, durch originelle Wendungen und karakteristische Rhythmen, ausgezeichnet treffliche Tanzstücke zu liefern. Was aber hat Spontini's Ruf bei der Menge so begründen können? — dafs er aus dem Groben gearbeitet, auf die derbsten Sinne gerechnet hat. Er unterstützt die Oberstimme fast nie durch eine interessante Baß- oder gar Mittelstimme, sondern er setzt dazu nur ein im beständig gleichmäfsigen Rhythmus sich bewegendes entweder harpeggirendes oder nur die Taktheile markirendes abgestofsenes Akkompagnement. So wird der Rhythmus weniger als der Takt den Hörern, besonders da er durch eine starke Dekorationsmalerei der Instrumentation unterstützt wird, auf das derbste eingeprägt, und sie fühlen eine Art Zucken in den Füssen, um den Takt zu treten. Dieser grobe sinnliche Reiz gilt denn der unverständigen Menge für einen Kunstgenufs, der um so gröfser wird, je weniger Thätigkeit des Urtheils dazu nöthig ist. In den frühern Opern Spontini's verbindet sich mit diesem Hülfsmittel des Effekts allerdings oft originelle Harmonie und Melodie, aber wie wir die Grade der Abstufungen in seinen Werken überhaupt schon angegeben haben, so ist es auch mit den Balletstücken. Melodische und harmonische Erfindung sind abgestorben, und nur das dünne klappernde Gerüst des Rhythmus bleibt in einer ermüdenden Dasselbigkeit übrig. Wir sagten schon früher, Herr Spontini strebe nach dem Beifall der Masse auf Kosten desjenigen, den ihm die Gebildeten zollen könnten. Den Beweis führen wir durch diese Ballets. Denn nicht zufrieden, die musikalischen Instrumente durch so tollen Lärmen zu entweihen, mufs ihm auch noch das tonlose Geräusch dienen, um die durch ihn abgestumpfte Menge zu reizen. Daher jene Ambosse im Alcidor, jenes Ballet derselben Oper, bei dem die Schilde so tobend geschlagen werden, und in Agnes von Hohenstaufen der Amazonen- und Kriegertanz. In der That, man mufs sich schämen, dergleichen auf der ersten Bühne Deutschlands dulden zu sehen, und gewifs, die Zeit der Scham wird auch kommen. Denn nur für einen wahnsinnigen Taumel, für eine Zeitkrankheit, die sich der ungebildeten Masse bemächtigt hat, können wir es halten, wenn solche Dinge Beifall finden. Des Chinesen, der die gröfste musikalische Schönheit in dem bedeutendsten Lärmen sucht, des Hottentotten, des Karaiben Geschmack mag solch ein Genufs entsprechen; den gebildeten Hörer widert er an, erfüllt ihn mit Abscheu.

Massenstücke. Spontinis Chöre sind ebenfalls berühmt und verdienen es so gut wie die Ballets. Aber sie sind eben so ausgeartet wie sie. Was den Chor ganz besonders interessant macht, die Stimmenführung, fehlte ihm sonst schon auf sehr fühlbare Weise, und jetzt durchaus. In den neuesten Opern erschien er uns nur wie ein Wetteifer zwischenden Sängern und dem Orchester, wer einander übertäuben werde. Die Massenwirkung läfst sich gewifs nicht verachten, wenn sie am rechten Orte angewendet wird. Aber so unausgesetzt, sowohl im Fortissimo als im Pianissimo (denn auch dabei ist die Masse etwas sehr Wichtiges) gebraucht, sinkt sie wiederum zu jenem oft gerügten groben Materialismus herab, der nur durch den Stoff, nicht durch den Geist, der diesen durchdringen und bedeuten soll, wirkt. Die gröfseste Kunst haben denkende Tonsetzer in den Finales, als deren Erfinder, wenigstens gröfster Ausbilder, Mozart zu betrachten ist, anzuwenden gesucht. Aber gerade diese sind es, die nicht nur in dieser, sondern auch in den meisten andern Opern Spontinis ganz fehlgeschlagen sind. Wozu hätte man denn viele Sologänger, die jeder einen besondern Karakter durchführen sollen, wenn sie alle in einander verschmolzen werden, so dafs sie zu Chorsängern mit schönen Stimmen und Kleidern herabsinken, die höchstens einige über dem Chor liegende No-

ten zu singen haben? Aber hier liegt der Grund offen zu Tage. Herr Spontini ist kein Musiker, der das gelernt hätte was er wissen soll; er versteht die Stimmen nicht zu führen. Daher geht Alles ohne Auszeichnung und Unterscheidung neben einander hin, und wo der Versuch der Karakteristik gemacht wird, da mifslingt er zumeist, und der Karakter deutet sich höchstens schwach rhythmisch an, statt durch eine eigene Melodie selbstständig zu werden. Als Beispiel nenne ich hier nur das zu Olympia neu hinzukomponirte Terzett, wo Antigonus beständig eine der menschlichen Stimme ganz widerstrebende Figur mit den Cellos in Unisono zu singen hat. Will man es streng nehmen, so kann man von Gluck behaupten, er habe nie ein wirkliches Duett geschrieben noch schreiben können; gewifs aber trifft dann diese Behauptung noch vielmehr den Komponisten, mit den wir uns eben beschäftigen. Allein Gluck ersetzte diesen Mangel durch das edelste reinste Kunstgefühl, durch einen edlen Hafs gegen das Unwürdige, durch die gröfseste Sorgsamkeit und den möglichsten Fleifs in der Behandlung des Textes wie Deklamation und Ausdruck im Ganzen anlangt, nicht zu gedenken, dafs er auch der Schöpfer der schönen Instrumentation war. Spontini aber, sucht diesen Mangel durch äufsere Dinge, durch Blendwerke zu verhüllen; daher wird er dem, der ihn erkennt, aber auch um desto fühlbarer. — Dies sind im Umrifs die Gründe, weshalb uns namentlich in Agnes von Hohenstaufen die gröfseren Ensemble-Stücke mit Chören ganz verfehlt erschienen. Nun endlich kommen wir drittens und letztens an die

Sologesangstücke. Schon in seinen frühesten und besten Opern liefs sich's der Komponist nachweisen, dafs er mehr melodisch geschrieben, als wirklich zusammenhängende selbstständige fliefsende Melodien erfunden habe. Die strenge, den höhern Dramen aber angemessene Deklamation erschwert den Flufs der Melodien freilich, der Genius aber zeigt sich auch nur in dem Sieg über Schwierigkeiten. Aber Herr Spontini ist im Fortrücken seiner Laufbahn mehr und mehr der Besiegte geworden, und in der letzten Oper mufs man die Melodien in seltnen Stellen aufsuchen. In Agnes von Hohenstaufen ist der Versuch melodisch zu sein vorzüglich in dem Gesang der Agnes in As-dur gemacht. Aufser der Monotonie aber die darin herrscht, ist eine öftere Bewegung in chromatischen Gängen darin, die dem feinen Flufs der Melodie ganz entgegen ist. Es ist fast eine Unmöglichkeit, dafs das geübteste Ohr eine solche Melodie behalte, ohne sie mit grofser Mühe nach Noten auswendig zu lernen. — In den Duetten (die halb zu der vorigen Gattung gehören, ist das Nebeneinandergehen in Terzen und Sexten tödlich ermüdend. Am allerermattendsten ist aber die Wiederholung einer und derselben Figur bis in die Unendlichkeit, z. B. in der Art



und so weiter ad infinitum. Dafs diese Stelle vorgekommen, will ich nicht behaupten; ähnliche, bei denen der Fehler noch hervorstechender ist, finden sich aber in zahlloser Menge, ich möchte fast behaupten in jeder Nummer, vor. Der Effekt liegt dann in der Accentuirung, und dem Crescendo und Decrescendo, welches insgemein noch durch die Instrumentation recht grell herausgehoben wird. Der Flufs der Melodie gebricht also ganz; wie sollte die Arie gut sein? Nicht eine ist darunter, welche auch nur dankbar für den Sänger, geschweige ein gutes Musikstück wäre. In den Duetten zeigt sich noch die meiste Melodie, aber sie erstirbt nur im Fortgange derselben an jener oben angedeuteten Behandlungsweise, die grofsentheils aus dem Mangel an Kenntnissen und an Gewandtheit im Bearbeiten entspringt. Nun bleiben uns noch die Recitative. Sie werden denn doch wohl gut sein, denn eine schöne Deklamation ist Herrn Spontini doch nicht abzusprechen. Leider aber ist auch auf diesem Felde gar nichts gewachsen. Die Unrichtigkeit der Deklamation mag in der Unkenntnifs der Sprache liegen, wiewohl ein Mann, der so lange Jahre in Deutschland ist, wenn es ihm Ernst wäre, den Verpflichtungen, die er für seine hohe Besoldung und ausgezeichnete Stellung hat, nachzukommen, so viel Deutsch gelernt haben mufste, dafs er im Stande wäre eine deutsche Oper zu komponiren. Allein auch aufser der falschen Deklamation sind noch zahllose Rügen dabei zu machen. Fast immer ist nur ein begleitender Grundakkord da; karakteristische Zwischenspiele fehlen ganz; nirgend ist der Karakter der Personen die da sprechen ausgedrückt, und an ein sinnvolles Herausheben einzelner Momente der Diktion ist nicht zu denken. — Sind wir nun fertig? Noch eine Kleinigkeit, die wir nicht übergehen dürfen. Richtig wenigstens sollte doch ein Musiker wohl schreiben. Aber Herr Spontini schreibt so grell Quinten und Oktaven, dafs man sie mitten aus dem Getose der Instrumentation hervorhört, und dennoch würden wir diesen Fehler am

leichtesten verzeihen, da ja auch die größesten Meister ihn sich mitunter haben zu Schulden kommen lassen. Aber eine entweder so gewöhnliche Führung der Harmonie, oder eine so obstruse, dafs z. B. etwa in As-dur geschlossen und dann gleich mit derbsten Quinten und Oktaven in A-dur fortgefahren wird, ferner eine so entsetzliche Instrumentirung, ein so gänzliches Vernachlässigen der Nuancirung derselben, — so durchgängiger Mangel an melodischer Erfindung, und eine so gänzliche Abwesenheit dessen, was man den geordneten Bau eines Musikstückes nennt — das sind nicht mehr einzelne Fehler, sondern bekundet ein solches Unvermögen im Allgemeinen, eine so vollständige Verirrung im Ganzen, dafs wir gestehen müssen, so arg ist sie uns noch niemals bei irgend einem gröfseren Kunstwerke vorgekommen.

— — Wenn ich nun aus allen dem, was ich sowohl über das Gedicht, als über die Komposition dieser Oper vielleicht viel zu weitläufig aber doch lange nicht erschöpfend, gesagt habe, ein Resultat ziehen sollte, so würde ich mich dabei des Gleichnisses bedienen, welches ein Musiker von gründlichem Urtheil und ein sonst sehr gebildeter Mann am Tage nach der ersten Vorstellung gebrauchte. Er sagte nämlich: „Diese Oper ist das unter den Opern, was die Lüneburger Haide unter den Landschaften ist.“ In Erwägung der Berühmtheit des Dichters und Komponisten und der Exzentrungen die man auf sie setzen durfte, mufs ich dieses harte Wort bestätigen. Aller Sinnentrieb dabei kam von Aufsen her, nämlich von der übermäfsigen Pracht der Ausstattung, den schönen Stimmen und Leistungen der Sänger und endlich den üppigen, durchaus unsittlichen Darstellungen einiger Tänzerinnen und Tänzer. Wie aber jede Sättigung sinnlicher Begierden die nicht durch die Vernunft bedingt und so zum Kunstgenufs erhoben wird, Ueberdrufs, Widerwille und Abscheu erregt, so war es uns auch am Schlusse dieses Werks zu Muthe, und wir können daher nur den Wunsch wiederholen, dafs es ja niemals vollendet werden möge.

L. Rellstab.

* * *

Nachschrift.

Während ich dies schreibe, erfahre ich, dafs man widerlegend gegen diese Beurtheilung auftreten werde; dies kann mir nur erfreulich sein, da ich höre dafs ein junger Künstler, dem musikalische Einsicht gewifs nicht abzusprechen ist, die Widerlegung meiner Ansichten übernommen habe. Daher kann ich nicht umhin, über die Tendenz und den Sinn meines Aufsatzes noch einige Worte hinzuzufügen. Man dürfte der Meinung sein, ich habe eine zu scharfe Feder geführt. Allein Herr Spontini hat in der That bis jetzt selten eine andere Stimme als die des Lobes gehört; so war es wohl an der Zeit, zu versuchen, diesem Unwesen durch eine mit dem Namen des Verfassers unterzeichnete Beurtheilung ein Gegengewicht zu geben. Ueberdies hat Herr Spontini einen so verderblichen Einfluss auf manche unserer jungen Künstler gehabt, sie sind durch die glänzende Aufsenseite seiner Produktionen so verblendet worden, dafs auch in dieser Hinsicht ein strenges, aber unbestochenes Urtheil nicht unnütz sein möchte. Wenn man mir also vorwirft, ich sei zu hart, zu schonungslos gewesen, so frage ich, ob dies eine Wort des Tadels, gegen die zahllosen Panegyriker gehalten, mehr ist als ein hartes Federchen auf einem sybaritisch weichen Lager? Ist Herr Spontini der achtungswerthe Mann, für den wir ihn und jeden so lange bis das Gegentheil erwiesen ist, halten, so wird ihm selbst die irrende Stimme eines strengen Tadlers mehr werth sein als das niedrige kindisch verächtliche Lobpreisen feiler Schriftsteller in feilen Zeitschriften, die ich, so notorisch ist ihre Verächtlichkeit, niemandem zu bezeichnen brauche. Was unglaublich scheint, ist dennoch wahr; einige dieser feilen Buben machen sich ein, gewifs wenn es Herr Spontini wüfste, von ihm streng verurtheiltes Geschäft daraus, diejenigen Blätter aus den Zeitschriften die in den Kaffeehäusern ausliegen, herauszureifsen, auf denen durch den Tadel gegen Herrn Spontini dem Treiben seiner verächtlichen Schmeichler der Stab gebrochen ist. Diese Ehre ist denn auch denjenigen Blättern gegenwärtiger musikalischer Zeitung widerfahren, auf welchen die ersten Nummern des hier beschlossenen Aufsatzes standen; und gewifs befindet sich auch dieses Blatt schon herausgerissen in der Hand eines der Ausreisser, bevor er gelesen hat, dafs ich ihm für diese negative Anerkennung hiermit den gebührenden Dank quittire, den jeder Mann von Ehre einem Schurken schuldig ist, wenn dieser öffentlich seinen Hafs und Grimm gegen ihn ausspricht. Ich ersuche demnach die Herren dieser Art, wenn es noch nicht geschehen ist, ja geschwind das Blatt abzureifsen, und ihm alle erdenkliche Schmach anzuthun, sollte es auch durch den eignen Theil geschehen, von dem Thümmel sehr richtig sagt: non erubescit, was bei Leuten dieses Schlages aber freilich eben so gut das Gesicht sein kann, denn Erröthen ist nach Diogenes die Farbe der Tugend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 4. Juli. — Nro. 27. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Der wahre dramatische Sänger.

So verschiedenartig man seit einem Jahrhundert auf der einen Seite über Zweck, Einrichtung und Form der Oper gedacht, so unnatürlich mancher ästhetisirende Kritiker den Gesang an sich und in Verbindung mit der Rede gefunden hat, so verbreitet selbst jetzt noch unter Operndichtern die antiquirte Ansicht ist, dafs nur Geisterwesen am geeignetsten seien für Operndarstellung, dafs ihr höchster Zweck nur Wohlgefallen, Ohrenkitzel, Augenergötzung, kurz Sinnenlust sei: so entschieden haben sich doch auf der andern Seite schon öfter Stimmen vernehmen lassen, welche die Oper auf einen höhern Standpunkt zu bringen bemüht waren, welche ihr einen edlern Zweck vorsteckten. Erfreulich für jeden wahren Kunstfreund mufs die Erfahrung sein, dafs in den neuern Zeiten doch so manche Opern erschienen sind, welche diesen edlern Zweck wenn auch nicht immer erreichten, doch wenigstens zu erreichen suchten, dafs doch das Streben Vieler dahin geht, auch die Oper zu dem zu machen, was dramatische Kunst überhaupt sein sollte: die Bildnerin und Erweckerin ästhetischer Gefühle, die Verkünderin der Moral, und das im Stillen belohnende und bestrafende Gewissensgericht für alle Menschen. — Verlangt man, und wol mit Recht, dies von der Oper, als dramatischem Kunstwerk, so liegt wol unter andern Fragen auch folgende sehr nahe: welche Anfoderungen müssen wir an den dramatischen Sänger machen, wenn er wahrer Künstler sein will? — deren Beantwortung Zweck dieses Aufsatzes ist. —

Von der Natur mufs er mit einer kraftvollen dauernden Gesundheit, einem schönen Körperbau, einer deutlichen Aussprache, und einer sonoren, umfangreichen und biegsamen Stimme beschenkt sein, diese Eigenschaften befähigen ihn zum idealischen Künstler. Aber zu diesen körperlichen, natürlichen Gaben mufs noch eine Kunstseele kommen, die sich in einem vielsagenden, geistvollen Auge abspiegelt; er mufs passives Genie (nach J. Paul) sein. Dazu gehört nun zuvörderst, dafs er fähig sei einen vom Dichter und Komponisten gegebenen Karakter richtig zu erfassen, sich geistig zu vergegenwärtigen, und ihn dann in eigner Person musikalisch-dramatisch auf der Bühne zu verwirklichen: also richtige Auffassung und karakteristische Ausführung oder Darstellung, sind unerläfsliche Bedingungen des wahren dramatischen Sängers. Um aber einen gegebenen Karakter richtig zu erfassen und wiederzugeben, dazu gehört nun nothwendig, dafs der Sänger ihn nicht in seine Individualität hineinziehe, sondern so viel wie möglich sich über dieselbe erhebe und den Karakter im Geiste des Stücks darstelle; er mufs psychologischer Künstler sein. Unterstützt von glücklichen Anlagen kann ihn nur Studium der philosophischen Wissenschaften in ihrer Gesammtheit, also auch der Aesthetik und besonders der empirischen Psychologie auf diese Kunststufe führen; denn in diesen Wissenschaften lernt er sein eignes Ich genau kennen, er wird sich seines geistigen Lebens und

Wirkens klar bewufst. Zwar ist es der empirischen Psychologie zunächst nicht um Beurtheilung des einzelnen Menschen zu thun, sondern um Erkenntnifs der menschlichen Natur überhaupt, und zwar um eine solche Erkenntnifs derselben, wobei die in der Regel dunkeln Begriffe des gemeinen Verstandes über die verschiedenen Anlagen und Wirkungen der menschlichen Seele, über deren Zusammenhang und Entwickelungsgang beseitigt und zur Bestimmtheit erhoben werden. Da aber die Wissenschaft als solche sich nur in Begriffen bewegt, und mit den Erscheinungen oder Eigenschaften einer ganzen Art, Gattung, oder eines ganzen Geschlechts sich begnügen mufs, während die Praxis sich mit dem Besondern beschäftigt und auch die richtige Beurtheilung des Einzelnen fodert, wozu eine besondere Geschicklichkeit vorausgesetzt wird: so kann zwar demjenigen, welcher blofs durch die Wissenschaft gebildet ist, Vieles abgehen, was den eigentlich routinirten Mann von Welt ausmacht — dies kann aber den Werth der Wissenschaft selbst nicht verringern; denn was sie dem wirklichen Leben und der dramatischen Kunst, als veredelter Darstellung der Wirklichkeit darbieten kann, nämlich eine solide und gründliche Erkenntnifs dessen, was die gleichbleibende Basis zu jeder besondern Menschenbildung ausmacht, bietet sie wirklich dar. Von unverkennbarem Nutzen ist also das Studium dieser Wissenschaft für den dramatischen Sänger, der es ja eben mit der Darstellung der menschlichen Natur zu thun hat. Weil nun aber, wie schon erinnert, die Wissenschaft ihrer Natur nach, sich blofs in Begriffen bewegt, und es nicht mit speziellen Fällen der Wirklichkeit zu thun hat, so mufs der dramatische Sänger mit diesem Studium der philosophischen Wissenschaften, das Studium der Geschichte der Menschheit verbinden; das, was er dort abstrakt im Systeme fand, liegt hier in seiner Einzelheit in der Wirklichkeit vor ihm; dort lernte er — was der Mensch sein soll, hier — was er wirklich ist. Mit forschendem Beobachtungsgeiste mufs er aber nicht blofs prüfen was die Weltgeschichte ihm von der Vergangenheit darbietet, er mufs auch selbst die Menschheit in ihrer Gegenwart studiren; denn sein Reich der Wirksamkeit ist die Gegenwart; in ihr stellt er uns musikalisch-dramatische Bilder der veredelten Wirklichkeit dar. — Aus der Sinnenwelt nimmt der Dichter seine Karaktere entweder geradezu, oder er erhebt sie ins Ideal. — Des dramatischen Sängers Werk ist es, sie auf der Bühne zu verwirklichen, die todten Formen des Textbuches und der Partitur ins wahre Leben zu rufen.

Da nun der Dichter seine Gebilde aus dem Leben der Völker entnimmt, so mufs auch der darstellende Künstler mit dem geistigen und formellen Leben derselben vertraut sein, damit er den gegebenen Karakter im Geiste nur nach den Sitten und Gebräuchen des Volk's, aus welchem der Dichter seine Gebräuche entnommen, ästhetisch wahr darstelle; so spricht sich z. B. ein ganz verschiedener Geist und Sitte in der Vestalin, Euryanthe, Axur u. s. w. aus; diesen mufs er also ort- und zeitgemäfs wiedergeben, und zwar dadurch, dafs er das Eigenthümliche jener Volker in ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit, Nationalität, Gesichtsfarbe, Kostüme u. s. w. u. s. w., nach den Regeln der Aesthetik nachahmt; denn bei Formen, die unserm gebildeten Publikum anstöfsig oder widrig erscheinen, müssen nothwendig Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit erlaubt sein; in der Kunst wollen wir nicht die Wirklichkeit wie sie oft ist, sondern in veredelter, ästhetischer Form; wir wollen nicht den Menschen in geschmacklosen Modenerfindungen sehen, (es sei denn in der komischen Oper) sondern in einem dem Auge zusagenden Kostüme. — Der Sänger stellt aber nicht blos Karaktere dar, das heifst nach Iffland, er entäussert nicht blofs das Innere des Geistes, den Gang der Leidenschaften, die hohe, einfache, starke Wahrheit im Ausdrucke, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln;

er stellt ihn auch sinnlich in eigner Person vor, und deßhalb muß er auch karakteristische Deklamation, sprechende Mimik, passende Gestikulation und Aktion künstlerisch vereinigen; er muß ferner Meister in der sogenannten Theaterkunst, kurz wahrer theatralischer Künstler sein. —

Diese Anfoderungen machen wir an den wahren dramatischen Sänger, sofern er auch wahrer Schauspieler sein soll. Deutschland hat zwar bedeutende Sänger aufzuweisen, aber wol die wenigsten genügen diesen gewiß nicht zu hohen Anforderungen auch nur einigermaßen. Die gute Mutter Natur soll hier Alles thun, aus ihrem Schoße sollen auch die Künstler geboren werden; mit den bloßen Anlagen sind ja die mehrsten nicht zufrieden, es ist ja auch leichter und gemächlicher sich gleich zu etwas machen lassen, als sich selbst zu etwas zu machen — ja! ja! das Sprichwort hat seine Richtigkeit: „der Künstler wird geboren.“ — Nun viel Glück zu diesen Natur-Künstlern! — wir halten es mit Lessing und sagen mit ihm: aber der denkende, wissenschaftlich-gebildete Künstler ist doch noch eins so viel werth, — oder mit Göthe:

Dem glücklichen Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Der stillt das Tappen nicht, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Jetzt zu dem darstellenden Künstler sofern er Sänger ist, und da fordern wir zuerst, daß er wahrer Musikus sei, das heißt, daß er gründliche Kenntnisse von der Tonkunst überhaupt und der Gesangkunst insbesondere besitze; daß er sein sonores, umfangreiches und biegsames Organ schulgerecht durchgebildet habe, und in jeder Stimmlage Herr desselben sei. Aber auch die Geschichte der Tonkunst, besonders der neuern, darf ihm nicht fremd bleiben, weil er meist Werke aus dieser Epoche auszuführen hat. Diese Foderungen zu rechtfertigen und ihre Richtigkeit nachzuweisen halten wir für überflüssig, da wol jeder Sachkundige unbedenklich dasselbe fodern wird; und doch! — wie vielen Sängern geht diese gründliche musikalische Bildung ab! ist es nicht bekannt, daß es so manche, selbst berühmt gewordene Sänger giebt, die nicht einmal durch eigne Kraft ihre Rolle einüben können, denen sie im eigentlichsten Sinne eingegeigt oder eingespielt wird, die sich so zu lebendigen Gesangmaschienen herabwürdigen lassen?!

Mögen dergleichen immerhin vom großen Haufen wegen ihrer natürlichen Anlagen bewundert werden, mag man den Umfang und Klang (timbre) ihrer Stimme anstaunen; den Namen „Künstler“ verdienen sie nicht; ohne wahre künstlerische Bildung sind sie blinde Nachahmer einzelner Meteore die am musikalisch-dramatischen Himmel aufleuchten, aber ohne ihr geistigbelebendes Licht, verbreiten sie nur blendenden Schein, und zwängen alle Musik, welcher Zeit, wes Landes und Komponisten, in diese todte, nachgeahmte Form. — Es soll hiermit keineswegs die Nachahmung von Musterbildern getadelt werden — sie ist nothwendig — aber jene Heroen ohne Ueberlegung, vielleicht blos weil sie Epoche machen, und wol gar mit ihren Fehlern nachzuahmen, ist offenbar unkünstlerisch, tadelnswerth. — Wir fodern aber ferner vom dramatischen Sänger, daß er seiner Muttersprache ganz mächtig sei und seinen Geschmack an den klassischen Dichterwerken seiner Nation geläutert und gebildet habe; denn ohne diese poetische Bildung, ohne diese genaue Kenntniß der Muttersprache wird er immer ein erbärmlich recitirender Sänger sein und bleiben; Arien und Kavatinen wird er allenfalls absingen, dramatisches Leben wird er nie hineinbringen! — Da wir aber so herrliche Opern von andern Nationen besitzen, die in unsere Muttersprache übertragen, auf deutschen Bühnen gegeben werden, so sollte auch billig der dramatische Sänger die Sprache und den Geist

der Musik jener fremden Nationen studiren, um sie in der Individualität jenes fremden Nationaltypus wiedergeben zu können. Nicht selten hört man z. B. italienische Opern in deutscher Uebersetzung auf unsern Bühnen, und klagt — wenn auch oft die Musik trefflich ist — über Langeweile, Einförmigkeit, Karakterlosigkeit u. s. w. — eine Hauptschuld aber tragen hier, nach unserer Ueberzeugung, die Sänger, welche nun jene rege, lebenvolle, südliche Frische nach ihrer deutschen Art und Sitte vortragen; — allein wenn der deutsche Sänger italische Musik vorträgt, so muss er, so zu sagen, seine deutsche Haut ausziehen, sich ganz in den Geist der Italiener hineindenken, und gleichsam einen italisirten Vortrag zu erringen suchen. Hierin besteht die grosse Kunst, fremde Musik nationalkarakteristisch vorzutragen; wer jene Musik nicht in der Ursprache zu singen vermag, wird sich diesen fremden Nationaltypus nie zu eigen machen, ja er wird oft nicht eine Ahnung von ihrer wahren Wirkung haben, besonders von italienischer Buffonerie, worin offenbar die Italiener den Deutschen voraus geeilt sind; wird z. B. diese Buffonerie von deutschen Sängern nicht mit einer gewissen italischen Ausgelassenheit wiedergegeben; dann verliert sie freilich ihre herrliche Wirkung. — Eben so verhält es sich mit der Musik anderer Nationen; jedes Volk spricht sein Inneres auf eigene Weise aus, und dieses Eigenthümliche muss in der Darstellung wiedergegeben werden. Der Deutsche zeichnet sich besonders vor andern Nationen dadurch aus, dass er fremde Individualität richtig zu erfassen, zu würdigen und wiederzugeben vermag, das beweist der Sinn für Wissenschaften und Künste aus grauer Vorzeit, und sehr richtig sagt ein deutscher Schriftsteller: „ist es denn nicht, als wären die Seelen der Völker der Vorzeit unter uns auferstanden, da wir ihr innerstes Leben aus ihren Kunstwerken erfassen?“ — und wir können wol behaupten, dass gerade Deutschland von jeher Manner aufzuweisen hat, wie fast kein Land, welche z. B. im Fache der Schauspielkunst als unvergleichlich dastehen, welche die Geistesprodukte fremder Dichter in jenem fremden Nationaltypus wiederzugeben verstanden; warum sollte nun der dramatische Sänger dies nicht auch in seiner Art erreichen können. Soll fremde Musik im deutschen Publikum Eingang finden, so muss sie auch mit jener fremden Eigenthümlichkeit vorgetragen werden. — Wir wollen übrigens hiemit — beiläufig bemerkt — keineswegs den gewöhnlichen Rossini & Compagnie das Wort geredet haben; aber es giebt doch so manche herrliche Opern fremder Völker, welche wol verdienten der Vergessenheit entrissen zu werden, und wir sind überzeugt, dass, wenn sie nur in ihrer Eigenthümlichkeit dargestellt, nationalkarakteristisch gesungen werden, sie gewiss nicht ihren Eindruck verfehlen. —

Mag man nun immerhin unsere Foderungen für übertrieben halten, mag man immerhin sagen: ein solcher dramatischer Sänger hat noch nicht existirt, eine solche wissenschaftliche Bildung geht den meisten Kunstjüngern ab, und dergleichen mehr: das kann durchaus nichts für oder gegen die Sache beweisen; die Kunstphilosophie soll nicht blos sammeln, was sich in der Wirklichkeit findet, nicht blos zeigen was die Wirklichkeit ist, sondern sich über dieselbe erheben und darthun: was Kunst und Künstler sein soll, welches höchste Kunstziel der aufstrebende Jünger erringen soll, welche Bahn er zu wandeln hat, um dem Kunstideale des wahren dramatischen Sängers nahe zu kommen.

H—e. G. O. N—g.

III. Korrespondenz.

(Eingesandt.)

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper. Vorbericht.

Die in dieser Zeitung ausgesprochene Ansicht über Agnes von Hohenstaufen hat gewiss bei jedem Leser gespanntes Interesse erweckt. Es ist nicht zu läugnen, dass Herr L. Rellstab, der Verf. jenes Aufsatzes, hier wie in frühern Recensionen spontinischer Opern mit ungemeiner Leichtigkeit und vielem Witz seine Ideen entwickelt hat; diesmal aber scheint es doch nöthig, ein paar ernste Worte dagegen zu reden. — Kein Mensch, und sei er ein noch so ausgezeichneter Künstler, steht über der Kritik, auch Herr Spontini nicht; dadurch dass er öffentlich produzirt, setzt er sich nothwendiger Weise auch öffentlicher Beurtheilung aus. Kein Künstler, und sei er ein noch so ausgezeichneter Mensch, ist vollendet, auch

Herr Spontini nicht; errare humanum est. Dafs also an spontinischen Werken Manches sein mag, was vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen kann — gern geben wir's zu; sie theilen hierin das Loos Aller. Aber es kommt auf die Art an, wie dergleichen Tadel vorgebracht wird. In der hiesigen vossischen Zeitung hat Herr Rellstab in seinen Beurtheilungen über Alcidor, Nurmahal und Olympia eine Trilogie geliefert, die ein höchst ergötzliches Repertorium kecker Laune und geistreicher Satyre bildet; so wenig wir mit dem Inhalte einverstanden waren, so interessant war uns doch die Art des Ausdrucks. Für die vossische Zeitung erscheint nun eine solche Theaterkritik ganz genügend; nicht so für die berliner musikalische, welche ernstern und höhern Zwecken gewidmet ist. Herr R. hat aber, wie wir gleich nachher entwickeln werden, in seinem Aufsatze: „über Spontinis neueste Oper" wirklich nichts Anderes geliefert, als eine vossische Zeitungs-Recension im vergröfserten Maafsstabe. So viel vorläufig über den Angriff — jetzt noch ein Wort über die Vertheidigung. Sie soll keine Apotheose Spontinis werden; im höchsten Grade jammervoll waren all' die Schreibereien, welche im vergangenen Jahre der Aufsatz des Herrn Dr. Frank über Kortez veranlafste. Kein Mensch nahm sich die Mühe zu prüfen. Alles schrie durcheinander: der unübertreffliche Spontini! Der Komponist von Jery und Bätely! Der Student aus Breslau! — und verdammte. Das ist nicht die Art, ein angegriffnes Werk wieder zu Ehren zu bringen. Man widerlege; man konnte es, und that es nicht. — Der nachstehende Aufsatz wird sich weder in Lobeserhebungen über Spontini erschöpfen, noch eine eigentliche Recension seiner Agnes von Hohenstaufen enthalten; vielmehr eine möglichst sorgfältige Widerlegung der Rellstabschen Kritik, die ich Punkt für Punkt, und hoffentlich siegreich, zu bestreiten gedenke. — Vor Allem aber gehen wir doch endlich von der verkehrten Meinung ab, als könne irgend eine Recension auf der ganzen Welt dem Recensirten durch Tadel schaden, durch Lob nützen. Alle Kunstwerke und alle Kritiken darüber, haben nur Einen Zweck: uns die durch Abstraktion von vorhandenen Schopfungebildete Ur-Idee eines in allen Theilen absolut vollendeten Kunstwerkes näher zu bringen. In dieser Hinsicht kann jede mit Freimüthigkeit ausgesprochene und durch Gründe unterstützte Meinung nur förderlich sein, und so ist's auch die des Herrn Rlb., indem sie Vehikel zu weitern Diskussionen über die Sache wird. — Schliefslich glaube ich dem Publikum das Bekenntnifs schuldig zu sein, wie mir der Herr Redakteur mit der gröfsten Bereitwilligkeit schleunigste Aufnahme und gänzlich unveränderten Abdruck dieser Antikritik in seinem Blatte zugesagt hat. Er wurde ohne das geringste Bedenken vor zwei Jahren auch einem Aufsatze Raum gegonnt haben, der mit eben so viel Eifer gegen Spontini geschrieben wäre, als es der nachstehende für ihn ist. Einer solchen Handlungsweise gegenüber mufs alles thörichte Geschrei von Partheilichkeit und Selbstsucht verstummen. Seinem gegebenen Worte treu wird Herr Marx hoffentlich auch diese Zeilen unverändert abdrucken lassen.

H. Dorn.

* * *

Herrn Rellstab's Meinung über Spontinis Agnes von Hohenstaufen ist: „dafs dieses Werk ein durchaus von Anfang bis zu Ende ganz mifslungenes zu nennen, und zwar in einem Grade mifslungen, wie wir noch kein Beispiel haben." Zur Bekräftigung dieses Urtheils werden mehrere und zwar zunächst die Raupachsche Dichtung angebende Gründe aufgeführt. „Für die grofse Oper sind historische Stoffe völlig unbrauchbar; sie mufs aus der Mythe schöpfen; denn die historische, scharfe Bestimmtheit widerstreht durchaus der Allgemeinheit der Empfindungswelt, welche in der Musik vorherrschen soll." Herr Rlb. macht hier eine Distinktion zwischen dem, was wir wissen und was wir sehen. Auf der Bühne fallt dieser Unterschied fort. In dem Augenblicke, wo Iphigenia auf Tauris ihren Bruder opfern will, sind wir eben so fest von der Wirklichkeit der Handlung überzeugt, als wenn wir einen deutschen Kaiser auf den Brettern agiren sehen, von dem uns auf der Schule gesagt wurde, er habe von dem bis zu dem Jahre regiert, eine gehörne Prinzessin von ... zur Gemahlin gehabt u. s. w. Das Theater wird zum Gemälde. Wir fragen nicht mehr: ist's wirklich geschehen? Wir sehen, dafs es geschieht; für den Moment ist's mit der schärfsten historischen Bestimmtheit da. Oder haben wir Herrn Rlb. mifsverstanden? Ist seine Meinung, dafs man historischen Personen nichts unterschieben durfe, was sie nicht wirklich gethan hätten? Welchen Vorzug kann hier der Novellist vor dem Opernrichter haben, da jener gerade nur aus Wahrheit und Erfindung seine Werke zusammensetzt? Kortez und Olympia sollen ferner nur „historisch scheinen," das Geschichtliche darin nur „zufällig" sein. Um nur bei Einem stehn zu bleiben, wo liegt denn im Kortez das Mythische? Unmöglich will Herr Rlb. diesen Ausdruck anders als im reinen Gegensatz mit dem Geschichtlichen genommen haben, (denn die Götzendienerei der Mexikaner, worauf er Bezug haben könnte, ist hier sehr untergeordnet) und so spräche sich diese Ingredienz in der Person der nicht

historischen Amazily aus; aber gerade diese ist die schwache Seite, die partie honteuse der genannten Oper; während Jouy die Scenen, welchen ein wirkliches Factum zum Grunde liegt, zu wahren Glanzpunkten derselben erhoben hat, z. B. die offenbar ausbrechende Verschwörung gegen Kortez und die Art, wie er das bange, empörte Heer zur Pflicht zurückruft. Endlich führt Herr Rlb. zur Bekräftigung seiner Opposition gegen die Brauchbarkeit historischer Stoffe für die grofse Oper mehrere Beispiele an: Oedip. Alceste, Medea u. s. w. Aber eben so viele und noch mehrere lassen sich dagegen setzen; da gerade der Dichter, welcher der eigentliche Schöpfer der grofsen Oper ist, Metastasio, fast nur historische Stoffe zu seinen Süj-ts gewählt hat. Artaserse, Adriano in Siria, Demetrio. Olympiade, Ipsipile, und im zweiten Bande: Ezio, la clemenza di Tito. Siroe, Catone in Utica und die einzige mythische: Didone abbandonata. In neuerer Zeit war es Méhul, der seine gröfsern und besten Werke gleichfalls auf historischem Gebiete fuiste. Endlich aber, wohin sollen wir romantische Opern, wie Euryanthe, rechnen, in welchen doch auch geschichtliche Personen vorkommen? und warum nicht Agnes von Hohenstaufen geradezu in die Zahl romantischer Opern setzen, wie jene?

Herr Rellstab geht nun die einzelnen Scenen durch. Zum Schlusse der ersten erwartete er einen Abzug ins Feld. Das soll ja ungemein rasch geschehen! Der Kaiser hat so eben auf dem Rei hstage den Krieg gegen Sicilien erklärt, und nun soll die ganze Versammlung auch schon marsch — und reisefertig sein. Die darauf folgende Arie nennt Herr Rellstab „aufs ungeschickteste hineingeflochten" und führt Glucks Alceste als Muster einer Oper an, worin uns die Arie wahres Bedürfn is wird. Auch hierin sind wir mit Herrn Rellstab nicht einverstanden. Die Arie ist in der Oper nicht das, was der Monolog im Drama. Dieser wird nie in Gegenwart Andrer Statt finden, wohl aber jene. Die Empfindungen Herzog Heinrichs bilden hier einen sehr treffenden Kontrast zu der grofsen ihn umgebend n kriegerischen Versammlung; er schildert das Glück der Liebe und Heimkehr, und wohl manches unter den Anwesenden mag ihm im Herzen beistimmen — keiner aber ist so kühn, dies in Gegenwart des Kaisers auszusprechen. Darum ist's höchst löblich, dafs diese Arie ohne Begleitung des Chors gesungen wird. Alles schweigt, doch Heinrichs Wort ist Repräsentant von dem, was jeder tief empfindet. — Die Form der Arie mit Chor kannte der Dichter wohl, denn er wendet sie gleich darauf bei der Kaiserin an, und hier sehr zweckmäfsig. Allerdings ist ihr Gesang nur Wiederholung des schon da gewesenen; aber vergessen wir nicht, dafs Agnes von Hohenstaufen eine Fest- und Gelegenheits-Oper ist — es mufsten sich alle Personen darin glanzvoll zeigen können, und so viel ist gewifs: im ersten Akte findet sich keine bessere Gelegenheit der Kaiserin eine Arie in den Mund zu legen, als gerade diese. Es ist ein imposantes Gefühl, die Herrscherin im Kreise der Vasallen zu sehen, wie sie Heinrichs Worte, den durch dieselben vielleicht erregten Eindruck verlöschen will, und nun selbst die Grofsen des Reichs zu gemeinsamer Anstrengung aufruft; denn ihretwegen soll ja eigentlich der ganze Zug unternommen werden. — Wie aber ist es Herrn Rellstab möglich, eine glückste Oper als Muster für die innere Einrichtung des Textes anzuführen? und nun gar Alceste, welche noch obendrein in der Anlage des Sujets zu den schwächern gehört? Die Arie soll eine Resolution enthalten; nachdem das vorangehende Recitativ bis zu einer gewissen Höhe gesteigert worden, setzt sie dem Ganzen die Krone auf. In den glückschen Opern aber ist die Arie durchweg nur eine Konzentration des schon im Recitativ Ausgesprochenen, oft sogar mit denselben Worten. Als Beispiel führen wir die grofse Scene der Alceste im Tempel, an. Der Chor hat sie verlassen, nachdem durch das Orakel allem Volk das einzige Mittel zur Rettung des Königs bekannt gemacht worden. Grofses Recitativ, worin sie die verschiedenartigen Gefühle, welche sich in ihr zusammendrängen, ausspricht; endlich der Gedanke an die Möglichkeit der Wiedergenesung des Gemahls, und ihr fester Entschlufs, sich selbst dem Tode zu weihen. Nun folgt erst die Arie, deren Worte jedoch nur eine Bekräftigung ihres Vorsatzes enthalten. Sie ruft die Götter zu Zeugen an, und gedenkt der Wonne den Geliebten gerettet zu haben, was bereits in dem vergangenen Recitativ geschehen ist. Eine Arie war hier freilich Bedürfnifs, denn mit dem Recitativ konnte der Akt füglich nicht schliefsen; aber das R citativ ist zu weit hinausgesetzt, und berührt schon den Punkt, welcher eigentlich erst die Existenz der Arie bedingte. Als ein Beispiel dagegen, wollen wir die Arie der Olympia im dritten Akt betrachten. Kassander ist frei, aber auf ewig für sie verloren, denn dem Mörder des Vaters darf die Tochter nicht Liebe schenken. Das Recitativ schliefst mit den Worten:

> Wenn die Götter gebieten, dafs ich ihn vergesse,
> Ha! vermag dies mein liebend Herz?

Nun folgt die Arie. Zuerst ein kurzes Gebet um Kraft zu ihrem Vorhaben, und dann

die bestimmte Erklärung, sich von Kassander abzuwenden. Hier ist die Arie also nicht Rekapitulation des im Recitativ Ausgesprochenen, sondern — obwohl bedingt durch jenes — steht sie dem Inhalte desselben schnurstracks entgegen. Bei all der Verehrung für Gluck, die wir mit Herrn Rellstab theilen, macht uns seine Musik doch nicht blind gegen die Fehler des Textes. — Aber zurück zur ersten Scene unsrer Oper. Herr Rellstab führt jetzt sechs Zeilen des raupachschen Gedichts an, die er eine „diplomatische Konversation" nennt. Wir erfahren aber aus denselben, dafs Agnesens Vater Heinrichs Liebe begünstigt, jedoch auch erst nach dem Reichstage die Verbindung einleiten will; darauf giebt der Kaiser Befehl, den französischen Gesandten einzuführen, indem er dem Pfalzgrafen vorläufig sagt, der König von Frankreich wünsche mit ihm in Freundschaftsverhältnifs zu treten. Das alles, als zum Verständnifs der Handlung nothwendig, ist in sechs Zeilen ausgesprochen, und ganz gut recitativisch behandelt worden. Lyrisch sind die Worte freilich nicht, aber das ist im Recitativ gar nicht erfoderlich; sie sind komponirbar. Indessen kommt der arme Dichter überhaupt schlecht fort; denn gleich darauf wird in der zweiten Scene eine Stelle deswegen für verwerflich erklärt, weil der Chor die beiden letzten Zeilen wiederholt. Die Worte, welche der Kaiser gesagt hat, sind nämlich:

Preiswürdig ist, wie deutsches Rebenblut,
Auch deutsche Schönheit, deutscher Heldenmuth.

Der Chor ruft's jubelnd nach, und begiebt sich fort zum Feste, wo der französische Gesandte die Wahrheit dieser Worte erkennen soll. Das nennt Herr Rellstab den Chor „auf wenig bedeutende Art" einführen; und doch ist's nichts Anders als der sehr natürliche Ausbruch deutschen National-Stolzes, durch den Kaiser selbst und die Anwesenheit des fremden Volks-Repräsentanten geweckt, und um so kräftiger wirkend, je mehr er sich stricte an des Kaisers eigne Worte hält.

In der dritten Scene seh'n wir Philipp, den Bruder des Kaisers, mit Heinrich von Braunschweig im geheimen Gespräch. Ersterer beredet den Freund, ihn zu Agnesen nach Schlofs Stahleck zu begleiten. Dies ist Herrn Rellstab aufgefallen; er findet das Gegentheil — wenn nämlich Philipp dem Waffenbruder abrathen würde ihm zu folgen — natürlicher. Eine solche Situation ist freilich denkbar, aber sie schliefst die hier aufgenommene nicht aus. Des Kaisers Verbot mufs doch wohl sehr strenge sein, und Heinrich fühlt, dafs es beinahe wie offenbarer Trotz aussähe, es gerade nun zu übertreten, wo der Streit zwischen Welf und Waibling auf's Neue zu entbrennen droht. Auch würde im entgegengesetzten Falle das grofse Interesse verloren gehen, welches wir jetzt diesem Freundschaftsbunde schenken, wo des Kaisers eigner Bruder den Gefährten überredet, dem Kaiser ungehorsam zu sein. — Abermals tadelt Herr Rellstab die Diktion. Als Probe führt er gleich die ersten Worte an:

Du kannst sagen:
Mein schnellstes Rofs
Soll flugs mich tragen,
Nach Stahlecks Schlofs. —

Das soll unmusikalisch sein. Freilich wär' es das, wenn Heinrich geantwortet haben würde: „Dann rathe ich Dir, Deine Grauschimmel-Stute sattlen zu lassen." Er sagt aber:

O grüfse, grüfse
Von mir die süfse,
Die schöne Maid!

Auch lassen Philipp's Worte gar keine andre Deutung zu, als: „und Du hättest mir Nichts aufzutragen? Du weifst doch, dafs ich nach Stahleck hin mufs?" Den Satz:

Ja, die Natur gab Dich dem Waiblings-Stamme,
Die Freundschaft gab Dich mir,

nennt Herr R. mit Ironie „pathetisch schön." Da kann man wirklich Nichts hinzusetzen. Mir ist diese Stelle durchaus nicht aufgefallen, bei näherer durch Herrn Rlb. angeregten Betrachtung aber ganz passend vorgekommen, und als Schlufs des Recitativs von hinlänglicher Kraft. Doch wie gesagt, über dergleichen Aeusserungen von Seiten eines Kritikers, der obendrein selbst Dichter ist, läfst sich nicht streiten, sondern nur staunen.

Jetzt verändert sich die Scene. Herr R. frägt, was während einer Stunde geschehen sei, und beantwortet dies selbst, indem er in sieben Reihen ein Summarium giebt. Ist das auch eine Kunst? Ich mache mich anheischig, den Inhalt auch der verwickeltsten Oper, in sechs Zeilen zu exponiren, und wenn Herr Rlb. sich Mühe giebt, wird er es sogar mit fünfen abmachen können. Uebrigens ist in den bis jetzt durchgegangenen drei Auftritten hinlänglich geschehen. Der Krieg gegen Sicilien ist erklärt, der französische König stellt sich als sein eigener Abgesandter vor, und Heinrich überschreitet den Befehl des Kaisers. Was aber die Hauptsache ist, wir kennen bereits den Karakter sämmtlicher Personen, ohne dafs sie schon alle dagewesen, oder die Dagewesenen uns von ihrem eigenen Ich unterhalten hätten.

Es folgt nun die vierte Scene. Agnesens Romanze in derselben findet an Herrn Rlb. wieder einen sehr strengen Beurtheiler, aber

gleichfalls ohne hinlänglichen Grund. Die Welle spricht:

Zu dem Meertanz muss ich eilen.

Hierüber wird ein ungeheurer Lärm erhoben. „Das Wort assonirt mit Meerkatze, und ist absurd.“ Ueber die Assonanz schweigen wir — sie ist da; aber wie kann man daruber auch nur eine Silbe verlieren? Ferner soll das Wort absurd sein, denn nach der Analogie von „Elfentanz“ ist „Meertanz ein Tanz der Meere. Wer heifst denn Herrn Rlb. in „Ellentanz“ ein Analogon von „Meertanz“ finden zu wollen? Wahrscheinlicher wurde es nach der Analogie von „Seebad“ gebildet, also: Meertanz = ein Tanz im Meere *). Der diese Romanze begleitende Chor wird für das Zeichen „eines im Abgeschmackten erfochtenen Sieges“ erklärt, weil nur die Einsamkeit der Sehnsucht trauernder Liebe angemessen ist. Je mehr wir darüber nachdenken, desto unbegreiflicher erscheint uns, dafs es Herrn Rlb. wirklich Ernst mit dem sein kann, was er schreibt. Diese Romanze ist offenbar kein augenblicklicher Erguss des Gefuhls, sondern ein alter Gesang, der den Damen auf Schlofs Stahleck längst bekannt ist, ein Gruss an den entfernten Geliebten. Der Chor wiederholt nun die letzten Worte, während das Ganze so geläufig ist, dafs fast keine der Begleiterinnen auf Agnesens Solo-Strophen gehörig Acht giebt, indem sie während derselben, im Gespräch begriffen auf- und abgehen. Unmöglich würde Herr Raupach eine trauernde Schöne mit folgenden als von ihr gedachten und als eignes Gefühl hervorbrechenden Worte auftreten lassen:

Als der Zephyr flog vorüber
Bat ich ihn: o bringe, Lieber
Diesen Gruss dem Süfsen mein!

wenn er nicht den Zuhörer zu dem Glauben bewegen wollte, die arme Kleine sei nicht ganz bei Sinnen. Wie gesagt, dieser Gesang ist eine vielleicht von einem wandernden Sänger erlernte Weise, die gerade für die Situation pafst.

*) Es ist wirklich komisch, über dergleichen grofse Untersuchungen in einer mus. Ztg. anstellen zu mussen; aber wenn Herr Rlb. es nicht verschmäht, in der Beurtheilung eines grofsen dramatischen Werkes solche Bagatellen mit einem unendlich lauten: signa aufzutischen, so mufs man wenigstens in der Anmkritik hinterdrein zeigen, dafs er doch Nichts gefunden hat.
D.

Den fünften und sechsten Auftritt überspringt Herr Rlb. in der Beurtheilung des Textes. Wir fuhlen uns nicht berufen, irgend wie das Fehlende zu ergänzen, sondern nur das Gegebene zu widerlegen. Herr Rlb. geht gleich zu dem Quartett des siebenten Auftrittes über, dessen Text ihm abermals nicht gefallen hat. Er behauptet, Wiederholungen wie die hierin angebrachten kämen zwar in allen Opern vor, aber bei dieser Gelegenheit taugten sie nicht, denn die nachsprechenden Personen würdigten sich zu Papageien herab. Das würden sie allerdings, wenn sie Diener der beiden Hauptpersonen, Heinrichs und Agnesens wären: aber sie stehen ihnen unendlich naher; Heinrichs Busenfreund und Agnesens Mutter, sie erzählen also die Empfindungen jener nicht nach — wie Herr Rellstab meint — sondern sie empfinden dasselbe wirklich mit.

Hat der Herr Berichterstatter vorher zwei volle Scenen übersprungen, so fafst er jetzt das ganze Textbuch von Pag. 27 — 43 auf einmal zusammen, und sagt: „Alles läuft zuletzt darauf hinaus, dafs Heinrich, auf die Galanterie des französischen Gesandten, wie ein unartiger Knabe eifersüchtig wird, das Schwert zieht und, nicht mehr wie billig, vom Kaiser dafür verhaftet wird.“ — Ja, sehr richtig! und der ganze Don Juan läuft zuletzt darauf hinaus, dafs ihn vier Statisten in die Versenkung werfen, auch nicht mehr wie billig. Davon sagt Herr Rellstab nichts, dafs jene 16 Seiten aufserdem drei verschiedene zur Festlichkeit gehörige Chöre enthalten, dann die Erklärung des Kaisers, dafs Agnes Braut des Königs von Frankreich sei; Philipps nur mit Muhe gelingender Versuch seinen Freund Heinrich von unsinniger Gewalthat abzuhalten; Irmengards vergebliche Bitte, die Kaiserin möge in den proklamirten Bund nicht einwilligen; des Königs von Frankreich tändelnde Courtoisie und die schüchterne Agnes, endlich des erzürnten Heinrichs Streit mit seinem Nebenbuhler (ein Meisterstück poetischer Operndiktion) und die Dazwischenkunft des Kaisers. Ist das nicht Stoff genug für das Finale einer grofsen Oper, und für 16 weitgedruckte kleine Oktavseiten? — Herr Rellstab schliefst den Bericht über das Textbuch, nachdem er sein Urtheil nochmals kurz in folgenden Worten ausspricht: „der zweite Akt mufs besser sein, wie der erste; denn schlechter kann er nicht sein.“

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 11. Juli. — Nro. 28. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von karakteristischen Gesangstücken, von C. M. v. Weber.

Der verstorbene Kapellmeister Karl Maria von Weber genofs das seltene Glück, dafs er bei seinen Lebzeiten seine grofsen meisterhaften und in ihrer Art einzig dastehenden Werke mit einem Enthusiasmus aufnehmen sah, wie es solchen Werken ziemte, und der ihm ein Bürge sein konnte dafür, dafs sie ihn unsterblich machen würden. Jeder Mensch, Kunstkenner und Kunstliebhaber, Künstler und Nicht-Künstler, alle hingen mit unendlicher Begeisterung an seinen Schöpfungen und priesen mit Einem Munde diese grofsen Ergüsse seines zum Schaffen geeigneten Geistes; aber [illegible] eben so allgemein war die Trauer, … die Nachricht sich mit Gewifsheit verbreitete, dieser grofse Tonsetzer sei zu seinen unsterblichen Kunstverwandten Mozart und Haidn in jene Welt übergegangen. Ein Werk hinterliefs er uns aber noch, das in seiner Art eines der gröfsten ist und stets bleiben wird, ich meine seinen vortrefflichen Oberon, der da, wo er bereits in die Scene ging, mit einem, zur Zeit noch wenigen Opern zu Theil gewordenen Beifall aufgenommen wurde. Aber auch nicht minder grofs und ausgezeichnet sind sein Freischütz und Euryanthe, welche letztere unbezweifelt durch Karakterisirung und Kraft sich vor den übrigen rühmlichst auszeichnet, was auch viele vortreffliche Recensionen früher über dieses grofse Werk würdig ausgesprochen haben. Was Hrn. v. Webers Werke vorzüglich so hebt und allgemein ansprechend macht, ist die, mit sicherer Hand durchgeführte Karakterzeichnung; aber dieser Vorzug der Werke an sich ist es eben, der die Aufführung derselben nicht um ein Kleines erschwert. Am meisten wird derjenige dieser Meinung beipflichten, der diese Opern gleich mir von den ersten Proben bis zur Aufführung mit dem Vorsatze geleitet hat, dem Komponisten wie dem Zuhörer zu genügen.

Von dieser Ansicht ausgehend und dabei zugleich fest überzeugt, dafs nichts mehr einem Tonstücke schade, als das sogenannte Vergreifen der Tempi, fühlte ich mich veranlafst an Weber zu schreiben, als Euryanthe hier in Leipzig den 2ten März 1824 zum erstenmale aufgeführt werden sollte. Ich bat damals den Komponisten, mir ein Verzeichnifs der Tempi zu schicken, wie sie, nach Maelzel's Metronom berechnet, ihm beim Entstehen dieses Werkes vorgeschwebt hatten. Unverzüglich sah ich mein Gesuch erfüllt; aber ausserdem sandte er mir noch einige treffliche Bemerkungen über das, diesem Aufsatze zur Aufschrift dienende Thema mit, die ich mit dem damals an mich gesendeten eigenhändigen Briefe hier mittheile. Dafs dieses Wenige keinem Leser dieser musikalischen Zeitschrift unangenehm sein werde, glaube ich darum um so mehr, weil der selige Weber von Allen in seinen Werken geliebt wurde, und weil gewifs jeder diesem grofsen Manne zutrauen wird, dafs nur Erfahrungs-, und geprüfte Erfahrungssätze über diesen Gegenstand aus seiner Feder flieſsen konnten, und

weil sie endlich Manchem von grofsem Nutzen sein können. Der folgende Brief ist darum mit von mir bekannt gemacht worden, weil in demselben Herr von Weber seine Meinung ausspricht, wie die folgende Abhandlung anzusehen sei.

Heinr. Aloys Praeger,
Musikdirektor des Leipziger Stadttheaters.

Leipzig, den 23. Juni 1827.

* * *

Ew. Wohlgeboren

haben mich durch Ihre freundliche Anfrage zu einer Arbeit veranlafst, die ich schon lange vornehmen wollte, hätten mich nicht immer dringendere Arbeiten davon abgehalten. Ich bin Ihnen nicht nur dafür, sondern besonders auch dadurch zu herzlichem Dank verpflichtet, dafs Sie sich meiner Oper mit so vieler Wärme annehmen. Nun ich die Sache gemacht habe, ist es mir erst eingefallen, dafs Sie wohl das Recht hätten, meine Bemerkungen dazu übel zu nehmen; wenn Sie nämlich voraussetzen, als wolle ich Sie dadurch belehren. Davor will ich mich hiermit auf's feierlichste verwahrt haben. Es ist mir immer angenehm gewesen, selbst das, was ich schon recht gut wufste, auch von Andern eben so angesehen zu wissen. Betrachten Sie es also als ein Gespräch zwischen uns Beiden, das sich zufällig auf das Papier verirrt hat, und glauben Sie mich mit aufrichtiger Hochachtung und Dank

Ew. Wohlgeboren
ergebensten
C. M. von Weber.

Dresden, d. 10. März 1824.

Mit diesem Briefe erhielt ich das erbetene Tempi-Verzeichnifs, an dessen Ende sich noch folgender Aufsatz befand:

* * *

Ich erlaube mir noch einige Bemerkungen überhaupt, die sich unwillkührlich bei vorstehender Arbeit aufdrängten.

Die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkührliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen, biegsamen Kehle, und der eines grofsartigen Tones — werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben. Der Eine gewifs durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere, und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maafsstabe die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenschaft richtig aufgefafst und wiedergegeben haben. Dafs nun aber der Sänger sich nicht zuviel gehen lasse, und blofs das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten. Namentlich bei dem eigentlichen Passagenwesen ist es nothwendig darauf zu sehen, dafs nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstücks leide. Wer zum Beispiel die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dafs die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstücks erkältet werde. Wer die rachesch äumende Arie der Elvira im Opferfest, nicht auch ebenso singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie wegläfst, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio dem Hörer giebt.

Es wird überhaupt immer die schwierigste Aufgabe sein und bleiben, Gesang und Instrumente so in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes zu verbinden, dafs sie in einander schmelzen, und letztere den erstern heben, tragen, und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern: denn, Gesang und Instrument stehen ihrer Natur nach im Gegensatze, (sich entgegen).

Der Gesang bedingt durch Athemholen und Artikuliren der Worte ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) theilt die Zeit in scharfen Einschnitten, gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdruckes fodert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten. Der Takt, das Tempo, soll nicht ein tyrannisch hemmend — oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt

kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung foderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen.

Durch das hier Gesagte glaube aber uns Himmels willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, die einzelne Takte nach Willkühr verzerrt, und dem Zuhörer eine eben so unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaßen sich gewaltsam verrückenden Gauchler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten darf nie das Gefühl des Rückeilenden oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also — in musikalisch und poetischer Bedeutung — nur Perioden- und Phrasenweise geschehen: bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. In einem Duett z. B. können zwei miteinander kontrastirende Karaktere auch verschiedene Karakterisirung ihrer Gefühlsweise fodern.

Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der Vestalin kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, dagegen die Reden des Licinius mit fortströmender Gewalt — gegeben werden; desto anschaulicher werden die Karaktere hervortreten, desto größer die Wirkung sein. Für alles dieses haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel.

Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch die so höchst unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um vieles weiter auszuführen versucht sein könnte, warnten mich nicht aufgedrungene Erfahrungen, in Folge deren ich sie jetzt schon als überflüssig und nutzlos betrachte, und gemißdeutet hoffe.

Mögen sie nun aber dastehen: einzig veranlaßt durch freundliche Anfrage.

Dresden, im März 1824.

Karl Maria v. Weber.

II. Recensionen.

Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, enthaltend Nägeli's Beurtheilung der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche, nebst der Erwiederung des Verfassers, so wie Gottfried Weber's Ansicht über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten, so wie des guten Neuen. Breslau, bei C. G. Förster. 1826.

Eine Streitschrift, zu Gunsten unserer heutigen Musik, gegen die Musik früherer Jahrhunderte, namentlich zu Gunsten der Ansicht des bekannten Herrn Hanns Georg Nägeli, als Verfechters der neueren Musik, gegen die Ansichten des Verfassers der Schrift: „Die Reinheit der Tonkunst," u. s. w. oder vielmehr gegen diesen Verfasser selbst, gerichtet.

Es wird darin, nach einer kurzen Vorrede zuvörderst als Nr. I., (Seite 1.) Hanns Georg Nägeli's vor geraumer Zeit in einem öffentlichen Blatte erschienene Recension der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst, buchstäblich wieder abgedruckt. — Dann als No. II., (Seite 40.) die, vom Verfasser der genannten Schrift, in demselben Blatte gelieferte Vertheidigung seiner Ansichten; diese aber auf jeder Blattseite mit einer großen Menge gegnerischer, zum Theil höchst bitterer Anmerkungen von Seiten der anonymen Herausgeber begleitet. — Als No. III., folgt dann (Seite 64.) Herrn Nägeli's Replik aus ebendemselben Blatte — und, man weiß nicht warum, wird zuletzt (Seite 70) als No. IV., auch noch ein, aus dem 11. Heft der Cäcilia, S. 184 u. f. f. herausgerissenes Fragment der Abhandlung von G. Weber: „über das Wesen des Kirchenstyls,

abgedruckt, vielleicht weil aus einigen dort ausgesprochenen Aeuſserungen hervorgeht, daſs Weber den ausschlieſslichen Lobpreisern des Alten nicht beistimmt. — Diesem Allen folgt sodann (S. 76.) noch ein „Anhang," bestehend aus A. „Nägeli's Aeusserungen über den Choral" (abgedruckt aus der Nägeli'schen Gesangbildungslehre, im Anhange Seite 229, und aus seiner Chorgesangschule S. 35) wieder mit einem „Zusatze" (S. 82) — B., aus einem Abdrucke der nägelischen Ankündigung seiner herauszugebenden „Siona, einer Auswahl klassischer Chorgesänge;" (S. 83) — C. (S. 86) einem Wiederabdrucke von Rochlitzens Beurtheilung der neuen Ausgabe der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst (vielleicht darum, weil Hr. Rochlitz hier Hrn. Thibauts Aufforderung zur Zurückführung der alten Kirchentonarten und den groſsen Versprechungen, die man sich davon mache, widerspricht;) D., einer „vergleichenden Beurtheilung der neuen Auflage der mehrgenannten Schrift mit der alten, von einer anderen Hand" (Seite 93) und endlich E., einer so betitelten „Hauptübersicht des ganzen Streites und Andeutung besserer und würdigerer Streitpunkte" (S. 107.) wieder mit einem „Nachtrag zum Anhange, in Beziehung zu den Stellen sowol in der Schrift: die Reinheit der Tonkunst — selbst, als in deren Beurtheilungen über die Volkslieder und das Studium derselben," (aus Nr. 87. des Konversationsblattes abgedruckt.) S. 122.

Wenn die vorliegende Schrift, wie schon aus dem vorstehend verzeichneten Inhalte hervorgeht, eine Parteischrift, und zwar eine, speciell zu Gunsten des Herrn Nägeli gegen die Schrift: „die Reinheit der Tonkunst" gerichtete ist, so ist hiergegen an sich selbst gar Nichts einzuwenden, wohl aber gegen die unaufrichtige und verkappte Art, wie sie es ist. Will Einer eine Parteischrift schreiben, nun so sei er so gerade und ehrlich, sie auch eine Parteischrift zu nennen, und ihr nicht den Aushängeschild einer unparteiischen Prüfung vorauszusetzen, mittels der speciösen Firma: „Herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten wie des guten Neuen," eine Firma, welche, den Schein der unbefangensten Impartialität tragend, ein Zutrauen zu gewinnen sucht, welches die Schrift nicht in Anspruch zu nehmen hätte, wenn sie sich für das gäbe, was sie wirklich ist.

Es wollen die Herrn Herausgeber (wie sie es sich in der Vorrede S. II zur Aufgabe machen, und es „ein gewiſs nicht unverdienstliches Unternehmen" nennen) die Stimmen für und wider die alte Musik sammeln und zusammenstellen, damit jeder sich von der Sache unterrichte und nach eigner Einsicht urtheile. Sie haben aber nichts anders gesammelt und zusammengedruckt als: vordersamst getreulich Alles was der Herr Hanns Georg Nägeli in der befraglichen Beziehung, theils wider die Thibautsche Schrift, theils auch selbst als merkantilische Subscriptions-Anzeige einer bei ihm erscheinenden Sammlung von Chorgesängen à 2 Rthlr. 12 Gr. sächs. — hat drucken lassen; — dann mehreres, ihres Dafürhaltens hier mit-entscheidende Aeuſserungen theils genannter, theils ungenannter Personen, und endlich zwar auch Thibauts Vertheidigung seiner Ansicht, diese aber, und zwar nur allein diese, mit einer groſsen Anzahl der bittersten Rand-Anmerkungen begleitet, welche, dem befeindeten Verfasser unaufhörlich und fast bei jedem dritten Worte in die Rede fallend, ihn möglichst empfindlich mifshandeln, ja, ihn auch zu persifliren suchen, um auf seine Kosten den befreundeten Herrn Hanns Georg Nägeli möglichst hoch in die Wolken zu stellen durch Phrasen, wie z. B. folgende S. 49. „Der Verfasser (der Schrift: „Die Reinheit der u. s. w.") hat es weit gebracht im Absprechen und Erdichten! — Jeden, der Nägeli's Bestrebungen nur einigermafsen kennt, mufs ein solches Geschreibe mit Indignation gegen den Schreiber desselben erfüllen. — — So spricht man nicht mit einem Künstler von dieser Stufe! (nämlich mit Herrn Nägeli, — das soll also Ernst sein;) — welch ein groſses Licht müssen Sie

sein!“ (nämlich Hr. Thibaut) soll also Ironie sein; u. dgl. m.

Ferner wird diesem Letztern zum Vorwurfe gemacht, dafs er gewissenlos und irreligiös genug gewesen, in seiner Streitsache mit Nägeli einen — Bibeltext (Apostelgeschichte Kap. 19. Vers 23—28) wörtlich anzuführen und so mit der Bibel Mifsbrauch zu treiben —! „Wir halten aber es, zum wenigsten gesagt, für höchst unschicklich, in dergleichen Streitsachen Bibelstellen zu citiren oder gar abdrucken zu lassen. Es ist dies einer der verwerflichsten Mifsbräuche der h. Schrift, der von jeder christlichen Censur verhütet und verpönt werden sollte.“ —!—

Die Herren Verfasser (wenn es anders wirklich mehrere sind, und nicht, wie fast zu muthmafsen, nur Einer, den wir wohl errathen, aber nicht nennen mögen) befolgen, wie man aus den vorstehend angeführten wenigen Probestücken sieht, aufs Schulgerechteste die Regeln der, auf dem litterarischen Felde neuerlichst eingeführten Taktik. (wie sie unter andern namentlich vor Kurzem auch gegen Gottfried Weber getrieben worden war, als er die Unächtheit mehrerer, Mozarts nicht würdiger Stellen des sogenannten Mozartschen Requiem, gegen eine halbe Welt von blindgläubigen Fanatikern ganz allein stehend, so lange zu behaupten gewagt, bis die wirkliche, ja gröfstentheilige Unächtheit nunmehr durch die von A. André bekannt gemachten Aufschlüsse historisch urkundlich nachgewiesen dasteht.) — Man fängt nämlich, ohne sich weitläufig in Gründe für und wider die gegentheilige Meinung seines Gegners einzulassen, weil erfolgreicher damit an, jene Meinung als ausgemacht ketzerisch vorauszusetzen und dem Gegner ohne Weiteres zum Verbrechen anzurechnen, dafs er wage, solche Meinung zu haben und gar auszusprechen; wobei es einem dann nebenbei auch nicht darauf ankommen darf, ihm auch noch wirklich falsche Meinungen und Aeusserungen fälschlich unterzuschieben, die er nie geäussert, nie gehabt, und welche, je ärger man sie durch Ueberreibung und untreue Darstellung entstellt, sich desto leichter als absurd darstellen lassen. Gebraucht man sodann fleissig gewisse Phrasen, wie z. B. „Indignation erregend,“ u. dgl., ruft fleifsig Zeter und Mord über den angeblichen Frevler am Heiligthum, ruft recht laut alle Gutgesinnte zum Beistand auf gegen den angeblichen Schänder der Bundeslade, ja, ist einem selbst die Religion nicht zu heilig, um gerade ihre Heiligkeit als Mittel zu gebrauchen, auch noch das Heer der religiösen Fanatiker aufzuhetzen gegen den Schriftsteller, der vermessen genug war, zur Vertheidigung seiner Meinung über einen Kunstgegenstand — einen Text aus der heiligen Schrift anzuführen — und umhüllt man sich bei diesem Allen mit dem Kostüme eines unbefangenen, parteilosen Streiters für Kunst und Altar, und treibt man dies alles noch obendrein unter dem Schilde weiser Anonymität, welche den sogestalten Kämpfer nicht nur gegen Hieb und Stich unbedingt sichert, sondern ihm sogar die Mühe spart, über sein eigenes Benehmen vor der Welt zu erröthen — dann müfste ja doch die Sache, welche man mittels solcher Taktik vertheidigt, gar zu schlecht sein, wenn man es durch solche ungleiche Mittel nicht wenigstens soweit bringen sollte, wenn auch nicht diese Meinung zu vertheidigen und zu begründen, doch die gegentheilige und ihren Verfechter in den Augen der Einfältigen zu verketzern und denjenigen Theil des lieben Lesepublikums, welcher an Diatriben dieser Gattung mehr Gefallen, als Lust zum Selbstdenken findet, wenigstens auf so lange Zeit gegen den also befeindeten Gegner einzunehmen, bis demnächst die Stimme der Besseren und die der Wahrheit, die falsche Stimmung wieder aufhebt, was doch immer am Ende nicht ausbleibt, indem selbst auf den nicht selbstdenkenden Theil der Menschen der Besserdenkende am Ende doch immer überwiegendere Superiorität ausübt, als die Gegenpartei.

Ueber den Fond der Sache selbst, d. h. über die Frage, welche den Gegenstand

oder vielmehr nur die Veranlassung der vorliegenden Streitschrift bildet, nämlich über den Vorzug der älteren Musik vor der neueren oder dieser vor jener ein Urtheil auszusprechen und zu begründen, würde hier der Ort nicht sein; wohl aber haben wir geglaubt, über die Art und Weise der vorliegenden Streitführung, zur Steuer der Wahrheit und des Rechten, das Obige aussprechen zu müssen, um den Standpunkt anzudeuten, aus welchem man das vorliegende Schriftchen betrachten, und auf das Gewicht aufmerksam zu machen, welches man auf die im äußeren Gewande eines Urtheilsspruches ausgebotenen Angriffe zu legen hat. 22.

Grand Divertissement pour le Pianoforte par Henry Dorn. Opus 3. Fichler in Frankfurt am Main. 20 Sgr.

Sein erfreuliches Talent und technische Uebung in der Aus- und Fortführung eines Tonsatzes bewährt der Komponist auch im vorliegenden Rondo; von beiden Seiten her hat es sich zu einer für viele Liebhaber gewiß angenehmen Erscheinung ausgebildet. Der Unterzeichnete darf aber nicht unbemerkt lassen, daß ihm neben dem leichten Talent auch eine Art von Leichtfertigkeit sichtbar zu werden scheint, die vielleicht der gefährlichste Abweg für einen Künstler ist, da sie mit aller Verführung der Bequemlichkeit und zahlreicher augenblicklicher Erfolge von dem ernstlichen Fortstreben, ja endlich sogar vom Glauben an dem Ernst und der Wahrheit des Kunstberufs abführt. Wenn ein Künstler sich selbst gestehen muß, ohne Erhebung und Begeisterung gearbeitet zu haben, so mag er das Produkt als Uebung ansehen; dann aber übe und stärke er sich am tüchtig-Gearbeiteten und Schwierigen, nicht am Oberflächlichen und Leichten. — Uebergiebt man aber ein solches Produkt dem Publikum, behandelt man es als Kunstwerk: so liegt darin das Bekenntniß, daß man von sich selbst nicht mehr fodere; das führt dahin, daß man zuletzt nicht mehr gewähren kann, wenn man auch möchte. Herr Dorn, in frischer Jugend und regem, bereits anerkanntem Talent, kann sich leicht von diesem Irrwege zurückwenden, wenn er sich sorgfältig hütet, zu schreiben und als Kunstwerk auszugeben, wofür er nicht erglüht, wovon er nicht erfüllt ist; alles andere ist ja doch nur Spreu im Winde. Nur aus achtungsvollem Antheil an ihm und manchem auf gleichem Wege Begriffenen ist darauf aufmerksam gemacht und der Aufwand des beschränkten Raumes für eine so kleine Komposition nicht gescheut worden, um die Beweisstellen wenigstens anzudeuten.

Das Rondo, A-moll $\frac{4}{4}$, beginnt mit einem anmuthigem Thema, das den Komponisten zum Werke angeregt zu haben scheint, ohne daß er dessen Reife in sich abgewartet; schon Zeile 2 und 3 läuft es bedeutungslos in die Höhe, um durch Hurtigkeit der Tonfolge das Ausgehen des Gedanken zu überschleiern. Das zweite Thema (S. 4 Zeile 3 ju. s. w. C- und A-dur), eine gemeine Tanzweise, zeigt uns keinen geistigen Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen, sondern seine auswahllose Erhaschung, weil es sich eben darbot, nicht weil es von Liebe für das Werk und der ersten Idee desselben eingegeben worden. Der keck durchgehende Baß (S. 5. z. 2 und 3) dazu ist ebenfalls nicht mehr, als eine Willkühr, ohne Rechtfertigung im Vorherigen. S. 6 wird eine Figur, wiederum ohne alle andre Nothwendigkeit, als die, zum Thema zurückzukehren, drei Zeilen weit fortgesetzt. Nicht bedeutender, sondern mit noch matterer Wirkung erscheint der zweite Satz (S. 8.) in C. F. C-dur, und wird (S. 9.) ohne alle innere Motivirung, wenn auch äußerlich fließend, mit der ersten Hälfte des ersten Thema kontrapunktisch zusammengeführt. Von Seite 10 bis 13 beharrt der Schluß in C-dur. So wenig wir dies als unerlaubt ansehen möchten, so wenig finden wir doch einen andern Grund, warum nicht in A-moll oder dur geschlossen, als: weil der Komponist sich nach C-dur hatte gehen lassen.

So viel für unsre Vorausschickung; dem

Komponisten sind wir aber doch die Bemerkung schuldig: dafs demungeachtet sein Werk in Erfindung und Arbeit gar vielem jetzt Erscheinenden überlegen ist, und dafs wir uns bei manchem neuern Produkt der Mühe solcher Ausstellungen überhoben glauben würden.

Marx.

---

1. Vier Kanzonette von Heinrich Dorn. Op. 2. Heft. 1. Frankfurt bei Pichler. Preis 10 Gr.
2. Vier deutsche Lieder von C. Mühlenbruch. Op. 3. Trautwein in Berlin. Preis. 8 Gr.

Angenehme, wenn auch nicht eben sehr tief geschöpfte Gaben. M.

Ouvertüre aus der Oper, der Schauspieldirektor von W. A. Mozart. Vierhändig von Karl Klage.

Berlin in C. Wagenführs Buch- und Musikhandlung.

Wir erhalten hier die erste Edition einer neuen Handlung, der wir Glück und reinen Sinn bei der Auswahl ihrer Artikel wünschen. Die artige Ouverture ist bekannt und von Herrn Klage, der sich schon vielfach in solchen Arbeiten bewährt hat, zweckmäfsig eingerichtet. M.

Neue Sammlung (71) zwei-, drei- und vierstimmiger Schul-Lieder von verschiedenen Komponisten; herausgegeben von I. G. Hientzsch, erstes Heft. Breslau bei Grafs, Barth und Komp.

Diese Sammlung ist Schullehrern schon deshalb zu empfehlen, weil dieselbe in drei verschiedenen Ausgaben zu haben ist, nämlich im G- und Diskant-Schlüssel so wie auch in Z Stim. Besonders katholischen Schulen wird das Werkchen eine willkommene Gabe sein, da die Katholiken immer noch kein allgemeines Choralbuch besitzen, welches auch in Schulen brauchbar wäre. In den zweistimmigen Liedern — die den gröfsten Theil dieser Sammlung ausmachen — hätten indessen die zu häufigen Septimen, Quarten, Sekunden und kleine Quinten wohl vermieden werden können. —

—t—

Bagatelles pour le Pianoforte par J. N. Hummel. O. 107. Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. Prix 1 Thlr. 16 Gr.

Nicht leicht ist dem Rec. ein Klavierstück in der neuesten Zeit zu Gesicht gekommen, welches ihm so viel Vergnügen gemacht hätte, als diese sechs einzelnen, allerliebsten Tonstücke. Jedes möchte man für das beste halten, und durch alle entfaltet sich Hummels unvergleichliches Spiel in den leichtesten, anspruchlosesten Formen. Dabei aber ist auch eine edle Stimmenführung; in den heitern Gedanken selbst, jener wahrhaft künstlerische Ernst, der die Freude mäfsigt und würzt, sehr wohlthuend hervorleuchtend. Der Meister hat sie für Klavierspieler entworfen, welche sich die ersten Elemente einer guten Klavierschule schon angeeignet haben, und für solche sind denn diese kleinen Bravourstücke allerdings eine erfreuliche Aufgabe, und möchten so manches Talent für Höheres bestens gewinnen. Nr. 1. Scherzo, un poco vivacetto. F-dur. Nr. 2. Rondoletto russe, Allegro, B-dur, ist ungewöhnlich schön und unterhaltend, vortrefflich durchgeführt. Nr. 3. Larghetto, E-moll. La Contemplazione, una piccola fantasia. Nr. 4. Rondo, B-dur. Allegro brio, ma non troppo, nicht ganz leicht, aber sehr belohnend. Nr. 5. Variazioni in A-dur. Nr. 6. Allegretto vivacetto, Rondo all' ongarese in C-dur, möchte nicht leicht etwas zu wünschen übrig lassen! Auch geübte Klavierspieler werden diese sechs Tonstücke nicht ohne die innigste Freude und nicht ohne Nutzen aus den Händen legen, und öfter als gewöhnlich zu ihnen zurückkehren. Ist doch in so vielen neuern namhaften Klavierkomponisten nichts als Klingelei und betäubende Wurfpassagen zu finden, ohne dafs ein gründlicher und vernünftig angelegter und durchgeführter Gedanke entfaltet wird. Hummel möchte in dieser Beziehung wol stets ein

würdiges Vorbild für alle Klavierkomponisten bleiben, und selbst in diesen Bagatellen seine Meisterschaft eben so, wenn nicht mehr, als in seinen bedeutenderen Werken, an den Tag gelegt haben. v. d. O...r.

Musikalisches Schulgesangbuch methodisch geordnet nach Natorps Anleitung zur Unterweisung im Singen, in zwei Kursen von Karl Glaser. 1ter und 2ter Kursus. S. 273. Essen bei Baedeker, 1821 und 1827.

Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, dafs man bei der vorherrschenden Liebe für den Gesang, namentlich dem jugendlichen mehr Aufmerksamkeit und Fleifs, als früher gewidmet hat. Mit der Verbesserung der Schulen überhaupt trat auch der Gesang als nothwendiger Gegenstand des Unterrichts ein. Aber man fühlte bald das Bedürfnifs wohlgeordneter und zweckmäfsiger Liedersammlungen, die für den jugendlichen Geschmack und die Bildung erweckend und fördernd wären. Es erschienen mehrere Versuche, welche die schwierige Aufgabe zu lösen suchten. Unter ihnen nimmt vorliegendes musikalisches Schulgesangbuch einen ehrenvollen Platz ein. Man kann in der That die Ausführung des zweckmäfsig angelegten Planes als gelungen betrachten. Dieser ergiebt sich aus den so einfachen und dabei instruktiven Kanons des ersten Kursus, die sich nur in den leichtesten Intervallen bewegen und dennoch so eingerichtet sind, dafs die jugendliche Lust zum Gesange dadurch genährt wird. Dies ist die Einleitung. Dann folgen zweistimmige Lieder mit fliefsenden Melodien, und sämmtlich in C-dur, um diese Tonart zuförderst dem Gehör recht eindringlich zu machen. In den dreistimmigen Liedern mit Baís, die der Form und Bewegung nach den vorhergehenden sehr ähnlich sind, bemerkt man jedoch ein allmähliges Fortschreiten zu den verschiedenen Arten des Ausdrucks im Gesange. Die zweite Abtheilung (Kursus) unterscheidet sich von der vorigen dadurch, dafs nunmehr der Figuralgesang mehr berücksichtiget, die Verschiedenheit der harten und weichen Tonarten angewandt, noch aber mit 3 Sopranstimmen, ohne Baís gesungen wird. Letzteres geschieht bald darauf. Mit einer Auswahl passender Lieder für 4 Soprane, die sich auf Naturgenufs oder mancherlei Verhältnisse des Schullebens beziehen, beschliefst der erste Kursus. Nicht minder zweckmäfsig angelegt und bearbeitet erscheint der zweite, dessen Gebrauch die vorzügliche Brauchbarkeit desselben dem Lehrer durch die Erfahrung bewähren wird. Der Verfasser dringt in einem Vorwort durchgängig auf guten Vortrag. Und das mit Recht. Denn ohne denselben verfehlt der Gesang seine Wirkung. Daher sollten junge Leute, die sich in Seminarien zu künftigen Schullehrern bilden, auf diesen wichtigen Punkt unablässig aufmerksam gemacht werden. Durch guten und richtigen (schönen) Ausdruck mufs selbst der einfache Gesang an Würde, Hoheit und Anmuth gewinnen. Dies weifs Referent aus Erfahrung *). Für jenen so wichtigen Zweck sind nun eine ausreichende Anzahl zweistimmiger Lieder näher bezeichnet und bearbeitet, die theils aus Chorälen, theils andern bestehen. Die dreistimmigen Lieder erscheinen in doppelter Gestalt, nämlich mit oder ohne Baís. Am wenigsten ausgestattet ist der Abschnitt, welcher vierstimmige Gesänge enthält; aber sie sind sämmtlich gut gewählt. Letzteres läfst sich auch den Texten, die von unsern besten Dichtern kommen, nachrühmen. Papier, Druck und Preis aber machen der Verlagshandlung Ehre.

Dafs dieses musikalische Schulgesangbuch übrigens recht vielen Lehrern und Freunden des Gesanges bekannt werden und sich der Nutzen desselben durch den Gebrauch immer bewähren möge, wünscht mit dem Schlusse dieser Anzeige der Rec.

Zeitz. D. Rebs.

*) So wurde am diesjährigen Bufstage die Litanei in der hiesigen Hauptkirche von 4 Männerstimmen in möglichst langsamen aber eindringenden Akkorden und zugleich mit solcher Innigkeit gesungen, dafs sie tiefen Eindruck machten und selbst Kenner überraschten mit sie.

III. Korrespondenz.

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Jetzt ergiefst sich Herr Rellstab in einer Fluth allgemeiner, Spontinis Kompositionen betreffender, hundert Mal gehörter und gelesener Redensarten, deren Nichtigkeit (nämlich der ungegründete Vorwurf: Sp. wolle nur Lärm machen, und an eine künstlerische und wahre Auffassung des Textes und der Situation sei in den nach Kortez bekannt gewordenen Opern gar nicht mehr zu denken), bereits lange zuvor in dieser Zeitung — am brillantesten durch die gehaltvolle Recension des Herrn Marx über Alcidor — erwiesen worden. In Widerlegung solcher Deklamationen eingehen, hiefse Eulen nach Athen tragen, denn wir könnten nur das viele Treffende, was der Herr Redakteur zum öftern von Spontinis Werken geschrieben *), Wort für Wort nochmals auftischen. Wie es aber theilweise mit Herrn Rellstabs Ansichten über Auffassung eines lyrischen Dramas von Seiten des Kunstrichters stehe, darüber spricht er sich sehr naiv aus: er habe nur Einer Aufführung der neuen Oper beigewohnt. Angenommen Herr Rlb. hätte wirklich Recht — Olympia, Nurmahal und Alcidor seien Sudeleien und keine Kunstwerke — ich sollte meinen: ein Komponist, von dem er selbst eingesteht, er müsse ihn qua Schöpfer der Vestalin hoch schätzen, ein solcher verdiene doch, dafs man sein jüngstes opus, wenn auch die vorhergehenden nur Ekel und Widerwillen erregt hätten, recht oft höre und recht genau prüfe; aber nicht nach einmaligem Anhören noch dazu der ersten Vorstellung (denn diese hat Herr Rlb, gesehen), die mehr ein glanzvolles Hoffest als ein reiner Kunstgenuss war und sein konnte, die kritische Feder ergreife, und mit einer Bestimmtheit und Rücksichtslosigkeit urtheile, als habe man das Ganze längst in succum et sanguinem vertirt; denn nur wenn dies wirklich geschehen, darf der Kritiker frei und ohne Rückhalt mit seiner Meinung, sei sie dem Werke auch noch so ungünstig, hervor treten. Diese —wir können sie nicht anders nennen — oberflächliche Auffassung, welche man wunderbarer Weise in andern Recensionen desselben Verfassers keineswegs entdeckt, ist denn auch der Grund, dafs die Beurtheilung der Musikstücke eben so leicht wie die vorangehende des Textbuches als total ungenügend und verfehlt dargestellt werden kann. —

Die Ouvertüre. Herrn Spontini blieb bei der geringen Frist, welche ihm zur Komposition der Oper zugemessen war (kaum ein Vierteljahr) keine Zeit übrig die Ouvertüre zu vollenden; nur die Introduktion ist fertig geworden; ihr wurde das —allen denen, welche in Spontinis Musik etwas besseres als das alltägliche Lirum larum finden, — wohlbekannte Allegro der Miltonschen angefügt. Eine Täuschung des Publikums hat also der Herr Gen. Mus. Direktor unmöglich beabsichtigt; der Triangelist des Orchesters hätte sie schon nach der Generalprobe vorweg zerstören können — aber was weit mehr ist, er hat gewifs gegen seine eigne Ueberzeugung, diesmal lieber den Effekt (denn den macht die genannte Zusammenstellung nicht) aufgeopfert, um nur dem Publikum so viel Neues als möglich zu geben, und somit auch die Introduktion der nicht beendigten Ouvertüre zu Agnes. Was Hr. Rlb. in dieser tadelt, das finde ich gerade ungemein schön. Ein crescendo des ganzen Orchesters auf dem immer um ein Intervall höher steigenden Dreiklang der Tonika in der von dem Ref. Seite 205 angedeuteten Art ist weder ohne Melodie noch ohne Harmonie noch ohne Rhythmus. Dieses Hervorrufen eines jeden Instrumentes in seiner ansprechendsten Lage, dieses allmählige Schwellen und Wachsen des ganzen Instrumentalkörpers auf ein und derselben Tonverbindung ist eben so einfach als imposant. Die auf's höchste gesteigerte Aufmerksamkeit wurde leider durch das darauf folgende Allegro nicht befriedigt. Die Ouvertüre zu Milton ist schon längst ein Lieblingsstück des Publikums; und auf Konzerten unzählige Male exekutirt. Auch verdient sie es mit vollem Recht; nur hier war sie es nicht ganz passend. Herrn Rlb's Facit, nämlich ein ungünstiges Urtheil über die Ouvertüre, mag daher diesmal ganz richtig sein, — aber die Art, wie er's herausgebracht hat, ist ganz falsch.

Ballets. Auch hiezu wird Herrn Spontini wieder alle Fähigkeit abgesprochen. Aber gerade das Resultat derselben, was Herr Rlb. als verfehlt bezeichnet, nämlich „eine Art Zucken in den Füssen der Zuhörer um den Takt zu treten" ist das sicherste Zeichen ihrer Vollendung. Glucks Ballets mögen immerhin sehr schön gearbeitet sein — unsere Tänzer können nun einmal nicht mehr darnach tanzen. Sei es, dafs die Tanzkunst jetzt tiefer

*) Damit jeder im Stande sei, alles von mir über Spontini Geschriebene zusammen zu stellen, mache ich auch meine nicht unterzeichneten Aufsätze über ihn nahmhaft. Im ersten Jahrgang No. 3. S. 25, No. 5. S. 25, No. 5. S. 42, No. 7. S. 59, No. 8. S. 75, No. 13. S. 119, No. 16. S. 145, No. 18. S. 164. In den folgenden Jahrgangen habe ich die Aufsatze uber diesen Gegenstand stets unterzeichnet; sollte einer hier vergessen sein, so werde ich ihn nachträglich angeben. Marx.

steht wie sonst — wo Nichts ist, hat auch der Komponist sein Recht verloren und muſs sich den Fähigkeiten der heutigen sogenannten Choreographen anschmiegen. Wir haben das sprechendste Beispiel in Webers Euryanthe gesehn. Die Musik zu dem pas de cinq im dritten Akt wurde gleich nach des Tonsetzers Abreise bei Seite und andre eingeschoben, weil es den Tänzerinnen wie Blei in den Füſsen lag. Ob Herr Spontini überhaupt eine musikalische Figur in allen möglichen harmonischen und melodischen Verbindungen durcharbeiten kann, wie es Gluck in einigen Ballets versucht hat, kurz ob er die erfoderlichen Kenntnisse der Tonsetzkunst hat, darauf werden wir gleich im nächsten Abschnitte zurückkommen. Herr Rlb. erwähnte nun noch tadelnd der Alcidor-Ambosse und der Amazonen-Schilder in Agnes; ein oft besprochener Punkt: der sogenannte Spontinische Lärm. Aber höchst komisch ist es, sich über Ambosse zu verwundern in einer Werkstätte des Beherrschers der Vulkaninsel, und über Schilde in den Händen tanzender Amazonen. Sollen etwa die Vulkanisten mit Federkielen schmieden, die Amazonen mit Sonntagsgürteln kämpfen? Herr Rlb. wird vielleicht antworten, er tadle nicht die Sache, nur den damit getriebenen Mifsbrauch, und somit sind wir auf der alten Stelle: wie weit darf die Anwendung unmusikalischer Instrumente — wozu auch Trommel, Triangel und Becken — in musikalischen Kompositionen gehen? eine Frage, welche kein Mensch definitiv beantworten kann, und deren Lösung in vorkommenden Fällen durch den jedesmaligen Geschmack des Tonsetzers bedingt wird. Ich meinestheils habe mich noch nie in Spontinischen Opern beklagen können, vor lauter Lärm keine Musik gehört zu haben. In der Alcidor-Scene ist die ganze Komposition so energisch und markirt, dafs die Amboſsschläge (welche noch obendrein durch den Text unumgänglich nothwendig gemacht werden; „Schlag auf Schlag erdröhnt“ u. s. w.) nicht wie hinterher angesetzt, sondern wie von vorn hinein dazu gedacht erscheinen. Ueber die Amazonen Schildschläge mag sich Herr Titus mit Herrn Rlb. des weitern besprechen; das ist bekanntlich nicht Sache des Komponisten, sondern des Ballettmeisters, der aber gleichfalls ganz Recht daran gethan hat, die weiblichen Helden hier so einzuführen, wie es geschehn ist.

Massenstücke. Hier nun drängt sich die Hauptsache ein. „Kein Musiker, der das gelernt hätte, was er wissen soll“ so sagt Herr Rlb. Wir wollen Alles andre was hinzugefügt ist unberührt lassen — da wir obendrein das hier angeführte hart getadelte Terzett nie gehört haben. Leider scheint aber Herr Rlb. die Spontinischen Finales gar nicht zu kennen. Hätte Spontini auch nur das Finale des ersten und zweiten Akts aus Olympia geschrieben — ein jeder Sachverständiger müfste eingestehen, dafs dergleichen nur von einem grundlichen Harmoniker gemacht werden kann; es existirt in aller Welt nur eines, was ihm die Spitze bietet — Mozarts Finale des 1ten Akts aus Don Juan. Aber das sind für Herrn Rlb. in den Wind gesprochene Worte, denn er wird sich wohl schwerlich die Mühe nehmen, den Klavierauszug der Spontinischen Olympia aufzuschlagen und zu studiren. Auch das vergifst Herr Rlb., dafs, je gröfser ein Ensemble ist, desto schwieriger es wird, die Stimmführung herauszuhören (was überhaupt eine ganz komische Procedur für Akustiker ist); wie man dann selbst in den zur Genüge bekannten Mozartschen Finales nicht die einzelnen Stimmen genau verfolgen kann, vielweniger in einem ganz fremden Nonett mit Doppelchören; denn ein solches ist das Finale aus Agnes. Herr Rlb. scheint sich noch auf der alten arena herumtummeln zu wollen, wo für jeden der Fehdehandschuh parat liegt, der nicht ein halbhundert Fugen aufweisen kann. Schweigen wir in dieser Hinsicht von Gluck — Spontini ist ein Schüler von Cimarosa, er wird also wohl unter solchem Lehrer einen ordentlichen musikalischen Kursus durchgemacht haben. In seinen Opern sind freilich nicht viel kontrapunktische Kunststücke (wenn sie dennoch dem grundlich Forscher an sich selbst Beweis genug sind, dafs der Komponist dergleichen inne habe) aber Eines ist doch da, es ist zwar nur von geringem Umfange, aber dabei doch so ungeheuer grofs, dafs gegen das eine „Fughettel“ Milliarden Handwerks-Fugen in den Staub sinken müssen. Es ist dies die Fughette ¾ Takt in der 2ten Scene des 3ten Akts von Kortez. Wer das gemacht hat, der kann auch noch mehr. Es ist nicht möglich, eine karakteristischere Figur und eine klassischere Durchführung derselben zu hören — nicht ein albernes trocknes Ding, was man jeden Augenblick in Zahlen ausrechnen und hinschmieren kann, nein — es ist so ungemein tief aus der Situation herausgegriffen, nicht in dieselbe hineingezwängt — es ist so genial und ungezwungen entwickelt, dafs man zu ersten Male gar nicht merkt, es stecke was Schweres oder Künstliches dahinter — bis man's sieht und immer aufmerksamer wird und es dann wieder hört und tief ergriffen anstaunt und bewundert. Ich wiederhole es: wer das gemacht hat, der kann auch noch mehr — der kann sich auch trösten, wenn ihm ein Recensent vorwirft Nichts gelernt zu haben. Die 30 Takte aus Kortez schlagen eben so viel Recensenten in Grund und Boden! —

Sologesangstücke. „Es fehlt in Agnes, wie schon in frühern Spontinischen Opern an Melodien," dies ist die erste Ansicht, welche uns unter der obigen Rubrik mitgetheilt wird. Als ich dies zum erstenmal las, habe ich recht herzlich gelacht; bei öfterer Durchsicht, welche mir mein Vorsatz eine Antikritik zu schreiben nothwendig machte, übersprang ich diese Stelle, weil ich schon nicht mehr zweifelhaft war, was davon zu halten sei; jetzt, da ich wirklich bei der Wiederlegung derselben bin, weiss ich nicht, wie die Worte klüglich stellen und setzen, damit sie auch nicht kränken und verletzen. Herr Rib. scheint sich absichtlich vorgenommen zu haben aus Spontinischen Opern Nichts als sinnlosen Lärm oder Stellen wie die S. 207 angeführten herauszuhören, welche letztere in den Kompositionen aller neuern Meister mehr oder minder zu finden sind, und daher nicht Spontini'n ausschliesslich zum Vorwurf gemacht werden dürfen. Also keine Melodien in Agnes? Was wäre denn der Frauenchor in der ersten Scene? der Gesang der französischen Troubadours? das himmelschöne Duett zwischen Heinrich und Philipp? Agnesens Romanze (die einzige Nummer, deren sich Herr Rib. entsinnen kann)? ihr Duett mit Irmengard? Philipp's Arie? Das darauf folgende Quartett? der deutsche Tanz? das Motiv des mächtigen Finale (worin beiläufig gesagt das Largo vor dem letzten Abschnitte — ein 20 Takte anhaltender Orgelpunkt auf der Dominante H– ein wahres Meisterstück ist)? Alles Melodie! und so entzückend, und so eindringend, dafs wenn ich eine Kritik dieser Oper schreiben wollte, was ich mit diesem Aufsatze nicht gethan haben will — mir von all' den genannten Nummern jetzt noch, vier Wochen nach der Darstellung, nicht eine Note in den Hauptmotiven fehlen würde. Wer aber mit der festen Ueberzeugung in's Parquet geht: heute wirst Du nichts Gutes hören, der sei versichert, er steht mit gleicher Ueberzeugung: heut hast Du nichts Gutes gehört, von seinem Parquetplatz wieder auf, und hätten die lieben Engelein selbst den Abend über musicirt. — Von der Instrumentation sagt Herr Rib. nur, dafs sie entweder durch ff oder pp den groben Materialismus des Autors beurkunde. Beide Modifikationen sind reichlich angewendet, aber immer an rechtem Orte. Uebrigens existirt doch noch eine Art von Instrumentation, welche höher steht als die, welche Herr Rib. vorzugsweise im Auge hat. Mit viel oder wenig Instrumenten stark oder schwach spielen lassen, das kann jeder geübte Komponist – aber in das innere Wesen und in den individuellen Karakter der einzelnen Instrumente eindringen und wo es passend ist durch neue überraschende Kombinationen effektuiren, das können nur sehr wenige.

(Schluss folgt.)

Konzert von Mariane Sessi.

Die berühmte Sängerin aus einem einzelnen Konzerte darstellen wollen, in der sie keine entscheidende, obwohl interessante Partien vortrug, wäre übereilt; hoffentlich wird sie uns öfters erfreuen. — Unterstützt wurde sie von Madame Schulz, Milder, Fraulein Schechner und Heinefetter, und alle fünf Sängerinnen wirbelten in einem für sie vom Herrn Kapellmeister Schneider komponirten Quintett, wie eine Strahlen-Garbe im chinesischen Feuerwerke. Schade, dafs die Hauptintention verloren gegangen: man erzählt wenigstens, dafs das Quintett ein Sextett und „God save the king" als Basso ostinato (von Madame Catalani gesungen) ihm untergelegt werden sollen. M.

Königstädter Neuigkeiten.

Adler, Fisch und Bär, gedichtet, komponirt — ich weifs nicht, von wem, mit einer Rolle für Herrn Schmelka, die dieser wie immer höchst ergötzlich ausgeführt. Demungeachtet scheint diese Wienerei das Publikum nicht sonderlich angezogen zu haben.

Kartouche ein Melodrama. Nur eins fanden wir daran erfreulich: die Theilnahmlosigkeit des Publikums. Welches Melodrama wird nun daran kommen? — Es wird endlich Zeit, dafs man eine andere Maxime ergreift. Mit dem Schlechten geht es schlecht; das wird immer evidenter.

Im „Unsichtbaren" von Eule und in „Jokonde" von Isouard zeigte sich Fräulein Schmidt als Sängerin. Vor allem sollte sie für ihre Stimme sorgen, die noch nicht befestigt, geschweige gereift und kunstmäfsig zum Vortrag ausgebildet ist. Wenn eine Anlage, (und diese ist bei Fraulein Schmidt unverkennbar) voreilig in die Oeffentlichkeit gestofsen wird, so thut man ebensowohl dem Publikum unrecht, dem man Theilnahme an Unvollendetem zumuthet, als dem Debutanten, dem man leicht eine falsche Schätzung seiner selbst einflöst und im Kredit beim Publikum schadet — das nur nach dem Eindruck entscheidet, nicht abwägt, ob blos Bildung, oder auch Anlage gemangelt hat. Jokonde wurde übrigens trefflich aufgeführt. M.

Königstädter Theater.

Am 28. Juni zum ersten Male: „Die Lottonummern," Oper in Einem Akt; Musik von Nicolo Isouard. Sujet und Musik sind beide eben so leicht als angenehm, und es

drängt sich uns die Frage auf: Warum man dieses Stück bei der königlichen Bühne hat verfallen lassen, zumal da „Adele" eine Lieblingspartie unserer Seidler war. Die liebenswürdige Sontag setzte indefs diese Rolle mit all' ihrem eigenthümlichen Reize. — Auch Fräulein Nina Sontag, Herr Krause und das Ensemble waren lobenswerth.

Hierauf „die Theaterprobe," eine ganz jämmerliche Posse in Einem Akte. Ein Theaterdirektor (Hr. Angely) wird eine halbe Stunde lang gequält; das ist die Idee des Stücks; wenn nicht Herr Schmelka und Herr Meyer einigen Spafs hineinbrächten, würde es vielleicht — —. Doch eins war am Stücke zu loben: dafs — es nur eine halbe Stunde spielte*).

Zum Beschlufs: „Der Liebe Macht," Oper in Einem Akt, von Herrn v. Hoffmann Musik von Karl Blum.

In diesem einen Akte giebt es eine rauschende Ouverture und sonst angenehme Musik. Fräulein Sontag singt und entzückt, die Herren List, Krause und Tauhof, Mad. Sontag, Herr Meyer und Herr Schmelka, Herren, Damen, Landleute, Dienerschaften, Schlittschuhläufer, Droschken, Kosaken, (einer von Gropius) Pächterstuben, Winter, Rutschberge, Schlofs-Säale, Pyramiden, Adler, Fackelträger — was will man mehr. Aber Sujet und Musik sind wirklich unterhaltend, und, was das Wichtigste, wir erhalten uns von den Leiden der vorhergegangenen Posse, vollkommen.

K.

*) Gott wie kurz und lang! Der Setzer.

IV. Allerlei.

Darmstadt, im Juni 1827.

Durch den in No. 22 der berliner allgemeinen musikalischen Zeitung enthaltenen schönen und interessanten, mit der Chiffer (Σ) bezeichneten Aufsatz: „Ueber den Zustand der Musik in Darmstadt" finde ich mich, so werthvoll der Aufsatz an sich auch immer ist, doch veranlafst, — zumal da er sich als Einleitung zu Berichten über einzelne Kunstleistungen ankündigt, hiermit ausdrücklich zu äufsern, dafs ich nicht der Verfasser derselben bin, und weder auf den Schein eines Antheils an dem, dem Herrn Verfasser derselben für seine werthvollen Mittheilungen gebührenden Danke, Anspruch mache, noch auch im Voraus den Schein einer Verantwortlichkeit für all' dasjenige übernehmen will, was etwa den Inhalt der, von demselben auch für die Folge angekündigten „Berichte über einzelne Kunstleistungen" bilden wird. Da, ohne diese meine Aeusserung manche Personen leicht mich für den Verfasser der mit x unterzeichneten darmstädter Korrespondenz-Artikel halten möchten, so bitte ich die verehrliche Redaktion der gegenwärtigen Blätter, mir, unter dem Abdrucke des gegenwärtigen Aufsatzes, ausdrücklich zu beurkunden, dafs ich es nicht bin: womit ich die Versicherung verbinde, dafs ich, ausser dem, was ich im Hefte der Cäcilia, über die, auf dem hiesigen Hoftheater prachtvoll in Scene gesetzte Oper Olympia, mit meiner Namensunterschrift gesagt, niemals Etwas über Darmstadt geschrieben habe, und niemals Etwas über die hiesige Kunst oder Künstler anders, als unter meiner vollen Namensunterschrift, schreiben werde.

Gottfr. Weber.

Als Berichtigung des obenerwähnten Artikels in geringfügigen Punkten mag hier gelegentlich die Bemerkung stehen, dafs der Verf. des dort erwähnten alten Requiem's nicht Rosolowsky (ohne Zweifel Druckfehler) sondern Kosolowsky heifst, — dafs die, wie der Artikel besagt, „geleitet von Herrn Hofgerichtsrath G. Weber und Herrn Hofkantor Rinck unter dem Namen Cäcilienverein bestehende Sing-Akademie," hier nicht existirt, sondern nur Privat-Zusammenkünfte zu mehrstimmigem Singen, welche, als geschlossene Gesellschaften, abwechselnd in mehrern Privathäusern, stattfinden, niemal aber den Namen Cäcilienverein gehabt haben, und weder auch gar keine standige Direction besteht. Der Herr Einsender — muthmafslich nicht hier wohnend, — scheint diese hiesigen Privat-Singgesellschaften mit dem grofsen und trefflichen Cäcilienverein des hochverdienten Herrn Schelble im benachbarten Frankfurt a. M. zu verwechseln. — Auch dadurch, dafs die hiesige musikalische Bibliothek ein Gemeingut für jeden, der sich musikalisch bilden will, genannt wird, scheint sich zu beurkunden, dafs der Herr Verfasser mit den hier inheimischen Verhältnissen minder vertraut ist.

Gottfr. Weber.

Dafs Herr Staatsprokurator Dr. Gottfried Weber nicht der Verfasser der Korrespondenz aus Darmstadt ist, wird auf sein Verlangen hierdurch gern bescheinigt.

Die Redaktion.
Marx.

Bei dieser Gelegenheit theilen wir unsern Lesern die uns neulich zugekommene Nachricht mit, dafs Gottfried Weber wegen seiner Verdienste als Regierungskommissar auf dem darmstädtischen Landtage das grofse Ritterkreuz des Verdienstordens erhalten. Dafs ein um Tonwissenschaft und Tonkunst so verdienter Mann auch in seinem staatlichen Wirken so ausgezeichnete Anerkennung erlangt, wird jedermann gewifs mit Freude vernehmen.

Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 18. Juli. — Nro. 29. — 1827.

Bekanntmachung.

Das Bestreben der Redaktion, die Wirksamkeit ihrer Unternehmung nach allen Seiten möglichst zu erhöhen, hat sich eine eben so ehrende, als wichtige Unterstützung gewonnen.

Ein hohes Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten hat die, gemeinnützigem Wirken für Kultur der Tonkunst gewidmete Zeitung der Beachtung und des erwünschtesten Antheils gewürdigt, und mittels hohen Rescripts vom 19ten Mai 1827 die Mittheilung der über musikalische Angelegenheiten ergehenden Verfügungen, insoweit sie sich zur allgemeinen Kenntnifsnahme eignen, zur Insertion in der Zeitung hochgeneigtest zugesichert.

So sehr es die Redaktion als eine grofse Ehre für die Zeitung ehrerbietigst anerkennen mufs, den hohen amtlichen Verfügungen zum Organ zu dienen: so wichtig wird für In- und Ausland, für das Interesse der Gegenwart und die Geschichte der Kultur der Tonkunst die Kunde von den Verfügungen des Staates sein, der in Beförderung geistiger Thätigkeit und Fortbildung Allen voranschreitet.

Mit diesem wichtigen Zuwachs werden sich von nun an die Rubriken der Zeitung um eine vermehren und folgendermafsen ordnen.

1. Amtliche Mittheilungen,

enthaltend die hochgeneigtest von Seiten Eines hohen Ministerii oder der hochlöblichen Regierungen der Monarchie uns zur Bekanntmachung zukommenden respektiven Verfügungen. In jeder Zeitung wird das unter diese Rubrik Gehörige, bis zu Sonnabend Morgens Eingegangene ungesäumt vorangedruckt werden. Schleunige, oder vorzüglich wichtige Mittheilungen werden, wenn sie auch später eingelaufen sein sollten, nach Möglichkeit beschleunigt werden.

2. Freie Aufsätze.

3. Beurtheilungen herausgegebener Werke.

4. Berichte.

5. Allerlei.

Rücksichts dieser Rubriken tritt einstweilen keine wesentliche Aenderung ein. Bei dem wachsenden Antheil Mitthätiger und der zunehmenden Menge wichtigen und interessanten Stoffes werden die Rubriken 4 und 5 fortwährend mit gedrängter Schrift gesetzt und die bisher stillschweigend gemachten Zugaben fortgesetzt werden.

* * *

Tabellarischer Nachweis

von,

erledigten Stellen und Anstellung Suchenden im Musikfache.

Von jeher hat die Erlangung von Anstellungen im Musikfach und die Besetzung erledigter Aemter mit den geeignetsten Kandidaten ihre gröfste Schwierigkeit darin gefunden, dafs es an einem Mittel fehlte, wodurch die Anstellung-Verleihenden von allen eine Anstellung suchenden Subjekten, und diese von allen sich ihnen darbietenden Anstellungs-Gelegenheiten sichere und zeitige Kunde erhielten.

Dafs vereinzelte Bekanntmachungen bald in diesem, bald in jenem öffentlichen Blatte jenen Zweck nie erfüllen können, hat nicht nur die Erfahrung bewiesen, sondern folgt auch daraus, dafs niemand weifs, wo er sichere Kunde findet, und niemand im Stande ist, alle Blätter durchzusehen.

Um diesem Mangel abzuhelfen, sollen in dieser Zeitung fortlaufende Listen aller erledigten Stellen im Musikfache und zu solchen sich darbietender Kandidaten mitgetheilt werden. Die nähere Einrichtung ist aus den besondern, dieser Zeitung beigelegten, in der Verlagshandlung unentgeltlich in Empfang zu nehmenden Bekanntmachungen zu ersehen.

Auch diese Einrichtung hat Ein hohes Königlich Preufsisches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Seines Antheils gewürdigt und sämmtliche hochlöbliche Regierungen der Monarchie zur Anzeige der Vakanzen im Musikfache veranlafsen wollen.

Damit die Leser durch den für diese Listen zu bestimmenden Raum nicht an dem sonstigen Inhalt der Zeitung beeinträchtigt werden, sollen eben so viel Blätter, als dadurch verloren gehen, noch im Laufe jedes Jahrgangs ohne Erhöhung des festgesetzten Preises zugegeben werden.

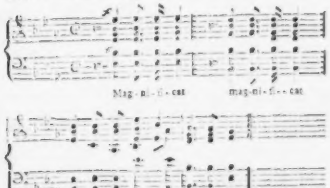
A. B. Marx.

3. Beurtheilungen.

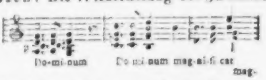
Magnificat, (Lucae 1. 46 — 55) für 2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenore und 1 Bofs mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 13. Preis 2 Thlr. 8 Gr. Berlin, bei Trautwein.

Diese treffliche Perikope des Lukas ist allerdings mit ihrem psalmodischen Schwunge eine der günstigsten aus der heiligen Schrift, die sich ein Komponist wählen kann, und Herr Klein erwirbt sich in mancher Beziehung durch ihre so treffliche Bearbeitung die Achtung seiner Zeitgenossen. Die Anlage, gröfstentheils sechsstimmig, verspricht schon dem Ansehn nach Erhabenheit, aber bei näherem Eingehn auf die Sache ist ein tiefes Studium des sechsstimmigen Satzes nicht allein auf eine erfreuende Art sichtbar, sondern neben der meisterhaften Stimmenführung, (Verschränzung und Verschlingung, Gegraden-Machen jeder einzelnen Stimme in Beziehung auf ihren eigenthümlichen Karakter, den sie in der Lage einnimmt, wo sie sich bewegt, Entwickelung und Zusammentreffen in den Kadenzen, massenhaftem und kräftigem Ensemble aller Stimmen) neben allem diesem, sage ich, ist auch noch ein höheres künstlerisches, oberstes, geistiges Walten sichtbar und herrschend, welches alles jenes nur zufällig bedingt; und darin, dünkt mich, liegt das Grofse dieses Werkes.

Nr. 1. Coro moderato zeichnet sich gleich durch seinen edlen und einfachen Eintritt aus:



Ein solcher erster Eintritt ist schon ein Glückswurf, von oben her begünstigt, anregend, herrlich im Zusammenklange, innig und gefühlvoll in dem demuthigen Falle der Melodie gegen das Ende des Gedankens. Das Eckige der Verbindung in den beiden Akkorden B- und As-dur. mit seinem Quintigen und Oktavigen, wer findet es nicht erhaben und im Palestrina begründet wie Kirchenpfeiler in gothischen Gebäuden, die den Bogenschlag tragen müssen? Die Wiederholung des „Dominum"



ist ebenfalls erhaben, so wie der begeisternde Klimax, anima mea, der dritten und vierten Stimme im unisono.

Das einzige, was wir aus diesem Satze hinweg wünschen, ist der etwas zu verschwenderisch angebrachte Akkordenreichthum, der besonders auch noch das Reich der kleinen None berührt. Ohne sich an die übergrosse und fast ins Monotone streifende Akkorden-Verschmähung der Palestrinaschen Kompositionen zu halten, giebt es doch für die Empfindung der Erhabenheit, die in diesem ersten Stücke besonders festgehalten ist, noch eine Mittelstrafse, das beiderseitige ne quid nimis, die hier gewifs von bedeutenderer Wirkung gewesen wäre, zumal da H. Kl. sicherlich die Gelegenheit hat, dieses sein Werk von der so zahlreich besetzten, imposanten Berliner Sing-Akademie zu hören. Hat doch Palestrina mit seinen Dreiklängen ein höchstes Muster der Einfachheit aufgestellt, dem nachzuahmen zwar nicht Jemandem anempfohlen werden kann, weil er sonst statt eigner, nur wieder Palestrina'sche Musik liefern würde; aber, wenn Jemand z. E. einen zu grofsen Akkordenreichthum vermiede, und dabei reich figurirte, so würde schon etwas Eigenthümliches wiederum erscheinen. Mich dünkt, dieser unser vorliegender erster Satz des Magnificat wäre ein solcher, wenn er etwas weniger Akkordenanzahl hätte. Dasselbe möchten wir auch für die treffliche Messe von Spohr erwähnt haben, in welcher das Ohr, unter der Akkordenmasse al-

ler Arten fast erliegt und sich wegsehnt nach einem einfacheren, kirchlicheren Werke.

Nr. 2. „Quia respexit humilitatem ancillae suae" C-moll ist als obligat geführtes, kleines Trio mit weiblicher Zartheit für Sopran, Alt und Tenor solo, sehr gefühlvoll skizzirt; besonders schön zieht der Sopran einmal sein „humilitatem" auf C über den übrigen Stimmen hervor.

Nr. 3. Coro, All. moderato, Es-dur, „Ecce enim" ist sehr von Bedeutung, besonders der erste massenhafte Eintritt des „beatam", — „beatam me dicent," — Forte fugirt sind die Worte „omnes generationes".

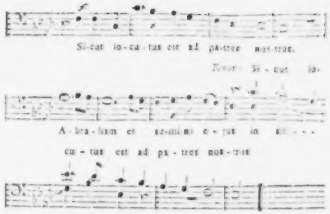
Nr. 4. Allegro molto C, B-dur alterniren Sopran und Tenor solo, in kanonischen Nachahmungen die Worte: quia fecit mihi magna qui potens. Späterhin tritt Alt und Baſs gleichfalls mit kanonischen Nachahmungen auf mit den Worten: et misericordia ejus u. s. w. — Beide werden hiernach nicht ohne Geschick mit einander verflochten. — Die Arbeit dieses Satzes hat sich aber nicht recht klar gestaltet, und deshalb hat sie wohl die Empfindung des Komponisten, wie es scheint, mehr beengt, als gefördert.

Nr. 6. (muſs heiſsen Nr. 5.) Sechsstimmiger Chor in G-moll auf die Worte: „Fecit potentiam in brachio suo," kräftig und lebendig, alle Stimmen genügend beschäftigend, durchfugirt. Die lebendige Figurirung auf das: dispersit superbos ist von grofsartiger Wirkung, etwa in Händels geistreicher Art, Chöre zu arbeiten.

Nr. 6. Bicinium des Altes und Basses solo, esurientes implevit bonis.

Nr. 7. Tricinium, 2 Soprane und Tenor solo, „suscepit Israel puerum suum," ein schönes, auch für die Sänger dankbares Tonstück, dessen Ausgang, recordatus misericordiae suae, innig und zart, und ganz besonders lieblich und bedeutungsvoll ist.

Nr. 8. Dreistimmige, treffliche und klare Fuge im Chor von Alt, Tenor und Baſs gehalten. Dieses wackere Stück in F moll möchte neben dem ersten Chore das gelungenste sein.



Nr. 9. Schlufschor: Gloria patri et filio sechsstimmig, in As-dur anhebend, ist voll Kraft und Feuer erhaben gehalten. Es begiebt sich in einem glänzend gesteigerten Allegro nach Es dur, „sicut erat in principio, et nunc et semper" und schliefst das Werk mit dem reich fugirten Amen würdig ab. —

Allen Gesangvereinen, die sich schon an Gröfseres zu wagen berechtigt sind, ist das treffliche Werk bestens zu empfehlen, so wie den Kunst-Jüngern zum Studium des sechsstimmigen Satzes. Die Verlags-Handlung hat das Werk sehr schön gestochen, und erwirbt sich durch die Aufnahme solcher Sachen den Dank aller Kenner.

v. d. O. . r.

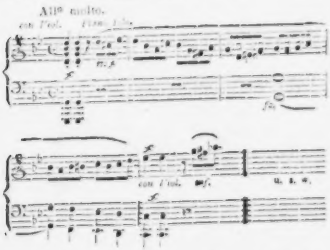
Drei Sonaten für Pianoforte und Violine, von H. Hauptmann. Op. 5. Preis jeder einzelnen 1 Thlr. Leipzig bei Peters.

Der Komponist gehört zu denen, die nicht gleich mit einem ersten besten zusammengesetzten Tonstücke die Presse der Verleger heimsuchen, die die Geduld der Ausübenden und Prüfenden auf die Probe stellen und die Auswahl guter Tonstücke durch Vermehrung der Makulatur erschweren helfen. Man mufs vielmehr eingestehen, dafs seine Werke ein gründliches Studium, eine gar nicht gewöhnliche Kenntnifs des doppelten Kontrapunktes, und, was noch mehr als alles dieses ist, dafs sie auch Geist verrathen. Da diese drei Sonaten erst das fünfte seiner gelieferten Werke bilden, so sind sie einer doppelten Aufmerk-

samkeit werth, und Rec. möchte diese Anzeige daher gern für eine Ehrenerwähnung gehalten wissen.

Im Allgemeinen zeichnen sich diese drei Sonaten durch eine vortreffliche Behandlung beider Instrumente, sowohl des Pianoforte, als der Violine, vortheilhaft aus, und man kann nicht läugnen, dass der H. V. auf beiden eine lobenswerthe Schule gemacht habe, und in eine reine Fingersetzung und eine bis zu einem gewissen, wohlthuenden Grade gesteigerte Fertigkeit einen gebildeten Spieler nicht allein unterhalten, sondern auch wohl gar noch fördern und bilden konnte. Beide Instrumente sind vom Komponisten nothwendig gemacht, um den Totaleffekt zu bewirken, und keines ist unbeschäftigt oder überflüssig. Vor allem aber ist eine treffliche Stimmenführung, besonders in dem ersten Allegro der dritten Sonate, eine Hauptzierde dieser Tonstücke.

Die erste, in G-moll, ist gesangreich und fliessend, und ihr Finale ausserordentlich gewandt gehalten und geführt. Das Thema:



ist an und für sich schon viel werth und viel versprechend. Die Durchführung ist des Thematis würdig, und durchaus tüchtig und wakker, mit männlicher Kühnheit geistreich gesteigert; zart und edel unterbrochen.

Die zweite Sonate in Es neigt sich im ersten Satze neben eigenthümlichen Rhythmen zu jener schon erwähnten Brillanz hin, in welcher beide Instrumente, ohne gehäufte Schwierigkeiten, und auch nicht ganz leicht, alterniren. Das Adagio scheint von geringerer Bedeutung. Das Rondo aber ist belebend mit glänzenden Sextolen durchgefahrt, und in seiner Tendenz wohl für das gröfsere Publikum bestimmt, welches, ohne eben tiefer eindringen zu wollen, nur das Glänzende und Erfreuliche im Allgemeinen liebt.

Die dritte in D-dur dagegen ist, wie schon gesagt, mehr für Kenner, und entfaltet viel Reichthum des Satzes, lebendiges Führen aller Stimmen, ohne grade trocken zu seyn, und ihr erster Satz hat d. R. wahrhafte Freude gemacht. — Andante in Es-moll ist gewöhnlich ernst. Im Finale ist Streben nach höherer Intention nicht zu verkennen; es bewegt sich im $\frac{2}{4}$ Takt ernst und edel zum Ende.

Möchte der H. K. recht Vielen bekannt werden, da es ihm gewifs nicht an Beifall und Aufmunterung fehlen wird.

v. d. O . . r.

4. Berichte.

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper.

(Schluss.)

Spontini hat in dem köstlichen Duo zwischen Heinrich und Philipp auch in der Instrumentation wieder so etwas unerhört Vollendetes geleistet, dafs eine Uebergehung desselben in einer Kritik seiner neuesten Oper entweder völlige Unkenntnifs von der Kunst das Orchester zu behandeln, oder, was noch schlimmer ist, vorsetzliches Verschweigen alles Lobenswerthen vermuthen läfst. — Endlich macht Herr Rib. dem Komponisten den Vorwurf: er habe falsch deklamirt, und meint, seine ihm als General-Musik-Direktor obliegenden Verbindlichkeiten zu erfüllen, hätte er Unterricht im Deutschen nehmen sollen. Wunderbares Verlangen! ein Mann soll im 40sten Jahre sich wie ein Knabe mit der deutschen Grammatik befassen, um hinterher nicht einmal einen fähigen deutschen Operndichter zu finden, da er doch eben so gut französische Sujets komponiren und sie in unsere Sprache übersetzen lassen kann, wie es mit Olympia und Alcidor geschehen ist. Bei alle dem hat sich Herr Raupach gar nicht einmal zu beklagen, dafs mit seinem Texte barbarisch umgegangen sei; die falsche Deklamation ist nur selten, und in den Recitativen, wo Herr Rib. sie gefunden haben will, ist mir Nichts davon vorgekommen. Eben so wenig habe ich unmittelbare Uebergänge von As-dur in A-dur

oder dem ähnliche heraushören können, und was die Behandlung der spontinischen Recitative anlangt, so ist sie hier dieselbe geblieben, wie sie's in der Vestalin war, d. h. ausgezeichnet; wenn auch nicht, wie in den meisten deutschen Opern, untermischt mit karakterisirenden Zwischenspielen, was gar durchaus nicht Bedurfnifs ist. Bis heute hat meines Wissens noch kein Sänger erklärt, er könne ein spontinisches Recitativ nicht vortragen, wie es Text und Situation erfoderten, und das zeugt hinlänglich von ihrer Tuchtigkeit. —

Schlufswort.

Somit endet Herr Rlb. seine Recension über ein Werk, das er „in einem Grade mifslungen" nennt, „wie wir noch kein Beispiel haben;" eine Phrase die jetzt, nachdem sein ganzer Aufsatz bestritten und in Nichts zerfallen ist, mit dem gröfsten Recht auf ihn selbst angewendet werden könnte. Wir mussen Herrn Rlb's Verdiensten vollkommne Gerechtigkeit widerfahren lassen; er hat sich als Dichter bereits einen guten Namen in Deutschland erworben, und ist seit Rochlitz vielleicht der einzige Dilettant (als Gegensatz des praktischen Musikers) welcher zu seinen Kritiken grundliche Kenntnisse von der Tonsetzkunst mitbringt. Um so mehr nimmt es Wunder, wenn er neben seinen übrigen geist- und kenntnifs-reichen Aufsätzen gerade die über Spontini geschriebenen so erstaunlich oberflächlich anfafst, dafs es durchaus keiner Mühe oder Sophisterei bedarf, sie bis ins kleinste Detail zu widerlegen. Soviel wir Herrn Rlb. kennen, ist die schon häufig über ihn ausgesprochene Vermuthung — er wolle nur seine Bravour zeigen, wenn er sich als offnen Gegner Spontinis hinstellte — gewifs falsch; dennoch können wir den Wunsch nicht unterdrucken, er möge künftig, bevor er über die Werke dieses Meisters urtheilt, unparteiisch und grundlich prüfen, und sie immer wieder und wieder hören. Er wird nicht der einzige sein, der, (wie es Schreiber dieses selbst ergangen ist) sich nach und nach an Manches, was Anfangs durchaus nicht zusagen wollte, gewöhnt, und endlich zu der festen Ueberzeugung gelangt, dafs Spontini der gröfste dramatische Komponist ist, den die neuere Zeit nach Mozarts Tode aufzuweisen hat.

h. d.

Morgenunterhaltungen der Herren Herz, Huber und Wotke.

Drei junge Sänger, mit sonoren, gut gebildeten Stimmen, lebhaftem und richtig empfundenem Vortrag und einem Ensemble, das nichts zu wünschen übrig läfst und dergleichen wir im Piano noch nie gehört, werden jedes Auditorium, wie ihr hiesiges, auf das angenehmste unterhalten. In dem ersten Duett des Grafen und Figaros aus Rossini's Barbier war das Parlando der erstern beiden, das sich mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit in wirklichen Dialog verlor und wieder zu reinem Gesang erhob, stets aber von südlicher Lebhaftigkeit sprühte, musterhaft zu nennen. Hierin möchte es von allen unsern Sängern nur Spitzeder ihnen gleich thun.

M.

Frankfurt am Main im Juni 1827.

(Verspätet)

Aus dem Briefe eines Kunstfreundes.

Von unserer Oper kann ich Ihnen nichts erzählen, da sie nun schon seit mehrern Wochen nicht mehr existirt, weil — das alte Theater wenigstens inwendig verbessert wird und, wie man sagt, mit grofsem Erfolg. Vorher wurden in kurzer Zeit Paers Agnese und Kamilla und ganz neu Herolds Marie auf die Bühne gebracht, ohne jedoch die gehoffte Wirkung zu machen, theils weil die Besetzung und Ausführung vergriffen und theilweis zu mangelhaft war, theils wohl auch, weil man, namentlich die erstgenannten Werke, noch nicht genug verstanden hatte, um sie gehörig zu wurdigen. Darum später darüber mehr. Der Sage nach wird das restaurirte Theater mit Webers Oberon eroffnet. Unser übriges Musikleben ist nicht weit her, da fremde Künstler nur selten ein Konzert zu Stande bringen, wie z. B. Herr Guillou aus Paris, der bei Ihnen mit Beifall wiederholt aufgetreten ist, und hier nur eine Soirée in dem Lokale der musikalischen Lehranstalt des Dr. Stoepel bewerkstelligen konnte. Der Dr. Stoepel hat seine Anstalt einem seiner Schüler übergeben und sich aufs Land zurückgezogen, um für die Verfassung seiner Musikgeschichte die nöthige Muse zu gewinnen. In dieser musikalischen Fastenzeit haben nur der Cäcilien-Verein und Herr L. B. Baldenecker, Vorsteher einer zweiten musikalischen Lehr-Anstalt, sich bemerkbar gemacht, und zwar durch Veranstaltung musikalischer Todtenfeiern für unsern herrlichen Beethoven. Der Cäcilien-Verein sang in dem feierlich bereiteten Saale des Weidenbusches, von einem kleinen Orchester begleitet, Cherubini's Requiem, eine vortreffliche, nur etwas zu besonnene Komposition, und das Sanctus und Benedictus aus des Entschlafenen letzter grofser Messe. Die Ausführung war durchaus gelungen zu nennen, aber die Aufnahme nicht sehr günstig; besonders wollte das Benedictus Beethovens nicht ansprechen. Bei der Todtenfeier im Baldeneckerschen Institut wurden Beethovensche Klavier-Kompositionen, meist sehr

gut, ausgeführt, und außerdem machte sich nur eine kurze Rede, zum Andenken Beethovens verfaßt vom Musiklehrer Herrn Schneider, und gesprochen von Herrn Weidner, bemerklich. Sie ist hier gedruckt erschienen. — —

Wien, im Mai.

Die fleißigen italienischen Opern-Sänger, welche schon kraft der vorsichtigen Art und Weise, wie die spekulativen Herren Impresarien ihre abgeschlossenen Kontrakte zu verklausuliren pflegen, diesem Epitheton entsprechen müssen, brachten die letzt entwichenen Monate über folgende Musikwerke in die Szene: 1. L'Ajo nell' Imbarazzo. Opera buffa von Donizetti. Leicht und tändelnd; ein hübsches Parlando; wenig Originalität. Die Meric-Lalande, früher im Kotburn Bewunderung erregend, war hier auch im leichtfertigen Soccus recht eigentlich zu Hause; Lablache, der Vielseitige, und nie derselbe, wie immer, der Grundpfeiler des schwankenden Gebäudes, das ohne solch kräftige Fundamentalstütze nur zu bald in sich selbst zusammenstürzen möchte. Ein neuer Baßo cantante, Signore Berettoni, ist eine brauchbare Acquisition zu nennen; die Stimme klar, voll, rein, und sonor; der Vortrag edel und gebildet. — 2. Agnese, von Paer. Nur das Meisterstück eines Lablache kann einigermaßen die abstoßende Idee erträglich machen, auf die Seelen-Leiden eines wahnsinnigen Vaters die Handlung eines musikalischen Drama zu basiren, und diesen rein tragischen Stoff, zur beliebten Abwechslung, mit den Bussonarien eines läppischen Narrenwächters zu durchpfeffern. In diesem Zerrbild, worin früher der verstorbene Bassi, geleitet vom natürlichen Wahrheitsgefühl, so glücklich die mildernde Mittelstraße auffand, erschien diesmal Herr Pacini, Vater des gleichfalls hier anwesenden Komponisten, der, wie er nun einmal in seinem niedrig komischen Rollenfache gewohnt sein mag, die Farben freilich etwas derb auftrug, aber übrigens viel Humor, Beweglichkeit, sonderlich ein scharf markirtes Mienen- und Muskelspiel entwickelte. 3. Mosè in Egitto, von Rossini, und wie bekannt, wenigstens einzelnen Partien nach zu dessen besseren Erzeugnissen gehörend. David debütirte darin; er ist und bleibt Jeannes in eodem; mit Leib und Seele ein musikalischer Seiltänzer, dem kein Wagestück zu groß, kein Luftsprung hoherechend genug dünkt. Von diesem Gesichtspunkte ausgegangen mag indessen nicht geleugnet werden, daß unter diesen Salti mortali manche durch die Perfektibilität der Ausführung wunderbar überraschen, so wie sich wohl auch, wenn gleich seltener, kantable Stellen mit einschleichen, deren inniger Vortrag den Weg zum Herzen nicht verfehlt. Die Besetzung sämmtlicher Hauptrollen, durch Mad. Lalande, Signore Lablache, Ambrogi und Ciccimarra verbürgte den neuerdings glücklichen Erfolg des beliebten Tonwerks bereits zum voraus. — 4. La Gelosia corretta; Opera buffa von Pacini. Recht gemeines Stück- und Flickwerk; ohne Saft und Kraft; Brodkrumen von Rossini's üppig servirter Tafel abgefallen, und mit heißhungriger Gier ohne Wahl aufgelesen. Da nun zum Ueberflusse Madame Dardanelli, welche schon in der vorigen Stagione beim Publikum keinen sonderlichen Stern im Brette hatte, als Prima Donna dann beschäftigt war, so wurde über das Ganze ohne Gnad' und Barmherzigkeit der Stab gebrochen, und es ging den Weg alles Fleisches. 5. Il matrimonio segreto, von Cimarosa. Es ist doch immer ein erfreuliches Zeichen der Zeit, ein segenverkundender Stern am wolkenschwangern, unheildräuenden Horizonte, daß diese, aller kursirenden drastischen Nothbehelfe ermangelnde Musik, deren ausschließlicher Reiz in der Reinheit der Melodie, in der dieser untergeordneten, zarten Begleitung, und in der psychologisch richtigen Karakteristik begründet ist, stets anspricht, ansprechen muß, wenn sie nur treu im Geist des Tondichters ausgeführt wird. Dies war hier wirklich der Fall, vorzugsweise das treffliche Kleeblatt, Lablache, Ambrogi und David anlangend. Die Frauenpartieen waren zwar früher, als die Sirene Fodor noch in unsern Mauern weilte, in besseren Händen; doch auch jetzt nahmen sich die Signore Dardanelli, Franchetti und Dotti tüchtig zusammen, und bildeten ein schönes Ensemble. — Die deutsche Operngesellschaft, pro tempore blos zum Lückenbüßer degradirt, gab ein recht artiges Operettchen: Die erste Zusammenkunft, mit Musik im Vaudeville-Styl von Adolph Müller. Eiskalt ließ sie dagegen das harmonische Singspiel: Käthly, eine sentimentale Schweitzer-Idylle, von Baron Lannoy komponirt. — Die brave Sängerin, Madame Fink, debütirte unter ehrenvollen Beifallsbezeigungen als Anna, in der weißen Frau und Agathe im Freischütz. Da wir Dem. Schechner für immer verloren haben, so wird auf deren Platz erstere wahrscheinlich remplacirt werden. Je nun! wenn man Truffel-Pasteten entbehren muß, so mundet wohl auch ein gesundes Kartoffel-Gericht. — Ein neues Ballet: Die Französin und der Raja, mag hier nur rücksichtlich der von Gyrowetz dazu komponirten, äußerst lieblichen Musik namentlich angeführt werden. —

Kommen wir nun — per transitum regu-

larem — zu den Vorstadt-Theatern. — Der After-Oberon, wofür die beiden Schächer, welche sich so schamlos am Heiligthume versündigten, auch in den hiesigen Kunstblättern scharf gegeißelt wurden, ist schon lange wieder vom Repertoire der Josephstädter-Bühne verschwunden. Item: eine Zauberposse: Fuchs, Hirsch und Löwe, von Gleich, mit zusammengewürfelter Musik, verendete nach dreistündigem Todeskampfe. Item: Die Krähwinkler in der Heimath, mit einem Kompot aus rossinischen Konfitüren, erhielten schon in diätetischer Hinsicht das Consilium abeundi. — Ein etwas günstigeres Loos fand die Posse: Peter Stieglitz, und die wenigstens durch Mannigfaltigkeit amüsirende Zauberpantomime: Arlequin als Deserteur, beide von Gläser mit Musik ausgestattet, die allerwege hübsch klingt, was gewissermaßen hier genügt. — Das Leopoldstädter-Theater machte ergiebige Geschäfte mit zwei gelungenen Parodien: Kabale und Liebe, von Bäuerle, und: Die schwarzen Frauen, von Gleich. Zur ersteren — bei weiten gehaltvolleren — hat Drechsler, zur zweiten Wenzel Müller, mit Beibehaltung der Favorit-Melodien aus Boieldieus, Dame blanche" die Musik komponirt. Bei dem Singspiel: Die Benefiz-Vorstellung, nach Theodor Hell — dem allegorischen Märchen: Fee Sanftmuth und Fee Gallsucht, von Karl Meisl, — und der Pantomime: Die wunderbare Flasche von Raimoldi stand das Zunglein mitten inne. In den musikalischen Bedarf haben sich die Tonsetzer Drechsler, Müller, Ignaz Schuster, und der Orchesterdirektor Stadler amikaler Weise getheilt. —

Von den Konzertgebern, worunter an manchen Tagen vier bis fünf den Kampfplatz betraten, kann man in Wahrheit sagen: Multi vocati, pauci electi! Zu jenen, die sich selbst zu den Berufenen zählen, gehören: Die Herren Pirtschmann und Kirninger, ein Gespann Violinspieler von einer Sorte, wie man sie allenthalben schockweise findet; Herr Arming, der sich jährlich einigemale abmuht, um zum Besten des Blinden-Institutes den wohlthätigen Wienern allerlei vormusiziren zu lassen, blos — doch, der Zweck entschuldige die Mittel! — Weiter: Madame Parravicini, die wehmuthsvoll an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes erinnert, Herr Panny, der unverdrossen darauf loskomponirt, und sichs ein tüchtiges Stück Geld kosten läßt, um nur das zu produziren, war außer ihm Niemand hören mag; Herr Glöggl, Herr A, B, C, D, u. s. w. In die Kategorie der wirklich Auserwählten werden dagegen von Kunstverständigen rubrizirt: Die talentvollen Violinisten Slawjk, Jansa und Joseph Khayll, welche theils in ihren Privat-Konzerten, theils bei Theater-Akademien allgemeinen Beifall einernteten. — Der Harfenspieler John Schulz, aus London, welcher auf seinem, hierorts eben nicht sonderlich beliebten Instrumente in der That Unglaubliches leistet, und an Fertigkeit im vollgriffigen Vortrag alles bisher Gehörte übertrifft. Die trefflichen Pianisten, Fanny Sallamon, und Franz Mennen, der gesichtslose Lehrer am Blinden-Institute; — der Violoncellist Linke, welcher sein Instrument mit so unbeschreiblichem Zauber behandelt, und uns in seinem Konzerte mit Beethoven'schen Meisterwerken bewirthete, nämlich: Pianoforte-Trio in C-moll, das Göthe'sche Lied: Neue Liebe, neues Leben, endlich: Quatuor dernier, in B, und zwar, anstatt der so ungemein schwierigen Schlußfuge, mit dem neu dazu komponirten Finale, des Verklärten letzten Arbeit; — schließlich Hummel, der als Tondichter und ausübender Künstler gleich hoch gestellte und gefeierte Heros aller lebenden Klavierspieler, dessen erst nach Jahren wiederholter Besuch ein unbegränztes Freudengefühl in allen denen erweckten, die so viele, seiner Meisterschaft verdankte Hochgenüsse aus einer Zeit, da wir ihn noch ganz den Unsern nennen durften, nimmer vergessen konnten, die ihn dann schmerzvoll scheiden sahen und seitdem oftmals, selbst angeregt durch ausgezeichnete Leistungen, das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Vollkommensten im Andenken des Verlornen nicht zu unterdrücken vermochten. Bald wäre indessen diese schöne Hoffnung zu Wasser geworden, denn einem sich gleich anfänglich verbreitenden Gerüchte zufolge führten ihn diesmal blos Familien-Angelegenheiten hieher, und ein öffentliches Erscheinen schien unvereinbar mit dem Plan einer sehr beschränkten Anwesenheit.

(Fortsetzung folgt.)

Hierbei eine besondere Bekanntmachung, die Einrichtung des Bureaus für musikalische Anstellungen betreffend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 25. Juli. — Nro. 30. — 1827.

Hamann
an das Publikum,
oder
Niemand den Kundbaren.

(Für Künstler und sonst öffentlich Wirkende abgedruckt.)

Du führst einen Namen, und brauchst keinen Beweis Deines Daseins, Du findest Glauben, und thust keine Zeichen denselben zu verdienen, Du erhältst Ehre, und hast weder Begriff noch Gefühl davon. Wir wissen, dafs es keinen Götzen in der Welt giebt. Ein Mensch bist Du auch nicht; doch mufst Du ein menschlich Bild sein, das der Aberglaube vergöttert hat. Es fehlt Dir nicht an Augen und Ohren, die aber nicht sehen, nicht hören: und das künstliche Auge, das Du machst, das künstliche Ohr, das Du pflanzest, ist gleich dem Deinigen blind und taub. Du mufst alles wissen, und lernst nichts; Du mufst alles richten, und verstehst nichts. Du dichtest, hast zu schaffen, bist über Feld, oder schläfst vielleicht, wenn Deine Priester laut rufen, und Du ihnen und ihrem Spötter mit Feuer antworten solltest. Dir werden täglich Opfer gebracht, die Andere auf Deine Rechnung verzehren, um aus Deinen starken Mahlzeiten Dein Leben wahrscheinlich zu machen. So eckel Du bist, nimmst Du doch mit allem fürlieb, wenn man nur nicht leer vor Dir erscheint. Ich werfe mich wie der Philosoph zu den erhörenden Fufsen eines Tyrannen. Meine Gabe besteht in nichts als Küchlein, von denen ein Gott, wie Du, einst barst. Ueberlafs sie daher einem Paar Deiner Anbeter, die ich durch diese Pillen von dem Dienst Deiner Eitelkeit zu reinigen wünsche.

— — —

3. Beurtheilungen.

Revue musicale, publiée par M. Fetis, Professeur de composition à l'école royale u. s. w. Nr. 1 bis 11, vom 15. Februar bis 25 April 1827.

(Schluss aus Nr. 26.)

Dieser für uns das Meiste versprechenden Richtung getreu übergehen wir denjenigen Theil des Inhalts, der sich mit Nachrichten über musikalische Schöpfungen und Darstellungen und mit Biographischem beschäftigt. Das Hervorstechendere davon ist in Deutschland schon anderweit bekannt gemacht, eine neue, oder tiefer begründete Ansicht wird aber besonders in den Nachrichten nicht sichtbar; und in der That müfste das französische Musikwesen unserer Zeit in seiner Faulheit und Seelenlosigkeit, in seiner Geistlosigkeit und bettelhaften Unkultur nur einen widrigen Anblick gewähren, wollte man mit der Fakkel der Kritik in sein Inneres hineinleuchten. Behandelt Herr Fetis diesen Theil seiner Aufgabe absichtlich mit schonendem Vorbeigehn, so hat er unsere Zustimmung; man würde dem gröfsten Theil der Leser, der nur das Heute kennt ohne das Gestern, und ohne divinatorischen Blick für die Zukunft, entfremdet und unzugänglich werden, wollte man ohne Vorsicht auch das Beste rütteln, woran er sich zu halten vermag. Auch die Aufsätze übergehen wir, in denen H. Fs. litterarische Erudition, z. B. bei Blicken auf die Musikbildung in Deutschland und Italien (Nr. 2. S. 63 u. s. w. Nr. 9. 221) hervorleuchtet, indem die wichtigsten musikgeschichtlichen Momente hervorgezogen und zusammengereiht werden sollen. Setzen wir die, Kunstblättern eigenste und vornehmste Bestimmung: den Geist für die Kunst zu erregen, auch in Hr. Fs. Unternehmungen voraus, so könnte diese Behandlungsweise eher vom lebendigen Erfassen der Kunst ab, zu einem abstrakten Aufnehmen äufserlicher Data und Beschäftigung mit diesen, hinführen. Auf solchem Wege hat der gröfste Theil unserer musikgeschichtlichen (und biographischen) Werke seinen Einfluss auf die Kunst verloren und erwartet erst, künftig als Material zur wahren Brauchbarkeit verarbeitet zu werden. — Noch weniger zu billigen ist die Aufnahme oberflächlicher Nachrichten über das Ausland aus fremden Zeitblättern. Das sogenannte Korrespondenzwesen ist durch die Vervielfältigung zweckloser Journale in eine solche Schaalheit verfallen, dafs man immer mehr auf seine Beseitigung durch Gehaltvolleres und Interessanteres denken, nicht aber die Plaudereien und Klatschereien gar aus einem Lande in das andere schleppen mufs.

Eben diese Ausartung, vereint mit der Seltenheit einer nicht abstrakt-gelehrten, (wie die vorerwähnte) sondern geistig-künstlerischen Abhandlung der Kunstgegenstände hat auch die Theilnahme an kunstwissenschaftlicher Thätigkeit so selten werden lassen. Selbst bei uns in Deutschland ist die Kluft zwischen dem praktischen, nicht raisonnirenden Künstler, und zwischen dem abstrakt diskutirenden nicht schaffenden Theoristen noch bei weitem nicht ausgefüllt; es erscheint als eine unserer wichtigsten Aufgaben, die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines Vereins beider Bestrebungen dem Auge und Willen der Zeitgenossen immer näher zu bringen. In Frankreich steht es damit noch ungleich schwächer. Mit einem lobenswerthen Neid blickt Hr. F. (Nr. 1, S. 28.) auf die neuerlichen Erörterungen *) über Mozarts Requiem, und kann nicht unbemerkt lassen, dafs man in Frankreich überhaupt keinen Antheil an der Tonkunst zeige, als insofern sie eben ergötze, dafs dort eine solche Untersuchung unbemerkt bleiben und selbst unter den Musikern wenig Theilnahme finden würde. — In dieser Bemerkung liegt aber zugleich die Erklärung des ganzen Musikwesens in Frankreich: die Tonkunst ist ihnen dort nicht ein Puls des Seelenlebens, sondern ein Amüsement, das man nach dem gegenseitigen Geschmack und der Laune

*) Und wieviel liefsen uns auch diese zu wünschen! Vergl. Nr. 24. S. 185.

des Augenblicks einrichtet. Warum dann auch nicht? —

Vergebens ist es, die einzelnen Blüthen verbessern zu wollen, wenn nicht der Stamm veredelt werden kann. Dies trifft bei einem Aufsatze (Nr. 1. S. 44.) zu, in dem die hülflose Verlassenheit eines angehenden Tonsetzers geschildert wird, dem sich der einzige Schauplatz der komischen Oper in Paris nicht öffnen, niemand seine Symphonien u. s. w. abnehmen will, bevor er sich Rang und Namen erworben. — Hält man dazu das Schicksal der Kompositionen, die das Glück gehabt, bei dem ersten Operntheater angenommen zu werden (Hr. F. berichtet Nr 5, S. 127) dafs seit 1740 mehr als 1200 Opern angenommen und noch nicht gegeben worden sind!) so mufs man das Schicksal junger Tonsetzer in Paris hart finden, zugleich aber die Gleichgültigkeit gegen Kunst und Kunstwerke anerkennen, von der dort freilich auch die Künstler nicht frei sind. Nicht einem armseligen, anscheinend nicht einmal wohlbefestigten Privilegium des einen komischen Operntheaters ist der Antheil an Kunst und Künstler gewachsen. Vergebens wird Hr. F. jener Glanzperiode der französischen Oper gedacht haben, wo durch die Existenz einer zweiten Bühne soviel gute Opern dem Publikum geschenkt wurden; (Nr. 1. S. 47.) vergebens erinnert, (Nr. 8. S. 207.) dafs es der Vortheil der grofsen Oper selbst sei, wenn Konzerte, Kirchen und besonders mehrere Theater jungen Tonkünstlern Gelegenheit zur Ausbildung für jene wichtigere gäben. — Möge auch bei uns immer ernstlicher bedacht werden, dafs Privilegien solcher Art blos zum Schaden der Kunst, ja zum Nachtheil der Privilegirten selbst aufrecht erhalten werden. Wir meinen, das königliche Theater in Berlin hätte viel mehr Grund, die ausgedehntere Nebenbuhlerschaft des königstädtischen zu wünschen, als zu scheuen; der Antheil des Publikums wird durch ein zwiefaches Wirken aus verschiedenen Principien für beide Theile erhöht und dem überwiegend zugeneigt, der nicht mit beschränkenden Privilegien oder ähnlichen Waffen, sondern mit eifersüchtiger Thätigkeit und Einsicht den Nebenbuhler bekämpft. Das Letzere allein ziemt dem königlichen Theater; das Erstere würde ihm früher oder später unerwünschte Früchte bringen.

Hier wäre nun von einem gehaltreichen Aufsatze über die Oper (auf Veranlassung eines Buches von I. T. Merle, das von Verwaltung und Aufwand der Oper, von Personal, Gedicht, Musik, Tanz, Dekorationen, Maschinen und Ausführung handelt) Nachricht zu geben. Allein der Gegenstand ist für Deutschland noch nicht reif. So lange man noch nicht darüber hinaus ist, in der Pracht der Aufführung, oder in dem Besitz ausgezeichneter Exekutanten mit Uebergehung der schaffenden und leitenden Künstler die Hauptkraft und Bürgschaft stetigen Erfolgs zu suchen, ist jedes Wort verloren. In Frankreich, wo die ganze Angelegenheit ein blofs Aeufserliches ist, durfte sie ungesäumt nach ihren äufserlichen Verhältnissen abgehandelt werden. Hr. F. scheint zwischen beiden Gesichtspunkten zu schwanken. Er ermahnt (Nr. 4. S. 101.), das alte Repertoire zu verlassen und sich Künstler zur Schöpfung eines neuen zu gewinnen; das aber will er in Rücksicht auf die Sänger, die das Alte nicht mehr zu singen verständen — als wenn nicht das Veraltete aus demselben Grunde seine Anziehungskraft für das Publikum verloren haben müfste, aus dem es der Annehmlichkeit und Fafsbarkeit für die Ausübenden ermangelt. — Mit Evidenz widerspricht er der Klage über Mangel an Stimmen. Man suche nur, sagt er, taugliche auf, statt — träge — zu erwarten, ob sie nicht etwa kommen möchten. Halle sein Wort wieder in den Ohren unserer Direktionen, die mit Hunderttausenden den Ruf fremder Sängerinnen bezahlen, statt mit Tausenden eigne bessere zu gewinnen. —

Erfreulicher steht es in den Fächern, wo praktischer Verstand und Regsamkeit walten. Ein gehaltreicher Aufsatz (Nr. 1. S. 32.) berichtet von mannigfaltigen Versuchen zur Verbesserung der Pianoforte's (Pfeiffer und

Petzold erstrecken den Resonanzboden über das ganze Instrument, nebst andern Veränderungen — Erard, Pfeifer und Roller richten Pianoforte's zu Transpositionen ein — Pleyel sucht die Reinheit und Dauer der Stimmung zu befördern, indem er statt eines Chors von Saiten einzelne von gröfserm Kaliber anwendet u. s. w.) ein anderer von vier Unterrichtsmethoden (Choron, Méthode concertante de musique — Massimino — Galin, Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique — Pastou, Méthode de musique vocale) während wir in Deutschland nur von dem noch nicht verbreiteten Unternehmen des Herrn Urban *) und der eingewanderten Methode des Herrn Logier **) wissen. — Beide Gegenstände verdienen und gewärtigen übrigens eine ausführlichere Abhandlung.

Indefs alles in den erwähnten Richtungen Geschehene, kann nur Unterstützung sein und fodert ein entscheidendes Hauptmittel, dem es sich anschliefse. Was hierzu anderswoher, als aus dem Geiste der Nation kommen kann, Hinführung der Franzosen auf die Kunstschätze einer überlegenen Nation, das scheint Hr. F. ernstlich zu beabsichtigen und dazu der Mann zu sein. Die Franzosen bedürfen eines solchen, der ihnen die Ueberlegenheit und Hoheit fremder Werke predigt; denn der Versuch, diese unvorbereitet auf sie wirken zu lassen (z. B. Moscheles Versuch mit Beethovens Fantasie ***) u. a.) ist stets an der leichtsinnigen Oberflächlichkeit dieses Volkes gescheitert, mit der es seine Beschränktheit und Erstarrung zum Maafse fremden Reichthums und freien Lebens macht, und frech über das ihm Unbegreifliche (wie neuerdings über Göthe's Tasso, früher über Shakespeare) damit aber auch über sich selbst, abspricht. Möge Hr. F. nicht blos bei dem allgemeinen Ausdruck der Bewunderung eines einzigen Werkes (des Messias Nr. 3. S. 92. Nr. 7. S. 189.) stehen bleiben und sich nicht zu übereilten Abschlüssen in einem Gebiete, das nicht so leicht übersehen wird (in Nr. 5. S. 132. übersetzt er die erste Anzeige der Beethovenschen Symphonie mit Chor aus Nr. 47 des dritten Jahrganges der Ztg. und schreibt unsere Idee auf Rechnung der — platonischen und kantschen Philosophie, die die Deutschen an alles heranträgen, Nr. 1. S. 43. erblickt er in der Schweizerfamilie! den Anfang der neuen deutschen Schule, die sich bis zu Weber entwickelt habe!) verleiten lassen. Die allgemeinen Resultate, wären sie auch richtig, können nicht eher fruchtbar werden, als bis man des Geistes Leben im Einzelnen empfunden und erkannt hat; ohnedem würde den Franzosen damit nur eine andere Abstraktion statt heilbringender Vertiefung und Beseelung zugeschoben werden. Das sei aber auch für einen Theil unserer Leser gesagt, dafs die umfassende Idee, wo sie ausgesprochen ist, jedem ein todtes Gut bleibt, in dem nicht die Beseelung der einzelnen Erscheinungen vorausgegangen ist. Ohnedem ist das Allgemeine unbegreiflich und ein Stachel zum Widerspruch, den der Widersprechende selbst nicht versteht.

Marx.

*) Erst. Jahrg. Nr. 41. S. 331, dritter Jahrg. Nr. 45. S. 360.

**) Nr. 22. S. 176.

***) „Was ist das? fragten die pariser Kunstkenner und Gelehrten, was Moscheles mit der deutschen Bizarrerie will? Dieses ist kein Konzert, keine Fantasie — denn man wüsste nicht zu kapiren, wie Orchester und Chor fantasiren können — keine Symphonie, keine Kantate; nun wohl, es ist einer jener gothischen Auswüchse, die sich sehr oft bei den Deutschen finden, selbst in der Musik, wo man ihnen Gelehrsamkeit und ein gewisses Talent nicht ganz absprechen kann. Das ist so, weil sie keinen Geschmack besitzen und den klassischen Styl verlassen haben. Vielleicht dafs Beethoven und einige andere junge Musiker von Auszeichnung sich auf den loyalen Weg zurückfinden, wenn sie erst Gelegenheit haben, unsere Autors, Works, Pamerons zu studieren u. s. w.«

Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel. Uebersetzung und Klavierauszug von K. Breidenstein. Mit engli-

schem und deutschem Texte. Bonn bei N. Simrock.

(Angezeigt vom Professor Breidenstein.)

Das Unternehmen, Händels klassische Oratorien durch Klavierauszüge in Deutschland bekannter zu machen, als sie es zum grofsen Theile noch sind, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, vielmehr darf ich voraussetzen, dafs es als ein verdienstliches anerkannt werde und es darüber nur Eine allgemeine Stimme gebe. Ich wählte zu diesem Zwecke eine der grofsartigsten Schöpfungen des unsterblichen Meisters und versprach in dem Vorworte, das ich dem Werke beifügte, mich in einer unsrer musikalischen Zeitschriften über Plan und Bedeutung desselben, so wie über meinen Antheil an der gegenwärtigen Herausgabe ausführlicher auszusprechen. Erst jetzt kann ich, obgleich mehrfach gemahnt, dazu kommen, dieses Versprechen zu lösen, finde aber auch sogleich, dafs die Aufgabe, die ich mir gesetzt, schwieriger ist, als sie mir früher erschienen war. Denn wenn man schon überhaupt bei Betrachtung und Beurtheilung händelscher Werke einen ganz andern Mafsstab anzulegen sich genöthigt sieht als den, der uns durch den Umgang mit modernern Künstlern und Kunstwerken gleichsam in die Hand gewachsen ist, so fühlt man diese Verlegenheit bei einem Werke wie das vorliegende, doppelt, in Betracht des Aufserordentlichen und scheinbar Unerhörten in Form und Anordnung, wodurch es sich vor andern auszeichnet. Dies mag schon der eine Umstand beweisen, dafs es aufser drei Duetten, vier kleinen Arien und einigen ganz kleinen Recitativen, allein aus sieben und zwanzig (grofsern und kleinern, theils vier- theils achtstimmigen) Chören besteht und demnach ganz von der gewohnten Bahn, in die wir uns so bequem hineingelebt haben, abweicht. Ich bin überzeugt, unserm heutigen Publikum würde man Gewalt anthun müssen, wenn es eilf Chöre hintereinander und ohne alle Unterbrechung hören sollte; denn es will nun einmal auch seine gehörige Quantität an Solos, also Recitativen, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. und dies alles in weise berechneter Abwechselung dargereicht haben, wenn es ihm wohl ums Herz und seine Aufmerksamkeit lebendig erhalten werden soll. Da nun Händel, wie es scheint, in dieser Hinsicht auf unser heutiges Publikum so gar wenig Rücksicht genommen hat, so mufs er wohl darüber seine eignen Ansichten gehabt haben, die sich dem Leser vielleicht aus der nachfolgenden Beschreibung oder noch sicherer aus der eignen nähern Kenntnifsnahme des Werks von selbst herausstellen werden. Er schrieb so, weil er nach seiner Ansicht und seinem Gefühl, deren Tiefe zu bezweifeln wohl noch Niemand eingefallen ist, so schreiben mufste, nicht aber um den Sängern und Sängerinnen zu glänzend hervortretender Kunstleistung, oder den Hörern zum bewundernden Applaus Gelegenheit zu geben. Man weifs, dafs er die Cuzzoni einmal schon um den Leib gefafst hatte, um sie zum Fenster hinaus zu werfen, blofs weil sie eine seiner einfachsten aber gleichwohl ausdrucksvollsten Arien nicht singen wollte, aus keinem andern Grunde, als weil sie ihr zu einfach war; und bei einer Aufführung des Messias rief er dem Sänger Duport, nachdem sich dieser auf einer Kadenz nach Herzenslust ausgegurgelt und in allen fremden Welttheilen herumgetrieben hatte, mit lauter Stimme zu: Willkommen zu Hause, Herr Duport! woraus zu ersehen, dafs ihm die Kreuz- und Querzüge des Sängers nicht sehr willkommen waren. Darum wandte er sich denn auch mit überall sichtlicher Vorliebe dem Chor zu und pflegte diesen wie einen Liebling, von dem man sich nur ungern und wenn es sein mufs, doch nur auf kurze Zeit trennen mag. In dem Israel in Aegypten ist dies mehr als in irgend einem andern Händelschen Werke der Fall, aber in keinem offenbart sich auch in dieser Beziehung Händels Genialität herrlicher und majestätischer als eben hier. Doch eine nähere Beleuchtung möge uns dies anschaulicher machen.

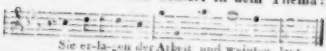
Das Oratorium besteht aus zwei Theilen, wovon der erste den traurigen Zustand der Israeliten in Aegypten, die über die Aegypter

verhängten Plagen, den glücklichen Auszug jener und den Untergang dieser im rothen Meere darstellt. Die Worte sind einzelne Bibelstellen, sinnig und von Händel wahrscheinlich selbst gewählt und zusammengestellt. Den zweiten Theil bildet das Loblied des Moses, (2. Mos. 17. V. 1 — 21.), der älteste Hymnus, den uns die Geschichte aufbewahrt hat und der, obgleich nicht durchaus gleich günstig für die musikalische Behandlung, doch nicht minder poetischen Werthes als seines Alters wegen für ein unschätzbares Denkmal der fernsten Vorzeit gehalten wird.

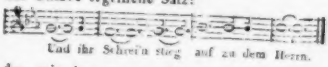
Ohne Ouvertüre beginnt der erste Theil mit einem kleinen einleitenden Recitative, worin erzählt wird, dafs ein neuer König über Aegypten gekommen, der Ioseph nicht kannte und über Israel Frohnvögte setzte, die sie unbarmherzig drückten mit Arbeit und schweren Diensten. Hierauf folgt sogleich ein achtstimmiger Chor Nr. 2. zu den Worten:

»And the children of Israel |: sigh'd :| *) by reason
»Und die Kinder Israel schrien in ihrer
of the bondage. They oppress'd them with
harten Knechtschaft. Sie erlagen der
burthens and made them serve |: with rigor :| And
Arbeit und weinten laut um Rettung. Und
their cry came up unto God.
ihr Schrein stieg auf zu dem Herrn.«

Gleich dieser erste Chor ist ein Meisterstück von Wahrheit des musikalischen Ausdrucks; er athmet ganz den Zustand und die Stimmung, die Niedergeschlagenheit und den Jammer eines unterdrückten geplagten Volkes, jeder Ton ist Wehmuth, Klage oder Trauer. Wer hört nicht den Seufzer in dem Thema:


Sie er-la-gen der Arbeit und weinten laut.

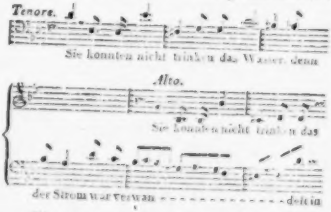
in dem karakteristischen Sprung zur None? Und mitten hindurch geht der trostreiche, von mehrern Stimmen stets in Unisono oder in der Oktave ergriffene Satz:


Und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn.

der mit jenem verwebt, der Verzweiflung Schranken setzt, indem er dem lauten Weinen der Unterdrückten mit stillem Gottvertrauen immer nur entgegnet, „dafs ihr Schrein aufgestiegen sei zu dem Herrn.“

„Da sandte er Moses — heifst es nun in dem folgenden Recitativ — und Aaron, den er erwählt, zu thun Wunder unter ihnen und Zeichen in dem Lande Ham. Den Strom verwandelte er in Blut.“

Der Chor Nr. 4. (vierstimmig) fällt nun ein:



Eine strenge Fuge, aber als solche unübertrefflich in Ausdruck und Durchführung und die beste im ganzen Werk, was um so mehr hervortritt, da mehrern der übrigen Fugen, wie Nr. 11. 21. und 31. eine gewisse Härte und Steifheit nicht abgeläugnet werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Zwölf vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, oder für Sopran, Alt, Tenor und Bafs komponirt von Konradin Kreutzer, Gedichte von Ludwig Uhland. 4tes Heft. Op. 24. Mainz, bei B. Schott's Sohne, Preis 3 Fl.

Die jetzige musikalische Gesangsperiode zeichnet sich besonders durch die vortheilhafte Ausbildung der Männerchöre aus. Wo jetzt Musik geübt wird, hat man mehrstimmigen Männergesang. Und fürwahr es giebt

---

*) Mit diesem Zeichen |: :| habe ich hier und da diejenigen Worte bemerklich gemacht, die sich abgerissen von denen, mit welchen sie zunächst verbunden sind, einzeln wiederholen, weil dieser Umstand einen bedeutenden Einflufs auf eine Uebersetzung ausübt.

nichts Schöneres und Kräftigeres als einen schönen Männergesang; eine Würde, eine Feierlichkeit, und wiederum eine Anmuth, Heiterkeit ist dem Männergesang eigen, wie wohl kaum in so hohem Grade dem Chorgesange, der aus Sopran, Alt, Tenor und Baſs besteht; vor 50 Jahren war dies noch ein unbebautes Feld; man glaubte kaum, daſs es möglich sei, eine Harmonie so eng und doch so effektvoll schreiben zu können, als der Männergesang erfodert. Besonders verdient um diese Art des Gesanges hat sich Hr. Leonard de Call gemacht; er schrieb die ersten Gesänge dieser Art, und selten wird man unter seinen Gesängen einen finden, der nicht von Wirkung wäre. In dieser Callschen Art sind nun die obigen Gesänge geschrieben; sie sind sehr singbar, und sehr leicht zu treffen. Nach meiner Ansicht eignen sie sich aber doch besser für Sopran und Alt, wofür sie auch wohl eigentlich geschrieben worden sind; denn wenn sie von Männerstimmen ausgeführt werden, so überschreiten sich die Stimmen öfters und liegen auch sehr oft zu nahe zusammen. — Die Texte eignen sich meistens zur Komposition, ausgenommen Nr. 2. Ernst der Zeit und Nr. 12 Untreue. Vorzüglich gelungen in der Komposition sind: Nr. 1, Freie Kunst, Nr. 4, Frühlingsglaube, Nr. 5, Frühlingslied eines Recensenten, Nr. 6, Lauf der Welt und Nr. 9, Siegesbotschaft, welches letztere unstreitig das Beste im ganzen Heft zu nennen ist. Ueberhaupt sind diese Gesänge sehr zu empfehlen, welche Empfehlung wohl schon der Name des allgemein geachteten Komponisten verbürgt. Zwei ganz in derselben Art geschriebene Gesänge sind:

1. Morgengesang von Joseph Schnabel, Kapellmeister zu Breslau, und
2. der Gesang: Wenn der Abend kühl und labend, u. s. w.; ebenfalls von Joseph Schnabel. Beide bei Förster in Breslau erschienen; Preis für jedes 1/3 Th.

Herr K. Schnabel hat sich durch seine Kirchenkomposition einen bedeutenden Ruf erworben, und auch diese Kompositionen, wenn gleich nur Erzeugnisse müſsiger Stunden, sind doch nicht ohne Werth; leider trifft sie ebenderselbe Tadel, der die kreutzerschen Gesänge trifft, nämlich zu enge und zu tiefe Lage der Stimmen, wodurch die Harmonien, besonders bei Männergesängen, sehr verworren klingen. Auch diese kleinen Gesänge sind besonders Anfängern im mehrstimmigen Gesange zu empfehlen, da sie sehr leicht ausführbar sind. Die äuſsere Ausstattung sowohl der kreutzerschen als auch der schnabelschen Kompositionen ist sehr geschmackvoll.

C. F. I. Girschner.

---

1. Variations et Finale pour le Pianoforte sur un air de Ballet de F. Paer composées par Henri Herz. Op. 29. Prix 3 Frs. Bonn chez N. Simrock.
2. Variations précedées d'une Introduction pour le Pianoforte sur un air Saxon composées par Henri Herz. Op. 31. Prix 2 Frs. 50 Cts. Bonn chez N. Simrock.

Der Komponist der obigen Werke ist in Paris, seinem Wohnort, als guter Klavierspieler bekannt; doch seine Kompositionen bereichern eben die musikalische Litteratur so sehr nicht; es sind Modekompositionen, die man einmal wohl spielen kann, aber sie dann auch wieder in die ewige Nacht der Vergessenheit zurücklegen muſs. Ein fertiger Klavierspieler kann damit viel Lärmen auf dem Instrumente machen, doch im Grunde genommen, viel ist nicht Gutes darin, und es ist wirklich zu bedauern, daſs der Herr Verleger soviel daran gewandt hat, um sie so schön auszustatten. Ueberhaupt scheint Herr Simrock jetzt nicht immer vorsichtig genug in der Auswahl seiner Verlagswerke; es kann wohl sein, daſs solche Modesachen sehr gekauft werden, doch die wahre Kunst wird dadurch nicht befördert, was doch eigentlich das Hauptbestreben eines jeden sein muſs.

C. F. Girschner.

4. Berichte.

Wien, im Mai.

(Fortsetzung.)

Doch, so kurzweg lassen sich die für Musik enthusiastischen Wiener wohl nicht abfertigen, noch zwingen, einer Lieblingsidee freiwillig zu entsagen. Mit unglaublicher Schnelligkeit zirkulirten allenthalben Subscriptions-Bogen, welche, unbeschadet, dass die Eintrittskarte auf 10 Fl. Papiergeld (vier Silber-Gulden) notirt war, in eben so kurzer Frist sich mit Namen aus allen Ständen füllten, und der somit dadurch gefesselte Meister dieser Anforderung nicht länger zu widerstreben vermochte. So hörten wir denn in dem schönen Lokale des fürstlich schwarzenbergischen Pallastes vor einer erlesenen Versammlung von beiläufig 400 Personen den seltenen Virtuosen in seinen eigenen Kunst-Schöpfungen, nämlich: Rondo brillant, op. 98, mit Orchester-Begleitung, Duo concertant für Pianoforte und Violoncell, op. 104, und zum Schlusse eine freie Phantasie, indem zwei von der herrlichen Alt-Sängerin, Fräulein Eichner vorgetragene Arien die Zwischensätze bildeten. Zugegeben, dass Hummel in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten wohl einige glückliche Nebenbuhler haben möge, so steht er dafür einzig und unerreichbar da in der Seele des Spieles, in der Reinheit der Komposition für sein Instrument, und besonders in dem Geistesflug seiner momentanen Phantasien. Diesmal hörte er nebst mehreren Thematen auch die Menuett aus Don Giovanni fünfstimmig, im gebundenen Style, mit den originellsten Harmonien-Wendungen so meisterhaft durch, dass sich die Bewunderung zwischen dem Schöpfer dieser Tongebilde und dem Ausführer derselben theilte, und die volle Ueberzeugung gewährte, wie jeder dieser Vorzüge, einzeln betrachtet, schon den eminenten Meister beurkunde. Nicht unerwähnt darf die treffliche Violoncell-Begleitung des Herrn Merk im konzertirenden Duo bleiben, welcher sonderlich bei dem reizenden Vortrage des Adagio mit dem ausdrucksvollsten Tenor-Sänger wetteiferte. —

Da nun einmal die Bahn gebrochen war, so bemühte sich die Administration des Kärnthnerthortheaters gleichfalls, den Phönix in ihrem Netze zu fangen, und Hummel liess sich gegen ehrenvolle Bedingungen herab, einige Tage darauf ein Cuef-d'Oeuvre, das Konzert in A moll, und zum Finale wieder eine freie Phantasie auszuführen. Der Effekt auf ein höchst zahlreiches und gemischtes Publikum war ebenderselbe, wie früher auf jenes auserwählte; ein Beweis, dass der wahre Genius aller Herzen sich bemeistert. Der Meister hatte diesmal Motive aus der Zauberflöte (Das klingt so herrlich), die Champagner Arie, und das wie ein goldener Faden darin verschlungene Haydn'sche Volkslied zum Ziel seiner Improvisation gewählt; wie wäre es möglich gewesen, dem durch solche patriotische Anklänge gesteigerten Gefühle für das Schöne Meister zu werden? der Tonmeister sah sich oft durch stürmischen Beifall-Jubel unterbrochen, und man glaubte in dem mehrmaligen Hervorrufen einen neuen Maasstab erfinden zu müssen, um nur ein solches Talent seiner würdig auszuzeichnen. —

Aus Freundschaft für seinen alten Kunstbruder Schuppanzigh trug Hummel auch in dessen Abonnement-Quartetten sein herrliches Sextett vor, wobei die Herren Krähmer (Hoboe) Scholl (Flöte) Lewy (Horn) Weiss (Viola) Linke (Violoncell) und Förster (Kontrabass) würdige Kommilitonen waren. So musste denn diese gediegene Komposition, welcher ein solcher Vortrag den Stempel höchster Vollendung aufdrückte, eine wahrhaft grandiose Wirkung hervorbringen, und alle Kunstfreunde werden diesen unvergesslichen Nachmittag noch lange zu den genussreichsten zählen. —

Das Valete gab uns Hummel im Josephstädter-Theater, bei einem Konzerte, welches dem vormaligen Orchesterdirector Schindler, laut früherem Kontrakte nachträglich zugestanden werden musste. Herr Schindler war im ganzen Sinne des Worts unser verewigter Beethoven getreuer Pylades, der seit Jahren dessen häusliche Geschäfte besorgte, und bis zum letzten Athemzuge nicht von seiner Seite wich. Der entschlafene Meister wollte, in Hoffnung der Wiedergenesung, seine Erkenntlichkeit durch eine neue Komposition beweisen, welche bei diesem Anlasse zum erstenmale produzirt werden sollte. Als er jedoch zu fühlen anfing, wie es ganz anders im Buche des Schicksals beschlossen stehe, übertrug er seine Verpflichtung an Hummeln, welchen er noch in den letzten Lebensstunden aufforderte, an seiner Statt gegen den sich grossmüthig auferpfernden Freund den Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Hummel gab mit gebrochenem Herzen Hand und Wort, und verschob seine Abreise, um die geleistete Zusage zu erfüllen. Er spielte das von ihm noch nie öffentlich gehörte Quintett in Es-moll, nebst einer brillanten, dem Fassungsvermögen eines Vorstadt-Theater-Publikums umsichtig angepafsten Phantasie, und schon der blosse Name war hinreichend, dem Beneficiaten ein übervolles Haus zu verschaffen, wiewohl ihm die Direktion aus Neckerei den unvortheilhaftesten Abend im ganzen Jahre — Samstag vor den Osterferien — aufgedrungen hatte.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 1. August. — Nro. 31. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber den Gesang in Dorfschulen.

Von Joseph Klein.

Einleitung.

Der Zweck des Gesanges in den Dorfschulen ist: die Verbesserung des Gesanges in den Kirchen zu befördern. Wie dieses am leichtesten und sichersten zu erreichen, dazu müssen die Mittel in Gesangmethoden angegeben werden. — Es war besonders dem vorigen Jahrzehend vorbehalten, mehrere Pädagogen erstehen zu lassen, die zur leichtern, zweckmäfsigern Erlernung der nöthigsten Schulkenntnisse nach besten Kräften beigetragen, und alle Freunde des Gesanges geben es dankbar zu erkennen, dafs auch dieser eine Stelle unter dem nöthigst zu Erlernenden erhielt. — Es erschienen mehrere Singmethoden, deren Verfasser die rühmliche Absicht hatten, eine Lücke auszufüllen, die sich noch in Hinsicht des Gesanges im Schulunterricht vorfand. Sie wichen sehr von allen frühern Methoden, sowol in der Anlage als Ausarbeitung einzelner Gesangregeln ab; denn statt dafs alle frühern Singmethoden sich zuerst mit dem Ton und seiner Ausbildung beschäftigten, wurde hier zur unerläfslichen Hauptbedingung festgesetzt: der Schüler müsse sich zuerst mit allen rhythmischen Verhältnissen, d. i. mit der Eintheilung der Noten, Takt u. s. w. bekannt machen; ferner wurde statt der Bezeichnung der Töne durch Noten eine Bezeichnung durch Zahlen eingeführt, in der Absicht, dadurch mehrere Beschwernisse, z. B. die Kenntnifs der Noten in den verschiedenen Schlüsseln, die vielen Vorzeichnungen von Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen u. s. w für den Schüler zu entfernen.

Es ist nicht meine Absicht, eine Meinung über den Nutzen oder Nachtheil, welcher im Allgemeinen aus diesen neuern Singmethoden hervorgegangen ist, zu äussern, sondern nur zu untersuchen, ob in Dorfschulen nicht mit noch wenigern Mitteln mehr, als bis jetzt geschehen, für den Gesang zu erreichen sei?

Der Zweck des Gesangunterrichts in Dorfschulen ist, wie ich schon erwähnt habe, dafs die geistlichen Lieder, welche der Gemeinde meist schon bekannt sind, hinführo vorbereitet gesungen werden, dafs statt der vielen Fehler und Unreinheiten, die sonst, wenn unvorbereitet gesungen wird, in der Melodie vorkommen müssen, (schon defswegen, weil unmöglich alle Melodien der Gemeinde ganz bekannt sind) diese Lieder, von den Schulkindern rein und richtig gesungen werden, die Gemeinden sich an dem bessern Gesange erbauen mögen, und auf diese Art der Kirchengesang gefördert werde. Man kann von einer Dorfschule keine Kunstleistung, sondern nur verlangen, die Kirchenlieder rein zu singen. Und dies kann erreicht werden, wenn man die Kinder übt, rein nach dem Gehör zu singen; dadurch wären sowol Noten und Zahlenschrift, als auch der spezielle Singunterricht zu entbehren. Es liefse sich darauf erwiedern: warum soll dem Landmann alle höhere musikalische Ausbildung entzogen sein? — Der Gesang bei dem Landmann ist und bleibt nur ein Erbauungsmittel, und kann im

Allgemeinen nie höhere Leistung *) werden, weil er in seinem arbeitsamen und mühevollen Leben zu sehr von aller Muse und den Mitteln, die zur Ausbildung musikalischer Talente nöthig sind, abgeschieden ist. Selbst dann, wenn der Schullehrer mit grofser Mühe und vielem Zeitaufwande seinen Schülern die Kenntnifs der Noten, oder das Singen nach Zahlen beigebracht hätte, wird in spätern Jahren für den Landmann keine äufsere Veranlassung da sein, das Notensingen zu üben. — Lesen, Schreiben, Rechnen, sind Kenntnisse, die stets im gemeinen Leben in Anspruch genommen werden; ein künstliches Singen aber nicht. Weil man zudem stets die Hoffnung hegen mufs, dafs ein einzelnes grofses musikalisches Talent sich immer Wege zu bahnen weifs, um zu einer höhern Kunstbildung empor zu steigen, so wäre auch für die Kunst nichts dadurch verloren, wenn das Singen nach Noten oder Zahlen gänzlich aus den Dorfschulen verbannt würde. Da ich glaube, dafs Jeder, welcher den Zweck des Gesanges in den Dorfschulen kennt, und wie viel Mühe es macht, diesen durch Erlernung der Noten u. s. w. zu erreichen, wie viel leichter und sicherer er erreicht wird, wenn die Kinder nach dem Gehör singen lernen — die Meinung theilen wird, dafs statt Erlernung aller Zahlen, Noten und rhythmischen Verhältnisse der Lehrer besser thut, den Kindern eine Melodie rein vorzusingen, und sie solche rein nachsingen zu lehren, so wären hier nur noch die Mittel anzugeben, welcher sich der Lehrer bedienen mufs, um den Schülern das reine Nachsingen zu erleichtern.

I.

Es ist vorauszusetzen, dafs jedem Dorfschulmeister Mittel zu Gebote stehen, die Schulkinder eine Melodie rein hören zu lassen. Er selbst verbindet mit seinem Amt sehr oft das eines Kantors oder Küsters, und in Dörfern, wo beide Aemter getheilt sind, könnte der Kantor zu Hülfe genommen werden. Zur Beförderung des reinen Gesanges und zur Erleichterung des Lehrers wäre es sehr anzurathen, dafs dieser sich einer Geige oder des Klaviers bediente, worauf er Alles, was er vorsingt, mispielt oder die Melodie begleitet, um das Sinken der Stimme*) zu vermeiden. Aber auch auf diese Begleitung möchte in manchen Schulen Verzicht geleistet werden müssen; es ist dann desto mehr Achtsamkeit vom Vorsingenden zu verlangen, dafs er seine Stimme so viel als nur möglich halte, und als etwaiges Hülfsmittel ist ihm anzurathen, um wenigstens einen Leitfaden zu haben, dafs er, ehe der Gesang beginnt, sich mit einer Stimmgabel den Ton a angiebt; nach diesem mag er nun die Tonart des vorzusingenden Stückes und sich fest im Ton zu erhalten suchen.

Bei einer Wahl zwischen Klavier oder Geige wäre ersteres vorzuziehen, weil die Begleitung zugleich als Vorbereitung zur Orgelbegleitung angesehen werden kann.

II.

Nach der Absicht, in Dorfschulen einen reinen Gesang zu befördern, kann ein Schüler nur unter gewissen Bedingungen zu der Klasse der Singenden gezählt werden: 1) wenn er eine reine Stimme und 2) wenn er Gehör hat; indessen ist es mit diesen beiden Foderungen nicht zu strenge zu nehmen, und man könnte besser sagen, er mufs keine ganz unreine Stimme haben und Spuren von einem guten Gehör zeigen; eine ganz unreine Stimme ist, die keinen Ton halten kann, und Mangel an allem Gehör ist vorhanden, wenn der Schüler keinen Ton oder keinen Theil einer bekannten Melodie mit- oder nachsingen kann. Bei Manchen werden auch diese leicht scheinenden Foderungen nicht zur Genüge erfüllt

*) Auch nicht Mittel zur Erheiterung und geistigen Belebung, zu sittlicher Reinigung und Milderung? — Der Volksgesang war dies alles, bevor er sich zum Erbauungsmittel gestaltete. D. Red.

*) Häufig ist ein Tieferwerden der Stimme der Fall, wenn man ohne Begleitung singt; die Kehle, welche durch Singen immer mehr oder weniger ermüdet wird, giebt allmählig nach, so dafs man am Ende des Stücks, wenn man z. B. in C angefangen, sich oft in H oder selbst in B wiederfindet; durch eine Begleitung hält das Gehör die Kehle gleich am aufrecht und zwingt sie, im rechten Ton zu bleiben. D. Verf.

werden. Dies bleibt jedoch der Beurtheilung des Prufenden überlassen, und er wird bald finden, ob eine völlig stumpfe Talentlosigkeit oder andere äufsere Zufälle die Ursachen sind.

Mein Vorschlag, die Schüler zu prüfen, wäre folgender: Der Lehrer nehme vier Schüler allein und fordere jeden einzeln auf, ein paar leicht zu treffende Töne, oder einen kleinen Theil eines bekannten Liedes, welches er zuerst allein singt, zum zweitenmal mit ihm zu singen, oder ihm allein nachzusingen; der Schüler, welches dieses rein leistet, verräth Gehör; und sollte einer sie auch nicht rein nachsingen, so nehme der Lehrer noch einen Schüler, welcher Gehör bezeigt, und lasse diesen mit jenem, der unrein gesungen, zusammen singen, so wird der früher allein Fehlende sich schon mehr an die Töne gewöhnen und vielleicht nach und nach rein singen. — Es können aber auch Stimmen vorkommen, denen alle Fähigkeit des Gesanges gebricht. Solche wären auf jeden Fall von den Singenden auszuschliefsen, weil sie die Fortschritte der übrigen hemmen, ohne selbst jemals etwas zu leisten. Haben sie indessen die obigen Foderungen erfüllt, so kann der Lehrer es getrost auch in der Folge mit ihnen wagen; Fleifs und beständiges reines Vorsingen wird schon manches Fehlende nach und nach ergänzen. Die Zahl der Mitsingenden bleibt völlig der Bestimmung des Lehrers überlassen, und indem nur rein singen verlangt wird, könnten Alle, welche Talent zu reinem Gesang zeigen, mit Antheil nehmen. Um sich selbst die Sache zu erleichtern, könnte ja auch der Lehrer während des Gesangunterrichtes die Schüler in mehrere Klassen theilen, und die Uebungen vorerst mit jeder Klasse einzeln, dann mit der gesammten Masse vornehmen. (Schlufs folgt.)

3. Beurtheilungen.

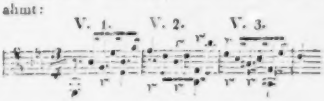
Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel etc.

(Fortsetzung.)

Nr. 5. Arie, (ist zwar im Violinschlüssel geschrieben, eignet sich aber besser für eine Bafsstimme):

„Und Frösche ohne Zahl bedeckten das Land, selbst des Königs innerste Gemächer. Er liefs ihre Heerden sterben an Seuchen, schwarze Blattern bedeckten die Haut."

Diefs ist die einzige Arie und wenn man die oben erwähnten beiden Recitative nicht rechnet, das einzige Solostück im ganzen ersten Theile. Von Händels Anlage und Neigung zur Tonmalerei giebt uns unser Oratorium mehrere Proben, und die ersten finden wir gleich hier in der eben erwähnten Arie, deren Melodie, was die Singstimme betrifft, untadelhaft genannt werden mufs, die aber in ihrem Akkompagnement, wie man wohl glauben möchte, das Hüpfen der Frösche nachahmt:



Eben so scheint in dem Chor No. 6:

»He spake the word, and there came all manner
»Er sprach das Wort, und es kamen un-zähli-
of Flies and Lice in all their Quarters, and
ge Fliegen und Mücken in ih-re Häuser, und
the Locusts came without number and devour'd
der Heuschrecken dunkler Schwarm verzehrte schnell
the fruits of the Ground.«
die Frucht auf dem Felde.«

durch die auf- und absteigenden schnellen Bewegungen der Violinen, das Summen und Schwärmen der Fliegen angedeutet zu werden. Angenommen, daf Händel wirklich so etwas beabsichtigt hat, was noch gar nicht so entschieden daraus hervorgeht, und zugegeben, dafs dies Verirrungen sind, die nicht gebilligt werden dürfen, so wollen wir sie doch für das nehmen, was sie sind, nämlich für unbedeutend und uns nicht länger dabei aufhalten. Auch mufs man gestehen, dafs grade diese Art der Malerei, die es in dem Rhythmischen sucht und dadurch dem Ausdruck eine gewisse Anschaulichkeit zu geben trachtet, nicht durchaus verwerflich ist, vielmehr in den meisten Fällen sich als ganz zweckmäfsig vertheidigen läfst. Von da bis zum Hahnenschrei ist noch weit, und auch dieser ist am Ende und beim Lichte besehen nur eine unschuldige Tändelei.

Unter den nun folgenden zehn Chören des ersten Theils sind einige von ganz furchtbarem Karakter, wahrhaft zermalmend und vernichtend. So namentlich der Chor Nr. 7. (C-dur, achtstimmig oder vielmehr doppelchörig):

»He gave them Hailstones for rain: (Fire,) mingled
»Ha-gel statt Regen fiel herab; Feu'r, unterm
with the Hail ran along upon the ground.«
Ha-gel her stürzt' in Strömen auf das Land.«

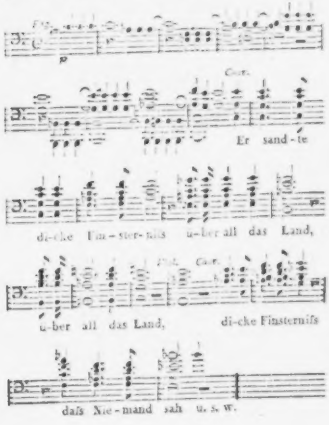
und in Nr. 14. (C-moll und vierstimmig):

»But the Waters overwhelmed their Ennemies,
»Aber die Wasser überwältigten der Feinde Schaar,
there was (not one) of them left.«
dass auch nicht Einer übrig blieb.«

beide mit höchst energischem Akkompagnement der Saiteninstrumente. Andre sind mehr pathetisch und tiefsinnig, und ganz kurz, wie Nr. 8.

»He sent a dick darkness over all the Land.
»Er sandte dicke Finsternis über all das Land,
which might be felt.«
dass Niemand sah.«

davon die Einleitung hierher zu setzen ich mich nicht enthalten kann:



Dann Nr. 12:

»He rebuked the Red Sea, and it was dried up.«
»Er gebot es der Meerfluth, und sie trocknete aus.«

und Nr. 15:

»And Israel saw that great Work, that the Lord
»Und Israel sah das grosse Werk, das der Herr
did upon the Egyptians, and the People feared that
an Egypten, und das Volk fürchtete
the Lord.«
den Herrn.«

lauter kleine Sätze, aber voller Kraft und Würde. Mit idyllischer Anmuth und Milde ist dagegen der Chor Nr. 10:

»But for his people, he led, he led them forth
»Aber mit seinem Volke, zog er dahin gleich wie
like Sheep etc.«
ein Hirt etc.«

ausgestattet. Er gewinnt ungemein, wenn man die Worte:

»zog er dahin gleich wie ein Hirte«

überall, wo sie vorkommen, von Solostimmen vortragen läfst.

Die übrigen Chöre sind Fugen und im Ganzen weniger ansprechend, als die vorgenannten. Mit Nr. 16.

»And (the people) believed the Lord and his
»Und (das Volk) erkannte den Herrn und seinen
servant Moses.«
Diener Moses.«

schliefst der erste Theil, was zwar im Register, nicht aber an Ort und Stelle sich angezeigt findet.

Der zweite Theil, der, wie ich schon oben bemerkte, den ganzen Mosaischen Hymnus, Wort für Wort, begreift, beginnt mit einem kleinen achtstimmigen Chor Nr. 17. Wäre dieser Satz nicht so ungemein schön und erhaben, so könnte man wohl wünschen, es möge Händel gefallen haben, die Worte:

»Moses und die Kinder Israel sangen also zu dem
Herrn, sein Lob ausrufend:«

die nur den allgemeinen Lobgesang ankündigen, aber noch nicht integrirender Theil desselben sind, als Recitativ zu behandeln, welches wohl richtiger und für den Eintritt des Chors mit dem eigentlichen Hymnus günstiger gewesen wäre. Solche Verstöfse gehören unstreitig in dieselbe Kategorie, in der wir bei Sha-

kespeare die römische Wanduhr und die böhmischen Schiffe finden. Indessen wissen beide es schon so zu machen, dafs man ihnen dergleichen gerne hingehn läfst. Denn Händel läfst nun gleich in Nr. 18:

»Ich will dem Herrn singen, denn er hat geholfen wunderbar; das Roß und den Reiter hat er in das Meer gestürzet!« *)

einen Chor eintreten, der aufser dem Halleluja schwerlich seines Gleichen finden dürfte und auch diesem, wie ich glaube, in keiner Hinsicht nachsteht. Er verdient es wohl, dafs wir ihn etwas näher ins Auge fassen.

(Schluss folgt.)

Studien für das Pianoforte, zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 karakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügtem Fingersatz und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben, von J. Moscheles. Op. 70. 1tes Heft. Leipzig, bei Probst.

Geben ist seliger denn nehmen, und loben seliger denn tadeln; — wohl uns also, denn wir sind in dem Falle, einmal unbedingt loben zu können, wir empfinden die Freude, die im Himmel über einen wiedergefundenen Verirrten Statt findet, schon hinieden im Recensiren. Und sie ist zehnmal so grofs, wie die über einen von jeher Gerechten; denn aller frühere Irrthum kommt dem neuen Menschen zu Gute, und er hat Kräfte versucht und gestärkt, die noch schlummern in denen, die immer geraden bequemen Weges gingen. Ein reich ausgestatteter Künstler, grofs als Virtuos, fruchtbar als Komponist, dem von jeher Erfindung und volle technische Gewandtheit zu Gebote standen, der sich in der Welt bedeutenden Ruf erworben hat, und der jetzt gerade in der besten Zeit seines Schaffens ist, tritt mit einemmale mit Kompositionen hervor, die seinen frühern nur in Hinsicht des Guten gleichen, sie aber in Hinsicht des Wahren weit überfliegen, in denen die Manier der frühern Styl geworden, der Anmuth die Kraft zugesellt, und an die Stelle der Alles und somit nichts sagenden Salon-Eleganz menschlich-gemüthlicher Ausdruck, ächte Empfindung getreten ist.

Diese zwölf Stücke, die der Komponist anspruchslos als Studien ankündigt, sind fast alle mehr, sind Momente ächt künstlerischer Stimmung, Ergüsse eines klaren künstlerischen Gefühls, in einer festen gehaltenen Form, in der sich eine bestimmte Idee, mit Verschmähung alles Zufälligen und Ausserwesentlichen, gediegen kund thut. Möge dem Einzelnen die besondere Bedeutung der einzelnen Stücke mehr oder weniger klar werden, sprechen er sie geschickt in einem bestimmten Bilde, als einen menschlichen Zustand oder als eine Naturscene aus, oder wisse er das Wort nicht dafür zu finden: gleichviel, er mufs fühlen, dafs ein eigenes selbstständiges geistiges Leben sie beseele, und sie müssen ihn mit der sichern Gewalt, die jedem rechten Kunstwerke innewohnt, erfassen, und aus der Alltagswelt in ihren erquickenden Kreis hineinziehen.

Im reichsten Maafse finden wir diesen Pulsschlag des geistigen Lebens in der Etude aus Es-moll, No. 8. Allegro agitato, in der eine Oktavenfigur, in bebender und treibender Bewegung, nur unterbrochen durch ein Paar Seufzer, und durch einen ausdrucksvollen Dur-Satz, Tranquillamente überschrieben, den Hauptgedanken ausdrückt, das Ganze piano gehalten, und pianissimo in einem sehr schönen Schlusse auslaufend: — vorzüglich in der meisterhaften Studie aus B-moll, No 12, gleichfalls Agitato, durchaus zart und luftig gehalten, mit einer leise flüsternden Figur, — irgend ein phantastischer Vorgang in nächtlicher Einsamkeit; — kräftigen Sinnes sind die Stücke No. 7 aus B-dur, No. 10 aus H-moll, beide in älterm Styl, und die pathetische

*) Ich lasse hier und bei den folgenden Wortanführungen den englischen Text weg, weil ich ihn weiter unten noch einmal in einer andern Verbindung vorbringen werde.

Etude No. 11, mit prächtigem stark markirten Bafs, in denen sämmtlich eine grofse Frische, und die anziehendste Verarbeitung der Hauptgedanken herrscht; — vortreffliche Melodien und schöne Stimmenführung neben empfindungsvollem Ausdrucke zeichnen die Etude aus A-moll No 5 aus; — kurz, keine ermangelt des Eigenthümlichen und des sichern Kolorits, im Kräftigen, Anmuthigen, Heitern oder Pikanten, wie es nun gerade der Künstler hat geben wollen. Mit dieser Freiheit und Sicherheit des Ausdrucks ist auch die Freiheit und Leichtigkeit der technischen Behandlung ausgesprochen; dem geübtern Künstler, der so klar weifs was er will, müssen sich alle Elemente leicht und frei ordnen und fügen, dem Denker mufs sich die Materie in rechtem und schönem Ebenmaafse unterordnen, so dafs nichts Gequältes, keine Wehen des Schaffens mehr sichtbar werden.

Der zu bescheidene Komponist hat nur das Instruktive in diesen Studien andeuten und hervorheben wollen, und in dieser Absicht einer jeden eine Anweisung über die Vortragsweise vorausgeschickt. Also auch von dieser Seite ist der Gewinn durch die vorliegenden Stücke für uns bedeutend, — sie können nicht ohne den gröfsten Nutzen für die Ausbildung des rechten Spiels geübt werden, und sind somit den ausgebildeten Klavierspielern aller Schulen und Tendenzen ohne Ausnahme aufs dringendste anzuempfehlen. Sie sind sämmtlich schwer, aber immer spielbar; die Schwierigkeit ist durchaus belohnend, da sie nie um ihrer selbst und der bloßen Fingerbravour willen besteht, sondern stets dem wahren Vortrage dient, und mit dem Wesen des Stücks eins ist.

Herr Moscheles verdient auf dieser, man kann sagen neuen Bahn, die vollste Anerkennung, und die dringendste Aufmunterung, in dieser geistigern Richtung, die Kunst ferner zu erweitern und zu fördern, denn hier ist das reiche Feld, wo es noch so viel zu säen und zu ärndten giebt, von dieser Seite ist die Kunst so unendlich, wie das Leben und die Natur. Und in welcher Form er diese geistigere Tendenz ferner verwirkliche, für sein Instrument allein, und hier als Sonate, Studie oder Karakterstück, oder im gröfseren Gebiete des Konzerts und gar der Symphonie, das können wir jetzt getrost seiner Eingebung überlassen, durch das hier Geleistete vollkommen überzeugt, er werde in Jeglichem das Rechte sicher treffen. Und verlangt irgend eine gold- und empfindselige Englische Miss von ihm etwa ein musikalisches Angedenken, oder soll sein Name in irgend einem Pariser Album musical neben den Namen von Kalkbrenner, Pixis, Herz und Consorten figuriren, nun wohl, so wollen wir das, was er diesen giebt, für muntere Ironie nehmen, und uns an das Bessere halten, was der tüchtige Künstler, der da einsieht was die Kunst jetzt wirklich will, und was ihr frommt, seinen Freunden und der Welt nicht vorenthalten wird. Einstweilen werden wir uns eines zweiten Heftes dieser Studien zu erfreuen haben.

C. Klingemann.

Grande Serenade concertante pour Pianoforte, Clarinetti, Cor et Violoncelle, ou les Parties de Clarinette et Cor pour Violon et Viola, composée par Charles Czerny. Oeuv. 126. Fr. 2 üthlr. Leipzig bei Peters.

Die Zusammenstellung der Instrumente ist sehr glücklich, und macht einen netten Effekt. Des Abends, versteht sich in üppiger Blüthenzeit, kann das Stückchen (es sind nämlich Variationen) als Ständchen, besonders im Freien, oder auch im Konzertsaale einen angenehmen, lieblichen Eindruck machen. Das Thema:

kann aus Beethovens Septuor (wenn ich nicht irre, aus dessen Finale) entlehnt scheinen, das schadet aber nichts, es mag darum immerhin vom Hrn. Czerny wirklich erfunden sein, und nur zufällig angeklungen haben, oder auch zufällig nur ähnlich sein. Für Kenner ist nichts in diesem Tonstücke zu finden; es ist leichte Waare. Pedalwürfe, krause Trädchen, magere Akkord-

bässe, hübsch und klingend und klingelnd gemacht, aber ohne alle Bedeutung. Das ist so Mode. v. d. O..r.

Vier Lieder der Minne, aus den Zeiten der Minnesänger, für vier Männerstimmen bearbeitet und dem Herrn Professor Dr. Büsching gewidmet von C. J. A. Hoffmann. Pr. 18 Gr. Breslau bei Förster.

Diese vier Lieder hat Herr Hoffmann (wie die Vorrede sagt) nebst den Melodien, die auch aus jener Zeit sind, dem Hrn. Prof. Büsching zu verdanken, und ersterer hat sie nur für Männerstimmen arrangirt und mit f. und p. ausstaffirt. Bei schwer zu verstehenden und den Rhythmus verletzenden Stellen, hat sich Hr. Hoffmann Abänderungen erlaubt, die er aber angedeutet hat. Es ist noch die Frage, ob das gut gemacht war, und auf alle Fälle hätte der Herr Herausgeber das Original mit seinem Fehler in einer Note beidrucken lassen können. — Die Melodien sind choralmäßig allerdings innig und von Bedeutung, und daher interessant und empfehlenswerth. Sie sind in der Art, wie z. B. der Choral: „Nun ruhen alle Wälder", der ursprünglich auch ein zärtliches Volkslied war, welches anfing: „Ausbruck ich muß dich lassen." —

v. d. O..r.

Trio pour Violon, Alto et Violoncell, d'après l'oeuvre 23 pour Piano de Louis v. Beethoven, arrangé par A. Brandl. Pr. 2 Fl. 2 Xr. Mainz bei Schotts Söhnen.

Dieses geistreiche Tonstück des großen, verewigten Tonkünstlers ist mit der erforderlichen Geschicklichkeit für die genannten drei Instrumente arrangirt, und da wir eben keinen Ueberfluß an Original-Trio's für drei Streich-Instrumente haben, bestens zu empfehlen. Zuweilen bleibt ein Quartettspieler aus, oder kommt zu spät u. s. w.; für solche Fälle muß jeder vorsichtige Verein einige gute Trio's neben den berühmten mozartischen haben; das vorliegende möchte daher Vielen erwünscht sein. v. d. O..r.

4. Berichte.

Wien, im Mai.

(Schluß.)

Die kunstsinnigen Mitglieder der Konzerts spirituels veranstalteten im großen Landständischen Saale eine musikalisch-deklamatorische Akademie, und bestimmten derselben reines Erträgniß als ersten Beitrag zur Errichtung eines Grabmales für Ludwig van Beethoven, von welchem nachfolgende Werke zur Ausführung gewählt waren: 1. Die fünfte Symphonie in C-moll. 2. Beethoven: ein herzliches Gedicht von I. G. Seidl, seelenvoll vorgetragen, von dem k. k. Hof-Schauspieler Anschütz. 3. Violin-Konzert in D-dur, gespielt von Herrn Professor Böhm. 4. Adelaide, gesungen von Herrn Rietzc. 5. Pianoforte-Konzert in C-moll, gespielt von Herrn Karl Maria von Boecklet. 6. Chor aus dem Oratorium: Christus am Oehlberge. — Wer hätte nicht denken sollen, der Andrang müsse bei einem solchen, in der Nationalehre bedingten, und durch sie geheiligten Unternehmen beispiellos, der Erfolg bei so geringen Eintritts-Gebühren überreich sein? Und dennoch war nicht dem also. Nur eine leicht zählbare Eliten-Schaar wohnte diesem dem Manen des Unvergeßlichen höchstwürdig dargebrachten Todtenopfer bei; auf deren thätige Unterstützung vorzüglich gerechnet wurde, die blieben hübsch ferne. Darin lag eben der error in calculo. Hätte man einen wälschen Trillerschläger dazu geladen, und diesen: Sorte secundum und dergleichen gurgeln lassen, die magnetische Anziehungskraft wäre nicht ausgeblieben, und das Ding hätte sich in pekuniärer Hinsicht ganz anders gestaltet. Aber — aber — aber — versuch' es, wer da will, gegen den Strom zu schwimmen! Die Stimme des Einzelnen verhallt in der Wüste. —

Seit Beethoven im Grabe ruht, beeifert sich jeder Konzertgeber mehr noch als zuvor, wenigstens ein Tonstück dieses Meisters in seiner Kunstgallerie aufzustellen. Sonderlich war dieß der Fall bei Schuppanzighs nunmehr geschlossenen Abonnements-Quartetten; der ist aber auch ganz der Mann dazu; er sowohl als seine Mitspielenden, damals in der kleinen Hauskapelle des Fürsten Rasumovsky angestellt, hatten Gelegenheit, die bedeutensten Kompositionen Beethovens, so wie sie beinahe frühwarm aus der Pfanne kamen, unter seinen Augen und eigener Anleitung einzustudieren, den Geist vollkommen aufzufassen, und durch ein bis in das kleinste Detail sich erstreckendes Zusammenwirken über diese tiefgedachten Ton-Dichtungen jene hehre Stralenglorie zu verbreiten, welche

andere, wohl auch nicht gewöhnliche Musiker von Profession, ihnen zu enthüllen vergebens sich abmühten. Das Pianoforte-Konzert in Es, von Czerny vierhändig für zwei Klaviere mit Quintetti-Begleitung höchst effektvoll arrangirt, die Trio's in B, G und C moll, mehrere Quatuors aus der älteren Glanzperiode wurden mit einer begeisternden Gluth ausgeführt, die von den Saiten wiederklingend in die theilnehmenden Herzen der Zuhörer überströmte, und zur würdigsten Verklärungsfeier des theuern Hingeschiedenen sich gestalteten.

Selbst in dem jährlichen Augarten-Morgen-Konzerte, womit Schuppanzigh immer den ersten Mai zu begrüssen pflegt, und wo selbst nach der Regel nur leicht-verdauliche Gerichte zum Frühe-Imbiss servirt werden, fehlte die kräftige Symphonie in B eben so wenig, als die grandiose, fugirte Triumph-Ouverture mit der Trompeten-Fanfare.

Unter den Novitäten, mit welchen uns die so angenehmen, wie lehrreichen sonntäglichen Nachmittags-Unterhaltungen des oben berührten Abonnement-Cyclus bekannt machten, gehörte zu den anziehendsten ein Ottett von Schubert, für Klarinette, Horn, Fagott und fünf Saiten-Instrumente. Es enthält recht interessante Partien, originelle Karakterzüge, einen schönen Ideen-Fluss, und verräth nebst einer klaren Phantasie die lobenswerthe Sorgfalt in der technischen Ausarbeitung. Doch dürften sechs, sehr lange gehaltene Sätze, wenn gleich Beethoven als Vorbild dastehet, die Geduld der meisten Zuhörer auf eine allzu gefährliche, dem Tonleindruck keineswegs ersprießliche Probe setzen. —

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, welche es zu ihren schönsten Pflichten zählt, ausgezeichneten, um die Tonkunst besonders verdienten Künstlern und Gelehrten ihre Achtung öffentlich zu bezeigen, hat in einer vorjährigen General-Versammlung die Herren Ludwig van Beethoven und Cherubini, die hiesigen Kapellmeister Eybler, Gyrowetz, Krommer, Seyfried, Umlauff und Weigl, den Nestor Abbé Stadler, die Herren Hummel, Hofrath Rochlitz, Spohr, Rossini, Carl Maria von Weber, und ihren würdigen Professor Zeiter zu Ehrenmitgliedern gewählt, und denselben das diese Ernennung dokumentirende Diplom zustellen lassen. Weber weilte leider nicht mehr unter uns, als diese gerechte Würdigung seines herrlichen Talentes an ihn abging. Beethoven fand sich sehr geehrt dadurch, und sprach noch in den letzten Leidens-Tagen seine dankbare Rührung darüber aus. So fielen denn schon zwei Blätter vom Kranze ab, ehe er kaum gewunden war; möge der Himmel die Uebrigen noch lange vor Stürmen bewahren! —

---

5. Allerlei.

Für die Berliner musikalische Zeitung von einem Kunstfreunde

(Am entsprechendsten der Tendenz dieser Blätter — für die Leitung und Förderung musikalischer Geistesthätigkeit unserer Zeit mitzuwirken — sind Aufsätze, die sich an irgend ein gegenwärtiges Ereigniss, eine eben erregte Bestrebung anschliessen. Selbsterkenntniss und sicheres, bewusstes Fortschreiten finden aber ihre beste Begründung unstreitig in geschichtlicher Vorkenntniss. So sind uns die nachstehenden, eingesandten Aufgaben sehr willkommen. Mögen sie ihren Zweck erfüllen und zur Beantwortung anregen; damit Hrn. Fetis Beschwerde (Seite 238) immer weniger auf uns passend erscheine.

D. Red.)

1. Aufgabe.

Wer reformirte die Musik in Deutschland im vorigen Jahrhundert? und wer in der ersten, und wer in der letzten Hälfte*) unsers jetzigen Jahrhunderts?

2. Aufgabe.

Was für Verdienste haben die deutschen Tonkünstler um die Verbesserung der Musik des vorigen, des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts?

3. Aufgabe.

Wodurch ist die Figuralmusik in unserm jetzigen Jahrhundert so ausgeartet, und wodurch ist diese wieder zu verdrängen, oder einzuschränken.

Nachricht.

Der Monat August wird die musikalische Welt wieder um zwei Meisterstücke bereichern. Die Schlesingersche Verlagshandlung giebt Beethovens letzte Quartette, Opus 132 in A-moll und Op. 134 in F-dur (Op. 133 erscheint mittlerweile im Schottschen Verlage) in Partitur, Stimmen und vierhändigem Arrangement heraus.

D. Red.

---

*) Es scheint also das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gemeint. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 8. August. — Nro. 32. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber den Gesang in Dorfschulen.

(Schluss.)

III.

Die Schüler im reinen Nachsingen zu üben, wird ein fleifsiges Singen der Tonleiter von grofsem Nutzen sein *). Der Lehrer singe eine Tonleiter, aber ohne Benennung der Töne, sondern blos auf den Vokal a, z. B. von c bis zu dessen Oktave, ohne sie von den Schülern nachsingen zu lassen; dann singe er die Tonleiter zum zweitenmale, und lasse sich Ton für Ton nachsingen, und endlich die zweite Hälfte g, a, h, c. Diese Uebung mag eine Zeit lang fortgesetzt werden. Um den Stimmumfang der Schüler recht kennen zu lernen, mag er die Tonleiter in verschiedenen Tonen singen:

c, d, e, f, g, a, h, c.
d, e, fis, g, a, h, cis, d.
e, fis, g, a, h, cis, dis, e.
f, g, a, h, c, d, e, f.

u. s. w.

*) Obschon mehrere Ursachen bekannt sind, warum alle guten Gesanglehrer die Schüler zum fleifsigen Absingen der Tonleiter anhalten, so erlaube man mir eine, meines Wissens noch nicht ausgesprochene Ursache anzugeben: durch das Ueben der Tonleiter wird die Kehle gleichsam gezwungen, aus dem Chaos von Tönen, welche sie hervorzubringen im Stande ist, nur immer die Töne, welche in unserm Tonsystem als solche aufgenommen sind, anzugeben; denn wenn, z. B. ein Sänger einen Ton sänge, der etwas höher als h und etwas tiefer als c wäre, also zwischen beiden schwebte, so wäre dies ein falscher Ton zu nennen, nicht an und für sich, sondern weil sich in unserm Tonsystem kein Ton zwischen h und c befindet; fleifsiges Ueben der Tonleiter verdrängt gleichsam alle dergleichen Töne aus der Kehle und befördert auf diese Art das reine Singen.

Damit sich nun das Gehör der Schüler auch an die Molltonleiter gewöhne, und um zugleich vieler Beschwernifs auszuweichen, *)

*) Die grofse Beschwernifs, eine Molltonleiter so auf- als abwärts rein zu singen, entsteht daher, weil die aufsteigende Molltonleiter von der absteigenden verschieden zu singen ist *). Wegen der Harmonie ist es nöthig, dafs in der aufsteigenden Tonleiter die Fortschreitung vom siebenten zum achten Tone (welches die Oktave des ersten Tons der Tonleiter ist) nur einen halben Ton betrage; denn der siebente Ton ist gleichsam die Vorbereitungsnote des achten, er leitet in die Oktave ein und heifst auch deshalb Leitton. Wenn man nun die Sexte klein nehmen wollte (welches richtig wäre, denn sie ist eine unvollkommene Konsonanz eben so wie die Terz) und die Septime grofs, so würde dadurch ein Sprung von anderthalb Ton entstehen (z. B. in C-moll wäre dann die Sexte as, die Septime h) welcher für den Sänger schwer zu treffen ist. Um diesen zu vermeiden, mufs die Sexte der Septime gleichsam aufgeopfert werden, und weil diese eine grofse sein mufs, wird jene auch zur grofsen gemacht (also z. B. in C-moll statt as, h, nimmt man a, h); in der absteigenden Molltonleiter aber mufs die Sexte in ihre Rechte treten und zur kleinen gemacht werden. Wenn man nun die Septime grofs liefse, so würde wie eben bei der aufsteigenden Molltonleiter wieder ein Sprung von anderthalb Ton entstehen, z. B. in C-moll h — as. Um diesen zu vermeiden, tritt der obige Fall hier ein, die grofse Septime wird wegen der kleinen Sexte, auch zur kleinen gemacht, es heifst also absteigend in C-moll c, b, as, g c. Weil es aber ein unnützer Zeitaufwand sein würde, den Schulkindern dies alles zu erklären und sie nach dem Gehör sich kaum an eine auf- und absteigende Molltonleiter gewöhnen werden, so würde obiger Vorschlag (nämlich nur bis in die Sexte zu singen, die dann aber immer klein sein mufs, denn die Ursache, warum sie grofs werden mufste: die Septime wird ausgelassen) viele Beschwernisse beseitigen und das Gehör der Schüler an die Molltonleiter gewöhnen, weil die Töne, welche die Molltonleiter eigentlich karak-

wäre mein Vorschlag, die Molltonleiter statt wie die obige Durtonleiter bis zur Oktave nur bis zur Sexte zu singen: a, h, c, d, e, f, erst auf- dann abwärts. *)

Weil aber besonders unter den ältern Kirchenmelodien sich manche finden, die in den alten sogenannten griechischen oder Kirchentonarten geschrieben sind, welche also weder zu unserer Dur- noch Molltonart gehören, und damit sich das Ohr überhaupt an eine Fortschreitung gewöhne, welche weder streng zu Dur noch Moll gehört, so würde eine dritte Skalenübung nicht ohne Nutzen sein; es wäre folgende:

c, d, e, f, g, a, h, c.
d, e, f, g, a, h, c, d.
e, f, g, a, h, c, d, e.
f, g, a, h, c, d, e, f, u. s. w.

Um allem Grübeln über fremde Tonarten auszuweichen, mufs man sich bei dieser letzten Uebung vorstellen, immer in C-dur zu bleiben; man fängt mit c an und singt bis c, dann nimmt man die Sekunde aus der nämlichen Tonart C-dur und singt bis zu deren Oktave, dann die Terz, Quarte, u. s. w.

Die Skalenübungen sind demnach dreierlei:

1) Die Durtonleiter c, d, e, f, g, a, h, c, auf- und abwärts.

3) Die Molltonleiter a, h, c, d, e, f, auf- und abwärts.

3) Dann eine Folge von Tonleitern, wie die oben beschriebene.

IV.

Sind die Skalenübungen fleifsig vorgenommen worden, so wird bald der Lehrer den Nutzen dieser Uebung und die Fortschritte der Schüler merken und darnach auch selbst die Zeit festsetzen, die er auf das Singen der Skalen verwenden will. Meiner Meinung nach würde bei fleifsigen Uebungen ein Monat hinreichend sein, indessen bleibt dieses völlig der Bestimmung des Lehrers überlassen. Dann schreite er zu Intervallenübungen, und verfahre so damit, wie mit der Tonleiter: er singe zuerst jeden einzelnen Ton vor, und lasse die Schüler solchen ebenfalls nachsingen. Dann folgen Uebungen von etwa vier bis sechs Noten, u. s. w., welche aber mit Worten gesungen werden.

Diese Uebungen sollen den Uebergang zu Melodien bilden, weshalb sie auch, wie oben angedeutet, mit Worten gesungen werden müssen. Besonders mufs der Lehrer darauf halten, dafs jedes einzelne Wort deutlich ausgesprochen werde. Jedoch darf auch das Skalensingen nicht aufser Acht gelassen, sondern täglich wenigstens einmal wiederholt werden.

Sind diese Uebungen durchgenommen, so dafs der Lehrer den Erfolg eingesehen hat, so versuche er es mit einem leichten Kirchenliede, und schreite so nach und nach zu Schwererem fort.

V.

Jetzt nehme er die Kirchenlieder und Choralmelodien, welche Sonntags oder an Festtagen in der Kirche gesungen werden, und übe sie die Woche durch mit den Schulkindern ein, damit sie Sonntags in der Kirche rein gesungen werden; denn dies ist das Ziel alles Gesanges in Dorfschulen, und alle obigen Vorübungen streben dahin.

VI.

Der Gesangunterricht könnte täglich eine halbe Stunde dauern, und als die zweckmäfsigste Zeit dazu erscheint uns die erste halbe Stunde vor der Schulzeit, weil es im Laufe des Tages vielleicht Störung verursachte, und zum Schlusse der Schule die gehörige Ruhe schwer zu erhalten sein möchte; indessen ist dies auch völlig die Sache des Lehrers.

VII.

Eine sehr nützliche Uebung wäre, wenn, besonders an Sommertagen, die Lieder, welche Sonntags gesungen werden sollen, vorher, z. B. Samstags Nachmittags, mit der Orgel in der Kirche selbst gesungen würden.

VIII.

Besonders würde der reine Gesang der

---

terisiren, nämlich die kleine Terz und die kleine Sexte, gesungen werden.

*) Oder die Septime in tieferer Oktave als Untersekunde des Anfangstones vorauszunehmen — gis, a, h, c, d, e, f, e, d, c, h, a, gis, a. Vergl. die Kunst des Gesanges vom Unterz. § 313. Marx.

Schulkinder vollen Nutzen haben, wenn durch Vermittelung der Herren Pfarrer die Gemeinde bestimmt würde, wenigstens einen Vers des Liedes die Schuljugend allein singen zu lassen, die Gemeinde gewöhnt ihr Ohr an reinen Gesang, und wird bemüht sein, darin fortzufahren, ja es liegt eine gewisse Erbauung und etwas Feierliches darin, von reinen zarten Kinderstimmen ein geistliches Lied singen zu hören. Auf diese Weise wird der Kirchengesang gewifs verbessert werden, und allmählig seinem schönen Endzweck zur Genüge entsprechen.

IX.

Obschon wir es hier hauptsächlich mit dem Gesange zu thun hatten, so sei es erlaubt, schliefslich noch ein paar Worte über die Orgelbegleitung eines Chorals oder andern geistlichen Liedes zu sagen. Die Hauptpflicht eines Organisten bei Begleitung eines Chorals ist, dafs die Melodie deutlich hervortrete: es kommt weniger auf eine künstliche Begleitung an, als auf eine solche, welche das Singen der Gemeinde erleichtert. Obschon eine harmonische Begleitung sich mit der Melodie vereinigen mufs, damit etwas vollendet Schönes zu hören sei, so ist es im Fall einer geringen Fertigkeit des Orgelspielers immer besser, dafs er die Mittelstimme weglasse und nur den Bafs fest mitspiele, als dafs vielleicht durch ein ängstliches Suchen der Mittelstimmen die Melodie undeutlich würde.

Das Vorspiel hat zwei Hauptzwecke; der zunächst liegende ist, die Melodie des Chorals der Gemeinde ins Gedächtnifs zurückzurufen, dann: den Geist des Liedes so viel wie möglich aufzufassen und darzustellen. Weil letzterer schon als Kunstleistung zu betrachten, so kann hier nur von ersterm die Rede sein, und rathen wir daher jedem Organisten, im Vorspiele die Melodie, wenigstens die ersten Sätze, recht klar hervortreten zu lassen.

Das Zwischenspiel, wo die Gemeinde im Gesange gleichsam ein Komma macht, kann auch mehr als ein zweckloses Hin- und Herlaufen einiger Passaden werden, wie es so oft zu hören ist; es soll dadurch der kommende Ton und die Tonart der Gemeinde gleichsam in den Mund gelegt werden. In einigen Choralbüchern finden sich künstliche Zwischenspiele, worin der folgende ganze Choralsatz in kleinen Noten eingeschoben ist. Wenn damit eine harmonische Einleitung und Vorbereitung in die folgenden Akkorde verbunden ist, so sind sie nicht zu verwerfen; indessen an und für sich könnte statt dieses verkleinerten Satzes auch jede andere Passade oder rhythmische Figur angebracht sein; die Gemeinde wird schwerlich aus geschwinden Noten die folgenden langen Choralnoten erkennen, es ist also ohne Nutzen. — Ein mehreres hierüber in D. G. Türk's Abhandlung über die wichtigsten Pflichten eines Organisten. (Halle bei Hemmerde und Schw.).

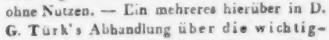
Jos. Klein.

3. Beurtheilungen.

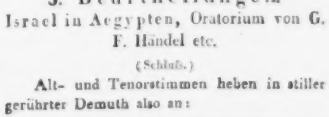
Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel etc.

(Schlufs.)

Alt- und Tenorstimmen heben in stiller gerührter Demuth also an:



Daran schliefst sich sogleich der frohe bewegliche Satz:

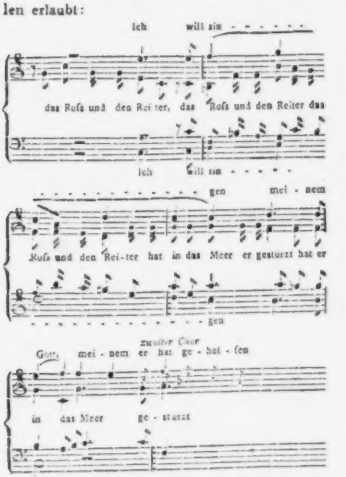


Etwas später tritt auch der dritte Hauptsatz zu den Worten:

»Das Rofs und den Reiter hat er in das Meer gestürzt.«

mit einer hinreifsenden Gewalt ein, und alle drei Sätze verbinden sich in wunderbarer Verschlingung zu einer erschütternden und tief ergreifenden Wirkung. Nur einen einzigen klei-

nen Satz aus der Mitte sei mir hier mitzutheilen erlaubt:



Man bemerke den ruhigen Gang des Hauptsatzes im Baſs, vom Sopran in der obern Terz geführt, der sich jedoch bald herabsenkt, um mit neuem Entzücken im dritten Takte durch die überaus geistreiche und effektvolle Modulation nach F-dur sich wieder zu erheben, und dazu der Jubel der Alt- und Tenorstimme! Dieser Chor ist ohne Zweifel die Krone des ganzen Werkes. In gleichem Geiste sind die Chöre Nr. 23.

›Die Tiefe deckte sie u. s. w.‹

und Nr. 24.

›Deine Rechte, o Herr, thut große herrliche Wunder etc.‹

geschrieben und ebenfalls von groſser Wirkung. Voll Ausdruck sind auch hier, wie im ersten Theil, alle kleineren Chorsätze oder die Einleitungschöre, (die ich so nenne, weil sie einem andern ausgeführten Chor zur Einleitung dienen), nämlich Nr. 20, 25, 30. Auch die Chöre Nr. 27:

›Und von dem Hauch deines Mundes etc.‹

und Nr. 33:

›Das hören die Völker etc.‹

werden ihre Freunde finden. Ob aber ein Gleiches von den Fugen Nr. 21, 26 und 31 zu erwarten steht, das mag auf sich beruhen, da sie zwar gut gearbeitet sind, aber in Beziehung auf Melodie gar zu wenig Interesse haben.

Unter den drei Duetten gebührt dem unter Nr. 22 stehenden:

›Der Herr ist der starke Held, Herr ist sein Name etc.‹

der Preis. Es ist für zwei hohe Baſsstimmen geschrieben und erfodert ein Paar geübte Sänger und einen lebhaften und kräftigen Vortrag. So ausgeführt es auch ist, so wird es doch Niemand zu lang sein.

Unter den Arien zeichne ich aus Nr. 28 für den Tenor:

›So dachte der Feind: ich will verfolgen etc.‹

und die köstliche Altarie Nr. 34:

›Bringe sie hinein und pflanze sie auf den Bergen deines Erbtheils etc.‹

woraus man wieder sieht, wie sehr Händel das Tiefsinnige und Fromme der Altstimme aufzulassen verstand. Weniger will die Arie Nr. 29:

›Aber du liefsest mehr etc.‹

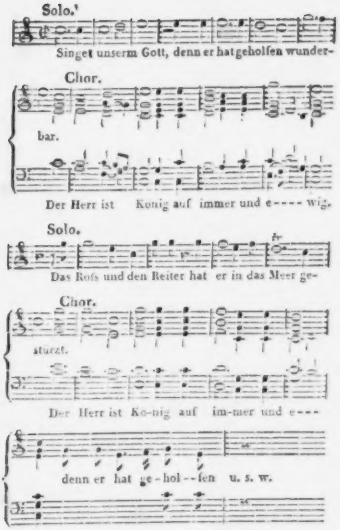
bedeuten. Bemerkenswerth ist übrigens, daſs Händel in allen Arien und Duetten dieses Oratoriums die damals noch ziemlich allgemein gebräuchliche Form der zwei Theile mit Wiederholung des ersten verlassen hat; sie haben alle nur Einen Theil und kein Da Capo.

Dem Schlufschor geht ein kleines Recitativ voraus, worin es heifst:

›Und Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aarons, nahm eine Pauke*) in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken zu dem Reigen, und Mirjam sang ihnen vor:‹

worauf eine Sopranstimme (Mirjam) ganz allein und ohne alle Begleitung eintritt:

*) Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, daſs hier unſer Pauke ein kleines Instrument, ein in einen Ring gespanntes Fell mit Schellen zu verstehen ist, das, etwa in der Weise wie unser Tambourin leicht mit einer Hand gehalten werden konnte und, wie es scheint, das Lieblingsinstrument der hebräischen Frauenzimmer war.



von da wiederholt sich der ganze Chor Nr. 18 noch einmal, wie es der Text des Hymnus vorschreibt, und schliefst so würdig und in voller Pracht das Ganze.

Bei näherer Betrachtung des poetischen Stoffes läfst sich nicht läugnen, dafs die Aufgabe für den Komponisten ihre ganz eigenthümlichen Schwierigkeiten hatte, besonders was den zweiten Theil betrifft. Denn im ersten Theil herrscht doch noch eine gewisse Mannichfaltigkeit des Gegenstandes und der Vorstellungen, die, obgleich sie nur eine Grundfarbe haben (daher auch die fast ausschliefsliche Anwendung des Chors), doch das Gefühl verschieden anregen, und dem Interesse unaufhörlich neue Nahrung geben. Aber der zweite Theil hat fast nur Einen Gedanken, von dem sich der heilige Sänger, da er für ihn und sein Volk allerdings das Wichtigste war, kaum losreifsen kann, und zu dem er immer wieder zurückkehrt. Dieser Gedanke ist: Pharao und sein Heer sind in den Fluten untergangen! Dieſs ist der Inhalt der Nummern 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 35, 36 und 38. Dafs dadurch eine gewisse Eintönigkeit unvermeidlich und nur durch das eminente Genie Händels einigermafsen gehoben und vermieden ward, ist nicht in Abrede zu stellen. Ich würde daher rathen, bei etwaigen Aufführungen den zweiten Theil durch Weglassung einiger der minder erheblichen Stücke abzukürzen, was freilich nicht ohne alle Schwierigkeit zu bewerkstelligen, aber doch auch nicht unmöglich ist und sich mit Berufung auf die erwähnten eigenthümlichen Umstände wohl verantworten läfst. Soll das Werk mit Orchesterbegleitung aufgeführt werden, so mufs eine sorgfältige Ergänzung in der Instrumentation vorausgehen. Der Meinung, Händels und andere ältere Werke müfsten bei uns von uns gerade so aufgeführt werden, wie sie geschrieben sind, ohne weder etwas dazu noch davon zu thun, kann ich durchaus nicht beipflichten *). Ich bin überzeugt, dafs das ihrer Verbreitung nur hinderlich sein kann. Der ganze Gebrauch des Flügels oder der Orgel, die damals eine Hauptrolle in jedem Orchester spielten, kann jetzt nur durch eine anderweitige Instrumentation vertreten werden. Aufserdem ist zu bedenken, dafs im Jahr 1738, da Händel den Israel schrieb, manche unserer heutigen Instrumente (wie z. B. die Klarinette) noch gar nicht erfunden und andre damals im Gebrauch waren, die es jetzt nicht mehr sind (wie z. B. die Zinken), und dafs die übrigen, die beiden Zeitaltern gemeinsam sind, sowohl was den mechanischen Organismus, als was ihre Leistungen in der Ausübung betrifft, in der Zwischenzeit sich unendlich vervollkommnet und die auffallendsten Fortschritte gethan haben. Hätte Händel die Instrumente so gekannt, wie wir sie kennen; er hätte sicherlich

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. Nr. 17. S. 154.
D. Red.

nicht viel anders instrumentirt als Beethoven und andere Komponisten neuerer Zeit. Warum sollte man nun seinen Werken eine Zuthat versagen, die, obgleich sie im Vergleich mit andern Bestandtheilen des Kunstwerks als weniger wesentlich erscheint, doch für die Totalwirkung eine so unverkennbar grosse Bedeutung ist? Führen wir etwa die Shakespear'schen Dramen auch so auf, wie sie geschrieben sind, und geben wir sie nicht besser in Beziehung auf Dekoration, Kostum u. s. w. als sie zur Zeit des Dichters konnten gegeben werden?

Ueber den von mir angefertigten Klavierauszug habe ich nur wenig zu sagen. Es versteht sich, dafs ich dem Original durchaus treu geblieben bin, selbst bis auf Kleinigkeiten, wie z. B. den Gebrauch der Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen, welche Händel häufig nicht verschmäht. Nach Maafsgabe der Instrumentalbegleitung habe ich die f. und p. hier und da hinzugefügt. Auch die Spielbarkeit wurde nirgends aus den Augen gelassen.

Nun noch ein paar Worte über die Uebersetzung. Es mufste dabei vor Allem darauf gesehen werden, den deutschen Text unserer Bibelsprache so viel als möglich zu nähern und das religiös-Poetische in Ausdruck und Gedanke nicht hintanzusetzen. Da wo eine strenge Treue des Metrums wegen oder aus andern Gründen *) nicht anzuwenden war, da habe ich wenigstens andre biblische Ausdrücke gewählt und mich von modernen Wendungen fern gehalten. Ich habe absichtlich oben, wo Textstellen angeführt, die Worte des Originals mit abdrucken lassen, um den Leser in den Stand zu setzen, selbst zu beurtheilen, in wie fern mir jenes gelungen ist. Um auch zu zeigen, wie weit meine Uebersetzung mit der Lutherschen übereinstimmt, will ich hier noch einen Theil des Hymnus in dreifacher Gestalt abdrucken lassen, nemlich rechts den englischen mit einem deutschen, und links den Lutherischen Text:

»Moses and the children of Israel sung this song unto the Lord and spake saying: I will sing unto the Lord, for he hath triumphed gloriously; the horse and his rider hath he thrown into the Sea. — The Lord is my Strength and my Song, he is become my salvation; he is my God, and i will prepare him an habitation, my Fathers God, and i will exalt him. — The Lord is a Man of War, Lord is his name. Pharaons chariots and his host hath he cast into the Sea. His chosen Captains also are drowned in the red sea. — The depths have coverd them. They sank into the bottom as a stone u. s. w.

Moses und die Kinder Israel sung this song unto the Lord and spake saying: I will sing unto the Lord, for he hath triumphed gloriously; the horse and his rider hath he thrown into the Sea. — The Lord is my Strength and my Song, he is become my salvation; he is my God, and i will prepare him an habitation, my Fathers God, and i will exalt him. — The Lord is a Man of War, Lord is his name. Pharaons Wagen und sein Heer hat gestürzt ein das Meer. Seine auserwählten Hauptleute sind ersoffen im Schilfmeer. Die Tiefe deckte sie, sie sanken unter wie die Steine u. s. w.

Moses und die Kinder Israel sungen also zu dem Herrn und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Rofs und Wagen hat er ins Meer gestürzet. Der Herr ist meine Stärke und Lobgesang, und ist mein Heil. Das ist mein Gott, ich will ihn preisen, er ist meines Vaters Gott, ich will ihn erheben. Der Herr ist der rechte Kriegsmann; Herr ist sein Name. Pharaos Wagen und sein Heer hat er ins Meer gestürzet. Seine auserwählten Hauptleute sind ersoffen im Schilfmeer. Die Tiefe hat sie bedeckt; sie sanken unter wie die Steine.

Dies möge für den angegebenen Zweck hinreichen. Den unvergleichlichen Ausdruck Luthers: „denn er hat eine herrliche That gethan“ im 1sten Verse, hätte ich sehr gerne beibehalten, allein die rhythmischen Einschnitte der Musik gestatteten dies durchaus nicht. Denn da das Wort gloriously sich oft allein und als ein Ausruf wiederholt, so mufste ich drei Silben haben, die in gleicher Weise zu gebrauchen waren. Die Rücksicht der bequemern Singbarkeit habe ich ebenfalls nicht unbeachtet gelassen, aber in Kollisionsfällen mit dem poetischen Ausdruck sie doch

*) Wie ich denn z. B. die Lice in Nr. 6. nicht brauchen konnte, und das ensilbige Wort sigh'd (seufzten) in Nr. 2. durch schrie'n wiedergeben mufste, ein Ausdruck der sich häufig in der Bibel findet und schon durch die gleich folgenden Worte: Und ihr Schrein u. s. w. gerechtfertigt wird.

als untergeordnet betrachtet. In offenbarer Ueberschätzung jener Rücksicht und mit zu wenig Achtung für die Poesie hat ein sehr achtungswerther Musiker und Direktor eines bedeutenden Singvereins bei der vor einiger Zeit von ihm veranstalteten Aufführung des Israel mehrere Aenderungen in meiner Uebersetzung vorgenommen, die ich nicht billigen kann. Gleich im ersten Verse des Hymnus z. B. hat er statt singen: preisen, und statt wunderbar: gnadenvoll gesetzt, ohne zu beachten, dafs es gerade das Wunderbare der Errettung ist, was die Stimmung, in der der Hymnus gedichtet ist, herbeigeführt und Moses und das Volk Israel zum Singen, als der lebendigsten Ausströmung eines tief ergriffenen Gefühls begeistert hat. Ueberdies ist der Begriff der Gnade in der ganzen Geschichte der Mosaischen Führung und Gesetzgebung noch fremd, und das Wort gnadenvoll, abgesehen davon, dafs es gegen wunderbar matt klingt und ohne Nachdruck ist, dürfte also schon deſswegen hier keine Stelle finden. Und was das singen betrifft, so wäre es in der That doch recht traurig, wenn gerade das Singen nicht zu singen wäre, und was wäre das für eine Sprache, und wie würde sie sich zur Verbindung mit der Musik eignen, in der wir keine andern als nur A und einige verwandte Vokalklänge hätten? — Andrer Abänderungen von weniger Bedeutung will ich nicht gedenken.

Das Aeufsere des Werks ist seinem innern Werthe angemessen; Stich und Papier sind, wie man das bei Simrock nicht anders gewohnt ist, ausgezeichnet schön, und auch von Stichfehlern ist es ziemlich gereinigt. Ueber die wenigen, die trotz meiner sorgfältigen Nachforschung doch noch diesmal ihrem unvermeidlichen Schicksale entgangen sind, wird ein Jeder auf den ersten Blick leicht Gericht halten können. Eben so verhält es sich mit den einzelnen Chorstimmen, die zu gleicher Zeit erschienen und in beliebiger Anzahl zu haben sind.

Alle, die Mittel und Fähigkeit dazu besitzen, mögen sich demnach beeilen, ein Werk des gefeierten Meisters kennen zu lernen, in welchem dieser einmal seinem Genie freien Lauf gelassen hat. Insbesondere sei es den deutschen Singvereinen empfohlen, denn sie werden die Mühe, die sie ihm zuwenden, reichlich vergolten finden.

Breidenstein.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Kordelia von Konradin Kreutzer.

Am Sonntag den 29sten Julius hörten wir im Opernhause Dem. Schechner in ihrer dreizehnten Gast-Darstellung, als Kordelia in der Oper gleiches Namens von Konradin Kreutzer. Diese, auf mehreren andern Bühnen bereits gegebene tragische Oper in einem Akt, darf nicht als eine neu auf unser Repertoir gebrachte Vorstellung betrachtet werden, sondern ist nur als Vehikel zur Gast-Darstellung anzusehen. Sie scheint nicht dazu bestimmt sich einen dauernden Platz auf unserm Repertoir zu erwerben, sondern man kam durch die Aufführung derselben wohl nur einem Wunsche der ausgezeichneten Künstlerin entgegen. Doch, wie sehr sie uns zürnen möge, wir müssen es aussprechen — hätte sie doch diesen Wunsch nicht gethan! Wir wissen fast kein Beispiel, dafs ein Kunstwerk in seiner Tendenz so ganz unsern Begriffen von Schönheit und Kunst, von Würde und Bedeutung des lyrischen Dramas (wenn wir die Oper so nennen dürfen) widersprochen hätte. Wir können es nach unserer Meinung nicht treffender bezeichnen, als wenn wir es eine ästhetische Marter nennen. Die Scene führt uns mitten ins Gebirge, wo wir einen Chor von Landleuten und Hirten, von einem Geistlichen geführt, antreffen, der eine in den Bergschluchten umher irrende wahnsinnige Frau aufsuchen will. Diese ist Kordelia. Ohne alles Motiv (denn was wir im Drama nicht erleben ist kein Motiv) erscheint diese im äufsersten Wahnsinn, in der zerreifsendsten Verzweiflung vor uns und entwickelt eine Reihe von gräfslichen Affekten, die uns durchaus kalt lassen, weil wir nicht durch die Ursachen, die solche Zustände herbeiführen, selbst lebendig in die Lage versetzt sind, aus der uns dieselben begreiflich werden. So wird nichts fühlbar, als die Absicht des Dichters und Komponisten, durch nackte, gewaltsame Effekte auf den Zuschauer und Hörer zu wirken, und ohne ein höheres Ziel zu haben, als diese sinnliche Aufreizung, seinen ganzen Erfolg in der bis ins Widerwärtige gehenden Ausmalung derselben zu suchen. Das

Bedürfniss der Motive ist indefs so stark, dafs der Dichter seiner Wahnsinnigen auf einen Augenblick den Gebrauch der Vernunft wiederschenkt, damit sie uns ihr ganzes Schicksal erzählen könne. Nicht die lange Erzählung selbst, sondern das undramatische Gefuhl was uns dabei quält, indem wir wissen, uns allein, den Zuhörern, werde erzählt, aber keiner der auf der Bühne handelnden Personen, macht, dafs dieselbe (abgesehn von ihrer Gräfslichkeit an sich) durchaus ohne alle künstlerische Wirkung bleibt. Wenn man aber vollends hier von einer Gräuelthat nach der andern hört, endlich den wilden Ausbruch wahnsinniger Lustigkeit erleben mufs, und zuletzt gar der Effekt darin besteht, dafs ein blitzender Deus ex machina, die Erzählende gerade dann trifft, wenn sie nichts weiter zu sagen hat, und sie treffen mufs, weil sonst das Stück wieder von vorn anfangen mufste, indem man nicht einsieht, was sich durch Erzählung der Dinge, die Kordelia längst erlebt hat, in ihrem Zustande ändern könnte — wenn, sage ich, man nur diese groben sinnlichen Zwecke des Werkes gewahr wird, dann kann man es nur mit Ernst bedauern, dafs der Dichter die Begeisterung durch Wort und Gedanken, der Musiker die reine heilige Tonkunst so verkannt und entweiht habe. Unbegreiflich aber bleibt es uns vollends, wie eine so aufserordentliche Sängerin, wie Dem. Schechner ist, ihr erstaunenswürdiges Talent darauf verwenden, wie sie künstlerische Freude an diesen Entsetzlichkeiten gewinnen konnte. — —

Giebt man aber einmal zu, dafs ein solches Werk existiren, dafs es ausgeführt werden dürfe, dafs ihm das künstlerische Bürgerrecht nicht durchaus versagt werden müsse, so mufs man auch einräumen, dafs der Dichter manche Zustände nicht ungeschickt ausgedrückt und benutzt hat (obwohl die Diktion auch viel Schlechtes enthält), dafs der Komponist mehrfach der Situation angemessen, wiewohl äufserst selten mit erfindendem Genius geschrieben, und endlich, dafs die Sängerin Unglaubliches geleistet, und so durch ihre Darstellung allein das Ganze gerettet hat. Wir bedauern zwar, dafs es uns diesmal nicht möglich ist auf Einzelnes einzugehen, allein auf der andern Seite ist es gewifs gut, dafs wir erst nach einem wiederholten Hören uns auf speciellere Beurtheilung einlassen, besonders da, wenn man den Schmerz der Täuschung überwunden hat, der aus der fehlgeschlagenen Hoffnung entspringt, ein edles Kunstwerk trefflich dargestellt zu sehen, besonders da alsdann, sage ich, das Urtheil von keiner widerwärtigen Stimmung getrübt, gewifs besser im Stande ist, das Gute in diesem Werke aufzufinden, als dies jetzt der Fall sein mochte.

L. Rellstab.

Fräulein Schechner als Iphigenia.

Berlin, d. 3. August 1827.

Am Freitag wurde zum Geburtstage des Königs Iphigenia in Tauris gegeben. Ueber die unerreichten Schönheiten dieses edelsten und reinsten aller Kunstwerke, in dem nie der Effekt, immer nur die reinste Wahrheit gesucht und getroffen wird, darf ich hier wohl nichts weiter erinnern. Aber die Darstellung! Sie wird auf eine doppelte Weise in der Geschichte der Musik unvergefslich bleiben. Einmal, weil Dem. Schechner die Rolle der Iphigenia mit einer solchen Tiefe des Ausdrucks, mit einem so innigen Gefühl für die Schönheit der Musik, für die Bedeutung der dramatischen Momente sang, wie wir sie noch nie gehört haben; das andre Mal, weil die klassische Oper von Seiten einiger Sänger, und auch zum Theil vom Orchester so gemifshandelt wurde, dafs es in der That kaum ärger sein konnte. Es kam dahin, dafs, trotz der Festlichkeit des Tages, die eine ernste gehobene Stimmung gebot, trotz der göttlichen Musik und der ergreifenden Handlung, in einigen Momenten sogar ganz laut gelacht wurde. Bei einem klassischen Werke sollte selbst der feinere Hörer, der beurtheilende Kenner nichts von auffallenden Verstöfsen bemerken können; hier ging die Nachlässigkeit und Ungeschicklichkeit so weit, dafs sie dem ganzen Publikum auffiel. Wäre nicht der Tag der Schirm dieser schlechten Sache gewesen, so würde sich der allgemeine Unwille, dafs das Meisterwerk des gröfsten dramatischen Komponisten so herabgewürdigt wurde, wahrscheinlich durch einen lauten Ausbruch Luft gemacht haben. Für jede Oper Spontini's sind immer die besten Kräfte bereit, Gluck mufs mit hölzernen Statisten vorlieb nehmen. Ich will nicht behaupten, dafs für diesen einzelnen Fall sogleich eine andere Besetzung möglich gewesen wäre, aber dafs der dritte August kommen werde, dafs an demselben eine grofse Oper gegeben werden mufste, das hätte eine gute General-Direktion vorher wissen und bedenken sollen, wenn ihr etwas daran lag, wie das Werk ausgeführt würde. Es ist also nicht einer einzelnen, sondern der allgemeinen, strafwürdigen Vernachlässigung zuzuschreiben, die die meisten Opern hier erfahren, dafs in dieser Aufführung zur Geburtsfeier für den theuersten König die schönste Leistung durch das ganz Unbrauchbare gestört wurde. — Doch kommen wir lieber auf das Schöne zurück.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 15. August. — Nro. 33. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Abschieds-Konzert von England, für das Pianoforte mit Orchester komponirt von Ferdinand Ries. 7tes Konzert, 132stes Werk. Preis 5 Thlr. Leipzig bei Peters.

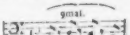
Der berühmte Herr Verfasser übergiebt in diesem grofsartig angelegten und reich ausgeführten Tonstücke dem Publikum sein 7tes Konzert, das er wohl nur in Beziehung auf die Zeit, in der es componirt wurde, Abschieds-Konzert von England nannte, und welches er auch wohl mehr für sich, und für Spieler, die seiner Spielart und seiner Fertigkeit nahe stehen, entwarf. Es ist schwer, aus der Klavierstimme über ein solches Werk ein genügendes Urtheil zu fällen, da dieses wohl nur erst möglich wäre, wenn man es entweder von dem Komponisten selbst hören, oder doch nach anhaltenden und fleifsigen Studien mit dem Orchester selbst spielen könnte. Rec. bedauert, dafs ihm das erstere nicht zu Theil geworden ist, und dafs ihm das andere bei der Kürze der Zeit, in welcher es als neues Tonstück angezeigt werden mufs, noch weniger möglich ist. Dies zur Bevorwortung des zu Sagenden. So wie überhaupt Konzerte erst im Laufe von Jahren und durch öfteres und fleifsiges Exekutiren von fertigen Pianisten dem Publikum und den Dilettanten immer näher und näher gebracht werden, so wird auch der Erfolg über dieses Konzert des Hrn. Ries erst mehr oder weniger richten. — Die Erfahrung lehrt, dafs es besonders immer nur Einem Konzerte der Komponisten gelingt, dem allgemeinen Beifalle näher zu treten. Herr R. hat diese Beifalls-Palme auch bereits schon mit seinem Fis-moll Konzert errungen, so wie Hummel mit seinem A-moll- und Moscheles mit seinem G-moll-Konzerte. In gewisser Beziehung hat dieses auch wohl seine guten Gründe. Denn ein Konzert ist immer hauptsächlich auf die Darlegung der eigenen Ausbildung für das Instrument hingerichtet; das, was der Komponist dem Instrument abzugewinnen im Stande war, legt er in das Konzertstück hinein, und es kann daher nicht fehlen, dafs eine zweite, dritte Komposition der Art im Ganzen dieselben Kunstfertigkeiten wieder anbringt ohne Wissen und Willen, und dafs also dieselbe äufsere Technik, nur in anderer Ideenverbindung, wieder erscheint. Man möchte nun aber eben die Ideen, welche in den verschiedenen Konzerten entfaltet sind, als Hauptsache, und die Passagen und Kunstläufer für eine Nebensache gehalten wissen wollen! — Hiergegen spricht indefs so manches neue Kunstprodukt auch der besten neuern Meister. Diese neuern grofsen Tonstücke haben fast alle nur eine Richtung, — nämlich — Erstaunen zu erregen, oder Effekt zu machen, man kann kaum einen Gedanken, und eine Durchführung des Angeknüpften vor lauter Laufwerk erkennen; so wie die Finger angesetzt werden, so laufen sie in der krausesten Ordnung und Unordnung wie selbstständige Personen fort, um die sich der Geist gar nicht bekümmern kann, wenn er es auch wollte. Wo ist nun die Empfindung? Wo das Gefühl? Wo bleibt Phantasie, was erhält der Verstand? Welchen Karakter hat das Stück? Alle diese Fragen wollen doch bei einer guten Komposition beantwortet sein,

und möchte es da unsern Virtuosen selbst nicht zuweilen schwer werden, Rechenschaft davon zu geben? Entfaltung der Kunstfertigkeit, sei es auch immerhin so viel, als nur irgend menschliche Kräfte zu leisten im Stande sind, ja sei es auch selbst drüber hinaus in dem, was geboten wird, — sind an und für sich gar nicht einmal eigentlich in einem Konzerte tadelnswerth, — aber von Anfang bis zu Ende in einer beständigen Anspannung und Ueberbietung der Fertigkeit bleiben, — ist das etwas anderes als Einseitigkeit? Würde die Passage, als Glanzpunkt des Satzes, etwa am Schlusse, nicht zehnfach wirken, als wenn sie am Anfang, in der Mitte und an allen Orten und Enden sich nur wieder selbst zerstört? Gerade ein Konzert müfste sonach mit sehr vieler Besonnenheit, mit Ruhe, mit einer einfachen Disposition der Haupt- und Nebensätze aufgebaut sein; nicht Kunstfertigkeit allein (möge sie auch immerhin der oberste Zielpunkt im Konzerte sein) darf es geltend machen, sondern ein tüchtiger Meister müfste auch noch in den Seitenpartien Empfindung und Gefühl entfalten und dieses bei den Hörern wecken und fordern, er müfste bei andern bedeutendern Motiven die Phantasie in irgend einer Form erregen; hierin könnte eine feste Zeichnung irgend eines Karakters durchherrschen, ja selbst der Verstand müfste beschäftigt werden durch geistreiche Verbindung, Loslassung, Anknüpfung, Fortführung, Steigerung der Gedanken, durch kontrapunktische Stimmenführung, Verschmähung zu vieler Mittel, Erfassung dagegen der einfachsten Mittel. — Möchte auf diese Art das Interesse der Zuhörer nicht noch ganz anders gewonnen werden können, als es bescheidener Weise nur allein durch Finger-Aufserordentlichkeiten zu geschehen pflegt?

Wie weit nun unser mit Recht so allgemein geschätzter Herr Ries jenen ohne alle Bezugnahme auf seine Individualität angedeuteten, höhern Anforderungen an ein gutes Konzert genügt hat, möge denn jeder dem es um die edle Kunst Ernst ist, selbst entnehmen; ja vielleicht sind jene Andeutungen selbst für den immer noch weiter strebenden, genialen Künstler nicht so unbedeutend, dafs sie nicht einiges Nachdenken und Vergleichen mit seinen Konzertstücken veranlassen sollten.

Ein genügendes Urtheil über das Konzert selbst zu fällen, haben wir schon aus den vorausgeschickten Gründen abgelehnt; einige Andeutungen dessen, was der Ausübende in der Prinzipalstimme zu erwarten hat, seien indefs versucht.

Das Ritornell des ersten Allegro beginnt in A-moll, und wird mit einer interessanten



Bafsfigur: angeknüpft, über welcher sich die Melodie angenehm hinschlingt. Diese Einleitung bewährt sehr die Gewandheit des Meisters, der allerdings mit Ruhe und Geist einen Instrumentalsatz trefflich hervorzuführen im Stande ist, und aus der Klaue ist ja schon der Löwe zu erkennen. Das Solo beginnt in A-dur und bewegte sich in üppigen Läufern, bis das Orchester wieder in Moll das Thema beginnt, und die Klavierstimme für die ganze erste Solo-Durchführung in Moll gleichsam durch das Orchester gefesselt wird. Ein Orchesterübergang führt das zweite Solo in C-dur-Moll herbei, welches das Tutti beschleifst und nach Es-dur führt. Das dritte Solo bewegt sich einige Zeit in den B-Tonarten und tritt dann nach A-dur ein. Das Orchester-Tutti beginnt das Moll-Thema wiederum — und eine drei und eine halbe Seite sehr klein und enggedruckte Kadenz steht hier fast mitten im Allegro. Sie steht in Bezug auf ihre Motive mit dem Satz in gar keinem Zusammenhange, oder doch in so losem, dafs man ihn schwerlich heraushört; sie wird vielmehr mit lauter kleinen Mosaik-Figuren durchgeführt. Das letzte Solo in A-dur wird abermals durch ein Tutti in A-moll unterbrochen, und führt dann den Satz in Dur zu Ende.

Herr Ries hat manche Schönheiten, manchen guten Gedanken in diesem Satze entfaltet, sie erscheinen aber sehr vereinzelt. Die Disposition ist im Allgemeinen nicht einfach genug, um einen bleibenden Total-Eindruck

zu hinterlassen: eine gewisse zu lose Zusammenstellung einzelner Gedanken ist offenbar nicht zu verkennen, und so erhält dieser im Einzelnen gar nicht arme Satz einen zusammengewürfelten Anstrich, der den Spieler und den Horer nur ermüden kann. Daher wird dieses Konzert auch schwerlich sogleich einen vortheilhaften Eindruck, auch auf einen musikalisch gebildeteren Kreis von Hörern, machen, sondern sich erst nach und nach mit darin entfalteten vortheilhaften Stellen insinuiren.

Ein Larghetto in D-dur in Rondo-Form empfiehlt sich durch ein edles Thema. Die Ausführung der Seitensätze übernimmt das Pianoforte, mit reichen Figuren der rechten Hand, die zum Theil mit vielem Geschmack, zuweilen auch mit Empfindung erfunden sind.

Das Finale ist ein Rondo in A-dur, mit einem lebensvollen, frühlichen Thema und mit lang ausgesponnenen Zwischensätzen. Wenn dieses Rondo mit der gehörigen Leichtigkeit und sichern Eleganz vorgetragen wird, so dürfte es wohl der dankbarste unter den drei Sätzen sein.

Im Allgemeinen erlauben wir uns noch zu bemerken, dafs die Art und Weise, wie Herr R. das Instrument behandelt, keineswegs Empfehlung verdient, obschon die Orchesterpartien mit Kenntnifs, Abwechselung und dem erfreulichsten Ideenreichthum entworfen sind. Zuvörderst gebraucht Herr R. (um unsere aufgestellte Meinung mit einigen Gründen zu unterstützen) das Pedal, oder die Aufhebung der Dämpfer viel zu oft. Wir wollen den geehrten Komponisten keineswegs beschuldigen, dafs er das Pedal am unrechten Orte anwende. Im Gegentheil sind alle seine Passagen ganz für den hallenden Nachklang des Pianoforte berechnet, — — — aber darin liegt eben das Ermüdende nud lästig Werdende seiner Spielart, darin liegt zum Theil der Grund einer zu grofsen Einseitigkeit und Aehnlichkeit der Passagen; ein ewiges Harpeggiren der Akkorde, dürftige Bässe, die sich blofs auf Anschlagen und Brechen der Akkorde in der linken Hand beschränken:

Wird ja die linke Hand einmal in Bewegung gesetzt, so geht sie entweder in Oktaven mit der Rechten, oder in den bekannten und abgedroschenen verminderten Septimen-Akkorden auf und ab durch zwei bis drei Oktaven. Ueber jenen armen Akkord-Bässen mufs sich nun natürlicherweise die rechte Hand in brillanten Biegungen und Läufern konzertmäfsig bewegen, (um die Armuth der Gedanken durch etwas zu ergänzen), und das kann denn zu mehrerer Helle mit dem Pedale geschehen. Durch dieses ewige Klingen der dämpferlosen Saiten wird das Ohr aber so entsetzlich abgestumpft, dafs es den einfachen, gesunden Ton des bedämpften Klavieres gar nicht mehr mag, und dafs die Stellen, welche ohne Pedal geschrieben sind, nicht klingen. — Nun kommt dazu, dafs das ewige Akkordwerfen die Hand mit einer unleidlichen Unstetigkeit belästigt, die sich am Ende in eine Fertigkeit des Handwerfens verwandelt, und die Fertigkeit und Elastizität der Fingergelenke vergessen macht, statt dafs die Fertigkeit der Finger durch ein gutes Konzert zu befördern sein soll.

Hieraus geht hervor, dafs Herr R. ein sehr vortrefflicher Orchesterkomponist sein mag, (wie seine herrliche C-moll-Symphonie hinlänglich beweiset) nicht aber ein guter Klavierkomponist genannt werden kann, dem widerspricht zu sehr seine eigne Manier, die von gar keinem gründlichen Studium des Instrumentes zeigt, wodurch sich z. B. Hummels und Moscheles Kompositionen so sehr auszeichnen. Das eigentlich Geistige dieser Komponisten soll damit keineswegs mit dem des Herrn R. verglichen sein — welche Parallele hier wohl füglich nicht in einer so kurzen Recension gezogen werden könnte — sondern Rec. spricht blos von der technischen Schule, die ein Klavizinist zu machen hat. Herr Ries bekämpfe sich einmal, und stecke das Pedal ab oder lasse es herausnehmen, und dann möge er irgend etwas komponiren; ob nicht etwas Gediegeneres und tüchtiger Gearbeitetes zum Vor-

scheine kommen wird, als die Passagen vorliegenden Konzerts. Bald wird die linke Hand ein absolutes und obligat mitredendes Unentbehrliches werden, bald wird sich mehr Tüchtigkeit und bedeutungsvolle Brillanz und Eleganz offenbaren, die jetzt nur halb, nämlich in der rechten Hand, vorhanden ist. Denn je mehr man solche werfende Sachen, wie sie Herr R. giebt, übt, desto unsicherer und schlechter gehn sie; desto mehr schlägt man mit der unstät gewordenen Hand fehl, während bei guten Klavier-Kompositionen, wo die Hand im Ganzen in einer ruhigen Lage bleibt, (wenn sie sich bei springenden Stellen auch zuweilen bewegt) das Ueben etwas hilft und man gewahrt, dafs es immer besser und besser geht.

Keinesweges schrieb Rec. diese Einwendungen gegen die Klavier-Manier des Herrn R. um demselben etwa wehe zu thun; denn am Ende mag der berühmte und vortreffliche Komponist vielleicht selbst nicht viel Werth auf ein gutes Klavierspiel legen, so wie dieses auch bei M. v. Weber der Fall war, und nur der Idee und der geistigen Bedeutendheit leben — aber diese kann bei einer guten Klaviermanier auch bestehn, während das Gegentheil bei dem besten Talente kaum möglich ist, Vielleicht, dafs wir von Herrn R. künftighin bessere Klavierkompositionen zu erwarten haben, die seiner Phantasie und seines Geistes und Talentes würdig sind, wenn er diese freimüthig ausgesprochenen Einwürfe nicht mifsversteht. Die besten Muster sind in Bezug auf Spielart vor allen: Mozart, Haydn, und die ältern Beethovens, und nach ihnen in neuerer Manier, Hummel, Clementi und Moscheles.

v. d. O., r.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129. Prix 2 Thlr. 16 Gr. Leipzig bei Peters.

Schon ehe dem Rec. von der Redaktion dieser musikalischen Zeitung dieses treffliche Trio zugesandt wurde, besafs er es und hat es öfter mit dem gröfsten Vergnügen und dankbarster Anerkennung der Verdienste des phantasiereichen und talentvollen Komponisten gespielt. Es ist grofs; mit vieler Tiefe der Empfindung, mit blühender jugendlicher Phantasie erfunden, untadelich entwikkelt, trefflich gesteigert, und doch klar und einfach disponirt; sowie es überhaupt zu den bessern Tonstücken d. V. gezählt werden dürfte, weshalb auch wohl die Dedikation an einen hohen Kenner gerichtet ist.

Der erste Satz, in E-moll, ist mit ernster Melancholie durchgeführt, mit zarten, melodischen Seitensätzen motivirt, die auf ein für das Schöne empfängliches Gemüth ihren Eindruck gewifs nicht verfehlen werden. Nirgends ist Ueberladung oder Vereinzelung der Gedanken zu bemerken, sondern das ganze Allegro strömt in einem Gufse grofsartig dahin, die Streich-Instrumente singen die Melodien auch in den nicht überhäuften Passagen des P. F. wohlthuend durch, und die Schwierigkeiten sind nicht übermäfsig, sondern bequem zu exekutiren.

Das Andante in E-dur hat eine sinnige, idyllische Melodie — ein Reigen, welcher durch die Arpeggiaturen von den Streichern wohlthuend festgehalten wird.

Scherzo, in A-moll:

gehört in seiner Art gewifs zu den besten Tonstücken, die wir jetzt haben; der Karakter des ganzen Trio ist festgehalten, und doch ist jene Leichtigkeit und Frische darin, die ein solches Scherzo besonders hebt. Auch das Finale in E-moll hat einen angenehm aufregenden und unruhigen Karakter, der sich bisweilen bis zur Leidenschaft steigert, aber demungeachtet in Bezug auf Empfindung eine ruhige Haltung verräth.

Aber auch bei diesem Trio, das so viel

Phantasie, Gefühl, Geist und Geschmack verräth, ist eine gediegenere und bedeutendere Spielart wünschenswerth, welche die vielen Pedalwürfe mit den magern Bässen ausschließt, und den Gedanken selbst mehr Gehalt und Bedeutung giebt.

v. d. O..r.

4. Berichte.

Aus Berlin.

Montag, den 13. August.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Königlichen Schauspielhauses.

(Vom Herrn von Pomin.)

Durst — Durst — wifst ihr, wie die Wüste Sarah thut, wo Alles verschmachtet. Ein grofser Exerzierplatz! Ich verschmachte schon mein Lebelang, sechs Stunden exerziere ich alle Tage auf dem Piano, in der grofsen Sandwüste, zwischen Kameelen und Panterthieren, aber es kommt nichts dabei heraus als Durst, immerwährender, — nie gestillte Sehnsucht, — das ist der Rock, den die Kunst an hat. Ich zog aber in Gedanken einen fremden an, denn es steckte ein Konzertbillet darin, was ich nicht bezahlen kann, — warum soll ich aber nicht auch einmal ein Konzert anhören, da das Konzert mich nicht anhört? Niemand hielt mich auf, der Sehnsuchtsrock streute den Kameelen Sand in die Augen, und da drinnen war es ganz feierlich, röthlicher Himmel, kühlende Lüfte, rieselnde Quellen, weifse Gesichter in den Nischen, und rothe auf den Bänken. Ich safs auf der ersten neben einem rothen, — o ich kannte es schon längst, sie liebte Beethoven bis der blonde Doktor ihn vertrieb, — du sollst keine andren Götter haben neben mir, sprach die Stimme vom Berge Sinai, sie hatte aber deren zwei, Gigotter, am rechten und am linken Aermel, die andern nicht mitgerechnet. Wie stimmten sie prächtig, die Musiker! Am schönen langen A merkte ich, dafs es die A-dur Symphonie von Beethoven war, — göttlich bachantisch, aber zu gut für ein Weinhaus, — ich stillte meinen Durst in langen langen Zügen und wurde begeistert. — Wacht denn nichts mehr in dir von der alten Zeit, von der wahren Sehnsucht und Liebe, rief ich dem rothen Gesicht zu, und wollte es mit sammt der übrigen Gestalt an mich drücken, da knisterte es aber und ich rief: Feuer! Es ist nur die Unterlage von meinen Gigots, rief sie höhnisch, und lachte mich aus, indem sie von mir rückte; wäre der Quartsexten-Akkord vom Allegretto nicht gewesen, ich hätte geweint, so aber mufste ich niesen, und als ich mich umsah, wer mir höflichst Prosit gerufen hatte, war es Niemand gewesen als ich selber. Sechszehn Tänze hat er hintereinander getanzt, hörte ich Sonntags vor dem Thor einen Schneidergesellen zum andern sagen, und doch hat der arme Lump nie keinen Groschen nicht in der Tasche! Da hatt' ichs besser; ich tanzte das ganze liebe lange Final hindurch, himmelhoch mit allen Houri's im Paradiese, und mir wurden Herz und Lunge weit, und alles umsonst! Himmel, was kann ein Kunstgott für Traktamente und Schmäuse geben, — Diner, Ball und Souper in Einem Athem! Es war aber vorbei, und ich wollte schon meinen Hut nehmen und mich bedanken, da wurde wieder aufgespielt, und das rothe Gesicht rief: jetzt gehts an, sufser Eduard! Ich heifse nicht Eduard, rief ich verdrieflich, ich heifse Hans, wen gehts was an, eine Symphonie geht nie an, sondern ist immer göttlich, und die Musik ist eigentlich aus! — O Eduard, wie schön ist die Arie, rief sie, nicht wahr, von Giraffa? und Caraffa, Caraffa, rief ein sufslicher Tenor ängstlich, o hören Sie welche Leidenschaft! die Frau singt doch einzig, in vierzehn Tagen reise ich nach Italien, grofse Methode — Ja alle singt sie zum Tode, entgegnete sie, besonders in den Spontinischen Opern! — Da kam ein langer Ton, ein dicker Herr zog seine goldne Uhr heraus, — alte Teufel, rief er, fünf Minuten lang! Göttliches Organ! rief der Tenor, ist aber noch gar nichts, warten Sie nur, wenn der Triller kommt! Dazwischen lagen aber noch Rouladen und wieder Rouladen, dann kam der Triller! Der dicke Herr zählte zehn Minuten, er war aus Amerika, und meinte: Hätte ich solch ein paar Lungen zu meiner Korallenfischerei gehabt, ich wäre um 10000 Pfund reicher! — Es ist eine eigene Sache mit so einem Triller. Erstlich wollte ich, unsere Vorfahren hätten ein hübscheres Wort dafür erfunden, und dann wollte ich, dafs ein Kenner mir sagte, welcher Triller mehr werth ist, einer mit der Kehle oder einer mit den Beinen, und welcher mehr Kräfte erfodert? Denn ich war einmal in einer halben Oper, da schlug ein Monsieur Samengo Triller mit den Beinen, lange unaufhörliche Triller, und das Publikum war aufser sich. O Publikum, mein sufses, kleines, liebes Publikum, wie lieb' ich dich, wie bist du geschmackvoll und gerecht und weise! Wie weifst Du's zu schätzen, wenn man sich für dich abquält und strapazirt! Ich sah einen Holzhacker vor Kurzem Gastrollen auf dem Theater geben, der einen Haufen Holz in einer Viertelstunde

spültete, und alle klatschten und riefen Bravo! O Publikum, wie bist du geschmackvoll und gerecht und weise! Es war auch ein langer Triller. — Von der Konzertarie zwischen Mollstrommel und Kontrafagott habe ich gar nichts gehört: der Maultambour hat erstaunliche Sachen gemacht, und die Leute schlugen weniger die Hände über dem Kopf, als vor der Nase zusammen, — sie nennen das Applaudiren. Auch bei den langen Trillern applaudirten sie grausam. Mich aber sahen die weissen Gesichter in den Nischen an — ich weiss wohl, es waren Sebastian Bach und Händel — im Leben haben sie sich nie gesehen, denn der Herr Operndirektor war wohl etwas zu stolz gegen den armen Stadt-Organisten, aber hier schätzen und vertragen sie sich herrlich, und wechseln die verständigsten Blicke. Ich hörte deutlich, wie an Händels Seite singende Hirten das neugeborne Kind empfingen, und wie neben Bach ein Crucifixus mit eisernen Zangen und zermalmender Noth erklang. Die Augen der Beiden sprüheten Funken, und sie fragten laut: was sollen wir hier? welcher Hohn hat uns hierher gestellt, und was haben wir so sehr gesündigt, dafs ihr uns in unsern Weisen stört und uns mit eurem närrischen Geklingel verfolgt? Die Leute aber hörten nichts von alle dem, und machten breiweiche Gesichter, denn es hatte eine, die sie die Sprechmädigell nannten, gleichgültig eine Arie von Rossini gesungen, die ihr aber der Eurvanthe bälder am jüngsten Tage vergeben werden wird. — Singt denn die fremde Sängerin nicht, rief die Rothe neben mir, — wie Schade! Sie ist keine Konzertsängerin, erwiederte der Tenorstimme. — O du vortreffliche Sängerin, dichte ich oder sprach ich laut — der Teufel mag es wissen, — wie gut mufst du singen, wenn du in kein Konzert hineinpassest! Und habe ich dich denn nicht gehört? Hast du mich nicht wahrhaft erquickt, du wahre und natürliche Sängerin, mit dem Laut der aus der Seele quillt, mit der Leidenschaft, die rein menschlich ist? Hatte ich über deinem Gesange nicht ganz vergessen, dafs du im Baierschen auf Lebenszeit und mit so und so viel tausend Gulden engagirt bist, und habe ich nicht wahrhaftig geglaubt, du seist die treue Gattin, die mit so himmlischen Schmerzenstönen nach dem Gatten jammert, die solch eines Heroismus der Liebe wirklich voll sei? O Publikum, du bist zwar geschmackvoll und gerecht und weise, aber Sinn für Wahrheit und Natur hast du doch nebenbei wenn sie dir sichtbar und hörbar entgegentreten.

Es hat aber der gütige Himmel noch mancherlei Musik wachsen lassen, wovon der eine und der andere sich nichts träumen läfst, und er hat Komponisten geboren werden lassen, die nicht in die Nischen hineinkommen; z. B. Göthe und Heinrich von Kleist. Der letztere hat besonders eine erstaunliche Oper geschrieben: das Käthchen von Heilbronn; er hat Musikstücke hineingebracht, von denen mir die Augen in alter seliger Rührung übergehen. Ach die Flöte, die vor ein paar Tagen das Käthchen spielte, war gar zu sanft und lieblich! Ich wollte, du vielverkannter und vielgeprüfter Komponist hättest aus deinem himmlischen Paradiese herab in das irdische Paradies des Berliner Schauspielhauses steigen können, und hättest neben mir die Flötentöne erklingen hören, in denen die Worte Kätchens zu uns her säuselten, die Modulationen, in denen sie „mein hoher Herr" — ach geh! — Was! du bemühst dich mir? — sprach, diese Musik hätte manche tiefe Schatten erhellt, die die trübe Erde für dich hatte. Ich hätte meine heifsen Wangen an deinen eisigen abgekühlt, und du wärest warm dabei geworden, du kalter Schatten! die heifsen Logen hätten das Uebrige gethan. Aber still, dafs es keiner hört, sonst bringen sie's in ein Konzert, und das liebreizende Käthchen mufs sein süfses Herzensgeheimnifs als Arie hersingen!

Wenn ich erst meine grofse Oper komponire, schmiede ich die Musikstücke mit eisernen Ketten fest aneinander, dafs kein Konzertmeister sie auseinanderzureifsen, und aus meinen besten Herztheilen eine Polonaise zu komponiren vermag. Und Fluch der Sängerin, die mich in einem Konzerte vier- oder sechstheilt!

Viel hätte ich aber mit dir in den Zwischenakten zu reden gehabt, Du stiller Kleist, denn sie hatten deiner ätherischen Musik die Fetzen einer körperlichen angehängt, aus denen ich mir das nächste mal ein Paar Stiefeln machen lasse. Aber du hättest sie wohl ohnehin in seliger Befangenheit nicht gehört.

Aber warum sind sie denn Alle fortgegangen? Ich glaube wahrhaftig, es ist aus. — Die rothe Götzendienerin ist auch verschwunden, und die süfsliche Tenorstimme erklingt nicht mehr, — dort steht noch der dicke Herr und lorgnirt den langen Triller — fort sind beide — der Saal ist leer, nur noch in den Nischen ist's lebendig, und die weifsen Gesichter halten einen hohen Rath, sie wenden glühende Augen nach den leeren Nischen: da ist einer gestorben, flüstern sie, ein grofser Genofs ist zu uns kommen — wo bleibt er nur, dort ist seine Stelle noch leer — sie kennen ihn noch nicht — hundert Jahre mufs er noch modern. —

Aber Sebastian Bach rief mit dröhnender

Stimme: warum läfst du uns denn so auf dich warten, du jüngstgestorbener Beethoven!
Mitgetheilt von C. Klingemann.

Fräulein Schechner als Iphigenia.

Berlin, d. 3. August 1827.

(Schluſs.)

Im Ganzen ist nach unserer Meinung Dem. Sch. so tief in ihre herrliche Rolle eingedrungen, wie noch niemals eine Künstlerin, die wir in derselben gesehen haben; die hochberühmte Schick ist uns nur eine entfernte, verschwebende Jugenderinnerung.

Im Einzelnen können wir jedoch über mehrere Kleinigkeiten nicht einer Meinung mit ihr sein. Wir wollen es ihr nicht zum Vorwurf machen, daſs sie in einer Rolle, die sie zum ersten Male, und bei sehr übereilter Einstudirung gab, nicht ganz sicher war; ja wir bewundern es, daſs sie, nachdem sie im Anfang so bedeutend fehlte, sich in Fassung erhielt. Aber über einige andere Momente sind wir nicht ganz einig: der Traum, im Ganzen trefflich dargestellt, konnte noch entschiedener schattirt seyn, die Worte: Und diese Furie war meine Mutter! ferner: Er ist vernichtet! durften, bei den Mitteln, in deren Besitz die Künstlerin ist, noch stärker hervortreten. Denn dies ist der einzige Augenblick, in dem Iphigenia die schöne Seelenruhe verliert, und in ihrem sichern Muthe so erschüttert wird, daſs ihre Fassung verloren geht. — So müssen wir, um noch eins zu sagen, auch die Verzierung am Schluſs der Arie in G-dur „O lafst mich tief Gebeugte weinen!“ durchaus mifsbilligen. Nicht, daſs Gluck schon an sich nicht die kleinste Aenderung verträgt, ohne verschlechtert zu werden, sondern daſs diese Hinzufügung auch nicht im Karakter der Arie war. Eine Iphigenia darf in ihrem Schmerz nicht heftig, nicht unwillig werden; die Arie mufs, wie Gluck es geschrieben, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten aber sanftesten Wehmuth gleichsam hinsterben. In Spontini's Opern hat Dem. Schechner dieselbe Figur mit grofser Wirksamkeit angebracht; hier fordert der durchaus andere Karakter durchaus andere Mittel. —

Ich tadelte dies nur, weil wir wünschen, daſs das trefflichste Ganze auch in Kleinigkeiten die höchste Vollkommenheit erreichen möge. Wenn wir das Schöne, das wahrhaft Edle und Grofse der Darstellung so im Einzelnen rühmen wollten, so würden wir eines zwanzigfach gröfsern Raumes bedürfen. Nur einen Moment wollen wir als einen köstlichen Diamant hervorheben. Es war das unnachahmliche Spiel Iphigenia's im Terzett, wo sie die schwere Wahl zwischen Orest und Pylades trifft; der wunderwürdige in die tiefste Seele dringende Ausdruck mit dem sie die Worte sang: „So gehe Du von hier!“ Dieser eine Moment war so grofs, daſs er die Darstellung zu der höchsten erhob, die wir von der Künstlerin gesehen haben, und wiederum ist es durch sie wahr geworden: Kommt nur das Schönste, Edelste und Gröfseste zur Wirklichkeit der Darstellung, so bringt es auch unfehlbar den gröfsesten Eindruck hervor, und besiegt alles, was noch so schimmernd, aber unächt ist.

L. Rellstab.

Grofses Musikfest des Vereins an der Elbe.

(Aus Dessau eingesandt.)

Das zweite Musikfest des Vereins an der Elbe, welches in diesem Jahr in Zerbst gefeiert wurde, ist vorbei, doch gewifs wird eine freudige Erinnerung davon lange bei den Theilnehmern zurückbleiben.

Es war aus den Behörden und mehrern der achtungswerthesten Einwohner Zerbsts ein Verein gebildet worden, der die Vorkehrungen zum Feste, und das Ganze, bei der Aufführung selbst, leiten sollte. Er hatte in jeder Hinsicht musterhafte Einrichtungen getroffen, und gebührt ihm deshalb gewifs der Dank jedes Musikfreundes. Die braven Zerbster waren allgemein erbötig gewesen, die Theilnehmer an dem Musikfest in ihren Häusern aufzunehmen, und, wahrlich! man konnte keine freundlichern Wirthe finden!

Mit dem herzlichsten Dank, und dem Wunsche, bald wieder ein ähnliches Fest feiern zu können, schied jeder Gast! Der Direktor dieses musikalischen Festes, unser Kapellmeister Schneider, war bereits am 10. Juni, Behufs der nöthigen Vorkehrungen, nach Zerbst abgegangen, ihm folgte am 13. die Singakademie, am 14. die Herzogl. Kapelle und das Singechor der Hauptschule. Am letztern Tage trafen auch die Musikfreunde von Magdeburg ein. Am 14. war grofse Probe zu Händels Oratorium: Samson, und den übrigen Vokalstücken, am 15. früh zu den Instrumentalsachen.

Die Aufführung fand in der schönen grofsen Nikolai-Kirche statt, welche von unserm kunstliebenden Herzoge, mit bedeutenden Kosten, so wiederhergestellt war, daſs in keiner Hinsicht etwas zu wünschen übrig blieb.

Die sämmtlichen früher an den Seiten befindlich gewesenen Chöre waren weggenommen, nichts hemmte daher die Verbreitung des Tons, und er gewann daher bedeutend an Stärke, Fülle und Veredelung im herrlich gewölbten Dome.

Das ausführende Personal bestand, mit Einschluſs des Direktors, aus 310 Personen, und waren hierin begriffen: 193 Sängerinnen und Sänger, und zwar 62 Soprane, 38 Alte, 46 Tenore und 47 Basse, wozu 107 von der hiesigen Singakademie und dem Singechore, 53 von dem Magdeburger, 32

von dem Zerbster Singvereine, und 1 Bassist von Leipzig gehörten. 116 Instrumentalisten, nämlich 45 Violinen, 15 Bratschen, 12 Violoncelles, 8 Kontrabässe, 5 Flöten, 4 Oboen, 5 Klarinetten, 6 Fagotte, 6 Hörner, 1 Kontrafagott, 3 Posaunen, 4 Trompeten und 1 Pauke, und zwar 45 aus Dessau, 33 aus Magdeburg, 15 von Zerbst, 6 von Koswig, 4 von Leipzig, 3 von Nordhausen, 2 von Berlin, 2 von Köthen, 2 von Baguhn, 1 von Dresden, 1 von Frankenberg, 1 von Worlitz, 1 von Acken.

Dafs von einer solchen Masse, unter Leitung des Kapellmeisters Schneider, und nach den vorhergegangenen Proben in Dessau, Magdeburg und Zerbst, etwas Vorzügliches zu erwarten war, liefs sich wohl denken, der Erfolg übertraf aber alle Erwartungen.

Am ersten Tage, bei Aufführung des Oratoriums Samson, hatten Solopartien übernommen: Delilah, Sopran, Dem. Zum Bach, von Magdeburg; Michal, Alt, Frau Hofräthin Müller; Samson, Tenor, Herr Kammersanger Diedicke; Mannah, Bafs, Herr Krüger, von hier. Die Solopartien wurden vortrefflich ausgeführt, und mit den Solosängern wetteiferten die Chöre und das Orchester.

Händels herrliches Meisterwerk wurde daher seinem Werthe gemäfs dargestellt und fand bei den zahlreich versammelten Zuhörern den gewünschten und verdienten Beifall. Vorzüglich sprachen an: Im 1. Theile. Nr. 2. Erschallt Trompeten. Nr. 5. Samsons Arie und Chor: Nacht ist's umher. Nr. 11. Chor der Israeliten: zum glanzerfüllten Sternenzelt. Im 2. Theile. Nr. 1. Michals Arie und Chor: O mein Liebn. Nr. 3. Delilahs Arie und Chor: Vertraue, Theurer! meinem Worte. Nr. 9. Doppelchor der Philister und Israeliten: Ihre mufs seinen ewigen Thron. Im 3. Theile. Nr. 1. Chor der Israeliten: Im Donner komm u. s. w. Nr. 11. Ueber deinem Grabe sei u. s. w. Nr. 12. Schlufschor: Laut schalle unserer Stimme voller Chor.

Unser geliebter Herzog war selbst bei der Aufführung gegenwärtig, und es wurde ihm von den vaterländischen, denen sich die übrigen auswärtigen Musikfreunde freudig anschlossen, Abends, bei Fackelschein, auf dem Schlofshof ein herrliches zu diesem Feste vom Hofrath Müller gedichtetes und vom Kapellmeister Schneider komponirtes Lied gesungen, und ein Lebehoch! gebracht. Bei der grofsen Menge der Zuhörer herrschte die gröfste Stille, selbst da, als der trefflichste Fürst herabkam, und seinen Dank aussprach.

Am folgenden Tage wurde das Fest mit der Ouverture aus Iphigenie auf Tauris von Gluck würdig eröffnet. Der Kapellmeister Schneider hatte noch Klarinetten und Posaunen dazugesetzt, und ein langsames Tempo gewählt. So machte sie von einem solchen Orchester, und in einem solchen Lokale, ausgeführt, einen unbeschreiblichen, Jeden ergreifenden, Eindruck, da nun auch die rascheren Sätze Ton für Ton gehört wurden und nicht in einander verschmolzen.

Ihr folgte ein Jubilate von Palestrina für zwei Chöre ohne Instrumentalbegleitung, eine würdige Komposition, brav und exakt vorgetragen.

Dann blies der Kammermusikus Fuchs von hier ein vom Kammermusikus Lindner komponirtes Hornkonzert sehr gut. Schade, dafs es in der grofsen gewölbten Kirche nicht den gewunschten Effekt hervorbrachte!

Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zum Idomeneus von Mozart, kraftig und würdevoll.

Hierauf folgte ein Konzertino für die Baßposaune von Müller, geblasen von Queiser aus Leipzig. Man mufs gehört haben, mit welcher Fertigkeit und Zartheit Herr Queiser blast, mit welcher Kunst er sein Instrument behandelt, um sich denken zu können, welchen Eindruck dies Konzertino auf die zahlreiche Versammlung machte.

Schneiders 24. Psalm schlofs den zweiten Theil. Die Solopartien trugen vor: Demoiselle Geibel, Demoisell Basedow, Herr Kandidat Franke und Herr Krüger, sammtlich von hier. Die Aufführung machte aufserordentlichen Effekt, denn die Komposition gehört unstreitig mit zu Schneiders schönsten und kraftigsten Werken. Würdevoll beginnt der Chor: „Jehovahs ist die Erd' und ihre Fülle," lieblich folgt das Terzett: „Wer rein von Hand und rein von Herzen ist," feurig und kraftig tritt das Recitativ ein: „Hier ist ein Volk, das nach ihm fragt:" und der Chor: „Erhebt ihr Thoren das Haupt," so wie die einzelnen Stimmen: „Wer ist der König der Ehre," mit der Antwort: „der starke tapfre Jehovah" und ergreifend schliefst die Fuge: „Jehovah, der Götter Herr! Es ist der König der Ehre!" Möchten wir diese Komposition recht bald einmal wieder hier hören!

Im dritten Theile wurde Beethovens grofse Symphonie aus C-moll aufgeführt.

Den Eindruck, den dies herrliche Meisterwerk des unsterblichen Beethoven in diesem Lokale, und von einem solchen Orchester aufgeführt, machte, läfst sich nicht beschreiben, besonders ergreifend war der letzte Satz. Gewifs wird jeder Zuhörer noch lange mit Freude daran zurückdenken!

Am Abend ergötzten sich noch die anwesenden Mitglieder der leipziger, magdeburger und dessauer Liedertafel durch mehrstimmigen Gesang, und Alles schied am andern Morgen mit Bedauern, dafs dieses schone Fest so rasch vorüber gegangen war, und mit dem Wunsche, dafs es bald mit seinen vielen Genüssen wiederkehren möge.

S.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 22. August. — Nro. 34. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musik-Direktor Heinrich Birnbach.

Was ein Instrumentaltonstück sei, oder überhaupt für welche Instrumente ein Tonstück geschrieben werden müsse, dafs es den Namen Instrumentaltonstück verdiene, glaube ich, bedarf keiner weitern Erwähnung. Dafs es aber, abgesehen davon, für wie viel oder wenig Instrumente ein Tonstück bearbeitet worden ist, dennoch verschiedene Gattungen von Tonstücken, und für jede Gattung derselben eine besondere Form giebt, wird wohl einem Jeden, welcher gesonnen ist, diesem Aufsatz einige Aufmerksamkeit zu schenken, einleuchtend sein. Von den verschiedenen Gattungen der Tonstücke und deren Form, durch welche sich eigentlich ein Tonstück von dem andern unterscheidet, oder mit andern Worten: durch welche eigentlich herausgefunden werden kann, in welche Gattung dieses oder jenes Tonstück gehöre, soll hier die Rede sein. Nur müssen wir vorher die Frage aufstellen: wodurch die Form eines Tonstücks eigentlich bestimmt werde, oder was überhaupt die Form eines Tonstücks sei? Welches wir in möglicher Kürze uns bemühen wollen, zu beantworten.

Weil jedes Tonstück, so lange als die Tonkunst existirt, in einer bestimmten Tonart, entweder hart oder weich, bisher geschrieben wurde, oder mit andern Worten: weil bei einem jeden Tonstück eine bestimmte Tonart, dieselbe sei hart oder weich, als Haupttonart festgesetzt wurde, woraus eigentlich das Stück ging, und weil die in einem Stücke vorhandenen Modulationen nach fremden Tonarten, sobald ein Stück gut sein sollte, immer eine gewisse Beziehung auf die bei demselben zum Grunde gelegte Haupttonart haben mufsten: so wurde die mehrfach verschiedene Einrichtung der innerhalb eines Tonstückes vorhandenen Modulationen das Merkmal, an dem man erkennen soll, zu welcher Gattung von Tonstücken eigentlich nach festgesetzten Regeln der modulatorischen Einrichtung eine Komposition gehört.*)

Hieraus sehen wir also, dafs, sobald von Form eines Tonstücks die Rede ist, ein solches Tonstück seinen innern Einrichtungen zufolge in Beziehung auf Modulation nach festgesetzten Regeln bearbeitet sein mufs. Denn durch die im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen wird die Form desselben festgesetzt, und durch die Bearbeitung der dabei zum Grunde gelegten Themata wird der Werth eines Stückes nach gewissen Graden bestimmt. **)

*) Welcher Karakter, oder welches besondere Gepräge von Leidenschaften bei einem solchen Tonstücke statt findet, davon kann freilich bei der modulatorischen Einrichtung desselben nicht die Rede sein, denn dies gehört mehr noch in die Aesthetik, und ich werde Gelegenheit nehmen, in Beziehung auf die besondern Karaktere der Tonstücke noch später einiges abzuhandeln, welches ich hier übergehe, indem ich nur beabsichtige, von der Form und deren praktischen Bearbeitung der Tonstücke zu reden.

**) Es ist gewifs, dafs, sobald von einer Bearbeitung eines Tonstücks die Rede ist, auch noch besondere einzelne Gegenstände in Erwägung kom-

Da ein jedes Tonstück, sowohl in Beziehung auf die Tonart, als den innern modulatorischen Einrichtungen zufolge, dennoch eine ganz besondere Form hat, so wollen wir diese sowohl in der harten als auch weichen Tonart besonders betrachten. Nur mufs ich noch bemerken, dafs demnach Tonstücke von ganz gleicher Art in der harten sowohl, als auch weichen Tonart in verschiedener Form geschrieben werden, und von den besten Tonsetzern früherer Zeit geschrieben worden sind. Darum finde ich mich veranlafst, 1) die Hauptform einer jeden Tonart und eines jeden Tonstückes aufzustellen, und 2) alsdann die verschiedenen Formen der Tonstücke, welche aber dennoch unter eine und dieselbe Gattung gehören, nicht nur nachzutragen, sondern auch dabei auseinanderzusetzen, wie und in welchem Grade diese Form von der Hauptform eines Tonstücks abweicht, und dafs dieser Abweichung zufolge dennoch das Tonstück unter die Gattung derjenigen gehört, welche nach einer Hauptform aufgestellt worden sind. *)

men, welche wir, um den angehenden Tonsetzer auf den Werth besonders gut gearbeiteter Tonwerke aufmerksam zu machen, so viel, als es nothwendig ist, am rechten Ort und zu gehöriger Zeit in möglicher Kürze beibringen werden. Um aber diese Gegenstände hier wenigstens anzudeuten, bemerken wir, dafs es doppelter Kontrapunkt und Kanon sei, worüber jedoch, ganz besonders abzuhandeln, hier am unrechten Orte sein würde. Ein jeder aber, der musikalisch ist, wird wissen, dafs es ohne Rücksicht auf die Form dennoch Tonstücke giebt, die in Rücksicht der Bearbeitung bedeutend von denjenigen unterschieden sind, welche nur ganz gewöhnlich in Rücksicht auf Melodie und Harmonie geschrieben worden sind. Beide Gattungen können dennoch nach den strengen Regeln der Form geschrieben sein. Ich werde daher bei den einzelnen Gegenständen der Formenlehre jederzeit anführen, welche Arbeit der Tonsetzer bei der Modulation zu unternehmen habe, wenn das Stück zu den gelehrtern Tonstücken gehören soll; und wie und auf welche Weise dagegen der Tonsetzer zu verfahren habe, wenn das Stück nicht in Absicht auf die darin enthaltene Arbeit als ein gelehrteres, sondern nur in Ansehung der Form als richtig anerkannt werden soll.

*) So weit ich hier nicht vollkommen verständlich geworden sein sollte, bemerke ich: dafs das bereits hier Angeführte der Verfolg dieses Aufsatzes auseinandersetzen wird, und darum beeile ich mich, sogleich zuförderst die Hauptform eines gröfsern Tonstückes in einer harten Tonart hinzustellen, und, wie bereits schon angegeben ist, an seinem Orte auseinanderzusetzen, was der Tonsetzer, wenn ein Stück minder oder weniger gelehrt sein soll, in Ansehung der Bearbeitung zu thun habe.

Hauptform eines gröfsern Tonstückes.

Da es, um richtig verstanden zu werden, nicht gut gethan wäre, im Allgemeinen blos über die Sache abzuhandeln, so werde ich bei Auseinandersetzung dieser Form die Stammtonart C-dur zum Grunde legen, und empfehle zugleich, das, was über die Form und die dabei hier zum Grunde gelegte Tonart im Einzelnen gesagt und auseinandergesetzt werden wird, auf die andern zwölf harten Tonarten zu übertragen.

Bei jedem Tonstücke finden wir am Anfang desselben eine Melodie oder einen Satz, welcher dem Stück als Hauptgedanke oder Thema zum Grunde gelegt wird. Dem zufolge fängt ein Tonstück mit einem Thema oder Satz, und zwar in der Haupttonart (C-dur) an. Aeltere Tonsetzer und Tonlehrer gestatteten diesen Satz nicht anders, als mit dem tonischen Dreiklange anzuheben; dagegen haben Komponisten neuerer Zeit sich nicht nur erlaubt, mit den Versetzungen und Umkehrungen des Dreiklangs, sondern auch wohl gar mit dem Dominanten-Septimen-Akkorde der Haupttonart oder dessen Umkehrungen zu beginnen, auch wohl gar mit einem Akkorde, welcher auf einer Tonstufe seinen Sitz hat, worauf derselbe sehr leicht auf eine vielfache Weise hätte gedeutet werden können. Es sei dem wie ihm wolle, so müssen wir bemerken, dafs, wenn der Anfang eines Stücks mehrdeutig ist, derselbe dennoch, um bald zu erkennen zu geben, aus welcher Tonart eigentlich das Stück sei, sobald als möglich nach der Haupttonart des Stücks moduliren mufs.

Der Satz, welcher zu Anfang eines Tonstücks statt findet, kann dem zufolge auf eine sehr verschiedene Weise anheben, und wird von mir besonders Satz genannt, wenn er so beschaffen ist, dafs alle vier Stimmen melodie-

reich und wenigstens zwei davon so beschaffen sind, dafs dieselben nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave verkehrt werden können. Thema will ich ihn für den Augenblick nennen, wenn er so beschaffen ist, dafs er eine Haupt- oder melodieführende Stimme hat, und drei Nebenstimmen erhält, welche nicht melodieführend sind. Ob er gleich in beiden Fällen sowohl Satz als auch Thema genannt werden kann, so will ich ihn im ersten deshalb Satz und im zweiten Thema nennen, um wörtlich und in möglicher Kürze beide von einander zu unterscheiden. Viele gute Tonlehrer nun haben mit einem solchen Satz oder Thema entweder in der Haupttonart oder auf einer beliebigen Tonstufe derselben angelangen, und einen solchen Satz oder Thema hingestellt, welcher jedoch aufs Kürzeste 8 oder 12 Takte lang war. Bei längern Tonstücken fand es statt, dafs ein solches Thema oder Satz wohl 16, 20 bis 24, auch in seltenen Fällen 30 Takte lang war. Indessen in allen diesen Fällen mufte das Thema oder der Satz, mit welchem ein Stück angelangen wurde, in der Haupttonart enden. Wenn nun das Thema nicht hinreichend war (weil dasselbe vielleicht nur wenig Takte enthielt) die Haupttonart des Stücks fest ins Gehör zu prägen, so fanden bessere Tonsetzer für gut, noch mehrere Takte, d. h. wohl 4, 8, 12 bis 16 Takte lang nach Beschaffenheit der Umstände in der Haupttonart zu verweilen, um dieselbe ins Gehör zu prägen, was bei einer guten Komposition keineswegs versäumt werden darf. Nachdem der Tonsetzer mit irgend einem Thema oder Satz angefangen und in derselben sich gehörigermafsen ausgesprochen hatte, war es üblich, nun nicht mehr in derselben stehen zu bleiben, sondern weiter zu gehen. Der Hauptform zufolge wendeten sich die ältern und bessern Tonsetzer zuerst nach der Dominante der Haupttonart (d. h. von C aus nach G-dur) verweilten aber nicht lange darin, sondern gingen von G nach dessen Dominante (D-dur), und machten, indem sie die Tonart D nur als Dominante von G betrachteten, in dieser Tonart (D-dur) eine Halbkadenz, welche aber so beschaffen sein mufste, dafs sie das Gehör nicht befriedigte, sondern dafs unmittelbar noch eine Fortsetzung des Stücks erwartet wurde. In diesem Gange haben neuere und gute Komponisten auch fremde Tonarten, aber nur alle im Durchgange zu berühren, mit guter Wirkung angebracht, wodurch die Hauptform eines Stückes nichts verlor.

Diese Modulation nun, von der Tonika aus nach deren Dominante, und von der Dominante aus wieder nach deren Dominante konnte dennoch nach Beschaffenheit des Tonstücks auf eine sehr mannichfache Weise statt finden. Um aber auch hier nicht ins Weitschweifige zu fallen, gedenken wir nur der wichtigsten Arten.

Wenn ein Stück mit einem Satze anfing, welcher ein Gepräge von Gelehrsamkeit verrieth, so hielten es bessere Komponisten für gut, dabei zu bleiben, und mit den hervorstechenden Figuren des Satzes die bereits hier angeführten Modulationen zu machen, welches jedoch auch dann, wenn der Satz, womit das Tonstück anfängt, nicht gelehrt ist, statt finden kann, und an seinem rechten Orte wohl angebracht ist.

Will dagegen der Komponist ein nur der Form nach regelrechtes, aber nicht gelehrtes Tonstück schreiben, so kann allenfalls, was ältere und gute Tonsetzer oft mit sehr glücklichem Erfolg bei ihren Instrumentalsachen bewiesen haben, ein ganz episodischer und dem Tonstück fremder Satz gewählt werden, mit welchem der Komponist diese bereits angegebene Modulation unternimmt.

Es sei dem, wie ihm wolle, ein Tonstück sei mehr oder weniger gelehrt, sobald es in Rücksicht der Hauptform streng sein soll, so müssen auch die Hauptperioden desselben im Verhältnifs ihrer Lage zu einander passen. Wenn daher die Tonsetzer ein nicht zu langes Stück schreiben wollen und sich deshalb mit dem ersten Satz oder Thema eines Stücks nicht zu lange in der Tonart aufgehalten haben: so darf die Modulation, in welcher das Stück von der Haupttonart aus nach der Dominante, und wieder nach deren Dominante geht, nicht zu

lange dauern; eben so zweckwidrig wäre es aber auch, wenn man, indem das Thema oder der Satz, womit das Stück anhebt, sehr lange in der Tonart verweilt, alsdann gleich mit zwei oder drei Akkorden, ohne einer melodischen Fortschreitung zu gedenken, in die Dominante der Dominante moduliren wollte. Weil es jedoch bei keinem Tonstück abgemessen ist, wie viel Takte es in der Haupttonart verweilen, und in wie viel Takten darauf nach der Dominante der Dominante gegangen werden soll: so bemerken wir, nachdem bereits angegeben worden ist, dafs ein Stück wohl 20 bis 30 Takte in der Haupttonart verweilen kann, ohne weiter zu gehen, dafs auch dann natürlich wieder eine verhältnifsmäfsige Zeit erfoderlich ist, um von der Tonika aus nach der Dominante der Dominante zu gehen.

Aus den vielen Tonstücken, welche ich von den besten Meistern durchstudirt habe, ist es mir gelungen, zu erforschen, dafs demnach die hier angegebene Modulation aufs Mindeste eine Länge von 8 auch 12 Takten, und bei längern Tonstücken von 16, 20 bis 30 Takten hatte mit Inbegriff der Halbkadenz. Und wenn bei dieser Modulation gute Tonsetzer zu wenig Takte genommen, so fanden sie für gut, zu dem nach der Halbkadenz kommenden Satze eine passende Einleitung zu machen, durch welche die Kürze der Modulation, welche sonst aufgefallen wäre, vermieden ward.

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

Grand Quator concertant, pour 2 Violons, Alto e Violoncelle arrangé d'après une Sonate de l'Oeuvre 30 No. 2, de L. v. Beethoven, par Ferdinand Ries. Prix 5 Fr. Bonn bei Simrock.

Für.

Der als Quartett-Komponist so rühmlich ausgezeichnete Herr Ries führt Quartettgesellschaften die treffliche C-moll-Sonate:

zu näherer Bekanntschaft als Quartett zu, mit Geschick, guter Behandlung der Streich-Instrumente untadelig arrangirt.

Wider.

Warum komponirt aber der geistreiche Tonsetzer in der Zeit, welche er dem Arrangement widmete, nicht selbst ein Quartett? dann gäbe es auch ein gutes Quartett mehr zur Belebung der Quartettgesellschaften; diesem würden jene genannten Vortheile auch nicht abgehn, und überdem wären dann doch hoffentlich noch nie gehörte Gedanken zum Vorschein gekommen, während jetzt ein unter der Quartettgesellschaft befindlicher Klavicinist nur Bekanntes in anderer, gar nicht angenehmer Form hört. Denn die leichte Rundung der Klavier-Passagen wird immer nur schwerfällig unter dem Bogen, und nur einige Stellen gewinnen durch ihn, besonders im Adagio. — Das Stück hat aber in den übrigen 3 Sätzen, besonders im ersten und letzten, mehr verloren als gewonnen. Ein Arrangement von einem Andern würde eine, wenn auch weniger geschickte, dennoch verzeihlichere Arbeit sein, aber Herr Ries! —

v. d. O . . r.

Missa quadragesimalis, a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo obligato. — Corni di Bassetti, Fagotti, Corni et 3 Tromboni ad libitum Auctore Josepho Schnabel, Breslau bei Leuckart. (2 Thlr. 4 Gr., in einzelnen Stimmen, Partitur der Singstimmen und Orgel mit angedeuteten Blasestellen, 1 Thlr.).

Unser empfindungsvoller, religiöser H. K. Schnabel übergiebt uns hier eine Messe, die in lyrischer Beziehung ihren hohen Werth hat. Ueberall ist ein vom Heiligen durchdrangener, frommer Sinn sichtbar, der immer das Rechte, ohne Ansprüche und ohne Anstrengung, trifft. Freilich sind die Erwartungen bei einer Misse, die immer schon ein gröfseres, mit reichen Mitteln ausgestattetes Musikstück sein soll, mehr gesteigert, wenn man dieselbe zur Hand nimmt. In dieser Beziehung möchte wohl ein Rec. bedeutendere Arbeit, Ausführung wenigstens

einer grofsen Nummer erblicken. Diese Messe ist aber nicht eine solche; sie hat vielmehr kleine, empfindungsvolle Sätze, mehr mit dem Gemüth allein empfangen, als mit allen, Alles umfassenden Kräften der Seele. Für katholische Kirchen, die nur geringe Mittel in den Händen haben, ist das Werkchen daher bestens zu empfehlen; gröfsern Ansprüchen auf Kunst geht es auch wohl nicht entgegen. — Möchte Herr Schnabel mit seiner Fülle wahrer und tiefer Empfindung auch einmal ein in jeder Beziehung grofses Werk bekannt machen, der Kunstwelt würde er dadurch näher gestellt werden, als durch seine kleinern Arbeiten. Den Gesangvereinen ist indefs das Werkchen in vieler Beziehung zu empfehlen, zumal wenn sie im Entstehen für gröfsere Sachen sich erst noch heranbilden wollen.

v. d. O..r.

---

1. Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängnifs, aus einem beethovenschen Manuscript zu obigem Gebrauche mit Text eingerichtet —
2. Libera, komponirt und zu Beethovens Leichenbegängnifs für vierstimmigen Männerchor eingerichtet —
3. Beethovens Begräbnifs, Gedicht von Jeitteles, nach einer Komposition des Verewigten für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Ignaz Ritter von Seyfried.

Alles bei Haslinger in Wien. 16 Gr. 8 Gr. 12 Gr.

Wie Beethoven von den wiener Musikern und Musikfreunden zu Grabe geleitet worden, ist schon in Nr. 21. der Zeitung erzählt. Hier erhalten wir aus dem reichen haslingerschen Verlag die bei dieser Gelegenheit ausgeführten Gesangstücke, nach frühern Kompositionen von dem so vielfach thätigen und verdienten Kapellmeister von Seyfried eingerichtet. Bei Nr. 1. und 3. liefse sich gegen die Verwendung von Instrumentalstücken zu Gesang mancherlei einwenden; besonders unangemessen erscheint bei Nr. 3. der weiche herabgestimmte Ton des Gedichts zu dem erhaben tragischen Gang des Marsches, der denn auch aus der schauerlichen Majestät des A-moll in die wehmüthige Rührung von A-moll hinabgezogen worden — um den Sängern etwa ein Paar Bee zu sparen? — und der als blofser Orchestersatz, von Seyfrieds geschickter Hand instrumentirt, dem Zug der Freunde die rechte Bedeutung des Moments,

den Tod eines Helden,

deutlicher und wahrer ausgesprochen hätte. — Indefs, die Veranlassung und die Eile in ihrem Gefolge, leiten unsere Betrachtung darüber hinweg auf die verehrung- und liebevolle Theilnahme der gemüthlichen Wiener; und viele Gleichgestimmte werden sich ihnen in dem Besitz und Genufs der Trauermusik anschliefsen wollen.

Hummel, Kreutzer, Czerny, Mayseder, Schoberlechner und viele andere, auch die Rossini-Sänger, David, Lablache — geleiteten unter diesen Gesängen Ihn zur Ruhe, der niemals um den Beifall der thörichten Menge und um sinnlichen Reiz die Gebote seines Genius versäumt hat.

Marx.

Sechs geistliche Gesänge für den Männerchor in Musik gesetzt und den deutschen geistlichen und Schullehrer-Seminarien gewidmet von C. Breidenstein, Professor und Musikdirektor in Bonn. Op. 4. Bonn bei Simrock. Preis 3 Fr. 50 Ctm.

Männergesänge bilden jetzt eine der begangensten Kompositionsgattungen; wenn nur die Tonsetzer, indem sie den Wünschen der Gesangvereine Gehör geben, jederzeit auch den Sinn, der deutschen Männergesellschaften ziemt, im Auge hätten! Wer hierin das Beste, fast allein das Befriedigende gethan, ist Zelter in seinen Tafel- und Gesellschaftsliedern. Weniger durch künstlerische Originalität und Reichthum musikalischer Erfindung, als durch einen tüchtigen, frischen Mannessinn und einen naiv-dreisten, seiner selbst sichern Humor steht er mit Webers

Hingang — man kann es geradezu so nennen — als Fürst des deutschen Rundgesanges da, und sollte seinen Genossen mehr noch der Nacheiferung, als des thatlosen Lobens Gegenstand sein.

Auch in religiöser, und vor allen andern in religiöser Sphäre geziemt uns dieser Mannessinn, wenn nicht die eifrige und thatkräftigste Liebe des Christen in eine verschwebende, im Grunde des Herzens selbstische und gleichgültige Liebelei ausarten soll, in ein müfsiges Schönthun mit Gefühlen, ohne Ernst und Kraft sie zu halten. Unbewufst scheinen unsre Dichter und Komponisten oft dahin geleitet zu werden, wenn sie den ihnen inwohnenden religiösen Sinn und Glauben mit dem Beruf zu heiligem Gesang verwechseln. Jener kann aber nur den wohlgemeinten äufserlichen Entschlufs wecken; ein Höheres mufs die Begeisterung und Kraft zu Psalmen verleihen — gleichwie viele wahrhaft religiös sind, ohne den Beruf zum Predigtamt und Gebet für die Gemeine. Dann soll, vergebens! Sanftmuth und schickliches Benehmen uns das Wort und den Ton vorschmeicheln, deren Mangel wir nur um so mehr an dem unmännlichen Ersatz vermissen. Ja, sonderbar genug meint man nicht selten geringere Erhebung und Schöpfungskraft für diese höchste Musik ausreichend, mit der man sich zu anderer Erfindung nicht entschliefst. Die hohe Bestimmung und das reiche Element des Chors werden aber den Mangel, den sie verbergen sollen, offenbaren; eine Melodie die für Eine Stimme nicht zu klein gewesen wäre, ist darum nicht dem Ausdruck eines Chors gewachsen, und eine Begleitung, deren Gleichgültigkeit man übersehen hätte, wenn sie dem Klavier zuertheilt wäre, wird ihre Schwäche aufdecken, wenn in ihr drei Viertheile der Chorsänger zu nichtsnutzigen Dienern der ersten Tenöre herabgewürdigt werden. Was! werden uns denn Händels Chöre und selbst Hymnen von Sebastian Bach umsonst von den Verlagshandlungen dargeboten? So schreibe man Chöre, oder — Wiegenlieder.

Es ist auch eine üble Ausrede, wenn man bei solchen, in sich unabweislichen Foderungen Rücksicht auf die schwachen Kräfte der Gesangvereine vorschützt. Wollen die Künstler sich zu der Schwäche und Dürftigkeit der Laien herabstimmen, statt diese zu ihrer Kraft und Fülle zu erheben, so ist ihre verkäufliche That unnütz und verführerisch zur Schlaffheit und Leere. Besonders Geistlichen und Lehrervereinen soll der Ernst in ihren Uebungen nicht erspart werden; besser sie blieben ohne geistlichen Gesang, als dafs dieser ihnen zum leichten Spielwerk herabgesetzt würde — und das ist er, wenn sie nicht in seine Tiefe dringen, an der freien Kraft und wahrhaften Begeisterung des Tondichters sich nicht erheben sollen.

Dies alles ist weit mehr im Allgemeinen gesagt, als in Bezug auf die vorliegenden Kompositionen, deren Verfasser sich neulich durch die Herausgabe des grofsartigsten Händelschen Oratoriums *) in einem geschickten Klavierauszug und mit sehr gelungener Uebersetzung um die musikalische Welt ein so gewichtiges Verdienst erworben hat. Indefs können wir auch sein Werk von den obigen Einwürfen nicht freisprechen. Ohne uns über das Kompositionstalent des Herrn V. aus dieser einen Lieferung eine Meinung zu erlauben, glauben wir wohl zu erkennen, dafs ihn bei diesem Werke nicht Beruf und Erhebung, sondern nur der laue Entschlufs, religiöse Gesänge zu schreiben, geleitet hat — und da mufs denn Ref. bekennen, dafs ihm ein warmes Tanz- oder Trinklied doppelt erwünschter geschienen hätte, als ein laues Erbauungslied.

Die Lauigkeit bei der Konzeption dieser Gesänge läfst sich aber schon in den Grundgedanken und der Disposition des Tonsatzes nachweisen. Ist das Wort des Dichters im Komponisten lebendig geworden, so schafft es sich

*) Vergl. No. 30 S. 240. Israel in Aegypten, Oratorium von Händel, Klavierauszug und Chorstimmen bei Simrock in Bonn, für Singakademien, Händels reichstes und empfehlenswerthestes Werk.

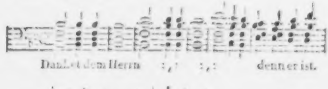
Marx.

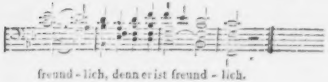
sogleich seinen energisch treffenden Ausdruck; wo nicht, so sucht der Komponist sich ihm in unterschiedlichen Weisen zu nähern, es gleichsam zu ertappen. Für das Erstere finden sich die genügendsten Belege und Vorbilder in Sebastian Bach, Händel, auch Gluck. Für das Letztere diene uns der zweite Gesang dieser Sammlung. Der Text:

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich — und seine Güte währet ewiglich

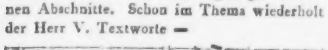
ist in zwei Abschnitten behandelt, die hier durch den Gedankenstrich getrennt sind. Hat aber der Herr V. den ersten in keinem höhern Ton anzustimmen gewufst, wie hier —

Andante con moto.





so hätte man voraussagen dürfen, dafs er auch in den folgenden 39 Takten den Sinn der einmal überhörten Worte nicht erreichen würde — wie denn auch erfolgt ist. So verhält er sich auch mit dem zweiten fugato geschriebenen Abschnitte. Schon im Thema wiederholt der Herr V. Textworte —



und bekennt darin, dafs ihm selbst der Ausdruck schon im Grundzuge nicht genügend erschienen.

Eben so unzweideutig spricht sich die unzulängliche Stimmung des Herrn B. in der modulatorischen Disposition seiner Gesänge aus. Jede Stimmung im Komponisten wählt sich ihre entsprechende Tonart — mit oder ohne Vorbewufst des Verfassers. Je steiger jene, desto fester wird diese gehalten. Darum finden wir in den männlich festen und erhaben ruhigen, ihrer Aufgabe mächtigen Tondichtern vollendeter Perioden, z. B. Sebastian Bach, eine so entschiedene Haltung und Vertiefung in der Tonart, in der reifenden jetzigen Periode wiederum eine Hinneigung zu dieser Würdigkeit; einen reicheren Modulationswechsel dagegen bei alten und neuen Meistern nur im Kampf und Wechsel der Leidenschaften und Stimmungen, oder in der Ahnung neuer Beziehung unter entlegenen Anschauungen, in der wunderbaren Ideenverknüpfung, wie sie dem ahnungsreichen eine neue Zeit vorbereitenden Beethoven geworden. — Wenn sich nun in den Aufgaben unsers Tonsetzers und der Art ihrer Lösung keines dieser Motive zeigt und er gleichwohl unstät aus einem Ton in den andern schwankt, so scheint sich uns darin nur seine eigene innere Unsicherheit zu offenbaren, die unvermeidlich eintreten mufs, wo man nicht von seiner Aufgabe erfüllt und daher ihres Ausdrucks nicht ganz mächtig ist. — Als Beleg diene No. 6. —

Ja fürwahr wie führt mit sanfter Hand
Ein Hirt durchs Flügerland der dunkeln Erde.

das in E-dur anhebt, vom 6ten zum 7ten Takt einen Schlufsfall nach H-dur macht, den Perioden sofort aber wieder nach E zurückwendet und da schliefst.

Und seine kleine Heerde

kommt nun vom 11ten bis 14ten Takt in Cis-moll, von da bis zum 18ten in H-dur. Vom 19ten bis zum 44sten Takt steht dann die Modulation in C-dur und macht darin einen vollkommenen Schlufs, worauf aber der eigentliche Schlufs dieses Theiles mit 8 Takten, E-dur, nachkommt. Gleiche Unentschiedenheit zeigt sich in No. 3, dessen erster Theil in D-dur stehen soll, aber entschieden in A-dur anhebt, wogegen der zweite Theil, der in A-dur stehen soll, sich mit Entschiedenheit in mehrern Schlufsfällen nach D-dur wendet; — sogar in dem kleinen Fugato aus No. 2, das sich aus dem Haupttone, B-dur, gleich nach der ersten Durchführung nach A-moll u. s. w. verläuft und erst nach 16 Takten wie unversehens wieder nach B-dur zurückgeschlichen ist. Solche und ähnliche Dinge würden von frühern Theoristen als Konstruktionsfehler gerügt worden sein. Wir erkennen die unumschränkte Befreiung

des Künstlers von fremdem Gebot oder gar blossem Herkommen an; wenn die alten Gesetze aber ihren guten Grund, beiläufig sich dadurch auch in den neuern Meistern sanktionirt haben: so dürfen wir fragen, womit ein neuerer Komponist seine Abweichung vor sich selbst rechtfertigen könnte — und darauf geben uns die vorliegenden Gedichte und Kompositionen keinen Bescheid, als den schon gedachten.

Doch genug von einem Werke, von dessen Verfasser wir, nach seiner Stellung und seinem auf das Gute gewandten Sinn, erwarten dürfen, dafs er es bald durch tiefere und tüchtig gearbeiteter nachfolgende überbieten wird.

Marx.

4. Berichte.

Königliche Oper in Berlin.

(Eingesandt — verspätet.)

Am Sonntag wurde im Königl. Schauspielhause der rossinische Barbier gegeben; zwei Gäste traten in demselben auf, beide geborne Berliner, Hr. la Roche, der beim Königstädter Theater schon längere Zeit gastirt hat, als Bartolo, und Hr. Fritze vom Stadttheater zu Magdeburg als Figaro. Hr. La Roche, ein sehr braver Schauspieler, und ein guter Buffo parlante hat viel Geschmack, er denkt über seine Rolle nach; er war in einigen Scenen höchst ergötzlich, und verdiente wohl den Beifall, den ihm das Publikum in reichem Maafse zollte. Hr. Fritze hat sich erst seit 2 Jahren dem Theater gewidmet, er hat für diese kurze Zeit Aufserordentliches geleistet; er besitzt neben einer ausgezeichnet schönen Gestalt, und einem ausdruckvollen Gesicht, einen herrlichen Klang und umfangreiche Stimme, die sich in allen Tönen gleich ist; seine Schule ist gut, ein fleifsiges Studium wird seiner Kehlfertigkeit noch erwünscht sein. Im Spiel war er recht brav, es fehlte ihm nicht an Gewandtheit, und gute Vorbilder, die er freilich in Magdeburg nicht haben kann, werden ihn bald auf seine Mängel aufmerksam machen. Möge Hr. Fritze den lauten Beifall, der sich am Schlusse des Stücks durch einstimmiges Hervorrufen zeigte, als einen neuen Sporn zum Studium der Kunst betrachten. Mad. Seidler sang wie gewöhnlich die Rosine, obgleich ihre Stimme etwas belegt war, sehr brav; doch warum will sie die höchst schlechte Methode der Mad. Katalani mit dem Aufschlag einer Terz oder Quarte nachahmen? Möge sie ihrem eignen Reize vertrauen und getreu bleiben. Herr Louis Schneider, der Sohn unsers schätzbaren Kapellmeisters, verdient wohl noch einer ehrenvollen Erwähnung, denn er war an dem Abend so vortrefflich, dafs selbst Mad. Seidler durch seine Komik aufser Fassung gebracht wurde, so dafs das Finale mehr gelacht als gesungen wurde. C. F. J. Girschner.

Königstädter Theater.

Aus Achtung für die unverdrossene Thätigkeit dieser Bühne sind zwei Neuigkeiten ihres Repertoirs zu berichten, wenn sie auch in tonkünstlerischer Hinsicht nicht wichtig genug wären. Die eine ist:

König Stanislaus, komische Oper von Stunz.

Was läfst sich davon sagen? Der talentvolle Komponist, von dem wir Eigenthümlicheres hoffen dürfen, hat sich hier einmal den Wahlspruch gesetzt: „mundus vult decipi, decipiatur," und rossinisches Zuckerwerk für unsere süfsen Zeitgenossen fabrizirt. Sorge er nur, ein anderes Sprichwort von sich abzuwehren: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein."

Die zweite Neuigkeit ist ein Scherzspiel: Minette, die verwandelte Katze, von Holtei.

Die artige Laune des Dichters ist Hauptsache, die Musik Nebensache. Fräulein Holzbecher, die in jeder Beziehung Fortschritte macht, und ein eben so schätzbares als thätiges Mitglied der königstädter Bühne ist, so wie der treffliche Herr Schmelka thun auch musikalischerseits dem Stück genug. Der erstern würden wir theilnehmend rathen, einigen Fleifs für die Fortbildung ihrer Stimme nicht zu sparen. Zeigt sich auch bis jetzt keine Aussicht, damit in die Reihe der bessern Operistinnen zu treten (wozu auch das?) so wird doch auch der Schauspielerin die Ausbildung des Organs sehr dienlich sein. Die berühmte Händel-Schütz diente eine Zeitlang als Chorsängerin und Chortänzerin, keineswegs in der Absicht, zur Oper oder zum Ballet überzutreten, sondern blos um der vielseitigen Ausbildung willen für Stimme und Bewegung. Das ist der Weg zur Vollendung. Möge die junge Künstlerin sich dagegen nie so unbedachten Hinweisungen anvertrauen, wie wir neulich im Konversationsblatt gelesen, wo man ihr die Befangenheit bei dem Gesange mit der Erinnerung ausreden wollte, die pariser Vaudevillisten sängen ohne Stimme. In dem unmusikalischen Paris geht das. Wir aber wollen die fremden Mängel nicht leichtsinnig und nachlässig herüberziehen, sondern mit Fleifs und Sorgfalt vermeiden. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 29. August. — Nro. 35. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung.)

Nach diesen Grundsätzen wurden die meisten und besten Werke der ältern und neuern vorzüglichsten Komponisten bearbeitet und niedergeschrieben; nur müssen wir hier noch eines Falles gedenken, welcher bei den besten Tonsetzern, jedoch nur selten, aufgefunden wird. Nämlich: wenn Tonsetzer bei ihren Tonstücken ein aus mehrern Perioden zusammengestelltes aufserordentlich langes Thema hatten, (hier müssen wir bemerken, dafs ein Thema in den meisten Fällen so aufgestellt wird, dafs es, nachdem es auf der Dominante mit einer Halbkadenz geschlossen hat, wieder von vorn anfängt, und darauf in der Tonika mit einer vollkommenen Kadenz endet) so haben sie für gut befunden, mit der Wiederholung des Thema nach der Halbkadenz die Modulation nach der Dominante der Dominante der Dominante zu verbinden; welches zwar wohl auf die Hauptform füglich angewendet werden kann, dennoch aber in Ansehung auf Bearbeitung wohl unter die Ausnahmen gehört.

Ferner bemerken wir, dafs nun nach der gedachten Halbkadenz, welche bei einem Tonstück auf der Dominante der Dominante statt findet, die ältesten und besten Tonsetzer in der Dominante der Haupttonart, welche jetzt als Haupttonart betrachtet werden mufs, (G-dur) einen zu dem Stück passenden Gedanken als Fortsetzung des Stücks hören liefsen, welcher, weil derselbe oftmals nur wenige Aehnlichkeit mit dem ersten hatte, der zweite Gedanke oder das zweite Thema eines Stücks genannt wurde. Ein solcher zweiter Gedanke mufste in karakteristischer Hinsicht, wenn nicht mehrerlei Karaktere in einem Tonstück verbunden werden sollten, dem ersten ähnlich sein, konnte übrigens ebenfalls entweder als mehrstimmiger Satz, oder nur als Thema dastehen, welches von mehrern Stimmen begleitet wurde; woraus wir sehen, dafs folgende Fälle statt finden.

Entweder kann der erste Gedanke sowohl als auch der zweite Satz als Satz oder Thema dastehen und beide können mit einander verwebt sein, oder es kann einer von beiden Sätzen als mehrstimmiger Satz oder auch nur als Thema beliebig dastehen, nur müssen beide Sätze in karakteristischer Hinsicht übereinstimmen. Es sei dem, wie ihm wolle, so bemerken wir ferner, dafs, weil auch in Ansehung der Länge und Kürze der in einem Stück vorhandenen Sätze darauf gesehen werden mufs, dafs einer mit dem andern aufs genauste übereinstimme, so mufs denn auch der zweite Gedanke eine verhältnifsmäfsige Länge oder Kürze zu dem bereits Erwähnten haben. Weil ich nun bei den meisten Tonwerken auch diesen Gedanken in verschiedenen Längen fand, so bemerke ich, dafs auf das Kürzeste 8 und auf das Längste 24 bis 32 Takte darin statt gefunden haben.

Nach diesem zweiten Gedanken, welcher nach festgesetzten Regeln in der Tonart enden mufs, worin er anfing, d. h. in der Dominante

der Haupttonart, folgte eine Passage, d. h. ein Durchzug. Nämlich die ältesten und besten Komponisten gingen in ihren Tonwerken in lebhaften Figuren durch die nächstverwandten Tonarten der Dominante (G-dur) welche jetzt als Haupttonart angesehen wird, und besonders nahmen sie zu diesen willkührlich bewegten lebhaften Figuren noch diejenigen, welche entweder im ersten oder zweiten Thema des Stücks hervorstechend waren, und dieses nannten sie einen Durchgang, in fremder Sprache Passage. War dieser Durchgang nicht zu lang, so wurde derselbe mit einigen Veränderungen, gewöhnlich nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts verkehrt, wiederholt, besonders wenn er gut gearbeitet war und gute Wirkung machte; war die Passage lang, so wurde sie in den besten Tonwerken nur einmal vorgebracht. Bei Tonstücken, welche jedoch nicht gut gearbeitet sind, ist die Passage mehr auf den Vortheil einzelner Instrumente, als in Beziehung auf Arbeit berechnet. Neuere Tonsetzer, unter welchen ich besonders die unsterblichen Männer Haydn, Mozart und Beethoven nenne, haben sich bei ihr erlaubt mit guter Wirkung fremde Tonarten zu berühren; indefs war es festgesetzt, dafs der Hauptform der Tonstücke zufolge diese Passage in der Dominante der Haupttonart, welche jetzt als Haupttonart behandelt worden ist, mit oder ohne einen Triller endige. *)

Nachdem die Hauptpassage eines Tonstücks beendet war, so setzten die Komponisten, um das Gehör zur Ruhe zu bringen, einen in karakteristischer Hinsicht zu beiden Sätzen des Stücks passenden Schlufs, welchen ich Koda nennen will. Auch dieser mufste in Ansehung der Länge zu den übrigen passen. Nur bemerke ich, dafs bei demselben alle Modulationen nach fremden Tonarten, welche sich die Tonsetzer bisweilen an diesem oder jenem Ort im Tonstück erlauben, nicht mehr statt finden darf, sondern dafs die ältesten und besten Tonsetzer nur beabsichtigten, mit diesem Satze das Gehör in Ruhe zu bringen, und den Satz in der Dominante der Haupttonart mit einer solchen zur Ruhe führenden Koda zu enden. —

Bis hieher ging der erste Theil eines Stüks, welcher, weil derselbe in den meisten Tonwerken, Quartetten, Symphonien u. s. w. wiederholt wird, oftmals noch mit einer Einleitung versehen ist, die den Anfang des Stücks erst herbei führt. Geht dagegen ein Tonstück weiter, so bleibt entweder diese Einleitung weg, oder es tritt eine neue in die Stelle, mit welcher der zweite Theil eines Tonstücks beginnt. In vielen sehr guten Tonwerken ist indefs diese Einleitung nicht vorhanden. *)

Der zweite Theil eines Tonstücks kann nach einer mannichfaltigen Form bearbeitet werden. Wir wollen zuerst eine Hauptform und zwar diejenige wählen, welche in den meisten Arbeiten der alten Tonsetzer zu finden: alsdann diejenige, welche sich aus der in den meisten Tonwerken im zweiten Theil vorhandenen Form zuerst entwickelt, und sonach eine dritte, deren sich die Tonsetzer, um den Tonstücken mehr Mannigfaltigkeit zu geben, erst zu Mozarts und Haydn's Zeiten anfingen zu bedienen — wir können sagen, welche Mozart und Haydn zuerst an das Licht gebracht haben.

Der zweite Theil eines Tonstücks wurde

*) Beethoven, der noch bis jetzt an Genie unerreichbar ist, hat, ohne von der Hauptform abzuweichen, mit der ausgezeichnetsten Wirkung auch in dem zweiten Gedanken seiner Kompositionen oft fremde Tonarten, aber alle nur im Durchgange berührt, ist aber nie von der Form abgewichen, den zweiten Gedanken in diesen Haupttonart zu endigen, was von andern berühmten Komponisten unsrer Zeit selten in Ausübung gebracht wird.

*) Die meisten Klavier-Sonaten von Joseph Haydn und Mozart (aus welchen letztern ich besonders die 6 Sonaten im 4ten Heft der Breitkopf- und Härtel'schen Ausgabe zur Durchsicht empfehle, selbst auch Beethovens meiste Klaviersonaten sind, wenn sie in der harten Tonart geschrieben, nach der hier angegebenen Form abgefafst und nicht allein in Sonaten, sondern auch in andern Instrumentalsachen, Quartetten, Quintetten, Symphonien u. s. w. wird, wenn sie nicht nach einer zweiten Form geschrieben worden sind, die für die harte Tonart existirt, und die ich späterhin mittheilen werde, nichts weiter zu entdecken sein, als dasjenige, was nur mit der bereits hier aufgestellten Form übereinstimmt.

von Seiten der alten und besten Komponisten stets als eine Fortsetzung des ersten angesehen. Aus diesem Grunde haben sie sich nicht erlaubt, in dem zweiten Theil einen neuen Gedanken zu bringen, vielmehr die in dem ersten Theil eines Tonstücks vorhandenen Gedanken und den Eindruck derselben durch eine zweckmäßige Art und Weise der Bearbeitung zu schärfen gesucht, weshalb auch meistentheils der gleich nach dem ersten Theil folgende Satz von ihnen die wesentliche Ausführung oder die eigentliche Auseinandersetzung eines Tonstücks genannt worden ist. Auch hier war es aber nicht gleich viel, ob ein Tonstück mehr oder weniger gelehrt sein sollte. Bei mehr gelehrten Tonwerken kam es in der Bearbeitung dieses Theiles hauptsächlich auf die Geschicklichkeit eines Komponisten an, dem Ganzen durch zweckmäßige Anlage und Durchführung lebhaftes Interesse zu geben.

Die ältesten und besten Komponisten schienen es sich zum Gesetz gemacht zu haben, einen zweiten Theil jederzeit in derjenigen Tonart anzufangen, worin der erste endigte, was auch sehr häufig in den neuern Werken zu finden ist. In dieser Tonart begannen sie entweder mit dem Hauptthema, oder dem zweiten Gedanken des Tonstücks, nur in höchst seltenen Fällen mit einem fremden, jedoch ruhigen Satz, und verweilten einige Takte darin. Weil aber dieser Theil des Stücks der Ort ist, in welchem die in ihm enthaltenen Gedanken eigentlich sowohl durch Bearbeitung als auch Modulation ausgedehnt werden müssen, so war es der Form zufolge üblich, nach Beendigung des Satzes, welcher vielleicht 4 bis 8 Takte dauerte, zu moduliren, und zwar, weil in dem ersten Theile des Tonstücks die der Haupttonart als auch der Dominante nächstverwandte Tonart der üblichen Form zufolge schon in das Gehör gebracht wird, wurde es dem Komponisten überlassen, nach willkührlich fremden Tonarten zu moduliren, sie aber nur während der Modulation im Durchgange zu berühren. Der Hauptsatz dieser Modulation mußte nach der Oberdominante der Untermediante der Haupttonart (d. h. wenn ein Stück in G-dur geschrieben ist, nach der Dominante von A-moll) hingehen, auf welcher Tonstufe eine, das Gehör nicht befriedigende Halbkadenz gesetzt wurde. Viele Komponisten der ältern Zeit haben jedoch diesen Theil des Stücks nicht mit einem ruhigen Gedanken, sondern bald mit den eigentlich nach dem Gedanken folgenden Modulationen angefangen, und jenen weggelassen, wodurch übrigens, weil die Tonart der Dominante schon beim ersten Theile eines Tonstücks hinlänglich in das Gehör geprägt worden, die Hauptform des Stücks nicht leidet. Auch in der neuern Zeit haben Komponisten den zweiten Theil in fremden Tonarten angefangen, sind aber, um nicht von der Hauptform abzuweichen, dennoch nach der bereits hier aufgestellten Weise in die Dominante der Untermediante der Haupttonart modulirt. Weil aber dieser letztere Fall schon mit unter die eigentlichen Ausnahmen gehört, so ist es nöthig, ihn mit Beispielen zu beleuchten, welches, um hier nicht zu verwirren, am Ende des Satzes geschehen wird.

Weil das Gehör sich nach dieser Modulation zur Ruhe sehnt, so wurde nach dieser Halbkadenz in der Tonart der Untermediante (d. h. in A-moll) entweder das Hauptthema des Stücks, oder der zweite Gedanke, welcher von beiden Sätzen sich am besten in die weiche Tonart übertragen läßt, angefangen, 8 bis 16 Takte in dieser Tonart verweilt, und ohne fremde Tonarten zu berühren, ein Tonschluss in derselben gemacht.*)

*) Es versteht sich von selbst, daß immer mit dem Gedanken in der Untermediante der Haupttonart begonnen wird, der noch nicht im Anfange des zweiten Theils und der darin enthaltenen ersten Modulation berührt worden ist. Wenn also der zweite Theil mit dem ersten Thema anfängt, muß in der Untermediante mit dem zweiten Thema angefangen werden, und so umgekehrt. Nur steht es den Komponisten frei, wenn der zweite Theil mit einer Modulation anfängt, welche aus den hervorstehenden Figuren irgend eines Themas, oder Schlußsatzes (Coda) zusammengestellt ist, dann in der Mediante mit einem oder dem andern Gedanken, welcher sich am besten in die weiche Tonart übertragen läßt, anzufangen; woraus man

Hiernach modulirte man entweder mit den Figuren des Hauptthema, welche im ersten Theile nach dem zweiten Gedanken folgen, oder mit irgend einer aus dem ersten oder zweiten Gedanken des Stücks hervorstechenden Figur, berührte dabei hauptsächlich die der untern Mediante der Haupttonart nächst verwandten Tonarten, und ging endlich nach der Oberdominante der Haupttonart, auf welcher es Gesetz war, einen Orgelpunkt zu machen. Die Figuren, mit welchen dieser Orgelpunkt durchgeführt wurde, mußten bereits im Tonstücke wieder vorhanden gewesen, und so gewählt sein, daß unmittelbar nach Beendigung des Orgelpunkts der erste Anfang des Tonstücks, welches hierauf erfolgt, paßt.

Bis hierher wurde von ältesten und besten Tonsetzern dieser besondere Theil des Stücks die Ausführung oder der Mittelsatz eines Tonstücks überhaupt genannt. Ich will ihn den zweiten Theil nennen, und diese hier aufgestellte Form eines solchen Theils ist die erste und älteste. Nur muß ich noch bemerken, daß es bei den einzelnen darin enthaltenen Sätzen dem Komponisten oblag, sie minder oder mehr auf eine gelehrte und nach der Regel des doppelten Kontrapunkts bearbeitete Weise hinzustellen. So haben viele Tonsetzer (was auch in Spohrs Orchester-Symphonie Es-dur und in mehrern Quartetten Beethovens zu finden ist) den Gedanken auf der sechsten Tonstufe in Form einer Instrumental-Fuge angefangen, sind aber dennoch nicht von derselben abgewichen, sondern haben vorschriftsweise modulirt. Um dies beispielsweise zu erläutern, bemerken wir, daß in den in Dur geschriebenen Sonaten im eilften Hefte der Haydnschen Werke der erste Theil nach der bereits hier angeführten Form dasteht. In der zweiten, dritten, vierten und fünften Sonate fängt der zweite Theil mit einem ruhigen Gedanken in der Tonart an, worin der erste endigt. Der ganze Mittelsatz bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks ist nach der hier aufgestellten Form abgefaßt. — Ferner in Haydn's bekannten zwei Quartetten Oeuvre 77 bei Breitkopf und Härtel, ist der zweite Theil bis zum wiederkehrenden Anfang in dem ersten Quartett in G-dur, obgleich es nach einem Akkord in der Tonart C-dur anhebt, zufolge der im Verlauf dieses Theils vorhandenen Modulation auch ganz streng nach der hier aufgestellten Form geschrieben, obgleich der vor dem wiederkehrenden Anfange des Stücks angebene Orgelpunkt nur sehr kurz ist. — In den drei Quartetten mit obligatem Violoncell von Mozart, Oeuvre 18, im ersten und dritten Quartett ist nicht nur der erste Theil des Stücks streng nach der aufgestellten Form, sondern es fängt auch der zweite Theil des ersten Quartetts gleich in der Dominante der Untermediante an; die Untermediante wird jedoch nur im Durchgange berührt, und es folgt sogleich eine Modulation durch mehrere Tonarten nach der Oberdominante, woraus man sieht, daß es hier Mozart für gut befunden habe, die erste Hälfte des Mittelsatzes wegzulassen. Im dritten Quartett aber, in F-dur, modulirt gleich der zweite Theil im Anfange nach Es-dur, und nach einigen Takten geht die Modulation durch mehrere verwandte Tonarten von G-moll, und wendet sich endlich nach der Oberdominante der Untermediante, nach welcher in der Untermediante in der ersten Violinstimme mit einer aus dem Thema hervorstehenden Figur der Satz aufs Neue beginnt, und von den andern Stimmen nachgeahmt wird. Nach einigen Takten modulirt der Satz und wendet sich nach der Dominante der Haupttonart, auf welcher ein kurzer Orgelpunkt statt findet, worauf das Thema wieder beginnt. Wir sehen, daß der Mittelsatz nicht nur nach der strengen Form abgefaßt, sondern auch auf eine gelehrte Weise von Mozart behandelt wurde. Nur hat er es, wie mehrere Komponisten, für gut befunden, den zweiten Theil dieses Stücks nicht mit einem ruhigen Gedanken, sondern mit einer Modulation anzufangen. — Beethoven dagegen, dessen erster Theil in seinem sechsten

sehr leicht einsehen wird, daß ohne einen vorher gemachten Plan ein solcher Satz von den ältesten und besten Komponisten wohl nicht geschrieben worden ist.

Quartett auch nach der strengen Form abgefafst ist, fängt in diesem Quartett den zweiten Theil mit einem ruhigen Gedanken an, und moduliirt nach acht Takten durch beliebige fremde Tonarten nach der Dominante der Untermediante der Haupttonart.

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec acc. de l'Orchestre par Henri Herz. Oeuv. 34. Simrock in Bonn. Preis 12 Fr. ohne Stimmen 6 Fr.

Von diesem Konzert soll ich berichten? Ja, das ist ein Konzert, von dem berühmten deutschen pariser Virtuosen Heinrich Herz, der die ganze elba'sche Garde, Murat und Ney an Bravour — der Finger übertreffen und mit diesem einen Konzerte sieben Hauptstädte, nämlich Salons in Paris, erobert haben soll. Es ist eine wahre Jahnsche Turnanstalt, dieses Konzert; die Finger müssen biegen oder brechen und jedenfalls in ihrer Unwiderstehlichkeit zur Unsterblichkeit gelangen. Aber Demagogie ist nicht dabei, sondern eine Dedikation an die Herzogin v. Berry und eine absolute Salon-Loyalität. Erst schleicht in gemessenem Schritt das Orchester herbei, um die Unterhaltung anzuregen und ihre intrikateren Partien zu decken. Dem. Saucis hat, wie wir hören, vorgestern den Theo bei der Duchesse Tronc genommen, wo le jeune Henri (nämlich der Komponist) grofsen Succes hatte mit Variationen über ein Thema aus dem Messias de Mr. Aindel*) und nachher mit Lafont eine Polonaise brillante auf Kannings Tod exekutirte, die très-charmante war. Der Schnellläufer Rummel, heifst es dort, soll bei der spanischen Anleihe-Komitée plazirt werden, der wilde König auf der zahmen Giraffe — doch wir vergessen das Konzert; eben feiert (S. 2 letzte und S. 3 erste Zeile) das Tutti den Triumph des Virtuosen, der majestätisch im Parfüm des Salons vor allen Damen da sitzt und auf den 81sten Takt wartet. Nur flüchtig gebietet Demois. Sospirette dem Vikomte Bleumourant, wenn er mit Kochrane Konstantinopel erstürme, der Rosa-Schleife beim Einzug der Giraffe zu denken — jetzt steigt vom 81. Takt der geweihte Künstler in einer Triller-Girandole*) prächtig empor, wendet sich (S. 5) süfs zu den Damen und tilirirt urplötzlich als Lerche im Aetherblau der acht- und neungestrichnen Oktave. Was wäre nun dem Zauberer unmöglich? Die Finger vervielfältigen sich gleich den Armen der Seemeduse und fassen alle Tasten zugleich; nichts ist unerreichbar, nichts ungenieſsbar, überall wirbelts und trillerts und klirrts und klingelts und säuselt's und rauscht es und ist göttlich und piquant; die Damen sind hingerissen, die Herren allarmirt und Herr Schlesinger in der rue Richelieu läfst den Mann, der das gekonnt, lithographiren.

Nun ist der Virtuos besänftigt zu einem ruhigen, sanften Larghettothema, wobei es jedoch an allerlei galanten Redensarten und feinen Schnurrpfeifereien nicht fehlen kann. Der Salon findet es touchant, zumal da der Hitze wegen die Thüren geöffnet werden, und nun kann der ruhmbehaftete Künstler im Rondo-Finale ein fröhliches, munteres Ende machen, wobei er in gutmüthiger Dankbarkeit für die Dankbarkeit der Zuhörer noch einige Hände voll der eminentesten Fingermirakel ausstreut, wie sie selbst den Missionarien vom Mont rouge nicht glücken würden. Alles ist gegenseitig zufrieden, die Marabouts erheben sich, Bleumourant versucht ein Motiv nachzuträllern, das er zu einem Schlachtliede der Sulioten benutzen wird, Dem. Saucis und Mr. Henri komplimentiren, Mme. Tronc und Sospirette preisen sehr laut, ohne vernommen, und alle jungen Pianisten der Welthauptstadt kaufen das Konzert, um für Musiker gehalten zu werden. Nach der Provinz Berlin sind auch 2000 Exemplare verschrieben.

Joachim Ländlich.

*) Der durch zwei Ehrenmänner, durch Herrn Choron eingeführt und Herrn Fetis empfohlen worden.
Anm. d. Red.

*) Bekanntlich bei Feuerwerkern eine Garbe von Raketen.
Anm. d. Red.

4. Berichte.

München.

Die Prinzessin von Provence. Original-Zauber-Oper in 3 Akten. Gedichtet und in Musik gesetzt von dem Freiherrn von Poissl.

Es ist eine so seltene als erfreuliche Erscheinung, wenn Dichter und Komponist einer Oper sich in einer Person vereinigen. Selten ist die Erscheinung, weil Wort- und Tondichtung, obwohl von einer Wurzel stammend, obwohl beide das Erzeugniss der schönsten Himmelsgaben, Gemüth und Phantasie — sich aus den verschiedenartigsten Stoffen gestalten und die nothwendige vollkommene Beherrschung beider einen hohen Grad geistiger Bildung voraussetzt. Erfreulich aber ist die Erscheinung, denn der Kunstwerke nothwendigste schönste Zierde: Einheit und Mannigfaltigkeit, kann offenbar nur aus einem reichen Seelenlebens schönstem Walten im vollsten Glanz erblühen. Und so wäre denn unserm Werke a priori schon das glücklichste Prognostikon gestellt: aber wissen wir denn nicht alle, dass an der Gränze des höchsten Schönen zugleich das Gebiet der feindlichsten Unnatur liegt, dass in den Extremen die schärfsten Gegensätze sich berühren. Daher sei mir eine Darstellung des Werkes nach allen seinen Theilen, so gut ich sie zu geben vermag, vergönnt und dem Leser dann, wenn mir in so wenigen Worten gelungen ist den wahren Standpunkt der Beurtheilung angedeutet zu haben, diese überlassen.

Stuar, rechtmässiger Herzog von Provence, vom Throne gestossen, lebt seit zehn Jahren mit seiner Tochter Blanka unerkannt als Fischer Godwin in einer stillen Thalgegend am Meere, geliebt und geehrt von seinen Landleuten, sonst seinen treuen Unterthanen, die, als eine Vorfahrt sich hebt, beschäftigt sind, Godwins Hütte mit Blumen und Kränzen zu schmücken; denn heut ist der Tag, welcher ihn vor zehn Jahren zu ihnen führte und zugleich Blanka's 15ter Geburtstag. Unter Gesang — einem einfach lieblichen Chor — und Tanz der Landleute, tritt Blanka aus der Hütte und in einer kurzen Recitative und einer darauf folgenden gar lieblichen Romanze spricht sie von ihrem Dank und ihrem Geschick. Als die Landleute sich entfernt haben erfahren wir aus einem Monolog Blanka's, dass sie, die Vertriebenen, unter dem Schutz einer gütigen Fee leben, dass diese seit drei Nächten Blanka im Traum den Ritter erscheinen liess, der des Vaters Thron ihm wieder erkämpfen und sie, Blanka, durch seine Liebe beglücken werde. Auch Godwin, der nun auftritt, sah im Traum auf Blanka's Haupte die Herzogkrone stralen und will fort, sie zu erkämpfen; aber Blanka will ihn nicht lassen. Dieß giebt Veranlassung zu einem ganz herrlichen, so karakteristischen wie lebensvollen Duett, zwischen Tochter und Vater. Da tritt ein Landmann auf und meldet, dass sich das Volk gegen Branors Tyrannei empört habe, und dass ein Gerücht von Stuars Leben und baldiger Rückkehr von Mund zu Munde gehe: aber ein fremder Ritter sei in der Reiter sein. Darum bittet Blanka den Vater zu bleiben, und er verspricht es, als ein Geisterchor, der ungesehn ertönt, ihn ermahnt, „nicht zu eilen, nicht zu wagen." Dieser Chor macht eine höchst freundliche Wirkung durch harmonische Einfachheit und Lieblichkeit der Melodie. Nun umwölkt sich der Himmel, und Branors dienende Geister erscheinen; ein wilder Chor erschallt, es beginnt ein gräßlicher Sturm, und Godwin, Blanka und Landleute erscheinen nun, im Sturm Verunglückte zu retten. Als Blanka sieht, dass ein Mensch gerettet wird, eilt sie auf ihn zu; aber mit Staunen kehrt sie zurück und eben so folgt der gerettete Jüngling, denn beide erkennen in einander das Bild vorhergegangener Träume. Der Gerettete ist Ritter Alfred. Während sie das in einem höchst ausdrucksvollen kurzen Duett aussprechen, erscheint Godwin mit dem gleichfalls geretteten Ulfar, Alfreds Knappen, und nun wird das Duett zum Quartett, worin die ganz verschiedenen Situationen mit der grössten Wahrheit und Natürlichkeit ausgedrückt sind und gleichwohl alle Einzelheiten zum schönen Ganzen sich einigen. Hierauf erscheinen Branors Geister, die den Sturm erregt, und triumphiren in einem höchst eigenthümlichen aber karakteristischen Chor über das Verderben der — Geretteten, denn sie glauben jene vom Meere verschlungen. Da tritt Branor aus einer Feuer-Grotte hervor, singt in einem herrlichen Recitativ, dass Alfred zwar noch lebe, aber seiner Rache nicht entgehen solle, und nun folgt eine Arie von gleichem Inhalt, deren gewaltiger Ausdruck durch den zuletzt noch begleitenden Chor der Geister zur reichsten Wirkung verstärkt wird.

Jetzt erscheinen vor der Hütte Godwins drei Sylphen und bringen Alfreds Waffen und Rüstung, die er im Sturme verloren glaubte. Das Terzett der Sylphen ist weniger originell als die meisten übrigen Nummern; aber im Kontraste zu Branors Arie macht es in seiner lieblichen Einfachheit dennoch einen gar schönen Effekt. Ueberhaupt aber scheint der erfahrene und kunstgewandte Meister die Rücksicht, einmal, dass dergleichen Nebenpartien, welche ohne Begleitung gesungen werden, nie leicht genug gesetzt werden können, wenn die Ausführung nicht in den meisten Fällen ver-

unglücken soll, wie z. B. der Viergesang der Genien in Mozarts Zauberflöte — und für's andere, dafs Nebenpartien immer weniger hervortreten dürfen, wenn das schöne Verhältnifs der einzelnen Theile nicht gestört werden soll — geleitet zu haben, wenn er überhaupt bei dergleichen Sätzen nicht seine ganze Kunst entwickelte — will man anders annehmen, dafs zum Leichten weniger kunstreiches Schaffen als zum Grofsen u. s. w. gehört.

Nachdem die Sylphen abgetreten sind, kommt Ulfar, der Knappe, seelenvergnügt, denn er hat gut gegessen und getrunken, aus der Hütte, fragt sich, welch Amt er sich wohl wählen sollte, wenn Alfred einen Thron bestiege u. s. w. Rezitativ und Arie dieses Inhalts sind ausgezeichnet schön. Eine so heitere Komik und dabei so musikalisch interessant habe ich aufser in den bessern komischen Opern der Italiener fast nie wahrgenommen; aber die Ausführung ist auch nicht eben so leicht, sondern fodert einen so gewandten Sänger als Darsteller. Endlich sieht Ulfar seines Herrn Waffen und mit freudigem Staunen bringt er sie ihm. Nun will Alfred nicht länger weilen. „Nun" rezitirt er — „nun Blanka, naht die ernste Stunde" — und dies führt denn zu einem Duett, worin die Liebenden Vertrauen und Hoffnungsmuth mit eingreifender Wahrheit aussprechen.

Nun beginnt das Finale, ein reiches Gemälde der verschiedenartigsten Gemüths-Situationen, und dennoch überall klar, verständlich, von mächtiger Wirkung, ohne dafs zu Gewaltmitteln gegriffen ist. Der Sinn der Handlung ist: Alfred will über eine von Branor's dienenden Geistern umlagerte Felsenschlucht-Brücke, unter welcher das Wasser donnernd braus't und welche allein zu Branor's Felsenburg führt, in letztere stürmen. Als er die Brücke erreicht hat, bricht sie vor und hinter ihm zusammen und er stürzt sich in die tobenden Fluthen. — Da glaubt ihn Blanka verloren und ruft den Namen ihrer sie schützenden Fee, diese erscheint, und Alfred schwebt auf einer goldenen Muschel aus dem Wasser in die Höhe und Blanka und das Volk rufen auf den Knien im Chore: „Wir verehren deine Macht." So endet der erste Akt. Dafs das Finale ein aufserordentlich kunstreich zusammengefugtes Ganze ist, geht aus der Aufzählung der einzelnen Leistungen schon hervor. Ein gräfslich wahrer Chor der Geister Branors, der mit einem Rezitativ desselben wechselt — Blanka's und Godwins Klagen — Alfreds Aeufserungen und Thaten des kühnsten Muthes — Ulfars wehmüthig komischer Abschied — und wieder Geisterchor — Branors trotzig Gebieten — Chor der Landleute — Blankas Flehen und Schreckensruf — bis endlich die Fee im rosenfarbenen Licht erscheint; — dies alles genügt sicherlich, um einem Meister wie Hrn. v. Poissl Gelegenheit zu geben, seine ganze Kraft zu entwickeln. Es war aber die erfahrenste musikalische Meisterschaft hier um so mehr nothwendig, als die Exposition fast ein wenig zu breit angelegt ist und also bei weniger gelungener Musik leicht ermüden könnte.

Den zweiten Akt eröffnet ein Geisterchor aus der Ferne, der Godwin und Blanka Trost und Muth zuspricht und dem frühern an Lieblichkeit und frommer Einfachheit ganz ähnlich ist; weil aber Blanka ihre Sorge um den Vater und Geliebten nicht bezwingen kann, bittet sie ersterer, sein Lieblingslied, das auch für ihre Lage passe, zu singen. Und nun folgt ein seelenvolles höchst gesangreiches Thema mit fünf Variationen, welche die vertrauteste Bekanntschaft mit der Gesangkunst und was sie sein kann verrathen; denn diese Variationen, so viel Fertigkeit, das heifst wahre Kunstfertigkeit sie auch zum Vortrage erfodern, sind keineswegs nur gemacht um der Sängerin Gelegenheit zu geben mit ihrer Kehle etwa Violine zu spielen, sondern sind nothwendige natürliche Steigerungen der durch die Textworte bezeichneten Gemüths Situationen, und der Kom. hat die Aufgabe so schön gelöst, als sie eine schwierige war, daher eben diese Piece auch eine der wirkungsreichsten, wahrhaft hinreifsend ist. Nur ist, wie überhaupt zur ganzen Partie der Blanka, eine wahre Gesangkünstlerin erforderlich. Nachdem der Geisterchor noch einmal in der Ferne die Worte gesungen: hoffe, liebe und vertraue, muthig schaue hinunter! pocht es ungestüm und — Branor tritt als Reisender vermummt in Godwins matt erleuchtetes Zimmer. Die schreckenvolle Erkennungsscene ist melodramatisch behandelt, und mich dünkt, dafs dies die einzig passliche Weise der Einkleidung war, da von allen Seiten nur Schrecken, Zorn, Angst, Rachedurst in einzelnen Phrasen ausgesprochen wird und hier die Handlung und der Dialog nicht aufgehalten werden durfte. Branor der Blanka Anfangs aufforderte, ihm ihre Hand zu reichen, und den Vater, seinem Throne zu entsagen — bietet all seinen Zauber auf durch Schrecken und Drohen zu erreichen, was man ihm muthig verweigert und so entwickelt sich ein Terzett, gegen das Ende von einem Chor der Geister Branors verstärkt, welches ohnbar die schönste wirkungsreichste Nummer der ganzen Oper ist, und allein schon hinreichend, dem Komponisten der Prinzessin von Provence einen Platz unter den gröfsten Opernkomponisten Deutschlands zu sichern. Nur der beengte Raum, welcher Artikeln dieser Art vergönnt ist, hält mich ab, dies Lob,

*) ? — D. Red.

näher zu bewähren und auch am Texte des Meisters sinniges Schaffen und Ordnen nachzuweisen. Gegen den Schluss des Terzetts will Branor Blanka gewaltsam mit sich reissen und den Vater morden lassen, da erscheint die schutzende Fee, und nach einem Recitativ und einer wahrhaft frommen Arie, „der Bedrängte kann nicht sinken, der im Leiden auswärts schaut“ nimmt sie Godwin und Blanka, deren Hülfe Branor eben zerstört hatte, mit sich. Nun tritt Alfred auf und nachdem er in einem neuen kräftigen Duett mit Ulfar (damit beginnt das 2. Finale) noch einmal den Vorsatz ausgesprochen: zu siegen oder unterzugehen, — verwandelt sich die dunkle Grotte, vor der wir ihn auftreten sahen, und das ganze Theater in den Pallast der Fee. Dass hier alle Kunst zur glänzendsten Pracht sich vereint, brauche ich kaum zu erwähnen. Im Hintergrunde sieht man durch rosenfarbene Nebel den Thron der Fee und neben ihr Godwin mit Blanka, Sylphen, Salamander und Undenen. Ein Chor ertönt zum Empfange Alfreds, der voll ehrerbietigem Staunen im Vordergrunde stehen bleibt und dem nun drei Salamander, dann fünf Undenen, endlich sieben Sylphen tanzend und unter Chorgesang die einzelnen Theile eines Talismans überreichen und ihn ihrer Dienste und allezeit hülfreichen Nähe versichern. Alfred kann noch immer all die Zauber nicht begreifen; da führt ihm die Fee Blanka entgegen und unter Freud-Versicherungen und der treuesten Liebe Muth, von Alfred und Blanka, unter des Vaters und Ulfars Theilnahme-Bezeugungen, zu denen sich wieder ein Chor gesellt, und endlich unter den Versicherungen der Fee, dass Alfred der nahe Kampf gelingen werde, wenn er ihm muthig und mit Vertrauen entgegen gehe, welches alles abwechselnd wirksame Chöre bis zu acht Stimmen, Quartette und dergleichen bildet, schliesst der zweite Akt. Wenn die Wirkung dieses Finales der des ersten dennoch nicht ganz gleich kommt, so liegt dies nicht an dem Komponisten, so wenig wie am Dichter; denn es liess sich hier keine grössere Mannigfaltigkeit gewinnen, sollten nicht ganz fremdartige Theile ins schön angelegte Gauze gezogen werden. Das einzige und sicherste Mittel wäre vielleicht gewesen, wenn unser trefflicher Meister das Werk in nur zwei Akte zusammengeschoben hätte, da überhaupt der zweite Akt zum ersten sich gar zu kurz verhält, obwohl, wie schon gesagt, was er enthält, fast durchgehends musikalisch meisterhaft angelegt ist.

Der dritte Akt beginnt mit einem Chor der Provenzalen-Anführer und Ritter, welche Branors Burg belagern, und nur schwer den Bitten ihres greisen Anführers gehorchen: zu warten, bis der verheissene Retter erscheinen werde. Da erscheint Alfred und sendet Branor den Fehdehandschuh. Während dem durchdenkt und spricht er in einem Rezitativ noch einmal seine ganze Lage, denkt des alten Vaters, der geliebten Blanka und der Möglichkeit im Kampfe zu fallen; aber er beharrt in festem Muth und spricht ihn und die Hoffnung, dass der Himmel seine gerechte Sache schirmen werde, in einer gar freundlich, theilweis vom Chor höchst wirkungsreich begleiteten Arie aus. Branor hat die Forderung höhnend angenommen und erscheint (während eines kräftigen Marsches der mit grossem Glück zur Ouverture schon benutzt ist, und nun Anfang des 3. Finale wird) mit frechem Uebermuth. Alfred empfängt ihn mit Würde und Kraft und die Musik zu diesem Zweigespräch ist ein treues Abbild seines Inhalts. Während Branor nach kurzem Kampfe fällt und mit seinem Gefolge versinkt, ertönt ein Chor der Höllengeister von entsetzlicher Wirkung. Da erscheint die Fee in zauberischer Pracht, giebt Alfred Blanka bräutlich geschmückt zum Lohn, — den Provenzalen in Godwin den geliebten Herzog Simar und nach einem ergreifenden Quartett und allgemeinen Chor fällt der Vorhang. — Es seien mir nur noch wenige Worte zu dem allen hinzuzufügen erlaubt. Zwar haben Dekorationen und Maschinenkünste einen wesentlichen Antheil an der grossen Wirkung, welche diese Oper bei jeder neuen Darstellung macht; aber demungeachtet ist der poetische und musikalische Gehalt bei Weitem nun sicherlich genug in dem Manse, wie es die wahre Kunst fodert, vorherrschend. Diese Musik, so melodisch und harmonisch kräftig, karakteristisch ohne barock, dramatisch wahr ohne gesucht, effektreich ohne unwürdige Gewaltmittel, zieht unwiderstehlich in aller Herzen ein. Ja ich bin überzeugt, hätten unsere herrlichen deutschen Komponisten seit unserm göttlichen Mozart nicht dessen Bahn verlassen, sondern wären auf der Bahn geblieben, die der Komponist dieses Werks so glücklich verfolgt hat, sie hätten so am glücklichsten, so glücklich gegen die sogenannte italienische Klingelei gekämpft, wie sie mit ihrer finstern Weise ihr selbst den Weg gebahnt haben. Ich brauche wohl kaum noch zu erwähnen, dass die Ouverture dieses Werks, in welchem der Komponist so viele Kunstgewandtheit wie Genialität entwickelte, seiner nicht unwerth, sondern ein musterhaftes Erzeugnis der höhern Instrumental-Komposition ist. Auch die Aufführung war trefflich, denn jeder einzelne Künstler war von der Schönheit des Werkes ergriffen und zu schöner Begeisterung hingerissen. Ueber jene, die hiesigen Opernkünstler, nächstens ein Mehreres.

Dr. Fr. Stöpel.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 5. September — Nro. 36. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung.)

Der Satz in der Untermediante fängt jedoch mit einer hervorstechenden im Hauptsatze enthaltenen Figur, in der Violoncellstimme an, und nach einigen Takten geht die Modulation nur durch nächstverwandte Tonarten nach der Oberdominante, auf welcher ein sehr langer Orgelpunkt statt findet, nach welchem das Thema, indem noch einige Takte inzwischen kommen, wieder beginnt. Bei dem Orgelpunkt mufs man sich jedoch das tiefe F dazu denken, wozu, wenn es Beethoven hätte setzen wollen, noch ein Instrument erfoderlich gewesen wäre; darum bemerke ich, dafs bei den Orgelpunkten, nach welchen ein Tonstück gewöhnlich wieder von vorn anfängt, von den Komponisten sehr oft der aushaltende Ton des Orgelpunkts, weil er nicht gerade nothwendig ist, und ein Instrument noch dazu nöthig wäre, ausgelassen wird. Dem ungeachtet ist aber nicht zu verkennen, dafs es ein Orgelpunkt ist, weil jederzeit bei solchen Sätzen der ausgelassene tiefe Ton noch intonirt werden kann; welches freilich nur derjenige im Stande ist zu verstehen, der mit dergleichen Sätzen schon Gelegenheit genommen hat, sich zu beschäftigen.

Daher ist auch in einer Sonate mit obligater Violine in Es-dur von meiner Komposition (bei Breitkopf und Härtel erschienen) nicht nur der erste Theil des ersten Stücks streng nach der Form, sondern der zweite Theil bis zum wiederkehrenden Anfang, obgleich er mit einer Modulation beginnt, dennoch nach der hier angeführten Hauptform eines Mittelsatzes abgefafst, und der vor dem wiederkehrenden Anfange des Stücks vorhandene Orgelpunkt sehr deutlich darin bezeichnet.

Es ist, wie man aus den Werken besserer Tonsetzer der ältern und neuern Zeit sehen kann, nicht festgesetzt, wie lange der Komponist bei einem Mittelsatz in dieser oder jener Tonart verweile, und in welcher fremden Tonart vielleicht, um der Arbeit Mannichfaltigkeit zu geben, er sich einige Takte aufhalte. Nur im Allgemeinen ist es mir gelungen, aufzufinden, dafs in den verschiedenen Tonstücken am Anfange des zweiten Theils die Modulation bis in die Dominante der Mediante eine Länge von 8, 12, 16 auch 20 höchstens 30, und mit Einschlufs der Halbkadenz aufs längste 40 Takte einnimmt, und von da aus bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks der Satz theils eine gröfsere und geringere Anzahl von Takten, aufs Wenigste 16, 20 auch 24, aufs Meiste 30, 36—40 Takte enthält. Mithin wäre der Mittelsatz eines Tonstücks, wenn man eine verhältnifsmäfsige Länge in beiden darin enthaltenen Sätzen (nämlich in dem ersten Satze, welcher bis zur Dominante der Untermediante der Haupttonart geht, und in dem zweiten Satze, welcher bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks führt) beobachten wollte, ungefähr aufs Kürzeste in einer Anzahl von 30 und aufs Längste von 80 Takten. Obgleich wohl bei Verfertigung einer solchen Satzes die

Takte aufzuzählen nur Pedanterie und jungen Tonsetzern nicht anzuempfehlen wäre, indem ihm hiermit gesagt wird, dafs die Komponisten der ältern und neuern Zeit in ihren Tonwerken bald kürzere bald längere Sätze der Art aufstellten: so haben sie doch in ihren meisten Tonwerken die hier angeführte Form beobachtet. Es würde mich zu grofsen Weitschweifigkeiten verleiten und hier auch nicht am Orte sein, noch mehrere Tonwerke, in welchen diese Form aufgestellt worden ist, anzuführen; ich überlasse daher das Aufsuchen und darüber nachzudenken demjenigen, welcher nicht abgeneigt ist, diesem Aufsatz einige Aufmerksamkeit zu schenken, und fahre fort eine zweite Form des Mittelsatzes oder zweiten Theils eines Tonstücks aufzustellen.

Es ist schon am Eingange dieses Aufsatzes im ersten Abschnitt bemerkt worden, dafs die eigentliche Form eines Stücks oder einzelnen Theils desselben durch die modulatorische Einrichtung im Verlauf des Tonstücks festgesetzt und bestimmt wird. Hier bleibt nur noch zu bemerken, dafs es, so viel Arten von modulatorischen Einrichtungen eines Tonstücks und deren einzelnen Theilen existiren, auch so viel Formen giebt, von welchen im Einzelnen geredet und jede derselben besonders abgefafst werden mufs, wenn sie richtig aufgefafst und verstanden werden sollen. Und dem zufolge entsteht eine zweite Form des zweiten Theils eines Tonstücks durch folgende modulatorische Einrichtung:

Nachdem der erste Theil eines Tonstücks beendet und der zweite Theil in derselben Tonart, worin der erste schliefst, in den meisten Fällen mit einem ruhigen Satze begonnen hat, so modulirten die Komponisten in wenig Takten gleich nach der Oberdominante der Untermediante der Haupttonart, hielten sich aber, nachdem der in der Untermediante statt findende Satz begonnen, nicht lange darin auf, sondern gingen mit den in den Hauptgedanken hervorstechenden Figuren durch mehrere der Untermediante der Haupttonart verwandte, auch fremde Tonarten, wendeten sich aber in dieser Modulation nach der Oberdominante der Obermediante (d. h. wenn das Stück in C-dur ist, nach H-dur) um den Gedanken, oder die auf der Untermediante statt findende Modulation, anstatt ihn in dieser Tonart zu bringen, auf die Obermediante zu verlegen und sofort auszuführen, nach dessen Vollendung eine kurze Modulation gewöhnlich immer nach der Oberdominante der Haupttonart erfolgt, und nach welcher ohne Orgelpunkt auf der Oberdominante das Tonstück wieder von vorn anfängt, womit der dritte Theil desselben beginnt.

Dieser Art einen Mittelsatz oder zweiten Theil zu schreiben, hat sich Haydn in seiner 8. Sonate des 11ten Hefts, welche in E-dur ist, in seinem 2ten Quartett Opus 77 bei Breitkopf und Härtel, in F-dur, das sehr bekannt ist, und in dem dritten auch sehr bekannten Quartett in C-dur, Opus 45 bei Hummel in Berlin, und endlich Mozart in seiner Ouvertüre aus der Zauberflöte mit glücklichem Erfolg bedient. Mozart geht in dem zweiten Theil dieser Ouvertüre von B-moll aus, in wenig Takten gleich nach der Untermediante der Haupttonart, und wendet sich, indem er dieser Tonart (C-moll) den Satz des Thema anhängt, in wenig Takten nach der Oberdominante der Obermediante, um in der Obermediante diese, sonst auf der Untermediante statt findende Modulation durch die nächstverwandten Tonarten in einem dreistimmigen Kanon, welcher durch die Töne modulirt, zu bringen, nach welchem der Mittelsatz und noch eine kurze Einleitung folgt, welche unmittelbar nach einer sogenannten Generalpause beginnt, wo das ganze Orchester schweigt, worauf der wiederkehrende Anfang des Stücks, meiner Theorie zufolge der dritte Theil desselben, erfolgt. — Solcher Weise, den Mittelsatz oder zweiten Theil eines Tonstücks zu schreiben, haben sich aufser Mozart und Haydn mehrere Komponisten mit glücklichem Erfolge bedient. Nun würde es unnöthig sein, durch mehrere Beispiele die Sache auszudehnen; ich glaube darum mit diesen zwar nur sehr wenigen doch den meisten Musikern und Dilettanten bekannten Beispielen hinlänglich bewiesen zu haben,

dafs ein zweiter Theil nicht nur in der zuerst gedachten, sondern auch in dieser Form aufgestellt werden kann.

Eine dritte Art den Mittelsatz oder zweiten Theil eines Tonstücks zu schreiben, deren sich viele Komponisten älterer und neuerer Zeit bedienten, würde zwar mehr in die Form einer weichen Tonart passen; weil indefs doch bei Tonstücken der harten Tonart sich die Tonsetzer derselben bedient haben, so unterlasse ich nicht, diese dritte Form eines solchen Theils hieher zu stellen. Ich darf wohl auch nicht erst erinnern, dafs diese dritte Form durch eine neue modulatorische Einrichtung des Mittelsatzes entstanden ist.

Die Tonsetzer sind nämlich, anstatt in dem zweiten Theil eines Stücks, der ersten Form zufolge, am Ende der Modulation nach der Oberdominante der Untermediante zu moduliren, nach derjenigen Tonart hingegangen, welche in eben derselben Molltonart, woraus das Stück in Dur geschrieben worden, auf der kleinen Sechsten-Stufe liegt, haben also, wenn das Stück in C-dur geschrieben worden ist, dessen erster Theil in G-dur endet, statt nach der Dominante von A-moll durch beliebige fremde Tonarten in die Dominante As-dur modulirt, um dann den, der ersten Form zufolge in A-moll statt findenden Gedanken jetzt in As-dur anzufangen; nachdem nun dieser Gedanke in As-dur beendet worden, mufs, der Form zufolge, die Modulation durch die nächstverwandten Tonarten dieser Tonart oder auch durch beliebige fremde Tonarten gehen, am Schlusse aber sich nach der Oberdominante der Haupttonart wenden, auf welcher, wie in der ersten Form eines solchen Theils, ein Orgelpunkt statt findet, welcher so eingerichtet sein mufs, dafs nach ihm der Anfang des Tonstücks darauf pafst, mit welchem, wie wir schon wissen, der dritte Theil des Ganzen beginnt.

Beläge für die dritte Form des zweiten Theils sind zu finden in dem zweiten Theil des ersten Trios in G-dur von Beethoven, Opus 9, und in Mozarts Ouvertüre aus Don Juan, in welcher der Komponist, nachdem er im zweiten Theil seiner Ouvertüre die Unterdominante der Haupttonart berührt hat, sogleich nach F-dur geht und diese Tonart als Dominante von B-dur behandelt, indem er auf ihr eine Halbkadenz macht, nach welcher sogleich in B-dur der Satz anfängt, der, der ersten Form zufolge, hätte in H-moll angefangen werden müssen; welches dieser grofse Mann, um das Karakteristische der letzten Scene dieser Oper in das Allegro der Ouvertüre mit hinein zu bringen, nach wohlberechnetem Effekt und in Beziehung auf die Handlung des Stücks nach einem wohlgeordneten Plan so aufstellte. — Auch findet sich diese Form in einem Quintett in G-dur von mir, bei Breitkopf und Härtel erschienen, und noch in vielen andern Tonwerken, welche aber hier anzuführen nur zu Weitschweifigkeiten verleiten würde. Nur das mufs ich noch bemerken, dafs in den Werken, welche bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts geschrieben wurden, der zweite Theil oder Mittelsatz eines Tonstücks durch dicke Taktstriche von dem dritten Theil abgesondert wurde, was aber in den letzten Zeiten des vorigen Jahrhunderts aus der Mode gekommen ist, und dafs die Tonsetzer unsrer Zeit, wenn sie nicht zu den bessern gehören, solche Sätze zu schreiben ganz übergehen, wegen der darin enthaltenen Schwierigkeit, was ich jedoch mit Beispielen zu belegen hier unterlasse, da meine Absicht nicht ist, aufzustellen, was dieser oder jener nicht gethan hat.

(Schlufs folgt.)

3. Beurtheilungen.

Sieben Karakterstücke für das Pianoforte, komponirt und dem Herrn Louis Berger gewidmet von seinem Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy.

Laue in Berlin.

Wir werden uns bei der Anzeige der genannten Klavierstücke nicht von dem Titel leiten lassen, der sie gewaltsam unter sich befassen soll; denn will man mit dem Namen

„Karakterstücke" eine eigene Gattung bezeichnen, so gehören dahin ohne Zweifel nur solche Produktionen, in welchen die Schilderung des Eigenthümlichen enthalten ist, wodurch sich eine Persönlichkeit behauptet. Allem, was uns entgegentritt, schreiben wir nur so fern Karakter zu, als wir es persönlich zu machen im Stande sind; so wie die Lebendigkeit und Entschiedenheit einer karakteristischen Darstellung allein von der Energie abhängt, mit welcher der Künstler zu individualisiren vermag.

Karakteristik wird also das Gepräge des Absonderlichen haben; das Eigene, ja das Allereigenste wird sich in Erfindung, Form und Fügung aussprechen; sie wird endlich nur dem verständlich werden, der das Bild der gleichen Persönlichkeit, welche der Künstler vor sich gehabt, von Neuem dabei hervorzurufen fähig ist.

Wie weit das eben umschriebene Gebiet der Musik angehört; ob sie darauf heimisch werden, oder nur daran streifen könne, diese Untersuchung liegt aus dem Wege. Nur, dafs die obgenannten Stücke unsers Komponisten nicht alle diesem Gebiet zufallen, müssen wir geltend zu machen suchen. Denn die angegebenen, nach unserer besten Einsicht entworfenen Kennzeichen sind ihnen nicht anzupassen. Die Stücke sind eigenthümlich, nicht weil sie einen aufgenommenen Karakter wiedergeben, sondern weil sie Ausdrücke eigenthümlicher Zustände sind, die den Künstler bewegten. Lyrisch, elegisch, dithyrambisch, wirken sie auf den Hörer aufregend, wehmüthig, begeisternd; und auch die Ueberschriften, die jedes einzelne Stück führt, deuten auf lauter subjektive Empfindungen. Das siebente Stück nehmen wir aus. Hier kündigt sich gleich bei den ersten Takten das Fremdartige an. Schon die Bewegung ist von der eigenthümlichsten Erfindung; nicht minder die Modulation. Alles fliegt eilig rastlos vorüber, wimmelt im bunten Gedränge, und zerstiebt wie im Hauche. So erscheint das vortreffliche Stück wie eine leichte Tochter der Luft. Einzelne Akkorde, bevor sie sich auflösen, fühlt man ganz eigentlich strechen, man wird unaufhörlich, wie im neblichten Traume geneckt, und es ist unbeschreiblich schön, wie sich zuletzt alles in milde klare Dämmerung aufzulösen scheint. Das Stück erfodert zur Ausführung die gröfste Leichtigkeit der Hand und eine elastische Tastatur. Der Spieler geht rettungslos verloren, der auf das Achtel der einen Hand das der andern nicht augenblicklich und streng taktmäfsig folgen läfst.

Dem zunächst erwähnen wir das Stück No. 2, weil hier, obgleich nicht so auffallend wie dort, doch bei näherer Prüfung unverkennbar die Auffassung eines äufserlich Angeschauten vernehmlich wird. Der Zuhörer kann bei dem unablässigen Wogen und Anschwellen der herrschenden Massen nicht lange zweifelhaft bleiben, welchem Elemente diese Bewegungen angehören. Man wäre versucht, diese Komposition für ein Werk des gröfsten Meisters in Präludien zu halten. Es ist abgeschlossen, tüchtig und entschieden, und je schroffer es den Gegensatz zu dem erstgenannten bildet, desto gültigere Beweise liefern diese beiden Stücke für das umfassende Talent unsers Freundes.

Das fünfte Stück der Sammlung hat der Verfasser Fuge genannt; das dritte nicht, obgleich es, der Konstruktion nach, so betitelt werden könnte. Dennoch stimmen wir ihm bei, denn dem ästhetischen Sinn und Gedanken zufolge gehört es mehr zur Zahl der Präludien. Es hat einen begeisterten Schwung, wirkt ernst und heiter zugleich und reifst mächtig mit sich fort. Dem melodischen Hauptthema ist ein kräftiger Gefährte zugesellt, der sich zu gleicher Absicht mit jenem verbunden hat. Den letzten Takt dieses vorzüglichen D-dur-Stückes würden wir, unserer Eigenthümlichkeit nach, lieber mit Sechzehntheilen angefüllt gesehen haben. Die drei abgebrochenen Schlufsakkorde scheinen die Wirkung zu schwächen. Alles ist Fülle, und wir möchten, dafs sie bis zum letzten Athemzuge sich erhalte.

Aehnlich ist No. 4, nur mehr im Geiste der Anmuth geschrieben. Das liebliche graziöse Stück soll sehr schnell vorgetragen werden, und verlangt aus diesem Grunde einen fertigen gewandten Spieler, der seiner Linken eben so viel Beweglichkeit, wie der rechten zutrauen darf. Dies, das vorhergehende, und das siebente, sind Kompositionen, durch welche jede Versammlung auf das heiterste anzuregen ist.

No. 1 und No. 6 sind geistreich und nach Mustern gearbeitet, etwa in der Art der ältern Sarabanden; sie sind leicht spielbar sofern sie durchaus keinen Aufwand an Fingerfertigkeit erfodern. Aber wer sie vortragen will, darf die Fähigkeit nicht entbehren, das Sehnsüchtige Wehmüthige wieder zu geben, das in die Komposition gelegt ist.

Die Fuge endlich, unter No. 5 ist eine der erfreulichsten Arbeiten unter allen, welche vom Komponisten bis jetzt öffentlich bekannt worden sind. Die Strenge, mit welcher die alten Klassiker ihre Fugen geschrieben haben, herrscht in der erwähnten, und dabei findet sich der volle Reichthum der modernen Musik in ihr vor. Nicht der Vorsatz, ein Thema zu bearbeiten und in kunstreichen Versetzungen durchzuführen, dem die Hälfte der vorhandenen Fugen ihr Dasein verdanken mögen, sondern eine lebendige vordringende Phantasie hat dieses Stück hervorgebracht. Hier dürfte unser Tonkünstler eine neue Bahn brechen,*) oder schon gebrochen haben. Denn die Aufgabe, Fugen von so künstlerischem produktivem Werth, wie sie im Geist der älteren Musik von Bach und Händel vorhanden sind, eben so auch im Geiste der neuern Musik zu schreiben, diese Aufgabe ist bis jetzt nur sparsam gelöst worden. Herr Mendelsohn hat alle Mittel diese Lücke zu füllen: das schaffende Vermögen, wie die vollkommene Herrschaft über den ganzen innern Organismus der Kunst.

Die Fuge No. 5 will eben so sehr, wie die übrigen im Heft enthaltenen Sachen mit Leben, Bewegung und Steigerung des Affekts vorgetragen werden; und kann vielleicht mehr, als alle Mahnungen beitragen, das Vorurtheil zu beseitigen, dafs Fugen trocken und von Anfang bis zu Ende nach derselben Norm gespielt werden müssen.

Hiernach betrachten wir diese neuesten Produktionen unsers Komponisten als höchst erfreuliche und reiche Gaben für Klavierspieler, welche, wenn sie ächt musikalische Tendenzen haben, trotz der Menge von Kompositionen, die für ihr Instrument vorhanden sind, nur zu oft in die Verlegenheit kommen, ihre Finger auf Kosten des Geschmacks und Geistes zu bilden. H. Frank.

*) Möchte es ihm gefallen, seine neuern Arbeiten dieser Klasse der Oeffentlichkeit nicht zu lange vorzuenthalten. Marx.

4. Berichte.

Das königstädter Theater im Jahr 1827.

Die musikalische Zeitung hat das königstädter Theater von seinem Entstehen an als einen der bemerkenswerthesten Gegenstände betrachtet und in seinen verschiedenen Perioden mit allgemeinen Berichten*) begleitet. Diese müssen sich jedoch auf das musikalische Drama einschränken, und so wäre es wohl um so wünschenswerther, dafs die andern hiesigen Zeitschriften**) von allgemeinerer Tendenz dieser Angelegenheit ihre umfassendere Theilnahme gönnten. Wenn den Leistungen eines durchreisenden Künstlers bogenlange Berichte gewidmet werden: wieviel gröfsere Beachtung verdient nicht ein gesammter, uns bleibend angehöriger Kunstverein, eine Unternehmung, die für schaffende und ausübende Künstler, für Genufs und Förderung des Publikums so wichtig ist, so viel wichtiger werden könnte! So viel man auch an dem bisher Dargebotenen vielleicht vermifst und zu tadeln findet, so kann doch wohl das dargebrachte Gute nicht füglich übersehen werden. Das königstädter Theater hat vor unsern Augen bewiesen, wie viel sich durch geordnete Thätigkeit vollbringen läfst. Damit mufs nebenbei auch auf das königliche Theater auf-

*) Der Ztg. zweiter Jahrg. No. 35 S. 280 u. s. w. Dritter Jahrg. No. 22 S. 173 u. s. w.

**) Nur der Gesellschafter ertheilt jährlich vergleichende Berichte über beide Theater.

muntrend gewirkt werden, wofern dieses gleiche Thätigkeit versäumen — oder ergänzend, wofern es durch seine Organisation und Verhältnisse daran gehindert sein sollte. Und wie wünschenswerth ist Eines oder das Andere für Künstler und Publikum, besonders im Opernfache! Wie wenig neue Opern bringt uns das königliche Repertoir? Selbst Spohrs Faust und Webers Oberon bleibt es uns schuldig. Wie oft wird sogar die Aufführung eines Werkes (z. B. neuerdings der Abencerrages von Cherubini) ausgesetzt, nachdem das Studium desselben — dann freilich vergebene Arbeit — fast vollendet worden! Wie oft ist es gar schon geschehen, dafs sorgfältig einstudirte und beifällig aufgenommene neue Opern ohne Weiteres wieder zurückgelegt worden, zum Nachtheil ihres Rufes und mit Verlust der aufgewendeten Arbeit! —

Das königstädter Theater hat uns gezeigt, wie genufsreich selbst schwächere Werke durch eine angemessene und eifrige Darstellung werden können. — Auch hiermit giebt es dem königlichen Theater und seinen Mitgliedern ein erwünschtes Beispiel. Denn so grofs auch die Zahl ausgezeichneter Künstler an demselben ist, so übel steht es doch oft mit der Ausführung der besten Werke. Nur in Spontini's Opern kann die Tüchtigkeit des Personals (hier unter einem feurigen, kräftigen, sein volles Ansehen bewahrenden Direktor) noch erkannt werden; bei andern Opern scheint nur zu häufig der Zufall zu dirigiren, der sich denn wieder vom Unfall ablösen läfst. Es ist unnöthig, hierüber Belege zu geben; sie finden sich in allen öffentlichen Blättern. Nur an die Mifshandlung des Figaro sei erinnert, der hier verstümmelt und korrigirt —! — *) aufgeführt wird; nur erwähnt, dafs es der grofsen Oper an einem Bassisten für wichtige tiefe Partien fehlt. So verdanken wir denn erst der königstädter Bühne eine angemessene Aufführung Rossinischer Opern. Wie wenig der Kenner besserer Werke auch von ihnen hält, so verdienen sie doch als merkenswerthe Erscheinungen unserer Zeit gekannt zu sein; das königliche Theater hat sie auch nicht verschmäht, nie aber sie zu einer so vollendeten Aufführung gebracht, wie das königstädter.

Es ist wahr, dafs diese Bühne viel Zeit und Mühe auf gehaltlose Werke verwendet hat. Rechnen wir ihr indefs die Irrwege nach einem haltbaren Repertoir nicht zu theuer an. Das königliche Theater, ungeachtet es im Besitz aller klassischen Opern und im Repertoir unbeschränkt ist, hat eben so nutzlose gemacht und vor einem Jahr unter andern eine ganze Reihe alter Opern hervorgezogen (damit sie nicht dem königstädter Theater verfielen?) deren sofortiger Fall in dieser Zeitung ohne Zauberei stets vorausgesagt worden und stets eingetroffen ist. Auch die französischen Kindereien, die Melodramen, selbst die Affenkomödie haben, zum Theil vor der Zeit des königstädter Theaters, auf dem königlichen Aufnahme gefunden, und somit ist jetzt wenigstens Gelegenheit da, dafs ein Theater von den Fehlern des andern und ihren unausbleiblichen Folgen lerne. — Um Alles endlich in Einem zu sagen: die königstädter Bühne ist eine zweite, unter andern Verhältnissen stehende, die nach einer andern Seite hin uns leisten kann, was die königliche auf ihrer Seite unerfüllt lassen will oder mufs. Je weiter man jene von der rechten Bahn vielleicht verirrt sieht, desto dringender ist es, dafs jeder öffentlich Redende ihr seine Beachtung zuwende; wo nicht aus Antheil an dem, was ist, doch aus Interesse für das, was werden kann.

Wird aber Beachtung und Berathung fruchten? — Diese Frage ist im Grunde unstatthaft, man müfste denn überhaupt öffentliche und gemeinschaftliche Besprechung für unfruchtbar ansehen. Ob eine solche dem oder jenem Direktor, heut oder morgen vernehmbar werden, ob und wann man Vorschläge für gut anerkennen und ausführen wird: wer vermöchte das vorauszusagen? Wenn aber der gröfste Lehrer und Rathgeber der Menschen es nicht scheute, einen Theil des Samens auf dem Wege, einen im Gestein und einen unter den Dornen verkommen zu sehen: so darf niemand mehr ängstlich fragen, sondern zuversichtlich hoffen, dafs das rechte Samenkorn nach seiner Bestimmung aufgehen und hundertfältig tragen wird — gleichviel ob in jetzigen und künftigen Direktionen und Ausübenden, oder im Publikum, das nach der Höhe seiner Idee und Bildung über ihre That durch seine That entscheiden wird. Man kann ein vorwärts strebendes Volk, wie das unsrige, wohl fördern, aber nicht zurückziehen und erniedrigen. Thue jeder an seiner Stelle zum Ersten: dann wird ein Theater — werden alle, denn alle haben stockende Säfte — sich reinigen und fördern müssen, oder vor dem vorausgeeilten Publikum in verdienter Schmach zu Grunde gehn. — Endlich, ist das nicht eben die Aufgabe der Zeitschriften, dafs sie Stimmen aus dem Volke für das Volk seien? dafs sie zu Rede- und Hörsälen für die öffentlichen Angelegenheiten dienen und so in ihrer Sphäre gemeinschaftlichen Antheil und öffent-

*) Es soll bei Gelegenheit näher angegeben werden, wie. Mochte man uns aber durch eine Wiederherstellung des Werkes zuvorkommen!

liches Leben verbreiten, diese höchste Rüstigkeit des gesellschaftlichen und Staatslebens? Es ist der Zustand der Schlaffheit, der sich durch Theilnahmlosigkeit erwiedert sehen muſs, wenn eine Zeitschrift diesen höchsten Beruf versäumt und sich an einem niedern — etwa des Zeitvertreibs begnügt. Möge dieses Wort auch in einer musikalischen Zeitung nicht unpassend befunden werden, da sie es als das Gesetz ihres eigenen Wirkens ausspricht und zu erfüllen sich verpflichtet hält. —

Was aber zunächst die allgemeine Aufmerksamkeit auffodert, ist die dermalige Lage des königstädter Theaters. — Man kann wohl drei Perioden seines Wirkens unterscheiden.

Im ersten Jahr entwickelte es eine Thätigkeit, die ihm und seinem damaligen öffentlichen Vertreter, Herrn Justizrath Kunowsky, die allgemeine Achtung und die zutrauensvollste Vorliebe des Publikums erwarb und noch erfolgreicher geworden sein würde, wenn ihr ein bestimmteres Ziel als das, schnell ein zahlreiches Repertoir zu schaffen, hätte vorgesteckt werden können. Für neue Opern wurde nicht gesorgt, wohl aber sahen wir einige ältere, namentlich Dittersdorfs Doktor und Apotheker und Cimarosa's heimliche Ehe, in befriedigender Aufführung der unverdienten Vergessenheit entrissen.

Im zweiten Jahr wandte sich alle Neigung und Kraft der Bühne dem neuen trefflichen Opernpersonal, namentlich dem Fräulein Sontag zu. Von da an scheint die Meinung geherrscht zu haben, daſs in der Ausführung und Ausstattung die allein hinlängliche Bürgschaft nicht blos für momentane Erfolge, sondern auch für die Fortdauer des Theaters ruhe. So wurde der Werth des Repertoirs augenscheinlich zur letzten Nebensache und nur der unerhörte Antheil, den Fräulein Sontag mehr noch durch ihre Persönlichkeit, als durch ihre Kunst gewann, machte das einfarbige und matte italisch-französische Opernrepertoir für den Moment erträglich — oder vielmehr, man vergaſs es um der Ausführung willen. In niedern Fächern des musikalischen Drama scheint man sich bei dem Vorbild der pariser und wiener Volksbühnen beruhigt zu haben, in der Hoffnung, daſs für Berlin gut genug sein würde, was dort die frivole und kindische Menge belustigt.

Immer entscheidender hat der Erfolg gegen diese Maxime gesprochen. Jene Vaudevilles, die eigentlich keinen andern Reiz hatten, als junge Mädchen in Pantalons, sind so ziemlich verschollen, die wiener Possen, vor allen aber die Melodramen, Joko, Ein Uhr, Wolfsbrunnen, Ungeheuer, Kartouche, Vampyr haben ihren Anhang so reiſsend schnell verloren, daſs die letzten den an ihnen verschwendeten groſsen Aufwand nicht haben decken können. Offenbar sind diese Gattungen auf lange Zeit um allen Kredit gebracht, hoffentlich auf immer. Und der noch gröſsere Schade, den das Theater bei diesen Unternehmungen sich zugezogen, ist der unverkennbare Verlust des öffentlichen Zutrauens und der allgemeinen Achtung, früher die festesten Stützen der Bühne. Dieser Zustand hat seinen Gipfel jetzt erreicht, wo Fräulein Sontag und Herr Jäger abgehen sollen, auf deren Beliebtheit der ganze Erfolg der Opern, ja im Grunde des ganzen Theaters (denn alles wurde der Opern wegen bei Seite gesetzt) gegründet worden war. In der That scheint auch im Publikum die Meinung zu herrschen, daſs es mit dem Verlust dieser Mitglieder um das Theater geschehen sei, eine Ansicht die nicht ohne ungünstigen Einfluſs auf die Stimmung bleiben wird. Kann man ihr auch nicht beistimmen, so ist wenigstens gewiſs, daſs das Theater in seinem bisherigen Vermögen und Wirken einen schwerlich zu ersetzenden Verlust erlitten. Wer wird die albernen Rossiniaden ohne Fräulein Sontag noch länger hören wollen? Welche Sängerin kann sie in diesem Fache ersetzen? Sie müſste ihr darin nicht blos gleichkommen, sondern sie soweit übertreffen, daſs sie die Erinnerung an sie, die sich jeder Nachfolgerin mit Vergleichen in den Weg stellen wird, beseigte. Anders stellt sich die Sache, wenn man das Repertoir verbessert und den neuen Sängern die Unterstützung und Ehre werthvoller Aufgaben gewährt. Nur, wenn der bisherige Irrthum als Lehre benutzt wird, ist das Zutrauen des Publikums wiederzugewinnen und die Erhaltung des Theaters gesichert.

Indem wir uns aber mit der bisherigen Weise des Theaters nicht übereinstimmend erklären, sind wir weit von der Anmaſsung richterischen Tadels entfernt, den man sich so häufig gegen sie erlaubt. Zu geschweigen, daſs sich so ziemlich alle Theaterdirektionen von Deutschland mit ihr auf gleichem Wegen zeigen: muſs man auch den dermaligen Zustand des musikalischen Drama im Auge behalten. Wirklich beherrschen Rossini mit seinem Sinnenreiz, die Franzosen mit ihrer Agilität und Bühnengerechtigkeit alle Theater; selbst unsere ersten schaffenden Künstler sind an sich und ihrer Aufgabe irre geworden (wie man wohl nicht in Abrede sein kann, daſs Weber im Oberon gar vielfältig rossinirt) da doch nur von ihnen eine Aenderung und Besserung des Zustandes ausgehen kann. Darf man es demnach so hoch anrechnen, daſs die Direktion sich nicht alsobald über den gegenwärtigen Standpunkt erhebt, daſs sie — wenn sie vielleicht selbst mit dem bessern Theil des Publikums das Unbefriedigende des eben Vor-

handenen, seine Unhaltbarkeit und das unabweisliche Verlangen nach Besserm empfindet — doch nicht sogleich die rechten Mittel, dazu zu gelangen, zu treffen vermag? Man überblicke in Gedanken die hundertfachen Verhältnisse und Verwickelungen eines Theaters, die hundert Fähigkeiten, Kenntnisse und Erfahrungen, die zu seiner Leitung erfodert werden, um nicht ungeduldig und ungerecht bei der langsamen Entwickelung eines Unternehmens zu werden, das in drei Jahren nicht gereift, aber auch nicht blofs für einige Jahrzehnte berechnet und gegründet ist.

Unleugbar hat man jetzt einen neuen und höchst wichtigen Fortschritt gethan (von dem wir seine dritte Periode datiren mögen) indem man die Nothwendigkeit einer durchgreifenden Aenderung, eines konsequenten und einheitsvollen Wirkens erkannt zu haben scheint und dazu die erste und wichtigste Bedingung erfüllt hat: einen talentvollen und sachkundigen Mann, Herrn Karl Blum, an die Spitze zu stellen. Es wäre wohl unbillig und unüberlegt zu nennen, wenn man von ihm in ein Paar Wochen oder Monaten hergestellt zu sehen erwartete, was Jahrelang versäumt worden; möge ihm nur, das ist jetzt gewifs der beste Wunsch aller Freunde der königstädter Sache, von den Eigenthümern der Bühne und ihren Repräsentanten selbst nicht die Möglichkeit, seinen Zweck zu erreichen, geraubt werden. Mögen sie sich an den Folgen der bisherigen Anarchie mit der Ueberzeugung erfüllt haben, dafs nicht bei einem Durcheinanderlahren vieler Direktoren, sondern bei einheitsvoller Leitung eines einzigen uneingeschränkten, ungestörten, sachverständigen Chefs ein guter Fortgang möglich ist. — Mögen sie der üblen Folgen eingedenk sein, die das Hin- und Herschwanken der Direktion selbst für die Person der Dirigenten gehabt, sich des öffentlichen Streites erinnern zwischen den Herrn Kunowsky und Bethmann, wo das Verdienst und der Vorwurf die schlechten Melodramen eingeführt zu haben, von einem auf den andern gewälzt, und nach der ekelatantesten Desavouirung der ganzen Gattung, nachdem man sie durch Travestien und andere Scherze öffentlich in ihrer Blöfse und Lächerlichkeit selbst hingestellt hatte, nach wie vor die schlechtesten Melodramen — vor leeren Bänken aufgeführt wurden. Dahin gerathen Männer von anerkanntem Geist, Karakter und Konsequenz auf einer ihnen unbekannten Bahn.

Mögen sie sich an dem Verlust des so theuer bezahlten Fräulein Sontag, an dem Siege, den das königliche Theater diesen Sommer über durch die fremden Künstlerinnen mit stets überfüllten Sälen über ihre leeren davon getragen und in solchem Wettstreite stets erneuen kann, überzeugen, dafs das Schicksal eines Theater nie auf einen oder ein Paar Exekutanten zu setzen ist, dafs namentlich die königstädter Bühne es in diesem Vermögen niemals mit dem reichern und vornehmern königlichen Theater aufnehmen kann; mögen sie auch erwägen, dafs überdies der Erfolg des Fräuleins Sontag ein Glückswurf gewesen, dessen Wiederkehr kaum möglich zu achten, da der Antheil an der Künstlerin offenbar in einem epidemischen Enthusiasmus für die Person aufgegangen war.

Mögen sie sich im letzten Jahr überzeugt haben, dafs, natürlicherweise, kein Personal ohne Opernrepertoir brauchbar ist, dafs Klagen über die Versagung alter Opern für die Versäumnifs, sich neue zu verschaffen, kein angemessenes Ersatzmittel sind. Mögen sie es als heilsame Weisung für ihre Bahn ansehen, dafs man ihnen durch Entziehung des Alten, wirkungslos Gewordenen Thätigkeit für das Neue, Zeitgemäfse und Anziehende zur Bedingung ihrer Existenz gemacht und ihnen hier den Schauplatz geöffnet hat, mit dem königlichen Theater zu rivalisiren, ja es vielleicht zu überbieten. Erkennen sie die Nothwendigkeit, in schaffenden Künstlern sich die Nahrungsquellen für ihre Thätigkeit und Erhaltung zu eröffnen, in einem gleichmäfsig beachteten und gebildeten Personal jenen die Theilnahme am Theater möglich und erwünscht zu machen und in Schnelligkeit Eifer und Treue gegen die sich ihnen verbündenden Künstler es andern Theatern zuvorzuthun, die sich dessen im müssigen Vertrauen auf höhere, nie versiegende Unterstützung überheben zu dürfen meinen.

Mögen sie sich an dem Untergang der französischen und wiener Schau- und Spektakelstücke überzeugt haben, dafs es ein unhaltbares Unternehmen ist, in Berlin ein Leopoldstädter, oder St. Martin-Theater zu gründen, in Berlin, dem nicht blofs die Volksmasse, sondern glücklicherweise auch die Seichtigkeit, Unbildung, der Leichtsinn, die Zerstreutheit und die Frivolität der wiener und pariser Volksmenge fehlt. Mögen sie auch in den niedrigern Klassen unseres Volkes eine Tendenz gewahren, mit der man nur durch Fortschreiten zu Besserm und Höherm in Harmonie stehen kann und an der ein Rückschreiten oder Rückführenwollen zu Schanden werden mufs.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 12. September — Nro. 37. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Schluss.)

Wenn gleich die Musiker unsrer Zeit nur immer ein Tonstück in zwei Theile zerlegen, und den zweiten Theil von da angehen lassen, wo der erste unter der Form einer Reprise endigt: so kann ich doch nicht umhin, ein Stück in drei Theile zu zerlegen, und zwar, weil ich dadurch beabsichtige, die hier aufgestellte Form deutlicher und verständlicher darzuthun.

Der dritte Theil eines Tonstücks, von welchem hier die Rede ist, beginnt, wie wir wissen, mit dem wiederkehrenden Anfange desselben; d. h. zu Anfange des dritten Theils wird das erste Thema eines Tonstücks wiederholt, bis zum Schlufs desselben. Alsdann versteht sich von selbst, dafs nach Beendigung des Themas, wie schon bereits bei dem ersten Theil erwähnt ist, eine Modulation erfolgt. Diese wendet sich aber nicht, wie bei dem ersten Theile, nach der Dominante der Oberdominante, weil der zweite Gedanke des Tonstücks, welcher in dem ersten Theile in der Tonart der Dominante und so fort, gegeben wurde, jetzt in dem dritten Theile in der Haupttonart gegeben werden mufs; daher mufs auch diese Modulation, welche nach der Wiederholung des Themas erfolgt, der Form eines Tonstück zufolge, sich nach der Unterdominante der Haupttonart wenden, und sie so scharf berühren, dafs die Absicht, nach der Unterdominante zu gehen, von dem Zuhörer, der es zu beurtheilen vermag, aufgefafst werden kann. Nachdem aber der Tonsetzer die Unterdominante berührt, und sich wenige Takte darin aufgehalten hat, mufs die Modulation sich wieder nach der Oberdominante der Haupttonart wenden, auf welcher diejenige Halbkadenz gemacht wird, welche im ersten Theil auf der Dominante der Oberdominante gemacht wurde. Hat aber, wie es in vielen Kompositionen, und auch in Mozarts Ouvertüre zum Don Juan stattfindet, der Komponist in dem Mittelsatz die Unterdominante der Haupttonart berührt, so geht er im dritten Theile nicht mehr durch die Unterdominante nach der Oberdominante, sondern entweder von der Haupttonart aus den geraden Weg nach der Oberdominante oder berührt allenfalls bei dieser Modulation einige fremde Tonarten; nur müssen diejenigen, die in dem zweiten Theile berührt worden sind, bei dieser Modulation nicht mehr vorkommen. Ueberhaupt macht es keinen guten Effekt, wenn Komponisten in einem und demselben Tonstück mehreremal diejenigen Tonarten berühren, die nicht mit der Hauptonart nächst verwandt sind. Bessere Komponisten haben das sehr gut zu beobachten gewufst, und der Haupttonart fremde Tonarten, sie mochten vorkommen, wo sie wollten, stets nur einmal berührt.

Um jedoch über die Modulation, welche im dritten Theile durch die Unterdominante nach der Oberdominante der Haupttonart geht, und zur wesentlichen Form eines Tonstücks gehört, auch einen hinlänglichen Beweis zu

geben, führe ich folgende Werke an, deren ich schon mehreremale gedacht habe:

Erstes Trio von Beethoven, Oeuvre 9 bei Frag in Wien; das erste und dritte Quartett von Haydn, 45 bei Hummel in Berlin; erstes Quartett von Haydn, Oeuvre 8 bei Hofmeister in Leipzig; Ouvertüre aus der Zauberflöte von Mozart; Klaviersonate mit obligater Violine in Es-dur und Klavierquintett in C-dur von mir. In allen diesen Kompositionen ist beim dritten Theil die Modulation nach der Unterdominante und nachdem sie in wenig Takten berührt wurde, nach der Oberdominante der Haupttonart zu finden; dagegen in Mozarts erstem Quartett, Oeuvre 18 bei Imbault à Paris, und in Haydn's bekannten zwei Quartetten Opus 77 bei Breitkopf und Härtel, und in der schon erwähnten Ouvertüre aus Don Juan sind die Komponisten nach der Beendigung des ersten Themas von der Haupttonart aus nach der Dominante gegangen. Auch mufs ich bemerken, dafs Mozart im dritten Quartett 18 wie auch in seiner grofsen C-dur Symphonie bei dieser Modulation mit guter Wirkung die Haupttonart statt der Unterdominante weich berührte, und alsbald sich nach der Oberdominante wendete, um den zweiten Hauptgedanken des Stücks, welcher nach der auf der Oberdominante der Haupttonart stattfindenden Halbkadenz erfolgt, im dritten Theil des Stücks in der Haupttonart anzufangen.

Nachdem der zweite Gedanke beendet ist, so folgt, wie im ersten Theile die darauf kommende Passage in der Haupttonart. Wenige Komponisten nur haben sich in den letzten Zeiten erlaubt, diese Passage etwas zu verändern, nicht leicht aber so, dafs sie nicht wieder zu erkennen wäre. Bei gearbeiteten Tonstücken, als Quartetten, Quintetten, Symphonien u. s. w. steht es dem Komponisten frei, die nach dem zweiten Gedanken des Stücks kommende Passage, wenn sie nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts bearbeitet ist, zu versetzen; auch kann bei Orchestersachen diese oder jene Veränderung in Beziehuug auf Wirkung durch verschiedenartiges Instrumentiren (welches Mozart in seinen Orchestersachen wohl zu beobachten wufste) statt finden. Es ist auch bereits erwähnt worden, dafs diese Passage bald theilweis wiederholt, bald auch nicht wiederholt wird, und in vielen Werken mit oder ohne einen Triller endet. Und so wäre weiter hierüber nichts mehr zu sagen, als dafs diese Passage nach dem zweiten Gedanken des Stücks, wie schon bemerkt ist, in der Haupttonart und nach demselben die daraufkommende Koda oder der zur Ruhe führende Satz folgt, mit welchem die Tonsetzer ihr Tonstück vollendeten.

In mehrern Quartetten, Symphonien und andern Sachen von unsern berühmten Komponisten, Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. findet man, dafs sie nach der Koda noch einmal den Anfang des Tonstücks mit guter Wirkung wiederholt haben, was ich jedoch nicht erst mit Beispielen belegen darf, sondern dagegen bemerke, dafs wenn ein Tonstück gelehrt sein soll, alle die in ihm vorhandenen Hauptgedanken noch nach der Koda eigentlich in den verschiedenen Stimmen theils neben einander und auch wohl gar über einander nach der Regel des doppelten Kontrapunkts in der Oktave aufgestellt und in möglicher Kürze wiederholt werden müssen, weil es am Ende des Stücks zweckmäfsig ist, die darin enthaltenen Gedanken dem Zuhörer noch einmal ins Gedächtnifs zu bringen, um einen Totaleindruck zu bewirken, oder überhaupt recht deutlich auszusprechen, was man in karakteristischer Hinsicht mit ihm eigentlich hat sagen wollen; oder endlich zu beweisen, dafs alle in dem Stück enthaltenen Sätze unter einander in Beziehung auf Karakteristik, Melodik und Harmonik u. s. w. übereinstimmen. Dieser eigentliche Treff- und Versammlungspunkt der Gedanken wurde in den meisten hier erwähnten Tonwerken von Seiten der Komponisten wenig übergangen, wodurch sie, auf eine nicht gewöhnliche, sondern brillante, dem Zweck angemessene Weise schlossen und dem Zuhörer einen angenehmen Eindruck zurückliefsen.

So viel wäre über die erste Form eines Tonstücks in der harten Tonart zu sagen.

Ueber eine zweite Form, welche auch in mehreren Tonwerken zu finden ist, und über die sämmtlichen Formen werde ich in spätern Aufsätzen reden.

3. Beurtheilungen.

Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose. Oper in drei Akten von Eduard Gehe, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Klavierauszug. Dresden und Leipzig bei Arnold. *)

Ein bisher unbekannter Name taucht mit einem Male in der musikalischen Welt auf, und zwar an der Spitze eines Musikwerks der bedeutendern Art, einer grofsen Oper; Name und Werk werden in mehrern Zeitschriften laut gepriesen und man erwartet Vieles. Der Klavierauszug erscheint, ein willkommenes Surrogat für das Hören der Oper selbst (da einem Publikum von Geschmack und Bildung, wie z. B. dem Berliner, nur Werke in der Aufführung vorgeführt werden dürfen, die wie guter Madera die Linie der übrigen Theater einige Mal passirt, und so das gehörige Alter erreicht haben) — und Referent nimmt Kränze in die Hand, in der frohen Erwartung, in diesem Neuen das Neue zu finden, nach dem wir uns sehnen, das Bedeutende das uns Noth thut um vor schlimmer Lethargie bewahrt zu werden, das Deutsche, bei dem wir mit minderem Schmerze an geliebte untergegangene Gestirne denken. Er hat viel Gutes und Löbliches gefunden, — aber ach! die Kränze hat er wieder an den Nagel gehängt!

Es ist eine Zauberoper — Leser, was ist eine Zauberoper eigentlich? Ein Werk etwa, in dem es ganz bürgerlich und menschlich zugeht, und wo der Zauber nur der Drath ist, der die verkleideten Hofräthe und Mamsells in Bewegung setzt, der Alexander-Säbel, der den gordischen Knoten der Intrigue zerhaut, die Tonne Goldes, mit der der Claurensche Onkel den hungernden Verliebten die Speisekammer füllt, auf dafs sie nun satt und getrost sich heirathen und langweilen mögen? Das wäre doch zu wenig! Oder ist eine Zauberoper ein Werk, in dem Sonne, Mond und Sterne, Wald und Wasser mit drein reden, wo ein sterblicher Seher die Gesetze höherer, räthselhafter Wesen entdeckt, und sie nach diesen ihren, nicht unsern, und uns doch durch ihn anschaulich gemachten Gesetzen handeln und leiden, sich lieben und hassen läfst? — O Armide! — Ein Werk, das der Musik Thür und Thore öffnet zum Reich des Phantastischen, Wunderbaren und Ahnungsvollen, dafs diese das schlummernde Grauen und Sehnen in unserer Brust wieder wecken und heraufbeschwören aus der Nacht des Alltagselendes? *)

Was der Zauber aber in unserer Oper bedeute, mag sich aus der Darlegung ihres Inhalts ergeben.

In einer Gegend von Indien singt ein Chor von Hirten und Hirtinnen zum Preise der schlummernden Maja, deren Geburtstag ist. An sie schliefst sich der Sänger Alpino. Sie enteilen, wie Maja kommt; diese findet ihre Geschenke, und unter ihnen Rosen, die ihr Alpino zurückgelassen hat; ihrem Gesange folgt hinter der Scene der Gesang Alpino's, der dann selbst hervortritt. Ein Duett verkündet uns ihre neue Liebe, der Chor besingt sie. Alle ab. Die Fee Janthe erscheint, erzählt, wie sie aus Liebe zu einem schönen Ritter aus dem Feenreiche unter die Hirten verbannt, ihr Sohn ihr genommen, und von der Feenkönigin der Fluch auf sie gelegt sei (der Leser bemerke das wohl, denn es ist der Knoten und das Fatum der Oper):

„Die du durch den Bund mit einem Staubgebornen dich erniedrigtest, nicht eher sollst du deinen Gatten wiederfinden, bis euer Sohn eine Blume, die er liebt, beseelt und so, den Gegenstand seiner Liebe erhöhend, die Schuld der Mutter sühnt."

Im Rezitativ schildert sie den Verlust des

*) Ueber das Gedicht vergl. der Ztg. 3ten Jahrg. No. 48, S. 385, von Herrn Dr. Seidel. D. Red.

*) Undine hätte dem Stoff nach eine solche Oper werden können; — Referent kennt sie nicht.

Sohnes, und in der Arie die Mutterschmerzen, und wie sie ein fremdes Kind (Maja) an die Mutterbrust genommen habe. Maja erscheint wieder, Janthe verkündet ihr, sie sei nicht ihr Kind, sondern die Tochter des verstorbenen Königs; heute an ihrem achtzehnten Geburtstage werde das Volk sie als Königin begrüßen. Alpino hat mit Schmerz die letzten Worte gehört, — Terzett. Janthe fühlt sich beim Anblick des fremden Jünglings bewegt — ich und der Leser wir spüren alle, warum. Das Theater ist leer. Ikanor, ein indischer Fürst, tritt verkleidet mit seinem Sklaven Arock auf; wir erfahren, daß er um Maja werben will, und es ist die Rede von zwei Nebenbuhlern, Alpino, und dem Jägerfürsten Nador, Ikanors Todfeinde; es folgt eine große wüthende Bafsarie, und auf diese der Chor des Volks, das die neue Königin einholen will. Nador ist unter der Menge, er und Ikanor wechseln im Gesange feindliche Reden, bis Maja erscheint, der Alle huldigen. Die Werber dringen, da verwandelt sich die Hütte in einen Feenthron, auf dem Janthe sitzt (nicht ohne besondere Vergunst, wie sie nachher erzählt, denn eigentlich kommt ihr das Feenwesen nicht zu), ein Feenwagen soll Maja nach der Stadt der Väter bringen, während die Werber drohen und das Volk jubelt. So schließt der erste Akt.

Zu Anfang des zweiten sehen wir Alpino in der Residenz, klagend wie sein Vater ihn aus der öden Halle hinaus geschickt habe, und wie er nun hoffnungslos liebe. Er singt ein Lied von „armen Saiten" — später:

> »Doch es schwingt ein ächter Sänger
> Auch mit Kraft das edle Schwert!«

Da erschallt kriegerische Musik von weitem, und ein Hirte meldet umständlich, daß die Schaaren Ikanors und Nadors nahen. Beide gehen ab. Die Fürsten treten auf mit ihren Kriegern gegen einander, — Duett mit Chor zwischen beiden, sie drohen sich sehr, thun sich aber nichts, sondern singen:

> Nador: Aber ruhig, stille, stille,
> Bis die That gelang.
> Ikanor: In der sturmerfüllten Seele
> Steiget auf ein guter Plan.

Alle gehn mit klugen Drohworten ab. — In einem Zimmer des königlichen Pallastes sehen wir Janthe und Maja, sie sprechen von dem Nahen der Fürsten, Janthe erklärt deren Absicht, Maja erschrickt und will ihre Liebe gestehen, da meldet Alpino die Gefahr, verheißt zu retten und eilt fort, — Janthe giebt ihrer Pflegetochter das einzige was ihr noch von der Feenmacht übrig blieb, einen wundervollen Ring, der den Besitzer in eine Blume zu verwandeln vermag, und in einem Duett spricht Maja ihren Vorsatz aus ihn zu gebrauchen. Janthe geht ab, und ein Chor von Mädchen ladet Maja zum Feste ein; alle gehen ab. Gartengegend in Fülle indischer Vegetation. Vorn ein Thron. Nador tritt mit dem Sklaven seines Feindes Arock auf, der ihn gegen den Sänger Alpino aufhetzt, Nador geht darauf ein, aber mit hinterlistigen Absichten. Der Sklave geht ab, und Nador singt ein Jägerlied. Das Finale beginnt Ikanor mit seinen Kriegern und die Jäger. Nador nebst Volk treten auf, dann erscheint Maja und besteigt den Thron, Tanz und Gesang beginnen, plötzlich raubt Ikanor Maja; Nador will sie ihm entreißen; Alpino tritt mit Hirtenschaaren dazwischen; allgemeiner Kampf der Parteien; da erscheint plötzlich Janthe als Fee, und verwandelt Maja in eine Rose, wobei sie erklärt, daß diese Blume nur dem gehören werde, der ihr das Angenehmste bringe und sie zu neuem Leben beseele. Entsetzen der Masse. —

Der dritte Akt beginnt in einem schauerlichen nächtlichen Felsenthale, mit Gewitter und anderm Schreckensapparat. Janthe allein, sagt: „Welche Ahnung führt mich in dies Schauerthal?" Sie ahnet noch Verschiedenes über den fremden Sänger, und bricht dann in eine Arie, ein Gebet an die Feenkönigin, aus; ein unsichtbarer Geisterchor verspricht ihr Gewährung, Lösung des Fluchs, und die Nähe des Sohns (uns Zuschauern also ein baldiges und glückliches Ende); Janthe's Gesang wird freudiger, mit dem Ruf:

> „Wo bist du, Alpino! mein Sohn!"

verschwindet sie hinter den Felsen. Von beiden Seiten treten nun Nador und Ikanor auf, jeder

mit seinem Gefolge. Alpino's nahes Verderben beschwichtigt ihren Hafs; wie der Sänger mit dem verrätherischen Sclaven erscheint, ziehen sie sich zurück. Alpino, vom Sclaven beredet, will einen hohen morschen Steg überschreiten, der unter ihm bricht; Arock stöfs ihn vollends in den Abgrund. Die Erstern nebst Chor gehen frohlockend ab. Aber ein Fels verschwindet, und man sieht den Sänger ruhig unter Rosen schlummern beim Gesange Janthe's und eines unsichtbaren Geisterchors; er erwacht, und es erfolgt nun Erkennungsscene, Duett, abermals mit unsichtbarem Geisterchor. Sie gehen ab, und die Gegend verwandelt sich in einen „prachtvollen Zauberhain im Morgenstrahle," in dessen Mitte die Rose (Maja) steht. Das Volk singt:

Hell aus silbernen Drommeten
Durch die Lande schallt ein Ruf,
Und es wallen Volksscharen
Zu der Rose Zauberhain.
Tag der Schauer! über Leben
Einer Königin fällt das Loos u. s. w.

Janthe tritt auf, eben so Nador und Ikanor mit ihren Gaben in verdeckten Gefäfsen, später meldet sich Alpino mit der Leier als Mitbewerber, und sie beschwören den Vertrag, sich der Entscheidung willig und geruhig zu fügen. Finale:

„Der Entscheidung Stunde naht —"

Nador bringt als angenehmste Gabe einen Phönix dar, Geisterstimmen antworten verneinend; Ikanor bringt eine Krone, wird ebenfalls abgewiesen; aber Alpino singt eine Arie zum Preis der Liebe, und wie er seine Seele der Geliebten darbringe, worauf die Geister und das Volk antworten:

Seine Seele! seine Seele!
Ja das ist die schönste Gabe,
Die der Mensch dem Menschen beut.

Maja wird also wieder lebendig, das Volk frohlockt, die Verschmähten wüthen und wollen Vertragswidrigerweise Alpino angreifen, aber vergebens, Genien erscheinen, und bringen der Fee Janthe ein Scepter, im Hintergrunde erscheint die Feenkönigin mit Janthe's Gatten, und wüthende Worte der Fürsten:

Fort von hier in Sturmesnächten
Auszutoben unsern Schmerz

neben Jubeltönen des Volks beschliefsen das Ganze.

Das klingt ja vortrefflich! wird der Leser sagen: Feen, Geister, Hirten, Krieger, Jäger, Blumenmädchen, schauerliche Felsenschluchten, Throne, schöne Dekorationen, Fülle indischer Vegetation, vielleicht gar der stille breite Ganges selber, und Brama, Vischnu, Krischna und Sanskritt im Hintergrunde, Liebe und Krieg, Tugend und Bosheit, Land und Stadt, was wollen Herz und Sinne mehr? Das mufs ja eine himmlische Oper sein, des Sperrsitzpreises reichlich werth, und höchst unterhaltend anzuschauen! Da mufs ja der Komponist recht wühlen können in Kontrasten und Effekten aller Art, stürmen wie ein Europäer, und beschaulich sein wie ein Indier, ahnungsvoll und schauerlich reden wie ein nordischer Geisterbanner, und grofse wunderbare Akkorde und Harmonien aufbauen, voll und tropisch, wie die Blätter der heiligen Lotospflanze. Kurz der Leser denkt sich das ganz prächtig.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Flüchtige Bemerkungen eines Reisenden über den jetzigen Musik-Zustand in Dresden, während seines Aufenthalts im Sommer 1827.

Von älterer Zeit her hatte Dresden den Ruhm, in der Kirchenmusik Ausgezeichnetes zu leisten. Den Schutz, welchen die Beherrscher des von der Natur so reich ausgestatteten Sachsenlandes auch den schönen Künsten verliehen, und namentlich die Vorliebe des jüngst verstorbenen Königs Friedrich August für die Tonkunst, hatte Männer wie Hasse und Naumann an diesen Hof gefesselt, und dem kirchlichen Ritus, wie der italienischen Oper höhern Glanz gegeben. Nach dem Ableben der genannten Meister scheint indefs der ächte Geist der wahren Kirchenmusik allmälig verflogen und nur die vorzügliche Aufführung der königlichen Kapelle, deren Ensemble höchst ausgezeichnet ist, nächst dem wohlklingenden

Lokal der hoch gewölbten katholischen Hofkirche übrig geblieben zu sein. Noch laden zwar die hellen Glocken zur Vesper und zum musikalischen Hochamt an Sonn- und Festtagen. Doch selten nur wird eine würdige Auswahl klassischer Kompositionen getroffen; meistens hört man veraltete oder triviale Messen in schnellem Zeitmaasse (was in der Oper dagegen öfters schleppend genommen wird) abjagen, so dafs es den Anschein hat, als wolle man sich möglichst rasch der freilich sehr in Anspruch genommenen Dienstpflicht entledigen. Sassaroli, der diesen Sommer kränkelt, hörte ich nur einmal nach seiner Ruckkehr von Töplitz. Seine Stimme schien mir schwächer geworden zu sein. Ein Chorknabe mit reiner aber schwacher Stimme, sang die Sopran-Soli in Sassaroli's Abwesenheit. Der übermäfsig starke Kontra-Alt eines Musico (Muschietti) übertönte oft den Sopran. Der Tenor ist zu schwach, dagegen der Bafs bei Zezi's Mitwirkung verhältnifsmäfsig stark. Der Chor ist schwach, auch die Responsorien der Kapell-Knaben entbehren öfters der reinen Intonation, welche früher die Kreuzschüler so berühmt machte. Zwei solenne Messen von Naumann (in C und As-dur) hörte ich sehr gut ausführen und erfreute mich der schönen Silbermannschen Orgel, von Kleugel wohl benutzt. Schade nur, dafs die Stimmung es nicht erlaubt, dafs die Orgel die Musik durchaus begleitet; der bloße Einschnitt der Schlufs-Akkorde jedes Stücks der Messe macht keine angenehme Wirkung.

An Johann Schneider, Hof-Organisten an der protestantischen Hof- oder Sophienkirche (früher in Gorlitz, ein Bruder des Komponisten Friedrich Schneider) besitzt Dresden unbezweifelt den ersten aller jetzt lebenden Orgelspieler. Seit Vogler hörte ich nie eine so vollendet treffliche Behandlung dieses mächtigsten aller Instrumente, mit der tiefsten Kenntnifs der Modulation und des doppelten Kontrapunkts, Gedanken-Reichthum und Geschmack vereint. Die schöne Silbermannsche Orgel benutzt Herr Schneider sowohl in der Wahl und Verbindung der Register, als im Anschwellen von der Schwäche des Tons bis zur erschütternden Tonfülle mit seltener Kunst und grofser Fertigkeit, besonders der linken Hand und des Pedals. In einem Präludium und der sich anschliefsenden Fuge erschöpfte der eben so gefällige und anspruchslose als geschickte Künstler alle Nuancen des strengen Styls in der unvorbereiteten Erfindung seiner überreichen Komposition. Das volle Werk der Orgel wurde dabei aufs imposanteste benutzt. Der rührende Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" wurde durch ein sanftes Zwischenspiel voll schöner Melodie eingeleitet und mit reichen Veränderungen ausgeführt, in welchem der Cantus firmus stets hervortrat, und die Stimme-Kombination bewundernswerth war. Zum Schlufs dieses fast zwei Stunden wenigen Zuhörern aus seltener Gefälligkeit gewidmeten herrlichen Orgelspiels gab uns Herr Schneider noch die Sebastian Bach'sche Meisterfuge in A-moll mit dem Präludium zum Besten, und in der That hätte nichts Erhabneres den unbeschreiblichen Eindruck vollenden können, den das Spiel dieses ächten Geweihten der heiligen Cäcilia auf mich für die Lebenszeit gemacht hat. Das sind die Früchte deutschen Fleifses in der höhern Tonkunst. Möge auch der verdiente Lohn dafür dem enthusiastischen, in seiner Kunst glücklichen Künstler nicht ausbleiben, dessen Wahlspruch sich an ihm selbst bewährt: „Die Kunst hat keine Gränzen."

Ob die sonst gewöhnlichen Oratorien in der Charwoche noch aufgeführt werden, ist mir nicht bekannt. Während der Trauerzeit besuchte der königliche Hof die Kirche nicht. Noch zeigen die schwarzen Behänge der Chöre in den Hofkirchen den herben Verlust, den Kirche, Staat und Kunst jüngst erlitten hat. Doch belebt neue Hoffnung und allgemeine Liebe zum neuen Regenten Sachsens anhängliche Unterthanen. So ist auch zu hoffen, dafs der jetzige Regent die von ihm selbst praktisch ausgeübte Tonkunst nicht sinken lassen und insbesondere die Kirchenmusik und die in Dresden seit langer Zeit vernachlässigte deutsche Oper so trefflich restauriren wird, als jetzt die fast verloschenen alten Bilder in der herrlichen Gallerie von Palmaroli gereinigt verjüngt in neuer Frische und Farbenglanz erscheinen. Besonders zeichnet sich in dieser Hinsicht die sixtinische Madonna von Raphael (durch Muilers trefflichen Kupferstich vervielfältigt) und Correggio's früher fast unkenntlich gewordene Nacht durch frischen Farbenglanz aus, ohne dafs durch Retouchiren etwa das Original an Aechtheit verloren hätte.

Die italienische Oper erfreut sich seit langer Zeit der besondern Protektion des Hofes und somit auch der Vorliebe des Publikums. Wenn auch nicht in dem Grade, als in frühester Zeit, sind die Gesangs-Talente bei diesem Institut immer noch die vorzüglichsten. Signora Palazzesi besitzt eine angenehme, besonders weiche Sopranstimme, deren mezza voce beweiche Sopranstimme, deren mezza voce bescheint diese ungemein frische, zarte Stimme nicht zu ertragen, auch noch der vollendeteren Kunstausbildung zu bedurfen, da die Tonladen nicht durchaus rund sind. Dagegen spricht die Leichtigkeit des Gesanges der Signora Palazzesi ungemein an, deren Spiel auch natürlich ist. Signora Schiasetti, erst seit einem Jahr von Paris herberufen, ist durch ihren schönen

Mezzo-Sopran und Kontra-Alt zu den Männerrollen des primo uomo wohl geeignet; ihr Vortrag zeugt von guter Schule, ist einfach und edel; nur hat die Stimme weniger Angenehmes, und die Figur ist der Sängerin noch weniger günstig, als es bei der Signora Palazzesi der Fall ist. In Rossini's Donna del Lago glänzen beide Sängerinnen vereint. Auch hier, wie in Wien und Paris hat das Rossini-Fieber Eingang gefunden, und aufser Meyerbeers Crociato haben fast nur Rossini's Opern hier Glück gemacht, wie z. B. Mathilde von Schabran (Corradino) Italiana in Algieri u. s. w. Es soll zwar auch Don Juan und Figaro italienisch gegeben sein; doch verschwinden solche Opern bald wieder vom italienischen Opernrepertoir, da die Sänger darin keine Gelegenheit zu Kadenzen und Schnörkeln finden. — Die Tenore Rubini, Pesadori und Bonfigli sind tüchtige Sänger von guter Methode, nur sind die Stimmen theils passirt, theils detonirend. Pesadori, dessen Tenor sehr angenehm ist, leidet an Schwäche. Rubini halte ich für den vorzüglichsten Gesang-Künstler; nur ist sein Vortrag etwas affektirt und zu süfslich. Beninicasa ist als trefflicher Buffo bekannt; sein gewandtes Spiel belebt die komische Oper, seine Deutlichkeit der Aussprache, sein reiner, sonorer Baſs und die feine Gränze des Anstandes, die er auch im burleskesten Spiel nie überschreitet, haben diesem Komiker längst einen ehrenvollen Ruf gesichert. Als Basso cantante ist Zezi durch Stimme und Vortrag gleich ausgezeichnet; auch eine imposante Gestalt eignet ihn zu Helden- und Anstands-Rollen.

Von der italienischen Opern-Gesellschaft hörte ich noch der schönen Ausführung halber die langweilig monotone „pastorella Feudataria" von Nic. Vaccai, einem geistlosen Nachahmer Rossini's, theilweise mit Vergnügen. Besonders sang Signora Palazzesi die von demselben Meister eingelegten, langen Variationen am Schlusse der Oper mit allem Aufwand der ihr zu Gebot stehenden Kunst und grofser Leichtigkeit. Zezi sang den Duca trefflich, Rubini erschöpfte die Volubilität seiner Kehle in unzähligen Rouladen; sein hohes Falset ist ganz alla Davide. Nur schmachtet der zierliche Singer gar zu sehr nach dem Kantabile. Beninicasa war als Podesta wieder das belebende Princip der komischen Oper, wenn gleich dieser ausgezeichnete Buffo nicht ganz mehr die Gewandtheit früherer Zeit besitzt.

Der Crociato in Egitto von Meyerbeer wird von den italienischen Opernsängern vorzüglich schön im Ensemble ausgeführt. Besonders glänzt darin Signora Schiasetti als Armando. Die Partie der Palmide ist gleichfalls für die weiche, frische Stimme der S. Palazzesi wohl geeignet. Zezi singt den Aladin mit Würde und Rubini den Adrian sehr kunstfertig. Die Musik ist zwar im neu italienischen Geschmacke vorzugsweise auf Gesang-Virtuosität berechnet, voll schöner Melodie, oft originell und wirksam instrumentirt. Der deutsche Meister verläugnet sich darin eben so wenig, als das Bestreben, nach Rossini's Weise dem italienischen Geschmack zu huldigen, um allgemeinen Beifall zu gewinnen. In Dresden gefällt diese Oper ungemein. Obgleich seit einem Jahre schon oft gegeben, war dennoch am heifsen Sommerabende das Haus überfüllt, und der Beifall, vorzüglich den Damen Palazzesi und Schiasetti gespendet, enthusiastischer, als es sonst hier Sitte ist. Der Chor der Verschwornen im zweiten Akte zeigt, dafs es dem geschickten Komponisten nicht an eigenthümlicher Erfindungskraft mangelt. Die Instrumentation der Oper ist sehr reich und originell; vollkommen gesungen kann diese sehr reich figurirte Musik indefs nur von Italienern werden, und findet deshalb auch aller Orten Eingang, wo italienische Oper vorhanden ist.

Der Chor ist ziemlich schwach, das Orchester durch die vorzüglichsten Virtuosen jedes Instruments (besonders der Blase-Instrumente) und deren seltene Vereinigung zum Ganzen ausgezeichnet. In des Kapellmeisters Morlacchi Abwesenheit leitet der Musikdirektor Reissiger die italienische und deutsche Oper (die Kirchen-Musik der Kompositeur Rastrelli) mit grofser Sicherheit und Umsicht. Vielleicht wäre zuweilen noch etwas mehr Feuer zu wünschen; wahrscheinlich darf es indefs der neu angestellte Dirigent nicht mit den Sängern verderben, und mufs diesen nachgeben.

Die deutsche Oper, kaum im Aufblühen hier begriffen, hat durch C. Maria von Webers frühen Tod einen unersetzlichen Verlust erlitten. Diese Wunde ist unheilbar, und doch scheint das Andenken dieses grofsen Genius hier schon ziemlich erloschen. Sein Oberon soll indefs auf Befehl des Königs zur Huldigungs-Feier Anfangs Oktober mit grofsem Aufwand gegeben werden. Wäre nur ein würdigeres Lokal vorhanden! Denn, wenn gleich besser als das Theater am Linkeschen Bade, ist dennoch auch das kleine Opernhaus in der Stadt einer Residenz nicht würdig und für Dresdens kunstliebende Bewohner, besonders bei der Anwesenheit vieler Fremden, bei weitem zu klein. Auch haben beide Theater keine Resonanz und die schönsten Stimmen verlieren darin allen Klang. Als deutsche Oper hörte ich zur Wiedereröffnung des in der Stadt seit dem ersten Mai geschlossenen Theaters, am sechsten August „Die weifse Dame" von Boieldieu, in Dresden noch neu.

Mad. Devrient, geborene Schröder, stellte die Anna mit Wahrheit und Anmuth dar und war eine liebliche Erscheinung, welche an die unnachahmliche Grazie der Dem. Sontag erinnerte, obgleich der letztern Gesang bei weitem höher steht. Die Stimme der Mad. D. ist von Natur schwach und hat in den letztern Jahren noch sehr an Klang verloren; jetzt erregt die Anstrengung der noch jungen Sängerin, besonders das Forciren der hohen Töne, Besorgnisse für die Dauer ihrer Gesundheit. Herr Bergmann war als George Brown recht lobenswerth; dieser nicht starke, doch geschickte Tenorist weifs seine Stimme sehr gut zu gebrauchen, und hat im Ton einen zum Herzen sprechenden Ausdruck. Besonders gefiel mir sein Vortrag der Arie Tamino's: „Dies Bildnifs ist bezaubend schön." Mad. Wächter debütirte als Pächterin Jenny in der bekannten Art ihres Gesanges und Spiels mit mäfsigem Beifall. Herr Genee gab den Gaveston etwas zu chargirt im Spiel, doch im Ganzen gut eingreifend. Hr. Rosenfeld liefs als Dikson nichts zu wünschen; er spielte gewandt und naturlich, auch der Gesang war rein. Besonders aber zeigte Mad. Sandrini, welche die Margarethe übernommen hatte, wie eine ächte Künstlerin auch die kleinste Rolle hervorheben kann. Die Romanze zu Anfang des zweiten Akt's habe ich nie so ausdrucksvoll vortragen hören; auch ihr Spiel war überall eingreifend, und die ziemlich gute, angenehme Aussprache des deutschen Textes und Dialogs an der Italienerin sehr zu loben. Das Ensemble der vom Herrn Musikdirektor Reissiger mit vielem Fleifs einstudirten Oper war durchaus befriedigend, wie die scenische Einrichtung mit Anstand und Geschmack geordnet. Das vorzügliche Orchester bedürfte nur noch etwas stärker besetzter Bäfse. Ausgezeichnet im Ton sind besonders die Blase-Instrumente und die Egalität der Violinisten im Strich ist musterhaft. Etwas raschere Tempi blieben auch bei dieser Oper zu wünschen, die allgemeinen Beifall erhielt. Herr Wächter, der sich einige Zeit in Töplitz aufhielt, sollte als Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla" zuerst in der deutschen Oper auftreten, für welche auch der Tenorist Bähnigg aus Pesth gewonnen sein soll, dessen schöne Stimme und grofse Gewandtheit sehr gerühmt wird.

Noch verdienen die ausgezeichneten Garten-Konzerte Erwähnung, welche man (für 1 Ggr. Entree für Herren) im Linkischen Bade, grofsen Garten und auf der Bruhlschen Terrasse abwechselnd täglich hört. Von Stadt-Musikern werden hier vollständig besetzt und genau einstudirt B. ethovensche, Mozartsche und Haydnsche Symphonien, Ouverturen, arrangirte Opern-Musiken z. B. die Finale's aus Don Juan, der Donna del Lago u. s. w. rein und richtig, nur etwas zu langsam ausgeführt, und bleibt auch in Hinsicht des Vortragens manches zu wünschen übrig, so hört man doch wenigstens meistens gute Musik und wird nicht beständig durch den Lärm der grofsen Trommel betäubt.

Berlin.

Abschied des Fräuleins Sontag vom königstädter Theater, am 3ten September 1827.

(Aus Nachrichten.)

Nie hat man an einer versammelten Menge einen so merkwürdigen Kampf der widersprechendsten Gefühle beobachten können, als heute. Der festliche Schmuck der Bühne und die besetzte Direktionsloge erschienen als Sinnbilder des getheilten Innern aller Zuhörer, die unter den bittersten Thränen des Abschiedes den Rouladen der Sängerin frohlockend zujauchzten und im Ingrimm über den Abfall der Treulosen ewige Ergebenheit gelobten. Die freundlichste Blumensaat bei dem Erscheinen der herausgerufenen Premier-Muse entzündete im ganzen Saal eifersüchtigen Hader (denn Niemand wollte sich seinen Antheil an dieser Ihr geweihten Aussaat rauben lassen, der fast gefährlich geworden wäre, als eine Wolke von Gedichten die blendenden Koulissenlampen auf einen Augenblick verdunkelte. Sie selbst sprach unter Thränen, übrigens in geschmackvollem Anzuge, ihre dankbare Freude und ihren bittern Schmerz über das harte Geschick aus, sich in Paris freiwillig nach Wunsch engagirt zu haben.

„Was wird nun aus Berlin werden! — und aus der berliner Kunst!? — und aus der berliner Konversation!? — „Wie liegt die Stadt so wüste!!" — —

Jeremias Klagenvoll der Erste.

N. S.

Welche Oper gegeben wurde, ist nicht zu erfahren gewesen.

J. K. d. E.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

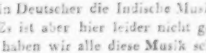
Den 19. September — Nro. 38. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose. Oper in drei Akten von Eduard Gehe, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Klavierauszug. Dresden und Leipzig bei Arnold.

(Schluss.)

Ich wollte der Leser hätte Recht, und es hätte ein Deutscher die Indische Musik erfunden: Es ist aber hier leider nicht geschehen. Leider haben wir alle diese Musik schon sonst gehört, wir kennen diese Liebestöne, diese Leidenschaft in den Sopranscenen und diese bösen Prinzipe in den Bafsarien, diese Jägerchöre nnd dies weiche chromatische Wesen, wie es jetzt an der Tagesordnung; wir sehen die Zeichen der Zeit, die nach Bedeutung ringt, in der äufserlichen Bedeutsamkeit, die einigen Akkorden und wiederkehrenden Stellen der Musik, einzelnen Worten oder Phrasen des Gedichts, beigelegt wird. So erscheint die Fee öfter mit der Figur:



die auch in der Ouvertüre, namentlich als Schlufs derselben, vorkommt, und mit der auch die Oper schliefst, da die Fee doch hoffentlich, spielte sie selbst Klavier, ganz andere Töne in diesen verschiedenen Zeiten angeben, und namentlich ihre Freude und ihr Glück am Schlufse mit minder lugubren Tönen auslassen würde, als in den Augenblicken des Unglücks und der Verwickelung. Wie gesagt, die Zeit ringt nach Bedeutung, und Beethoven hat nicht umsonst gelebt; aber die Meisten wissen ihr Gebilde nicht damit zu durchdringen, sondern stellen die karakteristisch seinsollenden Elemente nur so neben einander hin, unverbunden und unverarbeitet. In dieser falschen Ab- und Ansicht bauen sie auch gleich die Ouvertüre aus den einzelnen Bestandtheilen der Oper zusammen, und muthen dem Hörer den sonderbaren Procefs zu, das so unorganisch Zusammengebaute lange hinterdrein, im Verlauf der Oper selbst, wo er erst erfährt was die einzelnen Bestandtheile denn eigentlich bedeuten, zu einem Ganzen zu konstruiren; wolltet ihr billig verfahren, müfstet ihr dem armen Hörer die Ouvertüre nach der Oper aufspielen, dann könnte er sich einiges dabei denken.*) Der Ouvertüre zu vorliegender Oper haben wir diesen Irrthum in starkem Maafse vorzuwerfen, wobei ihr nicht einmal das Verdienst der Vorbilder (der Weberschen Ouvertüren) in Hinsicht des grofsen Geschicks womit sie zusammengebaut sind, zu Gute kommen kann.

Dasselbe Streben mit demselben Irrthum tritt von einer andern Seite ein. Man fühlte längst das Todte und Unerquickliche in dieser Reihe von Arien, Duetten und Terzetten, in denen die einzelnen Personen des Stücks ihre

*) Die Gesangstelle, die aus dem Zusammenhange des Drama selbst herausgerissen und in der Ouverture verbraucht wird, bedeutet gewifs in den meisten Fällen zu viel oder zu wenig, — zu wenig in der Ouverture, wenn sie im dramatischen Moment und mit Worten gerade recht ist; und zu viel im Drama, wenn sie ohne Worte als Instrumentalsatz in der Ouverture gerade recht ist.

oder Gott weifs was gerade für Gefühle des breitern darlegen, man ist dieser grofsen Arien müde, die erst in einem Rezitativ, dann in einem Adagio, und darauf in einem Allegro jedesmal durch eine bestimmte Ordnung und Reihe von Zuständen oder Nichtzuständen hindurch müssen, — kurz man sucht immer mehr die Oper aus dem früheren konzertirenden Zuschnitt in eine dramatischere Form zu erheben, und läfst das Volk mitreden. Aber o Himmel! wie redet es mit? Jene Vornehmen haben noch immer das gröfste, ja einzige Wort, — die Hirten in unserer Oper, die erst selbstständig Theil zu nehmen scheinen an der schönen Maja, machen nur zu bald den Hauptpersonen Platz; wie sie wiederkommen singen sie nur noch als müfsige Zuschauer:

Seht wie die Seelen
Froh sich begegnen,
Glühen und blühn.

Im Finale kommen neue Zuschauer, von anderem Interesse:

Wir kommen, wir kommen die Fürstin zu sehn,
Zu goldenen Thronen sie froh zu erhöhn.

bald aber werden sie apathischer:

O seht, die holde Schönheit naht!

und die Fee Janthe mufs das Beste thun, indem sie durch ihre Konnexionen in der Feenwelt (sie selbst vermag nichts) die treffliche Verwandlung einer Hütte in einen Thron hervorbringt, wobei sich der Chor begnügt:

Heil, Fee Janthe dir!

zu singen. — Und nun gar die obligaten Jägerchöre, — Leser, man sollte sie für eine Zeitlang verbieten! Sie preisen den Wald und das Waldleben, die doch am Ende mit dem Stucke selbst gar nichts zu thun haben, und bringen uns in der ersehnten Entwickelung um keinen Schritt weiter. In dieser Oper sind sie, wie die Krieger, nur rohe Statisten als Begleitung der beiden bösen Prinzipe; leider sind letztere von einer so ohnmächtigen Bosheit, dafs uns der Glaube daran wirklich durch einige Dutzend Kerle mehr in die Hände gegeben werden mufs.

Ein Chor Blumenmädchen ladet Maja in den Garten ein:

Komm, o komm zu Blumenketten —

ein folgender Chor thut wieder nichts als die Königin Maja zu apostrophiren:

Freudenglanz in Königshallen —

später singt er:

Seht sie schweben u. s. w.

Nach der Verwandlung der Maja in eine Rose singen alle:

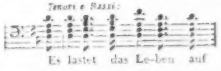
Welcher Strahl aus heitren Höhen!
Mufs die Schönheit so vergehen!

und so weiter. In dieser Apathie der Masse, die doch da ist, und die also nothwendig ins Drama wesentlich eingreifend sein soll, finden wir den zweiten Irrthum; — was ihr uns hinstellt, müfst ihr auch beleben und zwar tüchtig, nachdem ihr einmal und richtig gefühlt habt, dafs diese Masse nothwendig ist, und dafs in einer Kunst, die das Geheimnifs der reichsten Gruppirung in so vollem Maafse hat, und der in einer ihrer glorreichsten Zweige, der Oper, die stärksten Massen, das lebendigste Durcheinanderweben der verschiedenartigsten Motive, Handlungen und Zustände zu Gebote stehen, dafs in einer solchen Kunst nichts mehr gethan wird mit der dummen Halbheit langer Arien, in denen das Leben und Dramatische, das der Dichter vielleicht eben erst mit Glück hervorgebracht hat, wieder in Stillstand gerathen müssen und zu Grabe getragen werden. Lafst sie also durcheinander gehen die Elemente alle vier, ihr habt ja vier vortreffliche Stimmen, oder wohl gar acht oder sechszehn; ihr seid ja gewandt in Fuge und Kontrapunkt, Nachahmungen, Vergröfserungen, Verkleinerungen und Engführungen und Künstlichkeiten aller Art; oder vielmehr, ihr braucht nur wahr zu seyn (ist anders euer Stoff wahr) — denn der Chor, den wir meinen, handelt; lafst ihn nur seinem Zustande gemäfs sich bewegen und äufsern, und alle jene Künstlichkeiten stellen sich auch von selbst dar, ohne dafs ihr sie mit ängstlichem Schulzwange zusammenzuleimen brauchtet. In unserer Oper sind die Chöre in der That stiefväterlich vom Komponisten behandelt; Eintritte und freiere Führung der einzelnen Stimmen trifft man fast gar nicht, und selbst da, wo in den verschiedenen Chö-

ren sich widerstrebende Elemente zeigen, wie namentlich im Finale des letzten Akts, wo Chöre der Krieger, unsichtbare Geister und das Volk vereinigt sind, ist die spärliche Intention des Dichters vom Komponisten fast ganz unbenutzt gelassen. Wir führen einige Choranfänge zum Beweise unsers Ausspruchs an:

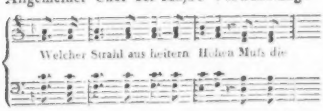
Final des ersten Akts:

Jägerchor im zweiten Akt:



Chor des Volks im Finale des zweiten Akts:

Allgemeiner Chor bei Maja's Verwandlung:



Es lassen sich noch viele Beispiele anführen von dieser Eintracht, in der die vier Chorstimmen friedfertig neben einander leben, anfangen und aufhören!

Aber die Arien! Der Leser wird unserm Urtheile darüber gar keinen Glauben beimessen, weil wir ihnen im Allgemeinen schon Einiges nachgeredet, — es sind aber Arien, grofs, lang, kurz, der Leser weifs schon. Wir beklagen hier den Komponisten am meisten, denn dazu konnte er am wenigsten thun, — hätte er nur eine gewisse Uniformität des Zuschnitts vermieden, und namentlich das regelmäfsig wiederkehrende lärmende Abschliefsen der gröfsern Stücke, bei dem wir gewisse Wendungen und Harmonien zu oft wieder hören, hätte er nur im Brennpunkt der Oper, wo Alpino der Blume seine Seele schenkt, und die Liebe preifst, diesen nicht in einer Polonaise singen lassen!

Wir sprechen es mit einem Worte aus, der Komponist hat sich zu sehr in einem unbestimmten lyrischen Ausdrucke gehalten, und den ohnehin matten und dünnen Stoff nicht mit dramatischem Leben zu durchdringen vermocht: er hätte mit derselben Musik zehn andere Opern auch versehen können. Wir begegnen nur den hergebrachten Formen, der herkömmlichen Ausdrucksweise, kein neuer Gedanke zündet uns, keine Kühnheit des schöpferischen Geistes, der mit starker Götterhand in die reiche Kunstwelt hineingreift, unbekümmert um das Erschrecken des Volkshaufens, überrascht uns, keine Eigenthümlichkeit tritt hervor, die uns und das Werk aus der Zeit, in der Weber und Spohr schrieben und genelen, herrausrisse, und durch das Ganze geht die verzehrende Weichlichkeit unserer Tageskunst, eine Monotonie eben aus Mangel an jener Freiheit und Eigenthümlichkeit, und jener glatte Wohllaut, der Niemanden verletzen will, aber nun auch zur Strafe Niemanden entzückt und hinreifst. Ein Succes d' estime wird dem gewifs werden, der mit so viel Rücksicht gegen Publikum, Dilettanten und Kenner zu Werke geht, der dem Ohre der heutigen Verzärtelung in solchem Grade schmeichelt, und der gewifs, das hoffen wir zu dem vorhandenen und dargelegten Talent des Komponisten, diesen Rücksichten in falscher Schonung manches Opfer gebracht und sich in Vielem verleugnet hat, — aber wem ist an diesem Succès d' estime gelegen! Es ist wahrhaftig in den Künsten mit der Achtung allein nicht gethan, wir wollen resolut lieben oder hassen, darum verletzt uns oder entzückt uns!

Und dies Karakteristische, Neue und Bedeutsame hätte der Komponist dem Dichter abverlangen können und sollen, der es nicht gebracht hat. Das Werk hat keinen bestimmten Karakter, keine bestimmte Färbung nach

irgend einer Zeit, irgend einer Gegend, irgend einem Zustande, oder irgend einer Idee. Die Dekorationen spielen zwar in Indien, aber jene stille selige Beschaulichkeit, das wahre tiefe Blumenleben, dem Alles in der Natur Antwort giebt und Rede steht, im Konflikt mit der ungeheuren riesigen Götterwelt, mit dem unermeßlichen Walten unsichtbarer Mächte, vermittelt durch eine ehrfuchtgebietende Priestergewalt, wie es indische Dramen glaubhaft macht und belebt, tritt uns hier nicht entgegen, soll und kann es auch wohl nicht, weil noch sehr die Frage ist, wie wir Europäer in einer komponirten Sakontala uns gebehrden würden. Sehr anti-indisch ferner kommen uns die bösen Fürsten vor, die durchaus wüthen und hassen, wie ein Paar europäische tyrannische Opern-Bassisten. Eine Darstellung indischen Lebens scheint überhaupt weiter nicht im Plane des Dichters gelegen zu haben. Aber der Zauber, das Feenhafte, geben dem Werke gleichfalls den Karakter nicht, sie liegen zu sehr außer dem Stücke, und sind nur dessen rohe Hebel; höchstens motiviren sie ein Paar effektvolle Veränderungen. — Die Handlung ist durchaus zu arm, eher eine Reihe von lebenden Bildern als eine Handlung, und fast nur aus einem Momente bestehend, der Verwandlung Maja's in eine Rose, diese Armuth liegt auch noch in der Schwäche der dramatischen Personen, denn jene beiden bösen Prinzipe rühren die nöthigen Hemmnisse auf eine zu gewöhnliche und ungeschickte Weise ein, als daſs sie uns als nothwendig und wahr ergreifen sollten, Janthe ist, bis auf jenen Moment, zu sehr blos leidend, als daſs in ihr ein Hebel der Handlung liegen konnte, sie muſs sogar eine große historische Arie singen in der sie den vor achtzehn Jahren erlittenen Verlust ihres Sohnes und die dahin schlagenden Gefühle darlegt; — Maja gar ist die pure Unschuld und Einfalt, und selbst Alpino, der Anlauf zum handelnden nimmt, muſs sich Vieles gefallen lassen, und wird im wichtigsten Moment seines Anlaufs verdammt unter Rosen zu schlummern. Wie die Chöre handelnd eingreifen, haben wir bereits dargethan. Wer handelt denn? Niemand als etwa ein Unsichtbares, eine Abstraktion, das Wenige was vorgeht, geht vor in Folge eines Geisterverhältnisses und eines Geisterbeschlusses, die uns, ganz trocken in der Exposition erzählt werden, uns also, so aus unserm Bereiche liegend, nur wenig rühren und nicht viel angehen. Die Lösung geschieht durch eine andere Abstraktion, die Schenkung einer Seele, in sonderbarem Gegensatze zum mittelalterlichen Mythus der durch das Verkaufen einer Seele, freilich nur an den Gottseibeiuns, mit viel gröſserm Glücke den Knoten schürzt. Die guten, oft vortrefflichen Verse, die passende Vertheilung der Musikstücke, und manches auf guten scenischen Effekt Angelegte können dem Ganzen in der Hauptsache nicht frommen, und ersetzen nimmer jenes wahre Leben, jenes Offenbarwerden einer Idee in einer bestimmten fortschreitenden Handlung, jene individuelle Gestaltung der Personen, in denen allein ein ächtes Drama, mit oder ohne Musik, erblühen kann.

C. Klingemann.

Trois grands Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Composés par Cipr. Potter. Op. 12. Bonn et Cologne chez N. Simrock. Prix 24 Frs.

Sehr häufig findet man bei einem Trio nur eine Stimme dominirend und die andern beiden nur zur Staffage dienend; dies zeigt sich namentlich an der Masse von Trios fürs Pianoforte, in denen das Pianoforte fast alles, und die andern Instrumente fast gar nichts Wichtiges zu thun haben; sie müssen sich blos begnügen, die Pianofortestimme zu unterstützen; wird ihnen alsdann einmal ein Solosätzchen zu Theil, so können sie sich schon freuen. Diese falsche Behandlungsweise der Trios hat ihren doppelten Grund: 1) die meisten Pianoforte-Komponisten kennen nur ihr Instrument und kein andres, wissen daher nicht für die andern zu schreiben; die Eitelkeit kommt nun auch noch dazu; nur ihr Instrument soll vorzüglich glänzen, die andern Instrumente müs-

sen daher in den Hintergrund zurück treten. Der zweite Grund ist der, dafs die Komponisten sich unter einem Trio nichts, als ein Tonstück denken, das von den Instrumenten gespielt wird, und deren eines Prinzipalstimme ist, und die beiden andern nur begleitende Stimmen sind. Diese Ansicht ist aber ganz unzulänglich; in einem Trio mufs eine jede Stimme gleichbedeutend sein, sie mufs ihren eigenthümlichen Karakter aussprechen; wer dies nicht bei seinen Kompositionen vermag, der unterlasse es Trios zu schreiben; er setze lieber Sonaten a quatre mains.

Beethoven und die andern Meister, die Trio's und Quatuors geschrieben, haben nie eine Stimme als Prinzipal und die andern als begleitend gebraucht, sondern eine jede Stimme hat ihren eigenthümlichen Karakter erhalten und ist ihm getreu geblieben. Nach dieser Einleitung gehen wir jetzt zur näheren Beurtheilung der obengenannten Trios über.

Herrn P. hat gewifs bei der Komposition der Trios auch die oben aufgestellte Ansicht geleitet, denn man sieht in den einzelnen Sätzen, dafs er jedem Instrumente sein Recht hat wollen wiederfahren lassen; hin und wieder ist es ihm auch recht gut gelungen, doch in andern Stellen leider nicht. Das erste Trio in Es hebt mit einem kräftigen Satze allegro maestoso an, der mit einem sehr schönen Mittelsatze wechselt, nach welchem dann einige Bravour Passagen folgen, die zuletzt wieder zu einem neuen Satze leiten, der ebenfalls gut gelungen ist, und der dann etwas variirt mit fleifsigen Läufen bis zum Ende des ersten Theils geht. Der zweite Theil modulirt nach Es-moll, geht dann nach B-moll und D-dur, dann noch durch mehrere andere Tonarten, die hin und wieder von der Haupttonart etwas entfernt liegen und kehrt dann fein säuberlich zur Haupttonart und zum Hauptthema des ersten Theils, nach Es-dur zurück, in welcher Tonart es dann auch natürlicher Weise, aber erst nach 6 Seiten, schliefst. Die einzelnen Themata sind gut durch geführt; doch ist das Ganze etwas zu breit angelegt; die Pianofortestimme des ersten Satzes zählt allein 15 eng-gestochene Seiten. Der zweite Satz Adagio $\frac{4}{4}$ in Es-dur hebt mit dem Piano Forte Solo an und wechselt mit den andern Instrumenten häufig konzertirend ab, dieser Satz, obgleich er auch zu lang ist, kann unbedenklich der gelungenste des ersten Trios genannt werden. Das folgende Scherzo allegro assai erinnert sehr an Beethovens Menuetten und Scherzis in seinen Symphonien. Das Allegretto quasi Allegro mit welchem das erste Trio schliefst, verlangt einen tüchtigen Pianofortespieler, denn es ist der schwerste Satz aus dem ganzen Trio. Bei diesem Trio ist noch zu bemerken, dafs die Violin und Violoncellparthien auch durch Klarinette und Fagott besetzt werden können, zu welchem Falle die Stimmen dem Trio beigefügt sind. R. der dasselbe auf beide Arten probirt hat, findet dafs das Trio mit den Blaseinstrumenten weit interessanter klingt als mit den Saiteninstrumenten, was vielleicht auch nur in dem Reiz der Neuheit liegen kann.

Das zweite Trio in D-dur hebt mit einer leichten Introduktion $\frac{3}{4}$ Takt, an welcher dann erst das Allegro $\frac{2}{4}$ Takt folgt. Die Art der Behandlung ist dieselbe wie bei dem ersten Trio, doch hat es vor diesem den Vorzug dafs es bei weitem nicht so lang und dadurch nicht so ermüdend, als das erste ist. Der zweite Satz: Andante con moto, ist leicht zu spielen und nicht ohne Talent und Geschmack erfunden; der dritte Satz Scherzo, $\frac{3}{4}$ Takt so wie der vierte und letzte Satz Allegretto gracioso $\frac{6}{8}$ Takt sind wirklich sehr originell, doch leidet letztere wieder an zu grosser Länge. Das dritte Trio soll von Rechtswegen das beste sein, denn die beiden ersten sind nur Dilettanten, hingegen das letzte ist Beethoven zugeeignet. Jeder Kunstler weifs den Werth seiner Arbeiten freilich am besten zu schätzen, doch scheint R. als wenn das erste Trio bedeutende Vorzüge vor dem letzteren hätte; es ist frischer, lebendiger, und eine Grandezza wechselt öfters sehr überraschend mit einer Lieblichkeit ab, welche Abwechselung dem ganzen Trio einen eigenthümlichen Karakter giebt. Das letzte Trio soll wahrscheinlich in der Art des

grofsen Meisters geschrieben sein; durch diese Nachahmung kommen häufige Härten herein, und man merkt der Komposition zu oft an, dafs der Komponist sich bemüht hat, originell zu sein. Einzelne Sätze sind es auch wirklich, doch durch die hin und wieder etwas gesuchte Harmonie verlieren sie wieder den Reiz. Dies letzte Trio ist ganz wieder in der Form wie die beiden ersten gearbeitetet, und verdient eben so wie die andern, wohl empfohlen zu werden. Soll Ref. nun schliefslich noch ein Urtheil über alle Trios, und über das Talent des Komponisten fällen, so wird es folgendes sein: Herr Potter hat durch diese Trios bewiesen, dafs er ein Mann von sehr guten musikalischen Kenntnifsen, von Talent und Geschmack ist, der sich über den musikalischen Modetand zu erheben sucht, und der Komposition mit Eifer und Lust obliegt: wenn er daher auf diesem angetretenem Wege fortgeht, so kann die musikalische Literatur noch von ihm durch gehaltvolle Werke bereichert werden. Die Ausstattung ist sehr lobenswerth und der Preis nicht zu hoch; zu wünschen wäre nur noch, dafs die Soli's der andern Instrumente mit kleinen Noten über der Pianofortestimme hin und wieder bemerkt worden wären.

C. F. I. Girschner.

Rondeau brillant pour Piano seul par I. N. Hummel, Op. 109. Wien bei Haslinger. Preis 1 Gulden K. M.

Selbst in diesem kleinern Werke zeigt sich unser trefflicher Virtuos in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Würdigkeit, und erinnert, aus welchem Recht er durch die öffentliche Stimme und das Urtheil der Sachverständigen über seine Mitbewerber erhöht worden; ihm ist der Preis zugefallen für die überwiegende Tüchtigkeit seines Strebens.

Will man überhaupt Virtuosen in ihrem Wirken als Tonsetzer richtig erkennen, gleich entfernt von der Ueberschätzung, zu der sie die Menge hinreifsen, und von einer Herabsetzung, die die einseitige Erwägung höhern Schaffens leicht veranlafst: so mufs man die Werke von den reinen Schöpfungen wahrer Tondichter, die gänzlich ihre Persönlichkeit verleugnen, um ihre Idee frei und selbstständig in das Leben treten zu lassen, streng scheiden. Dem Virtuosen, der seinem eigensten und gehegtesten Berufe nach sein Kunstwirken an seine Person knüpft, wird diese nothwendig, also vorwurfslos, zu dem geheiligten Organ seiner ganzen Kunst. Ohne von dem Glanz und der Wichtigkeit dieser Bestimmung erfüllt zu sein, würde er nicht seinen Standpunkt erwählt, Anerkennung nicht erreicht haben; jeder Erfolg aucn kettet sich an seine Persönlichkeit und führt ihn auf sie und das Gefühl ihrer Wichtigkeit zurück. Dieses Selbstgefühl ist aber ein gerechtes; das Publikum räumt dies dankbar für den gewährten Genufs ein, der schaffende Künstler gesteht es dem ausübenden Vermittler, der sachkundige Beobachter dem Vervollkommner der Technik, dem Vorgänger freier Wirkender gern zu.

Dieses herrschende Gefühl seiner eigenen Individualität und Stellung kann sich nun auch in den Produktionen der Virtuosen nicht verleugnen, oder vielmehr, es ist ihre vornehmste Veranlassung und ihr eigenster Inhalt. So giebt denn jeder Virtuos in seinen Kompositionen nichts, als sich selbst, er ist zugleich ein Schildernder und Gegenstand *); von diesem Gesichtspunkte nur scheinen die Werke aller zu fassen. In ihnen feiert vor allem jeder Tonsetzer dieser Klasse die Glanzerscheinung des Virtuosen; und was Nägeli von Hummel gesagt:

Schimmernd glänzt im Freudensaal
Heller Kronenleuchter Strahl.
Aus der Saitenspieler Chor
Tritt der Künstlerheld hervor.
Rührt die Saiten. Kühner Schwung! —
Hochgefühl! — Begeisterung! —
Schnell ergreift er wunderbar
Horchender Bewundrer Schaar.
Erndtet reichlich Dankeszoll,
Feiert lust- und wonnevoll
Auf dem Gipfel seines Glucks
Den Triumph des Augenblicks.

tönt uns aus den Werken aller Virtuosen wieder. Jeder zeigt sodann, was er im Satze ge-

*) Vergl. d. Ztg erster Jahrg. No. 33, S. 281 u. f.

lernt und an Virtuosität vor andern errungen; jeder gedenkt, dafs Musik auch die Bestimmung hat, das Ohr zu reizen und dem Gefühl sich einzuschmeicheln; jeder bekennt sich zu der besondern Weise, in der es eben ihm gelungen, seine Hörer zu gewinnen; was in allen diesen Beziehungen im Kunstwerke blos an einander gereiht ist, findet seine wahre innere Einheit zuletzt in der Persönlichkeit des Künstlers und wird auch wohl nur von dem ganz verstanden, der jenen selbst gehört und kennen gelernt.

Kaum ist aber wohl in gröfsern Orten ein Musikfreund zu finden, dem dieser Genufs an Hummel nicht endlich zu Theil geworden — sie alle erhalten auch in dem vorliegenden Werkchen ein Abbild des Bewunderten, der die Weihe seines Berufs wohl empfindet (erster Seitensatz, Seite 3 und 11) der in sicherm Virtuosenflug hinzustürmen und hinzureifsen sich freut (S. 4, 8, 12 nachdem er mit einschmeichelnden Weisen (erster und zweiter Seitensatz S. 6) für sich eingenommen und an die Macht der Tonkunst über unser Herz ahnend, ahnungerweckend erinnert, der wohlgeübt auch einen unbedeutenden Einschlag (Hauptsatz) zu interessantem Gewebe ausbreitet und die Gleichgültigkeit mit gaukelnder Leichtigkeit (S. 2, 10, 11) zu umscherzen versteht. So freuen wir uns an seinem Werke, wie an der feinen, lebhaften und freien Unterhaltung eines durchaus gebildeten Mannes — wenn auch nicht aus Erhebung, wie an dem geheiligten Worte des gottberufenen Dichters.

Feurigen, überbrausenden Jüngern der Tonkunst möchten Hummels feinanständige, künstlerisch-höchstgesittete Werke, besonders die neuern gearbeitetern, ein willkommenes Bildungs- und Beschwichtigungsmittel sein: bequemere in sich leichter befriedigte Gemüther können sich leicht dahin verirren, seine feine und reiche Bildung für die höhere Weise selbst anzunehmen. Den Virtuosen sei er und Moscheles mit seinen Etüden *) ein Vorbild, das sie von der jetzt eingerissenen Seichtigkeit zu besserer Kultur ermuntere.

Marx.

*) Herausgegeben bei Probst in Leipzig — vergl. No. 31. S. 247.

Veilchen von Helmina v. Chezy, komponirt von A. Sundelin. Opus 77.

Berlin bei Wagenführ. Pr. 7 Sgr. 6 Pf.

Eine artige Kleinigkeit, als Huldigung für Fräulein Schechner dargebracht.

Marx.

---

4. Berichte.

Der büfsende David von Mozart, Jubelmesse von K. M. v. Weber, aufgeführt in Berlin am 10. September.

In Berlin sind Kirchenmusiken so selten, dafs man es nicht wagen möchte, an ihrer Unternehmung zu tadeln, wenn nicht zu besorgen wäre, dafs das unterrichtete Publikum von gleich unterrichteten Sprechern in Unterhaltungsjournalen vollends irre geleitet, aus Fehlgriffen der Unternehmenden sich in Gleichgültigkeit und Vorurtheilen gegen die ganze Kunstgattung verhärtete. So ist es denn Pflicht, die Besucher der genannten Aufführung ernstlich zu erinnern, dafs sie nicht der Gattung der Kirchenmusik zurechnen, was ihnen diesmal unansprechend gewesen sein mufs. Leider hat sich zu viel vereinigt, um den Eindruck — mindestens zu schmälern.

Die Wahl des mozartschen Oratoriums scheint ihr Motiv blos in der Erwägung gehabt zu haben, dafs man dieses Werk hier noch nicht gehört — eine Erwägung, die nur dann einiges Gewicht hätte, wenn zahlreiche Aufführungen geistlicher Werke das hiesige Publikum mit allem Ausgezeichneten bekannt machten, was doch sogar nicht der Fall ist. Wollte man dennoch die Neugier nach einem unbekannten Werke benutzen, warum dann nicht das neueste, Beethovens Messe, wählen zu dessen Aufführung sogar längst schon der vornehmste äufsere Anlafs vorhanden ist? Freilich studirt sich „David“ und Webers Messe leichter; aber es wäre doch arg, wenn Berlin sich irgend einem würdigen Unternehmen nicht gewachsen erklärte. Und warum, wenn Beethoven ungeachtet hohen Willens uns versagt wird, nicht eines der vielen ältern Werke wählen, die den Berlinern eben so unbekannt und so weit trefflicher sind, als Mozarts frühe und kühle Arbeit? — Auch Webers Messe hat nur den beliebten neuen Namen vor so vielen tiefern, andachts- und kunst-

vollern Werken grofser Meister voraus. Oder meint man gar, die hochverdienten zu ehren, wenn man Werke von ihnen hervorzieht, zu denen sie offenbar und geschichtlich nachweislich nur durch äufsern Anlafs, nicht durch innern wahren Beruf bestimmt worden?

Auch die Aufführung unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Seidel war nicht lobenswerth; der Chor war in Verhältnifs zu den Instrumenten zu schwach, das Tempo fast überall zu langsam und die Präzision und Richtigkeit oft so vernachläfsigt, dafs einmal sogar Dur und Moll in seltsamem Vereine miteinander gingen.

Schade, dafs die gute Absicht des Herrn Grafen von Brühl, der die Kirchenmusik veranlafst hat, nicht nach besserm Rathe ausgeführt worden.

Marx.

5. Allerlei.

(Nachstehende Einladung ist der Red. in Abschrift, nicht aber in amtlicher Aus- und Zufertigung zur Bekanntmachung zugesandt worden.

Mit Vergnügen unterzieht sie sich diesem Verlangen, bemerkt aber dabei, dafs in der für dergleichen Gegenstände bestimmten ersten Rubrik „Amtliches" nichts aufgenommen werden kann, was nicht in amtlicher Form aus- und ihr zugefertigt worden ist.) D. Red.

Die vierte Klasse des königlich niederländischen Instituts von Wissenschaften und schönen Künsten macht hiermit bekannt, dafs sie (da auf die Preisaufgabe, welche Verdienste sich die niederländischen Tonkünstler vom 14. 15. und 16. Jahrhundert erworben haben, keine genügende Antwort eingekommen ist) beschlossen und in ihrer öffentlichen Sitzung am 29. November 1826 angezeigt hat, diese Frage zu wiederholen. — Sie lautet:

„Welche Verdienste haben sich die Niederländer, besonders im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert im Fach der Tonkunst erworben? und in wie weit können die Niederländischen Tonkünstler von der Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einflufs auf die Musikschulen gehabt haben, welche sich kurz nachher in Italien gebildet haben?"

Die Beantwortung kann in holländischer, deutscher, französischer, italienischer oder englischer Sprache abgefafst sein, mufs aber mit einer andern Hand, als die des Autors, geschrieben sein.

Sie mufs vor oder auf den ersten März 1828 frachtfrei eingesandt sein an den Sekretär der vierten Klasse, im Gebäude des Instituts auf dem Kloreniersburgwal, zu Amsterdam wohnhaft.

Der Preis für die gründlichste Beantwortung ist eine goldene Medaille mit dem gewöhnlichen Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, nämlich 300 Gulden holländisch.

Die eingesandten Antworten müssen mit einem Motto oder Zeichen bemerkt sein, welches Motto oder Zeichen sich auch auf einem versiegelten Zettelchen befinden mufs, worin der Name, Rang und Wohnort des Autors geschrieben ist.

Die Bekanntmachung des Urtheils der Klasse wird in der öffentlichen feierlichen Sitzung der vierten Klasse im Jahr 1828 geschehen. Die bekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Klasse, und der Autor vermag auf keine Weise durch den Druck hiervon Gebrauch zu machen.

Im Fall keine Zurückgabe einer nicht bekrönten Antwort verlangt wird, soll das versiegelte Zettelchen, worin der Name des Autors geschrieben ist, verbrannt werden, und die Klasse wird damit handeln, wie sie es gut finden wird.

Amsterdam, den 12. März 1827.

Jacob de Vos Willemsz,
Sekretär der vierten Klasse des Königlich Niederländischen Instituts.

An die Redaktion der Berliner musikalischen Zeitung.

Druckfehler.

No. 34 S. 270 in der Anmerkung steht: „Formenlehre." Sollte eigentlich heifsen: „Form," weil ich nicht beabsichtige eine Formenlehre zu schreiben.

No. — S. — Zeile 8 von unten „Lage" statt „Länge."

No. 35 S. 279 Zeile 2 von oben steht G-dur statt C-dur.

No. 36 S. 287 Zeile 20 von unten statt: in die Dominante As-dur, lies von As-dur.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 26. September — Nro. 39. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Hamann noch einmal.

Ein Paar Bemerkungen zu Nr. 30. der Zeitung.

Der Unterzeichnete ist von mehrern Seiten um eine Erklärung über Hamanns Apostrophe an das Publikum angegangen worden und mufs solcher Auffoderung gehorsamen, obwohl er lieber gesehen, wenn jeder Leser jenes Wort Hamanns so oft hätte lesen und erwägen mögen, bis er selbst die für ihn fruchtbarste Anwendung erkannt und durch und durch empfunden hätte. So nur gedeihen besonders Hamanns Schriften zu vollem Segen; für Andere oder Alle sie kommentiren, könnte wenigstens eine vornehmste Eigenheit ihres Verfassers verhüllen. Es hat nämlich kaum ein Schriftsteller das Wort so hoch und karg gehalten, als Hamann, der jedes entbehrliche spart und jedes nöthige mit der ganzen Hammerkraft seines Geistes setzt, der leicht auf einem Bogen den Kern jahrelangen tiefen Denkens und Empfindens darbringt, der in jeder seiner Reden, eigentlich in seinem ganzen Leben und Wirken, ein so enggeschlofsenes Ganze hinstellt, dafs man es besser in dieser Ganzheit auffassen, als in Einzelheiten auflösen und kommentiren lassen mag. Das Letztere will daher auch der Unterzeichnete nicht auf sich nehmen, und in jenen Auffoderungen nur die Frage hören: mit welchem Fug — für welche Leser jener Aufsatz in diesen Blättern eingeführt worden?

Hamann hat sein Wort an das Publikum gerichtet, — an „Niemand den Kundbaren," von so vielen Berufenen und von so wenigen Gekannten, — an diese unbestimmte Gröfse, die ihren Namen = X erhalten, damit man alle unbestimmbare Einzelheiten zusammenfasse — dessen unbestimmte Masse gleich dem Bel zu Babel denen selbst zum Schreckbild und Götzen wird, die sie sich aus Erz und Lehm zusammengehäuft haben. Seine Rede wird demnach zunächst dem Publikum an das Herz zu legen sein, mit welchem Namen wir (um das Schwankende zu fixiren) die Menge der Empfangenden im Gegensatz zu den Spendenden bezeichnen. Wir alle gehören daher hier oder dort zum Publikum, anderswo hoffentlich zu den Spendenden; der Musiker zum Publikum des Malers, des Staatsmanns, des Kriegers, diese zum Publikum des Musikers; und so erblickt sich jeder irgend Thätige und Theilnehmende in dem, was er thut, in dem, was sein Werth und seine Ehre ist, als Schaffender — hingegen in dem, was ihm mangelt und Bedürfnifs ist, als Empfangender, als einer aus dem Publikum. Was also hier der Musiker gegen sein Publikum auszusprechen hat, ist nichts weniger als eine Anmafsung; denn es gilt zugleich als das Bekenntnifs seiner Schuldigkeit als Publikum anderweit Spendender — wir handeln um gegenseitiges Recht und Verpflichtung.

Nun sieht sich aber der Musiker (wie anderswo andere Künstler) von einem etwas revolutionären Publikum umgeben, und diesem sei vor allen Hamanns Wort empfohlen. — Welcher Tüchtige wird sich in seinem Fach unter die Lehre und Zucht des Unkundigen

geben? Der Oekonom, der Kaufmann, der Arzt, würden es sehr sonderbar finden, wenn der Musiker sie weisen wollte, wie sie den Acker bestellen, den Einkauf machen und die Kranken heilen sollen; sie aber haben selten Bedenken, über Kunst und Kunstwissenschaft zu richten, rechnen es noch hoch an, wenn sie ihren Ausspruch mit Bescheidenheitsformeln von „individuellem Geschmack, natürlichem Gefühl" und ähnlichen Ausdrücken verhüllen, die zuletzt nichts, als die Unzulänglichkeit der Bildung für diese Gegenstände und die Unbestimmtheit der Auffassung und Erkenntnifs kund geben. Wer nun in irgend einem Fache tüchtig ist, besinne sich der Zeit und Mühe, die er dazu aufwenden müssen, und lerne aus der Geschichte aller grofsen Künstler, wie sie alle bei entschiedenen Anlagen, bei eisern festhaltendem Willen das halbe Leben zugebracht haben, ihrer Aufgabe mächtig zu werden, und wie selbst damit nur wenige zu vollem Bewufstsein und Urtheil gelangt sind. Welchen Beweis vom Dasein dieser Anlagen, welchen Nachweis von Kunststudium vermöchte denn das Publikum darzulegen? Kennt der Kaufmann, der Rechtsgelehrte, der Kriegsmann die Theorie der Tonkunst in ihrem Umfange? Die Organisation eines Kunstwerkes, ihre Bedeutung und Nothwendigkeit? Ueberblickt er das bisher Geschaffene und erkennt den Zusammenhang und die Bedeutung des Vorhandenen, die Angemessenheit jeder einzelnen Erscheinung, und die Nothwendigkeit ihrer Folge in Volksgeist und Volksbildung? Weifs er und fühlt er in sich, was noch zu thun und zu lösen ist, wohin das Begonnene führen wird, welche Frucht die unbekannte Blüte verheifst? —

So ernstlich will man es freilich selten genommen haben; und es wäre ungerecht, den lobenswerthen Antrieb zu jenem Excefs des Publikums zu übersehen: es ist der Drang wachsender Erkenntnifs, der in der Form des Urtheilens nur bestimmter zu fassen, nur sich selbst emporzuarbeiten sucht und der daher auch an unserm, allen andern vorstrebenden Volke vielmehr zu Freude und Ehre, als zum Vorwurf sichtbar wird. Das Gute an der Sache achtend, sind wir aber um so dringender aufgefodert, die Ausartung warnend blos zu stellen; nicht Künstler und Kunst, sondern das Publikum, jeder Fehlende aus seiner Mitte büfst es, wenn er jenen Trieb zu fassen mit dem Berufzu entscheiden verwechselt und sich damit dem Einfluss der Kunstwerke, der fördernden Belehrung verschliefst. Selbst der vermeintliche kleine Triumph der Eitelkeit, der so theuer erkauft werden soll, mufs sich in ein demüthigendes Bewufstsein verkehren; man beobachte das Schaffen derer aus dem musikalischen Publikum, die sich gedrungen meinen, in Unterhaltungsblättern über die ihnen fremde Kunst zu reden. Unter der Autorität einer Redaktion, die sich nie als eine musikkundige hat darstellen mögen, ergehen sich Ungenannte, ohne Bürgschaft als die doppelte Anonymität, in unbegründeten (der Mangel an Raum — verbietet Beweisführung) Aussprüchen, die selbst im Munde sonst geistreicher, hier aber unberufener Männer zu ewig wiederkehrenden Gemeinsprüchen werden müssen und nicht blos den Redenden im Auge jedes Unterrichteten blosstellen, sondern auch leicht zu der Uebereilung verleiten, alle Erörterung für ein blofses Hin- und Herreden zu halten, damit aber sich selbst nöthiger Belehrung zu entziehen und der Seichtigkeit in die Arme zu werfen. Welche Zeichen thut je dieser Theil des Publikums, Glauben zu verdienen? Zu ihm spricht Hamann: „Du mufst alles wissen und lernst nichts, du mufst alles richten und verstehst nichts." —

Was könnte man jedoch dem Publikum Schuld geben, das nicht auf die Künstler zurückfiele? Was hat und ist das Publikum, das nicht von diesen ausginge? Und was kann es ohne sie werden? Wir können der Bedürftigkeit nicht erwähnen, die das Publikum in seinem Verhalten gegen Kunst und in den Versuchen seiner Sprecher offenbart, ohne daraus die Mahnung an unsere Ver-

pflichtung zu seiner Förderung zu vernehmen; jeder Mangel im Publikum ist nur der Zeuge einer Versäumniss der Spendenden. Das Publikum von Berlin und andern Orten wäre nicht gegen ernste und ältere Musik so gleichgültig, neuen Ideen und Kunstwerken so verschlossen, vom Wesentlichen so auf das Aeussere gewendet, vom Ganzen so abfallend und an Einzelheiten so klebend: wenn nicht Künstler und Kunstgelehrte in alle dem vorangegangen waren; das deutsche Publikum hätte sein Interesse nicht fast ausschliefslich den armen ausländischen Spielereien zugewendet, wenn die Künstler dem vaterländischem Sinne sich treu zu erhalten gewufst; die Unkundigen hätten sich nie bewogen gefühlt, das Wort zu nehmen und jedem auftauchendem Irrthum als falsche Lehrer zu fröhnen, wenn nicht die Berufenen und Verpflichteten das allgemeine Bedürfniss verkannt und versäumt hätten.

Dies alles wird anders und besser werden; was die Vorgänger nicht vollenden können, übernehmen willig die Nachfolgenden als ihre Schuld und Pflicht. Dazu ist aber vor allem zweierlei noth. Es mufs immer allgemeiner erkannt werden, was zu thun ist — es mufs jeder seine Aufgabe fassen — und: es mufs jeder sein Verhältniss zu dem Publikum erkennen und festhalten.

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

L'Amabilità, Adagio espressivo per il Pianoforte da C. G. Reissiger, Op. 44. Dresda*), presso G. Paul. Pr. 8 Gr.

Wozu einem Adagio einen so ausgesuchten Namen? Wozu überhaupt solcher Namen? Herr Reissiger hat viel bessere Sachen geschrieben, als die obige Komposition; sie scheint mehr ein Gelegenheitsstückchen als ein Erguss einer hohen poetischen Eingebung zu sein. Freunden und besonders denen, die leichte musikalische Lektüre lieben, ist übrigens diese Amabilità wohl zu empfehlen, denn eine ansprechende Melodie, wie sie allen Kompositionen des Herrn R. eigen ist, und eine gute und interessante Harmonie geben der Amabilità doch einige Liebenswürdigkeit. Zu bemerken ist noch, dafs das Tempo mehr Andantino con moto als Adagio zu nehmen ist. Stich und Papier sind vorzüglich zu nennen. —

C. F. J. Girschner.

*) Diese italienische Stadt liegt in Deutschland, wie man auch an dem italienischen Titel des dort erschienenen Werkes sehen kann.

Der titelgelehrte Korrektor.

Serenade de L. van Beethoven. Oeuvre 8. Arrangée pour Piano et Violon ou Flûte par A. Brand.

Mayence chez B. Schott. Prix 2 Fl.

Ein Jugendwerk des verewigten Beethoven, in andre Form gebracht, und so dem gröfseren musikalischen Publikum zugänglicher gemacht. Herr Brand ist bereits als geschickter Arrangeur namentlich Beethovenscher Kompositionen vortheilhaft bekannt, und bewährt sich in diesem Arrangement aufs Neue. — Ist die Serenade gleich eins der ersten Werke des verewigten Meisters, so spricht sich doch darin ein Geist aus, der jeden Musiker auf die folgenden Kompositionen aufmerksam machen mufste; hat daher dieses Werk auch nicht so sehr viel zu Beethovens Ruhme beigetragen, so ist es doch interessant zu sehen, wie Beethoven auch erst nach und nach zu jener Höhe sich emporgeschwungen hat, auf welcher er jetzt als klassisches Vorbild dasteht. Angehenden Komponisten kann dies zur Beruhigung dienen; sie sehen daraus, dafs auch Beethoven nicht gleich ein grofser Meister gewesen, sondern dafs er es erst durch vieles Arbeiten und fleifsiges Studium der Kunst geworden ist.

C. F. J. Girschner.

4. Berichte.

Berlin, d. 23. September 1827.

Der Maurer von Auber im Königstädter Theater.

Nur um der neuen Mitglieder der Oper, des Fräuleins Sabine Bamberger und

Herrn Wiedermanns zu gedenken, die beide gute Aussichten auf künftige Leistungen eröffnen, sei vorläufig dieser Handwerkeroper gedacht. Die darin dargestellten Professionisten stehen hinter dem neuen Pariser Orpheus nicht wenig zurück; was künftig weiter zu besprechen sein wird.*)

Marx.

Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist **) von A. Wendt.

(Als Fortsetzung meiner Mittheilungen über die Oper in Leipzig.)

Unter den Wiederholungen deutscher Opern auf unserer Bühne war auch die des Berggeistes. Da ich über denselben in diesen Blättern noch nicht ausführlicher gesprochen, so benutze ich die Gelegenheit, dies jetzt nachzuholen. Der wackre Meister, der als Virtuos ersten Ranges und als gediegner Instrumentalkomponist so bedeutend in die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland eingegriffen, hat dieses Werk seiner immer mehr anerkannten Jessonda nachgesendet. Jenes nicht verkannte Verdienst und die Liebe, mit welcher er sich der dramatischen Gattung zu widmen fortfährt (obgleich sein Faust — nach unserem Ermessen das frischeste und kräftigste Werk, was er für die Bühne lieferte — ungeachtet des Mangels an guten Nationalopern noch immer nicht auf einigen der größten deutschen Bühnen Zutritt erhalten hat) endlich der Wunsch, etwas zu genauerer Würdigung der neuesten Leistungen in dem Gebiete der dramatischen Musik beizutragen, fodert uns auf, von diesem neusten Werke Spohrs etwas genauer zu sprechen. Ohnedies greift jenes Vornehmthun in der Kritik allzusehr um sich, welches mit ein paar flüchtigen Worten den Werth eines Kunstwerkes zu bestimmen meint, das Sinn und Fleifs des Künstlers auf lange Zeit in Anspruch nahm; und Vorurtheile für oder gegen den Urheber eines solches Werks machen sich jetzt um so mehr geltend, je weniger der nach Zerstreuung jagende Haufen Zeit zu haben glaubt, sich einem Werke aufmerksam hinzugeben, und je mehr auch wirklich jene leidige Zerstreuungssucht die unbefangene Aufmerksamkeit der Hörenden geschwächt und selten gemacht hat.

Aber, könnte man fragen, arbeitet eine Oper nicht selbst dieser Zerstreuung in die Hand, welche mit einem solchen Pomp von Scenerie und Dekorationen auftritt, wie dieser Berggeist; und kann ein Komponist, der seine Kunst einem solchen Zauberstoffe leiht, auch wenn er vollkommen leistet, was er soll, auf eine ungetheilte Aufmerksamkeit Anspruch machen? Hab' ich doch manchen unbefangenen Laien nach Aufführung jener Oper in Leipzig, wo die Erscheinungen der Pflanzen-, Berg-, Luft-, Wasser- und Feuergeister in den verschiedensten Feuern, die unterirdischen Säle und Wundergrotten Alles in Erstaunen setzten, und das bisher auf der Bühne Gesehene aus der Erinnerung verdrängten, fast verblendet und betrübt ausrufen hören: ach wenn man das doch Alles auf ein Mal mit den Sinnen fassen könnte!?

Allerdings mufs man, ist einmal die Gattung zugegeben, auch das zugeben, was wesentlich in der Gattung liegt, und wohin sie führen mufs. Es giebt ein Zuviel, aber es wird sich nur nach der Auffassungskraft bestimmen, die, wie ja die Geschichte der Oper bestätigt, in verschiedenen Perioden einen verschiedenen Umfang hat. Wenn sich nun die Musik der bunten Mannichfaltigkeit hingiebt, welche ein romantisches Zaubermährchen in sich tragen kann, so macht sie sich dadurch auch von der dramatischen Ausbildung dieses Stoffs und deren Wirkung in gewissem Grade abhängig. So scheint z. B. das schnellere Fortschreiten der Begebenheit, welches ein solcher Stoff verlangt, eine ausgeführtere Behandlung der Musikstücke zu verdrängen, und eine gröfsere Kürze und Leichtigkeit der Behandlung zu fodern. Auch kann die Musik selbst bei innerer Vortrefflichkeit, so lange die scenische Maschinerie noch mit dem Reize der Neuheit überwältigend auf die Menge wirkt, im Schatten stehen. Was aber jener Zerstreuung immerfort entgegenwirkt, und, je mehr der Reiz der Neuheit von jenen Wirkungen der Maschinerie und von der scenischen Ausschmückung abfällt, auch immer mehr erkannt wird, das ist: die eindringende karakteristische Kraft, welche den mannichfaltigen, durch die Handlung herbeigeführten Situationen ihr volles Recht giebt, und die Einheit, welche dieses Mannigfaltige in einem höhern Karakter umfafst, und es so zu einem vollkommen selbstständigen Werke erhebt. Hieraus lassen sich nun wohl die Folgerungen ziehen, dafs je bunter und mannichfaltiger der Stoff einer Oper, desto gröfser auch die von der Musik gefoderte Mannichfaltigkeit sein soll, und je gröfser diese, desto schwerer es auch ist, diese Mannigfaltigkeit durch höhere Einheit zusammenzuhalten; weshalb die Schwierigkeit einer romantischen Zauberoper gerade die der einfachen heroischen Oper entgegengesetzte zu sein scheint. Dort ist die schwere Aufgabe,

*) Vergl. über denselben Gegenstand der Zig. 3. Jahrg. No. 14. S. 107. u. f. D. Red.

**) Vergl. über denselben Gegenstand d. Zig. 3. Jahrg. No. 42 S. 334. D. Red.

die Mannigfaltigkeit zur Einheit zusammenzufassen; hier ist mehr die Aufgabe, den einfachen Stoff zur anziehenden Mannichfaltigkeit auszubreiten und zu entwickeln, was durch die innere Ausbildung der einzelnen Situationen geschieht. —

Um nun davon die Anwendung auf Spohrs Berggeist zu machen, wollen wir erst auf dasjenige einen Blick werfen, was der Dichter ihm dargeboten hat. Die unterhaltende Fabel vom Rübezahl, der in dem schlesischen Riesengebirge haust, ist wenigstens aus Musäus Darstellung bekannt, und es ist zu verwundern, dafs die Dichter oder Textmacher der Zauberopern nicht früher darauf verfallen sind, diesen ergiebigen Stoff für die Bühne zu bearbeiten. Nachdem aber einmal der Satan sich mit Glück als Jäger in der Wolfsschlucht gezeigt hatte, konnte es nicht fehlen, dafs man auch in die Erde herabstieg, und die Geister der Gebirge heraufbeschwor. Die neuen Opern: Rübezahl von Marsano, mit der zum Theil gefälligen, zum Theil unbedeutenden Musik von Würfel, der Bergkönig von einem Unbekannten mit Musik von Lindpaintner, und endlich Georg Dörings Berggeist, von Spohr komponirt, haben diese Tendenz; aber nur die erste und die letzte brauchte die Fabel vom Rübezahl. Die erstere nennt ihn mit Namen, und man erwartet daher den alten neckenden Kobold nach der Sage konterfeit zu sehen; aber vergebens. Er erscheint zwar in einigen Verkleidungen; aber in ihm ist nichts von jener eigenthümlichen Laune, die den Alten kleidet. Er greift in ein ganz gewöhnliches Verhältnifs ein. Marie, ein Landmädchen, das dem Willen ihres harten Vaters zufolge einen alberuen Bauerburschen heirathen soll, entflieht, um diesem Schicksale zu entgehen, in den berüchtigten Wald, und fleht daselbst den Rübezahl (im II. Akt) in einem förmlichen Gebete an, sie zu schützen. Dieser nimmt sie in seinen Zauberkreis auf, und läfst sie nur nach einer starken Prüfung, indem sie selbst vor seinem (fast ernst gemeinten) Liebesantrage flieht, wieder los. Der unterdessen zur Besinnung gekommene Vater giebt sie nun dem jungen Jägersmann, den sie liebt, und welcher während ihres Aufenthalts bei Rübezahl von diesem ihr bald genähert, bald aber wieder entfernt gehalten worden war. Rübezahl steht zum Schlusse im bunten Feuer auf der Schneekoppe. Der alberne Bräutigam, welcher von den Geistern in Zigeunergestalt gefoppt wird, geht leer aus.

G. Döring dagegen hat die Sage vom Rübezahl benutzt, aber aus ihm selbst einen Berggeist gemacht, und daran klug gehandelt, in so fern er sich so der schwierigen Aufgabe entzog, den neckenden Geist dramatisch aufzuführen. Diese der Sage ungünstige Veränderung scheint jedoch auch mit der jetzt gewohnten Einrichtung eine Oper zusammenzuhängen. Man braucht bekanntlich sowohl der Abwechselung der Stimmen wesen, als um ein Ensemble von Stimmen zu bilden, zu einer Oper wenigstens einen Sopran, einen Tenor und einen ernsten Bafs als Hauptpartien. Rübezahl spielt in der Sage eine Hauptrolle, man ist daher auch geneigt, sie ihm in der musikalischen Ausführung zuzugestehen; da nun der Tenor dem Stoffe zufolge schon mit dem geprüften Liebhaber besetzt ist, so fällt dem mächtigen Geist damit leicht die Partie des serieusen Basses zu. Dies bestimmt denn auch seine Haltung im Drama. Nun wird nicht viel fehlen, dafs er nicht etwas von der Art eines gewöhnlichen Operntyrannen annehme, wenn er sich auch am Schlufs auf irgend eine Weise rühren läfst. Dafs dies so sein müsse, ist nicht einzusehen; wohl aber, dafs es leicht so werden wird, wenn man sich an das Gewöhnliche hält.

Jetzt betrachten wir, wie der genannte Dichter diesen Stoff bearbeitet hat. Den ersten Auftritt eröffnet ein Chor der Erdgeister, welche die Erze bereiten. Einer dieser Erdgeister, Troll, der Arbeit und des Geisterlebens müde, sehnt sich nach der Menschen bunter Lust in Erinnerung der glücklichen Tage, die er einst unter ihnen verbracht hat. Mehrere versammeln sich um ihn und bitten ihn, diese Lust zu schildern; was er auch thut. Auf die Frage, welches diese Macht sei, die das Menschenleben so verschöne, sagt er: die Macht der Liebe. Bei diesen Worten erhebt sich der Berggeist, der bisher im Hintergrunde still und unbewegt gesessen: „Ha, welches Zauberwort weckt mich aus düstern Träumen" und es erfüllt ihn mit dem Hören dieses Worts die Ahnung unbekannter Wonne. In der That sehr sinnig gedacht; nur dafs man nicht begreift, warum der Diener von diesen Dingen mehr weifs als der Herr. Darauf fragt der Berggeist seinen Diener weiter, was jenes Wort bedeute; Troll meint, nur Erfahrung lehre das Glück der Liebe kennen. Jener entschliefst sich daher es zu prüfen und führt sogleich den Entschlufs aus. Alles drängt ihm nach; nach oben. Die zweite Scene zeigt uns fröhliche Vorbereitungen zur Hochzeit Alma's mit dem als Sieger aus dem Kampfe zurückkehrenden Fürsten Oskar, wobei die geweckten Erdgeister schon ihren Spuk zu treiben anfangen. Alma erscheint; sie erwartete mit Sehnsucht den Geliebten. Er kommt; sie sinken sich, in der Wonne des Wiedersehens, einander in die Arme. Der Vater segnet sie; der Priester harrt am Altare. Aber Alma bittet um einen Augen-

blick Aufschub, um dem Orte heiliger Erinnerung in ungestörter Einsamkeit des Abschieds Zähre zu weihen; was voraussetzt, dafs sie ihre Heimath sogleich verlassen soll. Es scheint ein wenig zu empfindsam, in dem Augenblicke, wo man den langentbehrten Geliebten wiedersieht und fest mit ihm verbunden werden soll, einen Augenblick Einsamkeit zu wünschen, um sich seiner zu erinnern. Es bedurfte jedoch nur eines hinzutretenden geringen Motivs, um das Bleiben Alma's an dem unheimlichen Orte besser zu entschuldigen. Jetzt dringen die Erdgeister hervor und umstellen sie immer mehr. Der Berggeist erscheint selbst; sie sucht vergeblich sich loszuwinden. Der Vater und der Geliebte erscheinen auf ihr Rufen; sie drohen vergeblich, der Geist reifst sie in Blitz und Donner mit sich fort. Hier schliefst der erste Akt. —

Im zweiten Akt erblicken wir Alma in dem unterirdischen Felsengemach; den Berggeist, der sie zu trösten sucht, zu ihren Füfsen. Sie beschliefst, sich zu verstellen, fodert von ihm, ihre Lieben auf Erden zu sehen. Der Berggeist schwingt seinen Hammer; Wolken erscheinen und Troll bringt ihr von oben Blumen herunter. „In jenes Wolkenspiels geheimnifsvoller Hülle, spricht er, erzeugend wirkt der Weltgeist. Nimm eine Blume und schleudere sie in jene Dünste, den Namen nenne des ersehnten Bildes; schnell vor dir steht dann die befreundete Gestalt.“ Sie thut es, und verlangt ihre Freundin Ludmilla zu sehen — nicht Vater und Bräutigam, die hier natürlich der dramatischen Entwickelung wegen nicht vorkommen durften; — denn sagt sie — entweihen will ich nicht durch des Zaubers räthselhaften Ruf der Natur, des Herzens heilige Bande. Die gerufene Gestalt erscheint, aber kalt und empfindungslos, so auch die Gestalten ihrer andern Dienerinnen, die sie auf gleiche Weise herbeiruft. Mit Wehmuth klagt dies Alma dem Berggeiste. Dieser weifs ihr nichts Tröstliches zu sagen, als die Worte: „nur der Himmelsgeist giebt des Geistes Himmelsfunken! Blühn, Vergehn ist ja auch der Menschen Loos. Wolltest du erkennen nur, wie im Innern heifs und heifser mich die Liebesmacht verzehrt!“ Er fodert sie dann auf, ihn zum Feste, das die Diener seines Reichs bereitet, zu begleiten. Troll hält sich an Ludmilla's Gestalt, als diese aber von Liebe nichts wissen will, beschliefst er, sich jenes Wesens Urbild herbeizuholen. Nach diesem kleinen Intermezzo, dem es, wie der Gestalt des Troll überhaupt, etwas an komischer Laune fehlt, sehen wir den verstörten und unruhigen Oskar, der den Raub der Geliebten beklagt, und sie kühn aufzusuchen gelobt. Der Vater nimmt trauernd von ihm Abschied. Das unterirdische Fest, bei welchem Erd-, Wasser-, Feuer- und Luftgeister erscheinen, beginnt; alles huldigt der Schönen; doch die Blumengestalten gerathen in die Nähe der Feuergeister — und verwelken. Durch diesen schlimmen Zufall wird das Fest zerstört. Alma ist erschreckt und beunruhigt; der Berggeist erwiedert ganz ruhig: Feuergeist hat sie verletzt! Weltgeist nimm sie mild zurück! Troll, der hier wieder erscheint, ohne dafs man erfährt, ob er seinen obigen Entschlufs schon auszuführen gesucht, und warum er gegen seinen Herrn operirt, tröstet heimlich Alma, und verspricht ihr bald Trost und Hoffnung zu bringen. Auch der Berggeist, da er die Verwirrung sieht, beklagt sich endlich über sein Mifsgeschick. Die verschiedenen Klassen der Elementargeister aber singen ungestört das Schlufslied dieses Akts, durch den die Handlung wenig vorgerückt ist.

Im Anfange des dritten steht dieselbe noch still. Alma tröstet sich mit Trolls Verheifsung. Der Berggeist erneuert seine Lieberklärungen. Alma von Troll heimlich berathen, fodert neue Blumengestalten. Der Berggeist verspricht ihren Wunsch zu erfüllen. Als er abgegangen, führt ihr Troll die verborgen gehaltene Freundin Ludmilla zu; beide sind entzückt sich wiederzusehen. Ludmilla sucht den verliebten Erdgeist durch Versprechungen zu gewinnen, beide zu befreien und nach oben zu führen. Nun denn, ruft er, es sei! der Liebe zu Gefallen werd' ich ein Mensch, heirathe dich! und nachher:

Liebesketten trag ich jetzt,
Mud' bin ich des Geisterseins,
Werde nun mit Fleisch und Bein
Bald ein fröhlich Menschenkind.

Der Vf. des Worts über die romantische Oper u. s. w. in diesen Blättern (Nr. 42. 1826) hat Recht, wenn er sagt, dafs so etwas bei den Zuhörern keinen Glauben gewinnen könne, die ihre Augen haben, wenn auch gleich daraus kein allgemeiner Schlufs gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden darf. Der Berggeist unterbricht das Wort, er findet Ludmillen, Troll wendet seinen Zorn ab, und räth Alma heimlich, ihn zu entfernen. Sie fodert nun, dafs er die hervorgezauberten Blumen zähle, und entflieht mit Troll und Ludmilla, als er dies zu thun weggegangen ist. In der folgenden Scene zählt der Berggeist die Blumen; unruhig und ungeduldig beginnt er vergeblich immer von neuem zu zählen, und giebt endlich das unwürdige Geschäft auf; da wird ihm der Verrath von seinen Geistern gemeldet; im Zorn eilt er fort. In der folgenden Scene erscheint Oskar, Almas Geliebter noch einmal um die Geliebte klagend; da naht die Fliehende, beide sinken einander in die Arme; indem sie noch verweilen, überrascht sie der

Berggeist zürnend; sie erwarten ihr Schicksal. Da zeigt sich ein Mondschein am Horizonte, der immer stärker wird. Der Berggeist ruft:

Ha, was seh' ich? Urgeist mahnst du
Mich in dieses Mondscheins Glanze
An der Geister heil'ge Pflicht?

und dann: Ich erkenne! Prüfen wollt' ich
Ob für Geister Liebe sei?
Mich berückte Erdenwallung,
Mich ergriff die Leidenschaft.
Fort mit jeder niedern Neigung!
Rein muß Geisterwirken sein.
Nur dem dürft'gen Menschenleben
Bleibt die Macht der Liebe treu.

Die Zuschauer, besonders die welche diese Worte nicht genau verstehen, werden sich weder die Ursache des Theaterlichts, noch auch die Art zu erklären wissen, wie dieser Schein auf den Entschluss des Berggeistes bestimmend einwirken kann, der Entschluss scheint ihnen, so zu sagen, rein vom Himmel zu fallen. Kurz der Berggeist, der auf einmal etwas vornehm auf die Liebe Verzicht thut, verzeiht den Liebenden, und damit schliefst die Oper. Das Schlimme bei dieser Behandlung ist, dafs der Mensch hier, die geringe List abgerechnet, die ihm noch dazu der inkonsequente Erdgeist an die Hand giebt, so ganz willenlos erscheint, und übrigens nur Klagen und ohnmächtige Drohungen (siehe Oskars Worte) hat. Die Scenenfolge gewährt übrigens Abwechselung, und die meisten Zuschauer haben den Gang der Fabel unterhaltend gefunden; auch sind die lyrischen Situationen mehrentheils interessant, obgleich einige, wie wir andeuteten, sich wiederholen. Der Text geht aber nicht tief auf die Schilderung der Karaktere ein, namentlich ist die Partie des Berggeistes und der Geister überhaupt sehr flach gehalten. Der Dichter hat hier dem Tonsetzer zuviel überlassen wollen. Eine, zwar von dem letztern gefoderte Eigenheit dieses Textes ist es noch, dafs derselbe durchaus keinen Reim hat. Dies giebt ihm und der Komposition an mehrern Stellen etwas Steifes und den Schein einer reimlosen Uebersetzung. Wir glauben, dafs der Reim in kurzen lyrischen Stücken eine Art von Gewicht und Bestätigung gewährt, dafs er den Tonsetzer bestimmt, seine Melodien mehr zusammenzuhalten und seine Rhythmen einander entsprechend zu bilden, dafs er endlich auch einen befriedigenden Schlufs für die Musikstücke bildet, der hier häufig fehlt, und mithin keineswegs als unwesentlich anzusehen ist. —

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Während Sie in Berlin sich an dem wahren Gesange der herrlichen Schechner ergötzten, bot uns unser Theater nur wenig erhebliches dar. Die Sommermonate sind überhaupt nicht geeignet, den Fremden die unser reizendes Dresden besuchen, eine hohe Meinung von unserm Theater zu geben. Das Theater auf dem Linkeschen Bade ist ein ewiger Anstofs dem Künstler sowohl als dem Publikum. Erstern verhindert der enge Raum der Bühne sich in grofsen Opern und Schauspielen zu zeigen, weswegen sich denn auch das Publikum selten zahlreich einfindet. Ich habe demnach lange über unser Theater geschwiegen, da ich die Berichte vom Juli, August bis mit der Hälfte September kurz zusammenfassen kann. Von italienischen Opern wurden auf dem Bade wiederholt „l'Italiana in Alghieri". Im Ganzen eine sehr runde Vorstellung besonders von Seiten des Orchesters. Dile. Schiasetti, Sigr. Benincasa höchst ergötzlich, auch Sigr. Sassaroli sang recht brav; leider erinnern wir uns in der Partie des Mustafa noch zu lebhaft an unsern braven Salvatori. Lindoro (Sigr. Pesadori) war jedoch kaum anzuhören und hätte wohl seines gewaltigen Detonirens wegen eine laute Rüge von Seiten des Publikums verdient. Jedoch wird so eine Auszeichnung den Italienern nicht zu Theil; in der deutschen Oper wäre man nicht so nachsichtig. Eben so schlecht sang er in der Matilde von Sciabran als Korradino, wo er auch als Akteur die lächerlichste Figur spielt. Ferner wurde die beliebte Donna del lago mehremale gegeben, und wird immer gern gesehen, da das Ensemble vortrefflich und kein Sänger störend ist, wofür die Namen Palazzesi, Schiasetti, Rubini, Bonfigli und Zezi bürgen.

Neu einstudirt ist zuletzt Otello gegeben und sehr beifällig aufgenommen worden. Desdemona (Sigra. Schiasetti) leistete ganz Vorzügliches im Spiel und im Gesang. Eben so würde uns Sigr. Bonfigli (Otello) befriedigt haben, wäre nicht Gerstäcker uns in dieser Rolle so unvergefslich. Bei alledem gefiel er mit Recht. Die Herren Zezi, Rubini, Sassaroli trugen zum Gelingen des Ganzen bei, und auch Sgr. Pesadori war nicht ganz schlecht. Die Chöre waren gut, das Orchester ausgezeichnet und von einer Präzision, wie wir es anderwärts selten gehört haben. Die Musik zum Otello anlangend, so ist darüber längst schon vieles zu ihrem Lobe geschrieben worden, und auch wir stimmen in dieses Lob ein, da diese Oper sich vor allen Rossinischen auszeichnet. Vorzüglich gilt dieses Lob dem 3ten Akte. Hier hat Rossini

einmal gezeigt, dafs er recht verständig denken kann, und kämen zum Schlusse des 3ten Aktes nicht die erbärmlichen sogenannten Leier-crescendos mit den stehenden Bässen, man könnte den 3ten Akt klassisch nennen. Auch das Finale des 1sten Akts ist schön und grofsartig geschrieben. — Wiederholt wurde auch der beliebte crociato, einmal sehr gut, das zweitemal minder gut, da die Sgra. Palazzesi heiser war und ihretwegen sehr viel weggeblieben mufste. — Uns hat schon manchmal das Zuschneiden italienischer Opern amusirt; überall kann man herausnehmen, überall kann man anflicken, und doch verdirbt man durch beides nichts; — ein Beweis — welch' ein unzusammenhängendes Machwerk solche italienische Opern sind und wie wenig sie den Namen eines Kunstwerkes verdienen!

Auch das deutsche Opern-Repertoir hat gewonnen. Wir sahen einige gute Wiederholungen der Zauberflote, der Schweizerfamilie, des Freischütz und Opferfestes. Eine vorzügliche Vorstellung unsrer deutschen*) Oper ist die weisse Dame. Ob wir gleich lange darauf gewartet haben, so müssen wir doch unsrer Direktion für diese sorgfältige höchst lobenswerthe Darstellung vielen Dank wissen. Die Oper ist so verständig einstudirt, dafs sie uns gar nichts zu wünschen übrig läfst. Wir haben diese schöne Oper in mehrern Hauptstädten Deutschlands gesehn, nirgends ist uns aber die Musik so verständlich geworden als bei unserm Orchester. Von Seiten der Sänger und Sängerinnen wurde vorzügliches geleistet; die Krone gebührt aber unstreitig unserm wackern Beigmann als Georg. Auch Mad. Devrient ist ausgezeichnet; nur möchte ich ihr rathen, die an sich schöne aber sehr lange Arie von Aiblinger zu Anfange des 3ten Aktes abzukürzen. Mad. Sandrini erwarb sich durch den schönen Vortrag des Spinnerliedes zu Anfang des 2ten Aktes als Margarethe den lautesten Beifall. Die Herren Rosenfeld und Genée führten ihre Partien sehr lobenswerth aus. Noch zu erwähnen ist Mad. Wächter, die als Jenny zum erstenmal hier auftrat und sich den gerechten Beifall des Publikums erwarb.

Neu einstudirt war ferner Rossinis Barbier von Sevilla (deutsch). Ebenfalls eine sehr gerundete Darstellung. Herrn Wäser sahen wir darin als Figaro. Schönes Aeufsre, gutes nobles Spiel (in vielem an Forti erinnernd) schöne sonore Baritonstimme, bedeutende Gewandheit — alle diese Eigenschaften zierten diesen Sänger und wurden vom Publikum laut anerkannt. Dieses Ehepaar dürfte eine sehr vortheilhafte Acquisition sein, und wenn Babnigg, der sich jetzt in Hamburg Lorbeeren pflückt, sich erst in unserm Elbthale heimisch fühlen wird, so dürfte sich unsre deutsche Oper bald auf einen sehr bedeutenden Standpunkt erheben.

Auch Euryanthe wird neu einstudirt und soll noch vor dem Oberon wieder heraus. Da Sie den Oberon noch nicht kennen, so verspreche ich Ihnen eine rechte ausführliche Beschreibung davon zu liefern. Ihr herrlicher Bader stärkt seine Gesundheit in Dresden. Schade, dafs wir ihn nicht hörten.

*) O uber die Deutschheit!

D. Korr.

5. Allerlei.

Der Kontrapunkt.

Was er wohl sei — das fragen viele Zungen,
Doch ist's für sie ein unverständlich Wort,
Wenn auch der Meister, stark von ihm durchdrungen,
Vor ihren Augen reifst den Vorhang fort.
Denn aus dem höhern Sein ist er entsprungen,
Und kommt kein Mensch zu seinem heil'gen Ort
Er hab' zuvor gestärket seine Seele,
Und sich gesalbt mit rechter Weisheit Oele.

Was er wohl sei — das wissen die vor allen
An die des hohen Meisters Wort gericht't,
Und die der Herr, nach seinem Wohlgefallen
Umleuchtete mit seiner Weisheit Licht.
Ihr Fufs betritt die reichgeschmückten Hallen
Und auf sie schauet Sie voll Zuversicht.
Die ewig thront in ew'ger Sternenklarheit
Und reicht hernieder mild den Kranz der Wahrheit.

Dort schauet Sie der Geist auf ihrem Throne,
Der Körper nur ermisset seinen Raum;
Sie trägt die siebenfach*) verklärte Krone,
Wie er enthüllt des Lebens ewigen Traum:
Des Lebens Schmerz, des Menschen Loos zum Hohne
Giebt er Beweis an seines Kleides Saum.
Denn wie sich wenden Unglück und Beschwerden,
So auch kann er von uns gewendet werden.

Lafs denn die Laien sagen, was sie sagen,
Uns sei es alles gleich, wir sind bewährt!
Lafst All' getrost uns durch die Menge wagen,
Die einstens doch auf uns, auf uns nur hört.
Auf seinen Flügeln wird er einst uns tragen
Zu Ihr, zu Ihr, der Schwester unversehrt.
Dort wird nur Sie allein die Stimme führen,
Dort wird nur einzig er allein regieren.

Der endliche Kanon,

Ein Räthsel stellt in ihm sich unsern Augen dar,
Doch ist es nur allein dem Kenner klar:
»Er hat wohl Anfang und erreicht das Ende,
Auch neigt zum Schlusse sich der Harmonien Wende,
Doch sonderbar! — man macht ihn endlich dann,
Wenn man in ihm kein Ende finden kann.«

Albert Kiekebusch.

*) Nach Jakob Böhm. Seiner theosophischen Einsicht zufolge wird die Musik siebenfach verklärt werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei ein Verlagsbericht von Ernst Fleischer in Leipzig.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 3. Oktober — Nro. 40. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Herausgabe klassischer Kirchenmusik.

In der Aufgabe der jetzigen Kunstperiode, sich aus der bewufstlosen Handwerksmäfsigkeit und dem Traum eines abstrakten Gefühllebens zu Bewufstsein und Klarheit des Geistes heraufzuarbeiten, ist auch die Pflicht enthalten, die lange im Dunkel vergrabenen Schätze früherer Meister an das Licht zu fördern. Den Thorengeiz, der aus verschlofsenen Schätzen Geltung erschleichen möchte, den Hochmuth, der wohl gar die Welt der Mittheilung nicht werth halten wollte, wird die Mifsbilligung und Geringschätzung der Zeitgenossen und Nachkommen so gewifs treffen, als Dank und Ehre denen sicher ist, die das Bedürfnifs und den Anspruch ihrer Zeit durch die That anerkennen.

Als einer von diesen letztern ist mit der gröfsten Achtung der in Berlin privatisirende Herr Pölchau zu nennen. Schon im Jahr 1815 begann er mit zwei höchst schätzbaren Werken:

1. Chor „leite mich nach deinem Willen" für 4 Singstimmen mit Orchester von Karl Philipp Emanuel Bach;
2. Missa canonica, Kyrie und Gloria für 13 reelle Stimmen von Gottfried Heinrich Stölzel;

beides bei Steiner (jetzt Haslinger) in Wien, als ersten Lieferungen, die Herausgabe einer fortlaufenden Sammlung:

Musikalisch klassische Meisterwerke der Deutschen alter und neuer Zeit.

„Herr Pölchau", zeigte die Redaktion der damaligen wiener musikalischen Zeitung an, „ein denkender, unermüdeter Forscher und Kenner der musikalischen Litteratur, sowohl der neuern als der älteren, welche über den zahlreichen ephemeren neuen Erscheinungen allzulange unbeachtet blieb, wird eine Sammlung klassischer, vorzüglich vaterländischer Musikwerke herausgeben, die jedem Freunde der Kunstgeschichte und des Studiums der Harmonie, so wie des edeln, würdevollen Gesanges, besonders aber allen Theilnehmern der jetzt zahlreich sich bildenden Gesangvereine und Akademien nicht anders als höchst willkommen sein kann.

Herr Pölchau ist zu dieser Herausgabe mit Mitteln ausgerüstet, die — wir dürfen es kühn behaupten — vielleicht Niemand ihm gleich in Deutschland besitzt. Auf grofsen, allein diesem Zweck gewidmeten Reisen, und durch unermüdete tiefe Nachforschungen hat er sich in den Besitz einer vortrefflichen Bibliothek theoretischer und historischer Schriften über Musik, so wie in praktischer Hinsicht von Original-Manuscripten berühmter Meister, oder doch von genauen Abschriften gesetzt, und je seltener schon an und für sich ächte Kunstwerke, besonders der Vorzeit, anzutreffen sind, je schwieriger das Auffinden und je mühsamer das Entziffern derselben aus der alten Tabulatur und das Uebertragen in die neuere Notenschrift ist, um so erfreulicher mufs es wahren Kunstfreunden sein, die Arbeiten der alten Meister, besonders unserer auch in diesem Wissen trefflichen Vorfahren, dem Untergang entrissen zu sehen. Der

fromme Sinn, die gemüthvolle Kindlichkeit, das Still-Heilige — kurz, dafs wir alle Tugenden in eine Beziehung fassen — die reine Deutschheit eines Ludwig Senfl (dem Freunde Luthers), Johann Walther, Orlando Lasso in München, Heinrich Schütz in Dresden und seiner beiden berühmten Zeitgenossen Samuel Scheidt und Herrmann Schein; Sebastian Knüpfer und Rosenmüller in Leipzig, Johann Christoph und J. Michael Bach (Vorfahren des grofsen Sebastian Bach), Hieronymus Schulz (Prätorius), Thomas Selle und Reinhard Kaiser in Hamburg, Fux und Kaspar Kerl in Wien und anderer mehr, so wie aus der neuern Zeit noch so manche vortreffliche Arbeit von dem Londner und Bückeburger, dem Hallischen und Hamburger Bach, von Stölzel und Georg Benda, Joseph und Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Vater, verdienen im höchsten Grade die genauste Sorgfalt der Errettung und Aufbewahrung, so lange es an der Zeit ist, und wenig später nur dürfte es allzu spät sein.

Als Gegenstück soll dieser Sammlung eine Gallerie italienischer Meister folgen, welche nicht minder anziehend werden wird, indem sie Werke enthält von Animuccia, Palestrina, Asola (Veronese), Gius. Corso, Canniciani, Leonardo da Vinci, Francesco Gasparini, Leo, Feo, Durante, Scarlatti, Caldara, Lotti, Valotti, Sabbatini, Salla, u. a. m., hochgefeierte Namen, die in der Kunstgeschichte stets unvergefslich bleiben.

Was von dem Geschmack und der Auswahl des Herrn Herausgebers und von Seiten der Verlagshandlung für die Auflage zu erwarten steht, davon möge als erste Probe ein so eben erschienener Chor von dem unvergefslichen Emanuel Bach dienen. Eine dreizehnstimmige Messe vom Kapellmeister Stölzel in Gotha, den der scharfsinnige, strenge Kirnberger für einen der gröfsten Kontrapunktisten erklärte," — ist seitdem, wie gesagt, erschienen.

Noch herrlicher und dankenswerther sind zwei Geschenke, von denen besonders das erste in der ganzen Musiklitteratur nur wenig seines Gleichen finden wird. Wir meinen:

1. Magnificat für 5 Singst. u. Orchester.
2. Messe (aus A-dur) für 4 Singstimmen und Orchester,

beides von Johann Sebastian Bach, von Hrn. Pölchau bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Redaktion erwartet mit dem lebhaftesten Verlangen die Zeit, wo ihr die Ehre vergönnt sein wird, von diesen und andern Werken eines der gröfsten Männer, die sich je und irgendwo gezeigt haben, ausführlicher zu reden. Für die Ueberzeugung, dafs Alles recht und zu rechter Zeit erfolgt, giebt es im Kunstgebiete kaum einen überraschendern Erfahrungsbeweis, als das Geschick der bachschen grofsen Werke, die von den nächsten Nachfolgern übersehen wurden, denen sie nur nachtheilig hätten werden können, und jetzt hervortreten, da die Zeit für ihre Erkenntnifs und heilbringende Wirksamkeit gekommen ist. Die unermefsliche Kunst des Meisters (die vom äufsern Auge freilich eher wahrgenommen wird, als der Geist, der in ihren Gestaltungen webt) würde von dem unerwachten und ungereiften Geist der nächsten Nachfolger und ihrer ganzen Zeit mifsverstanden worden sein und sie, hätten sie sich dem Vorbilde anschliefsen mögen, zu Künstelei und abstraktem Verstandeswesen verleitet haben; dies ist, die Sache scharf angesehen, das so ganz verfehlte Bild, das Forkel uns vom göttlichen Sänger zu entwerfen vermocht, der als Bachs gröfster Kenner angesehen wurde und in der Biographie die gröfsten und entscheidenden Werke kaum den Namen nach angeführt hat. — Jetzt, nachdem die Kunst die Periode des alleinherrschenden Gefühls, der ungebundenen Fantasie, sogar der Willkühr durchgegangen, sich den Geboten der Sprache gebeugt und damit den innern Reichthum derselben sich erworben, — ihres geistigen Inhalts endlich sicher und bewufst worden: jetzt eröffnet sich der Wunderborn zu einer geistigen Feuertaufe, die uns reinigt, läutert, weiht, in der allein den Künstlern unserer Zeit Wiedergeburt zur Vollendung verheifsen ist.

Marx.

Nachschrift.

Wenn man aber sieht, wie jede unserer ausgezeichneten Verlagshandlungen *) an der Bekanntmachung alter Meisterwerke ehrenvollen Antheil nimmt, so mufs es auffallen, dafs die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung eben hierin zurückbleibt; denn die Herausgabe der achtstimmigen und zehnstimmigen Crucifixus von Lotti **) ist buchhändlerisch von keiner Bedeutung, wenn gleich künstlerisch wohl höchst beachtungswerth, da diese Kompositionen zu dem Gröfsten gehören, was italische Tonkunst vollbracht hat. M.

Hamann noch einmal.

(Schlufs aus No. 39.)

Am meisten mifskennt eine grofse Zahl unserer Künstler ihr Verhältnifs zum Publikum. Von dem Dienste seiner Eitelkeit sich stets frei halten — das wird jeder, der öffentlich gewirkt hat, sich bekennen — ist nicht so leicht. Schnelle Gewinnung des Publikums (wie sie z. B. neuerdings ein Rossini erfuhr) und längeres Verkanntsein: diese Gewichte trägt ungebeugt nur ein gediegener Karakter und Berufstreue; dabei aber nicht zum gegenstehenden Extrem, zu unstatthafter Nichtbeachtung des Publikums überspringen, ist die beste Bewährung nach aufsen.

Soll das Schaffen des Künstlers für mehr, als eine blofse geistige Schwelgerei, ein egoistischer geschäftiger Müfsiggang gelten: so mufs es — wie von jedem Menschen sein Bestes — der Welt dargebracht werden; in dem Gefühl oder Bewufstsein dieser Pflicht findet auch jeder Künstler, aufser dem Drang zu schaffen, den Beruf, das Vollendete (nicht alles Geschaffene) nach aufsen wirken zu lassen; eine Bestimmung, die also (beiläufig gesagt) einen edlern und anerkennungswürdigern Ursprung hat; als in der Eitelkeit und Gewinnsucht, woher kleine Geister sie oft abzuleiten vermeint haben. An den Früchten der Vor- und Mitzeit, am Marke seines Volkes und der Fremden hat sich der Künstler genährt; und so giebt er der Mit- und Nachwelt das Verliehene fruchtbereichert zurück, wie die Vorgänger es auf ihn, Nachfolger auf die späte Zeit übertragen: ein Priesterchor, dienend und waltend am Altar der Menschenkultur. Wie könnte er gleichgültig auf die Empfangenden, der spendenden Hand Wartenden, schauen, oder gar sich ihnen zu entziehen vermeinen, an deren Antheil sein Thun erst gerechtfertigt wird? Nur Verzagen und Verzweiflung an sich selbst hüllt sich in diese abwehrende Maske.

Dafs nun im Publikum jene Darbietung des Künstlers mifsverstanden werden kann, befremdet nicht; unterfangen sich doch auch Schüler die Vorträge des Lehrers, Untergebne den Weg des vorgesetzten Leiters zu meistern. Der Künstler aber soll nie soweit das Bewufstsein seiner gleichen Stellung verlieren. Was in ihm schon zu Bewufstsein, That und Gestalt wird, schlummert noch unentwickelt, ohne eigne Kraft zu erwachen, in der Seele der Andern, bis dafs er es wecke und aufrichte; was er in gereiftem, fortarbeitendem Geiste ahnet und voraussieht, dazu fehlt, bis er sie errichte, den Andern Bahn und Weg. Will er etwa blofs das Vorhandene hin und herwälzen als Geniefsender oder Schüler — oder berief ihn nicht zum Künstler eine Idee, die erst durch seine That geboren wird? Wir wissen, dafs es keinen Götzen in der Welt giebt. Der Gedanke, der im Künstler lebt, und ihn geweiht hat, ist sein Gott, und giebt es sonst keinen andern Herrn und Richter über ihn. Mit seinem Gott und sich selbst zerfällt der Künstler, der seine Stimme überhört und der Meinung draufsen lauscht, die ja nicht die Verkündigung dessen sein kann, was er erst offenbaren will, sondern der Nachhall von Gestern oder das verwirrte Echo fremder Stimmen, die das

*) Angezeigt haben wir die Editionen bei Trautwein in Berlin, (d. Ztg. dritt. Jahrg. Nr. 51. S. 409), bei Artaria, in Wien, Schott in Mainz und Trautwein in Nr. 22. S. 169 u. f. dieses Jahrg.

**) Vergl. d. Ztg. dritt. Jahrg. Nr. 18, S. 137.

Publikum selbst nicht unterscheidet und kennt; Götzen der Fremden, oder aus der Zeit des alten Dienstes, von denen das Volk selbst hinwegverlangt zu neuem Leben, bei denen es selbst die falschen Priester verläßt, die sich an den Altären des todten Baal, wie Hamann spottet *), zerquälen. Wen, als sich selbst, täuscht der ungetreue Künstler, der seine Unthätigkeit mit der Unfähigkeit des Publikums rechtfertigen möchte, der sich an die Meinung klammert, die das Publikum gestern aufgenommen und heute, durch sie selbst dahin gefördert, zu verlassen gedrungen ist? Wo sind sie, die der Manier der alten Italiener, der Weise Mozarts, weil das Volk sie liebte, nachgefolgt? Wo werden bald die Namen derer noch gehört werden, die heute Rossini's Manier entlehnen, um auch seines Erfolgs theilhaftig zu sein? Rossini selbst durch seine eigne That hat das Volk über sich hinaus gefordert; wer statt des Neuen und Höhern das Alte bringt, weil er sich gestern Auge und Ohr der Empfangenden lieh, wird in seiner Blindheit und Taubheit verlassen werden, wollte er auch seine erschlichene Meinung von Gestern als die Stimme des Volkes und Gottes ausgeben.

Treue gegen sich selbst, Selbstbewußtsein seines Berufs und Selbstverleugnung — der Entschluß, diesem Berufe auf jeden Erfolg, selbst auf den Untergang hin zu dienen — diese einzige Gewähr für den glücklichen Erfolg, hat Hamanns Wort den Tonkünstlern predigen sollen. Marx.

*) 1. Buch der Könige 18, 27, 28. Vom Bel zu Babel. 2 u. f.

3. Beurtheilungen.

Trois Sonates pour le Violoncelle avec Accompagnement d'un second Violoncelle, composées par J. J. F. Dotzauer.

Leipzig, bei Peters. Pr. 1 Rthlr. 16 Gr.

Obgleich wir unter den Titeln: Etüden, Exercices, Caprices und dergleichen mehr, eine große Menge von Uebungsstücken für die meisten Instrumente besitzen, so ist dennoch der Mangel an solchen, die für das Violoncell brauchbar sind, leider sehr bemerkbar. Wenige Cellisten sind ernstlich darauf bedacht gewesen, für Anfänger zu schreiben, und unter diesen wenigen sind nur die Gebrüder Bernh. und Jean Stiastny, besonders aber Herr Dotzauer anzuführen, dessen Sammlung von Kapricen und andere Schulübungen billig keinem Cellisten unbekannt sein sollten; (ich übergehe hier Duports vortreffliche Exercices, die für fortgeschrittene Spieler berechnet sind.) Selbst das vor mir liegende Opus ist wieder als Schulübung zu betrachten und als solche noch besonders aus dem Grunde zu empfehlen, weil es durch seine Form interessanter wird, als die meisten andern Sachen dieser Art. Es besteht jede dieser 3 Sonaten aus einem Allegro, einem Andante, und einem Rondo; die Passagen sind durchgängig gut erfunden, und wenn auch mitunter nicht ganz leicht auszuführen, doch dem Instrument angemessen. Die zweite Violoncellstimme ist Begleitung, aber so angelegt, daß sie nicht füglich wegbleiben darf. Mit diesem Werke müssen insbesondere noch:

Trois Sonates faciles et progressives pour le Violoncelle avec Accompagnement d'une Basse, composées pour les Amateurs par Bernh. Romberg.

Leipzig, Peters. Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.

empfohlen werden. Schon der Name Romberg ist hinreichend, allen Lehrern des Violoncellspiels die unbedingte Pflicht aufzulegen, ihre Schüler mit dieser Komposition genau bekannt zu machen. — In beiden Werken ist Druck und Papier ausgezeichnet sauber, wie denn überhaupt diese Verlagshandlung mancher andern hierin zum Muster dienen kann. Dehn.

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Von L. van Forbise.)

Vorwort.

Fräulein Sontag ist der Liebling des Publikums geworden. Wodurch? Durch

ihren Liebreiz? Durch ihre Künstlerschaft? Durch die Einsicht der königstädter Theater-Direktion, welche ihr die ihrem Talent entsprechenden Rollen gewährte? Oder durch das redliche Zusammenwirken des königstädter Orchester- und Sänger-Personals, welches jede Opernvorstellung, in welcher ihr die erste Rolle zu Theil werden mufste, zu einem abgerundeten Ganzen erhob, und so die gemeinschaftlich erworbenen Lorbeeren über ihrem Haupte zu einem Kranze verschlang? So lange Fräulein Sontag der königstädter Bühne angehörte, mufsten diese Fragen unentschieden bleiben, da das Publikum zu einem unbefangenen Urtheil unfähig war. Alle Gefühle und Interessen kreuzten durch einander, wie die Schiffe der Völker auf dem Ocean. Jedes verfolgte seinen Lauf und seinen nächsten Zweck; von einem freundlichen Anschliefsen an einander, von gemeinschaftlicher Erstrebung Eines Zweckes konnte nicht die Rede sein, da man sich nicht zu der Idee zu erheben vermochte, ein höheres Ziel als das der eigenen Gemächlichkeit anzuerkennen. Was galt die Kunst denen, die von einem vorüberfliegenden Blick der Holden in Fieberhitze erglühten, bei ihrem Seufzer in süfse Träumereien versanken, durch den Nachtigallenton ihrer Stimme sich in höhere Gefilde versetzt wähnten, durch den Zauber ihrer Bewegung sirenenartig verlockt ihr Selbst verloren hatten? Welche Würdigung konnte das Urtheil der Kunstphilosophen bei denjenigen finden, die nur in einer Welt der Gefühle athmeten, deren Blick, an ihren Götzen gefesselt, noch nicht zum Gott der Wahrheit emporzudringen vermochte? Wie viel Priester konnte die Unbefangenheit an denjenigen erwerben, die nicht von dem Teufel der Lust besessen waren, da auch unter diesen der Parteigeist wüthete? Was durfte denen die künstlerische Wahrheit gelten, die zu der Fahne der gefüllten Theaterkasse geschworen hatten, und an die Kohorte der harten Thaler wie an ihr eigenes Fleisch gefesselt waren? Was denen, die in dem Beifall der Enthusiasten den Triumph ihrer Prophezeihung und ihrer Wahl feiern zu dürfen meinten? Was denen, welche der Neid oder gekränkte Eitelkeit oder eine durch die Unfähigkeit zur Auffassung origineller Kunstleistungen erzeugte Selbstbeschämung von der königlichen Bühne feindlich entfernt hatte? Was endlich denen, deren Bedürfnifs, sich durch Kunstgenüsse zu erheben, in den Opern der königstädter Bühne, wenn nicht vollkommene doch die gröfsere Befriedigung fanden, und in Fräulein Sontag als der Darstellerin der Hauptrollen jener Oper das bewegende Prinzip des ganzen Triebwerkes anerkennen mufsten?

So haben denn bisher die hier und da erfolgten kritischen Winke, die einzeln erhobenen Zweifel gegen die Reellität der für Fräulein Sontag im Publikum entstandenen Begeisterung und die Warnung vor Extravaganz es nicht vermocht, das Publikum zu einem besonnenern und in sich begründetern Urtheil über diese Künstlerin zu vereinigen, obwohl kein Bedenken darüber obwaltet, dafs ein solches Resultat ernstlichen Ueberlegens nicht nur der Ausbildung unseres Kunstsinnes und hierdurch der Kunst selbst höchstförderlich sein würde, sondern auch, dafs die Künstlerin als solche einer besondern Beachtung würdig, als unsere biedere, tugendsame und liebenswürdige bisherige Mitbürgerin aber sogar ihrer Stellung zum Publikum wegen berechtigt war, von letzterem ein redliches und unbefangenes Urtheil über ihre Leistungen zu verlangen. Jetzt ist der Zeitpunkt einer freiern Beurtheilung ihres Talentes eingetreten. Es wird zwar noch heut nicht an solchen fehlen, welche das liebenswerthe Mädchen nicht von der Künstlerin zu trennen vermögen, aber alle jene andern Interessen, welche mehr sächlich als persönlich waren, welche sich nicht sowohl auf Fräulein Sontag als auf die Prima Donna des königstädter Theaters bezogen, müssen der Natur der Sache nach bedeutend vermindert sein, da die Sängerin nicht mehr jener Bühne, eben so wenig aber auch der königlichen Oper angehört, vielmehr als Gast wieder in unsre Mitte tritt. Demnach steht zu hoffen, dafs es jetzt nur einer Bewegung bedurften werde, auf dafs jeder Berufene seine Verpflichtung für die Wahrheit, gegen den Vorwitz und die Thorheit, und für unsere scheidende Freundin erfülle.

Nur diese Bewegung zu geben, liegt in dem Zwecke der hier bevorworteten Mittheilungen, welche sich über die sämmtlichen Gastrollen des Fräulein Sontag erstrecken und mit einer Zusammenstellung der aus ihren Leistungen für ihre künstlerische Individualität zu ziehenden Folgerungen abschliefsen sollen. Von der General-Intendantur der königlichen Bühnen steht zu erwarten, dafs sie der gefeierten Sängerin hinreichende Gelegenheit geben werde, den ganzen Umfang ihres Talentes in den bedeutendsten Rollen vor höchstzahlreichen Versammlungen zu entwickeln, und dafs sie eben so Alles aufbieten werde, die Debütopern mit der zweckmäfsigsten Rollenbesetzung auf das Beste auszustatten. Der leiseste Zweifel hiergegen wäre eine

arge Injurie, denn es würden darin die schweren Vorwürfe verletzter Gastfreundschaft und der Gewissenlosigkeit gegen die ihr anvertrauten Kunstwerke, gegen die Manen der verstorbenen Tondichter und gegen die göttliche Kunst selbst enthalten sein. Es wird also Vieles zu besprechen und aus vielem Besprochenen Vieles zu folgern sein. Möge daher der Zweck dieser Berichte nicht verfehlt werden, mögen sich viele Stimmen erheben und schliefslich zu einem, von jeder Befangenheit freien Urtheil über den Beruf der Künstlerin vereinigen. Der Scheidenden werden wir in diesem bisher entbehrten Urtheile ein Geschenk mit auf der Reise geben, das sie gewifs der Aufmerksamkeit würdigen, und welches ihr, gewürdigt, auf ihrer künftigen Laufbahn ersprieslich sein wird. Uns selbst aber werden wir dadurch in unserer Kunstansicht fördern und vielen Lichtscheuen endlich die Augen öffnen *).

Erste Gastrolle.

Am 29. Septbr. Don Juan, Fräulein Sontag: Donna Anna.

Keine Rolle ist geeigneter für eine kritische Beleuchtung der Kunstleistung, als die Rolle der Anna. Sie ist:

a) eine bedeutende Karakterrolle,
b) als eine vollendete Tondichtung anerkannt,
c) von genialen Männern, besonders von Hoffmann, psychologisch entwickelt,
d) häufig, besonders auch in der berliner musikalischen Zeitung **) kunstphilosophisch erörtert, und
e) von den ersten Talenten unserer und fremder Bühnen in einer Reihe von Jahren dargestellt.

Auch hemmt weder eine Befangenheit für oder gegen den Komponisten noch eine entschiedene Vorliebe oder Antipathie für oder gegen eine frühere Darstellerin das freie Urtheil der Menge. Es giebt also nicht Vorurtheile zu bekämpfen, sondern die Kritik darf sich ungestört mit ihrem eigentlichen Gegenstande beschäftigen.

Nichtsdestoweniger befindet sich Referent in einer unerwarteten Verlegenheit ganz anderer Art. Er vermag nämlich nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, ob Fräulein Sontag mehr hätte leisten können, als sie am 29sten d. geleistet hat. Sie war nämlich — miserabile dictu! — völlig verlassen von allen Unterstützungen, welche sie zu erwarten berechtigt war.

Von dem Dirigenten, Herrn Kapellmeister Schneider, verbreitete sich gleich mit der ersten Himmelfahrt des kurfürstlichen Kommandostabes eine solche Lähmung durch das Orchester über die ganze Bühne bis zu dem letzten Choristen hin, dafs es einzelnen Bemühungen der Darstellenden mifslingen mufste, sich aus dem Zustande der Schläfrigkeit emporzuwecken; und so kam denn Niemand zu seinem Rechte, weder die Oper, noch die Darstellenden, noch das Publikum.

Wenn man eine Meister-Oper aufführt, so mufs auch ein Meister da sein, der die Aufführung dirigiren will und kann. Wo ist Herr Spontini? Wenn er uns nicht mehr durch Produkte seines schaffenden Geistes zu erheben vermag, warum entzieht er uns noch obenein die Produktion seines unleugbaren Direktionstalentes? Warum verdoppelt er nicht auf diesem Flecke seine Anstrengungen? Sollen wir ihn denn ganz zu den Todten zählen? Wer durch die Glut seiner Empfindung Leben zu fördern vermag, thut Sünde, wenn er schläft und hierdurch Schläfrigkeit um sich verbreitet!

Die Besetzung neben Fräulein Sontag war so schlecht wie möglich. Abgesehen davon, dafs Herr Blume nur die Statue des Don Juan darstellen, allenfalls auch ihn erträglich spielen kann, aber diese Partie nicht zu singen versteht, abgesehen also davon, dafs die königliche Oper weder einen Bassisten noch besonders einen Don Juan besitzt und also in dieser Beziehung aus der Noth eine Tugend machen mufs: so ist es völlig unbegreiflich, wie man die Rollen der Elvira und Zerline in die Hände der Fräulein Karl und Hoffmann geben kann.

Wo sind denn die Damen Milder und Seidler? Wenn sie abwesend sind, warum wird denn ihre Rückkehr nicht abgewartet? Ist denn die Oper ihrer Mitwirkung nicht werth? Oder beliebt es ihnen etwa nicht, mit Fräulein Sontag zu singen? Ist denn im höchsten Nothfall auch Madame Schulz behindert, die Elvire zu übernehmen, damit hierdurch Fräulein Karl in Ermangelung einer guten Zerline für diese Partie gewonnen würde?

Wer hat einen Doktor gesehen, der nicht in die Schule gegangen wäre und studirt hätte? Wie kann von gebildeten Sängerinnen die Rede sein, wo es an Zucht und Schule fehlte? Der Stubensingunterricht vertritt bei einer Opernsängerin nur die Klippschule des künftigen Gelehrten, Konzertgesang nur die Dekla-

*) Bis hierher war der Aufsatz schon für die vorige Zeitung bestimmt; er ging aber zu spät ein, und konnte nicht mehr abgedruckt werden.
Anm. d. Red.

**) Vergl. Nr. 37. 38. S. 318. 329. des ersten Jahrg. u. a. a. O. D. Red.

mation der Schüler bei feierlichen Schulprüfungen. Der Chorgesang und Statistenrollen, dann die Darstellungen kleiner selbstständiger Rollen nach weiser Wahl und unter strenger Zucht Eines verständigen Direktors sind die Seminarübungen künftiger Sängerinnen, und erst müssen die Seminaristen das Rigorosum des öffentlichen Urtheils bestehen, erst müssen sie lauten Tadel zu ertragen und zu würdigen, Lob zu erkämpfen verstehen, ehe sie berechtigt erachtet werden können, sich an die Lösung höherer Aufgaben zu wagen. Die Damen Karl und Hoffmann haben wir nie als kindliche, anspruchslose und demüthige Schülerinnen, sondern, in den Kinderjahren selbst, nur als Damen und Sängerinnen gesehen, und darum sind sie heute noch, was sie vor Jahren schon waren: Schulerinnen, oder noch besser Schulfähige, welche aber nicht das Glück genieſsen, in eine tuchtige Schule aufgenommen zu sein. Mit welchem Rechte werden nun Meisterrollen mit Schülerinnen besetzt? Fräulein Karl war steif und kalt, ohne alle Leidenschaft. Ist das eine Spanierin, die nur die Halskrause als solche bezeichnet? Ist das eine Elvire, Don Juans verlassene Geliebte, die nicht in Eifersucht und Rache erglüht? Fräulein Karl sang unverständliche Worte. Gehören die Worte nicht zum Gesange? Nur einige Töne waren klar, andere dumpf. Sind das Beweise einer Schule? In den Ensemblestücken war sie oft gar nicht vernehmbar. Heifst das eine, von dem Komponisten selbst in den Ensembles treu gehaltene Karakterrolle durchführen? Die Kadenzen stockten oft und fehlte es nicht an Detonationen. Heifst das eine Mozartrolle exekutiren?

(Bei Einzelnem darf nicht verweilt werden, bis widersprechende Kritiken dazu auffodern.)

Um Fräulein Hoffmann benutzen zu können, hat man sich Transpositionen in tiefe Tonarten erlaubt.

Hat es einen Sinn, dafs man Rollen für Sängerinnen einrichtet, da man verpflichtet ist, Sängerinnen für die vollendeten Rollen anzuschaffen? Mit welchem Recht ändert man an den Werken eines Meisters, welche selbst nach dem Tode noch Eigenthum seines Geistes bleiben? Heifst das, das Andenken und die Verdienste eines grofsen Mannes ehren, dafs man ihn hinter die Anfoderungen eines Mädchens zurücktreten läfst? Wer hat sich diese Eigenmächtigkeiten angemafst, Hr. Spontini oder ein Anderer? In beiden Fällen hat er sie zu vertreten. Er ist oberster Richter in Musiksachen, amtlich auf das Gesetz zu wachen verpflichtet, und für den Zustand der Anarchie verantwortlich.

Man hat Mozart dem Fräulein Hoffmann geopfert; hat diese Sängerin nun wenigstens das ihr gebrachte grofse Opfer gesühnt? Antwort: ihre vertiefte Höhe war dennoch forcirt und unrein, und die unpassende Tiefe vermochte nicht für solche Odiosa zu entschädigen. Aber sie erlaubte sich auch die muthwilligsten Verstöfse gegen den musikalischen Accent und Rythmus. Pianissimo stand nur in der Partitur, Piano wurde Forte, kurze Töne wurden lang, akzentuirte Töne wurden staccato hervorgestofsen. Die herrliche Kose-Arie „Schmäle, tobe, lieber Junge" wurde zu einer Brumm-Arie. Das Minne-Duett „Gieb mir die Hand mein Leben" und die zärtliche Arie „wenn Du fein fromm bist" waren offenbare Scandalosa.' Ueberhaupt scheint Fräulein Hoffmann den Unterschied zwischen der Bäuerin Zerline und der Bäuerin Zerline noch nicht begriffen zu haben.

(Spezielleres auf Verlangen).

Herr Stümer genügte für den Weichling Ottavio. In den Momenten, wo dieser sich zu ermannen scheint, und wo er seiner Unmännlichkeit Meister zu werden strebt, reichte er indessen nicht aus. Namentlich war dies im ersten Duett: „Weg, weg, aus meinen Blicken", dann im ersten Finale und in der Arie „Indefs eilt zur Geliebten" der Fall. Wo war Herr Bader? warum wurde seine Rückkehr nicht abgewartet?

Herr Busolt, dieser seit mehrern Jahren nicht um ein Jota fortgeschrittene Jünger der Kunst, sang den Komthur hohl und matt. Herr Devrient der Jüngere, (Masetto) war nicht bei Stimme, und fehlte es ihm auch an aller Ermuthigung, sich nach Möglichkeit zusammenzunehmen, da besonders Zerline ihn nicht anzuspornen vermochte.

Was der Chor bei matter Direktion und Exkution der ganzen Oper, namentlich bei der Stimmung des Brautpaars, zu dem er wesentlich gehört, leisten konnte, bedarf nicht der Auseinandersetzung. Und so wäre dem aufser Fräulein Sontag nur noch des Herrn Wauer zu erwähnen. Dieser wackere Schauspieler that als Leporello, selbst in dem Gesange, nach Möglichkeit seine Pflicht, und auch nicht ohne Erfolg. Gerade seine Partie ist am wenigsten geeignet, die Anna zu unterstutzen. Man darf sich also mit einer herzlichen Dankabstattung begnügen, und endlich zu Fräulein Sontag übergehen, von welcher im nächsten Blatt im Zusammenhang die Rede sein soll. Bis dahin wollen wir uns bemühen, die höchst unangenehmen Eindrücke der ganzen Opern-darstellung zu vergessen, deren wir einleitend

erwähnen mufsten, um gegen unsern lieben Gast Gerechtigkeit zu üben.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, d. 25. September 1827.

Königstädter Theater.

Ein neues Mitglied, Fräulein Eva Bamberger, trat heute als Aschenbrödel in Rossini's Oper auf. Talent, angenehmes Organ und unverkennbarer Fleifs haben die Bildung dieser Sängerin so weit gefördert, als man von ihrer Jugend nur irgend erwarten kann. Möge sie nur nicht in den Arbeiten einer so frühen Anstellung, in der Anerkennung, die das Publikum ihrem Streben zollt und in der heutigen Vorliebe für bunte und oberflächliche Musik Sinn und Fleifs für eine tüchtigere Ausbildung der Stimme und des Geistes verlieren: dann kann sie mit uns noch glücklichern Erfolgen entgegensehen; verloren geben dieso sicherlich an dem kurzen Rausche momentanen Beifalls, wenn die Sängerin an dem bis jetzt Errungenen sich befriedigt fühlte. Indefs darf man von ihrem Vater hoffen, dafs er das bessere Streben in ihr unterstützen und leiten wird; mehr als ein Modegötze ist vor seinen Augen umgestürzt und vergessen, als dafs er dem heutigen das Schicksal seiner talentvollen Tochter opfern dürfte.

Marx.

Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

(Fortsetzung.)

Kommen wir nun auf die Tonsetzung dieser Oper insbesondere zu sprechen, so ist, wenn wir den Gesammteindruck richtig fassen, zu bemerken, dafs Spohrs ganze musikalische Individualität sich nicht recht für den gegebenen Stoff eignete. Dieser Stoff, wie wir schon bemerkten, führt ein lebhaftes, schnelles Abwechseln der Situationen mit sich, was Hr. Döring im Ganzen ziemlich geschickt beobachtet hat; aber Spohr ist gleichsam nicht einheimisch, wo er sich nicht lyrisch ausbreiten kann. Nun sind zwar die Sätze dieser Musik weit kürzer; es ist überhaupt rascherer Fortgang in derselben, als in seinen frühern Opern; aber sie gehen auch meistens ohne tiefern Eindruck an dem Zuhörer vorüber, und das ganze Werk läfst, ungeachtet gröfser Reize und Verdienste im Einzelnen, doch im Ganzen kälter, als die frühern, wozu vielleicht auch einige Eile des Komponisten in der Bearbeitung einzelner Theile der Oper beigetragen haben mag. Obgleich er nun ferner die Handlung immerfort verfolgt, und überhaupt den Text verständig behandelt, so fehlt doch hier die tiefere, ich möchte sagen ideale Karakteristik, welche eine solche Geisterwelt, wie sie hier gefodert wird, gleichsam musikalisch erschaffen sollte, und hat auch der Dichter hier die Phantasie des Tonsetzers zu wenig angeregt, so konnte doch die Fabel selbst in ihrem volksmäfsigen Karakter noch mehr auf dieselbe wirken, wenn sich der Tonsetzer mehr in diese Fabel hätte hineinversetzen können oder wollen, die uns den Menschen in der Umgebung seltsamer Bildungen darstellt, welche den Sinn bethören und verlocken. Es gehört eine geniale Kraft dazu, diesen Gegensatz bethörender und neckender Naturgewalten, die doch auch wieder mit der Vorstellung des Menschen verwachsen sind, und der menschlichen Empfindungen und Bestrebungen zur Anschauung zu bringen, und in der höheren Harmonie der Kunstanschauung aufzulösen. Ich stimme, ungeachtet der oben angedeuteten Fehler des Dichters, mit dem Verf. jenes früher genannten Aufsatzes über die romantische Oper keineswegs darin überein, dafs diese Musik auf der Bühne darum den rechten Eindruck nicht mache, weil sich die hier gezeigte Geisterwelt besser von der Einbildungskraft, als für die Sinne darstellen lasse; sondern einen Hauptgrund finde ich darin, dafs auch diese Musik diese Geisterwelt nicht tief karakteristisch aufgefafst hat. Man sage nicht etwa, dafs die Gestalten einer solchen Geisterwelt in der Phantasie verschwimmen und dafs hier nichts zu karakterisiren sei; denn nicht blos das rein Gegebene wird karakterisirt, das Karakteristische wird auch in tiefer Anregung durch die Welterscheinungen von der Phantasie erfunden, und darum redete ich vorhin von idealer Karakteristik. Wer Webers Oberon genau kennt, wird mich verstehen und an den Elfenchören die Bestätigung finden; denn hier wird eine ganz neue Welt — aber versteht sich immer aus des Menschen Brust — eröffnet; ja man könnte fast geneigt sein, gegen den Verf. des mehrgenannten Aufsatzes die Frage (S. 336 b) umzudrehen, und zu fragen: welche Scenen ziehen uns in dieser Zauberoper mehr an, wo Geister oder wo Menschen singen? allein dadurch würde man immer zu keiner gründlichen Antwort kommen, weil es, wenn solche Fragen in Beziehung auf gegebene Werke aufgeworfen werden, sich immer wiederum fragt, worin dieselben gerade stark oder schwach waren, oder mit andern Worten, weil es schwierig ist, einzelne als Repräsentanten der Gattung auszuheben. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx, — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 10. Oktober — Nro. 41. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Einige wohlgemeinte Worte über einige wohlgemeinte Worte in Zeitschriften, *) namentlich in der Haude- und Spenerschen Zeitung über das Repertoir des königstädter Theaters.

Wie viele Leute es sehr gut mit dem königstädtischen Theater meinen, erweist sich täglich mehr von allen Seiten, so wie, das sehr viele ihm rathen.

Früher wurde von vielen Freunden immerwährend gerathen: „Haltet euch lediglich an das alte klassiche Lustspiel!“ Daſs diese Leute nicht recht wuſsten, was sie wollten — weiſs man gewiſs. Später kam der Rath: „Haltet euch an die deutsche und nebenbei an die französische Oper!“ immer häufiger zum Vorschein, so warm und herzlich ausgesprochen, daſs man ihn wohl für aufrichtig halten muſs, und unmöglich für Spott nehmen darf — obgleich er — streng genommen, einen Spott und zwar einen recht bittern enthält auf dieses Theater, auf die deutsche Oper im Allgemeinen und auf die Deutschen insgesammt! Wer einer Privatanstalt (vielleicht jedem Theater) ernstlich empfehlen kann, im alten Lustspiel und für dasselbe zu leben, der ist mit dem Geiste seiner und überhaupt keiner Zeit bekannt; eben so wenig, als der es mit der musikalischen Literatur und dem Opernschatz sein kann, welcher heutzutage einer solchen Bühne bei solchen beengenden Verhältnissen zurufen kann: „Haltet euch an die deutsche Oper!“

Dies ist einer jener vielen Zurufe, welche an und für sich zwar nichts bedeuten, so räthselhaft und obenhin ausgesprochen keinen klaren Sinn haben — aber eben darum vielen als eine Parole, als ein Feldgeschrei gelten und emsig nachgebetet werden und Einzelne wenigstens gegen eine Anstalt unbilliger Weise und völlig grundlos in Harnisch bringen. Es scheint an der Zeit zu sein, diese oft erklingende Saite einmal etwas ernster zu berühren, und ihr gleichsam mathematisch überzeugende Laute zu entlocken.

Wir zählen in Deutschland ungefähr folgende Namen, von welchen dramatisch musikalische Werke zu einiger oder groſser oder eminenter Bedeutsamkeit bis heute gelangt sind:

Amon, André, v. Appell, Benda, Becke, Berger, L. Berger, Breitenstein, J. Ch. Bach, v. Böklin, Bichler, Braun, Bucket, J. Brandl, Blumröder, C. Blum, Bierey, Beethoven; Cannabich; v. Ditterdorf, Dussek, v. Drieberg, Danzy, Dorn, Drechsler; Eule, Ebers, Eberle, Eberwein; Frey, Fränzl, Fesca; Gerl, Gaſsmann, Gluck, Groſsheim, Gyrowetz, Guhr, Gläser; J. Haydn, Henneberg, Himmel, Haſse, Haibel, Häser, Hanke, Hofmeister, Holzbauer, Hensler, Hummel; Kleinheinz, Kunze, Kersten, Kreuſser, Kügler, Kospoth, Kreube, Kienlen, Kauer, Kanne, Kuhlau, Kinsky, Krebs, Klein; Lindpaintner, v. Lichtenstein, Leon; Mozart, Maschek, Michel, C. Maurer, L. Maurer, W. Muller, F. Müller, S.m. Mayr,

*) Vergl. über denselben Gegenstand No. 36. S. 289. D. Red.

Mayerbeer, v. Mosel, Mendelsohn, Marx, C. Meyer, Marschner; Naumann, Neefe, Nikolai; Onslow; Preu, Panek, v. Poisl, Präger, Pixis, H. Payer; Reichard, Rötsler, Röth, Rieger, Ritter, Romberg, Riotte, Fr. Roser; Schuster, Ign. Schuster, Schack, Süssmeyer, Schweizer, Seidelmann, Stegmann, Stegmayer, Schubauer, Sterkel, Schmidtbauer, J. v. Seyfried, Steipelt, Spohr, J. Ph. Schmidt, Schmiedt, 2 Fr. Schneider, Sutor, Strauss, Schubert, Spindler, Schreinzer, J. A. Schulz, Stunz; Tuczek, Triebensee, Tigura, Tauber, Teyber, W. Teile; Umlauf, Fr. Uber: Volkert, Vogler; Wölffl, Walter, Winter, J. Weigl, Th. Weigl, Wranitzky, C. M. v. Weber, A. Weber, B. Weber, Wolfram, Wiedebein, Würfel, Weixelbaum; Zumsteg, Zapf, u. s. w.

Zusammen 149 Tonsetzer. Nehmen wir aber an, dafs deren, welche brauchbare und achtbare Opern geschrieben haben — 200 lebten, und (was viel zu viel ist) dafs von jedem derselben 8 Opern geliefert worden sind; macht in Summa 1600 Opern.

Von diesen — — — — — — — — 1600.—
nehmen wir an ein Viertel als
ernste Opern (oder Semiseria) — 400.—
ein Viertel als einaktige Sing-
spiele — — — — — — — — — 400.—
nur ein Zehntel als durchaus für
die Zeit als Musik unbrauchbar — — 533.—
ein Zehntel als für das gegebene
Personal nicht geeignet — — — — — 160.—
Was bleibt dem Repertoir übrig? — — 1400.—
Rest-Opern. 110.

Aber auch dies ist die Geburt eines Traumes. Denn entweder sind dies wiener komische Opern der kleinen Theater, sehr zweifelhaften Erfolgs, worin Sänger und Sängerinnen nichts zu thun haben, und nur der Dekorateur, Garderobier, Maschinist und Balletmeister ihre Rechnung finden in Verbindung mit dem lieben Kasperle, vulgo Hanswurst in neuem Kostüme; oder es sind Bearbeitungen aus andern Sprachen, in eine andere als die jetzt gangbare deutsche Sprache, wovon sich jeder in jedweder geordneten Theaterbibliothek leicht überzeugen kann; oder es sind in Text und Musik gute Prachtwerke, welche Tausende verschlingen, bevor der Vorhang aufrollt, und alsdann doch nicht prächtig genug sind, um die steigende Unersättlichkeit zu befriedigen; oder es ist ein Embargo darauf gelegt durch Konzession und Verhältnisse; oder es sind einaktige Bagatellen, bei welchen jedes Theater verhungern kann und jedes Publikum heutzutage Frostübel empfindet.

Ja, das königstädter Theater darf unbedenklich einen Preis von 10,000 Rthlr. für den aussetzen, welcher ihm aus dem gesammten deutschen Opernvorrath — zwanzig passende und erfolgreiche komische Opern nennen wird. Selbst ein Accessit darauf zu erlangen, dürfte keinem gelingen.

Aber warum geht ihr nicht französische Opern? Ist nicht diese Quelle eine unerschöpfliche?

Ja, unbezweifelt ist der Opernvorrath der Pariser seit Lully und Rameau weit grösser, und namentlich die komische Oper weit zahlreicher und, gestehen wir es frei, die Wahl ihrer Bücher, im Allgemeinen wenigstens — weit besser.

Allein gute zwei Drittheile ihrer komischen Opern bestehen aus einaktigen Singspielen, wovon die bessern beinahe alle bereits in Deutschland bis zum Ekel gehört worden sind, nie mit nationeller Vollkommenheit gegeben werden können, und überall kein Publikum mehr finden. Die Zahl der in Deutschland brauchbaren Opern eines Dutilleu, Gaveaux, Berton, Buchsa, Lesueur, Bonni, Gretry, Dalayrac, Isouard, Boieldieu, Solie, Auber, Herold, Mehul, Cherubini, Kreuzer, Philidor, Piccini, Sacchini, Champein, Catel, Dezede, Della Maria, Duny, Dumouchaud, Devienne, Deshaye, D'Herbain, Eler, Fay, Friezeri, Gossec, Jadin, Kobrat, Lemoine, Lebrun, Louis, Monsigny, Martini, Propiac, Rodolphe u. s. w. ist allerdings sehr grofs, und vermehrt sich jährlich so bedeutend, wie dies in Deutschland nie der Fall sein kann, noch wird.

Allein — beinahe alles, was auch selbst aus älterer Zeit noch als theaterkräftig erkannt werden dürfte — ist in Berlin schon gegeben, so oft gegeben, dafs es wirklich unter die verlegene Waare gehört; das Beste der ältern Werke ist ausschliefsliches Eigenthum der Hofbühnen; das Beste der neusten Erscheinungen von Auber, Herold, Boieldieu ist theils schon gegeben, theils verbotene Waare, und reduzirt sich hiermit auf höchstens ein halbes Dutzend — wahrscheinlich gefälligere Werke, wovon einige schwerlich dem personellen Zustand der Bühne ganz geeignet sein, also schwerlich ein günstiges Resultat herbeiführen dürften; während gerade diese neuesten so sehr erschnten französischen Werke, nichts weniger als rein französische Produkte sind, sondern mehr oder weniger dem musikalischen Impuls der Mode in Paris huldigend — dem Rossini nachstreben und oft auch wirklich nachschreiben.

Mit der schon bestehenden deutschen und französischen Oper kann eine solche Bühne unter solchen Verhältnissen nicht bestehen!

Was bleibt also von den Vorräthen zu hauptsächlicher Berücksichtigung um so mehr übrig, da die Sänger und Sängerinnen vorzüglich dafür geeignet erscheinen, das Publikum daran Behagen findet, die andern Bühnen darin gar nichts leisten wollen? Die italienische Opera buffa. Diese wirklich nicht zu erschöpfende und beinahe täglich sich erneuende Quelle, wozu die grofsen Meister aller Nationen stets ihr Scherflein beitrugen, und welche namentlich die grofsten deutschen Opernsetzer früher so sehr bereicherten — auf Kosten ihres Vaterlandes, oder weil ihr Vaterland damals eine eigentliche Oper noch gar nicht hatte.

Welchen Reichthum von komischen Opern, deren Mehrzahl hier noch nicht gehört ist und wovon mit tüchtigen Kapellmeistern, Regisseuren und Sängern ein sehr grofser Theil für alle Zeiten brauchbar bleibt — umfassen die Namen eines: Ajroldi, Alessandri, Andreozzi, Anfossi, Asioli, Astarita, Avanzini, Basily, Bernasconi, Bertoja, Bertoni, Bianchi, Bigatti, Boccherini, Bonfichi, Bertini, Boyle, Calegari, Caraffa, Carlini, Caruso, Celli, Cimador, Cimarosa, Ciofolotto, Cocchi, Coccia, Cordella, Capotorti, Corbisiero, Correr, Cristiani, Dussek, Dutillieu, Fabrizi, Farinelli, Federici, Fiocchi, Fiodo, Fioravanti, Galuppi, Gardi, Gasman, Gatti, Gazzaniga, 2 Generali, Giorgi, Girace, Giuliani, Guecco, Grazioli, Guarnacci, 2 Guglielmi, Hafse, Jannoni, Jomelli, Lampugnani, Lavigna, Leo, Liverati, Manfroce, Manna, Mascello, Marinelli, Martini, Martin, S. Mayr, Meyerbeer, Mellara, Mercadante, Micheli, Monti, Morlacchi, Mosca, Nasolini, Neri, Nicolini, Orgitano, Orland, Pacini, Paer, Paganini, Pajni, Paisiello, Palma, 2 Pavesi, Piana, Piccini, Pilotti, Portogallo, Pucitta, Pugnani, Pulli, Piantanida, Ray, Rarimondi, Rastrelli, Rossini, Ruggi, Sacchini, Salieri, Satti, Scolari, Soliva, Spontini, Stunz, Tarchi, Traetta, Trento, Tritto Vacci, della Valle, Valentini, Vagenseil, Vinci, Weigl, Winter, Zingarelli u. s. w.!

Allein, kann und darf es Zweck und Vorwurf einer solchen Bühne sein, — entweder nur einseitig zu wirken, oder stets nach allen Seiten in alten Vorathskammern herumzuwühlen und längst Vorhandenes und unserer Zeit nie ganz Angehöriges hervorzuziehen? Soll die Gegenwart nichts sein, als ein prunkendes Mausoleum der Vergangenheit? Sollen die Lebenden ewig bei den Todten zu Gaste gehen, um ewig nur halbgesättigt und mit Schamröthe im Gesicht vom Tische aufzustehen? Soll die Mumienkur noch immer den Gebrauch aller frisch und lebenvoll um uns blühenden Heilmittel verdrängen? Sollen wir einen Acker nicht mit neuen Gewächsen besamen, nur um die Strünke der früher darin blühenden und fruchttragenden Gewächse nicht gleichsam ausrotten oder in Herbarien aufbewahren zu müssen? Sollen wir, die wir so viele Male Leiden und Beschwerden haben, als die Vergangenheit sie hatte und haben konnte — darum auch nur an ihren Genüssen uns erlaben können, nur ihre Freude fühlen dürfen — nur nach ihrem Fidelbogen tanzen, nur nach

ihrer Leyer singen? Ist ein Non plus ultra in der Kunst denkbar und wünschenswerth? Wo spräche sich ein Naturgebot so allmächtig aus, dafs wir nicht vorwärtsgehen, nicht vorwärtssehen und streben, sondern stets mit den Augen im Nacken ruhig am Vergangenen uns weiden, und festgewurzelt in das Stoppelfeld der Jahrhunderte zurückblicken sollen? Knabentraum!

Wir sind geboren für uns selbst und für unsre Kinder, so gut und so kräftig und so freudig, als unsere Väter und Grofsväter es waren! Wir sind geboren, eine neue Zeit zu gebären und zu erzeugen, und haben des Neuen wahrlich schon genug erzeugt, um in der Musica – der Göttlichen und Herrlichen, aber in Betracht zu dem Ganzen und Wichtigen und Grofsen, doch gar winzigen Musica- uns nicht hofmeistern und narriren zu lassen von den alten bequemen Herren im Schlafrock beim Theekessel und Fusel und Topfkuchen! Wir sind nicht so geist- und saftlos, wie manche unserer Vorreiter und Trompeter, welche nur in den Tag hineinblasen, um zu erfahren, woher eine Brosame ihnen zufläge und ein Gräslein ihnen aufkeime zu nothdürftiger Atzung; und unser Blut ist wohl mehr werth als ihre fahle Dinte und Tinte, und unsere herzinnige Freudigkeit wiegt wohl auf ihr Hosianna-Gebläke des Beifalls und ihr nüchternes und schaales Preisen einer von ihnen am wenigsten begriffenen und gefühlten Vergangenheit, und einer schaal betrachteten Gegenwart!

Habt den Muth, statt fader Wohldienerei und Thalerbuhlerei und Blumensprache und klingender Phrasenkrämerei, blank und baar zu sagen: Du Theater, oder Theaterdirektion, sei so vernünftig und schaffe dir deutsche Opern, wenn du keine findest! Du hast die Mittel, materiell und subjektiv! Erkenne deine schöne Bestimmung in der ersten Stadt der Deutschen — und sorge vor allem dafür, dafs die deutsche Muse bei dir erwarmen und sich sonnen könne und neu erblühen zu Glanz und Ehre! Eröffne dem unblutigen Kampf eine blühende Arena; die Kämpfer werden sich einstellen, und das Volk wird ihnen gern Zuschauer und Zuhörer werden! Zeige uns alles, was die italienische und französische Kunst Neues bietet, und was wir anderwärts entbehren müssen und auch gern entbehren; aber bemühe dich auch, den Deutschen ein Asyl offen zu halten, oder vielmehr zu eröffnen, und dem Deutschen das Deutsche werth zu machen, indem du es ihnen in edlem Gewande zeigst! Du kannst es! — Dies wäre die Sprache von Männern!

Der kräftig lebendige Wille der Direktion kann es, und ihre aufrichtige Liebe für die gute und schöne Sache. Ein ernster Ruf, ein Beweis, dafs solcher Ruf nicht leerer Schall ist: und ehe ein Jahr vorübergeht, hat sie gewifs einige deutsche Opern, welche ihrer Kasse guten Klang geben und aus dem Mund ihrer trefflichen Sänger ihren Ruhm kräftiger und eindringlicher ertönen lassen, als alle die siechen Sieges-Bulletins über besser gegebene Konkurenz-Opern und geistlose Vaudevilles es jemals vermögen! Ist auch nicht alles Gold, was erscheinen wird; mag auch mitunter ein schwaches Werkchen die Kasse nicht so sehr füllen, so bleibt doch die Ehre der Bühne sicher und der Schade wird nie so grofs und gewifs nie so bejubelt sein, wie er bei einzelnen Niederlagen und Unfällen des Ringens der Eitelkeit und Konkurrenz war und ist.

Ein bösartiger Aberglaube ist es, dafs die Deutschen darum Opern weniger komponiren, weil sie nicht so bezahlt werden können, wie es in Frankreich, England und Italien der Fall ist. Die guten Deutschen sind daran gewöhnt und ihr Murren darüber ist ein Murren geduldiger Langmuth. Aber wo sie keine Freundlichkeit und Liebe mehr finden bei Direktionen und Publikum, wo die Rezensionswuth mit giftiger Geifsel Wache hält und die edle Kritik verdrängt — da mufs die Lust schwinden und das Feuer verrauchen, und in Unlust und Neid über das Glück der Ausländer sich verwandeln, und gegen deren Werke die Galle wecken!

Haben wir auch im Augenblicke keinen Rossini, keinen Boieldieu! u. s. w. Wir brauchen sie nicht und sollen sie in dieser Weise

nicht haben. Aber Gleiches und Besseres wecken, und hervorrufen aus unserer Mitte, als ein Herold, Auber, Caraffa, Pavesi u. s. w. schufen und schaffen — das kann nicht unmöglich sein! Wir haben Besseres in einem Spohr, Mayerbeer, Weigl, Gyrowetz, Kreuzer u. s. w. und des Gleichguten genug in alten und jungen Herzen!

Es ist der Direktion des königstädtischen Theaters ohne Zweifel leichter — Zehn erfolgreiche komische Opern zu erzielen — als ein einziges ächtes und heilbringendes Lustspiel!

Die Vaudevilles schiefsen wie Pilze aus dem Boden unter ihrer liebevollen Pflege, und verschwinden trotz aller Liebe — wie Pilze! Sie schenke gleiche Liebe und Zuvorkommenheit der komischen Oper, und bilde sich damit etwas Dauerndes und jährlich Früchte Bringendes und neu Erfreuendes! Mit der Hälfte der Thaler, welche nach Paris, Wien und Mailand für Partituren wandern, wovon so viele nur Bibliotheksschatz bleiben müssen, kann sie in Deutschland der Ehre und Freude sich genug erkaufen und damit zugleich Gutes stiften, und den Dank der Nation und der Kunst ansprechen. Sie kann es und soll es — sie wolle endlich! — ch —

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin, Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung des Berichts über die erste Gastrolle.)

Am 29. September. Don Juan. Fräulein Sontag Donna Anna.

Es war unserer Künstlerin von jeher in allen ihren Darstellungen jene höchst zuchtige Haltung eigen, welche nichts anders ist, als ein schöner Verein von Bescheidenheit, Selbstvertrauen und Bewufstsein eigner Pflichterfüllung. Immer schon verdiente diese Zuchtigkeit hohe Achtung. Wahre Bewunderung mussen wir unserm Gast indessen zollen für die diesmal an den Tag gelegte Unwandelbarkeit ihrer Grundsätze. Sittige Ruhe verliefs sie in der unheimlichen Umgebung nicht einen Augenblick. Nie war ein Zeichen von Unzufriedenheit, nie die leiseste Anmafsung bemerkbar, vielmehr war sie es, welche mehrmals durch ihre Festigkeit erst den Mitspielenden eine gewisse Sicherheit mittheilte, und welcher das Gelingen mancher Ensemblestücke allein zu verdanken war.

Diese Festigkeit ist Bürge dafür, dafs Fräulein Sontag sich ihrer Aufgabe bewufst geworden ist, und dies- im Allgemeinen nach ihren Kräften gelöft habe, wenn gleich, wie schon im vorigen Blatte bemerkt ist, dahin gestellt bleiben mufs, ob bei tüchtigerer Besetzung der Nebenrollen die Gesammtwirkung sie in Momenten des Affekts zu etwas gröfserer Begeisterung zu steigern vermocht hätte.

Die grofsen Grundzuge der Anna sind Schmerz und Rache. Das bei weitem überwiegende Prinzip ist aber die Rache. In ihr findet der Schmerz seine Auflösung: diese Rache treibt das zarte Mädchen aus dem Kreise ihres stillen Wirkens in die Welt männlicher Thätigkeit, sie erhebt die Dulderin zur Heldin. In allen Beziehungen erscheint die Racherin grofsartig, in der konsequenten Verfolgung ihres Racheplans, in der Besonnenheit, mit welcher sie den Ottavio am Gängelbande leitet, und die Erscheinungen um sich her beobachtet, endlich in der Liebe, mit welcher sie den ihrer unwurdigen Ottavio für diese zu belohnen entschlossen ist, und welcher sie sich selbst zum Opfer bringt. Die Darstellung dieser Heroin erfordert daher eine mächtige imposante Figur und Stimme, Glut und ausdauernde Kraft. Nur der Mangel eines dieser Requisite, nämlich der Heldenfigur, läfst sich zum grofsen Theil ersetzen durch intensive Mittel, und insofern darf es nicht absolut getadelt werden, dafs Fräulein Sontag bei dem Mangel einer entsprechenden äufsern Persönlichkeit die Rolle der Anna wählte. Es kommt nur darauf an, was sie mit ihren innern Kräften zu leisten vermocht.

Dafs Fräulein Sontag die Anna, aus unserem Gesichtspunkte betrachtet, dafür zeugte der Grad ihrer Kraftanstrengung in den grandiosen Momenten:

1) der Aufforderung zur Rache im Rezitativ (No. 2.)

„Ha, du mufst den Vater rächen u. s. w."

und im Duett (ebendaselbst):

„O, welcher Schmerz Gelichter"

2) der Mittheilung an Ottavio in den Worten:

„Er ist der Mörder meines Vaters."

dann der Erzählung von den Begebnissen der schrecklichen Mordnacht, (Rezit. und Arie No. 7.)

Dieselbe Kraftäufserungen indefs belehren uns zugleich, dafs Fräulein Sontag ihrer Aufgabe nicht gewachsen ist. Grade an diesen Anstrengungen scheiterte die Künstlerin. Alles Kraftaufwandes ungeachtet vermochte sie selbst momentane grofse Effekte nicht hervorzubrin-

gen, die Anstrengung äußerte aber zugleich eine ungünstige einflußreiche Störung, indem sie eine große Vibration der Töne und einen Anflug von Heiserkeit erzeugte, wodurch der Erfolg der spätern Leistungen beeinträchtigt wurde.

Vorzüglich schön und wahrhaft ergreifend waren indessen die Worte:

„Ach ist der Vater meines Vaters,“

weil die Sängerin hier noch bei voller Kraft war und alle ihre Mittel in Einem Momente zu benutzen vermochte. Auch genügte sie in dem zwar auch kräftig aber ruhiger gehaltenen Maskenterzett, wie denn dieses vortreffliche Tonstück überhaupt von allen Ensembles am befriedigendsten exekutirt wurde. Ganz unzureichend erschien sie uns am Schlusse des ersten Finale, wo Anna neben dem bedrängten Don Juan die zweite Hauptpartie hat, da auch sie hier dem entscheidenden Augenblicke mit hochklopfender Brust entgegenharrt.

Meisterhaft war unser Gast dagegen in allen Momenten der zarten und schönen Weiblichkeit. Unübertrefflich und unnachahmlich schien uns der sanfte Schmelz der Töne in den Worten:

„Wo ist mein Vater hin?“

in der Introduktion zum ersten Duett, dann die Zerstreutheit, bis das Gefühl und der Entschluß der Ruhe ihr Haltung und Sicherheit zurückgiebt. Auch in der zweiten Schlußarie müssen wir sie schon als in einzelnen Stellen erklären, aus denen Anmuth und dankbare Liebe athmet.

So darf denn unserm Gaste nicht der Vorwurf der Gleichgültigkeit gegen eine hohe Aufgabe gemacht werden, im Gegentheil verdient der wohl zu erkennende hohe Eifer, etwas Vorzügliches zu leisten, die vollste Anerkennung. Weder an Einsicht noch an regem Fleiße hat es der Künstlerin gefehlt, und wo sie ihrem Ideal zurückgeblieben ist, darf dieß nur ihrer der Rolle nicht ensprechenden Persönlichkeit und den nicht ausreichenden Mitteln beigemessen werden. — Daß Fräulein Sontag sich an eine hohe Aufgabe wagte, ohne des Erfolges gewiß zu sein, ist übrigens nicht zu tadeln, vielmehr höchst achtungswerth. Das Streben nach dem Hohen beurkundet immer einen für das Höhere empfänglichen Sinn, und welcher Mensch vermöchte seine eigenen Kräfte zu erkennen, bevor er sie nicht versucht und in dem Erfolge des Versuches und dem Urtheil der Welt geprüft hätte?

Es gebührte daher der Künstlerin der laute Beifall der Menge schon ihres tüchtigen Strebens wegen im vollsten Maaße, wenn sie auch nicht — wie anerkannt worden ist — einzelnes Vortreffliche geleistet hätte.

Nur der verjährten Ortsgewohnheit verdankte Hr. Blume die Ehre, neben Fräulein Sontag gerufen zu werden. Ihr allein gebührt sie.

Zweite Gastrolle.

Am 2. Oktober. Der Freischütz. Fräulein Sontag: Agathe.

Unserm Grundsatze getreu haben wir zunächst wieder unsere Verwunderung über die höchst traurige Vorstellung dieser Oper auszusprechen. Wie ist es möglich, ein Werk, das wir rein und gediegen aus den Händen des Meisters unmittelbar empfangen haben, das dem Publikum so werth geworden ist, und das nebenher über hundertmal volle Kasse gemacht hat — wie ist es möglich, ein solches Werk so zu behandeln? Wenn man sich aber auch lossagt von den Pflichten der Dankbarkeit, wie kann man es über sich gewinnen, zugleich die Pflichten der Gastfreundschaft zu verletzen?

Wir wollen weder die Ouvertüre noch die sonstigen Leistungen des Orchesters tadeln, nicht sowohl deshalb, weil nichts zu tadeln wäre (denn hinreichender Grund zum Tadel wäre schon, daß weniger geleistet wurde, als man vermochte und früher geleistet hatte), sondern nur deshalb, um Raum für das Tadelnswerthere zu gewinnen.

Hr. Blume verliert nach gerade alle Töne, seine Stimme reicht nicht mehr für eine rab gefortschreitende melodiöse Gesangpartie aus, wie viel weniger vermag er also zu effektuiren in der mysteriösen Partie des Kaspar, wo der ganze Eindruck allein von der Präzision, der Kraft und der klaren Stimmführung des Sängers, ganz besonders aber von der reinen und sonoren Haltung einzelner bedeutungs- oder geheimnißvoller Töne abhängt. Doch fort von dieser Betrachtung: die königliche Oper hat nun einmal keinen *Bassisten*!

Hrn. Stümers Tenor ist durchaus matt und unkräftig, Max ist aber ungeachtet seiner Verirrung ein kräftiger Bursch und ein feurigzärtlicher Liebhaber. Wie kann also Hr. Stümer den Max singen? zumal wir ja, den Göttern sei Dank, einen Eader haben.

Fräulein Hoffmann hat zwar Durchtriebenheit genug für das Ännchen, und möchte sich da die Rolle eben nicht allzuviel Feinheit und Zierlichkeit des Spieles erheischt, für diese Partie passen. Sie ist aber Altistin, und es geschieht daher ein doppeltes Unrecht, wenn man ihr die Sopranrolle des Ännchen konferirt: nämlich das eine an ihr, das andere an der Rolle.

Was von dem bisher erwähnten Personale geleistet wurde, darf nach vorstehenden Bemerkungen mit Stillschweigen übergangen werden. Weder Hrn. Blume's Muskel- und Stimm-Anstrengung, noch Hrn. Stümers

Kunststücke — wie z. B., ein höchst unmusikalischer langer Triller auf „Liebe“ — sind geeignet, für die gerügten wesentlichen Mängel zu entschädigen, und auch Fräulein Hoffmann machte durch ihre Lust zur Sache es nur weniger empfindlich, dafs sie nur die Stellvertreterin einer — jetzt der königlichen Oper zufällig fehlenden — für ihre Rolle mehr geeigneten Darstellerin sei.

Nebenher war die Rolle des Grafen (sonst von Hrn. Devrient dargestellt) in die Hände eines Statisten gegeben, und die des Eremiten dem unstäten jungen Herrn Busolt anvertraut, welcher seinem trefflichen Vorgänger, Hrn. Gern, weder Portament der Stimme noch Haltung des Körpers abgelernt hat, obgleich ihm von demselben diese Rolle unzählige Male vorgespielt worden ist.

Auch für den Kilian war der des Gesanges unkundige Hr. Wiehl, und für die Brautjungfer Mad. Möser ausgesucht, welche das Wenige nicht einmal besitzt, was zum Brautjungferliede gehört, nämlich ein Stimmchen nebst natürlichem Vortrag und Anstande. Nur an Hrn. Wauer war nichts auszusetzen.

Den Chören fehlte es an Kraft und Feuer, dem Spottchor sogar an Choristen.

Um die Darstellung vollends zu einer ausgezeichneten in ihrer Art zu erheben, liefs man die Wolfschluchtscene total verunglücken.

Doch endlich zu Fräulein Sontag.

Agathe, das liebende, bange, schwärmerische Mädchen, kümmert sich nicht um Kaspar, nicht um die Bauern und Jäger, nicht um den Spuk böser Geister; Max allein ist es, der ihre Seele füllt, ihm harrt sie entgegen mit allen Sinnen, sein Blick ist ihr Wonne, sein Besitz ihr bang erachtetes, bezweifeltes und von Gott erflehtes Glück. — Ihre ganze Erscheinung in der Oper ist isolirt bis zu dem Entscheidungsmomente. Wir sehen sie in ihrer Kammer, hingegeben allen Hoffnungen und Zweifeln, dem Glück und den Bekummernissen der Liebe, ahnungsvollen Träumereien und innigen Gebeten. Diese Aufgabe läfst sich befriedigend lösen, auch ohne Unterstützung von den Nebenrollen, insofern nur — wie sich nicht behaupten läfst — Max und Annchen in den wenigen Berührungspunkten mit Agathe nicht offenbar störende Erscheinungen sind. Auf die Nebenrollen können wir Fräulein Sontag also diesmal nichts zu Gute rechnen. Und wahrlich bedarf es dessen auch nicht, denn ihre Leistung mufs zu den vorzüglicheren gezählt werden. Unverkennbar war es, dafs Fräulein Sontag ihre Aufgabe durchdacht und sich bis zur Sicherheit zu eigen gemacht hatte; ihr Spiel war, wie aus freiem Geiste, und vollkommen gelangen alle Momente der zärtlichen Liebe, der Bangigkeit und der kindlichen Religiosität, mit einem Worte alles, was sich unter „liebenswürdige Mädchenhaftigkeit“ zusammen fassen läfst. Ihr Gesang war wie immer ein treuer Verbündeter ihres Spieles. Lieblichkeit des Tones, Schüchternheit des mezza voce, Deutlichkeit der Worte und Reinheit der Klänge waren schönere Blüten ihrer musikalischen Leistung. Wir würden daher diese Leistung nicht nur zu den vorzüglicheren zählen, sondern sie geradehin vorzüglich nennen, wenn Fräulein Sontag nach unserer Ansicht nicht hinter einer Anforderung ihrer Rolle zurückgeblieben wäre. Die Schwärmerin Agathe hat sie nämlich nicht gegeben, obgleich gerade diese Neigung, diese Ueberspannung der Gefühle das eigentlich Karakteristische der Rolle, ja gar nicht zu entbehren ist, weil Agathe gerade hiedurch, namentlich durch die Schwärmerei ihrer mysteriösen Ahnungen erst in eine gröfsere Beziehung zu dem Walten der geheimen Kräfte, und in innigere Verbindung mit Max tritt, der den Einflussen dieser Kräfte sich hingiebt; und so hierdurch eigentlich erst integrirender Theil der Oper wird. Fräulein Sontag theilt auch offenbar diese Ansicht, denn in den passiven Scenen ihrer Rolle war wenigstens ein sanfterer Grad dieser Schwärmerei bemerkbar und die Träumereien, welche nichts anderes sind, als Schwärmereien des Nachdenkens, liessen nichts zu wünschen übrig. Desto mehr verwunderte es uns anfänglich, diese höhere Anschauung in den aktiven Theilen der Rolle, mit einem Worte die Schwärmerei der aufgeregten Gefühle, sowohl im Spiel als im Gesang zu vermissen. Sehr bald wurde es indessen wider unser Erwarten sichtbar, dafs die Kräfte der Darstellerin selbst für diese Anstrengungen geringern Grades nicht ausreichten. In der Arie:

„Wie nahte mir der Schlummer,“

steigert Fräulein Sontag bei den Worten:

„Er ist's, er ist's“

dann in dem Vivace con fuoco:

„All' meine Pulse schlagen.“

nur mit hörbarer Anstrengung die Kraft ihrer Stimme; der unmittelbare Erfolg dieser Anstrengung war aber wieder ein grosses Schweben der Töne, eine kleine Beimischung von Unreinheit und sehr bemerkbare Angegriffenheit in den folgenden Gesangstellen.

So galt der Beifall nach dieser Arie offenbar mehr ihrer grofsen Bemühung, als dem Erfolge, während der lautere und allgemeinere nach der Kavatine:

„Und ob die Wolken sie verhülle,“

ihr aus bewegtem Herzen entgegenströmte.

Diese Andeutungen mögen für diesmal genügen. Ausführlichere Urtheile über die Künstlerin können nach der zweiten Rolle nicht

gefällt werden und gehören auch nicht hierher, müssen vielmehr bis zum Schlufsbericht vorbehalten bleiben. Ueber die Stimmung des Publikums berichten andere Blätter. Doch so viel hiervon, dafs Fräulein Sontag (allein) gerufen wurde.

(Fortsetzung folgt.)

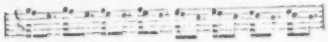
Berlin, d. 7. Oktober 1827.

Königstädter Theater.

Der Probierstein von Rossini.

Nur dem Talent eines Rossini hat es gelingen können, eine Oper ohne Sujet und gleichwohl von der gröfsten Lebhaftigkeit der Handlung zu schreiben. Dies scheint ein Widerspruch. Aber tausend Zuschauer können bezeugen, dafs sich noch nie eine gröfsere und schnellere Abwechselung und Mannigfaltigkeit entwickelt hat. Sehen wir nicht Kostume aus dem berliner Blumengarten, von Wisotzky, aus Kalabrien, Sevilla, aus Smyrna, Warschau und Paris, vom Jahre 1710 und 1827? Treten nicht die sieben oder acht Hauptpersonen schon im ersten Akte jede vierzehnmal auf und wieder ab, und sprechen sogar jedesmal etwas? Wechseln nicht Garten- und Stubendekoration im ersten Akt allein neunmal? Vereinigt nicht der zweite Akt in einer und derselben Minute ein Jagd, wo Eliche geschossen werden, ein Donner- und Regenwetter, ein Liebesrendezvous und Spaziergange der Damen en perute mit regenfesten Schwungfedern?

Bewundernswerth ist, wie durch das einfachste Mittel in diese Masse von Begebenheiten Einheit gebracht worden. Die Komposition vollbringt es allein, indem sie jeden Auftretenden dieselben Melismen und Koloraturen absingen läfst. Gern hätte Ref. dies näher auseinandergesetzt, allein sein musikalisches Gedächtnifs ist noch nicht geübt genug und hat ihm nur Eine Idee des Komponisten:



aufbewahrt, die 69 mal vorkam und mit unnachahmlicher Gewandtheit benutzt war, um das Bellen der Jagdhunde, Liebesseufzer eines zarten Gemüths, den rollenden Donner und die Verlegenheit eines Grafen der seinen Wechsel nicht bezahlen kann, so wie noch vieles andere auszudrucken.

Den Ausgang der Sache erlebte Ref. eigentlich nicht. Da sich aber gegen das Ende der Oper aus der Handlung ganz ungezwungen ein illuminirter Saal entwickelte und — was das Wichtigste ist — die Prima Donna in Ulanen-Uniform erschien, so kann man nicht zweifeln, dafs die Oper enthusiastischen Beifall gefunden haben und sich lange auf dem Repertoir halten wird. Zu bedauern ist nur, dafs die Direktion nicht alles ihr zu Gebote Stehende zu Gunsten der Oper aufgewendet hat; es ist nicht abzusehen, warum nicht wenigstens die Affenfamilie aus Jocko und das Schiff aus dem Ungeheuer mit angebracht worden sind. Möge sie bald auf Schadloshaltung bedacht sein.

Salomon Kenner.

(Aus einer andern Feder.)

Von der sogenannten Oper, der Probierstein von Rossini, läfst sich weiter nichts berichten, als dafs Fräulein Tibaldi darin auftrat, eine Sängerin von so edlem, grofsartigem Wesen, so seelenvoller, gehaltiger, gebildeter Stimme und so offenbarer Theaterbildung, dafs es uns fast unerträglich war, so edle Gaben in einer so nichtsnutzigen Oper gemifsbraucht und herabgesetzt zu sehen. Möge ihr bald Gelegenheit verschafft werden, ihr Talent und ihr grofsartiges, für Rossinische Minauderien zu edles Organ bei würdigem Anlafs zu zeigen. Das königstädter Theater hat in ihr einen Schatz erworben, wenn es ihn zu benutzen, wenn es diese Sängerin von Fräulein Sontag zu unterscheiden weifs.

Marx.

Anmerkung.

Für diese durch Versehen entstandene Lücke sollen die geehrten Leser nächstens entschädigt werden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 17. Oktober — Nro. 42. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Drei Lieder aus der Erzählung Märtchen von Kind, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner. Op. 12. Hofmeister in Leipzig. Preis 14 Gr.

Der Herr Komp. hat schon mehrfache Proben von Talent und Gewandheit im Tonsatze dargelegt; auch diese Gesänge zeugen für beides und versprechen gefühlvollen Sängern erwünschten Genufs. Wenn aber der Herr Komp. sichtlich nach etwas Höherm, als gedankenlosem Sinnenkitzel strebt, wenn er zeigt, dafs ihm Tonkunst Sprache der Seele zur Seele, ihre Aufgabe Wahrheit des Ausdrucks ist: so wird er von uns aufser jener allgemeinen Empfehlung eine bestimmtere Aeufserung zu erwarten haben; wenigstens Einen Punkt wollen wir daher bei dieser kleinen Sendung berühren, der uns schon bei andern Werken dieses und manches andern Künstlers aufgestofsen ist. Herr M. scheint hin und wieder zu schnell, ehe das Ganze, das er unternimmt, reif geworden, an die Ausführung zu gehen; der erste Anklang ist treffend und wahr — und weiter soll dann Routüne helfen. So im ersten unserer Lieder. Der Gesang der ersten Zeile, treffend für das einzelne Bild und für die Grundvorstellung des Gedichts, gleitet wie der Flufs selbst im Mondenscheine hin, die zweite Zeile ist eine herkömmliche Wendung ohne alle innere Nothwendigkeit, die dritte erhebt sich fast zum Werth der ersten, zwängt sich aber zum herkömmlichen Schlusse hinab. Und was will das Nachspiel sagen? Soll es blos sanft und zierlich klingen, so mags sein; aber Herr M. hat offenbar höhere Intentionen. Weit gehaltener ist das zweite Lied; es ist hier nichts blos Herkömmliches, sondern überall Empfindung. Aber zu dem bestimmt treffenden, vollbefriedigenden Ausdruck der ersten Zeile, die verloren im Dunkel schweift, wie das Gemüth des Sängers, reicht kein folgender Ton. Der dritte Gesang, in dem fünf Personen in dialogischer Form auftreten und dreistimmig geschlossen wird, scheint eine unausführbare Unternehmung, da das Gedicht keinen Raum verstattet hat, jede dieser Personen befriedigend sich aussprechen zu lassen, und ohnedem der Wechsel derselben zerstreuend wirken mufs. Marx.

In Berlin bei Schlesinger ist zu haben (Preis 18 Gr.): Les charmes du Tirol, Divertissement composé —

Nein, eine Komposition ist das vorliegende Heft gar nicht, sondern eine Sammlung von zwölf Tyrolerliedern, in verschiedenen Tönen, mit präludienartigen Zwischenspielen zum Uebergang aus einem Ton in den andern, und einem ähnlichen Vor- und Nachspiel. Diese Zwischenspiele sind nun nichts als leeres Virtuosengeklimper, wie man etwa einem improvisirenden Dilettanten, nicht aber Herrn Moscheles der sich — als Komponist nennt, zu Gute halten kann; man thut daher wohl, sie lieber wegzulassen.

Sängern und Sängerinnen, die sich an einfachen wohlgemuthen Naturklängen erfreuen mögen, ist dieses Klavierstück (dem die Liedertexte untergelegt sind) zu empfehlen.

Klavierspieler aber werden an diesen Gesängen (die sich nur gesungen wohl ausnehmen) keine sonderliche Beschäftigung finden.

M.

Tre duetti per due Voci di Soprano da Carlo Maria di Weber. Op. 31. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Rthlr.

Diese lieblichen Kompositionen aus Webers erster Blütenzeit sind schon im ersten Jahrgange der Zeitung No. 25. S. 217 näher besprochen worden, mögen aber jetzt, da sie in einer zweiten Auflage mit sehr zweckmäfsig untergelegtem deutschem Text erscheinen, von Neuem den Sängerinnen empfohlen sein. Sie gehören zu dem Besten ihrer Gattung und werden nur von wenig einzelnen Duetten (z. B. dem seelenvollen, jungfräulich-zarten und reinen in der Sammlung Mendelsohnscher Gesänge) *) entschieden übertroffen.

M.

---

1. Rondeau mignon pour le Pianoforte par Joseph Wolfram.
2. Les charmes de Dresde, Rondeau brillant pour le Pianoforte par Jos. Rastrelli.

Beides bei Wilhelm Paul in Dresden. 8 Gr. und 16 Gr.

Beide Tonstücke würden ohne den neuerlich bekannt gewordenen Namen ihrer Verfasser keine Erwähnung in diesen Blättern finden können: sie haben eine so nichtssagende und alltägliche Physiognomie, dafs man von ihnen und ihres Gleichen nichts weiter zu sagen weifs. Auch das haben sie mit ähnlichen Tändeleien des Tages gemein, dafs sie die innere Leere mit Geklingel ausfüllen möchten; man wird bei ihnen und ihres Gleichen stets finden, dafs sie sich in je höhere Oktaven versteigen, je weniger sie in den mittleren, die der Sitz des Ausdrucks und der gesunden Kraft sind, zu sagen wissen — so unwiderstehlich wird der Schaffende äufserlich in das Gebiet gezogen, in dem sein Inneres einheimisch ist. Natürlich kann aber dieser leere Gehörkitzel nur ekelerregend, oder gar entnervend wirken, und man mufs deshalb besonders jüngere Anfänger und ihre Aufseher vor dergleichen ernstlich warnen.

Das Wolframsche Rondo hat vor dem andern wenigstens den Vorzug einer verständigen und anspruchslosen Anlage und Führung; man nimmt wahr, dafs der Verfasser in den Formen der Komposition geübt ist, und wünscht nur die Fertigkeit im Dienst eines höhern Antriebes zu finden, als der Komponist bei diesem Rondo empfunden haben kann — wer wird gleich jeden lockern, kühlen Einfall dem Publikum auftischen? Das Rastrellische Stück entbehrt dagegen, trotz einer vornehmern Miene die es annehmen möchte, auch jener Haltung, und ist nichts anders, als ein übel zusammenhängendes Flickwerk aus neuitalischen Opernwendungen, wie man es am wenigsten von einem als Kirchenkomponist angestellten Manne erwarten sollte. Ist der Titel: „Charmes de Dresde," nicht blos in gedankenleerer Nachahmung eines Kalkbrenner und Moscheles, sondern zur Bezeichnung des Inhalts hingeschrieben: so hat Herr Rastrelli an Dresden nur das charmant gefunden, dafs man dort noch auf die italischen Klingeleien hält, weil man dort schon vor hundert Jahren auf die italischen Klingeleien gehalten hat.

Beide Sachen sind musterhaft herausgegeben: möchte doch die achtbare neue Verlagshandlung ihren Fleifs und Geschmack stets auf gehaltvollere Werke wenden, damit wir und die Leser uns lobender Anzeigen recht freuen könnten! Es ist eine so unangenehme Pflicht, Werke anzuzeigen, die man ohne Unwahrheit nicht billigen kann.

M.

---

*) Herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergl. No. 23 S. 178. d. Ztg. v. d. J.

4. Berichte.

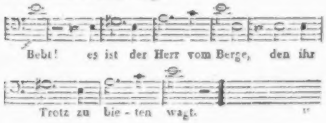
Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

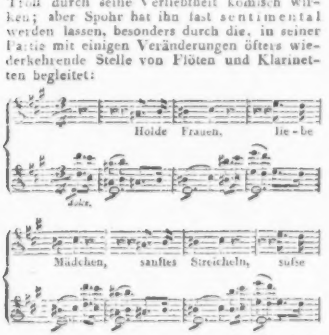
(Fortsetzung aus No. 40.)

Auf gewisse Weise bestätigt selbst Spohrs Musik meine Meinung; denn von vorn herein hat dieser Tonsetzer in der That einen gelungenen Ansatz zu einer solchen Karakteristik gemacht; wo das unterirdische Schaf-

fen und die Bewegung der Erdgeister geschildert wird, (§ B-dur) welche Rhythmen, vortrefflich modifizirt, in der meisterhaften Scene wiederkehren, in welcher die Erdgeister nach oben drängen; aber der Komponist ist nicht weiter gegangen. Im Uebrigen haben die Geister (z. B. im zweiten Finale) und selbst der Berggeist, der hier die Hauptrolle spielt, nichts, was ihn von den übrigen Gestalten der Oper bestimmt unterschiede, außer das Imposante, womit die Orchesterpartie ausgestattet ist, wo er sich hören läßt, z. B. in der Scene, wo er Alma entführt, und die gewöhnliche Phrase singt:



Ergreift den Herrn ein feuriges Verlangen nach irdischen Reizen, so sollte nach des Dichters Anlage, der aber hier wohl etwas zu dürftig ausgemalt hat, der Diener Troll durch seine Verliebtheit komisch wirken; aber Spohr hat ihn fast sentimental werden lassen, besonders durch die, in seiner Partie mit einigen Veränderungen öfters wiederkehrende Stelle von Flöten und Klarinetten begleitet:

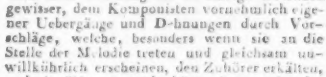


Bei so unvollkommener Karakteristik konnte diese Musik auch kein eigentliches Ganzes bilden, da dieses von einem, durch die Hauptkarakteristik bestimmten eigenthümlichen Tone abhängig ist, durch welchen sich eine Oper von der andern absondert. Es fehlt dieser Oper an einem solchen, ihr eigenthümlichen Alles zusammenhaltenden Tone trotz ihrer großen, die Individualität des Meisters immer aussprechenden Schönheiten.

Ist ferner Spohr wegen des Vorwaltens der Harmonie und der Modulation in seinen Werken überhaupt weniger volksmäßig, so hat die Musik des Berggeistes, obgleich wie wir bemerkten sein Stoff auf Volkssage gegründet ist, noch bei weitem weniger Volksmäßiges, als seine frühern Opern. Aus diesen hat sich doch so manches Stück in dem größern Publikum verbreitet; aus jener aber hat sich, so viel wir bemerkt haben, keines der Erinnerung des Volkes von selbst eingeprägt, und in demselben befestigt.

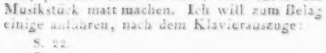
Mit diesem Mangel prägnanter Melodie, welche man in dieser Oper, und selbst da wo der Komponist sonst in seinem Gebiete ist, im empfindungsvollen Duette, wahrnimmt, (desgleichen das Duett im ersten Akte zwischen Oskar und Alma) verbindet sich zum Nachtheil ihrer Wirkung der zu häufige Gebrauch gewisser, dem Komponisten vornehmlich eigener Uebergänge und Dehnungen durch Vorschläge, welche, besonders wenn sie an die Stelle der Melodie treten und gleichsam unwillkührlich erscheinen, den Zuhörer erkälten, und, je öfter man sie hört, desto mehr das Musikstück matt machen. Ich will zum Belag einige anführen, nach dem Klavierauszuge:

S. 22.

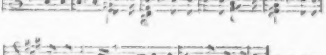


u. s. w.

S. 30.

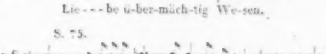


S. 75.

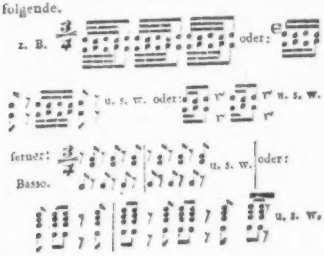


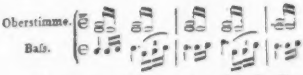
2. Akt. S. 25.

S. 37.



Aufser diesen Uebergängen kehren auch viele dem Komponisten gewöhnliche Modulationen als Reminiscenzen wieder, aber er ist klarer und sicherer in diesem Gebiete als sonst, und weifs die Instrumente dazu wirksamer zu benutzen, was besonders in den glänzenden Stücken dieser Oper an dem Tage liegt. Wie greis jedoch auch seine Kunst ist, die verschiedensten Akkorde schnell und fliefsend wechseln zu lassen, wie schön seine Stimmführung, so bedient er sich auch hier der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen zuweilen ohne Noth, und läfst seine kleinere Note zu oft hindurchtönen. In den Figuren der Begleitung finden wir den Komponisten in dieser Oper wenigstens nicht mannigfaltig genug. So wie er überhaupt den gebundenen Vortrag vorzüglich liebt, so scheint er den Begleitungsfiguren, die ich die wogenden nennen möchte, vorzüglich zu hold zu sein; denn er bringt sie häufig an, auch wo sie durch den Gegenstand nicht eben bedingt sind. Die am öftersten vorkommenden Figuren dieser Art sind folgende.



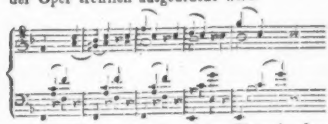


Hiermit ist nicht gemeint, dafs der Komponist sie nicht zuweilen mit Wirkung anwendete, noch dafs er nicht andere mit der jedesmaligen Situation stimmende erfände (wovon wir unten Beispiele anführen werden) sondern dafs er durch zu häufige Anwendung derselben Figuren der Mannigfaltigkeit Eintrag thut. Aus allem dem, was ich bisher angeführt habe, und was ein jeder bei genauer und unbefangener Kenntnifs der Oper gewifs gegründet finden wird, liefse sich wohl erklären, warum dieselbe, wo sie aufgeführt worden ist, dennoch das Publikum nicht auf die Dauer ergriffen hat. Aber dies hindert nicht, dafs sie nicht einzelne Stücke besäfse, in welchen der Meister sich glänzend zeigt.

Um demselben vollkommene Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir noch das Einzelne durchlaufen. Die Ouvertüre zum Berggeist steht sowohl in Hinsicht auf das Interesse der melodischen Gedanken, als auch in Hinsicht auf ihren Bau, und im Ganzen in Hinsicht des bestimmten Eindrucks tief unter der der Jessonda. Sie beginnt mit einem feierlichen Maestoso in marschartiger Bewegung, (D-dur C) welches zweckmäfsig einleiten konnte; auch klingt schon in den Trioten vom 12ten Takte an die heimliche Bewegung der Erdgeister an: aber das Hauptitempo, Allegro vivace D-moll C, befriedigt nach meiner Ueberzeugung die Erwartung nicht. Der Hauptgedanke ist der melodische Gang, mit welchem der Berggeist im Finale die Geliebte in das Reich der Nacht entführt.

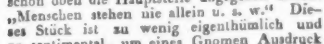
Dieses Hinauf- und Heruntersteigen der chromatischen Scala wird bei Wiederholung im schnellen Tempo, und zwar von dem ganzen Orchester, leicht lästig, mag es auch sein, dafs der Komponist dadurch wirklich an das Geheul des Windes erinnern wollte. Diesem Gedanken ist die Phrase gegenüber gestellt, durch welche gleichsam das freiere Athmen

der wiedervereinigten Liebenden am Schlusse der Oper trefflich ausgedrückt wird.



Dazwischen ist eine feine Figur in den Violinen eingeflochten, wie sie Spohr liebt und auch anderwärts in Ouvertüren und Symphonien angebracht hat, welche aber schwerlich von allen Ripienspielern eines Orchesters zugleich ganz klar und präcis möchte vorgetragen werden. Bei den meisten Orchestern, wo sie nicht von den Spielern des ersten Pultes allein übernommen wird, möchte die Schwerfälligkeit der Ausführung mit der Zartheit der Figur in Widerspruch treten. An harmonischen Uebergängen fehlt es nicht, durch welche jener Kontrast verarbeitet, und der Kampf zwischen beiden wiederholt zur Anschauung gebracht wird; doch vermissen wir in dieser Ouvertüre neue interessante Gedanken.

Die Einleitung haben wir schon oben als ein vorzüglich gelungenes und karakterisches Stück bezeichnet. Die strebenden und bewegten Rhythmen im $\frac{4}{4}$ Takt führen die schaffenden Erdgeister ein. Troll entfernt sich verdrüfslich von der Arbeit und fängt an, von dem Leben der Menschen zu erzählen. Zwischen dem Rezitativ geht mit Wirkung immer der oben bemerkte Rhythmus fort. Die Geister fragen Troll verwundert um die nähere Bewandnifs der Sache; das kurze einstimmige Rezitativ (S. 19 Klavierauszug) ist trefflich behandelt. Die nähere Aufklärung giebt ihnen Troll in der kleinen Ariette, A-dur (in der Bewegung einer Polacca), aus welcher wir schon oben die Hauptstelle angegeben haben: „Menschen stehen nie allein u. s. w.“ Dieses Stück ist zu wenig eigenthümlich und zu sentimental, um eines Gnomen Ausdruck zu sein. Die weitern Reden des Troll sind in der gewöhnlichen Form des Rezitativs gehalten; um so imposanter ist die Wirkung, welche das Zauberwort „Liebe“ auf den sinnenden Berggeist hervorbringt, wo der Komponist aus dem leichten g in das ernste Es hinüberführt, und Posaunen und Pauken eintreten läfst. Der Herr will von dem Diener ebenfalls über jenes Wort Aufschlufs haben, was im flüchtigen Rezitativ geschieht. Dieser verweist mit Begeisterung auf die Erfahrung. (Die Deklamation:



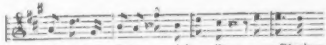
zarte Herzen im Wonnedrang, übergeistig an sich reifsen

möchte weder richtig, noch dem hier geforderten Ausdruck angemessen sein.)

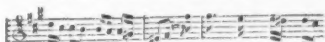
Der Entschlufs des Berggeistes, die Liebe auf der Erde selbst kennen zu lernen, spricht der herrliche Satz mit Chor Allegro moderato B-dur $\frac{4}{4}$ aus; in ihm spannen sich gleichsam alle Kräfte der fröhlichen Gnomen zur raschen Unternehmung; er ist voller Bewegung und Heiterkeit, wie sie Spohr selten getroffen hat. Auch der tanzmäfsige Chor der Jungfrauen macht eine angenehme Wirkung, obgleich sein Rhythmus nicht leicht in die Ohren fällt. Das lockende Hineinrufen in den Schacht, und die Warnung Ludmillens ist zweckmäfsig gefafst. Alma sieht dem Geliebten entgegen; (Allegro agitato S. 39) ihre Bewegung ist lebhaft, ohne die Bewegung stürmischer Freude zu sein. Sie ruft der Freundin zu: „Stimm' ein in meinen Jubel u. s. w.“ Hier geht die Modulation nach Des, und von da durch den Septimenakkord auf A nach D-dur; dieser Eintritt Ludmillens: „Dieses Tages holde Saat u. s. w.“ erscheint mir abgebrochen und gesucht. Der Geliebte kommt, die Jungfrauen gehn ab; statt aber sich still zu empfehlen, singen sie:

„Lafst uns still von hinnen gehn!
Wenn sich Herzen wiederfinden,
Die ein Mifsgeschick getrennt,
Stört nur Andrer Gegenwart.“

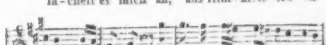
Diese prosaische Reflexion nimmt sich, der vorigen Tanzmelodie untergelegt, gar kurios aus. Jetzt kommt das Duett, von welchem wir schon oben gesprochen haben. Ich wiederhole im Ganzen, dafs ich es für ein kaltes Produkt halte, das auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann. Es hat nicht einen einzigen neuen Gedanken, dagegen viele gewöhnliche Musik-Phrasen, wie z. B. folgende Parallelen S. 42.:



Ich seh das Deine, wo ich weilte; aus Blüthen

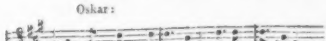


lä-chelt es mich an, aus Him-mels-Au-en



schaut es nie-der, die Sil-ber-quel-le zeigt es

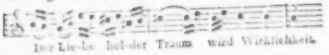
Oskar:



mir. Wie doch vergelt' ich solche Lie-be.

In dem leichtgehaltenen Schlusse des Stücks

sind bei der einmal angenommenen Bewegung die Worte von den Sängern schwer herauszubringen; besonders von dem Tenor:



Der Liebe hol der Traum wird Wirklichkeit.

Warum übrigens diese Worte piano gesungen werden sollen, kann ich nicht einsehen. Mehr Werth hat das kurze Terzett, welches der Vater mit den beiden Liebenden vorzutragen hat; es hat einen gewissen feierlichen Ernst, welcher die Vorbereitung zur Trauung ankündigt; es ist jedoch nicht leicht, dasselbe ohne Begleitung rein vorzutragen; damit nicht die Orchesterharmonie mistonend einfalle. Alma bedingt sich, wie bemerkt wurde, aus, noch einen Augenblick an dem geliebten Orte einsam zu verweilen, und hier tritt die grosse Scene und Arie ein, welche wir schon oben meisterhaft nannten. Sie ist wahrhaft dramatisch, fortschreitend und von grossartigem Karakter; der Chor der hervordringenden Geister, der immer näher tönt, begleitet die Stimmung der Einsamen mit grauenvollen Tönen. Ich bin gewiss, sie das schönste Stück der Oper zu nennen, und sie würde — was aber natürlich ausserwesentlich ist — immer mit rauschendem Applaus beschlossen werden, wenn der Schluss nicht gleich in ein anderes Stück überträte. Das Hornsolo der Einleitung, obwohl in einer Szene an Beethoven erinnernd, ist trefflich und ahnungsvoll. Bei den Worten: „wie wird mir, schaurn bebt ein Grauen durch mein Inneres," tritt höchst wirksam die Triolenbewegung der Erdgeister pianissimo ein. Es ist wie eine leichte Anwandlung der Furcht am einsamen Orte, nach welcher die Seele wieder ruhiger wird. Aber das Grauen des Mädchens kehrt wieder, ihr Blut geräth in raschere Bewegung, die Geister wirken ungesehn: sie singen im Hintergrunde: „wir dringen durch Adern von Erz heraus," während sie ruft: „Fels, du starrst heut' grauenhaft!" Von vortrefflichem Eindruck ist es, wie der Komponist die Geisterstimmen in tiefern Tönen unbeschadet der mannigfaltigen Modulation festgehalten hat. Alma fasst sich noch einmal; da von Neuem und stärker kehrt die Furcht wieder und steigt zur höchsten Bewegung, „die Gedanken stürmen verwirrend," und die Geister rufen mit grösserer Sicherheit: „Du bist unser!" Das Agitato: „mich umflustern böse Geister" setzt diesem Tonstuck die Krone auf, die heftige Bewegung geht hier ganz in die Melodie und Begleitung ein. —

Der Berggeist erscheint nun selbst. Der Ausdruck des Schauders ist trefflich bei den Worten Alma's: „Bist du kein Sterblicher," wo die Blasinstrumente, vornehmlich Fagott, herrlich wirken. In einigen Stellen ist den Worten des Berggeistes durch Harmonie und Instrumentation grosser Nachdruck gegeben, z. B. wo er ruft: „du bist die Meine," wo der Paukenwirbel eintritt; und bei dem steigernden Versprechen: „Verschimmern soll dein irdisch Wesen in ewiges Geisterleben, soll Wonnen geniessen am Urquell der Schöpfung u. s. w." wo auch die haltenden Flöten eine eigene Wirkung hervorbringen; ferner wo der Berggeist zurnend dem Jungling zuruft: „Erdenwurm, du wagst zu drohn? Meine Geister nehmt sie hin." Hier erlangt er eine feierliche Majestät; endlich wo er nach den Worten: „sie ist mein, die Geisterherrin! Jetzt hinab zum Hochzeitfest," welche die Blechinstrumente gebieterisch begleiten, in die Erde versinkt. Der bewegte Satz, welcher darauf folgt, die Ausrufungen Ludmillens und Oskars enthaltend, wird in der Modulation beim Anhören niemals vollkommen klar, weil er für die Singstimme, und namentlich für die erstgenannte schwer zu treffen ist, indem die Modulation hier stürmend wechselt. Jene wollen nachdringen, aber der Schacht wird mit Donner verschuttet; hier tritt das bei der Ouverture genannte chromatische Thema ein, in düsterer Kraft endet der erste Akt.

(Fortsetzung folgt.)

Königstädter Theater.

Am 5. Oktober zum ersten Male: Der Prahlerstein. Komische Oper in 2 Akten nach dem Italienischen (von Wem?) mit Musik von G. Rossini.

(Unmassgebliche Worte eines Dilettanten.)

Diese komische Oper (La pietra di paragone) ist Rossini's erstes Werk in der dramatisch komischen Gattung, und als solches einiger Aufmerksamkeit würdig, indem wir aus demselben erfahren können, ob dieser seltsame Genius in seinen neuern Werken einer neuen Weise huldigt, oder, ob er schon vom ersten Beginnen an an dieser Fahne geschworen hat.

Obgleich wir bei der hiesigen Vorstellung nicht weniger als 2 Arien des Pacuvio, 2 Arien des Gioconde, 1 Arie der Fulvia, 1 Buffo-Duett, 1 Buffo Terzett, 1 Arie des Macrobio, und 1 Chor vermissten, also 9 Nummern und somit beinahe nur die Hälfte der Oper zu hören bekamen, — so genügt doch diese schon, um obige Frage ziemlich entscheidend zu beantworten. Bevor wir die Musik besprechen, einige Worte über den poetischen (?) Inhalt der Oper. Graf Asdrubal, (Herr Zschiesche) liebt die Gräfin Clarissa, (Dem. Tibaldi) traut

ihr aber nicht Reinheit der Gesinnung genug zu, und beschliefst, sie, so wie die beiden um seine Hand buhlenden Damen Fulvia (Dem. Eunike) und Aspasia (Dem. Schmidt) zuvor auf eine harte Probe zu stellen, und dabei auch die Tüchtigkeit des Dankgefühls zweier an seiner Tafel zehrender Schöngeister, des Journal-Redakteurs Macrobio (Herr Spitzeder) und des Dichters und Tonsetzers Pacuvio (Herr Meixner) zu erforschen. Sein junger Freund Giocondo (Herr Krause) ist dabei sein einziger Vertrauter. Zu diesem Zweck erscheint er selbst als Japanese, Chinese, Schwabe, Armenier — man weifs es nicht — eigentlich als Kaufmann aus Smigaglia, und präsentirt einen Wechsel auf ungeheure Summen, welchen der Graf zu honoriren aufser Stand ist. Sogleich ziehen die heirathslustigen Damen sich zurück, die Schöngeister verhöhnen den Grafen, nur Clarissa bietet dem Unglücklichen edelmuthig Hand, Herz und Vermögen. Sein Unglück erklärt sich als ein Vermeintes noch im ersten Final und Jedermann ist berechtigt zu glauben, dafs er nun der geliebten Clarissa die Hand reichen werde. Keines Wegs; wo käme der zweite Akt her? darin geschieht denn nun freilich gar nichts, als das Clarisse viele Worte und endlich auch die Kleider wechselt, als Offizier erscheint in der Maske ihres verstorbenen Bruders, als solcher mit dem Grafen wegen des ihrer Schwester angethanen Unrechts Händel anfängt und diese ihm für ewig zu entreifsen droht, bis dieser ganz butterweich vor Schmerz und Liebe — Gnade findet. Der Schnurrbart fliegt von ihren Lippen, Clarisse steht vor ihm, und das zweite Finale ist aus, bevor es recht angefangen hat. Denke man sich zu diesem inhaltleeren Inhalt noch neun ausgelassene Musiknummern, so wird man gestehen, dafs damit gar nichts verloren gegangen ist, als neunmal wiederholte langweilige vier Minuten; und dafs das in den Lücken nothwendig entstehende ewige Kommen und Gehen der Personen immer noch erträglicher ist. —

Die Ouvertüre beginnt und freundlich kündet der triumphirende Meister mit dem wunderlieblichen Thema sich an. Nicht so reich und nicht so pikant und nicht so champagnerbrausend, als die Instrumentalsätze von seinen übrigen Opern, ist diese Symphonie gehalten und ausgestattet, aber reiner erschien sie mir und in ihrer jugendlichen Unbefangenheit gewissermafsen sittiger und anmuthiger. Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Paer, scheinen ihm vorgeschwebt zu haben. Die minder vorzüglichen Werke dieser Meister dürften überhaupt den sichersten Mafsstab zu Messung des Werths der ganzen Oper abgeben. Ehre genug für den Anfänger! Die ganze Anlage sämmtlicher Musikstücke durch beide Akte zeigt — was Rossini werden konnte, werden mufste, geworden ist; sie ist eine wahre Melodien-Treibjagd, mit all den wunderbar kitzelnden Uebergängen, die Erwartung spannenden Vorhalten, dem Ohr schmeichelnden Nachahmungen, so seltsam aufschreckenden harmonischen Lagen und Folgen, so überraschenden Auflösungen, den belebend anschwellenden Crescendos, und leierkastenähnlichen Schlüssen und Kadenzen. — alles wie wir es später in allen seinen Werken stets wiederfinden. Aber alles schüchterner, einfacher, kindlicher und kindischer und unläugbar im Kampf der Begeisterung mit dem Bewufstsein, der Regel unfrei geschrieben, so dafs beide abwechselnd siegten und ein regelmäfsiges Ganzes eben so wenig zu Stande kommen konnte, als einen jener rauschenden und für den Augenblick aufs berauschenden und entzückenden und den freien Genius wollustig athmenden Pasticcios, welche später zum Gott der Dilettanti ihn erhoben, und die Aufmerksamkeit aller Welttheile ihm in hohem Grade erwarben.

Dennoch würden diese so leicht und glücklich ihm entströmenden Melodien auch hier wieder einen vollen Sieg ihm errungen haben, wenn dieselben nicht insgesammt bereits in Corradino, Cenerentola, Gazza ladra, Tancredi, Turco in Italia, Italiana in Algieri, Otello u. s. w. oft gehört und stürmisch beklatscht worden wären, weil sie in diesen Opern, reicher blühender und glänzender ausgestattet, dem Zuhörer neu erschienen, und in anderer Umgebung und schimmerndem Zusammenhang darin entzücken mufsten. Ja, la pietra di paragone und Finganno felice sind zwei Melodienschatzkästlein, aus welchen Rossini mit gar nicht, halb und ganz polirten Juwelen viele seiner später komponirten und kompilirten Opern ausschmückte, wie die hohen Meister Spontini aus seinen früheru komischen Opern, Winter aus seinem Opferfest, und selbst der Einzige aus seiner Finta Semplice es oft gethan haben; eine Erscheinung, welche keinen Kundigen in Erstaunen setzen kann, da sie auch bei vielen, und wahrlich nicht den ärmern Poeten aller Nationen oft mehr oder minder sichtbar wird und — ich möchte fast sagen — der Natur frei schaffender und wirkender Genien angemessen ist. Wer träumt nicht gern seine Jugendträume wieder? Wem sind nicht die Werke, welche zuerst der Brust entstiegen, vor allen theuer? Wen wandelt nicht oft die Lust an, jene Lenzgestalten des Lebens für die Ewigkeit erhalten zu können, und darum später mit allen Gaben des Wissens und der Erfahrung sie zu schmücken, zu reinigen, auszuarbeiten?

Und Rossini schrieb für Italiens einzelne Städte und Sänger, gewiſs ohne daran zu denken, daſs seine Werke bald die Alpen übersteigen, Europa überschwemmen, und die Oceane überfliegen sollten. Ihm werde kein Vorwurf für diese Oper gemacht — da man nur die schon tausendmal, mit Recht und mit Unrecht ihm gemachten Vorwürfe — wiederholen müſste. Er war ein Jüngling und ist ein Mann geworden, ein kräftig, blühender Mann! Aber — wie kam die Direktion dazu — diese offenbar veraltete und nicht mehr haltbare Oper in die Scene zu setzen? und warum spielte sie nicht dabei, so wie es bei Corradino so fruchtbringend geschehen, die Pfänge? hätten nicht — merkantilisch wenigstens — einige siegreiche Nummern aus bessern und hier unbekannten Werken desselben Meisters — gewiſs einen schönen Sieg, wie dort, errungen? Sobald das Publikum wirkliches Vergnügen und lebendige Anziehung empfindet — so bemäntelt die Kritik gern, einer Anstalt gegenüber, welche zum Vergnügen des Publikums und durch dasselbe lediglich besteht. Diese Oper bleibt eben so wenig auf dem Repertoir — als der Maurer, obgleich aus andern Gründen!

Ohne Zweifel wurde sie nur gewählt, um die in ihren Konzerten so günstig aufgenommene Sängerin Constanze Tibaldi — auch vortheilhaft auf die Scene einzuführen. Hätte dieses Theater unbeschränkte Freiheit in der Wahl der Opern, wären ihm nicht bleierne*) Fesseln angelegt, und wäre unter den ihm erlaubten komischen Opern für Altstimmen viel geschrieben — so müſste die Wahl dieser Oper schwer getadelt werden. Aber caeteris paribus — muſs jeder Billigdenkende dieselbe entschuldigen und Dem. Tibaldi hat sie gerechtfertigt.

Hat diese Künstlerin als eine vorzügliche Virtuosin ernsten Styls und tragischer Haltung in den wenigen Scenen sich früher bewiesen, so beurkundete sie heute ihre Vielseitigkeit und ihren schönen Beruf auch für die komische Oper vollkommen. Wer hätte es sich jemals einfallen lassen, daſs eine Italienerin, welche zum Erstenmale in ihrem Leben die deutsche Bühne betritt, im Gesang so vortrefflich und im Dialog so wenig anstöſsig sprechen könnte? Wer hätte nicht glauben sollen, daſs sie, die bis jetzt stets als Heldenjüngling in Helm und Harnisch agirende — unfähig geworden, mit Leichtigkeit und Grazie in Frauenkleidern sich zu bewegen? Dem. Tibaldi hat diese Möglichkeit schön bewiesen, und wird gewiſs an der fortdauernden Nachsicht und Liebe des ersten deutschen Publikums — auch für die deutsche komische Oper eine eben so treffliche Künstlerin werden, als sie es für die italienische ernste Oper bereits ist. Sie erhielt oft und gerufen, mit Herrn Zschiesche, welcher seine stürmischen Beifall und wurde am Schlusse nicht glänze Partie mit Geschick und Eifer zu handhaben gewuſst, und mit Herrn Spitzeder, welcher den zahlreichen Steinen des Anstoſses gelenk auszuweichen verstand. Die Lokalität macht jede derartige Darstellung sehr bedenklich. Auf einer Seite droht dem Künstler die Scylla der Langeweile, auf der andern die Charybdis des anzüglich und herausfodernd Erscheinens! Mit Ausnahme des eingelegten, und weiſs der Himmel woher genommen Buffo Duetts im zweiten Akte, worin er als trefflicher Sänger sich zeigte — hat er wenig Gelegenheit, im Gesange zu glänzen. Herr Krause hat recht hübsche Töne, trug manche Stelle recht artig vor — aber das eigentlich dramatische Leben scheint ihm fremd zu sein. Herr Meixner scheint an italienische Musik nicht gewöhnt und nicht zu gewöhnen zu sein, und ist als Komiker nicht komisch genug. Dem. Eunike hat durch schnelle Uebernahme und Aufführung dieser Partie den Dank der Direktion und des Publikums verdient und erhalten. Dem. Schmidt schien oft nicht sicher genug zu sein. Herr Stegmaier und sein Orchester bewiesen sich als vertraute Freunde, was wohlthuend auf die Aufführung wirkt. Der Chor war in andern Opern schon gewandter und lebendiger. Hoffentlich hören wir bald Besseres.

— ch —

*) Bleierne schmelzen leicht. M.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fraulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.*)

Dritte Gastrolle.

Am 10. Oktober. Das unterbrochene Opferfest. Fräulein Sontag: Myrrha.

Zweimal war die Oper angekündigt und nicht gegeben worden, bis Herr Bader den Murney zu übernehmen vermochte. So ists

*) Es haben sich in die Berichte der vorigen beiden Blätter (No. 40 und 41) viele Druckfehler eingeschlichen, von denen einige sogar den Sinn stören und andere einen Sinn geben, der von dem Verfasser nicht vertreten werden kann. Die verehrten Leser werden dringend ersucht, wenigstens folgende Fehler zu verbessern:

1) in Nro. 40. pag. 321 zweite Spalte, Zeile 37 und 42 werde statt „Bewegung“ gelesen „Anregung“;

2) in derselben Nro. pag. 322 erste Spalte, Zeile 15 statt „auf der Reise“ — „auf die Reise“;

brav! So gut wie möglich oder gar nicht! Möchte dies doch der Wahlspruch werden für die königl. Bühne. Nur Herr Bader kann den Murney singen, ohne ihn kann die Oper also auch nicht gegeben werden. Das Publikum ist gewohnt, sich gute Genüsse, neue Opern, zu denen es berechtigt ist, vorenthalten zu lassen; es wird um so mehr schlechte Vorstellungen bekannter Opern gern entbehren, so lange ihm die Hoffnung auf bessere bleibt. Es hätte sich gewifs lieber noch zweimal vergebens bestellen lassen, als dafs es Herrn Stümer in der Rolle des Murney gehört hätte. Herr Bader wurde mit allgemeiner Freude empfangen.

Ueberhaupt war die Oper diesmal so gut wie möglich besetzt. Madame Schulz sang die Elvire; und die Bafspartien des Mafferu und des Oberpriesters waren — da die königl. Oper keine Bassisten besitzt — an die tiefsten Baritonisten, an Herrn Blume und Herrn Devrient vertheilt. Natürlich liefsen diese beiden Sänger ihrer sichtbaren Anstrengung ungeachtet Vieles zu wünschen übrig, ja es war oft sehr unangenehm anzuhören, dafs Herr Devrient eine Tiefe — die er nicht hat — forcirte, und dafs Herr Blume, statt zu singen, schrie; da indessen die neuengagirten Bassisten — hoffentlich sind doch welche engagirt! — noch nicht eingetroffen waren, so war doch wenigstens von der Direktion so viel, wie für den Augenblick möglich, geschehen. Ja, so tadelnswerth auch sonst eine dürftige Besetzung bedeutend in die Handlung eingreifender Chöre erscheint, so gereichte heut die Verkleinerung des Chors der Direktion zur Ehre, da der chorführende Priester von dem stärkeren Chore sonst überflügelt worden wäre und seine Individualität ganz hätte aufopfern müssen. Die Chörchen hatten wiederum höchst sinnig eine schwache Orchesterführung zur Folge, und so wurde denn eine höchst kindliche und gemüthliche Oper, so recht durch und durch eine Myrrha-Oper, exekutirt. Nun, eine gröfsere Huldigung kann unser Gast wirklich nicht in Anspruch nehmen!

Auch die Tempi waren ganz kindlich und fromm. Beim Beginn der Ouvertüre schien sich zwar Jemand zu nennen, nämlich Herr Kapellmeister Seidel. Das Maestoso klang wirklich feierlich, und das Allegro lief frisch und munter vom Stapel. Aber es folgte bald die dem Ganzen so ersprieſsliche, unverdrieſsliche, kindliche, niedliche, gemüthliche, unblüthliche Pommade. Wer die göttliche Pommade kennt, wird wissen, wie schwer es hält, aus dem gemüthlichen Schlafrock sich in ein Festkleid, aus dem Grofsvaterstuhl in das Gedränge der Thätigkeit zu begeben. Ein ächter Pomadikus läfst lieber seine Haare zurück, ehe er sich beim Schopfe aus seiner Gemächlichkeit reifsen läfst. Kein Wunder also, dafs es auch der feurigen Elvire nicht einmal gelang, in der grofsen Arie:

„Süfs sind der Rache Freuden"

das Orchester mit sich fortzureifsen. Deshalb mag es auch Madame Schulz nicht zugerechnet werden, dafs sie — die eine vortreffliche Elvire sein könnte — es heut nicht war. Wer gar keinen Erfolg von grofsem Kraftaufwande hoffen darf, thut nicht übel, wenn er seine Kräfte für bessere Zeiten aufspart. Daran thut Madame Schulz aber wie immer sehr übel, dafs sie keinen Unterschied zwischen einer dramatischen und einer Konzert-Sängerin machte. Die ganze Ausstattung der Oper war von der Art, dafs Madame Schulz Kräfte sparen und dennoch — wenn auch nicht Elvire doch — Elvirchen sein konnte; sie war aber Madame Schulz. Sie vergafs die Rolle so weit, dafs sie sich erlaubte, dem Orchester durch Schläge in die Hand und Fufstritte immerfort den Takt anzugeben. Im Konzerte mag dies hingehen; eine Schauspielerin aber mufs es verstehen, unbeschadet ihrer Rolle dem Orchester völlig verständlich ihre Wünsche zu äufsern, ohne dafs es im Publikum bemerkt wird.

Jeder Musikverständige wird sich unter die angezeigten Umstände selbst ein treues Bild von dem Ensemble der Oper entwerfen können. Wir erlauben uns also, unangenehme Einzelnheiten zu übergehen, und fügen nur zur Totalübersicht noch hinzu, dafs die Rollen des Inka und des Roces den Herren Rebenstein und Freund, welche bekanntlich keine Sänger sind, die Rollen von Myrrha's Gespielinnen aber den Damen Kaul, Hoffmann und Möser übergeben, und die Partien der Balise und des Pedrillo, bei erschöpftem Personale, ganz ausgelassen waren.

Also zu den angenehmern Erscheinungen der Oper, zu

Fräulein Sontag und Herrn Bader.

Die Rolle der Myrrha hat eigentlich drei Perioden, d. h. sie erlebt in der Oper eine Entwick-

---

3) in Nro. 41. pag. 330. Spalte 1. Zeile 2 statt „eine ungünstige einflufsreiche Störung" — „einen ungünstigen Einflufs auf ihre Stimme";

4) ebendaselbst Zeile 3 statt „grofse Vibration" — „gewisse Vibration";

5) auf derselben Seite zweite Spalte 5te Zeile statt „Vorstellung" — „Ausstattung";

6) Seite 331 erste Spalte vorletzte Zeile statt „aus freiem Geiste" — „aus Einem Gusse";

7) endlich auf derselben Seite, Spalte 2 Zeile 13 von unten statt „grofses Schweben" — „gewisses Schweben".

lung, in welcher sich zwei Momente unterscheiden lassen. Zuerst ist Myrrha ein unbefangenes Kind, interessant durch ein offenes Gemüth, durch die kindliche ja kindische Unbefangenheit und durch den doch bleibenden Schimmer einer ihr selbst unbewußten Neigung zu Murney. Dann entwickelt sich das Bewußtsein ihrer Liebe, und ihre Entwicklung ist zugleich die Entfaltung des Kindes zur Jungfrau. In dieser Periode ihrer Rolle interessirt sie in mehrfacher Beziehung, zunächst durch die Reinheit ihrer Leidenschaft, dann durch die erlittene Zurückweisung und jetzt durch die Intrigue, in welche sie durch Masseru verwickelt wird. Am interessantesten ist hier offenbar, daß Myrrha mit dem ernsten Gemüthe den Anfechtungen ihres Geschlechtes unterliegt, daß sie, obwohl ohne Falsch, selbst des Zweifels ihrer innern Stimme ungeachtet sich der Intrigue hingiebt, gewissermaßen instinktmäßig hingezogen wird, mit Einem Worte, daß die zarte eben erst aufgekeimte Jungfrau das Weib nicht verleugnen kann; endlich steht Myrrha wirklich als Weib vor uns, und zwar als ein mit Sorgen belastetes, als Verstoßene und Verbrecherin die das unabwendbare Urtheil ihres Verrathes vor Augen sieht. An und für sich schon ist dieser Seelenzustand interessant, ersetzt wird das Interesse aber noch dadurch, daß die Heilerin ein jungfräuliches Weib ist, deren Seele sich vor völliger Entwicklung schon wieder so verwickelt hat, daß die einzelnen Erscheinungen ihres Innern noch wie die physischen Entwicklungen ihres Geschlechts mit einem geheimnißvollen Schleier umhüllt sind. Gerade dieß scheint uns der Punkt zu sein, auf welchem jede Darstellerin der Myrrha zeigen kann und muß, ob sie der Rolle völlig gewachsen sei. Gerade hier gilt es offenkundig zu beweisen, daß Myrrha eine interessante Karakter-Rolle ist. Uninteressant würde sie ohne diese Progressionen und namentlich ohne die letzte Steigerung sein, denn welches Interesse kann es zuletzt erregen, daß ein Mann wie Murney als Opfer eines Kindes zu fallen droht, und wie ist es begreiflich daß Masseru das Kind zum Werkzeuge seiner Rache wählt, und daß Elvira sich blinder Eifersucht hingiebt, wenn nicht in dem Kinde Myrrha schon, Allen bemerkbar, den tiefern Impulse keimen, welche in der Oper sich vor den Augen der Zuschauer entfalten müssen, damit auch diesem ihre Erscheinung klar und gerechtfertigt wird. War diese Erscheinung aber gerechtfertigt ohne den letzten Entwicklungsmoment, ohne daß das Weib, das bedrängte Weib, vor unseren Augen aufginge? Und wenn sie auf der andern Seite wiederum gerechtfertigt, wenn gerade während dieser Entwicklung das bereits völlig entwickelte Weib vor uns stände?

Fräulein Sontag müssen wir zugestehen, daß sie das Kind und die Jungfrau Myrrha mit allem Liebesreiz der Tendelei und Unbefangenheit, dann der Schüchternheit und Innigkeit, im Spiel und Gesang gegeben hat, und diese sachgemäße Steigerung und Entwicklung überall bemerkbar war. Das Duett:

„Wenn mir Dein Auge strahlt"

wurde von ihr mit der holdesten Anmuth gesungen, und da Herr Bader ihrer zutraulichen Hingebung mit ritterlicher Schonung und Zucht begegnete, so war es der erquickende Eindruck auf das Publikum, welches diese Piece noch einmal begehrte. Noch tiefer wurde der Eindruck gewesen sein, wenn aus dem Andantino nicht eine Andant geworden und es möglich wäre, Herrn Kapellmeister zu bewegen, daß er bei den dringenden Bitten Myrrha's und bei den kräftigen Zurückweisungen Murney's den Stab etwas schneller rühren möge. Wenn das doch wenigstens in der Zukunft gelingen möchte! Doch diese sind nicht nur pro visideria! Die Arie:

„Ich war, wenn ich erwachte"

verträgt einen langsameren Vortrag besser. Die kindliche Nachdenklichkeit, die fromme Klage um die verlorne Ruhe und der Anflug von Schwärmerei gelangen Fräulein Sontag vollkommen. Die sanften Schmelztöne waren der Stimmung völlig angemessen, und Spiel und Gesang erndteten rauschenden Beifall.

In dem Duett mit Masseru:

„Mich machen Furcht und Hoffnung schwanken"

war Fräulein Sontag ganz das bange — frohe, zweifelnde — leichtgläubige, gutherzige — zur Intrigue geneigte, liebende Mädchen, und die Lieblichkeit ihrer Töne erhöhete die Leistung. Da Herr Blume nicht ausreichte, so machte das Ganze weniger Eindruck.

Höhere Hoffnung und mehr Selbstbewußtsein ließ Fräulein Sontag, ganz der Sache und der Komposition angemessen, in dem Quartette:

„Kind willst Du ruhig schlafen"

hervorblicken. Sehr zart und sinnig verwebte sie Ton und Spiel und da ihr die ruhig vorschreitende Melodie Gelegenheit gab, ihre Kehlfertigkeit in nicht störenden zierlichen Koloraturen zu beweisen, so war es natürlich, daß auch dieses Musikstück da capo begehrt wurde. Bei der Wiederholung wußte Fräulein Sontag sehr schön und wieder ohne Beeinträchtigung der Komposition, zu variiren und erndtete neuen Beifall.

Doch nun das Rezitativ mit der Arie im zweiten Finale:

„Man führt ihn zum Tode"

Allegro assai! Smanioso! Furioso! Daß vom Allegro assai nicht die Rede war, bedarf

keiner Erwähnung, dafür kann Fräulein Sontag nicht. Wie aber gelang ihr, was ihr allein oblag, in diesem letzten Entwickelungsmomente? Nach unserer Meinung vermied sie nur Eine Klippe, nämlich die, des rasenden Weibes, an welcher manche andere Sängerin von gröfserer Kraft gescheitert sein würde, weil es schwierig ist, hier Mafs zu halten. Dafs Fräulein Sontag indessen nicht hoch über diese Gränze hinausging, darf man ihr nicht hoch anrechnen, da sie nicht mit der Fülle der Mittel zu kämpfen hat.

Fräulein Sontag blieb dagegen unsers Erachtens auf der andern Seite hinter der Anfoderung ihrer Rolle zurück. Sie war zu mädchenhaft, zu wenig von neuer Gluth der Angst und des Vorwurfs an- und aufgeregt. Sie war (im ernsthaften und guten Sinne und um es auf die Spitze zu stellen) mehr das Kind, welches sich einen dummen Streichs bewufst geworden und die Puppe zu verlieren fürchtet, als das zum Bewufstsein seines Verbrechens und der traurigen Folgen erwachte jungfräuliche Weib. Auch das Furioso hat seine Grade und in Beziehung auf verschiedene Individualitäten auch seine verschiedene Bedeutung. Für ein aufser sich gerathenes leidenschaftliches Weib fehlt es Fräulein Sontag offenbar an Kraft, aber für den höchsten Affekt einer zarten Jungfrau ihr diese Kraft abzusprechen, haben wir bisher keine Veranlafsung gehabt — (Anna von Don Juan ist nicht diese zarte Jungfrau) — und wir können daher nicht umhin zu glauben, dafs Fräulein Sontag unsere Ansicht über die Stelle nicht theilt, dafs sie also u. E. einen Fehlgriff bei Auffassung derselben begangen hat. Hierfür spricht auch, dafs selbst das Smanioso gar nicht von ihr hervorgehoben wurde, wozu doch offenbar wenige Mittel gehören. Sie war nichtsowohl die durch Liebe und Angst beklommene als die betrübte Myrrha. So fehlte es denn an dem Uebergange zu dem Furioso, und mag dieser Mifsgriff wohl meistentheils jenen zweiten herbeigeführt haben, da Fräulein Sontag nun das Furioso nicht motivirt geschienen haben mag.

Obwohl unsere Künstlerin auf diese Weise weniger glücklich endete, als sie begonnen hatte, so wiederholte sich doch am Schlusse der ihr schon bei ihrem ersten Auftreten und dann häufig gezollte laute Beifall und wurde sie wiederum gerufen.

Herrn Baders Leistungen in der Partie des Murney sind bekannt, nichts destoweniger würden sie hier einer specielleren Würdigung verdienen, wenn der beschränkte Raum der Zeitung es gestattete. Er wurde mit Fräulein Sontag gerufen.

Die Gerufenen erschienen, Fräulein Sontag blieb in die Mitte der Bühne zurück und Herr Bader — nun? — liefs sie stehen, trat hervor und dankte, nicht mit zwei, sondern mit vielen Worten. — Wir wollen es übergehen, dafs Herr Bader in dieser Versammlung für die Freundschaft dankte, sich der fernern Freundschaft würdig zu machen gelobte; wie konnte der ritterliche Sänger aber eine Dame hinter sich zurücklassen, und noch dazu einen Gast? Nun, der gebildetste Mensch kann im Drange des Augenblicks einmal gegen die Konvenienz sündigen. Deshalb verargt uns Herr Bader auch gewifs die kleine Rüge nicht. Ein Verstofs gegen die Harmonie darf ja in einer musikalischen Zeitung Erwähnung finden, und wir haben es ja nur mit der Sache, nicht mit der Person zu thun.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien, im September.

Wie gewöhnlich, beginne ich mein heutiges Referat mit den Theatern; sind sie doch nun einmal der Wendepunkt des hiesigen Musik-Treibens, sonderlich in einer Jahreszeit, wo die übrigen Zweige der edlen Tonkunst durch die afrikanische Temperatur gleichsam weiss und abgedorrt scheinen.

Die Administration des K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore sucht fortwährend durch Novitäten und neue Individuen ihr Publikum zu befriedigen, was ihr jedoch kaum zur Hälfte gelingt; theils, weil das Gegebene selten von der Art ist, um einen bleibenden, günstigen Eindruck hervorzubringen; theils, weil der Antheil für diese, an Monotonie krankelnde Spektakelgattung, nunmehr des Reizes der Neuheit verlustig, allmählig merkbar sich vermindert, worüber Schreiber dieses wahrlich keinen Unwillen empfindet. —

Da dem Unternehmer Barbaja vom Könige in Neapel mit eintretender Herbst-Stagione neuerdings das Teatro — massimo-San Carlo — und jenes al Fondo übergeben ist, so scheint ihm die hiesige Entreprise, welche ohnehin bereits anheim gesagt, und mit Ostern nächstens Jahres erlischt, nicht sonderlich mehr am Herzen zu liegen; darum fangt er auch bereits an, die bessern Mitglieder seiner Gesellschaft an sich zu ziehen; die Gesanges-Königin Lalande, Dem. Unger, welche nur in einem Konzerte sich zeigte, Signora Tosi, die nur in einer einzigen Oper ohne bedeutenden Erfolg auftrat, der Baritonist Winter, welcher blofs den Antenore in Rossini's Zelmira gab, David, Armbrogi, und Lablache, der Meister-Künstler, haben uns schon wieder verlassen und sind in ihr paradisisches Parthenope zurückgekehrt; als Aequivalent ward uns: Madame Corri Paltoni, eine ächte Prima Donna; Stimme, Fertigkeit, und Vortrag höchst preiswürdig; ferner: Signora De Vecchi, ein metallreicher Soprano sfogato, zwar schon etwas passirt, aber immer noch, vorzüglich in den tieferen Korden von grofsartiger Wirkung.

Zwei neue Opern von Pacini, der es bei seiner Jugend in der Polygraphie schon ziemlich weit gebracht hat, — Gli Arabi nelle Gallie, osia: il trionfo della fede, und: l'ultimo giorno di Pompei sind abermals durchgefallen. Weder Eigenthümlichkeit, noch einige Gedanken finden sich darin; alles, selbst der sinnlose und sinnverwirrende Instrumental-Lärm, ist andern abgeborgt; nur der treffliche Vortrag so ausgezeichneter Virtuosen vermag einer solchen Geister-Armuth momentane Reize, ein scheinbares Leben zu verleihen, welches aber, gleich dem gemalten Feuer, weder erwärmt noch belebt, und, einzig von aussen einwirkend, die innere Leere nach ihrem Vorübergehen um desto fühlbarer macht. So bleibt man denn, trotz der lobenswerthesten Anstrengungen, und eines fruchtlos verschwendeten Kunstaufwandes, kalt, verläßt, lange vor den letzten Akkorden aus Ueberdruß den Schauspiel-Saal, und kömmt gewiß so bald nicht wieder.

Die Handlung der zuletzt genannten Oper ist, mit Dr. Müllner zu sprechen, ein komplettes Rührei von Unsinn, und der Titel scheint nur gewählt, um eine optische Schlußdekoration anbringen zu können. Man höre! Ottavia, die Gattin des Sallustio, wird der straflichsten Verletzung ehelicher Treue beschuldigt und verurtheilt, in einem unterirdischen Gewölbe lebendig begraben zu werden. Plötzlich — warum, bleibt ein tief umschleiertes Geheimniß — geht der boshafte Ankläger Publio in's Gewissen, offenbart, wie ihn der Tribun Appio zu dieser schändlichen Verleumdung überredet habe, der, von verbrecherischer Leidenschaft entbrannt, die ihn Verschmähende als Opfer seiner wüthenden Rachbegierde geweiht; also kömmt die Unschuld an den Tag. Nun sollte billigermaßen Freud' und Jubel folgen; statt dessen hört man den Donner brüllen; angsterfüllte Boten stammeln die Kunde vom furchtbaren Ausbruche des Vesuvs. In Schreck und Verwirrung eilt alles fort, das Gewölbe stürzt ein, der Hintergrund zeigt den Vulkan in voller Thätigkeit, aber übrigens keine Menschen-Seele. Damit ist die Geschichte aus, wir haben nun Pompeji's letzten Tag gesehen, und das war gut!

Unter den wieder auf das Repertoir gebrachten Opern fand Corradino wenig, Agnese, und Matrimonio segreto mehr, Zelmira und der Barbiere den meisten Beifall. Im letztern debütirte Signora Corri Pattoni besonders durch die Rhodeschen Variationen con furore, und Lablache beurlaubte sich. Schwerlich wird er irgendwo mit einem herzlicheren Lebewohl entlassen, gewiß nirgend sein einziges Talent mehr nach Verdienst gewürdiget werden können. —

Von Balletten war der neu in die Scene gesetzte Blaubart sehr willkommen; das Divertissement: Der erste Schiffer allerwege denn doch gar zu unbedeutend. —

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Vorlesungen über Musik.

Herr Dr. Breidenstein, Professor der Musik in Bonn, kündigt so eben Vorlesungen an, in welchen er die Grundsätze der Harmonie, verbunden mit einer übersichtlichen Darstellung eines vollständigen Systems der Musik in einem Cyklus von 10 bis 12 zweistündigen Versammlungen *) vorträgen wird.

Je mehr eben in unsern Tagen darauf ankommt, durch wissenschaftliche Lehre die Musiker über die noch so vielverbreitete Handwerksmäßigkeit hinaus zu fördern und je wichtiger die allgemeine Verbreitung klarer Ansichten vom Musikwesen in einer Periode ist, wo so viel Zeit, Mühe und Geld, ja noch edlere Kräfte, von Unbesonnenen auf falschen Wegen zur Musikbildung verschwendet werden: desto empfehlenswerther ist die Unternehmung des Herrn Prof. Breidenstein, der uns damit erinnert, daß eine bloße Titular-Professur nichts mehr gelten könne und daß es sich für Berlin wohl zieme, auch dieses Feld nicht unbesorgt zu lassen. Marx.

Bekanntmachung.

Mit dem Anfang des November beginnt für die Musikfreunde Berlin's eine Reihe genußreicher Abende, an denen Bernhard Romberg, der Furst der Violoncellisten, verbunden mit dem Violinspieler Eduard Ritz, (der im Vortrag Beethovenscher und Sebastian-Bachscher Musik nur wenige seines Gleichen finden möchte) und anderu uns noch nicht bekannten Virtuosen eine Auswahl Quartette, Quintette u. s. w. (nur Instrumentalmusik) vortragen wird. Wir dürfen hoffen, daß der Unternehmer dem längst begründeten Rufe seiner Virtuosität auch die Ehre beigesellen wird, aus dem großen Schatz unserer Tondichter und der Zahl seiner eigenen Kompositionen eine glückliche Auswahl getroffen zu haben. Die Redaktion.

Benachrichtigung.

Es können durchaus nicht Berichte oder Beurtheilungen von jemand aufgenommen werden, der nicht wenigstens der Redaktion Namen, Karakter und Wohnort angiebt. Dies zur Nachricht auf verschiedene Anträge, namentlich auf einen (unter Erfullung der obigen Bedingung wahrscheinlich willkommenen) aus B....., mit K..... unterzeichneten.

Die Redaktion.

*) Der Konspekt liegt in der Schlesingerschen Buchhandlung zur Ansicht bereit.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei das Verzeichniß No. 10. von Musikalien und Büchern, und ein Verlagsbericht der Schulbuchhandlung.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 24. Oktober — Nro. 43. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Studien für das Pianoforte.

Von C. F. J. Girschner.

Durch die Erfindung des Pianoforte (1717 von Schröder aus Hohenstein in Sachsen, Organisten in Nordhausen) wurde sowohl der musikalischen Komposition als auch dem Instrumentalstudium ein ganz neues Feld eröffnet. Das Pianoforte unterschied sich schon durch seine Konstruktion von allen andern Tasten-Instrumenten, (der Orgel, dem Spinett, dem Federflügel und dem Klavier) bedingte daher auch eine verschiedene Spielart und führte zu neuen Effekten. So wurde es nöthig, dafs Künstler auf die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes erst ein fleifsiges Studium wendeten, und da fand sich denn, dafs die damaligen Kompositionen für Tasten-Instrumente für das Pianoforte keineswegs vollkommen angemessen waren, die Fähigkeiten desselben nicht genug begünstigten; diese Erkenntnifs foderte auf, eigens Stücke und besonders Studien für das neue Instrument zu schreiben, das vorzüglich als Konzert-Instrument andre Tasten-Instrumente entschieden übertraf. Nun aber wuchs auch die Zahl der Kompositionen für das Pianoforte; jeder Meister darauf fühlte sich berufen, für sein Instrument (und seine besondre Spielweise auf demselben) zu schreiben, jeder wollte nun auch Studien für dasselbe in seinem Sinne vorlegen. So vervielfältigte sich denn die Zahl der Studien, die bald diesen bald jenen Namen erhielten, auf eine unerhörte Weise, und führte nun die andere Noth herbei, dafs der Studierende kaum die Studien zu wählen weifs, die gerade für ihn zweckmäfsig sind.

Somit wird denn wohl die Frage wichtig: welche Studien sind die besten, welche mufs sich ein Studiosus des Pianoforte anschaffen? Einem Studienkomponisten vor allen andern den Vorzug geben wollen, wäre einseitig; deshalb wollen wir erst die Ansprüche, die man an Studien machen darf, näher erörtern, wonach denn jeder Lehrer des Pianoforte beurtheilen mag, ob die Studien, die er bei seinen Schülern einführt, zweckmäfsig sind, und den gerechten Bedingungen entsprechen. Die Studie,*) (Exercice, Etude, Toccate oder welchen Namen man ihr geben mag,) soll erstens die Fertigkeit der Finger und den Anschlag verbessern; deshalb müssen die einzelnen Sätze so gearbeitet sein, dafs sie gut in der Hand liegen, und jeder Finger gleich viel benutzt wird; nur so wird jeder einzelne Finger und jede Hand an gleichmäfsiger Kraft gewinnen; jedes Uebungsstück mufs zweitens aus einer Figur bestehen, die möglichst durch alle Tonarten und in beiden Händen durchgeführt werden mufs, so dafs dadurch die Obertasten mit den Untertasten abwechselnd, von jedem Finger benutzt werden (den Daumen nicht ausgenommen); ferner mufs drittens darauf gesehen werden, dafs sie bei möglichst methodischer Fortschreitung zu allen Spielarten anleitet, dafs weder das Staccato noch das Legato ver-

*) Mit diesem Namen bezeichnen wir eine ganze Reihenfolge einzelner Uebungsstücke, obwohl auch hin und wieder diese einzeln darunter verstanden werden.

nachlässigt werde. Viertens muſs eine Studie nicht als trocknes Gerippe ohne geistiges Fleisch dastehen, sondern an und für sich ein gutes Musikstück sein, bei welchem, neben allen Einflüssen der Schule, doch die Phantasie nicht unthätig geblieben ist — damit der Sinn des Studirenden auch nicht dabei eingeschläfert oder abgestumpft, sondern gefördert werde. Die Studien müssen fünftens in allen Arten des Styls, d. h. von dem Bachschen und Händelschen an bis auf den der neuesten Komponisten, geschrieben sein. Dafs dies alles freilich nicht auf einigen Bogen ausführbar, ist dem Schreiber dieses wohl bekannt; dafs ferner sechstens, die beste Applikatur dem Ganzen einverleibt, und bei jeder nur einigermaafsen zweifelhaften Stelle vorgezeichnet sein muſs, versteht sich von selbst. Die hiermit aufgestellte Aufgabe für Studienkomponisten ist allerdings sehr schwierig; doch wird jeder, der Unterricht auf jenem Instrumente giebt, wie auch der, welcher Virtuose auf demselben werden will, fühlen, dafs oben genannte Punkte durchaus Haupterfodernisse und unerläfsliche Bedingungen guter Studien, in vollem Sinne des Wortes, sind. Alle diese Bedingungen hat kein einziger Komponist bis jetzt vollkommen erfüllt; der ihnen am nächsten gekommen, ist Muzio Clementi in seinem Gradus ad Parnassum. Einer der neuesten Virtuosen, Herr Moscheles, hat auf dem oben bezeichneten Wege durch seine Studien, deren erstes Heft hier mit verdientem Lobe*) erwähnt worden, den Anfang gemacht Studirenden klassische Uebungsstücke an die Hand zu geben. Er ist der Mann dazu, wahre Studien zu schreiben; ein herrliches Talent zur Komposition, ein gründliches Spiel auf dem Pianoforte ist ihm eigen, und was noch mehr sagen will, ein empfänglicher Sinn für das Göttliche in der Musik zeichnet diesen Meister vor vielen andern aus.

Aufser den obengenannten Studien sind die zweckmäfsigsten die von J. B. Cramer (aber nicht die unter Cramers Namen verbreitete Klavierschule, denn dieses jämmerliche Produkt kann kein Kramer gemacht haben) es sind zwar noch viele Mängel an demselben, z. B. zu wenig Berücksichtigung auf allmäliges Fortschreiten vom Leichten zum Schwerern, ein hin und wieder unzweckmäfsiges Fingersetzen, doch sind sie angehenden Klavierspielern zu empfehlen. An diese schliefsen sich die Bergerschen und Mendelssohnschen*) (unter dem Namen Karakter-Stücke bekannt) an, welche beide vor den Cramerschen zwar den Vorzug einer geistvollen Komposition haben, aber doch mehr Fantasien als Studien sind und sein sollen. Hummel hat versprochen, seine Klavierschule herauszugeben; hoffentlich werden darin gute Studien enthalten, und vielleicht alle oben gemachten Bedingnisse erfüllt sein. Geben wir jetzt nun zu einer Sammlung neuer Studien über, die zu dieser Betrachtung Gelegenheit gegeben haben und sehen zu, ob die oben gemachten Bedingnisse darin erfüllt sind. —

3. Beurtheilungen.

1) Etudes pour le Pianoforte dans tous les Tons Majeurs et Mineurs, par Cipriani Potter. Liv. I et II. Oeuv. 19. A. Paris, Mayence et Anvers chez Schott.

2) Pezzi di bravura en forme d'Etudes pour le Pianoforte. En trois Livraisons par Cipriani Potter. Oeuv. 15. Bonn chez Simrock. Prix 9 Francs.

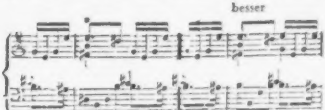
In dem ersten Werke findet sich recht viel Gutes, doch sind leider bei weitem nicht alle oben gemachten Bedingnisse erfüllt; Herr Potter hat ein schönes Talent zur Komposition, doch hascht er zu oft nach Originalität. Da die oben angezeigten Studien für das Londoner Konservatorium geschrieben, so läfst sich vermuthen, dafs Herr P. daselbst Unterricht ertheilt; wenn er dabei Gelegenheit nimt, über die Ansprüche an gute Studien nachzudenken, so werden künftig Studien, die er schreibt, einen gröfsern Werth und gröfsere Brauchbarkeit erhalten. In No. 1. sind ab-

*) No. 31. S. 249 (bei Probst in Leipzig herausgegeben.)

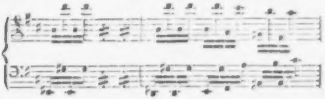
*) No. 36. S. 287 d. Zeitung.

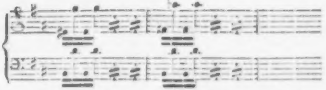
wechselnd beide Hände, sowohl einzeln als zusammen beschäftigt. In No. 2. herrscht der gebundene Styl; diese Uebung ist eine der besten und besonders zu empfehlen, manche Härten hätten vermieden werden können, z. B.:

besser

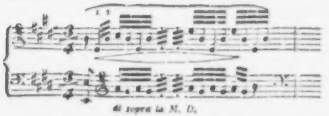


Aehnliche Stellen kommen mehrere vor. In No. 3. ist eine Figur, bestehend aus gebrochenen Terzengängen, auf- und abwärts mit beiden Händen durchgeführt. No. 4. ist eine Uebung für den Doppelschlag. No. 5., No. 6. und No. 7. sind Uebungen mit Figuren für jede Hand; Stellen wie sie in No. 6. vorkommen



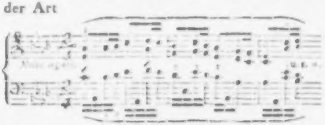


sind nicht für jede Hand brauchbar, besonders wenn sie so oft wiederholt werden, wie dies in der Uebung der Fall ist. No. 8. ist eine treffliche Uebung im Triller, zugleich eine geschmackvolle Komposition. In No. 9 kommt eine Figur vor, die wohl sehr selten gebraucht wird:



di sopra in M. D.

Sie ist sehr gut durchgeführt, wodurch die Komposition einigen Werth erhält. In No. 10, welche Uebung die Ueberschrift „Bravura" hat, kommen häufige Terzengänge in beiden Händen vor, No. 11. ist eine Uebung, worin hauptsächlich der zweite und der vierte Finger jeder Hand beschäftigt sind. Hiermit schliefst das erste Heft der Studien, das zweite fängt mit No. 12. einer guten Uebung in beiden Händen an, in No. 13. wird der Triller geübt, No. 14. besteht aus lauter gebrochenen Akkorden; No. 15. und 16. gehören wieder zu den bessern Uebungen, erstere besteht aus einer gebundenen Figur, die sich durch die ganze Uebung hindurch schlängelt; letztere besteht aus einer Triolenfigur, die beide Hände bedeutend in Bewegung setzt. Sehr zweckmäfsig ist der Fingersatz bei der letzten Uebung über jeder zweifelhaften Stelle bemerkt, was leider in den frühern Uebungen öfters vergessen ist. No. 17. verlangt eine grofse Hand, denn Sprünge der Art



können sonst sehr leicht verunglücken. Diese Uebung ist übrigens schon als Komposition betrachtet nicht ohne Werth. No. 18 ist à la Kalkbrenner mit fortwährenden Oktavengriffen gespickt. No. 19. ist im gebundenen Styl geschrieben und sehr zu empfehlen. No. 20. ist ein köstliches Gericht für flinke Finger. No. 21. ist eine Uebung in Doppelgriffen. No. 22. mit der Ueberschrift „Allegro Pomposo" con fuoco ist freilich sehr pompös, denn gebrochene Akkorde, die sich über die ganze Tastatur hinwälzen, klingen sehr pompös. No. 23. will wieder eine grofse Hand mit langen Fingern haben, und No. 24., Solenne lento e sostenuto, vorgetragen con sentimento, giebt den Fingern noch einen Abschiedsschmaus. Damit schliefsen diese Uebungen. Die zweite Sammlung unter dem Namen Pezzi di Bravura können leichter abgefertigt werden; die drei Hefte enthalten zusammen 12 Uebungen, die nur leider nicht so viel musikalischen Werth

als die ersten Etuden haben, doch im ganzen spielbarere Figuren enthalten. Ein Blick in die Hefte zeigt gleich, dafs es Bravour-Stücke sein sollen; doch bei näherer Untersuchung findet sich, dafs die Pezzi di Bravura sich leichter spielen lassen als sie aussehen. Gut wäre es wenn der Fingersatz hin und wieder bemerkt wäre. Stich und Papier beider Werke sind gut, wie auch der Preis nicht zu hoch gesetzt ist.

---

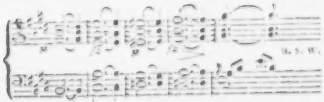
4. Berichte.

Aus Leiprig.

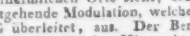
Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

(Fortsetzung.)

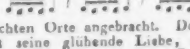
Den zweiten Akt eröffnet eines der schönsten Stücke der Oper, das Duett, in welchem der Berggeist Alma zu trösten und ihr Liebe einzuflößen sucht. Der Tonsetzer hat die Situation über eine gewöhnliche Liebeserklärung vornehmlich durch die grandiose Benutzung des Instrumentale und durch bedeutsame Modulation erhoben. Das Stück bewegt sich in $\frac{3}{4}$ andante con moto und hat E-dur zur Grundlage; geht aber von H aus und tritt feierlich durch folgende schöne Akkordenfolge nach E-dur über:



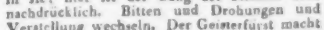
worauf die Rede des Berggeistes ruhig schmeichelnd beginnt. Alma's Unruhe, die sich an dem unheimlichen Orte sieht, drückt die immerfortgehende Modulation, welche sehr schön nach G überleitet, aus. Der Berggeist giebt ihr völlige Gewifsheit. Hier geht die Melodie von sanftem Paukenwirbel getragen in das feierliche E-moll. Alma erschrickt. Hier ist das



am rechten Orte angebracht. Der Berggeist erklärt seine glühende Liebe, das Allegro tritt ein. Alma gedenkt voller Bewegung ihres Geliebten, (auch hier ist wieder die undulirende Begleitung

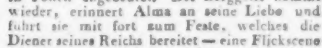


angebracht.) Der Berggeist dringt kräftiger in sie; hier ist der Gang der Stimme sehr nachdrücklich. Bitten und Drohungen und Verstellung wechseln. Der Geisterfürst macht gläuzende Versprechungen. Hier kommt dem Tonsetzer fast unwillkührlich seine Bafsfigur in den Wurf:

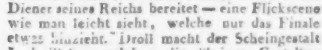


Beredter ist die von den Instrumenten kräftig unterstützte Melodie: „an meiner Seite wirst du thronen!“ Das geängstigte Mädchen sucht den Berggeist abzuwehren: „nicht dränge mich in solcher Weise!“ wobei auch der Komponist eine ihm sehr gewöhnliche Uebergangsweise angewendet hat. Der edle Gnome mufs sich zur Selbstbeherrschung entschliefsen; Alma ihre Sehnsucht nach dem Geliebten unterdrücken; die Worte, welche dies aussagen, geben einen in der angewiesenen melodischen Weise unseres Komponisten ausgeführten, zugleich lebhaften Schlufs. Alma spricht den Wunsch aus, von ihren Gespielinnen umgeben zu sein. Der Berggeist verspricht Gewährung durch magische Gewalt. Er heifst die Dunste sich versammeln „zum regen Wolkenspiele.“ Die vorbereitenden Akkordenfolgen, welche hier eintreten, und bei denen den Messinginstrumente gleichsam die fortdrängenden Intervalle zugetheilt sind, kundigen das dunkle Weben und Walten der gestaltenden Kräfte an, welches in dem folgenden Satze, der von Fis-dur ausgeht, und in der herrschenden Triolenbewegung des $\frac{3}{4}$ Takts (Andantino) fortläuft, sich entschieden ausspricht; am meisten aber in den Stellen des Berggeistes. Der Zauber wird indessen vollbracht; unter den Gestalten erscheint zuerst die Ludmilla's. Alma will sie umarmen und findet sie leblos: behält sie aber und die andern in ihrer Nähe als Bilder der Vergangenheit. Hier müssen wir nun bemerken, dafs es für die theatralische Wirkung allerdings nicht günstig ist, in einem Zeitmasse so lange zu verweilen, wie es hier der Komponist gethan, nämlich 132 Takte lang, (im Klavierauszuge S. 11 — 19), denn obgleich die Bewegung in der Mitte ein wenig schneller wird; so wird sie dennoch dem Zuhörer einförmig, je entschiedener sie ist. Obgleich ferner der Komponist nicht leicht geradehin falsch rezitiren wird, so sieht man es doch mehrern Stellen der Gesangpartie an, dafs sich der Text nur eben in die genannte Bewegung hat fügen müssen, wie z. B. gleich im Anfange die melodielose Stelle: „nie erblickt' ich wohl des Himmels Stralenauge wieder“ — ferner: „entweichen will ich nicht durch des Zaubers

räthselhaften Ruf u. s. w.“ Dagegen sind, wie schon bemerkt, die Stellen, wo der Berggeist eintritt, sowohl in der Stimme als in der Instrumentation ausgezeichnet, das Hinstreben Alma's nach der Freundin (wo die Harmonie aus D-dur nach Es geht) und die Antwort der kalten Blumengestalt, so wie das Heraufquellen der übrigen Scheingestalten (wo die Harmonie aus Des nach E-dur geht) trefflich in Tönen angedeutet. Der Berggeist kommt wieder, erinnert Alma an seine Liebe und führt sie mit fort zum Feste, welches die Diener seines Reichs bereitet — eine Flickscene wie man leicht sieht, welche nur das Finale etwas hinzieht. Droll macht der Scheingestalt Ludmilla's, nachdem die übrigen Gestalten tanzend im Gefolge Alma's abgegangen sind, eine Liebeserklärung, welche diese aber abweist, sich das Tanzen vorziehend. Das kleine Duett, welches hier beiden zugetheilt ist, ist sehr niedlich, besonders durch Rhythmus, aber nicht ohne die gewöhnlichen Uebergänge und Figuren, z. B.:



und:



Die aus Trolls Partie oben angeführte Stelle ist hier eingeflochten. Troll fasst den Entschluss, sich das Urbild von der Erde herabzuholen. Darauf wird uns Oskars Unruhe und Schmerz gezeigt in einer höchst bewegten Scene (Allegro agitato E-moll C) die sich in einem Aufschwunge des kühnen Muthes schliesst. So angemessen die Musik ist, so angemessen namentlich die glücklich erfundene Begleitung z. B. die herrschende Sextolenfigur, welche die rauschende Fluth der Klüfte bezeichnet, so macht doch diese Scene keine grosse Wirkung; der Grund ist wohl, weil die Melodie der Tenorpartie sich nicht eigenthümlich und eindrücklich genug hervorhebt, besonders in dem Allegro vivace, wo auch der dem Verf. gewöhnliche Gang des Basses an manches Andere erinnert. — In der folgenden Scene findet Domoslav den verzweifelnden Schwiegersohn. Der Alte sucht des Jünglings Toben zur Besonnenheit zurückzuführen; vergebens — beide trennen sich. Dieses Abschiedsduett ist, was besonders die zweite Hälfte anlangt, in welcher der ruhige Alte spricht, in einem edlen ernsten Tone geschrieben, und der Abschied am Schlusse voll Empfindung.

Die Scene verändert sich. Alma flieht vor dem Berggeiste; dieser sucht sie zu besänftigen. Das Fest beginnt, hier tritt das Finale des zweiten Akts ein. Die Geister aller Elemente treten auf und bringen ihre Huldigungen. Dieses geschieht in einem durch das Kolorit der Instrumente ausgezeichneten Satze Allegro moderato F-dur $\frac{4}{4}$ oder eigentlich wieder $\frac{4}{4}$ Takt. Einwenden möchte man, dass in der feierlichen Ruhe dieses Satzes der Karakter der Feuer- und Wassergeister zu sehr verschwindet; und die Stimme an einigen Stellen mehr wie Begleitung der den Instrumenten gegebenen durchgehenden Melodie, und um dieser willen da zu sein scheinen, wie z. B. die Wendungen in der Partie des Berggeistes und der Alma am Anfange des Finale. Dagegen ist die Art, wie die Melodie in den verschiedenen Tonarten eingeführt wird und die Uebergänge dabei von schöner Wirkung — sie drucken das Hervordrängen immer neuer Erscheinungen aus, welche die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wollen. Bei einem dieser Uebergänge Seite 24, Takt 17 des Klavierauszuges, muss es im letzten Achtel des Basses Dis heissen.

Hierzu kommen die Blumengestalten, welche in den Tanz gezogen werden. In diesem Tanz (piu Allegro $\frac{2}{4}$ Takt), in welchem Flöte, Klarinette und Oboe als Solostimmen angenehm abwechseln, hat das Trio einen sehr klagenden Karakter obgleich die genannten Geister dabei figuriren. Der Komponist wollte wahrscheinlich die Stimmung Alma's dadurch verstärken, die aber auch durch den Kontrast hätte hervortreten können. Es tritt nun der oben angeführte Unfall ein, der das Fest verwirrt und aufhebt, und nur nach seiner Wirkung in der Musik geschildert wird, nämlich durch das bewusste Zittern u. s. w. was hier schon weniger wirksam ist. Der weitere Ausdruck dieser Verwirrung hat nichts Neues und Ausgezeichnetes. Nachdem der Berggeist ebenfalls voller Verdruss hinweggegangen, tritt der Anfangssatz des Finale wieder ein. Wir haben schon in Hinsicht des Textes angedeutet, wie es nach dieser Katastrophe unpassend ist, dass die Geister hier ein Schlusslied dieses Inhalts singen:

„Schwebt in die Lüfte,
Dringt in den Grund,
Taucht in die Wellen,
Hüpft in die Gluth.
Immer zu schaffen im herrlichen All,
Bleibt der Geister belebende Lust.“

gleichsam als sei nichts vorgefallen: und als ob die Diener sich um den Herrn nicht kümmerten; wenigstens hat dieser Gesang auf das Drama keine Beziehung. Aber noch undramatischer wird dies durch den Komponisten, indem dieser, am Schlusse des Finale, wo die Musik mit der Handlung immer eine gewisse Spitze der Empfindung erreichen soll,

eine Melodie die einen frühern ruhigen Zustand ausdrückt geradezu wiederholt. Warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen? (Fortsetzung folgt.)

Aus Wien, im September.

(Fortsetzung.)

Bei der deutschen Oper ist die Sonne, Dem. Schechner, erloschen, und einer der bedeutendsten Trabanten, Hr. Eichberger, ihrem Horizonte entrückt. Ob es gerathen zu nennen, eben in diesem Momente Spohrs Faust zur Darstellung auszuwählen, ist die Frage; der wahre Kunstfreund und Kenner kann es indefs der Regie nicht genug verdanken, dafs er dadurch zur näheren Bekanntschaft dieses höchst originellen, genialen, rein klassischen Tonwerks gelangte, welches, was schwer zu erklären, zur Stunde noch auf wenig deutschen Bühnen heimisch ist, und doch wegen der meisterhaften Auffassung des Stoffes, im Ganzen, wie in seinen einzelnen Bestandtheilen, durch den in sich abgeschlossenen Zirkel, mittelst welchem alle Glieder gleichsam nur eine einzige, unzertrennbare Kette bilden, durch alle die zahllosen musikalischen Schönheiten, die hier, ähnlich einem indischen Bazar, dargeboten werden, — unbestritten zu den vollendetsten Erzeugnissen der dramatischen Komposition, und unter allen Schöpfungen dieses Meisters in diesem Genre zu jenen gehört, die seiner Individualität ganz ausschliefsend zusagten.

Wenn eine Ouverture der Spiegel sein soll, worin alle Bilder der sich uns allmählig enthüllenden Zukunft reflektiren, so entspricht diese, zur tragischen Volks-Legende des Mainzer Schwarzkünstlers gedichtete, in einer Vollkommenheit, wie wenige nur, ihrem vorgesetzten Zwecke.

Sie beginnt, rasch und feurig, im heitern C-dur, recht frivol und lebenslustig, so wie das Blut in den Adern des sinnlich glühenden Faust rollt. Zarte und freundliche Ideen bezeichnen den in seinem Herzen durch Satans Verführungskünste noch nicht ganz erloschenen Glauben an Gott und Tugend. Allein in dem folgenden Grave entstehen schon bange Zweifel, Reue über die begangenen Uebelthaten, und folternde Gewissensbisse. Die kanonische Eintritte aller Stimmen wechselweise in den Kreuz- und Been-Scalen, so wie die unerwartet eingestreuten, unheimlichen Figuren in dumpfmurrenden 64theiligen Noten, analog dem Hauptthema, bilden ein grofses, wirklich schauderhaftes Kolorit. Die Wiederkehr des ersten Allegro, nun in der finstern Moll-Tonart, in grellen Pinselstrichen, mit dem kraftvollen Alfresco-Styl eines Michael Angelo ausmalend die ganz erstorbenen Vorsätze zum Guten, ein rasendes Ringen nach Rettung, das grasse Hohngelächter der Hölle — durch die später, im letzten Finale, so besonnen motivirte Transition in's gellende, wildfremde E-dur — endlich die ungezügelte, gränzenlose Verzweiflung — alles ist hier mit kühner Genialität erfafst, in furchtbar erschütternder Wahrheit geschildert und erschöpfend ausgeführt.

(Forsetzung folgt.)

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Vierte Gastrolle.

Am 12. Oktober. Der Barbier von Sevilla, mit Musik von Rossini. Fräulein Sontag: Rosine.

Die Rosine im Barbier ist keine Karakterrolle, und die Musik ist von Rossini. Aus diesen beiden Gründen ist es rathsam, diesmal die Kritik über die Leistung unseres Gastes schweigen zu lassen. Rosine ist ein allerliebstes Mädchen: das ist Fräulein Sontag auch. Ein alter Vormund ist in Rosinen vernarrt: hätte Fräulein Sontag einen alten Vormund, so würde er's auch sein, und wäre er's, so würde Fräulein Sontag, wie Rosine, sich's zwar nicht zu Herzen nehmen, wohl aber, wie Jene, sich alles Weitere recht herzlich verbitten, und lieber einem jungen feurigliebenden Manne ihre Hand reichen, und wenn auch dem alten Tölpel ein Betrug gespielt werden müfste, und der Galant am Ende ein reicher Graf wäre. Fräulein Sontag darf also nur die Anderen agiren lassen, und dann sich selbst spielen: und sie hat die Rosine gespielt. Rosine ist und bleibt Rosine, mag sie nun bei vorzüglichem Humor oder bei mittelmäfsiger Laune, zärtlicher oder kühler gegen ihren Anbeter, störrischer oder schonender gegen den fatalen Vormund, mehr oder minder intrigant sein. Genug, Almaviva liebt sie und erobert sie durch List. Die Rolle wird also auch nicht durch eine den Anforderungen eines phantastischen Jünglings entsprechende Persönlichkeit bedingt: unzählige junge Schauspielerinnen von den verschiedensten äufsern und innern Mitteln werden die Rolle auf die mannigfaltigste Weise geben können, ohne dafs man von Einer zu sagen berechtigt sei, sie habe die Rolle vernichtet. Natürlich aber werden Rosinen's Erscheinung und Almaviva's Liebe interessanter, Bartolo's Narrheit aber possirlicher und komischer sein, je anmuthiger, liebreizender, launiger und listiger Rosine ist. Es darf mithin nur gesagt werden, dafs Fräulein Sontag die Rosine spielte, um zu er-

fahren, daſs die heutige Rosine eine höchst reizende und verführerische war.

Was ferner unser Gast im Vortrage Rossinischer Gesangpartieen effektuirt, das ist so oft besprochen und anerkannt worden, daſs jede speciellere Würdigung ihrer heutigen Leistung doch nur auf eine mufsige Wiederholung und eine am Ende widrige Lobhudelei hinauslaufen würde, deren diese Berichte, dem leitenden Grundsatze getreu, sich enthalten mussen, da sie bei dem bereits vorhandenen allgemeinen Anerkenntnisse nur die Prufung und Entscheidung der Frage bezwecken können, was Fraulein Sontag aufserhalb der Lust- und Irr-Gärten Rossinischer Musik im ernsteren Fache, d. h. im höheren Gebiete der Karakterrollen vermöge.

Wir dürfen daher heut den uns vergönnten Raum hauptsächlich den andern Erscheinungen der Oper widmen, und gereicht es dem Referenten wahrlich zur nicht geringen Entschädigung für die bisherige pflichtmäſ-ige Beharrlichkeit im Tadel, diesmal vieles Erfreuliche und Lobeswerthen erwähnen zu dürfen.

Herr Kapellmeister Schneider dirigirte mit Feuer und das Orchester hatte Lust und Liebe zur Sache. Bravo! Die Ouvertüre hatte Klang und Fortgang. Nochmals Bravo!

Das dritte Bravo
Dem wackern Figaro!

Herrn Devrient gebührt das Lob eines unermüdeten Fleifses. Er ist von allen unsern Sängern, den trefflichen Bader nicht ausgenommen, der einzige, welcher sich den figurirten Gesang der neuitalienischen Schule angeeignet und darin nicht unbedeutende Fortschritte macht. Er läſst es sich ferner angelegen sein, die ihm anvertrauten erheblichen Rollen zu studiren, und dieses Studium hat bereits gute Früchte getragen. Besonders hat er in der Rolle des Figaro es schon zu der Leichtigkeit und ungezwungenen Beweglichkeit des Spiels und Gesanges gebracht, welche es dem Darsteller einer humoristischen Rolle erst möglich machen, ganz aus seinem Ich hinauszutreten, und sich den Eingebungen des Augenblicks und den Ergiefsungen ungezwungener Laune zu überlassen, ohne hierdurch zugleich die Grenzen seiner Aufgabe und die Bedeutung seiner Erscheinung zu überschreiten.

Herr Devrient bewegte sich heut mit sicherem und zierlich freiem Anstande, er liefs seiner freundlich heiteren Laune ungebundenen Lauf, und fand sich ohne Zwang jedesmal glücklich wieder in die Schranken zurück. Sein Gesang war ein redlicher Gefährte seines Spieles und ebenfalls durch Zierlichkeit, Rein-

Seine ganze Erscheinung war harmonisch. Zwar reichte er in der ersten grofsen Arie:

„Largo al factotum della Città"

nicht aus, allein es war unverkennbar, daſs körperliches Unwohlsein ihm Kraft und besondern Athem raubte, dessen diese Arie bei dem vorschriftsmäſsigen (und ausgeführten) Allegro vivace im hohen Grade bedarf. Wie viel mehr noch wurde Herr Devrient also nicht ohne diese ungunstigen physischen Einflusse geleistet haben? Und zu welchen Hoffnungen berechtigt der fleifsige Sänger mithin in dieser Partie, welche zumal ganz in dem Umfange seiner Stimme liegt, für die Zukunft!

Doch das Bravissimo
Dem Doktor Bartolo!

Herr Blume ist in dieser Rolle wahrhaft klassisch. Er könnte einem Maler zum Modell sitzen für das Ideal eines fleifsig eingebildeten, eifersuchtigen, tölpelhaft-schlauen, alten verliebten Gecken. Larve, Kostum, Haltung, Gang, Sprache und Manieren sind im vollsten Einklange, die Persönlichkeit des Sängers wird völlig verleugnet, und es steht von Anfang bis zu Ende und in allen, selbst durch die zufälligen Launen der Nebenpersonen herbeigefuhrten Begebnisse und Verlegenheiten des Augenblicks nie Herr Blume sondern immer Doktor Bartolo vor uns. Nebenher liegt die Gesangpartie in dem Bereiche unsers Sängers. Deshalb benutzt sie aber Herr Blume nicht, um sich als Sänger geltend zu machen, vielmehr legt er seinem Gesange Fesseln an, um den Bartolo treu zu halten. Und dies Alles geschieht ohne sichtbare Anstrengung und Bemühung als wenn es wirklich so wäre. Und wen bewundern wir in dieser Kunstleistung? Herrn Blume! den wir im Fache der kräftigsten Bafs-Helden-Rollen und in solchen zu hören und sehen gewohnt sind, in denen er die Vorzüge seiner Gestalt und Jahre glänzen zu lassen gewohnt ist. Herr Blume hat also nicht nur das Verdienst, einen tüchtigen Bartolo gespielt, sondern das gröfsere, sein Ich der Kunstidee geopfert zu haben.

Wir haben Herrn Blume als Kaspar, Maffeo und selbst als Don Juan, eben so Herrn Devrient als Oberpriester im Opferfest tadeln mussen. Aber wahrlich, dieser Tadel fällt lediglich zurück auf die General-Musik-Direktion und General-Intendantur. Diese Generale wollen Alles mit der Masse abthun. Sie scheinen zu glauben, daſs eine Bühne und ein Orchester gehörig ausgestattet seien, wenn man mit dem Personale eine Festung sturmen könnte, und halten ein militairisches Avancement für die schönste Forderung des Instituts.

aus und morgen rückt der nächste in seine Stelle, gleichviel ob er den Ausgetretenen ersetzen kann oder nicht. Der Ausfall wird nur in sofern gedeckt, als in die sogenannte Schule für Einen Scheidenden drei Junger aufgenommen werden, und zwar lediglich auf gut Glück, und ohne die Wahrscheinlichkeit selbst, dafs sie zu unserer Kinder Zeiten unsere Verluste einmal ersetzen werden. So ist keine Bühne reicher an Bedienten, Herolden, Häschern und Sergeanten als die unsrige, keine aber ärmer an Schauspielern, und besonders keine grofse Oper ärmer an Sängern erster Gröfse. Herr Bader allein repräsentirt die Heldenoper, und soll nun eine solche Oper in Scene gesetzt werden, so mufs die Opera seria bei der Opera Buffa die Bassisten borgen, und diese mufs wiederum von jener die Tenoristen erbitten. Defshalb wird's natürlich auf beiden Seiten nie etwas Vollendetes, denn kein Sänger hat Zeit und Kräfte genug, sein eigentliches Fach zu erschöpfen.

Herr Blume kann wahrhaftig nicht dafür, dafs er den Masseru und Kaspar nicht singen kann, die Direktion sündigt, welche ihn zu diesen Partieen nöthigt. Er hat seine Schuldigkeit gethan, wenn er den Bartolo comme il faut exekutirt, und er ist wegen dieser Leistung eben so achtungswerth wie Herr Fischer im Don Juan, Herr Wild im Othello und Herr Bader im Kortez. Alle thun ihre Schuldigkeit, nur jeder in seinem Berufsfache. Aber das ist eben der verderbliche Irrwahn, dafs man die Opern und Rollen nicht nur nach ihrer Gattung klassifiziert sondern auch eine Rangordnung unter diesen Klassen einführt, und hierdurch Sänger und Sängerinnen selbst zu dem Vorurtheile verleitet, dafs sie eine höhere Klasse erstreben mussen. Man begreife doch endlich, dafs sich Ungleichartiges nicht vergleichen, also auch nicht einander unter- oder überordnen läfst, und würdige Jedes in seiner Art.

Man schliefse unsere Heldenoper, engagire zu Madame Seidler noch eine Sängerin ihrer Bedeutung, einen Bassisten und einen Tenoristen, und Berlin erfreut sich einer königlichen Buffa-Oper, da sie schon einen Blume, Devrient und Bader (man denke an Joconde) und in Fräulein Hoffmann einen sonoren Alt besitzt.

Oder man begründe erst eine Opera seria, indem man tüchtige Bassisten, auch einen ersten und wenigstens doch Einen zweiten Tenor engagirt: dann füllen Herr Blume und Devrient als hohe Bässe (Barytone) die nothwendige Reihe.

Will man aber beide Opern nebeneinander haben — wie es sich freilich für eine königliche Bühne gezieint — dann fasse man den Umfang des Planes recht fest ins Auge, säubere, schaffe und sondere! So geht's nicht länger! Die Zukunft wird's lehren.*)

(Fortsetzung folgt.)

Ueber das Konzert des Fräulein Herz im nächsten Blatte.

III.

Liste der Anstellung-Suchenden.

Laufende Nummer.	Anstellungs-fach.	Ort und Bedingung.	Zeit des Amtsan-tritts.	Alter.	Verheira-thet.	Frühere Be-schäftigung oder Anstellung.	Oeffentliche Lei-stungen als Be-weis der Qualifi-kation.	Angabe der Zeugnisse.	Kurze Adres-se.
1.	Dirigent, Hofmusik-meister und Komponist.	fester Gehalt nicht unter 400 Rthlr.	jederZeit.	35 Jahr.	Ja.	Gesang-Klavier-Unterricht, Kom-position.	Kompositionen. Oeffentliche Kon-zerte.	von Spontini und Graf Brühl.	An L. Boik-kesche Buch-handl. in Berlin.

*) Im vorigen Blatte sind folgende Haupt-Druckfehler zu berichtigen.

S. 341. Spalte 2 Zeile 3 für nennen l. ermannen.
- — — — — 6 - niedliche l. windliche.
- — — — — 44 - die l. den.
- 342. — 1 — 5 - doch bleibenden lies durchblickenden.
- — — — — 13 - jetzt l. zuletzt.
- — — — — 16 - ernsten l. reinsten.
- — — — — 27 - Urtheil l. Unheil.
- — — 1 — 51 - den l. die.
- — — — — 58 - wenn l. wäre.
- — — 2 — 7 - diese l. dafs eine.

S. 342. Spalte 2 Zeile 18 fehlt nach möglich: gewesen
- — — — — 19 - nach Kapellmeister: Seidel.
- — — — — 24 mufs heifsen: Doch dies sind wohl nur pia desideria.
- — — — 1 — 42 für Höhere l. Frohere.
- 343 — 1 — 10 fällt hoch weg.
- — — — — 16 für neuer l. innerer.
- — — — — 32 - von l. in.
- — — — — 35 - Stelle l. Rolle.
- — — 2 — 1 - die l. der.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 31. Oktober — Nro. 44. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn H. G. Nägeli.

(vergl. dessen Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.)

Nicht leicht hat wohl in neuern Zeiten ein Werk über Tonkunst, und in mehrfacher Rücksicht auch mit vollem Rechte, so allgemeines Interesse erregt, als das angeführte Werk des Herrn Nägeli; und es ist sehr zu wünschen, dafs dieser Mann noch lange der Kunsttheorie erhalten bleiben möge, um seine oft tief gedachten, wenn auch zuweilen gesuchten Ideen über Tonkunst ferner zu Tage zu fördern. Nur wäre sehr zu wünschen, dafs er dies in einem etwas mildern, humanern Tone thun möchte, als in diesen Vorlesungen oft geschehen ist. Zwar sagt der Herr Vorleser S. 262.: „Die Kritik mufs, wenn sie wahr und würdig sein soll, immer bestimmt sprechen, mufs also das Gute, wo und wie es sich findet, bestimmt anerkennen, das Schlechte eben so bestimmt verwerfen" — gut — wie nun aber, wenn diese Kritik Behauptungen aufstellte, die nicht allgemein als wahr angenommen werden könnten? — Wie, wenn Herr Nägeli zuweilen Theorien realisirt hätte, die zwar apodiktisch genug, aber dennoch nicht als objektiv wahr dargestellt wären, und sonach blos auf subjektiver Ansicht beruhten? — Jede Theorie gewinnt, wenn sie parteilos, ruhig und besonnen auseinandergesetzt wird. Ist sie wahr, so wird sie sich durch sich selbst empfehlen; stolze Erhebung seiner selbst über andere, Herabwürdigung fremder Verdienste kann wahre Wissenschaftlichkeit nicht fördern.

Gewifs jeder unparteiische Leser wird die Urtheile (Seite 86, 96 u. s. w.) über G. Weber, Rochlitz, Horstig, Michaelis, Mosel, Wendt etwas arrogant finden. So steht auch unter andern Seite 104. „Man hat die Phrase: „die kritischen Berichterstatter der Tageblätter treiben mit aller Kunstwahrheit ihr leichtfertiges Spiel," tadeln wollen: ich werde nicht alle diese Tageblätter sammt allen ihren Berichterstattern gemeint haben. — Freilich habe ich alle gemeint! — ich weifs, dafs die Musiker — — — nicht zu schreiben pflegen,*) auf die schreibenden Dilettanten aber jene Phrase ganz richtig pafst." — (?!?) Die genannten Männer G. Weber, Rochlitz u. s. w. erklärt Herr Nägeli für Dilettanten — also treiben sie wohl auch ein solches „leichtfertiges Spiel!!" Doch genug, vielleicht schon zu viel — wir wenden uns jetzt zu der Theorie der Instrumentalmusik des Herrn Nägeli selbst, wollen sie in ihren Grundzügen wörtlich darstellen, ohne uns weiter auf eine nähere Kritik derselben einzulassen; dafür stellen wir ihr aber eine andere Theorie gegenüber, und überlassen es dem musikalischen Publikum zur eignen Entscheidung,

*) Sind denn z. B. L. Spohr, C. M. v. Weber, Schneider u. s. w. keine Musiker? Weifs — oder will Herr Nägeli nicht wissen, dafs, (ausser dem, von N. angeführten Tonkunstler Kanne) noch so manche würdige Musiker existiren, die nicht blos komponiren, sondern auch schätzenswerthe Beiträge zu musikalischen Zeitschriften geliefert haben?!! —
Anmerkung des Verfassers.

welche Theorie wohl die richtigere sei. Ob alt oder neu — das ist gleichgültig, es handelt sich hier nur um Wahrheit. — Also zur Sache. Seite 31 sagt Herr Nägeli: „Die angebliche (?) Theorie der Kunst spricht sich da, wo sie ungefähr am bestimmtesten spricht, ungefähr in folgenden Sätzen aus: „Jedes Kunstwerk mufs eine bestimmte Empfindung ausdrücken. Jedes Kunstwerk mufs einen bestimmten Karakter haben u. s. w." Diese theoretischen Sätze, fährt Herr N. fort, sind in Beziehung auf die bildende Kunst, wenn sie auch ihr Wesen nicht völlig erschöpfen, durchaus wahr. Hingegen, auf die Tonkunst angewandt, sind sie durchaus falsch, grundfalsch. Gerade das Gegentheil ist wahr. (so?!)

Seite 32. „Die Tonkunst setzt den Reizen Regungen, den Affekten Stimmungen entgegen; statt Gemüthszuständen, bewirkt sie Gemüthsbewegungen, und allem was Gemüthsverfassung heifst, widerstrebt ihr bewegliches Spiel. — Spiel ist ihr Wesen, und so spielt sie alles, was zufällig im Gemüthe haftet, wovon es augenblicklich affizirt ist, weg. Und indem sie es wegspielt, spielt sie sich in das Gemüth hinein. (!) Ein durchaus und durchein (!) spielendes Wesen ist sie, weiter nichts. (!) Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen." — (!) So weit Nägeli (s. S. 22 — 32.)

Wollten wir nun auch dieser Theorie in sofern beistimmen, dafs Musik Spiel sei, so müfsten wir ihr doch nothwendig unsern Beifall versagen, sofern behauptet wird, Musik habe keinen Inhalt, sie sei blos Form. Musik ist uns die Kunst durch Töne bestimmte Gefühle in dem Zuhörer hervorzubringen. Bestimmte Gefühle nennen wir aber solche, welche der Tonkünstler sich vornimmt in den Zuhörern hervorzubringen; z. B. eine gewisse Art von Freude, Schwermuth u. s. w. und schon der gewöhnliche Sprachgebrauch sagt: der Tonkünstler bringe in dem Zuhörer ein Gefühl hervor, er erwecke, errege Gefühle. Man kann aber auch sagen, er stelle das Gefühl dar, er schildere, er male es. Beides ist wahr, nur sind die Ausdrücke von verschiedenen Standpunkten aus gewählt; dort sieht man mehr auf das, was gewirkt wird in Objekten, hier, was das wirkende Subjekt wirken will oder wirkt. Ein Tonstück, das so zusagen keinen gefühligen Inhalt und blos „spielvolle Form" hat, kann keinen Anspruch auf den Namen einer ausdrucksvollen Musik machen; es ist gleichsam ein Körper ohne Seele, und verhält sich zu einer Musik, die Empfindungen ausdrückt, wie eine schöne Blume zu einem schönen menschlichen Gesichte, worin ein edler Geist sich abspiegelt. — Wodurch drückt nun aber blofse Instrumentalmusik Empfindungen und Gefühle aus? —

Zu jeder Empfindung gehören Perzeptionen von einer gewissen bestimmten Art und von bestimmter Stärke, die überdem auch in einer bestimmten Succession auf einander folgen. Die letztere könnte man den Rhythmus, die beiden erstern Stücke den Ton der Empfindung nennen, und auf die Art jeder Empfindung einen ihr eigenthümlichen Ton und Rhythmus zuschreiben; (cf. Maafs Versuch über die Einbildungskraft S. 153.) Vermöge des genauen Bandes, welches den Körper mit der Seele vereinigt, wird jeder Zustand der letztern von einem Zustande des Körpers begleitet, der ihm mittelbar, und in so weit ähnlich ist, als zwischen dem Geistigen und Körperlichen eine Aehnlichkeit statt finden kann. Auch umgekehrt gilt das Nämliche. Eine innere Empfindung also drückt sich äufserlich aus; der Zustand der Seele wird in dem Körper gleichsam abgemalt, und zwar dadurch, dafs sich sowohl der Rhythmus als auch der Ton der Empfindung in den Veränderungen des Körpers darstellen. Am bemerkbarsten sind diese Ausdrücke in den Modifikationen der Gesichtszüge, des Auges und der Stimme. — Was nun ins-

besondere diese letztere anbelangt, so ist bekannt, daſs bei jeder Empfindung sowohl die einzelnen Töne der Stimme und ihre Verbindungen, als auch ihre Folge als solche auf eine besondere, der gegebenen Empfindung eigenthümliche Art modifizirt werden. Reine Empfindungen bringen einen festen Ton hervor; bei vermischten schwankt er von einem zum andern hinüber; ist die Empfindung rein angenehm, so wird der Ton hellklingend und wohltönend — und überdem stark und hoch, wenn die Empfindung heftig, dagegen schwächer und tiefer, wenn sie sanft ist. Eine rein unangenehme Empfiudung macht die Stimme mifstönend, den Ton rauh, kreischend oder dumpf, und zwar um so mehr, je heftiger sie ist. Im Rhythmus findet sich die gröfste Verschiedenheit unter den sanften, vermischten, reinen und heftigen Empfindungen. Die sanft rührende Betrübnifs redet langsam, in gezogenen Tönen; wenn die Töne der begeisterten Fröhlichkeit, einem Waldstrome gleich, unaufhaltsam dahin rauschen; das Gefühl der Bewunderung des Erhabenen, das unsere Seele gleichsam auf einen Punkt unbeweglich fesselt, hat einen im höchsten Grade langsamen Rhythmus, der sich auch in den natürlichen Ausdrücken desselben darstellt. — So wie nun jede innere Empfindung gewisse, ihr eigenthümliche natürliche Ausdrücke erzeugt, oder mit andern Worten: so wie jede innere Empfindung sich auf bestimmte Weise sinnlich entäufsert; so kann auch umgekehrt die Empfindung durch diese natürlichen, sinnlichen Ausdrücke hervorgebracht werden. Denn 1) der Rhythmus im Ausdruck ist einerlei mit dem Rhythmus der Empfindung, wozu der Ausdruck gehört. Wenn also dieser Ausdruck anschaulich, sinnlich wahrgenommen wird, so folgen die Perzeptionen in der Seele in eben dem Rhythmus aufeinander, wie bei der gedachten Empfindung. Das ist also schon ein Theil des Gemüthszustandes, der bei dieser Empfindung wirklich ist, und das Gefühl davon ein Theil der Empfindung selbst. Ein bloſser Rhythmus kann also die Seele zu einer gewissen Empfindung stimmen, und ein Analogon davon hervorbringen. 2) Der Ton in den natürlichen Ausdrücken ist dem Ton der innern Empfiadung, wozu sie gehört, ähnlich. Wenn daher die natürlichen Ausdrücke sinnlich wahrgenommen werden, so muſs diese äufsere Empfindung jener innern ähnlich sein, ja dieselbe sogar erzeugen. Dies geschieht theils mittelbar durch Assoziation, indem sich ähnliche Empfindungen einander erwecken, und die Phantasie bei der Wahrnehmung des Zeichens den bezeichneten Gemüthszustand darstellt; theils unmittelbar durch Kausalzusammenhang. Denn jeder Zustand des Körpers erzeugt einen ähnlichen Zustand der Seele. Die Art folglich, wie unsere Organe von den wahrgenommenen natürlichen Ausdrücken einer innern Empfindung affizirt, oder der Zustand, worin sie dadurch versetzt werden, bringt einen ähnlichen Gemüthszustand hervor. Die Perzeption desselben, sie geschehe nun dunkel oder klar, ist eben die innere Empfindung, wozu jene natürlichen Ausdrücke gehören. —

Das sind die Gründe, worauf die edelste Kraft der Tonkunst beruht, die Kraft uns durch Erweckung innerer Empfindungen zu bezaubern. Sie stellt die Ausdrücke der Empfindung dar, und dadurch wird die Empfindung in perzipirenden Objekten selbst erregt. — Nach dieser Theorie müssen wir also nothwendig der Musik einen Inhalt zugestehen, den ihr Herr Nägeli abspricht; auch ist sie mehr als „spielvolle Form“. Denn wäre sie nur Form ohne Inhalt, so könnte die Tonkunst erlernt werden. Wohl kann man sich die Technik der Tonkunst durch Fleifs zu eigen machen; man kann recht formvolle Tonstücke anfertigen, und die neuere Zeit hat leider dergleichen formvolle Machwerke in Menge aufzuweisen, die aber ohne Kraft und Saft, ohne Geist und Leben sind; darum sagte auch Mozart öfter von dergleichen Formalitäten: „s' ist ja nichts drinn“ und da hat er ganz recht. Jedes Tonstuck muſs karakteristisch bestimmt irgend eine Seite

menschlicher Empfindung sympathetisch anschlagen; der Zuhörer, (auch der, der nichts von musikalischer Form versteht) muſs mitemplinden, nachfühlen, was der Tonkünstler in musikalischer Form dargestellt hat. In dieser Rücksicht hat es denn auch einen sehr guten Sinn, wenn Aesthetiker behauptet haben: „jedes Tonstück muſs ein Karakterstück sein.“ Freilich darf man das Wort Karakter nicht in moralisch-philosophischer Bedeutung nehmen; sondern in weiterer Bedeutung, wo man mit Karakter, Karakteristik u. s. w. dasjenige bezeichnen will, wodurch es sich bestimmt von einer andern Realität unterscheidet; auf Musik angewendet also ein Tonstück: das (auch abgesehen von seiner Form) ein bestimmtes Gefühl, eine bestimmte Empfindung erregt, das karakteristisch auf unser Gemüth wirkt, Karakterstück ist. — Somit leuchtet denn wohl klar in die Augen, daſs das innere Wesen der Instrumentalmusik inhaltsvoll und nicht, (wie Herr Nägeli meint) inhaltsleer ist. — Dixi. —

Eine ausführliche Auseinandersetzung über das, was Instrumentalmusik ist und sein soll, behalten wir uns für ein künftig erscheinendes Werk unter dem Titel: „Ideale im Reiche der Tonkunst“ *) vor; hier kam es uns nur besonders darauf an, das Mangelhafte und Unhaltbare in der neuen Theorie der Instrumentalmusik nachzuweisen, unbekümmert was Herr Nägeli darüber denken, oder dagegen schreiben mag. Denn ist er konsequent, (und das wird doch ein Mann, der immer im Tone der Infallibilität spricht, sein wollen) — so wird er auch den Verf. dieser Zeilen (a priori) verdammen (S. Seite 104) sobald er erfährt, daſs eben dieser Verfasser auch nur ein Dilettant ist, der es aber mit wahrer Kunst vielleicht eben so herzlich und redlich meint, wie der Tonkünstler und Kunstphilosoph Herr Nägeli. Möge er aber doch Luthers Worte beherzigen: „Wenn du lehrest, so thue es säuberlich und mit stiller Art, nicht mit Poltern, Pochen und Stürmen.“ (S. epist. ad Conr. Wolf, Tom. XXI. pag. 1103.)

G. N——rg.

*) Ein Versuch dieser Art ist im Juli-Heft des 4ten Jahrganges dieser Zeitung mitgetheilt, überschrieben: „Der wahre dramatische Sänger.“

Anmerk. des Verf.

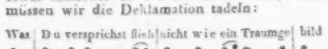
4. Berichte.

Aus Leipzig.

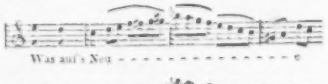
Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

(Schluſs.)

Den dritten Akt eröffnet eine Scene Alma's in dem unterirdischen Gebiete. Der Eindruck des Vergangenen lastet noch auf ihrem Herzen, aber die Worte Trolls erwecken Hoffnung. Das Ueberströmen des Herzens in dieses Gefühl druckt die Arie aus F-dur aus. Der erste Satz, Larghetto, könnte wohl noch etwas einfacher in der Harmonie sein; auch müssen wir die Deklamation tadeln:



Der zweite Satz ist eben so fliefsend, als wahr, nur die Schlufsstellen der Singpartie sind weder dankbar für die Stimme, noch ganz passend behandelt:

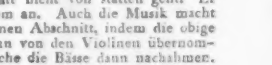


Der Berggeist erscheint wieder und sucht Alma zu trösten. Troll flüstert ihr zu, was sie verlangen soll; sie verlangt neue Blumen. Dies ist der Inhalt des gutgehaltenen Rezitativs, welches dem schönen kurzen Trio mit Chor vorhergeht, in welchem der Berggeist von Neuem seine Geister zum Schaffen aufruft, Alma's Hoffnung steigt und Troll hinter dem Rücken des Herrn seinen Plan macht. Die Bewegung dieses Stücks in C oder $\frac{4}{4}$ ist, wie die Melodien, kräftig, belebend und erwartungsvoll. Weniger interessirt das darauf folgende Terzett, welches dadurch veranlafst wird, daſs Troll die versteckte Ludmilla hervor- und in Alma's Arme führt. Hier findet man die meisten Gänge, die unser Tonsetzer liebt, wieder; z. B. das Undulirende der Begleitung, das Pizzikato des Grundbasses und einige oben bemerkte Uebergänge. Der Gnom, dessen Partie dabei etwas trocken ist, macht

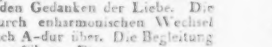
Ludmillen die Cour; sie sucht ihn durch List hinzuhalten; hier kehrt ein Theil des niedlichen Duettino mit Wirkung zurück. Der Gnom verspricht, sie zu befreien, sie überlassen sich dem Gefühle froher Hoffnung; hier will dieses Stück mit Lebhaftigkeit schliefsen, da tritt der Berggeist ein. Der Komponist, will ich hierbei bemerken, hat besonders in der Verknüpfung der Musikstücke zu einem fortschreitenden Ganzen in dieser Oper vorzügliche Gewandheit gezeigt; aber freilich ist dies kein Vorzug, der bei der Menge gilt, da er vielmehr den einzelnen Musikstucken den rauschenden Beifall zu entziehen pflegt.

Aber wir gehen weiter fort. Der Berggeist zürnt, als er Ludmillen erblickt; Troll besänftigt ihn, und giebt Alma einen Wink, wie sie ihn mit guter Manier entfernen soll. Ungeduldig kann der Geist kaum seine Gluth verhüllen; er singt: „So wisse denn, bald hat die Flamme ganz mein Sein durchdrungen, wird Dich ergreifen dann und schmerzhaft Deinen ird'schen Leib vernichten, Dich ewig in mein Sein verschmelzen!“ Der Komponist hat in dieser Stelle durch die Steigerung eines chromatischen Ganges und die feierlichen Töne der Messinginstrumente den Drang der ungebändigten Natur, verbunden mit einer schauererregenden Feierlichkeit, ausgedrückt. Ludmilla erschrickt mit Recht bei dieser Aeusserung. Alma sucht den Gewaltigen hinzuhalten, und legt ihm die Bedingung auf, die durch seinen Zauber geschaffenen Blumen zu zählen. Er unterwirft sich dieser Bedingung, obwohl ungern. Dies giebt ein sehr anmuthiges und leichtes Quartett, (♯ A-dur) in dessen erstem Satze vorzüglich der fast komische Mifsmuth und die Ungeduld des Berggeistes (bei den Worten: „Auch noch dieses? Immer harren?“) und sein Drohen (bei den Worten: „Oder Dich ergreift die Gluth,“ wo wieder die Modulation wie kurz vorher, bedeutsam hervortritt), so wie anderntheils das Zagen der Frauen gut geschildert ist. Der Berggeist geht mit dieser Drohung ab, das Verhallen des Orchesters deutet die Gefahr des Augenblicks an; der zweite Satz aus F-dur drückt in eilender Bewegung (wiederum ♯ Takt) den Vorsatz der Flucht und die schnelle Ausführung desselben aus. Es verwandelt sich nun die Scene und wir sehen den Berggeist das mühsame Geschäft, welches ihm aufgelegt worden, beginnen. Wie die Blumen sich jeden Augenblick zu vermehren scheinen, so wächst auch die Ungeduld des Gnomen, bis er den Vorsatz fafst, den unwürdigen Zwang abzuwerfen und sich die Geliebte mit Gewalt zu erringen. Dieses ist der Inhalt einer Bafsscene mit dem Chor der Erdgeister begleitet, welches ich wiederum als eins der vollendetsten Musikstücke in dieser Oper auszeichnen mufs. In demselben ist immer fortschreitende Steigerung, der Ausdruck tief und zugleich die Ausarbeitung bedeutend. Schon im Rezitativ regen sich die Bässe, die in der Arie die Melodie durch einen aufsteigenden Gang

übernehmen. Die Arie selbst (Es-dur C) tritt mit gemessener grofsartiger Bewegung ein, der Geist zwingt sich zur Ruhe und Aufmerksamkeit; die unsichtbaren Geister belauern gleichsam den durch Liebe geneckten Herrn, dem das Geschäft nicht von statten geht. Er setzt von Neuem an. Auch die Musik macht hier einen kleinen Abschnitt, indem die obige Bafsmelodie nun von den Violinen übernommen wird, welche die Bässe dann nachahmen. Bald giebt der Berggeist die Lust wieder auf: „Ha, wer kann auch zählen, zählen, wenn die Leidenschaft ihn treibt.“ Die Musik geht hier in das unmuthige Es-moll und dann nach Des-dur; die Klarinette verstärkt und beantwortet die Frage. Und nun verliert sich der Geist ganz in den Gedanken der Liebe. Die Musik geht durch enharmonischen Wechsel aus Des-dur nach A-dur über. Die Begleitung aus der oben angeführten Figur:



bestehend, wirkt hier nur ganz schwach, da sie unser Komponist schon zu häufig angebracht hat; auch glaube ich nicht, dafs die Worte, welche der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens sind, in den Dehnungen der Melodie gelungen ausgedrückt sind:

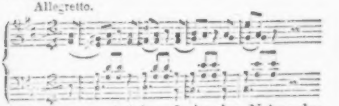


Doch ist dies die einzige Stelle, welche mir in diesem Stücke ungenügend erscheint. Der Berggeist erinnert sich von Neuem an sein Geschäft, und beginnt es zum dritten Male; eine der Hauptmelodie ähnliche tritt in den Violinen wieder mit Es-dur ein, und wird von den Bässen gleichfalls nachgeahmt. Aber es verwirren sich die Blicke: „Es wogen die Fluthen, ein stürmisches Meer u. s. w.“ — hier wird die Bewegung ♯ —; und bald darauf tritt das noch schnellere Zeitmafs ein; wo der Geist das Zählen ganz aufgiebt. Melodie und Begleitung strömt nun freier fort. Aber der Schlufs wird aufgehalten durch die Nachricht des Verraths, welche die Erdgeister ihrem

Herrn bringen. Voll Wuth ruft er die Elemente zur Rache. Die Bewegung wird noch schneller und die in der Ouverture und im ersten Finale angewendete herabsteigende chromatische Scala deutet den drohenden Sturm an. Kraftvoll vereinigt sich der Chor hier mit der Hauptpartie. Der Sturm tobt gleichsam in dem Ritornell aus.

Die Scene verändert sich. Die Tonart wird H-moll. Oskar klagt um die entrissene Geliebte. Alma fliegt in seine Arme — Troll und Ludmille mahnen sie ihre Flucht fortzusetzen, dies Vereinigungsduett, das durch das Hinzutreten der beiden letztern zum Quartett wird, hat wenig Interessantes. Aber sehr dramatisch wirksam ist es, wenn der Chor mit Domoslav naht, welcher die Tochter gerettet glaubt, und der Komponist, das freudeathmende Thema, das schon in der Ouverture vorkam

Allegretto.



sanft eintreten, bei dem drohenden Nahen des Berggeistes, welcher die Entflohene noch einholt, sogleich wieder verschwinden läfst. Mit dem Folgenden sinkt das Interesse in der musikalischen Handlung wieder, die zum Theil reziitativisch ist, und es scheint, als ob hier der Komponist etwas eilend gearbeitet hätte. Dagegen wächst es wieder in dem Duett der Liebenden, welche zu sterben verbunden sind. Mit dieser Gefühlserklärung, die unser Komponist durch seine berühmte Modulationskunst innig auszudrücken gewufst hat, fällt die seltsame Sinnesänderung des Berggeistes zusammen, welche durch den Schein des Nordlichts, wie wir oben berichteten, bewirkt wird. Dieser vereinigt sie — die obige Melodie läfst sich als Zwischenspiel wieder hören, bildet sich aber zu dem lebhaften Schlufschor aus, nachdem die Geister verschwunden sind, und gewährt einen glänzenden Schlufs gegen die Art unsers Komponisten. So haben wir einzelne treffliche, man kann sagen Meisterstücke in dieser Oper gefunden; aber sie selbst, meinen wir, flöfst als Ganzes kein nachhaltiges Interesse ein.

Der vollständige Klavierauszug dieser Oper (Leipzig im Bureau de Musique von Peters, 63 Seiten Querfolio) ist, wie der Auszug der Jessonda, von dem Bruder des Komponisten, Ferdinand Spohr, mit Genauigkeit gearbeitet worden, und spielbar. Die Ouverture ist vierhändig arrangirt worden, ohne zureichenden Grund. Der Druck ist deutlich und möglichst korrekt. A. Wendt.

Berlin, den 18. Oktober 1827.

Konzert des Fräulein Herz.

Kein Künstler, wenn ihm nicht grofser Ruf vorausgeht, macht in Berlin einen vollen Saal; diese leider allgemein anerkannte Wahrheit erwies sich auch heute, obgleich es das erste Konzert in diesem Winter war. Die Konzertgeberin (aus Königsberg) seit sechs Monaten Schülerin des Herrn Stümer, im Besitz einer schönen, klang- und umfangreichen Stimme (die zwar noch nicht durch alle Register gleich, doch schon ziemlich ausgebildet ist) sang eine Arie von Rossini à la Sontag, d. h. mit halber Stimme. Damit that sie sich selbst den gröfsten Schaden; will sie ihre schöne Stimme denn durch diese schlechte Methode durchaus verderben? Das vortreffliche Duett aus Così fan tutte aus A, sang sie mit ihrem Lehrer ganz vorzüglich schön und mit vielem Ausdruck. Die Scene von Spohr, ihr drittes Debütstück, erfodert eine tüchtige Sängerin, eben so das bekannte Quartett von Righini; um so erfreulicher war es, dafs die junge Sängerin auch diese beiden Stücke gut und dem Karakter angemessen vortrug. Herr Stümer kann sich zu solch einer Schülerin Glück wünschen, und wenn sie die wenigen Fehler, z. B. das Zusammenkneipen des Mundes und der Zähne, und ein unsicheres Anfassen der höheren Töne (was auch wohl der Bangigkeit der jungen Sängerin zuzuschreiben ist) noch ablegt, so berechtigt sie zu guten Erwartungen.

Was die andern Sachen betrifft, die zwischen den Gesangstücken gegeben wurden, so ist besonders die Deklamation der Mad. Crelinger hervorzuheben; sie trug ein hübsches Gedicht von Gubitz,*) das stumme Kind, mit dem ihr immer eigenen Zauber vor und erwarb sich dadurch den lautesten Beifall des Publikums. Herr Bock trug ein Andante e Polacca von Romberg vor, welches R. schon auswendig weifs, weil Herr B. es gewifs schon 8 bis 10 mal öffentlich und zwar besser und reiner als dieses Letztemal gespielt hat. Herr Ganz ist ihm ein tüchtiger Nebenbuhler, möge Herr B. sich nicht von ihm überflügeln lassen. Den ersten Satz des A-moll Konzerts von Hummel trug, oder besser jagte Herr Julius Schneider auch noch vor oder durch; um seine Fingerfertigkeit zu zeigen, darf man sich nicht erlauben, ein Konzert und namentlich dieses im Tempo Allegro prestissimo zu spielen, wenn es vom Komponisten nicht besonders vorgeschrieben ist. Von den beiden Ouvertüren die zu Anfang jeder Abtheilung gemacht wurden, ist nur zu erwähnen, dafs sich die Hornisten besonders auszeichneten durch falsche Einsätze. — Bei keinem andern Orchester hört man

*) Instrumentirt von Gubitz? Der musik. Setzer.

in Ouvertüren und Symphonien solche fehlerhafte Einsätze der Horuisten, was doch nur allein der Unaufmerksamkeit dieser Herren zuzuschreiben ist. C. F. J. Girschner.

Königstädter Theater.

Die umgeworfenen Wagen, von Boieldieu.

Ein Gutsbesitzer, der die Manie hat, alles zu vergöttern und in den Kreis seines Landlebens zu ziehen, was aus Paris kommt, ein Geck aus Paris, eine kalte, intriguante, übrigens gutartige Kokette eben daher, ein passiver Liebhaber und eine gleichgültige Liebhaberin nebst einigen Figuranten — das ist der Inhalt dieser Oper; was Wunder, wenn auch die Musik kahl und kalt ausgefallen? Boieldieu hat Savoir faire, Technik, Routine, Gefälligkeit gegen die Musikgelüste der seichten Pariser, kurz alles gezeigt; und die Bagatellen Genie, Kunst, Gemüth — vermissen sich auf diesem Heerstrafsen-Stück gar leicht:

Was kann denn dieser Misere Grofses begegnen?

Dafs aber die königstädter Direktion bei der Wahl dieser — Oper auf die dermalige Vernachlässigung unsers Publikums profitabel spekulirt hat, wollen wir ihr um so mehr gönnen, da sie für das Ding gethan, was nur möglich, und es namentlich benutzt, ihr neues Personal in seinem Virtuosenglanze zu zeigen. Die Fräuleins Tibaldi, Sabine und Eva Bamberger (denen sich Fräulein Felsenheim und Schmidt nach Kräften wetteifernd anschlossen) die Herren Wiedermann und Diez wirbelten im anmuthigsten Ton, in den kunstreichsten stets gelingenden Koloraturen durcheinander, wie ein ganzer Hollunderbusch voll Nachtigallen; und Fräulein Tibaldi hatte Gelegenheit, ihr meisterliches trefflich belebtes Spiel zu zeigen. Bewundernswerth und unsern Sängern nicht genug zur Nachahmung zu empfehlen ist ihre Aussprache des Italienischen. In irgend einer dummen Stelle der Oper, die wir aus den andern nicht gleich wieder herausfinden können, hat sie

„Guerra"

auszusprechen. Das klang! Wie der Hall zusammenschlagender Schilde. Man würde das Wort verstehen, ohne die Sprache zu kennen; und meint, wenn sie es spricht, es noch nie gehört zu haben. M.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Fünfte Gastrolle.

Am 14. Oktober. Die Hochzeit des Figaro. Fräulein Sontag: Susanne.

(Der Bericht über diese Vorstellung bleibt wegen Mangels an Raum bis nach der bevorstehenden Wiederholung der Oper ausgesetzt.)

Sechste Gastrolle.

Am 20. Oktober. Euryanthe. Fräulein Sontag: Die Hauptrolle gleichen Namens.

Den gegenwärtigen auf sehr geringen Raum beschränkten Berichten ist es nicht verstattet, *) näher auf Dichtung und Komposition einzugehen, als nöthig ist, um die Bedeutung der einzelnen Rollen und die Anfoderungen an die Darstellenden zu übersehen. Wäre uns mehr Raum vergönnt, so hätten wir Mancherlei über das ganze Kunstwerk auf dem Herzen, was bei dieser Gelegenheit füglich besprochen werden könnte, und welches vielleicht zu dem Resultate führen möchte,

1) dafs die Dichterin sich ihrer Schöpfung nicht klar geworden, und dafs auch

2) der Komponist kein Licht über das Dunkel verbreitet sondern noch mehr Verwirrung angerichtet habe. **)

Mag dies indessen auch dahingestellt bleiben, so läfst sich wenigstens so viel behaupten, dafs das Gedicht so wenig wie die Musik dem Zuhörer klar werden, und dafs daher sehr schwierig zu entscheiden ist, ob eine bestimmte Darstellung der Oper den Intentionen der Dichtung und Komposition entspreche oder nicht.

Die Fabel ist — mit zweien Worten — diese:

Den Siegen König Ludwigs folgt ein Friedensfest. Der König wendet liebreiche und huldvolle Worte an den Günstling Adolar, und verlangt ein Minnelied zum Preise Euryanthe's, seiner Braut. Adolar singt eine empfindungsvolle Romanze. Graf Lysiart höhnt ihn und die Treue seiner Braut, weicht jedoch dem ritterlichen Kampfe aus und bietet seine Lehne zur Wette, dafs er Euryanthe's Gunst erwirbt: Adolar setzt sein Hab' und Gut dagegen, und Lysiart gelobt, zum Beweise seines Sieges ein Zeichen der Gunst zu bringen. Euryanthe's Treue ist unerschütterlich. Lysiart nimmt zum Betruge seine Zuflucht. Er verbindet sich mit einer Feindin Adolars und Euryanthe's, mit Eglantine, die so eben unter Schmeicheleien der Busenfreundschaft Euryanthen das Geheimnifs eines Ringes abgelockt

*) Warum nicht? Je gehaltvoller die Berichte der geehrten Mitarbeiter, desto weniger haben sie eine kleine Verspätung zu scheuen. Der geschätzte Verfasser denkt zu bescheiden von seinem Aufsatze, wenn er besorgt, ihn als blofse Neuigkeit, die über 8 Tage erkaltetes Interesse finden konnte, aufgenommen zu sehn. D. Red.

**) Vergl. d. Ztg. dritter Jahrg. No. 1. bis 7. D. Red.

hat, der im tiefen Gewölbe verborgen liegt. Er empfängt von Eglantine diesen Ring gegen das Versprechen, Adolars Güter mit ihr als Gattin zu theilen, führt durch diesen Ring einen Scheinbeweis, und erwirbt das Eigenthum Adolars. — Adolar führt die Ungetreue in die Wildniss, um sie zu tödten: nur so vermeint er seine und ihre Ehre wiederherzustellen. Euryanthe sieht den Geliebten in Gefahr, von einer Schlange angegriffen zu werden, sie will für ihn den Kampf bestehen. Adolar tödtet die Schlange, mag aber nun Euryanthe's Blutrichter nicht sein, die für sein Leben das ihrige wagen wollte. Er verläßt sie in der Wildniss. Hier wird sie vom Könige gefunden, dem sie Eglantinens Verrath entdeckt, und der sie in seinen Schutz nimmt. Adolarn treibt unbewußte Sehnsucht in seine Lande zurück. Er kommt zu seiner Burg in dem Augenblicke, da die Hochzeitsfeierlichkeiten der neuen Besitzer beginnen. Eglantine, von den Martern des Gewissens gefoltert, verräth in einem Anfalle von Wahnsinn den Betrug. Sie fällt durch den Dolch Lysiarts, der vom Könige zum Tode verurtheilt wird. Adolar und Euryanthe werden vereinigt.

Es drängen sich hier folgende Zweifel auf:

1) Weshalb schmäht Lysiart Adolars und Euryanthe's Treue? Zuerst scheint es: aus Neid über die königliche Gunst. Denn als der König huldvoll seinen Jüngling preist, und ein Minnelied auf Euryanthe's Treue verlangt, Adolar eine empfindungsvolle Romanze singt, und der Hof ihm Heil und Segen zujauchzt, sagt Lysiart:

„Ich trag es nicht,"

und beginnt nun seine Schmähungen. Dann scheint es wieder, als liebe er selbst Euryanthen und suche nur Gelegenheit, Adolar von ihr abzuwenden. Denn wir hören ihn im zweiten Akte also:

„Schweigt gluh'nden Sehnens wilde Triebe,"

ferner:

„Was soll mir ferner Gut und Land,
Die Welt ist arm und öde ohne sie,
Mein ihre Huld? mein wird sie nie! u. s. w."

Ist also der Röllen-Karakter Lysiarts innere Verderbtheit oder Wahnsinn der Eifersucht und verschmähter Liebe?

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Vervollständigung zu No. 41.

Gern theilen wir die nachstehende uns eingesandte Bemerkung mit und dürfen nicht erst versichern, daß eine Absichtlichkeit unserm verehrten Mitarbeiter eben so gewiß fremd gewesen, als ein Ueberschen Eines Namens unter einigen hunderten leicht möglich und verzeihlich ist. Die Red.

Herr — ch — theilt in No. 41 d. Zeitung die Namen von welchen dramatisch musikalische Werke zu einiger Bedeutsamkeit gelangt sind — ich lese Ihr Blatt und vermisse darunter einen mir sehr lieben Freund — dessen im Jahr 1824 in Dresden gegebene italienische Oper „Didone abandonata" wirklich mit sehr viel Anerkennung angehört wurde und die noch mehr gefallen hätte, wäre sie Rossinisch gewesen. Der Komponist derselben erwarb sich die Achtung der Kenner und des Publikums; namentlich erinnere ich mich sehr wohl, daß der selige Kapellmeister C. M. v. Weber diese Oper sehr günstig beurtheilte, des Komponisten Talent zur dramatischen Kunst erkannte und so viel ich mich entsinne, eine große Achtung den Rezitativen sollte, deren Deklamation, so wie den Chören, deren Karakter er besonders lobte. — Daß die Oper italienisch ist — trägt zu ihrer Verbreitung nicht bei — daß sie „Dido" heißt — verhindert ihre Uebersetzung ins Deutsche, denn es giebt darin genug Didonen.

Herr Reifsiger, von dem die Rede ist, bedarf eben so, wie andre junge Komponisten der Aufmunterung. Er wird in kurzem (daß es noch nicht geschehen ist, liegt an der seitherigen Kränklichkeit der deutschen Oper in Dresden) einige deutsche Originalopern dem Publikum übergeben. Solche Vernachlässigungen wie in No. 41. wo so viele genannt werden, die kaum erst ein Werkchen geschrieben haben (wo aber auch die ärgsten Schwächlinge genannt werden), sind freilich nicht geeignet einem jungen Komponisten zu ermuntern, sondern halten ihn eher zurück ein Werk dem Publikum zu übergeben, wenn er sieht daß ein Rezensent ihn und daher sein Talent mit Stillschweigen übergeht und dadurch beweist, daß sein Talent noch unter den Talenten eines — — stehe.

III. Liste der Anstellung-Suchenden.

Laufende Nummer.	Anstellungsfach.	Ort und Bedingung.	Zeit des Amtsantritts.	Alter.	Verheirathet.	Frühere Beschäftigung oder Anstellung.	Oeffentliche Leistungen als Beweis der Qualifikation.	Angabe der Zeugnisse.	Kurze Adresse.
2.	Direktor, Organist, oder Lehrer an Hochschule.	—	—	mittleres.	nein.	Unterricht, Schriftstellerische Beschäft.	Werk über Figuralges. unter Presse.	sind bereit (Schüler von Weigl.)	Schlesinger. Buchh. in Berlin Litt. H.

Erscheinen.

Die geehrten Einsender zu den Anstellungslisten werden höflichst ersucht, sich in Adresse, Angabe und Insertionsgebühr genau nach der bekannt gemachten Ordnung zu richten. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 7. November — Nro. 45. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält.)

Nachdem wir die erste Form eines ersten Tonstücks in der harten Tonart kennen gelernt haben, so will ich nur beiläufig berühren, dafs Tonsetzer bei diesem oder jenem Orte innerhalb eines Tonstücks die Hauptgedanken desselben in den verschiedenen Sätzen nicht auf den bereits angegebenen Tonstufen der ersten Form zufolge, sondern auf andern Tonstufen der Haupttonart vorbrachten, und so eine zweite Form sich erschufen.

Sie fanden nämlich für gut, das Thema in der Haupttonart anzufangen und so einzurichten, dafs dasselbe entweder aus mehrern zusammengesetzten, oder auch nur aus zwei Hauptperioden bestand. Im erstern Falle durfte es in der Haupttonart nicht eher enden, als am Schlusse der letzten; im zweiten Falle durfte die erste Periode auf der Dominante, und zwar nur mit einem halben Tonschlufse, die zweite Periode hingegen mufste in allen Fällen in der Haupttonart enden.

Nachdem nun das Thema beendet war, wendeten sich die Komponisten in der darauf folgenden Modulation von der Haupttonart aus den geraden Weg nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante. Diese Modulation kann entweder mit den in dem Thema vorhandenen hervorstechenden Figuren, oder auch mit einer ganz willkührlich gewählten, noch nicht in demselben vorhandenen Figur statt finden, wenn dieselbe nur so beschaffen ist, dafs der Zusammenhang des Ganzen nicht leidet. Es steht übrigens auch frei, bei dieser Modulation (von der Haupttonart aus nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante) einige fremde Tonarten, alle aber nur in möglichster Kürze, d. h. im Durchgange, zu berühren. Wollte man dagegen gleich am Anfange des Stücks sich in fremden Tonarten lange aufhalten, so würde dasselbe zu sehr an Einheit verlieren. Weil ich aber, um dies alles deutlich zu machen, in Beziehung auf eine besondere Tonart davon reden mufs, so bemerke ich: dafs nach Beendigung des ersten Thema's die Tonsetzer, statt von C-dur aus durch G-dur oder sonst noch beliebige fremde Tonarten nach D-dur zu moduliren, von C-dur aus durch A-moll nach E-dur (der Dominante von A-moll) modulirten, um dort (E-dur) eine Halbkadenz zu machen, welche aber das Gehör noch nicht befriedigt, sondern auf welche der Zuhörer noch eine Fortsetzung des Stücks verlangt. Nun folgte der zweite Gedanke des Tonstücks, in der Tonart der Unter-Mediante, d. h. in A-moll; dieser ist am besten so einzurichten, dafs er sich in Dur und Moll ausüben läfst; was jedoch von vielen Tonsetzern nicht beachtet wird, die den zweiten Gedanken nicht in Moll (A-moll), sondern in Dur (A-dur) setzen.

Der zweite Gedanke schliefst nun in A-moll, und nach ihm folgt eine Passage in derselben Tonart. Diese Passage kann, wenn sie nicht zu lang ist, wie wir schon aus der ersten

Form eines Tonstücks gesehen haben, mannigfaltig bearbeitet sein und wiederholt werden. Bei grofser Länge würde die Wiederholung nicht angemessen sein, und den Zuhörer sehr ermüden; doch können darin nicht nur die nächstverwandten Tonarten der Unter-Mediante, sondern auch fremde im Durchgange berührt werden, und es bleibt dem Tonsetzer überlassen, sie mit oder ohne einen Triller, jedoch nur in der Tonart der Unter-Mediante (A-moll) zu enden.

Hierauf folgt in derselben Tonart ein zur Ruhe führender Satz, die Koda, und beschliefst in derselben Tonart den ersten Theil des ersten Tonstücks. Dem Komponisten ist überlassen, diesen entweder noch mit einer Einleitung, welche wieder das Thema herbeiführt, zu versehen, oder auch ohne solche wieder von vorn anzufangen. Doch sind Passage und Koda so einzurichten, dafs beide in der weichen sowohl als harten Tonart ausgeübt werden können. Einige unbedeutende Veränderungen gehen dabei hin, wofern nur nicht durch sie die Passage oder die Koda unkenntlich wird.

Um nun auch zu beweisen, dafs Komponisten in dieser Form geschrieben haben, führe ich an, dafs Beethoven und Ferd. Ries das erste Tonstück eines Quintetts für 2 Violinen, 2 Bratschen und 1 Violonzell darin verfertigten. Von Beethoven ist es als Opus 29 bei Breitkopf und Härtel, und von Ries Opus 37 bei Böhme in Hamburg erschienen. Beide Tonstücke will ich der Form nach, so weit es hier nothwendig ist, beleuchten.

Beethoven und Ries fangen dasselbe nicht mit einem Thema, sondern einem Satze an, welcher nur mit wenigen Veränderungen in der Haupttonart wiederholt wird. Er endet in beiden Werken mit dem 17 Takte. Beethoven bleibt nach Beendigung des Satzes noch 8 Takte in der Haupttonart, in welcher eine Triolenpassage ausgeübt wird. Mit dem 25 Takte des ganzen Tonstücks ergreift der Komponist die Tonart, in welche zu moduliren der Form nach beabsichtigt wird; geht aber noch durch die nächstverwandten Töne, und zwar mit einer Figur, welche im Hauptthema vorhanden ist, und wendet sich erst im 31 und 32sten Takte entschieden nach der Dominante der Ober-Mediante; worauf mit dem 33sten Takte sogleich die Halbkadenz beginnt, welche 6 Takte enthält, wornach 2 Takte Einleitung den Anfang des zweiten Thema's herbeiführen.

Ries wendet sich dagegen von der Haupttonart aus unmittelbar nach der Tonart der Unter-Mediante, worin er 36 Takte bleibt, und eine bis jetzt noch nicht da gewesene, sehr lange Passage ausübt, welche durch die nächstverwandten Tonarten von A-moll moduliert und die eigentliche Halbkadenz völlig übergeht, worauf der zweite Gedanke, wie bei Beethoven in A-dur anfängt.

Beethoven berührt in diesem zweiten Thema, welches als mehrstimmiger Satz abgefafst ist, mehrere Tonarten, und endigt dasselbe mit 23 Takten. Dagegen enthält das zweite Thema von Ries nur 12 Takte, und bleibt fortwährend in der Tonart A-dur, indem erst mit der Schlufsnote desselben der Anfang der Passage sowohl, als auch die Tonart A-moll ergriffen wird.

Beethoven hat die Figuren der nach dem zweiten Thema folgenden Passage durch alle Stimmen vertheilt, und endet dieselbe mit ganz ruhigen Akkorden. Dagegen ist die von Ries mehr für den Vortheil der ersten Violine berechnet, und moduliert auch nur durch nächstverwandte Tonarten, endet aber mit einem Triller, welcher mehrere Male wiederholt wird und gleichsam den darauf kommenden, zur Ruhe führenden Satz mit sich verbindet, indem nur noch ein Schlufs von zwei Takten daran gehangen ist, womit der erste Theil dann völlig endet.

Beethoven dagegen hat nach der Passage eine aus den Figuren des Thema's zusammengestellte Koda von 16 Takten, womit das Gehör zur Ruhe gebracht wird, welches mit einem herabsteigenden, aus der ersten Passage hergenommenen Triolenlauf endet, welcher im zweiten Takt eine Oktav tiefer und durch alle Stimmen wiederholt wird. Beide Komponisten haben nach völliger Beendigung des ersten Theils noch eine Einleitung, welche

den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt; Beethoven zwar nur von 2, Ries aber von 8 Takten.

So weit geht nun der erste Theil dieser beiden Tonstücke, welche ich als Belag der hier aufgestellten Form auseinandergesetzt habe; und nunmehr fragt sichs, auf welche Weise der zweite bearbeitet werden soll, da es nicht gut gethan sein würde, ihn so zu schreiben, wie ich ihn schon in der ersten Form beschrieben habe.

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

Duo concertant pour Violon et Violoncelle, composé par Maurice et Leopold Ganz. Oeuvre 7. Mayence, chez les Fils de B. Schott. Prix 1 Fl. 30 Xr.

Ein kleines aber in seiner Art tüchtiges Werk; nur darf man sich durch den Titel: Duo, nicht verführen und die Meinung bei sich aufkommen lassen, als würde man ein wirkliches Duett für zwei Instrumente finden, wie man es sonst gewohnt ist; es ist dies vielmehr ein Potpourri, welches die Herrn Ganz geschrieben, um sich öffentlich damit hören zu lassen und besteht aus Thematen, die aus M. v. Webers Preziosa entlehnt und für beide Instrumente höchst brillant und konzertirend variirt sind. Bei genauer Betrachtung der beiden Stimme gebührt, so vorzüglich auch die Violinpartie ist, dennoch der Violonzellpartie der Vorzug, in welcher Herr M. Ganz mit einer, man kann sagen, neuen Spielart hervortritt; er behandelt sein Instrument mit Keckheit, Kraft und Feuer, giebt dabei zur Zartheit und geschmackvollem Vortrag in Gesangstellen hinreichende Gelegenheit, indem er zugleich aller Künstelei feind bleibt, durch welche leider von so manchem der edle Karakter des Instruments herabgewürdigt wird. — Unstreitig würde seine Spielart selbst bei Dilettanten Eingang finden, wenn er durch andere in der Ausführung leichtere und mit stufenweisen Schwierigkeiten fortschreitende Kompositionen sie nach und nach zur Erlernung der vorliegenden und ähnlicher hinführte, die mit der Virtuosität dieser beiden Künstler vorgetragen, immer den allgemeinsten Beifall erhalten.

Dehn.

4. Berichte.

Aus Wien, im September.

(Fortsetzung aus No. 43 über Spohrs Faust.)

Die auf die Schlufsnote eintretende Introduktion (C-dur) eröffnen karakteristische, alterthümlich geformte Tanzmelodien, die aus dem Freudentempel schallen, wo Faust in Saus und Braus eine bachanalische Nacht durchschwelgte. Viele Gäste, von Wein, Spiel und Schlemmerei erhitzt, taumeln heraus; unter ihnen Faust und Mephistopheles. Ihr erstes Zweigespräch: „In' Sinnenlust so sinnlos leben, ein elend Gaukelspiel!“ ist höchst kunstreich, in deklamatorischen Perioden, über die stetigen Rhythmen der antiken Menuett gebaut. An diese rezitativische Einleitung reihet sich das Duo: „Ja es soll mir Wonne schaffen, euch zu schlagen mit den Waffen, die mir bietet eure Macht!“ (Es-dur) worin Faust dem Diener seines Willens den festen Entschluss kund thut, allen so theuer erkauften Reichthum zum Wohlthun, zur Beglückung seiner durftigen Mitbrüder zu verwenden, und Mephisto, der willfährige Dämon, spottend bettelstolzer Menschen-Thorheit, seinen Geboten Folge zu leisten verspricht, ein durch Plan, Haltung, und schneidenden Kontrast musterhaftes Tonstück. Bei der Verwandlung der Bühne in den Trinksaal, welcher allenthalben noch Spuren des übernächtigen Prassens zeigt, sieht man Fausts pokulirende Zechbrüder, bei der Nachfeier einer Libation, mit lallender Zunge dem Nektarspendenden Göttersohn zu Ehren einen Lobgesang anstimmend: „Der Wein erfreut des Menschen Herz, der alte Spruch hat Recht;“ welchem jovialen, strophenmäfsig eingetheilten Trinkchor mit Solo's, (C-dur, 8 Takt) es dennoch bei aller lobenswerthen Einfachheit keineswegs an interessanten Wendungen ermangelt.

Süfs schmeichelnd, innig, und reizend ist das Duettino zwischen Roschen und Faust: „Folg' dem Freunde mit Vertrauen, auf! erheitre Deinen Sinn!“ (F-dur, Andante, $\frac{3}{4}$ Takt,) ausdrucksvoll der Gesang, lieblich die Stimmenführung, und harmonienreich die Instrumentalbegleitung.

Die nächstfolgende Nummer ist ein Ensemble, worin der Goldschmiedgeselle Franz, Röschens Geliebter, mit starker Begleitung, die Braut aufsuchend, hereinsturmt: „Wir müssen sie befreien! Er soll uns nicht

entfliehn!“ (Es-dur) und den Verhaftsbefehl gegen den Entführer und Zauberer vollziehen lassen will. Dieses gewaltige Herandringen, so wie das ängstliche Durchsuchen der leeren Nebengemächer ist in Tönen unübertrefflich ausgemalt. Fausts kalte Ruhe, mit welcher er selbst den Nachtforschenden alle Thüren öffnet: „Ist sie hier? — oder hier?“ der kecke Widerstand seines Gefährten, und das panische Schrecken aller Uebrigen, wenn diese, im Augenblick, als sie in's Gefängniss wandern sollen, unter dem Schutze des Zaubermantels, und auf des Meistes Machtgebot: „Lichter verlöscht! Mantel breite dich aus! Haltet euch fest! Oben fahren wir 'naus!“ durch die eingestürzte Zimmerdecke davon fliegen, — sind die Hauptmomente dieses komplizirten Effektstücks, welches, abgesehen von seinem artistischen Werthe, bei einer wohl organisirten Maschinerie und einem lebendigen Zusammenspiel die höchste dramatische Wirkung nie verfehlen kann. —

Die Scene verändert sich in das Schloss des Raubritters Gulf. Arie der von ihm geraubten Kunigunde (B-dur). Dem leidenschaftlichen Rezitative: „die stille Nacht entweicht,“ — Erzählung eines peinlichen Traumgebildes — folgt ein schwärmerisches Kantabile: „Ja, ich fühl' es, treue Liebe,“ und diesem ein edler, hohe Begeisterung, aufflammenden Heroismus athmendes Allegro: „Wohlan, Tyrann! versuche deine Waffen!“ worin das vortrefflich gearbeitete Akkompagnement unmöglich mit Worten beschrieben, nur von einem im Reiche der Harmonien so unumschränkt herrschenden Meister also erfunden und ausgesponnen werden kann.

In einer freien Waldgegend schleicht spähend Graf Hugo, Kunigundens Verlobter, mit seiner Freunde Schaar heran. Sowohl das Rezitativ: „Beflügle den Lauf, zögernde Sonne!“ als die kriegerische Arie: „Ja, hoffe Kunigunde! bald ist die That vollbracht!“ (E-dur, Allegro marziale) müssen sich selbst für den Laien als ein Glanzpunkt der ganzen Oper gestalten; Liebe, Hoffnung, Kampfeslust, ritterlicher Edelmuth sind die Grundfarben dieses Tongemäldes, in welchem der Chor, fortwährend an der Handlung Theil nehmend, so interessant, himmelweit verschieden von der gewöhnlichen Akkorden-Ausfüllungs-Manier welscher Komponisten, verschlungen ist. —

Das Terzett zwischen Röschen, Franz und Mephistopheles: „Ich kann nicht ruhn, ich kann nicht rasten, es treibt es zieht mich zu ihm hin!“ (A-moll) wo die Liebenden durch des letztern Zauberwort in einen magischen Schlummer versinken, ist ein ebenbürtiges Gegenstück zum Grab-Duett im Fidelio; meisterhaft konturirt die mystische Situation, und ohne kleinliche Tonmalerei das Rabengekrächze und Ungeheul erschütternd ausgedrückt.

(Fortsetzung folgt.)

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung des Berichts über die sechste Gastrolle.)

Am 20. Oktober. Euryanthe. Fräulein Sontag: Die Hauptrolle gleichen Namens.

2) Wie kommt der eing-fleischte Teufel Eglantine in die innigste Verbindung mit Euryanthe? Sie wälzt die Verschuldung des Unheils selbst auf Adolar, indem sie sagt:

„Betrogner, wenn Dir meine Glut bewusst,
Wie legtest sorglos und vermessen
Die Schlange Du an der Geliebten Brust?
So hattest Du mein Flehn vergessen?
Vergessen meinen Todesschmerz?
Vergessen Deines Kaltsinns Hohn?
Vergessen meines Zornes Drohn?“

Adolar hatte also den Zorn und die Drohung eines Weibes vernommen, welche um Liebe gefleht hatte und zurückgestossen war. Und diesem Weibe vertraute er seinen höchsten Schatz, seine Geliebte?!

3) Welche Bewandniss hat es mit dem Ringe? Wir erfahren nur, dass Adolars Schwester Emma den Geliebten Udo in der Schlacht verloren, den Tod aus gifterfülltem Ring getrunken, und dass ihr Geist erschienen mit der Verkündung:

„Und ehe sind ich nicht den Frieden
Bis dieser Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Der Unschuld Thränen netzt im höchsten Leid,
Und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord!“

Weshalb betet nun Euryanthe, welche an den Fluch glaubt, bei mitternächtlicher Weile in tiefer Gruft für Emma's Ruhe, da hierdurch doch die Verheissung nicht in Erfüllung geht? Weshalb aber ist der Besitz des Ringes und die Verkündung des Geistes ein tiefes Geheimniss? Und weshalb ist Euryanthe durch den vermeintlichen Bruch dieses Geheimnisses zugleich der Untreue überführt? Wenn sie aber für überführt erklärt wird, warum schweigt sie in der Stunde des Gerichts, warum legt sie das Bekenntniss des gebrochenen Geheimnisses mit einer Beklommenheit ab, als wenn darin zugleich das Bekenntniss der Untreue liege, zumal Adolar ihren engelreinen Unschuldsblicken Glauben verheisst?

Steht das Geheimniss in gar keiner Verbindung mit dem Treueschwur, so ist Euryan-

the eine reine Märtyrin, und man begreift ihre Verschlossenheit nicht, existirt eine solche Verbindung, so erfährt das Publikum hiervon nichts.

Zu dieser Unklarheit kommt nun noch eine sich durch die ganze Oper ziehende Zufälligkeit der Begebenheiten. Niemand handelt, alle Personen werden durch zufällige Ereignisse getrieben. Zufällig ist das Friedensfest und die Veranlassung zu Lysiarts Ingrimm, zufällig die Entdeckung des Geheimnisses an Eglantine zur rechten Zeit, zufällig, dafs Lysiart hiervon Kunde bekömmt, zufällig erhält eine Schlange Euryanthe das Leben, zufällig findet sie der König, zufällig kommt Adolar zur rechten Zeit nach der Burg, um Eglantinens Geständnisse zu vernehmen. Man könnte es wahrhaftig auch für zufällig halten, dafs Euryanthe nicht zur rechten Zeit spricht.

Die Musik läfst den Hörer eben so ungewifs. In den ersten beiden Akten mit Ausnahme des heiteren, offenbar rossinirenden Finale im ersten Akte und der Minnegesänge, Trennung der Singstimmen untereinander und dieser wiederum vom Orchester, und im Orchester wieder der einzelnen Instrumente, und doch keine Sonderung der Karaktere; überall schwermuthige ahnungsvolle Melodieen und Akkorde, aber keine bestimmten Andeutungen, bis endlich der dritte Akt erst ein klareres Gemälde der Vorgänge giebt, welches aber auch das Vorhergegangene nicht erklärt.

Was kann unter solchen Umständen von den Sängern und Sängerinnen in Beziehung auf Karakterdarstellung erwartet werden? Man mufs für gelungen alles dasjenige erklären, was nicht absolut gegen die Regeln des Schönen und der Bühnenordnung ist.

Nach diesen Voranschickungen sind die Resultate unserer Ansicht diese:

Die Schwierigkeiten des Gesanges besiegend, ist

a) Fräulein Sontag ein Ideal anmuthiger Liebe und duldender Unschuld, jedoch zu schwach in der Wildnifsscene,

b) Mad. Schulz eine in dem gehässigen Karakter und in der höchst leidenschaftlich vorgeschriebenen Partie dennoch, wie so oft, extravagirende Eglantine,

c) Herr Bader ein durchaus ritterlicher und jugendlich voreiliger Adolar.

Hinter den Anforderungen des Komponisten technisch zurückbleibend, mufs

d) an Herrn Blume's Lysiart die Mäfsigung der Leidenschaft und

e) an Herrn Devrients König das Streben nach besonnener und würdiger Ruhe, gelobt werden.

Die Chöre waren besser als im Opferfest, das Orchester [illegible]

Specielleres behalten wir uns bis zur etwaigen Wiederholung der Oper vor.

Fräulein Sontag wurde gerufen.

Siebente Gastrolle.

Am 23. Oktober. Jean de Paris. Fräulein Sontag: Prinzessin von Navarra.

Unser Gast entsprach in dieser leichten, jedoch hie und da recht melodiösen französischen Operette allen Anforderungen eines zierlich feinen, anmuthigen und liebreizenden Fräuleins. Die Heimlichkeit der halben Stimme war in denen Stellen sehr am Orte, wo sie selbst bereits zu fait ist, der Prinz aber noch nicht. Mit welcher Beweglichkeit der Stimme Fräulein Sontag französische Arietten singt, ist bekannt. Ihre heutige Leistung schlofs sich den früheren in Rossinischen und Auberschen Opern würdig an. Besondere Feinheit und Kunstfertigkeit legte die Sängerin im Troubadour durch mehrfach angenehm variirte Schmuckfiguren an den Tag. — Sie wurde nicht gerufen, wohl nur, weil man es ihrer unwürdig fand, sie wegen dieser gelungenen Rolle besonders auszuzeichnen.

Herr Bader war im Gesange ausgezeichnet. Er spielt den Prinzen spafshafter als Wild und Fischer, jedoch nach unserer Meinung mit weniger Glück als diese beiden Sänger. Der Prinz ist ein Humorist, wenn die Rolle aber angenehm und wahr gehalten werden soll, so mufs, scheint es, die Laune mehr in der ungezwungenen Durchführung des stolzen reichen Bürgers als in Anbringung burgerlich spafshafter Gesten und Wortbetonung hervortreten. Fischer schien uns der wahre Johann aus Paris.

Herr Blume als Seneschal rechtfertigte neuerdings das über ihn als Bartolo Gesagte. Es hat dieser Künstler unverkennbar eine komische Ader, und es ist sehr Schade und der königlichen Bühne sehr unvortheilhaft, dafs er nicht ganz der komischen Oper überwiesen wird.

Fräulein Hoffmann machte als Olivier wieder einen ungünstigen Eindruck. Dieses junge Mädchen kann durchaus nicht Herrin ihrer Stimme und ihrer Mienen werden. Sanftmuth und feine Haltung sind ihr anscheinend noch fremde B-griffe, und bis zur Unterscheidung verschiedenartiger Rollen scheint sie auch noch nicht gediehen zu sein. Die erste Strophe des Troubadours sang sie lang. Das halbe Publikum machte, Dank sei es dem Herrn Dirigenten, ein sufses Schläfchen, aus dem erst Baders Töne in der zweiten Strophe erweckten.

Achte Gastrolle.

Am 25. Oktober. Wiederholung des unterbrochenen Opferfestes mit nochmaliger Aus-

lassung der Rollen des Pedrillo und der Ballin und mit der vorigen Besetzung.

Im Ganzen mufs auf den Bericht vom 10. d. M. verwiesen werden, den man jedoch nur nach Berichtigung der hauptsächlichen Druckfehler zu lesen bittet. Die Herren Blume und Devrient liefsen eben so viel wie damals, die Herren Rebenstein und Freund Alles, zu wünschen übrig und von Chören war fast gar nicht die Rede. Dagegen mufs gelobt werden:

1) dafs der Dirigent sorgfältiger und munterer war, und dafs die Schönheiten der Oper weniger durch Schleppen des Vortrages zerstört wurden,

2) dafs Madame Schulz, wenngleich sie — wie immer — fremdartig accentuirte und undeutlich sprach, dennoch mehr in und bei ihrer Rolle war,

3) Dafs aus diesen Gründen viele Piecen schöner und wirksamer exekutirt wurden. — Besonders sprach der raschere Fortgang des Duetts:

„Wenn mir Dein Auge strahlt"

ungleich mehr und inniger an.

4) Endlich und hauptsächlich schien Fräulein Sontag im zweiten Finale mehr auf die Rolle einzugehen: sie war affektvoller, mehr von innerem Drange bewegt. Auch paßten die fliegende Haare mehr für die Situation als der Lockenkopf.

Myrrha und Murney wurden gerufen und erschienen stumm Hand in Hand.

Neunte Gastrolle.

Am 27. Oktober. Wiederholung der Hochzeit des Figaro. Fräulein Sontag: Susanne.

Die erste Aufführung der Oper am 14ten war zugleich die erste des ganzen Opercyklus, welche als ein in sich abgerundetes Ganze anerkannt werden darf.

Das Orchester zeigte sich unter der Leitung des Herrn Kapellmeister Schneider frisch und rüstig, leicht beweglich und diskret. Es war bei und in der Oper, betrachtete sich nicht als ein selbstständiges Institut, und machte mit den Sängern gemeinschaftliche Sache. Auch diese unterstützten sich in ihren Bestrebungen gegenseitig, und so entstand eine auf der königl. Bühne jetzt so selten gewordene Harmonie der Darstellung, ohne welche selbst die gröfsten Talente stets sich nebeneinander erfolglos abmühen müssen, sobald das Publikum — wie man es von einem gebildeten Publikum immer erwarten sollte — nicht kömmt, um einzelne glänzende Erscheinungen zu bewundern, sondern um ein Kunstwerk zu genieſsen. Ein harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte ist die Lösung der Feudamentalaufgabe einer Bühne und wo diese Lösung zum heiligen unverbrüchlichen Gesetze geworden ist, da ist ein lohnender Erfolg für alle Interessen sicher begründet. Nur wo das Talent feste Wurzel fassen kann, vermag es sich mit Freiheit zu entwickeln; nur wo auf Unterstützung von Aufsen zu rechnen ist, wird der Einzelne seine Anstrengung der Mühe werth erachten; der Erfolg des Einen wird den Anderen zu vermehrter Bemühung anfeuern; und das erste Gelingen einer Gesammtaufgabe wird eben so günstige Einflüsse auf die hierdurch belohnten Künstler wie auf das Publikum äufsern, dessen Masse überhaupt am empfänglichsten für Totaleindrucke ist, während die Gebildetern erst dann sich befriedigt erklären können, wenn die Intentionen des Dichters und Komponisten in einer getreuen Darstellung ihres ganzen Kunstwerkes sich klar und verständlich offenbaren.

Weſshalb sind die im königstädter Theater con furore aufgenommenen Opern (der Schnee und die weifse Dame) auf der königl. Bühne so lau behandelt worden? Weſshalb füllen die Spontinischen Opern das grofse Opernhaus? Und weſshalb ist dasselbe Haus bei der Aufführung der früher enthusiastisch geliebten Gluckschen Opern minder besucht?

Obgleich die königliche Oper jetzt qualitativ schwächer besetzt ist, als irgend eine andere fürstliche Opernbühne, so ist sie doch immer noch im Stande, bei tüchtiger Anstrengung und unter energischer Leitung grofse Massenstücke — wenn nicht in allen einzelnen Partheen vorzüglich, doch der Vorschrift des Komponisten gemäfs — zu produziren; aber mit tadelnswerther Einseitigkeit werden diesen wenigen Opern alle Kräfte geopfert und alle andern Meisterwerke vernachlässigt, da man es nicht mehr als den obersten Grundsatz anerkennt, von allen Seiten treu und fleifsig den Anfoderungen derjenigen Meister nachzustreben, deren lebendigen und unmittelbaren Tadel und Zorn man nicht mehr zu fürchten hat. Immer mehr hatte dieses Unwesen um sich gegriffen, und so weit schon war es gekommen, dafs man ohne Uebertreibung die königliche Oper die Fünfopernbühne nennen durfte. Die früher in diesen Berichten erwähnten Darstellungen anderer ehemals glänzend exekutirter Opern hatten aufs Neue einen schlagenden traurigen Beweis geliefert, wie arg die Erschlaffung war, da man sich — voraussetzlich bei dem besten Willen — durch die That aufser Stande erklärte, einen lieben und ausgezeichneten Gast würdig zu unterstützen.

Desto erfreulicher ist es, anerkennen zu dürfen, dafs mit der Darstellung des Figaro wiederum ein grofser Schritt vorwärts gemacht ist. Wir wünschen der General-Intendantur und Musik-Direktion hierzu von ganzem Herzen Glück, aber auch Beharrlichkeit

und Ausdauer. Wir haben am Schlusse des Berichts in No. 43 dieser Zeitung die Verheifsung gegeben, dafs, auf die bisherige Weise gehandhabt, die königliche Oper nicht fortbestehen könne. Man könnte dies so mifsverstanden haben, dafs sie überhaupt zu existiren aufhören werde. Das steht nun freilich nicht zu befürchten, so lange des Königs Majestät alle für nöthig gehaltenen Zuschüsse zu bewilligen die Gnade haben wird. Denn so lange man eine Erschöpfung der Kasse nicht zu befürchten hat, wird man durch neue glänzende Dekorationen und Kostüme, und dann wieder durch die Gastvorstellungen theuer bezahlter Künstler von Zeit zu Zeit die Neugier des Publikums zu reizen wissen. Auch wird man zu dem Mittel erhöhter Preise seine Zuflucht nehmen können, und hierdurch eine Menge Eiteler anlocken, welche lieber öffentlich in Gold als in Silber bezahlen mögen. Allein alle diese Kunstgriffe werden nicht im Stande sein, dem immer mehr um sich greifenden und endlich allgemein werdenden Urtheile vorzubeugen, dafs die königliche Opernbühne als Kunstinstitut Banqueroute gemacht habe, und dafs man, um eine gute Oper zu hören, anders wohin gehen müsse. Und ist erst der gröfsere Theil des Publikums zu dieser Ueberzeugung gelangt, dann wird man auch allgemeiner einzelnen Lockungen der Neugier und Eitelkeit widerstehen, und die Gleichgültigkeit gegen die schwachen Leistungen der Bühne wird zuletzt in ein ungünstiges positives Gefühl, nämlich in Aerger über die Vernachlässigung der Pflichten gegen das theure Ich des Publici übergehen. Von einem lauteren Sinne für dramatische Musik wird dann endlich in der Residenz nichts mehr anzutreffen sein. Denn man wird sich blofs deshalb nach der Königsstadt wenden, weil man dort wenigstens das minder Schlechte findet, und wie leicht wird sich dann auf der transspreanischen Bühne der Irrthum erzeugen, dafs der Zulauf der Menge ein Beweis für die Erfüllung ihrer Pflichten sei. Wie wahrscheinlich ist es, dafs dann dieser Irrthum auch der Direktion jener Bühne den freien Blick in das Gebiet der wahren Kunst verdunkeln werde, da auch dort bei allen Vorzügen der Opernaufführungen der richtige Weg zu sichern Resultaten noch nicht gefunden zu sein scheint.

Also von Herzen Glück auf den Weg! Doch endlich zu Figaro.

Mit Lenzes Anmuth schmückte sich die Erde,
In Blüthenpracht erprangten Wald und Wiese,
Der Düfte Balsam stromte durch die Auen,
Es gaukelten der Silberwellen Tänze,
Der Sonne Strahl erwärmte sanft den Aether,
Zephyre wehten her aus holdem Westen,
Es dehnte sich das Herz im Morgenlohen,
Und der Geschöpfe Tausende erwachten
Zum frohen frischbewegten Leben:
Da schwoll auch Dir die tieferfüllte Brust,
O, Mozart, Geist aus höheren Gefilden,
Und Inbrunstvoll umarmtest Du den Genius,
Der liebend Dir aus Deinem Heimathlande
Gefolgt in diese Endlichkeit;
Da ward der Geist entbunden jeder Fessel,
Und eine Frühlingshymne stieg empor zur Gottheit.
Es war Dein Figaro.
Ein Zephyr jagt der frohliche Geselle
Durch Garten-, Hain- und Wiesen-Düfte
Ihr nach, der minnegaukelnden Susanne,
Des Witzes Schwingen tragen über Berg' und Klufte
Ihn glücklich fort, und immer sinkt er wieder,
Gebannt in ihrer Anmuth Zauberkreise,
Ans Herz der liebekosenden Sylphide,
Dem Wogen ihrer Perlentone lauschend,
Von ihrem Lippen Rosenküsse trinkend,
Erglühend tief in seeliger Umarmung.

1) Susanne (Fräulein Sontag) anmuthig-eitel, zärtlich-hold, jungfräulich-listig, keusch-intrigant. Vortrefflich!

2) Figaro (Hr. Devrient) jovial, verliebt, eifersuchtig, muthig, verschmitzt. Einer Susanne-Sontag würdig.

3) Graf Almaviva (Hr. Blume) stattlich, stolz, Treue fodernd, untreu, verführerisch. Brav!

4) Gräfin (Mad. Schulz) Schmerzbewegt, treu, weibhaft unbesonnen, Argwohn erregend, Flammenschürend. Gut!

5) Page (Fräulein Hoffmann) pagenhaft.
6) Basil (Hr. Schneider) niederträchtig.
7) Marzelline (Mad. Dötsch)
8) Dr. Bartolo (Hr. Busolt)
9) Automio (Hr. Leidel) } ausfüllend.
10) Gänsekopf (Hr. Wiehl)

Nichts schlecht. Wenig mittelmäfsig. Vieles sehr gut. Vortrefflich:

a) Duett: „Fünf, zehn, zwanzig," durch Susannens Anmuth und Figaro's Feuer,
b) Arie der Gräfin: „Heilge Quelle" durch den Ausdruck tiefen Schmerzes und treuer Liebe,
c) Terzett: „Nun, nun, wirds bald geschehen." (Graf, Gräfin, Susanne) und
d) Finale: „Komm heraus, verworfner Knabe!" (dieselben, dann Page, Figaro und Antonio).
beides durch das tüchtige Ineinandergreifen und die reine, verständliche Stimmführung Susanne's, der Gräfin und Figaro's.

Hinreifsend schön:

e) Duett: „So lang' hab' ich geschmachtet" durch die unübertreffliche zuchtige Feinheit Susanne's und die zärtliche Glut des Grafen.
f) Duett: „Wenn die sanften Abendlüfte" (der Gräfin und Susanne) durch richtiges

schrift; gleichmäfsiges Anschwellen der Töne und inniges Verschmelzen beider Stimmen.

8) Arie der Susanne: „O, säume länger nicht,“ welche ein klarer Spiegel-Abglanz eines reinen zärtlich liebenden Gemüthes genannt werden kann.

Da capo wurden begehrt und gesungen, das Duett: „Wie lang' hab' ich geschmachtet“ und Figaro's Arie: „Dort vergifs leises Flehn, sufses Wimmern.“

Die Wiederholung der Oper am 27sten stand der ersten Vorstellung in keiner Beziehung nach. Wenn es indessen dem Referenten nicht möglich gewesen ist, neben dem Anerkenntnifs einer gelungenen Gesammtaufführung und so vieles Vortrefflichen hier und da kleinlich zu kritteln, so hat er diesmal doch die Verpflichtung, folgende Fragen aufzuwerfen:

1) Würde Fräulein Sontag ihrem Ideale nicht noch mehr entsprechen, wenn sie ihre liebenswürdige Natürlichkeit nicht zuweilen mit einer gewissen — wir wollen einmal sagen, französischen Studirtheit — verbrämte?
2) Würde der Graf sich nicht noch stattlicher ausnehmen, wenn die Liebe zu Susanne weniger als eigentliche Untreue und mehr als die Spielerei eines vornehmen Mannes hervorträte?
3) Würde das Ganze nicht gewinnen, wenn die einzige Tenorpartie des Basil einem Tenoristen vom Fache übertragen würde?
4) Könnte die Gräfin nicht einmal während rend der ganzen Oper so recht in ihrer Rolle bleiben?
5) Entsprechen die vielen Verzierungen in der Arie: „O, säume länger nicht“ wohl ganz der rein gemüthlichen Stimmung Susanne's?
6) Ist es wohl recht, dafs die Arie: „Doch vergifs leises Flehn, sufses Wimmern“ in D-dur gesungen wird?
7) Könnte die nachträglich komponirte reizende Arie: „Al desio de chi t'adora“ nicht noch eingelegt werden?

Nachträglich ist zu erwähnen, dafs Fräulein Sontag beide Male gerufen wurde.

Zehnte Gastrolle.

Am 29. Oktober. Othello. Fräulein Sontag: Desdemona.

(Der Bericht bleibt bis nach Wiederholung dieser Oper ausgesetzt.)

Eilfte Gastrolle.

Am 31. Oktober. Wiederholung des Barbier von Sevilla.

Wir dürfen uns diesmal lediglich auf den vorigen Bericht über diese Oper beziehen.

(Fortsetzung folgt.)

R o m b e r g.

Berlin, den 1. November 1827.

Die Quartettunterhaltungen des Herrn Kapellmeisters Bernhard Romberg haben heute zur Freude der Musikfreunde ihren Anfang genommen. In einem Quartett, Variationen und einer Fantasie (norwegischer Landleben malend) entwickelte der Unternehmer die Kunst des Vortrags, die ihm so ausgebreiteten und so verdienten Ruhm durch ganz Europa erworben hat. Er und der erste Violinist, Herr Eduard Ritz fanden Gelegenheit, sich in der Exekution auszuzeichnen; die andern Theilnehmer waren in den diesmal gewählten Kompositionen weniger begunstigt, versäumten aber an ihrer Leistung nichts. Herr Greulich trug ein Quartett von Hummel vor.

Der einzige Wunsch, der nicht unbefriedigt bleiben möge, ist, dafs es dem Unternehmer gefallen möge, seine Kunst auch in den Tongedichten Beethovens und anderer Komponisten, die dieser Auszeichnung werth sind, zu zeigen.

M.

---

5. A l l e r l e i.

Etymologie des Wortes Fuge.

Wie kommt man denn darauf, das Wort Fuge aus dem Lateinischen von fugare*) (weil eine Stimme die andre jage) oder fugere (weil eine Stimme die andre fliehe) abzuleiten? Die Stimmen fliehen ja aber nicht und jagen sich nicht in der Fuge, sondern versammeln und fügen sich zu einander. Und eben, weil sie sich in einander fügen, weil das Thema in jeder Stimme in die Gegenharmonie der andern Stimmen fest eingefügt ist, mögen wir Deutschen die Kompositionsart eine Fuge genannt haben; wogegen man Kompositionen anderer Weise Fugaten (von fugare) bisweilen auch Fugenden (von fugere) oder endlich als negativ bezeichneter Gegensatz von Fug' Unfug' heifsen könnte.

S. P. Q. R.

E h r e n b e z e i g u n g.

Herr Kapellmeister Friedrich Schneider in Dessau ist von der königlich schwedischen Akademie der Musik zu Stockholm unter der schmeichelhaftesten Anerkennung seiner Verdienste als Theoretiker und Tonsetzer (mit namentlicher Erwähnung seiner Messe und seines Oratoriums „das Weltgericht“) zum auswärtigen Mitglied ernannt worden. — Wir freuen uns der Ehre des verdienten Mannes.

Die Red.

*) So unter andern Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge Th. 1. S. 17., Albrechtsberger (sämmtliche Schriften von Seyfried herausgegeben.) Th. 2. S. 204. §. 24.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. November — Nro. 46. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält.)

(Schluss.)

Wollte man in dem zweiten Theil eines solchen Tonstücks die Modulation so einrichten, dafs der Hauptgang derselben nach der Dominante der Ober-Dominante sich wendete, um die Dominante der Haupttonart, welche im ersten Theile zu bezeichnen übergangen ward, jetzt zu bezeichnen: so würde dies zwar dem Plan einer solchen Form, aber nicht dem ganzen Zweck dieses Tonstücks angemessen sein, weil die Ober-Dominante der Haupttonart ohnehin noch zweimal, am Ende des zweiten, und in der Mitte des dritten Theils, berührt werden mufs.

Aus diesem Grunde würde es am angemessensten sein, den zweiten Theil nach derjenigen Form hinzuschreiben, welche ich als eine zweite Art eines Mittelsatzes, dessen sich die Tonsetzer bedient haben, bereits in meiner frühern Abhandlung über die Form der Tonstücke mitgetheilt habe. Da dieselbe indefs bei dieser Form von der bereits aufgestellten dennoch abweicht, so finde ich mich veranlafst, die Art und Weise, wie der zweite Theil eines solchen Tonstücks bearbeitet und dessen innere modulatorische Einrichtungen getroffen sein sollen, hier aufzustellen.

Es steht dem Komponisten frei, denselben entweder in der Tonart anzufangen, worin der erste endet, oder zu Anfange desselben eine fremde Tonart zu wählen, wenn nur die Art und Weise, nach derselben hinzumoduliren, nicht übergangen worden ist. Geschieht dieser Anfang mit einem ruhigen Satze, so folgt nach demselben eine Modulation: ist das Gehör im ersten Theile hinlänglich befriedigt worden, so bleibt der ruhige Satz weg, und man fängt sogleich mit einer Modulation an.

Weil der zweite Theil eines Tonstücks aber gerade der Ort ist, in welchem die Gedanken des ersten Theils durch Modulationen und Bearbeitung der in Tonstücke vorhandenen Figuren oder Sätze ausgedehnt werden müssen: so können in dieser Modulation mit Ausnahme der Unter-Mediante, die schon im ersten Theile berührt ist, alle der Haupttonart verwandte, wie auch fremde Tonarten im Durchgange berührt werden; zuletzt wendet sie sich nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante, (d. h. wenn ein Stück in C-dur geschrieben worden ist, nach der Dominante von E-moll), um die Ober-Mediante (E-moll) zu bezeichnen, und irgend einen, im Stück vorhandenen Gedanken darin anzufangen. Nach Beendigung des Gedankens, welcher, wie ich bereits in meiner frühern Abhandlung erklärt habe, aus dem Tonstücke gewählt wird, mufs sich die Modulation in möglicher Kürze nach der Ober-Dominante der Haupttonart wenden, auf welcher entweder ein Orgelpunkt, oder nur eine kurze Einleitung gemacht wird, worauf der wiederkehrende Anfang des Tonstücks pafst, und womit der dritte Theil des Stücks seinen Anfang nimmt.

Will jedoch der Komponist nicht nach

der hier angegebenen Art den zweiten Theil eines Tonstücks verfertigen, so bleibt ihm nur noch übrig, diejenige Form eines Mittelsatzes zu wählen, welche ich bereits in meiner frühern Abhandlung, als eine dritte Art aufgestellt habe — oder diejenige, welche in das Tonstück einer weichen Tonart gehört, von welcher ich jedoch erst bei der Abhandlung über die Mollform reden werde.

Weil Beethoven den zweiten Theil seines Tonstücks ganz nach der Art abgefafst hat, welche mehr in die Mollform gehört, so werde ich bei der Abhandlung derselben noch einmal dieser Komposition gedenken, und auseinandersetzen, auf welche Weise die Komponisten die Form der einzelnen Theile vermischt angewendet haben.

Ries schrieb in seinem Werke einen Mittelsatz, welcher zu dieser Form gehört, und als Belag hier gelte. Er fängt mit einer Fortsetzung der zum wiederkehrenden Anfang des Stücks vorhandenen Einleitung an, und geht in den ersten 4 Takten damit nach D-moll. Dieselbe wird indefs noch ausgeführt, und mit ihr bewegt sich die Modulation durch mehrere fremde Tonarten nach G-moll hin. In dieser Tonart verweilt der Komponist, um sie völlig zu bezeichnen, geht aber alsdann mit den letzten Figuren eines im Stück vorhandenen Zwischensatzes durch mehrere fremde Tonarten, in welchen nur Trugschlüsse gemacht werden, weil der Komponist nicht beabsichtigt, irgend eine in das Gehör zu prägen. Mit diesen Figuren, welche theilweise nur zur Hälfte ausgeübt und durch alle Stimmen vertheilt werden, modulirt der Komponist nun noch so lange in fremden Tonarten, bis es ihm der rechte Ort scheint, auf eine zweckmäfsige Art wieder die der Haupttonart nächstverwandten Tonarten zu berühren, und endlich am Schlufs der Modulation nach derjenigen Tonart hinzugehen, in welcher der Form zufolge ein Hauptsatz des Tonstücks wiederholt werden mufs. Und so läfst der Komponist den zweiten Gedanken des Tonstücks in der Tonart der Ober-Mediante, und zwar in E-dur, durch die ersten 4 Takte hören, und bringt denselben in den folgenden 4 Takten in E-moll; worauf noch eine kurze Passage folgt, in welcher die nächstverwandten Tonarten der Unter-Mediante berührt werden, die aber nicht völlig in der Tonart endigt, worin sie anfängt, sondern statt der Schlufsnote sogleich die Dominante der Haupttonart ergreift, worauf die Einleitung gemacht wird, welche den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt.

Damit beginnt der dritte Theil eines Tonstücks, welchen ich der Form nach zu erläutern habe, bevor ich in der Beleuchtung der hier angeführten Tonstücke weiter gehe.

Das erste Thema oder der erste Satz, wie auch die darauf folgende Passage werden, so lange das Tonstück im Haupttone verweilt, wiederholt. Alsdann mufs der Komponist in der darauf kommenden Modulation durch die Unter-Dominante der Haupttonart nach der Ober-Dominante derselben hinmoduliren, um diejenige Halbkadenz zu machen, welche im ersten Theile vor dem zweiten Thema auf der Dominante der Unter-Mediante statt fand. Sollte aber die Unterdominante im zweiten Theil wohl ein oder gar zweimal berührt worden sein, so mufs entweder der Komponist durch beliebige fremde Tonarten von der Haupttonart aus nach der Ober-Dominante, oder nur den geraden Weg von der Haupttonart aus, hingehen. Nach der Halbkadenz, welche hier statt findet, folgt der zweite Gedanke, der im ersten Theil in der Unter-Mediante, nämlich in A-moll war, nun im dritten Theil des Stücks in der Haupttonart, d. h. in C-dur.

Erst jetzt wird man einsehen, warum der zweite Gedanke so eingerichtet sein mufs, dafs er (weil er im ersten Theil in A-moll ausgeübt wurde, und im dritten Theile in C-dur ausgeübt werden soll), sowohl in einer weichen, als harten Tonart ausgeübt werden kann.

Ist nun der zweite Gedanke in der Haupttonart wiederholt worden, so folgt darauf dieselbe Passage und Koda, (nämlich in C-dur), welche im ersten Theil in der Tonart der Untermediante war. Auch sie müssen so abgefafst sein, dafs sie in der harten und weichen Tonart ausgeübt werden können. Viele Ton-

setzer bringen nach der Koda noch einmal diejenigen Gedanken vor, welche sie für wichtig befinden, wieder zurückgerufen zu werden.

Soviel wäre über die zweite Form eines Tonstücks zu sagen, worauf ich als Beleg dessen den dritten Theil der vorerwähnten Tonwerke fortfahre auseinanderzusetzen:

Beethoven geht, nachdem er den ersten Satz des Tonstücks und die darauf kommende Passage mit einigen Veränderungen wiederholt hat, um das in dem ersten Theile in dem Satze Karakteristische auch hier beizubehalten, durch C-moll nach dessen Ober-Dominante, und macht auf derselben, die im ersten Theile des Stücks stattfindende Halbkadenz. Dagegen geht Ries nach der Wiederholung des ersten Thema's auch nur durch die nächstverwandten Tonarten nach C-moll, und wiederholt die lange Passage in dieser Tonart, welche am Anfange des Tonstücks in A-moll statt fand, worauf er das zweite Thema, jedoch ohne vorher eine Halbkadenz zu machen, in C-dur anfängt; dagegen Beethoven nach derselben den zweiten Gedanken in C-dur folgen läfst, welcher am Schlufse durch As-dur geht und in E-moll endet; woraus wir sehen, dafs Beethoven die Form wohl gekannt, aber den zweiten Gedanken nicht ohne Grund im ersten Theile des Stücks in A-dur angelangen habe. Beide bringen hierauf in der Haupttonart die nach dem zweiten Thema statt findende Passage; die des Beethoven steht mit dem darauf kommenden Schlufssatze jetzt in Verbindung, und die von Ries endet mit einem Triller, welcher mehrmals wiederholt wird, womit zuletzt das ganze Tongewebe in C-moll schliefst; worauf indefs die Modulation noch durch die nächstverwandten Tonarten fortgesetzt wird, welche zuletzt wieder nach der Haupttonart, C-dur, zurückgeht, worin der Komponist noch eine Koda folgen läfst, in welcher die im Tonstück vorhandenen Hauptgedanken wiederholt werden. — Beethoven bringt nach dem Schlufssatz der Passage in der Haupttonart noch mehrere nacheinanderfolgende Sätze, in welchen die Figur des Hauptthema's mit der am Anfange des Stücks stattfindenden Triolenpassage übereinander gestellt worden ist. Dieses Tongewebe endigt mit einem langen Triller, auf welchen nur noch ein kurzer Satz in der Haupttonart erfolgt, womit dann das Tonstück schliefst. Beide Komponisten haben, wie man aus der Zusammenstellung dieser Tonwerke sieht, nicht unterlassen, die in dem Tonstücke vorhandenen Gedanken theils neben einander, theils in den verschiedenen Stimmen über einander zu stellen, und sie noch einmal dem angemessenen Zweck zufolge zu wiederholen.

Auch in den Werken älterer Komponisten habe ich diese Form eines Tonstückes öfters gefunden, glaube aber zum Beleg meines Aufsatzes genug gethan zu haben, indem ich nur jene beiden, von anerkannten Meistern verfertigten Tonstücke anführte, und theile noch einige Bemerkungen in Beziehung auf beide Formen mit, welche hier am rechten Orte stehen werden.

Wir wissen, dafs in einem Tonstück nur die der Haupttonart nächstverwandten, sowohl im Periodenbau als auch in der Einrichtung der im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen bezeichnet werden müssen, und haben dem zufolge gefunden, dafs, nach der ersten Form eines Tonstücks a) in dem ersten Theil, aufser der Haupttonart, die Ober-Dominante, b) im zweiten Theile oder Mittelsatz die Ober-Mediante und Unter-Mediante, und endlich c) im dritten Theile die Unter- und Ober-Dominante und Tonika hauptsächlich bezeichnet worden ist; dafs also die Hauptperioden eines Stücks, abgesehn von den in einem Stück ausnahmsweise vorkommenden Modulationen, nur immer auf den hier genannten Tonarten statt finden dürfen. Dies haben wir, der ersten Form zufolge, nach welcher ein Tonstück bearbeitet und beschrieben worden, gesehen.

In der zweiten Form, nach welcher ein Tonstück in der harten Tonart geschrieben werden kann, finden wir, dafs a) im ersten Theile desselben aufser der Tonika oder Haupttonart die Ober- und Unter-Mediante derselben, b) im zweiten Theile nach Beschaffenheit und Umständen nur immer die Haupt-

tonart nächstverwandte Tonarten, der Form zufolge die Ober-Mediante und auch die Ober-Dominante, und c) im dritten Theil nur die Tonika, Unter- und Ober-Dominante hauptsächlich bezeichnet wird. Nun fragt sichs, da in dem Periodenbau eines Tonstücks und in den Endpunkten der darin vorkommenden Modulation, die der Haupttonart nur nächstverwandten Tonarten, nämlich Ober- und Unter-Dominante und Ober- und Unter-Mediante zu berühren verstattet wird: „ob noch eine dritte Form aufser den hier angeführten zwei Formen zulässig sei oder nicht, und wenn noch eine dritte zugelassen werden könnte, wie und auf welche Weise der Tonsetzer die Modulation und deren Endpunkte in Verlauf eines Tonstücks einzurichten habe, nachdem bereits in den ersten zwei Formen nicht nur schon alles erschöpft ist, sondern auch die Hauptperioden sich nur in den nächstverwandten Tonarten der Haupttonart (aufser der Unter-Dominante) endigen dürfen."

Worauf ich antworte: dafs, wenn eine dritte Form statt findet, in dem ersten Theile derselben die Modulation sich nach Ober-Dominante der Ober-Mediante, d. h. wenn das Stück in C-dur geschrieben ist, sich nach H-dur wenden mufs, um den zweiten Gedanken des Tonstück in E-moll anzufangen, und den ersten Theil in dieser Tonart, nämlich in der Ober-Mediante der Haupttonart zu enden. Im zweiten Theile eines solchen Tonstücks würde freilich die Unter-Mediante der Haupttonart hauptsächlich bezeichnet, und der Mittelsatz nach der Art abgefafst werden müssen, welche ich als die erste angegeben habe. Der dritte Theil dieses Stücks würde auch nach der ersten Form abgefafst werden müssen.

Und in dieser Form hat Hummel das erste Stück seines Trios in E-dur, Opus 83 in Leipzig bei Peters, für Klavier, Violine und Violonzell, geschrieben. In dieser Komposition nämlich, welche in E-dur anfängt, modulirt Hummel nach dem Thema in die Dominante von Gis-moll, d. h. nach Dis-dur, und bedient sich bei dieser Modulation, indem er statt Dis-dur, Es-dur nimmt, einer enharmonischen Verwechselung, um den zweiten Gedanken nach der Halbkadenz, anstatt in Gis-dur, in As-dur anzufangen, welches der Form zufolge eigentlich in Gis-moll hätte sein müssen. Der Gedanke selbst, wie die darauf kommende Passage, welche in As-dur folgt, und die Koda bleibt in der Tonart, mit welcher dann der erste Theil des Stück in As-dur (welche Tonart hier als Ober-Mediante der Haupttonart angesehen ist) endet. Im zweiten Theile des Stücks wird die Unter-Mediante der Haupttonart gleich am Anfange, und später die Unter-Dominante bezeichnet. Die Modulation indefs geht durch mehrere, theils der Haupttonart verwandte theils auch fremde Tonarten, auch der Ober-Dominante der Ober-Mediante, d. h. nach der Dominante von Gis-moll, leitet alsbald wieder in die Haupttonart ein, in welcher der wiederkehrende Anfang des Stücks erfolgt.

Der dritte Theil, welcher mit der Koda nach der Passage alsdald endet, ist nach der ersten Form abgefafst. Darum wäre hier weiter nichts mehr insbesondere zu sagen, aber nur noch zu bemerken, dafs diese dritte Form, nach welcher dies Tonstück verfertigt ist, eigentlich mehr in die Molltonart gehört; und weil sie vielleicht aufser diesem Tonstück in wenigen oder gar keinen weiter zu finden ist, so scheint sie der hier angegebenen Ursache willen noch nicht des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig geworden zu sein. Und so habe ich ihrer nur gedacht, um dem Vorwurfe der Unvollständigkeit aus dem Wege zu gehen.

Dagegen bemerke ich, dafs angehende Tonsetzer wohlthun werden, sich mit den ersten beiden Formen so lange zu beschäftigen, bis sie nicht nur darin, Tonstücke zu verfertigen, eine bedeutende Gewandtheit und Sicherheit erworben, sondern auch bis sie das Glück haben, als Komponisten anerkannt zu sein, ehe sie zu der dritten Form schreiten.

Aus diesem Allen glaube ich hinlänglich bewiesen zu haben, dafs es den verschiedenen Formen zufolge, nach denen ein Tonstück be-

werden kann, dennoch mehrere Gattungen derselben giebt, welche, wie ich in der Einleitung meines Aufsatzes sagte, nur unter eine Rubrik aufgenommen werden können. In der nächsten Fortsetzung werde ich über die Form des ersten Stücks einer Sonate u. s. w. in der weichen Tonart abhandeln.

3. Beurtheilungen.

Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet. Elegischer Gesang für 4 Singstimmen und Quartett oder Pianoforte, von Beethoven. 118. Werk. Wien bei Haslinger. Partitur, Gesang und Begleitungsstimmen 20 Sgr.

Aus Beethovens letzten Tongedichten spricht bisweilen eine so zarte, innige, verklärende Rührung, dafs man versucht ist, ein Vorgefühl baldiger Abberufung daraus zu vernehmen; es sind Träume und Ahnungen, die über die Saiten, wie bald über die Erde hinschweben, mit leisem Hauch — ob der Sehnsucht oder des Scheidens Seufzer? — ihren Klang weckend und mit ihm dahin schwindend. Wie so ganz von frühern Fantasien verschieden! — Kein Tonkünstler hat dergleichen gegeben; denn keiner wurde so von der Welt immer mehr losgebunden, von Liebe und Hafs, Bewunderung und Kälte der Gesellschaft so mehr und mehr geschieden und in sich verschlossen, als Er, der gottbeseligte Einsiedler.

In diese Region seines Schaffens und Lebens (was dasselbe ist) gehört auch der oben angekündigte Gesang, den sich doch ja kein fühlender Freund der Tonkunst länger vorenthalte. Man mufs sich in den träumerischen Dehnungen der Klänge selbst mit verlieren, um die Seelensprache des Sängers zu verstehen.

Marx.

4. Berichte.

Verlorene Liebe, oder die deutschen Komponisten in Paris.

Berlin, den 9. November 1827.

Da das königstädter Theater heute eine neue aus Paris gekommene Oper, Marie oder verborgene Liebe von Herold, aufführte, so ging ich pflichtmäfsig hin und schlief ein.

Ich mufs aber den rechten Eingang verfehlt haben; denn unversehens fand ich mich zwischen den Koulissen und ward eines lebhaften Gespräches Zeuge, das eine Koulisse weiter zwei mir Unsichtbare französisch führten, sonderbar in feinem und doch fremd, wie veraltet klingendem Dialekt. „Monseigneur (versicherte eine jugendliche, lebhafte Stimme) Monseigneur können Sich nicht einbilden den Succes, den dieser Deutsche davon getragen; selbst Gretry, der in der Generalprobe unpäfslich geworden, hat dergleichen nicht erlebt." „Ist er gerufen worden?" (fragte jener nun im schroffen Tone der Ungunst) mit Eklat?"

Der Jungere. Was wollen Sie sagen? gerufen? War denn das eine Oper, eine Belustigung der eleganten Welt? Das ganze Parterre war extasirt, man vergafs die Oper, sich selbst; o Sie hätten sie sehen sollen, unsere Franzosen, die allein wissen, was noblesse des sentiments ist — mitgespielt, auf Ehre, hat das ganze Haus! Nun, da ist eine Arie des Achilles, wo er wie ein wahrer französischer Chevalier für seine Prinzessin den Degen zieht

Calcas, d'un trait mortel blessé —

Auf einmal ein Geräusch, ein Blitz, alle unsere Gensdarmenoffiziere, in einer unwillkührlichen Bewegung haben sie die Degen herausgerissen, wie so viel Soldaten des myrmidonischen Prinzen. O unsere Franzosen! Es giebt nur eine Nation für Noblesse und Kunst!

Der Aeltere. Pah, Extravaganz! Er hat kein einziges touchantes Motiv. Der König zieht die Italiener vor.

D. J. Ich habe die Ehre Ihnen zu sagen, dafs die Königin ihn distinguirt; erst gestern —

D. A. Ah, l'Autrichienne! Ihr Landsmann — sie wird nie Französin werden — überall Begünstigung der Fremden, die sich um sie drängen, überall —

D. J. Monseigneur werden mir verzeihen, wenn ich die Ehre habe Sie zu versichern, dafs Monsieur Gluck weit entfernt ist, zu antichambriren. Er geht mit den distinguirtesten Personen um, als verständ' er's besser und sie hätten nichts zu sagen. Er bekümmert sich um nichts. Noch in der Probe vorgestern kommt Vestris mit der Ordonance, dafs der König wünsche, bei dem Triumphzug der Iphigenia ein Divertissement von Vestris eingelegt zu sehen. Gluck — il le refuse!

D. A. Aber wäre er so unklug, die Vorliebe des Publikums, den Succes der eigenen Oper zu vergessen?

D. J. So reden ihm (ich war Augenzeuge) alle Direktoren, der Kammerherr selbst zu. Das Publikum? der König? — ruft Gluck erhitzt — wissen sie, was zur Oper gehört?

Man will mit diesen Kindereien die Handlung unterbrechen? Sie sollen fortgerissen werden!

D. A. Die Arroganz!

D. J. Eh mais, moi, le dieu de la danse! wirft Vestris, ganz in Hitze, dazwischen! Wohl, so tanzen Sie im Himmel, aber nicht in meiner Oper, wenn ich nicht will!

D. A. Und setzt es durch?

D. J. Und setzt es durch!

D. A. Ah — le bon-motiste! Er rechnet auf die Pardonirung der Königin, er flieht sie an —

D. J. O, nicht das, spricht er nicht auch mit ihr, wie noch Niemand mit einer Prinzessin? Das ist es, was ihn unwiderstehlich macht; er vergisst sie und sich um seine Oper. Auch die Aktrizen hassen ihn einigemal und hören ihm doch folgsam zu. Vernommen Sie?" —

Auf dem wenig erhellten Theater sah ich jetzt in heftiger Bewegung Gluck mit einer Sängerin. Auch sie sprachen von der gestrigen ersten Aufführung der Iphigenia in Aulis. „Hinweg diese Ausbrüche der Leidenschaft, Madonna! sie gehören nicht dahin. Was, bei allen Göttern! ist Klytemnästra eine liebekranke Italienerin? Sagen Sie mir nichts von dem Beifall! Weiss die Menge, was sie will? Sie sind werth, sich darüber zu erheben. Was da! Wissen Sie was in der Scene liegt? Sie tragen das Geschick der Atriden und den alten Hass der Göttin! Jesu Maria, was wollen Sie da mit Ihren Zärtlichkeiten und Süssigkeiten? Kommen Sie her, ich will es Ihnen sagen. Sie sind — Klytemnästra ist angelangt mit der Tochter. Der Gemahl, der göttergleich verehrte, wie Zeus von Juno geliebte, hat sie getäuscht, verrathen, bedroht das eigne Blut; die kraftgeborne, hoheitvolle, geliebte Tochter soll dem Ehrgeiz, dem gierigen Messer des Kalchas geopfert werden. Und das alles bricht unerwartet herein in den berauschenden Triumph der königlichen Mutter. Fühlen Sie das, Madonna? Fassen Sie es; jetzt entfernt sich Iphigenia und bangt für das Leben der Mutter, das der Schmerz, das Selbstmord bedrohl. Schmerz? Selbstmord? Sie denkt nicht daran! Was ist ihr Kalchas, der König noch, die Götter? Ihnen und der Welt lehnt sie sich auf mit dem

Dieux puissans, que j'atteste!
Non je ne le souffrirais pas,

Keine Wildheit, sage ich Ihnen! ich bitte Sie, kein Händeringen! nur die Königin fühlen Sie in Sich — und nun stürzt sie der Tochter nach. Die Frauen hemmen ihren Lauf — keinen Blick, kein Wort nach ihnen hin, Signora! Was sind sie vor der Königin, die den Widerstand der Griechen, des Königs, der Götter übersieht? Bei allen Heiligen, keinen Blick dahin! Sie sind nicht mehr die Gestopp, das den verfolgenden Fuss des Siegers umstrickte — dorthin, Iphigenia nach eilt ihre Seele, von dem

non je ne le souffrirais pas

allein erfüllt. Alle jene Worte

Vous osez arreter mes pas — perfides —

weggeworfen! erst mit dem

Ah je succombe

kommt sie zu sich selbst, um diesem Bewufstsein und

à ma douleur mortelle

zu erliegen. Ich bitte Sie Theure, nun verstehen Sie die Schläge und Seufzer in meinem Orchester. Das durchdringt Ihre Ohnmacht, der Moment mahnt. Noch nicht aufstehen! In den Armen der Frauen, am Boden — mit umflortem Auge, so sprechen Sie, so —

ah ma fille —

was wollen Sie? Kaum die Arme dürfen sich heben, es ist Vision, der Blick verirrt. Hinweg diese Bestimmtheit! Können Sie Sich nicht selbst vergessen, wo Klytemnästra sich entschwand? Kein lauter Ton? Ich sage Ihnen, ich: Alles wird an Ihrer bebenden Lippe hangen, Ihr verschwiegenes Wort wie Donner treffen, alle Süssigkeiten Hesperiens sind da nichts! Und nun erheben Sie sich, nun kommt der Moment, der Klytemnästra's Selbstverkauf an den Rächer Aegist, Agamemnons Mord, Orestes grauses Geschick erzeugt, nun —

Fatal unterbrach hier der aufgetrocknete, aber doch seltsam höfliche Monseigneur mit einer Bestellung von der Königin; Gluck war zerstreut, offenbar gestört und hatte darüber seine Ungeduld niederzukämpfen. Endlich schien er erst zu vernehmen, dafs die Königin sende, dafs sie von ihm selbst eine Scene hören wolle, die sie gestern so ergriffen und ihr doch nicht ganz klar aufgegangen. „Sie sehen, Signora!" — ja die Königin versteht mich, sie ist werth, meine Oper zu hören! Ich eile zu ihr! O diese wahre Herrscherin, diese Armida, die mit ihrem adeligen Reiz selbst aus dem längst verstorbenen französischen Herzen Liebe hervorzuzaubern wufste! Wahrlich, wenn das ganze Volk gegen sie aufstände tobend, sie würde nur noch herrlicher und milder herrschen! Sie erwartet mich und bei ihr habe ich Genugthuung!" —

Er eilte fort und ersparte sich so die Zeugenschaft zu einem Gespräch der beiden Theaterunternehmer, die lebhaft über Coups debattirten, ihre Kasse zu füllen. „Er schreibt nichts mehr, seit der Belagerung von Korinth," sein Guillaume Tell wird nicht fertig, wenn man ihn auch disponirt, den Rang des vaches von Meierbeer aufzunehmen. Es zieht nichts mehr und die Sängerinnen plündern uns; Die kleine Deutsche will auch vergoldet

sein — da kömmt der junge Kompositeur! Nun Monsieur, noch nicht den dritten Akt fertig? Seit vier Wochen ist Ihnen die Ehre der Aufführung zugesagt, Mademoiselle Cuicidora verschmäht nicht eine Rolle von Ihnen anzunehmen, will sogar ihre beliebte Konzert-Arie mit Türkenchor einlegen, und Sie lassen warten? —

Jetzt erst konnte der Andere sich den jungen, blonden, blafsblauäugigen Kompositeur vorstellen lassen, der etwas von Protektion stotterte und sich entschuldigte, er habe zwei Abende nicht schreiben können, denn bei Madame la Duchesse Tronc sei soirée musicale gewesen und dem Vicomte Bleumourant habe er Variationen auf die Giraffe arrangiren müssen, die er übrigens für die Oper als Ouverture zu benutzen versprochen, so dafs die Zeit nicht dafür verloren sei. Aber, meinte der andre Unternehmer (der mir überhaupt der einrichtigere schien) wird es in das Schweizerkostüm der Oper passen? „O," entschuldigte der junge, „ich habe mir schon ausgedacht, dafs man das Motiv des Kuhreigens dabei anbringen kann, das ohnehin nachher bei der Einsegnung und dem Bauerntanz vorkommt." „Nichts Bauerntanz," polterte der erste Unternehmer dazwischen, „das ist alt, wie im Rosenfest! Was Neues! Sie müssen originell sein! Könnt' es nicht ein Tanz von Mamelucken werden? oder Osagen? Vielleicht dafs man die wilde Majestät selbst gewänne!" — Trefflich, unvergleichlich," stammelte der junge, „nur wegen des Kostume wäre zu bedenken" — „ah was" unterbrach ihn jener, „man hört noch bisweilen, dafs Sie hinter dem Ladentisch vorgelaufen. Ich sage Ihnen, dafs ich das besser verstehe; auch will Mr. Salto mit den Schwestern ein Pas de trois eingelegt haben; gratuliren Sie sich — das zieht, poussirt Sie! Sie müssen es rauschend komponiren, mit türkischer Musik und Trompeten — das liebt Durchlaucht, die Harfe nicht zu vergessen. Was könnten sie wohl vorstellen? — Lafs sehen — er — ja, le genie de la gloire, sie la volupté, die Andere la religion — bon, bon, ça frappe! So! wo er kniet und die Damen über ihn weghüpfen, bringen Sie die rossinische Stretta an, so: la la la, tindarada, schnetterdeng, deng, Bum.

Hier wurde dem armen Kompositeur ein Billet zugestellt, womit Cuicidora ihre beiden Arien zurückschickte. In der rührenden Arie des zweiten Akts müsse sie einen chromatischen Lauf von zwei Oktaven haben, wie neulich Mademoiselle Tut gemacht — die andre Arie aus B sei passabel, müsse aber ein besseres Motiv bekommen und durchaus mit H anfangen, weil das ihr bester Ton sei und sie künftig in keiner Oper auftrete, wo nicht alle ihre Pieces mit H anfingen. „Welch ein Verlangen!" — „Oha junger Herr" (unterbrach den jungen wieder der Unternehmer) „was eine Sängerin verlangt müssen Sie unbedenklich gut heifsen." „Aber ein neues Motiv!" — „hapert's daran? Ja, wie sagt Ihr deutscher Poet, der Faust aus Weimar:

„Wollt Ihr Poeten sein, so ordonnirt die Poesie."

„Mein Kopf! Gestern war mir ja eins eingefallen! wie ging's doch" — o mein Kopf!" — „Das kommt vom Schwärmen" — aber man kann sich doch nicht ausschliefsen! sie würden mich für keinen Künstler halten! Ich eile zu ihr, sie zu bereden, zu bewegen! —

(Das Erwachen folgt.)

Marie, oder verborgene Liebe, Oper in drei Akten von Herold.

Die kalte, geist- und kunstverlassene Musik der pariser Komponisten ist in eben so kalten, elegant-en Konversationsstücken, wie wir von Boieldieu und Auber erhalten, allenfalls als zufälliger Putz zufälliger Einfälle genügend. In dem obigen Singspiel *) soll sie aber für Sprache des Herzens dienen, soll in Schweizerbergen laut werden, und offenbart da freilich ihre Schalheit und Leere um so auffallender; kein Wunder, wenn selbst das Publikum, so sehr es gegenwärtig die wahre Kunstbestimmung aus dem Gedächtnifs verloren hat, sich für diese Neuigkeit nicht so lebhaft interessirt, als für eben so schwache, aber in günstigerer Sphäre sich bewegende. Soll dieser Ausspruch über die Oper erst noch förmlich bewiesen werden? Sie hat darauf so wenig Anspruch, als die Bilder in den Modejournalen auf kritische Beleuchtung in Kunstblättern. Wer von der Oper nichts erwartet, als eine leere Zerstreuung für leere Stunden, dem wüfste man nichts Besseres anzurathen; wer das Bessere sucht, wird sich leicht erinnern, was gute Opern ihm gewährt haben und diese französischen entbehren lassen.

Demungeachtet möchten wir es der königstädter Direktion nicht verdenken, dafs sie auch aus dieser Modeneuigkeit Vortheil sucht, müssen vielmehr ihren unablässigen Fleifs (der beinah so grofs ist, als der des königlichen Theaters nicht) und die treffliche Anordnung und Ausführung rühmen, in denen sich das Talent der Herrn Blum und Stegmeyer so wie der Opernisten erfreulich bewährt. Nur möge sie über momentane Erfolge nicht zu lange säumen, sich mit Besserm zu versorgen und damit sich die Zukunft, besonders aber den Antheil der Gebildetern zu sichern, der für jene die sicherste Bürgschaft gewährt.

M.

*) Bei Schlesinger in Berlin im Klavierauszug herausgegeben.

Berlin, den 9. November 1827.

Heute haben die Vorlesungen des Herrn Professor Breidenstein*) ihren erwünschten Anfang genommen. Näheres hoffentlich nach deren Beendigung. M.

Aus Wien, im September.

Ein ausgezeichnetes Karakterstück verdient das Finale dieses Aufzugs: „Wohlan! ich halte Wort!“ (D-moll-dur) genannt zu werden; hier vereinigen sich alle, durchaus heterogene Bestandtheile, um ein furchtbar grasses Tableau zu bilden, und es dürfte schwer zu entscheiden sein, ob dem gleich mächtigen Harmoniker, oder tief eindringenden Melodiker die Krone gebühre. Die dreifach gesonderten Chöre — von Fausts Freunden, Hugos Waffenbrüdern, und den jammernden Bewohnern der brennenden Burg — und zuletzt der dröhnende unisono jener scheufslichen Larven, welche auf der Hölle Geheifs: „Geister! auf ans Licht; in die Glut den Bösewicht!“ die berstende Erde ausspeiet, und welche den verzweifelnden Gulf in die prasselnden Flammen jagen, — Kunigundens, und Hugo's Seligkeit der Wiedervereinigung: „Erfüllt ist mein Verlangen, kein Traum ist dieses Glück! Ich halte Dich umfangen, o wonniges Geschick!“ — Faust's aufkeimende, strafliche Begierden bei'm Anblick der schönen Geretteten: „Mag die Welt in Trümmer gehen, dieser Himmel werde mein!“ — Mephisto's, der verführenden Schlange, schadenfroher Triumph über die Gewifsheit neuer Verbrechen: Angefacht ist sein Verlangen, mächtig bricht die Gluth hervor!“ und: Was des Frevlers Busen schwellet, ist der Hölle Angelzahn!“ — wahrlich eine bedeutende Aufgabe, selbst für den routinirtesten Theater-Komponisten, so mancherlei fremdartige, kontradiktorisch opponirte Gemüthszustände über eine und eben dieselbe Grund-Basis zu vereinigen, welche jedoch unmöglich befriedigender gelöfst werden konnte, als hier geschehen. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. No. 42, S. 344.

5. Allerlei.

Konzertwesen.

Herr Musikdirektor Möser, dem Berlin schon seit Jahren die ausgezeichnetsten Konzerte und (besonders in der Auswahl der Kompositionen musterhafte) Quartett-Unterhaltungen verdankt, verkündigt so eben ein der Hauptstadt und seiner früheru Leistungen würdiges Unternehmen, das wir nicht genug empfehlen können.

Er wird zwölf musikalische Unterhaltungen geben und abwechselnd

einmal drei Quartette,

das andre Mal

eine vollständige Symphonie, ein Quintett oder gröfseres Ensemblestück für Soloinstrumente und eine Ouverture

alles dies von klassischen Meistern (Beethoven, Mozart, Haidn u. a.) ausserdem aber Gesang- und Virtuosenstücke aufführen lassen.

Je tiefer unsere Oper auf dem königlichen Theater in Apathie, auf dem königstädter in ausländische Seichtigkeit versunken ist: desto erwünschter und nothwendiger erscheint diese umfassendere Stiftung, den bessern Musiksinn im Publikum wach zu halten. Das höchst billige Abonnement (6 Thaler für zwölf Billete) erleichtert den Zutritt zu einer so nöthigen Bildungsanstalt auf das dankenswertheste.

Marx.

Lösung.

Abwärts lockten ihn oft mit freundlichen Blicken die Blumen,
Stets zu der Töne Gebiet zog es ihn wieder hinauf.
Nun ist geendet der Streit: denn unter den lieblichen Kindern
Ruhet der Leib und blüht selber als Blume hervor;
Doch es schwebte der Geist zum befreundeten Lande der Heimath,
Jeglichem Mifslaut fern, selbst ein entfesselter Ton.

Sie hatten, als ich das Angesicht W. Haacks, des Leiters der Musikfeste zu Stettin, zum letzten Mal zu sehen ging, dem Abgeschiedenen unter den Blumen seines Treibhauses gebettet.

Franz Kugler.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. November — Nro. 47. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Der Nordensaal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie von Helwig, mit Begleitung des Pianoforte nach den alten Gesangweisen von A. F. Lindblad. 2 Hefte.

Schlesinger in Berlin. Preis beider Hefte 1 Thlr. 20 Sgr.

Die alten Volksgesänge liegen wie räthselhafte Scaldenworte vor uns, unter den einfachsten, unscheinbarsten, oft seltsam durcheinandergeworfenen Worten und Tönen den tiefsten Sinn bergend, den ein Kundiger fasse und uns deute. Schon der Ursprung solcher Lieder in der von Schrift entlegenen Zeit mündlicher Ueberlieferung, ihre Aufbewahrung im Munde des Volkes, ihre Vererbung von Geschlecht zu Geschlecht läßt uns in ihnen das theure und lang gehegte Besitzthum des Volkes erblicken, das mit ihm vertraut aufgewachsen, dessen Ideenkreis, dessen religiöser und geschichtlicher Glaube mit ihm verwachsen ist. Daher vermissen wir in ihnen eben so oft jene Vollständigkeit der Darstellung, die für Fremde, der Sage Unkundige nicht aber für verbrüderte Geschlechter nöthig ist; als jene Besonderheit des Ausdrucks, die wir jetzt einzelnen Darstellungen — was jene Fragmente aus dem geistigen Gesammtleben des Volkes nicht waren — gern verleihen; stoßen endlich oft auf stereotype Einmischungen, die wiederum Ursprung und Deutung nicht in dem besondern Liede, sondern in den alten, damals allgemein bewußten Beziehungen zu seinem Ursprung und seiner Deutung im Volke haben. So wenig man nun die einfachste Mittheilung alter Volkslieder (wie wir sie aus der Hand des großen Kenners derselben, Herrn Geheimrath A. Kretzschmer bei No. 18. der diesjährigen Zeitung mitgetheilt haben) als unbefriedigend ansehen dürfte: so wenig wird man es überflüssig achten, wenn ein Künstler uns die halbverwischten, räthselvollen Umrisse mit lebendigem Fleisch erfüllt, wenn er das sonst Allgemeine und Allverständliche uns jetzt zu einem Besondern, aus einem Fragment zum Abbilde des alten Zustandes erhebt.

So vermittelnd und ergänzend ist im Nordensaal Herr Lindblad aufgetreten, von dem wir schon zu No. 14. des dritten Jahrganges ein geniales Tongedicht mitgetheilt haben. Wie in diesem, so im Nordensaal tritt er als der Sänger Scandinaviens vor uns, läßt uns in den Zauberschooß der uralten Felsen blicken, lauschen dem geheimnißvollen Dröhnen unter den ewigen Eisfeldern, beseligt aufathmen, wenn ein flüchtiger Wonnehauch von Süden Knospen auf den Schnee streut, die bald wieder verloren sind; führt uns diesen Heldengestalten, diesen reinen Mägden, diesen der Menschen-, Zauber- und Götterwelt Verschwisterten zu, die fest und hart wie ihr Eisen, zart und weich wie die geliebte Erstlingsblüthe des Frühlings vor den Nachkommen noch einmal athmen, noch einmal vorübergehn, die Glieder vom Nordsturm starr und verzerret, alle Wärme und Innigkeit im Herzen treu gehegt.

Marx.

Nicht kann ich mir versagen, auf einen verwandten Liederkreis wiederholt aufmerksam zu machen:

Drei Hefte schottischer Lieder, von L. v. Beethoven, bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

Die französisch-italische Seuche der Seichtigkeit und Wollust, mit der falsche Jünger der Kunst sich heute einzuschleichen gewufst, den Sinn der getäuschten Jugend verderbend, und an die Stelle von Liebe, Achtung und Glauben für Kunstwerke leichtsinniges Begehren augenblicklicher Befriedigung einschiebend: diese Krankheit, wie sie sich am heftigsten gegen das Edlere empört, findet ihre sicherste Heilung in seiner Verbreitung. So sei denn unermüdet die Erneuerung an die Heilmittel, die wir besitzen, bis die Zeit sich noch kräftigere selbst geboren. Marx.

Silvana, Oper in drei Aufzügen, von C. M. v. Weber. Vollständiger Klavierauszug von demselben. Schlesinger in Berlin. Preis 6 Thlr. 15 Sgr.

In Webers Künstlerleben hat das 1812 erwachte Volksleben Epoche gemacht und die wahre Bedeutung desselben festgestellt. Bis dahin zeigen sich in seinen Kompositionen die Nachklänge seiner Virtuosenschaft auf dem Klavier und seines nachbarlichen Umgangs mit italischer, im Süden Deutschlands ansäfsig gewordener Musik. Durch die Körnerschen Kriegs- und Volkslieder wird Weber Volkssänger und von da stellt sich auch sein dramatischer Karakter fest. Die nähere Ausführung dieser Ansicht ist einem Aufsatz in einem der nächst zu erwartenden Hefte der Cäcilia überlassen. Silvana bedarf solcher Vorausschickung nicht, da sie der frühern Periode Webers angehört.

Auf den Bühnen hat sich diese Oper besonders wegen des Mangels an dramatischer Anlage und Haltung nicht einheimisch machen können, und wird als Ganzes den Freunden Weberscher Musik besonders dadurch interessant werden, dafs sie als Vorschule zu den spätern gereiftern Werken angesehen werden darf und manche Elemente der letztern unentwickelt, andere schon ausgebildet und später stereotyp geworden, aufweiset. Abgesehen von diesem geschichtlichen Interesse bietet sie aber eine nicht wenig ergiebige Reihe einzelner anziehender, oft geistreicher, bisweilen tiefer empfundener Tonstücke und besonders eine erwünschte Ausbeute für Konzertgesang dar, da sie sich durch Annäherung an Karakterausdruck über die Spielereien der Italiener und Franzosen weit erhebt und gleichwohl nicht so weit den dramatischen Intentionen sich ergiebt, dafs sie nicht für den Reiz schöner kunstvoller Stimmbeweglichkeit und sanfter Melodik Raum gewänne. Noch erblicken wir den Künstler auch frei von jener Zersplitterung, zu der ihn später das Streben nach dem Ausdruck jedes Einzelnen nur zu oft hingerissen hat.

So wird denn die ganze Ausgabe willkommen sein; den Konzertisten empfehlen wir besonders No. 1, 9, 10, 11, 13 und allenfalls No. 17.

Die Ausstattung und Korrektheit dieser und anderer neuer Artikel der Verlagshandlung zeichnet sich vor frühern auf das Rühmlichste aus. Nur die Schrift sollte mit besserer vertauscht werden. Lobenswerth ist auch die Andeutung vorstechender Instrumentationen und besonderer Momente der Handlung.

Marx.

---

4. Berichte.

Uebersicht des Monats Oktober.

Dresden, den 31. Oktober.

Schon vor geraumer Zeit versprach ich Ihnen Nachrichten über die Aufführung des Oberon. Dafs sie noch nicht erfolgen konnte, beklagen wir Dresdner gewifs am allermeisten. Warum die Aufführung gestört wurde? — davon vernehmen Sie die Ursache. Herr Babnigg trat am 7. Oktober als Georg in der weifsen Dame auf trotz einer kleinen Heiserkeit, von der er am nämlichen Tage befallen wurde. Von seinem Gesange können wir nach dieser Vorstellung kein bestimmtes Urtheil fällen; er genügte zwar vollkommen, liefs jedoch seine volle schöne Brust-stimme seines Unwohlseins wegen selten herausströmen, die mir an andern Orten, wo ich Herrn Babnigg hörte, am meisten wohlgefiel. Wie ich aus sichern Quellen weifs, lag Herr

Babnigg nach dieser Vorstellung mehrere Tage darnieder und mufste dann das Zimmer bis zum 13. Oktober hüten, weshalb die Proben zum Oberon, der zum 18. Oktober bestimmt war, nicht abgehalten werden konnten. Am 13. Oktober erst konnte Herr Babnigg anfangen die ganze schwierige Partie des Huon zu studiren. Er kam in die drei Hauptproben, und sowohl seine Gesangsstücke als die bedeutende Spiel- und Sprechpartie hatte er in dieser kurzen Zeit zur allgemeinen Verwunderung ganz inne und war vollkommen Meister derselben. Diese übernatürliche Anstrengung seines Kopfes warf ihn 2 Stunden vor der Aufführung am 18. Oktober plötzlich aufs Krankenbett und war die Ursache einer Gehirnentzündung, die uns bis vor wenigen Tagen noch für sein Leben zittern liefs. Mit Vergnügen hören wir, dafs er nun ganz aufser Gefahr ist. Aber kaum werden wir vor Weihnachten den Oberon hören. — Die Unpäßlichkeit der Demoiselle Veltheim trägt leider auch dazu bei, dafs wir in dieser letzten Zeit so wenig deutsche Opern hörten. Bei unserm kleinen deutschen Opernpersonale sind solche Störungen um so empfindlicher und wir beklagen die Muhe unserer Direktion, die nun in kurzer Zeit zwei Opern, die völlig bis zur Aufführung einstudirt waren, Oberon und der Schlosser und Maurer, zurücklegen mufste. Wolframs so wie Reifigers neue deutsche Originalopern werden nun wieder auf das neue Jahr hinausgeschoben. Mit dem Freischütz, der Euryanthe, der weifsen Dame, dem Barbier von Sevilla, der Schweizerfamilie wurde zeither abgewechselt, und die Zauberflöte, die Entführung aus dem Serail, das Opferfest, der Schnee, die bezauberte Rose mufsten wegen der Kränklichkeit der Demoiselle Veltheim zurückbleiben.

Nachträglich mufs ich des jungen Klavierspielers Wörlitzer erwähnen, der sich hier in einem Adagio und Rondo von Kalkbrenner und den beliebten Alexandermarsch-Variationen von Moscheles, im Hoftheater mit allgemeinem Beifall hören liefs. Er macht dem verdienstvollen Herrn Kammermusikus Mohs alle Ehre, und wir wünschen nur, dafs er bescheiden bleiben möge, denn er hat trotz seiner grofsen Virtuosität noch wohl noch viel zu lernen. — Da ich hier in loco ziemlich bekannt bin, so erlauben Sie mir wohl Sie noch auf einen Irrthum aufmerksam zu machen. In No. 42. Ihrer Zeitschrift wird nämlich Seite 331 eine Komposition des Herrn Rastrelli rezensirt. Der Herr Beurtheiler steht aber in der Meinung, als sei der Verfasser des Rondeau unser Herr Kirchenkomponist, und erwartet nun mit Recht von einem solchen Manne etwas bedeutenderes. Allein das Rondeau ist von dem Sohne desselben verfafst, der ebenfalls hier lebt und Stunden giebt. Bei den gleichen Vornamen Joseph konnte wohl dieser Irrthum vorfallen.

Am 19. Oktober gab Herr Kammermusikus Fürstenau bei gedrängtvollem Hause Konzert und erndtete für sein brillantes meisterhaftes und seelenvolles Spiel den gerechten Beifall. Er trug ein neues Konzertino in F vor, welches uns sehr wohl gefiel und auch den Dilettanten empfohlen zu werden verdient, da es sich nicht wie frühere Konzerte von Fürstenau in den schwersten Tonarten bewegt, die allein im Stande sind, den Dilettanten vom Studium derselben Kompositionen abzuschrecken. Auch trug er mit Herrn Haacke Doppelvariationen für zwei Flöten vor, bei denen wir die Fortschritte des letztgenannten jungen Künstlers anerkennen müssen. Die übrigen Stücke waren alle bekannt und auch Herr Zezi hatte schon im vorigen Jahre die grofse Bafsarie von Reifsiger vorgetragen. Den schönsten Genufs bereitete uns jedoch die neue Ouverture von Reifsiger, welche durch ihre Originalität, durch meisterhafte Führung des Thema's, durch ihre Klarheit und auch Feuer mit dem sie vom Komponisten dirigirt wurde, auch Feuer und Leben in die Versammlung brachte und zum lebhaftesten Applaus hinriefs, den Herr Reifsiger für dieses treffliche Stück denn auch verdiente.

Die italienische Oper bringt uns Rossini's Elisabetta. Auch wird Don Juan wieder einstudirt und — Cosi fan tutte. Welch herrlicher Genufs steht uns bevor! Zeither wurden Othello, la donna del lago, Crociato, la gazza ladra, Matilde, und ach! la Pastorella! — mit fortwährendem Beifalle wiederholt.

Ach! Leben Sie wohl. Bald und hoffentlich bessere Nachrichten.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem Königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Zwölfte Gastrolle.

Am 3. Novbr. Wiederholung des Othello.

Ueber den Werth der Tragödie und der Komposition hat Referent seine Ansicht bereits im zweiten Jahrgange dieser Zeitung, No. 1 und 2 unverhohlen ausgesprochen und mit Gründen unterstützt. Er mufs sich noch heut zu seiner früheren Ansicht bekennen, und erlaubt sich daher zur Vermeidung blofser Wiederholungen auf jenen Aufsatz zu verweisen, und für auswärtige Leser der Zeitung nur zu bemerken, dafs seit der Aufführung am 17. Dezember 1824, welche jenen Aufsatz veranlafste, die Oper nie wieder auf unwür-

dige Weise entstellt, sondern wiederum völlig zu ihrem Rechte erhoben worden ist.

Fräulein Sontag schien es in den Darstellungen der Desdemona darauf abgesehen zu haben, alle Herzen zu fesseln und die unglaubigsten Gemüther zu bezwingen. Von Kritik kann nicht die Rede sein, wo ein aus den heterogensten Theilen bestehendes grosses Publikum durch eine Kunstleistung magnetisch angezogen und in den Kulminationspunkten elektrisch zu sprachlosem rauschendem Beifall erschüttert wird. Der Effekt ist dann die einzig wahre Kritik, der Beweis, dafs allen Ansprüchen des Gefühls und des Verstandes genugt ist. Je weniger die Versammlung auf eine solche Totalbefriedigung vorbereitet, je mehr diese Befriedigung das Produkt einer unwillkührlichen Hingebung ist, desto mehr wird der äufsere Beifall lauter Jubelausbruch sein. Wenn der Jubel aber wie nach dem Blitzstrahl die Flamme aufschlägt, dann hat das schönste Opfer auf dem Altar der Kunst gebrannt.

Auf dem Altar der Desdemona Sontag hat dieses Opfer gelodert. In der ersten Vorstellung der Oper am 29. Oktober bei ihrem ersten Auftreten freundlich begrüfst, ward ihr nach jeder Scene immer wärmere und lautere Anerkennung, bis am Ende des 2ten Aktes der Jubel alle Schranken brach. Die Künstlerin erschien auf den allgemeinen Ruf, und lange noch hallten die Töne des Beifalls ihr nach.

Das war aber auch eine Klage, ein Schmerz und ein Flehen, dafs man aus tiefstem Herzen mit dem Frauenchor hätte jammern mögen:

„Kann diesem Tochter-Flehen
Der Vater widerstehen?
Kann er so grausam sein!"*)

Und nach diesem höchsten Aufwande von Kunst war in dem ganzen dritten Akte kein Moment der Ermattung. Die an Wahnsinn gränzende Schwermuth war bis zum letzten Momente so treu gehalten, dafs man die Kunstleistung vergafs. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Triumph des zweiten oder der des dritten Aktes der höhere war.

Die Wiederholung der Rolle am 3. November gab den Beweis, dafs keine besonders günstige Disposition der Künstlerin einen Antheil an der ersten Darstellung gehabt habe, dafs jene vielmehr wie diese ein reines besonnenes Kunstprodukt gewesen sei. Nur die Erwartung der bevorstehenden Kunstgenüsse konnte den Enthusiasmus des Beifalls um ein Geringes vermindern.

*) Im Grünbaumschen Texte heifst es:
„Kann seiner Tochter Flehen
Ein Vater widerstehen?
Er wird nicht grausam sein."

Neben Fräulein Sontag stand beide Mal würdig Herr Bader als Othello. Auch Herr Stümer (Rodrigo) gab sich nicht ohne allen Erfolg die erdenklichste Mühe, Herrn Haitzinger nicht allzuschmerzlich entbehren zu lassen, und auch Fräulein Karl war für die Nebenrolle der Emilie gut.

Aber nun die andere Besetzung!

Das erste Mal mufste der fleifsige Devrient seine Kräfte auf den Brabantio verschwenden und seine Anstrengung an dieser tiefen Baifspartie scheitern sehen. Dann mufste das Publikum Herrn Busolts gekämmte Töne hören. Und endlich Jago! Einen Mann, den wir für völlig unfähig erklären mufsten, den Grafen im Freischütz zu singen, den wir für einen Statisten zu halten die dringendste Veranlassung hatten, der aber, dem späteren Vernehmen nach, ein Sänger aus Benelli's Schule ist, Herrn Göcke war die Karakterrolle des Jago anvertraut. Neben Fräulein Sontag und Herrn Bader mufste das Publikum dieses Zerrbild schauen, Baders Klangtöne mufsten verunreinigt werden durch Automatengesang, und als das Uhrwerk zu früh abgelaufen war, mufste Bader ein grofses Duett allein singen. Nun, wenn das keine Sünde war, so gebe ein Anderer eine Definition von Sünde.

Gott sei Dank! hatte man diesmal doch ein Einsehen gehabt. Bei der zweiten Vorstellung war Herr Göcke — hoffentlich für immer — ausgeschieden. Herr Devrient hatte wieder den Jago, seine alte Rolle, übernommen, und für ihn trat Herr Blume als Brabantio auf. Man konnte also die Oper besser besetzen! Wahrscheinlich verdanken wir die Abstellung der Unbill zunächst Herrn Spontini, welcher zwischen der ersten und zweiten Vorstellung von seiner Reise zurückgekehrt sein soll.

13. Benefiz-Vorstellung.

Am 5. November. Tancred. Fräulein Sontag: Amenaide.

Wir vermeiden absichtlich nähere Details über die Feinheit und Schönheit, mit welcher unser lieber Gast diese Rossinische Bravour-Partie exekutirte — da wir einen andern Schwanengesang gewünscht hätten, über die sonore Altstimme des Fräulein Hoffmann (Tancred) — da wir uns mit ihrer Ungeregeltheit nicht befreunden können, über die Anstrengungen der Herren Bader und Devrient — da sie uns erfolglos schienen, über das Ganze — da es die Abschiedsvorstellung war, und selbst über die Huldigungen des Publikums am Schlusse durch Gedichte, Blumen, Kränze und unaufhörlichen Applaus, da das Ganze mehr einem wilden Aufruhr als einer herzlichen Abschiedsscene ähnlich sah.

Fräulein Sontag dankte, Thränen im Auge,

für alles Wohlwollen, und versicherte, daß nur die Hoffnung auf baldige Rückkehr ihr den Abschied von einem Ort erleichtere, wo sie eine zweite Heimath gefunden habe.

(Schlußwort im nächsten Blatte.)

Aus Wien, im September.

(Schluß über Faust.)

Der zweite Akt wird von einem Hexenfest in der Walpurgisnacht auf dem Brocken eingeleitet. Alles — die Ton- und Taktarten, H-moll, D-dur, G-dur, H-dur — $\frac{2}{4}$. $\frac{4}{4}$ — die oftmalige, immer unerwartete Verwechselung derselben, das monotone Geschnatter des Chors: „Brenne Laterne! Nahe und ferne dämmere auf!“ die wunderbaren seltsamen Modulationen, als Mephistopheles die Hexenmutter beschwört: „Der Meister ruft! Hebe dich aus deiner Kluft! Komm an die Luft! Sycorax!“ — Faust die Wirkung des genossenen Liebestranks fühlt: „Ha wie ist mir zu Sinnen? Winterfrost und Sommergluth streiten im bewegten Blut; mich durchrast Lust und Wuth!“ so wie die begehrliche Zudringlichkeit der weiblichen Unholde: „Schoner Mann! sieh mich an! Süßer Buhle hab' Dich lieb, komm aus Herz, ein Küßchen gieb! Führe mich ins Brautbett ein, will dein trautes Weibchen sein,“ geben dieser wahrhaft originellen Spuk-Scene einen scurrilen, pittoresk-phantastischen Anstrich. —

Mit der folgenden Verwandlung ertönt aus dem ehrwürdigen Aachner-Dom ein feierlicher Choral: „Sende, Himmel! Segensfülle auf das theure Paar hernieder,“ (F-dur) welcher durch die Einfachheit der Harmonien, in lauter konsonirenden Akkord-Fortschreitungen ganz seiner religiösen Tendenz entspricht. —

Röschens Ariette: „Dürft' ich mich nennen sein eigen, laut es bekennen und zeigen!“ (G-moll) mit ihren seltsamen fünftaktigen Einschnitten, rührt bis zu Thränen, und findet an Ausdruck des Gefühls und wehmüthiger Innigkeit einzig nur in Mozarts seelenvoller Nänie: „Ach, ich fühls, es ist verschwunden“ eine Nebenbuhlerin, mit welcher sie auch die Wahlverwandtschaft kaum abzuläugnen vermag. —

Nachdem der Trauungszug aus der Kirche zurückgekehrt, und sich entfernt hat, bleibt Faust allein auf der Bühne. Sein Rezitativ: „Wie ist mir? welch ein Zwist erhebt sich mächtig mir im Innern.“ — mahlt den Kampf seiner lüsternen Begierde gegen das kindlich reine Röschen, die arglos ihm vertrauend gleich einem süß duftenden Veilchen auf stiller Flur erblüht, und jener zügellosen Leidenschaft für Kunigunden, die prangend in aller Reitze schimmernder Fülle des Lebens höchsten, üppigsten Vollgenuß verheißt. In der großen Arie (C-dur): „Blöder Thor! ich kann hier tragen? Wie die Eichen, himmelnah, niedre Halme überragen, über alle Frau'n erhaben, überreich an Schönheitsgaben, wie sie je ein Auge sah, stehet Kunigunde da!“ trägt diese den Sieg davon, und der Entschluß: „Sie bezwingen, sie erringen, sie besitzen“ — um jeden Preis — reift unwiderruflich zur That. Für diesen wichtigen Moment hat der denkende Komponist das Thema der Ouverture aufgespart, und dieses, so kunstreich verwendet, erhält hier erst eigentlich seine wahre Bestimmung. —

In einem glänzenden Prunk-Saal findet Kunigundens und Hugo's Vermählungsfest statt. Das hierher situirte Sextett (Es-dur) beginnt mit einem majestätischen, kontrapunktisch gearbeiteten Chor der Glückwünschenden Hochzeitsgäste: „Lang mögen die Theuren leben, stets herrlicher strahle ihr Glück!“ woran sich ein zärtliches Arioso des lieben Gatten-Paars: „Die höchste Wonne hebet, die trunkne Seele bebet, Geliebte (r) mir vor Lust!“ reiht, und am Schlusse mit dem Anfangschor sich verschmelzt. Zu den Geladenen stellen sich Faust und Mephistopheles ein, in ihrem Gefolge seine Freunde, Röschen als Knabe verkleidet, und Franz. Ersterer wird vom Burgherrn als Retter der Braut herzlich bewillkommt, und ihm, des Festes König, der Platz an Kunigundens Seite überlassen. Allegorische Tänze, auf die unbeschreiblich reizende Cantilene einer Polonaise (C-dur), werden durch mythologische Gestalten, Amor, Hymen, Nymphen und Amoretten dargestellt, während die Handlung ohne Unterbrechung fortschreitet. Faust, vertrauend dem Zaubertranke, der ihn unwiderstehlich macht, dringt in Kunigunden, ihm Minnesold zu gewähren: „Einen Kuß von Eurem Munde — meine Seele gäb' ich hin!“ Diese, bethört durch magische Gewalt, wird immer verwirrter: „wie in einem Zauberkreis hält es mich in seiner Nähe,“ Mephistopheles giebt dem argwohnlosen Hugo bedeutende Winke: „Traut nicht der Freundschaft Hülle — frech und blind ist die Begier“ — der endlich aufmerksam wird, sich betrogen und verrathen sieht: „O, neu' örter Frevel! das Weib mir zu verführen vor meinen Augen hier!“ und wüthend das Schwert zieht. Faust vertheidigt sich anfangs nur: „Zurück! eh ich Dich verderbe!“ als er aber das ihn umklammernde, ihn schützende Röschen erkennt,

Kunigunde bestürzt dem Tumulte entflieht, eilt er ihr nach, seinen Gegner rasch entwaffnend, und durchbohrend. Alles geräth in Aufruhr, Fausts Gesellen schlagen sich durch, und Hugo sinkt entseelt in die Arme seiner Rache sprühenden Freunde. Dafs diese durch die poetische Anlage und hinreifsende Gewalt der Töne gleich effektreiche Kraft-Scene bei der hiesigen Darstellung als Aktschlufs benutzt wurde, kann, die unverhältnifsmäfsige Länge des ersten Aufzugs gegen die beiden übrigen abgerechnet, nicht wohl getadelt werden. —

Gemäfs dieser Unterabtheilung nun eröffnet Mephistopheles den dritten Akt mit einem ziemlich breiten Monologe, und einer, im Vorgefühl des nahen Sieges, teuflisch frohlockenden Arie: „Stille noch dies Wuth-Verlangen, bald geendet ist dein Lauf! Meinen Zögling zu empfangen, Hölle! schleufs die Thore auf!“ (E-dur, Allegro, ¾ Takt). Alles, die Tonfälle, die üppige, von kühn sich aufschwingenden Bässen getragene Begleitung, der gluhende Farbenton, karakterisiren hier mit furchtbar getreuen Wahrheitszügen die hämische Schadenfreude, den ungezügelt ausströmenden Jubel-Triumph des Fürsten der Finsternifs. Ein Theil des vorigen Hexen-Chors: „In nächtlicher Stille, beim Zirpen der Grille, im mondlichen Schimmer, rasten wir nimmer!“ (H-moll), in welchem diese Zauberschwestern ihrem Meister die Vollziehung seiner Befehle verkunden, schliefst diesen Auftritt. —

Nach einigen kurzen Prosa-Scenen beginnt das letzte Finale — unter so vielem Vorzüglichen dennoch unbestritten das Vorzüglichste der ganzen Oper — mit einer duster schwermüthigen Arie Kunigundens (C-moll) worin sie sich die bittersten Vorwürfe über ihren Fehltritt macht: „Welch ein Wahn hat mich geblendet, dafs ich mich von dir gewendet, kannst mein Hugo! du verzeih'n?“ und bis ins Innerste empört, dem Mörder ihrer Liebe tödliche Rache schwört. Bei Röschens Erscheinen: „Sprecht, wo sind' ich den Geliebten? sagt es mir der tief Betrübten!“ wendet sich der Satz nach As-dur, und des liebekranken Mädchens Sehnsuchts-Schmerz ist unübertrefflich ausgedrückt. Eben so wahr und erschütternd mahlt sich ihre wahnsinnige Verzweiflung bei dem Entschlusse zum Selbstmord: „Er hat mir die Treu gebrochen — nun, so brich — auch du — mein Herz!“ — Kunigundens Raserei, als sie erfährt, dafs Faust der Mörder ihres Gatten sei; „Ha! Verräther! Missethäter! ihn auch konntest du verderben? Nun, wohlan! so mufst du sterben!“ Mephisto's teuflisch-majestätische Gröfse, indem er sich selbst Richter der Unterwelt nennt, und des Bundes Opfer verlangt: „Du, im stolzen Wahn hast, ein Gott zu sein im Leben, dich der Hölle Macht ergeben, — ihr gehörst du an;“ bei welcher Stelle die grelle Fanfare E-dur, mit Trompeten und Pauken so imposant eintritt, — ein Karakterzug, der schon, wie bereits oben gesagt, in der Ouverture angedeutet ist; die Steigerung bei jeder neuen Hiobspost, von furchterlich dröhnenden Posaunenstöfsen begleitet, welche die Katastrophe auf die schaudererhafteste Weise vorbereiten. Faust, dessen Stunde schlug, wird von Allen verflucht: „Hinweg vom Verruchten, der Hölle verworfenen Knecht! Ihr werde ihr furchterlich Recht!“ — gefloben und verlassen, nur nicht von seinem Peiniger, der ihn in eine wüste Einöde versetzt, wo Röschen vom höchsten Felsengipfel in die brausenden Fluthen sprang; jetzt als Rachegeist erscheint, und den Sünder, verfolgt von grausen Gespenstern, „Geister, auf zur Stelle! schaffet uns Bahn! in lustigen Reigen, wirbelt voran! Hölle frohlocke! Wir nahen, wir nahn!“ und umströmt von einem Feuermeer, zum Lohn seiner Missethaten, unter Sturmgeheul und Donnergebull in den gähnenden Schwefelpfuhl der ewigen Verdammnifs hinabschleudert. —

Was hier durch Töne, durch die Allmacht der Harmonie gewirkt wird, übersteigt jede Beschreibung; wem bei diesen, die Grauen der Unterwelt erschütternden Scenen nicht das Haar zu Berge sträubt, kalter Todesschauer durch Mark und Gebeine rieselt, Fieberfrost die Nerven durchzittert, — wahrlich der mufste erst noch geboren werden, oder über ihn hat Polyhymnia nie siegreiche Macht und Gewalt ausgeübt! —

Wenn nun Schreiber dieses, hingerissen von dem unendlichen Zauber dieser wunderherrlichen Tonschöpfung, schwelgend noch im Nachgenufs, umständlicher darüber sich auslief's, als es Anfangs sein Vornehmen war, ja, wie man zu sagen pflegt, etwas stark über die Schnur hau'te, — so kann er bei dem, was sonst noch zu besprechen, um so kurzer sich fassen. —

Das Buch, einzig durch den Komponisten geadelt, hat an und für sich wenig dichterischen Werth; es ist nicht viel mehr, als eine skizzirte, lose zusammengefugte Scenenreihe, und die knechtische Nachahmung des Don Giovanni in Plan und Ausführung einmal doch gar zu handgreiflich, also dafs ganze Stellen nachzuweisen, ein Leichtes wäre. Von der Poesie selbst haben die verehrlichen Leser hoffentlich Pröbchen zu Genüge erhalten. —

Die Darstellung anlangend, verdient nur

das Orchester, der Chor, die Scenerie und glänzende Ausschmückung gerechtes Lob: unverzeihliche Böfsen in der Rollen-Vertheilung hingegen dürfen einem scharfen Tadel nicht entgehen. So erfüllte selbst Herr Forti, als Hauptfigur, kaum die von seiner Künstlerschaft gehegten Erwartungen; wohl sang er, relativ der übrigen Umgebung, noch am besten; allein ein abstrakt vollendetes Karakter-Bild blieb er leider schuldig. Herr Preisinger gab den Mephistopheles; er ist ein braver Komiker, und dazu reicht seine rauhe, klanglose Stimme allerdings aus; doch Spohrs Kraft-Akkorde verlangen gediegenes Metall; darum wäre es eben so gut gewesen, wenn er meist lieber gar stille geschwiegen hätte; gehört konnte er ohnehin nicht werden. Herr Schuster (Graf Hugo) ist vielleicht der schwächste Tenor, so jemals über die Bretter geschritten; in ihm, und seiner Kunigunde (Mad. Fink, ein Surrogat für die Schechner wie Runkelrüben-Zucker zu Jamaike-Raffinat, Erdmandel zu Mokka-Kaffee sich verhaltend) glaubt man ein Automaten-Paar zu erblicken. Röschen, das vom Komponisten mit unverkennbarer Vorliebe so überreich ausgestattete Röschen ward einem Gast aus München, Demoiselle Hechenthaler, anvertraut; Anfängerin di prima sorte, gleich unbeholfen im Spiel wie im Gesang, Novize in beiden; ohne Leben, Gefühl und Wärme; somit alles entbehrend, was bei diesem zarten Gebilde unerläfslich. Demnach kann denn nur Herrn Cramolini nachgerühmt werden, dafs er allein als Goldschmidt-geselle Franz ganz genügte; eins darf indefs Referent zu rügen nicht unterlassen, und solches ist die Eigenmächtigkeit, gegen den Willen und die Absicht des Dichters und Komponisten sich eine Arie einzulegen. Sie ist zwar gut, von Herrn Lachner, Kapellmeisters-Adjunkt, gearbeitet, im Styl des Ganzen gehalten, hat auch Beifall gefunden; aber demungeachtet vom Uebel, wie jeder anmafsende Eingriff in die geheiligten, unverletzbaren Rechte fremden Eigenthums, das allenthalben und um so mehr bei einem solchen Meister respektirt werden sollte, der von allem, was er schafft — über das Wie? und Warum? — so bündige Rechenschaft abzulegen im Stande ist. —

Im Theater an der Wien wird nun seit Ende Juni auch wieder gespielt; von Herrn Karl und Kompagnie, in vereinigter Direktion mit jener der Josephstädter-Bühne. Die Eröffnung geschah ad captandam benevolentiam, durch einen Prolog, worauf Macbeth folgte. Später kamen an die Reihe: diverse Possen und Staberliaden, allerlei oft gesehene Lust-, Schau- und Trauerspiele, in ergötzlicher Melange; ein alt-neues Kratterisches, von Vogel geschniegeltes und gebiegeltes Drama: Die Neger auf Curassoa; das Singspiel: Der Schlofsgärtner und der Windmüller, nebst einem ganz gewaltigen Spektakelstück: König Richard in Palästina, nach Walter Scotts: Talismann, von Lembert bearbeitet, das bereits schon viele Batzen eingebracht hat, und manchen bedrängten Prinzipal auf die Beine helfen könnte. —

Die Leopoldstadt befafste sich in der letzten Zeit mit Reprisen aus ihrer Vorrathskammer; verbi gratia: alle drei Theile der zwölf schlafenden Jungfrauen; das Ritterschauspiel: Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen, auctore Gleich et Kauer; Amor der Heirathsstifter, Zauberposse, mit Musik von Drechsler; ein phantastisches Gemälde: 1727, 1827, 1927, von Meisl und Gläser, nebst einem Gespann von Pantomimen: Der Teufel in allen Ecken, und: Die Zauberkreide, welche letztgenannte zur Stunde immer noch gern gesehen wird. —

Das Personale des Josephstädter Theaters gehört zu den allergeplagtesten, indem es nicht nur viel und schnell einstudiren, sondern auch nach Umständen an der Wien aushelfen, und oft mit Sack und Pack hinüber wandern mufs. So kam aufs Tapet: Die Eselshaut, Feenspiel, mit Musik von Hummel, und Aubers Maurer, nebst dessen Parodie: Peterl und Paulerl, von Gläser, ein höchst abominables Triumvirat; das musikalische Quodlibet: Die Sängerin Montag, worin der Frankfurter (?) Schauspieler Kirchner als Falsetist Aufsehen erregte; Carlos Romaldi, aus Fränzels bekannter Oper: Carlo Fioras, zum Melodram geschnitzelt; Hanns Nicodemus Lipperl von Lipperlafeld, Schwefelkerzen-Fabrikant in Kakran, Posse aller Possen; Musik-Rumfortersuppe; das lustige Beilager; erstes und letztes Debüt eines Tenors, nomine Padewith, aus der Choristen-Heerde; der hölzerne Säbel; Lustspiel mit Gesang von Kotzebue. Noten von Röth und Riotte; der Dorfbarbier in allen Aengsten; Pantomime, auf eine Komposition von Mocheles gesetzt; Robinson Crusoe, Ballet et cetera græca. —

Die diesjährige Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Musik-Konservatoriums lieferte abermals einen wiederholten Beweis, wie sehr es die würdigen Vorsteher dieser achtungswerthen Kunst-Bildungs-Anstalt sich angelegen sein lassen, dem vorgesteckten Ziele immer näher zu rücken, und mit welcher Umsicht die thätigen Professoren den bewährten Plan

verfolgen, welcher ihre Eleven einzig und allein auf die wahre Bahn zu leiten vermag.

Zur gegenwärtigen Kunstausstellung war folgende interessante Wahl getroffen:

A. Instrumental-Sätze:

1) Die Ouvertüren aus Cherubini's „Anacreon" und Catels „Semiramis," beide höchst gelungen, mit männlich kraftvoller Solidität ausgeführt, wie man es sonst nur von erprobten, im musikalischen Waffenhandwerke ergrauten Veteranen zu erwarten berechtiget sein darf. —

2) Konzertino für das Waldhorn, von Kiusky, geblasen von Joseph Pfeiffer, und zwar, relativ, die solch zarter Pflanze innewohnende Mittel berücksichtigt, recht brav.

3) Rondeau für die Klarinette, komponirt und vorgetragen von Franz Limmer. Dem geschickten Spieler und angenehmen, selbst geistreichen Tonsetzer ward und gebührte ungetheilter Beifall im gleichen Maafse. —

4) Doppel-Konzert für zwei Hoboen, von Sellner, gespielt von Alexander Pötschacher, und Wenzel Kropsch. Des ersteren schöner, voller Ton und das exakte Uebereinstimmen beider in brillanten, sich durchkreuzenden Passagen war durchaus lobenswerth zu nennen.

5) Rondeau für die Violine, von Pechatscheck, gespielt von Jakob Dont. Abermals ein kleiner David, der mit dieser Goliaths-Aufgabe recht ordentlich zurecht kam. Dennoch durfte es nicht überflussig sein, seinem Mentor den Warnungs-Spruch zuzuflüstern: „Festina lente! Successive fit motus."

B. Gesangstücke:

1) Drei Vokal-Chöre, von Gyrowetz und Schubert, mit grofser Präzision und unbeschreiblich zarten Nuancirungen vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen der zweiten und dritten Klasse.

2) Zwei Chöre von Abbé Stadler, mit Orchester-Begleitung; aus Polyxena, und und einem, in freien Kirchenstyl.

3) Sextett aus Mozarts Don Giovanni; und hoffentlich doch wohl nur des schneidenden Kontrastes wegen

4) Duett von Pavesi, weil sonst nicht leicht abzusehen wäre, wie Saul unter die Propheten als Kontraband sich einschleichen durfte. —

Am Schlufs erhielten zwei der ausgezeichnetsten Zöglinge von jeder Klasse zur Belohnung des Fleifses und Ermunterung Prämien, in Medaillen, Büchern und Musikalien bestehend, aus der Hand des Präses-Stellvertreters, Herrn Hofrath von Kiesewetter.

Mit den Konzertgebern scheint diesen Sommer über ein Waffenstillstand abgeschlossen worden zu sein, und weder Fremde noch Einheimische wollten es wagen, in das gefährliche Lotto-Spiel zu setzen, um — Nieten zu ziehen. Nur zwei liefsen sich, durch Akkord mit der Administration gedeckt, im Kärnthner Theater hören, nämlich: Madame Rousseau, eine mittelmäfsige Flötenspielerin, und Ihr Landsmann, der dreizehnjährige Friedrich Wörlitzer, zu dessen Lobe sich wohl nicht mehr sagen läfst, als dafs er, wiewohl Wien erst in neuester Zeit die gefeiertsten Pianisten — Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Schoberlechner — zu bewundern Gelegenheit hatte, und selbst in seinen Mauern eine Galerie eminenter Meister auf diesem Instrumente zusammenstellen kann, dennoch dreimal sich öffentlich zu produziren aufgefodert wurde. Ein hiesiges Kunstblatt äussert sich darüber eben so wahr, als rühmvoll:

„Der junge Orpheus, Friedrich Wörlitzer, ist ein neues Meteor am Himmel der Virtuosenwelt. Er entzückte jedesmal das zahlreiche, mit rauschendem Beifall ihn enthusiastisch überströmende Publikum durch sein schönes, kunstgerechtes Spiel im D-moll-Konzerte, und der Phantasie mit den schottischen Variationen von Kalkbrenner, so wie in Hummels Konzerten — A-moll und H-moll — und den Alexander-Variationen von Moscheles, welche man selbst von diesem nicht vollendeter gehört zu haben sich erinnerte. —

Das grofse Talent des genialen Knaben tritt auf eine höchst imposante Art hervor, denn er zeigt in seinem Spiele eine Ruhe und Besonnenheit, wie sie nur dem Künstler eigen sind, der sein Instrument durchaus beherrscht, und zugleich den äussern Einwirkungen seiner Umgebung keinen Eindruck auf sich gestattet; der sich also von diesen nicht im Mindesten beherrschen läfst.

Sein Anschlag ist zweckmäfsig; gleich kräftig, als zart. Beide Hände sind durch alle Schulen, nach allen Richtungen hin gebildet, dafs sein Vortrag die Figuren in allen Nuancen fein und richtig wiedergiebt. Wenn man sieht, wie mühsam sich Viele abarbeiten, um schwierige Tonstücke herauszubringen, so wird man doppelt erfreut, die seltene Leichtigkeit und männliche Taktfestigkeit bewundern zu können, womit ein so junger Virtuose die schwersten Aufgaben zu lösen im Stande ist.

Dieser Grad zeigt die Stufe, auf welcher der Künstler von Beruf zum Meister erhoben wird. Wir können — trotz der Möglichkeit, dafs solch unbedingtes Lob vielleicht Schaden stifte, aus voller Ueberzeugung keine andere Sprache führen; denn das wahre Talent läfst sich dadurch nicht beirren. Aechtes Gold verbrennt in keinem Feuer."

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. November — Nro. 48. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Quintenfolge.

(Von Dr. G. A. Lautier.)

Das Problem woher es komme, dafs zwei einander folgende Quinten und eben so Oktaven ohne besondere Umstände das Gehör gradezu beleidigen, zwei solche Quarten, Septimen und Sekunden häufig ein ähnliches bewirken, dagegen zwei sich folgende Terzen und Sexten der Regel nach durchaus angenehm klingen, war bisher noch nicht gelost worden. Man wufste zwar, dafs zwei einander folgende Oktaven, den Fall des Unisonus ausgenommen, in der Regel leer klingen, und zwei sich folgende Quinten hart und leer; allein die Frage ist eben, woran es liege dafs diese vollkommnen Konsonanzen, wie man sie mit Recht nannte, wenn sie wiederholt werden, weniger gut klingen, das heifst unvollkommner konsoniren können als die unvollkommnen (oder blofsen) Konsonanzen, nämlich die Terz und Sext? Und weil der Begriff der Leere bei der Oktave weit anschaulicher ist als bei der Quinte, befriedigte dieser Grund noch allenfalls hinsichts des Uebelklingens der Oktavenfolge, woher denn die Theoretiker hauptsächlich nur versuchten, das Problem der Quintenfolge zu lösen.

Die nähere Angabe dieser Versuche, deren man mehrere in Webers Theorie der Tonsetzkunst Th. IV. S. 73 — 76 findet, ist hier ganz überflüssig, da es anerkannt ist, dafs sie sämmtlich mifsglückten, und man daher sogar mit Recht anfing, das Verbot der Quintenfolge selbst für grundlos zu halten.

Aber wie konnten diese Versuche glücken, da sie sich damit begnügten, auf ganz äusserliche Weise Gründe blofs für diese einzelne Erscheinung aufzusuchen, statt dafs man vielmehr hätte einsehn sollen, wie alle Regeln der Tonkunst nothwendiger Weise zusammenhängen müssen, und keine derselben auf befriedigende Weise begründet werden könne, bevor man nicht die allgemeine Grundlage von allen gefunden. Denn ist es nicht dasselbe Gehör, welches beleidigt durch unerlaubte Quintenfolgen, auch verletzt wird durch unrichtiges Unterlassen der Auflösung einer Dissonanz? und wird nicht dasselbe Gehör verletzt durch jede falsche Fortschreitung der Melodie und Harmonie? wie konnte man daher hoffen, den Grund einer besondern Verletzung des Gehörs zu finden, ohne den allgemeinen Grund des Uebelklingens entdeckt zu haben? und es mufs also derselbe allgemeine Grund, aus welchem die verbotne Quintenfolge das Gehör beleidigt, auch der Grund sein, weshalb die Dissonanzen aufgelöst, und überhaupt jede Regel beobachtet werden mufs, das heifst es existirt ein allgemeiner Grund, aus welchem alle Regeln der Tonsetzkunst, also unter andern auch die bisher noch nicht entdeckten Regeln der Fortschreitung der Akkorde oder des Grundbasses flieſsen, und dieser allgemeine Grund mufs daher auch eine allgemeine Regel bilden.

Diese allgemeine Regel wonach bestimmt wird, was dem Gehöre übelklingt oder nicht, mufste alle Regeln der Komposition aus sich ableiten lassen, weil die Natur des Gehöres überall dieselbe ist. Allein das Gehör nimmt

nicht blos Eindrücke musikalischer Tonverbindungen in sich auf, sondern es ist auch empfänglich für die Sprache, und wird eben so sehr beleidigt durch einen Fehler gegen die Sprachgrammatik als durch einen Verstofs gegen die Grammatik der Tonkunst. Somit mufs jene allgemeine Regel des Mifsklanges für das Gehör eben so sehr gelten für die Worte als für die Tonkompositionen, oder es läfst sich wieder keine musikalische Regel begründen, wenn man nicht zugleich auch die Regeln der Sprache begründen kann. Aber auch dieses reicht nicht aus, denn indem das Gehör selbst mit der ganzen Organisation des Hörenden zusammenhängt, ist die Natur des Gehörs schlechterdings nicht gründlich zu bestimmen, ohne dafs zugleich auch die Natur der ganzen Organisation, das ist des Gesichts, des Gefühls kurz des ganzen Körpers bestimmt werde, so wie endlich die Natur des Körpers ohne die Kenntnifs der Beschaffenheit der Seele nicht gründlich zu erklären ist.

Es mufs daher die allgemeine Regel der Tonkunst zugleich die Regel für alles was vorhanden ist, sein, und es ist ein fruchtloses Verfahren, die Gesetze der Musik begründen zu wollen, ohne zugleich auf die allgemeinen Regeln alles Höreus, Fühlens und Bewufstseins Rücksicht zu nehmen; denn man vergifst dabei, dafs es nur eine Wahrheit gebe, welche sich überall wiederfinden mufs, und dieses Vergessen war die Schuld dafs alle bisherigen Regeln unbegründet, das ist schwankend und ungewifs bleiben mufsten.

Da es mithin nur eine allgemeine Regel oder eine Wahrheit giebt, mufs eben so sehr als der Grund des Uebelklingens oder Mifsstandes für das Gehör nur in dieser allgemeinen Regel zu suchen war, auch der Grund des Mifsstandes oder Mifsverständnisses für den Verstand in derselben Regel liegen, oder dasjenige was dem Gehöre übel klingt, mufs zugleich unverständlich sein.

Das Einseitige der bisherigen Theorien lag eben darin, dafs indem der Grund des Wohl- und Uebelklingens gefunden werden mufste, man dabei nicht einsah, dieser Grund einer angenehmen oder unangenehmen Einwirkung auf das Gehör müsse nothwendiger Weise ausserhalb des Gehörs also im Verstande liegen, weil, wenn man einen Uebelstand nur durch das Gehör erklären will, immer noch die alte Frage übrig bleibt, weshalb denn ein Uebelstand unangenehm auf dasselbe einwirke? Die allgemeine Regel des Verstandes, das heifst die allgemeine Regel alles Denkens ist aber darum der einzige Grund aller Regeln jeder Wissenschaft und Kunst, weil es eben die Sache des Verstandes und nicht des blofsen Gefühls oder Gehörs ist, Regeln zu geben, und überall wo Regeln existiren, hat auch der Verstand zu thun. Indem es aber nur die eine allgemeine Regel des Verstandes für alle Wissenschaft und Kunst geben kann, ist nur dasjenige richtig was verständlich ist, aber eben daher auch ist alles richtig was verständlich ist, und die Verständlichkeit mithin die Bedingung und einzige Regel aller Komposition. Und da die Verständlichkeit die einzige Regel ist, ist diese allgemeine Regel eben die Regel, dafs es nur eine Regel giebt, oder sie heifst:

die Regel ist die Regel,

aus welchem sofort zu erklärenden Satze sich daher alle Regeln der Kunst und Wissenschaft, namentlich also die Regeln und Gründe des Quintenverbots ableiten lassen müssen.

Jener Satz bedeutet nämlich, dafs die Regel nicht die Ausnahme sei, dafs also die Regel nicht ausnahmsweise sondern in der Regel statt finde somit die Hauptsache, die Ausnahme dagegen die blofse Nebensache sei, welche daher untergeordnet werden mufs. Der Satz heifst mithin:

die allgemeine Regel ist das Unterordnen der Nebensache unter die Hauptsache,

und da also nur die Hauptsache hervortreten, die Nebensache somit versteckt werden soll:

die allgemeine Regel ist das Hervorheben der Hauptsache und Verstecken der Nebensache.

Mithin mufs man nur noch finden, was in

jedem einzelnen Falle die Hauptsache und was die Nebensache sei, und man hat dann die besondere Regel für diesen Fall, welches jetzt auf die Quintenfolge anzuwenden ist.

Zwei einander folgende Quinten können nur in sofern als ein Uebelstand erscheinen, als das Gehör überhaupt auf sie merkt, das heifst als sie dem Hörenden bewufst werden, und die blofsen Augenquinten konnte nur der Pedantismus der vergangnen Zeit verbieten. Es fragt sich daher nur, in welchem Falle diese Folge zweier Quinten bemerklich, das ist erkennbar wird, und dieses ist eben nur dadurch möglich, dafs die zweite Quinte als die Folge der ersten betrachtet, das heifst die eine Quinte mit der andern verglichen wird. Diese Vergleichung besteht aber darin, dafs die beiden die erste Quinte bildenden Töne als zusammengehörig erscheinen, und eben so die beiden die zweite Quinte bildenden Töne, und nun erst beide Quinten zusammengestellt werden, und die Vergleichung dieser vier Töne als zwei Quinten wäre unmöglich ohne jene Absonderung zu je zwei Tönen. Die beiden zusammengehörenden Töne jeder der zwei Quinten bilden daher, eben ihres Zusammengehörens wegen, einen Akkord, mag er nun gleichzeitig ertönen oder als Berechnung erscheinen, und es kann das Gehör also zwei einander folgende Quinten nur zwischen zweien Akkorden merken, woher z. B. alle in derselben Melodie vorkommenden Brechungsquinten blofse Augenquinten sind, wenn nicht je zwei Töne derselben einen gebrochnen Akkord vorstellig machen. Somit kann der Grund, dafs zwei einander folgende Quinten übel klingen, nur darin liegen, dafs sie als zwei Akkorde erscheinen, und die Ursache ihres Mifsstandes mufs mithin lediglich in dem Verhältnifs der Quinte zum Akkorde gesucht werden.

Dieses Verhältnifs, da es der Grund eines Uebelklanges ist, mufs ein unpassendes Verhältnifs, das ist ein Mifsverhältnifs sein, oder der Akkord mufs eine andre Natur als die Quinte haben: nicht zwischen den beiden Quinten liegt der Mifsstand, sondern wenn man es recht besieht, grade umgekehrt als es zuerst erscheint, zwischen der Quinte und dem Akkorde. Da also der Akkord nur aus Terz, Quinte oder Septime (oder deren Umkehrungen in der höhern Oktave) bestehen kann, und die Quinte seiner Natur unangemessen ist, kann nur noch die Septime und Terz ihr angemessen sein, und weil es klar ist dafs ihm die Septime noch weniger zukommen kann als die Quinte, bleibt nur die Terz übrig.

Die Terz ist mithin das wesentliche Intervall des Akkordes, oder der Akkord besteht wesentlich nur aus übereinander gesetzten Terzen, und in sofern daraus andre Intervalle, wie die Quinte oder Septime entstehn, sind diese daher nur wegen der Terzenverbindung Theile des Akkordes. Das heifst aber, die Quinte mufs, um als Theil des Akkordes oder als Akkord zu erscheinen, diese Terzenverbindung hervorheben, und somit ihre Quintennatur unterordnen oder verstecken, und so oft dieses nicht geschieht, mufs ein Uebelstand entstehn.

Da nun also die beiden einander folgenden Quinten nur in sofern sie als zwei Akkorde erscheinen, mit einander verglichen, aber eben daher als Quinten erkannt wurden, so tritt damit eben so sehr als die Akkorde oder die Terzenverbindung hervortrat, auch die Quintennatur hervor, und der Grund des Uebelstandes zweier sich folgenden Quinten mufs mithin sein: dafs durch dieses gleichmäfsige Hervortreten beider Naturen, nämlich der Terzennatur, welche sie als Akkorde erscheinen läfst, und der Quintennatur, welche ihrer Eigenschaft als Akkorde widerspricht, das Gehör ungewifs ist, ob es zwei Akkorde höre oder nicht. Die beiden Quinten werden nur bemerkbar, in sofern sie als Akkorde erscheinen, und das Gehör glaubt also auf der einen Seite zwei Akkorde zu vernehmen; auf der andern Seite aber bewirkt grade dasselbe Bemerkbarwerden der beiden Quinten auch, dafs sie wegen des Hervortretens der Quintennatur nicht als zwei Akkorde (son-

dern als zwei Sätze) erscheinen, und das Gehör fühlt sich daher in diesem Schwanken unglücklich oder es wird verstimmt: es entsteht der Uebelstand.

Diese ganze Deduktion setzt voraus, dafs zwei sich folgende Quinten übel klingen, und sucht blos den Grund dieser Voraussetzung. Nur in sofern als die Voraussetzung richtig ist, ist also auch richtig, dafs die Quinte eine andre Natur habe als der Akkord, und dieser mithin wesentlich aus Terzen bestehe: in sofern aber auf der andern Seite dieses letztre richtig ist, folgt umgekehrt daraus die Richtigkeit des Uebelstanden zweier sich folgenden Quinten.

Diese Beweisführung ging somit nur von der Erfahrung, das ist vom Gehör aus; indem aber jener Uebelstand nur aus dem gleichmäfsigen Hervortreten der Terzen- und Quintennatur entstand, und der Grund desselben mithin in der Unbestimmtheit oder Ungewifsheit lag, welche beider Naturen die Haupt-, und welche die vielmehr unterzuordnende Nebensache sei, führte jene Deduktion auf die oben gegebne allgemeine Regel, die Nebensache müsse der Hauptsache untergeordnet werden, und da die Quintenfortschreitungen nur in sofern sie Akkorde bilden, bemerkbar, zur Hauptsache die Natur des Akkordes, und zur Nebensache die Natur der Quinte bestimmen, mufs folglich letztre der erstern untergeordnet werden. Eben daher können sie nur in denjenigen Fällen vorkommen, wo diese Unterordnung statt findet, und sind mithin der Hauptsache oder Regel nach verboten. Die Entwickelung der erlaubten Fälle aber, das ist somit der Ausnahme, wohin die Gegenbewegung, das Verstecken der Quinten in Mittelstimmen unter den gehörigen Umständen, kurz alles gehört, wodurch (wie Weber Th. IV., S. 58 u. 72 ganz richtig angiebt), das Gehör von der Aufmerksamkeit auf die Quinten abgezogen wird und ein andrer Gegenstand als Hauptsache hervortritt, wird hier übergangen, und einer gröfsern Arbeit (der zweiten Abtheilung meines Grundrisses der Tonwissenschaft) vorbehalten: diese Ausnahmen sind aber nicht willkührlich oder sie heben die Regel nicht auf, denn vielmehr, wie gezeigt, aus ihr selbst hervorgehend, sind sie durch die Regel selbst zu erkennen, und so nur die nähere Entwickelung und Bestätigung derselben, so wie diese Regel nur die nähere Entwickelung der oben gegebnen allgemeinen Regel sein kann.

(Schluß folgt.)

3. Beurtheilungen.

Berichtigung der in No. 42. abgedruckten Anzeige des Rastrelli'schen Rondo's, les charmes de Dresde.

Schon in No. 47. ist diese Berichtigung von Seiten des Dresdner geehrten Herrn Berichterstatters dahin erfolgt, dafs der Komponist jenes Rondo's nicht der Kirchenkomponist Joseph Rastrelli, sondern dessen Sohn Joseph Rastrelli, ebenfalls zu Dresden, sei. Da es letzterm jedoch Ehre macht, dafs er den gegen das Rondo ausgesprochenen Tadel nicht auf seinem Vater ruhen lassen will, so nehmen wir mit Vergnügen seine eigne Erklärung auf.

Eine der letzten Nummern der Berliner Musikalischen Zeitung enthält eine Beurtheilung meines Rondo's (Les charmes de Dresde) welche allerdings nicht geeignet ist, einen jungen Musiker aufzumuntern. So gern ich gegründeten Tadel annehme, und mich bestrebe, die von sachverständigen Männern angegebenen Fehler zu vermeiden, so kalt lassen mich Beurtheilungen, wie jene in Ihrer Zeitung. Ich würde Sie deshalb nicht mit dieser Zuschrift belästigen, wenn nicht jener Beurtheilung ein Irrthum zum Grunde läge, welchen ich zu berichtigen Sie ganz ergebenst ersuche.

Der hier als Kirchenkomponist angestellte Rastrelli ist nämlich mein Vater, welcher sich nur mit Kirchenkompositionen beschäftiget hat, und dessen Vorname Vinzenz ist.

Der Gewährung u. s. w.

Natürlich mufs der unterzeichnete Beurtheiler *) auf sich berufen lassen, welchen

*) Bei dieser Gelegenheit erkläre ich nochmals, dafs alle meine Beiträge mit meinem vollen Namen oder mit

Einfluſs der Tonsetzer einer Anzeige gestattet; nur erlaubt er sich ein Wort über die Bemerkung, daſs dergleichen Beurtheilungen nicht geeignet seien, einen jungen Künstler aufzumuntern. Nicht Herrn Rastrelli allein, sondern so vielen, die eine ähnliche Ansicht von Kritik haben, die sich gelegentlich auch auf Lessings Wort berufen, man solle gegen den Meister streng sein und gegen den Jünger nachsichtig — diesen allen und keinem zunächst gilt die nachstehende Bemerkung.

Wie muſs es denn um einen jungen Künstler stehen, der nach Aufmunterung von Aufsen bangt? oder der (denn dies liegt hinter solchen Beschwerden verborgen) durch Widerspruch und Mifsbilligung von Seiten irgend eines Beurtheilers sich gedrückt, wol gar unterdrückt fühlt? — Es giebt vornehmlich zwei Antriebe, die Kunst zu seiner Lebensbeschäftigung zu machen. Der eine ist innerer Beruf; wer ihn in sich trägt, wird bezeugen, daſs er mit der Kraft eines unbedingten unbeugsamen Naturgebotes den Künstler beherrscht und über allen Einspruch, über alle Hemmung und Hinderung hinwegzieht, daſs er daher sicher der Zustimmung anderer nicht bedarf, wenn diese auch dem Künstler erfreulich werden kann als Resultat seines äuſserlichen Wirkens, nicht als Bestärkung in seinem innern, die jeder zunächst nur von sich selber erwarten soll. Andere werden zur Beschäftigung mit der Kunst gezogen, weil diese ihnen genuſsreich und in einer irrigen Verwechslung der Wirkung mit dem Vollbringen leicht erscheint. So unrichtig diese Entscheidung und die Beobachtung ist, auf die sie sich gründet: so schliefst sie doch nicht die Unmöglichkeit aus, daſs ein so Irrender neben dem äuſsern Antrieb auch ein wahrhaftes Talent habe. Einem solchen ist nun nichts nöthiger, als daſs er bald die ernste Seite der Kunst neben ihrer lockenden Wirkungsweise wahrnehme, daſs er neben der Leichtigkeit ihrer Erscheinung das Gewicht ihres Studiums in das Auge zu fassen und sich anzueignen bestimmt werde: je dringender und strenger, desto dankenswerther ist gerade ihm die Mahnung. Fehlt aber dem von Aufsen her sich Bestimmenden das innere Vermögen, so nützt er der Welt und sich selber nichts; dann ist es fast unvermeidlich, daſs Widerspruch von aufsen ihn störe, aber es geschieht dann zu seinem Besten, wenn er nur zur Erkenntnifs seines Irrthums gelangt. Man kann eine Zeitlang einen falschen Weg nehmen, aber kein Mensch ist darum verloren und berufslos; jeder kann sich seinen wahren Wirkungskreis mit Erfolg und Ehre schaffen.

Darum eben, weil jeder, der nur redlich das Gute will, wenn er sich auch verirrt haben sollte, in sich selber die Aussöhnung mit jedem Widerspruch findet und weil tausendfache Erfahrungen an so vielen, mit Recht und Unrecht angefochtenen und doch nicht unverdient beschädigten Künstlern jene Ansicht bestätigt haben: darum eben darf Kritik sich in ihrem Geschäft über alle Berücksichtigung der Wirkung an Einzelnen erheben. Sie darf es, und mufs es; denn ihr Geschäft ist nicht Fürsorge für das Individuum, oder Eiferung gegen dasselbe als solches, sondern Erkenntnifs des Wirkens und deren Verbreitung zur Förderung allgemeiner Bildung und der besondern der Künstler. Wo sie dies nicht leistet, mufs sich dem Künstler, der einen würdigen Begriff von der Kunst und sich selbst und einen richtigen von Kritik hat, für nicht vorhanden gelten. Eine Beurtheilung aber, die jenes Streben offenbart, mufs ihm selbst dann werth sein, wenn sie seiner Idee entgegenstände; sie ist ja der Angelegenheit geweiht, der auch der beurtheilte Künstler seine Kraft widmet.

Allein — unsre Zeit stellt den Kunstjünger, der nicht fest in sich entschieden ist, allerdings auf einen gefährlichen Scheideweg und macht ihm vielleicht darum Bescheid

M. unterzeichnet sind, wenn nicht in einer scherzhaften Einkleidung der Anlafs zu einer scherzhaften Unterschrift oder zur Auslassung jedes Namens, oder der Chiffre S. K. liegt. In solchen Fällen nenne ich mich aber jedem auf die erste Frage. — Man halte diese umständliche Erklärung in einer Zeit zu Gute, wo mit Anonymität und Pseudonymität so mancher Unfug getrieben wird.

Marx.

nöthiger und Mifsbilligung bedenklicher. Eine grofse Verderbnifs ist in unsern Tagen über die Tonkunst hereingebrochen. Von der einen Seite haben Virtuosen durch den Glanz ihrer Kunstfertigkeit die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese allein hingewendet und über den Gehalt ihrer Kompositionen durch die Unterschiebung ihrer persönlichen Geschicklichkeit und Berühmtheit getäuscht; man hat die grofsen Virtuosen Kalkbrenner und Konsorten nicht von den schlechten Komponisten Kalkbrenner und Konsorten unterscheiden gelernt. Auf der andern Seite haben die deutschen Tonsetzer den Begriff des Drama noch nicht so erfafst, um damit dem Geist ihres Volkes die befriedigende Nahrung zu bieten, und damit ist einstweilen die unterhaltungslustige Menge zu der geistlosen Lüsternheit der italischen und zu der herzlosen Konversation der französischen Oper hingewiesen worden. Die bisherige Theorie der Tonkunst hat dieses vorübergehende Zurücksinken derselben nicht aufzuhalten vermocht und die Unterhaltungsjournalisten haben sich nicht entblödet, ihre der Menge abgehorchten Aussprüche dieser als Lehrsätze und kompetente Entscheidungen zurückzugeben. So kann denn ein junger Tonsetzer leichter als in andern Zeiten verlockt werden, der überall eindringenden Modeseichtigkeit sein Loos oder wenigstens sein erstes Auftreten anzuvertrauen. Dies ist aber eine der Kunst so fremde Spekulation, dafs jeder so Verfahrende sich selbst voraus sagen müfste, welches Urtheil ihm da bevorsteht, wo man nur abwägt, was für die Förderung der Kunst geschieht. Der Beruf zu dieser ist ein so hoher und heiliger, dafs jedes an seiner Stelle untergeschobene eigennützige Motiv Geringschätzung verdient, und in diesen Blättern zu erwarten hat. So viel an uns ist, soll jedem die Alternative streng eingeschärft werden, seinem innern Berufe treu zu sein, oder sich an dem etwaigen Zujauchzen der unkundigen und berufenen Modegesellschaft für die Mifsbilligung der wahren Kunstfreunde schadlos zu halten.

Marx.

Sammlung verschiedener Gesang- und Musikstücke für Pianoforte von verschiedenen Komponisten, herausgegeben von M. Westphal. Berlin bei Wagenführ. Pr. 10 Sgr.

Neben dem wohlthätigen Zwecke dieses Unternehmens (der Ertrag gehört der Wadzeck-Anstalt) ist sie mit ihren Tänzen von Guhr und andern ein erwünschter Beitrag, die widerwärtigen und frivolen Tanzarrangements aus Opern überflüssig zu machen, zu denen sich kein Musiker von Ehrgefühl hergeben sollte.

M.

---

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Schlufswort.)

Wenngleich in jeder von Fräulein Sontag dargestellten Gastrolle eine gewisse Individualität angetroffen wird, welche sie von anderen Rollen der Art unterscheidet, so dulden sie es doch alle, sich nach Einer Richtung hin einander überordnen zu lassen, nämlich in der Richtung von der unbestimmtesten und unbefangensten Mädchenhaftigkeit durch alle Grade der Leidenschaft hindurch bis zur entschlossensten und geregeltsten Thätigkeit der weiblichen Seele. In dieser Beziehung wird man, so sonderbar auch sonst die Vermischung erscheinen mag, folgenden Klimax anerkennen müssen.

1) Myrrha im Opferfest bis zum ersten Entwickelungsmomente;
2) Rosine im Barbier von Sevilla;
3) Susanne in Figaro's Hochzeit;
4) Prinzessin im Jean de Paris;
5) Myrrha bis zum zweiten Entwickelungsmomente;
6) Amenaide im Tancred;
7) Agathe im Freischütz;
8) Euryanthe;
9) Desdemona im Othello;
10) Myrrha im dritten Abschnitte der Rolle, und
11) Donna Anna im Don Juan.

Die ersten vier Rollen gehören nur in das Gebiet der Unbefangenheit und Zierlichkeit, womit sich bei Susanne Laune und Witz verschwistern. Die nächsten drei atmen Besorgnisse der Liebe. Euryanthe und Desdemona sind erhabene Märtyrinnen, grofs durch Duldung der höchsten Schmerzen verkannter Treue und Liebe.

Myrrha ist im letzten Rollenabschnitte

zwar auch nur Dulderin, aber sie leidet selbstverschuldete Schmerzen, ihr Leiden ist zum Theil handelnd, indem sie ihr Gewissen bezwingen muſs und endlich demselben wieder durch eine Handlung, durch Entdeckung der Verschwörung, ein Ende macht.

Donna Anna endlich ist die entschlossene konsequente selbstthätige Heldin.

Rekapituliren wir nun die Leistungen unseres Gastes, so ergiebt sich, daſs sie zwar durchgängig Vortreffliches geleistet hat, daſs sie aber der Donna Anna und selbst dem dritten Theile der Myrrha-Rolle nicht gewachsen erschien, ja daſs sie sogar in den Rollen der Agathe und Euryanthe insofern nicht vollkommen genügte, als sie in den mehr aktiven Partien dieser Rollen zu passiv blieb. (Man denke hierbei an das, was über die Schwärmerin Agathe und über die Wildnifsscene in der Euryanthe gesagt worden ist.)

Referent ist aus diesen Betrachtungen zu der Ueberzeugung gelangt, daſs man den Künstlerwerth unseres Gastes auf Rechnung ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit und ihres redlichen Strebens nach Wahrheit sehr oft überschätzt hat. Er hält sie für unübertrefflich in allen Partien der Anmuth, Zierlichkeit und sanften Duldung. Er glaubt aber, daſs die Rolle der Desdemona an der Grenze des Gebietes ihrer Fähigkeiten liegt, und daſs sie bei fortgesetzten Versuchen wirklicher Heldinnenrollen Gefahr laufen wird, ohne Erreichung ihres Zieles zugleich diejenigen Kräfte zu opfern, ohne welche auch die leichteren Karakterrollen sich nicht durchführen lassen. Er ist der Meinung, daſs Fräulein Sontag es sich selbst vor Allem schuldig ist, sich, unbekümmert um das thörige Geschrei der Menge, von wohlmeinenden Freunden das junge Rollengebiet bezeichnen zu lassen, in welchem sie auf der Einen Seite nicht nur sich selbst spielt sondern sich objectivirt, auf der andern aber jede übermäſsige physische Anstrengung vermeidet. Weder die äuſsere Schönheit noch die Dauer erzwungener Kraft währt ewig. Aber das, was sie mit ruhigem Ernste und mit besonnenem Studium von Aufen in sich aufnehmen und sich völlig zu eigen machen wird, das wird das Ihrige bleiben und länger Früchte tragen.

Für ihr Kunstleben scheint es uns daher ein Glück zu sein, daſs sie das königstädter Theater so lange verlassen hat, als dort nur Rossinische Trivialitäten genährt werden. Ob sie in dem eitlen Paris die Klippe der Subjektivität zu vermeiden wissen werde, scheint uns ebenfalls sehr bedenklich.

Die königliche Oper in Berlin möchte vielleicht am meisten an ihr gewinnen und ihr zugleich das dauerndste Glück gewähren, vorausgesetzt daſs die Direktion dieser Bühne zu dem ernsten Streben nach Vielseitigkeit und Kunsttreue zurückkehrt, welches sie zur Zeit unserer Väter ausgezeichnet hat.

Sapienti sat.

Berlin.

Geehrtester Herr Redakteur!

Ich zeige Ihnen hiermit betrübten Herzens mein völliges litterärisches Fallissement an. Nicht etwa daſs meine Quellen verstopft wären, sondern ich bin nur durch ein schweres Kriegsjahr (Sie wissen ja doch, daſs man unlängst 10,000 gegen mich ins Feld gestellt hat) so mit litterarischen Kosten überhäuft worden, daſs ich fur jetzt wegen angehäufter Schuldforderungen insolvent bin. Ich weiſs zwar, Sie haben noch einen starken Saldo zu Gute; aber bedenken Sie was mich die Mobilmachung meiner Truppen, die jetzt ihr Hauptquartier in Leipzig haben, kosten muſste. Freilich wären Sie ein hartherziger Gläubiger, so muſs ich mir gefallen lassen, daſs Konkurs über mich ausbricht. Ich versichere Ihnen aber, der Bestand der Aktiva lohnt nicht die Gerichtskosten; sein Sie daher billig und gehn Sie auf einen Vergleich ein. Ich biete Ihnen hiermit 10 pro Cent, und erkläre mich verpflichtet die Rückstände in billigen Terminen nachzuzahlen. Ich schulde Ihnen: 1) eine Rezension über Nurmahal, 2) eine über Oberon, 3) eine über Herrn Cornet aus Hamburg. Wenn ich dabei die ersten beiden Rezensionen jede zu 45 pro Cent anschlage, so bleiben für Herrn Cornet 10 pro Cent übrig, die ich Ihnen durch nachstehende Beurtheilung auszahle.

Herr Cornet, erster Tenorist vom Stadttheater zu Hamburg, trat während der Sommermonate hier in verschiedenen Gastrollen auf, wovon denn nach meiner Erinnerung (denn gewiſs komm ich etwas spät) Johann von Paris, Georg Brown in der weiſsen Dame, Max im Freischützen, und Don Ottavio im Don Juan die bemerkenswerthesten waren. Schon das ist ein gutes Zeichen für Herrn Cornet, daſs man sich nach fast einem halben Jahre noch lebhaft auf seine Darstellungen besinnt; bei den vielen mittelmäſsigen Theatererscheinungen — die im Lauf eines Jahres kommen und gehn, kann man nur für das Bessere ein Gedächtniſs haben. So besinne ich mich denn recht wohl, daſs Herr Cornet eine sehr wohlklingende besonders metallreiche Tenorstimme hat, die, wenn gleich ihre Stärke in der Höhe abnimmt, und auch der Umfang sich nach der Tiefe nicht besonders gut ausdehnt, dafür in der Mitte eine desto schönere Fülle hat, die sehr an das klangreiche Organ

unsere Bader erinnert. Seine Gesangsmethode ist zu loben, seine Rouladen sind bestimmt, die Aussprache deutlich; es hat mich Wunder genommen dafs ein Künstler, der während des Singens durchaus rein und richtig artikulirt, im Dialog nicht unbedeutend zum Provinzialismus hinneigt, und seinen Dialekt nicht so ausgebildet hat, wie man es von einem Schauspieler erwarten dürfte. Was seine Darstellungen selbst anlangt, so waren sie stets im Karakter der Rolle; und selbst da, wo ihn sein Aeufseres nicht ganz begünstigte, wufste er durch intensive Kraft vieles von dem zu ersetzen was ihn an passiven Mitteln abging. In den erstern seiner Vorstellungen war ich genöthigt, bisweilen unzeitige Verzierungen der Melodie wahrzunehmen; jedoch liefs sich aus manchen entnehmen, dafs er hier mehr dem Publikum gefällig sein wollte als aus eigenem Geschmack diese Wahl traf. Ein Künstler aber, der so wesentliche Rückhalte hat, sollte eigentlich auch das nicht thun. Bei seiner Ausdrucksweise fiel mir besonders ein gewisses Feuer (z. B. in den ritterlichen Stellen des Johann von Paris: „Alles für Gott" u. s. w.) welches er in Wort und Ton zu legen wufste, erfreulich auf. Durch dieselbe Kraft wufste er den Don Ottavio über das gewöhnliche Zärtlichkeitsniveau vortheilhaft zu erheben; rühmenswerth ist es auch, dafs er in dieser Rolle so viel Ehrfurcht vor Mozarts unsterblichen Manen hatte, dafs er durchaus nichts in der Partie veränderte.

Als Schauspieler zeigt sich Herr Cornet ebenfalls so gut wie man es von jemand der den Gesang zu seiner Hauptkunst gemacht hat, erwarten darf; namentlich war es im Maurer (eine oben anzuführen vergessene Vorstellung) wo er durch sein treffliches Spiel allgemeine Theilnahme erregte. Das Publikum erkannte dies lebhaft und häufig an und er erfreute sich mehrereremale der Auszeichnung hervorgerufen zu werden. — So weit mein Gedächtnifs; habe ich etwas von Bedeutung vergessen, so möge mich bei Ihnen sowohl, Herr Redakteur, als bei Herrn Cornet die schwere Kriegszeit, wo einem so viel durch den Kopf geht, entschuldigen; nächstens denke ich wird eine Hauptschlacht statt finden. Indessen bitte ich um Ihre Quittung über die aus der Masse richtig ausgezahlte 40 pro Cent.

Der Ihrige

L. Rellstab.

Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig.

(Von A. Wendt.)

Längst schon war ich Ihnen einige Mittheilungen über die übrigen hiesigen Musikanstalten schuldig, da ich von dem Theater unlängst ausführlich gesprochen habe. Ich mache Anstalt zu der Erfüllung dieser Pflicht, indem ich Einiges über das hiesige Abonnements-Konzert, sofern ich bei meiner Stellung zu demselben unbefangen über diese Anstalt und ihre Leistungen zu urtheilen im Stande bin.

Dafs diese Anstalt hinter den Foderungen des heutigen musikalischen Geschmacks nicht zurückgeblieben ist, sondern im Gegentheil zur Bildung und Entwickelung desselben kräftiger, wie irgend ein hiesiges musikalisches Institut, beigetragen hat, darf ohne Vorwurf gegen die übrigen gesagt werden. Denn dieses Institut hat die reine Musikbildung, den einfachen Eindruck der Tonwerke, ohne andern gewinnenden Glanz zu seinem Zwecke, und am vollkommensten hat es denselben bisher durch die Gattung erreicht, in welcher die Tonkunst selbstständig wird, d. i. der Instrumentalmusik. Dafs auch hier das eitle und gehaltlose Virtuosenwesen seit mehrern Jahren in den Schatten getreten ist, beweisen hauptsächlich zwei Thatsachen — nämlich dafs den gröfsten Theil unsers Publikum nichts so sehr in dem Konzert interessirt, als die grofsen reinen Instrumentalwerke; zweitens der Umstand, dafs jetzt so wenig Virtuosen von geringem Gehalt bei uns ihre Rechnung finden, und der Virtuosenkonzerte daher auch freilich leider immer weniger werden, obgleich die früher festgesetzte Einrichtung, welche das Konzertgeben im Saale des Gewandhauses, als dem besten und bequemsten hiesigen Musiklokale, etwas beschränkte, schon seit einigen Jahren aufgehoben ist.

Zum Belag des Erstern will ich nur die Symphoniewerke und Ouvertüren nennen, welche im letzten Abonnement zur Ausführung gekommen sind. Von ältern Meisterwerken folgende: 1) von Haydn drei (nämlich Es-dur, D-dur, und die sogenannte militairische Symphonie; 2) von Mozart ebenfalls drei (nämlich Es-dur, D-dur ohne Menuett und G-moll); 3) sämmtliche Symphonien Bethovens mit Ausnahme der No. 1 (deren Aufführung mit dem Wegfallen des letztbestimmten Konzerts durch die allgemeine Landestrauer verhindert wurde, die grofse feierliche C-moll-Symphonie wurde dagegen auf Verlangen zweimal gegeben); 4) von Spohr No. 2.; 5) von Ries No. 2.; 6) von Ebert aus Es-dur.

(Schluß folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 5. Dezember — Nro. 49. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Quintenfolge.

(Von Dr. C. A. Lautier.)

(Schluſs.)

Die Regel des Quintenverbots mufste daher aber, um wissenschaftlich entwickelt zu werden, nicht sowohl aus der bloſsen Erfahrung als eben aus jener allgemeinen Regel hergeleitet werden, und diese mehr wissenschaftliche Herleitung ist folgende:

Die allgemeine Regel ist das Unterordnen der Nebensache unter die Hauptsache. Da nun dieser Regel, eben weil sie allgemein ist, alles unterworfen ist, so ist auch alles entweder Hauptsache oder Nebensache. Somit müssen auch von den Intervallen des Akkordes diese die hauptsächlichen und jene die nebensächlichen sein. Eben daher mufs aber von den hauptsächlichen zuletzt nur eines zur Hauptsache, und alle übrigen mehr oder weniger zur Nebensache werden. Da ist denn nun die Wahl nicht schwer, die Terz für das Hauptintervall des Akkordes zu erkennen, denn sie bestimmt den Akkord. Somit mufs die Quinte des Akkordes, als die Nebensache, ihr untergeordnet werden, und sie darf nicht mit der Terz hervortreten. Dies geschieht aber, wenn zwei Quinten einander folgen, und nicht besondre Umstände die dadurch auf sie gerichtete Aufmerksamkeit des Gehörs von ihnen ableiten. Folglich dürfen zwei Quinten der Regel nach einander nicht folgen; die Ausnahmen aber ergeben sich auch grade hieraus.

Dieser Beweis, eben weil er wissenschaftlicher das ist mehr Entwicklung aus dem Begriffe, als aus der Erfahrung, ist daher weniger leicht aufzufassen. Aber auch er ist noch nicht rein wissenschaftlich, denn alsdann müfste in demselben auch nicht das Dasein von Terz, Quinte und Akkord vorausgesetzt werden. Der rein wissenschaftliche Beweis mufs also zeigen, wie, eben weil alles Haupt- und Nebensache ist, auch die Töne sich zur Haupt- und Nebensache vereinen, und daraus nothwendiger Weise alle Intervalle, Akkorde und Sätze entstehen müssen. Es mufs sich somit auch alles übrige in der Welt, sei es gut oder schlecht, zur Haupt- und Nebensache vereinen, und es ist hier wieder leicht zu erkennen, dafs das Gute nur die Hauptsache und nicht die Nebensache sein könne, das Böse folglich die Nebensache sei. Die Nebensache soll, damit man auch erkenne oder verstehe, es sei die Nebensache, untergeordnet, das heifst es soll gezeigt werden das Böse sei nicht die Hauptsache oder Gutes, oder es soll gestraft werden, und eben so wie in der musikalischen Komposition die Quinte im Akkorde, obwohl sie die Nebensache ist, und überhaupt die Dissonanz oder das Uebelklingende somit Böse vorkommen kann und mufs, wenn die Dissonanz nur aufgelöst d. h. heifst eben der Konsonanz untergeordnet wird, und so nur die Komposition schön ist, so ist auch die schöne und göttliche Komposition welche das Weltall ist, voll von Dissonanzen oder Uebeltänden, das ist von Bösem und Unglück, aber weil das Böse seine Strafe in sich trägt, und das Unglück der Weg der Vorsehung ist, zum wahren Glücke zu führen, sind diese so aufgelösten Dissonanzen

schlechthin keine Uebelstände mehr, und dieselbe Regel der Quintenfortschreitungen ist mithin zugleich die Regel oder das Prinzip des Strafrechts und der Moral. Die Unterordnung der Nebensache unter die Hauptsache ist aber eben so sehr das Gesetz des Staates, welches den Gehorsam der Unterthanen gegen die Regierung verlangen muſs, weil ohne diese Sonderung der Menschen in Haupt- und Nebensache der Staat unverständlich oder unrichtig, das ist eine schlechte Komposition wäre, mithin nicht bestehen könnte. Diese Unterordnung oder die Subordination ist ferner das Gesetz jeder Handlung, und der Entschluſs dazu ist nichts als das Zurücktreten aller übrigen möglichen Entschlüsse dadurch dafs der eine zur Hauptsache geworden ist, und diese Abstraktion der Hauptsache oder des Wesentlichen von den Nebensachen ist endlich das Gesetz alles Denkens, welches unmöglich oder unverständlich ist, wenn es nicht auf solche Weise gesondert oder zum System geworden ist.

Und so erst ist das Problem der Quintenfolge gelöset, indem der Schlüssel dazu gezeigt worden ist als die allgemeine Regel zur Lösung aller nunmehr eben so leicht zu lösenden Probleme; denn weil nur eine Wahrheit existirt, welche daher Wahrheit für alles oder eben die allgemeine Regel ist, konnte nur diese Wahrheit, und nicht etwas blos Zufälliges oder nur für den einzelnen Fall der Quintenparallelen passendes, angewandt werden zur Auflösung des zuvor unverständlichen oder ein Uebelstand seienden) Problems, woher denn allein dieser Beweis nicht mehr zu widerlegen ist, da jeder Gegenbeweis entweder unwahr, oder derselben allgemeinen Regel gemäfs, also vielmehr eine Unterstützung dieses Beweises wäre.

Da somit nur derjenige Beweis vollendet ist, welcher aus der allgemeinen Regel der Wahrheit entwickelt, erstlich zugleich die Regeln und nicht minder die Ausnahmen des zu Beweisenden festsetzt, zweitens auch die Regeln und Ausnahmen des Gegentheils davon das ist für alles Uebrige aufweiset, und so drittens sich selber als unwiderlegbar oder als seine eigne Regel und Ausnahme beweiset, so mufsten alle bisherigen Beweise sowohl in der Musik als in der Philosophie, und daher die Systeme selbst, widerlegbar bleiben, und es konnte das unwiderlegbare System der Musik, Philosophie, oder jener andern Wissenschaft nicht eher gefunden werden, als bis man zugleich die allgemeine Regel oder das allgemeine Prinzip für alle Regeln aller Wissenschaften und Künste hatte.

Mithin mufste der vom Verfasser dieses herausgegebne Grundrifs eines Systems der Tonwissenschaft*) zugleich der Grundrifs eines neuen philosophischen Systems sein, und die Neuheit beider Systeme besteht eben darin, dafs sie auch dasselbe eine System sind, oder dafs dieselben Sätze welche die, durchaus praktischen, Regeln der Komposition enthalten, zugleich die bisher ungelösten höchsten philosophischen Aufgaben lösen, und so den Beweis des Daseins Gottes, der Unsterblichkeit der Seele, der Wirklichkeit der Welt geben. Diese Schrift, deren Inhalt der Verfasser sich somit hier anzudeuten erlaubt, zeigt daher, wie alle Regeln der Musik, ohne Ausnahme, aus der einen allgemeinen hervorgehn, und giebt so den Grund und die Regeln des Kon- und Dissonirens, der Auflösung der Dissonanzen, kurz den Grundrifs eines durchaus praktischen Systems der Tonsetzkunst. Dieses System ist aber durchsichtig, und der Musiker soll zugleich das System der Philosophie dadurch erblicken und vermöge des Haltpunktes den ihm die Musik dabei giebt, begreifen, so wie eben so umgekehrt der Philosoph die Musik. Daraus ergiebt sich

*) Praktisch theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft. Berlin, bei Dunker und Humblot. gr. 8. 14 Bog. Ladenpreis 25 Sgr. Der Verfasser.

Der Andrang vielfältiger Gegenstände macht es unmöglich, in diesem Jahrgang über das genannte, über Logiers und Urbans Werke und Nägeli's Vorlesungen zu berichten. Dies bleibt daher den ersten Monaten des nächsten Jahrgangs vorbehalten.
Die Redaktion.

denn freilich, dafs die Verständlichkeit dieser mit einem Worte mehrere sagenden Schrift nicht ohne das Suchen dieser mehrern das ist ohne Studium möglich sei, indem aber ihr Zweck ist, auch für Musiker geschrieben zu sein, ist das am Ende derselben gegebne System des eigentlichen Grundbasses der Musik oder der Regeln welche die gröfste bis zur kleinsten Fortschreitung von Akkorden, ohne Ausnahme bedingen, dem eine kurze Rekapitulation des frühern vorangeht, durchaus klar und leicht fafslich, und so der bequemere Schlüssel zur Verständnifs des übrigen.

Nach allem diesem konnte also nicht gegenwärtiger Aufsatz, sondern nur jene Schrift, weil sie das ganze System der Musik entwikkelt, die vollständige und rein wissenschaftliche Entwickelung des Gesetzes und Grundes des Uebelstandes zweier sich folgenden Quinten und Oktaven geben, und was hier mit den langen und breiten Worten der leichter zu verstehenden gewöhnlichen Schreibart dennoch nicht seiner ganzen Tiefe nach gezeigt werden konnte, sagt sie kurz und bündig, und konnte, gleichmäfsig bei allen übrigen Materien verfahrend, so allein in ihrer geringen Bogenzahl entwickeln, was sonst sechsmal mehr Raum erfoderte. Es ist daher in gegenwärtigem Aufsatze zwar gezeigt worden, dafs Terz und Quinte sich wie Haupt- und Nebensache verhalten, das heifst eine verschiedene Natur haben müssen, worin diese aber bestehe, ist noch nicht entwickelt, und es bleibt also immer noch zweifelhaft ob beide Intervalle auch wirklich verschieden sein könnten, und die hier vorgetragne Lehre der Quintenfolge würde mithin mit Unrecht sich für vollkommen begründet halten. Sind aber Terz und Quinte verschieden, so hat, wenn das eine Intervall die Zweiheit zu seiner Natur oder zu seinem Wesen hat, das andre zum Wesen die blofse Einheit, und indem jene Schrift zeigt, dafs die Quinte die Zweiheit, die Terz aber die Einheit sei, ist dort die Aufgabe, woher zwei sich folgende Quinten hart und leer seien, S. 163 und 164 also gelöset, dafs der Grund das Mifsverständnifs ihres Erscheinens als blofse Einheit (Akkord), und konfuser Weise doch auch wieder als Zweiheit oder Ganzes (nicht als Akkord sondern als Satz) sei, womit S. 101 zu vergleichen ist: und widerlege dieses und die übrigen Sätze dieser Schrift ihrem Hauptinhalte nach, wer es kann.

Lautier.

3. Beurtheilungen.

Iphigenia in Tauris, tragische Oper in vier Akten von Gluck. Aus dem Französischen des Guichard frei übersetzt von J. D. Sander, Klavierauszug von Ludwig Hellwig.

Schlesinger in Berlin. Preis 5 Thaler.

Indem ich die nicht mehr neue zweite Ausgabe eines vorlängst erschienenen Klavierauszuges dieser allbekannten Oper hier anzeige, und neue Ausgaben so neuer Opern,*) dafs sie nie alt werden, mit Stillschweigen übergehe: suche ich gleichwohl nicht Gelegenheit zu neuen Erörterungen über das Werk, oder gar Wiederholungen alter. Es liefse sich in beiden Richtungen noch so viel Wichtiges sagen! Zum Beispiel nur über den Wahn, Gluck anders als mit seinem Originaltext zu verstehen. Jede gute Komposition verliert bei jeder Uebersetzung. Doch hat es keinen Tonkünstler gegeben, dessen Gesang mit der Sprache so zusammengewachsen wäre, der so ganz durch die Sprache und — dürfte man fast sagen — nur in der Sprache Musiker gewesen wäre, als Gluck. Nicht den Sinn ganzer Sätze, sondern den jedes einzelnen Wortes hat er zu fassen gewufst, so dafs man in den wichtigsten Stellen ohne Nachtheil weder ein Wort vertauschen, noch blos versetzen könnte. Und nicht die geistige Bedeutung der Worte allein hat dieser grofse Redner festgehalten, sondern auch ihren sinnlichen Ausdruck in Silbenmaafs, Tonfall und Klang der Laute; so dafs selbst die wörtliche Uebersetzung überall die halbe, eben die sinnliche Kraft aufgeben mufs.

*) von Marie von Herold, der weifsen Dame, dem Maurer u. a.

Man könnte unserer modernen Jugend (die doch einmal ihre Zeit am Französischen und Italienischen todtschlägt, um Florian und die Wasserträgerin Genlis und Tasso's Amintas statt Göthe, Schiller, Jean Paul zu lesen) nachweisen, wie sie in Gluck die kräftigste Auslegung jener Sprache findet; man könnte die nicht unbedachten Verächter der armen, ausgelebten, unrythmischen, unreinklingenden französischen Sprache erinnern, daſs der kräftige Geist auch solches Material zu veredeln weiſs, könnte nachweisen, wie in Glucks Munde selbst diese Laute unwiderstehlichen, unnachahmlichen Ausdruck der Leidenschaft, diese Monotonie und Taktlosigkeit Schwung und gewaltig treffenden Rhythmus erhalten hätte; könnte dann die deutschen Tonsetzer ausser Sebastian Bach fragen, was denn sie für ihre unerschöpflich reiche, reine, zarte und kräftige, durch und durch beseelte, in sich selbst schon dichterische Sprache Gleiches gethan, um Glucks Idee in ihr Vaterland zurückzuführen?

Man könnte an Gluck in seinen Meisterstücken zeigen, wie mächtig der Geist selbst bei den einfachsten Mitteln walten, wie reichen Ersatz er selbst für mangelnde bieten kann — dann aber in den schwächern Nebenpartien bemerken lassen, wie empfindlich, wenn dieser Ersatz ausbleibt, der Mangel in irgend einem Theil musikalischer Bildung, oder das Bequemen zu einer mangelhaften Herkömmlichkeit ist. Doch von alle dem nicht, von etwas Wichtigerm sei hier die Rede.

Eine meist dunkle Vorstellung von dem Wesen der Musik hat die Beschäftigung mit derselben zu einem wichtigen Theil der Bildung und gesellschaftlichen Unterhaltung gemacht; die Theater wissen ihre Produktionen an beiden Orten einzuschieben und es wird besonders in gröſsern Städten wenig Scholaren geben, die nicht ihre Singstunden von den treulosgeschmeidigen Lehrern mit dem modernsten Wust unserer heutigen, oder vielmehr der ausländischen Bühne beschicken lassen. Dieselben Aeltern, die jedes zweideutige Wort, jedes — nur freie Buch (hätte es auch, wie Göthesche Werke, eine höhere innere Reinheit, als die modeste Politur der Modeserziehung hinter sich errathen lassen will) ängstlich aus dem Kreise ihrer Zöglinge verbannen: versorgen sie gefliſsentlichst mit jeder von Paris ausgeworfenen Oper und sind unzufrieden, wenn der Lehrer nicht schleunigst für die neuesten sorgt. Sie wissen nicht, was sie thun. Endlich sollten sie aber bedenken, daſs hinter den Notenköpfen vielleicht ärgere Verführer lauern könnten, als hinter dem gefürchtetsten Buche, das wenigstens nicht immer den Schein der Harmlosigkeit zum Schirme hat.

Wer nun seine Anvertrauten nur baldmöglichst für die Modezirkel aptiren, oder unter der Aegide der Modernität zu irgend einem äuſsern Vortheil befördern will, hat bei seinem äusserlichen Zweck nicht nöthig, das Innere des Zöglings zu prüfen und zu bewahren. Wer aber Reinheit und Gesundheit am Geiste für das Wichtigere, nie Aufzugebende hält, dem sei für die Angelegenheit der Musik, zum Beispiel, diese Glucksche Oper zu einem Vergleich mit den Neupariserm empfohlen.

Gluck führt uns in einen Kreis der edelsten Menschen: Iphigenia, die sich nicht gesträubt hat, für ihren Vater das Sühnopfer zu werden, die Wohlthäterin des Landes und der dort gefährdeten Fremdlinge, die Versöhnerin ihres tiefgebeugten Königshauses mit den Göttern; Orestes, der heldenstark Reue und Buſse trägt; Pylades der liebreiche, treu ausharrende aufrichtende Freund, alle durch eine gerechte, wahrhafte und starke Liebe verbunden, geadelt, erwärmt. — In den modernden Modernen begegnen uns leere, kalte, selbstsüchtige Menschen: Koketten die verliebt thun, um geheirathet zu werden; Gecken die lüstern und süſslich die Grimassen der Liebe, der alle unfähig sind, jenen zurückgeben; thörichte Väter und schamlose Diener, so schlecht und leer, wie die Hauptpersonen; umgeben von einem Chor bestimmungsloser, mauldienerischer Landleute oder Jäger oder Türken.

Bei Gluck erscheinen die wichtigsten Interessen in einer erhabnen Handlung. Barbarei soll nicht über Menschlichkeit den Sieg

behaupten; ein edler, würdiger, mehr durch die Götter Gestürzter als Gefallener soll mit ihnen und sich selbst versöhnt werden, Iphigenia und Pylades sollen ihr Leid geendet, bewährte Treue und Tugend belohnt sehen. In den Modernen handelt sich's darum, ob der Geck oder der der Narr den Gegenstand seiner verliebten Laune erschnappen soll, den beide trotz aller sentimentalen Geberdung eben so leicht entbehren könnten; der gefoppte Vater oder sonstige Widersacher giebt gegen 9 Uhr Abends einen Widerstand auf, um den es ihm schon um 6 Uhr nicht Ernst war und die Choristen singen und springen nach wie vor.

Wenn Gluck das Walten eines höhern Willens zu offenbaren hat, so ist dieser ein tief begründeter, gerechtfertigter; Erynnien erschrecken die Oberwelt nicht ohne deren Schuld, Götter lassen sich herab heilbringend; die Menschen neben solchen Erscheinungen sind würdig der unmittelbaren höhern Einmischung. In den Modernen springen kindische Fantome den Einfällen der Handelnden bei, oder machen die hohlen Puppen nicht mit Unrecht zum Spielwerk ihrer gleich thörichten Laune.

Glucks Sprache, in jedem Wort und Ton tiefsinnig, treffend, reiner inniger Ausdruck eines entschiedenen würdigen Karakters, eines wahrhaften, sympathetisch beseelenden und veredelnden Gefühls — die Modernen, lüsterne sinnkitzelnde Lüge eines ausgeleerten Gemüths, das jeden zu seiner Gedanken- und Herzlosigkeit herabzieht, den nicht Widerwille oder bessere Leitung davor bewahrt.

Das ist die Wahl, die den Jüngern und Freunden der Gesangkunst dargeboten ist und die ich hier habe beleuchten wollen. Beweise am Einzelnen verdient die Sache der Modernen in einem Kunstblatte nicht, und verträgt sie auch nicht; denn sie ist in demselben Augenblicke von selbst gefallen, wo man beginnt, sie zu prüfen; es bedarf daher für die Wollenden nur der Erinnerung.

Marx.

Den Verehrern Beethovens wird von Artaria und Komp. in Wien im Kupferstich, von Schlesinger in Paris im Steindruck das Bild des Unsterblichen

dargeboten. Uns scheinen beide, jedes in seiner Art, sehr empfehlenswerth, ohne dafs wir uns in einer fremden Kunst ein Urtheil anmaafsen möchten. Der für die erfreuliche Lieferung von Artaria höchst billige Preis ist 1 Fl. 12 Xr. Konven. Der Preis der gelungenen pariser Lithographie ist uns unbekannt.

M.

---

4. Berichte.

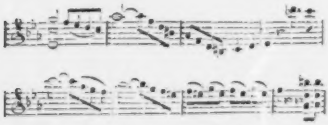
Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig.

(Von A. [illegible]endt.)

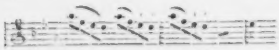
(Schl...)

Dazu kommen noch folgende neue Ouvertüren, über welche ich bei dieser Gelegenheit sogleich mein individuelles Urtheil mittheilen will: 7) eine neue noch in der Handschrift befindliche Symphonie des hiesigen Theatermusikdirektors Herrn Präger. — Die Kenntnifs der Tonmittel und gewandte Benutzung derselben wird dem Tonsetzer kein Mensch absprechen; aber einen durchgreifenden und ergreifenden Karakter, der sich durch alles Ausgehen auf Effekte nicht erreichen läfst, liefs dieses Tonstück vermissen. Die Sätze sind: 1) Allegro lebhaft, 2) Scherzo ¾ tanzmäfsig und mit zu viel Figuren überladen, 3) Adagio zuerst ruhig, dann geräuschvoll, grofse Kontraste enthaltend — Sordinen und Posaunen, 4) lebhaftes Finale; dieser Satz hat die meiste Einheit und einen fröhlichglänzenden Karakter. 8) 2 Symphonien von Kalliwoda, von welchen die erste schon im Winterabonnement 1825 — 26 mit vielem Beifall aufgenommen, und von mir in diesen Blättern angezeigt wurde, (sie ist bei Breitkopf und Härtel gestochen worden); die zweite aber in dem letzten Winterabonnement aus der Handschrift des Tonsetzers zum ersten Mal gegeben wurde. Sie wird jetzt in derselben Offizin gestochen und wird nächstens erscheinen. Sie ist heiterer, als die erste, eben so fliefsend und symmetrisch gearbeitet, aber zieht den Zuhörer weniger fortdauernd an. Durch eine kleine Einleitung im Larghetto Es-dur C. bereitet der Tonsetzer das Allegro vivace vor, einen bewegten und heitern Satz. Das Andante espressivo aus As-dur ¾ ist melodiös, aber dem Komponisten etwas zu lang gerathen, das Menuetto (Allegro risoluto Es-dur ¾

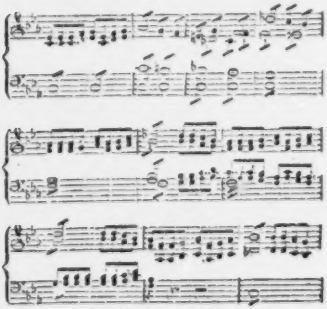
regt wieder die Kraft auf und in dem Rondo (Allegro con spirito Es-dur) bewegt sich der Komponist mit grofser Leichtigkeit selbst in den selbstgewählten Fesseln des fugirten Satzes. 9) Symphonie von Felix Mendelsohn-Bartholdy (C-moll C). welche der Tonsetzer in Handschrift gefälligst mitgetheilt hatte. Ein unverkennbares Talent, ein Beruf für die Instrumentalmusik blickt aus diesem Werke des jungen Tonsetzers hervor. Als er diese Symphonie geschrieben, scheint er noch ungefähr in der Mitte zwischen der strengen, wir möchten sagen, steifen Schule und dem freien Vorbilde mitten inne gestanden zu haben, welches der gröfste Instrumentaltonsetzer, der mit uns gelebt, aufgestellt hat. Sehr oft tritt nach einem hohen Schwunge, wie ihn z. B. gleich das reiche Thema des ersten Satzes ausdrückt

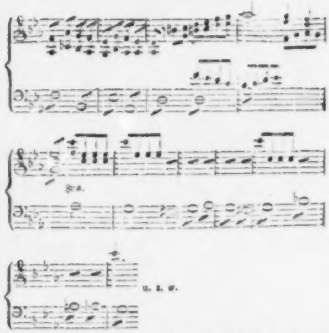


worauf es etwas schnell nach B geht, eine unbedeutende, in der Wiederholung lästige Figur, z. B.



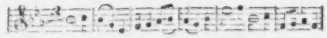
oder steife, sich wiederholende Parallelsätze und Gänge, welche einer frühern Zeit angehören, z. B. folgender (wir zitiren aber, wie er uns noch gegenwärtig erinnerlich ist)



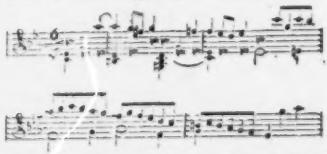


u. s. w.

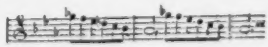
Nach dem erst n leidenschaftlichen Satze tritt der zweite mit grofser Beruhigung ein; nämlich das Andante E-dur $\frac{4}{4}$, dessen Grundgedanke folgender ist:



Es ist dieser Satz nach meiner Meinung der gediegenste dieser Symphonie; der Komponist hat sein Gefühl zwanglos in denselben ergossen, der Karakter ist ernst und würdig im Mozartschen Style, der gebundene Satz sehr gut behandelt, und die Begleitung der Violinen mannigfaltig und interessant. Die Menuett welche wieder nach C-moll tritt, zeigt die Empfindung wieder im rüstigen Kampfe mit entschlossener Hingebung. Das Thema ist:



Daneben macht die oft wiederholte Schüttelfigur

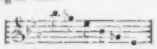


keine gute Wirkung.

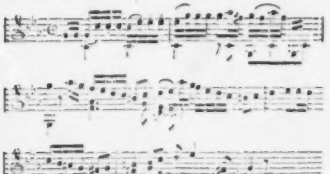
Einen sehr gefälligen Gedanken bringt das wieder besänftigende Trio, in welchem die In-

strumente in gebrochenen Akkorden sprechen; ungefähr so

worauf der zweite Theil gleichsam die beantwortende Figur hat:



In dem Schlufsallegro erhebt sich die Kraft zur siegenden Aeusserung; das zwar zu Andres erinnernde Thema druckt diesen Schwung der Kraft aus, und giebt viel Gelegenheit zu gründlicher Ausführung.



In diesem Satze tritt ein sehr interessanter Mittelsatz von eigenthumlicher Erfindung ein, wo die Melodie der Klarinette von dem Pizzikato der Saiteninstrumente getragen wird, aber leider hat sich der Komponist durch zu lange Ausdehnung desselben die Wirkung verdorben. Mit erneutem und verstärktem Feuer wiederholt sich der Hauptgedanke in dem mosso am Schlusse, und schliefst so mit überaus gutem Eindrucke. — Das Ganze, mit Fleifs und Eifer ausgeführt, wurde auch mit gebührender Anerkennung aufgenommen, aber das Vorhandensein verschiedener, sich in der Komposition nicht vollkommen einigender Elemente von mehrern unbefangenen Beurtheilern doch empfunden und wahrgenommen. Eine noch interessantere Ouverture dieses jungen Tonsetzers öffentlich zu hören, vereitelte der oben erwähnte Trauerfall.

Unter den Ouvertüren hörten wir im verflossenen Winter die meisten neuen Stücke. Tonsetzer, welche die grofse unter den gegenwärtigen Verhältnissen so wenig Lohn darbietende Aufgabe einer Symphonie zu lösen scheuen, schreiben doch gern Konzertouvertüren, oder benutzen die Ouverturen der Opern, welchen die Bühne den Zutritt so schwer macht, um sie in Konzerten zu hören. In der Ouvertürengattung nennen wir zuerst wieder 1) Beethoven. Seine Ouvertüre mit den Entr'akts zu Göthe's Egmont, wurde mit Beihülfe des Schau-spielers Herrn Stein, welcher die erläuternden Worte von Mosengeil dazu mit ernstem Sinn und vollkommen gelungen sprach, auch in diesem Abonnement aufgeführt. Es ist dies jedesmal unserm Publikum ein grofses Fest; und es bestätigt sich an diesem Werke vorzüglich die grofse karakteristische Auffassung des Instrumentalmeisters gegen alle die, welche mit paradoxen Sätzen den Karakterausdruck aus der Musik verbannen möchten; — aber im Grofsen und Ganzen versteht sich, was jeder Freund und wahre Kenner der Ton- und Dichtkunst, der Göthe's und Beethovens Meisterwerk aufzufassen im Stande ist, fühlen mufs. Von demselben Meister wurde die Ouvertüre zu Fidelio — die ältere, und viel karakteristischere nämlich, ferner die hochtragische Ouvertüre zu Koriolan, und endlich die beiden Ouvertüren aus C-dur (117 nämlich und die grofse festliche Einweihungsouverture No. 124) wiederum mit Entzücken gehört; 2) von Weber die glänzende Jubelouverture, auf besondere Veranlassung zweimal, und die Ouvertüre zu Oberon ebenso, ferner Ouvertüren 3) von Spohr (zur Jessonda); 4) von Winter (G-moll); 5) von Gluck (zu Iphigenia); 6) von Cherubini (zu Lodoiska); 7) von A. Romberg (Op. 60 A-dur); 8) von Chr. Schulz (zu Faust.) Die hier zum ersten Male gehörten, waren: 9) von dem verstorbenen Fesca (zu der der Oper Omar und Leil, sie macht auf die Oper aufmerksam, die wir leider so wenig, als seine Contumire kennen); 10) Jagdouverture von Fr. Schneider, mit eingewebten beliebten Jagdsätzen (in Handschrift); von fröhlichem Effekt 11) von L. Czerny in Handschrift, in den Mitteln zu viel Aufwand ohne angemessenen Erfolg; 12) von Lindner (Violinist der Dessauer Kapelle) giebt gute Hoffnungen von dem talentvollen, noch zu ruhiger Gediegenheit hinstrebenden Künstler; 13) von Otto Claudius zu seiner Oper Arion, sie giebt von dem entschiedenen Kompositionstalent dieses hier als Musiklehrer lebenden Tonsetzers Kunde, obwohl man bei der ganzen, uns privatim bekannten Opernkomposition bedauern mufs, dafs sein Talent sich der Liebe zu einem trefflichen Muster zu entschieden hingegeben hat; 14) Ouvertüre zu der neuen noch nicht auf die Bühne gekommene Oper: Die Normannen in Sicilien von Wolfram. Obgleich ich nach Bekanntschaft mit der Partitur dieser Oper sie in Hinsicht der Musik für gediegner und karaktervoller, als die der bezauberten Rose halten, so kann ich mich doch mit dieser Ouvertüre, die weit gestückel-

ter ist, als die der Rose nicht befreunden. Der mit Oboen eintretende Pastoralsatz (Siciliano?) hat wohl nur eine gesuchte Verstandesbeziehung, stört aber die Einheit der Empfindung auf eine an den komischen Effekt gränzende Weise; 15) von Zinkeisen (in Braunschweig) zur Abnfrau — ebenfalls nach der Handschrift, füllte die Zeit aus. Nächstens berühre ich den zweiten der oben berührten Punkte.

Aus Berlin.

Dritte musikalische Abendunterhaltung von B. Romberg, und erste von Möser.

Mit Ausnahme einer kleinen Gesangpartie — Herr Bader trug den Erlkönig von Schubert vor, den Herr Felix Mendelsohn am Flügel begleitete — hörten wir heute Abend nur Kompositionen von B. Romberg, unter denen das Quartett in F-dur (No. 4.) den Anfang machte, in welchem der Konzertgeber besonders beim Vortrage der Menuett und des Trio sich in seiner ganzen Meisterschaft zeigte. Herr Karl Romberg trug des Vaters Variationen über russische Volkslieder (D-moll) vor, und zeigte sich seines Meisters würdig. — Zum Beschlufs spielte Herr B. Romberg eine Phantasie unter allgemeinem Beifall. — Nachdem wir nun öftere Gelegenheit gehabt, diesen zu bewundern, bedauern wir nur, sein seltenes Talent nicht auch im Vortrag anderer Kompositionen, besonders der lange noch nicht genug bekannten gröfseren Quartette von Beethoven geniefsen zu können, welche zugleich diesen Unterhaltungen einen immer neuen Reiz verleihen würden. — Das Publikum würde unbedingt vieles verlieren, wenn nicht unser verdienstvoller Herr Musikdirektor Möser seine Quartettunterhaltungen wieder angefangen hätte, um das für Kammermusik empfängliche Publikum mit klassischen Werken zu erfreuen. In Vereinigung der Herren Kammermusiker Riefs (hier 2te Violine), Lenz (Bratsche) und Kelz (Violoncell) gab er uns am ersten Abend Haydns Quartett in F-dur (nach der Pariser Ausgabe No. 82.), Mozarts G-dur-Quartett mit dem fugirten Finale und Beethovens erstes F-dur-Quartett. Die von allen Seiten meisterhafte Exekution wurde allgemein anerkannt, und die Diskrezion, mit welcher die beigeordneten Partien ausgeführt wurden, liefs nichts zu wünschen übrig. Referent erlaubt sich daher, alle Musikfreunde auf diese ausgezeichneten Musikunterhaltungen aufmerksam zu machen, in welchen, Dank sei es dem Unternehmer, abwechselnd auch Symphonien zum Vorschein kommen werden. Dehn.

Sonnabend den 1. Dezbr. Grofses Vokal- und Instrumental-Konversations-Konzert in Berlin.

Gott erschuf die Welt aus Nichts,
Und doch giebt sie sich für Etwas. *)
Kunst nur bleibt ein süfses Nichts,
Wird nicht zum reellen Etwas.
Ton ist leerer Schall, ist Nichts,
Töne, Musik, wären Etwas? —
Doch der Philosoph, vom Nichts
Steigt er kühn hinauf ins Etwas.
Spricht ein schöner Mund vom Nichts,
Augenblicklich dünkt es Etwas.
Schöne Kinder auch, die Nichts
Singen, spielen, sind doch Etwas.
Und wie Viele, welche Nichts
Hören, sind beinah ein Etwas!
Traun, so lang' es nicht am Nichts
Fehlt, gebricht's auch nicht am Etwas. p—p.

D. S.

*) Oh, Plagiat aus dem von Fräulein Bauer deklamirten Gedichte.

1827.

Mir träumte, Gott habe nach seiner Weisheit das Wettermachen acht Wochen lang den Musikern anvertraut. Da wälzten sie emsig ihre Ballen gekräuselter Passagen empor und es schneite acht Wochen lang dick und schwer herunter. Vor den Schauspielhäusern thürmten sich lange Männer, die man Direktoren nannte, und in der Schneedecke tief murmelte das Publikum bisweilen: wie warm — wohl —. Emsig arbeiteten oben die Franzosen, und wenn man ihr Händereiben und Zähnklappern gewahrte, sagten sie: wir sind lebhaft bewegt. Die Italiener tranken viel süfsen Wein und nannten ihn Begeisterung.

Auch hörte man von einem Frühlingshauch reden, der noch in Blumenketten gefesselt liege, zwei Genien neben ihm, von denen der eine immer mit blitzendem Auge: jetzt, jetzt! rief, der andere milder: die Stunde der Lösung und Freude erwarten!

Unter dem Schnee ruhte das Land aus.
Dies träumte mir, als ich in Hellas war. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 12. Dezember — Nro. 50. — 1827.

Von Göthe.

1.

Mit seltsamen Gebärden
Giebt man sich viele Pein,
Kein Mensch will etwas werden,
Ein jeder will schon was sein.

2.

„Warum willst Du das junge Blut
So schnöde von Dir entfernen?“
Sie machen's alle hübsch und gut,
Aber sie wollen nichts lernen.

3. Beurtheilungen.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht von Dr. Gottfried Weber. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Vier Bände mit dem Bildnisse des Verfassers, Registern und vielen Notenbeispielen.

Schott in Mainz.

Sind wir endlich dazu gelangt, die älteste jahrelang vorausversprochene Schuld unserer Zeitung durch die Anzeige dieses Werkes zu tilgen: so ist uns wohl eine Auskunft über die Verzögerung nicht blos gestattet, sondern auch Pflicht. Denn allerdings haben wir, mit zahlreichen Kunst- und litterarischen Werken vorüberziehend, die gesetzliche Ordnung verlassen, dergemäfs die eingesandten Werke nach der Zeitfolge der Einsendung zu befördern sind, und dürfen uns nicht einmal durch die vorzugsweis künstlerische Tendenz der Zeitung gerechtfertigt halten, da noch nicht entschieden hat festgestellt werden können, in welchem Verhältnifs wir die Theorie der Tonsetzkunst überhaupt zu der Ausübung derselben und zu der Auffassung ihrer Schöpfungen gewahren.

Allein in dem Werke selbst liegt die Bedingung und Rechtfertigung unsers Handelns. Die entstehende Zeitung fand es in den Händen aller Musikstudierenden; selbst dessen zweite Auflage sah sie verbreitet, ehe ihr selbst möglich war, zu deren Anzeige sich durchzuarbeiten. So ist es denn eigentlich der eilfertige Eifer gewesen, sich nicht selbst am Werke zu versäumen, nicht aber das Bedürfnifs des Buches und des Publikums, einander zugeführt zu werden, das die nähere Anzeige vorschnell versprechen liefs. So wenig die baldige Erfüllung Noth that, so wenig war sie leicht. Denn der Unterzeichnete wie die Mehrzahl der Musikstudierenden hatte sich in das Studium des Werks vertieft und seinen Inhalt als dankbarer Schüler des Verfassers

längst angeeignet, bevor ihm die Obliegenheit einer kritischen Anzeige wurde; und nach solcher Aneignung und Verschmelzung mit früher Gewonnenem ist es gar nicht leicht, noch einmal Rechenschaft zu geben, woher jeder Theil unsers Besitzes sich schreibe, was wir an Neuem, Geläutertem, Verbessertem dem neuen Buche verdanken. Noch jetzt wüßte der Unt. diese Rechenschaft nicht anders zu begründen, als durch eine scharfsondernde Vergleichung unsers Verfassers mit seinen zahlreichen Vorgängern. Solche Vergleichung kann aber niemand befriedigender geben, als der Verfasser, da niemand das Gebiet unserer Litteratur sicherer durchwaltet. So weit jene für die Begründung seines Werkes nöthig war, hat er sie bekanntlich in diesem selbst gegeben; überall führt er uns auf die Streitfelder und zu den Entscheidungen der Vorgänger und fügt seine Schlichtung oder höhere Entscheidung dem Berichte an. Dies ist eben sowohl für allgemein bekannt anzunehmen, als die einzelnen Gegenstände und Hauptgesichtspunkte, in denen sich vorzugsweise offenbart hat, was die Theorie dem Weberschen Werke verdankt.

So sehen wir uns denn einer Ausführlichkeit, die niemandem mehr frommen kann, losgezählt und haben nur noch den Gesichtspunkt, aus dem wir Webers Theorie ansehen, zu bezeichnen, damit wir nicht ganz unbefugt uns unter ihre Schüler gezählt zu haben scheinen.

So gewiß der letzte Grund alles musikalischen Schaffens in dem freien künstlerischen Walten des Geistes ruht, jede Erscheinung in den Werken ihren Ursprung und ihre Rechtfertigung nur in der unbeschränkt herrschenden Idee des Tonkünstlers findet: so kann man doch nicht übersehen, daß es der Entwickelung dieser Idee an solchen Hülfsmitteln gebricht, durch die der Geist anders schaffender Künstler gezeitigt und vollendet wird. Das erste begehrliche Lallen des Kindes, das einst Dichter sein wird, sein erster Sprachversuch ist zugleich die erste Vorübung für sein Gedicht; jeder Begriff, der sich ihm in Wort verkörpert, ist eine Förderung zu jenem Momente, wo im vollendeten Dichter die Idee das glücklich gefundene Wort wie ein beseligter Bräutigam umschlingt und durchdringt. So ist der erste Lichtschimmer im Auge des künftigen Malers die erste Farbe für seine Pallete; indem er sehen lernt und mit gierig offnem Auge die Welt schlürft, lernt er malen, die Erscheinungen fassen und ordnen. Nicht so unmittelbar verwandelt sich dem tonkünstlerischen Geiste die Nahrung mit Klängen in künstlerische Gestalt. Wenn Lebendiges das Todte, Geist die Materie durchdringt und sie erzittern läßt und es uns tönt,*) verliert der ungeübte Geist erbebend in den Festen des eignen Körpers sich selbst und man könnte die Fortbildung des Tonkünstlers das Streben nennen, sich dieser Geistererscheinung in dem eignen Körper zu bemächtigen, sie im Bewußtsein — wo nicht, im Gedächtniß — festzuhalten. Die Aufgabe der Theorie wäre also, dieses Bewußtwerden zu bewerkstelligen und zu vollenden.

Hieraus setzt sich ihr Verhältniß fest und rechtfertigt sich ihr bisheriges Streben, selbst da, wo es als unbefriedigend erkannt wird. Sie ist vor allem als Nachfolgerin, ja recht eigentlich als Kind und Ernährtes der Kunst anzusehen; denn sie setzt den innern Antrieb zu dieser, ihre Existenz und Gestaltungen ihrer voraus. Sodann erscheint sie — nicht als Lehrerin und Richterin, vielweniger als Gegnerin der Kunst, sondern als ein angeborner Vorbereitungs- und Durchgangsmoment derselben. Für das fröhliche und rasche Gedeihen der Kunst selbst ist es nothwendig, daß man den Begriff von ihrer Theorie läutere und jeder sich von dem Mißkennen derselben

*) Der Ton ist physikalisch das Produkt einer elastisch schwingenden oder erzitternden Materie. Wie die bewegende Ursach vom Geist und Willen des Menschen stammen, so kann sie auch auf ihn, wahrgenommen, zurückwirken. So durchdringen sich in Musik-Machen und Aufnehmen, Geist und Stoff wechselseitig, und es ist Musik die gelungenste Verschmelzung beider, glücklicher und allbeglückender als die andern Künste.

frei mache, das nur eine momentane oder subjektive Disharmonie des künstlerischen Bedürfnisses mit dem bisher theoretisch Geleisteten zum Grunde haben kann.

Daher darf man erwarten, dafs die Theorie in ihrer Fortbildung dieselben Stadien in derselben Ordnung durchläuft, wie die Kunst selbst und jeder im natürlichen Fortschreiten sich ausbildende Künstler. So findet sich es auch bestätigt. Ohne dies hier näher zu entwickeln (was besser einer gröfsern Schrift vorbehalten bleibt) haben wir nur die Frage zu beantworten, in welchem Stadium Weber die Theorie der Tonsetzkunst gefunden und aufgenommen. Da erblicken wir denn in den Arbeiten der Vorgänger zwei wesentliche Bestrebungen. Zuerst richtete sich die theoretische Thätigkeit blos darauf, die Schüler in mündlicher Unterweisung nur zu einer zusammenhängenden Verbindung von Tönen, Akkorden und Melodien zu fördern; nicht was die Töne bedeuteten, sondern dafs sie nur überhaupt zu irgend einer, zu der nächstliegenden einfachsten Bedeutung zusammengereiht würden, dafs sie nur auf das Ungestörteste und Fafslichste zusammenhängend erschienen, war das Bestreben dieser Unterweisung im reinen Satz, der dann die Uebung im doppelten Kontrapunkt Ausdehnung über alle Konstruktionsarten der Tonsprache ertheilte. Diese Lehre schlofs sich ihrem Zwecke gemäfs fortwährend an die Ausübung an und begnügte sich mit den einfachsten, eben unentbehrlichen, stets dem augenblicklichen Bedürfnifs angepafsten Weisungen. Was im gegebenen Falle eben der plansten Verbindung und Fafslichkeit widerstand, wurde gleich einem Fehler verboten, unbeschadet anderer Fälle, wo man es sich künftig gestatten könnte. Man hätte in den Ueberlieferungen aus dieser Zeit rein praktischer Unterweisung weniger eine systematische Lehre, als eine Art von pädagogischer Politik zu erblicken gehabt, die in jedem Moment eben das gab, und nicht mehr, was über ihn hinauszufördern diente.

Zunächst aber lag daran, sich diese Lehren in mehr und mehr wissenschaftlich Gestaltung zu sichern und allgemeiner nutzbar zu machen. Man suchte jene einzelnen Erinnerungen in einem geschlossenen System zu vereinigen und mit Hülfe der Mathematik, Akustik, auch philosophischer Grundsätze und Systeme wissenschaftlich zu begründen. Dieser eigentliche Zweck ist zwar unerreicht zu nennen; es kann (wenn auch nicht hier) bewiesen werden, dafs auch kein einziger der angeblichen musikalischen Lehrsätze mittels jener Hülfswissenschaften wissenschaftlich festgestellt worden ist, dafs sie sich vielmehr auf dem versuchten Wege hätten unhaltbar erweisen sollen. Indefs wird man diese Bemühungen nicht geringschätzen dürfen, da sie das Bedürfnifs einer tiefern Begründung unserer Theorie, also ihrer Förderung, bezeugten und von allem Aeufserlichen immer mehr auf das Innerliche, wo die Lösung zu finden, hinweisen.

Hier tritt uns nun Weber als Vollender entgegen. Ueber alle Einzelheiten hinwegsehend bezeichnen wir an seinem Werke zwei Hauptpunkte: 1) dafs die bisherigen Lehrsätze noch nicht Anspruch haben, als wissenschaftliches System zu erscheinen, sondern vorwiegend einzelne Resultate sinnlicher Wahrnehmung und einer aus ihr geschöpften Erfahrung sind; 2) dafs den Wahrnehmungen der ältern Theorie nicht die Bedeutung allgemeiner Regeln, sondern eben nur einzelner Beobachtungen beigelegt werden dürfe, die man nach allen Seiten zu erweitern habe. So theilt sich das Werk innerlich in einen polemischen Theil — gegen das voreilige Abschliefsen früherer Theoristen, gegen ihre unhaltbaren Versuche wissenschaftlicher Begründung, gegen ihre Verwandlung einzelner Wahrnehmungen in allgemeine Regeln, gegen ihre Streitigkeiten ohne strenges Feststetzen und Festhalten des Streitpunktes, gegen die Masse ihrer Ausnahmen, mit der sie die voreiligen Regeln erdrücken — und in einen didaktischen Theil, der mit dem Streben nach Vollständigkeit die Beobachtungen fortsetzt, die vormals nur zur Befriedigung des einzelnen Momentes unternommen waren; eine

Unternehmung, deren Weitläufigkeit, Sorgfalt und unermüdlichen Fleiß man bewundern wird, wenn man zum Beispiel die Lehre von der Mehrdeutigkeit, von verbotenen Fortschreitungen der Intervalle, von der Ausweichung, vom Rhythmus mit dem früher Geleisteten vergleicht.

Es ist bekannt, daß Webers Theorie bis jetzt nur die Lehre vom reinen Satz und Rhythmus, nicht aber die höhere Kompositionslehre umfaßt. In jenem Raum aber dürfen wir sie, obige Ansicht vorausgesetzt, die kritisch berichtigende und erfüllende Revision und Beschließung der frühern Theorie nennen.

Einen Auszug aus diesem größern Werke, der unter dem Titel

Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende von Gottfried Weber

in Darmstadt bei Leske erschienen ist, hat der Verf., wie er in der Vorrede sagt, „nicht allerersten Anfängern in der Musik, sondern denjenigen gewidmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege bereits einigermaaßen vorgerückt, von dem, was sie also erlernet, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche Begriffe geben wollen." Man erhält in diesem Werkchen „eine durch Entwickelung aus den Grundideen klar verständliche Darstellung des allgemeinen Theiles der Musiklehre, d. h. desjenigen was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des speziellen Faches welchem er sich widmet, wissen und erkennen sollte." Diese Aufgabe des Verfassers sehen wir wirklich erfüllt und haben sie deßhalb nicht besser als mit den Worten seiner eignen Vorrede auszusprechen gewußt.

Marx.

4. Berichte.

Berlin. Königstädtsches Theater.

Der Korsar aus Liebe, Oper von Weigl.

Der Fleiß des Königstädter Theaters würde noch viel erfreulicher sein, wenn die Gaben, die er herbeischafft, es wären. Eine ältere Weigl'sche Oper, mit Einlagen von Gott weiß wem alles durchspickt, ist so wenig wie die rossinischen und pariser Neuigkeiten geeignet, der Anstalt zur Ehre und den dortigen Künstlern zur Förderung zu gereichen. Da wir nun über dieses leidige Thema eben nichts Dringenders zu sagen haben, so geben wir ein Paar Göthesche Verse zu beliebiger Auslegung.

„Wie ist denn wohl ein Theaterbau?"
Ich weiß es wirklich sehr genau:
Man pfercht das Brennlichste zusammen,
Da steht's denn alsobald in Flammen.

M.

Ueber die auf der diesjährigen Berliner Gewerbeausstellung dargestellten Instrumente. *)

(Von C. F. J. Girschner.)

Ein jedes Jahrhundert zeichnet sich durch irgend etwas vor dem andern aus; das unsrige besonders durch Vervollkommnung der Instrumentalmusik, und durch Verbesserung der Instrumente selbst. Nächst den Verbesserungen der Blasinstrumente durch neue Klappen ist wohl das Pianoforte am meisten gefördert worden; betrachten wir die alten Instrumente mit dem sogenannten Prellhammer, und stellen einen neuen Wiener-Flügel von Steiner oder Nanette Streicher daneben, so wird sich der große Fortschritt augenblicklich offenbaren. Besonders in der Verbesserung dieser Instrumente hat sich Wien vor allen andern Städten ausgezeichnet, und nach Wien, London. Berlin dagegen steht leider darin noch sehr zurück; einen neuen Beweis davon giebt die Gewerbeausstellung in den Sälen der Königl. Akademie.

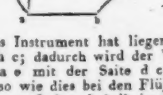
Es sind folgende Instrumente dort aufgestellt: 1) drei liegende Flügel von Schneider, Schulz und Hoffmann, 2) ein aufrechtstehender Flügel von Müller, 3) vier tafelförmige, von Schneider, Schulz, Heine und Reichenbach, 4) ein Fagott, 5) zwei Klarinetten, eine Flöte und ein Signal-Horn, letztere alle von Griesling und Schlott. — Um die einzelnen Instrumente zu beurtheilen, muß zuerst die Frage aufgeworfen werden: woher kommt es, daß die Wiener Instrumente zwar nicht an Haltbarkeit, doch an Schönheit des Tons die Berliner bei weitem übertreffen? — Die natürlichste Antwort ist die, daß das Holz was in Wien verarbeitet wird, besser als das hiesige ist. Da werden zwar die hiesigen Herren

*) Der Gegenstand dieses Aufsatzes ist so wichtig, daß die Red. hofft, mit ihm nach der Beendigung der Ausstellung nicht zu spät zu kommen.

Instrumentenverfertiger einwerfen: wir lassen uns unser Resonanzholz von daher kommen; sie gehen aber dabei von einem ganz falschem Gesichtspunkte aus, nämlich dem: dafs allein der Resonanzboden klingt, da doch vielmehr das ganze Instrument, der ganze Kasten, Ober- und Unterboden und beide Seitenwände schallverstärkend mitwirken. Der Einwurf: Wie kann ein Brett welches zwei bis drei Zoll stark ist vibriren? ist ganz nichtig, wenn man bedenkt, dafs bei einem tiefen Orgelton eine ganze Küche vibrirt; dafs der Unterboden des Instrumentes mitklingt ist am leichtesten daran wahrzunehmen, dafs wenn man die Hand unten anlegt, man ganz merklich beim Spielen eine Erschutterung empfindet. Der Instrumentenverfertiger, mufs daher genau darauf sehen, dafs er beim Arbeiten des Kastens das Holz so zusammenleimt, dafs nicht eine Schwingung die andere hemmt; dies wird aber immer geschehen, wenn das Holz nicht nach einem bestimmten Winkel übereinander geleimt ist; der beste würde wohl dazu der rechte sein; Versuche werden gewifs diese Behauptung bestätigen. Eben so wird ein schwacher Deckel dem Instrumente dienlicher als ein starker sein, wie auch mäfsige Instrumente besser als fournirte klingen werden. Da nun das Holz welches die Wiener Verfertiger gebrauchen, besser als das unrige ist, welches letztere zu viel Harztheile hat, die den Ton dämpfen: so würde es wohl von Nutzen sein, darauf hinzuarbeiten diese Harztheile aus dem Holze zu vertreiben. Dies kann geschehen wenn man dies Holz, 10, 20, 30, 100 Jahre liegen läfst, und so austrocknet; doch kann dies noch bei dem Resonanzholz auf eine andere Art, die ein Bekannter des Verfassers dieses Aufsatzes versucht und bewährt gefunden hat, geschehen; nämlich man bestreicht das Resonanzbodenholz ganz schwach mit Scheidewasser, und läfst alsdann den Boden in dem Kasten eingeleimt 10 bis 12 Monate stehen; dadurch wird das Holz schnell trocken, und verliert die tonraubenden Harztheile. Auch Resonanzboden äufserst fein lakirt würden die Schwingungen befördern, wie dies z. B. bei den Violinen der Fall ist. Eben so wichtig, als die Beschaffenheit des Holzes, ist die genaue Berechnung über die Länge und Stärke der Saiten, eben so über den Ort an welchem die Saite vom Hammer getroffen werden mufs; diese Berechnung wirkt nicht allein auf den Klang, sondern auch auf das Springen der Saiten, und auf das mehr oder weniger leichte Verstimmen derselben; dafs hierin noch viel dem denkenden Künstler zu thun übrig bleibt, wird wohl jeder fühlen. Noch ist über einen Hauptpunkt zu sprechen, nämlich über die Dämpfung. Sehr oft findet man, dafs nach kurzem Gebrauch der Dämpfer die Saite entweder gar nicht abdämpft oder beim Herunterfallen auf dieselben ein Klirren hervorbringt; das erste geschieht dann, wenn der Dämpfer im Verhältnifs zur Saite nicht schwer genug ist, also nicht die Kraft hat, die Schwingung der Saite augenblicklich zu hemmen; das zweite, wenn durch den Gebrauch die Saite den Dämpfer glättet; dies geschieht sehr leicht, wenn der Dämpfer von Leder ist; sowohl die Stahl- als auch die Messing-Saiten thun dies. Diesen Fehler haben die Wiener Instrumente öfter als die Berliner, mithin unsere einen Vorzug vor jenen.

Gehen wir jetzt zu den einzelnen Klavier-Instrumenten über. — Der Schneidersche Flügel in Birnenform ist mit Wiener Mechanismus und durchgängig dreichörig gebaut; es ist allgemein anerkannt, dafs in den Flügeln der Wiener Mechanismus dem englischen vorzuziehen ist, und zwar aus zwei Gründen; 1) beim englischen Mechanismus mufs der Hammer sehr hoch tragen, ehe er die Saite berührt, weil er fest auf dem Hammerklotze liegt. Dadurch entsteht eine tiefe Spielart, und der Hammer verliert durch den weiten Weg den er von seinem Ruhepunkte bis zur Saite macht, an Kraft, mithin ist der Ton nie so stark und schön, als beim Wiener Mechanismus. Denn da bei dem letztern der Hammer auf der Taste liegt, und mit derselben beim Anschlage gehoben wird, so wird dadurch der Weg, den der Hammer bis zur Saite zu machen hat, bedeutend verkürzt. Ein zweiter Grund ist der, dafs die Spielart des Wiener Mechanismus weit leichter ist, als die des englischen, weil, wie oben gesagt ist, der Hammer zu tief unter der Saite liegt. Zurück also zu dem Schneiderschen Instrumente; der Mechanismus ist gut gearbeitet, und die Spielart sehr gleichmäfsig, doch ein wenig zu schwer; im Tone sind sich die Oktaven sehr ungleich; die Mitte ist sehr schön, doch der Bafs und die höhern Oktaven sind dem Herrn Schneider bei diesem Instrumente nicht so gelungen, als bei frühern, die Dämpfung ist sehr präzise, und das ganze Instrument sehr empfehlenswerth. Ein zweiter Flügel von derselben Art ist von Schulze ausgestellt, dieser hat noch Vorzüge vor dem obigen; die Spielart ist leichter und der Ton im Ganzen gleichmäfsiger; ein dritter Flügel ist von Hoffmann ausgestellt; dieser ist von an vierchörig, unten dreichörig, und in den Kontratönen zweichörig. Einen durchgängig dreichörigen Flügel zu stimmen ist schon ein tüchtiges Stückchen Arbeit, doch ein vierchöriger ist

fast unmöglich rein zu erhalten, und so oft der Unterzeichnete auf der Ausstellung war, so oft fand er ihm gräflich verstimmt. Die Spielart ist ganz mufsrathen, denn er spielt sich so schwer, wie eine ganz alte Orgel, und der Ton trotz der 4 Saiten schwach. Von aufrechtstehenden Instrumenten war nur eins von Müller aufgestellt. Dieses Instrument zeichnet sich sehr durch einen, zwar nicht starken, doch höchst angenehmen Ton aus; die Spielart ist gut, und der Mechanismus (Wiener) sehr dauerhaft, was sich bewährt hat durch mehrere Instrumente, die Ref. schon seit vielen Jahren kennt. Nach diesen kommen nun die tafelförmigen Pianoforte's. — Oben ist gesagt, dafs bei den Flügeln der Wiener Mechanismus sehr zweckmäfsig sei; hier ist zu bemerken, dafs bei den tafelförmigen Pianoforte's der englische Mechanismus wieder zweckmäfsiger ist; die Gründe sind folgende: der Hammer liegt näher an den Saiten, braucht also nicht so hoch zu tragen, die Saiten liegen hier weit enger zusammen als bei einem Flügel, und beschreiben mit der Klaviatur einen spitzen Winkel, was bei dem Flügel nicht der Fall ist, deshalb mufs der Hammer höchst genau mit seiner Mitte an die Saite treffen, sonst würde er eine falsche berühren, dies kann bei dem Wiener Mechanismus nicht so genau bewerkstelligt werden, weil der Hammer nicht festliegt, sondern mit der Taste gehoben wird, was bei dem englischen Mechanismus nicht der Fall ist. Aus diesen Gründen ist beim Tafelformat der engl. Mechanismus vorzuziehen, dessen ungeachtet ist das beste der aufgestellten Instrumente sowohl im Ton als auch in der Spielart das von Schulze in Tafelformat und Wiener Mechanismus, welches den Preis vor allen andern verdient; die innere Einrichtung ist folgende. Durch die Form



welche das Instrument hat liegen die Saiten von d nach c; dadurch wird der Winkel den die Taste a e mit der Saite d c macht, ein stumpfer, so wie dies bei den Flügeln in Birnenformat statt findet; deshalb ist es hier möglich den Wiener Mechanismus mit Nutzen anzuwenden, und deshalb ist das ganze innere Instrument gebaut wie ein Flügel; der Ton ist sehr stark und durch alle Oktaven gleichmäfsig, wodurch das Instrument das beste auf der Ausstellung wird; nach diesem folgt das Schneidersche, welches höchst elegant gearbeitet ist, und einen angenehmen Ton hat, der besonders in den höchsten Oktaven sehr ausgezeichnet ist. Der Versuch mit plattirten oder Neu-Silbernen Saiten ist sehr lobenswerth, bewährt sich aber nicht, weil die Baftöne zu stark mitklingen, und dadurch die Töne besonders in den tiefsten Oktaven unrein werden; nach diesem folgt das Reichenbachsche Instrument, welches ebenfalls wie der Schneidersche nach englischem Mechanismus gebaut ist, dies ist gut in der Spielart und ziemlich im Ton. Das letzte Instrument ist von Heine, und wie der Verfertiger bemerkt hat, mit dem neuen Pariser Mechanismus; diesen kennt Ref. nicht, doch durch das Instrument wird er nicht sehr empfohlen, denn die Spielart ist höchst schlecht, und der Ton fast noch schlechter; und wozu dient die grofse beinahe 5 Zoll breite Leiste vor der Klaviatur? — Nun schliefslich noch eine Frage: Warum haben die andern Herren keine Instrumente hingestellt? Warum nicht die Herren Andrée, Kisting, Kursch, Schleip, Kaselitz, und wie sie alle noch heifsen mögen? Herr Andrée dessen Instrumente sich seit kurzer Zeit so auffallend vervollkommnet haben, Herr Kaselitz dessen Flügel fast jetzt den Kistingschen vorgezogen werden, hätten ebenfalls etwas von ihrer Arbeit liefern sollen. Es wird von den Instrumentenmachern die Klage geführt, dafs so viel Instrumente von aufserhalb eingeführt werden; ich wufste wohl einen Rath, wie zwar dies nicht verhindert werden, aber doch dem Nachtheil wenigstens entgegengearbeitet werden könnte. Es mufs eine Niederlage von Berliner Instrumenten errichtet werden, in welche jeder Instrumentenmacher nur drei Instrumente stellen dürfte, nämlich ein aufrechtstehendes, einen liegenden Flügel, und ein in Tafelformat; dadurch würde eine ausserordentliche Wahl für den Käufer statt finden, und wenn die Preise dafür feststänaen, ohne Handel, so würde diese Niederlage sich bald sehr empfehlen; denn um nicht zurück zu stehen, würde einer mit dem andern wetteifern, und dieser Wetteifer würde der Kunst gewifs nicht nachtheilig sein. Sapienti sat.

Zuletzt noch ein Wort über die Blasinstrumente. Berlin hat sich nächst London ganz vorzüglich in der Anfertigung dieser Art Instrumente ausgezeichnet, und die Fabrik des Herrn Griesling und Schott hat sich einen Ruf darin durch ganz Europa erworben. Dafs es hier auch auf das Holz und eine äufserst richtige Eintheilung ankömmt, braucht nicht bemerkt zu werden; da es nicht thunlich war, die aufgestellten Instrumente an Ort und Stelle zu versuchen, so mufs sich der Unterzeichnete auf das Urtheil sachkundiger Männer verlassen, die sich der Instrumente aus der Fabrik der

Herren Griesling und Schott bedienen. Diese stimmen alle darin überein, daſs die Instrumente, nächst der allerrichtigsten Mensur, einen ganz vorzüglichen karakteristischen Ton haben.

Ueber die Musik in Leipzig.

(Als Fortsetzung des Aufsatzes über die Konzerte in Leipzig, aus No. 49.)

Man wird bei der Aufzählung der im letztverflossenen Winterabonnement aufgeführten Ouvertüren mehrere bemerkt haben, welche zu Opern gehören, die sich auf dem Repertoire des Theaters befinden, und sich vielleicht darüber wundern, daſs sie für die Aufführung im Konzerte ausgewählt worden sind. Allein der Grund dieser Wahl berubt darauf, daſs man hier, wo das Orchester voller besetzt und für die akustische Wirkung weit vortheilhafter aufgestellt ist, wo ferner die Mitglieder desselben für die vollkommenste Ausführung der Instrumentalmusik mit mehr Feuer und Eifer zusammenzuwirken scheinen, die Zuhörer aber dieselbe mit empfänglicherm Sinn aufnehmen und sich nicht durch geräuschvolles Kommen und Gehen stören, wie im Theater so häufig geschieht, wo Instrumentalmusik meist nur als Nebensache oder Zeitausfüllung angesehen wird, daſs man hier, sage ich, Ouvertüren mehr genieſst und vollkommener ausführen hört.

Von fremden Virtuosen hörten wir im letztverflossenen Winter folgende: die Klavierspieler Moscheles und Ries, den französischen Flötisten Guillou, den fertigen Harfenspieler Swoboda, die Harfenistin Sigra Ferrari aus Kopenhagen, den Mandolinenspieler Vimercati und die ausgezeichneten Guitarristen von Gärtner und Zoche. Sie sehen, der Ertrag war nicht allzugroſs; und die unvollkommenen Instrumente hatten die Oberhand. Unter diesen Virtuosen waren blos Moscheles und Guillou glücklich. Von jenem interessirte am meisten der erste Satz seines neuen Pianoforte-Konzerts aus C-dur, einer der brillantesten Sätze dieses Tonsetzers; dann das Potpourri irischer Melodien. Die freie Phantasie dagegen schien uns zu sehr ausgesponnen, herumschweifend, kein freier Erguſs; der sich auch nicht ankündigen läſst. Das Spiel des Herrn Ries empfiehlt sich durch einen soliden, singenden Vortrag, doch ist es nicht so präcis und wirksam, als das des vorhergenannten Virtuosen. Er trug vor sein Abschiedskonzert von England, Introduktion und Rondeau brillant, von welchen Stücken schon in diesen Blättern die Rede gewesen ist, und eine freie Phantasie auf dem Pianoforte, durch welche sich ein französisches Thema künstlich hindurchzog, die noch im Manuscript befindliche Symphonie aus D-dur, welche er aufführte, gefiel dem kleinen Publikum. Das Allegro hat einige heterogene Gedanken; trefflich ist das Scherzo und das gesangvolle Andante; in dem Finale mit türkischer Musik aber wird gar zu hörbar auf den Effekt hingearbeitet. Die konzertirenden Stücke des Herrn Guillou haben Sie gewiſs ebenfalls zur Genüge gehört. Fertigkeit und Eleganz ist ihm nicht abzusprechen, der Ton aber hat etwas Pfeifendes. Bei dem Herrn Swoboda war es zu bewundern, wie viel er auf einer ordinairen Hakenharfe zu machen wuſste; das Spiel der Signora Ferrari aber war zum Konzertspiel nicht ausgezeichnet genug.

Unter diesen fremden Virtuosen trugen die Herren Moscheles und Guillou, so wie die letztgenannte Harfenspielerin einige Stücke in unserm Abonnementskonzert vor; die übrigen gaben Extrakonzerte. Moscheles spielte sein brillantes Es-dur-Konzert mit groſsem Beifalle. Ausserdem traten in den Abonnementskonzerten auch auf der Violinist Herr Lindner, Kammermusikus der Herzogl. Dessauischen Kapelle (welcher ein Konzert seiner eigenen Komposition vortrug: wir hätten ihn lieber in einem Konzerte von Spohr oder Rhode gehört, und ihn dann auch besser beurtheilen können; sein Spiel ist kräftig, aber sein Geschmack noch nicht ausgebildet) und Herr Ferd. Schornstein aus Elberfeld, welcher ein angehender Pianofortespieler ist, der hier in musikalischen Studien begriffen ist, und ein Rondo von Hummel recht frei und kräftig vortrug.

Von hiesigen Künstlern traten in diesen Konzerten auf: der wackere Konzertmeister Matthäi, der sein Violinkonzert aus E-moll und sein Siciliano nebst Polakka geschmackvoll ausführte, und der junge Violinist Eichler, welcher eine Polonaise von Mayseder zu allgemeinen Vergnügen vortrug. Ferner Herr Musikdirektor Präger, der ein Potpourri für die Viole von Hummel und ein Violinkonzert von seiner eignen Komposition mit der ihm eignen und immer bestaunten Fertigkeit und Gewandheit ausführte. Ferner traten auf, der Violoncellist Herr Just (mit einem Andante und Polakka von Bernh. Rombefg. Wir haben durch den Abgang dieses schätzbaren und für seine musikalische Bildung eifrig bemühten Orchestermitgliedes, der in das Orchester in Berlin getreten ist, einen fühlbaren Verlust in unserm Orchester erlitten); ferner die Klarinettisten Heinze (Konzert von Crusell und Iwan Müller) und Tretbar (Rondo von Lindpaintner), die Flötisten Grinser (Konzert in As-dur von Fürstenau und Lindpaintner) und Belke (letzterer spielte eine

Phantasie von seiner eignen Komposition), der brave Hoboist Rückner (Konzert von G. Voigt) und der ausgezeichnete Posaunist Herr Queisser (Konzertino von Meyer). Den Konzerten für Blasinstrumente schadet nur häufig eine unangemessene oder gar gehaltlose Komposition. Zuletzt erwähnen wir Fräulein Reichold, welche seit kurzer Zeit hier als Lehrerin des Pianofortespiels lebt, und Konzerte von Ries (Es-dur) und von Beethoven ebenfalls Es-dur) vortrug. Im letztern war sie sichtbar befangen, auch möchte ein Beethovensches Konzert wohl — aber in anderer Art — weit schwieriger sein als eins von Ries. Letzteres aber trug sie mit Rundung und Geschmack vor. Der erste Versuch des Herrn Pohl (A-moll-Konzert von Hummel) war nicht unglücklich.

Die Vokalmusik unserer Konzerte hat sich seit dem verflossenen Winter auffallend gebessert. Der Grund davon liegt theils in der Anstellung der sehr schätzenswerthen Sängerin Fräulein Henriette Grabau als Sopransolosängerin und ihrer Schwester für untergeordnete Partien; ferner in der Anstellung des Herrn A. Pohlenz als Musikdirektors des Konzerts. Letztere wurde durch den Tod des bisherigen Musikdirektors Christian Schulz verursacht. Dieser war als gebildeter Mensch, und als gefühlvoller Liederkomponist, besonders im Fache des sentimentalen Liedes, allgemein geachtet, und auch auswärts rühmlich bekannt; während seines genannten Nachfolgers Verdienst, der zugleich Organist an der hiesigen Thomaskirche ist, vornehmlich in der Komposition volksmäßiger Melodien (worunter der kleine Tambour und das Matrosenlied die bekanntesten geworden sind), im höhern Gesangsunterricht, in der sorgfältigsten Leitung der Vokalmusik und ausgezeichneten Kunst des Akkompagnirens auf dem Pianoforte besteht. Daſs letztere Eigenschaften unserm Konzerte vorzüglich förderlich sind, leuchtet von selbst ein. Daher haben wir seit dem letzten Winter meist nur sehr gelungene Aufführungen von Vokalmusiken in denselben gehört. Dieser Einfluſs zeigt sich im Sologesang wie im Ensemble und Chorgesang, und Herr Musikdirektor Polenz wird sein Verdienst erhöhen, wie er unser Instrumental- und Vokalorchester immer mehr an das gewöhnt, was ihm bisher fehlte, das ist in feine Schattirungen in den Stärke- und Schwächegraden und in der Art des Vortrags.

(Schluſs folgt.)

5. Allerlei.

Groſses Konzert von Bärmann.

Zum nächsten Montag bietet der ausgezeichnete Klarinettist, Herr Bärmann, uns in einem reichhaltig und geschmackvoll angeordneten Konzerte vielfachen Genuſs: namentlich werden wir sein bewundernswürdiges Talent in einer für ihn geschriebenen Komposition Karl Maria Webers sich bewähren sehen, deren zweiten Satz der Virtuos auf sinnige Weise in eine Gedächtnifsfeier des beliebten Tonsetzers verwandelt hat.

Hoch erfreulich ist es, daſs der Konzertgeber als ein wahrer Kenner und Freund seiner Kunst das Konzert mit einer vollständigen Symphonie, der groſsen aus C-dur von Mozart, adelt. Wie verehrungswerth erscheint ein Künstler, der sich weder durch Schwierigkeiten der Ausführung abschrecken, noch durch ein egoistisches Verschlieſsen in seine eigne Virtuosität abwenden läſst von dem würdigsten und ersprieſslichsten Unternehmen im Gebiete der Instrumentalmusik!

Auf die Gefahr, einer kleinen Indiskretion beschuldigt zu werden, wenn wir Privatmittheilungen benutzen, erzählen wir nach: daſs Spontini die edle Absicht des Herrn Bärmann bestärkt und unterstutzt, mit der im Munde des Ausländers doppelt ehrenwerthen Erklärung:

> es zieme sich, daſs jedes Konzert mit einer vollständigen Symphonie ausgestattet werde, zumal da diese erhabenste Gattung der Instrumentalmusik den Deutschen ganz ausschlieſslich zugehöre.

Möchte Herr Ritter Spontini eifrig dazu thun, diesen seiner wahren und edlen Ausspruch allgemein geltend zu machen. Er kann sich auf die Achtung und Liebe der Deutschen keine sicherern Ansprüche erwerben, als durch thätliche Beförderung ihrer Kunstwerke.

Mögen andre Konzertgeber sich dieses rühmliche Beispiel des Herrn Bärmann und die edle Lehre, die der ausländische Tonkünstler ihnen giebt, zu Herzen nehmen und sich die Schande ersparen, für die vaterländische Kunst weniger Sinn und Anhänglichkeit zu zeigen, als ein Fremder. Wer nichts kennt und bietet, als seine Fingerkünste, wer nicht wenigstens einen Theil seines Konzerts mit wahren Kunstwerken ausfullt, verdient nicht den Namen eines Künstlers, sondern eines eitlen Lustigmachers — um nicht noch Schlimmeres zu sagen.

Auch Herr Kapellmeister Romberg sollte sich endlich besinnen, daſs wir einen Haidn, Mozart, Beethoven besessen, und nicht so unwürdig von Berlin, oder seiner Kunst denken, sechs Abende mit bloſsem Virtuosenzeug auszufüllen. Dazu hätte er den trefflichen Violinisten Ritz nicht gebraucht!

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 19. Dezember — Nro. 51. — 1827.

Wichtige Nachricht.

Der Unterzeichnete ist hoch erfreut, diesen Jahrgang noch mit einer der wichtigsten Nachrichten schmücken zu können, die man im Gebiet unserer Kunst zu gewärtigen hatte.

In kurzem wird eines der gröfsten Kunstwerke — neben dem wol nur eine Schöpfung desselben Meisters genannt werden dürfte — dem Publikum übergeben werden, zur Erbauung und Heiligung in religiöser Idee, zur Bewunderung und zum Entzücken der Kunstfreunde, zum Studium und höchsten Vorbild für die Künstler, ein kostbarer Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst, allen übrigen Nationen bisher unerreichbar. Es wird herausgegeben

Johann Sebastian Bach's
grofse fünfstimmige Messe aus A-moll.

Der Stich ist zufolge der vom Herausgeber uns eben zugehenden Nachricht in kurzem beendigt.

Ueber das Werk selbst enthält sich der Unterzeichnete defshalb jeder nähern Aeufserung, damit diejenigen, die seiner Versicherung Gehör geben, das Gefühl der ehrfurchtvollsten Erwartung eines unerhörten, ja ungeahneten Werkes ganz rein geniefsen und darin die erste Vorbereitung auf den bevorstehenden Empfang erhalten. Nur diejenigen, die Bach's bisher bekannt gewordne Kompositionen, besonders seine Klaviersachen kennen, mögen erinnert sein, dafs man aus diesen, so herrlich und erhaben sie auch sind, von seinen groisen Schöpfungen, namentlich von der Messe, kaum eine Ahnung gewinnt, geschweige eine bestimmtere Vorstellung von der göttlichen Weise der letztern.

Johann George Nägeli ist es, der sich das unsterbliche Verdienst erwirbt, diesen Hort deutscher Kunst, den unsere Vorgänger nicht zu heben vermocht, kräftigern und würdigern Nachfolgern zurückzugeben. Wenn der Verlag unserer neuen Musikhändler zerstoben und ihre Namen verschollen sind, wird man diesen Mann, selbst unberücksichtigt seine schriftstellerischen Verdienste, noch als Wohlthäter seiner Zeitgenossen und der Nachkommen verehren. Wenn keiner seiner jetzt lebenden Kollegen Ehrliebe und Kenntnifs genug haben sollte, mit ihm zu wetteifern, so dürfen wir von ihm hoffen, dafs er dieser gröfsten bisherigen Gabe die zweite gleiche folgen lassen wird.

Marx.

3. Beurtheilungen.

J. G. Albrechtsbergers sämmtliche Schriften über Generalbafs, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Herausgegeben von Ignatz Ritter von Seyfried. Drei Bände. Wien bei Anton Strauls.

In dem vorigen Blatte ist der Standpunkt der Weberschen Theorie der Tonsetzkunst anzudeuten versucht worden und nicht unerwähnt geblieben, dafs die Aufgabe noch nicht in ihrem ganzen Umfange gelöst, sondern nach reichhaltigster Abhandlung der Lehre vom reinen Satz und Rhythmus die Theorie des doppelten Kontrapunkts und die weitern Theile der Kompositionslehre noch nicht geliefert sind. Bis diese Vollendung des trefflichen Werkes nun erfolgt ist, sieht sich der Studierende auf die ältern Lehrer verwiesen und wird es dem so vielfach verdienten Seyfried sehr zu danken haben, dafs er die Lehrbücher desjenigen ältern Schriftstellers, der den Gegenstand umfassender als alle bisherigen Theoristen abgehandelt hat, dem Publikum in einer neuen Ausgabe zurückgiebt.

In drei Bänden finden wir hier die Lehre vom reinen Satz, vom einfachen und doppelten Kontrapunkt, im Anhang unter andern eine Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen Instrumente, nebst ihren Tonleitern und eine Anleitung zum Partiturspiel. Alles dies hat Albrechtsberger weniger als eine systematisch geordnete, nach vollständiger Abschliefsung strebende Lehre, als vielmehr nach der im Bericht über Webers Theorie bezeichneten Weise älterer Tonsetzlehrer in der Form einer durchaus praktischen, sofortige und stetige Ausübung begleitenden und leitenden mündlichen Anweisung niedergeschrieben. Der Herausgeber, einer der würdigsten Schüler des Verstorbenen, hat sich nicht gestattet, diese Eigenthümlichkeit des Originalwerkes anzutasten, freilich aber damit auch so vielen Verbesserungen in Anordnung und Darstellung, dem Gewinn aus den Fortschritten der Theorie, namentlich der Benutzung Webers entsagen müssen. Was aber bei dieser Pietät gegen das Werk des Lehrers geschehen konnte, um es in dessen Sinne zu verbessern, ist durch zahlreiche Zusätze aus dessen mündlichen Vorträgen und durch die Vermehrung der Notenbeispiele auf 952 bewirkt; ein Verfahren, das man um so gewisser anerkennen mufs, da der Verfasser selbst bei einer neuen Ausgabe voraussetzlich keine andre Umarbeitung hätte unternehmen mögen.

Die korrekte und sehr anständige Ausgabe trägt dazu bei, auch von dieser Seite das Werk empfehlenswerth zu machen.

Marx.

Grande Fantaisie, en forme de Sonate pour le Pianoforte, comp. — par Ch. Czerny. Oeuv. 143. (!) Septième Sonate pour le Pianoforte seul. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1 Rthlr.

In der Wahl Czernischer Kompositionen bin ich immer sehr unglücklich gewesen, d. h. ich griff fehl, und fand unglücklicherweise immer solche Sachen heraus, bei welchen ich niemals begreifen konnte, warum die Verleger sogar begierig darnach haschten, warum sie in vielen Blättern so unmenschlich gelobt wurden, und wie das grofse Publikum (nicht etwa im gleichen Sinn zu verstehen, wie „die grofse Nation") d. h. die Mehrzahl der „Klavierschlagenden" wie man in Wien sagt, diese Anhäufung der halsbrechendsten Schwierigkeiten reinlich abzuräumen im Stande sei. Ein, mit der Modewelt mehr vertrauter, guter Freund löste mir dies Räthsel so: die Verleger überschwemmen die Modewelt mit Czerny deshalb so sehr, weil diese solche brillante Fingerübungen liebt, sie zu präsiren sich kapisirt und auch kauft (was für die Händler am Ende doch die Hauptsache bleibt, denn sie ermangeln lieber des Ruhms als des Profits) um sie, die Fingerübungen, wenigstens auf dem Notenpult liegen zu haben, weil das nun einmal so Mode ist. Das kritische Lob aber wufst' er mir auch nicht zu erklären. Vieles davon begriff ich, aber nicht, woher

so plötzlich die grofse Menge fingerfertiger Klavierhelden, die alles das, aber nicht meine nur halb so schweren Sonaten zu exekutiren im Stande sein sollten; denn diese wurden mir von den Verlegern stets mit dem Beisatz „sie seien für das gröfsere Publikum zu schwer“ zurückgeschickt. Da erinnerte mich ebenfalls mein gewandter Freund an die neue Logier'sche Methode und an die durch sie schnell und bequem hervorgebrachten kleinen Meister, und ich begriff wieder, seufzte aber auch: Ach Gott, wie soll dabei einem nach der alten, langsamen Methode langsam reif gewordenen Musiker zu Muthe werden? soll er für sein ohnehin so kärglich zugeschnittenes Stückchen Brod nicht bange werden? — Da rief mir aber der Geist (Mozarts) tröstend zu: „Sei nicht bange. Die neuen kleinen Meister, es ist wahr, haben es im Unwesentlichen, im Technischen weit gebracht, weiter als wir Alten; aber nicht so im Wesentlichen, im Auffassen des Geistes; dieser Vorzug bleibt uns Alten. Darum verzage nicht.“ Und mich erfafste neuer Muth. Da begab es sich zur selben Stunde, dafs Ew. Wohlgeboren mich aufforderten, gegen den jetzt herrschenden Ungeschmack, nicht allein durch ungedruckt bleibende Sonaten, sondern auch durch verständige, kräftige Worte in Ihrer musikalischen Zeitung mitzuwirken. Und der Gedanke ergriff mich mit solcher Macht, dafs ich gleich Papier besorgte, die Feder spitzte, und aus den mir eingeschickten zu beurtheilenden Werken sogleich einen Czerny heraussuchte, um an ihm, der mich schon so oft geärgert hatte, mein Müthchen zu kühlen. Aber beim fleifsigen und bedächtigen Durchspielen oben angezeigter „Fantaisie en forme de Sonate“ kühlte sich weiter nichts ab, als meine Wuth, mein Vorurtheil gegen Czerny, wenigstens gegen dieses sein 143. Werk. Je weiter ich spielte, je freundlicher wurde ich; und hätte mich jemand dabei belauscht, er hätte gewifs gemeint, ich spiele etwas Gelungenes von mir selbst, so wohlgefällig lächelte ich dabei. Die beiden letzten Sätze (Scherzo und Finale) sind aber auch gar zu hübsch, fliefsend und konsequent. Mangelt dem Scherzo auch das eigentliche Wesen des Scherzo, wie Sie es Herr Redakteur einmal in einer Kritik meines Papillon geschildert haben, so enthält es doch etwas, ich möchte es trocknen Humor nennen, mit dem man sich auch befreunden kann. Warum ich aber von dem ersten Allegro spir. und dem Andante nichts sage, oder zum Schlufs erst berühre, fragen Sie? I nun, weil mir dies die schwächste Partie des Werkes schien. Hat der Autor damit nicht viel sagen wollen, warum soll ich denn viel Worte darüber machen? Der erste Satz soll so was sein, oder sollte es wenigstens werden, wie das erste Allegro in Hummels Fis-moll Sonate; das zeigt mindestens die Anlage. Dafs es aber nicht so geworden ist, dafs es mit seinen Figuren, trotz seines scheinbaren Sturmschrittes, zu wehmüthig, zu zerrissen klingt: dafür kann ich nichts, und wohl auch Herr Czerny nicht, der ja doch kein Hummel ist. Das Andante klingt wie ein Kompliment eines französirenden deutschen Petitmaitre aus den achtziger Jahren: nichtssagend, süfslich, fad. Nichts desto weniger gehört dies Werk zu den erfreulichen Erscheinungen, und kann Herr Czerny nur einmal erst das Klingeln aus seiner Glanzperiode ganz vergessen, so werden seine Sachen gewifs noch besser werden, und wir wollen auch gern vergessen, dafs er jemals geklingelt hat. Die Ausstattung ist sehr modern, d. h. sehr nett, und es bewährt sich dadurch abermals, dafs wir darin, d. h. im Aeussern, Scheinbaren, den Alten sehr zuvorgekommen sind.

H. Marschner.

Erinnerung an Weber. Variationen über einen beliebten Ländler von C. M. v. Weber, für das Pianoforte von Emanuel Homberg, Schüler von Moscheles. 3. Werk. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Erinnerungen! Ja wohl liefsen sich bei diesem Werkchen des Herrn Homberg viele

Erinnerungen machen, z. B. dafs junge Musiker mit Herausgabe ihrer Versuche doch ja nicht zu eilig sein möchten; dafs selbige für Liebhaber (denn den Freunden des Klassischen solche Sachen zumuthen zu wollen, sind sie doch wohl zu bescheiden) doch nicht so entsetzlich schwer schreiben, und von ihnen so lange Finger verlangen; dafs sie sich erst mit den Regeln des Rhythmus bekannt machen sollten, als dafs sie solche rhythmische Böcke schiefsen, wie Herr Homberg z. B. in der 2ten Variation am Schlusse, wo recht fühlbar ein Takt zu viel ist, und dafs sie überhaupt solche Sachen gar nicht drucken lassen sollten. Zu wünschen wär's, Herr Hofmeister hätte diese Erinnerung mit einer gewissen verlöschbaren Schwärze drucken lassen, damit mit dem Verlöschen dieser Variationen auch die Erinnerung an dieselben verlöschte. Doch wäre dies auch bei andern derlei Artikeln zu wünschen, z. B. bei den

Charmes de Magdebourg, Rondeau brillant et modern, pour le Pianoforte, par H. Marschner. Magdebourg, chez Creutz. Pr. 20 Gr.

womit dem Verfasser gewifs ein grofser Gefallen geschähe, der dieses Rondo gewifs und wahrhaftig nur aus bittrer Ironie gegen Verleger und Modepublikum schrieb, weil es seine bessern Sachen zurückwies; und was ihn doch nun reut, da er darin all die Schwächen, Erbärmlichkeiten, Seichtigkeiten und Faseleien (verbrämt mit glänzendem Fingerspiel und melodischen Schmachtlappen) der Tageskomponisten nur nachgeahmt und eigentlich niemand anders damit persiflirt hat, als sich selbst. Sollte diese reu- und demüthige Selbstkritik etwas beitragen, das schöne Publikum abzuhalten, diese meine Schmach häuflich an sich zu bringen: so würde mich dies mehr beruhigen, als der freilich auch süfse Gedanke, dafs die Leute dadurch erst recht versessen auf meine bessern Sachen werden könnten; woraus sich meine guten Verleger gewifs eben so viel machen würden, als aus ersterm, denn das sind lauter Leute die nur noch aus purem Herz bestehen, d. h. ihre Kataloge, Ausstellungen u. s. w., so dafs man glauben sollte, sie seien vor lauter Herz um allen Verstand gekommen. Aber dem ist nicht so, ihr Herz ist gut, zu allem zu gebrauchen; es räumt auf, d. h. das Waarenlager und füttert oder nährt die Seele, d. h. den Beutel, und darin liegt gewifs viel Verstand. Und verständig glaub' auch ich gehandelt zu haben, dafs ich die Geifsel selbst ergriff und in meinem eignen Fleische wühlte; wenigstens habe ich einem andern diese traurige Pflicht auszuüben erspart. Denn wer steht mir denn dafür, dafs man ihm eben so wie mir selbst geglaubt, oder nicht Neid und Scheelsucht dahinter gesucht hätte? — Nein, nein, so war's besser und ich wünsche mir nichts, als recht viele Nachfolger.

H. Marschner.

Kleines Taschenwörterbuch der Musik, enthaltend alle in der Musik vorkommenden italienischen Wörter, nebst andern gebräuchlichen Kunstausdrücken; wie auch Beschreibung der vorzüglichsten musikalischen Instrumente, besonders der Orgel. — Für Elementar-Musiklehrer und Schüler; für Dilettanten, Kantoren, Organisten und Seminaristen von J. A. Schrader. Helmstädt, in der Fleckeisenschen Buchhandlung 1827.

Der Verfasser giebt uns dies Buch als ein solches, welches gleichsam zwischen gröfsern Wörterbüchern der Musik, die für den Anfänger zu kompendiös sind, und kleinern, welche wiederum zu wenig enthalten, die Mittelstrafse halten soll, und in dieser Absicht hätte allerdings ein für die Anfänger und für Dilettanten brauchbares Werkchen entstehen können. Betrachten wir aber den Inhalt genauer, so finden wir, dafs nur besondre Rücksicht auf die zur Orgel gehörigen Gegenstände genommen, alles übrige gröfstentheils nur so obenhin berührt, und manches gar grundlos behandelt worden ist. — Zum Beweise des

eben Gesagten mag folgendes dienen: Pag. 38. heifst es: „con sordino — mit dem Dämpfer;“ im ganzen Buche aber findet man nicht, was ein Dämpfer ist. — Auf derselben Seite ferner: „Konsonanz — man versteht darunter eine Zusammenstellung mehrerer Töne, die gegen einander Wohlklang hervorbringen, ein Verlangen hiernach erwecken und das Gehör angenehm befriedigen.“ Daraus geht hervor, dafs eine Konsonanz als ein Wohlklang, Verlangen nach Wohlklang erweckt, was weder dem Anfänger noch sonst jemanden deutlich sein kann. — Pag. 59. ist der Begriff des Generalbafs-Spielens mit dem Generalbafs selbst verwechselt, denn es heifst hier: Generalbafs ist der Vortrag der Grundstimme eines Tonstücks, mit der Intonation aller Akkorde, die zu sämmtlichen Grundtönen nach gewissen Regeln genommen werden müssen,“ — statt dessen der Verfasser ganz kurz hätte sagen können: unter Generalbafs versteht man jede bezifferte Bafsstimme. — Zum weiteren Beweise, wie grundlos Herr Schrader bei Karakteristik der Tonarten verfährt, führe ich nur folgende Stelle an. Pag. 159 und weiter, wo jeder Tonart etwas angehängt wird, fertigt er A-moll so ab: „A-moll tönt weichklagend und hat romantische Klänge (Himmel, Oper Fanchon: „in Savoyen bin ich geboren“) — bezeichnet fromme Ergebung und Demuth (Choral: Wer nur den lieben Gott läfst walten) — ist drohend und heftig, (Mozart: Requiem, freche Sünder werden zittern.)“ Wenn sich nun der Anfänger folgende Eigenschaften, als weich klagend, drohend, fromme Ergebung und Heftigkeit zusammenstellt, so mufs ihm sein etwaiges Resultat hieraus nothwendig verworrene Begriffe beibringen. — Es wäre ein Leichtes, noch mehrere ähnliche Stellen anzuführen, aber mag es an den hier aufgestellten genug sein, und sei es dem Referenten erlaubt, nur noch wenige Worte über eine Stelle in der Vorrede hinzuzufügen. Der Verfasser hat dies Buch in die Welt geschickt, um, wie schon angemerkt ist, ein Werkchen zu liefern, welches gleichsam zwischen gröfsern und kleinern Werken dieser Art die Mitte halten könnte, ohne indefs, (wie er sich in der Vorrede ausdrückt), damit andeuten zu wollen, dafs durch die Erscheinung dieses Büchleins eine Lücke wirklich ausgefüllt worden sei. — Dies ist aber in der That verkehrt und tadelnswerth, denn jeder, der in der Behandlung eines Gegenstandes eine Lücke weifs und nun über diesen Gegenstand schreibt, dessen Pflicht ist es, sie wo möglich ganz, wenigstens aber nach seinen Kräften auszufüllen, *) wenn aber seine Kräfte nicht hinreichend sind, lieber gar nicht zu schreiben, da wir ohnehin besonders in neuerer Zeit im Fache der Musik eine unendliche Menge solcher Schriften erhalten haben und leider noch erhalten, denen aller Nutzen rund abzusprechen ist. Dehn.

Sechs Lieder mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung, in Musik gesetzt von G. Graf von Blankensee. Berlin bei J. Trautwein, Breite Strafse No 8. Preis 18 Gr.

Ein geschmackvoller Dilettant, der selbst Dichter ist, und sich in Italien einige Zeit aufgehalten hat, bietet in diesen melodischen Gesängen, welche den modern italischen Karakter nicht verläugnen, den Freunden dieser Musik eine angenehme, leichte Unterhaltung dar.

No. 1. „Ständchen“ von W. Müller, ist heiter und anmuthig gehalten und durch die Triolen-Begleitung belebt. Die Coda ist etwas zu überladen figurirt und die Silben lassen sich mit Mühe unterlegen. Auch verliert nach der Ansicht des Referenten der Gesang dadurch den Karakter des Liedes nach deutschen Begriffen. Der Italiener freilich variirt auch die Kanzouette.

No. 2. „Sturm und Friede.“ Vom Komponisten selbst gemüthvoll gedichtet, befriedigt fast am meisten durch Karakteristik und Tiefe des Gefühls.

No. 3. „Ich denke Dein“ von Jakobi. Sehr melodisch und natürlich.

Pardonnez moi! Horaz.

*) Sumite materiam vestris qui scribitis, aequam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri. —

No. 4. „Die Flucht der Freude" von Niemeyer, ist besonders durch den Ausdruck der Sehnsucht am Schluſs ausgezeichnet.

No. 5. „Schifferlied" von Jakobi. Erhält durch die Tonart Es-moll einen mystischen, fast zu schwermüthigen Karakter. Der Rhythmus ist durch die § Bewegung treffend bezeichnet.

No. 6. „Des Jünglings Klage." Dichter und Komponist haben sich hier wieder glücklich in einer Person vereinigt. Dieses Lied athmet besonders innige Empfindung, und trägt die Spuren der Begeisterung eines südlichen Klima's.

Die beste Empfehlung für diese Gesänge ist die, daſs der verewigte Karl Maria von Weber sie seiner Durchsicht würdigte, wovon der Unterzeichnete sich aus dessen eigenhändige Bemerkungen überzeugt hat. — Der Satz ist so rein, als es von einem Dilettanten billig nur zu verlangen ist, die Klavier-Begleitung leichter, als die der Guitarre. Der Stich ist korrekt und das Papier gut, der Preis der Bogenzahl angemessen. J. P. S.

4. Berichte.

Ueber die Musik in Leipzig.

(Als Fortsetzung des Aufsatzes über die Konzerte in Leipzig, aus No. 48.)

(Schluſs.)

Fräulein Henriette Grabau hat, was auch nicht zu tadeln ist, den Reiz der Mannigfaltigkeit dadurch zu erhalten gesucht, daſs sie von italienischen und deutschen Meistern (Mozart, Beethoven, Weber, Righini, Paer, Rossini) ihre Konzertarien gewählt hat. Obgleich sie sich eine ziemliche Fertigkeit erworben, so ist ihre gemüthvolle Stimme und Weise doch mehr dem gehaltenen Gesange der Deutschen zugewandt, und dafür eignet sich auch ihre schöne und klare deutsche Aussprache, welche nicht genug zu loben ist. Ihr Rezitativ ist, wo sie nicht befangen ist, sehr bestimmt und beweist ihre gute italienische Schule im Gesang. Im melismatischen Vortrag ist das zu schnelle Herunterschleifen hoher Töne, das oft unbequeme Athemnehmen und Unterbrechen der Kantilene, das befangene Eilen in anstrengenden und schwierigen Passagen bisweilen störend und schwächt die Wirkung ihres gemüthlichen Gesanges, den eine äusserst wohlklingende, für Stücke von mittlerm Umfang geeignete Stimme trägt. Indessen haben wir mehrere gröſsere Stücke, z. B. Scenen von Mozart, in ausgezeichneter Trefflichkeit von ihr gehört, und ihr Vortrag der Solopartien im geistlichen Gesang und in weltlichen Ensembles hat stets etwas Wohlthuendes und sehr Ansprechendes. Ihre jüngere Schwester strebt ihr nach und sucht eine sehr kräftige und umfassende Stimme auszubilden. Jetzt hat ihr Vortrag noch etwas Hartes. Sie hat mit ihrer Schwester einige Duette, z. B. aus Semiramide, vorgetragen. Für Tenor- und Baſssolo's hatte das Konzert im vorigen Winter zwei talentvolle Sänger gewonnen. Namentlich muſsten wir den Vortrag des Tenors höchst ausgezeichnet nennen. Der Schwung seines Vortrags reiſst oft die Stimme mit fort, wo sie ihm widerstreben will. Leider tritt er im jetzigen Winter seltener auf. Die groſse Scene aus Spohrs Faust: „Beflügle den Lauf zögernde Sonne," haben wir, von dem Glanz der Stimme abgesehen, auch von dem Tenoristen Vetter nicht besser vortragen hören, als von diesem Sänger; so auch Romberg's (etwas oberflächliche) Komposition von Schillers Sehnsucht. Der Vortrag mehrerer Duette in Verbindung mit Dem. Grabau (z. B. Amor possente nume von Rossini) und Terzette (unter diesen wurde das nicht vor gar langer Zeit erst (bei Haſslinger in Wien) herausgegebene herrliche und sehr sangbare Terzett von Beethoven: Fremate empj zum ersten Male mit groſsem Vergnügen gehört. Auch Quartette und gröſsere Ensembles wurde durch das Hinzutreten des talentvollen Bassisten Herrn Pögner, aufführbar. Hierher gehört das Quartett aus Fuorusciti von Paer, und das aus Bianca e Falieri von Rossini; mehrere Ensembles aus Spohrs Faust, (z. B. Finale des 1. Aufzugs, und Ballscene); die Schlusssätze des 2. Finales aus Mozarts Don Juan (welche gewöhnlich auf der Bühne wegfallen von dem Satz an: „Ah dove il perfido!") und die Introduktion zu der noch nicht auf die Bühne gekommenen Oper Arion von Otto Claudius, welche nach der Handschrift des hier lebenden Komponisten aufgeführt und wohl aufgenommen wurde. Sie beweist ein tüchtiges, aber auf dem Pfad einer trüben Manier wandelndes Talent.

Von Chor- und Kantatenmusik hörten wir, Chöre von Mozart (aus Idomeneus), Seyfried (Introduktion zu dem Drama Abraham, etwas gedehnt), von Gluck (aus der Oper Elena ein anmuthiger Chor), mehrere Kompositionen von A. Romberg, zur Ausfüllung, (Harmonie der Sphären, die Glocke, was bleibt und was schwindet), der Morgen, Kantate von Ries; die geistreiche Phantasie mit Chor von Beethoven, deren Aufführung aber nicht ganz

glückte, Haydns Herbst und Winter (aus den Jahreszeiten), sein Te deum; die, einige herrliche und frische Sätze enthaltende Jubelkantate von C. M. v. Weber (auch unter den Namen Erntekantate bekannt) und Johanna Sebus von Schulz nach Zelter für das Orchester arrangirt.

Aber auch die Gattung des Liedes trat, durch vollendete Ausführung wohl aufgenommen, in den Kreis der Gesangstücke ein, welche im letztern Winter gegeben wurden. Das Lied der Sehnsucht von Theodor Körner, komponirt von Max Eberwein, mit Pianoforte und Klarinettbegleitung (letztere unvergleichlich schön von Herrn Tretbar ausgeführt) sprach, von Fräulein Grabau d. ä. vorgetragen, ungemein an. Es ist auch eine schöne Melodie; die sich trefflich ausnahm, nachdem vorher in der Harmonie einige leichte aber nothwendige Verbesserungen vorgenommen worden waren. So wurde auch das beliebte Vokalquartett von Eisenhofer gut vorgetragen mit grofsem Beifall gehört.

Leider wurden diese Abonnementskonzerte durch den Tod unsers verehrten Königs vermindert, und daher wurde uns auch das Vergnügen entzogen, den rühmlich bekannten Pianofortespieler Herrn Arnold aus Berlin, welcher mit seiner Gattin ein Konzert zu geben entschlossen war, auftreten zu hören.

Nächst den Abonnementskonzerten und einigen deklamatorisch-musikalischen Abendunterhaltungen, welche im Theater gegeben wurden (wobei wir vor allem mit angenehmer Erinnerung mancher lieblichen und kunstfertigen Leistung der in diesem Winter vermifsten Sängerin Canzi gedenken) fielen noch einige gröfsere Musikaufführungen in dem letztverflossenen Winter, welche auch der Kompositionen wegen hier berührt zu werden verdienen.

Hierher gehört das zum Besten des hiesigen Instituts für arme und kranke Musiker aufgeführte Oratorium Fr. Schneiders: das verlorne Paradies. Da ich dieses grofse Werk, das mir selbst vor seinem Weltgericht manchen Vorzug zu haben scheint, und das Oratorium die Sündfluth, schon durch die Idee weit übertrifft, nur bei einmaliger Aufführung hören konnte, so erspare ich mir einige genauere Worte darüber, bis wir es künftig wieder gehört haben werden.

Derselbe Fall ist dies mit dem schönen Oratorium Spohrs: die letzten Dinge, in welchem der Komponist von seiner eigenthümlichen Weise den edelsten Gebrauch gemacht hat, und von dem bei genauerer Bekanntschaft der Zuhörer sich kaum trennen kann. Dieses Oratorium wurde zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Opernhauses am Sonntage Palmarum zur Aufführung gebracht, und der Musikdirektor Pohlenz hatte durch das sorgfältigste Einstudieren von Seiten des Vokal- und Instrumentalorchesters eine der vollkommensten Aufführungen dieses Werkes vorbereitet.

Derselbe leitete auch als mehrjähriger Direktor den hiesigen Musikverein, welcher nach des Musikdirektor Schulz Tode auch die bisher besondere Singakademie in sich aufnehmen wird, und erst seit dem verflossenen Winter seinen wahren Wirkungskreis an dem grofsen mehrstimmigen Gesange und den mit Pianoforte und schwächeren Instrumentation begleiteten Sologesang, so wie den einfacheren Gattungen der Instrumentalmusik, welche ins Konzert nicht gehören, gefunden hat. Als eine schöne Probe dessen, was er im Grofsen zu leisten vermag, müssen wir die Aufführung des Mozartschen Requiems und der Eilerschen Krönungsmesse am Charfreitage herausheben; von welchem Werke ich nächstens besonders sprechen will.

Von den hiesigen Kirchenmusiken, welche in Vergleich mit den andern Orten, sogar im südlichen Deutschland, nach dem Urtheil der Fremden, sich auszeichnen sollen, kann ich darum nicht sprechen, weil der Eigensinn der alten Gewohnheit, durch welche diese Musiken meist den Gottesdienst am frühen Morgen anfangen, mich und viele andere Musikfreunde verhindert, ihnen beizuwohnen. In dem Gesange der Thomaner aber, welchen man an den Sonnabendsvespern in der Thomaskirche immer mit Erbauung hört, pflanzt sich der Sinn für die alten kernhaften Kirchenweisen von Bach, und denen die mit ihm weiteiferten, fort. W.

Aus Paris.

Onslow's neue Oper le Colporteur (der Hausirer), Lyrisches Drama in 3 Akten, Text von Planard, Musik von Onslow.

Das Sujet, aus alten russischen Chroniken entlehnt, wie man auf dem Anschlagezettel liest, stellt eine jener Epochen dar, wie sie in der Geschichte fast aller Völker vorkommen. Ein Usurpator hatte sich des Thrones von Rufsland bemächtigt, nachdem er die rechtmäfsigen Prinzen ermordet. Der kleine Alexis, ein Kind noch in der Wiege, war der einzige Sprösling jener unglücklichen Herrscherfamilie, er wurde durch einen treuen Offizier Namens Igor gerettet, welcher, nachdem er ihm mit einem glühenden Eisen ein Zeichen am Arm eingebrannt, ihn in einen Wald trug, und mit einem Beutel voll Gold in der Hütte eines Holzhauers liefs. Dieser benutzte das Geld; um die Stelle eines Schliefsers bei einer Festung, in welcher Staatsgefangene eingeker-

kert, sich zu erkaufen. Die erste Scene des Drama's stellt 20 Jahr nach diesen Ereignissen das Innere jener Festung vor, wo Alexis als Sohn des Schliefsers und Bruder des Koli erzogen worden; er liebt eine junge Schifferin Namens Mina, und erhält von dem Schliefser die Einwilligung sie zu heirathen. Er kann sich nicht an die Verbrechen gewöhnen, von denen er täglich in der Festung Zeuge ist, an die Vergiftungen und Meuchelmorde, welche von dem Tyrannen, der Rufsland beherrscht, vorgeschrieben sind; sein Unwille und Abscheu dagegen bricht jeden Augenblick aus, es führt die heftigsten Auftritte mit dem Schliefser, welcher dem ganz ergeben, der ihn bezahlt, herbei.

Der brave Offizier Igor, welcher Alexis gerettet hatte, ist Kommandant der Festung geworden. Nach langem vergeblichem Suchen nach dem Holzhauer und dem Prinzen, welchen er ihm anvertraut, hat er endlich entdeckt, dafs der Schliefser jener Holzhauer ist, und dafs unter dem Namen des einen seiner Söhne der Thronerbe verborgen; aber welcher es sei, ist ihm unbekannt. Er wagt es nicht, sein Geheimnifs irgend jemandem anzuvertrauen, wohl wissend, dafs er von den Trabanten des Tyrannen umgeben, und seine Furcht ist um so gegründeter, da ein Spion in der Kleidung eines Hausirers sich in die Festung eingeschlichen, mit einem Befehl vom Fürsten selbst unterzeichnet, versehen, nach welchem alle Staatsdiener ihm unterworfen sind, und ihm jedes Mittel, Schwert und Gift, zu Gebote steht, um jeden Verdächtigen aus dem Wege zu räumen. Dennoch aber bilden sich Verschwörungen durch ganz Rufsland und selbst im Pallaste des Tyrannen. Igor hat den Verschwornen das Geheimnifs der Existenz eines legitimen Fürsten entdeckt; es ist nur noch übrig, ihn unter dem groben Kleide welches ihn verhüllt, auszufinden. Er wendet seinen Blick auf Alexis, aber in dem Augenblick, wo er im Begriff steht seine Zweifel zu lösen, kömmt ein neuer Kommandant der Festung an, und Igor wird nach einem andern Posten geschickt. In Verzweiflung über dieses Mifsgeschick, ist er unschlüssig, was er thun soll, als er in dem neuen Kommandanten seinen alten Freund Oskar erkennt: er vertraut ihm sogleich sein Geheimnifs, bittet ihn, den legitimen Fürsten aus den Vielen, welche die Festung bewohnen herauszufinden, spricht ihm von dem Zeichen welches er jenem am Arm mit dem glühenden Eisen gemacht, vertraut ihm das Geheimnifs der Verschwörung, und sagt ihm dafs das Losungswort der Verschwornen „das Kind des Holzhauers" sei. Er reiset ab, und begiebt sich auf ein Schlofs unfern der Festung auf dem Wege nach der Hauptstadt, um dort die Nachricht Oskar's abzuwarten. Der Hausirer, welcher sich während des Gespräches der beiden Freunde in einem Nebenzimmer versteckt gehalten, hatte alles gehört; der Plan, den Prinzen ausfindig zu machen und zu tödten, ist sogleich gefafst. Die Feier einer Hochzeit (im 2ten Akt) bietet ihm die Mittel dazu dar; seine Waaren will er in einer Lotterie ausspielen: jeder bringt ihm sein Scherflein, und auch Alexis setzt für Mina ein; ein goldenes Kreuz an einer Kette ist das grofse Loos. Der Hausirer spielt den Zauberer, und erklärt den für den Gewinner, welcher ein Zeichen am Arm, nahe am Daumen, hat. Alexis zeigt seinen Arm, er gewinnt, und ist auf diese Weise sowohl von Oskar als vom Spion erkannt. Dieser proponirt den Gästen, ihnen einen vortrefflichen Wein trinken zu geben; er schenkt jedem davon ein, giefst aber Gift in das Glas des jungen Alexis. Schon bringt dieser den Becher an seinen Lippen, als der Schliefser ihn zurückhält, um auf das Wohl des Herrschers zu trinken, bei diesem Namen schleudert Alexis den Becher fort. Die wüthenden Soldaten und der Schliefser stürzen auf ihn zu, um ihn zu ermorden, aber Oskar, um ihn zu retten, befiehlt, dafs man ihn in den Thurm führe. Dem Hausirer ist an Alexis Tod gelegen; er nähert sich dem Oskar, und stellt sich ihm durch das Wort: „das Kind des Holzhauers" als einer der Verschworenen vor. Er zeigt ihm die Unmöglichkeit den Prinzen fortzuführen, da sie von so vielen Soldaten umgeben wären, und räthet ihm, sich nach dem benachbarten Schlosse zu begeben, dort die Verschworenen zu versammeln, und mit ihnen vereint den Prinzen zu befreien, während er in der Festung bleiben würde um über das Leben des Gefangenen zu wachen. Oskar benutzt diesen Plan, Alexis entschlüpfen zu lassen; er steigt in den Thurm, entdeckt dem Prinzen das Geheimnifs seiner Geburt, wechselt mit ihm den Mantel, und sendet ihn nach dem Fahrzeuge der schönen Mina, das ihn zu seinen Freuden führen soll. Kaum ist er fort, so tritt der Hausirer mit einem Dolch bewaffnet in den Thurm, aber statt des Alexis findet er hier den Oscar, welcher ihn tödtet. So endet der zweite Akt und mit diesen auch das Hauptinteresse des Stücks; der dritte Akt ist nur die Entwickelung. Die Bühne stellt das Gewächshaus eines dem Palaste des Usurpators nahe gelegenen Schlosses vor; die Verschworenen versammeln sich dort; Igor bringt auch Mina dorthin, und bald kömmt auch Alexis, von Oskar geführt. Das Zeichen ist gegeben, und die Verschworenen gehen nach dem Palaste; Mina begreift von alle dem nichts, beunruhigt sich aber über Alexis. Bald darauf hört man die Thurmglocke des Palastes läuten, welche den Sieg des legitimen Fürsten verkündet. Alexis will die Krone aus den Händen Mina's empfangen und setzt das Diadem auch auf ihr Haupt. (Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichniss von Büchern und Musikalien No. 13.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 26. Dezember — Nro. 52. — 1827.

Berichtigung.

Ein Druckfehler in der Ankündigung im vorigen Blatte giebt mir erwünschten Anlafs, noch einmal auf die bevorstehende Herausgabe

der grofsen Messe aus H-moll

von

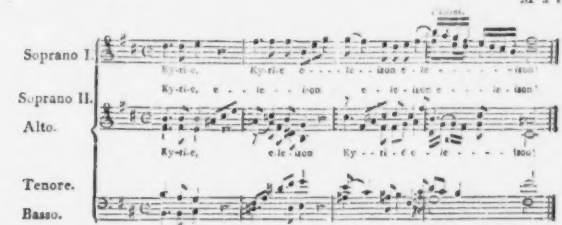
Johann Sebastian Bach

in Nägeli's Verlag aufmerksam zu machen; der Setzer hatte statt H-moll A-moll stehen lassen. Ihr unvergleichlicher, sofort den erhabenen Standpunkt vollkommen wahren Ausdruck s feststellender Anfang werde hier nochmals (früher in No. 30. des zweiten Jahrgangs) niedergeschrieben, um der musikalischen Welt, die zuletzt nicht über Mozart hinausgekannt, das

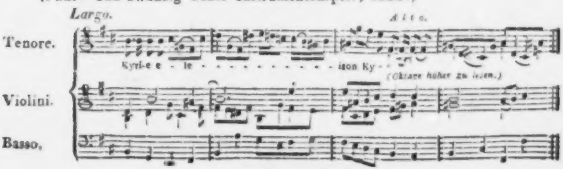
Kyrie eleison

auszulegen und einzuprägen.

Marx.



(Fünf- und zwanzig Takte Instrumentenspiel; dann:)



3. Beurtheilungen.

Der Berggeist. Romantische Oper in drei Aufzügen von Louis Spohr.
Vollständiger Klavierauszug von Ferdinand Spohr.
Leipzig bei Peters. Preis 6 Thlr. 12 Gr.

Nach der durchdringenden Beurtheilung dieser Oper in No. 39 bis 44 wird der Unterzeichnete sich so wenig eine nochmalige nun überflüssige Durchgebung des Werkes erlauben dürfen, als eine bloße Anzeige des Klavierauszuges, da eine so aufsehenerregende Erscheinung, wie eine Spohrsche Oper, willkommenen Anlaß zu mannigfacher Betrachtung bietet. Die bodenlose Verderbtheit unserer heutigen musikalischen Bühne zieht den Blick wieder auf den einen wichtigsten Punkt: wie geht es zu, fragen wir, daß auch Spohr gegen die einbrechende italische und französische Sündfluth keinen Schutz bietet, daß auch seine Opern von den armseligen pariser Machwerken besiegt und fast beseitigt werden? —

Nur den Schein der Uebertreibung laden wir auf uns mit der Behauptung, daß Spohr eben so viel musikalische Bildung hat, als die Franzosen nicht; niemand wird ferner in einem Auber so viel Talent ausfindig machen können, oder in dem kalten glattgebohnten Boieldieu so viel Wärme und Fantasie, oder in dem minorennen Herold so viel Karakter, daß man in allen diesen Beziehungen ohne Beleidigung eine Parallele mit Spohr ziehen dürfte. Gewiß würde daher die Entscheidung des Publikums anders ausgefallen sein — wenn Spohr in seinen Unternehmungen nur Ernst gemacht hätte. Was wir damit meinen, soll mit Hinweisung auf den Berggeist gesagt werden. Man wird vielleicht manchen einzelnen Punkt, vielleicht Spohrs kräftigste Schöpfung Faust, unserm Ausspruch entziehen wollen; darauf antworten wir im Voraus: daß wir denselben nicht auf das und jenes Einzelne gebaut, nicht aus dem und jenem Einzelnen beweisen wollen (wiewohl wir den Beweis bis in die einzelnen Sätze verfolgen könnten) daß unsre Rede auch gar nicht dem Einzelnen, nicht einmal der beispielsweis benutzten Oper, oder dem wegen seiner unerschütterlichen Würdigkeit als Beispiel geeignetsten Künstler gilt, sondern einer, wie uns scheint, ganz allgemeinen Verirrung.

Unsre heutigen Tonsetzer glauben selbst nicht an das, was sie schreiben. Wie sollten sie uns Glauben abgewinnen? Feuer zündet; der Schein — höchstens blendet er.

Wenn Sebastian Bach die Priester und Pharisäer geifernd und scheinheilig, Pontius Pilatus in vornehmer Kühle und amtsmäßiger Ueberlegenheit, die verstockten und wuthigen Juden, den übergreifenden Eifer und die Reuezähre des Petrus — in höchster Wahrheit und Berechtigung die Worte des Heilands selbst singt: so ist er von dem allen durchdrungen, Seel' und Leben auf dessen Wahrheit gesetzt.

Wenn Gluck uns den Kampf im Vaterherzen Agamemnons, den Zorn der ersten Liebe in Achilles, die ewige Rache der Mutter zeigt: so glauben wir ihm; denn er hat geglaubt und das alles wahrhaft in sich gelebt.

Was ist uns der Berggeist? Hat Spohr selbst an ihn geglaubt, nur in Einem Moment seines Schaffens, daß er Glauben uns zumuthet? Die Antwort liegt eben schon darin, daß die Frage möglich ist. An Erynnien und Armida's Zauber glauben wir; denn sie sind wahr, wahr im Geiste der Völker, in deren Mitte uns Gluck führt, wahr in Uebereinstimmung mit der Vorstellung, die von übermächtigen Wesen in unserer Seele lebt, wahr in der Angemessenheit, Nothwendigkeit und Würdigkeit ihrer Erscheinung. Spohrs Berggeist ist ein Phantom, das nie und nirgends geglaubt worden, ein erträumtes, oder vielmehr um äußere Zwecke fabrizirtes Ding, niedriger als die Menschen, deren allgemeinste Verhältnisse er nicht begreift, nicht erreichen kann und zu seinem Glücke gleichwohl unentbehrlich findet. Ihm gleichen die Taugenichtse, seine dienenden Geister, die ohne elementarische Gewalt und ohne menschliche Kraft in den Schachten klappern, abgeschmackt sich von Liebe unterrichten lassen und doch am Ende

nichts als den rohen Besitz herumtappen. Gleichwohl ist dieser Berggeist nicht blos das Triebrad, sondern wirklich der Kern der ganzen Oper.

Was hat wohl den Tonkünstler zu diesem Gegenstande hingezogen? — Wenn Gluck seine Armida zaubergewaltig ausrüstet, so zeigt er uns im Grunde der Erscheinung die reine Wahrheit: Armida ist selbst der sonnhelle, farbenschillernde, sinneberauschende, beseligende, wollustermattende und wiederum genienkräftig spannende Orient, wie er das Abendland in sireneischer Verlockung zu sich heranzog. Hat Spohr den wetterwendisch jetzt gutmüthigen, jetzt tückischen Bergherrn gesehen, wie er sich nun mit dem Waldstrom über den Bergschlund schwingt, nun aus zerreifsendem Granit sich aufbäumt, dann wieder eigensinnig mit dem arm[illegible]bler um das Reisbündel rechtet? Hat [illegible] elementarisch, wie Faust den Erdgeist und Fouque Undinen in seinen Kreis gebannt? Nein: er hat seine Oper so prächtig ausstatten wollen, wie man ohne den Vorwand zauberischer Gärten und Säle und Verwandelungen nicht füglich kann. Das ist die Absicht unserer heutigen Opernkomponisten, Spontini's in Alcidor, Webers im Oberon, Spohrs im Berggeist, Wolframs in der bezauberten Rose.

Gemacht sind diese Geister, nicht wunderbar und doch glaubhaft, sondern für den Weihnachtskram des Dekorateurs, oder die Sucht einer Schauspielerin zugeschnitten, sich in erkünsteltem Affekt zu gebärden (wie Alma in der herbeigekünstelten Scene vor der Entführung) und in eingemengten süfsen Melodien herumzutreiben, damit ein gedankenloses Parterre klatsche. Wo soll da Begeisterung, Innigkeit und Erhabenheit des Ausdrucks herkommen? Der Komponist quält sich an die Puppen, die seine Personen vorstellen, heran — und wir sollen diese Qual der ewig geschärften und doch nichts sagenden Noten, diese faule Weichlichkeit, die Rübezahl zu einem nüchternen Pächter und Droll zu einem abgematteten Schmachter macht, für Empfindung hinnehmen und mitempfinden! Die Napoleon hat siegen sehen und überwunden werden, die Zeit hat andre Ansprüche.

Wenn wir nicht gedächten, wie edel und grofs Spohr als Virtuos dagestanden, wenn wir nicht erkennten, wie weit er in Studium und Erfahrung über seine Mitbewerber hinausgegangen, nicht der zahlreichen Spuren seines grofsen Talents uns freuten, wenn wir nicht die Augen von halb Deutschland auf ihn bewundernd und hoffend gerichtet sähen: so würden wir unsere Meinung nicht ohne Rückhalt ausgesprochen; wir würden ein so strenges Wort mit allen möglichen Beweisen verschanzt haben, wenn wir nicht von Spohr so hoch dächten und gewifs wären, dafs er sich aus eigner Ueberlegung die beste Ueberzeugung verschaffen kann. Wie denn die Sache steht, wissen wir ihn nicht besser zu ehren, als durch die Erwartung, dafs er endlich Ernst machen wird, seinen Beruf und sein Talent zu würdigen, dafs er dem Spiel mit Puppen entsagen wird und uns ein Drama hinstellen voll wahrhaften Lebens, mit wahrhaften Wesen, ein Drama, das er durchaus in Stunden der Begeisterung und mit eignem Glauben an seinen Inhalt geschaffen hat, nicht um seiner Manier, oder der Sänger und Schauspieler, oder der Bühne willen, sondern zu Ehren des einen Gottes, welcher ist das Leben und die Wahrheit. — Auch für andre Künstler ist Beweis nicht ratheam; wer sich unser Wort nicht selbst auslegen mag, für den ist es doch verloren — oder auch unwahr, wenn man die Ueberlegung damit von sich abzuwehren beliebt. —

Aber die Franzosen und Italiener machen gröfseres Glück bei noch minderer Wahrheit! — Sie stehen so tief, dafs niemand etwas anderes, als Spielerei für die Langweile oder Sinnlichkeit dahinter sucht; diese Erwartung wird befriedigt.

Fassest du die Muse nur beim Zipfel,
Hast du wenig nur gethan;
Geist und Kunst, auf ihrem höchsten Gipfel,
Muthen alle Menschen an. (Gothe.)

Marx.

Alte Musik.

Wiederum liefert uns die achtbare Trautweinsche Handlung in Berlin

1) den vierzehnten Psalm von Marcello, für eine Sopranstimme;

2) drei Hefte Händelscher Suiten aus A-dur, F-dur und Fis-moll.

So erwünscht zur Erfrischung von der heutigen Seichtigkeit und als Material zu geschichtlicher Forschung jede Mittheilung aus dem Nachlafs älterer Meister uns erscheint: so möchten wir doch auch dieser Verlagshandlung eine überdachtere Auswahl anempfehlen. Nicht jedes Produkt auch eines grofsen Meisters lenkt über seine Zeit hinaus. Namentlich haben es sich die italienischen Tonsetzer auch in der glücklichsten Periode der italischen Musik, im Vertrauen auf die nachhelfende Exekution durch trefflich ausgestattete Sänger, mit der Komposition gar oft leicht gemacht und die Bedeutung ihres Gedichts, den Ausdruck in seinen einzelnen Momenten nur zu weit der Absicht nachgestellt, die Stimmen schönklingend, anmuthig und würdig bewegt und in vollschwellendem Zusammenklang hören zu lassen; ein Streben, das sie schon unter einander, geschweige Einzelne in ihren Werken oft monoton werden läfst. Dies ist auch dem sonst trefflichen Marcello in seinem bändereichen Psalmenwerke geschehen; so gewifs aber demnach eine Auswahl aus demselben zweckmäfsig erscheint, so wenig kann man den uns dargebotenen Psalm zu den aufbewahrenswerthesten rechnen.

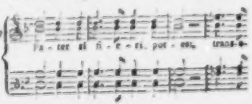
Die Händelschen Suiten haben offenbar einen höhern Werth und werden bei der grofsen Verehrung, die sich für Händel unter uns ausgebreitet hat, von vielen willkommen geheifsen werden. Allein auch sie sind nicht mit andern noch unedirten Werken, z. B. den Orgelfantasien von Sebastian Bach (auch auf dem Pianoforte drei- oder vierhändig ausführbar) zu vergleichen; und man sollte, um das Publikum für das Alterthum zu gewinnen, stets das Beste vorausschicken, das sich sicher die Gebildetsten und durch diese die Uebrigen gewänne.

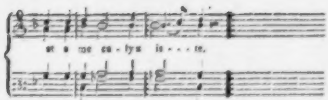
M.

Geistliche Musik. Sechs Responsorien in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 12. Heft 2. Trautwein in Berlin.

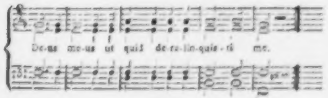
Der Komponist scheint bei diesen Sätzen Werke der ältern italischen Kirchenkomponisten zum Muster genommen zu haben. Dies kann überall auf zwiefache Weise geschehen. Einmal, indem man an Gedanken und Form der Kunstwerke festhält; also im Wesentlichen nachthut, was jene Alten gethan haben, wenn auch mit anderer Wort- und Tonfolge, als der und jener. Zweitens, indem man Gedanken und Form der Vorgänger sich aneignet und sie nach den Eingebungen des fortschreitenden Genius fortbildet; also weiter führt, was jene begonnen haben.

Das erstere Streben allein giebt sich in vorliegenden Kompositionen zu erkennen. Einfachheit ohne tiefere Bedeutsamkeit, eine gewisse besonders in alterthümlichen Wendungen kundgegebne feststehende Salbung ohne eigentliches Durchdrungensein von der Heiterkeit des Gegenstandes, ein ernsthafter, bisweilen würdiger, nirgends aber nach der Vollbedeutung der Worte nur hinstrebender Ausdruck des Einzelnen — dabei eine gut ausführbare, wohl- und volltönende Stimmbehandlung erinnern in Sinn und Gestaltung an so viele gleiche Kompositionen der italischen Kirche, ohne dieser eine Quelle höherer Erbauung zu eröffnen, oder uns Fremden sie in höherer Bedeutung zu offenbaren. Des Erlösers wichtigste Worte sogar sind hier in keiner höhern Bedeutung ausgesprochen, als z. B. im ersten Responsorium (für zwei Soprane, Alt und Tenor)

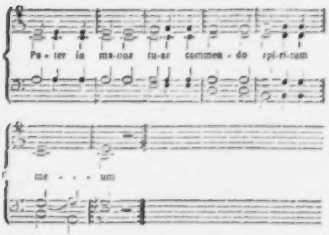




und im fünften (für Alt, zwei Tenore und Baſs)



und:

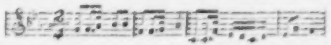


Hat vielleicht Rücksicht auf die Untüchtigkeit der meisten unserer Kirchenchöre, oder die Absicht ihnen Gelegenheit zur Vorübung zu gröſsern Werken zu bieten, auf die Schreibart unsers Komponisten (wie so vieler) Einfluſs gehabt; so hätte die Heiligkeit der Texte in ihm siegen, oder ihn für solche Zwecke andre Gegenstände aufsuchen heiſsen sollen. Ueberhaupt denke der Künstler doch in keiner Beziehung daran, sich zu Schwächen der Exekutanten oder Hörer herabzustimmen, sondern gebe sein Bestes und Höchstes, sie zu sich hinauf zu erheben.

Marx.

Impromptus pour le Pianoforte composés — par Henri Marschner. Liv. I und II. Oeuvre 22 und 23. Pr. 1 Thlr. 12 Sgr. Leipzig, chez Hofmeister.

Es wird heut zu Tage so viel für das Pianoforte geschrieben, und zwar so viel mittelmäſsiges, daſs man neue Werke leicht mit einem gewissen Miſstrauen in die Hand nimmt. Dies war bei Ref. nicht der Fall, als er obige Impromptus durchspielte, denn der Herr M. hat sich schon einen zu guten Ruf als Komponist erworben; um so mehr bedauert Ref. daſs diese Impt. seiner Erwartung nicht ganz entsprochen: er glaubte etwas sehr Geistreiches zwar nur skizzirt, aber doch höchst Ansprechendes und im Gedanken Neues zu finden; doch dies war keineswegs der Fall, sondern er fand ganz gewöhnliche Handstücke für mittlere Klavierspieler, Blumen, die meistens nicht einmal in dem eignen Garten des Herrn M. gewachsen sind. Themata, wie z. B. Heft 2.:



deren mehr angeführt werden könnten, sind wohl zu verbraucht, um noch jetzt zu interessiren.

Oktaven, wie sie in No. 1. vorkommen,

klingen gar zu unangenehm und sind einem Meister nicht erlaubt. Wenn daher der Komp. diese Impt. auch nicht als wichtige Arbeiten seiner Feder ausgiebt, sondern nur Kleinigkeiten für das Pianoforte hat schreiben wollen: so muſste er doch als wahrer Künstler von dem Grundsatz ausgehen, stets nur etwas Gediegenes, seiner Würdiges zu liefern. — Möge deſshalb Herr M. künftig eine behutsamere Auswahl unter seinen Kompositionen treffen, und dadurch zeigen, daſs er seinen Ruf als Künstler selbst achtet.

C. F. J. Girschner.

---

4. Berichte.

Grofses Konzert von Bärmann.

Berlin am 17. Dezbr. 1827.

Herr Bärmann hatte sich uns durch die Verheiſsung einer vollständigen Symphonie

von Mozart sogleich als ein wahrer Kunstkenner und Künstler, nicht als ein blofser in der Virtuosenspielerei verfangener Fingerheld angekündigt. Daher es dem Unterzeichneten herzliche Freude machte, den vortrefflichen Tonkünstler sogleich nach der Symphonie sich auf eine seiner würdige Weise einführen zu sehen. Mit hinreifsendem Ausdruck (der vollendete Technik voraussetzt) spielte — oder vielmehr sang er Karl Maria Webers Klarinettkonzert aus F-moll. Dieser Schmelz der Töne, wenn sie jetzt wie ein laues Abendlüftchen über das Säuseln der Saiteninstrumente hinglitten, jetzt wie in Seufzern erstarben, diese Gewalt der Leidenschaft, mit der sie dann wieder durch den Sturm des Orchesters drangen, der innig gefühlte Reigen der Melodie, die sich frei und leicht über die untergeordneten Tonmassen erhob, liefs vielmehr an freien Erguls einer empfindungsvollen Seele, als an ein studiertes Konzert denken. Und in diesem Sinn ist auch die Komposition geschrieben: als sehnte sich ein einsames Wesen aus der Oede nach Geliebten, Verwandten, als sendete es von ihnen losgerissen Seufzer und Klagen und rührendes Flehen hinüber (erster Satz) ergösse sich in den innigsten zartesten Ausdruck eines liebenden Herzens (zweiter Satz) wollte täuschen sich und betäuben mit rauschender, hintanzender Freude, die sonst nicht erzwungen werden mufste, und falle bald um so ängstlicher in die Klagen zurück, die seine Seele bewohnen (dritter Satz) es spricht die Klarinette zu den übrigen Instrumenten. Seit dem grofsen Genie unter den Virtuosen, Boucher (der das seiner unwürdige Paris durch seine Anwesenheit unverdient ehrt) hat wohl Berlin keine so edle Gabe im Gebiete des Konzerts empfangen.

Mozarts C-dur Symphonie wurde unter Mösers rühmlich bekannter Leitung vortrefflich ausgeführt und fand die gröfste Theilnahme, so wenig auch bisher noch geschehen, das Publikum für diese höchste Instrumentalmusik zu befähigen. Ausserdem verdient nur noch eine, von dem talentvollen Reissiger trefflich komponirte und von Zezi aus Dresden eben so gut gesungene Bafsscene rühmliche Erwähnung.

M.

Berlin.

Quartett-Unterhaltungen von Möser und Romberg.

Am 12. Dezbr. führte Herr Musikdirektor Möser drei Meisterstücke von Haidn, Mozart und Beethoven zur Freude aller Musikfreunde ganz vortrefflich auf. Am 13. fuhr Herr Kapellmeister Romberg fort, unsere Meister zu ignoriren.

M.

Berlin den 19. Dezember.

Dritte Mösersche Versammlung.

Zum ersten Mal führte Herr Musikdirektor Möser heute statt dreier Quartette drei gröfsere Instrumentalkompositionen auf. Selten oder nie hat ein Konzertabend in seiner Ganzheit einen so grofsen und erwünschten Eindruck auf das Publikum hervorgebracht, als der heutige; überall las man Befriedigung, Freude, Erhebung in den Mienen der Hörer, überall die Sicherheit, eine angenehme Minute nicht durch holbstundige Langweile, wie in den gewöhnlichen Berliner Konzerten, entgelten zu müssen, überall das zufriedne Bewufstsein, sich an einem für ein geistreich und künstlerisch gebildetes Publikum anständigen Orte zu befinden — was sich von den gewöhnlichen Konzerten keineswegs behaupten liefse.

Das erste und wichtigste Kunstwerk am heutigen Abend war Beethovens D-dur-Symphonie, in der sich der grofse Meister noch in der mozartschen Sphäre des unbewufsten Gefühls, wenn auch in erhöhtem Zustande desselben bewegt, sich noch nicht zu der ihm eigenthümlichen Darstellung bestimmter Idee erhoben hat. Allein eben in jener Sphäre scheint er unserm Publikum, dessen Musikbildung noch vorwiegend mozartisch (weil Mozart die herrschende Jugenderinnerung der meisten) ist, am zugänglichsten und begreiflichsten. Sehr wünschenswerth ist es aus diesem Grunde — denn auch die Empfänglichkeit für höhere Werke fodert Heranbildung durch die Auffassung fafslicherer — wenn Herr Musikdirektor Möser seine räumlichere Unternehmung benutzt, das Publikum vorerst durch die besten Haidnschen und Mozartschen und durch die einfachsten Beethovenschen Symphonien zu tiefern Werken heranzubilden. Wer daher sich und die Seinen für Musik befähigen und veredeln, von dem nachtheiligen Einflufs der seichten und verderbten Modemusik reinigen und heilen will, versäume nicht, sich dem möserschen Unternehmen anzuschliefsen.

Hiernächst trug Herr Bärmann den ersten und letzten Satz des Weberschen Konzerts vor, von dem in dem Bericht über sein Konzert geredet worden. Der Erfolg war noch glänzender, wie das erstemal. Dies lag wol nicht allein an der bessern Resonanz des Saales (im englischen Hause) sondern auch mit an der mehrjährigen Entweihung des grofsen Konzertsaales durch so viel schlechte Kon-

zerte, die uns entwöhnt hat, einen Kunstgenuſs darin zu erwarten, und schon beim Eintritt auf moderne Langweiligkeit gefaſst macht.

Zuletzt hörten wir Joseph Wolframs Ouvertüre zu seiner neuen Oper, die Normannen in Sicilien. Wir erlauben uns nicht, dem künftigen Eindrucke der Oper durch ein Urtheil über die Ouvertüre vorzugreifen.

Die Ausführung war durchgängig musterhaft zu nennen.

M.

Aus Paris.

Onslow's neue Oper le Colporteur (der Hausirer), lyrisches Drama in 3 Akten, Text von Planard, Musik von Onslow.

(Schluſs aus No. 51.)

Die komische Person des Koli mildert den Ernst des Ganzen und führt einige heitere Scenen herbei. Der Anlage nach möchte es schwer werden, ein den Intentionen des Musikers günstigeres Drama zu erfinden. Herr Planard hat richtig herausgefühlt, daſs darin das Hauptgewicht ruht, und alles Nebenwerk dem nachgestellt; er versteht sich darauf Ensemblestücke und günstige Rhythmen zuzuschneiden — kurz er ist der wahre Operndichter.

Ein groſser und gerechter Ruf, den sich Onslow mit zahlreichen und schönen Instrumental-Werken erworben, war für seine Erfolge auf der Bühne von guter Vorbedeutung; schon hatte er auch mit seinem Alkaden ein gutes Vorspiel gegeben. So lobenswerth aber auch in dieser Oper Manches gearbeitet war, so gewahrten die Kenner gleichwohl die bei einem ersten Versuch unvermeidliche Befangenheit und Unsicherheit im Bühneneffekt. Das Orchester war mit Vorliebe bis in die Feinheiten ausgearbeitet, die in einem Quartett oder Quintett unvergleichlich, in der Oper aber überlästig und hindernd scheinen.

Man durfte indeſs erwarten, daſs ein solcher Versuch für einen Mann von Onslows Talent eine gute Schule sein würde; und in der That sind jene Fehler im Hausirer unsichtbar geworden; an ihrer Stelle wird der Takt für Bühne eben so fühlbar, als der musikalische Sinn. Seltene Kraft offenbart sich in der Färbung der schlagenden Momente, namentlich im Final des ersten Akts und der Lotteriescene, einer Hauptpieçe, die allein einer Oper gleich zu schätzen ist. Neben dieser Kraft und den groſsen Schlägen hat Onslow den Gesang und die Anmuth nicht vernachlässigt; an vielen Orten hat er Gelegenheit genommen, die Freunde der Melodie für sich zu gewinnen.

Dennoch hat er nicht dem (bei uns *) so schweren) Vorwurf entgehen können: er sei ein gelehrter Musiker; ein Ausspruch, mit dem sich unsre Journalisten herumtummeln, wenn jemand etwas andera, als Gassenhauer schreibt. Früher war ein Komponist mit dieser Anschuldigung so ziemlich um Ehre und Reputation gebracht; jetzt hat es weniger damit zu sagen, seitdem unser Publikum sich besser auf Musik versteht. Möge daher Onslow unerschrocken seinen Eingebungen und seiner Erfahrung allein Gehör geben. — —

(Auszug aus dem Berichte des Hrn. Prof. Fetis in der von ihm redigirten revue musicale de Paris.)

Kirchenmusik in Berlin.

Daſs die Kirchenmusik im Gottesdienst unter uns noch keine gröſsere Wichtigkeit erlangt, mag mit seinen Ursachen für jetzt noch unerörtert bleiben.

Ungerecht wär' es aber, wenn wir nicht vor dem Jahresschlusse der einenwerthen Bestrebungen des Herrn Musikdirektor Bach, Organisten an der hiesigen Marienkirche, gedächten, der keine Mühe scheut, seine Gemeine an den trefflichsten Werken unserer Meister aufzuerbauen. Die Wahl derselben zeugt von seinem gebildeten Sinn und seiner Kenntniſs; unter anderm Schätzenswerthen führte er das groſssinnige Crucifixus von Lotti für acht Stimmen, **) von Sebastian Bach aber die hocherhabne Motette „Fürchte dich nicht“ ***) und aus der bei Nägeli erscheinenden groſsen H-moll-Messe das unvergleichliche „Et incarnatus est“ auf lobenswürdige Weise aus.

Möchten wir doch im folgenden Jahr manche gleich ehrenvolle Anzeige mittheilen können und darin durch Nachrichten und Einsendungen von den Herren Organisten oder den Kunstfreunden, die ihre Aufführungen besuchen, unterstützt werden, da es dem Unterzeichneten nicht vergönnt ist, von allen Aufführungen selbst Kenntniſs zu nehmen.

M.

---

2. Freie Aufsätze.

Standpunkt der Zeitung.

Der Rückblick auf das durchlebte Jahr lenkt sich vor allem auf das Verhältniſs unse-

---

*) Echo in Berlin:

Bei uns!

**) Bei Schlesinger herausgegeben.

***) Bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

rer Wirksamkeit zu unserer Aufgabe und zu dem Zustande der heutigen Kunst.

Indem jene sich mehr und mehr entwickelt, können wir es als den vornehmsten Zweck der Zeitung aussprechen — nicht unsre oder irgend eine Ansicht auszubreiten — sondern die Künstler insgesammt zu einer lebendigern, gemeinschaftlichen, selbstthätigen Theilnahme zu gewinnen. Die Uebersicht aller Jahrgänge, besonders aber des letzten giebt uns die freudige Ueberzeugung, dafs die Nützlichkeit und Nothwendigkeit dieses Vorhabens immer durchdringender anerkannt wird; jeder für kunstphilosophische und tonwissenschaftliche Mitthätigkeit neu gewonnene Künstler in der Reihe unserer Mitarbeiter gilt uns für einen Sieg der guten Sache in den Künstlern selbst. Für den nächsten Jahrgang haben wir noch reichere Zusicherungen, unter andern von Nägeli und Thibaut, den beredten Kennern klassischer Musik, zu unserer grofsen Freude erhalten. Wenn der neue Jahrgang diesen Verein der Künstler und Kunstkenner zur Vollendung bringt, so wird das erste Lustrum der Zeitung seinen höchsten Zweck erfüllt haben. Erst jetzt ist auch die Zeit gekommen, die zweckmäfsigste Ordnung, das wirksamste Ineinandergreifen der Mitwirkenden herzustellen. Bei dem Beginn des eben vollendeten Jahrganges hat die Redaktion hierzu, über die Weise der ersprieslichsten und zeitgemäfsesten Wirksamkeit der Zeitung den Rath Einzelner erbeten. Dieselbe liegt nun öffentlich an jedermann. Erinnerung und Rath eines jeden, werde er privatim an die Redaktion gerichtet, oder — was uns erwünschter ist — auf eine öffentlich mittheilbare, nämlich allgemein interessirende Weise ertheilt: werden unserer Dankbarkeit, reiflichen Erwägung und der Befolgung nach Ueberzeugung und Kräften gewifs sein können. Und es soll so durch die That am kräftigsten anerkannt werden, dafs die Redaktion keine eigenmächtige eines Einzelnen, sondern eine pflichtgetreue Verwaltung einer gemeinsamen Angelegenheit aller Musiker sein will.

Freuen wir uns des Fortschreitens in unserm Kreise, so hat es sich aussen im Kunstleben um so trauriger gestaltet, und nicht unerwartet, nicht ohne unsere Vorhersagung. Als mufste man überall das Schlechte bis auf den Grund ausversuchen, ist jede Warnung, selbst wenn man sie als richtig anerkannte, unbefolgt geblieben; namentlich auf den beiden thätigsten Schaubühnen der heutigen Kunst.

Die Konzerte, für deren Verbesserungen in diesen Blättern seit vier Jahren geeifert worden, sind durch die Unbildung und Lässigkeit der meisten Konzertgeber so weit in der Meinung des Publikums gesunken, dafs selbst ein berühmter Künstler, wie Herr Bärmann, seine Bemühungen unbelohnt gesehen und weniger angesehene gar den Muth zu einer ehedem so einträglichen Unternehmung verloren haben. Dies ist nicht blos in Berlin, sondern allenthalben, namentlich auch in Leipzig sichtbar geworden, wo die Virtuosenkonzerte von den klassisch beschickten Abonnementskonzerten immer mehr zurückgedrängt worden.

Die Oper hat überall, namentlich aber in Berlin, eine gleiche Ausartung erlebt. Nicht das Gute, sondern das Neueste und Wohlfeilste, und darum die Partituren aus der Seine, werden gesucht — nicht von ihnen, sondern von der Beliebtheit der Sänger und von der Koketterie der Sängerinnen wird die Anziehungskraft und Erhaltung der Bühne erwartet. Hier wie im Gebiete der Konzertmusik ist alles mögliche geschehen, das Publikum in Seichtigkeit, Verderbnifs des Sinnes und Leere des Geistes hinabzuziehen, der Hoheit und des Wesens der Kunst vergessen zu machen. Die dem Publikum aufgedrungene Entartung zieht genug der Tonsetzer in muthlosem Vergessen ihres Berufes nach sich.

Hinweg aus diesem Nebel, den die Sonne eines neuen Tages zerstreuen wird. Nicht beseufzen, nicht mit Groll anklagen die Verderbnifs, sondern ihre Quellen erkennen und die offenbarten schliefsen, gilt es. Es ist das unbedachte Verlassen und Versäumen der alten Schule, weil man sie für unsre Zeitbildung und Intentionen nicht zu begreifen und zu benutzen wufste, es ist die Ungeschichtlichkeit, die unsre Kunstvorgänger zu verstehen und auf sie gestützt ihnen nachzueifern verhinderte, es ist der Mangel an allgemeiner Geistesbildung, der die Ansprüche unserer Zeit unverstanden und unerfüllt lassen mufste. Nicht vergeblich werden diese Blätter die Mahnungen der Kunstfreunde sammeln und verbreiten.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei Titelblatt und Inhaltsanzeige.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT
VON

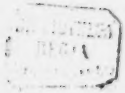
A. B. Marx.

FUENFTEN JAHRGANG. 1828.

5
1828

BERLIN,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

1828.



INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

FUENFTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

	Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1.	Vorbereitendes Gedicht	. . . e.	1	1
2.	Grundsätze der Redaktion	Marx.	1	2
			2	12
		—	3	17
			4	58
3.	Der neuen Zeit	—	2	9
4.	Bei Raphaels Cäcilia	Droysen.	20	155
5.	Musikanlage der Orientalen	—	23	179
6.	Karakter der Töne	—	24	185
7.	Verhältniss des Künstlers zu seinem Beurtheiler	Marx.	50	269
8.	Standpunkt der Zeitung	Marx.	52	
4.	Gattungen des musikalischen Drama	Marx.	25	196
			26	203
5.	Choralgesang als Gesangbildungsmittel	—	27	211
6.	Militairmusik	—	32	252
7.	Ueber das Kirchenlied	Dr. Seidel.	33	260
			34	268.
8.	Ueber Sextolen	Dr. Wöltje.	35	276
			36	284
9.	Form des zweiten Tonstucks einer Sonate	H. Birnbach.	37	293
10.	Ueber Volksgesang	Henkel.	42	405
11.	Form von Menuett, Scherzo und Finale	H. Birnbach	43	413
			44	423
12.	Ueber den verminderten Septimenakkord	Girschner.	48	454
			49	461

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

	Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1.	Von der Oper	Droysen.	3	18
			4	25
2.	Musik in d. Sprache	Kretzschmer.	5	33
3.	Zur Geschichte der Musik	Moser.	9	65
4.	Bausteine zu einer musikal. Aesthetik	Dr. Seidel.	17	133
			18	139
			19	147

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

	Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1.	Ueber Aussprache im Gesange	Löwe.	6	41
			7	49
2.	Sonatenform in moll	H. Birnbach.	14	105
			15	113
3.	Zur Geschichte des Liedes	Kretzschmer	21	163
	—	—	22	171

IV. Rezensionen gedruckter Werke.

	Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1.	Introduktion von Kelz. Trautwein in Berlin.	v. d. W.	1	3
2.	Quintett von Kelz. Trautwein.	v. d. W.	1	5
3.	Quatuors v. Haydn, vierhändig von J. Schmidt. Trautwein in Berlin.	v. d. W.	1	5
4.	Sonatinen v. Weber Trautwein.	v. d. W.	1	6
5.	Rondoletto und Fantasie von Kummel. Schott in Mainz.	v. d. W.	1	6
6.	Quartett von Schubert. Kummel in Halle.	Girschner.	2	11
7.	Gesänge von Wolfram. Paul in Dresden.	Girschner.	2	11

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
8. Terzett v. Blumenthal. Haslinger in Wien.	Duhm.	2	12
9. Lieder von Zelter Trautwein in Berlin.	—t—	4	27
10. Fuge von Beethoven, Haslinger in Wien.	H. B.	9	69
12 Kalkbrenners Werke. Probst in Leipzig.	D. Rebs.	11	81
13. Lieder von Wartensee. Andrée in Offenbach.	—	11	84
14. Violoncell – Etuden von Duport. Schlesinger in Berlin.	H. B.	11	85
15. Duette von Rink. Simrock in Bonn.	B.	11	86
16. Rathgeber für Organisten von Becker. Schnallert in Leipzig.	—	11	86
12. Kirchenmus. in Chorstimmen. Trautwein in Berlin.	M.	12	89
13. Siona. Chorgesänge von Stolzel.	N.	12	89
14. Beethovens C-moll-Symphonie und Mozarts D-moll-Konzert für Pianoforte allein von Hummel. Schott in Maynz.	Marx.	12	90
15. Gesänge von Schubert. Reissiger und Gerhart bei Haslinger in Wien und Hoffmeister in Leipzig.	Marschner.	12	90
16. Englische Suiten von Bach. Peters in Leipzig und Trautwein in Berlin.	Marx.	13	97
17. Sonate melancolique von Moscheles. Schlesinger in Paris.	Marx.	13	98
18. Orgel-Schule von Bach. Nägely in Zürich.	H. B.	13	99
19. Souvenirs d'Irlande von Moscheles. Hofmeister in Leipzig.	Marschner.	13	100
20. Pater Noster von Bernhard Klein. Trautwein in Berlin.	G.	13 14	101 108
21. Mathilde. Oper von Hummel. Peters in Leipzig.	Girschner.	15	118
22. Bibliotheque d'eglise. Livre 5. Schott in Maynz.	M.	16	110
23. Variation von Rummel u. Koch. Schott in Maynz.	M.	17	136
24. Pianoforte – Etuden von Kessler. Hasselmann in Wien.	M.	18	142
25. 6 Quintuors von Reicha. Schott in Maynz.	E.	18	141
26. Die Instrumentirung für das Orchestre u. Militairmusik von Sundelin. Wagenführ in Berlin.	Marx.	20	155
27. Fagott-Duette von Jacoby. Simrock in Berlin.	—	20	156
28. Scene von Krelle. Trautwein in Berlin.	H. B.	20	158
29. Potpourri für die Flote v. Lindpaintner. Hasslinger in Wien.	—	23	181
30. Harmonielehre von Lahmeyer. Hanover.	H. B.	23	182
31. Wiener Tonschule von Preindel. Hasslinger in Wien.	—	23	182
32. Harmonielehre von Drechsler. Hasslinger in Wien.	—	23	182
33. Uebungsstücke von Häring. Peters in Leipzig.	M.	24	189
34. Uebersicht der Schall- und Klanglehre von Chladny. Schott in Maynz.	M.	25	197
35. Trio von Czerny. Schlesinger i. Berlin.	M.	25	198
36. Liedersammlungen von Mehrern.	—	26	206
37. Der Colporteur als Quatuor. Simrock in Bonn.	M.	27	214
38. Erste Messe von Hummel. Hasslinger in Wien.	Marx.	28	219
39. Miserere von Bernhard Klein. Trautwein in Berlin.	Marx.	29	227
28. Religiöse Gesänge v. Bernh. Klein. Trautwein in Berlin.	H. B.	29	231
29. 2 Messen von Cherubini. Simrock in Bonn.	Mar.	30	235
30. Der schweizerische Männergesang von Nägely.	Marx.	30	236
31. Sammlung alt itali-			

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
scher Kirchengesänge von Tucher, 2te Lieferung. Artaria in Wien.	M.	30	237
32. G-dur-Messe von Bach. Simrock in Bonn.	Marx.	31	244
33. Fagott-Variationen von Almanreder. Schott in Maynz.	Humann.	32 44 35	252 471 280
34. Männergesänge von Friedrich Schneider. Trautwein in Berlin.	H.	36	288
35. Sonate von Ries. Op. 141 Nägely in Zurich.	H.	35	289
36. Salve Regina von Joseph Klein. Laue in Berlin.	H. B.	36	291
37. Scene von Joseph Klein. Laue in B.	dito.	36	291
38. Der 150ste Psalm von Bern. Leukkart in Breslau.	H. B.	37	207
39. Lieder von Erfurt. Bruggemann in Halberstadt.	M.	39	387
40. Chorgesanglehre von Nägely.	Marx.	40 41	397 389
42. Lieder für Männerstimmen von Friedr. Schneider und Mühling. Bruggemann in Halberstadt.	—	40	392
43. Lieder von Liste. Simrock in Bonn.	Girschner.	40	393
49. Motette von Rink. Schott in Maynz.	G.	40	395
50. Sonate von Berg. Schott in Maynz.	H. B.	40	396
51. Duo für Piano Violine von Pixis. Simrock in Bonn.	H. 2.	40	396
52. Gesanglehre für Volksschulen von Jacob. Gruson in Breslau.	M.	42	408
53. Grosse Sonate für Pianoforte und Flote von Kulm. Schott in Maynz.	G.	42	410
54. Ueber Gesangunterricht nach Ziffern v. Klett.	G.	43	416
55. Pianoforteschule von A. E. Müller. Peters in Leipzig.	Marx.	45	430
56. Dito dito dito.	dito.	44	426
57. Sonate v. A. Schmidt Bachmann in Hanover.	H. B.	45	431
58. Klarinett-Kaprizen v. Gambaro, Schott in Maynz.	Tausch.	45	432
59. Klarinett-Konzertin von Rummel. Schott in Maynz.	dito.	45	432
60. C. M. v. Webers Schriften. Arnold in Dresden.	Marx.	46 47	437 447
62. Der Wunderbare. Hymne v. Stolze. Hartmann in Wolfenbuttel.	Girschner.	46	440
63. C-dur-Quintett von Beethoven, in Partitur. Schlesinger in Berlin.	Marx.	47	445
64. Violoncellschule v. Baudiot.	Dehn.	48	454
65. Oberon von Weber. Schlesinger in Berl.	Rellstab.	48 49 50	458 463 473
	M.	51	481
66. Quatuor von Beethoven. Op. B. 2—B 5. in Partitur. Schlesinger in Berlin.	Marx.	49 51	467 481
67. Nurmahal v. Spontini. Schlesinger in Berlin.	Marx.	50	471
68. — — —	—	51	477
69. Der 24ste Psalm v. Friedrich Schneider. Bruggemann in Halberstadt	Marx.	50	472

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Die bezauberte Rose von Goke und Wolfram.	Rellstab.	3 4 5 6 7 10 12	20 28 36 43 51 73 92
2. Spohrs Bergeist.	G. o. N—rg.	4	29
	Wendt.	5 9 10	38 71 78
3. Roberts Waldfrevel u. Fiorella v. Auber.	Marx.	14	111

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
4. (Musikfest an der Elbe) Spohrs letzte Dinge, Beethovens Christus am Oelberge. Schneiders 24. Psalm.	Kretschmer.	29	232
		30	238
5. Marschners Vampyr.	Wendt.	31	246
		32	256
		33	265
		34	271
		35	282

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Berichterst.	No.	Seite.
1. Aus Berlin.	Dehn.	3	22
— —	M—	3	24
— —	Marx.	5	38
— —	—	7	54
— —	M.	8	61
— —	—	12	95
— —	Rellstab.	15	112
— —	Marx.	18	146
— —	—	19	153
— —	—	36	291
— —	—	41	404
— —	—	45	436
— —	—	46	443
— —	—	47	452
— —	—		
— —	Dehn.	49	468
— —	v. Forbise.	50	476
2. Aus London.	Klingemann.	17	137
— —	—	18	144
— —	—	19	149
— —	—	20	158
— —	—	21	166
3. Aus Wien.	—	1	7
— —	—	2	12
— —	—	23	186
— —	—	24	191
— —	—	25	198
— —	—	26	207
— —	—	27	214
— —	—	34	271
4. Aus Danzig.	v. d. V.	1	6
— —	—	45	435
5. Aus Leipzig.	Wendt.	3	24
— —	—	43	417
— —	—	47	450
— —	—	48	458
6. Aus München.	—	7	55
— —	—	8	59
— —	—	37	293
— —	—	38	305
— —	—	39	387
7. Aus Paris.	—	37	300
— —	—	43	419
8. Aus Glatz.	—	7	53
9. Aus Halberstadt.	Kretschmer.	29	232
10. Aus Darmstadt.	Σ	6	21
11. Aus Elbing.	—	45	435
12. Aus Nürnberg.	—	18	146

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere).

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Friedr. Schneiders Wirken in Dessau.	Marx.	1	7
2. UeberWiegenlieder.	Girschner.	2	16
3. Ueber wiederkehrende Motive in Opern.	Dorn.	4	31
4. Professor Breidensteins musikalische Vorlesungen in Berl.	C. H. Guhr.	6	45
5. Alexanderfest von Händel.	Arndt.	10	77
		12	80
6. Ueber Oden-Versmasse der Römer in musikal. Hinsicht.	Dorn.	11	87
7. Vertheidigung Beethovens gegen Gottfried Weber.	Marx.	16	121
8. Die Tenoristen Deutschlands.	v. Biedenfeld.	21	168
		22	175
		23	186
9. Gallerie der Bassisten.	v. Biedenfeld.	24	192
		25	200
		26	209
		27	216
		30	242
		31	249
		32	257
10. Verwaltung der Oper auf dem königstädter Theater.	Marx.		301
		38	381
		39	442
		40	449
11. Instrumentenbau in Berlin.	Girschner u. Dehn.	45	412
		48	453

VIII. Musikbeilagen.

Zu No. 5. 13.

IX. Intelligenzblätter.

Zu No. 4. 6. 8. 14. 23. 29. 34. 37. 41. 44. 45. 47. 50.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. Januar — Nro. 1. — 1828.

1 8 2 8.

Der Zeitung fünfter Jahrgang an die Mitarbeiter.

Die Wimpel spielen im Mittagwind,
Die Stimme der Völker schweiget;
Es harren die hergeflutet sind
Wohin das Schicksal sich neiget.

Und Uebertrotz der Feindes Macht
Hervor die Kugel treibet,
Ihr blut'ges Zeichen blut'ge Schlacht
In Friedens-Tage schreibet.

Ein Wollen durchdringt der Führer Brust,
Es ordnet sich Kampf gleich geübter Lust,
Die Wellen, sie wehren der Flamme nicht —
Verkündet hat sich ein göttlich Gericht.

Die Gelad'nen, die Gewillten
Harmonieen aufzudecken,
Wie sie christlich Volk erfüllten,
Zweifeln sie an unsern Zwecken?

Sicher sollen sie vertrauen:
Geistern, die sich rein verbinden,
Die sich treu in's Inn're schauen,
Wird sich Plan des Handelns finden.

Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

Je mehr die besonders im verflossenen Jahr sich ausdehnende thätige Theilnahme an der Zeitung deren Bestimmung zu einem gemeinschaftlichen Organ für alle zum Wort Berufenen anerkannt und beherzigt zeigt: desto dringender liegt dem Unterzeichneten ob, die Grundsätze seiner Verwaltung dieser gemeinschaftlichen Angelegenheit öffentlich festzustellen, damit auch von dieser Seite Niemand besorgen könne, bei der Bereitwilligkeit zur Theilnahme irgend einer persönlichen Willkühr ausgesetzt zu sein, und damit das Publikum bestimmt wisse, was ihm hier dargeboten werden soll. Wenn hiermit schon ausgesprochen ist, dass das Nachfolgende keineswegs als Gesetz für Theilnehmende, sondern vielmehr als eine ihnen schuldige Rechenschaft angesehen werden mag: so bittet sich der Unterzeichnete von allen Mitarbeitenden und sonst an der Sache Theilnehmenden Rath, Belehrung und Zurechtweisung aus. Am willkommensten wird ihm diese Unterstützung in öffentlich mittheilbarer Weise sein; reifliche Ueberlegung, Befolgung nach bester Ueberzeugung und nach Kräften, und Dankbarkeit wird jedem Vorschlag, die Wirksamkeit der Unternehmung zu erhöhen, sicherlich werden.

I.

Von der Aufnahme unter die Mitarbeiter kann in sofern nicht die Rede sein, als jeder, der zur Förderung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft oder Geschichte zu reden hat, eingeladen, ja berechtigt und verpflichtet ist, wie der Redakteur selbst. Die einzige persönliche Rücksicht, die dabei zu erwähnen bleibt, wäre die vorzugsweise Aufmerksamkeit, die dem thätigen Antheil der Künstler und Kunstlehrer gezollt wird. Man kann vieles an der Kunst erlernt, erkannt, Treffendes und Wichtiges von ihr zu sagen haben: die erschöpfende Erkenntniss ist durchaus nur bei denen gedenkbar, die für die Kunst und in ihr leben. Dies ist zu allen Zeiten wahr gewesen, nie aber so wichtig, als in einem Augenblicke, wo eine Kunstepoche sich als verscheidend und eine neue als werdend immer fühlbarer macht und es sich allerwärts fragt: nicht, wie weit man den gestrigen Ansprüchen gewillfahret hat, sondern wie man vor den Fragen des aufdämmernden Morgen bestehen wird.

Nicht der trübe Werkeltag eines Handwerkslebens, nicht der Nebel eines unbewussten Gefühlstaumels, sondern die helle Sonne eines mündigen Geistlebens geht unserer Kunst auf; ein Tag, zu dem sich die Künstler anders ausrüsten müssen, als mit den Fertigkeiten, die ehedem vielleicht genügt hätten. Wer sich uns vereint, dient nicht mehr der Sache, als sich selbst; das ist die Wohlthat geistigen Lebens, dass Geben reicher macht; wie dem Geize, der Trägheit in Mittheilen eignes Verarmen als unausbleibliche Strafe droht.

Heissen wir aber jeden Künstler um der Sache und seinetwillen in unserm Kreise gern willkommen: so bieten wir uns alle als Beginnende dar, so weit von der Anmassung des Lehrens und Richtens entfernt, dass jede Mittheilung vor allem als ein Zeugniss von unserm gegenwärtigen Standpunkte angesehen sein möchte und wir uns zum öffentlichen Ausspruch des Erkannten nur durch unsere thätige Liebe und Treue für die Sache, und die Ueberzeugung von der zeitgemässen Nothwendigkeit dieser Richtung unserer Thätigkeit berechtigt halten können. Was, diese Antriebe vorausgesetzt, mangelhaft bleibt, oder verfehlt werden mag: nicht den redlich Strebenden, sondern denen fällt es zur Verantwortung, die das Bessere zu geben, oder ihren Antheil an der gemeinschaftlichen Obliegenheit zu übernehmen säumen. Sei nun auch unter den Laien und Unberufenen, die zu lange das Wort über eine Kunst genommen, zu der sie sich nicht einmal bekennen mögen, der und jener im Ausdrucke gewandter und in mancher Richtung der Erudition überlegen: uns steht der Künstler näher, der uns von der Frucht seiner Lebensbeschäftigung spenden mag, und sich bei ernstlichem Streben dazu mehr und mehr befähigen und kräftigen wird — eine Hoffnung, die wol mancher der bisherigen Theilnehmer sich

erfüllen sehen und durch die Stufenfolge seiner Beiträge bewiesen hat — wenn es uns erlaubt ist, die Urtheile sachkundiger Beurtheiler hier zu wiederholen.

Soviel zur Beseitigung der Zurückhaltung, die mancher kenntnissreiche Musiker aus Misstrauen auf seine weniger geübte Darstellungsgabe sich auferlegen mag. Was unsere Vorgänger an sich und uns versäumt haben, darf uns nicht zurückscheuchen, sondern muss uns ein Antrieb mehr sein, es andern in andern Fächern nachzuthun; gebe jeder sein Bestes, das, was er aus bester Lieb' und Kraft errungen: so wird dem rechten Willen das rechte Wort nimmer gebrechen und der gute Sinn auch über den schwächern Ausdruck zufriedenstellen.

Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor;
Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig, Worten nachzujagen?

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Introduktion und Fuge für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell über den Namen Fesca, von Keltz. Berlin bei Trautwein.

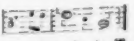
Unter den vielen Spielereien, welche bis jetzt in der Tonsetzkunst bekannt geworden, finden sich viele wunderliche Aufgaben, die sich manche Tonsetzer gemacht und in ihrem thörichten Sinn mit Beharrlichkeit ausgeführt, dennoch aber mit solchem Beginnen nichts anderes haben erreichen können, als was jedem unkünstlerischen Streben zu Theil wird, Bedauern und Vergessenheit. Es gab Zeiten, wo der für keinen Tonsetzer gelten durfte, der nicht im doppelten Kontrapunkt die wunderlichsten Dinge zur Welt gebracht hatte, wenn auch diese Dinge kaum ausgeführt, noch weniger aber irgendwo in Anwendung gebracht werden konnten. Doch solche Zeiten führten immer die Tonkunst ihrem Verfalle nah. In früherer Zeit wehrte solchem Verfalle Palästrina, in neuerer Zeit aber J. Haidn. Der erste erhielt das was zerfallen wollte, die Kirchenmusik; der zweite aber brach eine völlig neue Bahn, er erhob, ja er erschuf vielmehr die Instrumentalmusik. *) Durch das Emporsteigen derselben und der durch sie möglich gewordenen grossen und reichen Ausführung aller möglichen Tonverbindungen sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung mussten natürlich neue Tonstücke und diese in neuen Formen entstehen, und so musste sich denn auch ganz unabwendbar eine neue Art der Tonsetzkunst ergeben. Diese neue Art der Tonsetzkunst erfodert aber ein weit ausgebreiteres und vielfacheres Studium, sowohl in technischer wie in ästhetischer Hinsicht, wie dasjenige ist, welches vor dem Emporsteigen der Instrumentalmusik bestand. Die bedeutenden Folgen dieser grossen Epochen in der Tonkunst, und besonders alles, was die letztere mit sich geführt hat, sind bei weitem nicht genugsam erkannt, und was das Wichtigste dabei ist, keine neue Lehrart für die Jünger der Tonkunst ist daraus hervorgegangen. Wir Deutschen geniessen viel Musik, ja wir schwelgen nicht selten darin; aber verstehen wir auch viel Musik? Das Betrübendste dabei ist, dass viele Künstler mit den blossen Geniessern auf einer Höhe stehen, und dass die Künstler statt die Geniessenden zu sich herauf zu ziehen, wenn sie es nämlich können, zu ihnen herabsteigen und denselben alles recht mundgerecht machen. Daher ist denn der gute Geschmack, bei manchen vorzüglichen Köpfen und höchst empfänglichen Gemüthern recht spielend geworden, und hat dabei

*) Die Instrumentalmusik ist eigentlich die reine Tonkunst; denn die Vokalmusik vermischt sich mit der Dichtkunst, und bei dieser Vermischung muss die eine der andern so viel nachgeben, dass beide mit einander bestehen können. Will man hierzu bemerken, dass, wenn die Instrumentalmusik die eigentliche Tonkunst wäre, man die Töne aus des Menschen Brust, welche unstreitig die herrlichsten und eindringendsten sind, bei der Musik, will man sie rein geniessen, entbehren müsste, so muss darauf erwiedert werden, dass die Tonkunst, solche rein an und für sich genommen, es nur mit den Tönen zu thun hat, und dass, was mittelst der Töne welche aus des Menschen Brust kommen an sinnvollen Worten mit ausgesprochen wird, nur zur Erläuterung des melodischen Tongewebes gehört, und noch nicht einmal ganz unbedingt nothwendig dazu ist. Es ist ganz gut möglich, die Menschenstimmen bei der Instrumentalmusik zu grosser Wirkung anzuwenden, ohne dass von denselben sinnvolle und allgemein verständliche Worte ausgesprochen werden.

ein Spreitzen angenommen, welches oben heraus und nirgends hinan will. Wenn nun, wie gesagt, Palästrina das absichtlich erhielt was verfallen wollte, nämlich die Kirchenmusik, so wurde durch Haidns Wirken, welches aus einer hohen Begeisterung entstand, und ganz rücksichtslos seine Bahn verfolgte, ohne eine bestimmte Absicht damit zu verbinden, wie es bei Palästrina geschah, die Kirchenmusik, wiewohl nicht unmittelbar, gänzlich zum Verfall gebracht. Es versteht sich, dass in Haidns Sinn und Willen keine Spur davon lag; im Gegentheil, dieser reine und fromme Geist brachte alle seine Geisteserzeugnisse mit gerührtem und demüthigem Herzen dem Unendlichen dar.

Durch die Instrumentalmusik kam ein grosses und tiefeingreifendes Leben in die Tonkunst; neben diesem Leben, mitunter auch durch dasselbe, verbreitete sich die Lust an theatralischen Vorstellungen die mit Musik durchwebt waren, immer mehr, auch wurde das kirchliche Leben und die damit verbundenen frommen Uebungen immer matter, und so musste, vieler andern Umstände hier nicht zu gedenken, die Kirchenmusik gänzlich verfallen. Hiermit verfielen wie natürlich auch die kirchlichen Sängerchöre, und Tonsetzer, die in frommer Begeisterung einen Hymnus dem Unendlichen in den Tempeln bringen konnten, waren schon damals selten, und späterhin kaum mehr zu finden. Unter diesen Umständen ging in der Tonsetzkunst denn auch die hohe Einfachheit und die grosse Klarheit der frühern Schule unter. Zwar waren die frühern Tonsetzer in ihrer Eigenthümlichkeit mitunter matt auch wohl flach; aber dabei gingen sie stets auf die ganze Erfassung des Gegenstandes, den sie bearbeiteten, aus und ergriffen die Mittel dazu bestimmt und entschieden. Dadurch und weil ihre Tonstücke grossentheils Gesangstücke waren, und diese eine breite und vielfältige Ausspinnung der Ideen nur in gewisser Beschränkung zulassen, bekommen die Formen ihrer Musikstücke ein starkes und scharfes Gepräge. Mehrere dieser Formen, besonders die der Fuge, wurden, da sie fast immer den Chor des Volkes zu geben hatten, bis zu einer grossen Vollkommenheit in technischer Beziehung gebracht, wenn gleich viele derselben in ästhetischer Beziehung oft verfehlt wurden. Die mehrsten Fugen neuerer Zeit können sich mit der künstlichen Ausarbeitung, die mehrern ältern Fugen eigen ist, und namentlich mit der der Seb. Bachschen gar nicht messen. Doch dieser grosse gothische Baukünstler in der Musik wird wohl keinen Vordermann mehr bekommen. Der grosse allgemeine Chor ist das eigentliche Feld der Fuge, und die sogenannte Doppelfuge genügt auch hier für alle Fälle. Sollen mehr wie zwei Hauptthema's verbunden und miteinander durchgeführt werden, so ist eine höchst sorgfältige Auswahl der Hauptthema's unerlässlich, und eine grosse Geschicklichkeit in der Durchführung derselben durchaus nöthig. Wird die Fuge aber von blosser Instrumentalmusik gegeben, so verliert sie sehr viel von jener Toneigenthümlichkeit, welche die verschiedenen Instrumente haben; dann aber auch dadurch, dass die Instrumente nicht so voll und kräftig hervortreten können wie die vier Singstimmen des grossen Chors, besonders mittelst der Worte welche sie vorzutragen haben; endlich aber sind die weiteren Uebergänge in den Tonarten, die der Tonsetzer bei einer Fuge für blosse Instrumentalmusik gern benutzt, dem Wesen dieser Musikstücke mehr hinderlich wie nützlich. Wird aber die Fuge von vier einzelnen Instrumenten, oder der Orgel, oder dem Klavier ausgeführt, so hört man das Eintreten der mittleren Stimmen fast gar nicht, und die Fuge erscheint so als das Gerippe von einem todtgebornen Kinde.

Diese Physiognomie hat die Keltzsche Fuge auch. Wenn Herr Keltz dem ernsten, besonnen und tieffühlenden Fesca ein Denkmal setzen und seine Verehrer auf dasselbe aufmerksam machen will, so muss das mit Würde geschehen, und kein Kinderspiel sein. Zwar kann der Ruhm Fesca's dadurch nicht geschmälert werden, wohl aber der Ruf des Denkmalsetzers. Was soll der kümmerliche Witz den Namen Fesca auf diese Art



ausdrücken und darnach ein Tonstück zu benennen? Und dennoch ist der Name Fesca, so

ausgedrückt, nicht einmal der Anlauf zu dem Thema woraus die Fuge gebildet ist, sondern er läuft so mitunter herum als gehörte er gar nicht hierher, und so ist es auch in der That. In der Introduktion zur Fuge (¾ Takt B-moll) krächzt die Bratsche siebenmal den Namen Fesca. In der Fuge selbst (C-Takt B-moll) kommt der Name Fesca auf dieselbe Art in allen Instrumenten mitunter vor. Die Fuge selbst ist eine einfache in der Quinte. Sie läuft in einem Gewirre ohne Klarheit dahin, und ist sie aus, so frägt man sich: was war das? Doch vielleicht fragt sich auch der Leser dieses Aufsatzes, ist er bis hierher gekommen, was soll das? warum ein langer Sermon über ein unbedeutendes Werk? Die Nutzanwendung, die aus diesem Aufsatze vielleicht gemacht werden kann, müssen und wollen wir gern jedem selbst überlassen, jedoch Folgendes noch anführen. Göthe sagt in einem der letzten Hefte von Kunst und Alterthum: „Es giebt Afterkünstler und diese theilen sich in Dilettanten und Spekulanten. Die ersten treiben die Kunst des Vergnügens wegen, die zweiten aber treiben sie des Gewinnes wegen.“ Zu dieser Wahrheit Göthe's fügen wir noch hinzu, dass die grosse und sehr überzählige Gesellschaft der Afterkünstler, gleich den grossen Heuschreckenschwärmen, das Land der Kunst verheeren und verzehren, und durch ihr stetes Beisammensein so ineinander vernarrt sind, dass wenn ein wahrer Künstler, der von der Kunst getrieben wird, unter sie tritt, sie ihn für ihresgleichen halten.

v. d. W.

Quintetts für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncelle. Komponirt von I. F. Keltz. Berlin bei Trautwein.

Herr Keltz hat von jeher immer den grossen Haufen der Dilettanten bei seinen Kompositionen im Auge gehabt, und daher es sich stets sehr leicht gemacht bei der Arbeit. Dass aber auch der Lohn für sie immer bedeutend gewesen ist, kann wohl bezweifelt werden, denn die Zahl der Komponisten, die heut zu Tage auf die Geldbeutel der Dilettanten los gehen, ist gar nicht gering. Doch er ist vielleicht einer von den Beglückten, die die Gunst des Haufens sich zu erhalten wissen; denn, so sehr viele der jetzigen Verleger auch nach noch geringerer Waare greifen, und manchmal nicht wenig daran Gewinn haben, so wissen sie doch auch ziemlich gut die Verfertiger solcher Waaren zu beurtheilen und entziehen denjenigen gleich ihre Gunst, welcher ein Windei gelegt hat. Solche Eier muss aber Herr Keltz noch nicht gelegt haben, denn er tummelt sich mit seiner Arbeit noch immer am Markte herum und findet auch noch Käufer. Diese nun werden ihm, sind sie gerecht, dieses Quintetts wegen ihre Gunst nicht entziehen, denn es gehört unter dem Mittelgut zum Besten. Alles ist darin leicht und bequem auszuführen, Manches nicht ohne Werth und zeigt einen Tonsetzer von nicht geringem Talent. Dabei können sich diejenigen, welche es ausführen, auch noch in den sogenannten B-Tonarten üben, denn das Quintett ist in F-moll und das Andante, der zweite Satz, Des-dur. Die Menuett besteht aus einem Kanon in der Oktave, der von der ersten Violine und dem Violoncell ausgeführt wird, wobei die übrigen Stimmen aber nicht wirksam sind. Stich und Papier sind gut.

v. d. W.

Quatuors de J. Haydn arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt, Oeuvre 33 und 36. Berlin bei Trautwein.

Herr Hofrath Schmidt in Berlin, immer ein eifriger Arbeiter im Weinberge der Kunst, führt seit einiger Zeit rüstig damit fort, den Klavierspielern die Haydnschen Quartette zugänglich zu machen, und richtet sie zu vier Händen für das Klavier ein. Dass diese Einrichtung mit aller möglichen Umsicht geschehen ist, versteht sich bei einem so kundigen und beharrlichen Kunstfreunde von selbst; nur muss dazu noch bemerkt werden, wie alles möglichst leicht und spielbar gegeben ist, dass auch weniger geübte Klavierspieler mit diesen Quartetten fertig werden können und bei dem öftern Spielen derselben ihren Geschmack sehr ausbilden werden. Unter diesen beiden Quartetten, von denen jedes besonders gedruckt ist, ist das Oeuvre 76 das vorzügliche

Quartett aus D-moll, in welchem die Menuett aus einem Kanon in der Oktave besteht.

v. d. W.

Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen, komponirt von Moritz v. Weber, bei Trautwein in Berlin.

„Die Sonatinen," sagt der Verfasser in der Aufschrift, „sind in den gebräuchlichsten Tonarten gesetzt, und jede ist von einem passenden Vorspiele begleitet, um angehende Schüler in leichten und angenehmen Melodien an den Takt zu gewöhnen." Nach dieser Aufschrift gehört der Verfasser der vorliegenden Sonaten zu den vielen hunderten Klavierlehrern, die ihren Schülern alles zuckersüss und breiweich in den Mund legen wollen, und die noch sehr weit von der Erkenntniss entfernt sind, wie das Talent für die Musik bei jungen Schülern muss aufgeregt, zum Bewusstsein geführt und zur eigentlichen Ausbildung gebracht werden. Leicht sind die Melodien in diesen Sonatinen, aber angenehm kann sie nur der finden, der das Flache und Triviale angenehm findet. Dass der Verfasser an seinen Melodien das nicht bemerkt hat, ist gewiss, wie er denn überhaupt im Bemerken nicht stark sein muss, denn sonst hätte er längst die Erfahrung machen müssen, dass wie man in den Wald hineinschreit, es auch wieder heraus tönt, und diesem zu Folge das Echo im zweiten Satze der ersten Sonatine nicht also darstellen können:

Stimme. Echo.

v. d. W.

---

1. Rondoletto de Trielsensee arrangé à quatre mains pour le Pianoforte par C. H. Rummel.
2. Fantasie à quatre mains pour Piano sur un Air ecossais de la Dame blanche, composée par C. H. Rummel. Beide bei Schott in Mainz.

Beides Modewerke für modische Klavierspieler

v. d. W.

Drei Duette für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, zunächst für einen häuslichen und freundschaftlichen Sängerkreis geschrieben, von L. H. Anthes. Bei Schott in Mainz.

Für ihren Zweck sehr gut und empfehlenswerth.

v. d. W.

---

4. Berichte.

Danzig, im Dezember 1827.

Am 12. d. M. wurde hier in der Petri-Kirche Eyblers Requiem, von dem hiesigen Gesangverein und einem zahlreich besetzten Orchester unter der Leitung des Musikdirektors Urban, zum Besten verarmter achtbarer Familien ausgeführt. Der hiesige Gesangsverein, der unter der Leitung des Herrn Diaconus Dr. Kniewel schon seit mehrern Jahren besteht, lässt sich die Ausführung grosser und gediegener Meisterwerke ernstlich angelegen sein. Herr Doktor Kniewel, selbst ein vorzüglich kenntnissreicher Musikkenner, dessen Sinn für das Würdigste in der Tonkunst sich überall bewährt, hat den Gesangverein gestiftet und bis jetzt mit dem besten Erfolg geleitet. Die ersten Familien des Orts sind fast alle Mitglieder dieses Vereins, und lassen sich dessen Bestehen nach allen Kräften angelegen sein. Daher, und weil seine innere Einrichtung so getroffen ist, dass die bestimmten Beiträge welche die Mitglieder geben, nur allein zum Besten des Vereins verwandt werden, ohne dass Jemand einen eigenen Vortheil für sich daraus zieht, auch die Verwaltung überhaupt ganz zweckmässig ist: wird dieser Verein sich wahrscheinlich lange erhalten, vermehren und noch manches Treffliche zur Ausführung bringen, und dadurch den Sinn für das Bedeutende in der Tonkunst heben, ausbilden und nähren. Die Solosänger dieses Vereins, sämmtlich Dilettanten, sind sehr lobenswerth. Das Sopran-Solo's hatte für die Ausführung Mad. H. übernommen und führte sie mit ihrer trefflichen, ganz für ein grosses Lokal geeigneten Stimme vorzüglich aus. Die Tenor Soli hatte Herr F., und die des Basses Herr Sch. übernommen. Beide leisteten Bedeutendes, besonders aber Herr F. Wenn es nun auch Hinsicht des Gesanges, und zwar durch den Gesangverein, hier ziemlich gut steht, so ist das doch nicht von dem hiesigen Orchester zu sagen. Es fehlt demselben eigentlich nicht an guten Instrumentisten, auch besitzt es an Herrn Obusch einen guten Vorspieler, nur ist das Ganze viel zu wenig in Uebung. Ausser den wenigen Monaten, in denen hier Theater ist, ist das Orchester nicht aktiv, und dadurch entfrem-

det sich das Ganze in sich. Dann aber fehlt demselben auch ein eigentlicher Direktor. Herr Urban war zu der besprochenen Ausführung von Elbing herübergekommen. Doch ist es jetzt im Werke, das hiesige Musikwesen zu organisiren, und auch vielleicht eine Bildungsanstalt, die für Ost- und Westpreussen wirksam sein wird, zu errichten. In wiefern dieser Plan gelingen und zur Ausführung gebracht werden wird, soll in Zukunft in diesen Blättern berichtet werden.

Alle Gesangvereine und andere, die sich mit der Ausführung grosser Meisterwerke befassen, und die das Eyblersche Requiem noch nicht besitzen, mögen doch eilen, dieses herrliche Werk zur Ausführung zu bringen, denn sie werden dadurch sich und allen Zuhörern einen grossen und wahrhaft erhebenden Genuss verschaffen.

v. d. W.

Wien, im November.

Beginne ich meine heutige Relation, ohne der gewohnten Ordnung zu folgen, mit zwei Epoche machenden Erscheinungen an unserm musikalisch-theatralischen Horizonte.

No. 1 ist der sehr werthe Besuch des Herrn Konzertmeisters Maurer aus Hannover. Er liess sich an sechs Abenden im Kärnthnerthortheater hören, und zwar durchgehends mit eigenen Kompositionen, Konzerten, Variationen, Polacca's, Rondeaux u. s. w., deren mancherlei interessante Schönheiten durch des Meisters gediegenen Vortrag noch bedeutend erhöht wurden. Sein Spiel ist weniger auffallend, glänzend und blendend, als ruhig, solide und besonnen; die Bogenführung trefflich, der Ton durch Kraft nicht sehr imponirend, aber im Piano äusserst reizend. Alle Gewaltsmittel, welche jetzt, um dem Zuhörer Sand in die Augen zu streuen, so stark an der Tagesordnung sind, verschmähend, beschränkt sich dieser Virtuos mehr darauf, durch geläuterten Geschmack, Feinheit, Delikatesse und sparsam angebrachte Verzierungen das intensive Vergnügen zu befördern; während so viele seiner Kollegen auf Mystifikation hinarbeiten, ist der Beifall des wahren Kunstverständigen seine Zielscheibe, und dieser kann ihm auch nie entstehen. Ein Duo, mit seinem hoffnungsvollen Schüler, Herrn Pahl, ausgeführt, besonders aber eine wunderliebliche Konzertante für vier obligate Violinen, wobei die hiesigen Professoren, Böhm, Hellmesberger und Saint Lubin seine treuen Gefährten waren, machte die meiste Sensation; ja letztere riss zum Entzücken hin, und musste auf allgemeines Verlangen viermal wiederholt werden. Dass ihm indessen auch Bravour-Stellen nicht misslingen, wiewohl das Adagio seine Hauptstärke zu sein scheint, worin er mit ganzer Seele waltet: solches bewies er bei mehrern Anlässen, sonderlich in den Rondeaux und Variationen durch brillante Arpeggio's, kühne Passagen, mit voller Sicherheit ausgeführte Sprünge, und wohl auch mitunter durch recht scherzhafte Nuancen.

Dass er uns nicht, wie's die leidige Mode mit sich bringt, bloss fragmentarische Bruchstücke, sondern jederzeit ein ganzes, kompletten Konzert zum Besten gab, verdoppelt seine gerechten Ansprüche auf unsere Dankbarkeit. Als Instrumental-Komponist beurkundet er vielseitige Erfahrung, einen richtigen Ueberblick, und im gleichen Ebenmaasse theoretische wie praktische Kenntnisse: Phrasen, wie z. B. wenn der Gesang dem Tutti anvertraut ist, und die Prinzipalstimme in gebrochenen Akkorden rasch darunter hinströmt, oder diese mit dem Thema als Grundbass figurirt, und die hohen Bläser volltönige, reine Harmonien darüber aushauchen, vorzüglich jedoch das meisterlich gearbeitete Solo-Quadricinium in der gerühmten Konzertante entbürgen aller Enkomien; solche, und ähnliche Karakterzüge sind durch innern Werth geadelt, und ihre selbsteigenen Lobredner. — Noch bleibt ein unangenehmer Zufall zu erwähnen, der leicht traurige Folgen hätte nach sich ziehen können: Herr Maurer wurde nämlich während der Probe von einer herunterfallenden Lampe bedeutend verwundet; doch schleunige ärztliche Hülfe und wirksame Heilmittel bewirkten binnen einer Woche die vollkommene Wiederherstellung und mit ihr die Möglichkeit, neuerdings seine Verehrer durch eine inhaltsreiche Kunst-Produktion zu erfreuen. Achtung, Liebe und Bewunderung geleiten den wackern, bescheidenen deutschen Meister zurück in seine Heimath.

(Fortsetzung folgt.)

---

5. Allerlei.

Friedrich Schneiders Wirken in Dessau.

Ein erfreulicher Anblick ist es, wenn sich an einem weniger begünstigten Orte blos aus dem Eifer und der Tüchtigkeit eines einzigen Mannes ein reiches, vielseitiges Streben hervorthut. So in Dessau, wo Friedrich Schneider nach allen Seiten hin die ersprieslichste Thätigkeit entfaltet. Seine jährlichen Abonnementskonzerte, in denen keines ohne Symphonie bleibt, übertreffen die Unternehmungen weit grösserer Städte, namentlich Berlins, bei weitem, und haben vielleicht nur dem ältern und reicher ausgestatteten Institut der Leipziger Abonnementskonzerte den Vorzug einzuräumen.

Neben diesem ältern Institut hat Herr Kapellmeister Schneider so eben ein zweites eröffnet, dessen Ankündigung ein zu sicheres Zeichen von der Einsicht, dem Edelsinne und der uneigennützigen Kunstliebe des thätigen Mannes ist, als dass wir es nicht hier mit Vergnügen mittheilten.

An Musikfreunde!

Wenn in unsern Abonnementkonzerten, die eben ihren elften Cyklus beginnen, hauptsächlich auf bestmöglichste Produktion grösserer Musikwerke für das volle Orchester gesehen wurde, und man in der sichtbaren Theilnahme der Zuhörer, welche das erfreuliche Fortbestehen dieser Konzerte möglich machte, zu erkennen glaubt, dass jener Zweck nicht ganz verfehlt worden ist: so giebt es doch noch eine andere Gattung der Instrumentalmusik, die, obschon sie nicht mit dem schimmernden Glanz aller äusseren Tonmittel auftritt, doch nicht weniger Beachtung verdient, ja, — indem sie nur durch anmuthigen Reiz und Klarheit der Melodie, reichen Wechsel der Harmonie und grösstmöglichste freie Ausbildung jeder einzelnen, zu einem schönen Ganzen verbundenen Stimme wirken will, — die Tonkunst in einer ihrer reinsten Gestaltungen erblicken lässt.

Es ist nämlich von dem reichen Felde der Quartettenkomposition die Rede, welches unsere Kunstheroen mit ganz besonderer Liebe gepflegt, und auf ihm die anmuthigsten Früchte getrieben haben. Es ist hier nicht bloss die Zusammenstellung von vier gleichartigen Instrumenten gemeint, die man gewöhnlich unter dem Namen Violinquartett begreift; sondern wir dehnen den Begriff bis dahin aus, dass wir zu der Gattung der Quartettmusik alle und jede Zusammenstellung von einzelnen Soloinstrumenten, insofern jede Stimme nur durch ein Individium dargestellt wird, rechnen, namentlich: Quartette, Quintette, Sextette, Septette und noch mehrzähligere Verbindungen. Auch werden hierzu Duos und Trios gehören, wenn sich unter den hierzu verbundenen Instrumenten eins befindet, welches geschickt ist, vollstimmige Harmonie allein auszuführen (z. B. das Pianoforte). Die Mannigfaltigkeit und Möglichkeit aller Arten von Zusammenstellungen ist sehr bedeutend; denn hinsichtlich der verschiedenen Gattungen der Instrumente, welche mit einander verbunden werden können, haben wir

1) Verbindungen gleichartiger Instrumente (als z. B. blosse Streich- oder Blaseinstrumente) und
2) Verbindungen ungleichartiger Instrumente (als z. B. Blasinstrumente mit Streichinstrumenten und ihre mannigfachen Verbindungen mit dem Pianoforte), vereint oder getrennt.

Und wie vielerlei Unterarten von Verbindungen giebt es nicht, wenn man die verschiedenen Instrumente jeder Gattung bedenkt, die auf mannigfache Weise zusammengestellt werden können! Darum dürfte es vielen Musikfreunden nicht unerwünscht sein, wenn sich in Dessau Gelegenheit darböte, möglichst gute Produktionen aus jenem Kreise der musikalischen Kompositionen von Zeit zu Zeit hören zu können.

Und deshalb wagt es der Unterzeichnete, im Laufe des Januars 1828 einen Cyklus von

musikalischen Abendunterhaltungen

zu eröffnen, welche aller vierzehn Tage Statt finden, und mit den gewöhnlichen Abonnementkonzerten, die auf gewohnte Weise fortgesetzt werden, einen, wie zu hoffen steht, angenehmen Wechsel bilden sollen. Es werden in diesen Abendunterhaltungen bloss Werke jener oben bezeichneten Gattung mit den besten, uns zu Gebote stehenden Mitteln möglichst gut ausgeführt, und soll das Vorzüglichste aus den zahlreich vorhandenen Kompositionen jener Gattung ausgewählt und auf grösstmöglichste Abwechselung gesehen werden. Auch bleibt der Gesang nicht ausgeschlossen, insofern er keine reiche Orchesterbegleitung erfodert; und hier werden manche angenehme leichte Gesangsstücke (v. B. vierstimmige Männergesänge und dergl.) ihren angemessenen Platz finden und wahrscheinlich gern gehört werden.

Se. Durchlaucht, der Herzog, das Kunstleben in allen seinen Beziehungen stets so gern fördernd, haben die Gnade gehabt, die Benutzung des Konzertsaals zu diesen Abendunterhaltungen zu bewilligen. Es soll ein Abonnement eingeleitet werden; und wenn ich mir die Freiheit nehmen werde, durch ein besonderes Umlaufschreiben zur Unterzeichnung einzuladen, so schmeichle ich mir mit der Hoffnung einer freundlichen Beachtung und zahlreichen Subscription.

Um einer möglichst zahlreichen Theilnahme versichert zu sein, wird für acht Unterhaltungen, welche ein Abonnement bilden, der gewiss sehr billige Preis von einem Thaler acht Groschen für die Person festgesetzt. Der etwaige Ueberschuss, der nach den bestrittenen unvermeidlichen Kosten bleibt, wird für die Wittwen- und Waisenkasse der Herzogl. Kapelle berechnet.

Dessau, den 15. Dezember 1827.

Friedrich Schneider,
Hofkapellmeister.

Möchte ihm doch nicht unbemerkt bleiben, wie freudige Anerkennung auch Auswärtige seiner edeln Thätigkeit widmen, und wie sie sogar persönlich ihm verpflichtet sind um des guten Beispiels willen, das er grössern Städten, z. B. Berlin, giebt.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. Januar — Nro. 2. — 1828.

Der neuen Zeit.

Ich träumte in Persephassas Unterwelt,
In das Schattenreich erstorbner Töne,
Da die vollendeten Meister lebten
Das oben erkämpfte, andere Leben.

Ixion tanzte nicht mehr
Auf dem sinnraubenden Schwunge des lärmenden Rades;
Ueber die Wiese nicht mehr
Streckte der Riese den gewaltigen Leib,
Dass das Herz ihm der Geier zernage,
Und den unendlichen Schmerz er
In zerreissenden, riesigen Tönen
Klage der Welt.
Derselbe mit dem Riesen ist Sisyphus,
Der sein Lebelang sich gemüht hat,
Den Fels zu wälzen auf den Gipfel des Gebirgs;
Er hat ihn endlich zum Gipfel getragen,
Dass er dort hoch rage,
Ein zeitdurchwährend Denkmal.
Auch im Wasser, nach dem er dürstete,
Grämt sich nicht mehr
Tantalus unsterbliche Kraft;
Einen vollen Zug
Trank er aus stygischem Wasser
Und kostete nie alternde Frucht des Lebensbaumes.

Sie wandeln nun im heiligen Haine
Dreimalselig.
Mit ihnen wandeln die andern alle,
Die Heroen, die nicht gestorbenen Götterkinder;
Teiresias, der göttliche Seher,
Der dem Wasser zu stehen gebot,
Und den Strom aufrollte zur Quelle,
Und, der der Welten Beginn sang,
Und die Götter ehrte mit seinem Liede,
Dem allbezwinglichen,
Der leuchtende Orpheus.

Am Eingange sitzen
In ernster Stille
Die weisen Richter:
Der strenge heilige Aeacus,
Der das Schwert tauchte in theure Brust
Mit thränenlosem Auge.
Minos, der Labyrinthe baute,
Daraus Ariadnes Faden allein leitet,
Der strenges Gesetz gegründet,
Und das weite, göttliche Meer befreit hat
Von frechem Gesindel.
Rhadamanthys dann der theure griechische König;
In stiller Begeisterung
Schaut er Orest, den versühnten Mörder,
Klytaimnestra, die versühnte Mutter
Und die priesterliche Iphigenein

Drüben am Ufer flirren und schwirren
Viel leere Schatten.
Sie rufen tobend dem tauben Charon,
Sie rufen frech den ernsten Richtern.
Niemand hört der Gespenster buntes Geschrei
Vor dem Rauschen der Wasser,
Die mit zweimal funfzig Händen
In Sieben schöpfen die Danaiden
Aus den ewigen Wassern der Zeit.

Sieh ans Ufer erscheint,
Ist's der freundsuchende Theseus?
Ist's, der den Hund band, Herakles?
Ein Jüngling ist es, er ruft dem Fährmann,
Und seine Stimme ist lauter,
Denn der Jahre Rauschen,

Denn die heilige Stille der Unterwelt.
„Ich will die Geister sehen der seel'gen Insel,
Ich will die Richter grüssen, die einst mich richten,
Denn ich fürchte den Tod nicht!“

Er steht vor den Richtern:
Der strenge Aeacus legt ihm die Hand auf's Haupt
„Minos, in deinen Labyrinthen hab' ich gewandelt.“
Minos schweiget der Danaiden
Tobende, zeitschöpfende Hände.
Aber zu den Pelopiden blicket,
Der sie versöhnt hat, der theure König;
Und Klytaimnestra singet das Todtenlied,
Das einst zum Opfer die Tochter weihte,
Im Auge Thränen.

Sinnend lauschet der Jüngling
Dem leuchtenden Tone,
Der aus dem Dunkel des Todtenhaines,
Der aus dem Schweigen des Todtenreiches,
Der aus dem stummen Wehen der Körperlosen
Einzig auftaucht.

„Die droben haben vergessen,
Was Grosses gestorben ist,
Dass es weiche dem Grösseren.
Die droben haben vergessen,
Dass sie selber sterben zu den Todten
Und den Richtern der Todten.
Wir Richter richten
Und was lebend der Mensch geschaffet.“

In flammender Begeistrung kehrt er
Zurück zur staunenden Welt.
Seine Seele ist voll des Liedes,
Das er gehört im Reich der Todten,
Der ewig lebenden Todten.

Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

(Fortsetzung.)

Mit der Scheu vor schriftstellerischer Mittheilung auch die Ungewissheit in der Wahl der Gegenstände zu bekämpfen, lenken wir die Aufmerksamkeit der Bereitwilligen vor allem auf das Gebiet, dessen Kultur den Tonkünstlern fast ausschliesslich überlassen ist: das der praktischen Erfahrung in jeglicher Richtung tonkünstlerischer, oder tonwissenschaftlicher Thätigkeit. Wie viel Unentbehrliches für die verschiedenen Zweige der Ausübung sieht man noch bis jetzt in allen Lehrbüchern übergangen, der unsichern Tradition mündlichen Unterrichts oder dem noch misslichern eignen Versuchen jedes Beginnenden überlassen! Welch ein weites Feld bietet allein das Unterrichtswesen für grössere und kleinere Entdeckungen, für leichtere, fördernde, befruchtende Lehrweise im Allgemeinen und bei einzelnen Gegenständen! Namentlich die Harmonielehre, so wie das Schul- und Chorgesangwesen sind in der neuern Zeit so vielfach abgehandelt worden und haben doch noch so manchen Wunsch unerfüllt, so manche Gelegenheit zu Entdeckungen und Verbesserungen übrig gelassen, dass man es eben so wenig rathsam finden wird, jede Verbesserung, die der Einzelne erfunden, mit unnützer Zufügung des längst Bekannten zu einem Buche anschwellen zu sehen und unter der eignen Ueberlast versinken, als man der gemeinnützigen Mittheilung verzichten und jeden genöthigt wissen möchte, die gethane Arbeit für sich noch einmal zu thun. Solchen einzelnen Entdeckungen und Verbesserungen ist eben ein Kunstblatt das angemessenste Organ: hier gewinnen sie sofortige Wirksamkeit, sind sie künftigen grössern Werken als verdienstliche Vorarbeiten aufbewahrt, dienen sie den Mittheilenden selbst als Vorübung und Vorbereitung zu umfassendern Schriften: Gründe genug, wie es scheint, um ihrer Erscheinung vorzugsweise Bereitwilligkeit und Aufmerksamkeit zu erweisen.

Haben wir im Bisherigen den nächstliegenden Wunsch ausgesprochen, die thätige Theilnahme unter den Künstlern und Kunstlehrern immer mehr zu verbreiten: so bedarf es nur eines Ueberblicks der bisherigen Jahrgänge, um die Vorstellung zu entfernen, als solle hier eine zünftige Ausschliesslichkeit gepredigt und bewerkstelligt werden. Wie wenig wären dazu gerade die Musiker berechtigt, deren Kunst bis jetzt noch die geistreichsten und fruchtbarsten öffentlichen Lehrer unter den Nichtmusikern gefunden! Wie übel stünd' solches Abschliessen dieser Zeitung an, die eben den Kunstfreunden so viel verdankt!

Ist hier noch ein Wunsch auszusprechen, so wäre es der, dass jeder, dessen Hauptbeschäftigung eine Beziehung zur Musik hat, sich eben hier zur Verständigung mit den Musikern und zur Verbindung des beiderseitigen Wirkens berufen fühle. Der Theologe spreche uns seine Foderungen für die Kirche, der Schulmann seine Zwecke für Sittlichkeit, Erfrischung und Reinigung des Gemüths, zugleich die unerlässlichen Bedingungen der Schulverhältnisse aus; der Dichter gönne uns seine Belehrung namentlich über das Drama, und wirke dazu, die gegenseitigen Ansprüche seiner und des Komponisten aus dem tiefen Dunkel, in dem beide Theile so vielfach irren, zu lichten; der Philologe enthülle uns die Musik in der Sprache und ihren Lauten; der Philosoph lasse, ungehemmt durch das Detail des Selbstarbeitenden, erleuchtet durch eine ausgebreitetere Erkenntniss, uns seines grössern Ueberblicks, seines ungehemmten Durchdringens auf den Gedanken in Kunst und Kunstwerken froh und theilhaftig werden; der Physiologe und Arzt selbst wird unsern Sängern und Gesanglehrern heilsame Lehren geben. Allerseits lässt sich ein solcher werkthätiger Bund vermissen, dessen Glieder die Aufgaben unserer Zeit, die Art der Vollführung, die Erkennung und Benutzung des Geleisteten gegenseitig berathen. Erst bei grösserer Verbreitung und Konsolidation dieses Zusammenwirkens wird Ordnung, kräftigeres Ineinandergreifen, endlich Vollständigkeit erzielt werden können. Möge bis zu solcher festern Konstituirung jeder Vortrag die für den besondern Gegenstand Interessirten zur Berichtigung, Fortführung, Entgegnung bereitwilliger finden, wie die Redaktion zu vorzugsweiser Beförderung solcher fördersamen Diskussion.

(Schluss folgt.)

---

3. Beurtheilungen.

Quartett von Fr. Schubert, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von Ch. Schönberg. Halle bei C. A. Kümmel.

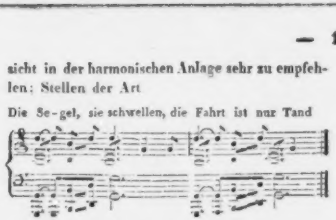
Eine höchst misslungene Komposition im Styl der alten Pleyelschen Quartette, mittelmässig für das Pianoforte arrangirt. Ist Herr Schönberg ein Freund oder ein Feind des Herrn Schubert? Eine solche missrathene Jugendarbeit aufs Neue ins Licht zu stellen, ist wenigstens kein Beweis der Freundschaft. Es ist ein Glück für Herrn Schubert, dass er sich durch andere Werke schon einen bessern Namen gemacht hat. Das Papier ist gut, der Stich, der Komposition würdig, der Preis fürs ganze Werk um 20 Silbergroschen zu hoch.

C. F. J. Girschner.

Sechs deutsche Gesänge von L. Tieck, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Joseph Wolfram. Dresden bei W. Paul.

Der geehrte Komponist nennt die obigen Kompositionen Gesänge, nicht Lieder; er hält also den Unterschied zwischen Gesängen und Liedern fest, wonach unter der Benennung Gesang das grössere Lied, welches den Uebergang zur dramatischen Scene macht, zu verstehen ist. Indess sind nicht alle sechs Stücke des Heftes Gesänge; namentlich gehören No. 2. Trauerlied, No. 5. Schlaflied, und No. 6. Trennung, unstreitig in die Klasse der Lieder. Dies wäre natürlich kein Vorwurf, wenn sie nur nicht auch in die Reihe der allergewöhnlichsten Lieder träten; es fehlt ihnen durchaus Originalität, sie sind nicht interessant genug in der Melodie, und dabei in der Harmonie zu gesucht; nur die höchste Einfachheit macht ein Lied interessant, und (was ein Hauptkennzeichen eines guten Liedes ist) leicht nachsingbar. Die häufigen Quartsextenakkorde klingen immer und ewig matt, wenn sie gleich selbst C. M. v. Weber hundertmal gebraucht hat. Ueberdem finden sich in diesen Gesängen so häufige Anklänge aus Webers und Spohrs Opern und Liedern, wie sie mit originalem Schaffen nicht vereinbar sind. Das gelungenste Stück des ganzen Heftes ist das erstere; doch ist es als Gesang fast zu hoch angelegt, beinahe eine dramatische Scene. Die Deklamation ist sehr richtig, dagegen eine grössere Vor-

sicht in der harmonischen Anlage sehr zu empfehlen; Stellen der Art



können nicht gut geheissen werden. Wenn auch nach dem allgemeinen Landrecht Quinten und Oktaven hin und wieder erlaubt sind, so ist doch die Bedingung, dass sie einen guten Effekt machen. Auch der zu häufige Wechsel der Tempi thut der Wirkung des Ganzen Schaden; No. 3. Erinnerung, würde dem innern Werthe nach auf das erstere Stück folgen; aber karakteristische Züge, die ein solches Stück vor andern auszeichnen, finden sich auch hier nicht vor.

Stich und Papier sind ausgezeichnet schön zu nennen.

C. F. J. Girschner.

Terzett in F für zwei Violinen und Violoncell von Jos. von Blumenthal, Op 34. (Erste Lieferung der Terzette für Anfänger.) Wien bei Tobias Haslinger.

Dieses Werkchen kann Anfängern, die sich zum Quartettspielen ausbilden wollen, hinreichendes Interesse gewähren, indem der Komponist, der hauptsächlich darauf bedacht gewesen ist, alle Stimmen so zu setzen, dass sie ohne grosse Schwierigkeit ausgeführt werden können, zugleich dem Ganzen durch Kenntniss des Satzes so viel als möglich einen inneren Gehalt gegeben hat.

Druck und Papier sind sauber, das Aussere brillant.

Dehn.

---

4. Berichte.

Wien, im November.

(Schluss.)

No. 2 ist Raimunds, mit ungeduldiger Sehnsucht erwartetes neues Bühnenstück: Moisasurs Zauberfluch (mit Musik von Riotte) welches er, als nicht vollkommen entsprechend der Individualität seiner beim Leopoldstädter Theater angestellten Mitgenossen, und wohl auch hinsichtlich mehrerer zwischen ihm und der provisorischen Verwaltung eingetretner Differenzen gegen sehr annehmbare pekuniäre Vortheile Herrn Direktor Karl zur Darstellung an der Wien überliess. Raimund, durch beinahe ein Jahrzehnt erklärter Liebling des gesammten Publikums in komisch-humoristischen Karakterrollen, betrat erst im reifen Mannesalter die schlüpfrige Dichterbahn, doch keineswegs — wie wohl viele glauben — als blosser Naturalist; denn er hat seine juridischen Studien vollendet, und in der ältern sowohl als neuesten Literatur sich manche schätzbare Kenntnisse gesammelt. Seine ersten Versuche fanden in steigender Progression eine zu ausgebreitete Anerkennung, als dass nicht Brodneid, Scheelsucht und Missgunst das zischende Schlangenhaupt hätte erheben sollen, und es bedurfte eines seltenen, reichbegabten Talentes, um, die Hydra mit eignen Waffen bekämpfend, das bereits Gelieferte — denn „schlechte Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen" — wo nicht zu überbieten, doch wenigstens keinen Rückschritt zu thun. — In diesem allegorischen Mährchen stellt der Verfasser das Bild eines reinen weiblichen Wesens auf, das durch den Einfluss finsterer Mächte furchtbare Prüfungen überwinden muss, und solche, ohne in seinem Innern unterzugehn, mit dem Beistand treuer Gattenliebe siegreich besteht. Diese höher potenzirte, wahrhaft poetische Idee ist ernster Natur; die Form, in welche sie gegossen, musste ihr demnach auch zweckmässig angepasst, sie selbst vollends nur im ernstern Style verkörpert werden, und wenn nun auch, als Lichtpunkte des etwas düstern Gemäldes, heitere, gemüthliche, des Gegensatzes halber wohl gar scharf konturirte Scenen nothwendig waren, so blieben doch die tragischen Momente vorherrschend als Hauptzweck, und eben hierin gestaltet sich das kräftige Dichter-Talent, welches, blos durch eigne Glut genährt, selbst unter ungünstigen Verhältnissen muthig die Bahn durchbricht, im schönsten Lichte; eine Fülle von Gedanken, sorgfaltig gefeilt und ausgebildet, eine hinreissende Gewalt in den metaphorischen Bildern, ein genialer Geist weht darin, der mancher als klassisch gepriesenen Tragödie zur wirklichen Zierde gereichen würde; ja, vielleicht dürften gerade diese üppig wuchernden Zweige hier und da eine die rege Triebkraft wohlthätig fördernde Beschneidung erheischen; doch sind solche überreich sich verbreitende

Aeste nur ein Attribut kern- und stammgesunder Bäume, und gewähren immer einen freudig erhebendern Anblick, als schwächliche, verkrüppelte, einzig durch erkünstelte Treibhauswärme armselig dürftige Sprössling treibende Gewächse. —

So viel im Allgemeinen über ein Werk, das selbst in einem der Tonkunst geweihten Blatte — Euterpe und Melpomene sind ja Musen-Schwestern — umständlicher als gewöhnlich besprochen zu werden verdient. Wir wollen also durch eine gedrängte Erzählung der Fabel die Schürzung und Lösung des Knotens darthun. —

Alcinde, die Gattin Hoanghu's, Beherrschers des Diamantenreichs, führt während dessen Abwesenheit die Regentschaft; sie lässt den Tempel Moisaxurs, des Dämon des Uebels, zertrümmern und dagegen der Tugend Altäre erbauen. Des Rachegeistes Zaubermacht umgarnt und belastet sie mit einem grässlichen Fluche: „verarmt, geutert, doch mit Jugendgefühlen im Herzen, wird sie auf den Fittigen des Wirbelwindes in ferne Zonen versetzt; sie soll die Schule der bittersten Leiden durchwandeln, Schmach und Schande erdulden, kein Andenken der entschwundenen Herrlichkeit ihr verbleiben, als Thränen, die sich in Diamanten umwandeln, und nur der Augenblick, wenn sie selbst in den Armen des Todes Freuden-Zähren vergiesst, ihr Erlösung bringen.“ — Nach dieser, in die Eingangs-Scenen verlegten Exposition beginnt die Prüfung. —

In einer hohen, unwirthlichen Alpengegend sucht die fürstliche Bettlerin Schutz, Hülfe und Obdach bei einem wohlhabenden Bauer, Namens Gluthahn; ein geiziger, herzloser Filz, dem Mitleid fremd, und der sie schnöde misshandelt. Die gegenüberstehende dürftige Hütte bewohnt ein armer Steinbrecher mit seinem Weibe; diese erbarmen sich der Aermsten; freundlich aufgenommen, eröffnet sie ihnen ihr trauriges Geschick, mit Thränen der Wehmuth, die als Diamanten herabfliessen. Dies Wunder erweckt die Habsucht des sie beherbergenden Gluthahn; sein Plan ist gemacht; er benutzt den günstigen Zeitpunkt, als die Steinbrecher ihren Geschäften nachgehen, entführt sie durch List, und bietet sie einem benachbarten Juwelen-Händler zum Verkauf an, bei welchem er sie durch das roheste Betragen zum Weinen zwingt, doch vergebens; der Schmerz entlockt keine Edelsteine. Indessen bewegt das Sonderbare dieses Ereignisses, und die mit der Aussenseite des Bettelweibes wunderlich kontrastirende Sprache, den Juwelier, beide verdächtige Personen arretiren zu lassen. Sie werden vor Gericht gestellt, verhört, die Zeugen vernommen, Gluthahn wegen seines schändlichen Menschenhandels in den Kerker abgeführt, und Alzinde, da sie fortwährend von der Einwirkung böser Geister spricht, als Hexe zum Flammentod verdammt. — Doch, inzwischen ist das gute Prinzip, der Tugend Genius, thätig zur Rettung der Unglücklichen gewesen. Vor dem Thron der Sonne ward diesem wohlwollenden Genius die unumschränkte Macht über alle Geister, selbst jenen der Vergänglichkeit, gegeben, und er erwählt den König Hoanghu, nachdem er dessen Gattenliebe treu und wahr erfunden, zum Mitgehülfen des Befreiungswerkes. Auf sein Geheiss steigt der Genius der Vergänglichkeit, in der Hülle eines mildfreundlichen Greises, hinab zu Alcindens Gefangniss, kündet sich an als ihren Führer aus den Mühen des Erdenlebens in jenes stille Friedensthal, wo jeder Kummer schwindet; sein Arm umschlingt die ihm willig Folgende; da erscheint der Genius der Tugend, und mit ihm Hoanghu, der nichts unversucht lässt, die geliebte Gattin den Banden des Todes zu entreissen; von Schmerz überwältigt wirft er sich weinend zu den Füssen des Unerbittlichen, bietet die Hälfte des eigenen Lebens nur für wenige Tage des angebeteten Weibes; diese sieht den Helden, flehend, im Staube gebeugt, sich selbst opfernd: solche Beweise der zärtlichsten Gefühle überwältigen Alcinden; noch in des Todes Armen entströmen ihr Freudenthränen, und diese lösen den Zauberfluch. Verwandelt sieht sie sich wieder in ihrem Reiche; Moisaxur entweicht daraus, und die Tugend krönt den Sieg des schwer geprüften Gatten-Paars. —

Die Aufnahme dieses Zauberspiels war höchst glänzend, der Beifall rauschend, und Herr Raimund wurde mehrere Male, sowohl bei einzelnen Scenen — wie z. B. dem grossartigen, furchtbar erschütternden Moment des Fluches, dem Erscheinen der Tugend im Reiche der Vergänglichkeit, dem Schlusse mit seiner rührenden Lösung des Bannes u. a. — als nach jedem Akte vorgerufen. Dass sich in der Folge zwei Parteien bildeten, deren eine die Dichtung als rein makellos pries, indess die andere gar mancherlei daran zu beschnäffeln und zu bekritteln fand, ist ganz in der Ordnung, und bestätigt nur die alte Wahrheit, wie nicht selten die Extreme sich berühren; ja, der Autor mag eben hierin die tröstende Beruhigung suchen, dass er nichts Alltägliches geliefert hat; denn nur das Gemeine bleibt unangefochten, und geht klanglos verhallend zum Orkus hinab. Die Partisane, befangen von günstigen Vorurtheilen und darob auch mit Blindheit geschlagen, übersahen einige wirkliche Mängel, deren wohl kein Menschenwerk mehr oder weniger unbedingt entbehrt. Dahin gehören: ein Paar nicht genug motivirte, sogenannte Flick-Scenen, Lückenbüsser, einzig nur da, um dem Dekorateur Musse zur Verrichtung seines Maschinenwesens zu gewähren; vorzüglich aber der allzu schneidend gepaarte Gegensatz des phantasievollen epischen Aufschwungs in zu

wenig gesonderter Zusammenstellung mit den allergewöhnlichsten Bildern aus dem prosaischen Werkeltags-Leben, die bei aller ihrer gehaltreichen Karakteristik dennoch hier durch die absolut kontrastirende Verschiedenheit des poetischen Standpunktes unangenehm störend einwirken. So ist z. B. die moralische Verworfenheit des niederträchtigen Geizhalses Gluthahn mit allzu grellen, ja empörenden Pinselstrichen gezeichnet, um die beabsichtigte Total-Wirkung hervorzubringen. Der grosse Shakespeare hat durch seine kolossalen Bösewichte so manchen Kunstjünger auf Abwege verleitet. —

Hören wir nun, was die Antipoden einwenden. Diese stellen den Grundsatz auf: „Die Vermischung der geistigen Gewalten mit den Formen und Erscheinungen des bürgerlichen Wirkens und Treibens sei unnatürlich zu nennen, und daher tadelhaft.“ — Abgesehen, dass schon lange vor Herrn Raimund unsere hiesigen Lokal-Dichter dieselbe Idee mit Glück benutzten, und nun bei einem andern, der durch sein unleugbares Talent dieselbe Gattung nur auf eine veredeltere Stufe erhob, eben dasjenige verwerfen wollen, was sie selbst als gelungen erprobten, — so kann nicht in Abrede gestellt werden, dass unser Autor den einzig wahren Gesichtspunkt, auf ein zahlreiches, gemischtes Publikum einzuwirken, richtig zu erfassen und festzuhalten versteht. Fern von dem Irrwahn, eine ächte Tragödie schreiben zu wollen, wählt er nur solche, dieser eigenthümlichen Züge, welche dem Fassungsvermögen der Menge eingänglich sind, und indem er sie wechselseitig in die ihr koäve Wirklichkeit versetzt, steigt er herab zu den Begriffen des Volkes, und malt in einer allverständlichen Form den Reiz der Tugend, des Lasters Schändlichkeit: Horazens Postulaten genügend, Lohn und Strafe nach den Gesetzen der poetischen Gerechtigkeit ebenmässig vertheilend. — Somit möchte denn gerade dieser Einwurf am wenigsten Stich halten, und grundlos schon durch die verdächtige Quelle werden. —

Dass die Musik im Ganzen nicht sonderlich beachtet wird, liegt in der Natur der Sache, da die Hauptpartien blos für Sprechrollen berechnet sind. Ausser den Chören, der glänzenden Ouvertüre, den Entreactes, melodramatischen Begleitungen, und einigen pompösen Märschen, findet sich nichts darin, als ein Paar artige Couplets, von Madame Kneisel, welche des Steinbrechers munteres und gutherziges Weibchen giebt, mit anspruchsloser Natürlichkeit vorgetragen. —

Die Ausführung war, hinsichtlich der zu Gebote stehenden beschränkten Mittel, lobenswerth: die Scenerie in mehrern Momenten ausgezeichnet gelungen. —

Ohne Divinations-Gabe liess sich vorhersehen, wie unsere schuss- und schlagfertigen Scribler sich eine so schöne Gelegenheit gewiss nicht würden entschlüpfen lassen, um von einem solchen Epoche machenden Bühnenstück auf jede denkbare Weise den grösstmöglichsten Nutzen zu ziehen. —

So erschien kaum nach zwei Wochen in der Josephstadt eine Travestie: Monsieur Asur's zauberer Fluch geheissen, von zwei obscuren Poeten, den Herren Adami und Börnstein, en Compagnie, in flüchtigster Eile fabrizirt; ein Kompendium von Unsinn und Aberwitz, woran kein gutes Härlein aufzufinden ist, das unanimiter ausgeporbt, und dem ungeachtet noch einigemale wiederholt wurde. Mit grösserm Glücke parodirte Herr Meisl für die Leopoldstädter-Bühne denselben Stoff. Sein: Moisasura's Hexenspruch, wozu Kapellmeister Müller, der alte Schwede, eine recht frische, lebendige Musik setzte, hat sonderlich für jeden, dem das Original bekannt, einen drastischen Reiz, und gewinnt annehmenden Beifall. —

Die italienische Oper liegt in den letzten Zügen: sie ist, ihrer köstlichsten Zierde beraubt, kaum noch ein Schatten der strahlenden Vergangenheit, und wird beinahe blos mehr in kleinen Portionen, Aktweise, als Vorkost zu den choreographischen Kunstausstellungen verabreicht. —

Die deutschen Sänger mühten sich fruchtlos mit Anber's Leocadie, hier Anatolie ungetauft, ab. Die wesentlichen, durch die Zensur veranlassten Abänderungen waren keineswegs von der Art, dem schwächlichen Geschöpfchen, das ohnedem an einer hektischen Konstitution laborirt, auf die Beine zu helfen. Es erstand einmal, und keinmal wieder. —

Auch Dallairac's Gulistan, einst ein Lieblinggericht, wollte aufgewärmt nicht eigentlich mehr munden. Einen, und wahrlich nicht kleinen Theil der Schuld trägt wohl allerdings die Appretur, die freilich in früharn Zeiten ungemein geschmackreicher war. —

Unter zwei Debutantinnen, Demoiselle Roser und Frau von Pfuhl, im Freischütz und in der Zauberflöte, trug erstere den Preis davon, und wurde auch für die Dauer der Entreprise, bis nächstkommende Ostern engagirt. Eine vortheilhafte, und bei dem magern Personalstand äusserst nothwendige Acquisition. —

Die neuen Ballets, der Zögling der Natur, von Titus, und: Ottavio Pinelle, von Samengo, haben beide ihr Publikum gefunden. Zum letzterem hat Graf Gallenberg die Musik komponirt; sie ist, au dernier gout, lärmend übergenug, doch mitunter wohl auch melodiös, wenngleich wenig originell, worüber man im Grunde bei dieser Gattung es ohnehin nicht besonders strenge nimmt. —

Im Theater an der Wien kam abermals Ein Uhr aufs Tapet, sammt einem Pendent; Zwei Uhr; id est: der famöse Vampyr, be-

scheiden, en masque. Viel Geschrei, und wenig Wolle. Ein zweckloser Aufwand von Dekorationen und Maschinerien für baaren Nonsens. Half alles nichts; wurde mit Lachen, Zischen und Pfeifen zu Grabe getragen.

Das Leopoldstädtertheater zog mit der Mehrzahl seiner Novitäten, die obengenannte Parodie ausgenommen, eitel Nieten. Solche waren: Der Hahn im Korbe, von Gleich und Wenzel Müller; (totale Niederlage!) Die Brillantnadel und das Zauberkäppchen, von Karl Schikaneder; (verbrauchte Hanswurstiaden;) Sir Amand und Miss Schönchen, von Meisl und Drechsler; (inter cocos luscus rex!) Der Eisenkönig, ennuyantes Zauberspiel von Karl Hohlfeld und W. Müller; item fanden auch diverse Reprisen, verbi gratia: Der Vizlipuzli, der Hölle Zaubergaben u. s. w., nur kümmerlichen Antheil. So soll denn, wie die böse Welt munkelt, in der Kasse allbereits ein gewaltiges Deficit sich ergeben haben, bis endlich besagter Hexenspruch das lecke und gestrandete Fahrzeug wieder flott machte. —

Auch der Josephstädter-Bühnen-Verwaltung erschien ein derlei Glückspilz als Retter in bittern Drangsalen, die Pantomime: Kolombine aus der Fernwelt, von dem Balletmeister Occioni, dem Raimundschen Mährchen: Der Bauer als Millionair wirklich allerliebst nachgebildet und mit ansprechender Musik von Faistenberger ausgestattet, war dieser Deus ex Machina, dem alt und jung, reich und arm, hoch und niedrig freudig Opfer bringt, und welches schwerlich irgend jemand für das ununterbrochene Amüsement zwei kleiner Stündchen zu bereuen Grund haben dürfte. Von den übrigen, theils neuen, theils alten Productionen und Reproductionen, z. B. Albin, oder: Die Hand des Schicksals, Rosenhütchen, die beiden Geizigen, das Donnuweibchen, zu den Gastrollen der Madame Walla, das Ballet: Der Mechanikus u. s. w., lässt sich nicht viel mehr sagen, als: Sie sind da gewesen. —

Die Konzerte fangen bereits wieder an, ihr Unwesen zu treiben. Eines derselben veranstaltete der Opern-Sänger Seipelt, zur Unterstützung seiner durch Feuer verunglückten Landsleute im ungarischen Marktflecken Raggendorf, wobei sein Töchterlein das Hammerklavier bearbeitete; ein zweites zum Besten des Blindeninstitutes, gab der gleichfalls gesichtslose Lehrer an demselben, Herr Franz Mennen, und bewährte sich als tüchtiger Pianist in dem Cis-moll Konzerte von Ries; ein drittes verdanken wir dem egoistischen Eigendünkel eines heimischen Flötisten, nomine Ziegelhauser; No. 4. war die Kunstproduktion des Ritters Antoniodall'Occa, auf einen Diminutiv-Kontrabass; und in No. 5. sang Demoiselle Linhart allerlei italienische Sächelchen, beide gehören der Vergangenheit an, und sollten billig auf ihren wirklichen, oder eingebildeten Lorbeern ausruhen. —

Das erste grosse Gesellschafts-Konzert brachte uns die brav exequirte Pastoral-Symphonie von Beethoven, ein Duo von Simon Mayer, Konzert-Variationen für das Pianoforte von Karl Czerny, worin Fräulein Oster stürmischen, doch wohlverdienten Beifall errang, den Chor von Joseph Haydn, „Hin ist alle Kraft," mit Instrumentalbegleitung, und zuletzt — Ende gut, alles gut! — Mozarts Meister-Fuge: „Herr der Welten." —

Auch die Quartett-Unterhaltungen des Herrn Schuppanzigh, sonntäglich, im Vereins-Saale, haben wieder begonnen, und verheissen den Winter hindurch so manche schöne Genüsse. „Nur etwas mehr Abwechselung" — in diesen vier Worten spricht sich der Wunsch der meisten Zuhörer aus. —

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranlasste in der Augustiner-Hofpfarr-Kirche ein feierliches Dankfest zur Wiedergenesung ihres Protektors, des allverehrten Kardinal-Erzherzogs Rudolph, kaiserlicher Hoheit, dessen theures Leben, in schönster Blüthe von nicht einmal vierzig Sommern, die unerbittlichen Parzen bedrohten. Lobenswerth muss die Wahl von Beethovens Missa in C genannt werden, denn der verklärte Meister war ja Lehrer des erhabenen Kunstfreundes. Ebenbürtige Zweige grünten neben diesem trefflichen Tonwerke, der ambrosianische Lobgesang: Te Deum laudamus, von Mozart, und zwei Hymnen, als Graduale und Offertorium, von Eybler und Seyfried. —

In der St. Karlskirche wurde kürzlich eine neue Missa von Lachner aufgeführt, welcher seit Herrn Krebs Abgang nach Hamburg als Kapellmeister-Adjunkt beim Kärnthnerthortheater angestellt ist. Sie ist fleissig gearbeitet, doch allzugeräuschvoll, und wenig klar gehalten. Warum sich wohl unsere jungen Tonsetzer gleich an das Höchste wagen! Zeugt dies von Ignorans oder Arroganz! Ein überspanntes Selbstvertrauen kann und muss wohl auch auf Abwege leiten. Successive fit motus! —

Beispiele verführen! So produzirte desgleichen der übrigens ehrenwerthe Regens-Chori am Schottenfelde, Herr Alois Weiss, ein Requiem ex propriis, woraus gründlich zu erlernen, wie man eigentlich nicht komponiren sollte. —

In den ersten Tagen dieses Monats wurde die Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlasse vorgenommen. Darunter befanden sich viele Handschriften von Partituren gestochener Werke, Skizzen und Entwürfe, mehrere angefangene Kompositionen, einige vollendete nie ins Publikum gekommene aus einer frühern Epoche, Notaten-Hefte, Fragmente, zu denen die Entzifferung mangelt, voluminöse Packe kontra-

punktischer Studien während seiner Lehrjahre bei Albrechtsberger, Zeugen eines rastlosen, eisernen Fleisses, wovon das meiste die Kunsthändler Artaria und Haslinger erstanden. Manch unscheinbares Blättchen ward als köstliche Reliquie theuer an Mann gebracht. Das dem Verewigten von Kramer, Salamon, Kalkbrenner und andern Londner Kunstfreunden verehrte englische Pianoforte eroberte Herr Spina, Kompagnon der Diabellischen Handlung. Die komplette Sammlung der Händelschen Werke, ein Geschenk des Herrn Stumpf, welches noch die letzten Tage des Entschlafenen erfreute, so wie die gewiss höchst interessanten Studien sind vorzugsweise ein Eigenthum des klugen Spekulanten Haslinger geworden. Die in Paris geprägte, mit seinem Bildnisse gezierte schwere goldne Medaille hat ein industriöser Trödler circa nach dem spezifischen Werthe acquirirt. —

In der darauf folgenden Woche wurde Beethovens Grabstein eingeweiht. Eine gewählte Versammlung, Freunde, Verehrer und Kunstgenossen des Verewigten wohnten dieser rührenden Feier bei. Der Hofschauspieler Anschütz hielt eine von Grillparzer entworfene, herrliche Gedächtniss-Rede, und derselbe Sängerchor, welcher vor acht Monaten die sterbliche Hülle des unsterblichen Geistes zur Ruhe geleitete, stimmte eine noch unbekannte Original-Melodie an, welcher die einfachen Worte unterlegt waren: „Du, dem nie im Leben, Ruhstatt, Heerd und Haus; — ruhe nun im Tode aus! und wenn Freundes Klage reicht übers Grab hinaus, horch' eignes Sangs, süssen Klang, halb erwacht, im stillen, stillen Haus!“ —

Das Epitaphium zeichnet sich durch einen edlen, antiken Styl aus, und das einzige Wort: Beethoven, in Lapidarschrift, sagt mehr, als prunkvolle, hochtrabende Inscriptionen. Ein unvergänglich Denkmal glüht in den Herzen Aller, die die Grösse des Verlustes in ihrer ganzen Universalität zu bemessen vermögen. —

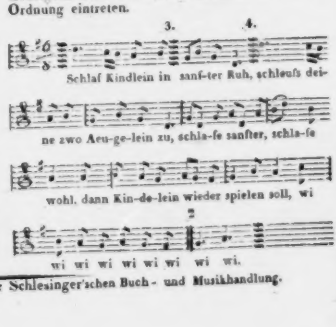
---

5. Allerlei.

Ueber Wiegen- und Spinnerlieder.

(Von C. F. J. Girschner.)

Fast in jedem neu erscheinenden Hefte Lieder findet man ein Wiegen- oder ein Spinnerlied: dies zeigt, dass beide Gattungen einen besondern Reiz für Komponisten haben müssen. Die wenigsten solcher Lieder sind aber wahre Wiegen- oder Spinnerlieder, die meisten sind in der Anlage sowohl vom Dichter, als vom Komponisten ganz verfehlt. Man fasse nur den Zweck solche Lieder in das Auge; sie sollen an der Wiege oder beim Spinnrade gesungen, also Volkslieder werden; kann dies aber geschehen, wenn weder Text noch Musik dem Karakter des Volksliedes entsprechen? — Die meisten Texte der Wiegenlieder namentlich enthalten Bilder, die für das Kind höchst unverständlich, und in seinem Vorstelungskreise undenkbar sind. Auch Spinnerlieder sollen in die Seele von Mädchen gedacht werden, die noch auf niedern Stufen der weiblicher Bildung stehen; deshalb ist es nöthig, dass sie ebenfalls keine höhere Vorstellungen enthalten, als diesen zugetraut werden können, sondern dass sie ganz populär sind. Die erste Melodie, die das Kind auffassen soll, ist eben die des Wiegenliedes; kann man dies aber erwarten, wenn fremdartige, wohl gar grelle Ausweichungen in der Melodie vorkommen, oder wenn die Begleitung des Pianoforte eine Art Tonmalerei enthalten soll, wie z. B. das Wiegen selbst? wenn schwere Rhythmen in dem Liede erscheinen? Gewiss nicht. Eben so verhält es sich mit dem Spinnerliede. Beide Arten müssen folglich nächst dem allerverständlichsten Texte, eine höchst einfache und klare Melodie und eben solche Begleitung haben, ja, die Melodie muss ohne alle Instrumentalbegleitung schön und ansprechend sein, da die Verhältnisse, in denen Wiegen- und Spinnerlieder gesungen werden, eine solche eigentlich undenkbar machen. Als Muster der Art Lieder gelten mir das alte Lied (wenn ich nicht irre von Hiller) „Ich sass und spann vor meiner Thür u. s. w.“ und das bekannte Webersche Wiegenlied: „Eia popeia schlief lieber als du u. s. w.“ Ein sehr seltenes und sehr altes aber wenig bekanntes Wiegenlied, das bei der höchsten Einfachheit seiner Melodie sogar ein kontrapunktisches Kunststück einschliesst, folge noch für Liebhaber nach; es ist ein vierstimmiger Kanon. Die zweite Stimme fängt von Anfang an, wenn die erste bei der Zahl 2 ist, die dritte und vierte Stimme findet man, wenn man das Notenblatt umkehrt und daher die Noten rückwärts liest: die dritte tritt ein, wenn die erste Stimme bei der Wiederholung bei der 3 ist, die vierte, wenn die erste Stimme bei der 4 ist. Uebrigens können die Stimmen auch in anderer Ordnung eintreten.



Red-kteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. Januar — Nro. 3. — 1828.

Grundsätze der Redaktion; als Wünsche den Mitarbeitenden und dem Publikum zur Prüfung vorgelegt.

(Schluss.)

II.

So willkommen sonach jeder für unsre Kunst zum Wort Berufene unter den Mitarbeitenden ist, so können doch Beurtheilungen neuerer Werke und Berichte wegen des dabei berührten persönlichen Interesse in der Regel nicht aufgenommen werden, wenn sich der Verfasser oder der sie vertretende Einsender nicht durch bekanntgewordene Kompositionen von hinlänglicher Bedeutsamkeit, durch selbständige Werke und früher bekannt gewordene Abhandlungen, oder durch freie Aufsätze in der Zeitung selbst über seinen Beruf zu öffentlichen Aussprüchen vor dem Publikum selbst ausgewiesen hat. Gleich berechtigt erscheinen wohl jedermann Bühnen- und Kapelldirektoren, so wie Musikdirektoren an Universitäten durch das ihrer Stellung gebührende Zutrauen. Sollten wichtigere Einsendungen ohne Erfüllung einer dieser Bedingungen erfolgen, so wird sich die Redaktion, so weit es überhaupt und neben dringendern Geschäften möglich, gern einer besondern Prüfung über die Annehmbarkeit unterziehen, ist aber ausser Stande, sich dazu für jeden Fall zu verpflichten. Unerlässliche Bedingung für die Aufnahme ist aber, dass der Einsender sich der Redaktion nennt. Diese sichert auf Verlangen Verschwiegenheit des Namens zu, obwohl in einer Zeit, wo Anonymität so vielfach gemissbraucht worden, Beiträge mit Namensunterschrift oder wenigstens unter einer stehenden Chiffre weit erwünschter und voraussetzlich auch bei dem Publikum eines grössern Zutrauens im Voraus sicherer sind.

III.

Veranlassen kann die Redaktion nur die Beurtheilung solcher Werke, von denen ein Freiexemplar für den Beurtheiler eingesendet wird. Findet sich jedoch einer der geehrten Theilnehmenden bewogen, von nicht eingesendeten und vertheilten Werken eine Beurtheilung zu liefern, so kann dieser Beitrag nicht anders als höchst dankbar aufgenommen werden.

Um kein wichtigeres Werk aus Vergessenheit der für die Einsendung Interessirten aus den Augen zu verlieren, wird die Redaktion in solchen Fällen die Verlagshandlung ausdrücklich mittels gedruckter und eigenhändig unterzeichneter Addressen zur Einsendung einladen. Sehr dankbar wird sie die Erinnerungen an dergleichen Werke, die übergangen scheinen, von den Mitarbeitenden oder jedem Andern benutzen.

Eingesendete Werke, die von der Redaktion oder dem Beurtheiler nicht zur Anzeige geeignet befunden werden, erhält der Einsender unversehrt zurück, mit kurzer Angabe der Gründe des Verfahrens. Da die Masse wichtiger Gegenstände zunimmt, so können von nun an nur wichtigere Erscheinungen Raum finden. Namentlich ausgeschlossen bleiben Tänze, Märsche, Variationen, Lieder, einzelne Uebungssätze für Singstimme oder Instrumente — sofern nicht in diesen untern Kreisen etwas Ausgezeichnetes geleistet ist. Dagegen werden ältere Werke von Wichtigkeit gern in Erinnerung gebracht werden, sofern sie nur Anlass zu fruchtbaren Betrachtungen versprechen.

IV.

Bei der Vertheilung der eingesandten Werke sucht die Redaktion soviel wie möglich jedes demjenigen Mitarbeiter zuzuweisen, von dem sich die beste Harmonie der Ansicht und des Verfahrens mit dem Verfasser voraussetzen lässt; dies geschieht nicht etwa für die grössere Annehmlichkeit der Arbeit, oder gar aus einer sehr unnöthigen Schonung und Begünstigung der Verfasser, sondern weil der Beurtheiler innigst befreundet sein muss mit dem anzuzeigenden Gegenstande, um seine Obliegenheit als dessen Ausleger, Herold und Vermittler zum Publikum bestens zu erfüllen; sodann weil man seine eigne Weise an der ähnlichen Anderer besser erkennen und beurtheilen lernt, als an einer heterogenen, zu deren friedlicher Erfassung und Einigung mit der unsern wir erst einen über beide erhabenen Gesichtspunkt erlangt haben müssen.

Im letztern liegt aber gegründeter Anlass zu Ausnahmen von jener Regel, die (um es allgemein auszusprechen) dann eintreten, wenn etwas Höheres als die Erkenntniss des gegebenen Werkes und seiner Sphäre zu hoffen ist und gegeben werden soll. Die Ausführung der Regel und Ausnahme setzt sonach allerdings eine wenigstens allgemeine Kenntniss des zu beurtheilenden Werks und seines Verfassers und des Beurtheilers voraus; man darf daher von den Mitarbeitenden bestimmtere Aeusserung über ihre Intentionen und vom Publikum Rücksicht auf die Schwierigkeit in der Ausführung dieser Grundsätze hoffen.

Soviel — nur das Nächstliegende — für diesmal nach der Pflicht der Redaktion zur Einleitung der Sache, deren Abschluss von dem Rath und der Weiterführung der Theilnehmenden erwartet werden soll.

Marx.

2. Freie Aufsätze.

Von der Oper.

(Von Droysen.)

Man vernimmt durchgängig und die gerechtesten Klagen über schlechte Operntexte. Wenn man dagegen auf die Uebereinstimmung aller hört, die Oper sei zu achten für die Vollendung des Drama, somit für den Gipfel überhaupt aller Kunst, darum denn ihr vorzüglich dienten oder vielmehr sie zu schaffen sich vereinten alle die musischen, gymnischen, plastischen, rhetorischen Künste, so kann man sich nun wundern, wie eben jene Begeisterten für die Kunst gern und freudig es hinnehmen, dass man ihnen statt solcher Ineinanderbildung aller Künste je eine nach der andern aneinandergereiht vorführe, und sie überreden wolle, dies eben sei jenes gepriesene Kunstwerk. Vielmehr wird es ein Privatvergnügen des einzelnen Sinns, jetzt Dekorationen zu sehen, dann singen zu hören, dann tanzen zu sehen u. s. w. Den rechten Sinn aber darf man nicht Ansprüche machen lassen; sollte er sich unterstehen, sollte er fragen nach dem Mittelpunkte, der dies und das Nebeneinanderlaufende zusammenhalte, und nach der Nothwendigkeit des Gedankens, die es bedinge, nach dem dramatischen Inhalte, der Bedeutung des scenischen, orchestischen Apparats: nun, so wird ihm ein Textbüchlein mit resp. Vorrede gekauft, „unter vorausgesetzter Mitwirkung magischer Kräfte“ die Besänftigung solcher Scrupel. Freilich sind solche Bücher bei den rechten Opern nicht mehr, als so ein Blättchen, wie ich einmal, da ich eine schwere Beethovensche Symphonie zu hören ging, bekam: ein Verzeichniss nämlich ihres Inhalts, ausgedrückt in allerlei gäng und gäben Vorstellungen von Frühling, Krieg, Abschied u. s. w.

Das ist nämlich die grosse Willkührlichkeit der Komponisten, dass sie, in der Meinung, nur ihre Musik mache die Oper, unbekümmert um die etwanige künstlerische Vollendung des vorliegenden Gedichtes nicht bloss wiederholen und umstellen, sondern fortschneiden und hinzudichten, wie es ihnen just beliebt. Und doch ist es, was Beethoven mit seinem Leben und dem Schlusssteine seines Lebens, seiner letzten Symphonie, klar genug bewiesen hat, eben das Wort, das den Ton, die Melodie, die Harmonie zu ihrer Wahrheit vollendet. Wer aber tauschte um reiche Vorstellung, um klare Gedanken gern die trübe, unbestimmte Empfindung! Das hiesse ein bestimmtes, sprechendes Madonnenbild von der Tafel wischen, um dafür ägyptische Hieroglyphen

zu setzen, nur dem Eingeweihten lesbar, oder ein historisches Faktum vergessen, um sich einen Mythos zu erfinden, der geduldig ist gegen jede Deutung. Freilich hat Plato seine tiefsinnigen Gedanken, freilich Griechen und Inder ihre reiche, lebenswarme Geschichte mit dem farbigen Kleide des Mythos umkleidet; aber durch das Gewand hervor schimmert die reiche Nacktheit, und der kecke Faltenwurf bezeichnet deutlich die grossartigen Formen des Gottgebornen Körpers.

Nichts weiter, mein' ich, dürfte die dramatische Musik zu sein verlangen. Nicht bloss Oper, wie die sich mit der Zeit gestaltet hat, soll sie sein wollen; denn da erscheint sie im Grunde nicht anders, als ein bedingteres, ausgeführteres Oratorium. Es ist ihr das Drama nur eine Gelegenheit, an der sie sich äussern könne; hat das Gedicht dies ihr geleistet, so stellt sie es mit vornehmer Gleichgültigkeit bei Seite. Kein Wunder, dass solche Gedichte denn auch nur eben gelegentliche sind; die armen kennen ja ihr Schicksal: sie werden sich putzen und koeffiren im antiken oder modernen Geschmack, je nach dem Manne, an den sie kommen wollen: hinterdrein mag der Mann sorgen. Ein ergötzliches Ehestandsleben! —

Die Griechen, von denen wir uns nie schämen dürfen die Vollendung der Form zu lernen, haben im Gipfel ihres geschichtlichen Lebens, was sie von Kunst hatten, vereint in der Tragödie, würdig des Gottes Festtag zu begehen. Poesie, Musik, Orchestik, in der Kulmination ihrer künstlerischen Ausbildung dazu die analogen, in der Stätigkeit festgehaltenen Künste der Malerei und Plastik, sind, in ein Ganzes verschmolzen, die antike Tragödie. Alles geht hervor aus dem Einen Genie des Dichters; er lehrt den Tanz, den Gesang; er ordnet die Götterbilder, zu denen seine Chöre betend sich wenden; er baut den Pallast, aus dem hervor des erschlagenen Königs Leiche getragen wird; er wählt den Hain, den „von Wein und Lorbeer und Oliven blühenden, den vom Gesang der Nachtigallen tönenden," zu dem den blinden Vater die treue Tochter leitet. In solchem Reichthum ist der Geist des antiken Dichters begabt; denn in ihm lebt und drängt die Idee der Kunst, die sich in ihrer schönsten Fülle offenbart als Tragödie. In solcher Gottbegeisterung ist er würdig, der Träger dieser Idee zu sein, vermag er sie zur Erscheinung zu bringen, auch in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung. Anders gestaltet sich die Kunst der neuern Zeit; es ist der wichtige Fortschritt, unser grosses Vorrecht, dass je Einzelne die einzelnen Künste ausgebildet haben wiederum zu möglicher Vollendung. Aber es ist damit die Gefahr einer Vereinzelung der Künste gesetzt, die doch alle nur eines Ursprungs, alle nur derselben Idee Aeusserung sind. So ist es denn namentlich auch geschehen, dass die am engsten zusammengehörenden, Poesie und Musik, sich in sorgloser Einseitigkeit und starrer Sonderung entwickelt haben. Seitdem gar das äusserliche Band, mit dem diese wie alle Künste die Kirche zusammenhielt und in ihrem Dienst ihnen Zweck und Bedeutung setzte, gelöset ist, sind sie ganz von einander verschiedene; man hört Konzerte und sieht Schauspiele, beide meist nur um der Ergötzlichkeit und des Zeitvertreibes Willen. Eine Wiedervereinigung der so geschiedenen und doch zusammengehörenden ist da unmöglich.

Und doch sind deutliche Spuren in der Zeit von der Ahnung ihrer Zusammengehörigkeit und somit auch von dem Bedürfniss ihrer Wiedervereinigung. Schon in der Oper selbst, wenn auch Musik und Poesie sich dort noch ganz fremd sind, fast gleichgültig neben einander bestehen; sie hat den Tanz wieder aufgenommen, freilich zunächst noch auf ganz äusserliche Weise; denn der scheint zumeist noch ausserhalb des allgemeinen Bedürfnisses zu liegen. Man hat ferner begonnen, die Tragödien einzuleiten, ihre Pausen zu ergänzen, wenigstens zu füllen mit eigens für sie bestimmter Musik. Die Tragödie selbst beginnt das Bedürfniss der Musik zu fühlen; denn wer möchte Schillers Jungfrau von Orleans oder Braut von Messina lesen ohne das deutlichste Gefühl eines solchen Bedürfnisses. Und, dass ich ein näheres Beispiel anführe, der Almansor von H. Heyne, einem der wenigen unter den neusten Dichtern, die aus der selbst-

ständigen Kraft ihres Genius in freier Entwickelung schaffen, und dadurch geeignet sind, die Sache dessen, was an der Zeit ist, zu vertreten, ist in seiner lyrischen Innigkeit eine rechte Auffoderung, dass man so manches, was er nicht fassen kann in Wort und Handlung, zur Empfindung bringe durch leise färbenden Ton; so vor allen in einer Scene, wenn die getaufte Zuleima ihren Almansor, den lange entbehrten, für sie verlornen, bekehren will zur Taufe auf das Kreuz der Liebe; mir war es, da ich es las, als hörte ich ernste, tief ergreifende Orgelklänge und dazwischen den Gesang der seeligen Engel. —

Ob nun solche Vereinigung von Musik und Poesie überall nöthig? Ich zweifle, ob sich jemand finden würde, Kotzebuesche Trauerspiele oder Göthe's Götz (ich achte den Götz übrigens sehr hoch) zu komponiren; dort ist das Tragische blos ein Malheur, hier bloss die Kollisionen, die ein bedeutender Wendepunkt in der Geschichte mit sich bringt; hätte Götz 50 Jahre früher gelebt, so wäre er der beste, glücklichste Ritter gewesen. Und gar Kotzebue's Helden tragen nichts von der Nothwendigkeit der tragischen Katastrophe in sich. Aber solche innere Nothwendigkeit (und die ist vor allen in Schillers Jungfrau ist erst das recht Tragische; ihre nächste Folge ist das Lyrische, die Wurzel und das Gebiet der Musik. Hieraus folgt das Bedürfniss der Musik in der antiken Tragödie, hieraus auch, dass Gluck glücklich wählte, wenn er eine Iphigenie, eine Armide komponirte, hieraus endlich die Nothwendigkeit, dass, wenn unsre Trauerspiele wahrhafte Tragödien sein wollen, und sich nicht mehr gefallen, ihre ganze Katastrophe und was dem Zuschauer Furcht und Mitleid erregen soll, zu setzen in den Kampf eines resp. qualificirten Individuums gegen genirende Familien- und andere Verhältnisse, sondern um und gegen den Helden nichts ist, als was ist und bedingt wird in dem Kampfe, den er in und mit sich selbst begonnen habe, dass da unsere Tragödie nicht fürder der Musik entbehren kann, als welche allein zu zeigen vermag, was in dem tiefverschlossenen Gemüthe der tragischen Person vorgehe, und so das giebt, was die höchste Kunst des Schauspielers in stummem Spiel, in Miene und Bewegung oft nicht einmal andeuten kann und darf.

Freilich wird es dem Komponisten hart ankommen, wenn er nicht mehr Arien einlegen, Chöre wiederholen, auf dies und jenes Wort, da es sich doch an diese Stelle verirrt hat, wie es herkömmlich ist, Kadenzen, Triller u. s. w. ad libitum häufen kann. Dürfe er das nicht, so könne er keine Oper komponiren. So mag er es lassen. Ein anderer wird meinen, dass es an Gedichten fehle, die es nicht ganz und gar bedürften, verdeckt und vernachlässigt zu werden. Es mag das wahr sein; aber der Dichter hat bisher sich gescheut, dem Komponisten ein Kunstwerk zu bieten, das nicht in seiner Abgeschlossenheit und Vollendung geachtet würde. Endlich kommen auch der Balletmeister und Tänzerinnen; sie trotzen auf ihr altes gutes Recht, eine halbe Stunde lang mit ihren kuriosen Einfällen und Leibesverrenkungen das Publikum zu amüsiren. Freilich, will jeder auf seiner Weise beharren, so wird nichts gefördert werden, will jeder beklatscht sein seiner Fertigkeit wegen, nicht aber als Künstler, dass er nur sei, die Idee der Kunst durch seine Fertigkeit zur Erscheinung zu bringen, so sagen wir der Kunst Valet.

(Schluss folgt.)

---

4. Berichte.

Die bezauberte Rose von Gehe und Wolfram auf dem Operntheater zu Berlin.

Die erste neue Oper, welche wir in diesem Winter sahen, und die vermuthlich bei dem bekannten Kontinental-Sperrsystem unserer Theaterdirektion gegen alle fremde Opern auch die einzige bleiben wird, war die bezauberte Rose von Joseph Wolfram, deren Text von dem Dichter der Jessonda, Gehe verfasst ist. Ueber das Werk selbst ausführlich und gründlich in einem Korrespondenzartikel zu berichten, das sehen Sie wohl selbst ein, würde zu lange Briefe geben, also bei unserer jetzigen Posttaxe zu viel Porto kosten, selbst wenn ich auch die Briefe durch die Stadtpost beförderte. Erlauben Sie mir daher nur, Sie von der Aufführung zu unterhalten, insofern ich meine Meinung über die Oper selbst in extenso zwar in Ihrem Blatte, doch in andrer als der Korrespondenzform zu

sagen denke.*) Der Barometer der Aufnahme, um zuerst von dem Erfolg zu sprechen, stand bei der ersten Aufführung auf veränderlich; er deutete so ein gewisses milchgraues Wetter an, bei dem man nicht weiss ob man den Regenschirm mitnehmen oder zu Haus lassen soll; doch bei der zweiten und dritten Aufführung stieg das Quecksilber bedeutend, so dass die milchgrauen Wolken sich wegzogen, und sogar etwas blauer Himmel und Sonnenschein bemerkbar wurde. Die Hauptsache bei jeder neuen Oper für das Publikum sind natürlich Dekorationen und Ballette. In dieser Hinsicht war die bezauberte Rose leidlich daran; ihre Balltoilette war zwar geborgt, aber doch recht niedlich, und wer sichts denn den Kleidern an, wo sie her sind, ausser etwa der Eigenthümer oder Pfandleihjude! So sah ich denn auch nur den Prinzen Alcidor in einer Loge sitzen und satyrisch lächeln; denn er wusste freilich, wem der indische Goldblätterhain, die Prachtsäle u. s. w. eigentlich gehörten. Warum sollte ers aber nicht erlauben, dass eine so hübsche Blume als die bezauberte Rose ein wenig in seinen Gärten blühe und dufte! Und auch in den Zimmern lässt man sich einen solchen Blumenschmuck wohl gefallen. Bedenklicher sah aber der römische Triumphator Licinius aus, als man vom ersten Rang herab (denn der Mann ist vornehmer als der Rüben schmorende Curius Dentatus, welcher wahrscheinlich nur aufs Amphitheater gegangen wäre) das Pas de cinq im zweiten Akt sah. Er stiess seine Frau, die bekannte Vestalin Julia, die neben ihm sass, an und sagte: Kind, nimm doch einmal Deine Lorgnette und sieh aufmerksam hin. Wenn ich nicht irre, so wurde der Tanz da auf unsrer Hochzeit, oder wenigstens an meinem Triumphfeste getanzt, aber ich hatte damals nur Augen für Dich, und bin daher meiner Sache nicht ganz sicher. Julia lorgnirte, und rief: Wahrhaftig derselbe, nur der Vortänzer ist ein andrer, denn damals hatte der Aedil einen aus Vindebona kommen lassen, und dieser ist aus Lutetia Parisiorum. — So war's auch, aber ich frage Sie, Herr Redakteur, ob daran etwas liegt? Alcidor und Licinius habens gemerkt, andre ehrliche Leute aber nicht; und wenn auch, warum soll man denn auf der Bühne nicht borgen, da man sich ja doch im Leben so schön damit durchhilft! Gesungen wurde die Oper nach Kräften gut; man hatte die Partien so vertheilt wie es richtig war. Madame Seidler, Herr Stümer, Madame Milder verdienen alles Lob, wiewohl der letztern die Partie etwas zu figurirt war. Herr Blume und Herr Devrient hatten ein Paar Bösewichter darzustellen, die mir als einem Moralisten missfielen. Doch darüber äussere ich mich in meinem andern Aufsatze deutlicher. —

*) Die Mittheilung wird baldmöglichst erfolgen.
D. Red.

Wie kam's aber, dass niemand hervorgerufen wurde! Das lag aufrichtig gesagt am Dichter und Komponisten, die den Pfiff noch nicht herausbaben, die ganze Oper in eine Sopranpartie zu legen; und Sie wissen doch, dass unser Publikum gerechter Weise nur ausserordentliche Leistungen ausserordentlich belohnt, und daher niemand herausruft, der nicht den ganzen Abend allein gesungen oder gespielt hat. — Doch die Hauptsache hatte ich bald vergessen, die Verwandlung und Entwandlung der Rose. Ach Herr Redakteur! Was giebt es in Indien für Rosen! Madame Seidler versank, und das heiss ich eine reizende Umwandlung! sogleich fuhr eine schöne Rose in die Höhe, eine ungeheure Klatschrose! Doch klatschte niemand, aber Alles lachte. „Der Mond geht auf!“ rief ein Kind neben mir; „ein prächtiger Kohlkopf!“ liess sich eine andre Stimme vernehmen; „nicht doch, ein holländischer Käse ist's“ korrigirte ein Materialist; doch kein philosophischer; „mir scheints eine gigantische Auster!“ rief ein Gourmand hinter mir frohlockend und schmatzte vor Vergnügen, denn er dachte sie sich lebendig und bei Thiermann und sich selbst vor ihr. Ein Philolog drückte seine Vermuthungen lateinisch aus, vermuthlich weil er die Damen beachtete, und deshalb übersetze ich sein arbitrium nicht, so Recht der Mann hatte — kurz, das Ding war Alles, nur keine Rose. Die Entwandlung ging natürlicher zu, fast zu natürlich für einige Kenner, die dabei immer das Verbum nanaisoi konjugirten. — Bei der zweiten Aufführung war aber eine andre Rose gewachsen, und jetzt erst lernte ich den Vortheil kennen, den dies Stück dadurch hatte, dass es in Indien spielt; denn wo wäre sonst eine so schnelle Vegetation? — Doch mein Brief ist zu Ende, denn das Papier ist's, aber auch der Stoff. Leben Sie daher wohl, bester Redakteur, und zitiren Sie mich*, fleissig, nämlich entweder meinen Aufsatz in diesem Brief, oder umgekehrt, je nachdem Sie den Druck chronologisch anordnen; denn nichts kürzelt einen Autor mehr als wenn er zitirt wird, und darin haben Schriftsteller Aehnlichkeit mit dem Teufel oder andern Geistern (wiewohl häufig ohne allen Geist) denn die darf man auch nicht lange zitiren, so sind sie da, und wollen einem nicht wieder vom Leibe. Also Lebewohl und Gruss,

der Ihrige

L. Rellstab.

Darmstadt im Dezember 1827.

Wenn der Name unserer Stadt etwas lange schon in diesen Blättern nicht erschien, so lag die Schuld wahrlich nicht am Referenten, der gern das Seine beiträgt, wo es was Neues zu berichten giebt; allein seit Ostern hörten wir

*) Vergl. den Bericht von L. Rellstab, in der berl. allg. mus. Zeitung, fünft. Jahrg. No. 3. 5. 21. D. Red.

zwar sehr gute, doch längst schon gegebne Opern, über deren Werth nicht erst gesprochen werden kann. Dido, Armida, Don Juan, Cortez, Vestale, Sargines, Othello, Tancred, die Dorfsängerinnen waren es, die, öfters wiederholt, das diesjährige Repertoir bildeten. Die Aufführungen waren meistens lobenswerth, das Streben der Einzelnen, so wie der ganzen Masse nicht zu verkennen, wodurch oft wirklich Vorzügliches geleistet wurde. Dass mitunter auch Manches, mittelmässig gegeben, durchschlüpfte, lässt sich wohl denken: zu bedauern aber blieb, dass dieses Loos besonders Don Juan betraf, welche Oper, in den meisten Partien neu besetzt, wohl noch öfter gegeben werden darf, bis man das gute Ensemble, das in den andern herrscht, auch darin bemerken wird. Unser herrlicher Tenorist Vetter, früher eine Zierde des Leipziger Stadttheaters, setzt sich auch hier allgemein immer fester in Gunst. Seine Leistungen als Telasco in Cortez und Sargin können mit Recht ausgezeichnet genannt werden. — Die nächste neue Oper wird Iphigenie in Aulis sein. Wenn wir bedenken, wie Glucks Werke, nach einem halben Jahrhundert beinahe, noch eben so unerschüttert dastehn, mit welcher Ehrfurcht muss man vor diesem erhabenen Geiste niedersinken! Er zeigt uns klar, dass solche Töne, einmal erklungen, nicht verhallen und dem leeren Nichts angehören, sondern mit dieser Wahrheit und Begeistrung wiedergegeben, ewig unvergänglich bleiben. Je weniger komplizirte Musikstücke eine Gluckische Oper enthält, um so mehr Schwierigkeiten bietet sie dennoch in der Ausführung des Einzelnen dar, weil sie alle Vorzüge eines Sängers in seiner höchsten Potenz in Anspruch nimmt. Keine Willkühr kann hier Statt finden, der Gesang muss ganz genau ausgeführt werden, wie ihn der Meister vorschrieb und jede Verzierung, sogar in den Formaten wäre hier am unrechten Orte. Nur durch reinen, empfindungsvollen Vortrag, sanftes Schwellen und Abnehmen des Tons, deutliche, richtige Aussprache und eine bestimmte, rhythmische Bewegung, die nicht hin und her wankt, kann und wird sich die Wirkung auf den Zuhörer äussern. Bedächte doch ein jeder Mitwirkende, welch grosse Mittel ihm in der Beachtung dieser Erfodernisse zu Gebote stünden, wir Deutsche würden uns bald auch einer deutschen Gesangsschule zu erfreuen haben, wozu unsere klassischen Komponisten den Grund in ihren Werken legten. —

Ein sehr verehrter Gast hat auch uns durch zwei Vorstellungen aufs Aeusserste entzückt; es war diess Demoiselle Henriette Sontag, welche in den Rollen Donna Anna und Desdemona volle Anerkennung ihres ausgezeichneten Talentes erhielt und ihren Zuhörern recht lange unvergesslich bleiben wird. — Es ist vor Kurzem eine so detaillirte Beurtheilung, worunter auch diese beiden Partien sind, erschienen, dass Verfasser dieses ihr nur in allen ihren Theilen beistimmen kann und auch hier auf sie anwender.

Fremde Künstler erhielten seither Erlaubniss, sich hier hören zu lassen: Herr Lotz aus München, welcher sehr brav das Webersche Klarinettkonzert in F-moll spielte. Ferner liess sich Demoiselle Arnold, Harfen-spielerin aus Mainz mit einem Konzert von Demar hören. Herr Braun, fürstlich Fürstenbergischer Kammermusikus zeigte sich in einer Komposition von Bärmann als wackrer Fagottist. Herr Schmitt, Professor der Guitarre aus Wien gab eine Abendunterhaltung, worin er bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrument entwickelte. Der herzoglich Nassauische Kapellmeister Herr Rummel trug im Theater ein selbstkomponirtes Klavierkonzert mit Beifall vor. — Endlich hörten wir noch den 13jährigen Sohn des königl. Bairerschen Kammersängers Herrn Mittermayr aus München, der in so zartem Alter eine Violinpolonaise von Kalliwoda zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Später gab derselbe, von hiesigen Künstlern unterstützt, noch eine musikalische Abendunterhaltung, wo wir Gelegenheit fanden, auch den Vater im Vortrage einiger italienischen Arien, als sehr gebildeten Sänger kennen zu lernen.

Σ.

Konzert im Königlichen Opernhause am 8. Januar 1828.

Meine Neugierde, eine Dame auf der Geige spielen zu hören, wurde heute durch Mad. Paravicini, in einer Komposition von Rode und einer andern von Kreutzer hinreichend befriedigt. Herr Schick, Königl. Kammermusikus, blies aus Webers Klarinettkonzert das Adagio und den letzten Satz; sein Ton im Adagio ist schön, dagegen ist ihm aber in Verzierungen und überhaupt in Passagen ein reinerer und bestimmterer Vortrag zu wünschen. Den Beschluss machte Herr Moritz Gans mit B. Rombergs Capriccio über schwedische Volkslieder, die er ganz meisterhaft vortrug. Voller Ton, Sicherheit, dabei ungemeine Keckheit und reine Intonation, geschmackvoller Vortrag, von allen Charlatanerien weit entfernt, stellen diesen Künstler auf die höchste Stufe eines Virtuosen.

Dehn.

Mösers und Rombergs Quartette.

Berlin, den 2. und 10. Januar 1828.

Zu der vierten Quartettunterhaltuug des verdienstvollen Musikdirektor Möser hatte man die grosse Freude, das Publikum auf das Drei- bis Vierfache angewachsen zu sehen; der geräumige Saal im englischen Hause war fast gefüllt und zwar mit befriedigten, eines edlen Genusses

frohen Zuhörern. Drei Meisterwerke von Haidn, Mozart und Beethoven (vom ersten das Quartett mit dem fantasieartigen Andante, vom letzten das edelgefühlvolle

wurden von den Herren Möser, Ries, Lenss und Kelz musterhaft ausgeführt; mit reizendem Humor erfasste besonders der erstgenannte seine Partie in Haidns Quartett; seinen Vortrag der haidnschen unvergleichlichen Werke macht leichte, freie Laune und Keckheit so anziehend, dass die andern sehr achtbaren Herren wohl thun würden, ihm eben hierin nachzueifern und sich nicht blos in einzelnen Momenten von einem blos präcisen und fertigen Spiel zu einem freien und durchaus geistvollen zu erheben. Noch genussreicher wurde die folgende Versammlung durch die gelungene Aufführung der B-dur-Symphonie von Beethoven, die auf die zahlreichen Zuhörer unverkennbar den Eindruck machte, den Erhabenheit, begeisternde Glut und Innigkeit in einem Kunstwerk auf ein empfängliches Publikum nicht verfehlen. Eine Ouvertüre von Heinrich Dorn, fliessend geschrieben und effektvoll instrumentirt, beschloss das Konzert; zwischen beiden grossinstrumentirten Werken wollte sich ein Quintett von Mozart für Saiteninstrumente etwas zu dünn ausnehmen.

Eine eben so gerechte, wenn auch nicht so rein erfreuende Genugthuung gewährt es, dass der Antheil des gebildeten musikalischen Publikums an den Romberg'schen Abendunterhaltungen sichtlich immer mehr abgenommen und die Klage über Unbefriedigung und Langweile sich besonders unter gebildetern Kunstfreunden immer häufiger hat vernehmen lassen. Dies ist die nothwendige und wohlverdiente Folge der künstlerischen Perfidie, in einem Cyklus von sechs Versammlungen auch nicht ein Plätzchen für unsre Meister Haidn, Mozart und Beethoven offen zu lassen. Schwerlich möchte es Herrn Kapellmeister Romberg gelingen, noch öfters ähnliche Unternehmungen zu Stande zu bringen; diese Vorhersagung wird sich so gewiss erfüllen, als unsre seit vier Jahren wiederholte Warnung, dass die Konzerte durch ihre Schlechtigkeit allen Kredit verlieren würden, immer offenbarer durch den Erfolg bestärkt wird.

Indess, es ist Zeit, die Strenge unserer fortwährenden Opposition gegen das Rombergsche Unternehmen durch die Beweggründe zu rechtfertigen, da für manchen Leser der alte wohlverdiente Ruhm des Herrn Kapellmeister Romberg wenigstens mildernde Berücksichtigung zu empfehlen scheinen mag. Eben dieser Ruhm, eben die grossen, allgemein dankenswerthen Verdienste des Herrn Romberg dringen und berechtigen jeden Kunstfreund zu der lautesten Missbilligung. Ein Mann von grossen musikalischen Gaben, von achtungswerthester Bildung, ein Künstler, der durch festbegründeten Ruf und vollkommne äussere Selbstständigkeit jeder Rücksicht auf Vortheil, auf momentane Laune und Gunst des Publikums überhoben sein kann, ein Mann, dem sich treffliche Künstler zutrauensvoll verbünden, dem die Kunstfreunde sich anvertrauen in der Hoffnung, bei ihm edlen Genuss, Förderung des Kunststrebens, Geisteserredlung und Erhebung zu finden: ein so vielfach berufener und verpflichteter Mann will die verderbliche Richtung unserer Zeit von dem Geistigen und Wahren ab zum Leeren und Gekünstelten, vom Seelenausdruck zu Phrasendrescherei, die Hintansetzung des Inhalts um die Gewandtheit oder Kostbarkeit der Ausführung durch sein Beispiel bestärken! Je mehr wir das Gewicht seines Beispiels anerkennen, desto dringender war es uns Pflicht, gegen seine Weise zu protestiren; und in der That, wir haben dabei seinen wahren Ruhm mehr im Auge gehabt, als er selbst.

Sein grösstes Verdienst besteht in dem, was er für die Kultur seines Instrumentes geleistet hat; dieses Verdienst offenbart sich weniger in Konzerten, als in dem Anerkenntniss aller der Vcellisten, die aus seinem Beispiel, seinen Lehren und seinen als Studien benutzten Kompositionen ihre Kunst vervollkommnet haben. Will Herr Kapellmeister Romberg seine persönliche Geschicklichkeit zu unserer Freude und zum Muster für Vcellisten noch ferner zeigen, nachdem er jene Hauptaufgabe seines Künstlerlebens schon so befriedigend gelöset: so kann das nicht anders als mit freudigem Dank aufgenommen werden; allein dazu bedarf es nicht eines Verschliessens in seine eignen Kompositionen, vielweniger dürfte er vergessen, dass dieser Schulzweck für die Kunstfreunde, die nicht Vcellisten sind, nur ein zweiter sein kann.

Für diese grosse Mehrzahl der Kunstfreunde hätte er sich auf dem eigentlichen Posten jedes Ausführenden zeigen und im Vortrag der Meisterwerke unserer Tondichter darlegen sollen, wie tief er in ihren Sinn gedrungen, wie weit er es in ihrem Vortrag — ihrer Auslegung, möchten wir sagen — gebracht hat; vorher war von seiner Lehrerschaft, hier von seinem Künstlerthum die Rede, und eben dieses hat er uns in sechs Aufführungen ganz unempfohlen gelassen. Garrik soll verstanden haben, das ABC so rührend herzusagen, dass man sich der Thränen nicht erwehren können: es war aber nicht dieses Kinderspiel, sondern sein Eindringen in Shakespeare, das ihn unsterblich gemacht. Nicht die Triller und Läufer der Mara, sondern ihr tiefer Vortrag Händels hat ihr vor allen Sängerinnen den grössten Ruhm erworben. Was ist uns mit Herrn Rombergs Kunst des Ausdrucks gedient,

wenn wir bei jeder gelungenen Wendung beklagen müssen, dass er das Ausdruckswerthe von sich verbannt!

Marx.

Königliche Oper.

Da der Oberon von Weber für die königliche Oper dem Vernehmen nach zu theuer gewesen ist, so hat sie uns ein aus dem Französischen übersetztes Vaudeville,

der Chorist in der Equipage

zum Besten gegeben, zu dem Herr Musikdirektor Möser die Musik grösstentheils aus Glück!) Spontini und andern geliefert hat. Das Scherzspiel ist unterhaltend zu nennen; höhere Intentionen muss man dabei freilich nicht suchen, und eine kritische Beurtheilung dieser und ähnlicher Unterhaltungen auf dem königstädter Theater, z. B.:

das Fest der Handwerker von Angely

und:

lebende Wachsfiguren

würde daher überflüssig scheinen. Die Aufführung solcher Kleinigkeiten ist auf dem königstädter Theater durch Lebhaftigkeit und sichtlichen Fleiss Aller unverkennbar vorzüglicher, als im königlichen Hause.

M.

Vokal- und Instrumental-Konversationskonzert von Madame Paravicini, Violinspieler.

Dass Mad. Paravicini, wie nicht anders zu erwarten, auch an dem heutigen Abende der Schwierigkeit in der Ausführung der erwählten Stücke mit anerkannter Meisterschaft obsiegte, hat uns einen neuen Beweis von der Grösse ihrer Virtuosität gegeben. Es ist überhaupt dies Streben von Seiten einer Dame, sich dem energischen Schaffen der männlichen Art und Weise zu nähern, als ein grosses Zeichen der Zeit zu beachten. Wir nennen unsere Zeit nämlich die in der Entzweiung begriffene, die nach der Erkenntniss des Besitzes ringende, und gestehen nur noch dem Weibe das unmittelbare Verhältniss und Leben in der Natur, die Welt des Gemüthes, des unbewussten Gefühls zu, dagegen der Mann in der Besonnenheit schon absolute Freiheit sich errungen habe. Wie erfreulich muss es uns sein, wenn wir auch den sogenannten schwächeren Theil der Erdbewohner, das Weib, nach dieser höheren Freiheit der Idee, nach dieser concret abgeschlossenen Individualität, welche dem Menschen das prometheische Feuer zu einem ihm zukommenden Preise, nicht zu einem gestohlenen Gute macht, damit er kühn als ein Gott dastehe, befreit durch des Alciden göttlich, starke Hand.

p — p.

5. Allerlei.

Aus Leipzig

erfahren wir, dass Herr Musikdirektor Heinrich Marschner eine von Wohlbrück gedichtete Oper, der Vampyr, komponirt hat und die Aufführung auf der Leipziger Bühne in Kurzem zu erwarten steht. Auch werden von da aus die Freunde Kalkbrenners mit dieser Nachricht erfreut.

„Der berühmte Pianofortespieler und Komponist Kalkbrenner in Paris, hat die Tochter des Generals D'Estaing geheirathet, der mit Bonaparte in Aegypten war. Nach dem Tode ihres Vaters liess sie der Kaiser zu St. Denis sorgfältig erziehen. Sie ist schön, vermögend und von sehr angenehmem Karakter."

Aus Paris.

(Im Druck verspätet doch stets willkommen.)

So eben erhalten wir durch Kourier die Nachricht von der Ankunft der Demoiselle Sontag in Paris. Eine Deputation der Akademie, der sich eine vom Mont rouge anschloss, bekomplimentirte sie. Abends war grosse Aufwartung: im Gewühl dans la foule der Erschienenen will man Sieyes, Talleirand und Chateaubriand bemerkt haben — wie denn überhaupt nur Personen von einiger Bedeutung zugelassen wurden.

An der Börse stieg Tags darauf die dreiprozentige Rente auf fünf Prozent.

Aus Wien.

Wie schön und rührend ist es, wenn ein Künstler, der uns sein Leben lang so reich beschenkt, von dem wir eben in wehmüthiger Resignation Abschied genommen, uns noch eine letzte köstliche Gabe aufgespart hat und gleichsam von jenseit uns spendet.

So wird uns von Beethoven verkündet. Unter mehrern nachgelassenen Werken dürfen wir einer

grossen karakteristischen Ouvertüre,

aus dem trefflichen Haslingerschen Verlag, freudig hoffend entgegensehen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 23. Januar — Nro. 4. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Von der Oper.

(Von Droysen.)

(Schluss.)

Vor allem möchte es auffallen, den Tanz als ein nothwendiges Ingredienz der Tragödie hier aufgeführt zu sehen; natürlich, wenn man unter Tanz nur Luftsprünge und Behendigkeit eines schier unabhängigen Beinwerks versteht. Aber wir wissen, dass in der antiken Tragödie auch die Chöre der Greise tanzten, und auch das ist ein Tanz, wenn klagende Jungfrauen, mit ihnen Antigone und Ismene, die Leichen „der Brüder die mit Bruderhand sich mordeten im Wechselmorde" über die Bühne begleiten. Wir bewundern noch heute die Kunst der Gruppirung alter Bildwerke; dass sie sich auf der Bühne in jedem Augenblicke zeigte, war das Werk der Orchestrik. Sobald die Foderung der heutigen Komponisten, dass der Oper ein Chor nothwendig sei, gebilligt wird (und sie wird es wohl werden müssen auch für die musikalische Tragödie), so ist eine künstlerische Bewegung desselben unumgänglich nöthig; man braucht im Fidelio die Gefangenen aus den Kerkern sich drängen sehen, oder die Verlegenheit der Choristen im Anfange der Alcestis bemerken, kurz man braucht nur Opern zu sehen, um von solchem Bedürfnisse ein recht deutliches Gefühl zu haben. Aber es bleibt die Wirkung der Orchestrik nicht bloss auf die Gruppirung beschränkt, auch die Bewegung der Priesterinnen in der taurischen Iphigenie müsste nicht nach dem etwanigen Geschmack der einzelnen nun ein Anreden der andern, dann ein Händeheben, dann ein Abwenden, wieder Zusammentreten sein; sondern wie es der Dichter und Komponist, vielmehr wie es der deutlich von ihnen bezeichnete Karakter jedes Momentes verlangt, muss in künstlerischer Bewegung jeder Einzelne da sein als ein nothwendiges Glied des dramatischen Körpers, der von tragischer Leidenschaft bewegt, überall bedingt und nur der Ausdruck ist der Seele die in ihm lebt, nämlich der künstlerischen Idee. Dass ich ein recht bestimmtes Beispiel anführe: in einer Tragödie von der Ariadne, die Theseus raubt, dann verlässt, worauf Dionysos sie zur Braut wählt, könnte die Orchestrik in ihrer höchsten Kunst erscheinen. Anfangs die sieben Knaben und sieben Mädchen, die Theseus aus Kreta's Labyrinth befreite; mit dem Erwachen, der Steigerung des tragischen Kampfes sieht man Mänaden in bacchantischem Taumel mit fliegendem Haar, mit entblösster Schulter. Ihr Tanz, ihre Lust wird wilder, kühner in fortwährendem Anschwellen. Die Katastrophe ist bezeichnet mit der Erscheinung des feierlich-seelgen Dionysos: mitten in dem enthusiastischen Taumel der Weinlust, in dem Schwärmen thyrsusschwingender Begeisterung steht er still in erhabener Gottheit, an seine Brust geschmiegt die gottheittrunkene seel'ge Ariadne.

Nicht minder auffallend möchte es sein, dass ich die Musik so herabsetze gegen den strengen Despotismus, den sie bisher in der Oper geübt hat, so dass sie, die sonst den Dichter meisterte, nun ihm dienen soll wie eine unfreie Magd. Aber die Kunst kann, wie die Religion, auf keine Weise despotische Formen dulden wollen. Die Künstler sind Diener, freilich eines Herrn, der nur in ihrer Idee Wirklichkeit hat, gerade wie in der antiken Welt jeder dem Staat alles opfert, nur im Staate lebte, und doch der Staat wiederum

nur als eine Idee lebte, in dem eigensten Bewusstsein eines jeden. Meint es der Komponist redlich mit der Kunst, so hat er nur die Idee, wie sie sich an dem ihm vertrauten Gedicht so weit sie es konnte offenbart hat, zu begreifen und mit seiner Kunst zu erfüllen. Es fällt ihm nicht ein, nach Willkühr den Text sich zu metamorphosiren; denn er darf nicht aus der Idee etwas machen wollen, sondern die Idee, die zur Schöpfung drängende, die ihn ganz erfüllt und bedingt, will sich durch ihn äussern, wie die Freiheit des Menschen sich äussert durch die scheinbar unabhängige Thätigkeit des körperlichen Organs. — Ich sagte oben, die Lyrik sei die Wurzel und das Feld der Musik. In der Natur nämlich wie in der Geschichte ist die absolute Idee geäussert; sie wird sich ihrer selbst bewusst in dem Bewusstsein des betrachtenden Menschengeistes, sei er Künstler oder Philosoph.— Die Tragödie aber ist ein Mikrokosmus der in sich vollendeten Geschichte; die tragische Person hat nicht das Bewusstsein über sich und ihre Stellung im Kampfe der Tragödie; vielmehr ist es, wie die Alten es schön nennen, ein gottverhängter Wahnsinn, der die klare Besonnenheit verschlingt. Aber dem Zuschauer muss klares Bewusstsein über die Tragödie sein, (so allein ist des Aristoteles Reinigung der Leidenschaften, die durch die Tragödie bewirkt werden soll, möglich.) Dieses Bewusstsein wird durch die Musik, der Reflexion der Tragödie über sich selbst (man vergleiche Glucks Armide) erreicht; sie ist die Seele der Tragödie, die Idee derselben in ihrer Unmittelbarkeit und natürlichem Dasein; sie belebt das starre Faktum, sie durchwärmt und macht lebendig den Kreis der Natürlichkeit, in dem sich die Tragödie bewegt; sie ist das alles durchbebende Erzittern vor dem eisernen Schritt des Schicksals, die Bangigkeit, die Anstrengung des Kampfes, endlich der Schmerz der Vernichtung, wenn das Leben wieder abstirbt in dem Belebten „und wieder herrscht die alte, ew'ge Nacht."

Dass ich bisher immer nur von Tragödien, und nicht etwa von komischen Opern, Vaudevills, Possen u. s. w. gesprochen, hat seinen Grund darin, dass ich jene für gar keine Kunstwerke halte. Es lohnt nicht die Mühe, Dinge wie ——, wenn sie einmal gedichtet sind, gar noch zu komponiren. Wer dergleichen komponirt, sorgt für die eitlen Mütter, die ihre Töchter gern an das Klavier bringen. Solche Spekulanten sind keine Künstler. Der Künstler fördert an den Tag das Erz, das sich in geheimnissvoller Brautnacht erzeugt in dem tiefen, dunkeln Schacht des Gemüthes. Am Goldblicke erkennen wir das edle Metall, das er gegraben hat mit frommem Fleisse. Dem Bergmann gehört das Gold nicht, das er findet; aber sein Leben ist, dass er suche und an den Tag fördere das königliche Gold.

Es ist das Geschäft des Künstlers ein ernstes, frommes Geschäft. Die höchsten Interessen des Lebens allein sind würdig, der Inhalt seines Schaffens zu sein, oder vielmehr sein Leben hat weiter keinen Inhalt, als worin die Würde des Menschen beruht, das Göttliche. Darum war die Kunst der Alten Gottesdienst; darum auch darf unsere Kunst nur da sich finden lassen, wo die schlechte Alltäglichkeit des besondern Lebens nicht mehr gilt, sondern der Mensch sich entwickelt zu der ihm bestimmten Bedeutung. So wird auch unsere Kunst eine wahrhaft sittliche.

Das aber ist es, was den Mythen wahrhaft geistreicher Völker den hohen künstlerischen Werth giebt; aus ihnen vor allen ist der Stoff solcher Tragödien zu entnehmen; sie sind reiche Entfaltungen der künstlerischen Idee in ihrer Unmittelbarkeit, fast selbst schon vollendete Kunstwerke. So die indischen Sagen (ich meine nicht die Jessonda von Spohr), in denen Natur und Geschichte innerlich geworden ist, und fast eine blosse Schöpfung der Fantasie, so die germanischen Sagen von den Nibelungen und König Arturs, vom heiligen Kaiser Karl mit seinen 12 Genossen; so vor allen der griechische Mythos: der feierliche Dionysos mit seinen schwärmenden Mänaden; Artemis, die nächtige Jägerin, wenn sie ihre Nymphen verlässt, den schlafenden Endymion zu suchen; Persephone die Hades entführte, um die ihre blumensuchenden Gespielinnen klagen, und die verwaisete Mutter.

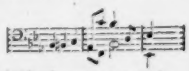
3. Beurtheilungen.

1) Sechs deutsche Lieder für die Bassstimme in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter.
2) Sechs deutsche Lieder für die Altstimme in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter. Beides bei T. Trautwein in Berlin.

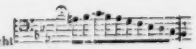
Herr Pr. Zelter giebt hier den Verehrern seiner Kompositionsweise eine neue Sammlung von Liedern, die solchen willkommen sein müssen. Es verdient den besten Dank, dass der Komponist mit diesen Kompositionen einem längst gefühlten Bedürfniss entgegen kömmt, da so selten für Bass und Alt Lieder geschrieben werden, sondern fast nur für Sopran. Die Texte sind von Göthe, Schiller, Voss und einigen Ungenannten. Die Lied-Auffassung des Herrn Pr. Zelter ist hinlänglich bekannt, so dass wir uns hierüber eines Urtheils wohl enthalten zu dürfen glauben. Wir wollen blos einige Stellen anführen, womit wir uns nicht recht befreunden konnten.

Nro. 4. Selige Sehnsucht von Göthe.

(Seite 11.)



Dass nach Flammentod sich seh - - - - - - nst.



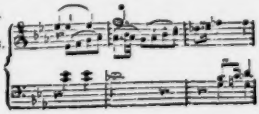
Und so lang Du das nicht hast, dieses: Stirb und Wer - - - - - - - de.

Nro. 5. Die Sänger der Vorwelt von Schiller.

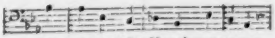
In einem fast drei Seiten langen Vorspiel erscheint einmal ein vierstimmiger Satz (Adagio) wo die Oberstimme im dritten Takt plötzlich verschwunden ist. Man urtheile selbst:

Adagio.

Seite 12–13.

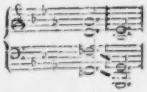


In demselben Liede sind die Worte „zum Himmel den Menschen gesungen" so komponirt, dass man lieber den Text „vom Himmel herunter gesungen" unterlegen möchte.

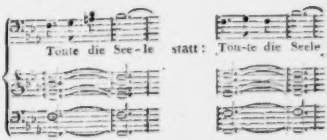


Zum Himmel den Menschen gesungen.

Nun folgt ebenfalls in demselben Liede, Seite 17., in der Klavierbegleitung auch noch ein Querstand.



Ferner Seite 19.:



In dieser Sammlung für Bass scheint uns das Lied Nro. 6. Klagegesang, Irisch, von Göthe, in der andern aber (für Alt) die Lieder Nro. 4. Sehnsucht, und Nro. 6. Kennst du das Land, beide von Göthe, am originellsten und gelungensten. Papier und Druck sind hier nicht so schön, als man sonst von dieser fleissigen Handlung zu sehen gewohnt ist.

— t —

---

1) Der Ruf ins Thal, in Musik gesetzt von J. v. Seyfried.
2) Frühlingsempfindung, Gesang für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rungenhagen. Beide in Berlin bei T. Trautwein.

Angenehme, anspruchlose Kleinigkeiten, besonders Freundinnen des Sentimentalen zu empfehlen.

— t —

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. *)

(Von L. Rellstab.)

Dieses Werk erregte bei seiner ersten Erscheinung auf der Bühne zu Prag eine so grosse Aufmerksamkeit, es wurde in einem solchen Tone davon in den öffentlichen Blättern gesprochen, dass man darauf höchst gespannt sein musste, ja eine ganz neue Aera der Musik von der Erscheinung desselben an hätte datiren sollen. Offenbar waren hier entweder befangene, oder unfähige Beurtheiler zu thätig gewesen; wie es aber mit falschen, blendenden Behauptungen, Ansichten, Erscheinungen geht, so ging es natürlich auch hier. Einen Augenblick frappiren, überraschen, wirken sie; aber desto phlegmatischer ist das Residuum was hinterher zurückbleibt. Die Rezensionen über die bezauberte Rose hatten einen gewissen frohen Hoffnungstaumel erregt, dass ein neuer Messias für Poesie und Musik auferstanden wäre; um desto verdriesslicher fand man sich aber getäuscht, und wurde nun vielleicht eben so ungerecht zum Nachtheil des Werkes, als vorher zu seinem Vortheil, oder besser Lobe. Dieser Fall tritt aber unter ähnlichen Umständen immer wieder ein, und namentlich im letzten Jahrzehend hat er sich vielfach wiederholt. Als Müllner die Schuld auf die Bühne brachte, riefen die Rezensenten Halleluja, und verkündigten den Gebutstag des deutschen Trauerspiels. Das Buch erlebte fünf oder sechs Auflagen; das nächste Trauerspiel des Verfassers, Yngurd, kam auf alle deutsche Bühnen, und man lief sich todt es zu sehen; die Albaneserin wurde nicht aufgenommen und heut ist fast kein Dichter vergessener als der Verfasser der Schuld, ausgenommen etwa Fouque; und doch lässt sich beiden Männern, besonders dem letztern, grosses Zeitverdienst nicht absprechen. Wenn ich jetzt noch die Namen Lafontaine, Grillparzer, Houwald schriebe, wer weiss nicht, was ich meine! Mit Betrübniss muss ich selbst Hoffmann zum Theil dazu rechnen, obwohl dessen anziehende Originalität und Kraft ihn immer noch eine Zeitlang erhalten wird. Wer weiss aber, welche Namen ich übers Jahr noch hier nachtragen könnte! Vielleicht steht dann auch Raupach bereits auf dem Katalog für den Lethe. — Man wird diese Einleitung für eine Abweichung halten, aber ich versichere, dass sie mehr wirkliche Rezension enthält, als Alles was ich vielleicht noch sagen werde. Jedoch, wir wollen alte Formen ehren, nicht zu viel nach Osten und Westen reden, sondern bei der Sache stehen bleiben, nämlich der Oper; hier aber wollen wir die gebräuchliche Prozessordnung beobachten und zuerst den Text des Dichters, und dem Dichter den Text lesen, sodann aber den Komponisten hören und verhören. Herr Gehe hat Ernst Schulze's liebliches Preisgedicht zu einem Drama umgestaltet. Hat er das wirklich? Wir glauben nicht, insofern eine dialogisirte Begebenheit noch lange nicht Handlung ist. O lernten doch die Dichter heutiger Zeit Griechisch, damit sie wüssten, oder besser nie vergässen, da sie es doch gewiss in Terzia gewusst haben, dass το δρᾶμα eine That, δρᾶν aber ich handele, thue, heisst. Allein über die tiefsinnigen Studien die sie, nachdem sie das Gymnasium verlassen haben, in allen schönen Wissenschaften machen, vergessen sie die unbedeutenderen Sprachen, und so scheint der allgemeine Glaube eingerissen zu sein, δρᾶμα heisse eine Erzählung in Gesprächsform. Derselbe Sprach-Irrthum hat Herrn Gehe verleitet etwas Anderes zu machen als er sollte. Doch um wieder ernsthaft zu reden, so ist der in der That bei Bearbeitung von Novellen für die Bühne jetzt so gewöhnliche Fehler eingetreten, dass der Dichter sich in der Berechnung seiner Wirkungen getäuscht hat. Wenn es der Vorwurf eines lyrischen Gedichts sein kann, mit den glühenden, schimmernden Farben orientalischer Poesie die Verwandlung eines Mädchens in eine Rose, und ihre Entzauberung durch den aus tiefster Seele stammenden Gesang des Geliebten zu schildern, so ist dieser Gegenstand dagegen für ein Drama fast unbrauchbar. Denn wir sehen leicht ein, dass das Amt und Verdienst des lyrischen Dichters darin bestand, uns durch

*) Vergl. über denselben Gegenstand der Zeitung vierten Jahrgang, No. 295. 201.. S. 37. 38.

die Zauberkraft seiner Phantasie, durch den Adel und die Zartheit seiner Verse, den Reichthum indischer Natur, die Schönheit des Mädchens, den wunderbaren Reiz und Schmerz der Umwandlung, das stumme beängstigte Leben in der alle Leistungen der Seele fesselnden Blumengestalt, und endlich das Entzücken der Entzauberung so zu schildern, dass wir uns in die Mitte der Begebenheiten versetzt glauben. Wem aber fällt dies beim Drama anheim! Die Pracht und Schönheit der indischen Flur dem Dekorationsmaler; die Schönheit des Mädchens der Schauspielerin; der seltsame Zauber der Verwandlung dem Maschinisten; das schmerzlich stumme Leben der Blume dem Zuschauer. "

(Forsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension „über L. Spohrs Berggeist von A. Wendt" im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung.

(Von G. O. S — rg. in H — e.)

Verfasser schrieb vor längerer Zeit einen Aufsatz (cf. No. 42. 1826 dieser Zeitung) unter der Aufschrift: „Ein Wort über die romantische Oper und L. Spohrs Berggeist insbesondere," dessen Absicht dahin ging, Operndichter und Komponisten zu veranlassen, doch mehr Opern zu schreiben, deren Stoff aus der Menschenwelt entnommen wäre, wo man sich nicht, wie jetzt so oft, durch übermässigen Dekorationsschmuck von Text und Gesang abgezogen fühlt; denn es ist doch wirklich in neuern Zeiten eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Oper, dass jetzt fast keine andern Werke dieser Art erscheinen, als sogenannte romantische Opern, oder was Vielen identisch zu sein scheint, Prachtopern. Vergleicht man nun aber jene Opernstoffe, so weiss man doch wahrlich oft nicht, warum der Dichter sein Werk eine romantische Oper genannt hat. Es wird sodann in jenem Aufsatz die Frage aufgeworfen: ob es denn wirklich wahr sei, dass nur Geisterwesen am geeignetsten für Operndarstellung seien, die wir dahin beantworteten: dass unter gewissen Bedingungen allerdings Geister auf der Bühne von trefflicher Wirkung sein können, doch nur, sofern man sich diese Geister als empirisch (sinnlich-gültige Wesen denkt, wie z. B. Hexen, Elfen u. s. w., dass aber Geister, wie sie uns der Dichter des Berggeistes vorführt, die er sich als gestaltlose Wesen denkt, die blos vermöge ihrer geistigen Kraft, ohne irdische Sinne wirken, allemal verlieren, wenn sie in der Sinnenwelt realisirt, vom Publikum perzipirt werden sollen, da sie ja doch nur immer in der menschlichen Gestalt — denn Sänger sind doch wohl Menschen — perzipirt werden können; dass endlich der Dichter wol vom Publikum verlangen könne, dass es im wahren dramatischen Sänger, (wie wir ihn in No. 27. 1827., dieser Zeitung gezeichnet haben), den Künstler vergesse, nicht aber, dass es den Menschen als sinnliches Wesen vergesse. —

Fast nach einem Jahre beschenkte der achtbare Herr Professor Wendt die Freunde dramatischer Kunst mit einer ausführlichen Rezension über Text und Komposition des Berggeistes von H. Döring und L. Spohr, worin er sich einige Mal auf genannten Aufsatz (No. 42. 1826.) bezieht; und er bewährt sich auch in dieser Rezension als einen denkenden und tüchtig musikalisch-gebildeten Mann, so viel auch mancher hochfahrende Komponist und Kunstphilosoph dagegen sagen mag; doch bekennen wir offenherzig, und Herr Prof. Wendt wird uns diese Offenherzigkeit gewiss nicht verübeln, dass sich in dieser Rez. über den Berggeist neben wahrhaft Trefflichem, doch auch zuweilen manches nicht genug Begründete und Mangelhafte finden möchte, was seinen Grund vielleicht in einer gewissen Eilfertigkeit haben kann, indem Herr Prof. Wendt mit mannigfalti-

*) Denn nur ihm bleibt es überlassen, sich diesen unbestimmten Zustand in Vorstellung aufzulösen; und vielleicht ist grade das noch das Leichteste und Beste, da man es als ein poetisches Gesetz besonders der romantischen Kunst ansehen kann, mehr die Ahnung des Hörers oder Zuschauers zu erregen, und der Macht für Phantasie die Ergänzungen zu überlassen, als ihn selbst mit Allem bis zur Sättigung zu erfüllen. Im vorliegenden Falle konnen wir dies aber dem Dichter gar nicht als Verdienst anrechnen, da seine künstlerische Absicht ein solches Ziel zu erreichen aus nichts hervorgeht. Hätte er dies vorbereitet, dem Zuschauer einige Winke gegeben, und ihm so die Brücke aus der Wirklichkeit in das romantische Reich gebaut, so mochte man es ihm überlassen, sich nachher darin zu ergehen: da aber in der Oper gar nicht einmal ein poetischer Wegweiser dahin anzutreffen ist, sondern der Dichter es nur dem Zufall der Begebenheiten dankt, dass hier ein solcher Ahnungspunkt sich bildet, so darf er sich dessen erstlich nicht als seines Werkes rühmen, und zweitens wird auch die Wirkung nur sehr schwach sein, da nur ein selbst poetisch-produktiver Zuschauer hier eine dichterische Konstruktion in Kraft treten lassen kann, indem er gewissermassen aus einem gegebnen Stoff ein Gedicht macht, was aber doch der Verfasser selbst hätte machen sollen.

gen Geschäften überhäuft sein mag. — Wir glauben es nun aber dem wackern Komponisten und dem Publikum schuldig zu sein, folgende „nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension des Herrn Prof. Wendt," hier zur ruhigen Prüfung mitzutheilen, da es leider — leider noch so Viele giebt, die blind für wahr halten, was sie geschrieben oder gedruckt sehen, zumal wenn es von einem und mit Recht anerkannten Kritiker wie Herr Prof. Wendt geschrieben ist: nun jeder nach seiner Weise — unser Wahlspruch ist nun einmal: „Prüfet Alles, und das Beste behaltet." — Haben wir uns nun geirrt — wohl — wir lassen uns herzlich gern belehren, und wissen es jedem Dank, der uns auf dem Wege ernstlicher Forschung die Wahrheit finden hilft. —

Zur Sache. — Was Herr Prof. Wendt Seite 312 dieser Zeitung 1827. als Einleitung zur Rezension sagt, ist auch unsere innigste Ueberzeugung. Seite 313 heist es: „Die neuen Opern: Rübezahl von Marsano, mit der zum Theil gefälligen, zum Theil unbedeutenden Musik von Würfel, der Bergkönig von einem Unbekannten mit Musik von Lindpaintner, und endlich G. Dörings Berggeist von Spohr komponirt, haben diese Tendenz; aber nur die erste und letzte brauchte die Fabel vom Rübezahl." Wir fügen ergänzend hinzu: derselbe Stoff ist auch und vielleicht recht glücklich von Sondershausen zur Oper bearbeitet, und von einem Komponisten in Weimar, jedoch nicht vollendet, in Musik gesetzt, indem er zu bescheiden von seiner Arbeit abstand, als er hörte, dass Andere denselben Stoff komponirten, und es nicht wagte mit Spohr z. B. in den Kampf zu treten. Aber noch weit früher als der Bergkönig von Lindpaintner, Rübezahl von Würfel, der Berggeist von L. Spohr, und das Textbuch zum Rübezahl von Sondershausen erschien, hat ja schon Rhode dasselbe Sujet zur Oper bearbeitet; unser unvergesslicher C. M. v. Weber machte sich, in der Zeit als er Musikdirektor in Breslau war, an die Komposition dieser Bearbeitung, und setzte auch einen grossen Theil derselben in Musik; er stand jedoch von der Vollendung des ganzen Werkes ab, und es ist davon, so viel wir wissen, nichts in das grosse Publikum gekommen! — Vielleicht fühlte der denkende und umsichtige Bühnenmeister erst während der Arbeit, wie unpassend doch wol so Manches in diesem Sujet für die sinnliche Darstellung sein möchte, und liess so das angefangene Werk unvollendet liegen. —

Auf derselben Seite heisst es: „Bei diesen Worten (dass nämlich die Macht der Liebe das Menschenleben verschöne) erhebt sich der Berggeist, der bisher im Hintergrunde still und unbewegt gesessen: „Ha! welches Zauberwort weckt mich aus düstern Träumen" und es erfüllt ihn mit dem Hören dieses Wortes die Ahnung unbekannter Wonnen. — In der That sehr sinnig gedacht; nur dass man nicht begreift, warum der Diener (Droll) von diesen Dingen mehr weiss, als der Herr." — Allein, wir glauben, dass dies sehr natürlich und begreiflich sei, indem es ein so hohes Wesen wie der Berggeist, unter seiner Würde findet, sich selbst um so niedere Kreaturen wie die Menschen in seinen Augen sind, zu bekümmern, und deshalb seine Untergeister dazu gebraucht; gerade wie im Oberon von Weber die Geister Puck, Droll u. s. w., oder wie im Indaismus Jehova und seine Engel. — S. 314. „Nun denn," ruft Droll, „es sei! der Liebe zu Gefallen werd' ich ein Mensch, heirathe Dich" und nachher:

Liebesketten trag ich jetzt,
Müd' bin ich des Geisterseins,
Werde nun mit Fleisch und Bein
Bald ein frohlich Menschenkind.

Der Verf. des Worts über die romantische Oper (sagt Prof. Wendt) No. 42. 1826. hat Recht, wenn er sagt, dass so etwas bei den Zuhörern keinen Glauben gewinnen könne, die ihre Augen haben, wenn auch gleich daraus kein allgemeiner Schluss gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden darf." — Allein das geschieht ja auch in jenem Aufsatze ganz und gar nicht, denn Seite 334 oben steht ja deutlich: „Der Verf. will aber keineswegs dergleichen Stoffe aus dem Reiche der Oper verbannt wissen — wer möchte nicht Faust u. s. w. für Meisterwerke gelten lassen! — er glaubt nur, dass man in neuern Zeiten oft zu viel in der Oper, zumal in der romantischen, durch Dekorationen wirken will; die Folge wird sein, dass dergleichen Opern wegen der oft ungeheuren Kosten nicht leicht auf Privatbühnen gebracht werden können; dass ferner das Publikum verwöhnt wird, und nicht mehr der Musik wegen in die Oper geht; folglich, hat sich satt gesehen an den Dekorationen, die Häuser leer stehen, und endlich in Opern, in denen es nicht viel zu schauen giebt, am Ende fast gar nicht mehr besucht werden." — Nun die Erfahrung bestätigt unsere Ansicht leider immer mehr! — Seite 315 Zeile 2 und 5 muss statt Mondschein — Nordschein stehen. — Seite 324 meint Herr Prof. Wendt, dass sich Spohrs ganze musikalische Individualität nicht recht für den gegebenen Stoff eigne; allein davon können wir uns durchaus nicht überzeugen, und das um so weniger, je vertrauter wir mit des Meisters Kompositionen geworden sind; denn dass Spohr wirklich „idealkarakteristisch und prägnant-melodisch" zu schreiben verstehe, das, glauben wir,

hat er nicht nur im Berggeist sondern auch besonders im Faust, wie auch von sehr Vielen anerkannt ist, zur Genüge bewiesen; man denke nur an die Geisterchöre, Hexenscenen, an Mephistopheles. — Auch ist deswegen kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass Spohrs Individualität sich für den gegebenen Stoff nicht eignete, da ein so denkender Komponist, wie L. Spohr, doch wahrlich nicht ein Sujet bearbeiten wird, was seiner Individualität nicht zusagte, und er, so viel wir wissen, nicht äusserlich genöthigt wurde, diesen Text in Musik zu setzen; wohl aber glauben wir, dass sich der Meister in der Wahl des Textes sofern versehen habe, dass diese Geisterwelt, — allerdings sehr geeignet, einen Komponisten wie Spohr zu begeistern — mehr doch für die Fantasie, als für die sinnliche Darstellung geschaffen sei. Dagegen meint nun Herr Prof. Wendt Seite 324. „Ich stimme ungeachtet der angedeuteten Fehler des Dichters, mit dem Verf. jenes früher genannten Aufsatzes über die romantische Oper keineswegs darin überein, dass diese Musik auf der Bühne darum den rechten Eindruck nicht mache, weil sich die hier gezeigte Geisterwelt besser von der Einbildungskraft, als für die Sinne darstellen lasse; ..... Man sage nicht etwa, dass die Gestalten einer solchen Geisterwelt in der Phantasie verschwimmen, und dass hier nichts zu karakterisiren sei;" — darauf beruft er sich auf die herrlichen Elfenchöre in Webers Oberon.

Wir entgegnen: die Elfenwelt im Oberon ist ja ihrem Wesen nach himmelweit verschieden von der Geisterwelt im Berggeiste; denn Elfen denkt man sich nach der gangbaren Volksidee immer als körperliche Sinnenwesen, und als solche gehören sie unter die, in jenem Aufsatze rubrizirten Geister, die allerdings auf der Bühne von Wirkung sein können; die Geister aber im Berggeiste müssen allemal verlieren, wenn sie, als gehaltlose Wesen gedacht, doch sinnlich erscheinen sollen; wir behaupten auch jetzt noch, dass allerdings die Geisterwelt im Berggeiste mehr für die epische Dichtung, als für die dramatisch-lyrische geschaffen sei; dass diese Wesen allerdings mehr oder weniger in der Fantasie „verschwimmen," eben weil sie sich der Dichter als rein geistige Wesen ohne irdische Sinne gedacht hat, was ausser früher angeführten Stellen des Textes, auch besonders aus folgenden erhellt, wo der Berggeist die Alma ansingt, Seite 57. Akt 2.: „Du bist die Meine! Verschwimmen, (nicht wie Seite 338 in der Rezension steht verschimmern) soll dein irdisch Wesen in ewges Geisterleben, soll Wonnen geniessen am Urquell der Schöpfung, soll Wonnen bereiten im Schooosse der Erde." Dann Akt 3 Seite 26 unten: „Noch ist dir fremd der Geister Wesen; so wisse denn: bald hat die Flamme ganz mein Sein durchdrungen, wird dich ergreifen dann, und schmerzhaft deinen irdschen Leib vernichtend, dich ewig in mein Sein verschmelzen." —

Da nun aber, wo die Geisterwelt im Oberon übereinstimmend ist mit der Geisterwelt im Berggeiste, nämlich in den Chören der Elementargeister, da müssen wir nothwendig dasselbe behaupten, dass nämlich jene Elementargeister, als wirkende jedoch nicht sinnlich-wesenhafte Naturkräfte, ebenfalls mehr für die Fantasie als für die sinnliche Darstellung geeignet sind. Das hat auch eines Theils die Leipziger Direktion recht gut gefühlt; darum lässt sie die Elementargeister im Oberon nicht erscheinen, sondern die Chöre unsichtbar erschallen, und nach unserer Ansicht mit vollkommenstem Rechte, wenn gleich nach dem Textbuche die Elementargeister aus der Luft, aus der Erde u. s. w. erscheinen sollen; nur wäre sehr zu wünschen, die ekelhaften feurigen Fratzen, welche die Elementargeister repräsentiren (?) sollen, ebenfalls wegzulassen, wie wir schon früher cf. No. 3. 1827 erwähnt haben. —

(Schluss folgt.)

Bemerkungen über ein in Cherubini's „Wasserträger" dreimal wiederkehrendes Thema.

(Eingesandt.)

Einen in der Oper wichtigen dramatischen Moment auch musikalisch durch mehrmalige Einführung desselben Themas hervorzuheben, ist, wenn auch nicht eine sehr alte, doch keine eben übermässig schwere Erfindung gewesen. Die in dies Fach einschlagende Mode, nämlich: ein Motiv aus der Oper bereits in die Ouvertüre zu verweben, hat C. M. v. Weber besonders kultivirt; wir finden diesen Gebrauch von Silvana an bis auf Oberon herab, regelmässig angewendet. In der Oberon-Ouvertüre sind indessen die beiden Themata des Allegro trotz ihrer natürlichen Schönheit und kunstreichen Durchführung für die Handlung nicht wesentlich genug (anders ist's mit dem Hornruf und Elfentritt im Andante) um ihre Anwendung zu rechtfertigen, und so scheint es hier mehr Gewohnheit vom Komponisten als richtig gefühlte Nothwendigkeit, wie letzteres z. B. in der Euryanthe der Fall. Aeusserlich umfassender als dieses Verfahren ist, was wir schon oben angedeutet und besonders in den neuern französischen Singspielen oft zu bemerken Gelegenheit haben, die Wiederkehr eines Themas in der Oper selbst; doch muss es hier — so angenehm die Sache selbst auf den Zuhörer wirkt — nicht dem Komponisten als vielmehr

dem Dichter zum Verdienst angerechnet werden; so würde jeder andre, der das Singspiel „der Maurer“ komponirt hätte, die sogenannte Ronde (Auf Handwerksmann! u. s. w.) grade eben so oft als Auber vorgebracht haben, weil ihm diese Behandlungsart von seinem Dichter durch die nämlichen Worte handgreiflich angedeutet war. Gleiches gilt von dem Sylphiden-Gesang: „Lieb' um Liebe“ im Alcidor. — Ungleich höher steht hiergegen das, was wir in Cherubini's Wasserträger zu bemerken Gelegenheit haben: die Wiederkehr eines Themas nicht durch ein und denselben Text bedingt, sondern hergeleitet aus der geistigen Verkettung, in welcher solche Stellen stehn. Cherubini ist darin so meisterhaft zu Werke gegangen, dass wir es nicht für überflüssig halten, die hierher gehörigen Stellen ausführlicher zu bezeichnen.

Bekanntlich gründet sich die ganze Handlung der genannten Oper darauf, dass Präsident Armand vor langer Zeit einem kleinen ins Wasser gefallenen Savoyarden das Leben gerettet, und dass der Vater des letztern 15 Jahre nachher dem Präsidenten im vollsten Maasse den Tribut der Dankbarkeit entrichtet. Die Geschichte seiner eignen Lebensrettung erzählt Anton, der Savoyarde und Sohn des Wasserträgers Micheli, im ersten Akt in einer Romanze von drei Couplets, $\frac{6}{8}$ Takt G-moll, der reflektirende Schluss aber mit dem Refrain: „Ha dir vergelt' ein Gott es wieder!“ in Dur. Der Kürze wegen bezeichnen wir das Thema in G-moll, mit A, das sich gleich daran anschliessende in G-dur mit B. Jedes von beiden ist, die weitere Durchführung ungerechnet, ursprünglich vier Takte lang, und trotz des Unterschiedes mit der kleinen und grossen Terz voll fühlbaren innern Zusammenhangs. Die Wiederholung dieser den Knoten bildenden Romanze anlangend, so finden wir:

1) das Thema A im Finale des ersten Akts, wo das Armandsche Ehepaar im Hause des Wasserträgers ein Obdach gefunden, und dieser mit seinen beiden Kindern sich über die Mittel berathschlagt, wie die geflüchteten Gäste sicher weiter zu transportiren seien. Hier streitet das Gefühl eigner Gefahr mit dem der Dankbarkeit in den Herzen der Singenden, und jenes Thema mahnt siegreich an die Verpflichtung, welche ihnen durch Antons frühere Rettung innerlich auferlegt ist;

2) das Thema B im Finale des zweiten Akts, als Armand unbemerkt von den wachhabenden Soldaten aus dem ihn bis dahin verbergenden Wasserfasse des alten Micheli, mit dessen Hülfe glücklich zum Thore der Stadt hinauskommt, wo dann der Wasserträger in die Worte ausbricht: „Nun ist er frei, der brave Herr“ (man erinnere sich nur an die ursprünglichen Worte jener Melodie: „Ha dir vergelt ein Gott es wieder) und sich somit seiner lang gehabten Schuld quitt fühlt;

3) das Thema B als Ritornell zum Schlusschor des dritten Akts: „Lasst nun dem Jubel ganz uns weih'n,“ wodurch angedeutet wird, wie die Quelle der Fröhlichkeit hier nur in der Rettung Antons durch Armand und in dessen Rettung durch Antons Vater, ihren Grund hat.

So finden wir in jedem der 3 Akte einen Wink auf das Hauptmotiv der ganzen Handlung, und jedesmal an der passendsten Stelle angebracht. Auch das schöne Thema zur Arie des Wasserträgers im ersten Akt: „Ha segne Gottheit mein Bemühen“ — hat der Komponist sehr treffend noch einmal als Zwischenspiel einer melodramatischen Scene benutzt, da nämlich, wo der Wasserträger mit seinem Fasse, in welchem Armand versteckt ist, an das Thor kommt. — Möge Cherubini's Beispiel Nachfolger finden. Dass uns Webers Verfahren, eine Abart des hier Auseinandergesetzten, untergeordneter zu sein scheint, sagten wir schon oben, und wie sehr z. B. Boieldieu in seiner weissen Dame wieder gegen Weber zurücksinkt, bedarf keiner Erörterung für den, der sich erinnert, dass in der Ouvertüre zu der genannten Oper zwei Themata angebracht sind, die einmal an sich wenig musikalischen Werth haben, dann aber in der Oper selbst an Stellen gebraucht werden, die durchaus ohne irgend eine Bedeutung für den Gang der Handlung sind. So geht es aber allen Nachahmern, die sich nur an die äusserliche Existenz einer Sache halten, ohne sich die Ursachen klar zu machen, warum sie ins Leben gerufen wurde. Weber benutzt ein Thema aus der Oper schon in der Ouvertüre — gleich sind drei, vier andre da, die es auch thun. Es ist dann auch darnach!

H. Dorn.

Nachricht.

Herr Dr. Franz Stöpel entfaltet an seinem jetzigen Wohnorte, **München**, eine mehrseitige Thätigkeit. Neben einer Anstalt gemeinschaftlichen Unterrichts im Pianofortespiel hat er eine Singakademie eröffnet und eine neue **musikalische Zeitung** gegründet, von der uns die ersten zehn Bogen, manches Gehaltreiches darbringend, vorliegen. Künftig mehr davon.

M.

Die berliner Singakademie hat nach langer Pause neulich den Judas Makkabäus von Händel aufgeführt. Mögen mehr und bessere Aufführungen folgen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Verzeichniss des Herrn Carl Hoffmann in Stuttgard.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 30. Januar — Nro. 5. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Beitrag zur Theorie der Musik in der Sprache.

(Aus einem Sendschreiben an L. Rellstab vom Verf. mitgetheilt.)

Was werden Sie sagen, dass Ihr alter Liedertafel-Genosse sich in der Anlage I. an Ihr Lied in der Cäcilie gewagt hat! Das Lied ist die reizende und glühende Blüthe zweier Frühlinge: der erwachenden Erde, und der jungen Liebe; ich fürchte meine Töne werden Ihnen dazu als die Fensterscheiben-Blumen des Winters erscheinen. Um mich indessen für diese Ihre üble Meinung von meiner Tonweise zu rächen, will ich als ächter Repräsentant des Winters einige trockene und frostige Bemerkungen hinzufügen, die Sie gezwungen sein werden zu lesen, falls Sie überhaupt Geduld und Zeit haben, diesen Brief zu lesen.

Zur Sache also:

Wenn der Komponist ein Lied in Musik setzt, so bekümmert er sich, (ich spreche hier nicht von dem Geistesfunken, der es beseelen soll, sondern von dem formellen Theile des Liedes) in der Regel nur um die nach dem gewählten Versmaasse nothwendige Art der Folge der langen und kurzen Silben, also um die Stellung der Arsen und Thesen (deren Folge und Verbindung wieder den Rhythmus bildet) in dem Liede, regulirt hiernach die Stellung der schweren und leichten Takttheile in der Komposition und deren Abschnitten, kurz er befolgt nur die Prosodie der Arsen und Thesen, durch welche das Versmaas, das Skelett des poetischen Gebäudes, hervorgebracht wird, skandirt danach das Lied in Tönen, und lässt es damit gut sein, glücklich genug noch, wenn die Skansion nicht nach polnischen Grundsätzen „nós Pólóni nón cúrá mú quántitátem sylläbárúm“ schmeckt. Damit ist es aber noch nicht gut, das Skelett eines hübschen Mädchens ist noch weit davon entfernt, wie ein hübsches Mädchen selbst auszusehen, es muss noch mit Fleisch und Haut bekleidet sein, und diese Bekleidung muss die Lebensfärbung haben.

So ist es auch mit dem Liede. Ausser der Prosodie der Arsen und Thesen, enthält ein Gedicht auch noch eine Prosodie der Klänge (die Inkarnation des Skeletts) und eine Prosodie der Accente (die Färbung desselben.) Unsere Dichter wenden die letztern Prosodien an, ohne sich in der Regel ihrer Anwendung deutlich bewusst zu sein, (ich entsinne mich wenigstens nicht, über sie und deren Anwendung bestimmte Regeln in den poetischen Lehrbüchern gefunden zu haben) und diese drei Prosodieformen muss auch der Komponist anwenden, wenn seine Weise äusseres Leben erhalten soll.

Ich will mich deutlicher erklären:

Nehmen wir den Vers:

„Alles jubelt, ich nur weine,“

so erscheint 1) das Versmaass als das gewöhnlich von dem Komponisten allein berücksichtigte prosodische Verhältniss der Arsen und Thesen, und des Rhythmus:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ |

Die erste, dritte, fünfte und siebente Silbe erhalten also die Thesen der Skansion — die schweren Takttheile der Weise, und die zweite, vierte, sechste und achte Silbe die Arsen, die leichten Takttheile.

2) Was dagegen die Prosodie der Klänge, der klingenden (sonoren Silben darin betrifft, so steht diese anders. Die Diphthongen und die Vokale a, o, u, sind nämlich klingend, die Vokale e und i stumpf. Gedehnt haben sie mehr Klang, scharf, weniger.

In jenem Verse sind also die Silben:

„Al, ju, nur, wei"

klingende (sonore) Silben, die übrigen stumpfe. Die erstere (die sonore Silbe) wird musikalisch dadurch von der letztern (der stumpfen) unterschieden, dass der ihr gegebene Ton entweder eine längere Zeit darauf ruhet, die dem Ton der vorhergehenden oder nachfolgenden stumpfen Silbe abgenommen wird, oder dass sie, wenn dies nicht angeht, statt eines Tones einer Note) in deren Zeitraum einige durchgehende oder Wechselnoten, oder einen Vorschlag (Prolationen) erhält.

3) Die Prosodie des Accents endlich bestimmt sich durch den beabsichtigten Sinn.

In dem obigen Verse kann nun der Sinn entweder auf den Gegensatz von „alles" und „ich," oder auf den Gegensatz von „jubelt" und „weine" oder aber auch auf alle beide Gegensätze sich beziehen. Dieser Accent wird musikalisch nicht durch längere oder kürzere Noten, sondern durch einen (hauptsächlich steigenden) Sprung des seiner Hauptsilbe beigegebenen Tons bezeichnet, und je grösser der Sprung, je entfernter also die Accentnote von der vorhergegehenden und selbst der nachfolgenden ist, je stärker bezeichnet sich der Accent.

Auf der Beilage II. Beispiel a. und b. finden Sie den gegebenen Vers in Noten. Beide Melodien vertheilen dem Versmaasse gemäss die schweren and leichten Taktheile, und beobachten dadurch die erste prosodische Form. Beide bezeichnen durch längere Noten oder Prolationen die oben angegebenen sonoren Silben, die zweite prosodische Form dadurch berücksichtigend; das Beispiel a. endlich, den Sinn auf „alles" und „ich" legend, bezeichnet diese Accentworte durch Sprünge, so wie das Beispiel b. den Sinn auf „jubelt" und „weine" legend, zu ihnen die Tonsprünge verlegt, und sie also als die Accentworte bezeichnet, wodurch mithin die dritte prosodische Form beobachtet wird.

In dem Beispiel c. endlich habe ich den Vers dahin erweitert:

„Alles jubelt, ich nur irr umher und weine."

Das Versmaass ist also nun:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die sonoren Silben (mit Noten längerer Dauer oder Prolationen begabt und als solche bezeichnet) sind:

„Al, ju, nur, um, her," (das e klingt hier als Diphthong und hat also auch dessen Rechte.)

„wei."

Den Accent habe ich vereinigt, auf:

das erste, zweite, dritte, fünfte und achte Wort gelegt, die oder deren Hauptsache also durch Tonsprünge zu bezeichnen waren,

und diese Regeln befolgt die Weise Beisp. c.

Aber was hat diese Entwickelung mit meinem Liede zu schaffen? werden Sie lieber Freund vielleicht fragen. Ich komme gleich dahin.

Die Beobachtung dieser drei prosodischen Formen ist im Rezitative leicht anzuwenden, weil dasselbe, wenn auch ausgedehnt, kein einförmiges isometrisches Versmaass hat, und es nicht einförmig wiederholt, seine Arsen und Thesen also auch nicht einförmig folgen lässt, und dadurch die Beobachtung der Regeln der andern beiden prosodischen Formen erleichtert. Im Beispiel Beil. II. d. habe ich dem Schluss einer Romanze aus dem Cid von Herder rezitativische Noten gegeben, und ich hoffe, dass Sie finden werden, dass ich die oben angegebenen Regeln der drei prosodischen Formen dabei befolgt habe. Mit dem aus mehrern Strophen bestehenden Liede ist es aber ein Anderes.

Sein Versmaass wiederholt sich einförmig in jeder Strophe, die erste prosodische Form bleibt also für alle die nämliche

Will der Dichter nun auch die beiden andern prosodischen Formen genau berücksichtigen, so müsste er eigentlich, wenn die Komposition der ersten Strophe für alle folgende genau passend sein soll (vorausgesetzt, dass das Lied eine poetische Grundidee enthält,) in jeder folgenden Strophe die sonoren, so wie Accentsilben, wieder auf eben den Fleck verlegen, wo

sie sich in der vorhergehenden befanden. Dass der Dichter dies in Hinsicht der Accente beobachte, kann der Komponist auch selbst mit Recht verlangen. Denn es ergiebt sich aus dem Vorhergehenden von selbst, dass der Accent, indem er einen Tonsprung erfodert, wesentlich auf die Melodien Einfluss hat, eine veränderte Lage der Accente in den einzelnen Strophen, also auch eine Veränderung der Melodie, mithin eigentlich für jede neue Strophe, worin die Accente anders liegen eine neue Melodie nöthig macht, wenn der Komponist nicht wider seinen Willen gegen die Regeln der zweiten prosodischen Form verstossen, oder aber das Lied (wie man es nennt) durchkomponiren soll, betrachten Sie die Beispiele Beil. II. a., b. und c.) Die veränderte Lage der sonoren Silben in den einzelnen Strophen aber, nur eine Veränderung der Zeitdauer oder der Prolationen erfodernd, jedoch nicht auf die Grundmelodie einwirkend, ist nicht nur nicht nachtheilig, sondern sie giebt dem Ganzen sogar einen Wechsel der Inkarnationsverhältnisse — eine Schöne kann nicht, um auf mein altes Gleichniss zurückzukommen, an allen Theilen ihres Körpers auf gleiche Weise schlank oder voll sein, — der gerade erfoderlich ist, dem Ganzen, für dessen aus der ersten prosodischen Form gewonnenen Skelett, eine reizende Fleischbekleidung zu geben. Indess ist es die Pflicht des Komponisten, dem Dichter alsdann auch dabei zu folgen und, so wie sich in jeder Strophe die sonoren Silben an anderen Stellen befinden, so auch die musikalische Bezeichnung derselben dort eintreten zu lassen. Das Durchkomponiren der einzelnen Strophen eines eine Grundidee verfolgenden Liedes, in denen die Accentsilben möglichst an denselben Stellen sich befinden, ist also unnöthig, wohl aber ist es erfoderlich, um der Melodie Reiz und Leben für jede Strophe zu geben, mit den kleinen die sonoren Silben bezeichnenden Modifikationen der Melodie nach Maassgabe dessen jedesmal zu wechseln, und sie dahin zu verlegen, wo sich gerade die sonoren Silben der Strophen befinden.

Dies habe ich mein verehrter Freund in der Beilage I. bei Ihrem Liede versucht, um ein grösseres Beispiel von der Anwendung meiner Theorie zu geben. Gefällt Ihnen nun meine Grundmelodie, desto besser; mögen Sie aber auch denken: dass es dem Winter nicht gelinge den Frühling zu malen, so sagen Sie mir doch, ob meine Melodie nicht wenigstens durch die Berücksichtigung und Bezeichnung der sonoren Silben in jeder Strophe lebendiger, frischer geworden sei, als wenn die der ersten Strophe für alle gleich beibehalten worden wäre. Gestehen Sie mir dies zu, so habe ich gewonnen, und denke, dass meine Theorie nicht ganz unnütz für Dichter und deren Komponisten, und selbst nicht allein für die Komponisten kleinerer Lieder sei.

Aber schon zum zweitenmale spreche ich von meiner Theorie! Wenn nur das verzweifelte siebente Gebot nicht wäre! Das gebietet mir dann Ihnen aufrichtig zu gestehen, dass ich die Idee dazu aus einem Briefe des Abbé Arnaud an den Grafen Caylus geschöpft habe, (die von mir gemeinte Stelle dieses Briefes, der es bedauern lässt, dass Arnaud das Werk über die alte Musik nicht geschrieben hat, das er darin verspricht, finden Sie in Laborde, Essai sur la musique Tome III. p. 554 und 555.) Indessen da ich so ehrlich mein Schmücken mit fremden Federn gestehe, so werden Sie mir auch glauben, falls Sie nicht auf der K. Bibliothek das Werk selbst einsehen wollen, dass die weitere Entwickelung und die Anwendung auf unsere Sprache und Musik mein ist, und ich eigentlich doch noch etwas anderes behaupte, als Arnaud.

Das war ein langer Brief! möge er Ihnen nur nicht zugleich langweilig vorkommen, mögen Sie ihn lieber als ein Andenken eines alten Einsiedlers annehmen, dem noch zuweilen die Lust ankömmt, mitzutheilen, was er hier und da gedacht hat. Das Mehrste wird ja doch wohl, mithin bald, mit mir schlafen gehen.

Der Ihrige

Kretzschmer.

Halberstadt, d. 7. Dzbr. 1827.

N. S. Was ich hier flüchtig und nur in Bezug auf Musik hingeworfen habe, möchte auch auf die blosse Deklamation wohl Anwendung finden. Ich bin überhaupt der Meinung in Be-

zug auf den neuerlichen Streit: ob die alten Sprachen blos die Quantität beachtet haben, und die neueren blos oder hauptsächlich den Accent berücksichtigen? dass alle beide, die alten und neueren Sprachen, die Quantität der Silben, in sofern sie zu Arsen oder Thesen sich eignen, die Quantität der Silben rücksichtlich des Klanges ihrer Vokale, und den Accent in der Poesie wie in der Prosa berücksichtigt haben und noch berücksichtigen, dass die erstere Quantität, im Vortrage durch einen kräftigeren Ton für die Silben welche Thesen, so wie durch ein Nachlassen desselben für die welche Arsen sind, die zweite durch längere oder kürzere Zeit die man auf den Silben verweilt, und der Accent durch ein Steigen des Tones nach der Höhe, auszudrücken ist, und dass dieser Ausdruck am vollkommensten im Gesang eines komponirten Gedichtes, schwächer in dem Vortrage desselben ohne Musik, und am schwächsten im Vortrage von Prosa möglich und zu erreichen ist, dass er aber bei richtiger Deklamation noch immer zu erkennen sein muss. Neugierig wäre ich wohl zu hören, was der Professor Boekh zu dieser Ansicht sagen würde, voraus wenn er zugleich nachlesen wollte, was Aristides Quintilianus über Prosodie und Deklamation sagt.

3. Beurtheilungen.

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Von L. Rellstab.)

(Fortsetzung.)

So sehen wir also, dass alle im lyrischen Gedicht wesentliche Schönheiten und Wirkungen im dramatischen zu accessorischen werden. Vielleicht ist dem Dichter selbst dies nicht ganz unbekannt geblieben, denn es scheint uns, als habe er nicht geringe Hoffnungen für das Werk eben auf manche jener Umstände gebaut, namentlich auf den Effekt der Entzauberung der Rose. Das möchte hingehen, wenn er selbst nur mehr Eignes geleistet hätte. Wir haben gesehen, dass das was im Gedicht von Wirkung war, was dessen Hauptschönheiten bildete, im Drama zu Nebendingen herabsinkt. Wollte uns also der dramatische Dichter fesseln, so musste er durch andre Erfindungen die Schönheiten des lyrischen Dichters die er uns raubt ersetzen. Aber worin bestehen diese! In der That kaum in etwas mehr, als darin dass er den Gang der Erzählung dialogisirt hat. Wir müssen hier die Scenenfolge des Drama's skizziren. Alpino, ein junger Sänger liebt Maja die mit ihrer vermeintlichen Mutter Janthe ein schönes Thal Indiens bewohnt. Es ist Maja's Geburtstag, die Hirten der Gegend feiern ihn indem sie die Umgebung der Hütte, in welcher Janthe mit ihrer Tochter wohnt, mit Blumen schmücken; dass Alpino dabei nicht fehlt, ist natürlich. Maja tritt heraus, erfreut sich der Gaben, und namentlich der Alpino's welcher sich jetzt nähert. Ein Duett zwischen beiden, bei welchem der Chor gegenwärtig ist (wir wünschten ihn entfernt) lässt ihre gegenseitige Liebe noch nicht zum Ausbruch kommen, deutet sie aber zweifellos an. Hierauf gehen alle ab. Janthe tritt auf und erzählt in einem Monolog ihre Geschichte. Sie ist eine Fee, aber von der Königin der Feen verstossen, weil sie einen irdischen Ritter geliebt, sich mit ihm vermählt hat; ein dieser Ehe entsprossener Knabe wurde ihr nebst dem Gemahl entrissen. Jetzt folgt eine Arie in der sie die schreckliche Scene jene Zeit schildert. Maja tritt wieder auf, Janthe entdeckt ihr, dass sie nicht ihre Mutter sei, sondern sie von einem Königsthron in die niedre Hütte gebracht habe, sie aber nunmehr dem Volke zurückgeben wolle. Dies hört der hinzugetretene Alpino, dem dadurch die Hoffnung auf sein Glück verschwindet. Aus den jetzt angeregten Empfindungen wird ein Terzett gebildet.

Hier wollen wir einen Augenblick anhalten. Gewiss wird der denkende Le e gleich mit uns bemerken, dass es dieser Exposition an lebendiger Entwickelung durch Handlung fehlt. Die einzelnen Scenen folgen aufeinander ohne ineinander einzugreifen. Der Monolog Janthes erscheint uns eigentlich nur als ein Nothbehelf, um den Zuschauer mit Dingen bekannt zu machen, die er freilich wissen muss, aber nicht auf diese Art erfahren darf. Wäre es nicht

(ohne dies hier als Norm zu geben) z. B. schon lebendiger, wenn Alpino in der Introduktion seiner Geliebten eine bedeutendere Veranlassung gäbe ihm Liebe zu gestehen, als dass er ihr ein Paar Tauben schenkt! Wie wenn er sie etwa von einer drohenden Gefahr befreite, Dankbarkeit ihrer Empfindung Worte gäbe, das Entzücken des jungen Paares aber durch die einschreitende Janthe, die jetzt eine Veranlassung hätte den Liebenden (nicht den Zuschauern) ihre Geschichte zu enthüllen, plötzlich furchtbar gestört würde! Wenn aber vollends die gefährliche Lage, aus der Alpino seine Geliebte retten soll, in Verbindung mit dem Fortgange des Stücks stände, (was leicht sein kann, da z. B. Nador den Versuch machen konnte, sie zu entführen) so würde dadurch allerdings Leben und dramatische Kraft in die Handlung gebracht worden sein, deren sie jetzt entbehrt.

Verfolgen wir den Gang des Gedichtes weiter: Zwei indische Fürsten, Nador und Ikanor, glühen mit sinnlicher Wuth, denn andera kann man ihre Liebe wohl nicht nennen, für die als schöne Hirtin bekannte Maja. Diese widerliche Leidenschaft erzeugt zwei an sich schon widerliche Karaktere, die aus dem unglücklichen tausendmal wiederholten Irrthum entsprungen sind, die Musik bedürfe, um Abwechselung in die Stücke bringen zu können, jedesmal eines absoluten Bösewichts (hier gar zwei, die sich einander so gleich sehen wie Zwillinge) der als greller Schatten noch die Lichtgestalt des Helden oder der Heldin füllen muss. Eine Mannigfaltigkeit der Karaktere bedarf die Musik allerdings, aber es bekundet die schwache Kraft des Dichters, wenn er diese nur durch die abstechendsten Farben, deren Zusammenstellung nur dem rohesten Geschmak behagt, nicht durch eine übergehende Verschmelzung harmonischer Töne zu erreichen versteht.

Ikanor ist einer der Bösewichte, die wir hier schon im Allgemeinen verurtheilt haben. Er tritt unmittelbar nach dem oben erwähnten Terzett auf; ein Sklave erzählt ihm in wenig Worten, dass der Sänger und Nador, ebenfalls ein indischer Fürst, nach Maja's Besitz streben, letzterer sogar auf dieselbe Art wie Ikanor, indem er sich ebenfalls in eine niedre, verstellende Tracht geworfen hat. Gegen diese Wendung kann man nichts haben; allein desto mehr gegen die nächsten Aeusserungen Ikanors. Bei dem Namen Nador, an dem sich für uns noch gar kein Interesse, kaum eine Vorstellung knüpft, geräth er in eine so entsetzliche unmenschliche Wuth, dass wir, um sie nur einigermaassen begreifen zu können, die stärksten Veranlassungen dazu auf der Bühne erlebt haben müssten. So aber kommt sie uns vollkommen leer und nichtig vor, wir können durchaus nichts mitempfinden, und es erscheint daher eher komisch einen Mann so ganz unbändig unherrasen zu sehen, als dass es den mindesten tragischen oder schauerlichen Eindruck machen sollte. Es tritt also das horazische:

Quae mihi sic ostendis incredulus odi

ein. Ueberdies aber könnte diese Art den Zorn zu äussern, auch wenn die Leidenschaft selbst motivirt wäre, dennoch nur Widerwillen erregen. Denn es geht daraus auch nicht ein einziger Karakterzug hervor, der uns mit dem bösen Prinzip künstlerisch versöhnen könnte. Wir dulden wohl im Leben wie auf der Bühne einen leidenschaftlichen Mann, der nach verbotenem Ziel strebt, wenn er Muth, Kraft, stolze Gesinnung und eine gewisse Schärfe des Geistes entwickelt; aber er wird uns, und mit Recht, völlig zuwider, wenn wir nur ein thierisches Wüthen, eine mörderische Grausamkeit, eine Abscheu erregende Wollüstigkeit in ihm gewahren können. Ob dies hier der Fall sei, mögen folgende Verse der Arie, womit sich Ikanor einführt, entscheiden:

Welche Freude, welch Entzücken,
Ueber meinen Feinden stehn
Schauen, wie in Todesweh'n
Sie sich krümmen (!)
Sterben wollen und nicht konnen,
Und dann endlich
Von des Siegers Blick durchbohrt,
Heulend, fluchend untergeh'n.
Welche Freude, welch Entzücken!!

Jam datis! Wie konnte sich der Dichter so verirren! Ueberdies wirkt es nicht erfreulich, zu sehen, wie leicht sichs der Dichter hier gemacht hat. Offenbar fängt er mit dem trochäi-

schen Maass an, um es in gereimten Versen durchzuführen; das fällt ihm aber schon bei der vierten Zeile schwer. Der Reim kommt nicht von selbst; je nun so lässt man ihn weg, wer frägt darnach! Das Maass will sich auch nicht recht mit den Worten vereinen; immerhin, wer darf mir vorschreiben! So bleiben denn natürlich nur nach Art des Verses gedruckte bombastische Worte, in willkührlichen unnothwendigen Rhythmus geordnet, in beliebigen Reimen (hier sind es in 8 Zeilen 3 auf denselben Laut) übrig. —

(Fortsetzung folgt.)

4. Berichte.

Berlin, den 23. Januar 1828.

In der heutigen Möserschen Versammlung, zu der sich die gebildeten Kunstfreunde wieder zahlreich eingefunden hatten, wurde Mozarts Es-dur-Symphonie sehr brav ausgeführt und verfehlte nicht den allgemeinsten und erwünschtesten Eindruck.

Zum Schluss gab man eine vom Kammermusikus Herrn Böhmer komponirte Ouvertüre, die von Talent und Uebung zeugt. Sehr verdienstlich und dankenswerth ist es von Herrn Musikdirektor Moser, dass er jüngern Tonsetzern Gelegenheit giebt, ihre Kompositionen zu hören und dem Publikum bekannt zu machen.

Zwischen beiden Kompositionen spielte der junge Wörlitzer Hummels Es-moll-Trio. Talent und erfolgreiche Uebung war auch diesmal nicht zu verkennen, obwohl tiefere Empfindung und künstlerische Glut sich noch sehr vermissen lassen. Möge nur die Leitung des Knaben sich einem edlern Zielpunkte zuwenden, als dem heutigen Beifall der verführten Menge; möge der Untergang der Konzerte, in denen sich die verderbliche Richtung auf Künstelei und Technik statt auf Geist und Kunst zumeist breit gemacht, die Erzieher des jungen Wörlitzer und alle Leiter talentvoller Knaben warnen und belehren! Zunächst für sie theilen wir den Ausspruch des geistvollen Seidel*) hier mit.

„Werfen wir nunmehr einen prüfenden Blick auf die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumentalmusik, so erscheint sie in der That meistens als ein Gemisch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Kompositionsweisen; nur hier und da gewahrt man Spuren von tieferer Seelenmusik,**) Anklänge von ächter Tondichtung. Deshalb aber sinkt auch der Gefallen an den statt derselben aufgetischten Afterkünsten täglich mehr, und die dabei Betheiligten schreien laut über die frostige Geringschätzung ihrer Leistungen. Nicht Mangel aber ist es an Kunstgefühl, sondern wachsender Schönheitssinn, Resultat einer steigenden Bildung, wenn es leerer stets und leerer wird in den Konzerten der Virtuosen. Die gerühmtesten derselben werden während der letzten Jahre auf ihren Reisen diese Erfahrung zur Genüge gemacht haben,**) und die kommende Zeit wird dieselbe noch merklicher bestätigen. Ihre donnernden Symphonien, ihre prunkenden Solo's wirken nichts; vergebens trillert die Fingerfertigkeit, tönen beider Bärentanz, Dudelsack und anderer Spass; das freundlichst zurechtgelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imprimirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle, und sie werden es bleiben, so lange die Komposition voll lebendigsten Ausdrucks sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung; so lange der ausübende Künstler nicht dabei erscheint als ein eigentlicher Deklamator, dessen Seelenaccente die Poesie des Herzens wiedergeben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Sollten demnach auch unsere früherhin schon gegebenen Andeutungen über das tief Karakteristische in der Natur der Rhythmen und der Töne ganz unberücksichtigt geblieben sein, so werden doch vielleicht jene mannigfachen Erfahrungen von der geringen Wirkung der gewöhnlichen artistischen Leistungen manchen Musiker näher anreizen zu einiger Beachtung der nachfolgenden Untersuchungen." —

Marx.

5. Allerlei.

Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension „über L. Sphors Berggeist von A. Wendt" im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung.

(Von C. O. N—rg. in H—e.)

(Schluss.)

So gern wir der Ansicht des Herrn Prof. W. beitreten möchten, so können wir doch nicht umhin zu erklären, dass wir auch jetzt noch den Grund, warum die Oper auf der Bühne nicht allgemeines Interesse erweckt, bei weitem

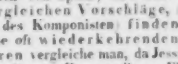
*) Aus dem so eben erschienenen zweiten Theil seines Charakteristik (Vergl. d. Z. dritten Jahrgang) über den baldmöglichst berichtet werden soll.

M.

*) Vergl. Th. I. S. 31. 40.

**) Einheimische Musiker sollen noch allenfalls ihre Konzerte, indem sie die Einlasskarten dazu umhersenden in Form andringlicher Bittbriefe. Haben solche Geiger und Pfeifer eine Ahnung von dem nüchternen Seelenzustande ihrer herbeygezerrten He-

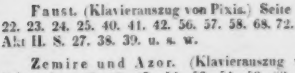
mehr im Sujet, bei weitem weniger im Komponisten suchen; und wenn Prof. W. Seite 335 und 336 besonders noch folgende Gründe anführt, warum die Oper das Publikum nicht auf die Dauer ergriffen haben mag, nämlich die häufigen Dehnungen durch Vorschläge, und die oft wiederkehrenden Begleitungsfiguren in dieser Oper: so ist doch immer nicht einzusehen — warum gerade der Berggeist dieser Mängel halber nicht allgemein gefalle, da sich diese Dehnungen durch Vorschläge, diese wiederkehrenden Begleitungsfiguren in Spohrs andern Werken, ebenfalls, und verhältnissmässig eben so oft finden? warum wird denn sein Faust, Zemire, Jessonda immermehr anerkannt? — Wem mit Beispielen gedient ist, dem wollen wir welche anführen: was jene Dehnungen durch Vorschläge anbetrifft, so vergleiche man nur das erste beste Gesangsstück von Spohr, und man wird sicherlich dergleichen Vorschläge, eine Lieblingsmanier des Komponisten finden. — In Bezug auf jene oft wiederkehrenden Begleitungsfiguren vergleiche man, da Jessonda bekannt genug ist, z. B. von dieser Figur: (aber genau)



Faust. (Klavierauszug von Pixis.) Seite 21. 22. 23. 24. 25. 40. 41. 42. 56. 57. 58. 68. 72. 84. Akt II. S. 27. 38. 39. u. s. w.

Zemire und Azor. (Klavierauszug von Schwenke.) S. 42. 47. 52. 53. 54. 59. 60. 62. 63. 72. 75. 76. 102. 103. 104. 106. 111. 124. 128. 135. 136. 140. u. s. w.

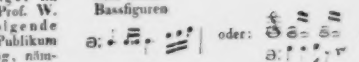
oder

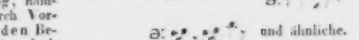


Faust. S. 37. 38. 46. 49. 50. 60. 69. 71. 73. 74. 75. 78. 79. Akt II. S. 30. 45. 46. 87. 92. 93. 94. 95. 97. 98. u. s. w.

Zemire und Azor. S. 11. 13. 14. 18. 55. 70. 71. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 86. 101. 124. 131. u. s. w.

oder solche Bassfiguren





Faust. S. 21. 23. 39. 40. 41. 42. 44. 45. 47. 57. 59. 65. 67. 68. 77. 78. Akt II. S. 3. 18. 27. 28 — 33. 47. 57. 62. 81. 88. u. s. w.

Zemire und Azor. S. 6. 11. 15. 17. 18. 34. 46. 57. 58. 59. 60. 61. 73. 80. 101. 105. 108. 128. 129. 135. 136. 139. 140. u. s. w.

S. 336. der Rezension wird von der Ouvertüre gesagt, sie stehe in jeder Rücksicht tief unter der der Jessonda; ob mit vollem Rechte mag Herr Prof. W. verantworten. — S. 337. heisst es: „der Geliebte kommt," die Jungfrauen gehen ab; statt aber sich still zu empfehlen, singen sie:

„Lasst uns still von hinnen gehn!
Wenn sich Herzen wiederfinden,
Die ein Missverhalt getrennt,
Stört nur Andrer Gegenwart."

„Diese prosaische Reflexion führt Herr Pr. W. fort, nimmt sich, der vorigen Tanzmelodie untergelegt gar kurios aus." Da möchte denn doch mancher nicht beistimmen: sonst möchte es sich auch „gar kurios" ausnehmen, wenn Mozart im Don Juan so ganz heterogene Dinge zur Menuett, oder L. Spohr im Faust zur Polonoise singen lässt. — Darüber wollen wir aber nicht rechten, wohl aber darüber, was in der Rezension über das Duett zwischen Oskar und Alma gesagt ist S. 347. „Ich wiederhole im Ganzen, dass ich es für ein kaltes Produkt halte, das auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann.(!!) Es hat nicht einen einzigen neuen Gedanken, (!) dagegen viele gewöhnliche Musikphrasen." — Wir trauten unsern Augen nicht, als wir dies und einiges Folgende lasen; — dass Prof. W. das Duett für ein kaltes Produkt hält, ist eine subjektive Ansicht; darüber kein Wort — dass er aber behauptet, es könne auch der sorgfältigste Vortrag dieses Produkt nicht erwärmen, — das müssen wir, gelinde ausgedrückt, für eine etwas keck hingestellte Behauptung erklären, die gar nicht begründet werden kann, denn wie will Pr. W. die Unmöglichkeit erweisen?! — eben so hart ist es zu sagen: „es hat auch nicht einen einzigen neuen Gedanken u. s. w." — Wir haben das Duett von guten Opernsängern, aber auch von Dilettanten gehört, können jedoch die Ansicht des Herrn Pr. W. nicht theilen, so gern wir auch wollten, und wir versichern ihm, dass auch dieses Duett recht innige Freunde hat; —

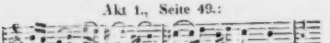
---

rer, die sich für Kunstfreunde halten, oder doch dafür angesehen sein wollen; konnten sie plötzlich die grausig stille Langeweile auf den Gesichtern lesen, die sich aus eitler Schaam verbirgt in laue Beifallsbezeugung: das künstlich gemisshandelte Instrument entsanke furwahr ihrer starrenden Hand.

D. V.

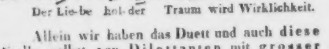
er sagt aber ferner über dieses Duett, das ihm nun einmal ein Stein des Anstosses geworden: „In dem leichtgehaltenen Schlusse des Stücks sind bei der einmal angenommenen Bewegung (♩ = 100) die Worte von den Sängern schwer herauszubringen; besonders vom Tenor:

Akt 1., Seite 49.:



Allein wir haben das Duett und auch diese Stelle selbst von Dilettanten mit grosser Leichtigkeit singen hören; folglich müssen es doch Opernsänger, die Künstler sein sollen, bei weitem eher mit Leichtigkeit herausbringen. — Endlich wirft Pr. W. die Frage auf: (S. 338 oben) „warum übrigens diese Worte piano gesungen werden sollen, kann ich nicht einsehen.“ — Obige Stelle, soll ja aber gar nicht piano gesungen werden, sondern so:

Akt 1., Seite 49.



und nun bis zu Ende immer mehr crescendo. Allerdings kommen diese Worte, jedoch mit andern Noten, auch piano vor, doch immer mit jener Steigerung des Gefühls. (cf. S. 46. oben.)

S. 348. der Rezension ist wieder eine kleine Eilfertigkeit; es ist nämlich eine Stelle im $\frac{4}{4}$ Takt abgedruckt, welche doch im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben sein muss: für einen Druckfehler können wir dies nicht halten, da 4 Takte hindurch derselbe Druckfehler gemacht sein müsste, und der Setzer doch in 4 Takten nicht 19 Punkte übersehen wird! —

S. 348. „Wir müssen bemerken, dass es für die theatralische Wirkung allerdings nicht günstig ist, in einem Zeitmasse so lange zu verweilen, wie es hier der Komponist gethan, nämlich 132 (!) Takte lang (im Klavierauszuge S. 11 — 19), denn obgleich die Bewegung in der Mitte ein wenig schneller wird; .....“ — wie! — ein wenig! — wir glauben es sei ein bedeutender Unterschied in der Bewegung, denn zuerst ist

♩ = 92 und dann ♩ = 126, oder reduzirt auf

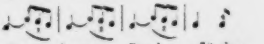
Pendellängen: ♩ = 92 = 16 Rhl. Zoll

und ♩ = 126 = 8¼ — —

S. 349. „Bei einem dieser Uebergänge Seite 24, Takt 17 des Klavierauszugs muss es im letzten Achtel des Basses dis heissen“ — doch da ist kein Achtel zu sehen; hierbei wollen wir noch einige Druckfehler erwähnen, welche Pr. W. übersehen hat, so z. B. in dem von ihm so hart getadelten Duett Akt 1. S. 49. Takt 7 müssen die beiden tiefen Noten der zwei letzten Achtel e statt cis heissen. — Akt 2. Seite 44. Takt 17 muss vor das letzte Achtel im Basse ein ♮ —

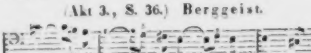
Beim Finale des zweiten Akts, der im Chore pp schliesst, frägt Prof. W. S. 350.: „Warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen!“ — Das will er ja, nach unserer Ansicht nicht, sondern es soll durch das decrescendo in den Chören der Elementargeister, das allmählige Entfernen, Verschwinden derselben angedeutet werden; dass aber Spohr hier eine vorhergebrauchte Melodie wiederholt, wollen wir nicht in Schutz nehmen.

S. 357. „Ich glaube nicht, dass die Worte, welche der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens sind, in den Dehnungen der Melodie gelungen ausgedrückt sind:



Doch ist (fährt Pr. W. fort) dies die einzige Stelle, welche mir in diesem Stücke ungenügend erscheint.“ — Wer heisst denn aber Dehnungen machen! — wer hat denn ein Triole zu den kurzen Sylben „ge — te — den“ gesetzt! — Die Stelle soll ja so gesungen werden:

(Akt 3., S. 36.) Berggeist.



und da können wir durchaus nichts Gedehntes finden! S. 358 am Ende der Rezension folgt abermals eine Eilfertigkeit, es heisst: „Der vollständige Klavierauszug dieser Oper Leipzig Bureau de musique von Peters 63 Seiten Querfolio.“ — wie! 63 Seiten! und die sollen 6 Rthlr. 12 Gr. kosten! — allerdings steht auf der letzten Seite des Klavierauszugs die Zahl 63, aber vor diesen 63 Seiten befinden sich ja noch 51 und 81 Seiten!! —

Akt 1 hat 81 Seiten
-- 2 -- 51 ---
-- 3 -- 63 ---
also 195 Seiten!! —

Wir schliessen unsere „nachträglichen Bemerkungen“ mit der Bitte: neben dem Mangelhaften, was wir in der Rezension des verehrten Herru Pr. W. dargethan zu haben glauben, doch ja nicht das Treffliche derselben zu übersehen, und empfehlen die herrliche Tonschöpfung, wie die Rezension darüber, allen Kunstfreunden angelegentlich, — doch —

„Prüfet Alles, und das Beste behaltet.“

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

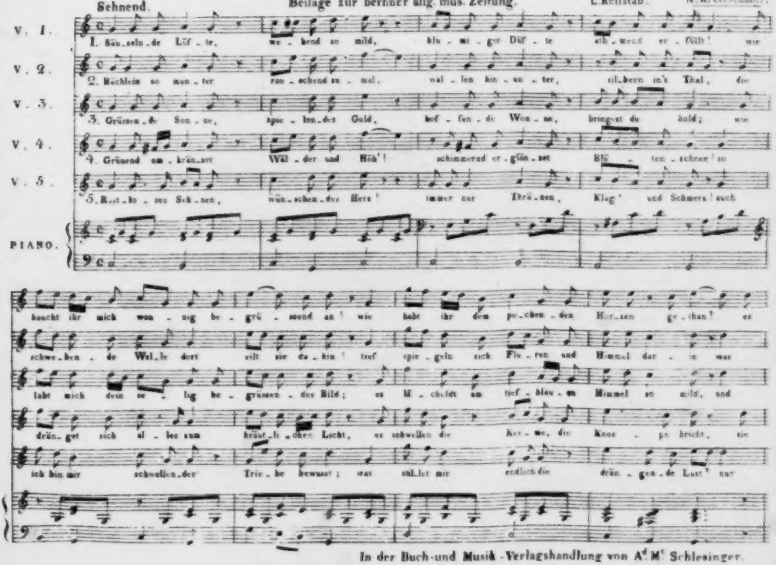
Hierzu eine Musikbeilage.

LIED

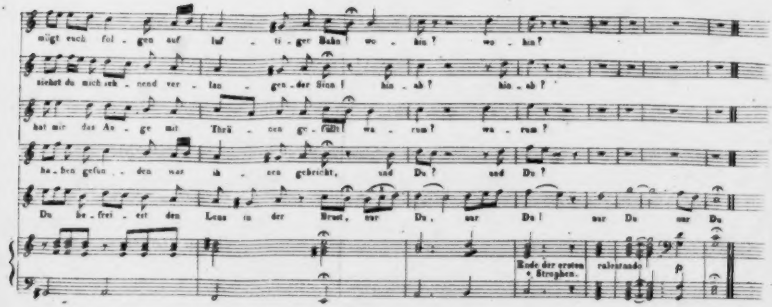
Beilage zur berliner allg. mus. Zeitung.

L. Rellstab. A. Kretzschmer.

Schnend.



In der Buch- und Musik-Verlagshandlung von A.d M.r Schlesinger.



mögt euch fol - gen auf luf - ti - ger Bahn! wo - hin? wo - hin?

siehst du mich seh - nend ver - lan - gen - der Sinn! hin - ab? hin - ab?

hat mir das Au - ge mit Thrä - nen ge - füllt! wa - rum? wa - rum?

ha - ben gefun - den was ih - nen gebricht, und Du? und Du?

Du be - frei - eit den Lens in der Brust, nur Du, nur Du! nur Du nur Du

Ende der ersten Strophen. ralentando

p

BEILAGE II.

a. b.

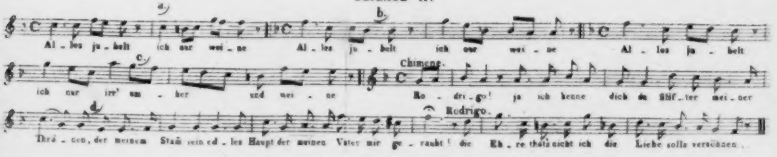
Al - les ju - belt ich nur wei - ne Al - les ju - belt ich nur wei - ne Al - les ju - belt

c. Chimene.

ich nur irr' um - her und wei - ne Ro - dri - go! ja ich kenne dich du Stif - ter mei - ner

d. Rodrigo.

Thrä - nen, der meinem Stam̃ sein ed - les Haupt der meinen Vater mir ge - raubt! die Eh - re thäts nicht ich die Liebe solls versöhnen.



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 6. Februar — Nro. 6. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Aussprache im Gesange, mit besonderer Bezugnahme auf „die Kunst des Gesanges“ von A. B. Marx.

(Vom Musikdirektor C. Löwe.)

(Der nachstehende Aufsatz ist die erste Erfüllung meiner in der Vorrede zu dem genannten Werk ausgesprochenen Bitte an alle Musiker und Gesangkenner, ihre Bemühungen mit den meinigen zum Vortheil der wichtigen Sache zu vereinen und die Zeitung mit dem niedergelegten Schatz ihrer besondern Erfahrungen zu bereichern. Der Aufsatz ist mir schon zum vorigen Jahrgange zugesendet worden; ich habe aber mit Genehmigung des Herrn Verfassers seine Bekanntmachung zurückgehalten, bis das Werk öffentlich besprochen und verbreitet ist — und darf nun alles auslassen, was die allgemeine gütige Meinung des Herrn Einsenders über dasselbe betrifft. Mögen doch viele andre, und bald, sich dem geschätzten Herrn Einsender anschliessen!

Marx.)

— — Zu der vierten Abtheilung des zweiten Buchs, zu der Sprachlehre, bemerken Sie mit Recht, dass die Artikulation (die Art und Weise die Laute auszusprechen) ein Theil der Sprachlehre und ein in Deutschland sehr vernachlässigter Theil des Gesanges sei. Wie wahr dieses ist, kann man täglich auch bei übrigens mit Recht gefeierten Sängern wahrnehmen. Der unbefangene Hörer wird oft auf das unangenehmste durch üble, völlig schon stereotyp gewordene Angewohnheiten der Sänger in seiner Empfindung gestört. Da Sie nun selbst diese Mängel andeuten, hätten Sie nicht vielleicht wohl gethan, im zweiten Abschnitte: „Regeln für die Sprache im Gesange“ auf die auffallendsten Fehler, in welche die Sänger verfallen, aufmerksam zu machen? Ehe ich es versuche, zu diesem, wie mich dünkt, zu kurz abgefertigten und doch der Belehrung so nothwendigen Abschnitt einiges hinzuzufügen, will ich den Lesern dieses erst noch von dem ersten Abschnitte dieser Abtheilung eine kurze Uebersicht geben.

Dieser erste Abschnitt handelt auf eine neue Art gleichsam erst das Terrain ab, auf welchem die Bildung der Sprach-Elemente (der Vokale und Konsonanten), wenn ich mich so ausdrücken kann — vor sich geht, als da sind: die obere Decke des Mundes (unbeweglicher Theil des Kopfes) die untere Decke des Mundes (beweglicher Theil des Kopfes, Kinnlade, Kehlhäute, Zunge, Zähne u. s. w.) — Alles dieses ist genügend, neu und merkenswerth. Eben so kann der Sänger aus der Lehre „von der Bildung der Vokale und Konsonanten,“ falls er es nicht von Natur schon könnte, gleichsam gezwungen werden, die Vokale und Konsonanten rein auszusprechen. In jedem Falle wird Jeder, der sich mit dieser Methode, die Vokale und Konsonanten zu lernen, beschäftigt, schon durch diese Beschäftigung an und für sich zu einer deutlichen Aussprache hingewiesen.

§. 638 heisst es: „Der Laut R entsteht, wenn beim Ausströmen des Hauchs die Zunge eine schnelle zitternde Bewegung macht.“

Hier mache ich noch folgende ergänzende Bemerkungen:

Man hat im gewöhnlichen Leben zwei Arten, das R auszusprechen, welche beide so ziemlich auf Ihre Definition anwendbar sind, und von denen Sie die eine gewiss nicht billigen

werden. Sie haben im Sinn, dass die Zungenspitze in eine schnell zitternde Bewegung gesetzt werden muss, um das runde, schöne, rollende R, vermöge des ausströmenden Hauchs, hervorzubringen. Ein grosser Theil der Menschen versteht aber nicht, diesen Konsonanten auszusprechen, sondern sucht ihn durch ein knarrendes Geräusch im Gaumen zu ergänzen, bei welchem der hintere Theil der Zunge an den Gaumen gedrückt, und durch die ausströmende Luft in eine kakophonische Vibration versetzt, während die Zungenspitze an die Unterzähne ruhig angelegt wird. Das Uebellauten dieses R-Surrogates wird noch dadurch vermehrt, dass die affizirten Speicheldrüsen Speichel absetzen, und mit dem durchströmenden Hauche eine Art (wie soll ich sagen!) von Gequakker erzeugen, welches einem kochenden Brei vergleichbar ist. Man nennt diesen Pseudo-Konsonanten im gemeinen Leben „das Schnarren“ welches Jeder hervorbringen kann, und unter denen, die das R rein aussprechen können, nicht selten ein Gegenstand des Spottes ist. Man hört es auch wohl hier und da „das nasse R“ nennen, (aus dem oben angeführten und das gesunde, rollende der Zungenspitze, „das trockne.“ Der Ursprung jenes Gaumen-R scheint mir in Frankreich seinen Sitz zu haben; denn alte Leute versichern, dass man vor der Einwanderung der französischen Kolonisten dieses Schnarren in Deutschland nicht gehört habe; und in der That schnarren auch die meisten Franzosen. Bei der französischen Invasion sollte es sogar zur Mode und zum Vornehmthun gehören, jenes Schnarren zu verlautbaren.

Es versteht sich von selbst, dass der Sänger sich befleissigen müsse, falls er mit jener üblen Angewohnheit des Schnarrens heimgesucht ist, das reine R zu erlernen, und die Gesanglehrer müssen durchaus auf die Uebung des rollenden R hinweisen. So wie der Italiener, als Sänger, überhaupt allen andern Nationen als Muster aufgestellt werden kann, und in der Pronunciation seiner Sprache im Gesange die höchste Deutlichkeit, Reinheit im Vokal und im Konsonanten, entfaltet, so dass der Zuhörer, (auch wenn er die italienische Sprache nicht versteht) jedes Wort fast nachschreiben kann: so ist auch allen italienischen Sängern das gesunde R eigen; sie machen sich eine Freude daraus, dieses beim Gesange recht rollen zu lassen, und ich habe noch keinen schnarren gehört.

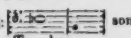
Der Gesanglehrer hat aber oft mit den Anfängern grosse Mühe, das Schnarren zu verdrängen, und die Zöglinge versichern nicht selten die gänzliche Unmöglichkeit, das R mit der Zungenspitze zu pronunciren. Ich habe mich dabei mit Erfolg folgenden Mittels bedient:

Dem R ist bei der Zungenbildung unläugbar das D am nächsten, und das D kann jeder sprechen. Man fängt nun im Anfang an, das D für das R zu gebrauchen, und zwar bei Wörtern, in welchen das R unmittelbar nach einem andern Konsonanten folgt, (welcher letztere etwa ein Gaumenbuchstabe sein muss,. Z. B.: krank. Sprich erst: kedank, kedank, kedank, kdank. Nun wird das D zu immer lebhafterer Aussprache angehalten, die Zungenspitze noch ein klein wenig nach den Unterzähnen hingewiesen, und im Kurzen gestaltet sich das reine R bei ähnlichen Worten immer deutlicher. Z. B.: Kraut, Kraft, Gruft, Grab, frei, froh, Pracht, Prise, Zrini, welches letztere schon schwer ist. Ist das R nun mit dem vorangehenden Konsonanten begründet, und fängt schon an, etwas zu rollen, so weiss der Zögling schon, wie die Zunge beim R gehalten werden muss, um auch nun endlich den freien Eintritt dieses Buchstaben zu üben, in Worten wie: recht, ringen, Rahmen, Robert u. s. w.

Unter den Regeln, die Sie im zweiten Abschnitte geben, möchte ich für §. 644 noch folgendes bemerken:

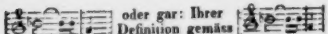
Sie sagen §. 644 „Diphthongen, welche der Stimme einen zweideutigen Klang geben, z. B. ei, au, werden in die einzelnen Vokale aufgelöset, aus denen sie bestehen.“

Mich dünkt dies ist, wenn nicht unrichtig, doch unzureichend gesagt. Bei dem Diphthong au haben Sie recht, und haben auch das Beispiel richtig gewählt:

nicht:  sondern:

Tau-ben, Ta-u--ben.

Wie aber, wenn man den Diphthong ei, den Sie oben mit aufstellen, eben so unterlegen wollte!



Obschon ich eine gedrungene Kürze bei jedem Schriftsteller für eine wesentliche Schönheit halte: so haben Sie doch in diesem, beinahe allerwichtigsten Abschnitte für den Sänger nicht allein Unzureichendes, sondern überhaupt zu wenig gegeben. Sie haben in Ihrer Klassifikation nicht einmal der Solmisation erwähnt, wodurch die Italiener ausschliesslich ihre ausgezeichnete Aussprache gewinnen, und worauf die Hillersche Methode gleichfalls eifrig hinarbeitete, und eine Mara bildete. — Es sei mir daher erlaubt, einen Versuch aufzustellen, wie dieser wichtige Abschnitt genügender und umfassender den Sängern vorgeführt werden könnte.

Der Sänger hat die Verpflichtung, auf die möglichst deutliche Aussprache beim Gesange hinzuarbeiten. Die Grundlage der Deutlichkeit beim Singen ist aber eine reine Vokalisation. Um diese zu begründen, bedarf es verschiedenerlei Vorübungen. Eine der zweckmässigsten ist die italienische Solmisation, d. i. die Art und Weise, wie die südlichen Völker Europa's ihre Töne benennen.

Unser:

c d e f g a h c

heisst bei ihnen:

ut re mi fa sol la si ut.*)

(Schluss folgt.)

*) Der Ursprung dieser Silben wird dem in der Geschichte der Tonkunst so berühmten Mönch Guido von Arezzo (im 11. Jahrhundert) zugeschrieben, der, ausser der Feststellung der Hexachord-Lehre (Skala aus 6 Tönen bestehend), auch seinen 6 Tönen jene Namen gab, durch welche er unstreitig auf die gute Aussprache der Sänger hinwirken wollte. Es existirte nämlich zu seiner Zeit ein kleiner Hymnus auf den heiligen Johannes, welcher von den Zeitgenossen des Guido als ein Mittel gegen die Heiserkeit, wie ein Recept, gebraucht wurde. Er hiess:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Johannes!

Zur Zeit der Reformation änderte man den Hymnus so ab:

Ut queant laxis resonare fibris
Mira Baptistae famuli precamur,
Solve pollutis labiis reatum
Tu Deus alme!

Auch so:

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut Relevet Miserum Fatum Solitosque Labores.

Späterhin fügte man auch das si noch hinzu:

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
Ut re mi faciat solvere labora sibi.

(Siehe ein näheres in Forkels Geschichte der Musik, Band 2, unter dem Abschnitte Guido Aretinus.)

3. Beurtheilungen.

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Fortsetzung.)

Ikanor hat seine Arie gesungen, der Chor des Volkes, unter ihm Nador, tritt auf; Nador und Ikanor betrachten einander mit scheelen Blicken, und hierbei kommt eine Zeile vor, bei der wir vollkommen mit dem Dichter übereinstimmen. Nador sagt von Ikanor: „Wie grimmig! plump!“ und spricht darin ganz die Empfindung des Zuschauers aus. Der Dichter hat sich hierdurch das Urtheil gewissermaassen selbst gesprochen, indem er fühlt, dass man seinen Ikanor nicht mit Augen der Vorliebe ansieht, gar kein anderes Urtheil über ihn fällen kann. Darf er aber nun behaupten dass ein solcher Gegenstand uns Interesse einflössen könne oder dürfe? — Indess erscheint Janthe als Fee, Maja wird zur Königin gekrönt, und der Akt schliesst mit allgemeinem Jubel. — Wir können gegen diesen Schluss nichts einwenden; wirksamer wäre er aber in jedem Fall gewesen, wenn auch Alpino, dem dieser Jubel das Herz zerreissen muss, zugegen wäre, und so hätte sich dann ein glücklicher, natürlicher Gegensatz für die Musik gefunden — doch der Dichter hat dieses tragische

Motiv, welches auch in die folgenden Akte hineingewirkt haben würde, nicht angewendet, und wir müssen uns daher mit dem gegebenen begnügen, was in so fern ganz löblich ist, als es sich natürlich an die angedeuteten Begebenheiten anknüpft, und die Handlung für den Augenblick theatralisch und musikalisch hinlänglich abschliesst. — Der zweite Akt, gelungener als der erste, nur ohne recht lebendige Fortschreitung der Handlung, beginnt natürlich und einfach mit einer Arie Alpino's, die ganz an ihrer Stelle ist. Hierauf zeigen sich Ikanor und Nador als Fürsten mit zahlreicher Begleitung; ihre Absicht Maja zu rauben und ihr Reich zu erobern, ist deutlich. Auch wird angedeutet, dass Alpino diese Absicht errathen habe. — Demnächst werden wir in Maja's neuen Pallast geführt; Alpino kommt und enthüllt (leider in einer trocknen Gesprächsscene) die Gefahren die von Nador und Ikanor zu fürchten sind, verheisst jedoch seinen Beistand durch die Hirten. Janthe entdeckt nunmehr, dass sie nur ein Mittel besitze wodurch sie die Tochter retten könne, nämlich einen Ring, der die Kraft habe, dieselbe wenn sie es wolle in eine Blume zu verwandeln, aus welcher Verwandlung jedoch nur treue Liebe sie erlösen könne. Die Art, wie Maja dieses Mittel ergreift, ihr scheuer Schmerz vor dem halben Tode der ihr in dem stummen Leben als Blume droht, eine Furcht die aber doch die Hoffnung auch Alpino's treue Liebe nicht mächtig werden lässt, ist an sich schön, und auch die Diktion wird hier zart und sinnvoll. Wie von selbst bildet sich daher auch daraus eins der besten Musikstücke; denn die Aufgabe wird dem Komponisten hier viel leichter gemacht, als an andern Stellen. Dort nämlich hat er die Empfindung die seine Musik ausdrücken soll erst zu erschaffen, da ihm der Dichter nicht vorgearbeitet hat: hier aber, wo der Dichter noch seine Schuldigkeit für ihn gehandelt, und im Zuschauer die nöthige Stimmung bereits angeregt hat, dem Musiker daher nur sein eigentlichstes Amt bleibt, die Empfindung durch seine Kunst zu erhöhen, *schöner* auszudrücken, hier gelingt das Werk wie von selbst. — So sehr ich aber auch geneigt bin, das Verdienst dieser Scene lobend anzuerkennen, so darf ich doch nicht verhehlen, dass sie in ihrer Form wirksamer sein könnte. Wenn beide schätzende Künstler mehr in die Tiefe gegangen wären, der Dialog rezitativisch, sich zum Duo steigernd, nachher die Musik selbsterfindend, bedeutungsvoll gehalten wäre, so müsste es eine grosse, schöne Scene geworden sein, während wir sie jetzt nur eine lobenswerthe nennen können. — Ein gleiches Verdienst hat die jetzt folgende Arie Maja's, in der sie ihre Hoffnung auf die Rettung durch Alpino bestimmt ausspricht; nur ist der Chor dabei durchaus störend. Die nächste Zwischenscene, wo Ikanor durch einen Sklaven scheinbaren Frieden mit Nador schliesst, damit beide gemeinschaftlich den Sänger verderben, (ist er ihnen denn schon ein so furchtbarer Feind!) ist überflüssig und wahrscheinlich nur eingeschoben, um Nador die Gelegenheit zu einer Arie zu verschaffen. Leider ist dies ein nothwendiges Uebel. Unsre Sänger sind im Allgemeinen so, man möchte fast sagen, dumm erpicht darauf, Arien zu singen, dass sie darüber das Ganze opfern, und doch fällt grade der Glanz nur aus der Wirkung des Ganzen auf die Arie zurück. Beklagenswerth ist es doch, dass die Künstler nicht einsichtiger, die Direktionen nicht energischer sind diesen ihre unverständigen Foderungen abzuschlagen. — Jetzt folgt das Finale, welches in der Ankunft der Fürsten besteht, die zuerst friedlich erscheinen, nachher die Braut rauben und sie einander entreissen wollen; Alpino mit den angeworbenen Hirten wirft sich zur Rettung dazwischen. Maja will den Kampf hindern, das Leben des Geliebten nicht aufs Spiel setzen; sie wirft sich daher zwischen die Streitenden und erfleht von Janthe das äusserste Mittel, die Verwandlung. Diese geschieht und damit schliesst der Akt nicht ohne dramatisches Leben. Auch hier aber muss der Beurtheiler wie oben hinzufügen, dass er das Vorhergehende zwar als lobenswerth, aber nicht als eigentlich schön anerkennen kann. Welch ein reicher Stoff war hier für die erfinderische Phantasie des Dichters und des Musikers! Wie anders neu, überraschend, wunderbar konnte hier geschlossen werden! Was liessen sich hier dich-

terisch und musikalisch für ahnungsvolle Hindeutungen auf die Entzauberung geben, die doch im Gemüth jedes Zuschauers schon erwartet wird, (da man fühlt, so könne kein völliger Abschluss der Handlung erfolgen) und folglich auch durch den Dichter vorbereitet werden musste! Leider ist das unterblieben; wir dürfen daher nur lobend anmerken, wo wir gern gepriesen, bewundert hätten.

(Fortsetzung folgt.)

---

4. Berichte.

Berlin. Königstädter Theater.

Die Jugendjahre Heinrichs des Fünften. Komische Konversations-Oper, nach dem Italienischen; Musik vom Ritter Morlachi, Königl. Sächsischem Hof-Kapellmeister. —

O Heinz! — —
Papier korrekt, Stich grau.

p — p.

Die musikalischen Vorlesungen des Herrn Prof. Dr. Breidenstein.

Am 26. Januar schloss Herr Dr. Breidenstein, Professor und Musikdirektor an der Universität zu Bonn, den Cyklus seiner Vorlesungen über die Theorie der Musik, in dem Saale des hiesigen Singakademie-Gebäudes. Der Ankündigung gemäss sollte die Lehre der Harmonie Haupt-Gegenstand seiner Vorlesungen sein; jedoch schickte er dieser noch die allgemein einleitenden und in die Tonwissenschaft einführenden Bemerkungen und Lehren von den Mitteln der Tonkunst voraus. Gehört diess nun auch nicht wesentlich zu Vorlesungen über die Grundsätze der Harmonie, so lässt es sich doch vertheidigen, und war auch vielleicht nothwendig, da auch Dilettanten an den Vorlesungen Theil nahmen, die, wenn sie auch sonst die Musik praktisch treiben, doch nicht selten mit den Anfangsgründen der Theorie, wenn nicht ganz unbekannt, doch nicht so vertraut sind, dass sie sich über alles in der Musik Vorkommende die nöthige Rechenschaft geben können. Dadurch aber, dass Herr B. in seiner Ankündigung versicherte, dass es durchaus keiner theoretischen Vorkenntnisse bedürfe, um seine Vorlesungen mit Nutzen anhören zu können, sondern dass man dazu nur die Musik auf irgend einem Instrumente praktisch auszuüben verstehen müsse, hatte er sich eine schwierige Aufgabe gestellt; denn nun stand zu erwarten, dass mancher, der sich vielleicht auf einem Instrumente einige Fertigkeit erworben hatte, sonst aber von der Theorie keine Kenntniss besass, an diesen Vorlesungen Theil zu nehmen sich entschliessen würde, in der Hoffnung, dort mit einem Male zum Meister gemacht zu werden: und wer möchte nicht gern, wenn es anginge, ohne Mühe und Anstrengung in möglichst kurzer Zeit ein Komponist werden! Und es geschah auch wirklich so; ja es fanden sich nicht nur ausser mehrern Musikern vom Fach, Dilettanten, sondern, der Einladung gemäss, auch Damen ein.

Vor einer solchen gemischten Versammlung von Zuhörern und Zuhörerinnen konnte es nun keineswegs leicht sein, Vorträge zu halten, welche allen gleich verständlich und nützlich sein sollten, ohne zugleich für die eine oder andre Klasse derselben langweilig zu werden. Denn wollte Herr B. seine Vorträge so einrichten, dass die mit den Anfangsgründen noch nicht Vertrauten von denselben Gewinn haben sollten, so mussten diejenigen, welche schon tiefer in das Ganze der Tonkunst eingedrungen waren, es bereuen, sich zur Theilnahme an den Vorlesungen verpflichtet zu haben; wollte er hingegen, die Letztern mehr berücksichtigend, sich in seinem Vortrage kürzer fassen, da er bei ihnen die Rudimente schon als bekannt voraussetzen konnte, so mussten jene, indem sie dem Vortrage nicht so schnell folgen konnten, in Verwirrung gerathen, wie in einem Strudel rettungslos umherschwimmen und die Vorlesungen verlassen, ohne sich bewusst sein zu können, wovon eigentlich die Rede gewesen sei. Doch zum Ruhme des Herrn B. glaubt Referent versichern zu können, dass derselbe seine schwierige Aufgabe glücklich gelöst hat, und dass seine Mühe und sein sichtbares Bestreben, beide Klassen von Zuhörern in ihren Erwartungen zufrieden zu stellen, nicht fruchtlos geblieben ist. Noch mehr aber hätte geleistet werden können, wenn Herr B. nicht durch Umstände wäre genöthigt worden, die anfänglich festgesetzte Zeit von 2 Stunden für jede Vorlesung auf 1½ Stunde zu reduziren.

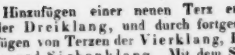
Die ganze Theorie der Musik zerlegt Herr B. in 6 Abschnitte. Der erste behandelt die Lehre von den Mitteln der Tonkunst, und zwar A., die Lehre von Klang und Ton in physikalischer, mathematischer und musikalischer Hinsicht. B., die musikalische Schrift. C., die Tonwerkzeuge, und von diesen zuerst die natürlichen oder das menschliche Stimmorgan und zweitens die künstlichen oder sogenannten musikalischen Instrumente. Die gewöhnliche Eintheilung in Blas-, Seiten- und Schlaginstrumente, oder in singende und klingende verwerfend, theilt Herr B. die Instrumente in Beziehung auf Stoff, Struktur und Behandlung derselben ein, in Bogen oder Streichinstrumente, Flöten, Rohr-

Instrumente, Becher-Instrumente, Klavier-Instrumente, Lyren, Orgel, Schlag- und Schellen-Instrumente. Nachdem er im Allgemeinen über Bau, Beschaffenheit, Umfang, Behandlung und Eigenthümlichkeit der jetzt gebräuchlichsten Instrumente das Wesentlichste angeführt und zugleich ihre Geschichte kurz berührt hatte, ging er alsdann zur Lehre der einzelnen Instrumente selbst über, von denen er wie billig von dem Fortepiano und Flügel am ausführlichsten handelte, da diese die beliebtesten und zugleich diejenigen Instrumente sind, welche der meisten Veränderungen fähig sind, der grössten Vorsicht und des feinsten Gefühls in der Behandlung, und dadurch auch der ausführlichsten Belehrung bedürfen. In diesen Vorlesungen konnte es nun aber keineswegs Zweck sein, für die Erlernung eines jeden dieser Instrumente einen hinreichenden Unterricht zu ertheilen, sondern nur eine allgemeine und gedrängte Uebersicht zu geben und die Eigenthümlichkeiten und den Karakter eines jeden Instrumentes anzuführen, und diesen Zweck hat Herr B. gewiss nicht verfehlt; im Gegentheil glaubt Referent, dass gerade diese Lehre aller einzelnen Instrumente einer nicht so grossen Ausführlichkeit bedurft hätte, wie ihr Herr B. zu geben für nöthig erachtet hat, und dass er also in dieser Hinsicht mehr gethan, als von ihm billig gefodert werden konnte. Mit gebührender Anerkennung verdient aber vorzüglich erwähnt zu werden, dass Herr B. jeder Lehre eine reiche Litteratur beifügte, wodurch seine Zuhörer mit den Werken älterer Theoretiker und Tonkünstler bekannt und zugleich in den Stand gesetzt wurden, nicht allein sich über das, was ihnen vielleicht in der Vorlesung noch dunkel geblieben war, zu belehren, sondern, da er ein jedes der angeführten Werke würdigte und einer kurzen Kritik unterwarf, auch unter allen dasjenige auszuwählen, welches das beste und empfehlungswertheste über den Theil in der Musik ist, über welchen man eine ausführlichere Belehrung zu haben wünscht. Obgleich Niemand erwarten konnte, nur Neues in diesen Vorlesungen zu erfahren, so gab es doch hin und wieder manches, was Herrn B. eigenthümlich und insofern neu war. Diese Eigenthümlichkeiten aber aufzuführen, würde diesen Bericht zu sehr verlängern.

Der zweite Abschnitt enthielt die Lehre von den Bestandtheilen der Tonkunst; A. die Lehre von der Harmonie; B. von der Melodie, und C. vom Rhythmus. Hier wurden zuerst die Begriffe Harmonie, Melodie und Rhythmus entwickelt, wonach denn die Harmonie die gleichzeitige oder koordinirte Verbindung der Töne zu einem musikalisch künstlerischen Zwecke ist, die Melodie die successive oder nacheinander folgende Verbindung der Töne in Beziehung auf ihre Höhe und Tiefe, der Rhythmus die successive Verbindung der Töne in Beziehung auf den Zeitwerth und auf eine durch Zeitwerth geregelte Bewegung der Töne. Darauf wurde das Entstehen dieser drei Bestandtheile aus und nacheinander geschichtlich nachgewiesen, so dass die älteste und erste Periode die rhythmische, die zweite die rhythmisch-melodische oder schlechthin melodische, die dritte Periode die rhythmisch-melodisch-harmonische oder schlechthin harmonische ist. Recht passend und schön war die Vergleichung jener drei mit der Welt, als der Vereinigung von Raum, Zeit und Bewegung, indem die Harmonie das geregelte Nebeneinander, oder den Raum, die Melodie das absolute Nacheinander oder die Zeit, der Rhythmus das qualifizirte Nacheinander oder die Bewegung darstellt, und so wie wenn eins von diesen dreien: Raum, Zeit und Bewegung fehlte, die Welt unverbunden wäre, eben so auch die Musik, wenn ihr Melodie, Rhythmus oder Harmonie fehlte, unverbunden sein würde. Die Lehre von der Harmonie zerfiel in drei Abtheilungen, 1) in die Lehre von den Tonarten und ihrer Verwandtschaft, 2) von den Intervallen und 3) von den Akkorden. In der ersten Abtheilung, der Lehre von den Tonarten lässt Herr B. 4 Molltonleitern gelten, und zwar will er dieselben aufwärts wie abwärts durch dieselben Intervalle geführt wissen. Zwei davon kommen aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Melodie, die andern beiden in Beziehung auf die Harmonie in Betracht. Eine nähere Ausführung dieses Gegenstandes liegt ausser dem Zweck dieses Berichts.

In der Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten sprach Herr B. bloss im Allgemeinen von Verwandtschaft, wies aber mit Recht die Eintheilung derselben in gewisse Grade als ungehörig ganz ab, da man bei dem Aufsuchen dieser Grade auf Widersprüche geräth, indem eine Tonart, welche auf einem Wege mit einer andern Tonart im zweiten Grade verwandt ist, auf einem andern Wege mit derselben Tonart erst im dritten Grade als verwandt erscheint. In der dritten Abtheilung, in der Lehre von den Akkorden steht Herr B. ganz selbstständig und sich von allen andern Theoretikern unterscheidend da, indem er auf eine ganz eigenthümliche Weise durch einen terzenweisen Bau alle Akkorde entstehen lässt, und auf diese Weise auch ein Prinzip gefunden hat, welcher zufolge sich alle möglichen in der Harmonie vorkommenden Akkorde entwickeln lassen. Dieses Prinzip ist ihm nämlich die Terz als dasjenige Intervall, welches mit dem Grundtone verbunden zuerst einen entschiedenen Wohlklang auf das Ohr und Gemüth ausübt. Demgemäss nennt er daher die Terz in Verbindung mit dem Grundton einen Akkord — den Zweiklang;

durch Hinzufügen einer neuen Terz entsteht dann der Dreiklang, und durch fortgesetztes Hinzufügen von Terzen der Vierklang, Fünf-, Sechs- und Siebenklang. Mit dem Siebenklange erscheinen alle Töne der Tonleiter erschöpft und daher die Zahl der Akkorde geschlossen.



Sehr ausführlich, in klarer Ordnung und vollständig konstruirte Herr B. sowohl die Grund- als abgeleiteten Akkorde, so dass auch derjenige, welcher noch nicht mit den verschiedenen Veränderungen und Mannigfaltigkeiten, deren die Akkorde fähig sind, bekannt war, durch diese Vorlesungen gewiss zu einer vollkommenen und vollständigen Einsicht gelangt ist. Wenn aber auch zugegeben werden muss, dass allerdings der Zweiklang nicht ein unvollständiger Dreiklang mit ausgelassener Quinte, sondern wirklich ein selbstständiger Akkord für sich ist: so kann Referent doch den Unisonus niemals einen Akkord, und zwar als denjenigen nennen, welcher dem Ohre die vollkommenste Befriedigung gewährt, was Herr B. im Verlauf der Vorlesungen behauptete. Denn wenn Akkord die coordinirte Verbindung mehrerer Töne ist, so bleibt der Unisonus, auch von noch so vielen Stimmen zu gleicher Zeit angegeben, doch immer nur ein Ton — Einklang, (wenn auch in verschiedenen Oktaven) und kann als solcher auf den Namen eines Akkords nicht Anspruch machen. Mit vorzüglicher Klarheit behandelte Herr B. die Lehre von dem Sitz und von der Mehrdeutigkeit der Akkorde, und des Bemühen, welches sich neuere Theoretiker gegeben, alle Harmonien-Schritte aufzuführen, als ein fruchtloses und unmögliches verwerfend, stellte er nur allgemeine Grundsätze auf, nach welchen überhaupt Akkorde jeder Art miteinander verbunden werden können. Eben so befriedigend war der Vortrag über die Ausweichung. Nachdem er die Harmonienlehre mit den wichtigsten Bemerkungen über die harmonirenden Töne — Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten und Orgelpunkt — geschlossen, ging er sodann über zu der Lehre von der Melodie und dem Rhythmus, und beendet hiermit der zweite Abschnitt, die Lehre von den Bestandtheilen der Tonkunst.

Im dritten Abschnitte trug Herr B. die Lehre vom harmonischen Satze vor, und sprach zuerst vom einfachen, sodann vom doppelten Kontrapunkte. Dass auch der Vortrag über diese Gegenstände gründlich und zweckgemäss geordnet sein würde, liess sich, den frühern Vorträgen nach zu schliessen, mit Gewissheit erwarten; jedoch möchte Herr B. bei der Eintheilung der Bewegegung der Stimmen wenn nicht in der Sache, so doch in der Benennung geirrt haben, wenn er ausser der gleichen und ungleichen, der graden, Gegen- und Seitenbewegung, auch noch eine ruhende Bewegung annimmt, welche darin bestehen soll, dass zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit gar nicht fortschreiten, sondern längere Zeit liegen bleiben. Denn sobald die Stimmen zu gleicher Zeit nicht fortschreiten, d. h. sich nicht bewegen, so sind sie also nicht in Bewegung, sondern in Ruhe. Herr B. scheint diess auch gefühlt zu haben, indem er nur im uneigentlichen Sinne von einer ruhenden Bewegung sprechen will.

Einer besondern Erwähnung verdient, dass Herr B. den Ursprung des Quinten- und Oktaven-Verbots geschichtlich nachwies, worauf bis jetzt noch kein Tonkünstler aufmerksam gemacht hat, und dass er diese Verbote für die damalige Zeit der ersten Entwickelung der Musik gut und zweckmässig, für unsre jetzige Zeit aber veraltet und nicht unbedingt gültige nennt. Wenigstens gesteht er dem Verbote, zwei Quinten oder zwei Oktaven unmittelbar auf einander folgen zu lassen, keine grössere Beachtung zu, als der allgemeinen Regel, mit Parallell-Fortschreitungen nicht zu freigebig zu sein, und alle Parallellfortschreitungen, mit alleiniger Ausnahme der Terzen und Septen, unter gewissen Umständen (welche Herr B. namhaft machte) zu vermeiden, weil man dadurch in den Fehler der Eintönigkeit verfällt und die Harmonie der Mannigfaltigkeit beraubt. Erfreulich war es, von Herrn B. die Versicherung zu erhalten, dass er über diesen Gegenstand dem Publikum nächstens eine Schrift vorlegen werde, auf welche wir also im Voraus machen.

Ueber die Einrichtung und Beschaffenheit der Tonstücke, den musikalischen Styl und die Musikgattungen und über den Vortrag und die Aufführung der Musikstücke — Inhalt des vierten, fünften und sechsten Abschnittes — konnten wir leider keine ausführlichen Vorträge hören, da die Anzahl der 12 Vorlesungen bereits abgelaufen war; jedoch versuchte es Herr B., über alle diese Gegenstände, so gut als es sich thun liess, eine gedrängte Uebersicht darzulegen, und wenigstens die hauptsächlichsten Definitionen anzugeben.

Zum Schluss dieses Berichts geben wir hier folgendes allgemeine Urtheil über diese Vorlesungen. Herr B. hat sich überall nicht nur als einen tüchtigen und gründlichen Theoretiker zu erkennen gegeben, sondern es auch an den Tag gelegt, wie sehr es ihm darum zu thun war, seinen Zuhörern durch diese Vorlesungen nützlich zu werden. Aus der ganzen Art und Weise seines Vortrags ging es deutlich hervor, dass seine Vorlesungen die Frucht eines gründlichen, langen und fleissigen Studiums sind, da er mit

so entschiedener Gewissheit sich manchen Ansichten älterer und neuerer Theoretiker entgegenstellte und dieselben wiederlegte, (zu welchem Zweck er häufig ihre eignen Worte anführte), und den Grund seiner Abweichungen genügend auseinandersetzte und rechtfertigte. Ueberall bewies derselbe, dass er des mannigfaltigen und oft schwierigen Stoffes Herr und Meister sei; vor allem aber verdient gerühmt zu werden, dass die Vorträge sowohl durch Wahl der Wörter, als auch durch Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, welches vorzüglich von den einzelnen Definitionen gilt, in einer edlen und schönen Sprache gehalten wurden; immer auch beim freien und unabhängigen Vortrage war seine Sprache rein, fliessend, kurz, klar, bestimmt und deutlich, und so hat Herr B. sich auf jede Weise den aufrichtigsten Dank seiner Zuhörer erworben, den ihm Referent, gewiss im Namen Aller, hiermit zu erkennen giebt.

Möchte es die Zeit bei einer etwanigen Wiederholung dieser Vorlesungen gestatten, dass Herr B. die für diesmal so kurz und aphoristisch behandelten, aber dennoch nicht minder wichtigen Gegenstände der Tonkunst ebenfalls einer gründlichern und ausführlichern Behandlung unterwerfen könne.

C. H. Guhr.

5. Allerlei.

Gegenerklärung auf eine Bemerkung in der Beurtheilung Zelterscher Lieder in No. 4. der Zeitung.

Mit Vergnügen theilen wir Nachstehendes aus dem Briefe des Herrn Trautwein —

— — erlaube ich mir in Betreff der in Nro. 4. d. M. Z. enthaltenen Rezension der Zelterschen Lieder und in Beziehung auf die Aeusserung des Beurtheilers „dass Papier und Druck nicht so schön seien, als man es von meiner Handlung gewohnt wäre“ zu sagen, dass der Herr Beurtheiler hierin gewiss unrecht hat, denn es ist das nämliche Papier zu diesen Stücken genommen, welches ich immer gebrauche, derselbe Stecher hat sie gestochen und die Titel anbelangend, so sind diese sogar ausgezeichnet schön lithographirt. Möglich, dass in dem Beurtheilungs-Exemplar vielleicht einige Seiten oder Bogen zufällig nicht so gut gedruckt waren, welches aber bei der ganzen übrigen Zahl der Exemplare nicht der Fall ist u. s. w.

mit, dessen Verlagshandlung sich durch soviel werthvolle Unternehmungen namentlich für Kirchenmusik die Achtung und durch geschmackvolle Ausstattung ihrer Artikel das Wohlgefallen der Kunstfreunde gesichert hat.

D. Red.

Aus dem Nachlass eines, wie gewöhnlich, zu früh verstorbenen Gelehrten. *)

1.

Es ist nur der gewöhnlichen Nachlässigkeit der Geschichtschreiber beizumessen, wenn die meisten unerwähnt lassen, dass Hannibal ein vorzüglicher Guitarrenspieler gewesen (Vergl. Herod. III., 29. ed. Reiske.) Schon damals hätte man sich ohne Musik nicht über die Alpen getraut, geschweige in die feine Gesellschaft.

2.

Man möchte wissen, ob die Flöte, mit der sich Luther auf der Wanderung zum Reichstage beschäftigte, von Buchsbaum oder Lindenholz gewesen, auch ob er sie mit einiger Fertigkeit geblasen.

3.

Cato censorius pflegte in Konzerten nie zu applaudiren. (Vergl. Tac. de moribus Germanorum.)

4.

Herr Bau- und Architravendirektor Moll in Bamberg bewahrt noch die Quinte, auf der der bekannte Teufel Tartini'n die Teufelssonate vorgespielt hat.

5.

Das Wort γίγις (von γίγνω) gebraucht Lasos von Hermione für die behäbigen Wendungen einer reizenden Melodie.

*) „Als ein Freund Ihres Blattes,“ schreibt uns der Schreiber dieses, „wünsche ich eine Lücke in dessen Verwaltung ausgefüllt zu sehen und mache den Anfang mit diesem Beitrage. Es fehlt an kurzen historisch-philologischen Notizen, die man etwa beim Kaffee als gelehrtes Biskuit zu sich nehmen und Abends in der Gesellschaft aufsehenerregend ausspielen kann. Nicht wenigen Lesern ist mit solchem Mobiliar gedient und es findet sich immer ein Gelehrter zu weitern Forschungen angeregt.“

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 13. Februar — Nro. 7. — 1828.

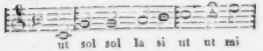
2. Freie Aufsätze.

Ueber die Aussprache im Gesange, mit besonderer Bezugnahme auf „die Kunst des Gesanges“ von A. B. Marx.

(Vom Musikdirektor C. Löwe.)

(Schluss.)

Obschon man unserer Buchstabenbenennung im Allgemeinen deshalb den Vorzug geben muss, weil sie äusserst leicht den Anhängesilben der Erhöhung und Erniedrigung is und es Aufnahme gewährt, so springt doch auch das Gute der für den Sänger so nothwendigen Abwechselung der Vokale in der Solmisation in die Augen, in welcher kein Vokal vermisst wird, während die Buchstabenbenennung sehr eintönig nur e und a darbietet. — Es wird daher jedem Sänger sehr erspriesslich sein, wenn er langsamere Tonstücke, z. B. Choräle, blos solmisirt, z. B.:



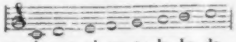
Der Sänger wird bei dieser Art zu vokalisiren nicht durch eine Menge andrer Ideen, welche ein Gedicht erweckt, zerstreut, sondern richtet ganz gewiss seine Aufmerksamkeit auf die reinste Vokalisation. Auch wird es von Nutzen sein, die Tonleitern auf allen Vokale zu üben. Der ergiebigste Vokal, die Stimme auf das klangvollste geltend zu machen, ist allerdings das A, weshalb dieser Vokal mit Recht bei dem Solfeggiren den Vorrang behaupten muss, aber die andern müssen dabei nicht unausgebildet bleiben. Die Vokale A, E und O sind in jeder Stimme (in männlichen und weiblichen Stimmen) durch alle Register der Stimme ohne Schwierigkeiten rein zu singen, aber das U und I bedarf noch einer besondern Aufmerksamkeit. Nach meiner Erfahrung ist nur die männliche Stimme, und unter den männlichen Stimmen auch nur der Tenor, im Stande, die Vokale in allen Stimmregistern ganz rein auszusprechen. Das i muss unstreitig in seiner ihm eigenthümlichsten Reinheit möglichst spitz ausgesprochen werden. Dass diese Spitzheit für die Euphonie des Stimmklanges ungünstig sei, ist nicht zu läugnen, und der Bass würde in der Tiefe auf diesem Vokale lachenerregende Klänge hervorbringen, während er in dem Tenorregister diesen Vokal mit Glück behandelt. Auch der Sopran kann diesen Vokal nur wohlklingend in der tiefern Brusttonreihe von c bis $\bar{\bar{d}}$, höchstens $\bar{\bar{e}}$ in seiner ihm eigenthümlichen Schärfe behandeln, indem er über jene Töne hinaus pfeifend, zischend und widerlich wird. In den hohen Tönen ist also der Sopran genöthigt das I in ein E zu verwandeln, weil das E dem I unter den drei vollkommenen Vokalen am ähnlichsten ist. Italienische Komponisten vermeiden das I, besonders das lang gehaltene, in dem hohen Stimmregister des Soprans, obschon sich die deutschen Komponisten über diese Hemmung hinwegsetzen, welche Unart jeder Tonsetzer aber selbst zu verantworten hat. In die Mozartschen Opern haben es zum Theil die Uebersetzer gebracht, obschon dieses bei Mozart auch in Opern mit ursprünglich deutschem Texte zu bemerken ist. — Der Alt ist in derselben Lage, wie der Bass; seine tiefen Töne sind gleichfalls nicht geeignet, das I spitz auszusprechen. — Nur ein guter Brust-Tenor ist des I-Lautes in allen Tönen mächtig.

Ein nicht minder schwieriger Laut ist auch das U. — Die eigenthümliche Reinheit dieses Vokals wird durch möglichste Zuspitzung der Lippen erlangt, welche nur einen dunklen dumpfen, äusserst unbedeutenden und schwachen Laut zulässt. Des Basses und Altes tieferes Stimmregister lässt ihn ebenfalls fast gar nicht zu, so wenig wie das höhere des Soprans. Da aber Noth alles lehrt, so hilft sich der Sopranist von d und e an durch das o, welches dem U-Laute unter den drei vollkommenen Vokalen am ähnlichsten ist. Nur der Tenor wieder vermag auch diesen U-Laut durch alle Töne dunkel und unverkennbar anzugeben.

Der Sänger ist nun im Allgemeinen verpflichtet, auf die Reinheit dieser beiden Vokale nach allen Kräften zu halten, und nur bei entstehendem Misslaut jenen angeführten Tausch der Vokale zu ergreifen. Wenn diese Vokale schon im tiefen Brustregister von den Sängerinnen vertauscht werden, um ihnen unzeitige Stärke zu geben, da sie doch ihrer Natur nach gedämpft und abgeschnitten ertönen, so wird die Deutlichkeit auf das gröbste verletzt, und der Hörer empfindet dieselbe Anregung zu lachen, wie wenn man etwa einen rufenden Knaben diese Vokale verwechseln hört, der, um z. B. „Fritz“ zu rufen, „Fratz“ ruft, oder „Lodewig“ für „Ludewig.“

Die Konsonanten müssen mit fester Zunge, scharf und sicher, und mit Lippen, die zu jeder Abstufung von Schärfe zur Milde bereit sind, ausgesprochen werden. Den Lippen empfehlen sich: m, p, b; der Zunge: d, n, t, und besonders l und das rollende r.

Die italienische Solmisation wurde von Hiller in dieser Beziehung noch abgeändert, und man sieht aus der Hillerschen Solmisation das Bestreben, dass Hiller seinen Sachsen das b und p, so wie das d und t besonders bemerkbar zu machen sich bemühte, so wie er es unnöthig fand, das r zu üben, was die italienische Solmisation wiederum auszeichnet.

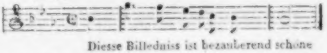


Hiller: da, me, ni, po, tu, la, be, da.

Es kann nicht schaden, wenn von beiden Solmisationen der oben angegebene Gebrauch gemacht wird.

Wir machen noch auf eine Unart mancher Sänger aufmerksam, Vokale zwischen Konsonanten einzuschalten, welches Verfahren der deutschen Sprache allerdings eine Art von Weichheit verleiht, die aber für unser Ohr doch 1) unnatürlich klingt, 2) Missverständnisse veranlasst, und 3) den Karakter der Sprache verletzt, der doch nun einmal eine gewisse Bestimmtheit, Festigkeit und Ungeschminktheit äussert, die auch aus weiblichem Munde (wie die Erfahrung bei so vielen ausgezeichneten Sängerinnen bestätigt) sehr wohlthuend zu hören ist. Widerlich klingt dieses Verweichlichen der Sprache von Männern,

Z. B.:



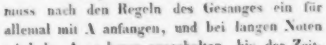
Diese Billedniss ist bezaubernd schöne

oder wohl gar: Diessa Billadniss ist bezauberand schona

Inne diesenne heiligenne Hallenne.

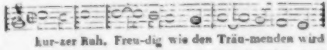
Die Aussprache der Doppellaute endlich muss nach den Regeln des Gesanges ein für allemal mit A anfangen, und bei langen Noten wird das A so lange ausgehalten, bis der Zeitwerth der Note vorüber ist, alsdann verwandelt sich das A in denjenigen Laut, welchen der Diphthong an sich trägt,

z. B.:



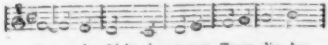
Für: Auf-er-stehn mein Leib wirst du nach

singe: A--uferstehn mein Laib wirst du nach



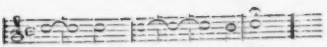
kur-zer Ruh. Freu-dig wie den Träu-menden wird

kur-zer Ruh. Fra-udig wie den Tra-ümenden wird



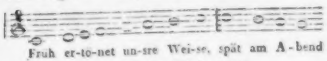
neu das Licht des grossen Tages dir der-

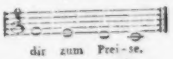
na--ü das Licht des grossen Tages dir der-



Diese nur dem Auge wunderlich erscheinende Art im Gesange auszusprechen, nöthigt besonders allen Anfängern, und überhaupt dem Sänger, der seine Gesangs-Aussprache noch nicht geschrieben vor Augen gehabt hat, ein Lächeln ab, und die ungeschickte Art, wie es anfangs die Zöglinge hervorbringen, indem sie alles auf das Bestimmteste abschneiden und zerren, ist auch in der That unangenehm. Der Lehrer muss sich das gefallen lassen, und nach und nach ebnet es sich zu demjenigen Wohlklange, den wir an Sängern, die einer gründlichen Ausbildung in dieser Kunst genossen, mit Freuden wahrnehmen.

Was die gemischten Laute: ö, ü und ä anbetrifft, so treten sie in das Feld der beiden schwierigen Vokale: i und u, und sind mithin (den Tenor wiederum ausgenommen) in tiefen und hohen Tönen kaum ohne Misslaut hervorzubringen; obschon sie, schon ihrer zweideutigen Natur wegen, viel sangbarer sind, als jene beiden. Das ö und ü pflegt man gern dem o und u recht nahe zu bringen, und mithin möglichst dunkel auszusprechen. Das ä bringt man aber dem langen e näher, als dem a.





Ich darf Ihnen, mein Herr, wohl nicht erst die Versicherung geben, dass ich mit den hier über einen Theil Ihres Werkes gemachten Bemerkungen ganz allein der guten Sache nachzukommen strebte. So läppisch und der Verachtung werth ein Tadel ist, der mit blindem Eifer Persönlichkeiten nachjagt und die Hauptsache darüber natürlicherweise vergessen muss; oder ein Lob, welches vor unwahrer Schmeichelei gleichfalls am Ende nicht mehr weiss, wovon eigentlich die Rede ist: eben so erfreulich ist dem Manne ein ruhiges, einfaches Eingehn auf den Gegenstand, gleichviel ob es Mängeln oder Vorzügen gilt, welche beurtheilt werden sollen. — — —

3. Beurtheilungen.

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Fortsetzung.)

Wir kommen nun zum dritten Akt. Keine Entwickelung ist schwer, wenn man Geister zu Hülfe rufen darf. Dies thut Janthe in der ersten Scene. Sie fragt ob ihr Gemahl, ob ihr Sohn, beide von der Feenkönigin entrissen, noch leben, und die Geister entgegnen: Ja. Dies ist freilich eine leichte Art, den Knoten aufzulösen; doch liesse sich dieselbe für die Oper allenfalls gestatten, nur hätten wir gewünscht, sie unter anderer Form und mehr vorbereitet zu sehen. Die Fee Janthe ist nämlich ihrer Zauberkräfte beraubt; jedoch werden ihr dieselben bisweilen geliehen, z. B. zur Verherrlichung des Einzuges, den Maja als Königin hält. In der That etwas seltsam! Der Verlust ihrer Wesenheit als Fee soll eine ihrer strengsten Strafen (ihr Vergehen ist freilich auch, selbst nach Feenmoral, nicht recht klar,) sein; dieses darf daher ohne besondere dramatische Veranlassung und Vorbereitung nicht aufgehoben werden, denn über die Gesetze der Poesie sind selbst Feenköniginnen nicht erhaben. In dem Befragen der Geister um die Theuerathen liegt aber offenbar die Aufhebung des Bannes, denn Janthe bedient sich der höhern Mächte, und zwar zu ihrem höchsten, angelegentlichsten Zwecke. Was kann sie mehr wollen! Diese Restitutio in integrum ohne eigentliches Motiv erzeugt das Gefühl eines dramatischen Mangels. Doch wie gesagt, die grossen Schwierigkeiten die es hat, bei einer Oper alles zu motiviren, dürfen uns hier schon nachsichtiger machen. — In der nächsten Scene treten die feindlichen Fürsten auf um dem Verderben des

Sängers, das sie durch List bereitet haben, zuzusehen. Dass sie blos deshalb kommen, stört; denn erstlich giebt es ihrem Karakter einen neuen Zug der Widerlichkeit, und zweitens wird uns nur zu sehr das Geheimniss des Dichters klar, der es blos geschehen lässt, damit wir damit bekannt werden. Der verderbliche Plan besteht darin, den Sänger Alpino über einen morschen Weg zu führen, von dem er in den Abgrund stürzen muss. Dies geschieht, denn Alpino glaubt nur auf diesem Wege zu den Hirten des Gebirgs gelangen zu können, die auf den Höhen versammelt sind und welche er zum Schutz der Rose aufbieten will, der die Fürsten, so wird ihnen gesagt, Verheerung durch Feuer und Schwerdt drohen. Der Jüngling wagt es also, den gefährlichen Weg zu betreten, und stürzt vor unsern Augen mit demselben hinab. Diese Scene würde mehr Wirkung machen, wenn sie nicht so schnell vorüberginge. Indess hat Janthe, die schon ahnet, dass es ihr Sohn sein werde, ihn beschirmt; wir erblicken ihn in der nächsten Scene auf einem Rosenlager, die Mutter vor ihm und nach einigen Fragen, (deren die Fee füglich überhoben sein dürfte) erkennt sie ihn als ihren Sohn, und erhält zugleich von ihm Auskunft über die Schicksale seines Vaters. Jetzt nahen wir dem Schlusse: die Entzauberung der Rose muss geschehen, und wenn sie durch Janthe's Sohn geschieht, so wird dadurch auch zugleich das Schicksal dieser Fee vollständig versöhnt. Der Schluss bildet sich von selbst. Wer die Gaben der reinsten Liebe bringt, gewinnt die Rose; dass uns hier nicht einen Augenblick bange sein kann, wer von den drei Bewerbern der Sänger sein werde, macht, dass uns die ganze Zeremonie überflüssig erscheint und etwas langweilt. Nur wo Spannung auf den Ausgang herrscht, bleibt die Langeweile aus; hier ersetzt indess wieder der Maschinist den Dichter; denn jedermann ist neugierig zu sehen wie die Rose sich wohl verwandeln werde. Wenn dies daher nicht sehr auffallend geschähe, oder gar vielleicht durch den Zauber nur eine verschlossne Pforte geöffnet würde, oder dergleichen, was im Anblick wenig Auffallendes hat, so würde kein Mensch das Ende abwarten. Wir sehen also deutlich, dass es nicht der Dichter, sondern die Maschinerie, ist die uns spannt und reizt. Liegt aber darin nicht der schwerste Vorwurf für ihn, und der deutlichste Beweis für obige Behauptung, dass die Schönheiten des lyrischen Gedichts im dramatischen verloren gegangen sind? — Wir haben genug, vielleicht schon zu viel gesagt, und doch ist noch lange nicht Alles erschöpft was wir zu sagen hätten. Aber über jedes Kunstwerk über das geringste im Umfang und Werth liesse sich eine ganze angewandte Aesthetik schreiben, wenn man gründlich jede Einzelheit darin rechtfertigen oder angreifen wollte. Darum schliessen wir mit einer kurzen Wiederholung oder Summirung unserer einzelnen Urtheile. Der dramatische Bau des Gedichts ist im ersten Akte ganz locker, im zweiten jedoch fester, im dritten Akt löst sich wieder vieles zu sehr ins Einzelne auf, und namentlich die Katastrophe fällt mit ihrer Wirkung in ein andres Gebiet, in das der Hülfskünste, scil. der Dekorationsmalerei und Maschinerie. Einzelne Scenen sind wirksam, und würden schön sein, wenn sie mehr in dramatischem Zusammenhange ständen und in sich dramatischer geformt wären. Fast alle Situationen sind musikalisch, jedoch raubt ihre dramatische Unwirksamkeit auch oft der Musik ihre Kraft. Die Versifikation ist nicht sorgfältig, oft aber, besonders bei weichen träumerischen Stellen musikalisch, und enthält glückliche Wendungen; wo sie aber erhaben werden soll, wird sie leicht bombastisch, und in Bildern und Gedanken unlenkbar. — Dies unser Urtheil; wem es zu hart erscheint, der bedenke, und dadurch wird es milder werden, dass wir auch stets den höchsten Kunstmaassstab angelegt haben, so dass, wenn wir es mit den vielen trivialen Gedichten die auf unsrer Bühne heimisch geworden sind vergleichen wollten, es sich durch dramatische Führung und Konsequenz, wie durch Diktion und musikalischen Werth sehr weit über dieselben erheben würde. So weit, um den Standpunkt anzudeuten, den wir nach bester Ueberzeugung dem Gedicht anweisen konnten; jetzt zur Musik.

(Fortsetzung folgt.)

Don Juan, Ballet, in Musik gesetzt vom Ritter Gluck. Vollständiger Klavierauszug von F. Wollank. Berlin bei T. Trautwein.

Die Herausgabe dieses Ballets wäre gewiss verdienstlicher und würde dankbarer aufgenommen werden, wären einige wesentliche Stücke uns nicht schon aus Armida bekannt. Ein anderes Verdienst gewährt doch immer noch diese Erscheinung: man kann daraus mehrere Formen älterer Tänze genau kennen lernen. Auch giebt uns dieses Ballet wieder einen neuen Beweis, wie gross Gluck in Schilderungen aller Arten von Affekten war. Als eine der grossartigsten Scenen bezeichnen wir die fünfte Abtheilung, (No. 31. Allegro non troppo) wo Don Juan mit den Furien kämpft. Wir können die Vermuthung nicht unterdrücken, dass Mozart wohl dieses Ballet gekannt habe, da die Auffassung der letzten Scene im Don Juan von Mozart ganz der fünften Abtheilung dieses Ballets gleich sieht. Dem Klavierauszug ist auch noch ein Programm in französischer Sprache beigefügt, welches nach einem Manuscripte, das sich in der Königl. Bibliothek der Musikschule zu Paris befindet, hier abgedruckt ist. Gluck komponirte dieses Ballet in Wien. Der Klavierauszug ist spielbar und mit Fleiss bearbeitet.

— t —

Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Pianoforte komponirt u. s. w. von Jos. Schnabel. Glogau, in der Günterschen Buchhandlung.

Variationen sind so viele gemacht und vorliegendes Thema ist auch schon manchesmal variirt worden, doch sind uns keine bekannt, die so offenbar gegen das Thema verstossen als diese. Erstens sind in allen Variationen keine andern Notengattungen gebraucht als im Thema selbst, wodurch allein schon eine unendliche Monotonie entsteht; nun kömmt aber noch dazu, was wenigstens eben so schlimm ist, dass das Thema ganz wie ein veränderter Choral behandelt ist. Barocke Harmonieen, ängstlich gesuchte Stimmenführung in den meistens vierstimmig gehaltenen sieben Variationen. Dieses alles berechtigt uns, die Arbeit für die eines Schülers zu halten, und das Ganze nur als ein harmonisches Beispiel zu betrachten. Es würde zu weit führen, die übelklingenden Modulationen und steifen Fortschreitungen nachzuweisen; dieses ist die Sache des Lehrers, aber nicht des Kritikers.

— t —

Männerkraft und Frauenmilde. Gedicht von Th. Hell, in Musik gesetzt für Tenor, Bass und vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von August Mayer. Dresden, bei W. Paul.

Die Wahl des Gedichtes kann Referent nur misslungen nennen; ein junger Komponist sollte sich lieber an Götheschen Texten versuchen, da diese schon so häufig komponirt sind, findet der Komponist Gelegenheit sein Talent durch Originalität der Erfindung zu entwickeln. In vorliegender Komposition können wir zwar keinen Zug von eigentlicher Erfindung wahrnehmen, jedoch liegt das Ganze nicht übel in der Stimme, so dass Dilettanten sich wohl damit unterhalten können.

Der Notendruck ist nicht von besonderer Schönheit, störend ist auch noch, dass Terzen wie Sekunden nebeneinander statt übereinander gedruckt sind.

— t —

Pot-Pourri aus der Oper Jessonda von Spohr, für Pianoforte und Violine komponirt (?) u. s. w. von Jos. Schnabel. Glogau, in der Güntersche Buchhandlung.

Eine Zusammensetzung der beliebtesten Melodien aus Spohrs Oper. Es könnte hin und wieder mehr Abwechslung statt finden, besonders ist der Satz aus der Ouvertüre zu lang. Das Aussere ist lobenswerth.

— t —

---

4. Berichte.

Glatz, den 2. Februar 1828.

Wenn wir hier bald aus Ihrer Zeitschrift, bald aus andern öffentlichen Blättern ersehen,

wie viel Aufhebens davon gemacht wird, wenn einmal in den Konzerten der Residenz eine ganze Symphonie zum Besten gegeben wird; wenn wir in Ihrem Berichte vom 17. Dezember (Nro. 52.) lesen, wie sich ein Konzertgeber bei Ihnen schon durch die Verheissung einer vollständigen Symphonie von Mozart sogleich als ein wahrer Kunstkenner angekündigt habe; wenn wir von Herrn Rellstab vernehmen, dass die Symphonie von Beethoven Nro. 4. von Ihren Mitbürgern neulich fast wie eine neue Erscheinung aufgenommen wurde: dann möchte uns hiesige Kleinstädter über die Stufe unserer Geschmacksbildung fast ein kleiner Stolz anwandeln. Denn hier besteht, wie ich Ihnen schon lange zu berichten Willens war, durch die Veranstaltung und vielfache Bemühung des Herrn Oberstlieutenant von Arnauld seit einem Jahre die Einrichtung, dass nicht nur im Winter, sondern auch im Sommer von dem zahlreichen Regiments-Musikchor jede Woche 2 vollständige Symphonien öffentlich ausgeführt werden. Wenn Sie das schon höchlich billigen werden, dass hier diese ernste und den Deutschen eigenthümliche Musik-Gattung so eifrig gepflegt wird; so bin ich Ihres Beifalls noch gewisser, wenn ich Ihnen sage, dass an diesen Konzertabenden fast ausschliesslich nur Haidns, Mozarts und Beethovens unsterbliche Schöpfungen gehört werden, so dass wir z. B. die 8 grossen Genie-Werke des Letzteren, so oft sie wiederkommen, schon als innigst liebgewonnene Bekannte mit dem grossten Entzücken begrüssen. Ja wir haben sogar schon den Versuch gemacht, mit der Symphonie von Beethoven Nro. 9. einige Bekanntschaft anzuknüpfen. Das will ich jedoch nur als eine Andeutung von dem Zustande des Orchesters angeführt haben. Denn dieses müsste tollkühn sein, wenn es sich an jenes Riesenwerk wagte, ohne in andern leichtern Sachen etwas Bedeutendes oder doch Befriedigendes zu leisten. Dass diese Uebungen einer andern Gattung auch auf die Dienstleistungen des Regiments-Musikchors den wohlthätigsten Einfluss haben müssen, bedarf wohl für den Sachkenner kaum der mindesten Erwähnung. Uebrigens ist das Häufchen der zuhörenden Theilnehmer, besonders im Sommer, eben nicht gross. Das kann ich Ihnen wohl gestehen, da ja selbst aus Ihrer Nähe die Klage vernommen wird, wie dort zuweilen auch die besten Aufführungen von grossen Musikwerken, z. B. neulich von Händels Judas Makkabäus nur mässige Theilnahme finden. Wir könnten es, glaube ich, dreist darauf ankommen lassen, ob in mancher grössern Stadt eine Subscription zur Bestreitung der Kosten für solche wöchentliche und fast ausschliesslich der Symphoniengattung gewidmete Konzerte zu Stande kommen würde, wie es hier für den letzten Sommer und diesen Winter der Fall war, und ob solche Musik verhältnissmässig noch so viele Zuhörer anlocken würde als sich hier dazu versammeln! Dem oben genannten Musikfreunde, welcher uns den seltenen musikalischen Genuss bereitet, sei hier noch der grösste Dank dargebracht, und zugleich der, freilich etwas eigennützige, Wunsch geäussert, dass derselbe noch recht lange unserer Gebirgsstadt erhalten werden möge!

Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit.

Zum zweiten Male seit wenig Wochen führte heute am 6. Februar die grosse berliner Singakademie das Oratorium Judas Makkabäus von Händel unter Direktion des Herrn Professor Zelter und Mitwirkung der Damen Milder, Thürschmidt, einer ungenannten Kunstfreundin, der Herren Stümer und Devrient in den Solopartien auf. So lobenswerth die Aufführung zu nennen, so tritt doch als das Wichtigere bei dieser Erscheinung die Sinnesänderung der Akademie und ihrer Direktion hervor, ihre thatsächliche Erklärung für öffentliche Wirksamkeit. Es bedarf keiner Frage nach dem nähern Anlass. Möge er in freier Ueberzeugung oder in äussern Umständen liegen: auf dem einen oder dem andern Wege hat herbeigeführt werden sollen, was zum Gedeihen eines wichtigen Bildungszweiges nöthig war: in einem oder dem andern Falle fromint es, diese Nothwendigkeit zu betrachten und ihr im Publikum bereitwilliges Entgegenkommen zu gewinnen. Und wenn der Unterzeichnete, seiner übernommenen Pflicht getreu, früher für die Ansprüche des Publikums und der Kunst gegen die bisherige Weise der Akademie mit unumwundenem Widerspruch hervorgetreten: so freut er sich der Bekräftigung seiner Grundansicht durch den Gang der Angelegenheit, darf aber nicht versäumen, sie über jede momentane Wendung der Ereignisse hinaus durch nähere Motivirung zu befestigen.

Nichts ist beruhigender über anscheinende Säumniss und hoffnungspendender, als wenn man den Entwickelungsgang eines Menschen oder Instituts in seiner Ganzheit überblickt. Gelingt es, so zeigt sich gewöhnlich ein günstigerer Fortgang, als man aus vereinzelten Momenten hätte verheissen dürfen. Dieser Ansichtsweise getreu erblicken wir die Singakademie im Beginn ihrer dritten Periode — oder an der Schwelle derselben, wenn man den jetzigen Aufführungen die oben ausgesprochene Bedeutung noch nicht zugestehen wollte.

In einer Zeit, wo religiöser und besonders kirchlicher Sinn im Volke keineswegs stark, wo die Kirchenmusik unter den Protestanten ihrer hohen Bedeutung nicht inne werden können, wo Gesang fast ausschliessliches Eigenthum italischer Operisten, in das Volksleben als dessen eignes Element noch nicht, ausser in Liedern

Einzelner, übergegangen war, versammelte der weich empfindende, religiöse Fasch die ersten Mitglieder der Akademie um sich, zur Gemüthserhebung an einem für das Gemüth, nicht für Kunstprunk geeigneten Gesange. Dem Stifter und seinen sanften, weichen, dabei aber würdigen Kompositionen verdankte diese abgeschlossene musikalische Gemeinde die ersten Elemente ihres Karakters, der eben mit der Abschliessung eines Privatvereins, mit der Absicht, sich zu gemüthvollem Chorgesang zu bilden in bester Uebereinstimmung erscheint; höhere Kraft und Eigenthümlichkeit in Fasch's Kompositionen wäre dem Verein und seiner Fortbildung minder günstig gewesen. Was man besonders aus den Werken italischer Kirchenkomponisten, von protestantischen und ältern Chorälen, von Hymnen eines Schulz, Reichardt und anderer dazuzog, hatte durch die Kompositionen des Stifters eine gleichartige und sehr nöthige Vorübung und Vorbereitung gefunden. Die Gesellschaft hatte in ihrem Kreise und nur für ihn eine gedeihliche, Gesang und Gemüth erregende Existenz gewonnen.

Sie in dieser Weise ihres Bestehens zu erhalten in einer Zeit, deren vornehmste tonkünstlerische Aufgabe die deutsche Oper war und ist, war das Geschäft des Nachfolgers von Fasch. Schon das Fortbestehen führte zur Bereicherung der Mittel, namentlich zur bedeutenden und erwünschten Vergrösserung der Gesellschaft und wirkte als festbestehendes Vorbild auf das Entstehen ähnlicher Institute in allen bedeutendern Städten Deutschlands. Diese Konsolidirung durch Erhalten des Gegebenen, durch Bereicherung und Ausdehnung ist das hochanzuschlagende Verdienst des Herrn Professor Zelter; eben hierin würde vielleicht ein Vorsteher von entschiedenerer Produktionsthätigkeit weniger sicher und erspriesslich gewirkt haben.

Wie aber diese zweite Periode sich als eine enganschliessende Fortführung der ersten darstellt und eigentlich nur durch die in That erscheinende Bestimmung: dass die Singakademie nicht als Privatinstitut Fasch's mit diesem aufhören dürfe — sich bezeichnet: so wird in ihr wiederum der Keim zu einem dritten Stadium jetzt sichtbar; die auf Hunderte angewachsene, in Mitteln bereicherte und geübte, vom König dotirte und ansässige Gesellschaft ist zu wichtig geworden, zu bewegt und zu einflussreich, um sich der Oeffentlichkeit zu entziehen.

(Schluss folgt.)

Berlin, den 6. Februar 1828.

In der heutigen Möserschen Abendunterhaltung wurden die zahlreich versammelten Kunstfreunde durch Beethovens A-dur-Symphonie beglückt. Eine Ouvertüre von Arnold fand Beifall. M.

Briefe eines reisenden Musikers über Musik und verwandte Kunst.

München, im Juni 1827.*)

Erster Brief.

Mit Recht haben Sie mir anempfohlen, München, das schöne und täglich sich verschönernde München, nicht im Fluge nur zu berühren, sondern es zu geniessen und so viel möglich alle seine Kunstschätze zu schauen und zu kosten; denn wahrlich, ich habe noch weit mehr gefunden als erwartet, und gleichwohl bis heute nur wenig noch gesehen und genossen: noch lacht mir eine lange Reihe schöner seltener Genüsse in der Zukunft freundlicher Ferne. Um mir nun aber für mein Leben (das im Kreise der oft ermüdenden Amtsgeschäfte wohl zuweilen langweilend werden würde, könnte ich nicht aus der Erinnerung klarem Quell immer neue Nahrung schöpfen, um mir für dieses Leben einen neuen reichen Quell zu sichern, will ich, so gut ichs vermag, täglich niederschreiben, was ich hörte und sah und Sie verzeihen mir ja wohl, wenn ich diess geistige Wiedergebären in Worten, meinen Zeilen an Sie einverleibe; auch nehmen Sie es mit in den Kauf, wenn ich nicht immer blos über unsere Kunst, über die Musik schreibe, sondern manchmal in das Gebiet der lieben Schwesterkünste, ins Gebiet der Malerei und Schauspielkunst abschweife, denn ich bin oft so erfüllt auch von Genüssen die sie mir gewähren, dass ich nicht wohl dem überwallenden Herzen zu wehren vermag, — dass ich davon sprechen muss, obwohl ich nur ein Laie bin. Ich will Ihnen aber eben darum auch gern versprechen nur treu zu referiren, was ich sah und wie ichs nun eben sah, damit Sie mich nicht in die Kathegorie derer stellen, welche meinen, es bedürfe nur der Augen, um Kunst-Urtheilfähig im Gebiete der Malerei u. s. w. zu sein.

Es wird hier in gewissem Betracht ziemlich viel, und im Verhältniss zu den grössten Städten Deutschlands, Wien und Berlin, ganz ausgezeichnet brav musizirt. Demungeachtet möchte ich nicht behaupten, dass die Münchner überhaupt musikalisch hochgebildet, ja dass sie überhaupt so musikalisch seien, als die Berliner und Wiener, denn 1) wird hier von den Laien ausserordentlich wenig Musik getrieben — ich habe immer Berlin und Wien im Auge — und 2) lieben die Münchner die Kunst gar nicht recht. Lassen Sie mich deutlicher sprechen und sie werden mir vielleicht zugestehen, dass ich Recht habe.

Die Musik gehört als Sprache des Gefühls, als Mittel des Ausdrucks der Freude und Trauer, namentlich im Gesange, allen Menschen an, und darum ist es ein so schönes Zeichen wahrhafter

*) Durch Zufall verspätet.

Humanität, dass jetzt, wenigstens in Preussen, Sachsen und Würtemberg, der Gesang ein Zweig des Schulunterrichts ist, ja dass sogar die Soldaten noch singen lernen können und sollen; und die schönste Frucht dieser Massregeln sind die Kirchengesang- und höheren Kunst-Sing-Vereine, so lange sie ihre Aufgabe nicht verkennen, und in den gehörigen Schranken bleiben; denn ich glaube, dass die Musik nur bis zu dem angedeuteten Grade ein unbestreitbares Eigenthum aller Menschen ist, nicht aber in so fern sie sich zur Kunst im strengen Sinne des Wortes erhebt. Der Kunst aber bedarf es nicht zum Liede im äussern Volksleben wie im kirchlichen; Kunst muss es nicht genannt werden, was der musikalische Böhme, Tyroler, der Schäfer u. s. w. treiben, wenn sie ein Instrument spielen, wenn Kinder gebildeter Familien eine Sonate auf dem Piano spielen, ein Duettchen miteinander singen, wenn Familien oder freundschaftliche Zirkel sich vereinigen einen Chor, ein vierstimmiges Lied auszuführen; denn dazu bedarf es nur eines regen lebendigen Gefühls, gesunder Ohren und Stimme, und einer vernünftigen Anleitung, um das nächste Ziel: sich zu erheitern, zu erbauen, zu trösten, das Gemüth zu ergreifen und zu erwärmen, erreicht zu sehen. Das aber sollte auch alles sein; wenn man weiter geht, kommt man mit jedem Schritte der Gefahr näher, die himmlische, die schöne Gottesgabe zu missbrauchen, das Gebiet einer Gottheit zu betreten, die nicht jedem hold ist, die nur eine kleine auserwählte Priesterschaar zu ihrem Dienste sich beruft. Aber nicht das haben Sie hier in München zu befürchten, das Musiktreiben hier erreicht noch lange nicht jene Gränzen, denn noch hat das schöne München keinen Singverein, weder für die Kirche noch für das Haus, und für das herrliche Pianoforte ist ausser einer kunstgeübten Dame, nach den einstimmigen Versicherungen vieler Kunstverständigen, auch nicht ein ausgezeichneter Lehrer, der selbst Virtuose wäre, hier. So kann man denn im Allgemeinen wohl mit allem Recht behaupten: es wird hier von der grossen Masse wenig Musik getrieben, die Musik ist hier weniger als irgendwo volksthümlich, und darauf dann auch a priori schon als wahr annehmen, dass die Münchner die Kunst nicht wahrhaft lieben, ja wie man behaupten will, ihr Sein hier, durch die zahlreichen trefflichsten Künstlervereine, gar sehr erschweren, statt es zu unterstützen, und durch dankbare Pflege zu fröhlichem Gedeihen reifen zu machen. Doch davon in meinen nächsten Briefen mehr.

Zweiter Brief.

„Aber" höre ich Sie fragen, „waren Sie denn nicht in Kassel, Frankfurt und all den berühmten und nicht berühmten Städten, welche zwischen unserer stillen Heimath und München liegen, dass Sie nur von und über München schreiben?" und die Frage ist allerdings wohl begründet; allein was ich Ihnen über jene Städte schreiben kann, ist des Guten nur wenig, das nicht schon hundertmal geschrieben wäre — Unrühmliches aber erwähne ich nicht gerne — und überall war mein Aufenthalt dort so kurz, dass ich mich nur auf der Oberfläche halten, Ihnen nur ganz im Allgemeinen und nur aphoristische Bemerkungen und Beobachtungen mittheilen kann.

Kassel ist durch seine Umgebungen, und namentlich das einzige Wilhelmshöhe, eine der schönsten romantischsten Städte Deutschlands und durch die Bemühungen eines Spohr u. s. w. — durch die Freigebigkeit des freilich sehr reichen Fürsten, gedeihen auch hier die Künste gar erfreulich.

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

An K. B.

Mit einigen Arien von Gluck.

Ein Sprichwort weiss ich
Aus einer alten Fabel:
Ein jeder singe,
Wie ihm gewachsen der Schnabel.

Sind nun einige,
Die singen so vor sich hin;
Doch was das wolle,
Daran denkt nicht ihr Sinn.

Einige singen,
Weil's die Mode mit sich bringt;
Ist halt kein Unterschied,
Ob's geht oder misslingt.

Einige singen,
Vor den Leuten sich zu zeigen;
Trilleriren so lieblich,
Als wär's auf der Geigen.

Einige singen
Ihren Ohren zu Dank und Lust;
Haben gerade
Nichts Bess'res gewusst.

Andere singen
Aus andern Ursachen:
Gefallen Dir diese Lieder,
Wird's Freude mir nur machen.

Franz Kugler.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei das Verzeichniss von Büchern No. 1.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 20. Februar — Nro. 8. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Nachtrag zu dem Aufsatze in No. 1 bis 3.: Grundsätze der Redaktion u. s. w.

Theils als Bedenken über die Grundsätze, nach denen die Redaktion Beurtheilungen und Berichte den Theilnehmenden anträgt, theils als Entgegnung auf die den vorigen Jahrgang eröffnende Berufung aller Musiker zur Theilnahme an unserm Streben, erhalten wir von einem sehr verehrten Manne folgende Betrachtungen zu weiterer Mittheilung.

„Von jeher war die Idee einer musikalischen Kritik einer meiner Lieblingsgegenstände, zu deren Bearbeitung ich gern Einiges beigetragen hätte, wenn ich mich der Sache nur gewachsen gefühlt hätte. Es ist ja unläugbar, dass in unserer Litteratur die Kritik allein, welche den Dichtungen vorausging, diesen den hohen Schwung gab, welchen unsere deutsche Litteratur in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten erreichte. Sollte also unsere Tonkunst nicht auch im nämlichen Falle sein? durch eine wohlaufgestellte Kritik sich zu demjenigen Schwung zu erheben, dessen sie fähig wäre? Allein hier ist ein anderes Verhältniss. Der Litterator geht dem Dichter voraus, während der Komponist ausser den Kenntnissen seines Faches vielleicht litterarisch ganz ungebildet und kaum dürftig im Stande ist, seine Ansichten mitzutheilen; ja es ist grösstentheils der Fall, dass Genies in ihrem litterarischen Wissen häufig verwahrloset sind und nur nach ihrer geistigen Einwirkung aber freilich immer richtig ihr Kunstwerk einrichten und wenn man sie um die Gründe ihres Verfahrens fragte, keinen andern anzugeben wüssten, als: so macht sich's am Besten.

Wer sollte also seine Ansichten aussprechen? Der musikalische Litterator, welcher seine Zeit zur Erwerbung von Vorkenntnissen aller Art benutzt hätte, welchem aber hingegen das Schaffen einer Tondichtung fremd wäre? Oder der Tondichter selbst, welcher sein Tonwerk wohl sehr genau fühlt und für sich beurtheilt, hingegen keineswegs im Stande ist, seine Ansichten auf irgend eine verständliche Art einzukleiden und auszusprechen? Und doch ist das Wort die einzige Hülle des Geistes und vollends das wohl ausgesprochene Wort: seine wahrhafte Mittheilung.

Es fragt sich also: sind Komponisten, welche nur eine kärgliche Gewandheit in der Feder besitzen, auch im Stande nützliche Ansichten mitzutheilen? oder können diese nur von litterarisch gebildeten Künstlern gegeben werden? Dass die Zahl der letztern sehr klein ist, sieht wohl jeder von selbst ein; dass ein Urtheil von einem wissenschaftlich gebildeten Menschen, welcher die Kunst nur als eine Nebensache treibt, immer ein unzuverlässiges bleibt, dass also nur Komponisten und unter diesen nur solche von wahrer Gediegenheit ein bestimmtes Urtheil geben können, wird niemand verneinen. Allein wie viele Schwierigkeiten zeigen sich nicht da?

Zu der Schwierigkeit des Redigirens gesellt sich noch ein anderes nicht minder grosses Hinderniss. Es ist dies' die Parteilichkeit, welche die meisten Komponisten in ihrem Urtheil erfüllt. Entweder sind sie ungetheilte eifrige Verfechter der alten Musik gegen die neuere, oder wenn sie auch der neuern ihr Verdienst ein-

räumen, so giebt es wieder besondere Antagonisten einzelner im Publikum beliebter Komponisten, wie z. B. die Anti-Rossinianer, welche mit einer gränzenlosen Animosität auch alles verdammen, was Rossini oder die ihm ähnlichen Tonsetzer an das Tageslicht bringen. Ihre Urtheile sind dann keine Kritiken mehr, sondern Schmähungen und schaden der Kunst weit mehr, als sie derselben nützen; denn das Publikum wird irre und verliert jede Richtschnur, nach welcher es urtheilen sollte; es hört verurtheilen, was ihm doch im Grunde gefallt, und herausstreichen was es nicht anspricht.

Zu diesem Hinderniss kommt dann noch ein drittes: die hohe Meinung, welche vom Publikum hochgefeierte Komponisten von sich haben. Wahr ist es, dass der Tonkünstler, Tondichter oder Schauspieler viel leichter durch den Beifall einer versammelten Menge berauscht und zur Eitelkeit oder Selbstgefälligkeit hingerissen wird, als z. B. der Maler, Bildhauer, Kupferstecher, welcher nur einzelne und minder geräuschvolle Beifallsbezeugungen wahrnimmt. Sehr häufig liegt auch einer solchen Selbstgefälligkeit ein gewisser Mangel an geistiger Bildung zum Grunde; während bildende Künstler schon eher im Falle sind zu besserer Ausübung ihrer Kunst eine solche zu erwerben, was in der Tonkunst weniger erforderlich ist. Auch dürfen wir es uns nicht verhehlen, dass bei dem jetzigen so hohen Standpunkte der Kunst es täglich schwerer wird, sich auch nur in irgend einer Abtheilung derselben auszuzeichnen, und dass vielleicht in der Folge der Stand eines Komponisten, Tonkünstlers, Lehrers oder Theoretikers welcher jetzt noch manchmal in der nämlichen Person sich vorfindet, zu solchen Foderungen wird gesteigert werden, dass kaum ein Lebensalter hinreichen möchte, sich darin wahrhaft auszuzeichnen und der Mitwelt zu nützen." —

Wir dürfen wohl annehmen, dass ähnliche Bedenken manchen werthen und fähigen Kunstgenossen von thätiger Theilnahme zurückziehen; daher wird uns wenigstens eine vorläufige Entgegnung zur Pflicht, mit der wir einer erschöpfendern Betrachtung keineswegs vorgreifen wollen.

Können wir nicht in Abrede stellen, dass sich bei Tonkünstlern im Allgemeinen mindere Befähigung zu litterarischem Wirken zeigt, als bei Dichtern, selbst als bei Bild-Künstlern: so hat dieser unerwünschte Umstand beim Beginn der Zeitung gewiss nicht übersehen werden, in den ersten Jahrgängen gewiss nicht unempfunden bleiben können. Allein weit entfernt, zurückzuschrecken, war er vielmehr ein Hauptmotiv der Begründung und eifrigen Fortführung des Unternehmens. Eine höhere litterarische Ausbildung zeigt sich für die Tonkünstler unserer Zeit eben so unentbehrlich, als sie bis jetzt noch unter ihnen selten sein mag. Warum steht es mit der deutschen Oper selbst unter der Theilnahme der erfreulichsten Talente, mit den Konzerten ungeachtet der Gunst des Publikums für Musik, mit der Kirchenmusik ungeachtet des häufig erstarkten religiösen Sinnes, so misslich? Weil Schaffenden und Ausübenden so häufig eine sie und das Volk erfüllende Idee mangelt, weil sie verkennen die Aufgabe unserer Zeit — und dies, weil sie der allgemeinen Geistesentwickelung besonders in den letzten Jahrzehnten nicht überall aufmerksam genug gefolgt sind. Keine Lektüre und Lehre fülle diese Lücke so fruchtbar aus, als selbstthätiges Arbeiten. Man durfte und darf jederzeit in den Künstlern eine Masse von Wissen und Anschauung, verschiedentlich vertheilt, voraussetzen; es muss nur die Ueberzeugung verbreitet werden, dass durch gegenseitigen Austausch alle gewinnen, und: dass jeder des Seinen erst ganz mächtig wird, wenn er es sich zusammen und klar hinstellt in gemeinnütziger Absicht."*) Die Tonkunst hat eine Bahn beschritten, auf der es sich je länger, je mehr unmöglich zeigen wird, ohne ausgebreitete Bildung zu genügen; die Zeitung bietet den gewissenhaft Theilnehmenden zu beidem Gelegenheit: sich und sein geistiges Besitzthum zu prüfen und durch Mittheilung reicher zu werden. —

Bei dieser Gelegenheit ist noch über zwei freundliche Erinnerungen zu berichten, die auf

*) Namentlich die jeden Jahrgang eröffnenden Gedichte aus der Feder eines mit der Tendenz der Zeitung Vertrauten haben immer näher und bestimmter auf dieses Ziel hinleuken sollen.

unsre Bitte im oben erwähnten Aufsatz erfolgt sind.

1. Man wünscht Berichte über Musikleistungen an allen bedeutendern Orten des In- und Auslandes, wenn auch nur als Zeugnisse für künftige Geschichtschreiber über den heutigen Zustand des Musikwesens. Hierauf glaubt die Red. nicht eingehen zu dürfen, so lange die Gegenwart für sich und als Mutter der Zukunft noch so viel wichtigere Anfoderungen hat. Die Masse solcher Berichte in andern Zeitschriften fliesst in der einen Betrachtung zusammen, dass für den Augenblick die Tonkunst öffentlich weit mehr als eine Angelegenheit der Mode, der Zerstreuung, des sinnlichen Genusses erscheint, dass besonders in der Oper (dem kultivirtesten Zweige) dem Publikum überall die Idee der Kunst um jener Tendenzen willen oder um die persönliche Theilnahme an beliebten Exekutanten in den Hintergrund getreten ist. Wem kann hiernach noch daran liegen zu wissen, dass gestern in Wien, Bamberg, Wernecken und Berlin die diebische Elster oder der Schnee mit Fräulein Sontag oder Madame Paravicini gegeben worden ist? — Dass wir dagegen um inhaltvollere Berichte unablässig bemüht sind, wird sich hoffentlich bald immer mehr zeigen.

2. Man misbilligt unser Schweigen über die königliche Oper und die kurze Abfertigung einiger Neuigkeiten des königstädter Theaters. — Wenn nur jene Anlass zu erfreulichen Mittheilungen gäb'! Da wir aber blos über das öffentlich Geschehende zu berichten haben, so bleibt nur zu beklagen, dass öffentlich nichts geschieht. — Das königstädter Theater unter der einsichtigen Leitung des Herrn Karl Blum hat sich durch sonderbar kontrastirenden Fleiss und Eifer die Achtung und regste Theilnahme des Publikums erworben. Wenn es in seiner allbekannten Lage seine Thätigkeit auf nichts Besseres zu wenden weiss, als auf das eben Beliebte, wenn auch Werthlosere: so wagen wir es nicht zu tadeln, da das Mittel sich über diese Sphäre zu erheben — aber auch die grösste Wichtigkeit zu gewinnen — wenigstens noch nicht durch die Erfahrung erprobt und seine Anwendung wol nicht so leicht ist. Nur darf uns die Achtung und das Interesse für unser thätigstes Kunstinstitut nicht zu Ueberschätzung der einzelnen Leistungen, oder der gesammten, verleiten. Und was liesse sich von der einen der neuitalischen oder pariser Opern sagen, das nicht auf alle passte! Morlacchi's Heinrich wird wol eben so süss u. s. w. sein, als Tebaldo und Isolina, Tankred, und der Schnee. So wollen wir auch hier des Bessern hoffend gewärtig sein.

D. R.

4. Berichte.

Briefe eines reisenden Musikers über Musik und verwandte Kunst.

München, im Juni 1827.

(Fortsetzung des zweiten Briefes.)

Das Kasseler Hoftheater ist in jeder Beziehung eines der besseren, sowohl was das Orchester als die darstellenden Künstler anlangt; dass hier Demoiselle Schweitzer, Herr Sieber und Herr Wild als Sterne erster Grösse glänzen, ist Ihnen bekannt. Ausserdem machte ich hier die Bekanntschaft zweier Männer, welche ganz in der Stille mit so viel Eifer als Glück unserer lieben Kunst leben, dass ich mir nicht versagen kann, sie Ihnen wenigstens zu nennen und ihr Wirken mit wenig Zügen anzudeuten. Der eine derselben ist der Herr Geheime Rath von Apell, ehemals Intendant des Theaters und der Musik hier, jetzt Präsident des Museums, Mitglied der Philharmoniker zu Bologna u. s. w. Dieser hochachtbare eifrige Kunstfreund hat sich nicht allein selbst mit Glück in der musikalischen Komposition versucht und ist ein wahrhafter Freund der Künstler, sondern er schreibt noch immer fleissig, und soll jetzt mit einer Fortsetzung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons beschäftigt sein. Möge er nicht müde werden.

Die zweite mir interessante Bekanntschaft die ich hier machte, war die eines Herrn Hauptmann, von welchem ich früher nur eine Komposition des „Gretchen vor dem Bilde der mater dolorosa" aus Göthes Faust, kannte. Dieser wackere Künstler hat sein Streben vorzugsweise der Kirchen-Komposition zugewandt und ich hatte Gelegenheit mehrere Werke dieses Styls zu sehen, welche mir wahrhafte Bewunderung eingeflösst haben.

So viele unserer neuen Meister überlassen sich entweder ganz ihrem wahrhaften Sinne und Sein, das nun aber nur neben der Oper und dem Konzert-Saale geworden ist und wird — denn alles Sein ist ja nur ein Werden — und geben uns damit dann rein ungeistliche, Musica non sacra; andere, die die Alten kennen und ihre wahre geistige Grösse und Erhabenheit ahnen,

wollen sich dahinanschrauben und meinen mit Einfachheit und steifer Form das Wesen jener erfasst zu haben; was anders als bemitleidenswerthe Zerrbilder können sie uns geben! Nicht aber so Hauptmann: er scheint mir ein wahrhaft religiöses Gemüth zu haben, er kennt seine Kunst bis ins Innerste, und was anders können seine Werke sein, als Erzeugnisse eines gottbegeisterten Gemüths, Meisterwerke die unsere Zeit und ihren Schöpfer ehren. — —

Frankfurt, eine reiche, von aussen schöne Stadt, mit etwa 50,000 Einwohnern, der Wohnsitz des Herrn Baron von Rothschild, hat jährlich 2 berühmte Messen, ist ein wichtiger Börsenplatz und, was ich bald vergessen hatte, eine freie Stadt, in der man denken kann was man will. Nur reden, schreiben, etwas thun muss man nicht wollen, z. B. etwa ein Konzert zum Besten der armen Griechen geben, oder für sie sammeln und dergleichen; das ist verboten und wird nicht geduldet. Frankfurt hat auch ein Theater, ich habe es aber nicht besuchen können weil es eben restaurirt wurde. Dass man in Frankfurt alles nach dem 24flüssigen Fusse zählt und misst, ist Ihnen auch wohl bekannt.

Darmstadt, eine sehr schöne freundliche Stadt, die Residenz des ältesten deutschen Fürsten, des Grossherzogs Ludewig zu Hessen und bei Rhein, der zugleich wohl auch unter allen der grösste Kunstkenner und freundlichste Beschützer unserer Kunst ist. Hier blüht eine treffliche Oper unter der persönlichen Leitung des erhabenen, ehrwürdigen fürstlichen Greises. Auch hier habe ich keiner Darstellung beiwohnen können; nur im Vorbeigehen erfuhr ich, dass der treffliche Tenorist Herr Vetter vom Leipziger Theater vor Kurzem engagirt worden ist.

Heidelberg, der freundliche, berühmte Musensitz, ist leider rücksichtlich der Musik sehr vernachlässigt; nur ein geistreicher Mann hat unsere herrliche Kunst in seinen Schutz genommen, und übt und pflegt sie so eigenthümlich wie eifrig und kräftig. Es ist dies der in der juridischgelehrten Welt so berühmte Geheime Rath und Professor Thibaut, der Verfasser des auch Ihnen bekannten geistreichen Büchleins: „Ueber Reinheit der Tonkunst." Die ganze Liebe und das höchst achtungswerthe Streben dieses herrlichen Mannes hat sich der alten Kirchen-Musik, das ist der des 16. Jahrhunderts bis auf Sebastian Bach herauf, zugewandt. Er besitzt eine reiche Sammlung der seltensten Werke dieser Zeit und führt sie mit Sinn und Geschick in einem Kreise gleichgesinnter von seinem Geist und Gemüth entzündeter Sänger und Sängerinnen aus. Möchte es doch viel solche Freunde der Kunst geben, denn der Einfluss solchen Treibens ist unverkennbar in unserer Zeit so nothwendig als segensreich.

Stuttgart hat sich seit einigen Jahren insbesondere dadurch in den Annalen der Musik-Geschichte einen ehrenvollen Platz gesichert, dass von hieraus die erste kräftige Anregung zur Einführung eines allgemeinen vierstimmigen Kirchengesangs gegeben ward. Denn möchten auch wirklich der vollständigen Realisirung dieser Idee sich hier und da mächtige Hindernisse entgegenstellen, unüberwindlich sind sie gewiss nicht; und wissen wir denn nicht; wie viel schon geschehen ist, wenn bei solchen Zwecken nur erst der erste Schritt muthig gethan ist. Mögen die wackern Männer, welche so unabtässig für den schönen Zweck arbeiten, mögen sie doch ja nicht versäumen, von Zeit zu Zeit über das Gedeihen ihres Unternehmens öffentlichen Bericht zu geben, damit die Gläubigen immer mehr dafür erwärmet, die Zweifler aber gläubig werden.

Vom Theater habe ich gar nichts gehört; das Orchester soll unter der Leitung des wackern Lindpaintner sehr brav sein; nur das Fach der ersten Sängerin war eben unbesetzt. Mit Freude aber habe ich gehört, dass auch hier, unter der Leitung eines Herrn August Stöpel aus Berlin, Bruder des Dr. Fr. Stöpel, der als tüchtiger Pianofortespieler schon von da aus bekannt ist, eine Lehranstalt für den gleichzeitigen Unterricht einer Mehrzahl von Schülern im Pianofortespiel und in der Harmonie, mit dem besten Erfolge und durch zahlreiche Theilnahme unterstützt, besteht. Eine öffentliche Prüfung, welche der fleissige Mann nach 6monatlichem Unterrichte veranstaltet hatte, gab die sprechendsten Beweise für die Trefflichkeit der Sache, so dass er seitdem auch in dem kleinen Ludwigsburg eine ähnliche Anstalt begründet hat. Das ganze Wesen dieser Unterrichtsweise hat für mich so viel Interesse, dass Sie mir schon verstatten müssen, mich darüber wie über den allgemeinen vierstimmigen Kirchengesang in einem meiner künftigen Briefe näher auszusprechen.

Dritter Brief.

So wäre nun ja wohl der Hauptsache nach gut gemacht, was ich versäumt hatte: denn zwischen Stuttgart und München, in Ulm und Augsburg, habe ich des Bemerkenswerthen, in musikalischem Betracht, nichts gefunden, und konnte es um so weniger, als ich in beiden Orten nur eine Nacht verweilte. Ich komme nun auf München zurück, und habe zunächst noch mein Wort: dass man hier die Kunst so recht eigentlich nicht liebe, noch zu bewähren, wenn nicht schon Beweis genug in dem Beweise liegt, dass man sie nicht so allgemein wie anderwärts treibt, dass sie hier nicht eigentlich volksthümlich ist. Mein zweiter stärkster Beweis liegt aber in der Erfahrung: dass man in München die Veränderung gar zu sehr liebt. Ich habe zufällig Gelegenheit gehabt, eine Uebersicht aller Opernvorstellungen seit 1820 zu sehen, und diese

ist es, worauf ich jene Behauptung stütze. Während man in Berlin noch jedes Jahr, selbst die festlichste Zeit hindurch, Glucks Meisterwerke giebt, und es gar sehr übel nehmen würde, geschähe es nicht — während Mozarts Zauberflöte, die Entführung, Figaro, Don Juan in Berlin und Leipzig und fast überall, bei immer vollem Hause, des Jahres wohl 5 — 10mal gegeben werden — während man sich von liebgewonnenen Opern in Dresden: Wien, Darmstadt und den genannten Orten 10, 20, ja bis 50 Wiederholungen oft in sehr kurzer Zeit gern gefallen lässt — sind Glucksche, Salieris, ja unsers göttlichen Mozarts Meisterwerke von dem hiesigen Repertoire fast verschwunden; und wenn sie ja einmal gegeben werden, ist das Haus leer, an Wiederholungen aber, in dem angeführten Maasse, ist gar nicht zu denken, und Webers Freischütz, Poissl's Prinzessin von Provence, und einige andre ganz besondre Lieblingsopern dürfen immer nur sehr behutsam geboten werden, keine derselben hat hier so viele Wiederholungen erlebt, als es in irgend einem der bedeutendern Plätze für Oper und Schauspiel der Fall gewesen ist, oder sein würde. Wenn man aber Kunstproduktionen wahrhaft zu würdigen weiss, die Kunst um etwas Höheren willen liebt und pflegt, als wegen des Sinnen-Reizes, der nun freilich am sichersten erreicht wird, wenn jene recht häufig wechseln — Variatio delectat! ist der Wahlspruch der rechten Epicuräer — wenn man ferner bedenken will, wie viel dazu gehört, wie viele Vorkenntnisse, welch eine reine ungetrübte Stimmung des Gemüths, welch ein tiefes, wahres Erforschen und Erfassen, bis man sagen kann: Ich habe dies Kunstwerk, diese Oper ganz verstanden, im Einzelnen und Ganzen begriffen, habe mich zum Standpunkte des Dichters und Komponisten und der darstellenden Künstler erhoben — denn ohne dies alles ist der volle Genuss des Kunstwerkes nicht möglich — wenn man, sage ich, dies alles erwägen will, ist es wohl möglich, dass ein Publikum eine Webersche Euryanthe, Spohrs Faust u. s. w. so zu sagen vom Repertoire verweisen kann, ohne sich die oben gemachte Behauptung als Vorwurf zuzuziehen! — Sie wissen, wie gern ich jede gute Richtung für unsere liebe Kunst, jedes redliche Streben dafür, sei es an sich auch noch so unbedeutend, hervorhebe und rühmend anerkenne, und werden sich wundern, dass ich, offenbar im Begriff Ihnen München als einen der genussreichsten Aufenthaltsorte für Künstler darzustellen, mit solchen Klageliedern anhebe; aber ich konnte nicht anders, denn Sie wissen auch, dass ich die Kunst, und in gewissem Betracht auch die Künstler mehr liebe als das Publikum, und dass ich, wenn sie durch Künstler oder Publikum gefährdet wird, es für jedes Ehrenmannes heilige Pflicht achte, ein freies, wahres und kräftiges Wort zu reden, und sollte es auch hier und da wehe thun, oder wohl gar auf unfruchtbaren Boden fallen. Dass ich nun aber hier in diesem Falle bin, ein freies und nach meiner innigsten Ueberzeugung wahres Wort zu sprechen, habe ich schon bewiesen, wenn mir gelungen ist nachzuweisen, dass man hier die Kunst nicht recht eigentlich liebt: denn die nachtheiligen Folgen liegen so nahe, dass ich sie wohl nur anzudeuten brauche. Die grosse Liebe zur Abwechslung erzwingt, wenn man denn doch, wie auch hier, auf das Publikum Rücksicht nehmen muss, ein allzureiches Repertoir, und macht die Darstellung oft ganz werthloser Produktionen nothwendig, denn noch sind wir nicht so reich an anerkannter guten Opernkomponisten, dass man nicht auch nach den Werken der unbekannten oder als leichtfertig bekannten greifen müsste. Dies aber zieht die sehr richtige Folge nach sich, dass die darstellenden Künstler entweder ihre kostbare Zeit ganz nutzlos verschwenden, oder in der Ungewissheit, ob das Werk gefallen werde oder nicht, dem Einstudiren nicht die nothwendige Liebe und Anstrengung widmen, wobei dann sehr natürlich Kunst, Künstler, Kunstwerk und Publikum gar sehr verlieren. Kommt nun hierzu noch die für die Künstler traurige Gewissheit, dass das Werk doch selbst im glücklichen Falle nur selten, nur in grossen Zwischenräumen wird gegeben werden dürfen, dann tritt jener unglückliche Fall, nicht nur bei dem voraus zu sehenden Fiasco ein, sondern überall bei jedem neueinzustudirenden Werke; ja, und selbst wenn es aufs sorgfältigste einstudirt wäre, wird, muss es nicht wieder vergessen werden, muss nicht vom Ensemble unendlich viel verloren gehen, wenn das glückliche Werk nicht gleich durch eine Reihe wiederholter Darstellungen das sichere Eigenthum aller darstellenden Künstler geworden ist! — Doch mein Brief wird allzulang, darum lassen Sie mich, hoffend, dass es besser werden wird, schliessen; denn auch dafür kann eine weise Leitung des Ganzen, deren sich das hiesige Theater so ganz besonders rühmen darf, viel thun. Vielleicht, dass ich später noch zuweilen hierauf zurückkomme.

Die berliner Singakademie in öffentlicher Thätigkeit.

(Schluss.)

Es würde überflüssig sein, die Vortheile öffentlicher Wirksamkeit der Singakademie für das Publikum auseinander zu setzen, oder die Nachtheile, die die Passivität eines so wichtigen Instituts von selbst herbeigeführt, das so reich an Mitteln ist, als dass ein zweites neben ihm mit hinlänglichem Erfolg thätig werden könnte — und ansehnlich genug, um viele bei weniger entschiedenem Karakter und Ueberzeugung durch

die Macht des Beispiels von Gemeinsinn und gemeinnütziger Thätigkeit abzuziehen. Für die Akademie selbst ist Eintritt in öffentliche Wirksamkeit eben so unentbehrlich, um sie aus einer Bequemlichkeit zu wecken, die leicht zur Schlaffheit wird und jede höhere Regung des Geistes bannt oder unterdrückt.

Dies ist in allen bisherigen und so auch in der diesmaligen Aufführung der Singakademie bemerkbar geworden. Ein hoher Grad von Präzision, eine oft sehr günstige Derbheit und Rüstigkeit, die Früchte jahrelangen Zusammensingens des grossen Vereins, liessen bei aller gebührenden Anerkennung um so mehr ein freieres und edleres Walten in der Darstellung des Ganzen vermissen, das ohne geistige Erhebung des Dirigirenden und der Ausübenden nicht gedenkbar ist, gewiss aber nicht ausbleiben wird, sobald das Institut aus der Alltäglichkeit eines ewigen Uebens um der Uebung willen sich zu einer höhern Bestimmung angeregt fühlt.

Die nähere Darlegung darf dem nachstehenden eingesandten Bericht überlassen bleiben.

Marx.

Judas Makkabäus, Oratorium von Händel, ausgeführt durch die Sing-Akademie im Verein mit der philharmonischen Gesellschaft in Berlin, 1828.

Die hiesige Sing-Akademie hatte, im Verein mit der philharmonischen Gesellschaft, Händels Oratorium, Judas Makkabäus, am 17. Januar — im Lokal der erstern — aufgeführt, und diese Aufführung ward am 6. Februar wiederholt.

Eine Anpreisung des Werks selbst wäre so anmassend als überflüssig; sein Werth ist längst anerkannt; es sei nur beiläufig erwähnt, dass dieses Oratorium, eine der spätern Arbeiten Händels, doch an Geist und Feuer keiner ältern nachsteht, und zu seinen Lieblingswerken gehörte. Es ist im Jahr 1746 von ihm geschrieben, oder vielmehr, da er bereits an der Augenschwäche litt, die sein baldiges Erblinden herbeiführte, grossentheils diktirt worden. Wenn dies vielleicht die Ursache ist, weshalb dieses Oratorium sowohl für Verständniss, als für die Ausführung leichter, als manches andre Werk Händels, erscheint, so ist es eben dadurch auch um so geeigneter, vor einem gemischten Publikum aufgeführt zu werden, welchem der Maasstab zur Beurtheilung der ernsten Werke unsrer musikalischen Heroen der vergangnen Zeit gebricht. Es ist in den Chören dieses Oratoriums und in den meisten seiner Arien u. s. w. so viel dramatische Wahrheit und Karakter, dass gewiss jeder unbefangene Zuhörer, wenn er nur überhaupt eines musikalischen Eindrucks fähig ist, davon lebhaft ergriffen werden wird. — Für das grosse musikalische Publikum hiesiger Residenz, dessen Impotenz für musikalische Genüsse erst durch den Lärm aller und einiger anderer Instrumente erregt werden muss, und — Dank sei es den sublimen Arbeiten neuerer Tonsetzer! — auch sattsam erregt wird, ist solches Werk freilich nicht; daher war auch das Auditorium bei beiden Aufführungen — leider — nicht zahlreich, jedoch, besonders bei der zweiten, gewählt, aufmerksam und empfänglich für die Schönheit und Erhabenheit des Werks.

Wenn zwei in ihrer Gesammtheit so tüchtige musikalische Institute, wie die Singakademie und die philharmonische Gesellschaft, sich zur öffentlichen Aufführung eines so klassischen Tonstücks vereinigen, so ist das Publikum berechtigt, eine, durch sorgfältiges Einstudiren vorbereitete möglichst gelungene Ausführung zu erwarten, und diese Erwartung steigert sich natürlich bei der Wiederholung, wenn sie in so kurzer Frist nach der ersten Aufführung statt findet.

Dass die erste Aufführung diesen Erwartungen in verschiedener Hinsicht nicht ganz entsprach, dazu mochten manche zur Publizität nicht geeignete Störungen, auch Abänderungen, welche in der Besetzung der Solopartien noch am Tage der Aufführung nöthig geworden, wesentlich beigetragen haben. — Jedenfalls gewährte die Wiederholung am 6. Februar ein günstigeres Resultat. Die Akademie bewährte im energischen Vortrag der Chöre im Allgemeinen ihren wohlbegründeten Ruf, die Solopartien würden — wenn hin und wieder in den Rezitativen der Vortrag beleben gewesen wäre — trefflich ausgeführt zu nennen sein, und das bei schwieriger Leitung aufmerksame Orchester zeigte sich von dem in diesem Werk waltenden grossartigen Geist ergriffen, so dass die Ausführung die Zuhörer befriedigte und im Ganzen als gelungen anerkannt werden muss. Die hohe Stufe musikalischer Intelligenz und technischer Ausbildung, auf welcher die beiden Institute, deren Vereinigung wir diese Aufführung verdanken, stehen, dürfte indess zu noch höhern Erwartungen berechtigt haben, und mithin auch nachstehende Bemerkungen rechtfertigen.

Dass das Oratorium durch Auslassung zweier Chöre und mehrerer Solostücke bedeutend gekürzt wurde, mag durch nöthige Rücksicht auf die unsern Konzert-Aufführungen herkömmlich zugemessene Zeitfrist entschuldigt werden; doch wird dadurch — als nothwendige Folge — der Wechsel der Tonarten, der bei allen Werken Händels, so auch bei diesem, höchst karakteristisch ist, alterirt, und oft muss, um nach den Tonarten der nun folgenden Stücke hinzuleiten, der Schluss der Rezitative geändert werden. Was die Auslassungen selbst betrifft, so vermisste der Kenner des Werks ungern das energische, die Kampfeslust sprechend ausdrückende dreistimmige Chor in der ersten Abtheilung: „Dringt ein in die

Feinde u. s. w.;“ zumal es den Worten und der Musik des unmittelbar vorhergehenden Rezitativ's des Makkabäus sich weit passender anschliesst, als das bei der Aufführung folgende Schlusschor der ersten Abtheilung, so schön letzteres auch an und für sich ist.*) Dass Händel selbst diesen Chor als einen wesentlichen Theil des Werks betrachtete, beweist wohl der Umstand, dass er aus dem Thema desselben dasjenige der Ouvertüre baute. Auch diese ward bei der Aufführung — leider — weggelassen, und das Oratorium begann also mit dem Auftakt des ersten Chors. Ob bei einer so ernsten und würdigen Tondichtung der Beginn mit der Arsis gut zu heissen sei, das möge die Aesthetik der Tonkunst entscheiden: in Händels derartigen Werken kommt dergleichen, so viel Ref. bekannt ist, nicht vor.

So störend bei musikalischen Aufführungen eine hörbare und allzusichtbare Direktion ist (Ref. versteht hierunter das unaufhörliche Fechten mancher Dirigenten mit den Händen in der Luft), so nothwendig wird es doch bei einer so zahlreichen Masse, als hier zur Ausführung versammelt war, dass der Dirigent, oder doch das Medium seiner Direktion, allen Ausführenden sichtbar sei. Dies war indess hier nicht der Fall; die Direktion konnte kaum von dem Orchester hinreichend wahrgenommen werden, dem Gesangpersonal blieb sie vermöge der Stellung des Dirigenten im Rücken der Singenden völlig unsichtbar. Wenn hierdurch nicht öfter Unsicherheit entstand, und die hin und wieder eingetretene nicht lang anhielt, so gereicht dies eben so dem Orchester und dem tüchtigen Chor, als der Direktion zur Ehre. Doch muss diesem Uebelstand und andern der theilweise ungleiche Eintritt der Singstimmen in einigen ohne Ritornell beginnenden Chören, z. B. im Schlusschor der ersten Abtheilung, und in dem Chor der zweiten Abtheilung: „Du sinkst, ach armes Israel! tief hinab u. s. w.“ — zugeschrieben werden.

Manchen einzelnen Stücken des Oratoriums wäre ein belebteres Tempo günstig gewesen, vorzugsweise gehört hierher das mit dem Quartett begleitete Rezitativ des Makkabäus gegen das Ende des ersten Theils: „Und nun, blick her, hier steht dein Volk, mit Kriegesrüstung angethan u. s. w.;“ dieser begeisterte und begeisternde Ruf des Makkabäus ermangelte durch die Schlafrigkeit des Tempo, in welchem er vorgetragen wurde, aller Begeisterung; und die in Sechzehntheilen, gleichsam zitternd, sich bewegende Begleitung des Quartetts, die in lebhafterm Zeitmass so treffend die Ungeduld des kampfbegierigen Volks bezeichnet, konnte in dieser schleppenden Bewegung höchstens bei dem Zuhörer Ungeduld erregen. — Eben so würde dem Aufruf des Makkabäus zur Schlacht im zweiten Theil ein feurigeres Tempo angemessen gewesen sein. Der Chor mochte dies selbst empfinden; denn als er gleich darauf mit den Worten: „Uns weckt der schrecklich süsse Schall u. s. w.“ eintrat, riss er mit Feuer und Kraft das Ganze zu einer raschern Bewegung fort. — Ueberhaupt wäre die Meinung, als seien der alten Musik langsamere Tempo's angemessen, als jetzt gebräuchlich sind, wohl näher zu beleuchten. Insofern sich diese Meinung als allgemeine Maxime ausspricht, kann Ref. in ihr nur ein Vorurtheil erkennen. Freilich versteht es sich von selbst, dass, wenn von rein kirchlicher Musik und deren Aufführung in der Kirche die Rede ist, hier — immer jedoch mit gehöriger Rücksicht auf Inhalt und Form der betreffenden Musik — stets eine gemessene Bewegung an ihrer Stelle sein wird. Die mannigfaltigen Gefühle und Leidenschaften aber, welche in den Oratorien geschildert werden, sind ohne Zweifel von unsern Vorfahren auf gleiche Weise empfunden worden, als von uns; und wenn dies zugegeben werden muss, so ist es auch höchst wahrscheinlich, dass jene diese Empfindungen eben so ausgedrückt haben werden, als wir sie auszudrükken uns veranlasst fühlen. Wenigstens ist kein Grund vorhanden das Gegentheil zu vermuthen, ausser in den in der Vorzeit allerdings häufigen Fällen, dass die Aufführungen in Kirchen statt fanden, wo die Lokalität gemessenere Bewegungen nöthig macht. — Jetzt aber, wo die Oratorien meist nur in Konzert-Sälen zur Ausführung kommen, kann Ref. wenigstens nicht begreifen, warum wir die in ihnen geschilderten Gefühle nicht auch in der Weise und Bewegung, wie wir sie empfinden, aussprechen und dem Zuhörer verständlich machen sollen? —

Es ist oben des kräftigen, energischen Vortrags der Chöre rühmend gedacht worden. Ihn und wieder wäre indess auch bei diesen sowohl, wie bei der Orchester-Partie mehr Nuancirung des Ausdrucks wünschenswerth, und gewiss dem Totaleindruck günstig gewesen; z. B. in dem zweiten Chor des ersten Theils: „Wir weih'n dem Edlen Klag' und Schmerz; ihm seufzt die Brust, ihm weint das Herz.“ — wo Worte und Musik öfters abwechselnd Steigerung und Verminderung der Stärke fodern; — eben so in dem Chor des zweiten Theils: „Du sinkst, ach armes Israel! tief herab u. s. w.“ Ref. kennt die Originalpartitur nicht, und weiss daher nicht, ob in derselben die Nuancirung des Ausdrucks in diesen Chören vorgeschrieben sind; er vermuthet dies jedoch, da er die von Mozart bearbeitete Partitur, und die beiden Klavierauszüge — von Helwig bei Simrock in Bonn, und von Klasing bei Kranz in Hamburg erschienen — kennt, und in allen dreien

*) Makkabäus wiederholt nämlich in dem vorhergehenden Rezitativ die Worte seines Vaters, mit denen dieser, sterbend, sein Volk zum kampf für die Freiheit ermunterte, und schliesst nun, den Geist seines Vaters anredend, also: „Und nun, blick her, hier steht dein Volk, mit Kriegesrüstung angethan, mit tapferm Herzen, rascherfüllter Hand, bereit zu dem Befehl, den du uns gabst;“ worauf der Chor kraftig und kampflustig, in die Worte ausbricht: „Dringt ein in die Feinde mit rüstiger Hand u. s. w.,“ wogegen bei der Aufführung jenem Rezitativ unmittelbar der Chor mit dem zu Gott gewendeten Ruf um Freiheit oder edlen Tod folgte.

bei dem ersten Chor, in dem Klasingschen Auszug auch bei dem letztern Chor mancherlei Nüanzirungen des Ausdrucks vorgeschrieben gefunden hat, von denen indess weder der Chor noch das Orchester etwas vernehmen liessen, denn beides ward von Anfang bis zu Ende forte gesungen und gespielt. Auch sonst wäre im Orchester — so wacker und aufmerksam sich dasselbe auch bewies — einzelnen Instrumenten, insbesondre den Bassen, hin und wieder etwas mehr Diskretion zu empfehlen gewesen; — namentlich sei die Alt-Arie zu Anfang des dritten Theils erwähnt, wo die Kontra-Basse den oft wiederkehrenden Refrain

zu schonungslos, und für den gläubig-frommen Karakter dieser Arie zu grell markirten. Jedenfalls foderte der Ausdruck der Worte und der Musik in den angeführten und andern Stellen mehr Nüanzirung, diese mag in der Partitur ausdrücklich bezeichnet sein oder nicht. — Und wenn man sich ganz getreu an die Vorschriften der Partitur halten wollte, warum ward der erste Theil des Triumphchors in der dritten Abtheilung: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt u. s. w.“ der in der Partitur dem Chor der Jünglinge (zwei Soprane und Alt) zugetheilt ist, hier von drei Solostimmen ausgeführt? Warum ward das in der Partitur den Hörnern allein zugetheilte Ritornell dieses Chors durch die Oboen, unisono mit jenen, begleitet? Warum ferner die Abänderung des vorhergehenden Rezitativs: „Von Raphar Salama eilt ich mit Adlersflug u. s. w.?“

Endlich dürfte noch zu erwähnen sein, dass die Chorstimmen, der Quantität nach, sehr ungleich besetzt waren. Der Chor bestand aus ungefähr 150 Personen; davon gehörten etwa 44 — 46 zum Sopran, 36 — 38 zum Alt, nur 24 zum Tenor, und 44 — 46 zum Bass; mithin waren die Mittelstimmen gegen die aussern zu schwach besetzt.

Es sei erlaubt, noch eine allgemeine Bemerkung in Bezug auf jetzige Aufführungen Handelscher Oratorien hinzuzufügen. In den meisten Arien und Duetten dieser Werke wird die Singstimme in der Partitur stellenweise nur durch den Bass (hin und wieder beziffert, noch öfters aber unbeziffert) mitunter auch noch durch die erste Violine begleitet. Beschränkt man sich bei der Aufführung blos auf diese Begleitung — besonders durch den Bass oder das VCello allein, so empfindet unser des Bicinii entwohntes Ohr eine unangenehme Leere; wenigstens wird dies bei allen denjenigen der Fall sein, die nicht hinreichende musikalische Bildung besitzen, um in Gedanken die fehlende Mittelstimme zu ergänzen; und diess ist die Mehrzahl. Wie war es nun wohl damit in der Vorzeit? Und wie wurde damals solchem Uebelstand begegnet? Nach der auf uns gekommenen Tradition leitete Handel die Aufführungen seiner Oratorien am Flügel (nicht an dem tonarmen Fortepiano unsrer Zeit) oder gewöhnlicher noch an der Orgel, und wusste durch sein meisterhaftes Spiel auf beiden das, was ihm nöthig schien, auszufüllen. Da sich dies bei uns nicht ausführen lässt, weil die Orgel aus unsern Konzertsalen verbannt, unser Fortepiano aber bei seiner Tonesarmuth nicht geeignet ist, den in der Schreibart dieser Werke vorherrschenden gebundenen Styl erkennen zu lassen, auch die Begleitung durch dasselbe, sobald sie in Kontakt mit irgend einem Bogeninstrument tritt, alle Wirkung verliert; — so fragt es sich, ob es nicht angemessen wäre, die in dergleichen Stellen fehlenden Mittelglieder der Begleitung — versteht sich, cum grano salis — in den Stimmen des Bogen-Quartetts zu ergänzen, und durch dasselbe ausfüllen zu lassen; etwa auf die Art, wie es Klasing in seinem Klavierauszug angedeutet hat. Ref. meint wenigstens hierin keine Beeinträchtigung des grossen Meisters zu finden; glaubt vielmehr, dass manches Werk desselben dadurch dem allgemeinen Verstandniss näher gebracht werden, und eine Ausfüllung in diesem Sinn der Ausführung einzelner Arien und Duette des vorliegenden Oratoriums nur vortheilhaft gewesen sein würde; z. B. in der ersten Abtheilung, dem ersten Duett: „Der stolzen Macht, die uns bezwang u. s. w.“ der Arie des Makkabäus: „Bewaffne dich mit Muth, mein Arm u. s. w.,“ dem Duett: „Komm, susse Freiheit u. s. w.;“ in der zweiten Abtheilung, der Arie: „Du sinkst, ach armes Israel! tief herab u. s. w.,“ und hin und wieder dem Duett der dritten Abtheilung: „O Friede, reich am Heil des Herrn u. s. w.“

So weit diese Bemerkungen, zu denen Ref. durch die erwähnte Aufführung sich veranlasst gefühlt hat. Der aufmerksame Leser, der gefunden hat, dass diese Aufführung oben als befriedigend für die Zuhörer und im Allgemeinen als gelungen anerkannt worden, dürfte vielleicht fragen: „Wozu, nach jenem günstigen Urtheil, noch diese Bemerkungen, die fast nur Ausstellungen enthalten? — Solcher Frage diene zur Antwort: Diesen Bemerkungen, aus reiner Liebe zur Kunst, aus inniger Verehrung Handels und seiner Werke hervorgegangen, liegt nicht sowohl die Absicht, zu tadeln, zum Grunde, als sie vielmehr darauf aufmerksam machen sollen, dass auch eine gelungene Kunstleistung immer noch die Möglichkeit einer noch gelungenern zulässt, sie sollen mithin zum Streben nach Vervollkommnung anreizen, — denn in der Kunst ist Stillstand schon Rückschritt. Sie sollen endlich Allen, die es angeht, recht eindringlich es an's Herz legen, die unsterblichen Werke Handels, dieses Fürsten der Tonkunst, wie ihn Rochlitz nennt, nur recht sorgfältig einstudirt und würdig ausgeführt dem Publikum zu produziren; denn nur alsdann — aber dann auch gewiss — können sie erwarten, dass der Eindruck eben der rechte sein, Bewunderung der erhabnen Werke erweckt, Lust und Liebe zu ihnen allgemeiner verbreitet werden, und somit der Gewinn für die Kunst selbst bleibend sein werde.

In dieser Beziehung schliesst Referent mit dem Wunsche: „Prüfet Alles, und das Gute behaltet.“

Berlin, im Februar 1828.

. . . . h.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 27. Februar — Nro. 9. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Zur Geschichte der Musik.

Mit der Geschichte der Musik steht es wie überhaupt mit der Geschichte der Welt. Die grossen hervorragenden Momente beider leben in unser aller Bewusstsein, ein sicherer Instinkt gleichsam hat gelehrt sie herauszusondern aus dem Gewühl und an ihnen festzuhalten. Aber was nur in dem Bewusstsein aller lebt, ist eben desshalb nicht gegenständlich, nicht erkannt. Nur die Härte der Individualität vermag es, einen Inhalt scharf und klar darzustellen, und die Nebel zu verscheuchen, die ihn im Allbewusstsein düster umziehen. In dem was sie produzirt erkennt der Einzelne dann, was früher nur Ahnung in ihm gewesen, was er sich selbst vorzuführen keine Kraft hatte. So erfahren an ihren grossen Künstlern die Nationen nur, was sie längst gefühlt, was als Poesie ihr Dasein, ihre geistige Existenz durchwebte, und von ihren grossen Männern überhaupt datiren die Völker das Bewusstsein ihres Lebens, die Klarheit ihres Seins, und was mit dieser Klarheit sogleich verbunden ist, die stumme Verschlossenheit der Nation wird gebrochen — die Künste, heisst es, bilden das Volk, beleben die Masse.

Wenn eine gründliche Aesthetik geliefert werden soll, so muss diese Ansicht der Identität festgehalten werden, aber auch wahrhaft ins Leben treten. Fragen, die so vielfach aufgestellt werden, Fragen nach dem Verhältniss der Künstler zu ihren Zeitgenossen, zur Kunst, zu ihren Richtern existiren in der That gar nicht. Ausgehend von der Trennung des Künstlers und seines Volkes, den Künstler darstellend in der Spitze der Subjektivität, ja, wäre diese Trennung in der wahren Kunst vorhanden, des vollendetsten Egoismus, hat man, und anders konnte die Beantwortung solcher Fragen nicht ausfallen, nur negative Resultate erlangt, und eine lose Verbindung beider in den Kritikern erkennen wollen, die von der einen Seite die Werke der Kunst zugänglich machen sollten für das Volk, und von der andern das Volk diesen Werken entgegenführen. Nun ist das sonderbare Phänomen aber eingetreten, dass diese Kritik und ihre Wortführer erst erschienen, als das eigentliche Leben der Kunst vorüber war; und, selbst wenn man nicht weiter eingehen will, sollte nicht billigerweise ein Element, das in der Blüthe nicht Raum fand sich geltend zu machen, das auf erstorbenen, öden Gefilden erst sich mühsam fixiren konnte, sollte ein solches Element nicht höchst verdächtig erscheinen!

In der That existirt die Kritik als Selbständiges, als getrennt von den Kunstwerken durchaus nicht, ja wenn man ihr die Selbständigkeit nicht läugnen will, so muss man das Prinzip der Ironie das sie aufstellt und gegen das nothwendig sich jedes Kunstgefühl erheben muss, nur als eine Konsequenz ihres Daseins ansehen — das Prinzip selbst ist ihr höchstes.

Diese Kritik ist verderblicher geworden, als man sonst bei einer leichten Uebersicht geneigt sein könnte anzunehmen. Jeder wahrhafte Inhalt der produzirt werden soll, hat mehr oder minder klar die polemische Stellung gegen sie anzunehmen: ja unser Denken, aus diesen Fesseln heraustretend, hat in sich selbst den Kampf mit ihr zu bestehen, wenn auch seine Produkte Spuren dieses Kampfes nicht an sich tragen

werden, eben der Nichtigkeit des Gegners wegen.

Für den Anfangspunkt der Geschichte moderner Kunst hält man häufig das Alterthum, und hegt dabei die Ansicht, als hätten die einzelnen Künste sich aus ihm entwickelt. Man kann nicht leicht eine falschere aufstellen, eine Ansicht, die den Nerv des modernen Kunstorganismus sicherer durchschnitte, als diese. Hervorgegangen aus völliger Unkenntniss der grossen Kluft, die zwischen dem Alterthum und der modernen Welt gelegt ist, in dem Unvermögen basirend, eine eigenthümliche Gestaltung an sich zu erfassen — denn man lässt eben so griechische Kunst aus ägyptischer hervorgehen, u. s. f. — kann hier nur die Rede sein diese Ansicht für die Musik zu widerlegen, wo der Gegensatz beider sich noch herber ausgesprochen hat, als irgendwo.

Es ist bekannt, dass die ersten Anfänge der Musik im Mittelalter nur Harmonie waren, d. h. ein Hinzufügen mehrerer Stimmen zu einer vorherrschenden, die damals meist im Tenor lag, (daher sein Name). Diese vorherrschende Stimme, die Melodie, wurde vom Komponisten als ein Festes, Selbständiges vorgefunden, sie lag im Volke und ging aus seinem Innern nicht hervor. Alle Untersuchungen aber über die Musik der Alten haben nichts Gewisseres ergeben, als dass sie der Harmonie völlig entbehrte; die Flöte das einzig begleitende Instrument, ein Instrument, das in der ersten Periode der Musik bis auf Gluck, wenn auch vorhanden, doch völlig untergeordnet blieb.

Was jedoch in diesem eigenthümlichen Anfang der Musik des Mittelalters Tieferes enthalten ist, die Musik ist beim Volke, der Komponist giebt ihr durch die Harmonie nur innere Nothwendigkeit. Er befreit sie so von der Partikularität einer einzelnen Stimme, und indem er sie in andern wiedertönen lässt, gewinnt er ihr Allgemeinheit.

Die Musik aber beim Volke ist stumm, nur einzelne lang verhaltene Töne vermögen das innere Gefühl auszusprechen, und dieses Gefühl ist nur die Klage über die Unkraft in der Produktion. So finden wir diese Musik als Choral, und indem sie keine Schöpfung des Einzelnen ist, mehr ein Naturelement, so nehmen daran die verschiedenen Völker jener Zeit einen gleichmässigeren Antheil, und sind in diesem Entkeimen der Kunst in einer Identität, wie wir sie in spätern, entwickeltern Zeiten nicht wieder finden, noch finden können.

Ein weiterer Fortgang, und wie in dieser dumpfen, klagenden Musik klar genug ausgesprochen ist, ein nothwendiger, ist der zur Individualität und damit zur Produktion; die Künstler treten in der Musik auf. Keine Kunst hat bedeutender ihre Künstler gefodert als die Musik, und keine Künstler sind allgemeiner aufgenommen worden als eben die Musiker.

So wie aber das Mittelalter das Hervortreten der Subjektivität ist, so ist es auch das Vorbeugen gegen die Partikularität, die anhebt, wenn die Subjektivität nicht getragen wird vom Allgemeinen — das beginnende Verderben. Wenn man dieses Vorbeugen nicht als ein durchaus positives fasst, so wird man es aufgeben müssen, diese Zeit zu begreifen, die bis jetzt keineswegs enthüllt vor uns liegt. Jener kolossale Bau des Gotteshauses, der in seinem kühnen Aufflug gebrochene Thurm, unten die hohen Gewölbe, gegen die der Einzelne verschwindet und in seiner Nichtigkeit dasteht und niedersinkt, selbst des Lichtes Klarheit getrübt durch wunderbare Anordnung; im Reiche der Gedanken, seine Freiheit gebunden durch den Satz, gelähmt durch eine äusserliche Nothwendigkeit des Beweises; in der Musik eine Masse von Regeln, ja eine Arithmetik, aufgestellt die Zügellosigkeit des Künstlers von vorn herein zu bändigen, die noch gar nicht vorhanden war.

Im Kontrapunkt ist die Freiheit des Künstlers nur eine scheinbare; es sind vielmehr die einzelnen Stimmen, die sich geltend machen, der Komponist führt sie nur durch einen erfundenen melodischen Satz, der selbst zum Theil einer Berechnung unterliegt, in die Schranken. Man weiss, dass Lully zu seinen Chören nur diesen Satz gab, die weitere Ausführung Schülern überlassend.

Eine Musik bildet sich so, in deren Bau das unterste zu oberst gekehrt werden kann, die

Musik aber bleibt, und ihr Karakter auch, denn sie entbehrt dessen. Diese Musik ist nothwendig Chor, und zwar Kanon und Fuge. In einem seltsamen Widerspruch findet sich der Künstler im Mittelalter, wenn er komponiren soll, wo ihn das Gewühl seiner Stimmen und der Zwang, den sie ihm auflegen, verlassen. Die Freiheit, die ihm hier wird, und der er nicht gewachsen ist, benutzt er lediglich ins Bunte, Viele sich zu ergehen, und aus der ernsten Komposition wird die mit Zierrath, Trillern, Rouladen überladene, wie wir sie in den Arien der damaligen Zeit finden, zum Beweise, dass der Kontrapunkt keine äusserliche Fessel ist, sondern bedingt wird durch die Unfähigkeit des Künstlers zur Freiheit selbst.

Ein Aehnliches finden wir in den Beiwerken gothischer Baukunst, wo ihr versagt sind die gewaltigen Massen, wo sie sich hergeben muss, Details mit kleinlichen Mitteln auszufüllen. Allein aus dem Gewühl dieser Chöre weht ein Geist der Kindlichkeit, d. h. ein Versenktsein des Eigenwillens, der uns jetzt, wo die Musik der Ausdruck geworden ist aller Partikularität, der Tummelplatz geworden aller Leidenschaftlichkeit, unbewusst an sich zieht, der es zur Genüge begreiflich machen wird, wenn wir tiefere Gemüther hinausstreben sehen in jene alte Musik; unbefriedigt und kalt gelassen, in Zeiten zurückkehren sehen die unserm Innersten entrückt, ja ein Räthsel geworden sind, wenn wir sie vergeblich streben sehen, die verklungenen Töne der alten Meister wieder ins Leben zu rufen.

Hier tritt in der Geschichte der Musik ein Zeitpunkt ein, in den wir gewohnt sind die Revolution derselben zu verlegen, und diese Revolution geht von einem einzigen Künstler aus und ist mit ihm vollendet.

Die Geschichte einer Kunst, haben wir gesehen, ist im Allgemeinen ihre Bildung aus einer trüben Existenz in der Allheit zu ihrer bestimmten, klaren in der Individualität; ja man kann sagen die wahrhafte Geschichte der Kunst führe nur bis dahin, wo die Kunst Kraft gewann sich einen Künstler, der ihr Organ werde, zu schaffen. Was über diese Zeit hinausgeht, gehört der Wirklichkeit der Kunst nicht mehr an, so wenig als das Verderben, das in jede einbricht, ihr angehört, oder eine nothwendige Folge ihrer Existenz wäre. Soll die Geschichte sich auch auf diese Zeit erstrecken, so hört sie auf Geschichte der Kunst zu sein und wird Geschichte der Künstler.

In der Entwicklung der Musik sind wir zu einer Stufe gelangt, wo die Individualität zwar hervortritt, aber überwältigt, oder vielmehr in ihrem Fortgang gehemmt wird durch die Mittel selbst. Der letzte Schritt ist zu thun, die Bildung eines Künstlers, gegen den die Kunst kein fremdes, anderes Sein habe, das erst, wie in der kontrapunktistischen Musik zu überwinden wäre, sondern die allein aus ihm hervorgeht, ein reines Produkt seiner persönlichen Freiheit. So erscheint Gluck in diesem von Regeln aller Art strotzenden Jahrhundert mit einer Musik, die eine neue Schöpfung zu nennen ist, nicht entstanden aus dem Alten, nicht mit ihm in Kampf, sondern es gradezu ignorirend. Daher hat er auch den Vorwurf auf sich nehmen müssen, ihm ginge die Kenntniss jener Regeln ab, ein Vorwurf, der nur als Bemerkung richtig, ja wahr ist, unter der Gestalt des Vorwurfs gegen den ersten Künstler jedoch nur Erstaunen erregen kann.

Die Musik bei Gluck muss eine edle genannt werden, denn das Edle überhaupt erhält das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit, weiss es in wirklicher Existenz, das heisst frei von Besonderheit und Zufälligkeit zu bewahren. Allein das Edle ist nur gegeben mit der reinen Persönlichkeit, mit dem wahrhaften Künstler. Wenn wir in der frühern Musik hunderte von Komponisten fast dieselbe Musik produziren sehen, wenn eben so die Werke der neuesten Zeit in ihrem Grundprinzip identisch geheissen werden können, so könnte es auffallen, wenn es in dem Gesagten nicht seine Erledigung fände, dass dieser Karakter des Edlen in der Musik nur bei Gluck gefunden wird und mit ihm verschwindet. In der Reihe der Komponisten vor und nach Gluck giebt es keinen, den man mit ihm dürfte zusammenstellen wollen; dieser Wendepunkt der Musik, in dem sie ihrem Begriff nach ganz ein-

halten ist, so wie die erscheinende Kunst mit dem Edlen überhaupt sich immer vollendet, ganz in Gluck, und kann seinem Wesen nach nur in die Persönlichkeit, nie in Individuen gelegt sein.

Gluck ist der erste Künstler, der Musik frei aus sich schafft. Das Schaffen nun, wenn es nicht durchaus hohl und inhaltslos ist, fängt an von dem Gefühl des Mangels, des Schmerzes an

„Freundlos war der grosse Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum erschuf er Geister."

Die Ouvertüre ist bei Gluck die Trägerin dieses Schmerzes geworden, durch sie wird offenbar, dass seine Werke seine Schöpfungen sind. Oder kann man die Einleitung zur Iphigenia in Tauris, (um nur diese hier zu nennen) etwa anders begreifen? Wenn sie denn durchaus das schöne Wetter vor dem Sturm (eine Ansicht die übrigens eine neuere Komposition eingegeben zu haben scheint) darstellen soll, was weiss man zur Entschuldigung dieses sonderbaren Paukenschlages herbeizubringen, der das ganze Gemälde der Natürlichkeit, in dem man sich noch eine Weile hätte ergötzen mögen, so plötzlich und barbarisch zertrümmert?

Für eine Tiefe von Gluck muss man es erkennen, wenn er hierzu die Instrumentalmusik erwählt. Er hat für Instrumente nichts weiter geschrieben! Seine Ouvertüren sind an und für sich nichts, den meisten fehlt sogar der Schluss, und nicht weil sie in die Oper einleiten, sondern weil sie Gluck mehr oder minder klar alle plötzlich abbricht, ohne ihnen darum das Bestehen eines Ganzen zu geben, das sie bei ihm schon als Instrumentalstück nicht erlangen können.

Die frühere Musik hatte keine Ouvertüre, oder nur eine äusserlich angehängte, und über diese konnten Rousseau und andere Kritiker dann berathen, ob sie das Folgende zu skizziren habe — bei Operntexten überhaupt eine völlig überflüssige Mühe — oder ob sie etwa nur die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erwecken habe, gleichsam ein Gebot des Stillschweigens sei, für welches letztere sich namentlich Rousseau im Diktionnaire erklärt.

Die frühere Musik konnte ihrem Wesen nach keine Ouvertüre haben, denn aus der Seele des Komponisten ging sie nicht hervor. Sonst finden sich bei Händel, der für einen grossen Theil jener neuern Periode schon angehört, Spuren dieser Ouvertüre, d. h. des Anfangs, des Schaffens der Musik. Die Einleitung zum Messias freilich ist ein hors d'oeuvre zum Ganzen, aber in der Begleitung des ersten Realtativs: „Tröstet u. s. w." sind unverkennbare Spuren jenes Schmerzes, den wir eben nicht genauer karakterisiren, in den Gluckschen Ouvertüren jedoch nachempfinden können.

In den Ouvertüren unserer neuesten Musikstücke ist diese Bedeutung seltsam verkehrt worden; nicht allein, dass einzelne von diesen Werken in der That nur als Anhang zu fertigen Ouvertüren erscheinen, sprechen sie alle fest und bestimmt nur den unabänderlichen Willen aus, zu komponiren, ein Wille, der so wie er dastebt, Eigenwille genannt werden muss.

In dieser allgemeinen Darlegung des Wesens der Gluckschen Musik erledigen sich Fragen, in wie fern diese Musik identisch sei mit ihrem Inhalt, in wie fern überhaupt die Musik die Worte zu kommentiren habe, was man eben für diese Musik vindizirt hat, von sich selbst. Jetzt, wo man sagen kann, die Musik bedürfe des Textes gar nicht mehr, da sie es versteht auch ohne ihn fertig zu werden, sind gerade Untersuchungen über das Wesen des Operntextes, Mittel ihn zu verbessern, an der Tagesordnung. Das Beste was hierüber vielleicht gesagt werden kann, finde ich in einem Aufsatze meines Freundes Droysen, in dieser Zeitung.*) Aber nur das Eine mag hier erinnert werden: diese Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, die Musik trete zur Dichtung um sie anschaulicher oder dergleichen zu machen, und diese Voraussetzung ist nicht gegründet. Die Musik ist nicht nur Mittel für ein Anderes, sei dieses Andre, was es wolle. Unsere herrenlose Musik kann es freilich leicht werden, aber man kann diese Ansicht nicht zum Maasstab eines musikalischen Kunstwerkes, und vor allem nicht der Gluckschen erheben wollen.

Nur wenig bleibt mir über den weitern

*) No. 3. und 4. dieses Jahrgangs.

Verlauf der Geschichte der Musik beizubringen übrig. Die Geschichte der Kunst schliesst sich mit Gluck und die der Künstler hebt an, die wie alles Partikulare in eine unendliche Vielheit sich verliert, die das nur gemeinsam hat, partikular und besonders zu sein. Man hat sich über die Werke der neueren Meister nicht zu täuschen, einer äussern Anschauung allein gilt ihre Mannichfaltigkeit für Allheit. Wenn wir von der einen Seite die Musik nur gegründet sehen, in dem Wunsche komponirt zu haben — die vollendete künstlerische Eitelkeit, wie sie fast bei allen unsern Konzert-Komponisten angeschaut werden kann: so hat sie sich von der andern Seite hergeben müssen, die Einfälle einer oft launischen, wenn auch genialischen Ichheit gleichsam zu perpetualisiren.

Unter solchen Umständen sehen wir besonders die Instrumentalmusik der Schauplatz werden dieses ungeheuern Verderbens, denn Verderben muss man nennen, wo das Unselbständige, Nichtige nicht allein fixirt, sondern sogar geschaffen wird. Bei allen ihren Instrumentalstücken hat jene alte Zeit keine Instrumentalmusik, keine Musik, die dem Karakter derselben im Allgemeinen, noch dem der einzelnen Instrumente entsprochen hätte. Bei Gluck sehen wir sie den Platz einnehmen, der ihr in der Gesammtidee der Musik zukömmt, keine blosse Unterstützung noch Wiederholung des Gesanges, aber auch kein Zerfallensein mit demselben. Sie wird eigenthümliche Begleitung und ist nothwendige Posteentwicklung der Ouvertüre, ist, wie es an einem andern Ort gezeigt werden soll, die wahre Auflösung des Gegensatzes zwischen dem Inhalt an sich und dem ihn hervorrufenden Künstler.

Zu ihrer Höhe, zur Alleinherrschaft gelangt die Instrumentalmusik in unsern Zeiten; nicht aus dem Gesang bildet sie sich, wie in der alten Musik, nicht mit dem Gesang zugleich, wie bei Gluck, sondern vor ihm; und damit dies klarer werde, in dem letzten Produkt jenes kühnen Meisters ruft sie den Gesang herbei, um über ihn zu triumphiren.

Diesen allgemeinen Gang der Instrumentalmusik finden wir auch in ihr selbst wiederholt. Die Blasinstrumente, jenes subjektive Element unter den Instrumenten, sind ihrem Wesen nach in der alten Musik nicht gekannt; bei Gluck treten sie, wie wir gesehen haben, die Subjektivität überhaupt bei ihm, als einzelne, lang gehaltene Töne hervor; bei Mozart stehen sie gleichsam den Streichinstrumenten gegenüber, beide fast gleich an Werth (worüber besonders seine Symphonien die Belege geben). In unserer neuesten Zeit sind sie die Stimmführer geworden, die andern Instrumente fast nur zu ihrer Begleitung, so dass wenn oft diesen noch ein bedeutenderes Feld eingeräumt zu werden scheint, man sich beim Anhören der dahin gehörigen Werke, der Meinung nicht entschlagen kann, als geschehe dies gewissermassen nur, das Bedürfniss nach jenen zu erwecken und ihren Eintritt willkommner zu machen. —

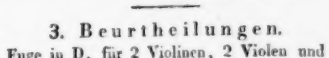
Ich glaube dies wären im Allgemeinen die Ansichten über die Entwicklung der Musik, die sich nicht zu scheuen haben werden, den einzelnen Werken, durch welche diese Entwicklung sich durchgewunden, unter die Augen zu treten. Die theoretischen Ansichten, die man hin und wieder über einzelne Theile der Geschichte gehegt hat, sind grösstentheils von den Erscheinungen desavouirt worden, eben weil sie sich getrennt von ihnen gebildet hatten. Das hier Dargelegte trifft dieser Vorwurf wohl nicht, wenn auch die Form des Aufsatzes, die der Bestätigung ihres Inhalts durch das Vorhandene entbehrt, ihn fast auf sich zu laden scheint — eine Form übrigens, die durch die Umstände bedingt ist unter denen der Aufsatz erscheint, und die er durch weitere Ausführungen nach und nach verlieren wird.

Ludwig Moser.

---

3. Beurtheilungen.

Fuge in D, für 2 Violinen, 2 Violen und Violonzell. Komponirt von Ludwig van Beethoven, am 28. November 1827. Wien bei Tobias Haslinger.



In dieser Komposition ist der geniale Schwung

des anerkannten Genies unsers erhabenen Meisters nicht zu verkennen, welcher darin nicht nur einen ganz eigenthümlichen Effekt dieser fünf Instrumente hervorbrachte, sondern auch eine Laune äusserte, deren Nachahmung einem gewöhnlichen Talent unmöglich ist. Wenn wir die einzelnen Theile durchgehen, finden wir, dass der Komponist das Thema dieser Fuge nicht nur durch diese fünf Stimmen regelrecht durchführte, sondern auch darin einen sehr guten Kontrapunkt und die Engführung an ihrem rechten Orte anbrachte. Weil aber dergleichen Kompositionen länger ausgedehnt, und darin besondere Kunststücke der Tonsetzkunst noch angebracht werden, welche der Komponist nicht für gut befand, hierher zu stellen, so sehen wir deutlich, dass es nicht seine Absicht war, für diese Instrumente eine komplette Instrumentalfuge zu schreiben, welches bei dem dazu gewählten Thema theilweise wegen der darin enthaltenen Sprünge auch nicht einmal gut angewendet gewesen wäre.

Der vierhändige Klavierauszug davon, in welchem die Stimmen fast ganz unverändert wiedergegeben sind, ist sehr gut, und der zweihändige, worin die Stimmen, wegen Schwierigkeit in der Ausübung, mitunter etwas geändert werden mussten, auch ganz vortrefflich. Es dürften daher dem Klavierspieler, welcher für dergleichen Tondichtungen wahrhaften Sinn hat, diese beiden Klavierauszüge, welche bei demselben Verleger erschienen sind und von dem Komponisten selbst bearbeitet wurden, zur Ausübung anempfohlen werden. Demjenigen aber würde die Partitur eher zu empfehlen sein, welcher beabsichtigt, sowohl des Kontrapunkts als auch des Fugensatzes wegen, aus den hier in dieser Tondichtung zusammengestellten Sätzen Nutzen zu ziehen. Bei der Ausübung der Bogeninstrumente dieser Komposition würde wohl auch ein langsames Zeitmaas, damit die Sätze, welche darin enthalten sind, deutlich vernommen werden können, mit Recht empfohlen werden dürfen.

H. B.

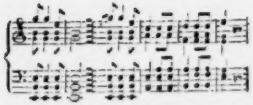
Grosse Ouvertüre zu König Stephan. Geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pesth, von Ludwig van Beethoven. 117tes Werk. Partitur. Dasselbe in Orchesterstimmen. Wien bei Haslinger.

Bei der Ankündigung eines neuen Werkes von Beethoven ist man jetzt, nach der Riesensymphonie mit Chor, nach dem Wundergewebe seiner letzten Quatuors, geneigt nichts anderes als Unerhörtes zu erwarten: neu erschlossene Mysterien — ein tieferes Versenken in jene Luftklänge, die Beethovens Einsamkeit durchwehten, wie Ceylons *) Aetherhöhen — einen reichern, freier geschwungenen Reigen der Stimmen; wenigstens will man, wie in der Ouvertüre Op. 124.,**) die Erscheinungen vorübergeführt sehen, die hinter dem Vorhang des neuen Theaters harren mögen.

Diese Erwartung muss sich nun bei dem neuen Werke getäuscht finden, das uns erinnern mag, wie weit Beethoven entfernt war, sein eigenes Wesen in eine stereotype Manier ausarten zu lassen, wie fremd es ihm war, seine Aufgabe, die Grundidee eines Werkes etwa durch hohe Reden, durch gesteigerte Kunst oder gehäufte Mittel hinaufzuschrauben. In der vorliegenden Ouvertüre spricht sich der lieblich naive, heitere, gemüthvoll bewegte und kräftig aufwallende Karakter des ungarischen Volkes aus; dies und nicht mehr sollte gegeben werden — und wurde in reiner, ungeschmückter und ungesuchter Einfalt ausgesprochen. Nach einfachen Rufen singt erst die Flöte, dann die Klarinette mit zutretendem Horn und Oboe ihr Nationalliedchen; eine höchst einfache Fortspinnung führt zum Thema des Presto (Es-dur)

*) Bekanntlich vernimmt man über den Höhen dieser Insel bei tiefer Windstille zuweilen Klänge, die sich in der Luft zu erzeugen scheinen, bald wie der Klagegesang von Jungfrauen und Junglingen, bald wie anschwellende, erdröhnende und zitternd dahinsterbende Harmonien einer fernen Orgel, bis ein leis' wehendes Lüftchen alles entführt.

**) Der Zeitung dritter Jahrgang No. 1. und 10., Seite 3 und 73.



das luftig und frisch von Bläsern [illegible]irt, mit einem einfachen Horngesang von [illegible] auf die Saiteninstrumente übergeführt und vom Tutti wiederholt wird. Noch jovialer, fast leichtfertig läuft der Seitensatz durch die verschiedenen Instrumentenchöre, steigert und senkt sich leicht und anmuthig, und führt statt aller, sonst bei Beethoven so überreichen Durchführung das einleitende Andante zurück, worauf Alles sich einfach wiederholt und sofort zum frohen Schlusse drängt.

Kunstlosigkeit des kunstgeübten Meisters.

M.

4. Berichte.

Mösers elfte Abendunterhaltung am 20. Februar.

Wenn Ref. sich der Klagen erinnert, mit denen die ersten Jahrgänge dieser Zeitung angefüllt werden mussten: dass man im Lauf einiger Jahre, in maaslos gehäuften Konzerten kaum eine vollständige Symphonie in Berlin zu hören bekomme: wenn die Mahnungen zur Verbesserung des Konzertwesens so oft überhört, ja gemissdeutet wurden: so muss die entschiedene, die Erwartung der Meisten überbietende Verbesserung dieses Kunstzweiges ihm und allen theilnehmenden Kunstfreunden um so mehr Freude gewähren und seine Ueberzeugung verstärken, dass das hiesige Publikum Empfänglichkeit genug für das Beste und Edelste in sich trägt, wenn nur die Künstler nicht säumen, sie zu erwecken und zu hegen. Während die gehaltlosern Konzert-Veranstaltungen fast ganz verschwunden, oder theilnahmlos vorübergegangen sind, hat sich die Mösersche edelsinnige Unternehmung, beginnend unter dem misslichen Vortritt einer äusserlich ähnlichen von einem berühmten Virtuosen, anfangs spärlich vom Publikum unterstützt, so siegreich erhoben, dass in der elften Versammlung der geräumige Saal kaum die Menge der Zuhörer fasste und es thunlich geworden ist, nach zwölf Unterhaltungen einen zweiten Cyklus von sechs Abenden anzukündigen, deren erster uns

die Ouvertüre zu Oberon von Weber,
das sinnig-liebliche Septuor von Beethoven, und
dessen unlängst mit Enthusiasmus aufgenommene B-dur-Symphonie

bringen wird.

Wenn schon in den bisherigen Versammlungen alles erblickt wurde, was sich zu dem Kreise gebildeter Kunstfreunde rechnen darf, so wird sich der Fortsetzung noch mancher anschliessen, der diese Neigung und Bildung in sich erhalten und erhöhen und durch seinen Beitritt das edelste und würdigste Unternehmen im Kreise des hiesigen tonkünstlerischen Lebens anerkennen und fördern will. — Wenn endlich auch in der heutigen Versammlung ungeachtet der guten Wirkung einer Ouvertüre zu Götz von Berlichingen von K. W. Henning und des meisterhaften Spiels der Herren Möser, Lenss u. s. w. in Mozarts C-dur-Quintett der allgemeinste Antheil der Zuhörer sich der Beethovenschen Sinfonia eroica zuwendete und jeden ihrer Sätze mit enthusiastischem Beifall begleitete, so wird es immer sichtlicher, dass vornehmlich die Herrlichkeit dieser Meisterwerke, die man so lange vorenthalten, das Interesse des Publikums erweckt und steigert.

M.

5. Allerlei.

Erwiederung auf die nachträglichen Bemerkungen des Herrn N. zu meiner Abhandlung über Spohrs Berggeist.

(In No. 5 — 6., Jahrg. 1828 dieser Zeitung.)

Meine ausführliche Beurtheilung der ebengenannten Spohrschen Oper hat Widerspruch erweckt. Ich hatte in derselben die Ansicht, welche in einem früheren Aufsatze eines ungenannten Verfassers in diesen Blättern ausgesprochen worden war, berührt. Dieser Ungenannte, welchem es darauf anzukommen scheint Recht zu haben, vertheidigt sie, indem er behauptet, dass sich in meiner Beurtheilung „doch auch zuweilen manches nicht genug Begründete und Mangelhafte finden möchte," welches er als Folge einer „gewissen Eilfertigkeit" erklären will, die er, nicht ganz redlich zu Werke gehend, vor allem Beweise voraussetzt. Zwar entschuldigt er mich auch wieder sehr menschenfreundlich, indem er diese Eilfertigkeit von den vielfachen Geschäften ableitet, mit welchen ich überhäuft sein möge; allein ich kann einer Entschuldigung solcher Art, die überdies nur auf einer Kenntniss meiner persönlichen Verhältnisse begründet sein könnte, nicht mehr Werth als einer segenannten Persönlichkeit beilegen, welche an und für sich diesen Blättern fremd sein sollte, und gestehe übrigens, dass mir der obige Vorwurf äusserst überraschend war, da, ausser der detaillirten Behandlung des Gegenstandes in meiner Beurtheilung, auch noch der Umstand, dass ich ein ganzes Jahr nach dem ersten Erschei-

nen der Spohrschen Oper auf unserer Bühne, mein Urtheil abgebe — was selbst mein Gegner anführt, — den Vorwurf der Eilfertigkeit von mir abzuwenden scheint.

Um jedoch diesen Vorwurf, welchen ich durch keine meiner bisherigen litterarischen Arbeiten verdient zu haben glaube, noch gründlicher zurückzuweisen, muss ich die Gegenstände des Angriffs des Herrn N. in wesentliche und unwesentliche eintheilen, welche Unterscheidung mein Gegner fest vermieden hat.

Zu dem Wesentlichen gehört meine dort aufgestellte Ansicht von den Zauberopern und über Dörings Text zum Berggeiste. Dass besonders die romantische Zauberoper (ich sage nicht romantische Oper, weil ich nicht Art und Gattung verwechsle), mit dem äussern Prunke der Dekorationen begleitet sei, habe ich anerkannt, und Seite 312 meiner Beurtheilung bemerkt, dass es ein Zuviel gebe, welches sich aber im Allgemeinen nicht bestimmen lasse; ich hätte dabei die nun oft gehörte Litanei über den Verfall der dramatischen Kunst durch das Dekorationsunwesen, die man in dem genannten Aufsatze des Herrn N. liest, leicht auch nachsprechen können. Nun tadle ich die Art der Anwendung der Geister in dem Döringschen Texte des Berggeistes, vermöge deren Geister, welche doch in menschlicher Gestalt auftreten müssen, behandelt werden, als hätten sie überhaupt keine Gestalt, als wären sie Geister in dem gemeinen Sinne. Und hieraus bezieht sich auch mein Tadel, dass dieser Berggeist von den Menschen weniger weiss, als sein Diener; denn wäre dieser Bergeist der echte, d. h. der bekannte Rübezahl, der in menschlicher Verkleidung durch das Gebirge wandelt, so könnte ihm auch das Thun und Treiben der Menschen nicht unbekannt sein. Ich bemerkte ferner, der Verfasser jenes Aufsatzes habe Recht darin, dass eine solche Behandlung sich bei dem Zuschauer und Zuhörer keinen Glauben verschaffe; nur dass daraus kein allgemeiner Schluss gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden dürfe. Aber wo sage ich denn, dass der Verfasser (Herr N.) diesen Schluss gezogen habe, wie er mir Schuld geben will. Ich sage nur, dass man die wahre Bemerkung des Herrn N. nicht zu einer allgemeinen Ansicht gegen die Geisterwelt ausdehnen dürfe, zu welcher falschen Folgerung man leicht durch die Erfahrung bewogen werden könnte, dass mit dem Stoffe der jetzt so häufig erscheinenden Geisteropern fast immer Dekorationenprunk verbunden ist, — wiewohl darum die Zauberoper nicht schon wesentlich Prunkoper ist. Ueber jenes Zuviel in Dekorationen und über diese falsche Anwendung der Geister wären wir ja also einig, und ich könnte replizirend sagen, Herr N. habe meine Beurtheilung nur eilfertig oder mit Befangenheit gelesen. Ja ich kann selbst die Ansicht ohne Widerspruch unterschreiben, dass unter den gegenwärtigen Verhältnissen, und als Gegensatz gegen die nur zu häufig mit Dekorationenprunk verbundenen Opern, welche den Sinn der Zuhörer von dem Wesentlichen der Kunst ablenken, es rathsam wäre die Stoffe der Oper unmittelbar aus der Menschenwelt zu entlehnen, oder bestimmter ausgedrückt, solche Stoffe für die Oper zu behandeln, in welchen mehr das Menschliche ohne äussern fremdartigen oder überladenen Beisatz darzustellen ist. Dass aber der Stoff des Berggeistes in seiner Urgestalt — ich meine die Sage vom Rübezahl sich nicht dramatisch für die Oper bearbeiten lasse — dies möchte schwerlich dargethan werden können, und dies hat auch Herr N. nicht dargethan.

Ich rechne nun ferner den geringen Erfolg jener Oper nicht blos dem Dichter an; die andere Hälfte der Schuld schreibe ich dem Komponisten zu. Hier sind wir beide verschiedner Meinung. Unterzeichneter hegt grosse Achtung gegen L. Spohr, und hat dies mehrmals öffentlich ausgesprochen z. B. in seinem Aufsatz über Jessonda in der Zeitung für die elegante Welt No. 33. 5. Jahrg. 1824. und in mehrern Berichten im Morgenblatte; er steht ferner persönlich in einem freundlichen Verhältnisse mit diesem Meister, — was er nur darum anführt, weil Herr N. fast zu glauben scheint, als wolle er das Verdienst des geachteten Komponisten beeinträchtigen; — aber dies alles hindert Unterzeichneten nicht, seiner innern Ueberzeugung getreu, zu behaupten, dass die Mannichfaltigkeit welche jener Text fodert, und die schnelle Abwechselung der Scenen in demselben, der lyrisch verweilenden und elegisch monotonen Weise des Komponisten widerstrebe, so wie überhaupt das dramatisch Wirksame dessen eigenthümliche Sphäre nicht zu sein scheint. Dagegen darf sein Faust kaum angeführt werden, da dieser zwar einzelne dramatisch wirksame Scenen hat, (z. B. die Ballscene) aber im Ganzen doch nicht vollkommen dramatisch ist, und jene Monotonie auch nicht völlig überwunden hat. Die Behandlung der Geisterwelt aber in dem Berggeist insbesondere anlangend — was mein eilfertig lesender Gegner nicht genug von dem eben Gesagten unterschieden hat — so behauptete ich, dass hier diese Geisterwelt nicht tief karakteristisch aufgefasst sei. Der Komponist, sagte ich, hätte sich sollen in diese Fabel hineinversetzen, die uns den Menschen in der Umgebung seltsamer Bildungen (der Gebirgswelt) darstellt, welche den Sinn bethören und verlocken; — und was ich hiermit gesagt, das hat die Redaktion dieser Blätter, nochmals auf diesen Gegenstand zurückkommend (No. 52., Jahrgang 1827), vollkommen bestätigt und noch kräftiger, als ich, ausgesprochen.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 5. März. — Nro. 10. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Fortsetzung aus Nro. 7.)

Wir kommen jetzt endlich zu dem rein musikalischen Theil des Werkes. Dieser lässt sich unter zwei Hauptgesichtspunkten betrachten; nämlich einmal fragen wir: Was hat der Musiker absolut als solcher geleistet? und das andremal: Was hat er in Beziehung auf die Verständniss des Gedichts und die Erhebung desselben in eine andre Sphäre gethan? Je allgemeiner wir die erste Frage abhandeln müssen, um so spezieller müssen wir bei der zweiten verfahren. Die Schönheit an sich ist nämlich eben so gut unerweisbar als undefinirt, und wird dies stets bleiben. Dies beruht auf der Art wie sie aufgefasst wird, indem sie uns immer doppelt, nämlich als Wahrheit, und als Sinnenreiz zugleich erscheint; der erste Faktor, die Wahrheit ist etwas Erweisbares, der zweite nur etwas Empfindbares, wofür nur ein vergleichender Maasstab, kein absoluter existirt. Je sinnlicher, je materieller daher die Schönheit wird, um so schwerer ist sie zu erweisen; je mehr sie sich in das Gebiet des Gedankens begiebt, je leichter wird es auch dem Geist, die Motive, der Eindrücke zu erforschen. Daher ist die Schönheit eines Trauerspiels z. B. ziemlich nah erweisbar, die eines Gemäldes schon schwerer (die Wahrheit, oder Richtigkeit darin dagegen viel leichter, fast mathematisch bestimmbar); noch schwerer die einer einzelnen Statue oder Büste, und fast ganz unerweisbar die einer isolirten Farbe, eines Tons (z. B. einer Singstimme) u. dergl. Ein Aesthetiker der nur Kunstphilosoph, nicht Künstler selbst ist, könnte sich darüber beunruhigen; doch den Künstler ficht es weniger an, weil er weiss, wie sicher er sich auf seine Sinne verlassen darf. Er bekümmert sich wenig darum, ob er beweisen könne, dass die Stimme einer Nachtigall wohllautender sei als die eines Pfau's, oder nicht; es beunruhigt ihn nicht sonderlich, dass halbe Dilettanten gerade oft über solche Dinge einander ins Haar gerathen, (z. B. ob die Stimme der Seidler schöner sei als die der Sontag): sondern er hört, oder sieht, unbefangen, aber mit geübtem Sinn, und weiss recht gut wie er daran ist.

An diese Eigenschaft gesunder Naturen (denn leider giebt es gar zu viel verschrobene) muss ich zuvor appelliren, ehe ich über Wolframs Musik spreche; entweder sie haben gehört, oder sie werden hören, und darum berufe ich mich in beiden Fällen auf sie. Mein Urtheil ist nämlich das, dass sich die ganze Oper nie über die Mittelmässigkeit erhebt, oft aber noch unter derselben zurückbleibt; es ist eine Musik, der wir selten einen bestimmten Vorwurf machen können, die unsern Sinnen, diesen unmittelbaren Urtheilern, aber noch seltener irgend einen Reiz mehr gewährt, als den, der aus dem Wohlklang der Töne überhaupt entsteht. Die Melodieen kann man in gewisser Hinsicht fliessend nennen; aber in so fern sie weiter nichts sind als das, so ist dies auch äusserst wenig, und man findet diese Eigenschaft oft selbst in den trivialsten Kompositionen. Mangelt sie vielen unsrer neueren Komponisten, denen man doch eine weit grössere Bedeutung zugestehen muss, so ent-

springt dies nur daher, dass dieselben wohl fühlten, sie dürften nicht so unbedeutend schreiben, als Herr Wolfram zumeist gethan hat, wenn das Stück nicht überhaupt ganz unnütz sein sollte. Verirren sich daher diese Komponisten, so geschieht dies indem sie neue Bahnen suchen, und dabei doch wenigstens zuweilen glücklich sind; wer dagegen nur in den stets betretenen Stegen wandelt, arbeitet eigentlich immer nur mit andern Kräften. Was ich von der melodischen Erfindung des Komponisten gesagt habe, gilt auch von der harmonischen und rhythmischen.

Dies möchte aber alles wahr sein, und doch könnte das Werk einen bedeutenden Werth haben, wenn es sich nämlich so auf der Höhe der wissenschaftlichen Ausbildung der Kunst hielte, wie es auf der Ebene der Erfindung bleibt; wir würden dann doch den denkenden, den mit angestrengtester Kraft schaffenden, den in dem unmittelbaren Wissen und für Kunst ausgebildeten Künstler hochschätzen müssen. Bei Malern und Bildhauern ist, selbst wenn sie nicht ausgezeichnet in der Erfindung waren, der Werth gründlicher Anatomie, Perspektivung, Farbenmischungskenntniss u. s. w., selbst noch nach Jahrhunderten anerkannt worden; dasselbe wird beim Musiker statt finden. Ein tüchtiger Kontrapunktist leistet, wenn nicht immer etwas Schönes, doch immer etwas Anziehendes. Herr Wolfram glaube deshalb nicht, wir verlangten von ihm er solle eine aus Fugen zusammengesetzte Oper schreiben; aber wenn er dies könnte, so würde sich ihm die Fähigkeit einen Gedanken zu benutzen, die Stimmen zu führen, eine selbständige, karakteristische Orchesterbegleitung mit einer angemessenen Behandlung der Singstimmen zu verbinden, so ausgebildet haben, dass ihm endlich die Lösung der grössten und schwersten Aufgaben, mittelst allen diesen Handgriffen eine Stelle zu einem wachsenden, kulminirenden und sich daran abrundend schliessenden Ganzen zu bilden, leicht und natürlich geworden wäre. Dies fehlt aber den Musikstücken dieser Oper fast ganz; es hängt sich zwar eine Melodie an die andre, gewisse Stellen kehren auch in andre Tonarten versetzt oder auf ähnliche Art wieder, aber doch erscheint alles so nebeneinander gelegt, so wenig auseinander erwachsen, dass wir zu einem fortlaufenden, sich steigernden Interesse durchaus nicht gelangen können. Daher konnten wir aber die Melodie auch nur in einem gewissen Sinne fliessend nennen; ein wahrhafter Fluss kommt erst dann hinein, wenn der grössere Guss des Ganzen gelingt. Doch lassen wir von dieser höchsten Foderung nach, so finden wir uns vielleicht im Kleinern besser befriedigt! Leider müssen wir dies aber verneinen; nicht nur dass sich die höheren Grade des musikalischen Wissens nicht andeuten wollen, sondern der Mangel geht so weit, dass wir uns, statt einen wohlthätigen Einfluss grosser Kenntnisse in der Erhöhung der Erfindungskraft zu spüren, sogar eine sehr nachtheilige Wirkung des Fehlens der nöthigen Fertigkeiten bemerken, die so weit geht, dass sie die erfindende Kraft des Komponisten sogar bedeutend lähmt. Nicht also dass das Wissen das Talent überböte, sondern es hat nicht einmal Schritt damit gehalten, bleibt noch hinter demselben zurück. Daher finden wir überall ein so ungelenkiges Nebeneinandergehn der Stimmen, die Chöre namentlich sind so ohne alles Interesse in Mittel- und Unterstimmen, die Duette werden solche Terzen und Sexten-Solfeggiren, dass das Ohr des unbefangenen Zuhörers bei dem steten unbedeutenden Einerlei ermüdet, und der Musiker, der sich des Verstehens bewusst ist, ganz verdriesslich wird dass auch nicht einmal sein Interesse durch die Behandlung rege gemacht werden kann, da alles in gleicher augenblicklich durchschauter Flachheit vor ihm liegt, nirgends sein Scharfsinn, sein Ohr, sein Blick eine lösenswerthe Aufgabe findet. Seltsam genug aber ist es gerade eben dieser vollständige Mangel musikalischen Wissens, aus dem wir, so schädlich er dem Kunstwerke war, doch etwas Gutes für den Künstler ableiten können. In jeder Kunst nämlich geht die Erfindung, der Beherrschung der Formen voran; die formellen Kenntnisse erleichtern aber späterhin nicht nur die Erfindung ganz ausserordentlich, sondern sie ersetzen sie sogar in vielen Fällen. Offenbar ist es daher nicht leicht ein grösseres Werk, vollends aber eine ganze Oper zu schreiben ohne der Mittel die die Wis-

senschaft darbietet mächtig zu sein; es gehört schon ein sehr grosser Fond von musikalischen Gedanken dazu um so viel zu erfinden, wenn gleich der Grad der Erfindung nicht hoch ist. Unzweifelhaft wenigstens ist es, dass ein tüchtiger Harmoniker und Kontrapunktist, wenn seine Gedanken auch niemals an sich schöner wären als die unsres Komponisten doch mit demselben Vorrath wenigstens drei Opern ausstatten, und viel interessanter machen könnte als die, die wir besprechen. Daraus geht hervor, dass, wenn auch die Qualität des Werkes an sich nicht unbedingt von grossen Talenten des Herrn Wolfram zeugt, man doch gewissermassen durch die Quantität, und durch die Qualität unter den gegebenen Bedingungen auf eine nicht ganz geringe Gabe des Musikers schliessen kann. Bedenkt man dabei, dass Herr Wolfram einen ersten Versuch gemacht hat, erwägt man dass er in seinem bisherigen Verhältniss wenig oder nichts gehört, ihm namentlich der so sehr fruchtbare Umgang mit talentvollen und gebildeten Musikern gefehlt hat, so muss man trotz allem Misslungenen eine gute Anlage mehr zu leisten, erkennen, und jedenfalls dem ehrenwerthen Eifer und Fleiss des Künstlers, ein grösseres Werk zu schaffen, loben. Wir haben also keineswegs die Hoffnung aufgegeben, von Herrn Wolfram noch manche schätzbare Leistung kennen zu lernen; die Uebung und Selbsterfahrung wird seine Kräfte ausbilden, den Wachsthum seines Erfindungsvermögens befördern. Möge er uns aber das glauben: die unerlässliche Bedingung für ihn, Gutes zu leisten, ist die, das an Studien Versäumte nachzuholen. —

So viel im Allgemeinen über die musikalische Fähigkeit des Herrn Wolfram. Jetzt zu dem was er im Verhältniss zum Gedicht geleistet hat. Wenn wir oben sagten, wir müssten hier um so spezieller verfahren, je allgemeiner wir bei dem ersten Theil unserer Behauptung zu Werke gehen durften, so soll das nicht heissen dass wir hier etwa weitläuftiger werden wollten. Wir werden nur, statt allgemeiner Grundsätze und Behauptungen einzelne Beispiele aus der Oper entnehmen, uns aber dabei mit Wenigem begnügen.

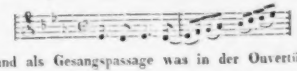
Dass Herr Wolfram kein dramatisch wirksames Werk liefern konnte, liegt im Gedicht, und ist im Anfange dieses Aufsatzes zu beweisen versucht worden. Das Nächste was ihm also zu thun blieb, war, die Karaktere des Dichters in Musik zu übersetzen. Dies hat Herr Wolfram nach Kräften gethan; d. h. wir sehn er will zeichnen, noch richtiger, innere Vorbilder zeichnen, nur versagt ihm die Erfindungskraft bisweilen. Daher entsteht der Hauptfehler dass die verwandten Gemüther einander zu ähnlich, und z. B. Maja und Janthe fast nicht zu unterscheiden sind. Mit viel sicherern Zügen hat Spontini eine mütterliche Weiblichkeit von einer jungfräulichen, oder besser die Werke des reiferen Frauenalters von der Anmuth des jugendlicheren zu unterscheiden gewusst. Ich habe hierbei seine Oberpriesterin der Julia, die Statyra der Olimpia gegenüber im Sinn. — Alpino, als einziger Amoroso der Oper, unterscheidet sich allerdings deutlich von den Bösewichtern, doch wird der Unterschied geringer, weil diese selbst nicht karakteristisch genug gezeichnet sind; wiederum hauptsächlich aus Mangel an erfindender Kraft, nicht aus Vernachlässigung oder falscher Ansicht. Spohrs Nadori und der alte Bramin in der Jessonda sind ein viel gelungeneres ähnliches Beispiel. — Der Komponist hat sich sichtlich bemüht die beiden Karaktere Ikanors und Nadors nach der Vorschrift des Dichters von einander zu trennen, und den einen mehr spöttisch übermüthig, gewandt und verwegen, den andern wilder, roher und kräftiger zu zeichnen. Doch ist die Musik ebenfalls nicht ausreichend zur Erfüllung dieser löblichen Absicht gewesen, und ohne die Worte würde der Unterschied kaum bemerkbar sein.

Das Nächste was jetzt der Musiker zu beobachten gehabt hätte, wäre Farbe und Kostüm des ganzen Gedichts; selbst aus der Musik allein müssten wir, wenn auch nicht wissen dass wir in Indien sind, doch eine ähnliche wunderbare Natur, die durch die Mitwirkung zauberischer Mittel noch erhöht würde, wenigstens ahnen. Davon aber ist eigentlich gar nichts zu empfinden; freilich foderte dies aber auch schon einen sehr hohen Grad musikalischer Er-

findungskraft. Wie nationell erscheinen dagegen nicht einige Momente in der Jessonda, z. B. das Ballet in H-moll, wo dem unglücklichen Opfer die Symbole des Todes durch Nadori überbracht werden!

Mit von der grössten Wichtigkeit ist es gewiss für den Erfolg einer Oper, wie der Musiker die dramatischen Wendepunkte und Hauptmomente durch seine Musik herauszuheben, und gewissermassen in musikalische Verbindung zu setzen weiss, in welcher letzteren Kunst besonders C. M. v. Weber glücklich erfunden und ausgeführt hat. Es ist durch diesen Künstler, der auch vielleicht das billige Maass ein wenig überschritten hat, gewissermassen Mode geworden die verschiedenen Situationen einer Oper durch musikalische Anklänge zu verknüpfen und, besonders in der Ouvertüre, vorzubereiten. Dass, nachdem die ersten Gedanken dieser Art durch Gluck in der Iphigenie in Aulis (wo die Ouvertüre und die erste Scene des Agamemnon auf diese Art verbunden sind) und durch Mozart im Don Juan aufgestellt waren, in der blossen Nachahmung dieser für den Musiker sehr vortheilhaften Idee kein grosses Verdienst mehr beruhen konnte, leuchtet ein; nur das wie der Benutzung dieses Vortheils ist hier entscheidend. Man ersieht daraus ob der Musiker die Hauptmomente des Gedichts erkannt hat und sie wiederzugeben weiss. Dies möchten wir bei Herrn Wolfram fast verneinen. Die beiden nächsten, mit einander streng entgegengesetzten, zu verschiedenartigen musikalischen Motiven sehr geeigneten Hauptmomente sind offenbar die Bezauberung und Entzauberung der Rose. Sonst finden sich aus Mangel an dramatischer Kraft eigentlich gar keine Incidenzpunkte; um so mehr hätte diese benutzt werden sollen. Aber Herr Wolfram hat in seinem ganzen Werke fast nichts mit einiger Auszeichnung behandelt als gerade diese Stellen. Die Bezauberung geschieht mit einem kalten Rezitativ, die Entzauberung durch ein crescendo auf dem C-dur Akkord auf das ohne die Dekoration niemand aufmerksam werden würde. Beide Stellen hätten gewiss die Grundsätze zu zwei Hauptsätzen sehr gut zugelassen, aus denen die Ouvertüre hätte gebildet werden können. Statt dessen hat Herr Wolfram diese aus vielen Stellen der Oper zusammengesetzt, die an ihrem Platz gar nicht einmal auffallen. Schon Weber kann sich des Vorwurfs nicht ganz erwehren, dadurch den Fluss seiner Ouvertüre gestört, die fleissige Ausführung, den künstlerischen Bau aus übereinstimmenden Thematen gehindert zu haben. Herr Wolfram aber hat gar keinen andern Zusammenhang in seine Stellen (Themata möchten wir nur sorgfältig benutzte Gedanken nennen) zu bringen gewusst, als den, dass er in die verwandten Tonarten und wieder zurückmodulirt. So finden wir denn auch fast jeden Takt der Ouvertüre in einzelnen Noten der Oper wieder. Die Introduktion:

bildet die Einleitung zu Janthe's grosser Arie im dritten Akt. In derselben Arie finden wir das Hauptthema oder besser die Anfangsstelle,



und als Gesangspassage was in der Ouvertüre das Orchester hat

Ausserdem singen auch die im Chor antwortenden Geister einige Takte aus der Ouvertüre, die in derselben den Fluss sehr aufhält und von denen man glauben muss, der Komponist habe sie aufgenommen, weil ihm die Stelle in der Oper wichtig schien. Unläugbar findet sich für Janthe's Geschick in dieser Arie eine Katastrophe; doch ist diese nur eine untergeordnete im Gedicht, fast wie die Vereinigung Oberons und Titanias — untergeordnet gegen die Hüons und Amandas in Wielands Oberon einnimmt. Deshalb scheint uns die Wahl nicht glücklich, aus diesem Theile der Oper die Hauptgedanken für die Ouvertüre zu entnehmen, besonders da die Katastrophe bei weitem mehr lyrisch als dramatisch ist, indem in der That so gut als nichts

geschleift, oder alles nur aus der ausgesprochenen Empfindung Janthes klar wird. Denn das Anrufen des Geistes ist nur etwas Symbolisches, kein wirklicher Akt einer dramatischen Person.

(Fortsetzung folgt.)

4. Berichte.

Berlin, am 29. Februar.

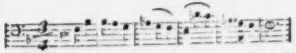
Madame Milder gab gestern im Saale der Singakademie den Timotheus von Haendel, unterstützt von den Mitgliedern der Singakademie und der philharmonischen Gesellschaft. Die Aufführung war, wie sich bei solchen Mitteln erwarten liess, der Musik angemessen; ein Fehler im Anfange des letzten Chors verdient kaum bemerkt zu werden, da er ohne weitere Störung vorüberging. Herr Stümer zeigte in der Tenorparthie seine gewohnte Kunst; Madame Milder sang wie man erwarten konnte; anstatt des Hrn. Blume führte ein Dilettant Herr Koepke die Basspartie aus, und füllte, wie schon früher, seinen Platz neben solchen Künstlern sehr gut aus.

Abgesehn davon, dass dieses Werk immer mit dem grössten Beifall vom Publikum gehört worden, so verdient es doch schon wegen seiner Verschiedenheit von den übrigen Werken Haendels, und wegen seines besondern Verhältnisses zu diesen, einer vorzüglichen Berücksichtigung und eines genauen Eingehens. Betrachten wir zuerst in Beziehung darauf den Text. Er wurde von Dryden zur Feier des Tages der heiligen Cäcilie gedichtet, doch tritt diese Beziehung erst am Schlusse des Ganzen hervor, der übrige Theil des Gedichts schildert eine Reihe von Eindrücken, welche die Musik auf den König Alexander hervorbringt, und dies nimmt den grössten Theil des Werkes ein. Es muss hier gleich das Missverhältniss auffallen, in welchem die eigentliche Haupt-Idee des Gedichts zu demselben selbst steht, und man ist dadurch verleitet worden, das Ganze von seinem hauptsächlichsten Theil „Alexanders-Fest' zu nennen. Die Recitative bilden das epische Element des Gedichts, die Arien und Chöre das Lyrische, die Uebergänge und die feinern Nuancirungen, welche die Musik des Thimotheus auf den König und seine Umgebung hervorbringt, sind in dem Gedichte selbst wenig oder gar nicht bezeichnet. Die verschiedensten lyrischen Momente folgen auf einander, und wenn je von lyrischen Sprüngen geredet worden, so findet alles darüber Gesagte hier seine vollkommenste Anwendung und bestätigung. Alles scheint uns aber daraus hervorzugehn, dass in dem Gedichte selbst die Einheit der Idee durchaus untergegangen ist, und statt dessen vielmehr zwei Ideen, welche ganz und gar nicht zusammengehören, hier ganz äusserlich verbunden sind. Ich meine die Besiegung des Orients, der Untergang von Persepolis, wo sich Persiens Macht und seine Kunst vereinigten, und die Feier und der Preis der heiligen Cäcilia. Daher kommt es, dass bald der in weichliche Liebe versunkene König, bald der Griechenland rächende und der Weltgeschichte einen neuen Schwung gebende Alexander neben einander besungen werden. Dieser Stoff hat durchaus zwar eine sehr musikalische Seite, und wäre einer der würdigsten Gegenstände für die Kunst, denn er hat eine grosse welthistorische Beziehung, aber er muss selbstständig behandelt werden, und nicht zur Folie nur einer andern Idee dienen.

Diese Fehler und Missverhältnisse des Gedichts, hat der grosse Haendel alle gelöst, er hat dem Gedicht durch seine Musik die Einheit wiedergegeben, welche ihm der Dichter entzogen hatte, und so hat die Kunst auch hier wieder in ihrem ewigen Berufe, als Versöhnerin, gewaltet. Betrachten wir nun die Komposition näher. — Die Einleitung beginnt mit einem Misstoe, das in gehaltenen, klaren und ruhigen Tönen fortschreitet, ein Fugato voll Feuer und Leben folgt; es ist die stille bewusste Grösse der Kunst, die in dem Ganzen sich ausdrückt. In der Einleitung zum ersten Recitativ hören wir die Freude und den Glanz des Festes, welches das Recitativ selbst schildert. Alexander in siegesprangender Pracht, neben ihm Thais, des Aufgangs blumenreiche Braut. Der Sänger und nach ihm der Chor besingen des Paares Glück und Lust. — Zu bemerken ist, dass Haendel schon in diesem Werk eine Idee durchgeführt hat, welche wir auch späterhin in derselben Gestalt im Messias wiederfinden. Eine einzelne Stimme spricht nämlich zuerst einen Gedanken in Rezitativ- oder Arienform aus. Dann wiederholt ihn der Chor in demselben Thema, wodurch er erst, um mit den Worten des Rezensenten des Messias in dieser Zeitung Jahrgang 1, Stück 51 zu reden, „gemeingültig und vollendet" erscheint. Dies geht durch das ganze Werk, man vergleiche ausser dem schon Erwähnten noch Arie und Chor: „Bachus ewig jung und schön." „Seht an den Perser gut und gross." „Zerbrecht die Bande seines Schlummers." „Es jauchzen die Fürsten voll trunkener Wuth" u. s. w. —

Der Dichter singt nun im Folgenden Alexanders göttliche Abstammung und der Chor nennt ihn entzückt seine Gottheit. Stolz und Gefühl seiner Macht erwachen jetzt bei Alexander, aber die Arie, die dies bezeichnen soll, ist zu sehr im Geiste der damaligen Zeit überladen, als dass sie die ihr zum Grunde liegende Idee ganz erreichen könnte. Jetzt folgt die Schilderung der Freuden des Bachus, die Lust des Festes hat den höchsten Grad erreicht, sie bricht aber nicht aus in lauten bachantischen Jubel, sondern die Musik

drückt vielmehr das innerste Wohlbehagen, ja es ist fast die Wollust des Trinkens in langen schlürfenden Zügen zu nennen, die in den Tönen der Arie und des Chors liegt. Die Malerei, ohne ins Kleinliche zu gehen, bleibt kräftig und treffend, man sehe nur besonders Stellen der Arie und des Chors wie diese



Nun aber tritt einer der oben erwähnten lyrischen Sprünge ein, Alexander hört das Lied, und statt voll fröhlichen Weinmuths darin einzustimmen, macht er in Gedanken alle seine Thaten noch einmal durch, und „Wuth schwellt ihn," der Sänger aber dies wahrnehmend, zähmt die Wuth, indem er des Königs Mitleiden mit dem gefallenen Perser, der doch „so gut und gross" war, rege macht. Im Gedichte liegt der Uebergang von der bachischen Freude zur stillen Trauer um den gefallenen Feind nicht, wohl aber in der Musik. Arie und Chor: „er sang den Perser gross und gut" drücken dies im höchsten Grade aus, sie sind eine würdige Todtenfeier des letzten Persers. Doch ein neuer Sprung, der Dichter geht mit einem Male in ein Liebeslied über, weil er sieht, dass „Liebe im Hinterhalte schläft." Denn „Mitleid weckt ja zur Liebe ein Herz." Der Held, den wir eben menschlich gesehen haben, wird nicht allein weich, sondern gar weichlich, der Dichter singt ihm ein lydisch Brautlied und wiegt ihn in süsse Wollust. Händel aber hat ihm ein Brautlied gesungen, das, Niedriges verschmähend, eines Königs würdig ist, und so versöhnt auch hier wieder die Musik die Fehler des Textes.

Aber der König darf sich auch der Liebe überlassen, das setzt ihm der Dichter in einer moralisch reflektirenden Arie auseinander. Der Chor fasst ein Element dieser Idee auf und singt ein Loblied auf die Liebe und die Tonkunst. So ohne allen innern Zusammenhang tritt jetzt zuerst die Beziehung auf die Hauptidee des Ganzen hervor, das Lob nämlich der Tonkunst. Dieser Schlusschor des ersten Theiles ist sehr schön, aber er steht an Tiefe dem letzten Chor des zweiten Theils, der Vollendung des ganzen Werks, bei weitem nach, das an sich etwas leichte Thema wird nur durch die Form der Behandlung gehoben. Ohne alle Verknüpfung und Zusammenhang, weckt jetzt im Anfang des zweiten Theils der Chor den König aus seinem Liebesschlaf zur Rache. Die Musik wird jetzt wahrhaft gross und erreicht die Idee vollkommen. Wir hören das wutherfüllte Griechenland um Rache schreien für seine Tempel und die Leichen seiner Erschlagenen, und Thais, Helenens Raub, griechischer Weiber Schändung und griechischer Mütter Wehklagen rächend, wirft die Fackel in des Orients Paläste. Der Totaleindruck des Ganzen ist zu gross, als dass er in seinen Einzelnheiten nachgewiesen zu werden brauchte. Persepolis fällt, und mit ihm der Orient, eine neue Periode der Geschichte der Menschheit beginnt; diese welthistorische Bezeichnung liegt nicht in den Worten des Gedichts, wohl aber in der Musik.

Jetzt hört der Dichter auf, diese Idee weiter auszuführen, er fügt zum Schluss die Hauptidee des Ganzen in einem Chore hinzu, er preist Cäcilien, weil sie die tausendstimmige Orgel erfunden und die Musik vollendet hat. In der Komposition ist der Anfang des letzten Chors unstreitig der Kulminationspunkt und die Vollendung des Ganzen. Es ist die Verklärung der Kunst, die er ausdrückt, und zwar als christliche, auch ohne den Text giebt diese Beziehung die Musik. Es ist der Sieg der neuen Zeit über das Alterthum, aber dieser Sieg ist kein Untergang des Besiegten, der Sieger nimmt keine Rache, wie sie Griechenland an Asien nahm, sondern es ist im Siege eine Versöhnung, welche die Kunst bringt, indem sie das Alte in sich aufnimmt, ihm gleichmässig den Preis zuerkennt, und so zieht sie den Himmel auf die Erde, indem sie die Erde zum Himmel macht. Das ist die grosse Bedeutung des letzten Chors, der ein würdiger Schlussstein ist des ganzen Werkes, das gross ist und unsterblich wie die Idee, die die ihm das Dasein gegeben hat.

(Schluss folgt.)

5. Allerlei.

Erwiederung auf die nachträglichen Bemerkungen des Herrn N. zu meiner Abhandlung über Spohrs Berggeist.

(In No. 5 — 6., Jahrg. 1828 dieser Zeitung.)

Da führt nun Herr N. gegen mich die Hexenscene des Sphorschen Faust und Mephistopheles an. Obgleich ich nun namentlich die ersten als höchst gelungen anerkennen muss, so folgt daraus doch nichts für die musikalische Darstellung der Geisterwelt in dem Berggeist; denn war diese Geisterwelt, wie Herr N. S. 31 sagt, „allerdings sehr geeignet, einen Komponisten wie Spohr zu begeistern," so bemerken wir nur eben mit Bedauern, dass sie ihn nicht so begeistert hat, dass seine Behandlung, auch trotz den Mängeln der Dichtung, eine eigenthümliche Anziehungskraft auf den musikalischen Zuschauer ausübte. — Um durch ein Beispiel verständlich zu machen, wie ich es mit „der idealen Karakteristik" in Beziehung auf die Geisterwelt meine, berufte ich mich auf Webers Elfenchöre im Oberon. Da kommt mir Herr N. mit seiner Theorie der Geister entgegen, und sagt: „Elfen denke man sich nach der gegebenen Volksidee

immer als körperliche Sinnenwesen;“ nun, die Gnomen oder Berggeister denkt man sich ja nach der Volksidee, welche besonders in dem schlesischen Riesengebirge und durch das bekannte Volksbuch weit verbreitet ist, ebenfalls so; und ich muss mich wundern, dass Herr N. dieselbe nicht kennt. Ich hatte ja aber gesagt, dass der Komponist sich über den Dichter hätte erheben, und die poetische Vorstellung des Volks von den Gnomen hätte auffassen sollen. „Die Fabel hätte in ihrem volksmässigen Karakter noch mehr auf die Phantasie des Tonsetzers wirken sollen u. s. w.“ Man lese S. 324. Ich muss also abermals den Vorwurf der Eilfertigkeit auf meinen Gegner zurückkehren und ihn der Eilfertigkeit im Lesen meiner Beurtheilung beschuldigen. Das Unvollkommene der musikalischen Karakteristik in Spohrs Oper glaube ich übrigens S. 335 u. s. w. hinreichend dargethan zu haben.

Ferner behauptete ich, dass neben dem Mangel des Volksmässigen in dieser Musik die subjektive Weise des trefflichen Komponisten, die wenn auch gleich eine edle Manier, doch Manier, und als solche monoton ist, in dieser Oper mehr, als in seinen früheren hervortrete, und dass sich dieselbe durch stereotip gewordene Manieren oder Figuren ankündige. Herr N. giebt uns ein Verzeichniss von Stellen aus frühern Spohrschen Opern, in welchen diese Manieren dort auch vorkommen, um zu zeigen, dass diese Opern dessen ungeachtet anerkannt würden. Allein dies beweist, die Allgemeinheit dieser Anerkennung vorausgesetzt, gerade für mich. Denn solche stehende Manieren werden, je öfter sie sich wiederholen, und je willkührlicher sie sich der Sache anhängen, um so lästiger. Da nun, wie ich glaube, in dem Berggeiste im Ganzen keineswegs die Innigkeit des Gefühls sich ausdrückt, welche uns in den frühern Opern Spohr's anspricht, so musste wohl diese Manier hier um so mehr auffallen und erkälten. Dies der Grund meines Tadels, den Herr N. nicht entkräftet hat.

Nun kommt mein Gegner auf Einzelnes. Die Ouvertüre betreffend, kann ich es bei dem schon Gesagten bewenden lassen: da Herr N. gegen dasselbe nur einen subjektiven Zweifel ausspricht. Was zweitens die gerühmte Verbindung einer prosaischen Reflexion mit einer in jener Oper vorher gebrauchten Tanzmelodie anlangt, so gilt dagegen die Berufung auf die Menuett im Don Juan und auf die Polonaise im Faust keineswegs. Denn in den beiden letzten Fällen musste die Tanzmelodie fortgehn, und daneben gesprochen, oder vielmehr gesungen werden, und dann ist auch das, was dazu gesungen wird, so heterogen nicht; aber im Berggeist ist es eine Reflexion, und zwar im eigentlichen Sinne, eine Sentenz, welche auszusprechen überhaupt nicht nöthig war, und wenn sie doch als Beweggrund des Abgehens jener Jungfrauen ausgesprochen werden sollte, besser parlando, vielleicht von einer Stimme vorgetragen werden musste. Drittens rechtet Herr N. mit mir wegen des Duetts zwischen Oskar und Alma. Ich hielt und halte es für ein kaltes Produkt, welches auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann; dies hält Herr N. für eine kecke subjektive Behauptung. Was bringt er aber dagegen auf? — Die Versicherung, dass dieses Duett recht innige Freude habe, und dass er die zuletzt berührte und als unsangbar getadelte Stelle desselben mit grosser Leichtigkeit auch von Dilettanten habe vortragen hören. — Sollte der Unterzeichnete, und mit ihm der Leser dieser Blätter, diese Entgegnung für etwas mehr als blosse Versicherung halten, so hätte Herr N. wenigstens statt einer Chiffer seinen Namen unterzeichnen sollen; bis dahin, und da meiner Behauptung nur die Versicherung eines Ungenannten gegenübersteht, glaube ich das Urtheil der Kenner über das, was man sangbar nennt, auf meiner Seite zu haben. Es ist auch nicht davon die Rede, was man bei fortgesetzter Uebung durch die Stimme einigermassen hervorbringen kann; sondern von dem, was eigentlich der Natur der Stimme angemessen ist, und was ohne Widerstreben der Organe von einem Sänger nicht nur hervorgebracht wird, sondern auch dabei einen wohlgefälligen Eindruck macht. Auf ähnliche Weise unterscheiden ja auch die Instrumentalisten, z. B. das, was man auf dem Klavier spielen oder herausbringen kann, von dem was, wie sie sich ausdrücken, klaviermässig ist. Dass Spohr früher meistens für Instrumente geschrieben, hat auf seine Behandlung der Singstimmen einen unläugbaren Einfluss gehabt; ein Einfluss, der jedoch in den letzten Vokalkompositionen dieses Meisters sich vermindert hat, wie man auch am Berggeist wahrnehmen kann. Als eine Spur jenes störenden Einflusses hob ich jene Stelle aus und lasse es nun dahingestellt sein, ob Gesangskenner an „die grosse Leichtigkeit“ glauben werden, mit welcher, wie Herr N. versichert, selbst Dilettanten dieselbe — und ich fodere dazu: mit guter Wirkung — gesungen haben. Herr N. findet überdies den Zusatz sehr hart: das Duett habe „nicht einen einzigen neuen Gedanken.“ Aber hatte er Grund mir zu widersprechen, warum hat er mir nicht einen solchen (wenigstens in den Hauptmelodien jenes Stücks) nachgewiesen oder entgegengestellt? — Auf meinen beiläufigen Tadel, dass ich den Grund des piano bei den Worten: „der Liebe holder Traum wird Wirklichkeit“ nicht einsahe, antwortet Herr N., in Beziehung auf die zuletzt angeführte Stelle — nur zum Theil; denn wenn einmal in derselben das forte nach dem Crescendo wieder eintreten sollte, so war dasselbe, den Worten angemessen, mehrauf Wirklichkeitals auf Traum zu legen. — Nicht mehr begründet scheint

mir das, was Herr N. gegen eine Bemerkung meiner Beurtheilung S. 357 sagt, in welcher ich die gedehnte melodische Behandlung des Textes tadle. Mein Wort aber bezieht sich auf die Stelle so wie sie im Klavierauszuge abgedruckt ist, nicht wie sie wahrscheinlich durch einen Druckfehler, in meiner Beurtheilung zu lesen ist, womit auch hier der mit gemachte Vorwurf des Ungenannten zerfällt. Derselbe findet nichts Gedehntes in dieser Stelle; ich aber frage den Leser: findet nicht eine Dehnung statt, wenn (besonders wo der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens zu schildern ist) gewissen Silben der Worte eine zu unverhältnissmässige Länge gegen die andern gegeben wird? Dies ist aber hier der Fall, wo die erste Silbe des Festes ein Viertel und zwei Drittel, die zweite immer nur das letzte Drittel der Triolengestaltung hat:

Un - - ge - lann - - te Freu - - den pflucken.

Wer wird dies nicht mit Recht in diesem Falle einen gedehnten Rhythmus nennen? — Endlich ist ein Ausdruck in meiner Beurtheilung, die Wirkung des Ausgangs betreffend, welchen das zweite Finale jener Oper hat, von Herrn N. falsch verstanden worden. Ich sage dort: warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen? — Ich behaupte nämlich, der Komponist besänftige den Zuschauer am unrechten Orte, indem er die in einem früheren, ruhigen Zustande gebrauchte Melodie am Schlusse des bewegten Hauptfinales wiederholt — was auch mein Gegner nicht läugnen kann; und da die Wiederholung dieser ganzen Melodie offenbar in dem Willen des Komponisten gelegen, so konnte ich wohl fragen: warum wollte der Komponist hier wieder besänftigen? Herr N. bemerkt nun dagegen: zu besänftigen sei gar nicht die Absicht des Komponisten gewesen, sondern es solle das allmähliche Verschwinden der verschiedenen Geister (welche bei dem Feste zugegen waren) angedeutet werden. Aber hier war das Verschwinden der Geister nur eine Nebensache, indem der Komponist diese Nebensache schilderte, musste der Zuschauer, statt gespannt, besänftigt und abgekühlt werden. Ich hatte vielleicht noch bestimmter sagen können: warum wollte der Komponist etwas, was nur den Zuhörer besänftigen konnte; doch darf ich auch Herrn N. den Vorwurf machen, dass er beabsichtigen und wollen, oder den Unterschied von volumus directa und indirecta, welcher ihm wohl bekannt sein sollte, verwechselt hat.

Bis hierher ist es also Herrn N. nicht gelungen, seinen Vorwurf gegen mich zu begründen. Was nun derselbe noch gegen meine Beurtheilung vorbringt, ist für die Sache durchaus unwesentlich. Dass schon M. v. Weber das Sujet des Berggeistes nach einem Texte von Rhode, und später ein unbekannter Komponist in Weimar dasselbe zu einem Texte von Sondershausen musikalisch zu bearbeiten angefangen habe, dass aber beide ihre Arbeiten nicht vollendet haben, konnte ich, eben darum, auch übergehen. Gegen das Sujet selbst ist daraus kein Schluss zu ziehen. Das Uebrige betrifft Druckfehler; so muss es z. B., wie ich nun sehe, in meiner Beurtheilung S. 349 statt S. 24 heissen: S. 44. Ich danke meinem ungenannten Gegner übrigens, dass er sich die Mühe gegeben, einige Druckfehler in meiner Beurtheilung zu berichtigen; aber ich konnte noch Nachträge liefern, z. B. S. 350, wo es statt Ueberzeugungen Uebergangen, statt: kleinere Note, kleinern Noten heissen muss.

Die einzige Eitelkeit nun, auf welche sich der Vorwurf des Herrn N. reduzirt, und deren ich in der That mich schuldig bekennen muss, betrifft die Angabe der Seitenzahl des Klavierauszugs jener Oper; indem ich, nach Vollendung meiner Beurtheilung, die Zahl der Seiten durch ein Versehen nur nach der Zahl, welche auf der letzten Seite des dritten Akts, folglich am Schlusse des Klavierauszugs angegeben ist (denn jeder der drei Akte ist besonders paginirt) hinzugefügt habe. Wegen dieser Berichtigung, welcher mein Gegner eine genaue Berechnung in Form eines Additionsexempels gewidmet hat, wird ihm am meisten die Verlagshandlung des Klavierauszugs verbunden sein.

A. Wendt.

III. Liste der Anstellung-Suchenden.

Laufende Nummer.	Anstellungsfach.	Ort und Bedingung.	Zeit des Amtsantritts.	Alter.	Verheirathet.	Frühere Beschäftigung oder Anstellung.	Oeffentliche Leistungen als Beweis der Qualifikation.	Angabe der Zeugnisse.	Kurze Adresse.
2.	Direktor, Organist, oder Lehrer an Hochschule.	—	—	mittlern.	nein.	Unterricht, Schriftstellerische Beschäftigung.	Werk über Figuralgesang unter Presse.	sind bereit (Schaler von Weigl.)	Schlesinger Buchh. in Berlin Lit. B.

Ersuchen.

Die geehrten Einsender zu den Anstellungslisten werden höflichst ersucht, sich in Adresse, Angabe und Insertionsgebühr genau nach der bekannt gemachten Ordnung zu richten. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

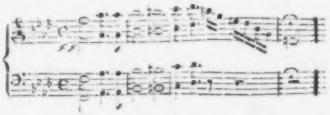
Den 12. März. — Nro. 11. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Oeuvres de Frederic Kalkbrenner pour le Pianoforte. Nouvelle edition augmentée, revue et corrigée par l'Auteur. Leipzig, chez H. A. Probst. (Prix 3 Thlr.) Cahier I. II. III. IV. (im farbigen Umschlage.)

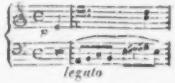
Eine neue, aber allen soliden Pianofortespielern gewiss willkommene Erscheinung. Von den zahlreichen Kompositionen dieses Tondichters waren Rec. gleichwohl bisher nur einzelne, ihn vielleicht nicht hinreichend oder genau bezeichnende, vorgekommen. Der eignen Ansicht des Rec. ging daher nothwendig auch ein lebendiges Bild der Individualität dieses Meisters in Hinsicht der Kunst ab. Aber von dem Augenblick einer genaueren Befreundung mit der anziehenden Gallerie vorliegender Tonstücke glaubt er derselben sehr nahe gekommen zu sein. Mit freudiger Ueberraschung gesteht er darin unverkennbare Züge einer lebendigen und tiefen Empfindung, einer reichen Erfindungsgabe und überraschenden Modulation, einer sinnigen und schönen Form, und in Ansehung der Ausführung eine schöne Benutzung aller möglichen Tonmittel gefunden zu haben. Rec. darf daher aus voller Ueberzeugung die vorliegende Sammlung allen, denen Kunst etwas gilt, statt loser Speise, als eine solche empfehlen, worin sie reichen Stoff zur Belehrung und angenehmen Unterhaltung finden werden, die desto mehr zunehmen wird, je mehr sich die Bekanntschaft damit vermehrt. Als ein karakterisches und schätzbares Merkmal dieser Sonaten aber glauben wir insbesondere die glückliche Erfindung meist gefälliger und ohne grosse Schwierigkeit auszuführender Figuren bezeichnen zu müssen, die neu, eigenthümlich aber ohne Schwierigkeit und dabei nicht ohne Anmuth sind, womit jedoch keineswegs angedeutet werden soll, dass darin Gemeines und Gewöhnliches zu finden sei und als ob es an brillanten und pompösen Stellen fehle. Auch hat nach unserer Ansicht der Komponist seine Meisterschaft dadurch bewährt, dass er nicht, wie es wohl geschieht, in den obern Regionen der Töne, wohin er nur zur rechten Zeit und am gehörigen Orte sich begiebt, sich anhaltend und fast immerwährend bewegt, sondern meist die mittlere, als die natürlichste und sicherste wählt. Setzen wir nun dazu, dass der Verleger diese Sammlung von Sonaten auch im Aeussern würdig ausgestattet und in einem Drucke geliefert hat, der mit dem besten an Schönheit, Deutlichkeit und Eleganz wetteifert, und bemerken, dass dieses erste Heft von 26 Bogen im Subscriptionspreis um 1 Thlr. 15 Sgr. zu haben ist, so scheint eine weitere Empfehlung derselben völlig überflüssig.

Rec. wendet sich daher zu einer kurzen Darstellung des Inhalts der vorliegenden 4 Hefte. Die erste Sonate, Cahier I. aus E-moll, eine der vorzüglichsten, beginnt im ernsten und feierlichen Karacter mit dem Thema;



woran sich ein passender und lebendiger Neben-

satz schliesst, nach welchem das Thema im Basse mit glänzender Begleitung im Diskant wiederholt wird und nach der Dominante modulirt. Ein reizender melodiöser Mittelsatz (As dur), der in das grauenvolle Dunkel erheiterndes Licht bringt und an Haydn's ähnliches: „des Staubes eitle Sorgen" erinnert, schliesst den ersten Theil. Nach blosser Andeutung des Themas wird der Satz, womit der erste Theil schliesst, in E-Dur wiederholt, vielfach durchgeführt und noch einmal wiederholt sich das Thema, woran sich der schon bezeichnete Satz in F-dur und damit auch das Allegro schliesst. Das Ganze gewährt viel Interesse. Das folgende Andante (C-dur), ist vornämlich in harmonischer Hinsicht beachtungswerth. Der Schlussatz, Rondo aus F-moll, gewährt durch seine Lebendigkeit und abwechselnde Modulation hinreichende Unterhaltung. Eine der brillantesten dieser Sammlung aber ist die zweite Sonate (C-dur). Sie zeichnet sich im Mittelsatze (G-Dur) durch glänzende Figuren aus, die dem Spieler eine vortheilhafte Stellung gewähren. Das darauf folgende Andante (F-dur) mit dem einfachen aber anziehenden Thema ist glücklich variirt, und besonders durch No. 5. ausgezeichnet. Das Rondo, von brillantem Karakter und einschmeichelnder Melodie, überrascht durch den zweiten, in Es dur beginnenden, aber bald nach der Dominante G führenden Theil. Irren wir nicht, so scheint No. 3. des darin hervorleuchtenden, streng systematischen und in einzelnen Theilen hervorstechenden Entwurfes wegen der frühern Bildungsperiode des Komponisten anzugehören. Gehaltvoll erscheint No. 4. mit einem imposanten Moderato beginnend und in ein rauschendes Allegro (G-moll) übergehend. Die von dem Komponisten auch sonst befolgte Weise, das Thema mit verändertem Basse zu wiederholen, erscheint auch hier. Das maggiore am Ende (G-dur) enthält einen lieblichen Satz mit Nachahmungen in zum Theil gebundener, theils freier Schreibart. Das Rondo hat einen gut motivirten Mittel- und Schlussatz, worin der Bass das Thema enthält. Die 3te Sonate, C, F, C dur, die manche glänzende, hin und wieder schwierige Passage enthält, ist des Komponisten nicht unwürdig. Die 6te Sonate (A-moll) mit dem einfachen Thema:

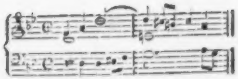


das sich mit veränderter Bassbegleitung wiederholt, zeichnet sich durch ein reiches und völlig gelungenes Adagio, mit darauf folgender Menuett, vorzüglich durch ein lebendiges Rondo aus. Ganz besonders reich ist letzteres an originellen und sinnvollen Wendungen, Versetzungen u. s. w., welche die Kunst darbietet.

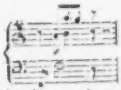
Zu den eigenthümlichen Vorzügen dieser Kompositionen scheint übrigens zweierlei zu gehören: nämlich dass die Notensätze fast durchgängig auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus dem Hauptsatz abgeleitet und mit einfachen aber anmuthigen Melodieen versehen sind, wodurch das Ganze einen besondern Reiz erhält; sodann, dass nach einer Reihenfolge glänzender und prächtig dahin rauschender Figuren hin und wieder eine einfache Akkordfolge in gleicher Bewegung mit Vierteln eintritt, welches das Ansehen von abwechselnder Bewegung und Ruhe giebt. Auch ist es ein besonderes Merkmal dieser Sonaten, namentlich der in den weichen Tonarten, dass etwa der dritte Abschnitt des zweiten Theiles entweder das Thema, oder einen damit verwandten Satz und zwar in der harten Tonart wiederholt und damit schliesst:

Nicht minder treflich ist Cahier II. ausgestattet. Voran steht eine Sonate aus G-moll, an deren bedeutungsvolles Thema sich der anziehende Mittelsatz schliesst:

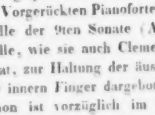
woraus sich im zweiten Theile folgender schön fugirter Nebensatz bildet, wovon wegen Beschränkung hier nur der Anfang stehen möge:



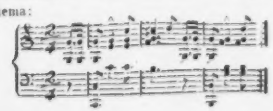
Der beobachtende Freund der Kunst wird mit Vergnügen dabei wahrnehmen, wie leicht sich K. auf diesem Gebiete zu bewegen und zu fesseln weiss. Das wahrhaft gemüthliche Thema der Sonate 8. (F-dur), ist von schöner harmonischer Ausführung, mit einer eigenthümlichen Figur, als:



und einem Orgelpunkte verziert, der von gutem Effekt ist. Vorgerückten Pianofortespielern wird in einer Stelle der 9ten Sonate (A-dur), eine treffliche Stelle, wie sie auch Clementi in seinen Exercices hat, zur Haltung der äussern und Bewegung der innern Finger dargeboten; der beigefügte Kanon ist vorzüglich im Trio überraschend. Ein sehr glücklicher Genius aber spricht vorzüglich aus Sonate 10. (As-dur) mit dem sehr unterhaltenden Rondo, das gewiss Jedem zusagen wird. Ob der, in der sonst mit schöner Harmonie und eigenthümlichen Figuren reich versehenen Sonate 11. (A-moll) befindliche Satz:

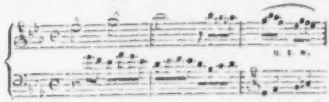


dem Gehör und Gefühl zusagend sein werde, möge unentschieden bleiben. An das Andante (F-dur), mit angenehmen Karakter, reiht sich ein bedeutungsvolles Finale (A-moll), welches als Introduktion ein grandioses Adagio hat. Das Ganze ist effektvoll. Sonate 12, womit Cahier II. schliesst, hat ein brillant gearbeitetes Finale und ausserdem ein Andante mit dem originellen Thema:



das in vielfachen Verbindungen immer wieder hervortritt.

Cahier III. steht seinen Vorgängern keineswegs nach, vielmehr ist er mit mancherlei lieblichen Gaben reichlich ausgestattet und darin die Hoffnung begründet, dass ihn die Mehrzahl der Pianoforte-Spieler vorzüglich lieb gewinnen wird. Diese Abtheilung enthält übrigens 8 Fantasieen mit und ohne Variationen; am Ende: Elegie harmonique u. s. w. Unter den Fantasieen zeichnen sich besonders No. 1 — 5 durch Erfindung, Fülle und Lebendigkeit aus. Angehängt ist der dritten ein Maggiore mit einem schön bearbeiteten fugenartigen Satze, der den Meister verräth, so wie die schliessende Fuge aus Es dur mit dem Thema:



die sich durch überaus glückliche Modulation, natürliche Kombinationen und geschickte Wendungen auszeichnet. Wie Vogler für das Orchester, so hat Kalkbrenner hier Variationen über: que le jour me dure, oder: thème de trois Notes par J. J. Rousseau mitgetheilt, die äusserst lieblich sind und durch welche das höchst einfache Thema stets hindurch schimmert. Auch das reizende Duett aus Mozarts Don Juan, „la ci darem“ hat hier eine treffliche Bearbeitung gefunden. Ob es übrigens nicht zu lang und seiner Eigenthümlichkeit nach als Duett dazu geeignet war, will Rec. nicht entscheiden. Einfache und allgemeine, dabei in sich selbst abgeschlossene Melodieen möchten zur Komposition von Variationen unstreitig die besten sein.

Das vierte Heft, im Ganzen dem dritten ähnlich, enthält mehrere Fantasieen, mit und ohne Variationen, Capriccio's u. s. w., die fast durchgängig anziehend sind. Die sämmtlich wohlgewählten Thema's, worin das erste etwas Originelles hat, sind meist glänzend ausgeführt und nicht selten reich an neuen Figuren, die dem geübten Spieler interessant werden müssen. Zwar finden sich in diesem Hefte, gegen die vorhergehenden, sichere Merkmale gesteigerter

Schwierigkeiten. Letztere aber werden es dem nicht mehr sein, der sich mit der Eigenthümlichkeit des Komponisten, wie es immer sein sollte, in den frühern Heften hinlänglich vertraut gemacht hat. Aus Mangel an Raum wollen wir hier nur das Vorzüglichste andeuten. Brillant sind die Variationen von No. 9., anziehend durch gefällige Melodie und glänzende Bearbeitung, die dem Spieler vielfache Gelegenheit darbietet, von einer vortheilhaften Seite zu erscheinen, No. 12. Variat. 5. in No. 13. enthält eine eigenthümliche Figur. In gebundener, dem Kirchenstyl ähnlicher Schreibart ist No. 14. (le bon vieux temps) mit 5 herrlichen Variationen.

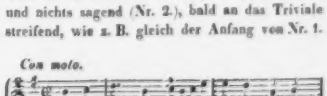
Mehr bedarf es nicht, vorliegende Sammlung allen wahren Pianofortespielern zu empfehlen. Sie enthält Gediegenes und Empfehlungswerthes. Rec. fürchtet nichts von dem Geständniss, dass der wackere Komponist ihm im ersten Hefte, etwa in 2 Fällen (vermuthlich gehört dies zu früheren Produktionen), etwas zu breit, durch Wiederholung einzelner Sätze in verschiedenen Tonarten, vorgekommen ist. Möge es ihm nichts, als ein angenehmes Zeichen der Aufmerksamkeit und Liebe sein, womit er diese Werke betrachtet hat.

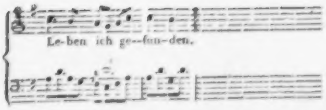
D. Rebs.

Geistliche Lieder von Novalis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt, und zum Besten der Griechen herausgegeben von Xaver Schnyder von Wartensee. Vierte Liedersammlung. Offenbach, bei Joh. Andre.

Nicht viele sinds, die uns im Fache des geistlichen Liedes mit Kompositionen, werth, neben den Beethovenschen genannt zu werden, bereichert haben, und so ist daran allerdings eher Mangel als Ueberfluss. Ob dies in der Schwierigkeit der Aufgabe selbst, oder in der Seltenheit und Lauheit religiöser Stimmung und Erhebung, oder auch vielleicht in beidem und noch Andrem seinen Grund habe, mag hier unentschieden bleiben. Dankens- und der Anerkennung werth bleibt immerhin jedes Streben, das nicht auf den zweideutigen Beifall einer geistlosen Menge, nicht auf den abgeschmackten Geschmack des grossen Haufens berechnet, nicht zur Spielsache für vornehme Kinder bestimmt ist. Dieser Art Leuten erscheinen freilich alle Werke, die vom Geiste stammen, sie seien nun geistig oder geistlich, als Güter, die man, wie die Sterne, nur dann begehrt, wenn man sie auf die Brust heften und zur Schau tragen kann. Das Beste der Griechen (wenn es wirklich durch solche Opfergaben gefördert werden könnte — würde darum ohne Zweifel mehr bedacht gewesen sein, wenn Herr von Wartensee eine Sammlung von Gallopaden, Cotillons, Polonaisen, Pot-pourris u. s. w. zu ihrem Nutzen veranstaltet hätte. Da dies nun aber nicht geschehen, so wollen wir hoffen, dass die Sammlung von Kriegsschiffen, welche die drei verbündeten Mächte in der fleissigen Verlagshandlung im mittelländischen Meere, ebenfalls zum Besten der Griechen, herausgegeben haben, unsre Wünsche auf einem kürzeren Wege erfüllen werden.

Wenn wir nun auch dem Streben und der Absicht des Komponisten der vorliegenden Lieder unsre Achtung nicht versagen können, so dürfen wir doch nicht verhehlen, dass das Auge der Kritik nicht in gleicher Weise befriedigt davon zurückkehrt. Offenbar ist Hr. Schn. v. W. über den Ausdruck in der Auffassung und über die Form in der Darstellung des geistlichen Liedes nicht mit sich im Reinen, daher denn in seinen Liedern die auffallende Verschiedenheit des Styls in Form und Ausdruck, die wir uns auf keine andere Weise zu erklären wüssten. Bald krankhaft sentimental (Nr. 4.), bald kalt und nichts sagend (Nr. 2.), bald an das Triviale streifend, wie z. B. gleich der Anfang von Nr. 1.





wobei man unwillkührlich an ein beliebtes Mozartsches Opernstück erinnert wird, scheint Hr. Schn. v. W. nur bei der Komposition des letzten Stückes dieser Sammlung, in der „Hymne" überschriebenen Nr. 7., von einer wahren und ächten Begeisterung ergriffen und durchdrungen gewesen zu sein. In dieser Kantate (wie sie wohl richtiger zu benennen wäre) erklärt der Dichter auf eine mystische Art die Bedeutung des Abendmahls, und obgleich demnach das Gedicht seinem Inhalte nach weniger günstig für die musikalische Behandlung ist als die übrigen, so hat der Komponist doch sein Talent damit am besten beurkundet.

Am wenigsten können wir jedoch der Nr. 6. irgend einen Werth zugestehen, obgleich sie unter allen die meiste Mühe und Arbeit gekostet haben mag. Zu drei achtzeiligen Strophen Choralmelodie und auf zehn vollen Seiten wird hier nemlich ein Fugenthema und ein zweistimmiger Kanon dermassen verarbeitet, dass einem dabei der Angstschweiss ausbrechen möchte, so ohne allen Grund mit Haaren herbeigezogen und so alles Wohlklangs quitt und baar ist hier die kontrapunktische Kunst. Möge doch Hr. Schn. v. W., und Alle die sich versucht fühlen können, sich auf ähnlichem Wege zu verirren, bedenken, dass die harmonische Setzkunst wol Mittel zur Erreichung des wahren Ausdrucks, aber niemals Zweck des Kunstwerks sein darf, und dass das Schöne und der wahre Werth der Kunstwerke des doppelten Kontrapunktes eben darin besteht, dass sie nicht allein von dem Sinn und Verstande, sondern auch von dem Ohr wohlgefällig aufgenommen werden. „Denn," so könnte man ihnen mit Faust (mut. mut.) zurufen:

„Denn eure Fugen, die nur künstlich sind,
In denen ihr nur Notenschnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Kehrewind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!"

Händel und S. Bach haben bekanntlich auch Fugen geschrieben, aber — —

Hoffentlich wird Herr Sch. v. W. in dieser Beurtheilung die gute Absicht, ihm nützlich zu werden und ihn zu gediegneren Leistungen zu veranlassen, nicht verkennen; ja wir glauben annehmen zu dürfen, dass es ihm empfindlicher gewesen sein würde, wenn wir gegen ihn Rücksichten genommen hätten, die nur gegen Anfänger und Dilettanten an ihrer Stelle sind. Wir alle streben und irren; darum lasse sich ein Jeder die zum erstrebten Ziele führende Weisung geben, wenn er auf irrigem und nutzlosem Wege erfunden wird. Ein wahrer Künstler, den nur die mögliche gehässige Absicht,*) nicht aber der Tadel selbst kränken kann, nimmt sich daraus das Beste, es sei nun so viel oder wenig als es wolle, und — komponirt weiter.

Vingt-une Etudes pour le Violoncelle avec Accompagnement d'une Basse, composées par J. L. Duport. Berlin chez Schlesinger.

Die Verdienste dieses Meisters als Virtuose sind bereits längst anerkannt, indem wir namentlich hier in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts oftmals Gelegenheit hatten, nicht nur seine Fertigkeit, sondern auch den guten Ton, welchen er auf seinem Instrumente hatte, und den Ausdruck, mit welchem er auch die schwierigsten Stellen vortrug, zu bewundern. Auch als Tonsetzer verdient er, zufolge dessen, was wir von ihm in Besitz haben, dass man ihn zu den Bessern zähle. Dies geht nun auch aus diesem Werke hervor, dessen einzelne Sätze nicht nur als Uebungsstücke, sondern nach einer regelrechten Form mannigfacher Kompositionen abgefasst sind. Besonders lobenswerth ist darin, dass der Herausgeber dessen am Anfange eine Erklärung über den Gebrauch der Schlüssel, wie auch bei einer jeden Etude den besondern Gebrauch des Bogenstrichs vorangehen lässt, und den Fingersatz sowohl als die Lage, worin er anzuwenden ist, andeutete. Der Komponist hat in diesen Etuden durch Mannigfaltigkeit der

*) Die eben so wenig; sie berührt ihn nicht einmal.
D. E.

darin enthaltenen Passagen für die Kunst den Bogen zu führen, wie auch dafür gesorgt, dass der Schüler sein Gehör übe, indem eine zweite Violoncellstimme dazu gesetzt ist, durch welche immer der Grundton der bei den Doppelgriffen vorhandenen Harmonie hörbar gemacht wird.

Besonders herausgehoben zu werden verdienen unter diesen Uebungsstücken: No. 1. wegen ihrer schönen Melodie und Harmonie. No. 3. wegen der darin enthaltenen chromatischen Sätze. No. 5. schwierig, wegen der darin enthaltenen Oktavensprünge. No. 8. welche in der ersten Violoncellstimme fortwährend zweistimmig ist. No. 9. in Form eines Konzertstücks, und No. 12. in Form einer Sonate. No. 16. welche in Form einer Menuett aufgestellt, und No. 17. welche besonders mannigfach in Passagen ist, und endlich No. 18. und 21. welche beide in Form einer Sonate abgefasst sind.

Diese Etuden sind in der Ausübung sehr schwierig (weil der Komponist dieselben mitunter in Tonarten aufstellte, welche auf dem Instrumente sehr schwer rein zu intoniren sind) und deshalb demjenigen, welcher Lust hat, sich in der Praxis dieses Instruments zu vervollkommnen, sehr zu empfehlen, indem Ref. wol behaupten darf: dass mancher wol ein Violoncell-Konzert von B. Romberg, aber deshalb noch lange diese Etuden nicht spielen kann. Weil dieselben, abgesehen von den darin enthaltenen Schwierigkeiten auch als Komposition sehr gut sind, so wäre es zu wünschen, dass der Verleger dieselben von einem Sachverständigen für die Viola arrangiren liess, indem es an dergleichen Uebungsstücken für dieses Instrument durchaus mangelt, und sie besonders denjenigen empfohlen werden könnten, welche von der Violine zur Viola übergehen. H. B.

Zwölf Duette für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Ein kleiner Beitrag zur Belebung häuslicher Andacht u. s. w. von Ch. H. Rink. Op. 83. Bonn, bei Simrock.

In dem Vorwort, womit der geschätzte Komponist dieses Werkchen begleitet hat, sagt er unter Andern: „Damit diese, hauptsächlich für „Liebhaber bestimmten Gesänge ohne Schwierig„keit vom Blatte gesungen werden können, so „habe ich überall fremdartige Harmoniefolgen „zu vermeiden und die Singstimmen möglichst „leicht und singbar zu setzen gesucht. Wenn „fromme, christlich gesinnte Väter und Mütter „irgend eins oder mehrere derselben mit ihren „lieben Kindern singen und dadurch den religiö„sen Sinn bei ihnen befestigt und gestärkt fin„den, so ist meine Absicht und mein Wunsch „erreicht. — Mögen sie eine freundliche Auf„nahme finden, und möge ihre Wirkung den „Gefühlen entsprechen, welche mich beim Nie„derschreiben derselben beseelten!"

Wir stimmen von ganzem Herzen in diesen frommen Wunsch ein, und zweifeln nicht, dass diese Gesänge ihre erwünschten Früchte tragen werden. Sie sind leicht, fliessend, einfach und fromm; mehr bedarf es nicht. Die Texte sind aus Spikers Andachtsbuch genommen, und die Duette können von zwei Sopranstimmen, oder von Sopran und Bass, oder auch von einer Tenor- und Bassstimme vorgetragen werden. B.

Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt, von Karl Ferd. Becker etc. Leipzig, bei Schwickert.

Recht gut gemeint. Es wäre zu wünschen, dass alle Organisten von gleich löblichen Gesinnungen beseelt wären, wenn auch nicht, dass alle sie auf gleiche Weise an den Tag legten. Muss es denn überhaupt geschriftstellert sein, wenn man dazu keinen Beruf oder sonstige dringende Veranlassung, und nichts zu sagen hat, als was Andere (wie z. B. für den vorliegenden Fall Türk*, Schneider**, Müller*** u. M.) schon längst nur viel besser gethan haben? Kann ein braver Organist, der mehr der Tonals der Wortsprache mächtig ist, sich nicht lieber an Sonn- und Feiertagen, Morgens vor der Kirche, in guter Stimmung hinsetzen und gute Vorspiele u. s. w. komponiren, mit denen er seinen Kollegen ein ungleich besseres Geschenk machen könnte, als mit müssigem und mangelhaftem Rathgeben? Will er aber seine Gedanken, sei's zur Uebung oder zur eignen bequemern Erinnerung, aufschreiben, so gut ers vermag — wogegen wir auch nichts haben wollen —; warum sie dann aber gleich in Gestalt eines Buches unbarmherzig in die Welt schicken und sie den gleichfalls nicht barmherzigen Kritikern (— sie folgen dem Beispiel des Verfassers!) in die Hände liefern? Wer verdient mehr Tadel: derjenige, der eine unreife Frucht vom Baume pflückt und

---

*) Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten etc. Halle 1787.

**) Was hat der Orgelspieler bei kirchliche Gottesverehrungen zu beobachten? Merseburg bei Kobitsch.

***) Das Wichtigste über die Einrichtung und Beschaffenheit der Orgel etc. Meissen 1822.

sie einem Andern überreicht, oder dieser Andere, der sie nicht mag!

„Stettiner!!“ —

4. Berichte.

(Der Schluss des Berichts über das Alexanderfest im nächsten Blatte.)

Zweiter Cyklus der Möserschen musikalischen Versammlungen.

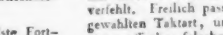
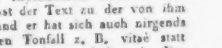
Am 5. März begann diese erfreuendste Fortsetzung des edlen moserschen Unternehmens unter dem Zudrang eines seit dem Beginnen stets mehr angezogenen und mehr befriedigten Publikums. Die Oberon-Ouverture von Weber, das Septuor und die D-dur-Symphonie von Beethoven, dies waren die drei herrlichen Gaben des heutigen Abends, von denen besonders die letzte von der kunstsinnigen Versammlung mit Enthusiasmus aufgenommen wurde.

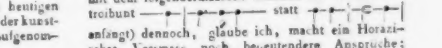
Von einem Konzerte, das Hummel am 6. März gegeben, weiss Ref. nichts zu berichten. Hummels allerdings bewundernswürdige Virtuosität ist ihm und dem Publikum längst bekannt und oft genug besprochen. Die Auswahl für das diesmalige Konzert war aber so bedeutungs- und gehaltlos, dass man sich nicht entschliessen konnte, einem so leeren Wesen Zeit und Antheil zu schenken. Sicherm Vernehmen nach ist diese Stimmung nichts weniger als partikular, sondern ziemlich allgemein verbreitet und das Konzert für einen so glänzenden Anlass, als Hummels Spiel, etwas spärlich besucht gewesen. Die egoistische Eitelkeit der Virtuosen, die von der Kunst nichts mehr anerkennen wollten, als den Zipfel, auf dem sie ihre Seiltänzerei übten, hat das Ende ihrer Herrschaft erreicht. Und von Rechtswegen.

M.

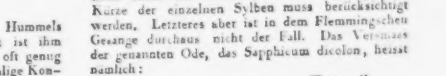
5. Allerlei.

Bemerkungen über die Oden-Versmaasse der Römer in musikalischer Hinsicht.

Nicht alle Oden der Alten waren für den Gesang berechnet; bei einigen widerstrebt die äussere Form, bei andern der innere Gehalt dieser Idee. So bezweifle ich, ob z. B. das Horazische Gedicht: ad Galateam navigaturam (Od. III., 27) mit seinen 19 vierzeiligen Strophen nicht schon des Umfangs wegen unsangbar war, und gleicher Weise wird die Ode desselben Dichters: virginibus puerisque iomanis (Od. III., 1), die ihrem Inhalt nach eine Strafpredigt ist, auch kein passender Text für Komponisten gewesen sein. Dass aber viele und die meisten Oden gesungen wurden, geht nicht nur aus ihnen selbst hervor (man müsste dann das oft gebrauchte: canere überall für höhern poetischen Ausdruck des Dichtens und Lesens halten; was aber unstatthaft ist) sondern auch aus den Zeugnissen gleichzeitiger Schriftsteller und den Nachforschungen späterer Gelehrten. Von der Musik der Alten wissen wir aber leider sehr wenig, und so ist denn auch keine Melodie für irgend einen griechischen Chor oder eine lateinische Ode auf uns gekommen. Dagegen haben neuere Musiker Versuche gemacht, einzelne Horazische Gedichte zu komponiren, und Flemmings schöner Gesang: integer vitae ist allgemein bekannt. Doch scheint mir seine Arbeit in rhythmischer Hinsicht sehr verfehlt. Freilich passt der Text zu der von ihm gewählten Taktart, und er hat sich auch nirgends einen offenbar falschen Tonfall z. B. vitae statt vitae zu Schulden kommen lassen (wie wir dies z. B. in einem von Seidel komponirten Chor aus Götz v. Berlichingen finden, der — als Beilage zur Leipz. mus. Zeitung von 1804 oder 5 gegeben — mit dem folgendermaassen behandelten Worte: intreibunt  statt  anfangt) dennoch, glaube ich, macht ein Horazisches Versmass noch bedeutendere Ansprüche; nicht allein der Wortton, auch die Länge und Kürze der einzelnen Sylben muss berücksichtigt werden. Letzteres aber ist in dem Flemmingschen Gesange durchaus nicht der Fall. Das Versmass der genannten Ode, das Sapphicum dicolon, heisst nämlich:

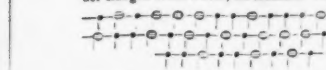


Flemming hat es so behandelt

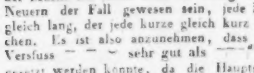


Das ärgste Versehn hierin finden wir im dritten Takte, wo der paeon tertius ⏑⏑—⏑ als ein epitritus secundus —⏑— — gebraucht ist, andrer Fehler nicht zu gedenken. — Ich habe mit einem von Horaz sehr oft angewandten Odenmasse den Versuch gemacht, es genau metrisch zu behandeln, und es hat sich daraus das Resultat ergeben, dass wir nicht anzunehmen brauchen, die Gesänge der Alten — in melodischer Hinsicht von den neuern vielleicht himmelweit verschieden — seien auch auch im Rhythmus von den unsrigen abgewichen. Zum Verständniss des folgenden schicke ich noch eine Bemerkung voraus. Mit derjenigen Hypothese, welche am oberflächlichsten zu Werke geht, indem sie z. B. alle langen Sylben für halbe und die kurzen für Viertel-Noten erklärt, kommt man nicht durch, und erhält auf diese Art nie eine vernünftige rhythmische Eintheilung nach unserm Sinne, man müsste denn annehmen wollen, die Alten hätten sich des $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ Taktes u. s. w. bedient, was mir bei ihrem übrigens so gebildeten Geschmack nicht glaublich scheint. Verfahren wir einmal auf diese Art mit dem alcaicum tricolon. Es lautet so:

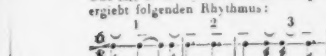
Setzen wir nun statt der Kürzen Viertelnoten, statt der Langen halbe Noten, so erhalten wir folgendes:



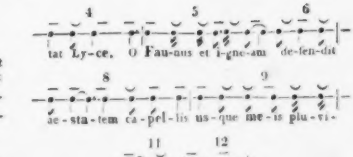
was weder nach dem $\frac{4}{4}$, noch nach dem $\frac{2}{4}$, noch nach dem $\frac{6}{4}$ (oder $\frac{3}{4}$) Takt einzutheilen möglich, wenn man nicht Gefahr laufen will, den Wortaccent (vitae statt vitae) ganz über den Haufen zu werfen, oder willkührlich Pausen einzustreuen, wo der Sinn sie durchaus verweigert. Dass auf die Casuren überall keine Rücksicht genommen wird, versteht sich von selbst; sie sind nur für den Dichter da, wie ja auch bei unsern Deutschen, wo kein Komponist die Casuren des Versmasses in der Musik beobachten wird. — Nun ist zu erwägen, dass die langen Silben zwar alle ein gleiches Zeichen haben, aber deswegen nicht alle von gleicher Länge zu sein brauchen, insofern wir die Zeit messen wollen, welche wir auf die Aussprache einer jeden verwenden. So wird es denn auch in der Musik der Alten eben so wenig wie bei den Neuern der Fall gewesen sein, jede lange Silbe gleich lang, der jede kurze gleich kurz zu gebrauchen. Es ist also anzunehmen, dass z. B. der Versfuss — — ⏑ sehr gut als — — ⏑ — hingesetzt werden konnte, da die Hauptsache doch darin zu liegen scheint, die Kürze als eine solche gegen die ihr zunächst stehende Länge darzustellen. Ferner werden zwei Noten von gleichem Werthe gewiss verschiedene Silben repräsentiren können: wenn z. B. zu dem ersten Achtel des Taktes eine lange, zu dem zweiten eine kurze Silbe gesungen wird, so ist dies kein Fehler, denn der gute Takttheil macht sich, er sei so kurz als er wolle, immer bemerkbar und folglich stark genug, um an und für sich lang gebraucht zu werden. *) — Auf diese Art bin ich mit Bearbeitung des alcaicum tricolon zu Werke gegangen. Das genannte Versmass stellt sich uns folgendermassen



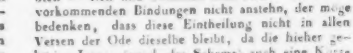
Dies z. B. für den ersten Vers der Horazischen Ode II., 17 ad Tyndaridem in den $\frac{6}{8}$ Takt gebracht, ergiebt folgenden Rhythmus:



*) Daher wäre ⏑— im $\frac{6}{8}$ Takt so behandelt: — — nur dann zu billigen, wenn die kurze Sylbe auch den Wortaccent hat.



Die mit grösserer Schrift gedruckten Silben bezeichnen den Wortaccent, und hieraus so wie aus dem Vorhergesagten erklärt sich, wenn z. B. in ein und demselben Takt zwei Noten von gleichem Werthe zu zwei Silben von verschiedener Quantität gebraucht sind. Wem die zwischen dem 3ten — 4ten und zwischen dem 6ten — 7ten Takt vorkommenden Bindungen nicht anstehn, der möge bedenken, dass diese Eintheilung nicht in allen Versen der Ode dieselbe bleibt, da die hieher gehörige Länge (vergl. das Schema) auch eine Kürze sein kann, dann aber, dass — gesetzt, es müsste immer eine Länge sein — an diesen Stellen im Versmass eine Casur ist. Dadurch wird die Länge jederzeit sich als die letzte Silbe eines Wortes darstellen, und die Römer werden wohl wie die Deutschen ihre Endsilben nicht besonders accentuirt, vielleicht so wie wir (wenn nicht ausdrücklich der Wortton darauf liegt) nur ganz kurz hingeworfen haben, dergestalt, dass diese Längen in der Musik wie Kürzen gebraucht werden konnten und die oben bezeichneten Ligaturen also nicht nothwendig sind. Man sieht, ich gestatte auch bei genauerer metrischer Behandlung als der Flemmingschen noch immer genug Freiheiten für den Komponisten, ohne desshalb weder in die gerügten Fehler zu verfallen und z. B. den Anfang der Flemmingschen Komposition



gutheissen zu müssen.*) Zum Schluss bemerke ich noch, dass nicht immer das so eben im $\frac{6}{8}$ Takt dargestellte metrum alcaicum tricolon in dieser Taktart behandelt zu werden braucht, sondern dass auch eine Eintheilung im ganzen Takt anwendbar ist, was ich aber denen überlasse, die meine hier auseinander gesetzten Ansichten einer nähern Prüfung werth halten.

H. Dorn.

*) Dies ist ein doppelter Fehler, einmal ist Kürze und Länge durch zwei nebeneinanderstehende Viertel dargestellt, wovon das erstere noch obenein ohne den Accent zu haben auf den guten Takttheil kommt; zweitens wird eben dadurch der Wortaccent wenigstens zweifelhaft, denn es heisst integer; Flemming betont aber auch die zweite Silbe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 19. März. — Nro. 12. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Trautwein in Berlin.

Bereits im dritten Jahrgange der Ztg. (No. 51.) wurde von dem Beginn dieses höchst ersprieslichen Unternehmens Nachricht gegeben. Man muss aus eigner Erfahrung die Schwierigkeit, Mühseligkeit und Kostspieligkeit des Stimmenausschreibens kennen, um die Förderung recht zu würdigen, die durch diese Ausgabe den Singvereinen angedeiht. Und wenn die achtbare Verlagshandlung fortfährt, ihre Bemühungen den trefflichsten Kunstwerken zuerst zuzuwenden, wie bisher auf vollkommenste Korrektheit und Deutlichkeit zu sehen und Alles dies bei einem höchst billigen Preise: so wird ihr Unternehmen ehrenvoll und wirksam in die Zeitrichtung eingreifen, die sich immer entschiedener den klassischen Vorgängern zuwendet, um in höherer Kräftigung Höheres zu gebahren.

Von den ersten Lieferungen verdienen folgende nochmalige Empfehlung:

Samson und Saul, von Händel.

Singet dem Herrn ein neues Lied, von Seb. Bach.

Requiem von Mozart.

Hierzu erhalten wir jetzt als achtes und neuntes Heft

Alexanderfest und Judas Makkabäus von Händel.

Bedürfte es bei der bisher wohlgelenkten Wahl noch der Aeusserung eines Wunsches, so möchten wir wohl zunächst Händels tiefsinnigste Schöpfung, den Messias, zu erwarten haben, mit dem die wichtigsten Werke dieses Meisters vollständig geliefert wären. Sodann aber wäre nichts wichtiger, als die Verbreitung Bachscher Musik, von der sich vielleicht (um bei dem bisher in Partitur Erschienenen zu bleiben)

das Magnifikat, die A-dur-Messe, und die Motetten: „Fürchte dich nicht — Jesu meine Freude — der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" —

und sonst alles Uebrige am Meisten empfehlen. Auch Haidn's Jahreszeiten, die mit jedem Frühling neu aufgelegt werden und seine Schöpfung, mit der er der Natur das Wort gab, werden hoffentlich nicht unbedacht bleiben. M.

Siona. Auswahl klassischer Chorgesänge, Fugetten und Fugen, von Gottfr. Heinrich Stölzel. Klavierauszug und Stimmblätter (als 1s Heft der Siona). Nägeli in Zürich.

Von einer andern Seite wird jene wichtige Angelegenheit auf das zweckmässigste durch Nägeli gefördert, der mit seiner Siona der Chorgesangbildung hülfreich wird und zugleich einen würdigen ältern Tonsetzer zurückführt, von dem bisher nichts, als eine kanonische Messe für 8 Singstimmen (13 reale) öffentlich geworden ist. Abgeschlossene Meisterwerke, z. B. einen Messias von Händel, zum Uebungsstück für einen unausgebildeten Chor herabziehen, ist für den, der es thut, entwürdigend (denn es tödtet in ihm die Ehrfurcht vor Kunstwerken, die man die erste Weihe zu der Künstlerbahn nennen dürfte und für die Uebenden beeinträchtigend, da ihnen bei der anfänglichen Unbehülflichkeit und unter

dem zerstückenden Ueben der Sinn für das Werk selbst ersterben muss. Unsere neuern Chorkompositionen, besonders die unter Rücksicht auf unfertige Exekutanten geschriebenen, sind aber (mit sehr wenigen Ausnahmen) nicht geeignet, einen Chor in allen seinen Theilen auszubilden, denn sie bewegen, wie halbschlagflüssig, nur den Kopf (Sopran) und schleppen die übrigen Glieder (Begleitungsstimmen) todt nach. Anders war das bekanntlich in den Chören unserer Kontrapunktisten, wo die vier Stimmen, wie vier gleiche Gesellen, gesund und rüstig ihren Weg gehen, jede für sich und alle einträchtig. So gewiss es nothwendig und gut war, dass eine Zeitlang jene Bahn der Aeltern verlassen wurde (wozu, werde anderswo ausgesprochen), so gewiss kann ein Chor nur in ihrer Schule tüchtig werden.

So viel im Allgemeinen über Nägeli's Unternehmen. Von seiner bewährten Sachkenntniss wird man von selbst schon Zweckmässigkeit in der Ausführung voraussetzen; die hier mitgetheilten zwanzig Chöre werden solcher Erwartung in jeder Hinsicht entsprechen.

M.

---

1. Beethovens C-moll-Symphonie —
2. Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll — beides für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violon und Violoncell, von Hummel. Schott in Mainz.

Jeder neue Weg zur Verbreitung solcher Meisterwerke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt noch zu wenigen und zu selten zugänglich sind, verdient Beachtung und Dank. Wie sehr, wenn er so zweckmässig erscheint und zu so trefflichem Ziele führt, als hier der von Hummel eingeschlagene. Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchesterkompositionen zu geben vermag. Bis eine bessere Musikunterrichtsweise das Partiturlesen und Spielen mehr ausgebreitet und unsere Orchester vermehrt hat, mögen Klavierauszüge aller Art als frohe Boten umhergesendet werden, zum festlichern Genuss zu laden. Hummel, der um die Kultur seines Instruments so grosse Verdienste hat, beweiset hier dem Publikum und besonders den Verfertigern von Klavierauszügen, wie viel sich mit zwei geschickt benutzten Händen ausrichten lässt. Die Klavierstimme allein bietet von beiden Werken ein Abbild ohne wesentliche Lücke, das dann durch die zutretenden Instrumente noch mehr Fülle und einen Anflug von Orchesterfärbung erhält. Und so macht es dem Meister doppelt Ehre, dass er neben selbständigerm Wirken nicht verschmäht hat, grosser Tondichter Herold zu sein.

Marx.

---

1) L'incanto degli occhi; il traditor deluso; il modo di prender moglio. Drei Gedichte von Metastasio. In Musik gesetzt für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte — von Fr. Schubert. 83s Werk. Wien bei Haslinger.

2) Gesänge für eine Basstimme oder Bariton, mit Begl. des Pianof. componirt — von C. G. Reissiger. 6te Liedersammlung. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

3) 6 Serbische Volkslieder, gedichtet (?) von W. Gerhardt, für Singstimme (?) mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Jos. Wolfram 3te Sammlung (der Volkslieder?). Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

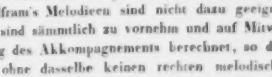
Die italienischen Tonsetzer sind gewöhnlich dann schon sehr zufrieden, wenn es ihnen gelungen ist, in ihrer Musik im allgemeinen den Hauptsinn des Textes wiedergegeben zu haben, obwohl das nicht immer und in allen Fällen ausreicht. Das Mangelhafte des deklamatorischen Ausdrucks zu verbessern und auszufüllen, bleibt daher fast immer dem Sänger überlassen. Die deutschen Komponisten haben zu ihren Sängern nicht so viel Zutrauen und verlieren sich deshalb oft zu sehr in dem ängstlichen Bestreben, jedem Worte seine besondere Deutung zu ge-

ben und diesen Ausdruck durch oft faustdicke Ausmalung im Akkompagnement noch mehr zu heben, so dass dadurch wieder sehr häufig die Haupt- und Grundfarbe des Ganzen verwischt wird. Es bleibt sonach bei beiden Gattungen zu wünschen übrig, bei der ersten immer noch etwas hinzu, bei der letztern oft etwas hinweg. Kommt man aber gar in den Fall, eine Komposition in ital. Manier von einem Deutschen beurtheilen zu müssen, wie z. B. obige Gesänge von Schubert, so ist man in keiner geringen Verlegenheit, auf welche Seite man sich schlagen soll, um den Standpunkt für die Kritik zu finden, ob auf die deutsche oder auf die italienische. Auf jeder findet sich Stoff zu einigem Tadel. Als ital. Komponist hat Hr. S. zu wenig für den Gesang, und noch immer zu viel für das Akkomp. gethan. Der Fluss seiner Melodieen ist zu zerrissen, zu schwerfällig, kein glühender Lavastrom, sondern nur ein etwas kahles, murmelndes, nordisches Bächlein, dessen munteres Plätschern sogar oft durch wehmüthig-ernstes Rauschen angränzender Eichwälder Akkompagnement übertönt wird. Kurz: ächte, leichtgefügelte italienische Gesangsweisen, wie sie besonders die heutigen Italiener verlangen, sind es nicht. Mehr dürften sich deutsche Sänger damit befreunden, obwohl der deutsche Kunstrichter bemerken muss, dass einer hübschen Kantilene wegen die Wahrheit des Ausdrucks zu oft aufgeopfert wird. Am meisten hat uns No. 2.: il traditor deluso, gefallen. No. 3.: il modo di prender moglie, ist zu sehr Nachahmung der ersten Arie des Rossinischen Barbiers, ohne ihr in Leichtigkeit, Gluth, Effekt, ja in Genialität nur nahe zu kommen. Mit diesen Gesängen ist es daher Hrn. Schubert noch nicht gelungen, eine wohl zu wünschende Alliance zwischen deutscher und italienischer Musik zu Stande zu bringen. Die Ausstattung dieser Gesänge ist höchst gefällig und elegant.

Herrn Reissiger's Bassgesänge haben sich Freunde gemacht, und das mit Recht: denn abgesehen davon, dass in neuester Zeit den armen Bassisten wenig dargeboten wurde, weshalb sie wohl mit Begierde nach allem greifen, spricht sich in diesen Gesängen stets ein tiefes und reiches Gemüth aus, und die Melodieen sind meist angenehm, oft interessant. In den sogenannten durchkomponirten Liedern finden wir aber ebenfalls die Bestätigung des schon oben Gesagten: dass durch das Ausmalen und Herausheben einzelner bedeutender Worte die Hauptfarbe des Ganzen getrübt wird. Deshalb haben uns in dieser Sammlung die zwei kürzeren Lieder No. 1. und 3. am meisten angesprochen, da die Musik rein und ungetrübt das Grundgefühl, das namentlich das herzige Lied von Loeben: „das Ständchen" in uns zurücklässt, ausspricht. Sollte diese kurze Anzeige diesen Gesängen noch mehr Freunde, als sie schon haben, gewinnen, so würde uns das recht herzlich freuen.

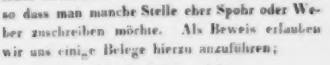
Die serbischen Volkslieder, von W. Gerhard übertragen, haben sämmtlich den ächten, naiv-gemüthlichen Karakter der Volkslieder, und sind in eine so fliessende, sangbare Sprache übertragen, dass man sie für Originale zu halten geneigt wäre, hätte der wackere Urheber setzer ihre Abstammung nicht auf dem Titel angezeigt. Sie in den Mund des deutschen Volks zu bringen, fehlen ihnen nur entsprechende Melodieen. Hrn. Wolfram's Melodieen sind nicht dazu geeignet. Sie sind sämmtlich zu vornehm und auf Mitwirkung des Akkompagnements berechnet, so dass sie ohne dasselbe keinen rechten melodischen Sinn geben, und das ist eben das schlimmste. Auch ist Melodie und Harmonie zu neu-deutsch, so dass man manche Stelle eher Spohr oder Weber zuschreiben möchte. Als Beweis erlauben wir uns einige Belege hierzu anzuführen;

No. 3. Lösegeld.



(Mehrmals vorkommend. Dies ist, wie bekannt, eine Lieblingsfigur von Spohr.

No. 2. Das Bächlein.



Melodie und Harmonie dieser Stelle gehören Webern an. (Man vergleiche W's Variationen über eine russische Melodie, Op. 40.) Es giebt zwar Viele, die über ein gewisses Jagen nach Reminiscenzen nur lächeln, und in gewissen Fällen auch mit Recht; es giebt aber auch Reviere, wo sich solch Wild in so grosser Menge zeigt, dass das Jagen darnach ganz unnütz wird, und man nur blindlings darnach greifen darf, um einen guten Fang zu thun. Dies ist nun hier der Fall, und unsere Pflicht als gewissenhafter Referent gebot uns, dies ganz offen auszusprechen. Das Werkchen ist sehr nett und deutlich gestochen, wie man dies jetzt bei fast allen Verlagsartikeln des Hrn. Hofmeister schon gewohnt ist.

H. Marschner.

Die bezauberte Rose, Oper in drei Abtheilungen von E. Gehe; in Musik gesetzt von Joseph Wolfram.

(Schluss.)

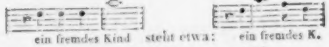
Ausserdem findet sich ein in der Ouvertüre ebenfalls sehr ungeschickt eingelegtes Larghetto (C/S Takt), welches den ersten und zweiten Theil derselben trennt, in der ersten Arie Janthe's wieder; vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil dem Komponisten die Melodie gelungen schien, die in der That, obwohl sie sehr an Spohr erinnert, auch zu den bessern der Oper gehört. Die Arie selbst ist ohne dramatische Wunderkraft, wenn man dies Wort verstatten will. Der übrigens gemeine melodische Satz der Ouverture

ist aus Alpino's Arie entlehnt, doch ganz ohne Motiv. Wenn Weber im Freischütz den Hauptsatz der Ouverture aus einer Arie des Max bildete, so hat dies dort einen so unverkennbaren dramatischen Grund, dass beide Verführungsarten gar keiner Vergleichung unterliegen können. — Andere Stellen finden sich noch an unbedeutendern Orten ausgestreut, doch will ich sie nicht anführen, da ich schon viel zu weitläuftig geworden zu sein fürchte. Indess ist es vielleicht einem Kritiker zu verzeihen, wenn er den Leser nicht nöthigen will, immer das Werk zur Hand zu nehmen, um die Richtigkeit (nicht die Wahrheit) des Gesagten zu prüfen, da in heutiger Zeit die Kritik oft nur zu unnachsichtig verfährt, ein Vorwurf, den der Verf. dieses Aufsatzes sich ungern machen lassen möchte.

Wir kommen endlich zur Behandlung der einzelnen Theile des Werkes. Im Allgemeinen ist diese ziemlich wichtig, und namentlich muss man es loben, dass der Komponist leicht und natürlich für die Singstimme schreibt. Doch ist die Deklamation und die Unterlegung der Worte nicht selten vernachlässiget, bisweilen sogar in wichtigen Momenten. Nur zwei Beispiele. In der ersten Arie Janthe's singt diese die Worte: (p. 30 Klavierauszug)

Denn in Wehmuth und in Lust
Nehm ich ach, ein fremdes Kind an meine Brust.

Der Komponist accentuirt aber: ein fremdes Kind folgendermassen:

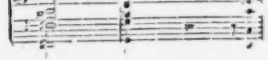


Dies ist ohne allen Zweifel arg verfehlt.

Das zweite Beispiel findet sich pag. 77.:

Maja. In dem Ringe —
Janthe. Schlummert Wandlung, halber Tod.

Dies hat Hr. Wolfram so ausgedrückt:



Abgesehen davon, dass diese für das Schicksal Maja's so sehr bedeutungsvolle Stelle bei weitem bedeutender hätte aufgefasst und hervorgehoben werden sollen, so hat sie auch erstens einen starken Accentuationsfehler, und zweitens verfehlt sie auch die höhere Deklamation, die des Gefühlsausdrucks, in sofern diese von der Kürze oder Länge der Betonung noch sehr verschieden ist. Der Accentuationsfehler liegt am

Tage; das Komma zwischen den Worten Wandlung und selber fehlt. Dabei verliert das Adjectivum selber seine sehr bedeutungsvolle Kraft, ja könnte sogar für den ersten Augenblick zu dem Missverständniss Anlass geben, als sei es der Partikel selber so viel als wegen. An so bedeutenden Stellen ist ein solcher Fehler auch bedeutend. Die verfehlte höhere Gattung des Ausdrucks liegt in der Schreck ausdrückenden Erhebung der Stimme durch das Wort Tod. So würde allenfalls Maja in der ersten Ueberraschung ausrufen können; Janthe aber, die die Besserung ihres eigenen Geschickes von der Verwandlung Maja's erwartet, und die Natur des Zaubers längst kennt, erschrickt nicht mehr darüber, sondern darf nur mit einer Art von scheuer Zurückhaltung davon sprechen, da sie weiss, dass sie ein schweres, schmerzenvolles, gefährliches Opfer auch für sich von Maja fordert. Mit zögerndem, ungewissem, aber doch den tiefen Ernst der Sache bezeichnendem Ausdruck mussten daher die Worte „selber Tod“ aufgefasst werden, und der Komponist hätte, statt das Komma des Dichters wegzulassen, allenfalls noch zwischen den beiden folgenden Worten eine Art von Gedankenstrich setzen können.

Ich habe mich bei diesen Beispielen länger aufgehalten, weil sie wichtig sind und ich zeigen wollte, dass ich sie nicht unbedachtsam erwählte; an andern Stellen finden sich noch viele ähnliche Fehler. Andere Missgriffe der Behandlung sind folgende: Pag. 58 findet sich eine falsche Malerei bei den Worten: „Mit dumpfem Tritt hinschreitet der Hass“. Dergleichen p. 74 bei den Worten: „Stechet ihr Dorne“ und dgl. Mit der Unterlegung der Worte, wenn dieselben wiederhohlt werden, verfährt der Komponist ganz willkührlich. Z. B. pag. 136 bei des Stelle: Jubelt nicht u. s. w. Hier hätten die Worte: „Jubelt nicht, des Glückes Saaten mäht der Rache Schwerdt.“ Der Chor singt aber: Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — Jubelt nicht — Jubelt nicht — des Glückes Saaten — mäht der Rache Schwerdt. Endlich!! Eine solche Behandlung des Textes, die reinen Unsinn erzeugt (besonders da die Worte auch vorher nicht einmal im Zusammenhange gesungen sind) muss man unverantwortlich nennen. Dieser Fehler des grässlichen Wiederholens der Worte kommt leider noch sehr häufig, beinahe in jedem grössern Chore vor. Doch genug des Ausstellens dieser und ähnlicher Dinge. Man wird auch endlich von mir verlangen, dass ich das Gelungene herausheben soll. Hier tritt aber die Schwierigkeit ein, dass sich ziemlich alles auf gleicher Höhe, in einer gewissen Mittelstufe, die zu gut zum Tadel, zu unbedeutend zum lobenden Hervorheben ist, erhält. Im Allgemeinen sind aber die Arien recht melodios und dankbar für den Sänger, der nicht modernen Unsinn verlangt.

Eine sehr unglückliche Aufgabe war es für den Komponisten, dass er ein Lied schreiben sollte, welches die Macht besässe die Rose zu entzaubern; eine Musik, der im Stück eine solche Wirkung zugeschrieben wird, verlangt auch der Hörer ganz ausgezeichnet, da er mit Recht fodern kann, dass auf ihn ein ähnlicher Eindruck gemacht werde, als auf die sinnverwandten Person des Drama's. Dies war aber der Fehler des Dichters, der eine irrationale Gleichung zu lösen aufgab. Denselben Fehler hat Schlegel in seinem Gedicht Arion begangen, da er diesen wirklich singen lässt, als er ins Meer steigt. Novalis, richtiger fühlend, beschreibt nur die Wirkung des Gesanges. Wir finden es lobenswerth, dass der Musiker sich frei von Ueberladungen gehalten, den barocken Styl der Zeit nicht nachzuahmen gesucht hat. Sein Orchester klingt ebenfalls sehr gut, nur an einigen Stellen ist die Piccolflöte zu viel gebraucht. Endlich scheint es uns, als finde ein Wachsen in der Güte der Musik gegen das Ende des Drama's hin statt; ein glückliches Zeichen, dass die Kräfte des Künstlers sich herausarbeiten.

Wir haben viel speciell getadelt, und sind kurz beim Herausheben des Lobenswerthen gewesen; möchten weder Dichter noch Komponist darin einen üblen Willen gegen das Werk sehn. Im Gegentheil, wir hätten es uns alsdann wohl

leichter gemacht und allgemein hin, nach Sitte heutiger Zeit, absprechend getadelt, ohne uns die Mühe zu nehmen, den Tadel zu begründen. Sind unsere Ansichten irrig gewesen, so würde uns eine Belehrung willkommen seyn; am besten aber möchten uns die Künstler von unsrer Meinung durch Thaten abbringen (d. h. vielmehr unsre Meinung und Hoffnung von ihnen selbst bestätigen) wenn sie durch neue tüchtige Werke dieses Urtheil gewissermassen vernichteten. Dass sie Anlagen haben, die bei ernstem Willen, festem allgemeinen Studium und gespartem auf das einzelne Werk gerichtetem Fleiss vermögen, davon sind wir durch das viele Anerkennungswerthe, was ihr Werk bei auch mancherlei Misslungenem hat, überzeugt, wie wir dies im Laufe des Urtheils auch mehrmals ausgesprochen haben.

L. Rellstab.

Die Kontrapunktisten des neunzehnten Jahrhunderts. Zürich bei Nägeli.

Diese Arbeiten, welche auf 5 Bogen (4—5) angeführt, und in deren jeder besondere Artikel kontrapunktischer Kunststücke behandelt sind, sind wegen ihres dabei hervorleuchtenden Fleisses einer näheren Beschauung und Beurtheilung werth zu achten. Wenn man sie nacheinander durchgeht, findet man, dass von Xaver Schnyder von Wartensee auf dem Bogen No. 1. der erste Kanon nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in gerader Bewegung in der Oktave in Form eines kurzen Tonstücks nach Haidn's bekannter Menuet aus dem zweiten Quartett für 2 Violinen. Violon und Cello, opus 45, bei Hummel in Berlin, abgefasst, auch dessen Melodieen recht gefällig und geschmackvoll hierin behandelt worden. Dagegen lassen der zweite und dritte Kanon, auf demselben Blatte befindlich, welche beide in der Gegenbewegung in der Quinte und zwar dergestalt bearbeitet sind, dass der dritte mit dem Thema des zweiten in verkehrter Bewegung anhebt, noch manches zu wünschen übrig, indem die Quinte, bei dieser Arbeit benutzt, keinen guten Effekt macht, sie insbesondere auch kein gut gewähltes Intervall ist.

Bei der auf dem Bogen 4 befindlichen zwei stimmigen Fuge von demselben Arbeiter, ist das Thema nicht geschmackvoll gewählt und an verschiedenen Orten nicht regelrecht ausgeführt. Auch tritt am Schlusse derselben eine dritte Stimme ein, von welcher man wohl mit Recht sagen kann, dass man nicht weiss, woher sie kommo und zu welchem Endzweck sie da sei, da die Anlage dieser Arbeit durchaus nur zweistimmig ist.

Dagegen ist die Pastoral-Fuge auf dem Bogen No. 2. von Simon Sechter sehr zweckmässig angelegt und ziemlich streng bearbeitet, so dass es zu wünschen wäre, der Komponist hätte dieses kleine Probestück weiter ausgedehnt und darin die zu einem kompletten Ganzen fehlenden Sätze angebracht. Besonders aber verdient der Kanon in der Oktave, welcher zwar nur nach der Regel des einfachen Kontrapunktes, aber in zweifacher Augmentation abgefasst ist, eine nähere Erörterung. Dieser ist durch die ersten zehn Takte in der untersten Stimme in doppelter Augmentation oder in zweimal langsamerer Bewegung streng, und in den andern Stimmen durch 20 Takte in einfacher Augmentation, aber nochmals in langsamerer Bewegung nachgeahmt, wozu die erste Stimme zwar nur mit willkührlichen, aber recht zweckmässigen Figuren die Harmonielücken ausfüllt. — Auch ist die auf dem Bogen No. 3. von demselben Komponisten befindliche vierstimmige Fuge, deren Thema nur einen Takt lang ist, recht brav, obgleich freilich darin noch manches zu wünschen wäre, indem an vielen Orten die Harmonie dem Ohr nicht angenehm klingt, und sie wegen der darin enthaltenen Zwischensätze auch an Einheit verliert.

Die auf dem Bogen No. 3. befindliche Fuge mit zwei Kontra-Subjekten von Anton Reicha ist unter allen diesen Arbeiten zwar geistreich aber am wenigsten streng gehalten, und darin das zweite Subjekt mehr als eine Zwischenharmonie anzusehen, weil dieses ganz willkührlich behandelt und mit dem ersten Subjekt auch nicht zweckmässig verwebt worden ist. Auch sind die in dem ersten Subjekte festgesetzten Intervalle nicht immer beobachtet und die des zweiten ganz nach einer freien Willkühr,

aber nicht auf eine hierher gehörige Weise behandelt werden; daher auch nur die Ueberschrift den Zweck der Arbeit, sie selbst aber ihn nicht angiebt.

Es verdient daher noch der besondern Bemerkung, dass diese Arbeiten insgesammt für Studien recht gut, die aber auf dem Bogen No. 2. befindlichen von allen die besten sind, welche daher verdienen, am meisten herausgehoben zu werden. H. B.

---

4. Berichte.

Konzertwesen in Berlin.

Zwei Konzerte haben sich endlich ausser den mit Recht so geschätzten Möserschen Versammlungen hervorgewagt und sind sehr zahlreich besucht worden, ohne es in künstlerischer Hinsicht zu verdienen.

Das eine war von Fräulein Tibaldi, dem jetzigen Liebling der hiesigen eleganten Welt, und erinnerte an die Erfolge sonntagscher Abende, nicht blos durch die Einrichtung, sondern auch durch die Anhäufung von einem oder zwei Dutzend meist werthloser oder unpassender Kompositionen. Letzteres darf man von der Arie Parto aus Titus sagen, die die Sängerin statt der ihrer Stimme und Gesangsweise so viel nähern letzten Scene der Vitellia gewählt, nach A transponirt — und damit selbst als unpassend erklärt hatte. Indess, Fräulein Tibaldi hat durch ihr Aeusseres, ihr belebtes Bühnenspiel, ihren trefflichen Gesang und (beiläufig) bei dem erregtern Antheil, den das Publikum an allem auf der königstädter Bühne Erscheinenden nimmt, sich soviel Theilnahme erworben, dass das Publikum über alle Mängel der Konzerteinrichtung hinwegsah und nur der Konzertgeberin wegen kam. Der prächtige Konzertsaal, die glänzend geputzte Versammlung, die Anwesenheit des Hofes — das alles wirkt zusammen zu einer momentanen Aufregung und man bemerkt erst an der Leere der Rückerinnerung, welch edlerer Genuss aus einer Kunstfeier, wie sie z. B. Möser hier, Friedrich Schneider in Dessau, Spohr oft in Kassel und das leipziger Konzert begehen, gewonnen wird.

Ein anderes Anziehungsmittel hatte das zweite Konzert in der Jugend des Konzertgebers, des neunjährigen Birnbach, der für sein Alter bedeutende Schwierigkeiten auf der Violine, z. B. in einem rodeschen Konzert gut genug überwand, bei stillem Studium einfacherer Sätze noch mehr an Reinheit und Schönheit des Tons gewinnen wird, als bei der Ostentation vor dem Publikum. Seltsam nahm sich die Einrichtung des Konzerts aus. Weil Beethoven anfängt, unserm Publikum bekannt und den gebildeten Kunstfreunden offenbar immer theurer zu werden, hatte man eine Symphonie (freilich nur den ersten Satz der C-dur-Symphonie) vorangesetzt. Diese lebensfrische Komposition leutete hier ein Gedicht auf Beethovens Bestattung ein, von Herrn Krüger deklamirt; natürlich hörten die Musiker blos andächtig zu. Kaum aber war Gedicht und Bestattung vollbracht, so wurde es lebendig unter ihnen; man hatte es abgethan und das Konzert ging los.

Ja wer eure Verehrung nicht kennte!
Euch, nicht ihm baut ihr Monumente.

M.

Händels Alexanderfest, aufgeführt von der Singakademie.

Berlin, den 29. Februar 1828.

(Schluss aus No. 10.)

Diese aber im letzten Chor so deutlich ausgesprochene Idee, dass die Kunst nämlich die Versöhnung in sich trage, ist von Händel nicht allein dem ganzen Werk zu Grunde gelegt, sondern ihre Realisation hat ihm auch beständig bei der Komposition jedes einzelnen Stückes als das leitende Prinzip vorgeschwebt. So verschwinden denn schon von selbst die Ansichten und Meinungen aller derer, welche im Timotheus nur eine Aneinanderreihung von recht schönen Tongemälden finden, und hintereinander ein Trink- oder Liebeslied und die Klage um den gefallenen Perser hören können, ohne etwa dabei an etwas anderes als an Trinken und Lieben oder an einen Trauermarsch und dergleichen zu denken. Doch haben auch diese einerseits darin einen guten Entschuldigungsgrund, dass der Text ihnen eben weiter nichts giebt als dieses, und andrerseits scheint es im Allgemeinen auch nicht die Sache unsrer Zeit zu sein, die Einheit eines Kunstwerks anzuerkennen, und die eine Idee, welche ist die Mutter des Ganzen, in dem Einzelnen wieder zu finden, und so dem Künstler in seinem Schöpfungswerke Schritt vor Schritt zu folgen und ihm gleichsam nachzuschaffen. Darin aber gewiss liegt der wahrhafte Genuss und die wahrhafte Erkenntniss eines Kunstwerks, nicht aber, wie man jetzt gewohnt ist zu thun, darin, dass man das Einzelne für sich und neben einander, statt in seinem Verhältniss zum Ganzen und in einander betrachtet. Fährt man nun auf diese Weise fort, wie man jetzt angefangen hat, so wird man auch nie zum wahren Verständniss Händels kommen; denn, wenn ein Komponist, so verdient er gewiss, dass man die Idee, welche ihn bei seinen Schöpfungen leitete, auch richtig auffasse und nachweisen könne. — Es bleibt uns nun noch übrig, über das Ver-

hältniss zu reden, in welchem diese Komposition unsers Meisters zu seinen übrigen Werken, besonders zu seinen Oratorien steht; es mögen hier einige Andeutungen genügen, da sich der Ref. die Ausführung dieses Thema's auf ausführlichere Weise vorbehalten hat.

Wenn es wahr ist, dass die Geschichte des objektiven Geistes sich in jedem Subjekte wiederholt, so findet dies recht eigentlich Platz und Anwendung in der Kunst. Die Kunst hat im Allgemeinen durchaus keine andere Geschichte als die Bildungsgeschichte der Künstler ist, es versteht sich, dass das Gesagte nur auf die Meister Bezug haben kann.) Dieselben Stufen der Entwickelung, die der Künstler durchgeht, dieselben Kämpfe, die er zu bestehen hat, ehe er den Sieg davon trägt, macht die Kunst auch durch, nur in grossern Massen; und wie es nur eine Kunstgeschichte giebt, so giebt es auch nur eine Bildungsgeschichte der Künstler, mag sie sich in den verschiedenen Individualitäten auch noch so verschieden gestalten. Man hat viele Geschichten der Kunst sowohl als der Künstler, man weiss, was diese gern gegessen und was sie gern für Kleider getragen haben; aber wie sie geworden sind, was sie geworden, wie sich die Idee, die das beseelende Prinzip ihres Lebens und ihrer Kunst war, in ihren einzelnen Momenten entwickelt hat: das aus ihren Werken nachzuweisen, hat man wenig oder gar nicht für nöthig gefunden, und es ist doch so nöthig. Ich will hier die schwachen Umrisse eines Versuches, dies bei Händel zu thun, geben. Die Hauptmomente seiner Entwickelung sind nach unserer Ansicht im Alexanderfest, in seinen Oratorien Israel in Egypten, Saul, Samson, Josua, Judas Makkabäus und im Messias zu suchen. Jedes hat allein betrachtet eine eigenthümliche Idee zur Grundlage, und so auch eigenthümlichen Werth; den wahren Werth erhält es aber erst, wenn es in seinem Verhältniss zu der Totalität der Idee, welche als Prinzip durch alle Werke geht, betrachtet wird. Daher haben alle Werke, vom Alexanderfeste an, bis hin zum Messias, des Künstlers Verklärung, nur relative, nicht absolute Vollendung.

Im Timotheus ist das Leben der Individuen, in allen Beziehungen, die es der Kunst an ihrer lyrischen Seite darbietet, aufgefasst. Wir hören die Laute der Freude und des Schmerzes, der Liebe und des Hasses, Rache und Mitlied stehen neben einander: aus allen diesen Gegensätzen, an denen der Mensch in der Wirklichkeit so oft zu Grunde geht, steigt aber die Kunst als der Phönix hervor, der auf der Asche des Alterthums sich das neue Nest baut. Sie ist hier die Versöhnerin, welche die Wunden heilt, die das Leben dem Einzelnen geschlagen hat, sei er König oder Bettler; denn nicht das Königliche, sondern das Allgemein-Menschliche zu verklären, ist des Künstlers Beruf. Die Musik hat hier als lyrische ihre Vollendung erreicht, der Künstler geht aus dem ersten Moment seiner Entwickelung, welches immer das subjektive sein muss, in die Objektivität über. Der Einzelne verschwindet gegen das Volk, in dem er seine Wahrheit hat. Ein Fortschritt ist in dieser Bewegung und zwar ein sehr grosser. Die Kunst bewegt sich hier auf einem ihr selbst würdigerem Gebiet, als es die engen Schranken der Subjektivität waren, sie hat eine grössere Beziehung auf den allgemeinen Geist bekommen, denn sie erlöst ein Volk von sich, indem sie Gott ihm zum Bewusstsein bringt, und es nur in diesem seinem Handeln und Verhältnissen begleitet. Das ist die Bedeutung der Händelschen Oratorien. Dass es gerade das jüdische Volk ist, hat seine guten Gründe. Einerseits liegt es nämlich in dem bibelfesten Geist der damaligen Zeit, anderseits hat aber auch dieses Volk ein Element in seiner Geschichte, das im höchsten Grade tragisch, und so ein würdiger Vorwurf für die Musik ist. Dieser zweite Moment in der Entwickelung des Meisters ist bei weitem reichhaltiger als der erste, schon seines grössern Stoffes wegen, daher gehören auch die meisten Werke Händels hierher. Aber auch im Volksgeiste hat der Geist selbst sich in seiner Wahrheit noch nicht erreicht, auch das Volk, sei es selbst das gottgeweihte Volk des Herrn, verschwindet gegen die Menschheit, und der Geist dieser erst in seiner Einheit mit dem göttlichen ist der wahre. Das aber ist der Messias, und darin ist Händels Vollendung zu suchen; um ihn schreiben zu können, musste er seinen Timotheus und seine Oratorien vorher schreiben, und in sofern ist auch dieses sein vollendetstes Werk bedingt, aber die Kunst hat noch einen andern ihrer Jünger begeistert, dass er uns ein Werk desselben Inhalts hinterlassen hat, welches ohne solche Vorarbeiten vollendet ist. Seine wahre und eigentliche Bestimmung ist, das allgemeine Eigenthum des Geistes zu werden. Bis jetzt ist es nur Einiger Trost und Freude.

Amadeus Arendt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 26. März. — Nro. 13. — 1828.

3. Beurtheilungen.

1. Grandes Suites, dites Suites anglaises pour le Clavecin, composées par J. Seb. Bach. No. 1. u. 2. Peters in Leipzig.

2. Grandes Suites, dites Suites anglaises u.s.w. No. 1. u. 2. Trautwein in Berlin.

Mit lebhaftem Antheil zeigen wir jede Annäherung unserer Zeit an die werthvolle Nachlassenschaft früherer Künstler an; so hier die Fortsetzung der vor längerer Zeit von Peters begonnenen Herausgabe der englischen Suiten durch die achtbare Trautweinsche Handlung.

Die immer mehr ans Licht tretende Hinwendung der gebildeten Musikfreunde zu Sebastian Bach, in Zusammenhang mit der Abwendung seiner nähern und nächsten Nachfolger, wird sich als eine der merkwürdigsten und erhebendsten Erscheinungen in der Kulturgeschichte unserer Kunst darstellen lassen, sobald die Herausgabe seiner grossen Schöpfungen, namentlich

der H-moll-Messe

die Nägeli zum Heil der Kunstfreunde und Künstler verheissen, und einer hinlänglichen Anzahl seiner kleinern Kirchenmusiken diese Angelegenheit zur Behandlung reif machen. Bis dahin bleibt es unsre nächste Obliegenheit, die sich hier und dort kund gebenden Editionen in unserm Kreise zu fördern und ihre Zweckmässigkeit und nächste Nutzbarkeit darzulegen.

So gross und herrlich sich auch Bach vor allen Tonkünstlern in allen Richtungen der Komposition (die Oper etwa ausgenommen) darstellt: so kann es doch nicht fehlen, dass unter der grossen Menge besonders kleinerer Kompositionen, die er zum Theil für den augenblicklichen Bedarf beim Unterricht geschrieben, manches sich findet, das nicht oder nicht durchweg geeignet ist, unsere Zeitgenossen auf den rechten Standpunkt für die Fassung des alten Meisters zu bringen. Hat man diesen erst erreicht, so wird es auch in solchen Werken nicht an Funken jener Geisteskraft mangeln, an Zügen, die die Meisterhand bewähren und über Schwächeres und Veraltetes zufriedenstellen. Möge man daher ja nicht aufgeben, der Welt Alles zu erhalten, was Bach für sie geschaffen. Nur, um es mit Erfolg zu können, schicke man jederzeit das Beste voraus, das man hat; dies wird zu dem Mindern überreden und es in angefachter Liebe und Ehrfurcht ergänzen, statt dass im umgekehrten Verfahren das Schwächere Vorurtheil gegen nachfolgendes Bessere erwecken muss.

Von allen Herausgebern ist in diesem Felde der thätigste und umsichtigste Nägeli, dem wir unter vielem Andern die Kunst der Fuge und die korrekte Ausgabe des wohltemperirten Klaviers (die Petersche ist verfälscht und abgeschwächt) verdanken und der seinen ehrenvollen Bestrebungen durch die versprochene grosse Messe die Krone aufsetzen wird. Nach ihm ist Herr Pölchau und Simrock mit der Herausgabe des Megnifikat und der A-dur-Messe, die Breitkopf- und Härtelsche Handlung mit der Herausgabe der Motetten und Orgelvorspiele und besonders der Riesenmusik „Ein' feste Burg", die Petersche Handlung mit Editionen von Klaviersa-

chen zu nennen *). Noch bleiben den auf so ehrenvoller Bahn Konkurrirenden ausser grössern viele kleinere, sogar nicht schwer ausführbare Kirchenmusiken vom höchsten Werth, Orgelkompositionen, die nirgends ihres Gleichen finden. Möge der edle Eifer von kluger Wahl unterstützt werden!

In den englischen Suiten enthält vielleicht jedes Heft einiges Schwächere, gewiss aber jedes auch köstliche Sätze: die aus einzelnen Sätzen meisterhaft reich entwickelten Präludien, die geistreichen Giguen, die tiefsinnig-edlen Sarabanden enthalten einen Schatz von Musik, gegen den die meisten neuern Kirchenmusiken dünn, arm und frivol erscheinen; so ernsthaft sind jene zum Theil als Tänze überschriebenen Sätze gemeint, dass man unwillkührlich zu der Vergleichung mit der scheinbar heterogensten Gattung verleitet wird. Form und Gehalt derselben hat von den neuern Tonkünstlern niemand erstrebt, als Felix Mendelsohn — Bartholdy — wir meinen seine sogenannten Karakterstücke, **) deren erstem Heft er bald ein zweites folgen lassen möge.

Besondere Empfehlung sei noch an die Klavierlehrer gerichtet, die hier Gelegenheit finden, in ihren Schülern neben tüchtiger technischer Uebung eine Ahnung von hoher und sinniger Kunst zu wecken und die Pforte ihnen zu den grössten Werken der Vorzeit, unsers grossen Zeitgenossen Beethoven und künftiger grosser Künstler zu öffnen.

Mögen die letzten Hefte der Suiten bald folgen. Marx.

Sonate melancolique pour le Pianoforte, par J. Moscheles. Op. 49. Schlesinger in Paris.

Durch seine trefflichen Studien hat Moscheles sich so grosse Ansprüche auf Achtung und Liebe erworben, dass man gern an ein werthvolles früheres Werk erinnert sein mag. Ein solches nennen wir die Sonate melancolique schon deswegen, weil sich in ihr — nicht blos auf dem Titel — eine innigere und edlere Intention kund giebt, als in andern frühern Werken, die Moscheles der Mode und Virtuosenfrivolität seiner Zeit zum Opfer brachte. Er hat doch die Absicht gehabt, etwas Würdigeres zu schaffen; dies erhebt sein Werk über so viel andere, wenn auch seine Intention nicht zu einer künstlerisch-n Vollendung hat führen können.

Jene Absicht hat ihm auch eine strengere Beobachtung der Form auferlegt; aber eben in diesem an sich löblichen Streben offenbart sich die theilweise Leere des Werks, vorzüglich in dem Stocken des Seitensatzes (S. 4.) und in der dürftigen Harmoniebegleitung zu Anfange der Durcharbeitung (S. 8.) — kurz es fehlt dem Zagen, der Trauer, der Melancholie die ursprüngliche Kraft und Frische, die jene empfindlicher gemacht, von ihr aufgerichtet, oder aufzurichten verheissen hätte und uns zu dem Gebeugten aber ur-kräftigen Sänger (oder den, für den er spricht) eine ganz andere Theilnahme eingeflösst haben würde, als wir hier bei den bald sanftklagenden, bald sinnenden, bald unruhigern (S. 2.), bald etwas gedankenlos hinblickenden (S. 4.), bisweilen gezierten (S. 5 unten), endlich (S. 6.) fast tändelnden Aeusserungen empfinden. Wohl hätte Moscheles, den wir als feinfühlenden, edelsinnigen Menschen und als ausgebildeten Künstler kennen, sich zu einem höhern und edlern Sang erheben können, wenn sich nicht die Untreue, zu der einen Künstler Mode- und ähnliche Rücksichten verführen, durch Herabstimmung unausbleiblich strafen müsste.

Ueber diese Ausstellung hinweggesehen, wird man soviel Innigkeit, Zartheit und Reiz finden, als von Moscheles Talent zu erwarten ist.

Die Ausgabe ist musterhaft schön.

Marx.

---

*) Es fällt auf, dass die Schlesingersche Handlung noch gar nichts von dem grössten Tonkünstler herausgegeben hat. M.

**) Bei Laue in Berlin. Vgl. d. Ztg. 4r Jahrg. No. 36. S. 287.

Beethovens Heimgang. Für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Nach einer neuesten Komposition und brieflichen Aeusserung des Verewigten. Schott in Mainz.

„Noch so viele“, schreibt Beethoven am 17. Septbr. 1824 den Herrn Schott, „bin ich der Muse schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. — — Kunst und Wissenschaft, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen.“

Angeregt durch diese Aeusserungen hat ein sinniger Verehrer dem ersten Gesange des Adagio aus Beethovens As-dur-Quartett Op. 127 *) Worte untergelegt, aus denen wir nur einen Zug vorheben:

„gewährt wird — freieste Kraft“,

so bezeichnend für den freiesten Schwung und Reigen aller Stimmen in Beethovens letzten Kompositionen, namentlich der neunten Symphonie und den Quartetten.

M.

Praktische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal, von J. S. Bach. Zürich, bei Nägeli et Comp.

Die Verdienste, welche sich dieser erhabene Meister um die Tonkunst erwarb, der nicht nur unter den Komponisten überhaupt die ausgezeichnetste Achtung verdient, sondern namentlich unter den Kontrapunktisten und gelehrten Musikern in der Praxis den ersten Rang ruhmvoll behauptet, sind von den Verehrern der Tonkunst bereits anerkannt; aufs neue finden wir sie in diesem Werke erhöht, worin der Komponist den grössten Theil der darin enthaltenen Tonstücke für beide Manuale nicht nur nach festgesetzten Regeln verschiedener Kontrapunkte, sondern in Form einer zweistimmigen Fuge behandelte, wozu das Pedal als eine noch hinzugekommene Füllstimme die Lücken der Harmonie ausfüllt, und an mehrern Orten die Ausführung des zum Grunde gelegten Themas mit gutem Bedacht übernimmt. Die in den Sonaten befindlichen einzelnen Sätze, welche nicht auf diese Weise bearbeitet, sondern nur nach den gewöhnlichen Regeln eines Tonstücks abgefasst sind, zeichnen sich durch ihre vortheilhafte Anlage und durch geistvolle Melodie ganz besonders aus, so dass es eine sehr schwierige Aufgabe sein würde, in einem so vollendeten Werke diesem oder jenem einzelnen Tonstücke den Vorzug zu geben. Weil aber Seb. Bach nicht nur beide Manuale gleichmässig, sondern auch das Pedal auf eine vortreffliche Weise behandelte, und sämmtliche Tonstücke in der Ausübung grösstentheils, mitunter sogar sehr schwierig sind, so dürfte es nur denjenigen Orgelspielern empfohlen werden, welche bereits einen bedeutenden Grad von Fertigkeit haben, und eine vollkommene Ausbildung zu erreichen beabsichtigen, um in die Fusstapfen dieses grossen Meisters zu treten. Um jedoch auch eine zweckmässige Wirkung hervorzubringen, muss bei dem Registriren (welches dem Ausübenden überlassen worden ist) sehr vorsichtig zu Werke gegangen werden.

H. B.

Sonate pour le Pianoforte avec Accomp. d'un Violon, comp. par C. Nicola. Oeuv. 5. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Mit herzinnigem Vergnügen zeigt Ref. dieses Werk an, welches an Geist und Solidität mit dem Besten, was Onslow in dieser Art geschrieben hat, sich keck messen darf. Indem wir es mit Onslow vergleichen, glauben wir damit auch die Art und Weise, in welcher das Werk geschrieben ist, bezeichnet zu haben. Die in diesem Werk enthaltenen Sätze sind, wenn auch nicht sehr originell und frappant, doch frisch und kräftig, und werden mit einer solchen Lebendigkeit und Gedrängtheit besprochen, dass man sich gern und willig der Meinung des geistreichen Redners hingiebt. Nur auf dem Titel ist eine

*) Die Ztg. 4ter Jahrg. No. 4. S. 25.

kleine — Unwahrheit gesagt worden, nämlich — avec Accompagnement d'un Violon. Die Violine tritt aber keineswegs als ein blosser Jaherr, sondern als ein recht geistreicher Opponent auf, der durch seine Einwürfe den Streit erst recht interessant macht und den Sieger in ein desto glänzenderes Licht setzt. Beide Partieen enthalten fast gar keine Schwierigkeiten, so dass das Werk verdienterma̧ssen nur ein um so grösseres Publikum finden kann und wird. Unsern wärmsten Dank dem Schöpfer dieses gelungenen Werkes, aber auch Herrn Hofmeister, der in dieser flachen Zeit wagte, ein so gründliches opus zu ediren. Die Ausstattung ist nett, und der Preis für solche Gabe ungemein billig.

Hein. Marschner.

Der Todestag des Erlösers, geistliches Lied von A. H. Niemeyer, in Musik gesetzt für 4 Singst. mit Begleit. von Blasinstrumenten und der Orgel oder des Pianof., von Carl Eberwein. 2s Heft geistl. Gesänge, Opus 17. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Partitur.

Eine Art Choral, wovon der 2te und 4te Vers von den Solostimmen etwas zu modern figurirt wird. Die Deklamation könnte besser seyn.

H. M.

Souvenir d'Irlande, grande Fantasie pour le Pianof. avec Accomp. d'Orchestre ou de Quatuor, composée par Ign. Moscheles. Oeuv. 69. Leipz., chez Fr. Hofmeister.

Herr Moscheles hat sich glücklich über die fade Manier der gleichzeitigen Modekomponisten Kalkbrenner, Herz u. s. w. erhoben, und namentlich durch sein treffliches Klavierkonzert (G-moll) in die Reihe der besten Komponisten für Klavier gestellt. In seinen Kompositionen herrscht Klarheit und eine stets verständige Anordnung. Auch leidet er keinen Mangel an Ideen und Melodieen; er hat sich im Gegentheil seine eigne Manier geschaffen, die gar nicht verwerflich ist, da sie eine Verbindung von Geschmack und ziemlich viel Gründlichkeit genannt werden darf. Seine Passagen sind nicht nur brillant und oft neu, sie sind auch dankbar für den Spieler und liegen gut in der Hand. Auch weiss er mit vielem Geschick das Orchester zu behandeln und so manche frappante Wirkung hervorzubringen. Nur an einer gewissen vornehmen Geschliffenheit, man könnte es beinah Kälte nennen, leiden sie fast sämmtlich. Alle so eben gerühmten Eigenschaften der Kompositionen des Hrn. Moscheles finden sich in Menge auch in dieser Erinnerung an Irland. Im ersten Satz, Allegro moderato, F-dur, 4/4 Takt, wird über die später variirten und weiter ausgesponnenen Themata „the last Rose of Summer, Garry Owen und St. Patricks Day" frei phantasirt, und Anlauf zur speziellern Verarbeitung dieser drei irischen Lieder genommen. Am besten hat uns das Andante, 3/4 Takt (S. 21) gefallen, wo der Verf. das erste und dritte Thema verbindet und zwar so, dass die rechte Hand, während dem die linke Hand ganz einfach die Melodie des dritten Themas vorzutragen hat, die des ersten spielt. Es ist dies wahrlich ein kleines Meisterstück. Darauf läuft die Sache in einem Allegro vivace, 6/8 Takt, frei aus. Die Klavierpartie enthält zwar mancherlei Schwierigkeiten, sie sind aber nicht unüberwindlich. Hat man sie aber einmal überwunden, so wird man durch den Vortrag dieses Souvenir d'Irlande nicht nur sich selbst, sondern auch andern viel Freude machen. Der Stich ist gut und der Preis dem Werke angemessen.

So eben ist in demselben Verlag auch eine „Erinnerung an Schottland" erschienen, die der an Irland nichts nachgiebt. Dies zur Nachricht für Freunde guter Klaviermusik.

H. Marschner.

Drei Nachtlieder von Eichendorff für eine Altstimme mit Begleitung des Fortepiano in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Berlin bei F. Trautwein. Op. 16.

Hr. B. Klein hat sich nicht allein durch weltliche, sondern auch durch geistliche Kompo-

sitionen bereits als ein höchst talentvoller und geistreicher Mann bewährt, und die obigen Lieder schliessen sich würdig an die frühern in seinen Liedersammlungen an. Sein Styl ist bekannt; wenn er sich auch Gluck und Beethoven als Vorbilder gewählt hat, so geht er doch seinen eigenen Gang, und selten wird man ihn beschuldigen können, diesen oder jenen Meister kopirt zu haben. — Die Texte sind vortrefflich, und eignen sich recht zu Klein's Kompositionsweise. Dass die Kompositionen für Alt berechnet sind, ist gewiss allen Altistinnen sehr angenehm, da es dergleichen sehr wenig giebt, und die vorhandenen, z. B. die Zelterschen, diesen am Werthe sehr nachstehen. G.

Der Erlösete, Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von H. Dorn. Berlin bei Trautwein. Der Ertrag ist zum Besten der Düsselthaler Anstalt bestimmt.

Es ist die erste geistliche Komposition, die Ref. vom Verf. zu Gesichte kommt; ein rühmliches Streben nach Klarheit und Einfachheit, so wie eine recht gute Auffassung des Textes, sind ihr eigen. Eine gewisse Monotonie, die in der Kantate herrscht, und wohl auch einigermassen durch den Text herbeigeführt ist, wäre wohl zu vermeiden gewesen. G.

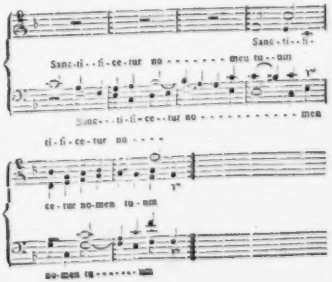
---

100 Uebungsstücke für das Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend geschrieben von Carl Czerny. 139stes Werk. Dritte und vierte Lieferung. Wien, bei Tobias Haslinger.

Der allezeit fertige Wiener Moden-Komponist Hr. C. Czerny hat hier Stückchen geliefert, die zwar keinen grossen Musikalischen Werth haben, doch von manchen Anfängern mit Nutzen verbraucht werden können, wenn dies nämlich unter den Augen des Lehrers geschieht, der aus jedem Heft 5 bis 6 auswählt, mehr sind daraus nicht brauchbar. Die besten leichteren Uebungsstücke sind und bleiben immer die Inventionen von Bach; bei denen gewinnt der Schüler nicht allein an Fingerfertigkeit, sondern verbessert auch den Geschmack. G.

Geistliche Musik. Pater noster für zwei Chöre (2 Sop., 2 Alt, 2 Ten. und 2 Basse), in Musik gesetzt von Bernhard Klein. 3tes Heft. Op. 18. Berlin bei F. Trautwein.

Es geschieht in unsern Tagen so wenig für geistliche Musik, dass es schon sehr lobenswerth von einer Verlagshandlung ist, solche geistliche Musiken herauszugeben; noch lobenswerther aber ist es, dass Männer, wie Klein, Rink, Schnabel u. a. m. solche Sachen arbeiten; es giebt doch unter dem musikliebenden Publikum einige, wenn auch nur wenige, die solche Musiken lieben und zugleich nach ihrem Werthe zu schätzen wissen. Ref., der schon vor längerer Zeit Gelegenheit hatte, mehrere geistliche Werke des Hrn. K. zu hören, der die letzteren Arbeiten desselben, die auch in der Trautweinschen Handlung erschienen sind, mit dem grössten Genuss gespielt und gesungen hat, hält dieses Pater noster für eins der vorzüglichsten Werke des geachteten Komponisten. Kräftige Harmonieen, schöne Abwechselung der einzelnen Chöre unter sich, und mit den Solo-Stimmen, eine meisterhafte und geschmackvoll kontrapunktische Arbeit, zeichnen diese Komposition rühmlich aus. Das Thema einer 8stimmigen Fuge



ist nicht nur sehr glücklich gewählt, sondern auch sehr kunstvoll durchgeführt. Besonders ist jungen Musikern diese Komposition zum Studium zu empfehlen, eben so Singvereinen, die einen höhern Zweck haben, als sich an Chören aus Pariser Opern zu ergötzen. Möge es dem Hrn. Klein gefallen, bald einmal öffentlich sein vortreffliches Oratorium Jephta hören zu lassen.

Girschner.

---

4. Berichte.

Aus Paris.

Die Stumme aus Portici, Oper von Scribe und Auber.

(Eine Probe französischer Kritik.)

Zu allen Zeiten hat man der italischen Musik, im Fache der Gesangkomposition, den bedeutendsten Vorzug vor der französischen eingeräumt; diese Ansicht ist nie bestritten worden — oder wenigstens haben die Kämpfer für unsere Oper die Vertheidigung so schlecht geführt, dass der Sieg wohl den Italienern gewiss war. Seitdem J. J. Rousseau einmal in einer mehr beredten als gerechten Aufwallung einem Musiker ohne Talent gerathen: „schreiben Sie französische Musik," ist dieser Ausspruch sprüchwörtlich geworden. Die besten Opern unserer bestunterrichtetsten Meister haben stets ihre Gegenpartei gefunden, die sich gar sorgfältig dem Enthusiasmus, wenn ihn die trefflichen Werke weckten, verschlossen. „Nicht übel! Recht gut für französische Musik." Das ist noch jetzt die grösste Huldigung, die ein Theil unserer Landsleute sich etwa vo[illegible]rken abdringen lassen, welche eine glänzende Aufnahme auf unsern Bühnen gekrönt hat. —

„Was finden Sie an der neuen Oper auszusetzen?"

„Ja, ich wusste es nicht bestimmt anzugeben." —

„Ist sie schlecht gesetzt?" —

„Das nicht; der Komponist gilt für wohl unterrichtet."

„War die Aufführung etwa schlecht?"

„Oh, keineswegs; Sänger und Orchester haben ihre Schuldigkeit gethan."

„Hat der Komponist auch den rechten Beruf gezeigt?"

„Unverkennbar: ich habe Frische, Ausdruck und Eigenthümlichkeit in seinen Melodien gefunden."

„Aber mein Himmel, warum applaudiren Sie denn nicht?"

„Ja, weil eine solche Musik mich nicht bewegen könnte; sie wirkt nicht auf meine Sinne, ich bleibe in der Ruhe, die sie mir lässt. In Italien war das ganz [illegible]ers; da war ich von Cimarosa's und Pae[illegible]s köstlichen Opern entzückt, da folgte ich [illegible]er Rossini's Triumphzug; ich empfand eine Bewegung, dergleichen ich nur im italienischen Theater in Paris wiedergefunden: nur dort hat Musik mir die Gewalt ihrer Wirkungen gezeigt, meine Seele zu Ausbrüchen des Enthusiasmus geweckt: ich fühlte mich ergriffen, hingerissen; ich jubelte mit den andern."

„Allein man lässt doch einen Grund hören —"

„Ich sehe nicht die Nothwendigkeit; die italische Musik bezaubert mich, das ist alles, was ich zu sagen wüsste — und wenn die französischen Gesänge für mich wenig Reiz haben, ja so ist's die Schuld ihrer Komponisten."

„Ich habe diese Antwort kommen sehen; Ihre Darstellung hätte wenigstens einen Schein von Gerechtigkeit, wenn die französische Musik stets von Franzosen geschrieben worden wäre. Allein Piccini, Sacchini, Paesiello, Spontini und so mancher andre Italiener haben französische Opern geschrieben, deren Gesänge um nichts besser sind, als die unserer Landsleute. In allen diesen Stücken stösst man auf dieselbe Unregelmässigkeit der Anlage und Abschlüsse, man weiss nie, wo der Komponist eigentlich hin will, das springt hin und her, jeder Eindruck wird durch den nächstfolgenden verjagt, der mit ihm keine Aehnlichkeit hat. Wie wär es möglich, dass eine solche, dem Wechsel des Ungefährs überlassene Musik die Wirksamkeit der italischen erreiche, in der jeder Schritt gezählt, jede Figur, jeder Accent mit der genauesten Symmetrie abgemessen ist?" —

Hier haben wir denn aufgefunden, was in der That den Vorzug der italischen Gesänge vor den französischen ausmacht; es ist der Rhythmus und die Abschliessung. Seit einem Jahrhundert ist dieser Ursache vergebens nachgeforscht worden; sie hätte J. J. Rousseau nicht entgehen dürfen, der Gefühl für Musik und Kenntniss ihres Wesens in so bedeutendem Grade besass, obwohl die Theorie der Kunst ihm ziemlich unbekannt geblieben.

Unsere Komponisten schreiben prächtige Ouverturen, entzückende Ballette; sie würden im Gesangfache eben so viel leisten, wenn die Gesänge ohne Text komponirt werden könnten. Die Verse der französischen Dichter sind es, die die französische Gesangmusik verderben; der bizarre Text, dieses verschrobene und verdrehte Machwerk, theilt seine Schwächen der französischen Melodie mit, dringt ihr den schwankenden Gang auf, der so oft der Wirksamkeit des Tonsetzers Eintrag thut. Gluck, Gretry, Sacchini, Dallayrac haben grosse Erfolge erlangt,

ohne in ihren Arien zum Rhythmus Zuflucht zu nehmen; ihre Gesangmusik bestand nur aus Harmonie und Melodie, nur aus zwei Drittheilen ihres Wesens, und doch begnügte man sich damit. — Nun ja, wie die Griechen sich mit dem Einklang: sie hatten nichts bessers gehört. Die Alpen waren zu Glucks und Gretry's Tagen eine unübersteigliche Schranke; die Franzosen kannten italische Musik nicht, thörichte Vorurtheile hiessen sie verachten und man steifte sich darauf, nichts in unsern musikalischen Einrichtungen ändern zu wollen. Jetzt haben wir beide Gegenstände des Streits vor uns: man vergleicht sie und unsere Tonsetzer fodern in Masse von den Dichtern die Möglichkeit, der französischen Musik die gewaltige Kraft des Rhythmus, deren sie nicht mehr entrathen kann, zuzuführen.

Ich behauptete zuvor, dass die Gesänge in Glucks französischen Opern des Rhythmus ermangelten: um einem gegründeten Widerspruch sogleich vorzubeugen, bemerke ich, dass ich Orpheus für keine französische Oper halte. Der Chor der Dämonen,

Quel est l'audacieux!

hat kräftigen Rhythmus und Schlussfall, weil er zu italischen Versen komponirt ist; hätte Gluck die Worte Molins, Guillards, Roulets, oder eines andern Scriblers aus jener Zeit vorgehabt, sicherlich hätten wir jenes Meisterstück nicht erhalten.

Man hat sich sehr aufgehalten über einen Schauspieler, der anstatt eines Verses aus dem Deserteur den nachstehenden

La convention nationale passait, et le tambour battait aux champs,

eingeschoben hatte; indess hatte jener ihn geschickt genug bei Monsigni's Melodie untergebracht. Nicht weniger Kunst gehört dazu, diese Phrase

le successeur d'Alcide,

die Guillard mit den Worten

le fils des Dieux

zusammenstellt, musikalisch zu behandeln. Nachdem die 2 ersten Takte der Arie „le fils des Dieux“ majestätisch vorgeführt sind: höre man den armen Polynikes, in der Nothwendigkeit, seinen pomphaften Anfang aufzugeben, plaudern und stottern und murmeln, um endlich diesen unglücklichen successeur d'Alcide herauszuarbeiten. Wie kann nun die vom Anbeginn gestörte Arie wirken? Die Symmetrie ist zerstört, das Ohr beunruhigt, kein Rhythmus, keine Musik; soll eine solche Phrase Aufnahme finden, so muss man annehmen, dass sie vor einer Versammlung gesungen wird, die keinen Sinn für Melodie, den Kopf mit unsern alten Irrthümern, mit unserer alten Barbarei verschroben hat. Hätte der Opernmacher Guillard die geringste Kenntniss von seinem Fache, hätte er nur den allgemeinen Instinkt gehabt, den man bei unsern Savoyarden auf den Boulevards findet: so würde er

Le fils des Dieux — l'ami d'Alcide

geschrieben haben; das war nicht weit zu suchen, der zweite Abschnitt der musikalischen Phrase hätte dann dem ersten in vollkommner Symmetrie entsprochen, Guillard hätte sich mit Sacchini in Einklang gesetzt und die Arie hätte einen festen Gang genommen, statt zu hinken und zu lahmen. Diese Betrachtung findet auf alle unsre Opern und alle Phrasen unserer Opern ihre Nutzanwendung mit wenigen Ausnahmen. Wenn nun unsre Tonsetzer sich in solchem Nachtheil auf das Theater wagen, ist es da ein Wunder, dass das Vorurtheil gegen die französische Musik sie drückt?“ — —

„Doch, verzweifeln wir nicht; Herr Scribe erscheint in der Reihe, hat schon dem Ballet seine Unterstützung gegönnt. Dieser geniale Schriftsteller ist der Erfolge gewohnt, er erreicht sie, indem er neuen Ansichten folgt; seine Verbindung mit unterrichteten Musikern, wie Boieldieu, Auber, Fetis hat seine lyrische Bildung vollendet. Mit ein wenig gutem Willen wird Herr Scribe bald der Reformator unserer Oper sein. Mit dem ersten Schlage hat er die Summe der guten lyrischen Verse im Repertoir der Akademie royale de Musique verdoppelt. Vor der ersten Vorstellung der „muette de Portici“ konnte man nicht mehr als 8 musikalisch gut zugeschnittene Verse herausrechnen; jetzt besitzen wir 16. Hat Herr Scribe in einem Tage den seit 182 Jahren erworbenen Reichthum *) verdoppelt, was darf man nicht von einem geistreichen Neuerer hoffen, der das Verlangen offenbart, der guten Sache der Musiker frei zu dienen? Mit Vergnügen führe ich diese in musikalischer Hinsicht vollkommenen Verse an.

Eloire.

Arbitre d'une vie
Qui va m'être ravie,
A ma voix qui supplie
Laissez-vous attendrir.

Alphonse.

Du sort qui nous opprime
Que je sois seul victime!
Seul j'ai commis le crime
Dont tu veux la punir.“ — —

Nachbemerkung.

Leichter scheint es gelungen zu sein, die französischen Heere aus Deutschland zu weisen,

*) Es ist wol hier die Versicherung nöthig, dass vorstehende Uebersetzung im Wesentlichen überall getreu (nach dem Journal des Debats vom 10. März) diese Stelle namentlich durchaus genau und die Zahlen nicht verdruckt sind. M.

als den so viel verderblicheren Einfluss französischer Sitte und Geistesrichtung. Noch zerstört unser Frauenzimmer den Keim seines Schönheitssinnes, die Ahnung des ihm Wohlanständigen in der blöden Annahme der Moden, die die Laune Pariser Kourtisanen ersonnen; noch wird den Kindern der höhern Stände die armselige französische Sprache sorgfältiger eingeübt, als die unvergleichlich reichere, gesunde, schöne Muttersprache; noch der erwachsenern Jugend Zeit und gesunder Sinn für unsre vortreffliche Litteratur durch die aufgedrungene Armuth und Verderbtheit der fremden geschmälert. Darf auch von diesen wichtigen Gegenständen hier nicht weiter die Rede sein, so finden wir doch in unserm Kreise dieselbe Erscheinung wieder; nicht einmal Rossini scheint unserm grossen Publikum so allgegenwärtig mehr zu sein, als Auber und Boieldieu.

Noch seltsamer ist die Beachtung der ausländischen Meinung in Deutschland; grossentheils durch die Schuld so vieler Journalisten, die mit ihrer Thätigkeit nichts als Unterhaltung und Unterhalt bezwecken. Wie sorgfältig werden von ihnen die Raisonnements der Pariser Zeitungen z. B. über Fräulein Sontag aufgelesen, deren keines an Gehalt und Gründlichkeit mit einem grossen Theil der deutschen Beurtheilungen sich messen kann! Wie wichtig scheint es so oben wieder einem Berliner Berichterstatter, dass die Pariser auf Beethovens Sinfonia eroica eingegangen sind! da doch nur das daran merkwerth wäre, wie weit und wie lange sie hinter den gebildeteren Versammlungen Deutschlands in der Empfänglichkeit für solche Werke zurückbleiben, wie unverständig sie sie so oft behandeln z. B. das Andante aus der A-dur, in die D-dur Symphonie einlegend; wie grell sich eben in diesem Fache das musikalische Unvermögen jener Nation offenbart, deren Künstler nicht einmal den Versuch jener Bahn wagen.

Indess — dieses gute Zutrauen haben wir zu unsern Lesern — besser als unsre Demonstrationen werden französische Aufsätze selbst die Windigkeit und Nichtigkeit ihrer Kritik und Kunstphilosophie offenbaren. Zu solchem Zweck ist vorstehender Aufsatz aus einem der geachtetsten Blätter mitgetheilt, dessen musikalische Artikel in der Regel von dem sehr angesehenen Castil-Blaze besorgt werden. Es wäre wohl Beleidigung für unsre Leser, ihnen die Seichtigkeit und Frechheit, mit der hier die Kunst zweier heterogener Nationen, über Künstler wie Gluck und seine Dichter radotirt wird, vormessen zu wollen. Selbst Gluck hat in ihnen keine höhere Idee entzünden können; seine Dichter sind Scribler neben — — Scribe.

5. Allerlei.

Beiliegendes Crucifixus ist aus der, in der musikalischen Welt so hochberühmten „Missa a 6 Voci dedicata al Sommo Pontifice Marcello II. di Giov. Piet Luigi da Palästrina. Bekanntlich gab der Papst im Jahr 1555 den Befehl, die Kirchenmusik aus der päbstlichen Kapelle zu verbannen, weil sie, zu sehr in weltlichen Styl ausgeartet, mit der kirchlichen Würde sich nicht mehr vertrüge. Da trat Palästrina, damals päpstlicher Sänger, mit einer Vokalmesse auf, um deren Aufführung bittend, welche bewilligt wurde, und in des Papstes Gegenwart geschah. Diese Messe machte durch ihre edle Einfachheit einen so grossen Eindruck auf Marcello II., dass er seinen Befehl gegen alle Aufführung künstlicher Musik in der päpstlichen Kapelle wieder zurücknahm. Der Beifall, der Palästrina's Arbeit zu Theil ward, verschaffte ihm dann auch die Stelle eines päpstlichen Kapellmeisters. Das Crucifixus, wovon wir sprechen, ist eigentlich für 3 Solostimmen gesetzt, und zwar ursprünglich für folgende 4 Stimmen: statt des Sopranschlüssels steht der Violinschlüssel, statt des Alt- der Diskantschlüssel auf der zweiten Linie, statt des Tenor- der Altschlüssel, und statt des Bass- der Tenorschlüssel. Der Lage der Stimmen gemäss scheint mir die Uebertragung in unsere gewöhnlichen 4 Stimmen die richtigste. Was das Tempo anbelangt, so ist dieses durch nichts angegeben, jedoch scheint aus der Komposition selbst hervorzugehen, dass ein zu langsames Zeitmaas nachtheilig sein würde. Man lasse sich durch die langen Noten nicht abschrecken, denn die Breves der damaligen Zeit stimmen, was die Bewegung anbelangt, ungefähr mit unseren Semibreves überein. Sollte diese Probe die verdiente Theilnahme des Publikums gewinnen, so würde Ref., der im Besitze der ganzen Messe ist, gern zur öffentlichen Bekanntmachung dieses würdigen Meisterwerkes bereit sein. J. K.

Bekanntmachung.

In der heut Abend, am Jahrestage von Beethovens Tod, bevorstehenden Möserschen Versammlung, wird Beethovens

Ouverture zu Koriolan
Quintett aus C-dur
Symphonie aus C-moll

aufgeführt. — Eine so durchaus reine, herrliche und überreiche Feier der Tonkunst in Berlin ist in vielen Jahren nicht begangen worden.

Dies zur Nachricht für die gebildeten Kunstfreunde. d. Red.

Harmonika.

Herr Girbert bietet den Kunstfreunden zu morgen Abend den Genuss, dieses zarteste Instrument zu hören.

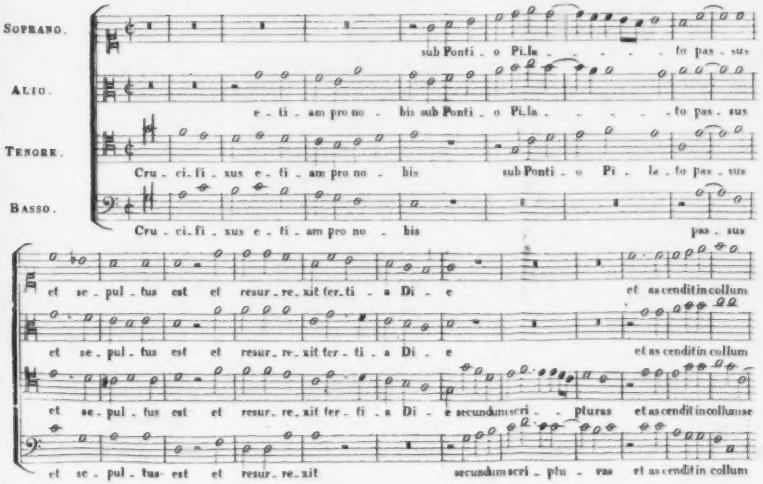
Er hat sich bereitwillig finden lassen, unter andern ein Christe eleison von Antonio Lotti vorzutragen, das der Aufmerksamkeit der gebildeten Kunstfreunde besonders werth ist. Wir haben es bereits im ersten Jahrgang der Ztg. als Beilage mitgetheilt; Abdrücke davon sind in der Verlagshandlung zu haben. d. Red.

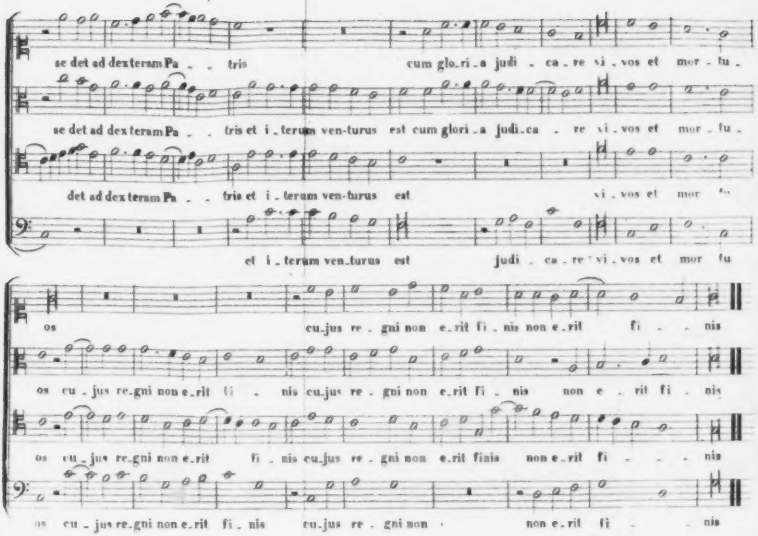
Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierzu eine Musik-Beilage).

CRUCIFIXUS

(für 9 Solostimmen) (Berliner musikalische Zeitung № 13.)

aus der MISSA PAPÆ MARCELLI von PALÆSTRINA




se det ad dex teram Pa . . tris cum glo.ri.a judi . ca . re vi . vos et mor . tu .
se det ad dex teram Pa . . tris et i . terum ven-turus est cum glori.a judi.ca . re vi . vos et mor . tu .
det ad dex teram Pa . . tris et i . terum ven-turus est vi . vos et mor tu
et i . terum ven.turus est judi . ca . re vi . vos et mor tu
os cu.jus re . gni non e.rit fi . nis non e.rit fi . . nis
os cu . jus re.gni non e.rit fi . nis cu.jus re . gni non e.rit fi . nis non e . rit fi . nis
os cu . jus re.gni non e.rit fi . nis cu.jus re . gni non e.rit finis non e.rit fi . . . nis
os cu . jus re.gni non e.rit fi . nis cu.jus re . gni non . non e.rit fi . . nis

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. April. — Nro. 14. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

Dass die Form eines Tonstücks sowohl in der weichen, als harten Tonart durch die modulatorische Einrichtung bestimmt wird, wissen wir *). Nur ist die Form für die weiche Tonart in gewissen Fällen noch grösserer Einschränkung, als die der harten unterworfen.

Es ist der Wahl eines Jeden überlassen, das Thema seines Tonstücks in der weichen Tonart entweder mit der tonischen Dreiklangsharmonie, oder deren Umkehrung, oder sonst auf irgend einer in dieser Tonart befindlichen Tonstufe anzufangen. Dass dieses Thema eine beliebige Länge von 8, 12, 16, 24 - 32 Takten haben kann, aber als die erste Periode, in welcher die Haupttonart des Stücks bezeichnet zu werden pflegt, auch in derselben enden muss, ist durch eine lange Observanz festgesetzt und auch in den meisten Kompositionen beobachtet worden. Die hierauf eintretende Passage kann, wenn die Haupttonart durch das Thema noch nicht hinlänglich in das Gehör geprägt worden ist, auch noch darin verweilen; auch in Mollsätzen sind bei der Modulation nach fremden Tonarten diejenigen zuerst zu berühren, welche der Haupttonart nächstverwandt sind. Aus diesem Grunde muss der Komponist zunächst, wenn das Stück in A - moll geschrieben wird, nach C - dur und sofort nach dessen Ober - Dominante moduliren, weil bei dieser Form allemal erst die der Haupttonart nächstverwandte harte Tonart der Ober - Mediante bezeichnet wird. Diese Modulation kann entweder mit einem noch nicht dagewesenen Satze, oder, wenn das Tonstück gelehrt bearbeitet sein soll, mit den im Thema hervorstechenden Figuren statt finden. Nur muss man darauf sehen, dass alles, womit diese Modulation unternommen werden soll, es sei auf eine oder die andere Weise, mit dem Thema in der Haupttonart aufs Genaueste übereinstimme, um den Zusammenhang durch zweckmässige Anlage und Arbeit zu befestigen.

Auf der Dominante der Mediante findet nun eine Halbkadenz statt, durch welche das Gehör nicht zur Ruhe gebracht, sondern auf eine Fortsetzung gespannt wird. Nun hebt in der Tonart der Obermediante ein neuer Satz an, dem die Passage und Coda folgt. Alles hier zu Beobachtende habe ich schon bei der Durform bemerkt.

Diese Form finden wir unter andern in den ersten Sätzen folgender Kompositionen: 1) erste Sonate des sechsten Heftes, in C-moll, von Mozart, 2) Quintett in G - moll von Mozart, Op. 6, 3) das vierte Quartett von Beethoven in C - moll, 4) Beethovens fünfte Orchester - Symphonie in C-moll, und endlich 5) Ouvertüre aus Egmont von Beethoven in F - moll. Nur sind darin verschiedene Abweichungen vorhanden, welche ich nicht übergehen darf.

So ist das Thema der Mozartschen Sonate aus mehrern einzelnen Perioden zusammengestellt, an deren Schluss die Modulation nach der

*) Vgl. die Abhandlungen über die Durform im vierten Jahrg. No 34 bis 37 und 45 bis 46.

Ober-Mediante unmittelbar gereiht worden ist, worin ein zweites Thema anfängt, mit welchem der Komponist die Modulation erst nach deren Dominante unternimmt, und nach einer Halbkadenz den zweiten Hauptgedanken, welcher hier als ein drittes Thema erscheint, anfängt. Mit diesem ist die darauf folgende Passage so verwebt, dass inzwischen gar kein Abschnitt wahrzunehmen ist, noch deren Schluss noch ein zur Ruhe führender Satz folgt, mit welchem der erste Theil nach einer Einleitung zum wiederkehrenden Anfang endet.

Dagegen zeigt das Quintett ein aus zwei Hauptperioden zusammengesetztes Thema, dessen erste mit dem achten Takte, und zweite, weil dieselbe theilweise öfters wiederholt wird, erst im 29sten Takte völlig in der Haupttonart endet, worauf im 30sten Takte ein neues Thema anfängt, mit welchem der Komponist die der Form nach übliche Modulation unternimmt und eine Halbkadenz macht, nach welcher der zweite Hauptgedanke im 48sten Takte des Tonstücks in der Tonart der Ober-Mediante anfängt. Die darauf kommende Passage ist fortwährend mit den ersten Figuren des ersten Themas, und wenn dieselben in der Umkehrung erscheinen, ausser diesen noch in den ersten Violinstimmen mit einer episodischen Figur begleitet. Sie modulirt nur durch die nächstverwandten Tonarten und endet mit einem Triller, worauf noch ein kurzer, zur Ruhe führender Satz, welcher am Schluss wieder zum Anfang hinleitet, erfolgt.

Beethoven endigt das Thema seines vierten Quartetts mit dem Anfange des dreizehnten Takts, in welchem ein aus Akkorden bestehender Satz beginnt, der aber nach vier Takten wieder unterbrochen wird, worauf die Modulation mit den hervorstechenden Figuren des Themas sich nach der Ober-Dominante der Haupttonart wendet, und darin mit einer Halbkadenz endigt, nach welcher ein Satz in der Unter-Mediante beginnt, womit der Komponist durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante hinmodulirt, worauf die Halbkadenz statt findet, und zum zweiten Thema hinleitet. Dasselbe ist mit der Passage, welche nur in den nächst verwandten Tonarten herummodulirt, verwebt, und diese endigt mit einem Triller, worauf nur noch eine Coda erfolgt, welche in den letzten Takten den Anfang des Stücks zurückführt.

Auch das Thema seiner fünften Orchester-Symphonie endigt in der Haupttonart völlig, worauf die Hauptfiguren desselben darin wiederholt werden, und sich die Modulation nur vermittels eines Akkordes mit diesen Figuren nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante wendet, worin das ganze Tongewebe unterbrochen wird, weil das zweite Thema plötzlich in einer Stimme eintritt, welches nach wenig Tacten mit der Hauptfigur begleitet wird, und mit einem Schlusssatze der statt der Passage dasteht und wiederholt wird, endet. Auf diesen folgt eine, aus den Figuren des ersten Themas zusammengesetzte Coda, womit der erste Theil des Tonstücks völlig in der Tonart der Mediante endet.

Diese Kompositionen habe ich, wie man im Verfolge sehen wird, absichtsweise angeführt, und bemerke, dass die folgende, die Ouvertüre aus Egmont, von diesen bedeutend abweicht, indem das Thema sehr lang ist, dessen erste Hälfte aus zwei besondern zusammengesetzten Perioden von 29 Takten besteht. Mit dem dreissigsten Takte beginnt der wiederkehrende Anfang derselben, und mit diesem die zweite Hälfte des Thema's, womit Beethoven nach der Wiederholung der ersten Periode in der zweiten die Modulation nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante unternommen hat. Auch übergeht er daselbst die Halbkadenz und lässt das zweite Thema unmittelbar nach der Modulation in der Tonart der Ober-Mediante beginnen, worin er mit glücklichem Erfolg und guter Wirkung eine äusserst kühne, aber schöne Modulation anbringt, fremde Tonarten aber dabei nur so berührt, dass das Gefühl nicht zu weit von der eigentlichen Haupttonart abgewendet, und wenn diese wieder ergriffen wird, völlig dazu gestimmt ist, sie aufzunehmen.

An dieses zweite Thema reiht sich bald der darauf kommende Schlusssatz, mit welchem der erste Theil endet. Weil aber die verschiedenen Sätze oder Theile in dieser Ouvertüre nicht durch doppelte Taktstriche abgetheilt sind, so

ist es nöthig, anzugeben, dass der erste Theil vom Allegro an 92 Takte enthält.

Mit dem zweiten Theil eines Stücks in der weichen Tonart verhält es sich nun anders, als mit dem einer harten. Bei dieser werden bald an diesem, bald an jenem Orte gewisse Ruhepunkte oder Hauptperioden verstattet; dagegen in der weichen Tonart das Tongewebe nur erst dann unterbrochen werden darf, wenn der ganze Mittelsatz beendet ist.

Der modulatorischen Einrichtung zufolge muss nach Beendigung des ersten Theils, doch nur in wenig Takten, nach der Unter-Dominante der Haupttonart gegangen werden, worin es dem Komponisten verstattet ist, sich acht bis sechszehn Takte aufzuhalten. In dieser Tonart muss ein in dem ersten Theile des Tonstücks vorhandener Satz vorgebracht und dem Gehör eingeprägt werden. Hierauf kann die Modulation sich durch willkührlich fremde Tonarten bewegen, der eigentliche Gang derselben ist aber durch die Tonika, welche im Durchgange berührt wird, nach der Ober-Dominante der Haupttonart. Auch diese Tonart muss der Komponist, indem er sich acht bis sechszehn Takte darin aufhält und wieder einen im Stücke vorhandenen Satz hervorbringt, feststellen und bezeichnen, worauf sich die Modulation nur nach der Haupttonart, und von da aus nach deren Dominante hinwendet, auf der ein Orgelpunkt gemacht, oder der wiederkehrende Anfang des Stücks eingeleitet wird. — Auf diese Weise haben die ältesten und besten Tonsetzer grösstentheils den zweiten Theil abgefasst. Nur darf ich nicht unerinnert lassen, dass das Tongewebe der Modulation dieses Theils fortwährend aus hervorstechenden Figuren eines Themas zusammengestellt sein muss und darin nichts dem Tonstücke Fremdes aufgenommen werden darf.

In Mozarts, hier angedeuteter Klaviersonate ist der zweite Theil ganz nach dieser Form abgefasst. Der Komponist hat am Anfange desselben die Tonart der Unter-Dominante, als auch am Schluss die der Ober-Dominante weich zu bezeichnen nicht übergangen.

Auch finden wir diese Form eines Mittelsatzes in der fünften Orchester-Symphonie von Beethoven. Der Komponist geht in den ersten Takten gleich nach der Unter-Dominante, und fängt daselbst nach einer Fermate das erste Thema an; moduliert, nachdem er sich einige Takte in dieser Tonart aufgehalten hat, durch die Haupttonart nach der Ober-Dominante, worin die Modulation, nachdem diese Tonart weich berührt worden ist, mehrere Takte hindurch verweilt und den zweiten Gedanken in übereinander gestellten Figuren bringt, mit welchem er noch mehrere Tonarten berührt; er geht aber, um die Tonart G moll noch einmal besonders der Form zufolge in das Gehör zu bringen, wieder dahin zurück, worauf die Einleitung zum wiederkehrenden Thema ergriffen wird.

Nun gedenke ich noch einmal des Quintetts von Beethoven, opus 29, von welchem ich den ersten und dritten Theil des ersten Tonstücks, weil es in einer harten Tonart geschrieben, als Belag der vorhergehenden Form angestellt habe,*) und mache auf den Mittelsatz aufmerksam, der ganz nach der Form einer weichen Tonart abgefasst ist; woraus zu sehen ist, dass Komponisten oftmals Theile einer weichen Tonart in ihren Tonstücken der harten, und auch wohl dieses in umgekehrtem Falle geschrieben haben, welches jedoch nur demjenigen erst deutlich und verständlich gemacht werden kann, welcher sowohl beide Formen der Tonstücke, als auch die besondern Theile derselben genau kennt.

Beethoven fängt den zweiten Theil seines Quintetts mit einer Einleitung, welche nach der Unter-Dominante führt, an, und bezeichnet die Tonart derselben durch diejenige Passage, welche gleich am Anfange des Stücks nach dem Thema in der Haupttonart statt findet, und auch vier Takten in derselben Tonart, in moll wiederholt wird. Hierauf geht er mit dem Thema durch mehrere fremde Tonarten nach der Ober-Dominante, die er wieder durch dieselbe Passage bezeichnet, womit der zweite Theil dieses Stücks, wenn es dem Komponisten gefällig gewesen wäre, beendet werden konnte. Beethoven fand aber für gut, denselben noch durch Modulation zu verlängern, und ging durch mehrere fremde Tonarten, nachdem ihm die Ober-Dominante hinlänglich bezeichnet schien, nach Es dur, wo er mit dem Thema, welches in der zweiten Bratsche beginnt, ein neues Tongewebe anfängt. Die Modulation desselben wendet sich zunächst nach C moll, und von da aus wieder mit dem Thema nach F moll, worin es aber nicht bleibt, sondern wieder nach der Ober-Dominante der Haupttonart zurück geht, auf welcher ein Orgelpunkt und nach diesem noch eine besondere Einleitung gemacht wird, welche den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt. Man sieht, dass Beethoven sich nicht genügen liess, in seinem Quintett einen Mittelsatz aufzustellen, sondern das Tongewebe so eingerichtet hat, dass füglich hätten zwei verschiedene Mittelsätze daraus gemacht werden können, von welchen jeder aber ganz verschieden bearbeitet ist und beide mit einander so verwebt sind, dass sie dennoch zusammengenommen als ein Ganzes dastehen. Auch hat Beethoven in allen diesen Fällen die Regel: keinen besondern Ruhepunkt auf dieser oder jener Tonstufe zu machen, oder das Tongewebe hier oder dort zu unterbrechen, auf das Strengste beobachtet.

*) j. d. Ztg. 4. Jahrg. No. 45. S. 362.

Eine zweite Form eines Mollstückes ist daraus entstanden, dass nämlich die Komponisten die modulatorischen Einrichtungen desselben nicht in der bereits hier angegebenen, sondern in einer umgekehrten Folge zusammen stellten.

Nach Beendigung des ersten Theiles muss nämlich die Modulation sich alsbald nach der Ober-Dominante der Haupttonart (d. h. wenn das Stück in A-moll ist nach E-moll) hinwenden, in dieser Tonart 8 — 16 Takte verweilen, um irgend einen im ersten Theile vorhandenen Satz, d. h. entweder das erste oder zweite Thema, welches von beiden am zulässigsten ist, darauf anzubringen und so weit zu wiederholen, als es, um die Tonart zu bezeichnen, nothwendig ist. Hierauf muss nach der Haupttonart zurückgegangen, diese aber nur so kurz als möglich, und zwar nur im Durchgange berührt werden, um gleich wieder nach der Unter-Dominante, d. h. nach D-moll zu gehen, worin wieder ein im Stück vorhandener Satz, welcher im zweiten Theil des Stücks noch nicht benutzt worden ist, angebracht, und damit 8 — 16 Takte verweilt werden muss. Hierauf geht nun der Komponist entweder durch beliebige fremde oder verwandte Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart, um entweder einen Orgelpunkt, oder eine Einleitung zu machen, auf die der wiederkehrende Anfang passt.

Beethoven hat nach dieser Form den zweiten Theil des ersten Stücks seines vierten Quartetts in C-moll, und Mozart den der sechsten Sonate des ersten Heftes abgefasst und bearbeitet.

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Mathilde von Guise, heroisch-komische Oper mit deutschem und italiänischem Texte, in Musik gesetzt von J. N. Hummel. — Klavier-Auszug vom Komponisten. 100stes Werk. Leipzig bei F. Peters.

Fast in allen Klavier-Auszügen finden sich bedeutende Mängel in Hinsicht der innern Einrichtung derselben. Das Pianoforte soll das ganze Orchester mit allen seinen Instrumenten en miniature darstellen; desshalb ist es durchaus nöthig, dass in der Pianoforte-Stimme die Harmonie so vollständig enthalten ist, wie es nur immer die Spielbarkeit des Instrumentes erlaubt. Ferner muss, wo ein Instrument konzertirend eintritt, oder nur besonders hervorstechend erscheint, selbiges in der Klavier-Begleitung bemerkt werden, damit der Spieler versuchen könne, jenem Instrumente durch seinen Vortrag näher zu kommen; dadurch geniesst man zugleich manche Schönheit der Instrumentirung, wenn auch nur mit den Augen. Höchst nothwendig ist es ferner bei den mehrstimmigen Sätzen, dass unter jeder Stimme der ganze Text vollständig geschrieben und nicht blos durch Striche angedemet wird, dass der Text der obern Stimme auch für die untere gilt; denn bei der Aufführung durch mehrere am Klavier Versammelte ist es nicht möglich, Text und Noten zugleich zu lesen, und erstern richtig unterzulegen, wenn beide durch mehrere Notensysteme von einander getrennt sind. Dieser letzte Fehler findet sich besonders in obengenanntem Klavieranszuge; es ist eine so unbedeutende Mühe für den Stecher, auf der Notenplatte statt 2 Reihen Text, 4 oder 6 zu stechen. — Von sehr grossem Nutzen würde es ferner sein, wenn der ganze, vollständige Text, Poesie und Prosa, der Oper vorgedruckt wäre; es ist jetzt an der Tagesordnung, Opern und Lustspiele in Familienzirkeln aufzuführen; solchen Familienzirkeln würde es sehr willkommen sein, wenn sie zum Klavier-Auszuge auch zugleich den vollständigen Text erhielten; für den Beurtheiler der Oper und überhaupt jeden, der sie nicht als blosses Konvolut einzelner Sätze, sondern diese als Theile eines Ganzen geniessen mag, würde dies noch vortheilhafter sein, weil er aus dem Klavier-Auszuge nur sehr unvollkommen den Gang der Handlung entnehmen und die Karaktere der Personen erkennen kann; in Hinnicht des Preises würde der Operntext, sobald er dem Auszuge vorgedruckt wäre, keinen bedeutenden Unterschied machen. — Möchten diese kleinen Vorbemerkungen die Komponisten und Verleger von Opern im Klavierauszuge doch ein wenig aufmerksamer auf selbe machen. — Doch nun zur Oper selbst.

Der Dichter sowohl als auch der italiänische Uebersetzer der Oper sind auf den Titel nicht genannt. Im Ganzen genommen sind die Verse zur Musik so übel nicht, doch wären einige

Hirten weg zu wünschen; besonders hat der Dichter Wörter oft apostrophirt, wenn das folgende Wort auch nicht mit einem Vokale anfängt, z. B. im zweiten Akt, in der Arie der Mathilde: Warum sollt' mir verschwinden des Daseins höchste Wonne? und an mehrern andern Stellen. Die italienische Uebersetzung ist sehr wortgetreu und dabei nicht ohne Geist; Freunden des italienischen Gesanges wird sie sehr willkommen sein. Eine kleine Bemerkung dringt sich hier unwillkührlich auf: warum wollen fast alle Dilettanten die Arien und Duette etc. immer mit italienischem Text singen? Die meisten können nicht einmal italienisch lesen viel weniger singen. — Die Handlung der Oper, so viel sie sich aus dem Gesangtext errathen lässt, ist folgende:

Ein gewisser Beaufort von niederer Abkunft liebt in Geheim Mathilden, sie liebt ihn wieder und entlockt ihm das Geständniss der Liebe. Ihr Bruder, der Herzog von Guise, benachrichtigt sie, dass der König um ihre Hand angehalten, und bereits seine Zusage erhalten. Mathilde erschrickt, widerstrebt — doch der Herzog und ihre Freundin, eine Baroness, die sich selbst auf Beaufort Rechnung macht, dringen in sie und entlocken ihr verstellte Einwilligung. Der König befindet sich verkleidet im Gefolge des Herzogs, unter dem Namen eines Grafen von Lescinsky *), gewahrt den inneren Kampf Mathildens und mag ihren Besitz nicht dem Zwang verdanken. Mathilde, vom Bruder fast zur Verzweiflung getrieben, beschliesst ihrerseits, um dieser verhassten Verbindung zu entgehen, sich in Geheim mit ihrem Geliebten zu vermählen. Gleich nach der Trauung erfährt dies der Herzog und wüthet; da tritt der König auf, entbindet ihn seines Worts, und alles endet zur gegenseitiger Zufriedenheit. — Dies ist ungefähr der Gang der Handlung, so viel sich aus dem Klavierauszuge schliessen lässt; gehen wir nun zu der Komposition über:

Die Ouvertüre ist das wenigstgelungenste Stück der Oper, worüber Ref. sich um so mehr verwundert hat, da Hummel in seinen Instrumentalkompositionen sonst stets sehr originell ist, und diese namentlich zu den besten gehören, die in neuerer Zeit geschrieben sind.

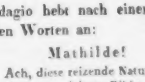
Die erste Arie, mit welcher die Oper eröffnet wird, singt Beaufort, und schildert darin stille Liebe zu Mathilde. Diese Arie, (A-dur) ist ein höchst gelungenes Stück, und kann allen Sängern als Koncertscene empfohlen werden; die ganze Melodie höchst einfach und klar, der Ausdruck vortrefflich und das kurze Rezitativ, welches vorhergeht, meist gut deklamirt; nur wäre zu wünschen, dass ein Satz, wie dieser:

„O Liebe, kann ein Herz, das dich entschlossen flieht, hier, wo du wohnest, Zuflucht finden!“ nicht zwischen flieht, — und hier durch ein 2 Takte langes Zwischenspiel getrennt wäre, und dass in dem letzten Satze der Accent auf dem Worte: Du und nicht auf wohnest läge:

Das Adagio hebt nach einem kurzen Vorspiel mit den Worten an:

Mathilde!
Ach, diese reizende Natur,
sie ist von deinem Bilde
ein schwacher Abglanz nur!

Sehr schön wirkt die Figur



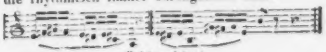
welche durch das ganze Adagio durchgeführt ist. Das darauf folgende Allegro ist ganz in mozartscher Art geschrieben, und höchst dankbar für

*) Dies ist nämlich nur Vermuthung, denn im Klavier-Auszuge steht es nicht.

den Sänger; sehr rührend ist der öfters wiederkehrende Ausruf: „O Mathilde.“ Diese ganze Scene ist ein würdiges Seitenstück zu Adelaide, von dem leider zu früh*) verstorbenen Orpheus, Louis van Beethoven. Sowohl dem Dichter als auch dem Komponisten hat dieses schöne Gedicht gewiss vorgeschwebt; doch sei damit nicht gesagt, dass sie Kopien geliefert hätten. Nach dieser Arie folgt ein Terzett der Baronesse, Beauforts und eines alten Bauern Nicolo; es ist kanonisch, nicht ohne Kunst gearbeitet, und muss meist parlando gesungen werden. Nach diesem Terzettino erscheinen die Landleute, und singen Mathilde zu Ehren ein Chor:

Heil, Heil, der Edlen, Heil und Glück!

Diese Nummer hat die Ueberschrift Pezzo concertante con Coro; aber im ganzen Musikstücke kommt keine Stimme konzertirend vor, also scheint mir hier der Ausdruck unpassend. Nach dem Chor der Bauern fragt Mathilde, warum sie heut so festlich begrüsst werde! da erinnert sie Nicolo, dass sie heut vor 2 Jahren nach einer sehr schweren Krankheit ihnen zum erstenmale wieder erschienen wäre. Mathilde, gerührt von dem Beweise zarter Liebe, verspricht, die ihr gereichten Liebesgaben freundlich aufzunehmen. Nicolo ordnet seine Bauern und defilirt vor Mathilde vorüber; die Dorfmusikanten spielen dazu einen höchst originellen Bauernmarsch, der dem aus dem Freischütz zur Seite gestellt werden kann. Nicolo's Tochter Claudine bringt Mathilden einen schönen Blumenstrauss und singt dabei ein höchst reizendes Liedchen. Mathilde dankt und preist diesen Tag als einen der glücklichen ihres Lebens; die Bauern jubiliren drein und marschiren ab. In dem ganzen Musikstücke herrscht eine so innige Freude, die jeden Hörer ergreift; man fühlt, dass der Komponist so recht aus seinem Herzen geschrieben hat. Vorzüglich effektvoll sind diese Figuren, die rhythmisch immer durchgeführt sind:



(Schluss folgt.)

*) nun! der liebe Gott wird's wohl besser verstanden haben. M.

Bildungsgesänge für die Bruststimme. Heft 1 und 2. Nägeli in Zürich.

Bei der Gesangbildung muss die Kultur der Bruststimme als Grundlage der Stimmbildung betrachtet und, soweit es ohne Versäumniss nöthiger Fortschritte thunlich ist, der Anwendung der Kopfstimme vorausgeschickt werden. Die Töne der Bruststimme sind an sich der Mittelpunkt jeder Stimme, die am bequemsten und zwanglosesten ansprechenden, für Sprache und Ausdruck die geeignetsten; die Kopftöne zwar vielfach unentbehrlich, aber nur mit einem gewissen Zwang hervorzubringen*), für das Stimmorgan anstrengend und bei häufiger Anwendung nachtheilig, dabei für schöne Sprache und Ausdruck der Empfindung ungleich weniger geeignet.

Dankenswerth und den Gesanglehrern wohl empfehlenswerth ist daher die Auswahl von Gesängen älterer und neuerer Komponisten, die Nägeli hier darbietet. Von seiner Einsicht und Kunde des Faches kann man einer zweckmässigen Auswahl sicher sein; es bedarf daher kaum der Versicherung, dass ebensowohl auf Befriedigung des Kunstgefühls, als auf den nächsten Zweck der Stimmbildung Bedacht genommen ist.

Marx.

Oeuvres de Joseph Haydn, arrangés pour le Pianoforte à 4 mains. No. 1. u. 2. Nägeli in Zürich.

Kein Komponist ist zu fröhlichem, sinn- und herzbelebenden Klavierspiel einladender, als Joseph Haydn, von dem uns hier ein Quatuor aus C-dur und die Symphonie

in zweckmässiger Umsetzung für 4 Hände geboten werden. Mögen Kunstfreunde und Lehrer die Gabe wohl benutzen. M.

Bibliotheque d'eglise. Livre 3. Schott in Mainz.

Das neue Heft der lobenswürdigen Biblio-

*) Das Nähere in der „Kunst des Gesanges“ von Unterzeichnetem.

thek für Kirchenmusik bringt uns Gesänge von G. Neuner, Kaspar Ett, Michael Haydn, Joseph Graz und Ernst Eberlin, unter denen mancher, z. B. der Kanon von Haydn, froh und lieblich erklingt, keiner aber tiefere Intention oder auch nur tüchtigere Arbeit offenbart, so dass man ihnen der Idee und Gestaltung nach den Eintritt in eine Bibliothek für Kirchenmusik streitig machen, mindestens wünschen könnte, neben dem Leichtern doch etwas wenigstens von tieferm Gehalt zu erhalten.

Betrachten wir die zahlreichen Unternehmungen der achtbaren Verlagshandlung, die sich, obwohl in den verschiedensten Fächern, auf derselben geistigen Stufe befinden: so muss man darin ein Zeichen sehen, dass das rheinische Deutschland überhaupt dergleichen Werken zugeneigter, folglich — für höhere im Ganzen noch nicht hinlänglich gekräftigt ist, was sich aus dem überwiegend verführerischen Reiz der Naturfreuden dort, aus dem Einfluss des benachbarten leichtfertigen Frankreichs und aus dem Vorherrschen des Katholizismus erklärt. Auch diese Erwägung könnte jedoch unsern Wunsch nur bekräftigen. M

4. Berichte.

Der Waldfrevel, Liederspiel von Robert, auf dem Königstädter Theater.

Berlin.

Dass selbst das Recht nicht auf dem Wege der Eigenmacht gesucht werden darf: diese Lehre ist der Grundinhalt des anziehenden Drama: nur episodisch zieht sich die treue, zuletzt belohnte Liebe zweier — interessanter, aber doch nur Neben- — Personen durch. Gleichwohl scheint nur dieses lyrische Element den Dichter zur Herbeirufung der Musik — gemüthvoller Lieder, die sehr wohl gewählt und ungleich besser, als in andern neuen Liederspielen instrumentirt sind — vermocht zu haben. Allein wie das Motiv zur Musik neben dem rein verständigen Hauptinhalt episodisch, so erscheint es nun in seiner Verbreiterung, in den Musiksätzen als eingeschobenes Fremde. Der Dichter selbst ist unser Zeuge, so oft er die Musik, statt sie als natürlichen und wesentlichen Ausdruck der Hauptempfindung vortreten zu lassen, nicht anders, als mit einem: „ich will dir einmal ein Lied singen — wie das alte Lied sagt“ — einzuführen vermag. Die Willkührlichkeit und Unnatur solchen Verfahrens (das freilich den meisten, wo nicht allen bisherigen Liederspielen zum Grunde liegt) tritt aber in einem Gedicht um so greller hervor, das bestimmt ist, zu rühren, und diesen Zweck ohne jene Störung viel öfter und glücklicher noch erreichen würde. Je empfindungsvoller der Moment ist (z. B. Wiederfinden und Versöhnung mit dem todtgeglaubten Liebenden, mit der verlorengeglaubten Geliebten) desto unerwünschter ist die Verdrängung natürlichen Ausdrucks durch das eingeschobene Lied. Anders verhält es sich in der Oper, wo der Gesang nicht ein Fremdes, Hereingeholtes, nicht aus der, mehr Gemüthruhe voraussetzenden Erinnerung oder Liebhaberei, sondern aus dem Herzen der Bewegten als deren wahre, natürliche Sprache geschöpft ist.

So lobenswerth wir daher die Musikstücke nennen dürfen, so gewiss hätte das Drama durch Ausschliessung dieser so vielfach jetzt umhergezerrten und gemissbrauchten Kunst gewonnen. Schwächere Dichter meinen mit der Musik etwaige Lücken und Schwächen ihrer Dramen zu verlarven — obwohl die Larve hier vielmehr Verräther der Schwäche auch für den ohne Reflexion Geniessenden wird. Aber Robert bedarf ja nie, namentlich in diesem Gedicht nicht des Verstecks. — Der Komponist und Arrangeur ist nicht genannt.

Die Aufführung war fast durchgängig sehr lobenswerth; Fräulein Mariane Herold leistet so Treffliches als Schauspielerin, dass man ihr, die keine Sängerin ist und sein will, um so weniger Singpartien aufnöthigen sollte.

Marx.

Fiorella, Oper von Auber, auf dem Königstädter Theater.

Je weniger Idee und Ausführung des vorstehend besprochenen Liederspiels auf höhere Geltung Anspruch machen wollen, desto erlaubter ist es, die deutsche Kleinigkeit mit dem nächstliegenden französischen Werke von weit grösserm Anspruch zusammenzuhalten, ohne Verdacht der Ungunst gegen das ausländische Werk. Die französische Oper zeigt uns ihre Heldin nach dem vermeintlichen Tode des Geliebten mehrere Jahre hindurch einem vornehmen Wüstling hingegeben. Sie hat sich durch Rücksicht auf die Armuth ihrer Familie zu dieser liebelosen Ehe bewegen lassen, nachher von ihrem Gatten erfahren, dass die Trauung eine bloss vorgespiegelte durch einen als Priester bloss Verkleideten gewesen, und ihr Verhältniss als Maitresse fortgesetzt, weil sie — des Hochlebens gewohnt worden und die Dürftigkeit gescheut. So findet sie nun, nach des vermeinten Gatten Tode, der Erstgeliebte wieder und verschmäht die Maitresse ei-

nes Andern. Als sich aber zuletzt entdeckt, dass die Trauung (wider Wissen und Willen des Verführers) eine ernstliche und gültige gewesen, ist die Wiedervereinigung der Liebenden unbedenklich. Es hat sich also in der That nur um eine konventionelle Spitze gedreht, in der der Unwerth und die Erniedrigung des Menschlichen durchaus auf sich beruhen blieb. Nicht Liebe und Treue, nicht Pietät gegen die Eltern, nicht Verführung und Busse, sondern eine kleinliche Rücksicht der Delikatesse bewegt das gemüthlose Produkt des gemüthlosen Scheinkünstlers.

Man hat öfters ausführlichere Beurtheilungen der neufranzösischen Opern begehrt. Wir würden uns dazu ernstlich verpflichtet halten, wenn jene Künstler ernstlich ein Kunstwerk beabsichtigten. Sie wollen aber offenkundig nur der Frivolität, der verdorbenen Sinnlichkeit und der Modelaune ihres Volkes fröhnen und das deutsche Publikum will in Ermangelung besserer Beschäftigung sich die Zeit an ihnen vertreiben lassen. Ein solches Treiben näher zu beleuchten, muss sich ein Kunstblatt zu gut halten. Frage nur jeder unbefangen sich selbst:

Was kann denn dieser Misere begegnen!

Frage er nur nach dem Anhören einer solchen Oper sich selbst, was er gehabt und genossen und wie ihm zu Muth ist, besonders aber, ob er jenen wohlthuenden, fühlbar veredelnden Nachgenuss in sich gewahrt, der jedem Kunstgenuss folgt.

Die Aufführung war allerseits so lobenswerth, als man sie auf dem Königstädter Theater gewohnt ist. M.

Beethovens Todestag.

Der 26. März wurde auf die erhebendste Art von Möser durch die meisterhafte Aufführung
des Trauermarsches aus der Sinfonia eroica,
der Ouvertüre zu Koriolan,
des C-dur-Quintetts, und
der C-moll-Symphonie
von Beethoven gefeiert.

Abends darauf erfreute Herr Girbert seine Zuhörer durch sein sinniges und zartes Spiel auf der Harmonika. Der überaus zahlreiche Besuch und der sichtbare Antheil des Publikums mögen ihn ermuthigen, eine zweite Abendunterhaltung zu veranstalten. M.

Die Abencerragen, Oper von Cherubini.

Endlich, nach sehr langer Frist haben wir eine neue grosse Oper hier gesehn; in der That aber auch eine ganz vortreffliche: die Abencerragen von Cherubini. Der Name des ausserordentlichen Meisters genügt, um mein Urtheil zu rechtfertigen, obwohl nicht, um es im Einzelnen zu beweisen. Dies bleibe einem besondern Aufsatz überlassen, den ich Ihnen für die nächsten Tage verspreche. Für jetzt lassen Sie mich nur, wie es einen Korrespondenten geziemt, über die Aufnahme im Allgemeinen berichten. Man war zu lange auf die Erscheinung der Oper gespannt worden, als dass die erste Vorstellung derselben nicht hätte fast überfüllt sein sollen. Die Ouvertüre, ein Stück voll genialer Gedanken, die einfach, aber doch meisterhaft verbunden sind, wurde sogleich mit grossem Beifall aufgenommen. Sie ging aber auch ganz vortrefflich; im gewaltigen Forte und im Pianissimo leistete das Orchester unter Spontini's Leitung Ausgezeichnetes. So sehr wir den Eifer des Dirigenten auch rühmend anerkennen müssen, so wollen wir doch darum seine Fähigkeit, gut zu leiten, nicht über die mancher unserer andern Orchesterführer setzen, obwohl unter diesen nichts so gut geht. Die Sache liegt hauptsächlich darin, dass Hr. Spontini vermöge seiner Stellung wie seines künstlerischen Verdienstes und Ruhmes mehr Ansehn beim Orchester hat, als die übrigen Dirigenten und man ihm folglich aufmerksamer folgt. Der fähigste Musikus und Dirigent aber vermag nichts, wenn man zu bequem oder nachlässig ist, auf ihn zu merken. Uebrigens, der Wahrheit die Ehre, hat Hr. Spontini auch beim Einstudieren der ganzen Oper sich sehr thätig und wahrhaft eifrig für den Ruhm seines Kunstgenossen bewiesen und verdient desshalb die unbedingteste Anerkennung. Das Schicksal der Oper war auch im Uebrigen sehr günstig; unterstützt durch eine gute äussere Ausstattung und Scenirung, bestmöglichste Besetzung und vortreffliche Exekution, hat sie die Nachtheile eines zwar nicht schlechten aber doch auch nicht günstigen Sujets überwunden. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer richtete sich daher vorzüglich auf die einzelnen Musikstücke, von denen besonders die vielstimmigen und von ihnen namentlich die Chöre den grössesten Beifall fanden. Mit wahrer Begeisterung wurde in den bisherigen drei Vorstellungen jedesmal das Finale des ersten Aktes und aus dem des zweiten besonders der Schlusschor aufgenommen. Wäre Cherubini hier anwesend gewesen, er würde gewiss mit allgemeinem Jubel hervor gerufen worden sein. — Ausser mehrern einzelnen schönen Arien und Duetten scheint dem Korrespondenten besonders die Ballettmusik höchst originell und glücklich erfunden, wiewohl diese beim Publikum weniger Beifall fand, vermuthlich weil es nicht danach hingehört hat. Dreimal ist die Oper bei gefülltem Hause mit grossem Beifall gegeben worden, jetzt aber auf längere Zeit zurückgelegt, weil Hr. Blume, der der Aufführung unentbehrlich ist, eine Kunstreise macht. Das ist das Historische der Sache; über das Aesthetische derselben nächstens. L. Rellstab.

Redakteur: A. B. Marx. —. Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der Anzeiger von Büchern und Musikalien. No. 3.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. April. — Nro. 15. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Schluss.)

Beethoven leitet mit dem zur Ruhe führenden Satz am Ende des ersten Theils in dessen letzten Takten den zweiten Theil ein, und fängt diesen sogleich in G-moll mit dem ersten Thema an. Nachdem der Komponist diese Tonart mehrere Takte durch hinlänglich bezeichnet, nimmt er dieselbe als Dominante der Haupttonart an, indem er die Haupttonart alsbald mit den ersten Figuren des Themas berührt, aber sich nicht lange darin aufhält, sondern das Tongewebe mit den nach dem Thema folgenden Akkorden fortsetzt, und darauf noch mit andern Figuren durch beliebige fremde Tonarten nach der Unter-Dominante der Haupttonart geht, worauf er nach mehrern Takten das zweite Thema des Stücks anhebt. Mit diesem modulirt er nur durch die nächstverwandten Tonarten, zuletzt aber nach der Ober-Dominante der Haupttonart, auf welcher er, nachdem der Mittelsatz nicht nur völlig ausgeführt, sondern auch beendet worden ist, nur noch eine Einleitung macht, durch welche der wiederkehrende Anfang des ersten Thema's in der Haupttonart herbeigeführt wird. — Beethoven hat nach der Regel, das Tongewebe durch einen besondern Ruhepunkt nicht zu unterbrechen, die verschiedenen einzelnen Sätze auf eine solche Art miteinander verwebt und die im Tonstück vorhandenen Themata so ausgeführt, dass bei dieser Verbindung das Ganze als ein Tongewebe betrachtet werden kann.

Dagegen hat Mozart in seiner Sonate nur ein einziges Tongewebe, in einem Orgelpunkt bestehend, in dem zweiten Theile derselben zuerst auf der Ober-Dominante der Haupttonart angebracht, mit welchem der Mittelsatz seinen Anfang nimmt; dasselbe Tongewebe auf der Tonika und hierauf auf deren Unter-Dominante wiederholt, nach welchem nur noch die Modulation sich in möglicher Kürze in die Ober-Dominante der Haupttonart wendet, um darauf den Anfang des ersten Themas herbeizuführen. In beiden Werken ist der zweite Theil zwar nach der hier aufgestellten Form, aber dennoch bei jedem Einzelnen sehr verschieden bearbeitet worden.

Wenn indess manche Komponisten nicht für gut befinden sollten, nach der hier aufgestellten Weise den zweiten Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart zu bearbeiten, wie es die Meister, deren ich hier gedacht, gethan haben: so bleibt ihnen nur noch übrig, diejenige Art zu wählen, welche ich in meiner ersten Abhandlung über Tonstücke als eine dritte Art aufgestellt habe.*) Nach derselben hat Mozart den zweiten Theil seines Quintetts in G-moll, dessen ich erwähnte, abgefasst. Auch habe ich diese Form, einen zweiten Theil zu schreiben, in einer Sonate in D-moll, mit obligater Oboe oder Violine, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, gewählt.

Mozart setzt die Einleitung, welche in dem ersten Theile den wiederkehrenden Anfang des

*) A. a. O. No. 36. S. 287.

Themas herbeiführt, in dem zweiten Theile des Stückes fort und fängt denselben in einer ganz fremden Tonart, nämlich in As-dur, an. Er wendet sich durch mehrere fremde Tonarten nach der Dominante der Unter-Mediante, um das Tongewebe zu unterbrechen, worauf das zweite Thema, welches unmittelbar im Tonstücke nach dem ersten Thema als ein eigentlicher Zwischensatz dasteht, in der Tonart der Unter-Mediante, nämlich in Es-moll, im eilften Takte dieses Theiles beginnt. Dasselbe wird auf verschiedenen Tonstufen sowohl, als auch in verschiedenen Stimmen in einem Tongewebe fortgesetzt und ausgeführt, dessen hervorstechende Figuren zuletzt in eine Imitation gebracht, worauf sie sich alsbald nach der Dominante der Haupttonart hinwenden, auf welcher ein, aus den letzten Figuren desselben Themas zusammengesetzter, sehr langer Orgelpunkt statt findet, durch welchen zuletzt auf eine sehr angenehme Art der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt wird.

Den Anfang des dritten Theiles macht dasjenige Thema, mit welchem das Tonstück anfängt, und wird gewöhnlich so lange wiederholt, als es in der Tonart bleibt. Hat nun der Komponist den zweiten Theil oder Mittelsatz nach der zuerst oder zur zweit angeführten Art abgefasst, so wendet er sich in der darauf kommenden Modulation von der Haupttonart aus geraden Weges, oder durch beliebige fremde Tonarten mit den hervorstechenden Figuren des Themas, oder dem nach dem Thema im Anfange des Stücks folgenden Satze nach der Ober-Dominante der Haupttonart, um darauf diejenige Halbkadenz zu machen, welche im ersten Theile des Tonstücks auf der Dominante der Ober-Mediante statt fand. Hat dagegen der Komponist den zweiten Theil des Tonstücks nach der dritten Art abgefasst, so muss sich die Modulation nach der Wiederholung des Themas nach der Unter-Dominante, und von da aus erst wieder nach der Ober-Dominante wenden, worauf dann die Halbkadenz statt findet. Auch muss diese Modulation, da sie in den dritten Theil des Tonstücks fällt, nicht mit episodischen, sondern den strengen Regeln der Komposition zufolge mit solchen Figuren gemacht werden, welche bereits im Tonstücke vorhanden und durch öftere Wiederholung dem Gehör eingeprägt worden sind.

Nach der Halbkadenz folgt nun das zweite Thema des Tonstücks, welches im ersten Theile desselben in der Tonart der Ober-Mediante, und zwar in Dur statt fand, nur in der Haupttonart in moll. Nach Beendigung dessen folgt die nach dem zweiten Thema vorhandene Passage, welche im ersten Theile in der Tonart der Mediante in Dur war, jetzt wieder in der Haupttonart, und zwar in moll, und auf diese der nach der Passage folgende zur Ruhe führende Satz, mit welchem dasselbe, wenn der Komponist nicht beabsichtigt, noch einige im Tonstück vorhandene Sätze zu wiederholen, geendigt werden kann.

Diese Art, den dritten Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart abzufassen, ist diejenige, welche als die strengste existirt. Wenn sie der Komponist daher benutzen will, so wird wohl einleuchtend sein, dass der zweite Gedanke des Tonstücks sowohl, als auch die darauf kommende Passage nebst dem zur Ruhe führenden Satze so abgefasst sein muss, dass sich alles, weil es im dritten Theil in der Haupttonart, und zwar in moll vorkommt, auch in eine weiche Tonart übertragen und ausüben lasse; da es, wenn dieses nicht beobachtet wird, schwer werden würde, ein Tonstück in der weichen Tonart nach der strengen Form und den festgesetzten Regeln derselben zu bearbeiten.

Diese Art und Weise hat Mozart in seinem Quintett aus G-moll, wie auch in dem ersten Tonstücke der sechsten Sonate des ersten Heftes vortrefflich anzuwenden und zu benutzen gewusst. Er wiederholt in diesem Quintett mit einigen Veränderungen und Umkehrungen in den verschiedenen Stimmen das ganze Thema, mit welchem das Tonstück anfängt, und bringt darauf auch denjenigen Satz, welcher im ersten Theile des Tonstücks nach dem Thema erfolgt. Diesen wiederholt der Komponist auch in der Tonart der Unter-Dominante, und wendet sich mit demselben nach der Ober-Dominante der Haupttonart, worauf sowohl eine Halbkadenz, als auch eine Einleitung zum zweiten Thema

statt findet. Mozart würde diese Art und Weise, nämlich von der Haupttonart nur durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante zu gehen, nicht benutzt haben, wenn er nicht den zweiten Theil dieses Stückes nach einer dritten Art bearbeitet hätte, unter welchen Umständen im dritten Theil die Unter-Dominante zu berühren, der üblichen Form zufolge Gesetz ist.

Das zweite Thema, wie die darauf folgende Passage, folgt nun in der Haupttonart, und zwar in moll, so aufeinander, wie es im ersten Theil in der Tonart der Ober-Mediante statt fand. Nur mit dem darauf kommenden, zur Ruhe führenden Satze geht Mozart wieder in den letzten Takten zum zweiten Theil oder Mittelsatz des Tonstücks über, weil er denselben noch einmal durch eine Reprise wiederholt, nach welcher das Tongewebe mit dieser Einleitung fortgesetzt und in wenigen Takten durch eine Fermate unterbrochen wird, worauf in der Haupttonart des Tonstücks noch eine Coda erfolgt, in welche die im Stück verschiedenen Themata theilweise in den verschiedenen Stimmen neben und auch über einander gestellt worden sind, womit Mozart sein Tonrück endet.

Das der Sonate überlasse ich dem Theilnehmer mit diesem zu vergleichen, indem ich jetzt, statt unnöthigen Raum wegzunehmen, für zweckmässiger halte, die Form des Tonstücks weiter zu verfolgen und aufzustellen, wie nach einer zweiten Art der dritte Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart geschrieben wird.

Diese weicht vom wiederkehrenden Anfang des Tonstücks an bis dahin, wo das zweite Thema seinen Anfang nimmt, von der vorhergehenden nicht ab. Weil aber alles, was modulatorische Einrichtung betrifft, in Beziehung auf den zweiten Theil, nicht nur darin beachtet werden, sondern auch der dritte Theil bis zum zweiten Thema so aufgestellt sein muss, wie es nun bereits schon angegeben worden, so halte ich nicht für nöthig, bis dahin denselben noch einmal vorzutragen. Die Abweichung tritt erst da ein, wo das zweite Thema beginnen soll. Im ersten Fall wurde sowohl das Thema, als die darauf kommende Passage nebst der Coda in der Haupttonart weich ausgeübt; bei einer zweiten Art aber findet es in einer harten Tonart statt, d. h. dieser zufolge muss das zweite Thema und die nach demselben stattfindende Passage, wie auch der darauf folgende zur Ruhe führende Satz, welcher im ersten Theile in der Tonart der Ober-Mediante ausgeübt wurde, nun im dritten Theile in der Haupttonart, und zwar nicht in moll, sondern in dur, so wie es im ersten Theile war, nur ganz unverändert auf einander erfolgen und ausgeübt werden. Viele Tonsetzer haben, nachdem sie damit fertig waren, in der Haupttonart, und zwar in Dur, ihre Tonstücke beendet. — Nach einer solchen Schreibart ist es nicht nöthig, darauf zu sehen, dass das zweite Thema und die Passage samt der Coda so abgefasst seien, dass sie sich in harter und weicher Tonart ausüben lassen, indem sie nur für die harte Tonart geschaffen werden dürfen. Weil es aber eigentlich wohl besser ist, bei gut gearbeiteten Tonstücken sich so viel als möglich im karakteristischer Hinsicht sowohl, als auch in Beziehung auf Tonart gleich zu bleiben, so endigten sie nicht ihre Tonstücke mit dem nach der Passage folgenden Schlussatz, sondern sie stellten nach demselben noch einen auf, in welchem sich die Modulation entweder durch die nächstverwandten oder fremden Tonarten, zuletzt nach der Haupttonart und zwar in Moll wendete, worin sie verschiedene, im Stücke vorkommende Sätze noch einmal vorbrachten und in der Haupttonart (in Moll) ihr Stück endeten, welches Beethoven beobachtet hat, indem er den dritten Theil des ersten Tonstücks seines vierten Quartetts, wie auch den des ersten Tonstücks seiner fünften Orchester-Symphonie in C-moll nach der hier aufgestellten Art bearbeitet hat. — Er wusste diese Regel, die Unter-Dominante im dritten Theile nicht zu berühren, sehr wohl, ging daher mit demjenigen Satze, welcher nach dem ersten Thema in Akkorden statt findet, durch fremde Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart, worauf das zweite Thema in der Haupttonart, und zwar in C-dur, welches mit der darauf kommenden Passage verwebt worden ist, erfolgt, und am Schlusse mit einem Triller endet. Durch die

hierauf folgende Coda wird das Gehör in den ersten vier Takten völlig zur Ruhe gebracht, und in den darauf folgenden vier Takten in eine andere Tonart gestimmt, weil sogleich nach der Coda der wiederkehrende Anfang des Tonstücks noch einmal in Des-dur beginnt, und die letzten Figuren desselben durch einige Takte fortgesetzt werden, mit welchen sich die Modulation wieder nach der Haupttonart (C-moll) hinwendet, worin ein im Tonstück vorhandener Satz als Coda behandelt wird, welcher zuletzt mit den Figuren in der Haupttonart (C-moll) endet, womit das Tonstück anfängt.

Auch in der Symphonie wird das Thema, so lange es in der Haupttonart bleibt, wiederholt, worauf sich die Modulation nur vermittels eines dissonirenden Akkords in möglicher Kürze nach der Ober-Dominante der Haupttonart hinwendet, worin das Tongewebe unterbricht, indem alsbald der zweite Gedanke des Tonstücks und der damit verbundene Schlussatz nun in der Haupttonart, aber nicht in Moll, sondern in Dur wiederholt wird, mit welchem sich noch ein Schlussatz verbindet, worin die Modulation sich wieder nach der Haupttonart, d. h. nach C-moll wendet, in welchem nicht nur alle die im Tonstück vorhandenen Gedanken, sondern auch deren hervorstechende Figuren insbesondere noch einmal wiederholt und ins Gedächtniss gebracht werden, womit dann der Komponist sein Tonstück in der Haupttonart, nämlich in Moll, endet. Allein auch hierin weichen oftmals Tonsetzer davon ab und geben dieser Form, indem sie Eins oder das Andere verschieden bearbeiten, noch mehrere Unterabtheilungen, welche nicht herausgefunden werden können, wenn ich übergehen wollte, mindestens das Allernöthigste darüber im Allgemeinen zu sagen.

Wenn nämlich das zweite Thema des Tonstücks auch wirklich in der Haupttonart in Dur niedergeschrieben wurde, so haben oftmals Tonsetzer, um der eigentlichen Mollform im dritten Theile des Tonstücks näher zu kommen, die darauf kommende Passage und Coda in der Haupttonart, und zwar in Moll, niedergeschrieben; oder wenn sie fanden, dass vielleicht die Passage, welche nach dem zweiten Thema des Tonstücks erfolgt, zu sehr hätte verändert werden müssen, wenn sie in eine weiche Tonart übergetragen werden sollte, so setzten sie nur um doch einigermassen etwas der ersten Form, nach welcher der dritte Theil bearbeitet werden muss, treu zu bleiben, wenigstens den nach der Passage folgenden, zur Ruhe führenden Satz in die weiche Tonart, um damit ihr Tonstück zu enden. Statt mit Beispielen zu belegen habe ich mitzutheilen, wie nach einer dritten Form der dritte Theil eines Tonstücks bearbeitet wird.

Diese weicht, nachdem das Thema, mit welchem das Stück anfängt (so lange es in der Haupttonart verweilt) wiederholt worden ist, von den beiden vorhergehenden Formen ganz ab, indem nun die Modulation nach Willkühr des Komponisten theils durch nächstverwandte, theils durch fremde Tonarten nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante sich hinwenden muss, um denjenigen Ruhepunkt dort anzubringen (durch welchen das Gehör noch eine Folge erwartet) der im ersten Theil auf der Dominante der Ober-Mediante statt fand, nach welchem das zweite Thema und die Passage, durch welche im ersten Theil die Ober-Mediante bezeichnet wird, nun in der Tonart der Unter-Mediante, d. h. wenn das Stück in A-moll geschrieben wurde, in F-dur, so wie es im ersten Theile statt fand, folgen muss, um die Tonart der Unter-Mediante festzustellen und zu bezeichnen. In diesem Falle muss aber die Coda wieder in die Haupttonart einleiten, worin, um sie ins Gehör zu prägen, mehrere im Tonstück vorhandene Sätze wiederholt werden müssen, bevor das Stück völlig endet. Auch darf der zweite Gedanke des Stücks und die Passage nur für eine, und zwar für eine harte Tonart eingerichtet sein. Auch findet es statt, dass man, anstatt die Passage in der Tonart der Unter-Mediante zu enden, entweder, wenn sie wiederholt wird, in der Wiederholung oder in den letzten Takten derselben, schon nach der Haupttonart, um sie darin zu enden, zurückgeht, in welchem Falle jedoch der darauf kom-

mende Satz, womit der erste und letzte Theil des Tonstücks endet, für beide, nämlich für eine harte sowohl als auch weiche Tonart eingerichtet sein muss.

Wenn man sich besonders dieser hier aufgestellten Art den dritten Theil eines Tonstücks zu bearbeiten, bedienen will, so ist zu bemerken: dass (weil es dabei abgesehen ist, besonders die Tonart der Unter-Mediante zu bezeichnen) der zweite Theil oder Mittelsatz nach der Art abgefasst sein muss, wie es hier in dieser Form als die erste und zweite angegeben wurde, indem, wenn man sich dabei der dritten Art bedienen wollte, die Unter-Mediante zu oft bezeichnet würde. Auch muss hier der Komponist nach der Coda noch einen Schlussatz in der Haupttonart anbringen, worin die wichtigsten Gedanken des Stücks und deren hervorstechende Figuren durchgeführt werden, indem dabei hauptsächlich darauf abgesehen ist, am Schlusse des Tonstücks die Haupttonart desselben dadurch ins Gehör festzustellen.

Auf diese Art hat Beethoven den dritten Theil seiner Ouverture aus Egmont abgefasst. Das Thema derselben wird durch die erste Hälfte völlig wiederholt, und modulirt in den letzten Takten der zweiten Hälfte nach der Dominante der Unter-Mediante. Das zweite Thema und die Passage lässt Beethoven in der Tonart der Unter-Mediante, so wie es im ersten Theil in der Ober-Mediante statt fand, bis zum Schlusse völlig wiederholen, worauf die Modulation mit den in den letzten Takten der Coda vorhandenen hervorstechenden Figuren sich durch die Unter-Dominante wieder nach der Haupttonart wendet, worin das Tonstück mit dem zweiten Thema, welches in der Haupttonart forte eintritt und einer bald darauf folgenden Kadenz (welche sehr schwach ausgeübt werden muss, deren Schlussnote übrigens fehlt) enden würde, wenn Beethoven es nicht für gut befunden hätte, einen Orchestersatz daran zu reihen, welcher in der Dominante anfängt und nur durch die nächstverwandten Tonarten der Haupttonart modulirt, dessen Satze theilweise nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave verkehrt erscheinen, womit er den Schluss der dramatischen Handlung völlig bezeichnet, und sein Tonstück damit geendet hat.

Mitunter haben Tonsetzer (wie man aus Beethovens Quintett, Op. 27.) sieht, die Theile eines Stückes auf eine mannigfache Art und Weise angewendet, und diejenigen Theile, welche in das Tonstück einer weichen Tonart gehören, in das einer harten Tonart gesetzt: und so wieder, wenn man die Form eines Tonstücks in der weichen Tonart mit der einer harten vergleicht, ist es noch weniger selten, dass sie sich eines umgekehrten Falles der Art bedienten. Wenn man nun jeden darin vorkommenden einzelnen Fall als eine besondere Form aufstellen wollte, so würden sich noch bei weitem mehrere vorfinden lassen, durch welche, wenn sie auch gebilligt werden könnten, doch nur die Sache an Eigenthümlichkeit und Einheit verlieren würde. Wollte man noch eine neue Form schaffen, so könnte sie nur dadurch hervorgehen, wenn man die Modulation eines Tonstücks in der weichen Tonstücks im Laufe desselben so einrichten wollte, wie ich es in der Form eines ersten Tonstücks in der harten Tonart bereits aufgestellt und nur noch zu bemerken habe, dass der erste Theil eines Tonstücks in der weichen Tonart in deren Ober-Dominante enden und der zweite Theil nach einer dritten Art abgefasst sein muss. Der dritte Theil dagegen kann nur nach der ersten Art abgefasst werden, welche ich hier angegeben habe, und so wäre es nur noch möglich, eine zweite Form eines Tonstücks in der weichen Tonart zu schaffen, welche freilich nur dann erst des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig werden würde, wenn Komponisten häufiger anfingen, sich deren zu bedienen, welches im Lauf unserer Zeit gewiss nicht unterbleiben wird, zumal da mehrere, und besonders Beethoven, sich ihrer bedient und dieselben in Finalen und andern Tonstücken angewendet haben.

3. Beurtheilungen.

Mathilde von Guise, von J. N. Hummel. — Klavier-Auszug vom Komponisten. 100stes Werk. Leipzig bei F. Peters.

(Schluss).

Die folgende Nummer ist zuerst Duett, nachher Terzett.

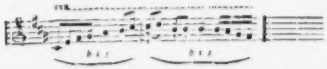
Die Musik zu diesem Duo ist weniger gelungen als die der frühern Stücke; der Melodie fehlt Originalität, die Textesworte hätten einen weit höhern Schwung der Melodie und der Harmonie, als ein halbes Dutzend matter Kadenzen zugelassen. Wenn ein Mädchen zum erstenmale fühlt, dass sie liebt, und dies gesteht: so wird sie es entweder verschämt thun, oder mit Entzücken. Wenn sie sagt:

So bin ich denn geliebt!

so erfüllt sie die beglückendste Ueberzeugung; bei den Worten gar:

Ward Liebe mir zum Lohne?
O das giebt keine Krone,
Was mir die Liebe giebt!

hätte die Phantasie des Komponisten den höchsten Schwung nehmen können. — Auch die Begleitungsfigur ist nicht originell. —



Ein junger Landmann, Klaudinens Bräutigam, bringt die Nachricht von der Ankunft des des Herzogs, und die Eile, mit welcher er sie bringt, ist in der Musik recht treffend durch diese Triolenfigur

bezeichnet.

Von hier an wird das Musikstück Terzett und bange Sorge, ob der Herzog das Glück der Liebenden stören werde, drückt Text und Musik recht gut in dem letzten Satze aus. Vor Anfang des Finale erklärt der Herzog seiner Schwester, dass er dem König ihre Hand versprochen habe; mit ihrem Schreckens-Ausruf: „Gott!“ hebt das Finale des ersten Aktes mit dem Chor:

Ein König! wie, ists möglich?
Ein König ihr Gemahl!

an.

Die Musik bietet hier mannichfache Schönheiten dar; gleich zu Anfange nach dem Ausruf das Erstaunen des Chors; alle scheinen zu ahnen, dass das glänzende Loos ihr kein erwünschtes sein werde. Fünf Personen nehmen die Nachricht, jede mit anderer Gesinnung auf; Mathilde klagend über die plötzliche Störung ihres Glücks, die Baronesa neue Hoffnung schöpfend für ihre Liebe; der Herzog stolz auf das Gelingen seines Werkes:

Ruhm und hohe Ehren rufen
Ja dein Bruder hat die Stufen
Zu dem Throne dir gebaut.

Klaudine ist betrübt, dass ihre Wohlthäterinn sie verlassen werde, und Leszcinsky ahnend, dass diese Verbindung ihr nicht beglückend erscheine, Mitleiden mit ihr fühlend und beobachtend; der Chor beklagt zwar die Entfernung der verehrten Gebieterin, nimmt aber an ihrem Loose frohen Antheil. So mannigfaltige Gemüthszustände zu kontrastiren, ist gewiss keine kleine Aufgabe für den Komponisten gewesen; und er hat sie vortrefflich gelöset; jeder bleibt seinem Karakter getreu. — Der zweite Akt wird durch eine Arie Mathildens eröffnet, deren Larghetto einer Sängerin Gelegenheit bietet, ihre Kunst und ihre Stimme zu zeigen; das darauf folgende Allegro (in 4/4 Takt mit konzertirendem Instrument, wahrscheinlich Klarinette) ist nicht neu genug, um grosse Wirkung zu machen.

Die folgende Nummer ist Terzett.

Mathilde hat ihrem Bruder offen erklärt, dass sie den König nicht zum Gemahl nehmen werde, weil sie ihn nicht liebe; er antwortet ihr:

Wir wollen hier nicht schwärmen,
Wo ernste Klugheit spricht;
Der Bräute leises Härmen.
Verbirgt ihr Unglück nicht,

Beaufort selbst, der zugegen ist, unterstützt ihn obgleich sein Herz fast darüber bricht, sie aber ändert ihre Gesinnung nicht, sondern weiset die Anträge ihres Bruders entschieden ab. Es ist eine schwere Aufgabe für den Komponisten, eine

Scene zu komponiren, in der kein Ausbruch reinmenschlichen Gefühls, sondern bloss ein Konflikt konventioneller Rücksichten hervortritt; der Komponist hat die ganze Scene nicht füglich anders fassen können, als, mit Uebergehung des besondern Inhalts, die Karaktere der Personen zu beachten: auch Mozart hat in ähnlichen Fällen sich so helfen müssen, z. B. in der berüchtigten Stelle der Zauberflöte: Man gebe ihm sogleich einhundert Sohlenstreich'. Zu wünschen wäre, dass in diesem Terzett von den vielen Kadenzen, die doch gar zu rossinisch klingen, die Hälfte gestrichen würde, auch bei nachstehender Stelle wäre eine kleine Abänderung nicht unzweckmässig. *)

Mit vollem Orchester wird diese Nummer gewiss gute Wirkung machen, denn die Instrumentirung, so viel sich aus dem Klavierauszuge errathen lässt, ist glänzend und kräftig.

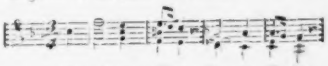
Die folgende Arie scheint eingelegt oder nur gemacht zu sein, damit der Herzog auch eine Arie zu singen habe; sie ist nicht ohne Werth, doch zu lang und deshalb etwas ermüdend.

Das Finale hebt später mit einem kräftigen Chor „Heil dem Herzog" an; nach verschiedenen einzelnen Solostellen, einem sehr schönen sechsstimmigen Satze tritt in der Entfernung ein Jägerchor ein, mit welchem das Finale schliesst. Wenn dieses Finale auch bei weitem nicht das des ersten Aktes erreicht, so ist es doch immer nicht ohne poetischen Werth; vorzüglich gelungen ist auch in ihm die Kontrastirung der Karaktere und die dadurch herbeigeführte Mannigfaltigkeit der einzelnen musikalischen Sätze.

*) Bf. ist keineswegs ein Quinten- und Oktavenjäger; doch wo Quinten und Oktaven schlecht klingen, wenn sie Mozart, Spontini, Hummel u. s. w. geschrieben haben, ist er immer der Meinung, dass sie schlecht sind und nicht geschrieben werden müssen. Dass übrigens ein Kunstwerk durch ein Paar Quinten darum noch nicht an Werth verliere, sei nur noch für Schulpedanten gesagt.

Der dritte Akt fängt mit einem Vaudeville con coro an. Nicolo fodert darin alle Freunde auf, ihm zur Hochzeitfeier zu folgen, in origineller Melodie mit schöner Instrumentalbekleidung. Die folgende Nummer ist eine Romanze Mathildens; die mannigfachen Gefühle die ihr Herz bewegen, die feierliche Stimmung des Augenblicks, der sie gegen den Willen ihres Bruders dem Geliebten vermählen soll, sind so trefflich ausgedrückt, dass man sie unstreitig als eine der schönsten Nummer der Oper betrachten kann.

Nun folgt ein Duett der Liebenden, das, wenn nicht die Romanze vorhergegangen wäre, unbedingt als das beste Stück der Oper anzusehen sein würde. Feuer, Beben, Schüchternheit der ersten Liebe, Muth, alles wechselt meisterhaft darin ab, so wie es der Dichter will; ein guter Sopran und ein guter Tenor werden überall damit Glück machen. Besonders schön ist das Larghetto in der Mitte des Duetts.



Nach diesem Duo folgt eine kurze Hymne, die hinter der Scene während der Trauung der Liebenden gesungen wird, einfach und kirchlich; nach diesem tritt ein Ensemble-Stück ein, was füglich als Finale gelten könnte: der Herzog frägt nach seiner Schwester und trifft Beaufort; gegen diesen wüthet er und verweiset ihn des Landes; da tritt Mathilde auf und sagt: Wohlan ich ziehe mit ihm, denn er ist mein Gemahl; ihr Bruder geräth darüber in den heftigsten Zorn und sagt: Der König trennt das Band; doch sie bleibt getreu ihrem Schwur und ihrem Gatten. Diese Nummer gehört wieder unter die Zahl der besten Musikstücke, die Karaktere sind trefflich durchgeführt und die Singstimmen sind hervortretend und sehr dankbar behandelt. Das Schlusschor ist, wie alle dergleichen Chöre, froh und lustig: fröhlicher Augenblick, Wonne und ewiges Glück, das sind die gewöhnlichen Redens-

arten, und damit schliesst auch alles zur allgemeinen Beruhigung.

Die Ausstattung des Klavierauszuges ist sehr lobenswerth, die zu Anfang erwähnten Mängel abgerechnet. Stich und Papier sind gut.

G.

4. Berichte.

Der Vampyr, Oper von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinr. Marschner.

Aus Leipzig erhalten wir so eben Nachricht von der am 29. März erfolgten Aufführung der vorgenannten Oper, die an diesem Tage vor überfülltem Hause aufgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Schon die Ouvertüre wurde noch einmal begehrt; der Beifall steigerte sich und am Schlusse wurde der Komponist, der selbst dirigirt hatte, lebhaft hervorgerufen. Nähern Bericht hoffen wir bald von unserm Korrespondenten mittheilen zu können. Der Klavierauszug wird von Hofmeister herausgegeben.

M.

Grosses Instrumental- und Vokal-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses, gegeben von den Herren Musikdirektor Moser und Karl Blum, am 24. März 1828.

(Verspätet).

Das heutige Konzert brillirte, wenn auch mit keiner Symphonie, durch welche Hr. Musikdirektor Möser seinen diesjährigen Soirées ein so hohes Interesse giebt, doch mit den beiden Ouvertüren Beethovens zu Leonore und zu Egmont. — Von den Solosachen erhielt ein Violin-Konzert von Hrn. M. D. Möser mit seiner piquanten Virtuosität vorgetragen, den allgemeinsten Beifall. — Die Gesangpartien hatten für diesen Abend Dem. Tibaldi, Mad. Ganzel und Hr. Spitzeder übernommen. — Ein Te Deum, komponirt von Karl Blum, machte den Beschluss. Das Aufstehen und Weggehen so vieler Konzertbesucher während desselben (was leider gewöhnlich geschieht) verursachte solche Unruhe, dass man der Musik nicht folgen konnte.

D.

5. Allerlei.

Von Gottfried Webers Theorie ist bereits eine dritte Ausgabe im Werke; ein eben so seltner, als verdienter Erfolg so ausgebreiteter Studien.

Uebrigens ist der Verfasser neuerlich zum Mitglied der Akademie der Tonkunst in Stockholm ernannt worden.

d. Red.

Bekanntmachungen.

1. Aus Halberstadt.

Das Musikfest der vereinigten Städte von der Elbe wird im Juni dieses Jahres in Halberstadt gefeiert werden. Se. Majestät der König haben durch eine höchst gnädige Kabinetsordre nicht nur dazu hier den Gebrauch einer Kirche bewilliget, sondern auch im Allgemeinen für die Zukunft den verbundenen Städten die Erlaubniss zur Anwendung ihrer Kirchen zu gleichem Zweck vorbehaltlich der Einwilligung der Kirchenministerien — die hier in Halberstadt mit dem erfreulichsten Entgegenkommen gegeben worden ist — zu ertheilen geruhet.

Den zahlreichen nähern und entfernten Freunden dieser Musikfeier und ernster gediegener deutscher Musik, wird die gegenwärtige Nachricht nicht unwillkommen sein; es erwartet sie der hohe Genuss, Oratorien und andere Kompositionen von Spohr, Schneider und Hummel unter eigner Leitung dieser Heroen deutscher Musik zu hören, und werden die bestimmten Tage der Feier noch näher bekannt gemacht werden.

2.

Mösers heutige Versammlung wird durch Beethovens Pastoral-Symphonie gekrönt werden. Je weniger es möglich ist, dieses besonders durch reiche und karakteristische Instrumentation ausgezeichneteste Werk etwa blos aus den Klavierauszügen kennen zu lernen, ja nur seine Idee und Herrlichkeit zu ahnen, desto fehlenswerther ist die Aufführung für den gebildeten Theil des Publikums.

d. R.

3.

Die geehrten auswärtigen Theilnehmer an der Zeitung werden ergebenst ersucht, Beiträge, die nicht ausdrücklich erbeten, oder der Aufnahme gewiss, oder schleuniger Mittheilung benöthigt sind, portofrei oder wo möglich durch Buchhändlergelegenheit einzusenden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei ein Prospectus des Teatro classico von Ernst Fleischer.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. April. — Nro. 16. — 1828.

ENDLICH NOCH PERSÖNLICHES!

Gottfried Webers Uebelthat an Beethoven.

Ense recidendum, ne pars sincera trahatur!

Dass die unseligen Klopffechter unserer Litteratur nicht hoffen, Gottfried Webers traurige Verirrung als Beschönigung ihres Unwesens zu nutzen — dass sie es nicht einen Augenblick wagen dürfen, als den ihnigen ihn anzusehen, der auf seiner langen, vielthätigen, ehrenhaften Bahn Einmal strauchelte: muss Ich als sein Gegner auftreten, dem es wahrlich besser zusagte, den Ausdruck seiner Hochachtung zu wiederholen *), dem es willkommnere Pflicht gewesen, seine Stimme wider die Animosität der Gegner Webers **) zu erheben, der vielleicht durch Webers schmeichelhaften Antheil ***) zur Zurückhaltung hingezogen sein könnte, wenn persönlicher Rücksicht neben höherer Pflicht gedacht werden dürfte. Aber Gerechtigkeit in unserer vielfach schwankenden Zeit, Gerechtigkeit als erste Erhalterin und Helferin soll herrschen. Schämt Ihr alle, um eure Persönchen Zankende euch nicht vor der herrlichen Zeit der Befreiung und Wiedergeburt, in der wir gewürdigt sind zu leben! Schämt ihr euch nicht des Haders und Geschreis im Tempel der Kunst, der Wissenschaft! Und heute nicht, wo neu der heilige Geist in ihnen erscheint! Wie soll das Volk euch achten, wenn ihr selbst ohne Achtung und Treue gegen eure Bestimmung — wenn ihr selbst der Ehrfurcht gegen den grössten Künstler eurer Zeit baar seid: wie soll das Volk der göttlichen Offenbarung im Kunstwerke nicht vergessen! Wie soll es sich ehrfürchtig, gläubig, kindlicher Demuth voll, von frecher Anmassung losgethan, dann dem Segen des gottgesandten Künstlers darbieten! Diese Verkehrtheit muss zunichte gehen; Webers Vergehen muss in seiner Arghеit gezeigt und dahingeworfen werden, dass es uns den Blick freilasse auf den sonst so würdigen Mann. Die Pietät gegen Verstorbene, die Ehrfurcht gegen den grossen Künstler, der unser aller Wohlthäter ist — darf nicht ungerügt angetastet werden; die grob-irrthümliche Verdrehung und Verunstaltung seiner Worte und die Verunglimpfung seines Karakters darf nicht unwiderlegt bleiben. Solches ist der Mensch dem Menschen, der Ueberlebende dem Geschiedenen, der Kunstfreund und Kunstgenoss dem hohen Künstler schuldig; noch mehr dem Volke, das von treulosen Künstlern, falschen Lehrern und

*) Vergl. der Ztg. Jahrg. 4. No. 50. S. 401. Jahrg. 6. No. 15. S. 120. u. a.

**) Vergl. der Ztg. Jahrg. 2. No. 46. S. 371. Jahrg. 3. No. 34. S. 269. No. 51. S. 416.

***) Vergl. in Hinsicht auf die Ztg. der Cäcilia Heft 6. S. 156., in Hinsicht auf die „Kunst des Gesanges" Heft 26. S. 105. Heft 27. S. 181.

eingedrungenen Schwätzern so weit vom rechten Gesichtspunkt für Kunst ab-, zu Indolenz und Anmassung hingeführt worden ist. Leid's genug um die der Aufgabe unserer Zeit Verschlossenen, Erliegenden. Wollet nicht dem Unvermögen Unrecht gesellen!

Webers Untersuchungen über die theilweise Aechtheit oder Unächtheit des Mozartschen Requiems waren schon an sich geeignet, die Verehrer des Werkes zu beunruhigen, sobald der Unterschied zwischen einer kritischen der Kunst gewidmeten Untersuchung und einer frivolen Antastung des Kunstwerks nicht streng im Auge behalten wurde. Die Aufreizung musste noch gesteigert werden durch die hin und wieder mindestens auffallende, wo nicht unziemlich erscheinende Ausdrucksweise *), besonders in der ersten Abhandlung Webers, dann durch die Verbindung derselben in Einem Hefte mit einer andern „Ueber das Wesen des Kirchenstyls" voll herber Ausstellung gegen Haydnsche und andre Kirchenmusik, und einer dritten, worin Weber von seiner Behandlung des Requiem mit vergleichenden Blicken auf Mozart und andre Tonsetzer berichtet. So — zum Theil also durch Webers Schuld — geschah es, dass die Opposition gegen dessen Ansicht in öffentlichen Schriften den Karakter der seltsamsten sich selbst widersprechenden Unbesonnenheit und Hartnäckigkeit und einer Animosität annahm, der niemand entschiedener entgegengetreten ist, als der Unterzeichnete **). Weber liess sich durch diese nur zu bekannten Anfechtungen in seiner Untersuchung nicht stören; dies war seiner Pflicht gemäss. Seiner Würde und, da er wenigstens im Ausdruck gefehlt, auch der Billigkeit gemäss wär' es gewesen, von den Anfechtungen, so weit sie seine Person und nicht die Sache betrafen, nicht die mindeste Notiz zu nehmen. Indem er sie seiner Aufmerksamkeit unterzog, setzte er sich ihrem Einfluss aus und wurde endlich, durch Ungeduld und Unmuth gereizt, getrübt — so weit hingerissen, dass er Privatäusserungen im Lichte öffentlicher Anfeindungen erblickte und alle Rücksichten auf Gerechtigkeit, Ueberlegung, Achtung und Missgung verletzte. Diese Erklärung des Weberschen neuesten Schrittes ist das Einzige, was ich zur Milderung des Urtheils darüber vorzubringen weiss und darum der Darstellung vorausschicke.

* * *

*) Der Ztg. Jahrg. 3. No. 34. S. 270. No. 51. S. 416.

**) Stellen wie folgende Heft II. S. 205. „indem grade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist" — S. 216 „So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chorstimmen Gurgeleien der Art wie folgende aufbürden mögen (Christe eleison) — Zetter und Mordio wurden alle Sänger und Beurtheiler schreien" u. s. w. — mussten jene Verehrer des Werkes missfällig beruhren (obgleich Weber sie nicht als Argumente und Invektiven gegen Mozart, sondern gegen das ihm nach seiner Meinung fälschlich Zugeschriebene richtet) so lange Webers Meinung von der Unächtheit des so herb Getadelten nicht angenommen war.

Im neuesten (29sten) Heft der Cäcilia, das mir so eben zugesandt wird, findet sich folgende hier wörtlich und vollständig abgedruckter Aufsatz.

Pasquill auf Gfr. Weber

von den

Herren

L. Van-Beethoven und Abbé Stadler.

Mitgetheilt

von

Gottfried Weber.

Tantaene animis coelestibus irae!

Es soll die gegenwärtige Mittheilung keineswegs eine schwache Nachahmung jenes eminenten Kopfes sein, welcher ein, hoch an die Strassenecken seiner Residenz angeschlagenes Pasquill gegen ihn, weiter herab anzuschlagen befahl, damit alle Leute es auch recht bequem lesen konnten; — sondern wenn ich das gegen mich verbreitete ditto, wenn ich die animi coelestis iram, als einen klassischen Beitrag zu jeder Sammlung interessanter, und namentlich solcher Monumente, welche einen berühmten Künstler nebenbei auch als — Menschen charakterisiren, hiermit in vervielfältigten Abdrücken zu verbreiten mich bestrebe, so geschieht es nur, um dabei zugleich reumüthig geradezu zu bekennen, dass ich es um den trefflichen Verfasser nicht besser verdient habe, von wegen der gottlosen Vermessenheit, mit welcher ich, mich schon mehrmal erfrecht, mich offen auszusprechen gegen die — seltsamen und bedauerlichen Verirrungen, durch welche der, früher so herrliche Beethoven, in der zweiten Periode seines nun beendigten Künstlerlebens, das Heiligthum seiner früheren Kunstschöpfungen zu entheiligen angefangen, — und von wegen meiner Verwegenheit, sogar der Erste gewesen zu sein, welcher das, was jetzt nachgerade so Viele auszusprechen anfangen, schon im Jahr 1816 über das, eines Beethoven so unwürdige Spektakelstück, seine Schlacht von Vittoria, mit offener Stirne ausprach und die Leerheit und Blösse, ja Trivialität dieses Stückes, ausführlich zergliederte. (Jenaer allg. Literaturzeit. v. J. 1816, S. 217—227. — Vgl. ebendaselbst Intelligenzblatt Nr. 70, S. 559, und Intelligenzblatt Nr. X. zur Leipz. Mus. Ztg. v. 1816, wo ich mich unaufgefodert als Verfasser jener Beurtheilung genannt) — und dasselbe respektswidrige Urtheil über eben dieses Werk auch in der Cäcilia (im 3. Bde., Heft 10, S. 155, Nb. zugleich und in Zusammenhang mit dem Artikel über das Mozartische Requiem!) — zu wiederholen mich erfrecht, so wie auch über einige andere neueste Beethovensche Kompositionen ähnlicher und wohl noch ärgerer Art, an den, verstehend in der Anmerkung zur Seite 38, angeführten Orten.

Nach diesem, mit rechter Zerknirschung abgelegten Sündenbekenntnisse, schreite ich denn nun zu der mir selbst gewählten Busse, zur selbstthätigen Mittheilung des kindlich gemüthlichen Pasquills, welches, wenn auch nicht von Hrn. Van-Beethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt, doch von einem andern Gönner zu einem solchen gemissbraucht worden ist.

Die Sache ist historisch folgende. Der Herr Abbé Stadler hatte, von seiner bekannten (sogenannten) „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems" derselben, in welcher er hoch und theuer beschwört, das Requiem sei noch bei weitem viel unechter, als ich gemeint, unter anderen auch dem Herrn Van-Beethoven ein Exemplar zugesendet, — wie eben Schriftsteller an Befreundete, oder überhaupt ausgezeichnete Personen, gemeiniglich zu thun pflegen. — Wie denn nun jeder Empfänger einer solchen Sendung, herkömmlichermassen, dem Uebersender nicht allein eine möglichst verbindliche Antwort zu schreiben, sondern ihm auch in seinen Behauptungen möglichst recht zu geben verpflichtet ist, so hat denn auch hier der Herr Empfänger diese Pflicht nicht verkannt. Da aber Herr Stadler in seiner befragten Schrift gar Nichts anderes thut, als in Ansehung der Sache selbst mir aufs Vollkommenste recht geben, und dabei nur über meine Person und über meine Kompositionen

*) S. die in der Anmerkung zu S. 57 bezeichneten Stellen. Anm. Gfr. Webers.

über meine Theorie der Tonsetzkunst und was ich sonst noch geschrieben, aufs unbarmherzigste losschimpfen; so wusste denn natürlich auch Beethoven ihm in nichts Anderem möglicherweise Recht zu geben, als in diesem einzigen Punkte. Das hat er denn gefällig genug gethan, sei es aus persönlicher Lust und Liebe zu solchem Geschäfte, sei es um zugleich dem Herrn Stadler, zu einiger Konsolation über die, sich durch den Windmühlenkampf selbst zugezogene Blamage, etwas Schriftliches in die Hand zu geben, was er Gönnern und sonstigen Anhängern, zu möglichster Wiederherstellung seines Kredits, vorzeigen und sich damit gross machen könne. — Dieses ist der hierbei, als copia copiae, facsimilisirte Beethovensche Brief. *)

Das that Beethoven am 16. Febr. 1826, um dem hülfsbedürftigen Freunde ein Privatpflaster auf die Wunde zu verehren, — gewiss nicht mit dem Willen, diesen pro amico geschriebenen Ablassbrief zu Jemands Compromittirung, (am meisten zu seiner eigenen!) der Oeffentlichkeit preis zu geben.

Dieses letztere zu thun, hat denn Herr Stadler sich denn auch, so lang Beethoven lebte, wohl gehütet, seit 16. Febr. 1826 bis nach dessen Tode.

Nun aber dieser hinübergegangen ist, in das Land, von woher Herr Stadler keinen desaven mehr von ihm zu fürchten hat, — nun hat er diesen Brief einem anderen Freunde und Gönner, dem Herrn Herausgeber eines kleinen Broschürchens: Beethovens Biographie betitelt, **) übergeben, um ihn dem Heftlein als Facsimile der Handschrift des Verewigten beizufügen, und so dies Privat-Danksagungsschreiben, als Pasquill gegen mich zu colportiren; — und, aus diesem Schriftchen entnommen, habe ich das Vergnügen, den Brief hierbei in weiterer Vervielfältigung unter die Leute bringen zu helfen.

Friede der Asche des, zu so unwürdigen Absichten gemissbrauchten, ehrwürdigen Künstlers, dessen herrlicher Tondichtungen Genuss uns übrigens der, hier so muthwillgerweise blossgestellte Zug menschlicher Schwäche, ja doch nicht vergällen wird; — wie wir uns ja überhaupt im Leben nun schon einmal daran gewöhnen lernen müssen, den Menschen vom Künstler und vom Kunstwerke zu sondern. — — — Et lux perpetua luceat ei!

---

*) Für Einen, für den vollkommen gegründeten Tadel der, wirklich unrichtigen Hebung der zweiten Sylbe des Wortes „stellte" in meinem Requiem, bin ich dem Herrn Briefschreiber, wahrhaft und ganz im Ernste, Dank schuldig, so wie ich es für jede gegründete Erinnerung bin, betrafe sie auch nur eine einzige kleine Sylbe: — (wogegen ich aber freilich auch eine solche Behandlung der ersten Sylbe des Wortes „Erde" wie in dem zugleich beifolgenden Briefe des Herrn Van-Beethoven an die Herren Verleger seines „Opferliedes," mir wenigstens nicht verzeihen würde.) —

Was die andere Stelle „Agnus Dei" angeht, so vermag ich nicht zu errathen, was Herr Van-Beethoven dawider hat, es wäre denn das dabei geschriebene Fortissimo, welches aber — — nur von Herrn Van-Beethoven hinein gefälscht, ich sage: gefälscht ist, und mit Wehmuth wiederhole ich es, von einem Von einem Beethoven: Gefälscht; — indem in der gestochenen Partitur — (Offenbach bei André) Seite 33 und 34, nicht *ff*, sondern im Gegentheil sogar ausdrücklich „dolce" und „pianissimo" steht. — Quo non mortalia pectora! — Ein Beethoven verfälscht die Arbeit eines Anderen, um sie tadeln zu können — — —

So viel im Ernst. — Wahrhaft spasshaft ist es dagegen, dass auch Herr Van-Beethoven mir den Krieg daruber macht, dass ich eine Stelle Mozartschen Requiem, die chromatischen Gurgeleien des Christe eleison! (Was gegen die Viertelnoten zu sagen seyn soll, lässt sich ohnedies nicht begreifen —) Mozarten zuschreiben wolle, — eine Stelle von der ich ja grade die Unechtheit behauptet hatte. —

Wahrhaftig, man muss am Ende glauben, die halbe Welt kann nicht mehr Gedrucktes lesen! — Am Ende werd' ich noch für einen Verfechter der Echtheit des Mozartschen Requiem ausgegeben werden, grade wie man mich ja wirklich schon für einen Verächter Mozarts ausgegeben hat!! — und grade dieses letztere hat ohne Zweifel Herr Stadler seinem Freunde Beethoven, — der gewiss besser Musiknoten als Druckschriften selber las, — rapportirt; und wenn eine solche Lüge es war, welche den grossen Künstler dazu begeisterte, sich bis zur Erschaffung des vorliegenden Schmähschreibens und der darin begangenen Verfälschung zu erniedrigen, dann wurde Er, wenigstens von dieser Einen Seite betrachtet, noch einige Ehre, der Rapporteur aber allein das Gegentheil davon haben. Anm. Gfr. Webers.

**) Es ist derselbe wackere Genosse, welcher ihm auch in der vorstehend S. 58 besprochenen anderen Broschüre so rühmlich in die Hand gearbeitet hat. Anm. Gfr. Webers.

Dem braven Herrn Abbé Stadler aber, — der, wie man sieht, jede Flugschrift und jedes Broschürchen benutzt, um es als Vehikel persönlicher Schmähungen gegen mich zu misbrauchen und seiner unauslöschlichen Rachsucht über die sich selbst angethane Blamage zu fröhnen, und der schon bei der Requiemss reitigkeit nur zu sehr gezeigt hat, dass es ihm auf die Wahl der Mittel nicht eben allzusehr ankommt, weshalb denn vielleicht manche Verehrer Van Beethovens wohl gar an der Echtheit des Briefes Zweifel hegen möchten, — ich sage: diesem braven Herrn Stadler zum Schutze gegen jeden Verdacht solcher Art, will ich hierneben zugleich einen weiteren Brief Beethovens in die Hand geben, den er als Beweismittel dafür vorzeigen mag, dass der grosse Kunstgenius doch, als Mensch, auch seine Leute zu gebrauchen wusste und, neben den, in manchen öffentlich bekannt gemachten Briefen von ihm, ausgesprochenen ätherisch-jenialen Kindlichkeiten und Göttlichkeiten, doch auch — wie man zu sagen pflegt, — nicht so da war, wie man wohl meinte. (Um noch lebenden äusserst achtungswürdigen Personen nicht wehe zu thun, lasse ich die Namen nicht mit abdrucken.)

Ueber den Inhalt des Pasquills — wie natürlich, — kein Wort! — als nur die einzige Bemerkung, dass, wenn der Herr Briefschreiber mir eine Herabwürdigung dadurch anzuthun meint, dass er mich mit so ehrwürdigen Männern wie die genannten Sterkel, Kalkbrenner, André d. ält. etc. in eine Klasse versetzen will, — Er mich damit nur, weit über Verdienst, viel zu hoch stellt, und dass es mir nie eingefallen war, dass man mich in die Reihe der Komponisten von Rang und Bedeutung, und in die Reihe so ehrwürdiger Männer, wie die Genannten, stellen könne, — wenn ich es auch gleich dem Herrn v. B. selbst nicht einmal glaube, dass er meine geringen Kunstversuche wirklich so ganz erstaunlich garstig findet, wie er in diesem Consolations-Billet an Herrn Abbé Stadler thut.

Mainz im Februar 1828.

Gfr. Weber.

Die beiden Beethovenschen Briefe lauten folgendermassen:

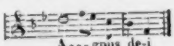
den 6 Febr. 1826.

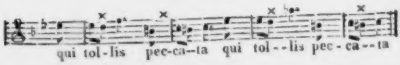
Mein Verehrter
Hochwürdiger Herr!

Sie haben wirklich sehr wohl gethan, den Manen Mozarts Gerechtigkeit durch Ihre wahrhaft musterhafte und die Sache durchdringende Schrift zu verschaffen und sowohl ++++ *) oder Profane wie Alles, was nur musikal. ist, oder mit dazu gerechnet werden kann, muss Ihnen Dank dafür wissen —

Es gehört entweder nichts oder sehr viel dazu, d. g. aufs Tapet zu bringen, wie H. W. Bedenkt man noch, dass, soviel ich weiss, ein solcher ein Tonsetzbuch geschrieben und doch solche Sätze

Mozart zuschreiben will, nimmt man nun das eigne Machwerk W. noch dazu, wie





man erinnert sich bei der erstaunlichen Kenntniss der Harmonie u. Melodie des H. W. an die

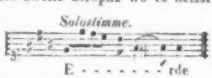
*) Alle so bezeichneten Worte sind im Facsimile der Handschrift unleserlich. Marx.

verstorbenen alten Reichskomponisten Sterkel †††† Kalkbrenner (Vater) André (nicht der gar andre) etc.
requiescunt in pace — ich insbesondre danke Ihnen noch mein verehrter Freund für die Freude, die Sie mir durch Mittheilung Ihrer Schrift verursacht haben; allzeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch — Ehrwürdiger Herr Ihren Segen nächstens —

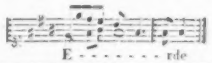
Euer Hochwürden
— Mit wahrer Hochachtung
verehrender
Beethoven.

Wien
7 Mai 825.

Ew Wohlgeboren
Im Begriff aufs Land zu gehen u. eben in der Rekonvaleszenz von einer Gedärm-Entzündung schreibe ich Ihnen nur einige Worte —
Bei der Stelle des Opferliedes zweite Strophe wo es heisst



wünschte ich, dass man diese Stelle so, wie ich sie hier schreibe, eintragen möchte, nämlich



---

schreib — —— zu bitten —— das ist so die Art mit diesen Menschen umzugehen Stirne ohne Herz, eigentl. derjenige
welcher mir von ihnen abgerathen (Silentium
Es geht nicht anders der eigentliche
allhier ist ein Haupt
gar schurkischer Kerl, der ist mehr
ein schwacher Mensch u. wohl gefällig.
u. ich brauche ihn zu manchem, mögen sie mir reden was sie wollen.

Soweit Webers Mittheilung. Beethovens Handschrift ist, wie die häufigen Kreuze zeigen (es könnten auch im letzten Briefe ein Paar Worte z. B. schurkisch, was wie schnackisch aussieht, von mir unrichtig gelesen sein) sehr undeutlich; was aber den letzten Abschnitt fast ganz unverständlich macht, sind unverkennbar die Auslassungen zu Anfang, in der Mitte und wie man vermuthen kann am Ende, die mehr, als blosse Namen betroffen zu haben scheinen. Der erste Brief

zeigt, dass auch Beethoven in der Weberschen Untersuchung eine Antastung des mozartschen Requiems und in der Gegenschrift Stadlers eine Vertheidigung desselben zu erblicken geglaubt und sich nicht auf die Erörterung selbst eingelassen, sondern den Beruf und die Berechtigung Webers dazu aus einer Konjektur und Kompositionssätzen desselben in Zweifel gezogen hat. Wie angemessen hätte Weber, wenn es nöthig und ihm nur um die Sache zu thun gewesen wäre, diese Opposition beantworten können! Er empfand aber in ihr blos Verletzung seiner Person, und zu welcher Masse von Irrthum und Unrecht hat ihn dies geführt! Jede edlere Kraft, jeder Zweig seiner Kenntnisse erscheint durch das krankhafte Gefühl verletzter Persönlichkeit zerbrochen.

1.

Wie hätte der besonnene Jurist Beethovens Brief ein Pasquill nennen können? Nicht ein Kriterium des Pasquills ist daran sichtbar: nicht die Absicht zu beleidigen, nicht die Absicht öffentlicher Verbreitung*) der Schrift und nicht zum Unglimpf Webers: der Brief ist eine Privatmittheilung, sogar eine vertraute an einen Freund und Kunstgenossen: seine Bestimmung ist eine durchaus unpersönliche Bekämpfung der Weberschen Schrift über das Requiem. Nicht einmal stillschweigende Einwilligung oder Genehmhaltung der Publikation ist erfolgt, sondern diese erst nach Beethovens Tode geschehen. Nicht einmal die Ausflucht bleibt Weber, dass die Anschuldigung des Pasquills nur für einen verfehlten Ausdruck zu nehmen und dass der Titel:

„Pasquill auf Gfr. Weber von den Herren L. van Beethoven und Abbe Stadler",

aus der Textstelle S. 61 am Ende:

„wenn auch nicht von Hrn. Van Beethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt" u. s. w.

milder zu deuten sei. Eine dergleichen Undeutlichkeit in Solcher Anklage wäre schon unverantwortlich; allein das Rubrum auf den Seiten 62 und 63, 64 und 65:

„Pasquill auf Gfr. Weber; mitgetheilt von Ab. Stadler"

widerstritte der ganzen Ausflucht, da es Stadler nur als Mittheiler (Gehülfen) folglich Beethoven als Urheber des angeblichen Pasquills bezeichnet. Der juridische Fehlgriff wäre endlich nicht geringer, wenn Weber auch nur den Abbé Stadler als Pasquillanten bezeichnet haben wollte, da Beethovens Brief, wie gesagt, schon seinem Inhalte nach nicht injuriös, folglich nicht pasquillantisch ist.

2.

Noch betrübender als dieser Fehlgriff ist die Verblendung, in der Weber (in seiner Anmerkung) eine Fälschung seines Agnus-dei-Satzes zu erblicken wähnt und Beethoven beschuldigt: er habe die Arbeit eines Andern verfälscht, um sie tadeln zu können! — Dieser widerwärtige, unverzeihliche Missgriff beruht darauf, dass Weber in der von Beethoven exzerpirten Stelle „Agnus dei" (Siehe oben Seite 125) das A für ein ff gelesen. Mochte auch die undeutliche Handschrift Webers ersten Hinblick getäuscht haben: die nächste einigermassen aufmerksame und unbefangene Anschauung des ganzen Satzes

A — — gnus Dei

konnte ihm keinen Zweifel darüber lassen, dass jenes A die erste, durch den Verbindungsstrich (wie immer bei untergelegtem Text) mit der zweiten verbundene Silbe des Wortes „Agnus" war, das

*) Das grössere Publikum sei auf die Hand-Encyclopädie (4te Auflage) oder das Lehrbuch des peinl. Rechts von Feuerbach (5te Auflage) §. 301. 276 verwiesen; für Juristen bedarf es keines Nachweises.

sonst „gnus“ heissen und keinen Sinn haben würde. Wie genau Beethoven den exzerpirten Text untergelegt, zeigt die zweite Zeile unter denselben Noten

pec - ca - ta mundi

in der er die erste Silbe (pec), um das Wort nicht unvollständig zu lassen, sogar überschüssig (vor den Anfang der Melodie) aufgenommen.

Doch, Weber will nicht zu errathen vermögen, „was Beethoven dawider habe (wider den Agnus-Satz) es wäre denn das dabei geschriebene Fortissimo.“ Fortissimo oder Pianissimo: die Stelle ist schlecht, ärmlich, kleinlich, weichlich, breiig, weder der Kirche, noch dem Sinn einer Seelen-Messe, noch dem besondern Inhalte dieses Satzes angemessen. Das hatte Beethoven dawider, und Er bedurfte nicht einer Silbenstecherei (wie Weber in Bezug auf das zweite Exzerpt uns mit vorgespiegeltem Dank glauben machen will) um Grund zur Unzufriedenheit zu haben; mit vorgespiegeltem Dank sage ich, da er sich nicht enthalten kann, dem Dank Silbenstecherei gegen ein Beethovensches Lied (mit einer Behandlung, die er sich, sagt er, nicht verzeihen würde!) anzuhängen, die freilich nur beweiset, dass er diese kleine Komposition Beethovens nicht einmal verstanden hat.

Und solche Anschuldigungen gegen einen Todten! gegen einen Künstler! dessen frühere Kunstschöpfungen wenigstens er ein Heiligthum nennt! — Weber ist noch weiter gegangen.

3.

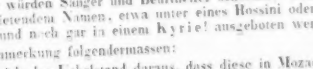
Er hat Beethovens Aeusserung verdreht, oder will seine frühere verdrehen, die von Beethoven (wie früher von mir*) in ihrer Unhaltbarkeit dargestellt wird. Folgendes schreibt Weber in dem gedachten Aufsatz in Bezug auf Mozarts Fuge:

So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gargeleien der Art wie folgende aufbürden mögen.

Zetter und Mordio würden Sänger und Beurtheiler schreien, wenn unter einem anderen als Mozarts ehrfurchtgebietenden Namen, etwa unter eines Rossini oder ähnlichem Namen, solche wilde gorgheggi, und noch gar in einem kyrie! ausgeboten werden wollten. —

und konjekturirt in der Anmerkung folgendermassen:

Vielleicht erklärt sich der Uebelstand daraus, dass diese in Mozarts Brouillon vorgefundenen Passagen für Instrumental-Zwischenspiele bestimmt waren — oder die Singstimmen vielleicht, während die Instrumente in den krausverbrämten chromatischen Schlangengängen wühlten, ihrerseits blos in Viertelnoten hatten einherschreiten wollen, etwa folgendermassen:



Ist denn das nicht buchstäblich, wie es Beethoven darstellt! Dieser hat die Webersche Anführung pünktlich beibehalten —

und nur mit allem Fug zu besserer Veranschaulichung die Kontrabässe so geschrieben, wie sie ertönen müssten, nämlich sechszehnfüssig — eine Oktave tiefer, als die Violoncelle.

Hat Weber also nicht für denkbar gehalten, dass Mozart die Fuge so wie Beethoven rügt, geschrieben haben könne! hat er dies nicht sogar für glaublicher und besser angesehen, als die Fas-

*) Der Ztg. Jahrg. 2. No. 47. S. 381.

sung dieses Satzes in der Partitur? — Es ist ein leicht zu durchschauender Winkelzug, wenn Weber mit der Aeusserung

„was gegen die Viertelnoten zu sagen sein soll, lässt sich ohnedies nicht begreifen —“

die Aufmerksamkeit von dem wohlgetroffenen Punkt ablenken möchte. Beethovens Bedenken geht nicht gegen die Viertelnoten für sich allein (wiewohl man diese auch an und für sich allein durchaus verwerflich finden muss) sondern gegen ihre Zusammenstellung mit der Sechszehntheil-Figur, die nach Webers Konjektur hätte dazu ertönen sollen.

Unerschöpflich sind überhaupt die Gründe, aus denen die Nichtigkeit dieser Konjektur sich darthun liesse, wenn die ernste Bestimmung dieses Aufsatzes solche Abschweifung zuliesse *). Es ist anzuerkennen, dass ein Fehlgriff in dieser Konjektur oder Mängel in eigenen Kompositionen noch keinen direkten Beweis gegen den anderweiten Inhalt der Weberschen Dedaktion abgäben. Aber man wird es Beethoven nicht zum Vorwurf machen, dass ihm (der weder Zeit noch Lust haben konnte, der Untersuchung genauer nachzugehen) neben der auffälligen Darstellungsweise Webers jene Schwächen — befremdlich erschienen und er dies einem Freunde in vertraulicher Mittheilung äusserte.

4.

Unsäglich unedel und irrig versucht Weber, über so viele falsche Beschuldigungen hinaus Beethovens Tadel durch eine Verunglimpfung seines Karakters unwirksam zu machen: er habe ihn (sagt er mit schlechter Ironie, oder noch schlechter vorgespiegelter Nachsicht) verdient durch seine Opposition gegen die seltsamen und bedauerlichen Verirrungen Beethovens in der letzten Zeit. Wie weit entfernt ist Weber von der Ahnung eines wahren Künstlergeistes! Beethoven — wäre er je die Unfähigkeit Webers, ihn zu verstehen, inne geworden — hätte nur wünschen können, dass seiner Gottesgabe doch auch er froh werden möchte.

5.

Schämen sollen sich Weber und Schott (wenn dieser eingewilligt) den Privatbrief eines Verstorbenen publizirt zu haben, um seinen Karakter zu verunglimpfen, und das aus Rache für einen vertraulich ausgesprochenen Tadel! Schämen soll sich der Jurist Weber, einen Brief in solchem Zustande, wie die letzte Hälfte des zweiten, verstümmelt und unvollständig dem unaufmerkenden Theil des Publikums als ein Beweisdokument vorzuhalten! Mit solchem Verfahren hielt' es nicht schwer, aus dem unschuldigsten Briefe Hochverrath zu deduciren. — Dass Beethovens zweiter Brief nicht zum Gegenstande des Streites gehört und, wie er vorliegt, keinen Karakterflecken Beethovens, sondern nur ein zu grosses, so übel vergoltenes Zutrauen zu dem Empfänger offenbart, bedarf nicht erst eines Beweises.

*) Schon im dritten Jahrgange der Ztg. No. 34. S. 270 und 237 wurde ich die abschliessende Prüfung des über die theilweise Unächtheit des mozartschen Requiems historisch und kritisch unternommenen Beweises nicht blos vorbehalten, sondern gegeben haben, wenn die fast ausschliesslich auf einen weitläufigen Zeugenbeweis hingeleitete und gegründete Erörterung nicht ohnehin schon so ausgedehnt und zugleich durch die unziemliche Animosität der Gegner Webers für das Publikum getrübt und ermüdend worden wäre. Auch jetzt würde ich neben so vielen wichtigern Abhandlungen, mit deren Zusendung man mich erfreut hat, in diesen Blättern keinen Raum zu finden. Was ich zur Beförderung der künstlerischen Ansicht vom Requiem und zu vorläufiger Entgegnung auf Webers ästhetische Bedenken zu sagen fand, ist im zweiten Jahrgang d. Ztg. No. 46, 47, 48 zu lesen.

Genug über diese Masse unverantwortlichen Unrechts. Hätte Weber doch nur offen gestanden, er schreibe zur Abwehr des nachtheiligen Vorurtheils, das durch Beethovens Aeusserungen gegen seine Komposition, oder auch gegen seine Theorie bei einem Theil des Publikums erweckt werden könnte! Des grossen Verdienstes derselben als kritisch-berichtigender und erfüllender Revision und Beschliessung der frühern Theorie *) unbeschadet ist sie noch weit entfernt von Beethovens Kunstidee. Man darf also weder diesem einen Vorwurf aus seinem Bedenken machen, noch das Webersche Verdienst geringer anschlagen, als bisher mit Recht geschehen. Dies ist so gewiss, dass Weber keiner Selbstvertheidigung bedurft hätte, geschweige einer solchen. Warum vervielfältigt er seine Schuld noch durch den eitlen Vorwand:

> seine Mittheilung sei ein Beitrag zu jeder Sammlung interessanter und namentlich solcher Monumente, welche einen Künstler nebenbei auch als — Menschen karakterisiren —

nämlich als schwachen! Trauriges Handwerk der Klatscherei von den Schwächen grosser Menschen! Wie hat Weber sich diese Kleinheit erlauben können! und jetzt, wo das Volk ohnehin vergessen hat, was ein Künstler und die ihm gebührende Ehrfurcht sagen will! Und gegen Beethoven, den letzten unserer grossen Vorgänger, an den es jetzt mit aller Liebe, Ehrfurcht und Treue sich heranzubilden gilt! Wie hat er sich überwinden können, seine vergessenen Irrthümer über Beethovens Kompositionen mit jedem sich darbietenden Namen: Karl Maria Weber, Rellstab, sogar dem eines Mannes (Ernst Woldemar in Berlin) aufzusteifen **), der alt geworden ist, ohne irgend etwas in der Kunst und ihrer Wissenschaft geleistet oder gezeigt zu haben, als die traurige und verbitternde Erinnerung an eine empfänglichere Jugendzeit, deren Verschwinden er irrig für Absterben und Rückschritt der Kunst hält. Soll Tobiä Hündlein ***) gegen den Engel zeugen, der ihn führte?

Berlin, am 11. April 1828.

A. B. Marx.

---

*) D. Ztg. Jahrg. 4. No. 50. S. 404.

**) Vergl. dasselbe Heft der Cäcilia S. 35 u. f.

***) Tobias 6. 1.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 23. April. — Nro. 17. — 1828.

Höchst wichtige und glückliche Nachricht.

Als in No. 51 und 52 des vorigen Jahrganges die erste Nachricht von der durch Nägeli verheissenen Herausgabe der

grossen fünfstimmigen Messe aus H-moll
von Johann Sebastian Bach

mit einer Hindeutung auf das einzige Werk, das daneben genannt zu werden würdig sei, ertheilt wurde: durfte man kaum die Hoffnung wagen, auch dieses so bald der musikalischen Welt als deren köstlichsten Schatz übergeben zu sehen. Doch —

Ich gedachte in der Nacht,
Dass ich den Mond sähe im Schlaf;
Als ich aber erwachte,
Ging unvermuthet die Sonne auf! —

Reicher und schneller sprosst die langerwartete und verheissene Saat hervor, als man zu hoffen sich getraute.

So eben ertheilt mir die Schlesingersche Verlagshandlung die bestimmte Versicherung, dass sie noch im Laufe dieses Sommers das grösste Werk unsers grössten Meisters, das grösste und heiligste Werk der Tonkunst aller Völker, von

Johann Sebastian Bach
die grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Mathäus

herausgiebt und der Stich schon begonnen hat.

Wie herrliche Zeit bricht an! Die kühnste Vorhersagung derselben mitten unter einem von allen Seiten einbrechenden, wüst anschwellenden Verderben in allen Zweigen der Kunst — diese wichtigste, stets von neuem ans Herz gelegte Versicherung, die in diesen Blättern unter dem Verzagen so mancher Besseres Wünschender, unter dem Erschlaffen so mancher Besseres Vermögender, unter den Erfolgen verderbter Verderber stets in festester Ueberzeugung ausgesprochen wurde, die die eigentlich unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Zeitung ist — sie geht schneller und herrlicher, als man hoffen konnte, in Erfüllung.

Ich sage mit Bedacht, die unerlässliche Rechtfertigung der Stiftung dieser Blätter. Denn ihre Bestimmung hat nie sein sollen Neuigkeitsträgerei, die anderweit längst und in reicherm Maasse

besorgt wird. Sie hat nie bestehen sollen ein Tummelplatz jener todten Kritik, die alle Kunstwerke gewissen stagnirenden Regeln einer sogenannten, nie gerechtfertigten Grammatik der Tonkunst unterwerfen und alles Kunstleben nach gewissen Schematen, gleichwie nach todten zwängenden Spalieren modeln und erkennbar machen will. Sondern sie hat Theilnehmende und Leser rüsten sollen für eine neue und höhere Periode der Tonkunst durch geistigere, künstlerische Erkenntniss des Vorhandenen und Entstehenden, durch seine Messung an der allgemein in unserm Volk und unserer Zeit lebenden Idee, durch Anregung dessen, was für die schönere und höhere Zukunft wohlgethan, nöthig, unentbehrlich ist. Sie wäre also nichtig ohne das Eintreffen jener verheissenen Zeit; ihre Bedenken gegen so manche eben beliebte, ja längst gehegte Erscheinung wären unfruchtbare und unstatthafte Querelen, ohne jene letzte und herrliche Erfüllung, deren Ueberzeugung so fest, wie die vom eignen Dasein, in meiner Brust ruht, und immer siegreicher in das Leben treten wird.

Es beginnt diese Zeit der Erfüllung mit dem Bruch der Schranken, die kleinlicher Egoismus, kindischer Geiz und Hochmuth auf todten Besitz so lange Jahre um die edelsten und herrlichsten Schätze der Kunst gezogen hatte. Nicht mehr soll Deutschland seines köstlichsten Reichthums beraubt, ja unkundig sein. Die ihn so lange Jahre besessen, verhehlt, vorenthalten — sie haben ihn nicht einmal zu nutzen gewusst: ihre Namen sind schon jetzt gerechter Vergessenheit übergeben. Doch auch sie haben ohne ihren Willen der guten Sache dienen müssen. Der belebende Trieb, unser Kunstgebiet mit dem ganzen Reichthum der individuellsten Darstellungen zu erfüllen, alle Erscheinungen in ihrer innigsten Eigenthümlichkeit fest zu halten, die Gestaltungen der Tonwelt und ihre mechanisch-technische Möglichkeit nach allen Seiten hin zu erweitern, würde gestört worden sein durch die Wiederaufstellung der grossen Kunstwerke früherer Zeit, oder würde den Geist der Zeitgenossen von ihnen abgewendet haben. Er sollte sich erst frei ergehen bis in das Gebiet der Künstlichkeit, ja der Verkünstelung; durfte, um zu gewähren, untertauchen in der niedern Sinnlichkeit der Italiener; mochte das Volk einschläfern mit dem seelenleeren Spiel der Franzosen — damit, wie aus kräftigendem Schlummer, der frischere Geist sich an den Thaten grosser Vorfahren heilige, zu neuem Tag und eigner That erstehe. So wird es. —

Die Verlagshandlung aber würdigt sich durch diese Unternehmung ihres Glückes in so mancher andern, und stiftet sich an dem grössten Werke deutscher Tonkunst ein Denkmal, das ihren Namen noch künftigen Jahrhunderten überliefern wird. — Durchdrungen von der Wichtigkeit und Würdigkeit des Unternehmens hat sie versprochen, die Partitur als eine Prachtausgabe erscheinen zu lassen. Diese Pflicht gegen das grösste Werk, wie sie ihr den Dank aller Kunstfreunde sichert, wird auch die bleibendste Zier ihrer Firma sein, die von nun an in der Kunstgeschichte als ein höchst ehrenwerther Name der Nachwelt genannt werden muss.

A. B. Marx.

2. Freie Aufsätze.

Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Von Dr. Karl Seidel.)

Alle Kunst ist ein Schaffen; es kann nur da von Kunst überhaupt die Rede sein, wo dieselbe sich darthut an einem Werke. Bezieht dieses nun sich in einer mehr praktischen Hinsicht: auf das Leben, dient es irgend einem Zwecke niederer Bedürftigkeit: so ist es ein mechanisches Kunstwerk. Erscheint ein solches jedoch mehr als eine freie Schöpfung, zunächst absolut nur für sich da, und in dieser vollständigen Abgeschlossenheit ein höheres Inneres offenbarend: so entsteht das schöne Kunstwerk. Der hier gefoderte geistige Inhalt — die Idee, welche sich darstellt in dem freien Spiel mit den schönen Formen der Sinnlichkeit — ist dabei unerlässliche Bedingung, denn der Mensch ist ein sinnliches Vernunftwesen und kann, in sofern er dieser seiner Natur gemäss ausgebildet erscheint, schlechthin an keiner reinen Körperlichkeit für sich ein höheres und dauernderes Wohlgefallen finden. Das Kind nur, und der etwa auf ähnlicher Kulturstufe sich befindende Naturmensch vermögen noch stundenlang dem mechanischen Spiel eines automatischen Kunstreiters oder Seiltänzers mit freudig glänzendem Auge zuzusehen; ein Taschenspieler-Kunststück ist ihnen etwas Ausserordentliches und ein Gaukler, der etwa eine Linse durch ein Nadelöhr wirft, gewährt ihnen allezeit die höchste Freude. Wer selbst noch von keinen Ideen belebt ist, der bezeigt auch natürlich kein sonderliches Verlangen darnach; statt geistig schöner Kunst genügen hier vollkommen reinkörperliche Künstlichkeit und spielende Künstelei: die Rohheit kann sich im Allgemeinen nur „verwundern", zum „Bewundern" vermag sie sich noch nicht zu erheben. Da nun aber die Zahl derer, die ein besonderes Wohlgefallen an der Verwunderung finden, bis jetzt noch stets beträchtlich grösser gewesen ist, als die Summe der sinnigen Bewunderer, so ist es natürlich, dass auch die eigentlich schönen Künste häufig genug solchem herrschenderen Geschmacke gefröhnt haben. Die Architektur schuf wahrhaft verwunderungswürdige Werke, wie zum Beispiel die schiefen Thürme von Pisa und Bologna; man baut indessen fortan keine mehr, die Zeit ist in dieser grossartigen Kunst über das eitle Spiel mit leerer Künstlichkeit für immer hinaus. Die Bildhauerkunst leistete einst Ausserordentliches in der Künstelei. Corradini unter Andern stellte in einer grossen weiblichen Figur die Scham dar, durch deren anliegenden Schleier die Gesichtszüge noch klar zu erkennen sind; er machte einen todten Christus, ganz und gar in durchscheinende Leinentücher eingehüllt, und verfertigte als non plus ultra aller Künstlichkeit eine von einem Netze ganz und gar umstrickte, aus einem einzigen Marmorblocke gehauene lebensgrosse Menschengestalt *). Die Bildnerei scheint indessen wohl für immer über solche Spielereien hinaus zu sein. Die Malerei ist gleichfalls mehrfach an solcher Klippe aller schönen Kunst gescheitert. Frühe schon fing man an, in Bildchen von dem geringen Umfange der üblichen Scheidemünze den Herrn Christus sammt allen Jüngern darzustellen, und ein Holländischer Prediger hatte es durch dreissigjährige fleissige Uebung gar dahin gebracht, auf einem kleinen Stüber eine ganze Kompagnie Soldaten mit einer Nadel zu zeichnen und einzugraben. Guercino und Guido, die grossen Meister, fingen ferner schon an, hinsichtlich des geringsten Zeitaufwandes um die Wette zu malen, und Lucas Giordano, gewöhnlich Luca fa presto genannt, trieb die Entwürdigung der Kunst in dieser Hinsicht so weit, dass er bedeutende Kompositionen binnen wenigen Stunden ausführte; ja um Alles recht in „Verwunderung" zu setzen, malte er auf solche Weise einst in Gegenwart Königs Karls II. von Spanien ein grosses Oelbild, ohne

*) Alle diese Figuren befinden sich im Palaste Sangro zu Neapel. Auch an den beiden mit einem türkischen Turban drollig genug verzierten Sphinxen am Eingange des Gartens von Sanssouci bei Potsdam, ist ein so künstlich ausgeholltes Fischernetz befindlich.

Pinsel, mit den blossen Fingern *). Jetzt haben alle Kunststückchen der Art, namentlich für den Deutschen, ihren Werth gänzlich verloren, so gut als in der Poesie die seltsamen Reimkünsteleien der Kettenreime, Schellenklänge und Echoreime **), oder gar der frühern Gedichte und Reden mit Weglassung irgend eines Buchstabens ***) u. s. w.; und so haben denn nach und nach alle Künste dem eitlen Spiel mit leeren Künstlichkeiten mehr und mehr stets entsagt. Nur zwei derselben liegen darin noch befangen und scheinen sich nur langsam aus solcher Niedrigkeit emporarbeiten zu können; nämlich die höhere oder scenische Tanzkunst, und die Musik. Von den Ballets heutiger Art wenden die Augen der Kunstkenner sich öfter mit wahrem Unwillen ab; die verdammende Stimme darüber wird immer allgemeiner; es erscheinen hier und da schon mannigfache Vorschläge zur Veredlung der an sich so reizvollen und wahrhaft schönen Orchestik. Sämmtliche Theater-Direktionen verharren jedoch, wie meistens überall, so auch in dieser Sache, am bequemsten bei dem alten Schlendrian, und wagen auch nicht einmal einen Versuch zur Veredlung der reinen Mimik.

Was nun die hier näher zu besprechende Tonkunst in Absicht auf leere Künstelei und Spielerei anbetrifft, so giebt es darin eine zwiefache Künstlichkeit, und zwar eine gelehrte und eine technische. Diese letzte umfasst den heut zu Tage herrschenden schalen Virtuosenkram, in welchem auch die gerühmtesten der jetzigen ausübenden Musiker mehr oder minder noch befangen sind, und der auch die edle Kunst des Gesanges oft so ganz und gar verunstaltet hat. Seelenlose Kehlfertigkeit und gedankenlose Spielfingerei haben in der heutigen Musik den hohen Namen der Kunst usurpirt; ihr Stündlein beginnt aber bereits zu schlagen, und sie müssen binnen Kurzem eben so verschwinden, wie die frühere gelehrte Künstlichkeit. Diese trieb mit den artistischen Formen der Musik ein an sich völlig inhaltloses Spiel; man verwunderte sich höchlichst über die Kanons, die man, als musikalische Palindromen, vorwärts und rückwärts singen konnte; über die Doppelfugen, die man natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen führte, und über ähnlichen kontrapunktistischen Kram, der sich, ohne alle weitere Bedeutung, nur für sich selbst geltend machen will als schöne Kunst. Eine solche aber bedurfte, wie wir gesehen haben, allezeit eines geistigen Inhalts; dieser nur erhebt hier die Kunst des Satzes und der geschickten Stimmführung, so wie der allerdings höchst nothwendigen mechanischen Fertigkeiten der Ausführung, in eine höhere Sphäre, und ertheilt diesen formellen Seiten der Kunst erst ihren gebührenden Werth.

Welchen Inhalt nun aber die Musik nur haben könne, das geht aus der Betrachtung ihres darstellenden Mittels klar genug hervor. Der Ton ist das natürlichste Mittel zum Ausdruck der Empfindung und des Seelenlebens überhaupt, und folglich kann auch nur die innere Welt der Gefühle, nach ihrem gesammten Umfange der Affekte, Leidenschaften u. s. w., nicht aber die oft beliebte äussere Tonmalerei, der Musik wahrhaft ästhetischen Inhalt, Karakter und Bedeutsamkeit verleihen. Ich sage andern Orts bereits darüber: „Töne sind unwillkührliche Zei„chen des psychischen Ausdrucks, und diese nun „werden hier angewendet zur Offenbarung der „innersten unnennbarsten Regungen. Unmittel„bares Naturgesetz nennt ein Weiser die Spra„che der Empfindung, die in den Modifikationen

*) In Italien, welches Land mit Canova neuerdings seinen letzten grossen plastischen Künstler verloren hat, ergötzt dieses Spiel wohl noch; Cappa in Neapel, ein Maler - Improvisator, malt jetzt dasselbst in Oel Landschaften von 8 Zoll Länge und 6 Zoll Breite nach aufgegebenem Thema binnen zwei Stunden.

**) Die Araber, die lange vor Abfassung des Korans in Versen, und sogar auch in Prosa reimten, haben diese Künsteleien zuerst in die Dichtkunst gebracht; von ihnen lernten sie die Spanier, und nachher die Italiener, Franzosen u. s. w.

***) Weise in seinem politischen Redner, wie auch Uhse in seinen oratorischen Kunstgriffen, liefern mit Weglassung eines Buchstabens weitläufige Reden, und Burmann hat noch vor nicht gar langer Zeit einen Band Gedichte ohne „R" geschrieben.

„des Tones liegt"*): aus dem Herzen kommt der „Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein „elektrischer Funke, durch eine unsichtbare Kette „die gleiche Empfindung in die fremde Brust. „Diese göttliche Bestimmung des Tones nun fasst „die wahre Musik auf als ihr höchstes Grund„gesetz, und belebt überall mit geistigem Hau„che die äussere formale Schöne der gesammten „Klangwelt. Ob die Stimme des innersten Le„bens zugleich mit entfernt umschreibendem Wort „hervortritt im Gesang; ob nur wahrhaft besee„lender Athem dahinströmt durch das melodische „Rohr; oder ob von zarter Empfindung berührt „die harmonische Saite erbebt: das eigentlich ist „gleich; denn überall soll ja der innigste Natur„ausdruck nur idealisirt erscheinen zu karakteri„stisch schöner Tonkunst, das heisst, zur poeti„schen Sprache des Gefühls. Gleich der lyri„schen Poesie offenbart die Musik die geheim„sten Anliegen der Menschenherzen, und der Poet „vermag mit dem Wort konventioneller Willkühr dieselben so innig nicht zu sagen, als der „Tondichter durch das natürliche Mittel seines „Ausdrucks; wo die Rede nicht mehr hinzurei„chen vermag, da beginnt die Sphäre der rei„nen Tonkunst, und ohne Worte auch versteht „sie das Herz, denn wenn es bewegt ist, so hat „es begriffen."

Gegen solche Ansichten von einem aller Musik als schönen Kunst nothwendigen, und zugleich ihr auch natürlich angestammten tieferen Inhalt nun haben sich jedoch zu verschiedenen Zeiten die Stimmen einzelner Kunstrichter erhoben**); und auch neuerdings verlautet noch wiederum ähnliches von einem sonst achtbaren Theoretiker, welcher im Allgemeinen über die Tonkunst sagt: „ein durchaus spielendes Wesen „ist sie, weiter nichts. Sie hat auch keinen In„halt, wie man sonst meinte, und was man ihr „auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, „geregelte Zusammenverbindungen von Tönen „und Tonreihen zu einem Ganzen" ***). Ich selbst nun zunächst mag diesen und ähnlichen Ansichten nichts entgegen stellen, mag nicht weitläufig darthun, dass eine Kunst, die bloss ein geschicktes und künstliches Formspiel ohne tiefern Gehalt entfaltete, ein blosser Zeitvertreib für erwachsene Kinder, nicht aber eine herz- und sinnstärkende Erholung für denkende und fühlende Vernunftwesen wäre; nur die Aussprüche einiger anderer bewährter Denker und Kenner des Schönen mögen an dieser Stelle gegen solche in unsern Zeiten allerdings mehr als sonst auffallende Behauptungen sprechen. Rochlitz meint: „weg mit der musikalischen Komposition, „die nichts sagt; wenn Musik Ausdruck der „Empfindung ist, so kann ja das, worin keine „Empfindung ist, eben darum keine Musik sein." — Solger schreibt: „fort mit allem Körperli„chen oder Geistigen, das den Anschein der „Schönheit an sich trägt, ohne Ideen auszudrü„cken" ****). — Schiller sagt: „der ganze Ef„fekt der Musik (als schöner und nicht bloss an„genehmer Kunst) besteht darin, die innern Be„wegungen des Gemüths durch analogische Ton„sere zu versinnlichen" *****); und Amadeus Wendt kommentirt gleichsam diese Stelle, wenn er sich folgendermassen vernehmen lässt: „Mu„sik soll das Schöne darstellen durch ein Gan-

*) Herder in der Preisschrift über den Ursprung der Sprache. — Dieser tiefe Seelenausdruck des Tones begleitet zunächst bei der gewöhnlichen Verbindung zwischen Ton und Wort die Rede. Sprache als reiner Verstandes-Ausdruck für sich erscheint als eine blosse Zeichnung, die erst durch die Modifikationen des Tones eine die Psyche bestimmter ansprechende Färbung erhält. Treten nun solche Seelenhauche der Sprache lebendiger hervor; erhebt der Ton sich über das abstrakte Wort rein und voll und klar, so entsteht wahrhafter oder karakteristischer Gesang; himmlisch verklärt erscheint hier im hellesten Lichte der Seele das Wort des Geistes. C. S.

*) Vergl. meinen Charismos T. II. S. 10.

**) H. G. Nägeli in seinen Vorlesungen über Musik S. 22. 32. 52 u. s. w.

***) S. Solger's Ervin, Gespräche über das Schöne in der Kunst S. 14.

****) Kleine pros. Schr. Th. IV. S. 86. — Vergl. auch noch: Momigny cours complet d'Harmonie et de composition d'après une nouve theorie generale. T. I. cap. 1. — G. Weber's Theor. d. Tonsetzkunst. Th. I. S. 15.

„ges von Tönen. Das Schöne aber wird in der „Tonkunst eben dadurch erzeugt, dass das Ge„fühl durch den ihm verwandten Ton im richti„gen Maasse sich ausspricht und durch den Sinn „in das Gemüth des Hörers dringt. Auch die „blosse Instrumental-Musik hat ein solches Maas; „wo das Gefühl nicht spricht, da ist bloss Sin„nenkitzel. Das Gefühl aber ist zwar unendlich „und lässt sich darum an und für sich nicht in „bestimmte Begriffe fassen (sonst wäre die Dar„stellung nicht Kunst, sondern Wissenschaft): „aber in eine bestimmte Form muss dieses Ge„fühl immer gebracht werden."

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

1. Introduction et Variations pour le Pianoforte seul, ou avec accomp. de l'orchestre par Rummel. Op. 62.

2. Fantasie et Variations sur des motivs favoris du Vaudeville „les Viennois à Berlin" pour Piano et Flute par C. Koch. Op. 21. Beides bei Schott in Mainz.

Man könnte sagen, dass beide Werke von höherer Intention nichts verspüren lassen; aber sie sind mode!

Man könnte sagen, dass die Erfindung flach und die Verbindung willkührlich, ja widrig gemischt sei; aber sie sind mode!

Man könnte der Introduktion Vorbereitung und der Fantasie Fantasie absprechen; aber die Mode!

Die Themate sind abgenutzt, die Harmonie arm, die Figuren weder geistreich noch neu; aber die Mode!

Und was sollten die alten Jünglinge und die theeblütigen Damen unserer eleganten Cercles anfangen ohne die Mode, die mit Brillen Wüste der Augen, mit Giraffwesten das Herz, mit Redensarten Oede des Geistes, mit Klingelei Leere des Wortes deckt! Möchten sie mir doch glauben, dass diese Variationen elegant edirt, schwer, nicht zu schwer, brillant, frappant, süss, originell, in neuester und bester Manier, genial und himmlisch deliciös — kurz, dass sie modern sind! Möchten sie es glauben und Herrn Schott soviel davon abkaufen, dass ihm davon die Auslagen für würdige Kunstwerke (wie jüngst die Beethovenschen) z. B. von Sebastian Bach, erstattet werden! Wozu wäre denn sonst die moderne Welt, als zum Bezahlen! —

M.

Zwölf Schullieder für 2 Sopran- und eine Bassstimme von Rink. Heft 1. Schott in Mainz.

Angemessene Texte, sanfte, leicht fassliche Melodie und Begleitungsstimmen, hinlängliche Frische empfehlen dieses Heftlein besonders für die untern Klassen der Töchterschulen.

M.

---

1. Sechs Gedichte von Hessemer (u. W. Müller) für 4 Männerstimmen, oder Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Konradin Kreuzer. Heft 1.

2. Sechs Gedichte u. s. w. Heft 2. Schott in Mainz.

Anmuthige, bald in munterer, bald und öfter in sanfter Weise, eine dazu gestimmte Gesellschaft ansprechende Lieder in Kreuzers längstbekannter Manier.

M.

---

1. Fantasie pour la Flûte avec Accomp. de Piano composée par Tulow. Opus 43.

2. Fantasie pour la Flute etc. Op. 44. Schlesinger in Berlin.

Gut! Vortrefflich! Aber wo ist die Fantasie!

G.

Premier Potpourri p. l. Violon avec Accomp. de Quatuor ou de P. F. par l. Mayseder. Op. 27. Berlin bei Schlesinger.

Ein Blumentopf mit lauter modernen Blumen, als da sind: Kuhblumen, Gänseblumen — kurz für die elegante Welt.

G.

4. Berichte.

Das musikalische London

von K. Klingemann.

Februar 1828.

Chaos.

Im Rauschen der Meereswellen, im stillen Flug einer einsamen Seemöve, in dem ruhigen Mondlicht, das in einer klaren Augustnacht wie ein Streifen Feenland auf der unendlichen Wasserfläche spielt, liegt freilich Musik genug, doch davon ein andermal; — ausser der veredelten Maultrommel oder Mundharmonika, die ein seefahrender Leipziger mit von der Messe gebracht hatte und auf der er dilettirte wenn ihm die Seekrankheit nicht zu sehr zusetzte, gab es aber weiter keine in der Nordsee. Allerdings wurde es mit Seekrankheit und Musik schon etwas besser in den Wassern der glorreichen Themse, — die zahllosen grossen und kleinen Masten sahen aus wie die Pfeifen einer unermesslichen Orgel, auf der Alt-England ganz lustig spielt. — Wind gehört freilich zu beiden — und aus den vollen Dampfbäten, die munter an uns vorüberflogen, erschallte das gute alte God save the King als erste leibliche Musik, die ich in England vernahm. Es war ein süsser Klang trotz schlechter Blasinstrumente, bedeutsam, heimisch und doch fremd, — und nun gar Rule Britannia! hier zwischen den Zeichen der Herrschaft!

Der werthe Leser wird es so gut wissen wie ich, dass die Geschichte in diesen bewegten Zeiten besonders fleissig ist, und dass das Gewebe der Völker durch mehr Fäden in einander verschlungen wird wie bisher, — dass ein Fall in Pariser Papieren jetzt auf der Petersburger und Berliner und Londoner Börse zugleich merklich verspürt wird u. s. w. Dasselbe gilt auch von andern Papieren, Göthescheu, Weberschen und Beethoven z. B., sie werden hier in der That jetzt discontirt! Wir armen weltbürgerlichen Deutschen haben uns redlich in fremder Litteratur und Kunst umgethan, während sich niemand um die unsrige bekümmerte. Endlich fänden wir den Lohn unsrer duldenden und harrenden Tugend; fremde Litteratoren machen Entdeckungsreisen nach dem Nordpol unsrer Gelehrsamkeit, unsre Bücher werden im Auslande recensirt und übersetzt, und unsre Musik wird in fremden Zungen gesungen, auf fremden Geigen gegeigt, von fremden Damenfingern gehämmert! Ich wollte, der Leser wäre Zeuge des Entzückens gewesen, womit ich's zum Erstenmale erlebte, als in den Strassen von London uralte Volksthümlichkeit mit neudeutscher Kunst kämpfte, und eine Drehorgel mit dem Freischütz-Jägerchore den ehrwürdigen hochländischen Dudelsack überschrie und aus dem Felde schlug! Ich wollte, der Leser wäre Zeuge von dem Eifer und der Unermüdlichkeit gewesen, womit englische Damen in einer Musik-Partie Trios von Hummel und Beethoven, und nichts als Trios von Hummel und Beethoven abspielten! Ich wollte, der Leser hörte die günstigen Urtheile, die hier über deutsche Musik und über das musikalische Talent der Deutschen — also auch über ihn — gefällt werden, wie man hier zu glauben scheint, dass wir Alle mit einem Pianoforte oder einer Querpfeife auf die Welt kommen, — der Leser würde stolz!

Ich hatte der musikalischen Zeitung (durch ihren Redacteur natürlich freundschaftlichst die Hand gedrückt beim Scheiden aus Deutschland, und ihr die schönsten Mittheilungen aus England versprochen, — ich ging aber den ganzen Herbst und einen Theil des Winters umher in der rauchenden Stadt und draussen in den grünen Wiesen des Blachfeldes, und suchte Töne für die besagte Zeitung, wie Diogenes Menschen — Himmel, wie konnte ich nur so out of fashion (unmodisch nämlich) sein und im blühenden November-, Dezember- und Januarmonat viel Musik verlangen! Jede Miss oder Lady von Ton ist da noch draussen im Lande und sammelt Kräfte für Routs; was sie nebenbei den gähnenden Angehörigen in der idyllischen Landeinsamkeit vormusiziren mag, was geht das mich und den Leser an! Jetzt ist das freilich anders und besser, sie sind nun sämmtlich angekommen; jeder schwerbepackte Reisewagen war mir so gut wie zwanzig Takte aus der besten Symphonie, und es geht nun an ein prächtiges Blasen, Pauken und Fiedeln. Der Stoff wächst mir über den Kopf, ich weiss kaum anzufangen, noch weniger aufzuhören, — italienische Oper; englische Oper, geistliche und weltliche Konzerte, alles wacht mit dem nahenden Frühling auf und will mit ihm um die Wette singen, — so gehts zweckmässig bis tief in den Sommer hinein und wir vertreiben dann Hitze mit Hitze, Natur mit Kunst, und die Zeit mit Gesellschaften.

Freischütz.

Ich bin auch ein deutscher Patriot, und ging deshalb zunächst in den Freischütz. Wir kennen ihn alle zur Genüge, — es ist nur hart für einen armen Verschlagenen, der die ganze Freischützwuth zu Hause durchgemacht hat, hier (der erste Triumphgenuss ist vorüber) aus süssem Morgenschlaf durch: „Wie nahte mir der Schlummer“ oder durch den Jägerchor aufgeweckt zu werden; es ist eine leidige Freiheit und ein Mangel an guter Polizei! Ich verschone den Leser mit alle den Veränderungen und Verschlechterungen in der Oper, ich will auch nicht sagen, dass er den Händelnden Engländern nicht gelehrt genug war und dass sie deshalb Umkehrungen darin angebracht haben, oder dass man für das handelnde Publikum mehr Handlung hineingebracht oder auf mehr Wechsel gedacht hat, — ich will auch das Personal nicht ausführ-

lich beurtheilen, und wie Mr. So und So brav war und dem Fremden (in der Musik) Stand hielt, oder wie Miss So und So nicht brav war, und weniger vor der Musik als mit ihr davon lief; es kam mir nur auf den Eindruck an, den der Landsmann hier machte. Während der Ouvertüre aber war ich zu gerührt zum Bemerken. — es ist etwas Eigenes mit einem lieben alten Freunde, den man in weiter Ferne wieder trifft, und dem gegenüber man zum Kinde wird, das die alten Mährchen so gern immer wieder hört; ich dachte an den gestrigen Abend, wo diese Klänge zum erstenmal in Berlin gehört wurden und der Meister und die deutsche Kunst solchen Triumph feierten, — und an noch manches Andere — da wurde es plötzlich dunkel vor mir, es war aber nur der Rücken meines Vordermanns, der aufgestanden war, um zu sehen, wie die trefflichen Töne gemacht würden. Wir applaudirten alle und hatten Recht: hatten sie auch nicht gut gespielt, so hatten sie doch mit Liebe und Eifer gespielt und das ist in kalten Zeiten schon was werth. Dass das Englische gesungen nicht ganz so gut klingt wie das Italienische, weiss Jedermann, John Bull vielleicht ausgenommen. Das hat man indessen von der deutschen Sprache früher auch geglaubt, bis man zur Einsicht gekommen ist, dass jede Sprache sich die ihr zusagende Musik bildet, und dass namentlich das Deutsche im Fidelio — so wie das Französische in der Iphigenie — eben so gut klingt, wie das Italienische in der Gazza ladra: — warum sollte Shakespears Sprache nicht auch einmal den Komponisten finden, der ihren musikalischen Klang trifft! Einstweilen gestehe ich, klingt sie unser einem im Freischütz etwas niederländisch. Nun, mein Publikum war höchlichst zufrieden, sogar entzückt; der Vordermann rief eben so sentimental nach Stille, wie der weiche Herzog in „Was ihr wollt" nach Musik; das Haus rief oft gar nach doppelter Musik, nämlich da Capo. Aber die Wolfsschlucht! Max war dem Publikum doch immer nur ein simpler Max, die Wolfsschlucht aber der Climax. Welches Gemüse, welche Lichter, welche Fratzen und welche Eulen! Der Teufel war los, das sah man handgreiflich. Prächtig war es und überladen, in Berlin mag alles das in frühern heitern Zeiten edler und simpler gewesen sein, aber Herr! wir essen hier tüchtiges Fleisch, trinken schweren Portwein oder starkes Ale dazu und athmen dicken braunen Nebel ein, wir können mehr vertragen und brauchen stärkere Reizmittel! Hingerissen waren wir denn auch, der Vordermann war sehr erschüttert. — wäre ich länger geblieben, könnte ich melden, ob sie die Wolfsschlucht da Capo verlangt haben. (Fortsetzung folgt.)

Frankfurt am Main.

Der um die Gesangkunst und das Musikwesen in Frankfurt hochverdiente Schelble hat sich einen neuen Ruhm erworben, indem er mit dem von ihm gebildeten und musterhaft geleiteten Cäcilienverein und vollständigem Orchester aus

der fünfstimmigen Messe (il moll)
von Johann Sebastian Bach

das Credo aufführte. Die Wirkung übertraf die höchsten Erwartungen der Kunstfreunde und Kenner. Auf die Musiker und sonstigen Musikübenden machte das bewundernswürdige Werk einen so mächtigen Eindruck, dass sich sofort ein Instrumentalverein bildete, um sich zu einer künftigen Aufführung des ganzen Werkes zu rüsten.

Dieser Erfolg ist um so merkwürdiger und erfreuender, da das Credo der am schwersten fassliche Theil des grossen Werkes ist und seine volle Wirkung erst bei vollständiger Aufführung, unter Vorgang des glühend begeisterten „Qui sancte spiritu" unter Nachfolge des hochjubelnden „Sanctus" und „Osanna" thun kann.

Marx.

Berlin.

Mösers Abendunterhaltungen.

Nachträglich ist zu berichten über die fünfte derselben, in der Beethovens frühlingswarme Pastoralsymphonie ausserdem ein geschickt geführtes Septuor vom Kammermusikus Lenss und Spohrs treffliche Ouvertüre zu Faust aufgeführt wurden.

Der siegreiche Erfolg der Möserschen Unterhaltungen, das offenbar unersättliche immer steigende Begehr des gebildeten Musikpublikums nach guten Werken, macht uns Hoffnung zu einer nachträglichen Aufführung, nachdem schon ein nachträglicher Cyklus mit erhöhter Theilnahme durchgeführt worden.

Nachschrift.

Auch diese Hoffnung erfüllt sich, indem wir sie aussprechen. Der wachsende Antheil des Publikums hat es unserm trefflichen und thätigen Möser möglich gemacht, noch eine Aufführung Freitag, den 25. April anzuordnen, deren Gegenstände nächst einer Ouvertüre von Feska zu Contemira und einem Doppelquarteu von Spohr

eine Symphonie vom Freudebringer Joseph Haidn und die A-Dur-Symphonie von Beetho ven sein wird.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfte Jahrgang.

Den 30. April. Nro. 18. 1828.

2. Freie Aufsätze.

Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Fortsetzung.)

Die Auffindung dieser Form nun, die bestimmtere Darstellung des Gefühls in seiner hier behaupteten Beziehung zur Tonkunst gebührt also der höheren musikalischen Theorie, deren eigentliche Basis denn schon die frühern Weisen ganz richtig erkannt haben, wenn sie sagen, dass zwischen der Seele und der Natur der Rhythmen, der Harmonieen und der Töne eine bestimmte Verwandschaft sei *); ältere Theoretiker aber haben, in der Auffindung dieser innersten Beziehung der Klangwelt zur Psyche das Tiefere aller musikalischen Kunstgesetze ganz deutlich geahnet **). Jede Empfindung, jede Leidenschaft, jede Stimmung der Seele, kurz die gesammte innere Gemüthswelt hat durchaus ihre eigenthümliche Bewegung und ihren eigenthümlichen Klang. Unser gesammtes psychisches Leben erscheint ja, abgesehen von aller körperlichen Relation des Athemholens, des Pulsschlages u. s. w., nur entweder unmittelbar selbst als Bewegung, oder es ist doch sicher niemals ohne vielfach wechselnde Bewegung, die denn nothwendig eine nähere Analogie finden muss in dem vielgestaltigen Rhythmus der Musik. Im Tone selbst aber liegt ein nicht minder begründeter psychischer Ausdruck, denn es zeigt derselbe eine tiefe zauberhafte Sympathie, nach welcher der Jubelruf, so wie der Klagelaut — mehr als irgend ein Gesichtseindruck — so plötzlich und unwillkührlich einen Abglanz der fremden Empfindung in unserer Brust erweckt. Zwischen diesen beiden Endpunkten des Schmerzes und der Freude aber bewegt sich der gefühlausdrückende Ton in einer grossen Reihe von Modulationen, die indessen, ungeachtet ihrer Vielgestalt, doch in allen wohl organisirten Wesen gleicher Art, ihren Grundbestimmungen nach, durchaus dieselben sein müssen. Daraus nun, so wie noch überhaupt aus der von Natur so wunderbar gestifteten Verbindung zwischen Gehör und Herz, ergiebt sich eben jene unmittelbare gleichsam elektrische Erregung des Mitgefühls durch den Ton. Gefühle und Empfindungen, Affekte und Leidenschaften brechen gleichsam hervor in einem besondern Rhythmus, so wie in eigenthümlicher Seelenmelodie, und diese Bewegungen und Klänge hat sodann die schöne Tonkunst nachzugestalten im freien ästhetischen Spiel. Dasselbe jedoch erscheint eigentlich nur um so idealischer, wenn die Klänge, losgelöst vom natürlichen Stimmenton, zum Herzen reden als

*) Aristoteles Polit. lib. VIII. c. 5. — Omnis enim motus animi a natura habet vultus et sonum et gestum: et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animae quoque sunt pulsae. Cicero deoratore. — conf. et Cic. de legg. lib. II. c. 15.

** Si quis igitur harmoniam accommodare posset, ut spiritus eodem prorsus motu quo harmonici numeri moverentur, is intentum effectum produceret haud dubie. Idem enim praestaret, quod in duobus polychordis exactissime concordatis fit; quorum alterutrum modulis harmonicis factitatum in altero etiam intacto eandem omnino harmoniam producit. A. Kircheri Musurgia lib. VII.

Gewiss ist es, dass die Gemüthsregungen denen Componisten viel herrliche und fürtreffliche Erfindungen an die Hand geben, sogar, dass derjenige, so dieselben recht wohl weiss auszudrücken, ein rechtes Meisterstück darstellt. Printz von Waldthurn Sing- und Klingkunst S. 4. (Dresd. 1690).

reine Instrumental-Musik. Kein sklavischer Dolmetscher nur des Wortes tritt die Tonkunst hier völlig selbständig hervor, und entspricht in dieser Freiheit erst vollkommen der ihr früherhin gemachten Anfoderung, diejenige Innerlichkeit, dasjenige Seelenleben vornehmlich zum Ausdruck zu bringen, von der das Wort für sich eigentlich niemals mehr etwas zu sagen vermag.

Die Wirkung solcher Tonkunst nun wird sicher allezeit energisch sein auf den Hörer, denn sie bewegt nicht etwa mehr durch leeren Sinnenreiz, sondern durch wahrhaft ästhetische Kraft die hoch entzückte Seele. Unser innerstes Dasein wird in Anspruch genommen; in unsere tiefste Sympathieen gehen die Töne über, und daher eben bemächtigt die wahre Tonkunst sich, stärker als irgend eine der Schwesterkünste, Aller Herzen. Sie stimmt die Hörer gleichmässig zu Freude und Schmerz; Liebe und Sehnsucht werden überall wach, kurz es vermag die ächte Musik alle schlummernden Gefühle zu erregen oder auch zu besänftigen: wir müssen nur, wie Bührlen sehr richtig anmerkt, dergleichen Wirkungen, welche die Kunst mit leisem Zuge leistet, nicht in jedem einzelnen Falle so recht handgreiflich erleben wollen. Bei allen Erscheinungen, wo eigentlich nur das Seelenauge sieht, und das innerste Herz allein hört, bemerkt ein oberflächlicher Beobachter onehin nicht viel; und über der Tonkunst nun im besondern liegt, auch in ihren bestimmtesten Darstellungen, allezeit noch ein gewisses magisches Helldunkel, welches indessen der reinen Musik gar nicht zum Vorwurf gereicht, und am wenigsten gleich alles allgemein Objektive ihrer Karakteristik vernichtet, wie die Gegner eines tiefern musikalischen Ausdrucks irrig behaupten. Der Eindruk der Tonkunst — so sagen diese — ist durchaus nur subjektiv; ein jeder vernimmt schon akustisch, und folglich auch psychisch, eine andere Musik; die meisten Menschen hören ihre Lieblings-Empfindungen gern heraus; es können in zwei Personen bei demselben Tonstük völlig entgegengesezte Empfindungen rege werden; der Eindruk desselben bleibt nach den Temperamenten schon durchaus verschieden: folglich kann nach diesem Allen von einem bestimmten karakteristischen Inhalt dieser dunkelsten Kunst eigentlich gar nicht die Rede sein. Hiermit indessen ist wenig gesagt: denn es liesse sich leicht darthun, dass auch jedes Auge optisch und psychisch eine andere Farbe, ein anderes Bild sieht, und dass überhaupt jene matten Einwürfe auf den ästhetischen Eindruk aller schönen Künste sehr füglich anzuwenden sind. Die Musik ist freilich für den Verstand die dunkelste Kunst; nicht als ein Mangel aber zeigt sich, wie oben schon erwähnt ward, dieses Clairobscur, durch welches auch die bestimmteren musikalischen Bildungen sich gleichsam in eine unbegränzte Weite verlieren, und in diesem fernenden Duft eben nur die geheimste Sehnsucht der Seele so beseligend hervortreten lassen. In aller Kunst überhaupt ist das Bestimmte nur insofern wahrhaft schön, als die Reflexion darüber sich durchaus nur unbestimmt ins Unendliche zu verlieren vermag: ein jedes Werk, das der Verstand vollständig aufzunehmen und zu erfassen vermöchte, gehörte in solcher Deutlichkeit nur der Wissenschaft an, nicht aber der Kunst. Wenn nun dieses Unergründliche allen wahrhaften Bildungen des Schönen ohne Ausnahme mehr oder minder beigesellt erscheint, so wird diejenige der Künste, die eben das unnennbare Innere, die verborgensten Regungen des Menschenherzens zum Gegenstand ihrer poetischen Bildungen hat, so ganz natürlich aber am wenigsten fasslich sein für den bloss denkenden Geist; die Töne aber müssen gerade ihre höchste Allmacht nur erhalten durch ihr Verklingen in ungewisse Fernen. Die Musik tönt stets aus der beengenden Gegenwart in dunkle Weiten hinaus; bald versetzt sie die entzückte Seele weit zurück zu heimatlichen Paradiesen der Kindheit; bald erweckt des Tones verborgene Kraft ein unaussprechliches Vorgefühl von reinern Harmonieen jenseit der Gräber, und hebt also den Geist, durchblitzt von sehnsuchtsvoller Ahnung seines ewigen Elementes, selige Momente hindurch über alles Irdische hinaus. „Ach Tonkunst! die Du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst, bist du das Abendwehen aus diesem

Leben oder die Morgenluft aus jenem! O deine Laute sind Echo, welche Engel den Freudentönen der zweiten Welt abnehmen, um in unsere öde Nacht das verwehete Frühlingsgetöne fern von uns fliegender Himmel zu senken."

Sinnig deutet ein so tief bezeichnendes Dichterwort unsers Jean Paul auf das Räthselhafte und Uebersinnliche in der Musik; dieselbe kann auch bei dem karaktervollsten Ausdruk ihre einmal angestammte Unbegreiflichkeit, ihr sehnsüchtiges Verlangen nach einem unbekannten Etwas niemals verlieren, sie kann also, wie einige Hyper-Aesthetiker fürchten, durch ein Streben nach grösserer Bedeutsamkeit und Bestimmtheit niemals herabgewürdigt werden zu einem blos trokenen Spiel des auffassenden Verstandes.

Alles blosse Spiel aber mit den schönen Formen der Sinnlichkeit ohne tiefere Bedeutung, also ohne geistigen Gehalt, wirkt allezeit nachtheilig; es erschlafft, verweichlicht, entsittigt *), und je leichter daher nur ein blosses Schmeicheln des leiblichen Sinnes in einer Kunst vorherrschend sein kann, desto mehr also muss eine gründliche Theorie, über das blos Regelrechte und Schöne kunstmässiger und künstlicher Gestaltung hinaus, dieselbe in ihrer tiefern Beziehung zum Geiste zu erfassen und darzustellen suchen. Wie wenig indessen die meisten musikalischen Kunstlehren in dieser Hinsicht leisten; wie dürftig gerade das Hauptkapitel vom Ausdruck unter mancherlei abwendenden und nichtigen Vorwänden behandelt wird, ist allgemein bekannt; und die Folge davon ist denn natürlich, dass die Musiker nur zu häufig eine gänzlich bedeutungslose Künstlichkeit betrachten als das höchste Wesen der Kunst. Bouterwek sagt: „von der reinsten Bestimmtheit des Ausdrucks bis zur völligen Unbestimmtheit desselben ist oft gar nicht so weit, als man glauben möchte **);" und dieser Satz findet sicher seine vollkommenste Bestätigung, wenn man das, was die Musik in Gestaltung recht karakteristischer Schönheit leisten kann, mit dem Virtuosenkram heutiger Zeit vergleicht.

Für alle bestimmtere Darstellungen hat nach allem Vorigen indessen die Musik durchaus keine Gegenstände der äussern Welt; sie ist daher auch nicht etwa, wie die leidigen Nachahmungs-Theorieen *) es mehrfach behauptet haben, ursprünglich veranlasst worden durch den Vogelgesang; aus dem Innern hervor ging vielmehr einzig ihre erste Entwickelung. Die heftigen Regungen im kraftvollen Naturmenschen äusserten sich nothwendig in länger ausgehaltenen Lauten; diese wurden, bei der Kraft des Rhythmus und bei dem natürlich am Tone haftenden Ausdruck, nach und nach von selbst zu einem zwar rohen, dennoch aber karaktervollen Gesang, welchen die ersten Instrumente anfangs blos rhythmisch, darauf aber im melodischen Einklange begleiteten, und endlich bei grösserer Vervollkommnung selbständig für sich hören liessen. Dieses ist, wie anderweitig bereits näher von mir nachgewiesen ward **), bis zur viel spätern Erfindung der Harmonie, die kurze Geschichte aller ersten Tonkunst; deren naturgemässe Entwickelung denn wiederum nur hinleitet auf ein karakteristisches Prinzip in aller musikalischen Theorie. Die reine Tonkunst erscheint hier ursprünglich nur als Wiederholung des lauten natürlichen Ausdrucks aller menschlichen Regungen, und diese historische Bestimmung führt denn auch ihrer Seits uns nur wiederum zu dem folgenden Hauptsatz: „die Tonkunst in ihrer wahren ästhetischen Wesenheit objektivirt in veredelter oder poetischer Darstellung vornehmlich nur die innere Welt des Gemüths."

(Schluss folgt.)

*) Das wussten die alten Weisen sehr wohl, und wollten deshalb die schönen Künste, und ganz besonders die Musik, unter unmittelbare Aufsicht des Staats gestellt wissen. S. Plato de legib. lib. II. de re publ. lib. III. Plutarch sympos. lib. I. quaest. lib. VII. quaest. 5.

**) Aesthetik, S. 86.

*) Das Kunstprinzip einer veredelten Nachahmung der Natur hatte besonders Batteux zu hohem Ansehen gebracht in der Aesthetik.

**) S. meine Schrift de stallationibus sacris veterum Romanorum, sect. I.

3. Beurtheilungen.

1. Premier Concert pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte comp. par C. M. de Weber.
2. Second Concert etc. C. M. de Weber. Berlin bei Schlesinger.

Von diesen, bereits in der Ztg.*) beurtheilten Konzerten erscheint hier ein Klavierauszug, der sich sowohl durch seine Vollstimmigkeit als Spielbarkeit empfiehlt.

Der Mangel an einem solchen Arrangement der genannten Konzerte war allein Ursach, dass man diese Meisterwerke im Allgemeinen selten hörte. Denn wenn schon das Studium eines solchen Konzerts ohne Benutzung der Partitur oder eines Klavierauszuges dem Bläser ungenügsam war, so wurde die Aufführung noch schwieriger, da mit einer Probe ein solches Werk selten gelingen kann, und sonach selbst der Solospieler gehindert werden musste, sich seinem Gefühl zu überlassen!

Mit Hülfe des Klavierauszuges, worüber die Solostimme steht, wird es nun dem Dirigenten leicht sein, dem Spieler die nöthige Hülfe zu geben, und das Ganze dem Zweck gemäss zu leiten. Möchten doch alle Komponisten, wie z. B. Lindpaintner und Ch. Rummel ihre Kompositionen für Klarinette mit einem Klavierauszug versehen.

F. Tausch.

Etudes pour le Pianoforte par Kessler. Haslinger in Wien; vier Hefte.

Wo endlich die Zeit hernehmen für alle Studien! Diese Frage ist schon in zwei frühern Aufsätzen **) angeregt worden; sie wird noch dringender, wenn man die Bestimmung der Etüden ins Auge fasst als blosser Mittel zum Zweck, und den gehäuften Reichthum nur der vorzüglichsten Meister von Sebastian Bach bis auf Haydn, Mozart und Beethoven, deren Bemächtigung nächster Zweck der Pianofortisten ist.

Studien können wahre Kunstwerke sein: geistvolles Spiel in schöner gebundener Form, sogar angemessene Gestaltung einer bestimmten Idee; dergleichen finden sich neuerdings in Moscheles Etüden *). Ueberwiegt aber nicht die künstlerische, sondern die pädagogische Intention, so sollte doch jeder Unternehmende wohl erwägen: ob die darzubietende Uebung nicht an sich unnöthig, oder schon anderweit zu erlangen sei. Wozu noch einmal thun, was Klementi, Kramer, A. E. Müller, Moscheles schon gethan haben?

Die Bestimmung des Studienwesens kann unmöglich darin gesetzt werden, jede ersinnliche Figur, jede denkbare Schwierigkeit dem Uebenden eigen zu machen — das wäre unausführbar, da die Gestaltungen schier unerschöpflich sind, und überdem ein vollkommen geistloser und geisttödtender Formalismus — sondern nur darin: der Hand des Spielenden die Grundbedingungen ihrer künftigen Thätigkeit anzueignen, die Wege zu den verschiedenen Arten der Ausübung zu öffnen; alles Weitere und mehr Partikulare kann und muss dem Studium der einzelnen Kunstwerke überlassen bleiben, in denen es hervortritt. Treibt man jene Ausartung des Studienwesens gar bis zu der Spitze, dass man die Schwierigkeiten muthwillig häuft, so ist es Pflicht, vor der pädagogischen Verirrung (die mit der Ausartung unserer neuern Pianofortemusik in Künstelei und Seiltänzerei Hand in Hand geht) Lehrer und Lernende zu warnen.

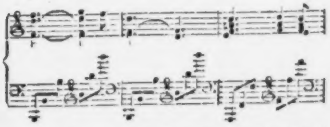
Das ist nun unsere unangenehme Pflicht bei der Mehrzahl der vorgenannten Kesslerschen Studien, deren prächtige Ausstattung man auf ein durchgängig vorzüglicheres Unternehmen verwendet sehen möchte. Ihr künstlerischer Gehalt ist nicht überwiegend, nicht einmal bedeutend genug, um den Geist des Schülers für die Mühe der Uebung hinlänglich zu erfrischen; am erkennbarsten wird dies vielleicht, wenn man die karakterbezeichnenden Ueberschriften (z. B. Nr. 4. 9. 10. 11.) mit dem so ganz unentsprechenden Inhalt vergleicht. Die vorherrschende Intention des Künstlers ist auf Ueberwindung seltener, oft

*) Der Ztg. vierter Jahrg. No. 9, S. 68.

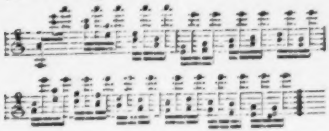
**) Vergl. d. Ztg. dritt. Jahrg. No. 23. S. 176, vierten Jahrg. No. 43 S. 145

*) D. Ztg. vierter Jahrg. No. 31. S. 241.

sogar erzwungener, erkünstelter, ja durchaus unschöner Schwierigkeiten gerichtet. Dies tritt schreiend in Nr. 5. hervor, in der ohne alle Nothwendigkeit die Basspartie von der überschlagenden Rechten, die Diskantpartie (beide fast durchweg in Sechszehntheilen „con moto e sempre legato“) von der Linken ausgeführt werden soll; welcher Lehrer möchte nachdenkenden Schülern die natürliche, alle Schwierigkeiten hebende Haltung zu untersagen wagen? Hieran reihen sich Nr. 7. und besonders Nr. 12., zu dieser Figur („Andante ma non troppo e con tristessa“ überschrieben) aus Bmoll:



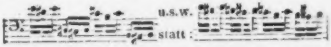
und Nr. 19. mit dieser Figur für die rechte Hand (Allo non troppo, Adur):



Ungleich bedachter sind andre, z. B. Nr. 4. als Arpeggio für die linke Hand, Nr. 8. als Uebung beider Hände in Oktavenfiguren (Laufer und Akkordzergliederungen in Oktaven) und Nr. 15. über diese Figur (Presto H-dur):

die übe.haupt nebst Nr. 24. welche durch diese Figur:

die letzten Finger der linken Hand stärken soll, vielleicht die nutzbarste sein möchte, während andere z. B. Nr. 2.) für das Eindringen der Linken in die Rechte, Nr. 3. für vollgriffige Sprünge nicht einmal das bereits von A. E. Müller, Moscheles u. A. Geleistete erreichen, auch im Einzelnen (z. B. Nr. 6. von dieser Verzerrung einer an sich ruhigen Figur)



von Verkünstelung und absichtlicher Erschwerung nicht frei sind.

Bei einem solchen Mangel an Kunstgehalt und Aufwand an Künstlichkeit ist die Vernachlässigung der Orthographie, z. B. Nr. 1. Syst. 2. Takt 2. in den mittlern Vierteln der rechten Hand zweimal c statt his, Nr. 6. S. 2. Syst. 2. T. 2. im Bass fis f fis und cis c cis statt fis eis fis, cis his cis u. s. f. ebenfalls zu rügen.

Dass übrigens selbst die fertigsten Spieler hier noch neue Schwierigkeiten zu besiegen finden, ist schon aus dem Bisherigen zu schliessen, und vielleicht erkennen wir nach so manchem Bedenken die eigentliche Intention des Verfassers zu seiner Genugthuung doch noch an, wenn wir ihm bezeugen, das er das non plus ultra von technischer Schwierigkeit zu überwinden giebt — bis der nächste Virtuos noch weiter greift, wie seit Wölfls kleinem non plus ultra so mancher.

M.

Six Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, comp. — par Antoine Reicha. Oeuv 100 Lief. 1—6. (Jede Lief. ein Quintett.) Schott in Mainz.

Quintette für Blasinstrumente giebt es so wenige, dass ein Komponist schon Dank verdient, wenn er dem Mangel abzuhelfen sucht; geschieht es auf künstlerische Weise, mit Kenntniss der zu gebrauchenden Instrumente, wie in vorliegenden Quintetten, so können sie der musikalischen Welt nicht anders, als sehr willkommen sein. Den Beweis hiervon gab schon ihre glänzende Aufnahme in Paris, wo fünf vorzügliche Künstler sich vereinigten, sie öffentlich vorzutragen, und damit grossen Beifall einärndteten.

Betrachtet man sie nur als Kompositionen, und fragt, welche Stufe sie als Kunstwerke einnehmen, so ergiebt sich, dass sie zum Theil nicht so ausgezeichnet sind, als ihr Ruf erwarten liess. Die Motive sind mitunter verbraucht, auch hierund da nicht genügend verarbeitet; Beispiele davon liessen sich leicht finden, der Raum erlaubt uns aber nicht, uns auf eine in alle Theile gehende Beurtheilung der 24 Pieçen, woraus die 6 Quintette bestehen, einzulassen.

Der melodische Theil ist bei weitem dem harmonischen überlegen; das kommt aber zum Theil von der Beschränktheit der Blasinstrumente, welche nebst andern Rücksichten den Komponisten zwingen, sich im engen Kreise zu bewegen; weshalb auch Mangel an Originalität in Kompositionen dieser Art leichter zu entschuldigen ist, als sonst wohl geschehen kann.

Grosser Virtuosität bedarf es nicht, sie gut zu exekutiren, wol aber Musiker, die in den Geist einer Tondichtung eindringen, alle Theile derselben richtig auffassen und wiederzugeben im Stande sind. Denen, die diesen Grad künstlerischer Vollkommenheit nicht erlangt haben, empfehlen wir diese Quintette ganz besonders zum fleissigen Studium, um sich an ihnen herauf zu bilden.

E.

1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte von Joseph Schnabel junior. Glogau und Leipzig bei Günther.
2. Deutsche Gesänge mit Pianoforte, von Friedrich Wollank. T. Trautwein in Berlin.

1. Herr Schnabel hat durch ein glänzendes Accompagnement gestrebt, die Deklamation, welche an verschiedenen Orten dieser Gesänge nicht die anmuthigste ist, herauszuheben; der Mangel an wahrer Empfindung in den Gedichten mag an der Unvollkommenheit der Deklamation wohl Schuld sein. Sonst ist der Karakter dieser Gedichte durch die melodieführende Stimme gut wiedergegeben.

2. Herr Wollank bedurfte keines so glänzenden Accompagnements, da die von ihm gewählten Gedichte weit mehr als die vorigen zur Komposition geeignet sind. Es war daher weniger schwierig, den Karakter in der Singstimme zu bezeichnen und anmuthige Melodieen zu erfinden. Unter diesen Gesängen verdienen das erste aus: Albano, und das vierte: die Erinnerung, Auszeichnung. Das Lied aus Magelone von Tiek, welches für drei Sopran-Stimmen aufgestellt worden, hätte durch ein zweckmässiges Accompagnement für Klavier wohl gewonnen, weil ein Gesang für so viel hohe ohne tiefe Stimmen und ohne Begleitung etwas dünn klingt.

H. B.

4. Berichte.

Das musikalische London.

(Forsetzung.)

Februar 1828.

The Seraglio.

Wie gesagt, es war doch Liebe da und Verehrung für den Meister, trotz allem Verdrehten. Wäre nur the Seraglio nicht gegeben worden! Sie waren erpicht auf deutsche Musik, ein Zugstück, wie der Freischütz, konnte nicht schaden und der Oberon hatte gefallen; Coventgarden nahm sich also die Entführung aus dem Serail zur Hand, und siehe, eines Abends wurden ein Dutzend unvergleichliche Dekorationen mit einiger mozartscher Musik aufgeführt. Es war ihnen zu still darin gewesen, die kleinen Stücke zu kurz und die grossen Arien zu lang; dem halfen sie ab. Sie hatten eine bildhübsche junge Person, Miss Cawse, vorräthig, die als Griechenbursche ausstaffirt wurde, und sich in ihrem bunten Jäckchen ganz allerliebst ausnahm; sie hatten Mr. Power vorräthig, der Irländer zum Entzücken spielt, für den also die Rolle eines irischen Doktors in's Stück genäht wurde; sie rechneten auf Griechenfreunde, darum wurde die Geschichte in den Archipelagus verlegt, und als Gegensätze zu den Türken ein Herr von griechischen Winzern und Winzerinnen erschaffen; der wortkarge Bassa wurde zum wohlredenden Tyrannen, der tragirte, wie ein — Akteur, und mit den tugendhaftesten Sentenzen und allen Armen um sich warf, auch zuletzt wohl noch vor Wuth angefangen hätte zu singen, wäre es nicht zu rechter Zeit herausgekommen, dass Constanze nichts weiter war wie seine abhanden gekommene Schwester. Aber Dekorationen spielten mit, wie gesagt, ein Dutzend und mehr, und unvergleichliche! Wehe uns, der schlimmen stumpfgewordenen Nachwelt, die wir Männern, wie Mozart und Spontini, erst mit Dekorationen aufhelfen müssen! Es ging aber doch nicht. Es war auch zu arg von Mozart, dass er es wagte, seine Musik neben die des Herrn Kramer hinzustellen, eines geschickten Mannes wie

ich höre, der nicht der weltbekannte Füden-Cramer ist, sondern der Direktor der königlichen Militairmusik, und der die Winzer und Winzerinnen, den Griechenburschen und dessen Schwester und Gott weiss wen noch mit Musik versah, während er an Mozarts Auswüchsen mit einer schneidelustigen Heckenscheere vorbeigeschritten war. Aber Constanze — und Belmonte — und Pedrillo, Blondchen, Osmin! Freilich sie waren alle da, nur machten sie sich weniger breit; nomina sunt nicht sowohl odiosa, als zum Theil schwer auszusprechen, sonst sollte der Zeitung nicht vorenthalten werden, wie sie im bürgerlichen Leben heissen. Ich nenne bloss Miss Hughes als Constanze, eine junge Sängerinn, aus der etwas hätte werden können, hätte man sie nicht gleich bei ihrem ersten Erscheinen zu Tode gelobt. Osmin hatte nicht Tiefe genug, — wo bleibt heut zu Tage „des Basses Grundgewalt?“ — Da er sich also in seinem Humor nicht recht auslassen konnte, hatte er lieber gleich die Arie erst geköpft, dann ausgelassen. Pedrillo's Romanze sang Blondchen; wollte man aus dieser innigen Gemeinschaft der Güter auf ein besonders zärtliches Verhältniss zwischen ihnen schliessen, irrte man sich sehr, was bliebe dann dem irländischen Doktor! Blondchen war übrigens noch in den besten Händen; Madame Vestris, ein Liebling des Publikums, that ihr Mögliches und „machte sich lebhaft“ wie jener Oesterreicher. Freilich trägt sie überall die Farben etwas stark auf. Wir Deutschen konnten ihr aber am wenigsten gram sein, — hatte sie doch einige Abende zuvor als baierisches Besenmädchen es giebt wirklich solche hier) the popular German Song: O Du lieber Augustin, in irgend ein Lustspiel eingelegt, und es, da capo gefodert, zu unserm Behagen und unsrer Rührung das zweitemal deutsch gesungen! — Die Ouvertüre, die aber zu Anfang gespielt wurde, begann mit einem Largo von Posaunen und Flöten, irgendwo aus der Zauberflöte entlehnt, worauf denn das bekannte Allegro alla Turca, aber ohne die langsamen Sätze in der Mitte, folgte. Ich ahne eine tiefe Absicht in jenem Largo aus der Zauberflöte — alte ägyptische Weisheit im Zusammenhange mit griechischen Tendenzen — Freimaurerei — Carbonarismus — Griechen — Türken. — Die Tempi waren etwas blass und verschossen, aber wie gesagt, die Dekorationen frisch und göttlich! — Wie nennt man gleich in Deutschland einen succes d'estime? den fanden jene Dekorationen nicht, nein, sie wurden bei ihrem Auftreten jedesmal mit enthusiastischem Beifall empfangen, sondern die Musiken von Kramer und Mozart. Letzterm halten sie des Figaro und Don Juan wegen schon etwas zu Gute, die sie kennen und der neuen Oper vorziehen, was ihnen nicht zu verdenken ist. Apropos, der Don Juan wird hier jetzt irgendwo gegeben, aber nicht nach Mozart, sondern nach Lord Byron, der sich so gut in Stücke reissen lassen muss, wie Sir Walter Scott. —

Mühseligkeiten.

Mich machte die Sache beinahe etwas muthlos, nämlich in meinem Schreiben an die musikalische Zeitung. Die Zeitung hat gut reden, sie liest sich bequem beim Frühstück durch, und geht dann unter den Linden spazieren; von einem fühlenden Deutschen aber, der von „Josts Baisers“ hinweg sich in die Arme des Plumpuddings geworfen hat, kann man nicht gleich im ersten Vierteljahr der neuen Bekanntschaft die eisernen Nerven erwarten, die hier zum Theaterbesuchen gehören. Auf dem festen Lande glaubt man, nur die Matrosen würden hier gepresst, — das Theaterpublikum wird es aber gleichfalls; der Drang, der drinnen in der Musik sein sollte, ist hier draussen vor der Thür. Melodramenartig rufen krächzende unglückweissagende Polizeistimmen; „Gentleman, nehmt Eure Taschen vor den Pickpockets (Taschendieben in Acht“ und es ist ein gar angenehmes, spannendes und musikalisches Gefühl, wenn man so seine Uhr und sonstigen Habseligkeiten fester verknüpft, und in seinem nächsten Nachbar den Galgenvogel fürchten muss. Für die Nerven geschieht viel unter solchen Umständen, und die Stimmung wird auf ein Unerhörtes, Ungeheures hingerichtet.

„All meine Pulse schlagen,
Und mein Herz pocht ungestüm“

sagt der zerstossene nervöse Kunstfreund, wenn er da drinnen ist, und auch da kann ihn noch Manches erschrecken, wenn er im wogenden Parterre gelegentlich Faustrecht ausüben sieht, oder die Götter oben im Paradiese eben so toben hört, wie ihre Vorgänger im Olymp bei den trojanischen Vorfällen. Aber Glück ist noch schwerer zu ertragen als Unglück, und von sieben Uhr an bis nach Mitternacht Plaisir zu erleiden und allenfalls „von Tönen, wie gewalkt,“ nach Hause zu wandern, geht über den Spass.

Alles das vernimmt der berliner Sperrsitzige Leser mit behaglichem Gleichmuth — o werthe treffliche Sperrsitze! Sass ich nicht auch einst in einem solchen, in jener halben Mastsegel, die zur Festoper diente, und sass sie nicht neben mir, die unbekannte, blühende, behäbige Wittwe, aufs anmuthigste eingepferchet? Las sie nicht mit mir aus demselben Opernbuche, zutraulich und unbefangen; flüsterte sie mir nicht gar, als ich den Bleistift hervorzog, um eins und das andere blos für die werthen Freunde zu Haus anzustreichen, bedeutsam ins Ohr: „Sie sind ein Rezensent!“ O werthe treffliche Sperrsitze! Und schrieb ich ihr nicht die zartesten Worte als Glossen an den Rand des Minnetex-

tes, bis mein Bleistift an einem leidenschaftlichen Ausrufungszeichen abbrach! Las sie mir nicht den Text! — Das ist hier Alles ganz anders. Erst nach längerm Warten wuchs mir der Muth wieder; am Halben, dacht' ich, lag es, es gilt

Uns vom Halben zu entwöhnen,
Und im Ganzen, Guten, Schönen,
Resolut zu leben!

Ein reine, eine ganz Englische Oper sollst du sehen.

(Fortsetzung folgt.)

Nürnberg, den 26. März.

Auch hier wurde Beethovens Todestag durch eine musikalische deklamatorische Akademie feierlich begangen, die folgenden musikalischen Inhalt hatte.

Erster Theil. 1. Grosser Trauermarsch aus der Sinfonia eroica. 2. Miserere amplius, Trauergesang bei Beethoven's Leichenbegängniss; vierstimmiger Männerchor, aus einem Manuscripte des Verewigten, zu obigem Gebrauch mit Text eingerichtet vom Ritter v. Seyfried. 3. Beethoven's Begräbniss, Gedicht von Jeitteles, nach einer Komposition des Verewigten für vier Singstimmen und mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet vom Ritter v. Seyfried. 4. Elegischer Gesang: „Sanft wie du lebtest, hast du vollendet" u.s.w., für vierstimmigen Chor mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello.

Zweiter Theil. 1. Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors. 2. Wellington's Sieg oder die Schlacht von Vitoria.

Die Aufführung unter Direkzion des geachteten Konzertmeister Dittmeyer war lobenswerth und der Eindruk zeugte sowohl davon als von der Liebe zu dem grossen Künstler.

Letzte Mösersche Versammlung.

Berlin, den 25. April.

Die letzte dies-jährige Versammlung krönte auf eine wohlverdiente Weise das ganze Unternehmen, mit dem sich Möser den Dank und die Hochschätzung aller gebildeten Musikfreunde erworben hat. Fast dürfte man erinnern, dass auch des Guten nicht zu viel geschehe; für einen Abend ist wohl:

eine Ouvertüre von Feska zu Cantemire,
ein Quintett (G moll) von Mozart,
eine vollständige Symphonie von Joseph Haidn (Es-Dur mit dem Paukenwirbel),
drei Sätze aus Beethovens Septuor (erster, Variationen und Finale)

und die grosse A-Dur-Symphonie von Beethoven etwas zu viel. Aber wie ist denn Berlin verwandelt, dass man Ueberfülle von werthvollen Konzertsachen bemerken kann, nachdem man so manches Jahr lang kaum ein einziges würdiges Werk in den Konzerten zu hören bekam!

Eine andre Ueberfülle möchten wir ja nicht abgewendet sehen: die Ueberzahl der Zuhörer, die bis zur letzten Versammlung immer mehr anwuchs und es nothwendig macht, für das nächste Jahr sich nach einem grösern Lokal umzuthun.

Zum Busstage, den 30. April steht wiederum eine wichtige Aufführung bevor. Spontini kündigt zu diesem Tage:

1. Beethovens C-Moll-Symphonie,
2. Aus dessen letzter Messe Kyrie und Gloria,
3. Dessen Ouvertüre zu Koriolan,
4. Das Credo aus Sebastian Bachs grosser H-moll-Messe

an.

Der Eifer, seine Konzerte mit deutschen Meisterwerken auszustatten, ist eben so dankenswerth als ehrenvoll, und wendet ihm den Ruhm zu, der erste zu sein, der Sebastian Bach in unsere Versammlungen zurückführt. Wichtig berührt freilich dabei die Zusammenstellung so verschiedener Werke und blosser Fragmente aus Werken, die einer vollständigen Aufführung so höchst würdig sind. In dem unkünstlerischen Paris wäre diese Anordnung wenigstens der Neigung des Volkes angemessen gewesen, das in seinem Mangel an Kunstsinn sich „par curiosité" zu einer solchen Raritätensammlung gedrängt hätte. In Deutschland würde Spontini eher und sicherer gewirkt haben durch einziges vollständig und würdig aufgeführtes Werk. — Indess — ist Berlin berechtigt, ihm darüber grosse Vorwürfe zu machen! Was müsste dann über manchen deutschen Musiker zu sprechen werden, der seit vielen Jahren im Besitz aller grossen Kunstwerke, im Besitz der besten Mittel zur Aufführung, nie daran gedacht hat, auch nur eine Probe von ihnen dem Publikum zu gönnen, über dessen unzulängliche Kultur, beiläufig gesagt, die am lautesten klagen, niedas wenigste thun sie zu fördern! Den Wirkenden lasst uns ehren, selbst wenn er irren sollte; Faulheit allein ist verächtlich und schädlich.

Nicht einmal die Erwähnung des spontinischen Missgriffs würden wir uns nach unserer Ansichtsweise erlauben, wenn es nicht nothwendig wäre, der nachtheiligsten Folge, die jener haben kann, nach Kräften vorzubeugen. Wir sind überzeugt, dass der Eindruck der Aufführung für jeden gebildeten Kunstfreund sehr bedeutend und lohnend sein wird. Sollte er aber dennoch nicht überall der höchsten Erwartung entsprechen, so erwäge man, dass bei der fragmentarischen Zusammensetzung so höchst heterogener Theile einer dem Eindruck des andern vielmehr entgegen wirken muss, als zu Hülfe kommen, wie bei vollständiger Aufführung eines einzigen Werkes der Fall sein würde. So viel, um einer Missstimmung vorzubeugen, die sich leicht aus unvollständig erfüllter Erwartung erzeugt.

Marx.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 7. Mai. — Nro. 19. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik.

(Schluss.)

Alle innern Regungen des Menschen nun beobachten, in so fern nicht gewaltsame äussere Einwirkungen statt finden, selbst bis zu ihren scheinbaren Sprüngen, eine gewisse Gesetzmässigkeit. „Bei allen Bewegungen der Seele" — so sage ich anderen Ortes — „zeigen sich uns ein Moment des Beginnens, ein Wachsen, einige Zeit hindurch ein Verharren in derselben Beschaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zustände. Niemals aber durchbebt uns eine innere Regung so einzig nur, dass nicht Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengesetztes dabei zugleich mitklänge: die verschiedensten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabscheuens, können also gleichzeitig angeregt werden, wodurch denn die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Karakteristischen, zugleich erscheint als ein einfach bewegtes Spiel des Innern. In jedem Gefühl unterscheiden wir demnach ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetz der Association: eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muss als schöne, das heisst nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe; Moritz sagt höchst treffend: der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. Der Gedanke kann sich auf einmal äussern, die Empfindung nur sich nach und nach ihrer Fülle entledigen. Der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke; ihr Erguss ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall." Diese kurzen psychologischen Andeutungen nun liefern gleichsam den Schlüssel zu aller wahlhaften Theorie des musikalischen Ausdrucks. Die klare Grundidee des einen Gefühls setzt den entsprechenden Takt, die Tonart *), so wie den Hauptgedanken oder das Thema fest; diese Bestimmtheit aber wird nach einem Gesetz der innersten Wahrheit vielfach gebrochen, und spielt gleich dem dargestellten Seelenzustand eine längere Zeit hindurch: die Dauer sowohl des Gesammten, als der einzelnen Uebergänge und Absätze stellt hier, freier von Willkühr, sich uns mehr dar als ästhetische Nothwendigkeit. Das Thema wird in solcher Bestimmung zwar auf kurze Zeit verdunkelt, aber es tritt dann nur desto klarer wieder hervor; es verschwindet nicht eher aus der Fantasie und folglich aus dem kunstreichen Tonstück, bis die Empfindung selbst, die es erregte, aus der Seele verschwindet, bis sie sich an ihm erschöpft hat. Dabei jedoch kommen neben dem musikalischen Hauptgedanken mehr oder minder verwandte Nebengedanken ganz natürlich vor, die sich als karakterische Nebenmelodieen hinstellen, und aus denen dann vielleicht, in nunmehr be-

*) Wie die einzelnen Taktarten, Rhythmen und Tonverbindungen sich zu den verschiedenen Gefühlen, Leidenschaften u. s. w. bedeutsam verhalten, das habe ich in bestimmtern Andeutungen bereits näher dargethan in meinen „Umrissen zu einer Poetik der reinen Tonkunst." Charinomos Th. II. S. 1—152.

deutsamer kontrapunktistischer Weise, sich nach und nach andere Tonideen entfalten können. Also stellt die Tonkunst das Gefühl nicht für sich dar als nackten Gedanken, sondern es spinnt, voll schwellenden Reichthums an innerlich bewährten Kombinationen, dasselbe wie einen goldenen Faden mit edler Verschwendung so lange fort, bis es allseitig befriedigt ist, und folglich auch befriedigend sich entwickelt und endlich beruhigt hat. Alles Mannigfaltige aber in diesem schönen Spiel trägt in jeder Einzelheit nothwendig das Gepräge des karakteristischen Ganzen; die wichtigsten Grundsätze alles Schönen treten folglich als absolut sich bewährend hervor: beseelt von tiefster Innerlichkeit der Menschennatur, welche letzte einzig nur alle hohen Kunstwerke zu beleben vermag *), erscheint die schöne Aeusserlichkeit der reinen Tonform absolut hervorgehend aus einer bestimmten, karakteristisch dargestellten Grundstimmung der Seele. Ein also gestaltetes Tonstük wird denn seine Wirkung sicher nicht verfehlen. Der innerste Ausdruck einer Psyche tönt hier unmittelbar hinüber in eine andere: und der auf solche Weise hervorgebrachte Eindruck wird denn auch unbezweifelt wahrgenommen werden in seiner beabsichtigten Bedeutsamkeit, in so fern nämlich der erregte Geist des Hörers nur überhaupt zu einer gewissen Helle des Bewusstseins gelangt ist.

Die Symphonie beginnt. Wenige rasch zur Höhe sich anschwingende Accorde erschallen, und leiten sofort ein Thema ein, das in Takt und Rhythmus und Tonart, in Melodie und sonnenklarer Harmonie nur ein lichter Abglanz reinster lautester Freude ist. Die verschiedenen Instrumente mischen verwandte Neben-Melodieen ein, gleich als wollten sie die herrschende Grundempfindung durch alle Stufen des Daseins hindurchführen. Die zarte Oboe singt gleichsam einfache Freudenweisen einer schönen Kinderseele dazwischen, während das ernste Cello in mehr gehaltenen Tönen das stillere Glück des spätern Alters ausdrückt, und die Flöte, diese Jungfrau'nstimme unter den Instrumenten, ihre sehnsüchtigen Liebeswonnen dazwischen tönt. Wie aber auch diese Einzelnheiten hervorklingen, das Grundthema, gleichsam die rein objektivirte Menschenfreude, übertönt doch dieselben, und reisst nach und nach alle Partikularität im wogenden Strudel mit sich fort, bis dasselbe endlich, im beschleunigten Tempo und im stets wachsenden Crescendo, einherstürmt im vollsten alle Herzen überwältigenden Unisono. Wie aber keine Erscheinung des Lebens lange ungetrübt in ihrem Kulminations-Punkte verharren kann, so ergreift auch hier der düstere Bass bald eine Figur, aus der nach und nach eine bange Klage sich entfaltet, während die höheren Stimmen Anfangs noch fortjubeln. Immer durchgreifender aber wird der Schmerz, die wechselnden Zustände gerathen in Kampf; die Freuden-Melodie will sich noch geltend machen, aber sie ertönt jetzt nur in Moll, und verklingt endlich, während das Weh immer mehr und mehr und mehr stets überhand nimmt, leise in einzelnen Lauten. Die Nachtseite des Daseins hat jetzt sich aufgeschlossen in der Tonwelt, der Schmerz des Lebens klagt bange, jedoch verliert derselbe sich nicht in wildigen Schrei und weichlichen Jammer; vielmehr entfaltet sich aus ihm unvermerkt ein neuer erhabener Liedgedanke, der immer mehr Ausdehnung gewinnt, und endlich alle Klage beschwichtigt. Die Harmonie herrscht jetzt deutlich über der Melodie, welche nur rhapsodisch noch einzelne Tonfolgen des Schmerzes, und selbst der früheren Erdenfreuden aufgreift, aber bald wieder fallen lässt. Dieselben vermag die feierliche Erhabenheit der in weiten Lagen fast choralmässig ertönenden Akkordfolgen nicht mehr aufzunehmen: über die Leiden und Freuden des Lebens hinaus hat die umbewegte Seele endlich eine tiefere Haltung gewonnen, die wie eine Sphären-Harmonie gleichsam von höhern Welten herab zu tönen scheint; und in dieser seligen Beruhigung verklingt denn die Tondichtung sanft in dem klaren, stillen Frieden athmenden C dur.

Ach ruft der tief ergriffene Hörer, dem kein Dollmetscher erst die Poesie des Herzens in lange und breite Worte zu übersetzen braucht, das

*) Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar. Goethe.

waren ja meine Jugendfreuden, und meine stillen Schmerzen, von denen ich bisjetzt noch vergebens aufs rebe zum dauernden Himmelsfrieden!

Also gesellt, indem der Gegenstand der die Empfindung veranlasst, in der reinen Tonkunst stets unbestimmt bleibt *), jede tiefere Seele unter den Hörern dem gleichsam völlig objektivirten Ideale des dargestellten Gefühls unwillkührlich ihr subjektives Weh und ihre heimlichen Wonnen verdeutlichend hinzu: auf diesem wundersamen Ineinanderfliessen des Individuellen mit dem Allgemeinen aber, beruht eben zum grossen Theil der unnennbare Zauber der Tonkunst.

***

Zugegeben nun — so möchte wohl ungefähr mancher Einspruch, gegen das, den vorigen ästhetischen Betrachtungen hinzugefügte, mehr praktische Muster sich vernehmen lassen — dass jenes von tiefer Innerlichkeit beseelte Tonwerk auch auf die bewusstlose Menge stets einen tiefern, mächtig ergreifenden Eindruck machen, und selbst, seinem beabsichtigten Inhalte nach, wenn man überhaupt erst gewohnt ist, eine bestimmtere Tendenz in einem rein musikalischen Werke zu suchen, gewiss von Vielen gar leicht aufgefasst und verstanden werde: so muss man doch zunächst den für dasselbe gewählten Namen durchaus verwerfen. Wie kann denn das Stück eine Symphonie heissen **)! Es sind ja durchaus nicht die gewöhnlichen Abschnitte darin; es fehlt der Menuet und das Rondo presto, und das Ganze hat auch garkeinen imponirenden in den gewohnten Schlussformen daher tobenden Ausgang. — — Das alles findet sich hier freilich nicht. Aber sind die angeführten herkömmlichen Formen nicht rein konventionell? — Haben sie irgend eine innere Nothwendigkeit des Zusammenhanges? — Sind sie wirklich kunstschön? oder lässt sich von der gebräuchlichen Anordnung und Folge der grösseren Instrumentalstücke überhaupt behaupten, dass dadurch oft die in dem sinn- und gemüthreichen Hörer angeregten Gefühle auf eine widrige Weise zerrissen werden, wie dieses zum Beispiel der Fall ist, wenn dem sanftühnschmelzenden Largo plötzlich das lärmende Allegro folgt. — — Aber Haidn und Mozart und Beethoven haben es auch so gemacht, und was die gethan, das ist doch sicher als mustergültig zu betrachten? — — Jene hohen Meister haben allerdings es zu ihrer Zeit also gemacht; ob aber mit ihnen wohl die reine Tonkunst oder die Instrumental-Musik den höchsten ihr möglichen Gipfel karaktervoller Schönheit bereits erreicht haben mag? oder ob hier wohl noch manche Stufe zu erklimmen ist? — — Bei diesen Fragen erstarrte der sonst wohl unterrichtete praktische Musiker förmlich; sie erschienen ihm, in Bezug auf seine Heroen der Kunst, durchaus frevelhaft, und er gestand, in seinen musikalischen Betrachtungen noch niemals über das Herkömmliche und bereits Gegebene hinausgegangen zu sein. Doch aber gab er jetzt zu, dass das Objektiv-Schöne in der Musik wohl des eifrigen Forschens werth wäre, und er nahm selber sich vor, die Sache gelegentlich in nähere Untersuchung zu ziehen.—

*) Die Musik druckt nämlich niemals, wie die lyrische Poesie, bestimmte einzelne Bilder, sondern vielmehr nur ganze innere Zustände und allgemeine Stimmungen aus, die sie eben auffasst in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens und Abnehmens, und nach dem vorerwähnten Gesetz vielfach verwandter Association ausmalt zu einem vollständigen ästhetischen Ganzen. Vergl. Charinom. Th. II. S. 12.

**) Symphonie (von συ mit, zusammen, und φωνέ Klang, Stimme) heisst der Wortbedeutung nach nichts weiter, als Zusammenstimmung, Zusammenklang.

4. Berichte.

Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

März 1828.

SIE.

Eines Morgens las ich friedlich die ellenlange Zeitung, — Stempel- und Maltaxe und einige ähnliche Parlamentsverhandlungen rührten mich nur wenig, einige pikante Polizeifälle schon etwas mehr, da sprang ich plötzlich auf. Ich setzte mich indessen wieder hin, und las nun mit Fassung: „Gestern ist Mademoiselle Sontah über Paris hier angekommen. Sie hat gleieg einen Besuch bei Madam Pasta gemacht. Diese gefeierte Sängerin u. s. w.“ Sie also hier! Nun gilts, sich in den schönsten Enthusiasmus zu werfen, die Gläser zu putzen, die Federn zu spitzen, und der musikalischen Zeitung haarklein

zu berichten, was sich hierin zuträgt! Ganz London schien mir an dem Tage musikalischer wie sonst, die Drehorgeln weniger verstimmt, die Dudelsäcke windreicher und harmonischer, die ambulanten Sänger wohllautender, — am Abend schienen selbst die Nachtwächter die Stunden melodischer auszurufen. Welch trauriges Erwachen aber am andern Morgen! Die Zeitung widerrief — nicht Mlle. Sontag, Mad. Schulz war angekommen: — sonderbar, sollte Olympia gegeben — ! Sie widerrief am dritten Morgen auch ihren Widerruf, Mad. Schütz war es, und bei dieser blieb es endlich — sie mag eine brave Sängerin sein, aber getäuscht — disappointed nennen sie es hier — war ich einmal. Es hatte damit noch seine besondre Bewandniss. Zeitungsleser in Neu-Südwallis erhalten vielleicht einen ganzen Jahrgang längst veralteter Neuigkeiten auf einmal, und der Leser bedenke, wie einem solchen zu Muthe sein musste, wenn er im Jahr 1815 vielleicht den Jahrgang 1813 erhielt, und ihm nun ein solches Stück Weltgeschichte über den Kopf wuchs! Ungefähr so ging es mir in diesen Tagen, ich hatte ganze Monathefte der musikalischen Zeitung und des Konversationsblattes vom Ende des vorigen Jahres in die Hände bekommen, und flugs hintereinander durchgelesen: in jedem Blatt ärndtete sie neue Triumphe, das Publikum war ausser sich, und sie sang und spielte immer schöner bis sie schied. Warst doch selbst Du, trefflicher Setzer der musikalischen Zeitung, nicht frei geblieben vom allgemeinen Taumel, warst Du doch gleichfalls in eine Begeisterung versetzt, die Manches versetzte, und Manches setzte, was schwer zu beweisen war! Das Alles wurde dem berliner Leser in kleinen Dosen zugetheilt, die ihn behaglich und wohlthuend erwärmen konnten; aber weiss er was das heisst, das süsse Gift so in langen Zügen zu trinken und in enormen Portionen zu verbrauchen! Die Wirkung war berauschend, — es war ordentlich ein Glück, dass sie nicht kam, ich hätte zu unmässig loben müssen. Sie kommt aber am 1. April — dann mag sich Vieles gelegt haben, — aber unsre Bäume sind dann grün, und der neue Frühling hat dann Vorrath an neuen vollen Kränzen mitgebracht. Denn gefallen wird sie hier über die Massen! —

Philharmonische Konzerte.

Unseliges Aufschieben, wo so viel Gutes zu sagen ist! — Soll ausführlich nachgeholt werden. Jetzt drängen die Neuigkeiten des Tages.

Sie.

21. April.

Aus Dover meldeten die Zeitungen in den ersten Tagen dieses Monates: „Angekommen Se. Exz. der Herr Gesandte N. N. — Lord N. N. — Sir George N. N. u. a. m. — und Mlle. Sontag! Zahlreiche Zuschauer waren am Ufer versammelt, um die berühmte Sängerin zu sehen, deren höchst zierliche Gestalt und bezauberndes Wesen u. s. w.“ — Im dritten philharmonischen Konzert am letzten Montag ging es matter zu wie gewöhnlich, ausser Beethoven's höchst seltsamer und gleichsam göttlicher Ouverture zur Leonore (Kaviar für die Menge!) und Moscheles's E-dur Konzert, von ihm selbst mit hinreissender Virtuosität und Vollendung vorgetragen, wollte nichts recht fassen; die fashionablen Gruppen gingen aber in der Pause nach Mlle. Sontag fragend und suchend umher, ohne sie zu finden. In den Blättern erhob sich schon im Voraus Kontrovers über die moderne Helena: ein gewaltiger Konnoisseur beschrieb sie vor ihrem Auftreten, pries Vieles an ihr, hatte aber auch dies und jenes auszusetzen: dagegen erhob sich ein Anderer und fand dies vortheilsvolle Vorurtheil so unbillig, wie billig war. Am Dienstag den 15. April war der Tag ihres Auftretens, im „Barbiere di Seviglia.“ Gott weiss, mit welchem Eifer redliche Geschäftsmänner den Posttag abthaten, um zu rechter Zeit im Opernhause zu erscheinen, und doch zu spät zu kommen; es war eine verzweifelte Situation, hier, wo es Wiedersehen galt, sich in einem tiefen schmalen Gange hinter einem hohen Phalanx von anrückenden Enthusiasten zu befinden, und nichts zu sehen, wie den gleich unglücklichen Nachbar, und keine andere Aussicht zu haben, wie auf breite Rücken und auf Entzücken aus der dritten und vierten Hand. Es war ein prächtiger Anblick — so weit man ihn hatte — das ungeheure Haus in Parterre und Logen gefüllt zu sehen, und das landsmännische patriotische Herz schlug hoch auf, wie das Textbuch nach den ersten Scenen ihr Auftreten andeutete, und Alle in gespannter Neugier sich vorlehnten, um die vielbesprochene Fremde endlich mit eigenen Augen zu sehen und eigenen Ohren zu hören, die ihre Lorbeeren nicht nach Städten, sondern nach Nationen zählen will. Durch den dichten Phalanx hindurch, auf den Zehen stehend, sahen wir die zierliche Gestalt erscheinen; für den Augenblick vergass die vornehme Welt ihre Kälte, und das ganze Haus begrüsste mit einstimmigem Enthusiasmus und nicht ohne Feuer die Deutsche. Alles lauschte nun mit lautloser Erwartung, wie die Sängerin das bekannte: „Una voce poco fa“ anhub, und sich nun mit der Leichtigkeit auf den Tönen wiegte und mit ihnen spielte, die Niemandem weiter eigen ist, wie ihr, und in der sie uns Alle so oft entzückt hat. So war es auch hier: „una Voce poco fa“ that viel, that Wunder, die ungeheuersten Erwartungen wurden befriedigt, oder mindestens auf ihren rechten

Standpunkt gestellt, applaudirend und da capo verlangend war die Bekanntschaft mit der Fremden geknüpft, und siegreich verfolgte diese ihren sichern Weg, mit noch grösserm Triumph in petto. Sämmtliche Musikfreunde und Dilettanti hatten im Zwischenakt viel sich mitzutheilen, zu fragen, zu exklamiren und zu bemerken, während ich bei einer im Phalanx entstandenen Lücke durch einen kühnen Schwung auf die Balustrade mich zum sehenden Zuschauer hinaufturnte, und nun doppelt vergnügt den zweiten Akt erwartete. Mit ihm kamen noch ganz andere Dinge; in der Lektionscene legte Rosine Variationen ein, — meinetwegen die Violinvariationen von Rode, — in denen Arpeggien, chromatische Läufe herauf und hinunter, Staccatopassagen, und Zierlichkeiten der schwierigsten und Schwierigkeiten der zierlichsten Art alle Nebeltemperatur zum wahren Sonnenlande umwandelten; es war gar zu reizend und unwiderstehlich, Lords und Ladies und Gentlemen klatschten um die Wette — nie war ein erfolgreicherer und doch sanfterer Generalsturm geschehen, Sauseln statt Trompetengeschmetter, mezza voce statt Kanonendonner, — wir liessen uns gern noch einmal so bestürmen und einnehmen, und encorete in Masse durch unendlichen Applaus, worauf die letzte Variation mit gleicher Sicherheit und Lieblichkeit wiederholt, und mit gleichem dolce contento entgegengenommen würde: das Haus stimmte auf galanteste Weise in Lindoro's und Bartholo's beifällige Aeusserungen über den Gesang der Schülerin ein. Im Trio: zitti, zitti, hatte die Sängerin wieder reichliche Gelegenheit, ihre Schalkheit und desirvoltura geltend zu machen, und zum drittenmale wurde „encorete" während die Regel in diesem geregelten Zirkel nur ein da capo zulässt. Zum Schluss wurde Mlle. Sontag mit stürmenden unerhörtem Beifall herausgerufen, und erschien, geführt vom Grafen und Barbiere. Rosine empfing mit zierlicher Beugung den Applaus der Gesellschaft, und die Haupt- und Staatsaktion war vorüber.

Mademoiselle Sontag hat hier einen grössern Triumph errungen, wie der geehrte Leser auf den ersten Blick glauben kann; — in Berlin ging die Sonne ihres Ruhms erst eigentlich auf, und die dortigen Erwartungen konnten höchstens durch die vorläufigen Exklamationen einiger aufgeregten Direktoren etwas hinaufgeschraubt worden sein, — in Paris pflegt auch nicht so viel von deutschen Theaterangelegenheiten zu verlauten, dass nicht la belle Allemande sich ihren Ruf selber hatte machen können, — aber was war hier nicht Alles von ihr gefabelt worden! Personalien sind einer freien Presse immer willkommen, und sie diente uns damit aus deutschen und französischen Blättern und Privatkorrespondenzen; jene bei uns vergessene Flugschrift wurde hier gläubiger Weise als die geheime skandalöse Geschichte Berlins in Auszügen mit „den wahren" und desshalb um so lächerlicher entstellten Namen gegeben, und ein Blatt äusserte mich vor Kurzem einige leise Zweifel an der Wahrheit des Duells zwischen den Lieutenants Spitzdegen und Maulbeere, weil die Namen das und das bedeuteten, also erfunden zu sein schienen, — ganze Städte sollten um ihretwillen aufgestanden, öffentliche Oerter für sie in Aufruhr gerathen sein, und das Publikum, dem alles dies vorgefabelt war, dem als lobende Kritik, vornämlich die Wörter Power, Point und Exertions in die Ohren gerufen werden, dem die Vortrefflichkeiten der „englischen Gesangschule" zum öftern gepriesen werden, das in seinen Dramen ein solches Uebermass der Natur verträgt, dass selbst der treffliche Schauspieler C. Kemble als Rodrigo in der Rauschscene im „Othello" wirklich aufstösst, dieses Publikum hat ein eignes unübersetzbares Wort für das Nichterfülltwerden zu weit getriebener Erwartungen: „Disappointment!" Himmel, welch ein Verbrechen wäre das gewesen, so erwartungsvolle Hörer zu disappointiren, und in welche Gefahr wäre dadurch die gerade aufkeimende Kunde gerathen, dass in unserm Deutschland ausser Mysticismus, Rosenkreuzerei und dem Jägerchore noch allerlei Genuessbares wächst!

Der Comte de Büffon warf sich jedesmal in seinen Gallastaat, wenn er an seinem grossen naturhistorischen Werke schreiben wollte. Der Leser erwäge, ob ein simpler Berichter bei solchen National-Anlässen nicht auch in einige feierliche Festagsbewegung verfallen durfte, und ob alle diese vaterländischen und heimathlichen Erwägungen, neben dem individuellen, freien und freudigen Anerkennen eines reizenden Gesangtalents, nicht zu einer gelinden Begeisterung hinreissen mussten!

Letztere individuelle Ansicht mag hier noch in kurzen Worten so angedeutet werden: das Stück war glücklicher gewählt für die virtuosenhafte Ausführung der einzelnen freundlichen und effektreichen Gesangstücke, als für das Entfalten voller dramatischer Gestaltung. „Figaro handelt für Alle und leitet Alle, bis auf den verschlagenen Bartholo." Ich habe Mlle. Sontag nie in den deutschen Opern gesehen, die einer solchen objektiven künstlerischen Gestaltung Raum geben, und muss bis dahin glauben, dass ihre liebreizende Persönlichkeit, in vollem Einklange mit dem graziösesten, beweglichsten vollendetsten Gesange, in Rollen, wie Bertha im Schnee, die weisse Dame, die Italienerin in Algier, das höchste erreicht und giebt, was ohne jenes Reproduziren, jenes Untergehen des Individuums im darzustellenden Wesen, erreicht und gegeben werden kann. Zu jener Geltendmachung einer unwiderstehlichen

Persönlichkeit durch das Spiel, giebt ihr Rosine nicht Motive genug, aber hier hilft etwas anderes aus: der Ton der besten Gesellschaft, der ihrem ganzen Erscheinen innewohnt, und der auf Alle, sie mögen von unten dort hinauf wollen, oder sich behaglich dort oben bewegen, den wohlthuendsten Eindruck macht. Ihre Stimme war so frisch, und ihr ganzer Gesang so unfehlbar, blühend, und über alles Schwierige den Hauch der Grazie ausgiessend, wie ich sie nur je gehört hatte. —

Die Kunst ist bekanntermassen unendlich, niemals fertig, also auch niemals definitiv abzuzäunen, — die widersprechendsten Erscheinungen, wenn sie nur in sich wahr sind, finden ihre Anerkennung, und selbst für das Neue, Unerhörte, wie es uns auch erschreke oder inkommodire, muss der alte Raum erweitert oder neuer gefunden werden. Die hiesigen Herren Kollegen sind nicht alle dieses Glaubens, — es geht ihnen in der Kunst, wie uns armen Laien in der Naturwissenschaft, denen man in jetziger Zeit die guten alten vier Elemente abdisputirt, und dafür Gott weiss wie viel neue gegeben hat, zu denen auf beängstigende Weise noch immer neue hinzukommen. Diese Kollegen beunruhigt der Gedanke: ob Mlle. Sontag eine Sängerinn ersten Ranges sei — a first-rate Singer, — weil sie nicht wissen, was sie eine Sängerin, die in ihrer Kunst liebenswürdig und heiter, höchstens sentimental (im besten Sinne des Wortes) ist, die selbst jene donnernden Primadonnen-Schwierigkeiten und Rouladen, bei denen man hergebrachter Weise gleich weiss, wie man dran ist, der Liebenswürdigkeit unterordnet, und die bei alle dem in ihrer Sphäre vollendet ist, so recht hinstellen sollen. Andere thaten disappointirt, sie hatten vielleicht zum erstenmale in ihrem Leben Phantasie gehabt, und somit die wunderbarsten Wunder erwartet. Ein anderer — ich nenne zu ewiger Warnung und zum Schauder aller liebenden deutschen Leser und geliebten deutschen Leserinnen die New-Times — ist patriotisch genug, unhöflich gegen alle meine Landsmännninnen zu werden: Mlle. Sontag sei eine deutsche Schönheit, und damit sei hinlänglich gesagt — — — ich wage den Frevel nicht nachzuschreiben. Die alte Times sagt etwas ähnliches: „sie kann hübsch genannt werden, aber unser Geschmack hier in London ist vielleicht etwas widerisch (fastidious) geworden, durch den Ueberfluss an weiblicher Schönheit, mit dem wir täglich umgeben sind.“ Das klingt, als ob ein Sultan in seinen Serail spräche; einem ergrauten Politiker ist dergleichen indessen eher nachzusehen. In einem andern Blatt — ich glaube der Kourier, — macht ein Disappointetster in einem „eingesandten“ Artikel seinem Unmuth über getauschte Erwartungen Luft, und gleich darunter steht das himmelhöchste Lob des Berichters selber. In Paris hatte man bekanntlich vermuthet, die Sängerinn müsse, ihrer Grazie nach, eine Französin sein; auch dazu hat sich hier ein Pedant gefunden. Die Mehrzahl ist indessen bedeutend entzückt, mehr wie einer vergleicht sie mit Mad. Katalani, und bemerkt der zu neu und wahr, dass sie nicht so viel Kraft der Stimme, aber mehr Virtuosität und Ausstuirung habe. Alle aber beginnen mit einem förmlichen Steckbrief oder Passsignalement:

Augen blau,
Haar blond,
Gesichtsfarbe klar und roth,
Alter 22 Jahr u. s. w.

— in letzterm Punkte finden sich aber auch Widersprüche, — ein Blatt sagt, sie sähe älter aus, wie sie wirklich sei, und ein anderes versichert gerade das Gegentheil.

(Schluss folgt.)

Berlin am 30. April 1828.

Spontini's grosses Konzert im Opernhause.

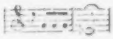
Spontini hat die Einnahme der jährlichen Busstagskonzerte, die ihm zugewiesen war, bekanntlich wohlthätigem Zwecke gewidmet; er bereitet sich, an diesem Tage Kirchen- und Konzertkompositionen unserer grossen Tonkünstler, Haüdn, Händel, Beethoven, dem Publikum mitzutheilen; er ist, wie unsere durch Schuld der Direktion versäumte Ankündigung im vorigen Blatt erwähnt, der erste, der Johann Sebastian Bach uns öffentlich zurückgeführt hat. Alles dies ist so ehrenvoll, so dankenswerth, dass es weh thut, statt ungetrübter Freude darüber Missbilligung und ernstliche Rüge laut werden zu lassen. Allein nie ist strenge Wahrheit für die öffentliche Besprechung musikalischer Angelegenheiten dringendere Pflicht gewesen, als jetzt, wo jedes Unterhaltungsjournal, ohne Beruf, ohne Vorbereitung und ohne wahres Interesse an der Kunst, sorgloses Geschwätz über sie verbreitet und, unbekümmert um die Folgen der leichtfertigen Konversation, das höchste Gelingen und offenbare Misslingen zu etwa gleicher Flachheit umschütteln möchte. Die vorübergleitenden Bilder des täglichen Treibens sind vor dem Spiegel der Konversation, an ihrem Platze; allein die ewigen Heiligthümer der Kunst gehören nicht in plauderhafte Boudoirs. Ist nun gar Anlass zu einer gutmüthigen, nicht aber gutbedachten Rücksicht, z. B. auf Spontini's wohlthätige Bestimmung über die heutigen Einnahme, so wird die höhere Angelegenheit der Kunst vollends bei Seite geschoben.

Dies darf nun hier nicht geschehen. Die Wohlthatigkeit Spontini's und seinen Vorsatz,

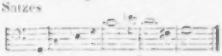
dem Konzerte klassischen Inhalt zu geben, ehren und danken wir ihm: die Ausführung war aber zu tadelnswerth, selbst abgesehen von der Zusammenhäufung so fremdartiger, theilweise fragmentirter Werke.

Die Anordnung des Orchesters war die in Paris üblichere terrassenförmige, der zufolge das Chor der Bläser hinter den Reihen der Saiteninstrumente vereinigt ist. Diese vollkommne Aussonderung liess den Gegensatz der Saiten- und Bläserchöre erwünschter Weise klarer heraustreten; aber die Bläser waren so weit zurückgeschoben, dass sie, zumal in Sätzen einzelner Stimmen, für den Zuhörer zu sehr an Klangfülle verloren *); eine besondere Folge hiervon war, dass man in der gewaltigen Symphonie, namentlich im ersten Theile, kein rechtes Forte hörte!

Die Tempi, besonders des ersten, dritten und vierten Satzes, waren dermassen übertrieben, dass das erste Thema

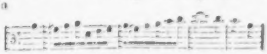


seine rhythmische Gewichtigkeit verlor und gleichsam als eine Vibrirfigur erschien, das Thema des dritten Satzes



seine tiefe Bedeutung, der letzte Satz besonders im Anfang seine Hoheit einbüsste und — was die zweite Ursach am Ausbleiben der vollen Kraft war — den Saiteninstrumenten nicht Zeit zum vollen Ausziehen des Tones gelassen wurde. Nur zu oft hat dadurch die Genauigkeit und Bestimmtheit des Tones gelitten und leider hat es dabei nicht an unverzeihlichen Fehlern im Einzelnen gefehlt. So haben die Posaunen den dreimaligen Einsatz des Finale

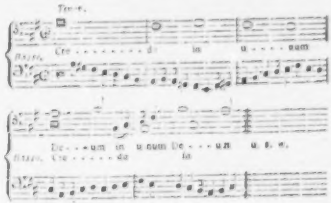
nicht ein einziges mal bestimmt und stark intonirt, sie und die Trompeten nie das Forte in festgehaltenen Tönen, sondern stets mit unbefriedigendem kurzem Anstoss gegeben; die Bratschen die Beantwortung des Fugatenthema im Trio



beidemale kaum für den, der das Stück auswendig weiss, geschweige für Unvorbereitete zu Gehör gebracht *).

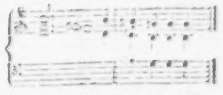
Reihenweis liessen sich die Erinnerungen gegen die Aufführung des Kyrie und Gloria aus Beethovens grosser Messe aufstellen. Indess — es kann selbst bei dem besten Dirigenten einmal über eine ganze Ausführung sich Missgeschick verbreiten. Womit könnte man aber den zwiefachen Missgriff vertheidigen, den sich Spontini gegen Bach erlaubt? Hat man auch dieses Meisterwerk Bachs bis jetzt dem Publikum vorenthalten, so lebt doch mehr als ein Zeugniss von seiner Hoheit im Geiste der deutschen Musikfreunde, um ihnen fremde Zuthat zu verrathen.

Bachs gewaltig, wie durch die ganze Christenheit erschallendes Glaubensbekenntniss tritt frei, mächtig, in eigener Kraft sicher ruhend, über den wogenden Bässen fest und unbewegbar ein:

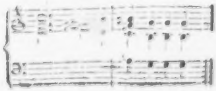


zogene Decke den Schall einsaugen, statt zurückwerfen. Aber das musste den Direktor noch mehr bewegen, die Bläser so weit wie möglich aus der nachtheiligen Umgebung vorzurücken. Am Gerathensten wäre es wohl für solche Aufführungen, das gewöhnliche Orchester zu überbauen und das ganze Personal in das Proscenium und über das Orchester zu bringen.

*) Noch ein wahrscheinlich vom Notenschreiber herrührender und stets unbemerkt gebliebener Fehler muss endlich zur Sprache kommen — aus dem zweiten Theile des Finale. In dieser Stelle



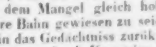
scheint in den Violoncellstimmen der Tenorschlüssel vergessen und man hört den Satz so:



*) Gewiss hat die Stellung des Orchesters auf der Bühne hierbei nachtheilig gewirkt, da die Koulissen und leinenen Seitenstücke, so wie die hochoffene, mit Seilen, Latten, Balken akustisch-unordentlich durch-

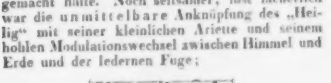
so alleinherrschend, dass nach den fünf Chorstimmen auch die erste und nach ihr die zweite Violin dieselbe Weise intoniren müssen und die Fugenform in der Idee des Kunstwerkes ihre strengste Rechtfertigung, Nothwendigkeit findet.

Nicht so wurde heut begonnen, sondern eine feiermässige Einleitung vorausgeschickt. Man sagt, sie sei von Emanuel Bach. Wie dieser selbst gestanden hat, von der Grösse seines Vaters eigentlich von dem Mangel gleich hohen Berufes in eine andere Bahn gewiesen zu sein, darf nicht einmal erst in das Gedächtniss zurückgerufen werden; Spontini hätte durch Kunstsinn allein schon von der Unangemessenheit jeder, und von der Dürftigkeit dieser Einleitung überzeugt werden müssen, wenn er sich nur mit dem grossen Gegenstand seiner diesmaligen Thätigkeit vertraut gemacht hätte. Noch seltsamer, fast lächerlich war die unmittelbare Anknüpfung des „Heilig" mit seiner kleinlichen Ariette und seinem hohlen Modulationswechsel zwischen Himmel und Erde und der ledernen Fuge;



Al - le Lan-de sind u. s. w.

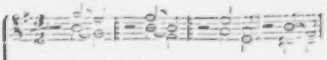
(übrigens deutsch gesungen, nach dem lateinischen Texte des Credo) nach dem begeisterten Jubelruf des Resurrexit:



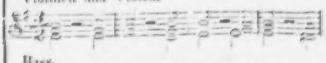
Et re-sur-re - - xit re-sur-re-xit

Kann bei solcher — Entfremdung von den auszuführenden Werken noch die unbefugte und unpassende Veränderung der Instrumentation auffallen! Das Heiligthum dieser heiligsten Messe kann das Crucifixus genannt werden, in dessen Tonreigen man das Wunder, den unendlichen Schmerz, die tiefste Mitempfindung — den vollen Inhalt des Gedankens der Todesweihe zur Erlösung des Menschengeschlechts vernimmt. Hier kann kein Zug ohne Schaden und Frevel am Ganzen geändert werden, weder in den Singstimmen, noch im Orchester, das über dem Basso ostinato folgende Figur der Saiten und Bläser durchzuführen hat:

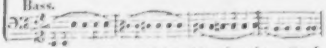
Flöten.



Violinen und Violen.



Bass.



Diese weichen, gleich hingehauchten Seufzern klagenden Flöten wurden durch Klarinetten und — — — Oboen verstärkt. Marx.

5. Allerlei.

Bekanntmachungen.

1.

Unsers geehrten Mitarbeiters, des so vielfach verdienten K. K. Kapellmeisters Freiherrn Ignatz von Seyfried Hinscheiden wird uns so eben gemeldet. Seine letzte öffentliche Thätigkeit wandte sich unter andern auf die ehrende Herausgabe der Werke seines Lehrers Albrechtsberger und auf den musikalischen Theil der Bestattungsfeier seines grossen Mitbürgers und Kunstgenossen Beethoven. Ueber beides hat die Zeitung berichtet.

2.

Bei der zunehmenden Anzahl und Thätigkeit unsrer geehrten Mitarbeiter, wird es nöthig, jeden thätig Antheilnehmenden um möglichste Gedrangtheit ergebenst zu bitten.

3.

Nachdem der diesjährige Winter das berliner Konzertwesen aus seiner bisherigen Verderbtheit zu einem würdigen Standpunkt erhoben und durch den glänzenden Erfolg der Mösersehen Versammlungen unsre stets festgehaltene Ueberzeugung bestätigt hat, dass einem edlern Kunststreben auch ein günstiger äusserer Erfolg zu Theil werden müsse: so soll von nun an kein berliner Konzert, in dem nicht wenigstens ein künstlerisch wichtiges Werk, z. B. eine vollständige Symphonie, ein grösseres und gehaltvoll gearbeitetes Ensemblestück, aufgeführt wird, in dessen Blättern angezeigt oder beurtheilt werden. Die Masse wichtigerer, würdigerer und für öffentliche Besprechung ergiebigerer Gegenstände rechtfertigt diese Ausschliessung der werthlosen, Künstler und Publikum entwürdigenden und verderbenden Konzerte in der bisherigen schlechten Virtuosenweise. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 14. Mai. — Nro. 20. — 1828.

Künstlerleben.
Bei Raphaels Cäcilia.

Geheimste Stille, heil'gen Friedens Walten,
Lichtblauer Himmel, nebelduft'ge Weiten! —
So in geheimster Brust will sich bereiten
Festlicher Andacht seliges Entfalten. —

Ist noch ein Bann, den Geist mir einzuhalten,
Den lichte Schwingen hoch und höher leiten!
Das Ohr erlauscht der Engel Lied und Saiten,
Das Auge schaut die himmlischen Gestalten! —

„O stört mich nicht, o lasst mich still gewähren!
Und nennt mich nicht mit meinem alten Namen,
Seit ich vernahm das Lied der heil'gen Schaaren. —

Zieht an sonntäglich Kleid; kniet an den Altären;
Fromm horcht! von heil'ger Kunst sollt ihr erfahren,
Wie gottgeliebte Engel beten. Amen."

Droysen.

3. Beurtheilungen.

1. Die Instrumentirung für das Orchester, und
2. Die Instrumentirung für sämmtliche Militair-Musikchöre von A. Sundelin. Wagenführ in Berlin. 1828.

Bei der Masse von Kenntnissen und Fertigkeiten, die dem Tonsetzer jetzt unentbehrlich und gegen die Ansprüche früherer Zeiten mit Recht verzehnfacht erscheint, ist jede Hülfe zu ihrer Erwerbung dankenswerth. Der K. Kammermusikus, Herr A. Sundelin hat sich Ansprüche auf diesen Dank und das Verdienst erworben, zuerst in unsrer Periode mit einer gewissen Vollständigkeit die Technik der Instrumentenbehandlung für Tonsetzer selbständig abgehandelt zu haben; ein Unternehmen, das nur der mit voller Gerechtigkeit würdigt, der da weiss, wie mühselig und unsicher diese Kenntniss bisher zusammengesucht, oder unter tausend Missgriffen der Erfahrung abgelauscht werden musste und wie auffallend dieser Zweig des Unterrichts von so vielen Tonsetzlehrern vernachlässigt worden ist.

Allerdings ist die Bahn erst eröffnet, das Ziel keineswegs erreicht. Ueber die Ausführbarkeit der Sprünge, der Doppelgriffe und Arpeggiaturen auf den Streich-Instrumenten hätte man weit gründlichere Belehrung gewünscht;

die schwierigen Tonfolgen auf den Blasinstrumenten wären vollständiger aufzuzählen gewesen; bei einigen, namentlich bei Fagott und Oboe, hätte man gern die neuern Versuche, fehlende Töne durch Klappen zu gewinnen, erwähnt und kurz beurtheilt gesehen; der Unterschied der natürlichen und gestopften Töne und dieser untereinander hätte in der Abhandlung vom Horn viel vollständiger und genauer auseinandergesetzt werden können. Ja diese wesentliche Bereicherung wäre ohne Ausdehnung des Werks zu erlangen gewesen, wenn der Herr Verfasser durch systematischere Anordnung sich so mancher unnöthigen Wiederholung und Exemplifikation in Noten überhoben hätte. Z. B. der Tonfuss in Flöten, Klarinetten, Hörnern, Trompeten, der jetzt in jedem Heft und bei jedem Instrument einzeln mit breiten Notenbeispielen erläutert ist, konnte auf ungleich minderm Raume mit einer allgemeinen kurzen Erklärung und nachher bei den einzelnen Instrumenten mit blosser Angabe der üblichen Stimmungen abgefertigt werden. Indess hegen wir gegen die erste entscheidende Eröffnung einer Bahn zu viel Achtung, um diese Erinnerungen für künftige Abhandlung als Vorwürfe für Herrn Sundelin auszusprechen. Sein Verdienst wird durch künftige Fortschritte auf seinem Wege nur bestätigt werden und der dermalige Werth seiner Schrift bleibt vollends bis dahin unangetastet. Möge er durch eine zweite Ausgabe bald in den Stand gesetzt sein, selbst als erster Verbesserer seines Versuchs zu erscheinen. —

Seine verdienstliche Unternehmung veranlasst uns noch zu folgender Betrachtung, die durchaus keinen besondern Bezug auf Herrn Sundelin hat, der wir aber um des gemeinen Besten willen allgemeine Beherzigung wünschen. — Es ist ohne Weiteres zuzugeben, dass von den Tausenden, die sich als Orchestermitglieder, Organisten, Sänger u. s. w. der Tonkunst widmen, nur ein sehr kleiner Theil einen Beruf für Komposition haben kann. Die bei weitem grösste Anzahl der Musiker versinkt in reine Handwerksmässigkeit, die neben dem ursprünglich gerechten Künstlerstolz um so disharmonischer und drückender heraustritt. Aus diesem doppelten Uebel giebt es nur einen Rettungsweg, und der ist niemandem, wenn er nur ernstlich will, verschlossen: das Unternehmen, seiner individuellen Beschäftigung durch Oeffentlichkeit eine ausgebreitetere und allgemeiner anerkennbare Wirksamkeit zu geben. Ein solches hat z. B. Herr Sundelin, wenn wir auch ganz von seinen Kompositionen absehen, für sich errungen. Er ist von nun an nicht mehr ein Ungenannter von den Hunderten, die in den Orchestern nur ihre nächste Pflicht abdienen; sondern er hat seinen Standpunkt benutzt zu einer allgemein nützlichen und ehrenwerthen Leistung. Wenn jeder Kenner eines einzelnen Instrumentes, ein Klarinettist Tausch, ein Fagottist Humann, ein Hornist Schunke, ein Posaunist Belke — und wie die trefflichen Virtuosen unserer und auswärtiger Kapellen alle heissen, wenn jeder von ihnen nur sein eignes Instrument mit erschöpfender Vollständigkeit und Präzision abhandelte: so würde er sich ein bleibendes Denkmal stiften und für eine künftige Instrumentenlehre einen wichtigen und ehrenden Beitrag liefern: ein Unternehmen, das noch ersprieslicher würde, wenn man Anlass nähme, die und jene bisher vielleicht unbekannt gebliebne Verbesserung am Instrument oder in seiner Behandlung zur Sprache zu bringen und gemeinnützig zu machen. — Gern wird die Zag. solche Beiträge mit Erkenntlichkeit aufnehmen, und Herrn Sundelins Unternehmung dadurch natürlich um so fruchtbarer und anerkennungswerther, auch eine noch verbesserte Ausgabe befördert werden. —

Doch gelte diese Andeutung nur als ein einzelnes Beispiel. Aehnliche, gleich wichtige Gelegenheiten für gemeinnütziges Wirken wird jeder überlegende Musiker in dem Fache finden, das ihm das vertrauteste und liebste ist. Es giebt noch so viel zu thun!

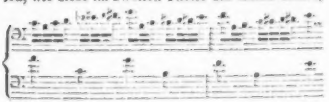
Marx.

Deux Duos pour deux Bassons comp. par Charles Jacobi. Bonn bei Simrok.

Herr Jakobi, Kammermusikus beim Herzog von Koburg, ist ein vorzüglicher Fagottist, und

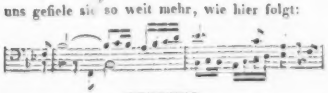
schreibt vortheilhaft für sein Instrument; bevor er aber die Welt mit seinen Kompositionen bekannt machte, sollte er sie zuvor einem kunstverständigen Freunde vorlegen, und ihn bitten, sie von allen Uebeln zu erlösen. Das erste Duett ist in C-dur, das zweite in B-dur geschrieben. Jedes Duett besteht aus drei Sätzen, die sämmtlich gut angelegt sind; was aber die Verbindung der verschiedenen Theile zu einem Ganzen, Durchführung der Hauptgedanken, Modulation und Reinheit im Satz betrifft; so fehlt Herrn Jakobi noch viel, um den billigsten Foderungen der Kritik Genüge zu leisten. Einige Proben davon mögen ihn überzeugen, wie aufmerksam wir seine Duette durchgesehen.

Im ersten Allegro des ersten Duetts, ist der Eintritt des Nebengedankens übereilt. Schon unser Gefühl lehrt uns, dass eine Periode nicht eher als geschlossen angesehen werden kann, als bis eine Ruhe in der Gedankenfolge eintritt; und eine neue Periode nicht eher beginnen kann, bis der Ruhepunkt der vorhergegangenen vorüber ist. Dieser Ruhepunkt hätte hier, im zwanzigsten Takt mit dem harten Dreiklang aus D gebildet werden sollen; mit dem 21. begann dann der Nebengedanke wie sich's gebührt. Stellen, wie diese im zweiten Theile des ersten Satzes,



verrathen gänzliche Unbekanntschaft mit Stimmenführung und reinem Satz. Es ist Schade, dass Herr Jakobi die Nachahmung in der Oktave, die im neunten Takte des ersten Satzes vom zweiten Duett angedeutet ist, nicht vollendet hat. Die Stelle ist bei Jakobi so:

uns gefiele sie so weit mehr, wie hier folgt:



Air varié pour deux Clarinettes avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basso, 2 Hautbois et 2 Cors — par C. F. Kästner. Oeuv. 3. Berlin bei Schlesinger.

Diese Variationen sind ganz, was sie sein wollen: sehr ansprechend nicht besonders schwer, und doch geeignet, sich damit Beifall zu erwerben, wenn man sie nur mit Fertigkeit und Geschmack vorzutragen fähig ist. Aus der mässigen Begleitung kann man schon erkennen, dass sie nicht prätensiös gehalten sind; aber sie erregen auch keine Erwartung, die unbefriedigt bliebe, wesshalb sie allein schon gelobt zu werden verdienen.

Variationen über die Romanze: „seht ihr von fern die alten Mauern," aus der Oper: die weisse Frau; für Violine mit Begleitung einer Violine, Viola und Violoncello von L. Jansa. 31. Werk. Wien bei Hasslinger.

Die allgemein beliebte Romanze ist durch Herrn Jánsas geschmackvolle Veränderungen noch interessanter geworden, als sie an sich schon ist; das Urtheil über sie kann daher nicht anders als sehr beifällig sein. Wir empfehlen sie hiermit, allen fertigen und geschmackvollen Violinspielern bestens.

Alinde. An die Laute. Zur guten Nacht. Gedichte von Fr. Rochlitz, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Werk 81. Wien bei Hasslinger.

Von Herrn Schubert ist man schon richtige Auffassung der Gedichte und meist originelle Behandlung derselben gewohnt; auch in diesen Liedern bewährt er sich als vorzüglichen Liederkomponisten.

Das Lied: „Alinde," ist hinsichtlich des musikalischen Theiles sehr gut erfunden und dem Gedicht durchaus angemessen; die Steigerung bei dem oft wiederkehrenden Ausruf „Alinde! Alinde!," beurkundet allein schon den kunstgeübten Meister.

Nr. 2. „An die Laute“ ist bei weitem schwächer als oben angezeigtes und das nachfolgende Lied: „Zur guten Nacht,“ das bestimmt ist von einem Kreis in Liebe verbundener Freunde zum Schluss einer Abendtafel gesungen zu werden, und allgemeine Anerkennung finden wird. Ein einziger Akkord bezeichnet die Tonart desselben und zugleich die Stunde zum Aufbruch, wie das Gedicht verlangte; denn es beginnt mit den Worten:

„Horcht auf! es schlägt die Stunde,
Die uns'rer Tafelrunde
Verkundigt: geh' jeder heim.“

Der Dichter hat dem Komponisten überlassen, selbst eine Stunde zu bestimmen: welche er zum Schluss einer Abendmahlzeit für angemessen hält. Ein solches Verfahren ist sehr geschickt, die Neigungen Anderer zu erforschen. Ob der Dichter hier die Absicht gehabt hat, sei dahingestellt; genug, dass Herr Schubert uns verrathen hat, er sei dem langen Genuss der Tafelfreuden nicht abhold.

Der Wanderer an den Mond. Das Ziegenglöcklein. Im Freien. Gedichte von Seidl. In Musik gesetz für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — von Franz Schubert. Werk 80. Wien bei Haslinger.

Trefflich ist im ersten Lied die Sehnsucht des Wanderes nach seiner entfernten Heimath durch die Tonart G-moll, und die stete Bewegung des Fortschreitens durch auf und absteigende Intervalle in Achteln ausgedrückt. Von ergreifender Wirkung ist der Eintritt des G-dur bei den Worten: „Du (der Mond) aber wanderst auf und ab.“

„Das Ziedenglöcklein“ ist so durchaus schön komponirt, dass wir es wohl würdig hielten, das Produkt eines Beethovens zu sein.

Das Lied: „Im Freien“ gehört unter die Lieder des Herrn Schubert, von denen man mit Recht sagt: sie wären zu gut; da aber zu gut, nicht mehr gut ist; so können uns auch übertriebene Lieder, wie das hier angezeigte, nicht zufrieden stellen. Der Hauptfehler liegt in der dominirenden Begleitung des Pianoforte, die den Gesang zurük im Schatten drängt. Bei Gesangstücken wird dieses Verfahren stets getadelt; wie viel mehr aber ist es bei Liedern zu missbilligen, wo die Begleitung höchstens nur den Gesang unterstützend gebraucht werden darf.

M. E.

Scena ed Aria. Ah! perfido spergiuro, coll' Accompagnamento di Pianoforte, composta da A. L. Crelle. Berlin, bei Trautwein.

Die Begleitung ist besonders durch zweckmässig gewählte Noten-Figuren und schöne Wendung harmonischer Folgen an mehrern Orten reichhaltig ausgeschmückt; nur hätte die Singstimme anders behandelt werden müssen, deren Karakter an mehrern Orten nicht richtig aufgefasst ist. Namentlich scheint der Komponist noch nicht in das Wesen der italischen Sprache eingedrungen, indem er z. B. an mehrern Orten die erste Silbe zweisilbiger Hauptwörter, welche stark betontwerden muss, im Auftakt, und die zweite welche keinen Accent hat, im Niederschlage des Taktes und zwar so anbringt, dass durchaus eine wesentliche Betonung der zweiten Silbe erfoderlich ist. Es dürfte wohl überhaupt deutschen Komponisten angerathen werden, vorher jene Sprache so weit zu erlernen, dass es ihnen nicht unmöglich wird, gute italienische Schriftsteller und besonders Dichter nicht nur leidlich zu übersetzen, sondern deren eigenthümlichen karakteristischenInhalt genau aufzufassen, ehe sie zur Komposition italienischer Texte schreiten. Abgesehen hiervon ist die Kompositon recht gehaltvoll, die Singstimme sehr praktikabel und die ganze Scene für die Ausübung nicht zu schwierig.

H. B.

---

4. Berichte.

Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

März 1826.

(Forsetzung.)

Aus einigen muss ich, damit der Leser selbst sehe, wie diese Stimmen der Zeit lauten, Auszüge geben.

Der Morning Chronicle zählt zuerst die Nachtheile einer zu grossen Erwartung auf. Das Signalement lautet hier so:

„Mlle. Sontag ist in der Blüthe der Jugend, ihre Gestalt ist leicht und voller Grazie, obgleich etwas zum Embonpoint geneigt, und ihre Schönheit ist von der Art, die ihre einnehmendsten Landsmänninnen karakterisirt, eine zarte helle Gesichtsfarbe, lichtes Haar, und sanfte blaue Augen, die sie häufig mit einem theils schwärmerischen, theils schalkhaften Blick nach oben schlägt. Ihre Hand ist besonders schön und wohlgeformt. — Ihre Stimme ist ein Sopran von grossem Umfange, aber mehr durch ihre Süsse und Biegsamkeit als durch Fülle und Kraft ausgezeichnet. Ihre Leichtigkeit in der Ausführung ist gross, nichts konnte die Sicherheit und den Glanz übertreffen, womit sie über eine Passage in den rhodeschen Variationen glitt. — — Mlle. Sontag fehlt es an Kraft (Power) und ihre Artikulation (Artikulation — der Worte, oder Formirung der Töne!) ist nicht ganz frei von den Mängeln, die die deutsche Schule bezeichnen. — u. s. w."

Die Times redet also:

zuerst Signalement — „Alter 22 Jahre — sonst wie oben. — Schien befangen — vielleicht deshalb ihr Spiel nicht lebendig genug. — Kein dramatischer Ausdruck — diesen scheint sie für untergeordnet zu halten. Ihre Stimme ist ohne ungewöhnlich stark (powerfull) zu sein, sehr klar und melodisch; aber ihr grösstes Verdienst ist Biegsamkeit. Ihre Manier ist, der ausserordentlichen Leichtigkeit halber, mit der die Natur ihre Stimme begabt hat, verzierter wie die irgend einer jetzt lebenden Sängerin, und ihr musikalischer Geschmack ist so sehr gebildet, dass der Gebrauch von Verzierungen, selbst in den häufig obligaten Passagen der Rosine, an keiner Stelle für unpassend oder überladen erklärt werden kann. Aber durch diese ausserordentliche Leichtigkeit der Ausführung, womit sie die Natur begabt, scheint sie verleitet worden zu sein, das Studium des Ausdrucks (gut!) zu vernachlässigen. Bei ihrem Auftreten wurde sie mit einer auf diesem Theater selten erlebten Vehemenz des Applauses und der Akklamation begrüsst. Sie erwiederte diesen schmeichelhaften Empfang mit einer ladylike madetty (unübersetzbar, etwa: damenhafte Sittsamkeit), die allein hätte hinreichen mögen, das ganze Auditorium für sie einzunehmen. Die Kavatine; „Una voce poco fa," sang sie in einem eben so geschmackvollen, als neuen Styl. Zwei Staktato-Passagen, die sie hier anbrachte, hätten durch den leichten Bogen des besten Violinspielers nicht übertroffen werden können. Dies war nach unserer Meinung das nec plus ultra der Gesangfertigkeit. Dann werden die Variationen gepriesen: ihre Ausführung der zweiten in Arpeggios war bei weitem der der Mad. Katalani überlegen" — noch hielten die Bedenken, ob sie alle Erfodernisse besässe, die jenes Schreck-Phantom, a first-rate Singer, konstituirte, — und das Ganze schliesst mit der obigen sultanischen Bemerkung.

Aber der Morning Herold lobt mit vollen Backen und ist ausser sich vor Vergnügen, — Gedränge, — früher Schluss des Ober- und Unterhauses wegen Mlle. Sontag, — Signalement: — „ihre Nase ist ein klein wenig in die Höhe gehend (is a little inclined to turn up), was einen klugen Sinn (intelligent mind) andeutet. — Ihr Recitativ hat im Ganzen nichts Ausgezeichnetes, aber ihre Ausführung der Arien ist im vortrefflichsten Styl, brillant und reizend im höchsten Grade. In der That ist es kaum denkbar, dass eine Menschenstimme zu solch einem Gipfel der Vollkommenheit gebracht werden könne. Wir haben die Mara, Billington, Katalani, Kamporesi gehört, aber keine dieser berühmten Sängerinnen gefiel uns auch nur im Entferntesten in dem Grade, wie Mlle. Sontag uns in den Arien des Rossinischen Meisterwerks entzückte. Der Schluss einer ihrer Arien (— es muss die zweite Variation gewesen sein —) war so, als ob Nachtigall, Amsel und Drossel, begleitet von Flöten, Flageolets und andern Instrumenten, in ihren schönsten Tönen wirbelten. — — Für jeden, der die Tonkunst liebt, ist's eine Reise von 100 (engl.) Meilen werth, sie zu hören. Wir sahen nie eine italienische Sängerin, die uns so bezaubert hätte."

Die einsichtigste und unparteiischte Kritik habe ich in der Litterary Gazette gefunden, einem schätzbaren wöchentlichen Blatte; wäre sie nicht so lang und wiederholte sie nicht, was wir schon wissen, setzte ich sie ganz her. Sie beginnt so: „Indem wir vorausschicken, dass die schöne Fremde nichts so sehr zu fürchten hat, als das voreilige Lobpreisen, das einige Blätter vor ihrem Erscheinen unter uns füllte, erkennen wir sie für eine ungemein reizende, graziöse und hochbegabte Sängerin, eine Sängerin, die mit unaufhörlichem Vergnügen gehört werden muss, und die, wenn sie auch kein Staunen erregt, dagegen das bei weitem belohnendere Gefühl des Entzückens stets rege erhält." — Dann kommt wieder, das obligate Signalement: — Deutsche Schönheit — Saxon face. — — „Wir möchten sie noch lieber im Konzert hören" u. s. w. —

In eine rechte kunstgemässe Würdigung geht auch sie nicht ein; — alle bleiben auf der Konversationsmässigen Oberfläche und bei den empyrischen Wahrnehmungen.

Während aber die Kritiker sich so an der Schaale und dem Schaalen abmühen, geniesst das weltkluge und geliebte Publikum den Kern, hat sie zum zweitenmale bei übervollem Hause im Barbiere applaudirt, und wird sie heute Abend

in einem gedrängten Moscheles'schen Konzerte hören; sie glänzt in den Soirées musicales der Grossen, und wird in eigenen Konzerten und neuen Rollen Triumphe und Schätze ärndten, cum gratia in infinitum! —

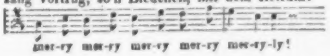
Sie ist natürlich Neuigkeit des Tages, zwei Abbildungen von ihr, eine noch unähnlicher wie die andere, (sie hat Unglück darin) prangen schon in den Kunsthandlungen, und für die Konversation ist nichts bequemer, wie eine solche Erscheinung (Berliner Theezirkel haben's zur Genüge erfahren) — es ist ordentlich begeisternd, wenn man bedenkt, wie mancher schweigsame Schäfer, der sonst seiner Tanznachbarin kein Wort zu sagen gehabt hätte, ihr jetzt dreist die kühne Bemerkung macht: Mlle. Sontag sei eine deutsche Schönheit und singe charmant. Die Blätter geniessen denselben Vortheil, eines meldet den drei vereinigten Königreichen, ihr Name bedeute auf deutsch „Sontag," sie sei also keine alltägliche Sängerin; — ein anderes meldet: am vergangenen Freitag, machte Sir Walter Scott die Bekanntschaft der gefeierten Sängerin — (man beneide mich, ich war Augenzeuge! —) in einem dritten findet sich nach so vieler Prosa, selbst Poesie, unter folgender Aufschrift:

Al merito e talenti impareggiabili, che per il debout della Sirena del Canto, la sempre celebre Signora Sontag etc. dedica il presente (Canto il Cav. J. B. armonia e Belleza.

14 ganzer Strophen! — und schliesslich meldet man abermals aus Dover: „ihr Pass, statt der gewöhnlichen Bezeichnung der Person nach Augen, Nase, Mund, hatte bloss die Worte, vom Minister selber geschrieben: „Presque angelique." —

Eine rein englische Oper.

Ich ging also in Isidore de Merida, oder the Devil screek (die Teufelsbucht), in der ich auch keine deutsche Faser vermuthen konnte, denn sie war alt, antediluvianisch, nur eben wieder hervorgesucht; der Komponist hiess Storace, ich hatte von ihm auch nicht ein Sechszehntheil vorher gehört oder gesehen. Es ist schon Gras über jene Vorstellung gewachsen, der Leser verlange also keine Darstellung der Geschichte, — wäre sie mir auch heute Morgen beim Frühstück vorgespielt worden, ich wüsste sie nicht zu erzählen, so bunt ist sie. Von Seeräubern handelt sie aber, das weiss ich noch. Die Geliebte ist in ihren Händen, der Liebhaber, d. i. der, der sich hat, so lange er sie nicht hat, ist der Herr Isidore von Merida; nach vielem Hin und Her, — er wird unter andern von den Seeräubern beim devil-screek ins Wasser geworfen, entkommt aber, — legt sich die Obrigkeit dazwischen und er bekommt sie. Die Musik verstand ich nicht, — ein kurioser Komponist, der Hr. Storace! Verstehe mich der Leser wohl, ich verstand wohl die Harmonie, die Uebergänge und sonstigen Gänge, gegen Frappantes hatte sich der Komponist verwahrt, — aber den Gang des Ganzen konnte ich nicht ergründen. Ich sass da als ein Deutscher, mit kritischer Gewissenhaftigkeit, um die Idee, das Verhältniss des Einzelnen zum Ganzen, und das Ganze selbst im Kunstwerke zu fassen, kurz ich hatte nicht ohne Nutzen die musikalische Zeitung gelesen; aber den wohlbekannten rothen Faden (im Vorbeigehen gesagt, er ist bei uns durch vieles Gebrauchen schon so dünn und fahl geworden, dass wir bald einen neuen haben müssen) den fand ich nicht. Die Ouvertüre that sehr ungehehrdig, — langes Andante, — noch längeres Allegro, — Trompeten, Posaunen, Pikkoflöten, Weberismen, — wo hat der Hr. Storace das Alles her! Mit einem Male in der Mitte der Symphonie strich er sich sein modernes Toupé weg, und setzte eine schöne Allongenperücke auf — ein steifleinener Fugensatz! Dann kam aber wieder das Toupé mit unendlichem Lärmen und endlichem Ende. Eben so zum Desperatwerden desperat war es in der Oper selbst. Isidore, Mr. Braham, (nicht ein jüngerer, sondern immer noch der alte, von dem ich der musikalischen Zeitung schon 40 Jahre hätte berichten können, lebten wir beide bereits so lange) sang Liederchen von einer Menge von Versen, eben Liederchen, nichts weiter, — die Geliebte sang lange Arien, die sehr dünn thaten, in denen aber doch eine Art von Styl war; Primadonna war sie aber nicht, trotz ihrer langen Arien, Mistris Glossop war es. Wenn sich der Leser einer Madame Feron erinnert die vor acht Jahren in Berlin die chromatische Tonleiter hinauf und herunter lief, wie ein Eichhörchen seinen Eichbaum, so kennt er Mistriss Glossop, es ist dieselbe, sie hat die Neapolitaner nachher noch als Signora Ferone entzückt, und ist, nachdem sie ihr Metall in der Fremde verthan und dafür Erfahrung und Kunstfertigkeit eingesammelt hat, abgeschliffen und scharf als zweites Enfant prodigue zu den heimischen Fluren zurückgekehrt, deren Nesseln, die Recensenten, sie jetzt als Nationalprodukt unter dem Namen Glossop, Miss Fearon, vindicirt haben. Sie gefallt uns über die Maassen. Kurioser Komponist, der Herr Storace! In ihren Partieen war er wieder so ganz anders, er hatte allen Rossinismus antecipirt, — trap, trap, trap, trap, ging der ganze neue italienische Geist über die Bühne, wenn sie sang; Läufe liefen, Triller schwirrten, Vorhalte hielten auf, und Kadenzen tanzten nach Herzenslust, — wo war ich denn! dann kam andres Unterpersonal, ein Savoyardenknabe, z. B. der wieder den unschuldigsten Singsang vortrug, so'n Liedchen, mit dem Refrain:



was sich ganz gut und einheimisch anhören liess. Duette kamen auch, und Terzette, Quartette, sogar Chöre, aber Alles vermehrte noch meine Verwirrung; ich dachte an die musikalische Zeitung, allerlei Gespenster: Kunstwerk rechts, Bedeutung links, Tendenz in Front und Tiefe im Rücken stürmten auf mich ein, — rechts und links, vor und hinter, über und unter mir klatschten sie aber mächtig und riefen da capo! Wie der Mahler Eulenhök in der tieckschen Novelle, der alle möglichen Meister nachahmen konnte, ohne selbst einer zu sein, so kam mir der Herr Storace vor, ich wurde nicht klug aus ihm.

Der Leser sage mir nichts von einmaligem Hören und voreiligem Urtheilen — ach, ich habe ja die ganze Oper zweimal gehört, denn fast alles wurde da capo gerufen, (encored, wie sie hier mit einem bequemen Zeitwort sagen), und wie der glückliche sperrsitzige kunstorganisch-ganzessanfteinschlürfende Leser schon am Theetisch sass, und seiner Nachbarin bereits beim Butterbrod die schönsten Sachen über die Leistungen der Mlle. Leist und über die Bestrebungen des Herrn Bosolt sagen konnte, seufzte ich Unglücklicher noch im Theater nach Einheit und rothem Garn! —

In meiner Bekümmerniss theilte ich einige Tage darauf einem englischen Kunstfreunde meine Bedenken mit. Es ging eine geraume Zeit hin, ehe ich ihm in meinem schlechten Englisch meine Ideen über Idee, Kunstwerk und Tendenz klar machen konnte, die deutsche Sprache ist so verzweifelt bequem reich im kunstphilosophischen Fache (wir sind dafür im Auslande als eine methaphysische Nation verrufen) und unsre besten Ausdrücke sind kaum übersetzbar, — ich brauchte jedesmal zehn Minuten um den Feind zu umgehen, den ich im Vaterlande mit einem Worte todtschlagen konnte! Zuletzt klammerte mich an das Wort Einheit, wie der Schiffbrüchige an den schwimmenden Mast, er fing an mich zu verstehen, und erklärte Vieles, freilich mehr historisch als philosophisch. Es gab, erzählte er, allerdings vor Jahren einen Komponisten Storace, er war der Sohn eines Italieners, aber in England geboren und völlig bei uns eingebürgert. Seine Oper the Pirate machte zur Zeit furore, Drurylane sucht sie nun wieder hervor, behandelt sie aber als schwach gewordenen stark wieder zu restaurirenden Torso, und da hat M. Cooke (wie heisst man nur so ominös) eine neue Ouvertüre und verschiedenes andere dazu gekocht — ist denn das Stück Allongenperücke nicht von Storace stehen geblieben? unterbrach ich ihn, er wusste es aber nicht) — M. Braham hat sich seinen Part neu komponirt, und Madam Feron, oder Signora Ferone, oder Mistress Glossop, wie Sie wollen, hat Sachen von Merkadante und Balduci eingelegt. Alles legen sie also da ein, nur keine Ehre! seufzte ich für mich, und er verstand mich glücklicherweise nicht, sonst hätte er mich verachtet, denn der grosse Dr. Johnson hat sich schon im vorigen Jahrhundert sehr verächtlich über Wortspiele ausgelassen. — Aber das Savogardenlied? fragte ich weiter — Ist nach Rossini von M. Cooke — ich zählte an den Fingern — ja, sagte er, es kommt grade ein halbes Dutzend heraus. Was sagen Sie zu Brahams Komposition? fuhr er fort. — Schrei der Natur, oder vielmehr Unnatur — Unnatur haben wir im Englischen nicht, bemerkte er höflich, und die Unterredung stockte.

Lichter.

Viererlei gefiel mir aber doch in der Oper.

1. Die Freude des Publikums, — warum soll sich ein Publikum nicht freuen!

2. Eine Art von Phantasmagorie, wo der gerettete Isidor sich mit seinen Freunden bei den Seeräubern einfindet, und der Geliebten seine Rettung kund thut, indem er in Bildern die Geschichte von Hero und Leander, unter Gesang, zeigt. Deutschen Bühnen zur Nachahmung zu empfehlen.

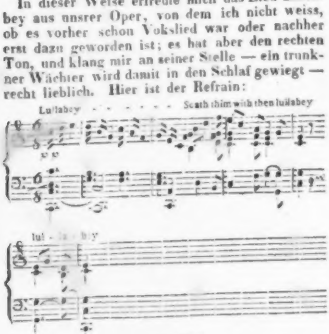
3. Der Diener des Isidor, ein herzhafter Seemann, der nur Frauen gegenüber blöde ist, — er liebt die dienende Primadonna aufs äusserste, läuft aber jedesmal vor ihr davon. Ich hatte diese natürliche und ergötzliche Seemannsgestalt nie auf deutschen Bühnen gesehen, da wir bekanntlich mehr Marinen in Oel, als im Wasser haben. Der Darsteller, Harlei, sang unbedeutend, spielte aber allerliebst frisch.

4. Die Anklänge vom Schottischen, Englischen und Irischen Volksliede, die durch diese wie durch die meisten englischen Opern gehen, und die immer ihre süsse Gewalt ausüben. O frischer, ewiger Volkston! Hier wird mir's warm, ich muss es dem Leser bekennen, dieser Ton rührt mich jedesmal, er mag im Süden, Westen, Osten oder Norden anklingen, er ist immer wahr und ewig jung, wenn auch uralt, er kommt aus vollem Herzen; und spricht mit freien zwanglosen Zungen zum selig fühlenden Hörer, sei es in frischer Freude oder in tiefem Weh. Das habe ich Beethoven immer noch besonders Dank gewusst, dass er neben der vollen Gewalt über seine ganze Kunst, diesen Ton immer ahnete, der aus seinen spätern vollendetern Werken, so aus seiner C-moll — A-dur und aus seiner letzten und grössten Symphonie so vernehmlich herausönt. Und wenn diesem rechten Künstler die rechten Volkslieder selbst begegnen, und er sie mit so inniger Liebe auffasst und in so reicher Kunst verklärt wie Beethoven seine Schottischen Lieder, dann ist in der stillen musikalischen Gemeinde grosse Freude und helles Jauchzen über den verkannten Baustein der zum Eck-

stein geworden ist, und auf dem nun viel Edles fortgebaut werden mag. Wann wird man in Deutschland erkennen, welchen Schatz man daran besitzt und, statt zu der dreimal abgezogenen Sentimalität, sich zum reinen Urquell, zu lauterer Fröhlichkeit und tiefem Gefühl selber wenden! —

Die Ehre gebührt den Engländern, dass sie Sinn für diesen Ton haben.

In dieser Weise erfreute mich das Lied Lullabey aus unsrer Oper, von dem ich nicht weiss, ob es vorher schon Volkslied war oder nachher erst dazu geworden ist; es hat aber den rechten Ton, und klang mir an seiner Stelle — ein trunkner Wächter wird damit in den Schlaf gewiegt — recht lieblich. Hier ist der Refrain:



4. Berichte.

Potpourri,
komponirt in Paris während des Monats März.

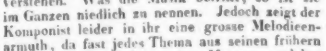
Einleitung

Die Kunst ist lang, das Leben ist kurz; und vorzüglich für einen Fremden in Paris, der dort doch mehr hören will, als Rossini u. s. w., und mehr sehen als Mlle. Sontag. Doch ein Mann, ein Wort, und umgekehrt. Also frisch an die Monatsberichte.

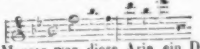
La Muette de Portici

nebst einer Bemerkung über häusiche Zwiste.

Kaum in Paris angekommen, sehe ich unten im Flure meines Gasthofs einen Zettel prangen, welcher die erste Vorstellung der Muette de Portici verkündigt. In Paris eine Muette zu sehen, darf ich nicht versäumen. Also hin. Die Bekanntschaft des Kassirers zu machen, erfreute mich sehr, da ich an ihm eine häufig gepriesene Tugend der Franzosen kennen lernen konnte; ihr einnehmendes Wesen. Doch still! Die Ouvertüre beginnt *) — die Oper ist aus, die Beurtheilung fängt aber leider erst an. Also: „La Muette de Portici," Oper in fünf Abtheilungen (Sie sehen, dass ich mein Vaterland (Berlin) nicht vergesse), Text von Scribe und Delavigne, Musik von Auber. Also ein Triumvirat, welches sich vielleicht gebildet hat, um die Anarchie in der Kunst aufzuheben. Ein sehr schöner Vorsatz, schade, dass die Ausführung u. s. w. — Der Text bietet unläugbar viel dem Komponisten Günstiges, und ist von Männern verfertigt, die sich auf Theater-Coups verstehen. Was die Musik betrifft, so ist sie im Ganzen niedlich zu nennen. Jedoch zeigt der Komponist leider in ihr eine grosse Melodieenarmuth, da fast jedes Thema aus seinen frühern Werken, vorzüglich aus dem Maurer, entlehnt ist. Z. B. hier.



kann man die Worte unterlegen: treue Freunde sind dir nah. Das Thema einer Arie ist:



Im Maurer war diese Arie ein Duett, also aus zwei Stimmen wurden eine. Wie mancher Ehemann mag wünschen, seine häuslichen Zankduette auch in Arien zu verwandeln. Die Aufnahme dieser Oper war so glänzend, dass der Musikalienhändler Troupenas noch an demselben Abend an Auber 12,000 Fr. für den Klavierauszug gab.

Le Mariage à l'anglaise und die Beefsteaks bei Verry.

Eine kleine Oper „le mariage à l'anglaise" gefiel mir keineswegs so gut, wie die „Beefsteaks à l'anglaise" bei Verry, da diese bei weitem nicht so trocken sind, als die Musik des Herrn Kreube. Uebrigens möchte ich behaupten, Herr Kreubé habe mit Absicht die Musik so gemacht, da es ja eine mariage à l'anglaise werden sollte, denn Musik und England passt nicht gut zusammen. Bravo Herr Kreubé, das ist fein.

Donnerwetter im Don Juan.

Neulich im Don Juan entstand bei dem Auftreten der Zerline (Sontag) ein förmliches Gewitter, so hörte sich wenigstens das Stöhnen der Dilettanti an. Man bewunderte allgemein ihr (Augen-) Spiel. Mlle. Sontag hat, wie man mir sagte, die Pariser gänzlich geändert, und eine, goldene Zeit für die Komponisten herbeigeführt, da sie alle Zuhörer in Zuschauer verwandelt hat.

Konzerte und einige Worte über die Gutmüthigkeit der Franzosen.

Die Konzerte drängen sich jetzt hier; Bohrer, Pixis, Schulz u. s. w. sind an der Tagesordnung. In der Ecole royale de Musique werden jetzt Werke von Beethoven ausgeführt, und gut. Ja wer hätte vor 40 Jahren gedacht, die Franzosen würden zugeben, dass es unter uns auch Komponisten gäbe! Es ist doch jetzt wirklich eine gutmüthige Nation.

*) Dieser Gedankenstrich bedeutet einen Zeitraum von drei Stunden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 21. Mai. — Nro. 21. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber das Lied.

(Fortsetzung.)

Sie wollen nunmehr lieber Freund, auch etwas von mir über das Lied im Allgemeinen hören. Auch nur einigermassen erschöpfend darüber zu schreiben, dazu würde der Raum eines oder einiger Bände erforderlich sein, und uns beiden fehlt die Zeit, mir es zu verfassen, und Ihnen dergleichen Allotria zu lesen. Nehmen Sie also mit den folgenden fragmentarischen Andeutungen vorlieb.

Aristides Quintilianus sagt in seinem Werke de musica, dass die Worte eines Gedichts, vereint mit Ton und Rythmus, zusammen das Lied, Ode, bilden. Töne an und für sich geben nach ihm nur untergeordnete Modulationen, mit Worten allein vereinigt, geben sie, was er confusa carmina nennt, und wohin wohl z. B. der Meistergesang grösstentheils, insonderheit der spätere gehören möchte. Der Rythmus an und für sich, zeigt sich im Springen und Tanzen ohne Musik, vereint mit Tönen, in der Instrumentalmusik, und bei den Tänzen unserer Zeit mit Worten allein vereint, in poematibus cum representatione — im rythmischen Deklamiren.

Wenn aber alle drei Arten des Ausdrucks, Musik, Worte und Rythmus vereinigt erst das Lied bilden, so muss jedes wahre Lied auch gesungen und getanzt werden können; und dies bestätigt die Erfahrung bei allen Völkern, bei denen die Noth oder die Kultur die reinen Naturverhältnisse nicht verdrängt hat, und denen allen Tanz oder Deklamation, oder Töne allein, zur vollen Ausströmung ihres Gefühls nicht hinreichen. Man muss aber unter dem Tanz, den ich meine, nicht blos den Tanz der Fröhlichkeit, oder gar unsere Ecossaisen verstehen, sondern, der raschere oder langsamere Marsch des Kriegers, die feierliche Bewegung der gottesdienstlichen, der Trauer-Procession, die abgemessene Bewegung der Füsse und Hände der Schnitter, selbst die abgemessenen Bewegungen der Hände allein, wie sie der Drescher, der Ruderer übt, sind Tanz. Darum hatten die Griechen und Römer für alle diese Tanzarten ihre Worte und Tonweisen, (die Chinesen haben dieses noch) darum hatten die Völker des Mittelalters für ihre Götterdienst- und spätern Gottesdienst-Feierlichkeiten, für ihre Kriegszüge, für den Preis ihrer Helden, für den Ausdruck ihrer Betrübniss bei Leichenbegängnissen, Lieder aus Wort, Ton und Rythmus zusammen gesetzt, (Ulrich von Lichtenstein der Minnesänger, macht sogar seiner Betrübniss über die Härte der Geliebten durch das Dichten von Tanzreigen Luft). Darum gingen im siebenjährigen Kriege die Preussen mit dem Liede „Gott des Himmels und der Erden" nach der Weise des Dessauer Marsches, und die Franzosen mit dem Ça ira und der Marseiller Hymne freudig in den Tod. Darum singen unsere Frauen bei dem Spinnrade und der Wiege so gern ihre Lieder denn wo eines dieser Dreieinigkeit, Wort, Ton oder Rythmus ist, da fügt das frische Gemüth gerne auch die andern beiden hinzu, weil ihm sonst die Sache nur halb dünkt. Es scheint also fest zu stehen, dass der Mensch, nicht der von Nahrungs- oder künstlichen Verhältnissen gefesselte und gebeugte Mensch, sondern der, welcher

noch seinen Nacken aufrecht trägt oder der in Augenblicken höherer oder auch nur frischerer Gemüthserhebung jenen Verhältnissen sich entreisst, für das Ausströmen des erregten Gemüths immer Wort, Ton und Rhythmus zum Liede verbindet. Es scheint ferner hieraus hervor zu gehen, dass das ächte Lied, als ein Ausströmen der ungefesselteren, dem Göttlichen augenblicklich näher gestellten Psyche etwas Heiliges, Erhabenes und Erhebendes ist. Vielleicht erklärt sich hieraus auch, warum die Volker in manchen Perioden liederfähiger sind, als in andern Zeitverhältnissen, warum bei Nationen im vorgerückten gesellschaftlichen Zustande nur hauptsächlich noch aus dem Volke Lieder hervorgehen, und warum das ächte Lied alte Völker und alle Bildungsstufen im Volke trifft, bewegt, und erregt.

Die Geschichte lehrt dass die Völker in gewissen Perioden häufig ächte Lieder geschaffen haben, und dies sind immer diejenigen, wo äussere Verhältnisse durch Entwickelung neuer gesellschaftlicher Zustände, die früheren welche auf das Volk lasteten, wegschaften, und indem die neuern noch nicht wieder verknöchert waren, der Psyche gestattet wurde, die Flügel zu regen. Bei den Egyptern trat diese Periode ein, als Hermes Trismegistus sie, wie Diodor von Sicilien erzählt, aus dem Zustande der Roheit zum ersten Bildungszustande führte. Die Pharaonen erkannten sehr wohl, dass diese Zeit der Begeisterung nicht wiederkehre, und um die Lieder und die Gemüthsbewegungen, die mit ihnen verknüpft waren, ihrem Volke zu erhalten, so gaben sie ihnen religiöse Heiligkeit. So lange diese blieb, blühete Egypten. Mit der Einführung der fremden Musik und Lieder verfiel das Reich, und wurde die Beute fremder Eroberer.

Bei den Juden entstand der Liedergesang als sie der egyptischen Sklaverei entflohen. Moses Lobgesang nach dem Durchgange durch das rothe Meer, wozu Mirjam den Tanzreigen führte (2. B. Mos. Cap. 15.) gehört zu dem Erhabensten das je aus menschlichem Munde erschallte. Eine zweite kurze Periode für das Lied, welcher die Psalmen ihre Entstehung verdankten, zu dem David und das Volk tanzte, entstand, als durch die Errichtung des Königthums, der Priester-Tyrannei ein Ende gemacht wurde. Auch bei den Griechen trat diese Liederzeit ein, als sie aus der rohen Heroen-Periode, ihrem Faustrechte, zu der geordneteren übergingen. Homers Ilias und Odyssee, sind Abentheuergesänge wie die Hadebraths und Hildebrands und der Nibelungen, Hesiods Theogonie und die Edda haben gleichen Ursprung im Liede.

Die Griechen entfernten sich auch im höchsten Zustande der gesellschaftlichen Bildung nicht so weit von der Natur, wie wir es gethan haben, und darum steht ihr Pindar noch immer uns unerreichbar da, aber doch trifft er mit aller seiner Kunst das Gemüth nicht mehr so, wie Homer in seiner Einfachheit. Bei den Römern trat ein solcher Zustand der Gemüthsbewegung nie ein. Eroberung- und Gelddurst füllte allein ihre Seele, und das Joch der Patrizier unterdrückte jede Erhebung. Auffallend scheint es zwar, dass demnächst die Kämpfe der Plebejer mit den Partriziern dazu nicht Veranlassung gaben. Dies Auffallende verschwindet aber, wenn man erwägt, dass diese Streitigkeiten nicht eine Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes, nicht die Idee betrafen, sondern nur Kämpfe um Herrschaft und Geld waren, mithin das Gemüth nicht bewegen konnten, sondern nur niedrige Leidenschaften erregten und befriedigten.

Bei der Einführung der neuen Ordnung der Dinge, des Kaiserthums, erschien ein Schatten von Liederfähigkeit bei ihnen, mehr aber konnte es auch nicht werden, weil die Idee des höheren Lebens dabei weiter nichts gewann, und je mehr die Despotie des Einzelnen sich entwickelte, je mehr verschwand auch jener Schatten, und aller innerer Herrlichkeit baar, versank auch die äussere in Nacht.

Nun entwickelte sich aber der gesellschaftliche Zustand bei den nordischen Völkern und den Deutschen. Schon Tacitus erzählt uns, dass die Deutschen ihre Kriegsgesänge und Feierlieder der Helden hatten. Da gab die Völkerwanderung eine gewaltige Anregung bei allen nordischen Völkern; die Nibelungen und das Heldenbuch sind wahrscheinlich spätere Umarbeitungen

älterer deutscher Lieder jenes Zeitraums, die Karl der Grosse sammelte, die aber noch nicht wieder aufgefunden sind. Auch das Fragment von Hildebrand und Hadebrath, gehört noch in jene Periode.

Die späteren Kriege der Karolinger mit den kühnen noch heidnischen Normannen, gaben ferner Stoff zu Liedern, wovon noch das Siegeslied Ludewigs ein Ueberbleibsel ist. Düstere Nacht senkte die Hierarchie über Deutschland und mit ihrem Kommen verschwanden die Lieder. Da weckte zur Zeit der Hohenstaufen das Erwachen der Wissenschaften und das Aufkommen der Ritterschaft, dieses Sprosses edelster und frischester Gemüthlichkeit in seiner frühesten Reinheit, den Liedergeist wieder; unzählige Minnesänger traten auf, die alten Heldenlieder wurden modernisirt und neue dazu aus andern Landen geholt; aber die Hohenstaufen gingen unter, das rohe Faustrecht verdrängte das höhere Gemüthsleben, und die Lieder schwiegen. Bald erweckte indess das Streben nach Reformation, seit Huss und das Entstehen des Bürgerthums jenes von Neuem, und mit ihm die Lieder; das Volkslied blühete zwei Jahrhunderte lang und trieb frische fröhliche Blätter und Blüthen, brachte auch zum Theil herrliche Früchte. Das Elend des dreizigjährigen Krieges, und der während dessen entstandenen Gallemeine, raubte indessen den deutschen Gemüthern Kraft und Leben und das ächte Lied schwieg. Im siebenjährigen Kriege ergriff den preussichen Soldaten die Idee, des preussischen und Friedrichs Ruhm unter Gottes Schutz, er sang marschirend und sterbend. Der Friede brachte den Stock zurück, und verstopfte dem Soldaten den Mund. Im Jahre 1813 blitzte eine erhebende Idee wieder hervor und frische Lieder ertönten. Bei den Landwehrbataillonen improvisirten die Soldaten täglich neue Lieder, die Bataillione sangen sie frisch und freudig, leider dachte keiner daran sie aufzuschreiben. Jetzt ist alles wieder verstummt, nur die Oestreicher und Schwaben, die der Wein öfters über die gemeinen Sorgen des Lebens erhebt, die aber von den höheren Sorgen noch so wenig begriffen haben als von Afterkultur berührt sind, erfinden und singen und tanzen noch ihre Walzliedlein. Unsere Soldaten singen allerdings noch in ihren Bataillionschören, aber was? einexerzirte Worte und Musik im vier und dreistimmigen harmonisch basirten Zuschnitt. Beide Erzeugnisse berechnender und daher kalter Kunst, berühren nicht ihr Gemüth, und — was das schlimmste ist — sie verdrängen überdem die Reste der alten Volkslieder, welche von Zeit und Kultur noch nicht verschlungen waren. Selbst Spontinis preussisches Volkslied, ist wahrlich ein herrliches Kunstwerk, aber ein Volkslied wird es nie werden, warum? nur einen Grund will ich hier anführen, ein Volkslied bleibt stets in der gewählten Tonart, oder weicht höchstens nach der der Dominante, oder der Subdominante aus, aber nie nach beiden in demselben Liede, oder gar noch weiter. Ein jedes solches Moduliren ist nicht mehr Naturgemäss, es ist schon berechnete Kunst, und mit ihr hat das Gemüth nichts mehr zu schaffen, sie gehört dem kalten Verstande an. Ueberhaupt die Kenntniss der Harmonie, besonders unserer heutigen superkünstlichen, ist der Apfel vom Erkenntnissbaum, der genossen, dem Komponisten die Unschuld im Erfinden, allein aus dem Gemüthe entsprossener und auf dasselbe wieder wirkender Melodien raubt. Doch wieder zu unserer Liedesgeschichte zurück. —

In Frankreich ging das Lied gleichen Schrittes mit dem deutschen. Die frühesten Schicksale und Lieder mit Deutschland theilend, erwachten auch in ihm, gleichzeitig mit den Minnesängern die Troubadours, die wechselseitig aufeinanderwirkten. Sie schwiegen gemeinschaftlich, bis gleichzeitig mit dem deutschen Volksliede auch das französische erwachte. Die besten Volkslieder der Franzosen, die Weisen, welche sie selbst noch jetzt häufig in ihren Vaudevilles anwenden, sind vor Richelieu entstanden. Dieser systematische Tyrann und Unterdrücker des Volkssinns, dessen System leider seitdem grossentheils die Oberhand behielt, unterdrückte das Gemüth der Franzosen, aus ihren Liedern wurden Chansons bachiques, Romances, Witzeleien und Verstandeskram, aus dem Champagner war Birkwasser geworden.

In der Revolution erwachte die Idee von

neuem und mit ihr frische zum Theil zwar wüthende, zum Theil aber auch herrliche Lieder, welche das begeisterte Volk sang und tanzte; sie schwiegen erst, als die Revolution das Volk nicht mehr berührte, weil schon unter dem Directoire gemeines Geld- und Macht-Interesse dem Volke das seinige raubte. Die Wiederkehr der Bourbons konnte das Lied nicht erwecken, es blitzte in den hundert Tagen noch einmal auf, in der Lionnaise; der Cri de la garde war sein Schwanengesang, jetzt ist es auch stumm, wie in Deutschland und Opernmusik hat es dort wie hier remplacirt.

Nach Spanien hatten die Gothen die alten nordischen Heldenlieder gebracht. Die Araber mit, durch Muhamed, aufgeregtem Gemüthsleben sangen ihre südlichen glühenden Lieder dazwischen; aus beider Zusammenschmelzen entstand die spanische Romanze, die Villacica u. s. w. Spaniens Lied verstummte, als die Inquisition und Despotie sich erhob. Erst seit 1809 ist in ihm in einzelnen Perioden das Lied wieder erwacht. Vivir in cadenas quel triste vivir von 1809, der Gesang Riegos von 1820 werden unvergessen bleiben.

In England sangen, im fernen Mittelalter, die Britten ihre Lieder zur Croth wie die Franken das deutsche zur Harfe. Fortunatus Venantius, im 6ten Jahrhundert in Gallien lebend, bezeugt dies ausdrücklich in einem Gedichte an den fränkischen Herzog Wolf, wo er auch schon die Loblieder, welche die Franken diesem und seinen Thaten sangen, Leudos nennt. Aus den ältesten Heldenliedern der Britten entstanden im 12ten Jahrhundert die Romane von Artus Tafelrunde; so wie Frankreich, nachahmend wohl nur, da es mit England vermittelst der französirten Normannen, die letzteres erobert hatten, und auch einen Theil von Frankreich besassen, in Verbindung stand, jedoch auch seine alten Lieder benutzend, die Romane von Carls Tafelrunde entstehen liess. Auch in England blühten gleichzeitig mit den Troubadours die Minstrels, und ihre Dichterkraft verwelkte mit der jener, bis das 16te Jahrhundert auch dort Volkslieder hervorrief, deren Menge bis zur Thronbesteigung des Hauses Hanover sich fortdauernd vermehrte, durch das frische Leben erzeugt, welches aufblühender Handel und Kultur, so wie der stete Kampf des Volks um seine höchsten Interessen Freiheit und Religion hervorbrachte. Ich kenne vielleicht 700 brittische und grösstentheils englische Lieder aus jener Periode in aller Form, und habe mir selbst eine Auswahl der ausgezeichnetsten mit ihren Weisen gemacht die eine Zahl von 240 Liedern in sich fasst. Die Oligarchen Englands wussten seitdem diese Interessen zum Schattenspiel herabzuwürdigen, indem sie dem Volke ein wichtigeres Interesse, den Gelderwerb gaben, und es dabei in Schulden versenkten. Seitdem schwieg das englische Lied, dessen letzte schon zierlichere Spitze das Rule Britannia ist, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. Jetzt stopft einem Zwölftel der Ueberfluss den Mund, drei Zwölftel haben nicht Zeit zu singen, weil sie zum Ueberfluss des ersten, sich hinan zu arbeiten streben, und den übrigen acht Zwölfteln vergeht aus Hunger das Singen, sie können nur noch knirschen. Aus jenen Knirschen kann vielleicht binnen nicht zu langer Zeit Kampf und Sieg werden, jenes Zwölftel wird durch Staatsbanquerutt seinen Ueberfluss verlieren, und ein neues geistiges Leben wird vielleicht England neue Lieder bringen.

Irrland war reich an Liedern, Ossian sang dort, und lange nach ihm noch andre Barden, und seine Helden kämpften für Vaterland und Liedeslohn. Hierarchischer und politischer Druck, hat seine Bewohner stumpf und fast blödsinnig gemacht. Hohn und Spott des hochmüthigen Engländers, hat in ihnen das romantische, das Abgabensystem, die physische Kraft gelähmt. Sie schütteln ihre Ketten von Zeit zu Zeit. Glückt es ihnen einmal sie zu zerreissen, so werden auch neue Lieder bei ihnen erwachen.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Das musikalische London.

(von Karl Klingemann).

Oberon.

Zuletzt fand ich denn etwas vom „Ganzen“ im Oberon: — wenigstens das Streben nach Ein-

heit und Karakter, wenn auch im Kampf mit der Manier, die der verehrte Meister leider nicht ganz zu bewältigen gewusst hat. Ehre und Preis bei ihm aber für das, was er gethan, und eben so für das, was er gewollt hat, es war ein tüchtiges deutsches Streben! Hier siegt es jedesmal da, wo im schlechten Stoff selbst die Elemente dazu vorhanden sind, so im luftigen leichten Treiben der Elfen, und in den skurrilen Chören der starren Orientalen, im humoristischen Puck und in den wilden Gnomen, die den Sturm bereiten. Leider fliegen diese goldnen Momente so schnell vorüber, dass man sie kaum recht geniessen kann und als ob der Komponist sich scheue seinen Zuhörern den magischen Vorhang zu lüften, — statt ihrer breiten sich der willenlose Held Hüon und die leidende Rhezia zu hemmend für die dramatische Entwickelung aus, und singen nicht getrieben vom Geist des Drama, sondern von dem was ausser ihnen liegt, Hüon von einem eingebildeten Treffen, und Rhezia in ihrer grossen Scene zu viel von der aufgehenden Sonne und dem kommenden Schiffe; so ist auch ihre Musik äusserlich geworden und kommt nicht aus ganzer Seele. — Ueber das Ganze aber ist eine wohlthuende helle Färbung verbreitet, der Komponist, der in einer Oper Volks- und Weltton, in einer andern Minne- und Ritterweise so bedeutsam vorklingen liess, weiss eben so hier die Eigenthümlichkeit des warmen sinnlichen Orients vorherrschen zu lassen. Manche freudige Ueberraschung wird dem, der das Werk nur aus dem Klavierauszuge kennt, durch Weber's eigene, reiche Instrumental-Effekte bereitet. — Es wäre eine ganz andre Oper geworden, hätte sie Weber unbekümmert um Theatermisere und alle die kleinen Konvenienzen der Sänger und Sängerinnen schreiben können, und wäre die Bearbeitung des Stoffs in geschicktere Hände gefallen. Und was der Komponist so den Talenten Einzelner aufgeopfert hat, kommt hier dem Werk schon jetzt nicht mehr zu Gute, Braham, für den express die neue Tenorarie aus d dur komponirt werden musste, und Miss Paton, die beste und vielleicht einzige englische Sängerin, die hier allein im Stande ist Rhezia zu singen, sind von Konventgarden nach Drurylane übergegangen, und nicht ersetzt. Orchester und Chöre sind nicht zu loben, namentlich erliegt das Luftige der Elfenchöre den herben Stimmen, — es war „allzulaut.“ Und abermals — ich fange an, mich zu ärgern, dass ich immer wieder auf die Armseligkeit zurückkommen muss — die schönsten Dekorationen, die abermals so wie sie auftraten, mit lebhafterem Applaus empfangen wurden, wie die Musik entlassen. Nichts mehr davon! Es hilft auch kein Regen. Wie der Konditorlehrling, dem man erlaubt, sein Gelüst nach dem süssen Naschwerk so reichlich zu stillen, dass er es nachher verachtet, müssen wir hindurch durch das Unwesen, bis wir daran gesättigt wieder zum Wesen zurückkehren. Aber den Orient, glaub' ich, werden wir früher los, wir wissen uns dort schwer zu orientiren und heimisch zu machen, und wir haben den konfusen Zauberapparat und die sinnliche fatalistische Natur des Morgenlandes, die uns im Mährchen höchst anmuthig erscheinen, noch mit keinem rechten dramatischen Leben zu durchdringen gewusst, weil es ja seiner Natur nach undramatischerweise eben mehr ruht und leidet, als handelt und empfindet — humoristisch möchte es noch am ersten gehen — zu Haus haben wir's aber besser. —

Oberon erfreut sich hier eines ruhigen Beifalls der zahlreichern Gebildern, die seit Kurzem angefangen haben, deutsche Musik zu kennen und zu lieben, die Menge, die durch die schlagendere Musik und das stoffartige Interesse des Freischütz in Enthusiasmus versetzt war, spricht er weniger an.

Die Italienische Oper — Othello.

Die undefinirbare Klasse der englischen Gentlemen die auf ihrer grand tour in deutschen Intelligenzblättern zu lauter „englischen Edelleuten“ werden, während wir deutschen Bürgerlichen es unterweges im Incognito nur zu „Particuliers“ bringen, ist in den englischen Theatern mit vielen Schlacken vermischt, der ökonomische Gentleman im Parterre sitzt vielleicht neben dem dicken Stage-Coachman, der ihn am nächsten Tage im vollen Galopp durch London fährt, oder in den Logen neben noch schlimmeren Subjekten, kurz der Demos hat dort vielleicht mehr Stimme wie die Sänger und Sängerinnen. Im italienischen Theater aber verklärt sich jene Klasse bedeutend und glänzt im reinsten Silberblick — Alles ist Genteel, selbst die Gallerien. Ich warf mich eines Tages in der That in meinen besten Sonntagsstaat; denn ich hatte mir schon am Morgen gesagt: heute sollst Du Mad. Pasta sehen und hören. Ich stieg also säuberlich ins Opernhaus hinein, und schritt durch die hellen Vorhallen — die aufsehenden und dienenden Geister drinnen sahen aus wie die Seigneurs und schon der Eingang imponirte — ins Parterr. Der werthe Leser muss wissen, dass er dafür dreimal in den ersten Rang des berliner Opernhauses gehen kann. — Es war so elegant darin, als ob ganze Modejournale auseinander geblättert wären, durchs ganze Haus hindurch blühten Blumen mit rosigen Wangen, blitzten Steine mit hellen Augen, glänzten Shawls mit blendenden Nacken, flatterten Federn mit leichten Herzen um die Wette — es war so amüsant und phantastisch! Und dazwischen standen und parlirten die Geniesser aller Nationen, die ita-

lienischen Dilettanti, die französischen Amateurs, die englischen Connoisseurs und die deutschen Kritiker, wie beim babilonischen Thurmbau. Grosser unerkannter Genius aus Pesaro, dachte ich bei mir, und meinte damit den Rossini, haben alle diese Weltkinder Ohren für Deinen tragischen Accent, haben diese steinreichen Herzöge und Herzoginnen in den Logen Einfalt für Deine Einfachheit, die vielen Sünder hier Sinn für Deine Unschuld, diese Dilettanti einen Begriff von Deinem Kontrapunkt! Kann ein Reicher, der bekanntlich schwer in den Himmel kommt, leichter in Deinen Kunsthimmel hinein, und weiss die vornehme Welt, die da immer verneint, viel von der positiven Liebe! Ich hatte aber, wie schon oft, Unrecht, denn der Vorhang rollte auf und Alles war andächtig, und jene hatten Recht, denn sie hörten die Signora Pasta! Mein weicher Vordermann aus dem Freischütz war auch da, aber wie verändert! aus dem regellosen Roman iker war ein feiner Connoisseur im besten Styl geworden, er goutirte hier lange Kadenzen eben so sehr wie im Freischütz verminderte Septimenakkorde, und die Verzweiflung der Pikkolflöten schnitt ihm hier eben so in die Seele, wie das Grausen der unheimlichen tiefen Klarinetten in der Wolfsschlucht, — Mad. Pasta brachte ihn vollends ausser sich. Schelte ihn inkonsequent wer da will, mir ging es nicht besser. Was dachte ich weiter an kleine Gesichter in grossen Hüten, an Rossini und den Vordermann, wenn sie sang: — Mad. Pasta existirte nicht mehr, es war vor uns die wahre Desdemona, ohne äussern und innern Flitterstaat, ihr Gesang ein Trunk aus dem ewig frischen Born des Menschlichen und Wahren, eine Begeisterung, die selbst schwachen Vorwurf mit Bedeutung zu durchdringen weiss, ein Selbsterschaffen, in dem Komposition, Manier, Schule und Künstelei vor tiefem Gefühl und pathetischem Weh untergehen. Ein unwiderstehlich süsser Zauber liegt in ihrem Flehen zum strengen Vater, noch tiefere Saiten der Klage und des Leides erklingen aber im dunkeln dritten Akte, und das Tragische erreicht die Spitze, wenn sie dem finstern Geliebten mit herzrührendem Tone zuruft: „Sono innocenta!“ O jeder Andre hätte es ihr geglaubt!

Ich hatte nur eine Sängerin gehört, die in ähnlicher Weise aus tiefster Seele herauszusingen vermag, die Schechner, — was diese verspricht, leistet die Pasta. —

Nebenbei spielt sie schön, zum Verwundern schön: es ist nur schlimm, dass man sich darüber verwundern muss. Bringt doch der einfachste Walzer das einfachste Landmädchen in Tritt und Schwung: warum gerathen denn die meisten Sängerinnen bei der höheren und innerlicheren Bewegung ihrer Musik nicht auch in einige äussere? —

Zur Abkühlung wurde nachher ein Ballet gegeben, ein anacreontisches: Schäfer, Schäferinnen, Amor mit seinem Pfeil, ein alter Mann mit einem Rosenkranz auf seiner blonden Perrücke, verschiedene abgenutzte Götter und Göttinnen, alles wohl durcheinander getanzt, — der Leser weiss schon. Warum muss ein Tänzer nur so dumm aussehen, wenn er mit seinen Beinen die höchste Zartlichkeit in einem Winkel von 90 Graden beschreibt, sich dann eilf mal con espressione umdreht, und beim zwölften stockstill steht und ins klatschende Parterre hineinlächelt! —

Ich ging gähnend durch die elegante Masse zum Hause hinaus, Pall-mall hinunter, vor mir aber schritt mein Vordermann; er sang gerührtest: Sono innocenta! und stiess einige leichtfertige Personen unwillig von sich. —

5. A l l e r l e i.

Die Tenore Bader, Dietz, Haitzinger, Jäger, Löhle und Stümer in Berlin.

Kaum ist es ein Jahr, so ertönte Berlin von lauten Rufen des Erstaunens — hier fast gleichzeitig neun bedeutende Sängerinnen vereinigt zu sehen, und in Witz und in Ernst, in Freundschaft und in Feindschaft sprachen der Zeitschriften viele über dieses Zusammentreffen sich aus. Da ich es nun für eine weit grössere Seltenheit halte — sechs Tenore — in derselben Stadt vereinigt zu treffen, als neun Sängerinnen, und da die einzelnen Beurtheilungen derselben in einzelnen Rollen, schwerlich einen richtigen Maasstab zum Vergleichen der Künstler und ihrem individuell relativen Verhältnisse — abgeben dürfte, so glaube ich, dass die Bildnisse derselben in Skizzen nebeneinander gestellt, — für manchen eine angenehme Erscheinung sein, und jenen einzelnen Berichten über einzelne Leistungen derselben zuweilen eine grössere Anschaulichkeit geben werden.

Die einzelnen Bilder folgen in alphabetischer Ordnung — weil jede andere Folge den Schein einer Rangliste gewinnen könnte. Ich beginne also mit:

Herrn Bader.

Sehr selten ist Mutter Natur so gut gelaunt, wie sie es bei der Geburt dieses Künstlers gewesen. Mit einem angenehmen, geschmeidigen Aeussern, und einer ausnehmend kraftvollen, sonoren und modulationsreichen Stimme in der schönsten männlichen Tenorlage — verlieh sie ihm unbestreitbar die höhern Gaben einer blühenden Phantasie, tiefer Empfindung und der regelnden Urtheilskraft. Sie bestimmte, ihn dem

in Deutschland noch nicht übertroffenen Wild beinahe zum einzigen würdigen Nebenbuhler, zu einer der schönsten Zierden der deutschen Oper, zu einem wahrhaft klassischen Sänger. Aber alle diese Eigenschaften genügen nicht in dieser Kunst, und führen nicht zu Ausserordentlichem, wenn nicht eine gediegene Schule zugleich das Organ gebildet, dem Sänger vollkommene Herrschaft darüber gegeben, und mit geläutertem Geschmack jene Umsicht verliehen hat, welche den Karakter jeder einzelnen Komposition erfassen und heilig achten lehrt, ohne darum beschränkt und einseitig zu werden. Nicht jeder Stimme ist die Volubilität und Flexibilität für reich kolorirten Vortrag (Bravourgesang) verliehen — (Wer möchte darüber mit der Natur grollen!) Aber jedem Gesang-jünger steht die Bahn offen, die von der Natur ihm verliehenen Gesangsmittel extensiv und intensiv zu bilden, zu vervollkommnen, zu einem gediegenen Ganzen zu vereinen und zu verschmelzen. Es gab eine Zeit, wo man an manchen Orten den Sänger dieser unumgänglichen und elementaren Bildung für enthoben hielt, ja, einen solchen, mit dem schillernden Namen eines deklamatorischen Sängers beehrend — über den wirklich gebildeten Sänger stolz erhob. Diese Zeit ist vorüber. Allmälig lernte man einsehen, einerseits: dass auch der reichst figurirte Gesang deklamatorisch vorgetragen werden muss, wenn er nicht zu einem unmusikalischen Notenspiel herabsinken soll, und mit der Kunst eines geübten Czakan-Bläsers auf eine Linie gestellt sein will; anderseits: dass die Seele der Deklamation, das edle, herrliche Portamento, verbunden mit dem leichten Verschmelzen und natürlichem Anschlagen der Töne in allen Intervallen und durch alle Stimmregister, nur durch eine wahre Kunstschule erlangt werden kann, und der Glanzpunkt aller wirklich grossen Gesangskünstler zu allen Zeiten war und ist.

Herr Bader ist des ganzen Umfangs seiner herrlichen Stimme nicht vollkommen Meister geworden, indem sein Uebergang von den Brusttönen zum Falset nicht geregelt ist, und in manchen Tonfolgen den unangenehmen Karakter einer breiten Halsstimme oder der fetten Gaumenlaute annimmt; und daher auch manche Gänge, welche nothwendig diese Gränze überschreiten müssen — durch den plötzlichen und schroffen Wechsel der Qualität des Tons — wie grelle Sprünge lauten, und das Bild einer gebrochenen Leiter darstellen. Wenn auch ein Tenor mit der Brust das hohe b voll und schön von sich geben kann, so bleibt es ihm darum doch unmöglich, alle und jede bis dahin aufsteigenden oder von demselben abwärtsgehenden Figuren — mit der Bruststimme allein schön und gerundet und gleich vorzutragen. Dennoch huldigen so viele, vom Irrthum ihrer ersten Meister verführt, diesem Aberglauben, welcher ihre Kraft vor der Zeit erschöpft, die Anmuth aus dem Vortrag täglich mehr verbannt, und so manche Transpositionen in den edelsten Tonwerken erfodert, so manche Stimme gewaltsam mordet, so manches Ohr für die sonstigen Vorzüge und Tugenden eines Sängers taub macht. Diesem Aberglauben steht ein anderer nicht minder bedenklicher gegenüber, der nämlich, dass so viele Sänger meinen: ihre Falset (oder ihre Kopfstimme) in jeder Art von Intervallenfolge nur von da an gebrauchen zu können und zu dürfen, wo es sich natürlich von der Bruststimme scheidet. Sie vergessen, dass so oft die individuelle Natur der Stimme der eigenthümlichen Natur mancher Tonart widerstreitet, dass in solchen feindlichen Tonarten Intervallen liegen, welche Jahrelang auch dem eifrigst studirenden ein Geheimniss bleiben; und dass Reinheit und Wohllaut hierin oft nur durch besonnenste Umgehung, durch die individuell geregelte Stufenfolge und durch frühern oder spätern Eintritt des Falsets, der Natur abgezwungen werden können. Bietet nicht schon die einfache Tonleiter in den Intervallen von HC, EF — eine gewissermassen mystische Schwierigkeit — welcher nicht selten sogar Instrumente momentan erliegen!

Ohne Zweifel ist die menschliche Stimme dasjenige musikalische Instrument, worüber man am längsten im Dunkel bleiben wird, und welches für die Praxis zu ergründen man in Deutschland sich am wenigsten bemüht. Man entsagt eben so leicht den natürlichs en und allgemeinsten Ansprüchen an jeden Sänger, als man sich zu Anfoderungen an ihn vornehm versteigt, welche gänzlich ausser seinem Bereich liegen und, — wenigstens individuell — Unmöglichkeiten sind. Der deutsche Sänger soll (und muss auch gewissermassen) mehr leisten, als der Sänger jeder andern Nation; weil unsre Bühneneinrichtung eine Vielseitigkeit erheischt, die jenen völlig fremd ist. Dieses Ziel zu erreichen, scheint man bis jetzt fast allerwärts dem Prinzip zu huldigen: „man überlasse ohne eigentliche Lehre im Gesang und ohne gründliche Anweisung eines Meisters, den jungen Mann oder das Mädchen ihrem Bildungstrieb, dem Glück, der Routine, der Stimme des Publikums: die Kritik wird sie schon auf den rechten Weg führen!“

Die Bildung vollenden, die praktische Richtung ihr geben, kann und soll die Bühne. Kann aber das Bühnenleben in Deutschland jemals die unerlässlichen Rudimente, das sine qua non eines eigentlichen Gesangskünstlers den Individuen beibringen! Oder ist ohne Rudimente eine Kunst im eigentlichen Sinne denkbar! In Deutschland wollen die Leute singen lernen, wenn sie bei

irgend einem Theater engagirt sind; in Italien kommt der Maestro mit der Scala und den Solfeggi oft Jahrelang, und der Lehrling betritt die Bühne dann erst, wenn der Maestro gebietet.

Herr Bader ist unstreitig einer der vorzüglichsten Tenore Deutschlands, aber er hat keineswegs das hohe Ziel erreicht, welches die Natur so gütig ihm steckte, und daran ist schwerlich er selbst Schuld, sondern wahrscheinlich sein Lehrer und das Verhältniss, in welchem junge deutsche Sänger im Allgemeinen lebten und grösstentheils noch leben.

Unsre Lehrer sehen und lächeln von der Höhe des Generalbasses und des Kontrapunktes stolz herab auf die Singmeister andrer Völker. Aber in ihrer Gelehrsamkeit verwechseln sie gewöhnlich den Hauptzweck ihrer Lehrstunden: sie bilden Musiker, wo sie Sänger bilden sollten; sie betrachten als Zweck, was nur ein Mittel sein kann; sie lehren viel schöne, nützliche, ja unerlässliche Dinge — vergessen aber dem Schüler die Mittel an die Hand zu geben, auf den Standpunkt ihn zu erheben, wo er von allem, was er weiss — den richtigen Gebrauch machen kann.

Ein Tanzmeister, welcher seine Zöglinge durch Auswendiglernen der Theorieen eines Noverre u. s. w. zu Tänzern machen wollte, ohne Fuss-, Beine-, Arme- und Körperhaltung zu bilden und zu üben — würde wahrscheinlich verlacht werden, und statt Tänzern höchstens Schwätzer über Tanzkunst bilden! Aber — basta cosi!

Herr Dietz.

Unter dem nicht sehr bedeutenden Sängernachwuchs unsrer Zeit unstreitig einer der bedeutensten durch Umfang, Zartheit, Innigkeit und Bildsamkeit der Stimme, durch vernünftig geregelte Anfangsstudien, Wärme des Gefühls und unverkennbare Anlage für dramatischen Vortrag in Gesang und Rede und Bewegung, wird er besonnen fortfahren, die Gleichheit, Abrundung und Verschmelzung seiner Register vollkommen zu erzielen, bis die Mittelstimme ihre volle Kraft erlangt und die Flexibilität sich ganz entwickelt hat. Die Natur hat diesen angehenden Künstler, nach dem zu urtheilen, wie er jetzt sich giebt — weder mit der intensiven noch mit der materiellen Kraft für bedeutende Parten der tragischen Oper ausgestattet, und auch jene heroischen Darstellungen eines Licinius, Titus u. s. w. werden ohne Zweifel ihm fremd bleiben, und wenn er seine Stimme liebt — fremd bleiben müssen. Eben so wenig wird er jemals ein Rossinischer Tenor werden, wenigstens nicht in der Art, wie das deutsche Publikum dieselben aus Gewohnheit allein anerkennen will — als ewig trillernde, figurelnde, fermatisirende, taktverzerrende u. s. w. musikalische Unholde und Leyermänner — obgleich seine Stimme einer gewissen Gewandtheit nicht entbehrt und dem figurirten Gesang sich widmen darf. Vor allem scheint sein Genius im Vortrag sentimentalischer Cantileme, und in der poetischen Glut der Romanze und des Lieds sich zu gefallen, und nach vortrefflichen Mustern gebildet, eine wohlthuende Originalität zu behaupten. Sein deutliches Vokalisiren und Betonen sind Beweise edler Schule und ersparen die ohnehin so fatalen Textbücher, diese Eselsbrücken für so viele veraltete oder sich selbst vernachlässigende Sänger. In der Kunst des Athemschöpfens, so wie des Stimmschonens und Farbegebens in allen Ensemble-Stücken, bedarf er noch wesentlicher Uebung, um vorzüglich in letzterm jeder Note ihren vollen Werth und ihre Bedeutsamkeit zu geben, welche Lagen der Akkords- und Harmoniefolge bedingen, und welche leider so wenige Sänger und Sängerinnen berücksichtigen; da oft — entweder einer den andern überbieten will, oder alle in behaglicher Sorglosigkeit fortleyern, um ihre Kraft für den Applaus der Arien und Duette aufzusparen. Auch das Studium einer dialektfreien Aussprache scheint nachgerade eine berücksichtigungswerthe Aufgabe für deutsche Sänger zu werden, obgleich selbst gegen die Künstler im recitirenden Drama hierin eine anderwärts unerhörte Nachsicht Statt findet. Unsre Muttersprache ist bei weitem nicht so hart und rauh, als sie auf den ersten Anblick erscheinen mag, und jedes Ausdrucks durch alle Nüancen im Gesang fähig, wenn der Sänger der Vokalen und der Konsonanten Herr ist und hierin keine nachlässige Schleuderei sich erlaubt, auch die zuweilen formlosen Texte der Verdeutschungen, mit Umsicht zu behandeln und zu bessern versteht. Wie lästig und läppisch auch die Pedanterie erscheinen mag, welche Zeitmass und Takt als unantastbare Fesseln für den Sänger vorgeschrieben glaubt, so darf doch schwerlich, die täglich mehr und überall einreissende Lizens im Verschieben und Verändern und Auseinanderzerren und Ueberspruideln, als eine Tugend gepriesen werden. Musikdirektoren von Kenntniss und Mannskraft wissen diesem Uebel zu begegnen, wo nicht die Theaterdirektion — den Sänger und die Sängerin zu Despoten erhebt und damit der Kunst und sich selbst gleiches Unrecht zufügt. Lobenswerth ist es, dass ein so junger Mann, wie Herr Dietz hierin — die Schranken ehrt — welche die Natur selbst steckte, und nur eine Krankheit der Zeit niederreissen oder überspringen will. Herr Dietz wird schwerlich jemals unter den grossen Tenoren einen Platz gewinnen, aber gewiss überall den Beifall der Besseren und Verständigen als ein wackrer Künstler sich verdienen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 28. Mai. — Nro. 22. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber das Lied.

(Schluss.)

In ähnlicher Lage sind Wales und Schottland, wenn gleich nicht so sehr übel daran, da nicht zwiefacher hierarchischer Druck auf ihnen lastet. Das kleine Wallis kämpfte 700 Jahre lang um seine Freiheit mit Britten, Sachsen und Normannen. Sein Volk, seine Fürsten wurden begeistert durch die Gesänge der Barden, die diesen im Gefecht und im Schlosse zur Seite standen. Es fiel unterjocht, König Heinrich III. von England liess, um sich des Landes zu versichern, alle Barden umbringen, seitdem schweigt Wales; die Ueberreste seiner Lieder sind nur noch in den Büchersammlungen zu finden, und der Engländer spottet über den Taffy von Wales wie er den Teaque Irlands und den Sawny Schottlands verhöhnt.

Auch Schottland, viel schwächer aber tapferer wie England, kämpfte lange Jahrhunderte mit letzterm. Seine Könige, seines Stammes Führer, suchten ihren Stolz in den Liedern ihrer Barden, und sangen selbst; Einsamkeit, reine Bergluft, patriarchalische Freiheit, einfache Bildung, hinreichende Befriedigung ihrer wenigen Bedürfnisse, Jagd und Hirtenleben, alles vereinigte sich, die Volkslieder der Bergschotten wunderherrlich zu machen. Schottland wurde ein Theil von England, und die Lieder wurden sparsamer. Noch zweimal flammte ihre Liedergabe auf, als sie 1715 und 1745 zum letztenmale ihr angestammtes, vertriebenes Regentenhaus zu vertheidigen versuchten. Nun schweigt Schottland wie Wales und Irland.

In den Skandinavischen Reichen erhielt sich das Lied lange. Vor und nach Einführung der christlichen Religion hatte Skandinavien seine Skalden, welche alles, was dem Gemüthe heilig ist, die Gottheit, die Ehre, die Tugend der Frauen und den Preis der Heldenbe sangen. Seine Land- und Seekönige lebten nur in Kampf und Lied. So wurden dort auch die Formen ihrer Dichtkunst aufs höchste vervollkommt. Die Hierarchie stieg, der ritterliche Heldengeist verdumpfte, die Skalden verschwanden, und mit ihnen ihre Lieder. Aber das Volk sang noch selbstgemachte herrliche Lieder, als Nachhall jener Helden und Gesangeszeit, und auch hier gab das 16. Jahrhundert neue Anregung, seit hundert Jahren singt es nichts neues mehr.

Russland, getrieben in einem Kulturtreibhaus seit hundert Jahren, wird bald seine alten Lieder vergessen haben. Schon sehen seine alten Lieder, wie sie jetzt wieder produzirt werden, sich selbst, wie sie vor 40 Jahren waren, kaum mehr ähnlich. Neue ächte Lieder sind von ihm aber, eben dieser Treibhauskultur halber, nicht viel mehr zu erwarten.

Von Polens Erhebung und Helden Untergang ist das Lied Kosziuskös, ein herrliches Denkmal.

Als die Schweiz um ihre Freiheit kämpfte, ertönte sie von frischen Liedern, Seit sie ihre Kinder für Geld an fremde Fürsten vermiethet, ist sie von neuen Liedern verstummt. Die Kuhreigen, die ächten Volkslieder die noch vorhanden sind, sind uralt und bis zu dem 16. Jahrhunddrt entstanden.

In Italien ertönte zur Guelfen und Gibelli-

nen Zeit, und bis zur Unterjochung der älteren Freistaaten, das Lied in vielfacher Gestalt. Ariostos, Tassos, Dantes epische Gedichte wurden ursprünglich gesungen. Jetzt wird dort nur deklamirt und improvisirt.

Armes, verlassenes, verhöhntes und Preis gegebenes Griechenland, wird es dir und deinen jetzigen Freiheits- und Gottesliedern gelingen sich zu erhalten! Gott gebe dir Gnade, damit uns nicht nachher seine Rache treffe!*)

Das Lied ist, wie ich oben bemerkt, eine Dreieinigkeit, aus Wort, Rhythmus und Ton zusammengesetzt. Wenn in der vorstehenden flüchtigen Liedergeschichte das Wort hauptsächlich zur Berücksichtigung kam, so erlauben Sie mir auch, die andern beiden Theile jener Dreieinigkeit, wenn auch nur kurz, näher zu berühren. Der Rhythmus ist die Summe mehrerer Versfüsse. Der Versfuss ist aus Zeiten zusammengesetzt. Die Zeiten sind entweder Elationen oder Positionen, Bewegungen, die sich zum Fortschreiten oder zur Ruhe hinneigen. Sie sind ferner entweder kurz oder lang, so dass zwei kurze Zeiten einer langen im Zeitmaasse gleichen, oder drei mittellange zwei ganz langen. Die Griechen hatten Rhythmen vielfältiger Art, mit mehrern oder wenigern, auf mancherlei Weise in Elationen und Positionen und innerem Zeitmass abwechselnden Versfüssen.

Die Rhythmik hatte unstreitig grosse Wirkung, sie erforderte aber auch grosse Ausbildung und langes Erlernen. Bei den neuern Griechen, den Persern und Türken sind noch Ueberbleibsel solcher Rythmen; die Türken z. B. haben noch jetzt, wie Sulzer in seiner Beschreibung Duciens erzählt, 28. verschiedene Rhythmenarten.

Der einfache, aus dem rohern Zustande zur Kultur übergehende Mensch kann nur mit kurzen Rhythmen und einfachen Versfüssen singen und tanzen. Die nordischen Völker hatten bei ihrem Erwachen daher nur dergleichen; selbst die ausgebildetere Rhythmik der Skandinavier ging nicht zu den künstlichern Rhythmen der Griechen über, und auch unsere neuere Kunst hat die letztern nicht gebrauchen gelernt, sondern begnügt sich mit den erstern und das um so lieber, als die neuere musikalische Harmonie der Einführung der letztern noch grössere Schwierigkeiten in den Weg legen würde.

Die Griechen hatten für ihre epischen Gedichte den einfachen Rhythmus des Hexameters. Die nordischen Völker hatten für diese den Rhythmus, den wir noch in den Nibelungen finden. Ich besitze englische, wallisische, schottische, skandinavische Balladen-Melodien und eine Skaldische Drogmolt-Weise, mit denen sich die Nibelungen bequem singen lassen. Die spanische Romanze hat auch die Versfüsse des nordischen Drottmolt, wenn gleich sie dessen rhythmische Abschnitte nicht kennt, weil die Gothen sich früher trennten, ehe diese Rhythmen sich in Skandinavien näher entwickelten. Das fränkische Siegeslied Ludewigs findet seinen Rhythmus auch im Norden: ich habe eine skaldische und eine altenglische Melodie die sich beide für dasselbe eignen.

Die zärtlichen, fröhlichen und schmerzlichen Lieder der Minnesänger wurden in Reigen getanzt, die theils ein Tripel- theils ein Doppelzeitmass hatten, je nachdem sie ernsterer oder fröhlicher Art waren. Die Reste von Troubadour- und Minneliederweisen, welche ich besitze, nach diesen Rhythmen abgetheilt, geben noch jetzt angenehme und sangbare Melodien. So wie sich der Grundstoff der Nibelungen bei mehrern nordischen Völkern wieder findet, so zieht sich auch die kleinere Ballade durch die Nationen des Mittelalters, theils in den Worten, theils in der Weise. Eine uralte spanische Romanzenmelodie, die ich besitze, findet sich bei einer alten deutschen Volksromanze wieder. Der Grundstoff der alten deutschen Romanze, „Es stand ein Schloss in Oesterreich“ wiederholt sich in einer alten englischen Ballade: „Sir Hug of the grime“. König James I. von Schottland, lässt in einem Gedichte seine Fräulein aufforden, ein Lied: Es für ein Mann int Holt, zu singen, das nicht nur gleich dem Ohr als deutsch klingt, sondern auch selbst noch vorhanden ist.

Ich komme nun zu den dritten Gegenstand jener Dreieinigkeit des Liedes, dem Tone. Die

*) Dank dem Hochsinn der Fürsten, dass dieser Wunsch früher erfüllt als hier ausgesprochen ist! D. R.

gewissen bestimmten Verhältnissen stehenden Melodie besteht aus der Folge mehrerer, in Klänge. Die Griechen allein kannten die Art der Melodie, welche aus musikalischen Klängen zusammengesetzt ist. Die nordischen Völker aber hatten noch eine andere Art der Melodie, die aus dem Anklange gewisser, in bestimmten Verhältnissen wiederkehrenden Buchstaben entsteht, und bildeten diese aus; und hierin hat also das Lied der letztern einen wesentlichen Vorzug vor dem der Griechen. Wir haben in neuerer Zeit nur eine Art dieser Anklänge, den Reim, uns erhalten, es wäre aber zu wünschen, dass auch die übrigen Arten für unsere Dichtkunst wieder erweckt würden.

Ich werde sie näher hier berühren

Der Reim entsteht aus einem Gleichklang der Hauptschlusssilbe zweier Verse, in ihrem Selbstlauter und dem schliessenden Mitlauter, wenn der Reim männlich ist, — „Gut und Hut“ — so wie der kurzen Nachschlagssilbe, wenn der Reim weiblich ist — „sagen und schlagen.“ —

Die spanische Assonanz giebt den beiden männlichen Schlussilben zweier Verse denselben Selbstlauter, aber verschiedene Schlussmitlau er — „ Hut und Thun“ — indem sie weichlich die Nachschlagssilbe im Vokal und Schlusskonsonanten übereinstimmen lässt — „schlagen und Thaten.“ —

Die nordischen Sänger übten noch drei andere Arten Anklänge.

Die folgenden vier Verse eines Drottmold, des Seekönigs Harold des Tapfern, der bis Konstantinopel schiffte und sich in dem Liede beklagt, dass Elissif, eine russische Fürstin, seine Liebe verschmäht, werden zur Erläuterung dienen, da sie alle drei Arten Anklänge enthalten.

Sneid Fyri Sikley vida
Sud vorum tha prudir
Brynt skreid vel til vanar
Vengis hiortr undrengum.

Zuföderst ergiebt sich daraus die nordische Alliteration, die darin besteht, dass in dem 1. und eben so in dem 3. und 5. Verse ein Buchstabe zweimal vorkommt, der in dem 2. 4. und 6. Verse sich einmal wiederholt. S ist dies in den ersten beiden und v in den letzten beiden Versen. Ist dieser Buchstabe aber ein Selbstlauter, so muss unter den dreienmalen ein anderer Selbstlauter erscheinen.

Sodann die erste Halbreimart, welche erfodert, dass die Hauptschlussilbe eines Verses mit einer vorhergehenden desselben Verses dadurch ähnlich klinge, dass ihr Selbstlauter zwar verschieden ist, der darauf folgende Midlauter beider aber derselbe sei:

Sneid — vid, Brynt — van

dies findet immer bei dem 1. 3. 5. u. s. w. Verse des Liedes Anwendung.

Endlich die dritte Halbreimart, wo die Hauptschlussilbe eines Verses (des 2. 4. 6. u. s. w.) mit einer vorhergehenden desselben Verses zwar völlig im Selbst- und schliessenden Mitlauter übereinstimmt oder sich reimt, die folgende kurze Nachschlagsilbe aber verschieden ist:

Sud vor — prudir, Vengis — drengum.

Diese nordischen Anklangsarten unterscheiden sich also wesentlich von dem Reim und der Assonanz des Südens.

Wenn der Reim durch seine vollständigen Gleichklänge am Ende der Verszeilen ihnen eine völlige und eintönige Abgeschlossenheit giebt, und die südliche Assonanz durch die immerwiederkehrenden Vokale, wenngleich sie mittelst der Anwendung unterschiedener Konsonanten, die völlige Eintönigkeit vermeidet, doch dem Gedicht eine auf die Länge fade werdende Weichheit mittheilt, so bringen die nordischen Anklangsarten, vermittelst ihrer im Laufe der einzelnen Verse vertheilten Anklänge, die aber nie zum völligen Abschliessen gelangen, das ganze Lied hindurch ein stetes melodisches Klingen und Ahnen hervor, das besonders der romantischen Poesie angemessen erscheint. Insbesondere kann aber auch dadurch dem Gedichte, weil es seine Anklänge nicht am Ende zweier Versarten, sondern in deren Mitte enthält, die Mannigfaltigkeit der Schlussfälle selbst, der griechischen Vers- und Rhythmenarten erhalten werden, welche der Reim und die spanische Assonanz ganz rauben, und die Alliteration giebt ihm zugleich einen kräftigen, den nordischen Sprachen angemessenen Karakter.

Diese Alliteration findet sich daher auch in

den ältesten Gedichten aller nordischen Völker theils regelmässig, theils in noch grösserer oder auch geringerer Anhäufung der anklingenden Buchstaben.

In dem angelsächsischen Gedicht von Dunelm heisst es:

Is theos Burch Breome
geond Breoten rice
Steopa gestatholad
Stanas ymbutan.

Nach Chaucer und Plownaann alliteriren:

It is full Harde
To Halten un espied
Before a Crepil
For he can the Craft etc.

und: In a Summer Season
When Sit was the Sunne
I Shope me into Shroups
As I a Shepe was.

Die Walliser:

Brys Brywgad Brig Bragad brigai
Brwyse Jafuen ynghren ynghrai celanedo
Cymmyned cymminai.

Das Siegeslied Ludewigs:

Tho nam her Skild indi Sper
Elilanliche reit her
*W*old her *W*arer ranchon
Sina *W*idarsachon.

Im Olfried findet man alle Anklangsarten.

Spanische Assonanz:

Thes mannilich nu *gerno* ginada sina *fergo*

Alliteration und Reim:

*L*ango *l*iobo Druthin min, *l*az inio thie daga sin.

Entfernter Halbreim und Alliteration:

Eigun wir thia *guati* gilicha tegan *helti.*

Näherer Halbreim und sp. Assonanz:

Lang *tin* daga *sine ze* themo ewigen *lebe.*

Auch die Nibelungen alliteriren noch häufig und assoniren nordisch:

Do sprach der *Furste* Signun
Dia rede diu ist mir *leit.*
Wan wurden disiu *maere*
Ze Rine geseit
Du ne dorftest ni*mmer*
Geriten *in daz land*
Gunther unde Gernot
Die *sint* mir *lange* be*kannt.*

Abenth. 2. 233.

Don Massias der Spanier:

Cativo de minna tristura
In todos preudeu espanto
E preguntan qne Ventura
Foy que me atormento tanto
Mas non se no mundo amigo
Que mays de men quebranto
Diga desto que vos digo
Que ben su nunca de via
Ae pensar que faz folia.

Aber auch Griechen und Römer haben aus Naturgefühl den Wohllauts allerlei Anklänge in ihren Versen:

Virgil: Incipe Maenalios mecum mea tibia versus
Ducite ab urbe domum mea carmina ducite Daphnin. —
Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. —

Lucretius: Ductores Danaum delecti prima virorum. —

Ennius: O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti. —

Plautus: Noa potuit paucis plura plane proloqui. —

Catullus: Plangebant aliae proceris tympana palmis,
Aut teretes tenues tinnitus aere ciebant. —

Ovidius: In der berühmten Stelle, wo er in seinem Exil erzählt, in Getischer Sprache ein Lobgedicht auf August geschrieben zu haben.

Nec te mirari, si sint vitiora decebit
Carmina, quae faciam pene poeta Getes.
Ah pudet et getico scripsi sermone libellum,
Structaque sunt nostris barbara verba modis.
Et placui gratare mihi coepique poetae
Inter inhumanos nomen habere Getas.
Materiam quaeris? laudes de Caesare dixi,
Adjuta est novitas nomine nostra Dei. —

Pindar: Παντων μεν υδωρ
Καλλιστον εστιν
Μεγαλαι δ' ὑπεσδεν
τυγαι μαινεσθαι φιλει.

Homer: Ἐκ γὰρ ἀγαθὸν γόος ἐσσεται ἐσσομένοισι.
Auch in unsern Sprüchwörtern lassen sich jene Anklänge noch oft hören:

Herren gestreng
Regieren nicht lang. —
Lang lässt lang hangen. —
Für den Schott nicht sorgen,
Hast du nur den Schaden. —
Allzu scharf macht schartig. —

A. Kreutzschmer.

5. Allerlei.

Die Tenoristen.

(Fortsetzung.)

Herr Haitzinger.

Ein Meteor am Himmel der deutschen Singkunst durch aussergewöhnlichen Umfang, und ganz eigenthümliche Gleichheit von bis zu der schwindelnden Höhe von durch Nettigkeit, Eleganz und Kühnheit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, welche oft an die Bravour einer Billington, Campi, Becker u. s. w. erinnern; durch Reinheit in Ansatz, Führung und Anschlag selbst der peinlichsten Intonationen; durch unermüdliche Ausdauer nach den anstrengendsten Arien und Duetten und Recitativen durch alle tosenden und oft betäubenden Stellen der modernen Finalsätze und eines Cortez-Getose; durch überraschende Wendungen und hinreissende Pointen in den Fermaten; durch eine individuelle Vollkommenheit, wie nur wenige Künstler dieselbe erreichen. Herr Haitzinger kommt, singt und siegt! Nimmt unwiderstehlich gefangen, wie nur wenige es vermögen und setzt alle Hände zum stürmischen Applaus stürmend in Bewegung. Er betrat die Bühne in Wien erst dann, als er schon seine Schule tüchtig durchgemacht und bereits den Namen eines Künstlers sich erworben hatte; er betrat die Bühne in einer Zeit, als die grössten Gesangskünstler, ein Nozzari, David, Rubini, Donzelli, Lablache, Ambrogi u. s. w. mit der unerreichbaren Fodor-Mainvielle das vollkommenste Ensemble der Welt bildeten und Rossini seine schönsten Triumph ein der Stadt Mozarts, Haydn's und Beethovens glänzend feierte; als das Publikum, welchem kein andres — was Empfänglichkeit, Sinn, Geschmack und Ohrenbildung in der Musik betrifft — den Vorrang streitig machen wird, von der neuen herrlichen Erscheinung bis zur Extase ergriffen und berauscht — alles hohe und preiswürdige der Vergangenheit vergessen zu haben, und nur für Rossini, seine Gesangsheroen, und für C. M. v. Webars Freischütz-Zauber zu athmen und leben schien; wo die deutsche Oper mit ihrem Verein der Campi, Sontag, Grünbaum, Waldmüller, Schütz, Kraus-Wranitzki, Unger u. s. w. eines Jäger, Rosner, Forti, Weinmüller, Vogl, Spitzeder (wo war jemals in Einer deutschen Stadt mehr herrliches vereinigt!) nur in sekundärem und prekärem Zustande blühen konnte, und entweder jene Werke des augenblicklichen Geschmacks verdeutscht wiederkäuen, oder einzig mit Don Juan, Belmonte und Constanze, Zauberflöte u. s. w. des Einzigen — das Gemüth und den Stolz der Deutschen gewaltig aufrütteln musste.

Unter jenen grossen Italienern musste sich wohl Nozzari den Namen des Meisters und wahre Verehrung erwerben, da er mit seiner schönen Gestalt und einer ausserordentlich umfangreichen und kräftigen Stimme die vollendete Bravour einer edlen Schule, ein gleich tief gedachtes und gefühltes Spiel und einen grossartigen Vortrag im Gesang, der nur selten in das ultra des Modetons sich verirrte und auch darin noch geistreich zu sein wusste — verband. In eigentlich heroischen Darstellungen ein Matador erster Grösse, wie Brizzi es einst gewesen, Siboni es zu sein, sich glücklich bestrebte, und Krebs es zu werden von der Natur berufen war! das Repertoir jener Zeit sicherte ihm wohl die Verehrung aller Kenner vorzugsweise — aber gestattete der Masse nicht, ihm eine besondere Aufmerksamkeit zu gönnen. Nach ihm scheint Donzelli vielleicht die schönste und kräftigste Tenorstimme in Europa als dramatischer Sänger die erste Stelle unter jenen einzunehmen, — wenn von dem Riesen-Bass Lablache nicht die Rede ist — obgleich seine Stimme einer ausserordentlichen Gelenkigkeit nicht fähig, und seine Darstellungskraft noch in der Entwickelung begriffen ist. Lebendige Sprache der Seele, Feuerkraft und Innigkeit, Klarheit und Wohllaut auch in der höchsten Leidenschaftlichkeit, besonnene Karakteristik erheben ihn über die meisten Sänger und lassen ihn wohl am nächsten mit Wild vergleichen, der an Kraft ihn erreichen konnte, aber in allen heitern Gebilden ihn übertraf. Auch seinem Glanz war das Repertoir nicht besonders hold, er musste sogar im „Barbiere di Siviglia," den Convenienze teatrali und Davids Eigensinn nachgebend — einen Almaviva singen, dessen Lage und Karakter weder seiner Stimme noch seinem innern Wesen entspricht. Als achter Sänger wusste er sich zu helfen, in Einzelnheiten darin selbst zu entzücken — aber glänzen konnte er um so weniger, als Lablache und die Fodor neben ihm im höchsten Lüstre erschienen. — Rubini — italiens Nachtigall, individuell vollendet, in einer

eigenthümlich lieblichen und erquickenden Weise, immer rund und glatt und rein, und süss, oft pikant, vielseitig und glänzend in Verzierungen, nicht ohne Phantasie, aber ohne Kraft in die Tiefen der Leidenschaften einzudringen, oder über das anmuthige, gefällige, augenblicklich bezaubernde zu wahrhaft dramatischem Ausdruck sich aufzuschwingen, und den Zuhörer zu erheben, zu erschüttern, zu durchdringen. Ein Gerstäker in höherer Potenz. Damit kann man ein vortrefflicher Sänger sein, selbst einzelne Vorzüge vor einem David haben, aber einen David ans dem Gedächtniss nicht verdrängen. — Davids, dessen schmiegsamer Körper eine wundervid, dessen schmiegsamer Körper eine wundervolle Stimmkraft von unerhörtem Umfang birgt, dessen riesenhafte Anstrengung nur ein Spiel zu sein scheint, der in der Schule seines unübertrefflichen Vaters unbeschränkter Herr aller seiner reichen Mittel geworden, nichts zu schwierig findet und mit ungemessener Kühnheit in Labyrinthen sich umtreibt, Klüfte überspringt, vor welchen jeder andre zurückschaudert, von der höchsten Höhe in Abgründe sich hinabstürzt, und dann unten ruhig wie ein Kind herumspielt, um plötzlich noch glänzender wieder sich aufzuschwingen — David wurde der Held des Augenblicks. Ich kann in seinem ganzen Sein und Wesen und Treiben ihn keinem Sänger an die Seite setzen, er gleicht nur sich selbst. Soll eine Aehnlichkeit angedeutet werden, so dürfte sie nur in Rossini als Tonsetzer sich einigermassen wiederfinden. Wirklich scheint ein Spiel des Zufalls diese beiden Meteore so nahe zusammengeführt zu haben, damit Einer den Andern zugleich erhelle und in seiner Blösse zeige, und Einer den Andern zu neuen und immer wiederkehrenden Thorheiten verleite. So wie Rossini zwar selbst die allernsten Pendanten nicht verneinen können: der herrlichsten Konzeption im höchsten tragischen Pathos, der innigsten Zärtlichkeit, des reichsten Gefühs, der Wehmuth und der Neckerei spielenden Scherzes gleich fähig ist und in allem gleich herrliche Proben geliefert hat: videantur die schönen Sätze in Othello, Moses, Semiramide, Belagerung von Korinth, Zelmira, Ricciardo-Zoraide, Gazzaladra, Barbiere, Italiana in Algieri, Cenerentola u. s. w.) — eben so eindringlich spricht Davids Gluth in der tragischen Oper, in sentimentalen Cantilenen und in leicht hüpfenden Weisen sich markig und hinreissend aus. Sein Recitativ, seine Deklamation in den schnellsten Tempi wie im getragenen Adagio, zeugt eben so unverkennbar von Genie, wie von hoher Kunstbildung, und äussert immer und überall dieselbe unwiderstehliche Wirkung. Aber, so wie Rossini sich vorgenommen zu haben scheint, keine Seite ohne einen Klex vollzuschreiben und kein Werk zu vollenden — ohne mit den bis zum Ekel ähnlichen Kadenzen und oft ganz trivialen Tiraden, der Kritik es unmöglich zu machen, ihn durchweg zu loben, und den Zuhörer aus dem blüthenreichen Himmel seiner Phantasie plötzlich in eine nackte Sandwüste hinabzuschnellen, oder mit gemeinen Bajazzo-Kunststücken das Entzücken zu lähmen und den Verstand zur Verzweiflung zu bringen; — eben so wenig ist es dem unvergleichlichen David möglich, seiner Phantasie Zaum und Gebiss anzulegen, seine unendlich mannigfaltigen Bravourspielereien für einen ganzen Abend zu entsagen, eine ihm durch den Kopf laufende Fermate zurückzuhalten, einen plötzlichen und eben so gemeinen als lächerlichen Sprung vom Wallenstein zum Staberl aufzugeben, oder nicht in demselben Moment Orest und Königin der Nacht, Oedip und Schneider Matz sein zu wollen. Er erschüttert bis ins innerste Mark, er ergreift bis zur Athemlosigkeit, um sogleich wieder mit Gemeinheit zu empören und dann wieder durch die Allmacht seiner Stimme und Kunst hinzureissen, um von neuem Ekel zu erregen. Er spielt mit seiner Würde als eminenter Künstler, er spielt mit den Kunstwerken, er spielt mit dem Publikum und scheint sich darin zu gefallen, die Namen des Unvergleichlichen und des jammerlichen Stümpers gleich zu verdienen. Dass er nicht immer und überall unbarmherzig ausgepfiffen wird, ist ein eben so grosser und unbestreitbarer Beweis seiner hohen Kunstmeisterschaft, als die Erfolge von Rossinis Opern in allen Welttheilen, trotz der überall und immer lauter erkannten und schreienden Fehler gegen Sinn und Geschmack — für dessen Leute bürgen, nicht für den Tagesgeschmack der Zeit, wie so viele behaupten wollen, denn sonst müssten Mercadante, Pavesi, Pacini, Carafa u. s. w. und wie alle Rossinaden-Fabrikanten heissen mögen, mit ihrer Geschicklichkeit und oft grössern Sorgfalt überall gleiche Resultate erleben; — quod non!

Dass solche Erscheinungen und eine solche Richtung der Bühne in der grossen Stadt, auf einen feurigen, seiner Kunst schwärmerisch ergebenen, und dem allgemeinen Beifall holden jungen Mann einen entscheidenden Einfluss äussern musste, ist um so natürlicher, da in der Aehnlichkeit der Stimmlage und der erlangten Bildung der Beruf hiezu von selbst ausgesprochen schien. So wurde Herr Haizinger im eigenthümlichen Sinn der deutsche David ohne mit allen genialen Tugenden seines Mustern begabt zu sein, aber auch, ohne dessen schreiende Fehler nachgeahmt zu haben, und in gleiche Lapperei zu verfallen. Er ist unbezweifelt gegenwärtig Deutschlands glänzendster Tenor, und hat seinen Verstand durch den Vortrag der verschiedenartigsten Kompositionen längst genügend bewährt, so wie seine Phantasie und theorie ische Bildung in einem Reichthum neuer und ihm oft eigenthümlicher Verzierungen. Herr Haizinger

hat ein nach Aussen heftig und anhaltend flammendes Feuer, welches in manchen Momenten das Gefühl der Bewunderung erregt. Er ist so sehr Herr aller Uebergänge der verschiedenen Register, dass oft selbst dem geübtesten Ohr dieselben kaum bemerkbar werden; seine Koloratur ist leicht und nett, seine silberne Wirksamkeit im Ensemble tadellos — aber sein Vokalisiren sehr dialektbefangen, und sein Inneres so ruhig, dass er Leidenschaften und Empfindungen mehr mit Verstand und Glück durch den Gesang darzustellen weiss, als im Herzen der Zuhörer sie erweckt. Alle seine Kantilenen werden und müssen augenblicklichen Beifallssturm erregen, aber nur wenige werden einen dauernden Eindruck in dem Gemüthe zurücklassen; während die zu spat gesuchte Herrschaft über den Körper die scenische Darstellung ihm stets schwer machen werden. Uebrigens hat Er — dem ewigen Einerlei der welschen Parten entrissen, seit einigen Jahren in Vortrag und Karakteristik sehr bedeutend gewonnen, und scheint seine schöne Kraft veredelt und dauerhaft gemacht zu haben.

Herr Jäger.

Derselben Periode und derselben Schule gehört auch Herr Jäger an, obgleich er zwei Jahre früher zum Theater gekommen (1818) und schon bedeutenden Ruf gewonnen hatte, als Herr Haitzinger erst begann. Der vortreffliche Musiklehrer Herr Schwarzböck hatte sich gleich anfangs des Herzens und der Stimme des Jüngers in so hohem Grade zu bemächtigen gewusst, dass ihm eigentlich die Ehre gebührt, den herrlichen gebildet zu haben. Das erste Auftreten beurkundete sogleich den hierin so reich erfahrenen Wiener, dass Herrn Jäger, neben einer ganz eigenthümlich reizenden Stimme von ungewöhnlicher Konstruktion und Bildsamkeit, der musikalische Genius von der Natur, wie es nur bei wenigen geschieht — eingehaucht war. Am ersten Abend schon zeigte sich seine Stimme in den tiefern Lagen und bis stark in die Mitteltöne hinein, etwas verschleiert, was sie aller Bemühung zum Trotz bis heute nicht verlor, und zauberähnlich stieg von da an eine Oktave von C zu C empor, welche an Wohllaut, sympathetischem Reiz, muthiger Kraft und Schmiegsamkeit ihres Gleichen nicht hatte; von angeborenem Geschmack und innigem Gefühl trefflich geleitet wurde; zur Anregung aller Hände noch über eine schöne Terz mehr in der Höhe rein und klangvoll gebieten konnte; und so zart mit den Brusttönen verschmolzen war, und so klar und rund in allen Figuren sich bewegte, im edelsten Portamento von Intervall zu Intervall fortschwebte, die Vokale so richtig betonte, die Worte so deutlich sprach — dass seine seltene Meisterschaft schon durch den ersten Vortrag des Ramiro in Nicolas Aschenbrödel erkannt und stürmisch geehrt wurde, obschon man verzweifeln musste — ihn jemals auch nur zum erträglichen Schauspieler ausbilden zu können. Seinem unermüdlichen Fleisse gelang es — nicht ein guter Schauspieler zu werden — aber, manche Härten der Aussenseite abzuschleifen und sein Spiel auf eine eigenthümliche Weise mit dem Gesang so in Uebereinstimmung zu bringen, dass nach der ersten oder zweiten Vorstellung Niemand mehr einen Anstoss nimmt und jeder sich willig seinen schönen Vorzügen sich hingiebt. Sein glückliches Naturell, und der Umstand, dass er schon hohen Ruf erlangt hatte, bevor die Italiener nach Wien kamen, bewahrten ihn vor sklavischer Nachahmung ihrer ganzen Weise. Er lernte von ihnen viel Herrliches, ohne darum seiner Eigenthümlichkeit zu entsagen. Herr Jäger darf nicht blos kommen, singen und siegen; er muss seine Siege sich erwerben durch die Macht seiner Natur und seiner Kunst; da noch keinem seine Stimme im ersten Moment gefiel und keiner ohne Anstoss zum Erstenmal ihn sah. Aber, so wie er sich in Wien durch alle Wechsel und Stürme der bewegten Zeit als Sieger durchgearbeitet hat, und neben allen jenen Heroen der italienischen Oper immer ein Liebling blieb; wie er in Berlin neben einer Sontag sich allgemeine Achtung errang und in mancher Hinsicht unvergesslich bleiben wird, eben so wird es ihm überall mit der Zeit gelingen; wenn Er wieder zur Besinnung gekommen und zu seiner frühern Gesangsweise zurückgekehrt sein wird, zu jener Weise — welche seinen Ramiro, Belmonte, Murney, Joseph, Tamino, Richard u. s. w. mit noch glänzendern Lorbeeren krönte, als seinen Norfolk, Gianetto, Rodrigo, Almaviva, Rinaldo, Sargin u. s. w., und welche ihn beschäftigte — selbst gluck'sche Tenore mit sicherm Erfolg zu übernehmen; obgleich unübertroffene Nettigkeit und Rundung der Koloratur ihm eigen sind, und daher viele, mit dem Namen eines Bravoursangers — ihn gleichsam herabsetzen wollen. Herr Jäger ist jetzt noch unbestreitbar Tenor ersten Ranges, und in seiner Weise unübertroffen. Er hat in Berlin als Darsteller schöne Fortschritte gemacht über alle Erwartung; aber, an der Monotonie des Repertoirs krankelnd, verleitet durch missverstandene Aeusserungen in Zeitschriften und im gesellschaftlichen Leben, und vielleicht auch durch den steigenden Beifall eines ihm anfänglich nicht sehr geneigten Publikums verlockt — beginnt er seit geraumer Zeit — seine hinlänglich kraftvolle Stimme bald forciren zu wollen, bald einer Ultra-Sentimentalität durch Dehnen, Ziehen — unrhythmisches Sperren und überspannte Süssigkeit sich hinzugeben, oder den Applaus mit allzuviel Verzierungen — auf Kosten des Ausdrucks, der ihm sonst so herrlich eigen und gegen seinen angeborenen Geschmack — zu erstreben. Er kann dann

Applaus erringen, aber er muss dadurch seine Lebenskraft schwächen, seine Stimme endlich einer bedenklichen Krisis aussetzen, seinen Vortrag allmählig in die Ebene der Gewöhnlichkeit und des Alltäglichen herabziehen, zum farblosen Einerlei steuperln, gewiss — ohne seinen Ruf und seinen Werth zu erhöhen.

Herr Löhle.

Wo von ausgezeichneten und vielseitig verdienstvollen Bühnensängern die Rede ist, musste seit vielen Jahren der Name des Herrn Löhle in der ersten Reihe genannt werden, und jedem deutschen Theater muss er von Werth sein; da Umfang der Stimme, Schule und Geist, verbunden mit geübter Darstellungsgabe, in allen Gattungen der Oper ihn verwenden lassen, und selbst seine jüngsten Leistungen beurkunden, dass er jetzt noch sich zu vervollkommnen bemüht ist, und von dem gewöhnlichen Dünkelfieber nicht angesteckt wurde. Wenn auch Spontinis Tenorpartien hinter einem Berliner Opernorchester in ihrem ganzen Umfang von ihm nicht gehört werden dürften, so ist er doch gewiss dem Vortrag von Gluckschen, Mozartschen, Winterschen, Boyeldieu'schen, Mehulschen und — ich sage nicht zu viel — Rossinischen Partien, gewachsen, sobald er diese nur behandeln will, wie sie behandelt werden können und individuell von jedem Sänger behandelt werden sollen. Rossini ist weder so despotisch, noch so albern und unwissend, dass er bei seiner Schreibart das: „non omnia possumus omnes" unberücksichtigt lassen und für den Vortrag seiner Tenorpartien, jene Unzahl von Notenfiguren, welche gewöhnlich darin enthalten sind — von jedem Sänger zu hören verlangen sollte. Rossinis gute Melodien sind so einfach und ihrer Einfachheit so schön, wie die Melodieen aller grossen Meister. Um den Geschmack der Sänger gewissermassen zu leiten und der Verzierungs- und Verschnörkelungswuth Gränzen zu setzen — gab er sich Mühe, die ihm als geschmackvoll erscheinenden accessorischen und von der Mode verlangten Verzierungen selbst vorzuzeichnen, und zwar zunächst auf die Fähigkeiten und eigenthümlichen Vorzüge derjenigen Sänger, für welche er zufällig die Oper komponiren musste, berechnet. Sänger von Bildung und gereiftem Geschmack mögen immerhin, auf den Gang der Melodie und die unterlegte Harmonie, so wie auf den Karakter des Gesangsstücks sich stützend, andre Verzierungen gebrauchen, — oder die einfachen Melodieen vortragen, — oder von ihren Meistern neue Verzierungen sich einschalten lassen, wenn doch Verzierungen unerlässlich scheinen. Dies waren oft Rossini's eigene Worte, und dass es nicht leere Worte waren, beweisen überall die unter seiner eigenen Direktion aufgeführten Opern. Wie ganz anders sangen eine Lalande, eine Rossini-Colbran, eine Fodor, eine Pasta dieselben Parten; wie sehr beschränkte er die für David's ausserordentliche Bravour berechneten Verzierungen, als Donzelli sie sang, und wie anders, als Rubini sie übernehmen musste — ohne dass die Melodie damit gefährdet gewesen wäre. Viele begreifen ihn nicht; gar Viele finden eine arglistige Freude daran, ihn nicht begreifen zu wollen und die Sänger fortwährend ihn missverstehen und skalpiren zu sehen; vielen erscheint es gar nicht der Mühe werth, irgend eines andern Meisters Werk verständig zu analysiren; und manchen erscheint es sogar als eine Pflicht der Ehre, des Patriotismus und der altehrwürdigen Kunst — dem welschen Meister Eins anzuhängen, wo es immer möglich ist. Mögen die Kassen und die Sänger selbst zu Grunde gehen, mögen gar keine Opern gedeihen — wenn sie nur diese vermeinte Pflicht erfüllt und ihr Mäthchen gekühlt haben! Das Pereat Rossini steht ihnen höher, als das Floreat ars! —

Uebrigens scheinen bei Herrn Löhle Innigkeit, zarter Ausdruck, liebliche Tändelei und gelalnte Würze — vorzüglich ausgebildete Eigenschaften zu sein, und diese, verbunden mit seinem Aeussern und seiner Darstellung-gabe — ihn für die Gattungen der halbernsten Oper, jener reizenden Weisen der bessern Franzosen, der Italiener wie Paisiello, Cimarosa u. s. w. und der lustigen Gebilde der gesangskundigen deutschen Meister, vorzugsweise zu eignen. Lied und Romanze ihm ausnehmend zu gelingen, und die natürlichen Gesetze der Harmonie ihm eben so bekannt als ehrwürdig zu sein. Sein Falset schmiegt sich reich und fliessend den lieblichen Brusttönen an, und schwingt sich selbst im Kantabile leicht und klingend zum c empor. Nicht immer ist sein Vokalisiren ganz rein und darum ertönt auch nicht jede Silbe ganz verständig. Dormitat quantnequo Homerus! — Herr Löhle wird schwerlich in einer grossen Stadt als eine ausserordentliche Erscheinung Aufsehen und Theaterstürme erregen, aber überall die Achtung aller Musikfreunde in hohem Grade gewinnen.

(Schluss folgt.)

Widerruf.

Mit wieviel Freude widerrufen wir die in No. 19 ertheilte Nachricht von Seyfrieds Tode!

D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 4. Juni. Nro. 23. 1828.

2. Freie Aufsätze.

Aufgefundene Blätter aus dem Tagebuch eines früh verstorbenen Musikers.

Eine Fortsetzung der Mittheilung im vorigen Jahrgange No. 23. Man erlaube die Vorerinnerung von damals hier zu wiederholen. „Mögen diese Blicke einem Theil der Leser nicht mehr gelten, als der augenblickliche Schein eines Meteors am Sternenhimmel, ja als ein glimmender Johanniskäfer im Rosengebusch; — andern könnte vielleicht ein zündender Funke daraus hervorsprühen. Die Redaktion giebt sie unverändert, in aller Skizzenhaftigkeit und Subjektivität (selbst mit etwaigen Irrthümern im Einzeln) ohne Erklärung — sie fehlt ihr selbst — der etwaigen besondern Verhältnisse und Beziehungen."

Musikanlage der Orientalen.

Forkel hat aus den Instrumenten, aus der Notirung und andern Punkten dargethan, dass Hebräer, Aegypter und andere, mit diesen gleichstehende, ihnen verbundene Völker des alten Orients nur eine sehr niedrige Stufe der musikalischen Bildung erstiegen haben — was auch ihre eigenen Dichter von der Vortrefflichkeit der Musik gesagt haben mögen. Diese Völker hatten noch nicht einmal ein einigermassen vollständiges und auf die Natur gegründetes Tonsystem. Ihre 3, 4 bis 6 Saiten umfassen nicht einmal die Hauptstufen in einfacher Potenz, vielweniger deren Modifikationen (Schattirung in erhöhte und erniedrigte Töne) und Potenzirung in je höhere Oktaven. Ja die mehrsaitigen Instrumente selbst, z. B. die thebanische Harfe von 12 bis 15 Saiten, geben einen noch dringenden Beweis für die Unvollkommenheit des Tonsystems. Denn selbst diese grössere, der Zahl nach ausreichende Saitenreihe wurde nicht zur Vervollständigung des Systems gebraucht; so müssen wir wenigstens aus den eigenen Nachrichten dieser Völker schliessen. Dass unter diesen Umständen an Harmonie (man müsste denn jeden Zusammenklang von Tönen so nennen) nicht zu denken war, versteht sich von selbst.

Aber auf derselben Stufe musikalischer Entwickelung stehen diese Völker noch jetzt. Mit ihnen die Indier. Wie geht das zu? —

Indier, Hebräer, überhaupt Orientalen haben ihre Musik deswegen nicht ausgebildet, weil ihnen Musik ein untergeordnetes Bedürfniss, sogar die höhere Ausbildung mit ihrer Natur in Widerspruch sein müsste.

Um das Kleinste zuerst zu erwähnen — schon ihr Klima steht entgegen. Es ist in einem solchen Grade erhitzt, dass die Anstrengung beim Gesang und Spiel das Vergnügen daran stört. Regsam kann den Orientalen nur ein erwachter Affekt machen. Dann schwingt der Beduine seine wirbelnde Lanze, dann entsendet er unverdrossen seine Pfeile. Aber das Plektrum, die Becken und den Tanz lässt er gern den Sklaven und ergötzt sich am Zuschauen.

Dann aber — der Mensch ist zuerst ein Zögling der Natur. Sie regt seine ersten Ideen an und bestimmt ihre Richtung — angeborne Ideen hat noch Niemand nachgewiesen. Nun haben wir nur zu beobachten, was die Natur bei jedem Volke angeregt haben kann und muss, um dessen Sphäre zu bestimmen. Licht und Farbe ist es, was im Orient herrscht. Sogar die Vögel, die lautesten Geschöpfe, haben meist ihren Gesang gegen herrliche Farbengewänder ver-

tauscht. Gewiss war Farben- und Formenkunst die ersigeborne Tochter des Orients. Das orientalische Mädchen, was tönte ihm der Morgengesang der hochwirbelnden Lerche, die Sehnsuchtsklage der Nachtigall, das sie hätte nachsingen können! Aber Glockenblumen, Riesenbäume, alles mit goldnen Farben bedeckt, zogen das Auge an und fesselten den Sinn. — Und wie untergeordnet stand das Geschlecht selbst, das Gesängen Theilnehmer und lieblichster Gegenstand ist! Die Sprache bildete sich dieser Anregung nach, nur zog sie das, was nicht gemalt werden kann, den tiefblauen Himmel, die Sterne des Orients, die wie unsere Sonne leuchten, in ihr Gebiet. Sie wurde mehr bilder- als tonreich, aber jenes so sehr, dass jedes Wort von selbst fast ein Bild des Gegenstandes wurde, den es bezeichnen sollte.

Nun aber wirkt wieder das Klima dahin, den Orientalen von der süssen Körperruhe (bei mühlosem Leben) zur Beschaulichkeit, zum Sinnen, zum Philosophiren zu bringen. Ungestört versenkt er seinen Geist in die metaphysischen Tiefen, so tief, als der dunkelblaue Nachthimmel seinen Sternenschoos öffnet.

Was soll nun bei alle dem Musik! Malen kann sie nicht und in die Tiefen des Nachsinnens, der Spekulation steigt sie nicht. Sie kann nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Die Sprache wurde neben ihr so hoch ausgebildet, dass jene auch nur dienen konnte. Und zwar ist die Sprache doppelt: malerisch und und philosophico — poetisch ausgebildet. Was liegt für eine herrliche Darstellung in dem Rufe: „waghi O-r!“ Was will unser: es ward Licht, was lux, was ως! Und welch eine unerschöpfliche Ideenreihe ruht im Worte Bathkol! Der Donner ist Gottes Stimme, Gottes Ausspruch, für die Menschen Weissagung; und diese Weissagung liegt in dem Ausspruch, in der Stimme, ist deren Tochter. — Was soll Musik bei diesem Worte noch sagen!

Hummel und Körners „bleib' ich doch treu.“

Gestern habe ich denn also einen Klavierspieler gehört! Närrische Leute, die Philosophen und Physiologen, die die Seele im Gehirne suchen. Warum nicht gar „lieber im Magen! In den Fingern sitzt sie; denn wenn Hummels Spiel von etwas anderm, als seinen Fingern beseelt war, denn will ich selber — Hummel heissen. Dieses Wort bedeutet nämlich, wie männiglich aus Koch's musikalischem Wörterbuche lernen kann, eine Sackpfeife. Aber freilich, Hummels Spiel verhält sich zu dem Dudeldum — dei einer Hummel wie der homerische Zeus zu einem Bürgermeister oder Vicestadtschreiber im kleinsten Flecken von Thracien. Göttliche Leichtigkeit, Flüchtigkeit, Sicherheit, Ruhe, Delikatesse, Grazie, die gründlichste Bildung und Uebung, Reichthum meinetwegen an Einfällen — allein was weiter! O ich frage nicht; denn von Geist darf ich nicht reden, sonst sehen sich meine guten Landsleute am hellen Tage nach Gespenstern um; und wenn ich „Idee“ erwähne, denn beweisen sie mir, dass „Begriffe“ kein Gegenstand der Tonkunst sind. Mags. Ich habe Mozarten, Beethoven, Händeln, nicht einmal Webern hab' ich gehört. Aber ich lasse mir's nicht ausreden: sie haben noch etwas anders in ihrem Spiele gehabt.

Dass dieses Etwas von den meisten nicht vermisst wird, dass die meisten, wenn man es erwähnt, nicht einmal verstehen und begreifen können, was gemeint sei, erkläre ich mir eben so, wie, dass wir uns alle von einem sechsten oder siebenten Sinne, wenn er uns genannt würde, keine Vorstellung machen könnten. Ja wie leicht gehen jene noch einen Schritt weiter und suchen zu beweisen, dass jenes Etwas unmöglich existiren könne, dass es in der Einbildung beruhe! Meinetwegen.

Ergriffen hat mich aber folgende Auffassung von Körners Abschiedsliede „der treue Tod.“

Pianoforte malte in freier Phantasie die Schwüle, etwa vor einem Kriegsgewitter, die gesteigerteste Angst langer Unterdrückung und die beklommene Erwartung des Entscheidungs- und — geb' es Gott! — des Befreiungskampfes. Nun fielen leise Anklänge des Orchesters, wie herübergewehte Akkorde eines fernen Marsches, ein und immer fester geschlossen reihte sich Akkord an Akkord des fern vorüberziehenden

Marsches und immer drängender trat der geharnischten Töne Heer auf den Aetherwölbungen vorüber und nach zog es dem Heldengange, ihm nach und vorwärts, vorwärts!

Auf diesem Hintergrunde ein Seelengemälde: der Abschied des Jünglings von seiner Lieben. Wechselgesang.

Pianoforte: — Betäubung nach der Trennung. Immer fort und fort zieht der Marsch, immer kolossalere Tongruppen. Und aus ihnen von ferne herüber tönen des Jünglings letzte Worte nochmals wieder.

Der Marsch ist längst verklungen. Das Spiel wird immer dunkler und verliert sich in sternlose Nacht der Hoffnungslosigkeit und einer noch unverstandenen Ahnung.

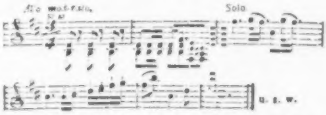
Ein dumpfer Anklang des Orchesters von fern. Aus den fernsten Lüften von oben hernieder tönen die letzten Worte des Jünglings und verhallen. —

Nein. Hummel ist an all' der Noth unschuldig. Er hat das Lied singen und zwischen den Versen hübsche Variationen abspielen lassen und in die letzte hat er den Refrain des Liedes als Echo gewebt.

3. Beurtheilungen.

Odeon. 17te Lieferung. Andante, Variationen und Bolero. Potpourri für die Flote mit Begleitung des Orchesters, von P. Lindpaintner. 62stes Werk. Wien bei Tobias Haslinger. Preis 2 Rthlr. 10 Sgr.

Von einem so kundigen und talentvollen Tonsetzer, wie Lindpaintner, der unter andern in den (in Berlin aufgeführten) Zwischenmusiken zu Makbeth (ein anderer Theil der angewendeten Musik war bekanntlich von Spohr) so gute und eigenthümliche Instrumentation dargethan hat, kann man, wenn er für ein Soloinstrument schreibt, genaue Beachtung der Eigenthümlichkeit desselben und dabei anziehende Komposition schon voraus setzen. Ein sehr gebildeter und dabei nicht blos der sanftern Weise des Instruments, sondern auch eines feurigen Vortrags mächtiger Virtuos wird sich und seine Zuhörer gleich sehr befriedigen. Da Referent Herrn Karl Keller, dem das Werk vom Komponisten dedizirt ist, nicht selbst als Flötisten kennen gelernt, so möchte er — dies sei gesagt, um die Haltung des Ganzen zu bezeichnen — am liebsten Gonillou darin hören. Das einleitende Andante, die interessant figurirten Variationen und der Boleros mit diesem Thema



verdienen gleiche Anerkennung. Dass das Ganze übrigens auf keine höhere Stellung, als in der Reihe der modernen Konzerte oder Virtuosenkompositionen Anspruch hat, zeigt schon der auf dem Titel angegebene Inhalt.

Die Ausstattung ist so vorzüglich, wie bei allen haslingerschen Artikeln.

Andante u. s. w. für Flote und Pianoforte u. s. w. Preis 20 Sgr.

Das obige Werk, zweckmässig mit Pianofortebegleitung eingerichtet; eine willkommene Zugabe, da es so oft an Gelegenheit fehlt, ein Orchester zusammenzubringen und der Virtuos selbst zum Studium und zur Orientirung des Orchesters einen Klavierauszug besser gebrauchen kann, als eine blose Stimme.

Sechs Pastoralstücke für die Orgel von Fr. Schneider. Erstes Werk. Haslinger in Wien. Preis 6 Gr.

Die christliche Gemeinde ist zwar oft einer Schaafheerde verglichen worden; darum soll aber Herr Schneider nicht die Orgel wie das Haberrohr eines verliebten Schäfers aus Gessners Idyllen gebrauchen. Lasse er sich nur einmal im Werk herumführen, durch die Säulenheere die alle lobsingen, an die Zweiunddreissiger, in denen ein süsser ausgewässerter Komponist unserer Tage bequem residiren kann, vor den silberglänzenden Tempelbau im Tempel: so wird er sich seiner blassen Melodie und seiner Nicht-Harmonie schämen. Oder — er schreibe Walzer. M.

1. Handbuch der Harmonielehre zum Selbstunterricht für Seminaristen und angehende Orgelspieler bestimmt, von I. F. Lahmeyer. Hannover 1823.

2. Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Kontrapunkt und der Fugen-Lehre, von Joseph Preindl; Geordnet und herausgegeben von Ignatz Ritter von Seyfried. — Wien bei Tobias Haslinger. —

3. Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhange vom Kontrapunkt. Zum Gebrauch bei öffentlichen Vorlesungen, von Joseph Drechsler. — Zweite Aufl. Wien bei Tobias Haslinger. —

Da in diesem Jahrhundert so viele Theorieen über Tonkunst in Druck erschienen sind und wir deren aus dem vorigen von anerkannten Meistern, als: Albrechtsberger, Kirnberger, Koch, Marpurg, Türk u. s. w. besitzen, so dass es unter diesen dem Studierenden nicht an Auswahl fehlt, solche vielmehr oft sehr schwierig ist, wenn er beabsichtigt, seine Zeit nicht zwecklos anzuwenden: so fallen wir auf die Frage, was diese Herren: Lahmeyer, Preindl und Drechsler beabsichtigen und zu welchem Endzweck sie ihre Theorieen aufstellten und mitheilten? —

Wenn sie nur das Alte aufgefrischt und nichts Neues hergestellt haben, so schaffen sie damit keinen Nutzen und machen die Auswahl der Bücher nur noch schwieriger. — Wenn sie sich aber es haben angelegen sein lassen, die einzelnen Gegenstände fasslicher darzustellen und deutlicher zu erklären, als es bisher in den Lehrbüchern geschah, so haben sie bewiesen, dass sie nicht ihre Zeit damit zwecklos anwendeten, sondern wesentlichen Nutzen schaffen, welches wir finden werden, wenn wir sie nach einander durchgehen und dabei untersuchen, welchen der früheren Autoren sie in der Darstellung ihrer Theorie nahe kommen und wie sie sich von ihnen unterscheiden.

Herr Lahmeyer, der seit 24 Jahren sich damit beschäftigte, in der Theorie der Tonkunst zu unterrichten, hat aus seiner Praxis den Vortheil gezogen, wenn er auch in seinem Werke nichts Neues aufstellte, dass es ihm möglich wurde, die einzelnen Gegenstände, als:

1. Von den zur Sache erfoderlichen Vorkenntnissen.
2. Von der Akkordenlehre, worin von den Grundharmonieen, von den harten, weichen und verminderten Dreiklängen in verschiedenen Lagen und deren Verwechselungen, als auch die von den Septimen-Akkorden und deren Verwechselungen die Rede ist,

auf eine Art und Weise dem Schüler begreiflich zu machen, welche der des verdienstvollen Türk zwar ähnelt, aber noch bei weitem vorzuziehen ist, indem sie noch leichter als jene, verständlich und weniger ausgedehnt ist.

Dagegen bemerkt Ref., dass er die Akkordbezeichnung nach Webers Theorie, wovon in der dritten Abtheilung die Rede ist, wenn auch nicht verwerflich, doch nicht für unumgänglich nothwendig erachtet; die Bezifferung, welche beim Generalbass gebräuchlich ist, gehört nothwendiger Weise hieher und ist auch vom Verfasser auf die kürzeste und fasslichste Weise auseinandergesetzt worden.

Die vierte Abtheilung pag. 35. „Von den Umstaltungen der Septimen-Harmonie durch Hinzufügung einer None und der des Dreiklangs mit übermässiger Quinte, als auch die fünfte Abth. pag. 41, worin besonders abgehandelt wird

a) von den harmonischen Intervallen, die eine freie Bewegung haben,

b) deren Bewegung beschränkt ist,

c) wenn die Stimmen sich durch harmoniefremde Töne bewegen, welches geschehen kann:

1) durch Vorhalte, 2) durch Wechsel und durchgehende Noten, 3) durch Brechung der Harmonie, sind nach Art der Theorie Gouïr. Webers und Kirnbergers, aber kürzer und deutlicher dargestellt worden, so wie auch der Orgelpunkt, welcher darin mit aufgenommen, auf eine Art mitgetheilt wurde, dass so leicht nichts dabei zu wünschen wäre.

In der sechsten Abth. pag. 66, worin der Verf. von den Haupt- und Nebenharmonieen in Beziehung auf eine Tonart handelte und zu diesem Endzwecke die Begleitung der Tonleiter in

der harten und weichen Tonart, welche in der Bassstimme steht, aufstellte, so wie auch von den Verwandschaften der Tonarten und von den Tonarten der Alten redete, ist kurz dargestellt, und dann ist bei den Tonleitern dafür gesorgt worden, dass der Schüler mannigfaltige Wendungen der Harmonie kennen und diese in allen Tonarten anwenden lernt, welches bisher in den meisten Lehrbüchern übergangen wurde. Dagegen wäre zu bemerken, dass die 7te Abth. pag. 95. vom Choralspielen und den dabei erfoderlichen Kenntnissen, mehr an ihrem Orte nach der hierauf folgenden 8ten Abth., worin von der Modulation innerhalb einer Tonart, wie auch nach fremden Tonarten, so wie auch von der Kadenz geredet wurde, gestanden haben würde, worauf die 9te Abth., welche von den Taktarten und dem Rhythmus handelt, erfolgt. — Auch diese Gegenstände wurden vom Verfasser nach den Grundsätzen mehrerer Theoristen behandelt und fasslich dargestellt. — Besonders rühmlich ist es aber, dass Verf. noch einen Anhang zu diesem Werke geschrieben, worin er 1) Exempel zur Uebung, 2) ein Verzeichniss einiger Komponisten derjenigen Choralmelodieen, welche im hannöverschen Gesangbuche vorkommen und 3) Regeln aufstellte, dem Klaviere eine richtige Stimmung zu geben, nebst einem Zusatze; das Stimmen der Rohrwerke in der Orgel betreffend. Herr Lahmeyer bemühte sich das Nöthige darüber kurz und deutlich auf eine Art zu sagen, dass es nicht leicht missverstanden werden kann. —

Herr Preindl ordnete zwar die Gegenstände seines Werks logisch richtig, welches wir an dessen Inhalt sehen, wenn wir sie nacheinander durchgehen, indem er im ersten Theil seines Werks:

1) Seite 1. Definition des Wortes: Generalbass.
— 2. Von den Intervallen.
— 3. Von der Verschiedenheit der Intervalle.
— 9. Von den Tonarten und Tonleitern.
— 20. Von den Akkorden überhaupt.
— 20. Von den Stamm-Akkorden.
— 23. Von den versetzten oder umgekehrten Akkorden abhandelte.

und diese Gegenstände auf eine Art auseinandersetzte, welche zum Theil der des Kirnbergers, aber noch mehr der, eines Albrechtsberger zu ähneln scheint, und sich nur von diesen unterscheidet durch ihre Darstellungsart, welche sehr gut ist, wobei aber einige Vorkenntnisse vorausgesetzt werden müssen, wenn dem Lernenden Alles darin Aufgenommene, was nur sehr kurz auseinandergesetzt worden, verständlich werden soll. —

Seite 30. Von den allgemeinen üblichen Kunstausdrücken.
— 36. Von der Bezifferung.
— 77. Tabelle der üblichen verkürzten Bezifferung.

sind dagegen ausgedehnter als die vorhergegangenen Gegenstände behandelt und scheinen ebenfalls aus mehrern Theorieen entnommen zu sein.

Seite 81. Uebungsbeispiele in allen Hauptakkorden, hat Verf. höchst wahrscheinlich selbst bearbeitet, dagegen sind die Seite 106 aufgestellten kurzen Vorspiele aus altern Theorieen genommen und zweckmässig hier angewendet worden.

Seite 115. Von den durchgehenden und gesprungenen Intervallen, ist ein Gegenstand, welchen Verf. etwas kürzer behandeln und dennoch deutlicher darstellen konnte.

Seite 120. Von dem Sitz der Akkorde, hat Verf. so weit richtig dargestellt, nur in der Molltonart die 3te Stufe, wenn sie als Basston eines Sextenakkords angenommen wird, durch ein ♯ zu erhöhen, gebilligt, welches nur Statt finden kann, sobald es nach fremden Tonarten modulirt und daher hier mehr als ein Schreib- oder Druckfehler angesehen werden darf.

Seite 140. Von den Vorhalten, ist tabellarisch nach einem Verzeichniss und S. 149., von den Kadenzen (Tonschlüssen, Schlussfällen) auf eine so kurze und verständliche Art erklärt worden, wie es bis jetzt in den Lehrbüchern noch nicht geschah, und zwar ist zu vermuthen, dass wenn auch Verf. allgemeine darin vorhandene Grundsätze nur aufnehmen konnte, er sie wenigstens deutlich vor Augen zu stellen nicht unterlassen hat.

Seite. 154. Vom Orgelpunkt. Diesen Ge-

genstand setzte Verf. nach Art des Kirnberger, nur deutlicher wie jener auseinander.

Seite 156. Vom Präambuliren, — bezog sich Verf. grösstentheils auf die bereits schon in diesem Werke vorangegangenen Gegenstände und wendete dabei aus mehrern Lehrbüchern Beispiele an, welche von ihm vortrefflich zu diesem Endzwecke gewählt wurden.

Inhalt des 2ten Theils.

Im 2ten Theil, worin Verf. Gegenstände des höhern Wissens vornahm, bemühte er sich, diese grösstentheils nach eigenen Grundsätzen darzustellen und setzte daher:

Seite 3. Von dem Kontrapunkte überhaupt, worin er einen allgemeinen Begriff von der Sache gab.

Seite 4. Vom einfachen Kontrapunkt.

Seite 7. Von den verschiedenen Gattungen desselben — diese Gegenstände sehr kurz und fasslich auseinander. Aber in folgenden Gegenständen:

Seite 36. Vom Canon. — Vom Canon hat Verf. mehrere aber nicht alle Gattungen desselben angegeben und über die Art nach dieser oder jener Gattung einen zu verfertigten, die Erklärung nach Marpurg, aber kürzer und verständlicher abgefasst.

Seite 65. Von der Fuge. Dieser Gegenstand verdient unter allen den Vorzug, weil er von den meisten Tonlehrern nur bruchstückweise aufgestellt und darin nicht gesagt wurde, was eigentlich eine Fuge sei. Verf. giebt hievon einen ganz kompletten Begriff und theilt über diesen Gegenstand so viel mit, als zu wissen dabei nöthig ist, welches auf die vortrefflichste Weise von ihm dargestellt wurde. —

Seite 98. Vom doppelten Kontrapunkt überhaupt und in der Oktave.
— 105. In der Sekunde oder None.
— 110. In der Terz oder Decime.
— 113. In der Quart oder Undecime.
— 115. In der Quint oder Duodecime.
— 120. In der Sext oder Terzdecim
und endlich:
— 123. In der Septime oder Quartdecime.

Dabei hat sich Verf. wiederum an die Darstellungsart der Theorie des Marpurg angeschlossen, nur die dabei vielfältigen Regeln deutlicher ausgesetzt und auf eine Weise mitgetheilt, wodurch sie leichter verständlich werden. Nur hätte Verf. sich bemühen können, diese in geringerer Anzahl aufzustellen, weil sie doch nur vergessen werden, und im Ganzen nicht erfoderlich sind. —

Seite 126. Beispiele über den vermischten und zusammengesetzten Kontrapunkt wurden vom Verf. sehr gut und grösstentheils aus bekannten theokritischen Büchern gewählt, nur die Verfahrungsweise dergleichen zu verfertigen, übergangen, folglich dem Studirenden überlassen.

Herr Drechsler, dessen Werk schon zum 2ten mal aufgelegt wurde, hat als Einleitung die Struktur der Orgel vorgenommen und über die Behandlungsweise mehreres gründlich erläutert, wodurch er am Schluss bewies, dass nicht allein praktische, sondern auch theoretische Kenntnisse der Tonkunst erfoderlich sind, diese zu handhaben.

Seite 5. Erstes Kapitel. Vom Generalbass äusserte Verf., dass es die nöthige Kenntniss Kenntniss der Harmonie sei, eine bezifferte Grundstimme durch schauend und richtig behandeln zu können, weil nicht wie früher dem Organisten die ganze Partitur, sondern nur diese vorgelegt wird und setzt in möglichster Kürze auseinander, welche Kenntnisse dazu erfoderlich sind.

Seite 6. 2tes Kapitel. Von den Schlüsseln, Tonarten und Tonleitern, brachte Verf. gleich am Anfange dieses Werks, um bei den darauf folgenden Gegenständen dessen nicht nur überhoben zu sein, sondern weil es nach seinem Plane am zweckmässigsten zu sein scheint.

Seite 14. 3 es Kapitel. Von der Harmonie und deren Bestandtheilen, setzte Verfasser auseinander, dass das wesentliche der Melodie und das der Harmonie, wie Beides sich von einander trennt und vereinigt und erläuterte die nothwendigsten Gegenstände, deren Kenntniss zu Harmonie erfoderlich ist. —

Seite 20. Im 4ten Kapitel wären die mannigfachen Bewegungen der einzelnen timmen und das dabei verbotene berührt.

Seite 25. 5tes Kapitel erklärt Verfasser

die Stamm-Akkorde und deren Anwendung bei verschiedenen vorkommenden Fällen und

Seite 84 im 6ten Kapitel, die 1te und 2te Verwechslung des 1ten Stammakkords

Seite 42 im 7ten Kapitel den 2ten Stammakkord und dessen Verwechslungen.

Seite 60 im 8ten Kapitel theilt er die durch Vorhalte entstehenden dissonirenden Akkorde in vier Klassen. Die der 1ten enthalten nur ein, die der 2ten zwei, der 3ten drei und auch vier dissonirenden Intervalle, welche in konsonirende aufgelöst werden müssen. Bei einer vierten Klasse fallen dieselben in die Basstimme; er erläutert dieses mit Beispielen.

Seite 74 im 9ten Kapitel giebt Verf. einige allgemeine Hauptregeln bei der praktischen Ausübung der Harmonie zu einer bezifferten Basstimme auf einem Klavier oder einer Orgel zu beobachten. —

Seite 78 im 10ten Kap. erklärt Verf., dass sobald verwandte Harmonieen aneinander gereiht werden sollen, diese Verbindung in einer bestimmten Tonart anheben muss und dass alle folgende Akkorde zu dieser Tonart gehören müssen, worauf erst, nachdem man sie im Gehör hat, fremde Harmonieen angewendet werden dürfen. —

Seite 85 im 11ten Kapitel theilt Verf. die Modulation nach fremden Tonarten in dreierlei und zwar 1) Modulation aus einer Tonart in die nächstverwandte 2) in entfernter verwandte und 3) in fremde Tonarten ein und setzt

Seite 99 im 12ten Kapitel den Gebrauch des Orgelpunkts in der Dominante und Tonika einer Tonart auseinander.

Seite 101 im 13ten Kapitel erklärt Verfasser, dass die durchgehenden Noten keineswegs zur Harmonie gehören und desshalb keiner harmonischen Erläuterung bedürfen, dass sie aber in allen Stimmen vorhanden sein können, worauf noch ein Anhang, bestehend in Beispielen über alle in diesem Buch enthaltenen Regeln folgt. —

In dem Anhange vom Kontrapunkt erklärt Verf., dass eine einfache Melodie durch Hinzusetzung verschiedener Noten oder Figuren verändert werden kann, ohne sie unkenntlich zu machen, welches durch in Wechselnoten bestehende Töne hervorgebracht werden kann und dass eine Notenfigur oder ganze Periode auf verschiedenen Tonstufen von einer zweiten Stimme in verschiedenen Zeiträumen nachgeahmt werden kann, welches er mit verschiedenen Beispielen belegt, ohne vom eigentlichen Kontrapunkt eine ausführliche Erklärung zu geben. — Die Gegenstände in diesem Werke sind nach den Grundsätzen älterer Theorieen erläutert und nur sehr kurz abgefasst worden. Es dürfte daher nicht leicht möglich sein, ohne Vorkenntniss oder Hülfe eines Lehrers alles zu verstehen, aus dem Grunde dürfte es auch nur mehr dem Gebrauche eines Lehrers als eines Schülers empfohlen werden. — Dagegen bemühte sich Herr Lahmeyer, allle Gegenstände in seinem Werke so deutlich zu erklären, dass sie ohne alle Vorkenntnisse zu verstehen sind, weshalb dieses Werk allen Studierenden, welche Generalbass zu erlernen beabsichtigen, mit Recht anempfohlen werden darf, und wenn wir dabei in Erwähnung bringen, dass Herr Lahmeyer eigentlich nur beabsichtigte, für den Gebrauch seiner Zöglinge zu schreiben, so müssen wir bei der gemeinnützigen Brauchbarkeit seines Werks die Verdienste des Verf. um so mehr anerkennen; — auch ist Druck und Papier bei der Ausgabe des Lahmeyerschen Werks ganz vorzüglich schön. — Beide Herren Lahmeyer und Drechsler beschäftigten sich indess doch nur mit dem Generalbass, dabei liess es Herr Preindl dagegen nicht bewenden, sondern erklärte in dem 2ten Theile seines Werks die Gegenstände des Kontrapunkts und Kanons auf eine so fassliche Weise, dass es mit Recht dem Studierenden, welcher beabsichtigt dergleichen zu erlernen, empfohlen werden darf. — Weil aber den 1ten Theil zu verstehen, einige Vorkenntnisse erfoderlich sind, so darf dieses Werk nur solchen empfohlen werden, welche sie besitzen.

Uebrigens sind beide Theile so eingerichtet, dass sie nicht unmittelbar zusammen sind und dass man sich willkührlich des einen oder andern, wenn sie sonst einzeln verkauft werden, bedienen kann.

H. B.

4. Berichte.

Wien, im April.

Frei- und reumüthig bekenne ich Ihnen, allervortrefflichster Herr Redakteur, und sämmtlichen grossgünstigen Lesern dieser Blätter, wie ich diesmal wirklich in meinen gewöhnlichen Referaten eine ungewöhnlich lange Windpause angebracht habe. Entstünde nun casualiter die Frage: „Warum?“ so ist, um mich mit Sir Samuel Smith aus Kotzebue's „Indianern in England“ zu exprimiren, die Antwort jederzeit: „weil es allerwege die letzten Monate über in hiesiger Kapital- und Residenz-Stadt bezüglich der musikalischen Kunstleistungen, zwar keineswegs in quantitativer, desto mehr aber in qualitativer Hinsicht, gewaltig windig aussah, welches Epitheton, zufolge des uralten Denkspröchleins: „Austria ventosa,“ schon im grauen Alterthume, als noch das weltverbrennende Roma seine riesigen Fittige auch über die zinsbar gemachte windische Mark ausbreitete, ein karakterisirendes Signalement gewesen sein muss. —

Um nun das Versäumte nach bestmöglichsten Kräften nachzuholen, berichte ich vor allen andern, dass der Wiener Ambrosia; die italienische Oper, nachdem vorhandenen Aspekten höchst wahrscheinlich am Schlusse des laufenden Monats, mit welcher Frist Barbaja's Pachtkontrakt zu Ende geht, wo nicht für immer, doch mindestens für längere Zeit aufhören werde. Nachdem sie, kümmerlich blos durch mittelmässige Subjekte soutenirt, bis zum tiefen Spätherbste hin fortwährend gleichsam in den letzten Zügen lag, versuchten Signor Impresario das matt glimmende Lämpchen mittelst einiger sparsam nährender Oeltröpflein wenigstens vor dem gänzlichen Verlöschen zu bewahren, und kommandirten aus seinem Hauptquartiere Neapel als Auxiliar-Truppen die Herren Tamburini und Rubini nebst deren Ehegesponsen anher. Das half, freilich nicht radicaliter, doch in so ferne, dass mehrere gestrandte Bühnenwerke, verbi gratia: „La Donna del Lago,“ „il Barbiere di Siviglia,“ „Cenerentola,“ „Mosè in Egitto“ u. s. w. wieder flott gemacht werden konnten, wenn gleich diese Lieblingsgerichte durch allzuhäufiges Aufwärmen den pikanten haut gout einbüssen mussten.

(Schluss folgt.)

5. Allerlei.

Die Tenoristen.

(Fortsetzung folgt.)

Herr Stümer.

Nicht jeder, der eine schöne Stimme hat, ist darum auch ein Sänger; aber jeder, der ein Sänger ist — beweist sich auch dann noch, und eigentlich dann erst rein und schimmerlos als ächten Kunstgeweihten, wenn er keine Stimme mehr hat, und ärndtet köstlichere Lorbeeren auf sein inneres Leben allein reducirt, — als früher im Glanz der siegreichen Jugendkraft. Siboni, Brizzi, Bassi, Fischer, Häser, Krebs u. s. w. — welche köstliche Urkunden menschlicher Vergänglichkeit, menschlicher Kraft, menschlicher Kunst! Die Jugend schwindet, die Glocken in der Brust verlieren ihren Klang, alle Körper und Körperkräfte welken und verwittern — aber die Kunst lebt fort in ewigem Frühling und treibt noch neue Blüthen aus dem Schnee des Scheitels, und lispelt noch mit bebender Stimme den Hymnus der Unsterblichkeit!

Wer in ächter Schule zum wahren Künstler gebildet, — je ernstlich gelernt und sich bestrebt hat, — seine Kräfte möglichst zu vervollkommnen und zu einem schönen Ganzen alle zu verschmelzen; wer seiner vollen Jugendkraft und seines ganzen Reichthums an Mitteln jemals rein und künstlerisch sich bewusst gewesen, und in jugendlichem Uebermuth mit vollen Händen ausstreute, und der Nachtigall gleich in den Zeiten der Liebe, alle herrlichen Akkorde aus lebensvoller Brust ausströmte; und in den Stunden froher Begeisterung und beseligender Weihe nur aus sich selbst Leben schöpfte und den Gebilden der Muse neues Leben verlieh — der weiss auch in den Tagen, von welchen man sagt: — sie gefallen mir nicht! mögen sie früher oder später erscheinen, mit den Resten frühern Reichthums Haus zu halten, das übrig gebliebene mit neuer Schöpferkraft zu verwenden und nun zu einem Ganzen zu formen, die Trümmer zu einem schönen Bau zu ordnen, die einst so heuern und weithinduftenden Rosenbeete — mit Vergissmeinnicht und Immortellen zu bepflanzen, und dann wie eine Sonne unterzugehen!

Im Gewand des ersten Frühlingsgrüns erscheint jede Gegend frisch und lebenvoll und hoffnungsreich, und jede treibt einige Blüthen — aber, der Frost tritt ein — das Grün schwindet, und man sieht sich enttäuscht in mitten einer öden Sandwüste, welche keines Gärtners sorgfältige und kunstgeübte Hand gepflegt hat und keine eigne, innre Triebkraft belebt.

So schliesse ich denn meine kleine Bilder-Gallerie — in der Hoffnung, bald Veranlassung zu finden, einen reichern Salon zu eröffnen, worin die Bildnisse der nach hier anwesenden oder in letzter Zeit hier gehörten 15 Bassisten — der Herren Siber, Siebert, Blume, Gern V., Devrient, Wauer, Wächter, Zschiesche, Wiedermann, Spitzeder, Preissinger, Wohlereck, Genee, Meixner, Reichel u. s. w. — gleich unbefangen aufgestellt sein sollen, und hoffentlich eben so wenig irgend jemanden bekümmern oder gar ärgern sollen, wie es der harmlose Tenoristen-Saal thun kann.

Frhr. v. Biedenfeld.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei der literar. musikal. artistische Anzeiger No. 4.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 11. Juni. — Nro. 24. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Aufgefundene Blätter aus dem Tagebuch eines früh verstorbenen Musikers.

(Fortsetzung.)

Karakter der Töne.

Das Gefühl erkennt ihn und verschiedene Menschen geben ihn so übereinstimmend an, als bei der Verschiedenheit der Individuen und bei der Schwierigkeit, die unendlichen Schattirungen der Gefühle aus der Tonsprache in die arme Wortsprache zu übersetzen, nur immer zu erwarten war.

Den Grund, warum eine Tonart (geschweige ein Ton) gerade dieses, eine andre ein andres Gefühl erwecken mag, hat noch Niemand vermocht, bestimmt anzugeben. Vielleicht liegt in den, oft sich ganz sonderbar gestaltenden Zahlenverhältnissen der Töne das Geheimniss verborgen. Vielleicht gelingt noch eine kühne Kombination dieser Zahlenverhältnisse mit denen, welche in den Weltkörpern und allem Geschaffenen, theils schon gefunden sind, theils noch aufgefunden werden müssen.

Die Akustiker haben sich mittlerweile begnügt, die mathematischen Verhältnisse natürlicher Intervalle zu berechnen, und das ist schon etwas. Es rechtfertigt ihre Wahrnehmung die Vermuthung, dass bei verschiedenen Verhältnissen verschiedene Resultate, verschiedene Karaktere statt haben müssen; wenn gleich die unbeantwortete Frage: warum nun die und die Verhältnisse gerade diesen und keinen andern Karakter aussprechen, einen tiefen Abgrund zwischen unsern Standpunkt und unser Ziel wirft.

So lange die verschiedenen grossen Quinten u. s. w. nicht gleiches mathematisches Verhältniss hatten und einige Intervalle ihre Reinheit andern opfern mussten, gestalteten sich die Tonreihen, jenachdem sie bei einem, oder einem andern Tone begannen, sichtlich in ganz verschiedenen Verhältnissen. Die gleichschwebende Temperatur sollte diese Ungleichheit derselben Intervalle aufheben. Man nahm dies für gewiss an, glaubte, obige Verschiedenheit der Tonreihen sei gehoben und schloss — mit einem kleinen Sprunge — auch die Karakterverschiedenheit sei aufgehoben. — Es wäre wenigstens dem Geist unsers generalisirenden Zeitalters gemäss gewesen, auch hier den individuellen Karakter mit dem Wasserschwamme wegzuwischen, wie es schon früher mit dem weit stärker gezeichneten Karakter der Kirchentonarten geschehen war.

Allein zum Glück ist der Schluss und sogar die Prämisse falsch. Die Berechnung der Akustiker zeigt, wie klein der Unterschied zwischen dem reinen zu dem temperirten Intervall ist; und aus der Tonverhältnisslehre begreift sich, dass unser Ohr ein so kleines Tonverhältniss gar nicht fassen kann. Unsere sogenannte gleichschwebende Temperatur ist also nicht ausführbar und wir können zwar die reinen Tonverhältnisse — auf das Ungefähr — verstimmen, nicht aber die gleiche Schwebung erreichen, weil dies erfoderte, dass wir die Unterschiede der reinen und gleichtemperirten Intervalle genau und fest aufzufassen vermöchten. Die alten Verhältnisse (und mit ihnen die Verschiedenheit der Töne) sind also durch die gleichschwebende

Temperatur nicht, oder doch nicht ganz aufgehoben.

Dass nun vollends der obige Schluss falsch sei, findet man sehr leicht, wenn man bemerkt, dass ja noch lange nicht feststeht, ob die Karakterverschiedenheit der Tonleitern in der Verschiedenheit ihrer Intervalle und nur in dieser ihren Grund hat.

Mit der Karakteristik der Töne geht es übrigens, wie mit der Physiognomik: der grösste Theil ihrer Gegner ist es nur, weil ihm der letzte Grund nicht klar, oder gewisse Folgerungen unbequem sind. Aber andre Folgen, die auf das Dasein der Karakterverschiedenheiten zurückschliessen lassen, wagen sie nicht abzuleugnen. Wer wird einen Judas für Jesus, einen Silenkopf für einen Apollo nehmen! wer wird Romeo und Juliens Liebelocken in As oder gar As moll, eine Geisterscene in G oder A dur, ein Pastorale in Des dur setzen!

Ein gewöhnlicher Einwand ist, dass die Pianoforte's nicht gleiche Höhe haben und auf dem einen G oder A dur, was auf dem andern As dur ist. Allein dies beweiset eben nichts, als dass der verschiedene Karakter nicht in Höhe und Tiefe liegt, sondern in etwas anderm, wahrscheinlich einem innern Verhältniss aller Töne zu einander und zu der natürlichen, nicht temperirten Tonleiter.

Dann sagen sie: Bei verschiedenen Instrumenten sind verschiedene Töne vorherrschend; Ddur auf der Geige ist etwas ganz Anderes, als auf der Klarinette und auf dieser B-dur umgekehrt. Allein — haben denn nicht eben die Instrumente auch verschiedenen Karakter! Ist nicht (vielleicht) D-dur dem Karakter der Geige am zusagendsten und darum herrschend geworden! Warum hat man denn die Geige in diesen Ton gestimmt, warum nicht F, C, G, D oder As (A) u. s. w.! Zufall ist nichts, und hat nicht der Verstand ein klar gedachtes Motiv gegeben, so ist denn das Gefühl richtiger Leiter gewesen.

Aber mancher Komponist scheint die Karakterverschiedenheit der Töne nicht empfunden zu haben, da er sie nicht benutzt. — Beweist das gegen die Sache, oder gegen die Komponisten! Das müsste wenigstens noch ausgemacht werden. Und — wenn Spontini so oft D-dur wählt, z. B. zu den Ouvertüren seine drei grossen Opern: beweiset das etwas Anderes, als, was wir schon wissen: dass D-dur sein herrschender Karakter ist!

Eine merkwürdige Stelle aus: „Saul von Händel."

Der Anfangschor des zweiten Theiles ruft dem Neid zu: „zur Hölle u. s. w. hülle dich in schwarze Nacht, Tugend flieht vor deinem Blick u. s. w." So schwach diese kalt reflektirende Stelle in einem dramatischen Gedicht und so alltäglich sie an und für sich ist, so hat sie doch Anlass zu einer der genialsten Musik-Darstellungen gegeben, bei den Worten: hülle dich in schwarze Nacht u. s. w. Hört man diese Worte (mit halber Stimme) so ist einem, als sähe man in Nebel und grauenvoller Dämmerung einen mächtigen Schatten unheimlich und unheilbringend und herzbeklemmend vorüberschwinden, und nun winden sich die Akkorde ohne Ende peinvoll nach, wie der Mensch, den das Entsetzliche packt, wie Hoffmanns Juan an der kalten Hand des Geistes, wie Laokoon — nein bei dem fehlt das Nächtige, Unbestimmte und doch so furchtbar Eindringende. Doch die erste Stelle ist die ergreifendste, in dem Grade, dass ihr Nachklang dem Eindrucke der zweiten entgegensteht — wenigstens beim ersten Hören.

Wie Händel hier gemalt hat, dass er dabei rein lyrisch und subjektiv gewesen ist, wie im Saul fast immer und im Messias und Alexanderfeste (auch wohl im Simson) fast nie, davon soll hier nicht die Rede sein. Aber — wodurch hat er mit zwei Takten, eigentlich Einem, mit anscheinend gewöhnlicher Modulation und Begleitung einen so unwiderstehlichen Eindruck hervorgebracht!

Einiges lässt sich nachweisen; Anderes und selbst jenes zum Theil kann nur gefühlt werden.

Zuvörderst die Modulation. Der ganze Chor von Anfang an bis zu der Stelle, 17 Takte lang bleibt forwährend in Es-dur und wenn auch einmal der Leitton von B-dur, A, anklingt, so tritt er doch sofort im nächsten halben Takte wieder nach As zurück und macht dadurch vielleicht

noch augenscheinlicher, dass man in Es-dur festgehalten sein soll. Das Gefühl dieser Tonleiter wird durch einen Basso ostinato, der in jedem Takte die Tonleiter (abwärts) hören lässt, verstärkt. Das alles wird unterbrochen bei dem Worte „hülle“ und nun schreitet die Modulation beim ersten Viertel des neunzehnten Taktes nach As, beim zweiten sogleich nach Des, also zweimal in die Unterdominante, und wendet sich auf dem Des sogleich mit dem dritten Viertel in den Sekundenakkord. Nun bedenke man, dass die Quinte das Gefühl der Unendlichkeit erregt und dass hier zweimal in Quinten abwärts geschritten wird; dass ferner die Tonarten mit Been die Nachtseite des Tonreiches sind, B-dur das galvanische quellende Leben, Es-dur, das im Bewusstsein seiner Kraft kampffertige Leben (darum sind die Märsche mit Recht Es-dur) As-dur schon Grab, Gebetton und dergleichen, kurz Auflösung des Irdischen, Des-dur offenbar das Geisterreich. — Man wende mir nicht ein, dass beim As Dreiklange und dann beim Des Dreiklange die Leittöne erst von As und dann von Des fehlen und man beim Des Dreiklange eigentlich erst in As-dur eintrete. Es liegt hier eine Täuschung zum Grunde. Je mehr wir nämlich unser Gefühl auf einem Tone befestigt haben, desto fremder muss uns ein neuer Dreiklang sein und desto mehr repräsentirt ein solcher die Tonleiter seines Grundtones. Dies ist hier der Fall, wo wir bisher keinen, als den Es und B Dreiklang gehört haben. Der As und Des Dreiklang überrascht uns so, dass er eben so stark auf uns einwirkt und uns eben so sicher in eine neue Tonleiter hineinreisst, als der Leitton selbst gethan haben würde.

Dann die Melodie der Oberstimme. Unter den bedeutenden Akkorden bewegt sich die Oberstimme einen, einen halben, dann wieder einen Ton aufwärts und dieser letzte wird unter Einfluss einer Ideenassoziation tiefer gesungen, denn er ist der Grundton des Septimen- jetzt Sekundenakkordes und führt abwärts. Angst und Beklommenheit werden in dieser Melodie empfunden und besonders der Oberton im Sekundenakkorde Es: noch eine Potenzirung dieser Gefühle, die mir noch nicht klar ist.

Höchst bedeutend ist die Bewegung. Das Rollen des Basses, die stets gesteigerte, heftigen Kampf, heftiges Sträuben ausdrückende Figurirung der Violinen und Violen, geben einen heftigen Grad von Lebendigkeit und Regsamkeit und die abgesondert eintretenden Singstimmen haben volle Persönlichkeit. Bei jenen Worten Alles anders. Die Bewegung des Orchesters stockt, die Stimmen drängen sich wie gescheuchte Lämmer eng zusammen und in ihrer Bewegung (den As-Akkord geben sie zweimal in Achteln und den Des-Akkord in einem Viertel an) malt sich wieder das geisterhafte Vorüberschwinden, das den Zuhörer, wie den Anschauer erstarren macht. — Während dem verlassen die Violinen den Chor und irren oben in der Höhe umher; ich denke dabei an den Gang der drei Ritter in Fouqué's Zauberring im Freiaberge, wo über ihnen Nachtvögel schwirren.

Ja, wer kann die Musik mit armseligem Wortkram erschöpfen!

---

3. Beurtheilungen.

Vierhändige Uebungsstücke, oder Elementarkursus für das Pianoforte nach den Regeln der Applikatur und einer methodischen Stufenfolge zur Erleichterung des Unterrichts, von Mag. C. G. Hering. Heft 4. 25 Sgr. Heft 5. 20 Sgr. Peters in Leipzig.

Die Verdienste des Herrn Hering als Komponisten für einen methodisch geordneten Elementarkursus des Pianofortspiels sind eines Theils zu bekannt, als dass sie noch einer Erwähnung bedürfen, lassen sich auch anderntheils an zwei einzeln uns vorgelegten Heften nicht, sondern nur an der vollständigen Sammlung seiner Lieferungen für jenen Zweck befriedigend darlegen; daher benutzen wir das Eingesandte blos als Gelegenheit, auch in diesen Blättern des verdienten Mannes zu gedenken. Damit man Anfänger nicht vor hinlänglicher Reife des Geistes und Ausbildung der Technik zu den Meisterwerken führe, die sie nicht verstehen — nur verunstalten können; damit man nicht genöthigt sei, sie bis dahin mit den seichtesten und oft unklavier-

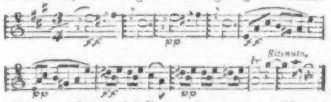
mässigen Modesachen hinzuhalten, oder gar Klavierauszüge abspielen zu lassen und sie im voraus für den künftigen Genuss an den Originalwerken abzustumpfen: bedarf es einer Reihe von Uebungssätzen, die dem jungen Gemüth hinlänglichen Reiz bieten, um es für höhern zu wecken, und die in einer, für die meisten Schüler unerlässlichen Stufenfolge vom Leichtern zum Schwerern die Technik im Zögling entwickeln.

Dies sind nun wohl die eigentlichen Zwecke des Verfassers bei den vorliegenden Kompositionen, die man mit Ungerechtigkeit gegen Herrn Hering verkennen würde, wenn man an sie Ansprüche machte, wie an freie Kunstwerke. Beide Hefte enthalten eine mannigfache Auswahl musikalischer Sätze; dem fünften ist eine Uebersicht von Verzierungen zugefügt.

Rondino sur le Ranz de vaches d'Appenzell, pour le Pianoforte seul, par J. P. Pixis. Oe.94. Wien bei Haslinger. Preis: 20 Sgr.

Hier haben wir nun aus einer andern Klasse von Tonsetzern einen Wohlgenannten vor uns; er möchte es nicht so leicht zugestehen, aber auch er arbeitet der Musikbildung in einer Gegend vor, wohin sich die Kunstwerke noch nicht wollen verpflanzen lassen — im Bezirk der eleganten Welt. Wenn unsre eleganten Damen den Morgen schlafend, den Vormittag am Putztische, den Mittag mit Flugvisiten, den Nachmittag mit Kaffeeunterhaltung und den Abend in einem devellopirten Ballet oder bei einer neuen Kitzel-Oper von Farinelli zugebracht haben: so möchte ich wohl wissen, wie sie sich nach 9 Uhr noch erholen und divertiren könnten, als an einem „Lott' ist todt" *) oder einem langgezogenen Ranzdevaches-Maccaroni! Ein Beethoven wäre da nur lächerlich deplacirt; was will der Adler im Meisenkasten!

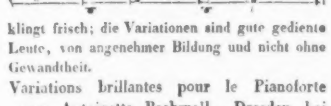
Es scheint, als wäre dieser Standpunkt zur gerechtern und günstigern Beurtheilung der Modesachen in dieser Ztg. bisher zu häufig verkannt oder übersehen worden, und doch liegt die Erinnerung so nahe: alles an seinem Orte! Sobald man sie anerkennt, ist alle Unzufriedenheit mit dem Haushalt der Schöpfung oder Kunst gehoben. Eine Art Fliegen, die sich von Mancherlei nährt, glänzt grüngoldig. Warum wollen wir uns immer daran stossen, dass es nur eine Fliege ist, die sich von Mancherlei nährt! Sie sieht doch grüngoldig aus. Der Ranzdevaches könnte so zerrig erscheinen, wie ein geziertes ungezogenes Kind:



Was thuts! Ist's doch le Berger, die gold grüne Fliege!

Air anglais, varié pour le Pianoforte seul par J. P. Pixis. Oeuv. 93. Wien bei Haslinger. Preis 12 Gr.

Seitdem durch Karl Maria von Weber und Beethoven (und einigen köstlichen Vorklängen in Joseph Haydn) die neuere Variation einen bestimmten Karakter und Inhalt bekommen, spielen die „Nichtmitgegangenen Variationen" in den Augen der Kunstgebildeten die Rolle ausgedienter Schauspieler: sie sind Figuranten. Das ist aber eben der Modewelt die willkommenste Erscheinung, Figuranten — und so wird es dem von Pixis aufgeführten Figurantenheer ganz wohl ergehn, wenn man deren auch genug geschen. Das englische Volkslied:



klingt frisch; die Variationen sind gute gediente Leute, von angenehmer Bildung und nicht ohne Gewandtheit.

Variations brillantes pour le Pianoforte par Antoinette Pechwell. Dresden bei Paul; Preis 12 Ggr.

Eine Komponistin! Es giebt wirklich eine Komponistin!

Hätte sie die weiblich fühlende Seele etwa in Liedern ergossen, so schwärmte man mit ihr und von ihr, so herzinnig bewegt, wie ihre Lieder. So aber ziehen wir Glace-Handschuh an, bin fo r

*) Ein gemeines Lied, das sich von unten hinauf und von oben hinunter gedient hat.

Manschetten um, die 1723 und 1828 getragen wurden *), und geleiten die zierlich-frohängstliche Dame an das Piano in die Mitte des Cercle, wo sie uns ihre brillanten Figurantinnen vorstellen wird und wir Bekanntschaften aus frühern Cercles erneuen.

Aber wer steht uns dafür, dass die Variationen nicht von einem unserer neuen Komponisten sind? Wie will man ihrer Stimme Klang von einem weiblichen unterscheiden?

Sonate von Himmel, vierhändig gesetzt von Karl Klage. Wagenführ in Berlin. Preis: 1 Rthlr. 5 Sgr.

Himmels Sonate aus C-dur (Op. 16 No. 1) ist von dem verdienten Klavierlehrer und Arrangeur so zweckmässig eingerichtet, als man von ihm erwarten darf. M.

4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

Tamburini hat eine hohe Basstimme, fast Baryton, höchst sonor, und von unglaublicher Volubilität: er trägt alles nett, einschmeichelnd, und geschmackvoll vor; so gelang ihm denn das Wagestück, selbst in jenen Partien furore zu machen, die früher zu Lablaches Glanzpunkte gehörten. Von der Signora Consorta lässt sich wenig mehr sagen, als tempi passati! — Rubini's unvergleichlicher Silberglocken-Tenor hat beinahe an Stärke und Umfang noch gewonnen; sein Vortrag erreicht die Kulminationsstufe von Eleganz und Lieblichkeit; ohne mit Davids Seiltänzer-Künsteleien zu prunken, welche höchstens die uneingeweihte Menge mystifiziren können, erobert dieser ächte Minnesänger durch seinen seelenvollen Ausdruck alle Herzen, und verdient jene zahllosen Huldigungen, die ihm ungemessen von Kennern und Laien zuströmen. Seine Frau, welche in der vorigen Stagione, als Kontra-Altistin, blos zum Fache des primo uomo oder musico verwendet wurde, muss jetzt durch die Nothwendigkeit bedingt, die ersten Sopran-Rollen remplaciren; mit Vermeidung der ihr unzugänglichen höhern Korden gelingt es ihr grösstentheils, auch diesen Platz ehrenvoll zu behaupten. Nebst den bereits namhaft gemachten Reprisen der Rossinischen Stereotypen war die einzige Novität eine tragische Oper des Maestro Bellini, betitelt: Il Pirate. Der verworrene, erklecklich ennuyante Stoff dreht sich darum, dass der Amoroso aus Desespoir, weil seine Schöne einem mächtigen Nebenbuhler die Hand reicht, unter die Seeräuber geht, als deren Anführer das Schloss seiner Feinde überfällt, aus blinder Eifersucht das einzige Liebespfand der treulosen Amasia ermorden will, mit furiöser Berserker-Wuth dem Vater desselben das Lebenslicht ausbläst, dadurch die einstmalige, nunmehr betrübte Witwe gewordene, Herzens-Königin zum kompletten Wahnsinn bringt, und zuletzt, nach gesättigter Rache, des fernern Daseins überdrüssig, mit der Schluss-Kadenz einer gran Scena con Coro verzweiflungsvoll das eigene Schwerdt sich in die Brust bohrt. Bekanntermassen ist bei einer italienischen Oper Buch und Plan Nebensache, und zum Glücke kann dieser hier grösstentheils Gutes nachgerühmt werden. Der dem Vernehmen nach noch sehr junge Komponist hat es ernstlicher gemeint, als es seine Landsleute in der Regel zu halten pflegen. Unverkennbar ist das lobenswürdige Streben nach Selbstständigkeit, und mit wenig Ausnahmen, die Sorgfalt, den herkömmlichen Schlendrian zu vermeiden. Die genaue Bekanntschaft, das emsige Studium guter deutscher Meister, kann er schlechterdings nicht ableugnen; daher die fleissige, auf die Gesetze der Wahrheit fundirte Behandlungsweise der Rezitative, daher die grossartige Auffassung mehrerer hocheidenschaftlicher Momente, daher die kenntnissreiche Anwendung der Instrumente, daher die wirkungsvolle Ausarbeitung der Orchesterbegleitung, und die achtungswerthe Resignation auf die, zur modernen Tagesordnung gewordenen Knalleffekte. Erfreuliche Beläge dafür liefern mehrere, im wahrhaft tragischen Styl angelegte und konsequent durchgeführte Scenen, sonderlich jene, als Imogene, nach dem Gattenmord, von grausem Wahnsinn erfasst wird; ein ganz vortreffliches dramatisches Terzett; die Mehrzahl der kräftigen Chöre; und das meisterhaft in die Situation eingreifende Finale des ersten Aktes. Rubini und Tamburini lieferten den unumstösslichsten Beweis, dass sie nicht nur mit larmoyanten Kabalietten, und süsslichsauern Kantilenen, sondern auch durch höher potenzirte Tonwerke stürmischen Beifall zu erringen, und zu fesseln verstehen; Madame Comelli-Rubini leistete alles ihr mögliche in einer, für das eminente Kunsttalent der herrlichen Lalande berechneten Partie; Cicimarra und Berettoni wussten auch ihre subordinirten Rollen durch Energie zu heben; die ungetheilt günstige Aufnahme der ersten Vorstellung vergrösserte sich noch bei den nachfolgenden. — Ferner muss zweier aber speditten Gäste, Signora Biagioli und Signora Favelli Meldung geschehen, welche gleichsam in die Rubrik der phantasmagorischen Erscheinungen gehören, und allbereits schon wieder der Vergessenheit anheim

*) Notiz für künftige Naturforscher.

gefallen sind. Erstere hörten wir einmal und nimmer wieder: quod aequum et justum fuit; letztere debütirte in Pacini's: „ultimo Giorno di Pompei," anfangs, entweder von Furcht oder wirklicher Heiserkeit befangen, unter lauten Zeichen des Missfallens; hob sich jedoch in der zweiten Hälfte der Oper wenigstens in sofern, dass man Gnade für Recht ergehen liess, und sie, was eigentlich durch argen Missbrauch jeden Werth von Auszeichnung verloren hat, einzigaus Gewohnheit, par honneur am Schlusse hervorrief. Zum Kehraus wechselten noch Tamburini und Lablache, indem der Eine wieder nach Mailand absegelte, und der Andere abermaladie Apenninen übersteigen mussie, um uns pourla bonne bouche die oft verspeisten Zuckerplätzchen aufzuschüsseln, deren magnetische Anziehungskraft jedoch natürlicher Weise bedeutendabgenommen hat.

Das winzige Häuflein der deutschen Operisten reproduzirte Spontini's: „Vestalin," worin Cicimara als Licinius einen verunglückten Versuch in einem ihm fremden Idiom machte; und Mehul's: „Joseph und seine Brüder." Lobenswerth war Cramolini in der Titelrolle, Forti als Cinna, so wie als Jakob; meisterhaft seine Darstellung des Micheli im: „Graf Armand"; nur weniger befriedigend hingegen Mlle. Roser in den Partien der Julia und Konstanze; weder im Spiel noch im Gesange reichten ihre physischen Kräfte aus. Gyrowetz brachte zwei kleine Operettchen in die Scene, „der blinde Harfner," und „der Geburtstag," letztere zur Feier des sechzigsten Wiegenfestes Sr. Majestät des Kaisers; leichte gefällige Waare, anspruchslos gleich dem bescheidenen züchtigen Wiesenveilchen, doch eben so wie dieses nicht ohne zart duftenden Wohlgeruch. — Der Körper unserer vaterländischen Künstler ist jetzt schon fast als aufgelöst zu betrachten, indem die meisten Mitglieder bereits zu Bethmann's neuer Entreprise nach Aachen abgegangen sind. So dürfte es denn der Madame Devrient aus Dresden keineswegs leicht werden, den Cyklus ihrer Gastspiele zu vollenden; bisher erschien sie nur mit vollständigem Erfolg als Agathe im Freischützen. — Die Verehrer Terpsichorens konnten sich erlustigen an einem anakreontischen Divertissement: „Amyntas und Lydia," und satt gucken in dem splendiden Pracht-Balette: „das befreite Jerusalem," mit Musik von Grafen von Gallenberg. —

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten,
welche noch in Berlin sind, oder in den letzten Jahren hier gastirten; in alphabetischer Ordnung.

Geltende Stimmen haben die Skizze über die Tenore einer nähern Prüfung gewürdigt, und (wenn vielleicht auch mit allen Ansichten nicht übereinstimmend) eine solche Zusammenstellung gut geheissen, sofern nicht Parteigeistdie Feder führt. Ich darf nichts wünschen, als, dass jeder andere Geist mir so nahe und vertraut sein möchte, als dieser mir fern und fremd ist.

Welche seltsamen Launen auch die alphabetische Folge üben, wie Heterogenes sie auch zusammenstellen mag, so habe ich dennoch für nöthig erach et, dieselbe auch hier wieder beizubehalten. Daher beginne ich mit:

Herrn Blum.

Schon die oberflächliche Uebersicht der Sänger aller Lande zeigt, dass dieselben nach Linne'schen System in Familien, Klassen, Ordnungen und Gattungen, gleich den Pflanzen zerfallen, und augenblicklich erkennbare Merkmale an sich tragen, wonach sie sogleich einer der Familien, und bald auch der Klassen und Ordnungen einer zugetheilt werden können.

Der Sängerfamilien giebt es meines Erachtens nur drei; nämlich die Familie der geborenen, die der berufenen, und die Familie der gemachten Sänger. Die erste umfasst alle Künstler, welche die Natur durch Verleihung aller physischen und geistigen Mittel in der Wiege schon zu Sängern bestimmte, und mit der Liebe für die Kunst begeisterte. Zur zweiten gehören diejenigen, welchen die Natur einzelne jener Mittel in hohem Grade verliehen, die übrigen aber versagt hat. Die dritte Familie (unfehlbar die zahlreichste) enthält alle jene Sänger (!) welche das blinde Geschick, irregeleitete Erziehung, missverstandene Lehren, Glauben an die Erblichkeit der Kunst vom Vater zum Sohne, oder irgend eine Krankheit der Zeit bongre malgre zu einer Fahne konscribirt hat, bei welcher sie schon als Invaliden Rekruten werden, und auch mit grauen Haaren und fünf Chevrons geziert, noch immer Rekruten bleiben, ohne dass sie selbst der Kunst sich jemals wirklich erfreuten, oder, dass die Kunst und das Ohr sich jemals ihrer erfreuen könnte.

Zu weitläufig wäre es, die Unterabtheilungen dieser drei Familien hier weiter zu verfolgen, und Klassen zu bilden, welche an Stahlfäden und Pistillen keine Erkennungszeichen haben, mit neuen Findlingen anderer Welttheile nicht vermehrt werden, keine eigenen Namen tragen, und meistens kaum merklich eine in die andre sich verschmelzen und verlieren.

Nicht alle, die geboren und berufen sind, sind darum auch erschienen! Der zum Sänger Geborene und Berufene wird nur dann der Natur entsprechen, wenn die technische Lehre der Schule, geistiges Studium der Musik, Poesie und dramatischen Darstellung — seine Anlagen zur Kunst gebildet, zu einem schönen Ganzen bekräftigt, abgerundet und konzentrirt haben.

Herr Blum gehört unstreitig zu den geborenen Sängern, und zwar zu jener glücklichen Gattung von Bassen, welche die Extreme der Tiefe und der Höhe nicht erreichen, aber in den schönen Jahren und bei einiger Umsicht für den grössern Theil der Bassparthien und Baritone durch ein kraftvolles und in seinem ganzen Umfang gleiches Organ geeignet sind. Denn zu einem herrlichen Aeussern gab ihm die Natur ein sonores, umfangreiches und jeder Modulation fähiges Organ, mit lebendigem Gefühl und schmiegsamer Phantasie, und jenem verständigen Savoir faire, welches ihn in jeder Lage, wie man zu sagen pflegt — zu Haus sein lässt. Aber Herr Blum erscheint jedem, welchem nicht langjährige Gewohnheit, die Empfänglichkeit für Vorzüge und die Erkenntniss der Mängel und Fehler gleich abgestumpft hat — stets nur als ein berufener Sänger, und dies nicht etwa — weil seine Stimme bereits über den Berg ist, oder weil er in die Weise der Modebassisten einzugehen, seine Kräfte nicht genug geübt hat, zu verständig oder zu stolz ist. Irre ich nicht, so ist auch er — ein Opfer deutscher Theatereinrichtung — viel zu unreif und zu jung als Künstler in der Oper aufgetreten, und hat, wie hundert andre — sich selbst überlassen, ohne gründliche Leitung und eigentliche Fortsetzung der technischen und geistigen Studien, irregeleitet von dem Beifall der Menge, von Ansichten einseitiger Meister, und von Lobhudeleien mancher mit dem Publikum und mit den Künstlern kokettirender Zeitschriften — seinen Zenith bei weitem nicht erreicht. Er ist als Sänger sehr viel zu wünschen übrig, obgleich in einzelnen Partien der glückliche Instinkt ihn Vortreffliches leisten lässt. Als Darsteller ist er glücklicher und so vielseitig, dass selbst die burleske, seinem Aeussern scheinbar widerstreitende Karrikatur, — ihm öfters noch besser und origineller gelingt, als die Anlage und Durchführung seiner Heldenbilder trotz der wahrhaft imponirenden Gestalt.

Sehr gern erlasse ich dem Bass, ja selbst dem Bari on — die Volubilität eines Soprans und Tenors; und keineswegs glaube ich, dass die Oper durch die Uebung einer ausserordentlichen Geläufigkeit vieler modener Bassisten intensiv oder an eigenthümlicher Farbe gewonnen habe; — aber von jedem Sänger, (vor allen vom Bass) — verlange ich: eine feste und gediegene Intonation; ein makelloses, den Akkorden und dem Karakter treu sich anschmiegendes, Gehorsam gebietendes Portamento; und in Ensemble-Stücken einen Aufwand von Kraft und Modulation, welche keinen Akkord überschreien, aber auch keinen nur halb hören oder ganz dahinsterben lassen, wodurch leider so oft die herrlichsten Kraftbrühen grosser Meister zu faden Wassersuppen werden. In dieser Tugend liegt einer der Hauptvorzüge der italienischen Sängerbildung, welcher nicht bestritten und von keinem Witzbold oder Schulmeister lächerlich gemacht werden kann. Diese Tugend ist eine der Hauptsäulen, worauf der Bogen des Ruhms der Wiener, Münchner u. s. w. sich stützt. Wo diese Tugend nicht in hohem Grade geübt und vom Publikum geehrt und streng gepflegt wird — da erscheint der Kunstgeschmack mit Recht in einem mehr als zweideutigen Lichte, und Sänger und Arien werden kunststückartig wohl gehört und beklatscht, — aber Opern als Kunstwerke nicht genossen!

Herr Busolt.

Viele fragen mit einer Art von Erstaunen: Herr Busolt! Ich verstehe diese Frage; allein, wer auf Deutschlands erster Bühne als ein engagirtes Mitglied nicht selten erste Rollen singt, der verdient wenigstens einiger Erwähnung, wenn auch nur einer tadelnden. Um nicht hart zu erscheinen, will ich Herrn Busolt, seines unverkennbaren inneren Strebens wegen, unter die berufenen Sänger zählen, obgleich die Mehrzahl nur einen gemachten in ihm gelten lassen wird. Oberflächliche, ja selbst gründliche Studien der Harmonie-Lehre ersetzen dem Sänger weder den Verlust einer tauglichen Stimme, noch den Mangel an Phantasie und reiner Schule. Wir hatten geraume Zeit hindurch in Deutschland das leidige Vergnügen — eine Menge kleinerer und grösserer Iffland allerwärts zu sehen; d. h. nicht etwa Schauspieler, welche an Phantasie, Verstand und Darstellungsvermögen jenem Heros auch nur ähnlich gewesen wären, sondern Leutchen, welche sich selbst weiss machten, ächte Iffande zu sein, sobald sie es mit vieler Mühe dahin gebracht hatten, Ifflands Schwäche — sein nicht schönes Organ so materiell als möglich nachzuäffen. So giebt es der Sänger nicht wenige, welche, das Glück geniessend, ihre erste Bildung an einem Ort zu erhalten, wo ein wirklich grosser oder ein gerühmter Künstler ihres Fachs lebt, — vom Unglück verfolgt werden, gerade die Mängel und Gebrechen des Alters für karakteristische Merkmale seiner Vorzüge zu halten, und dabei sich ängstlichst bestreben, dieselben möglichst treu sich anzueignen. Wer entsinnt sich hiebei nicht des jetzt häufiger als je bei jungen, kraftvollen Sängern vorkommenden Tremulirens! Wahrlich, eine kaum glaubliche Verkehrtheit; welche überall beurkundet, dass ein Sänger nicht einmal dahin gelangt ist, die erste Grundbildung seiner Kunst aufzufassen, oder auch nur einen Augenblick über die Natur und den Zweck der Stimme nachzudenken. Das Tremuliren, welches in einzelnen Momenten Aufgabe hoher Kunst und Mittel zu lebendigem Effekt ist; welches bei gealterten Sängern das wehmüthige Gefühl

eines Anblicks ehrwürdiger Ruinen erzeugt, — kann bei jungen Sängern nur Lächeln, Aerger, Eckel erregen!

Herr Devrient.

Wo von irgend einem Zweig der dramatischen Schwesterkünste in unsern Tagen die Rede ist, da erscheint auch der Name Devrient mit mehr oder minderer Auszeichnung. Der grosse Devrient gleicht einem köstlichen Solitär, welcher gegen alle Gewohnheit mit einer Menge Brillanten umgeben, eine herrliche Rose unverwelklicher Blüthe bildet. Der Bassist Hr. Devrient gehört der Klasse der Mittelbasse in jedem Sinn dieses Wortes an, da seine Stimme weder durch Umfang, Kraft, Wohlklang unter die ausgezeichneten gehört, und der eigentliche Bariton ihm eben so fremd ist, wie die tiefere Basslage. Will er besonnen und eifrig die Studien fortsetzen, die Einigung der Stimmlagen, die glücklich begonnen ist, vollenden; seine Koloratur von leerer Ziererei zu eigentlichem Gesang vollends ausbilden, und nur in angemessenem Kreise sich bewegen: so wird er im Gebiet der romantischen und der komischen Oper bald unter den überall willkommenen Sängern eine ehrenvolle Stelle einnehmen, da Darstellungsgabe in hohem Grade ihm eigen ist. Der Tragödie scheint seine Natur fremd zu sein, und ihr kann das Maas der Stimme nicht entsprechen; aber selbst die grössten Schwierigkeiten neu italischer Weise sind ihm nicht unüberwindlich, ohne dass er hierin Ausgezeichnetes leisten kann.

Herr Fritze.

Eine der blühendsten und hoffnungsreichsten Erscheinungen der neuesten Zeit in der deutschen, in der schönsten Kraft und Fülle des Lebens, mit einem wirklich reizenden Aeussern, einer klangvollen, biegsamen, umfangreichen höhern Basstimme, reich an theoretischer Kenntniss der Musik, ein sehr gewandter Klaviervirtuos, durch mehrjährige Vorübungen bei praktischen Meistern zum Theatersänger vorbereitet, aber dennoch ohne eigentliche Gesangschule, was unwiderleglich dadurch sich beurkundet, dass die Verbindung der Brust- mit der Kopfstimme, eine verständige Oekonomie mit dem Athem, und reines Portamento durch seine ganze Scala ihm ziemlich fremd sind. Er hat treffliche Anlagen zur Darstellung, und scheint von reger Liebe für die Sache belebt zu sein — dennoch leistet er auch im Spiel weit weniger, als eine dreijährige tüchtige und vielfache Uebung billigerweise erwarten lassen sollte.

Allen aussergewöhnlichen Naturgaben zum Trotz wird Herr Fritze, wenn er nicht die wenigen Jahre der Jugend noch eifrigst und mit Umsicht benützt — ein ganz gewöhnlicher Sänger bleiben, und auch eines sekundären Namens sich nicht mehr erfreuen, sobald die Jugendreize welken und die Stimme ihren anmuthigen Klang verliert, — was eine ungeregelte Weise in der Regel bald herbeiführt. Scala e solfeggi — aber mit Verstand!

Herr Genée.

Dieser Sänger hatte in Berlin im Gebiete der sekundären Parten der komischen Oper und mancher Vaudeville-Karikaturen ein nicht unrühmliches Glück entfaltet, und als Darsteller vorzüglich durch seine Vielseitigkeit ein recht hübsches Talent zeigt. Seine Stimme ist ein eigentlicher Bass, sonor und umfangsreich von Natur, aber durch Mangel an geregelter Bildung, nicht nur herb, rauh und unbehelfen geblieben, sondern wesentlich verdorben, und für den Vortrag jeder fliessenden Kantilene und schwieriger Intonationen beinahe völlig unbrauchbar geworden. Derblustige Lieder und starke Ensamble (wenn der Bass nicht in den tiefern Regionen sich bewegen darf) gelingen ihm noch am besten, weil er hierin auch Herr der Worte bleibt, welche in andern Weisen gewöhnlich sich verlieren.

Herr Gern V.

Wo von den Basssängern die Rede ist, darf unmöglich der Name dieses ausgezeichneten Künstlers verschwiegen werden, wenn derselbe auch der jüngsten Zeit nicht mehr angehört, und nur noch als eine Ruine Aufmerksamkeit und Theilnahme erregen kann. Aber diese Ruine erscheint neben so manchen niedlichen Hauserchen unsers Augenblicks so erhaben und erhebend, wie die Trümmer eine Ritterburg neben einem schlanken Pavillon von Fachwerk. Jetzt noch zeugen Darstellung und Vortrag für seinen schönen dramatischen Beruf, für die Gediegenheit, Energie, Karakterfülle seines Gesanges, für die ehemalige Kraft und Schönheit seiner Stimme, und die geregelte Herrschaft über alle seine reichen Mittel.

Er gehört einer andern Zeit an, darum dürfen die Vorzüge unserer Zeit z. B. im geschmackvollern Gebrauch der Bravourfertigkeit; leichtere und fruchtbarere Anwendung der Kopfstimmen u. s. w. von ihm nicht verlangt werden. Aber auch die unverkennbaren Gebrechen der Mode: Affektation und Ziererei, Verlängnung der Natur und verderbliches Ueberspringen und Uebersprudeln der Gränzen, und jene unausstehliche Monotonie in einer gewissen Flüssigkeit und konzertirenden Glanzsucht u. s. w. sind ihm fremd geblieben und müssen den Verständigen anwidern.

Sein Wirken in der Kirche als Meister und als Sänger ist ein rühmlicher Beweis rastloser Thätigkeit und einer die alternden Liebe für das Schöne. Sein Erscheinen auf der Bühne in bedeutenden Gesangpartien, welchen seine jetzige Kraft unmöglich mehr gewachsen sein kann, erinnert schmerzlich an den Mangel eines eigentlichen Basses — das dringenste aller Bedürfnisse für die königliche Oper. Er ruhe auf seinen Lorbeeren. Der Himmel gönne ihm die wohlverdienten Freuden und die Ehre eines heitern Ruhestands nach vollbrachtem Tagewerk.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

fünfter Jahrgang.

Den 18. Juni. — Nro. 25. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama.

Von Marx.

Die Musik kann im Drama überhaupt eine zwiefache Bedeutung haben. Sie kann entweder als Gesang den handelnden Personen statt der Sprache dienen, gleich der Rede in der Wirklichkeit und den Versen im versifizirten Drama. Oder sie kann sich als wirkliche Lebenserscheinung, wie im Leben selbst geltend machen, in Form von Tanz, Marsch, Lied und so fort.

§. 1. Oper.

Im erstern Falle wird das Drama zur Oper, die man als ein Drama karakterisiren kann, in dem stellenweis oder durchgängig statt der Rede Gesang eingetreten ist. Hiervon, als von der Hauptgattung, zuletzt. —

§. 2. Schauspiel mit Gelegenheitsmusik.

Im andern Falle wird Begriff und Wesen des Drama durch die Erscheinung der Musik eigentlich so wenig, als durch irgend eine andere verändert. So finden sich z. B. in der Jungfrau von Orleans, in Wilhelm Tell, in Shakespeareschen Dramen Tänze, Märsche, Lieder, kurz alle Arten von Gelegenheitsmusik, ohne dass man jene darum für eine besondere Gattung von Dramen ausgeben möchte. —

§. 3. Aelteres Melodrama.

Zwischen diesen beiden Verwendungen der Musik für dramatische Zwecke, haben sich noch zwei andere Anwendungsarten eingeschoben, das Melodrama und das Schauspiel mit Chören. Es ist um so nothwendiger ihren Grundbegriff hier vorauszuschicken, da sie in der Literatur der Künste so oft vernachlässigt erscheinen; z. B. Eberhard in seinen vier Bänden ästhetischer Briefe, Castil-Blaze in seinem voluminösen traite sur l'opera en France (2 Bände), Martin in der Geschichte derselben, Busby und sein Uebersetzer Michaelis in der Geschichte der Musik in England (bis 1822), sie keiner Erwähnung würdigen — ungeachtet der Aufnahme des Melodrama in Frankreich und England in neuester Zeit — der sonst so ernsthafte Bouterweck dasselbe mit einer Persifflage kurz abfertigt *), die ältern Schriftsteller endlich noch keinen Anlass hatten, davon zu reden.

Die Vorstellung, dass die Musik oft eines tiefern, innigern Ausdrucks fähig sei, als die Dichtkunst, leitete zuerst in Rousseaus Pygmalion, Brandes Ariadne und Gotters Medea darauf, beide Künste neben einander wirken zu lassen. Bekanntlich besteht das Wesen dieser Kunstgestaltungen darin, dass die Rede da, wo der Musik wirksamerer Ausdruck zugetraut wird, abbricht und dieser die Fortführung der Vorstellungen und Empfindungen überlässt. Dieses Gemisch von abgebrochenen Rede- und Musiksätzen **), hat sich selbst durch die talentvollen Kompositionen Benda's keinen bleibenden Antheil erwerben können; es musste die grosse Unwahrheit die ihm zu Grunde liegt, wo nicht erkannt, doch allgemein empfunden werden. Sollte nach

*) Aesthetik (1806) S. 403. „Noch anomalischer ist die abwechselnde Unterbrechung der dramatischen Deklamation durch die Musik u. s. w. Unser nordischer Geschmack lässt sich da gefallen, dass zwei Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.

**) Vergl. d. Ztg. Jahrg. 2, No. 5. S. 37.

der im Melodrama voraussetzlichen Idee die Empfindung handelnder Personen sich so gestalten, dass sie musikalischen Ausdrucks bedürfen, so musste dadurch die Rede derselben zu Gesang, mithin das Drama zur Oper werden. Im Melodrama blieb aber die handelnde Person unter der Sphäre des musikalischen Ausdrucks — denn sie sprach — und neben ihr stellte Musik, man weiss nicht, was, vor; eben, als wenn Einer eine bewegte Rede ruhig hersagen und ein Anderer neben ihm die leidenschaftlichen Mienen und Geberden machen wollte.

§. 4. Schauspiel mit Chören.

In dem Schauspiel mit Chören kam es eigentlich darauf an, für eine Masse von Menschen gleichzeitigen Ausdruck ihrer Empfindungen und Vorstellungen möglich zu machen, da gleichzeitiges Deklamiren neben steter Unbehelfenheit auch unvermeidlich zur Undeutlichkeit und Unverständlichkeit führt. Man liess also die Menge als Chor singen — ein Vorbild ist Racine's Athalia mit Schulz Komposition; ein höheres wäre Klopstoks Hermannsschlacht geworden (wofern sie nicht noch besser zu der §. 2. bezeichneten Gattung zu zählen wäre), wenn Gluck seine Komposition niedergeschrieben hätte. Somit erscheint Musik hier im Grunde nur als eine nothgedrungene Aushülfe, und schon desswegen kann man nicht annehmen, dass damit am Wesen des Drama etwas geändert würde, dieses mochte nun Trauer- Schau- oder Lustspiel sein, vorausgesetzt, dass wir Lustspiele mit Chören hätten. Würden also z. B. in Schillers Braut von Messina oder alten Dramen die Chöre wirklich komponirt und gesungen, so dürfte man sie darum nicht einer andern Gattung von Kunstwerken beizählen wollen.

§. 5. Schauspiel mit Chören und Gelegenheitsmusik.

Es ist noch anzumerken, dass mit dieser Benutzungsweise der Musik sich öfters die unter §. 2. erwähnte Gelegenheitsmusik verbindet, wiederum, wie oben bemerkt, ohne Veränderung im Wesen des Ganzen.

§. 6. Neueres Melodrama.

Eine neue Gattung dramatischer Werke hat sich in der neuesten Zeit unter dem beibehaltenen Namen des Melodrama zunächst in Paris und London, dann in Wien, endlich auch bei uns und anderwärts hervorgethan. Es ist merkenswerth, dass man damit dem Namen und der Sache nach zu dem rohesten Anfang der Oper in Italien zurückgekehrt ist. — Während in allen zuvor erwähnten Werken die Darstellung einer künstlerischen, und zwar dramatischen Idee das Wesentliche blieb und nur die Mittel, der Stoff, aus dem man bildete, verschieden gewählt wurden: hat das neuere Melodrama unverkennbar jene Idee aufgegeben, um eine schaulustige, zerstreute, meist gedankenlose Menge mit einem Aggregat der frappantesten Mittel zu unterhalten. Sonderbare Abentheuer und Schreckens- oder Leidenschaftscenen, die selbst rohere Gemüther auf einen Augenblick schlagen können; unterhaltende und blendende Dekorationen, Geister- und andre Erscheinungen; Staunen erregende rastlose Maschinerie, vielartige Beleuchtung, Tänze, Märsche, Aufzüge, Schlachten; Gewitter, Seestürme und andre Naturerscheinungen — kurz alle Einzelheiten, von denen künstlerisch ungebildete, oder durch momentane Erfolge geblendete und verführte Theaterunternehmer einen Eindruck auf die Menge erlauscht hatten, wurden zusammengesetzt in möglichst reicher Fülle und Abwechslung, um eine möglichst grosse Anziehungskraft zu Gunsten der Kasse (freilich nur momentan und zum unvermeidlichen Ruin des Theaters, wenn der Geschmack des Publikums ganz verdorben, seine Empfänglichkeit durch Uebersättigung und durch Erschöpfung der Mittel ganz zerstört worden) auszuüben. Da ein so unkünstlerisches und eigentlich geistloses Unternehmen weder zu innerer Einheit und Fülle, noch zu einem für den Eindruck im Ganzen unentbehrlichen Fluss der Handlung und Diktion gelangen konnte: so überspann man das vielfache Ganze noch mit Musik in allen Arten ihrer Bedeutung — melodramatisch im ältern Sinne zum nähern Ausdruck der Empfindung, die man in den handelnden Personen und der Situation annahm — auch zur Malerei hörbarer Naturbegebenheiten, Sturm, Ungewitter u. drgl. (3), als Sprache für die Menge (4 u 5) als Gelegenheitserscheinung bei Märschen, Tänzen u. s. w. (2) und opernhaft (1), um die

Mischung der heterogensten Stoffe zum Aeussersten zu führen und die innere Zerstreutheit des Werkes durch möglichste Zerstreuung des Publikums zu verbergen oder auszugleichen. Leider ist durch die neuesten Erscheinungen in Berlin, Jocko, ein Uhr, der Zauberer und das Ungeheuer, u. s. w. hinlänglich dafür gesorgt, einen nähern Beweis überflüssig zu machen und Schlegels strengen Ausspruch über das heutige Melodram als einer Abgeschmacktheit und Fehlgeburt des Romantischen *), die keinen Körper, sondern widrig zerstreute Glieder aufweiset — eher noch als zu mild erscheinen zu lassen.

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von E. F. F. Chladni. Schott in Mainz, 8. 112 S.

Seit der Erscheinung meiner Akustik und meiner Neuen Beiträge zur Akustik — sagt der verdiente Verfasser in der Vorrede — sind unsere Kenntnisse vieler hieher gehörenden Gegenstände theils auf dem Wege der Theorie, theils auf dem Wege der Erfahrung so vermehrt worden, dass ich für sehr nothwendig halte, das, was früher bekannt war, mit dem, was seitdem hinzugefügt worden ist, zu einem Ganzen zu verbinden. Die Absicht der gegenwärtigen Schrift ist also, nicht etwa ein eigentliches Lehrbuch, sondern eine möglichst kurze und dem jetzigen Zustand unserer Kenntnisse gemäss geordnete Uebersicht der Schall- und Klanglehre zu liefern, theils zum Gebrauche bei Vorlesungen, theils auch zur Benutzung bei dem Vortrage dieses Theiles der Naturkunde in physikalischen Lehrbüchern. Viele Gegenstände, die in meiner Akustik oder auch sonst weiter vorgetragen, und grossentheils bekannt sind, habe ich also nur kurz erwähnt, ohne sie weiter zu erklären, weil man die weitere Erklärung in den angezeigten Stellen finden kann, und habe nur da mir mehr Worte erlaubt, und weitere Erklärungen gegeben, wo ich glaubte, dass die Klarheit der Begriffe, oder die Neuheit mancher Entdeckungen und richtigen Ansichten, oder auch die Beseitigung mancher Missverständnisse es erfoderte. Es wird also durch gegenwärtige Schrift keine einzige der hier angeführten Schriften entbehrlich gemacht, und ich glaube vielmehr, diesen dadurch noch mehr Brauchbarkeit zu geben, da man doch nun sieht, wo man über jeden Gegenstand weitere Belehrung finden kann. Die Quellen habe ich übrigens so unparteiisch, als möglich, angegeben, ohne einen Unterschied zu machen, ob etwas Neues und Richtiges von mir, oder von einem Andern herrührt.

Es ist bei Chladni's Namen weder nöthig, noch würde es in dieser nicht den Hülfswissenschaften zur Musik, sondern der Kunst selbst gewidmeten Zeitung am rechten Orte sein, dieser Erklärung des Verfassers über seinen Zweck etwas zuzufügen.

Nur wegen des vielfach angeregten Interesse an dem Gegenstande folge hier die Lehre (oder vielmehr der kritische abschliessende Ueberblick des gelehrten und vielerfahrenen Verfassers) von der Einrichtung eines zum Hören bestimmten Lokals.

Ueber vortheilhafte Einrichtung eines zum Hören bestimmten Lokals.

Bei einem nicht grossen Lokal wird die Gestalt ziemlich gleichgültig sein, und man wird mit der natürlichen Verbreitung des Schalles ausreichen, so wie man auch in freier Luft alles in einer geringen Entfernung deutlich hört. Es wird also nur alles das müssen vermieden werden, was die natürliche Verbreitung hindern oder einen zu langen Nachhall verursachen könnte. In einem beträchtlich grossen Lokale wird man aber damit nicht ausreichen, sondern es wird der Schall durch vortheilhafte Brechungen oder Zurückwerfungen der Schallwellen müssen verstärkt werden. Diese dürfen aber nicht etwa, wie Manche sich eingebildet haben, darin bestehen, dass der vorwärts gehende Schall wieder rückwärts wirke, welches nur ein Echo, oder einen der Deutlichkeit hinderlichen späten Nachhall geben würde, und am besten durch eine

*) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.

amphitheatralische Einrichtung der Sitze vermieden werden kann. Vielmehr können Brechungen oder Rückwirkungen der Schallwellen nur dann vortheilhaft sein, wenn die nach den Seiten, nach hinten und nach oben gehenden Schallwellen, deren Wirkung ohne eine Zurückwerfung verloren gehen würde, gegen die Zuhörer hin gebrochen werden, und wenn die den Schall zurückwerfenden Wände dem Orte der Erregung des Schalles so nahe sind, dass die ursprünglichen in geraden Richtungen ausgehenden und die zurückgeworfenen Schallwellen so kurz nach einander anlangen, dass man zwischen beiden keinen oder fast keinen Zeitunterschied bemerkt. Da nun jede zu lang anhaltende oder zu vielmal wiederholte Zurückwerfung der Schallwellen vermieden werden muss, weil man sonst einen zu langen und der Deutlichkeit nachtheiligen Nachhall (eine Ausartung der fortschreitenden Schwingung in eine stehende) erhalten würde, so sind alle Gestalten zu vermeiden, von welchen dieses eine natürliche Folge sein würde, z. B. eine runde, elliptische *) und halbrunde Gestalt, eine sehr hohe und gleichförmige Wölbung, ein grosses längliches Viereck mit einem hohen Tonnengewölbe, u. s. w. Eine parabolische oder divergirende Gestalt der Seitenwände, wodurch die Schallwellen parallel werden, ist sehr vortheilhaft; eine länglich viereckige mit keiner hochgewölbten oder sonst gar zu hohen Decke, wo die Ecken auch, wenn man will, abgerundet sein können, ist auch nicht zu tadeln. Allemal aber wird es nöthig sein, eine gleichförmige Zurückwerfung der Schallwellen von der entgegengesetzten Seite zu vermeiden. Bisweilen lassen sich die Nachtheile einer fehlerhaften Gestalt durch Hervorragungen, Vertiefungen und Unterbrechungen, die unter andern Umständen würden zu tadeln sein, wegschaffen oder vermindern.

*) Von der Wirkung des Schalles in einem runden oder elliptischen Raume, und von den vielfachen und anhaltenden Durchkreuzungen der Wellen wird man sich einen sinnlichen Begriff machen können, wenn man die durch stehende Wellen in einem so gestalteten Gefässe an tropfbaren Flüssigkeiten erhaltenen Figuren in der Wellenlehre, Fg 51 und 53, nachsehen will

---

1. Premier grand Trio pour Piano Violon et Violoncelle ou Cor, composé par Charles Czerny. Oe. 105. Schlesinger in Berlin. Preis 2 Rthlr. 15 Sgr.
2. Hommage aux Dames, cahier 3 — Rondeau concertant par Piano et Violoncelle par Charles Czerny. Oe. 136. Haslinger in Wien 1 Thlr. 4 Gr.

Im vorigen Blatt ist bei Gelegenheit Pixischer Tonstücke die heutige Modekomposition (man weiss nicht, ob blos im Scherz) unter dem Gesichtspunkt eines Allmosens an die elegante Welt zum Vertreib ihrer „Hundslangeweile" — wie es Jean Paul nennt — dargestellt worden. Ein Grand — Almosenier der wohlthätigen Modekunst ist Herr Karl Czerny; nur nicht thätig, nicht fix genug. Was wollen 136 Werke sagen, da jedes Jahr schon 365 Tage hat, von denen immer einer den andern verdrängt und ersetzt! Dass es ihm nur nicht ergeht, wie Beethoven, der spät klagt: „ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben" *).

Freilich hielt er damals erst bei Op. 127, war also fast um neun Prozent hinter Czerny's Kours zurück.

Was nun die obgenannten Sachen betrifft, so sind sie, wie alle Modesachen; und wie diese sind, ist oft genug in diesen Blättern gesagt. Warum noch einmal? Der Naturforscher giebt die Merkmale des Veilchens, des Gänseblümchens — er beschreibt aber nicht alle die Tausende von Veilchen und Gänseblümchen Stück für Stück einzeln, die der feuchtwarme April hervortrieb. Kurz, wer sich an der göttlichen Tonkunst divertiren, oder Fräulein von Zeitlos charmiren will, der kaufe und spiele — er kann auch zwischendrein vom göttlich-bizarr-genial-verrückten Beethoven reden; aber nicht zu lange — und darf ihn mit Merkadante nicht verwechseln. M.

*) No. 13. S. 99.

---

4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wien müht sich fortwährend, seine klägliche Existenz durch den Flitterstaat der sogenannten Pieçes a tiroir zu behaupten. Aus der fixen Maxime des Direktors Karl, durch Mannigfaltigkeit das Publikum an-

zuziehen, erwächst der Uebelstand, dass in der überhäuften Menge von Novitäten weder eine sorgfältige Wahl getroffen, noch bei dem gedrängten, übereilten Einstudieren die dem Ganzen zum raschen Zusammengreifen unentbehrlichen Proben vergönnt werden. Daher gleichen denn auch die meisten Erscheinungen nur Irrwischen, die, kaum aufgeflammt, schon wieder entschwinden. In die Rubrik derjenigen Spektakelstücke, deren Dasein mindestens über ihre Geburt hinausreichte, gehören:

1) Asträa, die Geisterfürstin, einem Märchen aus: „Tausend und eine Nacht“ nachgebildet. Ein Witzbold meinte, wenn Scheherazade nicht amüsanter erzählt habe, würde ihr Zuhörer nothwendiger- und billigermassen in einen lethargischen Todesschlaf versunken sein; der ungenannte Verfasser wäre, gemäss dem Sprüchwort: „Gleich und Gleich gesellt sich gern.“ ganz unverkennbar der Dichterling Schnellfeder, von dessen nie versiegender Fruchtbarkeit noch Wiens sämmtliche Vorstadtbühnen überschwemmt zu werden befürchten müssen, u. s. w. Zu bedauern ist übrigens der Komponist, Herr Adolph Müller, Sänger im Kärnthnerthor-Theater, dessen Verdienste in spe die Administration anticipando mit dem schmeichelhaft klingenden, und obendrein keinen Heller kostenden Kapellmeisters-Titel regalirte, und der dieses schlafte Machwerk mit einer ungemein artigen Musik ausstattete, wovon schon einige Nummern hinreichend sein würden, einem nur etwas weniger verkrüppelten Produkte auf die Beine zu helfen. So aber — — ex trunco nonnumquam fit Mercurius! —

2) Die Höhle Soncha; melodramatisches Schauspiel mit Chören, nach der Erzählung: „Die vierzig Räuber,“ ebenfalls aus Tausend und einer Nacht. Doppeltes Theater; unten der Buschklepper Schlupfwinkel, oben freie Waldgegend; Mörderische Gefechte mit Piff, Paff, Puff, zu Pferde! item, ein splendider Einzug; zuletzt die superfeinen Spitzbuben dennoch geprellt, und in corpore niedergemetzelt; machte den Gallerien einen ganz köstlichen Spass. Die Musik von Roser, hält sich bescheiden innerhalb der Gränzen der Mittelmässigkeit. —

3) Abentheuer des Ritters Floremund, oder: der Gerichtshof der Liebe; grosses romantisches Schaugemälde der Chevalerie des Mittelalters in 4 Aufzügen, mit Chören, Märschen, Gruppirungen; nach dem Manuscripte des Freiherrn von Püchler bearbeitet von Lembert. Nimmt man das Vergrösserungsglas zu Hülfe, so findet sich, dass hier Schillers: „Handschuh“ den Urstoff liefern musste. Indem es sich jedoch vorzüglich um Veranlassung zu Dekorations- und Maschinen-Apparat handelte, so gehen drei unglaublich scheinende Prüfungs-Proben voraus, bis mit der Pointe, den grimmigen Leuen einen in ihren Zwinger hinabgeworfenen Ring abzukämpfen, der Knoten gelost wird. Die herkommlichermassen sonst keineswegs generöse Direktion hat diesmal beinahe über die Schnur gehauen, und vermuthlich in einem Anfalle von Verzweiflung, nach dem Grundsatz eines Lotto-Spielers: „aut Cäsar aut nihil,“ ein nicht unbedeutendes Sümmchen daran gewagt; ob die Rechnung dabei gefunden werde, steht zu erwarten, ist jedoch eher zu bezweifeln. Kapellmeister Glaser versuchte, einige frühere, durch Fertigkeit veranlasste Scharten auszuwetzen; das Streben nach Besserm ist nicht zu verkennen, und lobenswerth; mehrere Chöre verdienen Auszeichnung. —

Die Leopoldstädterbühne führt nun der neue Käufer, Herr Steinkellner, ein reicher Banquier aus Warschau, für eigene Rechnung; zum scenischen Direktor hat er Herrn Raimund bestellt, dem es anfänglich allerdings schwer fallen musste, aus dem Wuste der vorrathigen, von der frühern Verwaltung vielleicht in Pausch und Bogen erkauften Manuskripte, einige nur halbweg geniessbare herauszufischen. Missgriffe waren unter solchen Verhältnissen wohl eben so unvermeidlich als verzeihlich; dies bestätigte der Erfolg zweier Possen: Felix Maus von Wenzel Müller, und Meister Krispin von Ignatz Schuster komponirt, welche beide eine totale Niederlage erlitten, so wie die eingeschobenen Reprisen des Tausendsassa, der Lindane, des Johann von Wieselburg u. m. a. höchstens für Lückenbüsser gelten konnten. Selbst Raimunds neuestes Original-Zaubermährchen: Die gefesselte Phantasie, erhielt sich, ungeachtet es mit grossem Beifall aufgenommen wurde, weniger, denn seine übrigen dramatischen Produkte, in fortdauernder Gunst des Publikums. Der Grund davon dürfte wohl darin zu suchen sein, dass er, irregeleitet von den ersten günstigen Versuchen, und dem an sich rühmlichen Streben, die hier in der Regel domizilirende Gemeinheit immer mehr und mehr zu verbannen, und den Geschmack auf eine veredelte Art zu potenziren, eine allegorisch poetische Idee erfasste, und mit einer, dem Ganzen nachtheiligen Aufopferung seiner eignen, so wirkungsreichen Individualität als komischer Mime, geistvoll durchführte, welche das Empfänglichkeitsvermögen seines Publikums zur Zeit wenigstens noch bei weitem übersteig. Seine Arbeit kann demnach kein Tadel treffen, wohl aber, dass er selbst freiwillig sich in den Schatten stellte, um den Anforderungen als Dichter zu genügen, und eine Auffassungsgabe bei einer Klasse präjudizirte, die mit deren Verstandesbildung im offenbaren Widerspruche steht. Kapellmeister Müllers Komposition dazu bleibt durchgehends indifferent; sie macht weder warm, noch kalt. — So war es denn einer Dame vor-

behalten, die neue Entreprise mit einem ächten Kasses üek zu beschenken; Dem. Krones, die vielbeliebte Schauspielerin und Sängerin, schrieb sich nämlich zu ihrem jährlichen Benefiz selbst ein Feenspiel: Sylphide, das Seefräulein, womit sie sogar ihre, von einem günstigen Vorurtheil bestochenen Gönner höchst angenehm überraschte, und einen unleugbaren Beruf zur Volksdichtung beurkundete. Der Plan ist einfach und klar, dem Lokale angemessen, hingestellt; ungezwungen, lebendig, mit einem nicht geringen Grade von romantischem Aufschwunge, und wirklich musterhaft im Dialoge durchgeführt. Nirgend zeigt sich auch nur eine ermüdende Stelle, auch nicht eine Phrase, die nicht von Witz, und naiver Laune übersprudelte. Wie Blitz auf Blitz folgen und wechseln die komischen mit den ernsten Situationen, und reichen verbrüderud sich die Hände zum harmonischen Bunde. Gleichsam aus einer Feueresse stieben die Funken des Humors umher, und ein drastischer, die Lachmuskeln affizirender Gedanken jagt den andern. Mit richtigem Takte, und einem infallibeln Kalkul hat die Verfasserin nicht nur ihre eigene Persönlichkeit mit einer dankbaren Karakterrolle bedacht, sondern auch ihre Kollegen in die ihnen eigenthümliche, wirksamste Sphäre gestellt. Der Proteus Raimund erscheint besonders als verkappter blinder Zitherschläger in hoher Originalität; er ist mit jedem andern Kleide jederzeit auch ein anderer Mensch. Die Herren Korntheuer, Lang und Fermier, die Frauen Ennökl und Jäger lieferten vereint das Superplus einer vollendeten lokalen Darstellung, und Drechsler's Musik ist ganz diesem Genre angemessen. Wiewohl nun das heitere, und selbst einen griessgramen Mysogin erheiternde Märchen bereits an die 30 Wiederholungen erlebte, so kann man bei dem stets sich mehrenden Zulaufe noch von Glücke sagen, bald nach Eröffnung der Kasse ein Plätzchen zu erhaschen. —

Vor wenig Tagen feierte Raimund's Mädchen aus der „Feenwelt“ sein Säcular-Fest; der Schauspieler Schaffer wählte die 100ste Vorstellung zu seiner Benefiz, und ist gut dabei gefahren. — (Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten.

(Fortsetzung.)

Herr Gern S.

Obgleich dieser geniale und seines Sieges fast immer gewisse Komiker, selbst nicht daran denkt, sich einen Bassisten nennen zu wollen, da der Mittel hierzu ihm nur äusserst wenige von der Natur verliehen sind, so muss er dennoch hier einen Platz einnehmen, da er im burlesken Singspiel, Vaudeville und in der Operette seinen bedeutenden und erfreulichen Wirkungkreis hat, und ausnahmsweise auch in der Oper erscheint. Dasselbe eigenthümliche und meistens originelle Auffassungs-Vermögen, die konsequente Durchführung und der Reichthum an Witz und Humor, welche als Darsteller ihn auszeichnen und zu einem Lieblinge mit Recht erheben (nur zuweilen ihn zu weit führen) karakterisiren auch den Vortrag kleiner Melodien, und stempeln manche seiner Partien, wie z. B. seinen Marokko, mit dem Gepräge klassischer Produktionen. — Als Sänger ist genug über ihn gesagt, als Komiker verdiente er in einem eigenen erschöpfenden Bilde geschildert zu werden. Es wäre eine der schönern Aufgaben der dramatischen Beiträge des Herrn von Holtey: — die Karakterbilder der Herren Devrient, Wolff, Gern, Rüthling, Weiss, Stawinsky, Schmelka, Spitzeder, Angely u. s. w. ausführlich zu geben und neben dem allgemeinen Interesse am Gegenstand selbst, damit zu beurkunden, dass (selbst Wien nicht ausgenommen) gegenwärtig keine Stadt so reich an eminenten Komikern ist, wie das königliche Berlin; und dass die Hofbühne in specie hierin keinem Theater nachsteht, wenn es seine herrlichen Kräfte energisch benutzen will.

Herr Hildebrandt.

Eine grosse nicht unangenehme Figur, welche ziemlich manirirt sich bewegt, indessen neben manchen andern Erscheinungen sich geltend zu machen weiss; ein ziemlich mächtiges, umfangsreiches und in der Mittellage wohlklingendes Organ, verbunden mit einem gewissen Zuhausestein auf der Bühne — bilden den gerade nicht glänzenden Kranz der Vorzüge dieses Sängers. Seine Fehler sind dieselben Gebrechen, welche uns hundert Male und fast allerwärts begegnen, daher auch beinahe gar nicht mehr zur Sprache kommen: keine sichere Intonation, kein gediegenes Portamento, keine Leichtigkeit und Rundung in den Figuren, sehr mangelhaftes Vokalisiren, daher Undeutlichkeit in der Aussprache, ein schroffes Uebersetzen von der Brusttimme zum Falset, kein richtiges Ebenmaas im Verhältniss zu den begleitenden oder dominirenden Stimmen, keine Weichheit im forte, piano, decrescendo und crescendo — mit einem Wort: nur sehr wenige Spuren einer Schule. Dennoch ein nicht zu verachtender Bassist, solang die wirklichen Sänger in der deutschen Oper unter die aves rarissimas gehören und die Ohren aufrieden sind, wenn nur das Trommelfell nicht gesprengt wird, und die Augen einige Befriedigung erhalten. Ohnehin ist ja jede Grösse nur relativ!

Herr List.

Haben Sie sich nicht verschrieben? Herr List, mit der angenehmen und klangvollen Barittenorstimme, von dem wir selbst einige erste Tenorpartien mit vielem Vergnügen hörten, — derselbe gehört unter die Bässe? Ja Freundchen, also

hat es eine der vielen Launen des deutschen Theaterschicksals beschlossen; denn derselbe Tenorist List — erscheint seit Jahren viel häufiger in Bariton- ja sogar in eigentlichen Basspartien, als in der Lage eines zweiten Tenors, wozu die Natur ihn so vorzüglich ausgestattet, und wozu er selbst durch Gewandheit und Vielseitigkeit in der Darstellung Lust und Liebe beurkundet hat. Als solcher ist Herr List um so preiswürdiger, da seine Kraft und sein Klang dem so oft herrschenden Uebel — der stummen Mittelstimmen in grössern Ensemble-Sätzen — lebendigst begegnet; was nur da gehörig gewürdigt wird, wo man gewöhnt ist an den Genuss einer reinen und vollen Harmonie, und was leider an so vielen Bühnen auf eine himmelschreiende Weise vernachlässigt wird. Die Verdienste dieses wackern Künstlers erstrecken sich auch auf das rezitirende Drama, wo er im Gebiete des Heitern, Komischen und Ernsten recht viel Erfreuliches leisten kann und mit grossem Fleisse leistet.

Herr Meixner.

Herrn Meixners nicht unangenehme Stimme höherer Basslage eignet sich trefflich für den Vortrag ernster und komischer Rollen im Vaudeville, Singspiel, und in der komischen Oper leichterer Natur, scheint jedoch für grössere Kompositionen weder Klang noch Ausbildung zu haben. Er hat sich nicht allein in komischen Rollen, sondern auch im Gebiet des ernsten, ja tragischen, als höchst schätzenswerthen Schauspieler bewiesen, und versteht es besonders in komischen Situationen trefflich: Aktion, Mimik und Gesang in lebendigen Einklang zu bringen. Ohne bedeutend zu sein, gehört er unter die achtungswerthen und jeder Bühne höchst nützlichen Mitglieder, ohne welche ein Ensemble auf keine Weise hergestellt, also kein wirklicher Total-Effekt gedacht werden kann; und dieser ist es, wornach die Bühnen stets streben sollten und welchen sie zu ihrem gewissen Heil erreichen können, ohne ungeheure Summen zu verschwenden, und von den Eminenzen sich selbst und die ganze Anstalt, auf eine oft sehr prekäre Weise, abhängig zu machen.

Herr Preissinger.

Herr Preissinger ist ein tüchtig gebildeter Musiker mit einer umfangreichen, in einzelnen Korden starken, keineswegs klanglosen, aber nicht jedermanns Ohren angenehm klingenden, und ziemlich mobilen Stimme. Seine Gesangsbildung scheint nicht sowohl das Produkt einer eigentlichen Schule, als das Ergebniss einer vielseitigen Erfahrung zu sein, welche der trefflichen Gesangskünstler gar viele und mancherlei ihn sehen und hören und studieren liess. Denn er bleibt sich selbst in Manier und Vortrag nicht gleich, und jede seiner Produktionen bildet eine Mosaik von Fischer, Weinmüller, Forti, Spitzeder, Lablache, Ambrogi u. s. w. in Spiel und Gesang, welche nur äusserst selten zu einem gerundeten Ganzen sich vereinigen lassen kann. Damit kann ein so verständiger und gebildeter Mann in einzelnen Momenten lebhaften Beifall gewinnen, in manchen Partien Erfreuliches leisten, ein sehr achtungswerthes Mitglied jeder Bühne sein, aber niemals jene elektrische Wirkung und jenen zauberähnlichen Reiz hervorbringen, welche allein die Produkte einer eigenthümlich schaffenden und Originelles liefernden Natur sind. Solche Originalität ist keine Waare, welche man kaufen, kein Problem, welches man durch Studium und Eifer lösen, kein Titel, welchen man auf irgend eine Weise erwerben kann; sie muss angeboren sein, und wirkt so mächtig, dass auch die unverzeihlichste Libertinage ihre Spuren ganz zu vertilgen nicht im Stande ist.

Herr Reichel.

Die Natur ist eben so kindlich launig in Vertheilung ihrer Gaben und Schätze, als sie unendlich reich und mannigfaltig und seit Jahrtausenden unerschöpflich erscheint. Jenes Sängers Kehle ertheilt sie kärglich kaum eine Oktave; aber seiner Seele haucht sie zugleich den unerschütterlichen Willen ein, sein Erbtheil um jeden Preis zu vermehren, zu erhöhen — und sein Herz befruchtet sie mit der heiligen Glut des Gefühls für Wahrheit und Schönheit und sein geistiges Auge schärft sie zu rascher und sicherer Erkenntniss des Wegs, welchen er wandeln soll, um die leichten Höhen ächter Kunst und reinen Ruhms siegreich zu erklimmen. Eines andern Brust formt sie zu einer Seele, welche den gewöhnlichen Umfang einer Stimmgattung überspringend, als Doppelgänger sich zeigen, in zweien Reichen herrschen zu können scheint; sie verleiht dem Ueberreichen Muth und Beharrlichkeit zu technischer Ausbildung seiner Fähigkeiten, sie spornt ihn zu dieser Ausbildung mit einer beinahe krankhaften Liebe für seine Kunst, sie erhöht seinen Werth durch Einsicht; — aber lächelnd weigert sie sich, ihr schönes Werk zu vollenden, sie versagt der Gaben höchste: die bildende Phantasie, die Schöpferkraft des Genius, ohne welche auch die ungewöhnlichste Erscheinung auf gewöhnlicher ebener Bahn fortwandeln muss, zur Begeisterung sich niemals aufschwingen, mithin auch Andre nicht begeistern kann; — und endlich am Horizont des Lebens verschwinden wird, ohne die Welt bereichert zu haben und ohne in derselben länger und geachteter fortzuleben, als die ephemeren Blätter, welche über seine einzelnen Leistungen täglichen Bericht erstatteten, und seine Tugenden wie seine Fehler bis zum Ekel wiederkauten.

Herr Reichel hat mit einem angenehm imponirenden Aeussern eine aussergewöhnlich umfangreiche Stimme eines zwar ganz eigen-

thümlichen (beinahe Kontrabass ähnlichen) aber doch wohlthuenden und in der Mittellage kraftvollen Klangs, seltner Biegsamkeit und Volubilität erhalten. Ein nicht gewöhnlicher Fleiss in tüchtiger Lehre, hat den Umfang von erweitert, und durch regelmässige Einigung und Bindung der drei Register, für alle Lagen eine beinahe ganz gleiche Singbarkeit hergestellt. Herr Reichel ist überdies ein gehorner Musiker, keineswegs ohne Anlagen für die scenische Darstellung und mit eisernem Fleisse begabt. Aber, zu schwach, um den Reizen des Augenblicks und dem Schimmer der Vielseitigkeit zu widerstehen; zu jung, um rein zu erkennen und zu würdigen, was von dem modernen Gesang ein wirklicher Fortschritt in der Kunst, und was nur eine Verirrung des Geschmacks und der Mode, oder fehlerhafte Eigenthümlichkeit einzelner grosser Sänger ist, schiffte er sich behaglich auf dem sich immer mehr verflachenden Strom der Zeit ein, überliess sich sorglos der Triebkraft des Nordwindes, und muss natürlicherweise endlich dahin gelangen, wohin ähnliches Steuern immer führt — auf eine Sandbank!

Deutschland und Italien hatten in jüngerer Zeit derartiger Phänomene einige, worunter mehrere auch durch andre glänzende Eigenschaften ausgezeichnet, zu bedeutendem und wohlverdientem Ruhm gelangten. Es muss natürlicherweise die Welt blenden, überraschen, momentan hinreissen — wenn ein übrigens wirklicher Künstler in derselben Viertelstunde nicht nur in den Gebieten des Basses und Baritons mit Geschick sich bewegt, sondern mit Kühnheit selbst im Gehege des Tenors wildert, ohne Unangenehmes hören zu lassen, oder die Grundgesetze der Natur damit geradezu auf den Kopf zu stellen. Es musste in neuerer Zeit wohlthun, auch die Bässe mehr und mehr der althergebrachten Steifheit, Monotonie, Derbheit und Schulmeisterei sich entwindend, zu kraftvoll geschmeidigen, der zartesten Nüanzen fähigen, dem Geschmack sich mehr anschmiegenden, die Schönheit des Ensembles inniger fördernden Sängern, sich bilden zu sehen; zu Sängern, so weich und schmelzend und warm und innig, wie Mozarts Zauberfeder sie deutlich vorschrieb (Don Juan) Sarastro, Papageno, Almaviva, Cosifantutto, wie die edle neuere Schule sie zu bilden bestrebt, und wie die altehrwürdige Regel des Generalbasses von den Umkehrungen, allverständlich sie bezeichnet, — und der Titel Basssänger an und für sich schon hinlänglich schildert.

Es konnte auch nicht fehlen, dass in einer geistig so bewegten und heftig regsam fortstrebenden Zeit — statt eines Ueberganges ein Sprung erfolgte von Extrem zu Extrem, und dass von Künstlern und Publikum in Masse — die Wahrheit und Schönheit, wie sie früher nicht erkannt worden, nunmehr lachend übersprungen und darum abermals zur Unwahrheit und gewissermassen zur Gegenfüssler-Fratze wurde. Das Medium erzeugt sich nur mit der Zeit und tritt nur nach Verwirrung, Stürmen und Kämpfen klar ans Licht hervor.

War früher eine roh durchgreifende, herb imponirende Kraft das Idol der Bassisten; so räuchern sie jetzt den schimmernden Götzen der karakterlosen Verhässlichung, Verflachung und einer tenorisirenden Bravour, welche von der Natur und Wahrheit noch weiter entfernt ist, und eben so gewiss die Bassorgane gewaltsam ruinirt, als jene frühere Weise eine reine Stimm- und Gesangsbildung beinahe unmöglich machte.

Der Bass kann und soll, so tüchtig wie jede andre Stimme, alle Zauber der Kunst sich zu eigen machen, wenn er ein Sänger genannt werden will; aber der Bass bleibe auch ein Bass! wer wird es einem Bass verargen, wenn er die Gelegenheit zuweilen benutzt, um die schöne Naturgabe eines bis in den Tenor sich aufschwingenden und regelmässig gebildeten Falsets, zu überraschenden Effekten zu verwenden und damit wirklich zu glänzen! Aber wer kann es schön nennen, wenn der Bass die ursprüngliche Natur seiner Stimme und der Harmonie verläugnend, seiner eigentlichen Sphäre sich entzieht, und alle Kantilenen und Fermaten in krankelndem Wahn in den hohen Bariton, ja sogar in die Tenorlagen hinüberspielt, um dann wieder mit einem Seiltänzersprung nach E, D, C hinüberzufahren, um eines wiehernden Bravo! gewiss zu sein! Die Unwissenheit des Dilettantismus, die Feilheit so vieler Zeitschriften, und die Verkehrtheit der Künstler gehen stets Hand in Hand — um die Kunst von ihrem Ideal zu entfernen, und jede nothwendige und wohlthätige Umgestaltung gleichsam mit den Greueln einer Revolution zu beflecken.

Schwerlich ist die Zahl der Bassisten in Deutschland sehr gross, welche zarte Kantilenen so herrlich wie Herr Reichel vorzutragen vermögen, und so fest, gediegen und sanft ein Ensemble stützen und tragen. Seine Bravour ist reich und blühend, ohne sich der Energie manches andern Künstlers zu erfreuen, wogegen auch der Mangel innern feurigen Lebens streitet. Sein Tankred würde ein Meisterstück genannt werden müssen, wenn nicht eine Altpartie von einem Bass vorgetragen, eine eben so grosse Barbarei wäre, — als ein Tamino, welche ein Sopran (wenn auch der herrlichste) auf der Bühne Note für Note herabsingt. Man gewöhnt sich an solches nicht schwer, und bewundert die Kapellmeister sogar, welche so genialer Gedanken fähig, mit der sich gleichen Natur der Menschenstimmen so vertraut, und der Wahrheit in der Kunst so treu ergeben sind! —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 25. Juni. — Nro. 26. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama.

Von Marx.

(Schluss.)

§. 7.

Der Grundbegriff der Oper ist schon §. 1. gegeben. So geläufig Dichtern und Komponisten die Erfindung und Anwendung neuer Art-Namen für ihre Werke dieser Klasse gewesen, so säumig lassen sich die Schriftsteller bei der Begriffs-Bestimmung derselben finden.

Algarotti in seinem saggio sopra l'opera u. s. w. (übersetzt von Raspe, 1769. 8.) Arteaga in le rivoluzione del teatro musicale italiano (übersetzt von Forkel 1789. 8.) Riccoboni, so wie Signorelli in storia critica de' teatri u. s. w. (Napoli 1781) Busbi in seiner Geschichte der Musik (übersetzt von Michaelis 1822. 8.) geben keine Entscheidung über die Kennzeichen der verschiedenen Arten von Singspiel und Oper. Selbst Sulzer, dessen musikalische Artikel in der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften (grossentheils von Kirnberger und Schulz verfasst oder motivirt) noch den ausgebreitesten Kredit behaupten, verweilt lieber bei einem Raisonnement über das, was dem Opernwesen abgehe und zukomme, als dass er bestimmte Kennzeichen für die verschiedenen Gattungen angäbe; was er darin thut, besteht in einer stillschweigenden Scheidung der ernsten und komischen Oper (letztere „Operette" genannt) in besondern Artikeln und in einer Parallelisirung der erstern mit der Tragödie, und der letztern mit der Komödie.

Dass eine solche Halbirung des Stoffes nicht einmal für das poetische Drama ausreicht, dass es überhaupt nicht wohl angeht, die tausend Bilder des ewig wechselnden Lebens und der ungemessen hinstürmenden Phantasie in wenige Begriffsrubriken zu pressen, darf ich als unbestritten ansehen: man mag nur eine Reihe von Dramen (z. B. alle Shakespearschen, Molièreschen, Gozzischen, Kotzebueschen) durchlaufen, um inne zu werden, dass zwar bei einem Theil derselben die Klassifizirung nach gewissen Begriffen leicht von Statten geht, bei andern aber geradezu unausführbar ist. Zu allen Verschiedenheiten des Inhalts und der Gestaltung, die das Drama schon an sich bietet, kommen im musikalischen Drama noch die neuen Varietäten in der Bedeutung, Ausdehnung und Art der zutretenden Musik, des mit ihr eingeführten Tanzes u. s. w. Genug wir erkennen nicht blos, wie schwierig die Aesthetiker eben im Fache der Oper bestimmte Gattungsbezeichnung gefunden haben mögen, sondern überzeugen uns auch von der Unzulänglichkeit des Wenigen dafür Geschehenen. Am bedenklichsten hat es sich damit in Deutschland gestellt. Denn indem unsre Oper sich zugleich auf deutschem Grund und Boden ausbildete, zugleich an der italienischen und französischen Bühne Theil nahm und von ihr entlehnte: hat sie mit den inländischen, die ausländischen Benennungen festgehalten, ohne dass es bis jetzt zu einer bestimmten und allgemein anerkannten Unterscheidung aller solcher Synonimen gekommen wäre. So stehen denn in unsern Musikschriften die Namen: Oper,

(grosse Oper) Opera buffa, aus dem Italienischen, lyrisches Drama, Operette, Vaudeville, aus dem Französischen, neben den deutschen Benennungen, Singspiel, Liederspiel; und man versucht in ihrem Gebrauch bald Unterscheidung, bald erlaubt man sich Vermischung und Verwechselung. Namentlich ist es bekannt, dass oft grosse Oper und lyrisches Drama, — ferner Opera buffa, komische Oper und Operette, — ferner Vaudeville und Liederspiel für gleichbedeutend angenommen werden.

In dieser Lage der Sachen bleibt denn kein andrer Weg, als in den bis jetzt vorhandenen Werken der musikalischen Bühne, als dem Stoffe selbst, die Unterscheidungszeichen aufzusuchen und die Benennungen der Theorie, nach historischer und kunstphilosophischer Ansicht, zu vertheilen und anzuwenden.

§. 8. Die Oper in Italien.

Betrachten wir unsern Gegenstand zuerst bei den Italienern, so finden wir die Oper in ihrem ersten Entstehen als Melodrama, damals Schauspiel mit Chören, Aufzügen u. a. w. blos auf Schaulust und Glanz berechnet. Mythologische oder auch neuere, später meist aus Ariost und Tasso entlehnte Handlung gab den Vorwand zu den prächtigsten, maschinenreichsten Darstellungen, Aufzügen, Tänzen. Diese Gattung, bald ernst, bald komisch *), ohne einen bestimmtern dramatischen Karakter anzunehmen, hat sich neben den später entstehenden erhalten und meist den Stoff zur Anordnung und Verkettung alles Schönen und Prächtigen aus der Götter-, Feen- auch Idyllen-Welt genommen **).

Aus ihr sonderte sich zunächst die Opera seria aus, die in ihren aus alter Geschichte entlehnten Fabeln, wie in dem durchweg musikalisch rezitirten, mit Chören durchflochtenen Dialog, eine Erneuerung der alten Tragödie sein sollte ***) und stets, wie die Tragödie der Italiener, den tragödischen Gesetzen der Alten sich unterthan erklärt hat, wo man nicht aus Schwäche, aus Prunksucht, oder aus Furcht vor der Komposition eines tragischen Ausgangs von dem streng aristotelischen Wege abbeugte.

Zuletzt erhob sich die komische Oper, Opera buffa, die den Zweck des Lustspiels verfolgte, und dafür mehr Stoff in den Verhältnissen der Mittelstände, als in denen der Staaten, Herrscher und Helden der Opera seria fand, jedoch auch den fantastischen, barocken, launigen und lustigen Inhalt gozzischer und ähnlicher Fabeln nicht verschmähte und sich hierin dem alten Melodrama oft eng anschloss, daher aber überhaupt keinen so bestimmten Karakter bekannte, als die Opera seria, und sich namentlich Mischung von Ernst und Scherz (wie jene niemals) gern gefallen liess *).

§. 9. die Oper in Frankreich.

Den Italienern im Wesentlichen parallel gehend und von ihnen lernend und entlehnend, haben die Franzosen ihr lyrisches Drama nach den Hauptgesetzen der Opera seria ausgebildet — wobei nur zu bemerken ist, dass es durch Gluck und Spontini eine weit entschiedenere musikalische Abrundung erhalten hat. — Eben so stellte sich der opera buffa die Operette im wesentlichen gleich; nicht weniger finden wir die Gattung der märchenhaften Schauopern wieder und dürfen sie eben so wenig, wie bei den Italienern, mit dem streng abgeschlossenen, durchkomponirten und durchaus ernstgehaltenen Drama lyrique — können sie nur mit der andern Opergattung, der Operette zusammenstellen. In dieser Verfassung befindet sich das Theater beider Nationen noch heute. Beide haben die Opera Seria (Drame lyrique) in so bestimmter Verfassung, so streng namentlich den Ernst der Tragödie aufrecht und von aller Beimischung des Komischen frei erhalten, dass die Zufügung eines komischen Karakters, oder einer komischen, lustigen Scene sogar bei dem ernsthaftesten, wahrhaft tragischen Hauptinhalte den Begriff von ernster Oper ausschloss, wie denn sogar Don Juan ein Drama giocoso heisst. Eben so unverbrüchliches Gesetz ist ununterbrochener mu-

*) Charinomos von Seidel Seite 544.

**) S. Evremont, oeuvres compl. Tome I. Pag. Hillers wöchentliche Nachrichten von 1769 Seite 387.

***) Algarotti am angef. Orte.

*) Arteaga le rivoluzione del theatro musicale etc. übersetzt von Forkel Theil 2. Seite 410. u. an andrn. Ort.

sikalischer Dialog, mit absolutem Ausschluss der Rede gewesen, wogegen die Franzosen in den Operetten neben dem Gemisch ernsten und komischen Inhalts, auch das der Rede und Musik *) eingeführt haben. — Endlich entstanden bei den Franzosen auch die Vaudevilles, bekanntlich kleine Dramen meist komischen Inhalts mit eingemischten komischen Liedern.

§. 10. die Oper in Deutschland.

Auch in Deutschland diente die Musik ursprünglich den Karnevals- und Hoffesten, die unter dem Namen „Wirthschaften" bekannt sind, und nur zur prächtigen Unterhaltung der Höfe bestimmt waren; bis mit gereinigterm Geschmacke die grossen Opern der italischen, später der französischen Bühne, an ihrer Stelle Schau- und Prachtfeste zunächst für Höfe wurden und in dieser Stellung wenigsten im Wesentlichen den oben erwähnten ursprünglichen Karakter ganz entschieden beibehielten. Noch bis auf den heutigen Tag soll wohl, wenn von Hofopern geredet wird, nichts anders darunter verstanden werden, als Opera seria, oder Drame lyrique, oder etwa deutsche grosse Opern, die ganz nach der Form und den Gesetzen jener, also namentlich durchaus ernsten Inhalts und durchkomponirt sind. Spontini's Nurmahal und Alcidor erscheinen hierzu als naheliegende Beispiele.

Neben diesen Hofopern entstanden aber unter vorzüglicher Theilnahme Reinhard Kaisers in Hamburg, Hillers und Dittersdorfs musikalische Dramen, die man nur den Operetten und der Opera buffa parallelisiren kann und die, vielfach nach diesen Vorbildern eingerichtet, auch den Namen Operette, Opera buffa oder komische Oper, dann auch wohl Singspiel erhielten. Die Gattung des französischen Vaudeville wurde ebenfalls bei uns heimisch, entweder unter Beibehaltung dieses Namens, oder (besonders seit Reichard) unter der Benennung von Liederspielen. Bei der freien Kunstentwickelung in Deutschland wurden die Gränzen besonders zwischen den letztern Gattungen nicht streng bewahrt und so entstand eine Mittelgattung von Singspielen, die an der Leichtigkeit der Lieder Theil hatte, sich aber gelegentlich in höhere Sphären (zu Arien, gearbeiteten Ensembles u. s. w.) erhob und vorzugsweise Singspiel genannt wird, wie sich z. B. die götheschen Operntexte als Mittelgattung zwischen Oper (seria und buffa) und Liederspiel darbieten.

§. 11. Unter-Eintheilungen.

Dies wären die wesentlich und bestimmt geschiedenen Gattungen der Oper, wie die Kunstentwickelung sie entstehen lassen und das Theater sie noch bewahrt. Wir dürfen sie für ausreichend halten und die mannigfachen Benennungen zur Unterscheidung:

1. nach der Fabel in mythische, geschichtliche (klassische und orientalische) u. s. w.
2. Nach den Verhältnissen der Handelnden, in heroische, idyllische u. s. w.
3. Nach der Mischung verschiedenen Inhaltes in heroisch-komische, komisch-romantische u. s. w. die man hin und wieder auf den Titeln erblickt und noch zahlreicher erfinden könnte, als ganz überflüssig und müssig übergehen. Dass sie dies sind, beweiset die Theorie der Dichtkunst, die sich von allen diesen Unterabtheilungen immer mehr frei gemacht hat, so vielfachen Anlass sie dazu, z. B. in Shakespeare und Göthe, gefunden hätte.

§. 12. Einwand wegen der Opera buffa widerlegt.

Doch einer missverständigen Begriffsbestimmung der Opera buffa ist noch zu erwähnen, die sich hin und wieder in den gemeinen Redegebrauch eingeschlichen hat, ohne, wie wir oben gesehen, in den Schriften der Theoretiker oder der Geschichte und den Werken des Opernfaches irgend eine Begründung gefunden zu haben: der Meinung nämlich, dass unter Opera buffa die gröbere Art des musikalischen Lustspiels — die musikalische Posse zu verstehen sei, im Gegensatz zur komischen Oper, oder Operette (komischem Singspiel) als dem feinern oder eigentlichen musikalischen Lustspiel. Wenn man sich der feinen, anmuthigen Buffo-Opern (z. B. matrimonio segreto und molinara) und den fein und wahr karakterisirten von aller Karrikatur und Possenreisserei so fernen Spiels guter

*) Hillers wöchentliche Nachrichten 1766. 3, 253.

italischer Truppen erinnert: so bedarf es gar keines weitern Beweises, dass jene Unterscheidung von komischer und Buffo-Oper auf nichts Wesentlichem, sondern nur auf etwas Zufälligem Momentanen oder Lokalen gegründet worden sein kann. Und so zeigt es sich denn in der That; bald fündet man jene unrichtige Vorstellung von der Buffo-Oper auf einige verzerrte oder sonst missrathene Machwerke der neuesten Italiener, bald auf die Darstellung schlechter italischer, oder übel nachahmender deutscher Schauspieler basirt. Mit gleichem Rechte könnte man die komische (auch die romantisch-komische) Oper der Deutschen unter den Begriff der Posse und Karrikatur bringen, wenn man die Wenzel-Müllerschen und ähnliche Machwerke als Musterbeispiele für die Gattung anzöge. Welcher Begriff liesse sich nicht verkehren, wenn man sich erlaubt, ihn nach Ausartungen und Auswüchsen zu bilden! Und endlich — wie wollte man eine solche Scheidung durchführen! Unsre besten und feinsten komischen Opern streifen da und dort einmal an die sogenannte Posse; und eine Posse, die sich von allen guten Eigenschaften des sogenannten feinen Lustspiels lossagte, würde überall und jederzeit unerträglich gefunden werden. Es liefe also auf ein Abwägen von mehr oder weniger hinaus und dazu bietet sich weder im Allgemeinen ein Maass, noch im Besondern ein sicherer Bestimmungsgrund dar.

---

3. Beurtheilungen.

Pastoralfuge und Präludium für die Orgel von S. Sechter und J. Assmayer. Haslinger in Wien. Preis 24 Xr. K. M.

Weder eine besonders wichtige Idee, noch Spur hervorragenden Talents; und dennoch eine achtungswerthe Haltung, die Frucht einer ernstlichern Arbeitsweise, als man jetzt von Wien zu erwarten pflegt.

---

1. Regina coeli. Für fünfstimmigen Chor und Orchester, von Joseph Schnabel. 25stes Werk. Leukart in Breslau.

Ein Beitrag zu der zahlreichen und wohlbeliebten Reihe einfacher, andächtiger Kompositionen des verdienstvollen Herrn Kapellmeisters. Hierhin sind auch:

2. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
3. Drei Gesänge für 4 Männerstimmen,

von demselben Verfasser, in derselben Offizin, zu rechnen.

---

1. Sechs Wanderlieder von W. Müller, mit Begleitung des Pianoforte von Theodor Fröhlich. 2. Werk Heft 1. Wagenführ in Berlin. Preis 15. Sgr.
2. Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. von Ferdinand Stegmayer. 9tes Werk. Kosmar und Krause in Berlin.
3. Liebeswunsch von Körner, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte, von Johann Spech. 33stes Werk. Kappi in Wien. Preis 30 Xr. K. M.
4. Die Ideale von Schiller von Joh. Spech 36stes Werk. Pennauer in Wien.
5. Sangessendung u. s. w. von C. E. Hering. 1tes Heft. Hofmeister in Leipzig.
6. Quodlibet für die Drei-Königs-Gesellschaft, Text von Kudrass, Musik arrangirt (aus fünf und noch fünf Komponisten) von Raphael. Leukart in Breslau 17½ Sgr.

Betrachtet man Kompositionen dieser Gattung einzeln, so wird man leicht zu höhern Ansprüchen verleitet, als ihre ganze Gattung befriedigen soll und will; eine in dieser Zeitung und namentlich vom Referenten mehrmals angewendete Strenge. Die Verfasser haben sich darüber nicht zu beschweren, da sie das Streben nach Vollendung auch in der kleinsten Kompositions-Gattung nicht aufgeben dürfen, folglich das Gesetz, nach dem sie beurtheilt worden sind, anerkennen müssen. Allein es giebt einen günstigern Gesichtspunkt: dergleichen in Masse anzuschauen. Die Ballen leidlicher, und die Schocke recht wohlgefälliger, wenn auch keineswegs vollendeter Gesänge, vertheilen sich ganz mässig unter die Legion kunstliebender Referendare, gemüthlicher

Landpfarrer, tenorisirender Lieutenants, schmachtender Kommis — und wie alle Dilettanten noch heissen — und ihrer respektiven Schönen; sie sind dem Dürftigen Surrogat-Musik und dem Reifenden Wassertaufe vor der Feuertaufe.

Da es in der That ein neues Vergnügen ist, selbst das Mittelmässige und Schwächere zu loben (obige Lieder werden eher zu dem Bessern in jenem Kreise gezählt, besonders der erste Gesang in Stegmayers Hefte) so soll auch der alte Quodlibet-Spass ganz unerschrocken den drei Königen und ihrem etwaigen Komitat empfohlen sein.

In dieselbe Kathegorie gehört endlich auch folgendes Werk, das durch den ausgebreitetern Ruf des Verfassers, durch seine Ausdehnung und durch die Trefflichkeit typographischer Ausstattung zu abgesonderter Erwähnung empfohlen ist:

Winterreise von Wilhelm Müller. Für eine Singstimme und Pianoforte von Franz Schubert. 89stes Werk. 1. Abtheilung. Haslinger in Wien. Preis 2 Thlr.

Schubert hat Talent, zeigt Originalität bisweilen, und würde noch Besseres zeigen, wären nicht die fatalen 89. Besonders ist nichts zersplitternder und verflachender, zu einer leicht gebildeten Manier verführender, als überhäufte Liederkomposition. Dasselbe könnte man unsern heutigen Poeten sagen. Ihre „zwei Dutzend Frühlings-, drei Dutzend Liebes-, vier Dutzend Wander-, fünf Dutzend Müller-, 666 Dutzend Orientlieder, gemahnen an die Suppe des Geizigen, in der ein glänzendes Fettauge auf einen Ocean treibt. Wilhelm Müller singt in der Winterreise 1. Gute Nacht, 2. Die Wetterfahne, 3. Gefrorne Thränen, 4. Erstarrung, 5. Der Lindenbaum, 6. Wasserfluth (hört! hört!), 7. Auf dem Flusse — kurz es schliesst erst Nr, 24. der Leiermann. Schubert hat ihm schon durch zwölf Nummern unverdrossen nachgesetzt. Ein gutes Lied wär's wohl geworden, hätten es nicht 24 werden sollen. Hätte aber Göthe aus seinem Liede:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!

an die dreitausend (verhältnissmässig) gemacht, so wär' er auch — nicht Göthe.

Indess — Ballenweise muss es auch geben und Müller und Schubert sei empfohlen!

4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

Seit das Josephstädtertheater mit jenem an der Wien vereinigt ist, wird es, so zu sagen, nur als Filial behandelt; was dort ausser Cours kömmt, soll hier Interessen tragen; das heisst, die Rechnung ohne den Wirth machen, und scheint die Anstalt planmässig ihrer Auflösung entgegen zu führen, welche vermöge der sich noch auf Jahre erstreckenden Kontraktsverbindlichkeit mit dem Hauseigenthümer ohnehin den Pächtern ein Dorn im Auge sein mag. Mit wenig Erfolg, und meist vor leeren Banken gingen über die Bretter:

1. Zwei Pantomimen: „Die Zaubermandoline;“ Musik von Gläser, und „Die goldene Feder,“ von Clement und Riotte. 2. „Die verkehrte Welt;“ Posse von Herzenskron und Wenzel Müller. 3. „Der Bogenschütze;“ Drama von der Freyinn von Callot, mit Musik von Gläser. 4. „Sepherl,“ Parodie von Grillparzers Sappho. 5. „Schlummre, träume und erkenne,“ allegorisches Drama mit Musik. 6. „Albert der Bär,“ Ritterschauspiel mit Gesang. 7. Kunz von Kaufungen,“ historisches Gemälde von Gleich, Musik von Kauer. 8. „Arsena, die Männerfeindinn,“ und 9. „Ismaan's Grab“ von Meisl und Gläser, neu in die Scene gesetzt. 10. „Das Reimspiel zu Candeck,“ Gelegenheitsstück zur Geburtsfeier Sr. Majestät des Kaisers; Musik von Micheuz. (Die Ouvertüre recht wacker kontrapunktisch durchgearbeitet.) 11. Zwei Quodlibet's: „Alle Minuten,“ und: „Alle Sekunden etwas Anderes.“ Rumfortersuppe. 12. „Das Osterierfest zu Siegenfeld,“ historisches Gemälde mit Musik von dem hier angestellten Bassänger Bartholemy. Eitel böhmische Steine, Katzensilber und Mannheimer Gold. Wenn das komponiren heisst, so waren Mozart, Haydn und Beethoven nur armselige Stümper! —

Wollen wir nunmehr die Bataillione der Konzertgeber aufmarschiren, und selbe Kompagnieweise vorbei defiliren lassen. — No. 1. also: Pianisten: die Fräuleins Blahetka, und Oster; die talentvollen Knaben Stephan Heller und Karl Stöber; ein seltenes vierblättriges Kleeblatt! — No. 2. Harfenkünstler: Miss Giessbach, aus London und Demoiselle Krings von München kommen; letztere ausgezeichnet brav. — No. 3. Hornisten: Lewy, der ältere, ein wahrer Virtuose. — No. 4. Klarinettisten: Ivan Müller, bekannt als Re-

formator seines Instrumentes, und durch Kühnheit imponirend. — No. 5. Hoboisten: der schätzbare Zögling des vaterländischen Konservatoriums, Alexander Polshacker. — No. 6. Kontrabassisten: Ritter Dall' Occa. — No. 7: Guittaristen: ein quidam Herr Seegner, der an das Proverbium erinnert: „Si tacuisses u. s. w." — No. 8. Violoncellisten: die Meister Merk, Lincke, Fränzl, Leopold Böhm und Bernard Romberg. Dieser gab zwei extra Konzerte, und spielte an vier Abenden im Kärnthnerthortheater, worin er uns seine Konzerte in H-moll, E-dur, A-dur, und das Schweizergemälde, den Rondò à la Mazurka, die Idylle lyrique norvégienne Variationen über russische, den Capriccio über polnische Motive, und ein neues Potpourri: „Souvenir de Vienne," über österreichische Nationallieder hören liess. Es wäre anmassend, ein lobpreisendes Urtheil über einen Virtuosen zu wiederholen, der als solcher in der gesammten Kunstwelt akkreditirt ist. — No. 9. Violinspieler: die Herren Treichlinger, Jansa, Jos. Khayll, Slawjk, Leonde Saint Lubin, Strebinger, Böhm, Mayseder und zuletzt — — der Goliath: Nicolò Paganini. Er gab bisher 3 Konzerte, zu welchen der an die 3000 Menschen fassende grosse Redoutensaal dennoch nicht Raum genug darbot, um die herbeiströmende Menge aufzunehmen, welche selbst diesmal die ungewöhnlich hohen Eintrittspreise von 2 und 1 Gulden Konventions-Münze nicht scheute, um nur einen Virtuosen von so ausgezeichnetem Rufe zu hören und zu bewundern. Und bewundern muss man einen Künstler von solchen ausserordentlichen Naturgaben, und so eminenter Kunstausbildung; denn, wiewohl wir in unsern Mauern mehrere Matadore auf diesem Instrumente besitzen, und die grössten Meister uns von Zeit zu Zeit mit ihrem Besuche beehrten, so bleibt nichts destoweniger eine Parallele mit dem neuen Ankömmling rein undenkbar, und jedes Gleichniss würde hinken. Paganini steht in seiner Sphäre einzig da und kann nur mit sich selbst verglichen werden. — Ein hiesiger, scharfsinniger Kunstrichter hat seine Ansichten über diesen Phönix so erschöpfend ausgesprochen, dass wir, weil sie ganz eigentlich uns aus der Seele genommen sind, solche wenigstens auszugsweise mitzutheilen, nicht unterlassen können. —

„In jedem Gebiete des menschlichen Wirkens erscheinen bisweilen grosse Geister, mit wundersamen Kräften ausgerüstet, deren Eingreifen in die allgemeine Thätigkeit ihrer Sphäre dieser einen Anstoss giebt, der auf lange hin eine beschleunigte, lebendigere Wirksamkeit hervorbringt. Soll nun dieser Anstoss der ganzen Sphäre zur Förderung einer anhaltenden, wohlthätigen Bebauung des bewusstvollen Lebens in jedem Punkte derselben dienen, so muss er von einem Wesen ausgehen, in welchem sich alle Radien in ihren Schwingungsknoten konzentriren. Solche Geister sind Genies; sie sind selten; lange Zeiträume müssen sie von einander trennen, damit das bewusstvolle Leben sich ebenmässig in der ganzen Sphäre vertheile, denn dabei oft wiederholte Stösse würden, statt Klarheit, nur trübende Verwirrung erzeugen. Solche Genies sind die Gränzwächter der Perioden, die Markgrafen der Zeiträume in den Kunstgebieten; die Gesetzgeber, deren Auftreten oft Gährungen veranlasst, die aber die alten Mischungen durch neue Zuthaten auch in der Masse veredeln." —

„Ein solches Genie vom schwersten Kaliber ist Paganini. Die Kunst zu geigen ist eine uralte; ihr Ursprung verliert sich in die Dunkelheit der ersten musikalischen Zeiten. So weit Nachrichten über dieses Instrument sich erstrekken, wie es aus der Bildung ähnlicher von den Griechen auf uns überging, finden wir sie im Allgemeinen eben so behandelt, wie heut zu Tage, und die grossen Meister auf diesem Instrumente thaten nichts anders, als, sie löseten die Aufgaben, welche der fortschreitende Zustand der Tonkunst ihrem Instrumente von selbst darbot; es ging nichts von der Geige in die Musik über, — alles von der Musik in die Geige." —

„Nun erscheint — ein von keinem Astronomen noch entdeckter hellstrahlender, kolossaler Fixstern — Paganini am musikalischen Horizonte. Dieser behandelt sein Instrument nach Gesetzen, welche er sich selbst erfand, daher seine Leistungen selbst Violinspielern des ersten Ranges ein Räthsel bleiben. Dieses Räthsel allgemein begreiflich zu machen, könnte am schnellsten und sichersten nur von ihm allein ausgehen. Da würde nun freilich die Anekdote vom Ei des Kolumbus sich ad infinitum wiederholen, denn Amerika's Entdeckung war, im Grunde beim Lichte besehen, keineswegs schwer, und hätte auch jedem andern gelingen müssen, der frischweg immer und so lange nach Westen hingesteuert wäre, bis er mit der Nasenspitze an die Insel San Salvador gestossen." — Dass Paganini's unbezahlbarer Stradivari nicht beständig in Quinten accodirt, ja oft, während des Spiels, ohne Unterbrechung, dem Hörer nicht bemerkbar, ungestimmt wird, ist nur das Oscilliren des Kompasses auf dem unendlichen Ocean."

„Von der Natur mit der lebhaftesten Reizbarkeit begabt, vom Geschicke begünstigt, sich störungslos dem Studium seines Instrumentes widmen zu können, ausgerüstet mit jenem, von himmlischen Talenten genährten Kunstsinne, der alles zur vollen Reife bringt, was gewöhnlichere Menschen ganz aus ihrem Werkeltags-Gleise drängt, versenkte sich Paganini in Uebungen, welche ihn zu immer neuen Konstruktionen in Figuren und ihrer Zusammenstellung führten." —

„So nur konnte er auf Wege kommen, die früher noch Keiner kannte, die vor ihm noch Niemand betrat, und welche, durch das fortwährende Hin- und Wiederwandeln nach bestimmten Dichtungen er selbst sich erst ebnete und bahnte. So formte sich ein Mechanismus, der ihn auf Höhen hob, von denen er über sein ganzes Kunstgebiet eine andere, ganz verschiedenartige Aussicht hatte, als seine Vorgänger, die fein bequem, nur immer anmuthig, mit zierlichen und mitunter wohl auch recht künstlichen Schritten auf den blumigen Ebenen schöner Auen meinten.“ —

„Von diesen Höhen herab ward er Gesetzgeber seines Instrumentes. Nach diesen selbstgeschaffenen Gesetzen bildete er sein Spiel, und sein neuer Mechanismus entstand.“ —

„Da aber Paganini dennoch Musiker sein würde, ohne irgend einen Klang hervorbringen zu können, so wie der Dichter von Raphael sagt, dass er auch ohne Arme geboren — der grösste Maler gewesen wäre, so mussten seine neuen Kunstmittel es ihm möglich machen, den den Zeitgenossen eine Musik hören zu lassen, wie sie vor ihm noch keiner den vier Saiten zu entlocken verstand.“ —

„Dahin hat es nun Paganini wirklich gebracht! Wer ihn nicht höre, kann auch keine Ahnung von ihm haben. Sein Spiel zu detailliren ist durchaus unmöglich; da mag auch ein oftmal wiederholtes Hören nur wenig helfen. Wenn ein neues Gestirn auf einer ungekannten Bahn sich zeigt, von welcher man weder Sehne noch Radius errathen kann, so führen auch lange, und vielfach erneuerte Observationen höchstens nur zu Hypothesen.

„Wenn man sagt: dass er unbegreifliche Schwierigkeiten so rein und sicher ausführe, wie ein anderer, wohlgeübter, den leichtesten Scholarensatz, — wenn derjenige Virtuos in superlativo genannt zu werden verdient, welcher Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimen-Gänge, volle vierstimmige Akkorde in allen Tonleitern, einfache, wie doppelte Flageolet-Töne bis zur höchsten Region hinauf, die kühnsten Sprünge, die zartesten so wie kräftigsten Triller, pfeilschnelle chromatische Läufe, von denen immer eine Note pizziccirt, die andere mit dem Bogen angestrichen wird, kaum denkbare Stakkato's, und das alles zu den kunstreichsten Passagen zusammengewebt, mit einer tändelnden Leichtigkeit vorträgt, als ob es pures Kinderspiel wäre; der im langsamen so wie im schnellsten Zeitmasse gleich unumschränkter Beherrscher seines Instrumentes ist, worauf er Wunder hervorzaubert, indem er z. B. im schmelzenden Kantabile ein melodisches Thema spielt, und sich selbst dazu in tremulirenden Akkorden akkompagnirt; — wenn man sagt: dass die Geige in seinen Händen klingt, wie keine menschliche Stimme schöner und rührender; — Wenn man sagt: dass seine glühende Seele eine beseligende Wärme in allen Herzen ausgiesset; wenn man sagt: dass jede Note rein und vollkommen da ist, und vernommen wird, das ihr gebührende Recht erhält, im leisesten Dahinsterben, wie im feurigsten Phantasienfluge; — wenn man sagt: dass jeder Sänger von ihm lernen kann, da hat man beinahe noch gar nichts, ja nicht einmal so viel individuell Wesentliches gesagt, was einen Zug zum Abbilde seines Spieles liefern könnte.“ —

„Die selbst gesetzten, bisher produzirten Musikwerke, worinn er den Gesammt-Reichthum seines unerschöpflichen Kunsttalents entfaltete, waren: ein Konzert in A moll, das Rondo mit Glöckchenbegleitung; Sonata militare, auf der G Saite vorgetragen; Larghetto und Variationen über ein Thema aus Cenerentola; Konzert in Es dur; Sonata Variata sulla preghiera dell' Opera: „Mose,“ auf der G Saite gespielt; Variationen ohne Begleitung des Orchesters, über: nel cor piú non mi sento; das Konzert in A moll, auf hohes Verlangen wiederholt; Potpouri varié, auf der G Saite vorgetragen; Larghetto und Polacchetta mit Variationen. Aufrichtig gestanden, musste den nach soliden Genuss lüsternen Kunstfreund der fatale Beisatz in der Annonce: „mit Glöckchenbegleitung,“ und: „die einzelne G Saite“ einigermassen alteriren; dergleichen reicht beiläufig etwas stark nach Charlatanerie; allein man höre nur, wie die Geige zum Glöckchen klingt, und das Glöcklein aus der Geige, — man höre die Wunderdinge, welche auf der einzigen G Saite hervorgezaubert werden, und Jeder wird wegen des vorschellen Urtheile bereitwillig in seinem Herzen dem grundlos bezüchtigten Meister eine herzlich gemeinte Abbitte als Sühnopfer darbringen.“ —

(Forts. folgt.)

5. A l l e r l e i.

Gallerie der Bassisten.

(Forsetzung.)

Herr Rüthling.

Auch dieser talentvolle, ja höchst originelle und stets sein ganzes Publikum erfreuende Komiker, erscheint zuweilen als Sänger in jenen Lagen, welche in der Regel vom Baryton vorgetragen werden; und weiss auch als solcher zu ergötzen, obschon die Natur ihm keine Gesangstimme verliehen hat. Es ist lediglich die dramatische Wahrheit und lebendig inwohnende komische Kraft — welche jene Mängel glänzend in Solopartien deckt; — in Ensemble-Stücken genügt solche natürlich nicht, da kein noch so trefflicher Spass — die Harmonie herstellen oder eine fehlende Stimme ersetzen kann.

Herr Sieber.

Eine angenehme ausdrucksreiche Gesichtsbildung: eine edle männliche Gestalt; eine sonore, umfangsreiche, geschmeidige, zum Herzen sprechende und in guter Schule ziemlich gebildete Basstimme und musikalische Kenntnisse, weisen diesem jungen Mann einen ehrenvollen Platz unter den vorzüglichen Sängern des Augenbliks an. Die Aufnahme welche er in Italien, zu Wien, Berlin, Dresden und Kassel gefunden, bestätigte die Trefflichkeit seiner Natur-Anlagen, und die gerechten Hoffnungen, welche man sich überall von ihm sich machte. Allein, sei es Mangel an innrer Liebe für die Sache, angeborenes Phlegma oder Schlafsucht des Darstellungstalents und eigentlichen dramatischen Funkens: Herr Sieber hat den schönen Hoffnungen bisjetzt keineswegs entsprochen, scheint sich in der Sphäre angenehmer Mittelmässigkeit als Theatersänger zu gefallen, und selbst die Vollendung der Kultur zum Konzertsänger der Zeit und dem Zufall überlassen zu wollen, da jetzt noch seiner Koloratur, Gleichheit und Rundung oft fehlen, und oft selbst die Intonanion sehr wankelmüthig ist.

Solches Treiben führt unausbleiblich zu dem traurigen Merkstein der Lebensscheide, wo, wenn die Jugend entschwunden, ihr Reiz verblichen und der Zauber ihrer Kraft gebrochen ist, — auch alle künstlerische Wirksamkeit vorüber, und der Name des Künstlers augenbliklich gestorben ist. Alle Kräfte kann man nur üben und bilden und vervollkommnen, so lange man in Besitz derselben ist; wer nicht rastlos in dieser Zeit studiert, wer nicht täglich in etwas vorrükt — der muss nothwendigerweise täglich zurückgehen, denn selbst das, an und für sich so traurige Stehenbleiben — ist ein Ding der Unmöglichkeit. So viele, welchen die Natur ihre Gaben versagt hat — quälen sich stündlich und vergeblich ab, wenigstens Surrogate für dieselben zu bilden. Solche Qual erzeugt Mitleiden, aber sie gereicht ihnen zur Ehre. So viele, welchen die Natur eine verschwenderische Mutter war — finden es nicht der Mühe werth, dem Wink der Mutter zu folgen. Solcher Leichtsinn wäre sträflich, wenn er sich nicht immer selbst so hart bestrafte.

Herr Siebert.

Alles kann der Sänger (in der Regel) in seiner Schule lernen, was ihm zu wissen nöthig, vieles was ihm zu wissen überflüssig ist (obgleich kein Wissen jemals drükt); aber eine Kleinigkeit scheint uns Indolenz bis jetzt vergessen, oder speziell wenigstens ganz übersehen zu werden; vielleicht in der kühnen Voraussetzung, dass der Sänger in die Klasse der litterarisch gebildeten Leute gehören solle und gehöre, und dass diesen solche wissenschaftliche Kunde, selbst von den untern Schulen her, noch hinlänglich bekannt sein müsse. Ich meine die Aesthethik der Musik. Nein! diese wird nirgends gelehrt, und nicht einmal ein Buch, welches einigermassen genügend darüber handelte, — findet der arme Sänger in einer der deutschen Bibliotheken, welche hunderttausende von Bänden, und darunter hunderte über Generalbass und Kontrapunkt enthält. Durchwandre alle Lehrsäle und alle Lehrbücher der Musik — und höre und suche, ob du Erklekliches darüber irgendwo findest. Sollten etwa die faden und oft gar dunkeln Ausdrücke von Kirchen- und Kammer- und Theaterstyl, von strengem und freiem Satz, von gebundenem und figuriertem Gesang u. s. w. eine Aesthethik der Musik sein, oder wenigstens ein geniessbares Surrogat für dieselbe? — Der Dichter, der Maler, der Bildhauer findet Lehrer und Lehrbücher im Ueberfluss, der Tonsetzer wenigstens Laternenkäfer und Leuchtwürmchen, welche seinen dunklen Pfad erhellen und ewige, klar anschauliche Muster! der Sänger muss mit verbundenen Augen (oft sogar mit geblendeteten) seine Bahn verfolgen! muss nicht mancher davon verirren, und völlig und rettungslos auf Abwegen gerathen? Herr Siebert ist ein von Natur berufener Sänger ersten Rangs und hat eine Schule genossen, welche die trefflichen Naturanlagen technisch beinahe zur Vollendung ausbildete. Ein eigentlicher Kernbass, voll Mark und Klang, so energisch als reich, so fest und durchgre fend, als schmiegsam und gelenk, so umfangsreich und in sich selbst abgeschlossen, dass er in Sprung und Flug und allmähligem Uebergang alle Höhen des Barytons erreichen und anmuthig dort verweilen kann, um wieder nach Gefallen und ganz gleicher Leichtigkeit in die schöne Tiefe von D hinabzusteigen und auch dort wieder als Meister zu glänzen. In allem was technische Vollendung betrifft, lebt in Deutschland vielleicht nur Herr Mittermaier in München der ihm gleichkommt, und schwerlich irgend ein Sänger in Italien, der ihn übertreffen wird. Aber Herrn Siebert fehlen zwei Eigenschaften, welche dem grossen dramatischen Sänger gleich unentbehrlich sind; deren Mangel auf Ruhm und physische Kraft gleich nachtheilig wirken müssen; in deren reinem Besitz leider so Wenige sind; — ich meine: das innere geistige Leben (Darstellungs-Vermögen, Karakter-Sinn u. s. w.) und ein geläuterter Geschmack. Dadurch wirkt sein Vortrag nicht mit jener hinreissenden und eindringlichen Kraft, welche, oft selbst ein minder technisch vollkommener Sänger erzeugt; und dadurch hat die Stimme vor der Zeit gelitten und an Einheit und festem Ton gleich verloren; weil er Geist, Karakter und Gattung nicht gehörig unterscheidet, der Bravourlust allzuhäufig fröhnte, seine reichen Mittel verschwendete und fast immer darin sich gefiel: den glanzreichen Tenor zu spielen neben dem imponirenden Bass; durch höchst anstrengende Kontraste zu überraschen, zu blenden, einer unseligen Mode zu huldigen, in dem Wahn: alles neben sich zu verdunkeln, und mit Blendwerk ewig gefallen zu können. Hinc illæ lacrimæ! Auf diesen Wege gingen so viele verloren.

(Fortsetzung folgt.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 2. Juli. Nro. 27. 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Choralgesang als Gesangbildungsmittel in Schulen.

Ueber Methode der Schulgesangbildung ist leider von dieser Zeitung, wie von andern periodischen Blättern, noch so wenig gethan worden, und es ist auch für jetzt so wenig Aussicht zu befriedigender Mittheilung vorhanden, dass die Redaktion wenigstens als eine Erinnerung an die wichtige Angelegenheit einen Aufsatz von dem ehemaligen Mitarbeiter an dieser Zeitung, Herrn Musikdirektor Löwe zu Stettin, aus dem Programm von 1827 zu dem Examen im stettiner Gymnasium, mit einem fragmentarischen Zusatz hier mittheilt, da das Programm der Mehrzahl unserer Leser nicht zu Gesicht kommen dürfte.

„Ich betrachte die Singstunden, welche ich ertheile, als denjenigen Theil des Religionsunterrichts, welcher die Absicht hat, den Schüler mit dem kirchlichen Kultus, der ausser der Predigt und neben derselben noch in der Kirche gebräuchlich ist, hinlänglich bekannt zu machen. Dazu gehört zuvörderst 1) eine Anzahl von etwa funfzig bis achtzig Choralmelodien, 2) die Liturgie. Mit dieser leitenden Grundidee verbinde ich aber auch noch die Absicht, den Schüler für den Gesang überhaupt empfänglich zu machen, seinen Tonsinn zu beleben, zu entfalten und zu bilden, die vorzüglichsten Elemente des Gesanges zu erklären und auf alles aufmerksam zu machen, was in der Zukunft einmal von einem geübtern Chor-, auch wohl Solo-Sänger gefodert werden könnte.

Die Methode, deren ich mich dabei bediene, habe ich in meiner „Gesanglehre, Berlin bei W. Logier“ näher bezeichnet, und diese zum Theil aus berühmten, aber für unsern Zeitaufwand zu weitläufigen Gesanglehren von Nägeli nach Pestalozzi und andern entlehnt und ergänzt.

Jeder Cötus der drei untern Klassen hat bei der grossen Frequenz unsers Gymnasii freilich nur eine Stunde wöchentlich, da die ungetheilten Klassen, wie früher, eigentlich zwei Singstunden haben müssten. Indess wiederholt sich bei meiner sehr vereinfachten Methode das Wesentlichste des theoretischen Theiles halbjährlich, während nur die Tonstücke wechseln; und so wird mit der Zeit doch ein sehr erfreuliches Resultat dieses Lehrzweiges sichtbar, da ich mir die grösste Pünktlichkeit zur Pflicht gemacht, und überdem diese Singstunden für den Zentralpunkt meines hiesigen Wirkens für Tonkunst erwählt habe. Ich gehe nämlich von dem Gesichtspunkt aus, dass diese Gesangstunden meine erfolgreichsten sind, indem sie den Tonsinn der Jugend am meisten entwickeln und die Gefühle für Religion und Menschenliebe auf das unmittelbarste entfalten. Mehr als durch vieles Spielen auf Instrumenten, wobei es zum Theil immer nur auf mechanische Geschicklichkeit abgesehen ist, wird die Jugend durch Singen für die Tonkunst gewonnen.

Als Lehrer dieser Anstalt handhabe ich die die Disciplin, wie sie jetzt eben auf eine so vortreffliche, dem Lehrer in jeder Beziehung so leicht gemachte Art besteht, mit dem für dieses Lehrobjekt nothwendigen Ernst und damit gepaarter Freundlichkeit und Milde, so dass ich es mit Zuversicht aussprechen darf: ich besitze die Gewogenheit meiner verehrungswürdigen Vorgesetzten, die Liebe und das Vertrauen aller

bessern Schüler dieser Lehranstalt, welche an meinem Unterrichte Theil nahmen und noch nehmen.

Von den sechs Gesangstunden, welche die einzelnen Klassen erhielten, wurde keiner von den Schülern bisher dispensirt, eben so wenig, als von den Religionsstunden. Nur die Schüler israelitischen Glaubens schlossen sich davon aus. Die erste Viertelstunde war für die Erklärung und Wiederholung der für den Gesang nothwendigsten theoretischen Regeln bestimmt, z. B. Kenntnis der Noten, des Tonsystems, der Tonarten, Solmisation, Bildung des Organs, (Stimme, Aussprache und Vokalisation u. s. w.) die zweite Viertelstunde ist dem Choralgesang ausschliesslich gewidmet. Der Inhalt der Liederverse, so einfach und zwanglos, wie er vom Dichter gegeben ist, wird nach deutlicher Vorlesung erklärt, so dass auch der Schüler weiss, was er singt; damit, um mit Luther zu reden, „nicht allein bete der Mund, sondern dass es gehe aus Herzens Grund.“ Jeder von allen Schülern gesungene Vers, wird von einem Einzelnen allein gesungen, wobei ich einhelfend, mit- und vorsingend die Aussprache läutere, auf reine Vokalisation halte u. s. w. Auch werden vorher gewöhnlich erst die Noten mit ihrer Buchstabenbenennung nach der Vorzeichnung gesungen, und die alten Kirchentonarten ohne Vorzeichnung der Noten bisweilen mit der für die Vokalisation günstigen guidonischen Solmisation vertauscht.

Die letzte Viertelstunde ist dem Figuralgesange gewidmet, wobei das Notenlesen im Takte den Takt selbst und den Rhythmus begründet. Dadurch lernt der Schüler gute und schlechte Silben des Gedichtes beim Gesange hervorheben und unterscheiden, wodurch der Gesang in der Aussprache mehr Natürlichkeit und Leichtigkeit gewinnt.

Bei so treuer Anwendung der Zeit singen die Schüler nun jetzt den Choral erbaulich und der Würde des hohen Gegenstandes völlig angemessen. Ein grosser Theil fähiger Schüler lernt von Noten treffen und wird für Chorgesang genügend ausgebildet. Diese hier angeführte Methode ist durch alle übrigen Schulen der Stadt eingeführt, und der Erfolg lehrt, dass sie sich als höchst einfach und zweckmässig bewährt. Alle Singstunden bezwecken also nach dieser Lehrart Folgendes. Der Schüler wird, ohne Unterschied auf Diskant oder Bassstimme, für die richtige, durch veredelte Aussprache sich auszeichnende Absingung einer Menge von Melodien ausgebildet. Alsdann ist er fähig, sich mit Nutzen dem mehrstimmigen Gesang anzuschliessen. Alle übrigen Schüler üben fleissig, für die Ausbildung im mehrstimmigen Gesange, die Liturgie nebst andern leichten und erbaulichen, mehrstimmigen Gesangstücken. Denn wenn der Schüler eine gründliche Ausbildung im Melodiesingen erhalten hat, bedarf es nur einiger Uebung, um ihn auch im mehrstimmigen Gesange mit gutem Erfolg weiter fort zu bilden, vorausgesetzt, dass er derjenigen Stimme zugetheilt wird, welche sein Stimmorgan eben verlangt.

Zur Uebung im vierstimmigen Gesange besteht nun in unserm Gymnasio der Chor, welcher diejenigen Schüler vereint, die sich freiwillig zu ihrer weitern Ausbildung im Singen bei mir melden, und deren Anzahl sich bisher immer zwischen 50 und 60 erhielt. Gewöhnlich sind dieses die fähigen Schüler, welche aus eignem Antriebe nach grösserer Vollkommenheit strebend, freudig und pünktlich den zweistündigen Chorversammlungen in jeder Woche beiwohnen. Nach der Individualität der zeitigen Generation ist er abwechselnd theils vortrefflich in seinen Leistungen, theils gut, theils auch wohl weniger gut. Im Durchschnitt war er doch jederzeit so, dass in allen vier Stimmen einige recht brauchbare Solo-Sänger vorhanden waren, und der Chor nach gehöriger Uebung rein und sicher grössere Tonstücke mit Fugen sang. Neben der Liturgie beschäftigten uns folgende Werke in Chorstunden: Grauns Te Deum, Sarti's Miserere, Kantaten von Mozart, Türk und andern, so wie kleinere Tonstücke aus der heiligen Cäcilia, welche an den Festtagen in der hiesigen Jakobi-Kirche mit Orchesterbegleitung zur Freude der Gemeine aufgeführt wurden.“ —

Der achtungswerthe Sinn dieses Aufsatzes darf nicht erst in das Licht gestellt werden; es ist schon löblich und für den Verfasser selbst gewiss fruchtbringend, dass er den Grundsatz seines Wirkens für Schulgesang:

diese Gesangübung gelte ihm als Vorübung zur Theilnahme am kirchlichen Kultus

klar gefasst und öffentliche Rechenschaft davon abgelegt hat. Ein grosser Theil der Schulgesanglehrer befindet sich auf demselben Wege, ohne sich zu so entscheidendem Bewusstsein von seiner Richtung durchzuarbeiten.

Der Grundzug der Löweschen Unterrichtsweise ist nun: dass Gesang auf der Schule nicht um seiner selbst willen, sondern als Mittel zu einem andern Zwecke geübt wird. Ist dies überhaupt zulässig, so würde man allerdings keinen allgemeiner wichtigen ausfindig zu machen, als die Vorbereitung zu kirchlichen Gesängen. Dann ist es nur ein nahe liegender Weiterschritt, dass Choräle und liturgische Chöre den vornehmsten Stoff der Schulbeschäftigung abgeben; wie denn Herr Löwe für die allgemeinen Uebungen 50 bis 80 Choräle und die Liturgie in Anspruch nimmt.

Jener Hauptpunkt soll diesmal nicht erörtert werden. Als Vorbereitung zu künftiger umfassenderer Prüfung setzen wir nur Nägeli's Bedenken gegen das Choralsingen (aus seiner trefflichen, bald weiter zu besprechenden Gesangbildungslehre) hierher, die wir aus voller Ueberzeugung mit unterschreiben. —

„Ueber den Choralgesang müssen wir uns in pädagogischer und kunstphilosophischer Hinsicht noch verschiedene Bemerkungen erlauben, denn es herrschen hierüber hin und wieder Vorurtheile, die der ächten Kunstbildung zu sehr im Wege stehen.

Anhaltend langsam fortschreitender Gesang ist der Kindernatur durchaus unangemessen. Das Kind hat schon in der Kürze des Athems ein physisches Hinderniss, die Kunst lebendig in seine organische Natur aufzunehmen, indem es immerfort genöthigt ist, die Worte, ja oft die Silben ebendesselben Wortes durch den Athemzug zu trennen.

Taktloser Gesang ist der Kindernatur eben so unangemessen. Man beobachte das Kind bei gymnastischen Spielen jeder Art, oder bei seinen blos animalischen Kraftäusserungen durch Stimme, Hände oder Füsse: es wird, sobald es solche ein Weilchen fortsetzt, immer ein dynamisches Schwer und Leicht, Hin und Her, auffallend hörbar hineinbringen. Der ästhetischen Natur der Erwachsenen ist der Choral aus zwei Gründen eher angemessen: einerseits, weil sie bei ihrem weit grössern Athemvermögen am Schwellen des einzelnen Tones einen Ersatz haben für die Dynamik des Taktes; andrerseits, weil in der Zeileneinrichtung und im Reim eines Chorallliedes immerhin einige Anklänge der Eurhythmie liegen (welches letztere beim Kinde nicht in Anschlag gebracht werden kann, weil es die Theile eines so langsam fortschreitenden ausgedehnten Kunstwerks nicht ästhetisch zu umfassen vermag).

Der Choral, als mehrstimmer Gesang zur pädagogischer Grundlage gemacht, gleich ehe die Bildung im Einstimmigen vorherging, ist der ästhetischen Natur des werdenden Kunstmenschen unangemessen, weil ihm so die Kunst nie eigentlich individualisirt wird.

Auf keiner Stufe kann er wahrhaft bildend sein, weil da, wo Melodie nicht mit Rhythmus verbunden scheint, das eigentliche Kunstband mangelt, und eben weil es mangelt, auch kein eigentlich kursorisches Weiterführen in der Melodik möglich ist, da eine auch nur einigermassen künstliche Melodie, langsam taktlos fortschreitend, die Kunstanschauung verwirren müsste.

Dass er für die Kehlbildung zum Behuf der Melismatik (Geschwindigkeit) nichts leisten kann, ist zu erweisen überflüssig.

Wenn auch der Choral für die höhere Bildung derjenigen, die schon elementarisch gebildet sind, beförderlich wäre — was wir aber nicht zugeben — so wäre er dennoch nicht für die Schulbildung geeignet, weil eine Menge ohne Takt nie genau zusammentreffen kann, Genauigkeit aber die erste Regel des Zusammensingens ist.

Einstimmig gesungener Choral, wo nicht wenigstens die Orgel die Harmonie mitführt, ist keine ächte Kunst, sondern, von einer Volksmenge so ausgeübt, eine ihrer grellsten Entartungen.

Warum der Choral ungeachtet seiner Mängel so hoch geschätzt wird, ist zunächst daraus zu erklären, dass die volle vierstimmige Harmonie auch schon in der Einfachheit (in Reihen

konsonirender Akkorde) etwas schönes, gemüthergreifendes, wohlthuendes hat, und man sonst beim dermaligen Zustande der Gesangkultur einfachen vierstimmigen Mensuralgesang selten in starker Besetzung zu hören bekommt; noch mehr aber wirken hiebei humane und religiöse Gefühle und Gesinnungen: durch das Zusammensingen einer ganzen Gemeine wird das gesellige Verhältniss auf eine geistigschöne Art (in den harmonischen Ergiessungen der Stimmen) versinnlicht; so wie auch dasjenige Achtung einflössen muss, was dem Gottesdienst so wesentlich beigeordnet ist, ihn sogar eröffnet und beschliesst.

Auch wir ehren den Choralgesang als etwas seit Jahrhunderten kirchlich Bestehendes. Als Volksgesang darf er dem Volke nicht entzogen werden, bis man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen hat, bis er zum Theil von selbst entbehrlich wird. Ganz soll und wird er nie untergehen. Auch aus der höhern Kunst wollen wir ihn durchaus nicht verbannt wissen. Erst dann thut er seine besondre Wirkung, wenn er mit andern Kunstgattungen oder musikalischen Sätzen theilweise vermengt wird (wie in Grauns allbekanntem Passions-Oratorium) oder stellenweise, als Cantus firmus, vermischt wird (wie z. B. in C. P. E. Bachs Heilig). Allerdings aber müssen wir zu verhüten trachten, dass er hinfort nicht mehr auf eine so nachtheilige Weise pädagogisch betrieben und auch in der Kunstphilosophie nicht so übertrieben erhoben werde. Man hat ältere Kunstgelehrte und neuere Kunstlehrer sprechen gehört: der Choral ist das Einfachste und Höchste der Kunst. Allein das Einfachste ist er nicht; das Einfachste liegt nur in der Einstimmigkeit. Und wäre er das Einfachste, so könnte er nicht das Höchste sein. Es giebt keine ungereimtere Verwirrung der Begriffe, als diese. Das Höchste kann in der Tonkunst nur da gesucht werden, wo Ausbreitung, Mannigfaltigkeit, Reichthum, ja eine fast unendliche Menge rhythmischer, melodischer und dynamischer Tonverhältnisse in vervielfachten Tonreihen (polyphonisch) zu einem Kunstganzen verbunden sind.

Wer durch den Choral schon so begeistert wird, dem ist nur zu wünschen, dass er von einer eben so grossen Menge von Stimmen einen populären Chorgesang im Takt — nicht aber den Choral in ganzen und halben Noten, denn das erzeugt rhythmische Missverhältnisse — ausführen höre. Er wird dann unfehlbar von seiner Ueberschätzung zurückkommen."

3. Beurtheilungen.

1. Le colporteur. Der Hausirer. Opera en trois Actes, arrangé en Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Musique de G. Onslow.
2. Le colporteur etc. en Quatuor pour Flute, Violon etc. Jedes 2 Lieferungen, jede Lieferung 9 Francs. Simrock in Berlin.

Unter den neufranzösischen Opernkomponisten ist Onslow durch melodische Erfindung und durch ein Arbeitsgeschick, das ihm in Paris den Ruf eines gelehrten Musikers erworben, ausgezeichnet, wenn er auch vielleicht an französischer Politik der Scene und pariser Haut-gout (der bekanntlich welsche Leckerei mit inländischer assa foetida würzt) von einem Auber und andern übertroffen wird, von dem, beiläufig gesagt, folgendes Sinn- und Preisgedicht eines Dilettanten vielleicht der Aufmerksamkeit unsrer feinen Welt nicht ganz unwerth ist:

Was ist Mozart? — Ein Gimpel.
Was ist Beethoven? — Simpel.
Was ist Bach? — Ein Spott.
Was ist Auber? — Ein Gott!

Dergleichen Vorzüge sind aber für reine Musik fast so verdächtigend, als für den Beifall der Theatermenge bisweilen entscheidend. Man kann nicht ohne Grund aus den Opern eines Auber selbst und seiner Kollegen muthmassen, wie bedenklich und unbequem ihnen eine Komposition ohne Beihülfe der Scene, gar eine Instrumentalkomposition sein würde, in welcher Gattung wiederum Onslow manches recht Annehmliche, soweit ein mittelmässiges Talent mit Fleiss und Bedacht reicht, geleistet hat.

Die obigen Arrangements seiner neuesten und beliebtesten Oper können uns hier nur als reine für Unterhaltung bestimmte Instrumental-

Musik gelten; über die Oper selbst kann auf solchen Anlass nichts weiter verhandelt werden. Zu diesem, freilich nicht ursprünglichen, Zwecke ist Onslows Hausirer gewiss geeigneter, als die Opern andrer moderner, im Ausführen weniger, als im Beobachten scenischer und deklamatorischer Momente geübter Tonsetzer; daher ist dem Unternehmer für seine zweckmässige und elegante Ausgabe wohl ein günstiger Erfolg vorauszusagen. Bei dem jetzigen Standpunkte der Exekution wird die Mehrzahl der Dilettanten für ihre Fertigkeit — und bei der heutigen Mode für ihren Geschmack einen angemessenen Gegenstand finden, man wird sich an angenehmen Melodien und mancher pikanten Wendung ergötzen — und wer sich dabei gar noch eine unserer 11,000 Theatergöttinnen vergegenwärtigen kann, dem wird am höchsten Kunstgenuss nichts fehlen, als ein beschliessender The-dansant oder ein Jagor-souper. Auf Ehre!

M.

4. Berichte.

Wien, im April.

(Fortsetzung.)

„Paganini's Kompositionen geben keine künstlichen Texturen, — sie geben rein nur Musik. Der Verstand wird nirgend an sein Schiedsrichter-Amt gemahnt, — das Herz überall entzückt. Wie im Spiele so auch in der Komposition, sonderlich in den affektvollen, schwärmerisch düsteren Largo's — hallen die Bebungen einer tiefen Rührung, des leidenschaftlichen Gefühls wieder, in denen ein ewiger Geist, beflügelt von unwiderstehlicher Sehnsucht, in das unermessliche Unendliche sich aufschwingt. Daher wird es erklärbar, warum der Meister in der Regel die nächsten Tage nach einer Kunstproduktion an einer gänzlichen Abspannung der physischen Kräfte leidet, welche aus der übergrossen Anstrengung des so höchst reizbaren Geistigen hervorgeht. Aber auch seine heitern Tongemälde sind Scenen, wie sich der Mond in reizenden Wiesenquellen spiegelt, und das Herz nach dem ewigen Tag sich sehnt. Seine Scherze sind das Lächeln eines kindlichen, süssträumenden Engels. Sein Adagio ist Sphärengesang; das Allegro ein donnernder Katarakt. Hören, hören, hören muss man ihn; dann wird selbst der ungläubigste Thomas durch der Wahrheit Allmacht bekehrt werden." —

Madame Bianchi, des Künstlers Begleiterin, füllte die Zwischenräume mit Gesangstücken, Arien von Pär, Romani, Pacini, Cimarosa, und Pavesi, nebst Variationen über: „di tanti palpiti. Eine schöne sonore Stimme, grosse Kehlfertigkeit, geschmackvolle Methode würden unter andern Umständen hingereicht haben, bedeutende Sensation zu erregen; im blendenden Sonnenlicht muss Luna's Silberschein verschwinden.

Fahren wir nun weiter fort in der begonnenen Revue, und lassen vorbei defiliren: Nr. 10.

Herrn Franz Schubert, welcher in einem Privat-Konzerte lauter eigne Arbeiten, meistens Gesänge zu Gehör brachte; ein genre, worin er vorzugsweise Gelungenes liefert. Die zahlreich versammelten Freunde und Protektoren liessen es an rauschendem Beifall bei jeder Nummer nicht fehlen, und mehrere derselben wiederholen. Nr. 11.

In dieselben Autorfusstapfen trat auch Panny. An seinen Werken lässt sich in technisch-grammatikalischer Hinsicht nichts aussetzen; dennoch wollen sie nur wenig ansprechen; es mangelt Geist und inneres Leben. Nr. 12.

Der Archivar des Konservatoriums, Herr Gläggl produzirte eine nichtssagende Ouverture eines einzig kleinen Unbekannten, Namens: Klemm; „die Harmonie der Sphären," von A. Romberg; „Doppel-Variationen" von Maurer, und Fränzl's Kantate: „das Reich der Töne;" alles durch gestellte Hilfsvölker des Kontingents ausgeführt; denn er selbst, in persona propria, hatte übelbescheiden, hinter dem Kassentisch posto gefasst. Nr. 13.

Die Tonkünstler-Gesellschaft gab in den, zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen von Sr. kaiserlichen Majestät ihnen bewilligten Akademien Haydn's „Schöpfung," und Händel's „Jephta," und fand in keiner Beziehung Ursache, die getroffene Wahl zu bereuen. Nr. 13.

In den Winter-Konzerten der Gesellschaft des Musikvereins wurde vorgetragen: Mozart's Symphonie in C; von Beethoven, Nr. 4, und aus Nr. 9: Allegro und Scherzo; Voglers erste Ouverture zu Zamori, in G-moll, und jene von Wolfram zur bezauberten Rose; „das Kalkbrennersche D-moll-Konzert, Variationen von Mayseder und ein Violin-Konzert, von Lafont; zwei Arien von Pavini, und eine Scene von Simon Mayr; die Introduktion aus Rossini's: „Le Siege de Corinthe;" ein neues Halleluja von Seyfried, und der Schlusschor aus Beethovens Oratorium: „Christus am Oelberg." — Nr. 14.

Die diesjährigen Concerts-Spirituels waren nur auf drei beschränkt; vielleicht dem Sprüchlein: „omne trinum perfectum" zu Liebe, was sich auch allerdings rücksichtlich des Gegebenen bewährt erfand. Es war ein Trifolium von Symphonien: von Mozart, in G-moll, D-dur und von Beethoven in B, dessen letzte karakte-

ristische Ouverture, (noch Manuscript) und jene von Mehul, aus „Ariodant;“ Haydn's: „Sieben Worte der Erlösers am Kreuz;“ „Stabat mater,“ von Stunz; „Te Deum laudamus,“ von Vogler, und Beethovens „Christus am Oelberge.“ — No. 13.

Grosse musikalische Akademie der Chorsänger des Hofopernheaters im K. K. Redouten-Saale. Sie gaben Scenen von Pacini, Rossini und Spontini; Hürth blies Fagott, Dem. Oster spielte Pianoforte-Variationen; Rubini, Lablache, Ciccimarra, und Rohmann unterstützten sie freundschaftlich; jeder that das Seinige; alles ging hübsch und ordentlich zusammen, brachte jedoch keine Früchte. Das Erträgniss war und blieb gering, weil jeder mit seinen paar Silberlingen Haus hält, um nur die freiwillige Steuer an Paganini bestreiten zu können. —

Die Kirchenmusik betreffend, so sind deren solenne Produktionen durch die neue Konsistorial-Verordnung, welche den Frauenzimmern das Singen auf dem Chor untersagt, allerdings in etwas beschränkt worden, weil gute Knaben zur Ausführung der mitunter oft schweren Sopran- und Alt-Solopartien hier wenigstens ziemlich selten sind, und wenn sie auch wirklich die Fertigkeit dazu erworben haben, nur allzubald, wegen eintretender Mutirung, schon wieder unbrauchbar werden. Ungeachtet dieses hemmenden Umstandes bemühten sich doch mehrere Chor-Regenten, durch fleissiges Einüben ihrer Gesang-Schüler den Verlust zu ersetzen, sonderlich die thätigen Direktoren, an der Augustiner Hof-Pfarrkirche, Piringer und Schmiedel, welche im Laufe des vergangenen Jahres abermals wieder treffliche Werke bedeutender Komponisten mit der ihnen eigenen Sorgfalt, zur Freude und Erhebung aller Verehrer dieser Musik-Gattung, aufführten, und vorzugsweise unter diesen Messen, Graduale's, Offertorien, Requiem's, und Te Deum laudamus der Meister Albrechtsberger, Aigner, Beethoven, Cherubini, Carl Czerny, Eybler, Gänsbacher, Gyrowetz, Joseph und Michael Haydn, Horzaka, Hummel, Klemm, Mozart, Naumann, Righini, Sacchini, Salieri, Seyfried, Sonnleithner, Tomaschek, Vogler und Winter. —

Rühmlich nacheiferud erwies sich auch die Tonkünstler-Union bei Sanct Karl, welcher wir gleichfalls manche schöne und seltene Genüsse verdanken; eine besondere Erwähnung gebührt der besonnenen Wahl, so wie dem gelungenen Vortrag aller, die Fasten-Sonntage hindurch zu Gehör gebrachten Vokal-Messen, welche durch starke Besetzung und wohlberechnete Schattirung von imposant erhabener Wirkung waren. Dagegen scheint der, nominaliter über 4000 Mitglieder zählende Sanct-Annen-Verein, der im Beginnen alle Uebrigen, bescheiden und allmählig nur ihrer Vervollkommnung entgegen reifenden heisshungrig zu verschlingen drohte, bereits schon wieder krebsgängig zu werden; so geht es gewöhnlich, wenn man gleich Anfangs zu hoch hinaus will, und einem Unternehmen nicht die unerlässliche Zeit zur Entwickelung und Konsolidirung gönnt. Wie verlautet, sollen zwischen den hochmögenden Herren Vorstehern, Direktoren, Beisitzern u. s. w. gewaltige Spaltungen obwalten, woraus, selbst ohne Divinations-Gabe, ein förmliches Schisma sich prophezeihen lässt. Tot capita, tot sententia. —

(Schluss folgt.)

---

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten.

(Fortsetzung.)

Herr Spitzeder.

Hätten nicht Wien, Berlin, Hamburg, Hannover, Leipzig, Breslau, Magdeburg, Nürnberg in Masse ein eben so vollgültiges Urtheil über diesen Künstler gefällt, als sich die grössten deutschen Meister, Italiens Rossini und hervorragendste Sänger, einstimmig und entscheidend über ihn äusserten, so müsste ich wohl Anstand nehmen — seiner hier weiter als mit Anführung seines Namens zu erwähnen; eine Vernachlässigung, welche ohne Zweifel rächende Federn gefunden hätte, und welche ich mir selbst nie verzeihen könnte. Ich sehe ruhig der Ansicht über meine Ansichten entgegen, indem ich wohl des Irrthums, aber keiner Parteilichkeit dabei bezüchtigt werden kann; selbst indem ich über ihn mehr sage — als über so manchen seiner sehr würdigen Kunstbrüder hier gesagt wird; selbst indem ich manche biographische Notiz beifüge, was, bei Allen versucht — die Gränzen einer Journal-Skizze weit überschritten, und ein ziemlich umfangreiches Buch geliefert hätte, ohne dem Zweck mehr zu entsprechen. Denn von den vorzüglichen hat man grossentheils schon solche Notizen, und von den Uebrigen solche zu erfahren, gewährt kaum das Interesse schaler Neugierde.

Herr Spitzeder ist 1795 zu Bonn geboren; einem Vater, der durch Stimme, musikalische Bildung und dramatisches Talent unter die vorzüglichsten Bassisten seiner Zeit gehörte. Die zahlreiche Geschwisterschaft war genöthigt, schon in frühester Jugend durch Arbeit ihr Leben zu gewinnen, und fand reiche Gelegenheit dazu in Weimar bei den Kinderkomödien in hohen Zirkeln (deren, wenn ich nicht irre, selbst Meister Göthe einige für sie schrieb) und in den Ballet-

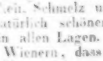
ten, worin sich alle lustig bewegten, aber vor allen der Spitzeder quæstionis bedeutende Fortschritte machte, bis einer der gewöhnlichen Theaterwinde mit der Familie ihn nach Bamberg und Nürnberg trieb, wo er die Schulen fleissig besuchte, um für ein Kanzleigeschäft sich zu bilden (jetzt noch hängt sein Herz mit inniger Liebe an dem trefflichen Hegel, seinem damaligen Lehrer), aber während dessen immer zur Unterstützung der Familie auf die Bühne gezogen wurde. Hier begann nun das bunte und tolle Leben und Treiben der kleinstädtischen Bühnen in seiner fast überschwenglich burlesken Zweckwidrigkeit und Verworrenheit (was Bildung der Künstler betrifft). Helden in der grossen Oper und im Trauerspiel wechselten mit Intriguans, zärtlichen Vätern, Taddädl und Pierrots in Pantomimen; aus derselben Kehle flossen Masferu und Pedrillo, Sarastro und Papageno, Lux und Adam, Pontifex maximus und Rochus Pumpernickel; Mortimer, Amias Paulet, Dunois, Spiegelberg, van der Husen, Bittermann und Peter; die grössten Rollen und Partien wurden Mittwochs ausgetheilt und Freitags guten Muths herabgespielt und gesungen; was nicht ging, wurde flott gestrichen, und bald sprach ein jeder was ihm beliebte, wenn nur die sogenannten Haupt- und Schlagscenen so ziemlich zusammengingen und das liebe Publikum applaudirte. Jedem einzelnen wurde seine Singstimme so lange vorgegeigt, bis er sie auswendig wusste oder aus Eckel vor dem ewigen Gegeige sie zu können vorgab, und dem unermüdlichen Geiger es überliess, bei der Vorstellung alsdann alles Ausbleibende zu surrogiren und die Zuhörer statt der Töne eines Basses, Tenors oder Soprans mit einigen der Violin entrissenen Intervallen bongré malgré zu regaliren. Sie! grell ist das Bild, aber seine Wahrheit beurkundet sich heutzutage noch an hundert Orten, welche solche Theater haben; und Zeitschriften oder wenigstens Korrespondenten, die alles vortrefflich finden, oft, weil sie in ihrem Leben nichts Bessers gesehen und gehört haben — vermögen dagegen nichts. Uebrigens war das nürnberger Theater unter dem wackern Reuter wirklich eins der bessern in seiner Art, und wenigstens soweit lobenswürdig, als der kenntnissreiche Direktor für Bildung junger Talente Gefühl und Sinn zeigte. Allein, wo ist in solchem Strudel die Zeit zum eigentlichen Studiren? Wie sollten herzinnige Lust für die Kunst, und geistige Regsamkeit zur Bildung da bestehen können, wo die physischen Kräfte frühzeitig gelähmt werden und alles allein nach Brod schreit? Wie muss man erstaunen, der guten Schauspieler und Sänger in Deutschland noch so viele zu finden, als wirklich vorhanden sind! Welche Summe von Talent und innerer Kraft gehört dazu, um und Schöne abzusterben, und zu einem ganz gewöhnlichen Komödien-Routinier zu werden! Wann wird der Reformator für diesen Zweig deutscher Kunst erscheinen!

Im Jahr 1818 erkrankten die Opern im Kärthner-Theater und im Theater an der Wien so bedeutend, dass sowohl die K. K. Hoftheater-Direktion als Graf Palffy nach tüchtigen Rekruten sich umsehen mussten. So erschien beiden die Kunde von zwei jungen, kraftvollen und geübten Leuten im Fach der Bässe und hohen Soprane willkommen. Beide kamen nach Wien, und Mad. Spitzeder gastirte mit Glück im Hoftheater und wurde engagirt — während — mirabile dictu! — der Herr Gemahl über die Achsel angesehen und von gültigen Stimmen als Bassist und Schauspieler für unbrauchbar erklärt wurde, nach einer Probe im Theater. Er hatte sich wirklich — überrascht von den Wundern einer grossen Stadt und dem ihm völlig fremden Zauber des Vereins edler Orchester, herrlich eingeübter Chöre und kunstgerechter Ensembles, — und überzeugt von seiner mangelhaften Kunstbildung — schüchtern, unbeholfen benommen. Indessen waren Direktion und Regie des Theaters an der Wien andrer Meinung. Sie munterten ihn auf, den einseitigen Kontrakt mit der Hofbühne nicht einzugehen, und auf ihrem freundlichen Theater sich zu versuchen. Seine erste Rolle (Papageno) überzeugte von der Voreiligkeit des harten Urtheils, seine angeborne Komik und die schöne Kernstimme gewannen allgemeine Aufmerksamkeit, während die Frau (Königinn der Nacht) sich schöne Lorbeern ersang. Sie wurden beide engagirt; damit begann für ihn die Periode der eigentlichen Kunstbildung. Täglich mehr geachtet und geliebt, musste er auch hier geraume Zeit hindurch in allen Fächern sich herumschleudern lassen, und abermals in manchen bedeutenden Heldenpartien (Dunois) auftreten. Eine Kleinigkeit — der originell komische Vortrag eines Lieds in Riottes komischer Oper „Die Wittwe und ihre Freier“ — erregte plötzlich die lebendigste Theilnahme. Dem. Metzger Vespermann erschien als Molinara, und sein Amtmann Knoll hob ihn in die Reihe der vorzüglichsten Lieblinge des Publikums und gründete seinen Ruf als Bassbuffo ersten Ranges, welchen er noch heute behauptet, und welcher ihm, im Verein mit Jäger, Haixinger, Forti und der Sontag, auch in der glänzendsten Periode der Italiener in Wien, ununterbrochen die wärmste Anerkennung sicherte.

Die Natur hat ihn mit allen ihren schönsten Gaben für seine Kunst überreich ausgestattet; — er übte und bildete diese Gaben 6 Jahre lang unter den Meistern gediegener Schule, wie Seyfried, Roser u. s. w.; im freundlichem Verhältniss zu dem als darstellenden Künstler nicht hinlänglich geschätzten und als Regisseur unver-

gleichlichen Fr. Demmer; in der Umgebung der trefflichsten Sänger; im Angesicht eines Publikums, welches seine Kunstgenüsse von allen Journalen der Welt sich weder an- noch abdisputiren lässt; und den Italienern gegenüber, welche Europa die ersten lebenden Meister nennt.

Unter solchen Auspizien minderten sich täglich die Fehler, welche der Mangel einer eigentlichen Gesangschule in früher Jugend zu erzeugen pflegt und erzeugen muss; und bildete sich aus seinem humorreichen Innern jenes seltene Gemisch deutscher Karakteristik und Ruhe mit italischer Lebendigkeit und Farbe, welches seine komischen Gebilde in Gesang und Spiel stets zu siegreichen Erscheinungen, zu glänzenden Originalitäten erhebt, und selbst die grössten italienischen Theater nach seinem Besitz lüstern machte. Er zog Berlin vor, und hat nicht Ursach gefunden, es zu bereuen!

Seine Komik ist die gemüthvoll drollige Ruhe, ich möchte fast sagen: der sinnige Ernst, welcher Karaktere und Situationen intensiv auffassend und objektiv darstellend — am allerwenigsten komisch zu sein scheint, wenn er das lauteste Gelächter erregt, alle seine Blitze wie unwillkührlich und unbewusst ausstralt, und mit stets wacher Poesie und lebendiger Umsicht überall Neues und Reizendes findet und auf eigenthümliche Weise hervorzubringen versteht. Die Herrlichkeit seiner Stimme beruht nicht sowohl auf dem Umfang von  als auf dem eigentlichen Bassklang der reichen Mittellage voll Kraft, Gediegenheit, Schmelz und Biegsamkeit, verbunden mit natürlich schöner Koloratur und reinem Triller in allen Lagen. Sein Pontifex beurkundete den Wiener, dass er auch ernste und pathetische Kompositionen als Meister zu rezitiren weiss. Er ist selbst dem Vortrag der zartesten Kantilene gewachsen, so lange sie im Bereich der Mittelstimme sich bewegt; geht sie darüber hinaus, so äussert sich der Mangel früher Schule und Gewöhnung durch schroffen Uebergang in die Kopfstimme und Wanken in der Intonation mancher den Uebergang vorbereitender Intervalle. Als Basshuffo steht er unübertroffen. — Ja, er ist der Glücklichsten einer auf der deutschen Bühne! Möge die Lage des Theaters, an welches er gefesselt ist, es gestatten, dass er, ausser den eigentlichen Buffo-Partien in der Oper, auch im rezitirenden Drama häufiger, als es bis jetzt geschah, beschäftigt werde, damit nicht ein ewig sich wiederholendes Einerlei den Geist ermüde; und zu neuem Reiz der Zuhörer allmählig an die Anwendung äusserer und der eigentlichen Kunst fremder Mittel gewöhne. In der Monotonie seines Repertoirs und der ewig jauchzenden Menge muss endlich auch der Beste zu kränkeln beginnen. Der stärkste Magnet verliert allmählig seine Kraft, wenn man nicht täglich etwas mehr zu ziehen und zu tragen ihm bietet.

Herr Wächter.

Unter den schönen Bariton-Stimmen eine der schönsten und kraftvollsten; vortrefflich in den Ensemble-Stücken, um so mehr, wenn in denselben der eigentliche Bass mitschreitet und ein gediegener Alt mit ihm die Mittelstimme bildet. Es ist kein Wahn, wenn dem Ohr dieselbe Stimme an demselben Abend auf ganz verschiedne Weise wirksam erscheint (der natürlichen Einwirkung der verschiedenen Tonarten nicht zu erwähnen) und wenn eine gewisse Art von Sympathie und Antipathie zwischen Stimmen verschiedenen Kalibers angenommen wird, welche sich oft gar auffallend in mancherlei Lagen äussert. So klingt Herrn Jägers Stimme, über dem Alt, Bass oder andern Tenoren schwebend, weit voller und ammuthiger und ergreifender, als wenn er mit dem scharfen Diskant sich bewegt; während gerade Herrn Haizingers Organ neben dem Diskant am glänzendsten erscheint. Dies mag mit eine der vielen Ursachen sein, warum man sich so oft (auch bei grosser Uebung) in seinem ersten Urtheil über Stimmen täuscht. Die Quelle dieser Erscheinung mag ein Chladni auf ecken; ich getraue mir nicht auch nur eine Hypothese darüber aufzustellen.

Herr Wächter ist ein Sänger von hohem Beruf und in seinem Fach der Besten einer in Deutschland, da er auch als Schauspieler, wenn gleich nicht Vortreffliches leistet — doch meistens in Uebereinstimmung mit seinem Gesang bleibt und niemals störend wird. Er ist reich an Bravour und oft blühend; aber sein Muster, den einst so trefflichen Forti, erreicht er weder hierin, noch in Wahrheit und intensiver Energie der Deklamation; wogegen auch dessen Fehler des allzu oft wiederkehrenden Tenorisirens — ihm fremd geblieben ist. Für die Gebilde im Reich des Heitern, Eleganten und Komischen fehlt ihm innere und äussere Lebendigkeit und Geschmeidigkeit; so wie eigentlich tragische Darstellung ihm nicht besonders gelingt. Wo es gilt, die barsche Kraft und noch Aussen auffodernden Feuer zu zeichnen, oder alle Sinne in wachsendem Strome mit fortzureissen, — da wird Er schwerlich übertroffen. Uebrigens ist Hr. Wächter ein zu bewanderter Musiker, um irgend etwas zu verderben, und noch jung genug, um manche Fehler abzuschleifen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 9. Juli. — Nro. 28. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Musica sacra. Erste Messe (in B) von J. N. Hummel. 77stes Werk. Haslinger in Wien. Preis 4 Thlr. 16 Gr.

— — Letzterm ging er auch auf heiligern Wegen nach, nämlich zur Altarpartie. Denn da der Haslauer Adel, wie bekannt und sonst gewöhnlich ist, in corpore öffentlich auf einmal als eine heilige Tischgesellschaft und Kompagniegasse das Abendmal genoss, so war er hinterdrein. — —

Was hier Jean Paul vom lustigen Flitte aus Elsass (in den Flegeljahren) erzählt, haben, seit dem Erblühen der wiener Musikperiode bis jetzt zu Hummel und Andern, so viele Tonsetzer ausgeübt, dass man über keinen Einzelnen von ihnen etwas aussprechen kann, das nicht im wesentlichen von Allen gälte; dass also namentlich Einwendungen, die man Einem macht, ihn keineswegs vor den andern beschweren können. So möchte nun Ref., was er auf Anlass der Hummelschen Messe auszusprechen hat, nicht blos auf sie bezogen wissen, sondern auf so viele gleichartige (hier nicht weiter namhaft zu machende) Werke andrer, zum Theil eben so verdienter Tonsetzer, wie Hummel. Angenehm kommt dem Heraustreten dieser Beurtheilung die Ankündigung von Hummels Klavierschule in Haslingers Verlag entgegen. Denn in dem Augenblick, wo Hummel seinem wichtigsten und erfolgreichsten Wirken, für Klavierspiel, die Krone aufsetzt und dankbare Anerkennung von allen Seiten (wie vom Ref. gewiss), entgegen zu nehmen hat, kann es am wenigsten irgend jemand stören, wenn man die Verfehltheit einer andern Richtung um des gesche Partitur und Manches weiterhin von uns Auszusprechende kann an Kirchenmusiken von Mozart und Joseph Haydn erinnern; man kann Ihr Beispiel als eine vorausgeschickte Widerlegung unsrer Ansicht anführen und behaupten wollen, dass ein Tonsetzer genug geleistet, wenn er sich zu der Handlungsweise jener grossen Männer durch die That bekannt habe. Dagegen sei nur so viel hier erinnert, dass in der Kunst niemand genug geleistet, der nicht mehr gethan, als seine Vorgänger; dass jeder Künstler, namentlich auch Hummel, den Trieb dazu in sich nicht verläugnen kann und dass die fortgeschrittne Zeit und Menschenentwickelung etwas, das für Joseph Haydn naturnothwendig und rühmlich war, in einer heutigen Wiederholung geradehin als unzulänglich und tadelnswerth erscheinen lassen muss.

Die Messe ist dem Katholiken die vom Priester, als geweihtem Stellvertreter der Gemeine verwaltete, in steter Erneuerung wiederkehrende Feier der Inkarnation. Für den gläubigen Sänger derselben giebt es hiernach schon im Allgemeinen keine höhere Aufgabe; im Besondern aber kann ihm kein heiligerer und innigerer Gegenstand an das Herz gelegt werden, als im Glaubensbekenntniss in der Messe der Satz:

Et incarnatus est de spiritu sancto — et homo factus est. Crucifixus — passus — sepultus — et resurrexit —

den man, von aller grössern religionsgeschichtlichen Bedeutung abgesehen, als den Hauptinhalt der Messe auffassen muss. — Nun bedarf es keiner weitern Erklärung, wieso die Tonsetzer (besonders katholischen Bekenntnisses) zu unablä-

stets veranlasst fühlten und warum sich ihnen eben jene Sätze des Credo auch als der künstlerisch wichtigste Moment darstellten. Liegt es aber überhaupt in der Geistesrichtung der Tonsetzer katholischen Bekenntnisses *), dass ihnen der besondre Inhalt ihrer Gesänge vor der allgemeinen Bedeutung der katholischen Kirchenfeier zurücktrat: so musste, wie es scheint, bis zu der neuesten Zeit hinab die unablässige Wiederkehr auch den Hauptgedanken der Erneuerung, die in der Messe gefeiert wird, in die verflachte allgemeine Vorstellung einer gottesdienstlichen Handlung sich auflösen. Dies ist nimmermehr als partikulare Herabstimmung der Tonkünstler anzusehen, und es ist daher keineswegs der individuellen Ueberlegenheit eines Sebastian Bach allein zuzuschreiben, wenn man von ihm rühmen kann, dass seine Tondichtung der Messe stets — nicht blos in dem grössten Werk dieser Klasse, der H-moll Messe, deren Herausgabe uns Nägeli verheissen — den katholischen an Herrlichkeit und getreuestem Ausdruck des Inhalts ein unerreichtes Vorbild geblieben. Erwägt man endlich, dass nicht wenige besonders frühere Tondichter Italiens und Süddeutschlands die Messe zehn-, zwanzigmal und noch öfters

*) Zu vorläufiger Befestigung dieser Ansicht ist schon früher in der Zig. manches, sodann in der „Kunst des Gesanges" vom Verf. p. 749 bis 752 folgendes gesagt: „Im Karakter des Katholizismus liegt es, die Religion als ein dem Menschen von aussen, von der Gottheit Gegebenes, von allem Menschlichen streng zu scheiden, ihren innern, heiligen Dienst dem Laien zu entziehen und dem Geweihten zu ausschliesslicher Verwaltung zu übergeben. Namentlich die Messe ist kein vom Volke selbst, sondern von den Priestern für jenes zu verrichtendes Gebet: die Priester bilden einen vermittelnden Stand zwischen der Gottheit und dem Volk, ihren Mund bald den göttlichen Verkündigungen und Verheissungen (z. B. in der Verwaltung des Abendmahles), bald dem Bitten des ungeweihten Volkes (z. B. in den Gebeten der Messe) leihend. In beiden Beziehungen sind nicht ihre persönlichen Angelegenheiten und Empfindungen der eigentliche Gegenstand ihres Gebetes.

So musste es darauf ankommen, für den heiligen Dienst auch eine heilige, von der profanen ganz geschiedene Sprache zu erhalten; dieses Bedürfniss war es, was der Musik ihren Dienst in der katholischen Kirche anwies. Sie sollte die Sprache sein, in der die Gottheit von den Geweihten angebetet würde, durch die sie zum Volk redete — der Träger des heiligen Wortes, das Organ höherer Wesen.

In solchem Sinn ist die Kirchenmusik im Hauptsitze der katholischen Christenheit durch Palästrina geschaffen und dort in der sixtinischen Kapelle, bis auf die neueste Zeit ziemlich in Reinheit erhalten worden. Mehrstimmig, oft in Doppelchoren von acht, neun und mehr Stimmen) werden in den reinsten, leidenschaftlosen und darum erhabensten Akkorden, die heiligen Worte ausgesprochen. Der reinste Klang der schönsten Stimmen (die man zu solchem Zwecke selbst die Natur gewaltsam abzudringen gesucht — Kastration), das reinste Zusammensingen, die zarteste, aus dem Hauch hervorgehende Intonation, ein langsames, majestätisches Anschwellen bis zur höchsten Kraft und ein allmähliges Wiederverhallen — dieser schönste Klang, dieser Ausdruck der schönsten sinnlichen Natur, vereinigt mit einer Entziehung von allem individuellen Ausdrucke, schien das geeignetste Ausdrucksmittel höherer Wesen. Die volle Gewalt dieser Musik kann wol nur der gläubige Katholik empfinden; wer aber auch dieselbe gehört, oder sie sich aus den basten Werken, z. B. den Abendmahlsworten „Fratres ego enim" u. s. w. von Palästrina, lebendig darstellt, wird von der Herrlichkeit menschlich sinnlicher Natur ergriffen. — Dass aber die Töne und der Vortrag der gläubigen Sänger in der Sixtina bei der Vorstellung, dass sie heilige Worte im heiligen Sitze der katholischen Kirche verkünden, von einer höhern Glut beseelt und durchleuchtet werden, glaubt man, wenn man je für irgend eine Sache volle Begeisterung empfinden hat; und so mag es wohl wahr sein, dass keinem andern Sängerchor gelingt, was jenem.

So rein der Grundidee des katholischen Priesterthums geweiht, wie Palästrina und seine nächsten Nachfolger in Rom den musikalischen Kirchendienst geschaffen und verwaltet hatten, konnte er sich nicht überall erhalten. Mehr und mehr bestimmter, individueller Ausdruck floss auf die Werke späterer Tonsetzer und den Vortrag ihrer Sänger ein, so dass sich in spätern katholischen Kirchenmusiken das Prinzip der protestantischen und evangelischen (S. 753—757) vorahnen lässt, wie wohl in der katholischen Konfession die andern. Dabei aber schob sich dem Streben, das Heilige in reiner Weise auszusprechen, mehr und mehr die Absicht, es in irdischer Herrlichkeit und Würde darzustellen, unter — wie es denn geschehen musste, dass die katholische Lehre und Kunst, in dem Bestreben Heiliges vom Profanen, Geistiges vom Sinnlichen zu scheiden, aus dem abstrakten Geistigen zum abstrakten Rein-Sinnlichen hinführte. Grosser Sinn, grossartige Pracht wurde auf der einen Seite, Wärme und Innigkeit auf der andern das vornehmste Ziel. Wir nennen auf jener Seite Benedetto Marcello und Antonio Lotti (Venetianer) auf dieser Francesco Feo, Leonardo Leo, Sarti, zuletzt den weichen, oft sentimentalen Pergolese (Neapolitaner) und zwar deswegen vor andern u. s. w."

komponirt haben, so befremdet es nicht weiter, wenn die ihnen ausserwesentlichern Sätze derselben (vor und nach dem Incarnatus-Crucifixus) oft gar leer und leicht bedacht erscheinen.

Die Stelle dieser Leere nun wurde in spätérer Zeit, von den in der Anmerkung genannten Neapolitanern und andern, vornehmlich aber von Joseph Haydn — man könnte katholischer Weise sagen: auf eine weltliche Art mit dem Inhalt ihrer Subjektivität ausgefüllt. Wie man diesen Mann, herzerfreuenden Anblickes, in allen seinen Werken erkennt *), so zeigt er sich in seinen Messen. Seine Freude, die alles Wesen umfassen und durchdringen will, war sein einziges und wahrstes Gebet — war bei ihm frommste Andacht, wenn sie bei andern als weltliche Zerstreuung hätte angesprochen werden müssen — wurde auch ihm als solche, als Unkirchlichkeit vorgerückt, wenn man an dem abstrakten Gedanken der Kirche festhielt, ohne die eigenthümliche Einwirkung der Zeit und der Individualität des Künstlers zu erwägen **). — Die merkwürdigste Erscheinung nach ihm ist Beethovens letzte Messe, von der in dieser Zeitung noch besonders zu berichten ist.

Sonach darf man nun in neuern Kompositionen der Messe neben der allgemeinen Aufgabe, nächst dem allgemeinen Ton der Salbung Aeusserungen der Individualität des Künstlers als Grundmotiv der Komposition erwarten; und auf diesem Punkte wird Rücksicht auf die Lebenstendenz des Komponisten unerlässlich. War ihm in seiner wesentlichen Richtung die Musik natürlicher eingeborner Ausdruck für seine Idee, so wird seine Messe mindestens als individuelles Gebet des Künstlers künstlerisch-religiösen Inhalt haben. Solches ist schon früher *) an einem Requiem von Cherubini und an dem Mozartschen nachgewiesen worden. Hat der Komponist sich nur an die Musik herangearbeitet; oder aber, ist sie ihm zu einem Mittel für äussere Zwecke geworden, — wie namentlich den Virtuosen zu dem Mittel, ihre persönliche Geschicklichkeit zu zeigen und sich das Publikum durch einschmeichlerische Fügsamkeit in seine Liebhabereien zu gewinnen: so wird eben eine religiöse Komposition zu einer Altarpartie, mit Jean Paul zu reden. Dies ist ein natürlicher Fortgang auf dem Wege, der die Kunstentwickelung von dem katholischen Prinzip zu dem Eintritt der edlen und frommen Individualität eines Haydn und weiter leiten müssen. Nur mit evangelischem Sinn und Glauben ist — nicht eine Rückkehr zum Alten, sondern eine höhere Entwickelung gedenkbar und gewiss bevorstehend.

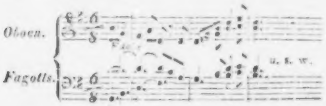
Zu der letzt bezeichneten Klasse ist nun auch der treffliche Virtuos Hummel, der hoch verdiente Meister des wichtigsten Instruments zu zählen. Den Glanz seiner Konzertexistenz hat er gleich einem weltlichen Gallarock abgelegt — vollkommen dem Sinne gemäss, in dem man die allgemeine Scheidung von kirchlichem und weltlichem Styl unternommen **); so ist ihm neben der ungewohnten Mässigung die andre Tendenz, gewinnende Sprache nach dem Sinne des heutigen Publikums geblieben.

Aus der Absicht der Mässigung ist vor allem die Instrumentation hervorgegangen: ausser dem Saitenchor Oboen, Fagotte, Trompeten und

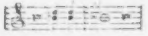
*) In ihm sehen wir den jugendfrohen, mit sich und der Welt befriedeten Menschen, wie ihm in der sanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgeht. Nun ahnet, erkennt er den Lebensfunken in jedem Naturgegenstande; alle Geschöpfe, alle Geburten des Pflanzenreichs, die Elemente, die den Erdball gestalten und den Himmel wölben — alles beseelt sich ihm, und er fühlt sich ein glücklich spielendes Kind unter glücklichen Gespielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, ist ihm lieb, ist ihm wichtig, fodert seinen frohen Dank für den Schöpfer. Jede gewaltsame Leidenschaft schlummert, selbst das Schreckende ist nur der süsse Schauer einer spielenden Phantasie und durch die Wetterwolke dringen schon die mild begütigenden Strahlen der Abendsonne. Haydn sang in seiner Schöpfung das erste Erkennen des Lebensfunkens in jeglichem Geschöpfe der Natur, in den Jahreszeiten die Freude des Daseins, und alle seine Kirchenkompositionen sind des frohesten kindlichen Dankes und Entzückens am Leben voll, dass ernsthaftere Gemüther es kaum mit der Würde der Kirche und dem Text der Messe und ähnlicher Gebete zu einen wissen. Sein ganzes Wesen ist Freude [illegible]

*) D. Ztg. Jahrg. 1. No. 4, S. 32. Jahrg. 2 No. 46., 47. und 48.

Pauken. — Ein Vorurtheil scheint die neuern Komponisten, wenn sie für ihre kirchlichen Werke nur unvollständiges Orchester benutzen wollen, auf die Oboe geleitet zu haben; ein Vorurtheil, das am Ende nur darin seinen Ursprung gefunden, dass frühere Komponisten in Ermangelung der Klarinette und eines überhaupt ausgebildetern Bläserchors sich mit der Oboe begnügen mussten. Allerdings kann es bei frühern und spätern Tonsetzern in der Idee des Werkes gelegen haben, sich auf eine Instrumentenklasse zu beschränken; dann aber sollte dies, mindestens nicht das Gegentheil davon, in der Anwendung des Instrumentes auch offenbar werden. So hat Sebastian Bach eine wunderherrliche Litanei mit drei Oboen, die bei Simrock erschienene A-dur Messe mit zwei Flöten (beides ausser dem Saitenchor) begleitet, und man wird ein andres Instrument ohne wesentlichen Nachtheil weder unterschieben noch zusetzen können. — Anders verhält es sich bei Hummel. Hier finden sich zahlreich einzelne Stellen und ganze Sätze z. B. die Einleitung zu Qui tollis, oder der Benedictus-Satz



wo man sich statt der Oboen Saiteninstrumente allein, oder Flöten und Klarinetten wünschen muss, andre, wo die Oboen offenbar anstatt eines vollen Bläserchors höchst unbefriedigend eintreten (z. B. gleich zu Anfang Takt 4 und 5, wo zwei vollstimmige Sätze der Singstimmen (unter Begleitung des Saitenchors) durch Oboen, statt zwischenfallender voller Bläserchöre —



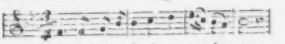
verbunden werden; ja, man wird wenig hervorstechende Stellen finden, wo nicht die Oboen eben so gut, oder besser durch andre Instrumente vertreten würden. Eine solche Beschränkung aus äussern Gründen auf Kosten des Inhalts ist aber der Würde und Heiligkeit einer religiösen Feier vielmehr entgegen, als nach jenem Vorurtheil gemäss. Auch haben die Meister früherer Zeit ein so kleinliches Geizen nie gekannt. Die Italiener freuten sich der vielstimmigsten Chöre; Sebastian Bach, bei dem ohnehin jede Instrumentalstimme neben den sämmtlichen Singstimmen obligat ist, sieht sich in seiner fünfstimmigen Messe aus H-moll bei dem Sanctus zu sechs-, bei dem Osanna zu achtstimmigem Chor bewogen, ruft in seiner unvergleichlichen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, deren Herausgabe Schlesinger in Berlin versprochen hat, alle Instrumente herbei, die man kannte; Gleiches liesse sich an Händel, Haydn, Mozart, Beethoven darthun, wenigstens aus ihren besten Werken, nur dass beidem Erstern eine Eigenthümlichkeit seiner Kompositionsweise, die hier nicht weiter zu betrachten ist, es bisweilen minder klar erkennen lässt.

Die zweite Absicht, gewinnender Ausdruck, führte Hummel auf die von den meisten Zeitgenossen betretene und dennoch nimmermehr zu billigende Bahn: aus dem Chor einen im Grunde einstimmigen Gesang zu machen — den wesentlichen Ausdruck der Oberstimme allein (als Melodie) anzuvertrauen und die übrigen Stimmen zu blossen Begleitungs- und Ausfüllungsstimmen herabzuwürdigen, drei Viertheil eines vierstimmigen Chors wegzuwerfen *). Auch hier steht namentlich Bach's Vorbild strafend entgegen. Bei ihm ist kein Sänger der taube Knecht des andern, sondern jeder zum Ausdruck seiner Gesinnung und Idee berufen; nicht einmal die Instrumente laufen neben den Singstimmen gleich deren Schatten und Doppelgänger her, sondern mischen gern eigenthümliche Weisen in den Hymnus der Sänger. Ein solcher Chor verhält sich zu jener hedelhuften Chorweise denn freilich, wie eine in allen Theilnehmern und Theilen vollendete Konstantinschlacht zu jenen altfränkischen Bildern berühmter Feldherren, hinter denen lilliputanische Truppenzüge hinschrafft sind, um den Marschallstab zu erläutern.

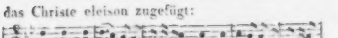
Und wäre noch mit der Ertödtung der übri-

*) Vergl. d. Zt., Jahrg. 1, No. 12 S. 106 u. f.

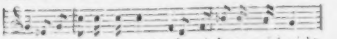
gen Stimmen eine vorzügliche Kraft für die Melodie der Oberstimme gewonnen! Dies kann aber nie sein, da der Ballast der übrigen ihren Schwung hindert, wie die freie Theilnahme ihn befördern würde. Was will es bedeuten, wenn Hummel seine Messe anfängt:



das Christe eleison zugefügt:



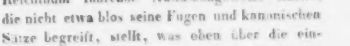
und aus solchen Elementen einen zwölf Seiten langen Satz spinnt! Höre man dagegen die erste beste Melodie von Sebastian Bach, z. B.



aus einer kleinen Kirchenmusik, deren er fünf vollständige Jahrgänge hinterlassen. Welche Kraft, welche Hoheit der Sprache! Dies ist Sprache des Berufs.

Hier ist es nun am Ort, einen Ueberblick der Hummelschen Komposition zu geben; denn ihre Hauptkraft, die Obermelodie, leitet uns durch die grösste Masse des Werkes.

Der erste Satz ist Kyrie eleison und Christe eleison. Mozart, vor und nach ihm die meisten Komponisten, haben ohne Vertiefung in die Bedeutung dieser Worte sie nur als Anlass zur Einleitung eines andächtigen, feierlichen Werkes oder zum prächtig-erhabenen Abschluss des Einleitungssatzes (wie die Doppelfuge im Mozartschen Requiem) benutzt. Zu ersterm Zweck hat auch Hummel mit ihnen einen sanften Andantesatz gebildet, dem man dem freilich jeden andern sanften Text besser unterlegen könnte, als diesen wichtigen. Statt weiterer Auslassung über einen so allgemeinen Abweg *) sei lieber der sinnigen und getreuen Auffassung in Bachs A-dur-Messe gedacht; in ihrer Lieblichkeit und der Zartheit ihrer Formen ist sie gegen die Werke neuerer Tonsetzer gleichsam herablassender, weiset einen vergleichenden Blick nicht so entschieden zurück, als die grossen Schöpfungen des Meisters. — Bach lässt zuerst in sanfter aber höchst würdiger Feier der frei und selbständig bewegten Stimmen das Kyrie, als Anruf des Erlösers von Seiten der ganzen Gemeine, singen. Nun erhebt der Bass, zu ruhenden Akkorden der Saiteninstrumente, in schöngeschwungener Melodie, mit dem innigsten Ausdruck eines mehr subjektiven Gebets im Recitativo a tempo die Anrufung des Gesalbten: Christe eleison; zu ihm gesellt sich der Tenor, zu beiden nach einander der Alt und Sopran — und wenn wir zuvor den Gesang der einzelnen Stimme schon an sich vollendet genannt, so finden wir ihn nun als vierstimmigen Kanon wunderherrlich zu Ende geführt. So ist der subjektivere — im Gegensatz zu dem allgemeinen Anruf der Gemeine — den einzelnen Chorstimmen anvertraut, und zwar in der freiesten Weise musikalischer Aeusserung, den Rezitativ; sodann aber ist der innere Einklang der dargestellten Individuen bei der vollkommen erhaltenen Freiheit des Einzelnen würdig und wahr in der Wiedervereinigung Aller festgehalten. Sinn und unbewusstes Gefühl, Kunstverstand, und die tiefste Versenkung in den Gedanken des Christe eleison finden gleiche Befriedigung. Nachher rundet eine Fuge, Kyrie eleison, das Ganze in bedeutender Dreizahl ab. — Diese, zu unerschöpflichem Reichthum führende Auffassungsweise Bach's, die nicht etwa blos seine Fugen und kanonischen Sätze begreift, stellt, was oben über die einstimmigen Chorkompositionen gesagt ist, in das volle Licht. Hummel reiht in seinem homophonen Kyrie-Christe zwölf Seiten lang ein Melodiesätzchen an das andre und keins will etwas bedeuten; nirgends ein Kern des Ganzen, ein bes immter Ausdruck, oft verliert sich die Melodie in Süsslichkeit und Chorwidrigkeit, z. B. Seite 2 und 3.

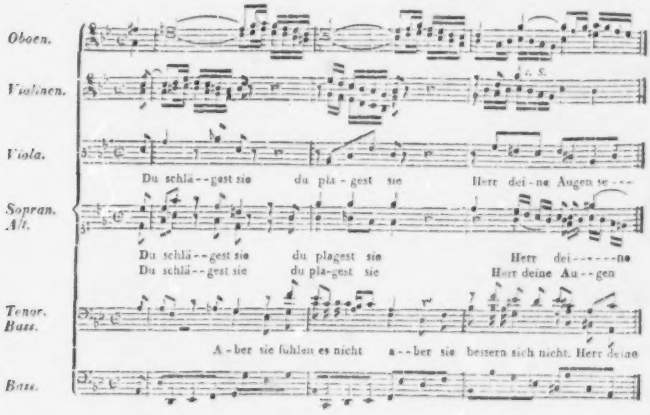


*) Damit ist nicht in Abrede gestellt, dass jene Auffassungen nach der einmal festgestellte Tendenz einer besondern Werkes diesem nothwendig der Eigenthümlichkeit eines bestimmten Künstlers natürlich sein können. Vergl. z. B. über Mozart d. Ztg. Jahrgang 2. No. 47. S. 181.

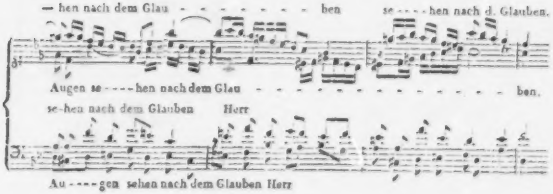
was denn bei dem Einfluss der zweiten vorangenannten Absicht kaum zu vermeiden ist. Und um diesen Bagatellgesang sind drei Stimmen weggeworfen! Wie anders die vorher mitgetheilte kleine Melodie von Bach:

Aber sie fühlen es nicht!
Aber sie bessern sich nicht!

Indess — sie gehört nur der letzten Stimme an; der vollständige Satz, nicht einmal die bedeutendste Stelle des ganzen Chors, heisst so:



(Begleitung mit Singstimmen)



Hier haben wir vier Melodien, und welche Fülle des schlagendsten Ausdruckes! Welcher Feuereifer in dem Abbrechen des:

Du schlägest sie!

Wie besiegelt mit triumphirender Gewissheit der Sopran sein:

Du plagest sie!

Wie ist besonders hier die psychische Eigen-

thümlichkeit des Altes festgehalten — und überall die des jugendlich feurigen Tenors! Und wie beschliesst und bekräftigt der Bass — und wie umschwingen die Instrumente den Spruch der Sänger, und wie heisseifernd, siegreich erhoben vereinigt sich Alles in freier Bewegung zum Schluss:

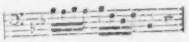
Herr Deine Augen sehen nach dem Glauben!

Was Ref., nicht gegen Hummels Messe allein, sondern gegen die grosse Mehrzahl der neuern Kompositionen auszuführen hatte, ist hiermit bewiesen für die, so es fühlen können und hören wollen. Und somit sei denn das Folgende ohne Beweis blos angedeutet.

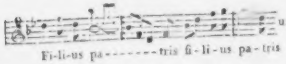
Der zweite Satz, Gloria, lebhafter, aber nicht bedeutender gehalten, bei dem:

Et in terra pax

in das lugubre B-moll —! — gewendet, erhält seine grössere Bewegung durch die festgehaltene Instrumentalfigur

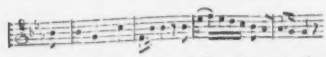


und überfärbt mit seiner allgemeinen Tendenz den verschiedenartigen Inhalt des Textes, so dass wir den Gottmenschen also preisen hören:



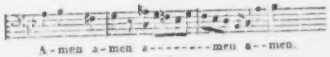
wie vorher Glorificamus gesungen war — weil der tonsetzerische Turnus wieder an jener Stelle hielt.

Im Qui tollis kehrt jene sanfte angenehme Sangbarkeit wieder, die wir im Kyrie gefunden und die so oft in Opern und Kirchenmusiken für Empfindung und Ausdruck verkauft wird. Das führt denn dahin, dass der Gottesthron so:

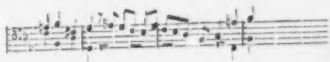


besungen wird. Solche Sätze sind die Quellen der flachen Meinung, dass Musik (es sollte heissen der und jener Tonsetzer) nur unbestimmten Ausdrucks fähig sei.

Das nun folgende Quoniam wird hergebrachter Massen mit einer Amen-Fuge geschlossen:

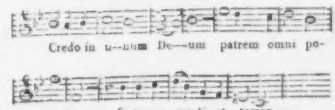


Allein — kaum darf der Satz so heissen: in seiner Dünne möchte man ihn eher für die Skizze einer noch nicht fertigen Fuge nehmen. Die Gegenharmonie in der ersten Durchführung heisst so;



Dann schweigt der Bass und der Tenor antwortet dem Alt gleichermassen, so wie dieser mit Zuziehung eines kleinen unbedeutenden Formelchens des Tenors endlich dem Sopran. Fast durchweg wird das Thema in der Gegenharmonie mit Noten gleicher Geltung unterstützt, woher denn bei der Durchführung des ersten Gliedes S. 43 und folgende zwei Seiten voll Viertelschläge entstehen, die sich Seite 46 auch noch in den, meist zweistimmig gebildeten Orgelpunkt hineinziehen. Nur die Zwischenharmonie Seite 41 erhebt sich über diese Dürftigkeit, die der Komponist unstreitig selbst gefühlt und mit einer freien Sechzehntheilfigur der Geigen zu bedecken gesucht. Allein weder diese, noch die harmonische Steigerung Seite 49 werden für die Schwäche der Hauptsache entschädigen.

Das Credo giebt über die vorausgeschickten Bedenken gleich Anfangs einen neuen Belag.

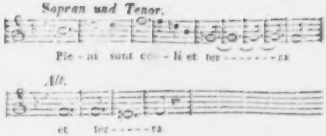


Dieser Satz wird in Einklang und Oktaven von allen Chorstimmen, Oboen und Fagotten vorgetragen. Dazu ein Chor! Dazu noch Bläser! Die Oboen werden sogar hässlich klingen — abgesehen von der Bedeutungslosigkeit. Und dies ein Credo! Es hat eine Zeit gegeben, wo man dem Protestantismus im Gegensatz zu dem Katholizismus eine trockne Verstandesabstraktion, statt schönsinnlicher und gemüthvoller Lebensfülle, vorrückte. Hier ist weder Ort noch Beruf zu solchem Streit. Aber im kirchlich wichtigen Tonkunstgebiet liesse sich der Vorwurf fast umkehren, wäre er nur nicht so äusserlich gefasst, dass er auf beiden Seiten unwahr sein muss. Man denke an Bachs Credo *)!

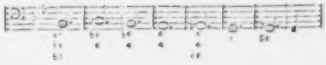
Erst bei dem Incarnatus und besonders bei dem Crucifixus erhebt sich die Komposition zu einem ungleich bedeutendern, geheimnissreichen Ausdruck; die kanonischen Sätze des Chors würden noch bedeutsamer, wenn ihnen ein vollstimmigeres Pizzikato der Saiten (diese Figur einmal angenommen) und, statt der einschneidenden Oboen, Flöten oder Klarinetten entgegenständen. Das schauerliche —! — Resurrexit ist darnach freilich nicht so begreiflich, als etwa der Jubel, den Bach im erwähnten Credo anstimmt; doch erhält die ganze Folge des Credo mindestens durch Zertheilung der Chorstimmen eine grössere Chorgemässheit und innere Bewegung, als die übrigen Sätze. Auch hier muss eine laufende Achtelfigur der Violinen grössere Bewegung in das Ganze bringen.

Sanctus ist nur eine kurze Maestoso-Einleitung zu dem Pleni sunt coeli, das nach einem wenig bedeutenden Anfang von 8 Takten (Allo. molto) sich wieder unbegreiflich in Einstimmigkeit des Soprans und Tenors, der Saiten (in Achteln) und Fagotte verliert —

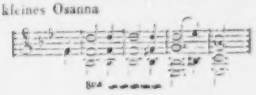
*) No. 15. S. 152



mit folgender Harmonie (vom sechsten Takt an) im Orchester:



worauf Gloria tua wieder B-moll berührt und ein kleines Osanna



nicht in excelsis nachfolgt.

Das Benedictus ist wieder ein kantabler Satz in Andanteform, schon durch den früher erwähnten Anfang karakterisirt. Auch über das Agnus Dei lässt sich nichts Neues berichten.

Hat sich Hummel in dieser Komposition schwächer gezeigt, als z. B. in seinen Bravourkompositionen, so ist es, weil er zu jener nicht gleichen innern Beruf hatte. Aber muss denn jeder Messen schreiben! Die Lilien auf dem Felde preisen Ihn in ihrer stummen Schönheit und die Lerche in ihrem frohen Morgenliede. Hummel thue es in dem glänzenden Werk seiner Hände und ein Andrer in Liebesgesängen. Am Altar stimme nur der Berufene an, der Glaubens und Weihe voll ist, und mit Zungen redet; denn Seine Augen sehen nach dem Glauben.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 16. Juli. — Nro. 29. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Geistliche Musik. Miserere mei deus, für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte von Bernhard Klein. 21stes Werk, Heft 4. Trautwein in Berlin. Preis 1 Thlr.

Die Worte fliegen auf, der Geist hat keine Schwingen,
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.
Shakespeare in Hamlet.

Obiges Werk eines bereits durch grössere Kompositionen bekannten Tonsetzers mag als ein nicht unwürdiges Gegenstück zu Hummels Messe die andre Klasse solcher Arbeiten repräsentiren, in denen der Verfasser seinen eigentlichen Beruf nicht gefunden hat. Es versteht sich von selbst, dass das Urtheil über ein einzelnes Werk nicht als ein Vorurtheil wider den Verfasser, oder seine sonstigen Leistungen, gemissbraucht werden darf; auch möge man wiederum das genannte Werk keineswegs als den einzigen Gegenstand, sondern vielmehr als den Anlass betrachten, über eine ganze Klasse musikalischer Produktionen etwas allgemein Anwendbares zu sagen.

Seitdem die Kirchenmusik aufgehört hat, allein herrschende Gattung zu sein, scheint es immer mehr dahin gekommen, dass man ein Talent und einen Grad der Erregung, mit dem man sich bei viel geringern Aufgaben nicht begnügte, für ganz hinreichend zum heiligen Gesange hält. Gerade in diesem Gebiet ist auch jene handwerksmässige Urtheilweise am Meisten verbreitet, die sich mit Fehlerlosigkeit und Arbeit (was man so nennt) vollkommen zufrieden stellt und damit an der freien Kunst nichts ausser Acht lässt, als — die freie Kunst. So werden zahlreiche Werke gebilligt und empfohlen, an denen allenfalls der Handwerks- aber nie der Kunstsinn Befriedigung findet, die der Welt keinen wahren Gewinn bringen und dem Verfasser — wenn sie mehr als Uebungen sein sollten — nur die Zeit zu der ihm gemässern Beschäftigung nehmen. Diese findet ja jeder; und nur in ihr ist jeder wahrhaft schätzenswerth. Wer fühlte sich nicht von Achtung und Antheil erfüllt, wenn er zum Beispiel einen geschickten Maler, wie man Hrn. Köster *) rühmend nennt, sich vorzugsweise zu der Sphäre der Restaurations-Arbeit bescheiden sieht, und ihn mit eben so löblicher Selbstüberwindung als gerechter Selbst-Befriedigung sich aussprechen hört:

> Im Uebrigen gebricht dem Restaurator ein mächtiger Hebel, welcher die selbstständige Kunstübung in Bewegung setzen hilft — der Ruhm. Er kann sich kein sichtbares Denkmal für die Nachwelt stiften; vielmehr lös't er sein eigenstes Wesen auf, um es tropfenweis' in die Glieder seiner adoptirten Kinder rinnen zu lassen, die er mehr liebt, als sich selbst. Still und fleissig geht sein Wirken von Statten. Spurlos bleibt, was er gethan. Je reiner er das verehrte Werk von dem Wust der Entstellung hergestellt je sicherer er ihm seine Glieder wieder eingerenkt hat, um so weniger wird man seiner dabei gedenken.
>
> Und wenn ihm die schwierigste Aufgabe gelungen, so versteht sich dieses nur, wie von selbst. So wenig, wie im Sittlichen darf die gute That laut gerühmt werden. Fleiss, Ge-

*) Ueber Restauration alter Oelgemälde von C. Koster. Heidelberg 1827.

duld, Selbstverläugnung sind seine Tugenden. Es ist ein strenger Orden!

Was ihm höher lohnt, ist der vertrauliche Umgang mit den Geistern einer vergangenen Welt, wobei er sich manchmal etwas vorträumt von einem unsichtbaren Dank, welcher irgendwo festhängt, er weiss selbst nicht wo.

Klarheit, tiefe Gemüthanschauung, und daher Würde des Bewusstseins! Hier ist mehr Kunstgeist, als in manchem Notenballen. — Auch dem Tonverständigen sind ausser dem Beruf zum Tondichter würdige Wege geöffnet. Ueberall ist noch so viel zu thun! Wenn dies doch erst recht allgemein und ernstlich bedacht würde! Es ständ' um die Sache und die Einzelnen besser. Wie mancher, der sich in seinem Leben nicht zum Musiker berufen gefühlt hätte, wird durch äussere Umstände, etwa weil der Vater Musiker ist, in diese Bahn gewiesen, ehe er sie und sich kennt; arbeitet sich durch alles durch, was zu erlernen ist — und vermag die Kraft zum Vollbringen des Vorgeübten nicht zu erringen, nicht zu ersetzen. Sein Leben ist dennoch nicht verfehlt, wird nicht ruhmlos sein, wofern er nur den ihm bereiteten Ausweg — und jedem Benöthigten ist ein solcher bereitet — nicht verschmäht *). Die grösste Mitschuld tragen dabei diejenigen Beurtheiler, die Mangel an Talent und Beruf, unter Anrechnung des etwa sichtbaren Mühfleisses, unbemerkt lassen. Der Mangel selbst kann niemandem zum Vorwurf gereichen, wohl aber die Bestimmung zu einer Richtung und das Verharren darin, zu der der innere Beruf, das unentbehrliche Taleat mangelt. Dies gilt von der ganzen Lebensrichtung eines Menschen, so wie von der besondern auf ein einzelnes Werk, oder eine Klasse von Werken. Daher ist der Nachschmack jener unbedachten Nachsicht mit Berufs- und Talentmangel bitterer, als der unumwundene Ausspruch, der zum Nachdenken über die ganze Lebensbestimmung, oder zur Prüfung des Berufs zu besondern Unternehmungen wecken kann. Eher verdient eine unvollendete Bildung Nachsicht; denn sie lässt sich nachholen.

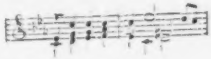
Der vorliegende Psalm scheint nun jener Reihe berufslos und schon darum talentlos unternommener Werke anzugehören, ohne dass man sich erlauben dürfte, aus Einem Werk ein Urtheil über eine ganze Lebensrichtung zu ziehen. Schon die Disposition des Ganzen weiset darauf hin. Der Bussgesang eines Königs in schwerer Sünde und schrecklicher Bedrohung (Psalm 51, vergl. 2 Sam. 12, 7—14) ist schon an sich eine Aufgabe für den tieffühlendsten und dabei grossinnigsten Sänger; wievielmehr, wenn er im Sinn der Kirche zu einem allgemeinen Bussgesang der Gemeine, aus der keiner vor Ihm bestehen kann, erhoben wird. Im erstern Sinne könnte der Psalm als Aeusserung eines Individuums nur für eine Stimme, im letztern (wichtigern und musikalisch ausführbarern) muss er für vollen Chor weiblicher und männlicher Stimmen gedacht werden. Nur dieser stellt die gesammte Gemeine vor; eine Halbirung desselben wälzt Sünde und Busse auf eine Hälfte des gleichbetheiligten Ganzen. Nur in äussern Verhältnissen kann solche Theilung noch eine zufällige Entschuldigung finden, z. B. in der Bestimmung des Gesanges für ein Nonnenkloster; dann kann man zu Gunsten des Komponisten nichts sagen, als: er hat sich die Unvollkommenheit seiner Konzeption aufnöthigen lassen *). Noch tadelnswerther erscheint das

*) Sei hier einer zweiten viel zahlreichern Klasse gedacht durch eine Wiederholung aus No. 20 S. 156 d. Ztg. — „Es ist ohne Weiteres zuzugeben, dass von den Tausenden, die sich als Orchestermitglieder, Organisten, Sänger u. s. w. der Tonkunst widmen, nur ein sehr kleiner Theil einen Beruf für Komposition haben kann. Die bei weitem grösste Anzahl der Musiker versinkt in eine Handwerksmässigkeit, die neben dem ursprünglich gerechten Künstlerstolz um so disharmonischer und drückender heraustritt. Aus diesem doppelten Uebel giebt es nur einen Rettungsweg, und der ist niemandem, wenn er nur ernstlich will, verschlossen: das Unternehmen, seiner eigensten Richtung und Beschäftigung eine allgemein ausgebreitete und allgemeiner anerkennbare Wirksamkeit zu geben.

*) Dass unsre Tonsetzer berühmte Vorgänger gehabt, z. B. ein Martini unter andern sogar den 139 Psalm für zwei weibliche Stimmen (und sonstlich genug!) gesetzt, kann ihn nicht rechtfertigen. Wir sollen von den Vorgängern, im Durchdringen und Durchdenken ihrer Werke lernen und, was sie begonnen, weiter führen — nicht sie kopiren. Es fehlt auch unter den Italienern von Allegri bis Leonardo Leo und noch

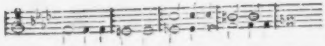
Verfahren neuester Komponisten, die heilige Gesänge sogar nach dem beschränkten Kreise der Männerzirkel oder Schulen zurichten und so mit Bewusstsein das Höchste in die Region des Unvollständigen und Unvollkommenen hinabziehen. Für einseitigere und unausgebildetere Kreise giebt es Gegenstände der erwünschtern und fruchtbarern Beschäftigung genug, ohne solchen Missbrauch.

Eine bei so hochwichtigem Gegenstand eben so unzulängliche Begleitung blos mit dem Pianoforte war die zweite Aeusserung dieser willkührlichen Kargheit und führte zu der Unannehmlichkeit, dass in allen den häufig unvermeidlichen Fällen, wo dem Komponisten seine zwei weiblichen (Ober-)Stimmen nicht genügten, das Pianoforte eine dritte obligate Stimme zuzugeben hatte. So gleich Seite 2 System 2 Takt 6 und 7:



daselbst Syst. 3 T. 5 u. f.

Seite 12 Syst. 2 Takt 5 u. f, im Orgelpunkt der Fuge.



und an vielen ähnlichen Stellen, wo die Singstimmen für sich allein, wie sie im letzten Beispiele geschrieben — in den erstern ist die dritte Stimme Begleitung — sehr unbefriedigend klingen würden. Dies liegt nicht in einer Mangelhaftigkeit der Stimmführung, gegen die vielmehr aus technischem Gesichtspunkte nichts zu erinnern ist, sondern in der willkührlichen Dürftigkeit der Disposition. Auch Pergolese unter andern ist, namentlich in der Fuge seines Stabat mater, genöthigt gewesen, seinen Bass sehr oft als obligate Stimme zu benutzen. Wenn schon dieser mit vollausdauerndem, gezogenem, des Ab- und Zunehmens fähigem Tone des Streichinstruments kein hinlängliches Ersatzmittel *) ist und nur der tiefere Sinn in Pergolese's Disposition das Verfahren hier rechtfertigt: wie will man von einer dünnen Stimme oder auch von einfachen Akkorden des kurzatmigen Fortepiano genügende Ergänzungen zu zwei Singstimmen, und gar zu Chorgesang, erwarten! Nur eine freie, reiche, spielmässig hineinrauschende Begleitung hätte eine Wirkung und einige Fülle versprochen — wo der Inhalt des Gedichts sie aus dem Tonsetzer hervorgerufen hätte. Hier hat sich die Begleitung arm und dumpf gestaltet, meist als blosse Ausfüllung und darum an allen diesen Stellen in die Tiefe unter die Singstimmen verwiesen, daher aber durch Monotonie ermüdend und abstumpfend; Mängel, die bei solcher Anlage des Ganzen kaum zu vermeiden, jetzt gewiss nicht zu heben wären, wenn man auch wollte.

Die Beruflosigkeit, der Mangel an innigerm Eingehen auf den erfassten Gegenstand, der schon in der willkührlichen Dürftigkeit der Anlage sichtbar wurde, tritt natürlich noch mehr in der Ausführung der Komposition selbst heraus. Es zeigt sich überall eine geübte Technik, aber sie hat keinen Inhalt; die Sätze sind ausgeführt, aber sie waren es nicht werth. Die Unbeseeltheit einer solchen Arbeit scheint sich in der Komposition selbst, dem Komponisten gewiss unbewusst, auf eine seltsame Art bezeichnet zu haben: fast alle diese lang ausgesponnenen Sätze (Seite 3, 5, 7, 9, 12, 14, 18, 23) schliessen mit einem Diminuendo oder Morendo, das durch > und p ausdrücklich angezeigt, oder

Spätern nicht an Vorbildern, namentlich zu der Auffassung dieses Psalms. Wenn aber ein Pergolese das Gebet an die heilige Jungfrau blos Jungfrauen anvertraute, so hätte die Zweckmässigkeit seines Verfahrens die Unzweckmässigkeit des hier gedachten erhellen sollen.

*) Bei einer bloss äusserlichen Betrachtung könnte man sich noch auf ein erlauchtes Beispiel berufen, auf Bach, der in seinen Fugen oft die Instrumente obligat, mit dem Thema der Singstimmen neben diesen eintreten lässt. Allein es ist bei ihm Ueberreichthum, dass er nach dem Gebrauch von 5 und mehr Singstimmen seinen Satz noch durch die Instrumente durchführt; zuvor hat er jene schon zu vollem Chor versammelt, zu einem so vollen Ganzen, dass jeder andre Tonsetzer sich daran genugt hatte.

aus dem Gang der Komposition unzweideutig zu erkennen ist. Welche Monotonie und Ermattung diese Ausgänge nach und nach über das Ganze bringen, leuchtet ein, ehe man noch zu näherer Betrachtung fortschreitet. Diese lässt aber sogleich inne werden, dass jene Einförmigkeit der Schlüsse keineswegs etwa durch den Text, oder auch durch die Farbe der Kompositionssätze bedungen war. Schon der dritte Satz (S. 6, 7)

Tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut vincas cum judicaris,

foderte nicht den Decrescendo-Schluss auf einer Wiederholung des tibi soli peccavi; der folgende

— — lavabis me et super nivem dealbabor

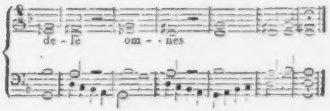
hätte sich wenigstens am Schlusse (S. 9) zu freudiger Hoffnung erheben können; bei der Fuge (S. 11)

Et exultabunt ossa humiliata

zeigt sogar der Komponist die Absicht eines erregtern Ganges, geräth aber am Schlusse wieder in jenes Versinken — das auch nicht etwa durch die letzten Textworte gerechtfertigt wird, da die ersten den eigentlichen Sinn des ganzen Satzes aussprechen, die letzten ihm nur in Beziehung auf das Vorangegangene eine Beifarbe geben. In dem sechsten Satze (S. 14)

— — et omnes iniquitates meas dele

konnte zweckmässiger das dringende Verlangen und Flehen gesteigert werden, statt wiederum am Schlusse:



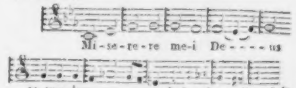
in Ermattung, oder Verzagen (wie man es auch deuten will) zu versinken. Und so schliesst selbst das Ganze, statt in freudig zuversichtlicher aus Angst und Reue gestärkt sich emporhebender Hoffnung auf Gottes Vaterhuld — bei den Worten:

ut aedificentur muri Jerusalem

mit einem vollständigen Erlöschen.

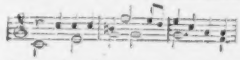
Schon im Voraus ist diese Erscheinung auf die Inhaltslosigkeit und Schwäche der Themate, der Keime des Ganzen, bezogen worden, und jetzt mindestens mit mehrern Beispielen zu belegen, nach denen man unsre Ansicht an der Komposition selbst weiter verfolgen kann.

Der erste Satz (Moderato) ist mit folgenden Thematen:



*)

sechs und sechzig Takte lang ohne einen neuzutretenden Gedanken, ohne eine erheblich steigernde oder motivirende Benutzung (wenn man nicht etwa die Zusammenführung beider

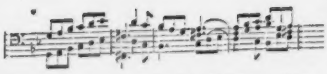


dafür gelten lassen will — oder die Engführung des zweiten Thema's in rechter und verkehrter Bewegung,

durchgeführt. Was sagt das erste Thema? Man könnte es in Bezug auf die Aufgabe fast nur negativ karakterisiren: es enthalte nichts dem kirchlichen Sinn und dem besondern Inhalte des Gedichts zu Widersprechendes, in so fern es überhaupt keinen bestimmten geistigen Inhalt habe; es trage die ernsthafte Miene, die auch der Gleichgültige in der Kirche um des äussern Anstandes willen annimmt. Soviel hat der Verstand anrathen müssen; er hat auch bei der Bewegungslosigkeit des ersten eine belebtere Bewegung für das zweite Thema an die Hand gegeben; von tieferm, innigerm Ausdruck, ja selbst von einer formalen Bedeutsamkeit (wenn man vom Text absehen und nur den abstrakten musikalischen Inhalt betrachten wollte) zeigt sich nichts.

Noch entschiedener tritt diese abstrakt verständige Haltung — am kirchlichen Anstande, wie man es wol am treffendsten bezeichnen könnte — in No. 4 hervor. Aus diesem Vorspiel (Allo moderato)

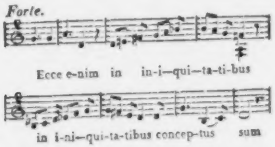
*) Nur die grossgeschriebenen Noten werden als Thema behandelt.



wird man eine trockne Ernsthaftigkeit — Austerität, nicht aber das demüthige Bewusstsein und Bekenntniss der Sündhaftigkeit

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum —

vernehmen; der Gesang, der zu der Wiederholung und ununterbrochenen Fortführung jenes Satzes für Solo Alt so anhebt:

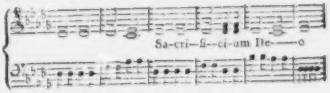


ist, wenn er sich für mehr giebt, als ein trocknes Uebungsexempel, fast unbegreiflich. Der zweite Theil des Satzes, das Gebet um Reinigung ist vollends eine reine Formalarbeit; ohne allen besondern Ausdruck und ohne allen Beweggrund eben an diesem Orte singt der Alt zu einer in laufenden Achteln figurirten Begleitung einen Choral. Ja, wenn der Mantel den Prediger machte!

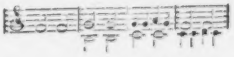
Es ist nicht erfreulich, eine Kette von Negationen abzuwickeln, darum mag nur noch des tiefsten und innigsten Satzes im Gedicht:

Sacrificium deo spiritus contribulatus

gedacht werden, der so anhebt:

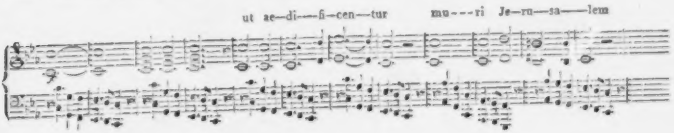


und mit solchen Gemeinsprüchen



zu: cor contritum et humiliatum Deus non despicies

fortfährt. Wem aber der zuvor gebrauchte Ausdruck Austerität aus dem Bisherigen noch nicht gerechtfertigt wäre, der sei auf den Schlusssatz verwiesen, der so beginnt:



der übrigens der bedeutendste im Ganzen ist durch die fast durchgängige Führung der Singstimmen in Oktaven und die, wenn auch nicht dem Sinn angemessene, doch an sich markirte Basafigur. Marx.

Religiöse Gesänge für Männerstimmen (erstes Heft). In Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 22. Berlin bei T. Trautwein.

Diese Gesänge bestehen aus drei Chorälen und drei kleinen Motetten. Unter den erstern verdient der dritte den Vorzug und unter letztern ist die erste Motette (No. 4.) sehr gut und treffend, besonders aber in melodischer Hinsicht äusserst lieblich, die letzte sogar, die aus mehrern Abtheilungen besteht, grossartig behandelt. Obgleich dieses ganze Werk wohl nur unter die kleinern dieses Autors gehört, so dürfen wir dennoch nicht den Nutzen desselben verkennen und es mit allem Rechte sowohl den Liebhabern des Gesanges, als auch zum Gebrauch für den Unterricht, welcher auf Universitäten und Seminarien oder andern Anstalten gegeben wird, empfehlen. Wenn wir noch besonders das Nähere der Arbeit betrachten, so finden wir, dass der Autor die vier Männerstimmen jede in ihrer Sphäre so behandelt, dass der Sänger nicht

nöthig hat, wenn er nur am rechten Ort Athem zu holen versteht, sich anzustrengen; auch sind sie so geführt, dass deren Zusammenstellung sowohl in harmonischer als auch melodischer Hinsicht eine gediegene Kenntniss in einzelnen Theilen der Tonsetzkunst, als einfachen und doppelten Kontrapunkt u. s. w., an den Tag legen, welches in den meisten Beurtheilungen über verschiedene Werke dieses vortrefflichen Autors bis jetzt nicht bemerkt worden ist.

H. Birnbach.

4. Berichte.

Drittes Musikfest an der Elbe,

gefeiert in Halberstadt.

Sie haben einigen kleinen Aufsätzen von mir einen Platz in Ihrem Blatte gegönnt; ich will mich jetzt dankbar bezeigen, und Ihnen einen Bericht über das hier am 3ten bis 5ten Juni gefeierte Musikfest abstatten. Sie lächeln über diese Art von Dankbarkeit, die nur wieder darauf hinauszugehen scheint, mich gedruckt zu sehen: aber Sie haben Unrecht. Einem eifrigen Zeitungs-Redakteur müssen Neuigkeiten immer willkommen sein, und kommt es dabei nicht einmal so sehr auf den äussern Werth derselben an, wenn sie nur ein inneres Interesse haben, und dies ermangelt doch wohl einem solchen Musikfeste nicht. Zur Sache also.

Mein Bericht soll erstens einige historische Notizen über das Fest, zweitens Aeusserungen über die zur Aufführung gebrachten Gegenstände und die Aufführung selbst, wie ich sie grösstentheils hie und da gesprächsweise mir aus den Bemerkungen Sachkundiger aufgesammelt und zusammengestellt habe — Sie wissen, ich selbst verstehe leider nicht viel davon; — drittens einige Bemerkungen eigner Fabrik enthalten.

* * *

Schon im Sommer vorigen Jahres bildete sich hier eine Gesellschaft verschiedener Stände zur Aufführung des Musikfestes in diesem Jahre, und sicherte selbige im Voraus durch Unterschrift einer nicht unbedeutenden zur Deckung des etwanigen Deficit's in der Einnahme bestimmten Summe. Aus dieser Gesellschaft ward zur Besorgung aller Geschäfte ein engerer Ausschuss gewählt, an dessen Spitze der Herr Oberlandesgerichtsrath Pechmann als leitender und arbeitender Syndikus waltete, und worin der Herr Musikdirektor Banke den Geschäften des praktisch-musikalischen Assistenten vorstand. Zuerst wurden Werke Händel's zur Aufführung vorgeschlagen; allein da im vorigen Musikfeste zu Zerbst nur ein Händelsches Werk (Samson) aufgeführt war, so stimmte man der schriftlich mitgetheilten Meinung des Kapellmeisters Schneider, diesmal das Werk eines neuern Tondichters, und zwar Spohrs Oratorium, die letzten Dinge, zu wählen, um so williger bei, als der Kapellmeister Spohr sich schriftlich bereit erklärte, seine sämmtlichen Stimmen dazu zu geben, und es selbst zu leiten. Ungewissheit über das für den zweiten Tag zu wählende Lokal verursachte indess eine Stockung von mehrern Monaten und bis zum gegenwärtigen Frühjahr in den weiteren Einleitungen; wo sodann der hiesige Singverein und der Domchor die Einübung des Spohrschen Werkes begann. Man fand jedoch bald, dass es nicht den nöthigen Zeitraum der Musikfeier eines Tages ausfüllen werde. Die grosse Vokalmesse Spohrs (ohne alle Begleitung der Instrumente) damit zu verbinden, wie es der Wunsch war, erschien unmöglich, weil die Zeit zur Einübung dieses herrlichen, aber schwierigen Werkes nicht hinreichte, und so ward Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge, als ein kürzeres, und den Sängern schon einigermassen bekanntes, um so mehr gewählt, als Spohr selbst, darüber befragt, sich erklärte, dass, wenn man ausser seinem Werke mit Berücksichtigung der Zeit und des Publikums noch ein andres aufzuführen wünsche, er gerade jenes für das passendste halte. Ausserdem erbot sich der Kapellmeister Schneider freundlich, an der Leitung der Aufführung gleichfalls Theil zu nehmen, und den 24ten von ihm komponirten Psalm (nach Herders Uebersetzung) aufzuführen; Spohr versprach durch ein Violinkonzert und Hermstädt durch ein Klarinettkonzert, beide von Spohrs Komposition, so wie Schneider durch eine Ouvertüre von seiner Komposition den Genuss des zur Musikfeier sich versammelnden Publikums zu erhöhen, und so war der Erfolg derselben gesichert.

Der hiesige Singverein so wie der Domchor, vereinigt mit mehrern Mitgliedern des Seminars, bildeten ein Chor von 160 Personen, und es erreichte an dem Tage der Aufführung durch Hinzutritt des 40 Personen starken Quedlinburger Singvereins und von 20 Mitgliedern des Seebachschen Singvereins in Magdeburg so wie mehrerer einzelner Sänger der Umgegend, das Personal der Sänger und Sängerinnen die Stärke von mehr als 200 Mitgliedern. Das Instrumentalorchester bildete sich aus Mitgliedern der fürstlichen Kapelle zu Kassel, Braunschweig, Ballenstädt, Dessau, Sondershausen, und aus Musikern und geschickten Dilettanten hiesiger Stadt, so wie der ganzen Umgegend, und selbst aus der Ferne, als Quedlinburg, Blankenburg, Wernigerode, Sondershausen, Nordhausen, Frankenhausen, Helmstedt, Clausthal, Aschersleben, Magdeburg, Halle, Lobenstein, Rostock u. s. w. — (auch mehrere Mitglieder des Magdeburger

Theaterorchesters hatten ihre Theilnahme verheissen, wurden aber durch eine Opernaufführung in Magdeburg am Tage des Festes, zu kommen verhindert). Es erreichte eine Stärke von mehr als 100 Personen; 18 erste Violinen, 18 zweite Violinen, 12 Violen, 10 Cello's, 8 Kontrabässe, die Blasinstrumente, ausser den Posaunen doppelt besetzt u. s. w. Die Solo-Gesangpartien wurden ausgeführt, der Sopran in Spohrs Oratorium und Schneiders Psalm von Mad. Cuny aus Magdeburg und in Beethovens Oratorium von Fräulein Rose aus Quedlinburg, der Alt von Fräulein Teschner aus Magdeburg, der Tenor von dem Herrn Kammersänger Diedicke aus Dessau, und der Bass durch den Herrn Ahrendt aus Hildesheim.

Lebhafte Theilnahme an der Sache und gute das Reisen gestattende Witterung vereinigte an den Aufführungstagen ein sehr zahlreiches Publikum, das für das Fortblühen dieser Feste, wovon das nächste im künftigen Jahre wahrscheinlich in Nordhausen gefeiert werden wird, die schönsten Hoffnungen giebt.

***

Mit Spohrs Meisterwerke ward das Fest am dritten Juni in der St. Andreas-Kirche eröffnet. Die grossartige Einleitung des ersten Theils kündigt gleich in den ersten Takten die Hoheit und den Adel des Werks an. In einer kunstvoll-verknüpften Ideenausführung hört man bei den lieblichsten frommer Seele entquollenen Melodien grossartige Sätze der Gesammtorchestermesse, welche, kühn und frei durchgeführt, nach und nach verhallen, und zum ersten Chore einleiten. Das höchste Lob und Preis ertönt im stärksten Fortissimo. Hierauf ein einfaches liebliches Sopransolo, dem sich eine Basstimme anschliesst, der Chor nimmt in gesteigerter Bewegung das erste Thema wieder auf, gefolgt von einem Bassolo mit originneller Begleitung, dessen Platz der Chor sodann in noch rascherm Tempo und zum Schlusse mehr durchgeführt, wieder einnimmt. Hierauf ein Bassrecitativ, dem sich der Tenor mit den Worten: „Und siehe ein Thron," u. s. w. anschliesst. Ihm folgt ein herrliches Solo für Tenor E-dur nebst Chor über die Worte: „Heilig ist Gott" u. s. w. Die Einfachheit der Melodien dieses Chors, das leiseste Pianissimo, womit derselbe beginnt, dessen Anschwellen und Wiederverhallen, die blosse Instrumentation zweier Hörner und das originelle Einfallen derselben machte bei der Aufführung einen hohen Effekt. Nach diesem Chor tritt ein kurzes Sopransolo ein, dem der Tenor sich anschliesst, und im schönen Melodienflusse sich wieder zu einem, mit den Worten: „Und die Aeltesten fielen nieder," beginnenden Recitativ Aeltesten fielen nieder," beginnenden Recitativ endet. Diesem folgt eine wunderschöne Kantilene des Soprans mit einer zarten Begleitung von Flöten, Klarinetten, Hörnern und Fagotten, denen in der Folge die Saiteninstrumente pizzicato hinzutreten, über die Worte: „Das Lamm, das erwürgt ist," (As-dur $\frac{6}{8}$ Takt) der Chor nimmt dieselbe Melodie später im leisesten Hauch auf, ist bald selbständig, bald Begleiter des Solosoprans, wird bei den Worten: „und Weisheit," gleichsam zum Echo desselben, verhallt dann ganz leise auf den Worten: „und Ehre," welche Worte der Sopran wieder im hinreissendsten Echo auf der Oberdominante hören lässt. Nach diesem Chor folgt ein Recitativ für Tenor, in ein Solo und Chor übergehend mit den Worten: „Bettet an" E-dur, und eine Fuge voll Geist und Leben beschliesst ihn. Wiederum tritt der Tenor in einem Recitativ auf, gefolgt von einem kurzen Altsolo, das zu dem Schlusschor: „Heil dem Erbarmer, Heil," hinleitet. Dieser Chor ist vielleicht der schönste und gelungenste Satz im ersten Theile. Schon die Tonart Ges-dur, die eigenthümliche sinnige und zarte Behandlung der Blasinstrumente, zwischen welchen die durch Sordinen gedämpften Saiteninstrumente eintreten, dann das ergreifende crescendo und decrescendo, der Wechsel der vier Solostimmen und des Chors, alles dies bringt bei so einfachen Mitteln eine so herrliche Wirkung hervor, dass wohl jedes der Rührung fähige Menschenherz hier hingerissen werden muss. Der zweite Theil beginnt mit einer, zufolge Spohrs eigner Benennung, Symphonie, also mit einem, der Form nach noch weiter ausgedehnten Instrumentalsatz, als die erste Einleitung. So meisterhaft dieses Musikstück als Instrumentalsatz auch ist, so scheint es hier doch nicht am ganz rechten Orte zu stehen, insonderheit rücksichtlich seiner weitern Ausführung. Nothwendig wird durch dieses lange Instrumentalspiel das Ganze dergestalt auseinandergerissen, dass man sich gewaltsam sammeln muss, um nur den Faden der Hauptsache wieder aufzunehmen. Zuerst beginnt nun eine Basstimme, die Schrecknisse des Gerichts verkündend und gefolgt von einem Duett zwischen Sopran und Tenor: „Sei mir nicht schrecklich in der Noth," einer wahren Perle des Werks. Der Komponist scheint gerade dieses in hoher Begeisterung entworfene Stück auch nachher mit grösster Liebe und Fleiss ausgearbeitet zu haben. Welchen Reiz bieten nicht allein die Figuren in der Begleitung bei der bittenden zarten Melodie, bei dem Wechsel der herrlichsten Imitationen der Saiten und Blasinstrumente! Diesem Duett folgt ein Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet" im alterthümlich erscheinenden Gewande. Alle Stimmen singen die Melodie im unisono, wogegen das Orchester fortwährend in den originellsten Figuren kontrapunktisch arbeitet. Jetzt verkünden die Posaunen in grellen dissonirenden Akkorden das Gericht; eine Tenorstimme spricht: „Die Stunde des Gerichts ist kommen" und nach ei-

nem kurzen Vorspiele folgt der Chor: „Gefallen ist Babylon.“ Betrachten wir diesen Chor hinsichtlich seiner melodischen Erfindung, seiner Wahrheit im Ausdruck, seiner rhythmischen originellen Fortbewegung, der kontrapunktischen Verwebung und Verkettung der Stimmen, der neuen überraschenden Modulationsfolgen: so erscheint er vielleicht als der gelungenste im ganzen Werke.

Nach einem grausenhaften Instrumentalspiel spricht eine Stimme die furchtbare Wahrheit: „Es ist vollbracht,“ und nun tritt der schöne Chor (Ges-dur) ein: „Selig sind die Todten“ gefolgt von einem Larghetto für Sopransolo: „Siehe einen neuen Himmel.“ Bei den Worten: „Ja komme, Herr Jesu“ vereinigen sich in bittend flehenden Akkorden die vier Solostimmen, hernach beginnt in der kräftigen Tonart C-dur der Schlusschor: „Gross und wunderbarlich sind Deine Werke,“ ein kurzer Solosatz leitet zum Halleluja der Schlussfuge, und so endet in grossartigen Akkorden das Werk.

Nach kurzer Unterbrechung folgte ihm das Beethovensche Oratorium Christus am Oelberge unter Leitung des Kapellmeisters Schneider.

Dieses treffliche Werk ist jedem Kenner der Musik zu bekannt, als dass es erfoderlich wäre, auf die zahlreichen einzelnen Schönheiten desselben noch besonders aufmerksam zu machen. Unten komme ich nochmals auf dasselbe zurück.

Hiermit schloss sich der erste Tag der Musikfeier. Die des zweiten Tages eröffnete Beethovens 4te Simphonie (B-dur). Sie ist nach der C-dur und der D-dur (der ersten und zweiten) wohl die allerklarste und fasslichste dieses Meisters und eignet sich daher zu einer Aufführung dieser Art eher als eine der letztern des herrlichen Beethoven. Allein auch schon der ganze Karakter des Werks scheint für ein Fest und namentlich für ein Musikfest ganz geeignet. Das erste Allegro fodert schon in den ersten Takten stürmisch und muthig alles zur Freude und Lust auf, eilt füchtig und froh, immer erhebend, immer neu, doch nicht ohne Ernst fort, und endet frohlockend und jubelnd, und alles zur freundlichen Theilnahme hinreissend. Doch das Leben ist nicht allein Freude und Lust, auch in die höchste Wonne mischt sich der Schmerz — wer empfindet dies nicht bei dem herrlichen Adagio, wo einer dem andern seine verschiedene Leiden zu erzählen scheint. Tiefer Schmerz, Sehnsucht, Vertrauen zum Höchsten, Anbetung, dies sind die Grundideen des Ganzen. Das Scherzo tritt ein. Neu belebt und gestärkt durch Mittheilung fühlt sich das Gemüth freier, nimmt es an der Freude schon wieder Theil. Noch einmal überschauert alles Erlittne das Gemüth beim Eintritt des Trios, aber nun überwindet es den Gram, wirft seine Kummerlast ab, und so wird alles beim Eintritte des Finale zum freudigsten Jubel, zum innigsten Dank.

Nach diesem erhabenen Meisterwerke sang Mad. Müller aus Braunschweig eine Arie aus dem Messias von Händel, uns durch ihre grossartige, volle, runde und kräftige Kontraaltstimme überraschend und erfreuend. Ihre Stimme hat einen Umfang von fast drittehalb Oktaven, von E bis A.

Hierauf trug Spohr sein für das Musikfest eigens komponirtes Violinkonzert meisterhaft vor. Es besteht aus einer Introduktion und einem Rondo a la Polacca und ist eine herrliche in sich abgerundete, vorzüglich in der Introduktion höchst originelle Gedanken enthaltende Komposition.

Den zweiten Theil der Feier eröffnete eine Ouvertüre vom Kapellmeister Schneider, grossartig in der Anlage, klar und oft höchst ergreifend in der Durchführung. Sodann blies Hermstädt das herrliche melodiöse G-moll-Konzert von Spohr für Klarinette. Das Eigenthümliche dieses Künstlers von europäischem Ruf ist vorzüglich bei aller Ueberwindung technischer Schwierigkeiten sein voller runder Ton und ein herrliches grossartiges Portamento. Im Adagio riss er daher auch am meisten hin. Den Schluss des Festes machte Friedrich Schneiders 24ster Psalm unter seiner eignen Leitung. Eine majestätisch feierlich gehaltene Komposition voll der grössten Effekte bei steter Würde und Klarheit. Wahrhaft ergreifend und dann wieder erschütternd sind die Stellen, wo die zwei Soprane und zwei Alte des Chors fragen: „Wer ist der König der Ehren?“ und die Tenöre und Bässe im unisono antworteten: „Jehova, der Götter Gott,“ und dann die meisterhaft gearbeitete Schlussfuge, wo nach der Fermate auf die überraschendste und imposanteste Weise die Stimmen einzeln das Hauptthema angeben.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichniss von Büchern und Musikalien No. 5.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

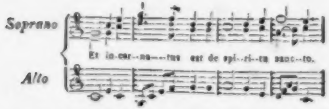
Den 23. Juli. — Nro. 30. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Deuxiéme Messe solennelle à quatre parties de Chant avec accompagnement de l'orchestre, par J. Cherubini. Partition pour le Piano arrangée par Ch. Zulehner. Simrock in Bonn. Preis 13 Francs.

Ueber Cherubini's Kirchenkompositionen ist schon mehrmals in diesen Blättern geredet worden. Auch die jetzt vorliegende Messe zeigt statt innigen Ergriffenseins vom Inhalt öfters einen kalten Glanz — z. B. im Incarnatus, wo wir nicht das Wunder der beseligenden Menschwerdung, sondern aus dem Vorspiel der Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott)

und in den sechs Stimmen (erst drei weibliche, dann drei männliche)



nur die Vorstellung der glänzenden Reinheit in der klarsten Tonart und Harmonie vernehmen. Auch in ihr fällt da und dort ein Streiflicht aus dem Theater auf die Messenpartitur *) — z. B. gleich im Anfang, dann auch im Crucifixus, wo zu einem bedeutsamen Instrumentenspiel der Abschnitt:

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est

vom ganzen Chor ein und funfzig Takte lang — nicht mit dem seinem Inhalt entsprechenden Ausdruck, sondern (die Schauerlichkeit, Geisterhaftigkeit eines wunderbaren Todtenamts zu malen) im fortwährenden Einklang ausgesprochen wird.

Aber demungeachtet entfaltet sich ein so reicher und durchbildeter, edler musikalischer Geist, eine so — nicht bloss in stumpfer Handwerksmässigkeit eingelernte, sondern geistreich angewendete Kunstfertigkeit, kurz soviel künstlerisches Element: dass man selbst da, wo der eigentliche Gegenstand vielleicht ganz aus den Augen gelassen wäre, noch immer den Künstlerberuf unverkennbar hindurchblicken sieht; dass sich überall Leben und Frische verbreitet; dass überall, wenn auch nicht die tiefste und innigste Auffassung, doch ein geistreicher, künstlerisch gefasster und verkörperter Gedanke hervortritt. Es ist eine heuchlerische Bescheidenheit, oder eine eben so verderbliche, als unbedachte Schonung, wenn von Arbeiten Unberufener der Vergleich mit den Werken wahrer Künstler abgewendet werden soll. Ohne die Berufskraft, wenigstens soviel zu leisten, wie Cherubini in dieser Messe: nämlich wenig-

*) Ist doch der Gottesdienst selbst im heutigen Italien so oft einem theatralischen Aktus ähnlich — die ganze französische Musik ohnedem — wenn z. B. hier ein Franziskaner seine Mütze zur Erde wirft und mit ihr, d. einem Doktor Luther oder Voltaire förmlich disputirt, dort ein andrer, dem die Zuhörer durch einen gegenüberstehenden Pulcinell abwendig gemacht werden, das Crucifix hebt und den verirrten Schafen anruft: Ecco il vero Policinello!

stens den Künstler zu bewähren, wenn auch nicht der Aufgabe zu genügen, ist jede Komposition Müssiggang — oder ein Privatstudium, das nie zur Oeffentlichkeit kommen darf. —

Eine ausführliche Berichterstattung über diese zweite Messe Cherubini's aus der Feder eines hochgeschätzten Mitarbeiters findet sich im dritten Jahrgang der Ztg. No. 16, 17, 18 und kann demnach hier unterbleiben. Der Klavierauszug (soviel sich ohne Partitur, mit Benutzung jenes vollständigen Berichts urtheilen lässt) ist trefflich, die Ausstattung gleichfalls, und so sei dieses, vielleicht das bedeutendste Werk des edlen Künstlers im Gebiete der Kirchenmusik, den Freunden des Komponisten und Singvereinen bestens empfohlen. M.

---

1. Der schweizerische Männergesang von Hans Georg Nägeli. Erstes Heft. Dritte Sammlung von Männergesängen für den Männerchor, Partitur und Stimmen.
2. Der schweizerische Männergesang u. s. w. Zweites Heft. Nägeli in Zürich.

Es ist bei dieser Anzeige so wenig auf eine kritische Prüfung der einzelnen Gesänge in vorgenannten Heften, als bei der Herausgabe auf eine blosse Vermehrung der zahlreichen Männergesänge abgesehen, die seit der Verbreitung der Liedertafeln überall erscheinen.

Nägeli, dessen grosssinnige, klarbewusste Thätigkeit man immer höher schätzen muss, je mehr man sie in ihren verschiedenen Zweigen und in ihrer vorauserwogenen Einheit kennen lernt (selbst wenn man sich mit dem innersten Prinzip seiner Kunstansicht nicht übereinstimmend erklären kann) setzt hier seine fruchtbaren Arbeiten für Kultur des schweizerischen Volksgesanges fort, in wohlbedachten und pädagogisch wohlgeordneten Beiträgen zur fröhlichen Uebung des Männergesanges. Die Wohl-Erwogenheit seines Wirkens und seiner Uebungen wird erst bei der nahe bevorstehenden Prüfung seiner Chor-Gesangschule dargestellt werden können; und so möge denn seine Ankündigung der Hefte als deren vom Ref. anzuerkennende Karakterisirung hier wiederholt werden.

Ankündigung für die Schweiz.

Die Früchte der Kunstbildung und Kunstverbreitung, welche meine im Jahr 1817 herausgegebene Gesangbildungslehre für den Männerchor, sammt den beigeordneten Elementargesängen, Liedern, Rundgesängen und grössern Männerchören, in einem grossen Theil der Schweiz getragen hat, sind so offenkundig, und von allen Freunden eines veredelten Volksgesanges so anerkannt, dass ich mich darauf als auf ein gelungen Werk berufen darf, indem ich hiermit, als Fortsetzung dieser meiner künstlerischen Leistung, unter dem Titel: „Der schweizerische Männergesang," eine Unternehmung ankündige, die darauf berechnet ist, den zahlreichen grössern und kleinern Sängervereinen, welche sich in unserm Vaterlande bereits gebildet haben, den Singstoff darzubieten, der sowohl ihren (mir von vielen Seiten geäusserten) Wünschen, als ihren Kunstkräften angemessen ist. So schön diese Kunstkräfte bereits hier und dort sich bewährt, z. B. in dem einzigen Kanton Appenzell sich die Bewunderung vieler deutschen Kunstkenner erworben haben, und so erfreulich, ja kunstgerecht und grossartig, jüngster Tagen die erste Leistung des Sängervereins am Zürichsee ausfiel, so ist es zunächst um solche Gesänge zu thun, welche, im ächten Chorstyl gesetzt, an Kunstgehalt den Geübtern zusagend, es jedoch auch den Angehenden, und namentlich den Jünglingen, die erst ihren Stimmwechsel überlebt haben, möglich machen, mit einzustimmen u. s. w.

Ankündigung für Deutschland.

Obige Ankündigung liess ich dieser Sammlung vordrucken, weil sie eine historische, und besonders kunstgeschichtliche Bedeutung hat, die der Freund der Kunst- und Volksbildung nicht übersehen wird. Diese auch durch die Subscribentenliste *) beurkundete Bedeutung besteht in nichts Geringerm,

*) Sie enthält aus allen Kantonen der Schweiz zahlreiche Unterzeichnungen von Sängervereinen, Schulen und Schullehrervereinen, Geistlichen, Musikern u. s. w. von den bedeutendsten Städten bis hinab zu kleinen Dörfer. M.

als dass das Schweizervolk, und zwar das Volk aller Stände, zur kunstgerechten Ausübung der höhern Tonkunst, das heisst hier, des vierstimmigen Figuralgesanges, herangereift ist, den es wirklich in hunderstimmigen Chören zur Ausübung zu bringen vermag, bereits seit drei Jahren im Kanton Appenzell, im Frühling dieses Jahres im Kanton Zürich zur Ausübung gebracht hat, im nächsten Jahr in den Kantonen Aargau und Bern, vielleicht in mehrern andern, zur Ausübung bringen wird. Auf diesem Wege beginnt unser Volk Sängerfeste zu feiern, die als Volksfeste der edelsten Art hoffentlich in Deutschland eben so werden nachgeahmt werden, wie die grossen Kunstleistungen der „allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft“ eben auch in Deutschland nachgeahmt worden sind u. s. w.

Die deutschen „Liedertafeln“ wünsche ich vorzüglich darauf aufmerksam zu machen, dass sie von mir lauter solche Gesänge erhalten und erhalten werden, die, im ächten Chorstyl gesetzt, (mit Quartetten nicht zu verwechseln) das Zusammensingen erleichtern, das Reinsingen sichern, und bei starker Besetzung das Wort gehörig hervortreten lassen; so wie ich mir überhaupt zur Aufgabe mache, den selbständigen vierstimmigen Männerchorgesang, den ich zuerst in Gang gebracht habe, in allen Formen auszubilden und auszubreiten.

Für Deutsche, als solche, habe ich endlich noch zu bemerken, dass die Texte dieses „schweizerischen Männergesanges“ nie blos lokal und daher nie für Deutschland unpassend sein werden. Die herrliche schweizer Natur kann und wird auch der Deutsche eben so wohl mit Lust besingen, als er sie lustreisend beschaut, und was die eigentlichen Vaterlandslieder betrifft, so kann, wer es so genau nimmt, nur das Wort „Schweizer“ mit dem Worte „Deutscher“ vertauschen, so hat man daran gleich ein deutsches Vaterlandslied. (Zürich 1826.)

Die letzte Aeusserung ist ein so seltsam äusserlicher Vorschlag, dass man fast eine leise Ironie auf unsern Mangel an Vaterlandsgesängen, auf unsre Aneignung fremder (z. B. „Heil Dir im Siegorkranz“) und auf das daneben freilich seltsame ängstliche Streben nach Deutschreinheit (das aber wol aus der Uebertreibung bereits in die rechten Schranken zurückgetreten ist — oder noch weiter) dass man, sage ich, diese nicht übel gemeinte Ironie, oder ein wohlanständiges Behagen an einem in dieser Sphäre befriedigendern Zustand des Schweizer-Vaterlandes heraus hören möchte. Indess, wenn die Vaterlandsgesänge der Deutschen und der Schweizer nur in den Namen sich trennen: so werden sie ja in kräftig liebender Umarmung um so leichter in einander strömen. —

Dass aber der Schweizer zu einem kunstmässig wieder hergestellten Volksgesang uns vorausgeschritten, wollen wir eben so wenig leugnen, als für einen Sieg über uns, mit einem leisen Gefühl der Demüthigung, ansehen. Es spricht hier, wie stets bei dem Bezug Deutschlands zu Nachbarvölkern (wenn wir die Schweiz nicht geradezu als deutsches Land ansprechen sollen) nur die natürliche Erscheinung zu uns, dass eine leichtere Aufgabe schneller gelöset wird. So ist die italische Musik und die französische Oper schneller gereift und verbreitet worden; der Deutsche fühlt das Bedürfniss, nimmt das Fremde auf und muss an ihm zu dem Bewusstsein kommen, dass sein Sinn und Gedanke nicht hier, in weit höhern Regionen vielmehr Befriedigung findet. Der Schweizer freue sich seiner herrlichen Alpe. Die herrliche Mutter Europa's erfüllt ihn mit kindlicher Liebe und Anhänglichkeit und die Erinnerung an Thaten der Freiheit aus frühern Jahrhunderten lass' ihn ein thätiges Staatenleben nicht schmerzlich vermissen. Ein Verklang unsrer Lieder ist 1813 erwacht. Und hat der Deutsche seine höhern und weitern Aufgaben gelöst, so wird die Palme des höhern Lieds nicht fehlen. Marx.

Kirchengesänge der berühmtesten ältern italischen Meister, gesammelt von Gottlieb, Freiherrn von Tucher. Zweite Lieferung. Partitur. Artaria in Wien. Preis 1 Fl. 30 Xr. Conv. M.

Also auch diese Unternehmung geht vorwärts! Ueberall wird der zurückhaltende Damm

früherer Engherzigkeit durchbrochen; bald wird das Ziel erreicht sein, dass man die grossen Vorfahren nicht mehr bloss dem Namen nach kennt, dass der deutsche Kunstfreund, der es begehrt und fähig und werth ist, sich an den Liedern jeder Zunge erfreut. Wie man bisher oft genug kleinliche Eitelkeit damit zu befriedigen trachtete, etwas vor den Andern vorauszubesitzen — selbst wenn man es nicht zu nutzen verstand: so suchen mehr und mehr wackere Männer ihre Ehre darin, den Segen und die Freude ihres Besitzes durch öffentliche Mittheilung zu vervielfältigen. Die Künstler der nächsten Zeit bedürfen einer vielseitigern Bildung, als uns den nächsten Vorgängern; zahlreiche Kunstfreunde haben ihnen zu erfolgreich nachgeeifert, um sich in ihren Genüssen und Beobachtungen auf das karge Allmosen ihrer nächsten Umgebung beschränken zu lassen; Geschichte der Musik darf nicht länger eine unerwiesene Mähr von unbekannten Ländern bleiben; und die Tonlehre muss volleres Maas der Nahrung erhalten, als ein Paar da und dort abgerupfte Blättchen. Dafür wird jetzt durch die von allen Seiten unternommenen und glükkenden Ausgaben gesorgt.

Die Richtung der vorgenannten Sammlung ist aus der Anzeige des ersten Hefts bekannt.

M.

4. Berichte.

Drittes Musikfest an der Elbe,
gefeiert in Halberstadt.
(Schluss.)

Am dritten Tage fand noch eine Nachfeier im hiesigen Konzertsaal als Gedächtnissfeier des Todestages Karl Maria von Webers statt, der ich nicht beigewohnt habe, und worüber ich also nur vom Hörensagen sprechen kann.

Schneider, Hermstädt und der Kammermusikus Müller aus Braunschweig trugen das Trio Es-dur $\frac{6}{4}$ Takt von Mozart für Pianoforte, Klarinette und Viola vor. Ihnen folgte Mad. Müller mit einer Arie von Anschütz, in welcher sie noch besser als in der Händelschen Arie des vorigen Tages ihre Stimme zeigen konnte. Sie riss alles zum lautesten Beifall hin.

Sodann spielten die vier Gebrüder Müller aus Braunschweig ein Quartett von Beethoven so schön dass es für die beste Leistung dieses Tages anerkannt worden sein soll.

Nachdem hierauf der Herr Oberlandesgerichtsrath Pechmann mit seiner schönen Tenorstimme ein Lied nach Himmels Weise: „An Alexis sende ich Dich" gesungen, und Schneider und Hermstädt Variationen für Pianoforte und Klarinette von Karl Maria von Weber mit gewohnter Virtuosität ausgeführt hatten, machte Lützow's wilde Jagd von Karl Maria von Weber, gesungen von Mitgliedern der Magdeburger Liedertafel, den Schluss des Tages.

Die Präzision und der Ausdruck der Ausführungen des gesammten sich untereinander fast ganz unbekannten Orchesters war wahrhaft überraschend, und wurde von den beiden Führern des Ganzen, Spohr und Schneider, anerkannt. Eben so lobenswerth war auch die Ausführung der Vokalpartien von Seiten des Personale der Sänger und Sängerinnen. Die Stimme und Kunst der Mad. Cuny aus Magdeburg ist berühmt, und Fräulein Teschner wetteiferte mit ihr. Beide empfanden die Spohrschen Soli, und liessen sie uns empfinden. Fräulein Rose, Tochter des Musikdirektor Rose aus Quedlinburg, eine ganz junge Sängerin hat die Natur mit einer schönen metallreichen Stimme von grossem Umfange, und der Fähigkeit, das Schwere wie das Leichte mit gleicher Leichtigkeit und Zwanglosigkeit hervorzubringen, begabt. Unter vollkommener Anleitung wird sie eine ausgezeichnete Sängerin werden. Der weiche und doch so tonende Tenor des Herrn Diedicke korrespondirte mit dem vollen, sonoren und doch nie rauh werdenden Basse des Herrn Ahrendt würdig, und sie bildeten mit den weiblichen Solostimmen ein sehr schönes Ensemble. Die Chöre endlich gingen sicher, kräftig, und Schatten und Licht gehörig beobachtend; auch sie erhielten Schneider's und Spohrs Zufriedenheitsbeweise, und verdienten sie. Besonders erfreulich waren mir die ihrem Lehrer dem Herrn Musikdirektor Geiss Ehre bringenden Knaben des Domchors, wie sie so keck und sicher einsetzten, und ihre Partie durchführten.

Noch muss ich dankbar derjenigen gedenken, deren mannigfachen Mühen und Sorgen das Musikfest seine Existenz verdankt, ich meine des engern Ausschlusses, und insonderheit des Hrn. Oberlandesgerichtsraths Pechmann, so wie des Herrn Musikdirektors Enake, dieses eben so geschickten und talentvollen als bescheidenen und daher von seinen Mitbürgern und Schülern doppelt geachteten Mannes.

***

Nun zu meinen ganz eigenen Bemerkungen, die indessen nicht die hiesige Ausführung, sondern die aufgeführten geistlichen Musikstücke, aus allgemeinern Gesichtspunkten betrachtet, berühren sollen.

Die beiden Oratorien, Christus am Oelberg und die letzten Dinge, haben, indem wir sie unmittelbar aufeinander hörten, den Stoff zu vie-

lem Disputiren, sowohl über den innern Werth eines jeden an sich, als über die relative Vorzüglichkeit des einen vor dem andern gegeben. Ich will versuchen, auch meine Ansicht darüber zu entwickeln, wenn es auch nur die eines Layen in der Kunst ist.

Was zuförderst den Streit betrifft, welches der beiden Oratorien das vorzüglichere sei, so begegnete mir während des Festes ein Zufall, den ich als dahin gehörig, erzählen will.

Als die Menge sich am Abend des ersten Tages langsam aus der Kirchenthüre wälzte, schallte in mein rechtes Ohr der nämliche Streit, von zwei Fremden ausgehend, die das Gedränge zu meinen Nachbaren gemacht hatte, während zu meiner Linken zwei andre eifrig disputirten, ob das Fräulein N. N. oder der Herr N. N. schöner sei.

Beide Kämpfe laborirten an dem nämlichen Mangel, ihren Gegenständen fehlten gemeinschaftliche Basen; sie wurden also ins weite Blaue geführt, und konnten kein Resultat geben; denn so wie Frauenschönheit und Männerschönheit zwei gänzlich verschiedene Grundbegriffe haben, mithin die Schönheit eines weiblichen Individuums mit der eines männlichen nicht verglichen werden kann, weil beiden das tertium comparationis ein gemeinschaftlicher Grundbegriff, woraus sich die Schönheit beider entwickeln lässt, fehlt, so ist es auch mit den beiden Oratorien der Fall. Zwar haben beide einen Namen; beide sind aber zwei gänzlich verschiedene, aus zwei ganz verschiedenen Grundbegriffen hervorgegangene, poetisch-musikalische Werke; das Beethovensche ist ein katholisches, das Spohrsche ein evangelisches Oratorium.

Die christliche Religion ist eine Sache der Ahnung, des Glaubens erhabner, übersinnlicher, überirdischer Verkündigungen der heiligen Schrift, die in unsrer Brust, in unserm Gemüthe den reflektirenden Wiederhall suchen und finden sollen.

Wir Evangelische erkennen dies an und bleiben dabei, der Katholizismus sucht aber, veranlasst durch die Schwäche der menschlichen Natur, die gern alles mit Händen greifen mag, ihre Geheimnisse, ihre Verkündigungen, so viel er es vermag, zum Irdischen hinabzuziehen, sie aus dem Reiche der Gemüthsreflexion in das der sinnlichen Anschauung zu verpflanzen; ja selbst das höchste wunderbarste den Christen geoffenbarte Geheimniss: der sich zu unsrer Erlösung aufopfernde und geopferte Gottesmensch, der uns Evangelischen als eine Erscheinung dasteht, die zu erhaben und übersinnlich ist, um von uns begriffen werden zu können, deren Erhabenheit und wunderbaren Zweck wir nur gläubig ahnen können und die wir durch Anlegung eines irdischen Maasstabes entwürdigen würden, ist dem Katholizismus ein fast handgreifliches Factum, das der Priester noch bei jeder Konsekration der Hostie wiederholt.

Während also der Evangelismus selbst den irdischen Theil der Ueberlieferungen der heiligen Schrift, den historischen, zum Uebersinnlichen, zur Gemüthsreligion zu erheben strebt, so zieht dagegen der Katholicismus sogar den rein übersinnlichen Theil zu Erde, zur sinnlichen Anschauung und Einwirkung hinab.

So entstanden schon im frühern Mittelalter, lange vor der Reformation, die geistlichen Komödien und Tragödien, welche irgend einen Abschnitt der Bibel, von der Erschaffung und dem Sündenfall an bis zur Erlösung u. s. w. dramatisch, durch agirende und gehörig ausgeputzte Personen, zur Glaubenserhebung der Zuschauer, darstellten; Christen, Heiden und Juden, Märtyrer, Heilige, Engel und Teufel, ja selbst die drei Personen der Gottheit, aber alle mit den nämlichen irdischen Leidenschaften und Gefühlen ausgerüstet und sie dramatisch äussernd, figurirten darin. In der Fastenzeit durften indessen dergleichen Schauspiele nicht gegeben werden, und man fiel daher im 16ten Jahrhundert, den Aufschwung der Musik jener Zeit benutzend, darauf, auch in dieser Jahresperiode den Zweck geistlich sinnlicher Gemüthsergötzung des Volks durch dramatische Darstellung von Abschnitten aus der biblischen Geschichte zu erreichen, und dadurch zum Besuch der Fastenpredigten anzureizen, indem man als Zugabe zu den letztern dergleichen geistliche Dramen, aber dem Kostüme und den Dekorationen die Instrumental-Musik und der Deklamation und dem Agiren die Vokal-Musik substituirend, in den Kirchen und Betsälen absingen liess. Den Komponisten war dies nicht minder eine willkommne Gelegenheit, sich mitzutheilen, sie ergriffen sie daher häufig mit Freuden, und so entstanden die Oratorien, von dem Oratorio (Predigtsaal) eines Klosters in Rom, wo ein wahrscheinlich das erste aufgeführt wurde, den Namen habend, und so sind noch immer bis jetzt die Oratorien katholischer Dichter und Komponisten ihrem innern Wesen nach, beschaffen, sie sind musikalische Dramen.

In neuerer Zeit begannen protestantische Dichter Oratorien zu dichten, denen sie zwar den dramatischen Schmuck als unangemessen entrissen, aber den historischen bestehen liessen, wie z. B. Ramlers Tod Jesu. Während dessen fasste nun aber zuerst Händel eine andre ächt evangelische Idee zu einem Oratorium auf. Er stellte eine Reihe reiner, theils direkt, theils sich symbolisch ausprechender Verkündigungen der Bibel, auf den Messias als Brennpunkt des Ganzen sich beziehend, zusammen, mit Vermeidung alles persönlichen, alles formell poetischen, historischen und dramatischen Apparats; und gesellte ihnen die Musik bei, nicht als blosses Surrogat des Kostümes und der Rede, also sinnlicher

Auffassung, sondern, erwägend, dass die wahre Musik selbst eine höhere, das niedere Reich der Sinnlichkeit verschmähende, das ewige Uebersinnliche, das Gemüth ahnen lassende Verkündigung sei, als Gefährtin, als Gehülfin, damit diese Verkündigungen desto sicherer und voller jenen reflektirenden Wiederhall, dessen ich oben gedachte, in unserm Gemüthe finden, hervorrufen sollten.

Zufolge dieser Entwickelung erscheint Beethovens „Christus am Oelberge“ als ein ächt katholisches Oratorium, als (wie Rousseau sagt) une espece de drame, divise en scenes a l'imitation des pieces de theatre qui roule sur des sujets sacrés et qu'on a mis en musique, Spohrs und Rochlitz „letzte Dinge“ aber, als ein ächt evangelisches Oratorium im Handelschen Sinne, das zweite in dieser Art nach Händels Messias.

Die Musik beider ist diesem ihrem Zweck und Wesen vollkommen angemessen.

Alles lebt in Beethovens Musik in dramatisch sinnlicher Anschauung, ergreift darin; wir fühlen die Angst Christi am Oelberge, in dem ersten Recitativ und Arie, von Christus gesungen, mit; wir glauben die rauhen und dennoch etwas bangen Krieger, die ihn fangen sollen, und die ängstlichen Jünger in dem höchst dramatischen Chor: „Wir haben ihn gesehen“ und dessen Fortsetzung „Hier ist er“ zu hören und zu sehen, die theilnehmende Stimme des Engels spricht zu uns; Petrus Schwerdt, gegen Malchus gezogen, blitzt vor uns auf bei den Worten, „Nicht ungestraft“ und „In meinen Adern wühlen“ die Skizze dieses Terzetts endlich, „O Menschenkinder“ ist ein Skolion mit einer in diesem Bezug sehr angemessenen interessanten Melodie.

Alle diese Tonstücke aber malen, wie gesagt, dramatisch irdische sinnliche Zustände nur, es klingt uns darin nichts Höheres an, und dies würde auch dem Wesen eines solchen Drama entgegen laufen, das nur auf sinnliche Anschauung und Eindrücke gerichtet ist, das Christus und den Engel eben so menschlich personifizirt, wie die Menschen Petrus, die Krieger und Jünger, das uns nur die körperlich geistige Angst des Menschen Christus, aber nicht den Kampf des Gottmenschen u. s. w. darstellen soll und kann. Nur in der Musik zu den beiden Engelchören, „O Heil euch ihr Erlösten“ und „Welten singen Dank und Ehre“ erhebt sich auch Beethoven — weil sie aus dem Dramatischen gewissermassen herausgehen und in das Gebiet des evangelischen Oratoriums hinüberstreifen, zur Verkündigung werden — über die Erde, und besonders ist das letzte, in den Tönen seiner Fugenstellen eines der erhabensten, feurigsten und majestätischsten Loblieder der Gottheit, die je eines Menschen Gemüth entströmt sind; es beweiset, was Beethoven auch in dem Reiche der evangelischen Oratoriums geleistet haben würde, wo er als Vates hätte komponiren können.

Spohrs „letzte Dinge“ haben dagegen gar keinen dramatischen Effekt, und können ihn ihrem innern Wesen nach nicht haben; sie streben nach einem höhern, uns über die Erde erhebenden. Der Dichter des Oratoriums, Rochlitz, hat es als wahrhafter Prophet gedichtet; es hat in keinem Satze mit der Erde und ihrer Sinnlichkeit zu thun, sondern richtet unsern ahnenden Blick fortdauernd nach oben, in die Regionen, welche das Reich der Religion sind, aber nicht süsslich, nebelnd, schwebelnd und frömmelnd, sondern in gläubig frommer, erhabener, ernster, milder und kräftiger Einfalt. Es ist eine edlere Apokalypse.

Welche Aufgabe war dies für den Komponisten, diesen Verkündigungen Töne zu geben, deren Ahnung noch lebendiger in dem höhern ewigen Theil unsers Selbst wieder klingen zu machen, wie es die Worte allein vermöchten! und wie herrlich, wie zum Theil wahrhaft wunderbar hat Spohr diese Aufgabe gelöset!

Diejenigen Leser, welche Theil an dem Musikfeste genommen, mögen sich an das Bass-Solo: „Fürchte Dich nicht, ich bin der Erste und der Letzte“ u. s. w., an die Worte des Basses: „Sei getreu bis in den Tod;“ an das: „Heilig, heilig ist Gott der Herr Herr“ mit eintretendem Chor; an das himmlische Sopran-Solo mit Chor: „Das Lamm, das erwürget ist;“ an das „Betet an“ des folgenden Chors; an das erste Bass-Solo der zweiten Abtheilung und besonders die Worte: „Das Ende kömmt, es kömmt auch über Dich“ und „Von draussen brichts daher,“ — an den Gesang des Tenor in Soprans: „Sei mir nicht schrecklich in der Noth Herr, verlassen bin ich, der Freund vergisst mich, ich schau auf Dich o Herr mein einzig Heil,“ an die Posaunen vor dem Tenor-Solo: „Die Stunde des Gerichts,“ an das überherrliche Chor: „Gefallen ist Babylon, die Grosse“ und an dessen Spitze: „Das Grab giebt seine Todten;“ an das Tenor- und sodann vierstimmige Solo mit Chor: „Wer sollte Dich nicht fürchten, Du allein bist heilig;“ an das Schlusschor und die Fuge: „Halleluja,“ erinnern, sie mögen sich erinnern, wie alle in jenen Stellen verwendete Kunst zur fromm einfältigen, aber höhern Natur wird, und sie werden, in der Erinnerung noch beseligt, verstehen, was ich mit den obigen Worten „zum Theil wahrhaft wunderbar“ meine.

Die übrigen Leser, die Spohrs Werk nicht kennen, mögen mich aber nicht einen Enthusiasten schelten. Ihnen den Gegenbeweis zu geben, will ich nicht verhehlen, dass manche Stellen mich auch weniger ergriffen haben, z. B. in der ersten Abtheilung das Tenorsolo: „Weine nicht,

siehe es hat überwunden der Löwe," das ich auch in dem Gedicht nicht an seiner Stelle finde; und in der zweiten Abtheilung das Tenor-Solo: „Es ist geschehen?" schon weil beide nicht dem weichen Tenor, sondern dem Bass angehörten, insonderheit aber die Einleitung zur 2ten Abtheilung. Vielleicht hat hier Spohr den sorglosen irdisch aufgeregten Zustand der Erdbewohner vor dem unerwarteten Einbruch des letzten Gerichts, in Tönen malen wollen, zu welchem „vielleicht" mich insonderheit das sonst hier ungehörige Pastorale in der Einleitung führt, das mit den Worten des darauf folgenden Basssolo: „Der Gesang der Schnitter verstummt" zu korrespondiren scheint; doch — die religiöse Muse Spohrs hat hier ihre Schwingen etwas sinken lassen, sie hat sich der Erde genähert. Aber noch einen Spohr vorgeworfenen Mangel, der einer ist und nicht ist, muss ich berühren, ich meine den Vorwurf, dass seine Chöre und Fugen grossentheils nicht klar und verständlich genug erscheinen, und daher weniger ergreifen. Die Sache an sich ist nicht zu leugnen, und mit ihr der relative Mangel, aber — kann das Tageslicht dafür, dass es uns blendet, wenn wir aus einer dunkeln Höhle hervortreten? Werden wir nur erst desselben etwas gewohnt, so wird das Blenden aufhören, und wir werden alles gehörig unterscheiden lernen.

Spohr ist ein Musik-Genie, und dieses, wie jedes Genie, stürmt seiner Zeit immer voraus; wir schleichen ihm nach, und wenn wir es endlich eingeholt zu haben glauben, so ist es, oder vielleicht ein andres, schon wieder weiter voraus geflogen. Wie lange ist es her, dass man Mozart für unverständlich erklärte, sein Don Juan in Wien missfiel*)! Dies ist die Geschichte der Musik seit dem 16ten Jahrhundert. Während andre Künste z. B. Malerei u. s. w. seitdem Rückschritte oder Stillstand gemacht haben, ist die Musik unaufhaltsam fortgeschritten, sie steht jetzt insonderheit am Eingange eines neuen Kunsttempels, dessen Pforte uns Mozart, Beethoven und jetzt Spohr immer weiter geöffnet haben und öffnen. Noch blendet uns der daraus entgegen strömende Glanz, aber Geduld, wir werden immer deutlicher sehen, sein Inneres erkennen lernen. Schon können wir Gegegenstände des Tempels, worauf nur einzelne Licht strahlen aus dem Innern fallen unterscheiden und fassen, und sie erfüllen uns mit Genuss, — Spohrs Soli — wir werden auch den vollern Strahlenglanz — seine Tonmassen — ertragen lernen und in ihm uns sonnen. Doch genug der Allegorie. Spohr ist wesentlich in der Musik, der jetzt noch gewöhnlicher Praxis vorausgeschritten; ob mit klarem Bewusstsein und Absicht, oder durch den Instinkt des Genies geleitet, ist gleichgültig, und selbst das letztere zu vermuthen, genug, es ist so. Dieses Verachten des oft lächerlichen Verbots der sogenannt unerlaubten Fortschreitungen, wo dies Verbot nur konventionell nicht in der Natur begründet ist, wo sie selbst oft von ihr zur Erhöhung der Wirkung gefodert werden; diese fremdartigen überraschenden Akkordverbindungen, Uebergänge und Auflösungen; diese Fortschreiten in Septimen- und Nonen-Akkorden und Dissonanzakkorden, ohne Zwischenauflösung in Dreiklänge; diese enharmonischen Verwechselungen u. s. w., welche alle der ältere Musiker, ganz unbehülflich darin, schmäht, der jüngere entweder zaghaft, nur als einen selten anzubringenden Schmuck anzuwenden wagt, oder die, thut er mehr, seine Komposition lächerlich machen, stehen bei Spohr als gewöhnlich, als nicht anders und nothwendig so, und zur Stelle sein müssend, da; sie hauchen seiner Musik eine Seele ein, welche uns auf eine eigenthümliche Weise ergreift und bezaubert. Diese Bezauberung würde sogar noch höher sein, wenn bei den enharmonischen Verwechselungen sie nicht blos unser innerer Tonsinn zu empfinden glaubte, wenn wir wirklich Es zu Dis, Ges zu Fis mit unsern leiblichen Ohren steigen hörten. Die alten Griechen hatten allgemein das Vermögen, diese Intervalle zu singen: die kunstgeübtesten Virtuosen auf Saiten- und Blasinstrumenten, und Sänger vermögen es auch bei uns wohl noch; aber die Massen der Instrumente und Menschen können diese kleinen Intervalle noch nicht unterscheiden und hervorbringen, und vielleicht ist dieser Exekutionsmangel ein Grund mit des geringern Effekts der Spohrschen Chöre, die zum Theil auf sie und andere kleinere und grössere, rein schwer zu exekutirende Intervalle berechnet sind. Es wäre übrigens eine interessante und belohnende Arbeit, seine Partituren. — dass Klavierauszüge besonders von seinen Arbeiten kaum die Schatten des Lebensbildes geben, das er aufgestellt, liegt in der Natur der Sache — mit der Absicht, daraus neue Regeln für die Akkordverbindungen an sich und in kontrapunktischer Hinsicht zu abstrahiren und kund zu machen, zu studiren, und insonderheit möchte ich praktische Kenntnisübung, Zeit und Gelegenheit zu einem solchen Durchstudiren haben, um Spohrs Fortschritte an dem Leitfaden verfolgen zu können, den mir meine allgemeine Theorie der Musik giebt; vielleicht würde mir die Freude, manches, was ich Laye auf den Grund meiner Theorie als geschen könnend ahne, hier schon klar ins Leben getreten zu sehen. — Aus dem Vorstehenden lösen sich also die Fragen, womit meine Bemerkungen begonnen, glaube ich, dahin:

Beide Oratorien lassen sich als individuelle

*) Todesanzeige Mozart's im Berl. Musikal. Wochenblatte von 1791—92 Nr. 12.

nicht mit einander vergleichen, weil sie auf verschiedenen Basen beruhen; beide sind ihrem Zweck und ihrem Grundbegriffe gemäss von ihren grossen Meistern komponirt, und voll diesem angemessener Schönheiten; wenn mir, dem Evangelischen, aber der Grundbegriff des evangelischen Oratorii höher und erhabener erscheint, als der des katholischen, beide Arten wieder auf einen allgemeinern Grundbegriff, den christlich-religiösen Glauben überhaupt, basirt: so steht mir in diesem Bezuge auch das Individuum der erstern Art, (wie diese selbst) das Spohrsche Oratorium, weit höher, als das der zweiten Art, das Beethovensche Oratorium.

Nur noch einige Worte über das Werk des dritten Meisters, den 24sten Psalm von Schneider, der den zweiten Tag des Musikfestes verherrlicht.

Schneider hat seine Komposition auf dem gegenwärtigen bereits allgemein verständlichen Standpunkt der Musik basirt. Mit genauester Kenntniss der Mittel, die dieser ihm an sich, und um Kraft und Klarheit in den Massen, Schatten und Licht in dem Ganzen hervorzubringen, darbot, verlieh die Anwendung dieser Mittel seiner mit genialem Feuer konzipirten und von ihm geleiteten Komposition einen feierlichen imposanten Ausdruck; ihre Aufführung gleich einem, mit majestätischem Donner und feurigen Blitzeszungen, „die Herrlichkeit des Herrn," verkünden den Hochgewitter, und hinterliess dessen Eindruck auf die Versammlung. Schliesslich glaube ich noch bemerken zu müssen, dass ich nicht Mitglied des oben gedachten engern Ausschusses gewesen bin, nicht an den Aufführungen unmittelbaren Theil genommen, und dass mich sogar leider Zufälle, ohne meine Schuld, verhindert haben, Spohrs persönliche Bekanntschaft auf meinem Zimmer zu machen, so wünschenswerth es mir auch war. Dagegen ist die nähere Bekanntschaft mit den verehrten Fr. Schneider und Hermstedt eine der schönsten Früchte, welche das Musikfest mir gebracht hat.

Halberstadt, 13. Juli 1828.

A. Kretschmer.

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten,

(Fortsetzung.)

Herr Wauer.

Dieser im Fache der Karrikaturen, drolliger Karraktere und gutmüthig polternder Alter sehr schätzenswerthe Künstler, welcher nicht selten sogar zu erfreulicher Originalität sich aufschwingt und durch rastlosen Fleiss sich auszeichnet, — hat von der Natur keine Stimme erhalten, welche es ihm möglich gemacht hätte, jemals in die Klasse bedeutender Sänger sich emporzuarbeiten, aber deren dennoch genug, um, bei guter Schule und besonnenem Studium sehr Erfreuliches zu leisten und auch noch in spätern Jahren sich geltend zu machen. Von solcher Schule sind jedoch nur sehr wenige Spuren sichtbar, und was sich zeigt, das scheint mehr Produkt eigenen Triebs und rühmlichen Eifers als einer gründlich geregelten Anleitung und systematischer Anwendung technischer Hülfen zu sein. Daher kann und wird dieser übrigens jeder Bühne gewiss sehr empfehlenswerthe und willkommene Künstler, — als Sänger betrachtet, — immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen und durchgreifenden Totaleffekt nicht wohl irgendwo machen.

Herr Wiedermann.

Ein nicht durch grossen Umfang, aber durch Metall und Schmelz ausgezeichneter Bariton, welcher dem Karakter des Tenors näher liegt, als dem des Basses; unfehlbar mit grosser Anstrengung und nicht fruchtlosem Bemühen sich bildete, aber auch bemerkbar die Wohlthat gründlicher Gesangschule nicht genossen hat, um an dem á la Forti zuweilen auffallend kränkelt. Wie warm und lebendig sein Gefühl ist, wie löblich auch sein Geschmack erscheinen und eine reiche Erfahrung und edle Muster beurkunden mag, so verräth doch das Schwankende, ungleiche und oft an das Manierirte Streifende im Gesangsvortrag ebensowohl, als in dem zuweilen überladenen Spiel, — dass ein schönes Talent aus Mangel gründlicher Studien selbst seinen individuellen Zenith nicht erreichen kann.

Indessen kann Herr Wiedermann versichert sein, dass nicht viele deutsche Bühnen einen Bariton besitzen, welcher an Vorzügen ihm gleich käme, und nur sehr wenige eines bessern Künstlers in diesem Fach sich zu erfreuen haben: und dass er überall, wo er in geeigneten Partieen auftritt — eine willkommene Erscheinung sein wird.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 30. Juli. — Nro. 31. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Missa quatuor vocibus cantanda comitante Orchestra a Joanne Sebastiano Bach. No. 2. Simrock in Bonn. Preis 8 Fr.

Die Zeit, in der von Sebastian Bach aus voller Brust, in unbeschränkter Dankesglut des Schülers, in freudigstem Eifer für die Ehre unsrer deutschen heiligen Kunst und das Frommen der Zeitgenossen geredet werden kann: diese Zeit wird einen Klang haben der Kirchenglocken zum ersten Adventsonntag, da ein heiliges Kirchenjahr beginnt! Solche Angelegenheit ist zu heilig, als dass sie zerstückt werden, und zu wichtig für Kunstgenossen, als dass sie übereilt heraustreten dürfte, bevor die verheissene Bekanntmachung der grössten Werke Bachs, der fünfstimmigen H-moll-Messe und der Passions-Musik nach dem Evangelisten Mathäus durch Nägeli und Schlesinger erfolgt ist. Mögen diese Männer, die sich dadurch — auch abgesehen von Nägeli's sonstigem Wirken — das grösste Verdienst erwerben, nur auch bedenken, dass jeder Aufschub der Ausgabe den Kunstfreunden um so mehr leid sein muss, je wichtiger die Sache selbst für die musikalische Welt ist.

Nicht so entscheidend, als die hier verheissenen Werke, doch von unschätzbarem Werth sind die von Simrock herausgegebenen: das fünfstimmige Magnificat, die wunderliebliche A-dur-Messe und die oben angekündigte G-dur Messe; Gaben, die jeden Musiker zum achtungsvollsten Dank gegen Simrock verpflichten; Werke, die dem Kunstjünger vielseitiges Studium, dem Kunstfreund unerschöpflichen Genuss, dem Denkenden einen unversiegenden Born zur Läuterung und Erfrischung seiner Anschauungen bieten. Das letzte Werk ist noch aus einem andern Grunde kein geeigneter Anlass, über Bach etwas Abschliessendes zu sagen. Es ist nicht nur keine vollständige Messenkomposition, sondern seine ursprüngliche Bestimmung zu einer solchen theilweis' nicht ausser Zweifel. Wenigstens vom zweiten Satz (Gloria in excelsis) existirt eine andre Bearbeitung, in der die Einleitung bis S. 12 T. 6 der vorliegenden Partitur blosses (mit zwei Hörnern vermehrtes) Instrumentenspiel ist, und dann der Chor mit deutschem Text:

Gott der Herr ist Sonn' und Schild!

einsetzt. Vergleicht Ref. diesen Text mit dem in der Messenpartitur untergelegten:

Et in terra pax,

in jeder einzelnen Stimme und im Sinn der ganzen Stelle, so möchte er den letzten für den ursprünglichen, den deutschen hingegen für einen später von Bach oder jemand anders angepassten halten. Diese Meinung kann aber nicht mehr als Vermuthung sein, da es ihm noch nicht gelungen, jenes Manuskript mit deutschem Text zu Gesicht zu bekommen. Herr Professor Zelter in Berlin besitzt es; er und Herr Pölchau aus seiner reichen Bibliothek würden die beste und dankenswertheste Auskunft darüber geben können. —

Doch, einem solchen Werk gegenüber kann man sich die näher eingehenden und umfassendern Betrachtungen aus höherm Gesicht punkte freudig versagen; es bleibt noch ein unerschöpflicher Quell vielseitiger Beobachtungen übrig.

Wenden wir uns im Sinn unsrer heutigen

Tonsetzlehrer (von der Mehrzahl zu reden) zu dem ersten Satz der Messe:

Kyrie eleison! Christe eleison!

in ganz äusserlicher Betrachtung: so springt schon die Bemerkung hervor, dass dieser unerschöpflich reiche Harmonienstrom, voll Frische, Freiheit, gedrungener Kraft, und Leichtigkeit, auf dem Weg unsrer Harmonie- und General-Basslehren, nach ihrer Weise der Harmoniebildung wohl zu klassifiziren und zu deuten, nicht aber zu erlangen ist. In solcher Auslegung (wie sie z. B. Kirnberger über eine hierzu besonders schwierige Fuge aus H-moll, aus Bachs wohltemperirtem Klavier geliefert) erscheinen die Harmonien als künstlich herausgedrehte und zusammengefügte Seltenheiten; bei Bach als das natürliche Resultat eines freien und bedeutsamen Ganges aller Stimmen. Vor vielen Kompositionen Bachs selbst ist dieser Kyrie-Satz fast in jedem Takt an neuen, überraschenden Harmoniefolgen reich, und nirgends wird sich die ungesuchte natürliche Entstehung vermissen lassen. — Es ist dies nicht Bachs Genie, nicht der Begeisterung für seine Aufgabe allein beizumessen, sondern der, je weiter man in sie dringt, wahrhaft magischen Gewalt der kontrapunktischen Schreibart; eine Bemerkung, die wohl durch wenige Kompositionen so sichtliche Bestätigung erhält, als durch diese.

Eben diese Schreibart hat in der folgenden Periode Unglauben und Aberglauben zugleich erlebt, da sie mit der individualisirenden, subjektivirenden Richtung der Kunst vorerst in Widerspruch gerathen musste. Mit sehr spärlichen Ausnahmen verrathen die Fugen in neuern Kompositionen ihren Ursprung aus äusserlichen Beweggründen. Ein Theil wird als Dokument einer eiteln Gelehrtheit geschrieben, ein anderer aus Unterwürfigkeit gegen die Tradition, dass Fugen ein Erfoderniss zum Kirchenstyl seien, etwa wie die Stola zum Priesteramt. Mit dieser Unterwerfung unter ein äusserliches Gesetz ist eine Verleugnung der eigenthümlichen Tendenz des Tonsetzers nothwendig verbunden. Die Fuge erscheint dann als ein — was sie ist — willkührlich Zugefügtes, an geistigem Gehalt Geringeres als alles Uebrige; so die Amen-Fuge in Hummels Messe *), in deren Thema und Ausführung nicht einmal jene schwache Färbung eines sanft feierlichen Ausdrucks sichtbar wird, die in den übrigen Sätzen hervorschimmert. — Mit dem traditionellen Aberglauben, der solche Fugen anräth, verbindet sich dann aus dunkler Ahnung ihrer innern Grund- und Inhaltlosigkeit der Unglaube an ihre Wirksamkeit; man möchte sie (als lig' es an einer Ungeschicklichkeit der Hörer) wenigstens recht fasslich machen — und in diesem Streben nach Popularität, in dieser dem Künstler seltsam stehenden Flucht vor dem Eigenthümlichern, Neuern, Kühnern, Stärkern, lässt sich der siechgeborne Körper wie in einer heillosen Wassersucht vollends auf. Solche, so zahlreiche Erscheinungen sind es, die eben in tiefern, empfänglichern Gemüthern den Unglauben an die — gelehrte und nicht natürliche, wie sie meinen — Schreibart befestigen und schon bessere Talente auf halbem Wege zur Vollendung aufgehalten haben **).

Ein Stahlbad gegen diese Schwächen ist ein Werk, wie das vorliegende Kyrie. Wie die Leerheit jener neuern Fugenarbeit schon bei

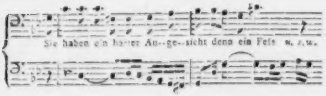
*) Vergl. No. 28 S. 225.

**) Arbeit ohne Geist; und Geist ohne Arbeit: diese beiden Halbheiten, die nicht etwa in unsrer, als einer schwächern Zeit häufiger sind, als früher, sondern auf die sich nur die Aufmerksamkeit mehr hinzuwenden vermag, je mehr sich das Bewusstwerden des Geistes in der Musik entfaltet: sie können nicht oft genug beleuchtet werden, und nicht mit Unrecht ist ihre Betrachtung bei so vielen Gelegenheiten in diesen Blättern angeknüpft. Auch Engels Wort sei zur Beherzigung empfohlen.

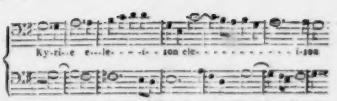
»Was nach Regeln gemacht wird, sagen Sie, wird allemal kalt steif, ängstlich bleiben. — Das ist, recht verstanden, wahr; aber so, wie Sie es anwenden, sicher falsch, und also missverstanden.

So lange sich der Lehrling die Regel noch mit Bewusstsein denkt, sie sich immer zurückruft, noch keine Sicherheit in seinem Verfahren hat und immer zu fehlen fürchtet: so lange freilich wird die Ausübung äusserst unvollkommen, und selbst weit unvollkommner sein, als wenn er sich bloss der Leitung eines glücklichen Instinkts überliesse. Auch wird die Fertigkeit nach einer deutlichen Regelerkenntniss sicher später, als nach dunkeln Empfindungsideen erwachsen. Aber erwachsen wird sie denn nun am Ende doch; die sonst deutlich gedachte Regel wird selbst zur Empfindungsidee werden, die bei jedem

dem Thema vortritt, das unter den Doppelrücksichten auf bequemste Verarbeitung und leichteste Fasslichkeit nichtssagend gebildet wird: so trägt bei Bach jedes Fugenthema den Grundgehalt des Ganzen in sich; man erkennt schon im Thema, wie Ernst es ihm war, was zu sagen, man gesteht dem Gedanken Wichtigkeit genug im Voraus zu, ein ganzes Chor von Stimmen zu beschäftigen — kurz es ist kein müssiges Spiel um nichts. Mag er (in einem Thema jener kleinen Kirchenmusik, die No. 28 angeführt ist) schelten und eifern:

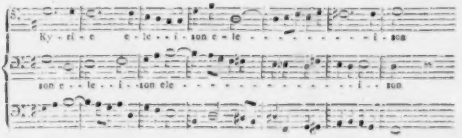


oder mag er in kindlich ruhiger Gläubigkeit hier sein Kyrie eleison anstimmen:



überall spricht Geist, Wahrheit, voller Ausdruck; neben Erhabenheit und Ruhe des religiösen Berufs, Kraft und Innigkeit des Ausdrucks. So tritt nach dem ruhig emporschreitenden Gang unsers Thema's das Zurücksinken (Takt 3 zu 4) in die Unterquinte und eine Terz tiefer in die kleine Septime mit bewegterm Ausdruck demüthiger Scham und Besorgniss eines kindlichen Herzens hervor und hebt sich wieder mit dem Ausdruck sanft dringender Bitte. Dieses einfache Thema allein, singt man sich nur mit Empfänglichkeit hinein, könnte manchem Blick das wahre Wesen der Fuge entschleiern.

Schon die erste Antwort darauf erfolgt im Tenor in der Umkehrung, der der Bass mit einem zweiten Thema gegenübertritt:



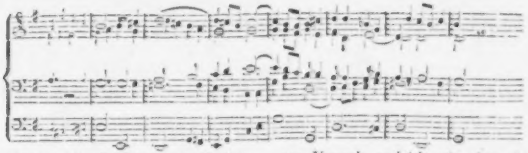
während der Orgel- und Orchesterbass seinen selbständigen Gang ruhig fortsetzt. Dass diese Umkehrung nicht, wie so oft, ein leeres ausgeklügeltes Kunststück ist, womit man den letzten Theil der Fuge bemerkenswerth zu machen pflegt — dass sie nothwendig ist, erkennt man schon äusserlich bei Erwägung des Thema's und der Stimmenlage; bei rechter Bewegung des Ge-

vorkommenden Fall mit grosser Leichtigkeit und Schnelligkeit sich darbeut: die Seele wird durch die Aufmerksamkeit, die sie auf die Regel zu wenden hat, von ihrer Kraft nichts mehr verlieren, denn es wird dieser Aufmerksamkeit nicht mehr bedürfen: die Ausübung wird eben so lebhaft, fliessend, geschmeidig, als bei dem blossen Lehrling der Natur, aber mit weit mehr Sicherheit, Wirkung, Geschick sich in Schwierigkeiten durchzuhelfen, erfolgen. — Freilich wird ein Mensch von Empfindung und Gedächtniss für die Musik, wenn er die Melodien, die er im Kopfe hat, ohne Noten auf dem Flügel wieder herauszubringen sucht, und die Finger braucht wie es die Natur ihm eingibt oder die Bequemlichkeit ihm räth; freilich wird so ein Mensch weit leichter und früher ein Spieler werden, als der erst Noten lesen und die Finger nach Bachischer Methode setzen lernt. Erst bei jeder Note zusehn, auf welcher Linie sie stehe, oder wie oft sie gestrichen sei; sich des Diskant- und des Bass-

schlüssels erinnern, die Dauer der Note schätzen u. s. w.; bei jedem Anschlagen der Taste sich erst fragen, welcher Finger müsse genommen werden: das muss freilich eine ewige Zeit hindurch nichts als Zwang und Stümperwerk geben. Aber wenn nun am Ende die Fertigkeit kommt, wie sie bei ausdauerndem Fleisse nicht ermangelt zu kommen: so wird der Schüler, was jener nie werden kann, Meister; ein Meister, der alle auf dem Instrument nur praktikable Schwierigkeiten herausbringt, und mit einer Leichtigkeit, Präzision, Sicherheit vorträgt, die der blosse Naturalist nie ganz wird erreichen können.«

Ideen zu einer Mimik v. J. J. Engel. 1804. Th. 1.

führten hätte entweder der Wiederschlag schädlich geändert, oder der Tenor gewaltsam und sinnwidrig in die Höhe gedrängt werden müssen. Dieser Kunsttreue und Ungekünstelheit verdankt nun Bach einen neu nüanzirten, besonders im dritten und vierten Takt des Geführten noch wärmern und zartern Ausdruck des umgekehrten Thema's, welchem Sinne das zweite Subjekt in ruhigerm Gange und kleinerer Melodiebewegung wohl entspricht. Dieses wird nun, ebenfalls in der Umkehrung, vom Tenor dem ersten Subjekt in rechter Bewegung im Sopran entgegengestellt; der Alt folgt zuletzt, dem zweiten in rechter Bewegung vom Sopran gesungenen Thema mit dem ersten umgekehrten, dann, dem ersten im Tenor in rechter Bewegung gegenüber mit dem zweiten ebenfalls umgekehrten und nun schliesst die ganze erste Durchführung so ab:



Und so singen sich die Stimmen in Freiheit und Andacht entgegen, die eine hierhin, die andre dorthin gewendet, wie auf alten heiligen Bildern singende Engel gemalt sind, jedes für sich und alle einträchtig verbunden: die Innigkeit, Süssigkeit, Kraft, Erhabenheit kindlicher Gottesfeier. Dem reichen Schatz dieser vielstimmigen Sprache hat so auch kein anderer Ton, als G-dur, gefunden werden können.

(Schluss folgt.)

4. Berichte.

Aus Leipzig.

Ueber die Oper: „der Vampyr" von Marschner.

Kurz vor dem Schluss unsers bisherigen Operntheaters, dessen Personale im letzten Winter bedeutend gelitten hatte, obgleich immer noch Opern, wie Oberon, Figaro, letztere durch Mitwirkung der gastirenden Mad. Grünbaum, Don Juan, Faust, Wasserträger, weisse Dame u. s. w. gegeben wurden, und der Antheil des Publikums sich nicht eben vermindert, flammte die Thätigkeit unsrer Bühne noch einmal empor. Zwei neue, noch nirgends aufgeführte Opern wurden in Scene gesetzt. Die erste, der Zeit nach, war: die Sonnenmänner; was die Musik anlangt, ein Studium des sehr achtbaren Mitgliedes E. Genast, welches vom Publikum mit der Nachsicht aufgenommen wurde, die einem solchen Versuch unter solchen Verhältnissen gebührt. Die Kritik hat wesentlich nur das daran zu tadeln gefunden, dass Herr Genast seinen Versuch sogleich mit einer der höchsten Gattungen der Musik anfing, und dass er dazu einen trivialen und durchaus geschmacklosen Text wählte. Im Uebrigen ist in seiner Musik noch immer manches gelungen, z. B. ein Marsch der Ritter nebst vierstimmigem Gesang, und das fröhliche Lied der Knappen u. s. w., welches mit Recht Beifall erwarb.

Ein grosses Loos zog aber die Direktion mit der oben genannten Oper von H. Marschner, früher Musikdirektor bei der königlichen Hofkapelle in Dresden, über welche ich hier etwas Genaueres berichten will.

Im Ganzen ist diese Oper ein geistreiches Nachtstück, aus dessen kräftigen Schattenmassen sich in scharfem Gegensatze hohe Lichtpartien hervorheben. An solchem Gegensatze des Schreckens und der Lust hatte die zu verstärkten Reizen fortschreitende dramatische Musik zuerst im Freischützen ihre Gewalt versucht und gezeigt. Ein Vampyr greift natürlich — oder auch unnatürlich — mit noch tiefern Schauern in die Menschenbrust als selbst Herr Samiel ein. Herr Wohlbrück, Schauspieler in Magdeburg, wählte diesen für Herrn Marschner zum Gegenstand einer Oper und suchte dabei die dem Lord Byron beigelegte Erzählung zu benutzen. Aber wie kann ein Abgeschiedener, welcher nach dem finstern Aberglauben einiger östlicher Völker zur Strafe gewisser Vergehungen scheinbar lebend umherwandelt, und den Menschen, besonders aber denen, mit welchen er einst in Verbindung gestanden, das Blut aussaugt, — die dann wieder Vampyre werden, — der Gegenstand eines ächt menschlichen Interesse sein! Er selbst handelt nicht eigentlich: sein Thun, zu welchem er verdammt ist, ist das einförmige, widrige Geschäft eines verhassten Thieres; es

muss sich vor den Augen des Zuschauers verbergen; und nur die gleissende Verführung, welche das erkorene Schlachtopfer an sich zieht, bleibt für die Darstellung auf der Bühne übrig. Aber wer handelt denn nun! Ist Widerstand des freien Willens gegen das furchtbare Geschöpf möglich! Hier hat der Bearbeiter des Stoffs für die Opernbühne einen Mittelweg einzuschlagen versucht. Er lässt — freilich etwas spät — den Gedanken hervortreten, dass über Gottesfurcht und reine Liebe die Nachstellungen der Hölle nichts vermögen. So wird der Vampyr aber zu einem schauerlichen Werkzeug des prüfenden Gottes gemacht, das die Hölle immer von Neuem bevölkert, und es ist ein schreckliches Schicksal für ein schwächeres Herz, ihm zu begegnen.

Herr Wohlbrück hat nun aber den ihm durch die gedachte Erzählung dargebotenen Stoff so behandelt. Er lässt zuerst Hexen und Geister auftreten; dann ihren Meister mit Lord Ruthwen. Dieser, der schon „dem Dienste jener verfallen,“ erlangt die Bewilligung seines Begehrens, noch „eine kurze Frist unter den frohen Menschen zu wallen,“ wie es im Texte heisst, wofern er bis zur nächsten Mitternacht „drei Bräute zur und reine“ ihnen als Opfer bringt. Um welcher Verbrechen willen Lord Ruthwen zum Vampyr geworden, lässt sich zufolge einer spätern Scene nur errathen; wie er dem Dienste der „Hexen und Geister“ verfallen sei, und woher jenes Begehren komme, wenn doch der Vampyrzustand, zufolge jener Sage, als ein unfreiwilliger Zustand der Strafe angesehen wird, dies leuchtet den Zuschauern nicht ein. Kurz Lord Ruthwen erscheint hier als Verführer des weiblichen Geschlechtes und macht sich mit grossem Appetit (welchen die erste Arie desselben ausspricht), an die Erfüllung seines Schwurs. Janthe verlässt ihre Aeltern und eilt ihm in die Arme. Sie singt:

Ach ich muss sie ja betrüben.
Denn es zwingt mich Dich zu lieben,
Was Vernunft dagegen spricht.

Der Vampyr lockt sie hinter die Scene; der Vater, der sie sucht, hört ihren Hülferuf; man findet sie entseelt; und den Mörder fällt der Vater an und verwundet ihn tödtlich. Aubry, der diesen früher gekannt, und dem er einst das Leben gerettet, findet ihn, und wird von ihm (die Umstände sind nicht eben dringend) zu dem Schwur gebracht, dass er ihn nie verrathen wolle; darauf geleitet er ihn auf eine Höhe um ihn mit dem Gesicht gegen den Mond gekehrt zu legen. In einer der folgenden Scenen erscheint Ruthwen unter dem Namen Ferl von Marsden als vom Vater begünstigter Bewerber Malwinens, der Geliebten Aubry's. Der Vater kündigt der Tochter dies kaum an, so soll sie schon — und zwar vor Mitternacht, (eine befremdende Eile), seiner Gattin sei. Aubry erstarrt vor Entsetzen, wüthet, wird aber an jenen Schwur erinnert; der Vater drängt Ruthwen; Malwine wünscht erst Aufschub, dann äussert sie, dass sie ihrem Geliebten nie entsagen werde. In dieser Lage der Sache schliesst der erste Akt.

Im zweiten kommt Lord R. auf sein Gut und sucht die Tochter seines Verwalters, Emmy zu gewinnen, welche eben in Begriff ist, ihre Hochzeit zu feiern. Eitelkeit und Sinnlichkeit führen ihn zum Ziel. Aubry, der ihm nachgeeilt ist, kann das Unglück nicht verhüten. Ruthwen droht ihm mit der Strafe des Meineids. Nachdem er so die zweite Braut geopfert, erscheint er wieder in Davenants Hause und will Aubry's Geliebte zum Altare führen. Dieser widersetzt sich vergebens. Mitternacht ist vor der Thür. Ruthwen erinnert den Alten bei seinem Wort. Aubry in Verzweiflung will eben das Geheimniss aussprechen, da fodert die Hölle Ruthven zurück; er verschwindet in Flammen. Der Vater erkennt die Gefahr, welcher seiner Tochter entgangen und vereinigt nun die Liebenden. Alle singen „wer Gottesfurcht in Herzen trägt“ u. s. w. und preisen den Himmel, während eigentlich die Hölle das ihr beigelegte Recht ausführt; Aubry aber schon ausgerufen hat: ich verzweiffle an Gottes Macht, unheilbringende Dämonen scheinen die Schöpfung zu bewohne — und Malwine geklagt hat: „Mach und Vertrauen verlassen mich, Vater im Himmel erbarme Dich!“ —

Dies ist der Gang der Haupthandlung, deren Schwächen und Anstösse der Leser hieraus zu erkennen im Stande ist. Dazwischen sind einige Scenen, in welchen Malwine und Aubry sich gegen einander und gegen den Vater aussprechen, so wie die Scenen gestellt, in welchen Emmy's Hochzeit von den Dienern und Landleuten vorbereitet und gefeiert wird. Die letztere Episode, in welcher die Freude bis zur höchsten Lustigkeit steigt, nimmt einen ziemlichen Raum des zweiten Akts ein, der daher jene starken Gegensätze aufstellt und darum auch mannigfaltiger ist, als der erste. Ungeachtet jener in die Augen springenden Schwächen muss man jedoch gestehen, dass der Verf. des Textes in der Anordnung der Scenen und in einzelnen Schilderungen der Situationen, Geschick und Talent bewiesen hat. Herr Marschner hat diesen Stoff mit Feuer der Phantasie und des Gefühls in sich aufgenommen, und zu einem Ganzen verarbeitet, in welchem man den glücklichen, aber auch mit eigenthümlichen Kräften ausgerüsteten Nachfolger Webers erkennt. Denn wenn man in manchen Punkten, z. B. in der Art der Bildung der Ouvertüre, in einigen durch Weber in Aufnahme gekommenen Wendungen der Melodie, in den vorkommenden dissonirenden Vorhalten, unvorbereitete Akkorden, weit auseinandergelegten und aufeinander folgenden

Septimenakkorden den Einfluss jenes Tonsetzers wahrnimmt, und in den Melodien wie in dem Kolorit der Instrumentation, besonders in den finstern, kräftigen Partien, Anklänge aus dem Freischützen und aus Euryanthe vernimmt, so ist doch von eigentlicher Entlehnung nicht die Rede; und Anderes beweist dagegen ein Feuer der Erfindung, und eine Gewandheit in der Anwendung der Tonmittel, welche, je genauer man mit dem Werke vertraut wird, die Wirkung eines zur Meisterschaft glücklich aufstrebenden Talentes auf den Zuhörer ausübt. Die Musik setzt allerdings Zuhörer voraus, welche an starke Reize schon gewöhnt sind, und die Voraussetzungen des Stoffs gelten lassen. Solche ergreift sie, und so hat auch bei uns seit langer Zeit keine Opernmusik das Publikum so erregt und interessirt. Man kann zufolge des zu Grund gelegten Textes drei Hauptpartien der Musik unterscheiden: die finstere, in welcher das Wirken teuflischer Mächte und ihre Verführung geschildert wird, — sie ist die starke Seite des Komponisten, von welcher er sich am Meisten an Weber anschliesst, aber doch wie das zweite Hexenchor und das Verführungsduett im zweiten Akt beweiset, etwas Eigenthümliches zu schaffen im Stande ist; die zweite ist die menschlich rührende Partie, der Ausdruck der unschuldigen Liebe — sie scheint uns die schwächere zu sein, in welcher der Komponist minder eigenthümlich ist; die dritte die heitere und humoristische, welche in den episodischen Scenen des zweiten Akts zum Vorschein kommt — sie scheint uns die stärkste Seite des Komponisten und giebt uns die Hoffnung, er werde dereinst die in der letzten Zeit so vernachlässigte komische Oper mit entschiedenem Erfolg bearbeiten können. Dass der Komponist noch hier und da in seinen Mitteln schwelgt, manche Sätze zu lang entspinnt und dadurch ermüdet, (dies gilt vornehmlich der zweiten Hälfte des ersten Akts.) Tonmassen häuft und Schwierigkeiten für den Gesang und für die Orchesterpartie nicht spart, wodurch der Klarheit geschadet wird; dies sind Mängel, die man dem Kraftgefühl eines jungen Komponisten, der gegenwärtig nach der Palme des Ruhmes strebt, nicht zu hoch anrechnen muss. Das richtige Verhältniss der Länge der Stücke würde der Komponist vielleicht besser getroffen haben, wenn er die Stücke nicht durch gesprochne Prosa getrennt, sondern eine ununterbrochne Opernmusik geliefert hätte. Bei der gegenwärtigen Behandlung fällt es ohnedies auf, dass die bedeutende Scene, in welcher Aubry den Lord Ruthwen verwundet findet, und ihm den wichtigen Schwur ablegt, ganz ohne Musik abläuft. Seit der zweiten Aufführung hatte der Komponist einiges mit gutem Erfolg abgekürzt; in den letzten Aufführungen traten durch die Gebrechen der Sänger einige unwillkührliche und das Ganze störende Abkürzungen durch Hinweglassen einiger Stücke des zweiten Akts ein. Immer, und auch von den zahlreich anwesenden Fremden wurde diese Musik als eine ausgezeichnete Erscheinung anerkannt; einzelne Lieblingsstüke hörte man bald zum Pianoforte singen. *) und für Blasinstrumente arrangirt, an öffentlichen Orten vortragen.

(Fortsetzung folgt.)

Wien.

(Schluss.)

Vor Kurzem starb hier, tief bedauert von allen, die ihn kannten, und dann auch liebten mussten: der K. K. Hof-Kapellsänger, Karl Weinmüller. Er war früher eine der schönsten Zierden unsrer damals so herrlich blühenden Opernbühne; eine kraftvolle, höchst sonore, schmelzend-biegsame, gegen drittehalb Oktaven umfassende Bassstimme, ein ächt deklamatorischer, durch Verstand und Verständlichkeit belebend gehobener Vortrag, ein Spiel, auf Natur und Wahrheit basirt — solche, selten vereint zu findende Eigenschaften machten seinen Abgang vom Theater unersetzlich. Wer ihn als Richard Boll, Sarastro, Osmin, Leporello, Zamoski, Rocco, Figaro, Alphonso, Gärtner im Waisenhause, und noch vielen andern Rollen sah und hörte, wird seiner nie, gewiss nie vergessen. —

Im entwichenen Karneval machten mehrere der hiesigen Musikhändler ganz artige Geschäfte mit — Tänzen aller Art, und unter den bizarrsten Titeln. So weit ist es gekommen mit dem grassirenden, verschrobenen Geschmack, dass dergleichen Allotria zu den allerganghartsten, sich fast allein noch rentirenden Artikeln gehören, während dem von den neu erscheinenden klassischen Produkten eines Beethoven, Spohr, Weber, Moscheles, Onslow, Romberg, — der auf unserm Platze noch ganz steinfremden, ausgezeichneten Berliner Komponisten gar nicht einmal zu gedenken — kaum wenige Exemplare an Mann gebracht werden können. Besonders hat Haslinger durch ein grosses Sortiment von Ländlern, Walzern, Galopps, Eccossaisen, Allemanden, Polonaisen, Tempè's, und wie die Unbands sammt und sonders heissen mögen, wohl nicht eigentlich seinem Verlag, doch um desto gewisser seinen Säckel bereichert, und von dem abgefallenen Gewinn sich höchst wahrscheinlich in den Stand gesetzt, wenigstens einen Theil der grossen Kosten von Hummels neuer Pianoforte-

*) Der Komponist hat einzelne Stücke bei Fr. Hofmeister im Klavierauszug herausgegeben, und wird nächstens den vollständigen Klavierauszug in derselben Musikhandlung erscheinen lassen.

Schule zu decken, deren Herausgabe in deutscher Sprache, welche zu gleicher Zeit mit jener in Paris und London an's Licht treten wird, er ausschliesslich, durch ansehnliche Privilegien vor dem Nachstich gesichert, entrirt hat. Dieses Werk des berühmten Meisters, woran er, seinen eignen mündlichen Aeusserungen zufolge jahrelang gearbeitet und gefeilt, und alle, auf seiner Künstlerlaufbahn zur persönlichen Ausbildung gesammelten Erfahrungen als unschätzbares Vermächtniss, seinen Zeitgenossen und Nachkömmlingen zu Nutz und Frommen niedergelegt hat, und mit welchem er, ein Tonmeister des ersten Ranges, allerdings in der Kathegorie eines vollgültigen musikalischen Gesetzgebers aufzutreten ermächtigt ist, wird, dem ausgegebenen Prospektus zufolge, in 3 Theilen, und mehr als 400 Gross-Folioseiten, nebst dem Elementarunterricht die theoretischen Gesammt-Regeln des Fingersatzes, der Ausschmückungen und Verzierungen, des Vortrags u. s. w. auch eine Anweisung zum freien Phantasiren, vorzüglich aber die höchst schätzenswerthe Zugabe von 2200 praktischen, sorgfältig gewählten, durch die grösstmöglichste Mannigfaltigkeit einen nicht zu berechnenden Nutzen gewährenden Uebungsbeispielen enthalten, und somit jeden Anfoderungen des Lernenden wie des Lehrenden auf das allervollkommenste entsprechen. Zur willkommenen Zierde gestaltet sich das nach Grünlers Originalzeichnung von Stöber gestochne an dem Frontispiz prangende, wohlgetroffene Bildniss des Verfassers, welchem Sr. Majestät, der Kaiser Nicolaus I. von Russland, huldreichst die Zueignung gestatteten, und der Pränumerationspreis von 8 Thalern sächs. kann hinsichtlich des Umfangs und Inhalts nicht unbillig genannt werden. —

Schon beinahe vor Jahresfrist haben unter der anonymen Firma: „Freunde und Verehrer des seligen Beethoven," dessen Biographie, zu welcher der Testaments-Vollstrecker Originalmaterialien, und authentische Urkunden zu liefern sich erklärte, im Subscriptionswege angekündigt, ohne jedoch diesfalls die Bedingnisse, den Ort der Vormerkung und die Zeit des Erscheinens namhaft zu machen. Da indess bis zur Stunde nichts weiteres davon verlautete, so scheint das ganze Projekt wieder in die Brüche gegangen zu sein. —

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten.

(Fortsetzung.)

Herr Woltereck.

Ein Mann von schöner Gestalt, von umfangreicher, energischer, biegsamer und in der eigentlichen Basslage mächtiger Stimme; von unverkennbarem Talent für Gesang und Darstellung; ein Name von nicht geringem Ruf in einigen Städten, und bedeutender Routine; ein Mann von Beruf, wie nur wenige sich dessen erinnern können, und dennoch — nur sehr mittelmässig als Sänger und wenig bedeutend als Darsteller! Denn selten ist seine Intonation ganz rein, seine Scale ist ungleich, ja holperig, seine Register bilden kein Ganzes, sein Portamento ist weder glatt noch energisch, seine Koloratur sehr mangelhaft, seine Sprache im Gesang oft ganz unverständlich, sein Recitativ kein deklamatorischer Gesang und keine gesungene Deklamation, seine Wirksamkeit in den Ensemblestücken sehr zufällig und nicht immer vom Geist des Tonsetzers, der Situation und den Karakters geleitet, seine Arien weder als Konzertgesang hinreissend, noch als dramatische Monologe empfunden und gegeben; und welche gespreizte Manier und Ziererei im Spiel, welches unzeitige Hervortreten und sich geltend machen wollen, welcher Mangel an edler Haltung und aus der Seele strömender Mimik! — Herr Woltereck ist Sänger von Ruf und Beruf, — ich glaube daher meine Ansicht ungeschminkt geben zu müssen: ohne Zweifel leidet auch er an der deutschen Theaterseuche, woran so viele treffliche Talente schon verloren gingen und deren noch mehr verloren gehen werden; weil an Mohren keine Wäsche hält, und eine Barbierstube in der Regel weit grösserer Sorgfalt würdig befunden wird, als die Leitung einer deutschen Bühne mit und ohne Prädikat. Im Vertrauen auf eine hübsche Figur, eine klangvolle Stimme, sattsame jugendliche Keckheit; im Bewusstsein, wie unbegreiflich leicht es ist, den Ohren jener allzeit schmachtenden und romanenfertigen sogenannten gebildeten Damen du jour zu gefallen, wenn man nur erst vor ihren Augen oder vor ihrer reizbarer Phantasie einige Gnade gefunden hat; in der Ueberzeugung von der Zahl und Macht jener gutmüthigen Theatergäste, welche jugendliche Talente immer gütig mit Beifallsstürmen unterstützen; von der Streitsucht, Parteilichkeit, ja Erkäuflichkeit so mancher Journale, drängen sich junge Herren und Damen zu der Bühne, und sind den Direktionen willkommen, weil sie für 150 Thlr. jährlich — dieselben (?) Dienste leisten, welche der Impressario vielleicht mit einigen Tausenden erkaufen müssen. Aber — wir haben früher nichts tüchtiges gelernt, gehören nicht der Klasse der Genies an, und finden es überflüssig, beschwerund oft sogar unmöglich — beim Theater einmal angestellt — das versäumte nachzuholen. So bauen wir ein Haus ohne Fundament, finden doch (wenn es nur einen hübschen Anstrich hat) bei der Unzahl von Bühnen und unverhältnissmässig — kleinen Zahl von Künstlern — von Zeit zu Zeit einen Käufer dafür,

bis der Anstrich verblüht ist — und die Nichtigkeit des Baues in voller Blösse zeigt. —

Herr Woltereck wird noch manches gute Engagement finden, da seine Fehler so vielen gemein, seine natürlichen Vorzüge nicht vielen eigen sind, und eigentliche Künstler bei vielen Kunstanstalten unter die entbehrlichsten aller Möbel gezählt werden!

Herr Zschiesche.

Selten geniesst ein Sänger das Glück, alle Stimmen über seinen hohen Werth einig ertönen zu hören, in solchem Grade, wie Herr Zschiesche. Behagt dem Italiener die klangvolle Schwebung seines Portamento und die Deutlichkeit, Rundung und Abgeschliffenheit seiner Koloratur, verbunden mit Eleganz und Reichthum in den Fermaten und Verzierungen, so freut sich der Deutsche zugleich, einen Sänger zu hören, welcher solchen Vorzügen die geistige Bedeutung der Komposition nur höchst selten opfert, feurig und markig deklamirt, die Harmonie ehrt, dem Karakter Schritt vor Schritt folgt, eine Romanze eben so innig vorträgt, wie er in der Bravourarie zu glänzen versteht, und kaum etwas anderes zu wünschen übrig lässt, als eine noch flüssigere Bildung seines Darstellungsvermögens und der äussern Haltung. Herr Zschiesche besitzt in dem vollkommen verbundenen reichen Umfang von alle Mittel, um die Mehrzahl der eigentlichen Basspartien und der Baritone mit Anstand vortragen zu können, und wirklich durfte auch schwer zu bestimmen sein, ob seinem Sarastro oder seinem Aliprando der Preis gebühre. Dem Umfang nach zu urtheilen, muss seine Stimme um so mehr zu den Bässen gezählt werden, da seine tiefern Chorden sehr voll und kräftig ertönen. Folgt man jedoch seinem Vortrag genauer, so erscheint gerade in der eigentlichen Kantilene des Basses man könnte sagen in der Bass-Kabalette — seine Stimme nicht mit dem alles basirenden und über alles herrschenden Kernklang des eigentlichen Basses, und dadurch äussert sie sich qualitativ als ein Bariton von ungewöhnlichem Umfang, und gegenwärtig in Deutschland schwerlich übertroffener Ausbildung. Daher auch dieses seltenen Sängers schönste Erfolge da stets gefunden werden, wo es sich darum handelt — in blühend schmeichelnden Weisen innigen Gefühls — Leidenschaften zu beschwichtigen, das Herz zu beruhigen, sanft zu erheben, zarte Uebergänge zu Heiterkeit und Scherz zu bilden — oder mit der Zaubermacht klarer, einfacher, gediegener Ruhe zu überzeugen, zu imponiren, ohne durch Posaunenkraft gleich Josua zu betäuben und niederschmettern zu können.

Eine seltene Eigenschaft, deren Mangel so oft und selbst bei sonst trefflichen Sängern schmerzlich vermisst wird, darf ich nicht unerwähnt lassen, da sie so einflussreich auf den Totaleffekt ist, und gewöhnlich — von den Lehrern junger Sänger mit Stillschweigen übergangen wird; ohne Zweifel als eine der vielen Kleinigkeiten, welche sich von selbst verstehen, in dem Titel eines Sängers von Natur mit begriffen sind, und die Vollkommenheit der Harmonie intensiv begründen. Ich meine: das Beachten des richtigen Verhältnisses der konzertirenden Stimmen in allen Ensemble-Stücken vom Duett an bis zum stimmreichsten Finale; das freundliche Rücksichtnehmen auf die Kräfte und die Schwächen des Mitsingenden nicht nur, sondern auch auf die ökonomische Intention des Tonsetzers mit jeder einzelnen Stimme, welche den Totaleffekt der gegebenen Harmonie erkämpfen sollen, und welche unfehlbar auszusprechen kein Zeichen der Notenschrift genügt. Wie viele Sänger glauben fort und fort durch die Macht ihrer Stimmen glänzen zu dürfen, und materiellen Triumph über einen schwächer Begabten erringen zu dürfen! Wie oft hört man Tenore, welche mit zarten Sopranen in sanften wolligen Terzengängen fortschreiten sollen — alles lustig übertönen, als ging' es zum Kirchweihtanz! Wie schweigsam zeigen sich alsdann solche Schreier in den Ensemblestücken, wo sie nicht glänzen zu können glauben; wie sehr verhunzen sie die Harmonie, und beurkunden ihre musikalische und geistige Stümperhaftigkeit bei allen sonstigen guten Eigenschaften; wie jämmerlich radbrechen sie damit gerade die tiefgedachten und herrlichst ausgeführten Tonwerke. Aber — wer frägt danach! Die gran Aria folgt, und die Menge brüllt bravo! — Wahrlich, das Bild der Isis zählt der eingeweihten Schauenden mehr, als die Göttin der Harmonie, zu deren Tempel alle Welttheile und Generationen sich drängen!

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 6. August. — Nro. 32. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Militärische Musik *).

Wenn man auch wirklich die militärische oder sogenannte türkische Musik in den neuern Melodien, in der Melodienfolge rapsodisch-fragmentarischer Setzart, womit sie sich von ihrem eigentlichen Karakter oft entfernt, und der zuweilen sonderbaren Zusammenstellung der verschiedenen Instrumente wegen mit einiger Strenge beurtheilen möchte, so wird man doch gar bald auch unwiderstehlich zur Nachsicht hingerissen, wenn man sie im Freien hört; ja, es dürfte wohl nicht bald und schneller ein andrer Styl ein ganzes Volk so ansprechen, wie dieser. Leben und Feuer, eine die Sinne betäubende Kraft, strömt aus allen, man könnte sagen, durchaus eingreifenden Instrumenten. Ob die Töne diesen schmeichelnd abgelockt, oder auch gewaltsam hervorgezwungen sind, das schwächt den Eindruck nicht; der Schall dringt erhebend in die weiteste Entfernung, und hört man selbst die Melodie nicht mehr, so wird die Trommel oder die Trompete, ungeachtet ihrer beschränkten Individualität, da sie das Zeitmaass bekräftigen, auf die Melodienform schliessen lassen, im Allgemeinen noch begeistern; und in dieser Wirkung ist unläugbar der vorgesetzte Zweck erreicht, der einzig und allein wohl darin besteht, den Geist des Militärs rege zu erhalten, nach Umständen zu erheben, den Heldenmuth anzufachen. Was sich auf Kosten dessen eben nicht Löbliches und gar oft Unerhebliches mit einschleicht, muss man daher billig übersehen, und nur etwas weniger apprehensive Ohren haben. Wer sich noch z. B. an die einst schwerfälligen Märsche der k. k. österreichischen Armee erinnert, findet der die gegenwärtigen in der Bewegung, in den helltönenden Instrumenten, die den Schritt des ersten wie des letzten Mannes in einem Regiment im Marsche mit deutlich markirten Zeittheilen sicherer und ungezwungner machen, nicht zweckmässiger? Hat nicht Haydn selbst in seiner militärischen Symphonie den besten Fingerzeig damals gegeben, mit welcher Wirkung dieser Styl überhaupt behandelt werden könne? Wird der, welcher einen französischen Marsch gehört hat — war er karakteristisch oder nur gefällig und tändelnd — nicht das Angeführte bekräftigen können? Man sage dagegen, was man will, wenn sich die allgemeine Stimme dahin erklärt, das benutzen zu müssen, was gut und nicht zweckwidrig ist, so werden doch Vorurtheile nicht die Oberhand behalten; selbst der Kunstrichter amüsirt sich oft recht sehr bei solchen mit Fleiss und Genauigkeit einstudirten Pieçen, indess er sich gezwungen sieht, manches daran zu tadeln; er wird das augenblicklich effektive Tonwerk, das jeden in seiner Nähe mehr oder weniger, aber doch anspricht, nachsichtig bemessen, und seine Kunstansicht nicht bloss auf todtkalte Regeln gründen.

*) Aus No. 35 des 2ten Jahrgangs der Wiener musikalischen Zeitung (allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, 1818), die längst aufgehört hat; die Aufbewahrung wohl werth. Der Trefflichkeit preussischer Feldmusik ist schon öfters gedacht worden, sowie des günstigen Einflusses Spontini's auf sie, aus dessen Kompositionen unsre Regimentsmusiker den militärischen Klang überall herausgehört haben. Vaterländisch kriegerische Klänge wird vielleicht erst der nächste vaterländische Krieg lehren. D. R.

Krommer, Starke, Moscheles, Payer, Schwarz, Schiedemayer und mehrere andre brave Komponisten und Kapellmeister haben nun mehrere Jahre wechselweise in diesem Genre für österreichische Regimenter Tonwerke, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge, geliefert; wie weit man es bisher in der Ausführung gebracht hat, mag zum Theil Folgendes beweisen:

Am 26. Mai wurde Abends vor dem k. k. Hofkriegsgebäude von dem Musikchor des löbl. Infanterie-Regiments Colloredo Mansfeld unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Stephan Weiss, von 55 Individuen Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, von L. van Beethoven, für die türkische Musik eingerichtet, gegeben. Dieses für die militärische Musik besonders geeignete Werk verdient durch diese Produktion, die bisher von mehrern Regiments-Kapellmeistern beinahe für unmöglich gehalten wurde, gewiss einige Aufmerksamkeit. Wem die Schwierigkeiten beim Einstudiren von solchen Tonstücken bei Regimentsmusiken bekannt sind, wo gerade nicht Mann für Mann noch die festen musikalischen Kenntnisse besitzt, besonders unter der Mannschaft ausser den engagirten Hoboisten (der sogenannten Spielleute) der wird gestehen, dass die Thätigkeit des Herrn Weiss lobenswürdig ist, da er jeden Mann der Spielleute einzeln vornehmen, und ihn mit jeder Veränderung des Zeitmaasses bekannt machen, dann erst noch viele Ensemble-Proben vornehmen musste, um eine Produktion dieser Art zu bewerkstelligen, die man sicher gelungen nennen kann,

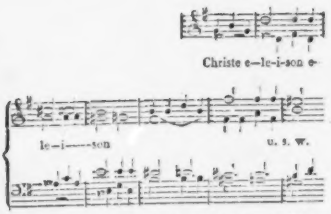
Da die Schwierigkeiten der Violinen, vorzüglich in der ersten Abtheilung dieser Komposition, meistens unter das Piccolo, Flöten, Oboen und Klarinetten vertheilt werden mussten, so wird man leicht begreifen, wie schwer die Sätze auf diesen Instrumenten auszuführen waren. Die verschiedenen Uebergänge machten es erfoderlich, um die Hauptstimmen fortzuführen, dass man Klarinetten in B, C, D, Es, G benutzte, daher auch die Aufmerksamkeit der Spielenden sehr gross sein musste, um den richtigen Eintritt einer oder der andern Klarinette in die Oberstimme nicht zu verfehlen, ja sogar nicht bemerkbar zu machen. Eben so brauchte man Trompeten in C, D, Es, F, A, welche in der ganzen ersten Abtheilung alle konsonirenden und dissonirenden Akkorde vollkommen gaben, und der Uebersetzer dürfte in dieser Hinsicht zu entschuldigen sein, wenn er die Schluss-Tonart nach dem Original in der Abtheilung nicht beibehielt. Noch ist zu bemerken, dass die Aufoderung von englischer Seite (Es-Trompete) etwas furchtsam schien, weil das E auf dieser Trompete grosse Sicherheit heischt; die französischen Trommeln und Trompeten könnten Anfangs weiter entfernt sein, das Dämpfen der erstern macht den Effekt nicht, wie eine allmählige Annäherung; dasselbe wäre auch bei der grossen Trommel (Kanonade von französischer Seite) zu wünschen; der Sturmmarsch wäre etwas geschwinder, und so immer schneller bis zum höchsten Prestissimo zu nehmen, die Bass-Instrumente könnten dabei eingreifender sein, da man sie von dem Getöse der Trommeln häufig gedeckt findet. Die zweite Abtheilung gelang vortrefflich, und kann sich das Personale zweckmässig in einem grössern Raume austheilen, stört seine Aufmerksamkeit nicht das Gerassel vorüberfahrender Wagen: so wird dieses ruhmvolle Unternehmen, das unverkennbar den Stempel einer ausserordentlichen Mühe, eines eisernen Fleisses trägt, und allen militärischen Musik-Chören zur Aneiferung dienen mag, noch herrlicher und dankbarer gewürdiget werden können.

3. Beurtheilungen.

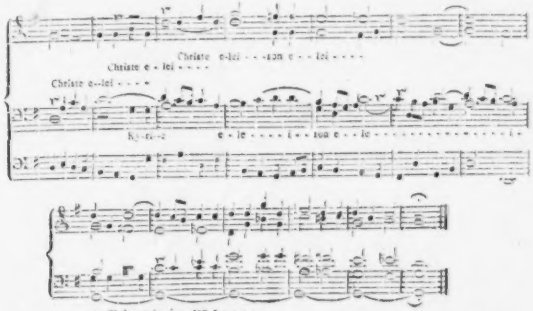
Missa quatuor vocibus cantanda comitante Orchestra a Joanne Sebastiano Bach. No. 2. Simrock in Bonn. Preis 8 Fr.

(Schluss.)

So ist in dem hier schliessenden ersten Theil der Fuge der erste Gedanke, Kyrie eleison, gefeiert, und nun intoniren die Stimmen mit bewegterm, dringenderm und flehenderm Ausdruck, darum aber in engerer Folge, das Christe eleison, ein drittes Subjekt, das sich hier zuerst zu einem kanonischen Zwischensatze gestaltet:



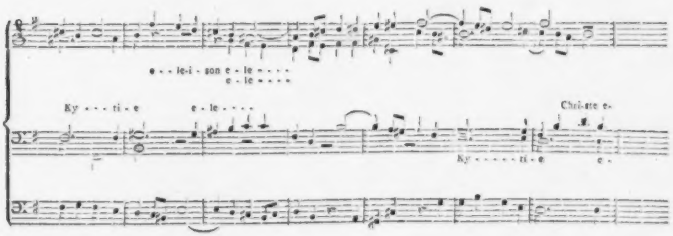
dem der erste Gedanke, Kyrie eleison lebhafter in engerer Durchführung nachdrängt; zuerst, einen Takt nach obigem Satze setzt der Alt ein, zwei Takte darauf der Tenor, drei Takte später der Sopran (alle in der Umkehrung) nach noch zwei Takten, der Bass in rechter Bewegung; dann folgen noch einmal in beiderlei Bewegungen Alt, Tenor und Bass in spätern Eintritten bis zu einem zweiten Schluss in der Paralleltonart. Schon zuvor hat aber bei der letzten Intonation des ersten Subjekts der Tenor das dritte zweimal dazu verkündet; beide vereinen sich in dem hier beginnenden dritten Abschnitt der Fuge enger miteinander, als im zweiten; und zu dem fortgesetzten letzten Gliede des ersten Subjekts im Sopran intoniren Alt, Tenor, Bass, Instrumentalbass nach einander das erste Glied des dritten, das nun an der Stelle des zweiten in immer festere Verbindung mit dem ersten tritt, bis zuletzt (denn wer mag das Ganze Zug für Zug beschreiben!) nach einem die flehende Bitte befestigenden Orgelpunkt, auf dem ersten Subjekt als Grundlage, aus dem Inhalt des dritten mit dem gesteigertsten Ausdruck innigen Flehens der Schluss sich so bildet:



Gedenken wir noch einmal des Kyrie-Christe eleison aus der A-dur-Messe, das in No. 28 S. 233 beiläufig besprochen wurde. Dort waren Kyrie und Christe eleison in ihrer verschiedenen Bedeutung gänzlich getrennt und eine Wiederholung des Kyrie zum Abschluss erfoderlich, um den Sinn vom subjektivern Ausdruck des Christe wieder zu der umfassendern Bedeutung eines allgemeinen Gebets zurückzuführen. Auch hier, in der G-dur-Messe, ist die Sinnesverschiedenheit des Kyrie und Christe festgehalten. Allein beide sind nicht entschieden, als verschiedene Tonstücke getrennt, durchdringen sich vielmehr immer inniger, sowohl der äussern Anordnung, als der innern Bedeutung nach — die sich dadurch eben als identisch darstellen. Der erste Theil der Fuge schloss ruhig auf der Tonika ab, das erste Christe trat gesondert (wenn auch anschliessend) auf und verstummte bei dem ersten Wiedereintritt des Kyrie, um erst bei dem siebenten, am Schluss dieses Theils, sich wieder anzukündigen. Es begann wiederum

den folgenden Abschnitt, nicht aber als einen getrennten; die Oberstimme verbindet ihn vielmehr mit dem vorigen in einem Vorhalt, mittelst einer Fortführung des letzten Gliedes des ersten Subjekts. Hier steigert sich noch das erste Subjekt (S. 5 Syst. 2 T. 6 u. f.) durch Engführung und Verwandlung der Sexte im vierten Takt in die entscheidende Oktave und nun erst waltet das Christe eleïson ununterbrochen, wird über dem Orgelpunkt festgehalten, bildet den Uebergang zum Schluss im Hauptton und nimmt das Kyrie belebend und bestärkend als seine Begründung und Befestigung auf.

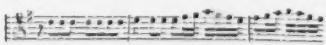
Dieser Ideengang belebt nun das Ganze mit einer innerlich nothwendigen und höchst wirksamen Steigerung. Der erste Theil hält sich im Wesentlichen in G-dur, mit dem Ausdruck kindlich edlen, in ruhiger Andacht sich erst erhebenden Sinnes: die Eintritte des Hauptsubjekts (Kyrie) erfolgen im Einklang der Tonika; in der Quinte derselben; auf dem Grundton des Dominanten-Dreiklanges, der aber als Sextenakkord erscheint; auf dem Grundton des tonischen Dreiklanges, der ebenfalls — und zwar nach beiläufiger Berührung von H-moll —als Sextenakkord eintritt; dann zweimal auf der Terz des kleinen E-Dreiklangs. Der zweite Theil bewegt sich nach jener feurigern Wendung des ersten Christe durch G, D, A, E, H, Fis — mit feierlicherm Gange wesentlich in E-moll; Modulation und Stimmeintritte, — z. B. der hier im Bass:



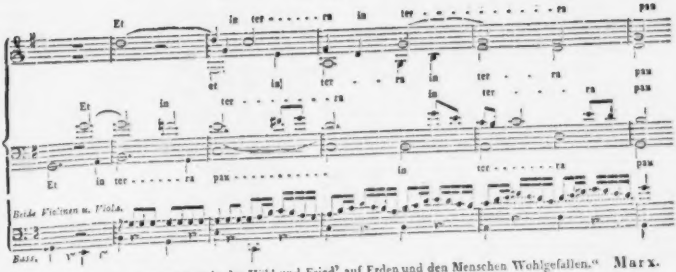
werden überraschender, hochfeierlicher, bis dann im folgenden Theil, der wesentlich auf D steht, neben dem bisherigen Ausdruck die Wärme und Innigkeit des Christe alles durchdringt.

Möchte es dem Ref. gelungen sein, durch diese Andeutungen Kunstfreunden, die Bach noch wenig kennen, eine Ahnung zu wecken von dem Schatz von Empfindung, Weisheit, Religiosität, der ihrer hier, wie bei keinem andern Tonkünstler, schon in kleinern Werken wartet; denn die G-dur-Messe gehört nur zu den kleinern. Mehr soll und kann hier nicht bezweckt werden.

Daher nur noch eine Uebersicht des weitern Inhalts. Es folgt: „Gloria in excelsis," wiederum für Chor; „Gratias agimus tibi," eine Bassarie; „Domine deus, agnus dei," Sopran- und Alt-Duett; „Quoniam tu solus sanctus," Tenorsolo; „Cum sancto spiritu, Amen," Schlusschor. Nur noch ein Zug werde zum Schluss, aus dem ersten dieser Sätze, mitgetheilt. „Gloria in excelsis" singen Sopran und Alt allein in das bewegte Orchesterspiel hinein; ein weicher warmer, lieblicher Satz, wieder G-dur. In einem langen Instrumentalzwischenspiel ist auch dieses Thema:



durch die Stimmen geführt worden, hat sich schon zuletzt in das Gloria hineingespielt und nach 44 Takten dieses kindlichen Festes folgt:



Der Text heisst: „Ehre sei Gott in der Höh' und Fried' auf Erden und den Menschen Wohlgefallen.“ Marx.

Die Chöre zur evangelischen Liturgie des preussischen Staates, einstimmig und mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte nebst beziffertem Basse bearbeitet von C. Kloss, Trautwein in Berlin.

„Die Gründe (schreibt der Einsender) für die Bearbeitung in dieser Gestalt waren: a) leichte Ausführbarkeit für Dorfkantoren; denn diese haben in der Regel einen nur wenig geübten Sängerchor — und haben sie nur den, so kommt die Sache oft so erbärmlich heraus, dass keineswegs die kirchliche Erbauung dadurch befördert wird. Sie werden, hoffe ich, durch die Anwendung dieser Bearbeitung einem Misslingen und daher Lächerlichwerden, vorbeugen. Besonders mit der Orgel kann man ja sowohl einen Sänger als auch ein ganzes Chor im Zaume halten. b) Eine bessere Harmonie, als die an mancher Stelle in der Kirchen-Agende befindliche oder auch die nach den Bearbeitungen der Herren Koch und Mann, oder die drei- und vierstimmige von — mir (dem Herausgeber) ist. Und warum sollten diese Kirchengesänge nicht überhaupt würdig sein, c) mit der Orgel begleitet zu werden! Ausserdem können diese kleinen Chöre auch d) bei häuslicher Erbauung leicht ausgeführt werden.“

Für alle diese Zwecke sei die Ausgabe hiermit empfohlen. M.

4. Berichte.

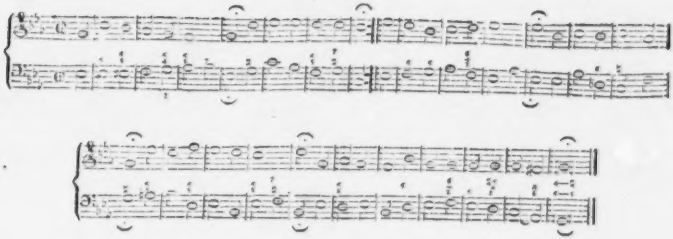
Berlin.

Oeffentliche musikalische Prüfung.

(Eingesandt.)

Seit beinahe vier Jahren besteht nunmehr schon die nach Logier's System gegründete musikalische Akademie des Herrn Girschner, und es war demnach Zeit, die Resultate seines Wirkens dem musikliebenden Publikum an den Tag zu legen. Dieses geschah denn auch durch eine am 6. Juli im Saale des englischen Hauses veranstaltete öffentliche Prüfung, welche mehrere hohe Staatsbeamte, Professoren, Musikverständige, so wie auch zahlreiche Freunde der Tonkunst mit ihrem Besuch beehrten. Nach mehrern Uebungsstücken aus Logier's Klavierschule wurde ein Studium von Corelli, welches mit einer Fuge schloss, höchst genau und exakt auf sieben Pianoforte zusammengespielt, und nach diesem ward ein Trio zu sechs Händen, von Logier, ebenfalls sehr pünktlich vorgetragen, wobei besonders die verschiedenen Nüancen des Piano, Forte, Crescendo u. s. w. alle Hörer sehr wohlgefällig ansprachen; über den Nutzen solchen Zusammenspielens ist bereits so vielfach öffentlich geredet worden, dass es hier keiner weitern Auseinandersetzung dieses Punktes mehr bedarf.

Das theoretische Examen betreffend, so erzeigte, nachdem die Elemente des Generalbasses, als die Kenntniss der Tonleitern, Vorzeichnungen, Akkorde, Modulationen u. s. w., zur Zufriedenheit der Zuhörer durchgenommen waren, der Herr Geheime-Staatsrath Körner den Schülern des Herrn Girschner die Ehre, eine kurze Bassmelodie aufzugeben, die von ihnen sofort richtig beziffert und vierstimmig ausgesetzt ward. Die nächste Aufgabe darauf war die Melodie des Chorals: „o Haupt voll Blut und Wunden,“ wozu die Zöglinge alsbald den folgenden Bass setzten:



Es finden sich hierin manche Akkordfolgen, die vielleicht nicht jedem gefallen; man muss indessen darauf Rücksicht nehmen, dass die Schüler sämmtlich unter 13 Jahren waren, und dass folglich ihr Geschmack nothwendig noch minder gebildet sein muss, als etwa der eines Musikers von Profession. Der Choral ward darauf nach dem also bezifferten Basse von sämmtlichen Schülern vierstimmig zusammengespielt, und die Lust, womit sie dieses thaten, zeigte, dass auch ihr Geschmack in dem Institut eine ernste würdevolle Richtung gewinnt, ohne desshalb einseitig nur bei dem Alten zu verweilen, wie der letzte Theil der Prüfung dieses beweist.

Den Beschluss nämlich machte der Vortrag mehrerer Solostücke. Zuerst spielte ein zehnjähriges Mädchen, die seit drittehalb Jahren den Unterricht geniesst, und ganz von vorn angefangen hat, ein Rondo von Logier; darauf trug ein Knabe von 13 Jahren, ebenfalls seit etwa drei Jahren einzig nur im Institute ausgebildet, ein Rondo von Hummel aus A-dur vor; und zuletzt spielte ein zwölfjähriger Knabe die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles: die Präzision und der exakte Anschlag, womit alle diese Stücke vorgetragen wurden, erregten ein allgemeines Wohlgefallen. Die Zufriedenheit, mit der die Anwesenden sämmtlich den Saal verliessen, muss dem Herrn Girschner zum schönsten Lohne gereichen für seine Bestrebungen.

C. Seidel.

Berlin im Juli 1828.

Aus Leipzig.

Ueber die Oper: „der Vampyr“ von Marschner.

(Fortsetzung.)

Um nun auf das Besondre dieser Musik einzugehen, so zeigt gleich die Ouvertüre, wie es sein soll, den Geist und das Leben, welches das ganze Werk durchweht. Zu Hauptmotiven derselben hat der Komponist nach Webers Vorgange Melodien gemacht, mit welchen er Hauptmomente der Oper bezeichnete. Als Hauptgedanke tritt ein wilder, gegen den Takt anstrebender Satz D-moll C auf, in dem die Melodie, vom vollen Takte ausgehend, sich erst durch drei Takte erhebt, dann sich in zwei Takten von kürzern Noten mit Auftakt herabwälzt, und darauf wieder in drei Takten herauf läuft und in den Grundton zurücktritt. Es karakterisirt dieses Thema die zur Unruh und zu nie befriedigtem Durst verdammte Leidenschaft, welche aus der Hölle stammt und ihre Opfer sucht. — Bald hören wir auch das Flehen der Bedrängten, das sich immer rührender erhebt und die Schmeicheltöne des Verführers. Als beruhigender Gegensatz tritt dann die Hörnermelodie in A-dur ein, welche in der Oper selbst mit den Worten: „Wer Gottesfurcht im Herzen trägt u. s. w.“ verknüpft ist, und an eine ähnliche in Euryanthe erinnert. Aber darauf entbrennt erst recht der heisse Kampf. Der Komponist hat einen fugirten Satz hier angebracht mit fasslicher Wirkung, und eine frühere Figur dazu benutzt, um das Dringende des Verlangens und des Abwehrens zu steigern (S. 5 des Klavierauszuges). Bei der Wiederholung tritt dann das Thema des fugirten Satzes mit jener Hörnermelodie verkürzt und in der Molltonart zusammen (S. 7), das Ringen der Instrumente wird noch mächtiger; da erscheint der entscheidende Augenblick, — die Hülfe. Das starke Unisono des Grundtons (S. 8.) kündigt dies feierlich an. Die Spukgestalt verschwindet. Im tempo più stretto kehrt nun jene Hörnermelodie von allen hohen Instrumenten verstärkt zurück und wirkt mit triumphirender Macht, den Jubel der Errettung zu verkündete, der immer höher steigend, in kräftigen Akkorden, das feurige Stück beschliesst. Nur zwei Stellen haben mir in diesem Stücke nicht zusagen wollen; nämlich erstens

die, wo die Harmonie nach fortgesetzter Steigerung (S. 7 Anfang des letzten Systems) noch einmal nach B geht, von wo aus dann eine neue Steigerung in dem Ausdrucke der Angst versucht wird. Das Eintreten und Verweilen in B an dieser Stelle ist für mein Gefühl etwas matt. Die zweite Stelle ist die Stelle von 29—36 Takten S. 8 des Klavierauszuges, welche sich an die jubelnde Hauptmelodie anschliesst; sie ist sowohl in der Melodie, als in der Begleitung zu gewöhnlich, um hier Wirkung zu thun, und fiele sie hinweg, so wäre durchaus nichts verloren.

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Gallerie der Bassisten.

(Schluss.)

Herr Babbnig.

Unter den seltensten Erscheinungen auf der deutschen Bühne, welche Aeusseres, vorzügliche Stimme mit kunstgerechter Bildung vereinen, und neben der Darstellungsgabe auch die Gesangsglut in ihrem Busen tragen, gebührt diesem eine der ersten Stellen, was auch hier anerkannt wurde, obgleich des Sängers Mai vorüber ist, und nicht wiederkehrt. Herr Babbnig konnte Krebs, Wild und Jäger zugleich sein, aber früher schon zog er es zuweilen vor — einem David ähneln zu wollen, mit einem Haitzinger in die Schranken zu treten: dadurch schlich sich des Ultrahuhenden und Frostigen so manches in seine Weise ein, schon bevor seine Stimme den hohen Reiz des silberuen Portamento verloren hatte.

Herr Beils.

Dieser, von der Natur mit einer sehr umfangreichen, bis in die höchste Höhe sich leicht und natürlich aufschwingenden und ungewöhnlich beweglichen Stimme — begabte Sänger, erfreute sich bis jetzt höchstens einzelner Momente des staunenden und bald wieder verrauschenden Beifalls für Bravour-Eruptionen, welche im Ohr klingeln, ohne das Gefühl im mindesten zu berühren; ein gewisses Staunen erregen, ohne dem Geschmack wohl zu thun; Beifall zu erstürmen, ohne den Verstand zu gewinnen, oder ein eigentliches Verdienst zu begründen, weil weder gründliche Schule noch eifriges Studium diese Naturanlagen gebildet und veredelt haben, und ein automatenähnliches Erscheinen in Darstellung und Gesang, jede dramatische Wirksamkeit unmöglich macht, so wie jede Hoffnung für die Zukunft verscheucht. Wem eine oberflächliche Kenntniss der Generalbasslehren als der Kulminationspunkt der Musik erscheint — dem bleiben die Noten ewig nur eine arithmetische Punktation, dem kann aus jeder Partitur nur ein Strohkranz erblühen!

Herr Breiting.

Eine kraftvoll sonore und dabei des zartesten Ausdrucks fähige Bruststimme edeln Kalibers, zeichnet diesen Anfänger noch mehr aus, als seine natürliche Bravourfähigkeit. Denn sein völlig heterogenes und eigentlich einem Buffo angehörendes Falsett, welches keine frühere Schulübung verbunden und geregelt hat, scheint, für dieses Leben wenigstens, ihm die Hoffnung auf schöne Siege im Gebiet des Bravourgesangs zu rauben. Wohl ihm, wenn er, sich selbst zu hören, Ruhe gewinnt, und wenn er seinem eigentlichen und edlen Beruf zu folgen, Kraft und Willen besitzt. Er hat natürlichen Sinn für musikalischen Ausdruck, für die schöne Zaubersprache, welche so wohlthuend überall verstanden und von allen gleich geliebt wird. Ich erlasse ihm die Solfegg., sofern sie den Sänger mit den Arabesken der Bravour bereichern sollen, aber deren eifrigstes Studium muss ich ihm rathen, damit er vollkommner Herr der Intonation werde, in reinem Portamento sich bewegen lerne, und damit dem Ausdruck auch die schöne Form verleihe, ohne welche Kunst nirgends denkbar ist. Jene Studien, richtig geleitet und geübt, erzielen unwillkührlich eine andre Eigenschaft, welche nicht einmal eine Tugend genannt werden kann, weil sie jedem Sänger eine Grundbedingung sein muss, wenn sie gleich so häufig vernachlässigt wird — ich meine: das reine Vokalisiren, die vollständige Aussprache der Sylben und Worte, ohne welche auch der geübteste Gurgler, so wie der feurigste Sänger — nur eine Instrumentalwirkung hervorbringen kann.

Herr Cornet.

In Salieris Schule gebildet, auf den Wiener Theatern geübt, und voll innern poetischen Lebens, errang sich dieser Künstler den Ruf eines ausgezeichneten Sängers (obgleich eine aussergewöhnliche Stimme ihm nicht gegeben ist) und wusste damit das schöne Verdienst der Darstellung in wohlthuenden Einklang zu bringen. Er deklamirt mit seiner sonoren Bruststimme vortrefflich, und weiss sein zartverbundenes Falsett zu den kunstvollsten, kühnsten und geschmackvollsten Figuren und Verzierungen kunstgerecht zu gebrauchen. Aber noch gelang es ihm nicht vollkommen, den Fesseln des Dialekts sich zu entwinden: und stets der Lust nach überschwenglichen Verzierungen und applausbringenden Bravourstückchen — männlich zu entsagen. Damit geht unrettbar die Einheit und der Karakter verloren, und was dafür gegeben werden kann,

ist — höchstens Ohrenkitzel! überhaupt dürft' es wohlthätig auf die Erhaltung seines Organs wirken, wenn er weniger häufig in den Regionen des Falsetts sich bewegte.

Herr Cramolini.

Viele bedeutende Stimmen vereinigen sich darüber, dass die Stimme dieses Sängers, weder in den Brusttönen noch in dem ziemlich gut damit verbundenen Falsett, zu den sehr bedeutenden gehören, dass seine technische Bildung Lob verdiene, ohne vollendet zu sein, dass sein Vortrag mehr von Geschmack durch gute Muster erlangt, als von grosser geistiger Kraft zeuge, dass seine Darstellung manchen Tadel verdiene, ohne gescholten werden zu dürfen, dass er unter dem Mittelgut einen löblichen Platz einnehme, und an manchem Ort für einen trefflichen Tenor gehalten werden könne — weil der Trefflichen Zahl nicht Legio heisst. —

Herr Benincasa.

Schöne Figur, mark- und klangreiche Stimme (ohne einen bedeutenden Umfang) einfach drollige Komik, einseitig kräftiges Deklamationsvermögen, ein gewisses biedereinnehmendes Wesen und unverkennbarer Fleiss, um in Gesangbildung nachzuholen, was früher wohl versäumt worden sein mag — errangen diesem Sänger um so leichter einen bedeutenden Namen, da er grösstentheils nur neben Invaliden und Halbinvaliden (Bassi, Benelli, Bonaveri, Tibaldi, Sassaroli u. s. w.) stehend, im vollen Glanz der Jugend erschien, und im dankbarsten Fach der komischen Oper sich bewegte. Seine schone Zeit ist vorüber. Nur da, wo man die Blüten seines Lebens in einer Reihe von Jahren genossen hat, kann auch die Frucht als etwas sehr Angenehmes noch erscheinen. Mittelgut!

Herr Genast.

Wenn eine lebendige, bilderreiche Phantasie, gründliches Studium der Musik in ihren mathematischen und ästhetischen Verhältnissen, glückliches Darstellungsvermögen und gelungene Ausbildung desselben, rastloser Kampf und sinniges Streben — an das Ziel führen könnten, ohne dass die Natur eine vorzügliche Stimme und die Schule die technische Vollendung verliehen haben — so müsste dieser Bariton als einer der ausgezeichnetsten Sänger Deutschlands genannt werden!

Er ist immer ein höchst schätzenswerther Künstler, weil er das Ziel individueller Vollkommenheit mit Jünglingseifer und Mannskraft verfolgt und erreicht hat, und als vielseitig ehrenvoll verwendbar — eine Stütze und Zierde jeder Bühne.

Herr Gloy.

Bassbuffo, an welchem Stimme und Gesangskunst die weniger glänzende Seite bilden, und von welchem daher in jeder Oper, wo der Bass als Stimme eine gewisse Herrschaft behaupten muss — nur einseitig Verdienstliches und Glänzendes geleistet werden kann. Reich an Witz, Humor und Farbe sind seine komischen Gebilde, mehrentheils ausgezeichnet durch originelle Auffassung und Durchführung des Karakters, — oft getrübt durch jene immer und überall mehr überhandnehmende Jovialität der Spassmacherei, welche, nur den Augenblick und die Lachlust beherzigend — einen dramatischen Genuss nicht gewähren kann, und stets daran erinnert — dass Gottsched einen vollkommenen Sieg auf der deutschen Bühne nicht errungen hat!

Herr Kökert.

Eine äusserst angenehme, in sich selbst ziemlich verbundene Stimme höhern Bassklangt, ein klarer, inniger Vortrag, besonnene Aufmerksamkeit auf Geist und Karakter der Musik, lassen wirklich bedauern, dass ein organischer Fehler die Vollendung der Studien gehemmt hat, den Vortrag oft erschwert, und die Anstrengungen lebendiger Darstellung nur selten erlaubt, indem die deutsche Oper an so schönen Talenten gerade nicht allzu reich ist.

Herr La Roche.

Als Bassbuffo, was Stimme und Gesangvermögen betrifft, Herrn Gloy so ziemlich ähnlich, als Schauspieler jener höchst achtbaren und nicht allzu zahlreichen Klasse angehörig, welche ohne übersprudelnde Talentskraft und ohne jene elektrische Blitzeskraft der Genies — durch Ernst, Fleiss und besonnenes Studium der Natur ein Schnippchen schlagen, und dennoch als Künstler eine schöne Bedeutsamkeit gewinnen. An die Stelle der Phantasie — tritt geübte und geregelte Einbildungskraft, und jener gemessene und alles messende Verstand, der, auf Theorie, Abstraktion und Analyse sich gründend — endlich immer überzeugen muss, aber von der Bühne herab nur sehr selten auch augenblicklich gewinnt, hinreisst, elektrisirt, welcher fast nie zu leerer Spassmacherei herabsinkt, aber auch die natürliche Zauberei des Funkens nicht erreichen kann, welcher nur höchst selten der Kritik Veranlassung zu offenem Tadel giebt, aber fast immer das Publikum in den Schranken des succès d'estime erhalten wird.

von Biedenfeld.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 13. August. — Nro. 33. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber das Kirchenlied.

(von Dr. Karl Seidel.)

Der reiche Schatz christlicher Gesänge, welchen das protestantische Deutschland seit den Zeiten der Reformation besitzt, hat mit vollstem Rechte die Aufmerksamkeit der neuern Kunstforscher, sowohl von Seiten der Musik, als auch hinsichtlich der hier für diesmal vornehmlich zu betrachtenden Dichtkunst, auf sich gezogen. Mehrfache Sammlungen solcher Lieder, so wie auch manche schätzenswerthe Abhandlungen und Aufsätze über das geistliche Lied sind an das Licht getreten; da indessen noch manches Wesentliche dabei nicht näher erörtert worden ist, so mögen die folgenden fragmentarischen Bemerkungen Einiges wenigstens beitragen zur Vervollständigung einer für die christliche Kunst überhaupt so wichtigen Untersuchung.

Alle Partikularität kann stets nur vollkommen gewürdigt werden in Beziehung auf das Allgemeine. Jede besondre artistische Leistung muss also nothwendig in Hinsicht auf die gesammte Kunstentwickelung überhaupt angeschaut werden; die bisherigen Untersuchungen über das protestantische Kirchenlied erheben sich aber meistens nicht zu diesem umsichtigeren und rein wissenschaftlichen Standpunkt, und daher macht denn eine solche kunsthistorische Darstellung möglichst in gedrängter Kürze, hier den natürlichen Anfang unsrer Betrachtung.

Der Mensch ist ein geistig-sinnliches Wesen, und somit wurden ihm auch Trieb und Vermögen zur Kunst; denn diese ist eben wiederum ein Geistig-Sinnliches, man könnte sie schlechthin bezeichnen als die geistigste Sinnlichkeit. Jener Keim des Geistigen, Ewigen und Uebersinnlichen aber erhebt den Menschen, so wie er sich nur einigermaassen zu entfalten beginnt, alsbald über das Irdische hinweg zur Ahnung und Anbetung höherer Wesen; die angestammte Sinnlichkeit jedoch vermählt sich nothwendig diesen heiligen Sphären jederzeit, nach Beschaffenheit des eben herrschenden Bildungsgrades, auf ihre edelste Weise; und daraus entspringt denn natürlich der zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich findende Verein, oder vielmehr die innige Verschmelzung von Religion und Kunst. Je mehr indessen die Sinnlichkeit noch in einer Kulturstufe der verschiedenen Völker und Zeiten vorherrschend ist, desto sinnlicher und materieller wird die Gottfeier durch die schönen Künste sich darstellen; mit dem geistigen Fortschreiten aber werden nothwendig auch andere mehr geistige Kunstformen hervortreten; und es muss demnach der Vergeistigungsprozess, in dem die Menschheit stetig begriffen ist, sich ganz besonders deutlich zeigen in einer allgemeinen philosophischen Kunstgeschichte.

Die früheste Kunstform, die im Dienste der Religion, bei allen auf der ersten Entwickelungsstufe der Kultur stehenden Nationen, frühester so wie heutiger Zeit, sich findet, ist der Verein von Dichtkunst, Musik und Tanz; derselbe ist nicht etwa von einem Volk auf das andre übertragen worden, er ist vielmehr überall primitive Aeusserung des dem Menschen inwohnenden Kunstgefühls *). Das Gedicht freilich besteht

*) S. ein Mehreres davon in meiner Abhandlung über

Anfangs nur aus wenigen bedeutsamen Worten, die Musik — eigentlich nichts als ein wildes Herausschreien roher Naturlaute, von rhythmischem Geräusch der Klappern und Trommeln begleitet — nur aus einigen Tönen; der Tanz aus wenigen stets wiederkehrenden wilden Freudensprüngen; es sollte dadurch, wie ein alter Schriftsteller sagt, der ganze Körper nicht minder einen lebhaften und innigen Antheil nehmen *). So haben denn die alten Hebräer zum Preise Jehovah's in der freien Natur **) wie im Tempel ***) selbst heilige Religionsgesänge aufgeführt; sogar die erhabenen Psalmen wurden noch zum Theil gesungen unter feierlichem Tanz ****). Die sinnigen Griechen sangen und tanzten bei ihren religiösen Festen, und die in ihrer Weise recht gebildeten Indier und Chinesen tanzen noch jetzt dabei. Auch die ersten Christen haben ein Gleiches gethan *****); religiöse Tänze und kirchliche Schauspiele findet man während des ganzen Mittelalters erwähnt; ja man tanzt zum Theil noch, und namentlich in Jerusalem selbst ******), zu Ehren des Heilands. Nur auf einer weit höhern Stufe der Kultur erst ruht der Körper gänzlich, und der Geist schwingt auf den Flügeln der Dichtung und der Musik allein sich empor zu heiliger Andacht.

Bewor aber dieser Gra[illegible] von Ueberlegenheit des Geistigen in der menschlichen Entwickelung erreicht wird, hat das Heilige sich noch mit andern Formen schöner Sinnlichkeit, und zwar besonders mit denjenigen Kunstsphären zu vermählen, die ihre Werke, während Gesang und Tanz an die Persönlichkeit selbst unmittelbar geknüpft sind, stets neben dem Menschen als gesonderte Schöpfungen hinausstellen; also mit den plastischen Künsten überhaupt. Die erste derselben, deren nächstes Hervortreten sich in den Bildungsperioden aller frühern Zeiten und Völker nachweisen lässt, ist die Architektur. Jene heiligen Tanzchöre bedurften eines heiligen Orts, und da dieser für die religiösen Feste ganzer Volksstämme bestimmt sein musste, so war die erste Leistung der Prachtbaukunst eine weite Umschliessung ohne Dach. Anfangs bestand dieselbe aus rohen mühsam zusammengeschleppten Steinmassen, die, späterhin behauen, eine Art von Mauer gaben, bis mit der wachsenden Technik nach und nach die Prachtbaukunst in ihrer riesenhaften Herrlichkeit aus dem religiösen Gefühle erwuchs. Die Verehrung und Anbetung der geahnten Gottgrösse fand bei den noch in der Sinnlichkeit tief versenkten Geschlechtern nur ihren genügendsten Ausdruck in grossen gleichsam übermenschlichen Bauwerken: die weitern historischen Belege hierzu geben hinreichend jene über Alles gigantischen Pagoden und subterraneischen Tempelhallen Indiens, die heiligen Bauwerke des alten Aegypten, die kolossalen Mauern und pyramidalischen Steinmassen Mexiko's u. s. w. *). Auch in spätern Zeiten einer nach den Stürmen der Völkerwanderung neu und schöner sich gestaltenden Bildung sehen wir noch einmal die Architektur in einer ähnlichen innigsten Verknüpfung mit dem religiösen Gefühl, und zwar in den künstlich durchbrochenen Kunstpyramiden oder Thürmen der gothischen Riesendome. Diese blieben indessen sämmtlich unvollendet um die Zeiten der Reformation; und

das Hyperchema. Charinomes Th. I., und auch in meiner Schrift, de saltationibus sacris vet. Romanor. sect. I.

*) Ideo in religionibus saltabant majores, quia nullam corporis partem esse voluerunt, quae non sentiret religionem: nam cantus ad animum, saltus ad mobilitatem pertinet corporis. Servius ad Virgil. Aen.

**) Mos. II. c. 15. v. 20. c. 32. v. 18.

***) On voit dans les descriptions qui nous restent des temples de Jerusalem, de Garezim et d'Alexandrie, qu'une partie de ces edifices etoit formée en espece de theatre, auquel les Juifs avoient donné le nom de choeur. Cette partie etoit toujours occupé par le chant et la danse, qu'on y exercoit avec la plus grande pompe des dans toutes les solemnités. — Cahusac histoire de la danse T. I. p. 26.

****) Existimo in utroq.[illegible] Psalmo nemine chori intelligi posse cum certo instrumento homines ad sonum ipsius tripudiantes..... de tripudio seu de multitudine saltantium minime dubito. Lorin in Psalm. C. 11. v. 3.

*****) S. Bromel's Schrift von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

******) Eine Beschreibung des am Osterfeste des Jahres 1823 in Jerusalem am Grabe des Heilands selbst aufgeführten Tanzes gebe ich, Charinom. Th. I. S. 570.

*) S. ein Mehreres über das früheste Versenktsein des religiosen Gefühls in die Architektur Charinom. Th. II, S. 378 — 384.

sie mussten es bleiben. Nicht die kriegerischen Unruhen der damaligen Epoche haben den Ausbau jener ehrwürdigen Werke plötzlich zurückgehalten, denn der Bau der meisten blieb schon vor dem Ausbruch jener Periode liegen: „der Geist vielmehr“ — so sage ich andern Orts darüber — „der sie einst gegründet und bis so weit aufgeführt hatte, war entwichen, und sein Verschwinden bezeichnet nicht etwa, wie man dasselbe wohl öfters deuten hört, überhand nehmende Schwäche; keine Rückschritte, oder am wenigsten einen Mangel wahrer Religiosität. Die Baukunst war abermals — und wie es scheint für immer — in ihrer Riesenhaftigkeit losgelöst von der Idee des Uebersinnlichen und Ewigen; der weiter vorgeschrittnen Menschheit war eine kunstreich aufgethürmte Steinmasse kein Ausdruck mehr der tiefsten und innigsten Gottesverehrung: ihr frommte die äussere oft sinnlose Pracht nichts mehr zu wahrhaftester hoher und heiliger Erhebung.

Die Bildhauerkunst zeigt uns ihre schönste Blüte nothwendig nur in den gebildetsten Zeiten des Polytheismus; also bei den Griechen. Nicht in ihren Tempeln, in ihren religiösen Hymnen, Gesängen und Tänzen, nicht in ihren Gemälden konnte das Gefühl des Heiligen und überirdisch Erhabenen einen genügenden Ausdruck finden: der olympische Jupiter des Phidias war und blieb, sammt dem weiten Cyclus der andern himmlischen Göttergestalten, ihre höchste und heiligste Kunstleistung. Anders aber konnte es auch nicht sein bei den Hellenen, deren Bildungsstufe in der allgemeinen Entwickelung der Menschheit eben keine andre war, als das gefundene schöne Gleichgewicht des Geistigen und Sinnlichen in der Menschennatur: früherhin war die Sinnlichkeit herrschend; in den spätern Zeiten aber waltete das Geistige mehr und mehr stets vor. Daraus also, und nicht etwa weil man, wie die gewöhnliche platte Ansicht meint, damals das Nackte mehr als jetzt studiren konnte, entspringt in innerster Wurzel die hohe Schöne der griechischen Götter. „Himmlischen Lebens voll stehen sie da in erhabener Ruhe, ganz und gar versenkt in die irdische Schöne der Menschennatur; aller Zwiespalt des Uebersinnlichen mit der Materie ist geschlichtet, das Göttliche hat seine wahrhafte Befriedigung gefunden in den Formen der Sinnlichkeit *). Auch das erste Christenthum hat — in den zahlreichen silbernen, goldenen und oft mit Edelsteinen reich geschmückten Christus- und Marienbildern **), — sich auch mit der Plastik näher verbinden sollen, da aber das Wesen dieser Religion alles Sinnliche dem Geistigen absolut unterordnet, so konnte die Bildnerei, bei der zu materiellen Räumlichkeit ihrer Schöpfungen, hier niemals ein Ausdruck des Höchsten und Heiligsten der Menschenbrust werden; das Christenthum bedurfte, wenn es sich überhaupt mit den Formen des Sinnlich-Schönen vermählen sollte, einer mehr Geist und Seele athmenden Kunst.

Die Malerei trat zuerst in eine innigere und innigste Verbindung mit der Religion des Weltheilands, und erreichte somit ihre Vollendung. Die Bildhauerkunst stellt, wenn auch unter vielfacher Relation zum Geistigen, doch mehr nur das formelle Ideal physischer Vollkommenheiten dar im konkreten Stoff; die Malerei, losgelöster von diesem bis zum körperlichen Schein, strahlt dagegen in Farbenduft und Seelenblick des Auges ein höheres psychisches Leben heraus in leuchtender Klarheit. Darum verband diese Kunst sich jetzt so innig mit dem Heiligen; die frühern Maler bis hinauf zu Raphael geben in ihren frommen und ächt christlichen Bildungen — welche, wie unter andern zu Florenz, die Volksmassen ganzer Städte in begeistertem Triumphzuge, gleich als wären es wirklich angebete Götter, zu den geweihten Altären der Gotteshäuser führten — das deutlichste Bild von der religiösen Stimmung jener Zeit ***): das Heilige feierte abermals eine neue, wenn gleich nicht ganz so innige und befriedigende Vermäh-

*) Vergl. m. schön. Künste in Berlin S. 3.

**) Vergl. Charinom Th. II. S. 428.

***) Der Leser erinnere sich hier der wunderthätigen Heiligenbilder, der Processionen und weiten Wallfahrten zu diesen Gnadenbildern u. s. w. — Man bildete und malte damals wirklich „zur Ehre und zum Preise des Hochsten,“ denn also besagen es wortlich die Inschriften auf christlichen Bildwerken aus dem ersten Jahrtausend unsrer Zeitrechnung. S. z. B. Charinom. Th. II. S. 421.

lung mit einer sinnlichen Kunst. Die Malerei blieb, wie zahllose Thränenbäche der innigsten Andacht auch einst bei dem täuschendsten Anblick des gegeisselten und gekreuzigten Weltheilands geflossen waren, doch stets mit dem religiösen Gefühl in einem Zwiespalt, der natürlich in stetem Wachsen war, bis endlich mit dem Eintritt der Reformation auch diese Kunst nothwendig aus der innigern Gemeinschaft mit dem Christenthume schied.

Der Gesang, eine aus Poesie und Musik zusammengesetzte Kunstleistung war, den ersten Satzungen zufolge *), ein angestammtes Eigenthum des Christenthums. Während der frühern Ausbildung des katholischen Kultus, der Anfangs manchen Kampf mit der Bildnerei und Malerei zu bestehen hatte, auf dass diese Künste nicht in sinnlosem Bilderdienst die Reinheit der Religion beeinträchtigten, konnte jedoch der Kirchengesang sich seiner ganzen Bedeutsamkeit nach nicht entfalten. Erst nachdem die Malerei ihre Heiligkeit zu verlieren, und nach dem Tode eines Raphael, Leonardo, Albrecht Dürer u. s. w. aus Kirchen und Klöstern mehr und mehr stets in die Schlösser der Grossen zu wandern begann, hob die Tonkunst höher sich empor: heiliger Weihung und Schöne voll erklangen, alle Gemüther mit Allmacht ergreifend, die Messen und ähnliche rituelle Tonschöpfungen eines Palästrina († 1594) Allegri († 1640) u. s. w. Der katholische Kirchengesang aber ist meistens an wenige stets wiederkehrende, und in einer todten Sprache verfasste Gedichte gebunden; so konnte er zwar in zahllosen Kompositionen derselben Gegenstände hohe Kunstschöpfungen, ja wahrhaft unsterbliche Werke der Tonkunst hervorrufen, das tiefere Seelenleben des Volkes — das noch obenein dabei stets nur hörend sich verhielt — vermochte derselbe jedoch nicht zu ergreifen mit dem vollen Zauber des Vereins von Musik und Poesie. Als aber Luther erschien, und selbst dichtend und singend, alle Zungen aufrief zu feurigem Lobgesang des Herrn, und zwar in allgemein verständlicher Sprache, und in einfach grossartiger, Allen sangbarer Weise des Chorals: da frohlockten die Herzen, und sangen betend, und beteten singend: das Heilige im Menschen hatte wiederum einen genügenden, dem Geiste der vorgerücktern Zeit entsprechenden Kunstausdruck gefunden.

Alle Künste also haben, der vorigen Skizze zufolge, ihre Periode gehabt, in welcher sie nicht etwa nur einer der verschiedenen Religionen vorherrschend dienten, sondern wirklich auf das Innigste mit derselben verwachsen waren: so die riesige, stets symbolisch bedeutsame Architektur der Urvölker, das Götterbilder griechischen Skulptur, wie auch zum guten Theil die ältesten christlichen Gemälde, und sogar die scenische Kunst in den hier noch nicht bestimmter erwähnten kirchlichen Schauspielen oder Mysterien des Mittelalters. Mit der steigenden Vergeistigung der Menschen aber mussten nach und nach alle diese sinnlichern Kunstformen losgelöst werden von ihrem innigeren Zusammenhange mit der Religion; Poesie und Musik, als die übersinnlichsten Künste, gehören einzig nur dem reinen Monotheism, und daher also entspringt denn natürlich deren innige Verbindung mit dem ersten Protestantismus, dem der Kirchengesang wiederum nicht etwa bloss schmückende Kunstzier, sondern wesentlichst integrirender Theil des Gottesdienstes selbst ward.

Dieses wäre denn in kurzen Zügen die unsers Wissens noch nirgend versuchte Darstellung des evangelischen Kirchengesanges in seiner tiefern Beziehung zur allgemeinen Kunstgeschichte. Dasselbe Gefühl des Hohen und Heiligen, welches einst zum Preise des Höchsten baute, bildete, malte u. s. w., konnte bei geläuterter Erkenntniss des Unsichtbaren und Ewigen, nur in Worten und Tönen voll wahrhaft heiliger Weihung seine Andacht noch auf eine äusserlich sinnliche Weise darthun. Auf den Flügeln des Gesanges schwebte die begeisterte Seele zu Gott empor, und somit ging denn auch der kräftigende und belebende evangelische Kirchengesang aus dem Gotteshause nothwendig in das Bürgerhaus: während der ersten Jahrhundrete der Reformation sang, fast ohne Ausnahme, ein Jeder sein

*) S. darüber Augusti's Denkwürdigk. aus der christl. Archäologie Th. IV. S. 133. u. f.

Morgen- und Abendlied, sein Tischlied u. s. w. voll innigster Erbauung.

Also ward denn zu jener Zeit das geistliche Lied der Mittelpunkt und eigentliche Kern der deutschen Ton- und Dichtkunst. Die Verfasser der Literaturgeschichte sind häufig in Verlegenheit wegen eines allgemeinen karakteristischen Merkmals der erwähnten Periode, die bald nach Opitz, bald durch die unpoetischen Abwege eines Lohenstein, Hoffmannswaldau und deren Genossen bezeichnet worden ist, und wobei man denn die grossen geistlichen Liederdichter — wie z. B. den Paul Speratus, Paul Flemming, Simon Dach, Paul Gerhard, Johann Rist u. s. w. — gleichsam nur beiläufig anführt *), ohne bestimmter zu gewahren, dass in diesen gerade das wesentlich Karakteristische der Dichtkunst jener Zeiten liegt. Zunächst hat damals die deutsche Poesie der Qualität nach in keiner andern Dichtungsart auch nur ähnlich Vortreffliches aufzuweisen, und auch in der Quantität ist das geistliche Lied bei Weitem überwiegend. Rambach hat allein aus dem Zeitraum von 1524 bis 1757 dreihundert protestantische Liederdichter namentlich aufgezeichnet **), von deren Sammlungen viele über hundert, ja einige gegen und selbst bis tausend Lieder umfassen; wie viele ältere treffliche Sänger aber sind der Aufmerksamkeit des fleissigen Literators entgangen. So vermisst man z. B. in dem angeführten Werke die folgenden Namen: Martin Kinner von Scherfenstein, Cyriacus Spangenberg, Johann Goldel, Melchior Eckhard, Ludwig Oeler, Johann Sandörfer, Daniel Wölfer und noch viele Andern. Treffliche Gesänge haben diese Alle uns hinterlassen; zum Beleg mögen, vom Raume gedrängt, hier nur die folgenden Strophen aus einem Abendliede des zuletzt genannten Dichters dienen:

1.

Nun die Sonne geht zu Schatten,
Giebt den blanken Sternen Raum;
Schlaf und Auge sich vergatten,
Sich gesellet Ruh und Traum.
War ich nicht an diesem Tag,
Sicher, schadlos, ohne Klag'?
Ach wem ist mein Dank verbunden,
Dass mich Unglück nicht bestunden?

3.

Gott! hier ist mein dankbar's Denken,
Dass Dir Mund und Herz erschallt:
Was ich Deinem Lob kann schenken,
Hier die schwache Zunge lallt;
Nimm für's Werk das Wollen hin,
Für das Thun den dankbar'n Sinn:
Ach vergieb die Sündenschulden,
Lass mich solche nicht enthulden.

6.

Ach! Du Gott ohn Schlafes-Lüste,
Wach ob meiner Glieder Rast,
Dass kein Schlaf die Seel beliste,
Noch vergräulte Sündenlast.
Nimm des Leib's und Seelen wahr,
Und der Meinen sammter Schaar;
Schirme meine Freund' und Lieben,
Auch die mehrmals mich betrüben u. s. w.

Solche Lebensklänge, tief christlichen und zugleich ächt deutschen Sinnes voll, sollten denn wohl billiger Weise nicht verloren gehen im Strome der Zeit; sie verdienen — sammt mancher trefflichen Choral-Melodie, die mit dem Ausscheiden eines Textes und den verbesserten Gesangbüchern nach und nach dem Munde des Volks entschwand — in ihrer historischen Bedeutsamkeit die sorgsamere Beachtung der Kunstforscher. Für den musikalischen Theil dieser Schätze ist, bei dem fast noch gänzlichen Mangel an einer tiefern geistgeschichtlichen Entwickelung der Tonkunst, und bei dem in Allgemeinen noch sehr dürftigen Interesse der Tonkünstler für die Tonwerke früherer Zeit, meines Wissens bisher wenig Erhebliches gethan worden *): ein Mehreres dagegen geschah bereits

*) Eine eben so beiläufige Erwähnung wird auch wohl öfters den christlichen Gesängen jener mehr umfassenden Dichter selbst zu Theil, die, von Hans Sachs an, sämmtlich auch hierin Bedeutendes, und vielleicht zum guten Theile Besseres geleistet haben, als in den andern Dichtungsgattungen; man denke nur an die geistlichen Oden und Lieder eines Weckherlin, M. Opitz, Hoffmannswaldau u. s. w. Auch Friedr. v. Logau, der in den meisten Literärgeschichten nur als Epigrammendichter aufgeführt wird, hat, der religiösen Stimmung seiner Zeit entsprechend, schöne geistliche Lieder gedichtet; eins seiner gelungensten, welches in keiner Sammlung der Logauischen Werke steht, findet man unter andern in der achten Auflage der vollständigen Kirchen- und Hausmusik. S. 651 u. f. (Bresl. 1654. 8.)

**) Siehe A. J. Rambachs Anthologie christlicher Gesänge u. s. w. Altona und Leipzig 1817. 4 Bde. 8.

*) Manche kernhafte alte Choral-Melodie findet der Sammler in der bereits mehrfach angeführten „voll-

für den poetischen Theil des Kirchenliedes. Früherer Kollektionen hier nicht näher zu gedenken, so ist mit der bereits angeführten Rambachschen Sammlung schon ein guter Anfang gemacht worden; schade nur, das der gelehrte Liederfreund darin den rein wissenschaftlichen und historischen Zweck mit dem der religiösen Erweckung und Erbauung vermischt hat, weshalb denn viele Lieder, besonders in den letzten Bänden der Sammlung, hier und da verändert und modernisirt, oder doch beinahe sämmtlich abgekürzt sind. Zwei kleinere Liedersammlungen neuerer Zeit tragen die Namen rühmlichst bekannter Literatoren *), die auch, sammt Andern noch, sich in besondern Abhandlungen und Aufsätzen um die nähere Bekanntschaft mit dem innern Wesen des Kirchenliedes verdient gemacht haben **); und somit wächst denn mehr und mehr stets das Interesse an diesem so höchst bedeutsamen Zweige norddeutscher oder protestantischer Kunst. (Schluss folgt.)

4. Berichte.

Aus Leipzig.

Ueber die Oper: „der Vampyr“ von Marschner.

(Fortsetzung.)

Die Introduktion der Oper, welche mit dem Chor der sich versammelnden Hexen beginnt, ist ein furchtbares grauenerweckendes Nachtstück. Erinnern auch hier manche Folgen und Lagen der Akkorde an Webers Wolfsschlucht: so liegt dies mehr in der Anregung zur Schilderung eines ähnlichen Gegenstandes; das Ganze ist doch voll eigenthümlicher Erfindung, und die Mittel, welche Orchester und Stimmen zur Schilderung der grauenvollen Scene gaben, sind mit meisterhafter Sicherheit und Gewandheit benutzt. Das Murmeln und Beben der tiefen Instrumente, das Aufsteigen und Sinken chromatischer Skalen, Bewegung und Tonart (wildes Allegro, Fis-moll, ¾ Takt) und die Behandlung des Textes stimmen ungesucht zu dem beabsichtigten Effekt. Nach diesem Vorspiele, welches die Hexen bilden, ist es sehr effektvoll, dass der Komponist den sogenannten Meister nur zu ausgehaltenen Akkorden sprechen lässt. Sein Eintritt wird dadurch um so feierlicher. Ruthwen aber legt musikalisch recitirend seinen Schwur ab, drei Bräute bös zur nächsten Mitternacht zu opfern. Das darauf folgende, die Introduktion beschliessende Hexenchor gehört zu dem Besten und Originellsten in dieser Art. Rhythmus und Deklamation, wie die unterliegende Harmonie drückte unverbesserlich das Lauschen und Fortschlüpfen der geheimen, ihrer Beute sich schon freuenden Wesen aus.

Die Scene des Lord Ruthwen No 2., welcher nun an die Erfüllung seines Schwurs geht, trägt, so trefflich die Komposition unter den gegebenen Bedingungen ist, doch einen Widerspruch in sich, welcher in der Sache selbst, d. i. in der Wahl eines solchen Phantoms zur Hauptperson der Oper seinen Grund hat. Der Vampyr geht auf das Erhaschen seiner Beute los, er schildert die Lust, das süsseste Blut schöner Mädchen zu saugen. Diese grässliche, thierische Lüsternheit zu schildern müsste die Kunst entwürdigen. Dies merkte schon der Dichter; darum die Worte:

„Ach! einst fühlt' ich selbst die Schmerzen,
Ihre Angst im warmen Herzen,
Das der Himmel fühlend schuf.“

und dann, (nach den Anklängen des Hexenchors) „mahnt mich nicht in diesen Tönen, die den Himmel frech verhöhnen.“ Hier also tritt augenblicklich ein sehnendes Zurückschauen in das

---

ständigen Kirchen- und Haus-Musik.“ — Die bekanntesten und wichtigsten der ältern Lieder-Komponisten sind, hier schicklich anzuführen, die folgenden: der edle Martin Luther zunächst selbst, und hierauf Johann Walter, Paul Speratus, Johann Rosenmüller, Nikolaus Hermann, Demantius, Nicolaus Selnecker, Heinrich Albertі, Johann Prätorius, Johann Krüger, Adam Drese, Martin Rinckard, George Neumark u. s. w. C. S.

*) J. A. Kanne, auserlesene Lieder von verschiedenen Verfassern der ältern und neuern Zeit, nebst einem Anhange. Erlangen 1818. 8.

Wilhelmi (Verf. von „Wahl und Führung“) Liederkrone, eine Auswahl der vorzüglichsten ältern geistlichen und erwecklichen Lieder. Heidelberg 1824. 8.

**) Wilhelmi, von dem geistlichen Liede, besonders den ältern Kirchenliedern. Heidelberg 1824. 8.

Ernst Moritz Arndt, von dem Wort und dem Kirchenliede. Bonn 1819. 8.

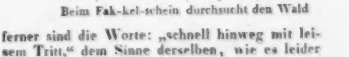
Kartscher, über Gesangbücher und deren Verbesserung. In den schlesischen Provinzialblättern Jahrg. v. 1816.

E. C. G. Langbecker. Das Kirchenlied. In dem Berlinischen Wochenblatte von Wadzeck und C. Dielitz. Jahrg. 1825. No. 648.

Die ältern Schriften zur Geschichte und Theorie des geistlichen Liedes findet man ziemlich vollständig verzeichnet in der Einleitung zum zweiten Bande der angeführten Rambachschen Sammlung S. 20 und f. Auch Herder und Klopstock haben höchst schätzbare Bemerkungen über das Wesen des Kirchenliedes gemacht, der letzte namentlich in der Einleitung zu seinen geistlichen Liedern. S. dessen sämmtl. W. Th. VII. S. 51 bis 64. (Ausg. v. 1823).

frühere Leben ein, um für den Lord nur einiges Interesse der Zuschauer zu gewinnen. Aber theils ist dies nur ein thatloses Gefühl, theils kehrt die schreckliche Begierde sogleich wieder. Der Komponist aber konnte das thierische Verlangen nicht schildern; es ist die feurige, sehnende Gluth eines leidenschaftlichen Menschen, die er ausdrückte, und nur das Höllengelächter: he he, welch' Engelchen, — welche Lust u. s. w. reisst aus dieser Stimmung wieder heraus. So wird der Vampyr eine schwankende Gestalt; der Zuschauer und Zuhörer glaubt nicht recht an ihn, und mit dieser Grundvoraussetzung schwankt auch alles Uebrige. Wir hören nur einen Verführer mit zerrissnem Gemüth, in welchem sinnliche Liebe, Sehnsucht und teuflisches Hohnlachen abwechselnd sich drängen. So schildert die grosse Arie 1) teuflische Lust — (in den eilf ersten Takten), 2) Liebes-Sehnsucht, (in der langen Stelle von da bis zum ersten Takte der 21sten Seite des Klavierauszugs), 3) begieriges Verlangen (bis zum siebenten Takte dieser Seite) 4) teuflisches Hohnlachen; nach einer sehr schönen Modulation aus D-moll nach H-moll (13 Takt S. 21) 4), neues Lebensgefühl (die Bewegung der Violinen in Triolen ist den Worten entsprechend, nicht so Tonart und das Pianissimo, wenn letzteres nämlich auch der Stimme gelten soll) 5) menschliches Mitleid mit dem gemordeten Opfer, dessen letzte Zuckungen die Violinfiguren auszudrücken scheinen (5 Takt S. 22), 6) schmerzliches Gefühl bei der Erinnerung an das frühere Leben, Regung des Gewissens (14 Takt dieser Seite bis 5 Takt S. 23), 7) zurückkehrende Höllenmahnung (Takt 6 ff.) und so fort bis das doch etwas lang gehaltene Ganze mit dem Ausdruck des teuflischen Verlangens schliesst. —

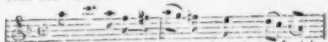
In wenigen gesprochenen Worten macht der Lord dem Zuschauer bekannt, dass er Janthen, die er erwartet und die sogleich in diese Wildniss kommt, verleitet hat, ihren Eltern zu entfliehen. Sie spricht sich als ein unerfahrenes, von Sinnlichkeit verlocktes Mädchen aus. Ein vorübergehender Vorwurf des Gewissens, Versicherung ewiger Liebe, beklommene Erinnerung an das Vergangene von Seiten des Mädchens; Zureden und Verlangen nach dem „süssen Blute“ von Ruthwens Seite ist der Inhalt des folgenden Duetts. Das nur oberflächlich berührte Interesse scheint sich auch in der Musik zu verrathen. Ich gestehe, das ich diesem Musikstücke im Ganzen und besonders dem zweiten, schnellern Satze desselben nicht den Werth andrer Musikstücke dieser Oper beilegen kann. Die Melodie zu der gewöhnlichen Liebesversicherung ist gewöhnlich, und noch dazu zweimal wiederholt. Eben so wenig gefällt mir der Anfang des Stücks. So wenig tief der Gedanke an die verlassnen Eltern bei Janthe ist, so ist die schmachtende (in $\frac{6}{8}$ Takt vorgetragne) Melodie derselben, womit das Stück anfängt, nebst ihren modischen Vorhalten doch fast zu wenig sagend. Weit treffender spricht sich hier Lord Ruthwen aus, wenn wir ihn als Verführer nehmen; die seine Worte (im ersten Satze) begleitenden Bassfiguren bezeichnen die geheime Regung; auch ist es ein glücklicher Gedanke, dass der Komponist in der Stelle, in welcher Janthe ihre erste Scheu vor Lord Ruthwen bekennt, und dieser sie überredend beschwichtigt, einen Gang aus der vorhergehenden Arie des letztern mit den Violintriolen zurückkehren lässt, welcher an seine frühere Aeusserung erinnert und dadurch jene Scheu erklärt. Während des Schlussritornells führt Ruthwen Janthen in die Höhle; ihr Vater mit Gefolge kommt. (Im Klavierauszug ist hier eine Verbesserung des Textes angebracht, welche darin besteht, dass jene durch den Hörnerruf der Suchenden aufgeschreckt, in diese Höhle fliehen, — die Musik drückt auch das Flüchten und Suchen aus.) Der Männerchor No. 4. Es-dur, welcher von den Klagen und Aufforderungen des verlassenen Vaters unterbrochen wird, füllt ganz die Situation aus. Er erinnert in seinen vierstimmigen Stellen (S. 38) etwas an Euryanthe, und durch die Vertheilung der Hauptmelodie unter die Stimmen an einen Chor Rossini's. In Hinsicht dieser Hauptmelodie aber habe ich einen Fehler zu bemerken, dessen sich der Komponist zuweilen schuldig macht gegen die Deklamation; der melodische Gang ist offenbar nicht den Worten, sondern die Worte diesem untergelegt, in der Stelle:



Beim Fak-kel-schein durchsucht den Wald

ferner sind die Worte: „schnell hinweg mit leisem Tritt,“ dem Sinne derselben, wie es leider häufig in den Opern geschieht, entgegen, zu vielmal wiederholt worden. Die Scene nimmt eine andre Wendung, als man Janthen hinter der Scene: Weh mir! rufen und Ruthwens Höllengelächter hört. Der Chor weicht zurück, einige stürzen in die Höhle; athemlos will der Vater ihnen nach, da kommen sie mit Ruthwen wieder heraus; jene stösst ihm mit Anstrengung seiner Kräfte das Schwert in die Brust. Aus der Höhle aber ertönt das Geschrei: sie ist todt! Rührend ist die Klage des niedergebeugten Vaters; ein Diener, der aus der Höhle kömmt, schildert den Anblick, er endet. „Sie ward zum Opfer dem Vampyr.“ (Auf „Sie“ hat der Komponist gegen die Regel einen halben Takt verweilt;) ein Vampyr ruft alles und stürzt (nebst dem Vater) fort. Der letzte Theil dieser Nummer ist ausgezeichnet schön; hier hat der Kom-

ponist sein Vorbild in der Schilderung der Situationen erreicht. Das allmähliche Absterben des getödteten Ruthwen in der schauerlichen Oede ist mit einer unbeschreiblichen Wirkung geschildert (von S. 12—13 des Klavierauszuges); und diese Wirkung liegt ganz besonders in den Tonfiguren und in dem Kolorit der Instrumente. Es ist sehr sinnig, dass der Komponist dieselbe Figur, welche die hülfesuchenden Stimmen der Männer begleitete, nun wieder aufnimmt, da Ruthwen in verzweifelter Lage sich nach Hülfe umsieht, und sie den Violinen übergiebt; dazu bilden die murrenden und unheimlichen Töne der Blasinstrumente; besonders der Fagotte einen einen eigenen Kontrast; der Schluss bildet mit lebendiger Wahrheit das Absterben der Kräfte, während Aubry einen Ausweg durch die Wildniss suchend, den nach Hülfe seufzenden findet. Hier kommt nun ein Dialog zwischen Ruthwen und Aubry. Jener giebt vor, er sei von Räubern überfallen worden, und bittet diesen um den Dienst, ihn hinauf auf den Felsen zu leiten, und mit dem Gesichte so zu legen, dass die Mondesstrahlen ihm in die Augen dringen. Aubry erräth das Furchtbare; aber muss nach seinem Willen thun. (Dass Ruthwen ihm einst das Leben gerettet, ist kein zureichender Grund, ihm einen heiligen Schwur abzulegen, 24 Stunden lang zu schweigen.) Hier fragt nun aber auch der musikalische Zuschauer, warum diese Situation nur ein Dialog gefasst! — Die Musik tritt erst wieder mit dem Instrumentalstück No. 5 (D-moll) ein. Dieses schliesst sich in Hinsicht seines Gegenstandes und Karakters an No. 4 an. Man sieht Aubry den kraftlosen Ruthwen auf den Felsen leiten. Je näher sie der Höhe kommen, desto dringender wird Ruthwens Streben zu diesem Ziel (die Triolengänge in der Violenpartie S. 44 des Klavierauszugs machen hier eine eben so schauerliche Wirkung, wie die Grundfigur in Spohrs Makbethsouvertüre); die Höhe ist erreicht und die Strahlen des Mondes fallen auf Ruthwens Angesicht (Hier drücken die leichten Sextolen der Blasinstrumente die magische Rückkehr des Lebens und das neue Regen der Kräfte aus. Aubry entflieht mit Entsetzen. Ruthwen richtet sich bald wieder auf. Die Schilderung ist meisterhaft. Die Scene ändert sich. Man sieht Malvinen in ihres Vaters Schlosse den geliebten Aubry, welcher in Geschäften des Lord Deemant abwesend war, erwarten. Mit der frohen Erwartung verkündet sich das Lebensgefühl des Frühlings, und der Dank gegen den Schöpfer. Dies ist der Inhalt der Scene und Arie No. 6. Die Aehnlichkeit der Situation und die Form dieser Scene erinnert an die Erweckungsscene Agathens im Freischütz, obgleich sie in dem Karakter sehr von ihr verschieden ist. Die Darstellung des reinen Gefühls ist, wie es mir scheint, dem Komponisten, weniger gelungen, als das Schauderhafte und späterhin das Komische. Der melodische Gang, welcher das Allegretto (S. 47) beginnt, hat etwas Gewöhnliches; anstössig ist es aber gar, dass er sich gegen den Schluss der Arie unter den nicht schönen Worten: „o Gott verzeihe mir die Sünde, wenn aus freudetrunkner Brust u. s. w.“ in der schnellsten Bewegung in welcher er noch leierhafter klingt, S. 51 unten) wiederholt wird. Hier gerade hätte der Komponist eine bedeutsamere Melodie geben müssen. Die Einleitung zum Gebet, (S. 49), und nach den frommen Gefühlen, welche dieses ausdrückt, der Schwung der Freude ist dem Komponisten besser geglückt und hat etwas mit sich Fortreissendes. Darum würde ich eine Verkürzung und Hinweglassung jener Wiederholung für sehr zweckmässig und wirksam halten; um so mehr, da dieses Musikstück gleich in das, ebenfalls ausgeführte, Duett (B-dur zwischen Malvine und Aubry No. 7) einleitet. Freude des Wiedersehens ist der Hauptinhalt dieses Stücks; hier hat der Komponist den Schwung des heitern Gemüths angemessen ausgedrückt. Nur die Stelle:



ist der Sopranpartie ohne Noth schwer gemacht, und stört den Fluss der Melodie. Darauf folgt die Schilderung der Trennung: der Komponist hat dazu eine sehnsuchtaussprechende Melodie von volksmässigem Karakter (Andantioso $\frac{3}{4}$) sehr sinnig gewählt, worauf die Sopranpartie in einer entsprechenden Weise antwortet, und dann die erstere Melodie a duo gesungen wird. In dem Satze, der zur Wiederholung des ersten Tempo zurückführt stört uns wieder (S. 58) eine sehr unrhythmische Stelle, in welcher den Worten Gewalt angethan ist (da, wo eine Stimme nach der andern die Worte: „doch die Zeit ist nun verschwunden, heiter glänzt der Liebe Glück u. s. w.“ wiederholt). Die Wiederholung des Ausrufs: „Du bist's“ u. s. w. liesse sich, wenn sie hier, nachdem man sich schon wieder gefunden hat, ein einziges Mal vorkäme, sehr gut rechtfertigen; aber indem dieses mehrere Male geschieht, und der ganze erste Satz zum grössten Theile sich wiederholt, so verliert dies an Bedeutung, hält den Fortgang der Handlung auf, und ermüdet den Zuhörer; der Schluss müsste also, um wirksam zu sein, bedeutend gekürzt werden, was auch der Komponist nach der ersten Aufführung der Oper gethan hat.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichniss von Büchern No. 6.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 20. August. — Nro. 34. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber das Kirchenlied.

(von Dr. Karl Seidel.)

(Schluss.)

Wenn jedoch, nach allem Vorigen, die ältern evangelischen Kirchenlieder der höchsten Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Forscher werth sind, so ist es hingegen eine ganz andre Frage: wie diese Gesänge sich, in Absicht auf die Kraft religiöser Erweckung und Erbauung, zur heutigen Zeit verhalten? und in wie fern sie daher in künftig zu veranstaltenden neuen Liedersammlungen zu öffentlichem Gebrauch zum Theil noch ihre Stelle finden dürften, oder nicht? Den eigentlich wissenschaftlich Gebildeten, so wird hier in Kurzem erwiedert, stören, an obsolete Wortformen anderweitig schon gewöhnt, die veralteten Wendungen in einem kernigen Liede früherer Zeit niemals; er wird dessenungeachtet die religiöse Kraft und hohe Schönheit desselben empfinden können: ganz anders aber ist es im Allgemeinen mit dem Volk. Der Nichtgelehrte versteht zunächst einen grossen Theil früher gebräuchlich gewesener Sprachwendungen entweder gar nicht, oder sie berühren ihn doch sehr fremdartig, ja nicht selten beeinträchtigen wohl einzelne sprachwidrige und fehlerhafte Wendungen unwillkührlich die Andacht. Manche Theologen dürften gegen die hier aufgestellte Meinung leicht in wohlgemeinten Eifer gerathen. Sie werden sagen, dass man bei religiösen Dingen auf den Geist, und nicht auf das äussere Kleid sehen solle; sie werden hier den eignen, durch die ihnen zu Theil gewordene Sprechbildung wesentlich bedingten Eindruck, unrichtiger Weise als Norm für Andre annehmen; sie werden sogar behaupten, das Volk verstünde die alte Kraftsprache unsrer Voreltern oft besser, als mancher Gelehrte. Alle diese Demonstrationen können jedoch den tiefer Blickenden nicht bestimmen, ein Lied für den öffentlichen Gebrauch beibehalten zu wollen, das seiner ganzen äussern, ja zum Theil auch innern Wesenheit nach der Kunstgeschichte verfallen ist. Sehr gross erscheint zum Heil der Menschheit bereits die Zahl derer — und sie wächst bei dem im Volke mächtig angeregten Bildungstriebe von Tag zu Tage — bei denen der aus Allen natürlich angestammte Schönheitssinn bereits soweit geweckt und ausgebildet ist, dass sie in Leben und Kunst überall den werthvollen und schönen Inhalt auch zugleich in einer entsprechenden Form erblicken mögen; und diese Foderung ergeht denn auch nothwendig an das kirchliche Lied. Dasselbe ist ein Kunstwerk, und als solches muss es, neben dem ächt religiösen und erbaulichen Kern, nothwendig auch auf eine gewisse Weise den eben herrschenden Kunstgeschmack befriedigen, muss in seinem Ideengange wie in seiner äussern Gestalt der vorrückenden Zeit entsprechen *), sonst kann die angestammte Kraft des protestantischen Kirchenliedes sich durchaus nicht mehr vollständig und allgemein geltend machen. In der Nichtbeachtung dieses mit dem steigenden Bildungsgrade nothwendig

*) Sehr treffend lässt darüber Klopstock sich aus in dem Vorberichte zu seinen veränderten Kirchenliedern. S. dessen sämmtl. W. Th. VII. S. 176 u. f. d. angef. Ausg.

wechselnden Bedürfnisses liegt zum guten Theile die Erscheinung begründet, dass das Kirchenlied jetzt im Tempel selbst mindere Theilnahme erregt, und sich aus der Hausandacht immer mehr stets verliert. Zwar scheint die Zeit wohl vorüber, in welcher diese Kunstform mit dem innersten Leben des protestantischen Christenthums gleichsam zur innigsten Einheit verwachsen war; indessen ist die im Allgemeinen unleugbare Erkaltung gegen das geistliche Lied doch, sicher grösser, als sie sein würde, wenn man bei Verbesserung der Gesangbücher die Anfoderungen der vorrükkenden Zeit stets mehr berücksichtigt hätte. Man glaubte zwar derselben nachzukommen, indem man die alten herrlichen Kraftlieder veränderte und abkürzte; solche Modernisirung fällt indessen — abgesehen davon, dass sie eigentlich eine Missbandlung der ehrwürdigen Werke längst entschlafener frommer Sänger ist — stets in so vieler Hinsicht mangelhaft und unglücklich aus, dass man sich, und wenn auch ein Klopstock selbst die Umarbeitung gemacht hat, doch bei tieferm Eingedrungensein in das Wesen der hier besprochenen Sache eher dagegen (versteht sich mit Gestattung mancher Ausnahme) als dafür erklären wird. Sobald ein Lied den kommenden Geschlechtern, sowohl in der Gefühlsweise, wie in dem poetischen Ausdruck und in den Sprachformen überhaupt, entfremdet ist, so erscheint dasselbe als der Kunstgeschichte verfallen, und seine Stelle muss durch ein Kernlied eines mehr gleichzeitigen weihungsvollen Sängers ersetzt werden, wie denn dieses auch bereits bei der Anfertigung neuerer Gesangbücher hin und wieder recht zweckmässig geschehen ist. So findet man z. B. in dem neuen Jauerschen Gesangbuche treffliche Lieder von den folgenden Sängern: Gellert, Klopstock, Lavater, Gleim, Hölty, Schubart, Bürde, Rammler, Kleist, Kosegarten, Stolberg, Jacobi, Salis, Matthisson, Novalis, Mahlmann, Niemeier, Krummacher und noch von vielen andern schätzenswerthen Dichtern und Schriftstellern neuester Zeit. Bei der Auswahl solcher Gesänge bleibt nur zu erinnern, dass man den Unterschied recht festhalte zwischen einem poetisch schön ausgesprochenen ethischen oder moralischen Gefühl, und zwischen einer wahrhaft christlich religiösen Weihung, was wohl nicht bei allen neuern Liedersammlungen durchgängig beobachtet ist: es fehlt uns jedoch noch keineswegs an Gesängen solcher Art; genugsam bekundet dieses der nunmehr folgende Blick auf die neueste Literatur der Liederdichtung.

Bürde's geistliche Lieder (Breslau 1818) haben, wie es bereits erwähnt ward, zum Theil schon ihre Stelle gefunden in den neuesten Gesangbüchern, und manches andre Lied des edlen Sängers dürfte wohl noch einer ähnlichen Würdigung werth sein.

Joh. Friedr. Seidel's geistliche Lieder und vermischte Gedichte (Berlin 1810) enthalten 71 geistliche Lieder, worunter mancher trostreiche Lebensklang sich befindet; es heisst hier z. B.:

Allgegenwärtig ist der Herr,
Er ist mir immer nahe.
Nun ist kein Leiden mir zu schwer.
Er, der es vorher sahe,
Der gütig mir's zu tragen gab,
Wog es nach meinen Kräften ab. u. s. w.

E. C. G. Langbecker's Gedichte (Berlin 1824) enthalten in zwei Abtheilungen 31 geistliche Lieder und grössere Kantaten für die kirchlichen Feste. Ein ächt religiöser Sinn, fern von aller modernen Kopfhängerei und Schwärmerei, weht in diesen Gesängen; als Probe mögen hier einige Strophen aus dem Liede „der treueste Freund" (Melod. „Herzlich thut mir verlangen") eine Stelle finden.

1.

Schenk, Herr, mir Deine Liebe,
Verlass mich Armen nicht.
Wer ist, der treuer bliebe,
Als Du, mein Trost und Licht?
In Dir und Deiner Gnade
Fuhl' ich so frohlich mich;
Ich geh die dunklen Pfade
Getrost, ich trau auf Dich.

5.

Dir klag' ich meinen Jammer
Von allen Menschen fern;
In meiner stillen Kammer
Da weilst Du, Jesus, gern;

Da zählst Du meine Thränen,
Da liegt mein Herz vor Dir,
Mit Freude, Schmerz und Sehnen:
Erbarmend hilfst Du mir.

6.

Wie wird mir dann so helle
Die Nacht, die mich bedeckt;
Die dunkle Schicksalswelle
Mich Schwachen nicht erschreckt.
Dein Arm hält mich umschlungen,
Dein Wort spricht Muth mir zu;
Bald hab' ich ausgerungen,
Du reichst mir Trost und Ruh!

Karl Dielitz und F. A. Pischon haben Beide auch eine Anzahl geistlicher Lieder geschrieben, die indessen noch einzeln verstreut sind *), und unter denen wohl nicht minder manches bei künftigen Sammlungen einer nähern Beachtung werth erscheint.

Karl August Döring's Hausgesangbuch (Elberfeld 1825 2te Aufl.) enthält 630 sämmtlich vom Herausgeber selbst gedichtete geistliche Lieder, die, von den kompetentesten Kennern wohlgefällig aufgenommen, ihren Werth schon dadurch hinlänglich bekunden, dass mehrere derselben sofort in andre Sammlungen übergegangen sind, und also bereits an mehrern Orten beim öffentlichen Gottesdienste gesungen werden.

Das eben genannte Werk giebt, obgleich in der gewohnten Art der gespaltenen Seiten gedruckt, doch den einzelnen Verszeilen durch gehöriges Absetzen ihr Recht wieder, und diese Einrichtung erscheint bei künftigen Auflagen kirchlicher Gesangbücher ohne Zweifel der Nachahmung werth; die jetzige, Vers und Reim nicht heraushebende Form hat häufig für das Auge der gebildeten Leser etwas unangenehm Störendes.

Schliesslich bleibt nun noch Einiges zu erwähnen über die Länge des Kirchenliedes in Absicht auf unsre Zeit. Eine gewisse Gedehntheit, in sofern sie, wie bei vielen der ältern Dichter, nur in der Stärke und Dauer der innern Erregung ihren Grund hat, ist an sich zwar durchaus nicht störend oder tadelnswerth; doch aber ermüdet jetzt der bei Weitem grössere Theil der Menschen, wenn sie ein Lied von 16 bis 20 Strophen singen, oder auch nur vorlesen sollen; und dieses kann nicht füglich anders sein. Indem bei einem regsamer gewordenen innern Leben die gesammte Empfindung in der Lyrik überhaupt — wie die energische Kürze Göthescher und Uhlandscher Lieder gegen die vielstrophigen Gesänge früherer Zeit es genugsam bewähren — konzentrirter sich ausspricht: so muss auch das kirchliche Lied nothwendig dieser allgemeinen Richtung folgen. Lieder von einer einzigen Strophe sind in den vorhandenen Gesangbüchern noch selten *); wünschenswerth bleibt es indessen, dass künftig noch mehrere derselben darin aufgenommen werden möchten. Die Prediger, welche jetzt zwischen ihrer Rede meistens nur einzelne Strophen längerer Lieder, nicht selten ausser allem tiefern Zusammenhange, absingen lassen, würden alsdann häufiger ein passendes Ganze für solche Zwecke wählen können, in dem allezeit mehr Kraft und Wirkung liegen muss, als in einem einzelnen Fragmente. De la Motte Fouqué, in dessen kleinern Schriften ebenfalls schon manches weihungsvolle Kirchenlied enthalten ist, hat besonders auch in dieser kürzern Form höchst Achtbares geleistet, wie die folgenden Proben aus einer bis jetzt noch ungedruckten Sammlung geistlicher Gesänge es näher bekunden.

Ruhig, liebe Seele,
Ruhig, liebes Herz!
Was auch drück' und quäle,
Was uns schmerz' und fehle:
Doch geht's himmelwärts! —
Frisch und froh denn Seele!
Stark und still denn Herz!

Dein wunderhelles Auge sieht's,
O mein hochheil'ger Jesus Christ,
Was gut für mich und heilsam ist:
Und wie Du willst, also geschieht's,
Und Deine Huld will stets das Beste.
Drum bin ich auch mit in der Zahl

*) Siehe die letzten Jahrg. des Wadzekschen Wochenblattes, und die pädagogischen Blätter des Berlinischen Schullehrervereins Bd. I.

*) S. z. B. das Lied „Lass mich Dein sein und bleiben" bei Forst S. 157. „Wir nahn uns zitternd Deinem Thron," im Jauerschen Gesangbuche S. 344.

Der eingelad'nen Himmelsgäste;
Und dieses Leben, sonst nur Qual
Im mächtig wirren Jammerthal,
Wird mir zum lautern Freudenfeste.

Herr, nimm mich mir!
Herr, gieb mich Dir!
Das ist mein täglich, stündlich Bitten.
Der Du für mich den Feind bestritten,
Der Du für mich den Tod erlitten,
Für mich zum Himmel bist geschritten,
Ja, Du erhörst auch dies mein Bitten:
Herr, nimm mich mir!
Herr, gieb mich Dir!

Gern möcht' ich all mein Leben
Dir, Heiland, ganz ergeben;
Doch qualt mit Widerstreben
Mich oft der eitle Sinn.
Ich kann mich Dir nicht geben,
Drum, holdes Liebeleben,
Nimm allmachtstark mich hin!

Mein Heiland weck das Eine mir:
Die rechte heil'ge Lust an Dir.
Dann fällt in sel'ger Herzensruh,
Was sonst man braucht, von selbst mir zu.

Such Gott den Herrn! Thu's freudiglich,
Es ist kein schwierig Unterwinden.
Das Wort der Wahrheit kraft'ge Dich;
Es sprach: „wer suchet, der soll finden!"
Du suchest Gott; Gott suchet Dich.
O wie die Zweifelsmachte schwinden!
O morgenhelles, sel'ges Finden! —

Was mir begegnen wird?
Ruhig, das weiss mein Hirt.
Wie's mit mir enden soll?
Sein Mund sagt: „freudenvoll."
Freu Dich denn, lieber Christ,
Weil Er die Wahrheit ist!

Der religiöse und zugleich poetische Aufschwung, mit dem diese kleinen Gesänge meistens schliessen, eignet dieselben ganz besonders für die musikalische Komposition. Dieselbe würde dadurch freilich so karakteristisch sich gestalten, dass hier nicht füglich mehr, wie bisher, eine ganz beträchtliche Anzahl, oft in ihrer Empfindung ziemlich heterogener Lieder nach ein und derselben Melodie gesungen werden könnte. Dieses aber ist gerade höchst fördersam für das Mitsingen der Gemeinde, welcher das Auffassen und Behalten einer allzu grossen Anzahl von Tonweisen nicht wohl anzumuthen ist; wie werden demnach die Choralbücher, wie wird überhaupt der protestantische Kirchengesang fortan zweckmässig zu gestalten sein? — Ueber diesen musikalischen Theil des geistlichen Liedes rede ich bei einer nächsten Gelegenheit: möchten die hier gegebenen Andeutungen doch auch Andre recht vielfach anregen zur Veröffentlichung ihrer verschiedenen Ansichten und Ideen über einen so wichtigen Gegenstand.

4. Berichte.

Wien, den 27. Juli. 1828.

(Auszug aus einem Brief.)

Der als Schriftsteller und Tonsetzer rühmlichst bekannte Graf von Gallenberg hat endlich alle Schwierigkeiten überwunden und den Pacht des K. K. Hoftheaters am Kärnthnerthor auf 10 Jahre übernommen. Se. Majestät der Kaiser hat einen jährlichen Zuschuss von 50000 Fl. K. M. bewilligt; der Adel hat bereits auf eine Reihe von Jahren sämmtliche Logen abonnirt und trotz seines Enthusiasmus für Rossini und die italienische Oper, nicht ohne Vergnügen den Vorsatz vernommen, während dieser Pachtzeit — durchaus keine italienische Oper in Wien zu dulden, und alle Sorge und Liebe der deutschen Oper zuzuwenden.

So wird denn endlich wieder die Kaiserstadt — ihrem natürlichen Beruf Gehör gebend — bald wieder der Glanzpunkt der deutschen Oper werden, so wie sie stets die Wiege derselben gewesen; um so mehr, als der als Schriftsteller und praktischer Theaterkenner gerühmte Ritter Ignatz von Seyfried thätigen Antheil an der Direktion nimmt, und alle Gebildeten ein lebendiger Eifer für diese Sache beseelt u. s. w. — Wir haben nur hinzuzufügen: Dii faveant!

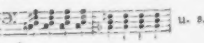
Aus Leipzig.

Ueber die Oper: „der Vampyr" von Marschner.

(Fortsetzung.)

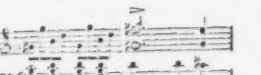
(Im Klavierauszuge ist aber keine der in diesem Bericht voriger Ztg. gedachten Abänderungen benutzt worden.) Eine solche Abkürzung war auch um der ersten Sängerin willen sehr zweckmässig, die nach den zwei anstrengenden Stücken noch das Terzett No. 8 vorzutragen hat, welches aber in den folgenden Aufführungen der Oper bei uns immer weggelassen wurde. Dieses Terzett folgt einem Dialog, in welchem Aubry an des stolzen Vaters Einwilligung zweifelt, Malvine

ihre Hoffnungen ausspricht, der Lord Deemaut dann hinzutritt und endlich ankündigt, dass er die Tochter dem Earl von Marsden bestimmt habe. Erklärungen und Bitten auf Seiten der Liebenden, Zorn und stolzer Widerstand von Seiten des Vaters sind der Inhalt des Terzetts, eines ausgeführten Musikstucks, in welchem man auch die Gewandheit des Komponisten in der sangbaren Stimmenführung zu erkennen Gelegenheit hat. Besondern Reiz in dieser Hinsicht hat der Larghettosatz ($\frac{3}{4}$ Es-dur). In dem Allegro risoluto, welches darauf folgt, möchten die starken Modulationen den Zuhörer doch etwas ermüden, besonders die überraschende aus G nach B-dur (S. 68 unten) und die aus C-dur nach As-dur (S. 74 unten), was obnedies oft berührt worden ist. Der Satz S. 71 unten, in As-dur, welcher auf der folgenden Seite) in C-dur wiederholt wird, erinnert sehr an eine italienische Stretta. Dem Ganzen fehlt es zur vollen Wirkung, wie es mir scheint, nur an engerm Zusammenhalten der Sätze. Das Terzett geht nun nach der Ankündigung des Earl von Marsden, und nach dem Befehl des Vaters die Hochzeitgäste einzulassen, in das Finale über. Dieses eröffnet sich mit einem ungemein lieblichen vierstimmigen Chor der glückwünschenden Landleute (D-dur $\frac{2}{4}$ Takt) ungefähr in dem Karakter des Chors, womit das Finale des ersten Akts in Webers Euryanthe beginnt; nach dieser lieblichen Melodie klingt es höchst prosaisch, wenn Georg singt: „Seht, dort naht der Schwiegersohn an der Hand des alten Herrn," und wird immer unwillkührliches Lachen erregen. Das Lied, was man ihm zu Ehren anstimmt, ist in dieser musikalischen Umgebung nach meiner Ueberzeugung doch zu gewöhnlich. Hier könnte vielleicht ohne Nachtheil nach dem ersten Chor der Landleute und einem etwas pompösen Nachspiel der Vater den Lord Ruthwen (S. 84) sogleich einführen. Die Situation ist hier nun von dem Komponisten vortrefflich behandelt. Nach der stolzen Ankündigung des Lords durch den Vater führt sich dieser mit glatten Worten ein, wozu die Windungen in der Violinbegleitung sehr gut passen. Aubry glaubt in dem Earl Lord Ruthwen zu erkennen. Mit kalter Verstellung giebt sich dieser für dessen Bruder aus. Entsetzliche Ahnung steigt in Aubry auf. Ein Quartett mit Chor, von starken Instrumentenmassen begleitet, drückt die streitenden Bewegungen der Personen aus (S. 86—91), welche endlich in unheilsvoller Ahnung sich vereinigen. Der Vater befiehlt Malvinen, den Bräutigam freundlicher zu empfangen; Lord Ruthwen kommt ihrer Beklommenheit durch schmeichelnde Worte zu Hulfe, welche sichtlich schwer in Melodie zu bringen waren, und vielleicht besser im Recitativ vorgetragen werden konnten. Aubry erkennt den Vampyr immer genauer, und tritt ihm drohend entgegen (die sich steigernde Bewegung ist auch hier gut ausgedrückt); Ruthwen aber erinnert ihn an seinen Schwur. Der Vater aber befiehlt alles zum Hochzeitfeste schnell zu veranstalten. In grosser Bewegung bittet Malvine um Aufschub, der Alte hält an dem gegebenen Worte; Aubry fleht ihn ebenfalls an, das Fest aufzuschieben und ihn erinnert Ruthwen wiederholt an seinen Schwur. Aubry's verhaltne Wuth und Ruthwens Verachtung bilden hier den Hauptgegensatz. Der zum Kanon hinstrebende, aber sich doch nicht zum Kanon gestaltende schwere Satz (Andantivo con moto $\frac{4}{4}$: „Freudig bin ich mir bewusst" S. 97—104) giebt wieder einen Ruhepunkt mitten in der starken Bewegung der Gemüther. Ich kann jedoch nicht läugnen, dass mir sowohl die Melodie als die Behandlung der Worte jenes freies Flusses zu entbehren scheint, durch welche solche Sätze die Aufmerksamkeit des bewegten Zuhörers fesseln; auch hält dieser Satz die Scene zu lange auf, da besonders noch der Chor mit Widerholung des Glückwünschungsliedes hinzutritt, welches dadurch etwas schleppend wird. Darauf wiederholt der Alte in seiner, von dem Komponisten gut gewählten, Weise, die Auffoderung zur Hochzeufeier, und der Chor fält in das verwandte Lied ein. Dass er dieses Lied dann mit dem Gesange der Hauptperson, welche ganz entgegengesetzte Empfindungen aussprechen, abwechseln lässt, dadurch hat der Komponist einen wahrhaft tragischen Kontrast hervorgebracht, während der Chor immer jubelnd ruft: „Heil dem Hause Deermaut," ist dieses Heil mit der furchtbarsten Gefahr bedroht. Dieser Schlusssatz ist übrigens eben so schwierig als glänzend, und wurde noch mehr wirken, wenn das ganze Finale etwas kurzer wäre. Scharfe Modulationen, wie



u. s. w. (S. 108.)

und:



sind dabei natürlich auch nicht gespart. Der zweite Akt zeigt uns erst vollkommen, was der Komponist zu leisten vermag; er hat zufolge des Textes die grösste Mannigfaltigkeit, und in ihm vereinigen sich die schönsten

Stücke der Oper. So wie der Vorhang der Scene aufrollt, sehen und hören wir den Jubel einer Bauernhochzeit auf dem Schlosse Marsden, welches dem Lord Ruthwen angehört. Trinker und Tänzer sind die Hauptpartien dieser Scene, und der Komponist hat beiden ihr Recht gegeben. Er hat den vollen, frischen Ton der bäurischen Fröhlichkeit angestimmt, und in dem Presto ♩ heist es mit Recht:

Juch! das ist 'ne Fröhlichkeit,
Alles schwimmt in Seligkeit!

Der Rhythmus ist vortrefflich gewählt, und die kleine Flöte hier treibt mit Recht ihr Wesen. Man fragt nach dem Bräutigam und nach Braut. Letztere kommt; sie klagt, dass sie auf ihren Bräutigam (der auf dem Schlosse Davenaut in Diensten steht) schon lange vergeblich gewartet habe. Die naive Klage des unerfahrenen Mädchens, in welche sich eine trübe Ahnung unwillkührlich zu mischen scheint, drückt die Ariette No. 11 aus: „dor tan jenem Flaenhang lauschte ich den Weg entlang" u. s. w. Die zarte leise Begleitung mit den sanften Blasinstrumenten, das Freie des wechselnden Rhythmus in der einfachen, doch sprechenden Melodie, giebt der Situation Leben und drückt die Lage der schmachtenden Braut so wahr, als eigenthümlich aus.

Unterdessen ist an einem Tisch in der Nähe die Rede auf die Ermordung der Tochter Berbleys durch den Vampyr gekommen. Man wird aufmerksam; man fragt in banger Neugierde, und Emmy, die Braut wird gebeten, ein Liedchen von dem Vampyr zu singen, was sie von ihrer Grossmutter gelernt. So wenig als die vorigen beiden Stücke, so wenig hat dieses eine Aehnlichkeit mit dem Liedchen im Freischützen in der etwas ähnlichen Situation. Aber die Textverfertiger thäten wohl, solche einmal gelungen behandelten Situationen zu vermeiden, welche sie zum Besten ihrer Komponisten herbeizuführen glauben, während sie ihnen dadurch oft unverdienten Tadel von gewissen Reminiscenzenjägern im grossen Publikum zuziehen. Das genannte Liedchen ist die Romanze No. 12 F-moll. Die Auffassung ist wieder vortrefflich; der Gesang ist eine freie Rezitation, zu welcher die Violine und andre Saiteninstrumente grösstentheils tremuliren; nach dem Ende zu steigt die Bewegung mit der innern Aufregung, und die Modulation steigt mit. Ist das Zurückweichen und die Scheu vor dem Vampyr in den durchgreifenden Forzando des verminderten Septimenakkords S. 12 im eilften Takt mit erschreckender Wirkung geschildert, so ist der Uebergang von dem Schreckensruf in den Ton der Nutzanwendung welche das Liedchen schliesst und immer vom Chor wiederholt wird, so wahr, als trefflich modulirt (S. 13 des Klavierauszugs II. Akt). Der vierstimmige Schluss des Lieds erinnert vielleicht zu sehr an den Ton eines Kirchenliedes.

Jetzt tritt Lord Ruthwen unter die Fröhlichen, die, vor ihm erschreckt, zusammenfahren, und kündigt seinem Verwalter an, dass er in Eile von Davenaut herübergekommen, um seiner Tochter Hochzeit mitzufeiern. Dies, so wie die Geschenke und Versprechungen, welche er sogleich der Braut giebt, schmeicheln dem Mädchen, und machen sogleich Alles für ihn gestimmt. Er heisst nun die Hochzeitgäste in den Saal gehen, und bleibt, im Mondschein, mit der früher nie gesehenen Braut allein, um wie, er naiv sagt, sich über die künftige Versorgung mit ihr zu berathen. Nun tritt No. 13 ein, ein Terzett (A-dur C), welches vielleicht das schönste Stück der Oper ist und in Erfindung und Ausführung musterhaft genannt zu werden verdient. Der Lord sucht Emmy durch Schmeicheleien noch mehr zu gewinnen, die diese zwar verschämt, aber doch nicht ohne Vergnügen im Herzen, aufnimmt. Der Komponist hat eine höchst einschmeichelnde Melodie zum Thema gemacht, die unter verschieden harmonischen Gestalten, immer angenehm bis zum Schlusse mehrmals wiederkehrt. Georg, der Bräutigam, kommt heraus und sieht die Sprechenden einige Zeit von dem Hintergrunde aus; seine Rolle hat der Komponist mit der Grundstimmung der Hauptpersonen in die schönste Uebereinstimmung zu bringen gewusst. Mit gleissenden Worten preist Ruthwen das Glück, Emmy lieben zu dürfen und nimmt den Ton der schmachtenden Klage an. Die Melodie wogt von Triolenfiguren der Violinen begleitet, erst in dem süssen A-dur mit Berührung von Cis-moll. Es ist sehr schön, wie der Gesang Emmy's, welche den Lord sanft abwehrt in den Rhythmus und die Melodie des Thema's im Grundtone zurückkehrt. Der eifersüchtig blickende Georg wiederholt diese Melodie mit zweckmässiger Abänderung. Der Lord nennt Emmy grausam und undankbar. Ihre Verlegenheit steigt; sie singt: „Ihr sucht mein Glück zu gründen, das sehe ich wohl ein, ach, ich kann nicht Worte finden, Euch meinen Dank zu weihn." Es ist ein treffender Zug der Komposition, dass hier, wo Emmy bedenklich zu werden anfängt, die Melodie sogleich in das ernstre Es-dur fällt. Der Gutsherr fodert nun einen Kuss. Die Frage: „wie was, ein Kuss?" — wird mehrmals im verschiedenen Sinne von Emmy und Georg wiederholt. Die sich auf- und ablösende Septimenakkorde, leiten sehr schön die Zwölfachtelbegleitung ein, welche zu den wiederholten Worten Emmy's:

„Ihr wollt mich nur beschämen" u. s. w. fortzittert. Der Lord wird dringender; Emmy schweigt, man glaubt nur das Flüstern des Laubes zu hören in der zitternden Bewegung der Achtel und Sextolen, welche chromatisch über der Dominante fortschreiten. Der Lord küsst Emmy endlich. Sie scheint ihm verfallen. Der Komponist lässt hier ein Allegro in D eintreten, wobei eine frühere unheimliche Melodie, die auch in der Ouvertüre vorkommt, wirksam wiederkehrt; daneben schildert er im verkürzten Thema wie Georg immer bewegter wird, (obgleich es seltsam ist, dass dieser nicht aus seinen Hinterhalt früher herausbricht, da er einen ganz fremden Mann im Mondschein seine Braut liebkosen sieht) und wie er endlich mit Ironie sich anmeldet. Die Frage Emmy's: „Kommst Du endlich auch zum Feste," und was sie weiter sagt, ist so treffend einförmig ausgedrückt, dass man es hört, wie wenig angenehm ihr sein Ueberraschen ist; doch sucht sie sehr bald seinen Neckereien zu begegnen. Der L[illegible] will Beide allein lassen; aber er bittet L[illegible] noch mit Nachdruck um den ersten Ta[illegible] Mit teuflischer Sicherheit ruft er für sich: nun ist das dritte Opfer mein! Emmy singt: „mein Herz schwankt zwischen Furcht und Liebe u. s. w. mit süssgeheimnissvollem Triebe zieht es mich zu dem Fremdling hin;" auch Georg ahnet ein unheimliches Wesen (in der Partie desselben S. 23 Zeile 9 und auf der folgenden Seite muss es im Text heissen: Ha, wie bei bösen Geistern hausen und darum den Punkt nach dem Viertel in ein besondres Achtel verwandelt werden). In einem wogenden Schlusse, der die Aufregung der Gemüther ausdrückt, endet das treffliche Stück.

Nach einem Gespräch zwischen den Brautleuten, in welchem Georg der Braut entdeckt, dass der Earl sein Fräulein heirathe, kommt Aubry, in der Absicht Malvinen zu retten, Der Lord wird zu ihm gerufen, Aubry bittet ihn, von Malvinens Besitze abzustehen. Ruthwen bleibt bei seinem Entschluss. Hier tritt nun die furchtbare, grosse Scene ein, in welcher sich die Erfindungskraft unsers Komponisten auf ihrem höchsten Gipfel gezeigt hat. Diese Scene besteht ausser einigen Worten des Aubry, welcher dem Vampyr droht seinen Schwur zu brechen, um die unschuldige Geliebte zu erretten, in der Schilderung der Strafe, welche ein Meineidiger als Vampyr erleiden müsse. Hier hat auch die Dichtung den Komponisten zu etwas durchaus Eigenem angeregt. Sie ist im Ganzen recitativisch behandelt: der Text mit Kraft und Sinn aufgefasst; ihm sich aufs engste anschliessend, schreitet auch die sinnig gewählte Instrumentalbegleitung fort. In der Mitte nimmt die Schilderung Balladenton an; hier lässt der Komponist eine bestimmtere Bewegung eintreten, und steigert die Empfindung aufs Höchste. Das Zurücktreten in den Ton der Drohung, durch den Absatz, den der Komponist bei den Worten macht: „So liebst Du bis Du zur Hölle fährst," ist äusserst richtig gedacht. Von unbeschreiblicher Wirkung ist es aber, wenn am Ende der Schilderung der Vampyr ruft:

Du starrst? Du stehst entsetzlich vor mir?
Ha, ha! ich zeichnete nach der Natur;
Meine eigne Geschichte erzählt' ich Dir. —
Jetzt gehe hin, und brich Deinen Schwur!

Ein grossartigeres Recitativ in dieser Gattung ist mir nicht bekannt: Auch ist zum Lobe des Komponisten besonders zu bemerken, dass er, wie fast durchaus in dieser Oper, ungeachtet er die Mittel einer reichen Instrumentirung durchaus nicht verschmäht hat, sie doch so anzuwenden gewusst, dass sie den Gesang und die Deutlichkeit des Vortrags in den Hauptstimmen durchaus nicht stören. Was die ganze Situation anlangt, so kann der tiefer Blickende allerdings bedauern, dass solche Kraft an ein hohles Phantom verschwendet ist, welches die grauenvollsten Dinge schildert, dass sie das Herz im Innersten erregen und die Haare emporsträuben, und selbst ohne alles Mitgefühl dabei bleiben muss.

Der Komponist hat an diese Scene verständig die folgende geknüpft, welche Aubry's Schrecken und Verzweiflung schildert, und minder originell als jene ist, aber doch einen sehr tröstenden Eindruck. Im ersten Satze der Arie (As-dur C) wirft der mitleidswerthe Aubry einen trauernden Blick auf die Tage der glücklichen Liebe zurück — hier hat sich der Komponist mehr Spohrs Weise genähert; die fliessende von Klarinetten lieblich begleitete Melodie, die man doch sonst gehört zu haben glaubt, wiederholt sich vielleicht zu oft. Der zweite Theil der Arie drückt das Zurückkehren in die Gegenwart und die Stimmung der Verzweiflung aus, in welche Aubry sich geworfen sieht, — ohne dass dieser Satz besonders hervorträte.

Nachdem Aubry den rathsuchenden Georg ernstlich gewarnt hat, seine Braut mit dem Lord nicht allein zu lassen, kommen schon die letzten beiden auf die Scene und das Verführungsduett No. 16 ($\frac{3}{4}$ A-moll) beginnt: „Leise dort zur fernen Laube, wo wir ungestörter sind" u. s. w. Auch dieses ist eins der schönsten Stücke. Der Komponist hat die Macht der Sinnlichkeit, welche hier hervorbricht, durch das Grauen gedämpft, womit er die lockenden Töne begleitet. Dieses Grauen umweht uns gleich im ersten Tempo Andan-

tino, welche in der Bassfigur an das Grabduett in Beethovens Fidelio erinnert, — es ergreift uns in dem Moment, wo sich Emmy ergiebt, verlässt uns nicht ganz in dem bewegtern Tempo, in welchem sie sich Ruthwen geneigt erklärt, und beide singen: „leise, leis' im Mondenschimmer, still und friedlich ziehn wir fort" u. s. w. und kehrt in alter Stärke zurück mit der Wiedererinnerung an die gedachte Figur des Basses, dessen Töne, als beide schon die Scene verlassen haben, allmählig verhallen. Jetzt kommen die Trinker aus dem Schlosse, um sich abzukühlen, ins Freie, und stimmen schon, ein wenig berauscht, das Lob des Trinkens an No. 17 C-dur C „Im Herbst da muss man trinken" u. s. w. Der Komponist hat dazu ein einfaches, hebendes Lied erfunden, welches besonders durch den vierstimmigen Männergesang, der nur von einigen Blasinstrumenten begleitet ist, sehr wirksam wird. Es hat bei uns auf der Bühne immer wiederholt werden müssen. Man hat es auch ausser der Bühne für blosse Blas-Instrumente arrangirt gehört. Aber in dieser Gestalt macht es keinen Effekt, weil die Blas-Instrumente nicht die freie Bewegung der Stimmen haben, und dann der schöne Kontrast der Stimmen und Hörner fehlt. Im Karakter nähert es sich C. M. v. Webers Liedern, und würde an diesem Orte noch mehr wirken, wenn man die vorhergehende Situation ganz vergessen könnte. Hieran schliesst sich dann gleich die Wiederholung des oben beschriebenen Jubels und auf diesen folgt das komische Quintett, das sich in einem Lachchor endigt. Der Dichter hat hier nämlich die lustige Episode noch etwas weiter ausgedehnt. Eine Alte läuft ihrem, durch den Wein schon seelenvergnügt gewordenen Mann nach, und liest dabei auch seinen Trinkgenossen den Text. Der Alte erwiedert ihr immer friedliebend: „Liebe Suse keinen Streit, sieh ich bin voll Seligkeit." Die andern necken sie, gebieten ihr Schweigen; um so lebhafter wiederholt sie ihr Keifen, bis sie endlich ganz erschöpft ist. Die übrige Gesellschaft hört das Geschrei, kommt herzu und beschliesst das Stück mit einem vollstimmigen Lachchor, der die Streitenden übertäubt. Dieses Stück beweist den grossen Umfang des Talents des Herrn Marschner, es ist ächt komisch in den Motiven und in der bewegten Durchführung, und ich habe lange nichts Aehnliches von einem deutschen Komponisten gehört. Man hört mit Vergnügen die bewegte Zunge der Alten, die ihr Thema in verschiedenen Tonarten ausführt, während der phlegmatische Eheherr ihr immer ruhig in den seinigen antwortet, und die übrigen unwillig Ruhe gebieten. Das genannte Lachchor reisst zu dem Gipfel der unwiderstehlichen Laune fort; es muss aber, unbeschadet der Laune, so vorgetragen werden, das man im Lachen immer bestimmte Töne hört, welche Akkorde bilden.

Nach dieser lustigen Scene tritt schnell ein greller Gegensatz ein. Man hört einen Schuss; Alles läuft zusammen, Georg kommt in der höchsten Bewegung gelaufen. Man erfährt von ihm, dass er von Eifersucht getrieben, dem Herrn nachgegangen, sein teuflisches Gelächter und den Hülfsruf seiner Braut gehört, nach jenem geschossen und dann die Braut in ihrem Blute am Boden gefunden habe. Sogleich drückt sich die verwandelte Stimmung der Hochzeitgäste in dem kurzen vierstimmigen Trauerchor aus: „Freuden und Leiden im irdischen Leben wechseln" u. s. w. Unstreitig würde fortgehende Musik das Grelle des Kontrastes sehr gemildert haben, und die bewegte Situation selbst der Musik nicht ungünstig gewesen sein. Dass starke Gegensätze neben einander gestellt werden, schadet an sich nicht; aber willkührlich und anstössig erscheint es, wenn ein solcher Gegensatz nicht aus der Sache selbst mit innerer Nothwendigkeit hervorgeht — was der Fall hier nicht ist, da die frühere Lust zu sehr den Schein der Episode hat.

In der folgenden Scene klagt Malvine auf dem Schlosse Davenaut ihrem Geliebten, dass ihr Vater unerbittlich bei seinem Entschlusse verharre, und Alles zur Trauung bereit sei. Hier tritt das Duett zwischen beiden, No. 19, ein. Aubry ist ohne Trost. Malvine, obgleich selbst niedergebeugt, beschwört ihn, Muth zu fassen, und flösst ihm Vertrauen auf den Himmel ein. Hier kommt die die Grundlage der Oper berührende Stelle vor: wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt, u. s. w. in welcher dieses Stück befriedigend schliesst. Noch kräftiger müsste dieses Motiv wirken, und der Gedanke noch heller hervortreten, wenn man es etwa schon im ersten Finale aus Malvinens Munde gehört hätte. Hier kommt es schon fast zu spät, wie wir bemerkt haben. Nach meiner Ueberzeugung fällt dieses Musikstück von dem frühern etwas ab; es hat nicht den strengen innern Zusammenhang, wie andere dieser Oper, setzt zu oft ohne Uebergänge an — was freilich bei dem Vorbild unsers Komponisten ebenfalls sich häufig findet; der Schlussatz ist für die gespannte Scene fast ermüdend lang, und die bedeutsame Melodie verliert ihre Würde dadurch, dass sie nun in rascher Bewegung (im Allegro con brio) genommen und mit einem Brillenbasse begleitet wird.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhalung.
(Hierbei der literarisch artistisch musikalische Anzeiger No. 7.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 2ten. August. — Nro. 35. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Sextolen und Zertheilung der Triolen-Noten.

Ich hatte eine Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung, welche mittelst eines ⌒ gekoppelt und mit der Ziffer 6 bezeichnet sind, (eine Sextole) nur wie zwei aneinander gehängte Triolen betrachten und vortragen gelernt, als ich zufällig in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (No. 28 des Jahrg. von 1824, pag. 243) gesagt fand:

„Solche (d. h. so, wie eben bemerkt, bezeichnete) Figuren, in denen drei und drei Noten verbunden sind, heissen übrigens mit Unrecht hier (nämlich in der dorten rezensirten Komposition) und in mancher andern neuern Komposition „Sextolen." Die Sextole entsteht aus der Zergliederung der Triole, nämlich jedes ihrer Töne in zwei kleine; es werden also zwei und zwei, nicht wie bei verbundnen Triolen, drei und drei ihrer Töne aneinander gebunden."

Da ich eben eine solche meiner Ansicht ganz widersprechende Behauptung in der Theorie der Tonsetzkunst von Gfr. Weber (2te Aufl. pag. 95 u. s. w.) aufgestellt fand, so theilte ich dem Herrn Verfasser des gedachten Werkes meine Zweifel gegen die Richtigkeit solches Lehrsatzes mit, und hätte ich, da wir uns über unsre bis dahin verschieden gewesenen Ansichten geeinigt, es demselben gern überlassen mögen, etwa in einer dritten Auflage seines Werkes meine Meinung zu berücksichtigen, wenn ich nicht einen Theils schon die Erfahrung gemacht, zu welchen Folgen irrige Ansichten in dem fraglichen Punkte führen können *), und nicht andertentheils ich von so gelehrten Leuten, Leuten, die (wie Schlegel den Shakespeareschen Gadshill reden lässt) es an sich kommen lassen, nicht auf-, sondern ausgefodert mit meiner Meinung öffentlich aufzutreten, und zwar, um mich widerlegt zu sehen.

Wenn ich versuchen will, den Begriff der Sextole zu entwickeln und daraus die Art des Vortrages derselben abzuleiten, so werde ich meiner Aufgabe schon Genüge geleistet haben, wenn ich nur darlege, — was früherhin die Tonsetzer haben andeuten wollen, wenn sie eine Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung mit mit dem Bindungsbogen und der Zahl 6 überschrieben oder was früherhin unsre Notenschrift unter dem fraglichen Zeichen verstanden wissen wollen, — indem dadurch ausgemittelt wird, wie man Kompositionen einer frühern Zeit vorzutragen habe, Komponisten der neuern Zeit aber nothwendig die Notenschrift nach ihrem bisherigen Sinne gebrauchen müssen, wenn sie nicht missverstanden werden oder besonders bevorworten wollen, dass bei ihnen das X für ein U gelten solle.

Ganz gesondert von der fraglichen Erörterung ist noch die Frage, — ob und unter welchen Bedingungen man die Noten einer Triole in kleinere zerlegen dürfe. —

*) Einen, übrigens recht braven, Geiger hörte ich eine gz klare Komposition vortragen. Auf einmal kam aneine Stelle, worin ich den Tonsetzer nicht eher verstehen konnte, als bis ich dem Geiger über die Schulter gesehen und nun gefunden, dass er Sextolen, welche dorten offenbar gekoppelte Triolen waren, vortrug, und der ersten, dritten und fünften Note den Accent gab.

Wenn man das Verhältniss unsrer Notenschrift zu unsrer Musik berücksichtigt, so stellt sich sofort die Eintheilung in ganze, mehr als ganze, halbe, Viertel-Noten u. s. w., absolut und an sich betrachtet, als höchst unwesentlich dar, da die durch die Noten zu bezeichnende Zeitdauer doch immer relativ bleibt, die Viertel-Note unter Umständen längere Zeitdauer bezeichnet, als die halbe Note, und die ganze Note an sich so wenig ein eigentliches Ganzes bezeichnet, wie halbe Note. Wesentlich wäre nur erfoderlich ein Zeichen für die Länge eines Haupttakttheils, fürdie Unterabtheilungen solches Haupttakttheils und etwa für die Vereinigung mehrerer Haupttakttheile; wobei denn der Haupttakttheil als die eigentliche Eins, als ein Ganzes betrachtet würde. Die hiezu erfoderlichen Zeichen liefert nun die Notenschrift für jeden einzelnen Fall, sobald für selbigen nur die Taktart bestimmt worden.

Der Begriff von Rhythmus gründet sich auf den Begriff von Zahl. Eins an sich ist keine Zahl; ein Schlag liefert noch keinen Rhythmus; nur der Komplexus von mehrern Einheiten bildet eine Zahl; nur der Komplexus von mehreren Schlägen bildet einen Rhythmus. Zwei und drei sind die Grundzahlen, die absolut einfachen Zahlen, welche sich nicht weiter in andre Zahlen zerlegen lassen, aus welchen aber alle andern Zahlen zusammengesetzt werden können. So auch sind die Rhythmen von zwei und von drei Schlägen die absolut einfachen Grundrhythmen, aus welchen alle übrigen Rhythmen formirt werden können.

Die Bezeichnung der Taktart eines Tonstücks hat den Zweck, diejenige Art des Rhythmus, welche in dem Tonstücke durchgehends als Hauptrhythmus herrschen soll, anzudeuten und zugleich (mit Beihülfe der Angabe des Tempos) die Zeitdauer zu bestimmen, welche jeder einzelne Schlag in einem so festgestellten Hauptrhythmus haben soll.

Es entstanden also die Taktarten aus einer Zusammensetzung von einzelnen Schlägen gleicher aber festzusetzender Dauer, und bei dieser Zusammensetzung musste, weil drei eine Grundzahl ist, natürlich auch der Tripel-Takt entstehen.

Als aber die Musik mehr figurirt zu werden begann und man nun die Stelle eines Schlages des Hauptrhythmus durch einen oder mehrere, aus kürzeren Schlägen formirte, Rhythmen ausfüllte, so musste dieses nothwendig mittels einer andern Procedur, als durch welche die Taktarten gebildet waren, geschehen. Der einzelne Schlag in der Taktart war hinsichtlich seiner Dauer (relativ wenigstens) bereits festgestellt und es konnte nun der einzelne Schlag nur in Theile zerlegt werden.

Bei solcher Zerlegung eines ganzen Schlages des Hauptrhythmus aber ist man geometrisch zu Werke gegangen, und zwar hat man nur die Theilung nach graden Zahlen vorgenommen, man hat den ganzen Schlag nur in 2, 4, 8 u. s. w. gleiche Theile zerlegt. Dies beweiset unsere Notenschrift, welche eine Art der Bezeichnung kennt (die Geltungsstriche), wodurch die Unterabtheilung in grade Zahlen, und zwar für jede einzelne Note, bis ins Unendliche angedeutet werden kann, welche aber durchaus kein Zeichen hat, wodurch angedeutet würde, dass eine Note den dritten, sechsten, neunten Theil der Dauer einer andern Note haben solle.

Wenn man erst späterhin *) die Triole und ein Zeichen dafür erfand, so beweiset eben dieses Zeichen und die Art, wie man die Triole gebraucht, dass sie anormol, nur stellvertretend sei, dass für den einzelnen Fall ausnahmsweise ein Schlag in drei gleichere kürzere Schläge zerlegt sei, welche zusammen die Zeitdauer von zwei kürzern Schlägen, in welche regelmässig der längere Schlag zerlegt werden müssen, haben sollen.

Hiernächst darf ich als unbezweifelt annehmen, dass jeder Rhythmus ausser der Zahl mehrerer Schläge auch zu seinem Wesen, des Accents bedürfe, dass ferner die beiden Grundrhythmen unsrer Musik von resp. zwei und drei Schlägen jeder, also auch die Triole (wie der Trochäus und Daktylus) den Accent nur auf dem ersten Schlage haben; und daraus folgt schon, — dass unsre Musik weder einen solchen dreitheiligen

*) Nach Sulzer mit dem verzierten oder bunten Kontrapunkt (worunter man wohl Albrechtsberger's fünfte Gattung, contrapunctum floridum, verstehen soll).

Rhythmus, bei welchem der Accent (wie beim Amphimacer) auf dem ersten und dem dritten Schlage, noch einen solchen, wobei (wie beim Amphibrachys) der Accent bloss auf dem mittelsten Schlage läge, haben könne. —

Trifft nun in einem Tonstücke die Triole bloss mit nur einem solchen Schlage (andrer Stimmen) zusammen, dessen Dauer durch die drei kürzern Schläge der Triole grade ausgefüllt wird, so muss nothwendig unser rhythmisches Gefühl sich diese Erscheinung leicht gefallen lassen, indem hier gar keine Kollision zwischen dem zweitheiligen und dem dreitheiligen Rhythmus eintritt. Man stelle aber beiderlei Rhythmen in eigentlichen Konflikt; man lasse z. B. eine Stimme zwei Viertelnoten vortragen, während die andre eine Triole von Noten gleicher Geltung vorträgt, und betrachte das daraus sich ergebende Resultat. Zunächst ist wohl gewiss, dass unser Gefühl an dem zweitheiligen Rhythmus, als dem normalen, dem schon im Voraus erwarteten, festhalten und den dreitheiligen Rhythmus nur als fremdartige Zuthat betrachten werde. Will aber auch unser Gefühl nicht jeden der beiderlei Rhythmen für sich betrachten, strebt es vielmehr, beiderlei Rhythmen in ihrem Zusammentreffen möglichst zu vereinigen, so ist eine solche Vereinigung auch nicht sehr schwierig. Ist nämlich eine grössere Note in zwei gleiche kleinere zerlegt (normale Theilung), so kommt von diesen die letztere gegen die erstere auf leichte Zeit, in arsi, zu stehen, so wie beider Triole die beiden letzteren Noten gegen die erste. Beiderlei Rhythmen beginnen also mit dem Niederschlage; Alles, was in beiderlei Rhythmen folgt, steht auf leichter Zeit; der Anschlag der zweiten normalen Note kommt zwischen den Anschlag der zweiten und dritten Triolen-Note zu stehen, so dass also durchaus nicht der Anschlag eines schweren Zeittheils in dem einen Rhythmus mit Anschlagen eines leichten Zeittheils in dem andern Rhythmus zusammentrifft, selbst dann nicht, wenn man die normalen Noten nach gradzahliger Theilung ins Unendliche in kleinere Rhythmen zerlegt. In Betreff des Accents sind daher beiderlei Rhythmen leicht zu vereinigen. Was aber die, an sich heterogene, Zahl der Schläge in beiderlei Rhythmen anlangt, so wird das Gefühl die Zusammensetzung von beiderlei Rhythmen leicht für einen einzigen (zusammengesetzten) viertheiligen Rhythmus nehmen, und zwar schon um desswillen, weil das Ganze nur einen viermaligen Anschlag hören lässt (indem der Anschlag der ersten Note in beiden Rhythmen zusammen fällt), und überdies die Verbindung gedachter beider Rhythmen der, so allgemein üblichen, musikalischen Form, wo eine Stimme der andern in gleichen Zeittheilen nachschlägt, sehr anähnelt.

Komme ich nun zur Sextole, so wird vorab ein jeder zugeben müssen, dass auf solche, — sobald sie als aus zwei aufeinander folgenden Triolen zusammengesetzt betrachtet wird — alles dasjenige, was ich so eben von der Triole und deren Vereinbarung mit einem zweitheiligen Rhythmus bemerkt habe, Anwendung finden müsse.

Ein ganz andres Resultat ergiebt sich aber wenn die Sextole eine Zerlegung der Triolen-Noten, jeder derselben in zwei gleiche Theile, darstellen soll.

Offenbar erscheint hier das Anormale in zweiter Potenz. Ueber die normale Theilung in grader Zahl ist schon einmal die, der Triole zum Grunde liegende Theilung in ungrader Zahl gestellt. Wendet man nun hinwiederum die Theilung in grader Zahl auf die Triolen-Noten an, so wird ja nicht die ursprüngliche Norm wieder hergestellt, sondern man entfernt sich noch immer mehr davon und führt ein mehr komplizirtes Verhältniss herbei. Stelle ich über zwei normale Viertel-Noten eine Triole von Viertel-Noten, so habe ich nur einen zweitheiligen Rhythmus gegen nur einen dreitheiligen Rhythmus abzumessen. Zerlege ich die drei Noten der Triole jede in zwei der halben Geltung, so habe ich (nicht mehr, wie vorhin, drei Noten, sondern) drei zweitheilige Rhythmen gegen einen zweitheiligen Rhythmus abzumessen.

Wer demnach die Triolen-Noten wiederum in kleinere Noten zerlegt, der schreitet offenbar über dasjenige, was unsre Musik, auch nach Erfindung der Triole, gekannt hat, hinaus.

Ueberdies führt der Gebrauch der aus der Zertheilung der Triolen-Noten entspringenden Zeittheile auf offenbare Verkehrtheiten.

In der durch Zerlegung der Triolen-Noten gebildeten Sextole hat die erste, dritte und fünfte Note die gute Zeit, die übrigen drei haben den Aufschlag. Stelle ich unter solche sechs Noten einen zweitheiligen Rhythmus von gleicher Dauer, so wird das Gefühl ohne Zweifel den zweitheiligen Rhythmus als den normalen festhalten und mit selbigem die fremdartige Sextole zu vereinigen suchen.

Wenn nun aber die eine Stimme drei Noten gleicher Dauer vorträgt, während die andre eine Note vorträgt; wenn der Anschlag der vierten Note in jener Stimme mit dem Anschlag der zweiten Note in dieser Stimme zusammenfällt (bei der Triole kann dergleichen nie anders, als bei der ersten Note, geschehen) u. s. w., so entsteht die dringendste Veranlassung, je drei Noten der Sextolen auf eine Note des normalen zweitheiligen Rhythmus zu beziehen und zu meinen, es sei über die erste Note des zweitheiligen Rhythmus ein dreitheiliger Rhythmus, in welchem die erste und dritte Note den Accent habe, (also ein der Musik ganz fremder Rhythmus) und hinwiederum über die zweite Note des zweitheiligen Rhythmus ein andrer (gleich musikwidriger) dreitheiliger Rhythmus gestellt, in welchem der Accent auf der zweiten Note ruhe.

Die Verkehrtheit wird aber obendrein noch grösser, wenn man nun auch die Noten des unter eine solche Sextole gestellten zweitheiligen Rhythmus in kleinere Noten, z. B. in vier Noten halber Geltung, zerlegt. Von diesen vier Noten hat doch offenbar die erste und die dritte den Accent; und doch wird die ebengedachte dritte Note mit der vierten Note der Sextole, — als welche in arsi steht — gleichzeitig angeschlagen. In der einen Stimme herrscht also die gute Zeit, während in der andern die schlechte (und zwar eine sehr schlechte) regiert!

So viel vor der Hand über die Zulässigkeit des Gebrauchs der oben beschriebenen neumodigen Sextolen.

Ich komme auf die Frage zurück, — was denn unsre bisherige Notenschrift unter dem üblichen Zeichen der Sextole verstanden wissen wollen. —

Was die ältern Lehrbücher anlangt, so überspringen diese fast überall den ersten Elementar-Unterricht in der Musik; und insonderheit die Rhythmik hat meines Wissens vor Gfr. Weber niemand brauchbarermaassen abgehandelt. Was ich in Betreff des hier vorliegenden Gegenstandes in ältern mir zu Gebote stehenden Werken habe auffinden können, liefert eine nur magere, jedoch hier genügende, Ausbeute.

Wenn, wie oben näher erörtert worden, durch die Bildung der Sextole mittels Zerlegung der Triolen-Noten über die Regeln der ältern musikalischen Rhythmik wesentlich hinausgeschritten wird, so darf man billig annehmen, das der Verfasser eines Lehrbuchs, worin wohl der Triole, nicht aber der Sextole gedacht wird, eine solche Zertheilung der Triolen-Noten nicht gekannt, wenigstens solche nicht als kunstgerecht habe gelten lassen wollen. Darum kann er aber die aus zwei Triolen gebildete Sextole wohl gekannt haben; denn das Zusammenschleifen von zwei Triolen bedurfte keiner besondern Erwähnung; es war unter dem Kapitel über das Zusammenschleifen und Abstossen der Noten mit begriffen.

Nun finde ich in einem alten Lexikon der Musik (Chemnitz 1737), in Rousseau's Dictionnaire de musique (1764) und in dem Dictionaire von Roux (Ausgabe von 1767), worin sonsten viele Kunstausdrücke der Musik vorkommen, weder der Triole noch der Sextole gedacht.

Jablonsky in seinem allgemeinen Lexikon der Künste und Wissenschaften (1737) und Vogler in seiner Tonschule (1778) erwähnen die Triole, nicht aber die Sextole.

Leopold Mozart (ein zu seiner Zeit gewiss sehr gebildeter Musiker) gedenkt in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Augsburg 1756) des Ausdruckes „Sextole“ gar nicht; dahingegen sagt er daselbst, im 6ten Hauptstück § 6:

„In geschwinden Stücken muss man oft zwei Triolen, folglich 6 Noten, in einem Striche zusammennehmen. — — Man muss aber die erste jeder 6 Noten etwas stärker anstossen die übrigen 5 Noten ganz gelind daran schlei-

fen und also durch die vornehmliche Stärke die erste von denen übrigen 5 Noten unterscheiden."

Gleich hinterdrein ist im § 9 ein Beispiel angehängt, worin von 4 Achtel-Triolen, welche einen Allabreve-Takt ausmachen, je zwei und zwei durch einen Bogen gekoppelt und mit der Zahl 6 bezeichnet sind.

Daraus wird also ersichtlich, dass zu Leop. Mozarts Zeiten der Bindungsbogen und die Zahl 6 über einer Gruppe von sechs Noten gleicher Geltung das Zusammenschleifen von zwei Triolen, und nicht das geschehene Zerlegen jeder Triolen-Note in zwei kleinere, angedeutet habe.

Wenn es in Clementi's Klavierschule heisst: „Am Leichtesten ist es, sie (d. h. die Noten einer Triole) alle als drei Einheiten von einem Ganzen zu betrachten und den einzelnen Hauptgehalt des Taktes durch Schlagen oder Zählen zu bezeichnen; welches geschieht, wenn man allemal die Anfangsnote von der Triole markirt. Wenn eine 6 über sechs nach einander folgenden Viertel-, Achtel- oder Sechszehntel-Noten steht, so ist damit angedeutet, dass diese Notenfiguren innerhalb der Zeit von zwei halben Takten, zwei Vierteln oder zwei Achteln vorgetragen werden sollen. Diese Figuren nennt man Sextolen;"

und wenn Pleyel in seiner Klavierschule, in der 5ten Lektion — die Triolen betreffend — sagt:

„Man verkürzet die Dauer der Noten, wenn man sie unter einem Bogen vereinigt und die Ziffer 3 zwischen diesem Bogen und die Noten setzt u. s. w. Desgleichen gelten die, (wie in einem zugefügten Beispiele) mit der Zahl 6 und einem Bogen überschrieben sind, nicht mehr, als 4 gewöhnliche Achtel."

(ohne dabei nur des Ausdrucks „Sextole" zu erwähnen): so muss man doch billig annehmen, dass Clementi und Pleyel die Zahl 6 über sechs Noten gleicher Geltung als das Zeichen der Zusammensetzung von zwei Triolen betrachtet haben.

Hiernächst stimmt Löhleins Klavierschule wiederum mit Leop. Mozarts Angabe überein, indem es dorten (6te Aufl. umgearbeitet von Müller 1804) im 2ten Kapitul §. 6 heisst:

„Wenn eine Note in sechs gleiche Theile getheilt wird, so nennt man diese sechs Noten eine „Sextole." Die Eintheilung ist nach Art der Triolen, auch pflegt man hier die Zahl 6, wie dort 3, hinzuzusetzen; aber im Vortrage klingt die Sextole nicht, wie zwei Triolen, sondern als in sich gerundet, so zwar, dass bei der Triole die erste der drei Noten gelinde accentuirt wird und bei der Sextole auch nur die erste von sechs Noten"

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Introduction et Variations sur le theme: „Es eilen die Stunden des Lebens so schnell dahin!" pour le Basson avec accompagnement de Violon, Viole et Violoncelle par C. Almenräder. Oev. 4. Mayence chez les Fils de B. Schott.

Unter obigem Titel wird den Fagottisten hier wieder ein Werk angeboten, dessen ganze Gattung, für fast jedes Instrument, das nur des Vortrags einer Melodie fähig ist, zum mindesten höchst zahlreich genannt werden kann; es ist dabei nur zu bedauern, dass unter dem Ueberfluss im Ganzen sich besonders für Fagott so gar wenig findet, was seinem innern Gehalte nach, der jetzigen in Hinsicht musikalischer Anfoderungen allerdings sehr gesteigerten Zeit etwas mehr entspräche. Die Mehrzahl der Fagottkompositionen erinnert mehr oder weniger an eine vergangene Zeit. So scheint z. B. den resp. Herrn Komponisten bei Werken unter obigem Titel weder sehr viel auf die Wahl des Thema anzukommen, noch auf den Gehalt der Variationen, der unstreitig von erstern bedingt wird; es wird grösstentheils irgend ein Thema, das erste, das beste, genommen, dasselbe nach hergebrachter Weise ohne grosse Rücksicht, was insbesondre damit und daraus zu machen ist, variirt, und so werden dergleichen Kompositionen zwar sehr geschwind fertig, aber auch, und ohne eben der Kunst und den Künstlern, ja den

Verfassern selbst auf irgend eine Weise sehr förderlich nützlich gewesen zu sein, eben so geschwind wieder vergessen.

Referent glaubt als Grundsatz aufstellen zu dürfen, dass nicht jede Melodie, selbst wenn sie allgemein beliebt und sogar volksthümlich geworden, als Variationenthema für irgend ein Instrument benutzt werden kann; denn der grösste Theil eben dieser allgemeinen Melodien ist öfter nur interessant durch damit verbundenen Text, mit dem sie ein Ganzes ausmacht, aber vom Text entblösst, meistentheils nichtssagend.

Nur solche Melodien, die selbst ohne Text schon an und für sich Interesse gewähren, und wirklich Musik, dies Wort im höchsten Sinne genommen, enthalten, sind die Quelle, aus der reichhaltige Variationen entspringen; hierher passt als Beispiel Rode's Variationenthema in G-dur. Giebt sich aber der Komponist die Aufgabe, solche Lieder zu bearbeiten oder zu variiren, die, wie wir eben angeführt, nur in Verbindung mit ihrem Texte einen Werth haben, so muss der Bearbeiter hinlängliche Kenntnisse besitzen, vor allem aber ein eignes Talent dazu haben, um das, was der Melodie durch Entblösung vom Texte, genommen wird, auf originelle Weise ersetzen zu können, und die Melodie selbst als ein selbstständiges Ganzes zu gehen; — als Beispiel führen wir hier einige Potpourri's von Spohr und B. Rombergs erstes Capriccio über schwedische Volksmelodien an, einiger anderer Meister nicht erst zu gedenken.

In dem vorliegenden Werkchen des Herrn Almenräder finden wir den oben ausgesprochenen Anfoderungen wenig Genüge geleistet. Dem Thema (die Melodie des bekannten Liedes: „es ritten drei Reiter zum Thor hinaus") ist allerdings Eigenthümlichkeit nicht abzusprechen, dieselbe scheint dem Referenten aber zum grossen Theil im Text und dem daher ursprünglich ungeraden Rhythmus und heitern Karakter zu liegen. Herr A. hat aber den Rhythmus nicht beibehalten, und schon allein hierdurch, dass er aus muntern 3 und 6 Takten Allegretto ein schleppendes Andante von 4 und 8 Takten herausarbeitet, durch diese Verunstaltung hat das Thema unstreitig verloren. Auch in Hinsicht der harmonischen Auffassung hätte mehr, und durchaus Interessanteres gegeben worden müssen, als geschehen ist. In den 6 Variationen selbst hat Herr A. zwar ohne gerade neu und originell in der Erfindung zu sein, und ohne eine fortschreitende Steigerung des Ausdrucks zu beobachten, oder wirksame Kontraste damit anzustellen, doch das nichtssagende veraltete Figurenwesen, wie es besonders in Fagottkompositionen so häufig der Fall ist, ziemlich gut vermieden (ich übergehe hier die vierte Var.) am vorzüglichsten sind die Var. 2, 3, 6, die sich allenfalls zu melodischen Gedanken gestalten, was ja sowohl jede Variation, als auch jede Passage soll; auch sind sie, ohne eben übermässig schwer auszuführen zu sein, doch brillant. Der Solospieler findet sowohl in ihnen, als in der vorhergehenden Introduktion Gelegenheit, sich in laufenden Passagen und bunten Figuren, im Staccato und Aushalten der Töne als bewährt zu zeigen; dagegen findet er aber nichts, was ihn zum gefühlvollen Vortrag hinreissen könnte, denn es fehlt an sprechenden melodischen Gedanken, die man besonders in der Introduktion am meisten vermisst. Die Tutti's zwischen den Variationen scheinen bloss zum Ausruhen für den Solospieler gemacht zu sein.

Als auf etwas Besonderes in dem vorliegenden Werkchen, macht Referent noch auf einige hohe, von Herrn A. schon vor einiger Zeit, für Fagott neu erfundne Töne, das zweigestrichne e, f, g aufmerksam, die noch nicht jeder Fagottist herausbringen kann, der besonders noch kein nach Herrn Almenräders Erfindung eingerichtetes Instrument besitzt; der Spieler ist auf einem solchen Instrumente um drei Töne reicher, und wenn dieselben so auf dem Instrumente angebracht sind, dass sie 1) ohne besondre Schwierigkeit der Fingergriffe in jeder Tonverbindung und jedem beliebigen Tempo, 2) durch alle Nüancen des piano und forte leicht und bestimmt ansprechen, 3) die Eigenthümlichkeit des Fagott-Tones und völlige Gleichheit mit den übrigen Tönen des Instrumentes beibehalten, so ist diese Erfindung unbedingt eine Bereicherung und Vervollkommnung des Instruments, die nothwendig eine allgemeine Verbreitung zur

Folge haben muss. Ob diesen Bedingungen nun aber entsprochen wird, kann hier weder verneint noch bejaht werden, da Referent weder Herrn A. noch einen andern Künstler auf einem so bereicherten Instrumente zu hören Gelegenheit gehabt hat; auch aus dieser Komposition des Herrn A. sich mit Sicherheit nichts für die Güte dieser Bereicherung schliessen lässt; denn eben diese hohen Töne sind in derselben nirgends als ein nothwendiges Bestandtheil eines musikalischen Gedanken aufgestellt, sondern vielmehr als Zeichen, dass Herr A. sie auf seinem Instrumente anzugeben vermag; übrigens sind sie deshalb auch für Niemand ein Hinderniss an der Ausführung dieser Komposition, indem sie ohne besondern Nachtheil für dieselbe durch andre tiefer liegende Töne ersetzt werden können, wie es auch Herr A. überall, wo er es nöthig erachtet, durch eine zweite Notenreihe angezeigt hat. Im Ganzen eignet sich das Werkchen zur Aufführung in kleinern Städten und Privatgesellschaften, wo kein vollständiges und geübtes Orchester gleich bei der Hand ist, und überhaupt die musikalischen Anfoderungen noch nicht sehr gesteigert sind, ferner zur Uebung für Dilettanten und Schüler, die nicht mehr Anfänger sind.

Druck und Papier sind sauber; einige leicht zu findende Stichfehler sind leicht zu berichtigen. —

Humann.

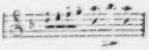
4. Berichte.

Aus Leipzig.

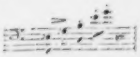
Ueber die Oper: „der Vampyr“ von Marschner.

(Schluss.)

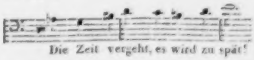
Auch liessen sich gegen die Deklamation einige Verstösse anführen, wie z. B. dass der Komponist, um jene Melodie anzubringen, deklamirt hat: „o lass Geliebter Dich beschwören, ersticke nicht den frohen Muth“ u. s. w. Hierauf folgt nun das Finale No. 20, ein glänzendes und gut gearbeitetes Stück, dessen Hauptmotive schon in der Ouvertüre vorkommen. Dasselbe wird von dem Festliede eingeleitet. Es ist von sehr rührender Wirkung, dass der Chor hier wieder die im ersten Finale vorkommende schöne Melodie: „Blumen und Blüten“ u. s. w. bringt, und uns dadurch mittelbar an die noch dringendere Gefahr erinnert, welche die glückwünschenden Herzen nicht ahnen. Die darauf folgende Stelle, in welcher der Vater die Hochzeitgäste zum Beginn der Feierlichkeit auffodert, und nachher Malvina ihr Vertrauen zu dem Himmel, begleitet von Aubry und dem Chore, entspricht, fällt etwas ab. Es mangelt hier der Stimme an eigentlich bedeutsamer Melodie, und selbst die Neunachtelbewegung ist hier nicht mehr angemessen. Ein andres Leben kommt in die Musik mit Ruthwens Eintritt, hier ändert auch die Tonart aus D-dur in B, der sich erst über sein Aussenbleiben etwas kahl entschuldigt. Der Vater fällt in seinen Ton ein und fodert die Anwesenden auf, ihm in die Kapelle zu folgen, wo Alles zur Trauung bereitet sei. „Auf, Freunde, auf mit heitern Sang, begleitet unsern Hochzeitgang,“ während die Liebenden vor dem Ausgange zittern und Ruthwen schon triumphirend dem Ziele entgegensieht. Nun hebt von Neuem die obige Melodie an; aber sie wird sehr wirksam durch Aubry's „Halt!“ in ihrem Laufe unterbrochen, der zum Staunen der Gäste in unbestimmten Unglück drohenden Worten der Vollziehung der Hochzeit sich entgegengesetzt, während Ruthwen darauf dringt, und der Vater, nachdem er endlich selbst Aufschub verlangt, den Ruthwen nicht bewilligt, zornig Aubry mit Gewalt entfernen lässt. In dieser Scene ist besonders durch die Instrumente, in welchen die Hauptmelodieen in bewegter Modulation wiederkehren, der Kampf der entgegengesetzten Empfindungen trefflich geschildert worden, während die Stimmen meistens sich mehr parlande verhalten, wobei sich jedoch hier und da Mängel der Deklamation nachweisen liessen, z. B. S. 79 „zu weit treibt Dich y strafbarer Leidenschaft“. Die hier und in der Ouvertüre vorkommende Figur:



welche in den Violinen und Flöten, so wie in den Bässen vorkömmt, und abwechselnd mit der Bassfigur:



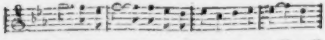
das Anstreben der Personen gut begleiten, ferner die sich einige Mal wiederholende Erinnerung des Vampyr:



Die Zeit vergeht, es wird zu spät!

welcher das Herannahen der Mitternachtstunde

bei dieser Zögerung fürchtet; endlich das Flehen der Tochter und des Geliebten in dem Gange (der ebenfalls in der Ouvertüre benutzt ist)



und dann dringender in As-dur und H-moll wiederkehrt, — diese Gedanken bilden eben so natürlich als kräftig verflochten die Grundgedanken dieser musikalischen Scene. Vorzüglich versteht es der Komponist, das Drängende des Augenblicks der Situation durch Steigerung fühlbar zu machen (z. B. in der Stelle S. 86 des Klavierauszugs, wo Basse und Violinen sich in die emporsteigende Figur theilen.. — Der Vater, den Ruthwen bei seinem Worte fasst, heisst mit Widerstreben aufs Neue den Hochzeitzug beginnen. — der Chor setzt nochmals an: aber die Bewegung, in welcher er hier auftritt, und die etwas monotone Melodie (S. 88) scheint zu verrathen, dass den Glückwünschenden selbst die Hoffnung mangle. Als der Zug sich eben nach der Kapelle in Bewegung setzt, hört man Aubry's Stimme von draussen her zugleich mit dem Grollen des nahenden Donners. Er stürzt herein: die Verzweiflung drängt ihn, das Geheimniss zu entdecken. Ruthwen erinnert ihn an seinen Schwur, der Donner rollt — da schlägt es eins, noch ehe Aubry das Geheimniss ausgesprochen. Der Unhold versinkt unter Blitz und Hohnlachen der Hölle in den Boden. Der Komponist lässt hier weislich die Instrumente fortgehen, und in tiefen, grollenden Akkorden theils das Schreckliche verhallten, theils die Anwesenden sich von ihrem Entsetzen wieder sammeln. Zuerst ruft der Vater; „Gott, welch Unglück drohte hier!“ Da fällt Malvine nach einer Modulation, die wie ein aufhellender Sonnenblick wirkt, in die Worte ein: „wer Gottesfurcht im Herzen trägt“ u. s. w. und der Chor begleitet dieselben. Der trauernde und erweichte Vater vereinigt nun die Liebenden und ein glänzendes Presto, welches mit dem Schluss der Ouvertüre übereinstimmt, und in welche die obige Melodie auf eine angemessene Weise sich mit dem allgemeinen Jubel vermischt, endet das Ganze.

Wir mussten diesem Werke eine ausführlichere Betrachtung widmen, theils weil jetzt dem emporstrebenden Talent von Seiten unsrer Bühnendirektionen so viele Hindernisse in den Weg gelegt zu werden pflegen, dass es Pflicht der öffentlich Sprechenden zu sein scheint, auf ein solches aufmerksam zu machen, theils aber auch, weil die Erscheinung eines dramatischen Komponisten, der über das Gewöhnliche sich emporhebt und die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit Energie und Glück betritt, eine seltne und schon an sich beachtungswerth ist.

Um, was ich von dem Komponisten nach genauerer Bekanntschaft mit dieser Oper sagen zu können glaube, hier zusammenzusetzen, so scheint es mir, als ob ihm ein bedeutendes Talent für dramatische Karakteristik beiwohne, das besonders nach dem Starken, Glänzenden und Glühenden wie anderntheils nach dem Humoristischen hinstrebt, dass sich aber diese Karakteristik noch bei weitem mehr in der Macht der Instrumentation und Harmonie als in der Erfindung prägnanter Melodieen äussere. Unstreitig steht er hinter seinem gefeierten Vorbilde noch in diesem Stücke, so wie in Hinsicht auf Klarheit zurück; und ein gewisses Schwelgen in der Anwendung der Tonmassen (wie z. B. im ersten Finalen) und im Ausspinnen seiner Gedanken, ein Vergnügen an dem Schwierigen, bezeichnet noch die Jugendperiode unsers Komponisten. Aber ich zweifle nicht, dass wenn er mit Ernst und mit dem Feuer, welches diese Produktion zeigt, auf seiner Bahn fortgeht, sich nicht wie manche Talente, zum Vielschreiben verleiten lässt, sondern sich vertieft in grössere Aufgaben, erst seinen Styl bildet, er einen Ehrenplatz unter den dramatischen Komponisten Deutschlands erlangen wird.

Nachdem wir in obiger Beurtheilung eine unparteiische Schilderung dessen, was dieser Komponist in dem Gebiete der dramatischen Musik in dieser Oper geleistet hat, niedergelegt zu haben glauben, wünschen wir ihm noch zuletzt einen günstigen Stoff, an welchen er die ihm verliehene grosse Gabe noch edler und reiner zu entwickeln Gelegenheit finde.

A. Wendt.

Wir bemerken nur noch, dass der von dem Komponisten selbst gefertigte Klavierauszug der oben beurtheilten Oper für Hofmeister in Leipzig nun vollständig und ziemlich korrekt im Stich erschienen ist. (Preis 6 Rthlr. 1r Akt 120 Seiten, 2ter Akt 100 Seiten). Auch ist daselbst diese Oper für 4 Hände arrangirt und die Ouvertüre in Stimmen erschienen. Einzelne Favoritnummern sind auch einzeln im Klavierauszug zu haben.

Bekanntmachung.

Zu Donnerstag, den 27. Aug., bietet unser verdienter Musikdirektor Möser den Freunden geistvoller Musik einen reichen Abend. Im Charlottenburger Theater wird er ausser anderm Interessanten Spohrs Ouvertüre zu Pietro d'Abano, Beethovens Pastoralsymphonie und Schlacht bei Vittoria aufführen.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 3. September. — Nro. 36. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Sextolen und Zertheilung der Triolen-Noten.

(Schluss.)

In Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste (1737) findet sich nach vorgängiger Abhandlung des Artikels „Triole" Folgendes gesagt:

„Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechszehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwei zusammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt markirt, nämlich drei und drei; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{2}{4}$ Takt, nämlich zwei und zwei. Zu zwei zusammengesetzten Triolen können auf dem Klaviere zwei Noten in der Basstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht."

Nun folgt ein Beispiel, worin zusammengesetzte Triolen mit der Zahl 3, Sextolen aber mit der Zahl 6 (ohne Bindungsbogen) bezeichnet sind; und heisst es weiter:

„Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen."

Da Sulzer für solche seine Behauptung weder Gründe noch Autoritäten angeführt, noch aus vorhandenen Kompositionen den frühern Gebrauch (und zwar so wenig in Betreff der Sache selbst, als des dafür üblichen Zeichens) nachgewiesen hat, auch die Vorrede zum zweiten Theile des Sulzerschen Werkes ergiebt, dass der oben bemerkte Artikel weder von Sulzer selbst noch von einem andern verständigen Theoristen, sondern nur von einem gewissen Schulze aus Lüneburg, einem blossen Praktiker, herstamme: so kann schon darum Sulzers Behauptung wenig Gewicht haben, und ich muss glauben, dass sie nur in einem Irrthume, worin sein Gehülfe Schulze befangen gewesen, ihren Grund habe.

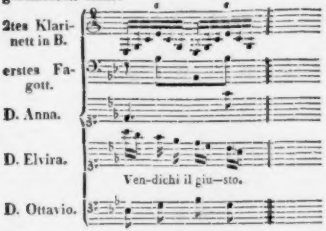
Wie kann Sulzer oder sein Schulze nur behaupten mögen, — es sei durch die Zahl 6 schon genau des Tonsetzers Absicht, dass die sechs Noten einer Sextole wie sechs Achtel eines $\frac{2}{4}$ Takts vorgetragen werden sollten, bezeichnet — da ja eben vorher (nach Leopold Mozart) die Zahl 6 eine ganz andre Absicht des Tonsetzers bekundete, und da ich sogleich nachweisen werde, dass die angesehensten Komponisten vor und nach Sulzer sich der Zahl 6 bedient haben, um die Zusammensetzung von zwei Triolen zu bezeichnen!

Eine für diese meine Behauptung ganz entscheidende Stelle findet sich in Glucks Alceste (wenn ich nicht irre, vom Jahre 1752 oder 1754), wo im 2ten Akte, 5ten Scene, in der Arie des Evandro in F-dur, $\frac{3}{4}$ Takt, im 109ten Takte (besage der gestochnen Original-Partitur) die Geigen mit der Singstimme in Oktav-Parallelen einherschreiten, beiderlei Stimmen in einem Takte drei Triolen haben, jedoch in der Singstimme (einer fortgehaltnen Silbe wegen) über die beiden erstern Triolen ein Bindungsbogen und die Zahl 6 gesetzt ist. Was dort durch das Zeichen der Sextole angedeutet werden wollen, ist doch wohl unverkennbar.

Kommen wir zu W. A. Mozart, so lässt sich schon nach der oben aus seines Vaters

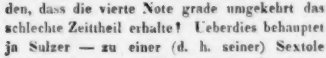
Violinschule ausgehobnen Stelle, und da er eben seinen ersten Unterricht in der Musik bekanntlich von seinem Vater erhalten hat, abnehmen, wie er das fragliche Zeichen der Notenschrift verstanden haben werde.

Man sehe Don Juan; das bekannte Terzett: „Protegga il giusto cielo“ im Finale des ersten Akts, wo im 12ten Akt (nach der Partitur-Ausgabe von Breitkopf und Härtel) folgendermaassen geschrieben steht:



Wie die 2te Klarinette die ihr hier (wie auch im folgenden 13ten Takte) zugetheilten Sextolen vortragen solle, das lässt sich doch, andrer Umstände nicht erst zu gedenken, mit Gewissheit aus der Stimme der Donna Elvira ersehen, worin die dritte und siebente Note, als welche je mit der vierten Note der beiden Sextolen im Anschlag zusammen fallen, das gute Zeittheil haben. Dürfen denn nun wohl die der Klarinette zugetheilten Sextolen so vorgetragen werden, dass die vierte Note grade umgekehrt das schlechte Zeittheil erhalte? Ueberdies behauptet ja Sulzer — zu einer (d. h. seiner) Sextole könnten keine zwei Noten in der Basstimme angeschlagen werden — und doch hat Mozart in ebengedachter Stelle zu einer Sextole zwei Achtel vom Fagotte blasen und noch mehrere Noten dazu singen lassen.

Eben so findet man pag. 277 der Breitkopf-Härtelschen Partitur-Ausgabe auf folgende Weise:



durch die Zahl 6 das Zusammensetzen von zwei Triolen angedeutet.

Man sehe ferner die Breitkopf-Härtelsche Ausgabe der Mozartschen Klaviersachen (Oeuv. complettes de W. A. Mozart), im Cahier III. die in dem Andante der 7ten Sonate zuerst pag. 95 vorkommende Sextole. Wie selbige vorgetragen werden solle, das ergiebt sich schon aus den darunter gestellten zwei Achtein-Noten, und überdies enthält jene Sextole ein dort immer wiederkehrendes Motiv, welches bald mit dem Zeichen von zwei Triolen geschrieben ist.

Im Cahier VI. derselben Ausgabe pag. 7 und 8 lese man, wie der zuerst im 2ten Takte des 2ten Theils der Fantasia vorkommende Satz:

ebendaselbst und im 4ten im 6ten Takte des 3ten Theils als Sextole, im 4ten Takt des 3ten Theils aber wieder in ursprünglicher Form und im 10ten Takte des 3ten Theils gar als Quintole bezeichnet wiederkehrt.

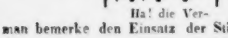
Haydn's Kompositionen anlangend, so sehe man in seinen Quartetten Oeuv. 9. liv. 1 und zwar in dem ersten Moderato des Quartetts No. 1. den 4ten, 5ten und 6ten Takt in der Stimme der 1ten Violine und betrachte dabei, in welchen Takttheilen sich die übrigen drei Stimmen in jenen drei Takten bewegen. Man sehe die sieben ersten Takte des 2ten Theils dieses Tonstücks, in welchen die Bratsche und die 2te Violine alternirend Sextolen vortragen, und betrachte dagegen die Takttheile, in welchen sich die 1te Violine fortbewegt. Man sehe ferner ebendaselbst in dem Adagio des 2ten Quartetts, und zwar in dessen 2tem Theile (Cantabile) den 30ten und 32ten Takt. Während die erste Violine eine Sechszehntel-Sextole vorträgt, haben die übrigen Instrumente zwei Achtelnoten zu spielen. Man beachte dabei zugleich, wie der 31ste Takt mit zwei Triolen schliesst, welche übrigens eben so, wie die Sextole im 30sten Takte, geschrieben, nur aber mit der Ziffer 6 nicht bezeichnet sind.

Man sehe ferner von den Quartetten von Pleyel Oeuv. IX. Quart. 1, im Moderato den 13ten und 14ten Takt, wo, während die 1te Violine eine Sechszehntel-Sextole vorträgt, die 2te Violine und Bratsche vier eigentliche Sechszehn-

tel-Noten (mit Inbegriff einer Pause) abzuspielen haben.

Ueber Paer vergleiche man in seiner Camilla, in dem Recitativ: „Eh bella oh come é dolce," im 2ten und 7ten Takte daselbst mit den der ersten Geige zugetheilten Sextolen die Bewegung in den übrigen Stimmen.

In C. M. v. Weber's Euryanthe betrachtet man im Finale des 2ten Akts, in dem Allegro ma non troppo „Komm, Euryanthe" die Sextolen, welche vom 76sten bis 85sten Takte das Violoncell und die, welche vom 86sten bis zum 91sten Takte die erste Geige vorzutragen hat; man beachte dabei den Einsatz der Singstimme auf dem 4ten Viertel des 78sten Takts, den Einsatz der Chorstimmen im 80sten Takte:



Ha! die Ver-

man bemerke den Einsatz der Stimme des Lysiart auf dem zweiten Achtel des 81sten Takts, den mit dem 4ten Viertel desselben Takts eintretenden Wechsel der Harmonie u. s. w., auch die Bewegung der mit dem 2ten Viertel des 80sten Takts einsetzenden Chorstimmen.

Beethoven hat ganz unbezweifelt das Zeichen des Bindungs-Bogen und der Zahl 6 gebraucht, um dadurch anzudeuten, dass 6 Noten so wie zwei zusammengesetze Triolen vorgetragen werden sollen; und meines Ermessens hat vorzüglich Beethoven die Sextole als ein aus zwei Triolen (so wie einen aus zwei $\frac{3}{4}$ Takten formirten $\frac{6}{4}$ Takt) zusammengesetztes eigentliches Ganzes, als eine selbständige musikalische Figur, betrachtet.

Ich glaube, dieses aus der Ouvertüre zum Fidelio aus E-dur nachweisen zu können.

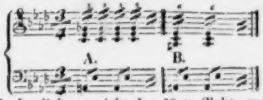
Die Taktart ist mit ¢ angedeutet; das ist also der $\frac{2}{2}$ Takt, (wie auch gleich das im ersten Takte angegebene Thema bekundet), nicht der $\frac{4}{4}$ Takt. Vom 7ten bis zum 20sten Takte sind den beiden Geigen, der Viole und dem Violoncell zwölf Achtelnoten in jedem Takte vorgeschrieben. Alle zwölf Noten sollen, wie der darüber gesetzte Bogen beweiset, in einen Bogenstrich zusammengezogen werden; jedoch sind je sechs und sechs derselben durch einen Geltungsstrich zu einer Gruppe vereinigt und über einer jeden solcher Gruppen steht die Ziffer 6. Zuerst sollen diese Noten pianissimo vorgetragen werden, vom 11ten Takt an bis zum 20sten crescendo; bis dahin halten der Bass und die Bassinstrumente jeden Takt hindurch nur einen Ton von der Länge von vier Vierteln. Mit dem 21sten Takt aber geht das crescendo in ein fortissimo über; nun markiren der Bass und die Blasinstrumente jedes einzelne Viertel des Takts, und zwar kurz und abgerissen (vier Achtelnoten, hinter jeder eine Achtelpause), und nun haben Geigen, Viole und Violoncell freilich auch zwölf Achtelnoten für jeden Takt; aber diese sind in Triolen getheilt; von jeder Triole werden die beiden ersten Noten abgestossen, die dritte wird an die erste Note der folgenden Triole angeschleift. Ganz offenbar hat vor dem 21sten Takt die Bewegung in zwei Zweivierteltel-noten, in Takthälften, fortschreiten sollen; dieses ergiebt die Abtheilung des Takts in zwei Sextolen, so wie denn auch schon vorher die Fagotte im 4ten und 5ten Takt diese Bewegung angedeutet haben; vom 21sten Takt aber an tritt, um mehr Kraft in das Fortissimo hineinzubringen, eine Bewegung in Vierteln ein. Lässt es sich wohl glauben, dass des Komponisten Absicht gewesen, dass 14 Takte hindurch die zwölf Achtel eines Takts so vorgetragen werden sollten, als zwölf Achtel, in welche man einen $\frac{6}{4}$ Takt zerlegt hätte, auf einmal aber da, wo kein Absatz ist, sondern das crescendo nur ins Fortissimo übergeht, eben diese zwölf Achtel so vorgetragen werden sollten, als wenn sie einen $\frac{12}{8}$ Takt ausmachten *)? Die Sache wird

*) Ein gewisser Orchester-Direktor hat gegen diese meine Ansicht den Einwand stellen wollen, — den Vortrag der Sextolen in jener Ouverture nach Art der Triolen könne ein Orchester gar nicht ausführen und daraus sei zu folgern, dass Beethoven sie nach Art der Sulzerschen Sextolen habe vorgetragen wissen wollen. — Was die gedachte Ausführung anlangt, so weiss ich aus mehrfacher eigner Erfahrung, dass selbige nicht erst mit besondern Schwierigkeiten verknüpft ist. Wem aber dergleichen zu schwierig ist, der hat darum noch nicht das Recht, einen Beethoven zu emendiren. In Marseille hat man (anno 1825) aus dem Freischütz die Musik des Entrakts, weil das Orchester solche nicht gehörig exekutiren können, — — ganz weggelassen.

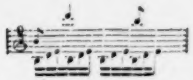
noch klarer, wenn man nur bemerkt, dass im 23sten Takte, wo das piano wieder beginnt, auch wieder zwölf Achtelnoten, welche die Gestalt von vier Triolen haben, wie im Anfange, mit einem Bogen zusammengeschleift sind, und dass, während diese von den Bogeninstrumenten abgespielt werden, die den Blasinstrumenten zugetheilten Stimmen sich eben so, wie vorher beim pianissimo, fortbewegen.

Noch deutlicher ist des Komponisten Absicht in dem kurzen Adagio von 14 Takten, welches gegen das Ende der Ouvertüre vorkommt, ausgesprochen. Hier sind auf den $\frac{4}{4}$ Takt sechs Viertelnoten geschrieben, durch einen Bogen zusammengeschweift und mit der Ziffer 6 bezeichnet, und diese sechs Noten machen durchgängig die Melodie aus. Demnach aber wird in den den beiden Fagotten und der zweiten Klarinette zugetheilten Stimmen der zehnte und zwölfte Takt durch zwei Zweiviertelnoten in zwei gleiche Hälften getheilt, so dass, wenn man die sechs Viertelnoten wie zwei Triolen behandelt, im 10ten und 12ten Takte die zweite Triole grade da anhebt, wo das Blas-Instrument die zweite Zweiviertelnote anhebt. Wollte man aber die sechs Viertelnoten als eine Sextole nach Sulzers Lehre behandeln, so hätte die melodieführende Stimme einen dreitheiligen gleichzeitig aber die begleitende Stimme einen zweitheiligen Takt, der Niederschlag würde in der Melodie auf die erste, dritte und fünfte Note, also auf die vierte der Aufschlag fallen, und bei diesem Aufschlag in der Melodie würde die begleitende Stimme den zweiten Hauptabschnitt ihres Takts beginnen. Wie sollte ein Komponist die Absicht haben können, auf solche Weise in zwei einzelnen Takten die Klarheit der Melodie durch den, dem Rhythmus ganz zuwider laufenden, Eingriff einer begleitenden Stimme zu verderben? Und wo läge ein Grund dazu, grade in dem Augenblicke, wo die melodieführende Stimme ein leichtes Zeittheil hat, auf einmal zwei Fagotte ein, freilich in arsi stehendes, jedoch bei Weitem schwereres, Zeittheil drein blasen zu lassen?

Noch lese man weiter in der Oper (Fidelio) selbst und zwar in der Introduktion zum zweiten Akte. Im 15ten Takt steht für das Bogen-Quartett geschrieben, wie bei A, im 5ten Takt des darauf folgenden Recitativs wie bei B:



Noch deutlicher spricht der 20ste Takt gedachter Introduktionen:



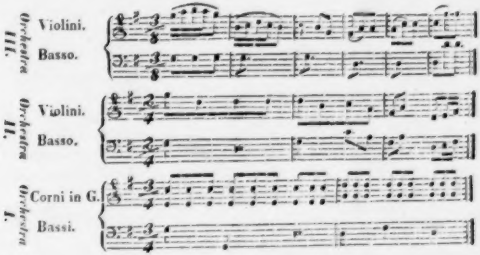
Auch sehe man in dem Allegro ma non troppo der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen die den beiden Geigen und der Bratsche zugetheilten Sextolen und Triolen und vergleiche damit nur die Bewegung des Basses im 13ten und 14ten Takte.

Somit dürfte nachgewiesen sein, unter welcher Bedeutung unsre angesehensten und gebildetsten Tonsetzer schon von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an (in Uebereinstimmung mit den Lehrbüchern, Sulzer abgerechnet) das Zeichen „6“ gebraucht haben. Dass von ihnen oder Männern ihres Gleichen eben dieses Zeichen auch unter einer andern Bedeutung gebraucht sei, dass sie überhaupt je die einzelne Note der Triole in zwei kleinere zerlegt haben, das stelle ich so lange, bis mich Jemand des Gegentheils überweisen kann, durchaus in Abrede.

Jedenfalls ist der ältere Gebrauch des Zeichens nachgewiesen und bei solchem muss es billig ein jeder bewenden lassen, wenn er nicht die Notenschrift zweideutig und verwirrt machen will. Soll eine, der ältern Musik ganz unbekannte, Zerlegung der Triolen-Noten eingeführt werden, so muss nothwendig dafür ein besondres Zeichen erfunden werden. (Wie ja auch leicht geschehen könnte. Man dürfte nur, um anzudeuten, dass eine Triolen-Note wiederum in zwei, drei oder vier kleinere zerlegt sei, über die formirte Gruppe schreiben $\frac{2}{}$, $\frac{3}{}$, $\frac{4}{}$ u. s. w.) Ein jeder wird aber leicht einsehen, dass eine solche Zerlegung der Triolen-Noten mit Ver-

stande nur da anzuwenden sei, wo die Bewegung der Triole dem Gefühle schon als Grundrhythmus eingeprägt worden. Was ist aber in einem solchen Falle geschehen? Es ist dann die Taktart, wenn auch nicht nominell, doch materiell bereits umgeändert. Wenn man z. B. den $\frac{3}{4}$ Vierteltakt mit zwei Triolen ausfüllt und dazu nur Viertelnoten in andern Stimmen anschlägt, so wird sehr bald die Voraussetzung der gradzahligen Unterabtheilung der Taktheile im Gefühl erlöschen und sich demselben der $\frac{6}{4}$ Takt einprägen; so wird das Gefühl von dem $\frac{3}{4}$ zum $\frac{6}{4}$ Takt über gestimmt werden u. s. w.

Wenn Mozart im Finale des ersten Akts des Don Juan (pag. 264 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe der Partitur) schrieb:



so wird (wenn man das Orchester No. II. einstweilen bei Seite setzt) durch die Triolen der prävalirenden Hörner des Orchesters No I, durch die diesen Triolen ganz gleiche Bewegung im Basse des Orchesters No. III. und die Bewegung in den Bässen des Orchesters No. I. das Gefühl schon so sicher in den $\frac{6}{4}$ Takt gestimmt, dass das Bewusstsein, — es werde durch die Sechszehntel in den Geigen-Stimmen des Orchesters No. III. jede Triolen-Note in zwei gleiche Theile zerlegt, — ganz erlischt. Unter solchen Umständen möchte es unbedenklich sein, die Noten der Triolen der einen Stimme in einer andern zu theilen. So viel wird aber jeder anerkennen, dass wenn man (wie Mozart in dem Orchester No. II.) bei einer solchen Zusammenstellung in einer andern Stimme einen zweitheiligen Rhythmus hören lässt, das Gefühl eine wahre Verzerrung des Rhythmus oder (was Mozart dort grade beabsichtigte) mehrerlei Musik gleichzeitig vernimmt.

Mithin kann man durch die Zerlegung der Triolen-Noten, — wenn anders sie mit Verstand angewendet werden soll, — nie ein Mehrers bewerkstelligen, als was sich schon durch Aenderung der Taktart bewerkstelligen lässt.

Wie indessen eine häufige Aenderung der Taktart mitten in einem Tonstücke nicht sehr empfehlenswerth ist, überdies auch bei kurzen und häufig wiederkehrenden Stellen höchst lästig sein würde, so wäre es zu wünschen, dass man sich über ein Zeichen vereinbarte, wodurch man die (im Gebrauche nur höchst beschränkte) Zerlegung der einzelnen Noten der Triole in kleinere Noten andeuten wollte.

Celle, im Juli 1828.

C. Wöltje Dr.

---

3. Beurtheilungen.

Sechs Gesänge für Männerstimmen, in Musik gesetzt von Fr. Schneider, Op. 64. Berlin bei Trautwein. 8te Sammlung d. Ges. f. Männerst. Preis 1 Rthlr.

Korrektheit, gute, fliessende Stimmführung, Kraft, Feuer, meist richtiger Ausdruck, Eigen-

thümlichkeit im Rhythmus und gute Deklamation sind die Eigenschaften fast aller Fr. Schneiderschen Gesangkompositionen. Die vorliegenden Gesänge besitzen diese Eigenschaften in noch höherm Grad als einige frühere. No. 4, 5, 6 haben uns am meisten gefallen, den Preis aber müssen wir vor allen No. 4, dem herrlichen und begeisternden Dithyrambus „Wenn des Kapweins Glut“ zu sprechen. Wahrlich, für dies einzige Lied möchten wir ihm aus Dankbarkeit den alleinigen Genuss alles Kapweins auf Erden wünschen. H.

Die deutschen Minnesänger. Neueste Sammlung von Gesängen für 4 Männerstimmen. Wien, bei Tob. Haslinger.

Von diesen Minnesängern sind uns 6 Heftchen zugekommen, woraus wir ersehen, dass jedes Heftchen ein Gesängelchen enthält. Obgleich J. v. Seyfried, Lannoy, Fr. Schubert unter diesen Minnesängern mit aufgeführt sind, so haben sie doch noch keine ächten Minnelieder hier geliefert, die da verdienten weitläufiger besprochen zu werden, eben so wenig als die andern der obscuren Herren Minnesänger Seipelt, Adler u. s. w. Das beste hat noch Seyfried gegeben, aber doch nicht so gut, als man von ihm zu verlangen berechtigt ist. Da diesen Minneliedern kein Ziel gestellt zu scheint, d. h. da noch unzählige solcher Minnelieder erscheinen können, so wollen wir auch der frohen Hoffnung leben, unter ihnen Erscheinungen zu begegnen, die einer längern und freundlichern Betrachtung würdig sind. — H.

Musikalische Ehrenpforte. Zürich bei H. G. Nägeli & Comp. Das erste Heft dieser musikal. Ehrenpforte enthält: Sonate für das Pianoforte, komponirt von Ferd. Ries. Op. 141. Subscriptionspreis 3 Gr. Ladenpreis 4 Gr. pro Bogen.

Wir wüssten nicht, was an der Idee, eine musikalische Ehrenpforte zu errichten, auszusetzen wäre, vorausgesetzt sie führt in die feierlichen Hallen eines ächten und gerechten Kunsttempels, worin Herr Nägeli (als ein musikalischer Moses bekannt) solchen Gottheiten Opferaltäre errichtet hat, vor denen die kunstdürstende Menge mit gutem Gewissen und gläubiger Ueberzeugung und Demuth niedersinken und ohne Selbsterniedrigung anbeten darf; wir wüssten, sagen wir, an einer solchen Ehrenpforte nichts auszusetzen, es wäre denn, dass sie uns in eine etwas kleinliche Besorglichkeit um das liebe Brod versetzen könnte, das durch eine solche Ehrenpforte als höchste und unantastbare Kritik, die also anderweitige überflüssig machte, den ohnehin nur kärglich honorirten Recensenten geschmälert werden dürfte. Damit scheint es aber noch keine gar zu grosse Noth zu haben. Die Absicht des Herrn Nägeli scheint vielmehr die zu sein, der musikalischen Welt einen Wallfahrtsort zu gründen, zu welchem (wie zu den katholischen Calvarienbergen) viele Stationen führen. Auf jeder solchen Station steht irgend ein einflussreicher Heiliger, dem sich der gläubige Pilger empfiehlt, um wieder weiter nach oben empfohlen zu werden; und so kasteit er sich fort und fort ab (Strenggläubige nämlich pflegen ihre Stationen auf den Knieen zurückzulegen) bis er endlich geweiht genug ist, das Allerheiligste, was Herr Nägeli aufzustellen hat, von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Ref. muss aber gestehn, ein Ketzer und Heiligenleugner zu sein. Nichts desto weniger verspricht er die Wallfahrt (sollte es auch keine Wahlfahrt werden) mit zu machen, und auch jedem solchen Heiligen, falls er seine Aufmerksamkeit durch irgend etwas Interessantes zu fesseln vermag, seine Reverenz zu machen. Verhehlen aber kann er seine Neugier nicht, dem Nägelischen Heiland, umgeben von Schächern (an denen wohl auch kein Mangel sein wird) endlich ins Auge zu blicken, reichen anders seine Kräfte und die ihm vom Himmel bestimmte Lebensdauer dazu aus.

Der erste Heilige auf der ersten Station wird durch Herrn F. Ries in Frankf. a. M. repräsentirt. Seine Miene ist sanft, freundlich und heiter. Ein wahrer heiliger Anton. Nägeli hat ihm in seine Rechte eine Pergamentrolle gegeben, worauf eins seiner letzten Wunder, opus 141 verzeichnet steht. Es ist dies eine Sonate in

As-dur. Ein sanfter, freundlicher und heitrer Geist spricht aus diesen Tönen zu uns. Nur zu mild fast ist seine Rede für die jetzige verstockte Welt, die in Milde Schwäche, in arglosem, unschuldigem Scherze Flachheit sieht und nur durch und mit Donner und Blitz regiert sein will. Es ist dies zwar verkehrt genug, aber ein kluger Heiliger, der sich nun einmal vornimmt, die sündige Menschheit zu belehren, zu erschüttern, zu läutern und zu bekehren, muss sich der Mittel bedienen, die sich allein als wirksam bewähren. Dies und eine etwas breite Redseligkeit wären denn das Einzige, was dem guten Heiligen vorzuwerfen sein dürfte, denn seine Sätze sind klar, fasslich und logisch richtig durchgeführt. Herr Nägeli aber schaffe sich doch ja entweder einen bessern Kopisten oder einen genauern und scharfsichtigern Korrektor an, damit die Welt nicht mit solchen sinnlosen Druck- oder Stich-Böcken übervölkert werde, wie sich in diesem Tonsatze vorfinden. Sieh, Druck und Papier sieht Französischem auf ein Haar gleich, und die Köpfe (der Noten) sind ganz so leichtfertig hingestellt, wie die der Menschen überhaupt dort sein sollen.

Auf der zweiten Station steht der musikal. heil. Nepomuck (Hr. Karl Czerny) postirt, und zwar mit grobem Geschütz, d. h. er spricht in einer 49 Seiten langen Sonate in gewaltig barschen Tönen zu den ihn eben so, wie die kathol. Damen den Prager Nepomuck brünstig anbetenden Schönen, die irgend etwas Gottloses angestellt haben müssen, da er so gewaltig pathetisch deklamirt und sich ganz aussergewöhnlich heftig gebehrdet. Er hat seine Rede in 7 (!) Abschnitte getheilt, wovon jeder eine besondre schwache Seite treffen und stärken soll. Herr Cz., der so lange Umgang mit dem zarten Geschlecht hat, muss aus Erfahrung am besten wissen, wie es am zweckmässigsten zu behandeln ist, und ob auf solche Weise mit demselben etwas auszurichten ist. Ob er auf diese Art seinen Zweck sein etwas leicht hindenkendes Auditorium zu etwas besserm hinzuleiten, erreicht hat oder erreichen wird, wissen wir so genau nicht, glauben aber doch aus dem Schluss seiner Rede einigen Unwillen — vielleicht über den ungewissen Erfolg seiner langen Predigt — herauszuhören.

Uns, als unbetheiligten Zuhörern, haben von allen den 7 Theilen seiner Strafpredigt (I. Introd. D-moll $\frac{4}{4}$. II. Capriccio D-moll $\frac{4}{4}$. III. Allegro con moto B-dur $\frac{3}{4}$. IV. Presto scherz D-dur $\frac{4}{4}$. V. Römischer Choral mit Variationen D-moll, $\frac{4}{4}$. VI. Presto scherzo G-moll $\frac{3}{4}$. VII. Finale, Allegro con fuoco, D-moll $\frac{4}{4}$) No. 2. Capriccio, worin uns aber das Kapriziöse mehr in Aeusserlichkeiten als in dem Innern begründet zu liegen scheint; und No. VI. Presto scherzo am meisten behagt, weil der Verf. hierin alle Persönlichkeiten vermieden und eine höhere, allgemeines Interesse erregende musikalische Weltansicht, auf eine eigenthümliche Art aufgestellt und zu klarem Verständniss gebracht hat. —

Nochmals aber muss die entsetzliche Sorglosigkeit des gallischen Korrektors gerügt werden, mit welcher er (wo nicht gar aus Ignoranz) die zinnentstellendsten Stichfehler hat stehen lassen, die, zusammengetrieben, gewiss eine höchst zahlreiche Heerde von Böcken bilden müssen. Möchte doch Herr Nägeli die Fortsetzung seines Unternehmens den gewissenhaftern deutschen Zinn- oder Kupferstechern anvertrauen. Hm!

---

1. Air varié pour le Violon avec Accompagnement de Pianof. composé par C. de Beriot. Op. 2.
2. Air montagnard varié est par C. de Beriot. Op. 3 chez A. M. Schlesinger.

Beide Kompositionen gehören eben nicht zu den besten ihrer Art, wären aber noch so ziemlich leidlich, wenn die Pianoforte-Begleitung nur nicht zu sehr an Schwächlichkeit in der Harmonie litte. C. G.

Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen, über ein Thema aus der Oper; „Marie" v. Herold, comp. von Franz Schubert. 82stes Werk. Wien bei Haslinger. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Das Thema, wie es scheint ein Marsch, ist höchst einfach und geeignet, variirt zu werden. Dies ist hier 8 mal geschehen, und man muss

gestehen mit Verstand, ja in einigen sogar mit Geist, wie z. B. in Variat. 7. Halsbrechende oder vielmehr fingerbrechende Passagen giebt es darin nicht zu bestehen, wohl aber wollen sie reinlich und äusserst nett vorgetragen sein. Der Stich ist sehr schön und das Papier sehr gut und dauerhaft. Hm!

---

1. Salve Regina, für eine Sopranstimme mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche und Violoncello.
2. Recitativ und Cavatine aus der Oper Calypso von Joseph Klein. Berlin bei F. Laue.

Wenn wir fragen, worauf Tonsetzer, wenn sie für Gesang schreiben, ihre Aufmerksamkeit besonders zu richten haben, so antwortet der Referent: Nicht nur auf Deklamation, sondern auch auf Melodie, und zwar um letzterer hauptsächlich den Karakter zu geben, welcher sich in dem Text ausspricht.

Herr Klein hat dieses nicht nur in seinem Salve regina, dessen Melodie ansprechend und erhebend ist, sondern auch in dem Recitativ und Cavatine (aus der Oper Calypso) auf eine Weise gethan, welche nachgeahmt zu werden verdient. Die Rezitative, welche der Cavatine vorangehn, sind sehr richtig deklamirt und schön harmonisch dem Karakter gemäss begleitet worden. Auch ist die Melodie der Cavatine sehr lieblich und doch so, dass eine sanfte melancholische Gemüthsstimmung darin sich ausspricht. Wenn wir auch beide Werke nicht grade unter die grössern dieses Autors zählen dürfen, so gehören sie doch unter die bessern Kompositionen dieser Art und dürfen daher Liebhabern des Gesanges zur Ausübung mit Recht anempfohlen werden. H. B.

---

4. Berichte.

Ueber ein Konzert des Herrn Musikdirektor Moser im [illegible]auspielhause zu Charlottenburg am 26. August.

Herr Musikdirektor Möser hatte für uns gewöhnliches Sommerkonzert diesmal das Theater zu Charlottenburg gewählt. Es begann mit der Pastoral-Symphonie von Beethoven. Die Mitglieder der königl. Kapelle, welche Herrn Möser unterstützten, führten sie mit gewohnter Tüchtigkeit aus. Es ist durchaus als ein Verdienst des Herrn Möser anzuerkennen, dass er gerade diese Symphonie öfter als die Kerzenführerin in seinen Konzerten wählt, anstatt wie gewöhnlich geschieht, mehr oder weniger bekannte Ouvertüren oder sonstige Symphonien dazu nehmen. Er verschafft seinem Publikum dadurch einen Genuss, den die Schwierigkeit der Mittel, welche die Aufführung erfodert, so selten machte. Möchte doch sein Beispiel recht viel und recht tüchtige Nachahmung finden! Hr. Möser selbst spielte noch zwei Konzertstücke für sein Instrument von Mayseder und Mazas mit bekannter Virtuosität und verdientem Beifall, auch begleitete er eine Arie aus Tankred, welche Fräulein von Schätzel sang, die sich als geübte Schülerin aus dieser Schule bewies, so dass ihr verdienter Beifall, nach dieser Arie und einem Duett aus Armide von Rossini, welches sie mit ihrem Lehrer Herrn Stümer sang, im reichlichen Maasse zu Theil wurde. Herr Gans als ausgezeichneter Solospieler bekannt, trug ein Concertino seiner Komposition vor, das als solches seinen Zweck vollkommen erfüllte, und dem Komponisten den ausserordentlichen Beifall für sein Spiel zu Wege brachte. Eine Ouvertüre von Spohr zu Pietro von Abano, zum erstenmal hier gespielt, erfreute sich nur eines geringen Beifalls. Beethovens Schlacht von Vittoria beschloss auf eine imponirende Weise das Ganze. A.

---

5. Allerlei.

Das erste Wort, das griechische Mütter ihre Kinder aussprechen lehren, ist „Ekklesia." Mehr singend als sprechend wiederholen es die Kinder, das A lang aushaltend und in unschuldiger Kinderweise verziehend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei zwei literar. Ankündigungen des Herrn Friedrich Vieweg in Braunschweig.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 10. September. — Nro. 37. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. vom Musik-Direktor Heinrich Birnbach *).

Ein Adagio, Andante (wie man es noch sonst nennen will), wird entweder in der harten und weichen Tonart ganz nach der Form eines ersten Tonstücks, oder in Form eines Rundgesanges geschrieben. Da aber ein Tonstück nach der ersten Form im langsamen Zeitmaass zu lang werden würde, so kann, wo bei irgend einem Satz eine gewisse Anzahl von Takten bestimmt wurde, diese beim Adagio nur zur Hälfte genommen werden. Weil auch Unterbrechungen eines melodischen Tongewebes, welche im Allegro-Satze sich oft sehr gut ausnehmen, im Adagio diese Wirkung nicht haben würden, so ist es gut, wenn man, wo möglich, die einzelnen darin vorkommenden Sätze und deren Perioden, wenn auch nicht harmonisch, doch wenigstens melodisch mit einander verwebt, welches bis jetzt die besten Tonsetzer beobachtet haben. Bemerkten ferner Tonsetzer, dass ein Adagio nach der Form eines Allegro's zu lang werden würde, so übergingen sie gewisse Abschnitte und zwar entweder den Mittelsatz, zweiten Theil des Tonstücks, oder nach diesem, nämlich wenn er gesetzt wurde, den wiederkehrenden Anfang desselben sammt der Modulation durch die Unter-Dominante nach der Ober-Dominante und die darauf statt findende Halbkadenz und fingen bald nach dem 2ten Theile in der Haupttonart mit dem 2ten Thema an, worauf das Uebrige bis zum Ende nach der Ordnung folgt.

Beethoven hat das zweite Tonstück in seinem Quintett Op. 29. ganz streng nach der Form eines ersten Tonstücks geschrieben und auch nicht einen Satz darin weggelassen. Das Thema hat nur eine Länge von acht Takten; die letzten vier werden durch die 2te Violin verdoppelt wiederholt und enden im 12ten Takt, worauf als Fortsetzung ein neuer Satz beginnt, dessen melodischer Gang in der 2ten Violin anhebt, nur noch wenige Takte in der Haupttonart bleibt und alsdann durch die nächst verwandten Töne modulirt, bis endlich im 17ten Takt die 2te Violin eine neue Melodie in der Tonart der Dominante ergreift, welche entweder als 2ter Hauptgedanke des Tonstücks, oder als Fortsetzung der erstern Modulation betrachtet werden kann.

Hierauf beginnt Beethoven im 24sten Takt noch einen neuen Satz, welcher zu dieser Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Veranlassung giebt und wieder sowohl für das 2te Thema, als auch für die darauf folgende Passage gehalten werden kann, wofür wir ihn jetzt annehmen und bemerken wollen, dass er nach vier Takten in der Umkehrung wiederholt wird und nach einer Modulation innerhalb der Tonart der Dominante im 33sten Takte endet, worauf noch eine Coda folgt, welche in der 2ten Violine beginnt, womit der erste Theil des Tonstücks im 39sten Takt endet, mit welchem der Mittelsatz nach H-dur modulirt, von wo aus in diesem Tongewebe grösstentheils mit den im Tonstück vorhandenen Hauptfiguren die Modulation theils durch verwandte und auch theils durch fremde Tonarten fortgesetzt

*) Vergl. Jahrgang 4. No. 34—37, 45—46, Jahrg. 5. No. 14—15.

wird, bis endlich im 50sten Takt in der Tonart der Unter-Mediante der Satz eintritt, wodurch diese Tonstufe bezeichnet wird, und dazu wählte Beethoven die Coda des ersten Theils, welche in der Violoncellstimme anhebt und von den andern in der Oktav nachgenahmt wird; in dieser Tonart hält sich der Komponist nur vier Takte auf und setzt dann das Tongewebe durch die nächstverwandten Töne fort, modulirt aber auf eine solche Weise, dass gleichsam als eine neue Erscheinung im 58sten Takt der wiederkehrende Anfang des Tonstücks in As-dur erfolgt, welches jedoch nur als eine vorübergehende Modulation betrachtet werden darf, indem Beethoven diese Tonart nicht in das Gehör zu bringen, sondern sie nur im Durchgange zu berühren sucht und deswegen die darauf kommende Modulation so einrichtet, dass in der Haupttonart völlig auf's Neue der wiederkehrende Anfang des Tonstücks im 63sten Takt erfolgen kann, womit der dritte Theil beginnt, welcher von den verschiedenen Instrumenten auf eine überraschende Art dargestellt wird.

Tonstücke im langsamen Zeitmaass, in welchen nach dem 2ten Theile die Wiederholung des ersten Themas und der Gang durch die Unter-Dominante nach der obern weggelassen worden, sind so häufig zu finden, dass es deren Anführung hier nicht bedarf; solche dagegen, in denen der Mittelsatz gänzlich fehlt, finden wir nur grösstentheils in Werken von Mozart, unter andern in seinem grossen Quintett in G-moll, und in dem 2ten Quatuor Op. 18. Auch in der 3ten Sonate des ersten Hefts Oeuv. complettes. In allen diesen Tonstücken hat er mit guter Wirkung nach Beendigung des ersten Theils das Thema, womit es anfängt wiederholt und ist darin in dessen 3ten Theil übergegangen.

Adagio's oder Andante's in der weichen Tonart sind sehr selten und nur nach der strengen Form eines ersten Tonstücks bearbeitet worden. Onslow hat in seinem Quintett in D-dur, eins in H-moll ganz nach der strengen Form eines ersten Tonstücks geschrieben, welches als Muster anempfohlen werden darf. — Beethoven setzte eins in seiner Form, welche bei dem ersten Tonstück eines Quartetts in der weichen Tonart bis jetzt selten gefunden wurde. (Op. 59. in F-moll.) Er fängt darin das 2te Thema in der Tonart der Ober-Dominante und zwar in C-moll an und endigt in dieser Tonart den ersten Theil dieses Tonstücks. Im 2ten Theile geht die Modulation durch mehrere theils näher theils entfernter verwandte Tonarten, von welchen keine ausser der Unter-Mediante bezeichnet und ins Gehör gebracht wird, worauf vermittelst eines Durchgangs durch die nächstverwandten T[illegible]ten der wiederkehrende Anfang des Tonstücks erfolgt, nach welchem das zweite Thema in der Haupttonart beginnt. Auf dieses folgen alle die im ersten Theil vorhandne Perioden in der Haupttonart, womit das Tonstück beendigt werden konnte. Da aber Beethoven das Finale damit vereinigt, so geht noch einmal die Modulation durch mehrere der Haupttonart verwandte Tonarten nach der Ober-Dominante, worauf eine Halb-Kadenz statt findet, nach welcher das letzte Tonstück dieses Quatuors anfängt.

Form eines Rundgesanges im langsamen Zeitmaass.

Im Rundgesang, Rondo oder Romanze, welche letztre Benennung die üblichere ist, wird das Thema öfters wiederholt, das Ganze aber nach einer alten üblichen Form bearbeitet, die Tonsetzer auch bei geschwinden Tonstücken der Art in ältern Zeiten nicht verlassen haben.

Das dazu gewählte Thema kann aus einem oder aus 2 Theilen bestehen; im erstern Falle muss statt des 2ten Theils ein Satz statt finden, dessen melodische Folge nicht aus dem Thema entnommen ist, welcher nur durch die nächstverwandten Töne der Haupttonart modulirt, um sich nach der Dominante derselben hinzuwenden, worauf der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt wird. Wenn dieser Satz so beschaffen war, so nannten ihn ältere Komponisten Couplett, und zwar, weil er nur dazu diente, die Wiederholung des Thema's auf eine gute Art vermittelst eines Zwischensatzes zu verbinden, worauf ein Satz erfolgt, von welchem später die Rede sein wird, weil ich vorher bemerken muss, dass wenn ein Thema so bearbeitet ist, dass es zwei Theile hat, der zweite

Theil entweder als eine blosse Fortsetzung der Melodie des ersten Theils, oder aus deren hervorstehende Figuren zusammengestellt sein. In beiden Fällen kann der Komponist den ersten Theil entweder in der Haupttonart oder in den nächst verwandten derselben, als Ober-Dominante, Ober- und Unter-Mediante, aber in keiner andern endigen. Der zweitel Theil dagegen muss unbedingt in der Haupttonart endigen und kann, wenn das Ende nicht befriedigend sein sollte, noch mit einem kurzen Schlussatz versehen sein. Nachdem nun entweder ein Thema mit einem Couplet versehen oder eins aus zwei Theilen bestehend, ausgeübt worden ist, so erfolgt der bereits erwähnte Satz, dessen Erörterung jetzt am rechten Ort ist, welcher Minore (weil er immer in einer Molltonart statt findet) genannt wird. Auch hierzu werden grösstentheils nur die der Haupttonart nächstverwandten Molltonarten, d. h. wenn das Stück in C-dur geschrieben, C- oder A-moll gewählt.

Das Thema desselben kann sowohl in karakteristischer als auch melodischer Hinsicht von dem Hauptthema des Tonstücks verschieden sein, welches die meisten Komponisten beibehalten haben, weil dieses Minore (wenn es auch nur als Zwischensatz, wodurch das Thema wieder herbeigeführt wird, betrachtet werden darf) als ein neuer im Tonstück vorkommender Satz dastehen muss. Wählten nun die Tonsetzer bei einem in C-dur geschriebnen Tonstück die Tonart A-moll, so konnte das Minore einmal in einem blossen Thema, welches zwei Theile hat, bestehen.

In diesem Fall konnte der erste Theil entweder in der Tonart der Ober-Mediante oder Ober-Dominante, d. h. entweder in C-dur oder in C-moll enden. Der 2te Theil dagegen musste in der Haupttonart, sobald die strenge Form beobachtet wurde, enden, worauf das Tonstück oftmals wieder von vorn angefangen, oder eine Modulation gesetzt wurde, wodurch der wiederkehrende Anfang dessen herbeigeführt wird. Diese Art ein Minore zu schreiben, ist die älteste, und weil sie spätern Meistern des vorigen Jahrhunderts nicht genügte, so setzten sie nach Beendigung des in der Molltonart statt findenden Themas, es mochte in der Ober-Mediante oder Dominante schliessen, das Tongewebe in den hervorstechenden Figuren desselben fort, und gingen damit in etwas lebhafterer Bewegung zum Theil durch die nächstverwandten Tonarten der Molltonart, wovon sie bald diese oder jene mehr oder minder ins Gehör zu bringen und zu bezeichnen suchten, indem sie die Figuren des Themas in gelehrten Sätzen vorbrachten. Die Modulation durfte jedoch nur so beschaffen sein, dass sie am Ende sich nach der Dominante der Molltonart hinwenden, worauf ein Orgelpunkt statt finden kann, durch welchen der wiederkehrende Anfang des Minore herbeigeführt wird. Oftmals wurde der Orgelpunkt an einem andern Ort angebracht und das Minore nach der Modulation sogleich wieder von vorn angefangen.

Da dessen Thema nun in allen Fällen in der Haupttonart enden muss und es nicht allemal passend ist, das Tonstück hierauf wieder von vorn anzufangen, so wurde nach Beendigung des Themas das Tongewebe auf's Neue fortgesetzt und die nächstverwandten Tonarten nach der Ober-Dominante der Haupttonart des Tonstücks hingeführt, worauf der in diesem Minore erwähnte Orgelpunkt angebracht wurde und in diesem Falle so bearbeitet sein musste, dass auf ihn der wiederkehrende Anfang des Tonstücks passt. Hat nun der Komponist bei einem in C-dur geschriebnen Stück die Tonart C moll zum Minore gewählt, so ist es unbedingt Regel, den ersten Theil des Themas entweder in derselben oder in der Tonart der Ober-Mediante zu endigen, weil, wenn er in der Ober-Dominante endigen sollte, diese Tonart im Laufe des Stücks zu oft berührt und zuletzt dem Gehöre zuwider werden würde.

Die darauf kommende Modulation kann eben so beschaffen sein, als wie sie bereits dargethan wurde, wodurch der wiederkehrende Anfang des Minore herbeigeführt wird, nach welchem entweder das Tonstück wieder von vorn anfangen oder eine Modulation statt finden darf, die sich nach der Ober-Dominante hinwendet und den wiederkehrenden Anfang herbeiführt. Weil aber auch schon nach der Ober-Dominante der Haupttonart hinmodulirt werden musste, um das Minore wieder von vorn anzufangen, so haben Kompo-

nisten, um in einem Tonstück nicht zu oft zu wiederhohlen, den wiederkehrenden Anfang des Minore oft für gut befunden wegzulassen und das Thema des Tonstücks nach der im Minore statt findenden Modulation, welche in diesem Falle der Form nach mit einem Orgelpunkt versehen sein muss, wieder von vorn angefangen.

Sollte nun das Tonstück ganz ausgeschrieben und alles zur Form gehörende beobachtet werden, so musste nach dem Hauptthema und zwar in der Haupttonart ein Maggiore folgen, worin wieder einzelne im Stück vorkommende Figuren, (welche vorgebracht wurden) statt finden dürfen, weil es als ein neuer bis jetzt nicht im Stücke vorhandener Satz dastehen und wieder nach einer regelrechten Form bearbeitet sein musste. Hierzu konnten entweder die der Haupttonart oder die der Unter-Dominante gewählt werden. Die Ober-Dominante wurde deshalb nicht dazu genommen, weil sie im Laufe des Tonstücks ohnehin schon oft berührt werden muss. In allen beiden Fällen musste das zu dem Maggiore gewählte Thema das Gepräge eines etwas lebendigern Karakters als alle vorhergehenden haben und kann so wie diese aus zwei oder einem Theile bestehen. Im ersten Falle kann nach Beendigung beider Theile das Tonstück wieder von vorn anfangen, wenn aber das Maggiore bei einem Stück in C-dur in F-dur geschrieben wurde, so muss der Anfang desselben durch eine zweckmässige Modulation nach der Ober-Dominante erst herbeigeführt werden. Hat nun das Maggiore nur einen Theil, so muss dieser auch in der Tonart, worin es anfing, endigen, worauf dessen Hauptfiguren genommen und nicht nur durch die nächstverwandten, sondern auch durch beliebige fremde Tonarten geführt und auf eine zweckmässige, doch etwas gelehnte Weise bearbeitet werden muss. Diese Modulation muss sich in allen Fällen nach der Dominante derjenigen Tonart wenden, woraus das Maggiore ist, weil es hierauf wieder von vorn anfangen und nach der Wiederholung des Thema's eine Modulation erfolgen muss, welche nach der Ober-Dominante der Haupttonart geht und den wiederkehrenden Anfang des Tonstückes herbeiführt. Hat nun der Komponist zu dem Maggiore die Haupttonart des Tonstücks gewählt, so bleibt dessen wiederkehrender Anfang und die darauf kommende Modulation weg, weil die Sätze in der Haupttonart zu lange verweilen und dem Gehör zuwider werden würden, so wird nach Beendigung der ersten Modulation, welche nach der Ober-Dominante hingeht, das Tonstück alsdann gleich wieder von vorn angefangen und nach der Wiederholung des ersten Thema's, es bestehe in ein oder zwei Theilen, eine Coda gesetzt, welche nur in den nächstverwandten Tönen der Haupttonart moduliren und so bearbeitet sein muss, dass sie das Gehör dazu stimmt, das Ende des Tonstück zu erwarten. — Es versteht sich von selbst, dass diese oder jene einzelnen Sätze des Tonstücks, sobald sie nur dem Karakter desselben gemäss miteinander übereinstimmen, mehr oder weniger gelehrt bearbeitet sein und deren Anzahl Takte beliebig vom Komponisten nach Gutdünken gewählt und nicht auf das Genaueste festgesetzt werden können, weil es aber doch nicht unnöthig ist auch hier in Ansehung ihrer Länge und Kürze etwas festzusetzen, so bemerke ich, dass zu einem jeden Theil der hier im Stück vorkommenden verschiedenen Thema's 8 bis 16 Takte und wenn das erste Thema 2 Theile hat, zu dem 2ten Theile 24 bis 32 Takte angemessen sind. Die Modulation, wodurch die Thema's im Verlaufe des Tonstücks miteinander verbunden werden, würde wohl auf das wenigste 16 und auf das meis- 32 Takte haben dürfen. Wollte man zu dieser oder jener Modulation sich eine grössere Anzahl von Takten erlauben, so würde, wenn man alle im Stück vorhandenen Sätze schreiben wollte, das ganze Tonstück zu lang werden und da haben sich, um dieses zu vermeiden, die Komponisten in spätern Zeiten erlaubt, ganze Sätze bei einem solchen Tonstück wegzulassen, wodurch diese Form mannigfach geworden ist und das Tonstück im Ganzen nichts verloren hat. Zuerst wurden Romanzen, worin das Maggiore wegblieb, geschrieben, alsdann hatte man 2tens, wenn man fand, dass auch noch ohne Maggiore wegen Länge der einzelnen Theile das Ganze zu lang werden würde, auch das Minore weggelassen und bald nach einem langen Zwischen-

satz, worauf das erste Thema wiederholt wurde, mit einer Coda in der Haupttonart das Stück geendigt. Auf eine solche Weise hat Mozart das Adagio des ersten Quatuors in D-dur, Op. 18, geschrieben. Nach Beendigung des Themas fängt ein Couplet an, welches nur durch die nächstverwandten Tonarten modulirt. Diese Modulation wendet sich am Ende nach der Dominante der Haupttonart hin, worauf das Thema wieder von vorn anfängt und mit einigen Veränderungen wiederholt wird, worauf die Coda (nur deren Schlussklauel verändert) wiederholt wird und hiemit das Stück endet. Romanzen, in welchen das Maggiore weggelassen wurde, finden wir in Beethovens grosser Symphonie in C-moll und in seiner Sonate pathetique in C-moll (welche auch als Quintett für Bogeninstrumente sehr gut arrangirt ist). In ersterm Werke ist der wiederkehrende Anfang des ersten Thema's durch ein Couplet, welches in As-dur anfängt und durch Es-dur nach der Ober-Dominante der Haupttonart Es-dur moduliirt, wieder herbeigeführt und dieses Couplet sammt dem Thema wiederholt worden, worauf ein Minore folgt, welches jedoch der Komponist auch aus dem Thema absichtlich entnommen hat, um dadurch diesem vortrefflichen Tonstück in karakteristischer Hinsicht eine solche Einheit zu geben, wie sie selten gefunden wird. Dieses Minore leitet wieder in das Thema, welches sammt dem Couplet wiederholt wird, worauf noch eine kurze Coda das Tonstück endet. Eben so verhält es sich mit dem Andante seiner Sonate pathetique, nur mit dem Unterschiede, dass der zweite Theil des Minore nur bis zum wiederkehrenden Anfang ausgeschrieben und hierauf nur der erste Theil des Thema's ohne Couplet wiederholt wird, worauf mit einer kurzen Coda das Tonstück endet. Romanzen, deren verschiedene Themate aus zwei Theilen bestehen, sind in grössern Instrumentalsachen selten. Demungeachtet findet man sie doch noch in verschiedenen von anerkannt guten Meistern. So schrieb Mozart das Adagio seiner ersten Sonate Cah. I. auf diese Art und setzte darin ein Thema sowohl, als auch ein Minore in 2 Theilen, welche beide wiederholt werden. Nach dem Minore werden nur dessen Anfangstakte wiederholt, worauf das Thema folgt und nach der Ausübung beider Theile mit einem aus dem Minore hergenommenen Satze endet.

Romanzen, worin alle Theile enthalten sind können nur in ältern Werken, als in mehrern Symphonieen von Haydn, Pleyel, Gyrowetz und vielleicht auch von Mozart, aufgefunden werden. Da man sie aber in unsern Tagen höchst selten schreibt, so erachte ich nicht für nöthig, ein Beispiel dieser Art anzuführen.

Wollte man Romanzen in einer weichen Tonart schreiben, so würde das erste Thema darin abgefasst sein und endigen müssen. Statt des Minore würde ein Maggiore gesetzt und alle die in beiden Thema's und deren Theilen vorhandene Sätze so behandelt werden müssen, wie ich es bereits hier schon dargethan habe. In Instrumentalsachen älterer und neuerer Zeit sind sie so selten zu finden, dass ich mich bis jetzt darum vergeblich bemühte. Wahrscheinlich mag der Grund wohl darin liegen, dass die Komponisten bei ihren Tonstücken in der weichen Tonart grösstentheils zu den Adagio- oder Andante-Sätzen immer verwandte Dur-Tonarten gewählt und selten welche in moll bei den Tonstücken einer harten Tonart geschrieben haben.

Der Einhundertfunfzigste Psalm für vier Singstimmen und Orchester von F. W. Berner. Eigenthum der Verleger. Bei C. Leukart in Breslau.

Melodieen zu erfinden, die zur Andacht stimmen, ist das erste Erfoderniss bei Kirchen-Kompositionen.

Berner hat nicht nur in andern Kompositionen dieser Art, sondern auch in vorliegendem Werke bewiesen, dass er darin reich an Erfindungen war und zweckmässig in der Wahl derselben zu Werke ging. Wenn wir den Psalm näher betrachten, so finden wir ein frendiges und herzerhebendes Hallelujah in dem ersten zwar nur sehr kurzen Allegro sostenuto, wodurch die Gemüther auf den folgenden Gesang: „lobe den Herrn in seinem Heiligthum“ u. s. w. vor-

bereitet werden, welcher von vier Gesangstimmen Solo ausgeübt wird, worin die Worte sehr treffend deklamirt und die Stimmen zweckmässig melodisch geführt sind. Hierauf beginnt ohne Unterbrechung in einem geschwindern Zeitmaass der Chor mit den Worten: „lobet ihn mit Pauken“ u. s. w. nach welchem vier Solostimmen die Worte: „Alles, was Odem hat“ u. s. w. auf einfache jedoch herzerhebende Weise absingen und bald durch das darauf eintretende Chor, welches die Anfangsworte: „Hallelujah, lobet den Herrn“ u. s. w. ausübt, unterbrochen werden, womit dann das Ganze endet. —

In den Chören, wie auch vierstimmigen Solopartieen sind die Sätze zum Theil kanonisch bearbeitet und deren Figuren nach einander in den verschiedenen Stimmen vorgebracht. Im Ganzen sind die Singstimmen so geführt, dass deren melodische Folge nicht nur angenehm ist, sondern auch mit Leichtigkeit ausgeübt werden kann. Auch ist die Instrumentirung, weil sie einfach ist, einer Kirchen-Komposition sehr angemessen. Wir dürften daher bei vorkommenden Gelegenheiten wohl wünschen, diese Komposition, welche in Form einer Hymne bearbeitet ist, einmal zu hören, deren Ausübung gewiss nicht ohne Wirkung sein würde. H. B.

Dix Etudes ou Caprices pour le Violon par C. de Berlot.

Tonstücke, welche nur in Passagen bestehn, nennen die Musiker Studien, weil, gewisse darin vorhandne Schwierigkeiten auf irgend einem Instrumente zu überwinden, oft vieles Nachdenken erfodert. Da man in unsern Tagen von mehrern der berühmtesten Virtuosen dergleichen besitzt, worin fast alle Schwierigkeiten vorhanden und erschöpft worden, so kann nur der zu nützen hoffen, welcher solche, durch deren Ausübung die Künstler auf ihren Instrumenten an Vollkommenheit zunehmen, zu liefern im Stande ist. Diese jetzt wohl sehr schwierige Aufgabe finden wir in vorliegendem Werke nicht vollkommen gelöst. Auch hätte der Autor diese Etuden, um weniger damit zu ermüden, etwas kürzer abfassen können. —

Worin er noch am meisten den Anfoderungen; die man jetzt billig machen darf (nämlich Neues hervorzubringen) Genüge leistet, ist in den Passagen der neunten Etude, bei welcher ein langer, fester und sichrer Bogenstrich zu deren Ausübung erfoderlich ist. Was die Schwierigkeit derselben im Allgemeinen anbetrifft, so dürften sie eben so schwer in der Ausübung als die von Kreutzer sein und den Violinspielern, weil noch verschiedne andre Bogenstriche als in den Kreutzerschen vorhanden sind, nach diesen empfohlen werden. H. B.

---

4. Berichte.

Nachrichten aus München.

Die Tonkunst in der Kirche.

Ungeachtet der glücklichsten Vereinigung herrlicher Kräfte und Mittel, ungeachtet dass München vor Ihrem Berlin in Bezug auf Musik, den grossen Vorzug hat, eine katholische Hauptstadt zu sein — ungeachtet, dass unser Königlicher Herr ein wahrhafter Kenner und thätiger Beschützer und Förderer der Kunst überhaupt ist, — all' dessungeachtet kann ich Ihnen kein sehr erfreuliches Bild von dem Zustand unsers Kirchenmusik-Wesens entwerfen. Um so freudiger spreche ich aber auch zugleich die sichere Hoffnung aus, dass eben unsers Königs Ludwig mächtiger Wille, wenn seine Sorge nur erst auf diesen hochwichtigen Gegenstand sich erstrecken kann, auch hier hindurchdringen, die mancherlei unüberwindlich scheinenden Hindernisse des glücklichen Gedeihens, beseitigen werde; denn er hat in diesem Betracht in den Herren Baron v. Poissl und Ritter E. v. Schenk sich Männer an die Seite gestellt, welche mit tiefer Kunstkenntniss, den besten Willen und unermüdliche Thätigkeit für ihre Förderung verbinden.

Baron von Poissl, Königlicher Kammerherr, Komthur und Kapitular-Herr des K. B. Sct. Georgen Ordens und Kommandeur des Grossherzogl. Hessischen Haus-und Verdienst-Ordens, ist zugleich Hofmusik- und Hoftheater-Intendant. Er ist im Jahre 1782 den 15. Febr. zu Haunkenzell, im Unterdonaukreise des Königreichs Baiern geboren, und steht jetzt also im schönsten Mannsalter. Obwohl schon in der frühesten Kindheit Talent und Neigung für die Musik sich auf glänzende Weise herausstellten, so musste v. P. den Wünschen des Vaters gemäss vorzugsweise sich den höhern Studien widmen, und konnte erst, nachdem er ein Landgut des Vaters übernommen und sich verheirathet hatte, zur Lieblingskunst mit ganzer Kraft und der ungeschwäch-

testen Liebe zurückkehren. Mit wie viel Erfolg dies geschehen, ergiebt sich aus der nachfolgenden Uebersicht seiner Werke; und welch' grossen Einfluss solch ein Mann, an der Spitze aller Königlichen Kunstanstalten, auf die Kunst übt und insbesondre üben könnte, wenn uns armen Sterblichen nicht überall und von allen Seiten Blei an die Sohlen gebunden würde, das beweist theils der Zustand jener Anstalten, und bedarf andern Theils keiner besondern Auseinandersetzung.

Baron v. Poissl hat für die Kirche: 2 solenne Messen, 2 Offertorien, 2 Salve Regina, 1 Stabat mater, 1 Miserere (letztere 4 Werke für Doppelchöre ohne Begleitung) und eine grosse Cantate geschrieben. Für das Theater 1) die Opernprobe, komische Oper in zwei Akten. 2) Antigonus, heroische Oper in 4 Akten. 3) Ottaviano in Sicilia, heroische Oper in 3 Akten, in italienischer Sprache. 4) Zur italienischen Oper „Merope“ von Nasolini, wovon nur 6 Nummern beibehalten wurden, 10 neue Stücke und die Ouvertüre. 5) Aucassin und Nicolette, komische Oper in 3 Akten. 6) Athalia, grosse Oper in 3 Akten. 7) der Wettkampf zu Olympia, heroische Oper in 3 Akten. 8) Nitteris, heroische Oper in 3 Akten. 9) Dir wie mir, komische Oper in 2 Akten. 10) Isipile, heroische Oper in 2 Akten. 11) La Beppressaglia, komische Oper in zwei Akten, in italienischer Sprache. 12) Sechs Musikstücke zu dem von ihm neu eingerichteten Doktor und Apotheker von Dittersdorf. 13) die „die Prinzessin von Provence,“ romantische Oper in drei Akten. 14) Die Musik zum Trauerspiele Belisar und zum Festspiele: „Kaiser Ludwigs Traum.“ Mehrere Texte der genannten Opern sind auch von dem Komponisten gedichtet, und jetzt arbeitet er an einer grossen romantischen Oper „der Untersberg“ gedichtet von dem geistreichen E. v. Schenk. Ausserdem hat Herr v. P. für den Konzertgebrauch mehrere kleine Kantaten, einzelne Chöre, Arien, Duetten und einige Chöre für Instrumentalisten der Münchner Kapelle geschrieben. — Soll ich nun im Allgemeinen ein Urtheil über den poetischen artistischen Werth dieser Werke aussprechen, so möchte es sich ohne alle Lobhudelei ungefähr dahin gestalten: Alle beweisen, eines mehr oder weniger, ein schönes schöpferisches Talent, ohne gerade, durch die oft ans Barocke gränzende Kühnheit der Gedanken, zu imponiren, — ein vollkommnes Beherrschen des Stoffes und der Mittel, und einen so durch Studium und Erfahrung geläuterten Geschmack, dass eben überall immer das rechte getroffen ist. Ueberall ein schönes Verhältniss des Orchesters zu den Singstimmen; trefflicher einfacher und selbst im Künstlichsten noch stimmgemässer Gesang, reiche und doch nicht überladene Harmonie — kurz durchgängig Eigenschaften, welche den Werken, wo und wann sie aufgeführt werden, Freunde und gewiss recht herzliche Theilnahme sichern werden; wenn sie auch nicht staunende Verwunderung erregen, so darf der Autor wenigstens liebender Bewunderung gewiss sein. — —

Wenn dieser auch als Mensch so treffliche jetzt nur in wenig Musenstunden noch in gleicher Art thätig sein kann, so erwirbt er sich in seinem amtlichen Berufe desto grössere Verdienste; das beweist der hiernach zu schildernde Zustand unsrer Oper, das beweist der Umstand, dass wir von seinem regen Eifer für die Kunst nun auch die Begründung eines Königl. Conservatoriums der Musik hoffen dürfen, einer Anstalt, welche durchaus das künftige glückliche Fortbestehen der Kunst, wievielmehr ihr Fortschreiten, hier wie überall, bedingt.

Wenn ich im Eingange dieses Berichts des Herrn v. Schenk, des durch seinen Belisar auch Ihnen bekannten grössten jetzt lebenden Baierischen Dichters gedachte, so wird dies der Umstand rechtfertigen, dass derselbe, als oberster Vorstand des Kirchen- und Schulraths des Reichs, nothwendig einen grossen Einfluss übt auf die Angelegenheiten des Kirchenmusikwesens und die zu ihrer Verbesserung zu begründenden Anstalten. Nächstdem stehen an der Spitze der Königlichen Musikanstalten, und wirklich thätig, die Herren Kapellmeister Hartmann Stuntz und J. Aiblinger; letzterer ausschliesslich für den Kirchendienst.

Stuntz, ein Mann von ungefähr 40 Jahren hat sich unter Salieri und Winter und in Italien zum praktischen Musiker und Komponisten gebildet. Als Komponist ist er auch Ihnen bekannt, und wenn er bis jetzt sich durch ein grosses Werk auch noch keinen Namen gemacht hat, so ist er doch in Italien durch mehrere Opern vortheilhaft bekannt und hier insbesondre als Kirchenkomponist geliebt. Vorzügliches Glück hat hier sein letztes Werk, eine Kantate zur Gedächtniss der unvergesslichen Metzger Vespermann, mit allem Recht gemacht: den er hat damit bewiesen, dass er mit einem wahrhaft kunstschöpferischen Talent alles vereinigt, was nur irgend für einen Tondichter wünschenswerth sein kann.

Kapellmeister Aiblinger ein Mann von ungefähr 45 Jahren hat auf dieselbe Weise wie Stuntz sich zu seinem Berufe gebildet; er lebte noch längere Zeit in Italien, und verbindet mit allem, was zum tüchtigen Musiker gehört, eine sehr gründliche vielseitige Bildung. Er ist Ref. bloss als Kirchenkomponist bekannt, gehört aber als solcher unbedingt zu den besten der jetzt lebenden. Um so mehr ist es Schade, dass er seine Kompositionen nur für seinen Dienst in der Königl. Kapelle benutzt. — Diese beiden

Männer leiten wechselsweis die Kirchenmusiken in der Königlichen Hofkapelle, in welcher den neuern Anordnungen unsers kunstsinnigen Königs zu Folge immer einen Sonntag eine Choralmesse, (eine Messe ohne Instrumental-Begleitung) und den andern eine sogenannte solenne Messe, mit Begleitung d. Instrumente ausgeführt wird.

Bis hieher wäre alles recht gut und nichts zu wünschen übrig; aber von nun an hat Ref. leider des Erfreulichen nicht viel zu berichten; denn seiner Ueberzeugung nach ist die Königl. Hofkapelle übrigens sehr schlimm bestellt.

Das Sängerpersonal besteht theils aus den bessern noch thätigen Theatersängern, theils aus Invaliden der letzten und alten italienischen Oper, und theils endlich solchen Subjekten, welche überhaupt eigentlich gar nicht singen können, aber früherhin aus Rücksichten der mannigfaltigsten Art, und weil zu Andern gänzlich unbrauchbar, bei der Kapelle vielleicht am schicklichsten unterzubringen waren.

Wenn wir nun auch christlichster Weise unsern zum Theil weit berühmten Operisten diejenige Frömmigkeit nicht absprechen wollen, welche erfoderlich scheinen dürfte, um die heiligen Gesänge mit solcher Andacht und Theilnahme vorzutragen, dass sie zu gleicher Andacht, zu frommer Erhebung die Gemeinde zu entzünden vermögen; so kommt doch offenbar, besonders zu Zeiten, wo grosse neue Opern einstudirt werden, die Kirchenmusik zu oft und nicht zu ihrem Vortheil, mit der Oper in Konflict. Wenn z. B. der Kapellmeister auch, im Voraus auf eine ganz würdige Aufführung der Messe verzichtend, überall nur eine kurze Probe am Samstage Vormittag anordnet, wer mag sich wundern, wenn alle bedeutendere Sänger, welche in der Sonntags-Oper beschäftigt sind und deshalb des Nachmittags von 4—7, 8 Uhr vielleicht die einzige, oder wenigstens die Hauptprobe halten, — wer mag sich wundern, wenn sie jede Ausflucht gern ergreifen und wenn man's ihnen auch gern nachsieht, dass sie in die Probe gar nicht kommen und am Sonntage bei der Ausführung es sich so leicht als möglich machen! Nun ist aber der Tenor und Sopran ohne die ersten Opernsänger gar gewaltig schwach besetzt — wir zählen beim Tenor z. B. dann noch 3 takt- und stimmfeste Männer — und was vom Alto zu sagen sein möchte, bleibt mir gewiss gern erlassen, wenn ich daran erinnere, dass man bei der Oper in der Regel mit einem Alto-Solo genug zu haben scheint.

Bedarf es hier nun wohl mir eines Wortes noch zur Rechtfertigung des obigen Ausspruchs? Ich will gern gestehn, dass nicht eben oft des Sonntags Opern sind, und dass wir, wenn alle Umstände glücklich sich vereinigen, sehr ausgezeichnete, ja die seltensten Meisterwerke der Vorzeit ganz ausgezeichnet gut, doch nie in der möglichen Vollkommenheit, hören; denn wenn auch alle unsre Kapellsänger thätig sind, so ist doch immer noch der Sängerchor bei Weitem zu schwach gegen das Orchester und die beiden höhern Stimmen müssen nothwendig so lange im grellen Missverhältniss zu dem Basse namentlich, der sehr stark besetzt ist, stehen, so lange uns noch ein Kapellknaben-Instrument mangelt. Ich will gern zugeben, dass unsern trefflichen Operisten selbst im schlimmsten Falle nur wenig Schuld beigemessen werden kann; denn für sie giebt es fast im ganzen Jahre, namentlich aber den Winter hindurch, der Geschäfte gar zu viele: Montags Abonnementskonzert, Dienstags Opern, Mittwochs Hofkonzert und Donnerstags das eines fremden Künstlers, Freitags Oper und dazu alle Proben, das Studiren neuer Proben noch gar nicht gerechnet; wo soll da am Ende Samstags und Sontags noch Lust herkommen, die langgedehnten Töne einer klassischen Messe mit Kraft und wahrem innern belebenden Feuer zu tragen! Und dann, wer, wenn der ehrfurchtgebietende König nicht eben anwesend ist, wer hört denn in unsern Tagen und hier gross darauf! Geschrieben aber wird nicht darüber, das papierne Lob fehlt also, und an Applaudiren ist gar nicht zu denken!! Aber nimmer kann dies den Zustand unsrer Hofkapelle, wie er nun eben ist, entschuldigen, denn in ihrem vollen möglichen Glanze würde sie die schönste Zierde unsers Hofes, des kunstsinnigsten der Könige sein. Doch eben darum dürfen wir mit Zuversicht hoffen, dass es auch hierin bald anders und besser werden wird. — (Schluss folgt.)

Paris, den 24. August. 1824.

Rossini's neueste franz. Oper: „le comte Ory“ ist vor wenigen Tagen hier mit ziemlichem Succes gegeben worden. Der grösste Theil der Musikstücke ist aus: „Il Viagio di Rheims“ entlehnt; mehrere neue, namentlich ein Trinklied, ein Männerchor und eine Bassarie haben sehr viel Effekt gemacht; man glaubt allgemein, dass das Sujet dieser Oper zu unbedeutend sei, um auf einem so grossen Theater als: „le grand Opera“ gegeben zu werden, es würde gewiss auf einer kleinern Bühne mehr Glück machen. Nourrit fils war ganz besonders ausgezeichnet als Comte Ory; sowohl als Sänger wie auch als Schauspieler behauptet er jetzt unstreitig den Namen eines der vorzüglichsten jetzt Lebenden. Mlle. Sontag trat in der „Donna del Lago“ wieder auf und wurde mit lautem Enthusiasmus empfangen; sie war ganz, wie wir sie früher kannten, die schönste und lieblichste aller Sängerinnen; im Finale, die einzige Stelle der Oper, wo sie Gelegenheit hatte, sich auszuzeichnen, wurde sie durch sechs Salven Applaudissment belohnt.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei der literar. artist. musikal. Anzeiger No. 8.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 17. September. — Nro. 38. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Das königstädter Theater 1828.

An der Stelle des allgemeinern Berichts, den wir bisher in jedem Jahrgang der Zeitung über das vorgenannte Institut erstattet haben, theilen wir diesmal ein Gutachten mit, das vor zwei Jahren auf Verlangen der damaligen Direktion abgefasst und überreicht worden. Bekannt ist der Gang, den die königstädter Oper seitdem genommen; seine Richtung hat sich von Rossini zu den neu französischen Opern gewendet und für Fräulein Sontag sind andre Sängerinnen ähnlicher Tendenz theilweis eingetreten — beides nicht ohne lebhafte und anhaltende Theilnahme des Publikums.

Gleichwohl kann dieser Erfolg eine mit Erwägung des Wesens der Kunst und des Grundkarakters unsers Volkes gefasste Ansicht nicht schwankend machen; nur wer die Anstrengung, oder die Resultate des Nachdenkens scheut, hascht den nächsten Erfolg als letzte Entscheidung auf. Das Gegentheil hoffen wir von unsern Lesern und dies erspart jedes weitere Vorwort. Ist die im Gutachten ausgeführte Ansicht von der Sache richtig, so wird sie — wo nicht bei der königstädter Direktion, doch bei andern, oder bei dem denkenden Publikum — jetzt oder später fruchtbare Aufnahme finden.

Ew. gefällige Auffoderung vom 14. Juli c., meine Ideen über Förderung des Musikwesens an Ihrem Theater vorzutragen, muss für mich eben so ehrend, als — bei meinem Antheil an Ihrer Bühne — erfreulich sein. Denn ich kann darin nichts Anderes, als eine Aeusserung des Vorsatzes erkennen, Ihr Institut, das unter der Gunst und Theilnahme des Publikums entstanden ist, in Uebereinstimmung mit den Wünschen desselben zu erhalten. Nur in diesem Sinne kann Ihnen bei dem Besitz so trefflicher technischer Beamten daran liegen, noch Andrer Meinungen zu vernehmen; und nur in dieser Voraussetzung darf ich ohne Unbescheidenheit gegen die technischen Mitglieder Ihrer Verwal- auch mein Gutachten, als einer aus dem Publikum, abgeben.

Hierbei wird es für die Diskussion der einzelnen Gegenstände förderlich sein, wenn wir vor allem den Gesichtspunkt befestigen, aus dem wir, wie mir scheint, die Sache ansehen müssen. Sie erlauben mir, einige allgemeine Sätze daran zu knüpfen und meinen Vorschlägen vorauszuschicken; obwohl jene von Ihnen besser durchschaut werden mögen, als von mir, so wird ihre Erwähnung doch den nothwendigen Zusammenhang der Vorschläge mit den Grund-Ideen darthun.

1. Bestimmung des Theaters zu einem durchaus populären, nicht aber ausschliesslich zu einem Volkstheater.

Ich glaube den Hauptgesichtspunkt schon im Eingang angedeutet zu haben. Die königstädter Stiftung hat sich von ihrem Entstehen die Bestimmung angeeignet, eine populäre Bühne zu sein; das Publikum hat sie — im Gegensatze zu dem königlichen als einem Hoftheater — als sein Eigenthum angesehen und hierdurch scheint mir die so überaus erspriessliche, in allen Beziehungen sichtbar gewordene Gunst des Publikums begründet zu sein, die unstreitig, so lange man sie zu erhalten und zu steigern weiss, des Unternehmens beste Stütze ist.

Volksbühne.

Mit dem Ausdruck: populäre Bühne, möchte ich aber etwas Andres und Höheres bezeichnen, als was man anderwärts, z. B. in Wien, Volksbühne nennt: eine für die Fähigkeiten und Neigungen der untern Volksklassen

ausschliesslich, oder doch vorzugsweise berechnete Bühne. Zu einer Volksbühne in diesem niedern Sinne fehlen wol in Berlin Mittel, Verhältnisse und — ein Publikum; dieser Punkt scheint mir durch die Erörterungen in wohlmeinenden öffentlichen Blättern und durch die bisherige Praxis Ihrer Bühne selbst hinlänglich aufgehellt. Ihre glänzendsten Erfolge haben Sie ohne Ausnahme den gebildetern Klassen abgewonnen und es kann unmöglich der Vortheil Ihres Instituts sein, diesen einflussreichsten und vermögendsten Theil des Publikums zu vernachlässigen, statt mit ihm und durch ihn auch alle Uebrigen, die nur überhaupt für Theater empfänglich werden können, um sich zu versammeln.

Ich habe gesagt: es fehle für ein Volkstheater das Publikum. Dies beziehe ich nicht allein auf die mindere Einwohnerzahl Berlins z. B. in Vergleich zu Wien, sondern besonders auf den ganz verschiedenen Karakter. In Wien (wohin wir vergleichend zunächst blicken müssen) ist eine Neigung zu behäbigem Wohlleben vorherrschend, die es selbst den gebildetern Klassen wohlgefällig macht, sich in den Vergnügungen auf eine untre Stufe hinabsinken zu lassen, um nur dem bequemsten, anstrengungslosesten Genusse nachzuhängen; die untern Klassen vollends mögen gar nicht über ihre Sphäre hinausgeführt werden. Bei uns ist dagegen ein Höherstreben durch alle Klassen der Gesellschaft unverkennbar verbreitet; selbst die Niedern werden sich gern erheben lassen und schon eine Ehre darin suchen, sich den Höhern anzuschliessen, sobald man sich nur nicht durch eine zu plötzliche und hohe Steigerung ihnen entfremdet und das Nachkommen ihnen unmöglich macht, was, wie sich weiterhin zeigen wird, gewiss nicht meiner Meinung gemäss wäre.

Nur flüchtig erwähne ich noch die unausbleibliche Folge eines Herablassens auf eine niedere Stufe: des Verlustes an intensiver Kraft und Fähigkeit, und am Kredit. Eine Bühne — wie jeder Verein und jeder einzelne Mensch — die sich dem Niedern zuneigt, verliert dadurch selbst an der Fähigkeit zu Höherm; die Leistungen werden schlechter, die Mitglieder nicht gefördert und darum verschlechtert, oder eingebüsst, die Achtung des Publikums verringert und unter Handelnden und Schauenden das Interesse in Kaltsinn verwandelt. Giebt nun vollends die Nachbarschaft eines zweiten Theaters, wie bei bei uns des Königlichen, Gelegenheit zu Vergleichen, so wird bei einem ehrbegierig höher strebenden Publikum, wie das unsrige, selbst diejenige Klasse, der das Niedere näher steht, endlich eine Ehre darin suchen, sich (gleichsam zum Beweis eigner Bildung) dem höher stehenden Theater anzuschliessen. — Erspriesslich wäre demnach das Herabstimmen zu einem Volkstheater selbst dann nicht, wenn man es unvermeidlich fänd; daher ist es als ein glücklicher Umstand zu betrachten und zu benutzen, dass Ihrer Bühne neben der königlichen eine ganz andre Stellung offen gelassen ist.

Populäre Bühne.

Ich bezeichnete sie oben als populär und meine damit, dass es Ihnen, frei von alle den hemmenden Rücksichten und Verhältnissen eines Hoftheaters, möglich und das Erwünschteste sein muss:

Ihre Verwaltung ganz nach den Wünschen des des Publikums zu richten und diese Tendenz stets und allgemein erkennbar darzulegen.

Der erstere Theil dieser Meinung wird vor Ihnen keiner Unterstützung bedürfen; was den letztern betrifft, so halte ich dafür, dass nichts geeigneter sein kann, das Interesse des Publikums zu steigern und dieses in (wirkliche und eingebildete) Mitthätigkeit zu setzen, als eine vollkommne Offenkundigkeit — wie wir ja in den weit wichtigern Staatsverhältnissen das überzeugendste Beispiel dazu finden. Wollte aber auch ein Theil Ihrer Aktionäre (was man an und für sich nicht zu tadeln berechtigt wäre) dem treuen Festhalten an jenem Prinzip die Rücksicht auf pekuniären Vortheil vorgezogen wissen, so ist wohl nicht schwer zu erweisen, dass beide Tendenzen sich unmöglich entgegen stehen können. Der Gewinn ist ja eben durch die Sache vom Publikum zu erlangen; je mehr

man denn in der Sache für das Interesse des Publikums thut, desto mehr geschieht damit für jenen.

Unter den Wünschen des Publikums dürfen aber nicht die eines blossen Theils desselben, z. B. des niedern Theils, gedacht werden, wenn man sich nicht, wie oben erwähnt ist, durch die Einbusse des höhern benachtheiligen will; eben so wenig dürfte ausschliesslich auf den Kreis der Gebildetsten Rücksicht genommen werden (was denn auch nicht so leicht geschieht) wenn man nicht Vielen den Antheil am Theater abschneiden mag.

Am allerwenigsten dürften die Meinungen und Liebhabereien Einzelner als Nachweisung der Wünsche des Publikums passiren. Wünschenswerth und willkommen erscheint dem Publikum (wenn es auch einmal nicht sogleich zur Erkenntniss käme) alles, was sich seiner Richtung entsprechend und förderlich zeigt. Dies haben die Wiener Volksdichter und die Pariser Vaudeville-Macher wohl verstanden und darauf beruhen die Erfolge der erstern mit ihren an sich meist so armseligen Volksstücken, Erfolge, die schwächer, und früher erschöpft werden müssen, je weiter man von dem oben angedeuteten Karakter Wiens absteht. Sein Publikum muss man daher kennen, um sicher darauf zu wirken.

2. Prinzip für das königstädter Theater nach dem hiesigen Volkskarakter.

Als ein Grundzugim preussischen Volkskarakter ist wol Thätigkeit mit ernstlichem und erfolgreichem Streben nach Tüchtigkeit zu bezeichnen. Und so begehrt das Publikum von Berlin in allen Sachen, dass mit Thätigkeit gehandelt und Tüchtiges geleistet werde; es mag nicht bloss ein vages, überhinfahrendes und in sich hohles Bethun (wie unsre südlichen Nachbarn) und eben so wenig liebt es, bei einem etwa erlangten Tüchtigen (wie in mancher Beziehung unser Nachbarland Sachsen) nun ohne weiteres lebendiges Vordringen stehen zu bleiben. Dies erweiset sich in allen, und so auch in den Theater-Angelegenheiten. Der Antheil des Publikums erwachte (trotz der zweifelvollen und ungünstigen Meinungen, die sich über das Unternehmen im Voraus verbreiten wollten, an dem raschen Erstehen des Hauses und an dem schnellen Herbeiströmen des zahlreichen Personals. Er erhöhte sich an der ausgezeichneten Thätigkeit, mit der man in wenigen Wochen des Beisammenseins und nachher neben ununterbrochenen Darstellungen im ersten Jahr ein zahlreiches Repertoir schuf. Ganz dem entsprechend scheint sich im zweiten Jahre die Theilnahme des Publikums jenen Opern-Mitgliedern zugewendet zu haben, deren Adquisition die erfreulichste Thatäusserung dieser Zeit genannt werden kann. Höchst fördernd ist für diese Gewinnung des öffentlichen Interesse unverkennbar die Rechenschaft gewesen, mit deren öffentlicher Darlegung Herr Justizrath Kunowsky das Theater als eine dem Publikum angehörige Anstalt, und das Publikum gleichsam als Theilhabenden, darstellte — eine Bestätigung dessen, was ich vorher für Offenkundigkeit gesprochen.

3. Was ist folglich im Allgemeinen zu thun?

In diesen Vorausschickungen glaube ich nun die Bahn bezeichnet zu sehn, die dem königstädter Theater und namentlich dessen Oper fördernd sein wird. Sie haben im ersten Jahre die Bühne und ein zahlreiches Repertoir gegründet, im zweiten ein treffliches Opernpersonal versammelt; beides zu erhalten und besonders das letztere recht zu benutzen, ist jetzt die zu lösende Aufgabe. Je geschickter dabei Rivalität mit dem Hoftheater in allen Punkten vermieden wird, wo sie zum Nachtheil Ihres Theaters ausfallen muss, je mehr es Ihnen gelingt, dem Publikum dasjenige zu gewähren, was von den Königlichen Theatern unerfüllt bleibt, desto glücklicher muss der Erfolg sein. Diesen allgemeinen Zweck vor Augen wenden wir uns nun zu den einzelnen Gegenständen und zu meinen sie betreffenden besondern Vorschlägen.

A. Operisten.

Es bedarf keiner Ausführung, über die Wichtigkeit eines guten, und den Werth des

jetzigen Personals Ihrer Oper. Aber dreierlei erlaube ich mir dabei zu erinnern.

Erstens: man sehe die Operisten nicht für die Oper an, nicht für die Hauptsache, sondern für ein Hauptmittel zur Sache. Auch hier unterscheiden wir uns von den Südländern, namentlich den Italienern unverkennbar. Diese sind durchaus in persönlichen Interessen befangen und erwarten auch von der Oper zunächst Sinnengenuss. Daher werden ihnen — dem Publikum und dem Komponisten selber — die Ausübenden, namentlich die Prima Donna und der primo uomo zur Hauptsache. — Wir — die seltnen Fälle eines so hinreissenden Enthusiasmus, wie bei Fräulein Sontag, ausgenommen — verlangen vor allem, dass die Sache selbst, die Oper, für uns Bedeutung und Werth habe. Bei uns scheint es also unverkennbar, dass nicht das Personal, sondern die Art seiner Verwendung seinen Werth bestimmt. Es gilt hier, wie überall: unsre Kraft ist nicht in dem, was wir thun. — Ein Theater, das in diesem Sinne handelt, wird auch nicht in die Gefahr gerathen können, durch den Verlust eines Mitgliedes, oder eines Paars, seine Oper zu Grunde gerichtet zu sehen. Und dass ein solcher Verlust nicht immer vom königstädter Theater wird abgewendet werden können, nicht immer sobald zu ersetzen ist, leuchtet ein.

Zweitens: man halte keinen für vollendet und keine Stufe der Vervollkommnung für unverlierbar, sondern sei überzeugt, dass, wer nicht vorwärts schreitet, bald zurück geht; denn das Stehenbleiben erschlafft. Die Ausbildung der Operisten wird nur vom Theater aus befördert und Privatübung allein lässt gewiss nichts Entscheidendes erwarten. Die Grundlage für Ausbildung der Schauspieler ist aber hinlängliche und mannigfache Beschäftigung. Mangel an Beschäftigung schläfert die Thätigkeit und den Ehrgeiz des ausübenden Künstlers ein. Einseitige Richtung auf das oder jenes Genre führt unausbleiblich zur Manier und von da zur Gewohnheit, Bequemlichkeit und Trägheit. Besonders gefährlich scheinen in dieser Hinsicht Rossinische Opern zu sein, die in ihrer Charakterlosigkeit die Operisten von aller karakteristischen Haltung entwöhnen und leicht für andre Leistungen unfähig machen — was um so bedenklicher ist, da das Rossinische Wesen gewiss (wenigstens unter uns) am längsten gedauert hat. — Dass schlechtere Werke noch verderblicher wirken müssen, versteht sich von selbst. Wie endlich ein Schauspieler durch Beschäftigung in verchiedenen Rollen seine Person gleichsam vervielfältigt und sich dem Publikum mehrfach interessant und neu zu erhalten weiss: so muss umgekehrt ein stetes Verweilen in gleichen, besonders karakterlosen Rollen auch dem beliebtesten Künstler den Reiz der Neuheit abstreifen.

Offenbar ist die Ausbildung des Personals für das Theater schon an sich höchst ersprießlich. Gewiss aber muss das Gewahrwerden solchen Strebens und Fortschreitens das Interesse des Publikums an Ihrem Institute selbst erhöhen. Und so kann das Theater von allem, was es zu seinem wahren Gedeihen unternimmt, auch Förderung in der Gunst des Publikums erwarten.

Drittens: suche man sich den Besitz seiner Mitglieder möglichst zu sichern. Durch Gehaltsüberbietungen ist dies schwer und dennoch nicht immer ausführbar; unstreitig besitzt hierin das königliche Theater in sich und in den königlichen Zuschüssen weit vorzüglichere Hülfsquellen. Auch durch Kontrakte wird man sich nicht genugsam und ohne Gefährde vorsehen können. Das heilsamste Mittel ist, die Mitglieder durch ihr Interesse an der Kunst an die Anstalt zu fesseln. Dies geschieht, wenn man jedem den erwünschtesten Spielraum für seine Kräfte verschafft, wie er ihn anderwärts nicht sobald wiederfindet; wenn man aus allen ein Ensemble zu bilden weiss, in dem jeder erst seine volle Geltung erhält, davon er verliert, sobald er den zum Ineinandergreifen und wechselseitigen Unterstützen gewöhnten Kreis verlässt — ein Mittel, wodurch das Weimarsche Theater sich lange vortrefflich zusammengehalten hat; endlich, wenn man sich ein eignes Repertoir und vorzugsweise die Quellen zu dessen Ergänzung verschafft und damit den Operisten eine Beschäftigung anweiset, die sie anderwärts aufgeben müssen. (Fortsetzung folgt.)

4. Berichte.

Nachrichten aus München.

(Schluss.)

Noch viel schlechter sieht es hier, und überall in den katholischen Staaten, jetzt mit der Musik in den gewöhnlichen Pfarrkirchen, besonders in kleinern, d. h. in den Residenz-Städten; über alle Vorstellung schlecht fand ich sie namentlich in Frankreich, so dass der hiesige Zustand derselben noch glänzend genannt werden kann. — Es besteht hier aber bei der Metropolitankirche das ganze musicirende Personale aus: 1 Chorregent, 1 Organist, 8 Sängern, 7 Violinisten, wovon einer zugleich Trompeter ist, wie der einzige Viola-Geiger, 2 Contra-Bassisten, wovon einer zugleich Pauker, zwei Hornisten, 1 Violoncellist und 18 Singknaben, d. h. Knaben, die da singen können sollten, wenn das ohne Lehrer und Lehre möglich wäre. Die Besoldung der Instrumentalisten beträgt jährlich 36 bis 45 Thaler, bei dem einem Contra-Bassisten sogar 55; aber in frühern guten Zeiten konnte ein jeder noch auf circa 25 Rthlr. Nebenverdienste rechnen. Doch diese letztern sind nach den neuesten diesjährigen Anordnungen so sehr beschränkt, dass sie jährlich nicht viel über 5 bis 6 Thaler betragen möchten, und der armen Singknaben Sold beträgt für jeden Dienst, etwaige Proben eingerechnet, kaum 3 Kreuzer. Denkt man nun hierbei an das grosse herrliche Gotteshaus, in denen ein so gewürdigter und bezahlter Musiker-Verein wirken soll, so bedarf es zu der Behauptung: dass es hier um die Kirchenmusik nicht vorzüglich stehe, keines Beweises weiter. Um so mehr müssen wir aber rühmend anerkennen, dass die Herren Schröfl, Vater und Sohn, grosse Verdienste sich erwerben, wenn sie demungeachtet, durch die unablässigsten Bemühungen und selbst pekuniäre Opfer, seit 12 Jahren schon, wenigstens von Zeit zu Zeit, ganz ausgezeichnete Aufführungen bewerkstelligten. So hörten wir in Jahresfrist Eyblers treffliche Werke, Mehuls meisterhafte Krönungsmesse, Cherubini's herrliches Requiem und neben vielen andern neuern guten Werken, Kompositionen eines Palestrina, Orlando di Lasso, Pavona, Lotti, Caldara, Scarlatti u. s. w. meist so reich besetzt und so trefflich ausgeführt, als es hier nur irgend denkbar ist; doch alles dies danken wir, wie gesagt, nur den genannten Ehrenmännern und so hätten wir denn auch Beweises genug dafür, dass es hier an Kräften und Mitteln nicht fehlt, wohl aber am belebenden Impuls und an einer Anstalt, welche die reichen Mittel konzentrirt und durch Unterricht belebt und stark und nützlich macht. — Nächst der Metropolitan-Kirche verdient die Sct. Michaels-Kirche, im Bezug auf Kirchenmusik, noch rühmlicher Erwähnung; denn auch hier hört man oft die Meisterwerke der frühen Vorzeit, ja wohl bis zum Ursprunge der niederländischen Schule hinauf; aber weil eben nur solche Werke zur Aufführung gebracht werden, so scheint der Direktion nicht ohne Grund der Vorwurf einer gewissen pedantischen Einseitigkeit und Einseitigkeit gemacht zu werden. — Das Orgelspiel hat in unsrer Kirche keine grosse Bedeutung; darin mag wohl der Grund liegen, dass unsre hiesigen, jetzt thätigen Organisten alle sich nicht über die Mittelmässigkeit erheben, obwohl es hier an guten Orgelwerken nicht eben fehlt. — Sollten Sie nun nach dem Allem daran zweifeln, dass wir herrliche Kräfte und Mittel besitzen, so würden Sie dem lieben Baiern gross Unrecht thun. Baiern ist unstreitig das sängerreichste und sangeslustigste Land, und seit den frühesten Zeiten waren Baierns Fürsten die grössten Kunstfreunde; an unserm Hofe lebten seit Jahrhunderten die grössten Meister der Tonkunst und die Zahl der ältern Musikwerke, welche allein die königl. Hofcentral-Bibliothek aufbewahrt, beträgt 13,000. Aber die Musik hat, seit sie aus der Kirche auf das Theater wanderte, und seit den letzten 20 Jahren, zweierlei Institute, aus denen ihre geachtetsten Priester hervorgingen, verloren. Die grössten Musiker der Vorzeit waren nicht Operndirektoren — sondern Kapellmeister an den Kirchen. Sie versammelten zahlreiche Schüler um sich, und waren, weil eben ihre Kunst viel galt, auch recht gut bezahlt. Das hat jetzt aufgehört und eben so eine zweite Art: die Klöster, in welchen, wie oft mit grossem Glück die Wissenschaften, so auch ins besondre die Musik gepflegt und geübt wurde, so dass unsre meisten noch lebenden Tonkünstler ihnen ihre Bildung verdanken. Wir wollen nun gern die Aufhebung der Klöster billigen; aber noch ist man nicht bedacht gewesen, das Gute, was sie in der erwähnten Weise bewirkten, durch andre Anstalten zu ersetzen, und darin liegt eine Hauptursache des jetzigen Zustandes unsrer Kirchenmusik.

München, im Juli, 1828.

Die Oper in München.

Es hat hier zwar von jeher die italienische Oper gegen die deutsche, und oft mit vieler Ueberlegenheit, angekämpft, es liegt sogar eine bestimmte Vorliebe in dem Karakter der Süd-Deutschen, in Erziehung und Lebensweise u. s. w. sehr natürlich begründet; aber demungeachtet hat die deutsche Oper den Sieg davon getragen, und blüht jetzt in einem Glanze, der wenigstens nicht von dem der übrigen Hauptstädte Deutschlands, selbst nicht von Ihrem Berlin verdunkelt wird, wenn ich denn doch nicht sagen mag, dass unsre Oper jetzt die beste in Deutschland ist. Wie viel das sagen will, fühle ich sehr wohl,

da unsre Oper noch keineswegs vollkommen ist, und gerade neben so Vortrefflichem die Schattenpartien am schärfsten hervortreten; ja wie ausserordentlich viel das sagen will, springt besonders dann in die Augen, wenn ich Ihnen sagen muss, dass nicht leicht eine der grössern Hofopern Deutschlands, weniger pecuniäre Mittel hat, als die unsre *), und wie sehr auch hier das liebe Geld als nervus rerum gerendarum sich geltend macht, wissen wir ja nur allzu gut. Aber demungeachtet ist es nicht anders: unsre Oper ist der Hauptsache nach, ich meine mit Künstlern jeden Faches, aufs Trefflichste besetzt, und giebt uns auch Leistungen, die zu diesen Kräften im richtigen Verhältniss stehen.

Das belebende Prinzip auf dieser Anstalt ist unser nedlich mit kurzen Worten geschilderte Hof-Musik- und Theater-Intendant, Herr Baron v. Poissl, und sein Verdienst vergrössert sich in demselben Maasse, als sonderbarer Weise die ihm zunächst stehenden, die Mitdirigenten, vor Allen, nicht an ihrem Platze stehen. Bis vorigen Winter war nämlich dem als Menschen und Künstler hochgeehrten Kapellmeister Stuntz die Direktion der Oper übertragen. So viel Sachkenntniss derselbe nun auch mit einem schönen Talente für die musikalische Komposition verbindet, so wenig war er doch ein guter Operndirektor (wie denn überhaupt Ref. ausser Spontini, Lindpaintner, Guhr und dem unsterblichen obwohl begrabenen M. v. Weber, dergleichen Leute nicht vorgekommen sind), denn er besitzt nicht jene Energie, jenes Feuer, das die grossen Massen zusammenzuhalten und zur Begeisterung zu entzünden vermag. Darum wurde er von dieser Funktion entbunden, und wessige dem vormaligen Musikdirektor der italienischen Oper, Herrn Moralt, einem braven Geiger und sicherlich sehr wackern Konzertmeister, übertragen. Weil jedoch der beste Geiger und wackerste Orchester-Anführer noch lange kein guter Kapellmeister ist, denn dazu gehört bekanntlich, dass der Mann das darzustellende ganze Kunstwerk ganz zu erfassen und zu durchdringen vermag, dass er Partituren mit der grössten Leichtigkeit lesen und wohl auch selbst schreiben könne, dass er die Gesangeskunst gründlich verstehe u. s. w., so wurde Stuntz nur von der Hauptdirektion entbunden und blieb verbindlich, die Opern einzustudiren und bis zu den Hauptproben vorzubereiten. Von da an beginnt erst die Wirksamkeit des Herrn Moralt, die nun aber, das liegt am Tage, selbst bei dem besten Willen, nur eine halbe sein kann, da Herr Moralt, selbst wenn er im Stande wäre, sich durch Privatstudium der Partitur auf den richtigen Standpunkt der Beurtheilung eines Kunstwerks zu stellen, augenscheinlich mit seiner und des Herrn Stuntz Individualität, die derselbe notwendiger Weise während der langen Proben auf die darstellenden Künstler übergetragen hat, selbst wenn er es nicht gewollt hätte, — oft in Konflikt gerathen muss. Nun hat Herr St. allerdings zwar sich einen Ausweg gesucht, der auch radikal hilft: er bekümmert sich nämlich um die Leute da oben auf den Brettern gar nicht, sondern nur um sein Orchester, und, ich muss gestehn, um dieses mit so viel Sorgfalt, Eifer und Strenge, als nur irgend möglich sind, so dass denn auch sicherlich die Orchester-Partie immer mit der schönsten Präzision, der wir nur zuweilen mehr Diskretion zugesellt wünschen, ausgeführt wird; aber zu welchem Unheil dieser Weg nun wieder führt, zumal bei allen neuen Opern, und wenn die Künstler nicht den Muth haben, ihre gesunden Ansichten geltend zu machen, brauche ich nicht zu erörtern: hoffentlich wird auch diesem Uebelstande noch abgeholfen werden! — —

Weil ich so logischer Weise mit der Schattenseite unsrer Oper habe beginnen müssen, will ich dies Kapitel nun vollends gleich erschöpfen und — des Chors gedenken. Seit 30 Jahren haben bekanntlich die Türken und Chinesen nicht nur einen grossen Einfluss auf unsern Musikgeschmack geübt, sondern auch auf unsre Musiker. Wie wir jenen grosse Trommel, Becken, Triangel und Tamtam u. s. w. verdanken, so haben diese, unsre Musiker nämlich ihre Violinen u. s. w. ganz anders, nämlich viel herzhafter, streichen — ihre Trompeten, Hörner,

*) Ich will damit keineswegs sagen, dass unser hochsinniger König Ludwig für die Oper gar zu unverhältnissmässig wenig thue, denn auch hier müssen nothwendig die Kräfte des Staates in Betracht gezogen werden und einige 70,000 Gulden jährlicher Zuschuss mochten damit beinahe wohl korrespondiren; aber die Hauptursache unsrer geringen Geldmittel liegt — im Publikum, das schaulustiger zwar als eines ist, aber für Kunstgenüsse durchaus keine Opfer bringen mag. Obwohl z. B. auch bei grossen Opern der höchste Preis eines Platzes nur 16 Gr. ist (während in Berlin 1 Rthlr. 8 Gr. bezahlt werden), u. s. w. so können, wie man sagt, doch sehr oft 400 Freibillets ausgegeben werden; ohne dass das Haus im Mindesten überfüllt wäre und nur in der freundlichen Bereitwilligkeit mit welcher unsre wackere Intendanz, bei voraussichendem geringem Besuche, Freibillets ertheilt, ist der Grund davon zu suchen, dass unser schönes grosses Haus auch bei minder bedeutender Darstellung ziemlich gefüllt ist; wozu noch kommt, dass der hiesigen Universität und vielen andern, der Eintritt ins Parterre um 24 Xr. gestattet ist. — Hinsichtlich des obengegebnen Staatszuschusses muss ich noch bemerken, dass derselbe nur als ein Zuschuss zur Bezahlung der Schauspieler und Sänger u. s. w. zu bezahlen ist; das Orchester wird als Hofkapelle aus andern Fonds bezahlt, und auch die Opernsänger ziehen einen Theil ihrer Gage, als Hofkapellsänger, aus der Kasse der königlichen Hofkapelle.

Posaunen und Piccolflöten viel schöner blasen und ihre Pauken, wenn es wahr ist, viel besser, nämlich mitunter wohl viere zugleich schlagen gelernt, unsre Komponisten aber, damit es nicht an einem Gegensatze fehle, haben den eigentlichen grossartigen und melodiereichen Vokalsatz, namentlich was die Chöre anlangt, möglichst verlernt. Da kommen wir Zuhörer nun oft in den sonderbaren Fall, dass wir ganze Massen von Choristen auf dem Theater aufgepflanzt sehen, und — doch nur sehr grosse Kleinigkeiten hören. Kommt nun noch der Umstand hierzu, dass die Chöre überhaupt als eine unbedeutende Nebensache betrachtet, schlecht bezahlt und schlecht dirigirt werden, so liegt neues Unheil am Tage. Nun wird zwar Jedermann auch ohne meine Versicherung gern glauben, dass der kenntnisreiche Künstler, von Poissl, jene verkehrte Ansicht vom Chor keineswegs hat, mir aber erlauben, dass ich behaupte, unser Chor werde schlecht bezahlt und dirigirt, oder ich müsste jeglichen Jedermann, der solches nicht erlauben wollte, bitten, mit eignen Ohren Webersche und Cherubinische Chöre hier zu hören. Dann würde der freundliche Jedermann jedenfalls antworten: ja lieber Referent, die Chöre sind ja eben so gut exekutirt als die in Berlin und Wien, und besser als in Kessel, Dresden, Darmstadt, Stuttgart u. s. w.; aber das eben ist's ja auch nur, was zunächst zu beklagen ist von dem jetzigen Zustande der Oper überhaupt und was uns zu so unchristlichen Türkenfeinden macht, dass wir sie mit all ihrem Instrumental-Musik-Geräthe in das fernste Asien verjagt wünschen, oder auch dahin, wo — der Pfeffer wächst. — —

Unsre Sängerinnen sind:

1) Madame Sigl-Vespermann, ist 20 und einige Jahre alt, mit einer sehr umfangreichen, besonders in der Höhe, nämlich vom 2 bis 3 gestrichenen G, ganz unvergleichlich schönen, beugsamen, goldreinen Stimme, und mit einem ausgezeichneten Talent für dramatische Darstellung begabt. Als Donna Anna, Myrrha, Palmide, Rosine, Amenaide, Prinzessin von Provence u. s. w. steht sie unbedingt den grössten Sängerinnen unsrer Zeit würdig zur Seite, denn sie verbindet mit all jenen grossen Eigenschaften die vornehmste, tiefste wahre Empfindung, die reinste Begeisterung.

2) Demoiselle N. Schechner. Welch' einen Juwel wir in dieser grossen Sängerin besitzen, darf ich Ihnen nicht erst sagen, obwohl sie mit jeder neuen Leistung neue grosse seltne Schönheiten entwickelt.

3) Dieser Platz ist nicht besetzt, und mag es auch nach solchen Vorgängern nicht leicht werden.

4) Demoiselle Stern, eine sehr brauchbare Sängerin — doch so scheint es ihr Stern zu wollen, wenig beschäftigt.

5) Madame Hölken, sehr hübsch und, in der französischen komischen Oper und dergleichen, zuweilen ganz vortrefflich.

6) Madame Pelegrini, schöne reine Altstimme, als Tancred z. B. sehr brav, aber zu wenig Spiel.

7) Demoiselle Mauermeyer, vortreffliche Stimme, gut gebildet, aber ohne theatralisches Talent.

8) Dem. Schmidt, herrliche Stimme, schön, aber noch Anfängerin in der Ausübung.

Unsre Sänger sind a) Tenoristen, 1) Herr Löhle; er besitzt eine ganz herrliche umfangreiche Stimme, ist sehr musikalisch gebildet und was eine Hauptsache ist, ein fast unverwüstlicher Tenorist. Seine vorzüglichsten Rollen sind: Murney, Max, Georg und dergleichen weniger heroische Karaktere, welche aber auch ausser von Wild, sonst schwerlich von irgend einem deutschen Tenoristen mit mehr Zartheit und Eleganz in karakteristisch schönen Verzierungen u. s. w. möchten gesungen werden können, und wenn Herr L. damit nicht gerade zu furore macht, so kann es lediglich seiner nicht mehr jugendlichen Gestalt und dem etwas zu stark hervortretenden schwäbischen Dialekte, einem Mangel, den wir jedoch auch von den Wiener Sängern meist mit in den Kauf nehmen müssen, zugeschrieben werden. Als eine ganz eigenthümliche Erscheinung muss von Herrn L. noch bemerkt werden, dass er sich nur schwer zur Uebernahme einer Rossinischen und überhaupt neuern italienischen Opernpartie bewegen lässt. 2) Herr Bayer, ein noch sehr junger Mann, mit vortrefflicher umfangreicher und kräftiger Stimme, aus einer guten Schule, und mit uneingebarem Talent für dramatische Darstellung begabt. Leider müssen wir ihn schon längere Zeit, wegen der Folgen einer schlecht kurirten Halskrankheit, entbehren. 3) Auch hier fehlt uns ein, den meist gerade an diesen Platz gemachten grossen Anfoderungen entsprechendes Subjekt, da der 4) Herr Schimon von dem Publikum durchaus nicht als genügend anerkannt werden will, obwohl derselbe erst vor Kurzem während Herr Löhle's Aufenthalt in Berlin z. B. den Max im Freischütz recht gut besungen hat, und mit einer gar nicht üblen Stimme, zwar keine grosse Gesangsbildung, aber ein sehr vorzügliches Spiel verbindet. Als Simeon in Mehuls Joseph hat er mir allezeit vollkommen genügt. 5) Herr Augusti in Oper und Schauspiel unser einziger wenigstens beliebtester Komiker; dass man an diesen als Sänger keine grossen Ansprüche macht, bedarf kaum der Erwähnung. 6) Herr Wepper, ein noch sehr junger Mann, mit einer vortrefflichen Stimme, doch ohne die für wichtigere Partien, zu denen die Stimme wohl berechtigte, erfoderliche Bildung überhaupt.

Leider müssen wir hören, dass er auch nicht besonders um ihre Erwerbung bemüht ist.

Zwischen dem Tenor und Bass müssen wir Herrn Mittermeyer, als Baritonisten, seinen Platz anweisen. Herr M. ist unbestreitbar hier der kunstgebildetste Sänger, und hat eine so ganz ausgezeichnet schöne Stimme, wie ich sonst nie gehört; aber leider hat man den gefälligen Mann, zuweilen Jahre lang, als ersten Tenoristen verwendet, und erst noch ganz vor Kurzem hat er den Murney, und den Grossmeister, in Meyerbeer's Crociato, gesungen. Das kann selbst bei der Künstfertigkeit eines Mittermayer nicht von grossem Erfolg sein, hat aber das allezeit sichere Resultat, dass auch die dauerhafteste Stimme ruinirt, und der Künstler mit sich selbst uneinig wird. Möchte doch wenigstens von nun an hierauf Rücksicht genommen, und so der Oper ein ausgezeichneter Künstler erhalten werden, der sonst sicherlich bald als verloren zu betrachten sein würde. Viel eher als zu Tenor eignet sich Herr M. zu hohen Basspartien, und er würde sicherlich auch dazu öfter schon verwendet worden sein, wenn nicht eben der Bass bei uns sehr gut und auch ziemlich zahlreich besetzt wäre. Unsre Bassisten sind:

1) Herr Standacher, hoher Bass, ein Schüler des unvergesslichen Brizzi, und als Sänger wie als Mensch gleich hochgeachtet. Mit einem höchst bedachten, wahrhaft künstlerischen Gesange verbindet Herr St. eine seine Schauspiel-Künstlerschaft, daher sein Bartolo im Barbier von Sevilla, sein Seneschal im Jean de Paris, sein Kapellmeister im Konzert am Hofe und dergleichen Rollen, wahre Musterbilder für Kunstjünger sind. Dabei ist Herr St. gleich vortrefflich als Cinna in Spontini's Vestalin, als Oberpriester im Opferfeste und als Kaspar im Freischütz, in welcher Vielseitigkeit wohl der sicherste Beweis für so bedeutende Kunstanlagen, als eine allgemeine gründliche wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung liegt. Herr Standacher hat, nachdem er seine juristischen Studien in Landshut absolvirt, sich für die Oper bestimmt und nun, im 34sten Lebensjahre bereits 16 Jahre treu und zum grossen Wohlgefallen aller wahrhaften Kunstfreunde gedient; leider hat sich nun der Geschmack einzelner nicht eben wahrhafter aber namhafter Stimmführer gegen ihn gerichtet und wir können daher nichts weiter wünschen, als dass Herr St. entweder sich einen andern Wirkungskreis suche, oder mit gehöriger Selbstgefälligkeit auf den Lorbeeren seines Ruhmes ruhe.

2) Herr Pellegrini, ein Italiener, wie man sagt noch nicht 25 Jahr alt, besitzt eine sehr schöne volle Basstimme und ist der deutschen Sprache so mächtig geworden, dass man fast jedes Wort versteht. Dazu kommt eine fast kolossale schöne Figur und ein angenehmes Aeussere, so dass der Mann für seinen Beruf ganz besonders gütig von der Mutter Natur bedacht, für einen Pontifex, Mafferu, Kommandeur, Orbassan im Tankred u. s. w. was man sagt gemacht, und als solcher gewiss auch von jedem Kunstfreunde hochgeschätzt ist; aber eben so sicher und darum hoffentlich auch erlaubt zu sagen ist, dass Herrn Pellegrini's Künstlerschaft noch bei Weitem nicht mit diesen Gaben im Verhältniss steht, was um so mehr zu bedauern ist, da das Urtheil der schon erwähnten ihm freundlichen Stimmführer, Herrn Pellegrini offenbar sogar schon in seiner eignen Meinung, zum Range der ersten Opernsänger erhoben hat. Dies beweist namentlich — und sonderbarer Weise beweist es zugleich auch, dass dem gar nicht so, dass Herr P. keineswegs einer der grössten Opernsänger ist, — sein oft zu manierirtes, überladenes Spiel, seine Scheu vor jedem tiefergehenden, also nicht unbedingt lobenden, Urtheil, der notarische Mangel an für einen so Begabten, erfoderlicher musikalischer Bildung, und dem die volle Bewältigung der Stimme bedingenden Fleiss; denn er detonirt sehr oft bei Tönen, welche noch gar nicht ausser dem Bereiche seiner schönen vollen Bruststimme liegen, aber jedenfalls nur nach sehr grossem Fleiss rein, und ohne schreiend zu werden, hervorgebracht werden können. — Wäre Herr P. einer so ausführlichen Besprechung nicht würdig, so hätte ich mir die undankbare Mühe, es zu thun, nicht genommen, da ich nur allzugut weiss, wie wenig dergleichen fruchtet; aber auch uns zum Zeugniss, zum Zeugniss der Wahrheit und dass sie nicht durchaus verkannt werde, habe ich es thun zu müssen geglaubt.

3) Herr Lenz, ein trefflicher Musiker, jung und gut gestaltet, etwas bedeckte aber für einzelne Partien sehr angenehme Stimme, rein und sicher intonirend, und vermöge all dieser Eigenschaften jedenfalls ein sehr brauchbares Mitglied. Herr Lenz hat sich auch als Komponist bereits sehr vortheilhaft bekannt gemacht.

4) Herr Fries. Eine gute umfangreiche Stimme, doch ohne Schule, so dass namentlich Passagen meist sehr halsbrechend einherpoltern, dazu ein grosser Hang zur Uebertreibung, wie denn überhaupt Herr Fries mehr nur als Kopie, sehr selten selbstständig erscheint. Auch die nöthige künstlerische Ruhe bei aller Begeisterung, scheint dem Mann sehr oft abzugehen. Herr Fr. wird wenig beschäftigt und auch darum als Sänger sich nie so nützlich machen als er könnte, wenn man ihm nur mehr Gelegenheit gäbe und mit freundlichem Rath, für den er sehr empfänglich scheint, zu Hülfe käme. Am besten hat er mir bis jetzt als Figaro in Rossini's Barbier gefallen. —

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 24. September. — Nro. 39. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Das königstädter Theater 1828.

(Fortsetzung.)

B. Chorpersonale.

Dringender noch muss empfohlen werden, auf die Ausbildung des Chorpersonale zu denken. Dieses ist an Ihrem Theater — erlauben Sie mir den freimüthigen und wohlgemeinten Ausspruch — noch in unerfreulichem Zustande, ja es scheint sich in seinen Leistungen nach der Meinung aller mir bekannten Sachverständigen verschlimmert zu haben. Die Ursach ist gewiss nicht in einer Vernachlässigung von Seiten Ihrer trefflichen Direktoren, sondern in dem bisherigen Zustande Ihres Repertoirs zu suchen. In dieser Unzahl von Wiener und Französischen und Rossinischen Singspielen ist dem Chor eine armselige Stellung zugewiesen und keine Gelegenheit gegeben, etwas Gutes zu leisten, also auch zu lernen; und es hat sich hier recht augenfällig die Unvermeidlichkeit der Rückschritte, sobald keine Fortschritte erfolgen, offenbart. Ohne tüchtigen Chor ist aber auch selten eine tüchtige Opern-Darstellung denkbar.

Vorschläge zur Verbesserung des Choreffekts.

Ich erlaube mir, auf folgende Punkte hierbei aufmerksam zu machen.

Handlung.

Erstens: hat sich von den genannten, besonders den Rossinischen Opern aus — in denen der Chor nur zu Füllstimmen oder zur Begleitung der Hauptpersonen verwendet, nie in die Handlung verflochten ist, eine gewisse Stumpfheit über das Chorpersonale verbreitet, die sich auch über den Gesangvortrag ausdehnt. Der Chor zieht träge und gleichgültig auf und singt auch so. Man hört ihn nie in gehöriger Fülle und das Auge wird durch diese Masse unbeschäftigt dastehender Menschen belästigt. Es müsste aller Bedacht darauf genommen werden, die Choristen bei jeder Gelegenheit in lebhaftere Bewegung, in einen thätigen Antheil an der Handlung der Hauptpersonen, in ein ermunterndes, zweckbefördernde Eingreifen in das Stück zu setzen; man sollte schon in dieser Beziehung den sich darbietenden neuen Opern einen Vorzug beimessen, die zu einer rüstigen Beschäftigung des Chors Anlass gäben.

Stellung.

Besondern Nachtheil bringt zweitens bei der dermaligen Unbeweglichkeit des Chors seine Stellung. Die beiden Hälften reihen sich, das männliche Personal hinter dem weiblichen versteckt, auf beiden Seiten an die Koulissen. Ihre von vorn nach hinten fast schnurgerade gezogenen Reihen sind unerfreulich zu sehen, und — was die Hauptsache ist: jede Chorhälfte singt gerade in die gegenüberstehenden Koulissen hinein, statt auf die Zuhörer los; dadurch geht aber der Klang der Stimmen fast ganz verloren und ich habe oft bei sichtbaren Anstrengungen der Choristen so gut wie nichts von ihnen vernommen.

Wo es nur immer möglich ist, müssen die Choristen von den Koulissen und dem Hintergrunde ab in Bogenform den Zuschauern gegenübergestellt und mehr in den Vordergrund gezogen werden.

Bildung.

Drittens aber ist wünschenswerth, dass alles Mögliche für die musikaliche Bildung und Uebung der Choristen geschehe. Zu dem Zwecke sollten die trefflichen Sänger und Sängerinnen Ihres Theaters eingeladen werden, den einzelnen Choristen, die ihnen eben in den Proben auffallen, mit manchem Wink (wie er sich bei solcher Gelegenheit mittheilen lässt) nützlich zu werden und es müsste ihren Aussprüchen der grösste Nachdruck verschafft werden.

Und Uebung:

Sodann müssen möglichst fleissige Chorstunden eingerichtet und nicht etwa bloss auf die Uebung der laufenden Sachen beschränkt werden; denn in den dermaligen Opern findet sich nicht Stoff genug zu einer angemessenen Vervollkommnung des Chors, und wenn es sich nicht an Schwererm und Besserm geübt hat, wird es auch jenes Leichtere nicht befriedigend leisten.

Hiernächst müssten fortwährend neben den kurrenten Opernsachen Chöre und Oratorien und Kantaten zum Behuf der vollkommnern Ausbildung einstudirt werden; nichts kann in dieser Hinsicht für ein Opernpersonal fördernder sein, als Händelsche Chöre, in denen jede Stimme voll Ausdruck, treffender Deklamation, und das Ganze stets voll dramatischen Lebens ist. Auf diesem Wege müsste Ihr Chor endlich den des königlichen Theaters übertreffen, von dem es jetzt weit übertroffen wird.

Beiläufige Benutzung dieser Uebungen für Konzerte.

Es darf jedoch auch an einer unmittelbaren Anwendung des solcher Gestalt Erlernten nicht fehlen, theils zum Nutzen der Eigenthümer des Theaters, theils zur Aufmunterung des Chors. Die Konzerte, die Ihr Theater von Zeit zu Zeit giebt, bieten dazu Gelegenheit. Es sollte keines aufgeführt werden, wo nicht das Chor mit einem oder einigen, bis zur Trefflichkeit gelernten Kompositionen auftrete; an Werken alter und neuer Meister, die sich dazu und für den Geschmack des Publikums eignen, ist Ueberfluss. Damit würden die Konzerte leichter und mannigfaltiger ausgefüllt, die Solosänger geschont und das Chor in der eignen Achtung und in der des Publikums erhoben. Käme eine geschickte Auswahl und Anordnung dazu, so könnte auch das Interesse des Publikums und der augenblickliche Gewinn bedeutend erhöht werden.

C. Orchesterpersonale.

Ihr Orchesterpersonal hat seinem jetzigen und dem frühern Direktor viel zu danken. Demungeachtet wird nicht in Abrede gestellt werden können, dass noch viel zu wünschen übrig bleibt; und die Hauptursache alles Mangelnden sehen wir wieder in dem Mangel an einer tüchtigen Beschäftigung. In den Wiener, Französischen und Italienischen Opern spielt das Orchester meist (mit Ausnahme einiger Solo-Instrumente) eine so geringe Rolle, dass sich an diesen Beschäftigungen weder der Eifer erhöhen, noch die Geschicklichkeit steigern kann.

Uebung.

Hierzu bedarf es soliderer Uebung und zu dieser möchte ich auf das Dringendste rathen. Nicht aus individueller Neigung oder wegen des in der That unleugbaren Kunstwerthes der Symphoniegattung, sondern zunächst um des Besten des Orchesters willen muss auf eine fortgesetzte Uebung des Orchesters an Ouvertüren und Symphonien, und zwar in einem wohlgeordneten Fortschreiten vom Leichtern zum Schwerern und Tiefern, gedrungen werden. Nur auf diesem Wege kann Ihr Orchester dem der königlichen Theater, hinter dem es jetzt unstreitig weit zurück ist, gleich oder gar vor kommen; nur so kann es sich die volle Achtung eines Publikums erwerben, das an Gutes in diesem Fache gewöhnt ist. — Wir wollen auch nicht übersehen, dass die Ueberzeugung, in Ihrem Orchester eine gute Bildung zu empfangen, jüngere redlich strebende Künstler selbst bei unbedeutenderm Gehalt an Sie knüpfen wird.

Gebrauch für Konzerte.

In diesen Uebungen, wie in den für das Chor vorgeschlagenen, finden Sie denn auch eine gute Ausstattung für Ihre Konzerte und bei dem Zustande des hiesigen Konzertwesens, bei den

Schwierigkeiten, die sich den guten Absichten einzelner Konzertgeber entgegenstemmen, müsste es Ihnen nicht schwer werden, Ihre Konzerte zu dem Vorrang in Berlin zu erheben. Welches Gewicht aber damit für Ihr ganzes Unternehmen (von der Achtung gegen Ihr Personal und Ihre Bestrebungen aus) gewonnen würde, leuchtet ein.

Einrichtung stehender Konzerte.

Es würde daher wohl ergiebig und ersprieslich sein, wenn Sie (abgesehen von den musikalischen Unterhaltungen, die zufällig veranlasst werden) eine Anzahl stehender Konzerte einrichteten; nur wenige, diese aber in jeder Beziehung (in Auswahl der Kompositionen, Anordnung und Ausführung) vollkommen. Sie wären ausser der Veranlassung zu tüchtiger Uebung auch öffentliche Proben von dem, was Ihr Personal von einer Zeit zur andern gewonnen hat; neben dem pekuniären Gewinn müssten sie unausbleiblich die Achtung und Theilnahme des Publikums erhöhen, je mehr dies inne würde, dass Sie nach jeder Richtung hin thätig wären und zum Tüchtigen hinstrebten.

Verbesserte Stellung des Orchesters.

Bei den dramatischen Aufführungen glaube ich besonders eines Mangels inne geworden zu sein: man hört die Saiteninstrumente im Verhältniss zu den Blasinstrumenten (besonders wenn Trompeten und Posaunen eintreten) viel zu schwach. Zum Theil würde diesem Uebelstande schon durch eine veränderte Stellung der Instrumente abgeholfen werden können. Ihre Bratschisten wenden dem Publikum den Rücken und dadurch werfen die Instrumente ihren Schall auf das Theater, statt auf das Publikum. Sie müssten, scheint mir, ihre Rechte und damit den Schall des Instrumentes dem Publikum zuwenden. — Ihre Cellisten sitzen mit allen übrigen Musikern auf gleichem Boden. Da sie aber ihr Instrument weit tiefer (zwischen den Knien) halten, als jene, so muss sich der Klang in den Kleidern der Uebrigen verlieren und von dem der hochgehaltenen Instrumente übertönt werden. Dem würde durch erhöhte Sitze für die Cellisten abgeholfen. Ueberhaupt müsste mancherlei in dieser Beziehung versucht werden, so wie auch die obigen Vorschläge einer Prüfung im Hause selbst bedürfen.

Vermehrung des Orchester-Personals ohne vermehrte Ausgabe.

Mit alle dem wird man aber nicht dahin gelangen, dem Orchester, besonders den Saiteninstrumenten, die erwünschte Fülle zu geben, wofern nicht das Personal für die letztern Instrumente vermehrt wird. Einer grössern Ausgabe durch neue Engagements bedarf es hierbei nicht. Will Ihre Gesellschaft eine grössere Summe auf das Orchester wenden, so ist es rathsam, die Gehalte der schon angestellten Künstler zu vermehren, damit man mehr von ihnen verlangen darf. Mein Vorschlag ist aber dieser.

In Berlin giebt es eine grosse Anzahl fähiger Dilettanten, die zu ihrem Vergnügen und zur Bildung gern bereit sein werden, das Orchester zu verstärken. Auf diese Weise hat das Leipziger Orchester bei einer verhältnissmässig geringen Masse Besoldeter sich zu einer anständigen und befriedigenden Vollzähligkeit gebracht. Auch das hiesige königliche Theater hat sonst von diesem Mittel Gebrauch gemacht und ist nur jetzt, bei grossem Zuwachs an besoldeten Mitgliedern dessen enthoben. Dass die Liebhaber sich um so mehr zur Theilnahme angeregt fühlen werden, je achtbarer Ihr Orchester, je mannigfaltiger und interessanter dessen Beschäftigung ist — dass auf der andern Seite niemand ohne Prüfung seiner Fähigkeit und Zuverlässigkeit zugelassen werden darf, versteht sich von selbst.

Rückblick auf das Publikum.

Diese ganze Einrichtung muss übrigens auch im Publikum ein neues Interesse erwecken, wenn es die vielfache nützliche Thätigkeit erkennt, die schon nach dem bisher Erwähnten von Ihnen ausgehen wird:

a) Vervollkommnung der Operisten,
b) Bildung eines guten Chors,
c) Bildung eines guten Orchesters,

d) Bildung und Beschäftigung fähiger Dilettanten — alle aus der Mitte des Publikums, —

e) Genuss, Bildung und Vorbild in den höchsten Gattungen der Instrumental- und Vokal-Musik,

f) Alles Dieses nicht durch fremde Unterstützung oder grossen Aufwand, sondern durch eigne Thätigkeit, — nicht von aussen hereingeholt, sondern aus dem Publikum herausgebildet.

Das höchste Bedürfniss des Theaters ein reiches und gutes Repertoir.

Alles bisher Besprochene hat uns aber auf Eines hingeführt, das in jeder Beziehung die Hauptsache genannt werden muss. Das Bedürfniss eines reichen und guten Repertoirs leuchtet von allen Seiten ein.

Wir haben uns überzeugt, dass die höchste Vervollkommnung der Operisten, die Ausbildung des Chors und Orchesters nur von reichlicher Beschäftigung mit guten Werken zu erwarten ist, dass das beste Personal an schlechten Werken sich verdirbt. Jetzt gehen wir noch weiter. Was helfen überhaupt Operisten, wenn sie nicht hinlänglich beschäftigt werden können! Die besten sind ohne Kompositionen unbrauchbar. — Was helfen gute Operisten ohne angemessene, d. h. gute Beschäftigung! — Nur den seltnen Gaben einer Sontag hat es gelingen können, in zwanzig-, dreissigmaligen Aufführungen derselben und noch dazu schwacher Opern, zu entzücken! Aber was sollte aus diesen Opern werden, wenn einmal Fräulein Sontag abträte! ein Fall, der doch nicht undenkbar ist. Und warum sind seit ihrer Mitwirkung die Vorstellungen, in denen Fräulein Sontag nicht aufgetreten, so wenig besucht worden! Weil den meisten von ihnen kein Gehalt beiwohnt, der den Werth jener Sängerin aufwiegen könnte. Wer wollte endlich bezweifeln, dass dieselbe Künstlerin in bessern und mannigfaltigern Rollen noch grössere Wirkung machen würde. Sie selbst ist hierin vollkommen meiner Meinung. Wie sehr wünscht sie, in ihren Lieblingsrollen, Anna im Don Juan, Euryanthe u. a. aufzutreten!

Quellen für das Repertoir.

Ich glaube in jeder Hinsicht die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines guten Repertoirs voraussetzen zu können. Es fragt sich daher nur, woher dasselbe nehmen?

Alte Opern.

Darf man von alten, bereits zurückgelegten Opern Bedeutendes hoffen? Gewiss nicht. Handlung und Karaktere, Melodie, Harmonie, Instrumentation gehören einer Zeit an, über die wir weit hinaus sind — und das Gute der alten Werke ist uns überdem in neuern so oft in zugänglicherer Form wiederholt worden, dass es seine Anziehungskraft verloren hat. Ich will damit weder gegen den Werth jener Opern, noch gegen eine Auswahl aus ihnen reden. Die besten haben Sie und das königliche Theater schon benutzt und was sich noch Gutes findet, sei willkommen. Nur kann man offenbar nicht hoffen, mit ihnen ein Theater zu unterhalten.

Neue italische Opern.

Von dem ersten italischen Komponisten heutiger Zeit, Rossini, besitzt das königliche Theater die besten, das Ihrige mehrere andre Opern. Allein bei allem Reiz seiner Musik ist doch die Seichtigkeit seiner Sujets, die Karakterlosigkeit, ewige Aehnlichkeit und Wiederholung seiner Musik zu gross, als dass man von einer Vervielfältigung Rossinischer Aufführungen etwas Bleibendes erwarten könnte. Fängt doch sogar Paris, das in musikalischer Beziehung so weit hinter uns zurück ist, an, seiner überdrüssig zu werden. Gegen solcherlei Leistungen (wie gegen Zuckerbackwerk) wird man aber nicht bloss ein wenig gleichgültiger, sondern, wenn der Moment gekommen ist, bis zum Eckel ihrer satt. Das kann aus der Geschichte der Musik an allen Rossini's vor Rossini bewiesen werden und wird sich in nicht langer Zeit wieder bewähren. — Was übrigens von Rossini gesagt ist, gilt von seinen Nachahmern natürlich in noch höherm Grade.

Französische Opern.

Die interessantesten von ihnen sind beiden Theatern schon einverleibt. Was sie im Sujet

an Verständigkeit vor den italischen voraus haben, geht ihnen an Originalität, Ausdruck und Wärme der Musik wieder ab; selten wird man in Auber einen Reiz entdecken, den man nicht aus Rossini kennt — Nur Ihrer Sontag ist der Antheil des Publikums am Schnee z. B. beizumessen.

Wiener Zauberopern.

Ich habe sie schon im Obigen in ihrer Seichtigkeit und besonders in ihrer Verderblichkeit für das Personal karakterisirt; man kann ohne Uebertreibung annehmen, dass der darin beschäftigte Theil Ihres Personals noch einmal so gut sein würde, wenn er sich nie mit dergleichen hätte befassen müssen. In Wien haben diese Sachen das Publikum verdorben und die Theater ruinirt; hier würde nur das letztere geschehen können, wenn die Direktion sich mit jenen Sachen überhäufte und nicht allen Bedacht nähme, bei der Unzulänglichkeit alles bisher Erwähnten — das Repertoir mit guten deutschen Opern zu bereichern. Und dies ist der wichtigste und sicherste Vorschlag, der Ihrer Unternehmung geschehen kann.

Allein das königliche Theater hat die besten, ja fast alle bisher bekannt gewordnen deutschen Opern in seinem ausschliesslichen Besitz. — Ich sage, dass dies kein Unglück, sondern ein Glück für Ihr Theater ist; eben diese Einschränkung weiset ihm seine bestimmte und gewiss eben so ergiebige, als ehrenvolle Stellung an.

Vergleichender Rückblick auf das königliche Theater.

Ich gehe hier auf eine schon oben angedeutete Anschauung der Sache über.

Das königliche Theater hat die Mittel, eine solche Anzahl bedeutender Künstler sich anzueignen, dass Sie ihm hierin unmöglich gleichkommen können; ja es kann Ihnen, sobald es will, den und jenen Ihrer bedeutendsten Künstler entziehen.

Das königliche Theater hat ein so reich besetztes Chor und Orchester, und im letztern so viele ausgezeichnete Virtuosen, dass Sie auch hierin weit nachstehen müssen. Gleiches gilt von der Mannigfaltigkeit und Pracht der Ausstattung.

Jenes besitzt endlich fast alle bisher bedeutend gewordenen Opern und Ihnen steht hier nur eine nicht ergiebige Nachlese offen.

Kurz in jeder Beziehung ist das königliche Theater im Besitz Ihnen überlegen.

Sei es Ihr Theater in der Thätigkeit. Der Besitz ist todt, nur die That lebt; ihr ist der Antheil des Volkes und der Erfolg gewiss, nicht jenem. Hierbin sind alle meine Vorschläge gegangen. Können Sie es dem königlichen Theater an Zahl und Trefflichkeit der Virtuosen und Operisten nicht gleich thun: so sei alles daran gewendet, ein vollendetes Ensemble auszubilden, das mehr wirkt, wie einzelne übermässig vorragende Künstler. Wenn Ihr Orchester sich die Meinung erworben hat, dass man in Berlin am besten von ihm die grössten Instrumentalsachen hören könne, wenn Ihr Chor von einem Leben durchdrungen wird, das bis jetzt unter uns fremd ist, wenn alle Rollen Ihrer Opern harmonisch belebt in einander greifen: dann wird man in der grössern Anzahl des königlichen Personals oder in der Auszeichnung Einzelner kein Uebergewicht mehr sehn.

Wenn Sie den Konzerten, die unter den jetzigen Auspizien so tief gesunken sind, Werth und Achtbarkeit wieder geben: so wird die Achtung und Theilnahme des Publikums sich um so entschiedener Ihnen zuneigen.

Ueberlassen Sie endlich dem königlichen Theater jene nun schon hinlänglich bekannten Opern, die bei aller Trefflichkeit den frischesten Reiz schon verloren haben. Benutzen Sie die Sämmigkeit jener Bühne, sich neue Werke anzueignen und machen Sie Ihre Bühne zum Sammelplatz des Neuen und aller, die Neues zu schaffen fähig und bereit sind. Dann werden Sie die erste, verdienteste, geachtetste und besuchteste Bühne haben; Sie werden ein neues Leben über Berlin verbreiten und die reichsten Früchte davon ernten.

Doch ich kann in den Vorsatzen Ihrer Bühne diese Absicht voraussetzen und es liegt vielleicht

nur daran, dass Ihnen noch nicht genug Annehmbares angeboten worden ist. Es kommt also lediglich darauf an, den Weg zu neuen Opern zu finden.

Hier komme ich auf das so empfehlenswerthe und Ihnen so eigenthümliche Prinzip der Oeffentlichkeit. Mein Vorschlag ist:

1. laden Sie in allen öffentlichen Blättern alle Operndichter ein, Ihnen Gedichte, zu denen sie keinen Komponisten finden, zur Disposition einzusenden.
2. Stellen Sie den Komponisten, denen es an Texten fehlt, frei, sich deren aus Ihrem Vorrath zu bedienen, mit der Bedingung, dass das Werk dann Ihrem Theater zuerst anvertraut wird.
3. Laden Sie alle Kommponisten ein, Ihnen fertige Opern einzusenden und verpflichten Sie sich dabei öffentlich, die eingehenden und angenommenen Opern nach der Reihenfolge auf das Schnellste und Beste zu fördern.

Denn dies ist es, was den rechten Künstler (und solche allein lassen etwas hoffen) am meisten und mehr, wie Geldvortheil interessirt.

Uebrigens wird jeder Einsendende sich gern zur Uebernahme des Porto verstehen. Sie hätten also für meinen Vorschlag keine Auslagen, als das Wenige für die Bekanntmachungen.

Gewähren Sie zugleich den Komponisten alle nur einigermaassen statthafte Mitwirkung für die Aufführung — wo möglich auch, auf ihr Verlangen, die Direktion der ersten drei Vorstellungen. Dies beseitigt die meisten Klagen über Missgriffe und dergleichen, fördert und ehrt den Komponisten, ohne Ihre Direktoren zu beeinträchtigen.

Prüfung zu 2.

Wenn unbekannte Komponisten sich zu Ihren Texten melden, so ist nicht mehr, wie billig, dass sie Proben ihrer Qualifikation einsenden. Diese müssen in Symphonien, Scenen und Chören bestehen und nicht nur von der Komittee, über die ich nachher reden werde, geprüft, sondern auch, wenn sie es verdienen, dem Publikum bekannt gemacht werden. Die Ihnen vorgeschlagenen Konzerte bieten dazu Gelegenheit und werden dadurch anziehender.

Zu 1. und 3.

Begreiflicher Weise kann nicht alles Eingehende angenommen werden, es ist vielmehr strenge Prüfung sehr rathsam. Besonders sorgfaltig werde das Sujet und dessen Bearbeitung vom Dichter geprüft; denn von einem schlechten Sujet lässt sich meist nur eine schwache Komposition und selten ein guter Erfolg erwarten.

Damit wird sich aber die Last des Prüfungsgeschäfts vermindern. Genug Opern werden ihres Sujets wegen zurückgehen, ohne dass es einer Prüfung der Partitur bedarf.

Prüfungskomittée.

Da jedoch die Prüfung für die Komponisten und Ihr Theater selbst so wichtig ist, dass sie gewiss zum allgemeinen Augenmerk werden muss, da auf der andern Seite Ihre technischen Beamten nicht zu viel damit belästigt werden dürfen: so schlage ich vor, aus den hiesigen Sachverständigen in Verbindung mit Ihren Direktoren eine Komittée zur Prüfung aller eingehenden Sachen zu bilden.

Geschäftsgang.

Diese würden unter die Mitglieder vertheilt, zuerst das Gedicht schriftlich begutachtet und das Gutachten mit dem Werke den übrigen Mitgliedern zum Votiren zugesendet; dann auf gleiche Weise mit der Komposition verfahren.

Besonders hätten über das Sujet:
Ihr technischer Direktor und
Ihr Musikdirektor
über die Musik:
Ihr Musikdirektor und
Ihr Konzertmeister, oder erster Violinist,
über beides zusammen aber einer, oder zwei von den eingeladenen Sachverständigen zu urtheilen. Das Endresultat gäben die Stimmen aller Prüfenden und da Ihre vorgenannten drei Beamten vier Vota hätten, so würden vier Sachverständige zum Votiren einzuladen sein. Bei Stimmengleichheit entschiede der Syndikus als Präsident. — Doch die angemessenste Einrichtung dieses Spruchkollegii werden Sie am besten zu treffen wissen. An Sachverständigen, die zur Theilnahme bereit sind, wird es nicht fehlen.

Ertheilte Gutachten.

Den einsendenden Künstlern muss daran liegen, die Gründe zu erfahren, aus denen ihr Werk gar nicht, oder nicht im gegenwärtigen Zustande angenommen werden kann. Ich würde daher vorschlagen, bei jener Auffoderung zu erklären:

Es stehe jedem frei, ob er sich die Ablehnung seines Werkes ohne Mittheilung der Gründe gefallen lassen, oder ein förmliches Gutachten mit Gründen verlangen wolle. Im letztern Falle müsse er die Kosten des Gutachtens tragen.

Diese dürften nicht hoch anzusetzen sein und würden Sachverständigen, die Interesse am Theater haben, genügen, ohne dass Ihr Theater in Ausgaben geriethe. Solche Einrichtung müsste das Zutrauen zu Ihrem Theater sehr befestigen und die Künstler ihm geneigt machen.

Gesammelte Gutachten.

Die ausgearbeiteten Gutachten würden in Akten gesammelt und gäben nach und nach eine Art lehrreicher Statuten ab, durch die die Einsicht und Tüchtigkeit an Ihrem Theater immer mehr befestigt würden.

Begutachtende zu den Opernproben gezogen.

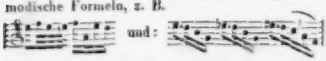
Die Sachverständigen müssten zu den Generalproben der von ihnen begutachteten Stücke gezogen werden, um ihre Ansicht, wie jene in Scene zu setzen, dem Direktor als Rath vorzulegen. —

3. Beurtheilungen.

Deutsche Lieder von Heinrich Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Karl Erfurth. Zweite Sammlung. Karl Brüggemann in Halberstadt. Preis 12 Gr.

Unter „Liederkomposition“ scheinen sich die meisten Liederkomponisten nichts anders vorzustellen, als die Stubenanstreicher unter dem Wort Malen — das Uebertünchen aus einem eben zur Hand stehenden, oder von der Mode hergeschobenen Farbentopf. Bei einer fortgeführten Vergleichung würde sich auch auf beiden Seiten eine Vorliebe für „duse Farben,“ wie sie Hoffmann einmal nennt, zeigen, die dem Sinne recht wohl thun und dem Geist es bequem überlassen, sich mit nichts oder irgend etwas zu beschäftigen.

Liedern solcher Art ausführlich nachzuweisen, dass sie — keine Gemälde sind, wäre umständlicher als lohnend; doch fehlt es nicht an allgemeinen Kennzeichen — wer durch sie nicht gewarnt wird, mags näher versuchen und tragen. Eine Art solcher Kennzeichen sind gewisse modische Formeln, z. B.

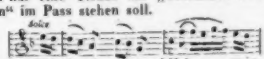


gewisse lasurfarbne Ausweichungen einen halben Ton auf und ab, und dergleichen leicht Merkbares mehr. Ein Kennzeichen andrer Art ist es, wenn der Text nicht einmal äusserlich mit der Komposition sich schicken will, wenn er durch und durch in Noten gesetzt ist und der Tonsetzer noch immer nachzutragen findet — in dem dunkeln Gefühl, noch nicht genug, noch nicht das Rechte gegeben zu haben; eine Wiederholung des Textes, die sich von der auslegenden und bereichernden Durchführung gar deutlich unterscheidet.

Auch auf die vorliegenden, (wie auf die grosse Mehrzahl aller jetzt erscheinenden) Lieder finden diese Vorausschickungen Anwendung. Der Komponist bringt die süsslichen Nachklänge der modernen musikalischen Tiraden zu Markte und schreibt ein Gedicht darunter; man weiss kaum, wie beide zusammenkommen. Beispiel sei gleich das erste Lid; Göthes einfaches, die innige Empfindung in seiner Einfalt zugleich verschleierndes und offenbarendes Gedicht,

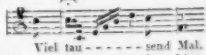
Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüsse Dich viel tausend mal.
Ich habe mich oft gebücket,
Ach wohl ein tausend Mal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Viel hundert tausend Mal.

in einem gar zierlichen Andante amoroso, aus dem nur eine Tirade als „besondres Kennzeichen“ im Pass stehen soll.



Diese Schlusszeile wird mit einem eingeschobnen „Ja“ noch zweimal, dann werden die Anfangsworte eine ganze Seite lang wiederholt: Der Strauss, den ich gepflücket, grüss' Dich viel tausend Mal! er grüsse, grüsse, grüsse Dich, viel tausend, viel tausend Mal, viel tausend Mal!

und endlich noch einmal!



Warum hört der Komponist eben hier auf?

Eben so verputzt mit schönen Redensarten ist Heine. Sein herzig Wort, sein verschwiegenes Leid, sein still verhaltnes Wüthen — gehören nicht in das Modejournal.

Man hat bisweilen Schonung gegen die Werke Beginnender empfohlen. Sie ist nur dann erlaubt (nöthig und Pflicht nie) wenn das Beginnen ein ernstlich gemeintes ist. Mit Liedern sich bei dem Publikum einführen, erweckt schon den Verdacht, dass man die Vorbildung und Konzentration zu grössern, bewährendern Werken scheut; besonders in unsrer Zeit, wo musikalische Formelchen in allen Lüften umherschwimmen und sich auf den Wink jedes oberflächlichen Liedersängers an die beliebigen Verse hängen. Die Verleger thäten wohl, von Niemand so leicht Lieder herauszugehen, der sich nicht schon in grössern Kompositionen öffentlich gezeigt hat. M.

4. Berichte.

Nachrichten aus München.

(Schluss.)

Unser Ballet hat zwar ausser Mad. Horschelt und den Herren Rozier, Schneider und la Roche keine vorzüglichen Solotänzer aufzuweisen; aber einmal geschieht von Seiten der Intendanz alles Mögliche, um in diesem Betracht durch fremde Künstler zu entschädigen, und fürs andre sind — die scenischen Arrangements bei dem Ballet, die Chortänze, bei denen viel kleine oft liebreizende Kinder mitwirken, und grosse lebende Bilder, unübertrefflich schön, dass wir dergleichen sehr oft gegen das künstlichste Pas nicht vertauschen würden.

So eben bemerke ich, dass ich des Orchesters noch nicht besonders Erwähnung gethan habe. Es ist im Allgemeinen, wie schon von alten Zeiten her, so vortrefflich als zahlreich, obwohl es nicht viele Virtuosen zählt, die ja bekanntlich auch nicht die Güte eines Orchesters bedingen. Die vorzüglichsten derselben sind: unser weltberühmter Bärmann, der Flötist Böhm, der Oboist Fladt, die Violinisten Hom und Stahl nebst noch einigen andern jungen Männern, und die Cellisten Sigl und Moralt. Endlich muss ich auch noch des Regisseurs der Oper, des Herrn Direktor Tochtermann gedenken, der mit vieler Erfahrung so viel Eifer als Thätigkeit verbindet, und unleugbare Verdienste um unsre Oper hat.

Um Ihnen ein möglichst erschöpfendes Gemälde von dem Zustand der Musik in München zu geben, berichte noch über unser Konzert-Wesen und sonstiges Musiktreiben.

Das eigentliche Münchner Konzert-Wesen ist in den Händen einer Anstalt, die sich „die musikalische Akademie“ nennt. Sie besteht in einem Verein der sämtlichen Mitglieder der Kapelle und der Opernsänger, und hat bei ihren 6 oder 12 abonnirten Konzerts, welche sie jährlich geben möchte, noch den Zweck: einen Fond zu begründen, aus welchem armen Mitgliedern, oder solchen, welche durch Zufälle — als zu schlechte Geschäfte auf Kunstreisen — in augenblicklicher Verlegenheit sind, darlehnsweise Hülfe geboten werden kann. Haupt- und Nebenzwecke sind offenbar gut, nur leider, dass sie durch und ohne die Schuld der Mittel nicht oft erreicht werden, nebenbei auch sonst noch manch Unheil gestiftet wird. Die Konzerte sind meist trefflich besetzt — ausgenommen im vorigen Jahre, wo ihnen die Hauptzierde, der Gesang, so sehr fehlte — und namentlich werden Ouvertüren mit einer unübertrefflichen Vollkommenheit ausgeführt, zuweilen auch Symphonien, welche, so ist es noch Brauch von Alters her, meist auch ganz ausgeführt werden; aber es müsste eben nicht nur zuweilen, sondern in jedem Konzert eine Symphonie gegeben werden. Unsre Solospieler hab' ich Ihnen genannt, und, Gott sei's gedankt, dass wir nicht mehr haben, sonst würden wir ja noch viel seltner wirkliche Konzerte, ich meine grosse Ensemblestücke, hören. Weil von da nun also nicht so sehr viel zur Ausfüllung der Konzerte zu holen, so werden auch zuweilen Kantaten, Oratorien und dergleichen gegeben; doch das, mögen Sie es wohl glauben, das eben ist die Schattenpartie in unsern Konzerten und zwar in doppelter Hinsicht. Dies Jahr wurde am Palmsonntage auf Befehl Sr. Maj. des Königs, des erleuchtetsten Kunstfreundes, der Messias — d. h. ein grosser Theil davon — gegeben. Da war denn natürlich unser ganzes mächtiges Orchester versammelt, wohl 30 Violinen, 6 Kontra-Bässe und so fort und daneben auch 60, sage sechzig Sänger, von denen 40 vielleicht ihre Stimme nur so, was man sagt lesen konnten, die übrigen theils einzelne Sätze, theils gar nichts, und konnten sie es, dann fehlte es am Ende doch an der Hauptsache — an der Stimme. Nun müssen Sie aber nicht denken, dass bei uns mehr als eine Probe zur Aufführung eines Messias nöthig ist; Gott behüte! Dergleichen Sachen, wo man die Noten in der Hand hat, sind für unsre Opernchoristen so viel als gar nichts, das Auswendigsingen, das ist etwas, was der Rede werth ist. — Soll ich Ihnen noch mehr schreiben? oder haben Sie genug? Diese Konzerte sind meist schlecht besucht, obwohl der Abonnementspreis nur 11 Gr. 4 Pf. oder 48 Xr. ist, und würde öfters noch so ein Oratorium gegeben, so käme gar Niemand hinein, wenigstens nur das Publikum, welches — dem erhabenen Beispiel unsers grossen Königs zu folgen für nothwendig hält. So wurde z. B. nach Ostern von dem Singvereine des Dr. Stöpel (der freilich ein Norddeutscher ist und noch dazu so gar nicht besonders klug, ich meine weltklug, sich zu drehen und zu wenden weiss) Händels Judas Maccabäus aufgeführt, — (denken Sie sich, der Stöpel hatte die Tollheit begangen vom November bis zum März seinen Singverein der Hauptsache nach nur den Judas Maccabäus singen zu lassen) und ausser des Königs Majestät und des Kronprinzen königl. Hoheit, war nur ein sehr kleines, das will sagen etwa 90 Personen starkes, aber, das ist wahr, ein ausgewähltes Publikum, versammelt. — Dass unter solchen Umständen fremde Künstler hier selten Konzerte geben und dann oft auf ihre Unkosten, bedarf wohl der Versicherung kaum. Ausser diesen eigentlichen grossen Konzerten werden werden wöchentlich mehrere in privat oder geschlossenen Gesellschaften veranstaltet, welche jedoch nicht vor das Forum der Kritik gestellt werden können, und unsrer Kunstehre auch schwerlich förderlich sein würden. — Künftigen Winter mehr hiervon, wie ich Ihnen denn nächstens auch einen Bericht über die bei uns jetzt in Scene gesetzte grosse heroische Oper, „Macbeth,“ von Chelard — einem französischen Komponisten, welchen Se. Majestät unser Allergnädigster König nach der zweiten Darstellung zu Allerhöchst Ihrem Kapellmeister, ohne Dienst, ernannt haben — zu geben verspreche.

N. S.

Dass hier eine allgemeine Musikzeitung erscheint, deren Redakteur Dr. und Professor Stöpel ist, welcher auch bei der Königl. Universität ausser Aesthetik, Musik-Theorie und Geschichte in öffentlichen Vorlesungen lehrt, ist Ihnen wohl bekannt. Die Musikzeitung hat eine sehr gute Aufnahme gefunden, und beginnt mit dem Oktober ihren zweiten Jahrgang.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarischer Bericht der Henningschen Buchhandlung in Gotha.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 1. Oktober. — Nro. 40. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Nägeli in Zürich 1810.

Das Feld des Schulgesangs ist gegen den Wunsch der Redaktion in diesen Blättern, wie in andern musikalischen Zeitungen bisher am spärlichsten beschickt worden, obgleich es den Theilnehmenden vorzugsweise hätte empfohlen sein sollen. Die Methoden des Schulunterrichts müssen sich in ihrem Ganzen auf wenige Grundzüge und Richtungen zurückführen lassen; im Einzelnen aber bei jedem denkenden und vorwärtsstrebenden Lehrer sich mannigfaltig ausbilden. Solche Vervollkommnungen einzelner Punkte, meistens Früchte längerer Erfahrung und wohlbedachter Versuche — sind der Mittheilung höchst werth, damit andern Zeit und Mühe des Suchens gespart und das Eigenthum des Einzelnen zum Gemeingut erhoben werde. Sie setzen irgend eine Methode der Unterweisung voraus und müssen in der Mittheilung in Bezug auf sie dargestellt werden, was denn durch rhapsodische Darlegung in öffentlichen Blättern (als literarischen Archiven) zweckmässiger geschieht, als durch Anschwemmung einzelnes Neuen mit ewigem Wiederaufguss des Alten.

Dass wir uns nun zu einigem Ersatz des Vermissten einem ältern Werke vor so viel neuern zuwenden, hat in jenem zunächst und in dem zeitherigen Fortgang der Lehre seinen Grund. Nägeli's Gesangbildungslehre zeigte sich als der erste bewusste Schritt zu einem kunstmässig auszubildenden Volksgesang und musste zu diesem erhöhten und erweiterten Zweck die Uebungsweise, nach der früher Chorgesang erlernt worden war, unzureichend finden. Sie wandte den Grundsatz verständiger Unterrichtsmethode auf die Musik an und bot zu rem grossen Zweck eine vollständige theoritisch-praktische Elementarlehre als erste Grundlage. Dieses Mittel zu diesem Zweck ist Inhalt und Bestimmung des vorliegenden Werkes.

Wie es bei seinem Erscheinen auf einen ansehnlichen Theil der musikalischen Zeitgenossen, besonders derer aus dem Lehrfach, gewirkt haben mag, gewahrt man recht deutlich an einer mit ungezähmter Bitterkeit und gewiss nicht viel absichtlicher Ungerechtigkeit geschriebenen Beurtheilung in No. 28. der Leipziger musikalischen Ztg. von 1811. Der Verfasser bekennt sich arg getäuscht in der Erwartung, die die vorausverkündete Tendenz des Nägelischen Werkes in ihm erregt, und meint, nichts Neues, nicht der spannenden Ankündigung und dem äussern Umfang des Buches irgend Entsprechendes gefunden zu haben. Die Entgegnung darauf (mit einem Zeugnisse Pestalozzi's, dass Nägeli seine Idee gefasst und zu seiner Befriedigung ausgeführt habe), weiss keine andre Vertheidigung zu geben, als die wiederholte Darlegung der Tendenz, lässt mithin den eigentlichen Punkt jener Opposition unberührt. In dieser hatte sich das Verkennen des Wesentlichen einer Methode: geordnete — naturgemässe Entwickelung, offenbart, welches noch heut bei

allen mit der Zeitbildung nicht fortgeschrittenen Musikern anzutreffen ist, und sich, oft mit einem Schein von Berechtigung, auf das bisher Geleistete beruft, um das Neue als mindestens unnöthig von der Hand zu weisen. Und insofern eine verständige Methode keineswegs den zu erlernenden Gegenstand zu erneuern, neu zu schaffen sich vorsetzt, sondern nur, ihm auf sicherern und kürzern Wege beizukommen: kann man, ohne allen Vorwurf für Nägeli, die Klage seines Beurtheilers als richtig zugeben, nichts wesentlich Neues gefunden zu haben — nämlich ausser der Methode selbst; denn freilich Rhythmus, Melodie, Dynamik, Lautirung, alles das muss ausgeübt worden sein, so lange man sich mit Gesangübung befasst hat.

Das erste (bereits angedeutete) wesentlich Neue, die verständig ausgebildete Methode, ist aber schon für sich allein von hinlänglicher Wichtigkeit, um das Werk zu rechtfertigen und die Prüfung aller Theilnehmenden zu verdienen. Wir sehen hier den Grundsatz solcher Methode mit Energie und Vollständigkeit durchgeführt. Das Ganze der Kunsterscheinung ist in seine Elemente aufgelöst, die als einfache Einzelerscheinungen leichter und sicherer gefasst werden sollen, als im vielseitigen Ganzen; jedes nächste in solcher Zertheilung Angeeignete wird mit dem vorher Erlernten vereinigt und so der Kunstkörper zurückkonstruirt. Die einzelnen Elemente folgen einander in wohlberechneter Reihe; Rhythmik beginnt, da Rhythmus das Ordnende und zu abgesonderter Selbständigkeit Geeignetste ist; ihm folgt Melodik, dann Dynamik, dann Verbindung der erstern, endlich aller bisherigen Elemente — Gesang ohne Sprache. Nun erst wird gelehrt, den Gesangton mit dem Wortlaut, Tongewicht mit Wortgewicht, Tonkunst mit Dichtkunst methodisch zu verbinden. — Es ist wiederum zuzugestehen, dass auch frühere Lehrer auf Zergliederung ihres Lehrgegenstandes gekommen sein müssen; allein weit entfernt, den Grundsatz sich zum Bewusstsein zu erheben und durchzuführen, haben sie hier nur das Unvermeidliche, oder in dunkler Empirie eben Ertappte gethan und allerdings (wie Nägeli S. 226. klagt), im Vertrauen auf Kunstinstinkt, Nachahmungstalent, Genie der Schüler, die Methode, den begriffsmässigen Unterricht vernachlässigt; ihnen gegenüber spricht Nägeli es als das Kriterium seiner Formalmethode (Formbildung) aus, dass vermittels derselben der Bildungsstoff durch und durch spezialisirt erscheine — nach den oben erwähnten grössern Fächern.

Es versteht sich wohl von selbst, dass diese Behandlungsweise einen Reichthum abgetrennter Erscheinungen heranruft, die der unmethodische Unterricht theilweise geradezu übersieht, theilweise nicht im Bewusstsein festhält; der Reichthum der Erscheinungen wird in verständiger Ordnung verwaltet; von beidem gebe die Inhaltsanzeige der ersten drei Hauptabtheilungen Zeugniss.

Elementarlehre der Rhythmik.

Vorübung. Körperstellung. Einfache Hervorbringung des Tons. Mundstellung. Der Ton muss frisch ausgestossen werden. Kap. I. Gleichförmiges Aushalten des Tons. Einfache Zeitabtheilung durch abwechselndes gleichlanges Singen und Schweigen. Vom Athemholen: es muss als Kunst betrieben werden. Ungleiche Töne; einfache Entgegensetzung von langsam und geschwind. Kap. II. Dreierlei Tongrössen. Vorführung ihrer drei Zeichen. Benennung: langsame, mittelzeitige, geschwinde Note. Vorführung der Pausen, die diesen drei Notengattungen entsprechen. Uebung der Noten (Töne) und Pausen in einförmiger Mischung, so dass auf jede Note immer eine gleichlange Pause folgt. Kap. III. Zwei Noten nacheinander. Einführung der Sylbe la zur Unterscheidung der Töne. Uebungen von zweierlei und von dreierlei Notengattungen, jede mit einer langsamen Pause am Ende. Successives Geschwindernehmen des Tempo. Kap. IV. Uebungen mit einer mittelzeitigen Pause am Ende. Uebungen ohne Pause. Unterscheidung des vollen und des schnellen Athems. Uebung mit einer geschwinden Pause zu noch mehrerer Befähigung in der Schnelligkeit des Athemzugs. Kap. 5. Vorführung einer vierten Notengattung (Tongrösse). Einführung der Zeiten. Einführung des Taktschlagens. Bekanntmachung mit dem Takt. Der zweizeitige Takt. Uebung von viererlei Notengattungen. Verschiedne Versetzungen werden damit vorgenommen. Uebung, die von mehrern Pausen durchschnitten ist. Versetzung derselben. Kap. VI. Die dreizeitige Note. Der dreizeitige Takt. Uebungen in demselben. Kap. VII. Die gemischte Taktart. Uebung in derselben. Abwechselnde Uebung im zweizeitigen, im dreizeitigen

und im gemischten Takt. Kap. VIII. Vorführung einer fünften Notengattung. Vertauschung der bis hieher gebrauchten Benennung der Noten mit der gewöhnlichen: Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel. Vorführung der ganzen und halben Taktpausen. Notentabelle. Vorführung der doppelt punktirten Note. Bemerkbarmachung der Viertelnote als Mittelgrosse: Uebungen, die alle fünf Nottengattungen enthalten. Uebung, worin die Viertel (als Mittelgrosse) vorherrscht. Uebung, wo die K. zu ungleichen Zeiträumen Athem zu holen haben. Kap. IX. Einführung der gewöhnlichen Benennung der Takte. Der Zweivierteltakt, der Dreivierteltakt, der Sechsachteltakt, der Vierviertelteltakt, ihre übliche Verzeichnung in Zahlen. Verdoppelung der ungeraden Taktgattung. Der Dreizweiteltakt. Vielfache Uebungen in dieser Taktart. Grund der Vervielfachung dieser Uebungen wird angeführt. Kap. X. Verlangsamung der gemischten Taktgattung. Der Sechsvierteltakt. Uebungen darin. Uebungen, wo drei Pausen nach einander vorkommen. — Verdoppelung der gemischten Taktgattung: Der Zwölfachteltakt. Uebungen darin. Kap. XI. Vorführung des doppelten Viervierteltakts und der doppelten Taktnote. Vorführung des Neunvierteltakts als Verdreifachung der ungeraden Taktgattung. Vorführung des Neunachteltakts. Uebungen darin. Kap. XII. Vorführung der verkürzten Taktgattungen. Verkürzung der geraden Taktgattung: Der Zweiachteltakt. Verkürzung der ungeraden Taktgattung: Der Dreiachteltakt. Verkürzung der gemischten Taktgattung: Der Sechszehnteltakt. Bekanntmachung mit den gewöhnlichen Taktarten. Kap. XIII. Vorführung der Bindungen. Uebungen in gebundenen und in punktirten Tonreihen. Kap. XIV. Uebungen, die im Aufschlag anfangen. Uebungen, wo auf den Anfang des Takts eine Pause fällt. Kap. XV. Vorführung der Triole; Uebungen darin. Vorführung der Sextole; Uebungen darin. Kap. XVI. Vorführung der Zweiunddreissigstel- und Vierunddreissigstelnote und Pause. Rekapitulation aller Notengattungen. Kapitel XVII. Tabellarisirung aller Taktarten. Anweisung für den L. zur Tabellarisirung des möglichen Inhalts einer jeden Taktart.

Elementarlehre der Melodik.

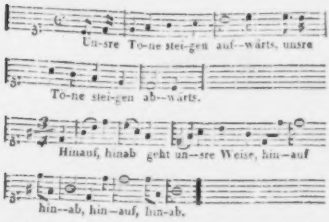
Die Stimmprüfung. Klassifikation der Stimmen nach folgenden Rubriken: Kopfstimme, Bruststimme. Höhe, Tiefe, grosser Umfang, Stärke, Schwäche, Falsch, Zweifelhaft. Merkmale der Kopfstimme. Merkmale der Brustst imme. Starke Stimmen sollten von kräftigen unterschieden werden. Physische Ursachen des Falschsingens. Eintheilung der falschen Stimmen in grell-falsche und schwankend-falsche. Unsaubere Stimmen sind nicht eben falsch. Anführung zweifelhafter Fälle, die bei der Stimmprüfung vorkommen. Prüfungsregeln für gut organisirte Kinder. Untersuchung des Tonumfangs. Untersuchung der Tonstärke. Prüfungsregeln der übel organisirten Kinder. Merkmale schlechter Organisation. Kunstgriffe bei der Prüfung. Fälle, die vom Schulkurs ausschliessen. — Neue Lokalisation der Kinder nach ihrem Tonvermögen. Kap. I. Einfache Entgegensetzung zweier Töne von verschiedner Höhe. Begriffsmässige Unterscheidung der Rhythmik von der Melodik. Drei aufsteigende — drei absteigende Töne nacheinander. Entgegensetzung einer aufsteigenden und einer absteigenden Tonreihe. Vorführung des Tetrachords. Uebung der Töne des Tetrachords in aufsteigender Ordnung — in absteigender Ordnung. Kap. II. Bezifferung des Tetrachords. Uebung in allerlei stufenweisen Fortschreitungen. Kap. III. Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen des Tetrachords: Terzen, Quarten. Kap. IV. Zwei verbundene Tetrachorde. Bezifferung der sieben Töne. Uebungen in stufenweisen Fortschreitungen. Kap. V. Uebungen in vermischten stufen- und sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VI. Weiter führende Uebungen in sprungweisen Fortschreitungen: Quinten, Sexten, Septimen. Kap. VII. Uebungen in noch schwerern sprungweisen Fortschreitungen. Kap. VIII. Zwei unverbundene Tetrachordde. Das Liniensystem. Der Schlüssel. Einführung der Buchstabenbenennung der Töne c, d, e, f, g, a, h. Erweiterung des Tonreichs; das eingestrichne Tonfach; das zweigestrichne Tonfach. Versetzung des Tetrachords durch den Quartenzirkel. und Einführung der Benennung der halben Töne. Versetzung des Tetrachords durch den Quintenzirkel. Vorführung der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Kap. IX. Uebungen in chromatischen Fortschreitungen. Sprungübungen in dissonirende Intervalle: Der schwierigste Theil der Intonationskunst. Nothwendigkeit der Einführung des Instrumentes. Vergleichung der diatonischen und chromatischen Tonleiter. Auch in der diatonischen kommen schon Fortschreitungen von halben Tönen vor. Bemerkbarmachung, auf welchen Stufen sie ihren Sitz haben. Uebung der diatonisch-chromatischen Tonleiter. — Schlussanmerkung zur Melodik Hinweisung an individuelle Uebung: Purifikation, Rektifikation. Amplifikation.

Elementarlehre der Dynamik.

Kap. I. Neue Lokalisation nach der Stärke der Stimmen. Die Dynamik als ein von Rhythmik und Melodik verschiedenes Tonelement den K. zum Bewusstsein gebracht. Einfache Hervorbringung des Mezzotons, Hervorb. des Fortetons. Hervorb. des Pianotons. Uebungsreihe in diesen Graden. Aufsuchung noch mehrerer Grade: Fortissimo, Pianissimo. Uebung in fünf Graden. Das Crescendo. Das Diminuendo. Uebungen in allerlei Abstufungen der verschiedenen Grade. Kap II. Das Tonschwellen, dem Graduiren der Töne entgegengesetzt. Der Anschwellton. Der Abschwellton. Angewöhnung der Allmähligkeit des An- und Abschwellens. Kap. III. Uebung im Sparen des Athems. Der Orgelton. Uebung in Orgeltonen. Der Sforzatoton. Vermischte Uebungen in Orgel- und Schwelltönen. Der geschlossene Schwellton. — Schlussanmerkungen zur Dynamik. Hinweisung an individuelle Purifikation, Rektifikation und Amplifikation.

Eben so reichhaltig ist die Lehre von der Lautirung. Soviel über die Aufstellung des

Lehrgegenstandes für sich; das im Lehrbuch enthaltene Ziel ist die kunstmässige Ausübung einstimmiger, zwei- und dreistimmiger Lieder; mit einfachen demonstrativen Formeln beginnend, z. B.



und bis zu Andachtsliedern (30 dreistimmige Gesänge, Gedichte von Bürde, Cramer, Demme, Freylinghausen, Funk, Gellert, Hage, Lavater, Matthisson, Münther, Neander, Nostiz, Schubart, Sturm, aus Bauers Gesangbuch und dem Mildheimschen Liederbuche) fortschreitend. Auf diesem Punkte verwandelt sich nun nach Nägelis Absicht die Kunstschule in eine Kunstakademie.

Auf dem Standpunkte dieser Mittheilung kann nicht davon die Rede sein, jener Gesänge (im Ganzen 90) reinen Kunstwerth zu erfragen; es würde sogar die Eigenthümlichkeit und den Werth der Methode nicht antasten, wenn man andre Gesänge ähnlicher Art und Fortschreitung an ihre Stelle setzte. Hier gelten sie uns nur als das letzte, über den Grundsatz der Methode abgelegte Zeugniss. Wie die Zerlegung und Wiedervereinigung des Kunstkörpers durchaus auf verständigem Weg erfolgt war, so musste in vollkommner Konsequenz Verstand an der Stelle künstlerischer Schöpfungskraft der Ursprung dieser Gesänge werden; nicht blos der ersten, oben mitgetheilten, die in Wort- und Musikinhalt die Physiognomie dieses Ursprungs offenbar tragen, sondern auch der höchsten (dreistimmigen) in denen Rhythmus, Melodie, kurz das Ganze nicht als Ganzes künstlerisch erfunden, sondern zu pädagogischem Zweck verständig erforscht und zusammengefügt ist. Sonach sind nicht Kunstwerke, sondern nur verständig gegliederte Kunstbeispiele der gegebene Schlusstein des Gebäudes, die in nachgeahmter Erscheinung wahren Kunstwerken beiherspielen, und den letzten Steg bilden, diesen beizukommen; der nothwendige Schluss verständiger Methode, den wir bei ähnlichen bald näher zu besprechenden Werken wiederfinden werden.

(Schluss folgt.)

---

1. Brockenfahrt. Lied für 4 Männerstimmen von Friedr. Schneider.
2. Philisterklub. Lied für 4 Männerstimmen von Aug. Mühling, beides in Partitur und Stimmen bei Karl Brüggemann in Halberstadt.

Beides tüchtig und männlich geschrieben. Die Komik des letztern liegt freilich nur in dem Gegensatze der hochpathetischen Musik zu dem niedern Gegenstande des Gedichts.

Museum für Pianoforte, Musik und Gesang. Herausgegeben von August Mühling. Erster Jahrgang. Brüggemann in Halberstadt.

Bei Taschenbüchern und Unterhaltungsjournalen soll oft die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Beitragenden für den bessern Gehalt entschädigen; dies scheint auch der Fall mit vorliegender Sammlung. Die Hälfte ihres Inhalts würde sich allein nicht haben zeigen können; in grosser Gesellschaft geht es schon eher. Und die Gesellschaft ist gross, wenigstens einige Namen sind es. Von Mozart ist eine Menuett, von J. Haydn ein Rondo, von Righini ein Marsch mitgetheilt, Webers Sitzana, Boieldieus weisse Frau, Aubers Maurer haben beigesteuert, M. Hauptmann und der Herausgeber haben sich löblich, Fr. Lindner, R. Kreutzer und E. Erfurt dilettantisch erwiesen, Märsche, Finale's, Ouvertüren. Lieder — 72 schön gedruckte Seiten für 2 Rthlr.; auf Subskription für 1 Rthlr. Sogar ein Fugato ist dabei, aber es ist nicht weit her.

Einen Glaubenspunkt sollten wir doch von den Muhamedanern annehmen; den Respekt vor weissem Papier, weil der Name Gottes darauf geschrieben sein könnte. M.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte von A. Liste. 17tes Werk 1stes Heft. Desgleichen zweites Heft. Bonn bei N. Simrock.

Kein Volk ist wohl so reich an schönen und kräftigen Liedern, als das deutsche, und kein Lied ist wohl so schön als das deutsche. Betrachtet man die französ. Chansons, so findet sich darin meist eine so gezierte Kraft und ein so falsches Pathos, dass man gleich auf den ersten Blick den Franzosen erkennt. Die italienischen Kanzonetten haben fast immer nur eine Tendenz; sie sprechen stets von Liebe, sind mithin sehr einseitig; die Melodien sind so weichlich und so süss, und lassen sich immer an einer nie zu verläugnenden Familienähnlichkeit erkennen. In den deutschen Liedern hingegen herrscht eine Kraft, eine Stärke und dabei eine Zartheit und Lieblichkeit, die nie, wie bei den Franzosen in Weichlichkeit ausartet; näher beweisen dies die Lieder von C. M. von Weber, Himmel, Reichard und viele alte deutsche Volkslieder. In einer Gattung der Lieder sind die deutschen nie erreicht, vielweniger übertroffen worden, dies sind die Wiegenlieder *).

Nächst den deutschen Liedern sind die schottischen und altenglischen **) ausgezeichnet; in diesen ist Kraft und Gehalt, und sie stehen würdig den deutschen zur Seite. — Zu den spanischen Liedern wird meistens getanzt, weil bei den Spaniern der Tanz das Lieblingsvergnügen des Volks ist; die spanischen Boleros (wie sie meistens heissen), gleichen sich auch alle so sehr, dass man kaum 4 bis 6 finden kann die von einander bedeutend abweichen. —

Wenn nun die deutschen Lieder anerkannt ihrem Werthe nach allen Liedern der andern Volker obenan stehen, so sollte jeder deutsche Komponi- Ehre darin suchen, ein recht gutes Lied zu schreiben *) und nicht wenn er einige Lieder geschrieben hat, diese gleich drucken lassen, ohne vorher genau überlegt zu haben, ob seine Lieder auch würdig sind, in die musikalische Welt einzutreten **). Durch die unglückseelige Manie alles drucken zu lassen, ist es dahin gekommen, dass wir so viel tausend Lieder haben, die nicht den Druckerlohn werth sind.

Diese Rüge gilt nicht den oben angezeigten Liedern, denn diese sind meistens gut und machen dem Komponisten Ehre.

Es giebt bekanntlich drei Arten der Lieder; 1) solche, die ganz ohne Begleitung gesungen werden können, wie dies bei den Volksliedern der Fall ist und sein muss; 2) solche, wo die Begleitung nothwendig ist, um das Gefühl welches im Liede herrscht, noch mehr zu bezeichnen: bei diesen beiden Arten wird nur ein Vers komponirt, und die andern Verse werden zu derselben Melodie gesungen; wird aber jeder Vers eigens, mithin das ganze Lied durchkomponirt, so gehört dasselbe zu der dritten Art der Lieder, die sich schon mehr dem dramatischen Gesange nähern †). In der zweiten Art

---

* Einen kleinen Aufsatz über Wiegenlieder findet man in diesem Jahrgang der Zeitung No. 2., der nur noch der Berichtigung bedarf, dass der Text des Weberschen Wiegenliedes anfängt: „Schlaf Herzenssohnchen, mein Liebling bist Du" u. s. w. und nicht, wie irriger Weise abgedruckt ist: „Eia popeia schlief lieber als Du" u. s. w.

** Die Engländer stammen von den Deutschen ab, daher wohl auch der Geist, der in ihren Liedern wohnt, dem deutschen ähnlich ist.

*) Interessant und für die Geschichte des Liedes sehr nutzbar wäre es, wenn sich mehrere Dichter und Komponisten vereinigten, die deutschen Kernlieder von den ältesten Liedern an, auszuwählen, und mit kleinen historischen Notizen begleitet dem Druck übergäben; es wird ja so manche Sammlung unnützer und fader Tänze herausgegeben, und findet Absatz; warum sollte nicht auch ein solches Unternehmen, wobei das ganze deutsche musikalische Volk interessirt ist, einen guten Fortgang haben? — D. V.

** Die durchkomponirten Lieder erhalten gewöhnlich den Namen: Gesänge.

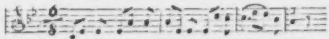
† Nicht allein bei Liedern, sondern auch bei allen andern Kompositionen sollte dies der Fall sein, dann würden wir mehr gute Werke als schlechte, und nicht

der Lieder muss durchaus eine lyrische Empfindung vorherrschen, und diese muss dann der Komponist durch seine Musik ausdrücken suchen; desshalb kann er nicht viel auf den Wortausdruck sehen, weil die folgenden Verse sonst nicht zur Melodie passen würden. — Nicht genug ist den Komponisten eine behutsame Auswahl der Texte zu empfehlen; wie weit die Irrungen darin gehen können, zeigen uns die Zelterschen Liederhefte, in denen z. B. Schillers Handschuh für eine Basstimme ganz durchkomponirt, auf dem Worte Zunge (und recket die Zunge) so wie bei dem Worte Gähnen eine lange Figur von oben bis unten durch anderthalb Oktaven geschrieben ist; in einem andern Hefte sehen wir sogar: die Theilung der Welt von Schiller (Nehmt hin die Welt, sprach Zeus von seinen Höhen) in Musik gesetzt. — Auch andre, selbst bedeutendere Komponisten haben hierin oft gefehlt.

In der Auswahl der Lieder ist Herr Liste sehr glücklich gewesen, sie sind fast alle lyrisch und eignen sich sehr gut zur Komposition; durchkomponirt im strengsten Sinne des Wortes ist kein einziges; nur bei No. 6 des zweiten Heftes hat der letzte Vers eine andre Melodie erhalten. Nicht lobenswerth ist es zu nennen, dass Herr L. öfters am Schlusse seiner Lieder eine mehrere Takte lange Figur geschrieben hat, die auf das letzte oder vorletzte Wort des Verses gesungen wird. z. B.

Auf diese lange Figur kommen folgende Worte: wohl, schaut, wohl, schwer, That, Eile. Dasselbe findet noch statt bei No. 2. und 5. im ersten und No. 6. im zweiten Hefte. Herr L. muss entweder ein geborner Schweizer sein, oder sich wenigstens sehr lange in der Schweiz aufgehalten haben, denn seine Melodien, und besonders seine Schlussfiguren deuten dies sehr oft durch eine Aehnlichkeit mit den schweizer Kuhreigen an. — Zu bemerken ist noch, dass die Begleitung zu den Liedern hin und wieder etwas zu schwierig und unbequem ist; in No. 3. des zweiten Heftes z. B. geht die linke Hand sehr oft über die rechte. — Wenn man erwägt, dass die Lieder doch meistens nur von einer Person gesungen und gespielt werden, so ist es nicht angenehm, wenn das Accompagnement schwer und unbequem ist, denn alsdann stört es den Sänger und leitet seine Aufmerksamkeit vom Gesange zu sehr ab und zur Begleitung hin, die doch im Grunde nur Nebensache ist. —

Die Melodien zu den Liedern sind meistens neu und sehr empfehlend, nur wäre zu No. 4. des ersten Heftes eine andre Melodie und Taktart zu wünschen gewesen:



Diese Melodie ist doch für den innigen Trost ein wenig zu kühl.

Die äussere Ausstattung ist wie bei allen Simrockschen Ausgaben sehr gut.

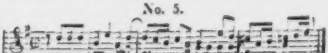
Girschner.

---

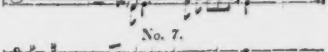
12 Orgelstücke komponirt von C. F. Hahn. Op. 1. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Mit diesen 12 Orgelstücken tritt wieder ein neuer, und zwar ein Kirchenkomponist auf; er zeigt gute Schule und auch gute Gedanken: in der Wahl seiner Fugenthema's muss er nur vorsichtiger sein; Themas dieser Art:

No. 5.



No. 7.



wie es jetzt umgekehrt der Fall ist, mehr schlechte als gute haben.

No. 12.

sind schon gar zu sehr verbraucht *). Möge bald ein grösseres Werk des Komponisten erscheinen, alsdann kann man eher ein gründliches Urtheil fällen, Mittlern Orgelspielern sind diese kleinen Schätze zu empfehlen.

G.

Motette: „Befiehl dem Herrn Deine Wege" u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavier- oder Orgelbegleitung, komponirt von Ch. H. Rink. Op. 85. der vierstimmigen Gesänge. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, dass jetzt fast alle Musikhändler Kirchenkompositionen ediren; es lässt sich daraus schliessen, dass das Publikum jetzt mehr Sinn für Kirchenmusik, als früher hat; denn wäre dies nicht der Fall, so würden dergleichen Sachen nicht gekauft, folglich auch nicht verlegt werden. — So lobenswerth es nun ist, Kirchenkompositionen zu drucken, so nöthig ist es aber auch, besonders unter den ältern Kompositionen, eine höchst strenge Auswahl zu treffen; die grössten Meister selbst haben Sachen geschrieben, die mitunter sehr mittelmässig sind, und denen nur der allgemeine geehrte Name des Komponisten Käufer verschafft, die dann in ihren Erwartungen getäuscht, leicht dadurch gegen alte Musik eingenommen werden, schwer hält es alsdann, den schlechten Eindruck wieder zu verwischen, den mittelmässige Kompositionen berühmter Meister auf Dilettanten und Künstjünger gemacht haben. Diese kleine Bemerkung nur für Musikverleger.

In neuerer Zeit haben sich einen ehrenvollen Namen als Kirchenkomponisten erworben: Schicht, Eyber, Gänsbacher, Klein, Schneider, Hummel, Rink u. a. m. Von dem letztgenannten ist jetzt eine vierstimmige Motette: „Befiehl dem Herrn Deine Wege" u. s. w. erschienen, die wohl eine nähere Beleuchtung verdient. Herr Rink hat den bekannten Text des herrlichen Liedes: „Befiehl Du Deine Wege" u. s. w. mit einigen Veränderungen gewählt, um eine Motette zu komponiren. Streng genommen ist wohl die Benennung Motette für diese Komposition nicht umfassend genug, denn bei den Deutschen versteht man unter dem Ausdruck Motette ein mehrstimmiges figurirtes Singstück über einen biblischen Spruch in Prosa; dasselbe darf nur aus einem Satze bestehen und nicht instrumentirt, sondern nur höchstens mit Begleitung der Orgel sein. In Italien und Frankreich aber nennt man auch instrumentirte geistliche Stücke mit Texten aus der heiligen Schrift, besonders aus den Psalmen, Motetten; diese wechseln sogar ab, mit Arien, Duos und auch Rezitativen; gewöhnlich sind die Texte zu diesen Motetten in lateinischer Sprache und zwar in gereimten Versen geschrieben, wir nennen diese Kompositionen Kantaten; eine solche Kantate ist nun die Rinksche Komposition.

Den ersten Vers des Liedes hat Herr Rink als figurirten Chor behandelt, der im 24sten Takt in der Dominante schliesst, worauf gleich ein Tenor-Solo mit der Choralmelodie: „Befehl Du Deine Wege" anhebt; im folgenden Takt beginnt der Sopran dieselbe Melodie, und einen Takt später eine Quinte tiefer ebenfalls der Bass, so dass diese drei Stimmen die Choralmelodie als Canon singen; der Chor tritt dann wieder ein, und nach einigen Takten fängt die 2te Strophe wie die erste mit Solo an, worauf wieder das Chor eintritt, so wird nach und nach der ganze Choral durchgeführt. Dann folgt ein vierstimmiges Solo $\frac{3}{4}$ Takt in Es-dur, worauf dann der dritte Vers als vierstimmiger Choral nach der bekannten Melodie gesungen wird, nach Beendigung desselben hebt eine schöne Fuge mit den Schlussworten des ersten Verses an: Hoffe auf ihn er wird's wohl machen.

*) Auch wäre es öfters zu vermeiden gewesen, dass zwei Stimmen drei und mehrere Takte lang gleichzeitig pausiren; dadurch wird die Fuge sehr oft zweistimmig und klingt leer.

Dies wäre die kurze Uebersicht der Anlage dieses Tonstücks; über den Werth desselben etwas zu sagen ist unnöthig, da sich Herr R. hinlänglich als tüchtiger Kirchenkomponist bewährt hat, und soviel kann Ref. versichern, dass diese Komposition der frühern keineswegs nachstehe.

Allen Gymnasien, Seminarien und Singvereinen ist mithin dieselbe zu empfehlen, sie wird gut gesungen gewiss jedem eine wahre Erbauung sein. —

Die Edition ist sehr gut, besonders zweckmässig ist es, dass die ausgeschriebenen Chorstimmen der Partitur gleich beigefügt sind.

G.

---

1. Sonate pour le Pianofote par Conrad Berg. Oeuv. 30. Mainz bei B. Schott's Sohne.

Herr C. Berg beabsichtigte Originalität und wählte daher zu dem Anfang des ersten Stückes seiner Sonate sehr eigenthümliche melodische Folgen, welche aber der Originalität Maria von Webers so nahe kommen, dass sie nicht mit Unrecht für Reminiszenzen aus dessen Opern gehalten werden können. Das zweite Thema beginnt in einer ganz fremden Tonart, A-dur, die der Haupttonart, F-moll, nicht so nahe steht, dass sie hätte dazu gewählt werden dürfen. In dieser Tonart fährt der Verf. fort und endigt den ersten Hauptabschnitt des Tonstückes auf eine Weise, dass dadurch der wiederkehrende Anfang desselben herbeigeführt wird, worauf nach verschiedenen Modulationen das zweite Thema wieder in der Haupttonart und zwar in F-dur beginnt, worauf eine Passage in derselben Tonart, aber in moll, erfolgt, womit das Tonstück endet, das sonach in Beziehung auf modulatorische Einrichtung nach einer Form geschrieben ist, die nicht leicht des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig werden dürfte, und jungen Tonsetzern daher nicht empfohlen werden kann.

Im 2ten Tonstück dieser Sonate Andante cantabile ist auch dieses Streben nach Originalität nicht zu finden, vielmehr darf man wohl sagen, dass der Komponist in den Melodien bisweilen etwas trivial erscheint, in der Form dagegen von dem Gewöhnlichen nicht abgewichen ist.

Das letzte Stück, Rondo allegretto, neigt sich wieder zu der Art des ersten Tonstückes, ist aber in Beziehung auf die Haupttonart mit weit mehr Einheit als das erste bearbeitet; auch sind dessen Melodien lieblicher. Im Ganzen ist die Sonate in der Ausübung nicht schwierig und darf Liebhabern, wenn sie nicht eine besondre Eigenthümlichkeit erwarten, empfohlen werden. Auch ist sie vom Verleger in ein zierliches Gewand gekleidet.

---

2. Duo concertant pour Piano et Violon par J. P. Pixis. Op. 97. à Bonn chez N. Simrock.

Pixis scheint seinem eigenthümlichen Genre mehr treu geblieben zu sein und hat sowohl die Klavier- als auch Violinstimme in der Sonate recht gut behandelt. Auch ist das zweite Thema des ersten Tonstückes, welches von der Violinstimme ausgeübt wird, treffend gewählt und im Ganzen der Satz desselben recht ruhig, nur finden wir, dass einige Notenfiguren darin schon von dem bekannten Komponisten Herrn Moscheles sehr verbraucht und in ihrer öftern Wiederholung nicht angenehm sind. Im zweiten Tonstück sind die Melodien recht anmuthig und die Art, mit welcher sie in der begleitenden Stimme behandelt worden, sehr angemessen, weshalb sie besondre Aufmerksamkeit des Ausübenden verdient. Das letzte Tonstück, Finale à la Styrienne ist besonders originell und in Form eines Rondo's, deren sich Mozart bediente, bearbeitet, wiewohl es in seinen melodischen Folgen sich so davon absondert, dass es seine Eigenthümlichkeit durchaus behauptet. Da diese Komposition, wenn auch nicht mannigfaltiger, doch im Ganzen gehaltreicher, aber in der Ausübung etwas schwieriger, als die vorige ist, so darf sie nur demjenigen empfohlen werden, dessen Kräfte erlauben, sie präcis und mit gutem Vortrag auszuüben.

H. B.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 8. Oktober. — Nro. 41. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli. Nägeli in Zürich 1810.

(Schluss.)

Durch die Zerlegung des Lehrgegenstandes in die einfachsten Elemente ist es möglich geworden, jedes abstrakt theoretische Lehren, so wie auch jedes blos bewusstlos mechanische Ueben zu vermeiden; der Verfasser spricht es selbst (S. 225) als das Kriterium seiner Kunstmethode aus: dass sie durchgehends und durchgreifend den Geist (müsste heissen Verstand, wie der Schluss und das Wesen des Ganzen lehrt) durch das Organ, das Organ durch den Geist bilde, dass jede Verrichtung des Organs an das Bewusstsein geknüpft, durch den Verstand bewerkstelligt werde. Diese Aufgabe vollständig zu lösen, hat er sie wohl abgegränzt. Er will den Unterschied zwischen Formbildung, die er hier giebt, und Gemüthabildung wesentlich festgehalten wissen. Jene sei nicht allein Grundlage, sondern Bedingung der letztern — denn niemand werde das Gemüth durch unrichtige Ausübung der Kunst (fehlerhafte Ausführung der Kunstwerke) bilden wollen — erstere sei Beschulung, letztere Befruchtung zu nennen. Beide könnten nicht zugleich und in gleichem Verhältniss (Grade) gegeben werden; die Beschulung sei nur die Anbahnung, sie solle das Feld urbar machen zur Befruchtung, indem sie das Organ befähige und den Sinn aufschliesse. Eben so wenig könne die Befruchtung gedeihen, sofern (wenn) die Beschulung damit verbunden werden müsse; das Lehren und Lernen an den Kunstwerken selbst sei nicht Bethätigung der Kunstanschauung in ihrer Einheit, sondern ein störendes Spalten der Natur in die Funktionen des Wissens und Könnens. Dieses Spalten müsse eben in der Beschulung so oft und vielfach (so vielseitig und vieltheilig) als möglich vorgenommen werden, damit nachher die Befruchtung desto ungehinderter gedeihen könne, damit die Ausführung der Kunstwerke so wenig als möglich durch Stockung oder Störung gehemmt oder unterbrochen werde, damit auch das Gefühl der Verlegenheit niemals die Kunst-Anschauung des singenden Individuums trübe und so die Gemüthabildung schwäche *).

Die Durchführung dieser Ansicht ist nun mit reifer paedagogischer Ueberlegung erfolgt. Jedes Element der Musik wird zuerst in seiner einfachsten Gestaltung vorgeführt; vom ersten Beginn wird die Darstellung des Musik-Elements auf einfache, fassliche Weise den Schülern möglich gemacht, ihnen recht, eigentlich abgewonnen. Dies und die Erklärung ist eins, Benennung und Zeichen folgen und der

*) Die nachfolgenden Worte des Verfassers scheinen unsrer Ansicht von seinen Uebungsgesängen beizustimmen. „Auch kann der Befruchtungsstoff niemals in die Beschulungsformen gezwängt — Kunstwerke können nicht pädagogisch gemacht, sondern nur pädagogisch geordnet werden. mithin können sie nur zufällig und beiläufig Stoff zur Beschulung erhalten.

nächste Anlass, ein Keim zu künftiger Lehre zu wenden, wird wohl benutzt. Der Beginn der Unterweisung diene als Beispiel. Die Kinder werden gestellt (ihre Haltung gerichtet) und haben gesammt A auszusprechen. Das Zeichen zur gemeinschaftlichen That wird mit dem Niederschlag der Hand gegeben — und damit ohne weiteres der Grund zum künftigen mehrfältig benutzten Dirigiren gelegt. A wird mehrmals hintereinander gesprochen, die mehrern A aneinandergeschmolzen — so ist aus dem ersten (gesprochenen Laut der erste (gesungene Laut) Ton geworden. Nun erst wird die Eigenschaft des Tons (der Unterschied des gesungenen Lauts vom gesprochenen) erklärt und der fortgesetzte Laut (das langgehaltene A) benutzt, die Grundhaltung des Mundes zu berichtigen. Dann wird den Kindern bemerklich gemacht, dass sie, um einen Ton stark und kräftig zu singen, kurz vorher Athem holen müssen; die Intonationen werden vom Nieder- bis zum Aufschlag gehalten; zwischen mehrern derselben werden die Momente des Schweigens als die Zeit zum Athemholen bezeichnet — und so ist nicht nur das Wesen der künftigen Pause sondern auch der erste Grundsatz der Lehre vom Athemholen, der eigentlich alle übrigen Regeln in sich schliesst, gegeben.

Aus allen Bezirken des Buchs wünden gleiche Belege anzubringen sein, wenn nicht vieles schon aus den Bruchstücken aus der Inhaltsanzeige zu entnehmen wäre, und wenn man bei einem älteren Werk einer so detaillirten Inhaltsanzeige bedürfte. Die überall zahlreich beigefügten Uebungen (rein rhytmisch, rein melodisch und dynamisch, vermischt u. s. w.) entsprechen der wohlbeobachteten Konsequenz und dem Grundsatz des ganzen Verfahrens. In dieser systematischen Darlegung ist alles aufgenommen, was das Wesentliche und das Nachliegende an der Erscheinung der musikalischen Elemente ist; was man unwesentlicher, oder ferner liegend finden könnte, soll gelegentlich beigebracht werden und ist dazu S. 146 bis 153 vorgetragen. Hierhin ist die Intervallenlehre und Tabelle, die Erläuterung der Vortragsbezeichnungen *) u. a. verwiesen. Je glücklicher hier eine Pedanterie in der Methode vermieden ist, desto befremdender ist die zu strenge Spaltung anderswo; der Verfasser will nämlich, wenn er nach der Rhythmik die Melodik beginnt, genaue Takteintheilung vermieden haben, um nicht die Aufmerksamkeit der Lehrlinge zum Theil vom Ton ab und auf den Takt (oder Rhythmus) zu leiten. Dabei soll es die ganze, weit ausgeführte Melodik durch bleiben, ferner die ganze Dynamik durch — und nun erst folgt die methodische Verbindung der Tonelemente. Die Meinung jenes ersten Referenten in der Leipziger Zing: Melodie sei zuerst und vorherrschend in der Tonkunst gewesen und sei ohne Rhythmus nicht denkbar — so wenig man sie in dieser Darstellung vertheidigen möchte, bekundet hier doch das gegründete Bedenken, ob nicht der ordnenden, bestimmenden, karakterverleihenden Kraft des Rhytmus viel zu lange entsagt ist — und ohne pädagogische Nothwendigkeit.

Wie nun in diesem Gang alles bei der Ausübung des Gesanges Erscheinende methodisch eingeordnet und benutzt ist, so sind zu gleichen Zwecken Uebungen des Gehörs, der musikalischen Bemerkungs- und Gedächtnisskraft, Veranschaulichung durch Notirübungen reichlich und zweckmässig angeregt und man kann wohl der ganzen Lehre das Lob der Vollständigkeit nach ihrem selbstgesetzten Prinzip mit Recht ertheilen. Diese Vollständigkeit bringt neben der Hauptsache und aus ihr heraus manchen einzelnen er-

*) Seiner Kunstansicht getreu, für anders Sehende aber aus andern Gründen beherzigenswerth, erklärt der Verfasser die Karakterbezeichnungen, die man der Musik, auch abstrahirt vom Text, beilegen will, für irrthümlich, will einige (z. B. leggieramente, tranquillamente, grave, agitato) ausflucht sweise auf das Accentuiren bezogen wissen, halt aber alle pathologischen Erklärungen und die daraus hervorgehenden Foderungen, dass das Kind diese oder jene Gemüthsbewegung in den Gesang hineinlegen, oder im Gesang offenbaren müsse, für durchaus verwirrend. Niemand könne ja erklären, durch welche Mittel (Stimmregierungskunste) das Kind so grazios, oder pathetisch zu singen vermoge, und je spezieller die Vorschrift, desto eingereimter sei sie — z. B. dass (dolce)

erheblichen Punkt zu genauerer Besprechung, der schon an und für sich es werth ist. Wir greifen einige derselben heraus:

Bemerkung über Einzel- und Gesammt-Unterricht.

Für den Privatlehrer gelten zwar, im Allgemeinen gesprochen, alle obigen Regeln, die sich nicht auf Behandlung einer Mehrheit oder Menge, als solche, beziehen. Jedoch hat der Lehrer, der nur ein einziges Kind vor sich hat, einen mannigfaltig freiern Spielraum als der Schullehrer. Er kann die natürliche Fähigkeit des Kindes genauer beobachten. Das eine Kind erlernt leichter durch den Verstand, das andere leichter durch die Ausübung (den öftern Gebrauch der Organe) ein drittes hat ein grosses Nachahmungstalent, ein viertes ein grosses Konzeptionsvermögen, um eine Aufgabe als Ganzes zusammenzufassen. Manches Kind besitzt nur eine solcher Eigenschaften in vorzüglich hohem, mehrere oder alle übrigen in geringem Grade. Gleiche Bewandniss hat es mit den einzelnen physischen Anlagen unter sich. Ein Kind erlernt die rhythmischen Uebungen mit der grossten Leichtigkeit, hingegen fallen die melodischen ihm schwer; dem Einen machen die Sprünge mehr Mühe, dem Andern die halben Töne; das Eine kann leichter den Ton schwellen, das Andere ihn kräftig ausstossen; dem Einen fällt das Kolorit der Vokale schwer, dem Andern die Deutlichkeit der Aussprache. So wie nun der Lehrer die individuellen Eigenschaften des Kindes kennen gelernt hat, so passt er seinen Kurs diesem Individuum an. Was er mit Leichtigkeit erlernt, wird er auch mit Leichtigkeit behandeln. Hier wird er mit Wort- und Zeitaufwand sparsam sein. Desto mehr Mühe wird er sich geben, um demselben auch das Mühsame geläufig zu machen. Er wird diese oder jene vorherrsche ndeEigenschaft zu benutzen trachten, ohne die schwache Seite des Individuums zu vernachlässigen; Er wird z. B. hier das Nachahmungstalent, das von Natur schwach ist, dort den Verstand, wenn er zurücksteht, wecken und fordern. Er wird das Kind während der Singstunde auch durch psychologische Hulfsmittel in einer hinlänglich lebhaften und immer wohlgeordneten Thätigkeit zu erhalten suchen; er wird dasselbe, wenn es ermattet, durch seine Aeusserungen ermuntern; wenn es exaltirt wird, besanftigen; er wird durch Unterbrechung, durch Nachhulfe, durch Tadel, durch Lob auf dasselbe abwechselnd einwirken u. s. f. Alles Mittel, die der Schullehrer, der eine Menge lehrt, nicht genau jedem Kinde anpassen kann, wie das Bedürfniss des Augenblicks es bei jedem gerade erheischen wurde. Uebrigens verstehe man uns durchaus nicht so, als wollten wir de individuellen Unterricht im Gesange, da wo er nach den äussern Umständen, und zwar von einem guten Meister zu erhalten ist, vorgezogen wissen. Keines wegs! Im Chorgesange befördert die Macht der Sympathie, selbst das physische Mitgefühl, die Bildung des Individuums unbeschreiblich. Diese Macht der Sympathie wiegt alle Vortheile des individuellen Unterrichts weit auf. Sie geht so weit, dass z. B. eine gewisse Gattung falscher Stimmen, die in unserm Zeitalter häufig vorkommen, sich im Chorgesange von selbst rektifizirt, worüber das Nähere bei den Regeln der Stimmprüfung nachzulesen ist.

Aus dem eben angeführten höchst wichtigen Grunde ist es bei dem individualisirten Musikunterricht immer noch besser, zwei Kinder in eine Stube zusammen zu nehmen, als eins allein zu lehren. Auch hier wirkt der Nachahmungstrieb und das Mitgefühl immerhin wohlthätig auf die Entwickelung ihrer Kunstkraft, und je mehr sie sich einander lieben, je mehr wird auch ihre Kunstkraft gemeinsam erhöht. Bei der Zusammenordnung zweier Kinder sind folgende Regeln zu beobachten:

1. Sie müssen im Alter nicht zu weit, nicht mehr als höchstens drei Jahre von einander abstehen; wobei in Anschlag zu bringen ist, dass das physisch stärkere immer um so viel junger sein darf, als man ungefähr abmessen kann, um wie viel ein wachsendes Kind mit einem Jahr an Stärke zunimmt.
2. Sie müssen sich an Tonvermögen (Tonumfang und Tonstärke) nicht zu ungleich sein. Hier also muss die melodische Stimmprüfung, so weit sie bei unentwickelten Anlagen möglich ist, nicht erst, wie bei dem Schulunterricht, nach Durchführung des rhythmischen Kurses, sondern zuerst vorgenommen werden.
3. Auch an Lebenskraft und Temperaments-Eigenschaften, müssen sie nicht allzu unähnlich sein. Einem sehr lebhaften schnell begreifenden Kinde ein mattes, langsam auffassendes beizugesellen, wäre Misshandlung des erstern, und wurde oft auch das letzte nur niederschlagen.
4. Es müssen zwei Kinder sein, die ungefähr das gleiche Tonregister haben, so entschieden als möglich zwei natürliche Discante oder zwei natürliche Alte. Sind zwei Kinder zusammen bis zum zweistimmigen Gesange durchgeführt, so hat der Lehrer da, wo es die Umstände zulassen, zwei Pärchen solcher Kinder zu vermischen, so dass er jedem Diskant einen Alt beigesellt, um den Kurs in den zweistimmigen Uebungen so durchzumachen. Bei Kindern von grossem Tonumfang ist diese Maassregel unnütz. Denn sobald ein Kind hinlänglichen Tonumfang (ziemlich volle Töne von c bis g) hat, um beides, sowohl Diskant als Alt, mit hinlänglicher Kraft singen zu können, so muss es auch beides lernen, in welchem Falle bei den zweistimmi-

---

suss, (scherzande) scherzend, (Mesto) traurig gesungen werden solle. Ja man könne durch solche unmöglich zu erfüllende Foderungen zur Affektation verleiten. — Ueber die hier zu Grunde liegende Kunstansicht ein mehreres bei der Anzeige von Nägeli's Vorlesungen über Musik.

gen Gesängen in jeder Stunde die Hälfte der Zeit die Kinder ihre Rollen vertauschen lässt, was indess nicht immer bei jedem nämlichen Singstück geschehen darf.

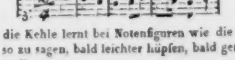
5. Wird einem Knaben ein Mädchen (z. B. unter Geschwistern) beigesellt, so ist es besser, wenn der Knabe das jüngere Kind ist.

Gleichwie der Privatlehrer in mancher Beziehung weitern und freiern Spielraum hat, als der Schullehrer so bietet hinwieder der Familienunterricht (der väterliche oder mütterliche) grössern Spielraum dar, als der Privatunterricht durch einen Musiklehrer. Es ist schon ein wesentlicher Vortheil, dass man nicht nicht genothigt ist, den Unterricht mit dem formlichen Stundengeben anzufangen. Damit fällt auch die für den Schulunterricht gegebene Regel, dass das Kind mit dem zehnten Jahre zum Gesang angeführt werden soll, weg. Sobald ein Kind, das sonst nicht zu den schwächlichen gehört, gut sprechen kann, auch die schweren Konsonanten in ziemlich langen Wortreihen deutlich und kräftig auszusprechen vermag, so ist es auch zum Gesange tüchtig; und eine mässige Uebung ist nicht nur den Organen unschädlich, vielweniger der Gesundheit nachtheilig, sondern zuverlässig beiden zuträglich. Es ist hier hauptsächlich nur die negative Regel zu beobachten, dass man das Kind nie zu lange nach einander, und nie an einem Tag zu viel singen lasse, dass man überhaupt starke Anstrengung verhüte.

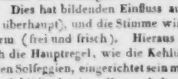
Auch ehe man den Privatunterricht beginnt, kann man schon durch die musikalischen Umgebungen auf das Kind wohlthätig wirken. Unter solchen heilsamen Umgebungen verstehen wir nicht etwa den Einfluss vorzüglich schoner Instrumente und künstlicher Sänger und Spieler, unter welchen man das Kind zum Behuf seiner Vorbildung auf den künftigen Musikunterricht zu bringen hätte. Eben so wenig verlangen wir, dass die Mutter, welche ihr Kind von früher Jugend an für die musikalische Bildung empfänglich machen soll, indem sie dasselbe singend ihre Stimme hören lässt, eine Kunstsängerin sei im hohern Sinne des Worts. Reine Stimmen, reinen Gesang, reines Spiel auf reingestimmten Intrumenten lasse man die Kinder von Jugend auf hören; das ist die Hauptsache. Jede Mutter, die sich vornimmt, ihr Kind in dieser Kunst selbst zu erziehen, hat daher vor allen Dingen einen Musiker zu fragen, und gewissenhafte Antwort zu fordern, ob sie das was sie singen gelernt hat, rein singe. (Diese allgemeine Regel müssen wir geben, da bekanntlich viele von den Personen, welche falsch singen, es aus Stumpfsinn nicht an sich selbst merken, sondern wähnen, sie singen rein.) Nur wenn die Antwort befriedigend ausfällt, darf sie das Kind zur Erweckung seines musikalischen Sinnes ihre Stimme hören lassen; im entgegengesetzten Falle muss sie es vermeiden, und auf den Selbstunterricht des Kindes im Gesange gänzlich Verzicht thun. Von gleicher Wichtigkeit ist es, dass man die Kinder immer ganz immer ganz rein oder doch erträglich rein gestimmte Instrumente, besonders Klaviere, hören lasse. Das Klavier ist überhaupt, nebst der Harfe, wenn sie gut besaitet und rein gestimmt ist, zur Vorbildung des Kindes am zuträglichsten. Da nämlich der Ton dieser Saiteninstrumente nicht gleichförmig ausgehalten, wie man zu sagen pflegt, gezogen werden kann, so wird das Kind gewohnt, dem allmählig verklingenden Tone gleichsam nachzuhorchen. Dieses Horchen und Lauschen auf die Feinheiten des Klangs kann für das Kind nicht anders als bildend sein. Man mache es darauf so wie überhaupt auf alles Feinklingende aufmerksam, z. B. auch auf den fernher tönenden Gesang der Vögel im Freien, oder auf fernes Glockengeläut. Dagegen schone man die Ohren und das Gefühl der Kinder mit aller volltönenden, rauschenden, lärmenden Musik, selbst wenn es die beste Konzert-Musik wäre.

Bemerkung über Solfeggien zu Beförderung der Kehlbildung.

Nachdem die Kehle im melodischen Kurs die gehörige Vorbildung erhalten hat, so ist es nun um Fortbildung zu thun. Die Fähigkeit soll zur Fertigkeit werden; und fertig wird die Kehle eben durch solche Uebungen gemacht, wo im allgemeinen gesprochen, das Langenmaass dem Hohenmaass auf die mannigfaltigste Weise angepasst wird, wo die melodischen Abstufungen durch die rhythmischen Fortschreitungen vielförmig gegliedert und begränzt werden. Es ist möglich, jede, auch die flachste melodische Tonreihe für die Kehlbildung vortheilhaft zu rhythmisiren. Wenn z. B. in einer Tonreihe geschwindere Noten (Töne) auf langsamere folgen, so nimmt die Kehle gleichsam einen neuen Anlauf. Bei der zweiten, fünften und achten Note der nachstehenden Reihe ist dies der Fall:

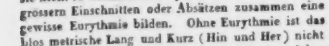


oder die Kehle lernt bei Notenfiguren wie die folgenden, so zu sagen, bald leichter hüpfen, bald gemächlicher weilen:

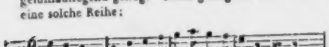


So gewinnt sie Geläufigkeit und Geschmeidigkeit zugleich. Dies hat bildenden Einfluss auf den Klang (den Ton überhaupt), und die Stimme wird auf solche Weise ferm (frei und frisch). Hieraus ergiebt sich denn auch die Hauptregel, wie die Kehlübungen, die sogenannten Solfeggien, eingerichtet sein müssen, wenn sie wahrhaft bildend sein sollen. Jede einzelne Uebungsphrase soll, für sich betrachtet, schon allein der Kehle wegen, ein kleines in sich geschlossenes rhythmisch-melodisches Kunstsuck sein. Mithin darf die Scala nie blos in einförmiger Bewegung (einerlei Notengeltung) durchlaufen werden; dies, als blosser Kehlmechanismus, bildet die Kehle bei weitem nicht hinlänglich. Zwar dürfen solche Uebungen grossen Theils aus Läufen, bald aufwärts, bald abwärts durch

die Scala, bestehen, müssen aber, auch unvermengt mit sprungweisen Fortschreitungen, immer rhythmisirt erscheinen. Soll nun ferner die Gefühlsbildung nicht verläugnet werden, obwohl die Kehlbildung hier die Hauptabsicht bleibt, so dürfen die Reihen nicht aus zweierlei Notengeltungen zusammengesetzt sein, wenn sie nicht so beschaffen sind, dass sie in kleinern oder grössern Einschnitten oder Absätzen zusammen eine gewisse Eurythmie bilden. Ohne Eurythmie ist das blos metrische Lang und Kurz (Hin und Her) nicht gefühlaufregend genug. Nicht genügend wäre daher eine solche Reihe:



hingegen in zwei Absätze getheilt, etwa so:



oder auch, ohne Pausen, durch längeres Aushalten einer Note, hier das $\overline{a}$ im zweiten Takt, wäre sie es.

Ueber Wesen und Bestimmung des Kinderliedes.

Nur des Raumes wegen reduzire wir hier die so höchst wichtige Theorie des Kinderliedes auf einige Einleitungs-Sätze; diese halten wir darzulegen für nothwendig; schon deswegen, damit ja kein Lehrer die Liederchen, die wir hier mittheilen, für blosse Tändeleien halte. Noch mehr aber liegt uns daran, auf diesem Wege, ja gerade an dieser Stelle (auf dieser Stufe des Lehrkurses) dem Lehrer die wahre Ansicht des Gesangwesens und der Gesangkultur beizubringen. Diese kann nur durch die Liederkunst begründet werden. Unsre Zubereitungen wären ungereimt, zum Theil unnütz, wenn wir den bisherigen Stufengang hier verlassen würden. Demnach versteht es sich, dass die Liederkunst anfangs gerade so elementarisch beschaffen sein muss, wie wir sie hier beschreiben und in den Beispielen selbst geben. Solche kleinen Gesänge sind daher für die Kunstbildung keine Kleinigkeiten, sondern eben in ihrer Kleinheit (Kürze, Einfachheit) besteht ihr eigenthümlicher Werth; in ihren Wirkungen sind sie für die Kinder die Erstlingsblüten der Gesangkunst, das einzig wahre Mittel, die Kinder ins Gebiet des Kunstschönen ohne Uebereilung (Uebertreibung, Ueberfüllung) einzuführen und einzuweihen. Auch gewähren sie den unendlichen Vortheil, dass sie als gerundete Kunstganze vom kleinsten Umfange sich dem Gedächtnisse schon bei der ersten Einübung (beim blossen Erlernen) einprägen, ohne es im mindesten zu belasten; das Auswendiglernen braucht nicht einmal veranstaltet zu werden; ein solches Kunstganze lebt im Innern des aufblühenden Sängers und reproduzirt (vergegenwärtigt) sich auf Veranlassung leicht wieder.

Ueber die Unzweckmässigkeit des Choralsingens zur Uebung ist ein Fragment bereits in No. 27. mitgetheilt.

Rechtfertigt hoffentlich der reiche Inhalt des Werkes, so weit wir ihn bis hierher beangenscheinigt, eine so späte Erinnerung an dasselbe, so ist hier der Punkt, einen zweiten Beweggrund für unsern Entschluss auszusprechen. Er hat eine über den vorliegenden Gegenstand hinausgehende Bedeutsamkeit und werde mit einer Bemerkung Hegels der Betrachtung unsrer Leser empfohlen.

„Mit dem Ignoriren der allgemeinen Veränderung," sagt die Vorrede zu dessen Wissenschaft der Logik, „fängt es nach gerade an, auch im Wissenschaftlichen auszugehen. Unbemerkter Weise sind selbst den Gegnern die andern Vorstellungen geläufig und eigen geworden, und wenn sie gegen deren Quelle und Prinzipien fortdauernd spröde thun und sich widersprechend dagegen benehmen, so haben sie dafür die Konsequenzen sich gefallen lassen, und des Einflusses derselben sich nicht zu erwehren vermocht; zu ihrem immer unbedeutender werdenden negativen Verhalten wissen sie sich auf keine andre Weise eine positive Wichtigkeit und einen Inhalt zu geben, als dass sie in den neuen Vorstellungsweisen mitsprechen." —

Den Widerstand der Trägheit hat Nägeli's Werk erfahren, wie jedes, das eine neue Idee bringt, ein Widerstand leidigerer Art, als der herbste Widerspruch. Es wird bequemer gefunden, mit der vornehmen Miene des darüber Hinausseins das Neue wegzuschieben, geradezu zu ignoriren — und es fehlt in dem undenkenden Theil des Publikums nicht an solchen, denen es bequem ist, diese Passivität für eine gültige Entscheidung anzusehen. Es scheint nur paradox, wenn man dieser ersten Klasse diejenigen Anhänger nachfolgen lässt, die sich ohne Prüfung und Ueberzeugung als solche hinstellen; nicht als ein Glaubensartikel, sondern als ein Gegenstand der Ueberzeugung muss eine Idee aufgefasst sein, um ihre volle Geltung zu gewinnen. In einer dritten Reihe stehen diejenigen, welche theilweis annehmen und theilweis ablehnen, ohne sich auseinander zu setzen, ob sie nicht in dieser Theilung mit dem Alten und Neuen zugleich zerfallen.

Der letzte Fall mag am häufigsten gegen Nägeli's Methode eintreten. Jedem, der nur hinsehen will, muss vorerst einleuchten, dass hier vieles Einzelne leichter, sicherer, vollständiger beigebracht wird, als nach frühern Methoden; bei dem Ueberblick der ganzen Methode wird dann die erwachende Bereitwilligkeit durch eine Reihefolge von ungewohnter Länge und Masse niedergedrückt. Aus diesem Zweifel erlöst nur eine kräftig auf den Grundsatz der ganzen Methode dringende Untersuchung; und auf sie hätte wohl Nägeli ein Recht, zu ihr jeder Betheiligte eine Verpflichtung gehabt; es ist die nächste Bestimmung unsrer Anzeige (und darum enthält sie sich eines definitiven Ausspruchs) zu solcher Prüfung anzuregen. Diese kann nur, wenn sie sich über das Ganze erstreckt, befriedigen; jetzt ist sie noch nicht einmal einzelnen Theilen öffentlich gewährt worden — z. B. der Ansicht Nageli's vom Choralsingen. Ja die meisten neuern Chorgesanglehren, z. B. C. Löwe (Gesanglehre), E. Hentschel (kurzer Leitfaden bei dem Gesangunterricht in Volksschulen) C. Schulz (Leitfaden bei der Gesanglehre nach der Elementarmethode) bekennen sich als Nachfolger Nägeli's, ohne ihre bedeutenden Abweichungen von seinem Weg gründlich zu rechtfertigen, wenn nicht die Versicherung dafür gelten soll, dass Nägeli's Werk zu weitläufig, zeitraubend, kostspielig sei.

Dies führt uns noch zuletzt auf die Form und Ausdehnung des Buches.

Nägeli scheint den Mangel an befriedigenden Vorarbeiten Andrer eben so schwer getragen zu haben, wie jeder, der jetzt in der Theorie der Musik ein erschöpfend esGanze geben will. Die musikalisch-litterarische Thätigkeit hat sich mit gar zu entschiedener Einseitigkeit der Harmonik (Generalbasslehre) und rein technischen Anweisungen zur Behandlung eines Instruments zugewandt; zugleich haben die Musiker sich bisher zu wenig in andern Fächern des Wissens, z. B. die Musiklehrer im Fache der Padagogik umgethan. So kommt es, dass Nägeli, indem er an die Vollstrecker seiner Methode gesteigerte Foderungen thun muss, gleihhwohl nichts bei ihnen vorauszusetzeu wagt und ihnen neben dem Lehrinhalt und Lehrgang auch noch die Methode des Unterrichtens, ja des Verhaltens gegen die Kinder, sogar die Sprachform mittheilt, soweit, dass ein Theil seines Werkes in dialogischer Form dem Lehrer die Worte in den Mund legt; kurz, der Lehrer ist hier vorerst der vollstreckende Gehülfe des unsichtbaren Lehrers im Buche. Man kann dies ein Uebermaass der Sorgfalt nennen, die das Zutrauen, den Glauben an die Hülfe des ersten Erziehers überlaufen will. Allein auch hier darf man den Reichthum einzelner Winke für den Lehrer ja nicht gering anschlagen. Die Prüfung der Kinder, ihrer Stimmen namentlich, die Austilgung gewisser Fehler, die Einrichtung der Lehrstunden, die Stellung der Lernenden und vieles Andre ist hier gar wohl bedacht, und dem denkenden Lehrer reichlicher Stoff zu Ueberlegungen aller Art gegeben. Von dem lobenswerthen Streben nach bestimmtestem Ausdruck geben wir zum Schluss noch einen Paragraphen aus der Anweisung für den Lehrer.

Er sei in der Wahl seiner Ausdrücke, besonders der Wörter, die er zum Befehlen, zum Tadeln, zum Berichtigen, zum Loben braucht, äusserst behutsam und genau. Unser Gebrauch der Beiwörter ist z. B. folgender:

Richtig und unrichtig, beziehen wir auf das Rhythmische;

Rein und unrein auf das Melodische;

Falsch brauchen wir nie, wenn bloss unrein intonirt, oder wenn distonirt wird, sondern wenn (bei Sprungen) ein andrer Ton getroffen wird, als jener, der eben gilt;

Fehlerhaft, wenn mehrerlei Fehler zugleich vorgehn, wenn z. B. die Einen zu hoch, die Andern zu tief singen;

Ungereimt, wenn das ganze Personal mehrere auffallende Fehler in einer Uebung begeht;

Unbestimmt, wenn es an Genauigkeit gebricht, ohne dass auffallende Fehler vorgehen;

Schlecht, brauchen wir immer mit einer entfernten Beziehung auf's Moralische, wenn z. B. die Kinder trag, ohne Aufmerksamkeit, ohne alle Anstrengung, oder wenn sie muthwillig, wild, schreiend singen;

Gut, ist unser gewöhnliches Beifallswort für das Richtig- und Reinsingen zugleich, das also bei den rhythmisch-melodischen Uebungen erst in Gebrauch kommt;

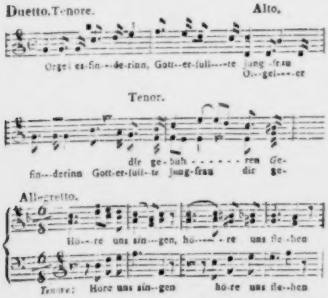
Vollkommen, brauchen wir, wenn eine schwere, verwickelte Uebung fehlerfrei abgesungen wird;

Schon, versparen wir bis dahin, wo ganze Gesänge zu unsrer Zufriedenheit ausgeführt werden;

Getroffen, und gefehlt, oder auch recht so, nicht so, beziehen wir auf die Antworten der Kinder. M.

Cäcilia, kleine Kantate für vier Singstimmen mit Pianoforte komponirt von W. Mangold, Grossherzoglichem Hessischen Kapellmeister. Op. 10. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Eine Kantate, deren Inhalt ein Gebet an die heilige Caecilia ist, gehört doch unstreitig in die Klasse der Kirchenkompositionen. Ref. war daher sehr erstaunt, Stellen folgender Art darin vorzufinden.



Abgesehen davon, dass die Poesie der ganzen Kantate höchst unbedeutend und durchaus unkomponirbar ist, wird gewiss Niemand die Deklamation der ersten Stelle:

Orgelerfinderin u. s. w.

als richtig anerkennen; ferner wird es wohl Niemand bestreiten, dass in einer ernsthaften Musik solche französischer Melodien, wie die zu den Worten: Höre uns singen, höre uns flehen *) (nämlich heilige Caecilia) nicht vorkommen dürfen. Wie der Text vom Komponisten gemissbraucht ist, zeigt gleich der Anfang; die Worte: heilige Cäcilia hier vor Deinem Bilde, werden erst fünfmal wiederholt, ehe die Worte kommen: sieh uns liegen in Andacht tief versunken, wodurch die Periode erst verständlich wird; ähnliche Stellen finden sich noch mehrere vor.

Wie diese kleinen Proben sind, so ist die ganze Kantate, eine höchst mittelmässige Arbeit. Wie ein fürstlicher Kapellmeister einer solchen Arbeit seinen Namen vorsetzen kann, begreift Ref. nicht. G.

*) Wie unmusikalisch und unpoetisch ist das höre.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon) par Henri Dorn. Oeuv. 5. Berlin chez Fr. Laue.

Ein neues Werk — wenn die darin vorkommenden Reminiszenzen der an der Tagesordnung stehenden Lieblings-Komponisten nämlich noch neu sind, welche sich im ersten und zweiten Tonstück dieser Sonate an mehrern Orten finden. Das beste dieser Komposition ist der Mittelsatz des ersten Tonstücks, worin die zum Grunde gelegten Gedanken recht zweckmässig ausgeführt worden. Es steht mit dem Andante con moto in Verbindung, worin gleich in der Modulation nach A-moll ein recht guter Kontrapunkt in der Oktave vorkommt. Dagegen ist im Finale Allegro non troppo, welches das Gepräge besondern Karakters zu tragen scheint, wenig Melodie und dies ganze Tonstück nicht anmuthig. — Die dem Violoncell zuertheilten Passagen sind nicht leicht ausführbar, weil bei der Ausübung die Deutlichkeit verloren geht, und dürften sich auch nicht gut ausnehmen. Besser klingt dagegen die Violinstimme zu dieser Sonate; sie ist auch leichter spielbar. H. B.

---

5. Allerlei.

Zur Geschichte der Kunst.

„Da Thimotheus der Milesier, in unsere Stadt kommend, statt sich der väterlichen Musik zu bedienen, neue und vielsaitige Musik brachte und der Jugend Ohren beschmutzt mit seinem Gesang dem bunten, statt des einfachen, dem ungehaltenen, statt des gemessenen, in seiner Melodie, die er chromatisch fertigt und mit Sprüngen, stat harmonisch; und da er in den Wettkampf der Eleusinischen Demeter unanstän-

dig und unheilig sang die heilige Mythe, denn die Jugend hörte ihn nicht würdig singen von den Wehen der Semele: so haben die Könige und Ephoren beschlossen, den Thimotheus zu tadlen und aus der Stadt zu schicken und von der Kithara ihm die Saiten zu schneiden, damit jeder die Strenge der Stadt sehend, fürchte, nach Sparta etwas von nicht schönen Sitten zu bringen: auf dass nicht gestört werde der Ruhm der Kunst und der heiligen Kämpfe."

Das Gesetz hat einst Sparta gegeben gegen den Liebling des griechischen Volkes, da er nicht würdig sang von den heiligen Geschichten und mit leichtsinniger Musik die Jugend betrog um Ehrfurcht vor den Göttern und ernster Sittlichkeit, dem Boden und dem Leben des Staats. In Sparta sind ihm die Saiten von der Leier gerissen, mit der er die Griechen entzükte und bei Persepolis Brand ein lydisch Brautlied sang, da Alexander um Thais, da 10000 hellenische Jünglinge um asiatische Weiber buhlten. —

Ein attischer Komiker führte das Publikum auf die Bühne, das sich bei der Göttin der Musik beklagte, Thimotheus, der nicht anders zu ergreifen verstehe, spiele nichts als Mückenschwärme, die den Körper stechen, auf dass man zu Thränen gebracht würde.

Derselbe erzählt folgendes Histörchen: Bei den Panathenäen sang Cynaetus des Hesiod heilige Theogonien. Demos ass derweilen Opferbraten. Hinterdrein hat Lais ein sybaritisch Tanzlied gesungen. Demos hat das Essen darüber vergessen, Alcibiades wie er gern thut die schöne Lais geküsst. Sokrates ist lächelnd fortgegangen.

Ἀσῶπος.

Ποῦ μοι τὰ ἴα; ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ κιττὰ εἴλιπε,
Ταῦ τά ἴα, ταῦ τα ῥόδα, ταῦ τα κιττὰ εἴλιπε.

Wo find' ich Veilchen, wo find' ich Rosen, wo find' ich schönen Epheu,
Da hab' ich Veilchen, da hab' ich Rosen, da hab' ich schönen Epheu.

Berliner Konzertwesen.

Die Zeit der Konzerte ist wieder herangekommen; die Aufführung des Alexanderfestes von Seiten der Singakademie unter Herrn Professor Zelter vor einigen Wochen sei eine günstige Vorbedeutung für die diesjährigen Unternehmungen. Das Konzertwesen hat sich in Berlin seit einigen Jahren so vortheilhaft gehoben, dass wir auch in diesem Jahr einen neuen Fortschritt zum Guten hoffen dürfen.

Vor allen ist es Herr Musikdirektor Möser, der durch seine verdienstlichen Leistungen die Hoffnungen aller gebildeter Kunstfreunde sich zugewendet hat. Möge er seine grossen Konzerte, besonders aber seinen trefflichen Quartett- und Symphonienkreis bald und mit vollem verdientem Erfolg einleiten. Zunächst wäre an dem letztern Institut nur das zu wünschen, dass die Quartett-Musik aus den zu Orchesteraufführung bestimmten Abenden ganz ausschiede, da durch den mächtigen Klang eines Orchesters jedes Quartett dem Ohr dünn und leer erscheinen muss, wenn es auch nach Inhalt und Ausführung keines von beiden ist.

Nicht ohne Wehmuth gedenken wir des Quartettcyklus, den Herr Kapellmeister Bernhard Romberg im vorigen Jahr unternommen. Würde der Unterzeichnete und die mit ihm hierin übereinstimmenden Mitarbeiter zu der damals wiederholten Opposition veranlasst worden sein, wenn sie nicht (und wie freudig!) die grossen Verdienst und den so wohl verdienten Ruhm des Herrn Kapellmeisters im Einklang mit dem Publikum von Europas erkannt und beherzigt hätten! Aber eben ein so ausgezeichneter Mann würde durch die Vernachlässigung unserer Meisterwerke ein zu bedenkliches Beispiel gegeben haben: — zumal da es noch nicht so lange her ist, dass in unserm Konzertpublikum ein Verlangen nach Meisterwerken rege geworden. Was könnte das Publikum leichter auf den Irrweg verlocken, den Inhalt einer Komposition über die meisterliche Ausführung zu vergessen, als das Spiel eines Romberg! Daher erschien der Wiederspruch als Pflicht. Möchte Herr Kapellmeister Romberg uns doch Anlass geben zu zeigen, wie viel freudiger wir uns unter seine Bewunderer stellen!

Von manchem trefflichen Virtuosen unsrer Kapelle (z. B. von unserm Posaunisten Hrn. Belke, der auf einer Kunstreise in Prag, Töplitz und Dresden grosse Ehre eingelegt hat) wird der Wunsch, ihre Konzerte würdig mit Symphonien und andern Kompositionen höherer Gattung auszustatten, zugleich mit der Klage ausgesprochen, dass sich dem guten Vorsatz so grosse Schwierigkeiten entgegenstämmen. — Sollte nicht ein Verein mehrerer zu einem oder mehrern Konzerten leichter durchsetzen, was der Einzelne kaum zu vollbringen weiss! Vielleicht fehlt auch mancher Einzelne in der Wahl des Aufzuführenden. Nicht immer kann sich Zeit und Aufwand für eine Beethovensche Symphonie finden; viel leichter aber für Mozartsche und Haydnsche, unverwelklicher Blüte.

Mit Freuden wird die Red. jedes Konzert, in dem eine vollständige Symphonie, oder ein andres grosses Ensemblestück ausgeführt wird, auf die schriftliche Anzeige des Konzertgebers in diesen Blättern vorausverkünden. Andern Konzerten muss diese Bekanntmachung ohne Ausnahme versagt werden.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 15. Oktober. — Nro. 42. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Volksgesang, besonders den deutschen.

Von A. Henkel.

»Der gebildete Mensch soll auch für den Zauber »der Unschuld (im Volksliede) nicht den Sinn ver»lieren, weil die Kultur, wie sie in der Wirklich»keit erscheint, keineswegs immer eine reine Aus»bildung des Natürlichen ist, und insofern der Gebil»dete leicht hinter dem Kinde zurückstehen kann.«
Ueb. Reinh. d. Tonk.

Um zu dem eigentlichen Gegenstand dieser Abhandlung einzulenken, scheint es hier nicht der unrechte Ort zu sein, vorläufig das gleichzeitige Entstehen des Gesanges mit der Sprache, die darauf folgende Trennung des einen von der andern, ohne jedoch beiderseitige Selbständigkeit zu bewirken, in Kürze darzustellen, um alsdann auf eine der ältesten Arten des Gesanges, das Volkslied, kommen zu können.

Wenn sowohl in Kunst als Wissenschaft es immer eine Einheit giebt, von welcher aus die Mannigfaltigkeit des Ganzen bestimmt und geordnet werden muss, so ist diese in Rücksicht auf die Tonkunst die natürliche Gesanganlage eines jeden Menschen. Sie war nicht allein beim ganzen musikalischen Wissen die Grundlage, sondern sie erscheint auch als das meist ausdrückende und vermögende unter allen später erfundenen Tonwerkzeugen.

Sprache und Gesang waren ursprünglich verwandter Natur und nur zeitliche und örtliche Ausbildung führte beiden eine verschiedene Richtung herbei. Dichter und Sänger, Gesang und Gedicht waren deshalb synonime Begriffe, wo man denn, um beides zugleich zu sein, die sich dem Gesange annähernde Sprache mit einer ähnlichen Folge von Accenten und rhythmischen Artikulationen zu vereinigen hatte; und nur aus dieser Vereinigung können wir uns die unglaublichen Wirkungen der ältesten Musik erklären. Gesang und Sprache waren den frühesten Menschen ein Bedürfniss, dieses oder jenes sinnliche Gefühl Andern bemerkbar zu machen, und sie für dasselbe gleichzustimmen; sie wirkten demnach auf die Vernunft, indem sie die wechselnden Gefühle durch einen ähnlichen leidenschaftlich modifizirten Ton derselben vorhielten, und so ein Erkanntwerden voraussetzten; beide unterstützten sich wechselsweise, Bilder und Begriffe der Sprache wurden durch angemessenen leidenschaftlichen Gesang gesteigert, und wirkten somit doppelt; denn weit wirksamer, als die Sprache, eröffnen die Töne das im Gemüthe verborgen Liegende und heben es zum Lichte empor. Wenn auch später Gesang und Sprache wirklich auf eigene Weise einen eigenthümlichen Gang betraten, indem Jedes der Genannten sowohl durch wechselseitig mitgetheilte Bildung als auch von einander unabhängig an sich selbst reichlich Ausbeute fand, um ein für sich bestehendes Ganze zu bilden, so konnten sie doch niemals weder ihren gemeinschaftlichen Ursprung verleugnen, noch eine scharfe Trennung streng behaupten.

Das Erstere gehört einer eigenen Untersuchung an, als Resultat der letztern Behauptung besitzen wir die vollgültigsten Beweise in denjenigen Gesängen, welche vom Volke selbst ausgegangen oder aufgenommen von demselben trotz aller Stürme der Zeit mit Vorliebe wie ein

Heiligthum bewahrt wurden; diese, wie erst kürzlich ein im Bereiche der Tonkunst rühmlichst aufgetretener Schriftsteller so wahr ausspricht: „Diese sind es, welche die kalte Sprache beleben und der Empfindung des unverbildeten Menschen entsprechen."

Diese Gattung des Gesanges ausführlicher zu behandeln, sei Zweck dieses Versuches.

Eine treffende Erklärung vom Volksliede giebt in möglichster Kürze und Klarheit der als Künstler und Schriftsteller gleich hoch stehende J. T. Reichhardt, da er es eine Gesangweise nennt, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen kann, und die, weiss man sie einmal, sich nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Gesangweise, mehr denken lässt. Die Arten der Volksgesänge sind so verschieden, als es Abweichungen der Art zu sprechen giebt; das heisst: jeder einzelne Volksstamm, er mag roh oder gebildet sein, besitzt eigene volksthümliche Gesänge, sei er auch durch Meere von allen übrigen Ländern getrennt gewesen, und habe nie des anregenden Beispieles sich bedienen können.

Wie merkwürdig und belehrend dergleichen Volksgesänge dem Geschichtsforscher seien, beweisen die Meinungen grosser Denker, welche nicht sowohl eine scharfe Gränze für den verschiedenen Karakter verschiedener Nationen aus ihnen genau erkannten, sondern auch aus einem geringen aber treuen und ächt überlieferten Volksliede den Geist eines ganzen Volkes weit schneller auffassten, als aus vielen andern, mit unbeschreiblicher Mühe gesammelten sonstigen Forschungen und Notizen. So sind z. B. die Sitten und Beschäftigungen des Alpenbewohners in seine Lieder übergegangen, und durch sie erblicken wir ihn als einen zufriedenen, in ruhiger Heiterkeit lebenden Menschen, welche Karakteristik auch in der Wirklichkeit gegründet ist.

Eigenthümliche Volksgesänge kann, wie schon bemerkt worden ist, jedes Land aufweisen; doch ist ihre Anzahl bei einigen bedeutender, als bei andern, am grössten ist sie bei denjenigen, deren geistige Anlagen sich zeitiger frei bewegen konnten, die den Druck einer tyrannischen Herrschaft nicht fühlten und einen grössern Kreis von Volkslieblingen aus ihrer Mitte zählen konnten, durch deren Eifer und Beispiel ihre Sitten und Gebräuche einen höhern Grad von Vollkommenheit erlangt hatten.

Jedes einzelne Anführen solcher volksthümlicher Lieder gehört zur Geschichte eines jeden einzelnen Volkes. Diejenigen, welche hier in Kürze folgen, sind insofern von grösserer Bedeutsamkeit, als sie nicht nur mehr ausgebreiteten, als auch kultivirteren Volkstämmen zugehören.

Die älteste Art der Volkslieder, von denen man einigermaassen Nachrichten hat, sind die der Hebräer, welche meist bei gottesdienstlichen Verrichtungen mit Unterstützung eigner zu diesem Zwecke gebräuchlicher Instrumente vorgetragen wurden. Ebenso besitzen wir Beweise von der Vortrefflichkeit des griechischen Volksliedes in Menge, und nicht minder vortrefflich und wünschenswerth als die Dichtungen eines Mäoniden würden für uns seine Gesangweisen sein. Die Römer entlehnten den Karakter ihrer Volkslieder mit ihren meisten übrigen Gebräuchen theils von den Hetruriern, theils waren sie Nachahmer der Griechen. Abgesehen von diesen Hauptabtheilungen bewahrte jedes einzelne Land, jede Provinz ihre Eigenthümlichkeiten. Leider ist ungeachtet der vielen Forschungen sachkundiger Männer von dergleichen Alterthümern nichts Zuverlässiges auf unsre Zeiten gekommen; denn in den frühesten Zeiten pflanzte sich dieselbe bloss durch das Gedächtniss von Mund zu Munde fort, und der grösste Theil derselben verlosch mit dem Untergange des Volkes selbst. Es wird also für diesen Zweig der Forschungen das Auffinden der Beweise von Existenz solcher Volkslieder abgerechnet, leider jede für diesen Gegenstand angewandte Mühe fruchtlos bleiben.

Die kriegerischen Sitten und die rauhe Sprache der Vandalen und Hunnen, der Germanen und Gallier und andrer damals unter ähnlichen Umständen lebenden Völker, waren dem Erblühen der Künste und Wissenschaften zwar höchst hinderlich, doch leisteten einzelne weise Männer das unmöglich Scheinende und wurden deshalb Muster und Stützen ihrer Nationen. Man erin-

nere sich nur in Bezug auf Anordnung und Verbesserung der gottesdienstlichen Volkslieder an einen heil. Ambrosius und den drittehalb Jahrhundert später lebenden Gregor den Grossen. —

Vorzüglich gehört dahin aber die im Mittelalter durch den verdienstvollen Guido von Arezzo erfundene und später allgemein verbreitete Signatur der Tonverhältnisse, wodurch die Aufbewahrung der Gesangweisen auf eine leichte Art geschehen konnte; denn was man in andrer Art früher aufgezeichnet findet, ist für uns unbrauchbar, wegen der Unverständlichkeit der Zeichen.

Es entstanden fast gleichzeitig Meisterschulen, deren Theilnehmer bekannt unter den Namen: Meistersänger, Minnesänger, Troubadnes u. a. ihr Volk in allen üblichen Gesangweisen unterrichteten. Geschichtliche Thatsachen, deren Andenken sie durch das Lied beim Volke zu erhalten strebten, der Enthusiasmus, mit dem sie den Krieger erfüllten, erhöhte die allgemeine Theilnahme; ihre Talente und Verdienste erwarben ihnen Achtung und Rang, so dass Könige und Fürsten sich um Künste beeiferten, welche allgemeine Bildung und Fröhlichkeit mit sich führten, und Glanz und Ruhm über ihre Besitzer verbreiteten. Noch jetzt ergötzt der Zauber ihres verklungenen Liedes Kenner und Laien. Durch solche Anstalten erlangte das Lied beim Volk immer höhres Ansehn, und ein Land wetteiferte mit dem andern um den Vorzug desselben. Schottland, Irland und England verflocht seine alten Helden-Sagen mit demselben, und bildete es auf solche Weise zu einem höchst erwünschten Bedürfnisse, und dessen romantischer Stoff den nördlichen rauhern Gemüthern besonders zusagte. Diesen entgegengesetzte Gegenden liebten mehr das heitere Leben in der gefühlvollen Romanze. Frankreich und Spanien waren hauptsächlich im Besitze von solchen Balladen und bewahren noch viele derselben rein und treu auf. Und so hat jedes Land und Volk eine eigne Gattung im Liede, welche dem speziellen Karakter eines jeden mehr oder weniger angemessen ist. Hier möchte wohl eine kurze Andeutung der vorzüglichern und gebräuchlichern Gattungen von Volksgesängen älterer und neuerer Zeiten nicht am unrechten Platze sein. Man kann sie in der Regel unter zwei Hauptklassen bringen; die eine gehört dem religiösen, die andere dem weltlichen Leben und Trieben an. Zur ersten gehören: gottesdienstliche Versammlungen, zu deren Zweck unter allen Völkern und zu allen Zeiten eigenthümliche Gesänge verfertigt wurden; sie waren immer eine bedeutende Quelle für die Erweckung religiöser Gefühle und die Besserung der Menschen.

Zur zweiten Hauptklasse gehört vorerst das Kriegslied. Es reizt die Gemüther zur Tapferkeit und erregt edle National-Empfindungen. Gewöhnlich wurde es beim Annahen gegen das feindliche Heer von sämmtlichen Streitern abgesungen. Diese Liedergattung stand gleich der vorigen in sehr hohem Ansehen, und es war in der That nicht selten, dass man ihrer Wirkung allein den glücklichen Ausgang einer gelieferten Schlacht zurechnete. Bei den Griechen kommen diese Gesänge unter dem Namen Päane vor; ebenso liebte sie der Römer und jedes andre kriegerische Volk. Auch die alten Deutschen waren im Besitz solcher Gesänge, doch waren dieselben ihnen nicht so recht eigenthümlich, sondern mehr von ihren Gränznachbarn entlehnt, so wie auch Barden und Druiden, die Lehrer und Verbreiter solcher Gesänge, welche zu damaliger Zeit in hohem Ansehn standen, keine ursprünglich deutsche Würden waren, sondern früher nur den Galliern und Celten angehörten. Hierher möchte wohl die gerechte Klage eines Schriftstellers des vorigen Jahrhunderts auf unsere Zeiten passen, die nach seiner Aussage, wenn sie vor den ältern einen Vorzug hätten, denselben nicht darin bestässen, dass solche politische Einrichtungen, welche auf Befestigung der Nationalgesinnungen und der Tapferkeit abzielen, wie solche patriotische Lieder und Anstalten zur Verbreitung derselben, jetzt völlig in Vergessenheit gekommen sind.

Nebstdem, dass es nun für alle Gelegenheiten im gewöhnlichen Leben Gesänge gab, waren solche noch besonders wichtig, welche theils bei öffentlichen, theils bei Privatgegenständen benutzt wurden, deren Inhalt die Weisen und Helden pries; alsdann glänzten wegen interessanten und reichhaltigen Stoffes diejenigen Gesänge,

welche das Glück der Liebe schilderten, später Minnelieder genannt, und jene, welche bei Tisch- und Trink-Gelagen, bekannt unter dem Namen Skolien, gebräuchlich waren. Von diesen so mannigfaltigen Arten der Volksgesänge hat sich bis jetzt nur noch am allgemeinsten die erstgenannte Hauptklasse erhalten. Doch um wieder zur Fortsetzung des weitern Schicksals des Volksgesanges zu gelangen, so verliessen wir ihn oben in einer für denselben sehr vortheilhaften Periode, indem, wenn man die Riesenschritte beobachtet, womit von jetzt an der Volksgesang wirklich durch Hülfe der genannten Institute sich verbreitete, man glauben sollte, dass derselbe immer mehr zu einer Stufe gelangt sei, welche vollendet genannt werden konnte, doch zu beklagen ist, dass die früher so wirkungsvollen Muster in spätern Zeiten wenigere oder gar keine Nachahmer gefunden haben, und dass der jetzige Volksgesang, besonders der Zustand unsers deutschen, mit Ausnahme der religiösen Gesänge, welche weiter unten noch besonders erwähnt werden sollen, bemerkbar gesunken, ja an gewissen Orten fast spurlos geworden ist.

Diese gewiss jedem Volksfreunde traurige Erfahrung, und namentlich die letztere, welche unser liebes Vaterland betrifft, giebt hier Gelegenheit über die Ursache des abnehmenden Volksgesanges zu sprechen, und Mittel zur Wiederaufhülfe desselben zu suchen und zwar der Kürze wegen mit besonderer Rücksicht auf unser Deutschland.

(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Fassliche Anweisung zum Gesangunterricht in Volksschulen. Nach naturgemässen Grundsätzen und das Singen nach Noten und Ziffern verbindend bearbeitet von F. A. L. Jakob. Grüson in Breslau.

»Allen Liebhabern der freien Kunst Musica wünsch' ich, Dr. Martin Luther, Gnad' und Fried' von Gott dem Vater und unserm Herrn Jesu Christ.

Ich wollt' von Herzen gerne diese schöne und künstliche Gabe Gottes, die freie Kunst der Musika, hoch loben und preisen: so befinde ich, dass dieselbige also viel und grosse Nütze hat, und also eine herrliche und edle Kunst ist, dass ich nicht weiss, wo ich dieselbe zu loben anfahen oder aufhoren soll, oder auf was Weise und Form ich sie also loben möge, wie sie billig zu loben und von Jedermann theuer und werth zu achten ist, und werde also mit der reichen Fulle des Lobes dieser Kunst überschüttet, dass ich sie nicht genugsam erheben und loben kann; denn wer mag alles sagen und anzeigen, was hiervon möchte geschrieben und gesagt werden? Und wenn schon einer alles gern sagen und anzeigen wollte, so würde er doch viele Stücke vergessen, und ist in Summa unmöglich, dass man diese edle Kunst genugsam loben oder erheben könne und möge.

Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. —

Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmuthiger, sittsamer und vernünftiger macht. —

Musicam habe ich allezeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu Allem geschickt. Man muss Musicam von Noth wegen in in Schulen behalten. Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. —

Die Musica ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes, und nahe der Theologie. Ich wollte mich meiner geringen Kunst nicht um ein Grosses verzeihen. Die Jugend soll man zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie machet feine geschickte Leute. —

Singen ist die beste Kunst und Uebung! Es hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor dem Gericht, noch in Hadersachen. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern sind frohlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg.« —

Dr. Martin Luther.

Mit diesem herzigen Wort Luther's und harmonirenden Aeusserungen Andrer offenbart der Verfasser seinen warmen Antheil an der Kunst; die verständige Vorrede zeigt ihn als denkenden von seinem Amtsberuf erfüllten Mann — sonach hätte er nicht nöthig gehabt, sich gegen unberufene Beurtheiler mit Hiob 34, 32. V. *) zu verwahren. Ihm ist die Volksschule eine Volksbildungsanstalt, nicht bloss Unterrichts- oder gar Zunftzuanstalt für den Weltbürgerberuf; unter den Unterrichtsgegenständen, die ihm als Mittel für solchen Zweck vorstehen, ist ihm „der Gesang ein herrliches Bildungsmittel für den jugendlichen Verstand, das wie nichts anders auf die Stimmung und Veredlung des Gemüths wirkt, die Schuleraichung ungemein fördert und in derselben eine Lücke ausfüllt, die nichts an-

*) Habe ich's nicht getroffen, so lehre du mich's besser.

ders auszufüllen vermag; das zur Belebung, Erhebung und Verschönerung des Schul- und Volkslebens viel beiträgt und die Schul-, Kirchen- und Volksfeste ungemein zu veredeln vermag.“ In so bedeutender Würdigung will er den Gesang zu einem Hauptunterrichtszweig erhoben und durch alle Klassen (er berechnet S. VI. die Unzulänglichkeit der häufig so beschränkten Singstunden) durchgeführt wissen. „In so fern,“ giebt er ferner (S. IV.) zu bedenken, „durch den Gesang Saiten unsers Gemüths erklingend gemacht werden, die durch nichts anders in Schwingung zu setzen sind; in sofern er zu der Erkenntniss — dem Lichte des Geistes, das allein nicht stark genug ist, den Willen zu bestimmen, — die nöthige Wärme des Herzens erzeugen hilft, dieselbe belebt, unterhält und zum begeisternden Feuer anschürt, und dadurch dem Willen eine bessere, edlere Richtung giebt, ist er eins der vorzüglichsten Schulerziehungsmittel. Beim Gesang erklären und verklären sich gegenseitig Wort und Ton; darum wird auch das gesungene Wort eher verstanden und tiefer empfunden, als das gesprochene.“ Deshalb will er den Gesang nicht nur mit den Andachtsübungen der Volksschule, sondern auch mit andern Unterrichtszweigen in Verbindung bringen; „wenn z. B. in der Weltkunde in Liedern besungene wichtige geschichtliche Thatsachen, Personen u. s. w. erwähnt werden, so stimme man flugs die Lieder an;“ öftere Veranlassungen biete der naturkundliche Theil der Weltkunde — Naturkunde ohne Bezug auf Gottseligkeit zu lehren, heisst ihm ein dürres Treiben ohne innern Halt und höhere Weihe.

Zu solchen Zwecken findet auch er (wie der Vorgänger, Nägeli) die alte bequeme Schlendriansweise, z. B. das Intervallen-Ueben, worin bei Manchem die ganze Methode bestehe, unzureichend, will vielmehr die Gesanglehre den aus der Kindesnatur hervorgehenden Bildungsgesetzen unterworfen und nach ihnen betrieben wissen. Hier tritt nun er mit der Mehrzahl der Neuern entschieden in Nägeli's Bahn, will aber (übereinstimmend mit Hentschel u. a.) dem Kursus des „bewusstvollen Singens“ einen Lehrgang Gehörsingen, an dem auch die jüngsten Schulkinder Theil nehmen können, vorausschicken.

Der regen Liebe für die Sache und dem Eifer für ihre Verbreitung scheint das zweite, ihm eigenthümlichere Verfahren anzugehören. Der Verf. mag sich nicht für das Noten- oder Ziffersystem ausschliesslich entscheiden, sondern kennt (S. VIII.) aus Erfahrung beider Tonbezeichnungssysteme Vor- und Nachtheile. „Der Hauptnachtheil des Tonziffersystems besteht darin: dass man durch dasselbe dem Kinde statt dem Sehen (Konkreten) das Abzählen (Abstrakte) gegeben hat, was doch offenbar unpädagogisch ist. Die Notenschrift dagegen hat den Nachtheil, dass sie blos die Anschauung giebt, von der sich der Schüler den Begriff erst abziehen muss, und dass sie später durch das Tonartenwesen viele Schwierigkeiten mit sich führt“ u. s. w. Sonach hat er beide Bezeichnungen verbunden — Ziffern über die Noten gesetzt; die Tonarten aber hat er auf C-, G- und F-dur reduzirt und das Mollgeschlecht in seiner Selbständigkeit ganz übergangen — allerdings die sicherste Art Schwierigkeiten zu vermeiden.

Wäre der Verf. nach seiner treffenden Auffassung des Grundzugs beider Schriftsysteme noch einen Schritt weiter gegangen, so hätte er eine Eklektik vermieden, die beide Parteien leichter gegen sich haben, als vereinigt sehen dürfte und der man (soll sie nicht blos beiläufig erläuterungsweise, sondern durchgehend und systematisch ausgeübt werden) den gerechten Vorwurf machen kann; dass sie der Aufmerksamkeit des Schülers doppelte Zeichen für Eine Sache aufbürdet und entweder die Last des zu Beobachtenden vermehrt, oder zur Unachtsamkeit nöthigt. Wie leicht hätte er sich über den gegen die Notenschrift aufgestellten Einwand hinweggehoben, da er selbst in seiner Aeusserung über Intervallenübung und über die Zifferschrift an der Bemerkung steht, dass dem Schüler nur die Anschauung, nicht der abgezogene Begriff nöthig, ja der letztere für die Kunstkonzeption im Innersten und Aeussern störend und hemmend ist! Die „Schwierigkeit des Tonartenwesens,“ wie der Verf. es nennt, liegt aber nicht im Notensystem (und würde im Ziffersystem noch

grösser sein) ist auch, schon nach Nägeli's Lehrweise, nicht so übergross, wofern der Lehrer überall so weit vordringen will und, nach dem Maass seiner Zeit, darf.

Ueberhaupt erscheint die Leistung des Verfassers mit seiner Gesinnung und Grundansicht nicht auf gleicher Stufe; auch auf ihn (unter vielen andern) ist das im Eingang zu der Anzeige des Nägelischen Werkes Gesagte zu beziehen. Die Ansicht von der Bestimmung der Gesanglehre in Volksschulen war der öffentlichen Mittheilung — wenn auch nicht eines selbständigen Werkes werth, eben so die Abweichungen von Nägeli's Methode; vielleicht wäre alles das gereifter erschienen, wenn der Verf. sich nicht zu der Form eines eignen Buches damit hätte hinreissen lassen. So findet sich denn des Widersprechenden, Unfertigen, Unhaltbaren nicht wenig.

Der Verf. nennt (Anm. S. 2.) die Nägelische „Eintheilung des Gesangunterrichts in Melodik, Rhythmik und Dynamik dem Begriffe nach unrichtig" (eine Ansicht, die der weitern Erwägung in einem freien Aufsatze gar wohl werth gewesen wäre) beobachtet sie aber, um seine Uebungen in einer bestimmten Ordnung aufzustellen; allein dann hält er ja die Eintheilung (ein blosses Mittel der Methode) wenigstens aus diesem Grunde für zweckmässig und dem Begriff seiner eignen Methode nach richtig. Er scheint die Spaltung sogar zu vervielfältigen, da er nicht, wie Nägeli, jede Partiallehre erschöpft, sondern in Abtheilungen durcheinanderschiebt. Und hier erscheint ein zweiter innerer, nur nicht so offenbarer Widerspruch. Der Verf. will, wie erwähnt, dem Kursus des bewusstvollen, methodisch gelehrten Singens einen Lehrgang Gehörsingen vorausgehen lassen. In gleicher Absicht übt Hentschel (nach seiner genannten Schrift) den Kindern sogleich Lieder ein, ohne andre Vorbereitung als Gehörsübungen zur Auffassung der rhytmischen, melodischen, dynamischen Unterschiede. Unser Verf. legt ausserdem Stimmübungen: melodische (Nachsingen eines, dann zweier und dreier Töne — diese durch Akkordzergliederung — Tetrachorde, Tonleiter) rhythmische und dynamische (hier, wie Nägeli, fünf Grade der Stärke: pp. p. mf. f. ff. Orgeltöne — gleichbleibende, — Schwelltöne und Glockentöne) vor, weiss also die Vorübung abstrakter Musikelemente nicht zu vermeiden und giebt sie nur unvollständig, von der Notenschrift u. a. entkleidet, muss folglich im zweiten Lehrgang auf sie zurückkehren, was wol für Lehrer und Schüler verdriesslich sein mag. Auch die Entwickelung des Einzelnen steht, wo sie abweicht, der Nägelischen nach; eben so die Uebungen, von denen namentlich die Uebung der Akkordtöne an ihrer Stelle gegründetes Bedenken finden könnte.

Ungeachtet dieser Ausstellungen giebt das Werk von der Bildung und dem Eifer seines Verf. ein gutes Zeugniss. Es ist für ihn und sein Fach zu wünschen, dass er an kleinern schriftstellerischen Aufgaben sich zu einer spätern, grössern und ganz gelungenen Leistung vorbereite. M.

Troisième Rondino pour le Pianoforte sur les Thèmes favoris de l'Opera Marie, composé par C. G. Licke. Bonne chez T. Haslinger.

Für die grosse Welt, und zwar für die Damenwelt:

„Nun wohl! Wenn Ihnen die grosse Welt
„reizender ist, Minna — wohl! so behalte uns
„die grosse Welt! — Wie klein, wie arm-
„selig ist diese grosse Welt!" —
v. Tellheim in Minna von Barnhelm.
(5. Akt 9. Scene.)

Grande Sonate concertante pour Pianoforte et Flute composée par F. Kuhlau. Oev. 85. Mayence chez le fils de B. Schott. Preis 2 Fl. 42 Xr.

Wenn man so viele Sonaten für Flöte und Pianoforte betrachtet, so findet man fast immer dass die Flötenstimme könne wegbleiben, ohne dass dem Werke dadurch ein besondrer Schaden erwüchse. Eine rühmliche Ausnahme von dieser Art der Komposition macht die oben angezeigte Sonate; der Name des allgemein geschätzten Komponisten liess dies schoner warten. Referent kann daher nur einen jeden Musiker auf diese höchst gelungene Arbeit aufmerksam machen. — Stich und Papier wie immer sehr lobenswerth. — G.

Fuge aus Mozart's Requiem für die Orgel bearbeitet und Präludium als Einleitung derselben komponirt u. s. w. von A. Hesse, Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau. Breslau bei F. E. C. Leuckart. Preis 6 Sgr.

Herr Hesse hat die erste Fuge aus dem Requiem von Mozart für Orgel bearbeitet; eine Singfuge ist und bleibt aber immer eine Singfuge, sie verliert jederzeit, wenn sie für das Klavier oder die Orgel arrangirt wird; recht sehr ist dies der Fall mit dieser Fuge; die Figur die das Kontrathema ausmacht, ist für die Orgel zu bunt und zu schwer; warum hat Herr Hesse nicht selbst eine Fuge für die Orgel geschrieben? — Sonst ist das Arrangement nicht übel, nur wären die Oktavenverdopplungen im Pedal zu vermeiden gewesen, denn erstlich sind sie sehr schwer zu spielen; und zweitens wird der Bass zu stark gegen die untern Stimmen zumal da die linke Hand den ePdalbass Note für Note immer mitspielt, wodurch also der Bass oft dreidoppelt wird. — Stich und Papier sind sehr gut. —

G.

Variations brillantes pour le Piano et Violon sur la marsche favorite de Moise composées par Henri Herz & C. P. Lafont. Op. 42. Bonn chez N. Simrock.

Eine Introduktion, Andante maestoso, beginnt auf brillante Weise, worin nach wenig Takten alsbald in der Klavierstimme ein ganzer Schwall von Noten angebracht ist, welcher durch die Violinstimme unterbrochen und in dieser fortgesetzt wird., damit beide Herren geigen können, dass sie im Stande sind, einen Haufen Noten flink umzuschaufeln. Das Thema beginnt; eine neue Erscheinung, da man es nicht vorher ahnen kann. Es wird nun in bekannten Notenfiguren fünfmal verändert, dann in ein Adagio molto verwandelt, nach welchem sogleich ein Finale Allegretto non troppo im $\frac{6}{8}$ Takt beginnt, in dem das Thema auf eine gedehnte Weise erscheint, dessen Harmonien sich nur auf Tonica und Ober-Dominante erstrecken. Kurz viel Noten, aber wenig Musik, und dazu zwei Komponisten!

H. Birnbach.

---

5. Allerlei.

Die Gemäldeausstellung in Berlin.

Alles spricht von ihr, alle Blätter schreiben von ihr: warum nicht auch die musikal. Zeitung! Sollte der Musiker sich dem belebenden Einfluss andrer Künste verschliessen, während alle Künstler so gern und zu ihrem Heil nach seinen Weisen hinlauschen! Aber ist ihm mehr, als stiller Antheil erlaubt? — Unsre Berichterstatter über Alles und Jedes werden kaum die Frage gestatten, geschweige eine verneinende Antwort. Hat nicht jener Menschen und Bäume und Bilder gesehen, und eine Aesthetik durchgeblättert, auch wol hinter der Staffelei eines Bekannten sich etliche Kunstausdrücke aufgelesen: Inkarnation, Gruppirung, Mitteltinte, Lasur, Staffage! Warum soll man also nicht über Menschen und Bäume, Haltung und Gruppirung urtheilen können! Es wird wenigstens nichts schaden.

Dem sei, wie ihm wolle: wir wagen nicht, mitzaurtheilen. Sollte nicht der letzte Kunstjünger mehr und mit ganz andern Augen gesehn haben, als der blosse Zuschauer; mit ganz andrer Lieb' und mächtigerm Eifer eingedrungen sein und festgehalten haben, als wir andern, denen ja nicht Grundtrieb der Natur, selbsterwählter Zweck und Inhalt des Lebens ist, was in jenem lebt und schafft! Und vermöchten wir auch mehr: hier soll einigen Kunstverwandten andrer Zunge nur reiner Dank ausgesprochen werden. Nur wessen wir erfreut, wovon unser Gemüth erfüllt worden, nur das dürfen wir hoffen verstanden zu haben. Auch von diesem erlaubt der Raum nur die beschränkteste Auswahl. Die Nutzanwendung für den Musiker, die die Aufnahme in diesen Blättern rechtfertigt, wird wol jeder Leser selbst finden.

No. 369. Ein Werk von Johann Anton Rabmoux aus Trier, das erste auf den hiesigen Ausstellungen, zu dem der Riesengeist Dante's berufen hat. Ugolino, das hochverehrte Haupt der Pisaner, wird der Verrätherei verdächtig, mit Söhnen und Enkeln eingekerkert und nach neunmonatlicher Haft dem Hungertod übergeben. Im neunten Kreise der Hölle (dem Strafort der Verräther) findet Dante ihn und seinen Hauptwidersacher, den Erzbischof Ruggieri, und vernimmt den entsetzlichen Hergang aus dem Munde des noch davon Zerquälten *).

»Als ich erwacht' im ersten Morgenroth,
Da jammerten, im Schlafe noch, die Meinen,
Die bei mir waren, und verlangten Brot.
Theilst Du nicht meinen Schmerz, so theilst Du keinen,
Und denkst Du, was mein Herz mir kund gethan,
Und weinest nicht, wann pflegst Du denn zu weinen?

*) Die folgenden Verse aus Streckfuss Uebersetzung.

Schon wachten sie, die Stunde naht' heran,
Wo man uns sonst die Speise bracht', und Jeden
Weht' ob des Traumes Unglücksahndung an.
Verriegeln hort' ich unter mir den oden,
Grannvollen Thurm — und ins Gesicht sah ich
Den Kindern allen, ohn' ein Wort zu reden.
Ich weinte nicht, so starrt' ich innerlich,
Sie weinten, und Anselm, mein Kleiner, fragte:
Du blickst so, Vater! ach, was hast Du? sprich!
Doch weint' ich nicht, und diesen Tag lang sagte
Ich nichts, und nichts die Nacht, bis abermal
Des Morgens Licht der Welt im Osten tagte.
Als in mein jammervoll Verliess sein Strahl
Ein wenig fiel, da schien es mir, ich fande
Auf vier Gesichtern mein's und meine Qual;
Da biss ich mich vor Schmerz in beide Hände,
Und Jene, wähnend, dass ich es aus Gier
Nach Speise thät', erhoben sich behende
Und schrie'n: ias uns, dann leiden minder wir!
Wie wir von Dir die arme Hull' erhalten,
O so entkleid' uns, Vater, auch von ihr.
Da sucht' ich ihrethalb mich still zu halten;
Stumm blieben wir den Tag, den andern noch.
Und Du, o Erde, konntest Dich nicht spalten?
Als wir den vierten Tag erreicht, da kroch
Mein Gaddo zu mir hin mit leisem Flehen:
Was hilfst Du nicht? Mein Vater, hilf mir doch!
Dort starb er — und so hab' ich sie gesehen,
Wie Du mich siehst, am fünften, sechsten Tag,
Jetzt den, jetzt den hinsinken und vergehen.
Schon blind, tappt' ich dahin, wo jeder lag,
Rief sie drei Tage, seit ihr Blick gebrochen,
Bis Hunger that, was Kummer nicht vermag."

Das Bild hat drei Fächer, durch das grüne Mauerwerk des Thurmes verbunden. Im ersten folgt Ugolino dem Ruggieri zum Thurm — torra della fame nach seiner Pein benannt. Heimtückische Freude im argen stillen Gesicht, stösst Ruggieri mit dem Fuss heimlich die Kerkerthür, die sich so schwer öffnet; in des Gefesselten Brust bäumt sich jammervolle Ahnung auf, während das jüngste Kind in lieblicher Gesundheitsfülle und Unbewusstheit nur ein wenig furchtsam das Händchen vor einem Hunde zurückzieht, mit dem es gern spielen möchte. Auf dem andern Seitenbild versenkt Ruggieri mit zufriedener Miene die Kerkerschlüssel in den unwilligen Arno. Im Mittelbild ist die Todesscene. Jenes Kind ist früher erlöst, als die Brüder. Von dem Antlitz des Vaters hat das Vatergefühl jede Spur des eignen Wehe verbannt; man sieht das Schweigen, das in Dante lauter schreit, als jede Klage. — Unter den bedeutungsschweren Ornamenten des Mauerwerks ist die ewige Strafe Reggieri's nach Dante's Kunde. Ueber den Bogen, durch und über die Zinnen weg glüht — die schöne Sünderin Italia — Himmel und Land und Meer in rothem, gelbem, grünem Lichte seltsam und furchtbar, wie der Athem eines Vulkans, gleissend.

Man will die Färbung zu kalt, zu dünn, zu grell; die Zeichnung zu hart finden; ist es denn dem Künstler hier um malerischen Reiz zu thun gewesen? Soll er, gekünstelter wie ein Gladiator, den entsetzlichen Ausgang weich umschmeicheln? Man hat die Färbung der Landschaft unnatürlich gefunden; die Farbenlichter des Himmels sind oft bis zur Unerschöpflichkeit seltsam, schon bei uns — und ist nicht die Landschaft (wie der Flussgott zu Füssen des Bischofs) mehr Allegorie als Naturbild, um die eine Idee Dante's, das gefallne Italien, möglichst festzuhalten? Ist nicht auf diesem höhern Standpunkte selbst die Fabel in allen ihren Theilen nur Allegorie eines tiefern Inhalts? — Wie will man daher den Ausspruch rechtfertigen: der Maler sei über die Gränzen der Kunst hinausgegangen, habe gemalt, was man nicht malen solle. Welcher Herkules hat der Kunst ihre Gränzsäulen gesetzt? Und der nächste kühne Schiffer umsegelte sie! Wer das Bild des strengen Gerichts ewiger Gerechtigkeit an einem Volk, wie an den Einzelnen, die es uns vorstellen, nicht wichtig genug, den Künstler zu erfüllen? Und wenn das: konnte er widerstehn, es festzuhalten! Man muss alle höhern Bedeutungen wegwerfen und nichts sehen wollen, als das persönliche, körperliche Leiden, um die Aufgabe zu verbannen. — Das Prinzip dieses Widerspruchs ist dasselbe, aus dem manches Werk Beethovens (z. B. seine Sonate Op. III.) manche Ballade von Löwe und andre Werke Künstlern und Kunstkennern Bedenken erregt haben, aus dem auch auf der andern Seite manche Aufgabe andrer Künstler nicht mit voller Wahrheit gelöst worden ist.

Gewinnender allerdings ist eine Aufgabe, wie sie Karl Sohn gelöst und unter No. 705 uns dargestellt hat. Rinald und Armida. Giebt es wohl in all' unsern Opern ein so vollkommnes Duett? Er glühend und berauscht von ihrem Umfangen; sie blond *), jungfräulich, zart und rein und still, nur nach ihm hingewandt, nicht hingegeben. Auf der ruhigen Stirn, im aphrodysisch noch oben gewölbten, taubenhaft sanften Augen, im geschlossenen Munde volle Befriedigung schon am Gewinn und an der Nähe allein des heissliebenden, scheint sie seine Glut an ihrer Brust kühlen zu wollen; die Rechte deutet mehr, sein Lockenhaupt berühren zu wollen, als dass sie es thät', der linke wunderschöne Arm, der ihn umfangen wollen, ruht nur kaum angelehnt auf seiner Schulter. Wohl ist dem südlichen Rinald der deutsch geschaffne Jungfrau die wahre Zauberin, ihr eignes schönstes Wunder.

Unter den Büsten eine Dame mit einem Dutzend moderner fusslanger Haarschleifen. Ein Virtuosenadagio mit Wienerlocken-Aufsatz von Hundertachtundzwanzigtheilen.

*) Nach Tasso (Gries Uebersetzung):
— — »Du, die unter blondem Haar
Und der Gestalt, so zart und mädchenhaft — «
»In sich gewandt den Blick, den anspruchlosen.«

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 22. Oktober. Nro. 43. 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Volksgesang, besonders den deutschen.

Von A. Henkel.

(Schluss.)

Fast immer schoben diejenigen, welche diesem Gegenstand ihre Aufmerksamkeit widmeten, die Schuld der Abnahme des Volksgesanges auf das Volk selbst, und sprachen von mehr gesitteten und verfeinerten Menschen, bei welchen durch den Geist der wohlthätigen Aufklärung die Spuren eines kindischen und jugendlichen Lebens gleich der Erinnerung früherer Zeiten verschwunden sei, und dass man jetzt unter einem Volke lebe, welches der Lieblingsbeschäftigungen seiner Voreltern vermöge der aufgeheiterten Denkungsweise sich schäme. Doch diese Behauptungen waren nie gegründet und wurden immer durch das umgekehrte Verhalten des fraglichen Gegenstandes entkräftet; denn der Hauptkarakter eines Volks bleibt durch alle Zeiten hindurch meist derselbe, ungeachtet das Wissen sich mehr und mehr ausbreiten kann; und somit verliert es weder seine Natürlichkeit, noch die Ehrfurcht für seine Vorfahren und deren Gebräuche. Ja, wenn auch ein bedeutender Theil eines Volkes sich in dieser Hinsicht von dem eigentlichen Volke trennen sollte, so lebt doch der alte Geist immer in der Mehrzahl der übrigen jüngern fort. Nie entging daher dem aufmerksamen Beobachter der rührende Gebrauch, dass Eltern und Kinder sich mit denselben Gesängen in ihrem Leben beschäftigen, welcher ihre Vorfahren sich schon in ihrer Kindheit bedient haben. Es bleibt demnach wahr, dass diese mehr oder weniger bemerkte Abnahme des volksthümlichen Gesanges nicht dem Volke zur Last falle (denn immer und überall gehört Gesang zu den leidenschaftlichen Beschäftigungen desselben) als dass sie vielmehr am Mangel zweckmässiger Volkslieder im ächten Sinne des Worts liege; und auch hier muss man dem Künstler den Vorwurf der Schuld machen.

Es ist in Wahrheit eine der schwierigsten Aufgaben, der Menge zu gefallen und Erfinder von Liedern zu sein, die so heterogene Gesinnungen zu einem Wohlgefallen stimmen können; und nicht mit Unrecht sollten in neuerer Zeit Akademien und Konservatorien dem besten Volkslied eine Prämie zusichern; denn neue Thatsachen bedürfen eines neuen Impulses im Liede, und rastlos ruft der Zeitgeist neue Begebenheiten hervor. Wie nun dem Volk in Rücksicht dieser Lieder Genüge geleistet werden könne, soll durch folgende Regeln, welche ihren Ursprung dem Zusammenhalten und Prüfen der bessern Muster dieser Gattung verdanken, versucht werden.

Vorerst die Frage, wie die Beschaffenheit solcher Lieder sein müsse, damit sie das allgemeine Interesse in Anspruch nehme! —

Hier wird zwischen dem Inhalte des Liedes und der Darstellung desselben durch Töne unterschieden.

Was erstern betrifft, so müsste derselbe allgemein verständlich sein, und jeder gelehrten Anspielung entsagen; entweder das wirkliche Leben in seiner lautern Natürlichkeit umfassen,

oder eine weise Lehre in romantischen Erzählungen, oder abentheuerlichen Fernmährchen und dgl. aufnehmen, weil ein solcher Stoff sich vorzüglich für den kindlichen Karakter des Volkes eignet. Der Dichter muss sodann nur einen Hauptgedanken, an welchen das Uebrige sich mittelbar anschliesst, bemerkbar machen, und diesem einzigen seine ganze sonstige Ideenfülle aufopfern; denn nur dann werden die Sinne am meisten affizirt, wenn man dem Denkvermögen weniger Arbeit aufbürdet. Die Bilder wähle er deshalb aus bekannten Naturgegenständen, oder den gewöhnlichen Beschäftigungen des gemeinen Lebens; denn sie würden ihre Verständlichkeit und somit ihren Zweck verlieren, wenn sie gelehrte Gegenstände berührten, mythologische Anspielungen u. dgl. Das Metrum muss ein gewöhnliches durchaus wiederkehrendes und dem Gehör gleichförmig klingendes sein und in allen Versen einerlei Füsse bekommen. Was den Periodenbau betrifft, so dürften, weil in der Regel die Melodie der einen Strophe auch auf die andern gesungen wird, alle Einschnitte, Abschnitte und Schlüsse der Perioden bei einer wie der andern Strophe nicht verschieden sein, jede Zeile einen Einschnitt in dem Sinne, ohne ihn zu verunstalten, und jede Strophe so viel als möglich ein Ganzes bilden. Noch besser wäre die Eintheilung der Strophe in zwei Perioden wegen der Kadenz des Gesanges, welche gewöhnlich einmal in der Mitte, und dann noch einmal am Ende der Strophe Statt finder. Die sich reimenden Endsilben haben für das Ohr des minder Gebildeten einen unbeschreiblichen Reiz, ohne welchen er sich gar keine Vorstellung von der Poesie zu machen im Stande ist; alsdann dienen sie besonders zum leichtern Auffassen und Einprägen des Textes. Herder hat sich grosse Verdienste um diese Gattung des Liedes erworben, indem er eine ziemlich vollständige Sammlung derselben bewerkstelligte (neuste Auflage 1825). Sodann Büsching und von der Hagen (Sammlung deutscher Volkslieder Berlin 1807) und mehrere andere. Zu den bessern jetzt noch beliebten Volksdichtern werden gezählt: Claudius, Gotter, Hölty, Kotzebue, Miller, Overbek, Stambul, Ustri u. a. In Hinsicht der musikalischen Darstellung des Volksliedes sind Muster: Hiller, Schulz und Reichard; sie vorzüglich erfassten das Wesen dieser schwierigen Aufgabe und widmeten derselben ihr meistes Leben. Aus ihren Forschungen ergeben sich folgende Resultate:

Dass nämlich ein Volkslied, um allgemeine Wirkung zu thun, in möglichst einfacher Folge der Töne und der Bewegung in einem kleinen Tonumfange bestehen müsse. Es soll der künstlichen und gesuchten Harmonien gänzlich entbehren können, und nichts verlieren, wenn es im Einklange, noch weniger, wenn es ohne Instrumental-Musik vorgetragen wird. Der Grundbass ergiebt sich dann schon von selbst aus der Konstruktion des ungekünstelten Gesanges. Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfniss befriedigt sein will, ist beim Künstler Verleugnung der Kunst — nicht Unwissenheit in der Kunst — höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen, unbefangenen und schön organisirten Naturmenschen gleich; dieser nur kann Volkslieder aus seinem Innern singen, jener nur sie machen. Wie schwierig die Lösung dieses Problems sei, zeigen vielfältig verunglückte Versuche der besten Meister, welche der Natürlichkeit im Gesange nachforschen, und die grössten Ungereimtheiten bringen. Ebenso missglückten die Versuche derjenigen, welche glaubten, sich knechtisch an die Poesie anschliessen zu müssen, und deshalb jeder Silbe nur einen Ton zukommen liessen. Man raube dem Liede nicht seinen Schmuck; durchgehende Töne, gut gewählte melismatische Verzierungen erhöhen das Leben des Gesanges, während im Gegentheil die syllabische Ausführung das Lied durch starren Gang ermüden würde. Nie aber darf das regelmässige Verhältniss der einzelnen melodischen Theile zum Ganzen, oder die rhythmische Uebereinstimmung zur Poesie vernachlässigt werden, und ohne die oben genannten Freiheiten zu beschränken, im Liede etwas Unmetrisches oder Planloses ange-

troffen werden. Künstliche Modulationen sind hier eben so wenig an ihrem rechten Orte, wie gelehrte Anspielungen in der Poesie. Am passendsten und eindringlichsten ist die einfache Bewegung von der Tonica zur Dominante, und wieder zu der erstern; diese Ausweichung ist die im Wesen der Töne am meisten begründete, und beim einfachen Lied um so weniger entbehrlich, als sie die natürlichste und gebräuchlichste ist.

„Jeder Ton der Natur neigt sich zu seiner Oberquinte, und bei der noch so geringen Bildung in Tönen schwingt sich selbst das gemeinste Ohr, vermittels des sogenannten Leittons, zur Quinte, als zu einem gewissen frohen Ziele für das Gefühl hinauf, von welchem es sodann ebenso gern wieder in den ersten positiven Ton der Ruhe zurückkehrt.“ Einen eignen Reiz für jede Gattung des Liedes, besonders des Volksliedes, besitzt die wohlangebrachte Wiederholung einer schönen, besonders herauszuhebenden Stelle (Refrain), welche gewöhnlich durch den Eintritt eines verstärkenden Chores bemerkbar gemacht wird. Der Dichter kennt diese Wirkung und wendet sie auch oft passend an, wie dies überhaupt mehr ihn, als den Komponisten angeht. Es ist nicht hinreichend den speziellen Karakter seines Volkes kennen zu lernen, für welches man schreiben will, sondern man richte sein Augenmerk auf Vielseitigkeit in der Ausbildung, auf Umfassung und Prüfen der gesammten nationellen Gesänge.

Diese Beobachtung solcher Erfoderniase, welche hier nur leicht berührt wurden, kann auch der mit den grössten Anlagen Ausgerüstete nicht entbehren, und nur nach gehörig vorhergegangenen, empirischen Versuchen, und dem Studium der bessern Muster muss zum Liede der geistige Funke treten, welchen nur der Künstler, und überdies nur der berufene besitzt. Es mögen hier für das Studium solcher Gesänge noch etliche berühmte neuere und vorzüglich sich in diesem Fach auszeichnende Männer folgen, welche die Poesie mit dem Zauber ihrer Töne übergossen, und noch jetzt im Munde vieler fortleben, sie sind:

„Ebers, Haydn, Harder, Himmel, Hurka, Kranz, Hofmeister, Müller, Metl[illegible], Nägeli, Pfeifer, Schulze, Schweizer, v. Weber und Zelter.“

Noch eine Quelle, aus welcher das Volk passende Melodieen aufnimmt, sind Oper und Liederspiel; doch nur selten können sie wegen des weniger allgemeinen Gebrauches ihres Inhalts angewendet werden. Indess hat man auch solchen Mängeln durch die Unterlage eines volksthümlich geeigneten Textes öfters abgeholfen. Wenn hier eines Theils vom Mangel des ächten Volksliedes in Deutschland die Rede war, so hat sich, wie schon bei der oben gemachten Ausnahme bemerkt wurde, andern Theils ein Zweig des Gesanges hier ganz vorzüglich ausgebreitet, welcher ihm einen wohlthätigen Ersatz für das Entbehren des Volksliedes gewähren muss. Diese Art von Gesang hat recht treffend das Nationelle des deutschen Volkes angenommen, und entspricht nicht minder seinem karakteristischen Ernst, als dem ihm so eignen tiefen Gemüth. Es sind diejenigen Gesänge, welche gewöhnlich bei gottesdienstlichen Handlungen, aber auch bei sonstigen Gelegenheiten im gewöhnlichen Leben zur Erhebung des Geistes von einer versammelten Volksmenge angestimmt werden, die man mit dem Namen: Choräle bezeichnet. Man trifft den Choral allgemein an, und nicht sowohl an seinem eigenthümlich passenden Ort, der Kirche, als auch, wie gesagt, bei allen sonstigen Beschäftigungen des Lebens; und auf solche Weise wirklich die Stelle des eigentlichen Volksliedes vertretend. Als einzige Rechtfertigung dieser Aeusserung diene folgendes dem berühmten Lexikographen Gerber nacherzählte Beispiel von Sachsen und Thüringen: wo der Handwerker keinen Morgen vorübergehen lässt, ohne sein Tagewerk mit dem Gesang eines Morgenliedes zu beginnen. An Winterabenden ist es besonders in kleinen Städten und auf dem Lande in jeder Familie Gebrauch, dass der Hausvater nach der Abendmahlzeit Weib, Kind und Gesinde um den Tisch versammelt, um gemeinschaftlich erst ein Tischlied und alsdann ein Abendlied zu sin-

gen; ein Gebrauch, der gewiss nicht wenig zur Sittlichkeit des gemeinen Mannes beigetragen hat. Und diese Behauptung ist gegründet; denn es hat sich hinlänglich bestätigt, dass von allen zur Wirkung und Bekräftigung wahrer Empfindungen für Religion getroffenen Anstalten keine solche Macht besitzt, als diese, welche im gemeinschaftlich gesungenen Liede sich vorfindet. Schon allein dadurch, dass jedes der versammelten Mitglieder selbst dazu beiträgt, erlangt es eine vorzügliche Ueberlegenheit über die beste Musik, die man blos anhört, und dann empfinden wir auch während des Gesanges durch jedesmaliges Verweilen auf jedem Worte seine Kraft weit stärker, als beim Lesen desselben. Diese Gattung des Gesanges gehört desshalb immer zu den wichtigsten Gelegenheiten, grossen Nutzen aus Liedern zu ziehen, und wir können und müssen sehen, mit diesem Ersatz des deutschen Volksgesanges uns zu begnügen und ein glücklicheres Zusammentreffen günstiger Umstände abwarten, in welchem vielleicht für unsern anderweitigen Bedarf von Nationalgesängen ein neuer Morgen heraufragt, und an das Nichterfülltbleiben eines solchen Wunsches ist um so weniger zu denken, als vielmehr die neuere Zeit für jede musikalische Kunstleistung Ideale geschaffen hat.

---

3. Beurtheilungen.

Ueber den Gesang-Unterricht nach Ziffern in Volksschulen, mit besondrer Berücksichtigung der kleinen Schrift: Beitrag zur Volksnote von Mag. C. A. Klett.

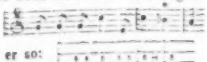
So manches gewichtige Wort ist schon über die Methode: den Gesang in Volksschulen nach Ziffern zu lehren, gesprochen, so oft erwiesen, dass diese ganz unstatthaft sei, und sie uns nur wieder in die erste Kindheit der Notirungskunst zurückführt; dessenungeachtet giebt es noch so viele Verehrer und Vertheidiger dieser Methode; diese eifrige Vertheidigung der Ziffernschrift möchte einen fast glauben machen, dass sie zu dem Zwecke brauchbarer, als die Notenschrift sei; doch ist dies keineswegs der Fall, wie gleich gezeigt werden wird; der Grund dieser eisernen Beharrlichkeit liegt viel tiefer.

Die meisten Gesanglehrer in Volksschulen sind sehr schwache Musiker: sie haben Musik gelernt, weil sie mussten, nicht weil sie Neigung und Talent dazu hatten; diesen wird das Unterrichten sehr sauer; sie sollen etwas lehren, wovon sie selbst nur sehr verworrene Begriffe haben; das muss ihnen denn freilich sehr schwer werden, diesen Lehrern ist es daher bequemer und leichter die Zahlen als die Noten hinzuschreiben; sie geigen oder singen die Melodieen so lange den Kindern vor, bis sie sie nachsingen können; ob die Kinder treffen lernen oder nicht, ist ihnen einerlei; ob diese Art des Unterrichts den Namen Unterricht verdient, bleibe jedem denkenden Menschen überlassen zu entscheiden. — Wenn man nun noch dazu erwägt, wie wenig in den niedern Schulen im Allgemeinen beim Unterricht darauf hingearbeitet wird, das Denkvermögen (nicht das Gedächtniss) auszubilden, und wie sehr ein gründlicher Gesangunterricht zur Bildung des Denkvermögens benutzt werden kann, so muss man erstaunen über die beharrlichen Ziffernlehrer, die statt der trefflichen Notenschrift ein so schlechtes Surrogat einführen wollen.

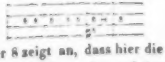
Die Zahlensystematiker schreien, dass es so schwer sei, den Kindern die Namen der Noten zu lehren, doch ist nichts leichter als dies; in 10 Minuten kann es geschehen; z. B. wenn man den Kindern sagt, die Noten auf den 5 Linien heissen: e, g, h, d, f, in folgendem Vers: Es geht hurtig durch Fleiss sind in den Anfangsbuchstaben der Worte die Namen der Noten enthalten; die Noten zwischen den Linien heissen f, a, c, e, wenn ihr diese als ein Wort aussprecht, so habt ihr face, dies lässt sich leichter behalten, als die einzelnen Buchstaben; die wenigen Noten über und unter der Linie sind dann bald durch den Gebrauch zu lernen. Den Werth der Noten hinsichtlich ihrer Dauer müssen die Schüler durch den Gebrauch lernen, man gebe ihnen erst Tonstücke aus ganzen und halben Taktnoten bestehend, dann welche

aus Vierteln und Achteln u. s. w., mit den Pausen mache man es eben so. Hauptsächlich muss der Lehrer nur sehr behutsam zu Werke gehen, und nicht zu viel mit einem Male vornehmen. Die Tonarten den Kindern zu lehren ist eine Kleinigkeit, zuerst erkläre man ihnen nur die diatonische Leiter von C, dann die von G, D, E und F und zeige ihnen, wozu ♯ und ♭ nöthig sind; um die Zahl der Kreuze und B einer jeden Tonart zu behalten, bediene man sich dann des Logierschen Mittels, hiemit wären denn die gewaltigen Hindernisse besiegt, worüber alle Zahlenlehrer so schreien. Die Kinder haben dadurch doch etwas gelernt, was ihnen in der Folge von Nutzen sein kann. Wenn so ein armer Knabe, der nach den Ziffern singen gelernt hat, Talent zur Musik besitzt und nun ein Instrument erlernen will, so ist sein ganzer bisheriger Unterricht nicht allein ganz und gar für ihn verloren gewesen, sondern er hat sich den Kopf mit so falschen Ansichten vollgepfropft, dass hernach viel Zeit und Mühe dazu gehört, um denselben wieder aufzuräumen; der Schreiber dieses hat leider dies durch Erfahrung gelernt; er kann daher fest behaupten, dass die Kinder durch den Ziffern-Gesang musikalisch getödtet werden.

Das Unstatthafte des Zahlensystems geht schon daraus sattsam hervor, dass es nicht selbständig ist, und muss vieles aus der Notenschrift entlehnen, z. B. die Pausen, die Takteintheilung, das ♯, ♭ und ♮. Wenn man nun so viel von der Notenschrift auf die Zahlenschrift übertragen muss, warum nimmt man nicht lieber die Notenschrift selbst? Ein neuerer Verehrer der Zahlenschrift, der Herr M. Klett hat dies sehr gefühlt, daher durch eine neue Methode ♯, ♭ und ♮ sparen wollen, er hat dadurch aber die Sache noch sehr erschwert; folgenden Satz:



beziffert er so:



Das § 5 unter der 8 zeigt an, dass hier die Tonart wechselt und dass der Ton, der auf 8 gesungen wird, die 5 einer neuen Tonart ist; wie schwer und unverständlich ist dies für Kinder! — Die Takt-Eintheilung geschieht auch durch Striche; die Pausen werden durch 0 angezeigt; Herr Klett braucht bei seiner Ziffernschrift 4 Linien, warum nicht 5 und dazu die Noten? — Wie sehr leuchtet es hier nicht jedem Unbefangenen ein, dass die Notenschrift die beste sei! — Doch genug über die Meinungen der Lehrer! Ref. schliesst nur mit dem Wunsche, dass doch endlich einmal diese Verirrung, die doch zu keinem erfreulichen Resultate führt, aufhören möge, und dass die Lehrer einsehen mögen, dass beim Gesang-Unterricht nach Ziffern Zeit und Mühe durchaus verloren ist. — C. Girschner.

Gesangübungs-Stücke zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht stufenweis durch alle Intervalle ein-, zwei- und mehrstimmig und 12 der bekanntesten Choral-Melodieen, zweistimmig für Diskantstimmen zunächst für die Tochterschule in Celle, bearbeitet von H. W. Stolze, Organist und Musiklehrer daselbst: Op. 2. Hannover bei Helwing. Preis 18 Gr.

Der Titel deutet schon hinlänglich den Zweck der vorliegenden Sammlung an, und Ref. kann wohl sagen, dass er durch diese Sammlung erreicht werden kann, wenn nämlich der Gesanglehrer sie mit Verstand und Geschicklichkeit zu benutzen weiss. Ein Haupthinderniss steht nur der allgemeinen Einführung dieser Sammlung in Volksschulen entgegen, nämlich der ausserordentlich hohe Preis desselben: 18 Gr. Cour. für ein Schulbuch zu geben, ist von Eltern etwas zu viel verlangt; noch dazu da der Gesangunterricht kein Hauptgegenstand des Schulunterrichts ist; der höchste Preis dürfte ungefähr 8 Gr. sein, dies würden die Eltern gewiss ohne Weigern geben.

Die Ausstattung ist sehr lobenswerth.

C. G.

---

4. Berichte.

Musik in Leipzig.

Seit unser stehendes Theater mit der Unternehmung des Hofrath Küstner geschlossen ist, hat alle wahren Theilnehmer an der Tonkunst bei uns die Besorgniss ergriffen, dieses Ereigniss

werde gar bald an unserm Musikzustand seine nachtheiligen Folgen äussern. Und in der That ist ja die theatralische Musik eine wesentliche Gattung, durch welche ein Orchester sich bildet; auch sind Konzert und Kirche nicht hinreichend ein Orchester weder hinlänglich zu beschäftigen, noch auch äusserlich zu erhalten. Der Mangel an Gelegenheit zur gemeinschaftlichen Uebung und Zusammenwirkung muss auch den Mangel an Zusammenspiel und Einklang bei einem aus so vielen Individuen bestehenden Ganzen erzeugen. Zudem war dann zu fürchten, dass die bessern Mitglieder bei erster Gelegenheit eine sichere und vortheilhafte Anstellung suchen, andere aber durch Familie und andre Verhältnisse gebunden, oder unfähig, jene zu gewinnen, sich einer andern aber vortheilbringendern Gattung der Musik hingeben möchten. Bis jetzt hat die Hoffnung, dass wir wieder eine stehende Bühne gewinnen könnten, noch Manches zusammengehalten; viele Mitglieder des Orchesters, — aber doch nur vorzüglich die, welche das jetzt fast einzig von Dilettanten behandelte Pianoforte zu spielen verstehen — haben sich mehr dem Musikunterricht gewidmet, andere haben während des Sommers bei den Musikkorps der allzuzahlreichen Gartenkonzerte ihr Unterkommen gesucht. Ein Konzert, welches in diesen Sommer fiel, veranstaltet Mad. Kraus-Wranizky, gegenwärtig bei dere Oper in Hamburg angestellt. Nur eine uns vor mehrern Jahren so lieb gewordne Sängerin konnte dies in dieser Zeit mit solchem Erfolg thun. Was den Gesang dieser Künstlerin anlangt, so hat er allerdings seitdem eine bedeutende Veränderung erlitten; die Stimme ist schärfer und in der Höhe angestrengter geworden; dagegen ist die Gewalt über dieselbe grösser, die Sicherheit und Fertigkeit bedeutender. Die Künstlerin hat sich solide in einer grösseren Gattung des Operngesanges angestrengt bewegt. Dadurch hat aber auch die Anmuth gelitten; es scheint, sie könne sich nicht mehr so ganz der einfachen Empfindung hingeben; die theatralischen Gebehrden, mit welchen sie ihren Gesang begleitet, machen aufmerksam auf das, was sie fruchtlos erstrebt. Sonst trug sie zum Entzücken das einfache Lied „an Alexis“ vor; jetzt künstliche Variationen darüber mit lateinischem Text, welche nicht die Hälfte der Wirkung hervorbrachten, obgleich wir diese Variationen an sich (von Lindpaintner) in ihrer Art recht hübsch nennen müssen. Mad. K. sang noch eine Scene der Vitellia aus Mozarts Titus, und eine von Rossini, so wie mit unsrer Konzertsängerinn Dem. Grabau aus Bremen ein Duett aus der Oper des letztern, Aureliano in Palmira. Schwung und Sicherheit bewährte sich besonders in letztern Stücken, wobei uns auch die wohllautende Stimme der Dem. Grabau recht wohl that. In diesem Konzerte trug übrigens noch Herr Eichler, ein junges talentvolles Mitglied des Orchesters ein Solostück von Lipinsky (ein, wie es sich von diesem Virtuosen erwarten lässt, höchst schwieriges, aber zugleich auch langgedehntes und nicht durch tiefern Gehalt interessirendes Musikstück) mit grossem Beifall vor. Spohr, zu welchem die Freunde der hiesigen Musik durch Subscription vereinigt, dieses junge Talent jetzt gesendet haben, wird hoffentlich demselben die letzte Weihe geben.

Nach diesem Konzerte war eine grosse Pause in Hinsicht grösserer Musikaufführungen. Zum Rathswechsel führte Herr Kantor Weinlich dann Schichts deutsches Te deum nach Klopstocks Text auf; — ein kräftiges, gründlich gearbeitetes Stück, das denn auch besonders durch den vollen Chorarine Wirkung that. Im September veranstalteten die Musiker des Orchesters, welche durch die Munifizenz des Raths eine den Umständen angemessene Gratifikation empfangen hatten, unter Mitwirkung der Sänger des Musikvereins und der Singakademie ein Konzert zu ihrem Besten in der Universitätskirche, dessen Aufführung Herr Musikdirektor Polenz mit gewohntem Eifer leitete. Eine Symphonie von Mozart (C dur mit Fuge) und Glucks Ouvertüre zur Iphigenia wogten kräftig durch die heiligen Hallen; Naumanns Vaterunser wurde durch den trefflich gehaltenen Vortrag der Chöre und der Solopartieen (von den hiesigen Dilettanten gesungen) zu einer Anregung wahrer Andacht. Den Freunden des Instrumentalspiels machte das Posaunensolo des wackern Herrn Queisser viel Freude.

Eine Woche vor dem Beginnen der gegenwärtigen Michaeli-Messe zog nun zu grosser Freude der Theaterlustigen die Gesellschaft des Magdeburger Stadttheaters bei uns ein, welche seitdem ihre Gastspiele giebt. Was wir bis jetzt davon gesehen und gehört haben, beweist uns, dass dieselbe dem Personal unsers bisherigen Theaters, wie es im letzten Winter war, wenigstens nicht nachsteht. Die Bühne wurde eröffnet mit dem (seitdem auch wiederholten) Vampyr von Marschner. Neu war für uns die viel liebliches enthaltende Marie von Herold und Fiorella von Auber, im Text und in der Komposition ein sehr schwaches französisches Produkt. Uebrigens wurde Spontinis Vestalin gegeben, worin Madame Franchetti, welche die Hauptpartie sang, sich dem Publikum empfohlen hat, der Maurer und Schlosser wiederholt und manches Bravo im Schauspiel geleistet. Etwas Genaueres will ich Ihnen über die Leistungen dieser Gesellschaft am Schlusse derselben mittheilen.

Am 29. September begann von Neuem das hiesige Abbonnementskonzert im Gewandhause, die Freude und Stütze unsrer Musikfreunde. Es wurde eröffnet mit der Symphonie von Kalliwoda No. 1., deren edler Styl sie unter uns beliebt

gemacht hat. Dem. Grabau sang eine Arie von Rossini mit augenscheinlicher Befangenheit, welche die grosse Hitze im Saale bedeutend vermehrte; so konnte nur Einzelnes gelingen; freier bewegte sie sich aber in dem Nachtlied von Otto (das dritte unter den drei Nachtliedern für Sopranstimme mit Begleitung, in Dresden bei Friese erschienen) wie überhaupt der einfache, empfindungsvolle Vortrag, und zumeist das Lied ihr zusagt. Die Komposition erinnert zwar hier und da an anderes, aber sie hat es in sich aufgenommen, ohne dass es ihren Fluss stört. Dem. Reichhold, welche hier als Musiklehrerin sich Verdienste erwirbt, spielte das G-mol-Konzert von Moscheles, nach meiner Einsicht die tiefste und gründlichste seiner Kompositionen, mit eines Präzision, welche hörbar von ihren grossen Fortschritten zeugt. Eine Ouvertüre von Julius Otto eröffnete den zweiten Theildes Konzerts; wir vermissten in ihr die Konzentrirung der Gedanken; Melodie und Ausarbeitung war lobenswerth. Darauf trat der junge, höchst talentvolle Violinspieler Wallerstein (aus Dresden etwa 15 J. alt) auf und spielte Variationen von Mayseder mit Freiheit, Leichtigkeit, Feuer und bewundernswürdiger Reinheit. Er gab darauf ein eignes Konzert im Gewandhause, in welchem die für seine Jahre seine Bravour und Präcision durch verdienten Beifall belohnt ward. Den Schluss unsers Konzerts bildete Beethovens Komposition von Göthe's Meeresstille und glückliche Fahrt, in welcher geheime Naturklänge wehn, die keine Feder zu beschreiben vermag. In dem Vortrag von Seiten des Chors hängt Vieles, möcht' ich sagen vom Glück ab; namentlich was den ersten Satz anlangt, das Ansprechen des leisesten pianos in einem grossen Saale. Fast möcht' ich rathen, diese Stellen nur einfach besetzt von einer sichern Stimme singen zu lassen. Das richtige Einsetzen, das Anschwellen der Instrumente im zweiten Satze hat nicht minder seine Schwierigkeiten, und der Meister hat hier wacker den Stimmen viel zugemuthet; darum muss man eine Aufführung von dieser Art nicht zu streng beurtheilen.

Zu den Virtuosen, welche diese Messe besuchten, gehört noch eine Mad. Pollini, welche zwischen den Akten eines Schauspiels im Theater auftrat und Variationen von Mayseder mit lautem Beifall des schwachen Publikums abl aspelte. Der Beifall schien doch nur der Kuriosität und der Anstrengung der Dame zu gelten: sie wollte auch als Sängerin auftreten, aber eingetretene Heiserkeit hat uns um den Genuss gebracht. Ein blinder Virtuos Hr. Busse trat im Classigschen Saale als Klarinettvirtuos auf. Hier liess auch Herr Musikdirektor Theus aus Weimar mehrere Abende seine neuerfundenen Tasten-Instrumente hören, über welche ich Ihnen künftig noch etwas berichten werde. Jetzt ist Demoiselle Perthaler aus Grätz, eine empfehlungswerthe Pianofortespielerin, hier angekommen, welche im nächsten Abonnementskonzert auftreten und dann wahrscheinlich ein eignes Konzert veranstalten wird. — Unser wackerer Konzertmeister Matthäi giebt jetzt eine Sammlung seiner beliebten Lieder für Männerstimmen heraus. Herr Claudius, welcher bisher als Musiklehrer und musikal. Korrector hier privatisirte, und wahrscheinlich der Direktion eines Opernorchesters förderlich vorstehen würde, hat eine Oper: Aladin oder die Wunderlampe, wozu er sich selbst den Text nach Oehlenschläger eingerichtet hat, komponirt; vielleicht werden wir in Konzerten dieses Winters einige Stücke daraus hören. Früher hatte schon dieser begabte Komponist an den undramatischen Text einer Oper Arion, welche nicht zu einer Aufführung gekommen ist, Talent und Fleiss verwendet. Auch Herr Julius Otto, dessen wir oben gedacht, und der sich gegenwärtig als Musiklehrer in Dresden aufhält, hat eine Oper komponirt, für welche er Gelegenheit zur Aufführung sucht. Es sollte eine Gewissenssache derer sein, welche einer Oper vorstehen, die Ausbildung solcher Talente durch Aufführungen ihrer Werke zu befördern — wobei man ihnen eine Prüfung durch Einsichtvolle, aber Unbefangene natürlich nicht verdenken würde. Aber wie schwer wird es jetzt dem Opern-Komponisten gemacht, nur zur Anhörung zu gelangen!

Revue Musicale.

Es ist schon in dem vorigen Jahrgange von dem Unternehmen die Rede gewesen, welches zu Paris vom Herrn Fetis, Professor der Komposition an der Königl. Musikschule, ausgegangen ist, alles, was aus dem Fache der Musik den europäischen Länderkreis erfüllt, nach Möglichkeit zur Kenntniss und Erkenntniss des Publikums zu bringen. Es scheint nicht unzweckmässig, den Inhalt jenes Blattes, welches die Ueberschrift anzeigt, auch unserm Publikum mitzutheilen, wobei wir aber nicht ein für allemal verbunden zu sein glauben, unsre Meinung über diesen Inhalt zu äussern, und im Allgemeinen mehr beabsichtigen, die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was man dort finden könnte, als schon die Wissbegierde zu befriedigen.

In gleicher Weise soll auch das Wesentliche aus the Harmonicon, einer monatlichen zu London erscheinenden Zeitschrift für Musik, mitgetheilt werden.

Wir beginnen mit dem Juni-Heft der Revue musicale. In No. 19. wird Nachricht ertheilt von einer Entdeckung über den Gebrauch von musikalischen Noten bei den alten Griechen. Der Berichterstatter Terne glaubt aus den Handschriften des Aristoxenus *) und Aristides Quin-

*) Schüler des Aristoteles lebte um 330 vor Christo.

tilianus darthun zu können, dass die Griechen nicht, wie bisher auf Treu und Glauben des Meibomius und andrer angenommen sei, nur eine einzige und noch dazu höchst unförmliche und unbrauchbare Weise der Notenbezeichnung gehabt, sondern sich eines Notensystems bedient haben, welches dem heutigen in seinen Elementen ziemlich entsprechend, und das Resultat mehrerer frühern Systeme gewesen sei, die stufenweise auch einen höhern Grad der Vollkommenheit erlangt hätte.

Nach den verschiedenen Noten-Systemen, welche in dem Lande der Griechen nacheinander bis auf den heutigen Tag geherrscht haben, wird die ganze Zeit der griechischen Musik-Geschichte in drei grosse Perioden getheilt, nämlich in die erste von der Einrichtung der panathenäischen Spiele 1500 Jahr vor Christus bis zur Geburt des Pythagoras, in der 47sten Olympiade, oder 590 Jahr vor Christus, ungefähr 910 Jahr; ferner in die zweite bis zur Geburt des heil. Johannes von Damascus 670 Jahr nach Christus, ungefähr 1266 Jahr, und endlich in die dritte bis zum heutigen Tage.

Für die erste Periode hat der Berichterstatter durch Vergleichung der sieben Manuskripte des Aristides Quintilianus der Königl. Bibliothek seine Vermuthung bestätigt gefunden, dass das ziemlich einfache System des Pythagoras mehrere weniger vollkommene Systeme zu Vorgängern gehabt, und dass Meibom in seiner Uebersetzung*) des Aristides Quintilianus ganz will übrlich die Notenzeichen, welche er nicht verstanden, mit andern, dem pythagoräischen System entnommenen vertauscht, und dadurch eine vollständige Verwirrung angerichtet hat.

Wir können nicht umhin, ehe wir weiter gehn, unsern geneigten Lesern nur die Scene in das Gedächtniss zu rufen, wie Christine von Schweden einst jenen Meibom vor versammeltem Hofe zwang, seine altgriechischen selbstverbesserten Noten zu singen, und einen andern ihrer Hofgelehrten, Naude, der über den Tanz der Alten geschrieben, nach Meiboms Musik ein griechisches Ballet zu tanzen. — Scheint nicht die Nemesis schon damals gewaltet zu haben, welche die Königin lehrte, wahre Erkenntniss des Geistes der Alten von aufgeblasener blinder Antiquitäten-Liebherei zu unterscheiden!

Was würden wir in unsern Tagen für Konzerte zu hören und Ballets zu sehen bekommen, wenn alle die Meibome und Naude's, die Goji und Caji, die Requiem-Schmecker und Beethoven-Besserer singen und tanzen sollten, was sie erlauscht, erforscht und erfunden!

Aristoxenus, der älteste Schriftsteller über die griechische Musik in seinen „Elementen der Harmonie" versichert, dass alle seine Vorgänger nur von den Systemen der Harmonie gesprochen, und die übrigen Systeme, das diatonische und chromatische, nicht erwähnt haben.

Hierunter sind nach dem Dafürhalten des Herrn Terne (in No. 21) die vor pythagoräischen Musiker zu verstehn, indem Aristides Quintilianus vom Pythagoras ein System angiebt, worin schon auf das diatonische und chromatische System Rücksicht genommen ist.

Herr Terne hat bereits Einiges von diesem System beigebracht, in den folgenden Nummern aber erst das Weitere versprochen, und glauben wir erst durch das Folgende in den Stand gesetzt zu werden, unsern Lesern jenes System klar zu machen. —

Unter dem Artikel Varietés finden wir Nachricht von dem Akukryptophon oder der Zauber-Leier, einem musikalischen Instrument, erfunden von Wheatstone zu London, wo es 1822 zu hören gewesen. Wir erfahren, dass es seinem Erfinder infinement d'honneur machen und nach Versicherung eines englischen Schriftstellers auf das Prinzip der Mittheilung der Schwingungen gegründet sein soll, auch dass es wie eine Uhr aufgezogen worden und eine Mannigfaltigkeit von Tönen daraus hervorgegangen sei. Im Ganzen aber müssen wir gesehn, keine bestimmte Vorstellung des Instruments erhalten zu haben.

Theater zu Neapel. Siehe da! ein vaterländischer Held auf dem Theater, Friedrich der Zweite in Schlesien ist gegeben nebst einem Konzert zum Benefiz des jungen Violinisten Giacomo Filippa im Theater Re. Haben wir solches Stück schon in Deutschland?

Bekanntmachung.

Der Wunsch, mit dem wir im vorigen Jahr die Vorlesungen des Herrn Professor Breidenstein angekündigt: dass er in einem für unsre Zeit unentbehrlichen Unternehmen Nachfolger finden möge, beginnt in Erfüllung zu gehen.

Herr C. F. J. Gieschner, unser geehrter Mitarbeiter, eröffnet mit dem nächsten Monat eine Vorlesung über das Logiersche Musik- und Musiklehr-System mit vergleichenden Blicken auf andre Tonsetzlehrer. Zu dem ersten Theil seiner Vorträge ist er als unmittelbarer Schüler Logiers gewiss beglaubigt; mit dem letztern erfüllt er eine angemessene Aufgabe, der sich Logier nach seiner besondern Ansicht nicht unterziehen wollen. Die Redaktion.

*) Antiquae Musicae auctores septem, graece et latine Marcus Meibomius restituit ac nobis explicavit Amsterdami, apud Ludovicum Elzevirum 1652 (2 vol. in quarto).

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

Den 29. Oktober. — Nro. 44. — 1828.

Auffoderung.

Die Herren Musikverleger H. G. Nägeli und A. M. Schlesinger haben dem musikalischen Publikum Deutschlands die Herausgabe der beiden grössten Werke unsrer Kunst:

Der H-moll-Messe und der Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, beide von Johann Sebastian Bach

versprochen. Zu lange für die schönlichen Wünsche aller, die so glücklich gewesen sind, vorläufig mit diesen Werken bekannt zu werden, und zu lange für das Bedürfniss aller Freunde und Kenner der Tonkunst zögern sie mit der Erfüllung des Versprechens, mit der Vollendung des ehrenvollsten und wichtigsten Unternehmens, das sich einem Musikverleger darbieten kann; der Sinnspruch: wer bald giebt, giebt doppelt, kann wohl selten angemessener in Erinnerung gebracht werden, als eben hier.

Wir bitten, gewiss in Uebereinstimmung mit sehr Vielen, die Herren Nägeli und Schlesinger um Beschleunigung ihrer Unternehmen, oder wenigstens um vorläufige Nachricht über die Lage der Sache und die Zeit der wahrscheinlichen Vollendung.

Mehrere Kunstfreunde.

***

Nachträgliche Bemerkung zu dem Bericht über die G-dur-Messe von Johann Sebastian Bach in No. 31 und 32 der Zeitung von 1828.

Schon im Eingang der Nachricht von der Herausgabe dieses Werkes ist der Zweifel über die ursprüngliche Bestimmung der Komposition zu einer Messe nicht unerwähnt gelassen. Die einzige damals dem Ref. bekannte Notiz konnte ihn um so weniger bestimmen, den Messentext für den untergeschobenen zu halten, da er den Hauptsatz, Kyrie und Christe eleison mit diesem lateinischen Texte bereits aus den Beispielen zu Marpurgs Abhandlung von der Fuge kannte. Jetzt aber findet sich in dem alten Manuscript einer Kantate von Bach derselbe Satz mit folgendem deutschen Texte:

Der Einklang dieses Textes besonders mit dem ersten Thema, namentlich im dritten und vierten Takte, dann mit dem zweiten Thema in der ruhigen Lehrweise der ersten Worte, so wie in den malerischen Schlangenwindungen des „falschen Herzen“ erregt allerdings stärkere Zweifel gegen die Originalität des lateinischen Textes zu dieser Komposition, die fast zur Gewissheit werden, wenn man ein Tenorsolo mit Begleitung der Oboe, dem in der Messen-Ausgabe die Worte:

„Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe“ —

zuertheilt sind, ebenfalls in jener deutschen Kantate und mit einem gar seltsam von dem lateinischen abweichenden Texte wiederfindet:

Falscher Heuchler Ebenbild
Kannen Sodoms Aepfel heissen.
Die mit Unrath angefüllt
Und von Aussen herrlich gleissen.
Heuchler, die von Aussen schön,
Können nicht vor Gott bestehn.

In dem Bericht ist dieser Satz unter den andern mit erwähnt, zu seiner Würdigung und Bezeichnung aber nichts gesagt worden, weil der Ref. keine Uebereinstimmung zwischen Musik und Text aufzufassen vermochte und nach der natürlichen und unerlässlichen Demuth dem grössten Meister gegenüber die Schuld daran nur sich beimessen konnte. Der jetzige Fund zeigt nun freilich eine dritte und, in diesem Maasse wenigstens, ganz unerwartete Aufklärungsart.

Schwerlich giebt es in der ganzen musikalischen Litteratur eine seltsamere Parodie in ernsthafter Absicht unternommen. Der letztere Text zeigt, wie man dazu bewogen worden sein mag; man hat ihn in seiner Derbheit unschön, unpoetisch gefunden und ist jener unsern Theoretikern (tiefer, als sie selbst wissen) eingewurzelten Meinung nachgegangen, dass Tonkunst überhaupt keines bestimmten Ausdrucks fähig sei. Die Konsequenz ist unbestreitbar — und ein trefflicher Fingerzeig auf die Haltbarkeit der zum Grunde liegenden Kunstansicht.

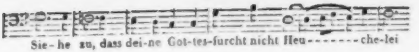
Wie wird aber, nachdem man sich für die Originalität des deutschen Textes fast unbedingt entschieden hat, die Auslegung der Themata in Bezug auf den lateinischen bestehen können? — Könnte sie nicht bestehen, so würde jedenfalls nur ein Fehlgriff des Ref. daraus zu folgern sein, zu dem die ältere im Marpurg befindliche und die neuere Ausgabe Anlass gegeben; gegen die Grundsätze würde eine so gewissermaassen aufgedrungene unrichtige Anwendung nichts beweisen. Allein jeden wesentlichen Zug jener Auslegung findet Ref. durch den deutschen Text nicht nur nicht widerlegt, sondern sogar bekräftigt. Von dem ersten Thema wurde damals gesagt:

> So tritt nach dem ruhig emporschreitenden Gang unsers Thema's das Zurücksinken (Takt 3 und 4) in die Unterquinte, und eine Terz tiefer

dies zu den deutschen Worten: — Gottesfurcht nicht —

> in die kleine Septime mit bewegterm Ausdruck demüthiger Scham und Besorgniss eines kindlichen Herzens hervor und hebt sich wieder mit dem Ausdruck sanft dringender Bitte.

Die deutschen Worte: dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei — lassen in dem letztern Zug den Ausdruck sanft dringender Mahnung oder Warnung; in dem, was damals als demüthige Scham und Besorgniss bezeichnet wurde, die milde aber bewegte Sorge des zugleich würdigen und demüthigen Lehrers und Gewissensraths (so erscheint Bach oft) gewahren. Wenn ferner von der Umkehrung dieses Thema's damals bemerkt wurde, dass sie nicht als blosses Kunststück oder als geschicktes Umgehen einer formalen Inkonvenienz, sondern als geistig bedeutend anzusehen sei, und dass Bach ihr besonders im dritten und vierten Takt „noch wärmern und zartern Ausdruck“ verdanke: —



so zeigt sich auch im deutschen Text das gewichtigere Hervorheben der Furcht Gottes, und im Gegensatz dazu die zurücksinkende Scham bei dem Worte Heuchelei, die in jenem Bericht nur allgemein als „zarter“ bezeichnet wurde, weil jene Nüanze des Gefühls „demüthige Scham,“ schon zuvor erwähnt war. — Hat nun Bach den zweiten Theil des deutschen Textes: und diene Gott nicht mit falschem Herzen — als drittes Thema wiederholt, in den beiden Messen-Ausgaben aber sind dazu die Worte Christe eleïson verwendet: so widerspricht auch hier der wiederholte, wichtige Abschnitt des Textes nicht der damaligen Bezeichnung des musikalischen Ausdrucks, als eines bewegtern, dringendern, flehendern, — als insofern das letzte Wort nur eine verstärkte Bezeichnung mit Rücksicht auf den vorausgesetzlichen Text ist. Endlich ist „die Sinnesverschiedenheit des Kyrie und Christe,“ die jener Bericht hervorhob, auch mit Annahme des deutschen Textes in der Musik nicht zu verkennen und mit letzterm Text wohl zu vereinbaren; so wie auch das über den Fortgang des ganzen Satzes Gesagte durch den deutschen Text nirgends aufgehoben, sondern freilich nur auf einen speziellern, weniger wichtigen Gedanken übertragen wird. Und so darf Ref. hoffen, dass die des Originaltextes entbehrende, auf einen fremden Text verwiesene und doch in allem Wesentlichen haltbare Auffassung der einzelnen Sätze und des Ganzen als unabsichtliche und darum noch zuverlässigere Bestätigung der Grund-Ansicht *), die ihn dabei geleitet, gelten wird.

Marx.

2. Freie Aufsätze.

Zu der Formenlehre einer Sonate u. s. w. von H. Birnbach.

(Schluss.)

1. Menuett und Scherzo.

Die Menuett, welche man früher nur als Tanz ausübte, wurde später in grössern Instrumental-Werken unter die Reihe der darin vorkommenden Tonstücke aufgenommen und gewöhnlich nach einem langsamen Tonstücke (um die Gemüther wieder zur Frühlichkeit zu stimmen) gesetzt. Da über deren kürzere Form schon in mehreren bekannten Lehrbüchern abgehandelt ist, so erwähne ich nur, dass man sich an dieser nicht begnügte und sie durch Zusätze verlängerte, wodurch eine grössere Form entstand, welche ich hier mittheile. Die Komponisten hielten sich nicht mehr an die der Menuett eigenthümliche rhythmische Folge, sondern brachten gleich Anfangs längere Sätze an, als in das Tonstück ursprünglich gehören, und modulirten zunächst nach derjenigen Tonart, worin sie beabsichtigten, den ersten Theil zu enden. Die Tonart musste eine nächstverwandte, das heisst, Ober-Dominante, Ober- oder Unter-Mediante sein. Sie bezeichneten diese entweder durch einen neuen Gedanken, oder auch nur durch einen Schlusssatz und endigten damit den ersten Theil. Den 2ten fingen sie entweder in der Tonart, worin der erste endigte oder auch in einer beliebigen andern an und setzten das Tongewebe mit den melodischen Figuren durch mehrere Tonarten beliebig fort, bezeichneten, indem sie sich in einer oder der andern mehr oder weniger aufhielten, bald diese bald jene, und suchten das Ganze so einzurichten, dass eine Art Mittelsatz (wovon ich früher geredet habe) herauskömmt, worauf das Thema der Menuett noch einmal wiederholt wird. Nach dessen Wieder-

*) Wenigstens einige Züge derselben sind in der „Kunst des Gesanges“ §. 863 und f. mitgetheilt, so weit davon in den Bezirk jener Schrift gehörte. Wenn hierin Lautier in seiner bald näher zu besprechenden Schrift (praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie) nur den Versuch sieht, jedem Intervall einen bestimmten Wortsinn beizulegen, so dürfte dies eben so unrichtig befunden werden, als die Bemerkung, dass „Andre, wie z. B. Kirnberger“ sich die gleiche Aufgabe gestellt.

holung richteten sie die Modulation so ein, dass der Satz, womit der erste Theil endet, nun in der Haupttonart folgen und das Tonstück darin enden kann.

Auf eine ähnliche Weise verfuhren sie mit dem Trio, nur mit dem Unterschiede, dass sie, wenn die Menuett nach besondern kontrapunktischen oder kanonischen Regeln der Tonsetzkunst, bearbeitet wurde, das Trio dagegen nur einfach aber doch melodiereich setzten, — oder umgekehrt.

Mit der Menuett in der weichen Tonart verhält es sich nun eben so, wie mit der in der harten.

Ich darf nicht übergehen zu bemerken, dass dazu sowohl eine der Haupttonart verwandte als auch fremde Tonarten gewählt wurden, welches ganz der Willkühr des Tonsetzers überlassen bleibt.

So hat unter andern Beethoven in seiner 7ten Symphonie die Menuett in F- und das Trio derselben in D-dur geschrieben, auch ändern die Komponisten öfters bei dem Trio das Zeitmaass und mitunter auch wohl die Taktart. Beethoven hat in seiner 9ten Symphonie die Menuett in dem gewöhnlichen, das Trio derselben aber im $\frac{3}{4}$ Takt, ersteres in D-moll und letzteres in D-dur gesetzt. Menuette, deren Trio in demselben Zeitmaass ausgeübt wird, sind weniger selten. Ein Beispiel hievon, wo beides in einer Tonart ist, finden wir in dem Quartett op. 45 von Haydn; ein andres, wo das Trio in der nichtverwandten Tonart ist, finden wir in Beethovens 3tem Quartett op. 59 in C-dur. Ein Beispiel, wo das Trio in einer verwandten Molltonart ist, finden wir in Haydn's 2tem Quartett op. 45. Ein Beispiel, wo das Trio in einer fremden Tonart ist, in Haydn's 1tem Quartett op. 77 in G-dur und in dem 2ten Quartett desselben Hefts in F-dur.

Mit den Menuetten in der weichen Tonart verhält es sich anders, indem zu dem Trio gewöhnlich entweder eine verwandte oder fremde Dur-Tonart gewählt wird.

2. Variation.

Variationen giebt es zweierlei, die melodische, und die harmonische. Beide können in Beziehung auf Arbeit noch weiter eingetheilt werden; es kann erstens bei der melodischen Variation die durch Notenfiguren hervorgebrachte Veränderung nur in der Melodie-führenden Stimme angebracht sein; zweitens können sie bald von dieser bald von jener Stimme ausgeübt werden; drittens kann man auch eine besondre Notenfigur wählen und diese von mehrern Stimmen wechselseitig ausüben lassen. Bei der harmonischen Variation können entweder fremde Harmonien zur Begleitung des Themas gewählt werden, oder sie können noch mit besondern Notenfiguren nach den Regeln des doppelt vermischten Kontrapunkts bearbeitet und endlich so gestellt sein, dass die Hauptfigur von den verschiedenen Stimmen kanonisch nachgeahmt wird.

Von ersterer Gattung finden wir so viele Beispiele, dass es nicht nöthig ist, deren hier anzuführen; von letzterer, bei welcher das Thema entweder ganz in einer, oder theilweise in verschiedenen Stimmen vorkömmt, finden wir in dem 2ten Quartett von Haydn op. 77 und in dem 3ten op. 45. Auch in dem 5ten Quartett von Beethoven und endlich in einer Klaviervariation über das Thema: „Freut euch des Lebens" op. 8 von mir Beispiele. — Nun wäre nur noch zu bemerken, dass bei der freien Gattung sich Tonsetzer erlaubt haben, das Thema in verschiednen Taktarten in veränderter Gestalt auszuüben. In beiden Fällen findet es aber statt, dass nach der letzten Variation eine Coda folgt, wodurch das Gehör zur Ruhe gebracht und gestimmt wird, nichts mehr zu erwarten.

3. Finale.

Das letzte Tonstück wird auf zweierlei Art, entweder völlig wie das erste Tonstück, oder in Form eines Rundgesanges bearbeitet. Im ersten Falle nennen es die Tonsetzer Finale, welches, da das Gepräge des Ganzen einen andern und zwar eigenthümlichen der Sache angemessenen Karakter haben muss, sich von dem ersten unterscheidet. Auch findet bei diesem Ton-

stück statt, dass dessen Thema aus 2 Theilen bestehen darf, welche nach Willkühr des Tonsetzers ein auch zweimal ausgeübt werden können. Bei zwei Theilen kann der erste, in irgend einer der Haupttonart verwandten Tonart endigen, der zweite Theil aber nur in der Haupttonart, worauf das Tonstück nach Art eines ersten Stücks weiter geht, bis der erste Theil desselben völlig beendet ist, welcher in den meisten Fällen wiederholt wird. Viele Tonsetzer aber wiederholen oft nur das Thema, womit das Stück anfängt und gehen hierauf gleich zum 2ten Theile des Tonstücks über. Auf diese Art hat Beethoven das Finale seiner 2ten Orchester-Symphonie in D-dur und der 7ten Symphonie in A-dur geschrieben.

Der 2te Theil dieses Tonstücks, welcher unmittelbar entweder nach dem Ende des ersten oder nach der Wiederholung des Themas erfolgt, so auch der dritte desselben, wird völlig so bearbeitet, wie es von mir bereits in diesen Blättern erörtert wurde. Es darf daher nur noch in Erinnerung gebracht werden, dass das letzte so wie das erste Tonstück mit Ausnahme des Themas nach allen früher erwähnten Formen zu schreiben frei steht. Als Belag dessen bemerke ich, dass Beethoven das letzte Tonstück seines fünften Quartetts, Mozart das Finale seines 3ten Quartetts op. 18 nach der Form eines ersten Stücks geschrieben hat. Das Thema des erstern besteht nur aus einem und das des 2ten aus zwei Theilen. Beide Tonstücke sind nicht nur streng nach der ersten Form eines ersten Tonstücks, sondern auch auf eine gelehrte Weise bearbeitet und darin an diesem und jenem Ort sehr gute Kontrapunkte und andre Kunststücke der Tonkunst angebracht worden. In der weichen Tonart finden wir das letzte Tonstück des zweiten Quartetts von Beethoven in E-moll nach einer 4ten Form (wovon ich bei dem Tonstück der weichen Tonart redete) und das letzte Tonstück aus der 2ten Orchester-Symphonie von Mozart in G-moll, dessen Thema 2 Theile hat, nach der ersten Form bearbeitet. Auch diese beiden Tonstücke sind streng und gelehrt geschrieben und werden als Belag genügen. Wenn das letzte Tonstück eines Werkes nach Art eines Rundgesanges bearbeitet wird, so kann dieses sowohl nach einer ältern als auch neuern Form statt finden. Die ältere Form ist schon, als ich das 2te Tonstück einer Sonate abhandelte, von mir aufgestellt worden.

Es darf daher nur noch erinnert werden, dass bei Tonstücken, welche man in einem geschwindern Zeitmaass ausübt, die Anzahl der Takte bei diesem oder jenem Satz vergrössert und wohl noch einmal so viel als bei langsamen Tonstücken gewonnen werden dürfen; und dass, wie bei den langsamen Tonstücken, dieser oder jener Satz an diesem oder jenem Ort weggelassen wird. Tonstücke nach dieser Form geschrieben, finden wir sehr häufig in ältern Tonwerken, als in den Symphonieen von Haydn, Mozart u. s. w., unter andern in Haydn's erstem Quartett in B-dur (7te Lieferung) wie auch in Beethovens 3tem Quartett in C-moll. Haydn hat in dem letzten Stück statt des eigentlichen Maggiore das erste Thema verlängert und auf eine überraschende Weise dessen Figuren bald in dieser bald in jener Stimme zum Vorschein gebracht; dagegen hat Beethoven alle die zur Form gehörigen Sätze ausgeschrieben und an seinem Ort angebracht. Die neuere Form bei einem Rondo ist aus dem ersten Tonstück der harten und weichen Tonart hergenommen. Das Thema desselben mag nun einen oder zwei Theile haben, so wird hierauf wie bei dem ersten Tonstück fortgefahren, bis der erste Theil desselben völlig beendet ist, worauf statt des zweiten Theils das Thema von vorn angefangen, und wenn es in der harten Tonart ist, ein Minore, und in der weichen Tonart ein Maggiore folgen muss, nach Art, wie es von mir schon erörtert wurde. Man wird leicht einsehen, da ein Rondo in der harten Tonart ein Minore und in der weichen Tonart ein Maggiore, das Finale aber einen nach irgend einer von mir bereits angegeben Form abgefassten Mittelsatz haben muss, dass nur durch diese Theile eines Tonstücks sich eins von dem andern unterscheidet, worauf sowohl bei

dem Finale als auch Rondo der neuern Zeit das Tonstück wieder von vorn angefangen und nach dem Thema auf die Art fortgesetzt werden muss, wie es bei dem dritten Theil eines ersten Tonstücks statt findet. Ist man mit allen diesen Sätzen, welche darin vorkommen müssen, fertig, so kann das Thema, womit angefangen wurde, entweder noch einmal wiederholt, oder auch ohne Wiederholung desselben das Tonstück mit einem passenden Schlussatz beendet werden.

Da die Komponisten mehr noch bei einem Rondo als einem Finale bald an diesem oder jenem Ort der Tonstücke zur eigentlichen Form gehörige Sätze weggelassen haben, so kommt man oft in Versuchung, ein Rondo für ein Finale und ein Finale für ein Rondo zu halten; denn bei dem Finale pflegen sie in neuerer Zeit oftmals den Mittelsatz, bei dem Rundgesang in der harten Tonart das Minore und bei dem in der weichen das Maggiore wegzulassen, wodurch eigentlich diese Tonstücke sich allein von einander absondern. Ueberhaupt beabsichtigen die Komponisten, weil sie statt des ganzen Theils beim Finale oftmals nur das Thema wiederholen, dessen eigenthümliche Form zu verdunkeln, um den Zuhörer zu überraschen.

Auch haben sie nach dem Minore den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks und den Gang nach der Ober-Dominante der Haupttonart weggelassen und statt dessen den 3ten Theil desselben gleich mit dem 2ten Thema des Tonstücks begonnen, in welchem Falle das Rondo von dem eigentlichen Finale, wenn ein Minore darin vorhanden, dennoch zu unterscheiden ist. Seltnere Fälle sind freilich Tonstücke, bei welchen nur der erste Theil völlig hingeschrieben und nach diesem das Thema wiederholt wurde, worauf das Tonstück mit einem Schlussatz alsbald endigt. Diese gehören auch nur unter die kleinern Gattungen, wie z. B. Rondo napolitain von Steibelt u. s. w.

Rondo's, worin alle Theile vorhanden sind, finden wir in mehrern Quartetten u. s. w. von verschiedenen Komponisten, unter andern in Beethovens 2ter Orchester-Symphonie D-dur und in der 6ten in B-dur, in einer Sonate mit obligater Violin in Es-dur vom Verf. (beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen). Ein Rondo in der weichen Tonart finden wir in einem Quintett in C-moll von Beethoven, welches im Klavierauszug unter dem Namen: Sonate pathetique erschienen ist, worin alle zur Form gehörigen Sätze angebracht worden sind. Rondo's in der harten und weichen Tonart, bei welchen eine öftere Wiederholung des Thema's sowohl, als auch andre zur Form gehörenden Sätze weggelassen wurden, finden wir erstens: in Mozarts 5ten Quintett inG-moll, dessen Rondo in G-dur ist und kein Minore hat; zweitens: in dem Klavierkonzert: Les adieux in E-dur von Hummel, und andern Kompositionen mehr.

Soviel über die Sonatenform, wobei schliesslich nur noch zu bemerken ist, dass eine Sonate Symphonie u. s. w. früher aus 5 Tonstücken bestand: aus einem ersten Allegro, Adagio oder Andante, Menuett, Variation und einem Finale oder Rondo, wovon in letztern Zeiten bald die Variation bald das Adagio weggelassen wurden. Die vollständige Form hat Beethoven durch sein grosses Septett, worin alle Sätze und 2 Menuetten verschiedner Art enthalten sind, in neuerer Zeit in Erinnerung gebracht.

3. Beurtheilungen.

Grosse Fortepianoschule von Aug. Eberhard Müller. Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass von Karl Czerny. Leipzig bei K. J. Peters.

In derselben Absicht, in der vor Kurzem an das wichtigste Werk über Chorgesang (von Nägeli) erinnert wurde, führen wir unsre Leser jetzt zu der Müllerschen Klavierschule. Von Löhlein angelegt, von Müller überarbeitet, endlich nochmals von Czerny verbessert und vermehrt, erscheint sie nach Karl Philipp Emanuel Bachs und neben Türks Lehrbuch als das wichtigste, in ihrer Verbreitung durch acht Auflagen als das gesuchteste und gekann-

teste Lehrbuch über Klavierspiel. In mancher erheblichen Rücksicht würden der türkschen Klavierschule Vorzüge beizumessen sein (wenn man über sie das Urtheil eines Schülers von Türk zulassen will); für die ausgebreitetere Publizität der vorliegenden Schule scheint besonders der Virtuosenruf und die lange Lehrpraxis ihrer Verbesserer entschieden zu haben. Denn Müller ist durch zahlreiche Uebungsstücke von den leichtesten bis zu seinen, pädagogisch musterhaft gedachten und ausgeführten Capricen noch jetzt in Thätigkeit; Czerny aber hat sich bei dem Erscheinen der achten Auflage bereits einer mehr als zwanzigjährigen Praxis zu rühmen. Eben daher scheint indess das Werk geeigneter, als das türksche, uns zu vergegenwärtigen, wie weit wir bis zu ihm, bis zu der neuesten Zeit, in der Lehre vom Klavierspiel gelangt sind. Hieran vermag sodann jeder, der Fähigkeit und edlen Eifer für das allgemeine Beste hat, die einzelnen Verbesserungen und Erweiterungen, oder die Plane vervollkommneter Methode zu knüpfen; und es fehlt dazu nicht an tausendfähigem Stoff — es sollte auch unter den Tausenden von Klavierspielern und Klavierlehrern nicht an fähigen Arbeitern fehlen, wenn nur der Gemeingeist unter uns verbreiteter wäre. Hieran wird sich aber auch ferner die Beurtheilung neuerer Werke, die Untersuchung über ihre wesentliche Bedeutung, leicht und folgreich anschliessen. Zunächst dürfte Logiers Werk in Betracht kommen; bald hoffentlich wird auch Hummels Klavierschule folgen — zwei Erscheinungen, die schon für sich einer vorbereitenden Betrachtung werth sind. Insofern aber beide Männer weniger eine wissenschaftliche, als eine praktisch — empirische Richtung (obwohl nach sehr verschiedenen Zielen) offenbart haben: geht ihnen um so schicklicher das Werk von reinen Praktikern, als das des wissenschaftlichern Türk voran.

Da wir uns vor kurzem an Nägeli's konsequenter Methode erfreut haben und in Logier bald ein verwandtes Streben erblicken werden: so mag uns der Gegensatz im vorliegenden Werk um so mehr auffallen. Es äussert sich hier auf eine zweite Weise das Unsystematische und Unmethodische der frühern (und noch jetzt ausgebreitetsten) Lehrweise. Da man sich über Methode in der Musik noch nicht allgemein verständigt hat: so fand jener (Nägeli) sich bewogen, seinen Stoff sogleich in methodischer Form vor uns auszubreiten; Müller und seine Theilnehmer geben nur den Stoff — sie reihen an einander, was sich ihnen als wissenswürdig und nothwendig für den Schüler hinstellt. Dabei kann es kaum fehlen, dass manches Entbehrliche (z. B. in der Lehre von der Notengeltung die lateinischen Benennungen:

𝅝 (semibrevis) 𝅗𝅥 (minima) ♩ (semiminima) ♪ (fusa oder unca) 𝅘𝅥𝅯 (semifusa) 𝅘𝅥𝅰 (subsemifusa) 𝅘𝅥𝅱 (fusella)

wobei denn noch immer die maxima, longa und brevis, so wie die Benennung von 𝅘𝅥𝅱 fehlen) mit unterläuft, manches übersehen oder unfertig hingestellt wird. Ein Nägeli setzt weder im Schüler noch im Lehrer irgend etwas voraus, als die unentbehrliche Anlage, den ernstlichen Willen und die allgemeinen Vorkenntnisse. Er will der Schöpfer des Lehrers werden, um durch ihn, als sein Organ, alle Schüler zu lehren; daher vielleicht die Abwendung manches besserbegabten Lehrers, der auch eine vorübergehende Dienstbarkeit des Geistes scheut — ohne die man freilich nicht zur vollen Herrschaft gelangt. Müller und mit ihm fast alle Schriftsteller dieses Faches setzen einen Lehrer von — möglichster oder beliebiger Vollendung — seinen in ihm etwa ihr eignes Verfahren und Geschick voraus und geben ihm nun mit einer Summe mehr oder weniger geordneter Bemerkungen, Rathschläge, Lehren zur Hand.

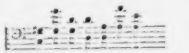
Dies offenbart sich schon in einer allgemeinen Uebersicht des Inhalts.

In der Einleitung wird über das Instrument, Lehren und Lehrart im Allgemeinen gesprochen. Das erste Kapitel bringt die Tastennoten und Notenkenntniss (Noten als Tonzeichen) das dritte erst die Versetzungszeichen, das vierte die Tonleitern. — Tonarten und Vorzeichnungen. Dazwischen handelt das zweite Kapitel von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pausen, das sechste vom Takt und (schon vor diesem) das fünfte von besondrn Zeichen zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, — dann von besondern Zeichen des Vortrags, obgleich die Lehre von den Verzierungen erst im achten Kapitel und allgemeine Vortragslehre gar erst im neunten auftritt. Dazwischen, im siebenten Kapitel die Lehre von der Fingersetzung und im zehnten von der Temperatur und Stimmung. So ist allgemeine Lehre, Anweisung zur technisch guten Exekution und höhere Vortragstechnisch gutes Exekution und höhere Vortragslehre durcheinander geschoben. — Der Anfang bringt eine Generalbasslehre in ähnlicher Anstellung, wie es scheint, vornehmlich um des Generalbassspielns willen. Wüsse man der Harmonielehre keinen andern Nutzen abzugewinnen, so möchte sie von Polizei wegen verboten werden. So ist nun der Inbegriff alles für den Klavierspieler und Lehrer Wissenswürdigen im Allgemeinen allenfalls gegeben (mit mehr oder weniger Vollständigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit im Einzelnen), aber in welcher Mischung! Wer nicht eine zuverlässige Vorstellung vom Ganzen in sich trägt, möchte sie hier schwerlich erlangen.

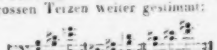
Versuchen wir wenigstens eine äusserliche Ordnung in unserm Berichte fest zu erhalten.

Das Instrument. S. 1 und 2 hinlängliche Nachricht a den drei Hauptarten: Klavier, Pianoforte nd Flügel (Kielenflügel) von ihren nothwendigen und wünschenswerthen Eigenschaften. S. 240 u. f. eine Notiz über natürliche (ursprüngliche) und temperirte Tonverhältnisse, gleichschwebende und ungleichschwebende Temperatur, mit Beziehungen auf Cladni, Marpurg, Kirnberger, — für den eigentlichen Zweck des Spielers und Lehrers wohl ganz entbehrlich und für sich selbst unbefriedigend; die Geschicklichkeit des Stimmens namentlich ist ganz empirisch zu erwerben und fodert, soll sie mit wissenschaftlicher Kenntniss sich verbinden, ein tiefres Studium der Akustik, keine beiläufige Nachricht auf zwei Seiten. S. 242 praktisches Stimmverfahren: erst eine Oktave, dann die (mittels Enharmonik) in sie zu legenden drei grossen Terzen:

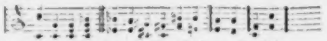
hierauf:



Das letzte F soll mit der zuerst gewonnenen tiefern Oktave davon verglichen und daran erprobt werden, ob man rein gestimmt habe; wo nicht, so muss man bis G zurückgehen und die Quinten berichtigen. Darauf wird von G, D und A in grossen Terzen weiter gestimmt:



und sodann in Oktaven fortgefahren. Ref. hat dieses Verfahren besonders von geübten Musikern öfters rühmen und glücklich anwenden hören; ob es weniger musikalisch ausgebildetern Stimmern geläufig werden kann, ist wol zu bezweifeln, da man die enharmonischen Verwechselungen wol nicht ohne die Gewandheit fassen würde, sich einen modulatorischen Uebergang wirklich zu vergegenwärtigen. Der Verfasser (wahrscheinlich Müller) beruft sich für diese Methode auf eigne vielfältige Erfahrung, so wie auf Wellers Versuch Klaviere u. s. w. zu temperiren (Leipzig Bureau de musique 1803) hält sie auch für leichter, als eine zweite, derzufolge man c: e ganz rein, dann g etwas unter sich schwebend, dann e, hierauf b so scharf (hoch) als der Wohllaut erlaubt, dann es so, dass b (als dessen Quinte) ein wenig gegen dasselbe unter sich schwebt; ferner zum es die Quarte as (die als gis) mit e zu vergleichen, dann cis, fis, h (mit e zu vergleichen) endlich a, d, zuletzt f, das mit c e zu vergleichen ist. Also:



S. 243 und f. über die Handhabung des Stimmens und die Nothwendigkeit, das Instrument in reiner Stimmung zu erhalten.

S. 9. Kenntniss der Tastatur.

Von diesen Vorausschickungen gehen wir sofort zu der Anweisung zum Spiel selbst über, nicht in der Ordnung des Werkes, oder einer eignen berichtigten, sondern um sogleich zu dem werthvollsten Theil seines Inhalts zu führen.

S. 4 u. 5 der Sitz des Schülers, die Haltung des Körpers, Arms, der Hand, der Finger, die Art des Anschlags, der Bewegung der Züge u. s. w. alles gründlich und zweckmässig dargestellt. Diesem Allgemeinsten schliesst sich als grösster Abschnitt des Werkes (Kap. 7 S. 35 bis 210) die Lehre von der Fingersetzung an. Hier ist es, wo sich Czerny vorzüglich dankenswerthen Verbesserungen und Vermehrungen des von seinen Vorgängern Gegebenen rühmen mag.

Seine Aufgabe in dieser Lehre spricht der Verf. dahin aus: er habe zu zeigen, „wie man die Töne in allen Beziehungen auf einander und in jedem Grad der Bewegung und Stärke gleichdeutlich, leicht und bequemangeben könne.“ In der Virtuosenschaft beider letzten Bestimmungen und in der verbreitetsten Richtung ihrer Zeit liegt es, dass ihre Lehre von der technisch guten Ausübung sich vorzugsweise (fast ausschliesslich) dem bravourmässigen Spiel zuwendet. In soweit dies nun technisch die Technik für die Ausübung höherer Werke in sich schliesst, oder auch überbietet, ist die Lehre unsrer Verf. sehr lobenswerth, ja reichhaltig zu nennen. Ein tieferes Eingehen auf jene höhern Kunstwerke namentlich Beethovens und Sebastian Bach's würde freilich eine noch reichere Ausbeute und tiefere Regeln an die Hand gegeben haben; womit übrigens die Zweckmässigkeit der gegebenen Vorschriften für sich noch nicht aufgehoben wird. Die Weise ihrer Aufstellung zeigt uns wiederum in den Verfassern geübte und lange geprüfte Ausüber; und hier, bei blossen Vorschriften zur Uebung, genügt das wenigstens viel mehr, als irgendwo bei einem Gebäude reiner Lehre. Die Uebungen sind zweckmässig erfunden und geordnet; der Ausdruck der Regeln und Ausnahmen (oder Nebenregeln) könnte oft präziser sein, ist öfters nur aus den Beispielen zu verstehen und zu erklären.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein Verlags-Bericht von Ernst Fleischer in Leipzig und der litter. artist. musik. Anzeiger No. 10.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Fünfter Jahrgang.

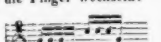
Den 5. November. — Nro. 45. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Grosse Fortepianoschule von Aug. Eberhard Müller. Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass von Karl Czerny. Leipzig bei K. J. Peters.

(Schluss.)

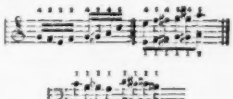
Die Ordnung der Regeln und Uebungen ist nicht sowohl eine solche, die man bei dem Unterricht zweckmässig anwenden könnte, als vielmehr verständig auf eine Uebersichtlichkeit des ganzen Gebiets für den Lehrer berechnet. So beginnt z. B. S. 35. mit der allerdings oben anzustellenden Regel, dass, soweit es angeht, für jede Taste ein neuer Finger zu bestimmen sei. Es folgt die Erläuterung, dass auch bei der Wiederholung derselben Taste (man erkennt leicht, dass es bei einer präzisern Fassung der Regel dieser erläuternden Ausnahme nicht bedurft hätte) die Finger wechseln:



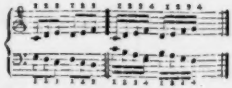
eine Uebung, die so zeitig gewiss nicht anzurathen wäre. Ausgenommen von dieser Ausnahme ist wieder der Fall, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist und die Töne deutlich abgesetzt werden sollen, z. B. in Mozarts Thema:

Eine dritte Regel bezeichnet den Daumen als Medium des Unter- und Uebersetzens. Er soll viertens, ausser bei Oktavengängen und springenden Figuren, und — wo Bequemlichkeit und Schönheit es heischen, nie auf eine Obertaste gebracht werden; dem kleinen Finger dagegen wird es gestattet. Eine sechste Regel (die wiederum in der ersten, wenn sie präzis gefasst worden, enthalten) verbietet, zwei Tasten, ausser bei Terz- Sext- und Oktavengängen, mit demselben Finger zu fassen. Die Ausnahme gilt wol von allen Doppelgängen, z. B. Quartengängen (zu denen die Sexten von der andern Hand genommen werden) und Gängen in gemischten Intervallen; nur lagen die Terzen- und Oktavengänge als gebräuchlichere Ingredienzen des Bravourspieles den Verfassern am nächsten.

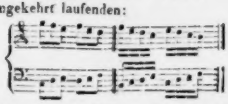
Siebentens wird die Nothwendigkeit und Nutzbarkeit des Unter- und Uebersetzens gelehrt, und eine Ausnahme (oder Erweiterung) der dritten Regel gezeigt: Uebersetzen des dritten Fingers über den vierten, und des vierten über den fünften Finger:



Bei Figuren von gleichen Gliedern soll, achtens, jedes mit dem Daumen angefangen werden, — wodurch der Vortrag an Gleichmässigkeit gewönne. „Sonst pflegt man," ist weiter bemerkt, „den Daumen, wenn Ober- und Untertasten vermischt vorkommen, meistens unmittelbar vor, oder unmittelbar nach einer Obertaste zu setzen." Die Regel ist zu allgemein ausgedrückt, und eigentlich nur auf auswärtsgehende Figuren berechnet:



bei umgekehrt laufenden:



und vielen andern Fällen offenbar nicht anzuwenden.

Neuntens wird das Auslassen eines Fingers gezeigt als Beförderung springender (spannender) Figuren (ein Fall, der in die Lehre vom Spiel der Arpeggien gehörte) und um zu vermeiden, dass der Daumen auf eine Obertaste kommt; die zehnte Regel lehrt Fingerwechsel auf einer Taste als Mittel kennen, weiter zu reichen.

Was nun diese Regeln begründet, eingeleitet — auch, was sie unberührt gelassen haben, wird hierauf an einer Reihe von Uebungen praktisch gezeigt, die bestimmt sind, eine richtige Fingersetzung mitzutheilen, die Hände und jeden Finger insbesondre — durch alle möglichen Arten von Figuren zu stärken, fest und gelenkig zu machen, kurz: alles zu einem mechanisch trefflichen Spiel Erfoderliche zu gewähren. Die Beispiele sollen durch alle Töne geübt werden — eine Uebung, die die meisten Lehrbücher und Lehrer empfehlen und die durch das gleichgültige mechanische Uebertragen desselben Satzes in alle Töne so unvermeidlich gegen alle Karakterverschiedenheit der Tonarten abstumpft, dass man es schon hieraus erklärlich findet, wenn so viele selbst das Vorhandensein des Unterschiedes bezweifeln.

Die erste Reihe dieser Uebungen ist auf fünf nebeneinanderliegende Tasten (für jeden Finger eine) beschränkt und hier erscheint eine neue Ausnahme von der dritten der obigen Regeln: es wird bei solchen Lagen ruhender Hand gestattet, auch den Daumen auf Obertasten zu bringen. Eine zweite Uebung wird aus den Scalen aller Dur- und Molltöne und den gemeinnützigsten Passagen in ununterbrochener Zusammensetzung gebildet; der Unterbrechung sich enthalten, befördere nämlich die Geläufigkeit des Spiels, die man durch diese Uebung erlangen wolle. — Späterhin erfolgen Arpeggio-Uebungen, deren Fingersatz auf den der einfachen drei und vier Akkordlagen zurückgeführt ist; die Spielarten des Ablösens, Eingreifens, Ueberschlagens der Hände, und was dem mehr, alles in sehr lobenswerther Fülle und Angemessenheit. Die Uebungen sollen zuerst in vollkommener Gleichheit, dann legato und staccato gemacht werden — u. s. w.

Ungleich schwächer, ja zum Theil unbrauchbar ist der weitere Inhalt des Werkes dargestellt. Hier wird die Unwissenschaftlichkeit der Verf. allerdings sehr fühlbar, zunächst in der Grundsatzlosigkeit über Auswahl und Maass des Mitzutheilenden, dann in der Anordnung.

Aus der Melodik ist nur das Gewöhnlichste zu finden; S. 22 die Tongeschlechte, S. 24 die chromatische und enharmonische Tonleiter, S. 210 die gebräuchlichsten Spielmanieren (Vorschlag, Nachschlag, An- oder Doppelvorschlag, Schleifer, Schneller oder Pralltriller u. s. w.; der Triller und Doppeltriller ist schon S. 134 u. f. bei der Lehre vom Fingersatz vorgekommen. Die Molltonleiter wird noch nach altem Schlendrian aufwärts und abwärts verschieden gebildet, obgleich Gottfried Weber u. A. lange vor der gegenwärtigen Auflage die Unrichtigkeit des Verfahrens gezeigt haben. Der Anhang zum Generalbasspielen, der die Harmonik enthalten und die Melodik uns nun mit jener vervollständigen sollte, bringt nirgends mehr, wohl aber weniger und unmethodischer vorgetragen, als man in den meisten Generalbass- oder Harmonielehren findet.

Die Vortragslehre beruft sich auf eine Aesthetik für Tonkünstler, (die aber freilich noch nicht existire) und beschränkt sich dann auf das Allgemeinste — beweisend, dass die Verf. indem sie eine Aesthetik der Musik wünschen, auch das nicht reiflich durchdacht und erwogen haben, was bis zu ihrer Edition geschrieben ist, den Mangel einigermaassen zu ersetzen. „Der Vortrag," heisst es S. 229:

„ist für den Tonkünstler das, was für den Redner und Schauspieler die Deklamation ist.

Wenn es des dramatischen Künstlers und

Deklamators vorzüglichstes Studium sein muss, jede Stelle, die ihm der Dichter in den Mund legte, nicht nur richtig und verständlich, sondern auch mit dem genauesten Beachten der Interpuntionen; — mit berechnetem und angemessenem Steigen und Fallen der Stimme; — mit vollkommener Kenntniss von der Anwendung des Accents; — mit all dem Ausdruck des Affekts und der Leidenschaft, die er darstellen oder erwecken will; — kurz, mit allem dem vorzutragen, wodurch erst das todte Wort lebendig wird, und mit seiner Macht den Hörer ergreift; — so wird alles dies mit gehöriger Anwendung auch dem Tonkünstler zur Pflicht gemacht, und alle Fehler, die der Redner zu meiden hat, als: falsche Betonung der Silben, unangenehmes Organ und unpassendes Steigen und Fallen der Stimme, Verfehlen des Karakters der vorzutragenden Sache, ja selbst das Auffallende und Widrige eines fremden falschen Dialekts u. s. w. — alles dieses sind auch für den vortragenden Musiker Klippen, vor denen er sich hüten muss. Dann aber kann er, stehen ihm anders auch die nöthigen mechanischen Mittel zu Gebote, die Musik zu einer Sprache erheben, die mächtiger und unwiderstehlicher wirkt als jede andre; und so wie unter wahrhaft geschickten Fingern die Töne und Tasten eine weiche Masse sind, aus welcher der Künstler formen kann, was er will, so hat er auch die Seelen und Gefühle seiner Hörer in seiner Gewalt, — und erst dann drückt er auf das, was sonst nur ein Ohrgeklingel wäre, den Stempel der Kunst.

Jedes Musikstück soll durch Melodie, Harmonie und Rhythmus irgend einen bestimmten Gemüthszustand ausdrücken; es soll in jedem Musikstück irgend eine Empfindung herrschend sein, so dass der, der es vorträgt, so wie der, der es gehörig vortragen hört, in denselben Gemüthszustand versetzt wird — dass in ihm dieselben Empfindungen rege werden. Wie man nun die in einem Menschen herrschende Empfindungsweise seinen Karakter nennt: so nennt man auch die in einem Musikstück herrschende Empfindung seinen Karakter. Man sagt z. B. dieses Allegro hat einen männlich-frohen, jenes Rondo einen heiter-tändelnden, dies Adadgio einen schwermüthigen, jenes Andante einen anmuthigen, lieblichen Karakter u. dgl. Je bedeutender nun dieser Karakter ist, je bestimmter er in dem Musikstück angegeben und festgehalten, je vollständiger er auch in seinen feinern Nüanzen und Schattirungen ausgeführt wird, desto mehr ästhetischen (Kunst-) Werth hat das Musikstück."

Dann wird zwischen schönem und richtigem Vortrag unterschieden, für erstern die Beobachtung des Forte und Piano in allen Schattirungen empfohlen; die Züge werden erklärt; es wird bemerkt, dass Beethoven, Düssec, Kalkbrenner, Ries das Dämpferpedal sehr häufig Mozart, Klementi, Hummel, Düssec es wenig oder gar nicht gebrauchen. Desgleichen werden (S. 235) die verschiednen Anschlagsarten vom legatissimo bis zum staccatissimo in Erinnerung gebracht, was denn zu der Anmerkung führt, dass Düssecs und Kramers Werke „meistens streng legato, gebunden und singbar," Mozart, Klementi, Hummel leichter getragen, Moscheles und Kalkbrenner scharf markirt, pikant und staccato gespielt sein wollen — Beethovens Klavierwerke aber alle Vortragsarten vereinigen. Das Hauptthema in Fugen soll hervorgehoben, wiederholte Passagen erst stark, dann schwach gespielt, beim Konzertspiel mit der Kraft gut ökonomisirt werden; übrigens wird der schöne Vortrag dem Gefühl überlassen. — Es fragt sich nun, ob und wie die Neuern dieses Werk überbieten werden.

M.

Sonate für das Pianoforte mit Begleitung der Violine komp. von Aloys Schmitt. Op. 64. Hannover in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann.

Herr A. Schmitt bemühte sich mit Erfolg, in diesem Werk den Anfoderungen zu genügen, welche man an eine Sonate zu machen hat. Wenn wir die einzelnen Theile durchgehen, so finden wir in dem ersten Allegro moderato recht angenehme Melodieen, welche das Gefühl wohl zur Ruhe stimmen, wenn auch keinen solchen

Eindruck, wie wir bei Komponistinnen von Mozart oder Haydn haben, hinterlassen. Auch wird der Zuhörer durch ein zu plötzliches Ende der am Schluss des ersten Theils in diesem Satze befindlichen Passage nicht eben angenehm überrascht, aus welchem Grunde die Passage bei der Wiederholung in der Hauptonart auch weiter ausgedehnt und befriedigender dargestellt ist.

In dem 2ten Tonstück: Adagio con moto sind die Melodieen ernster und, sobald sie von der Violinstimme übernommen werden, von der Klavierstimme auf eine mannigfache und zum Theil unerwartete Art begleitet. Dagegen scheint das Thema der Menuett presto schon etwas verbraucht zu sein; im Ganzen spricht dieses Tonstück auch am wenigsten an.

Im Rondo Allgro moderato finden wir das Thema sehr gemüthlich und dessen Ausführung so zusammengestellt, dass durch dieses ganze Tonstück eine fortwährende heitere Laune geweckt wird, zumal, weil die in einem Rundgesang öfter vorkommende Wiederholung des Thema's, welche der Komponist auf eine angenehme Weise herbeiführt, nicht nur zur Ruhe stimmt, sondern auch bei diesem hier gewählten Thema eine gemüthliche Fröhlichkeit erweckt. Wenn wir diese Komposition mit denen andrer Komponisten vergleichen wollen, so würde sie am meisten nach dem Genre der Hofmeisterschen Sonaten für Klavier und Violin geschrieben sein und sich nur durch die in den Passagen gewählten Notenfiguren von ihnen absondern. Was die Ausübung betrifft, so ist sie für beide Instrumente nicht schwierig, daher Liebhabern, welche mittelmässige Fertigkeit haben, wohl zu empfehlen.

H. B.

---

12 Kaprizen für die Klarinette von Gambaro. Oeuv. 18. Im Verlag von B. Schott & Söhne.

Sie zeichnen sich vortheilhaft aus, indem sie nicht allein die technischen Schwierigkeiten des Instruments zu überwinden geben, sondern auch durch gefällige Melodieen und Verzierungen in schwierigen Tonarten den Vortrag sehr ausbilden und vorzüglich denen zu empfehlen sind, welche sich der Iwan Müllerschen Klarinette bedienen.

Ch. Rummel. Oeuv. 58. Konzertin für B-Klarinette mit Accompagnement des ganzen Orchesters oder Fortepiano allein. Ebendaselbst

Für das Instrument sehr zweckmässig gesetzt verbindet, es mit einem schönen Gesang brillante Passagen, und gewährt mit dem Piano schon allein einen grossen Genuss; es wäre daher zu wünschen, dass der Komponist uns bald wieder mit einem ähnlichen Werk erfreuen möchte.

F. Tausch.

---

4. Berichte.

Ueber die auf der diesjährigen Kunst-Ausstellung in den Sälen der Königl. Akademie aufgestellten Musikinstrumente.

Ein sehr erfreuliches Zeichen unsrer Zeit ist gewiss der ausserordentliche Andrang des Publikums zur Kunstausstellung: die sich täglich mehrende Theilnahme an den Künsten zeigt sich dadurch auf eine sichre Weise. Ein fleissiger Besucher der Ausstellung wird aber auch gewiss bemerken, dass nicht allein die höhern, sondern auch die niedern Stände, und namentlich die Handwerker mit grosser Aufmerksamkeit die ausgestellten Kunstgegenstände betrachten: dass der Handwerker durch das Anschauen von Kunstgegenständen seinen Geschmack bildet und verfeinert, ist ohne Zweifel: diese Verfeinerung seines Geschmacks wirkt aber auch ganz sicher vortheilhaft auf die Erzeugnisse seiner Hände, desshalb kann man der Akademie nicht genug Dank sagen, dass sie durch den niedrigen Eintrittspreis die Ausstellung einem jeden, auch dem armen Handwerksmann, zugänglich macht. —

Eine ausführliche Kritik sämmtlicher Kunstgegenstände zu liefern, würde die Gränzen dieses Blattes überschreiten, und ganz seiner Tendenz entgegen sein: doch eine Beurtheilung der ausgestellten Musik-Instrumente wird hier ganz an ihrem Orte sein.

Die aufgestellten Instrumente sind folgende:

1) Pianoforte's von Andree, Green, Heine, Kaselitz, Reichenbach, Schleip, Schneider, Westermann u. Zattlasch.
2) Eine Geige und eine Viola von Otto, eine Viola von Wolff.
3) eine Harfe von Stumpf aus Gotha, gegenwärtig in London und
4) eine Guitarre von Mathes.

Ein flüchtiger Ueberblick zeigt, dass der Tasten-Instrumente die meisten sind; deshalb mögen diese, und namentlich diejenigen, bei welchen neue Verbesserungen angebracht sind, zuerst besprochen werden. —

Das erste Instrument der Art ist demnach ein Flügel-Pianoforte in Birnenform von dem akademischen Künstler Herrn J. Schneider.

Herr S. hat sämmtliche Saiten mit Silber plattiren lassen, um das Rosten derselben zu vermeiden; der Stahl ist hart, das Silber hingegen sehr weich, deshalb verbindet sich das Silber mit dem Stahl nicht so genau, wie es sich mit Messing oder Kupfer verbindet; und wenn es sich auch eben so genau verbände, so ist die Saite innen hart und aussen weich; daher kommt es, dass der Ton (eigentlich die Klangfarbe) etwas belegt klingt, ungefähr so, wie die Stimme eines Sängers, die etwas belegt ist. Im vorigen Jahre hatte Herr S. einen andern Versuch gemacht; er wandte nämlich zu den Saiten der beiden tiefsten Oktaven Neusilber (statt wie gewöhnlich Messing) an. Doch bewährte sich dieser Versuch leider nicht, denn die Bebtöne klangen zu sehr mit, dadurch wurde der Bass zu unklar; Stahl und Messing oder statt Messing vielleicht ein etwas hartes Silber bleiben immer zu Saiten die besten Metalle. Es ist sehr lobenswerth und rühmlich von Herrn S., dass er dergleichen Versuche macht; er lasse sich nicht das öftre Misslingen abhalten, darin fortzufahrnn. Eine andre Veränderung, die Herr S. bei seinem Flügel-Pianoforte vorgenommen hat, ist diese, dass er die Untertasten gewölbt hat; Herr S. will durch diese Wölbung bezwecken, dass man Oktavengänge, wie sie z. B. sehr oft in den Kalkbrennerschen u. Moscheles'schen Konzerten vorkommen, leichter und richtiger ausführen kann; dies ist auch wirklich der Fall; doch so wie eine jede Sache zwei Seiten hat, so auch diese: bei Sprüngen, die eine Dezime überschreiten, gleitet der Finger leicht von der Taste ab und berührt die danebenliegende Taste, wodurch diese mit angeschlagen wird, und mithin diese Sprünge sehr unsicher werden; aus diesem Grunde wäre wohl eine Klaviatur, deren Tasten, wie gewöhnlich horizontal sind, vorzuziehen. — Sonst ist das Instrument sehr gut und schön gebaut, und hat auch eine sehr gute Spielart: doch würde, wie schon oben bemerkt ist, der Ton noch sehr gewinnen, wenn Herr S. sich entschlösse, statt der plattirten, Stahl- und Messing-Saiten aufzuziehen.

Das zweite Instrument, bei welchem neue Veränderungen angebracht sind, hat Herr J. C. Andree verfertigt. Die Veränderung besteht darin: der Stimm- oder Anhänge-Stock (derjenige Theil des Instruments, in welchem die Stimmwirbel stecken), ist von Metall und schwebt über dem Resonanzboden, so dass letzterer unter dem Stimmstock fortgeht, ohne die Schwingungen des Resonanzbodens zu hemmen, was bei der frühern Bauart immmer geschah, weil der Stimmstock auf dem Resonanzboden fest aufgeleimt ist, und die Wirbel durch den Resonanzboden durchgehn. Diese Veränderung, welche mit Recht eine Verbesserung genannt werden kann, hat mehrfache Vortheile. Weil der Stimmstock über dem Resonanzboden schwebt, so kann er ganz nahe an den Steg gebracht werden; dadurch erhalten die Saiten hinter dem Steg eine fast gleiche Länge; es ist hier nicht auf Ersparung der Saiten abgesehen, denn diese würde kaum einen halben Thaler betragen, sondern auf eine dauerhaftere Stimmung. Die Saiten in den höhern Oktaven sind gewöhnlich 1½ bis 2 Fuss lang, von dieser Länge werden in der höchsten Oktave vielleicht 3 bis 4 Zoll zum Erklingen gebraucht, die ganze übrige Länge hinter dem Stege soll und darf nicht klingen, muss daher abgedämpft werden; nun findet sich, dass der klingende Theil der Saite, weil er der kürzere ist, mehr angespannt ist, als der nichtklingende, deshalb ist es gemeinhin der Fall, dass sich der Diskant weit eher verstimmt, als der Bass, und dass dadurch gar zu leicht das Instrument an den höhern Oktaven augenblicklich unbrauchbar ist. Dies haben schon mehrere Instrumentenmacher gefunden, und deshalb die Wirbel näher an den Steg gebracht; doch da sie dadurch bei dem Diskant zuviel Resonanz verloren, so haben sie die Versuche aufgegeben. — Einen andern Vortheil hat diese Verbesserung noch: sie beugt nämlich dem Springen des Resonanzbodens sehr vor; da derselbe ganz frei im Instrumente an allen 4 Seiten liegt, und nur durch den Steg mit den Saiten in Verbindung gebracht wird, so kann er sich beim Eintrocknen ganz ungehindert ziehen, ohne dass er, wie gewöhnlich, wenn er fest geleimt ist, springt. — Eine vielfach gemachte Einwendung gegen die Zweckmässigkeit dieser Verbesserung muss Ref. noch berichtigen: mehrere Kenner meinen, da der Stimmstock von Metall ist, und die Stimmwirbel es auch sind, so würden die Wirbel beim oftmaligen Stimmen das Loch, in welchem sie stecken, entweder poliren oder auslaufen, so dass sie in der Folge nicht stehen würden, mithin das Stimmen unmöglich machen, ferner, dass sich sehr leicht der Rost zwischen den Wirbel setzen könne, und so ebenfalls das Stimmen, wenn nicht ganz unmöglich machen, doch wenigstens sehr erschweren würden. Diese Einwendungen sind nicht ganz ohne Grund, doch ist darauf zu entgegnen, dass eine 2 jährige Erfahrung gezeigt hat, dass die Wirbel sich nicht glatt drehen, und das Loch grösser machen; wenn dies der Fall wirklich wäre, so sind die

Wirbel konisch gearbeitet, so dass sie bei einer e wanigen Vergrösserung des Loches auch tiefer in dasselbe hineingehen; der Rost kann so leicht nicht zudringen, da durchaus keine Nässe in das Instrument hineinkommt, die Feuchtigkeit, die sich in der dünnen Luft befindet ist doch zu unbedeutend, als dass sie dem Instrumente schaden könne; um aber alle dem auszuweichen, hat Herr A. auch hölzerne Stimmstöcke gemacht, die in einem metallnen Rahmen stecken. — Herr A. hat 2 Instrumente in Tafelform zur Ansicht aufgestellt; bei beiden ist diese Verbesserung angebracht, und zwar auf verschiedne Weise, bei dem einen stehen die Wirbel hinter dem Stege, wie gewöhnlich, bei dem andern an der Rückwand, da, wo der Hammer die Saite trifft. Der Ton ist in beiden Instrumenten ganz vorzüglich gesangvoll und in allen Oktaven gleich stark, die Spielart sehr zweckmässig, und das Ganze sehr sauber gearbeitet. Noch hat Hr. A. zwar schon seit mehrern Jahren eine Aenderung in dem Aeussern seiner Tafelform-Instrumente gemacht, nämlich ihnen nur 3 Füsse gegeben; dadurch steht das Instrument auch auf unebenen Dielen augenblicklich fest, und man hat nicht nöthig, wie bei den vierfüssigen, unter einem oder dem andern Fusse Unterlage zu machen.

Das dritte Instrument, bei welchem eine Verbesserung angebracht, ist ein aufrechtstehendes Flügel-Pianoforte mit Pedal, verfertigt von Herrn J. C. Schleip, akademischem Künstler. Die Idee, durch ein Pedal den Bass zu verstärken, ist nicht neu, denn man hat schon früher, ohne der Orgel zu gedenken, an Klavieren ein Pedal angebracht; doch ist Herr S. in Berlin der erste, welcher ein Pianoforte mit Pedal gebaut hat. In Wien hat man dergleichen schon seit beinahe 10 Jahren in Gebrauch. Ein ähnliches von Herrn S. war schon vor 4 oder 6 J. auf der Kunstausstellung; das in diesem Jahre ausgestellte verdient in jeder Art Lob; der Ton des Pedals ist kräftig und schön, doch sprechen einige Töne nicht genau an, was vielleicht durch eine Kleinigkeit abgeholfen wäre. Sehr zweckmässig würde es sein, wenn die Pedaltasten mit Leder überzogen wären, weil beim Spielen der Stiefel zu sehr auf der Taste klappt, und durch dies Geräusch zu sehr stört. Bei dem Orgel-Pedal hört man dies nicht, weil die Tonfülle weit stärker ist. Der Ton und die Spielart in dem Manual ist schön und lobenswerth, doch scheint Ref. als wenn die höhern Oktaven des Manuals gegen den sonoren Bass ein wenig zu spitz wären. Im Aeussern ist das Instrument sehr einfach aber sehr geschmackvoll gearbeitet, und Ref. wünscht nur dem Herrn S. einen guten Käufer, der ihn für seine viele Mühe und Arbeit entschädigt. Hiermit wären denn leider schon alle Pianoforte's mit neuen Veränderungen besprochen, es wäre nur noch übrig über die andern zu reden.

Herr Wettermann, akademischer Künstler, hat ein aufrechtstehendes Flügel-Pianoforte zur Ansicht hingestellt; Herr W. bewährt seinen wohlverdienten Ruf hierin auf's Neue, denn dies Instrument giebt seinen frühern durchaus nichts nach: es ist klangvoll und in allen Oktaven gleich stark. Die Spielart ist vielleicht für Manchen ein wenig schwer, doch sprechen die Töne sehr präzis an.

Herr Kaselitz, der Sohn des zu seiner Zeit so ausgezeichneten Sängers und Schauspielers, hat ein Flügel-Pianoforte zur Ansicht hingestellt. Dies gehört gewiss zu den besten der Ausgestellten, eine präzise Spielart, ein durchweg gleicher Ton und ein angemessenes Aeussere berechtigen es dazu. Er hatte die Absicht, noch ein andres Pianoforte, bei welchem die Hämmer und der ganze Mechanismus über den Saiten liegen, zur Ansicht hinzustellen, doch ist es nicht fertig geworden. Ref. behält sich daher vor, zu einer andern Zeit etwas darüber zu berichten.

Das letzte noch zu besprechende Flügel-Pianoforte ist von Herrn Zattlasch verfertigt. Dieses Instrument ist im Aeussern recht gut und sauber gearbeitet, doch kann Ref. der Spielart und dem Ton keinen Geschmack abgewinnen, denn es spielt sich schwer und der Ton ist fast ganz klanglos; kaum angeschlagen verschwindet er schon wieder. Ref. glaubt, dass es hauptsächlich daran liegt, dass der Bezug durchweg zu stark ist. —

Jetzt sind noch die tafelförmigen Pianoforte's zu besprechen. Von denen steht oben an das von Herrn Schneider verfertigte. Dies ist Bvon ebisander Holz und ein Prachtstück sowohl im Aeussern als im Innern. Ton und Spielart sind ausgezeichnet. Ref. kann dies Instrument jedem empfehlen. Nach diesem kommt das von Herrn Reichenbach verfertigte; es ist einfach und gut gearbeitet und im Ton nicht übel, mithin also auch zu empfehlen. Von den beiden andern Instrumenten von Green und Heine möchte Ref. lieber schweigen, vorzüglich von dem von Heine. Ref. kann auf Pflicht und Gewissen versichern, dass er nie ein schlechteres Instrument, sowohl im Innern als im Aeussern, sowohl im Ton als in der Spielart gesehen hat. Wie hat Herr H. den Muth haben können, eine solche Arbeit, die weit unter der Mittelmässigkeit ist, zur Ausstellung unter Kunstwerken zu bringen! —

Ref. geht jetzt über zu den Streichinstrumenten. Herr Otto hat eine Geige nach Joseph Guarnerius, und eine Bratsche nach eigner neuer Erfindung zur Ausstellung gegeben. Schon der erste Blick zeigt, dass beide Instrumente von den Händen eines Meisters sind, denn das Aeus-

sere ist so sauber und schön gemacht, wie man es nur wünschen kann. Ref. ist zu wenig Geigenspieler, um so ein Instrument genau selbst beurtheilen zu können, er muss sich daher auf das Urtheil mehrerer guter Geiger verlassen, welches allgemein lautet: dass die Geige sowohl als die Viola ausgezeichnet im Ton und in der Spielart sind, und dass sich namentlich die Geige zur Konzertgeige sehr wohl eignet. — Bei der Viola hat Herr Otto im Innern mehrere Veränderungen gemacht und zur Ober- und Unterdecke Zedernholz genommen; dies ist ganz gegen das Prinzip der frühern Geigenmacher. Diese nehmen zur Unterdecke sehr hartes und zur Oberdecke sehr weiches Holz; das Zedern hält zwischen beiden die Mitte, deshalb hat Herr Otto mit diesem Holz einen Versuch gemacht, und er ist sehr zur Zufriedenheit aller Musiker ausgefallen, weshalb Herr Otto von allen Dank verdient.

Herr Wolff hat eine Viola nach Antonius Straduari zur Ansicht gegeben. Vergleicht man diese mit der von Herrn Otto, so zeigt schon das Aeussere, dass sie der sehr nach steht, auch im Ton ist sie bei Weitem nicht so gut, besonders auf der C- und G-Saite, die ein wenig näseln.

Herr Mathes hat eine sauber gearbeitete Guitarre geliefert, die im Ton nicht übel ist, doch den sicilianischen noch lange nicht gleich kommt.

Die Harfe von Stumpf aus Gotha, jetzt in London, ist sehr sauber gearbeitet, besonders ist der Mechanismus des Pedals, durch welchen die halben Töne hervorgebracht werden, sehr genau gearbeitet; doch ist der Ton in der tiefen Basseite zu dumpf und unbestimmt, und in der höchsten Oktave zu spitz. — Somit wären denn alle ausgestellten Instrumente besprochen worden. Sie geben im Ganzen erfreuliches Zeugniss der Geschicklichkeit unsrer Künstler; doch ungern vermisst Ref. noch viele bekannte und geachtete Namen hiesiger Instrumentenmacher, von denen wohl zu wünschen wäre, dass auch sie Proben ihrer Arbeit zur allgemeinen öffentlichen Ansicht brächten. C. F. J. Girschner.

Aus Danzig.

Durch die besondre Thätigkeit unsers Gesangvereins und die kräftige und besonnene Leitung des Musikdirektors Urban aus Elbing, der hier in letzter Zeit stets die öffentlichen Aufführungen des Gesangvereins leitet und zu diesen jedesmal herüberkommt, haben wir im verflossenen Winter einige grosse Musikwerke, unsern Umständen und Mitteln nach trefflich aufgeführt, gehört, und uns wahrhaft daran ergötzt. Im Dchr. v. J. wurde in der Petrikirche Eyblers Requiem ausgeführt. Am 27. März d. J. wurden „die Jahreszeiten" von J. Haydn im Schauspielhause, und am letzten Charfreitage, Grauns „Tod Jesu" in der hiesigen Parkirche, ein überaus grosses und höchst merkwürdiges Gebäude, ausgeführt. Dem. Goroncy, die, unterstützt von der hier in Preussen bestehenden Friedensgesellschaft und mehrern andern Musikfreunden, ihre Ausbildung im Gesange bei Zelter in Berlin erhielt, und jetzt hier als Lehrerin des Gesanges sich festgesetzt hat, sang in den „Jahreszeiten" und dem „Tod Jesu" die Sopran-Partien vortrefflich. Doch zeichnete sich auch, im „Tod Jesu," in dem Duett: Feinde, die ihr mich betrübet, Dem. Hedin, die Tochter eines hiesigen Musikers, aus. Sie besitzt eine volle, kräftige und ganz gesunde Stimme, und hat nicht geringes Talent für die Musik überhaupt. Sie verdient es in mancher Hinsicht, dass für ihre Ausbildung etwas gethan wird. Am 12. April d. J. gab endlich der Musikdirektor Urban aus Elbing, der sich einige Wochen hier, der Aufführung der „Jahreszeiten" und des „Tod Jesu" wegen, aufhielt, ein Konzert im Schauspielhause zu seinem Vortheil, und führte darin aus: 1) Ouverüre zu Oberon von C. M. v. Weber; 2) Recitativ und Arie der Vitellia aus dem letzten Akte aus Mozarts Titus. Demoiselle Goroncy sang diese Partie ausgezeichnet gut. 3) Konzertino von Dotzauer, gespielt von dem 15 jährigen Schapler, Sohn eines hiesigen Musikers, einem jungen Menschen von vielen Anlagen für die Musik, und der auch jetzt schon nicht Geringes im Violoncellspiel leistet. 4) Herbst und Winter aus J. Haydns Jahreszeiten. Obgleich alles in diesem Konzert sehr gut ausgeführt wurde, so verdienen doch der Herbst und Winter unsers ewig frohen und gemüthlichen Haydn, der Ausführung wegen besonders bemerkt zu werden. Die Chöre wurden bei dieser Aufführung, eben so wie bei der ersten, von dem hiesigen Gesangverein ausgeführt, und auch die Solis wurden, wie früher, von Dem. Goroncy, den Herren Faltin und Schwoers gesungen.

Aus Elbing.

Unser Leben und Weben in der Tonkunst ist schwach, obgleich es bei einer Einwohnerzahl von 20800 Menschen und noch dazu einer Handelsstadt grösser sein könnte. Der musikalische Stubenschnarvari, wo alles singt, klimpert und geigt, und die gemüthlichen Abendunterhaltungen am Klavier mit Gesang und Tanz, wobei Thee und Butterbrod gegessen wird, sind auch hier, wie in vielen andern Städten, zu finden. Dass dergleichen Sachen allen bessern Unternehmungen hinderlich sind, ist ausser Zweifel, und dennoch begünstigen leider die Künstler sie selbst, und wüthen so gegen sich und die Kunst. Doch was bringt Unwissenheit und Eitelkeit nicht alles zu Wege! Indess, ganz verlassen sind wir darum von der Muse der Tonkunst nicht. Dafür sorgt unser Stadtmusikus und Musikdirektor Urban.

Er führte die „Macht der Töne“ von Winter zum Besten der Armen im hiesigen Saale des Gymnasiums auf, und später, am 14. Juli, gab er ein Konzert, benannt: Beethovens Gedächtnissfeier, in einem dazu sehr gut geeigneten Gartensaale. In diesem Konzert, welches die Dauer eines sonst gewöhnlichen Konzertes verlängerte, wurden an Beethovenschen Werken aufgeführt: erster Theil: Ouvertüre zu Egmont von Göthe; Chor: Meeresstille und glückliche Fahrt; Fantasie für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors. Zweiter Theil: Letzte Sinphonie mit Chören und Solo-Gesängen. Dritter Theil: Ouvertüre zu Coriolan; Septett für die Violin, Viola, Violoncelle, Klarinette, Fagott, Horn und Contrabass; Symphonie in C-moll. Das Orchester ward durch fremde, eigends dazu hergekommene Musiker sehr verstärkt, und auch der Chor war zahlreich. Den Kräften und Umständen nach wurde alles gut aufgeführt. Der Eindruck, welchen das Ganze, oder einzelne Stücke machten, war verschieden, was ganz natürlich ist, da hier Beethoven nur von Wenigen gekannt und verstanden wird. Später kam die Schröedersche Schauspielergesellschaft aus Königsberg hieher, und gab an musik. Produktionen: Leonore, den Maurer, die weisse Dame, Barbier von Sevilla, Freischütz und mehrere Vaudevilles. Diese Musikproduktionen dirigirte alle Herr Urban. Endlich kam Herr B. Gross, Violoncellist bei dem königstädtschen Theater-Orchester und liess sich auf dem Violoncelle hören. Herr Gross ist ein geborner Elbinger und erhielt hier durch seinen Vater die erste Ausbildung in seiner Kunst. Er fand hier, und mit Recht, viele Theilnahme, denn sein Spiel ist jetzt schon ausgezeichnet zu nennen. Auch als Tonsetzer wird er trefflich werden. In seinem Konzerte spielte er ein Konzert und eine Polonaise von seiner Komposition, und erhielt und verdiente vielen Beifall. In diesem Konzert wurde auch das Beethovensche Quintett für's Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott von einer hiesigen Dilettantin vorgetragen. Die Begleitung der Blaseinstrumente zeichnete sich in jeder Hinsicht aus, und diese waren besetzt durch die Schüler der Normal-Musikschule des Herrn Urban. Diese Schüler zeichnen sich allseitig aus, wie wir das noch zuletzt bei den vorhingenannten Opern, welche die Schrödersche Schauspielergesellschaft hier gab, zu unsrer Freude bemerkten. Herr B. Gross wurde aufgefodert, noch ein Konzert in seiner Vaterstadt zu geben, was auch geschah. In diesem Konzert spielte er Kompositionen von B. Romberg und ausgezeichnet, auch erhielt er verdienten Beifall. Auch in Danzig und Königsberg hat Herr B. Gross jetzt Konzerte gegeben und ebenfalls mit vielem Beifall.

Ob hier in Preussen eine Normalmusikschule nach der Angabe des Herrn Urban für die Provinz eingerichtet werden wird, ist jetzt, obgleich schon viele Hoffnung dazu da war, noch ungewiss. Bei dem besten Willen sind doch die Fonds dazu bis jetzt nicht zu beschaffen möglich gewesen. Doch soll diese Angelegenheit jetzt dem königlichen Ministerio vorliegen, und alles hängt davon ab, wie sich dieses für die Sache entscheiden wird. Herr Urban wird nächstens darthun, wie der allgemeine Musikunterricht für die Künstler und Dilletanten bestellt werden kann, und welche Gegenstände der Musik in diesem vereint gelehrt werden müssen. So bald die Sache weiter gediehen ist, werde ich in dieser Zeitung darüber berichten.

Berliner Konzertwesen.

Der Beginn unsrer diesmaligen Konzertzeit ist würdig gefeiert worden. Zuerst führte, wie schon berichtet: Herr Professor Zelter das Alexanderfest von Händel, dann: Herr Kapellmeister Seidel die Schöpfung von Haydn; neuerdings: Herr Kapellmeister Schneider in einem von Herrn Chordirektor Leidel unternommenen Konzert die Jahreszeiten von Haydn auf; drei Unternehmungen, die den genannten Herren eben so ehrebringend, als unserm in das trübe Wasser der neuesten italisch-französischen Oper versenkten Publikum erspriesslich sind. Der gründlichere Bericht ist durch einen Zufall verspatet; indess wird die Ausführung von Kennern, die zugegen gewesen, gelobt und besonders der Antheil des Fräulein von Schätzel gerühmt, in deren Bildung sich Herr Stümer ein grosses Verdienst erworben.

Nach solchen Vorgängern zeigten die Herren Anemüller eben keinen hohen Kunstsinn, wenn sie in einer mit zehn Stücken montirten musikalisch-deklamatorischen Unterhaltung auch nicht ein einziges vorbrachten, das des Namens eines Kunstwerkes werth gewesen. Auch das Spiel des Flötisten, Herrn W. Anemüller, ist nicht so ausgezeichnet, dass er in Berlin, wo man so Treffliches kennt und besitzt, auf einen bedeutenden Erfolg hätte rechnen können. Die Passagen waren oft undeutlich und der Vortrag ohne Spur eines tiefern Sinnes. M.

5. Allerlei.

Die Herren Kammermusiker Ganz werden in ihrem heutigen Konzert die vollständige C-dur-Symphonie von Beethoven aufführen. Wenn man sich schon von der Virtuosität der Herren Konzertgeber und der mitwirkenden Talente einen hohen Genuss versprechen kann, so erhöht die Wahl jenes Meisterwerks die Empfehlungswürdigkeit des Konzerts. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 12. November. — Nro. 46. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Hinterlassene Schriften von Karl Maria von Weber. Erster und zweiter Band. Dresden und Leipzig. Arnoldsche Buchhandlung 1828.

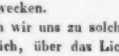
Die Herausgabe der litterarischen Werke eines so beliebten und ausgezeichneten Tondichters unter der Sorge und Einleitung seines Freundes Theodor Hell muss die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen und mannigfache Betrachtungen wecken.

Ehe auch wir uns zu solchen über die Leistungen an sich, über das Licht, das sie auf ihren Verfasser werfen, u. s. w. hinwenden, scheint es wohlgethan, in einigen Bruchstücken dem Leser einen unvermischten Anklang des Werks selbst zu vernehmen zu geben, gleichsam eine Ouvertüre der gesammten Schriften im Weberschen Styl aus schönen Einzelheiten des reichen Ganzen gewebt.

Zuerst der Anfang eines unvollendet gebliebenen Romans: Tonkünstlers Leben, oder Künstlerleben.

Erstes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung.)



— — Und der Hammer flog aus seiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirschend ihr Leben auf — so hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Tasten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und mich selbst empor gerissen, dass ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste; obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliar-Ecken mich windend.

Was seit Monden in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem wie bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewusstsein des hohen Ideals drückende Fesseln angelegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reiner Gedankenlosigkeit sich auflöst, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heisst, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte auch meiner sich jetzt gänzlich bemeistert.

Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst und Lebensverhältnisse geschlungen, hatten sie erzeugt, früher schon oft in kürzern Anfällen, heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen sie dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Klavier, den ich zum Schlafen eingenommen hatte, war als mein letztes Hilfsmittel, — ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und

Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger — die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbständigkeit und eigenwilligen Verstand erhalten, sind ganz bewusstlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt, kitten sie aus alten, ihnen längst gelenkgerechten, Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erste Richtinstanz, beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders schafft Jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfasst mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimniss, das auf diese Art und Weise, nur der Musik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es diese auszufüllen und zu glatten dem spätern besonnenen Momente überlässt, der das Ganze auch in seinen Theilen bei Gelegenheit und Zeit besehen, und allenfalls noch hier und da stutzen will.

Es will etwas Ganzes sehen, dieses Ohr, eine Tongestalt mit einem Gesichte, dass es einst auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen.

Das will es und nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn so ein Bild erfasst und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geistigen Mutterleibe, — denn gut Ding will seine Weile haben, und reifen, — und sich hüten vor schädlichen Speisen und andern das Leben des theuern Zeuglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknecht- und Ministers- Blei- und Gold-Dinge des täglichen Treibens — fahren dann so pöbelhaft und lustig grausam dazwischen, der sich schon entwickeln wollenden Gestalt beim Kopf durch den Hals, wischen ein Auge aus, entfernen einen Fuss vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halb-Narren, wenn alles kreuzend sich selbst so durch einander wirft.

Da muss es endlich aufschreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du musst hinaus, fort in's Weite! des Künstlers Wirkungskreis ist die Welt.

Was nützt dir hier im engbeästigen Verhältniss-Zirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimschmiedenden Kunst-Mäzens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in Andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimath und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät Abends; wie stumme Schatten umsassen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Muth verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dies gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeute von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Grösse entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Aether erhob mein still ergebnes Gemüth zu fromm heiterm Ahndungs-Regen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbst-

zufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Uebermuthe pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. — — —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiss ganz verschieden von andern Gemüthern.

Das, wozu sich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie du willst, umfängt mit einem magischen Kreise dein Anschauungsvermögen. Deinem physischen Auge nicht allein ist ein Gesichtskreis gezogen, auch deinem geistigen.

Beide kannst du freilich durch Wechsel deines Standpunktes verändern, wohl Dir, wenn Du vorwärts gehend sie erweiterst, aber heraus kannst Du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur Dir eigene Farben-Gebung erhalten alle Gegenstände, die sie sich unwillkührlich dem Grundtone deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone spreche, so will ich auch gar nicht läugnen, dass alles sich bei mir musikalischen Formen bequemen muss.

Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelnheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug in der Zeit. Sie ist mir ein successiver Genuss. Das hat aber seine grossen Freuden und seinen grossen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiss, wo der Berg, der Baum, das Haus steht, oder etwa gar, wie das Ding heisst, und daher bei jedesmaligem Anschauen eine neue Aufführung erlebe. Aber grossen Jammer, wenn ich fahre. Da fängt eine gute Konfusion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durch einander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern sich alle Begriffe und Vorstellungen in mir. Sehe ich stillstehend so recht festen Blickes in die Ferne, so beschwört dies Bild fast immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geisterwelt meiner Phantasie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, festhalte und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen stürzen die Trauermärsche, Rondo's, Furioso's und Pastorale's durch einander, wenn die Natur so meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer stiller und stiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Brust. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem schönen Glanzspiele der Natur, so wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farben-Gegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das blosse Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangner Zeit, ich träume für die Zukunft; — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist bei betrogen und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung werth sind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füssen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Strasse einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, Du Erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, Du, nach dem sich alle andern bilden, Du, allein der grössten und wahrsten Rührung fähig; wie ehrwürdig erscheinst Du mir im Chorgesange, und selbst mittelmässig benutzt, ergreifst und durchglühst Du mich. Ich gebot also meinen Füssen Halt, und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschliessenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stümmten die Herren zu meinem grössten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichen Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, dass ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehen himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrod zu benutzen wusste und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. „Der Herr Prinzipal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probirt

eben die russische Hörner-Musik, aber es ist jetzt keine Kondition offen.“ Ich versicherte ihn, dass ich selbst sehr wohl konditionirt sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wie vielmehr war ich für mein Trommelfell besorgt, als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bliesen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadtmusikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füssen, und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm komponirte Ouvertüre auf die Art der russischen Horn-Musik, wo immer ein Horn einen Ton hat, exekutiren sollten. Links und rechts spielten Andere Violine, Klarinett, Fagott u. s. w., alles unter einander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exklamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gieb Acht! u. s. w.“

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor, schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze ins Gleis zu bringen, auf einmal, so stark er konnte, und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, dass die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Brettchen über den Dacken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Dacken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten, und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, dass an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden. (Forts. folgt.)

Der Wunderbare, Hymne, in Musik gesetzt von H. W. Stolze. Partitur und Klavierausz. Op. 3, zweites Werkchen Gesangstücke. Wolfenbüttel bei C. H. Hartmann.

Die Reformation hat auf die Musik, und namentlich auf die Kirchenmusik einen höchst wichtigen und bedeutenden Einfluss ausgeübt; da durch sie die Messe ganz und gar abgeschafft wurde, so verlor die Kunst einen ihrer schönsten Vorwürfe. Ein protestantischer Komponist, der vielleicht nie die Aussicht hat, seine Messen zur Aufführung zu bringen, verliert zuletzt die Lust welche zu schreiben, weil die schönste Komposition des Requiems, z. B. ganz unbrauchbar für den protestantischen Gottesdienst ist, und nur noch in geistlichen Konzerten zur Aufführung gebracht werden kann. Deswegen sind seit der allgemeinen Verbreitung des Protestantismus die wahren Kirchenkomponisten immer seltner geworden; man wird nun zwar einwenden, dass der grösste deutsche Kirchenkomponist, Johann Sebastian Bach, die Zierde des ganzen deutschen Volkes, ein Protestant war, und doch so herrliche Messen geschrieben hat, die Antwort darauf ist: er hatte überall Gelegenheit, seine Werke zur Aufführung zu bringen, wurde durch dies alles angeregt, geistliche Werke zu schreiben. Wer die Werke Bachs genau studirt, der wird aber auch finden, dass in diesen kein katholischer, mystischer Geist herrscht, sondern dass aus ihnen nur die Grösse Gottes, seine Allmacht, und seine Liebe zu den Menschen spricht, sehr richtig macht Marx in seinem Werk: die Kunst des Gesanges, einen grossen Unterschied zwischen katholischer und evangelischer Kirchenmusik, und sagt von letzterer, und namentlich von ihrem Hauptrepräsentanten J. S. Bach im §. 757:

„Die Schrift, nicht dem Volk entzogen, aber mit Heiligung angesehen; ein Geist, nicht durch Absonderung eingeschränkt und nicht des Widerspruchs gegen Absonderung bedürfend, im tiefsten Frieden, in ungestörter, unbegrenzter, innigster Hingebung dem wichtigsten Gegenstande geweiht und ihn rein und vollkommen, in ihm das Heilige und Menschliche in seiner Ganzheit umfassend, das Individuelle als solches und in seiner Beziehung zum Ganzen, in dem heiligen Gedanken an den Einen Geist im All in sich aufnehmend: das ist der Inhalt, dessen tonkünstlerische Gestaltung, in Sebastian Bach's grossen Werken offenbart,

wir evangelische Musik genannt haben. Er ist es, in dem katholische und protestantische Musik Eins und ein Höheres geworden sind; in dem die wahrste und tiefste Anschauung des Menschlichen zu dessen Heiligung gediehen ist; er, der das biblische Oratorium und die Messe in gleicher Heiligung und Vollendung sang und bei der innigsten und erhabensten Auffassung der christlichen Geschichte und Religion noch den Gedanken der alles umfassenden christlichen Gemeine festzuhalten und zu verklären vermochte. Es giebt kein erhabneres Tonwerk, als seine den Erlöser feiernden Doppelchöre und Doppelorchester, über denen Zion den Choral: „o Lamm Gottes unschuldig" intonirt. Und er allein hat Jesus mit vollster Würdigung selbst redend (singend) einführen können."

Da die geistliche Musik also durch den Protestantismus, wenn nicht aus der Kirche verdrängt, doch in derselben sehr eingeschränkt wurde, so war es ganz natürlich, dass sich die Komponisten hauptsächlich auf eine andre Gattung der Musik legten, nämlich auf die Instrumentalmusik, diese wurde in den letzten Jahrhunderten ausserordentlich kultivirt. Da die Musik eine Sprache des Gefühl ist, und das Gefühl keiner Worte bedarf, so bietet die Instrumentalmusik dem Gefühl ein grosses Feld dar; was darin geleistet werden kann, hat Beethoven z. B. in seiner Pastoralsymphonie und in vielen andern Werken gezeigt; was Bach als Kirchenkomponist war, ist Beethoven als Instrumentalkomponist. —

Da nun leider heut zu Tage die Kirchenmusik so wenig begünstigt ist, so muss es einem jeden Musiker, der es mit der Kunst redlich meint, zur grössten Freude gereichen, wenn so nach und nach die Werke Bachs und seiner Zeitgenossen durch ihre Herausgabe den Kunstjüngern zugänglich gemacht werden; eben so erfreulich muss es ihm auch sein, wenn neue Kirchenkomponisten auftreten, und ihre Werke ans Licht bringen, schon das Bestreben, eine kirchliche Komposition zu liefern, ist lobenswerth, wenn auch das Werk nicht allen Anfoderungen der Kritik entspricht. —

Zu diesen Betrachtungen wurde Ref. durch ein neues geistliches Werk geführt, dessen Titel zu Anfange dieses Aufsatzes verzeichnet ist.

Wer Bachs Werke kennt, wird leicht verführt, diese zum Maasstab aller andern geistlichen Werke zu machen, und dabei würde mancher Komponist schlecht bestehen. Das Gesicht der Bachschen Partituren ist schon ganz anders, als die aller andern Partituren; so viel Zeilen, so viel Stimmen, und jede für sich bestehend; bei andern Partituren höchstens nur zwei Stimmen und einige Akkorde. Eine schöne vierstimmige Harmonie aus lauter klaren Dreiklängen und Septimenakkorden bestehend, just auch nicht zu verachten, doch diese Harmonie durch eine ganze Komposition hindurch, erzeugt Monotonie; und daran leidet das obige Werk leider sehr; der ganze Chor-Satz ist weiter nichts als ein einstimmiges Lied, mit Akkorden Note für Note versehen. —

Dem Komponisten wird es von sehr grossen Nutzen sein, wenn er die Bachschen Werke recht fleissig durchstudirt, alsdann wird sein Satz freier, seine Partitur reicher werden, ein geistreicheres Gesicht bekommen.

Girschner.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Konzert der Königlichen Kammermusiker, Herrn Moritz und Leopold Ganz.

Ein voller Saal war die erste Auszeichnung, die dem Bestreben der Herren Unternehmer, ihrem Konzert künstlerischen Werth zu geben, antwortete; wiederholter Beifall bewies den ganzen Abend hindurch den rege bleibenden Antheil des Publikums.

Die erste Stelle in jeder Beziehung nahm Beethovens C-dur-Symphonie ein. Sie fand ein empfängliches Publikum, das sich besonders am Schluss in lebhaften Beifall ergoss, obwohl bei der Aufführung manches, vorzüglich grössere Fülle und Energie, dem Andante namentlich ein mässigeres Tempo, zu wünschen gewesen wäre.

Eine Ouvertüre von Arnold zu einer noch nicht bekannten Oper, welche den zweiten Theil des Konzerts eröffnete und eine Scene von Reis-

niger waren Zeugnisse für den Fleiss und das Geschick der Komponisten, von denen der letztere, wie wir hören, sich besondre Verdienste um die Dresdner Oper erwirbt, der erstere als Klavierspieler und Lehrer hier geschätzt wird. Die übrigen Kompositionen, (eine Scene von Pär, das bekannte Terzett aus Mozarts Schauspieldirektor noch ausgenommen) waren Virtuosen-Kompositionen, die letzte eine „Concertante militaire“ für Violin und Violoncell von Bohrers. Wozu hat nun in aller Welt Frankreich den General Maison mit 20,000 Mann nach Hellas geschickt! Diese Konzertante hätte man dem Ibrahim vorspielen sollen: und es wär' Friede gewesen, „Friede, süss wie Schlaf!“

Unter den Ausführenden verdiente und erhielt der Konzertgeber mit seiner seltenen Virtuosität, mit seiner zarten und delikaten Manier besonders in den höhern Korden den ersten Preis; seiner Tiefe wäre mehr Energie zu wünschen; sein künstlerisches Talent ist unverkennbar sehr bedeutend und würde ihn noch höher heben, wenn er sich eines höhern Ziels bewusst würde, als die heutige Virtuosität. Ungleich schwächer erschien daneben sein Bruder, der Violinist. Zwei machen nicht immer ein Paar; und es wäre gar sehr zu wünschen, dass Herr Leopold Ganz mehr mit seinem Bruder als durch ihn zu gelten suchte.

Fräulein von Schätzel sang die Pärsche Scene und ihre Partie im Terzett mit süsser, weicher Stimme und vieler Lieblichkeit, kurz mit allem Reiz gesunder, schöner Jugend — aber ohne Spur einer künstlerischen Auffassung. Man kann dies den Kompositionen beimessen; wenigstens der Pärschen — denn aus der Mozartschen lässt sich der Leichtigkeit ihrer Konzeption und der breiten Ausführung ungeachtet schon etwas machen. Aber warum hat sie so gewählt? — Mad. Schulz sang mit gewohnter Virtuosität, Herr Bader wie immer — aber auch sie beide in Mozarts Terzett ohne Humor.

M.

---

5. Allerlei.

Nachtrag zu dem als Bericht über das königstädter Theater mitgetheilten Gutachten in No. 38 und 39.

Sowohl zu der Zeit, wo dieses Gutachten ertheilt, als, wo es in diesen Blättern mitgetheilt wurde, schien der äussere Erfolg, den Fräulein Sontag und ihre Nachfolgerinnen der bisherigen Richtung der königstädter Oper erwarben, gegen die Ansicht des Berichterstatters zu sprechen. Weit entfernt, in meiner momentanen Neigung des Publikums, bei so verführerischem Anlass, als eine Sontag bot, eine Widerlegung reiflich bedachter und von der Kunstgeschichte öfters bestätigter Ansichten zu erblicken, konnte Ref. sich nur auf eine spätere Zeit berufen, die seine Ansicht rechtfertigen würde.

Unerwartet schnell ist diese Zeit eingebrochen. Die Direktion des königstädtischen Theaters hat um Befreiung von den Schranken gebeten, die ihrem Opernrepertoir von Anbeginn gesetzt worden, „weil sie ohnedem den hohen Aufwand für ihre Operisten nicht tragen könne. Zugleich ist bekannt geworden, dass nicht bloss Fräulein Sontag und Tibaldi, sondern auch andre Mitglieder auswärtige Anstellungen gesucht haben, weil die Art der Beschäftigung bei der königstädter Bühne (ungeachtet der hohen Gehalte) sie nicht befriedigt, ihnen nicht die Aussicht auf Vervollkommnung in ihrer Kunst lässt.

Was ohne Weiteres hieraus erhellt, ist: dass der bisherige Weg, schlechte Opern durch gute (vorzüglich modernbeliebte) Sängerinnen halten zu wollen, nicht der rechte ist — nicht einmal für den momentanen pekuniären Vortheil des Theaters (das selbst erklärt, dabei nicht bestehen zu können) vielweniger für seinen bleibenden Gewinn — von höhern Zwecken für Künstler und Kunst gar nicht zu reden. Nicht, als wären gute Operisten zu entbehren! Aber die besten sind unnütz ohne Kunstwerke, die sie erst zu einer künstlerischen Existenz erheben; die besten werden in geistlosen Produkten zu Modepuppen und Spielwerk für die Sinne herabgewürdigt. Fräulein Sontag mag es wohl gefühlt haben, dass die Theilnahme, die ihr von der Mehrzahl im Publikum gezollt wurde, nicht der Künstlerin galt, sondern in der Künstlerin nur das reizende Mädchen, den Sinnenreiz ihrer Stimme, den Abgott der Mode zu erkennen vermochte, ohne Schuld des Publikums, dem man sie jahrelang als nichts anders erscheinen lassen; ihre nachdenkendern Freunde mögen wol wünschen, dass diese Jahre, die schon das Pariser Engagement nach sich gezogen, nicht auf immer die Bahn der talentvollen Künstlerin entschieden haben mögen.

Es ist nur Selbsttäuschung, die den Wunsch nach unbeschränktem Repertoir diktirt. Kann man glauben, mit etwa 10 oder 20 versagten, längst bekannten Opern die Bühne zu erhalten? Vermisst das Theater diese Opern wirklich um ihretwillen, oder die Gattung der ernsten und grossen Oper um ihretwillen? Entweder begehrt man sie blos als Vehikel für die Aufstellung der Mode-Sängerinnen — dann gilt Figaro und Armide nicht mehr, als die überständige Italienerin in Algier. Oder man begehrt die Kunstwerke als solche aufzustellen und ihren Geist durch das Organ der ausübenden Künstler wirken zu lassen; — dann muss die ganze Richtung dahin genommen, nicht auf die Erhaschung einiger weniger bekannter Opern beschränkt werden. Dann muss man, ehe man auch noch die

grosse Oper auf sich nehmen will, sich ernstlich fragen: ob das Gebiet der frei gegebenen komischen Oper denn schon ganz eingenommen, oder nur durchwandert, oder nur mit ernstlichem Willen betreten ist? Da findet sich denn ausser dem „Doktor und Apotheker“ von Ditterdorf und der „heimlichen Ehe“ von Cimarosa so gut, wie nichts.

Die königstädter Oper hat von ältern Werken benutzt, was ihr frei stand und irgend Hoffnung zu gutem Erfolg weckte. Das war löblich; aber daneben hätte man auf Erneuerung des Repertoirs bedacht sein sollen. Sie hat von italischen und französischen Opern aufgeschüsselt, mehr als ihr und dem Publikum gesund war. Das war zwar nicht löblich; aber hätte man nur daneben auf Erneuerung des Repertoirs gedacht. Wäre ihr jetzt das Gesuch um freies Repertoir bewilligt worden: sie würde sich auf ein oder zwei Jahr versehen haben. Das wäre gut; aber endlich stand sie wieder und unabänderlich vor der Nothwendigkeit, ein neues Repertoir zu schaffen. Besser, dass diese Nothwendigkeit ihr früh genug bei frischern Kräften vorgezeichnet wird; jetzt oder später hatte sie nur Hinwendung auf den guten Weg oder Untergang zu wählen. —

Es ist noch eins dabei zu erwägen. Das Anhalten an dem, was sich bereits bestimmte Geltung erworben hat, — das Ruhenbleiben beim Alten, scheint sicherer. Allein es scheint nur; es meidet vielleicht Fehltritte, aber versäumt gewiss Fortschritte. Das ist nie die Weise Preussens gewesen, und hoffentlich wird in unserm Vaterlande das besonnen thatkräftige Fortschreiten im Ganzen und Einzelnen immer entschiedener offenbar werden. Manches Nachbarland schleppt sich noch jetzt mit den Gesetzbüchern des fremden Rom und der urväterlich ererbten Reichsjurisprudenz. Preussen offenbarte die Einsicht und das Vertrauen auf seine beste Ueberlegung, und schuf, andern Staaten zum Vorbild, sich eine eigne Gesetzgebung. Dieses hohe Vorbild sollte bis in jede Hütte leuchten! Die königstädter Direktion hat die römischen und französischen Orakel gefragt und den Staub alter Repositorien durchwühlt, bis nichts mehr darin blieb. Es mag drum sein. Will sie aber nun bestehn, will sie die Ehre und Sicherheit eines preussischen Volkstheaters erwerben, so geht es schon nicht anders: sie muss ihre eigne Ueberlegung walten lassen, und dann sich ein Herz fassen, sich ihr zu vertrauen. Nur so kann sie überhaupt bestehn und sich möglichst gut aus der bisherigen Versäumniss hervorarbeiten.

Ein Weg dazu ist in dem Gutachten bezeichnet; erfahrnere und unterrichtetere Sachkundige werden vielleicht bessere Vorschläge zu machen wissen. Gewiss giebt es einen Weg zum Gelingen und theilnehmende, Rath und That bereite Kunstfreunde genug, ihn aufsuchen und prüfen zu helfen, sobald sich das ernste Verlangen ausspricht. Wenn auf der andern Seite unsre überall Neues und Höheres gebährende Zeit auch in die Ansicht von Kunstwesen und Kunstbedeutung für das Volk vorerst Schwanken und eine fast allgemeine Unsicherheit geworfen hat: so wird Niemand an die Stelle der theilnahmvollsten Erwägung Splitterrichterei treten lassen, wenn die Direktion des königstädter Theaters gleich denen aller übrigen Theater noch nicht die reinste, unsrer Zeit würdigste Ansicht von ihrer Aufgabe gefasst und realisirt hat; vielweniger wird man den Ausdruck der Theilnahme und den stets lebhaftern Wunsch der Verbesserung mit Splitterrichterei verwechseln. Solchen Verkennen fällt nicht dem Verkannten, sondern dem Verkennenden zur Last. Marx.

Bekanntmachung.

Mösers Akademien.

Mit wahrer Freude zeigen wir den hiesigen Kunstfreunden die Wiederkehr der Mösersche n Quartett- und Symphonie-Aufführungen für den bevorstehenden Winter an; sie werden die vorjährige Weise, aber noch verbessert, befolgen. Man wird sich erinnern, dass diese Unternehmung im vorigen Jahr unter bedenklichen Umständen begann. Herr Kapellmeister Bernhard Romberg war mit einer ähnlichen zuvorgekommen und hatte durch den ausgebreiteten Ruf seines Namens einen zahlreichen Kreis um sich versammelt; die ersten Möserschen Abende waren verhältnissmässig nur schwach besucht. Allein man gedenkt auch mit Freude, wie durch die Macht der gewählten Meisterwerke jeder Möserche Abend die Masse der Zuhörer wachsen sah, wie man da bald Niemand mehr vermisste, der auf den Namen eines gebildeten Kunstfreundes Anspruch zu machen hat; wie endlich der Saal die Menge der Hörer kaum fassen konnte und viele später zugetretene die Versäumung der frühern Abende zu beklagen fanden. Möge dies den Kunstfreunden eine Mahnung sein, dass wiederholter Zurückkehren zu grossen Kunstwerken den Genuss an ihnen — nicht mindert, sondern steigert. Eine Beethovensche Symphonie, die manchen Konzertbesucher zuerst vielleicht bloss durch die Berühmtheit ihres Dichters herangezogen, ihn dann nur mit einzeln eben aufgefassten Zügen gereizt hat, wird sich bald als ein grosses, durch und durch herrliches Ganze offenbaren; darauf werden wol eben diejenigen Züge, die Anfangs verlosen gingen oder gar durch Fremdartigkeit zurückstiessen, die Ahnung wecken, dass es hier um etwas anderes zu thun sei, als um ein wohlgefällig vorbeiklingendes Tonspiel; springt zuletzt die Idee des

Kunstwerks gleich einer gerüsteten Minerva hervor, so wird dem beglücktesten Hörer, der sie fasst, wie durch einen Zauberschlag alles Leblose sich in seeliges Leben verwandeln; als wär' er in einen Zaubergarten versetzt, wo die Blumen still singen und die Vögel geschäftige Botschaft tragen, so werden alle Instrumente ihr Leben vor ihm weben und ausbreiten — und um eine schönste Welt reicher kehrt er zurück. Wer würde ein solches Loos mit vielen Mühen zu theuer verkauft glauben! Und hier, nicht durch Mühen, sondern durch eine Reihe steigender Genüsse schlingt sich der Pfad.

Die Einrichtung ist dergestalt getroffen, dass an einem Abend:

Drei Quartette,

am nächsten Abend:

eine vollständige Symphonie,
eine Ouvertüre,
ein Quintett, Sextett, Septett, Ottett u. s. w.
oder ein **Konzert von einem klassischen Meister**

ausgeführt werden. Die Wahl der Orchesterstücke soll vorzugsweise auf **Beethovens**, sodann auf die hier unbekannten Werke von **Spohr, Feska, Lindpaintner, F. Ries**, demnächst auf **Mozarts** und **Haydns** Meisterwerke, endlich auf **neue Schöpfungen berühmter Meister** gelenkt werden.

Die Versammlungen finden Mittwoch Abends statt und beginnen mit dem 12. November. Das billige Abonnement von 6 Rthlr. für 12 Versammlungen kann nicht gemindert werden für die später etwa Zutretenden.

Es sind nur zwei Wünsche, die bei dem Ueberblick dieser Ankündigung noch auszusprechen bleiben und deren Erfüllung wir von unserm trefflichen **Möser** wohl hoffen dürfen.

Der eine betrifft die neue Rubrik der Konzerte. Mösers ganze Unternehmung stellt sich als ein edles Gegenbild dem jammervollen Virtuosentreiben der gemeinen Konzerte gegenüber, und sein grosses Verdienst beruht eben darin, dass er sich darüber erhoben und dem Publikum einen Anhalt geboten hat, um nicht ganz in dem Sumpfe der Modemusik zu versinken. Die Einführung der Konzerte könnte sein würdiges Unternehmen unvermerkt von der trefflichen auf die alte verderbliche Bahn hinüberlenken, wenn er nicht eben hier **mit grösster Strenge** an seinem Versprechen fest hielt, **nur Konzerte klassischer Meister** zu geben. Der Unterschied dieser von den Virtuosenkonzerten besteht darin, dass in jenen Virtuosität aufgeboten wird, um einer künstlerischen Idee als Organ zu dienen, in diesen die Musik zum Mittel herabgewürdigt wird, um die Geschicklichkeiten und Launen des Virtuosen daran ausspreizen zu können. Dort dient das Einzelne dem Allgemeinen, und findet seine Befriedigung darin, ein schöner und nothwendiger Theil von ihm zu sein; hier soll das Allgemeine und Ewige herabgezogen, dem Partikularen und Vergänglichen unterworfen, soll das dienende Glied zum herrschenden Haupt erhoben werden, was denn freilich zur Kopflosigkeit führt. Vorbilder klassischer Konzerte sind die Klavierkonzerte von **Mozart**, vorzüglich die von **Beethoven**, — derer von **Sebastian Bach** nicht zu erwähnen, zu denen unsre Virtuosen (ein edles Geschwisterpaar ausgenommen) wenigstens für öffentliche Produktion wol noch kein Zutrauen fassen mögen. Dies sind aber auch die einzigen klassischen Klavierkonzerte; sie, besonders die Beethovenschen, sind ehrende Aufgaben für jeden Virtuosen, der sich als Künstler fühlt und zeigen will. Wir würden es sehr rathsam und rühmlich finden, wenn Herr Musikdirektor Möser schlechthin keinen Klavierspieler mit etwas Anderm auftreten liess; von den bessern lässt sich ohnehin erwarten, dass sie sich gar nicht mit etwas Anderm, als den Meisterwerken der Gattung, in einem so edlen Kreise werden zeigen wollen. — In der Konzertlitteratur für andre Instrumente möchte die Anzahl des Klassischen noch weit geringer sein; möge man sich daher lieber in der Zahl beschränken, als in der Strenge der Auswahl nachlassen.

Der zweite Wunsch betrifft die Wahl der Orchesterstücke. An und für sich kann man es nur mit Lob und Freude anerkennen, dass das Publikum nach und nach mit allen Komponisten, die sich bewährt haben, bekannt gemacht werde; das Talent unsers trefflichen **Spohr, Lindpaintner, Ries** und andrer hat darauf gegründetsten Anspruch. Allein man kann dabei leicht auf den Abweg gerathen, möglichst viel **Namen** aufzuführen, — schätzenswerther Künstler, deren Bekanntschaft aber dennoch unserm Publikum nicht so nothwendig ist, als die nähere Einführung auf die Werke aller grossen Tondichter. **Beethoven** hat allein 9 Symphonien gespendet; **Haydns** Schöpfungen voll Jugendschöne und Jugendfreude sind unserm Publikum noch so wenig genähert; auch **Mozarts** Symphonien noch so wenig benutzt. Kein neuerer Komponist hat Werke bekannt werden lassen, die für die Ausschliessung jener entschädigten. Wenn man auch im Voraus hoffen darf, dass der angekündigte Cyklus einen zweiten nach sich ziehen wird, so findet sich immer noch zu wenig Raum, um nur das Trefflichste unterzubringen. Möge daher Herr Musikdirektor **Möser** seine Einrichtung nicht von dem äusserlichen Grundsatz der **Namen-Mannigfaltigkeit**, sondern von dem innern des **Werthes und der Bedeutung** abhängig machen; jener geht gewöhnlich von Indifferenten aus, dieser von den warmen **Freunden** und Kennern der Kunst. **Marx.**

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

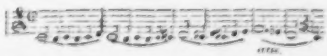
Den 19. November. — Nro. 47. — 1828.

3. Beurtheilungen.

Grand Quintetto pour 2 Violons, 2 Alti et Violoncelle par Louis van Beethoven. Oeuv. 29. Schlesinger in Berlin. Partitur. Preis: 2 Rthlr.

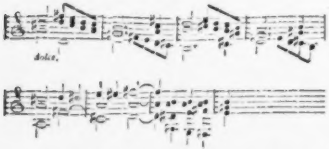
Die Herausgabe der Beethovenschen Quartettmusik in Partitur ist eins der erwünschtesten und ehrenvollsten Unternehmen der Verlagshandlung. Deutschland besitzt in dieser Gattung einen Kunstschatz, der ihm um so theurer sein muss, da man in keinem Lande etwas nur irgend des Vergleichs Würdiges auffindet, und es schon für sich ein Beweis tiefen und reichen Kunstsinnes und einer tüchtig ausgearbeiteten Kunstfertigkeit ist, mit so geringen Mitteln eine Kunstschöpfung zu unternehmen. Eben der Einfachheit und Leichtigkeit des Stoffes ist es wohl vornehmlich zuzuschreiben, dass unsre grössten Meister mit Lust und Vorliebe stets zu der Quartett-Musik zurückkehren und ihr oft die zartesten, geistreichsten und kunstreifsten Bildungen anvertrauen; so dass, wer Haydns, Mozarts, Beethovens Quartett-Kompositionen nicht kennt, seine ganze Musikkunde geradezu für wesentlich unvollständig ansehen muss. Die gewöhnlichste Art der Herausgabe, in Stimmen, ist nur für die Ausübung brauchbar; selbst die Einrichtungen für Klavier zu zwei und vier Händen erscheinen nur als unzureichender Nothbehelf, desto weniger zulänglich, je reicher und eigenthümlicher das Original gebildet ist — obwohl dieses Surrogat für die grössere Ausbreitung der Werke schon gute Dienste geleistet hat. Die vollkommenste Weise der Mittheilung bleibt daher die Partituren-Ausgabe. Ihre Brauchbarkeit wird um so viel allgemeiner werden, um wie vielfach der Musikunterricht und das Klavierspiel sich vervollkommnen, und zum Partiturlesen und Partiturspielen befähigen — unstreitig ein edleres Ziel, als das, einer auf Kosten allen geistigen Gehalts überschätzten Fingerfertigkeit.

Dass nun vor manchem andern Werk eben dieses Quintett, das geistreichste und künstlerisch gereifteste unsers grossen Meisters, zugleich eins seiner einfachsten und darum schon jetzt allgemein geliebten Werke — herausgegeben worden ist den Kunstfreunden wohl eben so erwünscht, als für das grössere Publikum rathsam gewesen. Was das Hören an sinnlicher Erregung, das hat das Partiturlesen an Ruhe des Genusses und geistiger Vertiefung voraus; und so werden auch die, welche das Quintett oft gehört haben, es in der Partitur von Neuem und mit einer andern Empfindung freudig aufnehmen. Man betrachtet hier mit Ruhe gleichsam das Entstehen des Werkes; und es ist sogar erwünscht, bei einem solchen anzuknüpfen, das seinen Ursprung nicht in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee hat, sondern in der allgemeinen noch unbestimmtern künstlerischen Lust am Schaffen: in dem Vorsatz, Musik zu machen. So viel, und nicht mehr, sagt uns das erste Thema:

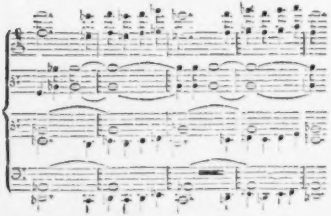


und die Figur —

will eben nicht mehr, als nach der Wiederholung des Thema's weiter fortführen, bis sich der erste Hauptsatz zu Ende gespielt hat und der lieblich unschuldige zweite



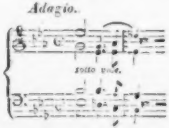
sich anschliesst. Schon dieser Satz erhebt sich über den ersten; man sieht den Tondichter durch die Arbeit selbst tiefer erregt, und schon wehen hin und wieder, z. B. (bei der Durcharbeitung des ersten Satzes) S. 11: —



ahnungsvollere Klänge, in die die Seele sich zu versenken meint, wie der Blick in einen stillen Gebirgsee. Indess, es sind nur vorübergewehte Klänge, die den leichter gewobenen Gesang nicht auf lange unterbrechen. Wie sich nun schon der erste Theil höher gehoben, als sein Anfang, so steigt die Komposition in jedem folgenden Theile; in dem zart- und edelsinnigen Adagio, in dem leichten Scherzo, das sich im Ton in anmuthigem Schwunge wärmer beseelt, bis das Finale voller Grazie, flatternder Leichtigkeit, sprühenden Lebens und süsser Befriedigung in steigendem Drange dahin rauscht. So steht das Ganze in seiner gesteigerten Schöne; in der Herrlichkeit seines Schlusses als ein Triumph der Kunst seines Verfassers da, und wird als solcher um so heller erkannt, als eine tiefere Anregung nicht diesem, wie so vielen andern Werken vorausgegangen scheint.

1. Grand Quintetto de Louis van Beethoven. Oeuv. 29.
2. Grand Quatuor de Louis van Beethoven. Oeuv. 74 No. 10. Beides vierhändig arrangirt von J. P. Schmidt Breitkopf und Härtel in Leipzig.

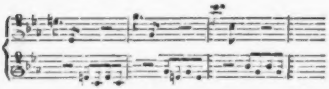
Von dem eben besprochenen Quintett und von dem allen Quartettisten längst so lieb und theuer gewordenen Quatuor



erhalten die Pianofortespieler hier treffliche Arrangements aus der Feder des Herrn Schmidt der sich in diesem Fache bereits mehrmals bewährt und auch in grössern Kompositionen, namentlich Opern, mit Beifall öffentlich gezeigt hat. Die einzige Stelle, in der man eine unnöthige Schwierigkeit finden könnte, findet sich im Quartett S. 7

und so noch drei Takte weit. Die rechte Hand liegt hier so unbequem, dass sie kaum die Oktaven jedesmal sicher erreichen wird; eine einfache Abhülfe hätte die Verwechselung der Hände gegeben, wodurch die Linke bequem die Oktaven gespielt, die Rechte mit den Achteln der andern Stimme eingegriffen hätte. Offenbar hat Herr Schmidt seine schwerere Spielart vorgezogen, um den Stimmgang klar vor Augen zu legen; eine Rücksicht, die in den Augen gebildeter Kunstfreunde unstreitig manche Schwierigkeit vertreten muss. Allein hier, wo beide Hände die rhythmische Form der ersten und zweiten Stimme schon lange festgehalten, drei

Takte lang die Figur selbst als erste und zweite Stimme eingeprägt hatten:



konnte wohl von jedem aufmerksamen Spieler erwartet werden, dass ihn eine Verwechselung der Hände über den Stimmgang nicht zweifelhaft machen könne. Mit besonderm Geschick sind dagegen besonders im Quintett, und namentlich in dessen Finale manche Schwierigkeiten glücklich umgangen oder gelöst worden; und gerade hier war das nicht immer leicht.

Die Ausstattung ist so korrekt und anständig, wie man es von der Breitkopfschen Verlagshandlung stets erwarten darf. M.

Hinterlassene Schriften von Karl Maria von Weber. Erster und zweiter Band. Dresden und Leipzig. Arnoldsche Buchhandlung 1828.

(Schluss.)

Da die gegen den Jahresschluss dringender werdenden Artikel ein näheres Eingehen auf das genannte Werk nicht verstatten, so möge es späterer Zeit aufbewahrt bleiben und dafür noch eine kleine Auswahl leichterer Fragmente das Interesse am Buche verbreiten.

Zuerst für schreiblustige Komponisten drei Operntexte. Die italische, französische und deutsche Oper werden zugleich mit ihrem Publikum dem Publikum vorgespielt.

Die grosse italienische Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchsichtige Figur, karakterloses Gesicht, das als Held, Seladon, Barbar sich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süsslichkeit über sich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schleppkleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen ist, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen sitzen, die die Augen des Publikums auf sich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouvertüre genennt wird.

Sie fängt an zu singen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —
— — — — — — — —
Arioso. Oh non pianger mio bene
Ti lascio — Idol mio —
— — — oimè — —
Allegro. Già la Tromba suona — —
— — — — — — — — —
Colla parte. Por te morir io voglio —
— — — — — — — — —
Più stretto. — O Felicità — —
(auf *Ta* ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudirt unmenschlich.)

Duetto.

— Caro — —!
— Cara — —!
a Due. Sorte amara — —
(auf *amara*, wegen des *a*, die süsseste Terzienpassage.)
Allegro. — oh barbaro tormento —
(es hat kein Mensch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo. Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)

Die grosse französische Oper erscheint *).

Eine wohlgeborne Patiserin: sie geht auf dem Soccus einher, und bewegt sich sehr zierlich in dem sie etwas unbequem beenge.den, griechischen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt sie beständig; verschiedne Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.

Erster Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.
Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!
(Kriegerisches Getose. Sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde, und wird erschlagen.)
La Princ. Cher prince.
Le Pr. Hélas!
La Princ. Quoi?
Le Pr. J'expire!
La Princ. O Malheur!
Peuple: chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.
(Ein Marsch schliesst den zweiten Akt.)

---

*) Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der grossen Oper.

Dritter Akt.

(Pallas erscheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour.
La Princ. Ah quel moment!
Le Pr. Ou suis-je?!
Peuple: chantez, dansez, célébrez ce prodige!
Choeur.
Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel. Personen, so viel vonnöthen. Handlung, im Herzen von Deutschland.

Erste Scene.
Verwandlung.
Zweite Scene.
Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele ist müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menschenleiden Fels steile Untiefen. Wenn Ihr Fräulein geistwidriges erfasst. Werden Sie mir edle Dame, das Missgefühl missdenken!

Agnes. Komm in den Schlossgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die nothwendige Ahnung meines Schicksals befallen. (ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunksaal, heute noch soll sie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverliess ihrer Gewohnheit nach — ihr versteht mich — (ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar, du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist Du, unbegreiflicher Wesen!

Geist. Ich habe Macht, Alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich Dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

(Zwei Minnesänger treten auf:)

Wartet, edler Herr, wir singen Euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloss, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vor eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochnen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schützend schweben über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich Alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern Einiges.)

Alle. Ha!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer-Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagelkopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freund, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt Ihr das Leben.

Schwört!

Chor. Wir schworen.

Albrecht. O Schwur!!

Allegro. Ueber Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere
Rett' ich Dich, auf Ehre,
Dass keiner es wehre,
Sonst schnitte die Scheere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken.
Die Thränen dir blinken,
O warte doch, Grab,

Arioso. O Mägdlein,
O Blumlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.

Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —

Albrecht. Doch welch wundervelles Stöhnen,
Hör ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauer-Wehen,
Muss ich in mir wachsen sehen.

Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.

Chor. Eile.

Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.

Chor. Ja.

Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
Passage (ei-ei-ei-ei-eilen.)

Chor. Sieg oder Tod.

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spiesst sich selbst an eine Stakete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wüthend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluss-Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und Alles ist gut.

Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird.

Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmal entschlummerte ich, und sah mich im Traume plötzlich in den Konzertsaal versetzt, wo alle Instrumente beliebt, grosse Assemblée unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer Viola d'amour, Bassethorn, Viole di Gamba und Flüte douce arrangirt, die über die verflossenen guten alten Zeiten klageliönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Klarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Klavier, von einigen süssen Violinen, die sich nach Pleyel und Girowetz gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageoletchen durchschrien den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Mad. Oboe durchaus behauptet, es sei ächt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Kontrabass, von einem Paare verwandter Violoncellen begleitet, zur Thüre hereinstürmte, und sich so voll Unmuth auf den da stehenden Direktionsstuhl warf, dass das Klavier und alle anwesende Geig-Instrumente vor Schrecken unwillkührlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Kompositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unsrer neuesten Komponisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen, und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüthen lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Komponisten zu exekutiren, so will ich zur Tanz-Geige werden, und mein Brod mit Müllerschen und Kauerschen Tanzdarstellungen verdienen.

Erstes Violoncell (sich den Schweiss abwischen). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguirt, dass ich seit den Cherubinischen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen lässt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflösst hat, ist freilich die von uns eben exekutirte Symphonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man lässt uns gleich der Violine in die Höhe klettern...

Erstes Violoncell. (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht eben so gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in seinen Schranken.

Bratsche. Ja, denn ich stehe ja auch noch zwischen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig! —

Erstes Violoncell. Ach, von Ihnen ist ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluthen nur noch mit uns im Unisono, oder sind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Wasserträger, da; aber was den schönen Gesang betrifft —

Erste Oboe. Da kann sich doch wohl mit mir niemand messen.

Erste Klarinette. Erlauben Madame, dass wir auch unsre Talente bemerken.

Erste Flöte. Ja, für Märsche und auf Hochzeiten.

Erstes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher als ich!

Erstes Horn. Sie werden sich doch nicht einbilden, so viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen als ich!

Klavier. Und was ist alles dieses gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfasse! Wo Ihr alle nur Theile eines Ganzen seid, bin ich selbständig, und —

Alle Instrumente (schreien zugleich). Ach, schweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erste Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageoletchen. Da hat Mama recht. —

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in diesem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortissimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Komposition ohne unsern Effekt! Wenn wir nicht knallen, applaudirt kein Mensch.

Flöte. Gemeine Seelen reisst der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erste Violine. Und wenn ich Euch nicht führte, was würde aus Euch Allen!

Kontrabass (aufspringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich ist nichts.

Alle Instrumente (zugleich schreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts.

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte, und den Proben entgegen trug. „Wartet," rief er, „rebellirt ihr schon wieder! Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich."

„„Ach, nur das nicht!"" baten alle. „Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratsche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird Euch schon lehren. Glaubt Ihr, dass in unsern aufgeklärten Zeitnn, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigirt, Euretwegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideen-Schwunge entsagen wird! Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich so eben von Wien erhalte, und urtheilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf; alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion General-Pausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muss, dass kein Hauptgedanke hervor tritt, und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie."

Da riss plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein grosser Komponist im neuesten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für Deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

---

4. Berichte.

Musik in Leipzig. Oper, Konzerte.

Die Vorstellungen der Oper des Magdeburger Stadttheaters auf unserer Bühne sind nun geschlossen. Das Personale hat sich sehr wacker und thätig gezeigt und Mozarts Don Juan, Zauberflöte, So machen sie es alle, Figaros Hochzeit, Spontinis Vestalin, Webers Oberon, Marschners

Vampyr, Rossinis Barbier von Sevilla, Pärs lustigen Schuster; von Auber den Maurer und Schlosser, das Konzert am Hofe, und Fiorella; von Herold Marie gegeben. Die zwei letzten Operetten waren auf unserer Bühne neu.

In Hinsicht des Personalbestands der Oper kann sich das gegenwärtige Magdeburger Theater mit mancher grössern Bühne messen. Das hiesige Publikum konnte daher auch mit der Gesellschaft im Ganzen zufrieden sein. Ein sonderbares Missverhältniss findet zwischen den Sopranen und Tenoren statt, dass nämlich die weiblichen Stimmen sämmtlich stark und des piano weniger fähig sind, indess die Tenore, besonders in der Höhe sämmtlich schwach sind und fein einsetzen müssen. Die ausgezeichnetste Sängerin der Gesellschaft ist Mad. Franchetti-Walzl. Ihre Stimme ist kräftig und hat in der Mitte recht volle, angenehme Töne, in der Höhe ermattet sie leicht und detonirt zuweilen, wie in der Partie der Rezia. Die Intonation ist etwas hart; ihre Schule ist italienisch, doch eignet sich ihre Stimme mehr für einfache, durch grosse Intervallen hindurchgehende Passagen, als für chromatische Figuren. Die Vestalin war darum wohl ihre beste Partie; nicht so die Elvira im Don Juan, besser Rosine im Barbier und die Sängerin am Hofe. Bei weitem weniger Fülle und Wohlklang hat die Stimme der Mad. Rosner: sie hat eine bedeutende, aber schneidende Höhe, eine unbedeutende Tiefe. An viele Schnörkeleien gewöhnt und durch Anstrengungen gebrochen, will die Stimme nicht feststehen im piano und wenn es gehaltenem Gesange gilt. Ihren Passagen fehlt es an Bestimmtheit und an Ausbildung. Ihre beste Partie war unstreitig Malvina im Vampyr und Königin der Nacht; als Rezia im Oberon hat sie Vieles gelungen hervorgebracht. Leider musste das Publikum sie öfter, als Mad. Franchetti hören. Die übrigen Damen waren Madame Devrient, welche bekanntlich Partien wie die der Zerline, der Fatime im Oberon, der Emmy im Vampyr mit Geschmack vorträgt, aber von ihrer Stimme nicht immer unterstützt wird. Zu ihren günstigen Partien kam noch die der Schifferin in der Oper Marie hinzu; dagegen wir die der Henriette im Maurer, welche sie auch vortrefflich spielt, ungern vermissten. Dem. Meiselbach, welche diese und andre zweite Partien sang, ist noch sehr Anfängerin: Gewandtheit der Kehle und Ausdruck des Vortrags mangeln ihr noch; die Stimme aber ist starke, volle Bruststimme, aus welcher sich ein gutes Gesangsorgan bilden lässt. Mad. Kökert sang die Partien der Alten und Mütter meistens genügend.

Was die Männer anlangt, so sangen die Herren Schmuckert und Schäfer erste Tenorpartien; Hr. Mühling zweite. Herrn Schmuckerts Stimme ist eigentlich fast mehr Bariton als Tenor; schon in E hört seine Bruststimme auf, das Falsett aber ist zu dünn, dass es sich nicht wohl mit jener verbinden und nur mit Vorsicht gebrauchen lässt. Dies hat bei diesem Sänger die sonderbare Manier erzeugt, den Ton, welchen er nun sicher gefasst hat, sogleich anzuschwellen, was mit dem feinen Einsatz einen nicht angenehmen Kontrast hervorbringt, der sich mit jedem Takte wiederholt. Einzelne Töne sind angenehm und voll, besondert die aus der Mitte, aber selten hört man eine zusammenhängende Kantilene. Für Tamino eignet sich sein Vortrag mehr, als für Hüon; doch hat er das Gebet in der letzten Partie mit Ausdruck vorgetragen. Dem Herrn S. steht Herr Schäfer zur Seite, ebenfalls ein junger Sänger von viel Anlage und Streben, und einer freien, gesunden Stimme; doch darf er diese nicht übernehmen, um nicht Athem und Reinheit des Tons zu verlieren. Sein Aubry im Vampyr, ist eine lobenswerthe Leistung, die nicht ohne Anerkennung bleiben konnte. Dem Hüon ist er noch nicht gewachsen. Herr Mühling singt zweite Rollen und ist besonders in dem französischen Singspiel sehr brauchbar. Er hat das Schicksal der Vorigen, dass ihm sehr häufig die feine Stimme in der Höhe überschlägt. Sein Georg im Vampyr war in der letzten Darstellung, welche überhaupt die belebteste war, eine seiner besten Leistungen in der Oper.

Die Bässe dieser Gesellschaft waren — wenigstens die drei vorzüglichsten — Mitglieder unsers Theaters; nämlich Herr Genast, dessen Festigkeit und Gewandtheit im Gesange, von seinem Spieltalente unterstützt, ihn auch zu einem Mittelpunkt in der Oper macht. Es giebt kaum eine bedeutende Oper, in welcher er nicht die Hauptpartie geschickt ausführte — Don Juan, der Rossinische Figaro (minder der Mozartsche) Vampyr waren seine vorzüglichsten Darstellungen in diesem Gebiete. Herrn Kökert haben wir weniger in Hauptpartien gehört; sein Gesang würde kräftiger sein, wenn es ihm nicht zuweilen an Athem gebräche und er einfacher vortragen könnte. Die Partie des Grafen Almaviva war eine seiner vorzüglichsten. Des Hrn. Fischer Gesang reicht für die komischen Partien, die er grösstentheils giebt, gut aus.

Um den kräftigen, wohlklingenden und präzisen Chor der Gesellschaft, welcher allgemeines Aufsehn erregte, soll der zuletzt genannte Singverein grosses Verdienst haben. Die Männer sollen die Sänger eines preussischen Liederinfanterieregiments sein, welches in Magdeburg in Garnison steht; es sind gesunde, dem Ohr wohlthuende Stimmen, die durch gute Einübung, welche man in Opernchören selten findet, sich zu einem lebendigen Ensemble gebildet haben. Auch in der äussern Erscheinung und Bewegung dieses Männerchors hätten wir eher beim Theater

anges ellte und geübte Sänger, als Militär vermuthet. Ihre Leistungen im Don Juan, in der Vestalin und in den schweren Chören des Vampyr waren bewunderswürdig. Sehr hätten wir gewünscht, dass das Trinklied in der letztern Oper, welches da capo gesungen zu werden pflegt, durch mehrere dieser Stimmen besetzt gewesen wäre. Aber auch der weibliche Theil stimmt hierzu und liess nun selten an Reinheit und Präzision etwas vermissen.

Am 3. Nov. dieses wurden die Vorstellungen mit Figaro beschlossen, in welcher Oper wir auch die Bemühungen der Mad. Rosner (Gräfin) und Mad. Devrient (Susanne) zu loben hatten.

Während der Messe wurden noch Konzerte gegeben: 1. den 9. Oktober von dem jungen Violinisten Wallerstein aus Dresden, welcher ein interessantes neues Violinkonzert von Kalliwoda vortrug. Der Mittelsatz ist ein schönes gehaltnes Adagio, welches der Knabe über unsre Erwartung ausführte. Neu und pikant ist das Rondo, in welchem das Orchester ein in verschiedenen Gestalten wiederkehrendes Thema aus Cherubinis Wasserträger ausführt, während die obligate Violinpartie sich mit ihrem Kontrathema frei über demselben bewegt. Die beliebten Variationen von Mayseder trug der Knabe mit grösserer Reinheit und Präzision, als einige Tage vorher Mad. Pollini vor. Die Variationen von Rolla sind dagegen voller Schwierigkeiten, an die er sich öffentlich zu wagen noch unterlassen sollte. Mad. Francheiti sang eine Arie von Pacini mit beifallgewinnender Bravour.

Am 12. Oktober war das zweite Abonnementkonzert, eröffnet durch eine neue Ouverture von Spohr (zu der Oper Peter von Abano). Dieses Stück muss zum zweiten Mal gehört werden, um gehörig gefasst zu werden, weshalb wir auch jetzt noch über dasselbe schweigen wollen. Dass es von düsterm Karakter sei, ist überhaupt kein Tadel, wie Einige meinten. Dem. Queck, welche früher hier als Konzertsängerin angestellt war, trat als Gast in einer für ihre Stimme ganz unpassenden und viel zu tief liegenden Scene aus Cenerentola von Rossini auf, weshalb sie auch keinen bedeutenden Erfolg gewinnen konnte. Uebrigens fehlt es ihr noch an Deutlichkeit und Bestimmtheit der Passagen. Im Duett mit Dem. Grabau aus la gazzaladra, welches zu langsam genommen wurde, zeic' nete sich letztere sehr zu ihrem Vortheile aus. Ausserdem trat Dem. Karoline Perthaler aus Grätz auf, und spielte an diesem Abend, um sich dem Publikum bekannt zu machen, ein Modestück, Rondo brillant auf dem Pianoforte von H. Herz, welches mehr durch die Eleganz und Präzision des Vortrages, als durch seinen Inhalt wirkte. (Schluss folgt.)

Kirchenmusik in Berlin.

Eine gute Kirchenmusik gehört leider hier zu den grossen Seltenheiten. Dies hat hauptsächlich zwei Ursachen; erstens ist in dem Ritus der protestantischen Kirche zu wenig Gelegenheit dazu, und wenn diese auch wäre, so haben zweitens die Kirchen weder ein ordentliches Sängerchor, noch ein gutes von der Kirche besoldetes Orchester. Will ein Organist oder Musikdirektor eine Kirchenmusik aufführen, so hat er seinerseits so viel Kosten und Umstände davon, dass er es lieber unterlässt; noch kommt dazu, dass in der Bauart der Kirchen noch ein Hinderniss liegt, indem die Musikchöre kaum Raum für ein Sängerchor, vielweniger für ein Orchester haben. Dieser Fehler der Bauart wirkte recht nachtheilig auf die am verwichenem Sonntag in der Nikolai-Kirche von dem Organist, Herrn Grell bei Gelegenheit der Einführung eines neuen Probstes komponirten und aufgeführten geistlichen Kantate. Die Instrumente waren zu sehr von einander getrennt, so dass sie nie ordentlich zusammen klingen konnten. Der Text der Komposition bestand aus Bibelstellen, und die Musik war sehr fleissig und gründlich gearbeitet, nur schien dem Ref. die Flöte, die so schön trillerte, mit ihren Trillern und Rouladen nicht recht für die Kirche passend, wie überhaupt die ganze Musik etwas zu weltlich gehalten war; doch zeigte die Komposition von guter Erfindungsgabe, und Ref. glaubt daher, dass Herr Grell sich mehr für die Oper, als für die Kirchenkomposition sich eigne, weshalb es wohl zu wünschen wäre, dass derselbe sein Talent der dramatischen Musik widmen möchte, und seine Kompositionen dieser Art, deren er mehrere schon fertig haben soll, dem Publiko durch ihre Aufführung bekannt machen möchte. Das Sängerpersonal bestand aus mehrern Mitgliedern der Singakademie, und das Orchester aus einem Theil der königl. Kapelle und mehrern Dilettanten. Vor allen zeichnet sich im Sologesang ein Dilettant Herr Köpke*) aus, welcher mit einer schönen sonoren Bassstimme einige Soli's vortrug. Da der junge Mann gute musikalische Kenntnisse besitzt und seine Stimme ausgezeichnet ist, so ist es sehr zu bedauern, dass er sich nicht ganz der Kunst widmet. Im Ganzen war die Aufführung gelungen zu nennen und Ref. wünscht nur, dass ihr recht bald mehrere ähnliche folgen mögen.

G.

*) Herr Kopke sang bei dem Musikfeste zu Düsseldorf oder Köln in einem Schneiderschen Oratorio schon früher einmal eine bedeutende Basspartie, sowohl zur Zufriedenheit der Komponisten als auch des Publikums.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 26. November. — Nro. 48. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Geigeninstrumente auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung.

Aus einer andern Feder.

Schon vor hundert und mehrern Jahren fingen deutsche Künstler an, sich durch ihre Vorzüglichkeit im Bau der Geigeninstrumente hervorzuthun und Produkte zu liefern, die, wenn sie auch nicht im ganzen Maasse den vorzüglichsten alten italienischen gleich gestellt, doch mit dem grössten Recht manchen an die Seite gestellt werden können; ich führe hier nur die Brüder Jakob und Markus Stainer in Absom und Maufiell in Nürnberg an, Andrer nicht erst zu gedenken. —

Alles Gute findet sicheres Gedeihen, so lange die Thätigkeit im Menschen gesteigert wird; daher musste auch diese Kunst, besonders bei jener innern Beharrlichkeit und Ausdauer, die von je her den Karakter des deutschen Künstlers zieren, in Deutschland immer mehr heranreifen, während sie in Italien, dem nunmehrigen Grabe der Künste und Wissenschaften, als natürliche Folge einer in Sinneslust erschlaffenden Thätigkeit mit allem andern unterging.

Wir finden dies in der Erfahrung bestätigt, denn fast schon seit hundert Jahren werden keine vorzüglichen Instrumente mehr in Italien gemacht, in Deutschland hingegen tritt bald hier bald dort ein tüchtiger Meister auf und liefert etwas Gutes, wie z. B. in der Mitte des vorigen Jahrhunderts Samuel Fritsche in Leipzig, Hildebrand in Hamburg und etwas später Schwarz in Strasburg *), deren Instrumente schon bei Lebzeiten ihrer Meister grossen Ruf erhielten und um hohen Preis gesucht wurden. Neuerdings finden wir unser Urtheil ganz besonders wieder in dem Geigen-Instrumentenmacher Herrn Straube in Berlin gerechtfertigt, der als denkender Künstler schon Vortreffliches geliefert und es in seiner Kunst zu einer solchen Höhe gebracht hat, dass man ihm selbst alte gute Instrumente zu einer möglichen Verbesserung zuversichtlich anvertraut. — Auch in den drei Geigeninstrumenten, welche die diesjährige Berliner Kunstausstellung zur Ansicht giebt, haben zwei hiesige Künstler Anlass gegeben, ein stetes Vorwärtsschreiten in ihrer Kunst theilnehmend anzuerkennen. Herr Karl Wolff, der sich ohne fremde Anleitung nur durch eigenes Nachdenken und durch redlichen Fleiss ganz allein aus sich selbst herausgearbeitet hat, liefert eine Viola nach Straduarius, die sich durch soliden Bau und saubre Arbeit, durch Schönheit der F-Löcher — welche einem Instrument immer zur grossen Zierde gereichen — äusserlich vortheilhaft auszeichnet. Der Ton des Instruments ist nach den Ansprüchen, die man an ein ganz neues Instrument machen kann, durchgängig gut und spricht selbst auf allen vier Saiten (was besonders bei einem neuen, ja selbst manchmal bei alten Instrumenten bewährter Künstler höchst selten, aber von der grössten Wichtigkeit ist) bei der leisesten Berührung im höchsten Pianissimo leicht an, ohne dabei auf irgend einer Saite zu näseln; übrigens ist das Instrument sehr stark im Holz, wodurch Herr Wolff gewiss für die Folge allem Pochen und Poltern der Töne auf den besponnenen Saiten

*) Es würde Ref. zu weit führen, wenn er hier ein Verzeichniss aller guten Geigenmacher Deutschlands liefern wollte, daher nur einige der vorzüglicheren.

vorgebeugt hat. — Ref. kann sich hierin um so mehr auf sein eigenes Urtheil verlassen, weil er dem Entstehen dieser Viola aus dem noch ganz rohen Holz bis zu ihrer jetzigen Vollendung aufmerksam beigewohnt hat. — Ausser der eben angezeigten Viola des Herrn Wolff finden wir noch eine Violine und eine Viola von J. H. W. Otto in Berlin. Diese beiden Instrumente sind nur als Resultat eines Versuches anzusehen: Geigeninstrumente ganz und gar aus Zedernholz zu verfertigen. In wie weit nun dieser Versuch welcher der bisherigen allgemeinen Praxis, solche Instrumente aus hartem und weichem Holze zu bauen, dadurch geradezu entgegen tritt, dass sowohl Boden als Decke aus gleich weichem Holze gemacht werden, zu Erwartungen berechtigen kann, das müssen wir einer mehrjährigen Prüfung und Erfahrung anheimstellen, und können uns mithin nur alles weitern Urtheilens darüber enthalten. Dehn.

Auf Anlass der Violoncellschule von Baudiot. Paris bei Pleiel.

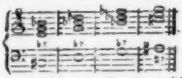
Alle Ansprüche, die man an eine neue Violoncellschule machen kann, lassen sich gewiss in dem einzigen aussprechen, dass eine solche neu erscheinende Schule auch Neues enthalte und sich dadurch vor ältern auszeichne, die bisher nur aus Mangel an etwas Besserem für eine Zeit lang zu einem gewissen Ruf gekommen sind. In dem vor uns liegenden Werke hat Herr Baudiot uns durchaus nichts Neues geliefert, und nicht einmal das Schätzbare, was wir in den Schulen der Herren Duport, Striastny und Dotzauer finden, zur weitern Vervollkommnung benutzt. — Keine Periode in der Musik hat unstreitig zu einer ganz neuen Reform der Unterrichtsschulen und besonders der Violoncellschulen mehr Veranlassung gegeben, als die Periode Beethovens. Betrachten wir z. B. nur in des Meisters Quartettkompositionen die Haltung der verschiedenen 4 Instrumente, wie jedes in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit auftritt, und, näher betrachtet, doch nur als integrirender Theil des Ganzen dasteht: so finden wir unverkennbar die Richtung, die den jetzigen Unterrichtsmethoden zum Grunde gelegt und den frühern in so weit entgegengestellt werden muss, als diese nur einzig und allein darauf hinzielen, einen Schüler dahin zu bringen, dass er nach mehrjähriger Uebung durch Fingerfertigkeit oder gar durch Scharlatanerien einem geduldigen Publikum Sand in die Augen streuen kann, oder kürzer, dass er als Konzertspieler à la mode dasteht. — Dieses Unwesen geht wie alles Nichtige, jetzt seinem Untergange mit raschen Schritten entgegen und: merkt Ihr denn nicht, Ihr modernen Konzertspieler, dass trotz Eurer Variations brillants und sonstigen kümmerlichen Schwarten Euer Thron wankt, und dass Ihr schon lebendig todt seid, weil Euer Geist todt und faul ist? Geht in Euch! verachtet die Mehrheit mode und wassersüchtiger Bravoschreier, lasst nicht den Heller Euer höchstes Gut sein, nach dem Ihr wahrlich vergebens fischt —! verbrüdert Euch mit Eurem erwählten Instrumente geistig und körperlich, um die Meister zu ehren, die Euch zu Ehren bringen. Dehn.

Bemerkungen über den verminderten Septimenakkord.

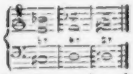
Der verminderte Septimenakkord spielt in der Lehre von den Modulationen eine bedeutende Rolle; durch ihn kann man in jede Dur- und Molltonart gelangen; er ist derjenige Akkord, welcher der mehrfachsten Auflösungen fähig ist. Wie manchem Komponisten hilft er aus der Verlegenheit durch seine vielfachen enharmonischen Verwechslungen und Auflösungen, und wie viele Opernnummern bestehen nicht fast aus lauter verminderten Septimenakkorden? — Vielleicht hat es für manchen Musiker Interesse, alle seine verschiedenartigen Auflösungen (die kein einziges theoretisches Lehrbuch vollständig geliefert hat) in gedrängter Uebersicht kennen zu lernen.

Der verminderte Septimenakkord kann frei, d. h. ohne dass ihm ein vorbereitender Akkord vorangeht, angeschlagen werden; er macht den Uebergang von den konsonirenden zu den dissonirenden Akkorden. Die Intervalle des verminderten Septimenakkords bestehen aus lauter über-

einander gestellten Molltersen, mithin ist ihr Verhältniss untereinander ganz gleich; daher wiederholt er sich durch enharmonische Verwechslung in mehrern Tonarten; z. B.

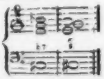


Diese vier verminderten Septimenakkorde sind ihrem Klange nach dieselben, doch ihrem Stamm und ihrer Schreibart und ihrer Auflösung unter sich ganz verschieden. Da nun ein jeder verminderter Septimenakkord vier verschiedenen Tonarten angehört, wir aber nur 12 verschiedene Tonarten haben *), so ist es klar, dass wir nur drei in ihrer Tonhöhe verschiedene verminderte Septimenakkorde haben; diese sind:

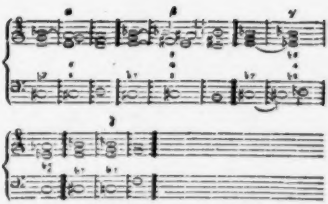


So wie wir bei dem vorhergehenden Beispiel den Septimenakkord auf vier verschiedene Arten unbeschadet seiner Tonhöhe, verändert haben, so können wir dies auch mit den andern zwei verminderten Septimenakkorden thun; wir wollen nun zuerst den verminderten Septimenakkord:

näher betrachten. Wenn wir ein Intervall desselben um einen halben Ton erniedrigen, so erhalten wir einen Dominantenakkord oder eine Umkehrung desselben, z. B.

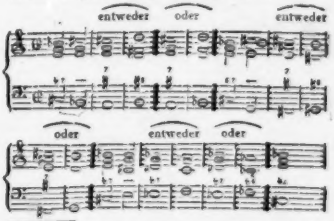


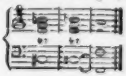
da der verminderte Septimenakkord aus 4 Intervallen besteht, und wir jedes Intervall desselben auf diese Weise erniedrigen können, so erhalten wir 4 verschiedene Dominantenakkorde, die uns, wenn wir sie auflösen nach 4 Tonarten führen, wie das folgende Beispiel zeigt:



Wir haben hier die Tonarten d, h, as und f erhalten, die wir sowohl in moll als auch in dur benutzen können. Der aufmerksame Beobachter dieses Prozesses wird bemerkt haben, dass jedesmal das Intervall des verminderten Septimenakkords, welches erniedrigt wurde, der Grundton des dadurch entstehenden Dominantenakkords geworden ist, z. B. beim letzten Beispiel bei α wurde b erniedrigt in a, der Grundton des dadurch entstandenen Quintsextenakkords ist a.

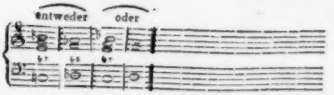
Wenn wir den verminderten Septimenakkord so legen, dass jedesmal das Intervall, welches erniedrigt wird, im Basse liegt, wie im letzten Beispiel bei δ, so können wir jeder Zeit einen Trugschluss machen *), welcher uns wieder in andre Tonarten leitet. Z. B.





*) Nämlich 12 Haupttonarten: dur und moll wird für eine Haupttonart gerechnet, und die andern entstehn durch enharmonische Verwechslung. Z. B. des und cis, fis und ges u. s. w.

*) Lösen wir diesen Akkord regelmässig auf, d. h. so, dass der Grundbass 4 Stufen steigt oder, was einerlei ist, 5 Stufen fällt, so erhalten wir ganz dieselben Tonarten, wie beim letzten Beispiel, bei α, β, γ, δ u. s. w.



(Schluss folgt.)

3. Beurtheilungen.

Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché, von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.

Man dürfte sich wundern, dass in der Berliner musikalischen Zeitung so spät eine Beurtheilung dieser Oper, des Schwanengesangs des hingeschiedenen, unschätzbaren Weber, erscheint. Ich muss die Veranlassung dazu erklären, weil sie sogar Einfluss auf die Art und Weise der Beurtheilung ausübt. Der Redakteur gegenwärtiger Zeitschrift foderte mich schon vor anderthalb Jahren auf, die Rezension dieses Werkes zu übernehmen. Ich versprach es nicht nur, sondern mein eigner lebhafter Wunsch erfüllte sich, indem ich die Gelegenheit erhielt, ausführlicher über eine Arbeit zu sprechen, die dem deutschen Publikum in mehr als einer Hinsicht theuer sein muss, die es mir vor Vielen ist. Damals war nur der Klavierauszug dieser Oper erschienen; ich wünschte daher, mit der Beurtheilung warten zu dürfen, bis die Aufführung, der man, ich möchte sagen täglich, entgegen hoffte, statt gefunden haben würde, und ich so aus dem ganzen dramatischen Eindruck heraus mein Urtheil sprechen könnte. Mein Wunsch fand keine Schwierigkeiten. Nach langem Harren endlich erschien die Oper auf der Bühne, während ich abwesend von Berlin war; ich zweifelte nicht, dass eine andre Feder statt meiner die Beurtheilung übernommen haben würde. Nach meiner Rückkehr konnte keine Vorstellung des Oberon mehr statt finden, weil Mad. Seiler verreist war; die musikalische Zeitung war mir längere Zeit hindurch nicht zu Gesicht gekommen, ich war daher überzeugt, sie würde bereits eine Rezension enthalten, und hegte nur die Hoffnung, dass ich nachträglich bei der erneuerten Aufführung mich noch würde darüber aussprechen können. Allein ein Gespräch mit dem Herrn Redakteur belehrte mich, dass noch nicht ausführlich über die Oper in der musikal. Zeitung geschrieben sei, dass er mir diesen Raum aufbehalten habe; eine Rücksicht für meinen Wunsch, die ich ihm sehr danke. Nun, da es sich einmal so lange verzögert hatte, wünschte ich freilich sehr, erst eine Aufführung zu hören. Um dies indess nicht gar zu sehr ins Unbestimmte dauern zu lassen, setzte ich mir einen bestimmten Zeitraum fest. Dieser ist verflossen, und bei der Unbestimmtheit des „Wann“ und sogar bei der Unsicherheit des „Ob“ die Aufführung in diesem Winter statt finden werde, (da hier Alles Hindernisse findet, ausgenommen Spontinis Opern) muss ich endlich an die Beurtheilung gehen, ohne die Oper ganz wie sie ist, gesehen und gehört zu haben. Ich werde daher auch ein umgekehrtes Verfahren als das, welches ich gewöhnlich beobachte, einschlagen; der natürliche sichere Weg, um das Werk aus dem Ganzen zu fassen, ist nämlich zuerst die Beurtheilung des Gedichts, seine musikalischen Eigenschaften und Mängel, seine dramatische Wirkung und in wie fern es dadurch den Komponisten trägt oder hemmt. Hierauf kann mann erst mit Bestimmtheit den absoluten und relativen Werth der Musik bestimmen. Bei einem andern Komponisten als Maria v. Weber würde die Aufgabe noch schwerer sein, ihn zu beurtheilen, ohne ihn gehört zu haben; indess bei Weber stellt sich manches anders. Einmal ist er uns in seiner Gattung schon völlig vertraut; es lässt sich daher manches leichter mit Gewissheit voraussehn, als es bei einer fremdartigen Musik möglich wäre. Eben daher dürfen wir über seine Textauffassung sicherer sein, auch ohne das dramatische Ganze zu kennen, weil wir seine Art und Weise auch hierin bereits mehrfach beurtheilen, und uns an der Feinheit und Tiefe seiner Verständniss des Gedichts erfreuen konnten. Schwerlich möchten uns daher bedeutende Züge dieser Art verloren gehen. Auf der andern Seite aber treten Schwierigkeiten ein, die sich nicht so

leicht heben lassen. Weber hat sich in frühern Werken schon oft zur barocken Seltsamkeit verführen lassen; hier scheint er mir viel näher an die richtige Kunstbahn sich angeschlossen zu haben, wie ich denn überhaupt in seinen Werken ein stetes Fortschreiten zu bemerken glaube. In wie fern nun der Komponist in allen Theilen gerechter, gewandter, natürlicher und doch erfinderischer erscheint, das lässt sich freilich ohne wirklich thätige Erregung des Ohrs und des Auges bei weitem nicht so streng entscheiden. Es giebt Stellen der Komposition, deren Sinn erst beim wirklichen Vorgang der Handlung auf der Bühne verständlich wird (und namentlich ist dies bei Weber der Fall, der so innig mit seinem Gedichte verwächst); andre erklären sich erst durch die Instrumentation, durch Wiederkehr in andern Formen und Instrumenten, durch Schattirungen, die sich selbst aus der Partitur nicht so lebendig lesen, als durch das Ohr unmittelbar empfinden lassen.

Indem ich also so manches (lange nicht alles) hin und wieder erwogen vorausgeschickt habe, wollte ich mich gegen Tadel einigermaassen sicher stellen, wenn ich vielleicht später in Nachträgen, über Einzelnes anders denken, oder manches hier übergehn sollte, was mir nachmals wichtig erscheinen dürfte. Ich weiss, ich sehe nur noch einen Annäherungspunkt, zu dem der der richtige ist, aus dem das Werk beurtheilt werden soll; ich urtheile nicht ganz gern und frei, aber ich kann es nicht länger mehr abweisen, die Feder zu ergreifen. So will ich denn versuchen, durch Genauigkeit und Treue zu ersetzen, was an lebendiger Empfindung der Wahrheit mangeln wird. Ich werde nun den mechanischen Weg gehen, und die hauptsächlichsten Theile der Oper einzeln beurtheilen.

Zuerst die Ouvertüre. Diese habe ich mehrmals mit vollem Orchester gehört, und fühle mich daher am sichersten, wenn ich über sie sprechen soll. Sie steht mit der Oper in einem innigen Zusammenhange, wie alle Ouvertüren Webers; vielleicht aber ist er in der Häufung musikalischer Bedeutungen zu weit gegangen. Sie wirken mächtig, tief ergreifend, wenn sie selten, aber an der rechten Stelle erscheinen; sie enthalten ein gewisses Element des Wunderbaren, ahnungsreiche Beziehungen zwischen Tönen und Geschicken; sie können ganze Zeiträume aneinander rücken, ganze Reihen von Gemüthszuständen in wenig Augenblicken an uns vorüberführen. Aber eben darum darf man dieses Mittel nicht durch den zu häufigen Gebrauch schwächen; Wunder, die täglich geschehn, sind keine mehr in der Empfindung des Menschen; ein Geist, der oft erscheint, wird uns vertraut und bekannt. Wie aber der Dichter fehlen würde, der Hebel dieser Art öfter als in den entscheidendsten Incidenzpunkten anwenden wollte, so fehlt dieser Meinung nach der Komponist, der stete Erinnerungen und Ahnungen durch Wiederkehr und Durchklingen melodisch oder harmonisch hervorstechender Züge anregen will. Es knüpfen sich noch andre Fehler an diese Gewohnheit, namentlich eine Schwächung der musikalischen Gedanken selbst, (da ein wiederkehrender eine fremde Kraft erhält, die ihn stützt) ein gewisses Vereinzeln der Melodieen, und manches andre, was hier nicht näher ausgeführt werden kann, und auch Webern zunächst nicht zur Last fällt. — Einen üblen Einfluss aber hat diese Behandlungsweise auf diese Ouvertüre (vielleicht auch auf Frühere desselben Komponisten) unfehlbar geäussert. Der Fluss des Ganzen stockt, obwohl ein so gewandter, so reich erfindender Tonkünstler, als Weber, vielfältige Mittel angewendet hat, die Fugen und Lücken zu verkleiden, die aus dem Aneinandersetzen vieler einzelner Theile entstanden sind. So erscheint uns namentlich der Satz, der an den Sturm erinnert, wiewohl für sich interessant und fliessend gearbeitet, dem Ganzen der Ouvertüre fremd zu sein. Mir däucht, der feurige Einleitungssatz, mit seinem melodischen Gegensatz, aus dem sich nachher die in der Arie wiederkehrende Melodie entwickelt, würden sich abgerundeter gegen einander gestaltet haben, wenn ein Mittel- oder Uebergangssatz (wie z. B. in der Ouvertüre zum Titus) aus Theilen dieser Hauptsätze gebildet werden würde. Mehr gediegene Arbeit würde alsdann gewiss in das Werk gekommen sein.

Was die Melodie:

u. s. w. anlangt, so haben manche ihr den Vorwurf machen wollen, sie sei gemein. (Leider müssen wir diesen trivialen Ausdruck in Ermangelung eines bessern gebrauchen.) Diesem muss ich aber durchaus widersprechen; man ist mit der Bezeichnung „gemein" viel zu freigebig, indem man leicht solche Melodien so nennt, die einen hervorstechenden rhythmischen Accent haben. Sie werden aber nur leicht gemein behandelt; der Komponist hat sie sich mit dem Adel des Vortrags verschwistert gedacht. Warum erscheint diese Melodie nicht gemein, wo sie zuerst piano und zart auftritt, sondern erst später, wos ie stark und rhythmisch sehr wirksam unterstützt, vorgetragen wird! Weil da die drei Vorhalte zu roh herausgehoben werden, was aber nur ein Vortragsfehler ist, wiewohl eben diese Wiederkehr von Vorhalten mir selbst nicht erfreulich wirkt, obgleich ich sie nicht gemein nennen kann. Sie hat im Gegentheil viel Feuer, und gut vorgetragen, eine hinreissende rhythmische Kraft. — Ich darf nicht zu weitläuftig werden. Die Instrumentation, (wie überhaupt alles Technische) ist eines Künstlers, wie Weber würdig; er wendet seine Mittel sehr effektvoll, aber doch durchaus nicht überladen an. Ueber das Adagio der Ouvertüre spreche ich in der nächsten Nummer,

Dem Elfenchor, mit dem die Oper sich eröffnet. An dieses Stück müssen sich sogleich mehrere andre anreihen, nämlich das Chor der Erd- und Luftgeister, das Finale des zweiten Akts, besonders rücksichtlich des Chors „Segelt fort" u. s. w. Es scheint eine Richtung der neuern Zeit überhaupt zu sein, dass sie das rein Schöne weniger liebt und hervorbringt, als das karakteristisch Schöne; aus diesem Grunde hat ja Weber auch so mächtig auf die Zeit eingewirkt, weil er, diese Richtung auffassend, sie fördernd ausbildete, indem vorzugsweise auch die stärkste Seite seines Talents derselben entsprach. Wir können diese Gattung zwar nicht für die Lösung der höchsten Kunstaufgaben halten, gewiss aber ist ihr, auf richtige Art aufgefasst, eine sehr hohe Stufe anzuweisen. Um ihr frei genügen zu können, wünschte Weber auch stets seltsam von den gewöhnlichen Formen und Schauplätzen möglichst abweichende Stoffe zu bearbeiten, wie ich dies aus seinem eignen Munde weiss.

(Fortsetzung folgt.)

Variationen für eine Flöte über das Schottische Lied aus der Oper: „die weisse Dame," komponirt von Wilh. Klingenbrunner. Op. 59. Preis 20 Xr. Conv. M.

Allen denen anzuempfehlen, die gerade Variationen für eine Flöte über dieses schottische Lied suchen. Ja.

---

4. Berichte.

Aus Leipzig.

Musik, Oper, Konzert.

(Schluss.)

In dem gegenwärtigen Winter wurden in den Abonnementskonzerten Beethovens Symphonien nach ihrer chronologischen Nüanzenfolge zur Aufführung gebracht werden. Im ersten Konzerte wurde No. 1 ausgeführt, ein Werk, welches in seinem Inhalte noch nicht über die Gefühle herausgeht, welche in einem klaren melodischen Flusse sich abspiegeln; und darum sich noch ganz an Mozarts Werke anschliesst. Für die Nüanzirung des Vortrags müsste von unserm Orchester noch manches gethan werden können, um der Idee des Meisters zu genügen.

Am 20. Oktober gab Dem. Porthaler ein Konzert im Gewandhaussaale. Der Antheil, welchen sie sich durch ihr Talent, wie durch ihre liebenswürdige Persönlichkeit erworben hatte, zeigte sich sehr lebhaft in der Versammlung der Zuhörer; zuerst als sie das neueste Konzert von Kalkbrenner (No. 2 E-moll) eine ausserordentlich schwierige Komposition, welche sie hier erst einstudirt hatte, ziemlich überwältigte. Im ersten Allegro wechseln pikante mit gewöhnlichen Gedanken; die Sforzando's sind gehäuft; es fehlt an Ruhepunkten für den Zuhörer. Der zweite Satz ist doch kein eigentliches Adagio; dergleichen wird aber heutzutage selten mehr geschrieben. Der dritte Satz ist ein Rondo über ein russisches Thema; wohl der beste Satz, und worin der Komponist am meisten in seiner Sphäre ist. Noch gefälliger aber, und doch auch glänzend,

sind die Konzertvariationen von Pixis, welche die Konzertgeberin mit der anmuthigsten Rundung vortrug. Mit einer dritten Leistung auf dem Pianoforte trat Klara Wieck, die junge Tochter des einsichtsvollen Musiklehrers und Instrumentenkenners begleitet von unsrer Pianistin Dem. Reichold zum erstenmale öffentlich auf. Sie führte mit letzterer die interessanten und trefflich gearbeiteten vierhändigen Variationen über den Favoritmarsch aus Rossinis Moses mit einer ungemeinen Bestimmtheit und Nettigkeit aus. Dem. Grabau unterstützte dieses Konzert durch den ausdrucksvollen Vortrag zweier schottischen Lieder von K. M. v. Weber zum Pianoforte und des hübschen Liedes von Franz Schubert „die Forelle," dessen Pianofortebegleitung gar originell ist. Die Ouvertüre zu Onslows Kolporteur, welche dieses Konzert eröffnete, ging noch nicht präzis zusammen. Im Anfange des Oktobers veranstaltete Herr Musikdirektor Theuss mehrere musikalische Abendunterhaltungen, in welchen die Schortmannschen sogenannten Aeolsklaviere (in Ouvertüren, Chorälen; Romanzen, Variationen u. s. w.) hören liess. Auch ein blinder Klarinettist, Busse, trat an demselben Ort auf.

In dem dritten Abonnementskonzert folgte Mozarts grosse Es-dur-Symphonie, gleichsam der Gipfel der Mozartschen Instrumentalkomposition, das Werk der Liebe, welches Apel einst so schön in Dichtung umsetzte. (Leipz. musik. Ztg. 8. Jahrg. 1806. S. 29—30). Die Eigenthümlichkeit unsrer grössten Tonschöpfer genau zu erkennen, diente die den zweiten Theil eröffnende Ouvertüre Beethovens zu Leonore, nämlich die ältere, in welcher die ganze Geschichte jenes Drama's enthalten ist, und welche ebenfalls mit Feuer und Leben ausgeführt wurde. Dem. Grabau trug Zingarellis berühmte Arie ombra adorata vor, minder gelungen als sie vermag, aber durch Mangel an physischer Kraft im Halten der Töne gehindert. Die veralteten Ritornelle dieser Arie, die doch dem Italiener Nebensache waren, störten jetzt; man sollte sie auf eine einfache Weise verändern. In dem Vortrag eines Schottischen Liedes von K. M. v. Weber liess sich die Seele unsrer Sängerin ganz erkennen. Ein Terzett aus Zelmira von Rossini mit ihrer jüngern, noch sehr befangenen Schwester und dem Bassisten Herrn Pözner gesungen, liess noch manches zu wünschen übrig. Herr Belke trug ein Divertimento für die Flöte von seiner eignen Komposition recht gefällig vor. Das Konzert beschloss der Festmarsch mit Chor zu den Ruinen von Athen von Beethoven glänzend und festlich. Das vierte Abonnementskonzert leitete die heroische Ouvertüre Beethovens zum Koriolan ein, feurig und vollendet vorgetragen. Dem. Grabau sang dann eine Arie von Generali aus i Baccanti di Roma; die gelungenste Leistung, die wir seit Beginn dieses Abonnements von ihr gehört haben, und mit ihrer jüngern Schwester das Duett aus Rossinis Zelmira, wobei das Pianoforte die Stelle der Harfe vertreten musste. Auf der Bühne wirkt dieses Stück ungleich mehr. Herr Heinze, Mitglied des Orchesters trug ein Klarinettkonzert von B. Krusell vor — das Anmuthige darin gelang ihm gut; dagegen mangelte es an Kraft und Schwung. Der zweite Theil füllte die zweite Symphonie Beethovens (D-dur) aus. Hier erkennt man den Meister mehr in seiner Eigenthümlichkeit. Der kecke Humor zeigt sich hier in jugendlicher Liebenswürdigkeit.

Das fünfte Abonnementkonzert eröffnete Haydns militairische Symphonie; ein glanzvoll heiteres Werk, das eben so klar sich vor unsern Ohren entwickelte, als es mit ungetrübter Freude aufgenommen ward. Hierauf sang Dem. Grabau die Scene: „Come scoglio" aus Mozarts Così fan tutte. Sie erfodert noch etwas mehr Gewalt der Stimme und Schwung des Vortrags, als die Sängerin ihr geben konnte. Hierauf trat der rühmlich bekannte Herr Täglichsbeck, jetzt Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern Hechingen auf und spielte Variationen von seiner eignen Komposition, welche geeignet waren, die Kraft, Fülle und Reinheit des Tons, und die Bravour edlerer Art, welche dieser Künstler besitzt, genauer kennen zu lernen. Sein Spiel, besonders aber sein arpeggio staccato machte ungemeines Aufsehen, und die Kunstfreunde hätten wohl gewünscht, dass er gewagt hätte, ein besonderes Konzert zu geben, wozu aber den Künstlern gegenwärtig nicht so gut zu rathen ist, da wir so viele abschreckende Beispiele erfahren haben. Wir hoffen aber diesen Virtuosen bei seiner Rückkehr von Berlin noch einmal hören, und auch in einer Komposition von grösserm Umfang und Karakter bewundern zu können, wie wir es in einem Privatzirkel gethan, wo wir ein Beethovensches und ein Mozartsches Quartett von ihm köstlich ausführen hörten. Den ersten Theil dieses Konzerts schloss Rossini's Preghiera aus Moses, eine einfache rührende Cantilene, welche durch die Macht der Instrumente sehr gehoben wird.

Im zweiten Theile riss uns Spontinis Ouvertüre zur Olympia in einer ihre Pracht entwickelnden Aufführung mit sich fort. Darauf wurde ein Quintett und Chor aus Max Eberweins befreitem Jerusalem vorgetragen. Ungeachtet das Stück von vorn herein nur den Karakter eines Rondo's hat, und in manchen Stellen an Fremdes erinnert, so bringt es doch immer einen kräftigen Effekt hervor. Spontinis Festmarsch, der die zahlreiche Versammlung mächtig elektrisirte, schloss dieses Konzert von militairischem Karakter.

5. Allerlei.

Eine neue musikalische Zeitschrift, Eutonia ist von Herrn Joh. Gottfr. Hientzsch, Oberlehrer am Königl. evangil. Schullehrer-Seminar zu Breslau, Herausgeber einiger Sammlungen Männergesänge, unternommen worden. Das Programm sucht mit einem Blick auf die jetzigen musikalischen Zeitschriften den Unterschied einer Zeitschrift von einer Zeitung darin, dass letztere „mehr auf Neuigkeiten, wie sie gerade der Tag oder die Woche mit sich bringt, auf kurze, angenehm zu lesende Aufsätze zu sehen haben, weil ihr Hauptzweck leichte, belehrende Unterhaltung sei; Zeitschriften hingegen mehr auf grössere Abhandlungen einzelner Materien aus dem Gebiet einer Kunst oder Wissenschaft; auf umfassendere Uebersichten und Berichte über alles Wichtige, das seit einer gewissen Zeit gewonnen worden, u. s. w. zu halten habe, weil ihr Hauptzweck tiefere Belehrung und Forschung, überhaupt ernstlichere Förderung des Wissenschaftlichen sei.“ Es wird dann behauptet, dass die Leipziger, Münchener, Berliner Zeitungen „mit etwaiger Ausnahme der Offenbacher, in der Regel ausser einigen Aufsätzen, welche mehr für die blossen Musikgelehrten, Komponisten, Virtuosen und ähnliche Kunstgenossen sind, grösstentheils nur Nachrichten von Opern und Konzerten in einigen grossen Städten“ enthalten. Nach diesen Voraussetzungen wird nun die Tendenz der Eutonia als einer „hauptsächlich pädagogischen Musikzeitschrift für alle, welche lehrend oder leitend die Musik in Schulen und Kirchen zu fördern haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten,“ ausgesprochen und ausführlich auseinandergesetzt.

Wie weit obige Voraussetzungen von dieser und den ändern musikalischen Zeitungen gegründet sind, dürfen wir ohne weitere Erörterung den Lesern derselben zur Erwägung überlassen; so wie wir es überhaupt angemessen halten, das neue Unternehmen nicht zu beurtheilen, bis es Zeit gehabt, sich in einer Mehrzahl von Heften näher zu karakterisiren und zu konsolidiren. Für jetzt kann daher nur noch die Mittheilung eines Fragments aus einem grössern Aufsatz erfolgen, einer geschichtlichen Uebersicht des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonie und des Kontrapunkts, seit der christlichen Zeitrechnung geschehen. Es ist von Meistern der niederländischen Schule, Jakob Obrecht, Johann Okenheim, Gafor, Johann Tinktor u. a. die Rede:

„Alle waren tüchtige und sehr thätige Männer in der Musik, besonders in dem mehrstimmigen Kontrapunkt. In der That, es kann für die aufmerksamen Zeitgenossen dieser Männer nicht weniger bewundernswerth gewesen sein, als es für die, welche sich mit der Kunstgeschichte jener Zeit befreunden wollen, fast unglaublich ist, welche ausserordentliche Fortschritte in der Tonkunst damals gemacht worden sind. Alle die verschiedenen Künste des Kontrapunkts, die Augmentation, die Inversion, die Diminution u. s. w. hatten und übten sie mit einer solchen Fertigkeit und Gewandtheit, dass das, was unsre ersten Meister gegenwärtig noch davon besitzen, nur ein Schatten dagegen ist. Man möchte fast sagen, die Kunst des Kontrapunkts existirt so gar nicht mehr auf der Erde; sie ist gleichsam verloren gegangen und muss erst wieder gesucht werden. Es war so weit gekommen, dass fast Niemand mehr etwas schreiben konnte, ohne diese Künste des Kontrapunkts zu zeigen und zwar vom zweistimmigen Satze an bis zu 30 Stimmen, indess heut zu Tage einige Wenige kaum in 4 Stimmen etwas Geniessbares dieser Art zu geben im Stande sind. Welch' eine Zeit für die Tonkunst! — Doch wir dürfen uns auch nicht verbergen, dass ihr Kontrapunkt nicht selten in die unnützesten und bedauernswerthesten Künsteleien ausartete und zugleich als Beispiel dienen kann, wie er nicht sein soll. Es waren bisweilen wahre algebraische Rechenexempel, woran das Gefühl nicht den mindesten Antheil mehr hatte. Gleichwohl dürfte es eine höchst verdienstliche Sache sein, wenn ein kunstgelehrter Mann, der an der Quelle, d. h. in der Nähe einer grossen Bibliothek, wie z. B. in München u. s. w. ist, die dergleichen Schätze von diesen Männern aufbewahrt; wenn ein solcher bei gehöriger Muse alle ihre vielen herausgegebenen Werke durchgange und das Allerbeste derselben zusammenstellte und mit zweck- und sachgemässen Anmerkungen zum bessern und grössern Nutzen der Musikstudirenden, auch mit allerlei biographischen und andern Notizen begleitet herausgäbe. Wahrlich, das wäre eine höchst verdienstliche Arbeit! So wie Einige angefangen haben, dergleichen Sachen herauszugeben, können sie wenig nützen, obschon die Rezensenten und Redaktoren unsrer musikalischen Zeitungen gewaltig ehrfurchtsvolle Komplimente vor denselben oder eigentlich mehr vor den Herausgebern machen. Es fehlt nicht selten den Meistern an allem, was zum rechten Verständniss derselben gehört. Als besonders werth der Bemerkung und zugleich auch der Nachahmung ist noch, dass fast alle Kompositionen dieser wackern Männer für die Kirche bestimmt waren, indess heut zu Tage Jeder nur für das Theater schreiben will. Welch' ein Unterschied zwischen dem Streben jener Männer und dem der Neuern!!! —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

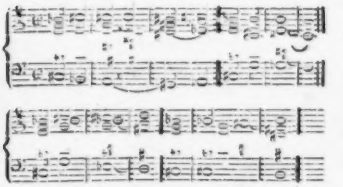
Den 3. Dezember. — Nro. 49. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

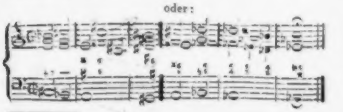
Bemerkungen über den verminderten Septimenakkord.

(Schluss.)

Bekanntlich erhält man durch enharmonische Verwechselung der Septime des Dominantenakkords einen übermässigen Quintsextenakkord; wenden wir das Verfahren bei den Dominantenakkorden der obigen Beispiele an, so erhalten wir folgende Harmoniefolgen:

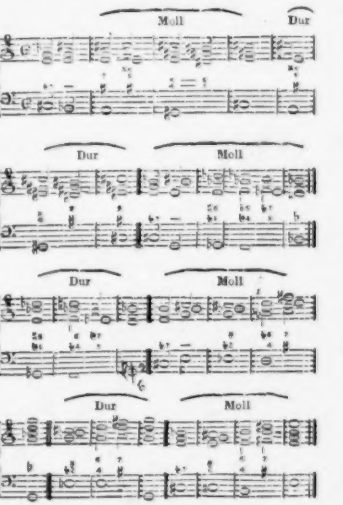


Manchen Pedanten werden die Quintenparallelen *), die durch Striche angezeigt sind, gewaltig geniren, deshalb möge ein Beispiel für alle folgen, wie auch diese ganz leicht zu vermeiden sind:

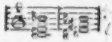


*) Haydn in seiner »Schöpfung,« Mozart im »Don Giovanni« und im »Requiem,« Spontini in »der Vestalin« und »Olympia« haben in den benannten Werken diese sogenannten fehlerhaften Quintenparallelen gebraucht, und doch sind sie allen Pedanten zum Aerger und Trotz Komponisten ersten Ranges.

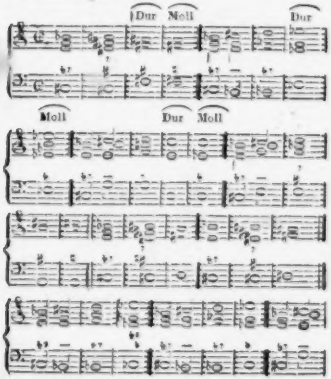
Wenn wir die vorhergehenden Modulationen noch einmal betrachten, so werden wir finden, dass wir statt der eben gezeigten durch Einführung von einem durch Dissonanzen entstehenden Quartsextenakkord folgende Auflösungen machen können:

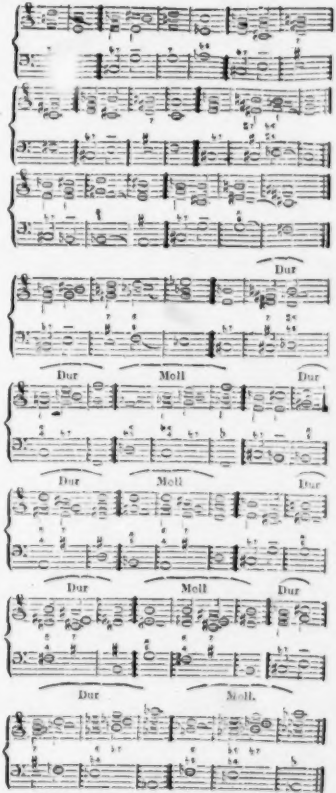


Manche der Tonarten, die wir hier erhalten, sind zwar schon bei den ersten Auflösungen erschienen, doch hier erhalten wir sie wieder auf eine andre Art. — Wir nehmen jetzt noch einmal den ersten verminderten Septimenakkord; lassen wir das tiefste Intervall desselben (den Bass) liegen, und erhöhen die drei andern Intervalle jedes um einen halben Ton, z. B.



so erhalten wir durch enharmonische Verwechslung 1) einen Septimenakkord, von welchem der Grundton im Bass liegt, dieser Septimenakkord kann regelmässig aufgelöst oder auch als Trugschluss benutzt werden; ferner erhalten wir 2) durch enharmonische Verwechslung einen übermässigen Quintsextenakkord, welcher, wie oben geschehen ist, auf zwiefache Art aufgelöst werden kann. Schreiben wir diese Auflösungen auf die eben angezeigte Art aus, so erhalten wir folgende Harmoniefolgen:





Wenn wir alle diese Auflösungen des verminderten Septimenakkords näher betrachten, so werden wir finden, dass wir durch diesen einzigen verminderten Septimenakkord den Kreis aller Tonarten durchlaufen sind, dass also von allen Tonarten keine fehlt; daraus folgt, dass wir

durch einen verminderten Septimenakkord nach allen Tonarten hingelangen können. — So wie wir den ersten der drei zu Anfange dieses Aufsatzes aufgestellten verminderten Septimenakkorde behandelt haben, so können wir auch die beiden andern behandeln, und wir werden durch diese auch nach allen Tonarten hingelangen können. Ein häufiges Spielen dieser Modulationen auf dem Pianoforte ist von sehr grossem Nutzen, indem diese Modulationen als ein gutes Material zum freien Phantasiren dienen, und der Unterzeichnete wünscht nur, dass dieser Aufsatz manchem Kunstjünger von Nutzen sein möge, so wird er sich hinlänglich für seine Mühe belohnt fühlen. C. F. J. Girschner.

3. Beurtheilungen.

Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché, von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.

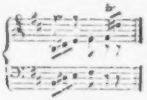
(Fortsetzung.)

Im Oberon gab es zwei Elemente, die vorzüglich durch die Musik zu karakterisiren waren, und wobei Weber noch wenig Vorgänger fand. Das eine war der Reiz des asiatischen Orients, seine schwärmerisch schönen aber doch seltsamen Gebilde; das andre die Auffassung des Wunderbaren in der Gestalt des Zauber- und Feenhaften, welches sich mitunter dem Komischen, wenigstens dem Abenteuerlichen nähert. Das letztre haben wir zuerst zu betrachten, indem wir, wie angedeutet, alles dahin gehörige zusammenfassen. Wir glauben, dass durch die drei namhaft gemachten Chöre Weber sich nicht nur den höchsten Preis für diese Oper, sondern vielleicht für seine Leistungen als Komponist überhaupt errungen hat, in demer hier, Bahn brechend, ein ganz neues Gebiet betritt, und sich doch in demselben so frei und leicht bewegt, dass er weder die Gesetze der Schönheit überhaupt verletzt, noch auch die, auf das natürliche Verhältniss der Töne und Tonarten gegründeten rein musikalischen, jedem Kunstwerk aber nothwendigen, Formen verachtet, wie dies leider von Andern bei ähnlichen Bestrebungen so häufig geschehen ist. Wir dürfen ins Einzelne gehn. Der Chor, welcher die Oper beginnt, „leicht, wie Feentritt nur weht“ soll uns den schlummernden Oberon, von zarten Elfen gehütet, darstellen. Ich gestehe, die Lösung der Aufgabe auf der Bühne selbst, halte ich für fast unbesiegbar schwer, und ich bin sehr begierig, wie der Erfolg meinem ahnenden Urtheil entsprechend oder es widerlegend sein werde. Musikalisch aber scheint mir die Aufgabe unübertrefflich gelöst. Die Verse sind zwar in der Uebersetzung etwas steif (z. B. der Zephyr stöhnt), allein die Gedanken derselben sind ungemein schön und musikalisch. Wer den schweren Schlaf eines Sterblichen befördert, das Murmeln der Quelle, das Säuseln der Lüfte, die summenden, schwirrenden Insekten — das unterbricht den leisen Duft des Schlummers, der dem Elfenkönig das müde Haupt umwallt. Weber hat mit ungemeiner Phantasie diesen dichterischen Gedanken in Musik übersetzt; die Elfen schweben vor uns, sie flattern gleich Schmetterlingen eilig durch den Saal, um rasch irgend eine Störung vom Lager des Königs abzuwenden; wir glauben ihre zauberisch schnell dahin schwebenden Schritte zu sehn, wenn wir die kleine den Blasinstrumenten angewiesene Figur hören:

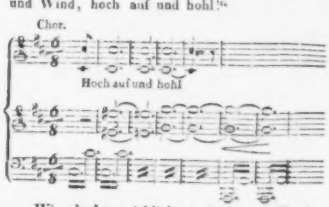
die, immer wiederkehrend, die verschiedenen Sätze so verbindet, dass wir gleichsam zwischen einem jeden die zarten Elfen zu einem einzelnen Geschäft eilen sehen. Und wie karakteristisch sind diese Einzelheiten, z. B. das Schwirren der Insekten, ihr aufgescheuchtes Flattern und dgl. ausgedrückt! Ich müsste denganzen Chor abschreiben, wenn ich alles mit Beweisstellen belegen wollte. Aber ausser dieser geisterhaften Malerei hat derselbe noch ein Element, das der

Trauer, in welche die Elfen um ihren König versunken sind. Die sanften, melodischen Sätze, welche diese ausdrücken, sind überaus schön; sie hauchen die tiefste Wehmuth in ätherischen Akkorden aus. Es ist Schmerz, aber nicht von der Art, wie er die menschliche Brust bewegt; wir fühlen das theilnehmende Leid höherer, zart gebildeter Naturen, wissen demselben keinen besondern, von irdischem Schmerz hergeleiteten Namen zu geben, aber ahnen, dass es aus reinern Quellen stammt, als unser Leid und unsre Thränen. Und darum gewährt es uns jene Erhebung, und sanft wohlthuende Rührung, mit welcher jeder edlere Schmerz die Seele erfüllt, die sich in solchen Augenblicken ihrer höheren Natur stärker bewusst zu werden scheint. —

So schön dieser Chor ist, so wissen wir doch nicht, ob wir, was Tiefe und Karakteristik der Erfindung anlangt, nicht den der Luft- und Erdgeister im zweiten Akt: „Wir sind hier, was soll geschehn!“ noch höher stellen sollen. Schon die einleitende Aufforderung Puck's ist äusserst karakteristisch, und wir finden sie vollkommen schön, obgleich uns, wie wir bemerkten, die Anspielung darauf in der Ouvertüre das Ganze derselben zu zersplittern scheint. Doch weit bedeutender regt sich der erfindende Geist in dem Chor selbst. Gleich bei der einleitenden Figur:



glauben wir die übermüthigen Kobolde von allen Seiten in seltsamen Sprüngen herbeistürmen zu sehen. Bis zur Frechheit geht ihre Kühnheit in den Anerbietungen, die sie von ihrer Kraft machen; Rhythmus und Harmonie sind hier von unübertrefflicher Wirkung. Nachher, als Puck seine bescheidene Forderung um einen Seesturm ausgesprochen, welch ein übermüthiges Gelächter! Und wie koboldartig und frazzenhaft grauenvoll! Meisterhaft ist der hierauf folgende Satz in Fis-dur und Cis-dur: „Leichtre Arbeit niemals ich sah.“ Es liegt eine verhöhnende Kraft darin, die ihrer selbst in der That so bewusst ist, dass das Furchtbarste für den Menschen, der Sturm auf der ungeheuren See, ihr wirklich ein Spiel zu sein scheint. Die Krone setzt aber dem Ganzen der Uebergang in den Sturm selbst auf. „Wog' und Wind, hoch auf und hohl!“



Wir glauben wirklich ein lang aushallendes fernes Heulen des Windes zu hören, das die erste ungeheure Woge aufwühlt, mit der das entsetzliche, Untergang drohende Gewühl hereinbricht. Von nun an aber sinkt dem Komponisten die erfindende Kraft; der Sturm selbst genügt uns bei weitem nicht so. Er erscheint mühsam gemacht und auf Effekte berechnet, gegen den aus der frischesten Kraft der Erfindung geschöpften mit lebendigster Wahrheit gehaltenen Chor. Zweifelsohne ist er jedoch von grösster Wirkung durch die Instrumentation, und füllt vielleicht seine Stelle viel wirksamer aus als der erste Elfenchor, dem wir in der Erfindung einen ungleich höheren Platz anweisen müssen.

Das Finale des zweiten Akts, ein Fest der Elfen und Meermädchen endlich, ist ein zauberisch liebliches Gemälde, vom Dichter reizend erfunden und vom Komponisten noch in eine höhere ätherische Region erhoben. Es hat keinen dramatischen Zusammenhang mit der übrigen Handlung, sondern ist nur eine Episode; der Meister aber hat es durch die Verwandtschaft der Klänge, mit denen gleicher Gattung in den ähnlichen Stücken, so mit dem Ganzen zu verknüpfen gewusst, dass es aufs innigste damit verwachsen ist, und, ohne dem Werke einen tödtlichen Stoss zu geben, gar nicht mehr davon getrennt werden kann. Der Gesang der Meermädchen, eine liebliche Kavatine, in E-dur, ist zauberisch hinreis-

send. In der Triolenbegleitung spielen die ruhigen Wellen so lieblich an das Ufer, wir erblicken die auf und nieder tauchenden Gestalten der reizenden Nymphen so lebendig vor uns, dass wir über die Begleitung fast die unendlich süss sich anschmiegende Melodie vergessen. Das ganze Stück ist durchaus einfach, aber so neu und originell, dass obwohl man schon tausend Mal eine ähnliche Begleitung gehört hat, man doch glauben möchte, dies sei die erste Erfindung in dieser Art. Ausserdem hat dies Stück noch den höheren Werth, dass es durchaus dem reinen Gebiet des Schönen angehört. Die ruhige See in der Abenddämmerung, in der liebliche Meernymphen sich baden, der alte verfallene Wartthurm am Ufer, sind zwar ein Karakterbild, aber die Aufgabe ist nur die, etwas an sich Schönes zu karakterisiren, welches durch keine einzige Schroffheit oder Seltsamkeit diesem reinsten Kunstgebiet entrückt wird. — In dem sich zunächst anschliessenden Duettino der Elfen: „Hieher ihr Elfen alle" ist Webers Manier (man weiss, dass dies Wort eigentlich nicht lobt) ein wenig zu vorherrschend; doch ist Grazie und Anmuth der Melodie auch hier reichlich vorhanden, und eine besonders karakteristische, bewegte Begleitung sehr zu loben. Der Schlusschor der Elfen und Meermädchen (H-dur) ist ein äusserst originelles durch wunderliche aber sehr pikante Rhythmen ungemein bewegtes Stück, von dem wir auch eine gute theatralische Wirkung hoffen. Der Musiker ist hier offenbar durch Shakespears reiche Phantasie im Sommernachtstraum angeregt worden, und hat eine Mondscheinscene tanzender Elfen und badender Meernymphen gegeben, die ein äusserst liebliches, zauberisch durcheinander spielendes Gemisch von Gestalten und Farben durch die Kraft der Töne vor unser inneres Auge stellt. Doch müssen wir gestehn, dass wir einige Absichtlichkeit der Erfindungen zu bemerken glauben, die uns den Genuss nicht so rein zukommen lässt, als es in dem ersten und zweiten Chor und in dem Gesang der Meernymphen der Fall ist. Dennoch ist das Stück reich an genialen und karakteristischen Zügen, die die kunstreiche Hand des Musikers so geschickt zu einem Ganzen gefügt hat, dass wir uns dessen ungemein erfreuen und ihm einen hohen Platz unter den vielen schönen Musikstücken der Oper anweisen können.

Das zweite Hauptelement der Karakteristik war die Darstellung des orientalisch Fremdartigen, welches der Boden, auf dem diese Handlung vorgeht, mit sich bringt. Ein leiser Anhauch davon liegt bereits auch in dem Elfenchor, der träumerisch und süss uns an Asiens Gefilde, an den Farbenschmelz seiner Blumen, den zauberischen Duft seiner milden Lüfte mahnt; doch lässt sich hier, bei der Unbestimmtheit *) karakteristischer Umrisse mit der die Musik sich begnügen muss, schwerlich angeben, ob Weber irgend ein ideales Naturgefühl, oder ein bestimmteres Bild des üppig reizenden Morgenlandes habe ausdrücken wollen. Die Aehnlichkeit liegt auch darin, dass sogar der Dichter das Land der Feen und Elfen sich fast wie das idealisirte Morgenland zu denken pflegt. Bestimmter tritt die Karakteristik in andern Stücken auf doppelte Art hervor; nämlich einmal wird die, durch das heisse Blut des Südens erzeugte Wildheit des Despotismus, deren natürliche Folge die sklavische Demuth des Unterworfenen ist, in grotesken Formen geschildert; das andre mal aber tritt der zauberische Reiz dieser Klimate in der Gestalt schöner Frauengebilde, personifizirt als Gegensatz hervor. Den ersten Ausdruck dieser Karakteristik finde ich besonders in zwei Stücken, im Finale des ersten Akts, und in dem Chor aus H-moll, der den zweiten Akt beginnt. Im erstgenannten Stücke tritt sie bei den Worten Fatime's: „Horch Herrin, horch! Auf der Terrasse Bahn u. s. w."

*) Es ist neulich hier in der musikalischen Zeitung gerade hat behauptet worden, nur die Flachheit der Ansicht sei Schuld, dass man behaupte, die Musik sei nicht bestimmter Ausdrucke fähig; ich bleibe bei dieser Behauptung in ihrer ganzen Strenge, indem ich noch hinzusetze, dass ich das Wesen dieser Kunst gerade in dieser ahnungvollen Unbestimmtheit erkenne. Auf den Trumpf der Flachheit der Ansichten, die jener Kritiker damit auch mir zuwirft, setze ich den der Verschrobenheit, die ich dagegen ihm Schuld geben musste.

ein. Hätte ich's mit einem unbekannten Komponisten zu thun, so würde ich hier theils die ganze Strophe, theils Notenbeispiele zitiren müssen, so aber darf ich wohl voraussetzen, dass das Werk bereits so hinlänglich bekannt ist, dass der Leser verstehe, auf welche Stellen ich mich beziehe, und welche die poetische Situation dabei ist. Ich werde daher das Beispiel-Abschreiben von nun an gänzlich aus dem Spiele lassen, da es mir nur darauf ankommt, die, wahrscheinlich von jedem, der der Fortbildung der Musik überhaupt folgen kann, schon gefühlten Hauptmomente der Fortschreitung und Eigenthümlichkeit, die das vorliegende Werk enthält, in eine bestimmte Darstellung zusammen zu fassen und so aus dem Gebiet des Gefühls, in das bestimmtere des Erkennens und Wissens zu erheben. — Der genannte Chor der Sklaven im ersten Finale ist das originellste Stück der ganzen Oper; man sagt, der Komponist habe eine ursprünglich türkische Melodie dabei zum Grunde gelegt. Dies will ich nicht bestreiten, doch scheint mir die Figur mit ihrem höchst wunderbaren Rhythmus und in ihren ganz eigenthümlichen melodischen Wendungen auch von der Art zu sein, dass ein so tief eindringender, und sich gerade mit so vielem Glück auf das Seltsame der Erfindungen werfender Künstler wie K. M. v. Weber, sie wohl ganz frei aus sich heraus gebildet haben könne. Dem sei wie ihm wolle, so bleibt ihm dennoch ein ungemeines musikalisches Verdienst durch die Art der Anwendung. Wie trefflich wird die Figur eingeführt; wie klingt sie anfangs so von ferne her herein, bis sie sich mit den übrigen Theilen des Musikstücks nicht nur verschmilzt, sondern das Fundament desselben wird, und sich doch zu einer völligen Selbständigkeit herausbildet. Das Stück erhält dadurch eine so orientalische Färbung, dass man den Zug der Sklaven, die Terrasse im Abendroth, und die schlanken Minarets, die zwischen Palmen hervorragen, zu sehen, den Schall der Stimmen, die von derselben herab zum Gebet rufen, nebst den wunderbar angeschlagnen Glocken zu hören glaubt. Diese Vorliebe für den interessantern Theil des Stücks hat den Komponisten wohl verführt, die beiden weiblichen Gestalten etwas zu vernachlässigen. Insbesondre halte ich die Gesangfiguren in Rezias Partie nicht für karakteristisch genug, um die Situation zu bezeichnen, noch weniger aber für schön; hätte der Komponist sie einfacher, anspruchsloser gehalten, so würden sie dem edler gebildeten Ohr mit in das Ganze verschmolzen sein, vielleicht ohne besondre Wirkung für sich, aber doch auch ohne Störung. Ich weiss wohl, dass einem grossen Theil des Publikums gerade die Stelle, die ich tadle, gefällt; auch Weber kannte vielleicht seine Leute; aber er hätte sich zu gut dazu halten sollen, ihnen entgegen zu kommen, und ihren trivialen Neigungen durch Erinnerung an ihren trivialen Liebling Rossini zu schmeicheln. Mein unterstrichenes vielleicht deutet wohl genugsam an, dass ich ihn, der sich immer so stark und selbständig hingestellt, so mit Eifer dem Schlechten in der Kunst entgegen gearbeitet hat, nicht einer völlig bewussten Absicht zeihen will. Allein das natürliche, ja sogar nothwendige Streben des Künstlers nach Erfolg, auch in der Gegenwart, kann wohl bewirken, dass er sich hie und dort über die Mittel täuscht, besonders wenn er Stellen dieser Art nur in dem höchsten Karakter der Ausführung durch den Vortrag gedacht hat. —

Der Chor in H-moll: „Ehre sei dem grossen Kalifen und Preis!“ ist ächt türkisch. Es herrscht eine sklavische Begeisterung (sit venia verbo) darin. Kühne Rhythmen, seltsame Harmonie, überraschende Wendungen der Melodie, eins übertrifft das andre an Kraft. Diesen Chor zu analysiren, könnte ich Seiten brauchen; es scheint genug, dass ich ihn auf diese Art nenne, um ihm das Gewicht auch in der Beurtheilung zu geben, welches er in der Oper selbst hat.

Die zweite Hälfte orientalischer Karakteristik finde ich vorzüglich in der Person Fatimens ausgedrückt, welcher Karakter mir überhaupt eigenthümlicher aufgefasst scheint als Rezia, diese scheitert zum Theil an dem leider nothwendigen Uebel der Bravourarien.

Fatimens beide Kavatinen: „Arabiens ein-

samer Kind“ und „Arabien! mein Heimathland“ sind ungemein rührende Anklänge an die Träume der Jugend, unter den hohen Palmen, an den tiefen blauen Strömen, auf der Wanderung mit der Karavane durch die Wüste — kurz an alle jene, dem Europäer seltsamen Erscheinungen, die der Orientalin theuer sein müssen. Naivetät und doch Tiefe des Gefühls, vereinen sich hier aufs glücklichste. Dem zweiten der genannten Stücke schliesst sich noch eine allerliebste Romanze an, die uns ganz, auch in die Heiterkeit des Orients, in die Lebendigkeit, mit der dort der Hörer dem Erzähler wunderbarer oder reizender Abentheuer lauscht, hineinversetzt *). Feinheit und Tiefe der Auffassung, halten in diesen Stücken der Originalität und geschickten musikalischen Ausführung die Waage.

(Schluss folgt.)

---

1. Quatuor für zwei Violinen, Viola und Violoncell von Beethoven. 132stes Werk, No. 12 der Quatuors. Partitur. Schlesinger in Berlin. Preis: 1 Rthlr. 16 Sgr.
2. Quatuor u. s. w. 235stes Werk. No. 17 der Quatuors. Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr.

Beethovens neueste Quatuors erheben sich so weit über die Sphäre seiner und aller andern Kompositionen dieser Gattung, finden auch bis jetzt so selten vollkommen vorbereitete Spieler: dass es rathsamer scheint, als eine wirkliche Beurtheilung, mit vereinzelten Betrachtungen auf sie vorzubereiten. Hoffentlich wird sich Zeit und Raum finden, eine durchdringendere Würdigung dieser merkwürdigen Erscheinungen in der Reihe der frühern Quatuors von Haydn an nachfolgen zu lassen. — Es sind besonders zwei Punkte, die wir zu unserm Zwecke nutzen mögen.

Die erste Durchsicht der Partituren zeigt in allen vier Stimmen eine so freie, durchaus selbständige, fast überall selbstgeltende und für sich schöne Führung, wie sie seit Sebastian Bach bei keinem Tondichter in Instrumentalkompositionen herrschend gewesen. Es sind nicht mehr vier heitre Kunstbrüder, die uns zu ihrer und unsrer Freude Musik machen; es sind vier tief ergriffne schöpferische Geister, die in herrlicher Freiheit und wunderbarer Sympathie in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben.

Wenn die Ausübenden nicht einen gleichen Bund edler, gleicher, freier, verbrüderter Geister bilden: so ist keine vollendete Erscheinung des Kunstwerks denkbar, selbst volle Befriedigung der Spieler nicht zu hoffen. Es gehört für jeden der Spieler nicht geringe Bildung dazu, seiner Stimme technisch Herr zu werden und ihr angemessenen Klang, Kraft, Zartheit und Leichtigkeit zu geben; es gehört ein tiefer Sinn dazu, sie inniger, als nach diesen äussern Bedingungen, sie mit tiefster Seele in dem Innern ihrer Seele zu fassen; es gehört wahre Kunstbildung und für die Gebildetsten und Begabtesten lange Uebung aller dazu, bis eine Stimme sich frei und schmiegsam zu der andern fügt und nichts von ihrem eignen Inhalt aufzugeben scheint, wenn sie alles daran setzt, den freien Gang der übrigen nie zu stören. — Erhöhtere Kunstbildung wird der kommenden Generation die Bedingungen dieses Spiels leicht machen, wie unsern Zeitgenossen die Bedingungen des Vortrags Haydnscher Quartette nicht mehr schwer fallen; wer jetzt die grössere Sorgfalt, Mühe und Zeit auf die neuen Beethovens wendet, wisse sie im Voraus durch die Ueberzeugung vergolten, dass er sich einem Fortschritt der Kunst als einer der ersten anschliesst, den alle Künstler und das ganze Publikum ihm nachgehn müssten.

Diese freieste Entfaltung, zarteste Zeichnung aller vier Stimmen ergiesst nun ein Meer von Empfindung, voll vom Spiel der mannigfaltigsten zartesten Gestalten, überschwellende Herzensergiessung des lange einsamen — in öder Taubheit von den Menschen geschiedenen Sängers: das empfänglichste, offenste Gemüth des Hörers leicht überschüttend und verwirrend. Rubenssehen Bildern gegenüber zeigt sich oft eine ähnliche Wirkung. Selbst das geübtere Auge braucht,

*) Ich mache bei dieser Gelegenheit auf die meisterhafte Schilderung davon in Immermanns »Friedrich der Zweite,“ einem würdigen, grossen Werke, aufmerksam. L. R.

seiner Löwenschlacht, oder seinem Sanherib gegenüber *) eine Weile, um sich die Masse von Erscheinung nur erst äusserlich auseinanderzusetzen, dann jedes Einzelne und die Vereinigung aller zum überreichen, überall vollendeten Ganzen zu fassen. Unter unsern Dichtern ist es wol nur Heinr. v. Kleist, welcher uns etwa ein ähnliches Bild überquellender Empfindung giebt, der kein Wort, kein Zug, kein Strom genug ist. Man wird eine sehr heilsame Gemüthsvorbereitung auf Beethovens letzte Werke in diesem lieblichsten, herzvollsten Sänger, z. B. in einem Monolog finden, der mit jenen Musiken durchaus keinen Objektszusammenhang, aber die innigste subjektive Verwandtschaft kund giebt. Es ist der Liebesergus des Grafen vom Strahl, wenn er um seiner und ihrer Ehre willen das Käthchen von Heilbronn zuvor hart gequält.

Wie viel günstiger sind freilich der überreiche Maler und Dichter dem Musiker gegenübergestellt! Der eine Moment, den jener fest hält, ruht unverändert vor uns, still wartend, bis unsre Unbehülflichkeit und Schwäche dem Künstler sich nachgerungen hat. Die Sprache des Dichters ist auch dem zerstreutesten Leser so geläufig, dass er in jedem Moment den Faden wieder aufnehmen kann; dass der kälteste, der flachste Leser, dem sich dass Volleben des Dichters nie erschliessen kann, doch in hundert einzelnen Zügen Berührungspunkte finden muss. Dank sei es den blinden Führern des musikal. Publikums in unsern Unterhaltungsblättern, und den trägen Musikern, die die Weisung des Publikums jenen überlassen; dass der Tondichter erst von einer neuen Erstarkung der Pietät des Volks gegen Künstler gewärtigen muss, für die neue Idee offne Geister und Herzen zu finden. — Doch nicht um Beethovens willen, sondern um ihrer selbst willen mögen Spieler und Hörer jenen Werken mit der ruhigen, demüthigen Bescheidung entgegen gehn, dass sie sie fürerst nicht in ihrer Ganzheit fassen, dass bei jedem unverstandenen Satz nur ihr Unvermögen die Schuld trägt, und Beethoven ihm nicht ohne Opfer hätte entgegen kommen. Wer mit diesem Sinn den letzten Offenbarungen Beethovens naht, ist würdig und fähig sie zu vernehmen und eher oder später zu verstehen. M.

*) Aus der Schleissheimer Gallerie in trefflichen Steindrucken verbreitet.

Rondoletto scherzando pour le Pianoforte par Otto Claudius. Oeuv. 9. Dresden bei Paul. Preis 10 Gr.

Eine Modekomposition, etwa in der Weise der bessern neuern Ballets (z. B. von Spontini) vielleicht vom Komponisten als solches zuerst entworfen und nun anderweit benutzt.

Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme von C. G. Reissiger. 53stes Werk. Dresden bei Paul. Preis: 16 Groschen.

Angenehme, stimmgemässe Gesänge, vorausgesetzlich den Bassisten um so willkommener, je weniger für diese in Verhältniss zu andern Stimmen bisher gesorgt ist.

Die Ausstattung beider Werkchen ist sehr elegant und korrekt. M.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Mösers Akademien.

Das verdienstvolle und von einem kunstsinnigen Publikum anerkannte Streben des Herrn Musikdirektor Möser, durch eifrige Aufführung klassischer Werke ihre Meister zu ehren, berechtigt aufs Neue zu den grössten Erwartungen und bietet für die Folge der diesjährigen Abendunterhaltungen hohen Genuss. In der ersten dieser Versammlungen gab uns Herr Musikdirektor Möser im Verein mit den Herren Kammermusikern Ries (2te Geige), Lenz (Bratsche) und Kelz (Violoncell) ein Quartett von Haydn, eins von Mozart und eins von Beethoven, die mit der lautesten Theilnahme aufgenommen wurden. In der zweiten Versammlung hörten wir Mozarts grosse C-dur Symphonie, Cherubini's Ouvertüre zur Medea und Beethovens Symphonie in D-dur. Im Finale der ersten Symphonie wurde das mitwirkende Orchester von lebhafter Wärme ergriffen, die in folgenden Meisterwerken gesteigert und am Ende auf gleiche Weise von einem zahlreichen und gewählten Publikum erwiedert wurde. Dehn.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literar. Bericht von Joseph Engelmann in Heidelberg.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 10. Dezember. — Nro. 50. — 1828.

2. Freie Aufsätze.

Noch einmal über das Verhältniss des Künstlers zu seinem Beurtheiler *).

Es ist eine bekannte Geschichte, dass ein Pfarrer Jahr aus Jahr ein dieselbe Predigt hielt und sich vor dem Konsistorium damit verantwortete: seine Zuhörer hätten sie noch immer nicht gefasst. Die meisten lachen darüber, als über einen Schwank; aber die Sache hat ihre ernste Seite. Wer sich durchdrungen fühlt, ganz erfüllt von einer Wahrheit und der Nothwendigkeit sie beherzigt zu sehen: kann der schweigen — muss er nicht seine Rede wiederholen, dass sie doch endlich, endlich vernommen werde! In dieser Lage findet sich der Unterzeichnete mit seiner Ansicht von Künstlerwürde, Künstlergerechtigkeit und Ueberlegung dem Publikum und den öffentlichen Berichterstattern gegenüber. Welch ein trauriges Gemisch von Hochmuth und Verzagtheit, von Ungerechtigkeit und Unklugheit springt hervor, wo Künstler den rechten Gesichtspunkt für jene Verhältnisse verfehlen! Und wie häufig geschieht das! Bis zu welchen entgegengesetzten Extremen führt es! Es wird gar noch dahin kommen, dass ein Getadelter die Rezension verächtlich zerreisst und dann verzweifelnd als Patrone durch den Kopf jagt.

Im verflossenen Sommer ist ein auswärtiger Sänger (buchstäblich) in Verstandeszerrüttung gefallen, weil seine Debüts in einer grossen Stadt öffentlich getadelt worden. Jetzt erzählt man allgemein, dass ein Andrer aus Verdruss über einen nachtheiligen Bericht schwer erkrankt ist. Beide Fälle haben in fremden Blättern ihren Anlass gefunden; um so unbefangener wird man ihre Erwähnung in diesen aufnehmen können. Es hielt' nicht schwer, viele ähnliche zuzufügen; und leider! nicht blos von Sängern und Virtuosen, sondern von Dirigenten und Komponisten. Schmeichelei und Lüge, Angst, Kabale und Wuth — um ein gedrucktes Wort.

Sind das Künstler! Ist das Künstlerbewusstsein, das ein Blättchen, ein Wort zerrütten kann! Ein Wort — von wem! Da, von einem Unbekannten — dort, von einem, der sich nicht zu nennen wagt — anderwo von einem, der sich selbst als Nicht-Künstler bekennt. Wie muss es um das Wissen und die Kunst jener Verzagenden stehn, dass sie auch dem Unberufenen und Ungebildeten in ihrem Fache sich unterwerfen! Und — wenn es nun ein bewährter Kenner, wenn es der grösste Meister wäre, dessen Urtheil ihnen entgegen träte! Ist das ein Künstler, der seinen Beruf von aussen erlauschen, der von aussen die Entscheidung herholen will, ob er fortschreiten oder abstehen soll! Setzt nicht ohnehin der Künstler sein ganzes Loos auf seinen Beruf, auf den Glauben an seine innere Stimme! Wer etwas Anderes in der Welt mit innerer Befriedigung sein kann, der ist eben nicht Künstler; wer aber fühlt, dass er nur als Künstler, nur der Kunst leben kann: was vermag den zu schrecken!

Zwiefach ist das Vermögen des Künstlers: einmal das, was er erlernt hat; dann die Idee, die ihn beseelt, die ihm seine Lebensbe-

*) Vergleiche unter andern der Ztg. Jahrg. 2 No. 2 u. 3 S. 9 und 17.

stimmung abgefodert hat. Jenes Erlernte, wenn er es ernstlich damit gemeint hat, sollte ihm zu achtbar erscheinen und müsste ihm zu sicher bewusst sein, als dass er es sich grundlos abstreiten liesse. Hat er aber je ernstlich an seiner Ausbildung gearbeitet: so ist ja eine gegründete Zurechtweisung die erwünschteste Förderung seines Zweckes; oder möchte er lieber etwas Unentbehrliches für immer missen, als erinnert sein, es sich zu erwerben? Jener Virtuos verliert die Frucht seiner jahrelangen Studien, weil er sie an unwürdige Aufgaben wegwirft. Er hätte Ursache zu erschrecken in dem Augenblick, wo der verderbliche Irrthum ihm offenbar wird; aber nicht über die Belehrung, die ihn retten kann, sondern über seine Verirrung. Möchte er lieber in ihr verlassen sein — und auch seine künftigen Bemühungen verlieren!

Die Idee aber des Künstlers, ist sie nicht das Herz seines Wesens und Lebens, und ist eben sie nicht Gottes an ihn ergangenes Gebot? Kann ein Künstler ihrer vergessen, von ihr unglaubig zurückwanken? Nie ist der Abtrünnige und der Ungläubige ein Künstler gewesen, nie haben Zeiten des Unglaubens Kunst gekannt. In ihnen, in der glaubensleeren Seele, mögen Verstand und Witz ihr Spiel mit klappernden Todtenbeinen treiben; seliges Leben verleiht nur der Glaube. Zum Unglauben und zum Abfall schwankt schon der Künstler hin, der einen andern Vorsatz fasst, als: seine Idee treu zu offenbaren. Und weil es seine Idee ist, muss er auch der erste und höchste Richter ihrer Erscheinung sein; jede fremde Stimme bezeugt ihm nur, ob der Stimmgeber diese Idee schon gefasst hat, oder nicht.

Dass der Künstler erster Richter über seine That ist, wird vielleicht nur vom Künstler vollkommen erkannt; aber ihm sollte es so fest eingeprägt sein, dass ein Widerspruch gegen die Idee seines Lebens ihn nie erschüttern könnte. Welcher unsrer grössten Künstler hätte nicht solchen Widerspruch erfahren? Beethovens Kompositionsberuf wurde eine Zeit lang von Joseph Haydn bezweifelt; Beethovens und Mozarts Gesangkompositionen von Reichardt angefochten, Gluck von Händel geringgeschätzt — der missverstehenden Kritik Forkels über Gluck, K. M. Webers über Bach und Beethoven — und Anderer nicht zu gedenken. Sebastian Bach wurde hundert Jahre lang gepriesen — und man konnte die Lobreden fast Schmähung nennen, so wurde seine Idee verkannt und unbeachten gelassen. Es würde ja nie eine neue Idee, eine neue Offenbarung hervortreten, wenn man es nicht wagte, über die Idee der Vorgänger hinauszugehen. Das Neue ist es, das den Widerspruch gegen das Alte erhebt; soll dieses mit all seinen Anhängern nicht versuchen dürfen, sich dem Widerspruch, dem Neuen gegenüber zu behaupten? Das eben ist die Aufgabe des Künstlers, dass er seine Idee gegen den Widerspruch aufrecht erhalte, die Welt für sie gewinne; jede Auflehnung dagegen, jede Abweisung ist ihm nur eine Mahnung zu erhöhterm Eifer und festerer Treue; und Besorgniss kann er nur um seine Pflichttreue hegen. Die Scheu vor Widerspruch, ist nur Verrätherin der Schwäche, die nicht siegen kann, oder der Trägheit, die nicht um den Sieg ringen mag; oder der Eitelkeit solcher, die sich als Kämpfer und Sieger uns aufdrängen möchten. In allen diesen Fällen ist nicht der Widerspruch, sondern der innere Mangel des Künstlers wahrer Widersacher. Der letztere Fehler offenbart sich unter andern bei denjenigen unserer Virtuosen und Sänger, die Wesen und Bestimmung der Kunst um ihre persönliche Gaben und Fertigkeiten aus den Augen verloren und es (im dunkeln Bewusstsein dieser Verkehrtheit) nicht ertragen können, an das natürliche Verhältniss erinnert zu werden.

Es ist auch bei den Meisten nicht der Widerspruch, sondern seine eingebildeten Folgen, die sie bald besorgt machen, bald gegen ihn empören. Desshalb gilt es ihnen gleichviel, wer entgegentritt, und mit welchen Waffen man sie anzugreifen versucht; der Sachkundige, oder der Unwissende, der Bewährte, oder der sich seines Namens schämt — Gründe oder vage Aussprüche,

Wahrheitsliebe oder offenbare Lüge: alles das bleibt unerwogen in der Furcht vor dem gedruckten, öffentlichen Wort; alles heisst ihnen Anfeindung und wird mit Anfeindung, Schmähung, Verzagtheit und Heuchelei erwiedert. — Was soll man noch über diese handgreifliche Selbstverblendung sagen! Was fürchtet man! Aufklärung des Publikums! Wer wagte es unter uns, diese Wohlthat zu verkennen! — Irrthum! Wie schwach muss da die eigne Ueberzeugung sein! — Ungerechtigkeit! Sie hat noch nie gegen Recht und Glauben gesiegt. — Lüge! Sie hat stets nur zur Verherrlichung der Wahrheit gedient. — Und wenn eine Zeit lang der und jener getäuscht wird: wer hätte je alle Stimmen für sich gehabt! Und wer ist je vor einer Anzahl Verleiteter und Verkennender erlegen! Ein leichter Windstoss verweht den aufgeregten Staub — und ruhig schreitet der rechte Mann vorwärts.

Marx.

---

3. Beurtheilungen.

Nurmahal, lyrisches Drama in zwei Abtheilungen. Gedicht von Herklots, Musik von G. Spontini. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Preis: 12 Thlr. 12 Gr. (jetzt 9 Thlr.)

Die älteste Schuld der Zeitung nächst der jetzt von Herrn Rellstab abgetragenen (Oberon) ist vorgenanntes Werk Spontini's, das zwar in Berlin durch wiederholte Aufführungen in frischer Erinnerung lebt, auf den auswärtigen Bühnen aber sich noch nicht Eingang verschafft hat; ein Grund mehr, den vom Komponisten besorgten Klavierauszug unsern auswärtigen Lesern in Erinnerung zu bringen. Was der Verbreitung der Oper über die auswärtigen Bühnen zunächst im Wege gestanden, ist die Nothwendigkeit grosser Besetzung, eines reichen Ballets und einer glänzenden Ausstattung; Ansprüche, die der Komponist für ein zu Hoffesten, zu einer Prachtoper bestimmtes Werk mit Recht machen durfte. Bedenklicher ist für den Kenner und Verehrer der innern Intentionen Spontini's der Einfluss dieser äussern Bestimmung auf das Wesentliche des Kunstwerks selbst; ein Einfluss, der sich überall zeigen wird, wo der Künstler sich von der unbedingten Treue gegen seine Aufgabe zu irgend einer äussern Rücksicht hinwendet. Wie diese Richtung in Spontini's italisch-französischer Eigenthümlichkeit veranlasst ist, wie vornehmlich durch diese Eigenthümlichkeit und die ihr natürliche Richtung so manches sie übersehende und verkennende, also einseitige Urtheil gegen den ausgezeichneten Komponisten veranlasst worden: ist öfters in diesen Blättern, so wie, mit besonderm Bezug auf Nurmahal, vom Ref. in der Cäcilia (Bd. 7. S. 135) ausgeführt worden. Es ist uns daher wohl gestattet, ohne Weiteres unsre Betrachtungen an die schon früher niedergelegten anzuknüpfen.

Der Inhalt der Dichtung ist dieser: Zelia, von ihrem Bruder Bahar, dem Vertrauten des Sultans Dschangir, unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an der Sultanin Nurmahal Stelle in die Gunst des Gebieters zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dschangir, der ihn vom Thron gestürzt in Verschwörung, wird bei Nurmahal gesehen, die er für seine Racheplane gewinnen möchte, und giebt, da er unerkannt geblieben, dem Bahar Anlass, Nurmahal bei Dschangir der Gatten-Untreue zu beschuldigen und die Eintracht beider zu stören. Indess, Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, erregt, verschleiert, durch Gesang und das Spiel einer Zauberlaute, Dschangirs innigsten Antheil, und da durch Atars Gefangennehmung auch jene verdächtigende Zusammenkunft zu ihrer Rechtfertigung aufgehellt wird, so steht der Versöhnung nichts entgegen. Man muss demnach die Rechtfertigung und den Sieg der Unschuld über Verführung und falschen Verdacht als Grundidee ansehen.

Allein wie ist die Lösung der Aufgabe erfolgt! —

Ueberblicken wir zuerst die Oper ganz äusserlich, so finden wir Haupt- und Nebensache in verkehrtem Verhältnisse bedacht; den Festlichkeiten ist so viel Raum zugestanden, dass zu wenig für die Entwickelung der Karaktere und Handlung übrig blieb, und beide uns nur frag-

mentarisch, räthselhaft, ja anscheinend widersprechend, dargestellt worden. Der Beginn des Festes (der nur schwache Andeutungen über Zelias und Bahars Absichten auf die Gunst des Sultans enthält) erstreckt sich im Klavierauszuge über 29, die festliche Feier, bis zu Bahars Anklage (viele Wiederholungen ungerechnet) über 35, das Fest im zweiten Akt bis zum Fortgang der Handlung über 39 Seiten, abgesehen von den der Feier gewidmeten Aktschlüssen und von Balletmassen des ersten Finale, die sich, während die getrennten Gatten ihren Schmerz und ihre Sorge aussprechen, weit hinstrecken. — Hieran schliesst sich die ganze Zauberscene im zweiten Akte (in der nichts für die Handlung geschieht, als dass Nurmahal mit der Zauberlaute ausgerüstet wird) von 13 bis 15 Seiten. Fast die halbe Oper ist mithin der Handlung und Karakterentwickelung entzogen.

Daher kann es nicht auffallen, wenn die angelegten Verhältnisse nicht zur Reife und Vollendung gelangen.

(Forts. folgt.)

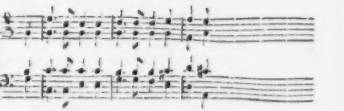
Der 24ste Psalm nach Herders Uebersetzung, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. 72stes Werk. Halberstadt bei Brüggemann. Partitur und Singstimmen 2 Thlr. Singstimmen allein 12 Gr.

Die zahlreichen Freunde und Verehrer des unermudlich wirkenden Herrn Kapellmeisters Schneider erhalten hier ein kleineres Werk, das zum erstenmal bei dem zweiten Musikfest an der Elbe zu Zerbst mit grossem Beifall aufgeführt worden ist und den Singvereinen eine eben so angemessene als würdige Beschäftigung darbietet. Es ist darüber schon im vierten Jahrgang No. 33. S. 268 als über eine der kräftigsten Kompositionen des Verfassers, so wie früher und später über andre Werke desselben berichtet; daher eine nähere Karakteristik überflüssig erscheint und nur der Inhalt zu bezeichnen bleibt.

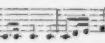
Mit vollem Orchester spricht der erste Satz des Lobgesanges:

Jehovah's ist die Erd' und ihre Fülle!

aus, indem der Chor, von Bläsern unterstützt:



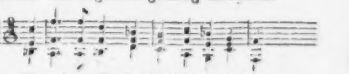
dieser Figur der Saiteninstrumente



gegenüber tritt. In kräftiger und feierlicher Modulation führt dieser Satz zu einem Bassrezitativ:

Wer darf gehen auf Jehovah's Berg u. s. w.

die drei Oberstimmen (Solo) mit sanfter Klarinetten- und Fagottenbegleitung antworten:



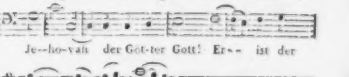
Nach hinlänglicher Ausführung dieses dreistimmigen Gesanges hebt der Bass nochmals an:

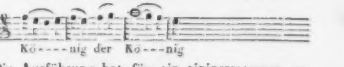
Hier ist das Volk, das nach ihm fragt

und nun erst tritt mit vollem Orchester und Posaunen, die bis dahin geschwiegen, der volle Chor wieder ein:

Erhebt ihr Thore das Haupt —
Wer ist der König der Ehren —

und schliesst das Ganze mit einer fleissig und fliessend gearbeiteten Fuge über dieses Thema:





Die Ausführung hat für ein einigermaassen gebildetes Personal weder im Chor noch im Orchester Schwierigkeit und wird vorzüglich in grössern Räumen und mit stärkerer Besetzung gut wirken.

Der 24ste Psalm nach Herders Uebersetzung in Musik gesetzt von Friedr. Schneider. Klavierauszug vom Komponisten. Preis: 1 Thlr. Halberstadt bei Brüggemann.

Es bedarf keiner Erwähnung, dass der Klavierauszug aus der Feder des Komponisten

selbst (der schon früher an dem vierhändigen Klavierauszug der Sinfonia eroica von Beethoven ein wahres Meisterstück von Arrangement geliefert hat) allen Anfoderungen vollkommen entspricht.

Die Ausstattung dieser beiden, so wie des nachfolgenden Artikels ist höchst anständig und korrekt.

Capriccio per il Pianoforte di F. Schneider. Op. 73. Halberstadt bei Brüggemann. Preis: 18 Gr.

Ein bei aller Freiheit der Form, die die Gattung des Kapriccio erlaubt, gut durcharbeitetes und erfundnes, sehr klaviermässig geschriebnes Werkchen, das wegen der letztgedachten Eigenschaft eben sowohl zur Uebung als zur Unterhaltung geeignet sein dürfte. Die Ausführung fodert weniger Fertigkeit als die müllerschen Kaprizen M.

Oberon, romantische Oper in drei Akten, nach dem Englischen des J. Planché, von Theodor Hell, Musik von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger.

(Schluss.)

In dem Duett zwischen Fatime und Scherasmin mischen sich die Karaktere des orientalischen und des heitern, gemüthlichen, aber derben europäischen Naturlebens mit einander. Fatime vertritt jenes, Scherasmin dieses; aber sei es, dass uns das Fremdartige noch reizt, wenn uns das Heimische derselben Sphäre schon etwas gemein dünkt, sei es, dass wir als Männer uns mehr durch eine weibliche, einfache Natürlichkeit, als durch ein derbes männliches Naturkind angezogen fühlen, — kurz Scherasmin verliert das Spiel gegen Fatime vollkommen. Die Zeichnung des erstern kommt mir etwas gewaltsam, karrikaturartig vor; das feine Bild der letztern hat dagegen etwas ungemein Anziehendes. Es beginnt von den Worten: „An dem Strom, des Bunt Emir," u. s. w., bis zum Eintritt des „a due". Dieses selbst macht auf das Ohr der Menge den schnellsten und wohlthuendsten Eindruck; mir nicht aber so. Ich finde Webers Manier *) darin zu schroff hervortretend, und die Behandlung des Ganzen fällt im Karakter etwas ins Gemeine.

Ich wäre nun mit denjenigen Stücken fertig, die ein neues, fremdartiges Element in sich tragen, wodurch der Komponist auch in der Gattung, nicht bloss im Einzelnen der Erfindung, sich als selbständig schaffend hervorgethan hat. Man sieht, es sind der Stücke so viele, dass sie über den hohen Werth der Oper an und für sich schon entscheiden mussten. Der übrige Theil ist indessen offenbar der schwächere; wir fühlen ihm an, dass er mehr nach vernünftigen Betrachtungen gemacht, als der freien Kraft der Erfindung göttlich entsprungen ist. Namentlich sind es drei Karaktere, in denen sich der Komponist auszusprechen hatte, Rezia (Wielands Amanda), Hüon und Oberon. Das beinahe unumgängliche Gesetz der heutigen Oper ist, dass Bravourpartien darin enthalten sein sollen; daher wird oft ein ganzer Karakter durch eine Bravourarie entstellt. Weber hat das sehr rühmliche Bestreben gezeigt, der Bravour Karakter zu geben; im Hüon ist dies männlicher Heroismus, in der Rezia weiblicher, nämlich Feuer und Begeisterung in der Liebe und durch dieselbe. Dies verleiht den Arien dieser beiden Hauptfiguren zwar ein Interesse, welches gewöhnliche Bravourarien nicht zu haben pflegen; doch auf der andern Seite stören uns einige Stellen, denen man den beabsichtigten Effekt zu sehr anhört, theils die Menge der Passagen, besonders da wir diesen anfühlen, Weber schrieb sie nicht à bon grè, wie Rossini, sondern sehr contre coeur. (Der Deutsche hat keine Worte, um diese Zustände so bestimmt zu nüanciren, daher verzeihe man mir die französischen). Deshalb sind die Arien nicht glücklich gerathen, sondern

*) Ich brauche wohl nicht zu erklären, dass ich unter Manier immer etwas nicht Gutes verstehe; Styl und Individualität (Manier ist die leise karrikatur dieser Eigenschaften) sind mir dagegen äusserst schätzenswerthe, ja nothwendige Eigenschaften eines wahren Künstlers.

mischen sich aus Karakterzügen und unwesentlichem Passagenwerk; wir können indess, nicht Webern zum Trost, sondern dem Publikum, das ihn mit Recht so liebt, versichern, dass wir hier den höchsten Maasstab der Foderungen angelegt haben, und uns daher auch noch Niemand in diesem Punkte genügt hat, als Mozart. Er ist der einzige Komponist, der einen solchen Reichthum, und eine solche Bildsamkeit der Erfindungen hatte, dass sie selbst in der Gestalt von Passagen für die Bravoursängerin noch Bedeutsamkeit behalten. — Der getadelten Stücke im Oberon sind wenige; denn, nur Beispielsweise will ich die Preghiera, ein äusserst inniges Andante ausnehmen; die mehrstimmigen Sachen z. B. das vortreffliche Quartett: „Ueber die blauen Wogen“ u. s. w. gar nicht gerechnet. Sehr glücklich hat bei dem letztgenannten Stück der Komponist die Umgebung, das reiche Bild der Natur, die blaue frisch bewegte Fluth, das stolze Schiff mit schwellenden Segeln, den endlosen Himmel, mit ins Spiel zu ziehen gewusst, und sich so aus dem historischen Bilde beider Liebespaare ein Genrebild geschaffen, welches seinem individuellen Talent mehr zusagt.

Die mindest bedeutende Figur in der Oper ist Oberon selbst. Dies liegt aber vorzüglich am Dichter, und zwar schon an Wieland. Töne können uns wohl einen mächtigen, nur durch Anmuth herrschenden Geisterfürsten, dessen äussere Gestalt aber fast die eines Kindes sein soll, vor die Seele führen; allein sobald es auf der Bühne verwirklicht werden soll, entsteht ein Missverhältniss der Ideen und der Wirklichkeit, das ich nicht näher auszuführen brauche, weil es jedem von selbst einleuchtet. In der Musik hat sich Weber zwar viel Mühe gegeben, durch künstliche Begleitung und Instrumentirung die Erscheinung des Geisterfürsten immer scharf von der der Erdensöhne zu sondern, allein es liegt in der Natur des Wunderbaren, dass es nicht dauernd, nicht oft wiederholt wirken kann. Schon dem Geist des Comthur im Don Juan haben es tiefsinnige Aesthetiker *) nicht ganz mit Unrecht zum Vorwurf gemacht, dass er zu lange verweile; und welche Mittel bietet hier die Situation, bietet Mozarts unendlicher Genius dar, um den schauerlichen Eindruck zu erhalten! Wie viel schwerer musste es sein, (ja es ist unmöglich) den freundlichen Geist Oberons immer so einzuführen und zu halten, dass uns die Verehrung von seiner höhern Macht nicht verlassen kann! Statt also hier den Musiker zu richten, wollen wir lieber den Dichter tadeln, der mit den höchsten Mitteln zu verschwenderisch umging, und so eine unlösbare Aufgabe stellte. — —

Wir wären mit dem, was wir über das Einzelne dieser Oper zu sagen uns vorgenommen, nun fertig; nur noch einige Worte vergönne man uns über das Verhältniss dieses Werks zu Webers frühern Arbeiten. Man hat unserm hingeschiedenen Freunde nicht mit Unrecht, besonders in früherer Zeit, im Aufsuchen des Seltsamen, eine zu grosse Entfernung von den rein schönen Formen, um sich den bizarren anzunähern, vorgeworfen. Wir dürfen indess im Ganzen über ein solches Bestreben eines Künstlers nicht zu leichtsinnig richten; gewisse Geister müssen gewisse scharf bestimmte Richtungen nehmen, obwohl sie selbst vielleicht anerkennen, dass es nicht die höchsten sind. Mehr oder weniger haben die ausgezeichnetsten Genien aller Zeiten dies gethan; wir nennen nur Tacitus, Michael Angelo, Jean Paul, Beethoven. Mir däucht, keiner von diesen allen dürfte Vorbild werden, so mächtig ihre geniale Kraft auch auf die künstlerische Seele wirkt, und wirken soll. Unser Freund, wiewohl diesen Heroen nicht zu vergleichen, musste, vom innersten Drang getrieben, einen ähnlichen seltsamen Weg gehen, den ihm ja niemand nachwandeln soll. Wir geben zu, dass er sich oft darauf verirrte; oft aber erfreute er uns auch durch überraschend schöne Blicke, die er von seinem Standpunkt aus in die Geheimnisse der Kunst that, und sie uns durch sinnvolle Tonschöpfungen mittheilte. Viele Genien gingen eine ähnliche Bahn wie er; fast alle aber entfernten sich, je weiter sie kamen, immer mehr von dem wahren Ziele der Kunst; dahin gehören aus neuesten Tagen Cherubini

*) J. Paul Friedrich Richter, im besondern Gespräch mit mir über diesen Gegenstand.

Spontini, Spohr, ja sogar Beethoven. Weber aber näherte sich allmählig mit den fortschreitenden Jahren mehr und mehr dem geläuterten Schönen. Er hielt seine Individualität fest, schliff jedoch nach und nach die zu scharfen Ecken derselben ab. In diesem Sinne können wir mit Recht behaupten, Oberon sei sein bestes Werk. So eigenthümlich es ist, so viel Gelegenheit ihm der Stoff bot, gerade hier seinen Lieblingsausschweifungen den Zügel schiessen zu lassen, so erblicken wir doch viel mehr als in frühern Arbeiten des Komponisten, den klaren Sinn, das künstlerische Bewusstsein, welches mitten in der Begeisterung ruhig bleiben, die fortbrausenden Mächte und Kräfte zügeln, auf ein bestimmtes Ziel hinlenken soll; wie ein kühner Pilot, der die gefährlichste Fahrt durch Klippen, Sturm und Wogen zwar begeisterten Muthes unternimmt, in der Ausführung aber, kalt und besonnen dem kleinsten Segel, der leisesten Aenderung des Windstriches, die schärfste Aufmerksamkeit widmet, und so mitten in dem tobenden Gewühl allein ruhig und klar bleibt, und nie über irgend ein Mittel, sei es das gewaltsamste, entscheidendste, seinen Zweck aus dem festen Blick des Auges verliert. — Hatte wir im Freischütz ein zwar äusserst keckes, aber oft barockes Entfernen von dem Schönen zu rügen, finden wir in der Euryanthe häufige Spuren fast konvulsivischer Anstrengungen, um gewisse Wirkungen zu erreichen: so bietet uns dagegen Oberon das schönere, edlere Bild gezügelter Kräfte, die von einer gereinigtern Klarheit des Geistes geführt werden, dar. Nur Momente erinnern an die Mühsamkeit und gesuchte Anstrengung früherer Arbeiten (z. B. der Sturm); grösstentheils aber zeigt und behält der Komponist freies Gefühl für Maas, Klarheit, Einfachheit und Natürlichkeit der Mittel, (z. B. die Wahl der Tonarten, und die Modulation), so dass er durch dieses unschätzbare Werk höher und geläuterter vor uns steht, als durch irgend ein früheres. Und es musste sein letztes sein! Sollten wir darüber trauern! Sollten wir klagen, dass er so in der Blüthe der Kraft schied! Nein! Auch nicht der Gedanke, dass er noch höhere Stufen des Kunsttempels erklimmen konnte — doch nur ein Vielleicht — darf uns so schmerzlich berühren, dass er das erhebende Bewusstsein, den Stolz auf einen so seltenen Mann, den wir Landsmann, ja Freund nennen durften, überwiegen sollte. Jedem ist sein Ziel gesteckt, sein Maas beschieden; ein Geist, selbst der höchste, vollendet das Gebäude der Kunst nicht; was mit einem Jahrzehend längeren Wirkens durch Weber geleistet worden wäre, möchte viel für ihn sein, aber es schwindet, wenn wir es gegen den Fortschritt halten, der aus dem allgemeinen Leben und Wachsthum der Kunst erzeugt wird. Was Weber unvollendet liess, werden im Lauf der Jahre tausend und aber tausend Hände fördern. Das Geschick der Kunst kann also durch seinen Verlust, so hoch wir seinen Werth anschlagen, nicht gefährdet werden. Es bliebe uns also nur den Freund zu betrauern! Soll aber der Schmerz um ihn die Freude über die theuren Denkmale, die sein Genius sich gesetzt, überwiegen! Nein! Gewiss nicht! Das eben ist das schöne Loos edlerer Naturen, dass sie nur grossartige Freude, nur Erhebung der Seele erzeugen, selbst wenn sie aus der Welt der Wesen ausscheiden; und in diesem Sinne ist auch die Freude die höchste Empfindung, die die menschliche Brust fassen kann. Also keine niederbeugende Trauer! Aber doch Thränen wollen wir dem Hingeschiedenen weihen, solche, die das reine Zeugniss der Empfindung für Grosses und Schönes sind. Die glückliche Liebe, die edelste Freundschaft weint; das Entzücken bricht im Strom heiliger Thränen aus; der Bewunderung glänzt die schimmernde Perle im Auge, jedes Hochgefühl schwillt in der vollen Brust herauf, und verdunkelt den Blick mit unwiderstehlich andringenden Tropfen. Gewiss eine dieser edlen Empfindungen, oder ein Gemisch aus allen, regt sich wehmüthig in uns, wenn wir des Freundes gedenken; und darum dürfen wir ihm eine Thräne zollen ohne sie zu verbergen.

L. Rellstab.

4. Berichte.

Aus Berlin.

Am 4. d. Mts. hatte Herr Musikdirektor Möser im Saale des königl. Schauspielhauses ein Konzert veranstaltet, welches in mancher Beziehung merkwürdig war. Es wurde 1) eine Symphonie von Spohr gegeben, welche bei allem Melodienreichthum keinen angenehmen Eindruck zurückliess. Es schien dem Publiko zu ergehen, wie es dem Komponisten gegangen sein mag: Beide Theile wussten nicht, was eigentlich der künstliche Wirrwar bedeuten sollte.

2) Dann trat Dem. Tibaldi, nachdem sie eine kaum nennenswerthe Scene und Arie aus der Merkadanteschen Oper „Daucus Carotta“ mit südlicher Lebendigkeit und Beweglichkeit gesungen hatte, mit allem Liebreiz bescheidener Anmuth und warmer Dankbarkeit für den empfangenen Applaus von den Schranken zurück.

3) Hierauf spielte Herr Konzertmeister Möser ein nichtssagendes, fast immmer in den höchsten Regionen des Instrumentes schwebendes Konzert von Viotti aus H-dur auf klangloser und sehr oft misstönender Violine.

4) den Beschluss des ersten Theiles machte eine grosse Scene und Arie aus der Oper „Idomeneo“ von Mozart, gesungen von Mad. Schulz. Die Sängerin und das Publikum waren gleich verdriesslich.

5) Die angekündigte Ouvertüre zur Oper „la muette de Portici“ von Auber fiel aus, der Zettel berichtet, dass sie untersagt worden sei.

6) Statt ihrer eröffnete den zweiten Theil v. Beethovens Ouvertüre zu Egmont, welche wegen Zeitmangels nicht gehörig einstudirt war.

7) Auf Verlangen — wie der Zettel sagte — wiederholte Mad. Schulz die erst kürzlich gesungene, für sie von Herrn Reissiger komponirte Arie nicht ohne allen Beifall.

8) Ihr folgte Fräulein von Schätzel mit einer zweiten Recitativ-Arie von Mercadante! Vor dem ersten Tone zog sich ein vernehmbares Rascheln durch die Versammlung: aufmerksame Leute versicherten, es hatten eben sämmtliche Klaqueurs ihre Rockärmel aufgestreift. Das Ende bewahrheitete ihre Angabe: die freundliche Betrachtung der Redlichen, wie viel diese liebenswürdige Anfängerin noch zu thun habe, um eine Künstlerin zu werden, wurde durch tumultuarisches Klattschen gestört. Ein eben eintretender Spöttling richtete an den Ref. die sonderbare Frage, ob Herr Kirchner gesungen habe.

9) Zwölf Trompeter stifteten Ruhe. Sie bliesen des Konzertgebers Fackeltanz zur Vermählungsfeier Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Karl, auf welchen Herr Möser Variationen im Polonaisentakte komponirt hat. Den Variationen fehlte es an Abwechselung, der Violine aber nicht an klanglosen und unreinen Tönen.

10) Endlich trug Fräulein von Schätzel auf Begehren die bekannten Variationen von Rhode vor. Die gehaltreichste wurde ausgelassen, der Vortrag der andern war ergötzlich. Die junge Sängerin verdiente Ermunterung, das Publikum aber applaudirte selbstisch seinem eigenen Gefühle. Wenn Fräulein von Schätzel diesen unmässigen Applaus nicht klug von sich abwendet, sondern ihn thörigt auf sich leitet, so wird dieser Sturmregen die Knospe ihrer Künstlerschaft vernichten, ehe sie noch aufgeblüht ist, und das Publikum, welches grausam-feindlich diesen Irrwahn in ihr erregte, hat eine Seele mehr auf seinem Gewissen!

v. Farbise.

5. Allerlei.

Die vorstehenden Anzeigen Schneiderscher Kompositionen geben Anlass, eine Einladung zur Subscription auf dessen sämmtliche Werke für das Pianoforte, und das verlorne Paradies, Oratorium im Klavierauszuge von Friedrich Schneider, unsern Lesern bekannt zu machen. Der Verleger, Herr Brüggemann in Halberstadt bemerkt in seinem Programm: der Meister, welchem Deutschland vorzugsweise den Ruhm verdankt, dass die heil. Musik in seinen Gauen blüht, dessen Klavierwerke vorzugsweise den Ruf der Solidität haben, und lange noch bestehen werden, wenn die ephemeren Produktionen mancher Tageskomponisten zu Grunde gegangen sind, bietet dem Publikum eins seiner schönsten Oratorien und seine Klavierwerke an. Von den Klavierwerken ist die Hälfte bis jetzt noch Manuscript; Trios, Quartette und Konzerte sind davon ausgeschlossen. Ausserdem hat der Komponist dieselben mit Sorgfalt gesichtet, und jede Jugendarbeit, so wie alle Sachen, welche nicht mit vollem Rechte vor dem Richterstuhl der Kritik bestehen können, entfernt. Er giebt also nur das Beste von seinen Kompositionen, und namentlich:

20 Sonaten,
5 — — für 4 Hände,
2 — — mit Violine,
4 — — mit Flöte,
10 Rondos, Variationen und kleinere Sachen.

Je uneigennütziger und, pekuniär, unbelohnter die stete Beschäftigung des Komponisten mit grossen Oratorien ist, desto empfohlner sei den Freunden seines Strebens die Gelegenheit, ihm Hochachtung und Dank thätig zu erweisen. Alle Musikhandlungen Deutschlands nehmen Subscription an.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein Anzeiger von Büchern No. 13.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 17. Dezember. — Nro. 51. — 1828.

Bekanntmachungen.

Bei Ablauf des Jahres ersuchen wir, uns die Bestellungen auf den 6ten Jahrgang dieser Zeitschrift baldigst zukommen zu lassen. Preis des Jahrgangs 5 1/3 Thlr. —

Die Verlagshandlung.

Behufs der schnellern Versendung an die auswärtigen Leser wird die Zeitung vom künftigen Jahre an Sonnabend ausgegeben werden.

Die Redaktion. Die Verlagshandlung.

Auf die Anfrage geehrter Kunstfreunde in No. 44 der Zeitung zeigen wir ergebenst an, dass von der Bachschen Passion bereits ein ansehnlicher Theil gestochen ist und das ganze Werk hoffentlich noch in diesem Winter erscheinen kann. Die Grösse des Werks und die besondre Sorgfalt, die auf dasselbe verwendet wird, lassen keine grössere Beeilung der Herausgabe zu.

Berlin, den 9. Dezember 1828. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.

3. Beurtheilungen.

Nurmahal, lyrisches Drama in zwei Abtheilungen. Gedicht von Herklots, Musik von G. Spontini. Klavierauszug. Berlin bei Schlesinger. Preis: 12 Thlr. 12 Gr. (jetzt 9 Thlr.)

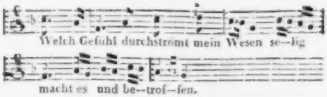
(Schluss.)

Von der einen Seite bietet sich Zelia als absichtsvolle Nebenbuhlerin Nurmahals dar. Aber wie ist sie gezeichnet! Unter süssem Tanzreigen der Jungfrauen vorgestellt, ergiesst sie auf Dschangirs ersten Ruf, nachdem die Begleiterinnen sich entfernt haben, in einer Arie alla Polacca den Ausdruck eines ihr neuen Gefühls

»Weich' Gefühl durchströmt mein Wesen!
»Selig macht es, und betroffen u. s. w.«

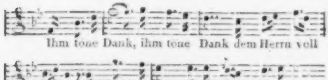
eine 10 Seiten lange Scene, die den Sultan müssig stehen lässt und an sich keine andre Bestimmung hat, als die unermüdliche Bravour einer Sängerin zu zeigen und sinnlich zu reizen, wofern die Länge nicht ermüdet. Die seltene Fertigkeit und Ausdauer einer Schulz ist diesen zahlreichen durch dreizehn und mehr Takten hinrollenden, bis a und c wiederholt steigenden Passagen gewachsen, und vielleicht eben in ihr die Veranlassung der Komposition zu suchen; vielleicht wollte der Komponist die reichste Gelegenheit bieten, zu zeigen, was glückliche Organisation und Virtuosität vermag. Dies ist ihm gelungen und die Anstrengung der Sängerin mit vielfachem Applaus des Publikums vergolten worden. Ein schöneres Verhältniss, wie wir es in Mozarts Bravourarien finden, ist aber damit geopfert worden; — noch weit mehr, als in Righinis und Winters Kompositionen dieser Gattung (z. B. in der letztern Arie der Elvira im Opferfest) scheint hier das Maass überschrit-

ten, innerhalb welches der Reiz durch keine Ueberanstrengung gestört wird. Der Hauptgedanke selbst —

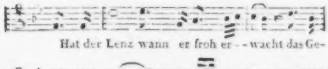


würde sich für eine andre Intention des Komponisten ergiebiger gestattet haben.

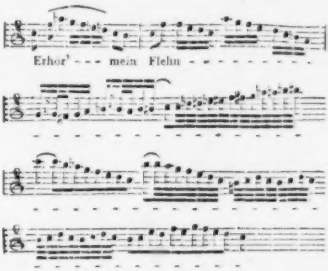
Ein liebelnder Dialog führt zu einem Liebesduett von nicht höherm Gehalt (16 Seiten lang), worauf Zelia, ohne wesentlichen Einfluss, aus der Handlung gänzlich ausscheidet, bis sie im ersten Finale (wiederum folgenlos) ein Loblied auf den Herrscher singt. Sowohl das Thema des Loblied es —



als das des Duetts:

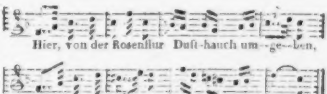


karakterisiren diese Kompositionen. Spontini war wol um so weniger im Stande, ihnen einen bedeutendern Gehalt zu geben, je entschiedener seine Richtung auf das Drama hingeht, und je unwichtiger ihm diese Momente im Gang der Handlung erscheinen mussten. So nichtig diese Erscheinung und ihre Absicht sich hiernach darstellt, hat sie leider doch Einfluss auf die Umgebung geäussert. Da Nurmahal nicht blos durch die Entdeckung ihrer Schuldlosigkeit, sondern auch durch eignen Reiz siegen soll, so tritt sie ihrer kehlfertigen Nebenbuhlerin, selbst im drängendsten Momente des Drama, im zweiten Finale, mit gleichen Waffen, nämlich mit Gesängen voller Bravour-Passagen, nur auf Sinnenreiz und Virtuosität berechnet, entgegen — kann diesem Anstoss sogar nicht widerstreben, als sie um das Leben des Vaters, in dieser Weise —



fleht. Auf die Einführung einer solchen Heldin (später werden wir Nurmahal anders kennen lernen) ist auch der, die Erwartung nach ihr aussprechende, blos wohllautende, nicht bedeutende Chor mit Solo (von Seite 233 bis 238) berechnet, und dieser Tendenz allein zu Gunsten ist die ganze Zauber- und Geisterscene, in der die Zauberlaute verliehen wird, und die Einführung der Genien im zweiten Finale, nichts als ein Apparat des Wohllauts geworden.

Dieser Zweck ist erreicht und vom Einleitungschor, vom lieblichen Tanzreigen der jungen Schönen —



bis zu den Festchören, Tänzen und Märschen der Finale's ist so viel Anmuth und Leben sichtbar, dass man die Beeinträchtigung des Drama und damit des tiefern musikalischen Gehalts — wenigstens minder schwer empfindet, wenn auch nicht übersieht.

Von der andern Seite versucht Atar die Treue Nurmahals, auf deren Beistand er bei

seiner Verschwörung gezählt. Dieser Theil der Fabel ist so unbestimmt und unfertig hingeworfen, dass man ihn nur als ein äusserliches Mittel zu irgend einem Konflikt, der die Oper belebe, nicht als bestimmt gedachtes Moment der Handlung ansehn kann. Wer ist Atar? Er nennt sich den vormaligen Herrscher (S. 91). Nurmahal (S. 82) bestärkt diese Ansicht; Dschangir nennt ihn (S. 79) dagegen empörerischen Vasallen; und der Ausgang ist für diese Ansicht. Die französische Kunstkonvenienz hat es nicht gewagt, dem Gatten, oder dem Vater Nurmahals ein Unrecht bestimmt zuzuschreiben, und darum lieber beide unentschieden, freilich aber auch ohne bestimmt wirkende Karakteristik, gelassen, — daher hat Atars Rolle nur mit rednerischen, innerlich hohlen Affektsäusserungen ausgefüllt werden können; daher hat namentlich sein Dialog und Duett mit Nurmahal (S. 91 bis 112) keinen tiefern Inhalt, als einer meist unbestimmten Aufwallung, in die sich bisweilen ein Anklang des Schmerzes mischt (obwohl Nurmahal gleich in der unmittelbar vorhergehenden Scene eine ungleich bestimmtere und tiefere Gemüthstimmung dargelegt hatte). Daher endlich wird der ganze Karakter Atars und seine Unternehmung geradezu bei Seite geworfen; er thut gar nichts (trifft nicht einmal mit den mitverschwornen Sklaven zusammen) für sein Vorhaben, als dass er sich bei Nurmahal blicken lässt; die Verschwörung scheitert zufällig daran, dass Nurmahal die Freilassung jener Sklaven erbittet und sie dadurch dem Herrscher versöhnt; diese Verschwornen haben bei dem Allen kein Wort zu sagen, sondern tanzen ihren Dank und ihre Ergebenheit; ihr Haupt wird nicht einmal verrathen, sondern nur als Nurmahals vermeintlicher Liebhaber ergriffen, und entdeckt dabei ohne Noth, in seinem unbestimmt motivirten Affekt, seine wahre, nun vereitelte Absicht. Natürlich kann ein so unmotivirter Ausbruch keine tiefer und wichtiger eingreifende Folge haben, als heftige Rezitativreden der beiden Gegner und einen heftigen Ausbruch des Chors von unbestimmten Ausdruck (S. 258 bis 263), und daher erst ist es erklärlich, wie Nurmahal, weit entfernt von der verzweiflungsvollen Angst einer Tochter bei dem Todesurtheil des Vaters, seine Begnadigung mit denselben sanften, sonst aber ausdrucklosen Weisen, mit derselben Begleitung des Chors erfleht, mit der kurz vorher (S. 233. S. 264), in dem Wohlgefühl des Festes, die Nähe der „Herrin, des Volks Entzücken" herbeigewünscht worden war; der Schluss ihrer Bitte ist oben mitgetheilt worden. — Bahar, der hier noch zu erwähnen, ist nur der zwischenträgerische Diener, ohne alle Bedeutung.

Dem Komponisten selbst scheint diese ganze Partie seines Werkes weniger wichtig gewesen zu sein. Dies folgt bei seiner dramatischen Kenntniss nicht nur aus dem Obigen, sondern wird auch noch mehr sichtbar, wenn wir gewahren, dass jenes Ballet, in dem die Sklaven ihren alten Groll bekennen, und sich mit Reue, Liebe und Feuer dem neuen Gebieter (Dschangir) weihen, — ein aus Kortez entlehntes ist. Solche Uebertragung ist nicht denkbar, wenn der Moment, für den sie geschieht, dem Komponisten in seiner Wichtigkeit und eigenthümlichen Bedeutung vorschwebt. In Kortez zeigt uns (wenn die Erinnerung nicht trügt) jenes Ballet den drohenden Trotz der wilden Krieger mit der nationalen Weichheit und Zartheit der mexikanischen Jungfrauen in Kontrast gebracht.

So weit diese beiden Arme der Fabel, Zelia's Buhlerei und Atars Verschwörung, die Hauptpersonen umfassen, sind diese mit jenen Nebenpersonen von gleichem Gehalt. Von Nurmahal ist dies schon beiläufig bezeichnet; Dschangir zeigt sich in seiner Unbestimmtheit und Nichtigkeit (auch ihn werden wir bald anders erblicken) besonders Zelia gegenüber, der sich darin gefällt, Zelia zum (schlecht verhehlten) Bewusstsein und Geständniss der Liebe zu bringen, dann in Worten und Tönen (Terzen- und Sextengänge) mit ihr verschmelzend —

Doch neues reges Leben
Flosst dies Gefühl mir ein u. s. w.
Dies rege Leben,
Ach dies Erbeben,
Es wird wohl Liebe sein! —

singt; dabei aber von Liebe für Zelia (S. 76) und Erkaltung gegen Nurmahal weit entfernt ist, ja der letztern, die Zeugin der Liebelscene wird und ihre Betroffenheit verräth, mit Empfindlichkeit ihre Launen und Eifersucht vorwirft, und seine Wohlthaten (den früher schon empörerischen Vater geschont und sie auf den Thron erhoben zu haben) vorrückt. Kann es nun noch befremden, dass auch jenes Liebesduett ohne bestimmten, mithin ohne eigenthümlichen und neuen Inhalt geblieben ist? Die Musik entspricht hier wie überall ihrem Gegenstande; das Gegentheil wäre befremdend, oder vielmehr unbegreiflich.

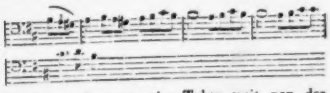
Leicht wäre es, aus den bisher erwähnten Theilen der Oper noch viele reizende und bedeutende Züge hervorzuheben, wenn es nicht ein, Spontinis unwürdiges Lob wäre, ihm Einzelheiten nachzurühmen, und zwar solche, deren grössere Masse er auf Kosten seiner eigenthümlichern und wichtigern Intentionen erkauft hat. In dem Bewusstsein dieser und in seiner alten Kraft hat er sich bewährt, wo jene Abirrungen ihn irgend aus ihren Banden gelassen, wo er einen Moment der Wahrheit geweiht hat. Zwischen den schwachen Scenen Zelias und Dschangirs, Atars und seiner Tochter steht die Scene Nurmahals als besserer Denkstein des trefflichen Künstlers da. Vom ersten Takt (S. 81. Sgst. 3.) an erhebt sich das Zwischenspiel des Rezitativs in mächtiger Aufwallung; Rezitativ und Arie sind fast durchweg ein Erguss der Beunruhigung, des Kampfes zwischen Liebe, Unwillen, Zärtlichkeit und Zagen; verschwunden sind jene allgemeinen Formeln, jene uniformen Rhythmen, jene nichtssagenden Wohllautphrasen und sforzirten Kontraste, sobald die Empfindung spricht und ein Zug wahrer Karakteristik sichtbar wird. Hinreissend schön und wahr ist, im berauschenden Festjubel des ersten Finale, (S. 153) vom ersten Moment, indem die Handlung eigentlich hier beginnt, jeder Zug. Wie malt Vor- und Zwischenspiel des Rezitativs die Scheu und Flucht bei dem ausbrechenden Zorn des Herrschers, vor dem Babar und seine Begleiter in Todesangst hinwegeilen, um Zeugen ihrer Anklage zu suchen! Wie trefflich ist dieselbe Tonfigur benutzt, um die Lust des Festes gährender aufzuregen! Wie ziehen sich dadurch, mit einschneidendem Ausdruck, die Klagen und späterhin der Grimm des tief verwundeten Herrschers (S. 157, letztes System S. 164), die der Chorjubel verschlingt! Beide Gatten ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf gegenüberstehenden Thronen, zwischen denen das Volk im ausgelassenen Reigen, unkundig des Leids der Herrscher, daherbraust. Auch Nurmahal klagt in Zorn und Herzensangst: stiller und stiller wird Gesang und Tanz, das Orchester schweigt; nur noch stumme Bewegungen der Frage und Verwunderung im Volke — die getrennten Liebenden ziehen ihre Klagelaute,

O Qual des Argwohns, Qual der Zärtlichkeit!
Zu herb' ist dieser Schmerz! Wer kann ihn tragen!

(S. 163) schmerzlich hin in unendlicher Wehmuth, bis auf Dschangirs Wink, der die allgemeine Aufmerksamkeit wahrnimmt, die Festmusik betäubend wieder einbricht und zum Ende hinströmt.

Der Klavierauszug ist, wie der Titel sagt, vom Komponisten selbst verfertigt, und man wird daher schon voraussetzen, dass er allen Anfoderungen entspricht. Hin und wieder ist die Ausführung schwer und ermüdend, — aber dies liegt in der Weise des Komponisten. Seine Partituren zeigen das Orchester fast überall in grosse Massen zusammengeballt, selbst in Pianissimostellen werden oft vier Violinen und vier Violoncelle disponirt (z. B. in Alcidor) nebst vielen andern Instrumenten. Der Satz ist zwar im Wesentlichen nicht mehrstimmig, aber häufig weichen die homophonen Partien in mannigfach übereinandergestellten Manieren von einander ab, von denen nicht jederzeit diese oder jene Hauptsache ist, sondern alle dazu dienen, die harmonisch einfache Masse in beständiger Gährung zu erhalten. Was soll nun auf dem Klavier gegeben werden? Die blosse Harmonie? sie würde in gewöhnlicher Spielweise zu einförmig sein; folglich von jenen Spielmanieren soviel

wie möglich. Was der und jener nicht ausführen kann, ersetze er durch andre Mittel für gleichen Zweck. Eine zweite Eigenthümlichkeit des Komponisten ist seine breite Ausdehnung oft unwichtiger Motive. So führt er z. B. das Allegro der Ouvertüre (S. 7) mit einer Figur auf der Dominante:



sechs und zwanzig Takte weit von der Tiefe zur Höhe, bis zum Eintritt des Thema's. Im Orchester tritt ein Instrument nach dem andern zu, um eine Mannigfaltigkeit und Steigerung hervorzubringen. Wie aber auf dem Klaviere! Nothwendig sind dem Komponisten diese breiten Massen, damit während ihrer seine zahlreichen Sänger- und Tänzerchöre sich auf der Bühne ausbreiten können; die Ouvertüren müssen sich nach Verhältniss gestalten. Am Klavier mag Erinnerung oder Einbildungskraft aushelfen.

Der Preis ist für die Ausdehnung und Ausstattung des Klavierauszuges schon ursprünglich nicht zu hoch gewesen, jetzt daher um so billiger.

M.

Nachträgliche Bemerkung zu der Beurtheilung des Oberon.

Der Verfasser derselben hat Wichtigeres zu sagen gehabt und darum keine Gelegenheit finden können, des Klavierauszugs zu erwähnen. Bis er sich vielleicht selbst zu einem Nachtrag veranlasst findet, bemerken wir, dass er zu den neuern Artikeln der Verlagshandlung gehört, in denen immer mehr auf geschmackvolle Ausstattung Bedacht genommen wird. Hiervon zeugt der Klavierauszug des Oberon, noch mehr aber die neulich angekündigte Partitur des Beethovenschen Quintetts.

Das Arrangement ist von Weber selbst in seiner leichthingeworfenen, geistreichen Weise. Es könnte da und dort leichter sein; schwerlich aber ohne Einbusse an innerm Gehalt und Eigenthümlichkeit. Und — in unsern Tagen darf man ja den Klavierspielern etwas bieten.

Hierauf hat auch bei den vom Beurtheiler herausgegebenen —

1. Quatuor (Oev. 132) de L. van Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr.

2. Quatuor (Oev. 135) de L. van Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr. 6 Gr.

gerechnet werden müssen, in denen eine Erleichterung der Ausführung auf Kosten des Inhalts oder durch Aufopferung wesentlicher Züge von der merkwürdigen Stimmenführung Beethovens in seinen letzten Werken dem Bearbeiter zu theuer erkauft geschienen hätte. Ohnehin können eben diese Werke nur unter den gebildetern Kunstfreunden ihr Publikum finden und mögen in deren Kreisen Beethovens tiefe Schöpfungen schneller und allgemeiner verbreiten helfen, bis man häufiger Gelegenheit hat, sie in der Urgestalt (im Saitenquartett) gelungen vortragen zu hören.

Beide Werke sind noch besonders merkwürdig durch das ausdrückliche Zeugniss, das Beethoven von seinen Intentionen darin ablegt. Wenn schon seit dem Beginn dieser Zeitung mehrern seiner Werke deren ganz bestimmte Tendenzen zugeschrieben worden sind, und mancher auf dem Standpunkte früherer Kunstentwickelung beharrende Kunstfreund darin nur willkührlich Angenommenes und Untergeschobenes erblicken wollen: so spricht Beethoven selbst in diesen Werken entschieden für unsre Ansicht. Er überschreibt z. B. das Adagio des erstgenannten Quatuors:

Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinita da un guarito

und dessen zweiten Satz (Andante)

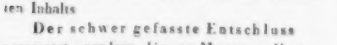
sentendo nuova forza

die sich denn auch in dem Puls jedes Instruments, besonders in der ersten Violin, regt und probt; ein Zeugniss, dass nicht blos unbestimmte Regungen, sondern oft ganz bestimmte Vorstel-

lungen das Kunstwerk eingehaucht und gebildet haben. Dieses Adagio gehört zu den tiefsten und reichsten Gebilden des grossen Meisters.

In dem andern Quatuor scheint sogar das an sich wahre und naturgemässe Princip überboten und in das Gebiet der Willkühr überschlagen; ein Ueberschritt, der uns die Gränze nur deutlicher zeigen und ihre Beachtung empfehlen würde. Dem Finale dieses Quatuors hat nämlich Beethoven nicht blos die Aufgabe eines bestimmten Inhalts

Der schwer gefasste Entschluss vorgesetzt, sondern dieses Motto selbst — in dialogischer Form komponirt:



und die so gewonnenen Themata dem Tonstück zum Grunde gelegt. Hätten nun auch jene Themata in Verbindung mit den Worten den vollen Ausdruck dessen, was der Komponist aussprechen will, so würde schon daraus folgen, dass sie ihn ohne Worte nicht haben könnten. — So hat uns also Beethoven hier nicht den ursprünglichen Ausdruck seines Innern gegeben, sondern denselben aus dem Gebiete des Gesanges in das der Instrumentalmusik willkührlich übertragen. Doch das Nähere bei künftiger Beurtheilung der Originalwerke.

Die Ausstattung ist vorzüglich.

M.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Königstädter Theater.

In jedem Ereigniss, das dieses Institut erlebt, gewahrt der Sachkundige einen Fingerzeig für die glückliche Fortführung und Besserung des Unternehmens; man könnte es eine unsichtbare Erziehung nennen. Ueberblicken wir noch einmal den Hergang.

Zuerst wurde einer der thätigsten und gewandtesten Geschäftsmänner Berlins, Herr Justizrath Kunowsky, für den Betrieb gewonnen. Er entwickelte in dem neuen Theater eine so energische Thätigkeit, wie sie bis jetzt noch nicht auf einem berliner Theater gekannt war. Dies war die erste und dringendste Gewähr, die man für den Antheil des Publikums entgegenbot; ein festbestimmtes Ziel der Thätigkeit fehlte und wurde nicht einmal ganz vermisst.

Zunächst wurde es, als man es eben zu vermissen begann, darin gesetzt, das was man gäbe, möglichst gut zu geben. Fräulein Sontag und ihre Genossen weckten ein abermals in Berlin bisher ungekanntes Interesse, und man vergass von allen Seiten über die Vortrefflichkeit der Leistung deren Gegenstand; jede schlechte Oper nahm an den Erfolgen der Sängerin Theil — wie ein gleichgültiger Mann um der liebenswürdigen Gattin willen tolerirt wird. Dämmerte einmal die Erinnerung an bessere Vorsätze auf, so war es nicht die gute Sache, sondern der berühmte Name, den man suchte. Der Theaterzettel, der ein Paarmal selbs Mozarts Namen mit Così fan tutte vorübertrug, war eine Art von Ablassschein, an den man nicht recht glaubt, und auch nicht ganz zweifeln will. Die Stimme Sachkundiger blieb unvernommen — selbst in verlangten Gutachten *).

Dieser Weg musste entweder zum Verderb des Publikums, oder zum Sturz des Theaters führen, wenn man auf ihm beharrte — und das Erstere ist in Preussens Hauptstadt nicht denkbar. Zu rechter Zeit noch gewahrte die Direktion, dass selbst die glänzenden Erfolge der Sontag, Tibaldi u. s. w. zu theuer erkauft werden müssten und dass die Kasse den Aufwand für Modesängerinnen nicht tragen könne. Und diese selbst, nach den Vorhersagungen des Unterzeichneten, wandten sich unbefriedigt von dem zerbrechlichen Altar, auf den man sie als Götzenbilder erhoben, zu dem reinen Altar der Kunst als deren dienende Priesterinnen. Ihre öffentliche Erklärung, dass das Repertoir

*) Vergl. No. 38 und 39. Dieses Gutachten ist in der Pariser musikalischen Ztg. (Revue musicale par M. Fétis, tome IV. No 13.) in Uebersetzung aufgenommen und ähnlichen Unternehmungen Frankreichs, namentlich dem der Opera-Comique in Paris zur Beachtung empfohlen worden. Vielleicht kann es nun in Berlin besser gelesen werden.

nicht genüge, erinnerte, dass man für Fleiss und Sorgfalt der Ausführung auch einen derselben würdigen Gegenstand haben müsse. Merkenswerther wird dieses Ereigniss, wenn man erwägt, wie tief alle jene Sängerinnen selbst in der schlechten Modemusik befangen sind; in solchen sogar ward also die Mahnung zum Rechten wach.

Das nächste Begehren der Direktion war nun Unbeschränktheit des Repertoirs: man hoffte auf die wenigen längst bekannten Werke früherer Meister, denen das Theater gewachsen sein würde. Wie unzulänglich diese Aushülfe sein würde, ist vor Kurzem *) dargethan worden, in der Zurückweisung jenes Wunsches sieht man daher wiederum einen Fingerzeig auf den rechten Weg: die Direktion soll sich nicht nach dem Nachlass früherer Zeiten und Theater umsehen, sondern selbst ein Repertoir schaffen. Und da sie endlich zu jeder Unternehmung Sängerinnen braucht, den Moderuf aber nicht mehr ohne ihren Ruin bezahlen kann: siehe da, so findet sie unter ihren nächsten Umgebungen Talente, die nur der Pflege und Bildung bedürfen, um jene Modedamen zu ersetzen, und die weder die Verderbtheit durch schlechte Musik, noch die Prätension gemachter Theaterdamen mitbringen: der Mittelpunkt des ganzen Kunstlebens zu sein. Fräulein Gehse und Thorschmidt haben, soviel erstere in Partien schwacher Opern, letztere in einem blossen Konzerte vermochten, treffliche Anlagen gezeigt. Bei ernstlichem auf das Rechte gerichteten Willen ihrer und der Direktion, der sie sich anvertraut haben, können sie für sich und ihr Theater glückliche Erfolge hoffen. Schon jetzt ist ihre Erscheinung als thatsächlicher Beweis der vom Unterzeichneten längst ausgesprochenen Wahrheit wichtig: dass es unter uns keines wegs an trefflichen Talenten für Gesang, wohl aber an ihrer Aufsuchung und Benutzung fehle. — Die Direktion hat jetzt gefunden, — ein Geschenk, das die wohlthätige Hand des Geschicks ihr in den Weg gelegt. Möge sie nicht (wie schlechte Wirthe ihr Kapital verzehren) an den augenblicklichen Erfolg die künftigen reichern Gewinne setzen; möge sie für die Fortbildung und edelbildende Beschäftigung der jungen Sängerinnen sorgen.

Von den Neuigkeiten dieser Bühne sind zwei zu erwähnen.

Neues Mittel, Weiber zu kuriren, Gedicht von L. Bartsch, Musik von C. Böhmer.

Der Schneidermeister Demuth hat wohl in die Heirath seines Mündels mit einem Schauspieler gewilligt, aber seine übermächtige Ehehälfte ist nicht zu gewinnen und wird endlich dadurch zum Nachgeben gezwungen, dass man sie mit List und Gewalt ins Krankenhaus transportirt, als angebliche Kranke. — Vielversprechender, als die Erfindung dieser Fabel, ist ihre Ausführung von Seiten des Dichters, der in der Zeichnung barocker Karaktere noch mehr zu leisten vermöchte, als hier geschehen. Wenn die Komposition weniger günstig wirkt, ja bisweilen im Gange des Ganzen hemmend empfunden wird: so liegt die Schuld zunächst nicht in einem Mangel an Erfindungskraft im Komponisten, sondern in einer ungünstigen Disposition mehrerer Piecen an solche Orte, die nicht füglich eine andre, als ernsthafte Musik möglich machen. Unter den Spielenden zeichneten sich Herr Schmelka und Rösike aus.

Schattenspiel an der Wand, oder der neue Ulysses, Vaudeville-Posse von L. Angely.

Teckel, ehemals Einnehmer an der Sechserbrücke, dann Schwefelholzfabrikant, dann Bankerotteur, ist nach Brasilien gesegelt, um sich auf den Strassen dort einige Taschen voll Diamanten aufzusuchen. Er kehrt als Leiermann wieder, findet seine Penelope als Speisewirthin, von vier Freiern umlagert, giebt sich mit chinesischem Schattenspiel zu erkennen und tritt — da die Stimme der Natur im Herzen der Frau und seines Sohns Nante durch 8000 Thaler geweckt wird — in seine alten Rechte.

Der Einfall ist gut, die Ausführung mit Benutzung der hiesigen Lokalität lebendig und ergötzlich und manches derbe Volkslied wirksam benutzt. Leider ist die Rolle des Wiederkehrenden durch ein parodisches Pathos scheinbar in das Ernste gezogen und dadurch schwerfällig und lastend geworden. Die Musik musste dem zum Theil entsprechen — und dieser Fehlgriff

*) No. 46 d. Ztg.

war es, der sichtlich das Leben des Ganzen und den lebhaften Antheil daran hemmte. Jedoch

„dem Mann kann geholfen werden."

Marx.

Konzert im Saale des englischen Hauses, veranstaltet von Herrn Doege, einem im Dienste des Vaterlandes erblindeten Krieger. — Montag am 8. Decbr. 1828.

Den Anfang machte ein Allegrosatz einer vom Herrn Musikdirektor Heinr. Birnbach komponirten Symphonie, auf dem Konzertzettel: Symphonie im strengen Styl genannt; der Komponist zeigte sich im technischen Theil der Komposition bewährt, und Ref. wünscht daher bei einer andern Gelegenheit, wo die übrigen Sätze dieser Symphonie vielleicht zur Oeffentlichkeit kommen, sich überzeugen zu können, in wie fern diese Symphonie eine Symphonie im strengen Styl genannt werden kann. — Von demselben Komponisten hörten wir noch die beiden ersten Sätze eines Klavierkonzertes eigner Komposition vortragen, die ihrer Länge wegen und auch, weil der Ton des Soloinstrumentes überhaupt zu kurz und für den Saal nicht passend war, nicht den erwarteten Eindruck machen konnten. — Die ausserordentliche Fertigkeit des Herrn B. wurde allgemein anerkannt, und ihm dafür reicher Applaus gezollt. Ausser den beiden angeführten Piecen gab Fräulein v. Schätzel eine Arie und der königl. Kammermusikus Herr Julius Griebel B. Rombergs Capriccio über schwedische Nationallieder; von beiden hörten wir schon bei weitem bessere Leistungen. Der Saal war diesmal, wo es galt, sich der Ausführung eines wohlthätigen Zweckes anzuschliessen, so überfüllt, dass manche Zuhörer im Nebensaal Platz nehmen mussten. D.

Kirchenmusik in Berlin.

Der Monat November gehörte in diesem Jahre zu den reichsten an musikalischen Genüssen; 1) eröffnete der Herr Musikdirektor Möser seine gehaltvollen musikalischen Akademien, 2) erfreuten uns die Gebrüder Ganz in ihrem Konzert durch die Aufführung der Beethovenschen Symphonie No. 1. C-dur, 3) waren noch einige gute Konzerte, 4) führte der Organist Herr Grell in der Nikolai-Kirche bei Gelegenheit der Einführung des neuen Probstes eine eigends dazu komponirte Kantate auf, 5) (das beste kommt zuletzt) führte Hr. Hansmann in der Garnisonkirche zu einem wohlthätigen Zweck eine Trauerkantate von Friedr. Schneider (dem Komponisten des Weltgerichts): die Todtenfeier benannt auf und 6) liess uns der königl. Kapellmeister Herr G. A. Schneider sein schon vor längerer Zeit komponirtes Oratorium: „Die Geburt Christi," im königlichen Opernhause hören.

Die sub No. 1 bis 4 inclusive erwähnten musikalischen Aufführungen sind in diesen Blättern schon hinlänglich besprochen, weshalb Ref. über die beiden letzten Aufführungen eine kurze Betrachtung anstellt.

Die Todtenfeier von Fr. Schneider ist hier schon vor mehrern Jahren öffentlich und zwar auch durch Herrn Hansmann aufgeführt. Schon damals machte sie nicht den Eindruck, den sich sowohl der Dichter als auch der Komponist und Herr Hansmann davon versprach: man machte der Komposition den Vorwurf der Monotonie. Ref., der die Kantate damals auch hörte, kann sich nicht mehr genau genug derselben erinnern, um ein Urtheil darüber zu fällen. Jetzt hat Herr Schneider die Kantate genug umgearbeitet, und sie fast ganz neu komponirt; doch auch in dieser Umarbeitung hat sie nicht den vollen Beifall es Publikums erhalten, denn sie leidet immer noch zu sehr an Monotonie, woran hauptsächlich die vielen Solostellen schuld sind, die, da sie fast alle eine Tendenz haben, gar zu sehr ermüden; einige gute und kräftige Chöre sind darin, doch diese machen immer noch nicht das ganze Werk gut, und wenn einmal ein Kunstwerk im Zuschnitt nicht gelungen ist, so hilft alles Bessern durchaus nichts. Ref. unterlässt daher ein tieferes Eingehen auf das Werk selbst, und bemerkt nur noch, dass die Aufführung im Ganzen sehr gelungen war, und dass Herr Hansmann den vollen Dank aller Musikfreunde verdient, für seine Sorgfalt und Mühe, die er auch diesem Werke gewidmet hat; möge er uns bald Bernhard Kleins Oratorium: Jephta, welches in Köln so vielen Beifall erhalten hat, und Spohrs Oratorium: die letzten Dinge, welches dessen Meisterwerk, allen Berichten nach, sein soll, zur Aufführung bringen. Ref. geht jetzt über zu dem Werke: „die Geburt Christi," gedichtet von Herrn Freihern von Seckendorf, genannt Patrik Peale, in Musik gesetzt von G. Abr. Schneider, Königl. Preussischem Kapellmeister.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine literar. Ankündigung des Herrn Dr. E. S. Unger in Erfurt.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Fünfter Jahrgang.

Den 24. Dezember. — Nro. 52. — 1828.

Bekanntmachungen.

Bei Ablauf des Jahres ersuchen wir, uns die Bestellungen auf den 6ten Jahrgang dieser Zeitschrift baldigst zukommen zu lassen. Preis des Jahrgangs 5 1/3 Thlr. —

Die Verlagshandlung.

Behufs der schnellern Versendung an die auswärtigen Leser wird die Zeitung vom künftigen Jahre an Sonnabend ausgegeben werden.

Die Redaktion. Die Verlagshandlung.

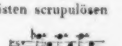
4. Berichte.

Mösers Akademien.

Aus Berlin.

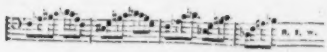
Die auf den 17. Dezember (Beethovens Geburtstag), fallende Akademie benutzte unser hochverdienter Musikdirektor Möser zu einer Erinnerungsfeier an den grossen Meister, so reich, wie sie in Berlin noch nicht begangen worden ist.

Die Akademie wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet, die besonders im ersten, dritten und vierten Satz das Publikum mit ihrer vollen Gewalt zu treffen schien. Im Trauermarsch verfehlten die Oboen (von denen besonders die erste die vorausgehenden Soli, z. B. im Maggiore, ganz ausgezeichnet geblasen hatte) nur wenige Noten; aber es waren die bedeutungsvollen Schlussakkorde, die von ihnen und den Fagotten zu dem dahinsterbenden Marschsatz intonirt werden — und an diesem verhängnissvollen Orte war der kleine Fehler gross genug, um gewiss manchen Kenner des Werkes zu stören. Im Trio des Scherzo setzten die drei Hörner zum ersten Male so sicher und frisch ein, wie wir es in Berlin noch nie gehört; weniger bestimmt und wirksam war ihr Einsatz gleich darauf, wenn sie eins nach dem andern eintreten. Unter den übrigen Mitspielenden zeichnete sich, wie schon oft in Symphonieaufführungen (z. B. noch im vorigen Jahre in Beethovens B-dur-Symphonie unter andern mit dem für Fagottisten scrupulösen



und in diesem Jahr in Mozarts C- und Beethovens D-dur-Symphonie) Herr Kammermusikus Humann durch tiefgefühlten und treffenden Vortrag aus. Im Ganzen war die Ausführung der Symphonie voller Feuer und Energie, und so lobenswerth, wie man bis jetzt noch wenige im Symphoniefach in Berlin gehört hat. Unverkennbar wächst das Interesse unserer trefflichen Kammermusiker an der Ausführung der herrlichen erst jetzt bei uns recht einheimisch werdenden Meisterwerke; dies war schon neulich bei Mozarts C-dur-Symphonie im Finale, und heute noch mehr, sichtbar — und darf als ein grosser, unberechenbarer Gewinn für die hiesige Kunstkultur angesehen werden. Höchst erfreulich war

es, dass ausser den Kammermusikern auch andre Musiker thätigen Antheil nahmen und dadurch ihren Eifer für die Kunst auf eine edlere Weise bezeugten, als durch Auskramen leerer Virtuosenkunststücke. Namentlich wurde Herr David vom Königstädter Theater bemerkt, der sich schon mehrmals als Virtuos auf der Violine mit grossem Beifall gezeigt hat. — Hierauf folgte Beethovens Tripelkonzert für Pianoforte, Violin und Violonzell, ein schwächeres und daher mit Recht weniger bekanntes Werk des Meisters; nur das Finale hat sich als „Polonaise concertante à 4 mains" ein grösseres Publikum erworben. Demungeachtet (oder um so mehr) verdient Herr Musikdirektor Möser Dank, dass er uns auch dieses Werk einmal vorüberführte; genug einzelne Schönheiten entschädigen für die, vielleicht zu grosse Länge und manche Schwäche. Die Solopartien waren von Herrn Möser (Violine), Kelz (Violonzell) und Taubert (Pianofortist), einem Schüler unsers verdienten Pianofortisten Berger) übernommen und wurden von allen dreien mit grosser Sicherheit und Richtigkeit, vom letztern auch mit Energie des Anschlags und Tons ausgeführt. Mehr Klangfülle wäre den andern Instrumenten, namentlich dem Violoncell zu wünschen gewesen. Herr Kammermusikus Kelz hat schon oft in den schwersten Orchestersätzen, z. B. in der Koriolan-Ouvertüre



eine unerschütterliche Sicherheit, Genauigkeit und Reinheit bewährt und ist bei solchen Gelegenheiten eine Hauptstütze des Orchesters. Auch als Tonsetzer und Lehrer hat er sich vielfache Anerkennung erworben — nur für Solospiel mit Orchesterbegleitung scheint ihm Klangfülle und Besetztheit des Vortrags zu fehlen.

Den zweiten Theil der Akademie eröffnete Beethovens Fest-Ouvertüre aus C-dur, die als 124stes Werk bei Schotts in Partitur erschienen und bereits mehrmals in diesen Blättern *) besprochen ist. Die Ausführung war feurig, energisch, im Ganzen präzis — aber einige wichtige Nüanzen liessen sich schmerzlich vermissen und dies war Schuld, dass die Idee des Tondichters eben hier verdunkelt wurde. So hätte gleich der Einleitungsmarsch, mit der verstärkten Wiederholung (S. 1, 3) seines Thema's weit schwächer begonnen werden müssen, um in längerm und allmähligerm Crescendo das Näherkommen deutlicher zu bezeichnen. Denselben Wunsch hatten wir bei der zweiten Crescendo-Masse (S. 10 bis 11) die sich aber dann in ein noch stilleres Piano hätte verlieren und die Schlusskantilene

noch stiller, zarter, inniger hätte hervortreten lassen müssen. Auch der merkwürdige E-moll-Schluss (S. 35, letzter Takt bis S. 37.) hätte, natürlich mit Ausnahme auf und der letzten Takte, viel leiser ausgeführt werden können und die Pianofortestelle S. 45 musste nur vorüber wehen im leisesten Piano, dessen die Instrumente fähig sind. — Da nicht jedem Leser die Momente der frühern Beurtheilung, auf denen wir hier fussen, gegenwärtig sind, so folge hier ein Wiederabdruck der erheblichsten Stelle.

Mir war es damals nicht anders, als wenn vor meinem Geiste noch einmal ein Theater

*) Z. B. im vierten Jahrg. No. 1. S. 2. No. 10. S. 73

entstünde — und Beethoven hat ja das Pesther Theater damit eröffnen lassen. Da kommen von fern hergewallt die Künstler und in feierlich weiten Gewanden die Künstlerinnen, die sich mit schweren Opfern freudig im Dienste der Musen eingekauft haben. Ich kann Ihnen wohl gestehn, dass es mich wie ein alter und würdiger Götterdienst ansprach; und wenn ich auch an den Altären, die eben errichtet werden sollten, nicht selbst den Dienst verwalten würde, so stutzte ich doch fast erschreckt, wie in recht irdischer Dreistigkeit und Lustigkeit die Trompeten einluden — und die Fagotte ordentlich Späße dazu machten, so recht ordinären Humors — dass sicherlich Hohes und Gemeines mit einander aufhorchen und wohl gar herbeiströmen musste. Ja jetzt sah ich freilich dieses Tempeldienstes zweite Seite. Hier den Göttern, dort der gemischten Menge zinsbar. Aber wie es nun emsig und eilig herbeiströmte und drängte und stille ward, da gab mir das Gedränge doch eine andere und erhebende Empfindung. Dient ihr denn, dieser Menge, der Künstler! Nein, er beherrscht sie, das Göttliche in ihr zu wecken, sie sich beherrschen zu lehren, sie zum Bewusstsein des Göttlichen zu erheben, das im All lebt. Wer dient, ist nicht Künstler, nicht Priester, sondern Geldmäkler im Tempel; der Künstler dient nur seinem Gotte.

So mag es Beethoven auch gewesen sein, als er den Blick zu dem Sitze der Götter in Tönen festhielt, der auch jenem heillosen Neffen (wie Seite 2 der Ztg. weiset) in das Auge geschimmert. Das ist ein Triumph, wie dann die erwartungsvolle Menge nicht ruckt und nicht regt!

Ja nun möchte ich ihnen wohl sagen, was mir alles erscheint, wenn ich den Hauptsatz, wie das aufgerollte Gemälde des reichen Lebens vor mir habe. Es ist, als wenn die Schauspieler sagen wollten:

„Was wir bringen"

Und sie bringen viel. Es webt sich in geschäftiger Regsamkeit aus Gemeinem und Seltenem vielgestaltiges Leben und führt uns in sausendem Schwunge hinweg und mitten inne (Seite 14 meines Klavierauszuges) pocht mächtig und hart eine neue Gewalt und es verwandelt sich, plötzlich und berückend wie in Shakespeares Sommernachtstraum, die Scene zum Elfenreigen. Ach und was liesse sich von Seite 45 sagen wo der Geist der Tragödie in nächtigem Wehen vorüberschwindet! —

Herr Musikdirektor Möser hat durch den grössten Antheil an der Einführung der Instrumental-Meisterwerke sich hohes Verdienst um Berlin erworben; unsere Bemerkungen bezeugen ihm vor allem das Zutrauen, dass sein edles Wirken feste Wurzel geschlagen — und die Hoffnung, dass er dem ersten Verdienst das zweite einer stets fortgebildeten Ausführung zufügen werde.

Der Ouvertüre folgte „Adelaide" von Beethoven, gesungen von Herrn Bader, Deklamation eines Gedichts an Beethoven von Langbein mit eingeschalteten Versen von H. Stieglitz *) und zum Schluss die Ouverture zu Egmont.

---

*) BEETHOVEN.

Natur, Du warst ihm Gottheit! Ahnungsvoll
Stieg ein in Deiner Schachten tiefste Tiefen.
Wo seine kühne Brust entgegenquoll
Den tausend Bruderstimmen, die ihn riefen,
Wo seine Harfe mächtig überschwoll
Von allen Zaubern, die verborgen schliefen,
Bis von der Schöpfung Jubelchor durchdrungen
Sie in den grossen Hymnus eingeklungen.

Nun drang sein Blick urkräftig durch das All'
Dass er den Gott dem Irdischen vermähle;
Des Geistes Walten fand er überall,
Fand in der ganzen Schöpfung Klang und Seele;
So ward sein Werk des Geistes Wiederhall,
Und in dem Ton der süssen Philomele
Wie in der Wetterwolke schwarzen Schlünden
Lässt er die Gottheit ahnend sich verkünden.

Nicht suchet nach des Werkes Meister mehr!
Der Harfe mächt'ge Seiten sind zersprungen;
Doch zeugt in heller Glorie ein Heer
Von Klängen, wie sein kühner Geist gerungen.
Und siegend schwebt er selber drüber her,
Ein Freudenhymnus, der den Stoff bezwungen;
So hat er sich, unsterblicher zu leben,
Den Armen der Natur zurück gegeben.

H. Stieglitz.

Die Versammlung war so zahlreich, dass der Saal sie nicht fassen konnte und bei geöffneten Thüren ein Theil des Vorsaals besetzt war. Dies ist der Triumph der guten Sache.

M.

Kirchenmusik in Berlin.

(Schluss.)

Der Gegenstand dieser Dichtung ist ohne Widerrede einer der schönsten zu einem Oratorium. Die mannigfaltigen Gefühle, die die Menschen bei der vorherverkündigten Geburt des Welterlösers hatten, die verschiedenen Völker, die das neu geborne Kind zu sehen eilten, alles dies bringt Abwechselung in das Gedicht. Diese hat der Dichter fleissig in Versen und dadurch dem Komponisten recht wacker vorgearbeitet. Die Verse sind vortrefflich und eignen sich sehr zur Komposition, doch sind manche Nummern zu sehr ausgesponnen, z. B. die Romanze der drei Weisen aus Morgenland, welche vier Verse lang ist. Der Komponist hat alles mögliche gethan, um Monotonie zu vermeiden, und doch tritt diese beim vierten Verse ein, obgleich namentlich diese Nummer eine der gelungensten des Komponisten ist; aber wie gesagt, der Dichter allein trägt daran die Schuld. Eben so ist es ein grosser Fehler, dass ein und derselbe Chor fünf mal dicht hintereinander eintritt; wäre die Komposition dieses Chors nicht so sehr gelungen, so wäre diese fünfmalige Wiederkehr höchst langweilig. Da Ref. einmal die Fehler des Gedichts rügt, so möge noch ein Fehler, der die Aufführung dieser Musik an manchen Orten verhindert, besprochen werden. Die singenden Personen sind folgende: Gabriel (Sopran), Herodes (Bass), der Hohepriester (Bass), die drei Weisen (Tenor und 2 Bass), Maria (Sopran), Joseph (Tenor), Amos (Bass), Rebecka (Sopran), Heros (Tenor), Atha (Bass). Ein flüchtiger Ueberblick zeigt schon, dass eine solche Masse von Solosängern nie oder nur höchst selten sich beisammen findet, deshalb muss oft ein Sänger 2 Partien singen, was zur Noth angeht, und auch bei der Aufführung des Oratorii der Fall war, aber immer störend wirkt. Es können leicht dadurch Widersinnigkeiten entstehen; z. B. wenn der Sänger der den Herodes singt, auch einen der drei Weisen singt; als Herodes singt er:

Drei Männer fremder Sitte,
Gewahr' ich in der Mitte? —
Wohlan, welch' neue Kunde
Entströmet ihrem Munde?

Als einer der drei Weisen aus Morgenland antwortet er alsdann:

Wir kommen her aus Morgen
Und grüssen Dich, mächtiger Held!
Sag' an, wo ist verborgen
Das Kindlein, so rettet die Welt?
Wo ist, der einst zum König
Der Juden von Gott ist bestellt?
Wir spenden ihm zwar wenig,
Doch dass es dem Kindlein gefällt,
Und wollen's still anbeten,
Auf dass er in Lieb' uns behält u. s. w.

Doch Ref. gehe jetzt zu dem musikalischen Theil des Oratorii über. — Vor allen verdient es einer besondern Erwähnung, dass der geachtete Komponist nicht die Instrumente gemissbraucht hat, um vielen Lärm zu machen; er benutzt die Posaunen und Trompeten u. s. w. nur höchst selten, aber dann immer sehr effektvoll; da keine so strenge Gränze zwischen der Kirchen- und Kammermusik gezogen werden kann, und namentlich Beethoven sein Oratorium: Christus am Oelberge im Kammerstyl geschrieben hat, so kann man es diesem Oratorio, wohl nicht als Fehler anrechnen, dass selbiges mehr im Kammer- als im Kirchenstyl gesetzt ist. — Unsere protestantische Religion ist eine ganz andre, als die katholische.

Die ganze Musik von A bis Z durchzusprechen erlaubt der Raum dieser Blätter nicht, desshalb machte Ref. nur noch aufmerksam auf die besonders ausgezeichneten Nummern; diese sind folgende: die Introduktion, die ganze Musik während des Gewitters, und der Schlusschor des ersten Theils; ferner im 2ten Theil der erste Chor: „Heil Dir Immanuel;“ die Arie des Herodes; die Romanze der drei Weisen aus Morgenland, die Arie der Maria mit vier obligaten Violoncellen (die schönste Nummer des ganzen Werks), das darauf folgende Duett der Maria

und Joseph, der Chor der Hirten nebst dem Duo zwischen Joseph und Maria: Dies gute Kindlein will er tödten! u. s. w., die Arie des Gabriel und der Schlusschor. — Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war sehr gelungen zu nennen; besonders verdient Fräulein v. Schätzel einer rühmlichen Erwähnung, indem sie zwei, und zwar die stärksten Partien der Musik sang. — Ref. wünscht mit vielen andern Musikfreunden, dass wir diese Musik bald in der Garnisonkirche zu hören bekämen.

C. G.

Aus Berlin.

Euryanthe und Jägers Abschiedskonzert.

So mancher Tadel ist gegen die Dichtung der Euryante ausgesprochen worden, und so häufig hat man es dem Komponisten verargt, dass er den Text komponirte, doch alle diejenigen, welche die Dichtung und den Komponisten tadelten, werden ihren Tadel, wenn nicht ganz, doch grösstentheils zurücknehmen, wenn sie Mad. Devrient als Euryanthe gesehen haben. Ref. hat sehr oft diese Oper gehört, und namentlich die Titelrolle von mehrern Künstlerinnen; aber seit der Darstellung der Euryanthe durch Madame Devrient ist ihm die Musik ganz anders und in höherer Bedeutung erschienen. Mad. Devrient hat, fast möchte man sagen, die Rolle ganz umgeschaffen; sie zu sehen in dem Augenblick, wie sie, die sich keiner Untreue bewusst ist, vom Lysiart angeklagt wird, und wie sie ihren Schöpfer zum Zeugen ihrer Treue aufruft, oder wie sie sich dem Drachen für ihren Geliebten, der sie morden, opfern will; oder wie sie vom König gefunden wird und er von ihrer Unschuld sich überzeugt, sie zum Adolar zurückführen will, oder — doch die „Oder" würden kein Ende nehmen — genug wer die Euryanthe von Mad. Devrient darstellen sieht, dem werden erst die Schönheiten der Oper klar werden. Ref. behält sich vor, nach mehrern andern Darstellungen dieser ausgezeichneten Künstlerin einen ausführlichen Bericht über ihre Leistungen in diesen Blättern zu geben. Einer rühmlichen Erwähnung verdient Hr. Wächter vom Dresdner Theater, früheres Mitglied der hiesigen Königstädter Bühne; er sang die Partie des Lysiart mit schöner Stimme und lebendiger Aktion; hoffentlich wird er uns als Don Giovanni erfreuen.

Der Zettel des Abschiedskonzerts im königstädter Theater war ein Mixtum; 2 Ouvertüren von Lindpaintner und von Vogel (nicht Vogler wie auf dem Zettel stand) wurden gut executirt, nur stimmten die Blasinstrumente nicht recht zusammen, was noch unangenehmer wirkte in der Scene und Arie aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" u. s. w., die ein neu engagirtes Mitglied Dem. Thorschmidt recht brav vortrug; sie hat eine überaus kräftige Stimme, der es nur noch an gehöriger Ausbildung fehlt: ob ihr figurirter Gesang gelingen werde, bezweifelt Ref., indem ihre Stimme zu dick und voll ist, um die nöthige Biegsamkeit zu Rouladen zu haben. Hr. David trug ausgezeichnet rein und schön die Mayseder'sche Polonaise vor, und Herr Zschiesche sang eine Arie von Lindpaintner excellent. Die mit Recht beliebte Romanze „der Kuss" wurde zum Abschied von Herrn Jäger meisterhaft vorgetragen. Drei mehrstimmige Wienergesänge:

1) O pescator dell' onda (dreistimmig),
2) Dominus Deus (vierstimmig), von Schwarzböck, in Wien komponirt; und
3) Müllerlied ebenfalls vierstimmig, vom Herrn v. Biedenfeld

wurden ebebenfalls meisterhaft vorgetragen, und erfreuten sich des allgemeinen Beifalls. Von allen verdient die letzte Komposition noch einer Erwähnung, indem dieselbe ganz ausgezeichnet war. Möge Herr Jäger bald nach Berlin zurückkehren und uns durch einige Gastrollen erfreuen.

C. G.

Revue musicale.

(Fortsetzung aus No 43.)

Herr Perne (nicht Terne, wie es in No. 43 durch fortlaufenden Druckfehler heisst) hat sei-

nen Bericht über das Noten-System der alten Griechen fortgesetzt, und wir theilen daher mit, was wir gefunden haben: Mit der Angabe des Aristoxenus stimmt die des Aristides Quintilianus, welcher sagt:

„Die musikalischen Intervalle sind einfach „oder zusammengesetzt. Die einfachen Inter„valle sind diejenigen, welche beim Singen „nicht in mehrere aufgelöst werden können. „(Offenbar durch einen Druckfehler heisst es „in der Revue musicale: qu'il est possible, „de resoudre etc.) „Das kleinste derselben in „in der Modulation ist die enharmonische diè„sis (oder der Viertel-Ton); es folgt das dop„pelte dieses Intervalls, halber Ton genannt, „darauf das doppelte des halben Tons, Ton „genannt, endlich das doppelte des Tons „der ditonus (die grosse Terz). Diese In„tervallen sind ferner klein oder gross, konso„nirend oder dissonirend, enharmonisch oder „chromatisch, oder diatonisch und rational „oder irrational. Die rationnalen Intervalle „sind solche, von welchen man das Verhält„niss (la raison) erkennen kann, und das Ver„hältnis ist die Stimmung nach dem numerus, „le nombre), welcher in Intervallen statt findet. „Die irrationalen sind die, in welchen man „kein Verhältniss wahrnehmen kann. So ist „das Verhältniss der Quarte der Epitrit (Ver„hältniss von 4 zu 3), das der Quinte ist „der Hemiolus (Verhältniss von 1 zu 3), das „der Oktave ist das Diplon (wie von 1 zu 2).

„Die konsonirenden und dissonirenden In„tervalle werden durch die Töne gebildet, von „welchen wir vorher [Hieses vorher bezieht sich aber nicht auf den von Herrn Perne mitgetheilten Text, sondern auf pag. 9 der „Meibomschen Ausgabe) gesprochen haben. „Von den enharmonischen und andern Inter„vallen werden wir sprechen, wenn es nöthig „ist. Es giebt unter diesen einfache, wie der „halbe Ton und der Ton (die kleine Terz). „Es giebt darunter auch welche, die grade, „und andre, die ungrade sind. Die graden „sind die, welche in gleiche Theile ge„theilt werden können, wie der halbe Ton „und der Ton; die ungraden sind die, welche „nur auf ungleiche Weise, wie zu drei, fünf „sieben getheilt werden können. Die Anord„nung der Intervalle ist folgende: Man stellt „zwei Dieses nach einander, nie mehr; eben „so zwei halbe Töne nach einander, nie mehr. „Man stellt zwei Töne nach einander auf dem „Tetrachord, aber nie mehr, denn wollte man „anders verfahren, so würde daraus ein disso„nirendes System entstehn. Die Intervalle „sind so auch noch weit oder enge. Die en„gen Intervalle sind die kleinsten, wie die „Diesis. Die weiten Intervalle sind die gröss„ten, wie die Quarte.

„Es giebt auch mehr Eintheilungen des dia„tonischen Systems. Die erste Eintheilung „ist die, wo der Ton nach diesem oder Ton„Vierteln getheilt ist, die zweite nach halben „Tönen; die dritte, wo der ditonus oder grosse „Terz in sechs gleiche Theile getheilt ist, „wovon jeder ein Ton-Drittel beträgt; end„lich die vierte ist die, in welcher der Dito„nus in vier halbe Töne getheilt ist, d. h. in „acht Dieses. Die Alten nämlich vor Pytha„goras bildeten ihre Intervalle „so, dass sie jede Saite (nämlich des „Tetrachords, der Basis jedes musikalischen „Systems bei den Griechen), um eine Diesis „erhöhten, und sie nannten Diesis „das kleinste Intervall, welches die „Stimme bildet, wenn sie sich zu er„heben scheint; Ton, das erste In„tervall, durch welches die Stimme „sich mit einer bestimmten Grösse „ausbreitet; halben Ton die Hälfte „oder das, was die Hälfte des Tons „zu sein scheint; denn sie sagen nicht, „dass der Ton in zwei gleiche Theile „getheilt sei, wie das doch der Wahr„heit entsprechend scheint. Wir geben „hier" fährt Aristides fort, diese Harmonie, „welche man bei den Alten findet, wovon die „erste Oktave sich durch 24 Diesen verbrei-

„tet, und die zweite Oktave sich durch halbe „Töne erhält.“

Herr Perne hat nun die Karaktere des Aristides in Kupfer stechen lassen, und diejenigen bezeichnet, welche von denselben durch Meibom mit Karakteren aus dem Pythagoräi-System verwechselt sind. Es genügt hier, zu bemerken, dass die Karaktere der Noten in griechischen Buchstaben bestehn.

Herr Perne hält ferner dieses System der Alten im Allgemeinen für ein diatonisches (aus grossen und kleinen Intervallen bestehendes) aus welchem man nachher die vier neuen Systeme gemacht habe, nämlich nebst dem bereits vorhandnen harmonischen das diatonische, eigentlich sogenannte, das chromatische und enharmonische und zwar nicht eine Art, sondern zwei Arten des diatonischen Systems, so wie drei Arten des chromatischen Systems.

Das diatonische System soll nämlich getheilt sein 1) in das diatonische Moll und 2) das diatonische Dur (oder syntonolydisch) in das Moll gebildet auf dem Tetrachord nur einem halben Ton, zusammengesetzt aus sechs Zwölftheilen (also ½ des Tones, dann aus einem Ton zusammengesetzt aus neun Zwölftheilen, und hierauf aus einem Ton von funfzehn Zwölftheilen (folglich erst aus drei Viertel-, dann aus fünf Viertel-Ton); das Dur auf dem Tetrachord zusammengesetzt aus einem halben Ton von sechs Zwölftheilen, und zwei Tönen, jeder von zwölf Zwölftheilen.

Das chromatische System soll getheilt worden sein 1) in das chromatische Moll; 2) das chromatische Hemiolon (sequialtire, anderthalb); 3) chromatisch tonische; das erste zusammengesetzt auf dem Tetrachord aus zwei Drittheilen des Tones, jedes gebildet aus vier Zwölftheilen, dann aus einem Intervall der kleinen Terz, gebildet aus zwei und zwanzig Zwölftheilen, das heisst aus einem Drittel-Ton von vier Zwölftheil aus einem halben Ton von sechs und einem ganzen Ton von zwölf Zwölftheil; das andre zusammengesetzt auf dem Tetrachord aus zwei schwachen halben Tönen, jeder aus vier und ein halb Zwölftheil des Tons gebildet, dann aus einer kleinen Terz gebildet aus drei Viertel-Ton oder neun Zwölftheil, darauf ein Ton von zwölf Zwölftheil; das dritte zusammengesetzt aus zwei halben Tönen jeder von sechs Zwölftheil, und einer kleinen Terz, zusammengesetzt aus einem halben Ton von sechs und einem ganzen von zwölf Zwölf-Zwölftheil. Endlich das engste der drei Systeme und ihrer verschiedenen Gattungen ist nach Herrn Perne das enharmonische gewesen, nach welchem das Tetrachord zusammengesetzt war aus zwei Viertelton, jedes zu drei Ton-Zwölftheil, dann aus einer grossen Terz oder zwei Tönen zu zwölf Zwölftheil.

(Fortsetzung folgt.)

5. Allgemeines.

Standpunkt der Zeitung.

Der fünfjährige Zeitraum, den die Zeitung jetzt durchlebt hat, war die Periode, für welche der Unterzeichnete sich bei sich selbst für die Gründung und Befestigung eines Unternehmens verpflichtet hatte, das er als angemessen und nothwendig für Berlin erkennt. Der Hauptstadt seines Vaterlandes, die schon jetzt für Wissenschaft und Kunst einer der wichtigsten Zentralpunkte Europa's ist, und sichern Schrittes einem noch höhern Ziel entgegengeht, ziemte auch für die Angelegenheiten der Tonkunst ein eignes Organ. Das geistige Band, das alle Musiker auf ihrer Gesammtbahn zu gemeinschaftlichem Ziel unsichtbar umzieht; die Verbindung, die ihnen allen — selbst den Nicht-Bemerkenden — aus der gemeinschaftlichen Liebe für Eine, allen genugthuende Lebensaufgabe eingeflösst wird — eine Empfindung, die selbst egoistische Regungen des Neides, der Nebenbuhlerei, der Missverständnisse und Zwistigkeiten nur verschleiern und trüben, nicht ertödten können: alle diese geistigen Berührungen gewinnen durch eine sichtbare, sie allgemein bewusst machende und dadurch kräftigende Bethätigung; sie bedürfen ih-

rer für sich und für jene Absichten, die kein die kein Einzelner für sich erreichen, und keiner, der über sie nachdenkt, entbehren kann. Ein selbständiges, eigenthümliches Volk muss auch eine eigenthümliche Kunst haben, und für sie ein eignes und eigenthümliches Organ. Dies wurde längst in Berlin empfunden; die zahlreichen Unternehmungen musikalischer Zeitschriften (Marpurgs Reichard s, Spaziers, Stöpels) bekunden es. Sind sie, oft unerwartet schnell vorübergegangen, so spricht sich in der längern Fortdauer der jetzigen Unternehmung das gewachsene und lebendiger erkannte Bedürfniss aus.

Wenn in einer so wichtigen Angelegenheit ein anderer, als der vollständige Erfolg genügte, so könnte der Unterzeichnete mit mehr Befriedigung auf das Geschehene zurück blicken. So mancher hoch geachtete Künstler und Schriftsteller hat sich der Unternehmung angeschlossen; so mancher ist durch sie für schriftstellerische Thätigkeit zu seinem und allgemeinem Vortheil erregt worden; selbst Ein hohes Ministerium der Unterrichtsangelegenheiten hat das Unternehmen durch öffentlich bezeigten Antheil hochgeehrt. Es hat dem Eifer für die gute Sache selbst an äusserlich sichtbaren Erfolgen nicht gefehlt; wir dürfen uns freuen (ohne damit Verdienst und Ehre der Ausübenden zu schmälern) dass die unablässigen Mahnungen der Zeitung die Konzertgeber und das Publikum von Berlin von der Armuth und Seichtigkeit des frühern Konzertwesens auf die edlere Bahn zurückgerufen, zu ihr ermuthigt, namentlich die grössten Instrumentalwerke unter uns einheimisch gemacht haben; so dass man jetzt kaum ein Konzert ohne Symphonie gegeben und besucht sieht, wie früher kaum eines mit einer Symphonie. Wie unsere Voraussagungen bei mehr als einer Verirrung der Theater eingetroffen sind, ist schon früher, und neulich wieder nachgewiesen worden; auch die Singakademie hat unsre früher ausgesprochnen Ansichten und Mahnungen zu der Pflicht gegen das Publikum durch d- That anerkannt; ihre zahlreichen öffentlichen Aufführungen in neuerer Zeit — indem sie ihr selbst und ihrem Direktor, Herrn Professor Zelter, zur grossen Ehre gereichen — bekennen zugleich, dass die Akademie die Theilnahme des Publikums nicht entbehren mag. Alles dies sind Siege der guten Sache; und eben darum freuen wir uns ihrer, eben darum rühmen wir sie.

Allein — um so schmerzlicher gewahrt man die nächste Aufgabe der ersten fünf Jahre keineswegs vollkommen gelöst. Eben der Grundzug im Karakter der ganzen Unternehmung, als einer gemeinsamen Angelegenheit aller Musiker, ist ungeachtet umständlicher und wiederholter Auseinandersetzungen noch nicht allgemein erkannt und beherzigt — am wenigsten von den hiesigen Musikern. Die Folgezeit wird richten über unsern Anspruch an sie, und ihre Zögerung, ihn zu erfüllen. Galt unsre wiederholte Aufforderung nicht dem wahrhaften Besten der Kunst, der wir alle uns gewidmet haben: so war sie unberechtigt. Wo nicht, so haben die Säumenden — nicht an uns, sondern an dem allgemeinen Besten — und ihrem eignen, ihre Pflicht versäumt. Persönliche Rücksichten werden das so wenig rechtfertigen können, als wir unsere Aufforderung, wäre sie blos auf persönlichen Interessen gegründet, für gerechtfertigt ausgeben könnten. Dass auch diese Erinnerung nur um unsrer Pflicht willen ausgesprochen, nicht von irgend einem Bedürfniss uns abgefodert ist, beweiset der fünfjährige Fortgang der Zeitung. Und so mögen wir die Entscheidung der Zukunft ruhig erwarten, von der jetzt uns abgenöthigten Beschwerde aber hoffen:

Dabit deus his quoque finem.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Berliner

Allgemeine musikalische Zeitung.

~~Sechster~~ Siebenter Jahrgang 1830.

7
1830

187 BG

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Den 2. Januar — № 1. — 1830.

Kritik.

(Von Friedrich Rückert.)

Diesem siebenköpf'gen Drachen,
Der Kritik, es recht zu machen,
Dem verzweifelten Geschäfte
Unterliegen Zauberkräfte.

Wirst du hier ein Haupt besiegen,
Es in trunknen Taumel wiegen,
Dass die Augen freundlich blinzen,
Wird ein andres an dich grinzen.

Doch euch es recht zu machen, ihr Herr'n,
Darauf verzichten wollt' ich gern,
Hätt' ich es nur so weit gebracht,
Dass ich mir selbst es recht gemacht.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper,
Eine historische Skizze.

(Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.)

Die Oper, als rein lyrische Dichtung, vereinigt mit dem süssesten Zauber der Töne, hat in Frankreich zu allen Zeiten nur als fremde Pflanze auf fremdem Boden geblüht. Ihr Mutterland ist bekanntlich Italien; hier lebte sie ihr wonniges, blütenreiches Jugendleben; und das schönere reife Mannesalter, in welchem alle einzelnen Kräfte mit reicher Fülle zum harmonischen Ganzen kunstreich sich gestalten, hat sie in Deutschland, wenigstens durch Deutsche geführt. Während Italien schon ein halbes Jahrhundert fast die Oper kannte und pflegte, und auch Deutschland schon lange seine besten Künstler vereinigte zur Hervorbringung von Werken dieser niegekannten Kunstgattung, kannte man sie in Frankreich noch kaum dem Namen nach, wenigstens wagte es niemand, eine französische Oper zu schreiben. Es scheint indess weniger in dem Mangel an musikalischer Bildung überhaupt, oder am Unvermögen, gerade hierin etwas Bedeutendes zu leisten, die Ursache davon gelegen zu haben, als vielmehr in der vorgefassten und theilweis nur allzuwohlbegründeten Meinung, die franzö-

sische Sprache eigne sich nicht für die Musik, in einer Meinung, welche J. J. Rousseau nach hundert Jahren noch mit allem ihm eigenthümlichen Scharfsinn und Feuer verfochten hat. Als schon Carissimi und seine Schüler in Italien die Oper zu einem hohen Grade der Vollkommenheit erhoben hatten, kannte man in Paris nur Ballets, in welchen der Dialog regelmässig mit dem Tanze wechselte, und in denen weder Geschmack noch irgend eine Regel der dramatischen Kunst herrschte. Erst Balthasarini, ein Italiener, welchen der Marschall de Brissac, Gouverneur von Piemont, Catherinen von Medicis mit einer Bande von Violinspielern schickte, brachte eine gewisse Regelmässigkeit hinein. Er wurde seiner Verdienste halber in dieser so sehr beliebten Kunst von seiner Gebieterin erst zum Kammerdiener derselben, dann zum Anordner aller Feste, Ballets, Konzerts und theatralischer Vorstellungen am Hofe ernannt, und nahm späterhin den Namen Beaujoyeux an. Eben dieser Balthasarini war es, welcher 1581 das berühmte komische Ballet zur Vermählungsfeier des Duc de Joyeuse komponirte, wobei ihn Beaulieu und Salmon, Kapellmeister Heinrich III. unterstützten, indem sie einen Theil der Melodien machten, zu denen La-Chenaie, Almosenier des Königs, die Worte gab. Dies einzige Ballet kostete mehr als 12,000,000 Thaler; so erzählen die französischen Geschichtschreiber. Auch Baif und Ronsard arbeiteten für dieses Fest.

Baif war Dichter und Musiker zugleich, hatte in Venedig Opern gesehn, und fasste nun den Entschluss, dies Schauspiel auch in Frankreich einzuführen. Er dichtete zu dem Ende nach dem Muster der Alten, welches er für den Gesang am günstigsten achtete, Dramen in melodischen Versen, setzte sie in Musik, und liess sie in den Konzerten aufführen, welche er in seinem Hause in der Vorstadt Saint-Marceau gab, und welche die Könige Carl III. und Heinrich III. mit ihrer Gegenwort beehrten. Baif verfolgte sein Unternehmen mit Eifer, und würde in Paris eine Oper etablirt haben, wenn nicht bürgerliche Kriege, welche um diese Zeit in Frankreich wüheten, den Vergnügungen des Hofes ein Ziel gesetzt hätten.

Endlich im Jahre 1645 liess der Kardinal Mazarin, welcher den jungen König Ludwig XIV. auf alle Weise zu amüsiren suchte, vor diesem Monarchen und der Königin Mutter, eine lyrische Komödie„ la Finta Pazza," von Julius Strozzi, spielen. Der erste Akt dieses Stücks endigte mit einem Ballet von Affen und Bären, der zweite durch einen Tanz von Straussen und der dritte mit einer Entrée von Papageien. „La Finta Pazza" und „Orfeo" von Zarlino, welcher zwei Jahre später erschien, wurde von Musikern und Sängern dargestellt, welche der Kardinal aus Italien hatte kommen lassen. Die Pracht dieses Schauspiels, die Reize der Musik, die Schönheit der Kostüme, das Spiel der Maschinen und die Mannigfaltigkeit der Dekorationen brachten eine ausserordentliche Wirkung hervor. Mazarin hatte dies königliche Fest für seine Kosten besorgt und liess es bei der Vermählungsfeier Ludwigs XIV. wiederholen. Der ausserordentliche Erfolg, welchen die Darstellung des „Orfeo" gehabt hatte, erweckte den Gedanken, um auch französische Opern zu schaffen; nur die Ausführung bot grosse Schwierigkeiten dar. Man hatte das Theater, die Maschinen und Dekorationen; nur der Sänger und Musiker bedurfte es noch; vor allem aber war das Vorurtheil gegen die französische Sprache zu besiegen. Der Abbé Perrin war es, welcher zuerst wagte, diesen Kampf zu bestehen; er dichtete ein Pastorale, Cambert, Organist zu St. Honoré setzte es in Musik, und in Issy, dem Hause des Herrn Delahaye erfolgte die Darstellung mit grossem Beifall. Die Neuheit dieser Erscheinung reizte die Franzosen um so mehr, als sie ihnen den Beweis gab, dass sie auch ein lyrisches Schauspiel haben könnten. Die Musik gefiel sehr, und vor allem bewunderte man die süssen Melodien der Flöten, welche der Komponist mit denen der Violinen kunstreich zu verbinden gewusst hatte, und deren Wirkungen man nur mit denen der Streiter in den olympischen Spielen vergleichen zu können glaubte. Der Kardinal, welcher diese Art der theatralischen Darstellung leidenschaftlich liebte, und ihren Werth wohl zu schätzen wusste, belohnte die Verfasser des Pastorale auf die schmeichelhafteste Weise, und

auf seinen Befehl wurde es mehrere mal zu Vincennes vor dem Könige gespielt. Bezaubert von dem glücklichen Erfolge dieses ersten Versuches, unternahmen sie die Komposition der Oper „Arianne.“ In dieser Zeit trat eine neue italienische Truppe mit der Oper „Ercole amante“ auf. Die Vermählung des Königs, die Fortschritte, welche die Kunst seit mehrern Jahren gemacht hatte, und die Freigebigkeit des Kardinals, machten diese Darstellung zu einer der glänzendsten, die je gesehen worden waren. Vigarani von Modena, ein berühmter Architekt, hatte in den Tuillerien ein prächtiges Theater bauen lassen und Maschinerien, welche Ausserordentliches leisteten. Der König, die Königin und die vornehmsten Herren des Hofes, tanzten hier; aber ungeachtet all dieser Vortheile und einer vorzüglichen, ja bessern Ausführung, machte diese Oper doch nicht den Eindruck, welchen „Orfeo“ einst hervorgebracht hatte. Man hatte nun einmal an den französischen Worten Geschmack gefunden, der Nationalstolz war erwacht und — Camberts Werk wurde allgemein vorgezogen. Der Marquis de Sourdéac, berühmt in den Annalen der Oper durch seine Vervollkommnungen des Maschinenwesens, liess in seinem Schlosse Neuburg „la Toisond'or“ von P. Corneille bei Gelegenheit der Vermählung seines königlichen Herrn darstellen, und gab bei dieser Gelegenheit ein Fest, wie es dergleichen nur wenige je gegeben hat. Die ganze Noblesse der Normandie war dazu eingeladen, und die Akteurs, Musiker, Tänzer, Dekorateurs, Maschinisten, ja selbst Zuschauer wurden während zwei Monate für seine Kosten mit allem Nöthigen versehen und gepflegt. Bei der Vorstellung waren mehr als 500 Menschen gegenwärtig.

Die Oper „Ariane“ war nun vollendet; man hatte selbst angefangen sie zu probiren, als der Tod des Kardinals Mazarin die Ausführung des Unternehmens unterbrach, und die Künste überhaupt dadurch einen so thätigen Beschützer verloren, dass die Fortschritte des lyrischen Drama's für mehrere Jahre gehemmt wurden.

Um ein Unternehmen, welches so glänzend begonnen hatte nicht ganz fallen zu lassen, erbat sich Perrin im Jahr 1669 die Erlaubniss „Academies de Musique“ zu etabliren, um öffentlich musikalisch dramatische Vorstellungen geben zu können. Da Perrin jedoch die Sorgen und Auslagen nicht allein über sich nehmen konnte, so verband er sich mit Cambert für die Musik, mit Sourdeac für die Maschinen und mit Champeron für die Fonds. Da die Stadt Paris nicht die erfoderliche Anzahl Schauspieler und Musiker besass, liess man aus dem mittägigen Frankreich die ausgezeichnetsten Musiker kommen und vereinigte sie mit den Künstlern, welche nun schon eine 10jährige Erfahrung gebildet hatte. Diese neue Truppe wurde im „Hôtel de Nevers“ geübt, während man das Ballspiel-Haus in der Mazarin-Strasse zu einem Schauspielsaale umgestaltete. Hier war es, wo „Pomone,“ die erste französische Oper, vor dem Publikum gegeben wurde. Die Worte waren von Perrin, die Musik von Cambert und die Ballets von Beauchamp. Mademoiselle de Castilly, Beaumavielle und Rossignol führten die Hauptrollen aus. Saint-Evremont sagt, indem er von diesem Stück spricht: man sah die Maschinen mit Erstaunen, und die Tänze mit Entzücken, man hörte den Gesang mit Vergnügen, und — die Worte mit Widerwillen. Obwohl dieses Urtheil als vollkommen wahr angesehen werden kann (denn Perrin nahm sich die italienischen Opern zum Muster und bot dem Komponisten nichts als abgerissene Scenen ohne Handlung in einem kläglichen Style, untermischt mit groben Zweideutigkeiten und nicht eben sinnreichen Wortspielen) so könnte man dasselbe doch sehr wohl auf manche Opern von heut zu Tage, welche oft noch unter jenen Rhapsodien Perrins stehen, anwenden. Ungeachtet all dieser Mängel wurde „Pomone“ 8 Monate lang mit unvermindertem Beifall gegeben und Perrin zog sich für seinen Theil mit einem Gewinn von 30,000 Franken zurück.

Der Marquis von Sourdeac wusste sich nun unter mancherlei Vorwand des Theaters zu bemächtigen, engagirte statt Perrin Gilbert als Theaterdichter, welcher zuerst ein anderes Pastorale, wozu Lully die Musik geschrieben hatte, gab, und womit der später so berühmte Meister also höchst bescheidentlich debütirte. Der unge-

messene Beifall, der ihm ward, und seine Klugheit im gewöhnlichen Menschenleben, dann der Kredit der Madame de Montespan brachten ihn in den Besitz des Perrinschen Privilegiums und stellten ihn bald an die Spitze des Operntheaters. Sobald Lully dies erreicht hatte, gab er Gilbert den Abschied, entliess Sourdeac und seine Associés, verband sich mit andern, und erbaute ein neues Theater im Ballhause der Strasse von Vaugirard, wo man 1672 „les Fêtes de l'Amour et de Bachus" zuerst spielte. Diese Piece war von Quinault gedichtet, und gab diesem Dichter Gelegenheit, sein grosses Talent für diese Gattung ahnen zu machen, ein Talent, das er in „Cadmus" und in der „Alceste" so glänzend entwickelte. Lully verband sich näher mit Quinault, arbeitete fast täglich mit ihm und machte sich anheischig, ihm für eine Oper, welche er jährlich liefern sollte, 4000 Franken zu bezahlen. Quinault ging darauf ein, aber er unterwarf sich damit zugleich einem harten Loose. Lully beherrschte ihn tyrannisch; denn in den trefflichen Werken Quinaults ist vielleicht kein Vers, keine Strophe, kein Gedanke, der nicht Lully's strenge Prüfung erst aushalten musste. Quinault musste ihm täglich, was er nur machte, seine Dichtungen, Scene vor Scene vorlegen. Molière starb 1673 und während der Vorstellungen von „Cadmus" gab der König Lully den Saal des Palais Royal, wo die Oper dann mehr als ein Jahrhundert geblieben ist *).

Lully war bekanntlich ein ausgezeichneter Violinspieler, gab sich viel Mühe, die Musiker seines Orchesters zu bilden, und vermehrte die Schwierigkeiten seines Accompagnements in dem Maasse, wie diese sich mehr Fertigkeit erwarben. Lully kann zugleich als der Erste betrachtet werden, welcher von den Blas- und Schlag-Instrumenten für das Opern-Orchester Gebrauch machte; vorher herrschten hier nur die Streich-Instrumente. Eine andere eben so bedeutende Neuerung verdankte ihm die Oper, indem 1681 in „le Triomphe de l'Amour" zuerst Tänzerinnen auf dem Theater erschienen; denn bis dahin hatten verkleidete Männer in den Ballets die Rollen der Frauen ausgeführt. Lully liess als gewandter Hofmann sich keine Gelegenheit seinem Gebieter zu gefallen entgehen, so dass ihn dieser mit Gunstbezeugungen überhäufte und zum Intendanten seiner Musik machte. Der glückliche Künstler durchlief die Bahn seines Lebens mit so viel Ehre, als nur wenige andre gewonnen, und beschloss sie 1688 mit der Oper „Armide" welche zugleich für sein bestes Werk gehalten wird. Die ausgezeichnetsten Musiker, welche unter einer grossen Menge den Fussstapfen Lully's am treuesten gefolgt sind, waren: Destouches, Campra, Monteclair und Lalande. Lully herrschte so auch in seinen Schülern, ein ganzes Jahrhundert, unumschränkt auf der Opernbühne Frankreichs. Da trat 1733 Rameau mit seiner Oper „Hyppolit et Aricie" auf und erregte damit, wie überhaupt durch seine Kompositionen, grosse Verwirrung, in der musikalischen Welt. Lange wurde ihnen von der Lullyschen Partei der Erfolg streitig gemacht: man setzte Rameau's Opern, Lully's Armide, Atis u. dgl. entgegen, und die grössere Menge strömte auch den Vorstellungen derselben zu; aber endlich siegte doch die Allgewalt der Kunst des Meisters, der Castor et Pollux geschaffen, und nun herrschte er unumschränkt auf der lyrischen Bühne wie vorher Lully. Rameau's Werke wurden mit so grossem Beifall gehört, dass man gar nicht an die Möglichkeit schönerer, lieblicherer Arien, mächtiger wirkender Chöre glauben mochte; man meinte durchaus, Rameau's Werke berührten die äussersten Gränzen der Kunst. — Aber wie es im Lande der Täuschungen nichts seltenes ist, den mächtigsten Zauberer untergeben zu sehen vor den Reizen einer liebenswürdigen, verführerischen Fee, so sehen wir auch den zweiten Patriarchen der französischen lyrischen Bühne bald verdunkelt, wenn er auch nie vergessen werden kann. Die Italiener nämlich waren indessen auch nichts weniger als auf der Stufe stehen geblieben, welche sie bis zu Lully's Zeit erstiegen

*) Dieser Saal lag, wenn man in den Hof des »Palais Royale tritt, rechts, und brannte 1763 ab. Er wurde sogleich wieder gebaut, und brannte 1781 von Neuem ab. In dieser Zeit wurde auch der Saal »de la Porte Saint-Martin,« für die Academie der Musik gebaut, und diese verliess ihn erst nach 10 Jahren, um den zu beziehen, wo sie noch jetzt ist.

hatten, noch gingen sie muthig und mit Glück auf der Bahn zum Ziele fort. Als da nun italienische Sänger nach Paris kamen — man nannte sie Bouffons — und während ihres acht monatlichen Aufenthalts dort, „Pergolesi's Serva Padrona," „Jomelli's Paratagio," „Leo da Vinci's Viaggiatore" aufführten; da siegten Reinheit der Kompositionen, Süsse und Einfachheit der Melodien, mit Kraft und Glanz auch oft gepaart, über Rameau's Werke, die nun als schwerfällige Psalmodien bizarr und anmuthlos erschienen; — da ward die Fackel eines neuen Krieges entzündet. Die Parteien, welche bisher für Lully und Rameau sich gegenseitig bekriegt hatten, verbanden sich nun mit einander gegen ihre gemeinschaftlichen Feinde und kämpften tapfer pro aris et focis. Die Kämpfer versammelten sich jeden Abend in der Oper und suchten gegenseitig verächtlich zu machen, was irgend hätte gefallen können. Bon mots, Broschüren und Pamphlets folgten sich in raschem Wechsel. Wie aber diese die einzigen Waffen waren, welche geführt wurden, so hatte das ganze Wesen nicht viel intellektuellen Werth. Dem ungeachtet siegte scheinbar Rameau noch einmal; die Bouffons erhielten ihren Abschied, und verliessen 1753 Paris. Dorat schrieb damals, in seinem Gedicht von der Deklamation, Chant III.:

En secret indigné que la scene avilie
Se fût prostituée aux bouffons d'Italie;
Que le François, trompé par un charme nouveau,
Eût pour les vains fredons abandonné Rameau,
Apollon veut punir ce transport idolâtre.
. . . . . .
Rameau, le sceptre en main éclipse Pergolèse:
Le goût a reparu; le dieu du jour s'apaise;
Et son ressentiment subsisterait encor,
Si la scène à nos yeux n'eût remontré Castor.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Magdeburger Liedertafel. Zweite Sammlung. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen von A. Mühling. Op. 43. Preis 20 Sgr. Halberstadt bei Carl Brüggemann.

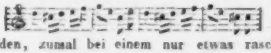
Obgleich der vierstimmigen Männergesänge in Ueberfluss vorhanden sind, so mangelt es eigentlich doch an wirklich guten, und das hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass fast ein jeder, der sich mit Erfolg in andern Gattungen von Komposition versucht hat, es für ein Geringes hält, auch für den Männergesang zu schreiben. Dies ist indessen ein Vorurtheil, welches, als ein solches sich denen sogleich bemerklich machen wird, welche frei sind von Anmassung und Dünkel, und welche an den Kindern ihres Geistes nicht mit Affenliebe hängen. Die Beschränktheit in der Ausdehnung der Stimmen, macht auch eine eigene Behandlung derselben nothwendig, und soll eine jede von ihnen frei, selbstständig, sangbar dastehn, ohne dass dadurch die Schönheit und Klarheit, des Ganzen beeinträchtigt wird, will man überhaupt den Gesang wirkungsvoll machen, so erfodert dies eine lange Uebung und Erfahrung. Unübertrefflich in dieser Hinsicht ist unser Altmeister, der Herr Professor Zelter, dessen „Invocavit," und „Sanct-Paulus" war ein Meduus und viele andere seiner Männergesänge als Muster für alle Zeiten gelten werden. — Je seltener, wie gesagt, Erscheinungen dieser Art sind, desto erfreulicher ist es, wenn dann und wann einmal etwas Gutes zu Tage gefördert wird, und so müssen wir es auch Herrn Mühling Dank wissen, dass er uns mit den vorliegenden sechs Gesängen, welche unter den bessern Produkten der Art einen nicht unbedeutenden Rang einnehmen, beschenkt hat. Gut gewählte Texte, eine grösstentheils glückliche Auffassung derselben, und eine kunstreiche Behandlung der Stimmen, sind die Hauptvorzüge darin. —

No. 1. Lob des Junggesellenstandes, ist ein munteres und frisches Stück. Die Freude des Junggesellen im Gefühle seiner Freiheit und Unabhängigkeit und dessen leichten, fröhlichen Sinn, konnte der Komponist nicht besser wieder geben. Der Gesang erfodert, so wie alle übrigen, einen sehr präzisen und ausdrucksvollen Vortrag.

No. 2. Abendverlangen und

No. 3. Das Echo besitzen viel Zartheit, und sind sehr sangbar. Die Nachahmung des Echo in No. 3. ist von angenehm überraschender Wirkung.

No. 4. Die Mühen des Lebens, ist theilweise etwas trivial und von allen sechs Gesängen der schwächste. Stellen wir diese:



werden, zumal bei einem nur etwas raschen Tempo, niemals rein herauskommen. Auch wirken die scharfen, markirten Rhythmen, welche freilich auch durch das amphibrachische Versmaas des Textes herbei geführt worden sind, nicht angenehm. Dagegen ist

No. 5. Die Sterne, wieder recht gelungen. Der Gesang ist in Gemässheit des Textes, einfach und würdevoll, und söhnt uns mit den Mängeln des vorigen auf eine angenehme Weise wieder aus.

No. 6. endlich, ist eine Art Rundgesang. Ende gut, alles gut, sagt das Sprichwort; hier ist aber ausser dem vielen andern Guten, das Ende noch mit das Beste. Zur Bezeichnung des Vortrags steht oben: kräftig und feurig; stünde das aber auch nicht da, so würde dennoch das Lied nicht füglich anders gesungen werden können, und diejenigen Kompositionen, deren Vortragsbezeichnung man nicht erst lange nachzusuchen braucht, sondern bei denen man gleich weiss, woran man mit ihnen ist, haben eine sehr grosse Empfehlung für sich. Auch dieses Lied bedarf keiner weitern Empfehlung und verdient, in jeder liederfröhlichen Tischgesellschaft das Bürgerrecht zu erhalten. Druck und Papier kann man nicht besser wünschen.

Trois grands Duos pour le Pianoforte à quatre mains; arrangés d'après des Quatuors de Bern. Romberg par A. Mühling. Liv. I. Prix 1½ Thaler. Halberstadt chez Carl Brüggemann.

Quartettspieler werden die Rombergschen Quartette unstreitig hinreichend kennen; ob diese aber auch dem übrigen musikalischen Publikum allgemein bekannt sind, steht zu bezweifeln. Selbst Recensent, der in seinem Leben doch schon so Vieles und so Vortreffliches der Art gehört hat, fand erst vor Kurzem die Gelegenheit, einige der gedachten Quartette zu hören, und wurde bei dem ihm dadurch zu Theil gewordenen Genusse auf's Neue in der Ueberzeugung bestärkt, dass Romberg nicht nur ein vollendeter Meister in seinem Spiele, sondern auch in seinen Kompositionen ist. Erwägt man, ein wie im Ganzen nur geringer Theil der musikalischen Welt sich durch den eigenen Vortrag seiner Quartette erfreuen kann, so muss man es dem Herrn A. Mühling Dank wissen, dass er einen Theil derselben durch seine Bearbeitung auch den Pianofortespielern, welche bei weitem die überwiegendere Zahl in der ausübenden Kunst-Welt sind, zugänglich gemacht hat, und es können jene sich um so mehr auf diese Arrangements freuen, als Herr Mühling, nach diesem ersten vorliegenden Duo zu urtheilen, gerade der Mann ist, von dem eine Arbeit wie diese, welche Umsicht, Sachkenntniss und Geschmack erforderte, zu wünschen war. Wenn man glaubt, dass es ein Leichtes sei, ein Quartett in ein vierhändiges Klavierstück umzuwandeln, indem man weiter nichts nöthig habe, als die vier Stimmen unter die vier Hände zu vertheilen, so irrt man sich sehr. Es ist nicht damit abgethan, die Stimmen abzuschreiben und zweckmässig zu vertheilen: — Die grössere Mittel, die das Instrument durch die mögliche gleichzeitige Benutzung vieler Töne darbietet, machen auch die Anwendung derselben, und eben daher auch eine nothwendige Vervielfältigung der im Quartett vorhandenen Stimmen, gewissermassen zur Bedingung. Freilich hört dann das Quartett auf, ein Quartett zu sein; das soll es aber nach der Absicht desjenigen, der es zum quatre mains arrangirt, eigentlich auch nicht mehr bleiben; es kommt also nur darauf an, dass der Bearbeiter bei einer zweckmässigen und bequemen Stimmenvertheilung, auch den Geist der Komposition aufzufassen weiss, nichts in dieselbe hineinträgt, was ihrem Karakter schadet, oder ihn entstellt, sondern die nothwendigen Zusätze und Ergänzungen dem Karakter des Stückes entsprechend wählt, und das Ganze mit Umsicht und Geschmack durch eine grössere Fülle zu heben versteht.

Das ist indessen eine Klippe, an der man leicht scheitern kann; — Herr Mühling hat sie

glücklich gemieden. Seine Arbeit zeigt, dass er besonnen und umsichtig zu Werke gegangen ist; sie verräth einen ausserordentlichen Fleiss und eine, fast möchten wir sagen: allzugrosse Aengstlichkeit bei eigenen Zusätzen, namentlich in den Ausfüllestimmen. Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass der Herr Bearbeiter dem Ganzen etwas mehr Kraft und Fülle, deren Mangel hin und wieder, hauptsächlich beim Forte sichtbar wird, verliehen hätte; im Uebrigen ist die ganze Arbeit höchst musterhaft. — Ueber den Werth der Komposition haben wir schon oben uns vorläufig ausgesprochen. Sie besteht aus vier Sätzen; einem Allo moderato (F-dur), einen Menuett, (Es-dur) einem Andante Scherzando (B-dur), und einem Finale (F-dur), welche sich sämmtlich durch liebliche, oft reizende Melodien, durch ungesuchte und natürliche Medulationen, durch eine meisterhafte, beinahe allzu kunstreiche Ausarbeitung auszeichnen. — Wir hoffen, dass Herr Mühling die beiden Duos, welche wir dem Titel dieses ersten Heftes nach, noch zu erwarten haben, bald werde nachfolgen lassen.

Abendfantasie für das Pianoforte von Löwe. Op. 11: Wagenführ in Berlin.

Wenn man die Phantasie von den strengern Formen der Sonate u. s. w. entbindet, so setzt dies einen Inhalt voraus, der sich diesen festern Formen nicht fügen kann; einen Gedanken, der in sich selbst fertig ist, ohne weitere Auseinandersetzung (so in kleinern Phantasien von Mozart) oder einen Ideengang, der seinen eignen anomalen Weg nimmt, von der formellern Ausführung so viel, oder so wenig entlehnend, als eben angemessen ist. Hierzu geben zwei Werke:

Sonata una quasi Fantasia No. 1. und 2. Bei Simrock in Bonn

Belag.

In keine dieser Kathegorien tritt obiges Werkchen entschieden ein. Nur in dem Belieben des Komponisten scheint es veranlasst, dass das Quasi alla Polacca nicht ganz formell ausgeführt, besonders in der modulatorischen Konstruktion (z. B. S. 5. Zeile 2 und 3), wo D-moll auf D-moll schlägt, ein — Quasi-Gedanke nach einem Gedanken etwas willkührlich und nicht eben vortheilhafter eingerichtet ist. Doch die Lieblichkeit und Empfindungen in einzelnen Gedanken entschädigt und das Ganze wird an seinem Ort angenehmen Eindruck hinterlassen.

Berichte.

Aus Berlin.

Mösers Akademie,

am 30. December 1829.

brachte uns:

1) Mozarts G-moll-Symphonie,
2) von Lindpaintner eine Ouvertüre zu der Oper: „Kunstsinn und Liebe,"
3) Beethovens heroische Symphonie.

Nichts war erfreulicher, als der mit jeder Aufführung sich steigernde Eifer der Ausübenden. Wie Funken sprühten die Töne besonders in dem Finale der Mozartschen Symphonie, und wieder bewährte sich die Ueberkraft eines in allen Stimmen selbstständig und geistreich gearbeiteten Satzes vor jeder Massenwirkung.

Diese war mehr in Lindpaintners Komposition vorherrschend, vereinte sich jedoch in ihr mit einer oft überaus geistreichen und wirkungsvollen Instrumentation, wie denn überhaupt auch diese Komposition von dem grossen Sinn und Talente des Komponisten so unzweideutigen Beweis gab, dass wir immer begieriger werden, ein grösseres Werk von ihm zu hören. Kunst, Geist und Kraft beider Kompositionen vereinte sich in Beethovens Eroica mit kolossalem Ideengang.

Der überfüllte Saal, in dem alle bedeutenden Künstler und Kunstfreunde Berlins sich versammelt hatten, hallte wieder von den Aeusserungen des lebhaftesten Antheils. M.

Notizen.

(Aus Rostock.) Am 5. Dezember wurde von den hiesigen Musikfreunden der Sterbetag Mozarts feierlich und musikalisch begangen, was in einer Stadt, wie Rostock, um so mehr Erwähnung zu verdienen scheint. Ein zu grosser Entschluss, den man anfangs gefasst hatte, bei dieser Gelegenheit Mozarts Requiem zur Aufführung zu bringen, ist an den Umständen ge-

scheitert. Man wählte daher zur Verherrlichung dieses Festes zwei grosse Phantasien Mozarts in C-moll und F-moll, welche letztere noch nie gegeben sein soll. (!) Der hiesige tragische Schauspieler Herr Hesse sprach nach Beendigung der Phantasie in C-moll, ein in Mozarts Biographie befindliches Gedicht auf des Meisters Tod. Gesangstimmen waren (für einige ausgewählte Partien aus der Zauberflöte Mad. Bekker und Hr. Naumann. —

(Neue Opern. Auf dem italienischen Theater in Paris: Caraffas i promessi sposi, der Text der W. Scottschen Braut von Lammermoor nachgebildet. — Die mehrfach besprochene Oper Fausto, die von einer jungen, ungenannten Dame komponirt sein soll, wird ebenfalls jetzt einstudirt und dem Vernehmen nach werden Dlle. Sontag und Mad. Pisaroni die Hauptrollen darin übernehmen. — — In München hat die Oper: der Untersberg, Musik vom Freiherrn von Poissl, welche in der Mitte des November zum ersten Mal zur Aufführung gekommen ist, bereits mehrere beifällig aufgenommene Vorstellungen erlebt. Nur am Schlusse der dritten Vorstellung wurden von der Gallerie Schmähgedichte herabgeworfen, worüber eine gerichtliche Untersuchung gegen die ergriffenen Thäter eingeleitet worden. —

(Aus Wien.) Am 1. und 8. November gab Herr Ignaz Schuppanzigh, Mitglied der k. k. Hofkapelle und erster Opern-Orchester-Direktor im k. k. Hoftheater am Kärntnerthore, im Saale zum „Römischen Kaiser" zwei Mittagskonzerte, die viel besucht und mit Beifall aufgenommen wurden. In dem ersten Konzert wurde das Beethovensche Sextett aufgeführt, welches folgendermaassen besetzt war: Violine: Schuppanzigh; Viola: Weiss; Violoncello: Linke; Klarinette: Klein; Horn: Levy d. ä.; Fagott: Hürth; Kontrabass: Slama. Ein grosses Trio von Beethoven für Klavier, Violine und Cello wurde von den Herren Rudolph Vivenot, Schuppanzigh und Linke vorgetragen. — In dem zweiten Konzert führte man ein Quartett von Beethoven aus Es-dur auf, so wie zum Schluss ein Quintett von Mozart D-dur.

(Das Hallesche Musikfest.) Ein Korrespondent im Mitternachtsblatt meldet in Bezug auf das vielbesprochene und noch immer nicht vergessene Musikfest in Halle, dass wegen der dabei statt gefundenen Missbräuche und der Bewilligung der Kirche zwei Hallesche Gelehrte bei dem Ministerio der geistlichen Angelegenheiten in Berlin bittre Beschwerden gegen die Merseburger Regierung eingereicht hätten, worauf dasselbe dem Halleschen Magistrat folgende Punkte zur Beantwortung binnen 14 Tagen aufgegeben haben soll: 1) Schilderung des genauen Hergangs dieses Musikfestes. 2) Ob Schauspieler oder Schauspielerinnen durch Kleidung oder Gebehrden anstössig geworden wären. 3) Ob wirklich in den Proben und Konzerten Beweise von vichischer Unmässigkeit vorhanden wären, durch welche die Kirche entweiht worden ist. Und ob endlich 4) In den Proben und Konzerten statt geistlicher, weltliche Musik vorgetragen sei. — Inwiefern dieser Bericht begründet ist, können wir nicht entscheiden, wissen aber, dass Halle an solchen mit der Kultur nicht fortgeschrittenen Gelehrten einen Ueberfluss hat, denen in ihrer vermysticisirten Pedanterie alle Musik ein Aergerniss zu geben im Stande ist. —

(Paganini) wird jetzt in München Konzerte geben, und zu demselben Zwecke noch gegen Ende Dezembers in Paris eintreffen. —

Der berühmte Liedercomponist Herr A. Methfessel, befindet sich gegenwärtig auf kurze Zeit in Berlin. Er ist der einzige renomirte Künstler (im edleren Sinne des Wortes), dem Hamburg zu seinem Domicil erwählt und so lange er sich von dieser seiner Heimath entfernt hält, ist die gute Hanseestadt ohne irgend ein Subjekt, von dem irgend eine erkleckliche Phantasieschöpfung zu erwarten stände.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 9. Januar — № 2. — 1830.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper.

Eine historische Skizze.

(Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.)

(Fortsetzung.)

Allein dieser Sieg war doch nur scheinbar. Die Freunde wahrhaft schöner Musik, Leute von besserm Geschmack, die Galuppi's, Leo's, Pergolesi's, Jomelli's entzückende Weisen gehört hatten, bewahrten ihnen ein treues Andenken. Dies ward aber auch allgemein gefühlt, und sprach am deutlichsten sich noch dadurch aus, dass Baurans mit dem ungetheiltesten Beifalle Pergolesi's wunderliebliche „Serva Padrona" parodirte, d. h. in's Französische übersetzte. So floh nun die Melodie, der schönere Gesang, von der grossen Oper verbannt, zum fröhlichen scherzenden Vaudeville, das durch ein halbes Jahrhundert hindurch und vielleicht mehr als je wieder, von hohem musikalisch-dramatischen Interesse war; denn wir stehen nun an dem Beginn der Epoche, in welcher Duni, Philidor und Monsigny, die eigentlichen Begründer der französischen komischen Oper, in welcher endlich Gretry, der grösste Meister dieses Faches, glänzten. Philidor's Sorcier erregte solch überraschende Verwunderung, dass er bei der ersten Vorstellung schon gerufen wurde, und dadurch eine Ehre genoss, welche er bis jetzt nur mit Voltaire theilte, die selbst noch keinem italienischen Meister widerfahren war. (Voltaire ward einst bei Gelegenheit der Darstellung seiner „Merope" gerufen.) Gossec und Rodolphe gaben nun mehrere Stücke der grossen Oper in der italienischen Komödie. Diese Werke sind jedoch verschwunden, und auch die Namen ihrer Verfasser würden vergessen sein, wie die ihrer zahlreichen Zeitgenossen, wenn sie nicht im Fache der kirchlichen Musik klassische Werke geliefert hätten, welche ihnen einen unvergänglichen Ruhm sichern. Philidor und Monsigny nahmen sich die italienischen Opern zum Muster und suchten diese neue Gattung in der Academie Royale einzuführen; aber weder „Erneliude" noch „Aline," Königin von Golkonda machten grosse Sensation. Das Vorurtheil gegen die italienische Oper war schon fest gewurzelt und verlor seine Kraft nicht. Die Parteigänger von Rameau gestanden zu, dass die kleine italienische Musik sich vollkommen für die komische Oper eigne, dass ihr aber aller Adel und jene Kraft mangle, welche der Ausdruck grosser Leidenschaften erfodre. Im Jahre 1768 begann endlich Gretry seine Karriere mit der Oper „le Huron," welche bei aller ihrer Mittelmässigkeit doch ein grosses Talent ankündigte. Aber schon im folgenden Jahre begründete Gretry seinen Ruhm durch „Lucile" und „le Tableau parlant," Kompositionen, welche so originell als lieblich sind, und den Meister zugleich von zwei ganz verschiedenen Seiten zeigten. Die komische Oper war anfänglich nur ein Accessit des Theatre Italien, ihr Bereich erweiterte sich aber in demselben Maasse, als die Künstler ihr ihre grossen Talente widmeten und durch gute Werke ihr den Beifall des grossen Publikums sicherten. Obwohl nach der erfolgreichen Darstellung des „Deserteur" mehrere Künstler sich zurückzogen, fuhr man doch fort hier italienische Farcen und französische Stücke zu geben.

Das Jahr 1791 bezeichneten Piccini's „Buona Filgluola" von Cailhava in's Französische übersetzt, und Gretry's „Zemire und Azor;" und bis zum Jahre 1776 waren auf dem Repertoire der komischen Oper überhaupt als

neu vorzüglich bemerkenswerth: „l'Ami de la Maison“ und „la Rosiré“ von Gretry, dann „la Bataille d'Ivry“ von Martini.

Auf dem Theater der grossen Oper war, während dieser Fortschritte der sogenannten komischen Oper, welche eigentlich die glänzendste Epoche derselben in Frankreich bilden, noch immer psalmodisches Geheul der dramatische Gesang par excellence; denn man glaubte nun einmal nicht, dass eine andre als die tragische Oper zugleich auch eine grosse sein könne: obgleich gerade die Werke eines Philidor, Monsigny, Gretry, welche so glücklich Kraft mit Anmuth, tiefe Empfindung mit leichter Fröhlichkeit vereinigten, und oft in einem wahrhaft grossen Style die Leidenschaften malten, vor allen hätten beweisen können, dass diese neue Gattung der Oper, ohne sich gerade zu der Höhe der Tragödie zu erheben, unsern beiden lyrischen Bühnen mit gleichem Rechte angehören. Wo aber einmal Vorurtheile und Parteilichkeit aufgeregt sind, unter Künstlern und dem Publikum, da mag, da will man nicht vernünftig denken, am wenigsten fremde Rathschläge hören; die schönsten Entdeckungen erscheinen in einem ungünstigen Lichte und werden mit Misstrauen zurückgewiesen. Man liebt die Musik, welche man sonst geliebt hat; und in dem vorliegenden Falle verbanden sich noch mit der süssen Allgewalt der Gewohnheit patriotische Ideen: man glaubte als guter Franzos die französische Musik vertheidigen zu müssen. So weit war der Unglaube und die Blindheit gestiegen, und es bedurfte eines mächtigen Blitzschlages, um den Schleier solcher Irrthümer zu zerreissen, oder das Schwert eines Alexander, um den Knoten solchen Wirrsaals zu lösen. Da erschien Gluck und dies Wunder war geschehn; seine „Iphigenie“ entzündete einen Enthusiasmus, welchen zu beschreiben unmöglich sein würde. Er schuf die wahre dramatische Musik, und bezeichnete sein Debut durch ein Meisterwerk, das noch immer seines Gleichen nicht hat. Wie der grosse Corneille verdunkelte er alle seine Nebenbuhler, deren Erleuchtetste selbst ihm nicht verglichen werden konnten. Wer möchte sich eine Idee machen können von den Wirkungen, welche er hervorbrachte in den Freunden der wahren Musik, in den geliebten Kindern Apollo's, welche mit den höchsten Idealen in der Seele längst schon die Reform eines Systems gewünscht hatten, das allem guten Geschmack widersprach? Sicherlich waren die Empfindungen der wahren Kunstfreunde, als sie die herrlichen Töne Glucks nach den bizarren französischen Kompositionen hörten, nur denen eines Blinden zu vergleichen, dem eine gewandte Hand die Pforten des Tages öffnete. „Es war nicht genug“ — so schrieb Arnaud im Februar 1777 im Journal de Politique et de Litterature — „es war aber nicht genug eine dramatische Musik geschaffen zu haben, es bedurfte auch grosser Schauspieler, wahrhafter Sänger und gebildeter Musiker; Gluck fand dagegen ein Orchester, das fast nichts gesehen hatte, als Viertel- und Achtelnoten, eintönige Dreiklangsharmonien, welche man Chöre nannte, Schauspieler, welche theils mit sich so uneinig waren, als die Musik, welche sie sangen, oder sich abmarterten, durch groteske Armbewegungen so traurige Psalmodien wie kalte Gesänge zu schwachen Wirkungen zu beleben. Prometheus rüttelte seine Fackel und die Statuen waren belebt. Die Instrumente des Orchesters wurden seelenvolle Stimmen rührender oder erhabener Töne, welche sich mit der Handlung vereinigten, um ihre Wirkungen zu verstärken und zu vermehren. Die Sänger lernten, dass eine Musik, um ausdrucksvolle Sprache zu sein, nur aus wahrer tiefer Empfindung hervorgehen müsse. Die Figuranten der Chöre, nun in voller reger Thätigkeit, sahen sich erstaunt den Akteurs gleich, und noch mehr erstaunt waren die Tänzer auf einem Theater, wo sie gewohnt waren fast alles zu sein, nun aber sich nichts weiter zu sehen als — Tänzer. Die Wirkung dieses Schauspiels war ausserordentlich. Man sah zum Erstenmale eine Tragödie in Musik, die Hörer von Anfang bis Ende in fortwährend gesteigertem Interesse, man sah bis in die Koulissen Thränen fliessen, den ganzen Saal erfüllte der Ausdruck der Bewunderung. Die täglich wiederholten Vorstellungen, welche sonst hätten fürchten machen können, dass bald ein Moment der vollsten Ersättigung eintreten musste,

vermehrten nur den Zulauf, die innerste Aufregung der Gemüther, den lebendigsten Enthusiasmus.“ Ein so glänzender Erfolg musste dem Autor Feinde erregen, Feinde, welche nur die flache Mittelmässigkeit nicht kennt.

Die Vorurtheile, unbillige Prätentionen, die Gewohnheit, der schlechte Geschmack und eine Masse kleinlicher widerstrebender Interessen vereinigten dennoch gegen Gluck bittere Epigramme, feindliche Hypothesen, Intriguen und Calembourgs. Die Einen sahen in seinen Opern nichts als die alte französische Musik, nur ein wenig verstärkt; die Andern meinten, sie sei nichts als eine Zwitterart zwischen der französischen und italienischen; manche fanden seinen Gesang platt und gemein, manche wieder barock. Man warf ihm besonders Mangel an Einheit und Motiven vor, ja man ging so weit, ihn anzuklagen und wohl gar zu schmähen, dass er ein Deutscher sei. Während so die oberflächlichen Kenner Gluck bei den Soupers kritisch vernichteten, errichtete ihm die grössere Zahl der Musiker und der erleuchtetsten Kunstfreunde eine Statue, baute sich der herrliche Meister unvergängliche Denkmale in den Herzen aller fühlenden Menschen.

Der „Cid,“ „Horace,“ „Cinna“ und dergleichen Werke hatten die ungestalteten Werke eines Mairet und Duryer von dem französischen Theater verbannt; gleiches widerfuhr ihnen durch „Orfeo,“ „Alceste“ und „Armide,“ welche der „Iphigenie“ unmittelbar folgten und mit denen allen Gluck das Herrscher-Scepter im Reiche des süssesten Zaubers errang. Rameau's Partei schlug, nach so vielen Kämpfen empfindlich geschwächt, zur Retirade, und hatte den Freunden Glucks nur noch Dardanus und Castor entgegen zu stellen; denn diese mochte man hie und da noch hören, gleichsam aus einem Reste von Achtung vor einem alten Idol. Der Kampf war beendigt; nicht aus Mangel an Kämpfern, sondern aus Mangel an Waffen und Munition: und dieser erzwungene Friede, den kein Traktat sicherte, konnte natürlich nicht von langer Dauer sein.

Die letzten Athemzüge der Partisane Rameau's waren kaum ausgehaucht, da trat ein neuer mächtigerer und würdigerer Rival gegen unsern deutschen Komponisten auf; dies war Piccini, dessen Name in Italien schon berühmt, in Frankreich im Jahre 1778 durch die Oper „Roland“ *) bekannt wurde.

Das Feuer, welches unter der Asche glühte, entzündete sich nun bald und brach in lichte Flammen aus. Glückliche Zeiten! wo sich Legionen von Kunstfreunden und Enthusiasten das Parterre der Oper zum Kampfplatze wählten und sich muthig herausfodernd, bald ein Duo attakirten, bald den Grund eines Chors untergruben, bald das feste Gebäude eines Finals zu zerstören suchten. Die Geschichte hat uns die Namen dieser Braven aufbewahrt, welche wechselweis ungestüm oder ruhig den Hagel scharfen Witzes auf ihre Gegner warfen oder mit stoischem Phlegma empfingen, das rollende Feuer der Quodlibets und beissender Calembourgs **) mit so viel Geduld ertrugen, als unermüdlichem Eifer schürten. Der Parteigeist ist immer ungerecht: die Gluckisten sprachen dem Komponisten von Roland alle Kraft des Ausdrucks und grosser dramatischer Effekte ab; die Piccinisten dagegen fanden Glucks Kompositionen von aller Anmuth entblösst, und behaupteten, dass Lärm und Geschrei hier die Melodie ersetzen solle. Die Journale nahmen lebhaften Antheil an den Streitigkeiten: Suard, unter dem Namen „L'Anonyme de Vaugirard“ und der Abbé Arnaud erschienen auf dem Kampfplatze, und ihre Schriften, in welchen man eine Stärke des Resonnements findet, welche nur wahrhafte Kunstkenntniss geben kann, triumphirte über die Pamphlets von la Harpe und Marmontel, welche zwar ausgezeichnete Literatoren waren, aber keine Begriffe von der Musik hatten; welche Gluck zwar bekrittelten

*) Man hatte das Gerücht verbreitet, dass Gluck eben auch an der Oper »Rolande arbeite. »Desto besser — sagte ein begeisterter Gluckist — »wir werden dann einen »Orlando« und einen »Orlandino« haben.« Inde mali labes. Inde irae.

**) Mademoiselle Levasseur sang einst in der Rolle der »Alceste« die schöne Arie, welche mit den Worten endigt: »Il me déchire et m'arrache le coeur.« — Er zerreisst mir das Herz. — Da schrie ein Piccinist: Sie aber Mademoiselle zerreissen mir die Ohren! und sein Nachbar antwortete ihm: welch Gluck, wenn es geschieht, damit Sie andere bekommen! — —

und Piccini vertheidigten, beides mit Geist, doch auch mit eben so viel Ungeschick.

Nachdem man nacheinander „Roland“ und „Atys,“ „Orfeo“ und „Alceste“ gehört hatte, welche jeder nach seiner Weise und den Grundsätzen der Partei, welcher er angehörte, beurtheilte, führte Iphigenie in Tauris zu einem entscheidendem Kampfe; denn beide Antagonisten bearbeiteten dies Sujet.

Beide Werke wurden dargestellt, und das von Gluck erhielt einen solchen Vorzug, dass der Sieg keinen Augenblick zweifelhaft blieb. Gluck gab nun noch im Jahre 1779 die Opern „Echo et Narcisse,“ l'Arbre enchanté“ und „Cythère assiégée.“ Von Piccini erschien im Jahre 1783 die berühmte Oper „Dido,“ welcher „Diane et Endymion“ und „Penelope“ folgten.

Jetzt, wo die Leidenschaften schweigen und die grössten Meister ihre unbestreitbaren Urtheile über diese einander würdigen Nebenbuhler ausgesprochen haben, wo auch die Kunstfreunde ihnen in gleichem Maasse vorurtheilsfrei die verdiente Bewunderung zollen, würde es eben so absurd sein, dem Schöpfer der „Armide“ die Melodie abzusprechen, wie, wenn man dem Sänger der „Atys“ und „Dido“ nicht Kraft und Colorit zugestehen wollte. Piccini ist einer der grössten Genies, einer der ausgezeichnetsten Komponisten gewesen, welche Italien je hervorgebracht hat; und „pour être moins grand que Gluck“ — sagt Castil-Blaze — „il n'en est pas moins un Colosse.“

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Tré Scherzi per il Pianoforte, Violino e Violoncello dal Enrico Marschner. Op. 1, 2, 3. Halberstadt, presso C. Brüggemann.

Noch mehr solcher Scherze! möchten wir dem Komponisten zurufen. Befreundete uns schon eine flüchtige Durchsicht mit ihnen, so that es noch mehr ihr Vortrag. — Aus der Benennung derselben geht schon von selbst hervor, welchen Karakter sie besitzen; sie gleichen den in Sinfonien gewöhnlich vorkommenden und mit „Scherzo“ überschriebenen Sätzen, nur mit dem Unterschiede, dass die gegenwärtigen länger und ausgeführter sind. Alle drei Sätze, deren jeder ein für sich abgeschlossenes Ganze bildet, und desshalb auch einen besondern Titel hat, tragen das Gepräge der Originalität, — eine in unsern Tagen nicht eben häufige Erscheinung, — und sind schon aus diesem Grunde schätzenswerth; die Gewandtheit aber in ihrer Durchführung und die Gediegenheit der Arbeit, beurkunden den Meister. Die Hauptpartie ist dem Pianoforte zugetheilt, jedoch sind die beiden andern Stimmen nicht blos begleitend, sondern wesentlich nothwendig und integrirende Theile des Ganzen: die Sätze sind daher Trio's im wahren Sinne des Wortes, und die Herren, die sich kein Gewissen daraus machen, Violino et Cello ad libitum auf den Titel zu setzen, mögen sich hier ein Exempel nehmen. Die Partien für die Streich-Instrumente sind nicht schwer, und wenn man hübsch zählen und aufpassen kann, geradezu vom Blatte zu spielen. Mit eben dieser Rücksicht sind auch die, dem Pianoforte zugetheilten, bald einzuüben. —

Noch mehr solcher Scherze, (wenn wir einmal das Wort: Scherzo so übersetzen wollen) rufen wir noch einmal; aber eben so gute wie diese, — Herr Marschner wird sich damit bei einem grossen Theile des musikalischen Publikums viele Freunde erwerben. —

Nachschrift. — Warum Herr Marschner den Titel zu diesem Werke italienisch gemacht habe, wird uns nicht recht klar; — vielleicht dem Worte: »Scherzo« zu Gefallen? — Das wäre beinahe ein wenig zu gewissenhaft verfahren! Es ist ja schon genug, wenn wir uns bei diesen Gelegenheiten der französischen Sprache bedienen! Wir haben noch niemals gehört, dass die Franzosen und Italiener ihre Titel deutsch schreiben. —

Sechs Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen von Heinrich Marschner; 52stes Werk. Halberst. bei C. Brüggem.

Sollen irgendwo Bacchanalien gefeiert werden; will man dem rebenumkränzten Gott einen recht angenehm duftenden Weihrauch streuen, so vergesse man ja diese Lieder nicht! Es sei ferne von uns, durch diesen Eingang irgend einen Tadel gegen das vorliegende Werkchen aus-

sprechen zu wollen: im Gegentheil, es erfüllt seinen Zweck auf eine seltne Weise, und wir haben diesen im Allgemeinen nur dadurch andeuten wollen. Die Lieder bestehen mit Ausnahme von No. 4 und No. 6, in Trinkliedern und sind durchaus geeignet, Freude und Lust zu erwecken, oder sie zu erhöhen; sie zeichnen sich sämmtlich durch Frische und Lebendigkeit und in den scherzhaften Nummern durch eine unübertreffliche Laune aus. Es würde unbillig sein, wenn man grössere Anfoderungen an sie machen wollte, als man an Lieder solcher Art mit Recht machen darf; — sie sind die Kinder des Augenblicks, und, für den Augenblick geboren, recht allerliebste, liebenswürdige Kinder, die in der Welt, so lange es darin noch fröhliche Menschen giebt, schon ihr Fortkommen finden werden. —

Jetzt zu einigen speziellen Bemerkungen. — In No. 1 finden wir die erste Periode: „wir sitzen so fröhlich“ u. s. w. bis zur Fermate ein wenig zu lang. Zu dieser Länge hat sich der Komponist durch das Imitiren der Stimmen verleiten lassen. Diese Künstlichkeit ersetzt aber nicht, was die dadurch verursachte Gedehntheit dem Eindrucke des Ganzen schadet. Ferner erinnert dieses übrigens recht schöne Lied doch gar zu sehr an Carl Maria v. Webers Manier. Obwohl es an und für sich nicht gerade zu tadeln ist, in der Manier eines bewährten Meisters zu arbeiten, zumal in einer so äusserst anziehenden, wie die eben genannte, so ist es doch auch nicht ganz zu billigen, denselben geradezu zu kopiren, wie dies Herr Marschner schon in mehrern seiner Kompositionen gethan hat. Eine Kopie erreicht niemals ganz das Original, und Herr M. hat der Welt schon zur Genüge gezeigt, dass er Kraft und Genie genug besitzt, seinen eigenen Weg zu wandeln.

Dem Liede No. 2, „Hans ohne Sorgen“ müssen wir vor allen andern den Preis zuerkennen, Wenn der Dichter (W. Gerhard) glücklich gewesen ist in der Wahl des Ausdrucks für einen Stickhusten (Hick-ux), so war es der Komponist nicht minder in dieser musikalischen Darstellung. Die accentuirten Noten über „hick“ müssen beim Vortrag genau beachtet werden. — In No. 4, „Ständchen,“ muthet der Komponist dem einen Theile des ersten Tenor zu viel zu, wenn er denselben sechs Achtel hindurch das zweigestrichene C aushalten lässt. No. 5 ist mit: „Kühlung“ überschrieben; wir glauben indessen, dass dieser Gesang mehr erhitzen als abkühlen, und die Sänger durstiger machen werde, als sie zuvor waren; vielleicht ist dies Herrn Marschners Absicht gewesen. — No. 6, „Liebeserklärung eines Schneidergesellen,“ ist ein Scherz, welcher bei einem guten Glase Wein am besten klingen und auch am besten auszuführen sein wird. Der vorgeschriebene Schneider-Pathos ist zu der zu bezweckenden Wirkung ein unumgänglich nothwendiges Erforderniss. —

Die äussere Eleganz des Heftes und der klare, deutliche Notenstich ist sehr zu loben. Das Werkchen ist dem Herrn Kapellmeister Fridr. Schneider zugeeignet.

A l l e r l e i.

Das Konzert des häuslichen Lebens *).

Es dürfte vielleicht dem musikliebenden Publikum unsrer Residenz nicht unwillkommen sein, die Hauptregel kennen zu lernen, wie im Orchester des häuslichen Lebens die Stimmen vertheilt sein müssen, um effektvolle Harmonie und gefällige Melodie hervorzubringen. Jeder Ehemann wird die Wichtigkeit solch einer gemässen Besetzung kennen, jeder Nichtehemann sie doch fühlen, und Beide mir's Dank wissen, wenn anders ich guten Rath ertheilt habe.

Die erste Violine spielt im Konzert die Frau vom Hause. Sie führt die Hauptmelodie des Tonstücks, nach welcher sich alle übrigen Stimmen zu richten haben. Es muss daher diese Stimme gut besetzt sein, wenn der harmonische Haushalt mit Ehre geführt werden soll. — Das Instrument selbst muss einen reinen, weder kreischenden, noch schnarrenden Ton haben, und beim Forte nöthigenfalls gehörig durchgreifen können, ohne jedoch beim Piano die Zartheit zu verletzen. Die Wahl eines solchen Instruments erfodert deshalb grosse Vorsicht, und man darf sich dabei ja nicht von einem glänzenden

*) Ein Beispiel wechselseitigen Unterrichts zwischen Hausherrn und Musiker.

Aeussern täuschen lassen. Vornehmlich muss dies Instrument mit allen Saiten sicher und gut, und zwar mit reinen, nicht mit falschen bezogen sein; denn sonst giebt es immer einen Missklang, mag es auch mit noch so grosser Kunst und Geschicklichkeit behandelt werden. Noch mehr aber sind solche Instrumente zu vermeiden, wo etwa die eine oder die andre Saite schon halb durchgestrichen ist. — Auch giebt es Violinen, auf welchen manche Saiten, vornämlich die Quinten sehr leicht und oft springen. Die Schuld liegt meistens in einer fehlerhaften Beschaffenheit des Instruments selbst, die sich nun sehr selten verbessern lässt. Manche wollen es als zweckdienlich empfehlen, es zu zerschlagen und wieder leimen zu lassen; indess ist dies Verfahren oft gefährlich, wenigstens muss das Instrument wieder von tüchtigen Händen bearbeitet werden, wenn der Erfolg den Erwartungen entsprechen soll. Jedenfalls also muss man, ehe man sich ein Instrument anschafft, es zuvor genau betrachten und prüfen, weil man ihm diesen Fehler gewöhnlich nicht so leicht ansieht; und wer ein solches zur ersten Violine wählt, empfindet gewöhnlich bald die nachtheiligen Folgen.

Wenn aber das Instrument tadellos ist, so muss es mit Feinheit und Delikatesse behandelt werden, und jeder Ton muss der Ausdruck reiner, natürlicher Empfindung sein. — Aber nicht immer sind die ersten Violinisten Meister dieser Kunst. Manche peitschen immer nur fortissimo die Noten vor sich weg, und verfehlen die wohlthätige Wirkung auf's Gemüth. Andre berühren die Töne zu matt und kraftlos — ein Fehler falscher Bogenführung — und werden dadurch auch bei den schönsten, gefälligsten Passagen langweilig. Einige suchen aus musikalischer Eitelkeit — in jetziger Zeit leider! eine nicht seltene Erscheinung an jungen Scholaren — mit gezierten Manieren und geschnirgelten Läufern und Trillern zu brilliren, fallen dadurch aber leicht aus dem richtigen Takte, und geben dem ganzen Orchester ein gefährliches Beispiel. Noch schlimmer ist es, wenn der erste Violinist ohne Anzeige in den Noten bald forte, bald piano, bald largo, bald vivace — mithin nach Launen spielt; denn solch ein Spiel ist nicht nur dem Orchester, sondern auch dem Zuhörer ein Aergerniss. — Es ist die erste eine schwere, viel erfodernde Stimme. Denn wenn der erste Violinist auch alles dieses vermeidet, so ist ihm ausserdem nicht nur nöthig, dass er gut und fertig Noten lesen könne, eine richtige Uebersicht des ganzen Tonstücks habe, um auf die schwierige Passagen des musikalischen Haushalts gefasst zu sein, und sich weder von einem einfachen, noch doppelten Kreuze irre machen zu lassen; sondern auch, dass er die Auflösungsquadrate gehörig beobachte, zur rechten Zeit die Dämpfer aufsetze, nicht in's Allegro falle, wenn es nur Andante gehen kann, oder sich in Dur lustig mache, wenn das Stück in Moll gesetzt ist. Hauptsächlich aber muss er unbeweglich im Takte bleiben, die Noten mögen auch noch so sehr geschwänzt, und die Figuren noch so bunt und verführerisch sein. — Dieses Alles aber wird ihm sehr erleichtert, da er den Kontrabass zur Seite hat, welcher von dem Haus- und Eherherrn gestrichen wird. Seiner Natur nach hat er ein imponirendes Uebergewicht über alle andere Stimmen, welches man desto mehr erkennt, mit je mehr Einsicht und Kunst er gespielt wird. Um die kleine Wirthschaft, als Läufer, Sprünge, Triller u. s. w. kann und darf er sich nicht bekümmern; er würde sich sonst in die Geschäfte der Violine und Bratsche einmischen, und wenn er damit die Zeit verlöre, könnte er leicht selbst aus dem Takte kommen, und seine eigenen Pflichten verabsäumen. Er hat vielmehr ruhig und kräftig den Grundton anzugeben, in welchem alle übrigen Instrumente tönen sollen, und das ganze Orchester im Takte zu erhalten. — Mit Madame Violino primo muss er immer im Einklang bleiben und nicht falsche Noten spielen; denn sonst wird die Harmonie gestört, und man hat Beispiele, dass dergleichen Fehlgriffe das ganze Konzert zur Auflösung gebracht haben. Daher hat er seine Aufmerksamkeit auch mehr auf die erste als zweite-Violine zu richten, indem solche Verwechslung sehr viel Nachtheil bringen kann. Sollte etwa Madame Violino primo sich verirren und in einen falschen Ton ausweichen wollen, oder gar im Takte schwanken, und durch böses Beispiel das Hausorchester

zur Unordnung verleiten, so muss er alsbald durch ein Paar vernehmliche kräftige Striche sie zur Pflicht zurückführen. Spielt er dagegen schwach und kraftlos, so hat er auf seiner Hut zu sein, dass sich nicht das eine, oder andre Horn über ihn erhebe. Brummt er zu stark, oder immer nur in einem Tone fort, so ist sein Spiel anstössig für Mitspieler und Zuhörer. Hat er endlich selbst keinen Takt, so thut er besser, er bleibt davon; denn er passt nicht in den musikalischen Haushalt. — Der Kontrabass ist ein schönes, würdiges Instrument; aber der Spieler muss Kenntniss der ganzen Harmonie, Takt, Anstand und besonders einen kräftigen, sichern Strich haben. Besitzt er diese Eigenschaften, so wird auch jedes stellvertretende Instrument, z. B. die (bei der militairischen Musik gebräuchliche) Schlangenposaune, worn sich leicht ein Hausfreund findet, entbehrlich.

Die zweite Violine begleitet die erste, ist ihr untergordnet und darf sich daher nicht anmaassen, die Hauptmelodie zu nehmen. Sie wird von der Kammerjungfer gespielt — eine gar nicht unwichtige Stimme. Denn wenn die Melodie und Manier der ersten Violine auch noch so rein und lieblich ist, so kann die Kammerjungfer diese Vorzüge gar sehr erhöhen, indem sie zur Melodie die Harmonie hinzufügt, und dadurch die feinen Reize jener Dame hervorhebt, zu geschweigen, dass selbst bei einer magern Hauptstimme eine zweckmässige Begleitung durch geschmackvolles Herausheben einzelner Partien überaus viel ausputzen und verbessern kann — ein Geschäft, welches Delikatesse erfodert. — Ist die erste Violine so besetzt, wie es sein soll, so wird sie schon die zweite gehörig in Pflicht und Schranken halten, dass sie wohl Achtung giebt, nicht vorlaut ist, und nicht stärker streicht, als sich gezieint. Tönt jene matt und kraftlos, so muss sich diese mit Klugheit zu geniren wissen. Strauchelt Madame Violino primo im Text, so darf sie nicht gemeinschaftliche Sache mit ihr machen, sondern muss leise, aber mit Beharrlichkeit die rechte Mensur andeuten. Ist dieses fruchtlos, so hat dann der Kontrabass zu sprechen und die Ordnung wiederherzustellen. Verhält sich dieser passiv, so ist es seine Sache, und es wird die Kammerjungfer wegen offenbarer Konfusion nicht in's Gerede kommen — vorausgesetzt, dass sie selbst nicht dazu beigetragen hat. — Man erkennt daraus, dass auch zu dieser Stimme viel Talent gehört, und man hat Beispiele genug, dass ausgezeichnete Spieler sich von der zweiten zur ersten Violine emporgespielt haben.

Das Violoncello hat theils mit dem Kontrabasse gemeinschaftliche Arbeit, theils besorgt es noch specielle Geschäfte des musikalischen Hauswesens, welche für jenen zu kleinlich sind. Um das Ganze zu dirigiren, fehlt es ihm an Autorität; es kopirt gleichsam nur die Hauptbefehle des Kontrabasses, daher spielt es der Sekretair des Hausherrn. Ist der Kontrabass zu schwach, oder wird er mit zu wenig Einsicht gespielt, so muss das Violoncello besonders gut besetzt sein, um mit Klugheit und Gewandtheit die Mängel auszugleichen, und wenn jener etwa falsch greift, in den rechten Ton einleiten. Aber es muss so geschehen, dass es den Schein behält, als wenn alle Töne, die es ersetzt, oder verbessert, vom Kontrabasse selbst ausgingen. — Das Violoncello hält öfters mit der zweiten Violine oder mit der Bratsche zusammen; dagegen muss es sich hüten, mit der ersten Violine in verbotenen Oktaven zusammenzutreffen.

Die Bratsche kömmt der Köchin zu. Sie ist die Mittelstimme der musikalischen Oekonomie, aber zum vollen Ganzen unentbehrlich, weil ohne sie die Harmonie immer mager bleiben würde. Thut diese Stimme stets treu und gewissenhaft ihre Pflicht, so ist für den vollen Akkord schon viel gewonnen; lässt sie aber Noten aus, und bestiehlt auf diese Art den musikalischen Haushalt, so fehlt es bald hier, bald dort — besonders wenn die erste Violine nicht gehörige Achtung giebt. Insbesondre hat sie sich vor verbotenen Quinten mit dem Violoncello zu hüten, wozu sich nur allzu leicht Gelegenheit findet; — denn sonst könnte leicht ein Hauptschnitzer zum Vorschein kommen.

Die Klarinetten, Flöten und Hoboen repräsentiren die Kinder im Hausorchester. Je reiner und lieblicher ihr Ton ist, je gemässigter sie sich vernehmen lassen, desto schöner wird

auch die Harmonie sein. Aber sie sind bisweilen leider! unrein, und öfters sogar verblasen — mehr, als man gewöhnlich selbst glaubt, am häufigsten diejenigen, welche am lieblichsten klingen (die Floten); — und es wird sogar geschickten Musikern schwer, dergleichen verblasenen Instrumenten den rechten Ton wieder beizubringen, zumal wenn auf ihnen immer wieder von den Verblasern gespielt wird. Kreischen sie daher mit falschen Tönen ungezogen und überlaut durch das musikalische Haus, dann ist keine Freude an solchem Konzert, und es wäre besser, sie ganz zu entfernen.

Das Fagott ist gleichsam der Hofmeister dieser jungen Gesellschaft. Er übt über sie dieselbe Autorität aus, die der Kontrabass über das Ganze. Sie erscheinen selten ohne seine Begleitung, und er hat dabei die Hauptstimme. Er muss also einen, obwohl milden, doch nicht zu schwachen, vielmehr festen Ton haben und halten; darf aber auch nicht zu sehr schnarren, welches wohl beim Fortissimo nöthig ist, und guten Effekt macht, wodurch er aber bei empfindlichen Ohren leicht verstösst.

Die Hörner sind mit den Bedienten des Hauses zu vergleichen, deren Gegenwart bequem und angenehm ist, wenn sie nicht vorlaut sind, sondern bescheiden zur rechten Zeit eintreten, und ihre Geschäfte besorgen. Sie geben dem ganzen musikalischen Hauswesen sogleich ein vornehmeres Ansehen. — In der neuern Musik werden sie bisweilen bei der ersten Stimme obligat gebraucht. —

Die Trompeten und Pauken sind die Vorreiter und Kutscher, welche nur dann erscheinen, wenn das ganze Haus in vollem Staate und Pompe ausfährt. Diese aber müssen besonders im Zaume gehalten werden, dass sie keine Stimme für sich allein haben; denn wenn man ihnen zu viel einräumt, so fallen sie leicht in zu grossen Lärm, der besonders der zarten Dame Violino primo ein Aergerniss geben kann.

Wenn aber alle Stimmen des Hausorchesters tüchtig und gut besetzt sind, so wird auch das Konzert des häuslichen Lebens immer seinen guten Fortgang haben, mag das Tonstück adagio, oder presto, moderato oder pomposo gehen, mögen der tobende Sturm eines Beethovenschen Allegro's, oder die milde Ruhe eines Haidenschen Andante's, oder die unendlichen Verwickelungen einer Mozartschen Fugensymphonie auf dem Notenpulte des Lebens aufgelegt sein — es wird jedes aufgeführt werden zur Ehre der Spieler und zur Freude der Zuhörer. —

Techo di Teczoni.

Notizen.

(Aus Wien.) Das k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore hat durch ein neu engagirtes Mitglied, Mad. Ernst, eine bedeutende Stütze für die Oper gewonnen, deren umfangsreiche, kehlbewegliche, klare und kraftvolle Stimme in ihrem ersten Debüt als Rezia in Webers „Oberon" (im Anfang Decembers) grossen Effekt gemacht hat. Zum zweiten Male debütirte sie in der Rolle der Irma in Aubers „Maurer," welche Oper an diesem Abend zuerst hier in Scene ging, und einen glänzenden Erfolg hatte. Zur Beurtheilung der Kräfte der hiesigen Oper theilen wir die Besetzung der andern Rollen mit: Herr Schuster gab den Leon, Herr Cramolini den Maurer, Herr Hauser den Schlosser, Demoiselle Achten, eine junge talentvolle Anfängerin, die Schlosserin, Dem. Bondra die Nachbarin Brigitte. — — Auf dem k. k. pr. Theater in der Leopoldstadt haben sich seit einer Zeit Ungarische Nationalmusiker hören lassen.

(Die Oper „Alcibiades.") Die Verfasser dieser, in Brüssel mit vielem Glück aufgeführten, neuen Oper, die bisher anonym geblieben, sind, Zeitungsberichten zufolge: Herr Scribe für den Text und Herr Hanssens, Kapellmeister bei der dortigen Oper, für die Musik. Diese soll ganz im alten Style geschrieben, die Instrumentation aber im Geist der neuern Schule und sehr effektvoll sein; besonders wird die talentvolle Behandlung der Chöre gerühmt.

(Litterarnotiz.) Binnen Kurzem erscheint bei Schlesinger in Berlin eine durch Herrn Carl Blum besorgte Uebersetzung des in Paris mit grossem Beifall aufgenommenes Werkes: „La musique mise à la portée de tout le monde." Exposé distinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans l'avoir étudié, par M. Fétis.

Bekanntmachung.

Von der zu No. 51 und 52 des vorigen Jahrgangs bestimmten Notenbeilage ist ein Theil des Manuscripts bei dem Notenstecher verloren gegangen. Die Beilage soll baldmöglichst nachgeliefert werden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 16. Januar — № 3. — 1830.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper.

Eine historische Skizze.

Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.

(Schluss.)

Sacchini, welchem ein grosser Ruf vorausgegangen war (man kannte schon die Musik von der „Isola d'Amore") komponirte nun die Opern „Renaud," „Chimene" und „Dardanus," starb aber, ohne sein Hauptwerk „Oedipe a Colone," welches im Jahr 1781 gegeben ward, gehört zu haben. Ein andres nach„elassenes Werk dieses Meisters „Evelina" beendigte Rey, Orchesterdirektor der Academie Royale; es erschien im folgenden Jahre. Im Jahr 1782 wurden Gossecs „Theseus" und „Electra" von Lemoine mit Beifall aufgenommen; und zwei Jahre nachher bereicherte Salieri, ein Freund und Schüler Glucks, das Repertoire der grossen Oper in Paris, mit den „Danaiden" und mit „Tarare," welche letztere Oper jedoch erst 1787 gegeben wurde. Die „Horatier" und „l'Antre de Trophonius," Werke desselben Meisters, erhielten sich nicht auf der Bühne. Gretry, welcher einige Versuche in der ernstern Operngattung gemacht hatte, erkannte durch den geringen Erfolg, welchen „Cephale" und „Andromaque" hatten, dass sein sonst liebenswürdiges Genie sich nicht bis zur Tragödie zu erheben vermöchte, und entsagte dieser Kompositionsgattung. Um indess der Academie Royale auch seinen Tribut zu bringen, erschien er hier unter den Auspicien Thaliens, und liess mehrere Werke darstellen, welche die komische Oper hätte für sich in Anspruch nehmen können, welche aber durch die Pracht des Schauspiels, durch die Reize der Musik und des Tanzes sich zu solcher Höhe erhoben, dass sie ohne Furcht vor der Würde der grossen Oper dort und mit vielem Beifall gegeben wurden. „Colinette a la cour," „la Caravane de Caire" und „Panurge" waren schon im Jahr 1787 bekannt.

Die komische Oper machte unterdess fortwährend neue Fortschritte und wurde mit den trefflichsten Werken bereichert: „la fausse Magie" „la Belle Arsene" und „la Colonie" waren 1775 erschienen, und wenn Gretry sich bis jetzt schon grossen Ruhm erworben hatte, so wurde derselbe noch mehr befestigt durch „l'Amant jaloux" und „l'épreuve villageoise." Die höchste Stufe seines Ruhms erstieg er durch seine Oper „Richard Löwenherz."

Monsigny beschloss seine Karriere 1785 schon durch die Oper „Felix." Dalayrac, dessen glänzende und fruchtbare Muse lange eine Zierde der Bühne war, und welchen ein geistreicher Poet den La Fontaine der Musik nannte, trat 1782 mit der „Eclipse totale" auf, und machte Glück durch die Frische und Leichtigkeit seiner Ideen, durch die lachenden Bilder, und vor allem durch den lebendigen Geist, welcher seine Werke karakterisirt. Er gab in der Folge mehrere Opern, aber erst 1780, nach den Vorstellungen von „la Dot" und „Azemia" konnte man sein ganzes Talent recht würdigen. Unter den Opern, welche bis zu dieser Zeit gegeben worden waren, zeichneten sich besonders „la Melomanie" von Champein, „le Droit du Seigneur" von Martini und „Blaise et Babet" aus. Ungeachtet ihres reichen Repertoirs machte die komische Oper noch kein für sich bestehendes Theater aus; sie hatte, obwohl seit langer Zeit nur französische Stücke gegeben wurden, den Namen Comedie Italienne behalten, und gab alle Gattungen: Komödie, Oper, Drama, Parade und Vaudeville.

Die komische Oper kam indess in dem Maasse mehr in Aufnahme, als die Kunst selbst Fortschritte machte. Sie war das Lieblingsschauspiel der Provinzen und wurde es täglich mehr in Paris. Demungeachtet hätte man nicht glauben sollen, dass diese Gattung, welche einst eine so kleine Stelle in der Comédie Italienne einnahm, am Ende hier noch allein herrschen würde. Ja es geschah noch mehr: es wurde in der Strasse Feydeau unter dem Schutze des Monsieur, Bruders des Königs, ein neues Theater errichtet. Die Unternehmer glaubten sich einen glücklichen Erfolg nicht besser sichern zu können, als wenn sie hier komische Opern darstellen liessen; und sie hatten sich nicht geirrt. Das Theater ward im Januar 1789 eröffnet, und die Menge strömte fortwährend zu den Darstellungen, welche französische und italienische Sänger wechselweis dort gaben. Hier war es, wo man die Werke der grössten Meister des Auslandes hörte; hier wurden nach und nach: „der Barbier de Seville," „le Noces de Dorine," „le Roi Theodore" „la Molinara," „l'Impressario," „la Villanella" und der bewundernswürdige „Figaro" von Mozart gegeben, und immer neue Meisterwerke erregten ein immer neues Entzücken. Welche herrliche unübertreffliche Muster wurden so zugleich einem Mehul, Berton, Martin geboten, die unter so glücklichen Umständen ihre Laufbahn begannen, und welche herrliche Frucht haben sie getragen! Es ist offenbar nicht zu verkennen, dass die Franzosen die trefflichsten Werke dieser Meister jenen entzückenden, die Phantasie mächtig begeisternden Vorstellungen des Feydeau-Theaters danken. Seit der Gründung desselben waren den lyrischen Komponisten zwei Pforten zur Unsterblichkeit geöffnet; jetzt gab es keine unübersteigliche Hindernisse mehr, um ein Werk in Scene gesetzt zu sehen, und wie die Komponisten, so wetteiferten nun die Sänger und Musiker beider Theater in einem ruhmvollen Streben nach der bestmöglichen Vollkommenheit. Jetzt konnte man auf jedem Theater eine andere Lodoiska, einen andern Romeo sehn, jetzt gab es zwei Paul et Virginie, eine Caverne von Leaüeur und eine von Mehul. Man spielte im Favart und im Feydeau Theater Stücke, in welchen der Gesang mit dem gesprochenen Dialoge wechselte, und dennoch war die Gattung in beiden nicht dieselbe. Das Repertoire der komischen Oper, welche überhaupt eine grössere Anzahl ausgezeichneter Komiker besass, war vorzugsweise seiner Benennung getreu, mit komischen Opern besetzt, und gab nur selten Stücke ernsten Inhalts. Das Feydeau Theater dagegen behauptete seine eigenthümliche Sphäre und gab, indem es so viel als möglich die zauberischen Talente der Madame Scio glänzen machen wollte, meist nur heroische Dramen. So sah man hier „Telemaque" und „Medea" mit aller Pracht der Tragödie, so dass sie in der grossen Oper hätten gegeben werden können, wenn man den gesprochenen Dialog mit dem Recitativ vertauscht hätte. Zurückgeschreckt durch die Langsamkeit, mit welcher die grosse Oper neue Werke zur Darstellung brachte, und durch das Feydeau Theater in Stand gesetzt, ihre Werke bald dargestellt zu sehen, schrieben die Komponisten jetzt fast gar nicht mehr für die grosse Oper, und wir sehen hier daher nach Sacchinis Oedip nur wenig bedeutende Werke erscheinen; es schien als wolle die Academie Royale sich nach dieser grossen Leistung von ihrer Anstrengung ausruhen. Vogel, welcher 1786 hier mit la Toisond'or debütirte, hatte dasselbe Schiksal wie Sacchini, er starb ohne seinen „Demophoon," ein Werk erster Grösse, das aber erst 1789 zur Darstellung kam, gehört zu haben. Die Ouvertüre, welche noch jetzt eine Zierde unsrer Konzerte ist, setzte das Publikum bei der ersten Aufführung so in Enthusiasmus, dass mit dem grössten Jubel die Wiederholung derselben gefodert ward, welche Ehre bis dahin noch nie einem Werke widerfahren war. Cherubini hatte sich damals auch schon durch einen „Demophoon" bekannt gemacht, welcher jedoch nur durch seine Neuheit Glück machte.

Mereaux gab „Alexandre aux Indes;" Lemoine „Phedre" und „les Pretendus;" Zingarelli „Antigone" im Jahr 1790 und 7 Jahre nachher Mehul seine „Cora," welche Gunst er nur dem ausserordentlichen Erfolge dankte, denn seine Euphrosine im Favart Theater erhalten hatte. Wir erwähnen hier der übersetzten Opern

nicht, in Frankreich Parodien genannt, welche auf den verschiedenen Theatern erschienen, wie: „Tulipano," „le Roi Théodore," „le Barbier de Seville," „l'Enlevement du Serail" u. s. w.; denn die Reize der Melodie wurden durch die barbarischen Uebersetzungen der Worte so gänzlich verwischt, dass sich jene trefflichen Werke nur sehr kurze Zeit auf der Bühne hielten. Berton der Jüngere hatte, wie schon erwähnt, im Jahre 1787 durch zwei kleine Opern, welche in der Comédie Italienne gegeben wurden, Hoffnungen erregt und trat nun im Jahre 1790 wieder mit „les Rigueurs du Cloitre" auf; Gretry gab seinen „Barbe Bleue" und „Pierre le Grand;" Dalayrac „Camille," „Raoul de Crequi" und „Philippe et Georgette."

Cherubini, welcher schon in der grossen und italienischen komischen Oper mit grossem Beifalle aufgetreten war, gab „Lodoiska;" Devienne, „les Visitandines;" Lesueur, „la Caverne" und „Telemaque;" Steibelt, „Romeo" Martini, „Sappho;" Kreutzer „Paul et Virginie" und „Lodoiska;" Bruni „Toberne" und „le Major Palmer," Gaveau „l'Amour filial" und „le petit Matelot;" und Mehul, welcher schon seine „Euphrosine" gegeben hatte und Stratonice, fügte zu seinem Ruhme noch die Oper „Phrosine et Melidore." Die lieblichen und natürlichen Melodien Solies in Lisbeth und Anacreon wurden nach jenen Werken eines grössern Styles dennoch mit Wohlgefallen gehört, und erinnerten an Gretry's Genius. Alle diese herrlichen Werke und viele, welche wir hier nicht aufzählen können, würden vielleicht nie, am allerwenigsten in so kurzer Zeit hervorgebracht worden sein, wenn nicht das Feydeau Theater existirt hätte. Es war natürlich, dass nach solchen zum Theil grossartigen Erscheinungen, wie die Werke eines Gretry und Mehul sind, und welche das Favart Theater so zu sagen veredelt hatten, von dieser Bühne verschwanden, um sich einen passendern Zufluchtsort zu suchen. Nach dem Jahre 1791 erschien hier selbst die Komödie selten, wenigstens waren solche Darstellungen immer von einer Oper begleitet; nur zwei oder drei kleine Stücke wie „Fanfan et Colas," „la bonne mère" von Florian, in welchen die Damen Nivelon und Gontier sich durch ein herrliches Spiel auszeichneten, erhielten sich auf dem Repertoire.

Seit Glucks Erscheinen nahm die französische Schule in der musikalischen Welt einen hohen Rang ein; — nur schade, dass streng genommen nicht eigentlich den Franzosen die Ehre desselben gebührte. Gluck war ein Deutscher, und Piccini, Salieri, Sacchini waren Italiener. Ein geistreicher französischer Schriftsteller sagt von den französischen Meistern jener Epoche selbst: „Unsre Komponisten waren recht liebenswürdige Musiker, verbanden mit den Reizen der Melodie viel Geist und Phantasie: aber das genügt nicht, einen grossen Namen zu machen, und wenn man Philidor und Gossec ausnimmt, so besass eigentlich keiner die Tiefe des Wissens und jenen grandiosen Styl, welche in aller Welt Bewunderung erzwingen."

Endlich war die Zeit gekommen, wo die französische Kunst sich zu einer gewissen Selbständigkeit erheben, die Fesseln fremder Herrschaft abzuschütteln befähigt werden sollte. Es war im Jahr 1793, wo man die erleuchtetsten Komponisten, Sänger und Instrumentalisten Frankreichs vereinigte und auf die Grundlagen der alten Ecole de Chant das Conservatore de France, das schönste Monument des musikalischen Ruhms der Franzosen errichtete.

Madame de Bawr erzählt in ihrer Histoire de la Musique die Veranlassung der Gründung des Conservatoirs in folgender Art. Im Jahre 1789 wurden durch Sarette 45 Musiker aus der französischen Garde vereinigt, um den Stamm der Musik der Nationalgarde von Paris zu bilden. Im Jahre 1790 übernahm die Municipalität die Kosten dieser Stammschule und vermehrte ihre Anzahl bis auf 78. Als nun 1792 die Nationalgarde aufgehoben ward, bat Sarette die Municipalität von Paris um die Erlaubniss und Unterstützung zur Begründung einer musikalischen Freischule. Er erhielt diese Erlaubniss und Unterstützung, und weil jene Schule während der nun folgenden Kriege den Armeen ihre Musiker lieferte, bewilligte das Gouvernement die nöthigen Fonds zur Anstellung mehrerer Lehrer und im Jahr 1795 endlich wurde die Organisation dieser Schule,

welche nun den Namen Conservatoire de Musique annahm, durch ein Gesetz gesichert. Seit dieser Epoche hat das Conservatorium in der Art und Weise seiner Verwaltung mancherlei Veränderungen erfahren, aber es hat nie aufgehört, die ausgezeichnetsten Musiker Frankreichs zu seinen Lehrern zu zählen, und mehr als 4000 Musiker sind schon aus dieser Pflanzschule hervorgegangen. Frankreich besitzt seit dem erst Orchester, in der Hauptstadt wenigstens, welche eine Vergleichung mit den berühmtesten Orchestern Deutschlands wenigstens nicht leicht zu scheuen haben; seit der Gründung und dem blühenden Bestehen des Konservatoriums erst kennen die Franzosen die unübertrefflichen Meisterwerke unsers unsterblichen Haydn, unsers göttlichen Mozart, wenn gleich auch vorher schon die Ausführung derselben wohl oft versucht worden war. Auch die französischen Komponisten wurden nun zu neuen Fortschritten mächtig angeregt; die Mittel der Ausführung hatten sich vermehrt, die Orchester wurden nun mit trefflichen Musikern reich bevölkert und oft schon haben die Franzosen nichts zu wagen geglaubt, wenn sie Cherubini mit Mozart verglichen und Mehul zwischen Gluck und Sacchini stellten.

Das Theatre des arts (diesen Namen hatte man der Academie Royale gegeben) war lange Zeit nur mit der Hervorbringung von Kunstwerken für Nationalfeste beschäftigt und hatte bis zum Jahre 1800 keine Opern weiter, als „Cerisandre“ von Langle; „Adrien“ von Mehul; „Hecube“ v. Fontenelle und „Astyanax“ v. Kreutzer an's Licht gebracht.

In dieser Zeit wurde auch das berühmte Oratorium, „die Schöpfung“ von Haydn, mit dem bekannten ausserordentlichen Erfolge in Paris ausgeführt. Im Jahre 1796 gab das Favart Theater „le Prisonnier,“ dessen Erfolg ungeheuer war. Mit dieser Komposition debütirte der unglückliche Della Maria, welchen ein früher Tod aus der Mitte seiner Triumphe riss. „Le Prisonnier,“ „l'Opera comique“ und „l'Oncle Valet“ sind die einzigen Werke, welche uns von diesem Autor geblieben sind. Della Maria war ein Schüler Cimarosa's und bethätigte sich als solcher durch eine gleiche Reinheit des Styls. Boieldieu machte sich zuerst durch „Zoraine et Zulmar,“ eine Oper, welche durch eine glückliche Mischung des Komischen mit dem Pathetischen gefällt, bekannt. So jung Boieldieu auch noch war, so schöne Proben seines Talents gab er doch schon in diesem Werke.

„Montenero,“ „Primerose,“ „Adolphe et Clara“ und „Gulnare“ von Dalayrac machten grosses Glück in der komischen Oper, und Berton gab hier „Montano et Stephanie“ und „le Delire,“ Original-Kompositionen voller Wahrheit.

Gretry gab „Elisa,“ „Turchi,“ „le Trente et Quarante,“ „d'Auberge en Auberge“ und „le Chevalier de Gramont.“ „Le jeune Henri,“ dessen Ouvertüre eben so ausserordentliche Aufnahme fand, als die zu „Demophoon,“ „Ariodant“ und besonders „Irado“ machten Mehul die grösste Ehre, aber „Epicure et Bion,“ obwohl ihres Meisters würdig, erhielten sich nicht auf dem Theater. 1800 kam Nicolo Isouard von Malta in Paris an und debütirte durch „le Tonnelier,“ dessen Musik er umgearbeitet hatte und durch das „Impromptu de Campagne.“

Berichte.

Hora est

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

In dem taumelnden Frankreich stritten jüngst Gerichtshöfe und Staatsparteien um das Wort eines öffentlichen Redners: „wenn das Christenthum untergegangen, würden Raphaels Madonnen und Apostel noch Kunstwerke sein, wofern nur — die Leinwand noch hielte, auf der sie gemalt.“ Ob auch diesem Einfall die Pressfreiheit zu Gute kommen solle, ob nicht Staat und Religion dadurch erschüttert werde, darum stritten sie, und Niemand erinnerte, dass Raphael mit all seinen lebendigen Bildern nur Zeugen seien des Geistes, der auch in ihnen sich offenbarte als der ewig fortlebende. Sind nicht sogar die stammelnden Zungen der französischen Künstler Zeugniss, wenn gleich ihr Wort an der verwitternden Leinwand des heutigen Interesses klebt?

Unter dem erschallt bei uns ein neues fortlebendes Zeugniss.

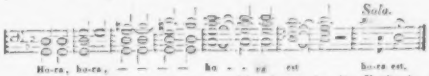
Hora est jam nos de somno surgere et
apertis oculis cordis surgere ad Christum, quia
lux vera est, fulgens in coelo.
Ecce, apparebit Dominus super nubem can-
didam, et cum eo sanctorum millia.

haben wir zum zweiten Mal von den Chören der Singakademie vernommen, in den Weisen unsers jüngsten Tondichters. Nicht seine Erfindung, noch weniger die Kunst seines sechszehnstimmigen Satzes; die Grundidee, die jene hervorgerufen und diese beseelt hat, muss unser Herz durchleuchten und wird fortleben, wenn die leinene Wand der Partitur einst zusammengefallen und verweht ist. Jener Franzose konnte in der gemüthleeren Hast und Verwirrung seines Volks meinen, dass Raphaels Farben fester hielten, als die Idee, die sie beseelte, die sich einen Zeugen im Maler erschuf. Der deutsche Künstler trägt ein höheres Bewusstsein von seinem Schaffen in sich, und wer unserm Volke nicht dieses zu offenbaren weiss, ist nicht berufen, zu ihm zu reden.

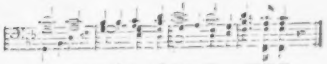
Der uralte weckende Zuruf,

Hora es — surgere ad Christum, qui lux vera —

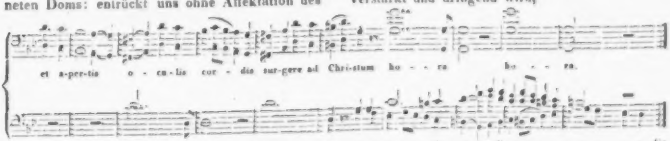
wie er im stillen Lied der ersten geheimen Versammlungen, in dem waltenden Chor der Priester, Martyrer und Heiligen bewahret worden; der die rechte Stunde weit wie heher Glockenklang, und stark wie die Mahnung der Pflicht, ausspricht, tönt hier wieder in den männlichen Stimmen vier vereinter Chöre:



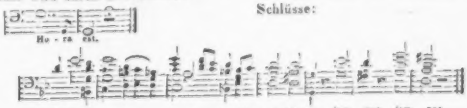
Dass nach diesem Zuruf in sanfter Liedesweise weiter gesungen wird:



und — von jener Mahnung immer neuer Stimmen unterbrochen — der Gesang still und einfach fortfliesst, wie in der Dämmerung eines früh eröffneten Doms: entrückt uns ohne Affektation des Alterthums in die Frühzeit der ersten Kirche, da der Dienst der ersten Gemeinden die Völker sanft herzurief. Und wieder führt es uns in die Gegenwart, die jedem das Bild jenes Anfangs beut, wenn die leeren Hallen der Frühkirche nur vom grauen Dämmerlicht erfüllt sind und noch der Priesterchor einsam waltet, die weiten Thüren der Gemeinde offen. Ruhig wallt der Gesang, immer mehr Pforten und herzuführende Gänge öffnet der stets wiederholte Zuruf, der sich verstärkt und dringend wird,

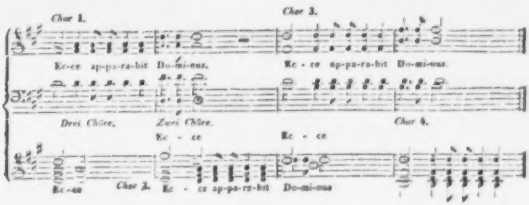


wie liebreiche Mahnung, ohne Heftigkeit, wie die Zuversicht. So ruht zuletzt der priesterliche Chor, und sein Schluss wird durch den Nachruf besiegelt. Durchgängig weht der weiche Hauch jugendlichen Lebens, am fühlbarsten vielleicht in dem letzten Wiedereintritt nach einem der Schlüsse:



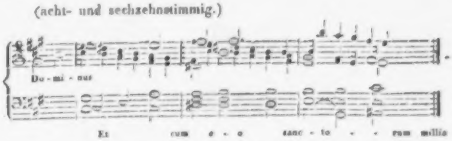
Aber nun stimmen in höherm Ton die vollen Stimmen aller versammelten Chöre das

Ecce apparebit Dominus an. Durch vier Chöre erschallt:

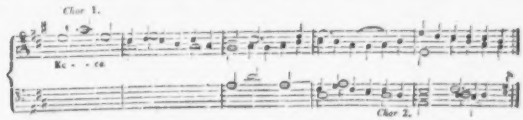


und jedem rufen die übrigen ihr: Siehe! entgegen. So breitet sich in Herrlichkeit, Ruhe und Würde der Gesang des ganzen Volks aus, das nun alle Hallen füllt, stark und freudig im Glauben,

(acht- und sechzehnstimmig.)



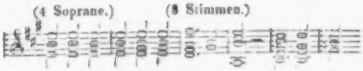
und legt sich uns als das wohlbeherzigte Glaubensbekenntniss alles Volks dar. Durch alle sechszehn Stimmen, wie durch die endlosen Schaaren der grossen Gemeinde, tönt es:



so vielstimmig und so einmüthig, so vielgliedrig regsam und in so ruhiger Massenbewegung!

Nun das Volk gesprochen — und Gottes Stimme ist im Volk! — Darf auch das kindliche Gebet der Jungfrauen vernommen werden, die in einfältigem, still verschlossenen Glauben so stark sind,

(4 Soprane.) (8 Stimmen.)



die so mild und süss wie ein blaues Kinderauge das Licht verkünden, das durch alle Himmel glänzt. In ihren sanften Gesang brauset die Tonwoge des Volksliedes in stiller Macht wieder hinein, und die Glocken, die uns durch dämmernde Morgenlüfte zugerufen, tönen zuletzt aus Aller Mund und Herzen wieder.

Der Gedanke, der den Künstler beseelt hatte,

wird ewig leben. Und sein Wort wird dess Zeugniss sein über unsere Tage zu kommenden Tagen.

Marx.

Berlin, den 16. Januar.

Dritte Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie.

Die heutige Akademie brachte eine reiche Auswahl aus Werken verschiedener Tonsetzer. Fast könnte man sie zu reich nennen, denn unstreitig wirken zu viel einzelne Sätze zerstreuend und abspannend. Doch wichtiger ist die Rücksicht auf die bisherige Entfremdung unsers Publikums von Kirchenmusik, aus deren reichem

Luther.

Ich preise dich Herr, denn
du hast mich erhobet, und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen.
Herr mein Gott, da ich schrie zu Dir, machtest Du mich gesund
u. s. w.

so fühlt sich aus Mendelssohn die Wohlgesinntheit, Sanftmuth und mildfromme Gesinnung des würdigen Mannes heraus, der seiner Zeit so viel war, der vielen Zeitgenossen durch seine Uebersetzung die Hand reichte zu den Felshöhen des ungeschwächten Bibelworts. Bei Luther nun denkt man wieder an Davids Jubelruf:

„Die Berge hüpfen wie die Lämmer!“

Aber das eben war nicht Faschs Aufgabe, der in sanften, weichen Melodien kymmerische Herzen schmolz. Und das hat er wohl vollbracht, der würdige Komponist jenes wohlwollenden Psalmensängers.

3) Der Schluss der Motette „Singet dem Herrn“ von Sebastian Bach,

deren erste Hälfte in der ersten Akademie aufgeführt worden ist. Die Ueberschrift „Motett“ bringt fast auf die Vermuthung, dass Herr Prof. Zelter die letzte Hälfte des Ganzen von „Lobet den Herrn in seinen Thaten“ als selbständiges Werk betrachtet; und gewiss wär' es interessant die Gründe eines in Bach's Werken so bekannten Musikers dafür zu vernehmen. Der biblische Text der zweiten Hälfte ist dem 150. der der ersten dem 147. Psalm entnommen. — Allein die Schatz ihm nur das Allerverbreitetste zugeführt worden ist, bis auch hier seit einem Jahre die Vorhersagung und Mahnung dieser Blätter in Erfüllung gehen will. Für die erste Zeit ist es daher gewiss dankenswerth, wenn Herr Professor Zelter seine Akademien so reich und mannigfaltig wie möglich ausstattet.

Diesmal hörten wir:

1) einen Choral von Paul Flemming und Zelter: „Gott ist alleinig gross und schön,“
2) den 30sten Psalm von Fasch nach Moses Mendelssohns Uebersetzung.

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass Fasch die mendelssohnsche Uebersetzung der lutherschen vorgezogen hat. Vergleichen wir beide:

Mendelssohn.

Ich will Dich, Ewiger, erheben,
Dass Du mich aus der Tiefe hast gezogen,
Dass meine Feinde sich nicht freuen über mich.
Ich flehte zu Dir, o Herr, mein Gott,
Du machtest mich wieder gesund
u. s. w.

Bibelstellen zu Motetten sind wohl meist beliebig ausgehoben worden. Dagegen würde diese zweite Hälfte in Es-dur beginnen und in B-dur schliessen, die erste Hälfte mit einer einchörigen Choralstrophe, während der andre Chor pausirt, sehr unbefriedigend enden, wenn man beide Theile trennt.

4) Gloria von Joseph Haydn, wahrscheinlich auf Orchesterbegleitung berechnet.
5) Misericordias Domini (Psalm 88) von Mozart.
6) Hora est von Felix Mendelssohn-Bartholdy,

sechszehnstimmig, mit einer Kunst ausgeführt, deren nur sehr wenige Tonsetzer mächtig geworden sind. Ueber den Geist dieses herrlichen Werks spricht ein besondrer Aufsatz; die Aufführung scheint einer andern Idee gefolgt zu sein. Gar zu bald trat der Männerchor aus sanfter Dämmerung in grelles Licht; gar zu bald wurden diese sanften Weisen — handfest. So auch wurde der zarte Gesang der jungfräulichen Soprane stark und hart eingesetzt und dem ganzen zweiten Satze: „Ecce apparebit dominus“ fehlte der feurigere Drang. Abgesehen hiervon wurde Alles von Chören und Solostimmen trefflich

vorgetragen. Unter letzterm vernahm man wieder jenen kürzlich bei uns eingewanderten Kunstfreund, Herrn M., dessen weiche gemüthvolle Stimme von Herzen spricht.

Den Schluss machte 7) eine Motette von Claudius Zelter, 8) „Heu nos miseros“ von Leonardo Leo und 9) die Motette „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ von Seb. Bach. M.

Notizen.

(Neue Opern.) Herr Dr. Spazier (Mitarbeiter dieser Zeitung), hat sich mit Herrn Kapellmeister Lindpaintner in Stuttgardt zu der Vollendung zweier Opern geeinigt, die er dichten, und der talentvolle Komponist in Musik setzen wird. Die eine, dreiaktig, ernster Tendenz, hat Gozzi's Raben (schon durch Haßmann in den Scipionsbrüdern empfohlen) zum Sujet und heisst Jennaco. Der andern, einer zweiaktigen komischen Oper liegt das von Musäus erzählte Volksmährchen, Rothmantel, zum Grunde. Glück auf! und bald zum Lichte! Lange genug haben die Franzosen unsre Theater gehabt.

(Neue Opern.) In Modena hat die neue Oper „Zaira“ vom Maestro Gardini viel Glück gemacht. Die Hauptpartien wurden gesungen von den Damen Manzocchi, Marianne Brighenti und Piacenti. Zum Unglück ist den Komponisten und Unternehmer haben die Theater wegen des Todes der Erzherzogin, der Mutter des Grossherzogs, geschlossen werden müssen. Der Grossherzog hat dem Komponisten als Zeichen seiner Zufriedenheit einen Brillantring von nicht geringem Werth zustellen lassen. — — Man berichtet aus Neapel, dass die neue Oper von Pacini, betitelt „Il Conte abile di Chester“ auf dem Theater von San Carlo mit Enthusiasmus aufgenommen worden sei. — — Der treue Eckart, Oper in 3 Aufzügen. Musik von E. Ulrich, Mitglied der Grossherzoglichen Hof-Kapelle in Weimar, Text von Gräbner, wird von letzgenanntem Dichter den Theater-Direktionen zu billigen Bedingungen angeboten. —

(Fortschritte der Musik.) In Cadix ist der „Barbier von Sevilla“ gegeben worden. Eine merkwürdigere Erscheinung ist noch die Aufführung der „Cenerentola“ in Havannah, wo man gegenwärtig damit umgeht, eine vollständige italienische Oper einzurichten. Und um das Merkwürdigste hinzuzufügen: der Pascha von Egypten hat verschiedene wissenschaftliche und Militair-Schulen in Diad-Abad angelegt, und unter diesen drei für Musik, in welchen ein Italiener, Namens Soranio, als Direktor an der Spitze steht, der gegenwärtig 220 arabische Zöglinge in seinem Unterrichte hat. —

Bekanntmachung.

Mösers Konzert.

Heute Abend findet Herrn Musikdirektor Mösers grosses Konzert statt. Wie immer giebt er ihm eine klassische Bedeutung durch die Aufführung eines Meisterwerks, diesmal

der grossen C-moll-Symphonie

von Beethoven,

die im vorigen Jahr zugleich in Berlin und Paris den höchsten Enthusiasmus erweckt hat.

Interessant wird nächstdem:

Chelards Ouvertüre zu Macbeth

und

Rossini's Ouvertüre zu Wilhelm Tell

(in Paris nur „Rossini Finsteraarhorn“ genannt) sein, einer von den neuern Kompositionen dieses Kompositeurs, in denen er nach der Versicherung der Pariser Kenner seine Natur verändert, seine Süssigkeit und Leichtigkeit mit Gluckscher Kraft und Hegelscher Tiefsinnigkeit vertauscht, kurz einen neuen Menschen angezogen haben soll.

Unter den Künstlern, die sich uns zeigen werden, ist Herr Kammermusikus Humann der Fagottist, zu nennen, ein trefflich gebildeter und wahrhaft musikalischer Künstler — was nicht von jedem geschickten Virtuosen zu sagen wäre. Wie oft hätte seine sinnige und empfindungsvolle Mitwirkung bei der Aufführung Beethovenscher Symphonien und andrer Musik Auszeichnung verdient, wenn wir uns auf detaillirtere Würdigung bis jetzt hätten einlassen dürfen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 23. Januar — № 4. — 1830.

Beurtheilungen.

„Das verlorne Paradies," Oratorium in drei Abtheilungen von Heinr. de Marées, in Musik gesetzt von Fr. Schneider. 74stes Werk. Klavierauszug vom Komponisten. Halberstadt bei Carl Brüggemann.

Das erste und nächste, was bei der Beurtheilung eines Werkes, wie das vorliegende, in nähere Betrachtung gezogen werden muss, ist der Text. — Es ist keinem Zweifel unterworfen, und auch kürzlich irgendwo ausgesprochen, dass der Text eines Oratoriums bei dessen Prüfung eine eben so grosse Achtung verdiene, als die Musik; — das Gedicht ist die Basis, auf der die Musik sich gründet; jenes gewissermaassen als das Mittel, diese als der Zweck zu betrachten. Allerdings hat der Komponist einen weit grössern Antheil an dem Werke, als der Dichter; indessen durch diesen muss es doch entstehen, und wenn seine Dichtung mangelhaft ist, so überträgt sie ihre Mängel mehr oder weniger auf das Werk des Komponisten. Es ist daher durchaus nicht zu billigen, wenn bei der Beurtheilung eines Oratoriums häufig nur die Musik desselben berücksichtigt wird; dies ist ein Fehler, der darin seinen Grund hat, dass der Urtheilende selten das Ganze des Werkes, d. h. seinen Plan, und dessen Entwickelung im Auge hat, sondern in der Regel nur Einzelheiten, bei denen es denn auch nicht gerade auf die vielleicht unbedeutenden Textesworte ankömmt. Der gewissenhafte Rezensent soll nicht so verfahren, sondern vor allen Dingen das Ganze des Werkes in Betrachtung ziehen, welches zuerst nur durch die Prüfung des Textes geschehen kann. Die Verlagshandlung des vorliegenden Werkes hat dies durch die nachahmenswerthe Einrichtung sehr erleichtert, dass der Text in seinem Zusammenhange demselben vorgedruckt ist.

Die Dichtung zerfällt in drei Theile, von denen der erste: Paradies, der zweite: Fall, der dritte: Strafe überschrieben ist. Das Wesen des Oratoriums ist: Handlung und Reflexion, und zwar die erstere mehr als die letztere. In der obigen Eintheilung offenbart sich daher ein Mangel, nämlich der, dass nur der zweite Theil jenem Erfodernisse ganz genügen kann. Indessen hat dies der Dichter geschickt zu verbergen gewusst, und es gelingt ihm häufig, uns das ästhetisch-falsche, welches hierin liegen muss, vergessen zu machen.

Der erste Theil beginnt mit dem Grusse der Erzengel an die neugeschaffenen Menschen; die Engel besingen darauf die Rückkehr des Herrn nach vollendeter Schöpfung in den Himmel, und in einem Duett erfreuen sich die Ureltern ihres Daseins. Sieben Nummern sind hierauf den Warnungen der Engel vor der Bosheit der Höllengeister und der Erzählung ihrer Empörung und ihres Falles gewidmet. Der Dichter hat hier zwar gefühlt, dass es diesen Sätzen, in Bezug auf die musikalische Komposition, an Interesse mangelt; um ihnen dieses aber zu verleihen und sie effektreich für die Musik zu machen, begeht er einen Fehler. Er schiebt nämlich zwischen die Erzählung des Vergangenen Chöre ein, welche dasselbe als gegenwärtig darstellen. Recht auffallend wird dieses nach No. 6, wo von den Engeln, nachdem Raphael gesungen hat:

»Voll Lieb' und warnend schnell der Treugebliebnen Wort,«

diese warnenden Worte vorgetragen werden. —

Nach dem Ausdrucke des Danks und Vertrauens gegen den Höchsten folgt der Engelchor No. 11: „Hofft auf den Herrn," nach biblischen

Worten. Dieser Chor bildet einen natürlichen Schluss, und es ist zu verwundern, dass der Dichter noch etwas daran gehängt hat, welches noch dazu ganz unnatürlich ist, nämlich Betrachtungen der ersten Menschen über das vollbrachte Tagewerk und das zu hoffende Erwachen des nächsten Tages. Die Neugeschaffenen konnten an den ersten Tagen ihres Lebens dergleichen Begriffe noch gar nicht haben. Den Schluss macht ein meistens gut gedachtes, und wie wir nachher sehen werden, für die Musik sehr effektvolles Engelchor. —

Der zweite Theil hat keinen von den Mängeln des ersten, und ist im Ganzen vortrefflich durchgeführt. Die Höllengeister treten zuerst, neidisch über das Glück der Menschen, auf. Die Freude der letztern und die Lobgesänge der Engel bilden dagegen einen gut wirkenden Kontrast. Eva befindet sich darauf allein vor dem Baum und drückt ihre Begierde nach seiner Frucht aus; die Höllengeister fachen dieselbe noch mehr an, und die erste Sünde geschieht, weiterhin auch in Gemeinschaft mit Adam. Den Schluss bildet ein Doppelchor zwischen Höllengeistern und Engeln, jene sich ihrer That erfreuend, diese klagend und zuletzt vertrauend.

Ein fürbittendes Engelchor, ein reuiges Duett und ein Chor der Höllengeister, welches ihre durch die That verdiente Pein schildert, machen den Anfang des dritten Theils. Darauf verkündet Michael, von Engelchören unterbrochen, die Strafe der gefallenen Menschen, und ein Quartett der Erzengel mit Chor erhebt die Gerechtigkeit und die Liebe Gottes, indem es auf dessen Verzeihung hindeutet. Dieser Gedanke wird weiter von Engelchören ausgeführt; sie suchen den Gefallenen, nachdem diese ihr Gebet an den Herrn gerichtet haben, Vertrauen einzuflössen, und das Ganze endigt mit einem Chor zum Lobe des Höchsten. — Man sieht, dass hier an keine Handlung zu denken, und dass das Ganze in Reden und Betrachtungen besteht.

Gehen wir zu dem Einzelnen über, so müssen wir die häufig etwas breite Diktion tadeln. Diese Eigenschaft, welche den Werth jeder Dichtung schmälert, wirkt besonders nachtheilig auf die Musik, und wenn man eingestehen muss, dass der Komponist in den Fällen, wo es in seiner Macht stand, sich gut vor dem daraus entspringenden Schaden zu bewahren gewusst hat, so würde es doch besser sein, sagen zu können, dass er dessen gar nicht bedurft hätte. Abgesehn von diesem Mangel ist die Dichtung in mehrern Punkten zu loben. Kräftige Gedanken, gewählte Sprache, eine reiche, lebendige Phantasie findet man überall; seltner schon sind glückliche Reime. Dass der Dichter hin und wieder etwas unnöthiges um des Reimes willen gesagt hat, darf ihm, da er für die Musik arbeitete, und sein Werk durch diese einen grossen Theil seiner Selbständigkeit verlieren musste, nicht so hoch angerechnet werden; dass er sich aber eine so grosse Willkühr und Unregelmässigkeit im Betreff des Metrums erlaubt hat, kann man nicht gut heissen. Wir wissen es recht gut, dass viele, selbst vorzügliche Dichter der Meinung sind, man brauche es bei den, für die musikalische Komposition bestimmten Dichtungen, mit dem Metrum nicht so genau zu nehmen, weil es in der Musik doch untergehe; ja, dass darin eine gewisse Willkühr und Freiheit dem Komponisten sogar erwünscht sei. Dies ist indessen ein Irrthum, der hauptsächlich daraus entspringen mag, dass in der That in vielen Fällen das Metrum durch die Musik untergeht, wie dies namentlich bei allen fugirten und solchen Sätzen der Fall ist, welche nicht musikalisch-rhythmisch sind. Bei Liedern und Arien, wo dieser Rhythmus stets mehr oder weniger vorherrschend ist, oder auch bei Chören, welche diese Eigenschaft besitzen sollen, ist eine Regelmässigkeit im Metrum, d. h. in den einzelnen Perioden, unumgänglich nöthig *), und ein Mangel daran kann, wie wir

*) Damit ist nicht gesagt, dass alle Perioden einerlei Versmaass haben müssten; im Gegentheil, ein periodischer Wechsel desselben ist dem Komponisten erwünscht, und kann sehr oft statt finden. Hier ist nur die Rede von der metrischen Regelmässigkeit in einzelnen, und ein Ganzes bildenden Sätzen. Nichts ist dem Gefühle mehr zuwider und für den Komponisten anstössiger, als eine Willkühr in Stellen wie diese:

»Was die ganze Seele füllt,
»Ihre Sehnsucht stillt,« u. s. w.

oder:

späterhin sehen werden, dem Komponisten seine Arbeit nur erschweren; weiss dieser durch seine Kunstmittel und sein Genie die daraus erwachsendenden Schwierigkeiten zu beseitigen, so folgt daraus noch nicht, dass das Verfahren des Dichters zu billigen sei. Es wäre wirklich wünschenswerth, wenn diesem Gegenstand eine grössere Aufmerksamkeit gewidmet würde; dass den Ansprüchen, welche man in dieser Hinsicht an das Gedicht machen darf, wirklich ein Genüge geleistet werden kann, zeigt das rühmliche Beispiel, welches bereits einige Oratoriendichter gegeben haben. Die Kirchenmusik lebt ja jetzt wieder auf; Musikfeste erstehen, und der Schmuck eines jeden ist ein Oratorium. Ein Mann wie Fr. Schneider hat die Bahn gebrochen; unermüdlich, mit nie versiegendem Genie schreitet er vorwärts — sollten unsre Dichter, (die wahren nämlich, an denen heut zu Tage kein Ueberfluss ist) nicht ehrgeizig genug sein, ihre Namen würdig dem eines solchen Heros zur Seite zu stellen! —

Der geneigte Leser möge uns hier noch eine kleine Bemerkung erlauben. — Wir stellen so zuweilen unsre Betrachtungen an über Händel, über seine Oratorien und seine Opern, und da es nun nicht zu läugnen ist, dass die letztern alle untergegangen sind, während er durch seine Kirchenmusik der geblieben ist, welchen wir verehren, so scheint es uns, dass die Kunst eines Oratorien-Komponisten weit tiefer liegen und weit erhabener sein müsse, als die eines Opern-Komponisten. Wir wissen wohl, dass wir mit den Leuten, welche am liebsten der Mode huldigen, — und deren sind die meisten, — in diesem Punkte nicht übereinstimmen; indessen bis uns einer von ihnen das Gegentheil beweist wollen wir doch bei unsrer Meinung bleiben, und wünschen, dass für gute Oratorienmusik sich auch gute Dichter finden mögen, damit man von Jedem, der Antheil an einem Oratorium hat, sagen könne: sein Werk ist ganz gelungen. —

Wir gehen jetzt zu dem musikalischen Theile des vorliegenden Oratoriums über, und finden darin sehr wenig und sehr viel zu bemerken. Wenig insofern, als diese Tondichtung zu den Meisterwerken der Kunst gehört, und somit gewissermaassen jede kritische Annäherung von sich zurückweist; viel, wenn wir uns in der Aufzählung und Zergliederung aller seiner Vollkommenheiten erschöpfen wollten. Letzteres würde indessen zu viel Raum einnehmen, und überdies von den meisten unsrer geneigten Leser mit Recht nicht einmal gut geheissen werden; wir geben nur eine allgemeine Uebersicht des Ganzen, nebst den, zur Feststellung eines Urtheils darüber, nöthigen Bemerkungen.

Wenn man die frühern Werke Fr. Scheiders und seine spätern vergleichend zusammenstellt, so wird der aufmerksame Beobachter zu allererst Verschiedenheit im Style entdecken. Strebt jetzt der Meister, namentlich in seinem Pharao danach, sich immer mehr und mehr den ältern Tonsetzern, und zwar zu allermeist dem unübertrefflichen Händel anzuschliessen; kommt in seiner jetzigen Musik mehr der Kern zum Vorschein, das reine lautere Gold, welches zur Erhöhung seines Werthes keines äussern Schmucks, keiner glänzenden Einfassung weiter bedarf, — so verschmähte er früher die letztere nicht ganz, und liess sich dieselbe sogar angelegen sein. Die Grundlage zu diesem Styl finden wir im Weltgerichte; die vollkommene Ausbildung desselben, wir möchten sagen seinen Kulminationspunkt, — im gegenwärtigen Oratorium, dem verlornen Paradiese. Mit einer ausserordentlichen Vorliebe überlässt sich hier der Komponist dem Wesen und den Formen der neuern Zeit; ja, er neigt sich sogar zu einer gewissen Eleganz hin, über deren Gränze er nicht weiter hinausdurfte, wollte er nicht ein fremd-

---

»es erweitern,
»es erheben,
»alle Gefühle sich!« u. s. w.

Wir werden bei einer andern Gelegenheit uns einmal ausführlicher über diesen Gegenstand verbreiten, und zu zeigen suchen, in welcher engen Verbindung der musikalische Periodenbau und die Symmetrie darin mit dem Metrum des Gedichtes steht; auch wäre es zu wünschen, dass mehrere Sachverständige diesen Punkt in's Auge fassten, und zum Nutzen und Frommen aller nicht-musikalischen Dichter ihre Gedanken darüber aussprächen; das würde vielleicht zu einem Systeme führen, durch dessen Anwendung die Anfoderungen des Komponisten an das Gedicht und die der Kritik an dasselbe, auf gleiche Weise befriedigt würden.

artiges, und den Karakter seines Werkes beeinträchtigendes Gebiet berühren. Aber gerade das Wahrnehmen dieser so äusserst feinen Linie bezeichnet den geist- und talentvollen Meister, bei dem man stets zweifelhaft ist, ob das, was in seinen Produkten unsere Bewunderung rege macht, mehr Sache der Reflexion, oder mehr die unmittelbaren Einflüsterungen seines Genius sind. Diese freiern Formen und diese Eleganz, welche man theilweise schon im ersten, mehr aber noch im zweiten Theile findet, sind dem Karakter dieses Werks nicht allein nicht schädlich, sondern tragen vielmehr dazu bei, den Eindruck des Ganzen zu erhöhen, und ihm einen unbeschreiblichen Reiz zu verleihen. Die Seligkeit der himmlischen Heerschaaren wird dadurch um so ergreifender; die Unschuld der ersten Menschen, ihr Glück und ihr Unglück, um so rührender und die Lockungen der Verführung um so wahrer. Wenn sich nun so auf der einen Seite ein Melodienreichthum und eine Zartheit offenbart, wie man sie in keinem andern Werke Friedrich Schneiders in dem Grade wieder antrifft, so mangelt es dagegen auf der andern Seite auch nicht an einer, alles mit sich fortreissenden Kraft und Gewalt. Diese entwickelt sich hauptsächlich in den Chören, welche gleichsam wie Gebirgsmassen durch das Ganze sich hinziehen und dem Gemälde eine Grösse und eine Erhabenheit verleihen, vor der man oft erstaunen muss. In diesen Chören erscheint der Meister in seinem glänzendsten Lichte, und man ist in der That zweifelhaft, was man mehr an ihnen bewundern soll: ob die Grossartigkeit in ihrer Auffassung, oder das Karakteristische in ihrer Zeichnung, oder die hohe Vollkommenheit in ihrem Technischen. Sollten wir das Vorhandensein dieser drei Eigenschaften beweisen, so können wir nichts weiter dabei thun, als den geehrten Leser, mit Angabe der Nummern, welche dieselben vorzüglich besitzen, auf das Werk selbst zu verweisen. Grossartig gedacht und angelegt sind hauptsächlich No. 9: „Hoch im Triumphe getragen" u. s. w.; No. 11: „O streuet Palmen," dessen herrliche Fuge: „Ihm ist gegeben alle Gewalt" u. s. w. von einer ausserordentlichen Wirkung ist ferner der Doppelchor No. 25; der Engelchor No. 38 und das „Heilig" im Schlusschor nebst der Fuge. — Als vorzüglich karakteristisch nennen wir zuerst den Schlusschor des ersten Theils No. 16, in E-dur: „Schlummere seeliges Paar" u. s. w., welcher eine solche Weiche und Zartheit, wir möchten sagen: einen so himmlischen Reiz hat, dass wir uns einen süssern Engelgesang nicht gut vorstellen können. Die Wirkung desselben wird um so eklatanter, als ein äusserst energischer Engelchor in Form einer Fuge kurz vorhergeht, und wir erinnern uns hier unwillkührlich an die Worte des verewigten Dichters:

›Wo Starkes sich und Mildes paaren,
›Da giebt es einen guten Klang.‹

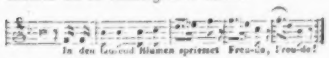
Eben so karakteristisch, nur in entgegengesetzter Art, ist der Chor der Höllengeister zu Anfang des zweiten Theiles. Ferner No. 21, wo sich Eva verleiten lässt, von der verbotenen Frucht zu kosten. Das Bangen derselben bei der Annäherung an den verhängnissvollen Baum, ihre wachsende Begierde nach der Frucht und die Lockungen der verführenden Geister, hat der Komponist mit einer seltnen Wahrheit gezeichnet. — Technische Vollkommenheiten in Bezug auf Stimmenführung, Begleitung und Herbeiführung des Effekts sind überall anzutreffen, zu allermeist aber in den Fugen, welche uns in dem Komponisten — wenn wir dies nicht schon längst gewusst hätten — einen ausgezeichnetsinn Kontrapunktisten erkennen lassen. — Wenn wir vorhin sagten, dass der jetzige Styl Schneiders sich dem des grossen Händel nähert, so erblickt man hin und wieder auch schon in diesem Werke die Neigung dazu. Der Engelchor No. 2, der in seinem Wesen und seiner Form, ohne jedoch im geringsten Nachahmung zu sein, ganz an den unsterblichen Tonsetzer erinnert, möge unsere Behauptung rechtfertigen. —

Schwierigkeiten, die sich dem Meister durch mehrere, oben bereits erwähnte Schwächen des Textes entgegenstellten, hat derselbe, wo es anging, zu beseitigen gewusst, ja, sie mitunter zur Herbeiführung von Schönheiten benutzt. Folgende Zeilen:

›In den tausend Blumen sprieszet
›Freude! — Freude giesszet u. s. w.

würden manchem Andern vielleicht viel zu schaffen

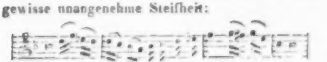
gemacht haben, indem das Anfangswort in der zweiten Zeile noch mit zu dem Gedanken der ersten gehört; dies ist aber ein Fehler, welcher den musikalischen Rhythmus beeinträchtigt. Der Komponist hat sich sehr sinnreich dadurch geholfen, dass er das Wort: Freude, welches den Hauptgedanken enthält, wiederholt, und diesen dadurch um so eindringlicher macht:



Die dritte Zeile aber:

›Aller Vögel Lied in die Brust

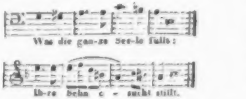
ist so ganz unregelmässig gemessen, dass der Komponist auf keine Weise diesen Fehler verstecken, und seinen Einfluss auf die Musik verhindern konnte; die Melodie erhält daher eine gewisse unangenehme Steifheit:



Eben so werden durch andre metrische Unregelmässigkeiten wieder andre Uebelstände herbeigeführt, wie z. B. in folgenden Zeilen:

›Was die ganze Seele füllt,
›Ihre Sehnsucht stillt; u. s. w.

welche zwei Gedanken enthalten und auch zwei musikalische Perioden ausmachen. Um nun die zweite dieser Perioden der ersten analog zu bilden, hat sich der Komponist, durch den fehlenden Versfuss in der zweiten Zeile genöthigt gesehen, die Sylbe Sehn in „Sehnsucht,“ in die Länge zu ziehen, was trotz der schönen Melodie doch keine gute Wirkung hervorbringt, und das ästhetische Gefühl beleidigt:



Dergleichen Mängel kommen öfter zum Vorschein, und wenn sie auch eben nicht von grösserer Bedeutung sind, als die in der Sonne vorhandenen Flecke, welche den Glanz des strahlenden Gestirns nicht zu verdunkeln vermögen, so wäre es doch besser, wenn sie der Dichter gar nicht veranlasst hätte. Diesem ist hauptsächlich auch die beinahe zu grosse Ausdehnung des Werkes beizumessen; ein in dieser Rücksicht gehöriges Maas ist vorzüglich bei einem Oratorium nicht ausser Acht zu lassen. —

Indem wir hiermit unsere Bemerkungen über das Werk endigen, empfehlen wir indessen allen Gesangliebenden Dilettanten, besonders aber Gesangvereinen, denen wahre Ausbildung Zweck ist. Er findet sich in den vielen Chören Gelegenheit, eben sowohl schwache Kräfte zu üben, als die grösste Fähigkeit noch zu vervollkommnen. —

Das Heft ist 105 Seiten stark, hat ein glänzendes Aeussere, und Ihrer Königl. Hoheit, der Kronprinzessin Elisabeth von Preussen zugeeignet.

Berichte.

Zwei Konzerte von Möser.

Berlin, den 16. und 20. Januar.

Herr Musikdirektor Möser hat durch die Veranstaltung seiner klassischen Instrumental-Akademien einen doppelten Vortheil. Zuerst den wichtigen, dass er den Musikfreunden eine volle Gallerie unsrer grossen Kunstwerke öffnet und sich dadurch das grösste Verdienst um Berlin erwirbt, vor allen jetzt hier thätigen Musikern. Dann, dass er für seine Extrakonzerte Freiheit gewinnt, sich auch andern Ansprüchen auf eine kluge Weise gefällig zu zeigen.

Dies zeigte sich wieder in dem am 16. veranstalteten Konzerte. Herr Möser hatte sich dazu mit Mad. Schulz und Fräul. v. Schätzel, die man beide in Konzerten gern hört, verbunden, sich aber offenbar in die Wahl ihrer Gesangstücke nicht gemischt; unter der Leitung unsers trefflichen Konzertdirektors würden ganz andre Sachen zum Vorschein gekommen sein. So überliess er es den Damen, sich als Künstlerinnen zu karak erisiren. — Freilich ist das nicht gut ausgefallen. Mad. Schulz sang eine miserable Scene von Donizetti — und Fräul. v. Schätzel eine dito von Merkadante. Was denken sich die Damen dabei! Nach Beethovens C-moll-Symphonie solche Armseligkeiten! Aber sie wollen ihre Künste anbringen, Rouladen und

Triller — man solle meinen ihre ganze Musik steckte ihnen in der Kehle. Nun wohl; kennen sie keine von den herrlichen *mozartschen* Bravourscenen! kennen sie nicht C. M. *Webers* grosse Scenen! Sie wollen etwas Neues. Diese Scenen sind wirklich neu, in Berlin grösstentheils noch nicht gesungen; sie bleiben auch neu, wenn sie schon oft gesungen werden. Jene Donizetti's und Merkadante's sind schon beim ersten Mal alt und lebensatt. Mad. *Schulz* ist eine ausgezeichnete Sängerin, voll Kunstfertigkeit, voll Kunstfeuer. Aber bei diesem Donizetti war sie selbst kalt und gleichgültig, und jeder Ton klang so herkömmlich, so längst dagewesen, es war mit einem Worte der Philistrismus in der Kunst. Dasselbe gilt von Fräul. von *Schätzel*. Diese junge Sängerin, talentvoll und wohlgeübt, lässt so sehr bedauern, dass der tiefere Künstlergeist, die Flamme eines edlern, als des Kehl-Eifers ihr zu mangeln, oder noch in ihr zu schlummern scheint. Sie wird nicht weiter, ja bald zurückkommen und viel zu bald in Vergessenheit sinken, wenn sie nicht alles Ersinnliche für ihre *künstlerische* Ausbildung thut. Die geschickte Kehle ist nur Instrument, und ein unnützes, wenn der beseelende Geist fehlt. Sie muss klassische Musik — nicht blos einmal durchlaufen, sondern studiren und immer wieder studiren, bis ihr der Sinn dafür aufgeht und sie durch ihren Gesang beweiset, dass sie sie verstanden. Jeder Merkadante, den sie singt, ist ein schlechtes Zeugniss, das sie sich selbst ausstellt.

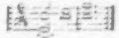
Nächst diesen Damen trat Herr Kammermusikus Humann mit einer Introduktion und Variationen eigner Komposition für Fagott auf. Ton, Vortrag, Bravour waren ausgezeichnet, und bewiesen, dass Herr Humann zu den ersten Künstlern auf dem Fagott gehört. Er fand grossen Beifall und würde noch mehr erfreut haben, wäre die Komposition nicht zu lang gewesen und auf eine seltsame Weise noch länger erschienen, indem sie mehrmals Wendungen zum Schliessen nahm und dann von Neuem in neuen Variationen fortfuhr. Die erregte und wieder getäuschte Erwartung des Schlusses musste ungeduldiger machen, als ohnedem bei gleicher Länge der Fall gewesen wäre.

Nach Konzertschluss trat auch Herr Möser mit einem Konzert und Variationen eigner Komposition auf, und erntete für seine weltberühmte Virtuosität allgemeinen Beifall. Die Kunstfreunde werden sich gleichwohl an seinem geistreichen, humoristischen eines haydnschen Quatuors mehr erbauen.

Eröffnet wurde das Konzert durch

Beethovens C-moll-Symphonie.

Der unglückliche Prachtsaal mit seinen Gallerien und Säulenhallen schlürft *jedes Forte* ein; wie ganz anders hatte es im englischen Hause, oder in der Singakademie geklungen! Auch fehlte es an Feuer und Kraft im Vortrage — womit nicht ein übereiltes Tempo gemeint ist. Besondern Tadel verdienen die Herren Posaunisten und *Trompeter*. Niemals fallen sie beim Anfang des letzten Satzes



bestimmt und kräftig auf dem ersten Schlage, stets erst mit dem zweiten ein. Ist ihnen das Pausiren vorher zu mühsam? Nächstens sollen alle die namentlich bekannt gemacht werden, die sich nicht die Mühe nehmen wollen, in Beethovens Meisterwerk zu pausiren. Denn es sind nur Einzelne, die von dem trefflichen und von edlerm Eifer beseelten Personal der königl. Kapelle eine Ausnahme machen.

Ueberaus dankenswerth war es, dass Herr Möser uns mit der Ouvertüre zu Rossini's „Wilhelm Tell" wenigstens eine Probe des Werks geben, von dem die guten Pariser eine neue Aera Rossini's oder der ganzen Kunst datiren. Es ist etwas Wahres daran. Seine leichtsinnige Lustigkeit hat er aufgegeben und Intentionen eingetauscht. Erst hat er „le sommeil" gemalt, oder „le repos champêtre" mit Violoncellen und Bratschen — vielleicht bedeutets auch was anders. Dann lässt er viel blitzen und lange stürmen und verarbeitet diese „motifs interessans," wie ein deutscher Kantor. Dann bläst das „corno inglese" einen Alpen-Kuh-Reihen, den die musikalische Sprache der Franzosen „ranz de vaches" nennt; und dann endlich schliesst ein brillantes Allegro im Glanz der pariser Schweizergarde. Ich glaube nicht, dass er dabei so froh geworden

wie bei der schlechtesten seiner italienischen Ouvertüren.

Endlich gab es noch Chelards „Makbeth-Ouvertüre“ und die Kirchenscene aus Spontini's „Agnes von Hohenstaufen.“

Das zweite Konzert (Akademie am 20.) brachte

1) eine Symphonie aus C-moll von Spohr, überaus fleissig gearbeitet.
2) eine Ouvertüre von Methfessel, dem Sänger so manches lieblichen Liedes,
3) Beethovens geniefrische F-dur-Symphonie.

M.

Dessau, im Dezember 1829.

Ein neues herrliches Werk unsers Friedr. Schneider, „Christus das Kind,“ gedichtet vom Dr. Ph. Mayer, ist uns am ersten Weihnachtfeiertage von den Mitgliedern der hiesigen Singakademie vorgeführt worden, ein Tonstück, das sich den frühern Schöpfungen des grossen Meisters würdig anreiht. Ueberall wieder der gewohnte schöne liebliche Gesang, dieselben effektvollen Harmonien und die ihm eigenthümliche originelle Instrumentirung. Hier auch waltet neben dem kühnsten Flug der Fanta ie die Anordnung der ruhigsten Besonnenheit, welche Vereinigung einem Kunstprodukte stets den Stempel der Vollendung aufdrückt. Einen ausführlichern Bericht darüber behalte ich mir vor, vorläufig nur Folgendes. Die Solopartien, den Herren Kammersänger Diedicke (Tenor) und Hofsänger Krüger (Bass), der Demoiselle Emma Schröder (Sopran) und Therese Reil (Alt) anvertraut, wurden gut ausgeführt, so wie auch die stark besetzten Chöre in ihrer grandiosen Kraft wahrhaft majestätisch einherschritten. Ungemeinen Beifall erregte ausser den mächtigen Doppelchören vor allem No. 5 Chor der Engel: Maria u. s. w., No. 13 Chor: Ehre sei Gott u. s. w., No. 15 Chor der Magier: Ist es Wahrheit, ist es Traum! u. s. w. von wunderbarer Schönheit, und No. 16: Terzett der Weisen aus dem Morgenlande: „Wir bringen Dir der Ehrfurcht Gabe“ u. s. w., ein meisterhaft durchgeführter dreistimmiger Satz. Die Aufführung war gelungen zu nennen, und tief ergriffen von der Gewalt und Lieblichkeit der Töne, die der Meister neuerdings hervorzuzaubern gewusst hatte, kehrte jedweder der Zuhörer heim.

Wahrlich nicht genug zu bewundern ist die Beharrlichkeit, mit welcher unser wackerer Fr. Schneider so unverdrossen die Bahn verfolgt, die er einmal betreten; ja die Beharrlichkeit nicht sowohl als der Muth, könnte man sagen. Denn Muth gehört dazu, sein ganzes Leben und Wirken einem Zweige der Kunst zu widmen, der dem Pfleger zwar des grünenden Lorbeers die Fülle reicht, ihm aber doch die Blumen versagt, die dem Künstler so nothwendig sind, sollen ihm anders die Sorgen des alltäglichen Lebens seinen Genius nicht verhüllen, soll er anders mit stets regem Eifer und neuer Lust freudig an's Werk gehen und, fürder schreitend, nimmer erkalten.

Diese Blumen heissen Anerkennung, Auszeichnung. Sie treiben herrliche Früchte und bringen den Saamen zu manchem Grossen, das aber nicht zur Reife kommen kann, wenn sie, wie in Deutschland leider nur zu gewöhnlich, erst auf den Gräbern der Künstler blühen. Doch auch hiervon ein andermal.

Mag immerhin das Oratorium eine viel weniger dankbare also auch weniger erfreuliche Gattung sein als die dramatische Musik, wozu noch der Zeitgeschmack wesentlich beiträgt; mögen immerhin deutsche Städte und deutsche Fakultäten unter dem Vorwande, Bestrebungen für deutsche Kunst zu belohnen, Ausländern Denkmünzen und Pergamente überreichen, gröber noch und erhebender muss das Gefühl sein, als fast einzige Stütze der sinkenden Kirchenmusik und als einer der wenigen Repräsentanten vaterländischer Kunst allgemein genannt, geachtet und verehrt zu werden. Und somit kann denn wahrhaft deutschen Meister, der ein Weltgericht und einen Pharao schuf, der schönste Lohn nicht ausbleiben. Er findet ihn in der Weihe selbst seiner Kunst, im eigenen Bewusstsein, in der innigen Verehrung der besten unter seinen Zeitgenossen, in der Liebe eines Fürsten endlich, der durch die Stellung, die er ihm gab und die unumschränkte Freiheit, mit der er ihm in Angelegenheiten seines Faches schalten und walten lässt, die deutsche Kunst mehr fördert,

ja im Verhältniss bei weitem mehr dafür thut, als mancher mächtige Herrscher durch den Aufwand der bedeutendsten Mittel!

Notizen.

(Theodor Labarre.) So heisst ein junger französischer Virtuos, der sich bereits den Ruhm des ersten Harfenspielers erworben hat und bald auch eine ehrenvolle Stelle unter Frankreichs bessern Komponisten einnehmen wird. Er ist gegenwärtig nach Italien gereist, von wo er die Einladung erhalten haben soll, für eines der grössern Theater eine Oper zu schreiben. Man bedauert, dass die Direktoren der Opera-Comique sich nicht bemüht haben, eine früher von ihm komponirte Oper in drei Akten auf die Bühne zu bringen, von der einzelne Stücke in den Salons den lebhaftesten Applaus erregten. —

(Aus Paris.) Wie reich die Saison auch an Opern scheint, so arm ist sie dagegen an Konzerten. Das erste gab am 15. December der Violon Solo des italienischen Theaters in London, Herr Oury, im Saale des Herrn Diez, das sich, eben weil es das erste war, eines sehr zahlreichen Publikums erfreute und besonders von den vielen in Paris ansässigen Engländern, die ihren talentvollen Landsmann zu bewundern kamen, stark besucht war. Die Namen der mitwirkenden Künstler, wie List, Dabadie, Dupont, Panseron und Madame Dabadie waren ausserdem geeignet diesem Konzert eine Beziehung-kraft zu geben. Das Konzert wurde mit einem Trio aus Joseph in Egypten eröffnet, welches Dabadie, Dupont und Madame Dabadie mit vielem Beifall sangen. In einem Duo aus „Wilhelm Tell“ gefiel Dupont weniger, weil die Tenorpartie für ihn durchgängig zu hoch gesetzt ist, dagegen revanchirte er sich in dem Trio aus Graf Ory, welches er mit Madame Dabadie und seiner Schwester Mlle. Leroux trefflich vortrug. Unter den Vocalpartieen verdient noch eine Arie aus Moses Erwähnung, in welcher Madame Dabadie die ganze Stärke ihres Talents entfaltete. Die Instrumentalpartieen wurden durch den Konzertgeber Hrn. Oury und Hrn. List ausgeführt. Eine Variation in E von Hrn. v. Beriot (ein noch nicht edirtes Stück) gab dem Ersteren Gelegenheit, die ausgezeichnete Fertigkeit, die er auf seinem Instrument besitzt, zu zeigen. Eben so entwickelte er in einer Schweizerarie von Lafont Originalität und Anmuth. Weniger, als diese beiden Solos, wurde sein Duo mit Hrn. List für beifallswerth gehalten.

(Faust in Hamburg.) Am 11. Dezember wurde Spohrs „Faust“ zum Erstenmal auf dem Hamburgischen Stadttheater gegeben. Die Hauptpartien waren den vorzüglichsten hiesigen Künstlern anvertraut. Mad. Kraus-Wranitzky als Kunigunde, Herr Cornet als Faust, Herr Albert als Hugo, Herr Woltereck als Mephistopheles und Dem. Schröder als Röschen trugen zur Vollkommenheit der Darstellung dieses gehaltvollen Kunstwerkes das Ihrige bei. —

(Aus Neapel.) Die berühmte und gefeierte Madame Mainvielle-Fodor ist durch den einstimmigen Wunsch aller Kunstfreunde wieder hieher zurückberufen worden. Sie wird zuerst auf dem Theater del Fondo, im „Barbier von Sevilla“ auftreten, sodann auf dem Theater von Saint-Charles in der Rolle der Semiramis: zum zweiten Mal erwartet man sie auf dem Theater del Fondo in „le Nozze di Figaro,“ und auf dem grossen Theater im Otello. —

(Neue Opern.) „Jane Shore,“ eine neue Oper von Conti, die auf dem Theater der Scala in Mailand kürzlich gegeben worden, hat kein besonders Glück gemacht. Die Musik soll aus der Schule Zingarelli's sein. — Bellini, der bekannte Komponist des „Pirata“ und der „Straniera,“ wird in Paris erwartet, wo er die Einladung erhalten hat, eine neue Oper zu komponiren. —

Nekrolog.

Am 5. Januar d. J. verschied in Krakau der treffliche Violin-Virtuos Freiherr Sigismund von Praun in Folge einer Lungenentzündung und hinzugetretener Brustwassersucht. — Den 1. Juni 1811 geboren, ausgerüstet mit den mannigfachsten Talenten, durch deren Ausbildung er in dem zartesten Alter schon in der Kunst des Violinspiels, der Malerei und der Zeichnenkunst, so wie durch eine wissenschaftliche Bildung die Bewunderung und Anerkennung höchster Personen genoss, entriss ihn gerade in dem Augenblick, wo er, in das Jünglingsalter getreten, mit ganzer Kraft wirken wollte, der Tod.

Die Kunst verliert in ihm einen ihrer herrlichsten Jünger, die bürgerliche Gesellschaft einen wackern, trefflichen Mann, und seine Freunde einen treuen, durch das edelste Gemüth ausgezeichneten Freund. Ihm ist wohl; denn er ist bei den Engeln! Sein Andenken wird im Herzen seiner Freunde fortleben, nie erlöschen!

H. Panofka.

Berlin, am 19. Jan. 1830.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Prospektus, Ernst Fleischers neue Ausgabe des Shakspeare betreffend.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 30. Januar — № 5. — 1830.

Streit der deutschen und italienischen Oper in Dresden.

Durch ganz Deutschland ist jetzt ein Ringen und Streben des vaterländischen Sinnes gegen die eingedrungene italienische Musik und ihre Schmarotzerpflanze, die neu-französische, rege. Wer den Sinn des Strebens recht fasst, den fördert er und der kann wiederum ihn fördern zur erwünschten Schlichtung. Hier wie überall geht die eigentliche Noth nicht von den wahren Gegnern aus, sondern von den unberufenen und unkundigen Einmischern, denen selbst gar nicht um Erkenntniss und Sieg des Rechten, sondern nur schreierisches Bethun und Aufrechthaltung ihrer Privatgelüste zu thun ist. Sie möchten vorerst jedes Wort gegen das Fremde als eine Aeusserung inländischer Missgunst ansehn, ohne zu bedenken, dass kein Volk in der Welt wie das unsrige gegen Fremdes Achtsamkeit, Willfährigkeit und Treue bewiesen hat, dass alle übrigen Völker (Franzosen, Italiener und Engländer zumeist) sich in sich selbst abzuschliessen und zu verschliessen trachten, und das unsrige seine Aufgabe darin erkennt, Alles, was fremde Völker ihm bieten, bereitwillig entgegenzunehmen und zu höherer Vollkommenheit zu erheben. Sie bemerken nicht einmal, wie häufig der Deutsche gerade in den entgegengesetzten Fehler geräth, das Fremde vor dem Eignen zu überschätzen. Nichts scheuen sie dabei mehr, als getreue Untersuchung. Um ihr zu entgehen, möchten sie lieber alle Nationalität in der Kunst ableugnen, und verschanzen sich hinter jenen vagen Phrasen:

Die Kunst sei allen Menschen gemein,
Alle Menschen lieben und hassen, singen und tanzen,
Die Aufgabe der Kunst sei eben das „Reinmenschliche,"

womit sie ein Wesen bezeichnen, dem alle besondern Züge verwischt, alle Federn, wie dem Hahn des Diogenes, ausgerupft sind. Freilich kommt es ihnen auch nicht darauf an, gelegentlich mit sich selbst in Widerspruch zu gerathen; man beginne nur, ihren Rossini oder Auber strenger zu beleuchten, so haben sie rasch die Einrede zur Hand: man dürfe nicht vergessen, Italiener oder Pariser vor sich zu haben, und nicht Deutsche.

Eine solche Ideenverwirrung reisst sogar die Mehrzahl unsrer Künstler hin, die meist nicht unterrichtet genug sind, um selbständig zu denken; und hindert sie von den eingedrungenen Fremdlingen zu lernen, was diesen, und was ihnen fehlt. Da ist es denn Pflicht und verdienstliche That, dass jeder, der es vermag, sein Licht herzutrage, das hässliche Zwielicht in Tageshelle zu verwandeln.

Vielfach hat dies die Ztg. unternommen; mit wissenschaftlicher Vollständigkeit es darzuthun, ist in der „Kunst des Gesanges" *) versucht worden. Jetzt erhebt sich in Dresden ein trefflicher Mitstreiter in einer kleinen, höchst anziehenden Brochüre:

Scherz und Ernst — Bemerkungen über Nationalität in der dramatischen Musik, über die Verhältnisse der dresdner deutschen und italienischen Oper u. s. w. von R. O. Spazier.

Dresden ist die letzte deutsche Stadt, die ein besondres italienisches Opern-Institut bisher festgehalten hat. Seit Jahren hat sich bei dem Erblühen der deutschen Oper unter Karl Maria von Weber und Reissiger der Meinungskonflikt dort gesteigert, und immer entschiedner neigt sich der Sieg auf die Seite der Deutschen.

*) Von A. B. Marx, bei Schlesinger herausgegeben.

Hören wir den dortigen wohlunterrichteten und wohlberufenen Sprecher selbst. Die Fragmente, die wir mittheilen, sind es für sich höchst werth, und karakterisiren die vielfach reiche Schrift.

„Schon damals deutete ich an, dass die italische Opernbühne in München zunächst Deutschland verantwortlich sei für die Grösse der Verwirrung jeder musikalisch-dramatischen Ansicht, und Rossinische Afterkunst über unser Vaterland gebracht. Dorthin kam sie zuerst von den Alpen, und nistete sich ein. Dresden wurde er zweite *) unzerstörbare Hauptsitz. Wien folgte nach. Hier wirkte sie am meisten, hier betaumelten sich die Gebildet-ten am stärksten; von hier war sie am schwersten wegzubringen; in Dresden nistet sie noch. Die deutschen Opernbühnen nehmen allerdings die Musik aller Völker in sich auf, und beweisen dadurch eben schon, dass sie unter allen die vorzüglichsten, vielseitigsten, wie das Volk selbst bildreichsten und allgemein wirksamsten sind. So hätten wir denn Rossini genug zu hören bekommen. In Berlin, Leipzig, Kassel, Darmstadt, Stuttgardt, überall lernten den neuen Heros die Leute kennen — aber er nahm nur da den Platz ein, der dem originellen Talent nirgend entgeht. Aber er verdrängte die wahre Kunst nicht, nicht die deutsche. Die deutschen Sänger in Berlin wahrten neben Weber ihren unsterblichen Gluck, über den Spontini **) selbst nichts vermochte, und in ihnen eine Mauer gegen jeden ausländischen Sturm; trunken von der Sontag hörte man auf die Milder — schwärmte für die Schechner. Leipzig und Kassel wahrt sich ausser Weber den Spohr, so wie Stuttgardt und Darmstadt. Dort hielt sich, am Anschauen unverdrängter Meisterwerke erstarkt, Kritik wie das Volk vom Taumel frei. Von dort aus ward sein Reich zerstört, thronte niemals, verschwand am Ersten wieder. Nur in Dresden, München, Wien taumelte man in den Kadenzen und dem Lärm, der aus einem Strudel in den andern riss und kaum zur Besinnung kommen liess. Denn der Italiener kann nichts singen als Italienisches, und das Neueste. Da, wo man ihn hören muss, wo er vorzüglich gilt, ist man nur italischer Musik rettungslos anheim gegeben."

Er erzählt die Aufhebung der münchner italienischen Oper durch den jetzigen König. —

„Der ächt deutsche Fürst, sein Volk am Herzen tragend, in seiner Weise nur lebend, hatte wohl erkannt, wie es selbst im höchsten, ausgebildetsten Sinne, im Dramatischen, eine deutsche Nationalmusik gebe, dass sie allein in den innersten Geistesfiebern des Volkes widerzittere, und allein darum mit mächtiger Gewalt die Ideen und Gefühle anrege, zur Ausbildung und Vollendung bringe, welche die Tonkunst im Menschen zu erregen, zu schaffen vermag; — er erkannte, dass italische Musik aus italischen Kehlen den Sinn des Volkes verführe, betäube — das Angeborne verderbe — und so den wahren Sinn vergrabe, wie in allen Zeiten deutscher Geschichte das gefährliche Zauberland die Völker, wie der Magnet- oder Venusberg in der Sage des Volks, zu sich hinzog, und Tausende in ihm ein schmähliches ruhmloses Grab gefunden."

Dringend scheint ihm seine Beleuchtung unter andern auch desswegen, weil „der Italiener, seiner Natur nach, besonders aber, wo er im fremden Lande von möglich vorübergehender Modeneigung zu ihm reichen Lohn zieht, keine Intrigue spart, sich dort, so lange es geht, festzuklammern; — gemeine Lobhudler sich durch alle Mittel gewinnt, die, ihn lobend, die Augen des Volkes blenden: die Wahrheit der Thatsachen entstellen; — weil der Deutsche dagegen, schon stets diese verschmähend, solche Lobhudler nicht erkaufen mag, überzeugt auch, dass namentlich, wo er als Emporkömmling im eignen Volke dasteht, blosse unmotivirte Reden seine Sache nur verschlimmern, — weil er aber bessere Männer nicht vermögen kann, und geduldig warten muss, bis von den

*) Ja; doch war es nichts Neues; seitdem der sächsische Herrscherstamm mit der Erwerbung der polnischen Königskrone zur romisch-katholischen Konfession übergetreten war, wurde kirchliche und weltliche Musik auf italienische Pfade gelenkt. Schon Sebastian Bach fand neben den Italienern und dem italienischen Hasse in Dresden keine bleibende Stätte, und starb als Kantor in Leipzig. M.

**) Nur dass unter seiner General-Musikdirektion die Milder entlassen wurde und die gluckschen Opern nun nicht besetzt werden können. Ob es auf Spontini's Veranlassung, oder Zulassung, oder unvermeidlich geschehen, weiss ich nicht; aber einmal musste erwähnt werden, warum Gluck jetzt ruht. M.

wenigen Stimmen, die darüber gründlich sprechen können und wollen, sich eine für ihn erhebt.“ Das uns wichtigste ist seine Beleuchtung jenes Vorwands: „von der Vaterlandslosigkeit der Musik. Es ist das ein verbreiteter Irrthum, weil etwas halbwahres allerdings darin liegt, und das wieder im andern Sinne, als man glaubt. Die Musik ist in ihren Mitteln, oder als Sprachwerkzeug, nicht auf ein Volk beschränkt; diese sind allen gemein, die Worte oder Töne allen, und was sie ausdrücken sollen, verständlich. Einem englischen Ohre klingt derselbe Ton nicht hoch, der dem Franzosen tief; englische Noten liest der Deutsche eben so, wie die seinigen; eine englische Molltonart klingt in Italien nicht wie Dur; eine Geige in Rom nicht um ein Haar anders als in Berlin; und ein italienischer Trompeter braucht in Deutschland nicht erst einen übersetzenden deutschen Trompeter als Dolmetscher, damit die Leute hörten, was er blasen wolle; letzteres wissen wir namentlich zu gut. Mit der Stimme ist's eben so. In diesem Sinne ist allerdings die Musik für das Gefühl die Weltsprache, welche in andrer Art die Philologen sich aufzufinden bemühen, damit die Leute in der ganzen Welt ohne jedes Bindemittel mit einander verkehren. Aber darin bleibt noch der wesentlichste Unterschied, dass jedes Volk in der Sprache wie in den Tonmitteln eben nicht dasselbe ausdrücken will. Es wäre wahrlich lächerlich, wollte man glauben, nach der Entdeckung und Bildung einer Weltsprache gäbe es keine Nationalliteratur und Eigenthümlichkeit mehr. Man gebe Corneille und Shakespeare und Göthe dieselbe Sprache; jeder wird sowohl einen Cid, Hamlet und Götz, die Siriusweiten so wie im Reiche der Geister von einander abliegen, zur Dichtung sich wählen, und selbst, nähmen alle drei den Tasso, einen, ihrem Lande fremdern Gegenstand, zum Vorwurf, ihre Werke würden sich nicht um ein Haar ähnlicher werden; die Franzosen z. B. würden vor dem Shakespearschen und Götheschen dieselbe Scheu haben in dem Augenblick, wo sie dem Corneille für den seinigen ein Denkmal setzten.

Warum vorzüglich! Der Franzose Tasso wäre der unglückliche Liebhaber, der Göthe's das launische gemüthliche Dichterkind, der Shakespeare's stürbe, von der ganzen Welt erdrückt, am Fusse des Kapitols vor der Krönung. Mit jedem fühlte vorzüglich sein Volk. Den Franzosen bemitleiden wir, der Engländer schreckte uns, — nur der Deutsche rührte uns. Und waltet in der Poesie nicht der Allen gemeine Verstand, die allen gleich zugängliche Idee wenigstens eben so vor, als das Gefühl! Aber die Musik wurzelt nur in ihm. So lange also als jedes Volk durch Klima, Boden, aus Gewohnheit, aus Umgebung, aus von Vätern durch Geburt fortgesetzte Karakterverschiedenheit Anderes fühlt, so lange ist schon eo ipso eine Nationalmusik vor allen andern Künsten erwiesen, und eine deutsche besonders; denn in Sachen des Gefühls bildet es das nationalste Volk. Man vergleiche nur deshalb, um auf dem kürzesten Wege zur klaren Anschauung darüber zu gelangen, die Volkslieder; man suche deren Eigenthümlichkeiten, halte sie gegen die ausgebildetste dramatische Musik desselben Volkes, jeder Gang, jeder Ton giebt sie wieder; sie ist durch alle Instanzen das weiter ausgeführte Volkslied, das keine absichtliche Anregung fremder Eigenthümlichkeiten verdeckt. Und wie in der Bildung des Volksliedes ein Volk eben am wenigsten von Andern annehmen kann, weil es durchaus nur im Gefühl und im Gemüth wurzelt, und aus dem Bedürfniss der Gegenwart plötzlich, unüberlegt hervorspringt, weil ferner eben nur ein schon ausgebildeter Verstand durch Vergleichen sich zur Nachahmung und Aneignung fremder Individualität anregen, und, gewissermaassen über das eigne Gefühl Herr werdend, dasselbe nach beliebiger Richtung hinzufühlen zwingen kann, — so in der Musik, weil sie dieselbe Quelle mit dem Volksliede hat, weil im Musiker mehr oder weniger der intellektuelle Verstand eine untergeordnete Seelenkraft wird, die ihn mit dem Volk auf ähnliche Stufe stellt, nach jenem mehr oder weniger die Grösse seiner Schöpfungen bestimmt.“ —

Und ferner: „Damit kann jedoch nicht gesagt sein sollen, dass es nicht für den Ausdruck von gewissen Affekten und Situationen, die eben der ganzen Menschheit der Art nach

gemein, und nur dem Grade nach sich verschieden bei den verschiednen Nationen finden, eben so gewisse allgemeine Typen auch in der Musik, wie in der Malerei, wo die Mittel auch dieselben sind, gäbe, die nothwendig überall gleichartiger vorkommen müssen. Schreck, Furcht, Zorn, Grauen, Verzweiflung z. B. äussert sich im Leben bei allen Menschen, wohnen sie, wo sie wollen, auf so gleichartige Weise, dass, gesetzt, es würde nicht durch irgend eine immense verderbte Richtung bei einem Volke, wie in Italien, selbst mit der Kunst frivol gespielt, der Italiener, Franzose und Deutsche an sich diese Affekte auf ziemlich ähnliche Weise in der Musik darstellen wird, und der Unterschied nur in der subjektiven Beschaffenheit des Komponisten nicht als Volks-, sondern als Menschheits-Individuum liegen würde; d. h. in der individuellen Auffassungsgabe, Kenntniss und mehr oder weniger tiefern Beobachtung der allgemeinen Menschen-Natur. Eben so auch in der musikalischen Malerei aller äussern Dinge in der Natur, deren Elemente, das Meer ausgenommen, überall den Menschen in gleicher Art, wenn auch ebenfalls dem Grad nach verschieden, umgeben. Aber doch wird auch hier schon in diesen, allen Völkern gemeinen Beziehungen ein grosser Unterschied in den musikalischen Ganzen zu erkennen sein, als nach dem Karakter und den Umgebungen eines Volkes jene Affekte und diese Naturmalereien nothwendig bald mehr bald weniger, bald öfter bald seltner vorwalten. Dazu kommt drittens endlich noch auch in der dramatischen Musik in's besondere, dass die Individualität des Dichters einen grosen Antheil an dem Karakter der Musik nothwendig haben muss. Man gebe aber nur eben denselben Stoff, der ganz in dem Reiche des Idealen liegen soll, einem deutschen und italienischen Dichter zu behandeln, und man sehe, wie verschieden schon diese Gerippe sein werden."

„Wenn nun diese Karakterverschiedenheit im Allgemeinen zugegeben werden muss, so ist es die natürliche Folge, dass dieselbe Verschiedenheit eben so in der Ausdrucksweise jedes Einzelnen, in den Liedern, Arien, Ensemblestücken, in der Instrumentalbegleitung, ja, wenn auch die einzelnen Instrumente natürlich verschiednen Karakter an sich tragen müssen, in der Wahl derselben sich nachweisen lasse. Nur ein Beispiel, das zugleich in die Augen fallen muss, weil es zwei Musikstücke sind, die zwei ganz gleiche Gegenstände behandeln, und in der Form, im Gange so ähnlich, als eben ein Italienisches und deutsches sein können; das Ständchen im Don Juan: „horch auf den Klang," und das Anfangs des „Barbier von Sevilla" Rossini's, eines seiner besten Stücke: ecco ridente il cielo, und zwar das letzte entkleidet von den, dem Rossini besonders eigenthümlichen Schnörkeleien. Beide haben im Gange fast denselben Text; beide weichen auf dieselbe Weise in Tonarten aus, an denselben Stellen; man sollte denken, Rossini habe den Mozart hier gar deutlich im Sinne gehabt. Und doch wie unsäglich verschieden! Man nehme den nackten, ungeschminkten Gedanken des Italieners und den des Deutschen. Wir müssen da bei den Tönen im „auf" und „Klang der Zeit" — fühlen, dass sie weit mehr Gemüth und Seele aussprechen und zum tiefsten Herzen dringende Einfachheit, nach Art unsers Gefühls bei solchen Gelegenheiten: während der Italiener im ersten Gange schon, wo er noch aus voller Brust anhebt, gleich an's Ohr und den Schönheitssinn hin sich richtet, sein Volk dadurch entzückt, uns erheitert, aber kalt lässt; geschweige denn nachher in der fernern Durchführung." —

So spricht ein Mann von Sachkenntniss und redlicher Forschung. Dass selbst dem fähigen Sinn eines für Musik Unausgebildeten eine Ahnung der Wahrheit aufgeht, beweist uns folgende Apologie italienischer Oper vom geistreichen und dichterisch begabten Heine.

— — „Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im „Barbier von Sevilla" am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammniss

nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, divino Maestro, Helios von Italien, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest! verzeih meinen armen Landsleuten, die dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschpapier! Ich aber erfreue mich deiner goldenen Töne, deiner melodischen Lichter, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln, und mir das Herz küssen, wie mit Lippen der Grazien! Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedecktest, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! — Freilich, um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehen, muss man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Karakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte, von Romulus, der das heilige römische Reich gestiftet, bis auf die neueste Zeit, wo es zu Grunde ging, unter Romulus Augustulus II. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kund geben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmuth bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimm überschnappen. — —

Wir hatten den Abend vorher eine neue Oper in der Skala aufführen sehen, und den Mordspektakel gehört, der, wie gebräuchlich, bei solchen Anlässen statt findet. Ihr Italiener, sagte der Britte zu dem Blassen, scheint für alles abgestorben zu sein, ausser für Musik, und nur noch diese vermag euch zu begeistern. Sie thun uns Unrecht, sagte der Blasse und bewegte die Achsel. Ach! seufzte er hinzu, Italien sitzt elegisch-träumend auf seinen Ruinen, und wenn es dann manchmal bei der Melodie irgend eines Liedes plötzlich erwacht und stürmisch emporspringt, so gilt diese Begeisterung nicht dem Liede selbst, sondern vielmehr den alten Erinnerungen und Gefühlen, die das Lied ebenfalls geweckt hat, die Italien immer im Herzen trug, und die jetzt gewaltig hervorbrausen, — und das ist die Bedeutung des tollen Lärms, den Sie in der Skala gehört haben. —

Vielleicht gewährt dieses Bekenntniss auch einigen Aufschluss über den Enthusiasmus, den jenseits der Alpen Rossini's oder Meierbeers Opern überall hervorbringen. Habe ich jemals menschliche Raserei gesehen, so war es bei einer Aufführung des „Crociato in Egitto," wenn die Musik manchmal aus dem weichen, wehmüthigen Ton plötzlich in jauchzenden Schmerz übersprang. Jene Raserei heisst in Italien: Furore."

So hoch er auch die Stimmung des Italieners setzt: jeder Deutsche fühlt eine lebensfrischere, ungebrochen höherstrebende in sich. Es ist der gefallene Mensch neben dem ungebeugten und unverführten. Und das Bewusstsein soll uns erinnern, dass auch das Bild italischen Lebens in ihrer Oper nicht das Abbild oder gar das Ideal unsers Lebens sein kann. Marx.

Berichte.

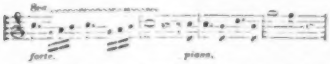
Aus Berlin.

Mozarts Gedächtnissfeier in Mösers Akademie.

Am 27. Januar hatte Herr Musikdirektor Möser seine Akademie zu einem Erinnerungs-Fest an Mozarts Geburt bestimmt. Die Büste des grossen Tondichters war reich bekränzt aufgestellt und der Saal dermaassen überfüllt, dass ein Theil der Zuhörer im Vorsaal Platz nehmen musste. Mösers nicht genug zu rühmende Thätigkeit hat in unserm Publikum Kunstsinn und Kunstbildung so weit erhöht, dass man sich für den nächsten Winter nach einem noch grössern Saale wird umsehen müssen, da der geräumige des englischen Hauses schon mehrmals die Menge der anströmenden Kunstfreunde nicht hat fassen können. Dieser stets wachsende Antheil des Publikums an gediegener Musik ist um so merkwürdiger und erfreulicher, da zu gleicher Zeit

die Virtuosenkonzerte sich gar nicht mehr heranzuwagen scheinen. Bis jetzt hat noch kein einziges statt gefunden; ein Fall ohne Beispiel in Berlin.

Die Anordnung des Musikfestes und die Ausführung waren gleich vortrefflich. Es enthielt nur mozartsche Kompositionen und begann mit seiner C-dur-Symphonie. In Mozarts Symphonien fehlt jener Alles verjüngende und beseelende Ruf reiner Freude der haydnschen Symphonien; auch die Ideenwelt, die sich in Beethovens spätern Tondichtungen neu erschlossen, ist darin noch nicht zu ahnen. Häufig ist es sogar nur der Gefühlsausdruck des Komponisten, den wir vom Orchester her vernehmen, wie er uns vom Pianoforte her zutönen würde (z. B. im ersten Satze jener Symphonie:



statt dass Haydns und Beethovens Orchester schon der Grundanlage nach in dramatisch beseelter Wechsel- und Gegenrede begriffen ist. Wo aber Mozart sich zu dieser Stufe erheben will, da vollbringt er es herrlich und entwickelt oft eine Kraft, seine grossen Genossen nicht überall gleich gekommen sind. So in dem Finale jener Symphonie, in der das bewegteste Lebensgedräng aller Stimmen durch eine höchst kunstreiche Anlage und Führung in überschaulichen, zugleich reichen und bequem vertheilten Gruppen vorüberrauscht. Diesmal, wie in frühern Jahren bewiess allseitiger, rauschender Beifall, dass das Kunstwerk allgemein, auch auf die gewirkt hat, welche die Kunst daran nicht gewahren.

Es folgte, von Herrn Bader unvergleichlich gesungen, die seelenvolle Arie:

„Konstanze!“

Mit Vergnügen ruft man sich Mozarts eigne Aeusserung (in einem Brief an den Vater) darüber zurück: „Nun die Aria von Belmonte in A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig“ u. s. w. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Dies ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist.“ —

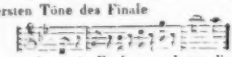
Darauf spielte Herr Hauk Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll ganz vortrefflich. Mehrere Passagen dehnte er auf die über F gelegenen Töne aus, und auch anderweit scheint er den Bravourtheil der Komposition bereichert zu haben, wenn Ref. Gedächtniss nicht täuscht. Sollte es einmal geschehen, so möchten Herrn Hauks Zusätze wohl zu billigen sein. Aber besser hätte er gethan, dem Original ganz getreu zu bleiben. Mozarts Gedächtnissfeier sollte uns den grossen Tondichter zeigen, wie er gewesen, nicht wie er sich im heutigen Aufputz ausnehmen würde. Herr Hauk könnte dagegen einwenden, dass Mozart selbst bei der heutigen ausgebildetern Virtuosität, bei der heutigen Bereicherung des Instruments anders spielen und schreiben würde. — Ja. Aber würde das nur in einigen weiter erstreckten oder sonst bereicherten Passagen bestehn? So kleine Nachhülfe wird dem gebildeten, oder in Mozart bekannten Ohre nur als fremder Zusatz erscheinen, und mehr an den Abstand der Zeiten erinnern, als ihn verdecken. Und für sich bedurfte ja ein so ausgezeichneter Virtuos, wie Herr Hauk, nicht des Anhängsels einiger Schwierigkeiten. Die Kadenzen entsprachen seiner ganzen Auffassung.

Nach ihm hörten wir mit grosser Freude Fräulein v. Schätzel in der Scene der Gräfin aus Figaro:

O wie wenig verstehen doch Sängerinnen oft ihren Vortheil. Fühlte Fräulein von Schätzel nicht heute, wie viel edler und reizender sie heut erscheinen musste, als neulich im grossen Möserschen Konzerte! Wer hätte nicht heute dem jugendlichen frischen Reize, der Süssigkeit der Stimme, dem warmen Hauch der Empfindung seine Seele ganz geöffnet, der es neulich

bedauern musste, eine so vielversprechende Künstlerin zu der faden Quinkelirelei eines Merkadante herabgewürdigt zu sehen! Wie süss schlossen sich ihre zarten Triller und Volaten den Flattertönen des Orchesters an, die sich bei Merkadante und seines Gleichen in fader Prätension breit machen! Und wie erhob der seelenvolle Ausdruck so mancher Weise sich über das nachstrebende Orchester, während bei jenen Farinelli's die Singstimme nichts mehr bedeutet, als die erste Querpfeife! Fräulein v. Schätzel, deren Beistand jedes Konzert ziert, könnte sich vor allen unsern Sängerinnen Ruhm erwerben, wenn sie nach einander mit den trefflichsten Mozartschen und Weberschen Scenen, die hier noch ganz unbekannt sind, aufträte. — Der rauschendste Beifall dankte ihr heut, und wird ihr bei so edlem Beginnen nie fehlen.

Den Schluss machte Mozarts G-moll-Symphonie, an Gewalt der Leidenschaft, an Energie und Haltung alle übrigen weit überbietend. Das Orchester, das überall vortrefflich gewesen war, erhob sich hier zu einem hinreissenden Feuer. Die ersten Töne des Finale



sprühten schon wie Funken, und aus dieser stillen Heftigkeit stieg es zu kolossaler Kraft hinauf. Solche Künstlervereine giebt es sicher nur sehr wenige.

Marx.

A l l e r l e i.

Klavier-Komposition von C. G. Reissiger.

Reissiger hat bereits als Klavier-Komponist so viel Treffliches geleistet, dass seine Kompositionen eine besondre Aufmerksamkeit verdienen, und je mehr ich davon überzeugt bin, desto mehr halte ich mich für verpflichtet, dem klavierspielenden Publikum in dieser Beziehung einen Wink zu geben, der vielleicht nicht ganz der Beachtung unwerth sein dürfte.

Erfahrung hat mich gelehrt, dass die Klavier-Kompositionen von Reissiger häufig, wo nicht grösstentheils, sehr mittelmässigen Spielern von Lehrern in die Hände gegeben, oder auch von beiden gewählt werden, weil sie — weniger notenbunt aussehen, als die Kompositionen Anderer. Sind sie nun glücklich einstudirt, wollen sie weder Spielern noch Zuhörern gefallen, beide aber dürfen ihr Urtheil nicht laut werden lassen, da tüchtige Musiker dieselben Kompositionen durchaus für schön erklären. Man hofft, eine ändre Komposition von Reissiger werde interessanter sein, wählt abermals eine solche, die Erscheinungen bleiben sich ganz gleich, und Reissiger trägt so bei manchem Klavierspieler viel dazu bei, dass dieser die Lust zu seinem Instrumente verliert, namentlich wenn, wie häufig der Fall ist, die Lehrer grämliche Pedanten sind, und dem Schüler nichts anders zu spielen erlauben, als die von ihnen gewählten Kompositionen.

Nach meinem Urtheile verhält sich die Sache so:

Reissigers Kompositionen sind, so weit ich sie kenne, durchgängig im strengsten Sinne des Wortes gediegen zu nennen. Diese Gediegenheit setzt eine sorgsame Führung der einzelnen Stimmen voraus, die Melodie wechselt oft in den Stimmen, und nicht selten treten mehrere Melodien gleichzeitig ein. Ausser allen Anfoderungen, welche Kompositionen im leichtern Styl an den Klavierspieler machen, verlangen gediegene Kompositionen noch strengern Unterschied zwischen Melodie und Begleitung, so wie beim gleichzeitigen Eintritt mehrerer Melodien richtigen Vortrag für jede einzelne, und Herausheben der etwanigen Hauptmelodie. Wenn es nun selbst für den tüchtigen denkenden Musiker eine schwierige Aufgabe bleibt, dem Komponisten in dieser Hinsicht mit einiger Vollkommenheit zu genügen, wie will man von einem kindlichen, ungereiften Verstande, oder von einem leichten Karakter verlangen, an der Lösung so schwieriger Aufgaben Gefallen zu finden, und wem kann man zumuthen, mittelmässigen Spielern zuzuhören, wenn unter ihren Händen solche Kompositionen zum monotonen Tongewühl herabgesetzt werden!—

Die nothwendige Schlussfolge ist: Reissigers Klavier Kompositionen, von tüchtigen Spielern sorgsam vorgetragen, müssen grosses Interesse erregen, eignen sich aber durchaus nicht für die grosse Klasse der minder fertigen Klavierspieler.

Sollten diese Worte im musikalischen Publikum Eingang finden, so würden zwar Reissigers

Kompositionen auf vielen Instrumenten verschwinden, aber dagegen würden tüchtige Spieler sich häufiger damit befassen, und Reissiger würde mehr Lob einärndten, als dies der Fall sein kann, so lange die meisten seiner Kompositionen, wie jetzt fast ausschliesslich, in den Händen mittelmässiger Spieler sind. G. A. Drescke.

Notizen.

(Konzerte in Hamburg.) Unter den im Monat Dezember in Hamburg statt gefundenen Konzerten ist das der Dem. Fürst, in welchem diese junge Sängerin die entschiedensten Proben ihres schönen Stimmumfanges ablegte, sowohl der Reihe nach als das erste zu nennen. Ihm folgten, obwohl weniger besucht: das Konzert des jungen Virtuosen Stein; das des Fagottisten Herrn Preumayr; das Subscriptions-Konzert unter der Direktion des Herrn Grund, und das Benefiz-Konzert des Herrn Albert im Schauspielhause.

(Aus Wien.) Das am 29. Nov. im k. k. grossen Redoutensaale statt gefundene Konzert des Musikvereins war eines der glänzendsten, besuchtesten und gewinnreichsten, dessen sich die hiesigen Freunde der Tonkunst seit langer Zeit zu erfreuen gehabt haben. Es wurde mit der Aufführung der Beethovenschen Symphonie in B eröffnet, worauf sich ein Rossinisches Duett ereignete, das von zwei jungen Sängerinnen des Vereins mit vielem Beifall ausgeführt wurde. Darauf spielte ein Zögling des Konservatoriums den ersten Satz eines Violinkonzerts von Maurer. Hierauf schloss sich die Aufführung eines Chores aus Cätels Semiramis, welcher, so wie die Ouvertüre aus der Stummen von Auber, die lebhafteste Theilnahme erregte. (Letztere Oper, die bisher in Wien noch nicht zur Aufführung gekommen, soll dem Vernehmen nach jetzt einstudirt werden.) Den Beschluss machte ein von Schubert komponirtes und von einem Mitgliede des Vereins instrumentirtes Gedicht von Utz: „Gott im Ungewitter“ u. s. w. — Rossini's Ory ging ebenfalls im November zum ersten Male hier in Scene, obwohl mit wenigem Glück, und besonders die erste Vorstellung scheiterte an der Unpässlichkeit einiger Mitspielenden. Mit der Rossinischen Ouvertüre zu diesem Stück wollte man es in Wien gar nicht wagen, und legte deshalb eine neue, von Herrn Kreuzer eigens dazu komponirte ein, die aber auch keinen besondern Erfolg hatte. —

(Der Tonsetzer Vaccaj.) Ueber diesen, jetzt Celebrität gewinnenden italienischen Komponisten, der im Jahre 1791 in Tolentino bei Pesaro geboren, theilen Zeitungsberichte folgende Notiz mit: Er studirte den Kontrapunkt unter Janaconi, einem der Examinatoren der päbstlichen Capelle in Rom, und den Opernstyl unter Paesiello, dessen letzter Schüler er war. Seine erste Oper, Malvina, wurde im Jahre 1815 in Venedig gegeben. Seine Hauptopern sind: Peter der Grosse (in Parma 1824 gegeben); la Pastorella feudataria (für Turin 1825); Romeo und Julie (für Mailand) und Bianca von Messina (für Turin 1826). —

(Konzerte in Paris.) Unter den neuerdings hier gegebenen Konzerten sind als ausgezeichnet und glänzend zu nennen das des rühmlichst bekannten Violinisten Mr. de Beriot, und das Konzert des Théâtre royal italien, obwohl eigentlich nur das letztere sich eines zahlreicher versammelten Publikums zu erfreuen hatte. In diesem Konzert wurden besonders seine Stücke aufgeführt, die der Pariser sonst nicht oft Gelegenheit hat, zu hören. Dies waren besonders: eine pathetische Arie aus den „Abenceragen,“ von Cherubini, welche Herr Ponchard mit vielem Ausdruck vortrug; ein Duett aus dem „Kapellmeister,“ von Paer, durch das treffliche mimische Spiel der Mad. Malibran, das sie hier ganz entfalten konnte, belebt; das Trio der drei Frauen in der „heimlichen Ehe,“ von Cimarosa, welches, obwohl die Ausführung nicht ganz gelang, nichts desto weniger den Enthusiasmus des Publikums erregte. Mad. Sontag war unpässlich, dennoch verlangte das unerbittliche Publikum mit grossem Geschrei das Duo aus „Tancred,“ und la charmante enrhumée (wie sie ein Pariser Recensent bei dieser Gelegenheit nennt) konnte nicht umhin zu willfahren. Ungeachtet ihrer Heiserkeit errang sie aber, wie gewöhnlich, den stürmischsten Beifall. — Was die Instrumentalpartien dieses Konzerts anbetrifft, so trugen die Gebrüder Bohrer nicht wenig zu dessen Verherrlichung bei, der eine durch ein Violin-Konzert, dessen Adagio besonders einen grossen Erfolg hatte, der andre in einem Konzertino auf dem Violoncello, das er mit bewunderungswürdiger Fertigkeit vortrug, obwohl der Styl seiner Komposition, wie sich französische Blätter darüber ausdrücken, trop tedesque war. Man macht Herrn Bohrer zum Vorwurf, dass er die schönste Eigenthümlichkeit seines Instruments, die im Gesangtone bestehe, nicht zu kennen scheine, da der Ton des Violoncello die grösste Verwandtschaft mit der menschlichen Stimme habe.

(Religiöse Musik in Paris.) Das königl. Institut für religiöse Musik (L'Institution royale de musique religieuse) das unter der Direktion des Herrn Choron in der Strasse de Vaugirard in Paris etablirt worden, gab am 18. Dezember sein erstes Konzert. Obwohl der Saal nur zur Hälfte von Zuhörern gefüllt war, so erfreute sich doch die lebhafte Ausführung der Künstler des stärksten Beifalls, besonders in mehrern ausgewählten Stücken aus Händels Messias und der berühmten Messe Confirma hoc, deus, von Jomelli. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. Februar — № 6. — 1830.

Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in Choral-Melodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? von P. Mortimer.

(Von Herrn Organisten Kuhnau in Berlin.)

Herr Mortimer hat unstreitig etwas sehr Verdienstliches geleistet, dass er in obiger Abhandlung Theilnahme an einem Gegenstande zu erwecken sucht, welche derselbe verdient. Er spricht in obiger Abhandlung über die 12 Kirchentonarten der Alten, wovon 8 zur Zeit der Reformation noch im Gebrauch waren, und lässt nicht unerwähnt, dass ein Kantor der Vorzeit sich das Studium der 8 Kirchentonarten angelegen sein liess; der beim Erscheinen eines neuen Liedes weder um die Melodie noch um die richtige Tonart verlegen war; wie ihm endlich ein klares Bewusstsein der Behandlung sämmtlicher Kirchentonarten vorschwebte. Nach diesem Vorwort werde ich, mit Bezugnahme auf die Abhandlung, die Eigenschaften dieser acht Tonarten auseinandersetzen. Diese Tonarten heissen: die Jonische, Hypojonische, Dorische, Hypodorische, Phrygische, Myxolydische, Hypomyxolydische und Aeolische. Eine von diesen Tonarten hiess die authentische, die andere die plagalische, welche früher antiphonenweise, oder durch zwei Chöre vorgetragen wur en. Späterhin, und zwar zur Zeit der Reformation, wurde das Chorweise-Singen gegeneinander abgeschafft, und man setzte Melodien sowohl in der authentischen, als auch in der plagalischen Tonart, um auch eine ganze Gemeine einen grössern Antheil an dem öffentlichen Kultus nehmen zu lassen, statt, dass bei den Antiphonien nur der Chor allein thätig war.

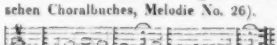
Ueber Jonisch und Hypojonisch wird in Mortimers Abhandlung gesagt: Melodien der ersten Oktav seien jonisch, die der zweiten: hypojonisch; mit andern Worten: alle Durstücke, zu denen füglich die Pauken geschlagen werden können, sind jonisch, die andern, wo dieses nicht angeht, sind hypojonisch. Denn da die Pauke ausser der Tonika nur die Dominante hören lässt, so folge hieraus, dass in der einen Gattung die Dominante viel stärker als in der andern, und dass diese stärkere Dominantenwirkung es sei, welche das Authentische von dem Plagalischen unterscheide. Ein zweites Kennzeichen dünkt mich, lasse sich in Folgendem aufstellen:

„Eine jede Durmelodie mit grosser Septime (die kleine gehört der myxolydischen Tonart an), welche in den Granzen des eingestrichenen C und zweigestrichnen G (es giebt Melodien, welche so hoch hinauf sich erstrecken) bleibt, ist jonisch; dahingegen in höhere Durtonarten gesetzte Melodien, in e herabgesetzt, die kleine oder ungestrichne Oktav berühren, zu den hypojonischen gerechnet werden können; ein Beweis, dass die letztere Gattung nicht in eine C-dur-Tonleiter gehört, folglich weiter hinauf zu rücken ist, und also mit Recht eine Melodie der 2ten Oktave genannt werden kann.“ Zuerst folgen zwei hypojonische Beispiele:

(Plagal.) 1. Was Gott thut das ist wohlgethan. (In C-dur herabgesetzt)

u. s. w.

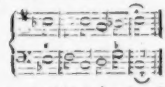
2. Auf auf mein Herz mit Freuden (zweite Melodie in den neuern Auflagen des Kühnauschen Choralbuches, Melodie No. 26).



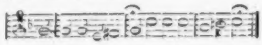
u. s. w.

Beide Melodien sind im strengsten Sinne des

Wortes hypojonisch; denn in beiden ist das sogenannte mifa (die doppelte Stelle in der diatonischen Tonleiter) beobachtet, nicht so in der übrigens sehr vortrefflichen Melodie: „Jesus meine Zuversicht," in welcher im 2ten Theil fis und gis vorkommt; gerade darin besteht aber die Schönheit dieser Melodie, dass sie frei von jonischen Fesseln ist. Melodie 2 würde einbüssen, wenn sie nicht so streng behandelt wäre, als sie es wirklich ist. Die sechste Zeile lautet nämlich dort in F-dur also:



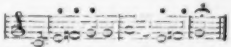
Das b, hier unstreitig ächt, ist als Ursache anzusehen, dass die Oberdominante auf dem Schlussfall ohne Nachdruck auftreten kann. Nach dem Freylinghausen'schen Gesangbuche ist letztere 2te Melodie ein reines F-dur, denn die 5te und 6te Zeile lautet daselbst:



Obgleich die Dominante auf c in diesem Fall ihr Dasein mit Kraft ankündigt, so ist f und b dennoch vorzuziehen; ich bin auch geneigt zu glauben, dass eine Gemeine f, b sichrer treffen wird, weil es viel natürlicher ist, als e, fis, g und a, h, c.

Die reformirten Psalme haben im Allgemeinen ihren alterthümlichen Karakter behalten, welches mit Beispielen dargethan werden soll.

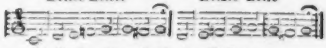
Psalm 1 lautet die zweite Zeile (ich gebrauche aus sehr guten Gründen: „Zeile," weil es die natürlichste und allgemein verständlichste Eintheilung ist, so wie auch bei dem Ausdruck: „Gesangbuchvers" pars pro toto umgetauscht wird):



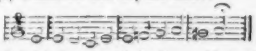
nicht einmal das semitonium lässt sich hören, vermuthlich wegen der Sekundenfortschreitung: e, f, g. Das zweite und dritte Beispiel ist ein myxolydisches und phrygisches: (myxolydisch und phrygisch reichen sich ja einander mit Jonisch die Hände):

(a) Psalm 117 und 127.

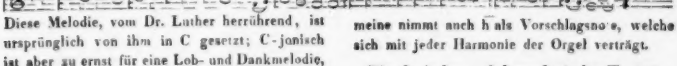
Dritte Zeile. Letzte Zeile



(b) Psalm 51 und 69, 2te Zeile:



Hier bei (a) dem myxolydischen und bei (b) dem phrygischen Beispiel giebt sich der Ton sensible kund (es kann auch nicht anders sein, weil in diesen Takten g und a herab- und hinaufsteigt) und erhöhet somit das Verlangen nach dem Leit-Ton. Zum Schlusse dieses Kapitels mag noch eine ächt jonische Melodie folgen; es ist die des Weihnachtliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her" gewöhnlich unter dem Titel: „Lob sei dem allerhöchsten Gott" bekannt: (Authentische Tonart)

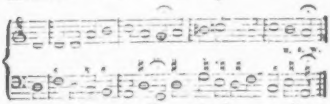


Diese Melodie, vom Dr. Luther herrührend, ist ursprünglich von ihm in C gesetzt; C-jonisch ist aber zu ernst für eine Lob- und Dankmelodie, und darum findet man sie überall in Choralbüchern, und das mit Recht, in D-dur gesetzt; so wie auch A-dur, dieser Tonart gegenüber, die schicklichste zu Lobliedern ist, doch nur in sofern, als der Cantus firmus nicht das zweigestrichne e überschreitet. Bei der mit *) bezeichneten Note ist anzuerkennen, dass im Original a statt h steht; diese unbedeutende Variante kommt indess in keinen Betracht, und eine Gemeine nimmt auch h als Vorschlagsnote, welche sich mit jeder Harmonie der Orgel verträgt.

Die dorische und hypodorische Tonart.

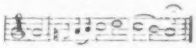
Es gab eine Zeit, in welcher das Reduziren oder Zustutzen einer alten Kirchentonart nach unsern heutigen an der Tagesordnung war. Manche ehrwürdige alte Melodie hat dadurch ihr Gepräge verloren; und es liegt ausser Zweifel, dass wenn Seb. Bach in dieser Zeit des Reduzirens gelebt hätte, er diesem Unwesen sich mit allen Waffen entgegengestellt haben würde.

Die dorische Tonart, unserm D-moll ähnlich, doch ohne b, musste sich Willkührlichkeiten gefallen lassen; konnte indess dabei nicht so viel leiden, als die phrygische ihrer Natur nach leiden würde, dürfte man mit ihr auf gleiche Weise verfahren. Doch haben einige dorische Melodien ihre Aechtheit gerettet, z. B. in der Melodie: Erschienen ist der herrlich' Tag:

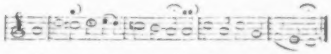


Hier in der dorischen Tonart ist die grosse Sexte h thätig, und weicht je eher je lieber in einem Schlussfall nach der Quarte aufwärts in myxolidisch G (G-dur); dahingegen die hypodorische Tonart, zufolge ihrer kleinen Sexte gewöhnlich in die Quarte Moll (G-moll) resolvirt, welches weiter unten gezeigt werden soll. Die zweite Zeile dieser Melodie ist in Choralbüchern und Kirchengemeinen mit a, h, c, d, sanctionirt; ein modernes cis würde auch hier widerwärtigstörend für's Ohr wirken. Der Schluss der 2ten Zeile resolviret hier nach der Dominante mit der grossen Terz, häufiger jedoch in andern Choralmelodien mit kleiner Terz. Seb. Bach liebte jedoch die grosse Terz in Kadenzen der dorischen Tonart, wie der Choral: „Jesu meine Freude" beweiset. Ausserdem sind noch Ausweichungen in C-dur und A-moll, wobei im letztern Fall die Sekunde der Tonika oben im Cantus firmus zu liegen kommt, welche Sekunde auch mit der Terz des Basses A verbunden werden kann; das verwandte F-dur ist hier auch gestattet. Ueberhaupt ist dorisch mit myxolydisch in demselben Verhältniss, wie D-dur mit G-dur; denn in beiden (dorisch-D und D-dur) geht der Weg nach G zuerst über die grosse Sexte h, welches wohl zu beachten ist. Wollte man in der ersten Zeile G-moll nehmen, so würde solches einen etwas unbequemen Uebergang nach dem folgenden D-dur bilden.

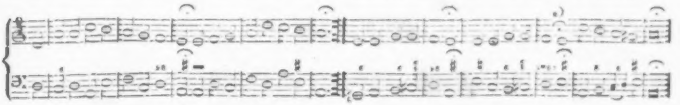
Ein zweites Beispiel einer dorischen Melodie heisst: Christus lag in Todes-Banden (Dr. Luthers Nachbildung aus: „Christus ist erstanden"); der ächt dorische Anfang lautet:



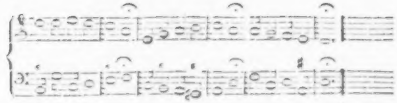
Das G ist im Original, und viel natürlicher als gis. Ferner die 6te und 7te Zeile:



Rambach's Abhandlung über den Kirchengesang enthält das c *) und a **); wie es das Original besagt; auch die Gemeine singt c. In den folgenden Auflagen des von mir herausgegebenen Choralbuches habe ich absichtlich dem c ein g vorgesetzt, welches mir um so nöthiger schien, da der Dominantenakkord des unmittelbar vorhergehenden Taktes das Gefühl der geschärften Terz in frischem Andenken erhält. Man sehe diese Melodie in Kühnau's Choralbuch darüber nach *). Eine dorische Melodie gestattet zuweilen auch einen phrygischen Schlussfall, worüber die 33ste und 67ste Psalmmelodie zum Belag dient. Ich muss diese Melodie schon ganz hersetzen, um zu zeigen, wie ein phrygischer Schlussfall sich nach und nach das Recht erworben hat (erwerben kann), mit dorischen Schlussfällen in Reihe und Glied treten zu dürfen:



*) Was Niederschreiben einer Melodie betrifft, so nehme ich es mit zufälligen Versetzungszeichen sehr genau und thue lieber zu viel als zu wenig.



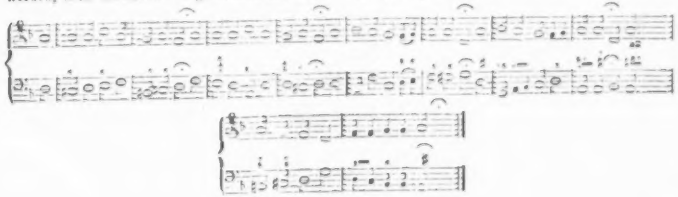
Erscheint hier dieser Schlussfall *) phrygisch nicht ganz konsequent, und im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden und Folgenden! — Beiläufig erinnert, weil vom Nachbilden einer alten Melodie die Rede ist: ein Dr. Luther und Andere seiner Zeitgenossen durften es sich wol erlauben, solche Nachbildungen vorzunehmen; ja, sie waren damals nothwendig, und lagen sogar mit im Plane der Reformation. Man weiss ja, dass zur damaligen Zeit der Gottesdienst in der Landessprache eingeführt werden sollte, um eine ganze Kirchengemeine Antheil nehmen zu lassen. Dazu waren Gesänge erforderlich, woran es zur Zeit der Reformation mangelte; allein, eben dieser Mangel war zugleich Veranlassung, dass die damalige Zeit-Epoche die blühendste und fruchtbarste für den Choralgesang wurde.

Etliche uralte Melodien lateinischer Gesänge der Mönche wurden benutzt, um ihnen Texte in der Muttersprache unterzulegen. Sollten nun diese Melodien der öffentlichen Erbauung zusagen, so mussten sie von ihren zu häufigen melismatischen Schlacken gereiniget werden, ehe sie in's kirchliche Leben eintreten konnten, hier war nun in dieser wichtigen Angelegenheit Luther der rechte Mann. Was damals die Zeitumstände als nothwendig geboten, würde in jetzigen als Frevel an der guten Sache betrachtet werden. Schade nur, dass wir jetzt noch manche Melodie mit melismatischen Verzierungen haben, welche verdient hätte, von früherer Hand vereinfacht zu werden, z. B. die Melodien: „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“ — „Komm heiliger Herr Gott“ — „Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer“ — u. s. w.; denn ich bin in meiner Amtserfahrung nur zu oft Zeuge gewesen, dass eine Gemeine sich in solche Ausrenkungen einzelner Silben gar nicht zurecht finden kann, was denn immer eine natürliche Folge der Gesangesverwirrung ist.

Luther scheint der Erste gewesen zu sein, welcher bei seinen Melodie-Kompositionen Einfachheit sich zum Ziel setzte; nach ihm Claude Goudimel in Frankreich, vielleicht auch Louis Bourgeois zur damaligen Zeit, wie die mehrsten Psalmmelodien darthun.

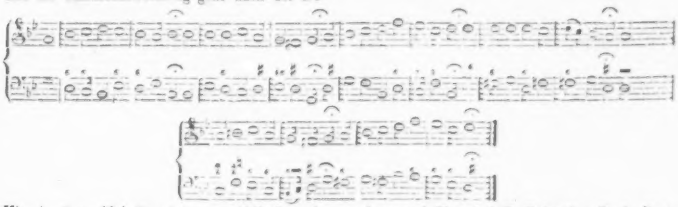
Ein zweites Beispiel einer alten Nachbildung ist die Melodie: „Wenn wir in höchsten Nöthen,“ wovon die 140ste Psalmmelodie das Vorbild ist. Noch vor 129 Jahren hat man die Melodie: „Seele, was ist Schöner's wohl“ (1673 verfert.) benutzt, um darauf die des Liedes: „Auf hinauf zu deiner Freude“ zu bauen. (Kühnau's Choralbuch, neuere Auflagen.)

In der hypodorischen Tonart ist, wie schon gemeldet, die kleine Sexte am thätigsten. Bei den Alten war sie D-moll mit B, und die plagal. Gefährtin der dorischen Tonart. Man kann sie auch, wie die dorische Tonart, in F. versetzen, aber nicht viel höher. Doch giebt es auch einzelne Ausnahmen, welche eine Versetzung in die höhere Quarte gestattet. Das erste Notenbeispiel liefert uns die Melodie: „Gott hat das Evangelium“ um eine Sekunde herabgesetzt nach D. (Plagalisch)

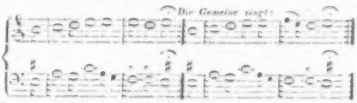


Die zwei ersten Ausweichungen gehen zuerst nach D-moll; die dritte nach G-moll (Hypomyxolydisch-G); die vierte nach B-dur (Lydisch), ich sage: „B-dur-Lydisch“ die versetzte lydische Tonleiter „F ohne B;“ denn in der ganzen Melodie wird die übermässige Quarte E von B (Quarte Lydisch) inne gehalten; endlich die Schlussausweichung geht nach der Dominante auf A. Das klingt nun phrygisch, wenn man diese Melodie eine Quarte zurücksetzen wollte, welches aber unstatthaft ist, weil in solchem Falle die Melodie in die ungestrichne Oktav übergehen würde.

Ein zweites Beispiel giebt uns die Melodie: „Heut' triumphiret Gottes Sohn.“



Hier in dieser Melodie wird es zweifelhafter, ob sie hypodorisch ist, sie kann eben so gut phrygisch sein; denn man versetze dieselbe in A; kommen nicht lauter phrygische Wendungen vor z. B. eine Ausweichung nach C-dur, z. B. in der 3ten Zeile; einige Mal nach A (Aeolisch), zuletzt nach Phrygisch-E (E-dur)! — Darin liegt aber der Stein des Anstosses, dass der Ambitus dieser Melodie das e überschreitet; allein es ist möglich, dass die ursprüngliche 3te und 6te Zeile also mag gelautet haben:



Doch cis in der 5ten Zeile, (oben h) ist kein phrygischer Gang; e oder b wird hier nur geduldet. Abgesehen hiervon, deutet Alles hin auf ein Streben, die kleine Sexte in Melodie und Harmonie geltend zu machen, ganz angemessen dem hypodorischen Karakter. Dass die letzte Zeile beider Melodien mit dem Dominantenakkord schliesst, kann eben so wenig befremden, als wenn in der Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ derselbe Akkord den Beschluss macht.

(Schluss folgt.)

B e r i c h t e.

Paris, den 19. Januar 1830.

Instrumental- und Vokal-Konzert
gegeben
von J. Moscheles.

Bevor dieser hohe Künstler in der fränkischen Hauptstadt feintraf, hatte Fama, die wie ein gigantischer Doppelschatten ihm vorangeht und folgt, den Freunden der Kunst, die noch in den süssesten Erinnerungen lebten, obgleich eine mehrjährige Abwesenheit ihn fern gehalten, die frohe Botschaft bereits verkündet. Herr Moscheles kam und gab am 18. d. M. ein Konzert im Saale des Instrumentenmachers Herrn Erhard. Es lässt sich leicht denken, in welcher Anzahl man sich dorthin drängte, und dass der Saal drückend voll gewesen, obgleich im Allgemeinen die Pariser nicht besonders eifrige Konzert-Liebhaber sind, was auch wohl verzeihlich sein kann,

da eine so genannte musikalische Abendunterhaltung gewöhnlich nur aus Solo-Partien besteht und der Gesang äusserst mittelmässig, höchst mager am Pianoforte begleitet wird. Diesesmal aber waren die Erwartungen ganz andere, da Herr Moscheles seinem ausgezeichneten Talente noch, mehrere vortreffliche Künstler anreihte und selbst ein ziemlich vollständiges Orchester zusammenfand. Ueber die seine Vollkommenheit der Ausführung uns noch in langen Lobreden auszusprechen, wäre nur eine Wiederholung alles dessen, was wir so tausendfach gehört, gelesen und tief empfunden haben; wir bemerken daher nur, dass Herr Moscheles eine Sensation erregt hat, wie sie noch nie ein Klavierspieler hervorzubringen vermochte, und dass er in den Bravour-Partien mit wahrhaft feenartiger Fertigkeit tausend und aber tausend Töne so rasch und seelenvoll zu verbinden gewusst, dass man sich in der süssesten Ueberraschung in das Reich der göttlichen Harmonien versetzt glaubt.

Zur Eröffnung dieser Abendunterhaltung ward das Konzert in G-moll vom Konzertgeber mit Orchesterbegleitung aufgeführt und mit wahrhaft enthusiastischem Beifall aufgenommen. Herr Moscheles verdient ebenfalls als Komponist einen hohen Rang, da seine Leistungen niemals das Gepräge gewisser Einseitigkeiten tragen, sondern vielmehr eine gediegene Kenntniss der Fähigkeit der einzelnen Instrumente sowohl als auch der Harmonie überall hervorleuchtet. In dieser Schöpfung herrscht eine liebevolle Schwärmerei, die bald düster, bald fröhlich, überhaupt ganz Hingebung der Eindrücke sich von der poetischen Stimmung in das Reich der Sphärenklänge entführen lässt. Das Adagio besonders ist so einfach und gemüthlich, eine wahre Schöpfung zarter Gefühle.

Darauf folgte eine junge Sängerin, Fräulein Masson, Schülerin der weltberühmten Madame Pasta, die wahrscheinlich bei noch geringen Fortschritten nur die Eigenthümlichkeiten ihrer Lehrerin erreichen könnte, wenn sie mit deren Lebhaftigkeit und Feuer im Ausdruck begabt wäre. Sie sang italienisch und ward mit Beifall, den sie auch verdient, reichlich belohnt.

Herr Ebener trug alsdann Variationen von Mayseder vor. Dieser junge Mann hatte durch seine Sicherheit und Reinheit im Vortrag, wie durch die Fertigkeit, mit der er die schwierigsten Nuanzen der Geige entlockt, an dem Abend sich wieder eines Triumphs zu erfreuen, wie es so ausgezeichnetem Talente mit Recht gebührt. Sein Schwung ist voll und energisch, besonders ausgezeichnet aber ist die Gleichmässigkeit im Staccato mit der Spitze des Bogens.

Zum Beschluss der ersten Abtheilung spielte der Konzertgeber sein „Souvenir d'Irlande," so überaus zart und reich; wusste jede Melodie, so mannigfach in der Komposition, auch in der Ausführung hervortreten zu lassen, dass man mit Wehmuth den Schluss herannahen sah. Die ganze Litanei der Interjektionen hörte man rechts und links aus jedem Munde. Herr M. windet sich diesmal die Palme der Meisterschaft in den Herzen der Pariser Kunstfreunde! —

Die zweite Partie eröffneten Moscheles und Pixis mit konzertanten Variationen für zwei Piano, vom letztern komponirt. Die beiden Heroen wurden rauschend empfangen und vollendeten mit zu erwartender Auszeichnung den Wechselsang; darauf sang Mad. Masson noch eine Arie aus Glucks Orpheus: Herr Rumier klimperte ein Harfen-Solo ohne Noten und gerieth in die äusserste Noth, da ihm das Gedächtniss mit einem Male ausgegangen war. Es giebt so Momente, wo der Verstand stille steht; jedes Ding muss auch seine Zeit haben! — Herr Rumier trillerte sich doch aus der Verlegenheit. Dieser Vorfall war aber bald vergessen, als Hr. Domange, mit weniger Stimme, doch äusserst geschmackvoll, zwei Romanzen von Mayerbeer vortrug. Die Arie „la barque légère" erzählt den Inhalt, selbst wenn man keine Sylbe vom Gedichte versteht, und die zweite „Marguerite de Navarra," im Jahre 1540 geschrieben, trägt ganz das Gepräge der christlichen Ergebung und den Stempel der Zeit. Herr Mayerbeer, der uns so viele Proben grosser Auffassung gegeben, hat in diesen einfachen Leistungen wieder einen Beweis seiner Vielseitigkeit dargelegt, da er den Karakter dieses französischen Lieblingsgesanges wahrhaft meisterhaft wiederzugeben gewusst.

Zum Beschluss phantasirte Herr Moscheles

wahrhaft begeisternd und entwickelte einen in der That bewundernswerthen Reichthum an Ideen, die er zugleich in der höchsten Vollendung seinen Fingern entschweben liess. Es ist kein blindes Spiel mit Tönen; kein Haschen nach bewusstloser Eingebung, kein blosses Untereinanderwerfen disponibler Passagen, sondern eine hohe Auffassung einer Melodie, die sein poetischer Schwung in immer neuen, wohlgefälligen Wendungen wieder herbeizuführen weiss. Kurz es ist die Vollendung der Vollendung: Kunst, Geist und Seele im lieblichsten Verein. —

Dr. F. —

Elbing, den 6. Dezember 1829.

Wenn die liebliche Muse der Tonkunst bei uns Elbingern bisweilen in Schlummer gerathen ist, oder höchstens im Nachtgewande hier und da in einigen Quartetten oder im Fortepianospiel und Gesang durch die Häuser geht, so danken wirs unserm Herrn Urban, dass sie dann auch wieder sich ermunternd im Prachtkleide mit Trompeten- und Paukenschall durch die Säle schreitet und sich sogar auswärtige Künstler zu ihren Füssen sammeln. Solch eine ergötzliche und wohlthätige Bewegung im unsichtbaren Reiche der Töne fand hier am 22. Nov. d. J. statt, wo den hiesigen Kunstgenossen durch ein bedeutendes Musikfest ein willkommner Genuss bereitet wurde. Die schöne reiche herrliche „Schöpfung" **Haydn's**, die, wie wir hoffen, nur erst mit der wirklichen irdischen Schöpfung untergehen wird, war der Hauptgegenstand des Festes und ward im Saale des hiesigen Gymnasiums aufgeführt. Es waren hierzu zwölf tüchtige Musiker von Königsberg hergekommen, welche durch ihr schönes und exaktes Spiel die Aufführung wesentlich unterstützten. Nicht minder trug zum Gelingen die dankenswerthe Thätigkeit hiesiger Dilettanten bei, indem sechszig Sängerinnen und Sänger freundlich ihren Beistand hierzu geboten hatten. Insbesondere muss den Solosängern, der Dem. P., deren immer höher auftretendes Talent zum Gesange nicht zu verkennen ist, dem Herrn Sp., dessen tiefe klangreiche Bass-Stimme man mit allgemeinem Wohlgefallen hörte, dem Herrn F. für seinen lobenswerthen Tenorgesang, der schuldige Dank dargebracht werden. Der Instrumentisten waren vierzig, so dass das ganze musizirende Personale sich auf hundert belief. Das Werk entfaltete eine Pracht und bis in die sanftesten Piano's eine glückliche Schattirung des Ausdrucks, wie wir es, nach dem Zeugnisse verständiger Kunstfreunde, hier noch nicht genossen haben und ward wie aus Einem Gusse und bis in die kleinsten Theile wohlausgeprägt, gegeben.

Nur wäre diesem Unternehmen eine noch allgemeinere Theilnahme durch zahlreichen Besuch zu wünschen gewesen. Denn grosse Veranstaltungen der Art müssen durch das grosse Publikum gestützt und getragen werden. Aber leider ist hier der musikalische Sinn noch lange nicht hinreichend geweckt. Denn theils ist die Zahl der hiesigen wahren Verehrer der Musik im Verhältniss zu so bedeutenden Musikaufführungen nur gering, theils ist man durch manche beengende Umstände der Gegenwart in unserer stillen Gegend zu sehr entmuthigt, um zu solchen Zwecken ein freudiges Opfer zu bringen. Auch fehlt es zur allgemeinen Ausbildung des Geschmacks und zur Erwärmung der Liebe zur Musik an öftern grossen Kunstgenüssen, die in unglücklicher Gegenwirkung, eben wegen der geringen Zahl der Theilnehmer nur selten hervorgerufen werden können. Daher erscheinen uns die Bemühungen des Herrn Urban von Zeit zu Zeit grosse Musikaufführungen zu veranstalten, als vaterländische und allgemein verdienstliche Unternehmungen, indem er sie mit beharrlicher Kraft, selbst wenn sie ihm keinen Gewinn bringen oder mit seinem Schaden verknüpft sein sollten, in's Leben *ruft*.

Am folgenden Tage, den 23. November, fand die zweite Abtheilung des Musikfestes, zu welcher das erste der für diesen Winter angeordneten Abonnementskonzerte erhoben wurde, im hiesigen Logensaale statt. Ausser vier Ouvertüren, nämlich zu „Anacreon," zu „Oberon," zu „Egmont," u. zur „Zauberflöte," die wacker ausgeführt wurden, und einer Arie aus „Zemire und Azor," vorgetragen von dem Musikmeister Hrn. **Wurst** aus Königsberg, gewährte uns folgendes Spiel der fremden Künstler ein seltenes Vergnügen. Herr

Sobolewski aus Königsberg spielte eine Polonaise aus A-dur von Mayseder auf der Violine meisterhaft und zur allgemeinen Bewunderung der Zuhörer. Noch jung und sichtlich in seiner Vervollkommnung fortschreitend, besitzt er schon jetzt eine unübertreffliche Fertigkeit, spielt fest und klar und verbindet damit tiefes Gefühl, indem er auch die lieblichsten weichsten und sprechendsten Töne den Saiten zu entlocken versteht. Er würde eine deutsche Fürstenkapelle als Konzertmeister zieren, und wir können behaupten, dass Ostpreussen bis jetzt noch kein Talent von dieser Grösse in diesem Fache der Musik hervorgebracht hat. Wie wir vernehmen, so ist er auch in Erfindung und Beherrschung tiefer kontrapunktischer Harmonien sehr glücklich. Herr **Siebentritt**, angestellt bei dem Musikcorps eines Königsberger Infanterie-Regiments, blies ein Konzertino von C. M. v. **Weber** auf dem Fagott mit vollem Beifall. Sollen wir unser Urtheil auf indirekte Weise ausdrücken, so wünschten wir diesem trefflichen Künstler herzlich eine glänzendere Anstellung in einem höhern Kreise, wo sein ausnehmendes Verdienst noch mehr erkannt, aufgemuntert und gelohnt würde. Auch können wir den Herrn R. nicht unerwähnt lassen, einen warmen Musikfreund und geachteten Kaufmann aus Königsberg, der aus Liebe zur guten Sache sich dem Zuge der Künstler angeschlossen hatte und uns durch sein wackres Klarinettspiel erfreute, indem er ein Divertissement nach Melodien aus dem Oberon von **Wurst** vortrug. Herr **Wurst** hat überhaupt eine unverkennbare Anlage zu leichten und gefälligen Kompositionen, namentlich für Ballettmusik und komische Oper. Aber bescheiden und anspruchslos legt er das meiste der grössern Werke, die er fortwährend schreibt, bei Seite und genügt sich nur selbst durch deren Hervorbringung, während die zahlreichen kleinern Kompositionen, womit er auf Begehr die Königsberger Bälle versorgt, stets mit entschiedenem Beifall aufgenommen werden. Er würde jede Aufmunterung zu grössern Werken gewiss mit Ehre rechtfertigen.

Ausser dem in wenigen Umrissen hier beschriebenen Musikfest ist im Kreise eines Jahres an grössern Musikwerken durch Herrn U. hier folgendes aufgeführt worden: am vorjährigen Feste zum Gedächtniss der Verstorbenen das Requiem Mozarts in der Marienkirche und am Charfreitage der Tod Jesu ebendaselbst. Ersteres gab der Genannte ohne Eintrittsgeld, nämlich am Schlusse des Gottesdienstes.

Verf. glaubt diese Anzeige den rühmlichen und uneigennützigen Bestrebungen kunstbegeisterter Männer schuldig zu sein, damit diese ehrenwerthen Leistungen nicht mit den Tönen zugleich verhallen.

Notizen.

In Leipzig ist Marschners neue Oper, „der Templer und die Jüdin" (nach Scotts Ivanhoe) mit grossem Beifall aufgenommen, und der Komponist eingeladen worden, dieselbe in London in Scene zu setzen und die ersten 20 Male zu dirigiren. Er geht binnen Kurzem dahin ab.

(Musik in Mekka.) Obwohl die Araber die Musik leidenschaftlich lieben — erzählt Burkhard in seinen bekannten Travels in Arabia — so sieht es doch mit derselben, wie ich sie in Mekka gelernt habe, eigentlich sehr mangelhaft bei ihnen aus. Von Instrumenten besitzen sie nur die Rababa, eine Art von Guitarre, die Nay, eine Gattung von Klarinette, und die Tammel oder Tambourin. Man hört wenig singen, ausser bei den Beduinen in den Vorstädten. Ein Choralgesang, Djox genannt, wird öfter von den jungen Leuten in den Kaffeehäusern gesungen, zu dem sie mit den Händen akkompagnirend den Takt zu schlagen pflegen. Im Durchschnitt sind aber die Stimmen der Hedjazys rauh und unklar, und ich hier keine von den klangvollen und harmonischen Stimmen, die in Egypten und noch mehr in Syrien so merkwürdig sind, wo man oft noch mitten in der Nacht Liebeslieder oder die Gebete Mahomeds auf den Strassen singen hört. — Der Sheriff in Mekka unterhält eine Gesellschaft Musiker, die zweimal am Tage Militairmusik vor seiner Thür aufführen müssen, und eben so jeden Abend vor dem Neumond eine Stunde lang. — Hochzeiten werden durch Prozessionen eigens dazu bestimmter Weiber, welche singen und tanzen, gefeiert; diese haben bessere Stimmen und gehören nicht zu der verrufenen Klasse, wie die öffentlichen Sängerinnen und Tänzerinnen in Syrien und Egypten. — Man behauptet in Mekka, dass vor Invasion der Wahabys hier in jeder Strasse den Abends Gesang und Musik zu hören gewesen sei, dass aber diese alles öffentliche Singen verboten hätten, und so nach und nach der Sinn für Musik bei den Einwohnern erloschen sei. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. Februar — № 7. — 1830.

Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: „Woher kommt es, dass in Choralmelodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“ von P. Mortimer.

(Von Herrn Organisten Kühnau in Berlin.)

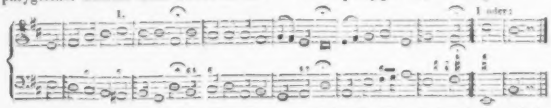
(Fortsetzung.)

Die phrygische und myxolydische Tonart.

Die phrygische Tonart ist vielleicht die einzige aus dem Alterthum, von welcher (es ist für jetzt nur von der Melodie, nicht von der harmonischen Behandlung die Rede) die Reducirer sich in ehrerbietiger Entfernung gehalten haben.

Es würde auch nicht gut angehen, wenn man mit ihr eben so verfahren wollte, wie mit der dorischen und (wie unten weiter gezeigt werden soll) mit der myxolydischen geschehen. Die Vollkommenheit der phrygischen ist mit der der Quinte und Oktav zu vergleichen, an welchen letztern nichts ab- oder zugethan werden darf.

Ihre Tonleiter erstreckt sich von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$, kann aber auch bis $\bar{c}$ herabgehen *). Eine zweite Gattung phrygischer Choräle kann dorisch anfangen, und phrygisch beschliessen. Seb. Bach hat die in Choralbüchern für dorisch ausgegebene Melodie: „Christum wir sollen loben schon“ phrygisch beschlossen, obgleich der Anfang dorisch ist. Diese scheinbare Unregelmässigkeit thut der Melodie keinen Eintrag, ist im Gegentheil ganz kirchlich. Doch, spielt man mehrere Verse, so ist es besser, den phrygischen Schluss für den letzten Vers aufzusparen, weil ein Dominantenschluss mit A im Bass und e im Diskant besser nach D-dorisch zurückleitet. Auch die dorische Melodie: „Also heilig ist der Tag“ schliesst phrygisch, welcher Schluss gleich angewendet werden soll, da das Lied nur einen Vers hat. Ein drittes Beispiel findet man an dem Choral: „Der Tag vertreibt die finstre Nacht“ (das Lied soll im Böhmischen Brüdergesangbuch stehen *); ob die Melodie des Kühnauschen Choralb. dieselbe ist, welche in dieser Böhmischen Sammlung stehet, kann ich nicht sagen); im Kühnauschen Choralbuche fängt diese Melodie mit G-moll (ein B Vorzeichnung) an, und endigt mit D-dur, wobei im Diskant a; dieser Schluss leitet am Besten zurück nach G-moll. Mit einem Schluss auf der Dominante-Hypodorisch, und transponirt um eine kleine Terz gebe ich diesen Choral phrygisch, wie folgt:



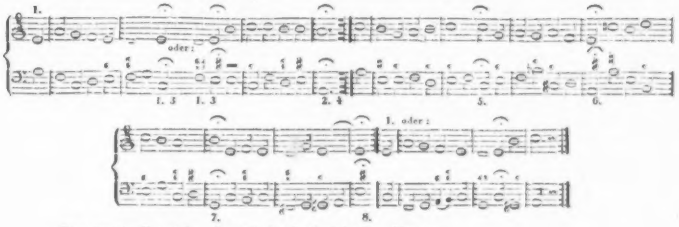
I oder stimmt mit dem Kühnauschen Choralb. überein; weil E im transponirten Choral zu tief ist, so habe ich Ais im Bass dafür gesetzt: so erscheint der Choral phrygisch, und der dorische Anfang in E ist nicht zu tief.

Zum Schluss dieses Kapitels folgen zwei phrygische Beispiele mit regulären Anfängen.

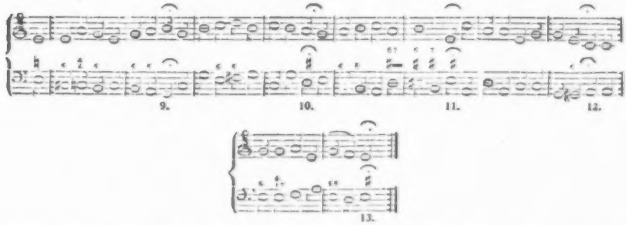
*) Man setzte auch Choräle in Phrygisch-G mit drei B in der Vorzeichnung, und in Phrygisch-Fis, mit zwei Kreuzen.

*) Die erste Ausgabe kam 1531 heraus; die letztere 1566. Von Michael Weiss, einem Zeitgenossen Luthers, rührte die erste Ausgabe her.

Das erste: „O Haupt voll Blut“ lautet im Zusammenhange:



Das zweite Beispiel: „In dich hab' ich gehoffet, Herr!“

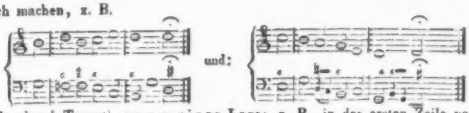


Die erste Ausweichung 1, 3 im ersten Beigeschieht nach Phrygisch-Dur oder Phrygisch-Moll, (C-dur und E-dur); dann 2, 4 als Folge des Leittons gis nach A-moll (Aeolisch); 5, nach C-dur; 6, nach der Dominante des vorhergegangenen Hypodorisch; 7 nach G-dur, als nothwendige Folge der vorbereitenden Sexte: c zu e; und endlich 8 nach Phrygisch-Moll (E-dur). Im zweiten Beispiel kommen die vorhin erwähnten Ausweichungen zum Theil vor, ausserdem noch eine auf 10 als Umkehrung von 7. Die Ausweichungen sind darum numerirt, um die Uebersicht zu erleichtern.

Wollte man einer phrygischen Tonleiter auf- und abwärts eine harmonische Begleitung geben, so dürften fast alle obigen Ausweichungen darin vorkommen. Man sieht hieraus, wie ergiebig diese Tonart ist, aber auch zugleich die Unmöglichkeit, eine Reduktion vorzunehmen. — Die myxolydische Tonart hat ein andres Schicksal gehabt; man hat sie reduzirt, vermuthlich in der Meinung, dass es eine Grille sei, zwischen myxolydisch, hypojonisch und G-dur einen Unterschied zu machen. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zuvörderst zwischen myxolydisch und G-dur, welcher bei dem erstern in der kleinen Sexttine besteht, und aus welchem Grunde ein myxolyd. Choral sowohl mit C- als G-dur anfangen darf, wobei es sich von selbst versteht, dass myxolydisch-d mit einem ♯ gleichfalls mit G-dur oder D-dur anfangen kann. Mit Hinsicht auf Myxolydisch-G stehet die Bedingung fest, dass die Untersekunde F sich gleich anfangs fest setzen muss und alsdann absondern kann, um das Karakteristische dieser Tonart recht klar zu bezeichnen. G-dur hat mit F im Anfange nichts zu schaffen, wenn man auch mit C-dur einen solchen Choral anheben wollte, welches aber Niemandem einfallen wird.

Myxolydisch darf als authentische Tonart,

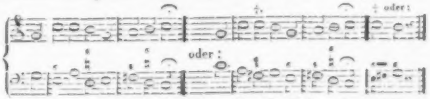
wie G-dur, insofern das letztere ein versetztes Jonisch ist, vom Dominantenakkord in zweierlei Lagen Gebrauch machen, z. B.



Hypojonisch (als plagal. Tonart) nur von einer Lage; z. B. in der ersten Zeile von:

Freu dich sehr etc. Erste Zeile. Was Gott thut, das ist etc. Siebente Zeile.

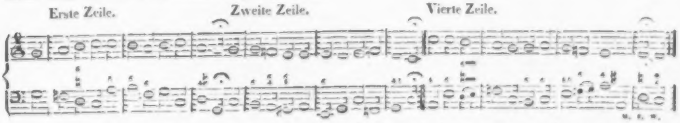
Nach dieser kleinen Abschweifung mögen Beispiele folgen, worin die Unntersekunde F in der myxolydischen Tonart sich geltend macht: (1. Ps. 117. M. s. S. 5.)



Diese Melodie hat, wie oben gezeigt, ihr ursprüngliches Fis im Laufe derselben, indess ihren Karakter nicht völlig eingebüsst, weil das herrschende C-dur dieses Chorals ein Gefühl für G-dur unterdrückt; übrigens ist es billig, wenigstens dem letzten Vers solcher myxolydischen Choralmelodien, die an G-dur zu deutlich erinnern, einen sogenannten myxolydischen Schluss anzuhängen, um jeden Gedanken an G-dur zu guter Letzt noch zu entfernen.

(2. Psalmmel. 103, 1ste und 2te Zeile:

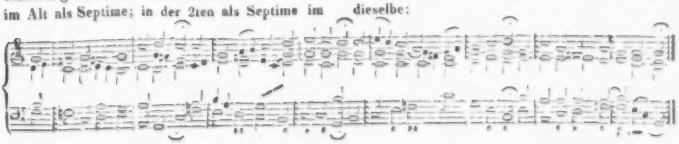
Erste Zeile. Zweite Zeile. Vierte Zeile.



Obgleich es nicht nö.hig ist, jeder Note F einzeln vorzusetzen, so hab' ich es bloss darum gethan, um den Lesern einen schnellern Ueberblick zu verschaffen.

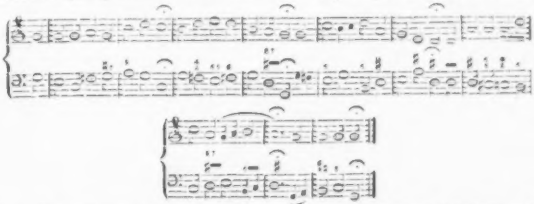
In der ersten Zeile kündigt sich die Untersekunde gleich an; nämlich im Bass als Sekunde, im Alt als Septime; in der 2ten als Septime im Diskant; in der 4ten ist diese Sepunde im ersten Takt als Septime zuerst im Alt, im folgenden Takt im Alt und Bass u. s. w.

3. „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.“ Myxolydisch streng behandelt in sämmtlichen Ausgaben des Kühnau'schen Choralbuches lautet dieselbe:



Dieses Beispiel gestattet nicht viele und mancherlei harmonische Abwechselungen, wenn es rein-myxolydisch bleiben soll. Die Striche im dritten Takt (𝄽) zeigen die Fortschreitung der Mittelstimmen an; es war u. s. w. nothwendig, um eine verdeckte Quinte, welche leicht in eine offenbare übergehen kann, zu verhüten, der Altnote e eine Bewegung abwärts zu verschaffen. Dieser Choral musste wohl vierstimmig ausgesetzt werden, um die myxolydische Behandlung in seinem ganzen Umfange zu zeigen.

4. „Gelobet seist du Jesu Christ."



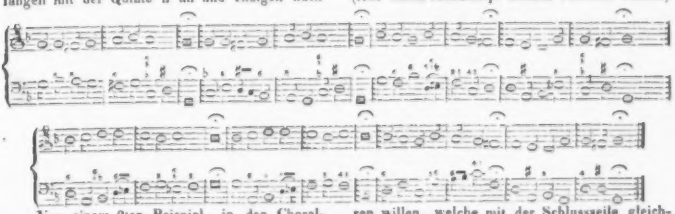
Die Natur dieser rein-myxolydischen Melodie verlangt schlechterdings eine freiere Mannigfaltigkeit harmonischer Ausweichungen, ganz angemessen dem Text des Liedes, welche bei jener Pfingstmelodie nicht statt finden kann, weil selbige Empfindungen anderer Art ausspricht. (Einschaltung S. 32 unten)

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einige Worte über: „Hypophrygisch" zu sagen.

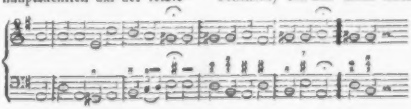
Man hat nur noch zwei Melodien in dieser Tonart, sie heissen: „Ach Gott vom Himmel" u. s. w. und „O grosser Gott von Macht." Beide fangen mit der Quinte h an und endigen auch damit, statt, dass die Melodie: „Es woll' uns Gott gnädig sein" mit der Quinte anfängt und mit der Tonika schliesst. Doch, da in beiden erstern Melodien ein Dominanten-Einfluss sichtbar ist, so können sie eben so gut zu phrygischen Melodien gerechnet werden.

Die hypomyxolydische Tonart.

Gewöhnlich wurden bei den Alten Choräle dieser Tonart in G mit einem b gesetzt; dadurch unterscheidet sich diese Tonart von einer gewöhnlichen Molltonleiter, dass die grosse Sexte am thätigsten ist. Psalmmel. 77 und 86. (Aus einem Manuscript meines verstorb. Vaters.)



Von einem 2ten Beispiel, in den Choralbüchern als A-moll betrachtet, gebe ich nur die ersten zwei Zeilen, hauptsächlich um der letzteren willen, welche mit der Schlusszeile gleichlautend ist: (das Fis in der Vorzeichnung ist zu beachten) Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.



Es giebt auch Gattungen dieser Tonart, welche in einer andern Tonart anfangen, als sie beschliessen, z. B. ein Anfang in E-moll oder G-dur hängt mit einem Schluss in Hypomyxolydisch-A zusammen; ferner ist es verstattet, dass dem Schluss in G-Hypomyxolydisch ein Anfang in D-moll oder F-dur vorangehen kann. Nach dieser Darstellung ist: „Christ du Lamm Gottes" eigentlich: Hypomyxolydisch in A, mit der Vorzeichnung Fis. In den Choralbüchern fängt diese Melodie gewöhnlich in G-dur an; man kann indess nicht sagen: der Choral ist aeolisch, weil Anfangs- und Schlusstonart als Verwandte gleiche Vorzeichnung haben.

Für diese Melodie will nun G-dur ihr Recht behaupten; schon mit Hinsicht auf den Text. Weil der Gemeine gleichsam der Anfangston in den Mund gegeben werden muss, so ist ein Vorspiel in derjenigen Tonart, welche bei solchen Chorälen mit ungleichem Anfange sich zuerst ankündigt, das zweckdienlichste. Es wird indess nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass diese Melodie, regelrecht vorgetragen, nach allen drei Versen in A-moll mit kleiner Terz schliessen muss; oder auch beim dritten Vers mit der grossen Terz, Falls kein Schlussamen nachfolgen sollte, für welches letztere aufgespart bleibe; der zweite Vers darf nach freier Wahl mit C-dur oder E-moll anfangen; desgleichen auch der dritte; zur Abwechslung mag der eine oder der andre Vers mit D-dur schliessen, welches letztere für einen Uebergang nach G-dur und E-moll eben so bequem ist, als von A-moll aus nach E-moll.

Ein zweites Beispiel eines ungleichen Anfangs ist die Melodie: „Jesu nun sei gepreiset," welche mit D-moll anhebt und mit G-moll endigt; übrigens wie sich von selbst versteht, von Anfang bis Ende ein b als Vorzeichnung behält.

Mancher könnte hiebei sagen: die hypomyxolydische Tonart sei weiter nichts, als die versetzte dorische! — Allerdings haben beide Tonarten das miteinander gemeinschaftlich, dass das mifa in beiden auf derselben Stelle ist, oder dass das mifa in beiden übereinstimmend ist; und dass ferner die kleine Terz und grosse Sext eine Hauptrolle haben; allein, es verdient angemerkt zu werden, dass in frühern Zeiten die dor. Tonart nur um eine Sekunde höher versetzt werden durfte (es soll auch Choräle in C-dorisch geben); also mit b und es vorgezeichnet, weil man die Unzulässigkeit einer höhern Versetzung dem Ernst der dorischen Tonart zuwider, vormals vielleicht stärker empfand. Seb. Bach versetzte alle dorischen Choräle, welche er vier- oder mehrstimmig bearbeitete, nach E, wie der Choral: „Jesu meine Freude" beweiset; für eine Gemeine zwar zu hoch, für einen Singchor aber gerade in der rechten Stellung. Abgesehen, dass jede versetzte Tonart einen andern Karakter annimmt, so ist zu bemerken, dass in der dorischen Tonart Dominantenschlussfälle vorkommen, die hypomyxolydische hingegen hievon nichts weiss.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Grosses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Konservatoriums

gegeben von

Ferdinand Hiller.

Dieser noch sehr junge und talentvolle Mann, der sich sowol durch energisches Auffassen der hohen Foderungen der Kunst als durch sein brillantes Klavierspiel auszeichnet, hat in diesem Konzert ausgezeichnete Proben seiner künftigen Leistungen abgelegt. Die Herren Berriot und der junge sehr vollendete Violoncellist Franchomme unterstützten Herrn Hiller, der damit auftrat, einen Chor aus dem Moses des Herrn v. Chateaubriand hören zu lassen. Dieses Adagio ist voll tiefgefühlter Harmonie; Blasinstrumente, und namentlich die Hörner vollenden das Orientalische in dem rührenden Gebet; doch hätten die Streichinstrumente wohl mit mehr Abwechslung bearbeitet sein können. Darauf erfolgte ein Allegro zu einem Konzert, das Herr Hiller erst vollenden will. Der junge Künstler ward mit vielem Beifall empfangen und spielte mit ausgezeichneter Fertigkeit sein wahrhaft vortreffliches Werk voll neuer Ideen und glücklicher Effekte. Zur Eröffnung der zweiten Partie liess der Konzertgeber eine von ihm komponirte grosse Symphonie aufführen. Das erste Stück in Es-dur

ist energisch und reich instrumentirt, es ist kein Herumtasten nach Ideen und Melodien, wie man es so oft bei jungen Komponisten findet, sondern ein Hauptgedanke, der unter den verschiedenartigsten Gestalten immer neu belebt wieder hervor tritt, zeigt, wie planmässig überhaupt und durchdrungen Herr Hiller von seiner Auffassung war. Das zweite Stück, ein Andante Scherzando, ist voll Grazie und Jugendkraft, doch beide in H-dur geschrieben, was die Ausführung und namentlich für die Violoncells bedeutend erschwert hat, und daher in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig gelassen. Auch glauben wir bemerkt zu haben, dass Herr Hiller fast überall dieselben Effekte anwendet, namentlich die Basse unter einem sogenannten tremolo der Geigen stark einwirkend hervortreten zu lassen. Uebrigens kann man mit Zuverlässigkeit behaupten, dass, Herr Ferd. Hiller, mit so bedeutendem Talente so reichlich ausgestattet, den unsterblichen Beethoven als Vorbild gewählt und gewiss einst den ersten Rang unter aufblühenden Künstler einzunehmen verspricht. Er geniesst die höchste Achtung aller hier lebenden Künstler und was wir eben angeführt, ist alles eine Wiederholung der Aussagen der Herren Cherubin, Rossini, Meyerbeer, Auber u. s. w. Herr Hiller dirigirt auch mit ausserordentlicher Zufriedenheit der Vorsteher, die königliche Choronsche Academie für religiöse Musik, woselbst er als Professor von Seiten der Regierung angestellt ist. Wir wollen hoffen, dass Herr Hiller uns im künftigen Jahre mit seinen Sommer-Produkten bekannt machen wird, um zu sehen, wie er stufenweise zur Höhe gelangt, die ihm allerseits prophezeiht werden muss. —

Zur letzten Vorstellung der Dem. Sontag im italienischen Theater.

(1r Akt aus „Semiramis" 2r des „Tankredi.")

Diese Vorstellung sollte der Mad. Sontag als Benefiz, wie es auch verkündet war, ganz zugestanden sein; doch der Direktor, Herr Laurent, ein geübter – Geschäftsmann, wusste ihr wiederum 2/3 der Einnahme streitig zu machen, vorgebend, er habe durch ihre Krankheit einen Verlust erlitten, den sie ihm dadurch ersetzen müsse. Die Preise der Plätze wurden nun um das Doppelte erhöht, und das Haus war drückend voll; jeder mochte gern Zeuge dieses letzten Triumphs sein, der auch wahrlich der glänzendste war, den je eine Sängerin in Paris erlebt. Gleich bei ihrem Erscheinen in der „Semiramis" ward sie tobend empfangen, und als die eifernden Dilettanti einigermaassen beruhigt waren, sang Mad. Sontag mit der unerreichbarsten Vollkommenheit, und schlug mit jedem Ton eine neue Wunde, denn unersetzlich ist der Verlust. Wie sehr anstrengend und schwierig diese Gesangpartie auch ist, sie gab sie so vollendet wieder, dass ihr noch vor dem Schluss ein herrlich gewundner Blumenkranz zu Füssen flog. Unser zuckersüsser, pudelnärrischer stets tanzender Bondagei hob ihn auf, als Mad. Sontag noch im Vollenden ihres Sphärengesangs begriffen, und stand mit ungeduldig hüpfender Gebehrde, die Krönung zu vollbringen. Kaum hatte die hohe Meisterin ihr Werk vollbracht, so setzte ihr B. den Preis der Anerkennung auf's Haupt, und das Publikum donnerte mit tausend und tausend Bravo's fast unaufhörlich fort. Der Enthusiasmus und die Liebe für Mad. Sontag ist jetzt auf dem höchsten Punkt, und daher der Schmerz so gross, dass sie so bald uns entrissen wird.

Die liebliche tändelnde Ouverüre aus Tancredi verbreitete Ruhe, der Vorhang ging auf, und mit neuer Grazie und neuer Anmuth trat Mad. Sontag auf. Der Eintritt der Mad. Malibran als Tancred, die mit ihrem Feuer alles hinreisst, war bewundernswerth. Ganz geharnischt als Kreuzritter, treu der Geschichte entlehnt, glich sie dem schönsten Jüngling, der mit Muth und Würde, mit seltner Zuverlässigkeit auf sich selbst vertrauend jeder Gefahr die Stirn bietet. Sie ward mit reichem Beifall empfangen und verdient ihn auch fort in vollem Maasse. Das grosse Duett der Sontag und Malibran kann unmöglich mit mehr Zartheit, Genauigkeit und Vollkommenheit gegeben werden, das kleinste Nuanciren im Crescendo und Diminuendo war mit einer Einheit beobachtet worden als ob beide Töne durch einen Hauch bewegt hervorgerufen würden. Es ist auch unmöglich zu beschreiben, mit welchem Feuer das Publikum diese Darstellung

aufgenommen; der Vorhang fiel in diesem Jubel, doch bald musste er wieder aufgezogen werden, denn stürmend wurden beide Sängerinnen, doch besonders Mad. Sontag hervorgerufen, etwas hier äusserst seltnes. Genug Mad. Malibran kam mit der stürmend verlangten Scheidenden an der Hand, und sie waren kaum unter betäubenden Bravo's auf den Vordergrund getreten, als Blumen und Kränze von allen Seiten auf die Bühne flogen. Madame Malibran benahm sich äusserst bescheiden und setzte der Sontag einen Kranz auf, und da sie als Mann da stand, überreichte sie ihr auch alle Bouketts, die Madame Sontag zwar verlegen ablehnte, doch von ihm nicht zurückgenommen wurden. Die Herzogin v. Berry sah alles mit an, applaudirte aus allen Kräften und hatte eine der Ersten ihren Blumenstrauss dem lieben Paare zugeworfen! —

DIE BELAGERUNG VON KORINTH

von

ROSSINI

in

BERLIN.

Motto:

Falstaff: „Ich bin alt, ich bin alt.“
Dortchen: „Ich habe dich lieber, als die jungen Gelbschnäbel miteinander.“

— — — — — — — — — — — — — — — — —

OMNIBUS.

Berlin, den 10. Februar.

Zwölfte Möser'sche Akademie.

Zum Schlusse des ersten Cyklus wurden die Theilnehmer mit der Ankündigung eines

zweiten Cyklus

von sechs Akademien

erfreut, in denen:

Beethovens A-dur-Symphonie,
E-moll-Symphonie
und B-dur-Symphonie,

letztere beiden auf vielfaches Begehren, die höchste Theilnahme im Voraus in Anspruch nehmen. Sicherlich wird auch diesmal der entschiedenste Erfolg Herrn Mösers edles Streben belohnen. Je mehr von Seiten der Oper geschieht, das Publikum durch den Flitterstaat blendender Dekorationen und modischer Tänzerkunststücke zu schlechter Musik zu verführen, desto eifriger wird diese Freistatt guter Musik von allen gebildeten Kunstfreunden gesucht.

Heute hat sich Herr Möser noch ein zweites Verdienst erworben durch die gelungene Aufführung einer

grossen Symphonie von Gährich,

(Kammermusikus in Berlin, als Spieler und Lehrer geschätzt) des ersten grössern Werks, das in Berlin von ihm bekannt wird. Sie fand lebhaften Beifall, und verdiente ihn besonders durch gründliche und fleissige Arbeit und durch eine, wenn auch nicht originale, doch durchaus achtsame und kenntnissreiche Instrumentation. Noch entschiedner würde sie gewirkt haben, wenn nicht die Ausdehnung der Arbeit und die Masse der Instrumentation (Trompeten, Posaunen u. s. w.) mit den Motiven gewissermaassen im Widerspruch gestanden hätte, die hiezu nicht bedeutend genug erschienen, während sie für eine kleinere Anlage unbedingter lobenswerth gewesen wären. Dies gilt von allen vier Sätzen, obwohl es bei der fleissigen Fugenarbeit im letzten Satze durch die Kraft, die dieser Schreibart an sich inwohnt, so viel wie möglich ersetzt

wurde. Besondres Lob verdient der unverkennbare kunstbrüderliche Eifer, mit dem die Mitglieder des Orchesterr das Werk ihres Kollegen ausführten. Sie hatten offenbar ihre Freude daran.

Derselbe Eifer zeigte sich bei der Ausführung einer jener ewig lebensfrischen Symphonien v. Hadyn und bei der frühlingssüssen Pastoralsymphonie von Beethoven, die uns wie ein Trost über den langen, harten Winter ansprach.

Eins ist es, was der Kunstjünger bei Haydn mehr, als bei irgend einem andern Musiker (Mozart und Beethoven nicht ausgenommen) lernen kann:

Maass zu halten.

Nie ist ein Satz von Haydn zu lang und nie zu kurz. Der Hörer fühlt sich befriedigt, ohne noch einen Strich zuzuwünschen, ohne einen als überflüssig oder beschwerend zu empfinden. Wie der ersten zarten Jugend steht ihm alles, jede Bewegung und jede Ruhe leicht und gut an. Es muss alles so sein; nur das Wort, muss, vergisst man: es ist alles so und ist gut. Man mag eher das ganze Werk aufgeben, als einen Zug daran missen, oder dazu wünschen. Unschuld, Freude, der leichte Himmel seines Landes, haben den liebenswürdigen Greise den schönsten Jugendkranz durch die Silberlocken gewunden. Er ist, vor allen Künstlern

der schöne Geist.

Nicht so hell und klar und leicht war Beethovens Horizont, war Beethovens Herz. Die Ueberschwenglichkeit seiner Liebessehnsucht, das ahnungsvolle Hineinleben in die Allnatur möchte sich bei jedem Anlass endlos unerschöpflich ergiessen und scheint sich noch so wenig ausgesprochen zu haben nach dem überreichsten Erguss. Wie der Pelikan öffnet er seine liebeschwellende Brust, uns mit seinem Blute zu nähren; unbekümmert, dass das Leben mit ihm entrinnt. M.

Nachschrift.

Besondre Auszeichnung verdienen die Posaunen und Trompeten in der Pastoralsymphonie. Noch nie waren sie mit solcher Sicherheit und Kraft in dieser Symphonie eingetreten, in der ihnen ein so wichtiger Antheil zugewiesen ist. M.

Letzte Abonnements-Aufführung der Singakademie.

Am 11. Febr. beschloss die Singakademie unter Herrn Professor Zelters Leitung den Cyklus ihrer öffentlichen Versammlungen mit der Aufführung des

Judas Makkabäus.

Die Orchesterpartie, ausgeführt vom philharmonischen Verein unter Leitung des Herrn Ritz (der als Orchesteranführer alle Anfoderungen auf das Vollkommenste erfüllt) der treffliche Chor der Singakademie, die Solosänger (von denen Mad. Thürschmidt, Fräul. v. Schätzel und Herr Mantius genannt werden dürfen) alles hatte sich zu einer sehr gelungenen Aufführung vereinigt, die auf die überzahlreiche Versammlung sichtbar tief wirkte. Nächst Herrn Ritz zeichnete Herr M. sich durch Feuer und Kraft des Vortrags in einem Grade aus, wie bisher noch nie.

Das Publikum ist Herrn Prof. Zelter und dem gesammten Personal der Singakademie grossen Dank für diese Reihe trefflicher Aufführungen schuldig und darf die Hoffnung hegen, dass der nächste Winter Wiederkehr der edlen Unternehmung bringen wird. Für dieses Jahr wäre noch ein grosser Wunsch zu erfüllen:

die Aufführung der grossen Passions-Musik

von J. S. Bach.

Die Erinnerung an das vorige Jahr muss der Singakademie, wie dem Publikum unvergesslich sein; und so bedarf es keiner Motivirung jenes Wunsches. Marx.

Notizen.

(Neue Opern.) Die Direktion der Académie royale de musique in Paris ist im Begriff, eine neue, grosse Oper in 3 Akten, unter dem Titel: „das Troyanische Pferd“ (le cheval de Troye) auf ihr Repertoir zu bringen. Wie man sagt, ist Herr Blangini mit der Komposition der Musik beauftragt. — In der neuen Oper von Auber: „Fra Diavolo“ haben Chollet, Féreol und Mad. Boulanger die Hauptpartien übernommen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarisch-, artistisch-, musikalischer Anzeiger No. 2.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. Februar — № 8. — 1830.

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelium Matthäi

von

Johann Sebastian Bach.

Von diesem Werk ist so eben in der Schlesingerschen Buchhandlung

die vollständige Partitur

fertig geworden und wird, ein Jahrhundert nach der ersten Aufführung, dem ganzen musikalischen Publikum dargeboten als das wichtigste Besitzthum für jeden Kunstfreund, als das höchste Vorbild und die reichste Schule für jeden Künstler. Zu gelegenen Zeitpunkten wird dieses Werk wiederholt und von verschiedenen Gesichtspunkten in der Zeitung betrachtet werden. Für diesmal muss vor allem die höchst würdige Ausstattung erwähnt und der Verlagshandlung gedankt werden. Der Partitur selbst (324 sehr grosse und schön gestochne Platten) ist das Gedicht von Pikander (Henrici) vorgedruckt, wodurch die Uebersicht und Verständniss des grossen Ganzen erwünschtest befördert wird.

Der Unterzeichnete, welcher die Herausgabe veranlasst und geleitet hat, fühlt sich gedrungen, Herrn Ritz (Direktor des philharmonischen Vereins) und Herrn Girschner (Vorsteher einer musikalischen Lehranstalt nach Logiers Methode) dem Publikum zu nennen, welche mit vollkommener Uneigennützigkeit, nur von Kunstliebe bewogen, mit Eifer und Treue zu den Korrekturen mitgewirkt haben.

Dem Herrn Verleger gebührt die allgemeinste Anerkennung. Ohne Aussicht auf Gewinn, ja mit der Wahrscheinlichkeit, erst spät zu seinen Auslagen zu kommen, hat er die Herausgabe unternommen und sich für die Würde und Pracht der Ausstattung jedem Aufwande bereitwillig gezeigt, blos um das grösste Werk evangelischer Kirchenmusik der Oeffentlichkeit zu übergeben. Um so mehr wird sich Jedermann freuen, dass ein unerwartet schneller Erfolg seine Bemühungen gelohnt hat. Die Subscribentenliste (dem Werke vorgedruckt) ist ungemein reich ausgefallen. Man findet aufgezeichnet:

Se. Majestät den König von Preussen.
Se. Majestät den König der Niederlande.
Se. K. H. den Kronprinzen von Preussen.
I. K. H. die Frau Kronprinzessin von Preussen.
I. K. H. die Frau Prinzessin Wilhelm von Preussen, Gemahlin Sr. K. H. des Prinzen Wilhelm (Sohn Sr. Majestät).
I. K. H. die Frau Prinzessin Karl von Preussen.
Se. K. H. den Prinzen Albrecht von Preussen.
Se. K. H. den Gross-Herzog von Hessen-Darmstadt.
Se. K. H. den Prinzen Friedrich der Niederlande.

Se. K. H. den Prinzen Friedrich August Herzog zu Sachsen.

Se. Durchlaucht den Fürsten Radziwil.

Das K. Pr. Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

Nach ihnen die bedeutendsten Singinstitute und Künstler Deutschlands. Nach Paris sind 25 Partituren und 25 Klavierauszüge verlangt. Nach London 6 Partituren und 3 Klavierauszüge. Die zahlreichste Unterzeichnung ist in Berlin und Breslau erfolgt. Se. Königl. Hoheit, der Kronprinz von Preussen, hat die Dedikation des Werkes anzunehmen geruht. Marx.

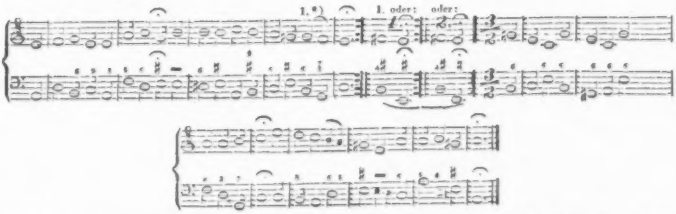
Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: „Woher kommt es, dass in Choralmelodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“ von P. Mortimer.

(Von Herrn Organisten Kühnau in Berlin.)

(Schluss.)

Die aeolische Tonart.

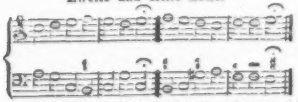
Die aeolische Tonart (unserm heutigen A-moll ähnlich), bewegt sich in engen Schranken, wie aus nachfolgender Choralmelodie zu ersehen: „Gekreuzigter, mein Herze sucht.“



Das G, F *) enthält dieses Notenbeispiel in Mortimer's Abhandlung; das Fis ist eine Abweichung des Freylinghausen'schen Gesangbuches, welche auch das Kühnau'sche Choralbuch enthält, in welchem diese Choralmelodie eine Sekunde höher ist.

Folgende böhmische Melodie weicht auch nach der Quinte aus:

Zweite und dritte Zeile.



Ausser diesen beiden Melodien lassen sich noch mehrere zu den aeolischen rechnen, als da sind: „Nun komm der Heiden Heiland“ — „Herzliebster Jesu“ — „Wer nur den lieben Gott“ — „Allein zu dir“ u. m. a.

Da die aeolische Tonart sich gern mit der phrygischen verbindet, und die letztere um eine Sekunde tiefer transponirt werden darf, wie an der Melodie: „Christus, der uns selig macht“ zu ersehen, so darf es der aeolischen auch gestattet werden, um eine Sekunde herabgesetzt zu werden. Noch manches liesse sich sagen; ich beschliesse aber diesen Aufsatz, um ihn nicht über die Gebühr in's Weitläuftige auszudehnen.

*) M. s. 2te und folgende Auflagen des Choralbuches.

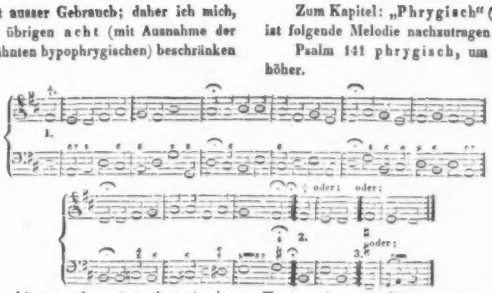
Nachträge während des Druckes.

Seite 41 ist zu ergänzen: die übrigen vier Tonarten: lydisch, hypolydisch, hypoäolisch und hypophrygisch (von welcher letztern weiter unten die Rede sein wird) waren zu

Luther's Zeit ausser Gebrauch; daher ich mich, nur auf die übrigen acht (mit Ausnahme der so eben erwähnten hypophrygischen) beschränken werde.

Zum Kapitel: „Phrygisch" (S. 49 und 50) ist folgende Melodie nachzutragen:

Psalm 141 phrygisch, um eine Sekunde höher.



Man sieht hieraus, dass eine phrygische Melodie auf dreierlei Art anfangen kann, 1) mit Phrygisch-Dur (in D), 2) in Aeolisch-H (H-moll), 3) mit Phrygisch-Moll (in Fis-Moll oder Fis-Dur). Fis-Moll könnte man hier das weichere Phrygisch-Moll nennen; d. h. im letztern Fall: mit dem Dominantenakkord auf H-moll; doch überall, zur völligen Beruhigung des Ohres mit einem Finale in Phrygisch-Moll (Fis-Dur) abschliessen muss.

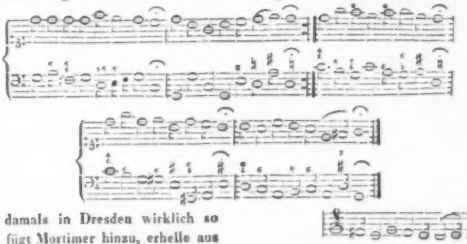
Wenn bei solchen Chorälen, auch bei hypodorischen zuweilen (z. B. bei solchen, die wie „Gott hat das Evangelium" u. a. m. schliessen) der Schluss (vorausgesetzt, immer der richtige) zur Norm dienen kann, wornach eine alte Tonart in zweifelhaften Fällen zu beurtheilen ist, so gehörte vorstehende Melodie zu den zweifelhaften.

Unter zweierlei Gestalt, vierstimmig gesetzt, ist mir dieselbe zu Gesicht gekommen; einmal in D-moll zu Anfange, und mit D-dur zum Schluss; mit der Quinte $\bar{a}$ im Diskant zu Anfang und Ende; mit einem Melodie-Umfange von $\bar{f}$ bis $\bar{\bar{d}}$; in der andern Gestalt bei gleichem Melodie-Umfange, ist Anfangs- und Schlusstonart F-dur mit der Terz $\bar{a}$ zu Anfang und Ende. Dass eine Choralmelodie ausser dem Hauptton mit Terz, Quinte u. s. w. anfangen kann, ist ganz in der Ordnung; wenn aber eine Melodie mit der Terz schliesst (ein Schluss nach der Quinte ist eher erlaubt in einer Melodie), so muss man in solcher Terz (der grossen) entweder eine Tonica oder eine Dominante zu einer vorhergehenden Molltonart vermuthen, und so ist es auch wirklich. Weil nun ein Schluss in D-dur, wenn ein solcher Choral wiederholt werden soll, als Hinleitung nach D-moll etwas unbequem ist (wie es auch in der That einförmig klingen würde, nach jedem Vers in D-dur zu schliessen: so verwandelte ich D-dur in den hypodorischen Dominantenakkord, und setzte in solcher Gestalt die Choralmelodie um eine kleine Terz zurück, wodurch sie (zwar von beschränktem Umfange) phrygisch wurde, und somit dem bittenden und flehenden Texte dieses Psalms ganz angemessen erscheint. Man darf also annehmen, dass jede Melodie in D-dur E-moll, mit einem Umfange von $\bar{f}$—$\bar{d}$, und $\bar{g}$—$\bar{\bar{e}}$, und mit einem Schluss auf $\bar{a}$ oder $\bar{h}$ unbedenklich phrygisch ist, wie aus dem Vorhergehenden zur Genüge erhellet. —

Zu Seite 52 ist vor: „Hypophrygisch" noch folgendes einzuschalten:

Mortimer in seiner Abhandlung zum Choralgesang, S. 43, führt von Walther an, dass derselbe in seinem musikalischen Lexikon erzählt habe, dass Cyriacus Schneegassius (ein Prediger, Liederdichter und Komponist zu Friedrichsroda im Gothaischen † 1597) die Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her" — unter die myxolydischen gezählt habe. Wie Mortimer sehr richtig bemerkt, hat diese Melodie etwas von myxolydischer Natur an sich, dass ich es der

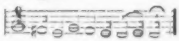
Mühe werth halte, sie wörtlich herzusetzen, wie sie Mortimers Abhandlung enthält. Er führt das Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656, in welchem besagte Melodie also lautet:



Dass man damals in Dresden wirklich so gesungen habe, fügt Mortimer hinzu, erhelle aus den beiden mit * bezeichneten Noten, welche nicht f, sondern fis sein müssten, wenn der Satz Durwäre; es sei aber auch eben so gewiss, dass Luther dem Bettler, der ihm die Melodie znm Erstenmal vorsang, nicht f, sondern fis nachgeschrieben habe, und folglich, dass das Verfahren der Dresdner eine Neuerung war, die sich, wie es scheine, nicht lange behauptet habe. Indessen habe dieser Umstand eine eigne historische Merkwürdigkeit; denn er beweise, dass man noch um das Jahr 1656 dem Tonarten-System getreu war, und folglich, dass es damals noch zu den Gegenständen des Unterrichts gehörte u. s. w. —

S. 52, Zeile 12 von oben, nach: ausspricht — darum eben ist mit dem Schlussfalle der 3ten Zeile dieser Weihnachtsmelodie, statt in die Quinte moll auszuweichen, wie es die Verwandtschaft der dorischen Tonart mit der myxolydischen eigentlich fodert, die Ausnahme gemacht, dass dieser Schlussfall in D-dur resolviret. — Seite 52 vor dem letzten Absatz: des Raumes wegen habe ich die Choralmelodie nicht vierstimmig ausgesetzt, dessen ungeachtet wird man aus der Bezifferung des Basses die Korrektheit des Satzes beurtheilen können.

Zu obigem Choral: Rein-myxolydisch ist diese Melodie zwar wol, bis auf die letzte Zeile, worin fis vorkommt; allein eine Gemeine hütet sich vor dem Quartensprung: a, e, fis, g: lieber singt sie in dieser Schlusszeile (nach der in Myxolydisch-D herabgesetzten Melodie):



zuweilen sekundiren einige kräftige Männerstimmen wohl cis zum vorletzten e; allein, das ist Alles: das Uebergewicht behauptet d, e, d. Wenn auch einige Mal cis und gis in der Melodie vorkommt, so wird man im Ganzen wohl empfinden, dass myxolydischer Karakter in dieser Lob- und Dankmelodie durchblickt; denn dieselbe ist mehr unter dem Titel. „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" als unter dem ursprünglichen des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" bekannt. Wenn es nun in historischer Hinsicht damit seine Richtigkeit haben sollte, wie erzählt wird, dass, als an einem Orte im Würtembürgischen die erste evangeliache Predigt gehalten werden sollte, das versammelte Volk das letztere Lied von freien Stücken angestimmt habe *): so beweiset solches zur Genüge, dass dasselbe unter den Liedern, die zur Zeit der Reformation im Gebrauch waren, einen Hauptrang eingenommen, und vielleicht den Weg zur Reformation gebahnt haben müsse.

---

1) So eben finde ich im Choralbuche der Brüdergemeine zwei Melodien über das Lied: „Der Tag vertreibt," keine derselben stimmt mit dem von mir gegebenen Notenbeispiel überein; so dass sich wohl annehmen lässt, dass obige beide Melodien gleichfalls auch im Böhmischen Brüdergesangbuche von 1531 und 1566 stehen mögen.

*) Mortimers Abhandlung, S. 1.

2) Seite 50 unten und 51 oben, hinter: „Myxolydisch darf als authentische Tonart“ sind die Worte „wie G-dur. insofern das letztere ein versetztes Jonisch ist“ auszustreichen.

3) Christ lag in Todesbanden und Christ ist erstanden nicht Christus lag — Christus ist — Beide Lieder fangen ursprünglich mit „Christ“ an.

4) Seite 52, nach dem ersten Notenbeispiel, 2te Spalte, Zeile 1, Es woll' uns Gott genädig sein; so lautet das Original.

5) S. 53, 1ste Sp., Z. 8, Christe (nicht Christ) du Lamm Gottes.

6) S. 53, 2te Sp., Z. 3, die Parenthese ist zu schliessen nach: „also mit b und es vorgezeichnet.

Beurtheilungen.

1. Leichtes Präludium für die Orgel zum Gebrauch bei Trauerfeierlichkeiten und dergleichen.
2. Zwölf Studien für die Orgel mit obligatem Pedal.
3. Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten,“ für die Orgel bearbeitet.
4. Choral: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern,“ für die Orgel bearbeitet von Adolph Hesse. No. 1, 2, 4 bei C. G. Förster in Breslau. No. 3 daselbst bei Leuckart.

Herr Hesse, ein noch junger Organist, dessen Geschicklichkeit wir im vergangenen Jahre, als er bei einer Kunstreise über Berlin nach Breslau, seiner Vaterstadt, zurückkehrte, auf verschiedenen Orgeln in hiesigen Kirchen kennen zu lernen Gelegenheit hatten, liefert hiermit auch achtbare Beweise seines Talents für Orgel-Komposition. Bevor Ree. die vorgenannten Kompositionen genauer beurtheilt, ist es nothwendig noch Folgendes im Allgemeinen voranzuschicken:

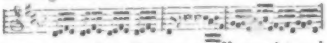
Was seine Behandlungsweise der Orgel betrifft, so lässt sich im Ganzen genommen daran nichts aussetzen, nur finden sich hier und da Verdoppelungen im Pedale, die wahrscheinlich für ein schwächeres Pedal als Verstärkung dienen sollen, aber nur bei solchen Pedalen zulässig sind, welche keine 32 füssigen Register haben; sollte nun unter letztern gar eine Posaune 32 Fuss sein, so würden diese Verdoppelungen keine gute Wirkung hervorbringen, indem alsdann das Pedal das Manual übertönen würde, welches Herr Hesse gewiss eingestehen wird.

Was nun ebenfalls sowohl zur Behandlungsweise der Orgel als auch zur Komposition gezählt werden kann, nämlich die Kunst, Mannigfaltigkeit und Abwechselung in das Spiel zu bringen, nicht immer 100 Takte lang mit allen zehn Fingern und beiden Füssen volle Akkorde zu nehmen, sondern zu gehöriger Zeit auch wieder 2 und 3 stimmig zu spielen, ist in der Komposition des Herrn Hesse gehörig bedacht worden und zeugt von Gewandtheit und Erfahrung.

Ebengesagtes gilt besonders für das Präludium bei Trauerfeierlichkeiten, das recht brav gehalten ist, und welches gut vorgetragen, seine beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen wird.

Was die Studien mit obligatem Pedal betrifft, so sind selbige, ohne mich bei Kleinigkeiten und Einzelnheiten aufzuhalten, sehr zweckmässig für solche Spieler erfunden, die schon eine bedeutende Fertigkeit auf der Orgel, mithin auch auf dem Pedal erlangt haben, indem hierin besonders darauf gesehen ist, den Spielenden mit der Benutzung der Spitze und des Absatzes des Fusses bekannt zu machen, welche Anwendung aber bei weitem schwerer ist als bei der seither gewohnten Satz- und Spiel-Art, wo nur die beiden Füsse abwechseln. Diese Art des Herrn Verfassers das Pedal zu behandeln, ist zwar nichts Neues und bereits von Orgelspielern früherer und neuerer Zeit angewandt worden, besonders in der Fantasie, wo sie sonst hinsichtlich der auf dem Manual und Pedal auszuführenden Figuren zu beschränkt gewesen wären, allein man wagte nicht, solche, mit Spitze und Absatz auszuführende Figuren, auf das Papier zu bringen, weil wenige Spieler sie, wegen ihrer Schwierigkeit, gut ausgeführt haben würden; auch gehören zur guten Ausführung dieser Art Kompositionen sehr prompt ansprechende Orgeln,

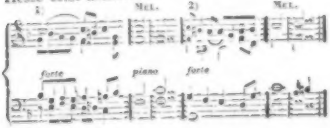
deren es immer nur wenige giebt. Aus diesem Grunde wurde vorerwähnte Setzart von mehrern berühmten Orgelspielern nicht gebilligt, wie sich darüber der rühmlichst bekannte, leider kürzlich verstorbene M. G. Fischer in Erfurt und der jetzt lebende sehr geschickte Hof – Organist Schneider zu Dresden gegen mich aussprachen. In den Werken von Johann Sebastian Bach findet sich vorerwähnte Behandlungsart des Pedals, wie Herr Hesse selbige fast überall ausübt, nur in einer einzigen Orgel-Fuge angewandt, namentlich in der Fuge aus D-dur, mit folgendem Thema:



ein Beweis, dass dieser grosse Komponist und Organist diese Spielart wohl kannte, aber äusserst selten anzuwenden für gut hielt.

In der Bearbeitung des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ u. s. w. zeigt sich Herr Hesse als ein denkender Organist, der für die Zukunft noch mehr verspricht. Dies gilt besonders von der zweiten Variation, wo der Cantus firmus in den Tenor gelegt ist und auf der Orgel unstreitig von herrlicher Wirkung ist. Weniger gefällt dagegen der einfache, als Thema gesetzte Choral, dessen Bass (fast im ganzen 2ten Theil) zu Gunsten der Melodie mit selbiger in Terzen und Sexten, also in schlechter Bewegung, einherschreitet, welche Setzart aber in der Kirche niemals die Wirkung hervorbringen wird, als eine Setzart, bei welcher die Gegenbewegung berücksichtigt worden.

Hinsichtlich des für die Orgel bearbeiteten Chorals: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“ u. s. w. die Einleitung-Fuge, nachher aber durch den einfachen Choral piano unterbrochen (welche Art den Choral vorzutragen, ehe er gesungen wird, hier und da nicht ungewöhnlich ist) findet sich bei einigen Meistern der jedesmalige Eintritt des Chorals zweckmässiger eingeleitet. Herr Hesse setzt nämlich:



und leitet auf diese Weise jedesmal die Choralzeile ein. Abgesehen davon, dass der Akkord des forte gespielten Schlusses mit dem Anfange des piano gespielten Chorals in einer grossen Kirche, wo das Echo oft sehr stark ist, jedesmal einen Uebelklang verursacht, so hat es auch schon oft die Leute verführt zu frühzeitig mitzusingen, weil sie durch die gewöhnlichen Zwischenspiele in den Chorälen, mit welchen diese Schlüsse dieselben sind, dazu verleitet wurden. In den Vorspielen der rühmlichst bekannten Organisten Vierling zu Schmalkalden und Nicolai zu Rudolstadt und mehrern andern finden sich häufig, ehe der Cantus firmus anfängt, folgende Schlüsse:

welche sowohl den Missklang des vorherigen stark nachklingenden Akkordes mit dem sanft eintretenden Chorale, vermeiden, als auch die Leute nicht verleiten, zu früh mit dem Gesang anzufangen.

Wenn gleich nun gewünscht wird, dass Hr. Hesse in Zukunft auf eben gesagte Bemerkungen achten möge, so ist damit nicht gemeint, dass er es immer so machen solle, sondern dies soll nur für denselben ein Fingerzeig sein, auch das, was unsre Vorgänger Gutes und Treffliches hatten, nicht unbeachtet zu lassen, indem hinsichtlich der Modulation, des Gesanges, der Form, noch Mittel genug bleiben, um neu zu sein.

Möge nun Herr Hesse nicht allein fortfahren uns mit neuen Orgelsachen zu beschenken, sondern vorzüglich auch das Studium alter gründlicher Meister zu beachten, so wird derselbe sich einem höhern Ziele immer mehr nähern und seine

Orgel-Kompositionen werden gewiss die verdiente Anerkennung finden. A. W. Bach.

Berichte.

Wien, im November.

„Gut Ding will Weile.“ — Dieser Gemeinplatz soll indess keineswegs zur Entschuldigung unsers etwas länglichen Stillschweigens dienen, noch viel weniger möchten wir damit, und durch die irreleitende Hoffnung auf eine ergiebige Ausbeute eine scheinbare Saumseligkeit beschönigen, die einzig in dem Mangel hinreichenden Materials gegründet ist. —

Um jedoch in unsern chronologischen Referaten keine Lücke zu lassen, bekennen wir Ihnen, geneigter Herr Redakteur, qua Gewissens-Rath, unsre offene Schuld, und beeilen uns, in der tröstenden Erwartung, einer grossmüthige Lossprechung, noch vor dem gänzlichen Jahresablauf die, leider, nicht im geringsten überfüllten Vorrathstaschen rein auszuleeren. —

Die deutsche Oper, obschon im Kampfe mit zahllosen Hindernissen, hat dennoch bereits mehr geleistet, als man nach den Gesetzen der Billigkeit von einer neu creirten Anstalt, deren Glieder zur Zeit des innern Vereinigungspunktes ermangeln, erwarten durfte. Die zwei gefeierten Tenorsänger, Vetter und Wild waren auf Besuch hier, und letzterer wird nach wenig Monaten für immer wieder seiner Vaterstadt angehören. Diesen werthen Gästen verdankten wir die Reprisen so mancher Lieblinge; z. B. der „Zauberflöte,“ „Don Juan,“ „weissen Frau,“ „Joseph,“ „Freischütz,“ „Oberon,“ „Barbier von Sevilla,“ „Othello,“ „Kreuzritter“ u. a. Beide gefielen, doch Wild in einem Grade, der an Enthusiasmus gränzte. Es ist aber auch ein wahrer Göttergenuss, diesen ächt dramatischen Künstler zu sehen und zu hören, dessen Gebilde den Stempel der Meisterschaft tragen, der alle ihm zu Gebote stehenden Hülfsmittel nie zu der subordinirten Tendenz, eine glänzend schimmernde Täuschung hervorzubringen, entwürdigt, und eben diesen Reichthum seiner, von Natur und Studium ihm verliehenen Gaben jederzeit mit psychologischer Wahrheit gleich geistreich und genial anwendet. In allen 17 Darstellungen feierte er immer den schönsten Triumph der ächten Kunst über die Halbheit der Künstelei; so schwer es fallen würde, eine Rangordnung desselben anzustellen, fühlen wir uns dennoch versucht, seinem Othello, Joseph, Max, Georges und Montbarry unbedingt den Vorzug einzuräumen. Hier war es, wo er die Kraft, Anmuth und Geschmeidigkeit seines herrlichen Organs in ganzer Fülle entfaltete, wo jeder Ton zum Herzen sprach, jede Miene mit der Auffassung der individuellen Karakteristik im harmonischen Einklang stand, die hinreissende Wirkung seiner unerreichbaren Deklamation im vollsten Lichte erstrahlte, wo die Tiefe und Vielseitigkeit seines Darstellungsvermögens jedesmal in Gesammten der Grundidee und aller ihrer Nebenabstufungen sich reproduzirte, wo sein geläuterter Geschmack, sein warmes Gefühl, sein seelenvoller Ausdruck, unterstützt vom reinsten Silberklange selbst in jenen Momenten, welche sonst spurlos vorübergingen, nie geahnete Wirkungen hervorzauberte. —

Ohne ungerecht zu sein darf auch seiner Umgebung ein wohlverdientes Lob nicht entzogen werden, indem jedes durch die belebende Nähe eines solchen Meteors zu aussergewöhnlichen Anstrengungen sich aufgeregt fühlte. Die Herren Hauser und August Fischer, welche in der Partie des Erz-Vater Jakob also alternirten, dass beiden die Lorbeerkrone gebührt; Dem. Hähnel, als Rosine und Armand; Herr Schuster als Rodrigo; Dem. Achten als Benjamin und Fanny, Mad. Grünbaum als Desdemona waren der ihnen zu Theil gewordenen Auszeichnung um so würdiger, als es naturgemäss ist, dass vom blendenden Sonnenstrahle selbst der Fixsterne Demantglanz verdunkelt wird. —

Von Herrn Vetters Stimme lässt sich nur Gutes sagen. Sie ist männlich schön, voll, rein, stark, sonor, umfangreich, und sogar über Orchester und Chor dominirend; mit einem Worte ein ächt deutscher Tenor. Aber leider hat er sie viel zu wenig in seiner Macht; nicht nur, dass sie ihm fast bei den meisten Passagen in die Höhe überschlägt, so ist auch oft die Intonation schwebend; ein Uebelstand, der aus Mangel einer tüchtigen, zeitig begonnenen und fleissig fortgesetzten Schule hervorgegangen, oder vielmehr eingewurzelt zu sein scheint, bei so reellen Vorzügen desto störender nachwirkt, und einzig durch die sorgfältigste Selbstpflege nach und nach beseitigt werden könnte. Auch für den Dialog, deutliche Aussprache, Haltung, Mienen- und Geberden-Spiel möchten wir dem jungen Kunstpriester eine strengere Aufmerksamkeit ans Herz legen. Davon abgesehen war sein Hüon, Tamino und Broun Leistungen, die um so mehr bedauern liessen, dass der vorurtheilsfreie Beobachter daran so wesentliches zu rügen finden musste.

In derselben Periode sahen wir desgleichen nach einer mehrjährigen Abwesenheit unsre liebe Landsmännin, Madame Kraus-Wranitzky wieder in diesen Hallen erscheinen. Dem Laufe der Dinge gemäss hat ihr Ton allerdings an Helle, Frische und Metall verloren; sie selbst dagegen an Kunst- und Kehlenfertigkeit, item: was man heut zu Tage per abuum Manier und Methode nennt, bedeutend gewonnen. Davon hinreichende Ueberzeugung zu erhalten, waren ihre Darstellungen der Anna, Palma, Rosine, Desdemona und Semiramide ganz geeignet. Die zuletzt genannte Partie gab sie aus Gefälligkeit gegen eine Fremde, Signora Schiroli-

Bourgois, aus Lissabon, in der Ursprache. Diese von der Mündung des Tago recht eigentlich ex abrupto in unsern Mauern einkehrende Gastfreundin präsentirte sich mit günstigem Erfolg als Arsace. Sie erfreut sich, nebst einer schönen Kontra-Alts, vollkommen der Volubilität der neu italienischen Schule, wie solche vorzugsweise alle Rossinische Gesangweisen in Anspruch nehmen. Unser, besonders gegen Fremde äusserst galantes Theaterpublikum machte ihr beinah noch über die Gebühr die Honneurs.

Wenn die königl. sächsische Hofsängerin, Dem. Veltheim auf der Bühne — von ihren Verdiensten im Konzertsaale weiter unten — weniger durchzugreifen vermochte, so liegt der Grund keineswegs in einem Verkennen der routinirten Künstlerin, sondern vielmehr darin, dass die sinnlichen Wiener nicht nur mit den Ohren, als auch mit den Augen geniessen wollen, und sich, bezüglich der letzteren Werkzeuge, nimmermehr ein X für ein U vormachen lassen. Allerdings muss es ein Missgriff genannt werden, dass die Wahl ihrer Debüts gerade eben solche Karaktere traf, bei denen entweder blühende Jugend, naiv kindliche Gemüthlichkeit, oder weibliche Verschmitztheit und unschuldige Koketterie unerlässliche Präpositionen sind; Masken, zu deren glaubwürdiger Darstellung sie bereits im Lebensalter die physischen Gränzen überschritten hat, ja, deren Grundzüge vielleicht gar niemals ihrer Eigenthümlichkeit zusagten. So konnte es nun wohl nicht anders kommen, dass hier und da den Lippen eines verwöhnten Elegant das Stoss-Seufzerlein: „Gewesen" entschlüpfte, auch eine skoptische Seele sich nicht einmal entblödete, tranchement zu behaupten: „das Fräulein Agathe da oben, wiewohl sie alles genau also von sich gäbe, wie es Freund Weber gemeint und verlangt, sei demungeachtet auf keinen Fall die wahre Agathe, auch kein Nachsondern Vordruck derselben, das heisst: dero wohlselige, verstorbene Frau Mama in effigie; a peu-pres, wie wir ein Kontrefait davon in der Wolfsschlucht erblicken." — O Schlangenzungen! O satyrische Witzbolde! O schlimme Zeit! O böse, verleumderische Welt!!! —

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

Meierbeers Crociato wird im jetzigen Carneval in drei Städten Italiens zugleich als stehende Carnevals-Oper gegeben: in Mantua, Brescia und Bologna. Für die Aufführung in Mantua bangt seinen Pariser Freunden; nicht, weil Andreas Hofer dort erschossen ist, sondern wegen der Besetzung. Prima-Donna ist nämlich Mad. Fischer, die in der grossen Oper in Paris ohne sonderlichen Erfolg aufgetreten ist; Primo Musico (Kastrat) ist Fräul. Dotti, die gleiches Glück auf dem italienischen Theater in Paris gemacht hat. Endlich Mari, wieder ein Opfer der Pariser Hochgerichtsbarkeit*), ist der Tenor. — Besser steht es in Brescia, wo Velluti als Kreuzritter, Madame Rubini als Prima-Donna, Rossi als erster Tenor und Galanti als erster Bass debütiren. Bononia docet, dass Clelia Pastori allen Bolognesern zum Trotz erste Prima-Donna sein wird.

(Neue Oper in Paris.) Die Unerschöpflichen (Scribe und Auber) haben eine neue Oper vollendet, die schon vor ihrem Erscheinen ganz Paris revolvirt. Die Romantisch-Absoluten halten blos dafür, dass Scribe damit den ältesten und höchsten Lorbeerkranz Italiens um Frankreichs Schläfe gewunden, Auber aber der Tonkunst das Ziel auf ein Jahrhundert gesteckt habe. Die Liberal-Klassischen wüthen dagegen, und sehen es als einen neuen Versuch der rastlosen jesuitischen Kontre-Revolution an, das Land durch Mystik und deutschen Romantismus in den alten Schafstall zurückzuschrauben. Das Komische für uns, die wir stets vorurtheilsfrei sind, ist der Umstand, dass beide Parteien absprechen, ohne die Sache zu kennen. Denn das tiefste, in Paris unglaubliche Stillschweigen wird beobachtet. Man will nur erfahren haben, dass die Oper: „Ugolino" oder der „Hungerthurm" oder „der Mordbiss in der Unterwelt" heisst. Der ganze 2te Akt spielt im Thurme. Die Kinder hungern (eins ist im Sterben), der Vater ist vor Verzweiflung eingeschlafen — Schluss des Sextetts, das den Akt eröffnet. Da weckt ihn die Stimme seines höhnenden Feindes (blos von Ophicleiden, Hörnern und Piccoflöten begleitet) des Ruggieri. Er ist nur erwacht, um das zweite Kind sterben zu sehen. Der Versucher erscheint in blauem Feuer, zuletzt, wenn alles gestorben ist, öffnet sich die Höhe des Thurms, man sieht den Himmel, in dem Engel unschuldige Kinderspiele treiben, unbekümmert um das Elend zu ihren Füssen. Der dritte Akt ist getreu dem Dante nachgebildet (daher jener Triumphruf der Romantiker) und zeigt uns Ugolino, der das Hinterhaupt Ruggieri's nagt. Zum ersten Mal ist es hier gelungen, mit einem grotesken Ballet (die Teufel schweben und tauchen im Feuerpfuhl, der 5/6 der Bühne einnimmt) tragisch zu wirken. Die Instrumentation dieses Akts soll die glänzendste sein, die man seit Haydns Jahreszeiten erhört hat. — Das Nähere, wie gesagt, ist noch Geheimniss.

*) Ist wohl ein Uebersetzungsfehler, muss heissen hohen Gerichtsbarkeit. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. Februar — № 9. — 1830.

Freie Aufsätze.

Einiges über die verschiedenen Methoden der zwei Vorbilder des Violinspiels, nach denen in neuester Zeit in Deutschland die meisten sich zu bilden pflegen.

(Mitgetheilt von H. Panofka.)

Es ist wol fast allgemein bekannt, dass in diesem Augenblick es nur Deutsche und Franzosen sind, die Violinheroen der Art aufzuweisen haben deren Originalität im Spiele so hervortritt, und zwar die eine so differirend von der andern, dass dadurch eben so viel verschiedne Methoden, deren Ursprung geschichtlich allerdings frühern Zeiten angehört (da auch diese Meister Vorbilder hatten, deren Methode in damaliger Zeit eine festbestehende gewesen, wie Pugnani, Viotti, Rode), die aber durch die Originalität jedes Einzelnen verändert und vermehrt wurde.

Paganini, der einzige, steht bis jetzt — da sein Spiel, wenngleich nach dem Vorbilde Lollis, doch durch seine Persönlichkeit, die mit demselben zu sehr zusammenhängt, ihm allein angehört — allein unter den Thätigen da, der Italien zufällt. (Rolla, Polledro, Rovelli leben zurückgezogen.) —

Unter den Deutschen nun sind es vorzugsweise Spohr und Maiseder, deren Spielart allgemein bekannt geworden; und wenn gleich in der Schule des Letztern bei weitem weniger Violinspieler gebildet wurden, als in der Spohrs (da Maiseder nur sehr wenige Stunden giebt), so ist dennoch seine Spielart durch seine Kompositionen, die den Stempel der Originalität und zugleich seines Spiels tragen, weit verbreitet.

Der Karakter des Spieles beider Meister ist aber ein ganz verschiedner. Ernst, Würde, Grösse im Vortrage des Konzerts, Kraft in der Bogenführung, Kraft im Tone, Ausdauer in Passagen, Mannigfaltigkeit der Stricharten, vornehmlich der geschliffenen, springendes Staccato, scheinen die Haupterfodernisse zur Ausführung der Kompositionen des Meister Spohr zu sein.

Nicht selten tritt in ihnen jene Schwärmerei, Melancholie ein, die die Würde des Ganzen erhöht, aber zugleich ein eigenes Studium der Auffassung wird.

Die Eigenthümlichkeit scheint sich demnach meist in dem Vortrage des feurigen, kräftigen Allegro und des würdigen, ernsten Adagio zu beurkunden, und erfodert Zuhörer, die dem Ganzen stets folgend, ruhig und achtsam, die Solostimme vom Orchester nicht trennend, sie nur als die erste von den Vielen betrachten.

Es dürfte mir vielleicht erlaubt sein, zu sagen, dass Baillot der französischen Schule das sei, was Spohr der deutschen ist. Während nun dieser Meister gross und originell da steht im Vortrage des Ernsten, tritt der zweite (Maiseder) mit einer Fülle von Lieblichkeit und Zartheit hervor in der Pollacca, dem Rondo, und mit dem vollsten und reinsten Ton im Adagio.

In der Regel hält man die maysedersche Spielart nur für geeignet zum Vortrage des Rondo's und giebt ihr die Epitheta: tändelnd, anmuthig, und meint, es wäre ein minder starker Ton hinreichend, sie auszuführen. Zu diesem Glauben veranlasst lediglich, dass Mayseder nur von sehr Wenigen gehört worden und man aus dem oft Scherzenden seiner Kompositionen darauf zu schliessen geneigt ist, es sei auch ein schwächerer Ton genügend zur Ausführung dieses Scherzando.

Wer aber Mayseder gehört hat, wird wohl erfahren haben, wie gerade ein voller, starker, aber immer biegsamer Ton es ist, der die Grundlage

seiner Spielart bestimmt. Er spielt Alles, selbst jene Figuren, die er spiccato nimmt, mit markigem Tone, niemals dünn, und derselbe ist so ausgezeichnet, dass er unter einer Menge von Geigern von dem Kenner hervorgehört wird. Nächstdem nun ist es aber wol die originelle Vortragsweise des Adagio's, wie des Rondo's, die Mayseder so hohen Werth gegeben, und seinen Jüngern als Vorbild dienen muss.

Innige Wärme, die zarteste, doch immer männliche Sehnsucht ausdrückend, erscheint er im Adagio, die grösste Abwechslung im Tone, volle Kraft des Bogens, die er ohne pedantische Einförmigkeit, mit Freiheit und Leichtigkeit führt, das richtige Maass der Passagen, in denen der feste Strich mit dem springenden wechselt, festes Staccato, die vollkommenste Nettigkeit, sind das Karakteristische seines Allegro's und Rondo's.

Seine Kompositionen sind meist auf die Individualität des Instrumentes berechnet, und bieten dem Violinspieler die reinsten Mittel, zu brilliren; daher der Zuhörer nur die Violine hört, aber gewiss immer im höchsten Glanze, als vollendetes Instrument. Und so scheint Lafont der Mayseder der Franzosen zu sein. —

Es drängt sich mir noch ein Umstand auf, der von Vielen als etwas Wesentliches betrachtet wird, und im Allgemeinen es wol auch sein mag, im Einzelnen aber gewiss nur Sache der Gewohnheit. Ich meine das mehr oder weniger Spannen des Bogens. Wer der spohrschen Methode folgt, spannt in der Regel den Bogen ziemlich stark, während Mayseder ihn nur mittelmässig spannt. Es scheint diese Verschiedenheit in den Bögen selbst zu liegen, da bei vielen beim schwächern Anspannen, die Haare sogleich sich an das Holz drücken, während andere unter denselben Umständen die grösste Kraft gestatten, ohne das Holz beim Spielen hören zu lassen. Doch ist gewiss, dass für Orchesterspieler immer ein stärkeres Anspannen des Bogens vorzuziehen ist, da sehr vieles Spielen die Haare erwärmt und loser macht, ein geringes Anspannen also nicht zweckmässig wäre. —

Diese Mittheilung geschah auf besondre Veranlassung, und möge den beiden Meistern ein Zeichen der hohen Verehrung sein, die ich, als junger Violinspieler, für sie fühle. —

Beurtheilungen.

Concertino pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre par L. Spohr. Oe. 70. No. 12 des Concertes. Berlin chez A. M. Schlesinger.

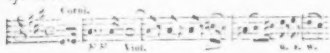
Herr Kapellmeister Spohr bereichert die Zahl seiner Konzertstücke für die Violine höchst erfreulich durch das angezeigte Werk.

Der Begriff eines Konzertino's ist ein zwiefacher. Einmal pflegen wir ein Konzertstück so zu nennen, das mit einem Allegro beginnend, uns in demselben das Thema eines Konzertsatzes, den Mittelsatz und eine Passage vorführt, nun aber, jede Durchführung bei Seit lassend, mittels einer harmonischen Wendung in ein Adagio (in der Regel in ein kurzes) leitet, dieses Adagio ebenfalls fast nur als Thema, oder zuweilen von einigen Variationen begleitet, erscheinen lässt, und nun entweder in einer Polacca- oder Rondo-Form — ich sage blos Form, weil es höchst selten ein ganzes Rondo oder Polacca wird — schliesst. Diese Erklärung nöthigt uns die Form der meisten existirenden Konzertino's ab, in denen der Künstler allerdings wohl Gelegenheit findet, Kraft im Allegro, Empfindung im Adagio und scherzende Lieblichkeit im Rondo zu zeigen; leider aber ist von Allem in der Regel nur ein Weniges geboten, und es steht dahin, ob diese Form zu billigen und ersprieslich für die öffentliche Leistung eines Künstlers sein kann.

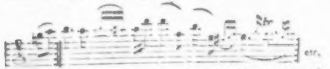
Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Gattung, für die wir statt aller Erklärung nur die Gesangscene von L. Spohr anführen zu dürfen glauben. In diesem Musikstücke, das in Bezug auf die Länge gerade die Foderung erfüllt, die man an ein Konzertino (kürzeres Konzertstück) stellt, sind die 3 verschiedenen Genres, die man der Regel nach in einem ganzen Konzerte findet, in schönstem Vereine. Da erscheint uns Nichts abgebrochen, und wiederum angesetzt, wie dies fast nothwendigerweise bei der ersten Gattung geschehen muss, sondern Alles fliessend, der Erguss der freiesten Phantasie, die aber trotz des

ungebundenen, fesselfreien Styles, die Form nicht vernachlässigt, sondern in Folge der ächt künstlerischen Besonnenheit, ohne es zu wollen, durch diese aber geleitet, die schönste Form schafft; es entsteht ein Gemälde, das uns des Künstlers Instrument mittheilen, dessen Farben — als den Karakter des Gemäldes bestimmend — uns der Ton — der Karakter des Instruments — wiedergeben soll. In ihm findet man Adagio, Recitativ, grandiose, wie nette, leichte Passagen eng, doch schön vereinigt.

Ein ähnliches Werk nun ist das angezeigte Konzertino. Die Hörner beginnen Andante grave 4/4 A-dur:



und der Einleitung von etwa 16 Takten folgt nun als Solo ein Adagio, das weniger mit der Melodie, als mit Figuren wechselnd, endlich rezitativisch schliessend, in ein Larghetto con moto 12/8 leitet und nun im 9/8 Takt lebhafter lieblich in F-dur singt:



und so im Tempo bald mit 9/8, bald mit 6/8 wechselnd, in einer Lieblingsfigur des Komponisten

modulirt und endlich A-dur 3/4 alla Polacca beginnt. Dies ist aber eine förmliche Polacca, bei der es der Komponist nicht bloss bei dem Thema, einer Passage und der Coda bewenden lässt, sondern nach dem Originalthema, und einem kurzen Tutti ein brillantes, figurenreiches Solo bringt, dessen kräftige Sätze, durch zuweilen in kurzen Takten eintretende Blasinstrumente, recht hervortreten und gewiss gute Wirkung machen werden. Der Komponist arbeitet nun dieses Tonstück, dessen Instrumentirung ohne Ueberladung, wirksam, in der seines Namens würdigen Weise aus und giebt dem Violinspieler Gelegenheit zu glänzen, was namentlich am Schlusse der Fall ist, bei welchem bis auf die letzte Note die Prinzipalstimme beschäftigt ist.

Das Ganze ist zwar ziemlich ausgedehnt, wird aber durch Mannigfaltigkeit im Vortrage die Zuhörer gewiss gewinnen.

Nicht unbemerkt darf die äussere Ausstattung bleiben, die sowol durch Stich, als Papier ausgezeichnet ist. Eine wesentliche Erleichterung für den Konzertspieler entsteht durch die den Nebenstimen beigefügte Solopartien, wenn nämlich Cadenz-Figuren eintreten, die zuweilen ein Ritardiren nöthig machen.

Cavatine von Caraffa (o cara memoria) variirt für eine tiefe Stimme von Methfessel. 85stes Werk. Hamburg bei Böhme.

Wenn Fräulein Sontag sie sänge, wären sie unsterblich — auf 5 Jahr. So sind sie ein artiges Modegeschenk für alle die Sängerinnen, die auch a la Sontag, oder Schätzel, oder Katalani Variationen blasen wollen. Dass ein so versuchter und sangbarer Tonsetzer, wie Hr. Methfessel, sangbar, angenehm, kurz comme il faut geschrieben, versteht sich.

1. Gesänge für Mezzo-Sopran oder Bariton von C. G. Reissiger. Op. 61, zehnte Liedersammlung. Berlin bei Schlesinger.

2. Zwei Gesänge für zwei Stimmen von Methfessel. Oe. 92. Hamburg bei Kranz.

Dass beide Tonsetzer ihr Publikum gefunden haben, beweiset schon die Zahl der herausgegebenen Werke. Beide wirken ausser ihrer Kompositionsthätigkeit erspriesslich auf ihre nähere Umgebung. Herr Kapellmeister Reissiger als Vorstand und Leiter der deutschen Oper in Dresden, der herkömmlich vom Hofe begünstigten italienischen gegenüber; Herr Methfessel als Stifter und Direktor der hamburger Singakademie und Liedertafel, als Lehrer und Konzertgeber. Auch in vorgenannten kleinen Kompositionen spiegelt sich ihre Richtung. H. R. giebt uns 7 Gesänge, die durchaus deutscher Empfindungsweise und Gemüthlichkeit zugewendet sind, und in diesem Sinne gewiss angenehm ansprechen werden, wenn gleich die Gedichte (von Uhland u. a.) nicht Gelegenheit gaben, tiefere Saiten zu entscheidendem Anklang zu berühren. Dass die Gesänge im Umfange des Mezzo-Sopran liegen,

wird bei der Armuth des Repertoirs für Altstimmen eine Empfehlung mehr sein. — Nicht weniger gefällig sind Herrn Methfessels Gesänge; sie neigen sich indess mehr zu dem äussern Reiz, den die Mode an den neuesten italienischen und französischen Singsachen findet, als zu innigerm Gemüthsausdruck.

Eine Vignette ziert den Titel: ein lieblicher Knabe, mit Psycheflügeln auf dem Rücken, schreibt mit Amors Pfeil in den Sand. Vortrefflich bezeichnend für jeden Modetribut! Wie manche Linie wird der Pfeil noch ziehen müssen, ehe dieser Flugsand zum Stehen gebracht und befruchtet wird! Wollte man den Sand gleich mit Rosen und Pfirsich bepflanzen, sie welkten und er dürstete vergebens.

Rondino pour le Pianoforte par C. W. Greulich. Oe. 25. Berlin bei Wagenführ.

Auch Sandschrift! Hätte Herr G. sein artiges Thema wirklich zu einem Rondino verarbeitet, so wär' alles gut. Jetzt fängt eine Introduktion —

„Mit Donner und Blitz verschwindet der Kessel."
Macbeth.

an, führt zu einer modernen Schmachtung und dann zu einer Fingertirade, um eine kleine Artigkeit vorzubereiten, die dann wieder in Virtuosen-Figurirungen erstickt, wie manches liebliche Gesicht in den Seidenlocken-Schubern. Am widrigsten ist dabei das Hinaufschieben gefühlsmässigerer Sätze in die Vogeltöne der höchsten Oktaven. — All' dieser Tadel wird das Werkchen empfehlen, denn er bezeichnet es als modern; wer das just heute (vielleicht schon 1831 nicht mehr) sein will, gehe hin und thue desgleichen.

Nicht-Kalkbrenner.

Berichte.

Möser's Akademien.

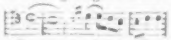
Zweiter Cyklus.

Berlin, den 24. Februar.

Schon vor acht Tagen hat dieser Cyklus begonnen. Ref. war damals verhindert und hat auch an der heutigen Versammlung, in der

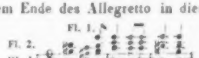
eine Ouvertüre von J. P. Schmidt,
eine Symphonie von J. Haydn
und Beethovens A-dur Symphonie

aufgeführt wurden, zum letztgenannten Werke kommen können. Die Aufführung war vortrefflich und riss den überfüllten Saal zu dem lebhaftesten Antheil hin, obgleich die ungewöhnliche Wärme der Resonanz, besonders der Saiteninstrumente, nachtheilig wirkte. Die grösste Auszeichnung verdient namentlich Herr Kammermusikus Humann als erster Fagottist. Der von Fagott, Oboe und Flöte vorgetragene Satz:

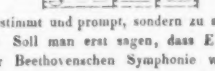


war reinster Gesang, in jedem Tone so tief und richtig gefühlt, so treu der Intonation des Tondichters, dass man Worte zu vernehmen glaubte oder vielmehr eine Empfindung, die kein Wort erreicht. Auch die erste Oboe erfüllte jeden Wunsch, die Kontrabässe zeichneten sich durch ruhige Kraft, durch die wohlthuendste Bestimmtheit selbst im Pianissimo (z. B. im Anfang des Allegretto zum Gesang der Violoncelle) aus, und die Trompeten (Herr Kammermusikus Baganz an der Spitze) griffen mit einer Kraft und Haltung des Tons und mit einer Schönheit des Klanges (z. B. bei ihrem hohen G (a) im Trio) wie sie selbst in unsrer vortrefflichen Kapelle sonst nicht oft gehört worden. Kurz man müsste das von edlem Eifer beseelte Orchester Mann für Mann nennen, wenn man gegen alle gerecht sein wollte.

Nur — eine Ausnahme muss bezeichnet werden: der erste Flötist. Dieser Künstler würde ein grosses Konzert gewiss vortrefflich geblasen haben; warum hat er hier leichte Aufgaben so unbefriedigend gelöst! Warum hat er bei dem Ende des Allegretto in dieser Stelle



nicht bestimmt und prompt, sondern zu spät eingesetzt! Soll man erst sagen, dass Ein Ton in einer Beethovenschen Symphonie wichtiger ist, als ein ganzes Virtuosen-Konzert! Warum hat er in diesen Stellen des Scherzo



auch nicht ein einziges Mal gut accentuirt, obgleich Oboen und alle übrigen Instrumente es jedesmal vollkommen gut ausführten! Hat er nicht gefühlt, dass sein flacher Vortrag der Oberstimme auch den übrigen die Spitze abbrach? —

Ein so ehrenwerther Künstler wird dieses Unrecht gewiss bei erster Gelegenheit wieder gut machen.

Marx.

Wien, im November.

(Fortsetzung.)

Madame La Roche, primo uomo, osia: Musico der Impresa in Genua, salutirte uns auf gut militairisch als Arsace und Armand. Man könnte sie ein veritables Mann-Weib nennen, mit einer Stentor-Lunge geboren für Haupt- und Staats-Aktionen. Singen, und al fresco aufzutragen versteht sie aus dem Fundament; doch alles, am wenigsten das leidige Grimassiren, wolle uns an dieser Heroine keineswegs behagen, welche, unbeschadet des exoterischen Namens, dennoch eine ehrliche Deutsche ist, bereits vor Jahren in den Provinzialstädten Lemberg, Brünn, Grätz, Presburg u. a. in Engagement stand, und sich nunmehr seit Kurzem in Italien herumtreibt, woselbst desgleichen kein Ueberfluss an brauchbaren Subjekten sich vorfinden soll, wiewohl die Herren Nachbaren uns immer noch gerne weiss machen möchten, dass man nur bei ihnen an Egyptens Fleischtöpfen vollauf sich nähren könne. — Dem. Diemar, aus Berlin, wurde für Nebenrollen, und Dem. Schindler, aus Pesth, zur Doublure angestellt; Zugvögel, wie Herr Birnbaum, aus Augsburg, Herr Dworzack, aus Brünn, Dem. Schnitt, aus Lemberg, Herr Watzinger, aus Ofen u. a. schienen untauglich für unser Klima; der Pariser Ventriloque Faugier ist dagegen ein ächter Cosmopolit, hat sich allbereits eingebürgert, und giebt Unterricht bei der Noblesse in der Escamotage. —

Folgende Opern sind im entwichenen Halbjahre theils neu einstudirt, theils wieder in die Scene gesetzt worden: 1) Mozarts „Don Juan," 2) „Zauberflöte" und 3) „Entführung aus dem Serail." In diesen unvergänglichen Meisterwerken glänzten vorzüglich Mad. Ernst, Elvire, Dem. Achten, Pamina, Dem. Siebert, Anna, Königin und Konstanze, Herr August Fischer, Leporello, Herr Schuster, Belmont, Herr Hauser, Don Juan und Papageno, Herr Siebert, Sarastro und Osmin. 4) „Uniform und Schlafrock," eine allerliebste Operette von Berton. 5) „Das Mayfest," Singspiel nach dem Italienischen, von Pavesi. Eine Komposition im Styl eines Paisiello und Cimarosa, durchaus gefällig und melodisch, keine Spur vom modernen Terrorismus. — 6) „Die weisse Frau," von Boieldieu. Eine jugendliche Anfängerin, Dem. Halfinger, berechtigte zu schönen Erwartungen. — 7) „Der Kreuzritter," von Mayerbeer. Diese Oper gefällt überall, wo sie gut gegeben wird und wo der Rossini'sche Luxus die Oberhand gewonnen hat. Hier liessen die Damen Hardmeier, Hähnel und Frontini, die Herren Schuster und Siebert wenig, Orchester und Chor nichts zu wünschen übrig; aber erst durch Wilds Gastspiel bekam das Ganze den wahren, lebendigen Aufschwung. 8) „Der Angriffsplan," Operette. Die Fabel — zwar verbraucht — doch amüsant und derb komisch, Musik von Engelbert Aigner, mittelgut, höchstens lauwarm. — 9) „Aloise," Oper von Maurer. Wenn wir es auch nicht wüssten, so würde es schon, a priori, aus der Sache selbst klar, dass der Verfasser eigentlich Instrumental-Komponist sein müsse, weil er die Singstimme also stiefväterlich bedach, und die gegenwärtig so kräftig einwirkende Chorpartie fast gänzlich vernachlässigt hat. Der Erfolg war, dass weder einzelne, oder vielmehr vereinzelte Schönheiten, noch die splendide Ausschmückung, noch Fleiss und Bemühung der Darstellenden — Achten, Fischer, Hauser und Siebert — sogar nicht einmal Wilds angestrengte Mitwirkung das Ganze vor dem rettungslos bedingten Falle bewahren konnte. — 10) „Die umgeworfenen Kutschen," von Boieldieu. Wir haben diese holdselige Tondichtung unter Barbaja's Entreprise in der That gut, doch — die unvergleichliche Schechner etwa ausgenommen — wahrlich nicht besser, denn jetzt gehört. Dem gesammten Personale — Hardmeier, Hähnel, Frontini, Bondra, Fischer, Cramolini, Gottdank — ward die zweimalige, wohlverdiente Ehre des Hervorrufens zu Theil. — 11) „Aschenbrödel" (Cenerentola von Rossini. Ebenfalls eine lobenswerthe Vorstellung. Herr Hauser (Dandini) beurkundete auch hier, so wie früher als Jago, Assur u. a. sein schönes Portamento und Koloraturenfertigkeit. — 12) Die „Schweizer-Familie," von Weigl. Die sechzehnjährige Tochter der k. k. Hofsängerin Grünbaum versuchte sich zum erstenmale als Emmeline. Ihr, der glücklichen Mutter, dem Publikum und der Direktion unsern herzlichen Glückwunsch! Das ist doch wieder einmal eine mackel- und tadellose Anfängerin; voll Anmuth und Grazie, die Stimme voll, stark, glockenrein, gebildet, gleich; jede Silbe verständlich, das Spiel wahr, natürlich, unbefangen, gemüthlich; wollte der Himmel, dass man vielen reifen, mitunter auch überreifen Früchten ähnliches nachrühmen könnte! Solche eminente Vorzüge entwickelte sie gleichfalls in den zwei folgenden Debüts: Agatha und Pamina. Dass dieser Abend einen köstlichen Genuss bereitete, geht schon aus der zweckmässigen Rollenvertheilung hervor. Aug.

Fischer war Graf Wallstein, Hauser, Richard Boll, Bondra, Gertrude, Cramolini, Jakob Friburg und Gottdank, der Verwalter Durrmann. —

13) „Der Vampyr," Oper von Lindpaintner. — Die Dichtung gehört weniger ins Gebiet der Romantik, als vielmehr zu jenen extremen Stoffen wie Lord Byron's düstrer Genius vorzugsweise sie liebte, welche, aus der Natur der Dinge, aus aller geschichtlichen, gesellschaftlichen Konsequenz und bürgerlichen Ordnung so zu sagen gewaltsam herausgerissen, einer schwimmenden Insel ähnlich, unter dem eigenen, selbst geschaffenen Himmel von gefärbtem Glase gewissermaassen von einem phantasmagorischen Nivibus umflort, mit edelmüthigen Dunstgebilden und idealen Ungeheimen bevölkert, als Auswüchse der frechsbarsten und zugleich regellosesten Einbildungskraft sich gestalten, ja einzig von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, beurtheilt und gewogen werden wollen. Beinahe in allen Geburten unsrer neuern Poesie spukt eine erkleckliche Dosis Mystizismus, Fatalismus und Magnetismus, so wie das anguische: fabula docet fast nie vergessen, meistens mit einer Hauptrolle betheiligt wird. Dieser allgemeine Tadel jedoch, welcher den Vampyr, der auf eine Volkssage sich stützt, worin man im tiefen Ungarlande bis zur Stunde noch wie ans Evangelium glaubt, — gemeinsam mit so vielen corven Geistesprodukten trifft, soll keineswegs hindern, dankbar zu erkennen, was der Verfasser, Herr Heigel, mit seiner erprobten Bühnenkenntniss, durch eine gebildete Sprache und lobenswerthe Geschicklichkeit in Anordnung der dramatischen Form und wirksamen Scenerie verdienstliches geleistet habe. —

Die Grässlichkeit der Grundidee — ein extravaganter Faust, und zur Selbsterhaltung Mädchen und Bräute verführender Don Juan, — ein fahles Gespenst, das längst begraben und vermodert, wiedererstanden, nochmals gemodert und durch den Mondesstrahl neu verjüngt ins Leben gerufen wurde, das in allen Verhältnissen zerstörend nur eintritt, nichts anders will, denn vernichten, und, indem es, aus also losen Fäden gewebt, ohne irgend einen Zusammenhang dastehr, auch machtlos zuletzt endlich in Staub und Asche zerfällt, — ein solch poetischer Popanz, ein solch moralisches Scheusal ist wahrlich der Musik-Komposition an sich kaum, oder wenig doch nur günstig, selbst wenn es auch so gewandt als immer möglich vom Dichter behandelt ward. Diesen, schon in der Total-Anlage basirten Uebelstand hat nun der Tonsetzer allerdings viel zu sehr ausser Acht gelassen, verleitet von dem Irrwahn: die Sache um so besser zu machen, je mehr dafür geschehe. Daher findet man denn auch, statt einfacher Wahrheit, den traurigen Beweis: dass die ganz subjektive Anschauung, die sich fast ausschliesslich unsers Drama's bemeisterte, auch schon in der Musik vorwaltend geworden, und beide ängstlich nur nach Malerei im engern Sinne haschen. Akkorde häufen sich auf Akkorde, Dissonanzen auf Dissonanzen, Modulation auf Modulation; mit dem chromatischen und enharmonischen Geschlechte wird ein muthwilliges Spiel getrieben; gleich einem achten Weltwunder stannen wir mitunter, doch höchst selten, eine klare, fasslich sich fortschlängelnde Melodie an; die Begleitung der Recitative gehört dem Melodram, die Arie ist nicht viel mehr als ein Recitativ im Zeitmaasse, der doppelte Kontrapunkt breitet seine schwerfälligen Bleiflügel aus, und die gewaltsamsten Kunstmittel zerschellen wirkungslos durch Missbrauch. —

Seit Karl Maria v. Weber durch seinen „Freischütz," nach einem ziemlich langen Interregnum, gleichsam eine neue Norm für die deutsche Opernmusik aufstellte, streckte, wie solches bei Epochen-Gründern gewöhnlich der Fall ist, das imitatorum pecus mächtig die langen Hälse empor. Wunderbar genug ähnten ihm gerade häufig diejenigen zuerst nach, welche ihm öffentlich die wenigste Gerechtigkeit angedeihen liessen, und zwar oft nur im Unbelieben, was ebenfalls jeder gemeinen Nachahmerei meistentheils sich zu ereignen pflegt. Natürlich, dass nunmehr in jeder verminderten Septimen-Harmonie, in jedem unheimlichen Tremulando, in jedem fragmentarischen Bass-Pizzicato oder prophetischen Paukenschlägen, das über alles und jedes so gerne krittelnde und raisonnirende, legionenhafte Heer unsrer meist hartlosen Kunst-Dichterleins eine Wolfsschlucht wittert, Zeter und Mordio über den ertappten Plagiarius brüllt, und grosse Stücke sich zu Gute thut auf den gewaltigen Scharfsinn, und die feine, den verschlagensten Kontrebandirer entlarvende Spürnase. — Nicht mag geleugnet werden, dass auch der wackere Lindpaintner, dem Geiste, der Auffassung und Manier nach, die von seinem verewigten Kunstbruder angedeutete Bahn treulich verfolgte, welche, zum Musterbild erhoben, und desto gefährlicher in der Nachwirkung werden muss, je mehr der Geist der Zeit selbst zum Düstern, Eintönigen, Formlosen, Bizarren, Gesuchten, Subjektiven sich hinneigt. Ein Meister, der andererseits ein solches Werk mit wahrhaft deutschen Fleiss zu schaffen im Stande ist, dem Gott ein so schönes Talent verliehen, der mit seinem ausgebreiteten Instrumental-Schatze so mannigfaltig zu schalten vermag, sollte billigermaassen nicht da ärndten wollen, wo andre gesäet haben; des eigenen hohen Werthes, bewusst, viel lieber aus eigenem, reich ergiebigen Borne schöpfen, und bedenken: „dass — etwas weniger, viel mehr sei; dass der Künstler, der mit seiner Zeit lebt, zwar nie ihre Einwirkung ganz verleugnen darf, jedoch als solcher

gar wohl auch über ihr stehen und empor sich schwingen könne." —

Brauchen wir nach obigem Vorausgeschickten wohl noch beizusetzen, dass die Oper im Ganzen nicht allgemein zusagen wollte? Obschon mehrere einzelne Sätze, z. B. die brillante Ouvertüre, einige Chöre und Scenen aus den Finales, den erzielten Effekt keineswegs verfehlten, so urtheilten nur diejenigen insgesammt vortheilhaft und günstig, welche den wiederholten Darstellungen mit ungetheilter Aufmerksamkeit beiwohnten. Die Mehrzahl erklärte sich dahin: dass ihr der Tonsatz zu betäubend, zu gelehrt und künstlich, demnach unverständlich sei. Doch alle Stimmen vereinigten sich über die Trefflichkeit der Aufführung. Das erste Lob gebührt dem Orchester und dem unvergleichlichen Chorpersonale. Herr August Fischer muss als Graf Aubri (der Vampyr) klassisch genannt werden. Dem. Achten (Isolde) bewegte sich auch in dem ihr neuen, tragischen Fache mit gleichem Glücke; wir hätten ihr solche Stärke, obsiegende Kraft und Ausdauer kaum zugetraut. Die Herren Schuster (Hyppolit) und Siebert (Portamour) füllten vollkommen ihre Plätze, so wie auch von Seite der subalternen Rollen keine störende Lücke zu rügen war; kurz die Direktion hat viel Ehre, doch leider geringen Nutzen von dieser Bereicherung des Repertoirs. —

14) „Der Ochsen-Menuett," mit einem damit verbundenen, ländlichen Divertissement: „das Winzerfest." — Es gehört zu den glücklichsten Spekulationen, dieses niedliche Singspiel nach einer mehrjährigen Ruhe neuerdings wieder in die Scene zu bringen, was sich gegenwärtig um so vortheilhafter rentirt, da es nunmehr, in zwei Hälften getheilt, den ganzen Abend ausfüllt und sowohl den Freunden des Gesanges als den Liebhabern der höhern Tanzkunst ein gleiches Vergnügen gewährt. Den ersten Aktschluss bildet nämlich ein grosses Quintett mit Chören (aus der Schöpfung) und der zweite Aufzug enthält, ausser dem Dialog, bloss einen Entreact, den Einzugsmarsch auf die Menuettmelodie, und das herrliche, fugirte, ächt dramatische Finale aus dem Herbste der Jahreszeiten, an welches sich unmittelbar das National-Ballet anschliesst, worin ganz scharmante ungarische Karaktertänze für das Corps de Ballet, nebst wunderhübschen Pas des deux et de trois der ersten Sujets vorkommen. Die härteste Nuss hatte unbedingt Herr August Fischer aufzuknacken, denn es war in der That ein gefährliches Wagniss, nach Spitzedern die Rolle des Istocks zu geben, der uns als lebendiger Magyar mit seiner derben, humoristischen Gutmüthigkeit immer noch unvergesslich ist. Das schönste Lob, so dem Nachfolger zu Theil werden konnte, war eine überaus günstige Aufnahme, deren er auch, absit comparatio, in jeder Beziehung vollkommen würdig sich bewährte. Vater Haydn wurde, wie vormals, durch den denkenden Regisseur Demmer repräsentirt; die Demoiselles Achten und Bondra, die Herren Holzmiller und Hölzel wirkten, jedes verhältnissmässig, in der angewiesenen Sphäre, und die unterhaltende Operette erlebte bereits viele Reprisen. —

15) „Marie" oder „Verborgne Liebe," Singspiel von Herold. Ebenfalls ein alter, werther, stets willkommner Bekannter. Dem. Grünbaum pflückte in der Titelrolle neuerdings frisch grünende Lorbeeren. Cramolini, Schuster, Gottdank, Hardmeier und Bondra standen ihr ehrenvoll zur Seite; Demmers meisterhaftes Spiel verlieh dem alten Invaliden Müller ein bedeutendes Interesse. — 16) „Das Mädchen von Montfermeuil," Oper in 3 Akten, nach dem Französischen mit Musik von Conradin Kreutzer. Die Handlung umfasst eine komplette Lebensgeschichte, mit dem gewöhnlichen Wechsel von Glück und Unglück; sie währt einen Zeitraum von mehreren Jahren hindurch, gehört somit in die Rubrik derjenigen Dramen, worin der Spektator zugleich mit dem Repräsanten der Dichtung altert. Die Hauptperson ist anfangs reich, wird arm, krank dann wieder gesund, wohlhabend, und heirathet zuletzt das Mädchen, welches ihn in Elend und Noth gehegt, gewärtet und gepflegt; alles aus purer, hoffnungsloser Liebe und nobler Passion. Da die Leutchens ganz entsetzlich viel discouriren, so bleibt wenig Raum übrig zum Singen; der Komponist hat sich demnach fast nur auf Lieder beschränken müssen, einem Genre, worin es sich, wie bekannt, gleich dem Fische in seinem Elemente befindet; mehrere darunter sind auch wirklich recht artig, besonders ein Alpengesang, von der Schweizerin Hardmeier in vaterländischer Weise vorgetragen. Schon bei der ersten Wiederholung war das Resultat ein spärlicher Besuch. — 17) „Der Tausch," Operette in einem Akt von Herold. Ein Löckenbösser, als Prolog zu den Ballets. Ging ehemals runder zusammen. — 18) „Graf Ory," Oper von Rossini. Mit der von Paris ausproklamirten Originalität in diesem Werke ist es auch nicht weit her. Man fühlt sich recht familier darin und begegnet alle Minuten einem wohlbekannten Visage. Hier salutirt uns mit stolzer Grandezza Corradin, das Eisenherz, dort wandeln Pappatacci und Kaimakan Arm in Arm, hier schnattert die Diebische Elster, dort macht der pfiffige Bartscheerer seine devote Reverenz; hier kokettirt Isabella, die Lioneserin, dort gurgelt Cenerentola, bis sie, nach Luft zu schnappen, gezwungen wird. — Art lässt nicht von Art, und jung gewohnt alt gethan! So mag sich denn der Meister fortwährend immerhin nur selbst bestehlen; Ueberfluss besitzt er allerdings. Hübsch ist auch hier gar vieles, und geniale Funken verrathen, was geleistet werden könnte, wenn die

leidige Bequemlichkeit nicht wäre. Ungemein reitzend klingt ein Ensemble im ersten Finale; eben jener berüchtigte vierzehnstimmige Satz aus „Viaggio a Rheims," wovon die französische Ignoranz solch unbändiges Aufhebens machte, der aber fein modest in der Regel meistens nur artig fortläuft; auch der Kontrast des frömmelnden Pilgergesangs mit dem ausgelassenen Uebermuthe beim Sauf-Bachanal ist wohlgerechnet und von ansteckender Wirkung; im letztern sprudelt veritables Champagner-Phlogiston, höchst wahrscheinlich ward wohl auch die Begeisterung mit einer reichlich dotirten Batterie von Sillery und Oeuil de perdrix genährt. —

Die Darstellung war keine der gelungensten. Ganz befriedigten nur Herr Hauser und Dem. Bondra. — Ory ist eine espece Lobelace, will gut nüancirt, und karakteristisch gespielt werden, in diesem Betracht eignet sich die Rolle allerdings für Herrn Cramolini; dagegen reichen für den hohen, mit gorghetti's überladenen Tenor-Part seine physisch-artistischen Kräfte lange nicht aus. Dem. Hähnel hat als Page einen etwas beschränkten Wirkungskreis; der guten Hardmeier sind Passagen aufgebürdet, welche wir eins-eins von einer Colbran, Catalani, Fodor, Lalande hörten, dass sie uns jetzt noch wie Sphärensang in den Ohren tönen; und Freund Siebert kann sich nicht mehr, wie ehedem, mit dem Bariton assimiliren, hatte auch überdies zumal mit einer tüchtigen Heiserkeit zu kämpfen. Die Original-Ouvertüre ward theils zu kurz, theils zu gehaltlos befunden; Kreutzer, der das Dirigentenamt verwaltete, legte eine von seinen älteren ein, die zwar lang, aber sonst auch nichts weiteres ist. 19. „Maurer und Schlosser," von Auber; recouchirt und frisch aufgefrischt, auch freudig bewillkommt. Mad. Ernst, welche Tags zuvor im Oberon als neu angeworbnes Mitglied debütirte, sang die Irma unter grossem Beifall. Dem. Achten (Mariamne) und Bondra (Brigitta) waren ganz excellent; Schuster und Cramolini gaben ihre alten Rollen, den Leone und Pietro; Hauser supplirte den abgegangenen Herrn Preisinger, welcher den Schlosser zwar gut spielte, doch mittelmässig nur sang, und übertraf seinen Antecedenten in doppelter Beziehung, indem er seinen Part zu einer Bedeutung erhob, die man früher nicht einmal darin argwohnte. — 20) „Das Hochzeits-Konzert," Singspiel in 1 Akt, Musik von Engelbert Aigner. Die durch Zeitungen bekannt gewordene Anekdote, dass Dem. Sontag in London zur Aussteuer eines dürftigen Bürgermädchens eine Akademie veranstaltete, deren Erträgniss um so reichhaltiger ausfiel, als alle Welt in ihr selbst die Braut vermuthete, liegt hier zu Grunde und ist mit Geschick von Herrn von Hofmann in die dramatische Form eingekleidet. Dem. Grünbaum war der gefeierten Henriette liebenswürdige Doppelgängerin, und entwickelte in der eingelegten italienischen Bravourscene eine grosse Gesangfertigkeit. Da sich alles um diesen Wendepunkt dreht, so sind die übrigen Figuren grösstentheils nur episodisch gestellt, und auch die Komposition schmeckt beinahe wie ordinaire Hausmannskost. Ein Stückchen verkürzt indessen die Bagatelle immerhin. —

(Fortsetzung folgt.)

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelium Matthäi

von

Johann Sebastian Bach.

Zum bevorstehenden Charfreitag bereitet Herr Musikdirektor Mosevius in Breslau eine würdige Aufführung dieser heiligen Musik. Die Vorübungen in der von ihm geleiteten Singakademie und die bereits begonnenen Quartettproben erfüllen Alles mit einem wahrhaft religiösen Eifer; schon jetzt ist ganz Breslau auf den wirkungsreichsten Ausgang dieses würdigsten Unternehmens gespannt.

Zwischen Ostern und Pfingsten wird ferner in Breslau von allen dortigen vereinten Sing-Instituten „Judas Makkabäus" aufgeführt.

Seit Neujahr endlich ist in Breslau durch Herrn Musikdirektor Mosevius, Professor Braniss und Oberlandesgerichtsrath von Winterfeld bei der „vaterländischen Gesellschaft" eine besondre Sektion gestiftet, deren Zweck Verbreitung einer höhern Ansicht über die musikalische Kunst; Einwirkung auf die Komponisten der vaterländischen Provinz zu einem tiefern Studium der Musik, damit sich in ihren Versuchen ein Styl kund gebe; Förderung zweckmässiger Methoden beim Musik- und Gesang-Unterricht u. s. w. ist.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Prospektus von Hartlebens Verlagshandlung.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. März — № 10. — 1830.

Bekanntmachung.

Ausrottung des Nachdrucks.

Bekanntlich fehlt es bis jetzt in den Gesetzgebungen verschiedner deutscher Staaten an hinreichenden Bestimmungen zur Sicherung litterarischen Eigenthums der Verfasser und Verleger von Kompositionen vor mancherlei widerrechtlichen und dabei unmoralischen Beeinträchtigungen. Zahlreiche Privilegien haben dieses Uebel nie ganz, und nie allgemein, sondern nur von einzelnen Werken abwenden können, und dienen eigentlich dazu, die Rechtlosigkeit empfindlicher zu machen, in der die meisten Werke neben einzelnen begünstigten stehen.

Da leider der Zeitpunkt nicht sicher vorauszusehen ist, wo alle verschiednen Gesetzgebungen Deutschlands diesem Mangel abgeholfen haben werden: so erscheint eine Vorkehrung gegen dieses Uebel wirksamer, allgemeiner und darum der Idee der Rechtlichkeit näher als alle Privilegien ihrer Natur nach sein können, merkenswerth und achtungswürdig zugleich. Gern unterziehen wir uns daher ihrer Bekanntmachung.

Deutsche Verleger haben unter dem 23. Mai 1829 einen Vertrag miteinander geschlossen, dessen wesentliche Bestimmungen folgende sind:

§. 1.

Keiner der Herren Kontrahenten, die gegenwärtige Akte unterzeichnet haben, druckt dem andern Verlagseigenthum weder in einzelnen Exemplaren, gemischten Sammlungen, noch in Gesammt-Ausgaben, mithin weder ganz noch theilweise nach.

§. 2.

Getheiltes Eigenthum wird vollkommen respektirt; jedoch hat der deutsche Verleger dafür zu sorgen, dass seine Ausgaben wo möglich gleichzeitig mit denen in England oder Frankreich geschehen und auf dem Titel der im Auslande erscheinenden Exemplare seine Firma als Eigenthümer für Deutschland genannt ist. Um aber alle möglichen Kollisionen zu vermeiden, so machen sich die Herren Kontrahenten verbindlich, den Abdruck eines im Auslande erschienenen Werks nicht früher zu beginnen, als bis sie im Besitz des Titels sind und soll auch, damit alle Ungewissheit vermieden wird, der Verleger getheilten Eigenthums die bevorstehende Herausgabe in dem Allgemeinen Anzeiger der Deutschen und in der Leipziger und Berliner musikalischen Zeitung bekannt machen.

§. 3.

Die Herren Verleger sollen sich ihr Eigenthumsrecht vom Komponisten, oder wer sonst Recht zum Verkauf hat, schriftlich bescheinigen lassen; doch soll ein ausländischer Verleger sein Verlagsrecht nicht nach Deutschland verkaufen können, damit die Reciprocität aufrecht erhalten werde. Das Eigenthumsrecht (Propriete de l'Editeur) soll auf dem Titel bemerkt werden und Jeder in eine Konventionalstrafe von 50 Louisd'or verfallen, der diese Bemerkung

drucken lässt, ohne sich darüber ausweisen zu können. Die Strafe ist nach Wechselrecht an die Armenkasse im Wohnort des Strafbaren zu zahlen. —

In Bezug hierauf ergeht jetzt folgende

Bekanntmachung.

Leipzig, am 15. Februar 1830.

Die Konventionalakte gegen Musikalien-Nachdruck vom 23. Mai 1829 ist von nachstehenden Handlungen unterzeichnet und der letzte Termin der im §. 6. ausgesprochenen Begünstigung einer spätern Aufnahme mit gleichem Rechtsantheil, noch bis den 23. Mai a. c. verlängert worden, so dass nachher diejenigen Herren Verleger ausgeschlossen bleiben, welche bis dahin nicht beigetreten sind:

Herr G. P. Aderholz in Breslau.
„ Chr. Arnold in Dresden.
„ G. Bethge in Berlin.
„ J. A. Böhme in Hamburg.
„ Breitkopf & Härtel in Leipzig.
„ Carl Brüggemann in Halberstadt.
„ Cosmar & Krause in Berlin.
„ August Cranz in Hamburg.
„ Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a/M.
„ Falter & Sohn in München.
„ C. G. Förster in Breslau.
„ A. R. Friese in Dresden.
„ Gröbenschütz & Seiler in Berlin.
„ Wm. Härtel in Leipzig.
„ C. H. Hartmann in Wolfenbüttel.
„ Hoffmann & Wolff, Firma: Magazin für Kunst, Geogr. und Musik in Berlin.
„ Friedr. Hofmeister in Leipzig.
„ Kranzfelder in Augsburg.
„ C. A. Kruschwitz in Hannover.
„ Fr. Laue in Berlin.
Herr F. E. C. Leuckart in Breslau.
„ F. S. Lischke in Berlin.
„ W. Logier in Berlin.
„ C. C. Lose in Kopenhagen.
„ Carl Meser in Dresden.
„ G. M. Meyer j. in Braunschweig.
„ Wm. Paul in Dresden.
„ C. F. Peters in Leipzig.
„ H. A. Probst in Leipzig.
„ J. Reitmayr j. in Regensburg.
„ A. M. Schlesinger in Berlin.
„ B. Schott Söhne in Mainz, Paris und Antwerpen.
„ C. A. Simon in Posen.
„ N. Simrock in Bonn.
„ J. P. Spehr in Braunschweig.
„ P. W. Tondeur in Berlin.
„ T. Trautwein in Berlin.
„ Johann Velten in Karlsruhe.
„ H. Wagenführ in Berlin.
„ C. F. Whistling in Leipzig.

Beurtheilungen.

Die Flibustier,

Oper in 3 Aufzügen

von

E. Geke,

in Musik gesetzt von J. C. Lobe.

Von diesem Werke, das vor einiger Zeit zweimal über die weimarsche Bühne ging, haben fast alle öffentliche Blätter im Allgemeinen sehr günstig gesprochen. Eine, in den Geist desselben tiefer eindringende kritische Auseinandersetzung aber fehlt bis jetzt noch. Je gründlicher ich mich nun diesem Geschäft zu widmen wünschte, und so sehr ich von der einen Seite durch zweimalige Anschauung vor der Bühne und nachherige genauere Einsicht in Buch und Partitur dazu in Stand gesetzt sein möchte, um so widriger tritt mir die, beim Lesen ähnlicher kritischer Versuche oft bemerkte Schwierigkeit vor Augen, von dem Wesen eines grossen zusammengesetzten Tonwerks durch Worte ein so treues Bild des Ganzen zu entwerfen, dass der Leser sich ein bestimmtes Resultat daraus zu ziehen vermöchte. Rührt das zu besprechende Werk von einem bekannten Meister her, bekennt sich vielleicht zugleich zu der Beurtheilung desselben ein Mann, der durch gediegne Kritiken sich gleich-

falls schon Zutrauen erwarb, so wird das Publikum allerdings aus der Beschreibung allein sich eine Meinung bilden dürfen. Welche Garantie aber hat es für die Wahrheit und treue Zeichnung, wenn ihm, wie hier, beide Haltpunkte nicht geboten werden können? Meiner Ueberzeugung nach nur: Belege durch möglichst ausführliche Notenbeispiele. Diese Garantie nur kann ich bieten, hat das Publikum zu fodern. Eine Schmälerung des Raums für andre musikalische Erscheinungen ist bei dieser Methode, selbst wenn sie, als zweckmässig erkannt, in der Folge bei ähnlichen Fällen in Anwendung gebracht werden sollte, nicht zu befürchten; denn nur bei ersten bedeutenden Werken noch wenig bekannter Komponisten möchte sie nöthig erscheinen.

So viel zur Entschuldigung der etwas breitern Form dieses Aufsatzes. Nun zum Werke selbst.

Die Fabel des Stücks, in ihren Hauptzügen Van der Velde's Erzählung entlehnt, ist in der Kürze folgende.

Zwei Brüder aus dem alten Kastilischen Geschlechte der Martengo, zogen, voll der glänzendsten Hoffnung, dass einer Statthalter von Indien werden würde, nach der neuen Welt. Da entriss ihnen Don Gussmann, der Todfeind ihres Hauses, in blutigen Kämpfen den Preis ihrer Anstrengungen und ward Vicekönig. Der eine der Brüder fiel durch diesen in die Hände der Inquisition und starb in ihren Kerkern. Der andre, verbannt und geächtet, floh mit Alonso, dem Sohne des Gemordeten, zu den Flibustiern und wurde unter dem Namen Morgan — da ein Gesetz alle Spanier vom Flibustierbunde ausschloss — bald ihr Oberhaupt und die Geissel seiner Feinde. Alonso, milder gesinnt, und mit dem Schicksale seines Hauses und seiner Geburt unbekannt, hielt sich späterhin zu der friedlichern Jägerverbrüderung der Bukanier zu Tortuga. Auf einer spanischen Flotte segelt Maria, die Tochter Don Gusman's, von Hispaniola aus, wo sie im Kloster erzogen wurde, Panama, der väterlichen Heimath, zu. Morgan mit seinen Flibustiern nimmt die Schiffe und Maria kommt in Gefangenschaft, doch ohne dass man ihre Herkunft kennt. Bei der Ankunft auf der Insel der Seeräuber in Gefahr, ihrer Ehre beraubt zu werden, ist sie im Begriff, sich in's Meer zu stürzen, fällt aber Alonso, der, von Morgan zu einer Unterredung eingeladen, eben hinter einem Felsen hervortritt, in die Arme. Er kämpft erst mit ihren Verfolgern und kauft ihnen dann das verschleierte Mädchen mit Golde ab, worauf sich die Flibustier entfernen. Alonso wünscht seinen Schützling zu sehen und wird, da Maria den Schleier öffnet, von ihrer Schönheit hingerissen. Sie giebt sich für die Tochter eines angesehenen Mannes von Panama aus und bittet ihn knieend, sie in ihre Heimath bringen zu lassen. Er erfüllt ihre Bitte und lässt sie durch seine Bukanier auf seinem Kahne nach Panama bringen. Aber der Kuss, den Alonso als Dank begehrte und Maria nicht verweigerte, fachte in beiden jugendlich südlichen Naturen schnell die Flammengluth der Liebe an und so scheiden sie, den Pfeil tief im Herzen fühlend, ohne Aussicht auf Wiedersehen, von einander. Morgan will die genommenen Schiffe, mit den, zum Theil im Uniform der gefangenen Spanier gesteckten Flibustiern bemannen, Panama überfallen und seine langverhaltene Rache an Gusmann endlich befriedigen. Er gedenkt sich aber erst durch einen Augenzeugen von der Gelegenheit des Terrains unterrichten zu lassen und hat seinen Neffen Alonso, der durch sein unverdächtiges Aeussere ihm am geschicktesten dazu scheint, bestimmt, dies Geschäft unter der Maske eines spanischen Hidalgo, der die Nachricht von der Annäherung der spanischen Flotte überbringe, zu übernehmen. Alonso aber ist nicht günstig für Morgan und seinen Plan gestimmt, bis dieser ihm das Schicksal seines Hauses enthüllt und zur Rache gegen Don Gusman entflammt, worauf er die kühne Rolle übernimmt. Er kommt nun später verkleidet auf Panama an, überreicht dem Vicekönig bei einem Feste, das dieser seiner Tochter zu Ehren angestellt, die den ermordeten Spaniern abgenommenen Briefe und da Maria ihm zum Danke eine goldne Kette überreichen soll, erkennen sich beide. Alonso sieht mit Schrecken, dass der Feind, dem er Untergang geschworen hat, der Vater seiner Geliebten ist. Er kämpft nun zwischen Hass und Liebe, aber seine bessere Natur siegt, und da später Morgan

an der Spitze der Flibustier Panama erobert hat, Don Gusman und Maria seiner Rache opfern will, rettet Alonso beide mit seinen Bukaniern, späterhin auch aus den Händen der Indianer im Thal Mora, wohin sie Boa, unter dem Vorwande gänzlicher Sicherung vor den, noch immer in Panama wüthenden Flibustierhaufen, gelockt hat. Der Vicekönig, von der doppelten Gefahr und Alonso's Edelmuth überwältigt, bietet diesem nun selbst die Versöhnung und Maria's Hand zum Lohne.

Aus dieser kurzen Darlegung der Fabel wird der Kenner ihre Brauchbarkeit für dramatisch-musikalische Behandlung leicht ersehen. Sie beut eine interessante, spannende Verwickelung, scharf kontrastirende Karaktere, giebt Gelegenheit zu leidenschaftlichem Kampfe streitender Parteien und führt endlich zu einer überraschenden, aber natürlichen und befriedigenden Auflösung. Es entsteht nun zunächst die Frage: hat es der Dichter verstanden, den schönen Elementen jener in dieser solche Kraft, Gestalt und Stellung zu geben, dass sie stets ihre volle Wirkung machen konnten? Legen wir bei Beantwortung dieser Frage den höchsten Maasstab an, so müssen wir sagen: nicht immer und nicht in jeder Beziehung. Urtheilen wir aber durch Vergleichung mit andern Operndichtungen, so sehen wir sie über die meisten weit hervorragen. Diesen Ausspruch zu erhärten, sollte ich wohl der Handlung Schritt vor Schritt und in Hinsicht auf alle Foderungen derselben folgen: da ich aber schon viel Raum für die Musik, welcher mein Aufsatz vorzugsweise gewidmet ist, in Anspruch zu nehmen habe, so muss ich mich mit einzelnen Andeutungen begnügen.

Ein Operngedicht ist vornehmlich aus zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Einmal, in wie fern es den musikalischen, und sodann, in wie fern es den dramatischen Foderungen entspricht. In ersterer Hinsicht lässt diese Dichtung fast nichts zu wünschen übrig; ihre Situationen sind durchgängig wahrhaft musikalisch. Das wird sich in der Folge bei Beurtheilung der Komposition von selbst als richtig erweisen. In dramatischer Hinsicht aber hätte sich manches wohl lebendiger und wirkungsvoller behandeln lassen. So scheint mir z. B. Morgan, das düstre Prinzip der Oper, nicht grossartig genug hervorzutreten, wie es die Wirkung des Ganzen doch bedingt. Namentlich wird dieses im ersten Akt fühlbar. Hier tritt er nur einmal auf, im Dialog und Selbstgespräch, wird in der Unterredung mit Alonso blos Erzähler und als solcher nur Vehikel des Dichters, die Vorfabel auseinander zu setzen, und geht ab nach einem Racheduett mit Alonso. Für die Auseinandersetzung der Handlung und die dadurch sich erzeugende Verwickelung ist seine Erzählung gut, aber nichts ist gethan, uns ihn dabei als eigenthümliches Karakterbild, als wilden Seeräuberkönig vorzuführen. Im Trauerspiel, das Raum und Scenenreichthum hat, seine Karaktere erst anzulegen, dann Zug um Zug in stufenweiser Steigerung fortzuführen und auszubilden, möchte obige Art seines Auftrittes, als erste Anlage des Karakters, zu entschuldigen sein: die Oper kommt damit nicht aus. Für die feinere Entwickelung nicht geeignet, muss sie in die Rahmen ihrer wenigen Scenen möglichst viele und scharfe Züge zusammenfassen und in kräftigen Umrissen hinstellen. Das konnte der Dichter leicht, wenn er sich in Einiges, was nur kurz in der Erzählung vorüberschwebt, mit seiner Fantasie tiefer versenkt und vor das Auge des Zuschauers gebracht hätte. Morgan hat die spanische Flotte genommen. In Folge davon hätte durch Siegeszug und Fest, durch Theilung der Beute, durch Belohnung ausgezeichneter Tapferkeit und Bestrafung bewiesener Feigheit einzelner Flibustier sein erstes Auftreten eigenthümlicher gehalten und das Wildgrossartige seines Karakters auf bedeutsamere Weise zur Anschauung gebracht werden können. Ueberhaupt ist wohl beim Drama, besonders aber bei der Oper, als Grundsatz anzunehmen, dass, was nur irgend sich auf der Scene begeben kann, nicht hinter dieselbe verlegt werde. — Im zweiten Akte dagegen, wo Morgan mit seinen Raubgesellen den Boden von Panama betritt, dann in der eroberten Hauptstadt dem Feinde gegenübersteht, hat ihn der Dichter in wirklich düster-gigantischer Grösse hingezeichnet. Der dritte Akt aber lässt ihn wieder sinken.

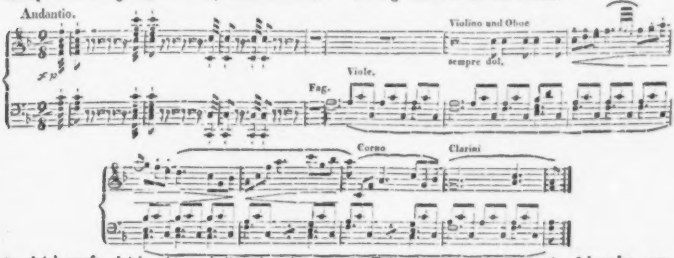
Auch Boa, der Indianerhäuptling und hinter-

listige Bösewicht der eigentlich erst im dritten Aufzuge, aber dann auch in nicht geahnetem Einflusse auf die Entwickelung der Handlung erscheint, ist zwar trefflich karakterisirt, eben aber dieser Einfluss hätte dem Zuschauer schon früher fühlbarer gemacht werden sollen. Die beiden kurzen Momente, die ihn im ersten und zweiten Akte vorführen, erfüllen diese Foderung nicht hinlänglich.

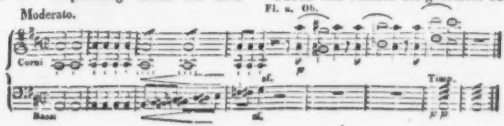
Dies sind vielleicht die wesentlichen Mängel der Handlung und Karakteristik, die aber der Dichter durch wirkliche Schönheiten reichlich vergütete. So sind die beiden Gestalten Maria's und Alonso's, auf denen das Hauptinteresse ruhen soll und ruht, in allen Beziehungen herrlich und bedeutend hingestellt und müssen, wenn sie durch Jugend, Gesang und Spiel unterstützt werden, das lebhafteste Interesse des Schauers und Hörers erregen und das Glück der Oper machen. — Obgleich auch der Diktion einzelne Schwächen nachgewiesen werden können, so ist sie doch im Ganzen wahrhaft poetisch, kräftig und karakteristisch.

Indem ich nach diesen, freilich etwas allgemeinen, Bemerkungen über den Text zu der Kompositon übergehe, will ich, ohne besondre Einleitung, gleich mit der Betrachtung der einzelnen Musikstücke beginnen, wo sich dann am Schluss leicht ein Gesammturtheil über den Werth der Tondichtung und ihres Schöpfers fällen lassen wird.

Die Ouvertüre beginnt mit einem Andantino, F-dur, 9/8. Nach einigen stark angeschlagnen Akkorden und einer darauf eintretenden und spannenden Generalpause beginnen zu ausgehaltenen sanften Fagott-Tönen die Violen leise Achtelbewegung, die, durch dieses ganze Tempo fortgeführt, die Idee eines, auf ruhigen Meereswellen sanft hingleitenden Schiffes erwecken, während die im zweiten Takt beginnende und sich fortschlingende Melodie der Violinen und einzelnen Blasinstrumente die heitere Empfindung eines sich darauf befindenden und in der Oper auftretenden Hauptindividuums zu malen scheint. So viel kann der gebildete Hörerer bei der ersten Aufführung der Oper gleich bemerken. Bei der nachherigen Bekanntschaft mit der Handlung wird er gewahren, dass es die Empfindungen Maria's sind, die, den dumpfen Klostermauern entronnen, dem heitern Leben am Hofe ihres Vaters entgegenschwimmt. Hier ist der Anfang dieses Satzes in Noten:

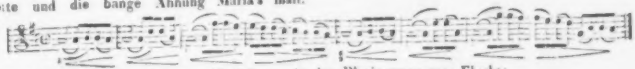


So gleich sanft, gleich ruhig-melodiös, in reiner, durch keine Dissonanz getrübter Harmoniefolge und Einheit der Empfindung fliesst der Satz 33 Takte hin; da unterbricht ihn folgendes, von Bässen und Hörnern angeschlagenes, von Flöten Oboen und Pauken fortgesetztes Motiv:

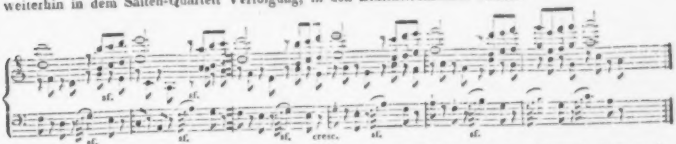


welches dreimal immer verstärkt wiederkehrt. Wir fühlen, dass ein feindliches Prinzip dem Glücke des Augenblickes naht und wissen in der Folge, dass es die Annäherung der Flibustierflotte und die bange Ahnung Maria's malt.

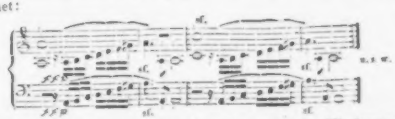
Hieran nun schliesst sich das Hauptstück der Ouvertüre, ein leidenschaftliches Allegro vivace, D-dur 4/4, welches mit einem ängstlich-klagenden Motiv beginnt:



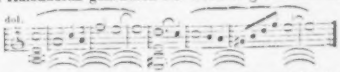
weiterhin in dem Saiten-Quartett Verfolgung, in den Blasinstrumenten Flucht:



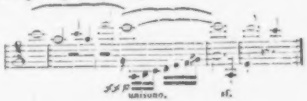
dann im donnernden Fortissimo Kampf, Angstgeschrei, endlich die wilde gebietende Stimme des Ueberwinders zeichnet:



womit das Stück bis zur Halbkadenz gekommen ist. Jetzt trägt die Klarinette folgende Melodie vor:



Es ist die klagende Bitte Maria's um Schonung, Mitleid, in welche bei der Wiederholung das Saitenquartett die rauhe Verweigerung donnert:



(Fortsetzung folgt.)

B e r i c h t e.

Wien, im November.

(Fortsetzung.)

Der nunmehr nach Stuttgard verschriebene Balletmeister Astolfi brachte während seiner hiesigen Anstellung noch folgende, keineswegs für eine besonders glückliche Erfindungsgabe zeugende Schöpfungen auf's Tapet:

1) „Der Maskenball," ein artiges Divertissement mit reizenden Tanzstücken. — 2) „Cäsar in Egypten." Grosses historisches Ballet, welches hauptsächlich durch die pomphafte Scenerie Aufsehen machte. Graf Gallenberg's dazu komponirte Musik ist nicht nur durchaus melodisch, sondern auch oft analog karakterisirend. — 3) „Saint Clair," oder: „Der Verbannte auf der Insel Mull." Eine nach Schottland verlegte Rettungsgeschichte, welcher, rücksichtlich der Unverständlichkeit, der erste Preis gebührt. Obwohl sogar eine Romanze gesungen wird, um den Zuschauer von dem unumgänglich Wissens-

werthen zu verständigen, so wandelt er dennoch fortwährend in egyptischer Finsterniss, und das Ganze bleibt für ihn ein nicht zu lösender gordischer Knoten. Ewig schade um die schönen Ballabile's und köstlichen Dekorationen. Kapellmeister Gyrowetz muss schon den Ausgang gemerkt haben, und hat bei der Komposition sein Köpfchen wahrlich nicht über die Gebühr angestrengt. — 4) „Gabriele“ von Vergy. Tragisches Ballet in 5 Abtheilungen, dem Trauerspiele Fayel nachgebildet, und die gräßliche Katastrophe, wie billig, nach Möglichkeit gemildert. Das Verdienstlichste bleibt, dass die Handlung gedrängt, und somit wenigstens nicht ermüdend wird. Die Musik ist ein passend arrangirtes Potpourri — Der Ballet-Prévot und Regisseur, Herr Aichinger, machte den Liebhabern dieser Spektakel-Gattung ein angenehmes Cadeau, indem er einige der ältern Favorit-Piecen reproducirte, nämlich: „Ottavio Pinelli,“ „Joko“ und „Fee und Ritter.“ In beiden letztern gastirte die Gemahlin des königlich bayerischen Hof-Balletmeisters Horschelt mit vielem Beifall. — Der neue Ballet-Direktor, Herr Coralli, welchen Graf Gallenberg auf einer jüngst nach Paris unternommenen Reise nebst mehrern wünschenswerthen Acquisitionen gleichfalls für die hiesige Anstalt gewonnen, begann seine Laufbahn mit einem ungemein niedlichen, zart erfundenen anacreontischen Divertissement: „Die Statue der Venus,“ worin er zugleich dem Publikum Dem. Penn, eine jugendliche, graziehafte Tänzerin vorführte, in der sich Kunst und Natur schwesterlich vereinen. Die Musik ist aus Gallenberg'schen Kompositionen recht verständig zusammengestellt. —

Das Theater an der Wien macht bereits schon mehrere Monate hindurch, zwar nicht die ehrenvollsten, doch aber sehr einträgliche Geschäfte. Sonst pflegt man zu sagen: „Mehr Glück als Verstand!“ — ein Sprichwort, das aber hier auf keinen Fall anwendbar, weil Herr Direktor Karl in der That en merveille sein Handwerk und seinen Vortheil versteht, nur in der Wahl der Mittel nicht allzu delikat ist, ja, keines derselben verschmäht, wenn nur der Hauptzweck: à tout prix Geld in die Kasse zu schaffen, erzielt wird. —

Es ist mit einem Theaterpublikum fast wie mit Zugvögeln. Hat einmal der vorausflatternde Regiments-Quartier-Meister eine bestimmte Richtung eingeschlagen, so trottet der ganze Tross pflichtgemäss hinterdrein. Die Erfahrung lehrt, dass oft lange Zeit dazu gehört, um eine in Verfall gerathne Bühne wieder empor zu heben; ist es aber einmal dahin gekommen, so giebt sich das übrige, fast spielend, von selbst. Seit Kurzem ward es Mode, an der Wien die Späße — die Wiener nennen's Dummheiten — der Possenreisser Karl, Hopp und Scholz zu goutiren; sonderlich findet die Mittelklasse Behagen daran; fleissig strömt sie hinaus und Hunderte strömen nach, einzig von der Gewissheit angezogen, wenigstens Gesellschaft dort zu treffen. Freilich ist dies ein ganz andres Publikum, himmelweit verschieden von jenem, welches einstens mit reinem Kunstsinne zur Anhörung der herrlichsten Tonwerke in jenen schönen Hallen sich versammelte. Doch, was schadet es! Batzen ist Batzen, gleichviel, ob spiegelblank aus der Pfanne, oder schmutzig und halb verschimmelt. Der Pachter lacht ins Fäustchen, wenn fortwährend schmähliche Summen in seinen Säckel fliessen, er denkt: mundus vult — — ergo — —

Indessen könnte nur Neid, Scheelsucht und Missgunst dem Unternehmer das Verdienst einer rastlosen Thätigkeit abstreiten; er kennt durchaus keinen Stillstand, wenn auch eine Novität verunglückt, so tritt in wenig Tagen wieder eine andre an's Licht, und der Wechsel hört nur dann auf, wenn eine Piece zum eigentlichen Zugstücke sich qualifizirt, in welchem Falle sie aber auch dann bis auf den letzten Tropfen ausgepresst, und zuletzt in den Kehricht geworfen wird. —

Die Oper liegt, seit Forti sein Bündel geschnürt, und der Tenor Kreiner an die Spree ausgewandert, in den letzten Zügen, ist ein blosses Schattenbild, oder hat vielmehr — ehrlich gesprochen: gar nie existirt. Was in diesem Zweige geleistet wurde, war jederzeit eitel Stück- und Flickwerk: immer fehlte es hier oder da: nicht ein einziges Mal erlebten wir ein vollkommenes, in allen Theilen abgerundetes Ganze. Dahin gehörten z. B. die höchst mangelhaften Produktionen der Müllerin und Italienerin, welchen nebstbei durch das Debut einer Novize, Dem. Emmering, auch nicht sonderlich aufgeholfen wurde. So bleibt denn nichts anders übrig, als die paar, durch Kontrakte gebundenen Individuen, Demoiselle Vio, eine Nachtigall unter Raben, Mad. Kneisel und Herrn Seipelt in Burlesken, Quodlibets und Potpourri's zu employiren, worin sie sich freilich oft wie das gutmüthige Müllerthier beim Lautenschlagen ausnehmen. — Unter jener Musterkarte, die fast, wie im Schattenspiel vorüberzog und nicht einmal den Janhagel im Paradiese erlustirte, erfreuten sich folgende Vorstellungen theils einer freundlichen Aufnahme, theils eines verlängerten Daseins:

A) „Das schwarze Kind.“ Posse mit Gesang von Hopp, Musik von Gläser. — B) „Der vierzigjährige Abc-Schütz.“ Lokales Singspiel, Musik von Wenzel Müller. — C) „Vetter Damian,“ Burleske mit Musik von Sigora von Eulenstein. — D) „Otheller!, der Mohr von Wien.“ Parodie von Meisl, Musik von Adolph Müller. Erhält sich ununterbrochen in Gnaden durch die drastische Kraft des Buffon-Triumvirat Karl, Hopp und Scholz. — E) „Der unzu-

sammenhängende Zusammenhang.“ Musikalisch-Deklamatorisches Quodlibet als Trauer-, Schauer-, Rühr-, Lust-, Lach- und Wein-Gemälde, arrangirt von Karl; Mozart, Spontini, Weber, Rossini, Gyrowetz, Gläser, Adolph und Wenzel Müller die Noten-Lieferanten. — Leichter dürfte es unsern Seefahrern werden, die Passage durchs Eismeer, als hier die Gränzlinie zwischen Sinn und Unsinn aufzufinden. Ein ähnliches Butterlei ist rein undenkbar. „Wilhelm Tell“ und der „Barbier von Sievering“ — „Kaspar Thorringer“ und die „Krähwinkler“ — „Faust“ und „Staberl“ — die „Zauberflöte“ und der „Tyroler-Wastel“ — die „schwarze Frau“ und „Johanna d'Arc“ — „Licinius“ und „Kratzerl“ u. s. w. sind pêle mêle in einen Topf geworfen, gerüttelt und umgekeert, dass alles toll und wie von der Tarantella-Wuth erfasst, taumelnd über einander herpurzelt. Und das Facit davon? Einige dreissig, zum Erdrücken gefüllte Häuser! — Wohl bekomms! — Item: als Fortsetzung dieser Quinterne: F) „Eins-, Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs-, Sieben-, Acht-, Neun-, Zehn-, Eilf- und Zwölf-Uhr“ oder: Bei diesem Stücke weiss man dennoch nicht, wie viel es geschlagen hat. Eine musikalisch-dramatische Repetir-Uhr, ebenfalls von Karl, mit gewählten Musik-Piecen von Winter, Paesiello, Rossini, Boieldieu, Gläser, Müller, Riotte u. m. a. — Der Hauptspass besteht darin, dass, wenn eine Scene langweilig zu werden beginnt, die Glocke immer die Stunde abschlägt, und damit das Signal zum schneidendsten Kontraste giebt. Wünschen die verehrlichen Leser vielleicht ein Pröbchen des sublimen Witzspiels? — Le voilà! „Maria Stuart“ und ihre mächtige Halbschwester „Elisabeth“ führen jenes berühmte Zweigespräch, worin sie sich vice versa so schmerzliche Wahrheiten sagen, dass jede denkbar mögliche Aussöhnung für die Folgezeit dadurch vereitelt wird. Was geschieht? Eben fängt ein preiswürdiges Auditorium was weniges zu gähnen an. — da schallt das rettende Glöcklein, — die Herren Musici fallen mit dem Ritornell des Duetts in D-dur aus dem „Maurer und Schlosser“ ein, und Heinrich des Achten königl. Töchter, die Nebenbuhlerinnenen um Krone und Körperschönheit, zanken und balgen sich herum im pöbelhaftesten Poissarden-Jargon, dass es eine Lust hat! — Beliebts noch mehr? — O gewiss: sehr naiv! — G) „König Wittekind.“ Romantisches Gemälde, Musik von Gläser. H) „Die Schwestern von Prag.“ Dass der Musik-Direktor Clement gerade dieses Produkt zu seinem Benefiz erkor, zeigt wenigstens einen sonderbaren Geschmack, und stellt seinen übrigens ehrenvoll bekannten Kunstsinn nichts weniger denn in ein vortheilhaftes Licht. — I) „Das Donauweibchen“ mit eingeschaltenen, modernen Musikstücken verschiedner Lieblingskomponisten, die zum veralteten Text nicht viel besser, als wie Pantalons und Allonge-Perücke akkordirten. — K) „Das Pfeffer-Rösel.“ Romantisches Schauspiel nach Dörings Novelle, von Mad. Birch-Pfeifer, Ouvertüre, Märsche, Entreactes u. s. w. von Gläser. Ein recht wackeres Bühnenwerk, und besonders effektvoll in Scene gesetzt. Darin sucht Direktor Karl seines Gleichen. Er hat auf seiner letzten Münchner-Reise 24 vollständige Rüstungen erkauft; diese prangen nun, auf das zierlichste geordnet in eines Waffenschmieds Laden auf der Frankfurter Messe; welche in der lebendigsten Mannigfaltigkeit also täuschend nachgeahmt wird, dass unter der Unzahl von Waaren-Lagern aller Nationen selbst eine reich und köstlich geschmückte Silberbude nicht fehlt. — L) „Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Land.“ Lokale Zauberposse, mit einer ganz hübschen Musik von Adolph Müller. Ein paar neue Dekorationen, und das Uebrige so pfiffig adjustirt, dass es ebenfalls wie fremd aussieht, sicherte auch diesem Volks-Spektakel mindestens ein zeitweiliges Glück. So viel ist gewiss, dass Karl das Geheimniss erklügelt hat, mit Wenigem Bedeutendes auszurichten. — M) „Der Rosamunden-Thurm.“ Drama nach Walter Scott's „Woodstock.“ von Wilhelm Marsano. Dem Bearbeiter alles Lob. Er hat alle Bühnen vortheilhaft bedacht. — Vivat die Oekonomie! In eben jenen Pracht-Harnischen, welche das „Pfeffer-Rösel“ blass zur Schau stellte, sehen wir nunmehr beim Krönungs-Zug des zweiten Karl die beritt'ene englische Pairschaft einher stolziren. Den Triumph-Marsch hierzu hat Adolph Müller komponirt; er ist imposant, aber nicht im Geiste des Zeitalters. —

Im Leopoldstädter-Theater ist das Lustspiel oder bestimmter die Tragödie: „Irrthum in allen Ecken“ an der Tagesordnung. Der Eigen hümer pfuscht fleissig allenthalben hinein, macht das Grade krumm, und hat es in der Kunst, Uneinigkeit und Verwirrung bei seiner Gesellschaft anzuzetteln, wirklich bis zur Perfektion gebracht. Die beste Actrize, Demoiselle Ennöckel ist bereits abgegangen und die Gattin Herrn Bäuerle's, des Redakteurs der Theaterzeitung, geworden.

(Schluss folgt)

Bekanntmachung.

Montag am 8. März wird unser vortrefflicher Trompeter, Herr Kammermusikus Bagans, ein grosses Konzert geben, in dem unter andern interessanten Sachen auch eine neue

Symphonie von Ferd. Ries

aufgeführt werden wird. Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarisch-, artistisch-, musikalischer Anzeiger No. 3.)

Verzeichniss von Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34 zu haben sind.

Nr. 3. Den 6. März 1830.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung und dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte beigelegt.

Anzeige.

Fra Diabolo,

oder das Gasthaus in Terracina,

neueste Oper von Auber, welche am 28. Januar in Paris auf dem Theater de l'Opera comique, mit dem grössten Beifall gegeben wurde, wird mit Eigenthumsrecht für Deutschland (Oesterreich inbegriffen) Italien und die Niederlande, mit einer deutschen Uebersetzung, in Partitur, im Klavier-Auszug und in mehreren Arrangements bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Mainz und Antwerpen im Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

Von nachstehenden Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Deutschland (Oesterreich inbegriffen) Italien und die Niederlande von dem Componisten käuflich an uns gebracht, was wir hiermit zur Kenntniss der Musikverleger bringen:

Beriot C. de, 6me thème Air varié p. l. Violon avec accomp. d'Orchestre ou Piano, dedié à son ami Henri Festart. Oeuvr. 12.

Hünten Fr. Variations brillantes sur un thème de l'Opera 6me Tell p. l. Pianoforte à 4 m. Oeuvr. 40.

—, Var. brill. sur un thème de l'Op. Crociato p. Pianoforte seul. Oeuvr. 41.

—, 2 Rondeaux sur des thèmes des Operas de Rossini Edouard et Christine et Mathilde p. le Pianoforte. Oeuvr. 42.

Mainz und Antwerpen im Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

In der Meser'schen Kunst- und Musikalien-Handlung in Dresden ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Humoristisches Quodlibet f. d. Pfte. mit und ohne Gesang, als musikalische Belustigung, zusammengetragen vom Comp. des homöopathischen Walzers (mit Vignette) $11\frac{1}{4}$ sgr. (9 ggr.)

Fr. Morlacchi: Auswahl der vorzüglichsten Gesänge aus der Oper: Colombo, Klavier-Ausz. n. d. Original-Part. von C. L. Kahler.

Nr. 3. Scena und Aria: (Mi é rapita) Mir geraubt 15 sgr. (12 gr.)

— 3b. Aria: (Vivi diletta amica) O liebe Freundin lebe $7\frac{1}{2}$ sgr. (6 gr.)

— 4. Duetto: (I tuoi sensi) Was Du dachtest 20 sgr. (16 gr.)

— 5. Cavatina: (Ei verrà compagni) Ja, er kommt, ich schwör' es, $17\frac{1}{2}$ sgr. (14 gr.)

— 6. Duetto: (Mentre corri) Während Du jetzt eilest $17\frac{1}{2}$ sgr. (14 gr.

C. L. Kahler, Souvenir d'une Soirée dansante en forme d'une Valse à 4 mains. Oeuvr. 33. $12\frac{1}{2}$ sgr. (10 gr.)

— Potpourri aus Libella f. d. Pfte. Oeuvr. 36. 20 sgr. (16 gr.)

— Gr. Walzer nach Themas a. d. Stummen von Portici f. Pianof. Oeuvr. 37. $12\frac{1}{2}$ sgr. (10 gr.)

— Appenzeller-Kuhreigen-Walzer nach Meyerbeers Gesang, f. Pfte. m. Vign. 5 sgr. (4 gr.)

F. A. Kummer: et C. Lasckk, fantaisie sur des airs de la Muette de Portici p. Pianof. et Violoncelle. Oeuvr. 7. $22\frac{1}{2}$ sgr. (18 gr.)

G. H. Kummer, Adagio und Thema m. Variationen f. d. Pianof. Oe. 18. 2. Aufl. $7\frac{1}{2}$ sgr. (6 gr.)

Bei **Joseph Czerny**, Kunst- u. Musikalienhändler in Wien sind folgende Neuigkeiten erschienen und bei A. G. Liebeskind in Leipzig um die beigesetzten Preise in Commission zu haben.

Auber A., Etudes doigtées p. l. Violone. 1 fl. 3 xr.

Blahetka L., Concert-Stück f. d. Pianoforte, mit Orchesterbegleitung. Oe. 25. 4 fl. 30 xr.

— dasselbe mit Quartett Begleitung. 3 fl.

— dasselbe für das Pianoforte allein. 1 fl. 30 xr.

— Sir Valres avec Trio et Coda pour le Pianoforte. Oe. 26. 36 xr.

L. v. Beethoven, Quintuor pour Flûte, Violon, deux Violes et Violoncelle arr. d'après le Septuor. Oe. 20. 3 fl.

Der Troubadour, eine Auswahl der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von Joseph Czerny.

46. Heft Auber D. F. E. Romanze: Kann die Treue ich dir brechen, (Si je suis infidèle), a. d. Oper: Die Braut. (La Fiancée) 30 xr.

47. Heft — Cavatina: Tag der reinsten Wonne. (O jour plein de Charmes), aus derselben Oper 30 xr.

48. Heft — Duett: Hoch, Trommelschlag, (Entendez-vous), a. ders. Op. 1 fl.

49. Heft — Tyroler Lied: Is der Bua frisch und g'sund, (Villageois ou berger), a. derselben Oper 15 xr.

Czerny J., Musikalische Unterhaltungen: Eine Auswahl der beliebtesten Musikstucke a. Op. und Balleten der neuesten Zeit.

11. Heft Auber: Schlummerlied u. Cavatina a. d. Op. die Stumme von Portici, f. Pianoforte und Violin 45 xr.

dasselbe für Pianoforte u. Flöte 45 xr.

12. Heft Rossini: Cavatina und Arie aus der Oper: Graf Ory (Le Comte Ory) für Pianoforte und Violin 45 xr.

dasselbe für Piano u. Flöte 45 xr.

— deux Thèmes de Fr. Schubert variées pour le Pianoforte Oeuvr. 62. No. 1. 30 xr.

— detto detto No. 2. 30 xr.

Grutsch F., 3 Gesänge No. 1. Lied an die Nacht von F. Grutsch junior. No. 2. das unterbrochene Stündchen von J. Glöckner. No. 3. der Pilger, aus dem Romane Erwina, Oe. 11. Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung 1 fl.

— 6 Lieder, gedichtet von M. G. Raffl, Uhland, Fialowics und J. Peppermann mit Pianoforte-Begleitung Oeuvr. 12. 45 xr.

Hünten Fr., Fantasie brillante pour Pianoforte sur un thème de l'Opera Semiramide de Rossini. Oeuvr. 29. 1 fl.

— Quatre Rondeaux sur des Thèmes favoris: Ricciarde et Zoraide, Le petit Tambour, Cenerentola, Le Siege de Corinthe pour le Pianoforte. Oeuvr. 30. 1 fl. 15 xr.

— Les mêmes separés à 30 xr.

— Rondo pour Pianoforte à 4 mains sur un thème de l'Opera: Elisabeth, de Rossini, Oeuvr. 28. 45 xr.

— Rondoletto pour Pianoforte à 4 mains sur un thème du Barbier de Rossini, Oe. 31. 1 fl.

Hrachowetz J., Valser Reveillantes pour Pianoforte à 4 mains, Oeuvr. 20, 1 fl.

Khayll A., Variations brill. sur un thème connu pour la Flute, avec accomp. de Pianoforte. Oeuvr. 1. 1 fl. 15 xr.

Lubin, Léon de St. 25 Uebungen im leichten fortschreitenden Style f. 2 Viol. Oe. 29. 1 fl

Leutner, L. 2e Polonaise pour le Pianoforte, op. 11. 30 xr.

Lickl, C. G., Variations sur un Thème de l'Opera le Siège de Corinth pour le Pianoforte à 4 m. Oeuv. 41. 1 fl. 15 xr.

— Variationen über die beliebte Arie: Wenn's mir die Welt zu kaufen geb'n, aus F. Raimunds komischen Zauberspiele: die unheilbringende Zauberkrone f. d. Pforte. op. 43. 30 xr.

— Offertorium: De uno Martyre, für Viola solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Violoncello. Contrabass und Orgel. 1 fl. 15 xr.

Lewinsky, J. Variations et Polonaise brill. pour le Pianoforte. Oeuv. 4. 45 xr.

Micheuz, G. Original Galoppe in einem Tone für Pianoforte. 15 xr.

Müller, J. Neueste Kettenbrücke, Walzer für Pianoforte. 30 xr.

— Gratulations-Walzer für Pfte. 30 xr.

Plachy, W. Variations sur l'air favori: De quoi vous plaignez-vous pour Pfte. op. 43. 30 xr.

— Variations sur sur un Thème de N. Paganini pour le Pfte. Oeuv. 45. 48 xr.

— Deux Airs de l'Opera: Oberon, arr. en Rondeaux pour Pfte. Oeuvr. 49. Nro. 1. 30 xr.

— detto detto 2. 30 xr.

— L'Espérance et le Bonheur: Divertissement pour Pianoforte. op. 51. 1 fl. 15 xr.

Pfeifer, F. Introduction und Variationen im leichten und gefälligen Style über eine beliebte Cavatine von Caraffa für die Guitarre op. 28. 30 xr.

— Variations faciles et agréables sur un Thème original pour la Guitarre avec accomp. d'une 2e adlibitum. Oeuv. 27. 30 xr.

Prochasta, B. Valses d'Elise p. le Pfte. 15 xr.

Rothkrepf, G. Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns altererer u. neuerer Zeit. f. Pfte. 2s Heft. 1 fl.

Rossini, J. Pièces favorites de l'Opéra: La Gazza ladra; pour le Pfte. arr. p. J. Czerny. 1 fl. 30 xr.

— Pièces favorites de l'Opera: le Siége de Corinth arr. p. J. Czerny. 1 fl. 30 xr.

Rotter, L. Variationen über das beliebte österreichsche Volkslied: Ich war kaum 14 Jahre. für Pianoforte. op. 5. 30 xr.

Rotter L., Nocturne p. Pianoforte. op. 4. 20 xr.
— Variationen über die beliebte Arie: Ach wenn ich nur kein Mädchen wär! aus dem Zauberspiele: Der Alpenkönig u. der Menschenfeind, für Pianoforte. op. 3. 30 xr.
— Galoppade du Carneval pour Pfte. 15 xr.
Raab, J. Wiener Lieblingswalzer für Pforte. op. 17. 30 xr.
Schubert, Fr. Die zürnende Diana, Gedicht von J. Mayrhofer, für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. 15 xr.
— Greisengesang aus den östlichen Rosen, von F. Rückert und Dithyrambe von F. v. Schiller, für eine Singstimme mit Guitarrebegleitung. op. 60. 45 xr.
— Lied eines Schiffers an die Dioscuren, von J. Mayrhofer. Der Wanderer von W. A. Schlegel. Aus Heliopolis von J. Mayrhofer f. eine Singstimme m. Guitarrebegleitung. op. 65. 30 xr.
— 3 Gedichte, Nr. 1 An die Freude, von Schiller. Nr. 2 Lebens-Melodien, von Schlegel. Nr. 3 Die vier Weltalter, von Schiller, für eine Singstimme mit Guitarrebegleitung. op. 111. 30 xr.
— Grand Quintuor pour Pfte., Violon, Alto, Violoncelle et Contrebass. Oeuv. 114. 5 fl.
— detto pour le Pfte. à 4 m. arr. p. J. Czerny. 1 fl.
— Variations de l'Oeuvre 114, arr. p. Pianof. à 4 m. 1 fl.
— Der Sänger, Ballade von Göthe, für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 117. 45 xr.
— 6 Gedichte No. 1. Geist der Liebe von Kosegarten. No. 2. Der Abend von Holty. No. 3. Tischlied von Göthe, No. 4. Lob des Tokayers von Baumberg. No. 5. An die Sonne von T. Körner, No. 6. Die Spinnerinn, von Göthe, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 118. 1 fl.
— Sonate für Pianoforte. Oe. 120. 1 fl. 15 xr.
— Deux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 125. No. 1. 2 fl.
detto detto. No. 2. 2 fl.
— Les mêmes arrangés pour le Pianof. à 4 m. par J. Czerny. No. 1. 2 fl.
detto No. 2. 2 fl.
— Ein Fräulein schaut vom hohen Thurme: Ballade von Kenner, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 126. 45 xr.
S. Sechter, 12 neue Variationen in strengem Style mit einem Schluss-Fuge über das Thema des 7ten und 12ten Werkes für Pianoforte. Oeuv. 45. 1 fl.

M. Strebinger, Variationen über die beliebte Arie: Durch die Wälder durch die Auen, aus der Oper: Der Freyschütze, für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Oe. 7. 2 fl. 30 xr.
dieselben mit Begleitung d. Quartetts. 1 fl. 30 xr.
— Graduale für Violin solo 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass u. Orgel. Op. 8. 1 fl.
F. S. Tischler, Variations sur un Air de Himmel, pour le Pianoforte à 4 m. Oeuv. 3. 45 xr.
J. Wanczura, Frühlings-Walzer für die Guitarre mit willkührlicher Begleitung einer zweiten. Op. 16. 36 xr.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin, unter den Linden N. 34 erschienen und zu haben sind:

J. S. Bach, Grosse Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthaei. Partitur. 18 Rthlr.
Meyerbeer, Romanze der Königin Margaretha von Valois, a. d. Jahre 1569. Deutscher und französischer Text mit Begleitung des Pianoforte. 5 sgr.
— La barque légère, texte francais et allemand, avec Accomp. de Pfte. 12½ sgr.
C. G. Reissiger, Concertino p. l. flûte avec Accomp. d'Orchestre, op. 99. 3 Rthlr.
avec Accomp. d. Pfte. 1½ -
— Gesänge für eine Mezzo-Sopran, oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianof. op. 61, 10. Liedersammlung. 25 sgr.
Louis Spohr, Concertino p. l. Violon avec Acc. de l'Orchestre op. 19 (Nr. 12 der Concertos). 3 Rthlr.
— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 82, 3 Livr. Neue corrigirte Aufl. jede Liv. 1 Rthlr. 20 Sgr., zusammen 5 Rthlr.
— Potpourri sur des Thèmes de Winter p. l. Clarinette, avec Accomp. de l'Orchestre ou de Piano.

Neueste Berliner Lieblings-Tänze

86stes Heft, enthält: 1 Cotillon nach Auber und Lindpaintner, 1 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Ecossaise. comp. von Weiler. 16 ggr.
87stes Heft, enthält: 6 Contretänze aus der Belagerung von Corinth (mit Angabe der Tanz-Touren), 3 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Mazurka. comp. von Weiler. 16 ggr.
88stes Heft, enthält: Alpensänger-Walzer, 1 Walzer, 1 Polonaise, 1 Francaise, 1 Ecossaise, 2 Galopp-Walzer, 1 Cotillon, 3 Mazurkas. comp. von A. Neuhardt. 16 ggr.

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 3. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 6. März 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

THESAURUS SHAKSPEARIANUS.

Der ausführliche Prospectus nebst beigedruckten Proben des Textes einer neuen kritischen Prachtausgabe von:

SHAKSPEARE'S
WORKS.

welche bei Ernst Fleischer in Leipzig auf Pränumeration erscheint, ist in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten, in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, gratis zu empfangen.

Anzeige zur Vermeidung von Collision.

Thomas Moore's Memoiren über Lord Byrons Leben und Werke — erscheinen im Laufe dieses Jahres bei dem Unterzeichneten in der Originalsprache genau nach der Londoner Ausgabe abgedruckt, im Format und dem übrigen Aeußern übereinstimmend mit den

„*Works of Lord Byron, complete in one volume*, Zweite Frankfurter Edition 1829."

Die zahlreichen Besitzer dieser durch Eleganz, Correktheit und wohlfeilen Preis so allgemein beliebt gewordenen Ausgabe werden es gewiß ihrem Interesse angemessen finden, die Erscheinung des Frankfurter Abdrucks, der zu dem Verehrer Byrons unentbehrlichen Memoiren abzuwarten. Der Unterzeichnete macht sich verbindlich, solchen so correct und elegant, wie die Werke selbst, und dabei doch bedeutend wohlfeiler als die Londoner und Pariser Ausgaben zu liefern, und bringe dies hiermit zur Vermeidung möglicher Collision zur öffentlichen Kenntniß. Frankfurt a. M. im Januar 1830.

H. L. Brönner.

(Interessante Schrift.) Im Verlage der Rast'schen Buchhandlung in Ludwigsburg ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

„Auszug aus den Papieren einer erlauchten Person des XIX Jahrhunderts. — Zwei nach eigenhändigen Schriften bekannt gemachte Erzählungen. — Aus dem Französischen."
brochirt, Preis 1fl. 12kr. oder 18ggr

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die
Symbolischen Bücher
der
evangelisch-reformirten Kirche.

Zum ersten Male aus dem Lateinischen vollständig übersetzt und mit historischen Einleitungen und Anmerkungen begleitet. Für Freunde der Union und für Alle, die über Entstehung, Inhalt und Zweck der Bekenntnißschriften dieser Kirche sich zu belehren wünschen. Zwei Theile. gr. 8. 67 Bogen. 3 Thlr. 15 Sgr.

Endlich erhalten wir eine deutsche Uebersetzung der symbolischen Bücher der evangelisch-reformirten Kirche, an der es bisher gänzlich fehlte. Den Herr Verf. hegt die Hoffnung, daß diese Schrift allen Offenbarungsgläubigen und Kirchlichgesinnten in beiden Schwesterkirchen, welche in unserer Zeit sich die Hand zu innigem Bunde reichten, und so durch die Gnade des Herrn verbündet, in ihm bekennen: „Jesus sei der Christ, und daß in keinem Andern Heil, und auch kein anderer Name den Menschen gegeben sei, darin sie sollen selig werden," nicht unwillkommen sein werde. Er ist zugleich überzeugt, daß unsere Zeit reif geworden sei, die symbolischen Bücher beider Schwesterkirchen gegenseitig zu prüfen und sich mit dem Inhalte recht vertraut zu machen, um daraus immer mehr zu erkennen, daß sie in dem Einen, was Noth ist, nie getrennt waren. Endlich ist der Hr. Verf. ganz mit Herrn Dr. Schleiermacher einverstanden, darin nämlich, daß die symbolischen Schriften nicht nur von den Klügen, Fürsten, Obrigkeiten und Lehrern der evangelischen Kirche gekannt und beachtet, sondern auch von dem Volke selbst und von der Jugend gelesen und beherzigt werden sollen. Heraus springt die Wichtigkeit dieses, mit großem Fleiße und mit Gründlichkeit bearbeiteten Werkes von selbst in die Augen; zu dessen Empfehlung ich als Verleger durch gutes weißes Papier und schönen Druck beizutragen gestrebt habe.

Neustadt a. d. Orla im Dezember 1829.

J. K. G. Wagner.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. März — № 11. — 1830.

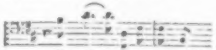
Beurtheilungen.

Die Flibustier,
Oper in 3 Aufzügen
von
E. Gehe,
in Musik gesetzt von J. C. Lobe.
(Fortsetzung.)

Dies sind die Hauptelemente, welche nun weiter durch Wiederholung und Beziehung auf einander in klarer Ouvertürenform verarbeitet werden. Obgleich einzelne Anklänge an in der Folge erscheinende Melodien ihren verwandtschaftlichen Zusammenhang mit dem Ganzen beurkunden, so ist doch von eigentlicher Entlehnung bestimmter Motive, die, wohl oder übel verbunden, an diesen und jenen einzelnen Moment erinnern könne, aber kein bestimmtes, einheitvolles Bild zu geben vermögen, hier nicht die Rede. Diese Ouvertüre ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, aber eine wahre Eröffnung dadurch, dass sie ein poetisches Tongemälde der Vorfabel in ihren Hauptbeziehungen auf die Handlung bildet. Und das scheint mir die natürlichste Aufgabe der Opernouvertüre zu sein. Das Ende derselben malt den wilden Jubel der von glücklicher Fahrt heimgekehrten Flibustier, und wenn der Vorhang aufgeflogen, sieht man sie zechend, spielend, schmausend am Meeresstrande gelagert im höchsten Grade bachantischer Lust. Gleich in ihrem ersten Chore:

Die Siege genossen! ausgiesset, ihr Becher,
Die Ströme von Wollust auf glühende Zecher u. s. w.

giebt sich nun ein Hauptstreben des Komponisten kund, das nach objektiver Wahrheit. Tonart H-moll, Tempo und Taktart Allegro feroce, 9/8, die wie erzürnte Meereswogen bald hoch sich bäumenden, bald in die Tiefe sich stürzenden Sechszehntheilfiguren der Violinen, die wilden Rufe der Flibustier dazwischen:

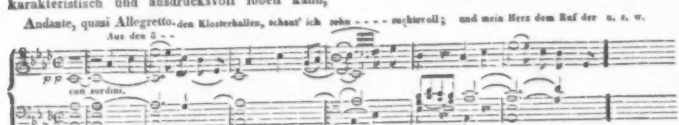


die Nachahmung dieser Figur in verschiedenen Instrumenten, die einzeln hereindonnernden Fortissimo's der Blas- und Blechinstrumente — alles dies zusammengenommen bildet ein treffendes und eigenthümliches Gemälde, nicht des Jubels im allgemeinen, sondern eines bestimmt und in erkennbarer Beziehung ausgesprochenen wüsten, wilden, taumelnden der Flibustier, der rauhen Söhne der rasenden Fluth, wie sie der Dichter selbst kurz und glücklich benennt hat. Auf gleich bestimmte Weise zeichnet die Musik die einzelnen Momente der an diesen Chor sich schliessenden Scene; die Angst der fliehenden Maria, die Gier der sie verfolgenden Flibustier, das hülfreiche Einschreiten Alonso's, so wie in dem Schluss-Satze der Introduktion die rohen und nicht ganz von Herzen gehenden Freundschafts-Versicherungen, womit die Flibustier, vor der Hoheit und entschlossenen Tapferkeit des Jünglings zurückweichend, diesem die schöne Beute überlassen. Bis hieher erschütterte, von dem zu Schildernden bedingt, das Orchester in grossentheils starken Massen des Hörers Ohr. In dem nun folgenden Duett zwischen Alonso und Maria (No. 2 E-moll, E-dur) dagegen, welches die schnell entstehende Neigung beider auszudrücken hat, wird ihm wohlthuende Erholung geboten. Wenige der sanftesten Blasinstrumente und das durchgängig con sordini gehaltene Saitenquartett sind die Tonmittel, mit welchen uns der Komponist die verschiednen Nüancen des musikalischen Zweigesprächs, alle steigernd in die Farbe der Liebe getaucht, zu zeichnen weiss. Dieses Duett

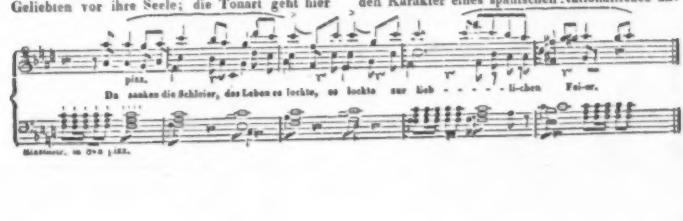
ist eines der ausgezeichnetsten der Oper und der ganzen Gattung, voll zarten, wahren und melodischen Ausdrucks. Recht bezeichnend und dem Ganzen den Anstrich der Eigenthümlichkeit verleihend ist die Ruderbewegung der Fagotts und Violoncells bei dem Erscheinen des rettenden Kahns und eben so lieblich als tief aufgefasst die darüber gebaute, an beide Liebende vertheilte Melodie, aus welcher uns neben dem eigentlichen Sinn der Worte auch noch die, nicht ausgesprochene, aber innerlich gefühlte Wehmuth über die nahe Trennung vernehmlich anweht.

Dem Racheduett No. 3 (Morgan und Alonso) fehlt in der Dichtung der sichtbare Hebel; die Ursache und der Gegenstand, die es hervorruft, liegen uns noch zu fern, und das Publikum hat keinen Impuls, Theil an den Gefühlen der Singenden zu nehmen. Dies ist ein Fehler, der vielen Opernsituationen ähnlicher Art zum Vorwurf gemacht werden muss — der ihnen die vorbereitende Kraft auf die Musik nimmt und somit deren Wirkung, statt zu heben, beeinträchtigt. Das Duett im Don Juan, wo Donna Anna mit ihrem Bräutigam Rache nihmet, wirkt darum so mächtig mit, weil der Gegenstand, welcher sie erzeugt, eben vor unsern Augen liegt. Hätte Anna ihrem Bräutigam das Ereigniss als längst vergangen erzählt, die Musik würde die volle Wirkung, welche sie jetzt hervorbringt, bei aller Kraft und Schönheit nicht machen. Dieser Mangel bei obigem Duett macht, dass man es als karakteristisch und ausdrucksvoll loben kann, aber bei ziemlicher Ruhe; es spricht mehr den begreifenden Verstand als das sympathetisch mitschlagende Herz an.

Dagegen zieht uns die nun folgende Arie der Maria (No. 4) sowohl durch ihren dichterischen Inhalt, als die originelle Auffassung und reizend-melodische Bildung desselben unwiderstehlich an. Maria nämlich ist mit einem Herzen voll heimlich-glühender Liebe gegen ihren jugendlichen Erretter am Hofe ihres Vaters angekommen, der sie aber steif und ceremoniös empfängt, jenem statt Dank Rache schwört und somit die ihr vielleicht jetzt erst klar gewordenen Wünsche einschüchtert. Niedergeschlagenheit ist die erste Stimmung, die sich in dem einleitenden kleinen Rezitative ausspricht; darauf wenden sich ihre Gedanken in die Vergangenheit, zu dem Aufenthalte im Kloster, und die Musik versetzt uns hier wirklich in die dumpfen, monotonen Mauern:



Die Gedankenreihe führt sie auf den Austritt aus demselben und damit tritt die Gestalt des Geliebten vor ihre Seele; die Tonart geht hier aus As-dur in F-dur über, das Tempo wird etwas lebhafter, die Melodie nimmt im Akkompagnement den Karakter eines spanischen Nationalliedes an:



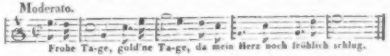
Diese beiden Sätze verhalten sich zu einander wie Nebel auf einer blühenden Landschaft, der aber vor dem durchbrechenden Strahl der Sonne entweicht. Doch jetzt erwacht der Spanierin Selbstgefühl und der Gedanke an die Schranken, die Stolz und Sitte um sie ziehen. Ihr Verstand will das Bild des Geliebten verdrängen, aber das Gefühl widerspricht, und diesen Kampf zwischen Pflicht und Liebe, Kopf und Herz schildert das Tempo, As-dur, dieser wahrhaft ausgezeichneten, eben so schönen als karakteristischen Arie.

Nach einem kurzen von Flöte, Guitarre, Violine und Cello hinter der Scene ausgeführten melodiösen spanischen Tanze, No. 5 beginnt das erste Finale. Der Vicekönig stellt dem versammelten Hofe seine Tochter vor. Darauf erscheint Boa, der hinterlistige Indianer-Häuptling und meldet Alonso als den Hidalgo, der Briefe von der zu erwartenden spanischen Flotte bringt. Der Vicekönig gebietet Maria, dem Ueberbringer so froher Nachricht eine goldne Kette umzuhängen, und indem sie dies thun will, erkennen sich die Liebenden und schrecken zurück vor der feindlichen Stellung, in welcher sie sich wieder begegnen. Mit einem, früher schon gesungenen, Freudenchore der Anwesenden, zwischen welchem durch die Hauptpersonen ihre verschiedenen, theils Angst-, theils Rachegefühle aussprechen, schliesst dieser Akt. In diesem Finale nun scheint mir der Komponist den Dichter, der sehr wirksame Momente geschaffen hat, nicht erreicht zu haben, und die Musik steht bei weitem mit der vorhergehenden, weniger noch der nachfolgenden, auf gleicher Höhe. Man kann nicht sagen, dass es an Melodie fehle, an Ausdruck der Situation, aber doch befriedigt das Ganze nicht. Woran die Schuld eigentlich liegt, weiss ich fast nicht zu sagen. Zum Theil mag es an der Zerstückelung des Ganzen in zu viele kleine Sätze sein, indem der Komponist jede einzelne Beziehung ausdrücken wollte, zum Theil wohl auch, dass er sich mehr mit dem Verstande in die Situation gedacht, als mit dem Herzen hineingefühlt hat. Dasselbe fast gilt von dem Duette zwischen Alonso und Maria: „Dunkler Ritter sagt, o sagt," welches den zweiten Akt eröffnet, das nebenher noch an Spontini erinnert.

Wenn aber bis hieher die Musik zu sinken begann, so erhebt sie sich nun von Nummer zu Nummer. Den Anfang macht die folgende Arie Alonso's, No. 8. Er hat in der Heissgeliebten die Tochter des Mannes gefunden, der seinen Vater den Kerkern der Inquisition überliefert — dem er Rache geschworen, die auch bald ausbrechen wird, denn schon segelt Morgan mit seinen Flibustiern auf der genommenen spanischen Flotte zur Eroberung Panama's heran. Wilder Kampf zwischen Rache und Liebe spricht sich in dem Recitativ:

Wohin, wohin bin ich geführet!

aus. In schönere Zeiten auf Tortuga's waldumkränzten Höhen, wo Jagdlust sein Leben erheiterte, fällt sein wehmüthiger Blick. Hier gab der Dichter eine ähnliche Situation, wie „durch die Wälder, durch die Auen" im Freischütz, und auch der Komponist erinnert in der Form dieses Satzes an Weber, obgleich die Melodie keine Note von jener hat und unter die ausdrucksvollsten und lieblichsten der ganzen Oper gehört.



Vier Hörner, welche pp. die Melodie grösstentheils begleiten, so wie die Sordinen der Streich-Instrumente, bilden ein so leises, duftiges Gewebe darum, dass es wie fern, fern von Tortuga's Küste sehnsüchtig herübertönender Geisterruf klingt entschwundner heiter-seeliger Stunden klingt. Aber bald schneidet der Gedanke an die fürchterliche Gegenwart in die Seele Alonso's; jetzt ertönen auch schon in der Ferne die Signalrufe der heranschwimmenden Rächer, und nun braust das Saitenquartett, an die Seeräuber erinnernd, fast in dem ganzen Schluss-Satze wieder wie tobende Meeresbrandung los, während Alonso dazwischen seine Angst über ihr Nahen ausspricht. Sehr bedeutend ist die zweimal erscheinende Stelle gehalten, wo er ausruft:

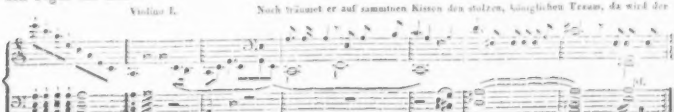
Vater, Vater, für dich alles,
Doch Maria fordre nicht.

Die Modulation wendet sich aus A-moll nach C-dur, und die Pauke, die in der ganzen Arie schwieg, tritt mit einem Fortissimo angeschlagenen und Piano verhallenden Wirbel ein. Es ist als hörte Alonso die zürnende Stimme des gemordeten Vaters um Rache rufen. Diese Arie, von einem dramatischen Sänger gesungen, muss eine grossartige Wirkung haben.

Grossartiger noch erscheint mir die nun folgende Arie Morgans mit Chor (No. 9). Es ist Morgan. Die Schiffe der Seeräuber ziehen durch das stille Meer heran. Sie landen. Diese Schilderung eröffnet das Tonstück. Violoncells, Violen und Bässe beginnen ganz piano das ruhige Schaukeln des Schiffs zu zeichnen, aber auf eine Weise, dass wir das Grauen der Situation gleich dabei empfinden. Jetzt schreitet Morgan allein vor und beginnt:

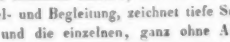
Eiskalten Schauern ganz verfallen
Begrüss' ich dich, du blutgetränkter Boden u. s. w.

Man fühlt an dem, pp. anfangenden und steigernden Tremolo der Violinen und Violen und der immer stärker sich bäumenden und wiederkehrenden Figur der Bässe.

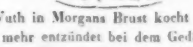


Den Kulminationspunkt des Ganzen aber bildet der Schluss-Satz dieses gewaltigen Tonstücks, D-dur, Allegro feroce, wo Morgan und seine Flibustier duch wildes Anrufen sich gegenseitig zur höchsten Wuth entflammen und zum Sturm auf Panama abstürzen.

Die Romanze Maria's, No. 10 mit Harfen-Vorspiel- und Begleitung, zeichnet tiefe Schwermuth, und die einzelnen, ganz ohne Akkompagnement hingehauchten Klagelaute der Klarinette



sind originell und tief aus der Seele geholt, aber der Melodie fehlt der reine Fluss. Das Lied der Indianerin dagegen, No. 11 mit dem vom



wie die Wuth in Morgans Brust kocht und sich mehr und mehr entzündet bei dem Gedanken an das, was ihm hier einst widerfuhr. Wilder, im schnellern Zeitmasse, D-moll 4/4 bricht er los: Hier wirken gewaltig die wiederholten halben Fortissimo-Schläge aller Blechinstrumente, als schüttle die Furie sichtbar ihr Schlangenhaupt, und die sich daran schliessenden, wie dumpfes Meeresbrausen klingenden auf- und niederwogenden Bassläufer. Ueberhaupt tritt hier und überall in dem Werke, wie schon bemerkt wurde, die Gabe des Komponisten hervor, das Individuum in Beziehung auf seine Sphäre, in welcher es sich bewegt, zu karakterisiren. Wo nur Morgan und seine Flibustier auftreten oder in der Schilderung andrer an sie erinnert wird, hört, ja sieht man fast in dem Akkompagnement in immer neuen, aber stets malerisch-anschaulichen Figuren das Element, dem jene rauhen Gestalten angehören. Wahrhaft poetisch und ergreifend ist die Stelle, wo Morgans düsterglühende Fantasie sich in die Nähe seines Feindes denkt.

Chore wiederholten Refrain ist äusserst zart, einfach und ein Meisterstück seiner Gattung.

(Schluss folgt.)

B e r i c h t e.

Konzert der Singakademie.

Berlin, den 11. März.

Die bisherigen Aufführungen der Singakademie hatten ein zu lebhaften Interesse erweckt, als dass nicht der Wunsch allgemein geworden wäre, ihre Zahl vermehrt zu sehn. Diesem entsprach Herr Prof. Zelter durch die heutige Aufführung von

Mozarts Requiem und
Händels Psalm: „O preiset den Herrn mit Einem Munde."

Alles, besonders alle Sätze des Requiem, gelangen vortrefflich. Neben den Solosängern (Fräul. v. Schätzel Sopran, Mad. Thürschmidt Alt, Herrn M. Tenor, Herr Reichard (geschätztem Musiklehrer) Bass, verdient Herr Kammermusikus Belke für den herrlichen Vortrag des Posaunensolos Auszeichnung. M.

(Schluss folgt.)

Berlin.

Konzert des Hrn. Kammermusikus Bagans.

Am 7. fand im Schauspielhause das Konzert des Herrn Bagans statt, eröffnet durch eine Symphonie von Ferdinand Ries, die vielleicht mehr angesprochen haben würde, wäre die Absicht des Tonsetzers gewesen, den Bedürfnissen des heutigen Publikums sich anzuschliessen und nicht sich selbst zu genügen. Beethovens Ouvertüre zum Prometheus erregte indess schon bei weitem mehr die verdiente Theilnahme — denn man hatte sie bereits oft genug gehört, um sie zu verstehen. Das Konzertino des Konzertgebers, wie auch die Variationen, welche auf Begehren wiederholt werden mussten, bekundeten die hohe Meisterschaft, die Rundung der Passagen und die Sanftheit des Tons flösten vor allen Dingen Bewunderung ein. Die Variationen der Gebrüder Griebel, besonders des ältern, der eben so ausgezeichnet in Konzerten sein Instrument (Oboe) die übrigen beherrschen lässt, als in Symphonien es unterzuordnen versteht, fanden ebenfalls den verdienten Beifall. Fräul. v. Schätzel sang auf vielfaches Begehr eine Arie aus „Figaro," um auch in diesem höhern Genre den Beifall des Publikums sich zu versichern, den sie unumschränkt besitzt. Herr Zschiesche dagegen trug mit aller dazu gehörigen Fertigkeit eine Arie von Rossini vor. Die Phantasie auf der Harfe, vorgetragen von Hrn. Delacour können wir als ein feines Desert betrachten, was nach einem kräftigen Mahle den Gaumen noch einmal ergötzt. — Bon.

Wien, im November.

(Schluss.)

Raimund lebt mit seinem Prinzipal in ewigem Hader und Zwiespalt; was er Gutes will, wird gewiss vereitelt. Ignaz Schuster und die Krones quittiren gleichfallsnach Ablauf ihrer Kontrakte; denn mag Domina Steinkeller tutta sola Komödie spielen. Letztgenannte ist nun einmal des Publikums Augapfel, obschon sie die Natur gar zu natürlich kopirt, und in der Decenz meist über die Schranken haut. Weil nun ihre Verehrer von dem baldigen Verluste zum grossen Leidwesen bereits unterrichtet sind, so füllt sich das Haus nur alsdann, wann sie beschäftigt ist; ausserdem gleicht es einer wüsten Steppe im steinigen Arabien. —

Es sei mir vergönnt, bei Aufzählung der erschienen Neuigkeiten, aus angebornem haushälterischen Temperamente, einiger Abbreviaturen mich bedienen zu dürfen; ein † nämlich mag todt, ohne Wiedererstehen, ein V — vegetiren, oder ein dürftiges Pflanzenleben bedeuten. Für das Gefallen seien die vier Buchstaben: Bene hinreichend. — Also:

1) „Panorama." Dramatisch-musikalisches Quodlibet †. 2) „Der Nebelgeist und der Branntweinbrenner." Komisches Zauberspiel von Therese Krones, Musik von Drechsler V. — 3) „Der Fasching unter der Donau." Potpourri V. 4) „Der Zimerschläger." Singspiel von Bergmann †. 5) „Die Radicalcur durch Erfahrung." Oper von Michenz †. 6) „Die Jungfrauenburg." Volks-Mährchen †. 7) „Die Krähwinkler auf Reisen." Posse V. — 8) „Pierot als Grille." Pantomime von Rainoldi — bene. 9) „Die Marokkaner in Dummhausen." Posse mit Gesang †. 10) „Juleri, die Putzmacherin." Parodie der Vestalin, von Karl Meisl, Musik von Adolph Müller — bene. 11) „Urganda's Prüfung," oder „Der Weltsreit der Genien." Romantisches Gemälde von Meisl, Musik von Drechsler — V. 12) „Die Reise nach Venedig." Pantomime von Rainoldi — bene. 13) „Hypolit Wildfang." Zauberspiel von Eduard Linden, Musik von Adolph Müller — †. 14) Produktion eines quidam Jantsey und seiner Gesellschaft (sämmtlich Zrgeuner), bestehend in dem originellen Vortrag allerlei ungarischer National-Tanz-Melodien, mit allen ihren wunderlichen Rhythmen, Seltcharten und Harmoniefolgen. Des Gegenstandes Neuheit reizt und bringt somit auch einigen Ressource in die schwindsüchtige Kasse. —

Wenn von der Josephstädter-Bühne die Rede ist, so kann man nicht füglich sagen: Das Beste kommt zuletzt! — Immer noch schwebt sie, wie an einem Haar, zwischen Sein und Nicht-Sein. Der weiland Direktor Fischer ist degradirt, wegen Insolvenz: die armen Schelme administriren sich nun selbst untereinander und theilen brüderlich, was das Schicksal beschert; die Dauer einer solchen Oligarchie mögen die Götter bestimmen. Gegeben wird allerdings vielerlei; doch wie? Es mangelt nichts, als Geld, etwas anständig herzustellen, Lust, bei Noth und

Mangel, die Rollen zu lernen, und Spieler, die mindestens einiges, wenn gleich nichts Ausgezeichnetes zu leisten vermögen. Unter dem Wuste von Darstellungen sollen nur jene namhaft gemacht wer en, welche zum wenigsten in Einzelheiten nicht ganz verdammlich sich zeigten, obschon die Mehrzahl derselben den Satyr gleichsam herausfoderten, schonungslos die Geissel zu schwingen, muthiger noch seine Hörner zu gebrauchen, und zur Zielscheibe seiner sarkastischen Witz-Pfeile zu wählen, wenn nicht andrerseits Kommiseration sich in's Mittel schlüge und die Zügel lähmte. —

A) „Die Stumme von Portici.“ Nicht viel mehr, denn ein Torso. — B) „Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen.“ Zauberspiel von Nestroy. — Mitunter gar zu trivial. — C) „Die Waldkönigin,“ von Told, Musik von Riotte. Nicht ohne Werth, auch erträglich dargestellt. — D) „Die Schlacht auf der Faueninsel.“ Posse und damit basta. — E) „Prinz Nachtigall.“ Zauberspiel. Fiascone. — F) „Die Schwabenwanderung.“ Burleske mit Musik von Ignatz Schuster. — Aus der Leopoldstadt bekannt. — G) „Der Alpenkönig und der Menschenfeind.“ Pantomime mit Dialog und Gesang. — Ein temporärer Nothhelfer. — H) „Der Beobachter und der Sammler.“ Potpourri mit manchem nicht uninteressantem Artikel. — I) „Staberls Besserung.“ Feen-Posse von Meisl. — Transeat! — K) „Mann, Frau und Kind.“ Zauberspiel von Nestroy, Musik von Roser. — Die Idee besser als die Ausführung. L) „Das Faustrecht in Thüringen,“ drei Theile. Tempi passati. M) „Theatralisches Bilderbuch.“ Quodlibet. — N) „Feuer, Wasser, Luft und Erde.“ Feen-Oper von Gleich, Musik von Reuling, einem jungen Tonkünstler aus Darmstadt, der bereits einige Jahre sich hier aufhält und manche schöne Gabe in diesem Erstlinge an eine unwürdige Geliebte verschleuderte. — O) „Kein Tiel.“ Potpourri, worin einige duftende Blümchen entblühten. — P) „Der Zauberpallast.“ Pantomime. Eine Art von Guckkasten mit schon oft gesehenen Vorstellungen. — Q) „Der delikate Tyrann“ oder „Die fünfjährige, tapfre Stummerl“ oder „Die verwechselten Bouteillen.“ Parodie von Meisl, Musik von Roser. — Variation des Thema's: „Roderich und Kunigunde.“ R) „Das graue Männchen.“ Zauber-Pantomime nach Horschelt von Occioni, Musik von Reuling. Wurde öfters wiederholt. — S) „Leonore,“ Drama von Holtey. Für diesen Platz, so wie für die Produzenten, allzu ernster Natur. — T) „Adam Bünkerl,“ lokale Posse von Gleich, Musik von Roser. U) „Das Pfeffer-Rösel.“ Parodirendes Scherzspiel mit Gesang, Tanz und Tableaux, von Told, Musik von Auber, Gläser, Platzer und Reuling. Der Thermometerstand verheisst gutes Wetter.

Im Kärnthnerthor-Theater liessen sich nachstehende Konzertisten hören:

1) Auf dem Pianoforte: Madame Benesch (indifferent), Fräulein Belleville (meisterhaft), der neunjährige Knabe Tausig, aus Prag (Treibhausgewächs), Dem. Perthaler (ausgezeichnet brav), Dem. Eder (schönes Talent), Herr Chopin, aus Warschau (ein Matador, auch als origineller Komponist respektabel), Herr Habern, aus Prag (grosse Finger-Geläufigkeit, dabei doch nicht das Wahre). 2) Auf der Violine: Hr. Helmesberger, Leppen, Schorsch und Johannis, alle vier treffliche Orchester-Mitglieder. — Hr. Pechatschek, grossherzogl. Badenscher Konzertmeister (unter den lebenden Virtuosen seines Instrumentes oben an). Herr Joseph Khayll, des wackern Jansa bester Zögling. — 3) Auf dem Horn: die Gebrüder Lewy, Künstler di prima sorte. — 4) Auf dem Fagott: Herr Hürth und Neunkirchner von der Stuttgarter Hofkapelle. — 5) Auf der Flöte: Herr Wehle. 6) Auf der Klarinette: Herr Klein, beide Orchester-Mitglieder. — 7) Im Gesange: Dem. Veltheim. Muss hier mit grösster Auszeichnung genannt werden. Stimme, Methode, Vortrag, Geschmack und Bildung weisen ihr unbedingt den ersten Rang an. — Signora Bourgois-Schiroli, welche verschiedne Scenen im Kostüm zur allgemeinen Zufriedenheit ausführte. — Hr. Dworzak, Bassist aus Brünn, mittelgut. — Extra-Konzerte veranstalteten: die Fräuleins Holle und Wismer, die Herren Stöber und Klingenstein, Pianisten, Hindle, Kontrabass, Herbst, Horn, Benesch, Violine, Weidinger, Trompeter, Korn, Singer, Dont und Werkal, Violoncell, Winterle: Klarinette und Pianoforte, Schwarzböck: Chordirektor, Glögll, Archivar des Musik-Vereins, das Blinden-Institut, die Schauspieler Artour und Hasenhut, endlich der pensionirte Opern-Regisseur Meier, welcher durch die getroffene Wahl seinen noch aus dem goldnen Zeitalter anerkannten Kunstsinn neuerdings bethätigte. Er gab nämlich als Hauptstück eine grosse Lytanei von Cherubini, wovon der Fürst Esterhazy allein die Original-Partitur besitzt, im einfach würdigen Kirchenstyl komponirt, mit dem reizendsten Instrumenten-Spiel ausgeschmückt, — ein wahrhaft harmonisches Schatzkästlein! Aber auch die Umgebungen reihten sich ebenbürtig diesem Meisterwerke an. Es waren: Mozarts unerreichbare Fantasie in F-moll, vom Kapellmeister Ritter von Seyfried für das volle Orchester eingerichtet; das himmlische Andante aus Beethovens siebenter Symphonie und ein grossartiger Chor aus dem Oratorium: „die letzten Dinge,“ von Spohr. Die Zöglinge des Konservatoriums führten bei der diesjährigen Prüfung Koncertant-Ouvertüre von Umlauff, Vokal-Chöre von Gyrowetz und Schubert und Hummels

Missa in Es auf und lieferten dadurch den schönsten Beweis ihrer eifrigen Verwendung. —

Der Kirchen-Musik-Verein am Schottenfelde brachte in der gewöhnlichen grossen Akademie nebst mehrern Solo-Sätzen für Violine, Flöte und Pianoforte noch folgende Tonwerke zu Gehör: 1) Symphonie von Krommer in Es. 2) Ouvertüre und Kantatine: „Preis der Tonkunst," von Alois Weis, dem Sohne. 3) Halleluja, von Seyfried. 4) Zwei Chöre aus Haydns Oratorien. —

Auch der Kirchenverein zu Sanct-Anna hielt in dem majestätischen Saale des fürstlich Lobkowitz'schen Pallastes seine erste öffentliche Prüfung. Sowohl die Sing- als Orchester-Parte, mit Ausnahme der Rohr- und Blech-Instrumente waren mit Schülern besetzt; zwei derselben entwickelten ein vielversprechendes Talent durch den sichern, ruhig besonnenen Vortrag eines Mayseder'schen Violin-Rondo's und des Hummel'schen Pianoforte-Konzert in G-dur. Ausser einem Vokal-Chor: „An die Religion," von Salieri und dem Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" wurde vollstimmig produzirt: 1) Ouvertüre aus Moses; 2) Gloria u. Credo in C; 3) Hymnus: Domine! judicium tuum Imperatori da! sämmtlich Kompositionen von Ritter von Seyfried. —

Die neueste Erscheinung im Fache der religiösen Musik war eine hinterlasse Messe von Franz Schubert, welche der Bruder des verstorbnen Tonsetzers bereits zweimal zur Publizität brachte. Wenn gleich selbst die Ausführung schon nicht zu den gelungenen gezählt werden darf, so möchte auch bei höchster Vollendung schwerlich ein bleibender Eindruck zu erzielen sein. Scheint es doch beinahe, als habe der verklärte Meister bei der Konzeption bereits den Tod im Kopf und Herzen getragen, so ängstlich gepresst ist sein Odemzug, so finster, verschlossen, freudenlos der aufgedrückte Farbenton, dass man fast immer nur eine Wehklage für Abgeschiedne zu vernehmen wähnt. Ob nicht vielleicht gar der heimgegangene Sänger, der als Lieder-Komponist wahrhaft kolossal dasteht, sich hier in eine, seiner Eigenthümlichkeit widerstrebende Sphäre verirrte, mag so lange unentschieden bleiben, bis mehrere seiner grössern Instrumental-Werke bekannt geworden, dergleichen noch eine bedeutende Anzahl in seinem Nachlass sich vorfinden soll. —

Für den Bedarf der Kammer-Musik hat die Mechetti'sche Handlung einen schätzbaren Beitrag geliefert, nämlich ein Streich-Quartett aus der Feder eines jungen Tonsetzers, Franz Limmer, welches zu den bessern gehört, was wir in dieser reich dotirten Gattung besitzen, und eine solche Summe intensiven Werthes enthält, dass man unschlüssig wird, ob mehr zu bewundern der Reichthum edler, klarer, fliessender Ideen, natürlich schön verzweigt, oder der beispiellose Fleiss in derselben kunstvollen Bearbeitung. Die gefällige Ausstattung bringt dem Verleger Ehre und Dank. —

Homo proponit, Deus disponit! — Wer hätte gedacht, das heutige Referat mit einer so traurigen Nachricht schliessen zu müssen! — Die ausübende Tonkunst und besonders die Musik-Gesellschaft des österreichischen Kaiserstaates zusammt dem Augustiner-Kirchenchor hat einen grossen Verlust erlitten; ja, deren bedeutendste Stütze ist eingesunken. Der k. k. Hofkammer-Registratur's - Direktions - Adjunkt Ferdinand Piringer ging hinüber ins bessere Leben, nachdem ein monatlanges, unbeschreiblich schmerzhaftes Krankenlager die Erlösung selbst seinen trostlosen Freunden wünschenswerth machen musste. Wenige, so wie er, waren der heiligen Kunst aus voller Seele, mit reiner Liebe, ergeben. Ihr weihte er alle seine Musse- und Erholungsstunden, welche angestrengte Berufsgeschäfte ihm ohnehin nur im spärlichen Maasse zuzählten. Ein kräftiger, umsichtiger Violin-Direktor, so wie geschmackvoller Quartett-Spieler war er überall willkommen, wo sein Feuereifer entschieden mit einwirkte; ihm verschulden Wiens zahlreiche Kunstfreunde die herrlichsten Kirchen-Produktionen, und die, für so manche Erbärmlichkeiten des Zeitgeschmacks überreich entschädigenden Concerts spirituels, welche ein Depot der Klassicität genannt zu werden verdienten. Mit der liberalsten Humanität unterstützte er fremde und einheimische Tonkünstler, ordnete ihre Konzerte, warb Theilnehmer in seiner ausgebreiteten Bekanntschaft und blieb selbst nie unthätig dabei.

Gewiss würde der Dilettantismus, in seiner gewöhnlichen Halbheit und oft schädlichen Nachwirkung, nimmer zu solchen Misskredit herabgesunken sein, wären stets Männer, wie der Entschlafene an der Spitze gestanden. Er ist leider! nicht mehr; doch die Erinnerung dessen, was es vollbrachte, wird lange noch fortleben. Sit illi terra levis!

Notizen.

(Die Harfenlyra, eine neue Guitarre.) Dies neue Instrument, das seine Entstehung dem Erfindungsgeiste des Professor J. F. Salomon verdankt, hat kürzlich in London viel Aufsehn gemacht und wird im Dezember-Hefte des Harmonikons seiner eigenthümlichen Beschaffenheit nach karakterisirt. Man hatte bisher mannigfache Versuche gemacht, die Guitarre von dem niedrigen Rang, den sie unter den musikalischen Instrumenten behauptet, zu erheben, und ihre bisherige Konstruktion zu verbessern, aber ohne sonderlichen Erfolg. Vor ungefähr 25 Jahren veränderte man ihre ursprüngliche Form in die

der alten Lyra, wodurch sie nur einen noch weniger umfangreichen Ton erhielt, so dass man diesen fruchtlosen Wechsel bald aufgab, und mit Hinzufügung einer Saite wieder zu ihrer alten Konstruktion zurückkehrte. Der Versuch, welchen jetzt Herr Salomon in dieser Weise mit der ursprünglichen Guitarre angestellt hat, scheint mehr erreicht zu haben. In seiner Harfenlyra ist sie durchaus umgeformt, ohne dadurch äusserlich bedeutend vergrössert zu sein, aber der Ton hat um das Zehnfache an Umfang gewonnen, und die Mittel, die sie jetzt für das Spiel gewährt, stehen nicht im Vergleich mit ihrer frühern Form. Folgendes sind die näheren Details ihres Baues: Die Harfenlyra ist mit 21 Saiten versehen, die in drei Abtheilungen (necks) getheilt sind. Die mittlere Abtheilung besteht aus 6 Saiten, wie die gewöhnliche Guitarre, die auch auf dieselbe Weise arrangirt sind. Jede gewöhnliche Guitarrenmusik kann auf dieser Abtheilung gespielt werden und zwar mit dem Vortheil eines stärkern Tons und eines harmonischern Effekts. Die linke Abtheilung (am Vordertheil des Instruments) führt den Namen die chromatische und besteht aus 7 Saiten von Seide, die mit Silberschnur umflochten sind. Die rechte Abtheilung, welcher der Erfinder den Namen der diatonischen gegeben, hat acht Darmsaiten. Die Macht dieses Instruments, sein Reichthum an Tönen und seine Fähigkeit dieselben zu variire[illegible] sind so gross, dass es kaum möglich ist, d[illegible] Gränzen der Wirkung, welche es haben kann, zu bestimmen. Die Herren Sor und Carcassi, welche dies neue Instrument geprüft haben, sind von seiner Trefflichkeit überzeugt und gehen damit um, Musik für dasselbe zu komponiren. — Mit geringer Mühe kann jeder, welcher die Guitarre spielt, auch den Gebrauch der beiden hinzugefügten Abtheilungen lernen. Der Erfinder hat auch eine eigenthümliche Unterrichtsmethode für sein Instrument ersonnen, die er nächstens publiziren wird. —

Anzeige.

Herrn C. F. Müller's dargebotene Kompositionen.

Herr C. F. Müller ist einer von den Tonkünstlern, die sich durch mancherlei äussere Schwierigkeiten und Bedrängnisse von der graden Bahn zu einem sichern und hochgesteckten Ziele öfters abgedrängt sehen, welche manchem nicht eben geistig mehr Begabten offen und eben vorliegt. Es ist ihm bis jetzt nicht vergönnt gewesen, seine Kraft zu Einer, eines Künstlerlebens ganz würdigen Aufgabe, oder zur vollkommnen Ausbildung für eine solche zusammenzufassen. Um für den Unterhalt einer zahlreichen Familie zu sorgen, hat er eilen müssen, eine Reihe Kompositionen hervortreten zu lassen, deren nächste Bestimmung gewesen, Beifall, Theilnahme und Unterstützung vom Publikum zu gewinnen.

Diesen Zweck scheint er keineswegs verfehlt zu haben. Eines seiner Werke (ich weiss nicht einmal, ob sein letztes) ist als das sechs und funfzigste erschienen, und lässt vermuthen, dass die frühern sich ein Publikum erworben haben. Oefters haben auch die öffentlichen Blätter Belohnungen verkündet, die ihm von hohen Gönnern ertheilt worden sind.

Jetzt werden seine mannigfaltigen Beschäftigungen als Komponist, Schriftsteller und Lehrer durch einen argen Unfall gestört; er hat den Arm gebrochen. Um den mehrwöchentlichen Ausfall in seinen Einkünften und den Unterhalt seiner Familie zu decken, bietet er dem Publikum Kompositionen an. Es liegen mir

1. Souvenir de Salzbrunn et Warmbrunn (zwei Gesänge),
2. Boutons (verschiedne Gesangstücke),
3. A la turque, Rondeau brillant, vierhändig,
4. Originalmärsche, ebenfalls vierhändig,

vor, die in ihrer anspruchlosen Gefälligkeit gewiss manchem Dilettanten Unterhaltung gewähren können und sämmtlich sehr geschmackvoll herausgegeben sind. Das lithographische Institut von Sachse in Berlin empfiehlt sich ebenfalls damit. In der That haben diese Tonstücke eben so viel Annehmlichkeit, wie die meisten französischen und italienischen, die jetzt in Umlauf gesetzt werden.

Möchten sie doch Käufer finden! Damit man nicht eine tiefere Tendenz zu scrupulös suche, sondern sie gleich ohne weiteres scharmant finde, muss ich bemerken, dass Herr Müller aus Paris oder Japan ist und sich nur deswegen „Komponist in Berlin" nennt, um der kunstgebildetsten Stadt damit zu huldigen.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. März — № 12. — 1830.

Beurtheilungen.

Die Flibustier, Oper in 3 Aufzügen von E. Gehe, in Musik gesetzt von J. C. Lobe.

(Schluss.)

Das Theater verwandelt sich in den Marktplatz Panama's. Maria erhält die Kunde von dem beginnenden Kampfe, und in diesem Kampfe stehen ihr Vater und ihr Geliebter sich feindlich gegenüber. Wer auch siege, ihr ist es gleich schrecklich. Doch sollte die Kindespflicht der Liebe nachstehen, und dieser Kampf der Gefühle ist der Inhalt des jetzt beginnenden Ensembles, No. 12, in welchem die Musik den in der Ferne hörbaren, aber immer näher rückenden Sturm in einem einzigen, wahrhaft grossartig steigernden Crescendo, worin auch die flüchtenden Frauen ihre Jammerklagen mischen, ausdrückt. In dem folgenden Recitative stürzt der besiegte Vicekönig auf das Theater, wird von den, in spanische Uniformen gekleideten und von Boa ihm heuchlerisch als Hülfstruppen zugeführten Flibustiern gefesselt, worauf der Sieger Morgan erscheint. Er giebt sich Don Gusman als der Vertriebne und Bruder des Gemordeten zu erkennen und hiermit beginnt das zweite Finale, No. 13.

In dem ersten Satze desselben, Allegro marcato, Es-dur, 4/4, labt sich Morgan in Hohn und unterdrückter Wuth an dem Anblicke und Besitze seines Todfeindes, während dieser ihm kalte Ruhe und Verachtung entgegensetzt und dadurch jenen und seine Flibustier zur höchsten Wuth aufreizt. Dies ist in der Musik trefflich, in klarer Form und zum Theil sogar melodisch ausgedrückt. Furchtbar wirkt die von den Flibustiern in dem folgenden Tempo, Allegro feroce, C-moll, 6/8, unisono hervorgedonnerte Frage an Morgan:

Seeräuberkönig, sprich,
Soll er gewippt am Baum
Bussen der Freiheit Traum?

Der, von Maria fest umschlungene Vater soll zur Marterbank abgeführt werden, da erscheint Alonso an der Spitze der Bukanier und ruft ein gebieterisches Halt! In einem stolzen, aber gefühlvollen Larghetto maestoso wendet er sich zuerst an den Vicekönig, giebt sich als den Sohn des Gemordeten zu erkennen, verspricht ihm aber um der geliebten Tochter willen, Verzeihung und Schutz; dann bittet er in der zweiten Hälfte des Satzes Morgan um Nachsicht für jenen. Dieses Stück ist eins der ausdrucksvollsten und gesangreichsten der Oper, doch hie und da wünschte ich die Begleitung etwas einfacher. Hieran reihet sich der Schluss-Satz des Finales, ein wüthender Donnersturm der verschiedenartigsten Gefühle aller Anwesenden, worin der Komponist ein Feuer und eine so hinreissende Kraft entwickelt hat, dass, wenn man dieses Finale oder Morgans Arie gegen die sanftern Partien der Maria, z. B. ihrer Arie, des Liedes der Indianerinnen hält, man sagen muss, dass Lobe in vollem Maasse alle Mittel besitzt, die zum Opernkomponisten gehören, und in der Handhabung derselben bereits eine Sicherheit und Gewandtheit bewiesen hat, die in der Folge ganz Ausgezeichnetes von ihm erwarten lassen.

Der dritte Akt öffnet uns eine neue Welt, die der Indianer, und gab dem Komponisten vorzugsweise Gelegenheit, das Talent für originell-phantastische Erfindung und Karakteristik zu entwickeln. Er ist überhaupt der schönste und vollendetste, und auch hinsichtlich der Dichtung recht mannigfaltig und interessant. Gleich der Entreakt (No. 14, ein, nur anders instrumentirter, nachher erscheinender Chor der Indianer) eben ...

originell als das Nachfolgende deutlich vorbereitend, führt uns in eine ganz neue Region. Die durchgängig pianissimo zitternde, unheimliche Erwartung malende Bewegung des Saitenquartetts, das lauschende Auftauchen der einzelnen Blasinstrumente, das einigemal wiederholte Aufschrecken des ganzen Orchesters dazwischen, deuten schon jetzt die im Verlaufe des Akts erscheinende Situation sehr treffend an, und ich rechne dieses kleine Stück zu den karakteristisch-schönsten und originellsten der neuern Zeit.

Ganz dasselbe gilt von der bald darauf folgenden Arie Boa's in Fis-moll, 2/4, deren wild-phantastischer Geist sich in durchaus neuer Art und Weise, mit eigenthümlichen Figuren und Wendungen ausspricht. Nebenher bemerkt man noch eine das Ganze zur höchsten Einheit führende thematische Haltung *).

In dem folgenden Terzett im Kerker zwischen Maria, ihrem Vater und Boa (No. 15) und der sich daran schliessenden, höchst leidenschaftlichen Arie Maria's treten wieder neben einigen sich durch den ersten Theil des Ganzen hinziehenden sanft schwärmerischen Motiven mehrere höchst treffende und interessante Züge hervor, worunter z. B. die klagend bittende Stelle des Fagotts bei den Worten: „sich der Blick der Jungfrau wendet," das ganze 6/8 Tempo, wo Boa, mit neuer aber falscher Hoffnung tröstend, durch einen unterirdischen Gang erscheint, dann vorzüglich die Stelle Maria's im letzten Tempo: „ob der Fuss zurück mir bebet und die Hölle stumm mit Schauern mich umschwebet" gehören.

Nach diesem Terzett kommt eine Arie Alonso's (No. 16), C-dur, die zu den ausdrucksvollsten, melodiösesten und zugleich für den Sänger dankbarsten ihrer Gattung gezählt werden muss. Tiefe, aber hoffnungslose Sehnsucht nach der Geliebten ist der Inhalt der ersten Hälfte derselben, worin besonders die Worte: „Und es reden Bäume, Wellen, Erd' und Himmel nur von ihr" sehr lieblich ausgedrückt sind. Im zweiten, in raschern Tempo forteilenden Theile erhebt sich Alonso und will den Tod der Ehren auf dem Felde des Kampfes suchen. Durch das heroische Aufstreben des Jünglings klingt aber immer die zärtliche Sehnsucht durch.

Für den Kulminationspunkt des ganzen Werkes erkläre ich aber unbedingt das nun eintretende letzte Finale. Es beginnt mit einem Chore der Indianer und Indianerinnen, welche in dem Thale Mora, hinter Felsen lauschend, ihre Opfer, Don Gusman, Maria und Morgan erwarten, die Boa ihnen zuzuführen versprochen. Ueber die Musik und den Karakter sprach ich schon beim Entreakt, denn die ist es wieder. Bei dem Erscheinen Morgans, der zuerst kommt, verschwinden alle hinter die Felsen, und dieser spricht in einem düstern, die Mitte zwischen Arie und Recitativ haltenden musikalischen Monologe, voll bedeutsam-kräftigen Ausdrucks, E-moll, 4/4 seine Gedanken und Plane für die Zukunft aus, doch so, dass man glauben muss, das Schicksal, das ihn erwartet, dränge sich schon ahnend und unbewusst in seine Seele. Dieser kleine Satz ist für den Kenner einer der werthvollsten. Morgan hört Tritte in der Ferne und verbirgt sich, worauf Boa mit Gusman und Maria erscheint. Auf die Frage der letztern, ob die See und das Schiff, auf dem er sie vor den Flibustiern zu retten versprochen hat, nahe sei, schlüpft er mit den Worten: „wir sind zur Stelle!" hinter die Felsen, und Morgan tritt hervor. Die Figur, welche jetzt von den Violinen angeschlagen wird und die aufsteigende Gier nach Rache in Morgans Gemüthe schildern soll, erinnert aber sehr deutlich an Cherubini. Während Morgan glaubt, er könne nun endlich seine Rache an dem Vicekönig befriedigen, erscheint Boa auf einem Felsen und jene sehen sich von allen Seiten von den Indianern eingeschlossen. Von wahrhaft grossartiger Wirkung ist der Moment, wenn Boa ausruft:

Und beiden Feinden feindlich nah,
In Waffenmacht steht Boa da,
Mit ihm der Zorn von India!

Indem er jetzt in wilder Lust seine Indianer, die die Getäuschten umringen und fesseln, zur Rachelust anreizt:

*) Der Komponist hatte dieses Stück zuerst als Lied behandelt, und so ist es in der Leipziger musikalischen Zeitung als Beilage erschienen. Mir aber scheint die zweite Behandlung als Arie besser und auch für den Sänger durch die eingewebten Melismen dankbarer.

Herab auf sie, die uns verfallen!
Es sollen Berg und Thal und Wald
Von unsern Todtenliedern schallen.

fällt sein Gesang und das Orchester in seine erste Arie aus Fis-moll, was einen wahrhaft ergreifenden Effekt hervorbringt. Don Gusman wird an einen mit Reisbündeln umlegten Pfahl gebunden, wo er verbrannt werden soll, Morgan aber zu demselben Qualentode ausser der Bühne abgeführt. Immer wilder steigernd geht jetzt Chor und Orchester in E-dur, 6/8 über: „Auf nun in Tänzen lasset die Fackeln, die blutrothen, glänzen!" Da hört man einen Schrei hinter der Scene, ein Indianer meldet wüthend und athemlos, dass Morgan sich in das eigne Schwert gestürzt habe. „Ein Opfer entronnen, gestört des Festes Wonnen" heulen die Indianer auf, und wieder in Boa's Melodie rast der Chor unisono los: „Mit doppelten Qualen bezahlen sollst Du." Darauf geht die Musik wieder in E-dur und das 6/8 Takt-Tempo über. Indem nun ihre Wuth auf's Höchste gesteigert ist, sie Don Gusman wie rasend umtanzt haben, die Flamme ihn schon verzehrend anleckt, sie ihn noch mit Lanzen durchbohren wollen, hört man in der Ferne Hörner. Alonso mit seinen Bukaniern ist's, der rettend herbeieilt, die Indianer verjagt und Don Gusman und Maria befreit. — Eine Generalpause tritt ein, in welcher sich die Liebenden und der Gerettete stumm gegenüber stehen, während der Hörer, auf's höchste durch den vorigen wilden Spuck erregt, sich sammeln und erholen kann. Klarinetten und Fagotts beginnen in Terzen sanft herabzusteigen, als athme die Brust frei und wonnig. Don Gusman will den edlen Feind an seine Brust drücken, doch dieser tritt kalt und stolz zurück und will nun auf ewig scheiden. Aber Gusman, dessen Herz von dieser Stunde Schmerz erweicht ist, bittet in einer sanft rührenden beschwichtigenden Melodie um Frieden und bietet ihm selbst der Tochter Hand zur Sühne. Da neigt sich Alonso's Herz versöhnt dem Feinde zu und mit der lieblichen spanisch-nationalen Melodie aus Maria's erster Arie schliesst beruhigend die Oper.

Ziehen wir nun aus dem, was Lobe in diesem Werke gewollt und zum bei weitem grössten Theile erreicht hat, ein Resultat, so ergiebt sich, dass er alle Mittel besitzt, um bei fortgesetztem Fleisse und derjenigen Zugabe fördernder Verhältnisse und Umstände, welche auch dem glücklichsten Talent nöthig sind, wenn es zur vollen Reife gelangen soll, ein ausgezeichneter dramatischer Tondichter zu werden. Denn neben einer reichen Fantasie, seiner Originalität, und einem universellen Empfindungsvermögen zeigt er zugleich viel Verstand in Anwendung jener Gaben zu bestimmtem dramatischen Zweck, und aus solcher harmonischer Vereinigung nur können wahre Kunstwerke hervorgehen. 22.

Berichte.

Möser's Akademien.

Berlin, den 17. März.

Nach zwei Quartettversammlungen, in denen das delikate und wohl in einandergreifende Quartettspiel der Herren Möser, Ganz, Lenss und Kelz die Freunde dieser feinen Kompositionsgattung erfreut hatte, wurden heut wieder Orchester-Kompositionen aufgeführt, und zwar:

1. eine Symphonie aus Es-dur von L. Spohr,
2. die Ouvertüre zum „Vampyr" von Lindpaintner,
3. die E-dur-Symphonie von Beethoven,

letztere auf lebhaftes und allgemeines Verlangen der Kunstfreunde zum zweiten Mal in diesem Winter.

Das erste dieser Tonstücke zeugte von Spohrs bedeutendem Talent und grosser Kunstbildung, wie alle Kompositionen dieses würdigen und so vielseitig verdienten Künstlers. Es war sogar erfreulicher, wie manche andre seiner Kompositionen; denn bei gleichem Kunstreichthum und Kunstgeschick erhielt es sich weit freier von jener Monotonie der weichen Sehnsucht und Klage, die man aus den meisten Tonsätzen Spohrs vernimmt, und die seiner Vollendung als Dramatiker bisher am hinderlichsten zu sein scheinen. Noch viel mehr als durch andre Werke wird man bei dem Anhören dieser Symphonie an hundert Stellen zu dem Glauben geführt, dass es nur Eines kräftigen Wollens von Spohr bedürfe, um ihm einen noch höhern Stand zu

erwerben, als er jetzt würdig behauptet. Nur die ganze, alles hingebende Liebe für irgend Einen Gegenstand seiner Tondichtung fehlt ihm, eine Liebe, in der man sich selbst und seine individuellen Neigungen und Wünsche und Launen dahingiebt; die Aesthetiker nannten es: objektiv werden, haben's aber nie selbst empfunden und geübt. Wo diese Liebe fehlt, sind die neuesten und eigensten und schönsten — Gedanken nur Redensarten, die man allenfalls bewundern kann, ohne dass sie uns entzünden. Möchte doch dem trefflichen Tonmeister endlich ein solcher Gegenstand gegeben werden, der ihn sich selbst entführte!

Die Ouvertüre von Lindpaintner bekundete wieder das grosse Talent dieses originellen Komponisten besonders durch geistreiche und tief empfundene Züge in der Instrumentation. Näher wird sie nur im Zusammenhang mit der in Berlin unbekannten Oper verstanden und gewürdigt werden können.

Die beethovensche Symphonie war nur ein wiederholtes Zeugniss von der Erfüllung höchster Künstlerpflicht. Sie ist eines von den Werken des unsterblichen Tondichters, die in gleiche Sphäre mit Mozarts, Spohrs und Andrer Symphonien gehören, in denen sich der Künstler noch nicht zu einem höhern Bewusstsein, zu einer bestimmten Idee erhoben hat. Unbedingt muss man seiner C-moll-, A-dur-, Es-dur-, F-dur-, D-moll-Symphonie eine höhere Bedeutung zuerkennen, liess auch eine derselben Einzelnes zu wünschen, was die B-dur-Symphonie schöner erfüllt. Aber jeder fühlt: was einmal den Dichter zu seinem Werke heanrief, hat ihn ganz erfüllt; mit Liebe hat er sich dem ganz geweiht; und diese treue Liebe giebt ihm in jedem Moment das Gehörige, bewahrt ihn vor jeder fremden Zumischung, vor jeder rohen Willkühr. Seine Schmeichelworte beschwichtigen und beseeligen uns, wenn es eben an der Zeit ist; der gewaltigste Orkan seiner Töne erschüttert uns, aber zu freudigem Erbeben; erhebt uns selbst durch das Gefühl seiner Schrecken und unsrer Schwäche, während jene willkührlichen Schläge anderer Kompositionen uns verletzen mit dem Gefühl blindwüthender Gewalt.

Diese reine Liebe liess sich auch neulich aus jedem Ton

des Requiem von Mozart

empfinden. Es liegt mir fern, jenen Streit über die Aechtheit des Werkes wieder zu erwecken. Aber eine doppelte Lehre gab die vortreffliche von Liebe des Kunstvereins beseelte, von Liebe der Zuhörer fromm aufgenommene Aufführung. Wer an diesem Abend oder nachher jenes Streites und seiner Bitterkeit sich erinnerte, muss gefühlt haben, dass die Verehrung und Liebe, ich möchte sagen: der Glaube an das Werk, durch alles Vorgegangene nicht erschüttert, ja nicht berührt worden ist. Mit Unrecht fürchtete man G. Webers Untersuchung, mit noch viel grösserm Unrecht schrieb man ihm sogar die Absicht der Antastung zu. Möchte man sich bewusst werden, dass die wahre Liebe nicht Waffen des Hasses bedarf, um ihren Gegenstand sich werth zu erhalten.

Dann aber konnte jeder fühlen, wie sicher Kunstforscher den Anlass zu solcher Missdeutung meiden würden, wenn sie in jedem Augenblick ihres Wirkens die volle Liebe vor Augen hätten, die der Gegenstand ihrer Untersuchung sich im Herzen des Volks erworben. Die Wahrheit muss gesagt werden, und rücksichtslos. Aber es ist eine unvollständige Wahrheit, also keine, die dieses Moment fallen lässt, die ein Werk gleichsam als ein eben gebornes zeigen will, ohne sein Leben im Volke mit in's Auge zu fassen. Wollte man auch voraussetzen, dass z. B. einzelne Theile oder Sätze des Requiem unächt, sogar Mozarts unwürdig seien: so musste die Frage tief und bedachtsam aufgenommen werden, wodurch doch auch diese Sätze Gegenstand der Volksliebe und Volksverehrung geworden. In jedem Augenblick, wo dem Künstler oder Kunstforscher die Liebe fern tritt, steht der Irrthum schon an seiner Seite. M.

Göttingen und Henriette Sontag.

Die herrschende Kunst in der heutigen Welt hält ihren Scepter auch über den Sitz der würdigen Georgia Augusta. Nicht nur, dass ein sogenanntes akademisches Konzert, von dem durch mehrere methodische Schriften über Musik

wohlbekannten D. Heinroth geleitet, während des Sommers und Winters fortbesteht, und manches zu hören giebt, was, wenn man nicht den höchsten Maasstab da anlegen will, wo beschränkte Mittel eine billige Beurtheilung fordern, auch den erfahrnen Kunstfreund, der mit den Fortschritten der öffentlichen Musik in Verbindung bleiben will, erfreuen kann und den Eifer für einen edlern Genuss nicht verkennen lässt; — auch treffliche und namhafte Gäste besuchen uns. Ich nenne aus der letztern Zeit den geschmackvollen Pianofortespieler Elliot aus Hannover — leider werden jetzt nur die Konzertbesucher mit Leistungen auf dem Pianoforte bis zur Uebersättigung gefüttert; ferner den in Fertigkeit und Ausdruck ausgezeichnete Klarinettvirtuosen Faubell, welcher bisher in dem Orchester in Frankfurt a/M. angestellt war, aber durch den Besitz einer kräftigen tiefen Bass-Stimme verleitet, sein Instrument aufzugeben und auf der Opernbühne sein Glück zu versuchen im Begriff ist, — er hat uns durch den Vortrag eines durch Karakteristik verdienstlichen Konzerts von C. M. v. Weber, eine Polonaise von Panni und einiger für die Klarinette arrangirten Pianofortevariationen von C. M. v. Weber (mit Begleitung des Pianofortes) viel Vergnügen gemacht; ferner die beiden Virtuosen aus Meiningen, Kapellmeister E. Grund und Konzertmeister G. Knoop, welche vor Kurzem gemeinschaftlich (am 25. Febr. d. J.) Konzert gaben. Es will viel sagen, wenn das Konzertspiel auf dem Violoncell bei einem grossen Publikum Furore macht, und dies war mit dem Spiel des Herrn Knoop der Fall. Es kam hierbei nicht in Betracht, dass dieser Künstler aus Göttingen gebürtig ist; denn ich erinnere mich mit Vergnügen, welchen ungewöhnlichen Eindruck sein Spiel erzeugte, als ich denselben schon vor mehreren Jahren in dem abonnirten Konzert in Leipzig hörte. Damals machte Knoop seine erste Kunstreise; sein Name war noch nicht mit Ruhm bekannt, und schon damals zogen ihn die Kenner in vielen Stücken, besonders im Tone und in der Zartheit des Vortrags den grössten jetzt lebenden Violoncellvirtuosen Deutschlands vor. Aber der Künstler steht jetzt in der Blüthe seiner Kraft und seines Rufes und so musste sein Spiel auch hier den lebhaftesten Enthusiasmus erzeugen. Er spielte Spohrs Violinkonzert in Form einer Gesangscene, arrangirt für das Violoncell, mit einem Vortrag, der hinreissend war und mit einer Meisterschaft, die nicht die kleinste Passage schuldig blieb; ferner Variationen von Kummer über eine Walzermelodie, mit einer so scherzenden Leichtigkeit, dass unsre feurige Jugend ihn zur Wiederholung durch stürmenden Beifall nöthigte. Sein Name wird Göttingen auch in musikalischer Hinsicht auszeichnen. Herr Kapellmeister Grund spielte auf der Violine ein Potpourri von Spohr und ein Violinkonzert desselben Meisters. Sein Spiel ist kräftig, durchgreifend, aber man glaubt mehr die Tüchtigkeit eines braven Vorgeigers als die Leichtigkeit und Freiheit des Konzertspielers in demselben zu finden. Auch ihm wurde gebührender Beifall zu Theil.

Endlich — erschien auch die in den Hauptstädten Europa's mit Ruhm gekrönte Sontag (am 4. März) und brachte das ganze Städtchen in frühlichen Allarm. Man hörte schon mehrere Tage vorher, dass dieselbe in dem benachbarten Kassel Konzert geben werde, und so entstand das Verlangen der hiesigen Musikfreunde sie zu einem Konzerte nach Göttingen einzuladen. Am letztern Sonntag machten Anschlagezettel die Annahme der Einladung bekannt; Fräulein Sontag wollte den folgenden Tag in Göttingen eintreffen und singen. Da stellte sich das feindliche Element dazwischen und die zwischen Kassel und hier ausgetretenen Flüsse bestimmten die berühmteste der „Cantatricen" (wie man sie in der Kassler politischen Zeitung nannte) noch ein zweites Konzert in der freundlichen Residenz zu geben. Man gab daher alle Hoffnung auf, dass Göttingen die in ihr geliebtes Berlin zurückkehrende Sängerin auf ihrem Triumphzuge auf einen Tag aufhalten werde. Mittwochs aber verkündete ein neuer Anschlag, dass die gefeierte Sängerin Donnerstags, den 4. gewiss ankommen und Abends Konzert geben werde. Alles drängte sich nach Billets und 600 für den Eintrittspreis von 1 Thlr. 15 Sgr. waren schon am Abend verkauft. Gestern Morgens bemerkte man schon

lebhaftere Bewegung auf den Strassen. Gegen 1 Uhr kündigten Reitende, welche ihr entgegengeritten waren, ihre Ankunft an, und wenig Minuten nachher fuhr sie in ihrem schwerbepackten Reisewagen unter lautem immer wiederholtem Vivat mehrerer hundert Studirenden, welche sie auf der Weender-Strasse erwartet hatten, in den Gasthof ein; auch erschien sie bald darauf bei sich wiederholendem Vivat mit freundlich dankenden Gebehrden am Fenster. Nachdem sie einige Visiten angenommen, stieg sie, umdrängt von der Menge, welche sie zu sehen begierig war, und umtönt von lauten Zurufen in den Wagen, um in den Konzertsaal zur Probe zu fahren. Unterdessen vermehrten sich auch die angekommnen Fremden in der Stadt so, dass fast die Gasthöfe nicht mehr zureichten, sie zu fassen, und die Einlasskarten immer schwerer zu erlangen wurden. Schon um 4 Uhr stand der Platz vor dem Restaurationssaal gedrängt voll; und diejenigen, welche sich der Billets erfreuten, strömten hinein. Der ziemlich geräumige Saal konnte schon um 6 Uhr wenig Menschen mehr fassen und erst um 7 Uhr sollte die hochgespannte Erwartung der Hör- und Schlustigen befriedigt werden. Man rechnet fast 900 Menschen, welche eingelassen wurden. —

Nach einer Ouvertüre, bei welcher sich das hiesige Orchester, wie an diesem Festtage überhaupt, sehr zusammennahm, trat Fräul. Sontag in elegantester Pariser Tournure, ein reichblitzendes Diadem auf dem Haupt, auf, umschrien von feurigen Kehlen und mit rauschendem Händeklatschen begrüsst, und sang eine Arie von Bellini, ein Stück in gewöhnlichem Geschmack der Rossinischen Nachahmer. Von Satz oder Karakter ist dabei wenig die Rede: es ist blos für Kehle und Ohr eingerichtet. Die Sängerin aber hat ihren Grund so zu wählen, sie kann mit solchem Stoffe schalten, wie sie will, und erhebt ihn zur äussersten musikalischen Süssigkeit, zu welcher ihre Blicke und Gebehrden noch reichlichen Zucker hinzufügen. Man wird an die Bonbons erinnert, welche ihr Bild schmückt. Ihre Stimme hat sich etwas verändert, ich glaube wohl, dass sie ein wenig angegriffen von den Strapazen der Reise, des täglichen Singens und der Gemüthsaufregung bei dem Empfange, der ihr hier zu Theil ward, sein musste, aber bei längerm Singen wurde sie immer klarer. An Stärke in den Mitteltönen hat sie seit den vier Jahren, seit dem ich sie nicht gehört, gewonnen; in den höhern Regionen klingt sie etwas scharf, sobald die Sängerin sich nicht der halben Stimme bedient — aber das that sie auch meist das ganze Konzert hindurch. Fräulein Sontag excellirte schon vor einigen Jahren in der Kunst, die Stimme zu Hervorbringung von Flageolet-Tönen und flüchtigen Flötenpassagen anzuwenden; jetzt, könnte man fast sagen, ist sie zu einer menschlichen Flöte geworden. Die Reinheit, die Sicherheit, mit welcher sie oft im leisesten Piano den Ton nimmt, die chromatische Leiter auf- und abwärts durchläuft, ja durchfliegt, mit einem leisen Hauche der Stimme Perlen von Tönen aneinanderreiht, der Geschmack, mit welchem sie Verzierungen, ähnlich den Passagen jenes sanften Instruments, erfindet — das ist eine Fertigkeit, die nicht leicht eine andre jetzt mit ihr theilen wird. Die Stimme und Gesangsart erinnerte den Unterzeichneten in diesem Konzerte lebhaft an Mad. Grünbaum, wie er sie vor mehrern Jahren hörte; allein er muss gestehen, dass Fräul. Sontag sie an Rundung, Sauberkeit und Lieblichkeit noch zu übertreffen scheint. Hier fällt kein Ton aus, das leiseste Zittern der Stimme ist vernehmlich, und jeder Ton kuzelt das Ohr. Ich sage nichts von dem Beifall weiter, den ihre Leistungen erhalten mussten, und der die Sängerin jedesmal wieder empfing, so oft sie auf dem Orchester erschien.

Nach der angeführten Arie spielte ein wackerer hiesiger Pianofortespieler, Komponist und Musiklehrer, Herr Kuhlenkamp, der sich auch kürzlich in einem von ihm veranstalteten Konzerte sehr auszeichnete, Variationen für Pianoforte von Herz mit eleganter Fertigkeit und verdientem Beifall; hierauf trat Fräul. Sontag wieder auf und sang die Schlussarie aus Cenerentola von Rossini in derselben eleganten und brillanten Weise. So schloss der erste Theil und das aufgeregte Publikum konnte in der drückenden Atmosphäre vor Entzücken kaum freien Athem schöpfen.

Den zweiten Theil eröffnete ein Allegro-Satz aus einer mozartschen Symphonie — Vater Mozart, wie kamst du zwischen Bellini und Rossini und Monsieur Herz? — Darauf die bekannte Rosinenarie oder vielmehr Cavatine aus dem „Barbier von Sevilla." Die kleinen Nötchen, mit welchen die Sängerin sie ausschmückte, liessen wieder die äusserste Eleganz und Sicherheit und Volubilität bewundern, mit welcher sie im zarten Piano ihre Stimme zu handhaben weiss. — Man fand darauf Gelegenheit, ihre Arie unmittelbar mit der natürlichen Flöte zu vergleichen; denn Herr Methfessel (ein hiesiger wackerer Musiker) spielte die Fürstenauischen Variationen auf das Thema: „O cara memoria" auf diesem Instrumente. Auch er hat in seinen fliegenden Passagen und Stakkato's das angenehmste Piano und viel Volubilität; aber es ist schade, dass er meist seine Kraft noch nicht zu sparen weiss und daher am Schlusse etwas dem Orchester voreilt und an Athem verliert. Da weiss die Königin dieses Abends ihre Mittel besser zu beherrschen; dies zeigte sie am glänzenden in den für die Singstimme arrangirten Violinvariationen von Rode, die man seit Mad. Catalani's Epoche in Konzerten zu singen pflegt. Mag man es einfältig nennen, mir gefiel das Thema am besten, da hört man doch noch einen längern Ton und etwas, was wie Gefühlsvortrag klang; was die Singvariationen selbst anlangt, so muss man gestehen, dass die gefeierte Sängerin in dieser Art vollendet ist. Es giebt aber Leute, welche diese Art gern um Einen vollen Ton der Milder, oder um Eine gefühlvolle Kantilene der Schechner hingeben; indess ich verdenke es auch wieder denen nicht, die das in seiner Art vollendete seine Virtuosenstück mit aller Auszeichnung würdig halten, die es von der staunenden Menge empfängt. Unter lautestem Vivatrufen fuhr die Gefeierte nach Hause, ja mehrere junge Leute spannten die Pferde vor ihrem Wagen aus und zogen diesen selbst *) vor den Gasthof; und noch um Mitternacht standen Haufen von Leute unter ihrem Fenster. Sie öffnete zwei Mal das Fenster und dankte in zierlicher Rede. Am folgenden Tag wandte sie dem berauschten Publikum den Rücken.

A. Wendt.

*) Nun, was ist da weiter? Das haben sie Napoleon und Friedrich dem Grossen auch gethan. D. R.

Notizen.

(Ueber den Zustand der Musik bei den Neu-Griechen.) Die Musik der Neu-Griechen — erzählt Dodwell in seiner Classical Tour in Greece — ist sehr verschieden von der der Alten. Sie ist gemeiniglich rauh und beleidigt das Ohr, wie ihr Wein den Gaumen. Der Gesang der gemeinen Griechen hat fast denselben Karakter, wie das natürliche und ungekünstelte Gurgeln der italienischen Bauern, das jedem fremden Ohr eben so unausstehlich ist. Die wehklagende Lyra und die klingelnde Tamboura, die schrillende Pfeife und die schwerfällige Trommel, so wie das unharmonische slavonische Monochord sind es besonders, welche auf die lebhaften Gefühle der Neu-Griechen Eindruck machen. Ein Grieche kann selten singen, ohne zu gleicher Zeit zu tanzen, und die Zuhörer können ebenfalls der Versuchung nicht widerstehen, von der Partie zu sein. Wenn sie alle zusammen singen, ist der Lärm wirklich fürchterlich, und es kann mit unter die grössten Beschwerden eines Reisenden in Griechenland gerechnet werden, so aller Orten von Musik und Gesang begrüsst zu werden. Obgleich es beim ersten Mal Lachen erregt, so wird es doch, wenn die Neuheit vorüber ist, unerträglich. Der Reisende wird so zuweilen von Sonnenaufgang bis Untergang durch seine Begleiter gemartert. Der Hauptgegenstand ihrer Gesänge ist Liebe, und in einem Liedchen, das ich hörte, war erklärt: „Wenn der Himmel Papier wäre, und das Meer Dinte, es würde nicht ausreichen, um darauf zu schreiben den Schmerz über die Geliebte, die mein Herz in Athen zurückgelassen." —

Die Griechen und Türken bewundern und verstehen keine andre Musik als ihre eigne; die der andern Nationen ist ihnen eben so unverständlich als eine fremde Sprache. Die einzige französische Melodie, welche sie singen und der sie einen gleichen Rang mit ihrer eignen Musik zugestehn, ist „Marlborough," die von den Franken in Konstantinopel eingeführt wurde, und welche man auch in manchen grossen Städten von Griechenland singen hört. Sie geben mehr auf die Quantität der Töne in der Musik, und ziehen deshalb auch die lärmenden Instrumente den harmonischen vor. Pietro della Valle, Lady Mary, W. Montague, M. Guys u. D'Ohsons sprechen in ihren Reisen mit Lobeserhebungen und Entzücken von der Musik der Neu-Griechen. Sie müssen glücklicher gewesen sein als ich, der ich während eines fast dreijährigen

Aufenthalts in verschiedenen Theilen der Türkei kaum Eine Melodie gehört habe, die ich auffassen konnte, mit Ausnahme einiger Inseln im Archipelagus, wo das Motiv ihrer Arien zuweilen nicht nur verständlich, sondern auch sogar dem Ohr wohlthuend ist.

Die Musik der Neu-Griechen ist eigentlich, wie auch ihre Poesie, mehr eine extemporirende Kunst, obwohl man keineswegs die Leichtigkeit und Beweglichkeit der italienischen Improvisation bei ihnen antrifft. Die Instrumente, deren man sich gegenwärtig in Attica bedient, sind folgende:

Die Lyra ist fast so gestaltet, wie eine Mandoline, und auch von derselben Grösse. Sie hat drei Saiten, und wird mit einem Bogen gespielt, wie eine Violine. Ihr Ton ist hell.

Die Laute trifft man besonders häufig auf den Inseln an. Sie ist breiter als die Lyra, hat acht Saiten und wird mit einem Federkiel (Quill) gespielt. Ihre Form hat Aehnlichkeit mit der der Guitarre. Der neugriechische Name für Laute ist Λαγουτον.

Die Sackpfeife findet man selten. Ihr Name ist Σκλιτζάμπουνα.

Die Tamboura hat dieselbe Beschaffenheit und Grösse wie eine Mandoline, aber ihr Griff ist viel länger. Sie hat nur zwei Drathsaiten, und wird von den Türken Rebab genannt. Vielleicht ist sie die Φορμιγξ bei Homer.

Das Monochord ist fast von derselben Form, aber er hat nur eine Drathsaite, woher sein Name. Man könnte leicht behaupten, dass Apollo selbst nicht im Stande sein würde, einem solchen Instrumente Melodien zu entlocken.

Eine lange Pfeife, deren sich die Türken in ihren Musiken häufig bedienen, heisst Καραμουσα oder Ζουρνας. Sie hat einen sehr gellenden und lauten Ton. Eine andre lange Pfeife giebt es, ἀνακαρη, und eine kleinere, die Φλογιέρα genannt wird. Die attischen Schäfer haben eine kleine Pfeife in Gebrauch; Namens Μεναυλος, die sehr mit der vom Pan erfundenen (bei Plinius, Nat. Hist. VII., 56.) übereinstimmt, und auf der sie die süssesten Töne hervorzubringen wissen.

Die Schäfer und das gemeine Volk lieben auch besonders sehr die Panpfeife, die gewöhnlich zwölf Läufe hat, und von den Griechen Συριγξ oder Συρινγα, von den Türken Nëith genannt wird. In alten Zeiten wurde sie aus sieben ungleichen Röhren (Fistulae) gebildet, zuweilen auch aus neun, wie wir bei Theocrit sahen (Idyl. VIII., 18.), der sie ἐννεαφωνον nennt.

Die Blechtrommel *) ist besonders bei den tanzenden Derwischen in religiösen Ceremonien üblich. Der türkische Name ist Daïre.

Die Türken haben eine grosse Trommel und eine kleinere; es sind Halbkugeln aus Bronze mit Fellen gedeckt. Sie haben auch Cymbeln, die ich aber nie in Griechenland in Gebrauch sah. —

(Musikfest in Gloucester.) Ueber dies (106te) von den drei Diöcesen Gloucester, Worcester und Hereford zum Besten der Wittwen und Waisen ihrer Geistlichen gefeierte Musikfest in Gloucester glauben wir unsern Lesern noch eine Notiz schuldig zu sein, da das Birmingham'sche Fest bereits eine Erwähnung in diesen Blättern gefunden hat. Für die Hauptvokalpartien waren zugegen: Mad. Malibran-Garcia, Mr. Knyvett und Miss Paton; Mr. Knyvett, Mr. Vaughan, Mr. Leffler, Signor de Begnis und Mr. Phillipps. Für die Instrumentalpartien: Mr. F. Cramer als Dirigent, Mr. Marschall aus Oxford, die zweite Hauptvioline, Mr. Ashley: Viola, Mr. Lindley: Violoncello, Signor Dragonetti: Doppelbass, Mr. Ling und Mr. Sharpe: Hoboen, Mr. Williams u. Mr. Egerton: Klarinetten, Mr. Nicholson: Flöte, Mr. Mackintos und Mr. Dobritz: Fagott, Mr. Platt und Mr. Rae: Hörner, Mr. Harper und Mr. Irwin: Trompeten, Mr. Mariotti: Trombone, Mr. Chipp: Doppeltrommel, Dr. Clarke Whitfield, Organist der Kathedrale von Hereford: Pianoforte, Mr. Charles Clarke, Organist der Kathedrale von Worcester: Orgel. Am Dienstag Morgens (22. September) wurde das Fest durch eine Rede des Bischofs von Gloucester in der Kathedrale eröffnet. Während des Gottesdienstes wurde aufgeführt: die Ouvertüre zu Esther, das Te Deum von Händel, ein Doppelchor und ein Duett von Dr. Boyce komponirt, letzteres gesungen von Mr. Vaughan und Mr. Philpps, und ein Doppelchor, der zur Krönung König Georg's IV. von Mr. Knyvott komponirt worden. Mad. Malibran sang unter andern an dem Abend dieses Tages in der Shire-Hall die Recitativ-Arie: „Ombra adorata" (aus Zingarelli's Romeo und Julie), worin ihr bei den Musikkennern nur die noch frische Erinnerung an ihre grosse Vorgängerin, Mad. Pasta, die in dieser Scene immer ihren ausgezeichnetsten Triumph feierte, geschadet haben soll. —

*) ? Tamcour de basque. Der Uebers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. März — № 13. — 1830.

Ueber die Aufführung der *Passions-Musik*, nach dem Evangelium Matthäi von *Johann Sebastian Bach.*

Von mehrern Seiten erfährt man, dass Aufführungen dieses grossen Werkes vorbereitet, oder doch gewünscht werden. Manchem auswärtigen Unternehmer kann daher eine genauere Nachricht über die Einrichtung der hiesigen, von Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy mit der grössten Einsicht unternommenen und ausgeführten Aufführung willkommen sein. Es wird bei den Angaben der Besitz der vollständigen Partitur vorausgesetzt.

Das Werk wurde vom Anfang bis zum Vers 16, Kap. 26 des Evangelii vollständig gegeben. — Nach diesem fiel die Arie:

„Blute nur, Du liebes Herz"

aus. Das Evangelium bis Vers 29 folgte, worauf wieder das Solo:

„Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt,"

wegblieb. Nach den folgenden Bibelversen und dem Choral

„Erkenne mich, mein Hüter,"

(bis Vers 35 vollständig) blieb der Choralvers:

„Ich will hier bei dir stehen"

weg. Evangelium, Solo und Chor bis Vers 39 waren vollständig beibehalten; nach dem letzten Verse wurde das Solo:

„Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder,"

ausgelassen. Von hier wurde der ganze erste Theil mit dem Choral:

„O Mensch, bewein' dein' Sünd' gross"

unverkürzt gegeben.

Im zweiten blieb zuerst Vers 58 des Evangelii weg, ferner nach Vers 60 der Choral:

„Mir hat die Welt trüglich gericht't"

dann nach Vers 63 das Solo:

„Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille."

ferner nach Vers 68 der Choral:

„Wer hat dich so geschlagen,"

Gesungen wurde nach Vers 75 das Solo: „Erbarme dich mein Gott." Der Choral:

„Bin ich gleich von dir gewichen"

blieb weg; eben so das Solo:

„Gebt mir meinen Jesum wieder"

nach Vers 6 des 27. Kapitels; ferner die Verse 9, 8 und 10; ferner (nach Vers 14) der Choral:

„Befiehl du deine Wege,"

ferner Vers 17, 18 und 19; desgleichen nach Vers 22 der Choral:

„Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!"

Das Solo nach Vers 23 wurde nur bis:

„Aus Liebe will mein Heiland sterben"

gesungen. So auch blieb nach Vers 26 von dem Solo der zweite Satz:

„Können Thränen meine Wangen"

weg, desgleichen von dem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" nach Vers 30 der 2te Vers:

„Du edles Angesichte."

Nach Vers 32 fiel das Solo:

„Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut,"

ferner vom Bibeltext Vers 36 und 37, ferner vom nächsten Solo der zweite Satz:

„Sehet Jesus hat die Hand"

(mit Chor) weg.

Bis Vers 54 wurde alles beibehalten; Vers 55 und 56 blieb weg.

Von dem Solo: „Am Abend, da es kühle war," nach Vers 58 wurde der zweite Satz:

„Mache dich, mein Herze, rein,"

weggelassen. Auch Vers 61 blieb weg; alles Uebrige wurde bis zu Ende vollständig gegeben. —

Der Choral:

„O Lamm Gottes unschuldig"

über dem ersten Doppelchor wurde von allen Solostimmen (männlichen und weiblichen) und mehrern auserwählten vorzüglichen Stimmen aus dem Sopran des Chors gesungen, mit 2 Flöten, 2 Oboen und 2 C-Klarinetten (die erste mit den Flöten in höherer Oktave mit dem Sopran) begleitet. Flöten und Oboen jedes Chors waren doppelt besetzt; statt der Oboi di caccia wurden Klarinetten genommen. Das Recitativ:

„Und siehe da, der Vorhang des Tempels"

war von Herrn Mendelssohn für das Saiten-Orchester mehrstimmig ausgeführt; übrigens war Bachs Instrumentation streng beibehalten.

Die unvergleichliche Wirkung der so eingerichteten Aufführungen ist noch im dankbaren Andenken aller Zuhörer.

Ob diese Abkürzungen zweckmässig gewesen? Ich glaube, dies unbedingt bejahen zu dürfen, ohne damit eine indirekte Ausstellung am Plane des grossen Werkes zu begehn. Der Plan dieser Passionsmusik ist vollkommen getreu dem Sinn und der Aufgabe ihres Verfassers. Es sollte am Charfreitag die Erzählung des Evangelisten von dem Opfertode Jesu der Gemeinde vorgelesen werden; als ein Theil des Bibeltextes, an den sich der Gottesdienst des ganzen Kirchenjahres anschliesst, und der ausserdem der Gegenstand ununterbrochener Lesung für alle Kirchenbesucher jener Zeit war. In dieser zwiefachen Beziehung bedurfte es nicht irgend einer kunstreichen Vorbereitung und Einleitung, und es war kein Anfang natürlicher, als eben der Anfang des Kapitels selbst:

„Da Jesus diese Worte geredet hatte."

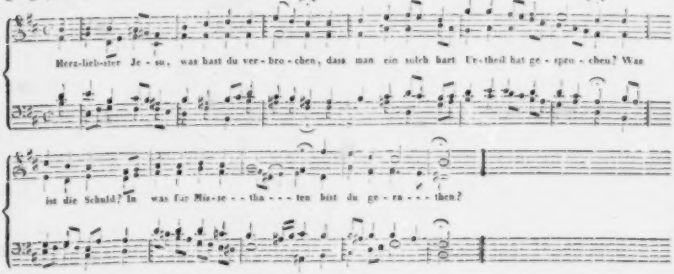
Auch für uns ist diese Treue gegen die Schrift durchaus nicht befremdlich, sobald wir nur mit der gebührenden Sammlung herzutreten und uns durch dieselbe in das Evangelium bereits hineingelebt haben.

In diesem Sinne war es nun auch für Bach unerlässlich, den Inhalt des Evangelii unverkürzt zu geben. Für die gottesdienstliche Vorlesung war es genügend, dass jeder Vers, der für den wesentlichen Inhalt der Charfreitagsfeier vielleicht entbehrlich ist, den vorzutragenden Abschnit-

ten des Evangelii angehöre. So wurden unter Andern die Verse 55 56, Kap. 27 beibehalten, die nur in Beziehung auf vorhergehenden und nachfolgenden Inhalt des Evangelii gelten.

Wie übrigens diese Vorlesung des Evangelii durch die Musik sich zu lebenvollster Darstellung erhoben hat, in der auf das Wort des geweihten Erzählers alle Heiligen und die Menschen und die sündigen Rotten zumal ihre Stimme erheben und aus dem Tode zurückgebannt vor uns treten, muss man gehört haben, oder vor der Partitur sich vergegenwärtigen.

Dies ist der wesentliche Inhalt der Passionsmusik. Ihm gesellten sich ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss zweierlei Betrachtungen der Gemeine, oder für dieselbe zu: zwischen dem ersten und zweiten Theile die Predigt; während dem musikalischen Vortrag des Evangelii fromme Betrachtungen aus Kirchenliedern, als Choräle dem Chor und der Gemeine anvertraut, oder als Solosätze und Figural-Chöre nach Worten Picanders. Eben durch diesen zweiten Inhalt neben dem ersten evangelischen wird, was ohnedem nur Darstellung eines biblischen Vorgangs wäre, lebendiger Gottesdienst der Gemeine. Der tiefste Sinn spricht sich in der Zusammenstellung beider Bestandtheile aus. Indem die weit entlegenen Begebenheiten uns noch einmal in Erzählung, Wechselrede und Handlung vorübergehen: tritt eine zweite Handlung der Gemeine, zu der wir selbst gehören, dazu; die Theilnahme derselben beseelt sich so hoch, dass sie in den nur vorgestellten Vorgang eingreift, dass die achtzehn Jahrhunderte verschwinden und jene ferne Vergangenheit zur lebendigsten Gegenwart umgewandelt wird. So fragt gleich bei der ersten Erwähnung der Kreuzigung (26, 2) die Gemeine:



Und ohne Antwort unaufhaltsam geht die Erzählung fort: da versammelten sich die Hohenpriester. — Jesus hat gesagt (26. 21): einer unter euch wird mich verrathen: und leidenschaftlich durcheinander hat der Chor der Jünger gefragt: „Herr bin ich's?" Da fällt wieder die Gemeine ein, wie vom eignen Gewissen überwältigt und verrathen:

Ich bin's, ich sollte büssen,
An Händen und an Füssen
Gebunden, in der Höll',
Die Geisseln und die Banden,
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel'.

Wenn diese und andre Sätze nur als augenblickliche Unterbrechungen erscheinen, so ruht nach Jesus Worten:

„Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir"

die Darstellung des alten Vorganges ganz. —

O Schmerz! — Hier zittert das gequälte Herz,
Wie sinkt er hin, wie bleich sein Angesicht!

Mit diesen Worten beginnt ein langer Wechselgesang von Chor und Solostimmen der Gemeine, aus tiefstem mitblutendem Herzen. So, wenn Jesus von den Verfolgern ergriffen ist:

So ist mein Jesus nun gefangen;
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden —

Die lebendigste Empfindung reisst hier den Chor zur Handlung hin:

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

bis die Chöre sich in höchster Erregung ergiessen:

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle!
Zertrümm're! Verderbe! Verschlinge! Zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mörd'rische Blut.

Mit dem 56sten Vers und einem sehr ernsten Choral schliesst der erste Theil. — Wie in diesem die Gesänge der Gemeine zu innigster Mitempfindung weckten, so mildern sie, schmelzen die Härte der Vorgänge, die der zweite Theil darstellt, indem sie in tiefster Seele deren heilbringende Folgen, die selige Frucht solcher Leiden, anschauen lassen. Nur wenige Züge mögen dies zum Schluss bezeichnen. Nach Vers 21, Kap. 27 fragt Pilatus das verhärtete Volk:

„Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?"; Sie sprachen alle: „Lass ihn kreuzigen!"

Der Landpfleger sagte: „Was hat er denn Uebels gethan?"

— — Er hat uns allen wohlgethan;
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen macht er gehend.
Er sagt uns seines Vaters Wort;
Betrübte hat er aufgericht't,
Er nahm die Sünder auf und an;
Sonst hat mein Jesus nichts gethan.

antwortet, wieder in der rührendsten Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit, eine Jungfrauenstimme.

Nach Vers 50: „Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied" — setzt mit durch und durch empfundenem Ernst der Choral wieder ein:

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir;
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Aengsten,
Kraft deiner Angst und Pein.

— — Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia — zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihn ihm geben.

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder,
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Oelblatt in dem Munde;
O schöne Zeit, o Abendstunde!

Der Friedenschluss ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht;

Sein Leichnam kommt zur Ruh;
Ach, meine Seele, bitte du!
Geh, lasse dir den todten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken!

Dass diese Betrachtungen übrigens kein nothwendiges Maass der Ausdehnung in sich tragen, ist einleuchtend.

Halten wir die von Herrn Mendelssohn getroffne Anordnung mit der Idee des Bach'schen Planes zusammen, so muss erwogen werden, dass in unsrer Zeit die Passionsmusik nicht mehr wirklicher Gottesdienst, sondern nur religiöse Feier ausser dem kirchlichen Gottesdienst ist, von der Musik begangen, und von den Zuhörern ohne Mitthätigkeit aufgenommen. Daher durften die wenigen Verse des Evangelii ausgelassen werden, die nicht wesentlich zu der Erzählung zom Kreuzestod gehören. Daher musste ein Theil der Choräle wegbleiben, die Bachs Zeitgenossen so wenig zu viel waren, als die langen Kirchenlieder, uns dagegen schon deswegen mindre Bedeutung haben, weil wir sie nicht als Gemeindelieder mitsingen. Daher war es zweckmässig, einen Theil der anderweiten Nebenbetrachtungen zu opfern (wie ja auch die Predigt wegbleiben muss), weil es uns nicht auf das Verweilen bei einem gewohnt-langen Gottesdienste, sondern auf die durchdringendste Einwirkung der das Heilige darstellenden Kunst in ihrer konzentrirtesten Kraft ankommt. Dass Herr Mendelssohn nicht zweckmässiger hätte wählen können, wenn überhaupt ausgelassen werden darf und muss, zeugt ihm die Partitur, die nun in Aller Händen ist. Es ist nicht Vieles geopfert worden; aber eben dieses Wenige würde im ganzen Zusammenhange als zu viel empfunden worden sein.

Die Instrumentation des ersten Chorals trug dazu bei, dem ganzen Satze den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achtstimmigen Chore hervorzuheben. Die Besetzung der tiefen Oboen durch Klarinetten wird ohne Weiteres als zweckmässig einleuchten.

Ich habe zu erwähnen vergessen dass der Choral:

„Wenn ich einmal soll scheiden"

(nach Jesu Verscheiden) ohne Begleitung gesungen, die übrigen Choräle vom ganzen Orchester begleitet wurden.

Marx.

Berichte.

Aus Paris.

Wir haben in unsrer letzten Berichterstattung erwähnt, dass der grosse Klavierspieler Herr Moscheles ein Konzert zum Besten der Armen zu geben geneigt gewesen. Er hatte dieserhalb seinen Aufenthalt in Paris nicht allein verlängert, sondern auch bereits mehrere Anstalten getroffen, und erbat sich zu diesem mildthätigen Vorhaben vom Theater-Intendanten Herrn v. Rochefaucault die Erlaubniss, Sänger und Sängerinnen der Oper dazu in Anspruch nehmen zu dürfen, da ein blosses Instrumental-Konzert hier durchaus unbelohnend ist. Herr v. Rochefaucault verweigerte seine Genehmigung und zwar aus dem Grunde, der Oper keinen Schaden zuzufügen, obgleich besagte musikalische Abendunterhaltung nicht an den bestimmten Operntagen stat thaben sollte. Die hiesigen Blätter rügten solch absolutistisches Verfahren, und wir hoffen, dass unser pedantischer, im Gebiet der Kunst höchst unwissender Direktor des beaux arts, so viel daraus entnommen haben wird, in der Folge mit weniger Offenheit seine philanthropischen Gesinnungen an den Tag zu legen. Wir begreifen sehr wohl, dass Herr v. R. sich wenig geneigt fühlt, aus

eignen Mitteln noch etwas für die bedrängte Menschheit zu opfern; da er schon grossmüthig den Magen seines steifen Beichtvaters mit den üppigen Speisen seiner Tafel füllt, der ihm dafür Ablass ertheilt und den Himmel verspricht; doch aber sollte er Andern, die mit wahrhafter Menschenliebe den Nothleidenden eine Stütze reichen wollen, nicht die Möglichkeit zum Zweck zu gelangen durchaus entziehen. Für solche Sünden giebt's keinen Ablass! —

Herr Moscheles entschädigte darauf, aber leider nur die Kunstfreunde, durch eine Privat-Soiree, die der Instrumentenmacher Herr Pape in seinen glänzenden Sälen veranstaltete. Eine äusserst zahlreiche Gesellschaft hatte hier nochmals Gelegenheit, die so äusserst brillanten und karakteristischen Etuden des Herrn Moscheles, wie ebenfalls seine ausgezeichnete Gabe zum Phantasieren zu bewundern, eine Gabe, die er an dem Abend besonders mannigfach und glücklich an den Tag legte. Am folgenden Tag, den 13. d. M. verliess Herr Moscheles Paris. Ausser Herrn Moscheles spielte der Geiger Bohrer ein Violin-Solo mit bemerkenswerther Zartheit und Genauigkeit, und Mad. Malibran sang wie gewöhnlich höchst anmuthig und gewandt und ergötzte ganz besonders durch den herrlichen so einfach und süss melodischen Kuh-Reigen von Meyerbeer das ganze Auditorium.

Man sagt, dass der Beifall, den Mad. Pasta in Deutschland geerntet, auch Mad. Malibran sporne gleiche Lorbeeren jenseits des Rheins zu sammeln; wir zweifeln keineswegs, dass es ihr gelinge, wenn sie besonders in ihrer Sphäre bleibt und sich nicht etwa zu deutscher Musik versteigt, die wenig oder gar nicht mit ihrer Art zu singen, wie überhaupt mit ihrem ganzen Wesen in Einklang steht. Für Rossinische Opern hingegen und namentlich als Desdemona im Othello, in der Cenerentola und in der Gazza ladra verdient sie ohne Zweifel die Palme. Sie hat eine reine volle und volltönende Stimme, Geschmack, Gewandtheit wie alle nur erdenkliche Energie, und ist nach der unvergesslichen Mlle. Sontag, deren Abwesenheit man hier noch lange beweinen wird, unstreitig die ausgezeichnetste Künstlerin ihrer Art.

Das neue Athenäum für junge Künstler, unter der Leitung des Herrn Chelard, setzt seine Leistungen täglich mit mehr Eifer fort. Die am 18. d. M. verdient als eins der ausgezeichnetsten anerkannt zu werden. Man sieht im Allgemeinen ein edles Streben, sich über die zeitigen Gebrechen zu erheben und an die hohen Meister anzureihen. Es liegt zwar alles noch sehr in der Kindheit, doch sind die besten Erwartungen zu hoffen. Der Saal, der ungefähr 800 Personen aufnehmen kann, war wieder drückend voll. Mehrere grosse Ouvertüren jugendlicher Schöpfung und Mängel wurden gegeben, doch vor allen andern ward ein Chor von H. Berlioz rauschend applaudirt. Dieser junge Komponist vereint nächst einem Reichthum voll gemüthlicher zarter Ideen, noch ein gediegenes Wissen in der Tonkunst und einen Drang nach wahrhafter Erkenntniss im Reich der Harmonien. Mozart, Haydn, Beethoven, v. Weber sind seine göttlichen Vorbilder. Alle andre sind ihm verächtliche Ketzer, die mit frevelhafter Anmaassung jedes schwache Herz verführen und seine Seligkeit untergraben. Es ist zu erwarten, dass Herr Berlioz, der durch mehrere Leistungen bereits sein Streben verrathen, von seinen Landsleuten, die ihn jetzt als einen Sonderling verschreien, einst angestaunt werden wird. Es sind jetzt eine Anzahl Gesänge nach Th. Moore hier erschienen, unter welchen dieser Chor, von dem wir eben gesprochen, vorzufinden ist. — Ausserdem spielte ein junger Geiger, Herr Schmidt, aus der Kapelle des Gross-Herzogs von Darmstadt ein Violin-Konzert von Strauss in E, mit dem glänzendsten Beifall. Besonders excellirt Herr Schmidt im Adagio, wo er die Töne so süss in einander zu schmelzen weiss, als höre man das elegische Sehnen einer Nachtigall nach einem mitfühlendem Herzen. Man empfindet in der Art, wie Herr Schmidt dieses wohltönende Weinen wiedergiebt, dass er selbst auf's äusserste von der Zartheit dieser Himmelssprache durchdrungen ist. Wir hoffen, dass Herr Schmidt, der an dem Abend allgemeines Aufsehen erregte, noch ferner diesen Genuss uns gönnen wird.

In einigen Tagen wird die Academie royale

de musique religieuse, das Oratorium „Samson" von Händel zum Erstenmal geben.

Die herrlichen Leistungen des Konservatoriums, die seit 1815 gänzlich eingestellt waren, fassten endlich im Jahre 1828 den so lang verlornen Faden unter der geübten Leitung des Herrn Habeneck wieder auf, und könnten jetzt in Hinsicht der Ausführung mit jedem noch so vollkommenen Orchester in die Schranken treten, wenn sie besonders im Allgemeinen von dem Feuer beseelter wären, das ihren Dirigenten wie ein Heiliges durch die Adern strömt. Dessen ungeachtet ist das Ensemble wahrhaft bewundernswürdig, höchst ausgezeichnet und gewiss das seltenste in seiner Art, da fast jedes einzelne Instrument dem ersten Meister von Fach anvertraut ist. Das erste Konzert fand am 21. d. M. statt und verdient wegen seiner sorgfältigen Wahl sowohl als auch wegen der meisterhaften Ausführung die höchste Anerkennung. Vor noch 25 Jahren würde man hier eine Zusammenstellung von Musikstücken, die jetzt mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen werden, als die Frucht gewisser Geistesverirrungen betrachtet, und einstimmig ausgelacht haben. Jetzt aber fängt der abgeschmackte, so höchst leere moderne Sinn für Tonkunst, doch an gewisse löbliche Modifikationen zu erleiden und öffnet dem verstockten leichtsinngen Franzosen Ohren und Herz, und leitet ihn, obgleich noch sehr langsam, zur Erkenntniss des Wahren. Die Musik verbreitet sich allgemein und die Verkünder jener zarten Kunst reihen sich allgemein an die deutschen Väter und suchen ihre Zöglinge auch dahin zu verpflanzen. Die Gesellschaft des Konservatoriums wird in einem Zwischenraum von 14 Tagen auch dieses Jahr 8 Konzerte geben, zu denen bereits alle Plätze ohne Ausnahme vergeben sind. Dieses kann einigermaassen wol zum Beweis dessen dienen, was wir eben bemerkt. Das Konzert, von dem wir gegenwärtig Erwähnung thun, bestand in einer grossen Symphonie von Haydn, und erregte besonders in dem so reizenden und seelenvollen Adagio den glänzendsten Beifall, obgleich jene grosse Schöpfung bereits zu verschiednen Malen hier gehört ward. Hierauf folgte ein Chor aus „Euryanthe" von Weber, der ebenfalls auch der herrlichen Darstellung wegen Aufsehen gemacht. Ein etwas ins Unendliche extendirtes Violin-Solo mit Orchesterbegleitung winselte in allen erdenklichen Saiten-Sprüngen fadenlos und endlos darauf eine halbe Stunde ununterbrochen fort, und diesem folgte der ausgezeichnete Klavierspieler Kalkbrenner, der durch sein in jeder Beziehung meisterhaftes Spiel reichen Beifall geerntet. Der Jäger-Chor aus Euryanthe, der im vergangnen Jahre zu verschiednen Malen mit aller erdenklichen Bewunderung aufgenommen ward, folgte diesem Piano-Konzerte und wurde tobend Da Capo verlangt und rauschend applaudirt. Ueberhaupt blieb auch im Zusammenhang nichts zu wünschen übrig. Zum Beschluss gab man die herrliche Beethovensche Symphonie in F-dur, die zum Erstenmal hier gehört wird, und man verliess das Haus mit reicherfüllten Ohren und vollem Herzen und jeglicher sehnt sich nach dem baldigen Wiederholen solcher Darstellungen.

Die Herzogin v. Berry, die einzige der königl. Familie, die Sinn für gute Musik hat, versäumt nur selten ein solches Konzert, beehrte auch diesmal mit ihrer Gegenwart den edlen Musikverein und gab zu verschiednen Malen ihre Zufriedenheit zu erkennen.

A l l e r l e i.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

Mein lieber Herr Redakteur!

Sie werden sich doch noch aus meinem ersten Briefe erinnern, warum ich daran ganz unschuldig bin, dass ich Ihnen diesen zweiten Brief sende. Freilich habe ich nach des Kantors Willen über die in unserm Sonntags-Nachmittags-Konventikel vorgefallenen Verhandlungen ein förmliches Protokoll aufnehmen und schreiben müssen: „Geschehen Haiddorf Sonntags-Nachmittags, den 8. post Trinitat.," und der Kantor, (welcher unter uns gesagt, sobald es ihm nicht nach dem Kopfe geht, aller Randglossen voll sitzt) hatte noch daneben bemerkt: „Evangelium vom falschen Propheten;" allein ich werde mich wohl hüten, meine Haut unnöthiger Weise zu

Markte zu tragen. Einen solchen Aufsatz könnte vielleicht einer meiner hohen Obern bei Ihnen zu sehen bekommen und mir dann vorrücken, dass ich meine fidem protocolli, welche mir wohl in Steuer-, aber nicht in Musik-Sachen beigelegt worden, gemissbraucht habe. Darum erzähle ich Ihnen lieber in diesem Briefe, was vorgefallen ist, wiewohl der Kantor nicht anders glaubt, als dass ich Ihnen eine Abschrift des aufgenommenen Protokolls gesandt hätte.

Nun befand sich unter denen Büchern, welche, wie ich Ihnen bereits geschrieben, der Pfarrer in der Stadt aufgegabelt hatte, auch das 23ste Heft der Zeitschrift Caecilia. (Dass wir dergleichen nicht früher erhalten, als die Leute auf dem Vorgebirge der guten Hoffnung den Hamburger Korrespondenten, können Sie sich leicht denken.) Der Pfarrer las einen Aufsatz vor, überschrieben: „Ueber die verschiedne Beschaffenheit des Klanges eines Instruments, nachdem es von verschiednen Spielern behandelt wird; auch über das Zerschlagen der Klaviersaiten." Bis zu der Mitte von pag. 185 gab der Kantor seinen Beifall durch Kopfnicken zu erkennen; als er aber hören musste — es sei physikalisch gänzlich evident, dass auf dem Pianoforte das Klanggepräge von der Art wie der Spieler die Tasten anschlägt gänzlich unabhängig sei — da ward er wild (er meint sich was auf seinen Anschlag). „Wie! Was ist das!" fuhr er auf.

„Herr Bruder," fiel ihm der Pfarrer in die Rede, „mässige Deinen Eifer bis dahin, dass ich zu Ende gelesen haben werde." Der Kantor schwieg, marschirte aber während des Lesens dermaassen mit grossen Schritten — mehr als deren drei waren zur Zeit (in seiner Official-Wohnung) nicht nöthig — im Zimmer auf und nieder, dass die Löffel in den, noch leeren, Kaffeetassen zu musiziren begannen. „So!" hub er an, als wir das Vor- und Nachwort bis zum Schlusse gehört hatten, „so heisst das ja auch wohl Pianofortespieler, wenn unser Apotheker (Sie müssen nämlich wissen, dass unser Ort ein Flecken ist, und dass wir, hätten wir nur ein Rathhaus, auch Bürgermeister und Rath haben könnten) mit seinen Laboratoriumsfingern als wie mit zehn Bälgetreterbeinen auf den Tasten einhertrabt. Und was hat mir der Patron nicht an Saiten gekostet, als ich noch mein voriges Instrument hatte! Zuletzt liess ich ihn gar nicht mehr dabei. Kurz! ich sage Euch, es kann unmöglich wahr sein, was da steht." „Hilft Alles nichts, Kantor," sagte ich, „hier steht gedruckt, dass es eitle Träumung sei, was Du Dir einbildest." „Lieber," mengte sich der Pfarrer drein, „hier fragt es sich, ob du die aufgeführten physikalischen Gründe, welche mir doch ganz plausibel aussehn, widerlegen kannst." „Lasst sehen," erwiederte der Kantor, „was an der Sache sei (er nahm das Buch vor die Augen). Es soll

> keine andre reelle Verschiedenheit des Anschlags physisch möglich sein, als die der grössern oder geringern Stärke, welche selbst einzig und allein davon abhängt, ob die Taste mit grösserer oder geringerer Stärke nieder, oder, noch genauer ausgedrückt, ob sie mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit aus ihrer wagerechten Lage bis zu ihrem Anhaltpunkte hinbewegt wird, so dass sie diesen Weg in einem längern oder kürzern Zeittheilchen zurücklegt und also auch der Hammer mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit wider die anzuschlagende Saite angeschnellt wird.

Also Stärke und Geschwindigkeit sollen hier Eines und Dasselbe sein. Nun erinnert Euch einmal daran, dass wir im vergangenen Winter von unsrer Brücke ab dem Eisgange zusahen. Wenn eine Scholle von 2 bis 3 Fuss Dicke und so gross, dass sie meinen kleinen Garten ganz hätte bedecken können, langsam angeschoben kam und mit der Nase an einen Pfeiler stiess, so wurde die ganze Brücke gerüttelt, dass man ihren Einsturz hätte fürchten sollen. Schösset einmal aus dem Pistol eine Kugel gegen denselben Pfeiler. Der Pfeiler so wenig als die ganze Brücke werden zittern, und doch ist die Kugel mit weit grösserer Geschwindigkeit gegen den Pfeiler geschnellt als die grosse Eisscholle."

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine Ankündigung von „Campe's Jugendschriften.")

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 4. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 27. März 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Uebersetzungen Römischer und Griechischer Klassiker.

Im Verlage des Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Ovid's Verwandlungen, deutsch v. J. H. Voss. 2 Thle. Zweite verbesserte Aufl. gr. 8. geglättet. Velinpap. Subscriptionspreis 2 Thlr. 16 Ggr.

Propertius Werke, deutsch von J. H. Voss, gr. 8. gegl. Velinpap. Subscriptionspr. 1 Thlr. 16 Gr..

Die allgemeine Stimme huldiget so sehr dem unerreichten Uebersetzer-Talent von J. H. Voss, dass es anmassend erscheinen dürfte, den obigen Werken, mit welchen die deutsche Litteratur nach seinem Tode beschenkt wird, eine weitere Empfehlung beizufügen.

Ovid's Verwandlungen haben in der Vossischen Uebersetzung lange gefehlt: des Propertius Werke erscheinen hier zum ersten Mal. Die bei einer ausgezeichneten typographischen Ausstattung doch sehr billigen Subscriptionspreise erlöschen Michaelis 1830, und treten sodann die um die Hälfte erhöhten Ladenpreise ein.

Des M. T. Cicero Abhandlung von der Freundschaft und vom Alter, Paradoxien der Stoiker und der Traum des Scipio. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1. Thlr.

Des Caj. Vellejus Paterculus zwei Bücher römischer Geschichten, so viel davon übrig geblieben. Uebersetzt v. K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1 Thlr. 4 Ggr.

Ovid's Heilmittel der Liebe. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. Zweite sehr veränderte Aufl. gr. 8. 16. Ggr.

Von demselben ausgezeichneten Uebersetzer, v. J. H. Voss und Conrad Heusinger sind früher in meinem Verlage erschienen:

Aristofanes Werke, deutsch von J. H. Voss, mit erläuternden Anmerkungen von seinem Sohne. 3 Bde. gr. 8. Subscriptionspr. 4½ Thlr. Ladenpreis 5½ Thlr.

Horaz Werke, deutsch von J. H. Voss. 3te sehr verbesserte Ausgabe. 2 Bde. gr. 8. Subscriptionspr. 2½ Thlr. Ladenpreis 3½ Thlr.

Virgil's Werke, deutsch von J. H. Voss. 3te sehr verbesserte Ausgabe. 3 Bde. gr. 8. Subscriptionspreis 4 Thlr. Ladenpreis 5 Thlr.

Properz Elegien, übersetzt und erklärt von K. F. v. Strombeck. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Aufl. gr. 8. geglättet. Velinpapier 1 Thlr 12 Ggr.

Des Cajus Cornelius Tacitus sämmtliche übrig gebliebene Werke, übersetzt von K. F. von Strombeck. 3 starke Bde. gr. 8. 5 Thlr.

Livius römische Geschichte, übersetzt und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen von Conrad Heusinger. 5 starke Bde. gr. 8. Subscriptionspreis 6 Thlr. Ladenpreis 8 Thlr.

Die Subscriptionspreise der Vossischen Uebersetzungen des Aristofanes, Horaz und Virgil, so wie des Livius von Heusinger sind zwar bereits erloschen, doch sollen sie für diejenigen, welche bis zum Schluss des Subscriptionstermins für den Ovid und Properz auf alle 4 Werke noch subscribiren wollen, bis dahin bestehen bleiben. Einzeln können sie nur zum Ladenpreise abgelassen werden.

Braunschweig, im Januar 1830.

Friedr. Vieweg.

Repertoire du Théâtre français à Berlin.

ou Collection des meilleures pièces du théâtre français moderne.

No. 35. Marie Mignot, comédie historique, mêlée de couplets en trois époques p. MM. Bayard et Paul Duport, 10 sgr. (8 ggr.)

No. 36. Avant, Pendant et Après. Esquisses historiq. p. M. Scribe et Rougemont. 10 sgr. (8 gr.).

No. 37. L'école des vieillards, comédie en 5 actes et en vers p. M. Casimir Delavigne, 10 sgr. (8 ggr.)

No. 38. Le nouveau Pourceaugnac, coméd.-vaud. en un acte p. MM. Scribe et Delestre-Poirson. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 39. La suite d'un bal masqué, comédie en un acte p. Mme. de Bawr. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 40. Un moment d'imprudence, coméd. en 3 act. par MM. Wafflard et Fulgence. 7 sgr. (6 ggr.)

No. 41. Le Précepteur dans l'embarras, comédie-vaudeville en 1 acte, par M. Melesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 42. Valérie, comédie en 3 actes, par M. M. Scribe et Melesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 43. La seconde année, coméd.-vaudev. en 1 acte p. MM Scribe et Melesville 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 44. Louise ou la Réparation, coméd.-vaudev. en 3 acte p. MM Scribe, Melesville et Bayard 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 45. La mère rivale, coméd. en 3 actes et en vers par M. C. Bonjour 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 46. Le matin et le soir, ou la fiancée et la mariée. Coméd. en 2 actes, mêlée de couplets p. MM. Dartois et Eugène 7½ Sgr. (6 ggr.)

No. 47. Le Roman d'une heure, ou la folle gageure. Coméd. en 1 acte et en prose p. M. Hoffmann 5 sgr. (4 ggr.)

Der allgemeine Beifall, den dieses Unternehmen, eine Sammlung der besten Stücke der neuern französischen Bühne gefunden, die Einführung mehrerer Stücke, wie No. 2, 7, 10, 11, 13, 16, 19, 22, 35, 36 37, 40, 42 und 45 in Schulen und zum Privat-Unterricht, da nichts bekanntlich das Erlernen der franz. Sprache so befördert, als das Lesen französischer Lustspiele, der bequeme Gebrauch derselben zum Lesen und zur Aufführung in geselligen Vereinen, bewirkten das schnelle Erscheinen obiger Stücke. Durch Correktheit und Wohlfeilheit bestreben wir uns, die allgemeine Vertretung zu begünstigen, und werden wir diesen Conditionen und Vaudevilles sobald sie in Paris und Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, stets in dieses Repertoire aufnehmen.

In allen Buchhandlungen zu haben. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

W. Shakspeares.

King Henry IV., Drama in two Parts.

Mit kritischen, historischen, besonders aber mit erklärenden Noten für den Gebrauch in höheren Lehranstalten, von Fr. L. Feller. gr. 8. (15 Bog.) br. 1 Thlr.

Unerachtet dessen, daß Shakspeare so vielfach abgedruckt worden ist, fehlt es bis jetzt an einer Ausgabe, die durch passende deutsche Noten dem Bedürfnisse auf höhern Lehranstalten abhülfe. Der Verfasser, glaubt daher durch Bearbeitung eines Stücks eine willkommene Arbeit ausgeführt zu haben. Die Noten sind so eingerichtet, daß sie alle Schwierigkeiten, die oft die Lectüre dieses Dichters verleideten, beseitigen müssen.

Noël et Chapsal.

Exercises français d'Orthographe et de Syntaxe.

Uebungen in der Orthographie und Syntax der französischen Sprache, bestehend in interessanten und lehrreichen Sätzen aus den besten französischen Autoren, absichtliche Fehler enthaltend, durch deren Auffindung die Denkkraft des Lernenden gestärkt und die erlernten grammatikalischen Regeln geübt werden sollen. Nebst der Correctur der Fehler in einer Beilage und den nöthigen Hinweisungen auf die Sprachlehre der Verfasser, so wie auf die von Levizac, Wailly, Hirzel, Vogin, Sanguin, Bruel, Debonale und Meidinger. Nach der 11ten Auflage abgedruckt. 12. (10 Bog.) br. 12 Ggr.

Von Henry IV. und den Exercices gewähren wir Partien Preise.

Benedict Fr. A.,

(Königl. Preuß. Gerichtsamtmann und Ehrenrichter.)

Handbuch der gerichtlichen Würderungskunde;

zum Gebrauch für Richter und Advokaten bei gerichtlicher Abschätzung aller Arten von Grundeigenthum und Gerechtigkeiten, bei Ermittelung des nothwendigen Beilasses und bei Beurtheilung der über dergleichen Geschäfte aufgenommenen Verhandlungen. gr. 8. (21 Bog.) 1 Thlr. 16 Ggr.

Dieses Werk befriedigt ein allgemein gefühltes, dringendes Bedürfniß des praktischen Juristen und füllt eine sehr beträchtliche Lücke in der juristischen Litteratur aus.

Urban, Dr. J.,

Die Lehrsätze der allgemeinen Pathologie und Therapie.

in katechetischer Form dargestellt und wissenschaftlich gehaltenen Ansichten überzeugt, insbesondere aber Studirenden der Medicin, angehenden Praktikern und selchen, welche ärztlichen Prüfungen sich unterziehen wollen, zur Beherzigung gewidmet. gr. 8. (18 Bog.) br. 1 Thlr. 8 Ggr.

Eine in bestimmten, deutlichen, nichts unberührt lassenden Fragen abgefaßte, dem Lernenden die möglichste Erleichterung verschaffende, dem gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft im höchsten Grade entsprechende und vorzüglich zur Vorbereitung für Prüfungen geeignete Darstellung der allgemeinen Pathologie und Therapie.

Muhlert, S. Fr.,

Die Perspective in der Glastafel- und der Grundlinienconstruction,

wie auch in der Spiegelung auf der Wasserfläche; für Maler, Zeichner, und Architekten, so wie für den Unterricht in den höheren Zeichnung in Lehranstalten. Mit 6 Kupfertaf. gr. 4 (4 Bog.) br. 1½ Thlr.

Dieser wissenschaftlich begründete, dabei faßliche Unterricht in der Perspective giebt ihre Grundsätze, so wohl in der wenig bekannten und doch so vortheilhaften sogenannten Glastafel, als auch in der Grundlinienconstruction, wodurch beide neu angewendet in der Perspective der Wasserspiegelung vorzüglich dem Landschaftmaler sehr wichtig.

Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Bei Fr. Vieweg in Braunschweig ist erschienen:

Zwölf Umrisse

zu

Göthe's Herrmann und Dorothea.

gezeichnet und radirt von

Josef Führig und L. Gruner.

Quer Folio, elegant geheftet, 1 Thlr. 12 Ggr.

Diese geistreichen Umrisse führen die interessantesten Scenen von Göthe's herrlicher Dichtung so innig und wahr dem Auge vor, daß sie der höchsten Anerkennung — des Gedichtes würdig zu sein — werth erfunden sind. Wenn wenige deutsche Poesien einer so nationalen Theilnahme sich erfreuen dürfen, als „Herrmann und Dorothea," so werden diese Umrisse eins der anziehendsten Geschenke bilden, welches den zahlreichen Besitzern der verschiedenen Ausgaben des Gedichts geboten werden kann. Von diesen sind so eben in neuen Auflagen erschienen:

Göthe's Herrmann und Dorothea, in einer Pracht-Ausgabe auf geglättetem gr. Royal-Velinpapier, mit 4 Kupfern nach Kolbe von Esslinger, cartonnirt 3 Thlr 12 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in derselben Pracht-Ausgabe, mit Kupferabdrücken auf chines. Seidenpap. und in reichen Maroquin-Einband m. Goldschnitt. 6 Thlr. 16 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in einer elegant. Taschenausgabe mit Titelkupfer und 9 Vignetten. Fein Velinpap. cart. mit Goldschnitt. 1 Thlr.

Ferner ist daselbst so eben erschienen:

Gesammelte Schriften.

von

Thomas und Carl August West.

Erste Lieferung, in zwei Abtheilungen.

Bilder aus dem Leben.

Kritische und satyrische Streifzüge im Gebiete der Literatur und des Theaters.

4 Thlr. gr. 12. fein geal. Velinpap. Prän. Preis 4 Thlr.

Der berühmte und geistreiche Verfasser des deutschen Lovelace, des Sonntagsblatts und der Donna Diana bedenkt hier die deutsche Literatur mit einer Sammlung seiner auserwählten Schriften. Gleich ausgezeichnet als genüthlicher Erzähler in den Novellen und Charakterschilderungen seiner „Bilder aus dem Leben," denen ein seltener Zauber der Unterhaltung, eine tiefe Menschenkenntniß inne wohnt, als bedeutend in den kritischen und dramaturgischen Aufsätzen, welche die „kritischen und satyrischen Streifzüge" umfassen, werden diese Schriften dem wirklich gebildeten Publikum eine höchst anziehende und genußreiche Erscheinung sein. Nach dem Plane des Verfassers wird die Sammlung fortgesetzt, und in den beiden folgenden Abtheilungen „dramatische Versuche und vermischte Aufsätze" geben. Mögen Wests Schriften in dieser schönen Gesammtausgabe eine so ausgezeichnet günstige Aufnahme finden, als sie ihnen einzeln zu Theil geworden ist. Der Subscriptionspreis besteht bis zum Erscheinen der nächsten Lieferung.

Die Ruinen,

oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche, und das natürliche Gesetz,

vom Grafen Volney,

Pair von Frankreich.

Aus dem Französischen von Georg Förster.

7te Auflage, mit einem Vorwort über das Leben des Verfassers vom Grafen Daru, Pair von Frankreich,

mit Kupfern. 8. fein Velinpap. geh. 1 Thlr. 8 Ggr.

Sieben Auflagen der deutschen Uebersetzung beurkunden die grosse Theilnahme, welche dies wichtige politisch- philosophische Werk auch in Deutschland gefunden hat, ohngeachtet es in mehreren Staaten verboten ist.

Brasilien die neue Welt,

in topographischer, geognostischer, bergmännischer, naturhistorischer, politischer und statistischer Ansicht, während eines 11jährigen Aufenthalts, mit Hinweisung auf die neuesten Ereignisse betrachtet von

L. W. Eschwege,

Obrist und General-Director der Goldbergwerke.

2 Thle., mit Kupfern. gr. 8. 4 Thlr 16. Ggr.

So eben ist bei Fr. Vieweg in Braunschweig erschienen und in der Schlesingerschen Buch- u. Musikhandlung, unt. d. Linden Nr. 34. zu haben:

Histoire de Russie et de Pierre-le-Grand.

par le Général Comte de Ségur,

auteur de l'histoire de Napoléon et de la grande armée pendant 1812.

8. Pap. fin. broché. 1 Thlr. 8 Ggr.

Russlands neuere Stellung wird das Studium seiner Geschichte einem grossern Kreise des gebildeten Publikums wünschenswerth machen, und der vorstehenden geistreichen Arbeit des berühmten Verfassers, ein doppeltes Interesse für den Geschichtsforscher, Politiker und Mil tair geben. Die Ausgabe steht in typographischer Hinsicht der Pariser nicht nach, und kostet kaum ½ derselben.

Neue schöngeistige Schriften.

C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien.

8. Schlesinger.

sind nun vollständig in zwölf Bänden erschienen und bis zur Ostermesse, wegen eines Nachdrucks in Würtemberg, für 14 Thlr. in allen Buchhandlungen zu bekommen. Der nachherige Ladenpr. beträgt 18 Thlr. 16 Ggr. Der 11te und 12te Band kostet bis dahin 2 Thlr 12 Ggr. Später erhöht 3 Thlr.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Neueste Musikalien,

welche in der Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34. erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind:

J. S. Bach. Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Mathaei. Partitur 18 Thlr.
— — Vollständiger kl.-Auszug von A. B. Marx. 7½ Thlr.

Der Subscriptionspreis von 12 Thlr. für d. Part. und 5 Thlr. für d. Kl.-Az. hat jetzt aufgehört.

Reissiger. Gesänge für eine Mezzo-Sopran. oder Bariton-Stimme. Op. 61. 20 Ggr.
— — Concertino pour la Flûte avec Accomp. d'Orchestre. Op. 60. 3 Thlr. ou de Piano. 1½ Thlr.

L. Spohr. Concertino p. l. Violin. avec Accomp. de l'Orchestre. Op. 79. 3 Thlr.
— — Potpourri sur des thèmes de Winter pour la Clarinette, avec Accomp. de l'Orchestre. Op. 80. 1 Thlr. 10 Ggr. ou de Piano. 16 Ggr.
— — Fantasie et Variations sur un thème de Danzi, p. l. Clarinette, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 81. ou: pour Clarinette et Piano.

Lieblings-Melodien aus der Stummen v. Portici f. d. Pft. allein (im leichtesten Style) arr. von Ebers. 18 ggr.

Lieblings-Melodien a. d. Braut v. Auber f. d. Pfte allein, arr. v. Ebers. 18 ggr.

Loewe. 2 Balladen v. Uhland u. Talvj. m. Begl. des Pfte. Op. 8. 5te Sammlung. 1½ Thlr.

Neueste Berliner Liebling stänze für d. Jahr 1830. aufgeführt auf den Ballen im Königl. Opern- und Schauspielhause. f. d. Pfte. 26st. 27st. u. 28stes Heft à 10 Ggr.; daraus einzeln. Alpensänger-Walzer 2 Ggr. — Contretänze a. d. Belagerung v. Corinth 8 Ggr. — Hallischer Stiefelknechts-Walzer 2 Ggr.

Neueste Berliner Favoritänze f. l Flote arr. v Ebers 9tes und 10tes Heft à 8 Ggr.

Meyerbeer. Ballade der Königin v. Valois, m. deutschem u. franz. Text. 4 Ggr. — La barque légere, texte français et allemand avec Acc. de Pfte. 10 Ggr.

Binnen kurzem erscheinen:

F. Mendelssohn-Bartholdy. Lieder mit Begl. d. Pfte. 2 Hefte.

L. Spohr. Pietro v. Abano, Op. in 2 Akten arr. zu 4 Handen. von F. Spohr.

C. M. v. Weber. Jubel-Cantate. Gedicht von Fr. Kind. Partitur und Kl.-Auszug v. Componisten. Auch unter dem Titel: Erndte-Cantate. Gedicht v. Prf. Wendt. Die Ouverture erschien vor längerer Zeit f. d. Orchester u. f. d. Pfte.

Vor kurzem erschienen von

L. Spohr: Pietro von Abano, romant. Oper in 2 Act. Vollständiger Klavier-Ausz. 6 Thlr. 12 ggr.

Hieraus alle Gesangstücke einzeln zu verschiedenen Preisen.

Die Ouverture f. d. Pfte. allein. 10 ggr.
— — — — zu 4 Händen. 10 ggr.
— — f. d. Orchester 2 Thlr. 10 ggr.

2tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelles op. 77. 2 Thlr. 10 ggr.
— — arr. als Quintett f. Pfte., 2 Violinen, Alto u. Violoncelle. 2 Thlr. 6 ggr.
— arr. f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Thlr. 12 ggr.

3te Sinfonie f. d. Orchester. op. 78. 5 Thlr.
— arr. f. d. Pfte zu 4 Handen. 2 Thlr. 8 ggr.

Neueste Violin-Compositionen
von

Rhode. 7me thème varié p. le Violin. op. 26. Avec Acc. d'Orchestre. 2 Thlr.
— Avec Acc. d'un Violon, Alto et Violoncelle. 1 Thlr.
— Avec Acc. de Piano. 1 Thlr 4 ggr.
— 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes, pour le Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 37. 3 Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillants p. Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28. Liv. 1 et 2: 2 Thlr. 16 ggr.

Von folgenden Werken habe ich das alleinige Eigenthum für Deutschland mit Inbegriff der oestreich'schen Staaten erkauft:

J. P. Pixis. Bibiana oder die Gazella im Walde. Oper in 3 Aufzügen.

Klavierauszug und mehrere Arrangements vom Componisten.

Variations brillants, pour le Pianof. Op. 112.

C. Brüggemann.

Halberstadt, den 21sten Februar 1830.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 3. April — № 14. — 1830.

Aufführung der grossen Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthäi von *Johann Sebastian Bach.*

Morgen, am Palmsonntag, von 12 Uhr an, wird Herr Professor Zelter dem dringenden Wunsch aller Kunstfreunde durch die Aufführung dieses unsterblichen Werkes entsprechen.

Unter diesen Umständen wird es doppeltes Interesse haben, nachstehende geist- und einsichtsvolle Anzeige über die bevorstehende Aufführung in Breslau durch den trefflichen Mosevius, aus der Feder unsers geschätzten Mitarbeiters, Dr. Frank, zu lesen. Sie ist zuerst in der Breslauer Zeitung vom 22. März abgedruckt.

Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von J. S. Bach.

Diese Musik ist im vergangnen Jahre, so viel man weiss, zum ersten Male seit Bach's Zeiten, wieder an das Licht gezogen und an zweien Orten in Deutschland, erst in Berlin, dann in Frankfurt a/M. aufgeführt worden. In Berlin mit höchst bedeutendem Erfolge. Verbreitet theils durch die einzelnen Mitglieder der Singakademie des Professor Zelter, die bei ihren vielfachen und sorgfältigen Vorübungen sich von diesem Werke mächtig ergriffen fanden, theils von den vollständigern Proben aus, zu welchen auserwählte Hörer vom Fach zugelassen worden, vornehmlich aber durch die musikalische Zeitung, in der sich für das grossartige Unternehmen als Zeichen für die Herrschaft höhern Kunstsinnes lebhafte Begeisterung aussprach, war der Ruf des Gewaltigen, Aussergewöhnlichen, ja Unerhörten dieser Musik vorangegangen und hatte das Publikum in hohem Grade aufgeregt. Wenige Tage nach der ersten Aufführung des Werkes musste zur Befriedigung derer, welche dabei keinen Zutritt mehr gefunden hatten, eine zweite angesetzt werden, bei welcher dann abermals so zahlreiche Meldungen zurückgewiesen worden, dass Herr Prof. Zelter sich bewogen fand, einige Wochen später, statt der herkömmlichen Aufführung einer andern Musik, eine dritte desselben Werkes zu veranstalten, für welche sich dann die öffentliche Theilnahme eben so kräftig wie für die frühern ausgesprochen hat. — Wie wenig auch eine Wirkung solcher Art für den Werth eines Kunstwerks beweist, da wir das entschieden Unbedeutende ja Verwerfliche nur zu oft von ähnlichem Erfolge begleitet sehen, so giebt doch eine so allgemeine Bewegung und ein so tiefer Eindruck, durch eine Musik hervorgebracht, welche durch keines der gefälligen Mittel die Sinne reizt, unleugbar ein Zeugniss, dass hier eine innere Macht mit seltner Energie ihre Wirkungen übe.

Diese Gewalt der Bach'schen Passionsmusik liegt offenbar in der grossen Eigenthümlichkeit, womit sie ihren Gegenstand vorführt, und dem Hörer nicht blos zu empfinden und zu betrachten giebt, sondern ihn zu eigner Thätigkeit auffruft, und ihn in den Fall setzt, den Vorgang selber

mit zu erleben. Bach hat erkannt, dass die alleinige künstlerische, der Idee wahrhaft entsprechende Form für die Darstellung der Passion, die geschichtliche sei. Seiner eignen Stärke sich bewusst, und die Macht, welche in der Musik liegt, tiefer als irgend ein Andrer kennend, hat er mit gewaltiger bildender Kraft die christlichen Gestalten persönlich gemacht und hingestellt, hat er Christus selbst, Gemüth, Sinn und Wort, hat er den Geist der Jünger, und derjenigen unter ihnen, die in der Leidensgeschichte einzeln heraustreten, hat endlich er das Volk, die Gläubigen wie die Zweifler, die Vertrauenden wie die Eifernden, Liebe und Verfolgung in seine Kunst gebannt, und darin mit Zügen unsterblicher Wahrheit festgehalten. Denn entweder die Musik ist keiner Verbindung mit der Religion fähig, was Niemand behaupten mag, oder sie steht in der nächsten Beziehung und im innigsten Verhältniss zu ihr. Dann aber hat sie auch den Ausdruck für die höchsten religiösen Ideen, welcher allerdings nur dem Genius offenbar werden konnte, der ihre verborgensten Tiefen eröffnet, den ganzen vollen Umfang ihrer Kräfte beherrscht hat. Und so mag der einzige Seb. Bach zu solchem Werke der Berufene gewesen sein. Niemand hat, wie er, die harmonischen Geheimnisse ergründet, Niemand, ihm gleich, die unermesslichen Wege für die Stimmenführung durchforscht. Niemand den Schatz des Klanges mit so sichrer Hand gehoben und an den Tag gezogen, wie er. So hat auch er allein den Willen haben können, die Leidensgeschichte, nicht in einer nur abgeleiteten Empfindung, sondern in ursprünglicher Gestalt, als das höchste christliche Drama, in seine Kunst, die Musik, einzubilden.

Einem Rhapsoden gleich, der uralte, längst im Geist und Wort des Volkes lebende Geschichten den immer aufs Neue entzückten Hörern vorführt, beginnt der Evangelist seine Erzählung im Recitativ. So oft er an die Stellen gelangt, da Christus, oder ein Apostel, oder die Schaar der Jünger, Pharisäer, ihre berühmten Worte zu sagen haben, treten diese ein, und der Evangelist schweigt. In diesen Recitativen Christi und des Evangelisten ist der musikalische Ausdruck so hoch gestiegen, dass man empfindet, es laste auf jedem ausgesprochenen Wort, auf jeder vorgebrachten That das Geschick ganzer Geschlechter. Niemand entscheidet mehr, ob hier der religiöse Gehalt der Rede durch die Musik, oder diese durch jene verklärt und erhöhet werde. Beide sind in der innigsten Durchdringung auf ihren Gipfel gehoben. In diese tiefe Ruhe des Gesanges, worin des Lehrers Milde, Klarheit, weissagendes Gemüth, Ergebenheit, Vertrauen, Duldung und Hinwendung nach dem ewigen Leben, wie in Einem grossen Bilde seiner Persönlichkeit künstlerisch zusammengefasst sind, in diese heilige Stille bricht dann das Getümmel der Welt, der Spott des Zweifels, der Hohn der Sinnlichkeit, der Priester Eigensucht, die Rohheit, der Pharisäer Hass und Verfolgung hinein. Alle diese Bewegungen sind in kurzen gewaltigen Massenstücken mit der höchsten erreichbaren Energie karakterisirt. Dieser weltlichen betäubenden Macht gegenüber darf die eben erwachte christliche Empfindung und Liebe noch nicht laut werden, und giebt sich daher nur als Gefühl und Ergebung einer einzelnen Stimme aus der Gemeinde in den Arien kund, die wie aus verborgner Einsamkeit, in stiller Entsagung heraustönen. Die Gemeinde selbst aber tritt bei den höchsten Wendepunkten des Vorganges, nach den gewichtigsten Worten des Meisters im Choral ein, der entweder betrachtend ist, der Lehre Sinn zusammenfassend, ermahnend, und in solcher Bedeutung sehr wohl einen Vergleich mit dem Chor der griechischen Tragödie zulässt; oder in ganz nur christlicher Eigenthümlichkeit das Bewusstsein der Sündhaftigkeit, Reue, Busse und Vorsatz ausspricht. So sind denn diese Choräle bei ihren Eintritten von unbeschreiblich versöhnender, wohlthuender Wirkung, da der Zuhörer gleichsam vertreten wird, und bei dem Ungeheuren, das sich ereignet, ein Wort aus eigner Seele vernimmt. Nach dem Tode Jesu, da die Natur selbst Zeichen des Schreckens und der Trauer giebt, wird denn auch die Musik sogleich mystisch, und eine Stimme ertönt mit der Weissagung des Friedens. Noch einmal erhebt sich ein Laut des Zweifels, aber schon ist von den Läugnern selber: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen"

ausgesprochen, in einer Musik, welche wie das Glück der Ueberzeugung klingt. Jede weltliche Regung schweigt, und ein frommes Gedächtniss begleitet den Todten in sein Grab.

Aus dieser Anlage des Werkes geht hervor, dass die Musik, die darin in vollendeter Einheit mit ihrem Gegenstande unmittelbar auf lebendige Wahrheit dringt, sich hier auch nicht als selbständige Kunst geltend macht und frei von ihrem Gegenstande ausbreitet. Bach hat, wie schon gesagt, das eigenthümliche Leben der Töne unter einander am tiefsten unter den Komponisten gekannt, ihm aber in diesem seinen Werke keinen Spielraum gestattet. Es mag wohl erlaubt sein, zunächst die Mässigung des so mächtigen Künstlers und den durchdringenden Kunstverstand zu bewundern, womit er die Schranken seines Wirkens durch den Geist seiner Aufgabe selber bestimmen lässt. Nirgends ist der Musik unabhängig ihr Lauf gelassen. Die Chöre der Jünger, Priester, Pharisäer u. s. w., währen grösstentheils nur einige Sekunden, höhstens wenige Minuten lang; in diesen dramatischen Gesammtsätzen ist kein durchgeführtes Thema; im ganzen Werke keine Fuge; selbst die gewaltigen Massen des ersten Doppelchors, der die Trauer einleitet, sind durch den Cantus firmus: „O Lamm Gottes" gebändigt und wie auf ihre Bestimmung hingewiesen. Alle, welche mit dem Namen Bach die Vorstellung herber, unmelodischer, blos durch kunstreiche Verkettungen ausgezeichneter und schwer zugänglicher Musik zu verbinden gewohnt waren, erstaunen denn auch beim ersten Anhören der Passion, etwas so ganz Anderes, als das Gefürchtete zu finden. Was der Künster sonst in weiterem Raume, in bequemer Entfaltung sagen durfte, das musste er hier, der Bedeutung zum Opfer, in den Kern weniger Takte zusammendrängen, die dann immer als die Brennpunkte des musikalischen Ausdrucks auch das ganze Licht haben. Man wird daher nicht wohl ein musikalisches Werk nennen können, aus welchem, wie aus diesem, jede Art der Willkühr mit so unerbittlicher Strenge verbannt wäre. Man könnte sagen, jeder Ton darin sei ein Kunstwerk. Daher auch die ungemeine Fasslichkeit und Klarheit. Nirgends findet die gewöhnliche Meinung, als sei Gelehrsamkeit und Studium zum Ergreifen der Schönheit alter und strenger Musik erforderlich, eine untergeordnetere Stelle als hier. Es sind, denen jede Musik sonst völlig gleich war, von dem Geiste dieses Werkes beseelt worden. Alles erklärt sich darin durch sich selbst, nicht einen Augenblick findet der Zuhörer sich einer unbestimmten Richtung überlassen, nichts ist einer zweifelhaften Deutung Preis gegeben; weshalb auch Alles, was sich etwa Erklärendes dieser Musik voranschicken lässt, ihrer eigenen Grösse und Klarheit gegenüber gering und dürftig erscheint.

Ohne Zweifel ist es merkwürdig, dass dieses Werk Bach's, nachdem es ein volles Jahrhundert lang unbedacht geblieben, in unsern Tagen von Neuem in's Leben gerufen wird; und man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, dass diese Aufführungen in der Geschichte deutscher musikalischer Bildung einen bedeutenden Zeitpunkt bezeichnen werden. Unsrer Stadt Breslau wird dann ein Ehrenplatz nicht fehlen, und er ist ihr zum Theil schon jetzt gesichert. Herr Musikdirektor Mosevius hat, wie dem Publikum schon bekannt worden, unternommen, diese Bach'sche Passion am diesjährigen Palmsonntage öffentlich aufzuführen. Die von ihm gegründete Singakademie, durch die Musik selbst in die lebhafteste Bewegung gesetzt, hat seine unausgesetzten Bemühungen und höchst achtungswerthen Anstrengungen mit der thätigsten Liebe zur Sache unterstützt. Diese ist für die Aufführung einer solchen Musik denn auch unentbehrlich, da hierbei der gewöhnliche Gesang-Mechanismus nicht ausreicht, und geistige Bewegung, und das lebendige Vermögen den wechselnden Moment in seiner Eigenthümlichkeit zu ergreifen, nothwendige Bedingungen des Gelingens sind.

Der Herausgeber der Partitur und des Klavierauszugs dieser Passion hat am hiesigen Ort eine sehr bedeutende Theilnahme gefunden. Das Subscribenten-Verzeichniss zählt aus Breslau siebzehn Unterzeichnungen auf die sehr theure Partitur, die schon erschienen ist, und neunzehn auf den Klavierauszug, der in Kurzem erscheinen wird. Ein für den hier ver-

breiteten Kunstgeschmack in der That so günstig zeugendes Resultat, dass der Success der Aufführung selber völlig ausser Zweifel gesetzt scheint.

Die Pasionsmusik wird an demselben Abend, auf welchen ihre Aufführung hier angesetzt ist, auch in Berlin von Herrn Professor Zelter wiederum gegeben werden.

H. Frank.

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

Eine vielwöchentliche Abwesenheit in Süddeutschland hat mich so sehr in Rückstand mit Mittheilungen über unsre Musikangelegenheiten gebracht, und ist zugleich Ursache, dass ich über so Manches nur einen kurzen historischen Bericht abstatten kann.

Die Leser sind so freundlich und ausführlich von dem in Kenntniss gesetzt worden, was ich zur Unterstützung deutscher Kunst auf andern Wege zu versuchen für Pflicht, was vornehmlich nach dem jetzigen Zustande der dort bewährten Verhältnisse gefragt werden dürfte. Dass ein solcher Angriff auf so viele Interessen zunächst eine erhöhte Thätigkeit der dabei Interessirten zur Folge haben, dass alle, guter eine Nebenmittel aufgeboten werden würden, um dieselben so lange wie möglich aufrecht zu erhalten, war wohl vorauszusehen, so wie, dass für den Augenblick nach Aussen hin die Sache der Deutschen sich nicht verbessern werde. Die guten Mittel, in so fern sie in einem erhöhten Streben, durch Aufführungen von Meisterwerken die verlorne Theilnahme der Musikfreunde wieder zu wecken, bestehen — gegen die ist wahrlich unter solchen Verhältnissen nichts einzuwenden; — so wie gewiss, dass alsdann die Abwesenheit der Italiener, wenn sie auch uns die Entbehrung einer unbeschränkt wirkenden deutschen Opernbühne nicht ersetzen, doch der Kunst im Allgemeinen auch förderlich sein könnte. Wenn es darum eigentlich ein Jammer ist, dass die Italiener in Dresden das unsinnige Vorrecht haben, die Mozartschen Opern allein aufführen zu dürfen, und unser grösster Meister in fremder Sprache und aus fremden Kehlen zu uns spricht, so ist es doch wenigstens gut, dass wir ihn überhaupt in dieser jämmerlichen Opernepoche hören, und die Aufführung des „Don Juan," mit der die italienische Opernbühne diesen Jahr begann, ist immer ein relativ erfreuliches Ereigniss; so wie fast noch mehr, dass auch Cimarosa's vortreffliche il matrimonio segreto wieder in die Scene gesetzt wurde. Wollte ein Kunstmäcenas die Signori's und Signore's aus eigner Privattasche grossmüthig bezahlen und ihnen einen Tag in der Woche zu ihrem Treiben ferner nur an-, und sie blos auf italienische schöne Opern ohne Beeinträchtigung des deutschen Repertoirs verweisen, so müsste man von Vorurtheil verblendet sein, um sich nicht über ein solches Geschenk zu erfreuen. Aber jetzt, wo es, Dank den Bemühungen der Herren Hell (der als Regisseur der italienischen Oper eine Gage zieht) und Morlacchi, wiederum gelungen ist, ihnen den alten Mittwoch wieder zu verschaffen, und der Finanzkasse neue 4500 Thlr. für das neue Engagement der Palazesi, die man vor einem Jahre wenigstens mit 1000 Thaler weniger hätte erhalten können, zu entlehnen — eine Summe, für welche die deutsche Oper sich mit einem tiefen Bass zu einem Osmin und Sarastro wie mit einer Soubrette versehen, und dann vielleicht das vorzüglichste Ensemble in Deutschland aufweisen könnte — jetzt sind ihre Theaterzettel an den Strassenecken ein Schmerz für Jeden, dem der Zustand deutscher Kunst — und deutscher Komponisten am Herzen liegt. — Von dieser Dame, die in Italien missfallen hat, erwartet man, wie von einer Armida, eine neue Bezauberung des Publikums. — Wie es jetzt mit einer andern offenbaren Intrigue steht, von der früher die Rede war, weiss ich in diesem Augenblicke nicht genau. Man wollte nämlich der deutschen Oper — einen italienischen Musikdirektor aufdringen, der in Probestörungen u. s. w. den Italienern recht hübsch in die Hände arbeiten könnte; — einen Idioten zumal, der für solche Zwecke am Besten passt, — Herrn Rastrelli jun. dessen Rondeau, les charmes de Dresde in

diesen Blättern bereits gewürdigt worden, einen Komponisten, der bei einer Messe in der katholischen Kirche die Hauptfiguren statt in die Violinen in — die brummenden Bässe legt; einen Mann mit so viel Kenntniss der Musikgeschichte, dass er den „Don Juan" für die erste italienische Oper erklärt, wahrscheinlich Beethovens „Christus am Oelberge," weil ihm ein — italienischer Text untergelegt worden ist, darum auch für das erste italienische Oratorium nach dessen also versprochner Aufführung erklären wird. — Wie es mit dieser Creation jetzt steht, weiss ich, wie gesagt, nicht genau. Hoffentlich wird es aber Herrn Reissiger's Bemühungen gelingen, sich einen solchen ungebetenen Gast und Störenfried aus seinem eignen Institute wenigstens fern zu halten.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Schluss der Möser'schen Akademien.

Nach ein Paar Quartettabenden, in denen das treffliche Spiel des Herrn Musikdirektors Möser und seiner Begleiter Alles erfreute, wurde der zweite Cyklus mit der gelungenen Aufführung

einer Ouvertüre von Lindpaintner,
einer Symphonie (Es-dur) von Haydn
und der C-moll-Symphonie von Beethoven

geschlossen. Ungern mochten die Musikfreunde die Vorstellung fassen, von nun an auf lange Zeit klassische Instrumentalmusik zu entbehren, zumal in einer Zeit, wo die Oper fast ausschliesslich dem schlechten und seichten Französismus hingegeben ist. Daher musste Hr. Möser dem allgemeinen Begehr wenigstens noch einen Abend (am 31. März) zugeben, an dem

1) eine Symphonie aus A-dur von Friedr. Schneider,
2) die C-dur-Ouvertüre zu „Leonore,"
3) das Septuor,
4) die F-dur-Symphonie von Beethoven

aufgeführt wurden.

Das erstgenannte Werk war um so interessanter, da noch nie eine selbständige Instrumentalmusik des hochgeschätzten Oratorien-Komponisten (eine Gelegenheits-Ouvertüre über den dessauer Marsch ausgenommen) hier gehört worden ist. Jene Symphonie gehört zu den frühern Werken des Tonsetzers, und soll schon vor 20 Jahren in Leipzig aufgeführt worden sein. Unstreitig ist der thätige Komponist seitdem zu höhrer Meisterschaft vorgeschritten. Aber allgemein erfreute man sich neben der tüchtigen Arbeit an der Frische, Rüstigkeit und Freudigkeit der Gedanken, besonders in den Allegro's und ganz vorzüglich in dem Scherzo. Es ist nicht jeder Stunde vergönnt, das Höchste auszusprechen; und wär' auch nicht einmal wünschenswerth. Aber nur irgend eine Idee, irgend eine Beseelung muss uns aus den Tönen reden, nur nicht eine trocken fabrizirte Chrie sich als Kunstschöpfung breit machen wollen, wie wir neuerdings gehört. Schneider hat uns schon in diesem frühen Werk eine Künstlergabe gereicht.

Ueber Beethovens Meisterwerke ist schon geredet worden. Es bleibt nur das Personal des Septuors zu nennen: die Herren Möser, Henning, Kelz, Eisolt (Saitenquartett), Pfaff (Klarinette), Hamann (Fagott) und Lenss (Horn), die sich alle als vortreffliche Exekutanten bewährten.

Marx.

Allerlei.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

(Fortsetzung.)

„Lieber Kantor," fiel der Pfarrer ein," „Du vergisst den Unterschied in der Masse." „Gut," sagte der Kantor, „darauf will ich dienen. Denke Dir, es sei der Eisscholle eine eiserne Nase angesetzt, an der Spitze dieser Nase aber sitze die bleierne Kugel, dieselbe, welche ich aus dem Pistol habe abschiessen lassen, so dass der Pfeiler nur von der Kugel und gar nicht von der nachschiebenden Eisscholle berührt wird. Schröpfen und köpfen lasse ich mich darauf, dass bei dieser Prozedur die Brücke eben so stark gerüttelt wird, als wenn der Pfeiler unmittelbar von der Spitze der Scholle getroffen wird. Doch ich merke schon, wo der Sache die materia peccans sitzt. In dem Aufsatze da ist eine absolute Gleichheit des Anhaltpunkts angenommen.

Hinsichtlich der Taste kommt diese Gleichheit nicht in Betracht, wohl aber hinsichtlich des Hammers. Nun weiter. Wie es schon in dem Begriffe der Vibration einer an beiden Enden befestigten und gespannten Saite liegt und auch in dem vorliegenden Aufsatze anerkannt wird, so verlangt das Tönen der Saite nothwendig ein, wenigstens theilweises, Abweichen derselben von der graden Linie, und zwar zunächst an der Stelle, an welcher die Saite der Geige von dem Bogen, die der Harfe vom Finger, die des Pianoforte vom Hammer berührt wird. Eben an dieser Stelle wird zunächst eine Krümmung der Saite hervorgebracht. Je stärker diese Krümmung, desto stärker — im Allgemeinen — der Ton. Aber es haben noch zwei andre Dinge, — wovon man sich leicht bei der Geige und Harfe überzeugen kann — Einfluss auf die Stärke und die Farbe des Tones. Einmal nämlich macht es einen bedeutenden Unterschied, ob das Abbiegen der Saite von der graden Linie schneller oder langsamer bewerkstelligt wird; zum Andern kommt es sehr darauf an, ob diejenige Kraft, durch welche die Saite von der graden Linie abgezogen worden, plötzlich oder nur allmählig wieder aufgehoben wird. Man biege die Saite einer Geige, wie beim Pizzicato geschieht, möglichst schnell von der graden Linie ab, man lasse den Finger möglichst schnell davon abgleiten, und man wird einen mehr hellen, mehr schneidenden, Ton erhalten; dahingegen biege man die Saite langsam von der graden Linie ab, man ziehe den Finger nur allmählig zurück, so dass die Saite noch beim Anfange ihres Rückweges, ihres Zurückschnellens, vom Finger berührt bleibt, sie mithin auf dem Rückwege eine Friktion, also damit einen Aufenthalt erleidet, und der Ton wird stumpfer, matter ausfallen. Dass bei beiderlei Prozeduren die Klangfarbe verschieden sein müsse, das darf man auch schon in dem vor uns liegenden Aufsatze als eingestanden betrachten. Jetzt hätte ich also nur noch zu beweisen — dass mittels des Anschlages beim Pianoforte, mittels der Art und Weise, auf welche der Spieler die Taste in Bewegung setzt, sich bewerkstelligen lasse, dass die vom Hammer getroffen werdende Saite langsamer oder aber schneller von der graden Linie abgebogen, und hinwiederum, dass die Kraft, wodurch die Saite abgebogen war, langsamer oder aber schneller aufgehoben werde. — Dieses will ich Euch zur Stelle beweisen, dass man mittels des Anschlages eine grössere Ausbiegung der Saite von der graden Linie hervorbringen könne. Hier heran an mein Instrument; ad oculos ist die beste Demonstration. Für's Erste wisset Ihr beide schon aus Erfahrung, dass mein neues Pianoforte sich sehr leicht spielt, keinen schweren und keinen zähen Anschlag hat. Nun gebt Acht. (Er öffnete das Instrument und nahm die Dämpfung ab.) Ihr seht, dass, wenn ich einen Ton anschlage, der Hammer die Saite berührt; aber auch in demselben Augenblicke, ich mag die Taste niedergedrückt lassen oder nicht, wieder zurückfällt. Nun aber kommt ein Kunststück, welches nicht immer, aber doch gewöhnlich gelingt. Bemerkt Ihr wohl (er drückte wieder eine Taste nieder), dass dieses Mal der Hammer längere Zeit an der Saite liegen und sichtbar geblieben ist, als zuvor! Aber es soll noch besser kommen. (Er experimentirte.) Voici! Da hab' ich ihn gebannt, den Hammer; still bleibt er an den Saiten liegen, und wenn Ihr scharfe Augen habt, so könnt Ihr sehen, dass ich ihn fortwährend noch stärker gegen die Saiten dränge und diese eine stärkere Ausbiegung bekommen. Dieses bewerkstellige ich dadurch, dass ich zuerst den Finger ganz leise auf die Taste setze und diese ganz leise, etwa um die Dicke eines Strohhalmes, und zwar so weit, bis ich eine geringe Vermehrung des Widerstandes spüre, niederdrücke, hierauf aber mit einer geschwinden, jedoch nicht fortschnellenden, sondern mehr schiebenden, Bewegung des Fingers die Taste völlig zu Grunde drücke. Merkt auf! Jetzt schlage ich mit gewöhnlicher Anprellung des Fingers in mittelmässiger Stärke einen Ton an. Ich werde versuchen mit gleicher Stärke einen Ton hörbar zu machen, wobei der Hammer einen Augenblick an den Saiten sichtbar bleiben soll, und er wird etwas dumpfer ausfallen; ich werde versuchen, den Hammer ganz an den Saiten liegen zu behalten und Ihr werdet einen ganz gedämpften Ton hören."

Der Kantor experimentirte und brachte Alles so heraus, wie er gesagt hatte. Darauf lehrte er den Pfarrer und mich das Kunststück selbst ausführen, indem er einen unsrer Finger beim Anschlagen einer Taste leitete, und wir konnten es ihm bald nachmachen und haben nachher dasselbe mit Erfolg auf unsern eignen Instrumenten versucht.

„Nun aber," fuhr der Kantor fort, „will ich Euch auch weiter zeigen, warum das Ding ohne Hexerei so zugeht und gerade so zugehen muss." (Er zog die ganze Mechanik aus dem Instrumente heraus und setzte sie vor uns auf den Tisch.) „Hier auf dem hintern Theile der Taste seht Ihr eine Art von Gabel aufgepflanzt, zwischen deren beiden Zacken, oder, wenn Ihr lieber wollt, Backen, der Stiel des Hammers sich befindet. Dieser Hammerstiel stellt eine Wippe dar, welcher ein von einer Backe der Gabel zur andern gehender Drath als Welle, als sogenanntes Hypomochlion, dient. Wird der hintere Theil des Hammerstiels niedergedrückt, so muss sich dessen vorderer Theil und mit selbigem der daran befindliche eigentliche Hammer nothwendig in die Höhe heben, wodurch denn der Hammer selbst bis an die Saiten gehoben wird. Es ist also die Aufgabe des Mechanikus die, dass das Niederdrücken des vordern Theils der Taste — als wodurch der hintre Theil der Taste nebst der Gabel und dem ganzen Hammer in die Höhe gehoben wird — auch ein Niederdrücken des hintern Theils des Hammerstiels zur Folge habe. Nun seht Ihr hinter den Tasten eine Reihe kleiner aufrechtstehender Hacken, welche der Instrumentenmacher „die Auslösung" nennt. Jede Taste hat einen solchen Hacken, jeder Hacken hinwiederum eine sehr schwache Feder hinter sich, welche verhindert, dass der Hacken rücküber falle, bei nur geringem Drucke aber duldet, dass der Hacken an seinem obern Theile schräg rückwärts gebogen werde, jedoch bei der Wiederaufhebung eines solchen Drucks den Hacken wieder in seine perpendikulaire Stellung zurückschnellt. Jetzt gebt Acht auf die Prozedur, welche Ihr sehen werdet. Ich drücke mit einiger Anprallung des Fingers eine Taste nieder; dadurch wird deren hinterer Theil und zugleich die Gabel und der ganze Hammer in die Höhe geschnellt; das hintre Ende des Hammerstiels aber stösst bei diesem Luftsprunge unter den Bart eines Hackens und erleidet dadurch ein unmittelbares Zurückprallen in derselben Richtung, in welcher die Anprallung statt gefunden hatte. Der Bart des Hackens aber, weil sein Stiel unten befestigt ist, kann nicht in derselben vertikalen Richtung, in welcher ihn das hintere Ende des Hammerstiels von unten auf einen Stoss versetzte, fortgeschnellt werden; er weicht daher schräg zur Seite oder vielmehr rückwärts aus. Während dessen ist aber die Gabel mit dem Hammerstiele schon höher gestiegen und zwar in einer Situation, wo das hintre Ende des Hammerstiels nicht mehr wagerecht, sondern abwärts geneigt liegt, und in dieser Richtung sehr leicht an dem, von seiner Feder wieder zurückgeschnellten, Barte des Hakens vorbei glitsch, ohne ein neues Anprallen zu erdulden. Sobald ich aber mittels eines ganz leisen Niederdrückens der Taste das hintre Ende des Hammerstiels bis dahin hebe, dass es, unter Vermeidung alles Anprallens, möglichst sanft mit dem Barte des Hakens zusammentrifft, so mangelt die Kraft, welche den Haken zum Rücküberlehnen bringen muss. Der Haken bleibt in seiner Richtung stehen und das hintere Ende des Hammerstiels wird von dem Barte des Hakens, während das Hypomochlion des Hammerstiels höher steigt, dennoch so weit niedergedrückt, dass der am vordern Theile des Hammerstiels befindliche Hammer bis an die Saiten hinauf gewippt wird. Bei dieser Prozedur also muss nothwendig in dem Augenblicke, wo der Hammer die Saiten berührt — vorausgesetzt, dass das Niederdrücken der Taste fortdauert, also die Gabel noch ferner in die Höhe gehoben bleibt — auch noch die Kraft fortwirken, welche den Hammer, im Wege des Hebels, bis zu den Saiten erhob; wohingegen bei der andern Prozedur diese Kraft nur durch ein momentanes An- und Abprallen hervorgebracht wurde, also auch nur von momentaner Wirkung sein konnte. Ihr werdet also nicht mehr leugnen können, dass diejenige Kraft, mittels welcher der Hammer an die Saiten gebracht wird, wenn ich die Taste durch einen prellenden Stoss des Fingers niederdrücke,

homogen ist mit der Kraft, welche die Pistolenkugel fortgeschnellt hat; wohingegen diejenige Kraft, mittels welcher der Hammer an die Saiten gebracht wird, wenn ich die Taste sanft niederdrücke, von ganz andrer Art (wenigstens in der Regel) ist und derjenigen nachschiebenden Kraft gleicht, durch welche die schwimmende Eisscholle stromabwärts getrieben wird; Ihr werdet einsehen, dass in letzterm Falle, bei fortdauerndem Niederdrücken der Taste, der Hammer nicht von den Saiten zurückfallen vielmehr so weit, als diese sich von der graden Linie abbiegen lassen wollen, in die Höhe gedrängt werden kann. Damit hätte ich nun bewiesen, was zu beweisen nöthig; indessen lese ich aus Euren Augen schon einige Einwürfe. Ihr werdet sagen:"

1) „Mein Instrument sei vielleicht mangelhaft gebaut; es müssten die sogenannten Auslösung bildenden Haken nicht so fest stehen; sie müssten auch dann rückwärts überweichen, wenn das hintere Ende des Hammerstiels nur mit sanftem Drucke und ohne alles Anprallen (von unten auf) wider sie gedrängt würde.

Da habt Ihr aber Unrecht. Was Ihr verlangt, lässt sich sehr leicht bewerkstelligen; man darf nur die hinter der Auslösung befindlichen Federn schwächen. Allein damit wird auch die Stärke des Tones, deren das Instrument fähig ist, geschwächt. Steht, wie der Instrumentenmacher spricht, die Auslösung zu lose, oder anders zu reden, wird der Bart des Hakens der Auslösung schon bei der gelindesten Berührung schnell zur Seite (rückwärts) gedrängt, so wird auch das hintere Ende des Hammerstiels nicht stark genug von dem Barte des Hakens (weil er nicht genügenden Widerstand leistet) zurückprallen, und eben daher wird der Hammer nicht stark genug gegen die Saiten geschnellt werden können. Eben dieses ist bekanntlich der Grund, warum bei häufigem und langjährigem Gebrauche ein Instrument an der Kraft seines Tones verliert, indem nämlich die hinter der Auslösung befindlichen Federn schwächer werden und die Haken der Auslösung zu leicht ausweichen. Ferner werdet Ihr einwenden:

2) Kein Spieler werde beim Niederdrücken der Taste eben das Kunststück machen, welches ich Euch so eben gelehrt habe.

Ich antworte, dass mancher Spieler die Finger nicht genugsam aufhebt, vielmehr selbige gewissermaassen über die Tasten hinschleichen lässt. Die Folge davon ist die, dass der Finger die Taste anfänglich leise und ohne alle Anprallung berührt und selbige schon um ein Geringes niederdrückt, bevor der eigentliche Anschlag, der mehr schnelle und kräftige Druck, erfolgt. (Diese Erscheinung findet sich vorzüglich auch dann, wenn der Finger mit Unsicherheit die benöthigte Taste sucht.) Nun ist es ja nicht nöthig, dass der Prozess, welchen ich durch mein Kunststück in der Mechanik des Instruments hervorbringe, auch so vollständig, als ich ihn hervorbringen kann, vor sich gehe; aber er wird immer in einiger Maasse beobachtet. Alles kommt darauf an, ob die Taste gleich Anfangs auf der nur sehr geringen Strecke, auf welcher der Hammerstiel schon bis an die Auslösung emporgehoben wird, mit satisamer Geschwindigkeit niedergedrückt, niedergeschnellt werde; denn nur in dem Augenblick, wo der Hammerstiel die Auslösung berührt, kann sein Zurückprallen und damit ein Anprallen des Hammers gegen die Saiten durch die Bewegung der Taste erwirkt werden. Findet nicht eben in diesem Augenblicke ein wirkliches Zurückprallen des Hammerstiels statt, so wird durch die nachherige Bewegung der Taste das Versäumte niemals, wenigstens nie vollständig, nachgeholt werden können; denn wenn man von diesem Augenblicke an auch mit möglichster Geschwindigkeit die Taste niederdrückt, so erfolgt doch kein eigentliches Zurückprallen des Hammerstiels, sondern derselbe (das hintre Ende desselben) wird dann nur noch niedergedrückt, niedergeschoben. Weil nun der Hammerstiel einen Hebel bildet, so kann sich die Bewegung des vordern Endes desselben nur nach der Bewegung seines hintern Endes richten.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 10. April — № 15. — 1830.

Aufführung der grossen Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthäi von *Johann Sebastian Bach.*

Am Palmsonntag füllten sich zur Feier dieses heiligen Gesanges und zur Vorfeier des Charfreitags die Hallen der Singakademie mit der Menge der Kunstfreunde, denen thätiger Antheil, oder Zutritt als Zuhörer vergönnt war; — denn wiederum, wie im vorigen Jahre, genügte der weite Raum nicht für den Zutritt des hörbegierigen Publikums. Gewiss lebte dankbare Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy, der das unsterbliche Werk zuerst vor allen Tonkünstlern der Welt wiedergegeben, in jeder Brust. Gewiss wendete sich der Dank von ihm auf Herrn Professor Zelter, der in seinem hohen Alter keine Mühe gescheut, das Beginnen des jüngern Tonkünstlers fortzuführen. Ihm schlossen sich voll religiöser Erhebung und hoher künstlerischer Weihe Herr Stümer (Sänger der Worte des Evangelisten, Herr Devrient (Sänger der Worte Jesu), Herr Mantius (für Herrn Bader), Mad. Thürschmidt, Fräul. v. Schätzel, im Orchester dessen Anführer, Herr Ritz, Herr Griebel (der das Oboesolo zur Arie, „ich will bei meinem Jesu wachen," entzückend schön vorträgt) und alle übrigen Kunstfreunde mit gleich edlem Eifer, mit gleichem Aufwand aller Kräfte, folglich mit gleichem Verdienst an. Ein Abmessen Einzelner gegen einander, oder der ganzen Aufführung gegen die vorjährigen wäre dem hohen Gegenstand unangemessen. Die Erbauung und Dankbarkeit der Zuhörer weiset jede Nebenbetrachtung ab; nur die Ueberzeugung lebt, dass jeder der ausführenden Künstler nach bestem Wissen und vollem Vermögen gewirkt hat.

Daher möge es nicht als Kritik des Geleisteten aufgenommen werden, wenn ich gegen zwei Abweichungen der diesmaligen von den frühern Aufführungen mein Bedenken ausspreche; nur, weil ich es für Pflicht halte gegen das Werk und gegen auswärtige Kunstvereine, die dasselbe aufzuführen gedenken, geschieht es.

1. Herr Professor Zelter hat den Mittelsatz des letzten Schlusschors weggelassen. — Ich halte es nicht für recht, da ein so grosses, gewaltig erschütterndes, an einzelnen durchaus wichtigen und höchst mannigfaltigen Gegenständen so überreiches Werk einen grossen, breiten, die vielfache Aufregung mit Macht beschwichtigenden Schluss fodert, in dem sich das Gemüth aus den Schwankungen der verschiedensten Bewegungen zu christlich ergebner und christlich erhebender Ruhe sammle. Bach hat dieselbe Ansicht und Empfindung gehabt; das beweiset nicht blos die Länge seines Schlusschors neben so viel kurzen, sondern auch dessen ganzer Inhalt, namentlich die mächtig zusammenfassende Bassbewegung, gleich dem Schwung das Fest ausläutender Glocken. Und eben im weggelassenen Mittelsatze dringt jene Beschwichtigung in unsre Brust, eben hier ist es, wo das beruhigtere Herz in demüthiger Liebe zum Heiland aufbebt:

Eine äussere Rücksicht soll, wie man sagte, Herrn Z. zu der Auslassung bewogen haben: die Schwierigkeit der Ausführung. Aber eben diese muss ich durchaus in Abrede stellen; auch haben die vorjährigen Aufführungen sie widerlegt. Grade dieser Mittelsatz wurde unverbesserlich vorgetragen, und namentlich die oben angeführte Stelle wie aus Einem Mund und Herzen gesungen.

2. Wichtiger noch war die Aenderung, die Herr Professor Zelter mit dem Schlusse des ersten und Anfang des zweiten Theils übernommen.

Bach theilt das Evangelium so ab, dass der erste Theil es bis zu Jesu Gefangennehmung umfasst; also sein Leben mit den Jüngern, dessen höchste Momente die feierliche Einsetzung des neuen Bundes durch das Abendmal und die Nacht auf dem Oelberge sind. Er schliesst dem Evangelium nach mit den Worten:

„Da verliessen ihn alle Jünger und flohen,"

so dass wir seiner Heiligkeit, seiner erhabener Selbst-Opferung gegenüber die Schwachheit selbst der besten ihm nächsten Menschen sehen. Hierin spricht sich der wichtigste Gedanke des ersten Theils aus und fodert zu der tiefsten, ernstesten, auch der äussern Erscheinung nach ausgedehntesten Betrachtung auf in dem weit ausgeführten Choral:

„O Mensch bewein' dein' Sünde gross."

Dass bei den frühern Worten des Evangelii:

„legten die Hände an Jesum, und griffen ihn,"

die Darsteller der Gemeine sich von Trauer zu emphatischem Ausruf:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden!"

erheben, ist nur ein vorübergehender Moment. Er setzt sich in der heftigen übereilten That Petri (Vers 51) und Jesu Mahnung fort. Die ohnmächtige That führt nur hinüber zu der Flucht der Jünger von dem Erhabenen, in dem die Kraft ist und unter den Willen des Vaters sich beugt.

Der zweite Theil zeigt uns Jesus, seinen Richtern und Verfolgern gegenüber: sein Leiden. Ein Klagelied der Gemeine:

„Ach, nun ist mein Jesus hin"

leitet ein; das Evangelium beginnt:

„Die aber Jesum gegriffen hatten, führen ihn zu dem Hohenpriester."

Diese Anordnung scheint mir so klar, so einfach, so weise, so tiefgefühlt, dass ich Herrn Professor Zelters Abweichung nicht begreife. Er schloss — mitten in der Handlung, zwischen dem Moment des Ergreifens, und dem nächsten Moment jenes ohnmächtigen Widerstandes (V. 50 und 51) und zwar mit jenem Chor:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden."

so dass der ganze erste Theil — zu einer folgenleeren Emphase geführt hat, und in einer durchaus nicht christlich religiösen sondern, in solcher Stellung, eher theatralischer Aufregung endet.

Der zweite Theil begann:

„O Mensch, bewein' dein' Sünde gross."

Warum? weil Judas ihn verrathen?

Dann folgt das Evangelium von Petri That. Was gilt uns die nach jener Betrachtung?

Der grösste Moment dieses Theils, wie alle Jünger ihn verlassen, geht ohne Betrachtung, unbemerkt vorüber; denn unmittelbar folgt V. 57: „Die aber Jesum gegriffen hatten."

Der Verlust der tiefrührenden Einleitung des zweiten Theils ist hier noch der geringste Schade.

Bedarf es noch tieferer musikalischer Gründe, um Bachs Werk zu vertheidigen? — Nur die nöthigsten Worte mocht' ich mir hier erlauben. Wie gern hätt' ich auch sie erspart!

Marx.

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Gehen wir zu den neuen Leistungen der uns und Ihre Leser am Meisten interessirenden deutschen Oper in diesem Winterhalbjahr über; sie sind es, die hauptsächlich Besprechung verdienen, deren Resultate und Einwirkungen jedoch die Hoffnung von einer günstigen Einwirkung dieses Institutes unter den jetzigen Zeitumständen gar sehr zu schwächen, und den Musikfreund zu sehr trüber Stimmung zu bewegen geneigt sind.

1) Glucks unsterbliche Iphigenie. — Wenn man sich über die Stimmung und Neigung des Publikums in Deutschland und den Einfluss der Komponisten, die jetzt an der Tagesordnung, einen Augenblick täuschen könnte, so hätte der unerwartet plötzliche Versuch. Gluck in unsrer Musikwelt hier jetzt einzuführen, als ein überaus Epoche machendes Ereigniss begrüssen können. So lange Musik bei uns getrieben wird, ist, so viel ich je in Erfahrung bringen können, Gluck bei uns nur dem Namen nach bekannt gewesen. Es gab enthusiastische Musikfreunde, die dies Werk vor seiner ersten Aufführung als ein stehendes Repertoirstück für die Zukunft glaubten. So viel Achtung, dachten sie, wird man vor einem solchen Namen doch haben, so weit die Geschichte der Musik kennen, um zu wissen, dass die Nation auf keinen Namen stolzer zu sein hat, als auf diesen; — man wird daher sich vergeben zu müssen glauben, wenn man nicht anfangs wenigstens eine Freude darüber affektirt, bis öfteres Anhören Ohr und Seele für die unbekannten Schönheiten erschlossen, und Musikkenner die öffentlichen Blätter benutzt, auf dieselben aufmerksam zu machen, und der Verstand dem durch andre Dinge betäubten Gefühle zu Hülfe zu kommen, gelehrt. — Unsre Sänger, folgerten sie weiter, die so einfache und grossartige Musik vorzutragen, der musikalischen Deklamation den richtigen Ausdruck zu geben, und sie durch ein grossartiges, dabei doch lebendiges Spiel zu unterstützen. — in der neuern Zeit nothwendig verlernen mussten, oder gar nicht lernen konnten, würden nach und nach sich darein finden, und so auf das Publikum immer mehr zurückwirken. Das Ohr, meinten sie ferner, würde nach und nach wieder lernen, von dem Lärm neuerer Instrumentationen, in den einfachen, Seele und Gedanken ausdrückenden Tongängen der unverdeckten tonreichen Instrumente auszuruhen, auf die Ideen, welche auszudrücken der Komponist auch ihnen kund zu geben übertragen, hinhorchen, — die Bedeutung und wahre Bestimmung derselben zu erkennen. — Vergebene Hoffnung! In Dresden, wo es dem Calderon ergeht wie dem Shakespeare, wenn er die Abonnenten nicht gehörig „amüsirt" — wie kann Gluck, so „ein alter gelehrter Pedant" auf nur einige Berücksichtigung hoffen! In Dresden, wo die, durch Rossini und andre gepflegte, „musikalische Lüsternheit" ihrer ersten deutschen Sängerin uns in dythyrambischen Windungen des Körpers und der Stimme wüthenden Beifall zujauchzt — wie kann man an dem gemessenen Schritt, an der würdigen Haltung, an den keuschen Tongängen einer griechischen Priesterin in einem deutschen Eichenhaine, und diese Sängerin selbst an diesen Dingen Gefallen finden? Wahrlich, das ist der Punkt! Lüsterner Sinnengenuss, verkleidet er sich nun in Ohrenkitzel oder Augenschaulust, ist die Losung des Tages, und, wie Härte und Grausamkeit des Gefühls mit demselben innig verwandt ist, so sprechen auf der andern Seite diabolische Tremulando's, Pikkolflöten und Paukenlarm, als Kontraste

desto mehr an, weil in eine erschlaffte Seele nur desto mehr betäubendes Opium zu träufeln ist, damit eine neue Kitzelbewegung folgen könne. — Wahrlich, das, was der edle Wolfgang Menzel in der Poesie zu bekämpfen mit so unerschrockuem Muhe sich vorgenommen, die weichlichen Gefühlsschlemmereien und die diabolische Unmoralität — es ist derselbe Feind, den wir in der Musikwelt erblicken. — So gingen zwei Vorstellungen mit Eiseskälte und spurlos vorüber. — Und wer seine Hoffnung auf die Einwirkung hiesiger Blätter und der aufregenden Worte der Musikkenner gesetzt — der fand sich noch grausamer getäuscht. Se. Excellenz der Geheimerath, Herr B. von Miltiz, lieferte über den Gluck einen Aufsatz im Wegweiser der Abendzeitung, der an Kälte die Abonnenten wo möglich noch übertraf. Nach einer trocknen Zusammenstellung von Citaten über das Leben und die Werke Gluck's, denen man die Verlegenheit, was über dessen eigentliche Natur und sein Wirken wohl zu sagen wäre, ansah, ward gradezu eifrig gerathen, sie ja nur zuweilen zur Aufführung zu bringen, und dann auch — Naumann's Cora nicht zu vergessen; endlich eine Zusammenstellung von Komponisten gemacht, in der wunderlich der alte Winter mit Zopf- und Haarbeutel, nebst Maria Weber in Gesellschaft Mozart's und Gluck's erschien; dass Gluck im Furienchor selbst Mozart's Geist, wie einst so wahr gesagt ward, „die Zunge gelöst habe" — daran schien nicht gedacht worden zu sein. — So blieb als einziges Produkt dieser Bestrebung nur die Ueberzeugung übrig, dass Hr. Reissiger mit redlichem Willen, mit dem ihm anvertrauten Pfunde zu Gunsten deutscher Kunst und Musikbildung sich zu mühen gesonnen sei; — dass er aber darin mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen und auf wenig Unterstützung zu rechnen habe. Möge er nicht, wie Weber, der, wie wir jetzt wissen, von falschen Freunden so viel zu erfahren hatte wie von erklärten Gegnern, endlich ermatten. — Was den Gluck insonders betrifft, so ist fast auch unsre Meinung nach diesen Erfahrungen, ihn hier jetzt ruhen zu lassen. Wie die Verhältnisse jetzt sind, bei dem gänzlichen Mangel an Empfänglichkeit für ihn von Seiten des Publikums, der Sänger wie der wortführenden Redner, geschieht dem unsterblichen Meister nur schmerzliches Unrecht, und das jetzige Scheitern könnte auch noch lange im Gedächtniss bleiben. Es will alles in der Seel' einen Uebergang. Aus einer Wolfsschlucht bis auf eine Insel unter griechischem blauen Himmel von einem brennenden Vesuv bis zu der deutschen Porta westphalica; — von der Spitze eines Kastratentrillers bis in die wogende Tiefe Gluck'scher Weisen ist ein Sprung, der Männern in Frauenröcken, und Weibern mit Beinkleidern selbst nicht zuzumuthen ist. — So ist aber jetzt unser Opernpublikum angethan.

Dagegen stürzte Alles, Alt und Jung, Abonnent und Gelegenheitspublikum, Gross und Klein, Vornehm und Gering, Hofdame und Gallerist in:

II. „Die Stumme von Portici" — und Herr von Miltiz beeilte sich, ein, zur Belehrung und Beseitigung mancher irrigen Behauptungen, (wie Herr Hofrath Böttticher sich in der allgemeinen Zeitung zierlich ausdrückte, und dafür eine Medaille von den dresdner Kunstfreunden erhalten soll) der Abendzeitung beigefügtes Beiblatt dazu zu benutzen, um auf 8 enggedruckten Spalten sich dahin zu erklären, und es mit Schwabacher drucken zu lassen: es sei diese Auber'sche Oper bei manchen Mängeln natürlich jedoch, eine der genialsten Kompositionen neuerer Zeit. — Sie haben Ihrem gerechten Aerger über diesen ersten Manieristen aller Zeiten bereits, wenn auch nur in kurzen Worten, Luft gemacht. — Das Geniale habe ich aber wirklich in der Ouvertüre entdeckt, wo Herr Auber etwas ganz Neues in die Musik einführt, zu dem sich weder Gluck noch Mozart, nicht einmal Beethoven bisher erhoben, — nämlich zu — Gedankenstrichen. Bekanntlich ist es ein genialer, seitdem tausendmal nachgeahmter Zug in der Darstellung der Verworrenheit Werther's, dass er einen Satz anfängt und nicht vollendet, einen Gedankenstrich hinschreibt, und dann in einem neuen Satze fortfährt. Spötter haben glauben machen wollen, dass die Nachahmer Göthe's ihre Gedankenarmuth darunter verstecken wollten. Das von dem grossen Auber zu behaupten, wäre ein Frevel. Aber hören Sie nur: wie vortrefflich anschaulich er

Gedankenstriche zu machen weiss. Es kommen 4 bis 5 Takte — da giebt das Orchester unter Anleitung der Pauke einen Ruck, von dessen Anstrengung der Kontrabassist ein Paar Schritte zurückfährt. Dann folgt eine bedeutungsvolle Pause. Das Publikum denkt, und hält den Finger an die Nase, dann wieder ein Paar Takte — wieder ein Ruck, eine Pause, neues Nachdenken; bis endlich der gewaltsam angehaltne Gedankensturm sich nicht mehr halten kann. Besonders sucht sich der Pauker zu entschuldigen für dies lange Nachdenken; unterstützt von den Trompeten giebt er eine solche Gedankenfülle von sich, dass einem Hören und Sehen vergeht, und man am Schlusse so verblüfft dasteht, wie nach dem Durchlesen einer Gedankenvollen Schrift eines hegelianischen Philosophen. Das ganz durchschütterte Publikum löst mit Händeklatschen den erschöpften Pauker wieder ab, bis der Mann sich zu neuen Anstrengungen wieder erholt hat. Aber welche Bedeutung gewinnt das Ganze erst, wie tief ehren wir die Umsicht des Komponisten, wenn wir im Verlauf der Oper sehen, dass jene Pausen und abgebrochnen Sätze nicht nur die Geistesverworrenheit, sondern hauptsächlich jene Stumme darstellen, die mit Fug und Recht ein lebendiger Gedankenstrich genannt werden kann, und eine lebendige Pause, die uns 5 Akte durch begleitet. So etwas ist wohl noch nicht erhört worden, und eröffnet der ganzen Musikwelt die erfreulichsten Aussichten. Mit Einer Stummen wird der Anfang gemacht, und mehrere können leicht folgen. Herr v. Miltiz, der sehr naiv meint, Herr Auber hätte doch lieber eine „Singende" von Portici schreiben sollen, damit zu Quintetten u. s. w. Rath geworden wäre, mag sich trösten. Ein Quintett, bei dem 3, 4, ja vielleicht 5 Stumme agiren, ist wohl im Verlauf einiger Jahre zu hoffen. Und wer wird dann nicht Opern komponiren können, wenn Niemand darin zu singen braucht, die agirenden Leute mit einigen schon bestehenden Gesängen und Chören, die der Musiker gar nicht erst zu erfinden braucht, eingefasst werden, und das Uebrige in einer Jus *) von Pauken- und Trompetenlärm aufgetragen wird, zu der sich das Brummen eines feierspeienden Berges gesellt — so dass von der eigentlichen Musik wenig zu hören ist. Des letzten Umstandes halber ist es dann gleich, ob eigentlich schöne Melodien in der Partitur stehn oder nicht; ja, da man sie einmal nicht hört, so brauchen gar keine einmal da zu sein, und der Sänger wird ohnehin selbst für das Publikum zum Stummen, womit denn dieser Uebergang zu lauter weislich Stummen in der Musik von selbst gegeben ist. Und somit wären denn diese Erscheinungen, wie Alles in der Welt, motivirt und nach und nach natürlich herbeigeführt. Und ist nicht zu allen diesen gewünschten Anfoderungen in Aubers Stummer ein vortrefflicher Anfang gemacht! —

(Fortsetzung folgt.)

*) Jus, lateinisch: injuria, deutsch: Sauce oder Brühe, oder Tunke. D. S.

Allerlei.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

(Schluss.)

„Somit glaube ich denn Euch dargelegt zu haben — dass, sobald der Finger gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit der Taste selbige sofort niederschnellt, ohne irgend eine nur schiebende Bewegung vorzunehmen, auch jedesmal der Hammer gegen die Saiten geschnellt werden wird; dass aber, je mehr der Finger gleich anfangs mit einer schiebenden und nicht schnellenden Kraft auf die Taste einwirkt, der Hammer desto mehr gegen die Saiten geschoben, und nicht geschnellt werde. — Dass man auch bei dem anfänglichen Niederschieben der Taste einen starken Ton den Saiten entlocken könne, wenn man nur nachherige Kraft oder Geschwindigkeit des Ausdrucks anwendet, das hat darin seinen Grund, dass man bei dieser Prozedur den Hammer höher hinaufdrängt, als bei einem bloss schnellenden Anschlage, mithin auch die Saiten weiter von der graden Linie abbiegt. Indessen muss, um gleiche Stärke des Tones zu erlangen, die nur schiebende Kraft weit grösser sein, als die eigentlich schnellende. Eben dies könnt Ihr schon an einer Glocke wahrnehmen, wenn Ihr sie mit einem Hammer anschlagt. Schlagt von der Seite, so dass die Bewegung des Hammers ganz unabhängig von seiner Schwere ist; fasst den Stiel

des Hammers so lose, dass er freien Spielraum in der Hand hat, und der Hammer wird sofort von der Glocke zurückprallen, die Glocke aber einen hellen Ton von sich geben. Nun aber fasst den Hammerstiel fest und schlagt so an die Glocke; der Hammer, weil sein Stiel sich nicht frei bewegen kann, muss an der Glocke so lange liegen bleiben, bis Eure Hand sich zurückbewegt; die Glocke wird nicht so hellen Klang haben, als zuvor, und soll der Ton gleich stark sein, so müsst Ihr bei festgehaltenem Hammerstiele mehr Kraft aufwenden, als da, wo dieser Stiel freien Spielraum in Eurer Hand hatte.

Nun werdet Ihr mir ja wohl auch darin beipflichten, dass die gespannte Saite um so eher zerspringen werde, je weiter der Hammer sie von der graden Linie abbiegt und je länger dieses dauert."

Der Pfarrer fiel nun dem Kantor vollkommen bei; ich aber, wiewohl es mir schwer auf dem Herzen lag, dass doch das Gegentheil von des Kantors Meinung gedruckt dastehe, mochte nicht wagen, zu widersprechen; denn der Kantor hat schon einmal unter den Leuten ausgebreitet, mein Vater habe mich auf den Namen Thomas taufen lassen wollen und habe ich es nur der Fürsprache meiner Mutter zu verdanken, dass ich Johannes bevornamt worden.

So weit reicht nun das Protokoll vom 8ten post Trinit.; Sie werden es mir aber gewiss nicht übel nehmen, dass ich bei dieser Gelegenheit auch ein Paar Worte extra protocollum für meine Person an Sie richte. Ich bin nämlich auch einmal in Berlin gewesen; 10 Jahre mögen es wohl her sein; und da möcht' ich gern von Ihnen hören, ob dorten noch Alles am alten Platze steht. Damals hatte ich benebst meinem Vetter Kasper und dessen beiden Schwestern noch gute Tage bei einem alten Onkel, welcher sich sein Lebelang viel mit der Musik, Astronomie und einer ganzen Menge Etcetera's, nur aber nicht mit dem Heirathen, befasst hatte. Weil wir sämmtlich für Musik sehr passionirt waren, so wurde Abends dergleichen getrieben, oder der Onkel hielt darüber so in seiner Art Vorlesungen oder wie ich es sonsten nennen soll, wovon ich indessen das Meiste wieder vergessen habe, weil oftmals viel lateinische, oder, Gott weiss, noch überlateinische Ausdrücke darin vorkamen. Der Kasper aber hat Manches davon zu Papiere gebracht und mir kürzlich zum Andenken (weil der Onkel jetzt todt ist) Abschrift von einigen Blättern mitgetheilt, wovon ich eine Probe beifüge, woraus Sie wohl ersehen werden, dass der Onkel eigentlich doch ein kuriöslicher Mann gewesen. (NB. Das NB. ist immer des Onkels sein NB.; das NBNB. aber ist des Kaspers sein NB.) Nachdem er nun mit mir und dem Kasper die Lehre vom Kontrapunkt und der Fuge nach dem Marpurg durchgegangen war, so verlangte er eines Abends, jeder von uns sollte einmal ehrlich angeben, was er von der Fuge halte. „Von der Fuge!" sprach der Kasper, (welcher damals grade stark im Anschlage begriffen war ein candidatus philosophiae zu werden) sprang auf, stand und rannte hin und her und stand wieder. „Nun wird's!" sagte der Onkel, „am Ende wird etwas Gewaltiges zu Tage kommen; denn Du gebehrdest Dich grade, als wenn ein Fechtmeister mit einer festen Terz aus- oder ein angehender Schauspieler in seine erste Rolle hineinfallen will." — „Richtig!" fuhr endlich der Kasper heraus, „Alles trifft. Die Fuge ist offenbar eine Nachbildung unsers Planeten-Systems; jeder Planet wie jede einzelne Stimme in der Fuge läuft selbständig seine Bahn, beginnt die vollbrachte von Neuem; das ist der Wiederschlag. Die Sonne aber, die Tonika — Nein! der ganze tonische Dreiklang ist als Orgelpunkt vom Anfang an liegen geblieben und in sie werden die Planeten am Ende zurückkehren müssen, wie eben die Stimmen alle in den tonischen Dreiklang." „Halt ein, Kasper," rief der Onkel, „Du kommst ja in prophetischem Geiste noch weit über La Place hinaus. Aber höre, lass mir nur mein Planeten-System unfugirt; Du magst denn auch meinetwegen alle Fugen planetisiren." „Glauben Sie nur, lieber Onkel," fiel Gustel ein, „das hat der Kasper nicht aus den Fingern gesogen. Gestern fand ich auf seinem Zimmer ein Buch, der „hyperboreische Esel" betitelt, worin, wie ich nur im Durchblättern bemerkt, noch viel tollere Dinge stehen, als er uns so eben hergeschwatzt hat." „Sieh einmal, Jungfer Seips, auch

da!" erwiederte der Onkel. „Apropos! Noch gestern hast Du mit uns und Deiner Schwester eine Fuge gesungen; was sagst Du zu dem Dinge?" „Ach! lieber Onkel," sagte Gustel, „als Gesang, ehrlich bekennt, ist so etwas grausam langweilig, aber — —" „Nun, aber?" „aber als Kriegvaterspiel betrachtet," fuhr Gustel fort, „ist es ganz artig, weil man oft abgelöset wird und nicht lange daran bleibt." „Du bist doch immer eine naseweise Hexe," gab ihr der Onkel zurück; „jetzt wollen wir hören, was unser ehrbarer Johannes sagt." Da nahm ich mich tüchtig zusammen, um etwas recht Gescheidtes vorzubringen. „An der Fuge lobe ich mir," so sprach ich, „vorzüglich das Eindringliche, welches ihr eigen ist, und glaube ich, dass, wenn man sie gehörig benutzt hätte, die Geschichte der Menschheit weniger Unmenschlichkeiten aufzuweisen haben würde. In alten Zeiten hat man doch Ketzer, weil sie diesen oder jenen Glaubenssatz gar nicht haben glauben wollen, unbarmherzig verbrannt. Hätte man nun die Worte eines solchen Glaubenssatzes unter ein Fugenthema gelegt und letzteres zu einer wahren Meisterfuge verarbeitet, ich bin fest überzeugt, dass der Ketzer, nachdem er den Fugen- und damit auch den Glaubenssatz in allen möglichen Tonarten als dux und als comes, in der Vergrösserung, in der Verkleinerung, in der Erweiterung, in der Verkürzung, von vorne nach hinten und von hinten nach vorne zu, und letzteres obendrein in motu contrario u. s. w. vernommen, von dem ihm solchermaasen einverleibten Satze vollkommen überzeugt worden und dem Scheiterhaufen entgangen wäre." „Richtig, Kasper," lachte Gustel drein, „und wenn der arme Mensch noch ungläubig geblieben wäre, so hätte man ihn nur bedrohen dürfen, die Fuge wieder von vorne an beginnen solle." „Dahingegen," fuhr ich wieder fort, „erscheint es mir als ein Uebelstand an der Fuge, dass immer eine Stimme drein fällt, bevor die andre völlig geschlossen hat; denn mein Informator hat mir oft verboten, andern Leuten in die Rede zu fallen. Das ist unartig," sagte er, „nicht allein gegen den Redenden, sondern auch gegen den Zuhörer, welchem dadurch mit dem Schlusse der einen Rede zugleich der Anfang der andern verloren zu gehen pflegt." „Dienerin, Herr Reformator," sagte Gustel mit einem seippischen Knixe. Der Onkel aber lobte mich, dass ich, wie immer, die Sache von einer recht ehrbaren Seite betrachtet habe. Als indessen der Kasper ihn fragte, was denn er selbst von der Fuge halte, da wollte er nicht mit der Sprache heraus, meinte, dergleichen lasse sich mit Gründlichkeit nicht in ein Paar Worten aussprechen, und verwies uns auf seinen dereinstigen Nachlass, worunter wir ein Convolut betitelt: „Ideen zu einer Philosophie der Musik" finden würden. Was das wohl eigentlich sein mag? Sie, mein lieber Herr Redakteur werden es gewiss besser wissen, als ich. Einem gar kunstgelehrten Künstler legte ich einmal diese Frage vor; er zog aber zuerst langsam die Fenstergardinen bis unter die neumodige Perruque, die er sich zugelegt hatte, hinauf und antwortete dann: „Herr! wenn's Eins sein soll, so ist es wohl leichter Philosophie zur Musik als Musik zur Philosophie zu machen." Ich glaube gern, dass der Mann Recht hat; indessen bin ich doch damit nicht klüger geworden.

Werden Sie aber doch nicht böse, dass ich noch nicht an die Reise nach Berlin, wovon ich eigentlich schreiben wollte, gekommen bin. Mir wird es nun einmal sehr schwer, mich kurz zu fassen, so viel auch der Kantor mich darüber schraubt. Bald sagt er: „der Revisor kommt noch langsamer zu Pferde als Tristram Shandy zur Welt," und dann spricht er auch von einem gewissen Lucian und von Vorreden und von einem gewissen Philosophen, dessen Namen, weil er gar zu fremdartig ist, ich nicht behalten habe. Am Ende hat darauf auch der Onkel hingezielt, wenn er zuweilen sagte: „der Johannes ist ein vir beatae memoriae," woraus ich niemals recht habe klug werden können; denn da ich noch jetzt lebe, wie konnte man mich denn damals schon „seligen Andenkens," betituliren?

Eines Abends sprach der Onkel zu mir und dem Kasper: „da Ihr doch beide einmal leidenschaftlich die Musik liebt, mich beide verlassen wollt und der Johannes gar für den kleinen Lotteriegewinn, der ihn in der Tasche juckt, reisen und sich etwas vorsingen lassen will, so

scheint es mir an der Zeit zu sein, dass ich Euch zuvor mit der musikalischen Welt und dem Treiben, welches darin vorgeht, bekannt mache; — Dir, Johannes, möchte leicht ein X für ein U vorgemacht werden, und Du, lieber Kasper, möchtest in philosophischen Bocksprüngen Dir den Kopf gegen die Wand zerstossen." Nun hielt der Onkel eine lange Vorlesung, deren Inhalt (Kasper hat ihn auf dem Papiere) ich nur deswegen übergehe, weil ich denselben grösstentheils vergessen habe. Nur aber muss ich noch erwähnen, dass der Kasper sich täglich mehr in den Kontrapunkt vertiefte und davon Tages und Nacht (denn ich musste mit ihm auf demselben Zimmer schlafen) gegen mich mit einem solchen Enthusiasmus redete, dass ich am Ende davon angesteckt wurde. Alles freilich, was er mir mit allerlei philosophischen Redensarten vorsagte, konnte ich nicht recht einnehmen: Manches aber begriff ich und merkte es mir. Kurz, wie wir von einander Abschied nahmen, ergriff jeder den Wanderstab in der festen Ueberzeugung, — einem Christenmenschen könne man keinen bessern Dienst erzeigen, als wenn man ihm gehörigen Begriff vom Kontrapunkte beibringe. Dass aber mein Eifer zu solcherlei Dienstverweisungen sehr bald habe erkalten müssen, werden Sie sehr natürlich finden, wenn Sie hören, wie es mir damit ergangen ist. Nicht um den Bau des neuen Schauspielhauses zu betrachten, sondern um eine Dame, welche sich Seidler und auch Wranitzky nennt, singen zu hören, reise ich schnurstracks auf Berlin los. Dass ich sie anfangs Augusts nicht zu Hause treffen, dass ich im folgenden Jahr auf dem Bade 3 Wochen mit ihr unter einem Dache wohnen, auch da keinen Laut von ihr vernehmen, vielmehr acht Jahre später innerhalb fünf Stunden fünf Meilen zu Pferde und noch fünf Meilen zu Wagen machen werde, um mich zu überzeugen, ob meine Phantasie mir ihren Gesang richtig vorgespiegelt habe oder nicht, von allem diesem wusste ich damals noch nichts. Doch genug davon, auf ein andres Mal mehr. Auf der vorletzten Tagereise treffe ich mit einem artigen Mann und seiner noch artigern Nichte, seiner Reisegefährtin, zusammen; wir wurden einig, von unserm Nachtquartier ab bis nach Berlin gemeinschaftlich einen Miethwagen zu nehmen, und ich freute mich am folgenden Tag unterwegs angenehme Unterhaltung zu haben. Mit der Sonne fuhren wir aus. Je höher aber diese stieg, desto tiefer senkten sich die Ohren des einen unsrer Pferde und desto langsamer bewegte sich der Wagen vorwärts. „Kutscher!" — sagte ich, als wir vor einem Wirthshause hielten — „das Pferd lässt die Ohren hängen und stellt ein Bein über das andre; das Thier ist dumm, es hat den stillen Koller." Der Kutscher wollte indessen weder die Dummheit noch den stillen Koller an sich kommen lassen, versicherte dabei heilig und hoch, er werde uns schon nach Berlin schaffen, und weil er so inständig bat, ich möge doch die andern Herrschaften nicht aufrührerisch machen, so liess ich mich zum Stillschweigen bewegen, welches indessen, wie Sie hören werden, mir übel zu stehen kam. Wir fuhren weiter, und weil ich nach wie vor recht vergnügt war, bemerkte ich kaum, dass unsre Equipage in ein perpetuirliches Ritardando hineingerathen war und dass ich von meiner Reisegesellschaft so häufig mit der Bemerkung — mir möge sonsten bei der Hitze der Gaumen zu trocken werden — zum trinken aufgemuntert wurde. Bislang hatte das gesunde Pferd seinen kranken Nachbar im Sande mit sich fortgeschleppt; aber nun kam der spandauer Berg, auf dessen erster Hälfte es völlig erschöpft wurde. Siehe da, ein point d'orgue. Alles Antreiben half nichts; auch das gesunde Thier liess sich krank vermelden. Wir verspürten sogar etwas von einer rückgängigen Bewegung. Mein Reisegefährte ward ängstlich und wollte zum Wagen hinaus; allein seine Nichte litt es nicht. Sie begann ganz ausgelassen zu lachen, so dass sie der Rede gar nicht mächtig blieb und sich der Zeichensprache bedienen musste. Nur. — — Ja wenn ich wüsste. Doch Nein! Sie möchte mich noch ärger auslachen als der Schelm, der Kantor. „Höre Revisor," sagt er gewöhnlich, wenn es ihn recht juckt, „bringe doch einmal Dein Leben zu Papiere und lass mich die Kapitel machen; so ein Buch soll sich schon verkaufen; in jetzigen Zeiten halten sich doch die meisten Leser an die Ueberschriften; es muss nur gehörger Wechsel darin sein. So z. B. ein Kapitul: „Wie das dumme Pferd und der Johannes Fromm am span auer Berge beide die Ohren hängen lassen." Das ist rein passiv. Dann kommt das folgende Kapitul: „Wie der Johannes Fromm in Berlin geohrfeigt wird." Das ist drastisch; das Drastische aber haben die Leute beinahe noch lieber als das Dramatische.

Da mir nun grade der Kantor mit seinen Ueberschriften und meinen erlittenen Fatalitäten so lebhaft vor Augen steht, so muss ich doch, wiewohl ich mich gern in diesem Briefe bis ganz nach Berlin hingearbeitet hätte, meinen Plan aufgeben und geduldig verharren, wie Sie wohl wissen,

Ihr dienstergebner
Johannes Fromm zu Haiddorf.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 17. April — № 16. — 1830.

Mademoiselle Sontag.

(Eine Karakteristik.)

Wäre die Erscheinung der Mademoiselle Sontag eine bloss musikalische, so würde der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes es nicht gewagt haben, seine Ansicht in Beziehung auf dieselbe niederzulegen: nur der Zusammenhang, in welchem sie mit allen übrigen Gedanken der Zeit, und mit den heutigen Vorstellungen von der Kunst steht, kann ihn dazu berechtigen.

Es lässt sich in der That kaum läugnen, dass das künstlerische Leben der Mlle. Sontag, die Ovationen, die sie in Deutschland, Frankreich und England davongetragen, die grosse Bedeutung, die mit ihrem Erscheinen, geschweige denn mit ihrem Auftreten verbunden worden, etwas so Ausserordentliches sind, dass nie wohl ein ausübender Künstler sich solches Einwirkens auf die Aufmerksamkeit und das Gespräch seiner Zeit zu erfreuen hatte. Manchen Ländern ersetzt sie das öffentliche Leben und bewirkt, dass die Gegenwart wenigstens nicht interesselos erscheint; in andern weiss sie neben dem Gewoge der wichtigsten Begebenheiten doch noch einen Platz für sich zu behaupten. Tritt nun zu diesen Thatsachen die nicht minder gewisse hinzu, dass es nicht sowohl die Macht und Hoheit einer gewaltigen Persönlichkeit, als Anmuth und Lieblichkeit ist, welche diese Siege feiert, so könnte wohl ein näheres Eingehen in diese Erscheinung für die Beurtheilung der Zeit überhaupt nicht unnütz sein.

Der Zeit scheint im Leben, wie in der Kunst das Grosse und Erhabne, das Bewegungen und Erschütterungen hinterlässt, nicht mehr angenehm zu sein. Ihre Helden sind Mässigungshelden, friedeliebende Krieger, ihr Anblick darf keinem imponiren, und man muss, wie entfernt sie auch stehen, in ihnen die Gleichen erblicken können. Liebe, so viel man will, aber keine Ehrfurcht, weil diese mit der Furcht Verwandtschaft hat. In der Kunst sind es nicht mehr die hohen grossartigen Gestalten, die man schauen mag, denn in ihnen erkennt sich kein Zuhörer: sie bieten keinem bequem den Spiegel dar, dass jeder seine eigne Persönlichkeit darin erblicke. Seitdem die Kunst aber nicht mehr erheben, und durch weitere Kanäle zum Vergnügen führen soll, sondern von Hause aus Vergnügen ist und bleibt, seitdem sie dienend geworden, und in ihrer Dienstbarkeit, trotz dem, dass sie Kunst ist, sich selbst wieder um zu gefallen auf Künste legen muss, sind die grossartigen, erschütternden Gestalten nur störende Catone, die als überflüssig zu entfernen, oder höchstens nebenbei zu toleriren sind. Die Zeit hat sogar ein vortreffliches Wort gefunden, um das Hohe, das sie nicht mehr ertragen kann, mit einem Vorwurf zu bezeichnen. Sie nennt es einseitig, und mit Recht. Jedes Grosse ist einseitig, schon darin, dass es sich von dem Andern unterscheidet, dass es hervorragt und bemerkbar wird. Was die Zeit als Vielseitigkeit lobt ist diese Geschmeidigkeit, aus der Kunst und dem Publikum eins zu machen, und die Erhöhung, welche die Darstellung von den Darstellenden trennt, jeden Augenblick geistig und körperlich herabzulassen. Im Schauspiel will das Publikum einen erweiterten Salon erblicken; keine grossen Eigenschaften, denn diese stören die Gleichheit, die allerdings in der Gesellschaft nothwendig ist; nichts Erschütterndes, denn man geht nicht in eine Gesellschaft, um angegriffen nach Hause zu kommen; die Kronen, die das Publikum austheilt, sollen Küsse sein

dürfen, und die Bewunderung soll sich in Umarmungen auflösen.

Dieser Richtung entspricht die Vereinigung von vielfachen Talenten, wovon zwar nicht jedes für sich auf hervorragende Bedeutung Anspruch macht, denn das wäre ja schon von selbst ein Grundgebrechen, das man nicht verzeihen könnte, aber die musivisch zusammengesetzt sich gegenseitig unterstützen, und so ein angenehmes Ganzes bilden. Bei jedem Talente dieses Mosaiks muss irgend einer aus dem Publikum sagen können, siehst du, so weit könntest du es mit deinen Naturgaben, und mit verdoppelter Anstrengung auch bringen: was das eine Individuum darstellt, muss sich wenigstens als Kollektivum im Publikum vorfinden. Man muss sagen können, die hat eine weit schönere Stimme, aber es fehlt der körperliche Reiz, diese ist unendlich schöner, aber sie kann nicht singen, jene vereinigt beides, aber sie versteht nicht zu spielen.

Mademoiselle Sontag scheint mir nun das Individuum dieser Richtung zu sein; daher das Aufsehn, das sie weit über ihr künstlerisches Erscheinen hinaus macht. Ohne eine Stimme, die erschüttert und lang dauernde Bewegungen hinterlässt, ist diese doch stark und bedeutend genug, um anzuziehen und auf diesem Wege zu fesseln, ohne eine jener imponirenden Schönheiten zu sein, die Erstaunen erregen, ist sie vielmehr eine angenehme Erscheinung, die zwar sonst kein Aufsehn machen würde, aber dem Platze angehörig, auf dem sie steht, einen ganz andern Eindruck zurücklässt. Als Schauspielerin zwar nicht zu sehr hervorragend, weiss sie doch auch diese Seite neben den Andern geltend zu machen. Auf diese Weise — vielseitig gebildet, hat sie das Glück, dass oft das eine Talent dem andern zugelegt wird, um es zu erhöhen, ohne dass bei der Abrechnung mit dem Andern sich das Facit verringern soll. Ist von der Sängerin die Rede, so werden die Hülfstruppen mit in Anschlag gebracht, die sie von der Schauspielerin empfängt, so dass die verschiedenen Talente eine Art von Föderativstaat bilden, dessen einzelne Theile sich im Falle der Noth einander unterstützen müssen. Dazu tritt die deutsche Eigenthümlichkeit, Alles auffassen und sich aneignen zu können, diese ewige Uebersetzungsverdammung, wobei man den Vortheil hat, Vieles zu erlernen, was man nicht selber erdacht hat. Fräulein Sontag ist in diesem Sinne ein Uebersetzer-Talent erster Grösse, und ich müsste mich sehr irren, wenn sie nicht im Ausland hauptsächlich damit ein so grosses Glück gemacht hätte. Die Deutsche, die sich trotz ihrer übrigens beibehaltenen Eigenthümlichkeit, als Italienerin zu bewegen, die Rossini, Mozart, Weber und Spohr mit gleichem Geschick auszudrücken weiss, die Lebendigkeit und angeborne Kraft durch Volubilität und angelernte Stärke ersetzt; die dem Mangel der Ueppigkeit durch Oekonomie zu begegnen versteht, die zu allem dem noch die Kunst eines deutschen Gemüths und eines deutschen Auges hinzuzufügen weiss, musste dem bisher an italienische oder französische Einseitigkeit gewöhntem Ausland eine eigne Erscheinung sein. Man hat gefunden, dass Mlle. Sontag bei ihrem jetzigen Auftreten an Tiefe des Wesens gewonnen hat. Wie man an Tiefe gewinnen könne, scheint zuvörderst unerklärlich. Aber bei Mlle. Sontag ist dieser Ausdruck richtig. Sie hat sich auch die Tiefe, wie einen fremden Komponisten, zu eigen gemacht; ja vielleicht selbst eignes Unglück und eignes Erlebniss mit dem unermüdlichsten Fleisse einzustudiren versucht. Zu allen diesen sicherlich anzuerkennenden Talenten, tritt noch das grosse der Verständlichkeit. Mlle. Sontag ist ein klar geschriebnes Buch, dem nur der Vollständigkeit wegen einige mystische Kapitel einverleibt sind, die zur Offenherzigkeit des sonstigen Inhalts noch den Reiz des Geheimnisses bringen.

Darum ist der Mlle. Sontag auch über die Sphäre der musikalischen Welt hinausgedrungen: sie ist deswegen nicht bloss ein Individuum, sondern eine Begebenheit: sie ist wesentlich eklektisch, weil der Eklekticismus der Geschmack der Zeit überhaupt ist.

Beurtheilungen.

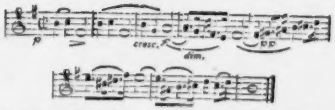
Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Bass par Louis Spohr. Oev. 82. 1, 2, 3. Berlin chez A. M. Schlesinger.

Bei dem so grossen Mangel an neuen Quartetten für Streich-Instrumente ist wahrlich das

Erscheinen dreier aus der Feder eines Meisters etwas höchst Erfreuliches. — Es ist nicht zu leugnen, dass diese Art der Komposition vielleicht die schwierigste sei, indem der Komponist darauf angewiesen ist, im strengsten Sinne für 4 gleiche Instrumente (Bogen-Instrumente) zu schreiben; ferner die grösstmöglichste Ueberlegung und Besonnenheit in der Vertheilung der Stimmen, die grösste Mannigfaltigkeit sowohl in der Melodie, als Harmonie zu beobachten, da nirgends wohl Monotonie merklicher hervortritt, als im Quartett.

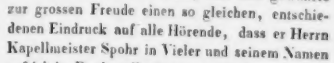
Um alle diese Foderungen zu erfüllen, bedarf es daher allerdings sehr reicher Mittel, deren Besitz nicht Jedermann gegönnt ist, und darum ist das Erscheinen eines Violinquartetts etwas höchst seltnes. Ausser Onslow ist es nur wohl Spohr noch, der in neuester Zeit in dieser Gattung arbeitet, und zwar mit entschiednem Erfolge, was die Theilnahme sowohl für seine ersten Quartette namentlich, und zuletzt für seine Doppelquartette bezeugt. — Dadurch, dass Herr Kapellmeister Spohr selbst Virtuos auf der Violine ist, entsteht für den Violinspieler der Vortheil, dass er, nächst dem streng gearbeiteten Quartett, auch zugleich ein interessantes Studium für sein Instrument erhält, wodurch die Ausführung allerdings, Dilettanten besonders, erschwert wird. — So angenehm es auch ist, in einem Streichquartette die Schönheiten des reinen Satzes mit Melodien-Reichthum in leichter Weise (wie bei Haydn und Mozart) vereint zu finden, so dient ein höhrer Grad von Brillance dem Ganzen doch noch zur vollkommnen Ausschmückung. Das Schwierige dabei aber scheint mir: richtig Maass zu halten und nicht die erste Violine gar zu reich auszustatten, so dass statt des Quartetts, es mehr ein Violin-Solo mit Begleitung der 3 andern Instrumente wird. Zu dieser Bemerkung werden wir einigermaassen durch No. 2 der angezeigten veranlasst, über das wir vielleicht einmal besonders zu sprechen Veranlassung nehmen werden. —

No. 1, dessen Allegro E majore in düstrer Weise durchgeführt ist, bietet uns nächst einem schönen Adagio und lebendigem Scherzo vorzugsweise ein pikantes Finale, dessen Hauptthema:

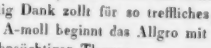


etwas trotzig anfangs E-moll, dann aber H-dur in einiger Veränderung milder wird. Die darauf folgende Passage ist für die erste Geige brillant genug, und ihre Wiederkehr in E-dur am Schlusse von guter Wirkung. Der Styl des Ganzen ist jener düstre, der in vielen Kompositionen Spohrs vorherrschend und dann zu auffallend und vielleicht störend wirkt, wenn man mehrere solcher Werke auf einander vortragen hört. So ging es Ref., der durch No. 1 und 2 wirklich einigermaassen abgespannt wurde, und es bedurfte eines Werkes, wie No. 3, um ihn neu zu beleben, aber auf die wohlthätigste, herrlichste Weise.

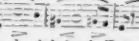
Dieses Quartett, das wir einzeln durchnehmen wollen, gehört allerdings zu den schönsten neuen Produkten dieser Art, und Ref. gewahrte zur grossen Freude einen so gleichen, entschiedenen Eindruck auf alle Hörende, dass er Herrn Kapellmeister Spohr in Vieler und seinem Namen aufrichtig Dank zollt für so treffliches, schönes Werk. A-moll beginnt das Allgro mit dem milden, sehnsüchtigen Thema:



das befriedigend wird durch Takt 11

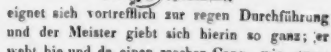


Die Hauptfigur:



eignet sich vortrefflich zur regen Durchführung und der Meister giebt sich hierin so ganz; er webt hie und da einen raschen Gang, wie etwa:

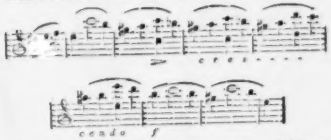
ein, und bereitet den Schluss des ersten Theiles durch den lieblichen Satz:



vor. —

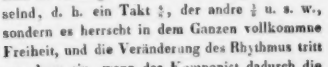
Im 2ten Theile öffnet sich uns ein Schatz von Schönheiten, und wir müssten, wollten wir sie den Lesern dieses alle mittheilen, gradezu das Ganze abschreiben; es ist daher besser, alle darauf hinzuweisen, sich das treffliche Werk zu verschaffen. Jedoch können wir nicht umhin, das Wesentlichste hervorzuheben.

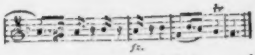
Nachdem durch eine kurze Modulation in das Hauptthema B-dur geleitet worden, folgt nach dem leidenschaftlichen Satze:



wieder das Hauptthema in A-moll, bis zum Schlusse A-dur

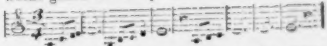
Alles ganz vortrefflich. Der Komponist springt aber noch einmal ab und erweitert durch den Satz von A-moll an das Ganze, und zwar, wie Ref. schien, nicht erfolgreich; denn, um nach so viel Schönem noch neu und interessant zu erscheinen, ist der Satz zu kurz, und besteht nur aus Wiederholung früherer Gedanken, — nur in wechselnder Modulation — und weiter ausgedehnt, wäre das Maass überschritten gewesen. Doch bei so viel Gutem kann man im Ganzen so Unbedeutendes wol ertragen. — Wir wenden uns zum Adagio. Es ist das Erstemal, dass Ref. bei einem Quartett eine doppelte Taktverzeichnung aufgefallen ist; wir sehen hier $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{8}$, und in der That bewegt sich das Ganze in dieser doppelten Taktweise, doch nicht — wozu man im Anfange verleitet wird — gleich wechselnd, d. h. ein Takt $\frac{6}{8}$, der andre $\frac{4}{4}$ u. s. w., sondern es herrscht in dem Ganzen vollkommne Freiheit, und die Veränderung des Rhythmus tritt nur dann ein, wenn der Komponist dadurch die Verschiedenheit des Karakters der Leidenschaft erzwecken kann. Zur Verdeutlichung des Thema:



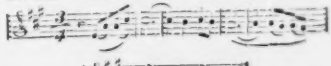


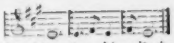
Das Adagio ist durchweg trefflich; nur bedarf es der taktfesten Spieler, die es nicht verdriessen muss, dasselbe so oft zu spielen, bis sie es auswendig wissen, um es dann mit dem Geiste und der Schattirung vorzutragen, die den Hörer, ohne die Veränderung des Taktes gradezu zu markiren, den Wechsel desselben blos durch den lebendigen Vortrag wahrnehmen lässt. —

Der erste Satz trug das Gepräge des Ernsten, das Adagio das des Sanften, Klagenden, und der Hörer sehnt sich — nicht nach Ruhe, nein! denn des Schönen giebt es nie genug — sondern vielmehr nach etwas Heiterm, Lebhaftem. Es beginnt nun das Scherzo vivace, und er wird befriedigt sein, befriedigt in hohem Maasse. Denn weckt gleich das Hauptmotiv:

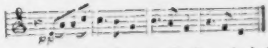


(wobei gleich zu Anfang statt g, a stehen muss. Ausser diesem giebts noch manch' andern Druckfehler, der wohl hätte wegleiben können.) eine kleine Reminiszenz, so unterdrückt doch die lebendige Arbeit solchen Gedanken und vollendet erst das Trio mit seinem Anfangs bittenden

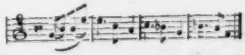




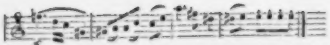
und dem so beruhigenden, himmlischen Gedanken



der einmal wiederholt, ritardando, pianissimo, dann durch ein Fortissimo stärkend in C-dur leitet, dies Hauptmotiv, das uns zuerst bittend erschien, hier den Ausdruck vollkommner Zufriedenheit giebt und nun wieder spielend das herrliche



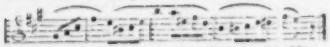
wiederholt, und, um nicht die wenigen Empfindungen dem Hörer zu sehr zu häufen, den Satz forte



dazwischen stellt, bis dann der Schluss die Reize des originellen Hauptgedankens nochmals entfaltet,

Es sehnt sich gewiss jeder, das Trio nochmals zu hören, und dann ist der Eindruck bleibender.

Das Finale, das mit einem Andante beginnt, dessen etwa 24 Takte Spohr nur als Einleitung in das schöne Allegro



zu brauchen scheint und deren Sinn in der Mitte wiederkehrt, ist voll Kraft und Feuer und beschliesst das Ganze auf eine würdige Weise. Die Ausstattung aller drei Nummern ist lobenswerth. H. P.

B e r i c h t e.

Die Aufführung der Bach'schen Passions-Musik in Breslau.

Bei dem regen Interesse, das Sie an dem Fortschreiten in dem Erkennen des wahren Grossen und Trefflichen in allen musikalischen Werken, und namentlich in der durch Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy in neuester Zeit wieder an's Licht gebrachten Passions-Musik von Bach nehmen, darf für Sie die Mittheilung von einer Aufführung dieses Riesenwerks, wie die hier am 3. April in der Aula Leopoldina Statt gehabte, gewiss recht erfreulich sein.

Ich säume daher nicht, Sie sogleich von dem Erfolge zu benachrichtigen und eben blos von der Aufführung des Ganzen — nicht von der Grösse und Bedeutsamkeit des Werkes (denn dies ist bei Ihnen in Berlin gekannt und wird durch schriftliches Mittheilen wol schwerlich Jemandem anschaulich gemacht werden können) — zu sprechen.

Nur wer die Passion genau kennt, ist im Stande, die Schwierigkeiten zu beurtheilen, die dem Dirigenten entgegentreten, es zu einer guten Aufführung zu bringen. Wird sie aber eine sehr gute, eine so brave, wie die unter Leitung des Musikdirektors Herrn Mosevius, so fühlt Jeder, der sie gehört, sich dem geistvollen Dirigenten auf's Höchste verpflichtet; sollte er auch nicht einmal unterrichtet sein von der ausserordentlichen Beharrlichkeit, von dem regen Eifer, mit dem dieser Mann beim Einstudiren zu Werke gehen musste; sollte er auch nicht wissen, dass die Kosten sehr bedeutend und Herr Mosevius gar nicht daran dachte, und bei so bewandten Umständen gar nicht daran denken konnte, zu gewinnen. Um so würdiger muss er aber in den Augen derer erscheinen, die davon wissen, und von ihnen wird ihm doppelter Dank gebracht. —

Schon die Präzision, mit welcher der erste Doppelchor: „Kommt, ihr Töchter" ausgeführt wurde, schon die Aufführung des ganzen Chores, wie besonders einzelner Stellen, als: „sehet, wen? den Bräutigam — wie?" (was wahrhaftig nichts Unbedeutendes ist, da es fast nöthig ist, jedem einzelnen Mitwirkenden erst den Geist Bachs mitzutheilen, ihm seine Partie vorzuspielen und mit energischer Beharrlichkeit so oft zu wiederholen, bis es klar als das da steht, was es sein soll) schon dies exakte Eintreten des an drei verschiednen Plätzen aufgestellten Chores, welcher singt: „o Lamm Gottes" musste den Hörenden von vorn herein einnehmen und spannen auf das noch Kommende.

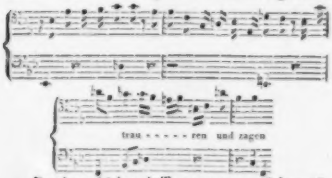
Es tritt der Evangelist auf — Herr Ueb. Cand. theolog — (ein Dilettant, so wie aus solchen der grösste Theil der mitwirkenden Sänger und Sängerinnen bestand) mit einer so klaren, ich möchte sagen, unverwüstlichen Stimme, deren höchsten, wie tiefen Töne gleich rein und ansprechend, auf eine Weise mild und lieblich sind, wie ich sie lange nicht gehört; und vom Beginnen bis zum Ende sang derselbe seine bedeutende und anstrengende Partie mit gleicher Kraft und stets trefflicher Deklamation, so dass, wäre die Stimmung des Publikums nicht eine so religiöse gewesen, dass ein Applaus unpassend geschienen, derselbe ein ausserordentlicher hätte sein müssen. Ich ordne meine Mittheilung, so viel wie möglich, nach der Partitur, und werde das noch einzeln Treffliche des Evangelisten noch besonders bemerken.

Nicht minder wacker waren die übrigen Partien besetzt und die Altstimme des Fräul.

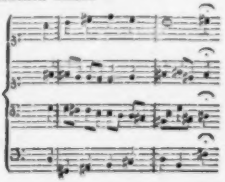
G. zeigte sich in dem Satze „du lieber Heiland" mit obligaten Flöten zu allgemeiner Zufriedenheit.

Eben so schön trat der Satz: „Herr, bin ich's?" dessen Wirkung eine höchst imposante, hervor und der darauf folgende Choral, „ich bin's" wurde gleich allen übrigen in so gediegener Weise vorgetragen, dass wol eines Jeden Gemüth auf's religiöseste, heiligste ergriffen wurde. Besonders richtig und gleich wurden die Schlussnoten ausgehalten, wobei das sehr brave Orchester so wie der Chor, die grösste Einigkeit hielten.

Die Stimme des Evangelisten beurkundete von Neuem ihre Trefflichkeit in der Stelle: „und nahm zu sich Petrum und die 2 Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen." Es ist beinahe nicht möglich, wahrer und ergreifender die Empfindung der Trauer und des Zagens auszudrücken, als es hier geschehen. Man vergleiche:



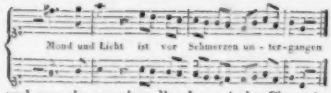
Der darauf folgende Tenorgesang „o Schmerz" wurde von dem Tenoristen F. ausdrucksvoll und deklamatorisch richtig vorgetragen, und der dazwischentretende Chor: „was ist die Ursach' aller Plagen" fiel präcis ein, wie denn überhaupt — einige im Ganzen nicht zu störende Mängel abgerechnet, die wol bei der Aufführung eines jeden so anstrengenden, grossen Werkes von Dilettanten fast unausbleiblich sind — sowol Orchester als Chor, vollkommnes Lob verdienen; und besonders wirksam zeigte sich letzterer in dem Chorale: „Was mein Gott will, das gescheh' allezeit," in welchem vorzugsweise der Vortrag des herrlichen Satzes



bemerkt werden muss. Mit stets schmelzender Stimme sang der Evangelist fort und die Worte „und küssete ihn" wiederum mit dem innigsten Ausdruck. —

Wüsste ich nicht, wie sehr Sie auch das einzelne Gute interessirt, und bezeichneten nicht grade zuweilen kleinere Sätze, ja oft nur ein Wort, den Geist des Sängers, so würde ich mich nicht in diese Einzelheiten verloren haben.

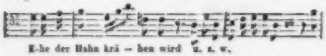
Es folgt nun No. 33 (2 Stimmen und Chor der Gläubigen in E-moll), in welcher die Damen M. und G., erstre eine sehr wackre Sopranistin, in Einigkeit und mit edler Begeisterung sangen: „so ist mein Jesus nun gefangen;" der Chor fällt dazwischen mit dem kräftigen: „lasst ihn, haltet, bindet nicht," darauf

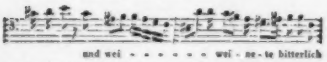


und nun der wundervolle dramatische Chor, in dem man den grossen Geist Bach's so ganz kennen lernt: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden." Dies ist nicht Lärm, dessen Wirkung blos in einer gewissen Betäubung besteht, wenn gleich die musikalische Bezeichnung von Blitz und Donner mit dem nöthigen Aufwande von Instrumenten und Chor (jedoch ohne Blechinstrumente, die nur Bach entbehren konnte bei seiner eigenthümlichen Behandlungsart der Saiteninstrumente und Stimmen) versehn ist — nein, das ist der höchste dramatische Effekt der nur dann ganz verstanden werden kann, wenn man, nach Lesung der Partitur, mit anhaltender Aufmerksamkeit jedes Wort verfolgt. Von den Mitwirkenden verdient in dieser Partie so wie überhaupt jeder Einzelne Auszeichnung und besonders noch der Oboist und die beiden Flötisten, die ihre obligaten Stellen mit Zartheit und Genauigkeit in dem der neuern Zeit ungewöhnlichen Rhythmus, vortrugen. Dasselbe gilt von dem Violinisten und Klarinettisten, deren Solo befriedigend ausfiel.

Der zweite Theil ward mit der Alt-Arie „Ach, nun ist mein Jesus hin" eröffnet. Sie wurde brav gesungen, und wir erinnern uns mit

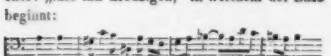
Vergnügen des schönen Vortrags am Schlusse. Es folgt nun das Evangelium wieder, dessen grosser erhabner Sinn gleich gross musikalisch Bachs Geist wiedergab. „Er ist des Todes schuldig" ruft der Chor. Diese Wirkung ist eine höchst erschütternde und die Arbeit des musikal. Satzes (ein Doppelchor) eine wunderbare. Eben so die Worte: „Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug" und 74: „und alsbald krähete der Hahn" was Herr Ueb. unverbesserlich vortrug. Wir meinen namentlich:





worin er den Schluss, „und weinete bitterlich," wahrhaft rührend sang.

Die nun folgende Alt-Arie mit obligater Violine, so wie alles weitere befriedigte, und von Neuem wurden wir angereizt durch den Doppelchor: „lass ihn kreuzigen," in welchem der Bass beginnt:



Wie richtig ist in diesem Satze das Maass gehalten. Viele Andre hätten sich verleiten lassen, diesen zur grössern Ausführung einer Fuge ganz geeignete Motiv auszudehnen. Bach kannte die Wirkung besser und begnügte sich mit 9 Takten, in denen aber eine Grösse ist, die uns zu hoher Verehrung bewegt. Derselbe Satz wiederholt sich nach der Sopranpartie: „Er hat uns allen wohlgethan" in H-moll. — Es würde für den heutigen Bericht zu weit führen, aller Einzelheiten des zweiten Theiles auch nur zu erwähnen; ich begnüge mich also, Ihnen für heute noch zu sagen, dass man allgemein sehr befriedigt von der Aufführung gewesen, und wenn ich schliesslich noch bemerke, dass der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Wenn ich einmal soll scheiden," in der vollkommensten Weise vorgetragen wurde, so sprech' ich nicht zu viel aus; denn es herrschte namentlich in dem sanften leisen Vortrage des letztern eine solche Besonnenheit und Klarheit in jeder Stimme, wie sie nur unter einem Dirigenten statt finden kann, der den Geist des Ganzen tief empfindet, zugleich aber auch geistige (und wahrhaftig auch physische) Mittel besitzt, es andern mitzutheilen.

Darum sei Herrn Mosevius, der, wie zu hoffen, recht bald eine zweite Aufführung veranstalten wird, nochmals recht viel Dank gebracht. Er finde seinen Lohn für diesesmal in dem Genusse, den er sich selbst und allen Hörenden bereitet hatte! H. P.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Wegen des grossen Pauken- und andern Lärms bin ich das, was in der Partitur der Stummen stehen mag, zu hören vielfach verhindert worden. Auch hörte ich sie nicht hier, sondern in München. Es sei mir daher vergönnt, die mir mitgetheilte Meinung eines Musikers, der die Partitur zu studiren Gelegenheit hatte, noch mitzutheilen, und mit wenigen Anmerkungen zu begleiten. — Bei der wirklich trefflichen Ausführung der Stummen in Dresden, heisst es, konnte es wohl nicht fehlen, dass sie eben so grossen Beifall bei der Masse fand als anderwärts. Für mich hat nur der 2te und 3te Akt Werth; hier ist der Komponist treu dem französischen Style angehangen. Im 4ten und 5ten Akt gukt Rossini viel hervor. Der erste Akt sticht aber von den andern ganz ab; ausser dem Chore, wo sich der Zug in die Kapelle begiebt, ist alles recht rossinisch. Im Ganzen zeichnet sich die Stumme vor den übrigen Arbeiten Auber's durch bessere Instrumentirung aus. Winseleien, wie im letzten Finale des Maurers (ich nenne gewisse weinerliche chromatische Accompagnements-Figuren in der Violine so) finden wir auch da: z. B. in der ersten Arie des Masaniello im 4ten Akt. Desto schöner und mit frappanten Harmonien verziert ist das Schlummerlied. Herr Auber mag aber wohl kein Violinspieler sein, dass er der Violine solche unpraktikable Sachen zumuthet, wie im letzten

Finale. — Allein die Oper muss gefallen; überall Leben, überall Handlung. Die Chöre sind nicht hineingeschneit, oder sind nur zum Accompagnement der Arien da, wie in den meisten italienischen Opern, nein sie sind die Hauptsache, ein ganzer handelnder Körper. Das Gebet (vom Chor) im 3ten Akt ist eine Komposition, die man Auber nicht zugetraut hätte; vortrefflich, würdevoll überhaupt hat sich Auber in dieser Oper auch als vorzüglich denkender Künstler bewiesen. Die wiederkehrenden Klänge der Barkarolen in der Wahnsinnscene *), welchen herrlichen Effekt machen sie! — Was nun, um von hinten anzufangen, die grosse Denkkraft des Künstlers im Wiederkehrenlassen der Barkarolenklänge betrifft, so würde ich ihm das am Wenigsten sehr hoch anrechnen. Seit Cherubini's Wasserträger ist diese an sich sehr wirksame Art so abgedroschen worden, dass sich jetzt fast nur die Armuth dahinter versteckt, wenn sie mit den Haaren herbeigezogen wird. So erinnern wir namentlich daran, dass Auber dieses Anklingenlassen selbst in seiner vorletzten Oper, im Maurer, schon immer fast gebraucht hat. Das „immer sind die Freunde nah" kommt alle Augenblick, und wenigstens ohne Nothwendigkeit. So wissen wir es auch dem sonst so melodien- und gedankenreichen Lindpaintner in seinem Vampyr nicht Dank, dass er an einer Stelle dasselbe gethan, eben so wenig, dass auch er, nach Weber's Beginnen, seine Ouvertüre aus Bruchstücken der Oper zusammensetzte. Weber hat sich und Andern durch diese Ouvertürenweise gar zu bequem und weich gebettet; und bei den wahrhaft grossen Meistern finden wir weder in der erstern noch andern Art solche Nothbehelfe: sie hatten so viel Melodien- und Gedankenvorrath, dass sie noch an 100 Instrumentalkompositionen ausser ihren Opern überreich damit ausstatten konnten, ein Schatz, der wie Abt Vogler von Weber, gar oft benutzt und geplündert wird. — Kommt nun zweitens der so gelobte Gebetchor der Fischer. Er wird allerdings dadurch ein Knalleffektstück, weil Alles mit Fackeln u. s. w. dabei niederkniet, und das plötzliche Aufhören der rauschenden Instrumentalbegleitung dem Auge freiern Spielraum lässt. Aber die Komposition ist, da das Singen katholischer Pilgrim entweder der Wirklichkeit entlehnt oder ihr sklavisch nachgeahmt ist, wahrlich kein Meisterstück, und die Melodie weder von irgend einem Werthe, noch irgendwo ausdrucksvoll, und, den Personen, wie es die Situation erforderte, viel Leben gebend. Man wird unangenehm, meinem Gefühl nach, überrascht, die eben so aufgeregten Leute in so ruhiger Weise wie in den gewöhnlichsten Lebensereignissen, ein Gebet hinplappern zu hören: denn so klingt der Gesang. — Das Schlummerlied ist allerdings das schönste in der Oper an sich, aber auf der einen Seite als dramatisches Musikstück zu kurz und wenig ausgeführt, um einer Oper Bedeutung geben zu können, auf der andern, eben viel mit „frappanten Harmonien verziert," für die Einfachheit der Situation und eines Fischers unpassend. — Bei dieser Gelegenheit sei mir noch eine nöthige Bemerkung in Betreff unsrer Kapelle erlaubt. Man hat hier davon gesprochen, dass Spontini, der überhaupt bekanntlich beim Dirigiren Licht und Schatten sehr stark auftragen und aus einem Säuseln gleich in einen Donner und umgekehrt hineinfahren lässt, bei seiner Anwesenheit hier über den Mangel an gehöriger Nüanzirung von Seiten unsers Orchesters geklagt habe, und die alten Weberisten haben diesen Ausspruch mit Freuden in der Stadt umhergetragen, froh, dem jungen Nachfolger Weber's dadurch eins anhängen zu können. Die Schlummerarie fodert nun eine besonders plane Begleitung, eine Aufgabe, die von der Kapelle vortrefflich gelöst wurde, so viel Schwierigkeiten derselben auch hier entgegen stehen.

(Schluss folgt.)

*) Der Wahnsinn wird jetzt, wie man sieht, in Masse in die Musik und in die Oper gebracht. Ausser Auber versuchte sich Chelard darin, und neuerlichst der Kapellmeister von Töplitz, Herr Wolfram, wovon unten. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. April — № 17. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

„Was es Ausgezeichnetes an Musikern in unsrer Stadt giebt," sagte mir Edmund (so erzählt der Baron *— in seinem Reisetagebuche), „pflegt sich um diese Zeit hier einzufinden." Mit diesen Worten öffnete er die Thür des Kaffee-Belvedere, wir traten ein und setzten uns an einen Tisch, so dass wir die herrliche Aussicht über den Fluss ganz vor Augen hatten. — Nicht weit von uns, in einer Ecke, sass ein feingekleideter Mann. Edmund hatte ihn kaum bemerkt, als er sich zu mir beugte und verdriesslich mir in's Ohr flüsterte: „wir sind schön angekommen! — Grade dieser hier, der fatalste aller Menschen, und sonst Niemand. Er ist mir in den Tod zuwider; er will immer klüger sein, als andre. Geben Sie nur Acht, er wird Gleich ein Gespräch mit uns anknüpfen, denn dass ist so seine Art."

Ich aber hatte in den Fremden meinen alten Freund, den Grafen Ralph schon erkannt. „Wie!" — fragte ich meinen Führer, „lebt der Graf jetzt hier? Ich weiss nicht anders, als dass er seit geraumer Zeit einem Singinstitut in der fernen Residenz vorsteht."

„Er hat das Singinstitut seit sechs Monaten hieher verlegt," erwiederte Edmund. „Es ist eine sonderbare Sache damit," fügte er Achselzuckend hinzu.

Der Graf hatte mich schon erkannt. „Liebster Baron!" sprach er, sehr freundschaftlich sich nahend. „Ich bin höchst angenehm überrascht, Sie zu sehen. Seit wann befinden Sie sich hier?"

„Es sind noch nicht 5 Stunden," antwortete ich, und fügte hinzu, indem ich auf Edmund deutete: „aber schon hatte ich das Glück am Table d'hôte diese schätzenswerthe Bekanntschaft zu machen. Herr Edmund hat die Güte während meines Hierseins, meinen Zeitvertreib anzuordnen, vor allem aber bin ich ihm dankbar, dass er mich an einen Ort geführt, wo ich Sie getroffen."

„Sie wiederholen nur, was die ganze Stadt von Herrn Edmund spricht," versetzte der geschmeidige Graf. Edmund war anfangs ein wenig beschämt, verbeugte sich jetzt stumm und mit leisem Verdrusse, der Graf nahm ohne Weiteres an unserm Tische Platz, obschon Edmund merken liess, dass er's ungern sah.

Trost der Spannung aber erhob sich ein eifriges Gespräch. Edmund, aus einem gewissen Trotze vielleicht, pries dem Grafen die Tonkunstfertigkeit der hiesigen Dilletanten an, und lobte besonders die herrschende Begeisterung für Musik. Der Graf behauptete dagegen: solche Begeisterung sei ohne Tiefe, weil sie sich weniger mit der Wahrheit und Bedeutung der Kunst, als mit ihren Mitteln befasse. „Ein Talent," sprach er, thut sich nicht selten selber Unrecht, und Sie, mein lieber Edmund, sind in diesem Falle. Ihre Lieder, ja das kleinste derselben verräth ein inneres Leben, einen kräftig tiefen Menschen, gegen den alle jene Dilletanten nur Konzertmaschinen erscheinen. Solche Mühe und Anstrengung, solch jahrelanges Streben von Kindheit, an nur um ein brillantes Konzert abgerundet und fertig vortragen zu können, dünkt mich im Vergleich mit dem, was Sie leisten, nur das wüste Treiben des Blödsinns."

Nach langem Hin- und Herreden fragte Edmund endlich: „aber was nennen Sie Tiefe, Bedeutung, Wahrheit der Kunst! was den innern Menschen Lebenskenntniss u. s. w."

„Das Verständniss dieser Worte kann einem

Jüngling Ihrer Art nicht fehlen, warum soll ich sie Ihnen erklären?"

„Je nun! damit ich Sie besser verstehe; denn ich merke, dass wir nicht ein und dieselben Begriffe mit diesen Worten verbinden."

„So würden Sie aber meine Erklärung von Neuem bestreiten."

„Und Sie die meinige, bis wir merken, worin einer oder der andre es versieht, um uns sodann zu vereinigen."

„Das ist meine Art nicht," versetzte der Graf stolz, dass Edmund betroffen schwieg. Ich selbst aber musste lächeln, als er gleich darauf ein höchst selbstbewusstes „Ach so!" hinzufügte. Der Graf sah mich an, und ich verstand ihn, er wollte Edmund nur das Uebergewicht seines Geistes fühlen lassen. — „Lieber Edmund," fuhr er aber mit einer Herzlichkeit fort, die allen Argwohn verbannen konnte. Ich gehöre einmal nicht zu den Menschen, die sich ganz und vollkommen klar sind. Meine Gedanken machen mir immer noch zu denken, und darum will mich bedünken, dass ich noch unverständlicher werde, wenn ich die höchsten menschlichen Anschauungen definire."

„So wären Sie ja für alle geistige Geselligkeit verloren, denn wie will man sich verstehen, ohne Definitionen," fragte Edmund arglos.

„Sehr wahr," versetzte der Graf, „denn ich rede, was mein Inneres mir eingiebt, der Moment und die Stimmung leihen mir Worte. Ohne Lust vermag ich nichts zu sagen, und fast ärgerlich ist es mir, wenn Jemand da noch Definitionen begehrt; das beste, was ich sagen kann, trage ich nicht so mit mir herum, dass ich auf Kommando ein philosophisches Kunststücken aus der Tasche spiele."

„Aber ist das der Zweck des Gesprächs unter Gebildeten?"

„Des Gesprächs — wenn ich Jemanden zum Erstenmale höre, will ich den ganzen Menschen wie er da ist nicht durchschauen, ich sehe ihn an, wie eine dramatische Figur, die in einer gewissen Stimmung und Situation befangen ist, aber nachdem ich ihn öfter gehört, in mehreren Stimmungen, in verschiedenen Lagen ihn beobachtet, geht mir sein Karakter auf. Nicht die Art seiner Begriffe blos, seiner Gefühle, Ansichten, Worte, sein ganzes Wesen wird mir bedeutungsvoll. So betrachte ich mir den Menschen, seine Begriffe sind nur Einzelheiten dieses Ganzen."

„So kann man nie zu einer Wahrheit kommen."

Es hat damit seine Schwierigkeiten, das ist nicht zu leugnen. So viele Wahrheiten in Büchern hingegeben, blieben in unsern aufgeklärten Zeiten unverstanden. Da haben Sie Begriffe und Gedanken, während im Gespräch Stimme, Ausdruck, Mienen das ihrige wirken. Ueberlassen wir das mühsame Construiren von Definitionen der Philosophie. Es ist ihre Pflicht, in Gründen den Schwung zu sichern, den der Genius der Zeiten genommen. Aber warum wollten wir, deren keiner Philosophie studirt, die wir sämmtlich von Profession Musiker sind in ein fremdes Handwerk pfuschen, wo wir stets Pfuscher bleiben, weil uns die ersten Anfangsgründe fehlen. Könnte ein Philosoph philosophiren, wenn sein Geist nicht in zarter Kindheit am Busen der Natur, wie Muttermilch, Anschauungen eingesogen. Wir, die Natur nicht zur philosophischen Mannesreife erkoren, bleiben wir, was wir waren: Kinder — kindlich wenigstens mögen wir Künstler dem Gotte vertrauen, der in uns lebt und ausschaut auf den Fenstern der Augen, mit dem Ohr die Tonwunder vernimmt, an denen der Philosoph zu Narren wird, weil er des Menschen Herz, was drinnen lebt, nicht erklären kann; das Menschenherz, das Innere, worin ein Gott eine neue bunte Welt von Träumen wirkt und webt. — So schlecht, wie dem Knaben das Schwert, oder die Brille, oder graues Haar, oder eine Platte kleidet, so schlecht kleiden dem Künstler, dem ächten, die strengen wissenschaftlichen Definitionen. Die unsern sind nicht einmal streng wissenschaftlich, also, was sind sie! — Erlauben Sie mir Ihnen eine Anekdote aus meinem Leben zu erzählen. Ich war fast noch ein Kind, als ich im Weimarschen Theater Göthe sah. Seine Geschwister wurden aufgeführt. Herr und Madame Wolf hatten damals noch die Hauptrollen. Ich hatte stets eine besondre Vorliebe für dies kleine Stück, meine eigne Schwester, meine Geliebte, mein Freund spielen darin,

sprechen die einfachen Worte. Ich konnte mich daher mit den fremden Gestalten nicht befreunden, die, obschon sie trefflich spielen, doch ganz anders aussahen, sprachen, handeln als ich bisher gedacht. Göthe aber sass da, mit den eisernen Mienen, ein emsiger Zuschauer, ich hatte ihn für bekannt, für befreundet meinem Herzen gehalten, und nun ich ihn sah, erschien er mir, ein fremdes dämonisches Wesen. Er dachte an Liebe, Geschwister und Freund, dasselbe empfand ich ganz anders, dasselbe wurde wiederum auf eine ganz andre Weise dargestellt. Wir alle hatten ein und dieselbe Begriffe und blieben uns doch so wildfremd in unsrer Empfindung. So hat der Geist Gottes jeden Menschen in eine verschiedne Sphäre des Daseins gebannt, die er nicht verlassen kann, aus denen die Menschen aus weiter Ferne sich zurufen. Jeder Künstler wirkt so zuerst in seiner eignen Sphäre, und es fragt sich erst nachdem, ob sie umfassend genug ist, ihnen Abglanz auf fremde Individuen hinüber zu strahlen."

Auf diese unerwartet hohe Wendung des Gespräches war Edmund nicht vorbereitet. — „O ja! — wenn — aber" stammelte er — „richtig," so dachten Sie als Kind und haben Ihren damaligen Gedanken sicher schon viel höher ausgebildet."

Ich nahm das Wort: „und ist die Kindheit nicht ebenfals unserm Mannesalter merkwürdig! Haben Sie nie das Wunder des individuellen Daseins der Existenz gefühlt, wenn Sie einen grossen Mann: einen König, einen Helden, oder Gelehrten sahen, fiel Ihnen da nie bei: welch ganz andre Bilder er von Freund, Eltern, Geliebte habe, wie sein Gefühl einen andern Schung habe, sein Gedankensystem ein ganz andres sei, die Welt ihm andere Bilder, sein Leben eine andre Gestaltung ihm verliehen, wird dem Jüngling nicht die Kindheit, das Jünglingsalter dem Manne auf eine so wunderbare Art fremd, gerathen wir nicht oft in Situationen, wo die in den menschlichen Leib eingebannte Seele förmliche Verzauberungen erleidet? — Ein Schwärmer für Tugend z. B., der einen Schiffbruch erleidet, kann an sich die Erfahrung machen, dass er ein Schurke sei, und so kann aus einem Schurken, der von einem Hochherzigen mit Lebensgefahr vom Tode gerettet wurde ein Schwärmer für Tugend werden. Ein Träumer kann zum Idealist werden, wenn er liebt, und der Idealist, den die schöne Geliebte betrügt, zum Philister. Alles dieses ist so viel für die Kunst werth; daran lernt man das eigentliche Zaubern und Wunder thun, und sträubt sich doch gar sehr gegen die Allgemeinheit philosophischer Begriffe. — Ich achte die Philosophen, die das menschliche Innere bestimmen und beruhigen, aber auch sie wählen eine passendere Gelegenheit dazu, als das Gespräch."

Edmund suchte nach Worten als ein sehr modisch gekleideter Herr, der zeitig genug eingetreten war, um dies ganze Gespräch anzuhören — und der Graf liebte es, an öffentlichen Orten sehr laut zu sprechen, um nicht bei Einzelnen, sondern so viel als möglich bei allen Anwesenden Anstoss zu erregen — als dieser modisch gekleideter Herr, der uns bisher den Rücken zugewendet hatte, jetzt auf Edmund zuging, ihm auf die Schulter klopfte und sprach: „Brav! junger Mann, lassen Sie sich nicht irre machen." Mit feinem Lächeln grüsste er uns hierauf und verliess das Kaffeehaus. Edmund that sich, wie es schien, nicht wenig auf diesen unverhofften Beifall zu Gute.

„Der Herr Graf sind sicher ein grosser Menschenkenner," sprach er mit stark markirtem Spott.

Mit einer nachlässigen Gebehrde wandte sich der Graf zu mir. „Wollen Sie mir wohl glauben," fragte er, „dass mein simpler Scharfblick mir hier den Ruf eines Hexenmeisters verschafft hat."

Ich habe davon gehört," sprach Edmund, „aber mir wollen Sie doch nicht zumuthen, dass ich an Wunder glauben soll?"

„Ein Wunder!" — fragte ich — „Ich dächte die Menschen wären in der Regel zu blödsinnig, als dass es ein Wunder heissen könne, sie zu durchschauen. Exponirt nicht ein Jeder sogleich beim ersten Gespräche seine Geistesfähigkeiten in dem Bestreben, sich klar zu sein? Wer hält mit seinen äussern Lebensverhältnissen zurück, oder wer ist so edel, die leisen Kennzeichen einer Leidenschaft, welche es sei, Liebe,

Abneigung. Ehrsucht u. s. w. nur vor den Augen eines etwa gegenwärtigen Beobachters zu verbergen! Und eine solche Welt zu durchschauen nennen Sie ein Wunder. Uebrigens hat mein Freund, der Graf, diesen Scharfblick für die äussern Lebensverhältnisse, wohin er kam, stets auf's Glänzendste bewährt."

„Haben Sie gegen diese Definition etwas einzuwenden," fragte der Graf den Jüngling ein wenig boshaft.

„Ich finde die Vordersätze sehr unklar," versetzte Edmund, „aber ich gestehe, dass ich gern einmal eine Probe sehe, um beurtheilen zu können, ob diese Menschenkenntniss mehr sei, als ein blos zufälliges Glück im Rathen. Geben Sie mir ein argumentum ad hominem, das mich überführt."

„Junger Mann!" versetzte der Graf sehr ernsthaft. „Es ist gefährlich mit diesen Mächten zu spielen."

Edmunds Zuversichtlichkeit aber war schon ganz der Neugier gewichen; er drang in den Grafen, seine Worte durch die That zu bestätigen. Leise neigte sich der Graf zu ihm hin, doch plötzlich zog er sich wieder zurück. „Noch einmal warne ich Sie, junger Mann," sprach er feierlich, „welcher Mensch weiss sich so rein, dass man ihm nicht irgend eines seiner Geheimnisse entgegenbringen könne, wovon er sich entsetzen muss."

„Sie spannen meine Neugier auf's Höchste," versetzte Edmund betroffen, „schon von diesen Worten, doch es sei! selbst um diesen Preis."

Ich war begierig wie der Graf dies Probestück ablegen würde, ich hatte die sichersten Gründe, seiner Geschicklichkeit alles zuzutrauen. Wieder neigte er sich zu Edmund und flüsterte ihm einige Worte leise in's Ohr. Dieser ward bleich und stumm, tieferschüttert rief er endlich nach einer Pause: „Graf Sie sind ein fürchterlicher Mensch."

„Was nennen Sie einen fürchterlichen Menschen," war dieser grausam genug zu fragen. „Nicht wahr! Sie fühlen es wohl gut und können es doch nicht definiren. — Achten Sie auf solche Stimmungen, auf dass Sie wahr werden; man belügt sich selbst so gern und andern noch noch lieber — Schade um einen Jüngling von so viel Vorzügen und Talenten, wie Sie, wenn er nicht wahr ist."

„Graf," rief Edmund in einer Art Verzweiflung, „Sie sind ein Mann von Ehre, werden Sie schweigen!"

„Wie bisher! — Sie haben mich zu reden aufgefodert — doch es ist Zeit zur Generalprobe — wollen Sie sie anhören. Es ist mir nicht gleichgültig, was Sie von meinem Machwerk denken. Was dieses heisst, werden Sie fühlen denn Sie habe ich ausersehen von allen in der Stadt." „So achten Sie mich!" fragte Edmund. „An Geist und Herzen." „So können Sie mich nicht elend machen wollen," sprach jener entschlossen. „Ich bin der Ihrige. „Sie werden doch auch der Aufführung meiner Oper beiwohnen!" wandte sich der Graf zu mir. „Sie ist ganz mein eigen, ich habe sie gedichtet, in Musik, in Scene gesetzt, Sänger, Sängerinnen, das ganze Personal habe ich dazu gebildet, die Dekorationen und Kostüme entworfen, kurz das Kunststück Garcias in Mexiko habe ich hier mitten in Deutschland nachgeahmt *)."

Edmund wollte sich noch entschuldigen, dass er mich verlassen müsse. Ich nahm dem armen sichtbar zerstörten Jüngling das Wort von den Lippen. Er schloss sich dem Grafen an, und wie es schien, lag ihm viel daran, ihn allein zu sprechen. Mein Freund war doch ganz der alte geblieben. Kein Wort hatte er mir bei dem ersten Wiedersehen, bei unserm stundenlangen Gespräche, von seinem ganzen hiesigen Treiben verrathen. Erst beim Abschied, mitten in meinem Erstaunen über die seltne Art den gutmüthigen Jüngling zu mistificiren, verrieth er mir seinen gegenwärtigen noch viel seltnern Wirkungskreis und verliess mich in einer Stimmung, die mit derjenigen, worin er Edmund versetzt immer einige Aehnlichkeit hatte.

*) Seit Garcia's Abreise ist das mexikanische Theater in Verfall gerathen. Er war daselbst nicht nur Schauspieler, sondern auch Direktor und Regisseur, Gesang- und Deklamationslehrer u. s. w. Viele Eingeborne haben unter seiner Leitung ihre theatralische Karriere angefangen. Sie schmeichelt sich weiss, wenn sie Europäer darstellten, und man erzählt, dass bei der Aufführung des „Othello," von Rossini, bei starker Hitze Garcia ein weisser Mohr wurde und Desdemona eine Mohrin von Venedig.

Berichte.

Aus Berlin.

Die Zeit der Zeichen und Wunder ist gekommen, denn Wunder über Wunder geschehen in der musikalischen Kunstwelt. Als Entrée dieser Wunderwelt gilt die junge Leonore Neumann, die am 10. d. M. im Saale der Singakademie ein Konzert veranstaltet hatte, in welchem sie mehrere Konzertstücke auf der Violine vortrug. Wenn man bedenkt, welche Hindernisse nicht allein die Natur, sondern auch die Kunst, hinsichtlich der Bekleidung, einem jungen Mädchen bei dem Studium der Geige entgegenstellt, so kann man den Anstrengungen dieses jungen Mädchens durchaus seinen Beifall nicht versagen, obgleich ihr Spiel, ohne die Person betrachtet, noch nicht zu dem sehr ausgezeichneten gehört. Doch wird sie, wenn sie so fortfährt, wie sie begonnen hat, künftig einmal eine recht brave Spielerin werden. —

Weit höher als dieses junge Mädchen stehn die Kinder des Herrn Eichhorn, eines recht braven Musikers aus Koburg; ich sage die Kinder, denn der älteste ist 7½ Jahr, und der jüngre kaum 6 Jahre alt. Ein Blinder hätte gedacht, es sei ein junger Mann, der da spielt; denn diese Reinheit sowohl im Adagio als auch im Allegro ist wirklich fabelhaft! — In den Variationen für 2 Violinen, in welchen der jüngere Bruder mitspielte, war besonders die Art, wie dieser erst sein Thema, und später seine Variationen sicher und rein vortrug, höchst belustigend; besonders war es merkwürdig, wie der ältere Bruder den jüngern unterm Kommando hatte; wollte der jüngere eilen, so sah ihn der ältere nur an. Der Vater von zwei solchen Kindern ist glücklich zu preisen. —

Die Knaben werden noch öfter spielen; Ref. fodert desshalb alle Musikfreunde auf, diesen Genuss ja nicht zu verabsäumen, indem gewiss keiner unbefriedigt das Haus verlassen wird.

G.

Aus Paris.

Konzert im Konservatorium.

Wer vermag über die so vollendete Ausführung der grössten Meisterwerke unsrer Tonkünstler anders als mit der wärmsten Erkenntlichkeit die Feder zu ergreifen, und wer vermag dann in trocknen Worten wiederzugeben, wie diese so überaus gelungene Leistung unser Inneres ergriffen! Man muss selbst hören, selbst mitfühlen, und durch Thränen des tiefsten Wonnenfühls stumm ausdrücken, was Worte unvermögend sind wiederzugeben. Wir wollen daher nur vom Inhalt des Konzerts reden und das sagen, was man darüber zu sagen vermag.

Man begann mit der „Symphonie pastorale," von Beethoven, mit dieser unvergleichlichen an Poesie so reichhaltigen Idylle, — und füllte gleich jedes Herz mit zarter Rührung. Die milde ländliche Freude, der milde Wechselgesang der Nachtigall mit dem Kukuk, das Lispeln der Blätter und das leise Rauschen eines sanft rieselnden Baches, wie der unnachahmliche Sturm und das Wiederzusammenrufen der zerstreuten Landbewohner. — Alles das ist in diesem Gemälde himmlischer Harmonien mit den schönsten Farben, so passend, so lieblich und gefühlvoll aneinandergereiht, wie es nur die hohe Begeisterung unsers unsterblichen Meisters vermochte.

Darauf folgte ein „Chor aus Euryanthe," von C. M. v. Weber, voll Energie, Originalität und Lieblichkeit, der auch vortrefflich aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen ward.

Ein „Konzert für Horn," von Herrn Galley selbst komponirt und geblasen, kam als drittes Musikstück, und verdient in der That den Beifall, den das dankbare Publikum reichlich dem seltnen Künstler gezollt. Herr Galley bläst die grössten Schwierigkeiten mit einer unglaublichen Fertigkeit, und hat besonders eine gewandte Art Athem zu holen, so dass man der Aengstlichkeit überhoben ist, die man gewöhnlich bei ähnlichen Instrumenten empfindet: dass es nämlich den Konzertanten an Luft mangeln werde. Auch als Komponist hat Herr Galley nicht bloss sein Instrument prädominiren lassen, was bei Komponisten der Art doch gewöhnlich der Fall ist, sondern er hat mit Geschmack und Sachkenntniss die übrigen Instrumente ebenfalls zu Genüge bedacht. —

Mit der grossen Arie aus dem Freischützen von Mad. Cinti-Damoreau gesungen, war der erste Theil zu Ende. Mad. Cinti Damoreau hat eine Stimme, die sie in der grossen Oper bei französischem Gesang manchmal recht geltend zu machen weiss; doch sollte sie es niemals einfallen lassen, deutschen Gesang zu verunstalten. Es war herzbrechend, diese tiefe Wehmuth, diese Aufregung, diese so treffliche Leidenschaft in diesem Gesangstück, so kalt und trocken, und endlich gar noch mit so wenig passenden Rouladen, wie aus einer Spieluhr ohne Feuer und Leben herausstönen zu hören, besonders wenn man sich erinnert, wie die lieblichste aller lieblichen Philomelen die herrliche Sontag in einem Konzerte hier so seelenvoll jedes Herz mit der Arie ergriffen.

Die zweite Partie eröffnete ein junger äusserst talentvoller Violoncellist, Hr. Francomme, mit Variationen, von ihm selbst komponirt. Dann folgte der grosse Chor Credo, von Cherubini. Es wäre überflüssig, irgend versichern zu wollen, dass dieses Credo den Glauben an die hohe Vollkommenheit dieses Musikers noch mehr bestärkt; doch glauben wir, dass Herr Cherubini diesmal für Kirchenmusik etwas zu theatralisch verfahren, die Instrumentation ist zu gesucht und viel zu stark und anhaltend, und wäre gewiss in einer Oper weit passender, als in einer Kapelle, wo man mit weniger Aufwand und ruhiger Haltung weit eher zur Andacht gestimmt wird. Uebrigens hat dieser Chor den grössten Effekt hervorgebracht. Man schloss diese musikalische Morgenunterhaltung mit der Ouvertüre der Eurianthe, die mit der grössten Lebhaftigkeit und Energie meisterhaft aufgeführt ward.

Dieses so herrliche Orchester ward mit der seltensten Sorgfalt und Fertigkeit von Herrn Habeneck geleitet, und verdient gewiss den ersten Rang in der musikalischen Welt. —

Italienische Oper.

Mlle. Heinefetter verlässt in einigen Tagen Paris, um über München und Wien nach Italien zu gehen. Vor ihrem Abschiede trat sie noch zu ihrem Benefiz in dem „Barbier von Seviglia" auf. Mlle. Sontag und später auch Mad. Malibran, die beide in dieser Rolle als ausgezeichnet dagestanden, waren ihr vorangegangen. Die Aufgabe war daher nicht leicht. Wir müssen aber gestehen, dass Mlle. Heinefetter zwar nicht ganz unbefangen, doch aber zur grössten Zufriedenheit des Publikums sich in einem Glanze gezeigt, wie es ihr hier noch nicht hat gelingen wollen. Ihre Stimme von seltnem Umfang ist glockenrein und hat besonders seit einiger Zeit viel gewonnen, und mit etwas mehr Seele und Geist kann sie, zumal sie jung und schön ist, gewiss einst als grosse Zierde unsrer Opern auftreten. Dem Barbier, der übrigens zu einem Akt zusammengeschmolzen war, folgten die drei ersten Akte der „Hochzeit des Figaro." Mad. Malibran als Susanne lieblich und gewandt, doch haben wir seit den 3 letzten Vorstellungen mit Bedauern bemerkt, dass ihre Stimme bedeutend verloren, und in den höhern Tönen besonders eckig und kreischend wird. Man will diesen Verlust ihrer Lebensweise zuschreiben, dass sie nämlich alle Abend, wo sie nicht auf den Brettern ist in 5 bis 6 Soirees singt und dass sie fast täglich 5 Stunden zu Pferde sitzt und mit allen erdenklichen Kindereien sich dergestalt ermüdet, dass sie dann kaum sich auf den Füssen zu erhalten weiss. Uebrigens greift das Spiel sie auch nicht wenig an, da sie in steter Aufregung von der tobenden Leidenschaft, die sie belebt, sich stets mit fortreissen lässt. Es ist in der That Schade, dass sie so jung schon so viel auf ihre Gesundheit losstürmt; das Theater verliert mit dem Einstellen ihres Gesanges eine wichtige Stütze. Man erwartet noch als letzte Vorstellung der italienischen Oper ein Benefiz der Malibran, und man verspricht uns zum 13. April die Eröffnung der deutschen.

Herr Hummel, der die Klavier-Musik so väterlich bedacht, gab gestern sein zweites und letztes Konzert vor seiner Abreise nach London. Das vollkommne Spiel, wie die so reiche Komposition dieses Künstlers ist so allgemein bekannt, dass wir nur bemerken, dass er in beiden Konzerten stürmischen Beifall geerntet, und dass besonders sein überaus glänzendes und

gehaltvolles Phantasiren die höchste Bewunderung erweckt. Er ist auch gewiss der ausgezeichnetste Mann dieser Art; denn so gewandt und lieblich zwei bis drei verschiedne Themas, so fliessend und abwechselnd in einander zu verweben, und so mannigfach wieder aufzulösen, gehört zu den seltensten Erscheinungen; doch an brillantem Spiel, an bezaubernder Fertigkeit und Ausführung gewisser Musikstücke glauben wir Moscheles wohl höher stellen zu dürfen, der übrigens nach Hummel gewiss auch der erste Improvisator auf seinem Instrument ist.

Schönes Verdienst um den unsterblichen Bethoven erwerben sich die Gebrüder Bohrer, die vor den Herren Urban und Schmidt immer noch ihre vortrefflichen Soirees Beethovenscher Quartette fortsetzen. Baillot hat zwar im vergangenen Jahre auf ähnliche Weise Soirees veranstaltet; doch suchte er in diesem Vereine nur allein zu glänzen und liess die erste Geige überall dergestalt prädominiren, dass alles andre verdrängt war. Dieses Mal aber hat Jeder seinen Theil und Jeder ist bemüht, das Ensemble in seiner ganzen Vollendung hervortreten zu lassen. In der vergangnen Soirée gaben sie das letzte Quartett, und unter andern ein Trio, gespielt von den Gebrüder Bohrer und der Madame Bohrer mit der seltensten Uebereinstimmung.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Der Grund nämlich, dass manchmal über einen Mangel am Pianissimo bei uns mit Recht geklagt werden kann, liegt unabänderlich in der unpassenden Anstellung und Zusammensetzung des Orchesters, die man nach hiesiger Weise nicht aufgeben will, weil sie schon lange hier besteht und von Naumann so angegeben worden ist. Erstens sitzt das Orchester nicht, wie überall in einem Halbkreise, sondern in einer graden Linie. Zweitens kommen auf 10 Violinen, 2Kontrabässe und 2 Violoncelles — 20 Blech- und Blasinstrumente; drittens halten wegen der Stellung diese Blechinstrumente die Stürzen nicht nach der Bühne, wo der Ton durch die Koulissen etwas gedämpft würde, sondern nach dem Publikum zu; — übrigens ist der Raum für das Orchester zu klein; sonst wäre es zweimal stärker zu besetzen. — Was aber eine Hauptsache ist, die mehr als alles andre die Einwirkung der italienischen Opern bedenklich macht, ist, dass durch sie das Orchester offenbar verdorben wird. Wie früher wenigstens dieselben trivialen Opern 30 Mal gespielt wurden, schlief das Orchester halb dabei ein, und muss sich natürlich dadurch nach und nach an eine Nachlässigkeit gewöhnen, die dann bei bedeutenden Opern, wo es auf Hervortheben der kleinsten Nüanzen ankommt, ungemein hemmt. Wer da weiss, wie leicht so etwas bei einem Orchester einreisst, und wie schwer dem wieder abzustellen sei, wird die Wichtigkeit dieses Umstandes fühlen. —

Kommen wir noch einmal, dann nie wieder, auf die Stumme zurück, und namentlich auf das „überall Leben und Handlung," so können wir, vom musikalischen Standpunkte namentlich aus, dem nichts weniger als beistimmen. Ausser den allerdings lebendigen drei Chören ist eigentlich musikalisches Leben fast nirgend. Wo ist ein bedeutendes Ensemblestück, wo sind dramatische Musikstücke überhaupt; das Duett im 2ten Akt ausgenommen! Und diese Chöre, nicht komponirt, sondern nur angewendet vom Dichter, die Musik der Wirklichkeit entnommen, können sie auf Rechnung des Komponisten kommen, und die Oper zu einer musikalisch-genialen Produktion machen! Im ersten Akte, das sagt der Musiker selbst, ist alles ächt rossinisch, und der Anfang enthält noch den meisten Gesang; — und ein französischer Rossini ist wahrlich nichts Vortreffliches. — Herr Auber ist sonach, wie wir ihn bis jetzt kennen, halb ein Nachahmer von Rossini, von dem er den Lärm ohne die reizenden Melodien, halb einer Weber's, von dem er das Zusammengesuchte und Bizarre ohne wieder dessen geistreiche im einfachen Einzelnheiten in Melodie, Harmonie und Anwendung musikalischer Mittel — hat. — In jener, von Weber betretnen Bahn treffen wir überhaupt auf einen neuen Feind in der Opernmusik, der noch gefährlicher zu werden droht, als Rossini, der halb und halb

verdrängt ist. Es ist jenes Suchen nach dem Individuellen, Pikanten, Originellen, den Zigeunern, Bergleuten, Jägern u. s. w. — wo Wirklichkeit die Quelle ist, aus der der Komponist allein schöpft, und die ihm Alles zuträgt — der Opernmalerei — mit einem Wort dem Streben nach dem sogenannten Interessanten, wie es Solger auch in der Poesie bezeichnete, im Gegensatz zu den allgemein menschlichen Situationen und Schönheiten, wie sie die Griechen gaben, und wo es gilt das allgemein Schöne mit immer neuen Weisen dem Gemüthe einzuprägen, und was er für den Fluch unsrer neuen Poesie hielt. Es ist natürlich, dass wo einmal das Auffallende, Besondre, Individuelle auf den Thron gehoben werden soll, das Bizarre dicht daneben steht, das Unschöne somit. Es wird, in einzelnen Zügen gebraucht, das allgemein Ideale im Kontrast der Wirklichkeit näher bringen können, aber es rein und in Masse aufsuchen und wiedergeben, muss allen wahren Geschmack- und Schönheitssinn auf der einen Seite vernichten, während es auf der andern Seite über die, der Musik von der Natur gesetzten Gränzen hinausführt. — Wir kommen hier nothwendig auf die Klagen zurück, die wir bei Gelegenheit der Iphigenie angaben — das, womit sich wollustige Leute kitzeln und das Grasse — wir können nicht anders, womit der Müllner'sche Karaibe sich aufregt — das bewegt wechselseitig jetzt unser Ohr und Herz. — Wir denken, bei andern wichtigern Gelegenheiten, als die Stumme sie darbieten kann, ausführlicher darauf zurückzukommen. Die will natürlich nur „amüsiren" — und gilt ihr gleich, geschieht es so oder so. — Es gilt, bessere und edler strebende deutsche Männer zu versichern, dass der edlere Theil des Volkes das Gemeine wie das Edlere zu unterscheiden weiss, und letzterm nie Beifall und öffentliche Würdigung versagen wird. —

Unbeachtet blieb bis jetzt wenigstens von der Masse dagegen, weil er weder Aufzüge aufweist, noch Feuer speit:

III. Lindpaintner's „Vampyr." — Ich kenne bis jetzt leider diese Oper nur aus dem bei Peters in Leipzig erschienenen Klavierauszuge und den verschiednen, über die Aufführung derselben bei Musikkennern, wie dabei thätig gewesenen Künstlern eingesammelten, mannigfaltigen Berichten. Ferner ist mir der Komponist, sein Streben und seine Weise selbst sehr wohl bekannt. Ich erkenne in ihm, nach Allem, was ich von ihm sah und hörte, einen der wenigen ächt deutschen Musiker im schönsten, ich möchte sagen, Mozart'schen, Sinne des Wortes, der durch, zum Gemüthe sprechende, dem Umfang und dem Karakter jeder Stimme entsprechende Melodien und Gedanken, in durchdachter, jedesmal bedeutung- und zweckvoller Instrumentalbegleitung und Harmonie, streng in den Sinn und Zweck seines Vorwurfs eingehend, und nur die Mittel, welche durchaus zur Veranschaulichung desselben führen können, anwendend — ein in allen Theilen abgerundetes, bedeutungschweres Kunstwerk zu verschaffen strebt, dabei das Urtheil mit der Masse buhlender, eigensüchtigen Motiven huldigender Kritik, wie das Zujauchzen der rohen Menge verachtend, in seinem schönen Streben sich nicht stören lässt. — Was zur Erreichung solchen Zweckes sein Talent und seine geistigen Mittel betrifft, so haben, hinsichtlich der Instrumentirung und des harmonischen Theiles jener Erfodernisse seine überall mit Achtung genannten Instrumental-Kompositionen seinen Beweis dazu längst schon bethätigt; — seine seelenvollen kleinen Lieder, wiewohl diese, nach deutscher Weise, mehr ernster, gefühlvoller, liebeathmender, als individuell karakteristischer, scherzhafter und stürmischer Art, haben manches Herz seit Jahren schon erfreut und — gerührt. Was endlich den grossartigen, karakteristischen und vorzugsweise dramatischen Gesang, in dem Bau der Arien, wie in der Verkettung von Ensemble's betrifft — so wird jeder Verständige, welcher Ansicht er auch über den Vampyr als Ganzes sein möge, gern willig gestehen, dass von den neuern Komponisten keiner über ihm, mancher Tagesmann tief unter ihm in dieser Hinsicht stehe. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 1. Mai — № 18. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abenteuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Auf meinem Zimmer im Gasthofe fand ich eine Einladungskarte zu einem Singethee vor. Edmunds gütige Verwendung hatte sie besorgt. Nach allem, was ich aber vom Grafen gehört, beeilte ich mich nicht sehr, davon Gebrauch zu machen, verrichtete noch einige Geschäfte, schrieb Briefe, und als ich gar nichts mehr zu thun hatte, kein andrer Zeitvertreib mir blieb, begab ich mich gemächlich auf den Weg nach der grossen musikalischen Gesellschaft.

Ich trat eben ein, als die erste Abtheilung vorüber war. Der modisch gekleidete Herr, der Edmund diesen Nachmittag im Kaffee Belvedere mit so grossem Erfolg aufgemuntert hatte sich nicht irre machen zu lassen, musste kurz vor mir angekommen sein, denn alles drängte sich in einem dichten Kreis um ihn, und er hatte seinen Pelz noch an; vergeblich spähte er nach einer Gelegenheit, den Hut abzulegen.

Meine Wirthin, eine artige reiche Wittwe; sagte mir, „vor allen Dingen muss ich Sie unserm Konzertmeister, dem Herrn Hillert vorstellen. Er ist der Maitre des Plaisirs aller unsrer musikalischen Abendzirkel." Ich folgte ihr; aber der Kreis war zu dicht, es dauerte lange, ehe wir bis in's Centrum der bunten lustigen Geschwätzigkeit, zu Herrn Hilert vordringen konnten. Während der Zeit hörte ich den Konzertmeister sagen:

„Geduld nur meine Damen, Geduld. Sie sollen sogleich alles erfahren, lassen Sie mich nur zu Worte kommen." Wie gesagt, unser wackrer junger Edmund hat den Grafen tüchtig abgefertigt, mit so viel Verstand und Besonnenheit, dass es über seine Jahre hinausging.

„Ja! ja! es ist ein charmanter Mensch dieser Edmund," sprach eine Dame, eine andre fand ihn ungemein liebenswürdig, eine dritte behauptete, dass er sogar Tage habe, an denen er schön sei. Die Männer aber rühmten seine musikalische Kenntniss, abgesehn von aller Eifersucht; bis Herr Hillert wieder das Wort nehmen konnte: „da hält sich hier so ein fremder Pinsel auf, der auch über Musik urtheilen will und sich mit dem Grafen verbunden hatte, unsern Edmund —"

In diesem Augenblick war es der Wirthin gelungen, das Centrum des Kreises zu erreichen. „Baron *—" sprach sie. „ein grosser Musikfreund, empfohlen durch Herrn Edmund — Herr Konzertmeister Hillert." Sodann wurde ich den übrigen Damen vorgestellt, die sämmtlich in stiller Verlegenheit vor mir knixten, denn aus des Konzertmeisters Mienen lasen sie nur allzu deutlich, dass ich der fremde Pinsel war.

Herr Hillert rang nach Fassung und Worten, um alles für einen Scherz auszugeben, aber ich kam ihm zuvor. „Keine Entschuldigung," sprach ich. „Es konnte unmöglich Ihr Wille sein, mich zu beleidigen." —

„O, ich bitte! ich bitte!" stammelte Herr Hillert.

„Eben so wenig es meine Absicht sein konnte diesen Nachmittag einen unangenehmen Eindruck auf Sie zu machen."

„Behüte, behüte!" stammelte Herr Hillert von Neuem; die allgemeine Verlegenheit fing an mir selbst peinlich zu werden.

„Der Zufall," begann ich wieder, indem ich ein Herz fasste, „ist ein neckischer Kobold; er verwickelt die sinnigsten Menschen in Situationen, dass sie an ihrem eignen Verstand irre werden, aber wir wollen klüger sein, als er und hat er es gleich sichtbar darauf angelegt,

uns zu verfeinden, so wollen wir Gebrauch von unsrer Vernunft machen und ihm ein Schnippchen schlagen." Hiemit reichte ich ihm die Hand, er schlug ein, ergoss sich aber in ein Lob meiner Bildung, Geistesgegenwart und Feinheit, nannte sich einen rohen Menschen durch Zufall u. s. w., dass ich vor seinen Komplimenten das Wort verlor und nunmehr dennoch in Verlegenheit gerieth.

Der Zettel, der mir überreicht worden war, kündete ein Konzert auf der G-Saite an, aber Edmund war nicht da, der es vortragen sollte. Man schritt zur Bravour-Arie der R sine aus dem „Barbier von Sevilla;" Herr Hillert musste am Klavier die Quartettbegleitung vervollständigen. Hierauf folgte das Sextett von Beethoven, arrangirt für Klavier und Saiteninstrumente. Ich hatte die Freundschaft des Konzertmeisters gewonnen, und da er jetzt unbeschäftigt war, wiederfuhr mir die Auszeichnung, dass er sich zu mir setzte.

„Sind Sie mein Herr," redete ich ihn an „vielleicht von dem Wirken und Treiben des Grafen Ralph hieselbst unterrichtet! Er hat mich morgen zur Aufführung seiner Oper eingeladen, und ich muss gestehen, obschon mir der Graf seit geraumer Zeit als ein wunderlicher Heiliger bekannt ist, nimmermehr hätte ich in ihn den Direktor einer Oper vermuthet."

„Sie fragen nach dem Wirken und Treiben des Grafen hieselbst! — Niemand in der ganzen Stadt wird Ihnen Auskunft darüber geben können. Es ist ein Geheimniss, welches er mit unverschämter Hartnäckigkeit fast sechs Monate lang gegen unser vergebliches Rathen und Sinnen so, zu sagen, öffentlich behauptet. Er ist Schuld, dass wir seit dieser Zeit keine Oper mehr haben, und hat er Sie gebeten, morgen der Aufführung seines Werkes beizuwohnen. Folgen Sie der Einladung nicht. Anständige Menschen werden diese Oper nicht besuchen. So gross ist die Erbitterung, dass wir uns alle gegenseitig das Wort darauf gegeben. Nicht minder gross ist aber auch unsre Neugier, und um Auskunft zu erhalten, wie auch um das Theater sogleich nach Verdienst einzuweihen, sind wir übereingekommen, unsre Domestiken morgen sämmtlich auf die ersten Plätze hinzusenden."

Ein mehrfaches „St! St!" verwies uns während der Musik zur Stille. „Ei, der Konzertmeister, unser Maitre des Plaisirs selbst," ertönt es als Vorwurf. Herr Hillert lud mich ein, ihm in's Nebenzimmer zu folgen, wo er mir alles ausführlich zu erzählen versprach.

Ich folgte ihm, begierig auf die Ursachen, die eine so ganz triviale Stadt zu einer so genialen Verschwörung wider den Grafen bewegen konnten.

„Es mögen etwa zwei Jahre seitdem verflossen sein," so begann Herr Hillert seine Erzählung „als eine prächtige Chaise mit adligem Wappen, bespannt mit zwei stattlichen Engländern im neuen Thore einpassirte. Der Thorschreiber kennt jede Equipage und jeden Bewohner unsrer Stadt. Diese aber war ihm nicht nur fremd, sondern der Herr, der, ohne Kutscher und Bedienten inwendig in der Chaise sass und selbst die Rosse lenkte, konnte sich seiner Meinung nach niemals innerhalb unsrer Mauern befunden haben. Er hatte ganz Recht darin, rief also „halt" und begehrte den Pass, den der Fremde ihm überreichte. „Wo werden der Herr Graf logiren?" fragte er, nachdem er ihn gelesen hatte. „In der Kaiserkrone, mein ehrlicher Jakob!" war die Antwort. — „Kennen mich der Herr Graf?" — „Wer wird den wackern Posaunisten nicht kennen!" erwiederte der Fremde. Unser Thorschreiber, den die ganze Stadt als einen redlichen Mann und leidenschaftlichen Musikfreund achtet, war nicht wenig erfreut, dass sein Ruf sich schon in's Ausland verbreitet; aber er hatte keine Ursache sich darüber zu freuen, denn als er den Grafen fragte, ob er einen Burschen wünsche, der ihn zum Gasthofe geleite, verneinte es dieser, er wisse schon hinzufinden, und in der That war ihm die ganze Stadt bekannt, obschon er niemals hier war. Im kurzen Trab fuhr er die neue Thorstrasse hinunter, lenkte in die breite Strasse ein, und ohne aus dem Trab zu kommen, bog er rasch in den engen Mühlendamm ein, fuhr über die hohe Brücke und lenkte, indem der Wagen hinabrollte, geschickt in den engen Wall ein. Ein Kunststück, was nur wenige

unsrer heimischen Kutscher ihm nachahmen können. — Richtig hielt er vor der Kaiserkrone still. Der Wirth selbst empfing ihn an der Thüre. Das gelbe Zimmer rechts begehrte der Graf, und nachdem er sich überzeugt hatte, dass für Wagen und Pferde gesorgt sei, ging er selbst voran, um die Stube, die er sich wünschte, anzudeuten. Wirthe lassen sich ungern in solchen Anordnungen etwas vorschreiben. Der Kaiserkronen-Wirth führte daher den Gast zu einer Hintertreppe, aber dieser bestand die Probe. „Nicht doch," sprach er und schlug selbst den Weg zur Haupttreppe ein. „Aber das gelbe Zimmer ist besetzt." „O nein, mein Herr," war die Antwort. „Der Weinreisende, der hier logirte, hat es mit Tagesanbruch verlassen." „Aber warum wünschen Eure Gnaden dieses Zimmer?" — „Je nun, weil der wiener Flügel darin steht; könnea Sie es mir aber nicht auf längere Zeit einräumen, so fahre ich nach dem Palmbaum." Der Kaiserkronen- und der Palmbaum-Wirth waren die abgesagtesten Feinde. Der Kaiserkronen-Wirth hatte daher keine Lust seinem Rival eine Beute zuzuzeigen, und obschon er einsah, dass er einen Fremden, der Alles zu wissen schien nicht leicht übersetzen könne, öffnete er ihm das verlangte Zimmer. Der Graf machte es sich bequem, begehrte eine Flasche von dem leichten Ungar, den der Wirth gestern gekauft, und beschrieb den Ort im Keller, damit das Fass nicht verwechselt würde. — Es wurde ihm gebracht. Während der Zeit hatte der Graf das Klavier geöffnet, schlug einige Akkorde an, und als er gefragt wurde, was er ferner begehre, dehnte er sich auf den Stuhl, prüfte die Pedale und befahl, man solle ihm Karoline senden. — „Karoline?" — das Stubenmädchen, die Nichte des Wirthes." — Der Wirth zitterte und bebte, da er dies alles vernahm; er dachte nicht anders, als dass der Teufel sich in seiner Kaiserkrone eingenistet habe — aber es half nichts, Karoline musste kommen. „Haben Sie die Güte und verziehen Sie noch einen Augenblick," sprach der Graf zum Wirth, der sie selber hereingeführt, damit Ihre Nichte nicht in's Cerede kömmt. — „Willst Du mir einen Gefallen thun, mein Kind?" wandte sich der Graf zu ihr, „ich bin von der Reise ermüdet und verdriesslich, Du hast eine artige Stimme, singe mir etwas!" Karoline wollte verlegen thun. Er aber versprach ihr eine Belohnung, und das half. Das Mädchen hatte wirklich Stimme, war aber roh und ohne Schule, obendrein sang sie lauter Gassenhauer, wie z. B. diesmal „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit." „Denken Sie nur, der Graf war so entzückt davon, dass er ihr einen Dukaten auf den Tisch legte und noch zwei daneben, wenn sie dies Lied oder ein andres nach seiner Klavierbegleitung wiederholen wollte." Auch dies geschah. Der Graf war entzückter wo möglich als zuvor und bedang sich aus, dass Karoline zur Zerstreuung seines Missmuths gegen reichliche Belohnung ihm dann und wann etwas vorsingen solle. Der Wirth war es zufrieden, doch gab er seiner Nichte den geheimen Befehl, nur Gottesfürchtige Lieder zu singen und dabei auf die Mienen des Grafen Acht zu geben.

Ich musste unwillkührlich bei dieser Erzählung einmal über das andre lachen. Der Graf also hatte den Studenten noch nicht vergessen, und ich gedachte der vielen noch bei Weitem genialeren Streiche, die er in dieser Allweisheit auf Universitäten verübt. —

Das Gerücht von der Ankunft des fremden Hexenmeisters ward bald Tagesgespräch und Sie können sich leicht vorstellen, mit welchem Misstrauen man den Grafen ansah. Nach vier Wochen reist der Graf hier ab, und was geschieht? Wenig Tage darauf lässt sich Karoline auf der Post zur Residenz einschreiben. Der Graf hatte es ihr angeboten, in sein Institut daselbst einzutreten, ihr versprochen, für ihren Unterhalt und Bedürfnisse zu sorgen, er hatte ihr obendrein ein ansehnliches Reisegeld gegeben, und bei ihrem Oheim den noch verlangten Rückstand für Kost, Logis und Kleidung, wofür sie doch eigentlich gearbeitet haben mogte, berichtigt. Man bonmotisirte viel darüber, dass der Teufel uns besucht habe nur um ein Mädchen aus der Kaiserkrone zu holen. — Bald aber gewann die Sache ein andres Ansehen.

Unser Theater war damals sehr in Verfall gerathen. Der derzeitige Direktor hatte sich im strengsten Sinne des Wortes der Kunst zum

Opfer gebracht. Er gab die grössten Opern. „Die Stumme von Portici," Weber's „Oberon" u. s. w., musste dem Sing- und Ballettpersonal gar hohe Gagen zahlen, die Dekorationen, das Orchester kosteten ihm viel, und obschon er stets volle Häuser hatte, so konnte er doch nicht den Kostenaufwand erschwingen. Die Musik hat Fortschritte gemacht; man verlangt gar viel jetzt von der Oper, und das Haus fasst kein zahlreiches Publikum. Es fehlte nicht an freiwilligen Unterstützungen, dennoch aber schien alles den Direktor zum Banquerot zu nöthigen. Da schlug sich der reiche Banquier Mendel Wolf in's Mittel. Er kaufte Haus, Garderobe, das ganze Theater wie es war. Ein ganzes Jahr lang liess er es dem Direktor zur beliebigen Benutzung, unter der Bedingung aber: alles nach Verlauf der Frist im gehörigen Zustand abzuliefern. Es wurde die Verfügung getroffen, dass sämmtliche Mitglieder für die halbe Gage unterschrieben; die meisten thaten es, wenige gingen ab und ihr Verlust liess sich leicht ersetzen. — Das Jahr war um, der Direktor hatte viel Geld zusammengeschlagen, und die Administration, unter der er stand, bezahlte alle seine Schulden und händigte ihm die übrige Summe ein. Die Mitglieder machten ihre Aufwartung dem Banquier Mendel Wolf, in der Meinung, dass er die Direktion übernehmen würde. Man bonmotisirte schon, die ganze Oper sei in die Mendel-Wolfs-Schlucht gerathen. — Mendel Wolf verabschiedete alle Mitglieder, und wir hatten keine Oper. — Mit einem Male hörten wir, der Banquier habe nur im Auftrag des Grafen das ganze Theater gekauft, dieser werde sein Singinstitut hieher verlegen und denke innerhalb 6 Monaten eine komplette Oper mittels seiner Schüler zu Stande zu bringen. — „Was! — wir, die Künstler zu hören gewohnt sind, sollen uns von Schülern vorsingen lassen!" „Und wer, denken Sie, dass die Prima Donna sei! — Niemand anders als die Karoline aus der Kaiserkrone. — In der That eine Dreistigkeit ohne Gleichen." Es bildeten sich allerlei Oppositionen, aber vergebens, jenes Theater hat ein Privilegium. Wir sind also mit unsrer Musik auf das beschränkt, was wir selber zu leisten vermögen. Drei- bis viermal wöchentlich haben wir wohl Schauspiel. Der Graf hat es für diese Tage einer von seinem Institut abgesandten Truppe vermiethet, die ganz leidlich ist. Sie führen alle mögliche Lust- und Trauerspiele auf, aber was hilft das! — wir wollen eine Oper.

So wie ich aber den Grafen kenne ist er ein vorzüglicher Bariton, seine Schule ist ausgezeichnet, er hat auf den ersten Bühnen der Welt mit Glück debütirt, aber die Lebensart, wie so manche andre, die er schon ergriffen, stand ihm nicht an; er ist reich und unabhängig genug, um ganz nach seiner Phantasie zu leben. In der Residenz soll sein Institut hochgeachtet sein, und gewiss leisten seine Eleven Ausgezeichnetes.

Ja! — aber das weiss ja Niemand; kein Sterblicher, der nicht Mitglied des Instituts ist hat je dies Heiligthum zu Zeit einer Probe betreten. Es ist den Eleven untersagt, an unsern musikalischen Zirkeln Theil zu nehmen, oder sich sonst hören zu lassen, und jedes Wort des Grafen wird auf's genaueste befolgt. Wenn man nicht seine Arglist fürchtete, hätte sich schon längst dieser oder jener einzuschleichen versucht und sich in den finstern Logen während der täglichen Proben verborgen gehalten. — Wir haben die Diener inquirirt, die Dummen wollten in den Grafen einen Schwarzkünstler sehen, der alles wisse und den sie nicht verrathen dürfen, so lieb ihnen ihr Brod sei. Die Klugen nahmen unser Geld, Bewirthung und Schmeicheleien an, um uns die gräulichsten Dinge aufzubinden, von gegenseitiger Ausübung der Wollust und andern Dingen. Vor wenig Wochen erst war solch ein Gerücht so laut geworden, dass die Polizei davon Notiz nehmen musste. Vor dem Theater hatte sich alt und jung gesammelt, als der Polizeibürgermeister angefahren kam, hinter ihm ein Trupp Gensd'armen. — Er stieg ab und ging hinein, die Gensd'armes hielten vor der Thür. — Jeden Augenblick erwartete man, sie würden gerufen werden, um den Grafen und sein Institut zu knebeln und zu verhaften. Man wartete drei, vier Stunden, die Ungeduldigsten verliessen den Platz. Endlich fuhr die Equipage wieder vor, der Polizeibürgermeiser und hinter ihm der Graf erschienen, stiegen ein. Der Graf ass beim Bürgermeister zu Mittag, und dieser sonst so

charmante Mann lächelt jetzt immer geheimnissvoll, so bald von dem Institut die Rede ist, gleich als wäre es ein Staatsgeheimniss.

Er hat sich überzeugt von dem, was die Eleven leisten und es dünkt ihn vielleicht gar nicht verachtungswerth. Ich bin sehr begierig auf morgen und werde in keinem Falle fortbleiben.

„Wie kann nur ein vernünftiger Mann wie Sie davon noch etwas Gutes erwarten wollen! Hören Sie unsre Dilettanten an. Es ist schwer bei solchen Dilettanten ein Künstler sein zu wollen. Glauben Sie, wir werden uns eine Schüler-Oper gewaltsam aufdringen lassen! — Früh oder spät muss die Sache ein schlimmes Ende nehmen."

Das Sextett von Beethoven war jetzt ganz zu Ende, ich stimmte in den Applaus ein. Herr Hillert geschmeichelt über dies Zeichen der Zufriedenheit, sprach: „Violonist und Klavierspielerin sind meine Schüler, aber Sie sollen jetzt einmal diese Dame im Finale der „diebischen Elster" singen hören." — Mit schwerem Herzen versicherte ich, dass ich sehr begierig darauf sei. Da brach der verhängnissvolle Augenblick an, der mich für jetzt von allem Dilettantismus befreite und überhaupt dem musikalischen Treiben aller einen neuen Schwung und eine andre Richtung geben sollte. — Edmund trat ein.

(Fortsetzung folgt.)

B e r i c h t e.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Man hat den Liedern im „Vampyr" hie und da den Vorwurf machen wollen, als seien sie bei aller Herzlichkeit und Schöne oft so, als habe man irgendwo Aehnliches bereits gehört — und macht dann daraus bei der heut zu Tage auf die Bahn gebrachten, sogenannten, von Jedermann im Munde geführten, Originalität, eine halbgeringschätzige Miene. Niemand denkt daran, bei der in Musik glücklich zu Stande gekommenen Babylonischen Begriffsverwirrung, nachzudenken, ob hier nicht eine Täuschung obwalte, und ob er hier grade nur nicht gelten lassen wolle, woraus er in der Poesie einen grossen Lobspruch macht. Dort eben sind wir um so entzückter, je mehr wir fast erschrecken müssen, wenn ein Dichter rein und offen das ausspricht, was uns in eigner Seele lange geschlummert und dem wir keinen Ausdruck bisher geben, entweder nicht wollten oder konnten; dort wird uns der Dichter grösser, lieber, je mehr er uns gleich Anfangs in unserm Innern bekannter und verwandter erscheint. Aber in der Musik schämt man sich gewissermaassen heut zu Tage an den, dem eignen Innern zusagenden und vertrauten Weisen Geschmack zu finden; was nicht fremdartig klingt und halb aufgezwungen, wird verdächtig, man misstraut dem eignen Gefühle, und denkt sehr naiv, es müsse das eben nicht weit her sein, was der Stimme bequem liegt, was sich ohne Hals- und Kopfdrehungen leicht singen, Gemüth und Seele gleich anregend, sich mit ihnen leicht wiedergeben lässt; grade so wie die Stuttgarter einst an Esslair's Künstlergrösse gezweifelt haben sollen, aus dem einfachen Grunde, „weil er sonst ja nicht in Stuttgart wäre." — Seltsam genug hört man auf der andern Seite, wie ich neulich in einem Korrespondenzartikel, Lindpaintner's Musik scheine darum nicht furore gemacht zu haben, weil sich „eine gesuchte Eigenthümlichkeit und Meisterlichkeit (sic!) habe wahrnehmen lassen." Die „Meisterlichkeit" — das ist freilich ein grosser Anstoss. Das pedantische Durchführen eines einfachen melodischen Gedankens, dies fleissige, durchdachte Durcharbeiten in der Harmonie und Begleitung, das dem Ohre lästiges Ueberallhinhören aufzwingt — kann freilich gegen den genialen musikalischen Sansculottism nicht bestehen, der mitten unter Pauken und Trompeten ein Paar Brocken hinwirft, und ein Paar Instrumente halb ad libitum dazu streichen lässt. — Ich gestehe mit Freude, dass von allen neuern Kompositionen nichts mich so durchgreift, innig rührt und aufregt, als Lindpaintner's Weisen, wie namentlich die sie begleitenden Tongänge. Er hat im Seelenvollen und Herzigen, namentlich in der Harmonie, viel Aehnlichkeit mit Spohr, doch ohne dessen oft kränklich scheinende Monotonie. Er ist, wie dieser, zugleich

beständig reich an Uebergängen und wirkt durch sie am Meisten. Aber sie treten immer mit Wendungen des Gedankens des von ihm Komponirten ein, sie erscheinen daher stets geboten, nie gesucht, sie werden nicht durch Modulationen erst gefunden, sondern treten auf so einfache plötzliche, fast stets überraschende Weise ein, dass sie wie ein elektrischer Schlag auf uns einzucken. Dabei hat er zweitens, was Spohr wohl abgeht, das Frische, Lebendige, Scherzende, Malende in der Musik durchaus in seiner Gewalt, und da dies der Masse am Wenigsten entgeht, so dürfen wir hierin uns wohl auf den ungemeinen Beifall berufen, den sein grosses Ballet „Joko" fand, vorzüglich in Wien, wo man über dergleichen ganz besonders ein Urtheil haben kann. Hier rivalisirt er so vielleicht mit Reissiger, der im Dramatischen bis jetzt darin hauptsächlich sich auszeichnet. Von Karakteristischem, Kräftigem und Erschütterndem hat sein Vampyr Herrliches. Wir verweisen vorläufig besonders in erster Hinsicht auf die Romanze: „Ein Vampyr nimmt wohl die Gestalt" u. s. w., in letzterer hauptsächlich auf die Gänge: „Führe, grause Macht der Hölle u. s. w." Das Schöne und von Reichthum Zeugende dabei ist, dass, während er beim Sentimentalen und Gemüthlichen das Harmonische mit vorwalten lässt, im Kräftigen und Karakteristischen die Hauptsache in den unverdeckten Tongängen der Singstimme liegt, dass sich der innere Mensch klar und offen aussprechen, während umgekehrt die Tageskomponisten hier mit den Massen todter Instrumente wirken wollen. — Was ich an seinen Weisen Tadelnswerthes bis jetzt gefunden, bezieht sich auf manche veraltete Nebenfigur, wie wir sie im Gluck noch finden, und welche, als der Zeit angehörig, weggeschafft werden muss, hauptsächlich aber, was mit Lindpaintners sonstiger Ansicht, Bildung und überlegender Verfahrungsweise sich nicht vereinigen lässt, hie und da Auseinanderreissen von Massen, über die durchaus schnell weggegangen werden müsste, da sie an sich ton- und sanglos sind. So findet sich in der grossen, überaus brillanten und originellen Arie Isolden's ein langer Laufer auf Gie—schick, was einen widerlichen Eindruck machen, während es zugleich eine schwere, undankbare Aufgabe für die Sängerin sein muss, und da er unglücklicherweise am Schlusse sich findet, von dem Erfolg des Musikstücks viel zu verwischen im Stande sein kann. So erinnere ich mich auch einer Klage über ein vierstimmiges Männerlied von ihm, wo er eben so das Wort „trin—ken" vom Chor auseinander ziehen lässt. Seine Deklamation ist meistentheils aber musterhaft. Freilich liegt im erstern Falle viel an der Schuld des Dichters, der mit solchem Worte eine, zu einem brillanten Musikstück bestimmte Arie nicht hätte schliessen sollen.

Wenn nun von einem Künstler mit solchen Gaben, mit solcher Bildung und mit solchem Streben jedenfalls sich erwarten lässt, dass er endlich durchdringen werde, so ist doch offenbar, dass er mit solchen Wesenheiten auf einem dornenvollen Pfade und unter den jetzigen Verhältnissen langsam nur dahin gelangen werde. Vielleicht ist es auch keinem unsrer neuen Komponisten bisher so trüb ergangen als dem Lindpaintner. Ich meine damit nicht seine äussere Stellung; als geliebten Schüler Winter's ist ihm darin sehr bald eine ehrenvolle zu Theil geworden, sondern die zum allgemeinern Publikum, und vorzüglich zur Kritik. Isolirt seit lange dastehend, hat er fast noch nie Jemand gehabt, der von selbst von seinem anspruchlosen Wirken hat sprechen wollen, und verachtet hat er jeder Zeit im stolzen Bewusstsein seines Strebens irgend, selbst die erlaubtesten, Schritte zu thun, irgend Jemand dazu zu veranlassen. So haben sich unzählig Viele seiner Schöpfungen im Haus dankbar erfreut, und, wo er bekannt ist, schreibt sich aus öffentlichen Blättern die Achtung für ihn nicht her; darum ist er der Masse fast durchgängig fremd, was bei unsern heutigen Verhältnissen auf die Aufnahme seines Vampyr namentlich unendlich eingewirkt hat; denn, wie es sich bei Paganini, der Stummen u. s. w. auswies, das Volk ist nur zum Anerkennen geneigt, wenn es vorher hat loben und lärmen hören; die Masse giebt heut den Ton an, und sie hat nie ein eigen Urtheil. Ihre Eitelkeit besteht nie darin, etwas anders finden zu wollen, um sich das Ansehn höherer

Urtheilfähigkeit zu geben; sondern recht eifrig an den Tag zu legen, dass sie auch im Stande sei, das andern vortrefflich Erschienene zu begreifen, sobald sie nicht von den Leuten zum Gegentheil hin bearbeitet wird. — Auch ist Süd-Deutschland nicht das Land, von wo öffentliche Anerkennung Jemandes in die Ferne ausgehen kann, und es wird nicht nöthig sein, davon und den Gründen ausführlicher zu sprechen. Aber nicht nur ist Lindpaintnern bisher überlassen geblieben, seine Rechnung mit dem Publikum selbst und allein zu machen; man hat absichtlich viel versucht, die Gäste gegen den Wirth zu stimmen. In seiner Vaterstadt München giebt es Leute, die gewaltig eifersüchtig auf sein ferneres Emporkeimen sind; es sind die wenigen Sprecher von da aus, und nichts ist unversucht gelassen worden, ihn zu kränken, und wer in der Leipz. musik. Zeitung die Berichte aus München nachschlagen will, wird sich sattsam davon überzeugen können. — Aus unzähligen andern Dingen ist ihm die Kritik so verächtlich geworden, dass er ohne Unterschied keine mag, und schwerlich kommen ihm diese Zeilen zu Gesicht. Denn, wenn er etwas Bedeutendes geschaffen hatte, das ihn seelen- und herzfroh machte, hörte er nichts oder wegwerfende Urtheile. In 21 Tagen schrieb er sein Ballet „Joko;" man war entzückt, und er hatte die Demüthigung zu lesen, „Herr Lindpaintner schreibt recht hübsche Balletmusik," was bei den gravitätischen Deutschen beinah so viel heissen will, als man habe recht hübsches Talent zu einem Hanswurst; und es klang gerade so, als wolle man ihm andeuten, das sei seine Sphäre und sein Leisten bei dem er bleiben solle. Ein andermal komponirt er in einer Stunde 6 Kehlgurgellieder, um eine Sängerin zu bewegen, in einer Oper zu singen, da er sie ihr dedizirte. Die werden ihm als vortrefflich gelobt und gepriesen. — Gegen drei Jahre liegt die Partitur seines Vampyr angenommen bei den Direktionen; er öffnet freudig die Briefe, die von da kommen, der endlichen Aufführung gewärtig. Man fodert ihm kleine Entrakt's ab mit hohem Lobe solcher Nebenarbeiten von ihm. — Genug, er ist durch solche Erfahrungen zu einer, den Zuschauer wirklich bei solchem Talent jammernden Resignation gekommen, und hält es für einen Fluch, grade deutscher Künstler zu sein. — Ist es nicht heilige Pflicht, im Vaterlande sich der eignen Künstler kräftig anzunehmen! Wer weiss, wie so mancher andre dieselben Klagen anzustimmen hat! — Wahrlich, der Seelenleiden eines deutschen Komponisten sind andre und grössere, als die so oft ernsthaft und humoristisch geschilderten eines Stunden gebenden, Virtuosen! Was hat nicht aber Lindpaintner besonders wegen seines Vampyr gelitten!! Sechs Monat vorher lässt er sein Vorhaben der Bearbeitung des Textes in die Leipziger Musik rücken, und, eben als der bei der Ouvertüre ist, hört er den Lärm von Leipzig her über Marschner's Komposition desselben. Wie es mit dieser Kollision zugegangen, wer den Text zuerst sich ausgewählt, ist noch unbekannt. Sechs Wochen lang lag Lindpaintner krank über diesen Vorfall. Konnte er bei seiner einfachen Kompositionsweise die Stimme für sich zu haben hoffen, da der Gegner dem Geschmack des Tages so geduldigt, und, wie gleich anfangs sich ergab, so viel schriftstellernde Freunde hatte? Sein Name verschaffte zwar die Annahme seiner Partitur bei den meisten deutschen Theatern; von wo keine Kritik ausgeht, in Stuttgardt und München, in Kassel, wo Spohr ihm wohlwill, und in Wien, wo sein Joko so Aufsehn gemacht, führte man sie bald auf; in Dresden lag sie 2½ Jahre in Berlin liegt sie noch. Fast entschiednes Glück bei der Masse soll sie nach andern, Ihren Korrespondenten widersprechenden, Mittheilungen in Wien gemacht haben, dort wird die Oper „dem Publikum täglich lieber," und man hat den Komponisten dringend um die Einsendung seiner fernern grössern Arbeiten ersucht. — Was das Schlimmste bei Lindpaintner's Verhältnissen zum Publikum in dieser Kollision ist, sind die fortgesetzten Vergleiche und die Eifersucht, die er von den Freunden Marschner's bei allen Arbeiten zu fürchten hat; ein Lob der seinigen sieht leicht wie ein Angriff auf die jenes aus; und in einem solchen Streite muss er nach seiner Denkungsweise nothwendig den Kürzern ziehn. — Wir sind hierin darum so ausführlich, weil in eine ähnliche Lage kaum noch ein deutscher

Komponist gekommen ist, und es wenigstens Pflicht sein muss, das Publikum darauf aufmerksam zu machen. Die Kälte, mit der seine Oper an manchen Orten aufgenommen worden ist, liegt grösstentheils mit in dem heimlichen Wunsche der durch jenen Leipziger Lärm überall bestochnen Masse, lieber vor dem Marschner'schen Vampyr zu stehen, und das gerühmte Trinklied zu hören, was in dem seinigen fehlt; von möglichen Persönlichkeiten habe ich dabei kein Recht zu sprechen. — Ich selbst kenne keine Note von seines ihm aufgedrungenen Gegners Musik, und kann darum einen Vergleich nicht ziehen; aber es wäre wohl zu wünschen, dass ein kenntnissreicher, nur von Liebe zur Sache durchdrungner Mann die beiden Partituren vergliche, und jedem Komponisten seinen Werth in Behandlung eines, ohnehin nicht sehr musikgebenden Textes und, was die Hauptsache, den Werth beider Texte miteinander vergliche!

(Fortsetzung folgt.)

Neue Konzerte in Berlin.

Seit der Anwesenheit des Fräuleins Sontag sind deren drei vorübergegangen:

eins von ihr selbst,

das zweite von den Herren Kammermusikern Ganz,

das dritte von Fräulein Hoffmann veranstaltet.

Wenn die musikalische Zeitung über keines derselben gesprochen hat, so ist damit schon angedeutet, dass sie nichts für das wahre Interesse der Kunst und der Kunstgeschichte Erhebliches darüber zu berichten gefunden. Alle drei Konzerte gehörten zu denen, die schon öfters in diesen Blättern als Modekonzerte bezeichnet worden sind, und keine andre Bestimmung haben, als: die Geschicklichkeit der Ausübenden zu zeigen. Nur herkömmlich nimmt man in den von der Laune der heutigen Mode verordneten Potpour-ri ein Paar Ouvertüren, und nur die Herren Ganz thaten dabei einigermaassen ein Uebriges, da sie die seltnere Ouvertüre zu Leonore von Beethoven wählten — über die aber schon mehrmals berichtet ist. Dass aber sämmtliche Debütanten geschickte und vortreffliche Virtuosen sind, dass die Mitwirkung des Fräul. Sontag das ihrige beitrug, die Säle zu füllen, versteht sich. Ohnehin lässt sich über letztere noch gar nicht mit der Wahrscheinlichkeit, gehört zu werden, reden; so sehr hat ihre Liebenswürdigkeit und ihr Ruhm die genusslustige Menge von der Idee der Kunst abgezogen und an ihre Persönlichkeit gefesselt.

Dieser war auch zumeist der ungeheure Andrang zu der am 28. April zu wohlthätigem Zweck veranstalteten Aufführung:

der „Schöpfung," von Haydn,

in der weiten Garnisonkirche zuzuschreiben. Wie sehr der Besuch der Kirche nur ihr galt, verrieth auf eine höchst unerfreuliche Weise der geräuschvolle Aufbruch der Zuhörer von allen Seiten, unmittelbar nach ihren letzten Tönen, zu gänzlicher Störung des Schlusschors. — Ueberhaupt ist erst von einer noch höhern Ausbildung des Kunstsinns im Publikum zu hoffen, dass man den Ouvertüren und Finalen mehr Aufmerksamkeit und dem gemeinschaftlichen Zwecke der Versammlung mehr Achtung bezeigen wird.

Was nun die Aufführung selbst betrifft, die von Hrn. Spontini und Zelter dirigirt wurde, so liess das Orchester nichts zu wünschen übrig; namentlich wurde die unsterbliche Einleitung (Chaos) unvergleichlich gegeben. Der Chor (Mitglieder der Singakademie) schien zu schwach besetzt. Unter den Ausübenden beherrschte nur Herr Bader das grosse Lokal und seine Aufgabe ganz und mit Leichtigkeit. Bei den Damen Sontag und Hoffmann wurde eine Erzwingung der nöthigen Stärke und daher rührendes kaum merkliches Heraltschweben der Stimme fühlbar; auch schien ihnen der Sinn dieser klassischen Musik nicht so hell aufgegangen, als Herrn Bader und Herrn Devrient (Adam), dem nur ein noch mächtigeres Organ fehlte, um es diesem gleich zu thun. Die übrigen Bass-Solo's sang Herr Blum, unser talentvoller Schauspieler, wie man es von ihm gewohnt ist.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 8. Mai — № 19. — 1830.

Beurtheilungen.

Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz, 3ter Band. Leipzig bei Knoblauch. 1830. 483 S. und eine Notenbeilage.

Wenn der Mann, der als Stifter und langjähriger Führer des ältesten bestehenden Instituts für musikalische Kritik, als Zeitgenosse und beobachtender Kunstverständiger Hillers, Naumanns, Haydns, Mozarts, Beethovens und der heutigen Tonkünstler sich so lange an der Spitze der musikalischen Litteratur gefunden, — wenn dieser in seiner jetzigen Musse „für Freunde der Tonkunst" schreibt, so kann er schon wissen, dass sie auch seine Freunde sind, — so wie wir, was wir von ihm zu gewärtigen haben. Es bedarf daher keiner Karakteristik, vielweniger einer Kritik des Gegebenen, und nur meinem Interesse gehorche ich, wenn ich Einen Zug aus dem schriftstellerischen Karakter des Verfassers hervorhebe, der mir der Schmuck seines Alters und vieljährigen Antheils an der Tonkunst zu sein scheint. Es ist die Milde und unbestochne Zuneigung, welche er neben dem erlebten und erkannten Grossen auch für das Schwächere, ja Kleinere hegt. Man kann aus einer Betrachtung der Kunstgeschichte sich leicht überzeugen, welchen Gang die Entfaltung des menschlichen Geistes auch in diesem Gebiete zu nehmen pflegt. Vorragende Geister bringen eine neue Idee, die in ihrer Neuheit an göttlichen Ursprung erinnert, und ihren Träger als Genius-Beseelten, als Genie bezeichnet. Es bedarf nun der vermittelnden Talente, die neue Idee lebendig und werkthätig aufzufassen, die vorhandenen Richtungen geistigen Lebens mit ihr zu durchdringen; schwächere Talente, dann geschickte Verarbeiter und fleissige Herumträger reihen sich den Vor aufgeschrittenen an. So durchdringt der mächtige Strom eines neuen Gedankens aus dem Herzschlage des Genius allmählig die grössern, endlich die kleinsten und entferntesten Adern des Kunst- und Volks-Lebens, verwandelt es in seinen Stoff, und hat damit seine Bestimmung erfüllt, sich ausgelebt; ein späterer Genius führt' eine neue Idee, eine neue Offenbarung des göttlichen Geistes in der Kunst herauf.

Dies, sage ich, kann man leicht aus der Kunstgeschichte erforschen; aber ein Andres ist es, es selber erlebt zu haben. Rochlitz erblickte in Hiller und dessen Zeitgenossen ein Nachleben der händelschen und der altitalischen Idee, Haydns wunderreizender Morgen, dann Mozarts neue Sonne stieg empor. Zugleich mit den Talenten, die Gluck nachstrebten, lebte er mit den Nachfolgern und Verbreitern Mozarts, deren nachklingende Weisen Mozarts süsses Gefühl in jede Ader des deutschen Volkslebens leiteten; er sah in Rossinis grossem Talente den Uebersetzer der Mozart'schen Seele in italienische Sinnlichkeit, und es fehlten nicht glücklichere und schwächere Herumträger dieser neuen Anwendung. In Frankreich erhob sich aus einer Schaar kalter Verarbeiter (Le Sueur u. a.) Spontini's glänzendes Talent in bachischer Lust auf der Bahn des tiefen, deutsch-ernsten Gluck. Der geschickte Boieldieu übertrug Mozarts warmes Gemüthsleben seinen Landsleuten in ihr reges Konvenienzleben. Mittlerweile war in Deutschland wieder ein neuer Stern aufgegangen, wie der Mond, magisches Licht und ahnungsvolle Schatten über die Natur verbreitend — Beethoven. Ein grosses Talent, sein Zeitgenosse K. M. v. Weber, stellte Elfen und Larven dem Volke sichtlich hin, damit es

das Wehen des geläutertern Geistes in Seiner Seele vernehmen.

Wer eine so reiche Freude von Offenbarungen im Laufe weniger Jahre erlebt, in dem ist Friede. Er zittert nicht vor Stillstand und Rückgang, wenn, von so viel Quellen überschüttet der Strom im brausenden Strudel zu stehen scheint. Sein Beruf ist, eine neue Offenbarung mit der freudigen und ruhigen Ueberzeugung zu gewärtigen, die sein reiches Leben ihn üben gelehrt. So ist ihm das glückliche Loos geworden, jeden Moment ohne Wiederspruch vorüberzulassen, sich auch des Kleinsten zu freuen, und das Grössere ruhig zu erwarten.

Diesen durchgehenden Karakterzug gewahren wir überall, am meisten natürlich in den Bildnissen oder Erinnerungen an Zeitgenossen. Die beiden ersten Bände unsers Buches (von denen, oder deren zweitem wenigstens, ein zweiter Band erschienen ist) gaben uns deren von Hiller, der Marx, Andreas Romberg, E. T. A. Hoffmann, E. L. Gerber, Emanuele d'Astorga und Heinrich Rolle. Der dritte Band erinnert uns an Naumann und sein Klopstockschen Vaterunser, K. M. Weber und seinen Oberon, Fesca, Christian Gotthilf Tag (Kantor zu Hohenstein), Franz Danzi, Salomon, (der Haydn in England einführte und London mit der würdigsten dortigen Musik-Unternehmung, dem philharmonischen Konzerte beschenkte), Karl Gottlieb Berger (Konzertist und Musiklehrer in Leipzig) Siegismund Neukomm und seine Grablegung Christi. An Fleiss und Zweckmässigkeit der Bearbeitung wüsste ich keinen dieser Aufsätze dem andern vorzusetzen; am reizendsten schien mir fast die Erinnerung an Tag, mit dem götheschen Motto:

„Ein kleiner Mann ist auch ein Mann."

„Es war," erzählt Rochlitz „im Sommer 1800 oder 1801, dass, als ich eben in Dresden mich aufhielt: eines Vormittags ein Fremder mir gemeldet wurde. Kaum hatte aber der Diener den Namen ausgesprochen, als er selbst, der Fremde — dem Ansehn nach, ein derber, rüstiger Sechziger — eintrat, und weil er seinen Namen noch hörte; das Wort an den Diener richtete: Lass' Er's gut sein, mein Freund; ich kann's schon selber sagen! Ich bin der Hohensteiner Kantor und Schulkollega, Christian Gotthilf Tag. Ergebner Diener! Ich lese die musikalische Zeitung; ei freilich les' ich sie! Und da ich nun eben in Dresden bin, und Sie sind's auch: so wollt' ich gern Ihre Bekanntschaft machen" — Er setzte noch einige verbindliche Worte hinzu. Ich bat ihn Platz zu nehmen, und suchte eine Unterhaltung einzuleiten. Es wollte nicht sonderlich gelingen. Was ich auch anschlug: der Mann liess es bald verklingen. Er schien auf Etwas zu sinnen, und mitunter wusste ich nicht, ob er mich verstehe oder nicht. Endlich ruckte er sich zusammen, und mit kräftigerm Sprachton, mit muntern Mienen, hub er ohne allen Zusammenhang mit dem, was eben in Rede stand, also an: „Ich bin ein Narr. Ich möchte gern was Feines sagen und mich galant ausnehmen. Das geht aber nicht. Ich bringe nichts zu Wege. Wollen Sie mir erlauben, dass ich herausrücke, so wie ich's gewohnt bin? Allerdings bat ich darum. Recht so, fuhr er fort. Ich bin darum nicht massiv oder zu täppisch. Ich sitze da in meinem lieben Hohenstein, und im Amte, fast ein halbes Jahrhundert: da bürgert man ein mit Leib und Seele; und in Hohenstein sind die Leute gerad' aus, frisch zu."

„Fast ein halbes Jahrhundert!" unterbrach ich ihn. „Nach Ihrem Ansehn ist das unmöglich."

„Na, es fehlt noch was dran, aber gar nicht viel. Ich bin gerade so lange im Amte, als ich nicht mehr in die Schule gehe; und im Ehestande bin ich auch so lange. Sie lachen? Denken Sie, es ist mein Spass! Nein, nein; es ist voller Ernst."

„Nun, da wäre ich doch begierig, mehr zu erfahren —"

„Ja, es ging wunderlich zu. Ich bin 1735 geboren; zu Beyerfeld, im kursächsischen Erzgebirge. Mein Vater war da Schulmeister: ein braver Mann, ein fleissiger Mann, ein geschickter Mann. Er spielte seine Bach'schen Fugen tüchtig herunter, und Generalbass verstand er, wie sich's gehört. Da wuchs ich nun so mit heran. Ich musste auch am wohltemperirten Klavier knaupeln; und Generalbass lernt' ich auch. Das war nun gut. Es wurde mir auch nicht

allzu schwer. Ich war nicht gerade auf den Kopf gefallen, und Lust hatt' ich genug. Dadurch ward' ich bei Zeiten einem lieben, wohlthätigen Manne bekannt: der nahm sich meiner an. Es war der Amtmann Rebentisch in Grünhain. Als ich konfirmirt war, nahm der mich zu sich. Er liess mich beim Rektor Latein lernen, und sonst noch dies und das. Er brauchte mich dafür — was man so sagt: als Jungen. Ich musste Akten abschreiben; er schickte mich botisch im Amte herum; ich putzte auch seine Stiefeln und frisirte seine Perücken. Das war nun wieder gut: aber es gab keine Musik. Da litt mich's nicht. Nur etwas über ein Jahr hielt ich's aus. So wie ich das vierzehnte Jahr hinter mir hatte, lief mir einmal die Laus über die Leber und ich rannte davon."

„Ohne alle weitere Bekanntschaft? ohne alle Aussicht?"

„Ja, es wird schon gehen," dacht' ich.

„Und ohne alle Mittel?"

„Geld, meinen Sie? Ei nu! vierzehn Groschen hatt' ich mir gesammelt. Davon dacht' ich vor der Hand zu leben."

„Wo gingen Sie denn hin?"

„Nach Dresden. Ich hatte viel Schönes von Dresden gehört, besonders auch von seiner Musik und seiner Kreuzschule. Du willst ein Kreuzschüler werden, dacht' ich: da hast du gleich Alles mit einander. Eh' ich nach einer Schlafstelle fragte, ging ich zum Herrn Rektor. Es war der ehrenwerthe Philolog, Schöttgen; der das griechische neue Testament herausgegeben hat und „Lamberti Bosii Ellipses" — Sie wissen ja wohl?"

„Allerdings, nur weiter!"

Hernach ging ich zum Herrn Kantor. Das war der berühmte Homilius. Ich sagt' ihnen Beiden, was zu sagen war; und damit, meint' ich, wär's gethan: der Alumnus wäre fertig und dürfte nur einziehn. Schöttgen schüttelte den Kopf, Homilius lachte: aber ich missfiel Beiden nicht; da sah' ich wohl. Ich war auch wirklich ein hübscher, treuheriger Junge; und dass mir's am Herzen lag, was Rechts zu lernen: das merkten sie mir wohl auch ab. Sie prüften mich. Beim Rektor ging's nun so so: aber der Kantor war ausserordentlich mit mir zufrieden. Ueber meine Kenntniss und Fertigkeit im Generalbass war er sogar verwundert."

„Bekomen Sie denn wirklich eine Freistelle?"

„Ja, nicht lange darauf. Die beiden herrlichen Männer schafften Rath: Gott gebe ihnen noch heute dafür einen guten Tag in der Ewigkeit! Nun war ich geborgen. Einen glückseligern Jungen, als mich, da ich nur erst die Schalaune um hatte, gab's auf der weiten Welt nicht. — So ging's nun fort, den guten, alten Schulweg. In den alten Sprachen — nun, ich blieb vor den Andern nicht gerade zurücke: aber für die Musik war ich doch eigentlich gemacht, und so ging's hier rascher vorwärts. Meine Lehrer bemerkten's. Da ich aber doch auch in litteris Fleiss anwendete: so liessen sie's geschehen. — Aber wie soll ich Ihnen schildern, was damals für Musik in Dresden war; was für Eindruck sie auf mich machte; wie es mich trieb und hetzte Tag und Nacht, weiter zu kommen" —

Hier leuchteten die Augen des Alten: er gestikulirte nach oben, nach unten, nach allen Seiten, und seine Worte hätte man im dritten Zimmer vernehmen können. Ich konnte mir den Genuss dieses Anblicks lange erhalten, da ich über jene Zeit in Dresden unterrichtet war und durch bestimmte Fragen ihm immer tiefer in seine Jugendlust hineinzuhelfen vermochte. Es kostete sogar Mühe, ihn zum Verfolg seiner Geschichte zu bringen. Endlich gelang das. Er trocknete sich die Stirn, setzte sich in der Ecke des Sopha wieder zurecht und fuhr fort. Ich hatte indess dabei erfahren, dass er auf der Schule in sechs Jahren bis zum Präfektus des Chors hinaufgerückt sei und schon damals Orgelstücke, Lieder, Motetten, auch einige Kirchenkantaten geschrieben habe. Dummes Zeug! setzte er hinzu. Nachahmungen von dem, was ich gehört hatte. Aber darauf können Sie sich verlassen: ohne Schnitzer im Satz —

Ich setzte von Neuem an: Sie stehen im zwanzigsten Lebensjahre; Sie verlassen Dresden und kommen auf die Universität Leipzig oder Wittenberg —

Dass ich nicht wüsste — versetzte er. Von Dresden wanderte ich freilich aus. Ich besuchte

meine Eltern. Von da wollt' ich zwar nach Leipzig: aber es kam anders. — Ich schritt den ersten Tag bis Hohenstein. Bei guter Zeit den Abend kam ich in die Herberge. Einige ansehnliche Bürger des Orts sassen da bei einem Kruge Bier und plauderten. Ich nahm Platz bei ihnen und liess mir was zu essen geben; denn an Appetit hat mir's mein Lebetage nicht gefehlt. Die Herren fragten an: Woher! wohin! weswegen! Ein Wort gab das andre; rückhaltig bin ich auch niemals gewesen: in einer Viertelstunde wussten sie von mir und meinen Hühnern und Gänsen so viel, als ich selber. Da wird's mit der Theologie langsamer gehen, als mit der Musik; meinte der Eine. Das glaub' ich auch, versetzte ich. Aber es muss doch einmal sein. — Warum! hiess es. Sie müssten's auf ein Amt zuschneiden, wo Sie von Wissenschaften schon allenfalls genug innen hätten und recht viel für Ihre Kunst zu thun bekämen. — Was wär' denn das für ein Amt! fragte ich. — Nun — ein hübsches Stadt-Kantorat, meinte er. — Ja, erwiederte ich, deren giebt's nicht viele. Da wird man nicht auf mich passen. — Ei, man thut das Seine, sagt' er, und vertraut dem lieben Gott und verständigen Leuten. — Das liess sich hören, fand ich. Die beiden Männer standen auf, traten an's Fenster und sprachen leise weiter. Mich ging das nichts an: ich liess mir mein Restchen Sauerkraut gut schmecken. Dann ging der Eine weg und der Andre setzte sich wieder zu mir. Er fing's wieder da an, wo er's vorhin gelassen hatte, und bekam überall ehrlichen Bescheid, ohne viele Umstände. Nun kam der Andre zurück. Sie traten erst wieder zusammen; dann fragten sie: morgen früh wollen Sie weiter! — „Mit Aufgang der Sonne." — Bleiben Sie doch morgen noch hier, sagten sie. Ich sahe sie verwundert an. „Es soll Sie nichts kosten." Wenn auch, versetzte ich; was soll ich denn hier! — Da kam's nun heraus: Einer der Herren war im Rathe, und gerade der, welcher am meisten von Musik verstand. Der Kantor und dritte Schulkollege des Orts war gestorben. Die Männer hatten Gefallen an mir gefunden. Sie trauten mir zu, ich würde beiden Aemtern redlich vorstehen. Der vorhin weggegangen war, hatte den Burgemeister vorläufig unterrichtet, und dieser wollte mich morgen kennen lernen. Ich wusste erst nicht, ob's Ernst oder Spass war; aber es war voller Ernst. Ich wurde dem Wirthe bestens empfohlen: der sah mich nun ganz anders an und brachte mich selbst auf mein Stübchen. Nun war ich allein. Alles ging in mir um, wie ein Feuerrad: Wundern, Freuen, Zweifeln, Hoffen — Alles durch einander. Wird's was: so fällts vom Himmel; und der's da herunterwirft, der wird auch zuhelfen! damit stieg ich in mein Bett und schlief, wie ein Dachs.

Nun! am Morgen —! unterbrach ich ihn, jetzt wahrhaft angezogen.

Am Morgen! fuhr er fort. Na, da kam der Rathmann und brachte mich zum Burgemeister. Ich gab Auskunft über Alles, was sie wissen wollten. Dann, beim Herrn Superintendenten, eben so. Nun gingen wir in die Kirche. Ich spielte die Orgel... Kurz und gut: ich kam nicht wieder vom Fleck, und Sonntag über acht Tage versuchte ich mich schon in meinem Amte; demselben Doppelamte, das ich noch heute verwalte.

Nun wahrhaftig, rief ich aus: das ist eine wunderliche Geschichte. Fanden Sie sich denn auch gleich zurecht! Sie hatten ja auch Schulunterricht zu geben —

Ja; täglich sechs Stunden. Es ging gut. Ich hatte in Dresden schon in einigen Familien die Kinder unterrichtet.

Und mit der Musik!

Da ging's noch besser; wie Sie denken können. Ich fand ein nicht übles Singchor: auch ein kleines Orchester fand ich. Es bestand aus dem Stadtpfeifer mit seinen Leuten und verschiednen Liebhabern unter den Bürgern. Wollte ich höher hinauf, so brauchte ich sie Alle ja nur weiter heran zu bilden. Das geschahe. Ich wollte, Sie hörten jetzt unsre Kirchenmusik. Jeden Sonn- und Festtag könnten Sie sie hören.

„Aber Kompositionen:" fanden Sie deren vorräthig!

Nicht ein Blatt.

Wo nahmen Sie sie denn her!

Ich machte sie selber: jede Woche wenigstens eine Kantate. Die Texte suchte ich mir

aus der Bibel und dem Gesangbuche. Ich schrieb auch Alles selbst in Stimmen aus; und dass ich selbst Alles mit meinem Häufchen einstudiren musste, versteht sich von selbst.

Und das bei sechs Stunden täglichen Schulunterrichts!

Oho! wenn's weiter nichts gewesen wäre! Aber ich war kaum in einem Paar Monaten warm geworden am Ort: so verliebt' ich mich. Zum Glück, in ein braves Mädchen; auch braver Eltern Kind. Sie wohnte mir schief über, und es war meine erste Liebe: da ging's rasch vorwärts. Im ein und zwanzigsten Jahre hatt' ich eine Frau, und im zwei und zwanzigsten hatt' ich auch ein Kind —

Ich lachte. Ja, Sie haben gut lachen, sagt' er. Zwar war ich durch meine hübsche und gute Frau glücklich, wie ein König — nun, ich bin's noch jetzt durch sie *); aber dass ich sonst so viel besessen hätte, wie ein König: das kann ich nicht behaupten. Ich hatte mit gar nichts angefangen. Meine Einnahme: ein dresdner Schuhmacher, der in der Mode ist, verdient weit mehr, als ich. Und dass es beim ersten Kinde nicht blieb, können Sie leicht denken. Desto besser, sag' ich Ihnen; desto besser für Einen, der arm aufgewachsen und der Armuth gewohnt ist. Und noch bis heute bin ich auch nicht Einen Abend mit Nahrungssorgen zu Bette gegangen.

Wie machten Sie das möglich?

Meine Mitbürger haben mich achten und lieben gelernt: die Wohlhabendern vertrauten mir ihre Kinder zum Privatunterricht.

Was! den gaben Sie neben dem öffentlichen in der Schule?

Ja, mein Herr, das that ich! rief er; und Sprachton, Miene und Haltung gewannen etwas wahrhaft Würdigstolzes, ja Vornehmes.

Und neben alle dem, was Sie für Ihre Kunst thaten!

Ja, mein Herr! Zum Komponiren und Ausschreiben mussten die Nächte aushelfen. Alles Unterrichten zusammengenommen, in der Schule und in den Häusern, gab ich in der Regel des Tags zwölf Stunden.

Was! zwölf Stunden!

Ja, zwölf Stunden! Und die gebe ich noch! fuhr er mit noch klingenderm Ton und stolzerm Selbstgefühle fort. Ich gebe sie noch, und bin zufrieden, und will's gar nicht anders, so lange ich die Kräfte habe. Hab' ich die nicht mehr: so wird der sorgen, der sie mir nimmt. —

(Schluss folgt.)

*) Er hat zwei und funfzig Jahre mit ihr höchst zufrieden durchlebt.

Belsazar, Oratorium, gedichtet von B. Wolff, in Musik gesetzt von J. H. Clasing. Klavierauszug. Hamburg bei A. Cranz.

Ref. muss damit anfangen zu gestehen, dass er das genannte Oratorium schon vor gar langer Zeit zur Beurtheilung überkommen hatte, aber durch besondre Umstände von dieser Arbeit abgehalten wurde. Auch jetzt ist es nicht seine Absicht, dasselbe Nummer für Nummer und mit Angabe eines jeden Wechsels der Takt- und Tonart vorzuführen, — wie solches eine beliebte, aber sehr unfruchtbare und jedenfalls langweilige Rezensionsform ist, — vielmehr wird er sich darauf beschränken, die Behandlung des Stoffes und den Geist im Allgemeinen, welcher es belebt, anzudeuten, mit besondrer Hervorhebung dessen, was ihm als originell und also der besondern Erwähnung werth erschienen ist.

Den Inhalt bildet der Uebermuth und der darauf erfolgte Sturz Belsazars, Königs von Babylonien. Ausser ihm sind Hauptpersonen: Daniel (Tenor); Nitocris, Belsazars Mutter (Alt); der Engel der Verheerung (Sopran) der Oberpriester Baals (Bass). Belsazar selbst ist für hohen Bass geschrieben. Der Chor ist vierfach, und besteht:

1) aus den Babyloniern, 2) den gefangenen Israeliten, 3) den Priestern Baals und 3) den Persern.

Nach einer einfachen und nicht sehr langen Einleitung des Orchesters beginnt das Oratorium mit einem Klagechor der in Gefangenschaft schmachtenden Israeliten. Daniel ermuthigt sie, nicht zu verzagen, und weissagt ihnen Wiederkehr, Freiheit und Babylons Fall. Die aus

dem Kriege heimkehrenden Babylonier stimmen Opfer und Siegsgesänge an, unterbrochen von erneuter Klage der Israeliten, und von einem Rezitativ nebst Arie Belsazars, worin dieser sich seiner Macht und seiner kriegerischen Thaten rühmt. Jetzt erscheint der Engel der Verheerung und weiht Babylon dem Verderben. Eine Israelitin weissagt, wie schon früher Daniel, Juda's Wiedergeburt u. s. w. Ein Wechselchor der Baals-Priester, welche verhängnissvolle Zeichen wahrzunehmen glauben; der babylonischen Jungfrauen, die durch die Worte der israelitischen Seherin erschreckt werden, und der Israeliten, ihr Gebet an Jehovah richtend, beschliesst den ersten Theil.

Den zweiten Theil eröffnen der Babylonier Lobgesänge auf Belsazar, zwischen welchen sich ein originelles Solo einer babylonischen — Jungfrau befindet, so wie ein gutgeführter dreistimmiger Kanon. In einem Zweigespräch ermahnt Nitocris ihren Sohn zur Demuth und Milde, jedoch vergeblich. Während hierauf die Babylonier die Feier des Siegsfestes fortzusetzen beginnen, erschallt plötzlich das Wehe der Priester, die sich vor den flammenden Worten an der Mauer entsetzen. Umsonst ist Belsazars Hohn, und er selbst fühlt sich gedrungen, Deutung jener Erscheinung zu verlangen. Die Baalspriester bekennen ihr Unvermögen, das furchtbare Zeichen zu entziffern, und verweisen auf Daniel, als den Einzigen, dem diese Wissenschaft gegeben sei. Auf Belsazars Befehl erscheint Daniel und erklärt die flammenden Worte:

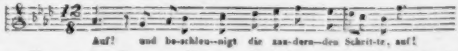
„Du bist gewogen, gemessen und gewogen von ihm, der dich zu leicht erfand, und über deinem Haupte stürzt dein Glück zusammen!"

Nur durch Nitocris Einschreiten wird Daniel, der seine Aussage unerschrocken behauptet, vor des Königs Wuth geschützt. Da kommt auf einmal die Nachricht, dass ein grosses feindliches Heer sich den Thoren nach. Alles wird durch diese Kunde bestürzt, nur nicht Belsazars kriegerischer Sinn. Sein Aufruf zur Schlacht wird von dem Chor der Krieger und Priester beantwortet, worauf zum Schluss des zweiten Theils, der Engel der Verheerung abermals auftritt, gesandt von Jehovah, Babylons Sturz zu verkünden. Wirksamer würde dies sein, wenn hier der Engel zum erstenmale aufträte, da er beidemale eine und dieselbe Botschaft ausrichtet. Der erste Theil würde sich dann auch dadurch von dem zweiten unterscheiden, dass in jenem die Ahnung, in diesem aber die Gewissheit von Babylons Verderben gegeben wäre.

Der dritte Theil beginnt mit dem Chor der Perser, welche siegreich eindringen. Darauf Chor der geschlagnen und fliehenden Babylonier, und Chor der von neuer Hoffnung beseelten Israeliten. Belsazar, überwunden und von seiner Höhe herabgestürzt, flucht seinen Göttern. Nitocris fleht ihn an, auf seine Rettung bedacht zu sein. Ein Chor der Israeliten und ein Rezitativ Daniels reden wie früher von der nahen Befreiung. Dann wieder Chor der verzweifelten Babylonier, Rezitativ Belsazars und der Nitocris, und Chor der babylonischen Jungfrauen. Vor dem Schlusschor der Israeliten erscheint nun nochmals der Engel der Verheerung, um zu sagen, dass sein Werk vollbracht sei.

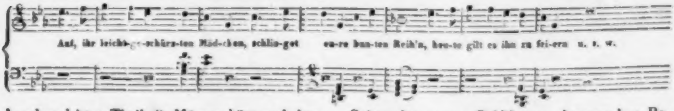
Schon aus dieser sehr gedrängten Inhalts-Andeutung wird man leicht einen Hauptfehler in der Konstruktion des Ganzen wahrnehmen, nämlich lästige Wiederholungen der Situationen, Gedanken und Gemüthszustände. So tritt der Engel der Verheerung dreimal mit demselben Gedanken auf, die Chöre der Israeliten reden nur von ihrer Gefangenschaft und dem baldigen Ende derselben u. dgl. m. Nicht minder sind die einzelnen Scenen, wie z. B. die Lobgesänge auf Belsazar zu Anfang des zweiten Theils, allzu sehr in die Länge gezogen, wodurch eine gewisse Monotonie des Gefühls unvermeidlich wird und der Wirkung des Ganzen nothwendig Eintrag geschehen muss. Dieser Fehler wird natürlich bei der musikalischen Behandlung, welche zu ihren Darstellungen ungleich mehr Zeit bedarf als die Poesie, doppelt fühlbar. Wäre er hier vermieden, so würde man dieses Werk in beiderlei Hinsicht unbedingt zu den besten neuern Werken dieser Art rechnen dürfen. Der Styl des Komponisten ist durchaus rein und edel, und verbindet glücklich die alte Gediegenheit mit den neuern Effektmitteln. Die Stimmführung in den Chören ist klar und fliessend, die Harmonie

nicht gewaltsam noch ohne Zweck ausschweifend, und dennoch wirksam; in dem Gebrauche der materiellen Kunstmittel findet sich viel Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Dass der Komponist mit Händels Werken vertraut war, sieht man besonders an den Chören. Mit Ausnahe des ersten jedoch, der in Ton und Taktart, Rhythmus und Ausdruck eine auffallende Aehnlichkeit mit dem zweiten aus Händels Judas Makkabäus hat,



findet bei den übrigen, wenn auch hier und da an Händel erinnernd, doch keine eigentliche Nachahmerei statt, vielmehr leuchtet aus nicht wenigen Stücken eigene Erfindung und Ausführung hervor. Als in dieser Hinsicht vorzugsweise der Auszeichnung würdig nennen wir nur: aus dem ersten Theil, No. 5, Chor mit dem sprechenden Motiv:

ferner das Arioso No. 12 für Sopran: „Dein Licht, o Herr wird Juda wieder strahlen u. s. w." so wie den Schlusschor. Aus dem zweiten Theil das schon obenerwähnte Solo einer babylonischen Jungfrau; No. 2 mit Chor von weiblichen Stimmen:



Aus dem dritten Theil die Männerchöre und dem einfach grossartigen Schlusschor. Womit jedoch nicht gesagt sein soll, als ob die übrigen Stücke mittelmässig wären, da im Gegentheil das Ganze sich weit über alle Mittelmässigkeit erhebt. Die Instrumentation scheint, so viel sich aus dem Klavierauszug schliessen lässt, ebenfalls nicht vernachlässigt zu sein, und so dürfen wir dieses Werk mit gutem Gewissen den Freunden der Oratorienmusik und namentlich den Singvereinen als ein solches empfehlen, welches kennen zu lernen, sie gewiss nicht bereuen werden. B.

Berichte.

Berlin, den 5. Mai 1830.

Grosses Konzert zum Besten des Spontini-Fonds.

Herr Generalmusikdirektor Spontini hat bekanntlich das zu seinem Benefiz ihm bestimmte Konzert einem wohlthätigen Zwecke gewidmet. Offenbar ist es auch seine Absicht, den Kunstfreunden bei dieser Gelegenheit eine würdige Kunstfeier zu bereiten. Beides ist so höchst anerkennungs- und schätzenswerth, besonders an einem Künstler, der solcher Mittel nicht mehr zur Befestigung oder Verbreitung seines grossen Rufs bedarf — so höchst dankenswerth von Seiten des ganzen Publikums, dass es dem Berichterstatter weh thut, die Ausführung des edlen Zweckes gerade in dem von Herrn Spontini allein abhängigen Theil, in der Anordnung, alljährlich tadeln zu müssen. Einem Künstler, der seine Studien in Italien gemacht und sein ganzes Leben den Interessen der französischen Oper gewidmet hat, wird man es nicht zu schwer anrechnen, wenn er sich mit dem höhern nur Deutschland angehörenden Konzertwesen und der dahin gehörigen Musik weniger vertraut gemacht hat, ja, wenn er ihr nur untergeordneten Antheil zuwendet. Aber fehlt es ihm denn so ganz an unterrichteten Freunden, oder an Bereitwilligkeit sie zu hören? Und müssen sogar die — musikalischen Dehors, möchte ich es nennen, vernachlässigt werden, dass man sich eher in dem unruhigen Getreibe eines Courtags bei irgend einem überstolzen Vornehmen, als in der Begehung einer Kunstfeier begriffen fühlt?

Seit dem vorigen Busstags-Konzert' ist dies nun (das Musikfest in Halle zugerechnet, dessen Haupt ebenfalls Spontini war) das dritte Konzert, das nicht leicht unzweckmässiger zusammengewürfelt werden kann. Das diesmalige begann mit der Ouvertüre zu „Agnes von Hohenstaufen;" es folgte aus derselben Oper die

Kirchenscene, dann — Beethovens Koriolan-Ouvertüre, dann — ein dreistimmiges Gebet (o salutaris hostia) von Spontini, ferner dessen „Kantate und Festhymne mit Chören," endlich der Frühling und — Herbst aus Haydns Jahreszeiten. Davon wurden Ouvertüre und Scene aus Agnes, die Koriolan-Ouvertüre und das Gebet so unmittelbar aneinandergedrängt, dass auch nicht die Zeit eines Taktes diese heterogensten Kompositionen von einander schied, und dass namentlich Beethovens Ouvertüre mit ihrem erst lauernden und dann impetuosen Anfang und dem tief tragischen, hinsterbenden Schlusse recht eigentlich in die Klemme gerieth und unmöglich von Wirkung sein konnte; zumal da die bei dem ersten Gesangsstück hinter der Scene gebrauchten Choristen genöthigt waren, sich während der Ouvertüre durch das Orchester auf ihre Plätze zu begeben. Diese Hast, mit der die Musikstücke gleichsam hingeworfen wurden, musste eben den wärmern Kunstfreunden am störendsten sein; fand sich für Beethoven kein würdiger Raum, so hätte man ihn lieber weglassen sollen.

Der Uebelstand der Uebereilung fiel im zweiten Theile weg. Wie verdienstlich wär' es gewesen, wenn Herr S. Haydns Meisterwerk vollständig gegeben hätte! Liessen seine eigne Kompositionen dazu nicht Raum, — wie viel Meisterwerke hätte er gefunden (wenn er nur wollte) deren vollständige Aufführung im zweiten Theile Raum gehabt hätte! und sollten es durchaus die „Jahreszeiten" unvollständig sein, warum wurden nicht zwei zusammengehörige Theile (z. B. Frühling und Sommer) gegeben! Ist etwa Haydn ohne innern Zusammenhang aus einem in den andern gesprungen, dass man nach Belieben das oder jenes herausreissen und zusammenwerfen kann! — Bei den gemüthlos-unmusikalischen Parisern mag es geschehen, dass zwei Akte aus einem Rossini und einer oder zwei aus Don Juan oder Figaro zusammengeleimt werden zum Benefiz einer Sängerin, die hinter dem Vorwande des mozartschen Namens doch nur sich selbst produziren will, und die recht gut weiss, dass ihr em Publikum nicht das Kunstwerk, sondern die Mode und — das Geschlecht gilt. Bei uns wird so etwas ewig als Frevel an der edlern Kunst der Deutschen gelten.

Ueber die geistliche und Kantatenkomposition Spontini's darf wohl kurz weggegangen werden. Die Grösse seines Talents, und der Feuereifer seines wahrhaft künstlerischen Karakters hat sich ganz den Intentionen der französischen Oper angebildet. Hier hat ihn die Scene so oft zu grossartigen Zügen begeistert, hier hat ihm die Begeisterung für seine Idee so vollständig die Hülfe tieferer Bildung ersetzt, die der deutsche Künstler vor dem italischen und französischen voraus hat, dass man in der Hochschätzung des grössten jetzt in Thätigkeit befindlichen Opernkomponisten nicht gestört wird, wenn er in jenen ihm fremden Zweigen eigentlich nur die Schwächen seiner dramatischen Kompositonen wiedergiebt, nämlich die blos militairisch prunkenden und lärmenden, oder die moellensen und nebelduftigen Ausfüllungen zwischen den Momenten, in denen er mit hoher Energie den Moment der Scene ergriffen hat.

Die Aufführung von Seiten der trefflichen Kapelle, des Chors, der Damen Sontag, Schätzel, Hoffmann, der Herren Bader, Stümer, Hoffmann, Blume, Zschiesche, war so lobenswerth, wie man es von solchem Personal erwarten muss. Die Tempi in den Jahreszeiten waren oft zu ungemüthlicher Hast gesteigert.

Marx.

Breslau.

Nur vorläufig benachrichtige ich die Leser Ihrer Zeitung, dass auch hier der Antheil des Publikums an und nach der ersten Aufführung von

J. S. Bachs Passionsmusik

eine zweite Aufführung dringend gefodert hat, die am Busstage statt finden wird. Wie grossen Dank ist Breslau seinem trefflichen Mosevius für die Einführung dieses unsterblichen Werkes schuldig! F.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Anzeige von Musikalien in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 15. Mai — № 20. — 1830.

Beurtheilungen.

Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, von J. S. Bach. Klavierauszug von A. B. Marx. Schlesinger in Berlin.

Bei der Anzeige des von mir verfassten Klavierauszugs der grossen Passionsmusik kann es natürlich nicht um eine Beurtheilung meiner eignen Arbeit zu thun sein, sondern um eine Darlegung der Gesetze und Beweggründe, nach denen ich verfahren.

Indem ich die Herausgabe der Partitur veranlasste, hielt ich zuerst die Veranstaltung eines Klavierauszugs für unrathsam, damit der grössere Theil der Kunstfreunde und Künstler (namentlich der Sänger) eine Veranlassung mehr hätte, sich in die Partitur hineinzuarbeiten. Noch jetzt ist es mein aufrichtiger Wunsch, den Klavierauszug um der Partitur willen vernachlässigt zu sehen; noch jetzt halt' ich es für die meisten Kunstfreunde ausführbar, sich mit dem gehörigen Eifer und wenigen Vorkenntnissen in die Partitur hineinzulesen und zu spielen, die allerdings in einigen Sätzen sehr schwer, in andern aber um so leichter zu bewältigen ist. Doch, zu viele Stimmen (und hier gilt wol Stimmenmehrheit) wurden laut, und der Verleger hätte besorgen müssen, diesen einträglichern Theil seiner uneigennützig begonnenen Unternehmung sich von Andern weggenommen zu sehen.

Meine anfängliche Bedenklichkeit hatte noch einen zweiten Grund in der Ueberzeugung: dass ein vollkommen genügender Klavierauszug dieses Werks unmöglich sei. Bachs Orchester hat keine ausfüllenden Harmonien, keine halbwillkührlichen Figuren, die man in Klavierauszügen leicht ersetzen kann; es ist in allen Stimmen selbstständig, wesentlich, auch in der Lage meist unabänderlich. Wenn auch vier Hände Finger genug hätten: das Fortepiano böte nicht Tasten genug, um diese ruhenden und durchgehenden Stimmen wiederzugeben, geschweige den Effekt der liegenbleibenden Töne und Harmonien durch gleiche Pianoforte-Effekte zu ersetzen. Günstiger steht es um das Spiel aus der Partitur. Da ist man nicht an eine absolute Auswahl gebunden; der Moment giebt jederzeit neue Mittel, die im Strome der gegenwärtigen Empfindungen, in dem Gange der gegenwärtigen Aufführung der besten sind, bei der nächsten vielleicht unbewusst wieder verlassen werden. Was der Spieler im Zusammenklang solchen Momentes spielt, kann man nicht schreiben, und darf es nicht; es würde ausser dem Momente missverstanden werden. — Sonach wird aber der geschriebne Klavierauszug eines solchen Werks eine an gar vielen Orten etwas abstrakte Arbeit, an die man nicht den Maasstab eines freien Partiturspiels (wie z. B. das meisterhafte Felix Mendelssohns) legen darf. Ich selbst spiele anders die Partitur, als ich den Klavierauszug geschrieben habe, und ich wünsche, dass jeder Spieler desselben seine Ausführung nach Anleitung der Singstimmen möglichst bereichere. —

Dies vorausgesetzt, war mein Bestreben: so wenig wie möglich von dem Reichthum der Partitur aufzugeben. Namentlich bei den Chören habe ich die rechte Hand in die höhern Lagen des Orchesters geführt und die mittlere Orchesterlage den Singstimmen überlassen (die Bässe foderten die linke Hand ausschliesslich, um kräftiger einherzuschreiten), neben denen ein etwa dreistimmiges Spiel in derselben Lage doch wirkungslos gewesen wäre. Anders muss freilich während der Einübung der noch unsichern Stimmen gespielt werden. Nur an zwei Orten

(S. 70, 79 u. f.) habe ich doppelte Spielart angedeutet, um nicht zu viel zu verschweigen.

Bei den Arien war Vollständigkeit leichter zu erlangen — am wenigsten freilich bei der unvergleichlichen Arie (S. 112):

„Erbarme dich mein Gott!"

in der jeder Eingriff in die wunderschöne Stimmführung, namentlich der Solo- und Tutti-Violinen weh thut. Nicht gestatten mocht' ich mir dagegen in Stellen einzelner Arien, wo die obligate Figur einer oder einiger Stimmen aufhört, blos harmonische Ausfüllungen, nach Art des Generalbass-Spielens, das gewiss Bach's Geist und dem geschriebnen Inhalte seiner Kompositionen fremd ist. Gewiss hat er an solchen Stellen obligates Orgelspiel eintreten lassen, auf das z. B. die Tenorarie No. 41 (S. 102) berechnet ist, die in der Partitur bloss die Bass-Stimme zur Begleitung hat. Wenn ich die von mir versuchte Ausführung derselben selbst für unbefriedigend erklären muss, so ist der Grund, dass ich die Arie noch nicht vollkommen aufgefasst habe. Das sollte jeder von jedem Bach'schen Stück voraussetzen, das ihn nicht ganz befriedigt. Wenigstens finden sich in jedem Satze, in jeder Arie der Passion so tiefe und innige Züge, dass man die Hoffnung nicht aufgeben darf, auch das Uebrige sich ganz zu gewinnen *).

Die Recitative (ohne Begleitung) sind in der Partitur ohne Bezifferung mitgetheilt — der Handschrift getreu. Das Publikum des Klavierauszugs konnte auf ausgeschriebne Begleitung Anspruch machen, in der ich mich so sparsam wie möglich behalf, um die nachfolgende Begleitung der Chöre und Arien etwa in der Weise hervortreten zu lassen, wie das Orchester vor der blossen Klavierbegleitung. Vielleicht findet man in der Ausführung dieses Theils meiner Arbeit hin und wieder tiefere Bestimmungsgründe. — Auch das Rec. No. 73 (S. 164):

„Und siehe da, der Vorhang im Tempel"

ist in der Partitur blos mit der Bass-Stimme begleitet und ohne Zweifel von Bach mit seinem Orgelspiel erfüllt worden. Herr Felix Mendelssohn hat eine höchst zweckmässige Orchesterbegleitung zugefügt, die nach ihm von Herrn Mosevius in Breslau und Herrn Zelter in Berlin beibehalten worden. Den abweichenden Ansprüchen des Pianoforte habe ich ohne Rücksicht darauf zu genügen versucht, obwohl ich für das Orchester keine bessere Ausführung wüsste oder wünschte.

Durch die in der Sache begründete Beschränkung der Recitativbegleitung und durch die Zusammendrängung der Choralstimmen mit deren gleichlautender Begleitung wurde zugleich Raum gespart, und so möge der Preis des Klavierauszugs (wie der Partitur) bei der lobenswerthen Ausstattung beider vom Verleger nicht gemissbilligt werden. A. B. Marx.

*) Fänd' sich ein Musiker zu einer befriedigenden Ausarbeitung jener Arie veranlasst, so würde ich sie sehr gern als Beilage dieser Zeitung mittheilen. M.

Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz. 3ter Band. Leipzig bei Knoblauch. 1830. 483 S. und eine Notenbeilage.

(Schluss.)

So liebenswürdig fahren Erzähler und Erzählter fort; hoffentlich werden selbst die Leser, welchen die Erzählung schon bekannt ist, die Wiederholung nicht ungünstig aufnehmen; andre, denen das Buch noch nicht vorliegt, sie gewiss danken.

Bei Naumann, Weber und Neukomm wird von ihren obengenannten Werken mit der Vollständigkeit und Umsicht berichtet, die man von dem würdigen Verfasser zu erwarten gewohnt und berechtigt ist. Dies führt uns zu andern kritischen Arbeiten (unter der bescheidnen Ueberschrift: „Ansichten") über Reichardts Musik zu Göthe's Liedern, Tieck's Kunstphantasien und J. S. Bach's Kantate „eine feste Burg ist unser Gott," durch deren Herausgabe in Partitur die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung sich ein grosses Verdienst um die Tonkunst erworben hat. Auf eine eigenthümliche Weise (ich möchte sie als die Schlauheit vorsichtiger Liebe karakterisiren) führt der Verfasser auf dieses eben so kunstreiche und schwierige als unerschöpflich tiefe und herrliche Werk ein, indem er sich gleichsam neben den Hörbegierigen stellt, ihm vorerst das Nächst-Auffallende zeigt, und nur allmählig den verborgenen Reichthum

enthüllt. Wen'gstens Ein Fragment darf ich hier mittheilen; den schwierigsten Theil der Aufgabe.

„Der erste Satz ist in seiner Art einer der bewundernswürdigsten Chöre, die es giebt. Der Tenor, unterstützt von der Viola, fängt mit einem Fugenthema an: dies ist nun, nur etwas freier dargestellt, die Choralmelodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Das Thema enthält auch diese Worte. Der Alt, unterstützt von der zweiten Violin, folgt; und so fort durch alle Stimmen, nach den Gesetzen der Fuge. Der Satz ist aus D-dur, im doppelten Viervierteltakt geschrieben, und die Hauptnoten des Thema's sind halbe Takte. Gleich vom Anfang an tritt obligat der Instrumentalbass mit ein und bildet in freien und mannigfaltigen Bewegungen die Begleitung, bis der Singbass eintritt, wo jener sich, und dann immer, zwar in den Hauptnoten an diesen hält, doch in Nebendingen figurirter sich hervorthut. Diesen Instrumentalbass führen aber die Violoncelle (mit den Fagotten, sie zu verstärken) ganz allein, und zwar durch das ganze, lange Stück aus: Kontrabässe und Orgel — auf welche letzte hier, wie in ähnlichen Werken jener Zeit überhaupt, wesentlich gerechnet ist — schweigen. Das scheint aber, eben bei diesem Styl und bei einem Gesange so kräftigen Ausdrucks, sonderbar. Aber man gehe nur weiter, und man findet vom zwölften der Doppeltakte Folgendes. Jener fugirte Chor gehet seinen Weg (hier, wie in der Folge) mit seinen vier Sing- und Instrumental-Stimmen unaufgehalten und unwandelbaren Schritts fort: jetzt aber — kann ein Musiker wunderbarer und erhabner überrascheu! — jetzt treten die Kontrabässe mit der Orgel (Manual und Pedal) ein und brausen zu jenem Gesange, aber in noch einmal so langen Noten und in der tiefsten Oktave, wieder: „Ein' feste Burg ist unser Gott" — die Choralmelodie, ganz wie sie ist, als eine Art Grundbass in lauter Massen-Schlägen zu jener Fuge. Und so bleibt Alles durch das ganze Stück hindurch, so dass jenes Fugirte der Choralzeilen zwischen denselbigen Zeilen in Masse gleichsam nur Zwischenspiele und die ihnen zugemessene figurirte Begleitung darstellt; wir wiederholen: es bleibt so, bis, nicht etwa jene erste Zeile des Chorals wiederholt vorgetragen, sondern die ganze Choralmelodie, wie die Gemeinde sie singt, und wie verschiedene Zeilen ihres zweiten Theils — der Kenner findet das leicht — sogar alles Fugiren ungemein erschweren, unverrückt zu Ende geführt worden ist; unverrückt und unermüdet, ungestört das Eine durch das Andre, ohne Wiederholung, weit über hundert Doppeltakte hindurch. Welch ein Entwurf! und welch eine Ausführung desselben! Aber das ist noch immer nicht Alles, und dem überreichen Meister noch immer nicht genug. Wie die altdeutschen Steinmetzen vielfache Verzierungen aller Art köstlich, mit grösstem Fleiss ausarbeiteten, auch, wo sie schwerlich ein Mensch erkennen kann, der nicht mühsam, wohl gar mit Gefahr, hinaufklettert; oder wie die altdeutschen Maler Figürchen bis in die weiteste Ferne hinstellten und aufs Sorgfältigste ausführten, auch wo fast Jedermann, ausser wer das Werk studiren will, darüber hinwegsieht: eben so — um sich selber Genüge zu leisten, indem man Alles thut, was man als thunlich ersinnen kann, um sich selber zu ergötzen an seinem Arbeiten, und allenfalls einen Freund, der sich genau damit befassen mag — eben so hat Vater Bach dem Chorale in dem oben geschilderten, gewaltigen Grundbass (wahrscheinlich hat er sich diesen als Gesang der Völker gedacht) auch noch einen zarten Gesang (wahrscheinlich als Stimmen der Engel) zugesetzt, der als dritter zugleich mit ertönt und — wieder der Choral selber ist, und wieder ihn ganz, wie er ist, hören lässt! Diesen letzten Gesang führen die Hoboen aus. Welche wundervolle Kombinationen nun aber dadurch zu Stande kommen — dadurch, dass, wie gesagt, zugleich dieselbe Melodie des Chorals vierstimmig fugirt, und in grössern Noten in der Tiefe als Bass und in der Höhe als Verzierung auftritt, in jeder dieser Formen ihren Weg ungestört verfolgt, alle drei die engste und geschlossenste Einheit bilden, und eben in dieser doch einfach und natürlich erscheinen: das würden Nachweisungen in Worten, auch in sehr ausführlichen, kaum verständlich machen; und was in Tönen voll Kraft und Leben hervorgeht, das würden sie matt und todt darstellen. Man muss es hören, dann studiren, und nun wieder hören."

Ansichten, Andeutungen, Anregungen, in mannigfaltiger Richtung und Form, füllen unter den Ueberschriften „Materialien und Gespräche" den Ueberrest des inhaltreichen Buches. Eines der Gespräche (der Organist und der Doktor) berührt einen Gewissenspunkt, in dem sich ohne Zweifel mancher bessere Musiklehrer unserer Tage beunruhigt fühlt: der Konflikt edlerer Kunst, die man den Schülern zu überliefern hat, mit der seichten Mode des Tages. Einen solchen Lehrer lässt unser Verfasser mit dem Vater seiner Lieblingsschülerin rathschlagen. — Nächst dem Kunstinteresse finden die gesellschaftlichen Verhältnisse ihre billige Berücksichtigung. „Glauben Sie mir," sagt der Vater, „die Situation unsrer jungen Mädchen, in der grossen, gemischten, feinen Gesellschaft, ist jetzt gar nicht leicht, und wird durch Vielerlei, was die besonders Hübschen über Gebühr begünstigt, die besonders nicht Hübschen drückt, nur um so mehr erschwert."

„„Sie meinen jenes Andrängen und huldigende Scherwenzen....—""

„Indessen man die lieben Kinder im Herzen selten achtet und noch seltner schont" u. s. w. — Der Plan des Vaters ist, in seinem Hause Gesellschaften für edlere Kunst zu versammeln. „Nun giebt es eine Gattung Musik, die, wenn sie auch nicht hoch steht, doch wahrhaft schätzbar ist, und, recht vorgetragen, überall gilt, überall ein kurzes aber lebhaftes Vergnügen macht, ich meine die kleinen muntern, zierlichen Arietten, Kavatinen, Duette wie Blangini's und andre der neuesten. Da suchen Sie für ein Winterhalbjahr etwa ein halb Dutzend der allerneuesten und allerhübschesten aus, studiren Sie sie mit der Schülerin auf's Nettste und Zierlichste ein: Wir alle werden sie dann gern hören — das kann ihr weder Stimme, noch Geschmack, noch Singmethode verderben; es kann auch ihre Eitelkeit nicht reizen, indem sie aus den artigen Sächelchen selbst nicht viel machen kann, und sollte sie sogar das Unglück haben, dann zu entzücken, sich hiervon in Geheim mehr beschämt fühlen muss..."

Gewiss giebt es keine mildere Ausgleichung — wenn es Lehrern nicht hat gelingen können, Kunstsinn und Kunstliebe über jede Berücksichtigung schlechter Moden und einer oberflächlichen Konvenienz zu erheben. Dass dies bei allen bessern Schülern aber möglich ist, werden gewiss alle redlich strebenden Lehrer bezeugen. Ich selbst habe es bei der Mehrzahl meiner Schüler erfahren, die, wenn sich ihnen nur Gluck's oder Mozart's oder andrer Meister Geist offenbart hatte, es nur als eine Art von Rüge oder Beschämung aufnahmen, wenn ihnen das Studium eines Rossinischen oder andrer Modeprodukte vorgeschlagen wurde. — Es wäre gut, wenn mehr solche Zeugnisse laut würden zur Ermuthigung solcher Lehrer, die dem Einflusse des Tages und den Besorgnissen einer unselbständigen Lage gegenüber zagen. —

Möge unser würdiger Verfasser seine Freunde der Tonkunst noch recht oft und reich beschenken.

Marx.

D. G. Türk's Anweisung zum Generalbass-Spielen. Neueste verbesserte Ausgabe. Wien bei T. Haslinger. (Ohne Jahreszahl.)

Das Ansehn, welches das Türk'sche Lehrbuch eine längere Zeit hindurch seit seiner ersten Erscheinung behauptet hat, ist hinreichend bekannt, um seinen Werth, wenigstens für die damalige Zeit, ausser Zweifel zu setzen. Es ist aber auch eben so gewiss, dass Viele, und unter diesen am natürlichsten die Schüler des Verfassers, den Gehalt dieses Buches überschätzen und mehr darin finden wollen, als es in der That enthält. Es ist, wie der Titel ganz richtig besagt, eine Anweisung zum General-Bass-Spielen, und enthält in einer ausführlichen Darstellung alle die Tausende von Regeln und Geboten, deren Beobachtung nach den frühern Anfoderungen dem Generalbass-Spieler anheim fiel. Die Harmonielehre und allgemeine Regeln des reinen Satzes werden nur in Beziehung auf diesen Zweck behandelt. Wer also in diesem Buche eine mehr oder minder vollständige Theorie der Musik, in wissenschaftlicher Darstellung und logischem Zusammenhange suchen wollte, würde sich offenbar getäuscht finden. Der grösste Theil des Werks ist dem praktischen Unterricht im Generalbass-Spielen gewidmet, mithin einer Fertigkeit,

welche für uns und unsre Zeit, da der Flügel aus dem Orchester verschwunden ist, ihre ehemalige Bedeutung grösstentheils verloren hat, und nur in sofern auch jetzt noch wichtig, als sie als ein Mittel betrachtet werden kann, sich mit den Akkorden und ihren Verbindungen schnell bekannt zu machen und die Klavierbegleitung aus Partituren mit beziffertem Basse zu erleichtern. Allein das erste kann auf kürzerm Wege, als hier verlangt wird, erreicht werden, und das letztere ist eine Anfoderung, welche man, bei der jetzt allgemeinen Sitte, Klavierauszüge anzufertigen, nur etwa noch an Chor-Direktoren, mithin an Männer zu machen hat, die wohl mehr verstehen müssen, als den Generalbass zu spielen.

Ohne nur den unstreitig sehr grossen Verdiensten des verewigten Türk nur im mindesten zu nahe zu treten oder gar dieselben schmälern zu wollen, so können wir doch nicht bergen, dass eine neue Ausgabe seines Werkes ausser der Zeit liegt und von keinem wesentlichen Nutzen mehr sein kann. Dass aber diese Ausgabe auch noch verbessert ist, möchte wohl von Allem das Ueberflüssigste sein. B.

Berichte.

Zweite Aufführung von Bach's Passions-Musik in Breslau.

Ohne Zweifel werden Sie sich der Nachricht freuen, dass es hier schon zu einer zweiten Aufführung der Bach'schen Passion gekommen ist. Es mag seit langer Zeit nicht gewagt worden sein, am hiesigen Orte die Wiederholung einer alten, vorher nie gehörten Musik innerhalb vier Wochen zu unternehmen. Aber die Passionsmusik hatte sich nach der ersten Aufführung im Publikum eine Anzahl Freunde erworben, die sich so aussprachen, dass man sicher auf sie rechnen konnte; dazu kam des Herrn Musikdirektor Mosevius ungemeine Liebe zu dem Werk, und sein seltner Eifer für tüchtige Thätigkeit in seinem Beruf. Da nun auch die Singakademie mit der rühmlichsten Bereitwilligkeit ihre Unterstützung zusagte, so konnte man mit dem Muthe zu Werke gehen, welchen die Ueberzeugung, das Vortreffliche zu förden, jederzeit hervorruft. Es war nur Eine Probe nöthig; die Aufführung hat am Busstage statt gefunden. Ein ausgewähltes Publikum hörte von Anfang bis zu Ende mit der Stille zu, welche das Werk fodert. Die Kunst auf solcher Höhe, in engster Verbindung mit solchem Inhalt, bändiget wenigstens so lange als sie gegenwärtig wirkt, auch den Uebelwollenden. Den Frivolen schreckt schon der Gegenstand und hält ihn fern.

Die Gesammtstücke und ihre schwierigen Eintritte gelangen fast ohne Ausnahme besser und sicherer bei der zweiten Aufführung als bei der ersten; nur der grosse Anfangschor ist schon das erste Mal so vorzüglich und herrlich gegangen, dass er eben durch keine nachfolgende Aufführung zu übertreffen war. Es mag wohl auch völlig unmöglich sein, diesen Chor zu singen, ohne dass etwas von der tief tragischen Kraft, womit hier die Kunde des grossen Weltgeschikkes eingeleitet wird, in die Gemüther der Singenden mit überfliesse. Die ursprüngliche Fähigkeit dergleichen aufzufassen muss allerdings vorausgesetzt werden; aber unleugbar hat Herr Mosevius das Verdienst, durch eignes Beispiel, da er selbst ein ausgezeichneter Sänger ist, so wie durch sein lebendiges auf den Geist der Kunst dringendes Wort, der vorhandnen Anlage eine künstlerische Richtung zu geben, und seine Schule, so viel an ihm ist, von dem musikalischen Material frei zu machen, damit Sinn und Ausdruck hervortreten, worauf es allein ankommt. Der Choral des ersten Chores ist hier von 40 Stimmen gesungen worden. Ich kenne in aller Musik nichts, das tiefer bewegte. Und unter allem Ergreifenden dieser Komposition, ist vielleicht die Wendung am Schlusse, bei den Worten „erbarme dich o Jesu" das Ergreifendste. Nächst diesem Stück haben sich die Schlusschöre des ersten und zweiten Theiles, jener durch besondere sichre Haltung, dieser durch Leichtigkeit und freie Bewegung ausgezeichnet; eben so die Chöre: „Weissage," „der du den Tempel Gottes zerbrichst," „Andern hat er geholfen," durch Feuer und lebendige Kraft. Nach vielen, der ersten Aufführung vorangegangenen Proben ist es gelungen, der so schwierigen Instrumentalbegleitung zu den Recitativen Christi die unerlässliche Präcision zu

geben. Die Künstler, denen diese Begleitung übertragen war, hatten es an keinem Fleisse fehlen lassen, und sich mit dem Direktor so verständiget, dass sie auf's genauste dem Sänger folgen konnten, und in ihren Wendungen jedesmal äusserst bestimmt mit dem Gesange zusammentrafen; besonders ist die Begleitung zu den Einsetzungsworten sehr fein nüancirt und sangmässig vorgetragen worden. Die ganze Aufführung war des Werkes würdig, und es gereicht der Akademie und Herrn Mosevius zum grössten Ruhme, in so kurzer Zeit so grosse Schwierigkeiten überwunden zu haben.

Die Solostücke sind in beiden Aufführungen von Dilettanten gesungen worden. Diese treten auf, aus Liebe zur Sache, und aus Gefälligkeit für den Direktor; sie nennen sich nicht, und setzen voraus, dass man Rücksicht genug haben werde, sie nicht öffentlich vor die Kritik zu ziehen. Diese Diskretion zu üben, und sein Urtheil, es mag nun Lob oder Tadel, oder auch blosse gnädige Aeusserung der Zufriedenheit enthalten, zu unterdrücken, darf von jedem Berichterstatter gefodert werden.

Vielleicht gelingt es hier, wie es auch in Berlin zu werden scheint, die Bach'sche Passionsmusik zu einer stehenden zu machen, deren Aufführung alljährlich in der Charwoche wiederholt wird. Alte Musik wird in unsern Tagen nirgends allgemeine Theilnahme hervorrufen und immer von einer Partei gehalten werden müssen. Die neuere Musik, welche ganz neue Seiten geöffnet, und vormals unbekannte Gebiete betreten hat, liegt, vornehmlich durch das romantische Element, der modernen Bildung näher, und entspricht, enger mit unserm Zustande verwandt, den Bedürfnissen des Tages, ernstern, wie oberflächlichen. Dazu kommt, dass unsre Zeit sehr entschieden beginnt, sich von der ältern, wie von vielem Herkömmlichem loszureissen, ein Beginnen, welches, gelingt es in wesentlichen Dingen, so unermessliche Aussichten eröffnet, dass auch der wärmste Freund alter Musik das Vorhaben sie geltend zu machen, gegen den anderweitigen Gewinn wird aufgeben wollen.

Wer überhaupt den Widerspruch liebt, um sich selbst daran zu stärken, wird wünschen, dass ein geistreicher, der Musik kundiger Mann sich als Gegner der Bach'schen Passion vernehmen lasse. Dieses Werk verträgt eine strenge Analyse, wie nur wenige andere, und es würde sich daran, da man des didaktischen Tones bald überdrüssig wird, durch die Polemik hervorgerufen, eine Reihe der fruchtbarsten Entwickelungen für die künstlerische Bedeutung der Musik knüpfen lassen. Mir sind vorläufig nur Einwendungen gegen das Recitativ gemacht worden, da man sich nicht denken könne, was die Musik bei der blossen Erzählung, für welche das Wort ausreiche, zu thun habe. Dass aber die Musik als ein durch die Geschichte hervorgerufnes Gedicht neben der Erzählung hergeht, und sie erhöht, lässt sich eben nicht begreiflich machen, wenn dem Zweifler die Fähigkeit der Poesie abgeht. Den Unterschied einer nüchternen juristischen Relation, und der Geschichtschreibung Herodots, — der seine lebendige Anschauung, Empfindung und Gedanke mit herzubringt, — sieht jedermann schon viel leichter ein. Und dennoch ist das Verhältniss hier wie dort dasselbe.

So lange mir meine Ansicht von Seb. Bach nicht geraubt wird, so lange werde ich überzeugt bleiben, dass die Regierungen für die Aufführungen der christlichen Werke Bachs, als eines der Mittel thätig sein müssten, die Irreligiosität, deren höchster Ausdruck die heutige Frömmelei ist, zu unterdrücken. Alle die mattherzigen Pietisten, die Nichts aus sich zu erzeugen vermögen, müssen vor der Kraft des Glaubens zusammenschrecken, die ein Kunstwerk, wie die Passion hervorgebracht hat. Bach erscheint in dieser Hinsicht weit bedeutender als Händel, der, streng genommen, mehr theistisch als christlich ist; seine Begeisterung nicht wie Bach durch die höchste künstlerische Besonnenheit gebändiget hat; mehr aufregt, als befestiget, und auch wo er ganz im Innern und ruhig ist, mehr die Ahnung giebt, als die Gewissheit. —••

Ein Sonntagsbrief.

(Eingesandt.)

Wissen Sie wohl, mein Herr, dass man Sie mit Ihrer Zeitung noch für einen Feind des

schönen Geschlechts erklären wird! Kann es der Männerhochmuth vielleicht nicht überwinden, ein Mädchen als Heldin des Tages, als Beherrscherin aller Geister in Europa zu sehen, dass Sie über die hiesigen Triumphe der allgeliebten Henriette Sontag so beharrlich schweigen! — Doch nein; Sie haben ja auch reden lassen. Einen Philosophen haben Sie abgeschickt, um das Lob der Allgefeierten zu verkünden, oder ihre Geschichte zu schreiben; und es hat sich begeben, dass er die Sängerin eine Begebenheit genannt hat. Sehr weise. Unser Geschlecht weiss nichts von der trocknen Philosophie. Ehe es sich entschlösse eins ihrer Systeme zu studiren, käme ja doch das nächste halbe Dutzend warm aus den philosophischen Backöfen oder Professoren.

Es liegt uns auch gar nichts daran, Ihre Meinung zu vernehmen; am Ende sollten wir gar den Jasminduft und den Rosenglanz nicht eher geniessen, als bis die Herren Geschmackherren (so übersetzt ja wohl Jean Paul Aesthetiker) ihnen ein Certifikat ausgefertigt, dass sie duften und schön schimmern! Nein, unsertwegen könnten Sie schweigen; aber bekennen, bekennen sollen Sie, mit oder wider Willen bekennen den Zauber, den Triumph, den Liebreiz, dieses höchste Ideal der Eleganz, diese Verjüngung der Alten, diese Wonne der Jugend. Nehmen Sie sich, wie Sie wollen; Sie müssen es anerkennen. Verbergen Sie die Demüthigung des einen Hochmuths hinter einen andern; sagen Sie: erst von Berlin, erst vom königstädter Publikum hat London, Europa und Paris gelernt, die erste Sängerin anerkennen; sagen Sie, was Ihnen beliebt. Sonst erklären wir feierlichst, dass Sie nur aus Paradoxie schweigen, weil Alles lob tund jubelt; und dass es Ihnen doch entsetzlich schwer wird zu schweigen. Man weiss noch gar wohl, wie entzückt der Herr war, al die Nachtigall nur noch in unsern Thälern weilte, noch nicht den Welt-Nachtigallruf sich ersungen hatte.

Doch leider ist es eine gar ärgere Schwäche, die Sie stört und zurückhält. Es ist die leidige Pedanterie, dieses veritable Gährkraut, das die gelehrte Herren noch weiter umduftet, als der hässliche Tabaksgeruch. Da bilden sie sich was ein, und nennens Grundgesetze, oder Allerweltsregel — und nun soll alles darauf passen, oder nach dem Prokrustesbett zurechtgeschnitten werden. Lass sehen, ob ein ungelehrtes Mädchen nicht diese Weisheit errathen kann.

Gluck, Mozart und Beethoven, heisst es da, sind klassische Komponisten. Rossini und Merkadante und Auber aber sind unklassiche. Nun singt die Sontag diese mehr, wie jene: ergo ist sie eine mehr un- als klassische Sängerin.

Sehr weise. Aber wer sagt Ihnen denn, dass wir bei Fräulein Sontag Einen von diesen Herren hören wollen? Nur sie! Und Sie singt nur Sich; nur Ihre Lieblichkeit, Ihre Anmuth, Ihre Zartheit, den süssen Zauber Ihrer Zuckerkehle, den herzdurchbebenden Himmelsblick Ihres Auges, das nur will sie uns geben, und dabei dienen ihr die neuen Komponisten submisser, als die klassischen — die sie auch versteht und beherrscht, das hat sie bewiesen. Ja, sie braucht gar keinen Komponisten. Wären Sie nur neulich in

Möser's Konzert

gegangen. Da sang sie den Schweizerbuben. Der ist gar nicht komponirt, sondern wie ein Alpenblümchen auf der hohen Matt gewachsen, und die Variationen hat sie selbst (nämlich Fr. Sontag) erdacht. Und alles war entzückt. Die ernsthaftesten, und majestätischten Häupter neigten sich so schmachtend vor, als wären sie selbst der Schweizerbub, oder möchtens sein, wenn Fr. Sontag „Steh nur auf" flötet. Oder bedurfte es vorher der rossinischen Arie! Schwamm nicht schon alles im Entzücken und Applaudiren als man nur erst die Hutfeder der Göttin des Tags erblickte! Und wie wurde Alles glänzender, leichter, höher, schöner durch ihre Gegenwart! Herr Möser ist als grosser Virtuos anerkannt, aber so leicht und hoch und zart flogen seine Töne nie dahin, als heute, wo er Sie uns vorzustellen hatte. Frl. v. Schätzel schien noch jugendlicher, frischer neben ihr, Herrn Delacours Harfe noch wohlklingender, Herr Ganz noch sentimental-humoristischer, und Spontini's Hohenstaufen-Ouvertüre noch süssrauschenderes Liebesgeflüster. Doch, Ihre Dienerin J. H.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Was nun die Aufführung und Aufnahme des Vampyr in Dresden betrifft, so hat Lindpaintner's Unstern auch hier obgewaltet. Trotz dem, dass alle mitwirkenden Künstler fast begeistert waren über die jedem zu Theil fallenden herrlichen Musikstücke, über die, jeder Stimme so angemessnen Weisen, dass jeder meinte, seiner Stimme müssten sie besonders angepasst worden sein; über das Brillante selbst in den Bass-, Tenor-, wie Sopran-Arien, was jedem den ganzen Glanz und die ganze Fülle der Stimme zu entwickeln Gelegenheit gab; — über das Schauerlich-Erhabne bei dem Eintritt der feindseligen Elemente, zu gleicher Zeit voller Effekt, — wie über die Lieblichkeit der vielen, jenes mildernden, Theile; — trotz dem, dass jeder Musikkenner mit der grössten Achtung von der Durchführung und Ausarbeitung und durchdachten Anwendung der richtigen Mittel erfüllt wurde, hat die Oper im Ganzen und bei der Masse nicht, was man sagt, Glück gemacht. Bei der ersten Aufführung blieb man offenbar kalt, nach der zweiten, wo man gar oft warm wurde, unterliess man bis jetzt die fernere Darstellung. Ich meine, Lindpaintners Unstern habe dabei wieder obgewaltet, und zwar erstens darum, weil das Publikum die „Stumme" im Kopf hatte, und Andre ungeduldig die in Scene setzung der neuen Wolfram-Milliz'schen Oper drängten, der natürlich das Werk eines Fremden Platz machen musste. Dann geschah die erste Aufführung, die gemeinlich viel entscheidet, vor dem Abonnentenpublikum, das fast alle Plätze unsers kleinen Hauses in Beschlag genommen hat; aus welchen Elementen ein solches, das Alles und alle Wiederholungen anhört, weil es im Theater sein will, überall besteht, — weiss ein Jeder; und was von ihm, wenn es nicht schon im Voraus lebendig sein zu wollen sich vorgenommen hat, zu erwarten ist. Wenig wissen aber bei uns, wo keine Konzertmusik im eigentlichen Sinne blüht, von Lindpaintner eine Silbe. „Wer ist der Mann?" „Wo ist er?" — Nach allen Aussagen ärmlichste die Oper an vielen Stellen entschiednen Beifall, an einem Tage aufgeführt, wo kein Abonnement statt fand; — immer genug bei einem solchen Werke, das mit Verstand angehört sein will. Statt nun im eignen finanziellen Interesse der Direktion fortzufahren, unterliess man fernere Darstellungen, welche die wahren Musikfreunde über den Werth der Oper hätten in's Klare bringen, und im Publikum selbst mehr Stimmen dafür erwecken können, und beschäftigte sich mit dem Einstudiren jener neuen Oper. Ich glaube gern, dass die, welche über solche Dinge zu bestimmen haben, aus Verhältnissen und Rücksichten so handeln mussten; — aber immer ist dadurch bis jetzt dem Komponisten Unrecht geschehen, und ihm nicht die Rücksicht geworden, die ein deutscher Künstler vorzugsweise bei einem deutschen Institute zu erwarten haben sollte. — Wir hoffen, dass nach Rückkehr der Mad. Devrient von Paris die Oper wieder erscheinen, und dann Gelegenheit sein werde, von ihr, als von einem dramatischen Ganzen — zu reden — und namentlich auf die Vorwürfe des nachgeahmten Weberianismus, die ihr von Wien aus in diesem Blatte gemacht wurden, einzugehen, wozu der Klavierauszug nicht wohl Gelegenheit geben kann. — Jedenfalls ist es dem Freunde des Künstlers erwünscht, dass die vorzüglichste Instanz, wo ihm, über seine Verdienste wie das ihm noch Fehlende, volle Gerechtigkeit werden kann — Berlin ihm noch offen steht; da, wo jede Art Musik gepflegt ist, wird man seinen Namen kennen, und mit der Ueberzeugung, etwas nicht Unbedeutendes zu hören, vorurtheilsfrei an das Anhören und die Würdigung seiner — ersten grossen Oper gehen. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 22. Mai — № 21. — 1830.

Henriette Sontag in Berlin.

Nichts ist schwieriger, nichts erscheint arroganter als über ausserordentliche Künstler und Kunstleistungen gleich bei ihrem ersten Erscheinen ein ausführliches Urtheil fällen zu wollen, und solches verlangt der Leser dieser Blätter, wenn das Gesagte nicht mehr die Farbe eines Berichtes tragen soll.

Gefeiert, gehuldigt und bewundert von dem gebildeten musikalischen Europa kehrt die junge Künstlerin in eine Stadt zurück, welche die Wiege ihrer frühsten Triumphe war; Freude, Entzücken, Vergnügen im edelsten Sinne des Wortes verbreitet jede ihrer Leistungen, Künstler und Laien überlassen sich dem regen Ausbruch ihrer Gefühle — aber die Philosophen schütteln die ernsten Perükken: woher dieser Taumel? zergliedern wir seinen Grund, das geht nicht mit rechten Dingen zu, eine Catalani hat unsre Federn in Bewegung gesetzt, wenn sie ihr „God save the King" über ein Chor von Stimmen und Instrumenten erschallen liess, ob ein wenig zu hoch oder zu tief, das hörten wir nicht — und jetzt kommt eine kleine allerliebste Deutsche, losgerissen von der kleinen Oper des kleinen königstädter Theaters, der wir dazumal so manches Gute absprachen, läuft und singt in alle Welt hinein, macht unsern Tadel zu Schanden, und kehrt zu unsrer Beschämung, gekrönt in den ersten Städten Europa's, zurück! Lenken wir behutsam ein — grübeln wir und suchen der Sache auf die Spur zu kommen!! Meine Herren, nichts leichter wie das. — Man kann wol sagen, dass das alte Sprichwort, „oft sieht man den Wald vor Bäumen nicht" nirgend bessere Anwendung finden dürfte, als gerade hier.

Ist es denn so schwer, wenn man sich geirrt, seinen Irrthum zu bereuen, und am Ende dem allgemeinen Urtheil beizutreten, wenn es lautet: „Henriette Sontag ist die berühmteste und eine der grössten jetzt lebenden Künstlerinnen."

Dass sie berühmt wurde ist Folge ihres Künstlerwerthes; aber diesen zu zergliedern, ja freilich, da kommen wir mit schönen Floskeln, mit gelehrten Tiraden nicht durch — dazu gehört das Ohr, der Blick des Musikers. Wenn irgend eine Künstlerin diese Aufmerksamkeit verdient, so ist es wohl die mit Recht Gefeierte, und sie verdient sie um so mehr, als man sicher annehmen kann, dass Städte wie Paris und London, in welchen man alle Plätze im Theater mit den dort lebenden Musikern garniren könnte, nicht ohne Grund zu so excentrischen Beweisen der Huldigung hingerissen worden sind, als diese Künstlerin sie erfahren.

Wenn man täglich sieht, wie so manches schöne Talent auf gut Glück den Weg seiner Bildung einschlägt, einschlagen muss, weil bei uns leider Institute fehlen, die geeignet wären, Sänger im vollen Umfange des Wortes zu bilden, wenn man sieht, wie nach wenig Jahren solche Talente verblühen, untergehen, das Publikum in den liebsten Hoffnungen sich getäuscht sieht, so verdient es um so mehr Beachtung, wenn freilich ein seltnes Beispiel uns des Gegentheils belehrt. Der Raum dieser Blätter verbietet bei dieser Gelegenheit eine Gesanglehre, aber berühren wir eilig

nur zwei Eigenschaften, die dem Musiker bei einer Künstlerin wie die Sontag in die Augen fallen, und deren Werth selbst das Publikum fühlt, ohne sich Rechenschaft geben zu können.

Kraft und Leichtigkeit des Tones.

Beides entspringt aus dem Ansatz der Stimme, dem einzigen Hebel alles Singens, dem mächtigsten Talisman, womit jede Sängerin ihren Zauber übt. Das Hervorbringen des Tons erfodert eine gewisse Kraft; je ruhiger und natürlicher die Theile des Körpers bei seinem Erzeugen bleiben, je leichter wird er erklingen. Man wird das übrige von selbst errathen; wie viele Sängerinnen biegen beim Gesange den Kopf nach allen Richtungen, oder strecken den Hals vor, drücken also beim Erzeugen des Tones Muskeln, Drüsen und Luftröhre in eine fremde Lage, und die Folge ist ein nur zu baldiges Erschlaffen dieser Theile, und ihm folgt Abnahme der Stimme. Bei Demoiselle Sontag ist bei den schwierigsten Stellen von allem diesen nichts zu bemerken, Hals und Brust bleiben in ihrer natürlichen Haltung, daher diese unendliche Kraft, diese über alles siegende Ausdauer, die wir noch jüngst bei der grossen Künstlerin in der Darstellung der „Semiramis" bewunderten. — Das hier gesagte hat, seine Erfindung betreffend, viel Aehnlichkeit mit dem Ei des Kolumbus, aber die Ausführung ist vielleicht die grösste Schwierigkeit, welche sich in der Gesangskunst bietet.

Ein hiesiger geistreicher Kritiker verglich die unerreichbare Sängerin kürzlich in ihren musikalischen Impromptu's mit Paganini und meinte, dass wenn selbst durch übertriebne tägliche Anstrengungen erschöpft der Ton gegen Ende einer Oper oft etwas zu tief würde, sie dennoch einem grossen Virtuosen ähnlich bliebe, dessen Instrument nur etwas die Stimmung verloren. So richtig wie das Gesagte, ist indessen dieses Niederschweben des Tones ein so unmerkliches, dass nur das geübteste Ohr es wahrnehmen kann. Der Flügelschlag des Adlers kann in seinen Kreisen, wenn er der Sonne am nächsten ist, erlahmen, ohne dass wir es zu bemerken im Stande sind.

Henriette Sontag ist eines der wenigen grossen Talente, welches, um mich des technischen Ausdrucks zu bedienen, gar kein Register in der Kehle hat. Alle dieser Sängerin zu Gebote stehenden Töne, und zwar in dem bedeutenden Umfange vom tiefen A bis hohen C, ja cis, wie wir neulich im Konzerte hörten — sind sich gleich.

Jeder dieser Töne spricht im forte, und was das ausserordentliche ist, im piano oder pianissimo mit derselben Rundung und Abgeschlossenheit an. Die grössten Schwierigkeiten, als chromatische Läufe oder Sprünge vom C durch zwei Oktaven bis ins hohe B, wie neulich im Othello, ist sie im Stande im forte und gleich darauf im piano anzugeben, ohne auch nur irgend einen der zwischenliegenden Töne zu berühren, eine Schwierigkeit, die selbst bedeutende Violinisten nicht immer besiegt haben. Aber alle Siege, die sie über den mechanischen Theil ihrer Kunst davongetragen, sind ihr nur Mittel, um den Ausdruck zu beleben und durch nichts äusserliches, nur von dem Karakter der darzustellenden Rolle ergriffen, in ihren Gefühlen gehindert zu werden. Hierin besteht ihre Grösse.

Wenn alle Musiker hier die bis in die kleinsten Details ausgebildete Sängerin in ihr bewundern, gestehen Publikum und unsre ersten dramatischen Künstler ohne Ausnahme ihr eines der grössten Talente als Schauspielerin zu, beide Eigenschaften wären hinlänglich, um ihre Triumphe zu sichern, aber sie werden noch durch Jugend, eine reizende Persönlichkeit, die gleich für sich gewinnen muss, durch ein seelenvolles Auge verschönert, belebt durch seltne Gefälligkeit gegen andre Künstler, und durch die schöne Gewohnheit ihr Talent selbst mit Aufopferung ihrer physischen Kräfte der Unterstützung Nothleidender und milden Zwecken zu widmen; — und nach allem diesen will man sich noch den Kopf über das „warum diese Künstlerin ein allgemeines Interesse gewinnend, alles in Bewegung setzen muss" zerbrechen! Wahrlich die zweifelnde Frage erhält den Anstrich des sich selbst Verhöhnenden, des Burlesken!

Man hat so oft eine andre herrliche Sängerin Dem. Schechner mit ihr verglichen. Ganz vorurtheilsfrei und bei aller Bewunderung für diese Künstlerin, verdient ein solcher Vergleich, der oft aus ganz eignen Quellen entsprang, nicht für den Musiker, aber wohl für den Laien eine nähere Beleuchtung. — Gesangskunst — das kleine dreisylbige Wörtchen schliesst vier mächtige Theile in sich ein: 1) den Kirchengesang, 2) den Gesang à la camera, 3) den dramatischen und 4) den Konzertgesang.

Henriette Sontag als grosse Sängerin, steht als Meisterin in allen diesen vier Gattungen, und welche Anfoderungen macht allein die erste, der Kirchengesang! Die vollendetste Ausbildung aller Passagen, Triller, die richtige Gestaltung der Vorhalte und Vorschläge und alles im strengsten Tempo. Welche erhebende und fromme Gefühle ihr Gesang in den Hallen der Kirche zu erwecken vermag, während die Leichtigkeit ihrer Kehle im Konzertsaale mit Schwierigkeiten andrer Art zu scherzen gewohnt ist, wie vollendet dies alles ist, wir wissen es, und es ist genugsam gewürdigt worden. Wenn Demoiselle Schechner mit der Sontag verglichen werden soll, so kann dies nur in einem Kunstzweige, nämlich in dem des dramatischen Gesanges geschehn, und selbst hier wird der ganz unbefangne und gerechte Richter (und von einem solchen kann nur die Rede sein) in die Wagschale der Sontag noch ihr Verdienst legen müssen, nicht nur in Rossinischen, sondern überhaupt in allen Opern, welche fioritten Gesang erfodern, ganz der Kunst genügend auftreten zu können.

Sie ist hier als Desdemona im „Othello," Susanne im „Figaro," Rosine im „Barbier," Donna Anna im „Don Juan," als „weisse Dame," Hanchen in „Joconde," Pamyra in der „Belagerung von Corinth" und als „Semiramis" aufgetreten, und alle diese Rollen waren Meisterdarstellungen durch die Eigenthümlichkeit in der Auffassung. War das Publikum berauscht und hingerissen von dem Genusse, so musste es der Musiker, wenn es möglich gewesen, noch mehr sein. Ein französisches Blatt berichtet, dass Cherubini als die junge Künstlerin durch ihr Talent noch vor ihrer Abreise eine schwache Oper „le nozze di Lämmermor von Caraffa" vom Sturz gerettet, zu seinen Kollegen geäussert — „am Ende, sie kann alles singen" — und diese Worte des Veteranen dramatischer Musik sind die Devise unsrer ganzen Kritik.

Die Töne des unsterblichen Meisters als Anna im „Don Juan" ehrend, ist ihr Gesang, Note und Wort, Wort und Note, wenn es eine Susanne oder Karoline in der „heimlichen Ehe" gilt, und wie ein Vogel die luftigen Räume, durchfliegt sie die Skalen in Rossinischen Opern, und wir vergessen selbst die gehaltlose und schwache Komposition einer Semiramis, indem ihr Vortrag in dieser Rolle der Gipfel künstlerischer Fertigkeit ist, und ihr grossartiges, meisterhaftes Spiel uns Erstaunen abdringt und zur Bewunderung hinreisst.

Um die Darstellung einer „Euryanthe," einer Rezia im „Oberon," also um Töne, die mehr zu unserm Herzen sprechen, sind wir durch die frühen Urlaubsreisen hiesiger Mitglieder gekommen, und Dem. Sontag hätte ihren eignen Worten nach so gern in diesen Opern gesungen. Die Künstlerin verlässt uns bald, wir hoffen auf ihre Rückkühr; eins bleibt ihrer Grösse noch übrig — uns nämlich mit der Darstellung der „Armide," von Gluck zu erfreuen. Wenn eine Künstlerin durch den Vortrag ihrer Rezitative, durch die Nüancen, die sie jeder Gattung von Musik abzugewinnen weiss, durch Jugend und Liebreiz zur Zauberin Armide berufen ist, so ist es Henriette Sontag, und sich selbst, ist sie, andern Vergnügen bereitend, einen solchen Genuss schuldig. Ein Echo wird dieser Wunsch gewiss in dem Munde jedes Musikers, jedes Musikverständigen so lange erwecken, bis die Künstlerin ihn erfüllen wird, und ihr eigner Kunstsinn bürgt uns dafür.

Es sei uns erlaubt, diese Zeilen mit einem Bilde zu schliessen. Die Bestandtheile eines jeden Gemäldes bestehn in Zeichnung und Kolorit. Eine schöne richtige Zeichnung wurden uns vor drei Jahren, die Darstellungen der Künstlerin, entrissen, und nur im Fluge zeigt man uns jetzt die

mit den schönsten Farben geschmückte Ausführung. Es lässt sich erwarten, dass Dem. Sontag einer Stadt, wo Herzlichkeit, Liebe und Triumphe sie begrüssten, vergönnen wird — länger vor dem vollendeten Gemälde zu verweilen.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Ich verschweige ein für alle mal den Chorus der Damen und Herren, die Edmunds Pausen ausfüllten, die, in zum Theil verschiednen Ausdrücken, immer nur ein und dasselbe sagten; in deren Gesichtszügen sich wohl das Individuum, verwunderungsweis markirte, bei deren Gedanken und Empfindungen in allen möglichen Interjektionen aber nur das Individuum sichtbar war. Befremdend, ja lächerlich muss Ihnen meine Aufregung erscheinen, sprach er, da Sie ihren Grund nicht kennen. Aber sie steht Ihnen ebenfalls bevor. Morgen um diese Zeit werden Sie eben so wenig wissen wie Ihnen geschehen ist, als ich es jetzt weiss. Besuchen Sie morgen sammt und sonders die Oper. Wo nicht, so begehen Sie einen Raub an ihrem Leben, dem Sie diesen Kunstgenuss entziehen. Einen Frevel an Ihr Selbst, dem Sie einen so gewaltigen lehrreichen Eindruck sammt seinen tausend unabsehbaren Folgen versäumen. Ja, Sie handeln barbarisch wider Ihre künstlerische Bildung und Anlagen, dass sie eine Gelegenheit versäumen, die Ihnen Anlass und Sporn sein wird, die höhere, nie geahnte Sphäre der Vollkommenheit zu betreten.

Edmund fuhr fort: „Ich beschwöre Sie theure Freundinnen und Freunde! wenn Sie mir nur den geringsten Antheil an Geist zugestehen, wenn Sie je glaubten, dass ein Urtheil von mir Gewicht hätte; wenn Sie irgend einmal die Art befriedigte, mit der ich ein Kunstwerk auffasste, oder Sie mich den gehaltvollen, empfindungsreichen Kritiker jemals nannten — alles, was Sie je Löbliches von mir sagten und dachten, fassen Sie in diesem Augenblick zusammen, damit Sie Glauben gewinnen für das Unerhörte, damit Sie meine Empfindungen empfinden und das Begeisternde Sie begeistere."

Tiefes Schweigen. Edmund fuhr fort: „Ganz überraschend kam mir die Einladung des Grafen, seine Generalprobe zu besuchen. Ich also war der Auserwählte, der zuerst den Tempel des Heiligthums betreten sollte!" Und der Graf versicherte mir: die allgemeine Auszeichnung, die hier meinem Talente widerführe; die Achtung, die er selbst für mich hege, bewegen ihn zu diesem Schritte. — Unterwegs legte mir der Graf seine Ansichten von Opernmusik dar. Erwägen Sie, ob sie sich hören lassen. „Woher rührt die auffallende Erscheinung," fragte mich der Graf, „dass Weber, Kuhlau, Spohr u. a. deutsche Meister, die sich stets als tiefe Menschen, als edlere Musiker erwiesen haben, jedesmal in ihren Opernkompositionen für Abgeschmacktheiten sich begeisterten?" Wie ganz anders steht Mozart gegen sie. Ein Alchemist, machte er aus Schlacken Gold, aus der philiströsen kosmopolitischen Zauberflöte einen Traum, den wir in einer egyptischen Pyramide zu träumen wähnen. Lassen Sie mich diese Erscheinung meiner Weise nach, durch ein einziges Wort erklären, was aber in seiner gehörigen Bedeutung aufgefasst werden muss. Ich sage nämlich: jene genannten Meister sind keine Schauspieler. Dem Schauspieler im weitern Sinne des Wortes, oder um Ifflands glücklichern Ausdruck als bezeichnender zu wählen — den Menschendarsteller, ist die Welt ein Drama, ein Drama Welt. Er ahnet nicht den grossen Unterschied zwischen Kunst und Welt, er kann das eine nur bedingt im andern denken. So schuf Mozart nicht nur göttliche Melodien, sondern im Ton zugleich Gefühl, Ausdruck, Mine, Karakter eines Individuums; er befriedigt nicht nur den Kenner, wie den Layen; auch den Lebemann, den Menschenkenner. Wer Schauspieler ist, leistet daher, bei minderm musikalischen Geiste mehr als mancher gefeierter Musiker, dessen Sphäre nicht das Drama ist."

Ich begriff ihn halb, denn um ihn ganz zu verstehen, musste ich erst von seiner Leistung begeistert werden.

Wir betraten das Schauspielhaus. Es sollte in vollem Kostüm, sammt der Beleuchtung probirt werden. „Turandot" heisst die Oper, die morgen unser Schauspielhaus eröffnen wird, das Sujet wird Ihnen aus der Schillerschen Komödie bekannt sein. Bei unserm Eintritt herrschte noch ein verworrenes Leben, ein chaotisches Treiben auf der Bühne. Links übte Timur mit den Henkern die Scene ein, wo sie im Begriff sind, ihn zum Feuertod zu schleppen. Ich musste über seinen Eifer lachen, mit dem er die Henker einstudirte. Er ward ordentlich böse, dass sie zu zaghaft zugriffen. „Ihr habt wohl niemals einen Henker gesehen," rief er „sonst seid Ihr doch roh genug. Ein Henker packt, als ob alle Knochen im Leibe brechen müssten. So besser! ich bin nicht von Zucker." Rechts übten Kalaff und Turandot sich das Bild ein, wo Zulima plötzlich zwischen ihrer Umarmung sich gemordet hat. — Der Graf rief aber: „nicht zu viel probirt Kinder! damit es Euch neu bleibt, was Ihr darstellt, der Moment muss auch das Seinige thun." Kaum vernahmen sie die Stimme des Grafen, als sich alle bunten Gestalten auf's Proscenium stürzten. „Es ist schon ein Viertheil auf sechs, werden wir denn nicht bald anfangen," flehten sie. „Augenblicklich," versetzte der Graf; und es war lustig mit anzusehen, wie die bunten Chinesen aus ernsthafter künstlerischer Begeisterung plötzlich in kindische Freude übergingen und lustig zwischen die Koulissen hüpften. Der Vorhang wurde niedergelassen, der Graf stellte sich an's Pult. Es wurde gestimmt. Der Graf muss ein ausnehmend scharfes Ohr haben, denn aus dem Tongewühl unterschied er das etwas zu hoch gestimmte G einer zweiten Violine. Der Violinist versicherte, der Wirbel sei ausgeschliffen und wolle nicht halten, er wolle ihn nach der Probe repariren lassen. Die Symphonie begann. Ein rauschender Akkord nach einer und die Saiteninstrumente tragen ihn tremulando in die Quinte. Ein Andante Mästoso, das chinesische Hofzermonie bedeutet esim Stücke. Jetzt hören Sie das Prästo, einen chinesischen Marsch.

Edmund rückte zum geöffneten Flügel hin und trug ein eben so burleskes als originelles Thema vor. Denken Sie sich diesen leisen Anfang der Saiteninstrumente con Sordini, fuhr er fort, indem er seine folgenden Reden oft durch Spielen oder Singen, wie es ihm zum bessern Verständniss Noth dünkte, unterbrach. Dann Crescendo bis die volle Janitscharmusik das Thema mit Glockenspiel, Piccolo und türkischer Trommel wiederholt, dann wird alles ernsthafter. Schluchzen und Stöhnen voll Leidenschaft, Schmerz, Verzweiflung, zuletzt bricht der Gedanke, im Stücke heisst er: Tod oder Turandot, siegreich durch, schlägt alles nieder, die Instrumente erheben sich in Masse zum Jubel, den nur der Tamtam durchhallt. Da fliegt der Vorhang auf: China. Im Vordergrund üppige Vegetation, grosse Blumen, mit den grellsten Farben prahlend, wunderliche Bäume mit breiten, breiten Blättern. Alles bunt, bizarr, grell, die abstechendsten Farben bei einander, und im Hintergrund die Stadt, mit tausend scharfen Spitzen und Ecken, Dach auf Dach über einander; alles klein, kantig, an jeder Ecke eine Glocke, der Luftzug sogar muss sich lächerlich machen. Das persische einfachere, aber doch reiche Kostüm, des Kalaf dünkt uns eine Wohlthat dagegen. Er tritt mit einem ritterlichen Recitativ auf. Ismael hat sein Leid geklagt, das Bildniss der Turandot zu Boden geschleudert. Doch Sie kennen die Handlung. Hören Sie also, wie poetisch, musikalisch, effektvoll, mit einem Worte, wie chinesisch pikant der Graf sein ganzes Thema aufgefasst. — Die eigentliche Handlung belebt sich, wie Kalaf das verhängnissvolle Bild aufheben will, Malak hindert ihn, er fürchtet die Gefahr. Kalaf beruhigt ihn mit der zuversichtlichen Arie:

„Fremd sind dem Busen solche Triebe!"

Ein Thema, was sich jedem Zuhörer sogleich einprägt, so dass der Komponist es später verschiedenartig benutzen konnte. Nachdem Kalaf die zärtlichste Liebeswonne gesungen, vergebens Barak ihn gewarnt, nachdem triumphirend Tod oder Turandot erklungen, der Henker vergeblich den Kopf des getödteten Prinzen auf das Stadtthor gepflanzt, nachdem Kalaf erklärt,

Turandot sei das Wesen, ihm zum Weibe geschaffen, seine Liebe sei Verhängniss (dessen Wahrheit man recht in Tönen fühlt). Nach allem diesen, sage ich, wiederholt das Cello, während Kalaf entzückt das Bildniss betrachtet: „Fremd, sind dem Busen solche Triebe.“ Zugleich erscheint ein Regiment Verschnittener; ihr Marsch ist gewissermaassen eine Variation auf: „Fremd sind dem Busen solche Triebe.“ Sie rufen Malak zum Serail. Kalaf giebt sich ihnen als Prinz kund und begehrt als Freier vor die Prinzessin geführt zu werden. Malak verzweifelt, Kalaf macht ihn heldenmüthig auf das Verhängniss aufmerksam, Malak fällt ihm in die Arme. Die Hauptfiguren halten einander umschlungen, indem sie mehrmal über die Bühne ziehen, die Verschnittenen ziehen trippelnd hinter ihnen her. Der Marsch stimmt sich wieder, er wird lebendiger, zuletzt jubeln alle Instrumente: „Fremd, sind dem Busen solche Triebe!“ Sie ziehen in Peking ein, der Vorhang fällt, und der Zuschauer befindet sich in einer unbeschreiblich glänzenden Heiterkeit.

Im zweiten Akt stellt sich uns das chinesische Hofleben dar, der Graf hat es mit einem bizarren Humor ausgeführt, der an Aberwitz grenzt. Der Anführer der Verschnittenen, mit einer trefflichen Fistel, ist sentimental, und singt Othello's A-dur-Arie, aber mit Schnörkeln und Trillern, wodurch das Ganze einen höchst komischen Anstrich erhält. Dergleichen Reminiscenzen finden sich oft, vielleicht fehlte dem Grafen in der kurzen Zeit, da er die Oper schrieb, der Melodienreichthum zu der nothwendigen chinesischen Ueberladung. Die Arie ist höchst brillant, ein Lob der europäischen Humanität, wo man den Verschmähtliebenden, die sich den Tod wünschen, einen Korb giebt. Unmittelbar nach dieser Arie folgt das seltsamste Finale, was wohl jemals geschrieben wurde. Der Saal ist fertig, die Sitze geordnet. Der Marsch, den die Symphonie verkündet, und der chinesische Hofstaat erscheint. Spielleute, voran mit Waldteufeln, Schnarren, Tambourins, erheben ein Getöse, wie die Musik sich verstärkt. Die Leibwache, Doktoren, Mandarinen, Höflinge, Sonnenschirme, Palankine, Götzenbilder, der Kaiser von China, auf einem hohen Wagen, der einen Drachen vorstellt, gezogen von Sklaven, die daran geschmiedet. Von der andern Seite kreuzt den Zug die Prinzessin. Die chinesischen Damen haben ein milderes Aeussere, nur grelle Pracht und Eleganz. Die Prinzessin verschleiert, in einem kostbaren Palankin, minder hoch sitzend, als der Kaiser — das Hofceremoniel — der Schwur — Alles ist voll der tollsten, wunderlichsten Fratzen, bis Kalaf erscheint und Alles edler wird. Die Scene der Räthsel ist wieder höchst musikalisch gehalten, Trompeten, Pauken Tambourins und die grossen Kinder-Instrumente eröffnen auch hier die Ceremonie. Kalaf erscheint, und sein Erscheinen gewinnt ihm alle Herzen. Der Kaiser warnt die Prinzessin sogar, wie noch nie zuvor geschehen, vergebens; alles staunt über die Kühnheit. „So habe den Tod, wenn Du es nicht anders willst!“ Dies ertönt im Ensemble, und erhebt sich aus der Missbilligung des Mitleids zur vollkommnen Verwünschung des Unmuths über diesen Frevel. Ein Frauenchor verhöhnt Kalaf, mahnt ihn, Acht zu geben, so lieb ihm sein Kopf sei, dann singt Turandot in süsser Ironie eine Bravour-Arie. Es folgt Erwartung, Saiten-Instrumente tremuliren. Barak, a mezza voce, singt dumpfe Angst, des Kaisers Phlegma, der Chor sämmtlicher Anwesenden und dies Crescendo beschlossen mit Kalafs zärtlichem Sieg. Pause. Die Zettel werden erbrochen. Der Kaiser hat den allergrössten, darin ist ein Auge gemalt mit der grossen Unterschrift: „Es ist das Auge.“ Der Kaiser beginnt allein, fugenartig und ohne Instrumental-Begleitung: „Es ist das Auge.“ Einer nach dem Andern erbricht den Zettel und stimmt ein; zuletzt grosses Chor: „Heil!“ Dies wiederholt sich immer ernsthafter. Das dritte Räthsel: der Pflug, ist eine Arie voll kriegerischer Unruh. Turandot entschleiert sich. Kalaf sinkt ohnmächtig zu Boden. Allgemeine Bestürzung, die in Jubel umschlägt, da Kalaf das Räthsel gerathen. Der Kaiser steigt von seinem Thron, alles Volk wird hereingelassen, die Vermählung soll sogleich vollzogen werden.

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Anzeige über die neu erfundene Bass-Klarinette und Kontrabass-Klarinette.

Wie sehr die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente und vornehmlich der Blas-Instrumente fortschreitet, darauf hat auch in diesen Blättern ein kleiner belehrender Aufsatz des Herrn Girschner (No. 2. des Jahrg. 1829) aufmerksam gemacht.

Unter andern ist daselbst von der Ophicleide (auch Basse d'Harmonie genannt) die Rede, welche die Stelle des Kontraviolons bei Militairmusiken vertreten soll, und welche jetzt in der Instrumenten-Manufaktur der Herren Schott in Mainz, so wie in der Fabrik der Herren Griesling und Schlott in Berlin verfertigt werden. In der „Cäcilia" (34stes Heft) findet man die Abbildung und Gamme dieses Instruments, wie es in der erstgenannten Fabrik verfertigt wird. In der letztern Fabrik wird es von Kupfer gearbeitet. Ich bedaure, dass Herr Girschner uns nichts von dem Tone desselben berichtet hat, doch glaube ich aus dem Wunsche desselben, dass das Bassetthorn und das englische Horn mehr im Orchester benutzt werden möge, schliessen zu können, dass das sogestaltete Instrument dem Tone nach nicht mehr zum Klarinettengeschlecht gehöre.

Der geschickte und wohlbekannte Instrumentenbauer Streitwolf in Göttingen hat daher dem Mangel eines Bassinstruments, das stärker als der Kontrafagott ist und in das Klarinettgeschlecht gehört, auf eine sehr verdienstliche Weise abgeholfen.

Im September 1828 erfand derselbe seine Baasklarinette, über welche er selbst folgende Beschreibung giebt.

Dieses Instrument ist von Buchsbaum gemacht und wird ganz so geblasen, wie die Klarinette, oder das Bassethorn; es stehet eine ganze Octave tiefer, als unsere gewöhnliche C-Klarinette, hat unter dem tiefen E noch die Töne bis ins Kontra-B, und geht also völlig so tief, wie der Fagott. Dabei ist es mit Inbegriff der Stürze, welche von Messing ist, nur 2¼ Kalenberger Fuss lang.

Die äussere Form ist die des Basshorns, statt des S-Knie und Mundstück eines Bassethorns. Die Klappen, deren das Instrument 17 hat, kommen in Ansehung ihrer Lage und Behandlung vom tiefen E an aufwärts ganz mit denen der Klarinette, oder des Bassetthornes überein.

Die Applikatur ist ebenfalls vom tiefen E bis ins hohe F, G, A und B hinauf ganz mit der Applikatur der Klarinette gleich, und nur das gewöhnliche hohe C muss hier auf eine andere Art gegriffen werden. Unter dem tiefen E greift dann der Daumen der rechten Hand durch 2 Klappen das tiefe D und Es. Für den Daumen der linken Hand ist, ausser dem sogenannten G-Loche (welches hier durch eine Klappe geschlossen wird,) und der Oktav-Klappe, noch auf ähnliche Art, wie beim Fagott, durch 2 Klappen und ein Loch das tiefe Cis, C und Kontra-B zu greifen; und das Instrument hat, also einen Umfang von 4 Oktaven.

Alle Klappen und Löcher liegen so bequem, dass jede mittelgrosse Hand sie leicht greifen und decken kann; und da das Instrument wie die C-Klarinette in C stehet, so lässt es sich auch in allen üblichen Tonarten wie der Fagott gebrauchen.

In Ansehung seines Tones hat es etwas Eigenthümliches, Ergreifendes; am nächsten kommt es wohl dem Bassethorne, hat aber einen noch weit schönern, vollern und kräftigern Ton, und übertrifft als Bass- und als Solo-Instrument selbst den Fagott; es könnte sogar neben dem Fagott fast als Kontra-Fagott dienen. Gegen die B-Klarinette und das Bassethorn oder die Alt-Klarinette ist es gerade das, was das Violoncell gegen die Violine und Viola ist, und macht nun das Klarinetten-Quartett vollständig; auch ist es nicht nur in allen Verhältnissen rein intonirt, sondern es bläs't sich auch äusserst leicht, und jeder Ton lässt sich vom feinsten Piano bis zur grössten Kraft anschwellen und wieder abnehmen.

Der Käufer eines solchen Instruments empfängt zugleich die erfoderliche Anweisung zum Gebrauche desselben. Der Preis ist 55 Rthlr.

Kontrabass-Klarinette.

Das gute Gelingen der Bass-Klarinette veranlasste nun den Erfinder zu dem Versuche, dieses Instrument noch tiefer zu machen, es gelang ihm auch im September des vorigen Jahres, ein Instrument hervorzubringen, welches in einem Umfange von zwei Oktaven und einer Quarte (von Kontra-F bis klein b) an Kraft, Fülle und leichter Bewegung der Töne alle bis jetzt bekannte Bass-Instrumente in der Gattung der Blas-Instrumente bei Weitem übertrifft, und unserm Kontra-Violon völlig an die Seite gestellt werden kann.

In Ansehung der Form und Applikatur weicht es von der Bass-Klarinette wenig ab, ist noch nicht grösser als ein Fagott, und geht doch noch 4 Töne tiefer.

Das Verhältniss der Töne ist ganz so, wie beim Bassethorn, aber eine Oktave tiefer. Das tiefe E (nach der Applikatur des Bassethorns) ist hier das Kontra-A, welches mit der blossen A-Saite des Kontra-Violons gleich ist, und das tiefste C ist mit dem Kontra-F auf der E-Saite des Kontra-Violons gleich. Wenn also die andern Instrumente B-dur blasen, so bläst man auf der Kontrabass-Klarinette F-dur u. s. w.

Der Preis der Kontrabass-Klarinette ist, in Buch. aum gearbeitet 60 Rthlr.; in Ahornholz 55 Rthlr. —

Herr Kapellmeister Spohr machte mich vor Kurzem zuerst auf diese verdienstvolle Erfindung aufmerksam, und ich fand dessen Urtheil durch eigne Erfahrung bestätigt. Der Ton dieser Kontrabassklarinette verbindet mit der erwünschten Tiefe die grösste Fülle, und bleibt zugleich in dem Karakter der Klarinette. Die Erfindung dieses Instruments macht neue Zusammenstellungen möglich, z. B. ein Blasquartett, welches dem Streichquartett entsprechend sein würde. Man kann hier nämlich die gewöhnlichen Klarinetten als Prime und Sekunde mit Bassklarinette und Kontrabassklarinette verbinden; man kann ferner das Bassethorn mit allen dreien verbinden, so wird die Blasharmonie etwas dem Streichquartett oder Quintett Aehnliches aufzuweisen haben. Seitdem hat man nicht nur von diesem Instrument bei der hessischen Militairmusik in Kassel Anwendung gemacht, sondern man hat es auch zu Konzertleistungen benutzt. Möge der geschickte Erfinder die Freude erleben, dieses Instrument auch in den Kreis der Orchester-Instrumente aufgenommen zu sehn.

A. Wendt.

Die Kunst Lärm zu schlagen

nämlich litterarischen, könnten wir auch noch von den Franzosen lernen. Bei uns schreibt man etwa: Kompositionslehre von dem und dem. Was darinnen Neues ist, wird aus Bescheidenheit verschwiegen. Dagegen sehe man folgenden Pariser Titel an:

Géneuphonie,

Ou Polytonogammisme; nouvelle Théorie musicale, par Don Joseph Joachim de Virues y Espinola, maréchal des camps et armées de S. M. C. Commandeur de l'Ordre royal et militaire de Calatrava, chevalier de Malte, membre de l'Académie royale de Saint-Ferdinand (Beaux Arts), de l'Académie Philharmonique de Bologne (classe de maitres compositeurs), ect.; J. P. Lecamus, professeur de chant et de forte-piano, compositeur classique et dramatique, membre de l'Athenée des Arts des Paris etc.

Motto.

Disce quod scis. . . . non nova sed nove.

Traduit de l'espagnol et precédé d'un discours preliminaire et de six chapitres élementaires, par F. T. A. Chalumeau de Verneuil, officier de l'Académie de Paris, membre de l'Academie royale espagnole de l'Académie royale des Antiquaires de France, chevalier de Malte, de l'Ordre royal espagnol de Charles III. ect. ect. ect.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 29. Mai — № 22. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Jetzt geräth Turandot ausser sich. Sie will das alte Uebergewicht über den Vater geltend machen, sie verlässt ihren erhabenen Sitz, erschöpft sich in Bitten, Thränen, Drohungen. Der Kaiser haftet höchst phlegmatisch an seinem Schwur. Nun tritt aber auch Kalaf hervor, im Zorn eines Helden, dem sein Recht nicht wird. Er will nun ihr ein Räthsel aufgeben, was sie nimmermehr erräth. Der Darsteller entwickelte hier eine Kraft der Stimme, und die Musik einen so gewaltigen Zorn, dass dieser Moment einer der erschütterndsten im Stücke heissen kann. Turandot schwört, dass sie Kalaf hasse. Er dagegen unterfängt sich muthig, diesen Hass durch seine Liebe zu verscheuchen. Wie in Verzweiflung eilt Turandot ab, während Kalaf schon im Voraus die Huldigungen des künftigen Thronfolgers empfängt. Um Nichts zu verschweigen, will ich auch einen Umstand erzählen, der auf mich besonders komisch einwirken musste. Alles wurde im Kostüm probirt, bis auf die Rolle der Turandot. Ihr Kleid war nicht prächtig genug ausgefallen, um in gehöriger Pracht aus dem bunten Hintergrund vorzutreten. Der Graf hatte also eine neue Zeichnung entwerfen müssen, die aber noch nicht ausgeführt worden war. Als sie nun mit Heftigkeit sich den Schleier abriss, Kalaf in Ohnmacht sank, stand nur die Karoline aus der Kaiserkrone in einem zierlichen Negligee da. — Bald aber vergass ich das Kostüm! — Wie hat das Mädchen — nein, diese Künstlerin, muss ich sagen, sich verändert — wenigstens um einen Kopf ist sie grösser geworden. In ihrem Spiel lebt Alles, welcher Anstand, welche Kraft! jeder Finger, jeder Schritt bedeutungsvoll. In diesem Sinne mag der Graf wohl ein Zauberer sein.

Im vierten Akte ist die Musik am reinsten, alle Leidenschaften sind entfesselt und bekämpfen sich verworren durcheinander. Turandot im Negligee zeigt sich als die Männervertilgerin, die Tausenden das Herz, dann den Kopf gekostet. — Timur ist gefangen eingebracht, er soll seinen Namen und den seines Sohnes nennen. Barak warnt ihn und erkühnt sich, der Prinzessin das unerlaubte, tyrannische Mittel in heftigen Worten vorzuhalten. Die Rasende droht mit Folter, Feuertod. Aber sie vermag schon nichts mehr, als zu drohen, seit sie Kalaf sah, kann sie das Wort nicht mehr aussprechen, was Quaal und Tod schafft. „Ist so das Geschlecht?“ fragt Turandot, „das bisher so verächtlich mir erschien?“ Die eine Sklavin, Zulima, macht sie aufmerksam, wie Kalaf ihretwillen auch Tod und Folter dulden würde, die andere, Adelma, reizt sie zur Rache an. Da erscheint der Kaiser, Timur ist frei, die Henker müssen ihn lassen, er zeigt der Tochter den zürnenden Kaiser und Vater. Ja, jetzt kann er den ganzen Zorn gegen sie ausschütten, die Arme ist vernichtet. Ihr Herz sehnt sich nach Kalaf, sie verachtet sich selbst darum, sie hasst sich ihrer frühern Grausamkeit halber, und ist sich selbst entfremdet, sich selbst ein Grauen und Entsetzen, und sieht obendrein noch Alles von sich abfallen und für den Partei nehmen, den sie hassen muss, der Gewalt halber, die er über ihr Herz übt. — Turandot ist die chinesische Donna Diana. Endlich giebt sie den Racheplänen der Sklavin Adelma Gehör, die ihr die Weiberlist anräth und die Macht der List höchst humoristisch

ausführt, war mir's doch, als hörte ich den Grafen selbst in der Musik. Turandot ermannt sich, hält sich an den letzten Trost, welcher der Verzweifelnden bleibt. Sie setzt einen hohen Preis darauf, wenn es einer ihrer Sklavinnen gelingt, Kalaf dahin zu bringen, dass er seinen Namen nennt. — Die Scene verwandelt sich in die innersten Zimmer des kaiserlichen Pallastes, wo Kalaf, im Schutze der Leibwachen, wohnt. Wie zuversichtlich er sein Glück geniesst, wie er die Stolze liebt, und welche Wollust ihm die Demüthigung dünkt, die sie erlitten hat und noch erleiden muss. Da kommt Zulima. Ein heiteres Duett. Leicht durchschaut Kalaf die Gutmüthige. Sie gesteht ihm, wie froh sie ist, durchschaut zu sein, und warnt ihn vor den Klügeren ihres Gleichen. Adelma tritt auf, die Musik wird ernster. Adelma gesteht: Turandot liebe ihn, aber eben deswegen lechze sie nach seinem Blute. Er habe sie tödlich beleidigt. Tausend Mörder harren sein. Er könne den Divan nicht erreichen. Wo ihn ein Dolch verfehle treffe ein andrer ihn. Die Leibwache selbst zu seinem Schutz habe Befehl ihn im Schlaf zu ermorden. Er solle fliehen oder ist verloren. Die Musik hat einen wunderbar ernsten Karakter angenommen; da nennt Kalaf in Verzweiflung seinen und seines Vaters Namen und sinkt zu Boden. Unterm Triumph aller Instrumente eilt Adelma ab. Kalaf erholt sich noch einmal die Musik, die Adelma's Erzählung begleitet. Kalaf singt eine zärtliche Arie. Er weiht sich Turandot seinem Verderben. Turandot ist das grausame Verhängniss, das ihn vernichtet, er kann ihr nicht entgehen, ihr will er gern sterben.

Betäubt von allem Bisherigen, sah ich dem 4ten Akte zu. Er ist, was das Spiel betrifft, voll der grössten Schwierigkeiten. Kalaf stürzt zu Anfang, in den Saal des 2ten Aktes herein. Bleich, überwacht, er getraute sich nicht zu schlafen, ruft er die Mörder und entblöst seine Brust. Der Graf klopfte ungeduldig auf. Zu unschuldig, viel zu unschuldig, rief er dem Darsteller zu, mehr Wahnsinn. Der Jüngling nebst Barak mussten noch einmal hervorstürzen, aber der Graf schüttelte den Kopf. Dasselbe Hofgepränge des Kaisers erscheint von der einen Seite, die Prinzessin von der andern Seite, alles in weissen Schleiern, chinesischer Trauer. Plötzlich verschwindet die Trauer. Turandot spricht: „Kalaf, Sohn des Timur!" Die Begleiterinnen frohlocken. Kalaf ist besiegt. Aber um ihn zu lieben musste Turandot zuvor ihn besiegen, sie stürzt in seine Arme, und die blutende Adelma liegt zwischen beiden. Wieder rief der Graf: „zu unschuldig, viel zu unschuldig." Es verging eine geraume Zeit mit Gesprächen. Da wurden die Worte: Schmerz, Humor, Ironie, Wahnsinn u. s. w. in Bedeutungen gebraucht, die ich nie geahnet, und zu meinem Erstaunen verwirklichte sich alles Niegeahnte — auf der Bühne. Ich habe mir nie eingebildet, dass die Sprache so die Schauspielkunst wiedergeben kann. Aber so unterreden sich auch nur Künstler. Die übrige Auflösung erfolgt von selbst. Timur und seine Gattin erscheinen, prächtige Vermählungs-Ceremonien, der ganze Hintergrund füllt sich mit Laternen von der seltensten Art. Sterne, Sonnen, Blumen, ein prächtiges Tableau. Der Vorhang fällt. — Wir haben solch eine Oper, so kräftig in ihrer Wirkung, so reich in der Ausstattung, so voll brillanter Singpartien, mit so gewaltigem Reiz und Glanz hier noch nicht gehabt.

Grosse Pause in der Versammlung. — Die Oper, mein Freund, begann. Herr Hillert muss durch die Art und Weise, wie Sie sie aufgefasst haben, natürlich sehr gewinnen. —

Edmund ward heftig. „Kann man erzählen," rief er, „wovon man betäubt, berauscht ist; kann der Hauch des Mundes Anschauungen erschaffen? Kann ich das Gewühl von Leidenschaften, Verzweiflung, Hohn, Liebe, Trotz, was gewaltsam sich in jedem Momente ergiesst, aus meinem Geist in den Ihrigen hinüber zaubern? Bester Herr Hillert, ich habe einen Künstler kennen gelernt. Die Bühne ist das Mittel zu göttlichen Schöpfungen, mit denen sie die Konkretheit gemein hat. Da ist nichts mehr tod, nichts bleibt, was es an und für sich ist. Vereint wird alles Leben, Körper, Leidenschaft, und die Musik, der Ton ist das Innere. Der Zuhörer, weil er Musik hört, wird allweise und durchschaut die Gestalten in ihr tiefstes Sein. Ja, der Graf ist ein Mann! Wir alle beide, Sie und ich gegen ihn,

sind wir Schwärmer, Lügner, Gecken, gezierte, prahlende Affen. Er allein ist ein Mensch und im Besitz der Wahrheit."

„Junger Mann!" rief Hillert und bemühte sich vergebens zu verbergen, wie sehr ihn diese Worte gekränkt.

Edmund fuhr begeistert fort. „Gehen, hören, sehen Sie oder glauben Sie an keine höhere Vollkommenheit als die Ihre, dann noch einmal sehen Sie umgleich mir an allem bisher Geleisteten zu verzweifeln, damit aus der Verzweiflung hervorgehe, was wir beide bisher nicht geahnet. Welche Subjekte sahen wir auf unsrer Bühne. Der Auswurf der menschlichen Gesellschaft, von denen man sich zurückzog, unsre Dilletanten leisteten besseres in der Musik, Komödianten voll Bettelstolz, Bühnenhochmuth, Brodneid und Geldgier. Die Schüler des Grafen sind gegen sie Künstler, Virtuosen. Eine heilige, religiöse Begeisterung für Kunst macht unsre Bühne jetzt zum Tempel. Der jugendliche Eifer, die Lust, mit der sie sich in der Musik, in der Rolle verlieren, lässt Unglaubliches leisten, ihr künstlerischer Rausch schafft Wunder, und was Sie in klarer Besonnenheit von diesen Momenten der Weihe erzählen, dünkt dem Ungeweihten unverständlich. — Ich will ein Schüler des Grafen werden. Er muss mich in sein Institut aufnehmen."

Herr Hillert griff nach seinem Hut und entfernte sich hastig und aufgebracht.

„Was haben Sie gemacht! Er ist beleidigt, liebster Edmund, mässigen Sie Ihre Heftigkeit," sprach die Wirthin.

„Ich will es thun!" sprach er, „allein sagen Sie mir Vergebung zu. Sie sehen hier einen Freund vor sich stehn, dem sein ganzes bisheriges Thun und Treiben schlecht und gering vorkömmt. Eine neue glänzende Bahn hat sich dem Jüngling geöffnet, er verlässt das dumpfe kindische Leben, die Künstlerthätigkeit zu ergreifen; — nur eins kann er nicht lassen, eins ist seinem Herzen zu nothwendig, Ihr schönes Vertrauen, das Sie bisher ihm erwiesen, das Wohlwollen, die Achtung, die Freundschaft, wird er's auch in seine neue Sphäre mit hinübernehmen können! — Ich fühle es wohl, fuhr er fort und vergoss Thränen. Sie können sich heut nicht entscheiden, — doch morgen, vom morgenden Tag erwarte ich alles, ich werde vor Ihnen gerechtfertigt sein. — Wohlan! so komme, was da mag, soll ich der Verstosser, Verzweiflende Einsame werden. Ich habe ja ein Mittel, was mich tröstet — die Kunst."

So sprach Edmund und verliess die Gesellschaft ebenfalls, die in der seltsamsten Aufregung noch lange bis nach Mitternacht zusammenblieb. An Musik wurde nicht mehr gedacht. Vermuthungen, Wünsche, Träume, Hoffnungen und Zweifel über die Vorstellung am folgenden Abend verdrängten alles andre und sich einander selbst. Ich war Zeuge eines seltsamen Vorfalls gewesen. Wie ein und derselbe Gegenstand, der früher allgemeine Abneigung eingeflösst, plötzlich die Köpfe und Einbildungskraft aller Tonangeberinnen der Stadt entflammt hatte, und diese Verzauberung hatte ein blut-junger fast häslicher Mensch bewirkt. Sein ganzer Einfluss beruhte auf die Mode. Man war gewohnt, ihm zu glauben, man folgte seinem Beispiel. Er dachte für die ganze Stadt und die ganze Stadt liess es sich gefallen, denn sie hielt ihn für einen Kenner. — Ich vermuthete etwas von argen Ränken des Grafen.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Die „Geweihten," oder der „Kantor aus Fichtenhagen," Humoreske in 2 Theilen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Schlesinger in Berlin.

Seit Heinse's tiefgedachtem und reich begabtem Kunstroman, „Hildegard von Hohenthal" ist die hier genannte Humoreske das Erste grössere Werk kunstphilosophischen Inhalts in künstlerischer Form, das sich der Musik ausschliesslich widmet; ungleich ausgedehntern und vielfachern Inhalts, als E. T. A. Hoffmanns einzelne Bilder und Novellen. Es gab eine Zeit, wo man staatswissenschaftliche und politische, überhaupt neue philosophische Ideen nicht anders als unter der Maske von Märchen und Romanen der Menge darzustellen wagte. Das musikalische Publikum, besonders die Musiker selbst scheinen

noch nicht einmal dieser Darstellungsform ganz gewachsen; sonst müsten die vorgenannten Schriften weit mehr in das Geistesleben des Volkes eingegangen sein. Vollends in der neuesten Zeit ist es dem Eindringen der italienischen und französischen Komponisten, die sich zuerst der verbildetern höhern Klassen bemächtigten, gelungen, den ganzen Antheil des Publikums an der Kunst in einen bewusstlosen Sinnenkitzel zu verwandeln; und man muss darauf gefasst sein, wie einst Solon, den Schein des Wahnsinns auf sich zu nehmen, wenn man in diesen Taumeltagen der höhern Wahrheit das Wort reden will.

Der Verfasser der „Geweihten" hat auf die dichterische Form seines Buches gebaut, um das Interesse des musikalischen Publikums auf sich zu ziehen. Er offenbart in diesem Theile seiner Arbeit ein Streben, das ihn von den meisten Verfassern von Kunstromanen, selbst von dem genialen Heinse, zu seinem Vortheil unterscheidet. Die Darstellungen und Ansichten von der Kunst sind der Erzählung nicht, gleich fremden Blättern, willkührlich eingeklebt, sondern gehen aus der Sinnes- und Denkungsweise und aus den Situationen der Personen heraus, die in ihrem musikalischen Glauben leben und weben.

Noch einen lockernden Köder birgt und verräth das Buch, in der Portrait-Aehnlichkeit aller oder der meisten Personen mit Zeitgenossen, eine Aehnlichkeit, die sich sogar (z. B. bei Coelestin-Spontini) auf die Aeusserlichkeiten der Kleidung und Wohnung erstreckt. Der Verfasser zwar gesteht dies nur von einzelnen Momenten, und versichert: es sei ihm ausserdem nicht eingefallen, an ein bestimmtes, lebendes Individuum zu denken, obwohl er fest überzeugt sei, dass die Originale der Personen, welche seine Gemälde beleben, überall in der Welt zu finden sind.

Ref. muss dies, wie überhaupt den dichterischen Inhalt und Werth des Buches, auf sich beruhen lassen; in diesen Blättern kann nur von dem kunstphilosophischen Inhalt in Bezug auf Musik gesprochen werden, und auch hierüber wird er nur berichten, nicht widerlegen, und zwar aus einem besondern Grunde. Die Ansichten des Verfassers sind nämlich gegen die der meisten Musiker gewaltig ketzerischer Natur; er selbst prognostizirt sich, man werde ihn den musikalischen Antichrist nennen. Die Musiker werden zehnmal erschrecken und sich ärgern und schimpfen, — und doch zu bequem sein, sich die Sache auseinanderzusetzen. Davon darf man ihnen nichts sparen, vielmehr gehe dem weitern Berichte gleich ein kräftiger Belag voran. Die Beziehungen auf das Buch muss man aus diesem ergänzen.

„Nun bitte ich um Aufmerksamkeit, meine Herren," sprach inzwischen Treuhold, der vor Lottchens Fortepiano sass, und den „Don Juan" vor sich aufgeschlagen hatte. „Was zuvörderst das Sujet anbelangt, so sprachen Sie ja wohl vorhin, liebster Kapellmeister, von der deutschen Nationalität dieses Werkes. Ich habe das auch schon vielmals hören müssen; aber dieser so gepriesene Don Juan ist keineswegs aus deutschem Gehirn, sondern aus der Feder eines Italieners geflossen, und Mozart hat dies Drama giocoso, wie es der Verfasser nennt, italienisch komponirt."

„Che dice lei?" fragte Marinari den Kapellmeister, indem er ihn mit triumphirenden Blicken völlig maass. Dieser schüttelte ungläubig den Kopf und antwortete Nichts.

„Die Ouvertüre anlangend," fuhr Treuhold fort, „so ist das Andante grave im Anfange ganz vortrefflich, mit kecker Genialität hingeworfen. Es ist ein freier Erguss der Phantasie. Der Vorhang rollt auf und gestattet einen flüchtigen Blick in das dunkle Gebiet der rächenden Nemesis. Das darauf folgende Allegro ist ein ganz hübsches Musikstück, aber es ist nach einer Form gearbeitet, die zu Mozarts Zeit Mode war. Ich spreche nicht bloss von der technischen Konstruktion, sondern auch von der Melodie. Das Thema ist veraltet; dasselbe gilt von mehrern Sätzen des Allegro's: Formen werden ewig veralten; der Geist, die Phantasie allein ist ewig jung. Aber hier fehlt auch das Geistige, die dramatische Wahrheit. Ich will Ihnen das Allegro spielen. — — Nun sagen Sie selbst, finden Sie, wenn Sie unbefangen und redlich urtheilen wollen, in diesem Allegro eine Erinnerung an den Wüstling und Mörder, den die Oper Ihnen vor Augen führt? — Damit Sie mich verstehen mögen, bitte ich Sie, zwischen ewiger, dauernder und vergänglicher Musik zu unterscheiden.

Ewig ist, nach meiner musikalischen Kunsttheorie, diejenige Musik, welche, wie ich vorhin sagte, keiner bestimmten Zeit, keiner Nation, keiner bestimmten Form angehört; sondern für alle Zeiten von der Menschheit als wahr und schön anerkannt werden muss. Mit dauernd will ich diejenigen Stellen bezeichnen, welche so viel des Trefflichen in sich haben, dass sie für längere Zeit in einer, ja in mehrern Nationen fortleben können. Verstanden? — Nur was ich tadeln muss, will ich Ihnen jetzt spielen. — Die Introduktion ist in ihrem Zusammenhange schön, die geistige Auffassung des Ganzen in ihr meisterhaft. Allein schon in Leporello's Arie: „Keine Ruh bei Tag und Nacht," verletzt nach mehrern dauernden Sätzen plötzlich eine zeitige Form, ein ordinairer, veralteter Satz das zarte Gefühl mit groben Stössen. Ich meine die Stelle von den Worten: „Ma mi par, che venga gente" bis „mi voglio far sentir." — — Das Duett zwischen Donna Anna und Ottavio: „Fuggi, crudele, fuggi!" (Grausamer, weiche, weiche!) ist dagegen in seinem ganzen Zusammenhange ewig. — Das Terzett zwischen Elvira, Don Juan und Leporello: „Ah, chi me dice mai" (Ach wer wird mir nun sagen) scheint mir vergänglich. Das Ritornell ist völlig veraltet. Zwar hat dies Terzett mehrere schöne und originelle Stellen; allein das rettet nicht vom Untergange. — In Leporello's Arie: „Madamina" (gnädiges Fräulein) würde ich das Allegro für ewig erklären müssen, wenn sich Mozart nicht beim 18, 19, 22, 23, 26 und 27sten Takte vom Teufel hätte reiten lassen und hier nicht wieder ordinaire Sätze eingemischt hätte. Das dem Allegro sich anschliessende Andante: „Nella bionda negli ha l'usanza" (An den Blonden lobt er immer) ist veraltet. Das Thema hier und der beliebte Menuett aus Don Juan ist mir wenigstens unausstehlich. Beides hat auch in Rhythmus und Melodie Aehnlichkeit. Mir kommt es jedesmal vor, als ob ein Paar steife Spiessbürger aus Schilda dazu tanzen müssten. Wohlverstanden, ich spreche hier nur vom Thema des Allegro's; denn später entwickeln sich schöne und wahre Melodien. Die Stelle: „Sua passione predominante etc." (Doch vor allen wählt er immer sich ein junges Frauenzimmer) ist durch ihren Ernst wahrhaft komisch, und die Stelle: „Non si picca;" (Und dann war's ihm einerlei, ob sie dumm oder witzig sei) mit dem wiederkehrenden Triller auf Fis drückt meisterhaft die Lüsternheit des alten Fuchses aus. — Hören Sie hier das Duett Zerlinens und Masetto's mit dem fröhlichen Chor tanzender Landleute: „Giovinette che fate all' amore." (O ihr Mädchen zur Liebe geboren). Es ist eines der veraltetsten Stücke aus Mozarts Nachlass, und kann in 20 Jahren gar nicht mehr gehört werden. Ich räume Ihnen ein, dass harmlose Fröhlichkeit eines schuldlosen Völkchens treffend darin ausgedrückt ist, sehe auch gar wohl ein, dass die grosse Einfachheit der Melodie und Harmonie absichtlich ist; aber die Melodie ist trivial." —

Hier sprang Toutmême, der sich nicht länger halten konnte, wüthend auf. „Trivial," schrie er, „Herr, haben Sie mehr Achtung vor dem unsterblichen Manne! Lassen Sie Ihre Hände von solchen Heiligthümern! Mir klingt das göttlich schön, nicht trivial; aber Ihre Bemerkungen sind trivial — nein — schändlich!" —

Marinari krähte vor Freuden. Graupner sagte: „Aber wirklich mir hat gerade dieser kleine Chor sehr schön gefallen. Die Melodie ist doch so angenehm, man möchte wirklich gleich tanzen."

Treuhold suchte Toutmême zu besänftigen. „Freund," sprach er, „ich habe ja nicht die Absicht, Ihnen wehe zu thun, oder Mozart, den ich unaussprechlich verehre, zu entheiligen! Wahrlich nicht, er ist mir so theuer wie Ihnen. Allein man muss, wo es darauf ankömmt, sich weiter zu fördern, um Himmelswillen nicht blinder Verehrer sein. Bleiben Sie, lassen Sie mich fortfahren. Wenn Ihnen die Kunst lieb ist, müssen Sie mich hören. — So, setzen Sie sich wieder. — Ich verlange nicht, dass Sie mir unbedingt beipflichten sollen. Prüfen Sie, ich bitte Sie inständig, als ein verständiger Mann, was ich sage. Gehn Sie recht ehrlich, recht unparteiisch zu Werke, so werden Sie sich überzeugen, dass, was ich anführe, einer sorgfältigen Beachtung wohl werth ist, und dass ich nicht Unrecht habe. — Ich wiederhole also, die eben gespielte Melodie ist trivial, und spanische oder italienische Landleute würden nach ganz andern Tönen tanzen

als nach diesen, die der ehrliche Deutsche, an sein heimathliches Landvolk denkend, erfunden hat. In den Tänzen darf nämlich die Nation nicht verkannt werden. Tanzmusik muss daher stets in der nationellen, rhythmischen Form erscheinen. Gehen wir weiter. Dies Duett zwischen Don Juan und Zerline: „Gieb mir die Hand mein Leben!" ist ewig. Wie bedauernswürdig wär' ich, vermöcht' ich dies nicht zu empfinden! — Die hierauf folgende Arie Elvirens: „Ah fuggi il traditor!" (Ach fliehe den Bösewicht) ist — ein formelles Kunststück, also vergänglich. Das Quartett: „Non ti fidar o misera" (O trau' dem falschen Heuchler nicht) mag dauernd sein, ewig ist es gewiss nicht. Aus jeder Note hört man den deutschen Komponisten heraus. Die letzten 18 Takte sind schwerfällig über alle Maassen. Aber wie versöhnt nun auch die darauf folgende Scene und besonders die Arie Anneus: „Or sai chi l'onore" (Du kennst den Verräther!) — Das Champagnerlied ist zwar trefflich, aber ebenfalls nicht ewig. Man hört darin deutsche Melodie, deutschen Rhythmus. Dann kommt Zerlinens liebliche Arie: „Batti, batti o bel Masetto" (Schmeichle, tobe, lieber Junge). Sie ist ewig — bis zum Allegro, von da an trivial; dem Erfolg nach kann sie also nur dauernd sein. Sobald Mozart tanzen will, zeigt er, dass er ein schwerfälliger Deutscher ist. Hier jauchzt und tanzt aber die Empfindung Zerlinens. Mozart hat selbst das Leere seiner Melodie gefühlt, und deshalb lässt er, was nun vollends, da ein Mädchen singt, psychologisch unrichtig ist, den Bass hinab- und hinaufbrummen, um doch etwas Leben hinein zu bringen. Wie schön das Finale des ersten Aktes, wenn nur keine Tanzmusik hätte angebracht werden müssen! Allein bei Don Juans Aufforderung: „Adesso fate core" (Auf, und mischt Euch in die Reihen! klingt es, als ob pommersche Bauern mit ihren breiten Sohlen die Erde zu stampfen begönnen. Nach mehrern ewigen Zwischensätzen tritt dann der berühmte Menuett ein. Nun hören Sie. — Hat Mozart spanische Gravität ausdrücken wollen, so ist ihm dies schlecht gelungen. — — Ha, sehn Sie nicht den Herrn Bürgermeister Nikolaus Staar aus Krähwinkel, zierlich frisirt und toupirt und mit steifem Zopfe im karmoisinrothen Frack mit blitzenden Stahlknöpfen, in einer langen, seidenen und goldgestickten Schoosswente, schwarzen Hosen und gestreiften seidnen Strümpfen, ein langes Lerchenspiess an der Seite, und die Frau Ober-Floss- und Fischmeisterin Brendel, im Reifrocke und Schuhen mit Absätzen; sehen Sie nicht, wie sich Beide mit grösster Zierlichkeit und auf den Fusspitzen einherschreitend, was Weniges den Hintern zeigen! — Ich möchte toll werden, wenn ich das Zeug im Don Juan höre! — Ach, es kommt aber noch trauriger! Das Allegro: „Ripossate vezzose ragazze" (Ihr Mädchen zur Freude geboren!) ist wirklich miserabel. Es würde nicht zu ertragen sein, wenn nicht hin und wieder ein Paar Takte einigermaassen gelungen wären. Man sagt zwar: Interdum dormitat bonus Homerus; allein zum Teufel, Homer soll nicht schlafen! Das ist wieder ein miserabler Entschuldigungsgrund. — Nun, das war der erste Akt. Wollt Ihr noch mehr hören, meine Herren! — Man wird uns im Saal vermissen. Ich will aber nur fortfahren; denn indem ich hier weiter blättere, finde ich, dass ich gleich anfangs viel loben muss. Das Allegro assai: „Eh via buffone" (Gi b d'ch zufrieden, Affengesicht! ist vortrefflich, wenn gleich nur dauernd; — ewig aber das darauf folgende Terzett: „Ah taci ingiusto core" (O Herz hör' auf zu schlagen!) So lange Menschen diesen Erdball bewohnen, so lange das Himmelsgeschenk der Musik ihr Dasein verschönen wird, so lange werden diese Töne währen. Das Ständchen Don Juans: „Erscheine holdes Mädchen," halte ich für dauernd. — Allein nun hören Sie wieder! — Zu welcher Erwartung berechtigen die ersten 6 Takte dieser Arie Don Juans: „Metà di voi, qua vadano" (Gieh keck auf jene Seite!) Wie werden sie erfüllt; denn nun folgen ziemlich 30 Takte, welche ganz ordinair sind." —

„O sicuro," äusserte hier Marinari, „diese Arie sei ganz ordinair."

„Aber mein Gott, so lesen Sie doch nur die Worte!" sagte Toutméme verdriesslich. „Ist es nicht bewunderungswürdig, dass er sie so komponirt hat?"

Ganz kalt antwortete Treuhold, ohne von den Noten aufzusehen: „Nein, es ist bewunderungs-

würdig, dass er sie überhaupt komponirt hat. Die Schuld bleibt hier immer nur Mozarts. Doch er versöhnt wieder. Denn ewig ist die nun folgende Arie Zerlinens: „Vedrai, carino, se sei buonino" (Wenn Du fein fromm bist, so sollst Du sehen.) Welche liebenswürdige Unschuld wird durch diese Töne bezeichnet! — Das Sextett: „Sola, sola," (Hier in dieser Finsterniss soll ich meines Gatten harren) halte ich nur für dauernd. Wir haben keine Zeit es durchzunehmen. Aber darin kämpft einmal Wahrheit und Lüge, Erguss des Genies mit den Fesseln der Mode aus Mozarts Zeit! — Die Arie Leporello's: „Ah pieta" (Mitleid, Mitleid, schöne Damen!) ist wahrhaft komisch und ewig. Auch Ottavio's Arie: „Il mio tesoro in tanto" (Indess eilt zur Geliebten) ist ewig. In dem Duett: „O Bild von Marmorstein" kämpft dagegen wieder ein ausserordentliches Genie mit der Trivialität. Es ist Staunenswürdiges darin; aber auch des Schlechten Manches. Staunenswürdig sind wirklich alle diejenigen Stellen, in denen Leporello seine Furcht vor dem Geisterbilde zu erkennen giebt, so wie das einfache Ja des Geistes; schlecht sind der 1ste—6te, der 28ste—43ste und der 99ste Takt bis zum Ende. Ewig würd' ich das Rondo: „Non mi dir', bel idol mio" (Zweifle nicht, Du mein Getreuer) nennen, wenn nicht der Schluss des dazu gehörigen Allegretto's, und zwar die letzten 7 Takte, trivial und veraltet wären. Diese wenigen Takte vernichten das Ganze. — Das Finale hat seine Schwäche wieder in den Tanzstellen. Das Allegretto: „Bravi, cosi rara" (Bravo, brav ihr Herren) ist kaum anzuhören, und das „Frai due" (Ja, gern schmaust' ich hier mit Ihnen) ist ein Allegretto, wie man es in Pleyelschen Anfangssonaten findet. Wie konnte Mozart so Etwas schreiben?" — —

(Schluss folgt.)

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Eingesandt.)

Als nach Beendigung des traurigen Interregni, welches für die Leipziger Bühne nach Ablauf der jetzt hier anwesend und eben im Begriff ist nach 10jährigen, so vielfach besprochenen (um nicht zu sagen beschrieenen, und doch vielleicht noch nirgends im Zusammenhange richtig gewürdigten) küstner'schen Impresa, der Rath dieser Stadt, mit der K. S. Theaterdirektion ein neues Abkommen, die städtische Bühne betreffend, einleitete, kam ihm die gedachte Direktion mit dem erfreulichen Anerbieten entgegen, das Personale ihrer italienischen Oper alljährlich zu 12 Gastvorstellungen nach Leipzig zu senden. Dieses bestens acceptirte Versprechen ist jetzt zum ersten Male erfüllt worden, und die italienische Operngesellschaft — die erste seit Guardasoni's letzter Anwesenheit in Leipzig im Jahr 1794 — ist am 11. Mai mit grossem Beifall aufgetreten, welcher seitdem bei jeder neuen Produktion gestiegen ist. — Sie haben mir die Erlaubniss ertheilt, Ihnen über diese Episode in den Annalen der musikalischen Kunst für Leipzig einen kurzen Bericht mitzutheilen. Ich eröffne denselben, zu besserer Verständigung, mit einer kleinen Karakteristik der gegenwärtig bei dieser Gesellschaft angestellten Künstler, und bitte um die Vergünstigung, die bei jeder einzelnen der gegebenen Opern kurze Bemerkungen über Gedicht, Musik und Ausführung derselben anschliessen zu dürfen.

Zuerst gedenke ich, wie billig, des musikalischen Anführers und Leiters der Gesellschaft, des verdienstvollen Kapellmeisters, Ritter Morlacchi. Da ein Zufall mir gerade jetzt einen ältern Jahrgang der Leipziger musikal. Ztg. in die Hände führt, in welchem eine Korrespondenz-Nachricht aus Rom dazu bestimmt ist, den damals 25jährigen Mann in die musikalische Welt Deutschlands einzuführen, so erlaube ich mir, diesen Brief im Auszuge zu wiederholen.

Rom, Ende Februar 1816.

Sie haben in Ihren Blättern erklärt, dass es Ihnen Freude mache, jungen, ausgezeichneten Talenten den Eintritt in die Welt zu erleichtern. Dieses Blatt ist bestimmt, Ihnen ein solches Talent zu empfehlen, welches, jetzt in seinem Vaterlande herrlich aufblühend, in Deutschland seine vollendete Ausbildung suchen wird. Ich spreche von Herrn Franz Morlacchi, einem jungen Komponisten, der aus Perugia gebürtig,

jetzt hier anwesend und eben im Begriff ist nach Dresden abzureisen. Ich kenne ihn persönlich und zwar nicht blos obenhin; ich will von ihm als Menschen nur sagen, dass er ein junger Mann von Geist und äusserst bescheiden ist, dass er ganz in seiner Kunst lebt, in derselben unermüdlich arbeitet und durch sie sich glücklich fühlt. Er hat für seine Jahre schon sehr viel geschrieben — natürlich aber sind diese Werke in Deutschland nicht bekannt. Eine hier in Rom komponirte Opera buffa (la principessa per ripiego) dasselbe Sujet, welches Paer unter dem Titel: „Je principe di Taranto" bearbeitet hat, hat, trotz der mittelmässigen und zum Theil sogar schlechten Sänger gefallen, Kennern sowohl, als der Menge. Diesen Karneval nun schrieb er für das Teatro Argentina die Opera Seria: „le Danaidi." Die Hauptpartien für die Haeser und Zacchinardi. Die Oper ist mit einem fast beispiellosen Enthusiasmus aufgenommen worden. So viel auch die Ausführung mag beigetragen haben, so gebührt doch dem Werke selbst sein volles Recht. Der Hauptkarakter der Musik ist — und muss in Italien sein — ausdrucksvolle, angenehme, leichte Melodie; aber der Tondichter bringt auch Leben und Mannigfaltigkeit in die Harmonie und Begleitung. Zuweilen wird auch er, nach der Weise der Zeit, ein wenig bizarr; aber man sieht leicht, dass wo er extravagirt, dies nichts Erquältes, sondern das Aufbrausen eines feurigen Geistes, und daher auch immer von Effekt ist. Die Flecken, welche eine scharfe Kritik allerdings im Einzelnen nachzuweisen vermöchte, deuten nicht auf Unkenntniss oder Schwäche, sondern eher auf allzugrosse Fruchtbarkeit und noch nicht genug beherrschte Lebhaftigkeit. Möge er überall die verdiente günstige Aufnahme finden!" —

Was nun M. in seiner 20jährigen Dienstzeit zu Dresden als Komponist geleistet hat, darüber ausführlicher zu sprechen wird sich Gelegenheit finden, wenn seine letzte grössere Schöpfung, die Oper „Colombo," wie zu erwarten steht, in Leipzig auf die Bühne gebracht wird. Als Chef der Oper ist ihm der dresdner Hof und das dortige Publikum (insofern sich nämlich dieses für die italienische Oper interessirt) dafür Dank schuldig, dass er es nie an Sorge hat fehlen lassen, das Personale derselben durch Engagement guter Subjekte in dem den beschränkten Verhältnissen nach möglichstbestem Stande zu erhalten. Ich nenne hier, als durch ihn, entweder nach persönlicher Bekanntschaft auf seinen mehrmaligen Reisen nach Italien oder auf Empfehlung ihm bekannter, gediegener Männer, für Dresden gewonnen: Benincasa, den leider zu früh verblühten trefflichen Tenor: Canti, Zezi, Rubini, Buonfigli und vor allen die Pallazzesi. Auch für die Rekrutirung und Kompletirung seines Orchesters hat er stets mit Eifer und Umsicht gesorgt. Dem lästigsten Theile seiner Dienstobliegenheiten, dem Einstudiren neuer Opern, deren in Dresden in der Regel jeden Winter 4 gegeben werden, steht er mit Anstrengung aller Kräfte und der rühmlichsten Genauigkeit vor. Wer diese Geduldproben durch Autopsie kennt, weiss dies Verdienst zu würdigen, welches bei einer nicht festen Gesundheit doppelten Dank von denen verdient, welche durch das ausgefeilte und sorgsame Vorbereiten der öffentlichen Produktion ihren Kunstgenuss auf das beste gepflegt wissen. —

Dass der, als Kenner der Theorie und Praxis im Bühnenleben längst bekannte und geschätzte Hofrath Winkler, als Intendanz-Mitglied mit der Aufsicht auf das Scenische in den Vorstellungen der italienischen Opern besonders beauftragt ist, wird Ihnen bekannt sein. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 5. Juni — № 23. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Am folgenden Morgen war die ganze Stadt in Aufruhr und Bewegung. Ein Billet, das man am Abend vorher noch verschenken gewollt, entschied heut über Glück oder Unglück. Sogar der Spekulationsgeist hatte, wie gewöhnlich bei dem allgemeinen Interesse seinen Vortheil gesucht. Juden rannten durch die Strassen und schrien. Noch einen Platz zu „Turandot," der chinesischen Oper, heut Abend. Man drängte sich um sie her. Einer überbot den Andern. Es fand eine förmliche Auktion an den Strassen-Ecken, auf dem Markt statt, nur dass die Gassenjungen immer mitboten. Manche Dame hätte Herz und Hand um ein Komödienbillet gegeben. Man wusste mit all denen nichts anzufangen, die keines hatten. Wie sollte sich wohl eine glückliche Dame heut mit einer unglücklichen unterhalten. Sie konnte nicht fragen, „wie werden Sie sich anziehen? Ich trage das und das Kleid mit dem und dem Besatz u. s. w., oder sind Sie schon engagirt hinzufahren? mit wem? wie viel Personen sind Sie? ich fahre mit dem und dem, wir sind gerade vier in einem Wagen, und so ist er voll."

Um 11 Uhr endlich erreichte der Aufruhr seinen Gipfel. Der Polizeibürgermeister Wegener sandte Einladungskarten umher zum Ball en masque nach dem Schauspiel. Der Graf und das Schauspielpersonal in ihren Kostümen würden sich bei ihm einfinden. Nun gab es kein höheres Interesse für die Menschheit, als das Theater. Die entferntesten Bekannten liessen sich beim Bürgermeister melden. Es war wider die Etiquette, aber bei so ausserordentlichen Gelegenheiten hielt man alles für erlaubt. Es war ein freundlicher Wintertag und besonders gegen Mittag sehr gelinde. Alle Modehandlungen hatten ihre Läden mit Masken-Anzügen ausgestellt. Herren in Pelzen, Damen in Enveloppen eilten durch alle Strassen, von Laden zu Laden. Die Stadt gewann das Ansehn als ob Markt oder Messzeit darin wäre. Vor der Wohnung des Bürgermeisters wie vor dem Theater stand die gaffende Menge, und ein lautes „Ach!" erscholl so oft etwas hineingetragen wurde. Um 2 Uhr trat endlich Ruhe ein, man ging zu Tisch und zur Sieste, um sich auf die wichtigen Werke der doppelten Toilette und des doppelten Festes gehörig vorzubereiten.

Der Graf hatte mir einen Platz in der Mittelloge des ersten Ranges angewiesen, damit ich die Dekorationen gehörig überschauen könne, welche, wie er sagte, vielleicht das beste am ganzen Stücke wären. Das Haus gewährte in der That einen überraschenden Anblick. Es war eigen zur Eröffnung ausgeschmückt worden. Festons von Gaze mit silbernen breiten Tressen und Frangen liefen um alle Range, verschlungen mit Blumengewinden. Die Säulen waren mit dicken Blätterkränzen umwunden, überall waren Lampen angebracht. In den ersten Reihen gewahrte man die geschmückten Damen voll Spitzen, Blonden, Stickereien. Diamanten, Gold und Edelsteinen, dahinter die Herren in feierlichem Schwarz. Ueberall herrschte geschäftige Konversation. Jeder wünschte allgemeines Augenmerk zu werden. Nur ein Mann stand mit ernsten Mienen, hellblauem Pelze und buntem Halstuche da. Es schien als könne er nichts begreifen von allem, was er sah. — Es war der Konzertmeister Hillert.

Schon die Ouvertüre erregte lautes Beifallklatschen und ebenso die erste Dekoration. Der

Vordergrund, wie Edmund ihn beschrieben, im Hintergrunde Peking mit dem Porzellan-Thurm, nach einer bekannten Zeichnung. Jedes Musikstück wurde beklatscht. „Tod oder Turandot" Da Capo begehrt. Die jungen Künstler mussten viel schon gesehen haben. Kalaf gestikulirte mit einem Feuer und einer Sicherheit zum Erstaunen. Der Marsch der Verschnittenen und das chinesische Marschiren mit kurzen Schritten verfehlten ihre Wirkung nicht. Unter lautem Beifall sank der Vorhang, der Graf hatte gesiegt.

Edmund hatte den Grafen ganz missverstanden. Da er von Reminiscenzen sprach. Der Chor der Verschnittenen, der die Polster bereitet mit der Soloparthie des Anführers (Othello's A-dur Arie) sollte nur die Tendenz der neuern Opernmusik verhöhnen. Die kastratenartige Falsettparthie, die Triller und Rouladen, hier in China war es an seinem Platze. Die leise Beimischung eines komischen Elementes, ein Druck, ein Ton erklärten alles. Der nun folgende chinesische Marsch mit der Kindermusik parodirte den Elephantenaufzug der Olympia, das Hofceremoniel: die erste Scene des Fernando Kortez Unglaublich komisch war es, wenn mit dem mächtigen Paukenschlag ein ganzer Haufe Chinesen sich glatt zu Boden warf, vorüberzog und ein andrer unter eben dem Knall dasselbe Manöver machte. Alles war auf Effekt berechnet, und die grösste Ueberladung durch einen bewunderungswürdigen Geschmack gemildert. — Als Turandot ihren Schleier abriss, Kalaf von der Macht der Schönheit und Liebe überwältigt, chinesisch vor ihr hinsank, entstand ein Bild, wie sich nicht leicht etwas phantastischeres denken lässt. — Aber welch eine Figur auch diese Turandot. So majestätisch musste die Orientalin, den Orientalen zur Verzweiflung bringen. Ein Inbegriff von Jugend und Fülle, gekleidet in Scharlach-Taffet, brennend von dunkelrothen Flittern. Sie überschrie alle Farben wie Trompetenton. Ihr Haar war glatt aus Stirn und Nacken gestrichen und auf den Schädel hoch aufgeflochten. Ein hoher japanischer Blumenschmuck von schillernden Steinen gaben der Erscheinung einen wundersamen Reiz, und ihre Stimme, welche Gewalt, welche jungfräuliche Frische mit dem Burlesken hatte der Akt begonnen; zuerst wirkten Dekorationen und Aufzüge, dann trat Musik hinzu, und wo diese sich erschöpft, mussten Leidenschaften und Darstellungseifer aushelfen. Als Turandot verzweifelnd aus dem Divan eilte übertäubte donnernder Beifall die Musik. Kalaf und Turandot mussten vor den Vorhang erscheinen.

Der einmal entfesselte Enthusiasmus schwieg nun nicht wieder. Der dritte und vierte Akt wurde beständig mit Da Capo's unterbrochen. Kalaf und Turandot mussten mitten aus der Handlung auf's Proscenium vortreten, um ihren Beifall in Empfang zu nehmen. Aber beide übertrafen auch alles, was ich irgend erwarren konnte. Der Graf hatte mir gestanden, dass er vom 3ten und 4ten Akte nichts hoffe, es gehe über die Kräfte seiner jungen Darsteller, was er darin verlange. — Ich aber bildete mir ein, einen solchen jugendlichen naiven Schmerz und Wahnsinn niemals noch auf Bühnen gesehen zu haben. — Ich erblasste, da Kalaf wahnsinnig in den Divan stürzt, die Kleider zerreissend, indem er sich die Brust entblösst, die Wachen auffordert, ihre Spiesse in sein Herz zu bohren. Wie er Schwert und Dolch aus der Scheide fort hoch in die Suffiten schleuderte und mit orientalischer Leidenschaft alle Verderbensmächte über sich hinauf beschwört, sein Leben und seine Geburt auf's Grässlichste verflucht. Eben so sein stummes Spiel, sein starres Staunen, da Turandot ihm ihre Liebe erklärt — bewunderte er etwa selbst die Turandot, wie sie sich flehend vor ihm zerknirschte, in Thränen lachte, in Tönen weinte! Manche Worte sprach sie nur, dann rollte wieder Musik von brillanter Höhe zur mächtigsten Tiefe. Sie erschöpfte das Gefühl. Da trat der Schreck ein die Selbstmörderin Adelma liegt zwischen den liebenden mit dem Paukenschlag aus der Vastalin. Der gespannte Zuschauer war keiner weitern Erregung fähig, der Schreck dünkte ihm Labsal; gewaltsam nur konnte er wieder beruhigt werden.

Hier auch ward mir die Adelma klar. Die Darstellerin war leider der Absicht des Grafen nicht gewachsen. Sie beginnt den 3ten Akt mit einem Recitativ. Ihr Bruder ist als ein Opfer der Turandot gefallen. Ihr Vater, der sich aus

Rache gegen China waffnete erschlagen, und sie gefangen worden. Sie schwört in einer Arie, Turandot, von der sie weiss, dass sie Kalaf liebt, durch ihren Kaltsinn zu verderben, sobald diese ermattet, fragt sie, ob sie Kalaf mehr liebe, als ihren Ruhm und Stolz. Im Duett mit Kalaf muss sie zeigen wie unglücklich dieser ohne Hoffnung wäre. Und wie sie stirbt, gesteht Turandot in ihrer Zerknirschung ein, selbst Adelmas Keuschheit war nur Liebe zum Kalaf. Leicht kann eine Adelma die Turandot ausstechen, aber diese Turandor, war ein Wunder der Jugend und Musik, eine Thräne, die Liebe selbst war sie, wenn diese ganz Schmerz ist.

Als das Laternenfest schon den Schluss andeutete und eine Seiltänzergruppe, die der geschickte Graf in aller Eil' am halben Tage noch für seine Vorstellung engagirt in den kühnsten Sprüngen das Schlussballet gab, weinte und schluchzte noch Alles in den Logen rings herum. Ich selber sah mit Thränen in den Augen den närrischen Luftspringern zu. Der Vorhang fiel, das ganze Personal ward gerufen und das Stück für den folgenden Tag wieder begehrt.

Das ganze zahlreiche Personal erschien in einer Gruppe. Der Graf zwischen Kalaf und Turandot. Da der tolle Lärm schwieg, sprach er:

Verehrungswürdigste! Ihre Güte ist uns um so schätzbarer, weil wir nur Anfänger sämmtlich in der Kunst sind. Nichts haben wir ihrer würdig, als den guten Willen, den glühenden Eifer sie zu verdienen. Erhalten Sie uns dies Wohlwollen, es wird das schätzbarste Kleinod sein, indem wir die Künstlerbahn hinanstreben.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Potpourri sur des Thèmes de Winter pour la Clarinette avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte par Louis Spohr. Oev. 80. Berlin chez Schlesinger.

Die glückliche Wahl zweier Thema's aus dem „Opferfeste," übertragen auf ein Instrument, welches der menschlichen Stimme so nahe steht, lässt schon unter Spohrs Bearbeitung etwas Vorzügliches erwarten. In der That giebt es wenig Musikstücke für Klarinette, die eine grössere Wirkung auf den Zuhörer machen. Ein schöner Gesang, Passagen, die dem Instrumente angemessen sind, lassen dieses nicht ganz leichte Werk mit Liebe und Ausdauer studiren. Der Klavierauszug ist ebenfalls sehr zu empfehlen, da sich diese Piece mit dem Pianoforte allein in einem geselligen Zirkel gut ausnehmen wird.

Fantaisie et Variations sur une Thême de Danzi pour la Clarinette, 2 Violons, Alto et Violoncello ou Clarinette et Pianoforte par Louis Spohr. Oeuv. 81. Berlin chez M. Schlesinger.

Diese Fantasie (B-moll) beginnt mit einem grossartigen Allegro molto, worin die Klarinette eine dem Rollen des Donners ähnliche Figur imposant durchführt. In dem darauf folgenden Gesang ist diese Figur im Violoncelle weiter durchgeführt und leitet zum Hauptthema (B-dur) ein. Dieses musikalische Tongemälde, welches schön und erhaben komponirt ist, wird, sorgfältig studirt, auf die fernere Ausbildung der Klarinette seinen guten Zweck nicht verfehlen.

Tausch.

Berichte.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Eingesandt.)

(Fortsetzung.)

Signora Pallazzesi — aus Pesaro, wie Rossini, gebürtig, hat ihre Kunst-Karriere im Herbst 1824 in Dresden begonnen, für welche Stelle sie durch ihren Gesanglehrer, den Maestro Scolari in Pesaro empfohlen wurde. Die herrliche Naturgabe einer vollen Mezzo-Sopranstimme, welche sich mit Leichtigkeit zu dem für die heutige italienische Opernmusik nun einmal unumgänglich nothwendigen Passagen-Werk hergiebt, machte sich gleichsam von selbst, und noch ehe die künstlerische Zeitigung derselben eigentlich begonnen hatte, sofort bei ihrem Debut als Zelmira geltend; und hat das treffliche Mädchen zum Liebling des dresdner Publikums gemacht. Ihre musikalische Bildung zu fördern,

hat die P. im vorigen Jahre eine Reise in die Heimath gemacht, daselbst in Mailand für sich und durch Anhören der in der Stagione della Prima vera 1829 dort Anwesenden trefflichen Künstler (Rubini, Tamburini, Lorenzani, Tosi) studirt, dann sich in Lugo und Genua mit Glück selbst versucht. — Wenn es ihr nun auch an einer festen und sichern musikalischen Bildung zur Zeit noch fehlen mag, so hat dies bei ihrem Verhältniss als italienische Sängerin, welcher jede Partie von dem Vorgesetzten des Instituts, dem sie angehört, sehr sorgfältig und durch unzählige Proben einstudirt wird, minder zu bedeuten; denn das Publikum sieht, wie bei einem schönen Blumenflor, nur das fleissig gepflegte Produkt, und nicht den Schweiss des Gärtners.

Signora Schiasetti ist die Tochter eines in Diensten des Napoleonischen Königreiches Italien nicht ohne Kriegsruhm gestandenen, und in der Blüte seiner Jahre im spanischen Kriege in Catalonien — gefallenen Generals. Den Vortheil der in diesen Verhältnissen gewonnenen allgemeinen Bildung hat sie in die theatralische Laufbahn begleitet, welche sie im Jahre 1818 bei der damaligen italienischen Hof-Bühne zu München mit Glück begonnen, nach Auflösung dieses Instituts bei der italienischen Oper in Paris, und seit dem Herbste 1826 bei der ital. Oper in Dresden rühmlichst fortgesetzt hat. Ihre Stimme ist nicht ein eigentlicher Alt — wie die Borgondio, Pisaroni, Mariani (für die beiden letzten sind die bedeutenden Alt-Partien in Rossini's Partituren geschrieben, und namentlich der Arsace für die Mariani), sondern ein Mezzo-Soprano von nicht sehr bedeutendem Umfange und noch mehr nach oben als nach unten; auch durch natürliche Frische des Timbre und eigenthümliche Kraft bei weitem minder ausgezeichnet, als die der Pallazesi. Dagegen steht sie in künstlerischer Ausbildung des Vortrages, in eigner freier Behandlung, und in musikalischer Festigkeit über jener, so dass man das Verhältniss beider als Gesangkünstlerinnen mit dem Worte bezeichnen könnte, dass die Schiasetti eine eigne freie Einsicht in das Wesen des Gesanges, die P. aber nur eine — oft durch fremden Standpunkt bestimmte — Ansicht von diesem Wesen besitze.

Die beiden Tenoristen der Gesellschaft, welche in Leipzig auftreten sollen — Herr Buonfigli ist in Dresden für den Dienst in der katholischen Kirche zurückgeblieben, sind Herr Rubini und Herr Pesadori. Der erstere, ein Bruder des jetzt allgemein für den ersten Tenor Italiens gehaltenen Rubini aus dem tenorreichen Bergamo — hat in seiner mehrjährigen Anstellung in München (1818—26) den Ruhm eines höchstgebildeten Sängers bewährt, den er früher in Italien (besonders in Mailand und Genua) sich erworben. Er beherrscht eine an sich nicht starke und metallreiche Stimme mit ausnehmender Sicherheit, trägt mit vielem Schmelz und schöner Verbindung der Töne, mit Ausdruck und Grazie vor. Seine netten Fiorituren gleichen sauber ausgeführten Miniatur-Bildern und in der Zartheit seiner Verzierung ist er ein Sontag. Kräftiger und körniger ist die jugendlich frische Stimme seines Nebenmannes, gleichfalls mit leicht ansprechender und gefälliger Agilita, aber hier fehlt es an der Feinheit des Geschmacks und dem sinnigen Ausdruck.

Der Basso serio Zezi (aus Mayland gebürtig und dort als Extraneer des Konservatorii unterrichtet) hat seine theatralische Laufbahn (durch Morlacchi wurde er im Frühjahr 1822 für die dresdner Bühne gewonnen, mit Ruhm betreten und auf derselben bedeutende Fortschritte gemacht. Seine durchaus einen edeln Karakter tragende Stimme ist zwar nicht durch eine besondre Tiefe ausgezeichnet, aber sie beherrscht durch ihren reinen kräftigen Ton, welcher nie, wie bei so vielen Bassisten durch Forciren hohl oder rauh wird, Chor und Orchester mit durchdringender Kraft. Für Ausbildung derselben zu gewandter Fertigkeit ist der lobenswertheste Fleiss sichtbar vorhanden. Ausserdem eignet eine sehr sehr schöne Körper- und Gesichtsbildung den trefflichen Sänger vorzüglich zu einem theatralischen Darsteller. — Nicht ganz so schön, aber dafür biegsamer ist das Organ des zweiten Bassisten der Gesellschaft des Signor Vestri, eines jungen, erst seit Kurzem aufgetretenen, Florentiners.

Der Basso Benincasa ist schon lange — da er ziemlich 20 Jahre in Dresden fixirt ist — als ein Darsteller von viel natürlichem Humor rühmlichst bekannt, welchem als Sänger eine volle leicht ansprechende und sehr bewegliche Stimme trefflich zu Statten kommt.

Die in früherer Zeit als Prima Donna der Guardasoni'schen Gesellschaft in den letzten Jahren des Bestehens derselben zu Prag (dort schrieb Paer für sie die Partie der Sophia im „Sargino") und die von 1808 an in Dresden als höchst gebildete Sängerin und besonders als Darstellerin im Gebiete zarter Empfindung (Vestalin, Emmeline, Camilla) und der Schalkhaftigkeit (Rosina im „Barbiere di Seviglia," Rosa in: „le cantatrici vilane" u. s. w.) mit vollem Recht gefeierte Caravoglia Sandrini begleitet jetzt die Gesellschaft, um mit ihrem noch immer frischen mimischen Talente am nöthigen Orte auszuhelfen.

Zwei Anfängerinnen, Dlle. Schebert aus dem Singe-Chor der dresdner Oper ihrer frischen und ausgiebigen Stimme halber zu Solo-Partien in der Oper herangebildet und Dem. Emmering (früher in Wien) sind als seconde Donne im Sinne der italienischen Oper zu betrachten. —

Die erste Opernvorstellung war am 11ten Mai und wiederholt am 15ten.

Semiramide, von Rossini.

Als Voltaire im Jahre 1748 seine Tragödie „Semiramis" auf die Bühne brachte, und in derselben mit gereifter Kunst seine eigne frühere Behandlung des nämlichen Gegenstandes (unter dem Titel „Eriphile" 1732 gegeben) überbot — die in ihrer Art herrlichen Werke: „Mahomet" und „Mérope" liegen dazwischen — da konnte er, welcher seinem grossen Freunde auf Preussens Throne es so sehr verdachte, als dieser die Merope als italienische Oper auf seine Bühne bringen wollte, wol kaum erwarten, dass nach 70 Jahren ein beliebter italienischer Tondichter die zu einem Operntexte verarbeitete Imitation seines Werkes mit dem Zauber seiner Kunst in ein andres artistisches Gebiet versetzen, und dass dieses neue, seinem Urbilde eingepfropfte Opus Europa durchwandern würde. Und in der That muss man darin seinem scharfen Urtheile Recht geben, dass sich dieser heroische Stoff zu einem musikalisch-dramatischen Werke nicht vorzüglich eignet. Nicht als ob die durch die Erscheinung von des ermordeten Königs Geist auf's Höchste getriebene Spannung, die bange Ahnung, die seine räthselhaften Worte wecken, die Selbsterkennung des Arsace, die tragische Agnition der Mutter und des Sohnes, und die erschütternde Katastrophe solche Situationen wären, welche von einem geistreichen Tondichter nicht zu sehr wirkungsvollen Sätzen benutzt werden könnten; aber es wird sich leicht ergeben, dass es diesen Situationen, ob sie sich immer auf der höchsten Höhe der Empfindung bewegen, und allen die Bangigkeit der Spannung gemein ist, an der Mannigfaltigkeit fehlt, welche die nothwendige Bedingung ist, die ein Operngedicht erfüllen muss, wenn es, wie der, in Mozarts Behandlung wenigstens klassisch gewordene Don Juan, das Gemüth des Zuhörers in stets thätiger Bewegung erhalten soll. Die Szenen, welche Rossi (der Verfertiger des Textes) zwischen die Introduktion, in der das Unglück als von fern drohend sich ankündigt und das Finale des 1sten Aktes in dem es in der Schattenerscheinung des Ninus näher tritt, eingelegt hat, sollen zwar diese Eintönigkeit aufheben oder mildern; aber sie stehen mit der tragischen Empfindung, welche den Grundton abgeben soll — durch Götterhand wird ein Sohn zur späten blutigen Bestrafung der am Vater zur Frevlerin gewordenen Mutter geleitet; also soll die Empfindung eines erhabenen Schreckens, durch Mitleid mit der zu spät Reuigen und dem unwillkührlichen Muttermörder menschlich gemildert, der Hauptgegenstand sein — weder als Neben- noch Gegensatz in einem deutlichen und nothwendigen Zusammenhang.

Hauptsächlich stört mich hierbei, dass der Dichter in den beiden Stücken, der Arie der Königin und dem Duette derselben mit Arsace sich auf die Schilderung einmal einer freudigen Empfindung bei Erwartung des Arsace, und dann einer ungetrübten Hoffnungsfreude eingelassen hat. Beide Motive könnten im organischen Zusammenhange der Oper nur dann Sinn haben, wenn es dem Tondichter mit seinen Mitteln möglich wäre, auszudrücken, dass diese Erwartung und diese

Freude bei dem eben durch das Eintreffen des Arsace später bedingten traurigen Ausgang nur eine täuschende ist. Nun mag es zwar wohl möglich sein, dass in einem kurzen Satze die Rede des Orchesters eine andre Empfindung bezeichne, als die Sprache der dramatischen Person wie z. B. in der „Iphigenie" des Ritter Gluck mit einem kleinen Satze des Orestes zu ergreifender Wirkung der Fall ist, aber ein ganzes ausgeführtes Stück auf eine Schein- oder verstellte Empfindung zu gründen, dieses geht nicht an, und Weber, der es in dem Duette der Euryanthe und Eglantine versucht hat, ist darin nicht glücklich gewesen. Eher geht dies in dem humoristischen Gebiete der Opera buffa an, und ich erinnere mich einer Cimarosa'schen Buffo-Arie, in welcher der Sänger bramarbasirt, während die Orchesterbegleitung seine innere Feigheit sehr launig zu verstehen giebt.

Aus einer weit reichern Quelle hätte übrigens Rossi schöpfen können, wenn er statt Voltaire's Tragödie das herrliche Werk Calderon's „la hija del aire" zum Modell hätte nehmen wollen. Auch erinnere ich mich in einem ältern Jahrgange der leipziger musikalischen Zeitung die Notiz gelesen zu haben, dass Simon Mayer ein Textbuch betitelt: „la figlia dell' aria" für das grosse S. Carlo-Theater in Neapel musikal. zu bearbeiten den Auftrag ghabt habe. Ob dies ausgeführt worden, ist mir unbekannt. —

Die Musik im Allgemeinen betreffend, so gehört Semiramide zwar gewiss zu den bedeutendsten Schöpfungen des genialen Mannes, aber sie ist auf der einen Seite nicht ganz so reich an eigenthümlich-frischen Melodien, wie andre frühere Werke desselben, auf der andern aber, obwohl reich an einzelnen tief aufgefasstem tragischen Momenten, nicht so aus einem Gusse wie z. B. der 3te Akt des „Othello" oder die imposante Introduktion des „Mosè," jedenfalls aber durch ihre ausgesponnene Länge und durch die oft zwecklosen Reprisen desselben Gedankens ermüdend. Jene oben bezeichneten Momente sind besonders: der mehrstimmige Gesang in der Mitte des ersten Finals (Andantino A-dur) vor dem Erscheinen des Geistes, die Arie des Arsace: (In si barbara sciaguna) bei welchem es mir nur immer unbegreiflich ist, wie Rossini den schönen Eindruck der passenden Tonart und der einfachen, aber eindringlichen und bezeichnenden Melodie durch die trivial-koquetten Zwischenspiele in der Orchesterbegleitung selbst wieder muthwillig zerstört; ferner der erste Satz des Duettes zwischen Mutter und Sohn (denn der 2te kaballettenartige ist offenbar zu leicht), dann die kurze Preghiera der Königin (an die der Desdemona fast zu sehr erinnernd, also nicht neu), und endlich das Terzettino: „L'usato ardir u. s. w.", bei dessen Erfindung aber Rossini unsern Mozart, und zwar in einer von dessen heitersten Produktionen (Così fan tutte) belauscht hat.

Dass nach dem, die Verzweiflung des unfreiwilligen Muttermörders lebhaft ausdrückenden Rezitative Rossini die Oper mit einem heitern Chore des Volkes, welches den neuen Herrscher (in D-dur) begrüsst, zu Ende führt, halte ich für einen schönen Zug des Genius. Denn dem gleichfalls geistreichen Schlusse des Othello fehlt es, dünkt mir, an einer so gelungenen musikalischen Auflösung. —

Dass die sehr sehr lange Introduktion, welche sich noch dazu einer ermüdenden gedankenleeren Ouvertüre anschliesst, alle Mittel vorschnell in's Treffen führt, und dass Rossini mit der Stretta des Finale's es sich ungebührlich leicht gemacht hat, indem diese fast die nämliche mit der ist, welche den ersten Akt der Zelmira schliesst, kann Niemanden entgehen. Dagegen wird aber auch kein Freund des Gesanges die Mittelsätze der beiden Duette des Arsace und Assur im ersten, und des Assur und der Semiramis im 2ten Akte übersehen; der Mittelsatz im grossen Duette der Semiramis und des Arsace scheint mir bei weitem minder ausgezeichnet. —

Die Ausführung betreffend, so verdient die Anstrengung der Hauptsänger — welche indess bei der ersten Produktion wie begreiflich, etwas befangen waren — grosses Lob. Nur fehlt es der Pallazesi an aller Anlage zur tragischen Schauspielerin, welche doch hier unerlässlich ist, und durch welche die Pasta in dieser Rolle Herrliches wirken mag. Als Sängerin tritt sie mit Kraft und Anmuth auf; dass sie in der 2ten

Vorstellung aus Versehen eine ohnedem ziemlich farblose Kadenz am unpassenden Orte wiederholte, mag nicht scharf gerügt werden. Die Schiassetti vermag bei der tiefen Lage des für einen decidirten Alt berechneten Partes, den sie zu singen hat, nicht die Intention des Tondichters ganz zu erreichen; es ist störend, wenn jede Fermate und Appaggiatur monoton zu einem Aufsteigen nach der Höhe benutzt wird. Im Spiel ist allerdings tragische Intention wahrzunehmen, aber die Repräsentation hat nichts Edel-Kräftiges und ermangelt durchaus des Heldenmässigen. —

Am befriedigendsten wirkt daher im Ganzen die Leistung des jungen Vestri als Assur, denn er singt die schwere und oft vom Komponisten fast verschnörkelte Singstimme mit grosser Genauigkeit, und wirkt als Darsteller kräftig mit.

Chor und Orchester lösten ihre Aufgaben mit Anstrengung und glückgekröntem Eifer. —

Ueber die Konzerte in Leipzig seit Neujahr.

So klein auch unser liebes Leipzig seinem Umfange nach immer ist, so liebt es doch die Künste so innig und zeigt in's besondre stets so viel Enthusiasmus für die Tonkunst, dass schon aus diesem Grunde diese Stadt, wenn wir sie auch nicht als berühmte Handels- und Universitäts-Stadt betrachten, seit hundert und mehr Jahren einen höchst ehrenvollen Namen unter den kunstsinnigen Städten Deutschlands behauptet. Sicher ist aber diese Liebe zu den schönsten der Künste nicht allein dem Wohlstande der Einwohner beizumessen, sondern wie wir glauben, einem innern Gefühlsdrang und ganz besonders den ehrenwerthen Männern, welche den Magistrat bilden und bildeten. Denn sollte nicht schon vollkommen unsre Behauptung bekräftigen, wenn man nur die Reihe unsrer Kantoren an der hiesigen Thomasschule überblickt; wenn man unter so vielen der ersten Meister ihrer Zeit, z. B. einen Sethus Calvisius, Herrmann Schein, Johann Kuhnau u. a. m. auch einen unsterblichen Johann Sebastian Bach findet, der über fünf und zwanzig Jahre in Leipzig's Mauern heimisch war und als Mann seine grössten, schönsten Werke für alle Zeiten hinstellte! Durch solche Männer wurde stets die Liebe zur Tonkunst in Leipzig zwar nicht geweckt, denn das war sie schon um solche Männer aufzusuchen und an sich zu ziehen, aber befördert und geläutert, und dies geschah mit kleinen, kaum bemerklichen Unterbrechungen bis auf die neueste Zeit, zur wahren Freude aller derer, welche einen Genuss in der Kunst der Töne suchen.

Dass aber Leipzig's Kunstsinn ausgezeichnet zu nennen ist, finden wir besonders darin, insofern es mit der Zeit Schritt hält, ohne das gute Alte undankbar zu vergessen, und dass es alles Neue einer gewissen Prüfung unterzieht, und nicht darum das Neue liebt, weil es neu, sondern immer auch fragt, ob es gut und werthvoll ist. Diese Ruhe, mit welcher ein Kunstwerk aufgenommen, bleibt aber fern von Kälte, welche allerdings der schrecklichste Feind der Tonkunst ist; sie bewahrt nur den reinen Geschmack, und ob den Leipzig besitze, ist Jedem bekannt, der sich nur einigermaassen mit der neuern Geschichte der Tonkunst vertraut gemacht hat.

Nicht zu oft wird die Tonkunst öffentlich ausgeübt; es vergehen oft einige Wochen, wo, ausser der gewöhnlichen Kirchenmusik, der sogenannten Vesper (des Sonntags und Sonnabends) und einigen Opern kaum ein öffentliches Konzert statt findet; aber dieses hat gewiss für die Tonkunst vielen Vortheil; denn nicht blosser Ohrenkitzel, sondern reiner, wahrer Genuss wird in so einem lang entbehrten Konzert gesucht — und dann auch gefunden.

Seit einigen funfzig Jahren besteht das sogenannte Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses und dieses bot seit seiner Entstehung den mannigfaltigsten Reiz durch die gleichmässige Eintheilung der Vokal- und Instrumental-Kompositionen. Hier zeigt sich unser Orchester unter Anführung des sichern A. Matthäi (der jenes Wort gänzlich zu Schanden macht, als könnte ein guter Konzertspieler nicht auch guter Konzertmeister sein) in seiner grössten Stärke; und in Ausführung der Beethoven'schen Sinfonien steht es schwerlich, wenn auch nicht in der Stärke, doch in der Güte, irgend einem nach. Dieses Feuer, dieser Eifer

kommt aber sicher nur aus dem Innern, und jedes Orchestermitglied, ohne im entferntesten prädominiren zu wollen, reiht sich gern zum Ganzen, ist so völlig belebt von dem vorzutragenden Werke, dass der Totaleindruck fast nie verfehlt wird und nur selten das einzelne Instrument dem strengen Hörer etwas zu wünschen lässt. Auch die Vokal-Kompositionen unter der Direktion des Musikdirektors Polenz bieten schöne Genüsse, und eine Sängerin, die besonders zu diesen Konzerten angestellt wird, einige Dilettanten zur Besetzung der verschiedenen Solostimmen und ein Theil des fest eingeübten Thomanerchors bringen Tonstücke zum Gehör, welche fast gar nicht oder doch selten in der Kirche und dem Theater vernommen werden. Ein Ueberblick von den Konzerten, welche seit Anfang dieses Jahres gegeben wurden, wird hoffentlich das ausgesprochne Wort der Liebe zur Tonkunst in Leipzig zur Genüge beweisen.

In 11 Abonnement-Konzerten hörten wir: Sinfonien von Haydn (D-dur), Mozart (Es-dur, G-moll), Spohr (No. 3), Kalliwoda (No. 2), Beethoven (No. 4, 5, 7), Pastoral-Sinfonie-Musik zu Göthe's Egmont (No. 9) mit Chören.

Ouvertüren von C. M. v. Weber (Jubel-Ouvertüre), Cherubini (Anacreon und der portugiesische Gasthof), Rossini (Tell, zweimal), Marschner (Vampyr), Lobe (Flibustier), J. P. Schmidt (Alfred), Chelard (Macbeth), Beethoven (Fidelio), Kurpinsky (Kalmora). — Sämmtliche Werke wurden zum grössten Theil recht wacker und feurig ausgeführt, und wir bemerken nur noch, dass die Beeth. Sinfonie No. 9. D-moll, ob sie gleich schon einigemal aufgeführt worden ist, wiederum nur sehr wenig Beifall fand. Möchte aber doch ja die löbliche Konzert-Direktion darum noch nicht die Hoffnung auf dieses grosse Werk aufgeben. Es ist nicht möglich und kann nicht verlangt werden, dass ein Publikum diese Sinfonie sich so schnell zu eigen macht. Wenn man den Gang überblickt, den Beethoven von seiner C-dur-Sinf. bis auf die aus A- und F-Dur nahm, dann erstaunt man gewiss nicht über die aus D-moll. Fremd erscheint diese Sinf. für jetzt noch allerdings, allein Beethoven wusste, was er schrieb, und dem eigentlichen Kenner erscheinen die drei ersten Sätze der letzten so klar und einfach, wie die in der ersten Sinfonie. Das Finale ist nur immer der Stein des Anstosses, und hier finden sich Akkordfolgen, Stimmenführungen und dgl. vor, welche man kaum von einem Beethoven erwartete. Ob dieser Theil des Werkes die Liebe aller Beethoven'schen Freunde sich erwirbt — muss die Folge lehren. Die drei ersten Theile haben sie in der Hauptsache schon erlangt und diese dürften nicht verloren gehen.

Konzerte trugen vor: Herr Konzertmeister Matthäi. Seine Kompositionen sind den Violinspielern nicht unbekannt, sein Spiel ist es noch weniger. Er hat sich die französische Schule ganz zu eigen gemacht und ist daher sein Spiel zwar nicht glänzend zu nennen, so ist es doch ungemein lieblich, und auch dieses Konzert, wir glauben No. 3 seiner Konzerte, trug er mit so schönem Tone vor, dass man nur bedauern muss, dass er sich dem Konzertspiel so wenig unterzieht.

Herr Eichler, ein junger Mann von vielem Talent, der das Glück hat, sich Schüler von Spohr zu nennen, spielte seines Lehrers 7tes Konzert, welches wir wegen der Ausdauer, die es erheischt, für eins der schwierigsten halten, die überhaupt geschrieben sind. Er führte aber seine Aufgabe von der ersten bis letzten Note höchst gelungen aus und erfreute sich des lauten Beifalls. Leider können wir ihn nicht mehr den Unsrigen nennen, da er kürzlich Leipzig verliess, um eine Stelle in Magdeburg anzutreten. —

(Schluss folgt.)

Aus Berlin.

Am Dienstag, den 1. d. M. gab Demoiselle Stolberg im Jagorschen Saale ein Konzert, welches sehr besucht war. Die Stimme derselben hat einen bedeutenden Umfang, doch ist sie nicht mehr frisch, und es fehlt ihr auch die künstlerische Ausbildung, die nöthig ist, um als Konzertsängerin zu gefallen.

Herr Meyer-Beer hat den Südstern-Orden erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 12. Juni — № 24. — 1830.

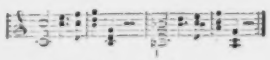
Beurtheilungen.

„Gideon," Oratorium in 2 Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Halberstadt bei C. Brüggemann.

So eben wird uns der Klavierauszug dieses Werkes zugesandt, das in wenig Wochen auf dem ersten Thüringischen Musikfest in Erfurt aufgeführt werden soll. Wir beeilen uns, den geehrten Lesern im Voraus von dem nähern Inhalte Nachricht zu geben, und dürfen um so eher uns gestatten zu Gunsten dieser schleunigen Mittheilung eine blosse Anzeige an die Stelle einer gereiften, tiefer eindringenden Kritik zu setzen, als die Richtung und der Styl, wie das Talent und Kunstgeschick des geschätzten Verfassers schon durch neun Oratorien und 87 Werke hinlänglich erkannt und in diesen Blättern durchgesprochen worden ist. Ueberhaupt kann eine genügende Würdigung des Meisters und seiner Werke nicht an einen Klavierauszug, oder auch eine Partitur geknüpft werden. Seine Oratorien haben eine bestimmte Stellung und Wirksamkeit in der musikalischen Welt erlangt. Sie bilden den Kern für die norddeutschen Musikfeste; der ungemein thätige Meister schreibt für diese, und sie versammeln sich um ihn, zur Ausführung seiner Werke unter seiner Direktion. In ihrem Schoosse kann allein sein gesammtes Wirken in der Einheit eines Brennpunktes geschaut und gefasst werden. Dies versagt sich also Ref. für jetzt; nur eine Beschreibung des Gideon ist für diesmal seine Aufgabe.

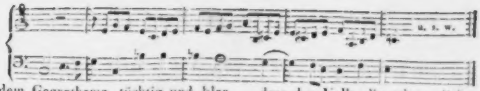
Schon Händel fand die reichste Quelle für seine Oratorien in den Geschichtsbüchern des alten Testaments. Die Zeichnung rein-menschlicher, einfacher, grossinniger Karaktere, in einer ihnen gleichen Handlung oder Begebenheit begriffen, durch die Bestimmung ihres Volks, durch die Verewigung in den Schriften unsrer Religion erhoben und geheiligt, war der Inhalt seiner meisten Oratorien; neben den religionsgeschichtlichen Vorgängen verschmähte er nicht Episoden zärtlichen Inhalts; und wenn sich nun neben seinen Trauer-, Kriegs-, Lob-, Freiheits-Gesängen, fromme Gebete und sanfte Liebesschwärmerei vernehmen liess, so scheinen alle Interessen seiner Zeit und seiner selbst, der sich sehr in den Karakter des damaligen Englands hineingebildet zu haben scheint, vollkommen befriedigt. Diese Vortheile bieten aber nicht bloss einige Hauptbegebenheiten in den Geschichtbüchern des alten Testaments, sondern jeder einigermaassen hervortretende Vorgang. So scheint die Wahl auch unsers Komponisten und seines Dichters sich keineswegs ungünstig diesmal auf Gideon gelenkt zu haben, obwohl es nicht schwer gehalten hätte, wichtigere und reichere Vorgänge ausfindig zu machen.

Eine Ouvertüre (bei dem Klavierauszuge vierhändig mitgetheilt *) setzt Allegro maestoso ein



nimmt daraus nachher ein Thema:

*) Das vierhändige Arrangement bietet unstreitig Vortheile für grössere Fülle und reinere Stimmführung des Klavierauszugs. Aber sollte man nicht anfangen, die beiden Partien vierhändiger Tonstücke partiturmässig übereinander zu setzen, wodurch Lesen, Studiren und Zusammenspiel bei der Ausführung begünstigt werden? D. R.



das sie mit dem Gegenthema tüchtig und klar durcharbeitet, wie man es von Schneiders Gebühheit nur erwarten kann.

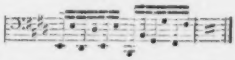
Wenn dieses Tonstück in ernsterm Tone nach Händels Weise auf den hohen Gegenstand vorbereitet, so überrascht die Frische, Natürlichkeit und Lieblichkeit des einleitenden Chors der Israeliten:

Rausch' in die Lüfte
Wonnegesang.
Ström' in des Opfers
Schmeichelnde Düfte,
Jubelnder Klang.

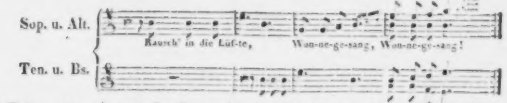
Man fühlt in dieser in Einem Gusse hinströmenden Freudigkeit, was das eingemischte Soloquartett ausspricht:

Verbannt ist die eherne Strenge,
Geheiligt menschliche Lust,

dass das Volk, die schmerzlich gebeugte Karyätide eines übermächtig wuchtenden Gedanken, einmal frisch aufathmet, man vergisst in dem Rausche der Töne, dass es sich bald wieder beugen wird und zwischen Last des Gesetzes und strafheischendem Abfall hin und her schwanken, bis der Ruf der Vaterliebe alle Welt zur Erlösung ruft. Jetzt nun rauscht der Taumel der Freude in diesen Tönen (wahrscheinlich das ganze Saitenorchester)

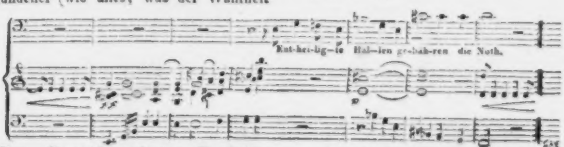


mit denen nach dem Vorspiel auf den ersten Auftakt die Chorstimmen sich in leichter Fröhlichkeit mischen:



Schon fünf Takte weiter braust der Strom der Töne mächtiger in C-dur über, das er lange fest hält bis er endlich in erneuter Kraft nach E-dur zurückschlägt. Die Erfindung dieses ganzen Chors ist höchst einfach, die Arbeit durchaus kunstlos; aber die Wahrheit und Frische des Ausdrucks erheben ihn zu einem der schönsten Gesänge, die der treffliche Meister je angestimmt. Zugleich ist es ein durchaus ihm angehörender, eigenthümlich erfundener (wie alles, was der Wahrheit treu bleibt), der weder an Händel noch einen andern Vorgänger erinnert.

Würdig schliesst sich Rec. und Arie des Joas (Bass) an, der den Abfall und die entschwundene grössere Zeit beklagt. Besonders der zweite Satz derselben (Allegro agitato) erhebt sich ganz zu der Würde und dem Pathos, die dem Gegenstand und dem Monat entsprechen. Der Gipfel ist die Mitte:



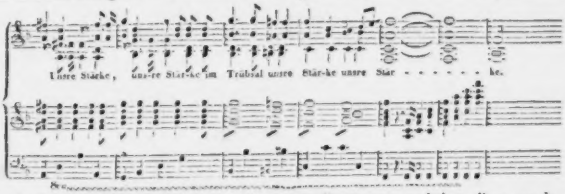
In diesem Satze (der sich einen Ton höher wiederholt) meint man das Schelten eines alten Propheten zu vernehmen. Von da ab gieht der Klagegang tragisch dahin.

Ein sehr ernster Chor der Kinder Joas
Frohlocket nicht ihr Heiden!
schliesst dem Gesange des Vaters bestärkend an. In feierlicher Viertelbewegung (Andante soste-

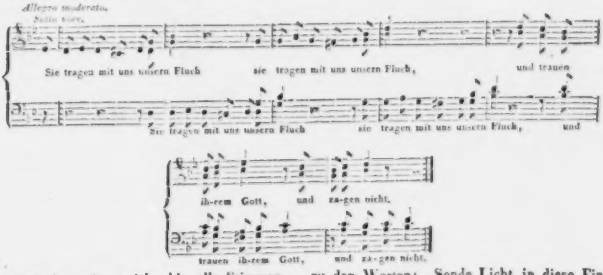
nuto), die der Bass durchaus fest hält, setzt das Orchester ein, in lebhafterm Schwunge, aber der frommen Feierlichkeit ganz eingeschmiegt, folgt der Chor und ruft besiegelnd sein letztes Wort:

Er ist im Trübsal unsre Stärke!

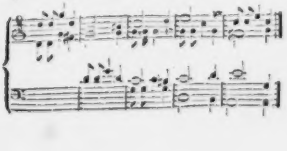
weithin, wozu das Orchester in der ursprünglichen rhythmischen Figur sich noch einmal würdig, prachtvoll, man möchte sagen priesterlich, erhebt.



Es folgt ein Gebet (zweistimmiger Kanon in der Oktave mit frei zugefügter dritter Stimme) Sulamiths, Gideons und Joas, sanften angenehmen Ausdrucks. Dieser Satz wird sich vielleicht schneller beliebt machen, als die vorerwähnten ungleich bedeutendern; dem Ref. scheint er nur die Bestimmung zu haben, diese von dem folgenden zu trennen, und zwischen ihnen durch Kontrast zu wirken. Denn nun erhebt sich der Chor der abgefallenen Israeliten, schwankend in ihrem Abfall vor dem Beispiel des treuen Joas-Stammes:



Dieser Gedanke steigert sich, bis alle Stimmen zu grossen Orchestermassen zusammenströmen, Baal anzurufen, dass er ihnen Licht sende in ihre Zweifelnacht. Auch in diesem letzten Theile tritt neben den gesteigerten Anrufungen wieder ein genauer gegliederter Satz

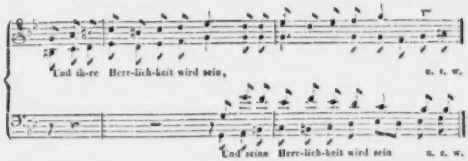


zu den Worten: „Sende Licht in diese Finsterniss" wirkungsvoll hervor, um auch hier das bewegtere Leben der einzelnen Stimmen zu erhalten und mit den Massensätzen zu kontrastiren, wie der ganze erste Theil mit dem zweiten kontrastirt.

Ithuriel, ein Engel Gottes, erscheint Gideon, ihn als streitbaren Helden zu begrüssen. Gideon, verkennend, hört darin Spott — und Sulamith tritt mit einem sanften Solo beschwichtigend dazwischen, worauf erst Ithuriel den Willen Gottes verkündet.

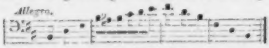
Sogleich lenkt ein neuer starker Chor der Joatiden unser Interesse auf sich. Ueber dieser Orchesterfigur

rufen sie den Herrn an, der ihre Veste (der Midianiter) beugen werde, und niedrigen ihre Pracht

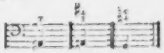


gleich einer welken Blume.

Nach einer muthvollen Arie Gideons gebietet Ithuriel die Zertrümmerung des Götzenaltars. Ueber einer gewaltig anstürmenden Bassfigur:



die zu fortschreitender Modulation von 4 zu 4 Takten —



beibehalten wird, tritt auf dem neunten Takte der Chor der Abgefallenen, ihm entgegen der Chor der Joatiden auf, ihre Gottheiten gegenseitig anrufend; ein Massenstück von grandiosem Wurfe.

Wo weilt dein Gott! — fragen drei Solostimmen (Gideon, Sulamith, Joas) in einfachem Terzett, und ein zweiter Doppelchor erhebt sich, indem die Treuen ihre schwankenden Brüder an Gottes grosse Thaten am Volk erinnern:

In der Wüste fand er dich u. s. w.

Dieser ganze Satz wird von allen vier Stimmen des einen Chors im Einklang in alterthümlicher Weise ausgeführt, wie ein von den Vätern ererbter Gesang. Ihm gegenüber und zugemischt steht der Chor der Enttäuschten und Bereuenden vierstimmig und dadurch schon in Kontrast mit jenem gesetzt.

Ithuriel ruft das Vertrauen auf Gottes Versöhnung zurück, und ein allgemeiner, sechsstimmig sehr zweckmässig ausgearbeiteter Chor schliesst den ersten Theil.

Ein heiterer Chor aus G-dur eröffnet den zweiten —

Mein Gemüth ist fröhlich in dem Herrn!

ein Duett entsprechenden Inhalts und ein feierlich frommer Chor

Herr du vertilgest die Sünde — — sei gnädig — —

beschliesst diese Einleitung.

Gideon ruft zu den Waffen, der Kriegerchor antwortet in gleich kriegerischem Geiste. Da erklärt Ithuriel den Willen des Herrn, der der Heeresmacht nicht bedarf, seinen Willen zu vollstrecken. Ein Chor antwortet dem neuen Rathschlusse mit Ergebung und erhebt sich bei den Schlussworten:

Der Herr kommt gewaltiglich!

über rollenden Bässen

zu höhrer Majestät.

Ein grosser Marsch bezeichnet den Gang der auserwählten Schaar, Solostimmen und dann der Chor

Ha sie erwürgen sich —

führen den Untergang der Midianiter vorüber, und ein reich gearbeiteter Schlusshymnus krönt das Ganze.

So viel zur vorläufigen Ankündigung des Werkes, das in Kurzem zum erstenmal aufgeführt, die Erfurter Musikfeste einleiten wird. Eine eigentliche Kritik war, wie gesagt, nicht die Absicht dieses Aufsatzes; dazu hätte es längerer und tieferer Prüfung bedurft. Auch wär es unbescheiden und störend, dem ersten Erscheinen eines Werkes mit einer Kritik vorauszueilen.

Der Klavierauszug ist, wie sich von dem gewandten Meister voraussetzen lässt, durchaus höchst zweckmässig verfertigt und sehr korrekt und anständig herausgegeben. Marx.

Berichte.

Ueber die Konzerte in Leipzig seit Neujahr.

(Schluss.)

Herr Winter hatte ein Konzert von R. Kreutzer gewählt. Dieser junge Mann, ein Schüler des Konzertmeisters Matthäi, hat sich zu seinem Vortheil den schönen Ton seines Lehrers zu eigen gemacht und trug sein Konzert sauber und nett vor, ohne gerade, was an der jetzt fast veralteten Komposition wohl lag, besondre Theilnahme zu erregen. —

Die Klavierspielerin Dem. Emilie Reichhold trug rein und präcis das Rondo: „Gage d'amitié," von Kalkbrenner, vor, und dann später: Variationen mit Violinbegleitung (gespielt von Herrn Eichler), von Maiseder. So sicher auch immer diese Piece ausgeführt wurde, so gut sich auch die Einleitung, welche, wie wir hörten, von Herrn Eichler dazu geschrieben wurde, zum Ganzen einte, so können wir doch nicht umhin zu bemerken, dass der Art Werke, welche nur für das Zimmer bestimmt sind, nicht in einen Konzertsaal gehören. Wo die Mittel vorhanden sind, muss man sie auch anwenden. Ein Gleiches gilt von der jungen Sängerin, Dem. Löwe (jetzt in Magdeburg), welche eine Phantasie von Spohr auf der Harfe vortrug. —

Herr Grenser, der uns durch sein Flötenspiel schon oft erfreute, hatte ein Divertimento von Lindpaintner gewählt. Von dem Komponisten ist man immer viel Gutes gewohnt, doch diese Komposition ging spurlos vorüber und liess den Fleiss bedauern, den Herr Grenser darauf gewandt hatte.

Herr Heinze, Klarinettist, trug ein Adagio und Rondo von Crusell und eins dergleichen von K. M. v. Weber vor. Beide Kompositionen blies er im Ganzen fertig, doch nicht edel genug, um sein Spiel schön zu nennen. Die Hörner, welche in dem Weber'schen Adagio mit der Klarinette konzertiren, trugen aber auch durch ihren immerwährend zitternden und ungewissen Ton viel zur Verminderung des Beifalls mit bei, was dann freilich nicht auf Rechnung des Konzertspielers gesetzt werden kann. —

Unser neuangestellter Fagottist, Schmittbach aus Magdeburg, suchte sich durch ein Andante mit Variationen von seiner Komposition zu empfehlen. Die Variationen gaben ihm hierzu manche Gelegenheit, besonders was Zungenfertigkeit anbetraf; doch vermissten wir eine Variation, worin auch der schöne Ton des Fagotts glänzen konnte. Er fand Beifall, und dem Orchester ist zu diesem neuen Gliede Glück zu wünschen.

Der auch in Berlin rühmlich bekannte Posaunist Queiser, den kürzlich unser kunstliebende König mit einem werthvollen Geschenke erfreute, liess sich mit einem Konzertino von C. Mayer hören. Dass er es mit gewohnter Kraft ausführte, bedarf kaum der Erwähnung. Zu bedauern ist nur, die Wahl seiner Tonstücke so sehr beschränkt zu sehn, wodurch immer das oft Gehörte zum Vorschein kommt. Ein Belcke, Queiser und Schmidt verdienten es doch, dass Komponisten der Posaune etwas widmeten.

Von grössern Gesangstücken war gewählt: Messe von J. Haydn (D-dur); erstes Finale aus „Zemire und Azor" von Spohr; dritte Hymne von Beethoven; Türkenchor und Scene mit Chor aus der Oper: „die Belagerung von Corinth" von Rossini; Scene, Arie und Chöre aus „Graf Ory" von demselben; Chor und erstes Finale aus „Titus" von Mozart; erstes Finale aus „Così fan tutte" von demselben; Hymne: „Ob fürchterlich tobend" von demselben; der Frühling und Winter aus den „Jahreszeiten" von Haydn; zweites Finale aus „Oberon" von C. M. v. Weber.

Arien und Duette von Rossini (5); Beethoven (2); Pacini (2); M. v. Weber (2); Paer, Meyer und Mozart wurden theils von der angestellten Konzertsängerin, Dem. H. Grabau aus Bremen, theils von Mad. Franchetti-Walzel vom hiesigen Hoftheater wacker, öfters meisterhaft vorgetragen, und fanden ungetheilten Beifall.

Ausser diesen 11 Abonnement-Konzerten fand zweimal eine Aufführung des „Samson" von Händel (nach Mosel's Bearbeitung) statt, wo in der That schwer zu entscheiden wäre, ob den Arien und Duetten oder den imposanten Chören der Vorzug gebührt. Beide Aufführungen, die eine in dem Gewandhause, die andre in der hochgewölbten Pauliner-Kirche, gelangen ungemein gut und fanden die schönste Anerkennung der hierzu versammelten Menge. Vielleicht ist dadurch der Weg zur Passion von J. S. Bach gebahnt, und wir hören nun dies Werk, welches hier erstand, vielle ht um so früher.

Das Benefiz-Konzert der Dem. Grabau zeichnete sich durch eine Symphonie von Marschner aus. Was sich nach einmaligem Hören davon sagen lässt, wäre, dass sie nicht allein den talentvollen und melodiereichen, sondern auch den denkenden und fleissigen Komponisten verräth.

Ein Konzert für die durch Wasser Beschädigten an der Elbe fand des Vormittags in der Thomas-Kirche statt. Bemerkenswerth war darin, dass Queiser's jüngerer Bruder sich zum ersten Mal auf der Posaune hören liess, und seine Aufgabe, wenn auch noch nicht ganz frei und kräftig, doch recht sicher überwand. In ihm kann man sich gewiss einen tüchtigen Posaunisten versprechen. Die Aufführung der stark besetzten C-moll-Symphonie von Beethoven gelang gut, nur war es gerade dieser Symphonie nicht vortheilhaft, das Scherzo wegzulassen. Dieser Satz hängt so genau mit dem Ganzen und besonders mit dem Schluss-Satze zusammen, dass auch der, der das Werk nur wenig kennt, eine bedeutende Lücke fühlt. Sollte etwas in diesem Konzerte ausfallen, um Zeit zu ersparen, warum nicht lieber eine Arie, als ein so wichtiger Theil einer der schönsten Beethoven'schen Symphonien?

Von fremden Künstlern hörten wir den Königl. Sächs. Kammermusikus Kummer aus Dresden auf dem Violoncell. Ein Konzert und ein Potpourri über russische Volkslieder, beides von seiner Komposition, gab ihm Gelegenheit, sich von der glänzendsten Seite dem musikal. Publikum zu zeigen, und in der That ersteigt er gewiss bald die Höhe, um sich würdig an einen B. Romberg, Merk, Knoop, Bohrer anzuschliessen.

Wenig fremde Künstler haben sich aber seit langer Zeit wohl eines solchen Enthusiasmus in Leipzig zu erfreuen gehabt, als Mad. Corri-Paltoni, einzige(!) Schülerin der Catalani. Drei Konzerte brachte sie in kurzer Zeit zu Stande, und alle drei waren gedrängt voll. Woher dieser ausserordentliche Beifall käme? — Dieses suchten wir uns schon oft zu erklären, können aber nicht die Ursache zur Genüge auffinden. Denn denkt man, dass ein Hummel, Moscheles, selbst eine Catalani nur eins, höchstens zwei Konzerte mit Vortheil veranstalten konnten; dass selbst ein Paganini es nur möglich machte, in vier Konzerten aufzutreten, von denen wenigstens das letzte derselben trotz der Gegenwart mehrerer hohen Personen unsers Hofes leer war, so ist der Beifall, welchen unser Publikum dieser einzigen Schülerin zollte, in der That unerklärlich. Doch mag er sich immer gründen, worauf er will, so war es doch für alle Gesangfreunde von eben so grossem Vergnügen, als wahren Nutzen, diese Sängerin zu hören. Denn sind auch bei der Corri-Paltoni die 100 Theile, woraus eine Sängerin zusammengesetzt sein soll, nicht mehr sämmtlich vollständig vorhanden, so ist es doch der hundertste, nämlich gänzliche Besiegung aller erdenklichen Schwierigkeiten.

Recht lauten Beifall fanden auch die kleinen Wunderkinder der Koburgschen Kammermusici Eichhorn. Möchte doch dieser glückliche Vater den Gang des Unterrichts, den er bei seinen talentvollen Söhnen einschlug, nicht verschweigen und öffentlich bekannt machen, damit es nicht mit diesen Knaben wie bei Mozart geht, nämlich dass es scheint, als wäre alle mechanische Fertigkeit — angeboren. Das Technische einer Kunst muss allemal mit vielem Fleiss erlernt werden. Den leichtesten Weg aber anzugeben, um bei Talent zur Kunst schnell vorwärts zu schreiten, dies ist des Lehrers Sache. Hat nun aber ein Lehrer einen solchen nahen und sichern Weg gefunden, dann ist es gewiss höchst rühmenswerth, ihn nicht zu verschweigen, sondern offen darzustellen. Wie sehr fühlt man

dies besonders in der neuesten dickleibigen Biographie Mozarts von Nissen! Wie gern würde man zwanzig und mehr Kleinigkeiten aus derselben gern entbehren, wenn man nur eine einzige Zeile über die Art des Unterrichts fände, den der geniale Mozart im Klavier- und Orgelspiel, in der Komposition erhielt!

Der junge, wackere Klavierspieler Thalberg aus Wien, der sich während der Ostermesse im Theater hören liess, fand Anerkennung und verspricht viel für die Folge.

C. F. B.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

Zweiter Bericht.

Da ich kaum glauben kann, dass Ihnen an einem ganz chronologisch genauen Berichte über die Gastvorstellungen der Italiener in Leipzig viel gelegen ist, so verspare ich eine ausführliche Mittheilung über die am 13. und 18. aufgeführte Cenerentola und die am 20. gegebene „Matilde di Sciabran," um Ihnen sofort die Nachricht zu geben, dass am 22. Mozart's köstliche Oper: Cosi fan tutte" vor einem überfüllten Hause mit dem grössten Beifall dargestellt worden ist. Seit nahe 40 Jahren waren diese Töne nicht in der Ursprache, zu der sie gedichtet sind, in Leipzig vernommen worden; dass aber das Andenken an die damalige Aufführung nicht ganz erloschen ist, bewies sich dadurch, dass diesmal vorzüglich die ältern Dilettanti sich zahlreich eingefunden hatten. Durch die sinnige Leitung Morlacchi's war für die Hauptsache gesorgt, dass nämlich das Ganze mit Lust und Laune in einander griff, und dass die Tempi in der Hauptsache ganz der Intention des unsterblichen Genius, der diese zarte humorreiche Schöpfung hervorzauberte, angemessen genommen wurden; höchstens dürfte hier und da ein wenig zu rasch markirt worden sein. Die Partitur wurde mit folgenden, durch die Länge der Zeit, welche die ganz komplette Ausführung derselben würde erfodert haben, bedingten Auslassungen, vollständig ausgeführt. Es blieben weg: das 3te Terzett der 3 Männer, die Ariette des Guglielmo: „Non siate ritrosi" u. s. w. und die Ariette der Despina: „Una donna à 15 anni" u. s. w. — Dass die heitere Laune der Canzonette des Alfonso vor dem 2ten Finale, mit dem Refrain der drei Stimmen in die, dem grössten Theile des Publici fremden Sprache, nicht mit voller Kraft einschlagen konnte, ist ein Nachtheil, der durch den Vortheil überreichlich aufgewogen wird, dass sonst in Allem, auch in den Rezitativen die Intention des launigen Tonsetzers durch keine mangelhafte Uebersetzung in's Schiefe gezogen wird.

Ueber die Musik und deren Grundlage, das Textbuch, in Ihrem Blatte sich weitläuftig auslassen wollen, hiesse Eulen nach Athen tragen; ich verweise Ihre Leser getrost auf Ihre eigne Mittheilung bei Gelegenheit der Produktion dieser Oper auf der Königsstädter Bühne im Winter 18½. Nur mache ich Sie darauf aufmerksam, dass v. Nissen in der Biographie Mozart's sich nicht ganz deutlich über das Factum ausspricht, dass Mozart nämlich von Joseph II. ausdrücklich mit Komposition gerade dieses Libretti beauftragt worden ist. Einem Gerüchte nach, hat eine zwischen 2 Offizieren und deren Geliebten damals in Wien wirklich vorgefallene, dem Intreccio des Textbuches ähnliche, Stadtgeschichte dem Kaiser Veranlassung geboten, seinem Hofpoeten Guemara mit der Kommission zu beehren, aus dieser Klatscherei ein Drama giocoso da metrersi in musica, zu machen.

Was die Produktion selbst anlangt, so ist vor Allem dankbarlichst zu rühmen, dass alle Ensemble-Stücke, besonders die beiden Finali, das wundervolle Quintett und Sextett des ersten Aktes sehr prücis und dabei delikat vorgetragen wurden. Unter den Einzelsätzen möchte ich besonders den zarten Vortrag der Arien des Tenors durch Herrn Rubini, namentlich der ersten: „Una aura amorosa" und die gewandte Deklamation des Herrn Zezi in der Ariette: „Donne mie etc." hervorheben. Die Arien der Fiordiligi wurden von Dem. Veltheim mit Bravour gesungen; da indess die wackere Sängerin; deren besondrer Erwähnung ich mich in der vorangeschickten

kurzen Karakteristik des Personales darum überheben zu können glaubte, weil ihre Fertigkeit und Virtu so wie ihre seltne schöne Höhe durch mehrere Kunstreisen an vielen Orten rühmlichst bekannt ist — den Umfang, besonders nach der Tiefe nicht besitzt, den ein ganz genauer Vortrag dieser Meisterstücke erfodert, so war Manches geändert, und ich erlaube mir zu denken, nicht ganz so wie Mozart würde gewünscht haben. — Ihre Duettini mit Herrn Schiassetti, als Dorabella, wurden recht schön gesungen. Mad. Sandrini als Despina wirkte mit liebenswürdiger Munterkeit; sie ahmte in der Maske des Notarii beim Rezitiren des Heiraths-Kontraktes die Nasalstimme eines der in Dresden angestellten Castraten sehr possierlich nach; nur Schade, dass diese launige Kopie in Leipzig ihrer drastischen Wirkung entbehren musste.

Ich halte die gesammte Leistung in Spiel und Gesang des Herrn Benincasa als Alfonso für sehr lobenswerth, und glaube, dieses Lob nicht besser aussprechen zu können, als indem ich Ihre Leser bitte, ihnen die geniale Bemerkung des achtungswerthen Herrn Hofrath Rochlitz über diesen Karakter im 3ten Jahrgange der damals von ihm redigirten Leipz: mus. Ztg. wiederholen zu dürfen:

„Alfonso steht in seiner drolligen Individualität so fest und gerundet da, dass man schon um seinetwillen beklagen muss, dass das Stück, so wie es ist, auf deutschen Theatern sich nicht gut ausnimmt. So scharf gezeichnet er indess auch in der Musik dasteht, so ist man doch in Verlegenheit, wenn man mit einigen, Jedermann verständlichen, Worten sagen soll, was er ist. — Ein flinkes, rundes, pralles Männchen, durch vielj ährige Erfahrung belehrt, über manches Grosse, das in der Welt gesucht wird, zu lachen, und dafür manches Kleine, das verachtet wird, mit einem gewissen Ernste zu behandeln, der für den Beobachter weit weniger ernst als komisch ist. Letzteres ist Mozart vorzüglich gelungen. Ernsthaft kann der Alte nun einmal nicht sein; selbst wenn er mit den Mädchen trauert, oder am Ende zu Tode erschrocken sein will, so ist's Spass, so dass sein aufgeschrienes: „Misericordia" in letzter Stelle, nicht weniger drollig ist, als vorne sein altkluges: „Saldo amico, finem lauda."

Ich glaube, jeder Freund theatralischer Darstellung und der Oper hat mit Vergnügen in der Leistung des wackern Sängers die Züge feinen Humors wiedergefunden, welche der Kritiker in Vorstehendem trefflich andeutete.

Rossini's Cenerentola und Matilde.

Das Sujet der Aschenbrödel in der Behandlung als Operntextbuch durch den Pariser Etienne, und durch den Römer Jerretti (im Jahre 1817) muss wol unterschieden werden, und die interessanten Vergleiche, welche sich an diesen Unterschied über das gesammte ital. und franz. Opernwesen anknüpfen lassen, sind bereits von Stendhal und dessen geistvollem deutschem Bearbeiter angedeutet worden. Ich überhebe mich daher aller fernern Bemerkungen über das Libretto, und füge nur eine kleine Note hinzu. So wie nämlich eine höchst komische Situation, welche von Etienne gar nicht benutzt worden ist, ich meine: die Entdeckung, welche Dandini dem eiteln Magnifico über sein wahres Verhältniss macht, von Rossini in einem an Laune und Leben mit den heitersten Produktionen Cimarosa's wetteifernden Duette ausgebildet ist, ebenso findet sich ein launiger Zug und ein darauf basirtes, gleichfalls sehr lebendiges Duett in dem von Morlacchi 1818 zu dem Texte des Romanelli für die Scala in Mailand in Musik gesetzten „Gianni di Parigi" (Jean de Paris). Der Seneschall erkundigt sich bei dem Gastwirthe, was es wohl für seinen leckern Gaumen zu essen geben werde; dieser hält Anfangs zurück; später aber wird er mittheilsamer und reizt die Erwartung des vornehmen Herrn durch eine ganze Liste köstlicher Delikatessen. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 19. Juni — № 25. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abenteuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Schluss.)

Die bunten Maskenschwärme wogten durch die glänzenden Säle, tausend Lichter flimmerten in Kristall-Kronen und an den Marmorwänden; die Janitschar-Musik gellte in unaufhörlichen Tänzen. Aber der Bürgermeister selbst, der Graf und ich hatten uns in ein entferntes Kabinet zurückgezogen. Wir unterhielten uns über die Oper. Der Bürgermeister und der Graf waren Jugendfreunde und duzten sich, und folgendes Gespräch entspann sich zwischen uns:

(Ich.) „Ja! die Schauspielkunst hat ihre glücklichen genialen Eigenthümlichkeiten, in denen sie Gewalten, Tiefen, Beziehungen entwickelt, wie ich sie bisher allein der poetischen einsamen Begeisterung nur zutraute; aber Sie, trefflicher Meister haben mich auch von den Gewalten Ihrer Kunst überführt, deren Vorzug vor der Poesie noch eine gewisse naive Kindheit mir scheint, eine jugendliche Absichtslosigkeit hat."

(Graf.) „Wissen Sie aber wohl, meine Herren, dass ich heute eine Art von Hochmuth vor meinem eignen Werke gewonnen, dass Kalaf und Turandot etwas ganz andres, etwas viel Höheres, Farbigeres aus meiner Oper gemacht haben, als ich mir je einbilden und selbst denken konnte? — Die Sache ist eben so lustig als merkwürdig! Bei jeder Truppe ist der Liebhaber oder primo huomo in die Liebhaberin oder prima Donna ernstlich verliebt. — Sei es nun, dass Liebe eine Macht ist, mit der man nicht scherzen, nicht Komödie spielen soll, oder zwingt uns die Imagination zu solchen Streichen, oder ist es Gewohnheit, die aus der wiederholten Willkühr am Ende ein Muss macht. — Kurz, mein Kalaf, der Sohn eines reichen Kaufmanns in Prag hat sich in die Turandot, ein armes Dienstmädchen aus der Kaiserkrone, hier verliebt. Er heirathet sie. Seine Eltern sind damit zufrieden, alles ist in Ordnung; und fast wäre alles heut wieder zurückgegangen."

Der dritte und vierte Akt machte mich sehr ängstlich. Trotz aller Vorsicht hatte ich meinen unschuldigen Darstellern zu viel zugemuthet, mein Thema riss mich hin. — Noch einmal wollte ich mit Ermahnungen die Bühne betreten; das letzte Mittel, was durchaus nichts hilft. In der Garderobe aber stürzt Turandot um meinen Hals. Das grosse Mädchen herzt und küsst mich wie ein Kind, und sieht dabei in ihrer Maske so unverschämt reizend und verführerisch aus, dass sie ihren grossen Maestro fast aus dem Takt brachte. „Vater!" ruft sie aus, „so nennen mich all meine Eleven; einige sind seit vor ihrem 14ten Jahre in meinem Institut. „Vater!" fragt sie höchst naiv; „bin ich denn eine Künstlerin, die diese Feier verdient?" „Mein Kind!" sprach ich, „Du hast einen guten Anfang gemacht, aber bedenke, hier ist nicht die Residenz; diese Rolle ist gegen andre Aufgaben, die Du noch lösen musst: was ich, der Stümper gegen einen Meister." „Wenn es noch grössere Meister giebt, als Du, ruft die Begeisterte aus, „so sind es Götter, aber Du bist der Prophet, der sie offenbaret, und ich hatte sonst von dem allen keine Ahnung. Du hast mich unaussprechlich glücklich gemacht, auch die Meinigen müssen mich nun wieder achten und ihre Lästerungen und Anfeindungen einstellen; denn nun wird ja wohl etwas Gutes aus mir werden. — Aber wie dank' ich Dir das, wie dank' ich Dir alle Wohlthaten, die Du einer armen Waise erzeigt? Sage mir doch nur etwas, was ich Dir zu Liebe thun kann, um mein gränzenloses Dankgefühl zu erleichtern.

Kalaf, bleich vor Eifersucht unter seiner Schminke, hielt sich nicht länger. Er trat zu uns und fragte; „bin ich denn gar nichts?" — Turandot antwortet eben so naiv: „heut kann ich nicht an Dich denken, denn ich habe nur Empfindung für den Dank, den ich meinem uneigennützigen grösten Wohlthäter schuldig bin." — „Vater!" ruft Kalaf, „ich ertrag' es nicht. Liebst Du Sie? Da bist der Würdigere, wo nicht, so muss Sie fühlen, was sie mir schuldig ist."

Ich wollte eben die Lippen zur Vermittelung öffnen — aber die rasende Turandot hatte schon den Ring vom Finger gerissen und drang ihn Kalaf auf. „Elender! gefühlloser Egoist," so schallte es von schönen Lippen. „Ich liebe Dich nicht mehr, nicht weil mich Dein Argwohn beleidigt, weil Du Dir solch ein unehrerbietiges Wesen gegen den Vater anmaassest, gebe ich Dir den Ring zurück; ich will frei sein und keinem Selbstsüchtigen angehören, der mich fühlen lässt, dass ich ein arme- Mädchen bin."

Nun fing auch Kalaf an zu rasen. Er schilt auf das ganze Geschlecht, das beziehen mehrere Choristinnen auf sich und nahmen Parthei wider ihn, mehrere Jünglinge wollen vermitteln, verwickeln sich aber nur selbst in den Streit. Das Spiel, der Beifall hatte meine Leutchen wie trunken gemacht. Vergeblich verwende ich mein Ansehn. Die Theatertollheit, die heut in der ganzen Stadt grassirt, hat sich in ihren fürchterlichsten Symptomen nun auf der Bühne eingestellt. Mir blieb nichts anders über, als nach der Glocke zu greifen und aus allen Leibeskräften klingelnd zwischen die feindseligen Chinesen auf und ab zu schreiten. So schlug ich mit Theaterlust die Theaterlust. Timur und seine Henker mussten auf die Bühne. Turandot folgte ihnen. Wie beide gespielt, haben sie gesehen. Den armen Kindern mag wunderlich zu Muthe gewesen sein, da sie beständig vor's Publikum treten mussten. Beim Schluss der Oper war indessen die Versöhnung auf der Bühne zur wirklichen gewonnen. Weinend lagen sie sich in den Armen, als ich aus dem Orchester kam; die Ringe waren schon längst wieder gewechselt.

(Bürgermeister.) „Ich gestehe Dir, noch nie hat mich eine Oper so hingerissen."

(Ich.) „Die Wahrheit zu gestehen: ich fühle mich zwar angeregt durch einen Aufwand von Effektmitteln, wie es nicht sein sollte; ein Künstler verschmäht dergleichen, aber ich kann nicht sagen, dass ich wiederum die Idee vermisste, die ein Kunstwerk begnügt."

(Graf.) „Ich bin weit entfernt, meine Oper ein Kunstwerk zu nennen, sie verhält sich dazu wie ein chinesischer Teppich zu einem niederländischen Gemälde. Ich kann mich nur begeistern, indem ich an den Effekt denke, den eine Sache hervorbringen wird, und sollte zufällig dennoch ein künstlerisches Element darin wirken, soll's mich freuen, dass mein Genius auch solche Ausflüsse hat; meine Absicht war nur zu wirken. Es galt, ein Publikum für mich zu gewinnen, das seinen eigenen Geschmack hat. Die Rossini's und Spontini's, die Auber's und Meyerbeers, was sie geleistet ist streng genommen chinesisch, und um mich in ihre Sphäre zu wagen, sah ich mich genöthigt, meine Begeisterung durch ein chinesisches Sujet zu motiviren und zu fesseln. — Lebte ich unter einer günstigern Constellation, hätte ich ein Publikum, das für Höheres sich begeistern könnte, vielleicht leistete ich etwas rechtes, während ich doch auf diesem Wege mein Talent nur verschwende."

(Ich.) „Mir aus der Seele gesprochen. Sie haben den Einwand genannt, den ich Ihnen zu machen gedachte."

(Graf.) „Aber nicht nur dem Publikum zu Liebe, nicht nur der Tendenz, der Lieblingskomponisten halber (und die Parodien derselben erkläre ich für die witzigsten Momente meiner Oper) ging ich mit dem Sujet nach China. Noch ein ganz andrer Grund machte es nothwendig. Bedenken Sie, dass das älteste Mitglied meiner Truppe kaum 26 Jahre hat. Ihnen konnte ich keine reine Leidenschaften aufgeben, dergleichen haben sie unmöglich schon in sich erlebt, um es veredelt wiederzugeben. Aber das Bizarre, Uebertriebne lässt sich schon eher begreifen, da hilft die Vernunft der Begeisterung nach, und was so nicht erreicht wird, vervollständigt die Sucht nach Effekt, nach Wirkung auf die Menge. — Und doch ging ich auch hierin zu weit, und hätte sich das Glück meiner nicht angenommen,

was überhaupt der Vormund der Unmündigen ist, der Erfolg wäre dennoch lahm geblieben."

(Bürgerm.) „Es ist in der That lustig, wie sich ein Publikum naseführen lässt, aber nur das eine erkläre mir. Wie vermochtest Du den überaus grossen Enthusiasmus noch nach der Generalpr be zu erregen! Das Fest, was ich nach deinem Dafürhalten veranstaltete, war bloss von Nachwirkung, denn wie ich die Leute einladen liess, waren schon alle Billette verkauft."

(Graf.) „Es glückte mir einmal. Ich gewann Herrn Edmund für mich, den Leithammel für das schöne Geschlecht, und wohin die Damen sich neigen, drängen sich die Geschäftsmänner ebenfalls hin, um nicht in der Kultur und in guten Geschmack zurückzubleiben."

(Ich.) „Wahrlich! Sie sind mir noch die Erklärung schuldig, was Sie Edmund gestern leise zuflüsterten, und was den arglosen Jüngling sichtlich durch und durch erschütterte."

(Bürgerm.) „Was war das?"

(Graf.) „Du kennst die Geschichte und des Barons Diskretion, bin ich versichert; ich muss mich also Bekanntes vortragen, um alle Mittel zu beichten, die ich springen liess. Edmund (wandte er sich zuvor) ist von einem blödsinnigen Hypochonder hier gleichsam adoptirt. Einem Manne, dessen Werke und Gedanken Moralität und Tugend ist, und der sich einbildet, auf Erden schon den Himmel verdient zu haben, weil er diesem oder jenem Bettler einige Pfennige geschenkt. Herr Eulers medicinirte schon lange, ohne dass die Aerzte den Geist der Schwermuth aus ihm zu verbannen vermochten. Edmund ging ihm damals mit allerlei kleinen Diensten an die Hand und gewann seine Liebe. Ohne Zweifel giebt es nicht leicht einen verträglichern, gutmüthigern Menschen. Herr Eulers rühmte sich, einen Freund zu besitzen, aber sein Unterleib besserte sich darum keineswegs. Er lernte reiten, auch das schlug in seinem Alter nicht mehr an. Da wagte er einen Coup de Desperation. Auf Anrathen seiner Aerzte heirathete er, und diese Cour hatte schon bessern Erfolg. Herr Eulers lebt jetzt seinem Hange zur Wohlthätigkeit seinem Freunde und seiner Gattin, und wünscht er sich dennoch bisweilen den Tod, so muss er sich doch im selben Moment eingestehn, dass Niemand auf der Welt ein schöneres Loos hat, als er. — Als ich hieher kam, und Edmund zuweilen sprach, roch ich an ihm ein kostbares eau de vanille. Es war nicht streng, nicht würzig, nicht süsslich, sondern ein Wohlgeruch, der deshalb Wohlgeruch, weil er rein war. So oft ich Edmund sprach, war mir dieser zarte Geruch an ihm auffallend. Etwas unbegreifliches blieb mir immer der feine Extrakt, der gleichsam der Nase unvergesslich blieb, den sie noch schmeckte, wenn Edmund längst schon verschwunden, er war also gewissermaassen klassisch, denn er foderte zum Nachdenken auf. — Ich dachte also: wie konnte Edmund, der doch vom Gnadenbrod lebte, was immer ein Gnadenbrod bleibt, wenn auch der Freund es reicht, denn solch Verhältniss wird nie wie das der Eltern zu Kindern. Wie konnte Edmund so viel auf seinen guten Geruch verwenden, da andre Dinge doch bei weitem unentbehrlicher ihm waren. — Einmal erkühnte ich mich zu fragen, wo er denn dies herrliche Parfüm sich kaufe. — Er erröthete und gab mir keine Antwort. — Ich war diskret und forschte nicht weiter nach diesen mir gleichgültigen Dingen. — Eines Abends gab aber mein Freund hier ein Fest. Herr und Mad. Eulers befanden sich ebenfalls unter den Gästen und sprach der Graf plötzlich ganz leise: Madame roch nach eben dem eau de vanille. Nun ward mir das Paar merkwürdig geworden, und weil ich sie beide allein in diesem Kabinette sitzen sah, Edmund und Madame Eulers, strengte ich mein Ohr an. Ich sass 10 Schritte entfernt von ihnen, in jenem sehr geräuschvollen Zimmer, hörte aber dennoch wie beide sich ein Rendevouz, der Sicherheit halber ausser dem Hause verabredeten. — Beide Leutchen trieben es übrigens mit Blicken und Reden ziemlich öffentlich — so schien es mir wenigstens von der Zeit an. — Ein Glück für den schwachmüthigen Hhpochonder aber ist sein Blödsinn, kraft dessen er noch auf den heutigen Tag nichts ahnet, denn wie mir es scheint, würde diese Entdeckung ihm den Verstand rauben.

Sie können sich also die Wirkung jetzt erklären, die meine leise Worte auf Edmund hatten: ob ich ihm sagen sollte, welche Person er

an dem und dem Tage, dem und dem Orte, zu der und der Stunde gesprochen. Um so auffallender musste es Edmund sein, weil der Abend der einzige war, wo ich Mad. Eulers sah. Er konnte natürlich nicht begreifen, woher ich wisse, was über seine ganze Existenz vom grössten Einfluss war; denn er ist von demjenigen, den er betrügt, durchaus abhängig. — Ich hatte genug zu thun, den armen wieder so weit zu beleben, dass er für einen neuen Eindruck empfänglich ward. Ich musste einen Schatz von schmeichelhaften Reden erschöpfen, um ihn wieder zu sich zu bringen. Die Selbstliebe belebte ihn wieder. Seine Wohlfahrt ruhte in meinen Händen, und er stürzte sich ihr nach. Im schlimmsten Falle, dass ihn sein Pflegevater nämlich verstiesse, wollte er auf sein Talent bauen, und in dieser Ermuthigung griff er nach dem neuen, was ich ihm darbot. — Je nun! er hat gute Lehren empfangen, vielleicht bessert er sich, mindestens wird er vorsichtiger werden, vielleicht auch, dass er, auf so seltsame Weise angeregt, etwas in der Kunst leistet, denn er hat Talent, wär' er nur kein so eitler Geck, vom Grunde aus durch Weiber verdorben."

Ich vervollständigte die Erzählung des Grafen durch den Bericht, wie sich Edmund im Singethee benommen, der Bürgermeister wollte sich ausschütten vor Gelächter. Da fiel mir denn ein, was mir Herr Hillert von des Grafen Ankunft erzählt. Ich brachte das Gespräch darauf und fragte: „Sie haben den Weinreisenden am selben Morgen gesprochen?"

(Graf.) „So ist's. Ich denke mir alles, was ich höre gleich sehr bestimmt, und das Bedürfniss der Menschen, sich zu unterhalten, bewegt sie zu manchem Detail, die aufzufassen, gerade meine Lust ist. Ich wusste also im Hause, im Zimmer, im Keller der Kaiserkrone natürlich Bescheid und obendrein von der hübschen Karoline mit ihrer Stimme. Es mag wohl überhaupt in ganz Deutschland, in keinem Gasthofe ein schönes Mädchen sein, was ich nicht auf diese Weise kennen gelernt habe. Wovon reden die Reisenden?"

(Ich.) „Sie hörten damals zuerst von Karolinen und kamen nicht in der Absicht, sie für ihr Singinstitut anzuwerben?"

(Graf.) „Behüte. Der Zweck meiner Reise war, das Theater zu kaufen, um mein Institut durch diese praktische Uebung zu vervollkommnen. Es hat sich auch hier beträchtlich erweitert, aber ich konnte mir nicht einbilden, dass Karoline in der kurzen Zeit zu einer solchen Opernsängerin sich ausbilden würde."

(Bürgerm.) „Mensch! — Du zahlst keine Gagen, Deine Schauspieler geben Dir Geld zu, Du wirst alle Abende volle Häuser haben, und hast obendrein ein bedeutendes Vermögen — so musst Du ja ein wahrer Krösus werden."

(Graf.) „Und wie lange werden diese meine Schauspieler noch ohne Gage mir gehorchen? So bald sie wissen, was sie sind, werden sie ihre Ansprüche schon machen. Das Theater ist ein schlimmer Boden, der Mensch geht darauf gar zu leicht verloren, wenn der Künstler nicht zum Aufleben angereizt wird — doch ich werde das Meinige thun." —

(Bürgerm.) „Und der Konzertmeister Hillert das Seine. — Seine Kritiken werden schon Deine Schauspieler darauf verweisen, dass sie nur Schüler sind. — Es ist bei allem dem doch Schade um Dich, dass Du nicht zur Polizei übergetreten oder Minister geworden bist; Mensch, Leute Deiner Art sind zu gebrauchen." —

Turandot erschien hier. „Vater!" rief sie hastig, „ich suche Dich überall, hast Du einen Augenblick für mich übrig?" Der Graf folgte ihr.

„Halten Sie von der ganzen Intrigue des Grafen mit Edmund," fragte mich der Bürgermeister, „dass irgend Glück dabei im Spiel war?"

(Ich.) „Aber wie konnte er die psychologische Einwirkung so berechnen?"

(Bürgerm.) „Allerdings! Er konnte es; nur will er in andrer Augen nicht so verschmitzt erscheinen. O ich kenne ihn besser, als er denkt."

Der Graf kehrte wieder. „Kalaf," sprach er, „ist schon wieder eifersüchtig gewesen. Mehrere Offiziere haben seiner Turandot ein wenig allzu eifrig die Cour gemacht. Um die Sache zu beenden, hat das gute Kind mich gebeten, wo möglich heute noch ihre Verlobung bekannt zu machen."

Als beim Deserte die Champagnerpfropfen flogen, als man der Kunst, dem Grafen und sei-

ner Truppe ein Lebehoch brachte, erhob der Bürgermeister sein Glas: „auf das Wohl unsers jungen Künstlerpaares, Kalaf und Turandot." Dankend erhoben sich beide. Man drängte sich mit Glückwünschen um sie her, und im Garten kündeten die Kanonenschläge den Anfang des Feuerwerkes an.

Der Oper und meines Freundes halber verlängerte ich meinen Aufenthlt, und sah noch manche gelungene Darstellung. Auf mein Bitten betrat der Graf selbst sogar einmal die Bühne, als Don Juan nämlich, seine Lieblingspartie, so sehr sie eigentlich seiner Individualität widersprach. Er war nämlich viel zu schmächtig und gelenkig für einen Don Juan in seiner Scene mit Zerlina und unter dem Fenster der Elvira glaubte man einen Mephisto zu sehen. Ausgezeichnet war er dagegen in beiden Finalen. Don Juans Zerrissenheit im ersten, der bleiche Trotz gegen den Geist im zweiten, habe ich nie mit so erschütternder Wahrheit darstellen sehen. Er behauptete, viel von Garcia in Paris gelernt zu haben. Von deutschen Künstlern dagegen, als Strohmeyer, Fischer, Blum, wollte er nichts wissen. Von dem letzten behauptete er, er habe nur einen einzigen genialen Moment in der ganzen Rolle. In der Scene mit dem Gläubiger vor dem 2ten Finale wo Don Juan den Rohrstuhl weit in den Hintergrund zurückschleudert, um seinen Manichäer in einen Armsessel zu placiren. Diese Scene sei überhaupt die einzige lebendige in der ganzen Rolle.

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Fortsetzung.)

Ueber Rossini's Musik steht das Urtheil des Publikums fest. So sehr man sich an den höchst gelungenen Sätzen, namentlich der ersten grossen Arie des Buffo, dem schon erwähnten Duette, der glänzenden Arie des Tenors in C-dur, dem reizenden Zweigesange des Ramiro und Dandini, welcher das erste Finale einleitet, und dem grossen Sextett des zweiten Aktes in Es-dur ergötzt, so sehr widert auch die Verschnörkelung der Gesangpartie in den Solo-Sätzen des Dandini und der Cenerentola selbst an. —

Die Ausführung war glänzend und wurde mit dem reichlichsten Beifalle fast überschüttet. Dieser steigerte sich zum Vorruf aller Sänger. Da die Partie der Covacenere für eine Künstlerin von bedeutendem Stimmumfang (die erste Darstellerin im Jahre 1827 war dieselbe Signora Giorgi-Righetti, welche später, in Bologna privatisirend, als artistischer Kritiker über Rossini in der Brochure: „Cenni d'una donna etc." aufgetreten ist) geschrieben wurde, so hat für die Pallazzesi Manches geändert werden müssen. Dies schadet aber hier, wo es sich mehr um eine konzertmässige Bravourpartie als um ein in den dramatischen Organismus eingreifendes Theaterstück handelt, sehr wenig, und ist von Morlacchi mit Einsicht ausgeführt worden. — Benincasa ist in seiner Laune als D. Magnifico von sehr erheiternder drastischer Wirkung. — Am feinsten berührt — um nicht zu sagen, kitzelt — aber die Ohren der Dilettanti der schmelzende Vortrag des Tenor Rubini in dem einfachen Rezitative und dem ersten Duette (A-dur) so wie seine ausgezeichnete Fertigkeit — zu wahrer Virtuosität mit vielem Geschmack ausgebildet — in der grossen Arie des 2ten Aktes Alles zur Bewunderung hinreisst.

Matilde di Sciabran.

Von dieser Oper (1821 in Rom zur Eröffnung des dem Banquier Duca Tortonia gehörigen Theaters Tordinone für eine seltsam zusammengewürfelte Gesellschaft, unter der nur die Sängerin Lipparini ausgezeichnet wird, in Eile zusammengeschmiert, später aber mit Rücksicht auf den celeberrimo tenore David eingearbeitet) sagt Stendhal ganz kurz: „Le libretto est exécrable, la musique est délicieuse. Das erste ist unbedingt wahr, obwohl das Sujet, welches, wenn man das Thema: „Auch der Narr entgeht den Waffen Amor's nicht," fest hält, allerdings einer humoristischen Auffassung wol fähig ist, nicht zum erstenmale musikalisch bearbeitet worden ist. Méhul hat in seiner Euphrosine ou le Tyran corrigé eine geist- und

karaktervolle Musik geliefert, und Morlacchi hat 1810 in Italien seinen „Corradino" mit Glück auf die Bühne gebracht — ni fallor in Parma. —

Delizids kann ich in der Musik nur das schelmische und originelle Duett der Prima Donna mit dem Aliprando, die Bravour-Rondo's des Tenors und der Matilde, so wie eine höchst pikante und durch die ungezügelt waltende Laune mit elektrischen Schlägen wirkende Stelle im ersten Finale finden. Rechne ich zu dem Gelungenen noch das wirkungsvolle Oktett, welches der Arietta des ersten Finale vorangeht, so bleibt in den übrigen Musikstücken nur Bodensatz von leichthingeworfener, fast trivialer Arbeit.

Aber glänzen können fertige, ausgebildete Sänger allerdings in allen Stücken, da diese für alle Formen des musikalischen Vortrages, für alle Groteskssprünge und Harlequinaden der sich übergurgelnden Virtuosität das weiteste Feld öffnen; und geglänzt haben auch die beiden Protagonisten in dieser Arena, die liebenswürdige Pallazzesi und der diesmal in einer anstrengenden Partie debütirende Tenor Pesadori. —

Letzterer war zwar leider in einer hörbar sehr ungünstigen physischen Disposition zum Singen, und daher bei weitem nicht so gut, als Ref. sich erinnert, ihn früher in Dresden gehört zu haben; die Stimme war im Forte übernommen und rauh, die Intonation nicht fest, und die Koloratur zwar reich, aber nicht immer ganz rund; demungeachtet hat die ausserordentliche Gewandtheit des Sängers das fremde Publiciren angenehm überrascht.

Matilde Pallazzesi hat ihrer Namensschwester aus dem Hause Shabran desto mehr Ehre gemacht. — Ich kenne zwar Mlle. Sontag als Darstellerin dieser Rolle nicht, wol aber aus andern höchst erfreulichen Leistungen; indess getraue ich mich doch zu behaupten, dass sie schwerlich diese Virtuosen-Partie fertiger und präciser singe. Der Timbre dieser beiden Stimmen ist zu verschieden, um einen Vergleich zu gestatten; die der Sontag verhält sich ungefähr zu der der Pallazzesi wie Fürstenau's Zauberflöte zu Bärmann's vollendet-schöner Klarinette. — Jedenfalls aber sage ich hoffentlich nicht zu viel, wenn ich meine, dass Dem. P. in dieser Aufgabe ausser der Sontag keine deutsche Rivalin zu fürchten hat.

Demoiselle Emmering, welche den Edoardo sang, gefiel in ihrer Arie nicht, etwas mehr in dem Duette des 2ten Aktes.

Colombo, heroische Oper in 2 Akten von *Morlacchi*.

Am 25sten Mai dargestellt.

Ich befinde mich zum Anfang meiner heutigen Mittheilung an Sie, in einiger Verlegenheit. Im Mai v. J. hatte ich, bei einer kurzen Anwesenheit in Dresden, Gelegenheit, diese Oper auf der dortigen Bühne zu hören, und habe damals pseudonym dem mir seit meiner Knabenzeit befreun eten Redakteur der Abendzeitung einen Aufsatz über dieselbe mitgetheilt, den derselbe nachsichtig zu beurtheilen die Güte hatte, und ihn in No. 118 sq. seines Journals abdrucken liess. Da nun bei dem wiederholten Anhören der Oper meine Ansicht sich im Ganzen durchaus für mich bestätigt, und nur in wenigen Einzelheiten modificirt hat, so muss ich vorläufig Ihre Leser um die Vergünstigung bitten, mich, was meine individuelle Ansicht von dem Text und der Tondichtung betrifft, auf jenen Aufsatz beziehen zu dürfen. Sollte ich durch die Gunst des Komponisten, wie ich hoffe, in den Stand gesetzt werden, durch eigne Lektüre seiner Partitur ein weitereingehendes näher motivirtes musikalisches Urtheil abzugeben, so verspreche ich, solches in Ihrem Blatte nachzuholen, und alsdann über Morlacchi's Wirken als Komponist ur etwas Mehreres mitzutheilen. Ich bemerke daher hier nur, dass bei der Reproduktion seines Werkes in diesem Jahre einige vortheilhafte Veränderungen angebracht, namentlich manche exuberante Länge abgeschnitten, auch zwei Arien zur Erleichterung der Sängerinnen, und ohne Nachtheil für die Wirkung mit Geschick transponirt hat.

Das Publikum nun hat die Komposition im Ganzen mit Beifall aufgenommen, wozu die exakte Ausführung der bedeutenden und durchgehends sehr anstrengenden Gesangpartien durch das treffliche Sänger-Quatuor, die Pallazzesi und Schiassetti und die Herren Zezi und Rubini und die höchst preiswürdige, regsame Theilnahme

des Orchester- und Chorpersonals das ihrige beigetragen haben. Allein es schien doch mit der Eigenthümlichkeit des verdienstvollen Tonsetzers sich nicht ganz befreunden zu können. Darüber zwei Worte. So wenig auch M. als moderner ital. Komponist — und aus einem andern Standpunkt kann und will er doch gewiss nicht angesehen und beurtheilt werden — es verschmäht, den theatralischen Effekt zunächst im Auge zu behalten (dahin rechne ich besonders die Lebhaftigkeit der Rhythmen und den Glanz der Instrumentirung so wie bedeutende Chormassen), so ist er doch viel gewissenhafter als z. B. Rossini, in dem, was die ital. Kunstsprache „Servir la parola" nennt. Um nun jedem Wechsel des Empfindungs-Ausdruckes in den Worten seines Textes genau zu folgen, ändert er sehr oft Rhythmus, Tonart und Taktmaass, und dieser bunten Mannigfaltigkeit ohne Störung zu folgen, mag allerdings einem mit der Sprache des Urtextes grösstentheils unbekannten Publikum, welchem die individuelle Art und Weise des Meisters, welcher ihm sein Werk vorführt, fremd ist, ziemlich schwer werden. Wünschenswerth wäre es daher für M. — um einseitige voreilige Urtheile zu vermeiden, dass die Verhältnisse eine Reprise der Oper gestatteten. Sie würde alsdann gewiss vielen Eingang finden.

Vorzüglich günstig erscheint Signora Pallazzesi als Zilia. Sie entwickelt hier, besonders in der in der That über Gebühr langen grossen Scene des 2ten Aktes, eine imponirende Kraft und Ausdauer der Stimme, um welche sie jede Sängerin beneiden kann; denn sie singt auch nach dieser enormen Anstrengung noch mit derselben Reinheit und Frische des Tones wie zu Anfang der Oper, und nirgends wird Erschöpfung sichtbar. Nächst dieser Rolle ist die schöne Basspartie des Colombo selbst in der würdevollen und höchst gelungen wahrhaft imposanten Darstellung des trefflichen Zezi zu aller Ehre gebracht. —

Il Matrimonio Segreto, von Cimarosa.

Am 28sten Mai aufgeführt.

Dieses ältere Werk, welches von ganz Europa als ein Meisterstück in seiner Art anerkannt ist, hat seine zauberische Wirkung auch bei dieser Reprise bewiesen. Jedes Stück ist von dem zahlreich versammelten Publiko applaudirt, das treffliche Bass-Duett des 2ten Aufzuges da Capo begehrt worden, und am Schlusse wurde unter dem stürmendsten Beifall das ganze darstellende Personale hervorgerufen. Wie jedes in sich und in seiner Gattung vollendete Werk reich an vielseitigen Beziehungen ist, und dem aufmerksamen Betrachter von mehr als einer Seite die interessantesten Ansichten und den mannigfaltigsten Genuss darbietet, so ist auch Matrimonio Segreto in mehr als einer Hinsicht höchst erfreulich; der Melodist erfreut sich an der naiven Grazie der Melodie, der Harmonist ergötzt sich an der zwar auch leichten, aber doch kunstreichen Kombination der grössern Ensemble-Stücke und der beiden ausgezeichneten Finali.

Als diese Meister-Oper in dem Genre der Konversation oder wenn man lieber will, das Stilo di mezzo carattere (welcher Styl, beiläufig gesagt, seit Fioravanti in der Bühnenpraxis des italienischen Opernwesens, ganz ausser Uebung und Anwendung gekommen zu sein scheint) im Jahre 1792 auf die italienische Opernbühne zu Dresden gebracht worden war, auf welcher sie seitdem bei der gediegenen Musikliebe und Kenntniss des vorigen und jetzigen Herrschers ein stehendes Repertoir-Stück geblieben ist, schrieb der Korrespondent der Leipz. musikal. Zeitung Folgendes: „Grossen Werth hat die Tendenz dieses Singspiels unstreitig und lange noch wird es ein Lieblings-Stück bleiben. Die Kenner halten es einstimmig für ein Meisterwerk, und wohl mit Recht, wenn sie auch die Partitur noch so kritisch zergliedern, die der Schönheiten so viele, in wechselnder Mannigfaltigkeit enthält. Die Aufführung war dem Gehalte des Werkes vollkommen angemessen."

Letzteres dürfte auch von der Leistung der gegenwärtigen Gesellschaft gelten. Die Partie der Carolina, in Dresden zuletzt von der seitdem abgegangenen Sängerin Beisteiner gesungen, war nicht besetzt, als die Direktion sich veranlasst sah, diese ältere Oper in das Repertoir für ihre Gastdarstellungen in L. aufzunehmen. Sie musste daher von der frühern Darstellerin, der Signora Sandrini, aus Gefälligkeit und zur

Aushülfe wieder übernommen werden, um die Produktion möglich zu machen. Das ausgezeichnete mimische Talent der trefflichen Künstlerin, ihr zarter gebildeter Sinn für den Gesangsvortrag in ähnlicher Musik, hat gemacht, dass diese Leistung ihr zur höchsten Ehre gereicht. Das Leipziger Publikum konnte nicht, wie das Dresdner, durch die Erinnerung an das frühere Wirken der ausgezeichneten Frau, zu besondrer Gunst gestimmt sein, und doch hat es die sinnige Leistung mit einstimmigem Beifall anerkannt und gewürdigt. Die Künstlerin hat die Freude gehabt, zu einer Zeit, wo ihre äussern Mittel durch das nahende Alter (sie muss nahe an 50 Jahre zählen) sehr geschwächt sind, die innere Kraft ihres lebendigen Geistes und künstlerischen Sinnes durch lebendige Theilnahme eines oft nur für die Frische und imponirende Gewalt grosser physischen Kräfte empfänglichen Publikums geehrt zu sehen. Herr Zezi hat sich als Graf Robinson nicht allein als Sänger, sondern auch als Schauspieler vortheilhaft gezeigt. Vergleicht man seine Auffassung mit der Art und Weise, wie Herr Genast bei der letzten Darstellung dieser Oper von der Küstner'schen Gesellschaft, dem Publiko durch widrige Karrikatur eines Gecken lästig wurde — es ist dies damals von dem Herrn Hofrath Wendt, wie billig, in Ihrem Blatte gerügt worden — so hat man nur Ursache, sich über den richtigen Blick des viel jüngern und auf der Bühne bei weitem nicht so erfahrenen Dresdner Sängers herzlich zu freuen. Herr Benincasa steht als Geronimo ganz und vollkommen an seinem Platze. Seine Komik ist zwar nicht gerade in Abwechslung reich und übersprudelnd, aber er ist durch glückliche Begünstigung seiner Natur allemal das ganz, was er sein und darstellen will, und diese Rundung ist jederzeit erfreulich.

Paolino wurde von Herrn Rubini, die 2te Schwester von Dem. Veltheim und Fidalma von Signora Schiavetti gesungen. — Vorzüglich lobenswerth ist die Präcision aller dieser Sänger in den vielen Ensemble-Stücken.

Eine Berliner Sängerin in Italien.

(Aus einem Briefe.)

Es wird Ihnen gewiss recht sehr angenehm sein, in Ihrer musikal. Zeitung eine Berlin'sche Sängerin aufzuführen, welche gegenwärtig in Italien ausserordentlichen Beifall findet. Es ist dieses die Dem. Bertha Carl. Als Soldatentochter wurde sie in das Friedrichs-Stift aufgenommen und dort unter Leitung des königlichen Chor-Direktors Leidel im Gesang unterrichtet. Da sich ihre schöne Stimme noch mehr entwickelte, gab sie der damalige Intendant, Herr Graf v. Brühl bei der königlichen Sängerin Auguste Schmalz in Pension und Unterricht, liess sie auch in Sprachen, Tanz und Deklamiren unterrichten. Da sie hier mehrere Jahre zugebracht, ward sie als Sängerin bei der Oper angestellt. Hier wurde sie aber nur wenig gebraucht, und weil sie den Drang in sich fühlte, sich zu vervollkommnen, ging sie nach Frankfurt a/M., wo sie sich zuförderst engagirte. Besonderes Glück hatte sie hier erwartet; denn ein grosser Beschützer der Kunst machte ihr den Antrag, sie auf seine Kosten nach Mailand zu schicken, um sich dort auszubilden. Dankbarlichst nahm sie dieses Anerbieten an und begab sich nach Mailand, wo sie ein Jahr zubrachte. Dort hörte sie die berühmte Pasta und den La Blache, und unter einem sehr geschickten Lehrer Ronconi bildete sie ihren Gesang so aus, dass sie, wenn sie auch im Theater nicht öffentlich auftrat, doch in Privat-Konzerten mit ausgezeichnetem Beifall sang. Das Gerücht ihres Talents ging ihr daher nach Turin voraus, und sie ist daselbst mit 6000 Fr. und einer Benefiz-Vorstellung engagirt.

Ueber ihren ersten Debüt berichtet man aus Italien: „Es war in „Der Waise des Waldes," einer Oper, welche Coccia im v. Jahre für das grosse Theater zu Mailand schrieb, dass die Dem. Carl, gebürtig aus Preussen, zum erstenmale auf der Bühne in einer Hauptrolle auftrat. Sie wurde vom Publikum auf die schmeichelhafteste Weise aufgenommen, und erhielt seitdem bei jeder Vorstellung einen immer glänzendern und höchst verdienten Beifall. Da man wusste, dass sie bei ihrem Aufenthalte in Mailand den Rath und Unterricht des trefflichen Ronconi benutzt hatte, der, wie wenige, in dem Besitze des Geheimnisses des wahren schönen Gesanges ist, und dem auch andre Sänger die feinste Ausbildung in ihrer Kunst verdanken, so wunderte sich das Publikum von Turin nicht, dass die junge Künstlerin ihre Stimme zu jenen lieblichen und ausdrucksvollen Weisen mässigte — die das Wesen des edelsten Styles ausmachen und welche so viel treffliche Künstler nicht kennen oder nicht anwenden oder nicht anzuwenden wissen. Wenn sie den ausländischen Accent gänzlich ablegt, was ihr durch Uebung und fortgesetzten Fleiss nicht schwer werden wird, so kann man der Dem. Carl einen schnellen Fortschritt des Beifalls zum Triumph weissagen." —

Man hat ihr Engagement in Rom angetragen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Der No. 24. ist der litterarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger No. 7. beigefügt worden.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

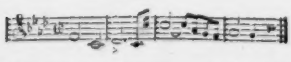
Siebenter Jahrgang.

Den 26. Juni — № 26. — 1830.

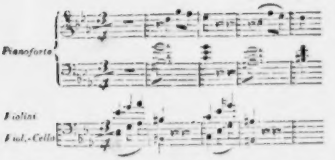
Beurtheilungen.

2 Quartette und 2 Trio für Pianoforte, Violon et Violoncelle, komponirt von Auguste de Sayve. Paris bei Zetter und Janet-Cotelle.

Die Quartettmusik hat in den letzten 15 Jahren so viel Liebhaber gefunden, dass dadurch das Erscheinen so vieler Werke, diese Gattung von Komposition betreffend, erklärlich wird. Viele Köpfe, viele Sinne. Die schwierigern Aufgaben, welche Beethoven, nach ihm Spohr, Fesca stellten, das eigne Genre, in welchem der treffliche Onslow schreibt, ist nicht eines jeden Sache und erfodert ein Studium des Vortrages, dem viele Liebhaber sich nicht unterziehen wollen. Es bleibt verdienstlich, auch dem übrig bleibenden Theile des Publikums, welches an der Quartettmusik Geschmack findet, Gelegenheit zu geben, sein Vergnügen zu befriedigen. Von manchem Wuste, was in dieser Hinsicht geschrieben, gar nicht zu reden, machen selbst unter den bessern Werken dieser Art die vorliegenden 2 Quatuors und 2 Trios von Auguste de Sayve eine rühmliche Ausnahme. Der Satz des Komponisten ist durchaus klar, immer melodiös, die Harmonien nicht zu verwickelt, und im Ganzen ist das Spielbare oder besser die Behandlung der Instrumente, welche mit keinen zu grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, zu loben. Das erste Quartett F-moll beginnt mit einem Thema der ersten Violine:



welches wohl ein Kontrathema verdient hätte, um so mehr, als dasselbe manchen Wendungen, Umkehrungen offen steht und gerade der Quartettenstyl — solchen angenehmen Subtilitäten à la camera das rechte Feld bietet. Wie man in dergleichen tief gelehrt und doch stets angenehm bleiben kann, hat Haydn gleich zu Anfang am Augenscheinlichsten bewiesen. Das Tempo di minuetto ist das Gelungenste von diesem Quartett, es bewegt sich leicht, hat einige hübsche, natürlich herbeigeführte kanonische Sätze, und das Trio ist von sehr lieblichem Effekte. In dem letztern Sinn genommen schliesst sich das Finale, wenn es mit dem erfoderlichen Ausdruck vorgetragen wird, rühmlichst an. Das zweite Quartett verräth in der Behandlung des Allegro denselben Komponisten, und auch bei diesem ist das Tempo di Minuetto wiederum der Glanzpunkt des Ganzen. Es ist höchst originell gehalten, und wir gestehen, dass wir dies Musikstück zu den besten seiner Art zählen. Der Anfang des Violoncello im Doppelpizzicato und der Eintritt der Bratsche und Violinen und mit ihnen also das Thema, ist karakteristisch und nicht gewöhnlich. Die beiden Trios betreffend, das eine in D-, das andre in C-moll, so gebührt ihnen offenbar der Vorzug; des Tadelnswerthen findet man gar nichts, und des Lobenswerthen sehr viel. Wir gestehn, dass wir dem in D-moll das Uebergewicht in Neuheit der Gedanken vor dem im C-moll einräumen, und wie ein gutes Final den Effekt einer Oper erhöht, so ist es bei diesem Trio mit der höchst anmuthigen Polonaise, deren Thema durch das Violoncell introducirt wird, der Fall. Doch hat das Trio in C-moll auch eigenthümliche Schönheit, und reich an wahrem tiefen Ausdruck ist das schöne Adagio, dessen Anfang und vorzüglich die Art der Durchführung, das Talent keines gewöhnlichen Komponisten verräth.



Mit Recht können diese Trios eben so wie die Quartette als eine Bereicherung in dieser Gattung vonKomposition angesehn werden, und es ist zu wünschen, dass der Komponist auf einer Bahn fortfahre, die er so schön begonnen hat. L.**

Sogleich nach Empfang der mir zugeschickten 5 Hefte beeilte ich mich, Ihrem Wunsche nachzukommen, und ein Referat baldigst einzusenden. Ich konnte das um so lieber und leichter, da ich es mit guten und mir grösstentheils schon bekannten Sachen zu thun hatte, und war nur sehr erstaunt, dass dieselben Ihnen so spät erst zugeschickt wurden; denn seit dem Erscheinen der No. 1. und 4. in Wien ist schon sehr geraume Zeit verflossen.

Aber so geht es oft und es wundert Komponisten dann mit Recht, ihre Werke so spät erst angezeigt zu finden, da sie, namentlich bei der sonstigen Thätigkeit und der grossen Bekanntschaft der Wiener Kunsthändler mit dem Auslande, weit früher verbreitet sein müssten. Oft wurde darüber schon gesprochen, und ich kann nicht umhin, das oft Gesagte hier nochmals zu wiederholen, und die Kunsthandlungen um ihres eignen Vortheils willen aufzufodern, mit der Einsendung neuer Verlags-Artikel an die Redaktionen nicht Jahre lang zu säumen; denn folgendes Werk von Leon de St. Lubin ist bereits vor länger als einem Jahre erschienen.

Doch nun zur Sache. Ich wende mich zuerst zu:

Variations brillantes sur un thême favori de Himmel pour le Violon principal avec acc. d'Orchestre, comp. et ded. à Msr. N. Paganini par son admirateur Leon de St. Lubin. Oeuvre 22. Vienne chez Mechetti.

Das Thema: „an Alexis," von Himmel ist eines von jenen glücklichen Motiven, die von fast allen Instrumentalkomponisten und oft trefflich benutzt worden sind. Auch für die Violine giebt es schon mehrere Hefte Variationen; allein Ref. kann keines davon dem Angezeigten gleichstellen. Herr Lubin ist selbst ein ausgezeichneter Geiger, wovon Sie ja wol bald sich zu überzeugen Gelegenheit haben werden, da er, dem Vernehmen nach, für die Königstadt engagirt ist, versteht die Technik des Instruments vollkommen, und zeigt in der That durchweg, dass das Werk würdig war, dem auch von ihm bewunderten Paganini zugeeig[illegible]werden. Es ist das Thema 6 mal verände[illegible]nur jedesmal in geschmackvoller, für die Violine sehr zweckmässiger, brillanter Weise.

Die erste Variation ist legato, jeder Theil wiederholt sich und diese Wiederholung wird durch wechselnde Stricharten für den Zuhörer mannigfach gemacht, die zweite keck und rollend in feurigen Sextolen, die dritte in kräftigen Doppelgriffen; alle drei hinreichend, die Bravour des Künstlers zu zeigen, ohne ihm gerade zu Anstrengendes, zu Schwieriges zuzumuthen. Ref. gesteht, dass es, seiner Ansicht nach, Pflicht jedes Komponisten für Konzertinstrumente gegen sich selbst sein sollte, in Bezug auf Schwierigkeiten Maass zu halten, da durch Ueberhäufung derselben die Möglichkeit der Popularität seines Werkes ganz schwindet. Will und kann er selbst Ungeheures leisten, so steht es ihm ja frei, z. B. für sich zu schreiben und es zu spielen, wie dies bei dem Wiener-Violinspieler Slawjk der Fall ist.

Ein Scherzando, reich an mannigfachen Stricharten, ein gesangvolles Adagio, folgt nach, und ihnen reiht sich ein Allegro ¾ Takt an, das das Ganze effektvoll beschliesst. Eine gute Wirkung dieses Konzertstückes ist bei vollendetem, gerundetem Vortrag unausbleiblich, und Herr Lubin möge sich bewogen finden, die Zahl seiner wackern Instrumentalkompositionen bald durch Neues zu bereichern.

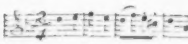
No. 2. Introduction et Violons brillantes sur un thême favori pour le Violon avec acc. d'Orchestre par F. Pechatschek. Oeuv. 28. Vienne chez Mechetti.

Mit Recht kann Herr P. das Thema ein brillantes nennen; denn es ist der Sehnsuchts-

walzer von Schubert (nicht, wie oft irrig geglaubt wird, von Beethoven). Dieses so höchst melodiöse Thema, das Herr Pechatschek, wenn gleich nicht in ganz origineller, doch aber in sehr ansprechender und effektreicher Weise variirt hat, hörte Referent vom Komponisten selbst vortragen, und es ist nicht zu leugnen, dass dasselbe, bei einer zwar sehr einfachen Instrumentirung, auf so kecke und pikante Art aber, wie von Herrn P. gespielt, das Publikum befriedigen muss. Am gelungensten scheint mir die Introduktion in Doppelgriffen ohne Begleitung. Reich an kühnen Griffen, die sogar Einzelnen der zu grossen Spannung wegen unausführbar sein dürf-

ten, wie z. B. ist sie für den, der die

Variationen von Maurer über das russische Thema in Dminore:

 u. s. w.

nicht kennt, gewiss frappant. Dieser ebengenannten geht eine ganz ähnliche Introduktion in Doppelgriffen ohne Begleitung voran, die von sehr überraschender Wirkung ist. Herrn Pechatscheks Variationen sind durchaus im Mayseder'schen Styl angelegt und ausgeführt, was vornehmlich in den beiden Variationen und am Schlusse bemerkbar wird; wie denn überhaupt Herr P. in seinen Kompositionen für die Violine Mayseder sehr benutzt; und die Herrn Mayseder von ihm zugeeignete Polacca in A, dürfte für eine Arbeit Mayseders gehalten werden, stünde nicht Herrn Pechatschek's Namen auf dem Titel.

Noch eine Partie Variationen von Pechatschek und ein Merveille von Paganini, und die Zahl der anzuzeigenden Konzertsachen ist für diesmal zu Ende, was auch recht gut ist, da es schwer wird, bei Konzertstücken dieser Art in ein nähres Detail einzugehen, indem dieselben meist für die Virtuosität des Künstlers berechnet und ihr Werth fast nur durch den Vortrag bestimmt wird. Eine besondre, kunstreiche Anlage findet selten, hier gar nicht, statt, und darum möge es genügen, wenn ich sage, dass

No. 3. Variations concertantes pour le Violon et Violoncelle sur un thème Hongrois avec acc. d'Orchestre comp. et dediées à son ami Linke par F. Pechatschek. Oeuv. 29. Vienne chez Mechetti

einige kleine Veränderungen abgerechnet, dieselben schönen, brillanten, dem ungrischen Nationalkarakter wohl anpassenden Variationen sind, die ursprünglich für die Violine allein erschienen sind. Die Ausführung dieser Partie braucht für beide Instrumente gleich bedeutende Virtuosen; denn Reichthum an schwierigen, brillanten Passagen, allerlei Striecharten u. s. w. fodern bedeutende Ausdauer und Fertigkeit; aber von 2 Künstlern, wie Herr Pechatschek und Herr Linke (ein geborner Schlesier) vorgetragen, werden sie hinreissen und immer ein Zugstück für beide Virtuosen sein.

No. 4. Merveille de Paganini. Duo pour un seul Violon, une partie s'exécute avec l'archet, et l'autre accompagne pizzicato. Ebendaselbst erschienen.

Dieses einen Bogen starke Stück, das aus einem kurzen Adagio und Allegro besteht, ist ein musikalisches Kunststück für die Violine. Während der Gesang auf gewöhnliche Weise mit festem Bogen gespielt wird, dient das pizzicato mit der linken Hand zur Begleitung.

Das Ganze mag als Studium gewiss recht vortheilhaft sein; ob es aber ein Merveille (welchen Titel Paganini selbst sicher nicht angegegeben hat) genannt zu werden verdient, möge der Entscheidung derer überlassen bleiben, die sich die Mühe nehmen wollen, es zu studiren.

Wer Paganini nicht gehört hat, kann allenfalls einen ungefähren Begriff von der Art seines Spieles, in Bezug auf Fertigkeit im begleitenden pizzicato, bekommen. Uebrigens dünkt Ref., gehört zu haben, dass benanntes kleines Stück ursprünglich als Andenken für das Stammbuch eines Freundes in Wien von Paganini bestimmt worden sei. Es muss recht guten Absatz haben, da es schon mehrfach nachgedruckt worden. Der Preis (15 Xr.) ist billig genug und für Violinspieler das Ganze in jedem Falle von Interesse.

Damit schliesse ich für diesmal, werde aber nicht lange säumen, Ihnen über das Quartett von Franz Limmer zu berichten, das mir, nach flüchtigem Durchschauen, sich sehr über das Gewöhnliche zu erheben scheint. H. P.

Die „Geweihten," oder der „Kantor aus Fichtenhagen," Humoreske in 2 Theilen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Schlesinger in Berlin.

(Schluss.)

Nach einer so reichen Probe von dem Werke können wir seinen Inhalt, den Ideengang des Verfassers, und das Zeugniss, das er damit von sich selbst giebt, kürzer zusammen fassen; unbekümmert, ob nicht derselbe die einzelnen Aeusserungen nur als Karakterzüge seiner Person gehalten wissen will. Von allem Einzelnen abgesehen, erscheint dem Ref. der Verfasser als ein durchaus künstlerisch organisirter, und namentlich von der Tonkunst künstlerisch ergriffener und erfüllter Mensch; dies giebt ihm ein Uebergewicht über die meisten Schriftsteller, namentlich Philosophen, über Musik; so leicht und vielfach diese ihn auch an Gelehrsamkeit, strengem Denken und Umsicht übertreffen können. Jene tonkünstlerische Organisation entzündet ihn zu einem Eifer, der es für sich zu fremdartig und schwer fand, das leidenschaftlich Aufgefasste in ernstlicher Geistesarbeit zu lautern und zu befestigen. In dieser Beziehung ist es für den Verfasser bezeichnend, dass Einer seiner vorzüglichsten Sprecher statt der Gründe: „Beim Himmel ich habe Recht!" — „mit grosser Bewegung" ausruft.

Die Lust an der Musik hat ihn auf der einen Seite mit einem Reichthum ihrer Gebilde bekannt gemacht, hat ihn auch dahin geführt, über sie zu denken, aber — wie der Liebhaber über die Vollkommenheiten seines Mädchens nachdenkt, nicht wie der Mann, dem Kunst und Kunstphilosophie Lebensbestimmung geworden sind. Mit ungewöhnlicher Energie und enggeschlossener Konsequenz hat sich ihm eine Kunstansicht ausgebildet, deren objektive Unwahrheit er um schwerer erkennen würde, als sie mit seiner Subjektivität auf das Innigste verwachsen ist. In seiner Hinwendung nach Einer Seite, mit gänzlichem Uebersehen oder Verkennen Aller andern und des Ganzen, beurkundet sich die Natur des Dilettantismus; aber mit einem Reichthum der Anlage und einer Energie der Empfindung, die selten ihres Gleichen finden dürften. Welche Früchte hätte hier eine ernstliche Arbeit bringen müssen! aber — heisst es im Buche: „in der That ist es auch recht fatal, dass man in der Welt Alles erst mühsam erlernen muss."

Der Ideengang des Verfassers lässt sich kurz dahin angeben. Die höchste Gattung der Musik ist die Opernmusik; (die Zeit der Kirchenmusik — sagt Coelestin — ist nicht mehr. Wir sind weiter vorgeschritten) der erste vollendete Opernkomponist ist Spontini, der erste deutsche Komponist, der ihm an objektiver Wahrheit nahe steht, ist — doch das sei noch verschwiegen.

Die Kirchenmusik erscheint als ein Ueberlebtes, ja ihre Zulässigkeit wird bezweifelt. „Was die Musik beim Gottesdienst soll, sehe ich gar nicht. Warum eine so sinnliche Erregung, wenn die Gedanken und Empfindungen auf den Himmel gerichtet werden sollen!" — Nur der Choral wird tolerirt. „Die einzig wahre Kirchenmusik, welche auf das Gemüth wirkt, ist der einfache Choral; alle Fugenschnörkel sind mir ein wahrer Gräuel; die Begeisterung, welche der Zauber der Töne hervorbringt, wird zur ekelnden Nüchternheit, sobald man erkennt, dass der Komponist unkörperliche, ätherische Töne wie Mauersteine zusammengefügt hat, sobald Winkelmaass und Mauerkelle bemerkbar werden. — Wenn Völkerchöre im Konflikt der Leidenschaft zusammentreten, wenn Völker jubeln oder zornig sich der Rache weihen, ist die Fuge an ihrem Orte. Sie fasst das Bild der ungeregelten Willkühr in den Rahmen der Einheit, giebt den Ausdruck vieler tausend Individualitäten in seiner Verschiedenheit, und bringt nichts desto weniger künstlerische Ordnung und Besonnenheit in die Verwirrung. — Die Fuge ist nicht rhythmisch, ja, soll ich mein musikalisches Glaubensbekenntniss ablegen, auch nicht christlich, und darum gehört sie eigentlich gar nicht in eine christliche Kirchenmusik. Das Christenthum einigt alle seine Anhänger in einer

gemeinschaftlichen Anbetung des einigen Gottes; es ist eine Liebe, die uns bindet, ein Schmerz, der uns bewegt, ein Glaube, der uns tröstet, eine Hoffnung, die uns emporträgt. In dieser Allgemeinheit geht die Individualität unter. Die Stimmen gläubiger Christen tönen zusammen, nicht durch einander, wie in der Fuge. Der einfache Choral ist christliche Musik. Aber der schönste Fugenchor, das schönste „Kyrie Eleison" klingt wie das wüste, wilde Geschrei eines barbarischen Volkes, das seinen Götzen anruft und das Opfermesser schwingt."

In ähnlicher Weise schwankt Coelestins Ansicht vom Kompositions-Studium auf der Schaukel der Halbwahrheit. „So wie historisch (sagt er — und man meint, einen Pariser Kompositeur zu hören) unsre Kirchenmusik früher da gewesen ist, als unsre Theatermusik, so beginnt auch der Schüler auf der untersten Stufe mit dem Studium des Chorals. Ein schlechtes Kompliment, welches wir dem höchsten Wesen machen! — diese Einfachheit (des Chorals) hat thörigte Lehrer in Deutschland glauben gemacht, er gehöre zu den ersten Elementen, da ich ihn im Gegentheil für das Schwerste halte, was in der Musik erschaffen werden kann."

Interessanter schon sind Coelestins physiognomische Skizzen. „Wer sollte (sagt er z. B.) nach dem Anhören einer Rossinischen Oper nicht auf der Stelle das lüsterne Gesicht eines italienischen Gourmands vor sich sehen, der nach der flinken Tochter des Restaurateurs hinschielt, und dabei feurigen und süssen Calabrewein prüfend hinabschlürft? Wer erkennt nicht in den Kompositionen Ihres Haydn einen jovialen, liebenswürdigen Greis von edlem Ansehn, freier Stirn, sanft gebogner Nase, klarem blauem Augenpaar, um dessen Lippen Naivetät und Frohsinn spielen? — Wer nicht aus jener Komposition einen brutalen, dicken, aufgeschwemmten blassen und brüllbewaffneten Maestro mit breiter Nase und breitem Rücken? — Wer nicht aus dieser Oper ein hageres, abgelebtes Männchen, dem Töne langentbehrten andern Kitzel ersetzen müssen? — Zweifeln Sie noch, dass man es dem Leibe eines Komponisten ansehn kann, was sein Geist zu schaffen vermag?" — Dies führt uns zu der Ansicht von der Oper, die der Verf. „die Republik der Phantasie" nennt. Einen ausführlichen Belag aus diesem Kapitel haben wir schon vorausgeschickt. Im Allgemeinen heisst es von Mozart:

„Mozart war ein ausserordentliches musikalisches Genie, und hat Bewundernswürdiges geschaffen. Ich würde mich lächerlich machen, wenn ich dies nicht anerkennen wollte. Allein Mozarts Kompositionen tragen fast durchgängig die Farbe seines Zeitalters. Man erkennt überall, dass er ein sanfter, fühlender, edler Mensch gewesen sein muss; gewiss aber hat ihm tiefere wissenschaftliche Bildung gefehlt. Alle seine Karaktere sind empfunden, aber nicht aus besondrer Reflexion hervorgegangen. Ich will nicht sagen, dass ein Kunstwerk bloss der Reflexion sein Dasein zu danken müsse; aber sie muss sich mit der Begeisterung paaren. So ist es bei Gluck, bei Cherubini, bei Spontini. Alle drei stehen als dramatische Komponisten unendlich viel grösser als Mozart da. Allein auch Gluck hat, wie Mozart, nicht die Schranken seiner Zeit durchbrechen können. Ob dies Cherubini oder Spontini gelungen sein dürfte, vermögen nur kommende Generationen zu beurtheilen." —

Auf dem Gipfel finden wir denn nun Spontini:

„Er ist der grösste, und musste es nothwendig werden. In Italien, dem Lande der Töne geboren und erzogen, erkannte er, das Blut des Südens in seinen Adern und glühender Einbildungskraft sich hingebend, die Musik als sein Element. Er studirte unter italienischen Meistern, und seine Jugendschöpfungen wurden Erzeugnisse des südlichen Klimas. In der ersten Blüthe des Mannesalters kam er nach Frankreich, zu einer Zeit, wo halb Europa vor der kriegerischen Nation dieses Landes sich beugte, wo unter dem Scepter des gekrönten Feldherrn eine neue Roma emporzustreben schien, und wo die Existenz der Völker und Individuen von der Wahrnehmung eines grossartigen, politischen Interesse abhing. Wohin er sah, entwickelte sich Kraft und Heldensinn. Sein geistiger Wille nahm dieselbe Richtung; er wollte auch seinen Tongemälden kräftige Tiefe verleihen, und fand befreundete Anklänge, gleiches Streben vorzugsweise in

deutschen Werken. Mit Liebe nahm er drum Gluck in sich auf. Ein Italiener von Geburt, lebend in Frankreich zur Zeit der grössten politischen Erhebung, und hier dem Studium der deutschen Meister obliegend, vereinigte er gleichsam den Süden, Westen und Norden in sich. Nothwendig musste deshalb das nächste Werk, welches er nun schuf, die Spuren dieses verschiedenartigen Ursprungs an sich tragen. Daher ist die Vestalin der Grundauffassung nach italienisch, und der Form nach französisch: das Ganze aber erfreut sich derjenigen Kraft, Tiefe und Besonnenheit, welche man der deutschen Nation nachzurühmen pflegt. Allein ich kann Spontini's Vestalin nicht für sein bestes Werk anerkennen; sondern nur für die erste Stufe, die in das Heiligthum der wahren Musik führt. Jene drei nationalen Principe sollten noch inniger mit einander verschmelzen, und Spontini musste seine eigne Bedeutung kennen lernen. So machte er sich, vielleicht instinktartig, an ein Werk, worin sich der Osten, das heisst der Uranfang, den ich nur mit Osten bezeichnen kann, die Empfindungsweise eines wilden Volkes abspiegelt, ich meine an die Oper „Ferdinand Kortez," das eroberte Mexiko. Dies Werk steht unendlich viel höher, als die Vestalin: denn es galt, das Medium zu erfinden, welches die nördliche mit der südlichen Halbkugel, Europa mit Amerika, ein gebildetes Volk mit einem rohen Naturvolke verband. Welche Lebensfrische, welche Begeisterung durchströmt diese Oper! Welch' ein Reichthum von Melodie und Harmonie entfaltet sich in jeder Scene! Welche klare Anschauung des innersten menschlichen Wesens, welche Karakteristik! Da hast Du, mein Freund, die ersten Versuche der Musik, die ich Dir angedeutet. Wer nicht fähig ist, die Schönheiten im Kortez zu fühlen, ist — ein Böotier. Es kann nur innig betrüben, wenn Ludwig Tieck, ein sonst ganz achtungswerther Kunstanatom, diese Oper herabwürdigt. — Als Spontini seine Olympia geschrieben hatte, die Stürme des Lebens auch an ihm vorübergegangen und er in das reife Mannesalter getreten war, kam er endlich zu uns. Es sollte so sein. Hierher nach Deutschland gehörte er. Er hatte nunmehr seine Bedeutung erkannt; er war nicht mehr Italiener, nicht Franzos, nicht Deutscher: er war Weltbürger geworden. Jedes seiner spätern Werke steht unendlich viel höher, als das vorhergehende. Er hat die Bahn gebrochen, die allein zu dem Wunderreiche führt, welches mir, wie ich Dir entwickelt habe, vorschwebt. Er sieht bereits mit klarem Auge die heiligen Fluren vor sich ausgebreitet, deren Dasein mir nur Ahnung ist. Ob er sie betreten wird, das ist die Frage. Ich hoffe es. Die Nationen beherrscht er bereits mit siegender Gewalt; ihm giebt es keine Nation, sondern nur eine Welt; aber die Zeit, in der er gelebt, hat noch Einfluss auf ihn. Napoleons Massen leben noch in seinen Kompositionen. Darum verschwendet er zu viel Mittel zum Zweck. Allein wer will mit dem Künstler rechten, dessen Brust überströmt, wenn das Blut aufwallt! — Dies, Freund, ist meine Ansicht über Spontini. — — Da drüben wird man übrigens gleich den ersten Walzer aufstreichen, und mein Mühmchen sieht sehnsüchtig hierher. Also basta!

Wilhelmi hatte mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört und war von dem Gehörten so angeregt, dass er der Geliebten nur einen freundlichen, flüchtigen Blick herübersandte, und Treuhold, der sich entfernen wollte, am Arm festhielt. Was Du da gesagt hast, sprach er dann, klingt so überzeugend, dass ein Jeder, der Spontini einigermassen liebt, triumphirend darauf eingehen wird. Allein mit Gemeinsprüchen lasse ich mich nicht abweisen. Ein ander Mal musst Du mich aus seinen Werken mit speciellen Gründen belehren. Jetzt ist freilich nicht Zeit dazu. Nur eine Frage noch: Sollte denn bloss Spontini Deinem Ideal so nahe stehn? Kennst Du keinen Komponisten unsers deutschen Vaterlandes, der ihm ähnlich wäre! —

Ja, antwortete Treuhold, einen kenne ich, obwohl er, auf den ersten Anblick, ganz verschieden von ihm ist.

„Beethoven vielleicht!" fragte Wilhelmi weiter.

„Behüte," erwiederte Jener. „Beethoven ist rein deutsch, national, im höchsten Grade subjektiv, und wird daher — untergehn."

„Untergehn wird Keiner, der etwas Rechtes

geschaffen," sagt Wilhelmi. „Er bereitet vor, bahnt den Weg, und lebt also in seiner Wirkung fort. Doch wen meinst Du?" —

„Ich meine," antwortete Treuhold, „einen jungen Komponisten, der sich seit kurzer Zeit erst bekannt gemacht hat, Karl Löwe." —

So viel aus einem Werke, dessen Wirksamkeit Ref. aus dem zuvor gedachten Grunde nicht durch nähere Erörterungen schwächen mag.

M.

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

Il Crociato in Egitto.

von Meyerbeer.

(Dargestellt am 7ten Juni.)

Eine sehr interessante Produktion! Erwarten Sie von mir nicht eine weitläuftige Expectoration darüber, wie Schade es doch sei, dass ein so talentvoller geistreicher Tondichter, wie der Komponist des „Crociato," gegenwärtig für die Musik seines Vaterlandes gar nichts, Alles für Italien arbeite; diese Klage ist zu oft, namentlich von dem berühmtesten Freunde des Mannes selbst, von Maria v. Weber (vergl. die in der Cäcilia Heft 25. abgedruckte Korrespondenz desselben mit G. Weber) wiederholt worden. Das Factum steht fest, und klagen mag darüber allerdings der, welcher sich über das Territorialsystem (welches in andern Beziehungen trefflich sein mag, in Angelegenheiten der Kunst aber jedenfalls einer höhern Ansicht untergeordnet bleiben muss) nicht erheben mag oder kann; aber gegen einen äussern Richterstuhl dürfte Meyerbeer mit Recht protestiren. Auch wird kein aufmerksamer Beobachter (Ref. hat in Dresden Gelegenheit gehabt, des Komponisten frühere Werke: „Emma di Resburgo" und „Margherita d'Anjou" öfters zu hören) leugnen, das Meyerbeer neben dem Streben nach reizender und gefälliger Melodie in den Solo-Gesang-Partien, in den grössern Ensemble-Stücken und besonders in einigen trefflichen Chören so viel Ernst und Gründlichkeit in der harmonischen Struktur und Kombination gezeigt hat, dass man ihn hierin gewiss keiner Frivolität zeihen kann. Aber wohl sind gewisse Launen in der Instrumentation, und ein gewisses Suchen nach bloss theatralischen Effekt- und Knall-Momenten ein deutliches Zeichen, dass der Genius des Autors noch in Manier befangen, also noch nicht abgeklärt ist. Möge der edle junge Mann im Fortgange seiner Laufbahn das schöne Ziel nie aus den Augen verlieren, welches seinen reichbegabten Kräften gewiss erreichbar ist. Wie leichtsinnig er dies aber bisher habe übersehen können, beweist wol, dass er auf die nicht genug zu lobende kräftige Introduktion des Crociato eine so flache und gedankenleere Komposition hat folgen lassen können, wie die Sortita der Palmide und das Aladino ist, so flach, wie sie sich kaum in Rossini's leichtsinnigsten Werken finden. —

Ueber das Libretto ist nicht viel zu sagen. Es ist im Ganzen dem Stoffe der Voltaire'schen Zuleine nachgebildet, nur mit erfreulichem Ausgange, und die Fabel in Kurzem folgende. Armando d'Orville, ein junger provenzalischer Ritter des (man weiss nicht recht, warum? im Texte stets Rodiser genannten) Johanniter-Ordens, ist im Kampfe der Christen mit den Egyptern, schwer verwundet auf dem Schlachtfelde zurückgeblieben, und durch die Pflege, die der mitleidige Feind ihm gewährt hat, gerettet worden. Liebe zu Palmide, des Sultans Tochter, hat ihn dann verleitet, Vaterland und Ordenspflicht zu verlassen, und für den Sultan unter dem Namen: Elmisene zu fechten, obwohl er früher schon mit Jeticca, des Grossmeisters Adrian von Montfort Nichte verlobt war. (Man sieht hier, dass es sich der Dichter sehr leicht gemacht hat.) Nun kommt eben dieser Grossmeister und in seinem Gefolge die als Mann verkleidete Jeticca, um dem Sultan Friedensanträge zu machen. Er erkennt den treubrüchigen Ritter, macht ihm Vorwürfe und überredet ihn zur Rückkehr (Situation des sehr ausgeführten brillanten Duettes). Der Sultan verspricht die gefangenen Ritter herauszugeben, und ist sehr erstaunt, unter den Begleitern des Grossmeisters nun auch den aus seiner ägyptischen Tracht wieder in die Rüstung des Ordens eingekleideten Armando zu finden (Canon im ersten

Finale). Da er diesen zurückhalten will, so wird aus der gewünschten friedlichen Vereinigung nichts, und Alles rüstet sich zu neuem Kampfe (kriegerische Stretta des ersten Finale). Im 2ten Akte geht es noch bunter zu. Der Sultan entdeckt, dass Palmide von Armand auch schon ein Kind hat, und ist darüber nicht wenig entrüstet, doch besänftigt ihn das Flehen der Tochter. (Bravour-Arie der Palmide). Allein nun soll sich auch die Prinzessin (die im Geheimen schon Christin ist) entschliessen, mit den Rittern zu entfliehen. Der Sultan überrascht die Theilnehmer bei der Berathung, und nun werden die Ritter als Friedensbrecher auf's Neue gefangen und zum Tode verurtheilt. Diese Wendung ist in einem sehr schönen Ensemble-Stück musikalisch trefflich behandelt. Adrian und die Ritter bereiten sich durch erhebenden feierlichen Hymnus zu Tode. Als sie nun entwaffnet zum Schaffot geführt werden sollen, erhalten sie auf einmal durch eine dem Sultan feindselige Rebellen-Partei ihre Waffen wieder; der Sultan kommt in grosse Bedrängniss, aber der Edelsinn der Christen bestimmt diese, die gewonnenen Waffen nicht gegen ihn, sondern gegen die Rebellen zu wenden; dadurch gerührt, verzeiht der Herrscher und entlässt nun auch die Tochter mit den Rittern (brillantes Duo der glücklichen Gatten und kurzer Schluss-Chor). Jesicca hat das leere Nachsehen und muss in sich die Kraft suchen, dies Contratempo zu verspeisen (NB. auch in der „Margherita d'Anjou" dreht sich ein Theil des Interesses um eine ähnliche Verwickelung).

Nach dieser kurzen Skizze glaube ich eines ausgeführten Urtheils über den Werth der Dichtung, als dramatischen Organismus, überhoben zu sein. Dass bei einer solchen bunten Situationen-Jägerei, welche immer etwas Abgerissenes behält, von einem in sich zusammenhängenden Vorwurf für den Komponisten nicht die Rede sein kann, dieser daher auch unmöglich ein schönes Ganze schaffen kann, ist klar. — Die schönen Einzelheiten, in denen sich der Genius des Komponisten ausspricht, habe ich in den Parenthesen angedeutet. Am trefflichsten ist ihm wohl der ernste Gesang des sich selbst und die Geführten zur Todesweihe vorbereitenden Adriano gelungen, und der Uebergang aus dem Minore in's Maggiore bei den Worten: „Speriam in Te, Signore!" ist höchst ergreifend. Die Introduktion der Gefangenen und zu schwerer Arbeit verdammten Ritter ist gleichfalls in Kraft und Ausdruck herrlich.

Die Sortita des Armand ist zwar wol im Ganzen zu weich, und in den Rhythmen der Kabaletta, welche sehr springen, allzu sehr auf frivolen Reiz berechnet, um den Karakter mit Würde zu behaupten, aber doch interessant und geistreich gedacht. Die Romanze: „Un giovinetto Cavaliere," welche später durch den Eintritt der beiden andern Sopranstimmen zum Terzett wird, ist sehr reizend; nur scheint der Refrain: „Non fidarti," für diese Wendung zu leicht, und hier, so wie an manchen andern Stellen, scheint der Komponist zu sehr an den Reiz der Töne, gar nicht an den Sinn der Worte gedacht zu haben. Der Canon des ersten Finale's (wie fast alle dergleichen in den modernen italienischen Opern in As-dur stehend) scheint zu Anfang einen störenden Deklamationsfehler zu haben, indem das Wort: Sogni in 2 durch eine Pause getrennten Vierteln abgerissen, skandirt ist. Die Sopranstimmen bewegen sich zuweilen in sehr engen Intervallen mit eigenthümlichen Aufschlägen, wodurch etwas entsteht, das (ich meine auch bei dem besten Vortrage) wie Schluchzen, mithin nicht eben wohlgefällig, klingt.

(Fortsetzung folgt.)

Vor Kurzem liess sich ein junger Virtuose, Hr. Sigismund v. Thalberg, auf dem Pianoforte, im königlichen Opernhause, in einem selbst komponirten Konzert in G-moll hören. Ref. muss gestehn, dass sowohl die Komposition als auch dessen Vortrag ihn überrascht hat; in der ersten herrschte eine Gründlichkeit und dabei eine Fülle von Gedanken, die das Werk zu einem der ausgezeichnetsten, die in neuerer Zeit erschienen sind, machen. Eben so ist der Vortrag des Virtuosen ausgezeichnet; eine grosse Fertigkeit in beiden Händen, ein schönes Legato und Staccato, geschmackvolle Verzierungen und ein schöner Triller erheben sein Spiel weit über das Gewöhnliche.

Zu wünschen wäre es, dass Herr v. Thalberg noch einmal öffentlich spielte, und dazu das Konzert von Beethoven in Es-dur wählte.

C. G.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 3. Juli — № 27. — 1830.

Beurtheilungen.

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Schlesinger in Berlin. 2 Hefte.

Seit dem Erscheinen der ersten zwei Liederhefte hat der Tonkünstler durch die Aufführung grosser Instrumentalwerke die Bewunderung und Liebe Englands erworben und sein Vaterland noch begieriger gemacht, ihn in seinen Kompositionen kennen zu lernen. Vor dem Antritt einer grössern Kunstreise sendet er uns diese Lieder gleichsam als einen freundlichen Abschiedsgruss zu; er scheidet als Jüngling, und man ist froh-begierig, was er als gereifterer Mann, und wie er sich als vaterländischer Tondichter aus einem Lande wiederbringen wird, das uns schon mehr als ein schätzenswerthes Talent (Hasse, Meyerbeer) abgeschmeichelt, einen Händel und Mozart aber nur erfrischter und erfreuter zurückgesendet hat. Der Treue des jetzigen Wanderers ist man eben so sicher.

Diese zufällige Bedeutung der Liederhefte durften wir in der Voraussicht erwähnen, dass die Person des Komponisten ein kunstgeschichtliches Interesse an sich knüpfen wird. Von allem Persönlichen aber abgesehen erscheinen sie als eine der reizendsten Gaben der neuesten Zeit; mit andern Werken desselben Tondichters als das Reizendste, das seit Beethoven erschienen ist. Ein wahrer Reichthum von Musik, der sich nirgends auszulegen braucht, sondern überall das Rechte und Genügende ohne besondern Aufwand herzugeben vermag und der Flitter einzelner Effekte nicht bedarf; eine innerliche Gesundheit und Reinheit, die wie ein kühler Morgenwind nach schwülem Abend erfrischt; eine gewissenhafte Treue gegen die Idee des Dichters: — das sind die bemerkbarsten Eigenschaften dieser Lieder; von den zuerst erschienenen unterscheiden sie sich durch eine noch grössere Leichtigkeit der Gestaltung, und daher durch erhöhtere Anmuth. Dabei ist ihnen noch eine besondre Bedeutung und ein besondrer Reiz verliehen. Jedes der Hefte bildet für sich einen Kranz, und beide Kränze sind in einander geschlungen; es sind Lieder eines Liebenden und der Geliebten, die uns eine Reihe von Zuständen vorüberführen, dem Alter und dem Pulsschlag der Liebe eigen. Im ersten Hefte, „der Jüngling" genannt, ist der erste Gesang die schüchterne „Frage," in aller geheimen Glut, in aller Anmuth der neuen Lebensbewegung. Dem gegenüber steht im 2ten Hefte („das Mädchen") ein Sommernachtsbild, zartester Ausdruck verschwiegner Sehnsucht, die sich in den Schatten des Haines zu beschwichtigen, im Schweigen der Flur zu ermuthigen hofft.

In der Liederreihe des Jünglings folgt das leidenschaftlich stürmische, und doch so zärtliche „Geständniss;" der Geliebten giebt der „Frühlingsglaube" Liebesglauben und Liebesmuth. Sein dritter Gesang hat die kühner fodernde Ueberschrift: Wartend; und auch sie träumt sich in weite Ferne zu Ihm hin. Doch es ist nicht die Absicht, das zarte, durchsichtige Räthselspiel voreilig zu beleuchten; lieblicher enthüllt es sich am Klavier.

Die Gedichte sind von Verschiednen. Nicht immer möchte man den Ueberschriften glauben; z. B. das erste Gedicht ist gewiss nicht von H. Voss, eher vom Komponisten selbst; das vierte Gedicht des zweiten Hefts „Verlust" —

„Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,"

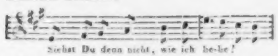
ist ganz gewiss von keinem Namenlosen, sondern von H. Heine. Von einem jüngern Dichter

Droysen, findet man sinnige Gesänge, z. B. das erste des Mädchens:

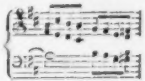
»Fern und ferner schallt der Reigen.
Wohl mir, um mich her ist Schweigen
Auf der Flur.
Zu dem vollen Herzen nur
Will nicht Ruh sich neigen.«

L. Uhland und C. Klingemann, der sich als Komponist und Dichter schon gezeigt, haben beigetragen; so hat die zählige Hand des Tondichters da und dort die Blumen für schöne Kränze leicht herausgefunden, und anmuthig verknüpft.

Die Ausstattung des Werkchens ist einfach, aber durchaus anständig. Wäre sie nur auch durchaus korrekt! Wenigstens zwei Stellen seien hier berichtigt. Heft I., S. 5, erste Zeile muss die Melodie heissen:



Heft II., S. 3, letzte Zeile, Takt 3 muss die Begleitung heissen:



M.

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der Königlich Sächsischen italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

In der Darstellung verdient besonders Signora Schiassetti in der für den Kastraten Velluti geschriebenen, Mezzo-Sopran-Partie des Armando, welche ihr eben darum viel besser zusagt, als die Altpartie des Arsace, unbedingtes Lob. Anmuthiger und geschmackvoller dürfte diese interessante Rolle nicht leicht vorgetragen werden. — Herr Rubini zeigt sich gleichfalls in der Partie des Grossmeisters, besonders dadurch, dass er die ernsten und würdevollen Stellen auch ernst und würdevoll vorträgt. Signora Veltheim erfüllt die Ansprüche, welche der Komponist an die Bravour der Sängerin gemacht hat, vollkommen, daher ihr nur mehr Kraft der Stimme und mehr Deutlichkeit und Vibration zu wünschen wäre. Hier hätte man gern den Timbre der Pallazzesi gehört. — Dem. Shebest als Felicia zeigte in der Romanze und dem Rondo ein ehrenwerthes Streben, mit Deutlichkeit und gefälligem Ausdruck vorgetragen; Schade, dass ihre wirklich schöne Stimme heute etwas bedeckt und heiser war. Die Basspartie des Aladin ist nicht bedeutend, wurde aber durch den schönen Ton des Sängers Zezi gehoben.

Don Giovanni von Mozart.

(Dargestellt am 10. und 12. Juni.)

Ich bemerke zuvörderst der Vollständigkeit halber, dass am 1. Juni „Matilde di Shabran," am 5. „Il Matrimonio Segreto" wiederholt wurden. In der ersten Reprise zeigte sich Herr Pesadori günstiger, als früher; die letztere aber war einiger Nachlässigkeiten und Versehn halber nicht so gelungen, als die erste Produktion.

Ueber Mozart's unsterbliches Werk bei dieser Gelegenheit viele Worte vorzutragen, wäre wol lächerlich. Dasselbe ist erst ganz neuerlich in Ihrem Blatte bei Gelegenheit der Anzeige der „Geweihten" wiederum besprochen worden; ich bitte daher nur um Raum für einige aphoristische Bemerkungen.

Zuvörderst erlaube ich mir meine Verehrung für das herrliche Werk in den Worten eines gediegenen Kenners auszusprechen, mit welchen derselbe leider! zu früh das werthvolle Leipziger Kunstblatt schloss. — Herr Hofrath Wendt sagt: „Die Fabel des Don Juan hat einen Reichthum der mannigfaltigsten Situationen, in denen Scherz und Ernst sich vor unsern Augen bewegen und ihr zum Grunde eine grosse, auf den Menschen mächtig wirkende Idee, den unaufhaltsamen Untergang der unersättlichen Sinnenlust und des leichtsinnigen Frevels. Und dieser Untergang ist höchst romantisch an die Schrecken der Geisterwelt geknüpft. Hier tönt die Musik mit ihrem feierlichen Posaunenrufe; hier konnte keine Kunst mächtiger sprechen. Aber wie hat auch Mozart's Genius den seiner Kunst so günstigen Stoff behandelt! Welche Macht und Fülle grosser Harmonien und wundervoll anmuthiger Melodien rauscht in diesem Werke! Welchen

bestimmten Karakter trägt die ganze Musik! Und wie sind die verschiedenen einzelnen Karaktere durchaus verschieden gehalten, und zwar nicht bloss in ihren Arien, diesen musikalischen Monologen, sondern auch in den grössten mehrstimmigen Sätzen. Wem ist überhaupt nicht, wenn er die Musik nur etwas liebt, irgend eine schöne Erinnerung aus dieser Melodienfülle in der Seele zurückgeblieben? Denn was kann schauerlich grösser und aufregender sein, als diese Ouvertüre? Was lockender, als das Duett „La ci darem," etc. was versöhnender und schmelzender als das: „Batti, batti" was tröstender als die grosse Arie des Ottavio, was schalkhaftkomischer als Leporello's Arie? was wehmüthigklagender als die der Elvira? was leichtsinnigfröhlicher als Don Juan's Ausruf: „Finch'han dal vino" etc.! In welchem Gesangstücke ist Scherz und Ernst so kühn gemischt, als in dem Duett auf dem Kirchhofe? Was ist grauenvoll-geisterhafter als der Gesang des Comthur's im Finale!

So vielfach Mozarts Weisen tönen, so vielfach greift er in unser Herz, und der romantische Stoff wird gleichsam erst durch ihn zum romantischen Gedicht. Darum wird in diesem Werke vorzüglich sein Name unsterblich leben, nnd keine neuere Oper sich dieser ganz vergleichen können.

Die 2te Bemerkung möge die geniale Rhapsodie des excentrischen Hoffmann betreffen, inwiefern diese, wie es bei einem sofort auf ein excentrisches Fragment aus dem Leben eines Enthusiasten abgesehenen Spiele des Geistes nicht anders sein kann, den Standpunkt zur Beurtheilung des Kunstwerkes bei denen nothwenig etwas hat verrücken müssen, welche eben den Standpunkt des Schwärmers mit dem des ruhigen Beschauers im Zusammenhange verwechseln. In jenem genialen Aufsatze wird auf die eminente Naturgabe des Frevlers, auf das Zerrissene seines Wesens ein Accent gelegt, und diese mit Recht in der Intention des Tondichters über die platte Unterlage des italienischen Textbuches erhoben; aber es scheint mir nur zu wenig auf das andere Moment gesehen, welches dem musikalisch-karakterisirten Don Juan offenbar eben so gut zum Grunde liegt, nämlich des reizenden feinen einschmeichelnden Verführers, welches in dem bekannten Duette und in dem Ständchen vorzugsweise hervortritt. Wenn Hoffman in dem Presto des: „Finch 'han dal vino" den Hohn des Frevlers über das von ihm verachtete gemeine Treiben der Menschen erkennt, so sieht er wol weiter, als Mozart wollte, der hier nur an einen leichtsinnig-fröhlichen Ausruf dachte.

Drittens vergönnen Sie mir aus meiner Bekanntschaft mit dem ersten Darsteller des Don Giovanni, dem 1825 als Regisseur der italienischen Oper in Dresden verstorbenen Bassi, einige kurze Bemerkungen, diese herrliche Oper betreffend beizufügen, welche zum Theil als Supplementa anecdota zu v. Nissen's Relation dienen dürften.

Bassi war damals, als Mozart von Guardasoni eingeladen, nach Prag kam (1787), um da Ponte's Bearbeitung des schon lange vorher zuerst durch Tirso de Molina (vergl. den höchst interessanten Aufsatz in der Zeitung für die elegante Welt, 1815, Stück 249 und 250) auf die spanische, dann durch Molière und Thomas Corneille auf die französische, später durch Goldoni auf die italienische Bühne gebrachten Stoffes des „Convidado de piedra" zu komponiren, wenig über 20 Jahre alt. Da hat nun Mozart gemeint, für seine Idee des Karakters sei der Darsteller zu jung und Bassi werde wol selbst an sich die Erfahrung machen, dass er erst späterhin zu genügender Darstellung desselben reif geworden sei. Damit sollte wol gesagt sein, dass indem die musikalische Karakteristik des Don Juan sich über die oberflächliche Schilderung eines genuss-süchtigen Lebemannes erhebe, und, wie wir oben andeuteten, auf der einen Seite alle Künste des reizenden und erfahrenen Verführers auf der andern die herausfodernde Kraft des in der Macht des vollen männlichen Alters trotzenden Frevlers darzustellen habe, die noch geringe Welterfahrung des jungen Mannes nicht ganz ausreichen werde. — Und Mozart hat nach Bassi's eignem Geständnisse vollkommen recht gehabt.

Nach Mozarts ursprünglicher Idee entfliehen die bei Don Juans Fest versammelten Landleute, sobald sie merken, dass es zwischen den beiden Cavalieren zu ernstem Streite kommt, und nur die Hauptpersonen tragen die bewegte Stretta

des ersten Finales vor. Erst später hat man in Wien die Bauernchöre auch diese Stretta begleiten lassen. Auch bei diesem theatralischen Momente dürfte also der Enthusiast, den Hoffmann sprechen lässt, zu viel gesehen haben.

Bei der ersten Produktion des Don Juan hat das bekanntlich von Mozart selbst wegen seiner Empfänglichkeit und auf Einsicht gegründeten Liebe für Musik geachtete Prager Publikum zwar das Duett des Don Juan und der Zerlina, die Arie: „Finch 'han dal vino," das herrliche Finale in seiner Pracht, und im 2ten Akte das Ständchen mit enthusiastischer Wärme aufgenommen, und die Wiederholung der kleinern Piecen stürmisch verlangt, das Quartett aber, so wie das Terzett und das grosse Sextett im 2ten Akte, ganz kalt und gleichsam mit Staunen und offenem Munde angehört, ein Beweis, dass Mozarts Genius in diesen trefflichen Konzeptionen seiner Zeit voran geeilt war, wie denn eben dies das wahre Merkzeichen des Genies ist.

Wie wenig auch die Künstler der damaligen Guardasonischen Gesellschaft sich über das Herkömmliche haben erheben können, das beweist wol am besten der Umstand, dass Bassi selbst, als Mozart ihm das nachher so berühmte: „Finch 'han dal vino" vorlegte, diese Bagatelle, wie er es nannte, gegen eine in allen Regeln ausgeführte Arie, auf die er sich gespitzt hatte, vertauscht wünschte. Mozart aber erklärte ihm den dramatischen Zusammenhang, und bat ihn, nur ganz getrost den Erfolg dieser Bagatelle am ersten Abend der öffentlichen Darstellung abzuwarten. Dieser Erfolg war das obenerwähnte „Ancora" des begeisterten Publikums. Bei dieser Gelegenheit muss ich beifügen, dass Bassi allemal lachte, wenn er einen Darsteller des Don Juan (und leider thun dies ja wol alle) dieses Frohsinns Lied mit aller möglichen Prätension und nun vollends mit mimischer Nachahmung des Tanzes, von dem en passent die Rede ist, vortragen hört' und sah. Es ist ja, dem Urtexte nach und auch nach der Behandlung des Komponisten, eine leichtsinnige Instruktion für den mephistophelischen Diener Leporello, welcher dabei beständig angeredet wird. Bassi hat es daher stets ruhig stehend und leicht auf die Schulter Leporello's gelehnt, gesungen; war hier springt und hüpft, verliert auch in der Regel den Athem, den er äusserst nothwendig braucht. — Ueberhaupt gab Bassi über alle Don Juans, welche ich mit ihm habe spielen sehn, das Urtheil, dass sie in ihrer prätentiösen Darstellung wol eher Madrider Fleischergesellen als Spanische Cavaliere lieferten. — Besonders missfiel ihm auch immer die Art, mit welcher sich die Sänger und Darsteller dieser Partie im 2ten Finale beim Eintritt des Geistes benehmen. In der Regel nämlich stürzen sie gleich ganz betroffen und erschüttert vor der geöffneten Thüre zurück, und benehmen sich dadurch selbst jedes Mittel einer angemessenen Steigerung. Don Juan (so hat es Bassi mit Mozarts eigner Billigung aufgefasst) hält diese seltsame Erscheinung für die Vermummung eines irdischen Rächers, er hält ihr daher beim Eintritt das Schwert entgegen und umkreis't dieselbe später mit aller Vorsicht; erst allmählig wird er ein wenig befangener; die wahre Bestimmung tritt aber erst — und nun mit voller Wirkung — ein, als er die kalte Hand des steinernen Gastes fasst. —

Ich schliesse diese kurzen Rhapsodien mit der Anekdote, dass die liebliche, sich so glatt und schelmisch einschmeichelnde Ariette der Zerlina im ersten Akte ein dem Meister bei einem fröhlichen Mahle im Hause des Impresar Bondini — dessen Frau die Zerlina darzustellen bestimmt war — gleichsam im Fluge eingefallenes Impromptu ist, welches er dann aber sofort zu Papier gebracht hat. Vielleicht ist die Sängerin ihm eben so glatt um den Bart herumgegangen, damit sie „una bella parte" erhalten möchte, als Zerlina ihrem Masetto, um sich zu versöhnen. —

Die diesmalige Darstellung des Meisterwerkes betreffend, so muss ich für's erste dankend und lobend der Direktion Morlacchi's erwähnen, welche durchaus feurig und energisch war. Ich wenigstens habe dasselbe Werk früher unter Spontinis Leitung in Berlin, und unter Webers Direktion in Dresden mit weit geringerm Erfolge gehört. Letzterer hatte darüber eine eigenthümliche Ansicht; da, sagte er, diese Musik schon so alt und allgemein bekannt ist, so nehme

ich die Tempi mancher Sätze langsamer als gewöhnlich, damit die feine Kunst der harmonischen Verwebung und der sinnigen Instrumentation mehr hervortrete. Dieser Grund möchte gelten, wenn von einer Probe-Aufführung, etwa in einem Konservatorio zur Belehrung der Schüler, die Rede wäre; der theatralische Effekt aber muss dabei zu Grunde gehen. — Uebrigens hätte Weber, der mit Bassi in dem nämlichen Amtsverhältnisse sich begegnete, wie Morlacchi, denselben als einen gewissermaassen authentischen Interpreten, füglich zu Rathe ziehen können, wenn hier nicht eine missverstandene Nationalantipathie, welche überhaupt die musikalischen Verhältnisse in Dresden oft und leicht verwirrt hat, störend dazwischen getreten wäre.

Ueber die Leistungen der Sänger wenige Worte in Folgendem:

Don Giovanni: Zezi. Ausgezeichnet im Gesange, besonders durch die Anmuth, mit welcher er seine schöne Stimme in dem Duette mit Zerlinen und in dem Ständchen frei und herrlich sich bewegen liess; in den Ensemble-Stücken fest, sicher und genau. Im Spiel zu solid, nicht frivol, nicht gewandt und einschmeichelnd genug. Dieser Mangel aber gereicht dem jungen Mann auf der andern Seite zur Ehre, indem die Prätension der gewöhnlichen arroganten Darsteller des Don Juan noch ekeliger ist.

Leporello: Benincasa, im Spiel launig, gewandt, nicht ohne feine Bezeichnung des Karakters, im Gesange genügend.

Comthur: Nestri nicht gerade störend, aber auch nicht ausgezeichnet.

Ottavio: Rubini, durch den höchst geschmackvollen und zarten, mit grosser Leichtigkeit in denen, diesmal auch nicht allzu verschwenderisch angebrachten Verzierungen verschmolzenen Vortrag der beiden Arien höchst lobenswerth.

Anna: Dem. Veltheim. Diese Leistung ist früher in Ihren Blättern bei Gelegenheit eines Gastspieles der Sängerin auf der königl. Bühne in Berlin besprochen worden; ich erwähne hier kurz, dass in dem Vortrag der ersten Arie und des vorangehenden Recitatives viel zu wünschen übrig blieb, die Art und Weise aber, wie die Sängerin das Rondo des 2ten Aktes vortrug, sehr gewinnend war; nur erlaube ich mir zu bemerken, dass der hohe Ton, mit welchem sie, Mozart verbessernd, schloss, so schön er an sich war und so selten er sein mag, wol das Publikum zum Klatschen bringen kann, den wahren Freund der Musik aber als ein Hors d'oeuvre stört.

Elvira: Pallazzesi. Die Bewegung der Sängerin in diesem ihr fremden Genre des Gesanges ist nicht ganz frei. Die grosse Arie wurde zwar sehr präzis gesungen, was bei der Schwierigkeit der musikalischen Figuren, aus denen sie besteht, schon an sich ein Lob ist, aber es fehlte hier etwas an Verschmelzung der Töne, an dem Chiaroscuro des Vortrages, und an wahrem interessantem Ausdruck des Gefühles.

Zerlina: Schiassetti. Im Ganzen gut, besonders die Arietta des 2ten Aufzugs. In der ersten grössern: „Batti" etc. macht es sich die Sängerin sehr leicht, indem sie die etwas schwierigen Melismen im 2ten Satze des Stückes nur einmal selbst singt, die vorgeschriebne Wiederholung aber dem obligaten Instrumente allein überlässt. —

Die Aufnahme der gesammten Leistungen von Seiten des Publikums war sehr warm, und da die 2te Darstellung zugleich die letzte der Gesellschaft für diese Stagione war, so gab es zum Abschied einen förmlichen Jubel mit Kränzen, Gedichten u. s. w. —

Ich kann meinen kurzen Bericht über diese Gastdarstellungen eines wackern Künstlervereins nicht schliessen, ohne dem Leipziger Orchester das ausgezeichnetste Lob zu ertheilen. Dasselbe hat in dieser Zeit viel zu thun gehabt, da die Mehrzahl der gegebenen Opern ihm ganz fremd war, es hat sich aber durchaus und ohne Ausnahme sehr wacker gezeigt, und nicht allein sehr feurig und energisch mit vieler Präzision vorgetragen, wie man dies von dem trefflichen Verein gewohnt ist, sondern auch mit Geschmack und Zartheit akkompagnirt, in welcher Beziehung mancher mürrische Kritikus früher Manches zu vermissen fand. Es hat sich dabei auf's Neue bewahrheitet, dass eine respektable Sängergesellschaft das Orchester gleichsam von selbst zum rechten Akkompagnement führt. Der verdiente

Konzertmeister Matthäi ist von den dankbaren Sängern durch den Ehrennamen eines: Stupendo Violino ausgezeichnet worden.

Nicht minder verdient der Chor-Direktor Fischer und sein gesammtes Chor-Personal, besonders der Männerchor das rühmlichste Zeugniss. Ganz Leipzig, etwa ein Paar deutsche Sänger ausgenommen, freut sich auf den zweiten Besuch der Künstler im kommenden Jahre.

Die deutsche Oper in Paris.

Schon aus den politischen Blättern ist es bekannt, dass auch in diesem Jahr eine deutsche Operngesellschaft (Haizinger und die vortreffliche Devrient-Schrödet an der Spitze des Gesangvereins) in Paris eine Reihe deutscher Opern aufgeführt und den Enthusiasmus der Pariser eben so wie im vorigen Jahre erregt hat. Diese Wirkung ist nichts Neues, und gehört mindestens eben so sehr dem Reiz des Neuen, als dem innern Werthe der deutschen Kunstwerke und Künstler an. Sie bezeugt uns die Empfänglichkeit der Franzosen für bessere Musik, als die ihrige, — ohne dass wir auf sie zu lauschen hätten, um ein Urtheil oder eine Bestätigung da einzuholen, wo man sich nie durch ebenbürtige Werke als kompetent ausgewiesen, wo man vielmehr jederzeit (nach dem Italiener Lulli, dem italisch gebildeten Niederländ Gretry, dem deutschen Gluck, der Einwirkung des deutschen Mozart auf Boieldieu u. a., dem Italiener Rossini) das von Ausländern Ueberkommene in das Trockne oder Flache fortgeführt hat.

So wenig wir aber die Franzosen als gute Musiker und fähige Zeugen über diese Kunst anerkennen mögen, so wenig wird irgend jemand in ihnen eine der geistreichsten Nationen verkennen. Durch ihre National-Eigenthümlichkeit wird diese Eigenschaft noch vollends jeden Augenblick auf die Spitze des Pikanten getrieben. Der Franzos ist in jedem Augenblick auf einer steten Flucht aus dem Innern in das Aeussere begriffen. Jeder Moment innerer Produktion oder Reflexion springt ihm in Gestalt einer gegenwärtigen That hervor; — und daher wird sein Denken und Fühlen dramatisch. Die ganze Revolution kann man als eine Reihe von Experimenten über die Gedanken ansehen, die sich in unsern Staatsmännern und Philosophen friedlich, ohne Blutschuld entwickelt haben; die verschiednen Lehrsätze und Irrthümer des Staatsrechts bauten sich blutige Throne, bis sie — widerlegt wurden. Ebenfalls ein Ausfluss dieser Eigenthümlichkeit ist es, dass die Franzosen in ihren Kunst-Produktionen und in ihrer Kunstauffassung keinen Augenblick von sich selbst loskommen können; sie müssen ja jeden Moment des Kunstlebens als Handlung Ihres Lebens abschliessen. So sind alle römischen und griechischen Helden ihrer Klassiker Franzosen geworden, so gehen sie jetzt mit dem ihnen eignen Enthusiasmus an die Dichterwerke und Musiken der Deutschen, und in der Art ihrer Theilnahme und Bewunderung selbst spricht sich nur der unverlierbare Franzos aus. Dabei wird der Theil der fremden Kunstwerke, der in den wahren Gerichtsbezirk ihres Urtheils fällt, treffend scharf beleuchtet. Man führte ihnen z. B. neulich „Kordelia," von Kreuzer auf. „Die Katastrophe des Stücks (lässt sich ein Berichterstatter vernehmen) ist, dass eine verführte und verlassene Geliebte vom Blitz erschlagen wird. Das ist eine unfehlbare Katastrophe und eine treffende Lehre gegen die Verführung." — Bei der Blocksbergscene in dem ebenfalls jetzt aufgeführten „Faust," von Spohr seufzte eine Dame: „es ginge wohl in keiner deutschen Oper ohne Teufel ab."

Wir haben keine besondern Berichte über den Erfolg der diesjährigen deutschen Oper gegeben. Theils erschien es uns nach dem Obigen nicht von höchster Beachtungswürdigkeit, theils fand man die äussern Nachrichten in den täglich erscheinenden politischen Blättern früher, als wir sie, einmal wöchentlich, hätten geben können. Das eigentlich Interessante dabei, den Franzosen unsrer Kunst gegenüber, darf jedoch nicht ausser Acht gelassen werden. Zu diesem Zweck nehmen wir einen der geistreichsten Aufsätze (aus dem vortrefflich redigirten und versorgten Globe) auf, die sich an die Begebenheiten des deutschen Theaters anschlossen. Höchst interessant schien uns dabei der plötzliche Uebergang von Scharfsinn und Geisteshelle zu Irrthum und gänzlichem Verkennen, sobald sich der Verfasser von dem

ihm zugänglichen Allgemeinen zu dem unfranzösischen Musikalischen wendet. Man wird das Irrthümliche leicht überwinden und sich an dem Geistreichen, an dem lebendigen Ton voller Ueberzeugung ungestört erfreuen.

Oberon von Weber.

Die deutschen Vorstellungen nahen ihrem Schluss. Noch drei, vier Abende; und dieser Chor feingebildeter, fester, kühner Sänger flattert hinweg, nach Aachen hinüber, wo die Badegäste ihnen entgegenlauschen; Madame Schröder-Devrient nimmt den Weg nach Dresden, Herr Haitzinger nach Karlsruhe. Hoffentlich hinterlässt ihnen ihr zweiter Ausflug nach Paris eben so gutes Andenken, als der erste, und macht ihnen Lust zu einem dritten Besuch im folgenden Jahre. In der That können sie eben nicht klagen; Zulauf und Beifall hat nicht gefehlt. Die Pariser sind gar ein höfliches, sogar ein enthusiastisches Völkchen für alles, was weit her kommt und — bald wieder geht. Liessen die deutschen Sänger sich beikommen, nur einmal ein ganzes Jahr bei uns zu bleiben, wir möchten ihnen für unsre Beständigkeit nicht gut sagen. Aber ein Besuch von wenigen Wochen, danach eine Abwesenheit von zehn Monden: das ist das wahre Mittel, in der Mode zu bleiben, jedes Jahr dasselbe Zutrauen, Gunst und Ehrenbezeugung wieder zu finden.

Für einen dritten Feldzug übrigens wird man sich rekrutiren müssen. Die Bässe besonders brauchen Verstärkung; will man unsre Neugier *) stets lebhaft reizen, so giebt es kein sicheres Mittel, als uns die Blüte aller deutschen Theater vorüberzuführen. Dieser Flor soll sehr reich sein. Unter den sieben oder acht Hauptstädten Deutschlands ist nicht eine, die sich nicht rühmte, uns wenigstens ein oder zwei so merkwürdige Künstler darstellen zu können, wie Madame Schröder-Devrient und Herrn Haitzinger. Dieser Quell erfrischender Abwechslung wird also nicht sobald erschöpft werden.

Nicht gleich günstig scheint es um den Reichthum des Repertoirs zu stehen. Unsre Nachbaren sind nicht reich an dramatischer Musik, man schreibt bei ihnen viel mehr Instrumentalmusik *). Ihre Operntheater leben grossentheils auf Kosten der italienischen und noch vielmehr unsrer Opern bühne. Sie borgen bei uns! bei uns, die wir uns für so arm halten. Unter drei Opern, die auf den deutschen Bühnen erscheinen, ist höchstens Eine deutsche, die anderen gehören Boieldieu, oder Auber, oder Carafla. Wenn es nun auch einmal interessant war: die „Dame blanche" deutsch zu hören, wie vor'm Jahre, so möchte es doch nicht gerathen sein, den Versuch oft zu erneuen; nicht darum lässt man eine Nomadenschaft von Sängern anderthalb hundert Meilen weit herkommen. Was wir begehren, ist deutsche Musik, so deutsch wie möglich; und hierauf dringen wir, weil diese vollkommne Deutschheit in der Musik eine sehr seltne Erscheinung ist.

*) Dieser, wie alle bezeichnenden Ausdrucke sind wortlich übersetzt.

*) Diese Behauptung ist weit weniger wahr, als sie scheint. Wollte man die Masse mittelmässiger, schwächerer Opernprodukte von Hiller, Benda, Naumann, Dittersdorf, Schweitzer u. a. annehmen, durch Himmel, Winter, Weigl, Fär, W. Muller u. hundert andre, wollte man neben den berühmten Werken der neuesten Zeit auch die weniger bekannt gewordenen anerkannter und ernsthaftstrebender Meister, z. B. C. M. v. Webers, Spohrs, Hummels, Marschners, Reissigers, Lindpaintners, Guhrs, Lobe's, Eberweins und noch hundert andrer aufzählen, die an musikalischem Reichthum alle parallelgehenden Werke der Ausländer weit überwiegen: so würde auch der Zahl der Produktionen nach weder Italien noch gar Frankreich vorangehen. Nur dass nach dem untergeordneten Kunstzustande dieser Länder die mittelmässigen und schwachen Produkte noch immer Geltung und Achtsamkeit erwerben, während gleiche und sogar bessere von unserm höhern Streben leicht zurückgelassen, aufgegeben, vergessen werden, so aber der Kenntnissnahme des Auslandes ganz entgehen. Eher nimmt der Deutsche mit den schwächsten Produkten des Auslandes, als mit mittelmässigen des Vaterlandes fürlieb. Denn bei diesen will er die deutsche Idee erfüllt und gerechtfertigt sehen, bei jenen steigt er zu dem niedern Standpunkt ihres Geburtslandes herab; daher immer in solchen Momenten (z. B. gegenwärtig) das Ausländische sich ausbreitet, wenn nach einem genialen Fortschritt der Geist des Volkes ruht. — Dass aber den Fremden unsrer Instrumentalmusik Reichthum steter vor Augen bleibt, ist natürlich; sie haben gar keine freie Instrumental-, sondern nur Gelegenheits- oder Volksmusik; weil sie ohne den Anhalt der Worte oder eines äussern Vorgangs nicht musikalisch gehen können.

Kommst du in der Abenddämmerung durch eine deutsche, vollends eine Universitätsstadt, so umschwirren dich auf allen Strassen, auf allen Spaziergängen eigne Jodeltöne, schroff hintretende Melodien von seltsamen, launischem Rhythmus, die einige Studenten, oder blosse Handwerker mit, ich weiss nicht welchem, melancholischen Vergnügen in die Lüfte schicken; sie bilden instinktartig eine schwer zu beschreibende Harmonie. Das ist, genau gesprochen, die leibhaftige deutsche Musik. Wenn ein Volk so auf den Strassen singt, was können die Opernmacher*) bessers thun, als diese Gesänge auf die Bühne verpflanzen! Gewiss, der Rath ist gut. Aber man vergesse nicht, es ist nicht seit lange, dass der Deutsche zu gestehen wagt, dass er Deutscher ist. Was hätte wol der König von Preussen, was Herr von Voltaire **) gesagt, wenn seine ehrliehen Deutschen sich unterstanden hätten, Angesichts von Europa deutsch zu sein***)! Mochten sie sich im Qualm ihrer Tabakspfeifen, am Brunnen, in den Strassen ihrer alten Städte übereinandergehokt träumen, was sie wollten, ihre diabolischen Balladen singen im tollsten Rhythmus — ganz gut. Nur, so wie man sich in der Gesellschaft zeigte, oder gar auf das Theater wagte, verleugnete man schnell diese barbarischen Plumpheiten, empfing von der französischen Akademie Parole, affektirte den feinsten Ton, parisische Mundart, europäische Musik.

Klopstock, dann Göthe, dann Schiller und andre Genies säumten nicht, zu protestiren. Die Deutschheit erwachte auf ihren Ruf, hob das Haupt, lehnte sich auf, bemächtigte sich stolz der ganzen Litteratur mit Inbegriff des Theaters — nur nicht der Musik. Sie kommt jederzeit hinten nach; das ist ihr Wesen. Versäumte aber die siegreiche Deutschheit, in diesem Augenblicke, die Musik in den Kreis ihrer Eroberungen zu ziehen, so blieb sie doch auch nicht bei der Litteratur stehn; bald bemächtigte sie sich auch der Sitten. Dieselben Leute, die jüngst ihre Pfeife, ihr Bier nur mit Scham und verstohlen gesucht hatten, liessen sich nun gar nicht mehr sehn ohne Pfeife im Munde und mittelaltrige Humpen in der Hand. Man machte sich eine Ehre aus allem, worüber man eben erröthet war; die alte Nationalrohheit wurde ein Gegenstand der Ausbildung und der Eitelkeit. Später als der Hass gegen die Fremden und die Ungeduld gegen das Joch diese Erregung auf ihren Gipfel geführt, als gar das Volk sich befreit hatte und Deutschland von Sieg und Befreiung wie trunken war, hätte man sehen sollen, wie sich das Nationalgefühl bis zu einer Art von Wahnsinn steigerte! Die Deutschheit übertrat alle Ufer; man begnügte sich nicht mehr, Deutscher, man wollte Teutone sein. Die Sittenten, die sich im Kostüme des sechszehnten Jahrhunderts niedergelegt, standen an einem schönen Sommermorgen im Kostüme des zwölften wieder auf; über Nacht waren sie Zeitgenossen von Friedrich Barbarossa geworden.

(Fortsetzung folgt.)

*) »Faiseurs d'opéras«. Sieh da den praktischen Franzosen in all seiner Aeusserlichkeit, Unkunde und Unmusikalischheit. — Was übrigens hier begehrt wird, haben besonders in Süddeutschland Kauer, Müller, Drechsler u. a., in Norddeutschland Hiller, Reichard, Blum und wer weiss, wie viele noch, geleistet. Jederzeit hat man diesen Volksopern einen untergeordneten Rang angewiesen, und mit Recht; denn selbst die besten haben zu ihrem Inhalt nur das Allgemeinste, allen Bildungs- und Geiststufen des Volks Gemeinschaftliche, und mussten von allem Tiefern, von jeder volkfordern, den menschlichen Geist weiter führenden Idee zurücktreten, um das gegenwärtige Behagen der Menge zu unterhalten.

**) Der Verf. redet also von der Zeit, wo unser grosser Friedrich nicht verschmähte, von den geistreichen Franzosen zu lernen; von der Zeit, wo in Frankreich Maitressen und die Luste des Hofes Ludwigs des XV. regierten, und das Angesicht Europas nicht scheuten.

***) De faire du germanisme à la face de l'Europe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Anzeige von Verlagseigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen England und Frankreich):

François Hünten:

Opus 43., Rondo pour Pianoforte à deux mains; — Op. 44., Variations pour Pianoforte à quatres mains.

Leipzig, den 26. Juni 1830. *C. F. Peters.*

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 10. Juli — № 28. — 1830.

Beurtheilungen.

Markwort's Gesangs-, Ton- und Rede-Vortrag-Lehre. Erster Haupttheil. Erstes Heft. Ueber Stimmausbildung. Darmstadt 1827. XX. u. 284 S., gr. 8.

Es ist unstreitig ein sehr lobenswerthes und für den ernsten und tiefen Karakter des Deutschen sehr würdiges Unternehmen, die Elemente jeder Kunst zu erforschen und dadurch die Basis zu einer gründlichen Erlernung derselben zu legen. Ein jeder verdient Dank, wer mit eifrigem Bemühen ein solches Werk unternimmt, sollte es ihm auch nur theilweise und nur unvollkommen gelingen. Einen solchen Versuch bietet uns das vorliegende Werk in Bezug auf die Kunst der Rede und des Gesanges. Der Verfasser hat mit grossem Fleisse sich bestrebt, die einfachsten Elemente dieser Kunst darzulegen und daraus deren Zusammensetzung in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit zu zeigen.

Aber zum Gelingen dieses Versuchs gehört allerdings, dass man mit Klarheit den richtigen und natürlichen Gang der Sprache und ihre Ausbildung in Rede und Gesang auffasse, dass man ungekünstelt die wahren einfachen Elemente auffinde, ohne sich in willkührlichen Spaltungen und Kombinationen zu verlieren. Ob der Verfasser zu dieser Klarheit gelangt sei, haben wir freilich Ursach zu bezweifeln.

Er schickt dem Werke einen Umriss der gesammten Tonwissenschaft in einem eigenen Hefte voraus, und bezieht sich im Buche mehrmals auf denselben, ohne ihn doch eigentlich zu citiren.

Er hat in diesem Umriss die Elemente der Tonkunst im Ganzen richtig und nicht ohne Scharfsinn gesondert; aber er sondert und theilt zu viel, er sondert Dinge, die ihrer Natur nach zusammen gehören oder gar eins und dasselbe sind, wodurch der Sinn des Lesenden verwirrt und verkünstelt wird. Es giebt überhaupt in der Tonwissenschaft nur zwei Elemente, Klang und Laut; diese Elemente haben aber verschiedne Eigenschaften; eine davon, die von uns am deutlichsten ergründet werden kann, ist der Ton. Er ist das Messbare des Klanges, von ihm kann man daher eine Reihe von Graden angeben; er gestattet eine mathematische Behandlung und daher giebt es von ihm allein eine Tonwissenschaft. Die übrigen Eigenschaften des Klanges können wir wohl auf das Gefühl zurückführen, aber keine Theorie davon entwerfen, daher gestatten sie auch, wenigstens bis jetzt, keine wissenschaftliche Behandlung. Der Verfasser aber mischt in seine Tonwissenschaft den Klang hinein, und verursacht dadurch Dunkelheit und Vermischung der Begriffe. Allerdings giebt es dann auch Rücksichten auf die Zeitfolge der Töne oder auf die Rhythmik, und auf die Schwere oder den Nachdruck derselben; aber für die letzteren haben wir ebenfalls kein Maass, wonach wir ihre bestimmten Grade angeben könnten, und sie beruhen mehr auf dem Gefühl. Eine Vortraglehre ist aber von der Tonwissenschaft sehr verschieden, sie enthält immer eine Menge von Rücksichten, die auf keine Wissenschaft zurückgeführt werden können, und die daher nur auf dem individuellen Gefühle beruhen; eine vollständige Theorie des Vortrags ist daher wohl nicht möglich, so wenig wie man eine Theorie der Bewegungen des menschlichen Körpers, der Grazie und des Anstandes geben kann. Der Verfasser sollte die Theile, die sich streng auf

Wissenschaft zurückführen lassen, sondern von denen, die dessen nicht fähig sind; er würde sich dann viele Mühe erspart und mehr Klarheit in seinen Vortrag gebracht haben.

Um ein Beispiel zu geben von der zu sehr spaltenden Darstellung des Verfassers, so führt er acht Elemente der Tonkunst auf: 1) Sprachlaute, 2) Töne, 3) Schwerstufen, 4) Zeitlängen, 5) Stimmlaute, 6) Stimmklänge, 7) Stärkausdrücke, 8) Dauerverhältnisse, wo offenbar die 4 letzten mit den 4 ersten im Wesentlichen zusammenfallen. Eben so führt er 8 Kunstanlagen auf, nämlich: 1) „Wahrnehmungsvermögen," in Bezug auf Laute, 2) „Empfindungsvermögen," in Bezug auf Klänge, 3) „Vorstellungsvermögen," in Bezug auf Stärkausdrücke, 4) „Gefühlsvermögen," in Bezug auf Klangdauer, 5) „Begriffsvermögen," in Bezug auf Wörter, 6) „Anschauungsvermögen," in Bezug auf Harmonien der Töne, 7) „Einbildungsvermögen," in Bezug auf Schwermaass, 8) „Denkvermögen," in Bezug auf die Zeitfolge, wo offenbar eins in das Andre fällt. Der Verfasser stellt den Werth eines Kunstwerks nach 4 Seiten hin dar. Die erste nennt er seinen Innengehalt, die zweite den äussern Innengehalt, die dritte den innern Aussengehalt und die vierte den blossen Aussengehalt (so lauten die Benennungen in der Entwickelung S. 52., in der vorläufigen Zusammenstellung S. 51. sind sie, wahrscheinlich durch einen Schreibfehler ganz mit einander vermischt.) Er versteht unter dem ersten die Erfindung des Gedankens, des Thema's, also das eigentliche Werk des Genies, unter dem 2ten die Ausführung in Worten oder Harmonien, unter dem 3ten die Erfindung der Aussengestaltung des Vortrags, unter dem 4ten oder der blossen Aussengestaltung die Ausführung des Vortrages im Einzelnen selbst. Die Ausdrücke sind willkührlich und unbezeichnend, sie sind in der Entwickelung selbst mit einander öfters verwechselt. Der dritte und vierte Theil aber scheinen vollends nur künstlich gemachte Spaltungen; da der Vortrag selbst nur Ausführung ist, wie soll man von einer Erfindung des Vortrags reden, wenigstens möchte sich darüber durchaus nichts wissenschaftliches sagen lassen.

So sondert der Verfasser gern oft nur aus Liebe zur logischen Eintheilung, selbst da, wo der Gedanke eigentlich aufhört. Es kommt aber bei diesen Dingen am meisten auf den praktischen Nutzen an. Eine reine Wissenschaft kann und soll allerdings abstrakt gelehrt werden. Eine Kunst kann nie so gelehrt werden. Es giebt überhaupt in diesem Sinne eigentlich nur Eine Wissenschaft, die Mathematik, daher ist auch in der Tonlehre nur das wissenschaftlich, was einer mathematischen Behandlung fähig ist oder was eigentlich gemessen werden kann, das sind die Verhältnisse der Höhe und Tiefe. Selbst die Philosophie lässt sich in diesem Sinne nicht streng wissenschaftlich behandeln, sondern sie ist nur eine Entwicklung unsers innern Bewusstseins, worin wir nie auf den letzten Grund kommen können. Man kann hier nur zeigen, wie Eins aus dem Andern naturgemäss entsteht, oder mit demselben naturgemäss zusammenhängt. Da man nun die verschiednen Arten der Klänge noch auf keine Theorie zurückgeführt hat, und auch schwerlich auf eine zurückführen kann, so lassen sich darüber nur allgemeine Anweisungen über Vermeidung naturwidriger Fehler geben; es lassen sich nur gewisse Grenzen aufstellen, über die man nicht hinausgehen darf; das positive in der Einübung dieser Kunst muss jeder aus sich, aus dem Gefühl seines eignen Organismus schöpfen. Eben so wenig lasst sich in der Lehre von der Stärke ein bestimmtes Maas angeben; den mittlern Ton der Stärke muss jeder aus sich und seinem Gefühl nehmen; die Höhe von Stufen derselben erlauben ebenfalls keine Messung, und es lässt sich nicht angeben, was noch einmal so stark oder dreimal so stark sei, das Maass des Richtigen erhalten wir nur in unserm Gefühle. Auch kann man gar nicht sagen, wie viele Stufen der Stärke es giebt, daher erscheinen uns die Sonderungen und vielfachen Einübungen des Verfassers in seiner 3ten Abhandlung eben so weitläufig als entbehrlich, denn das rechte Maass der Stärke in jedem einzelnen Rede- oder Gesangstücke kann man doch nur aus sich selbst finden; die Bezeichnungen dazu bleiben immer unbestimmt, und sind nur Fingerzeige. Wer aber dies Maass einmal gefunden hat, wird es leicht auf jeden einzelnen Laut oder

Buchstaben wie auf jeden Ton anwenden. Ja es würde affektirt und auch wohl unmöglich sein, dieselbe Stärke, die auf dem ganzen Worte ruhn soll, auf jeden einzelnen Buchstaben zu übertragen, denn sie ist auch hier immer nur im Steigen oder Fallen, und entweder wird der Anfang der Sylbe bis zum Vokale oder das Ende derselben vom Vokal an, die volle Stärke erhalten.

Da indessen der Verfasser in diesem Umrisse nur den Entwurf seines ganzen Werkes uns vorlegt, so wollen wir ein genaueres Urtheil bis zur Ausführung desselben aufschieben, und wenden uns also zu dem ersten Theil, über Gesang-, Ton- und Rede-Vortrag-Lehre, dessen erstes Heft uns vorliegt.

Schon der Titel führt uns auf die Frage, warum der Verfasser zwischen die Rede und den Gesang noch den Ton eingeschoben habe; als ob dieser etwas selbständiges für sich sein könnte. Ferner ist in dem ganzen Werke eine Vermischung des Gesanges und der Rede zu tadeln, so dass man oft nicht weiss, ob die aufgestellten Behauptungen dem einen oder dem andern gelten sollten. Beide, Rede und Gesang haben zwar ihre bedeutenden Berührungen mit einander, aber auch wieder ihre eignen und sehr verschiednen Gesetze, so dass bei einem klaren Vortrag durchaus eins von dem andern gesondert werden müsste. Der erste Hauptheil soll von der Stimm- und Gehörausbildung handeln, das erste Heft, welches vor uns liegt, handelt nur von der Stimmausbildung. Eine solche durchgängige Sonderung der Ausbildung für Stimme; von der für's Gehör scheint uns aber wenig angemessen, indem beide genau zusammenhängen, und die Stimmbildung, die hier vorausgeschickt wird, grade sehr auf der Gehörbildung beruht.

Der Verfasser hat dieses erste Heft wieder in vier Abhandlungen getheilt, nämlich von der Lautbildung, von der Klangbildung, von der Stärke der Stimme und von der Dauer.

Die erste beschäftigt sich also nur mit der Bildung der Laute. Unter Laut verstehen wir nur einen solchen Schall, der zu einer artikulirten Sprache gebraucht werden kann. Der Verfasser hat mit grosser Mühe allen Arten und Nüancen der Laute nachgeforscht, aber er verwickelt sich oft in unnütze Weitläuftigkeiten und Distinktionen, indem er eine Menge von Schallen herzählt, die gar nicht zu den Lauten gehören, weil sie keiner Artikulationen fähig sind. Er zählt uns Kopflaute, Halslaute, Nasenlaute und andre auf, Laute beim Einathmen, bei geschlossenem Munde, die wohl erkünstelt werden, aber nie zur Sprache dienen können; man müsste sonst alle thierischen Töne, die der Mensch allenfalls hervorbringen kann, auch hier aufzählen, was doch weder eine Grenze noch einen Nutzen hätte. Wenn dann der Verfasser auf die wirklichen Laute kommt, so macht er eine Menge Distinktionen, die gutentheils wohl auf Einbildungen beruhen. Wenigstens ist es uns nicht gelungen, mit unsern Stimmwerkzeugen solche Unterschiede deutlich hervorzubringen. Wir müssen indessen gestehen, dass hier vieles auf dem mündlichen Unterrichte beruht, was sich durch den todten Buchstaben schwer ausdrücken und aus demselben nachahmen lässt. Es kommt aber hauptsächlich darauf an, erst die deutlichen und unbestrittenen Elemente einer jeden Sprache in ihrer Entstehung aus den Organen, in ihrer Verwandtschaft untereinander darzulegen. Diese aber sind mit wenigen Ausnahmen ziemlich richtig in dem Alphabet aufgestellt. Wir müssen dabei vorzüglich auf die Grundsprachen Rücksicht nehmen und deren Elemente betrachten, denn die abgeleiteten wie die französischen und englischen haben die Laute oft so wunderlich verändert, dass man ihre Nüancen oft nur für manierirt und nicht für die natürlichen Sprachmittel ansehn kann. Zu solchen gekünstelten Manieren rechnen wir die Nasentöne der Franzosen und die Halbvokale der Engländer, die oft in einer unbestimmten Mitte schweben.

Der Verfasser thut daher nach unsrer Meinung Unrecht, dieselben mit den ursprünglichen Lauten der deutschen, griechischen und andrer Sprachen zu vermischen, und sie als eben so selbstständig hinzustellen.

Bei der Erklärung der einzelnen Laute erschwert er durch eine Menge willkührlicher Benennungen das Verständniss. Er zählt uns die sogenannten Laute auf, die durch Einziehen des

Hauches in die Nase und durch das Ausstossen desselben mit geschlossenem Munde entstehen. Er führt uns 2 Konsonanten a und u auf, die wir wenigstens nicht nachzubilden vermögen. Eben so einen Vokal w, der weder wie u noch wie e noch wie i lauten soll. Er kann ma, ha, gna, kna als Einen Laut aussprechen. Eben so dn, de, jg, jk, jch, chg, chng u. a. m. Er führt eine Menge Laute auf, die höchstens als ein unvollkommener Hauch oder ein im Beginnen unterbrochner Laut angesehn werden können. Er nennt die Vokale Hauchlaute, die reinen Konsonanten Athemlaute; nach meiner Meinung, mit Unrecht. Denn der Athem ist das unwillkührliche Einziehen und Ausstossen der Luft, welches schon nach der Naturnothwendigkeit von selbst erfolgt, der Hauch aber das willkührlich stärkere Ausstossen derselben. Aus dem Athem bilden wir die Vokale mehr durch die innern Organe der Brust und der Kehle, die reinen Konsonanten aber durch Schliessung und Oeffnung der Mundwerkzeuge, und ich finde nicht, dass zu dem erstern ein eigentlicher Hauch nöthig ist. Vielmehr ist das stärkre Hervorstossen der Luft der deutlichen Bildung des Vokals hinderlich. Wohl aber tritt der Hauch, für sich als hörbarer Laut in h hervor und verbindet sich auch mit den reinen Konsonanten zu kh oder ch, ph od. f, th und andern.

Zwischen beide stellt der Verfasser die unvollkommenen Hauchlaute oder Hauchmitlaute (§. 32.), zu denen er w, v, j, l, r, s, welches sch, m rechnet; aber auch g und einen Konsonanten e, den wir gar nicht aussprechen können. Hingegen rechnet er f, ch, ss, sch, (hartes) zu den reinen Konsonanten, die doch offenbar einen Hauch enthalten, und zählt ch und x als einfache reine Konsonanten auf.

Eben so wenig begründet scheint seine Vergleichung der Vokale mit den Farben, nämlich:

a mit schwarz, o mit blau, u mit roth, e mit gelb, i mit weiss, au mit braun, ai und ei mit grau.

Ob dies richtig ist mag jeder Leser nach seinem Gefühl erproben; der Verfasser giebt keine Gründe an. Das i möchte wohl am besten dem weiss entsprechen, warum aber a dem rothen, o dem blauen, a dem schwarzen, au dem braunen und ei dem grauen, ist schwer einzusehen.

Willkührlich sind auch oft seine Vorschriften über die Bildung der Organe zu einzelnen Lauten. Er verlangt zu oft die milde und zierliche Aussprache derselben, und vergisst, das die feste und kräftige an ihrem Orte die angemessenste ist.

Passend hingegen bezeichnet er den Unterschied des doppelten Vokals bei aa von dem bloss gedehnten ah; in dem ersten Falle sollte der Vokal wirklich voll und lang angehalten werden, in dem zweiten verliert er sich nur gedehnt in dem Hauchlaut h.

Ferner unterscheidet er in Bezug auf die Aussprache der Laute den Vortrag rein moralischer und wissenschaftlicher Werke, oder, wie er es nennt, solcher, die die Wirklichkeit betreffen, von den eigentlichen Kunstvorträgen. Unter Letzteren versteht er wahrscheinlich den Vortrag dichterischer und rednerischer Werke. Warum aber die Laute in dem Einen und dem Andern verschieden auszusprechen seien, haben wir aus seinen Bemerkungen nicht einsehen können.

Auf ähnliche Weise hat der Verfasser die übrigen Abhandlungen des ersten Heftes mit künstlichen und oft unrichtigen Distinktionen überladen, welche das Erlernen der Kunst ungemein erschweren, ohne, so viel wir sehn, wesentlich zu nützen.

Wir wollen nur noch ein Beispiel anführen. Ein Hauptgegenstand der dritten und vierten Abhandlung, ist die Entwicklung der trochäischen und jambischen Verhältnisse. Er behauptet, wir gebrauchten diese Benennungen sehr ungleich und wüssten eigentlich nicht, was sie bedeuten, indem wir sie bald von der Schwere, bald von der Dauer anwendeten. Um dies zu beweisen, führt er gleich in der Vorrede 2 Beispiele an. Er setzt nämlich voraus, das

„Göttliche Barmherzigkeit"

ein trochäischer Vers ist, und sagt: also sind die Sylben „che Barm" ein Trochäe, und doch sind sie auch wieder ein Jambe. Ebenso sieht er

„die göttliche Barmherzigkeit"

für einen jambischen Vers an, und schliesst

daraus, dass „liche" und „barmherz" Jamben seien, da sie doch eigentlich ganz andre Füsse ausmachten. Er vergisst aber, dass beide Beispiele grundfalsche Verse sind, die schwerlich von einem besonnenen Dichter gebildet sein könnten.

Wenn wir indessen auch wenig Ausbeute in dem Werke haben finden können, so wünschen wir doch, wegen der grossen Mühe, die der Verfasser offenbar auf die Ausarbeitung desselben gewandt hat, dass mehrere in die Prüfung desselben eingehn, ob nicht Jemand mehr reinen Gehalt darin ermitteln könne, als es uns möglich gewesen ist.

B e r i c h t e.

Die deutsche Oper in Paris.

(S c h l u s s.)

Nun, wie stand sich während dieser Fieberzeit die Oper? Teutonia konnte nicht aufkommen: kaum fand die Deutschheit ein Plätzchen. Welches waren eigentlich die Kunstwerke, die Deutschland verehrte? Die mozart'schen Opern; diese halb ausländischen Blumen, oder vielmehr diese Geburten des menschlichen Herzens, denen vielmehr die Menschheit, als die oder jene Nation das Siegel aufgedrückt zu haben scheint. Mozart, um die Wahrheit zu sagen, ist kein deutsches Genie, — er ist ein Genie *). Seine Weisen gehören allen Zeiten und allen Landen an; seine Melodie, so einschmeichelnd und wohlgegliedert, als die italienische, hat gleichsam keinen Anstrich von diesem Lande; seine Harmonie kann man deutsch nennen, — aber nie hätte der wahrhaft deutsche Geist ihre Klarheit gewonnen **). Er ist eine Klasse für sich, und hat sogar zu kurze Zeit auf Erden geweilt, um Nationalgewohnheiten **) anzunehmen. Ausser Mozarts Werken begünstigte man auf den deutschen Theatern einige Partituren Winters, seines Nachahmers, einige Oratorien des grossen Haydn, und endlich eine Oper oder vielmehr eine Gesangsymphonie voll unermesslicher Schönheiten, in der Grossheit der Formen und mit dem Reichthum angelegt, die sich in den Instrumentalwerken ihres Schöpfers offenbaren. „Fidelio" von Beethoven meinen wir, die Oper, welche in diesem Jahre die lebhafteste Gunst unsers Publikums gewonnen hat.

Alle diese Werke tragen unstreitig den deutschen Karakter; denn ihr harmonischer Theil zeichnet sich nicht nur durch eine Kompliziirtheit aus, von der man in Italien und Frankreich kein Beispiel fand, sondern hält dabei auch gewisse Formen, gewisse Entwickelungen (procédés) fest, die durchaus der harmonischen Schule von Bach eigen sind ***). Die deutsche Schule war vertreten in diesen Kompositionen; die deutsche

*) Es wäre wol unnütze Wiederholung aus frühern Aufsätzen, wenn hier noch einmal gegen die obenhinstreifende, verflachende Ansicht derer gesprochen werden sollte, die lieber Nationalität mit allen ihren tausend Wirkungen Kurzweg ableugnen, weil es ihnen nicht genehm ist, die Kunstwerke bis in ihr Innerstes, bis in die Bedeutung jedes Zuges zu durchdringen und anschaulich zu machen, was jeder Künstler geleistet und wie seine Leistung unter den Bedingungen seiner Zeit und seines Volkes so hat eben diese, und keine andre werden müssen. Aber es ist das Loos der jungstgebornen Kunst, dass an ihr alle Irrthümer, die sich anderwärts längst ausgelebt haben, noch einmal die revenans spielen, und jederzeit einige müssige Köpfe finden zum Tummelplatz ihrer Spukereien. Wer dürfte in andern Kunstgebieten sich mit jener Ansicht noch herauswagen, und etwa den Unterschied der ägyptischen und griechischen Bildnerkunst, oder der italienischen und niederländischen, oder deutschen Malerei, der französischen und englischen, oder deutschen Poesie ableugnen?

*) und Haydn, der eben in dieser Eigenschaft ungleich höher steht? dessen Harmonien heller sind, als der hellste italische Morgen, hell und klar, wie das Auge der Unschuld? der ist wieder kein Deutscher, und wieder eine Klasse für sich? Wie nun, wenn die beiden Klassen Mozart und Haydn bei aller Verschiedenheit die Zeichen der Stamm- und Blutsverwandtschaft mit einander, nicht aber mit den Franzosen und Italienern trügen? Wenn auch Gluck, Bach, Handel, Beethoven sich zu der Familie bekennten?

**) Gewohnheiten und Manieren sind freilich oft die Flecken der Nationalität, nämlich der Ausdruck des Partikularen am Menschen oder der Nation. Aber sollten auch sie nicht schon erinnern an den Einfluss der National-Individualität?

***) Wenn es nur wahr wäre! Die süddeutsche (osterreichische) Schule, der Haydn, Mozart u. s. w. angehören, ist aber eine ganz von der sächsischen (Bachschen) verschiedne; und gerade in der Modulation, in der Konstruktion, in den Formen tritt die Verschiedenheit recht kenntlich heraus. Uebrigens

Nation nicht darin sichtbar. Warum! Weil die Harmonie, so sehr sich auch ein Volk zu ihr hinneige, doch jederzeit Sache der Erlernung ist, weil die Annahme dieses oder jenes Harmoniesystems von den Gelehrten, nicht vom Volk ausgeht. Wenn daher das in einem Land angenommene Harmoniesystem ja etwas abspiegelt, so ist es die Physiognomie der Gelehrten, nicht des Volks. Wo zeigt sich diese? In dem, was an der Musik das Volkseigne ist, im Gesang, in der Melodie. Nun wohl! In diesen Partituren von Winter, Haydn, Beethoven und einigen andern war sicherlich deutsche, meinetwegen sogar deutschthümliche Harmonie; aber von deutscher Musik, das heisst von deutscher Melodie, keine Spur. Nirgends hört man hier diese Kehl- und Jodellaute, die abgebrochnen Phrasen, diesen eigensinnigen Rhythmus, von dem man in den Strassen von München und Berlin betroffen wird. Wie vor Schiller und Göthe kein deutscher Theaterdichter sich von den Gesetzen des Aristoteles zu entfernen und dem Nationalgeschmack beizufallen gewagt hätte, eben so wagte kein Musiker, seinen Gesängen den Karakter jener Volksweisen zu geben *).

Man erlaubte sich, Deutscher in der Harmonie zu sein, weil die Wissenschaft als Freibrief galt, während man bei der Melodie nicht einmal daran dachte. Die Deutschthümlichkeit, die sich in die kleinsten Angelegenheiten gemischt, in Baretta und Pantalons kund gethan, überging die Oper, erlaubte den Komponisten nicht nur welbürgerliche Melodien, sondern litt es sogar, dass das Repertoir täglich nichts als Spontini, Mehul und Boieldieu zeigte.

So konnte es nicht bleiben; was begonnen hat, musste sich vollenden, und eine allgemeine Umwälzung lässt auch nicht das Kleinste unberührt. Vor etwa zehn Jahren kam die Reihe an die Musik. Ein junger Mensch, Mitglied des Tugendbundes, krank, kaum gekannt, der bis dahin nichts als einige kleine *) Sonaten, kalte Romanzen und kärgliche Opernversuche (d'assez pauvres fragmens d'opéra) geschrieben hatte, C. M. v. Weber: das war der Mann, in dem die Wiedergeburt der deutschen Oper sich bewerkstelligte. Die Erscheinung des Freischützen war ein wirkliches National-Ereigniss, wie früher die des „Götz von Berlichingen." Nicht bloss die Teutonen von der Universität her, die ganze Nation meinte in diesen Accenten den Wiederhall ihrer eignen Empfindungen zu vernehmen. Da war sie endlich, diese deutsche Musik! die Gassenlieder zum Ideal, zur Poesie, zur Bühne erhoben! Die Leidenschaft für diese Neuigkeit

ist schon die ganze Scheidung von Harmonie und Melodie eine sehr äusserliche, anatomische — also Tod voraussetzende Procedur. Der Geist der Kunst und jedes Kunstwerkes in seiner Gesammt-Offenbarung ist Einer, und ruht eben so wenig in der Melodie, als in der Harmonie, sondern im Ganzen. Daher ist auch die Unterscheidung zwischen Schule und Volk, so blendend sie manchem auf den ersten Blick erscheinen möchte, durchaus unhaltbar, wenn man nämlich der einen die Harmonie, dem andern die Melodie zuweisen will. Schule ist entweder blosses Bildungsmittel, und dann ist es bei dem Künstlerschaffen schon aufgelöset; oder eine äusserlich hergebrachte, erlernte, ausserwesentliche Ausstaffirung einer Kunstgestaltung (Melodie), die als wesentliches, aus der Begeisterung Hervorgetretenes angesehn wird; — und das versteht der Verfasser darunter. Dann aber ist sie verwerflich, und das Kunstwerk unvollendet — nichtig.

*) Wie oft Haydn, Mozart, sogar Gluck (in seiner komischen Oper, z. B. die »Pilgrimme auf Mekka") ja sogar der ehrwürdige, fast immer hochernste Sebastian Bach (in seiner Bauernkantate, deren Ouverture schon potpourri-artig wie die neuesten Vaudeville-Ouverturen — aber sinniger — aus Volksliedern zusammengesetzt ist) haben es am rechten Orte nicht verschmäht, und noch weniger gescheut. Nur freilich, von den Schreckbildern unsers Verfassers, von diesen »sons gutturaux, phrases brusques, entrecoupées, sarcadées, bizarrement et capricieusement rhythmées" findet sich keine Spur. Er kennt nämlich den den deutschen Volksgesang in seinen hundert Nuancirungen, in seinem Italiens und Frankreichs spottendem Reichthum, nicht; und oft wahrscheinlich nur einiger tyroler Jodelgesänge Zeuge geworden, die sich vor einigen Jahren auf den Universitäten als Spass beliebt gemacht hatten.

*) Kleine Sonaten niemals, sondern damals drei grosse (dem Sinn und der Ausdehnung nach), später noch eine, Symphonien, Quintette u. s. w. Indess nicht diese, auch nicht sein Virtuosenthum, sondern seine Kriegs- und Befreiungsgesänge, in denen er und Theodor Körner manchen Arm gegen die Franzosen rüstete und stärkte, gewannen ihm die allgemeine Gunst seines Vaterlandes, und bedingten sowohl den neuen Karakter, als den Erfolg seiner Opern. Seine frühern sind allerdings schwach, aber stärker und reicher, als alle neufranzösischen.

war so gross, dass man gar nichts Andres mehr hören mochte; das fremde Repertoir wurde verlassen, verachtet, verschmäht. Der Freischütz! überall der Freischütz! Das war mehrere Jahre durch das Feldgeschrei von ganz Deutschland, und man kann behupten, dass niemals einem Theaterstücke so leidenschaftlicher und nationeller Erfolg geworden ist.

Was uns anbetrifft, wir theilen diese Vorliebe Deutschlands; bei aller Bewundeung für die mannigfachen Schönheiten der andern seit 2 Monaten aufgeführten Opern stimmen auch wir für den Freischützen! und wieder den Freischützen! Allerdings lässt sich in seiner Partitur mancher Makel finden; der Styl ist oft wüst, oft gezwungen; es zeigt sich Unnützes, Längen, nicht selten Mangel an Mitteln (ressources) und Geschick. Aber durch und durch weht deutscher Geist; alles, was der tyroler Jodler, die phantasiereichen Sänger Böhmens und Baierns Anmuthiges, Belebtes, Ueberraschendes erfunden, findet sich in diesen entzückenden Weisen zusammen, während die mysteriöse Harmonie alle Hexen des Nordens, alle Spukgestalten der Nacht vor unser Auge bannt. Ich kann gar nicht sagen, in welche Träume mich diese Musik gewiegt, welche Empfindungen sie schon in mir erweckt, wie oft sie mich auf dem Fittig der Einbildungskraft durch die Lüfte geführt hat. Woher dieser Reiz, diese gebietende Kraft! Von dem Nationalkarakter, der in der Oper lebt, von ihrer durchaus deutschen Eigenthümlichkeit.

Und dieses Meisterwerk ist allein auf dem Kampfplatz geblieben; keins vorangegangen, keins gefolgt; — ich spreche nicht von seinen obskuren Nachtretern, die sich in Masse eingefunden haben, sondern von wahren Talenten; keiner hat versucht, einen zweiten Freischützen aufzustellen. Vielleicht hat das auch noch andre Ursachen, als die Verzweiflung, es dem Vorbilde gleich zu thun. Bald nach der grossen Freischützwuth begann die deutsch-mittelaltrige Manie zu erkalten, die Studenten kamen auf weniger handgreifliche Barbareien. Nun musste sich unter den Komponisten eine Gegenbewegung fühlbar machen; sie begannen, zwischen dem Freischützen und Fidelio zu laviren. Diesem Mittelzustande verdankt man mehrere schätzenswerthe Werke, z. B. den Faust *) von Spohr und Bibiana von Pixis, die man uns neulich aufgeführt hat. Unzweifelhaft ist in diesen, übrigens mit vielem Talent geschriebnen Partituren mehr Deutschthümliches, als in allen Opern von Weber, aber es strömt nicht in solcher Fülle, wie im „Freischützen."

Was Weber selbst anlangt, wenn er die von ihm begonnene Bewegung nicht fortgeführt hat, so liegt die Schuld in seiner schwankenden Gesundheit und der Erschöpfung seiner Kräfte. Man weiss, dass nach dem Erfolg des Freischützen seine Krankhaftigkeit erschreckende Fortschritte machte. Sein Kopf war noch voller Ideen; aber jede Anstrengung, sie festzuhalten, untergrub mehr und mehr die Wurzeln seines Lebens. In „Euryanthe" und „Preciosa" erblickt man noch in einzelnen Würfen diese erwärmende Glut, diese eigenthümliche Schilderung, diese überraschenden Effekte, die das Glück seines Meisterstücks gemacht hatten. Aber jeden Augenblick sieht man auch das Genie unter den Körperleiden ersticken; den glänzendsten Zügen folgen nichtsbedeutende Entwicklungen, langweilende Gemeinplätze.

Oberon, den er kurze Zeit vor seinem Tode schrieb, erscheint als eine gleiche Vermischung von Schönheiten und Unvollkommenheiten. Man fühlt in ihm wol noch mehr schmerzhafte Anstrengungen und ein bisweilen glückliches, öfter ohnmächtiges Streben, neu und überraschend zu sein. Ein Meisterstück ist eine drückende Last, wenn man noch im Alter des Schaffens ist; die Unmöglichkeit sich selbst gleichzukommen, ist vielleicht noch demüthigender, als die Nothwendigkeit, sich von einem Andern besiegt zu erkennen. Hat ein Künstler gar das Unglück gehabt, ein so schönes Werk zu vollenden, dass die ganze Nation dafür enthusiasmirt ist, und Tausend gegen Eins stehen, dass er nicht steigen, sondern sinken wird: so kann man ihm nichts Besseres wünschen, als einen schleunigen Tod. Sonst sei man sicher, dass er krank wird, er möge sich noch so wohl befinden.

*) Die Ansicht ist gegründet, das Beispiel aber unglücklich gewählt. Denn »Faust« ist weit älter, als der »Freischutz," und entweder älter als Eidelio, oder doch sicherlich nicht von ihm influenzirt; Bibiana kennen wir noch nicht.

Für den armen Weber bedurfte es gar nicht eines so gewaltigen Angriffs auf das Leben; er konnte seine Leiden nur vermehren.

Und dennoch, war er nicht der Komponist des Freischützen, so würde Oberon seinen Ruhm gegründet haben. Wieviel frische, anmuthige Züge, wie mancher energisch hingeworfne Satz! Wie fein, wie entzündend einschmeichelnd der erste Satz! Was kann interessanter sein, als das erste Finale! Dieser ruhig fortgehende Bass-Gesang des Chors, während Rezia's Töne darüber hinflattern, — es ist eine der einfachsten und entzückendsten Kombinationen. —

Soviel aus dem Bericht eines der geistreichsten Schriftsteller seiner Nation in jetziger Zeit. Er lässt noch manches treffende Wort über einzelne Züge des Oberon folgen, dessen Mittheilung zu unserm obigen Zweck entbehrlich scheint. Selbst manches Irrige, manche offenbare Unkunde in dem Gebiet, in dem er sich bewegt, werden seinen Scharfsinn nicht verkennen machen; sie vollenden vielmehr im Verein mit jener Keckheit und schnelle Entschiedenheit das Bild des Franzosen in Berührung mit fremder überlegner Kunst, dessen Aufstellung wir eben beabsichtigten.

M.

A l l e r l e i.

Meyer-Beer hat nicht nur, wie neulich bekannt gemacht worden, vom Kaiser von Brasilien, der selbst Komponist ist (er hat die Konstitution und die konstitutionelle Hymne komponirt, auch einen Siegesmarsch, der aber von den Feinden erbeutet worden), den Südstern-Orden erhalten, sondern ist auch Mitglied der Pariser Akademie geworden; ein neuer Beweis, welche Anerkennung er sich im Ausland erworben.

Friedrich Schneider ist von der philosophischen Fakultät der Universität Halle zum Doktor der Musik ernannt worden.

Cherubini giebt so eben seine vierte Messe in Partitur heraus. Erst neulich ist von der Eigenthümlichkeit und den Vorzügen seiner Messenkompositionen in diesen Blättern geredet worden bei Gelegenheit der dritten, von Simrock in Bonn im Klavierauszug edirten.

Die geneigten Leser werden sich der Preisaufgabe: Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst

erinnern, die von der vierten Klasse des Königl. Niederländischen Instituts für Wissenschaften, Litteratur und Künste vor ein Paar Jahren in diesen Blättern bekannt wurde.

Das Institut hat die goldne Medaille einer Abhandlung des Hofrath Kiesewetter in Wien, die silberne einer Abhandlung des Professor Fetis in Paris zuerkannt und uns die Abhandlungen und Verhandlungen gefälligst mitgetheilt. Wir werden eilen, über deren Inhalt nähern Bericht zu erstatten.

Die Red.

Beispiel verkehrter Musikbildung.

Nirgends wird man empfindlicher erinnert, dass die Musik die jüngste aller Künste ist, als bei den Verkehrtheiten des Unterrichts. Die meisten Eltern und Vorgesetzten werden durch einen blossen Nahrungstrieb, oder durch das diktatorische Gebot der — Mode, die Musik zur höhern Bildung rechnet, bewogen, ihren Zöglingen Musikunterricht geben zu lassen; seinen wahren Zweck, seine Weise, seine Folgen bedenken sie nicht, oder zu spät. Die meisten Lehrer haben eben so wenig darüber nachgedacht; ihre einzige Sorge ist, den Schüler mechanisch zu mechanischem Musikmachen abzurichten. Und so findet der Beobachter gar nicht selten eine, oft sogar lobenswerthe äussere mechanische Ausbildung im Verein mit einer vollkommenen innern Leere und Unentwickeltheit. Es sind dann lebendige Spieluhren gebildet worden, die für sich selbst höchstens die Freude davon getragen, dass sie ihre Sonate oder Arie so geschickt abhaspeln können, wie brabanter Spitzenklöpplerinnen ihre Spitzen. Sehr schwer, oft unmöglich ist es dem spätern Lehrer, aus diesem todten Stamm lebendige Zweige zu ziehen; denn umsonst wird er seine Entwickelungsarbeit an Aufgaben anknüpfen, die der Schüler sich schon menschlich zu eigen gemacht. Man muss neue Wege bahnen, und nicht so leicht wird man den Schüler wahrhaft von der Nothwendigkeit überzeugen, das, was er schon gelernt zu haben weiss, von einer ganz andern Seite anzufassen. Sogar sein Eifer wird oft hinderlich und verwirrend sein, da er bis jetzt nur die alten Wege kennt, von denen man eben ableiten muss.

(Schluss folgt)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 17. Juli — № 29. — 1830.

Beurtheilungen.

Neue Choralbücher.

Christliches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erhebung. Ein neues Choralwerk von H. G. Nägeli. In 2 Abtheilungen. Zürich bei Nägeli.

Die Ansichten des Herrn Nägeli über den Choralgesang sind von denen der meisten Musiker so sehr verschieden, dass, obgleich Herr N. diese seine Ansichten schon in vielen Schriften (z. B. in der Chorgesangschule und in seinen Vorlesungen) mitgetheilt hat, es nicht unzweckmässig sein wird, hier einige derselben näher bekannt zu machen.

Herr Nägeli sagt: „Nur derjenige Gesang ist ächt und schön, wahrhaft bildend und erbaulich, der zum Text passt. Fehlt diese passende Textbetonung dem Choral, so ist er verwerflich, wenn auch die Töne, die Harmonien, abgesehn vom Texte, noch so schön klängen. Nun haben wirklich unsre Choräle, sowohl die Goudimelschen, als die Lutherischen, diesen Kapitalfehler. Die Goudimelschen sind ursprünglich auf französische Texte komponirt, und wie Einer, der dichtet, wie Lobwasser, Texte zu unterlegen fähig sei, bedarf nicht erörtert zu werden. Beiden Lutherischen Chorälen ist das Unwesen der „stehenden" Melodien so allgemein geworden, dass man wohl hundert Lieder zu eben derselben Tonweise gedichtet, oft Lobgesänge Tonweisen untergelegt hat, die zu Klageliedern komponirt worden, und umgekehrt. Wo aber auch nicht gerade solche Verkehrtheiten statt finden, so bleibt dennoch das Singen vieler Lieder zu eben derselben Tonweise immer missbildend, erstickt den Sinn für das Kunstschöne, schwächt die Lust am Gesange, und macht den Text unwirksam. Es muss also nach den unverletzbaren Gesetzen der Kunst jedes Gedicht seine eigne Komposition haben; und nur eine Nation, die keine guten Komponisten, oder ein Zeitalter, das lauter schlechte hätte, dürfte ihre Zuflucht zu „stehenden" Melodien und untergelegten Texten nehmen." —

Herr Nägeli hat in dem Obengesagten im Allgemeinen wohl Recht. Doch möchte ihm vielleicht zu entgegnen sein, dass, die Befolgung seines Prinzips zu weit führen müsste; bei einem Liede, welches mehrere Verse hat, die doch nach einer Melodie gesungen werden müssen, ist es eine reine Unmöglichkeit, eine Melodie zu erfinden, bei welcher die Textbetonung in allen Versen vollkommen richtig sein soll; so schön die Melodien des Herrn Nägeli auch sind, so wenig wird er aber auch behaupten können, dass bei denselben die Textbetonung in allen Fällen streng richtig ist; es ist wie gesagt eine reine Unmöglichkeit, denn jeder Vers des Textes enthält ja andre Gedanken, in jedem herrschen andere Empfindungen, die zwar mit denen des ersten Verses im Grundton übereinstimmen, in der speziellen Ausführung der Gedanken und Empfindungen aber himmelweit von ihm abweichen. Der Karakter des Liedes macht die Hauptsache aus, auf einzelne Textbetonungen Rücksicht zu nehmen, ist unmöglich, wenn man nicht den Reichthum der Harmonie zu Hülfe nimmt, und selbst mit diesem kann dies auch nur sehr unvollkommen geschehen. Bei einem Volkslied und bei einem Chorale kann es nicht auf dramatischen Effekt ankommen, sondern nur auf den Ton des Ganzen. 2) Kann es in der Kirche niemals der Zweck sein, den Kunstsinn des Volkes zu

bilden: diese Bildung muss von einem andern Orte ausgehn. Der Gesang in der Kirche soll nur die Gläubigen feierlicher stimmen und sie vorbereiten zur Predigt; welche Wirkung aber eine treffliche Melodie schon ohne allen Text macht, kann Niemand verkennen. — Dass es sehr oft geschehn ist, und wohl noch jetzt häufig geschieht, dass, wie Herr Nägeli sagt, zu Melodien, die zu Klageliedern komponirt worden sind, Lobgesänge gesungen werden, ist nicht zu leugnen, doch ist dem sehr leicht abgeholfen, indem der Organist nur ein wenig sich in seinem Choralbuche umzusehn braucht, um eine andre zweckmässigere Melodie zu finden. Bei den Liedern, wo dies nun durchaus nicht geht, komponire er eine neue und übe diese in der Schule ordentlich ein, damit er einen Sängerstamm bekömmt, der die Melodie in der Kirche einführen hilft. Uebrigens sind die Geistlichen selbst heut zu Tage meistens schon so musikalisch gebildet, dass sie selten solche Lieder wählen; und sollte dies wirklich einmal geschehn, so würde eine freundliche Bemerknng des Organisten, wenn er keine neue Melodie komponiren kann oder will, den Geistlichen gewiss bewegen, ein andres Lied zu wählen.

3. Es ist unmöglich, dass das Volk, wenn zu jedem Liede eine eigne Melodie komponirt wird, alle diese Melodien behalten und auffassen soll, besonders in unsrer Zeit, wo der häusliche Gottesdienst, so zu sagen aus der Mode gekommen ist, und man zu Hause nur Opernarien und weltliche Lieder, die das Ohr kitzeln, singt.

Ferner sagt Herr N. in der Vorrede zu dem oben angezeigten Werke:

„Die Tonweisen unsrer herkömmlichen Choräle, und noch mehr die Harmonien, sind grösstentheils schon deshalb verwerflich, weil sie als Volkschöre zu schwer sind. Sie waren ursprünglich auf die begleitende Orgel berechnet, oder nur auf kleine Sängerchöre, nicht aber auf hundert, vielweniger tausendstimmige. Die vielen Mollchöre und Mollstellen, die Verbindung vieler Tonarten in eben demselben Stück, die zufälligen Versetzungen, die Chromatik und das Modulationswesen erzeugen in ihrer Vermengung und Vermischung einen Chorstyl, der himmelweit entfernt ist von demjenigen, was ein ächter Volksgesang heisst und ist; denn hier ist das Unausführbare immer unächt. Die Sänger verlieren die Intonation, sie sinken bei jedem Stück, und versinken überhaupt in's Falschsingen. Von dieser Versunkenheit bleiben nur diejenigen Ortschaften oder Gemeinden frei, oder machten sich frei, wo man durch kunstgerechten und organgemässen Figural-Gesang die Stimme in der Reinheit erhielt, überhaupt durch gehörige Tonübungen fest machte, und so dem Unheil entgegen wirkte." Unsere herkömmlichen Choräle sollten als Volkschöre zu schwer sein? — Dem möchte Ref. doch gerade nicht beistimmen können, denn jeder Sonntag lehrt es, dass dies nicht der Fall ist, indem die Gemeinden die schweren Choräle doch singen können, und zwar im Ganzen genommen ziemlich richtig; wo dies nicht der Fall sein sollte, wäre leicht abgeholfen, wenn der Schülerchor abwechselnd mit der Gemeinde Solo, und so der Gemeinde den Choral richtig vorsänge. Herr Nägeli behauptet, dass die vielen Ausweichungen in fremde Tonarten durchaus zu verwerfen wären, und doch weicht er in seinen Chorälen auch nicht wenig aus, und bezeugt durch die That die Ansicht des Unterzeichneten, dass die Ausweichungen in einem Choralgesang durchaus nicht zu vermeiden sind, wenn man nicht Monotonie beibehalten will. Herr N. meint ferner, dass die Sänger die Intonation verlieren, diese verlieren sie eben so gut bei seinen als wie bei den alten Chorälen, wenn sie nicht taktfest sind; übrigens sind denn in der Kirche nur allein Sänger! — Wie viele besuchen die Kirche, die in ihrem Leben nicht Singunterricht gehabt haben und haben werden, diese singen nach, was die andern vorsingen, so gut wie sie nur immer können; sie können eben so gut die Nägelischen Choralgesänge als wie die alten durch Mitsingen, in musikalischer Hinsicht, verderben, und alsdann sind wir auf dem alten Fleck. Ferner sagt Herr Nägeli:

„Wären auch die Choräle alle für das Volk ausführbar, oder würde man durch Orgelbegleitung die Ausführung sichern zu können glauben, wobei man wenigstens den Vortheil hätte, dass die Orgel die Unreinheit des Gesanges übertönen

würde, so bleiben sie immerhin darin missbildend, dass sie in einem zu engen Tonumfange gesetzt sind. Gerade die vorzüglichsten Organe — und das sind die von grossem Umfang, die von Natur vorzüglich in die Höhe, oder vorzüglich in die Tiefe gehen, werden dadurch verwahrloset. Die Verwahrlosung ist am fühlbarsten schon bei der Jugend. Wo die Jugend allein durch den Choral zum Gesang herangebildet werden soll, da kann keine vorzügliche Stimme gedeihen, weil sie von ihren besten Tönen einige, die höchsten und die tiefsten, gar nie, die übrigen nicht oft genug zu singen bekommen."

Herr Nägeli behauptet, dass es durchaus ein grosser Fehler der alten Choräle sei, dass sie in einem zu geringen Tonumfange gesetzt wären; nach der Meinung des Unterzeichneten ist dies gerade eine sehr ausgezeichnete und lobenswerthe Eigenschaft derselben in Hinsicht auf den Kirchengesang, denn durch diese Eigenschaft ist es möglich, dass fast ohne Transposition dieselben von jeder Stimme gesungen werden, mithin weit allgemeiner werden können. Dass die Choräle als Gesang- und Stimmbildungsmittel durchaus nicht zu empfehlen sind, kann man Herrn Nägeli nur Recht geben, doch ist dies gerade kein Vorwurf für die Choräle, denn dazu sind sie ja auch gar nicht gemacht; eben so wenig sind die Chorale in dem vorliegenden Werk zu diesem Zweck zu empfehlen, nicht als wenn sie schwer zu singen wären, sondern weil die ganze Gattung, der Choralgesang überhaupt, nicht als Gesangbildungsmittel zu empfehlen ist.

Ferner sagt Herr Nägeli: „Es ist und bleibt indess der Choral unser herkömmlicher gottesdienstlicher Gesang. Es ist ein Institut der protestantischen Kirche, mit ihr entstanden, mit ihr bestehend. Kann und darf hier nicht von Abschaffung die Rede sein, so ist eine Umgestaltung, eine den Fortschritten der Kultur überhaupt angemessene Erneuerung, die um so unerlässlichere Aufgabe. Kann und darf der Figuralgesang nur im Laufe der Zeit an die Stelle des Chorals, darf jener einstweilen, wo Singanstalten vorhanden sind, in der Kirche nur neben diesen hintreten, so ist es jetzt um so mehr an der Zeit, durch einen wohlberechneten Choralstyl die Eine Kunstgattung der andern, die niedere der höhern, näher zu bringen, und zwar ist das Bedürfniss nicht bloss ein künstlerisches und pädagogischer — es ist ein christliches, ein kirchliches."

Es scheint Ref. aus Obigem hervorzugehen, dass Hr. N. der Meinung ist, dass mit der Zeit der Figuralgesang den Choralgesang in der Kirche verdrängen werde, und er sieht dies als einen Fortschritt der musikalischen Kultur an; dies möchte aber Ref. sehr bezweifeln, und zwar aus folgenden Gründen.

Es ist eine Unmöglichkeit, ein Volk, und bestände es nur aus 100.000 Seelen (ich sage ein Volk) so musikalisch zu bilden, dass jedes einzelne Individuum eine Stimme, sei es nun welche es wolle, bei einem Figuralgesange singen könnte; denn erstlich sind die Stimmen der Mehrzahl doch ohne grossen Umfang, und zweitens geht den meisten das musikalische Talent ab, eine schwere Melodie, die aus verschiedenartigen Rhythmen besteht, mit dem Gehöre aufzufassen. Daher würden viele Glieder der Gemeinde stumm in der Kirche sein müssen, und wie sehr das Mitsingen eines Liedes zur Erhebung beitragen kann, bedarf keines Beweises; ferner ist die Zahl der Kirchengänger heute gross, morgen klein; heut besteht sie mehr aus Frauen, morgen mehr aus Männern; wollte man nun einen mehrstimmigen Figuralgesang als allgemeinen Kirchengesang einführen, so würde, gesetzt auch, dass alle Kirchengänger so musikalisch gebildet wären, dass sie eine oder die andre Stimme beim Figuralgesang treffen können, die Zahl der Stimmen jederzeit so ungleich sein, dass durchaus kein gleichmässiger, mehrstimmiger Gesang die Räume der Kirche erfüllen könnte. Dazu käme noch, dass es dann unerlässlich nöthig wäre, dass bei jedem Gesangbuche die Melodie in Partitur über dem Liede stände, damit jeder seine Stimme daraus wählen könnte; dadurch würde das Gesangbuch zu einer ungebührlichen Grösse sich gestalten und mithin im Preise auch für den armen Kirchengänger zu theuer sein.

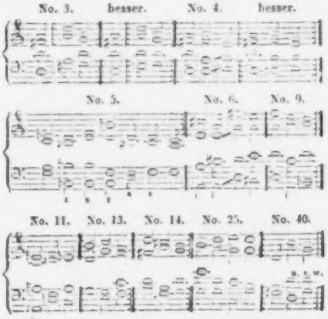
Referent ist der Meinung, dass der schönste mehrstimmige Figuralgesang, selbst von Engelstimmen gesungen, nicht halb das wirken könne, als die einfachste Choralmelodie von

1000 männlichen und weiblichen Stimmen in Unisono gesungen. Ein schöner Figuralgesang kann entzücken und das Herz rühren, doch nie so wirken, als der Choralgesang, in welchem, bildlich genommen die ganze Gemeinde mit gleichen Worten und gleicher Stimme, gewissermaassen als eine Seele zu Gott ihre Bitten empor sendet. — Dass unser Choralgesang einer sehr grossen Verbesserung fähig ist, ist gar nicht zu leugnen, doch glaubt der Unterzeichnete, dass es auf die von Herrn Nägeli vorgeschlagene Art durchaus nicht angehen kann; das einzige Mittel ist das, dass die Schülerchöre besser eingerichtet werden, und dann abwechselnd mit der Gemeinde den Choral singen; dass in den Schulen der Gesang allgemeiner und zweckmässiger getrieben wird, und auch die Melodien richtiger gelehrt werden, damit jeder Kirchengänger dieselben richtig singen lernt. — Aus dem Allen geht hervor, dass Ref. nicht ganz der Meinung des Herrn Nägeli ist; dessen ungeachtet kann er nicht unterlassen zu erklären, dass das Bestreben des Herrn Nägeli die allgemeinste Anerkennung verdient, und zu wünschen wäre, dass auch in andern Ländern solche talentvolle und tiefunterrichtete Männer, wie Hr. N., sich mehr um die musikal. Volksbildung verdient machten, und dass namentlich die Gesanglehrer in Schulen, die hohe Wichtigkeit ihrer Stellung mehr in's Auge fassten, und bedächten, dass durch sie allein nicht nur die Gesangsbildung des Volks, sondern auch die religiöse Bildung desselben befördert werden soll.

Es bleibt dem Ref. jetzt nur noch über das obige Werk als musikalisches Kunstwerk einige Worte hinzuzufügen. Herr Nägeli sagt:

„Ich verspreche mit diesem Choralwerke Folgendes zu leisten. 1) Der Wortausdruck, in Kunstbinsicht die grosse Hauptsache, wird dabei so genau sein, wie bei meinen Figuralkompositionen. 2) die Kompositionen werden leicht, viel leichter als die Goudimelschen Psalmen, so leicht, wie die leichtesten Lutherischen Choräle sein. 3) Es ist dabei durchaus auf Reinheit des Gesanges abgesehn, und das oben an dem bisherigen Choralstyl Gerügte in Stimmführung und Harmoniegebrauch gänzlich vermieden. 4) Die Styleigenthümlichkeit dieser neuen Choräle besteht wesentlich darin, dass sie auch als Mensural-Gesänge, im Takt, ausgeführt werden können, so dass damit dem Volke, wo es noch nicht Figural singt, der Uebergang vom Choral zum Figuralangebahnt und praktisch erleichtert werden soll. 5) Die Texte dieser Choräle werden so gewählt sein, dass jeder Christ, welches auch seine individuellen Religionsbegriffe und Lebensansichten sein mögen, darin das Seinige, den Kern des Evangeliums, finden kann, und zwar in einer gemeinverständlichen, edeln und schönen Sprache, mit Weglassung alles Veralteten, mit Benutzung alles dessen, das „der Geist, der da lebendig macht" frommen Dichtern der neuern und neusten Zeit eingegeben hat."

Ueber die meisten dieser Punkte ist schon im Laufe dieses Aufsatzes gesprochen, nur über den 3ten Punkt mögen noch einige Worte folgen. Herr N. sagt, dass er die Stimmen überall gut geführt habe; dies ist im Ganzen genommen wohl der Fall, doch im Einzelnen nicht, z. B.



Solche Kleinigkeiten würden nicht erwähnt sein, wenn nicht Hr. N. sein Werk gewissermaassen als ein Musterwerk darstellt, denn dass er solche Fehler zu vermeiden versteht, bedarf gar keiner Erwähnung; Hr. N. möge aus dem ganzen Aufsatze nur das grosse Interesse des Unterzeichneten ersehen, welches nicht allein dies Werk, sondern auch

das ganze so sehr beachtenswerthe Wirken desselben bei ihm erregt hat. — Schliesslich kann der Unterzeichnete den Wunsch nicht unterdrükken, dass mehrere Melodien der Sammlung, die von so ausgezeichneter Vollendung sind, wie selten eine neue Choralkomposition, auch in den protestantischen Kirchen andrer Länder eingeführt werden möchten. C. Girschner.

Preisschriften über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, von R. G. Kiesewetter, kaiserlichem Hofrathe zu Wien und F. J. Fetis, Professor am Konservatorium zu Paris. Amsterdam 1829. Die erste 120 Seiten Text und 78 S. Noten, die 2te 56 S. Text.

In dem vorigen Blatte dieser Zeitung ist von der Erscheinung dieser Preisschriften Nachricht gegeben worden, und wir beeilen uns über den Inhalt derselben und ihre Resultate nähere Auskunft zu geben.

Die Abhandlung des Herrn Kiesewetter hat den ersten Preis erhalten und sie ist auch, sowohl in Bezug auf den Umfang als die gründliche Untersuchung bei Weitem die wichtigere. Doch enthält die Abhandlung des Herrn Fetis auch viele interessante Eigenheiten, besonders in Bezug auf die Lebensumstände der bedeutendsten Männer. Beiden standen die reichen Bibliotheken zu Paris und Wien mit vielen noch ungekannten Manuskripten zu Gebote.

Man hat bisher meist die Italiener für die ersten Lehrer und Meister in der Tonkunst gehalten, und darüber die ausgezeichneten Verdienste der ältern Niederländer vergessen. Herr K. zeigt uns mit entschiednem Erfolge, dass die neue kunstvollere Musik von den Niederländern ausgegangen sei, ja dass sie die berühmtesten Künstler und Lehrer fast anderthalbhundert Jahre besessen und die Italiener lange Zeit mit Eifer und Bewunderung von ihnen gelernt haben. Er theilt seine Abhandlung in die vier Fragen:

1) Welchen Antheil haben die Niederländer an der Erfindung, oder doch zunächst an der Ausbildung der Harmonie genommen!

2) Kann den Niederländern die Erfindung des künstlichen oder von den Neuern also genannten doppelten Kontrapunktes zugeschrieben werden!

3) Gebührt den Niederländern wirklich die Ehre, die ersten praktischen Lehrer des künstlichen Kontrapunktes gewesen zu sein!

4) Wo und auf welche Weise haben die Niederländer auf die Kunstbildung andrer Nationen, und in's besondre auf die in verschiednen Ländern entstandenen Kunstschulen Einfluss gewonnen!

Kann er nun gleich die eigentliche Erfindung des doppelten Kontrapunktes nicht unmittelbar den Niederländern zuschreiben, so ist es ihm doch völlig gelungen zu zeigen, dass sie nur sehr schwache Anfänge vorgefunden und dieselben zuerst zu einer bedeutenden Kunsthöhe ausgebildet haben.

Die ersten Anfänge der Harmonie oder des einfachen Kontrapunkts setzt der Verfasser in die Zeiten bald nach der Einführung des gregorianischen Cantus firmus. Der erste Schriftsteller aber, den wir darüber besitzen ist der Niederländische Mönch Hucbald aus Flandern im 10ten Jahrhundert. Ihm folgten der Italiener Guido von St. Arezzo und später mehrere Franzosen und Engländer, besonders Johann de Muris. Den bekannten Franco von Cölln, welcher um 1050 zu Lüttich gelebt haben soll, glaubt der Verfasser wegen seiner gereiftern Lehre anderthalb hundert Jahre später setzen zu müssen.

Die Niederländer waren während dieser Zeit nicht unthätig, sondern lieferten mehrere lobenswerthe Schriftsteller, z. B. Ciconia, Hothobus und Weyts, aber von ihren praktischen Leistungen ist leider wenig vorhanden. Herr Fetis hat das Glück gehabt in der Bibliothek zu Paris ein Manuskript mit Gesängen und Motetten von Adam de le Hale zu finden. Er war gebürtig aus Arras, was damals zu den Niederlanden gehörte, und starb 1285 zu Neapel. Herr Fetis findet in seinen Werken bedeutende musikalische Fortschritte und erwähnt sogar eine komische Oper, die darin enthalten ist. Von den spätern Leistungen der Niederländer ist nichts mehr

vorhanden aber an ihren Fortschritten ist nicht zu zweifeln, da sie in der Mitte des 15ten Jahrhunderts schon mit ausgezeichneten Kunstwerken auftraten.

Die ersten Spuren des doppelten Kontrapunktes finden sich im Anfange des 15ten Jahrhunderts. Der Erfinder soll, nach der Aussage des Tinktoris, eines berühmten niederländischen Schriftstellers über Musik, der um 1470 zu Neapel lebte, der Engländer Dunstable gewesen sein; neben ihm der Franzose Binchois und Dufay, den man gewöhnlich auch für einen Franzosen hält, dessen niederländische Geburt aber Herr Fetis deutlich nachweist.

Aber gleich nach diesen folgten die glänzendsten niederländischen Meister, welche eine neue Schule gründeten und ihren Einfluss über ganz Europa verbreiteten. Dies ist vor allen Ockenheim oder Ockeghem aus dem Hennegau, er wurde, wie Herr Fetis wohl am richtigsten angiebt 1430 oder 40 geboren und lebte noch um das Jahr 1512 zu Tours in Frankreich. Alle Schriftsteller jener Zeit sind seines Ruhmes voll; er zog eine Menge bedeutender Schüler. Neben ihm lebten aber Obrecht und Godendach, genannt Bonadies, welchen Herr Kiesewetter nach wahrscheinlichen Gründen zu den Niederländern rechnet.

Herr K. theilt die Blüthe der Kunst bei den Niederländern in 4 Perioden, das Zeitalter Josquins, des grössten Schülers von Ockenheim von 1450—1500, das Zeitalter Hadrians Willaert von 1500 bis 1540 und das des Orlandus Lassus von 1540 bis 1590.

Josquin überstrahlte bei weitem noch den Ruhm seines Meisters. Er war geboren, nach den sichersten Angaben des Herrn Fetis, ebenfalls in Hennegau, ging später nach Rom als Komponist der päbstlichen Kapelle unter Sixtus IV., trat aber nachher in die Dienste Ludwigs XII. von Frankreich und starb als Canonicus zu Condé etwa um 1520. Die Römer waren von ihm so begeistert, dass sie lange Zeit nichts als seine Werke singen wollten. Seine berühmtesten Zeitgenossen, zugleich Schüler Ockenheims und meist Niederländer waren Brümel, Gaspar, Agricola, Prioris, Compère, Crespel und Pierre de la Rue.

Seit Josquin erlangten die Niederländer einen vorherrschenden Einfluss auf das Ausland. Herr K. setzt auseinander, wie die Franzosen eine lange Zeit in der Musik sich ziemlich unthätig gezeigt, wie die Italiener die niederländische Musik zwar mit hohem Eifer angenommen, aber erst spät sie nachgeahmt oder vervollkommt haben, wie aber zuerst der deutsche Heinrich Isaak, Kapellmeister Maximilian I., ein Schüler Josquins, als bedeutender vaterländischer Komponist aufgetreten sei. Merkwürdig ist, dass fast alle bedeutenden Komponisten aus den südlichen Niederlanden und namentlich aus Hennegau waren. Diese Provinzen befanden sich eben damals in der Blüthe ihres Wohlstandes und ihrer Thätigkeit, die nördlichen sind erst anderthalb hundert Jahr später zur Ausbildung gelangt. Wie sehr damals die Tonkunst in jenen Provinzen blühte, nicht bloss bei einzelnen Meistern und Liebhabern, sondern im ganzen Volke, beweisen folgende Worte des Italieners Luigi Guicciardini welcher um 1560 mehrere Jahre zu Antwerpen lebte:

„Dies sind (sagt er von den Niederländern) die wahren Meister der Musik, die sie wieder hergestellt und zur Vollkommenheit gebracht haben, weil sie ihnen so eigen ist, dass Männer und Frauen ganz von selbst auf die angenehmste Art eine Melodie nach dem Takt singen können. Sie durften daher nur wenige Kunst mit diesem angebornen Talent verbinden, um mit der Stimme und auf allen Instrumenten das zu leisten, was man sieht und hört und an den Höfen aller christlichen Fürsten finden kann."

Herr K. liefert uns ein sehr grosses Verzeichniss von Meistern, die alle selbst Niederländer oder doch in der niederländischen Schule gebildet sind, wozu ihm einige alte Druckwerke des Petrucci zu Venedig, der den Notendruck um 1503 erfand, die meisten Beiträge lieferten. Bei mehrern derselben wird freilich immer ihr Vaterland zweifelhaft bleiben, da ihre französischen Namen sowohl auf Frankreich als die südlichen Niederlande passen.

Die wichtigsten Schüler Josquins sind Nicolaus Gombert, Jacob Arcadelt, Johann Richefort und Jacob Klement, lauter

Niederländer, ferner Benedictus Ducis, den Herr K. in einem eignen Anhang den Deutschen vindicirt, der oben genannte deutsche Meister Heinrich Isaak, und der Franzose Mouton. Der letzte bildete wieder den Hadrian Willaert, welchen Herr Kiesewetter als das Haupt der zweiten Periode hinstellt. Er war geboren zu Brügge um 1490, wirkte aber den grössten Theil seines Lebens zu Venedig, wo er ausgezeichnete Verehrung genoss. Er regte die Italiener zur eignen Komposition auf, und bildete die venetianische Schule, besonders durch Zarlino und Constanzo Porta.

Die berühmtesten niederländischen Meister dieser und der nächsten Zeit waren Cyprian Rore aus Mecheln, Thomas Crequillon, aus Gent, Corneille Canis, Courtois, Gerard, Dussaulx und besonders Claude, der jüngere aus Valenciennes. Allein alle übertraf an Genie und Ruhm Roland Lassus geboren zu Bergen im Hennegau gegen 1530, später Kapellmeister zu München, wo er 1594 starb. Allein mit diesem grossen Gestirne ging auch der Ruhm Niederländischer Kunst zu Grunde, die kriegerischen Unruhen der Niederlande am Ende des 16ten und im Anfange des 17ten Jahrhunderts hinderten die geistige Thätigkeit, und seitdem finden wir nur hie und da einzelne und minder ausgezeichnete Musiker und musikalische Schriftsteller bei diesem Volke. Aber anderthalb hundert Jahre waren sie die Meister und Lehrer von fast ganz Europa, besonders von Italien, wo erst Palestrina, selbst der Schüler eines Niederländers, eine neue Bahn begann.

Serenade pour quatre Violoncelles par François Lachner. Vienne chez C. Mechetti. Op. 29.

Ein Stück für 4 Violoncells, und zwar ein ziemlich gutes, doch hält es schwer vier Violoncellisten zusammen zu bekommen, denn der Violoncellspieler giebt es nicht so viel, als der Geiger. Wahrscheinlich hat der vierstimmige Männergesang den Herrn Lachner auf diese Idee gebracht, denn die Form der Komposition ist ganz die des Männergesanges. — Der erste Satz $\frac{4}{4}$ Takt Andante in G-moll beginnend schliesst in B-dur. Der zweite Satz ebenfalls $\frac{4}{4}$ Takt, aber Allegro non troppo ist in G-dur; in beiden ist die Melodie und Harmonie gut, wenn beide, besonders die letztere auch gerade nicht ganz neu zu nennen sind; schon der Seltenheit wegen wird dies Stück sehr gefallen, und ist auch so schwer nicht auszuführen, da die erste Stimme allein nur von einiger Bedeutung ist, und die anderen Stimmen als Füllstimmen nicht schwer zu spielen sind. — Die Ausstattung ist sehr gut. G.

Berichte.

Aus Berlin.

Das an wunderlieblichen Melodien reiche Liederspiel „Fanchon" ist auf dem Königlichen Hoftheater neu einstudirt, und in diesen Tagen bei vollem Hause 2 mal gegeben worden. Jedes Lied erhielt rauschenden Beifall, und nach der 2ten Vorstellung wurden alle Mitspielende einstimmig, oder richtiger gesagt, allstimmig hervorgerufen. Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, dass das Publikum wiederum Geschmack an solchen einfachen Kompositionen findet, nachdem derselbe durch die so flachen Kompositionen der heutigen Modekomponisten so sehr verdorben ist. — Für die alten Theatergänger hat die neue Besetzung des Liederspiels ein grosses Interesse erregt, denn die Erinnerungen an die Bethmann (Fanchon), Beschort (Husaren-Offizier), Unzelmann (Tapezier Martin), Eunicke (Eduard) Labes, (Gewürzkrämer), Gern (Abbé), sind durch diese neue Vorstellung wiederum sehr lebhaft geweckt worden. — Wenn auch die neue Besetzung die frühere nicht erreicht, so ist sie doch sehr zweckmässig gewesen, doch hätte man gewünscht, dass die so einfachen und reizenden Lieder nicht so sehr verschnörkelt worden wären, indem solche Verzierungen diesen Liedern mehr schaden als nützen. G.

Allerlei.

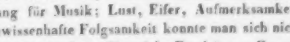
Beispiel verkehrter Musikbildung.

(Schluss.)

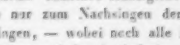
Solche Erfahrungen macht man gar nicht selten; besonders eine übelberechnete Oekonomie der Aeltern veranlasst ihre Vervielfaltigung. Viele

meinen nämlich, für den ersten Unterricht sei jeder Lehrer gut genug, wählen statt des bessern den wohlfeilern; und — wenn der bessere dann berufen wird, die Bildung zu vollenden, findet er so viel nachzuholen, einzureissen, wiederaufzubauen, dass er oft mit weniger Mühe und Zeitaufwand von vorn angefangen hätte.

Ein merkenswerthes Beispiel einer so todten und verkehrten Musikbildung habe ich vor mehrern Monaten an einer jungen Dame kennen gelernt aus einer übrigens sehr gebildeten und günstig gestellten Familie, deren Gesangunterricht mir übertragen wurde. Sie zeigte sich als ein durchaus gebildetes Wesen von feinem Gefühl und hellem Geist, offenbarer Anlage und Empfindung für Musik; Lust, Eifer, Aufmerksamkeit, gewissenhafte Folgsamkeit konnte man sich nicht besser wünschen. Sie spielte Rondo's von Czerny, Sonaten und Variationen von Kalkbrenner und andern mit aller Geläufigkeit und Nettigkeit, auch mit den Manieren, die man an den Mode-Virtuosensachen Vortrag nennt. Von Mozart — hatte sie anfangs zwei vierhändige Sonaten gespielt, weil ihr, wie sie sagte, die grössern Stücke von Czerny u. s. w. noch zu schwer gewesen. Es war die kleine D-dur- und die C-Sonate:



Von Haydn hatte sie (Dank sei es der Sontag) die Schöpfung gehört; dass er für Klavier geschrieben, wusste sie nicht. Auch Beethoven wollte sie nicht kennen, bis sie sich — auf eine Polonaise besann (wahrscheinlich die vierhändige aus dem Tripelkonzerte, Polonaise concertante) die sie gespielt. Von Weber hatte sie — die Aufforderung zum Tanze geübt. Von Bach, oder auch von Prinz Louis, Dussee u. a. konnte natürlich nicht die Rede sein.

Doch das alles ist nicht so selten. Aber gesungen hatte sie während sechsjährigem Musikunterricht, bis in ihr achtzehnten Jahr, noch nie, nicht einmal in den Schulen, nicht einmal bei Kinderspielen oder in jugendlichen Gesellschaften; es war ihr verboten worden, bis sie ordentlichen Singunterricht habe. — Nach dem Choralsingen in Schule und Kirche fand ich unziemlich zu fragen; wahrscheinlich hatte sich dabei ihre Stimme im Strom aller übrigen verloren und unbemerkt verirrt. So war jeder Naturtrieb zurückgedrückt, spürer der ganze Seelen- und Geistesreichthum unserer Kunst verschmäht und das junge folgsame Wesen allen Entartungen der Virtuosenmusik überliefert worden. Man konnte sagen, dass sie noch nie gewusst, was Musik sei, dass sie Musik noch nie in sich empfunden habe. — Am handgreiflichsten offenbarte sich dies in den ersten Versuchen des Tontreffens. Manches Kunstgriffes bedurfte es, um sie nur zum Nachsingen der ersten Töne zu bringen, — wobei noch alle Fehler des Stimmklanges und der Artikulation übersehen und die ganze Aufmerksamkeit am blossen Treffen festgehalten werden musste. In der ersten Stunde war dies  ihr Umfang; sehr oft wurde der vorgespielte und vorgesungene Ton — nicht etwa um einen halben oder ganzen Ton, sondern um eine Terz verfehlt, oft sogar der Fortschritt in die Höhe mit dem in die Tiefe verwechselt. Und dies alles war nicht Mangel der Organisation, sondern Folge der willkührlichen Fesselung und Nichtbenutzung der Organe. Denn während sie noch die grösste Unbehülflichkeit im Treffen (oder eigentlich blossem Nachsingen) zeigte, bemerkte sie wohl, ob ein Ton des Instruments verstimmt sei, weniger — ob ein, bisweilen absichtlich falsch, vorgesungener Ton richtig sei, oder nicht.

Der Erfolg bestätigte das Zutrauen zu ihrer Anlage. In den ersten zwei Wochen erweiterte sich ihre Stimme zu einer Dezime recht brauchbarer Töne, die also schon in ihr gelegen haben mussten, aber gleichsam inkrustirt. Eine ganz eigne Methode machte sie bald zu einer recht sichern Treffern; — aber all diese Künste und Mühen wurden ihr und dem Lehrer aufgebürdet durch die heillose Verkehrtheit ihrer Musikbildung; die Freuden des Kinder- und Jugendgesanges und die Wohlthat eines beseelenden Unterrichts hatte sie eingebüsst, um nachher mühsam zu erringen, was Andern, nicht höher begabten, gleichsam im Schlafe zu fallt.

X.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. Juli — № 30. — 1830.

Beurtheilungen.

Troisième Messe solennelle à trois parties de chant en Choeur, avec accompagnement de l'Orchestre par L. Cherubini. 1. Klavierauszug von C. Zulehner. 2. Ausgabe in Stimmen. Bonn bei Simrock.

Cherubini ist der hoch- und scheuverehrte Nestor unter den französischen Komponisten. Das heisst, er ist kein Franzose, sondern ein Italiener; hat auch nicht französische Bildung erhalten, sondern deutsche; hat sich auch nicht französischen Intentionen gewidmet, sondern vornehmlich und in all seinen wichtigern Werken deutschen; hat auch gar nicht gestrebt, sich den Sinn der Franzosen anzueignen, — in Napoleons Zeit überliess er es Spontini, den Waffenklang wiederzuhallen, nach der Restauration Aubern, das Geklatsch und Gescharr und die Frivolität der Salons so unsterblich zu machen, als seine Töne sind. Nur einmal, in jener Zeit, da die Brust des Volkes zum Erstenmal freier aufathmete, da man in dem bald gestürzten Hofe das Wiederbild und den Beschluss aller Tyranneien Mazarins und andrer Vorgänger in der Regierung sah, damals wob er aus Weisen der südlichen Bergbewohner ein Siegslied der Unschuld über Tyrannei — er nannte es „les deux journées" — dass die Herzen des lauschenden Volkes jetzt zu stocken drohten, jetzt die Brust zu zersprengen, dass der Aufschrei wüthender Lust, wie sie nur Franzosen kennen, zu einem Donnersturm anschwoll, und der Sänger vor dem losgerissenen Wiederhall seiner Töne selbst bebte.

Das war Cherubini's That. Napoleon und er verstanden einander nicht. Die Restauration ehrte den altberühmten Namen, und Cherubini wandte sich vom Theater der Weltstadt zur Kirche. Eine ganze Reihe Messen sind von ihm in Partitur und Klavierauszügen aus dieser Zeit erschienen; auch hierin unterscheidet er sich von den französischen Komponisten, die selten Musik genug in sich finden zu einer Messe, oder gar einem Oratorium, oder einer Symphonie, ja nur einem ächten Quatuor, denen der Springstock äusserer Vorgänge (z. B. auf der Bühne) nöthig ist, um den musikalischen Gedanken zu erreichen. Freilich darf man auch bei Cherubini's Messen nicht an die plastisch einfachen und erhabnen Gesänge alter Italiener, oder an die geist-tiefen der deutschen Tondichter denken. Man hat in einem einseitigen Schätzen der alten Meister alle Kirchenmusik seit Bach und Händel für rein weltlich erklären wollen, während man richtiger jenes wahre Wort:

„wie ein Volk, so sein Gott"

auf jeden der neuern Komponisten hätte anwenden sollen. Was würden die Vertreter jener Meinung gar zu Cherubini's Messen, z. B. zu der vorliegenden, sagen? — Uns kann jedoch damit nicht genug gethan sein, sie mit dem Generalspruch: „weltlich oder geistlich," für die Fahrt in alle Welt zu plombiren; wenigstens eine Hinweisung auf ihren wahren Inhalt und seinen Zusammenhang mit der Zeit sind wir schuldig.

Die Messe ist, wie der Titel sagt: „executée au sacre de S. M. le Roi Charles X." Diese Bestimmung scheint über ihren Inhalt entschieden zu haben. Wenn ein deutscher Komponist seine Töne herbeiriefe für den hohen Augenblick, wo ein geliebter Fürst an die Spitze des Volks träte, in Liebe, Gesinnung und Lebensrichtung mit ihm verbunden: so könnte eine Messe gefeiert werden, so tief und gross, wie die grösste

J. S. Bachs H-moll-Messe. Eine solche Konzeption hätten wohl die dermaligen Verhältnisse in keinem französischen Tonsetzer gezeitigt. Jeder von ihnen hätte gleich Cherubini, gleich den französischen Malern (die uns die Krönungsfeierlichkeiten im Styl eines Redoutenakts darstellten) „eine solennelle Ceremonie" vor Augen gehabt, zu der nächst Thronhimmeln dem Altar gegenüber, und Kronenleuchtern am Gewölbe des Doms auch eine Messe erfoderlich ist.

Das spricht aus Cherubini's „Messe solennelle;" hier hat er sich einmal ganz dem Franzosengeiste gewidmet — unbeschadet seiner sonstigen religiösen, politischen und musikalischen Tendenz. Aber es ist gleichwohl die hohe Ceremonie einer Königskrönung, es ist eben Cherubini, der die Ceremonie mit seinen Tönen schmückt; und da kann durchaus nichts Unbedeutendes hervorgegangen sein.

So hat sich aus dem Reichthum seines Geistes und seiner Kunst auf der einen Seite, und aus der Kälte seiner Auffassung, zugleich aber aus der Pracht des Gegenstandes auf der andern ein eignes Gebilde auferbaut, gleich der von Erzen und Ton geformten Statue in Göthe's Mährchen. Cherubini hat eine Reihe von Tonwerken geschrieben, an denen das Abstrakt-Musikalische, besonders was in der Instrumentalpartie niedergelegt und ausgeführt ist, das Interessante und Wesentliche, der religiöse Inhalt und besonders das religiöse Wort das Beiläufige oder Zufällige geworden. Kunstfreunde und Singvereine werden ihr Interesse befriedigt finden, wenn sie nur von dieser Voraussetzung ausgehen.

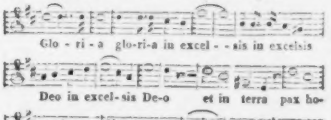
Und für sie spricht jeder Satz, ohne eine einzige Ausnahme.

In folgendem z. B.

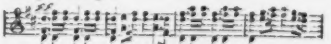
meint man wohl eher den Anfang einer Ouvertüre etwa zu einer ländlich romantischen Oper, als die Einleitung und den Hauptgedanken zu einem „Kyrie eleïson" zu vernehmen. Abgesehen von der Bedeutung des Textes und der Kirche, webt sich aus kleinen Sätzchen des Orchesters und Chors bis zur Aufnahme jenes Motivs ein interessanter, sanfter und doch dabei anmuthig bewegter Satz, dem ein zweiter:

in wirksam kontrastirter Instrumentalfigurirung entgegengesetzt ist. Nur freilich der Text: „Christe eleïson" muss nicht übersetzt werden. Der erste Satz kehrt wieder, und das Ganze (im Klavierauszug 6 enge Seiten) ist unstreitig die interessanteste und geistreichste Tonerfindung, die uns Frankreich seit Cherubini's letztem Werke zugesandt hat.

Es folgt: „Gloria in excelsis!" ein glänzender Satz, voll prächtigen Instrumentenspiels. Wiederum sind die Singstimmen mit ihrem Ausdruck der Worte nicht die eigentliche Stärke. Das bezeuge gleich der erste Satz (Andante maëstoso) den sie im Einklang vortragen:

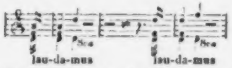


der erst durch das Orchester (Dreiklang auf D in 2 Takten, Vorspiel und den 2 ersten des Chors, Unisono im Takt 3, dann Dreiklang und Dominantenakkord auf Fis, Takt 4 und 5 u. s. w.) seine Kräftigung erhält. Nach dieser Einleitung intonirt das Orchester mit wahrhaft militairischem Pomp (wie es der militairischsten Nation vor andern gefallen kann — man meint fast das Klirren der präsentirten Gewehre zu hören) in feurigem Allegro

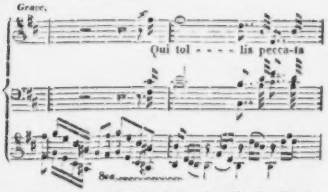


(Volle Akkorde statt dieser Unterstimme.)

das „laudamus te, benedicimus te." Offenbar ist dieser Instrumentalsatz die ausschliessliche Konzeption des Tonsetzers, und der Chor, der im 2ten Takt zutritt

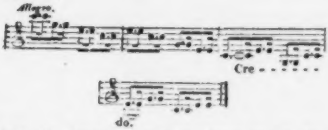


ist das Zugesetzte, woher die Oberstimme in der Inversion der Betonung (die letzte Sylbe würde bei natürlichem Ausdruck auf einen tiefern Ton gefallen sein) etwas gemacht, Heftiges erhält, wie der gemachte Kraftausdruck französischer Deklamation. Wir müssen uns versagen den reichen, glänzenden Satz durch seine anziehenden und trefflich zusammengehaltenen Einzelheiten zu verfolgen, da man diese Seiten an Cherubini's Kompositionen schon längst erkannt und gewürdigt hat. Es schliesst ein, etwa in der Weise des „Kyrie" komponirtes Gratias an, dann ein „Qui tollis:"

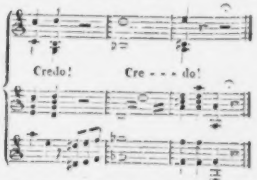


das allerdings mehr den herzschwellenden Hochmuth eines uralten Königshauses, als den Gedanken an das Lamm Gottes athmet, und zwischen dessen stolzen Accenten das „miserere nobis" nur eine gewohnte Devotion ausspricht. Dann kehrt die Musik des „Gloria" und „Laudamus" zu den Worten: „Quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus, Jesu Christe. — Cum sancto spiritu" u. s. w. mit einem breiten, glänzenden, durchaus befriedigenden Schlusse wieder.

Der nächste grosse Satz, das Credo, hat eine eigne und sprechende Gestaltung erhalten. Mit dieser Figur (die Bässe Viertel in der Oktave)



tritt das Orchester, und im dritten Takte der Chor der Bassisten, in ähnlicher Weise abwechselnd Tenöre, Bässe, dann zu vollen Akkorden des Orchesters beide Stimmen zugleich mit den Glaubensformeln (bis zum incarnatus) auf. Jeder wird durch kurze Tutti-Sätze



beschlossen und besiegelt. Unabsichtlich ist dem Ref. der Ausdruck „Glaubensformel" durch den Sinn der Musik zugewiesen worden; er scheint dafür bedeutsam. Es ist hier nicht eine Beherzigung und ein einmüthiges feierliches Bekenntniss der Glaubenssätze. Diese werden vielmehr vorgesprochen, und rasch abfertigend bekennt man sich zu ihnen; darum war es allein zu thun; — mit anstandvollster Salbung wird das entscheidendere „Credo" wiederholt und rasch abgeschlossen, worauf denn der folgende Satz folgt. So reich und imposant sich dieser Gedanke einer würdigen, richtig gehaltenen Ceremonie darstellen lässt, hat es der treffliche Meister gethan. Mit sanften Weisen (Soprano, piano) nähert er sich dann dem seligen Wunderworte „et incarnatus est," lässt in schauerlichem Einklang das „crucifixus" und mit sanften Accenten folgt „passus et sepultus." In glänzendem Tonstrome schliesst das „Resurrexit" u. s. w. in C-dur.

Offertorium, Sanctus, o salutaris, agnus Dei — beschliessen; Sätze, die, von verschiedener

Nüancirung und eben so mannigfaltig in Inhalt, wie Form, doch eine gleiche Richtung haben mit den oben näher bezeichneten Theilen, mithin eine weitere Karakterisirung nicht erfodern.

Man würde den Ref. missverstehen, wenn man in irgend einer der obigen Aeusserungen einen Tadel Cherubini's, oder seiner Arbeit zu finden meinte. Ein Deutscher, der so schriebe, würde bei allem Reichthum cherubinischer Kunst und cherubinischen Geistes hinter der Geistes- und Gemüthstiefe seines Volkes zurückbleiben. Aber die Krönungsmesse für Karl X. im Sinne seiner unmusikalischen Nation konnte nicht füglich angemessener gesetzt werden, als hier geschehn ist. Sogar bis in die künstlerische Struktur ist Cherubini der kalt-verständigen Natur des Volks anhänglich geblieben. Nur so ist er auf den, innerlich ganz unmotivirten, durchgehends dreistimmigen Satz gekommen; nur so auf die vielen und langen Unisono's, an denen man sich in der Erinnerung tiefer erfundener, eine imposante Wirkung herzudenkt (auch ein häufiger Fehler Reichardts) die eben durch die Absichtlichkeit, Länge und häufige Anwendung dieser Form untergraben wird. Nur in Rücksicht auf die musikalisch durchaus ungebildeten Franzosen endlich hat sich Cherubini jede gehaltreichere, des Gegenstandes würdige Arbeit versagt, obwohl in seiner Einfalt noch immer mehr Kunstreichthum verborgen liegt, als irgend ein französischer Komponist darzulegen vermochte.

Für uns Deutsche hat diese Messe zunächst das Interesse eines Karakterbildes, das im Obigen hat herausgestellt werden sollen. Dann wird es Konzertunternehmern und Singvereinen ein gar glänzender und reicher Zuwachs ihres Repertoirs sein und Beide, wie das Publikum vielfältig anregen und erfreuen. Das bezeugt uns ein früherer Bericht in diesen Blättern, der von dem Werth und der Wirkung der Krönungsmesse auf das Wiener Publikum mit der grössten Hochachtung und Wärme spricht.

Der Klavierauszug ist sehr zweckmässig und die Ausgabe desselben, so wie der Stimmen, vorzüglich.

Concertino pour la Flûte avec Accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte composé par C. G. Reissiger. Op. 60. Berlin chez A. M. Schlesinger.

Concertino pour la Flûte avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte composé par C. G. Belcke. Oeuvre 1. Leipzig chez Breitkopf et Härtel.

Es ist dem Ref. eine sehr angenehme Pflicht, unter vielen sehr mittelmässigen Konzertkompositionen, mit denen die musikalische Litteratur überschwemmt wird, endlich einmal ein Paar zu finden, die zu den guten gehören, namentlich ist dies von der des talentvollen königlich sächsischen Hofkapellmeister Reissiger der Fall. — Die meisten Konzertkompositionen sind von der Art, dass nur die Soli's von einiger Bedeutung sind, und die Tutti's gewöhnlich nur als nothwendige Anhängsel erscheinen, um dem Spieler ein wenig Zeit zum Ausruhen zu verschaffen. Dass diese Art der Konzertkompositionen, als Kompositionen betrachtet, sehr wenig Interesse erregen können, ist ganz natürlich, denn die Seiltänzerkunststücke, die in den Soli's statt finden, gleichen sich fast alle wie ein halber Strohhalm seiner andern Hälfte. Aus diesem Grunde wurden sie meistens nur von den Komponisten selber exekutirt. Beethoven hat nun aber durch seine unerreichbaren Symphonien den Geschmack des Publikums an solchen Instrumentalwerken nicht allein geläutert, sondern auch bedeutend vermehrt, weshalb es denn auch nöthig geworden ist, dass die Konzertisten sich nach nicht allein brillanten, sondern auch guten Kompositionen umsehen müssen; für diese ist nun für die Flöte ein guter Fund in den beiden oben angezeigten Werken gethan. Das von Herrn Reissiger ist als Komposition noch weit gediegener als das des Herrn Belcke, das letztre aber noch brillanter in seinen Passagen; doch werden beide, gut ausgeführt gewiss den Beifall aller Hörer erhalten. Herr R. hat mit diesem Concertino das sechzigste Werk geliefert, unter denen die meisten ausgezeichnet sind; hoffentlich wird dies 60ste noch nicht das letzte sein.

Da Herr R. ein ausgezeichneter Pianoforte-Spieler ist, so würde er den Spielern dieses Instruments einen sehr grossen Gefallen erzeigen, wenn er auch wieder ein Konzert für dies Instrument edirte.

Herr Belke hat dies Konzertino mit Opus 1 bezeichnet, und Ref. muss gestehen, dass er mit demselben einen sehr lobenswerthen Anfang gemacht hat, und dass zu wünschen ist, dass er hierbei nicht stehen bleiben möge. — Stich, Druck und Papier sind bei beiden Werken korrekt und sauber. C. G.

Ouverture de l'Opéra comique: „La rencontre imprevue," composée par Gluck, arrangée pour le Pianoforte par F. G. Lerche. Berlin chez G. Bethge.

Eine Ouvertüre von Gluck zu einer komischen Oper! Mancher wird staunen, und doch ist dem so. Gluck hat mehrere komische Opern geschrieben, die trotz dem, dass sie keineswegs ohne grossen Werth sind, doch jetzt ganz und gar vom Theater verschwunden sind. Eines Theils ist die Ursache davon, dass die Sujets nicht interessant genug sind, um heut zu Tage noch zu gefallen, andern Theils ist das Publikum durch die italienische komische Musik zu sehr verwöhnt worden, als dass ihnen eine etwas derbe Kost schmecken sollte. Dazu kommt noch, dass Glucks komische Opern gar nicht mit seinen ernsten Opern zu vergleichen sind, indem die erstern gar sehr den Stempel von Jugendkompositionen tragen. Auch will die Welt ja immer etwas Neues; das Alte schmeckt nicht mehr, schon darum nicht, weil es alt ist. —

Die vorliegende Ouvertüre gehört zu einer Oper die sehr selten noch zu finden und manchem Sammler von Opernmusik entgangen ist. Sie ist eine der bessern komischen Opern Glucks, deshalb hat es gewiss Interesse, die Ouvertüre in einem recht guten Arrangement der musikalischen Welt auf's Neue darzubieten. Daher macht Ref. mit Vergnügen Musiker und Dilettanten auf selbige aufmerksam, und hofft, dass man sie gewiss nicht unbefriedigt aus den Händen legen wird. C. G.

Trois Amusements faciles pour le Pianoforte à quatre mains, composés par A. Hesse. Berlin chez F. E. C. Leuckart.

Der Verfasser nennt diese Kompositionen Amusements, und sie sind es auch wirklich, denn eine hübsche Melodie, wenn auch gerade nicht sehr originell, eben so eine angenehme Harmonie und eine leichte Spielbarkeit begründen vollkommen den Namen. Am gelungensten ist der 2te Satz Andante und die Einleitung zum dritten Satze der Polonaise.

Die Ausstattung ist geschmackvoll.

G.

Grand Notturno pour le Pianoforte à quatre mains par Léon de St. Lubin. Vienne chez P. Mechetti. Oeuvre 23.

Ref. muss bekennen, dass dies das erste Werk ist, welches ihm von Hrn. Lubin zu Gesichte kommt, und dass ihm dies Werk eben nicht sehr begierig gemacht hat, die andern desselben kennen zu lernen. Denn in den 6 Nummern, aus dem dies Notturno besteht, ist auch nicht eine einzige, von welcher man sagen könnte, dass sie neue und schöne Gedanken enthielte. Ref. bedauert nur, dass die schöne Ausstattung der Komposition von Seiten des Verlegers nicht einem andern und bessern Werke zu Theil geworden ist. X. Y. Z.

B e r i c h t e.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier. *)

(Fortsetzung von Nro. 21.)

Absichtlich habe ich meinen Bericht abgebrochen, um für die Fortsetzung eine andre Stimmung als die bisherige zu gewinnen. Es handelt sich um die Besprechung eines neuen deutschen Werkes, das zu einer ausführlichern Besprechung Anlass geben muss, und auf eine kältere Beurtheilung Anspruch zu machen hat. Es ist:

*) Eine Undeutlichkeit im Manuskript kann nur das F. in dem Vornamen in den frühern Theilen dieses Aufsatzes veranlasst haben.

IV. „Der Bergmönch," romantische Oper von Militz und Wolfram.

Es ist bei meinen Aufsätzen über dramatische Kunstwerke mir hauptsächlich immer um das Ganze, das Musikalisch-Dramatische im Allgemeinen zu thun gewesen, um das Detail der Musik in so fern nur, als es als Mittel, jenes Allgemeine zur Anschauung zu bringen, erscheint; der allgemeinen und besondern poetischen Ideen entsprechend oder nicht. Bei jeder neuen Oper würde darauf einzugehen sein: hauptsächlich aber bei vorliegender, deren Text in jeder Art vorzügliche Ansprüche zu machen scheint, in dessen Folge denn auch über die Vortrefflichkeit desselben zum Nachtheil des Komponisten in Sächsischen Blättern sehr grosse Lobeserhebungen angestimmt worden sind. Vielen hat dagegen, denen unpartheisches Interesse für die Kunst inwohnt, — Herr v. Militz in seinen Ansichten über dramatische Musik im Allgemeinen wie besonders zeit einigen Jahren oft durch seine Urtheile grosses Misstrauen eingeflösst; — ob das in seinem Willen oder in seiner Fähigkeit dazu lag, d. h. ob er seiner gesellschaftlichen Stellung nach aus Rücksichten so sprach, ob aus Ueberzeugung, darüber stand Niemandem eine Meinung zu. Die Urtheile über Gluck und Auber führten wir bereits an. Er hatte namentlich ferner Morlacchi's Colombo ohne Einschränkung gelobt — eine Oper, die in ihrer jämmerlichen Behandlung des Textes namentlich nach allen Urtheilen selbst für italienische Musik enthusiastisch eingenommener Kenner kaum ihres Gleichen bei Rossini hat *). Er hat dagegen ein andermal spottend das Auktionsfinale in Boieldieu's „weisser Dame" für eine grosse undramatische Absurdität erklärt, mithin auch die dramatische Vortrefflichkeit von Scribe's bestem Operntext nicht eingesehen; der Grund war, ob wohl Mozart u. s. w. eine Auktion (sic!) in Musik gesetzt haben würde — als ob etwas darauf ankäme, ob eine Handlung, die an fünffach verschiedene Leidenschaften anregt, von deren stufenweiser Entwickelung und Ausgang das Glück der Hauptpersonen abhängt, eine im täglichen Leben vorkommende sei; — als ob vielmehr eben dadurch das Interesse nicht natürlicher, ansprechender wäre; — abgesehn von dem komischen Kontrast der Situation mit dem höchst ernsten der Handlung; — abgesehn von dem eigenthümlich Malerischen fremder Sitte dabei u. s. w. u. s. w.! — Bezeugt nicht eine solche Gegenüberstellung Mozarts ein gänzliches Verkennen seines dramatischen Genie's, das sicher

*) Eben während ich dies schreibe, kommt mir der „eingesandte" Aufsatz über unsre Italiener in Leipzig zu Gesicht. Er bestätigt so auf das Auffälligste die, in einem andern Blatte gleich anfangs vorhergesagten Gründe der Strategie des Schickens der Oper nach Leipzig. Es sind schon mehrere Aufsätze von da aus in hiesigen Blättern voll Lob der Truppe und emphatischer Redensarten über das Glück Dresdens, im Besitz derselben einen Vorzug vor andern deutschen Städten zu haben, eingetroffen. Es müsste komisch zugehen, wenn den Leipzigern 12 Vorstellungen einer italienischen Gesellschaft, mit dem Reiz des Neuen und Unbekannten schon, nicht sehr angenehm wären, und wir wurden wahrlich in demselben Falle sein, erhielten wir jährlich einen ähnlichen Besuch. Aber wie ganz anders wurde den Herren zu Muthe sein, sagte man ihnen, dass sie nie wieder abreisen, Jahr aus, Jahr ein zwei Tage in der Woche der deutschen Oper wegnehmen würden. So erscheint die von Leipzig her organisirte Opposition gegen unsern Wunsch, Wirthe in Gäste verwandelt zu sehn, eben so ungerecht als die angeführten Gründe lächerlich. Immer ist in poetischen Gleichnissen von der „Perle Dresdens" die Rede, und die Poeten bedenken die Naturgeschichte nicht, nach welcher wir in Fortführung des Gleichnisses ihnen erwiedern könnten, dass die Perlen nur entstehn, wenn das Thier krank ist, und das gerühmte Produkt ausgeschwitzter Krankheitsstoff, — ferner, dass ein so kleiner deutscher Fiscus zu arm ist, um auf Anschaffung von ausländischen Perlen solche Summen zu verwenden, und dass, wenn er es thut, nothwendig zu wenig für Hebung inländischer Erzeugnisse übrig bleiben müsse. Die zur Gegenbehauptung rekrutirten Schriftsteller umgehen alle stets wohlweislich die Hauptfragen, auf die alles ankommt: 1) Kann eine Stadt wie Dresden, ein Land wie Sachsen, 2 Opernbühnen erhalten, von denen eine den nothwendigen Anforderungen eines ganz vollständigen guten Personals entspricht? (so kosten beide erste Sängerinnen gegen 10.000 Thlr., und weder die Italiener noch die Deutschen haben einen Sarastro oder Osmin —) 2) Können beide Institute neben einem redenden Schauspiele Raum und Zeit in 6 Wochentagen haben, die erfoderlichen Stücke zu geben? — 3) Was ist unter solchen Umständen in Deutschland Pflicht, die italienische Bühne der Deutschen oder umgekehrt zu opfern? — Die Herren würden sehr in Verlegenheit kommen, darauf zu antworten, eine Menge andrer Nebenfragen ungerechnet, wie, ob Mozart ausschliesslich den Italienern gebühre, oder ob ihn die Deutschen nicht auch

einen solchen Vorwurf mit grösster Begier erfasst hätte. Wie wäre es, wenn man das vortreffliche Finale des „Cosi fan tutte," ja des Don Juan damit zurückwiese, dass hier Mozart — Mahlzeiten in Musik gesetzt habe! — Denn, was ist für ein Unterschied, ob Boieldieu seinen Auktionator 1, 2 und 3, und „zugeschlagen" singen, oder Mozart den Don Juan und Leporello nach Wein, Chokolade und Kaffee rufen lässt! — Wie weit ich entfernt bin, dem wirklichen Verdienste des Herrn v. Miltitz irgend Eintrag thun zu wollen, mag beweisen, dass ich mit Freuden berichte, dass er neuerdings eine Messe geliefert, die nach dem Urtheil von Leuten, denen ich das meinige in diesen Beziehungen namentlich sehr gern unterordne, im Einzelnen mit zu dem Vortrefflichern in der neuern Zeit gehört, und die ich aus Zufall nicht gehört zu haben herzlich bedaure; dass eben so eine Ouvertüre zu einem geistlichen Singstück ihn als Komponisten auch hierin sehr zu achten gelehrt habe. — Man kann aber ein vortrefflicher Kirchen-Instrumental-, ja auch Lieder-Komponist sein, und das Ausgezeichnete in diesen Gattungen in jedem Detail und in jeder Nüanze fühlen und würdigen können, ohne dabei der Idee, der Bedingungen und Wirkungen des Dramatischen sich vollkommen und klar bewusst zu werden, und umgekehrt. — Und die Verwirrung, Vermischung und Identifizirung dieser Wesenheiten und Begriffe sind es allein, die bisher stets die verschiedenartigsten, oft geradezu sich widersprechenden Urtheile über dramatisch musikalische Erscheinungen zu Tage gefördert haben. So kann eine Oper die vortrefflichsten Einzelnheiten haben, die man jede für sich zu bewundern gezwungen wäre, und kann doch als Oper, als organisches Kunstwerk bedeutungs- und wirkungslos sein, kann sogar auf Abwege führen, kann, wenn durch die Kritik nicht in ihre Schranken zurückgewiesen, sondern als Idealtypus aufgestellt, der Ausbildung der dramatischen Musik auf lange Zeit Schaden thun. So kann, von jenen verschiedenen Standpunkten ausgehend, der Eine Maria Weber für das Ideal eines Komponisten betrachten, der

---

geben sollen, — ob den Italienern 2 bestimmte Tage seien müssen, während die Deutschen kaum einmal die Woche daran kommen können. Ich fodere die Herren auf, das besprechen zu wollen, strikt, ohne allgemeine Redensarten und Umgehungen; denn auf die Kunstfragen bei dem Streite werden sie sich wohl nicht einlassen. Ich muss bei dieser Gelegenheit noch die hochste Ungerechtigkeit dieser Schriftstellerei erwähnen. Es ist bekannt, dass die Palazzesi bei ihrem ersten Auftreten trotz aller Vorsichtsmassregeln, Verbote und Befehle (man sagt allgemein, dass auf der Parade deshalb Weisungen gegeben wurden) von einem Theile des entrüsteten Publikums ausgepocht wurde. Es soll mir nicht entfallen, einen solchen eben so unüberlegten, die Sache nur verschlimmernden, und auch unschicklichen Ausbruch des Unwillens gegen eine Person, die nicht dafür kann, dass man ihr die 5000 Thlr. giebt, gut zu heissen; aber schämen würde ich mich, in demselben Artikel dies als eine Beleidigung Königlicher Majestat darzustellen, und mit Wohlgefallen anzuführen, dass Einzelne dasselbe bei den, von Tieck auf die Bühne gebrachten, Shakespear'schen Stücken gethan haben, in dem einen Falle so für erlaubt zu halten, was im andern zum Verbrechen gemacht wird, weil im einen das Interesse Einzelner gefährdet ist, im andern demselben Vorschub geschieht. Und man halt das Publikum für so dumm, sich länger auf diese Weise mystifiziren zu lassen? — Was nun namentlich den eingesandten Aufsatz in diesen Blättern betrifft, so beginnt er mit einem grossen Lobe Mortacchi's, von dessen Leistungen fast sehr lange keine Rede war, und scheint ein nachfolgendes Lob seines Colombo zu verkunden. Ich bin nun mehrmals aufgefodert worden, die Erbärmlichkeit dieser Musik, über welche unter den Partisanen in Leipzig selbst sich ein Streit entsponnen hat, darzulegen; ich habe es aber immer zurückgewiesen, weil ich kein leeren Stroh dreschen mag, weil kaum Raum und Zeit für Besprechung deutscher Kunst da ist, und der Streit von mir gegen die ganze Sache und nicht gegen Einzelnes und Einzelne geführt wird, und es in dieser Beziehung ganz gleich ist, ob der Colombo mehr oder weniger gut ist oder nicht. Ich will übrigens das fortgestatt

Lob abwenden, und dann einen höchst musikalischen, diesen ganzen Angelegenheiten fremden, Freund bitten, darzulegen, warum er den 2ten Akt nicht hat mehr anhören können. — Ich muss diese lange Note und den ganzen fortan nutzlosen Streit hier mit der Erklärung übrigens schliessen, dass der Zweck des begonnenen Kampfes nicht der sein konnte, wirklich jetzt die Entfernung der Italiener zu bewirken; eine so sanguinische Hoffnung wird kein Verständiger da fassen, wo ihm ein: „tel est notre bon plaisir" von Oben herab entgegen steht. Zweck konnte nur sein, die Jahre langen teilen Angriffe auf die deutsche Oper in Berichten und Intriguen dadurch zurückzuweisen, dass man die Herren selbst zum Erstenmale in den Vertheidigungszustand brachte, der ist erreicht. Der Anstoss ist gegeben; für das Uebrige mag der Genius der deutschen Kunst im Lauf der Zeit selbst sorgen. —

Sp.

Andre eine unermüdliche starke Opposition gegen ihn zum Heil dramatischer deutscher Kunst für Pflicht halten, — und, was nichts weniger als paradox klingt, beide können Recht haben; wie im neuesten Falle Rochlitz im 3ten Bande seines „Für Freunde der Tonkunst," und der Verf. der langen Abhandlung über den „Oberon" in der Münchner Musikzeitung, d. h. ich selbst. Wie sehr Beide, dem Anschein nach sich schroff widersprechende Ansichten, doch im besten Einklange stehen können, und wie wenig ich Weber's grosse Verdienste im Einzelnen verkenne, wird der nicht in Abrede sein, der den Schluss meines oben angeführten Aufsatzes liest, wo Weber's Bedeutung für die deutsche Kunstwelt in Gegenwart und Zukunft anzugeben versucht wurde, trotz dem, dass vorher an seinem Berufe zum Opernkomponisten im Allgemeinen und Grossen gezweifelt wurde. —

Aber eben die Anlage, die Texte der Opern, die durch das Ganze ausgesprochen und durchgeführte Idee, und das Einzelne, in so fern es durch dieses Ganze bedingt wird — dass solche, bei jedem andern Kunstwerke überall sonst in Anspruch genommene Wesenheiten bei der höchst möglichen menschlichen Kunstschöpfung, wie es denn doch offenbar die Oper ist, sein soll und sein kann — im Allgemeinen selten oder nie zur Sprache kommen — dass hier fast nicht weniger als Alles noch zu thun ist — das hat vorzüglich der Ausbildung der dramatischen Musik im Wege gestanden und ist der Wirkung unsrer grössten Meisterwerke zugleich am hinderlichsten gewesen, musste auf jene Abwege führen, auf welchen wir jetzt so oft die Oper antreffen. Dies ist der Grund, warum offenbar mit Mozart's Tode erst ein Stillstand, dann ein Rückschritt in der dramatischen Musik im Allgemeinen wahrzunehmen ist, welcher den wackern Rochlitz zu der entmuthigenden Aussprache veranlasste, die goldne Zeit der Musik läge bereits hinter uns, und wahrscheinlich werde von nun an das redende Drama, jene verdrängend, seine Herrschaft antreten. — Beleuchten wir dies etwas näher, sowohl historisch als nach dem Verhältniss der erwähnten Kunstgattungen untereinander; es wird uns das von unserm eigentlichen Vorwurfe nicht abführen.

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Der Herr Musikdirektor Löwe aus Stettin, welcher sich als Balladenkomponist einen so ausgezeichneten Ruf erworben, hat jetzt ein neues grosses Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" *) beendigt. Der Text, von G. Nicolai, dem Verfasser des Kunstromans: „Die Geweihten oder der Kantor von Fichtenhagen," soll nach dem Urtheil vieler Sachverständigen, ausserordentlich gelungen sein.

Die Oper „Udo" ebenfalls von Herrn Löwe komponirt, wird binnen Kurzem auf dem königl. Theater zur Aufführung kommen, eben so die Oper „Alfred der Grosse" gedichtet von Theodor Körner und komponirt von J. P. Schmidt, dem Komponisten des „Fischermädchens," der „Alpenhütte" u. s. w.

Spohrs neueste Oper: der Alchymist, hat in Kassel ausserordentlich gefallen, und soll, wie gesagt wird, zum Winter auf der Königl. Bühne einstudirt werden.

Von dem durch den Universitäts-Musikdirektor Naue zu Halle, gestifteten Thüringisch-Sächsischem Musikverein wird in diesem Jahre in den ersten Tagen des Oktobers ein Musikfest zu Potsdam veranstaltet, und ist zu diesem Zweck die Hof- und Garnisonkirche zu den geistlichen Musik-Aufführungen von Sr. Majestät allergnädigst bewilligt worden. Die nähere Anzeige der aufzuführenden Musikstücke wird noch erfolgen, vorläufig sei nur erwähnt, dass der „Messias," von Händel, und ein „Psalm," von Zelter, aufgeführt werden sollen. X. Y. Z.

*) Die Singakademie würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn sie dies Oratorium, so wie die Kleinschen Oratorien zur Aufführung brächte!

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 31. Juli — № 31. — 1830.

Beurtheilungen.

Neue Choralbücher.

(Von Girschner.)

Keine weltgeschichtliche Begebenheit ist wohl von so grossem Einflusse auf Künste und Wissenschaften gewesen als die Reformation. Mit ihr begann eine ganz neue und segensreiche Epoche; die Menschen wurden entfesselt vom blinden Aberglauben, wurden geistigfreier, konnten daher alles mit ungetrübtern Augen als bisher betrachten. — Der Einfluss der Reformation zeigte sich auch gross und bedeutungsvoll in Bezug auf Musik. Um dies recht zu erkennen, ist es nöthig, den Standpunkt der Musik vor der Reformation ins Auge zu fassen. —

In der katholischen Kirche ist die Musik, wie sie Palestrina entscheidend gestaltet hat, die geheiligte Sprache, in welcher der Geistliche, als vermittelnde Person, die Gebete der Gemeinde der Gottheit vorträgt. Deshalb war die erste Kirchenmusik nur Vokalmusik, und zwar ohne allen künstlichen Schmuck. Späterhin, als die Ceremonien der katholischen Kirche an Einfachheit verloren und mehr eine prächtige und prunkende Gestalt annahmen, geschah dies auch mit der Musik; statt dass sie früher nur aus reinen, ungetrübten und vollen Akkorden bestand, also alles das entbehrte, was wir heut zu Tage kunstvolle Arbeit nennen: musste sie nun mit dem Zunehmen der Pracht in dem Ritus auch an äusserlichem Schmuck gewinnen; die Instrumentalmusik wurde mit der Vokalmusik vereinigt; man bestrebte, sich die Musik mehr durch weltlichen Glanz zu erhöhn. Dessen ungeachtet blieb sie immer nur Eigenthum und Sprache der Geistlichkeit, und die Gemeinde blieb in der Kirche im Verhältniss zur Geistlichkeit meistens nur eine stumme Person. — Ganz natürlich war es daher, dass die Kirchenmusik auf einen sehr hohen Grad der Vollendung nach und nach gelangte, eben so natürlich und in der Erfahrung begründet aber auch, dass, als die Kirchenmusik ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, sie alsdann rückschreiten musste, d. h. dass sie später nur als Schmuck des Ritus betrachtet wurde, und nach und nach ganz profan werden musste; ein deutliches Beispiel giebt leider jetzt die italienische Kirchenmusik, die weiter nichts ist als Theatermusik in der Kirche ausgeführt. — Durch den katholischen Ritus wurden auch die Oratorien bedingt; sie machten namentlich an den Festtagen einen Hauptbestandtheil der kirchlichen Feier aus, denn die Texte der Oratorien standen immer in genauer Verbindung mit derselben.

Durch die Reformation erhielt nun aber die Musik in der Kirche einen ganz andern Standpunkt. Der Geistliche stand nicht mehr allein als vermittelnde Person da, der die Bitten der Gemeinde der Gottheit vortrug, also nicht als ein Theil der Gottheit selbst, sondern das Volk erhob seinen Gesang, als einen Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, und die Musik ward sein Eigenthum. In heiligen und frommen Melodien schwebten vereint die Gebete des Geistlichen und des Volks zum Himmel empor; so entstand der Choral, oder vielmehr so erhielt er erst seine eigentliche kirchliche Bedeutsamkeit. Luther, der grosse und tiefe Menschenkenner, fühlte recht gut, wie sehr eine feierliche Melodie den Menschen erheben, und seinen Sinn auf das Höhere lenken kann; er betrachtete daher den Choralgesang als Mittel,

die Gemeinde zur Predigt vorzubereiten, und für die, in der Predigt ausgesprochnen Lehren und Ermahnungen empfänglicher zu machen. — In der katholischen Kirche ist die Messe (das Gebet des Geistlichen für die Gemeinde) der Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, in der protestantischen aber die Predigt. — Da durch die Reformation die Messe für die protestantische Kirche ihre ganze Bedeutsamkeit verloren hatte, und also in derselben die schönste Komposition einer Messe ganz unbrauchbar ist, so lenkte Luther, der lebhaft fühlte, wie sehr die Figuralmusik zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes beitragen kann, das Bedürfniss und Interesse der Gemeinde auf eine andre Form derselben, auf die Cantate. Die Messe bestand hauptsächlich nur aus Chören, in der Cantate hingegen wechselten die Chöre mit einzelnen und mehreren Solostimmen ab; dadurch entstand eine grössere Mannigfaltigkeit, und mithin auch eine grössere Wirkung; dies fühlten auch die neuern katholischen Kirchenkomponisten, weshalb sie denn auch später ihre Messen mit Solostimmen durchwebten, was eigentlich ganz gegen die erste Grundidee der Messe war. Da nun, wie oben gezeigt ist, die Musik in der protestantischen Kirche eine ganz andre Stellung einnahm, so musste sie ihrer äussern Form nach auch eine ganz andre sein; dies war schon veranlasst durch Form des Textes, wurde aber noch mehr bewirkt durch die Pracht der Instrumentation; hier war alles das, was man kunstvolle Arbeit nennt, unbeschadet der Heiligkeit des Textes am rechten Orte. Kurz so wie der Mensch freier wurde, so wurde auch die Musik, seine höhere Sprache, freier und belebter.

Noch näher an die Hauptmusik der protestantischen Kirche (den Choral) anschliessend, und wahrscheinlich älter als die Kantate, ist der figurirte Choral, dessen Form wahrscheinlich daraus hervorging, dass man bei ausgesetzten Chorälen den Cantus firmus dem Tenor oder andern Unterstimmen anvertraute, mithin in der Oberstimme punctum contra punctum — eine zweite Melodie aufstellte.

Die Motette, ein mehrstimmiges Vokalstück über einen biblischen Spruch, welchen hernach der Geistliche als Thema zu seiner Rede benutzte, vertrat nächst der Kantate die Stelle der Messe. — In der katholischen Kirche wurde die lateinische Sprache, als die Sprache betrachtet, in welcher allein der Geistliche im Namen des Volks zum Schöpfer sprechen durfte, und in welcher die heiligen Gesänge angestimmt wurden, in der protestantischen Kirche wurde hingegen die Sprache eines jeden Volks zum Gebet gewählt, denn jeder, der da betet muss doch wissen, was er betet, und nur in der Muttersprache allein kann der Mensch sein Gebet herzlich und innig zu Gott emporsenden; die fremde Sprache ist und bleibt immer eine fremde. —

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, welche Stellung die Musik durch die Reformation erhalten hat, und wie namentlich der Choral ein Hauptbestandtheil des protestantischen Gottesdienstes geworden ist. Ganz natürlich war es daher, dass gleich nach der Reformation eine ganze Menge geistlicher Lieder und Choralmelodien entstanden; eben so, dass diese durch den Druck der Welt mitgetheilt wurden; selbst Luther gab (der Calvinischen und Hussitischen Sammlungen nicht zu erwähnen) ein Gesangbuch 1543. bei Klug in Wittenberg heraus, ferner eins in plattdeutscher Mundart 1543. bei Walter in Magdeburg, ihm folgten Walther 1541, Lessius 1553, Agricola 1587, Schröter 1587, Paul Gerhard 1657, Gesius 1607, Krüger 1668 u. s. f. Ganz natürlich war es aber auch, dass die Melodien nach und nach an ihrer Reinheit verloren, und öfters fast ganz unkenntbar wurden, dazu gab hauptsächlich die frühere Art zu komponiren, oder eigentlich zu harmonisiren sehr viel Gelegenheit, indem es damals Sitte war, die Hauptmelodie in den Tenor zu legen, wie schon erwähnt, die andern Stimmen wurden dann kontrapunktisch dazu gesetzt. Da nun eine Diskant-Melodie schon durch ihre Stimmlage dem Gehör mehr auffällt, als eine Tenormelodie, so kam es sehr oft, dass die Urmelodie, welche im Tenor gesetzt war, ganz vergessen wurde, und statt ihrer der Kontrapunkt, welcher im Sopran lag, als Melodie (Choral) beibehalten wurde. Dadurch entstanden sehr viel abweichende Melodien, so dass es jetzt einer sehr guten Bibliothek

und einer genauen Kenntniss der alten Gesang- und Choralbücher bedarf, um die ursprüngliche Melodie herauszufinden. Wie weit die Abweichungen der Melodien gehn, ist merkwürdig, denn selbst hier in Berlin werden viele Lieder in mehrern Kirchen ganz verschieden gesungen. Sehr zu wünschen wäre es daher, dass ein Choralbuch, in welchem von gründlichen Musikern und achtbaren Geistlichen die Melodien mit der grössten Sorgsamkeit gewählt wären, durch den ganzen Staat eingeführt würde, und dann alle Gesangiehrer in Schulen und Gymnasien verpflichtet würden, die Melodien rein und unverfälscht nach diesem Choralbuch zu lehren. Nur wenn dies von den Schulen ausginge, könnte man hoffen, dass mit der Zeit der Choralgesang in seiner ganzen Würde in der Kirche erscheinen könne; eben so wäre es nur allein möglich, viele herrliche Melodien der Vergessenheit zu entreissen und dem Volke wiederzugeben.

Wenn nun ein neues Choralwerk erscheint und man untersuchen will, ob dasselbe gut und zweckmässig sei, so hat man hauptsächlich sein Augenmerk auf drei Punkte zu richten: 1) auf die Melodien, ob sie rein und unverfälscht gegeben sind; 2) auf die Harmonien, ob diese dem Karakter der Melodien und der Kirche angemessen sind und 3) ob das neue Choralbuch Vorzüge vor den andern bisher bekannten hat, und welches diese Vorzüge sind. Nur wenn diese drei Aufgaben befriedigend gelöst sind, kann das Choralbuch Ansprüche auf den Namen eines guten und empfehlenswerthen Werkes machen.

Zwei neue Choralwerke sind dem Unterzeichneten zur Ansicht übergeben; es soll nun untersucht werden, ob die oben angeführten Bedingungen erfüllt sind. Diese beiden Werke sind:

1. Choralbuch, von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister. Halberstadt bei C. Brüggemann 1829.
2. Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, grösstentheils aus den Urquellen berichtigt, mit vierstimmigen Harmonien, von J. F. Naue, Musikdirektor der vereinigten Universität Halle und Wittenberg. Erste Bearbeitung für Männerstimmen. Halle bei E. Anton. 1829.

Beide Choralbücher haben einen ganz verschiednen Zweck; das erste von Herrn Kapellmeister Schneider bildet mit noch zwei andern Theilen ein grösseres Werk, welches den allgemeinen Titel führt: „Handbuch des Organisten." Der erste Theil dieses Handbuchs enthält die Orgelschule*), der zweite die Elemente der Tonsetzkunst, und der 3te ist das Choralbuch.

Der Verfasser hat bei der Anlage dieses Choralbuches einen doppelten Zweck vor Augen gehabt, erstlich den Organisten ein gutes Choralbuch zu liefern, zweitens den Schulen und Singvereinen die Choräle in einer vierstimmigen Harmonie zu geben. In wie fern diese beiden Zwecke erreicht sind, wird das Weitere dieses Aufsatzes zeigen.

Das zweite Choralbuch vom Musikdirektor Naue hat eine ganz andre Bestimmung als das erste, es ist nur für Männerstimmen berechnet, weshalb manche Choräle in andern Tonarten gesetzt sind, damit nämlich die Melodie und Harmonie den Umfang der Männerstimmen nicht überschreiten. Auch dies Choralbuch bildet einen Theil eines grössern Werks; der Verfasser beabsichtigt nämlich dies Choralbuch für drei Zwecke zu bearbeiten: 1) für den Männergesang, wie im vorliegenden Werke geschehen ist; 2) für Organisten und vollständige Singchöre und 3) für 3 Sopranstimmen.

Der Herr Kapellmeister Schneider hat seinem Choralbuch eine Uebersicht aller metrischen Formen der Choräle vorausgeschickt; er sagt in dem Vorberichte: „Alle Lieder sind hinsichtlich ihres Metrums entweder jambisch, trochäisch, daktylisch oder vermischt**). Nach dieser metrischen Verschiedenheit ist die Ordnung und Aufstellung der Lieder getroffen; auf diese Art wird das Auffinden einer Melodie zu einem Liede sehr erleichtert." Refer. kann dem Verf. nur hierin Recht geben, und namentlich diese Art der Ordnung als zweckmässig anerkennen. Die dieser Einleitung folgenden kurzen Notizen über die bekannten Komponisten

*) Dieser Theil ist bis jetzt noch nicht erschienen.

**) Das heisst in denen Jamben mit Trochäen u. s. w. abwechseln.

der in diesem Choralbuch enthaltenen Melodien sind eine sehr nützliche Zugabe, die manchem Organisten sehr willkommen sein wird. —

(Schluss folgt.)

Les deux nuits, Oper von Boieldieu.

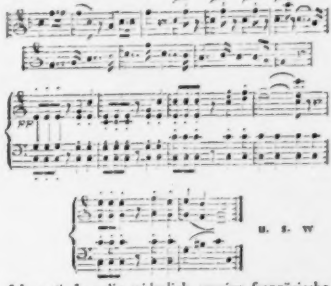
Wir haben schon früher über den Erfolg dieser jüngsten Oper des längst geschätzten französischen Tonsetzers Nachrichten mitgetheilt. Wenn er den Erwartungen nicht ganz entsprach, die man von dem Werk eines so sicher anerkannten Komponisten hegen durfte, wenn einige Berichterstatter ihn einen „succes d'estime" zu nennen wagten: so war man allgemein so gerecht, die Ursach des unerwarteten Ausgangs in der Schwäche des Gedichts, namentlich in der Abgenutztheit der Fabel zu erkennen.

Von der Musik dieser Oper haben wir jetzt zweierlei Editionen anzuzeigen. Der Werth beider ist von der Brauchbarkeit des Gedichts für die Bühne unabhängig; wir können also dessen Beurtheilung ablehnen. Wir müssen es auch, weil es uns nicht bekannt geworden; und dieser Mangel wird einer Auffassung der Musik nicht im Wege stehn. Man weiss, wie locker die Fabel der französischen Konversations- und Intriguen-Opern gewebt, wie lose die Musikstücke an das Gedicht geknüpft sind. Nicht aus der Idee desselben und dem Karakter der Handelnden tritt diese Musik als ein Wesentliches heraus: sie kommt vielmehr als eine äussere, stets willkommne Zier und Zugabe dazu. Daher fragt man bei ihr nicht, wie wahr, wie tief sie mit der Idee des Dichters zusammenklinge, wie genau sie sich seinen Zügen, ja seinen Worten anschmiege, sondern wie angenehm, wohlklingend, fasslich u. s. w. sie für sich selbst sei; daher möchte man sie von manchen Opern oder grossen Theilen derselben wegwünschen, wenn der Gang der Handlung Interesse genung hat, um die hemmende Last des Musikschmucks zu verleiden.

Um all' das haben wir uns nicht zu kümmern, bei der

I. Ouvertüre à grand Orchestre de l'Opera les deux nuits, composée par A. Boieldieu,

die der fleissige Simrock in Bonn in gut und korrektgestochnen Orchesterstimmen herausgegeben hat. Sie ist für ein volles Orchester (mit vier Hörnern, Pikkolflöte, Posaunen, Janitscharenmusik und Harfe) in jener vollklönenden und wohlklingenden Weise, mit jener Lebhaftigkeit geschrieben, die das Publikum an Boieldieu's Instrumentalsätzen (besonders in seinem „Jean de Paris") längst liebgewonnen, in denen es das Talent und Geschick desselben längst und oft anerkannt hat. Man findet eben keine stark hervortretenden oder tief bedeutsamen Züge; vielmehr gewahrt man, wie unbesorgt Boieldieu bei der Auffassung seiner ersten Gedanken ist. In vorliegender Ouvertüre z. B. ergreift er nach einer mannigfaltig instrumentirten Introduktion (F-dur 3/4) zuerst folgendes Thema



folgen (indem die widerlich zerrige französische Schlusswendung der Obersstimme d-g über das natürliche e hinweg an die karrikirte Grazie einer Pariserin erinnert); offenbar sind das nicht gereifte, mit Künstlerbewusstsein gefasste und festgehaltne Konzeptionen, sondern die ersten Einfälle eines flüchtigen, leicht ansprechenden Talents. Auch die Ausarbeitung ist ein Zeuge dieser Leichtigkeit und einer sehr erfreulichen Gewandtheit, nicht aber eines tiefern Strebens. Allein bei alle dem, eben um deswillen ist die Ouvertüre gar sehr geeignet, mit dem leichten, anmuthigen, durchaus anspruchlosen Ideengange, mit dem vollen und wohltönend kombinirten Orchesterspiel unser unterhaltungsbedürftiges

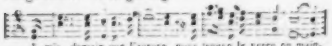
Konzertpublikum zu ergötzen. Daher hat Herr Simrock für Konzerte, Zwischenakte, Gesellschaften u. s. w. eine dankenswerthe Unternehmung gemacht, und die Herausgabe der Ouvertüre wird sich ihm lohnen.

Dasselbe kann man in noch höherm Maasse von folgender Edition:

II. Les deux nuits, opera comique mit französischem und deutschem Text (letzterer von Fr. Ellmenreich) von Boieldieu. Klavierauszug. Simrock in Bonn

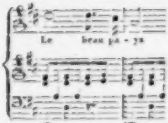
sagen. Abgesehn von dem Drama, das uns hier nicht weiter beschäftigt, als es aus dem Klavierauszuge resultirt, erhalten hier die Freunde leichter, gefälliger Opernmusik (die Ouvertüre ungerechnet) sechzehn Gesangstücke sich zu vergnügen.

No. 1. ist ein kräftig frischer, vielstimmig ausgesetzter Trinkgesang



die Scene ein Gelag Eduards, Fingars und ihrer Freunde, von vollen Chorsätzen, Partieen des Chors, Solostimmen gewebt und weit ausgeführt — 35 enggestochne Seiten des Klavierauszugs. Der Chor der Bedienten tritt dazu, und der wohltönende Lärm wird gross.

In No. 2. sing Eduard Couplets zu Frankreichs Lobe. Dass er sie mit zwei tüchtigen Gallicismen in den ersten vier Tönen anfängt:



soll weder ihm, noch Boieldieu zum Vorwurf gereichen. Die Musik ist artig und wird auch in Deutschland viel Gehör finden. Noch lebhafter und interessanter ist

No. 3., ein Duett Eduards und seines Bedienten Victor, mit Koloraturen bis in's zweigestrichne d für den ersten Tenor; der zweite steigt nur bis zum eingestrichnen h, mit konversationeller Laune und Lebhaftigkeit ausgeführt.

Dieses in die Höhe treiben des Tenors haben wir noch nirgends in solchem Maasse gefunden, wie in den beiden Nächten. Es ist in der Musik ein Zeichen der Zeit. Wenn die weibliche oder Knabenstimme die Region der Gefühlstöne übersteigt, so tritt Gesang in den Karakter der Royaltöne, z. B. in den Bravourstellen der Königin der Nacht. Wenn der Tenor das thut, nimmt er den Karakterstempel der Kastration an; und eben das kitzelt unsre Modedamen, — sie wissen es sich nur nicht zu erklären.

No. 4. ist nur eine komische Karakterarie Viktors, der die wahrhafte Bedientenrolle hat, für seinen Herrn klug zu sein. Er ruft alle berühmten Livreehelden, Scapin, Frontin u. s. w. auf, ihm zu rathen und beizustehen, unterhält sich mit ihnen, rathschlagt, besinnt sich aber zuletzt, dass die Liebe ihn besser inspiriren werde.

Das erste Finale (No. 5.) führt uns zum Bachanal zurück, dessen Getöse endlich die Nachbarn und den Konstabel aufstört, der persifflirt und in einen den Akt geräuschvollschliessenden Tanz hineingezogen wird.

Der zweite Akt hebt, nach einer Zwischenmusik, mit einem Quartett (No. 6.) an, in dem eine oder zwei Stimmen solfeggiren; der Sinn des Stücks ist uns unbekannt, die Solfeggien (ohne Worte, oder auf la la gesungen) sind stimmangemessen und wohlklingend.

No. 7. und 8., ein Duett und Couplets, die an Artigkeit den frühern nichts nachgeben.

No. 9. Chor, den Lord Fingar auf seinem Schlosse zu bewillkommnen.

No. 10. Bravour- und Sentimentalitäts-Duett Malvinen's und Fingar's, dem nur die Sontag fehlt, um ein Lieblingsstück der „bonne société" in Paris, Deutschland und Guinea zu werden.

In No. 11. treten Eduard und Viktor als Minnesänger zu wogenden Harfenakkorden auf. Diese und die folgende No. (Finale des zweiten Akts) sind grosse stimmzahlreiche Ensemble's. Von ihnen, einer Tenorarie Eduards und noch drei grossen Ensemblestücken des dritten Akts ist dasselbe zu loben, was an den bisherigen schon sattsam erwähnt ist. Man müsste ein musikalischer Klauren sein, wollte man eine ganze Tafel Schüssel für Schüssel anatomiren — anders als zum

Verspeisen. Kauft also die Oper, singt und spielt sie, ihr Myriaden der Modekunstfreunde! Und Ihr werdet keiner Eurer Wünsche unerfüllt sehen. S. K.

B e r i c h t e.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Schicken wir das voraus, dass mit diesem Ausspruch schon die vereinigten Klagen vieler unsrer Literatoren über den offenbaren Verfall der Schauspielkunst seit Schröder, Eck und Iffland kontrastiren; — hauptsächlich aber die übereinstimmende Meinung, dass daran hauptsächlich die Oper Schuld sei; und endlich der vor Allem merkwürdige Umstand, dass diese nach Tieck und Andern goldne Dramen- und Schauspielepoche mit der von Rochlitz als höchster Kulminationspunkt bezeichneten Zeit, den Mozarts, Haydns, Winters, Salieri's u. s. w. grade zusammenfiel. So sehen wir schon hier, 1) dass in der Oper etwas liege, was sie mächtiger wirkend mache als das redende Drama, weil sie in der Ausartung sonst jenem nicht die verderbliche Richtung geben gekonnt hätte: 2. dass im Gegenheil beide in ihrer besten Epoche neben einander, mithin in gegenseitiger Wechselwirkung standen. Gehen wir aber noch tiefer hinein, noch weiter zurück! —

Es kann eine solche, von Rochlitz ausgesprochne, Besorgniss, deren Beseitigung und Erörterung von bedeutenden Folgen sein muss — eben nur daraus hervorgehen, dass man zu verkennen scheint, wie die Oper sowohl wegen der Steigerung als der bei Weitem grössern Mannigfaltigkeit der Mittel nicht nur schwerer hervorzubringen, sondern auch an sich eine höhere Stufe einnehmen, mithin auch Grösseres und Geistigeres zur Anschauung bringen können müsse, als das redende Drama — dass der dramatische Sänger mehr Kräfte bedürfe, mehr leiste, höher stehe als der blosse Schauspieler — beides natürlich in seiner Vollendung gedacht; — endlich, dass das musikalische Drama in dieser Vollendung eben doch noch nicht da gewesen. Es wäre nur ohne Beispiel in der Geschichte, erstens, dass eine höhere Kunstgattung, wie die Oper, einer niedern, als das redende Drama ist, überhaupt so Platz gemacht, dass die niedre nach der höhern erst sich fortschreitend ausgebildet hätte — zumal, wenn jene höhre Gattung weder in jenen Erzeugnissen die höchstmögliche Stufe erreicht, noch ihre Wirksamkeit möglichst weit erstreckt gehabt hat; — auf Letzteres kommen wir später zurück. Ueberall in der Geschichte ferner sehen wir entweder ein stufenweises Fortschreiten in der einen Kunst, die gerade die herrschende ist, oder einen allgemeinen Verfall aller geistigen Bestrebungen mit jener Kunst. So mit dem Verfall der plastischen Kunst, welche das Alterthum, so mit dem der Malerei, welche das Mittelalter abschliesst. Wäre sowohl jetzt ein Verfall der Musik, die eben so über der Malerei steht wie diese über der Bildhauerei, wirklich im Eintreten, so stände es mit der allgemeinen Kultur für die Zukunft schlimm. — Zweitens aber ist es wiederum ein grosser Missgriff, das redende Drama als ein Theil oder Produkt der Poesie, der Musik als einer Kunst im engern Sinne, und der Oper, als einem Theil und Produkt dieser Kunst, gegenüberzustellen, als Etwas, was diese verdrängen oder ihr im Wege stehen könne. Die Poesie ist nicht nur immer mit der Kunst im Allgemeinen zugleich da, ihre beständige Begleiterin, nie eine ohne die andre, sondern in beständiger Wechselwirkung mit ihr — beide sich ähnlich in Art und Erscheinung, sich einander bedingend. Die griechischen Dichter waren mit den griechischen Bildhauern zugleich, und Sophokles ein in Worte gesetzter Phidias. Dante, Ariost, Tasso, als Epiker, gehören in das Zeitalter der grossen Maler der Zeit wie dem Wesen nach, und verstummten mit ihnen. Shakespeare aber, in dem Franz Horn bereits sehr geistreich das einzelne Musikalische nachwies, Shakespeare, der fast vorzugsweise ein musikalischer Dichter zu nennen wäre und der in der neuesten Zeit seine vorzüglichste Anerkennung und Wirksamkeit findet, erschien fast zu gleicher Zeit mit den grossen Komponisten, Lasso, Palestrina, Allegri etc. in Italien, und die Raumentfernung

von ihnen thut hiebei so wenig, wie ihre Unbekanntschaft mit einander, da der ganze, durch ihr Zeitalter wehende, Geist ihn wie diese hervorrief. Aber noch spezieller können wir das Nebeneinanderstehen der redenden Dramen mit der Oper darlegen. Die erste Oper erscheint in Italien in der spätern Zeit Shakespeare's; das selbst und in dem, mit Italien um diese Zeit so verbundne Spanien gehen die ersten bessern Dramen, der Aminta des Tasso, die Numancia des Cervantes, jener ersten Oper, des Peri Orfeo und Euridice nur einige Jahrzehende vorher, und Werth und Ausbildung der Oper steht schon hier mit denen der Dramen in gleichem Verhältniss. In Frankreich ist Lulli mit den Tragikern da, Gretry und Gluck sind in einer Zeit, wo das ältre französische Drama am Meisten blühte — in Italien wiederum die bessern musikalischen Dramatiker, Pergolesi, Scarlatti, Jomelli, Galuppi, Piccini mit Gozzi und Goldoni; Cimarosa, Paisiello u. s. w. erscheinen fast als die Blüthen jener Dramen, und, vor Allem das Merkwürdigste, man findet, dass vom Anfang des 17ten Jahrhunderts, in welchem die italienische Poesie so verfiel, dass man später alle dahin fallende Dichter spottweise die Siebenzehner nannte, bis zu Anfang des 18ten keinen grossen Namen in der dasigen Musikwelt! —

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Ueber Vibration der Orgeltöne mit entfernt liegenden Körpern.

Nicht selten ereignet es sich, dass einzelne Töne einer Orgel im Kontrast gegen ihre Nachbaren einen auffallenden schnarrenden Ton hören lassen, wovon die Ursach theils nah, theils auch in entfernten Winkeln im Innern einer Kirche zu suchen ist.

Um die grossen Basspfeifen im Prospekt und im Innern der Orgel (welches letztere Pfeifenwerk theils von Zinn, theils von Holz gearbeitet ist) gehörig feststellen zu können, ist hinter den Gesichtspfeifen (Prinzipal genannt) ein Brett, und für die innern eine Querleiste, beide Holzbefestigungen mit Anhängestiften versehen, angebracht, an welchen letztern die Pfeifen, insbesondere die grössern, vermittelst Oehsen angehängt werden, und fest mit dem Anhängsel an den Stiften ruhen müssen.

Trocknet nun das Holz ein, so wird das Loch des Holzes, worin die Anhängestifte eingeschlagen sind, weiter und bekommen zu viel Spielraum, in welchem letztern Falle der klingende Pfeifenkörper einen schnarrenden, auffallend schneidenden Ton hören lässt, welchem Uebelstand (mit der gleichförmigen Stärke aller übrigen Töne im Widerspruch stehend) vom Orgelbauer leicht abzuhelfen ist.

Dieses Schnarren kann aber auch durch andre Ursachen herbeigeführt werden, welche entfernter liegen, und dem Orgelbauer zur Entdeckung viele Mühe machen, zumal in einer grossen Kirche.

So kann eine Diele, wovon Nägel abgesprungen sind, ferner eine Fensterscheibe, woran Kitt ausgefallen ist, Spielraum gewinnen, und ein Schnarren einzelner Pfeifen veranlassen, welches sehr störend beim Orgelspiel ist, weil, wie schon gesagt, die nachbarlichen Töne, ihrer Gleichförmigkeit halber, stiller erklingen.

So bei Gelegenheit einer Orgelabnahme in hiesiger Dreifaltigkeitskirche, nach beendigter Hauptreparatur der Orgel im Jahre 1820, fing das tiefe Pedal-Dis im Violon 16 Fuss*) an stark zu schnarren, ohne dass die Ursach gleich entdeckt werden konnte; endlich bemerkte der vor einigen Jahren allhier verstorbne Orgelbauer Marx eine Fensterscheibe auf dem Orgelchor, welche, bei Angabe des Dis, denselben Ton hören liess, und die Scheibe dabei in eine solche tremulirende Bewegung gerieth, dass das Auge dieser Bewegung nicht so schnell folgen konnte; ein, zwischen Holzeinfassung und losgesprungnem Kitt gesteckte Holzspänchen hob indess sogleich das Schnarren.

Ein zweites Schnarren ereignete sich, nach der Versicherung des jetzigen Orgelbauer Marx

*) Das tiefe B in dem Orgelregister Violon 16 Fuss giebt Contra-C an; darum sagt man auch: Contra-C auf dem Flügel ist im 16 Fusston, weil eine offene Orgelpfeife vom Labium an gerechnet, 16 Fuss Länge hat und Contra-C angiebt; das mittlere C im Pedal ist demnach 8 Fuss lang, das letzte C, eine Oktav höher als das mittlere, 4 Fuss. —

Sohn, vor mehreren Jahren in der Kirche in Züllichau, in welcher ein loser Holzsplitter in tremulirender Bewegung am Hochaltar einem einzelnen Ton der entfernteren Orgel einen Trompetenton verlieh (es ist nämlich hier das sogenannte Trompetenregister der Orgel gemeint, welches einen weit schwächern Ton hat, als die wirkliche Blastrompete), den derselbe nach der Konstruktion der Pfeifen dieses Registers nicht haben kann (mich dünkt, es war eine Pfeife im Prospekt); nachdem der Holzsplitter vom Hochaltar abgerissen war, hörte das Schnarren von selbst auf.

Wie oft habe ich bemerkt, wenn ich einige Schritte von der Orgel in der Dreifaltigkeitskirche zurücktrat, dass nach sämmtlichen angezogenen Pedalregistern, mehrere tiefere Basstöne ein leises Beben (Dröhnen) des Fussbodens veranlassten; ein Beweis, dass ein Fussboden, obgleich nicht von Resonanzholz angefertiget, dennoch eine Verwandtschaft mit einem oder dem andern der Orgeltöne haben kann.

Gibt doch die Luft, in der wir leben, um mit Dr. Luther zu sprechen, auch einen Klang (Musica) von sich; Luft also ist in der Orgel und überhaupt in jedem Blasinstrumente die Bedingung, um einen Ton zu erzeugen; Luft, um ein Schnarren in Fensterscheiben u. s. w. zu verursachen; Luft endlich, welche dem Menschen das Sprach- und Gesangsvermögen verleihet, um ihn über alle todte Tonwerkzeuge weit hinaus erheben zu können. Bei dieser Gelegenheit wollte ich nicht unerwähnt lassen, wie ich seit mehrern Jahren an der Dreifaltigkeits-Kirchenorgel beobachtet habe (so wird es wohl mit allen Orgeln der Welt der Fall sein), dass dieselbe gleichförmig mit allen Registern im Winter, vorzüglich bei lang anhaltender strengen Kälte, wie in diesem Winter, tiefer im Ton, und bei grosser Sommerhitze höher in demselben steht. Täuschung der Sinne kann hier nicht angenommen werden, weil ich die Beobachtungen seit mehrern Jahren gemacht habe, und zwar vermittelst der Stimmgabel.

Ist im Sommer bei anhaltender grossen Hitze von 20 Graden und darüber das ā auf meinem Instrumente gegen die Stimmgabel etwas abwärts gerathen, so ist ā auf der Orgel, b auf meinem Instrumente; umgekehrt, wenn im Winter bei eben so viel Graden Kälte, obgleich die Stube geheizt ist, das ā auf dem Instrumente unbedeutend höher gegen die Gabel gerathen ist (das Instrument geht also im Sommer und Winter eine Kleinigkeit ab- und aufwärts), so stimmt ā der Orgel mit ā auf meinem Instrumente überein; denn diese Differenz zwischen Winter und Sommer beträgt für ein Saiteninstrument noch keinen Viertelton, und doch weicht die Orgel im Sommer gegen das Saiteninstrument um einen halben Ton ab.

Eine ähnliche Beobachtung machen schon die Flöten-, Klarinetten- und Hoboebläser, deren Instrumente durch Warmblasen etwas höher in Ton gerathen, warum sollten Orgelpfeifen nicht auch durch grosse Hitze in höhere Stimmung gerathen können! — grade in der höher gerathnen Stimmung klingt die Orgel am Besten; wollte man aber eine Geige über den bisher üblichen Kammerton hinausstimmen, welcher letztere hoch genug für Sänger und Sängerinnen ist, so würde das Geigeninstrument seinen männlichen vollen markigten Ton einbüssen (Sänger bestimmen hier die Gränze, über welche man nicht ungestraft hinausgehen darf), und einen spitzigen Ton annehmen, welcher keineswegs schön zu nennen ist; man müsste denn mit unnennbarer Geduld fürlieb nehmen wollen, ob ein Sänger bei hoher Stimmung, oder wie er seine Gesangspartie ausführt; wem der Gesang aber nicht gleichgültig ist, kann es nicht einerlei sein, ob eine Arie vollkommen oder mangelhaft gesungen wird!

J. F. W. Kühnau.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger No. 8.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 7. August — № 32. — 1830.

Beurtheilungen.

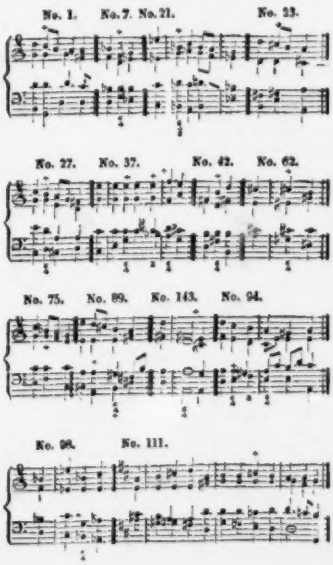
Neue Choralbücher.

(Von Girschner.)

(Schluss.)

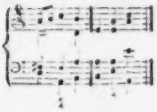
Referent wurde durch die vorliegenden Choralwerke veranlasst, die Melodien aus den Originalwerken, so viel solche die hiesige ziemlich reichhaltige königliche Bibliothek besitzt *) genau zu studiren, um namentlich die Reinheit der Melodien in den erwähnten Werken zu untersuchen; und da hat Ref. denn gefunden, dass die Melodien im Naueschen Choralbuche mit ausserordentlichem Fleisse und grosser Sorgsamkeit aus den ältern Originalwerken zusammengetragen, und die bemerkenswerthesten Varianten angegeben sind; im Schneider'schen hingegen sind die Melodien, so wie sie in Dessau und der Umgegend gebraucht werden, mit sehr wenigen Varianten gegeben. Ob die Beifügung der vielen Varianten, wie im Naueschen Choralbuch geschehn, zweckmässig sei, möchte Ref. bezweifeln, indem dadurch der Organist, besonders, wenn er seine Gemeinde noch nicht genau kennt, in Verlegenheit kommt, wenn er nicht weiss, welche Variante die beste ist; es scheint Ref. daher zweckmässiger, wenn der Verfasser, wie es der Herr Kapellmeister Schneider gethan hat, die Melodie, die ihm am zweckmässigsten nach seiner Ueberzeugung scheint, ohne alle Varianten giebt. Für ein historisches Choralbuch, wenn Ref. sich so ausdrücken darf, wäre die Angabe aller Varianten unbedingt nothwendig, doch für ein zur allgemeinen Einführung bestimmtes, nicht.

Die Harmonien im Schneiderschen Choralbuche sind meistens sehr gut und zweckmässig, nur hin und wieder ein wenig zu modern, wozu namentlich die Quartsexten- und Nonenakkorde, so wie die accentuirten durchgehenden Noten, die der Verfasser oft in der Melodie angewandt hat, viel beitragen, z. B.



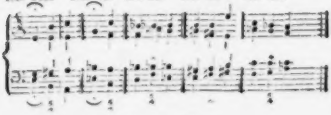
*) Der grösste Theil der königl. musikalischen Bibliothek war früher Eigenthum des Hrn. Musikdirektor Naue.

No. 148. No. 134.

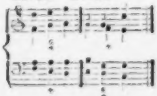


Herr Kapellmeister Schneider hat auch öfters im Quartsextenakkord die Sexte, welche vom Grundton des Akkords die Terz ist, ausgelassen, dadurch klingt der Akkord sehr leer, im galanten Styl kann dies wohl hin und wieder geschehen, doch beim Choral nicht; eben so ist der Anfang einer neuen Strophe mit einem Quartsextenakkord nicht zu loben, z. B.

No. 145. No. 15. No. 24. No. 42. No. 48.



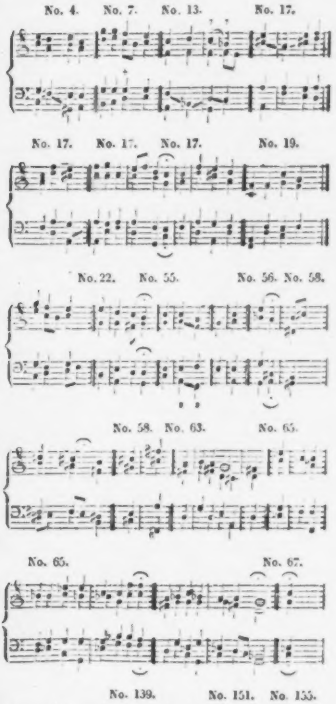
No. 54. No. 60.

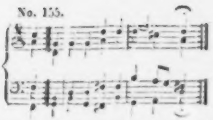


Eins ist Ref. bei dem Choralbuche sehr aufgefallen, dass nämlich Herr Kapellmeister Schneider so viele eigne Melodien dem Werke einverleibt hat; Herr Schneider sagt zwar in der Vorrede, dass er im Auftrage des Dessauischen Ministerii zu dem neu veranstalteten Dessauischen Gesangbuche dies Choralbuch geschrieben habe, und in diesem neuen Gesangbuche viele Lieder vorkämen, die keiner bekannten Melodie anzupassen wären, er mithin genöthigt gewesen sei, viele neue Melodien zu komponiren. — Es giebt so viele Tausend Melodien, namentlich liefern Schicht und Fischer in ihren Choralbüchern über 4000 Melodien, sollten sich nicht da noch einige gefunden haben, die Herr Schneider hätte benutzen können! Eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt ist, ist immer zweckmässiger als eine neue, denn diese der Gemeinde erst zu lehren, ist sehr schwierig; Ref. glaubt gewiss, dass von den 38 neuen Melodien des Herrn Schneider manche hätten erspart werden können. Es soll dies kein Tadel für die Melodien sein, denn sie sind alle gut, und einige sehr ausgezeichnet, z. B. No. 138., 143., 144. u. a. m.; wie sich dies von einem so berühmten Komponisten von selbst versteht. — Noch ist Ref. in der innern Einrichtung des Choralbuches aufgefallen, dass mehrere Melodien auf 2 Blattseiten stehen, mithin der Organist genöthigt ist, mitten im Choral das Blatt umzukehren. Dies ist eine sehr grosse Unbequemlichkeit, die durchaus hätte vermieden werden müssen.

Schon vorhin wurde bemerkt, dass die Melodien im Naueschen Choralbuche sich mehr dem Originale näherten und mit grosser Sorgsamkeit ausgewählt wären; es würde dem Ref. angenehm sein, wenn er auch das letztre von den Harmonien sagen könnte, dass sie nämlich ebenfalls mit grosser Sorgsamkeit gewählt wären; dies ist leider nicht der Fall, denn die Bässe und Mittelstimmen sind öfters sehr wirkungslos und unsangbar gesetzt; eben so sind die Kirchentonarten nicht genug beachtet. Herr Naue sagt zwar in seiner Vorrede unter andern folgendes: „Was die Harmonien des Choralbuchs betrifft, so glaube ich zuvörderst unbedenklich äussern zu dürfen, dass es mir nicht zweckmässig scheint, die Harmonien unsrer Choräle in gewisse, nur für diese oder die andre Oktavengattung oder Klangreihe geltende Gesetze einzwängen zu wollen. Die Harmonie, deren wir uns jetzt bedienen, wird nie eine ältere unvollkommnere, so lange wir sie nicht mit Verletzung ihrer Eigenthümlichkeit, oder mit Aufopferung ihrer Vorzüge dazu machen. Nach meiner Meinung sollte man entweder geschichtlich zu Werke gehen, und die Harmonien eines Chorals ganz so abdrucken lassen, wie sie der Komponist des Chorals gegeben hat, oder ohne weiteres alle dem Karakter des Choralgesanges entsprechende Kunstmittel benutzen, welche in der Folge die reiferen Erkenntnisse der Harmonie an die Hand gaben, um den Eindruck der Melodie durch sie zu unterstützen." — Aus diesem scheint hervorzugehn, dass Herr Naue nicht viel von den Kirchentonarten hält, was auch das Choralbuch bestätigt,

denn in demselben sind bei vielen Harmonien der Choräle die Kirchentonarten gar nicht berücksichtigt, wodurch sehr viele Choräle an Kraft und Würde verlieren, z. B.





Ref. sieht zwar vollommen die Schwierigkeiten, Choräle für Männerstimmen zu schreiben, ein, doch hätte sich so manches leicht anders und besser machen lassen. Hoffentlich wird Herr Musikdirektor Naue in den folgenden Theilen diesen Vorwurf zu vermeiden suchen, und vorsichtiger bei der Wahl seiner Harmonien zu Werke gehen, damit sein Werk ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes genannt werden kann.

Ref. schliesst hiemit die Beurtheilung der beiden Werke, die er sonst nur empfehlen kann, und fügt nur noch hinzu, dass durch dieselben, namentlich durch das Naue'sche, einem lang gefühlten Bedürfniss abgeholfen ist. Druck und Papier ist besonders bei dem Schneider'schen Choralbuche sehr schön, wie überhaupt bei allen Brüggemann'schen Verlagswerken; bei dem Naue'schen ist hingegen das Papier etwas grob, was vielleicht auch nur gerade bei dem vorliegenden Exemplar der Fall sein kann. C. Girschner.

---

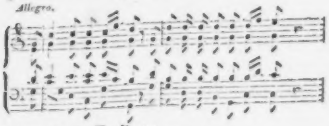
1. Zwei Chöre zu dem Schauspiel „Thamos" für 4 Singstimmen von W. A. Mozart. Klavierauszug (von Zulehner) und Stimmen.
2. Te Deum laudamus für 4 Singstimmen u. Orchester. Klavierauszug (von Gleichauf) und Stimmen. Beides bei N. Simrock in Bonn.

Zwei Neuigkeiten (soviel Refer. auszumitteln vermocht) des unsterblichen Lieblings deutscher Nation, die so spät nach seinem Scheiden kommen, müssen Interesse und Vorliebe finden, selbst neben ungleich grössern und tiefern Schöpfungen ihres Meisters. Dem Styl nach zu urtheilen gehören sie der Periode vor Idomeneus an: wenigstens von den Schauspielchören dürfte dies das Wahrscheinlichere sein, während das Te Deum mit manchen Hymnen Mozarts aus spätrer Zeit so ziemlich auf gleicher Stufe steht. Beide Werke athmen die Lieblichkeit und zarte

Empfindung aller Mozart'schen Kompositionen, wenn sie auch nicht jenen höhern Schwung und Geistesdrang der spätern offenbaren.

Der erste Chor zu dem längst vergessenen Schauspiel ist ein etwas weit ausgeführter Morgenhymnus ägyptischer Priester, Wechselgesang des vollen Chors und der männlichen und weiblichen Halbchöre; die Reihe seiner verschiednen Sätze hat unstreitig im Zusammenhang des Drama's ihre Rechtfertigung und Bedeutung. Knüpfte man die Komposition an irgend einen andern Vorgang (z. B. einen Schulaktus, zu denen oft so unpassende Musik gewählt wird), so würde sie interessanter erscheinen als in einer bezuglosen Aufführung. Auch der zweite Chor ist aus Tutti, Halbchören und überdem Solo- und Rezitativsätzen gemischt, und am besten in der angegebenen Art zu verwenden.

Auch das Te Deum ist in so einfacher, mehr gefälliger als erhabner Stimmung erhalten, wie gleich der Anfang zeigt:

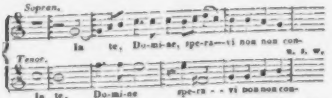


Wenn dieses Te Deum —
Den Namen nicht nennen,
Den Herz und Natur bekennen u. s. w.

übersetzt ist, so scheint die Entfernung vom uralten und hocherhabnen Urgedicht bei dem Sinne der Komposition ganz wohl gethan. — Auf diesen ersten folgt ein zweiter Satz:

Aeterna fac cum sanctis tuis

ebenfalls aus C-dur, 3/4 Takt, von gleichem Karakter, dem sich als Finale ein leicht fugirter Satz über diese Themata:



anschliesst. Das Ganze ist eben so leicht ausführen, als zu fassen. Die Ausgabe, Klavierauszug und Stimmen, ist so solide und korrekt, wie alle Simrockschen.

M.

Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern nebst einem Anhang über die hebräische Orgel, von Dr. Joseph Levin Saalschütz. Finke in Berlin. VI. und 141 S. in 8.

Ref. muss die Anzeige dieser Schrift mit dem Bekenntniss eröffnen, dass er in philologischer und historischer Hinsicht nur als Laie zu dem von Herrn Saalschütz aufgefassten Gegenstande gelten kann, da er schon durch Unkenntniss der orientalischen Sprachen vom Quellenstudium zurückgehalten wird. Eine Würdigung dessen, was Herr S. in diesen Richtungen geleistet, ist hier also nicht zu erwarten, und nur seine Meinung spricht Ref. dahin aus, dass Inhalt und Darstellung ihm die ernstlichen und umfassenden Studien des Verfassers zu verbürgen scheinen. Auch würden Betrachtungen nach dieser Seite nicht in eine der Tonkunst gewidmete Zeitung gehören.

Dieser aber gebührt, die wichtigere Frage zu beantworten, nach dem, was der Verfasser für Kunstgeschichte und zum Behuf der Kunsterkenntniss geleistet hat. Und hier trifft ihn ein Vorwurf, dem sich die wenigsten Berichterstatter über alte Musik haben entziehen können.

Herr Saalschütz, wie seine Vorgänger, geht bei seinen Forschungen nach der Musik der alten Hebräer von der Vorstellung der neuern, der heutigen Musik aus. Er vergegenwärtigt sich in allgemeinen Umrissen die Elemente, dann auch die Leistungen der letztern, und sucht nun Parallel-Erscheinungen bei den Alten. Es kann ihm nicht entgehen, dass die heutige Musik eine reiche Entwicklung nach vielen Seiten hin sich gewonnen hat; nun scheint er es seinem Gegenstande schuldig (oder hat ihn die Liebe dazu wirklich überredet?), ihn der neuen Vorzüge so viel wie möglich theilhaftig zu machen. Die Untersuchung lenkt sich also dahin: ob die alten Hebräer Harmonie gekannt, Melodie und Rhythmus ausgebildet, und in welchen Graden; ob ihre Instrumente reich genug, ob ihre Sprache nicht hinderlich, oder gar förderlich gewesen, ob sie in allen diesen Beziehungen sich neben ihren Zeitgenossen, den Aegyp-

tern, Griechen und andern würdig oder gar vorzüglich darstellen? u. s. w. In dieser Richtung findet Herr Saalschütz uns mancherlei Interessantes mitzutheilen, oder aus den wenigen Daten, die über den gewählten Gegenstand vorhanden, zu argumentiren. Nirgends ist man auch wohl mehr veranlasst, statt Zeugen, Schlüsse, philosophische Untersuchungen aufzustellen, als bei einer Untersuchung über alte Musik, da wir von der gesammten aller alten Völker kein einziges Kunstwerk erhalten haben, überhaupt keine Spuren, die uns deutlich machten, dass und wie weit sie eine Tonkunst in fester Gestalt, nicht bloss einige Elemente zu derselben in undulirenden Formen besessen.

Aber eben deswegen gäb' es für den Geschichtschreiber alter Musik, wie mir scheint, eine Voruntersuchung von einem weit gegründetern Interesse. Er müsste mit einer philosophischen Erkenntniss und Durchdringung der heutigen Musik ausgerüstet, gleichwohl jede Parallelisirung mit derselben aufgeben und ihr Studium bloss zur Schärfung und Bereicherung seines Beobachterblickes benutzen. Nun müsste er sich das Volk (und die Zeit) seiner Untersuchung aus allen Quellen und mit philosophischem Geiste in lebendigste Gegenwart heraufbeschwören, und in seinem Naturell, in seiner Lebensart, in seinem Karakter, namentlich in seiner Sprache die Möglichkeit, die ersten Elemente, die ersten Gestaltungen und Anwendungen der Musik aufsuchen. Die Sprache ist schon einerseits Musik; sie trägt Tonfall in den Vokalen, Instrumentation in allen Lauten, Accent und Rhythmus, Ebenmaass bald nach äusserlicher Form (griechische Prosodie), bald nach der blossen Wägung des Gedankens (wie die unabgemessenen Gegensätze in hebräischen und sonst morgenländischen Versen zu enthalten scheinen) kurz, die Sprache ist das erste Dokument über die Musikanlage und Musikbildung eines Volks. — Sodann wäre bei der Landesart, Lebensart, politischen Freiheit oder Druck zu fragen nach der Volksmusik. Alle, auch die kirchliche Musik ist erst Volksmusik gewesen, und ernährt, erfrischt sich von Periode zu Periode aus ihr; ohnedem würde namentlich die Kirchenmusik im Vertrauen auf ihre heilige Bestimmung und die Begünstigung des Altherkommens stagniren, oder zu todter Künstelei erstarren; die Pracht des salomonischen Gottesdienstes und die Anwendung der Musik wären also weder der nächste, noch der sprechendste Zeuge. — Am meisten hätte Referent eine philosophische Durchführung der hebräischen Sprache noch ihrem Musikinhalt gewünscht, nicht bloss eine Einlassung auf die sehr äusserliche Prüfung ihres Wohllauts, ein eben so vager Begriff, als der des Geschmacks. Allein eben diese Untersuchung hat Herr Saalschütz ganz von sich abgelehnt; er begnügt sich, zum Beweis des Wohllauts und der Sangbarkeit einen Psalm in der ihm richtig scheinenden Aussprache abdrucken zu lassen, und zwar wählt er nicht nach dem innern Bedürfniss der Sache einen an mannigfaltigem Sprachklang besonders reichen, sondern einen der unergiebigsten Psalme, bloss weil auch Forkel ihn gewählt, die Unsangbarkeit der hebräischen Sprache daran zu zeigen.

Bei alle dem wird auch Herrn Saalschütz fleissige Arbeit den Geschichtsfreunden hinlängliches Interesse haben, um ihm seine Bemühung zu danken. S. K.

Berichte.

Aus Berlin.

„Fra Diavolo," Auber's neueste Oper ist seit mehrern Wochen im königstädtschen Theater mit getheiltem Beifall gegeben worden. Ref. sagt mit getheiltem, denn der Beifall galt wohl mehr den Darstellenden, als dem Komponisten. Ref. hat die Oper nur einmal gehört, doch begehrt er nicht, sie öfter zu hören, weil die Musik ihm durch Auber's andre Opern: die „Stumme," den „Maurer" und die „Braut" so bekannt ist, dass ihm beim einmaligen Hören nichts entgehn konnte; ihm kömmt die ganze Oper vor, wie ein viertes Gastmahl, was man giebt, um die Reste von 3 vorhergegangnen Gastmählern zu verbrauchen. Weil nichts Neues und Frisches in der ganzen Oper vorkömmt, so ist es nur durch die ausgezeichnete Darstellung möglich gewesen, derselben einigen Beifall zu verschaffen, und fürwahr, so gut wie diese Oper jetzt in der Königstadt besetzt ist, kann dies kaum bei einer andern Bühne geschehen, denn ein so schönes

Ensemble, wie die Damen Vio, Felsenheim und die Herren Greiner, Forti, Holzmiller und Meixner bilden, besitzt nicht jede Bühne.

X. Y. Z.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Von Deutschland sprachen wir oben schon; was nun hier eben den Ausschlag giebt, in allen Instanzen ist das musikalische Drama Jahrzehende später, und so Produkt, Blüthe, Gipfel der, in einer Periode grade vorwaltenden allgemeinen dramatischen Schöpfungskraft; es kehrt immer mit dem redenden wieder, und wird immer vollkommner mit diesem. Ja das redende Drama im Shakespeare'schen und unserm Sinne trägt durchaus das Gepräge der musikalischen Epoche, und in jeder Scene einen Opernkeim in sich. Die plastische Ruhe in den alten Dramen, das statuenartige Vorwalten einzelner und weniger Individuen ist trotz des alten Chors fast gar nicht musikalisch gegen das neue, wo wir Lebendigkeit, schnelles Vorübergehen, Schlagworte und Effekte, endlich Massen- und Ensemblewirkung in der Handlung und im Gespräch, mit handelnden Personen angefüllte Scenen u. s. w. als höchste, unentbehrliche Bedingnisse angeben — grade wie in der Oper. Wir haben so nur das Dilemma vor uns, als mit Müllner die Oper, selbst die beste, als Absurdität, als Ausartung, Verderbniss des Dramatischen zu verwerfen, und dann ist Mozart nichts besser als Auber und Bellini, ja gar Morlacch, oder sie als das höchste Drama zu betrachten. — Aber, sind wir namentlich in Deutschland überzeugt, dass eben die glänzendste Epoche für unsre Poesie und besonders für das redende Drama erst noch kommen müsse, namentlich in so fern es ein deutsches wäre; — lässt sich überall die Sehnsucht und Ahnung eines deutschen Dichtermessias im Volke erkennen — so ist damit zugleich auch gegeben, dass die höchste Blüthe der dramatischen deutschen Musik uns ebenfalls noch bevorstehe. Halten wir dies historische fest, so kommen wir auf den Punkt, wohin ich wollte, dass nämlich Alles, was für das redende Drama gewonnen wird, durchaus der Oper zu Gute komme, dass ein Stillstand oder Rückschritt in jenem auch nur einen in dieser zur Folge habe, und dass, was die Hauptsache, beide sich innig vereinen und durchdringen und sich gegenseitig unterstützen müssen, um das Höchste hervorzubringen — da dies bis jetzt in Deutschland zumal noch gar nicht geschehen ist, so kann um so weniger von einem Kulminationspunkt der dramatischen Musik und einem daraus hergeleiteten Rückschritt die Rede sein. Und giebt uns die allerneueste Zeit in einem Nachbarlande nicht dafür den allerschlagendsten Beleg! Sind die offenbaren, auffalligen Fortschritte der dramatischen Musik in Frankreich nicht zugleich mit der Abstreifung der engherzigen Regeln ihrer Dramatik überhaupt und der Erzeugung natürlicher lebendiger, welthistorischer Dramen! Bleiben die alten steifen Opere Serie nicht bei dem steifen Theaterpomp Voltaire'scher Unnatur! Sind die neuen Opern nicht darum so erfreulich, weil die Dichter, welche ihre besten Lust- und Schauspiele liefern, wie Scribe, auch zugleich die Operntexte schreiben! Haben wir nun seit Mozart keine Fortschritte gemacht, sondern sind mit ihm auf halbem Wege stehen geblieben, so liegt es eben und rein nur darin, dass weder von Seiten der Dichter noch von Seiten des Publikums noch der Kritik diese Wahrheiten gefühlt, und diese drei Partheien sich einander nicht in die Hände gearbeitet haben. — dass das redende Drama sich statt mit der Oper zu verbinden, sich ihr schroff gegenüber stellte, und dadurch, dass es dieselbe sich überliess, sich selbst geschadet hat. Denn es suchte die Absurditäten in den Texten nicht zu verdrängen und die Oper dramatischer zu machen, wodurch es denn diese grosse, mächtigwirkende Gelegenheit vorübergehen liess, den Geschmack des Publikums, der einmal dem in der Oper mächtiger wirkenden Sinnenreiz erliegt, für das Dramatische im Allgemeinen höher zu steigern. Die Dichter verliessen stolz die Oper, und diese, an deren Wirkung nothwendig immer höhere Ansprüche gemacht wurden, die immer höhern Reiz geben sollte, musste sich mit Dekorationen, Knalleffekten, statt mit ergreifenden,

mannigfaltigen ergötzenden dramatischen Scenen und Neuheiten rekrutiren. Die dramatische Musik, sich selbst überlassen, suchte sich selbst durch ihre, ohne Hülfe der Poesie beschränkten Mittel zu überbieten, und so die Ausartung, Uebertreibung selbst in ihr: denn sie musste immer dasselbe Thema anders zu geben suchen, statt neue Aufgaben zu bekommen, und so lag nahe das Rossinische Extrem, das einmal lustig und in 6/8 Takt zu geben, was viele vorher, der Natur der Sache angemessen, schmelzend, gehalten u. dgl. dargestellt hatten, was nun vollends alles verwirrte. So erscheint hier ganz besonders die Wechselwirkung der Oper und des Drama's im eigentlichen Sinne. Sie artete aus, weil jenes sich ihrer nicht annahm; und dieses sank wegen der, von ihm verschuldeten Absurdität der Oper. — Und doch war für das Allgemeine in der Musik diese Verkehrtheit nicht ohne Nutzen; und, wenn wir mit Recht sagen können, die Oper sei nicht fortgeschritten, so würden wir uns versündigen, wollten wir dies eben von der Musik im Allgemeinen sagen; von der Virtuosenfertigkeit wie von der höhern Ausbildung der Orchester-, Instrumental- und Gesangsmusik im Lied, die auf sich selbst zurückgewiesen, extensiv durch sich allein wirken und sich ausbilden musste. Was der von der Oper so schnöde zurückgewiesene Beethoven allein schon durch seine Instrumentalkompositionen erschloss, drückt schon die Wagschale gegen jene gepriesene Zeit mit mächtigem Gewicht. — Aber darum eben, — was könnte, sollte, müsste die dramatische Musik, mit um so viel reichern Mitteln jetzt dastehend, — auf den richtigen Weg geführt, von den besten Geistern unterstützt, — für Schöpfungen im Gebiet des Drama's nicht zu Tage fördern — und was bringt sie täglich! Muss bei diesem Vergleiche nicht endlich mit schärferem Wort als bisher die Kritik sich der guten Sache annehmen — kann sie, von einem solchen Standpunkte ausgehend und solche Hoffnungen vereitelt sehend, zu scharf den Beginn eines schönern vereintern Strebens nur immer mehr hinausschieben und immer schwerer machen?! — Dies die Antwort jener lauen Kritik, die ein Temporisiren, ein Abwarten, was endlich von selbst herauskommen soll, — ein Anerkennen und Aufsuchen des einzelnen Gelungenen und Bessern unter dem Unsinn und der Fadheit zur Aufgabe und Pflicht jedes Kritikers an einem unbekannten Orte neulich noch machen wollte. Diese Kritik hat gar viel zur fortschreitenden Verschlechterung beigetragen, indem sie stillschweigend zu billigen schien, dem Publikum nach dem Mund redete, und Komponisten wie Zuhörer in ihrer Verkehrtheit bestärkte, statt Hand mit anzulegen. Ja, eben von jenem höhern Standpunkte, der das Ganze im Auge hat, ausgehend würde ich es im Gegentheil für Pflicht halten, einem Komponisten, der sich durch das Ganze seiner Leistung an der wahren Kunst versündigt, das einzeln Gelungne nicht zum Verdienst anzurechnen. Und was ist auch am Ende nach solchen Vorarbeiten, bei solcher Kultur aller Mittel, ein einzelner glücklich dramatischer Zug, einige schöne Melodien und eine gute Instrumentirung für ein Verdienst! Man legt in solchem Falle das einzeln Neue, was uns bereichert, ad acta und schreibt es der ganzen Kunst für die Zukunft zu gut. Eine Zeitschrift, die für den Moment wirken soll, hat andre Aufgaben, als der Historiker, der eine vergangne Epoche überschaut. — Bei ihr wird summum jus für den Einzelnen oft summa injuria für das Ganze.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w. *)

I.

Unter die nicht ganz uninteressanten Skizzen-Studien eines Schauspieldirektors gehören unstreitig die Repertoire vieler (wo möglich alter) deutschen Bühnen, so weit dieselben zurückdatiren, im Vergleich zu den Katalogen der Theaterbibliotheken und den zahllosen Buch- und Musikhändler-Verzeichnissen der zahlreichen deutschen Residenzen und Hauptstädte.

*) Diese Aphorismen waren ursprünglich für die seitdem untergegangne Zeitschrift „Aurora" bestimmt, und sind darin (No. 13., 14., 15., 16., 17.) nur Stückweise enthalten. A. v. V.

Diese Vergleichung bietet das Resultat, dass in Deutschland fast zu allen Zeiten ein bedeutender Kompositions-Enthusiasmus herrschte, zugleich aber, dass bis auf den heutigen Tag, nirgends so sehr wie in Deutschland — Theorie und Zeitgeschmack, Schulansicht und Theater, Tonsetzer und Publikum in fortwährendem Kampf begriffen gegenseitig sich befeindeten, kränkten, schadeten. Die Zahl der in Deutschland komponirten, aber nie auf irgend einer Bühne zum Vorschein gekommenen Opern und Singspiele — umfasst ein bedeutendes Register.

Ja, obgleich die Lande deutscher Zunge unbezweifelt mehr Theater ernähren, als irgend ein andres Land in Europa; obschon bis zu den niedrigsten Ständen herab die Musik zum Allgemeinsten Vergnügen in höherm Grade als irgendwo geworden, und nirgends das Studium derselben so viele Meister bietet und so viele Jünger findet; wenn gleich in allen Gattungen musikalischer Poesie unbestreitbar Deutschland die eigentlichen Matadore, die unverrückbaren Pfeiler der Kunst, des Wissens und des Studiums erzeugte (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) und heut zu Tage noch jede Stadt und jedes Städtchen ihr eignes Gluckchen oder Mozartchen hegt und hätschelt, so ist dennoch die Zahl der eigentlich ins Leben getretenen deutschen Opern unverhältnissmässig kleiner als in Frankreich oder in Italien; und von diesen wenigen wieder eine nicht geringe Zahl an einzelnen Orten bekannt geworden, oder gleich Streifvögeln momentan am Theaterhorizont vorüberzogen; davon nicht zu reden, dass eine namhafte Zahl der von deutschen Meistern vorhandenen Opern nicht für die deutsche, sondern für die französische und italienische Bühne geschrieben und berechnet sind, und daher auch mehr oder minder einen gewissen Anstrich der Konvenienzen dieser Länder und ihrer Zeit annahmen, der oft in der Heimath des Autors ihnen Eintrag thun muss.

Nomenklaturen machen gewöhnlich ein traurig ödes Gesicht in die Welt hinein, und wandeln den dornenreichen aber kurzen Pfad von einem Ohr zum andern. Aber hier scheint mir mit einem Namenverzeichniss der Autoren und Angabe der Werke der Vorzüglichern, nicht nur eine meines Entsinnens noch nicht vorhandene Uebersicht in nuce gegeben zu werden, sondern auch obige Sätze zu klarer Ansicht sich darzustellen. Alle hier zu nennen, welche jemals deutsche Opern, Singspiele u. s. w. komponirten — bilde ich mir nicht ein, aber einen wichtigen vergessen zu haben, zweifle ich.

Also: deutsche Opernkomponisten waren oder sind noch: Aghte, Agricola, Albrecht, Amon, André, Apel, Appell, Arnold, Aspelmayer. Was lebt noch von sämmtlichen Herren in A auf dem Repertoir deutscher Bühnen! Die rege Erinnerung ihrer Namen! — J. Ch. Bach, J. S. Bach (wie herrlich überall — ausser der Oper!) Barta, Baumgärtner, v. Baumgarten, v. Beecke, 2 Benda, L. Berger, Bergt, Berner, Beckmann, v. Beethoven, Bichler, Bierey, C. Blum, Blumröder, Bock, v. Böcklin, Böhm, J. Brandl, Braun, Breitenstein, Brixe, Bückel, Burgmiller, v. Buri, v. Busch, Cannabich, Chelleri, (eigentlich Keller) Cyliax, Danzi, Demler, Dietter, v. Ditterdorf, Dorn, Drechsler, Dussek. Welche Früchte bringt das B! Bierey'a Rosette; eine der Kronjuwelen deutscher Kunst, den unvergänglichen Fidelio, dessen Zauber nun auch Paris magisch berührte; den Kapellmeister von Venedig. Einige Vaudeville- und Melodramen-Arrangements entstiegen dem C und tönen wie Unkenrufe aus dem Moor. — Ditterdorf bereichert das D mit einigen noch unübertroffenen musikalischen Possen, welchen der Ehrenname klassischer Werke schwerlich versagt werden kann, wenn tüchtige Künstler sie reproduciren („Doktor und Apotheker," „Hyronimus Kniker," das „rothe Käppchen"). Danzi's edles Romanzo ersoff in einem See schlapper Sentimentalität; Dorn begann mit einem hoffnungerregenden Werk (die „Bettlerin von Holtey"); Drechsler strebte der wiener Posse mehr Konsistenz und Objektivität einzuhauchen, und wird mit ihr untergehen. Dietter's u. Chelleri's zahlreiche Werke sind längst verklungen! —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen,

in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 8. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 7. August 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben ist erschienen:

Charte constitutionnelle de la France

du 4. Juin 1814.

Lois sur les élections du 5 Février 1817 et du 29. Juin 1819.

Lois sur les délits de la presse du 17. Mai 1819 du 26. Mai 1819. et du 25. Mars 1822.

Loi relative aux Journaux du 19. Juin 1819.

Ordonnances du Roi ou 25. Juillet 1830.

Velinpapier eleg. geh. Preis 8ggr.

Berlin, den 6. August 1830.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schakspear's dramatische Werke

übersetzt von

Philipp Kaufmann.

1r Band (König Lear und Macbeth enthaltend.)

Subscriptionspreis auf Engl. Druckpapier 25 Sgr., auf Velinpapier 1½ Thlr.

Obgleich einer früheren Ankündigung zufolge dieser billige Subscriptionspreis mit dem Erscheinen dieses Bandes aufhören und der um ein Drittel höhere Ladenpreis nunmehr eintreten sollte, so will man dennoch aus Rücksicht für die entfernten Gegenden, in welchen jene Ankündigung zu spät erst bekannt geworden, den ersten Subscriptionspreis bis zur Michaelis-Messe d. J., wo der zweite Band ausgegeben wird, fortbestehen lassen, in der Hoffnung, daß noch recht viele Verehrer des großen Dichters diese Frist zur Anschaffung desselben benutzen werden.

Der Hauptzweck des gegenwärtigen Unternehmens geht dahin, die frühere Schlegel'sche Uebersetzung in 9 Octavbänden zu ergänzen, und deshalb sollen auch nur diejenigen Stücke geliefert werden, welche sich in derselben nicht vorfinden. Aus diesem Grunde haben wir auch das Format jener Ausgabe beibehalten, nur in Hinsicht auf Papier und Druck eine den jetzigen Anforderungen an typographische Ausstattung mehr entsprechende Einrichtung getroffen. Und so schmeicheln wir uns, daß diese Fortsetzung in jeder Hinsicht neben der trefflichen Arbeit von A. W. Schlegel einen ehrenvollen Platz einnehmen werde.

*** Der zweite Theil wird Othello und Cymbeline enthalten.

Berlin, im Juli 1830.

Nicolaische Buchhandlung in Berlin, Stettin und Elbing.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben: (Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung).

Leben, Charakter und Kunst

des Ritters Nicolo Paganini.

Eine Skizze vom Professor Dr. F. C. J. Schütz. Mit Paganinis Portrait. gr. 8. Geh. ½ Rthlr.

Der als vielseitiger Kunstkritiker dazu berufene Hr. Verf. folgt dem leuchtenden Kunst-Meteor mit äußerstem Interesse durch seine Ausbildung, Methode, Kunstansicht, durch seine früheren und späteren Lebensschicksale und auf seinen triumphähnlichen Zügen durch Italien und Deutschland und gewährt in einer Zusammenstellung des vielfach Zerstreuten den zahllosen Verehrern des Gefeierten die anziehendste Unterhaltung, bei der auch das Auge im Anschauen eines treffend ähnlichen Portraits nicht leer ausgeht.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versendet worden:

Praktische

Zeichnungen von Meubles

im neusten und geläutertsten Geschmack mit beigefügtem Massstab für Architekten, Tischler, Vergolder, mit besonderer Rücksicht auf leichte Ausführbarkeit.

Erstes Zimmer (Vollständiges Ameublement) Erfunden und gezeichnet von Friedrich Wilhelm Merker, Architekt und Lehrer an der Sonntags-Schule, Mitglied der polytechnischen Gesellschaft zu Leipzig. Mit 6 Kupfertafeln in gr. 4to. Preis 8 Gr.

Dr. John Harrisen Curtis letztes Werk:

Die Taubstummheit und ihre Heilung;

begleitet von anatomischen, physiologischen, pathologischen rc., das Ohr betreffenden Betrachtungen. Aus dem Englischen von Dr. Wiese 8. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Auseinandersetzung der neuen Lehre über die Syphilis

von Dr. Alex. Dubled. Eine gekrönte Preisschrift, aus dem Franz. übersetzt. 8. Preis 9 Gr.

Magazin der neuesten Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen

für Fabrikanten, Manufakturisten, Künstler, Handwerker

und Oekonomen, nebst Abbildungen und Beschreibungen der nützlichsten Maschienen, Geräthschaften, Werkzeuge ꝛc., herausgegeben von Dr. Johann Heinrich Moritz Poppe, Georg Weelbrecht und Dr. Friedrich Gottheil Baumgärtner. Neue Folge. Vierten Bandes drittes Heft. Mit Kupfern. Preis 16 Gr.

Inhalt.

Verbesserte Erwärmung und Lüftung der Kirchen, Gewächshäuser und anderer Gebäude. Verbesserung des Blechdruckes. Neue Maschine zur bequemeren Verfertigung von Stiefeln, Schuhen, Sattlen, Geschirren ꝛc., Ueber die Naturalisation der Tibetziege. Verbesserte Alaun-Verreitung. — Verbesserte Art Zucker-Auflösungen und andere flüssigkeiten zu kochen und zu verdünsten. Verbesserte Oefen zur Verkalkung und Sublimirung; Neue Vorrichtung Wagen- und Reitpferde aufzuhalten, wenn sie durchgehen. Apparat zur Verdünstung von Syrop. — Eine neue Methode Hüte, Kappen, Mützen, Mäntel, Röcke, Bettkleider und andere Kleidungsstücke von Kork herzustellen; Verbesserte Art des Bleichens, Verbesserungen in der Form und Bauart der Windmühlen und ihrer Flügel ꝛc.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Zu der diesjährigen Ostermesse sind bei uns erschienen:

Sanguins, Joh., Fr., praktische französische Grammatik. Erster Kursus. Siebenzehnte verbesserte Auflage. Coburg und Leipzig 1830. gr. 8. (31 Bogen) 16 ggr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Fénélon, les Aventures de Télémaque fils d'Ulysse. Nouvelle edition. 1830. 8. (28½ Bogen) 14 ggr. oder 1 Fl. 3 Xr.

Während auch bei dieser siebenzehnten Auflage der allgemein geschätzten Sanguin'schen Grammatik keine Mühe gespart worden ist, durch die sorgfältigste Revision und Nachbesserung ihren alten guten Ruf zu erhalten, und ihre längst bewährte Brauchbarkeit sogar noch zu erhöhen, ist der correcte Druck auf gutem weißen Papier, so wie der äußerst billige Preis, sich gleich geblieben.

Ganz besonders können wir dies von den in dieser neuen Auflage zum ersten Male erscheinenden Aventures de Télémaque versichern. Der Druck des von uns schon früher angekündigten Werkes:

Handwörterbuch der griechischen und römischen Mythologie von Dr. Eduard Jacobi. gr. 8. (36 Bogen). Subscriptionspreis 1 Thlr. 6 gr. wird im Monat August dieses Jahres vollendet werden. (Nach dem Erscheinen tritt der erhöhte Ladenpreis ein).

In unserm Verlag erscheint auch die Zeitschrift Momus und Komus, deren Zweck Unterhaltung und Belehrung ist, und die sich vorzüglich durch freimüthige Kritik und Satire auszeichnet. Probeblätter sind in allen Buchhandlungen zu haben. Der Preis des Jahrganges ist 2 Thaler Preuß. Courant.

Coburg und Leipzig 1830.

Sinner'sche Buchhandlung.

REPERTOIRE
DU
THÉATRE FRANÇAIS A BERLIN
PAR
MM. SCRIBE, MELESVILLE, DELAVIGNE,
THÉAULON, RAMOND, VARNER, ROCHEFORT, DEVILLENEUVE, DESVERGERS, LOCLERCQ, CHABOT, DE COURCY, VILLENEUVE, ST. HILAIRE, MARÈRE, CARMOUCHE, WAFIN, MEDVILLE, LEMOINE, DUPIN, DARTOIS, BRAZIER, BAYARD, DUPORT, etc. etc.

GRAND IN 8.

CHAQUE PIÈCE SE VEND SÉPARÉMENT.

En Vente:

1. Mes derniers vingt sols. 4gr.
2.* Malvina, ou: un Mariage d'inclination. 8gr.
3.* L'Ambassadeur. 6gr.
4.* Les Moralistes. 6gr.
5. Un dernier Jour de Fortune. 8gr.
6. Les Cuisiniers diplomates. 8gr.
7.* Mr. Jovial, ou: l'Humoriste chansonnier. 6gr.
8. Le Mariage de raison. 8gr.
9.* Le Paysan perverti. 10gr.
10. Les premieres amours. 6gr.
11.* Theobald, ou: le Retour de Russie. 6gr.
12.* Madame de St.-Agnès. 6gr.
13. Yelva, ou: l'orpheline Russe. 8gr.
14.* La jeune Marraine. 6gr.
15.* Simple Histoire. 6gr.
16. Leonide, ou: la Vieille du Sureme. 8gr.
17.* La Somnambule. 6gr.
18.* Le Diplomate. 6gr.
19.* La Quarantaine. 12gr.
20. Le Cousin Frederic 12gr.
21.* La Lune de Miel. 8gr.
22.* La Demoiselle à marier. 6gr.
23.* L'Heritiere. 6gr.
24. Le jeune Mari. 8gr.
25. Le vieux General. 6gr.
26.* Le vieux Mari. 8gr.
27.* La Maitresse. 6gr.
28. La Mansarde des Artistes. 6gr.
29.* La Reine d'une Femme. 6gr.
30. Les Perroquets de la mère Philippe. 6 gr.
31. Tony, ou: les canards. 6gr.
32.* Le Comédient. 4gr.
33. Angelier, ou la champenoise. 6gr.
34. La Mere au bal et la Fille à la maison. 6gr.
35.* Marie Miguet. 8gr.
36. Avant, Pendant et Après. 8gr.
37.* L'ecole des Vieillards. 8gr.
38. Le nouveau Pourceaugnac. 6gr.
39. La Suite d'un bal masqué. 6gr.
40. Un Moment d'imprudence. 6gr.
41. Le Precepteur dans l'embarras. 6 gr.
42.* Valerie. 6gr.
43.* La seconde année. 6gr.
44. Louise, ou: la Reparation. 6gr.
45. La Mere rivale. 6gr.
46. Le Matin et le soir. 6gr.
47. Le Roman d'une heure. 4gr.
48. La Semaine des amours. 6gr.
49.* La Manie des places. 6gr.
50.* Le Menteur veridique. 4gr.
51.* L'artiste. 6gr.
52.* Michel et Christine. 6gr.
53. Les trois Quartiers. 10gr.
54. Le Concert. 4gr.
55.* La Chatte metamorphosée en femme. 4gr.
56. Gerard, ou: l'homme entillan. p. V. Hugo. 8gr.
57. La Reine de seize ans. 6gr.
58. Lactrice en voyage. 6gr.
59. Ninetta. 6gr.
60.* Philippe. 6gr.

Les pièces marquées d'un * sont de M. Scribe.

Ce Répertoire offre une série exquise de bons ouvrages, dont la plus grande partie est écrite par M. Scribe; L'éditeur n'a fait entrer dans ce Répertoire que les pièces qui ont eu une grande vogue et que l'on joue toujours à Paris et à Berlin; il est certain de répondre aux désirs du public, en se lui offrant que celles qu'il a constamment applaudies et honorées de ses suffrages. C'est donc le jugement seul du public, qui a présidé à cette belle collection, qui sera à la lecture autant de succès qu'à la scene. L'éditeur a fait tirer quinze exemplaires sur grand papier velin, qu'il offre aux amateurs. Berlin, 1830.

Chez A. M. Schlesinger et chez tous les libraires de l'Allemagne.

Bei Carl Friederich in Frankfurt a. M. ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Cromwell. Drama von Victor-Hugo. Uebersetzt von J. G. Werner. Frankfurt a. M. 1830. 8. (31 Bogen) 1 Thlr. 18 ggr.

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben.

Unterhaltungs-Bilder. Eine Sammlung Erzählungen von Fridrich von Sydow. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Eunomia oder der Spiegel des Herzens. Eine Sammlung moralischer Schauspiele zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend; von Isidore Grénau, Verfasserin der Grafen von Nordheim, der Opferblumen, Kunigunde u. s. w. Fleg. geb. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Recensent giebt in dem lit. krit. Beiblatte der Hebe Nr. 3. Febr. 1830 über die „Opferblume" derselben Verfasserin, das schöne Zeugniß: „daß der Styl der talentvollen Verfasserin ganz besonders rühmliche Auszeichnung verdient."

Neustadt an der Orla, im Juli 1830.

J. K. G. Wagner.

Militairische Schriften.

welche so eben in der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin erschienen sind.

Blesson, L., Befestigungskunst für alle Waffen. 2ter Theil, enthält: die sogenannte grosse Befestigungskunst. 8. mit 6 Kupfert. 1830. 3 thl. 15 sgr.

(wird binnen kurzem ausgegeben.)

— — Geschichte der grossen Befestigungskunst. Eine Skizze. Mit einer Kupfert. 8. geh. 1830. 25 sgr.

Der Verfasser hat sich durch eine vieljährige Praxis überzeugt, daß eine Kunst nur auf historischem Wege, mit Nutzen für die Praxis zugänglich werden kann, indem sie der Schüler gerade so in sich entstehen sieht, wie sie im Leben der Menschheit selbst entstanden ist. Er verfolgt sie daher hier als ein organisches Ganze, und schildert das Leben der Kunst, die er durch alle Welttheile und bei allen Völkern verfolgt, ohne jedoch in die Details einzugehen, welche den Total-Eindruck stören könnten. Es reihet sich somit dies Werk unmittelbar an jedes Lehrbuch an, es möge dieses von jedem beliebigen Grundsatze ausgehen und in jeder beliebigen Eintheilung bearbeitet sein. Der Lehrer wird durch diese Einleitung den Vortheil haben, daß seine Schüler ihm leichter folgen und für das Selbstschaffen, nach richtigen Principien vorbereitet sind; beim Selbststudio dagegen wird sich die Lehre weit klarer entwickeln, und jedem falschen Urtheile vorgebeugt sein.

Ueber die Veränderungen in der Kriegskunst seit 1700 bis 1815; Folgerungen hieraus auf das Festungs-System; von dem Marquis von Chambray. Aus d. Französischen übersetzt von einem Officier der Berliner Garnison. 8. eleg. geb. 1830. 20 sgr.

Binnen Kurzem erscheint:

Demini. Analytisches Gemälde der vornehmsten Combinationen des Krieges. Aus d. Franz. (der 2ten Ausgabe Petersburg 1830) übers. und mit Anmerk. versehen von einem Kgl. Staabsofficier. in 8vo.

Neue Musikalien,

in allen Musikhandlungen zu haben, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34.

Bei J. F. Hartknoch in Leipzig ist so eben neu erschienen:

Sammlung zwei-, drei-, und vierstimmiger Lieder zum Gebrauch beim Gesangunterricht in Schulen.

Zunächst für die Schulen in Franckens Stiftungen herausgegeben von Carl Abela, Cantor und Gesanglehrer zu Halle. 1tes Heft. quer 4. brochirt. Preis: 14 gr. oder 1 fl. 3 Xr. Rhein.

In der Buch- und Musikhandlung von F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen:

Hesse, 3 Amusements. à 4 ℳ. 12½ sgr.

— prem. Quat. p. 2 Viol. Alto et Vlle. Oe 23. 1 thl.

— leichte Orgelvorspiele. Op 24. No. 11 der Orgelsachen. 20 sgr.

Holland. 1r Rondino p. Pfte. sur des Thèmes favoris de l'Opéra le Siege de Corinthe. 10 sgr.

Neue Musikalien,

welche bei Carl Gustav Forster in Breslau erschienen sind.

Auber. D. F. E. Ouverture aus der Oper „die „Stumme von Portici" für 2 Violinen Viola und Violoncell eingerichtet. . 10 ggr.

— — Dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell. . . . . 16 ggr.

— — Dieselbe für Pianoforte auf 4 Hände. 1 tggr.

Boechtholunderbourg. Marsche favorite du General Comte de Diebitschk Sabalkansky. pour Pianoforte. . . . 4 ggr.

Derselbe auf 4 Hände . . 8 ggr.

— — Rondeau burlesque du Baron de Queluz pour Pianoforte. . . . 8 ggr.

Breslauer Lieblings Tänze, auf allen Börsen und andern Gesellschafts-Ballen aufgeführt, für das Pianof. eingerichtet. . . 10 ggr.
Dieselben, für eine Violine einger. 6 ggr.

Fuhrmann, Contretanz. nach Melodien aus der Oper „die Stumme von Portici für Pft. 6 ggr.

Geede, E. 6 Danses p. Pianoft. oe 4. 6 ggr.

Gernlein, H., „der süsse Herr" mit Pianoft. oder Guitarre Begleitung. . 3 ggr.

— — Dahin! Lied mit Guit. Begleitung. 3 ggr.

— — Beliebtes Schweizer-Liedchen mit Guitarre Begleitung. . . . . 2 ggr.

— — Ländliche Liebe. 3 heitre Lieder mit Begleitung des Pft. oder der Guit. 6 ggr.

— — Ständchen, mit Pft. und Guit. Begl. 2 ggr.

— — Italienische favorit-Canzonetten mit Pft. etc. und Guitarre Begleitung.
1s Heft. No. 1 und 2 von Sandrini 6 ggr.
2s — No. 3 und 4 von Crescentini 6 ggr.

Hesse, A. Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere solche die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. 2 Bändchen, jedes . . . . . 16 ggr.

— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal . . . . . 10 ggr.

— — Leichtes Praludium für die Orgel. 4 ggr.

— — Choral „wie herrlich strahlt der Morgenstern". für die Orgel bearbeitet. . 6 ggr.

— — Praludium für die Orgel. . 6 ggr.

— — Erste grosse Sinfonie für Orchester. 2 thlr. 10 ggr.

— — Fantasie für die Orgel. . . 8 ggr.

— — Rondeau mignon p. Pft. à 4 mains. 12 ggr.

— — Sehnsucht nach dem Grabe. mit Pianoft. Begleitung. . . . . 2 ggr.

— — Ein Walzer für Pianoforte. . 2 ggr.

Köhler, E. Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp. für das Pianoft. auf 4 Hände. . . . . 14 ggr.

— — Fantaisie en forme d'un Potpourri d'apres des Melodies de l'opera „la Muette de Portici." à 4 Mains. . . . 14 ggr.

— — Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium „der Tod Jesu" von Graun, bestehend in 2 Praludien für die Orgel bearbeitet. 6 ggr.

Michaelis, T. A., der kleine Violinspieler, eine Sammlung beliebter und gefälliger Stücke für Anfanger. 1s Heft. . . 6 ggr.

— — Der Lehrer und sein Schuler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen. op. 16. 1s Heft. . . 8 ggr.

— — Polonaise für das Pianoforte. . 6 ggr.

Panofka, H. Variations brill. pour Violon principal avec accomp. d'Orchestre. 20 ggr.

— — dito dito de Pianoforte. 8 ggr.

Reissiger, C. G. Rondeau brillant. p. Pianoforte. oe 59. . . . . 10 ggr.

So eben ist bei uns erschienen:

Le Joujou

Variations faciles, brillantes et doigtées à l'usage des jeunes Elèves
sur l'air: „O Du lieber Augustin"
arrangées pour le Pianoforte à 4 mains
composées par

Henry Herz. Preis 12 ggr.

Diese Variationen fanden in den meisten Pariser musikalischen Lehr-Instituten so grossen Beifall, dass sie in dieselben zum Unterricht eingeführt wurden.

Contretaenze

nach den beliebtesten Melodien aus der Oper:
Fra Diavolo oder *das Gasthaus zu Terracina* von Auber
componirt und mit neuen auf den letzten Hof-Ballen getanzten Touren versehen, f. d. Pfte. arr.
von **Fr. Weller.**
Preis 8 ggr.

Grosses Potpourri

aus den beliebtesten Melodien der Oper:
Fra Diavolo von Auber
componirt und für das Pianoforte arrangirt
von **C. F. Ebers.** Preis 16 ggr.

Adagio et Variations
sur un thème de C. M. de Weber
pour la Flûte
avec Accompagnement de Pianoforte composés et dédiés à son ami Kaestner
par
Op. 3. **L. G. Belcke.** Preis 16 ggr.

Der Schweizerbub

Variationen in allen Concerten gesungen
von Fräulein Henriette Sontag
für Gesang und Guitarre arrangirt
von H. Gernlein
componirt von
J. P. Pixis. Preis 8 ggr.
Derselbe für Gesang und Pianoforte. 10 ggr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 14. August — № 33. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

So wie der Gesang einer der wichtigsten, wo nicht der wichtigste Theil der Musik ist, so hat die Sprache, in der er ausgeführt wird, wieder einen sehr bedeutenden Einfluss auf denselben. Seine Töne müssen sich ihren Lauten anschliessen, und nur aus der innigen Vereinigung beider entsteht der rechte und volle Kunstgenuss. Nie werden sich harte und rauhe Laute einer weichen Melodie völlig anschmiegen, und die weichsten und sanftesten Laute werden nie das Kräftige erreichen, was ein erhabner Gesang bezweckt. Daher hat man immer Eine Sprache für den Gesang den andern vorgezogen. Die Meisten gaben in dieser Hinsicht der italienischen den Vorzug, welche sich in der That durch Vermeidung aller Härten, durch leichten Wechsel der Vokale und Konsonanten, durch häufigen Gebrauch der vollen Vokale vor andern auszeichnet. Die deutsche wurde lange Zeit nur wegen ihrer Härte und Untauglichkeit zum Gesange gescholten; erst in der letzten Zeit, seitdem grosse Dichter ihren Wohlklang in hinreichenden Beispielen gezeigt hatten, wurde sie mehr hervorgezogen und fand einige eifrige Vertheidiger; doch ist die entgegengesetzte Meinung noch immer vorherrschend, und der allgemeine Sinn giebt der italienischen noch den unbestrittenen Vorrang.

Es beruht aber dieser Streit auf der Frage: was man für Wohllaut zu halten habe? Wenn es nur jener weiche, einschmeichelnde Ton ist, der das Ohr angenehm erregt, so würde allerdings die italienische hierin den Gipfel erreicht haben; denn sie ist es, die alles Unangenehme vermeidet, die alle Härten zu mildern gewusst hat. Allein wenn der Gesang nicht bloss die weichen Empfindungen, sondern überhaupt alle Empfindungen des menschlichen Wesens, nach allen Richtungen und Graden zu schildern hat, so wird es hiezu einer Sprache bedürfen, die sich allen diesen Stufen anpasst, und die am rechten Orte der Kraft gewachsen, aber auch der Milde fähig ist. Ob nun unsre Sprache eine solche sei, dazu müssen wir die Elemente ihrer Bildung und deren Zusammenstellung untersuchen.

Eine solche Untersuchung wird auch dem Musiker wichtig sein; denn je mehr er dabei lernt, den Gang der Empfindung in den einzelnen Lauten der Worte zu erforschen, um so treuer wird er mit seinen Tönen dieselbe begleiten, und beide in einander zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

Es beruht aber diese Untersuchung auf der Ueberzeugung, dass die Urvölker ihre Sprache nicht nach einem blossen Zufalle gebildet, dass sie die Gegenstände nicht willkührlich mit den, ihnen einfallenden, Lauten bezeichneten, sondern dass sie auch hierin der Natur folgten, und nachdem sie tiefer oder minder tief fühlten, die Gegenstände mit den Lauten bezeichneten, die den Eindruck, welchen sie von ihnen erhielten, am passendsten wiedergaben. An einigen Wörtern ist dies von Niemandem bezweifelt; ein Jeder erkennt, dass Donner und Blitz, Rauschen und Brausen nach dem äussern Eindrucke gebildet sind. Dasselbe aber muss sich naturgemäss auf alle oder die meisten Wörter ausdehnen lassen; es ist schwerer zu denken, dass jene ältesten

Menschen, bei denen das Gefühl der Natur und ihrer Beziehungen zu derselben noch so rege war, es nicht auch so viel als möglich in ihrer Sprache hätten darstellen sollen.

Es bietet aber ein jeder Gegenstand wieder verschiedne Seiten des Eindrucks dar; so ist es natürlich, dass ein jedes Volk eine dieser Seiten auffasste und darstellte; und so bildete ein jedes besondre Wörter für denselben Gegenstand. Diese Untersuchung in ihrem ganzen Umfange auszuführen, ist demnach auch wichtig für die Kenntniss des Karakters der Völker. Sie zeigt uns, welches Volk den Gegenstand tiefer aufgefasst, und welches einseitiger und oberflächlicher, wie das Eine sich mehr mit seinem Gefühl der Natur angeschmiegt, das andre mehr von vorwaltenden Neigungen habe beherrschen lassen.

Es kann aber dabei im Allgemeinen nur auf die Stamm- oder Wurzelwörter Rücksicht genommen werden; denn die Ableitungssylben stellen meist Abstraktionen oder allgemeine Begriffe dar, und ihre Laute können daher nicht immer im nothwendigen Zusammenhang mit dem Grundbegriffe des Wortes stehen, deswegen thun auch die Sprachen wohl, welche, wie die unsre, den Ableitungssylben so wenig Gewicht als möglich beilegen.

Allerdings werden wir bei fremden Sprachen einer besondern Vorsicht bedürfen. Wir sind gewohnt, in der unsern zu denken und zu empfinden, und so gut wir auch eine fremde, besonders ausgestorbne verstehen mögen, so können wir uns doch nie völlig in die Empfindungsweise des Volks versetzen, von welchem dieselbe ausgegangen ist. Es kann dies nur annäherungsweise geschehen, und wir dürfen uns nur so weit ein Urtheil gestatten, als wir uns bewusst sind, die Auffassungsweise des fremden Volkes in uns aufgenommen und gleichsam wieder erzeugt zu haben. Wenn aber die allgemeinen Prinzipien über die Natur der einzelnen Laute und ihre Bestimmung für alle Sprachen anwendbar sind, so werden diese einen sichern Leitfaden auch in der Beurtheilung fremder Sprachen gewähren.

Wir wollen demnach mit dem Untersuchen der einfachen Laute unser Vorhaben beginnen, und dann zeigen, auf welche Weise, und nach welchen Gesetzen sich dieselben zu Wörtern zusammensetzen.

Die Seele strebt ihre Empfindungen in Tönen auszudrücken, der reine Ausdruck dieser Empfindungen sind die Vokale; in ihrer 5 fachen Theilung und in ihrer Zusammensetzung stellen sie die verschiedenen Stimmungen der Seele dar, Sie werden unmittelbar in der Brust und Kehle gebildet; Beim Ausgange dient ihnen die Wölbung des Mundes zum Resonanzboden, der sich durch die verschiednen Oeffnungen desselben verändert.

Aber diese Töne erfahren wie alle Bestrebungen der Seele, in der Aussenwelt mancherlei Hemmungen und werden dadurch modifizirt. Diese Hemmung und Modifikation liegt in den Konsonanten. Der reine Hauch ist der freie Ausgang des Tones nach Aussen, jeder Vokal ist schon von selbst mit einem solchen leichten Hauche begleitet, daher ihn die Griechen mit einem spiritus lenis bezeichneten, der stärkere Hauch, das heftigre Streben nach Aussen, aber noch ungehindert, ist das H. Das S ist derselbe Hauch, aber gehemmter, und durch enge Zwischenräume sich durchdrängend, daher heftiger. Aber die Bewegung geht nicht immer frei nach Aussen, sondern oft über stete Hindernisse fort; ich nenne dies die gebrochne Bewegung, sie wird durch die vier Buchstaben L, M, N, R ausgedrückt, welche die Lateiner deshalb flüssige nannten, wie ein Fluss über grössere oder kleinere Hindernisse dahinrollt, und Halbvokale, weil sie der Bewegung der Vokale am Nächsten stehen. Die eigentlichen Hemmungen aber oder die Konsonanten im engern Sinne sind die P-Laute, die F-Laute und die K-Laute.

Wir müssen hier noch den Unterschied der langen und kurzen Vokale bezeichnen; in jenen ist die Empfindung der Seele frei und erweitert, in diesen ist sie zusammengedrängt, und kommt daher entweder nie zur Vollständigkeit, oder kann sich in ihrer Enge nur mit Heftigkeit Platz machen.

In den Wörtern, die mit einem Vokal anfangen, ist die Empfindung daher von vorn herein frei, geht ein Hauchlaut vorher, so strebt sie mit

mehr Heftigkeit nach Aussen; beginnt das Wort mit einem flüssigen Buchstaben, so ist die Bewegung von vorn herein da, aber gebrochen, und geht nur allmählig zur freien Empfindung über. Die vollständige Form der Wörter ist die, wo das Wort mit einer Hemmung (P, F, K) beginnt, welche überwunden wird und dann zu einer gebrochnen Bewegung führt, die sich in einer freien Empfindung in einem Vokale endigt. Die schönsten Wörter scheinen mir aber fast die, wo die Empfindung wieder in eine gebrochne Bewegung übergeht und dann in einer Hemmung endigt, wodurch denn das Wort passend abgerundet wird.

Wir wollen nun die einzelnen Buchstaben nach ihrer Entstehung und ihrer Anwendung durchgehen. Zuerst die Vokale.

Das A kommt aus der freien und vollen, doch weder gespannten noch gehemmten Brust hervor und tritt durch die gewöhnliche mittlere Mundöffnung heraus. Es ist daher der mittelste aller Vokale, er steht daher im Gleichgewicht mit den übrigen, und bezeichnet am besten alles, was im vollen Gleichgewicht ist, und in solchem mit ganzer aber ruhiger Kraft auf die Aussenwelt wirkt. Es ist daher der Vokal des Ganzen, des Graden, es ist der Vokal der Kraft. Er bezeichnet am besten den Mann, der kräftig aber ruhig nach Aussen streben soll, daher passt er trefflich zum Handeln und zur That. Er ist daher der ruhigste aller Vokale, am freiesten von aller besondern Empfindung, und bezeichnet daher das umfassende All, und im Arabischen Allah oder Gott, dem keine spezielle Empfindung zuzuschreiben ist.

Von den andern vier Vokalen werden die zwei tiefern, mit erweiterter und gespannter Brust, die zwei höhern aber mit beengter Brust und Kehle ausgesprochen. Jene treten tief aus der Brust hervor, und heissen daher mit Recht die tiefen, diese werden mehr aber an der Kehle gebildet, und heissen daher die höhern.

Das O kommt also aus voller und gespannter Brust, die ihre ganze Kraft zusammen nimmt, und durch die engere runde Oeffnung des Mundes wird die Wölbung des Resonanzbodens vergrössert. Es passt daher für alles, was mit voller und gespannter Kraft geschieht, oder mit voller und überreicher Empfindung. Dieser Vokal drückt also aus das Volle, was überfliessen möchte; das Hohe und Erhabne, und daher vortrefflich auch Gott, als die all unsre Phantasie übersteigende Kraft; er drückt aber auch aus das Rohe, als die ungestüme Kraft, den Hohn als den Uebermuth u. a. m.

Das U kommt aus der noch tiefern und nach unten gespannten Brust hervor, und die Mundöffnung verengt sich noch mehr, ohne sich eben zu wölben; aber bei dieser Tiefe verliert sich schon die volle Kraft, die Wirkung ist schwächer. Es drückt daher nur aus das Untere, was tief ist, was im Geheimen liegt, oft auch das Verbotne, den heimlichen Kitzel, die Lust. Sehr bezeichnend ist dieser Vokal in der Zusammensetzungs-Sylbe Ur, z. B. Ursache, Ursprung, um den ersten Anfang, den tiefen meist verborgenen Grund zu bezeichnen; das U leitet uns in das Geheimnissvolle, und führt uns durch die Bewegung des R allmählig zurück zur Gegenwart.

Die höhern Vokale sind von dünnerm gepressten Laute und haben daher weniger Bestimmtes, gleichsam weniger Körperliches an sich.

Das E kommt aus der obern Kehle und tritt mit schmaler aber dafür längrer Mundöffnung heraus, es steht in der Mitte zwischen A und I und hat weder das metallische von jenem noch das geistige von diesem, es ist daher der unbestimmteste aller Vokale und sinkt endlich bis zu dem ganz tonlosen E, welches wir so gern zum Abfall und Schluss unsrer Wörter und zur Bildung unsrer Ableitungs-Sylben gebrauchen. Man hat unsrer Sprache häufig Vorwürfe gegen diesen einförmigen und tonlosen Fall gemacht, und dafür die lateinische und griechische wegen ihrer vollen Endungen gelobt. Allein ich glaube, dass unsre Sprache hierin das Naturgemässe und Logische, was ihr überall eigen ist, festgehalten habe; sie wusste die Stammsylben, auf welchen der Eindruck und die Bedeutung des Wortes beruht, auf keine andere Weise vor den Ableitungssylben, die nur einzelne Nüanzen ausdrücken, hervorzuheben, als in dem sie jenen den Ton und die bestimmten Vokale,

diesen nur den unbestimmten und tonlosen Vokal liess. Es ist in jenen alten Sprachen oft sehr lästig, wenn die Nebensylben eben so voll hervortreten, wie die Hauptsylben, der Eindruck des Wortes zerstückelt sich, und es passt der Ausdruck nicht mehr zur Empfindung.

Aus noch mehr gepresster Kehle mit noch dünnerm Laute, schmalerer und längerer Mundöffnung tritt das I vervor. Es hat fast ganz das Körperliche verloren und ist daher trefflich für alles Leichte und Dünne, für das Geistige und Himmlische, für das Heitere und Helle. Es bezeichnet passend den Himmel, das Licht, die Liebe u. a. m.

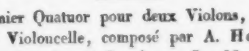
(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Der Schweizerbub.

Variationen für Gesang und Pianoforte, in allen Konzerten gesungen von Fräulein Henriette Sontag, und für dieselbe komponirt von J. P. Pixis. Derselbe mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von R. Gernlein. Berlin bei Schlesinger.

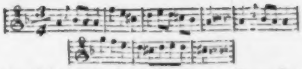
Die hochgefeierte Sontag sang diese Variationen in Paris, London, Fischbach, Berlin u. s. w. und erregte allgemeinen Enthusiasmus; bewirkten diesen obige Kompositionen oder die liebliche Sängerin? Wir lassen diese Frage unentschieden, überzeugt, dass keine Dame vom guten Ton es unterlassen wird



zu jodeln. X. Y. Z.

Premier Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé par A. Hesse. Breslau chez C. Leuckart. Op. 23.

Herr Hesse liefert hier ein neues Quartett, in welchem er sich als ein Mann von Talent und gründlichen Kenntnissen zeigt. Hin und wieder wird man zwar an Beethoven und Mozart erinnert, doch kann man durchaus nicht sagen, dass er einen oder den andern kopirt hätte. Am gelungensten ist der erste Satz, besonders aber das Thema



sehr effektvoll durchgeführt. Nächst diesem Satze verdient das Scherzo, die Reminiscenzen Beethovens abgerechnet, Lob. Das Finale macht eine bessere Wirkung, wenn es etwas rascher genommen wird, als es der Komponist vorgeschrieben hat.

Ref. kann mithin allen Freunden der Quartettmusik dies Werk empfehlen, und nur noch hinzufügen, dass Herr Hesse diesem ersten Quartette bald noch mehrere nachfolgen möge lassen.

Die Ausstattung ist schön und geschmackvoll.

G.

Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, komponirt von A. Hesse. Breslau bei C. Leuckart. Opus 24.

Es ist eine schwerere Aufgabe gute Orgelstücke zu schreiben; eine Sonate, ein Rondo für das Klavier ist weit leichter gemacht; wenn da nur eine hübsche Melodie ist, so genügt dies schon, doch bei einer Orgelkomposition verlangt man mehr; die Melodie thut es nicht allein; denn wenn sie wirklich bei einem Orgelstücke gut ist, und die Harmonie nicht ebenfalls sich auszeichnet, d. h. wenn nicht die 3, 4 und 5 Stimmen, je nachdem es gearbeitet ist, ordentlich durchgeführt sind, so macht es keine Wirkung, und die Orgel klingt wie ein Leierkasten. Mithin muss die musikalische Bildung eines Orgelkomponisten schon weit gründlicher sein, als die eines Klavierkomponisten.

In den vorliegenden Orgelstücken zeigt Herr Hesse, dass er unter die gründlichen Komponisten zu rechnen ist; denn man sieht seinem Satze es gleich an, dass er nirgends mit den Stimmen genirt ist, und dass er den Karakter seines Instruments genau studirt hat. Von den 9 verschiednen Orgelstücken, die das Heft enthält, scheinen dem Ref. No. 5, der figurirte Choral: „Jesu meine Freude," No. 6, das Vorspiel zum Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" und No. 9 am meisten gelungen. In den andern Nummern stört hin und wieder eine zu öfte

Anwendung der verminderten Septimenakkorde, wodurch man zu sehr an Spohr erinnert wird. — Hoffentlich wird Herr Hesse der musikalischen Welt noch mehr Orgelkompositionen schenken, da namentlich es an neuern guten Orgelkompositionen fehlt.

Die Ausstattung ist schön, und die Ausgabe, ein Paar Druckfehler, die leicht aufzufinden sind, abgerechnet, sehr korrekt. G.

---

15 Motetten für den Männerchor von H. G. Nägeli. 5te Sammlung der Gesänge für den Männerchor. Partitur. Zürich bei Nägeli.

Die Verdienste, die Herr Nägeli sich um den Chorgesang im Allgemeinen und besonders in der Schweiz erworben hat, sind zu bekannt, als dass sie noch einer neuen Lobpreisung bedürften. Um daher das oben angezeigte Werk recht zu würdigen, ist es nöthig, den Standpunkt genau anzudeuten, von welchem aus man dasselbe zu betrachten hat. Dies geschieht am besten mit Herrn Nägeli's eignen Worten; er sagt in dem Vorworte: „Schon die Kunstgattung der Motette ist geeignet, die Sängervereine auf eine höhere Stufe zu heben, indem hier die Künste des Kontrapunkts, welche im Kleinen und Vereinzelten die Sänger im zweiten Heft des Schweizerischen Männergesanges schon so sehr angesprochen zu haben scheinen, hier die höhere Form und den reichern Inhalt des Kunstwerkes ausmachen. Vollends für die öffentlichen Aufführungen bieten sie einen zweifachen Vortheil dar, einen künstlerischen, indem duurch solche durchkomponirte Gesänge die Strophengesänge kontrastirt werden, und so durch Vermischung beider Hauptgattungen des Chorgesanges grössere Mannigfaltigkeit erzielt wird — einen kirchlichen, weil hier nicht allein religiöse, sondern kirchliche Texte (Kompositionen über Psalm- oder andre Bibelstellen), dargeboten werden. Abgesehen von der Gattungseigenschaft der Motette liegt aber darin noch etwas, das den Herren Vorstehern und Direktoren der Vereine, welche vermöge ihrer Stellung die Kunstbildung und Kunstwerke näher in's Auge zu fassen pflegen, vorzüglich willkommen sein muss. Die Motette, wenn sie gut ist, bewährt den Wortausdruck und gewährt dessen Wirkung auf das menschliche Gemüth, wie kein andrer Gesang. Das ist es eben, was unsre Vereinsvorsteher zu würdigen wissen. Sie haben es fast allerwärts und fast durchgehends durch ihre Auswahl bewiesen. Eine solche Kunsteinsicht hat auch bereits den aus ihr als Frucht hervorgehenden Kunstgeschmack bei den Sängern und durch diese beim Volke selbst erzeugt und befestigt. Hundert und hundert schweizerische Landschullehrer wissen und verstehen heut zu Tage, dass es auch im Gebiete der Schönheit eine Wahrheit giebt, wonach in jedem ächten Gesange Wort und Ton in Eins verschmolzen sein muss. Auch das Volk selbst, so weit es ein gesangübendes und gesangliebendes geworden ist, stösst das Abgeschmackte und Fratzenhafte von sich, und wählt sich das im Wortausdruck Beste zu seinen Lieblingsgesängen."

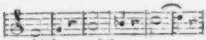
Herr Nägeli sagt sehr wahr, dass die Motette als Kunstgattung betrachtet sehr geeignet ist, die Sängerchöre auf eine höhere Stufe der musikalischen Bildung zu heben. Wenn wir dagegen die vielen hundert Männergesänge betrachten und uns dabei die Frage aufstellen: „Was tragen diese zur musikalischen Bildung nicht allein der Chöre, sondern auch des Volks bei?" so können wir unmöglich auf eine erwünschte Weise antworten. Zwar wird mancher sagen: „sie befördern den Sinn für Musik," dieser Einwand ist wahr, aber dagegen wiederholt sich die Form in allen Gesängen immer und immer fort, woher es auch kömmt, dass sich diese Gesänge so sehr gleichen. Bei allen ist nur Eine Stimme von Bedeutung, nämlich der erste Tenor, selten einmal der 2te Bass; dazu kommt noch, dass wenn ein solches Lied mehrere Verse hat, es öfters der Fall ist, dass bei dem 2ten und 3ten Verse öfters ganz unbedeutende Worte hervorgehoben werden, hingegen wieder sehr bedeutende verloren gehen. Bei der Motette hingegen tritt jede der 3, 4, 5 oder 6 Stimme, jenachdem die Motette gearbeitet ist, selbständig hervor; mithin wird auch der Sänger einer jeden Stimme mehr in freie Thätigkeit

gesetzt und nicht als blosser Diener der ersten Stimme dastehen. Ref. will übrigens damit nicht das Lied verbannt haben; im Gegentheil, erst müssen die Chöre gut Lieder singen können, ehe sie zu den Motetten übergehen dürfen. — Eben so wird durch die Motette der Kunstgeschmack der Sänger und des Volks gebildet; wie sehr Noth das uns jetzt ist, bedarf gar keiner weitern Auseinandersetzung, wenn man bedenkt, wie sehr die Franzosen und Italiener unsre Bühnen mit ihren meist seichten Kompositionen überschwemmen; schon in dieser Hinsicht verdient Herr Nägeli den aufrichtigen Dank aller Musiker und Kunstfreunde, obgleich er nicht der erste und einzige Schöpfer der Motette für den Männerchor ist. — Da Herr Nägeli durch eine grosse Anzahl von Kompositionen sich hinlänglich der musikalischen Welt als einen gediegenen und gründlichen Komponisten dargestellt hat, so bedarf es nicht einer ins Detail gehenden Beurtheilung der oben angezeigten Sammlung, sondern nur der Erwähnung, dass namentlich diese Sammlung zu den gelungensten und zweckmässigsten Kompositionen des mit Recht allgemein geachteten Komponisten gehört. C. Girschner.

Exercizi di canto composti da Saverio Mercadante. Parte 1, 2 e 3. Mechetti in Wien.

Die Handelsklugheit der Verleger benutzt gern einen angesehenen Namen, um eine neue Erwerbsquelle zu öffnen, gleichviel ob der Sache daraus Nutzen entspringt oder nicht. Besonders hat man nun in neuester Zeit behauptet, dass die Italiener vorzugsweis sangbar schrieben; und es ist sogar wahr, wenn man bei der äusserlichsten Bedeutung des Wortes stehen bleibt und sich an dem vergnügt, was glatt aus der Kehle und glatt ins Ohr geht. Da hat man denn schon vor längerer Zeit der allersangbarsten Majestät Rossini Solfeggi abgefodert und gedruckt; hier bietet man deren 15 von seinem nächsten Vetter, Merkadante, an. Beide Lieferungen werden unter der Aegide der Modegöttin prosperiren.

Auch kann man versichern, dass eine Sängerin, die Merkadante's Uebungen recht fleissig und genau sich aneignet, an Fertigkeit und Sicherheit der Kehle zunehmen wird. Aber wenn man bedenkt, welche Unmasse von Solfeggien schon existiren, mit welcher Leichtigkeit jeder Lehrer deren noch schreiben kann, sobald er es nur nöthig findet, wenn man auf den Reichthum der Danzischen und besonders der Winterschen Solfeggien (letztre bei Schott in Mainz) sieht, so kommen die Mercadanteschen 15 einem fast überflüssig und arm vor. Zudem hat der Maestro nach Art seiner Landsleute es sich gar leicht gemacht. Er hat Melodien (so so) mit Fioriturен und Koloraturen und Kolleraturen hingeschrieben, ohne auf möglichst grosse Mannigfaltigkeit, ohne auf Methode sonderlich Bedacht zu nehmen. Z. B. das erste Exercitium gilt dem „Fortschreiten der Töne" — soll heissen der „Verbindung zweier Töne" —



u. s. w.

schliesst aber mit einem vollständigen Triller, zwei Takte lang. Wenn die einfachste Tonverbindung noch der Uebung bedarf, wie kann da schon von einem Triller die Rede sein? — Der zweite Satz soll halbe Töne üben, und thut dies in Ganzen, in Vierteln, Halben und Achteln

u. s. w.

scheint also zu der ersten Bildung dieser Tonverhältnisse bestimmt. Unversehens werden aber lange chromatische Laufer eingemischt in Zwei- und Dreissig-Theilen, auf- und abwärts; entweder ist das voreilig, oder der grösste Theil der Uebung überflüssig. — Im Ganzen, sind die Uebungen der letzten Hefte leichter als die des ersten; sie sollen, scheint es, nach dem alten Aberglauben der Solfeggisten „den Vortrag und Ausdruck" bilden. Aber was soll man denn ausdrücken an einem Solfeggio, das schon seiner Bestimmung und Entstehungsweise nach gar keinen ausdrückbaren Inhalt hat! Ein Glück, dass die Gesanglehrer nicht zugleich Sprachlehrer sind; sonst müssten die Quintaner ihre Vokabeln mit Empfindung vortragen, noch ausser der Empfindung der langen Weile.

Kurz Herr Mercadante hat sich's etwas gar zu leicht gemacht, als dass wir ihn neben so vielen und viel bessern Vorgängern sonderlich zu empfehlen wüssten. A. B.

B e r i c h t e.

Aus Berlin.

Zur Feier des Geburtsfestes unsers allgeliebten Königs wurde am 3. August im königl. Theater Auber's „Fra Diavolo" zum Erstenmale gegeben, und zwar ganz vorzüglich gut besetzt und einstudirt; im königstädter Theater wurde eine Fest-Ouvertüre vom Kapellmeister Gläser und die Oper „Carl von Frankreich oder die Pilgerinnen," Musik von Boieldieu und Herold, aufgeführt. Was die Fest-Ouvertüre betrifft, so war Referent im höchsten Grade darüber erstaunt, dass Herr Kapellmeister Gläser es gewagt hat, ein solches Musikstück dem hochgebildeten Berliner Publikum als Fest-Ouvertüre aufzutischen! — Ein Musikstück zur Geburtstagsfeier des geliebten Königs komponirt soll in feierlichen Harmonien und begeisterter Melodie die Herzen aller Hörer ergreifen, statt dessen giebt Herr Gläser eine ewig lange Introduktion (wenn Ref. nicht irrt) in C-moll, die aus lauter Bruchstücken bekannter Opern besteht, und dann ein Rondo für Violoncell, dessen Thema das trivialste ist, was je geschrieben worden. Wenn Herr Gläser keine bessere Arbeiten dem Berliner Publikum liefern kann, oder will, so wird er seinen ihm von Wien vorausgegangnen guten Ruf sehr wenig entsprechen. Unser Publikum, welches an Meisterwerke gewöhnt ist, kann sich unmöglich mit solchen verfehlten Arbeiten begnügen. Zu einer Wiener Farce wäre die Ouvertüre allenfalls zu ertragen gewesen, aber zu einer Fest-Ouvertüre ist sie höchst unpassend und geschmacklos. — Sapienti sat. —

Die Oper „Carl von Frankreich" ist ein Gelegenheitswerk, bei welchem sich Dichter und Komponisten nach Kräften bemüht haben, das Publikum zu langweilen; weshalb das Werk gewiss nicht auf die Nachwelt kommen wird.

X. Y. Z.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Ich sagte oben, jenes Missverkennen dessen, was wahrhaft dramatisch in der Musik sei, und dessen, was eine Oper als Ganzes sein solle, habe der Wirksamkeit und dem Einfluss unserer grössten Meisterwerke auf das Fortschreiten und die Entwickelung der Kunst wie den Geschmack und die Empfänglichkeit des Publikums für dieselben am meisten mit im Wege gestanden. Wie hätten sonst solche Meisterwerke wie Mozart's Opern uns so wenig in allen diesen Beziehungen weiter geholfen, sogar wenig ähnliche Kunstwerke veranlasst, wäre je die Ueberzeugung allgemein und auf das Klarste zum Bewusstsein gebracht worden, dass alle ihre Texte, selbst den oft verspotteten „Così fan tutte," geschweige gar die „Zauberflöte," nicht ausgenommen, entschieden grade die besten zugleich waren, von jenem höhern Standpunkte ausgenommen, welche die musikalische Litteratur überall aufzuweisen hat; — sei es dass Zufall, dass Instinkt, oder der Wille und Einfluss des grossen Meisters sie ihm in die Hände führte; denn nach dem Streit über das intellektuelle Vermögen Mozart's in andern als musikalischen Beziehungen, lässt sich das letztere nur vermuthen. Dies durch alle Instanzen durchzuführen, behalte ich mir in einer eignen Abhandlung vor. Hat man nun nicht im Gegentheil, an das Einzelne sich haltend, grade allgemein darauf ein besondres Gewicht gelegt, dass Mozart, mit Ausnahme des „Don Juan," den man noch gelten lässt, aus angeblich so schlechten Texten so viel gemacht habe, und gefolgert, musikalisches Genie mache hierin Alles allein? — Vollkommen sind diese Texte allerdings nicht, aber eben nur im Einzelnen, und grade das ist der Grund, warum Mozart veranlasst wurde, zu mancher falschen Richtung selbst hinzuführen. Wenn ein neuerer französischer Kritiker die Mängel Gluck'scher Opern dadurch auf das Treffendste bezeichnet, dass sie daraus hervorgingen, weil er „den Zauber des Ensemble's" nicht kannte — so bezeichnet die Mozart's der Abt Vogler in seinen

belehrenden musikalischen Herausgaben (München 1808) dadurch kurz eben so treffend, „Mozart habe der Schönheit zu oft die Wahrheit geopfert." Dies hat Vogler unmöglich so verstehn können im neuern Rossinischen Sinne, als ob je die Musik im Einzelnen dem Texte nicht vollkommen entspräche — er kann es nur im Gegensatz zu den Gluck'schen Opern verstanden haben, wo die Handlung nichts Ungehöriges aufhält, und Alles nur um der Handlung willen, von ihr geboten, da ist; — mit einem Wort, die vielen undramatischen Bravour- und Konzertarien, die mehr als Alles dazu beigetragen haben, unsre Sänger zu schlechten Schauspielern zu machen. Aber sehen wir genauer hin, so finden wir sie jedesmal da nur, wo der Dichter den Komponisten im Stiche gelassen hat. So ist die Anna im „Don Juan" da nur dramatisch gross und karaktervoll im ersten Akt, wo der Dichter sie handeln lässt, und die Bravourarien sind im 2ten, wo sie ganz in den Hintergrund tritt, wie denn überhaupt der 2te Akt, in dem sich auch die wenigen Ensemble's finden, hinter dem ersten in musikalischer Hinsicht zurücksteht, eben weil er in poetisch-dramatischer der schwächere ist. So hat eben Mozart wegen des Einzelnen seiner Opern, der verhältnissmässigen Armuth, namentlich an weiblichen Karakterrollen, wenig zur Bildung einer dramatischen Sängerschule thun können, eben weil diese nicht so nothwendig durch ihn wurde. Doch ausführlich davon ein andermal. — Eben weil man sich an jenes Einzelne nur hielt, kam es, dass Weber's Operntexte, die den Mozart'schen Ganzen gegenüber fast eben so die schlechtern sind, für die vortrefflichsten proklamirt wurden. An Oberon, wo es freilich am Auffälligsten ist, wo sich aber in Weber's Weise und Streben der tiefste Blick thun lässt, ward es bereits ausführlich von mir nachgewiesen. Wegen der andern werde ich ebenfalls die Antwort nicht schuldig bleiben. —

Auf jenes Einzelne nun auch in der Musik wurde Weber natürlicher Weise durch jene eben erwähnte Rossinische Verkehrtheit der Textbehandlung geführt, der entgegenzuwirken er sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht zu haben scheint, jene musikalische Uebersetzungskunst, von der ich ebenfalls schon ausführlich sprach, in der er so Erstaunungswerthes geleistet und wodurch er die Kunst auf so höchst dankbare Weise bereichert hat — die seine Lieder, ohne dass er selbst neue Gedanken und Ideen schuf, so neu und originell machte — die ihn aber eben nach dem Originellen, Pikanten — dem Einzelnen so sehr suchen hiess. Und hier kommen wir auf die neue Musik- und Opernweise, die er veranlasste, zu der auch Auber gehört — die das Individuelle zum Hauptzweck macht — und endlich zu unserm „Bergmönch," bei dem wir mehr davon zu sprechen Gelegenheit haben.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Ebel, Eberhard, Eberl, Ebers, Eberwein, Edelmann, Eibler, Elmenreich, Elsler, Escherich, Eule, Feige, Fesca, Fischer, Fleischer, Fleischmann. Fränzl, Franke, Fribert, Frischmuth. Fux, Gallus, Gassmann, Gebauer, Gebel, Gerl, Gestewitz, Girschner, Glösch, Gläser, Gluck, Graf, Graun, Gröning, Gressnick, Grossheim, Guel, Gürlich, Guhr, Gyrowetz. Wie arm blieben E und F! „Der Unsichtbare," von Eule, „das Hausgesinde," von Fischer, „Carlo Fioras," von Fränzl leben noch in sehr precären Verhältnisen. Des trefflichen Fesca Opern sind bis zur Stunde nur in sehr wenigen Städten ins Leben getreten und werden sich wohl nie des eigentlichen Lebens erfreuen, wie Lobenswerthes die Kritik auch darüber aussprechen muss. Gläser lieferte bis jetzt höchst anmuthiges im Gebiet des Wiener Komus, und soll eine „Bianca Capello" mit Glück komponirt haben; sein neues Verhältniss zu Berlin wird wohl bemerkenswertheres ins Leben rufen. Papa Graun ist in Deutschland als Opernkomponist rein vergessen. Von Gyrowetz erhalten sich hie und da „Agnes Sorel," „Aladin," „Augenarzt," „die beiden Ehen" u. s. w. als liebliche Kinder eines zartfühlenden, geistvollen Vaters.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 21. August — № 34. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kastner.

(Fortsetzung.)

Zwischen diesen fünf Hauptlauten, die in verschiednen Mundarten noch mannigfacher Modifikationen fähig sind, giebt es noch einige Zwischenlaute, die man, ich glaube weniger passend, gewöhnlich Umlaute nennt, nämlich Ae, zwischen A und E; Oe, zwischen O und E; Ue, zwischen U und I, aber diese kommen in den Grundformen der Stammwörter wenig vor.

Die beiden äussersten Vokale U und I gränzen auch hier wieder, wie überall die Extreme, nahe an einander; das Eine hat durch seine zu grosse Tiefe, das Andre durch seine Höhe die Kraft verloren, und sie berühren sich daher in dem Sinne des Geheimen und Unerforschlichen; was schon über menschliches Wesen und Wissen hinausliegt. So sind tief und unten, Lust und Kitzel sinnverwandte Ausdrücke.

Die einfachen Vokale setzen sich nun zu Doppellauten zusammen, welche im Ganzen den vereinigten Karakter tragen. So ist Ei aus E und I weiter und heitrer als E und I selbst; Eu ist eine Vereinigung des Vollen und Leichten, wie in der Freude; Au zeigt die völlige Erweiterung und Kraft und ist daher mit O verwandt.

Den Uebergang von den Vokalen zu den Konsonanten macht der Hauchlaut H. Er ist ein Zeichen des ungehinderten, freien Strebens nach Aussen, hat aber in seiner Schärfe schon etwas Heftiges und Hastiges.

Bei dem S legt sich die Zunge an die obern Zähne, um dem Hauch den freien Durchgang durch die Mitte zu versperren, und dieser fährt nun gedrängt durch die engen Zwischenräume derselben, daher hat er etwas Heftiges, Zischendes, Sausendes, und wird von den Meisten nicht eben für wohllautend gehalten; er zeigt aber noch eine gleichförmige ununterbrochne Bewegung an.

Das sogenannte Sch ist nichts als ein schärferer Sauslaut; der Hauch wird stärker hervorgetrieben, und die Zunge legt sich ein wenig von den Zähnen ab, so dass dieser theils durch die Zähne, theils zwischen der Zunge und den Zähnen hervorbricht, und daher mit aller Schärfe tönt. Zu den Hauchlauten gehören eigentlich auch noch die sogenannten Aspiraten Kh oder Ch, Ph oder F; V, W und Th; diese wollen wir aber wegen ihrer Annäherung an die Hemmkonsonanten bis dahin versparen.

Die gebrochne über stete Hindernisse wegrollende Bewegung des Lautes drücken, wie oben gesagt, die vier flüssigen Buchstaben L, M, N, R aus. Sie entstehen durch die Schwingungen (Vibrationen) der Zunge und der Lippen; alle Schwingungen sind Bewegungen, die von einem stets wiederkehrenden Hinderniss gebrochen werden; daher kommt es, dass man diese Buchstaben beliebig verlängern und fortsetzen und am Ende des Wortes verdoppeln kann. Gehen sie aber zu einem Vokal oder andern Konsonanten über, so gelangen sie nur bis zu Einer Schwingung.

Bei dem R bleibt die Zunge in der Mitte des Mundes, und der Hauch gelangt daher, noch ziemlich voll, aber von den starken Schwingungen der Zunge immer gebrochen, hervor. Daher

hat dieser Buchstabe etwas Heftiges und Rauhes; er drückt das Rollen der Kugel und des Donners, das Rauschen des Wassers, das Murren, Knirschen, Brausen passend aus, aber in der Bindung mit dem sanftern I, auch das Rinnen der Quelle, das Rieseln des Bachs u. a. m. Er wird gern von dem Runden vom Kreis, vom Rad u. s. w. gebraucht; weil man sich diese dann in der Entstehung oder Bewegung denkt. Er gilt noch mehr als das S für einen übellautenden Konsonanten, ist aber an seiner Stelle sehr bezeichnend und dann wohllautend.

Bei dem L nähert sich die Zunge den Zähnen und der Hauch, gelinde hervorgetrieben, geht durch den engern Raum bei einer steten aber schwächern Schwingung der Zunge. Daher passt dieser Buchstabe besonders für jede leise Bewegung, für das Lispeln, Lallen u. s. w. und gilt mit Recht für einen der wohllautendsten Töne.

Bei dem N legt sich die Zunge noch höher und näher an die Zähne, der schwach hervorgetriebne Hauch geht durch den fast verschlossenen Raum bei geringen Schwingungen der Zunge, dieser Buchstabe zeigt daher eine schwache Bewegung in fast gehemmten Schwingungen, wie im Rinnen u. s. w. Er eignet sich daher vortrefflich zu den Endungen unsrer Wörter, besonders der Zeitwörter, um ein schwaches Verlaufen der Lautbewegung zu bezeichnen.

Das M wird mit den Lippen hervorgebracht und steht deshalb zunächst an den Lippenkonsonanten oder P-Lauten. Die Lippen schliessen sich sanft, der hervordringende Hauch setzt dieselben in leichte aber schnelle Schwingungen und bricht so heraus. Es ist daher der Buchstabe der fast gehemmten Bewegung und dient daher den Lateinern häufig zum Schlusse des Wortes, so wie uns und den Griechen das N.

Wir kommen nun auf die Konsonanten im strengern Sinn, oder die eigentlichen Hemmbuchstaben, die P-Laute, die K-Laute, die F-Laute. Bei diesen schliessen sich entweder die Lippen an einander, oder die Zunge schliesst sich an die Zähne oder den Gaumen und hindert den Durchgang des Lautes. Folgt ein Vokal oder ein flüssiger Konsonant auf dieselben, so wird die Hemmung durchbrochen, und der Ton gelangt zur Freiheit. Stehen sie aber am Ende des Wortes oder der Sylbe, so schliessen sie den Ton auf eine passende Weise ab.

Bei den P-Lauten schliessen sich die Lippen an einander, und werden durch den hervordrängenden Hauch auseinander gedrängt. Sie bezeichnen daher den Druck. Beim P drücken sich die Lippen fester aneinander und werden daher durch einen schärfern Hauch geöffnet; es bezeichnet daher den stärkern Druck oder den Druck gegen einen härtern Gegenstand. Beim B ist der Hauch weicher und der Druck milder es ist daher ein weicher und sanfter Laut, und bezeichnet gern einen schwachen Druck gegen einen leicht nachgebenden Körper.

Bei den T-Lauten drückt sich die Zunge an die Zähne und wird durch den Hauch von diesen hinweggestossen. Es sind daher die Zeichen des Stosses, einer plötzlichen Hemmung und schnellen Gegenwirkung, beim D legt sich die Zunge leichter an, beim T fester; daher wird das letzte mit Recht für den härtesten Buchstaben gehalten. Wir brauchen beide gern als Schlussbuchstaben des Wortes, weil sie den Hauch auf eine entschiedne Weise endigen.

Bei den K-Lauten legt sich die Zunge mehr oder weniger an den Gaumen und wird durch den Hauch von diesem weggezogen. Bei dem G legt sie sich leicht an und gleitet durch den hervordringenden Hauch in einer Krümmung davon ab; daher ist es der Buchstabe des Glatten, des Gleitenden. Beim K drückt sich die Zunge an den Gaumen an und klebt sich gleichsam fest, sie wird daher mit einer gewissen Gewalt abgerissen und fährt in einer Krümmung zurück, es ist daher das Zeichen alles Klebenden, Festanhangenden, Umklammernden aber auch der heftigen Bestrebung, des sich Stemmens gegen einen Gegenstand, um auf einen andern loszufahren, wie in Kraft, endlich auch des sich Krümmens, wie in krumm, Kreis, Kugel u. a.

Verwandt mit diesen sind die Aspiraten oder Hauchkonsonanten. Die Organe nähren sich bei diesen, wie bei den Hemmbuchstaben einander, aber ohne sich ganz zu schliessen und entfernen

sich bei dem hervordringenden Hauche wieder von einander.

Den Lippenbuchstaben verwandt haben wir drei Hauchlaute, Ph oder F, V und W. — Das V ist unsrer Sprache eigenthümlich, es ist weicher als das F. Die Lippen nähern sich einander weniger, und nur mit den innern Theilen, die Unterlippe tritt zurück hinter die Oberlippe. Bei dem W, welches die Lateiner und die romanischen Sprachen durch V bezeichnen, nähern sich die Vordertheile der Lippen beinahe bis zur Hemmung, lassen aber den leichten Hauch noch durch und entfernen sich dabei von einander. Es steht daher dem weichen B-Laute am nächsten, und durch die ähnliche Mundöffnung steht es auch dem U nahe, mit dem es im Griechischen oft vertauscht wird.

Für die K-Laute haben wir zwei Aspiraten, Kh oder Ch und J. Bei dem erstern nähert sich die Zunge dem Gaumen ohne sich ganz an denselben anzuschliesen, und lässt so den Hauch gedrängt durch, wobei sie sogleich zurücktritt. Das J verhält zum Ch ohngefähr wie das G zum K. Die Zunge legt sich noch weniger an, und nur mit dem Hintertheile, wodurch der Hauch noch freier hindurchgeht. Durch die ähnliche Mundöffnung hat es Verwandtschaft zum I.

Für die T-Laute haben wir nur Einen Aspiraten Th, der aber im Deutschen fast ganz gleichlautend dem T ausgesprochen wird. Nach der Analogie der vorigen Aspiraten müsste sich die Zunge nicht ganz an die Zähne anlegen, und der Hauch so zwischen Zähne und Zunge durchschlüpfen, wodurch ein dem S ähnlicher Laut gebildet wird, etwa in der Mitte zwischen S und Z. Auf solche Weise sprechen ihn auch noch jetzt die Engländer, und wahrscheinlich in alter Zeit die Griechen, bei denen er in den Dialekten oft ganz zu S übergeht.

So hätten wir versucht das wesentliche der verschiednen Buchstaben nach ihrer Entstehung und Bedeutung auseinanderzusetzen, wir sind aber weit entfernt zu glauben, diese Bedeutung erschöpft oder im ganzen Umfange erforscht zu haben. Das Wesen derselben ist so fein und dabei von so vielfacher Beziehung, dass sich bei jeder neuen Betrachtung immer neue Seiten entdecken, und erst ein lange fortgesetztes, vielleicht von Mehrern angestelltes Studium, möchte die Untersuchung genügend darstellen.

Es käme nun darauf an, diese Buchstaben in ihren verschiednen Kombinationen zu zeigen und zu untersuchen, welchen Einfluss aufeinander, welche Bedeutung sie dadurch gewönnen. Man müsste besonders darauf achten, welche verschiedne Wirkung dieselben am Anfange des Wortes und wieder am Ende hätten, und wie die Endbuchstaben auf die des Anfangs Einfluss besitzen und umgekehrt. Doch der Gegenstand wird hier zu mannigfaltig und würde ein eignes Buch erfodern, wozu es uns hier sowohl an Raum als an Zeit gebricht. Es sei mir daher erlaubt, mich nur auf einzelne fragmentarische Andeutungen einzulassen und als Beispiele die Anwendung auf einige der bekanntesten Wörter hinzuzufügen. Es wird besonders interessant sein, dazu fremde Sprachen mit der unsrigen zu vergleichen, und daraus bald die gleichmässige, bald die abweichende Auffassung andrer Volker zu erkennen. Aber nur Ursprachen geben hier einen sichern Grund, weil die abgeleiteten von zufälligen Ursachen zu oft gebildet sind; wir werden uns daher hier auf die lateinische, griechische und hie und da die hebräische einlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

1. Zehn Gesänge für vier Männerstimmen Heft 1.
2. Zehn dergleichen, Heft 2. von Salvini v. Sonnenthal. Simrock in Bonn.

Seit den Kriegsliedern, die K. M. v. Weber und Andre in den Befreiungsjahren anstimmten, und seit der Stiftung der Liedertafeln hat sich eine solche Masse von Männergesängen zum Theil vom mannigfachsten Inhalt und grossem künstlerischem Werthe in Deutschland angelegt, dass man schon an ihr den Ueberreichthum der Musikanlage unsers Volks vor seinen Nachbaren erweisen könnte. Die Pariser wussten ihrem Vergnügen und Loben nicht genug Luft zu machen, als im Winter 1828 einige Sänger ihnen ein Paar solcher Lieder vortrugen, wie sie bei

uns in jeder Strasse fast zu hören sind; sogar offenbare Verstösse gegen die Artigkeit liessen sie sich gefallen um den Preis dieses seltnen Genusses.

Diese beiläufige Erinnerung führt uns auf die Bestimmung der allermeisten Männergesänge; sie gehören mehr der Geselligkeit, als der Kunst an, sie sind der allgemeine Ausdruck heitern Ergehens in der Natur, des Scherzes, der Tafelfreuden — streifen auch wohl an innigere und ernstere Empfindungen leicht an. Es ist nicht ihre Aufgabe, eine neue Idee zu künstlerischer Erscheinung zu bringen, sondern gewohnte Genüsse mit neuer Lust zu durchwürzen. Man fragt daher nicht nach neuen Offenbarungen des Kunstgeistes, sondern nach dem treuen Abdruck jener in Geselligkeit aufgefassten Vorstellungen. Der genügt; wenn sich ihm noch ein eigenthümlicher Karakterzug des Sängers aufgeprägt hat, so freut man sich an der bestimmt ausgesprochnen Individualität, als etwas Ausgezeichnetem. So tragen z. B. manche von Zelters Gesängen den Stempel eines gewissen hausbacknen Humors, der uns an froher Tafel aus dem Munde behaglicher Alten herzlich erfreuen kann.

Die Sonnenthalschen Gesänge sind nicht zu den irgend ausgezeichneten, wohl aber zu der reichen Masse der brauchbaren und vergnüglichen zu zählen; und das genügt zu ihrer Empfehlung. Manche ältere Sammlung wird ihnen von rechtswegen Platz machen, bis sie wieder neuern Sammlungen weichen. Mehr kann in dieser Sphäre weder versprochen, noch erwartet werden. Die Gedichte (von Hölty, Walter von der Vogelweide, Dach, Bader, Schubert u. a.) sind ansprechend und gut zum Zwecke gewählt, die Komposition scheint die eines Naturalisten von Gemüth und Heiterkeit. Eben die heitern Gesänge scheinen am gelungensten, wogegen eine gewisse Lähmung und Erkünstelung eintritt, sobald der Komponist den natürlich erfundenen Gedanken weiter ausführen will. Besonders die durch Trugschlüsse und unmotivirte Textwiederholungen angehängten Nachsätze bei einigen Gesängen hätten wegbleiben sollen. Wer setzt sich denn ein Glas Wein oder ein Liebeswort auseinander!

Acht Vorspiele mit eingewebten Choralmelodien und 2 Fugen für die Orgel, komponirt von C. G. Höpner. Opus 2. Dresden bei Meser.

Herr Höpner, ein Schüler des allgemein bekannten Orgelvirtuosen Johann Schneider, welchem er auch dies angezeigte zugeeignet hat, tritt hiermit recht lobenswerth in die musikal. Welt ein, denn die Komposition zeigt von einem recht gründlichen Studium der Musik; wenn auch der Geschmack noch wenig geläutert, und die Erfindungsgabe noch nicht bedeutend aus demselben hervortritt, (denn die Figuren, die der Komponist zur Durchführung gewählt hat, sind von keinem sehr grossen Interesse) so verdient doch das ernste Streben des jungen Mannes eine freundliche Anerkennung. Die Ausstattung ist zweckmässig.

C. G.

Variations sur une valse favorite pour le Pianoforte composées par C. G. Höpner. Dresde chez Meser. —

Einleitung und Variationen über einen Galopp für das Pianoforte zu vier Händen komponirt von E. Köhler. Breslau bei Förster.*)

Fantaisie en Forme d'un Potpourri sur des motifs favoris de la Muette de Portici composée pour le Pianoforte à quatre mains par E. Köhler. Breslau chez Förster.

Rondeau mignon pour le Pianoforte à quatre mains composé par A. Hesse. Breslau chez Förster.

Artige Kleinigkeiten, die angehenden Klavierspielern manchen Genuss gewähren können. Die Ausstattung sämmtlicher Werke ist sehr geschmackvoll, und der Preis nicht zu hoch.

X. Y. Z.

Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondre solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen von Adolph Hesse. 2. Bändchen. No. 10 der Orgelsachen. Breslau bei Förster.

Herr Hesse als bedeutender Orgelspieler und gründlicher Komponist schon hinreichend bekannt, liefert hiermit ein Werk, was den an-

*) Was klingt doch so ein ehrlicher deutscher Titel zwischen solchen zierlichen französischen Tönen schlecht!!!
Anm. des Setzers.

gehenden Orgelspielern von sehr grossem Nutzen sein wird. In diesem Werke hat nämlich der Verfasser hauptsächlich die Behandlung des Pedals ins Auge gefasst und giebt dem angehenden Orgelspieler eine sehr zweckmässige Applikatur des Pedals, die in allen bisherigen Orgelschulen, wenn auch grade nicht gefehlt hat, doch aber bei weitem nicht erschöpfend genug abgehandelt war. Ref. kann daher dies Werk mit gutem Recht allen, denen das Studium der Orgel Zweck und Beruf ist, empfehlen, da es mit grossem Fleisse und Talente ausgearbeitet ist. Eben so die XII Studien für die Orgel mit obligatem Pedal von A. Hesse. Breslau bei Förster; und die Fantasie für Orgel, komponirt von A. Hesse. Breslau bei Förster.

Die Studien schliessen sich sehr zweckmässig an das erste Werk an, die Fantasie hingegen erfodert schon einen ziemlich geübten Orgelspieler. Die Ausstattung ist geschmackvoll.

C. G.

Der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger, von F. A. Michaelis. 1stes Heft. Breslau bei Förster.

Der Lehrer und sein Schüler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen, von F. A. Michaelis. Heft 1. Breslau bei Förster.

Zweckmässige Stücke für den allerersten Unterricht auf der Geige, jedoch mit Kenntniss geordnet, und daher zu empfehlen. X. Y. Z.

Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, von C. L. Winter. Brandenburg in Berlin.

Ein neuer Komponist und ein neuer Verleger. Diese Lieder sind nicht bloss deutsch, weil sie deutsche Texte haben, sondern weil das Streben dem Dichter treu zu folgen, die Empfindung des Gedichts zu erwecken und vor allem andern fest zu halten, unverkennbar ist; sie sind es endlich, weil der Komponist eine nur dem Deutschen gewöhnliche Tüchtigkeit in der Harmonik an den Tag legt, bisweilen sogar auf Kosten des leichtern und treffendern Ausdrucks, nicht aber mit der absichtlichen Prätension, die sonst wohl unter uns gefunden, und — beiläufig gesagt — von keinem weiter getrieben wurde, als von Fasch und von Vogler. Daher ist dem Verf. der leichteste, losgebundenste Text:

Schenk dir ein, lieb Bruder mein,

(No. 6.) am fremdesten gewesen und am wenigsten getroffen worden. Viel besser das erste Lied,

Freundschaft, Liebe weiht es dir,
Nimm dies kleine Angedenken,

und das vierte, Seligkeit von Hölty. Das zweite ist Heine's tiefempfundene und tief ins Herz dringende „Wallfahrt nach Kerlaar." Herr Winter hat sie in der Weise der Zumsteg'schen Balladen durchkomponirt, hat wie sein Vorgänger öfter die äussere Umgebung statt der innern Empfindung festgehalten, viel Gutes gegeben, aber die Innigkeit und Zartheit des Gedichts, seine altväterliche Einfachheit und vollkommne Einheit — bei weitem nicht erreicht. Indess ist die Frage, ob das überhaupt möglich, und ob gerade dies Gedicht anders als Liedweise zu komponiren ist? Der treffliche Balladensänger Löwe wäre vor andern berufen, diese Frage durch die That zu beantworten. M.

---

1. Divertissement brillant et facile pour le Pianoforte par Charles Czerny. Oe. 209.
2. Allegro brillant pour le Pianoforte par Charles A. de Winkhler. Beides bei Mechetti in Wien.

Zwei elegante, glänzende Bravoursätze, ohne besondre Tiefe, oder Neuheit der Erfindung, auch ohne grosse Schwierigkeit der Ausführung, mithin allen Wünschen der „Dilettanti," was der Ausländer so nennt, mit andern Worten: allen Gesetzen des Modejournals vollkommen entsprechend.

Herr Czerny macht sich wie gewöhnlich am leichtesten. An dieses Thema

u. s. w.

reiht er Laufer, Arpeggien und sonst bekannte Figuren für die rechte Hand; die linke hat fast

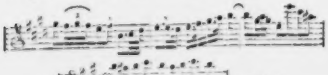
durchgängig, ein Paar Laufer ausgenommen, leere Akkordbegleitung; — auch die Fadheit muss ihre Gränzen haben.

Viel erfindungsreicher, eifriger und glänzender ist das andre Tonstück; es schliesst sich etwa an die Hummelschen Bravour-Rondo's für Solo-Pianoforte an, ohne dass man ihm damit Eigenthümlichkeit absprechen wollte. Man würde es auch von manchem Schüler mit Nutzen studiren lassen, wogegen das Czerny'sche Stück jeden nur verderben, nämlich seinen Sinn erschlaffen und den Geist einschläfern kann.

Die Edition beider ist anständig und korrekt.

Odeon. 22ste Lieferung, Rondo à la Polacca avec Accompagnement de l'Orchestre par Auguste Matthäi. Oe. 18. Haslinger in Wien.

Der treffliche Virtuos und Konzertmeister an der Spitze des Leipziger Orchesters bietet seinen Kollegen und den Dilettanten eine Konzertpolonaise dar, die mit diesem Thema:



u. s. w.

beginnend, viel Anmuthiges und Zierliches aneinander reiht, und das Konzertpublikum recht wohl unterhalten kann, wenn sie nur angemessen vorgetragen wird; was keine zu grosse Schwierigkeit hat. Die Stricharten sind fein gefühlt und genau bezeichnet, was das Studium und die Exekution im Sinne des Komponisten sichert. Die Ausstattung ist sehr gut. M.

Berichte.

Aus Berlin.

Grosses Musikfest in Potsdam.

Vor Kurzem zeigte Ref. in diesen Blättern an, dass in Potsdam in diesem Jahre ein grosses Musikfest statt finden würde. Zur Zeit dieser Anzeige war es noch nicht ganz bestimmt, ob der Herr Kapellmeister Spohr die artistische Leitung desselben übernehmen würde; dies ist jetzt der Fall. Ref. kann daher nicht unterlassen, das musikliebende Publikum Berlin's und der Umgegend auf dies ausserordentliche Fest aufmerksam zu machen. Viele allgemein bekannte und ausgezeichnete Künstler haben schon ihre Theilnahme ausgesprochen und der sehr zahlreiche Potsdamer Singverein, welcher vom Musikdirektor Herrn Schärtlich, dessen musikalisches Wirken sich allgemeine Anerkennung sowohl von den hohen Behörden als auch von seinen Mitbürgern erworben hat, kann sich in den Chören mit der Berliner Singakademie messen. Da die Leitung und Einrichtung des Festes durch den Musikdirektor Naue und durch einen Verein von sehr achtbaren Einwohnern Potsdam's ausgeht, so lässt sich erwarten, dass dies Fest ein wirkliches künstlerisches Fest werden wird.

C. Girschner.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Eingesandt.)

Unsre schöne Residenz-Stadt besitzt bekanntlich — nebst so vielen andern Merkwürdigkeiten, welche sie fortwährend zu einem anziehenden Wallfahrtsort für Reisende aus allen Theilen des In- und Auslandes machen — schon seit einer Reihe von Jahren auch eine vorzügliche Bühne für Oper und Schauspiel, welche durch die reiche Ausstattung von Seiten unsers kunstsinnigen und freigebigen Kurfürsten, durch den Eifer und die verständige Leitung ihrer Vorsteher und durch die Anzahl und die ausgezeichneten Talente ihrer Mitglieder geeignet ist, sich den ersten Bühnen Deutschlands an die Seite stellen zu können. Um so auffallender ist es und gewiss eine merkwürdige Erscheinung, dass in den, der dramatischen Kunst und der Musik — ganz oder theilweise — gewidmeten Zeitschriften so selten Nachrichten aus Kassel zu finden sind; sehr unerfreulich aber, dass das Wenige, welches man in den genannten Blättern dann und wann von Kassel liest, noch dazu aus einer ungeschickten Feder fliesst und zuweilen nur in der Absicht geschrieben zu sein scheint, um einen gewissen Groll gegen die Vorsteher der oben genannten Kunstanstalt darin auszusprechen. Der hier wohl- oder vielmehr übelbekannte Verfasser jener Aufsätze nützt dadurch weder der Kunst, noch kann er

den Lesern ein Vergnügen damit bereiten, und strebt vergebens, seiner Unbedeutendheit einen Schein von Wichtigkeit dadurch zu geben. — Die Ursachen, warum Andre, welche durch Kenntniss und Geschmack berufen wären, über die dramatischen und musikalischen Produktionen in Kassel zu schreiben, ihre Ansichten und Urtheile nicht öffentlich mittheilen — mögen nun sein, welche sie wollen, so ist dieser Umstand schon desshalb zu bedauern, weil die hiesigen wackern Künstler vom gemeinsamen deutschen Kunstverbande gleichsam ausgeschlossen sind und isolirt dastehn, indem die Würdigung ihres Talents und ihres Strebens sich nur dann nach andern Orten verbreitet, wenn sie selbst dort erscheinen und sich einen Ruf erschaffen.

Eine interessante Neuigkeit im Gebiet der der dramatischen Musik,

eine neue Oper von Louis Spohr

und der Wunsch, die Leser dieses Blattes auf die Erscheinung dieses Meisterwerks aufmerksam zu machen, veranlasst den Einsender dieser Zeilen, jenen Berechtigten einmal ins Amt zu greifen, und er glaubt dadurch den Dank der zahlreichen Freunde des genannten Komponisten zu verdienen. — Am 28. Juli wurde hier nämlich zur Feier des Geburtsfestes unsers Kurfürsten zum Erstenmal

„Der Alchymist,"

romantische Oper in 3 Akten von Fr. Georg Schmidt, mit Musik von L. Spohr, aufgeführt und gestern, am 2ten August wiederholt, beide Mal aber vom zahlreich versammelten Publikum mit grossem ungetheilten Beifall aufgenommen. Den Stoff zu dieser Oper hat der Dichter (der angegebne Name ist wohl nur ein angenommener?) aus einer bekannten in dem Werke Bracebridge-Hall enthaltenen Novelle von Washington Irwing „der Student von Salamanca" entlehnt, oder vielmehr den ganzen Inhalt dieser anziehenden Erzählung in derselben Reihefolge der Begebenheiten mit vieler Bühnenkenntniss und grosser Gewandtheit in der Behandlung der Sprache (sowohl der Text zu den Gesangstücken als auch sämmtliche Dialoge sind in ungezwungenen fliessenden Versen) in einem guten Opernbuche wiedergegeben.

Eine vorläufige kurze Andeutung des Hauptinhalts möge mir bei Aufzählung der Musikstücke und gleichzeitigen Beschreibung der einzelnen Scenen zum Leitfaden dienen. Felix de Vasquez, ein bejahrter spanischer Edelmann lebt — bald nach der Vertreibung der Mauren aus Spanien — in einem einsamen, verfallenen Gebäude unweit Granada den geheimen Wissenschaften. Ein reicher Wüstling aus Granada, Ramiro da Loxa, stellt Inez, der Tochter des Alchymisten nach. Er sinnt auf eine gewaltsame Entführung, und, um leichteres Spiel zu haben, muss Lopez, der Anführer einer Zigeunerbande, welche Ramiro zum Beistand geworben, den Vater bei der Inquisition als Zauberer anklagen. Paola, die verlassene Geliebte Ramiro's entdeckt den Plan und beschliesst, Inez zu retten. Alonzo de Castros, der Sohn eines spanischen Grossen, den reinere Gefühle für Inez beseelen, rettet ihren Vater einst vom Tode und gewinnt Inez Gegenliebe. Bei einem Lustwandel mit Beiden wird Inez von den Zigeunern und Alonzo von den Dienern seines Vaters (welcher ihn in einem unwürdigen Liebesbündniss glaubt), gewaltsam entführt, Vasquez aber von den Dienern der Inquisition verhaftet. Paola rettet Inez aus Ramiro's Palaste. Alonzo erhält die Einwilligung seines Vaters zu der Verbindung mit Inez, befreit durch dessen Ansehn Vasquez aus dem Kerker, eben da er zum Tode geführt werden soll, besiegt Ramiro im Zweikampf und beschliesst dann, mit Inez and ihrem Vater in seine Heimath zu ziehen. —

Dies ist der Stoff, welchen der Dichter mit sichtlichem Fleiss und grosser Geschicklichkeit in einer Reihefolge interessanter und wechselvoller Scenen ausgearbeitet hat. Die Benennung „der Alchymist" scheint Ref. übrigens mehr willkührlich als durch den Inhalt der Oper motivirt zu sein, da Inez und Paola weit mehr Theilnahme erregen, als jener und besonders die Rolle der Letztern vom Dichter und vom Komponisten mit augenscheinlicher Vorliebe ausgeführt ist.

Nun zu der Musik. Eine kräftige Ouvertüre, in welcher, nach einer kurzen Einleitung (C-dur) ein rasches wilde Gluth athmendes und oft wiederkehrendes Thema (C-moll) bald mit der heitern

Melodie eines Ständchens, bald mit einer ernsten Gebetweise aus der Oper abwechselt und wunderbare Kontraste bildet, bis dann der Strom der Töne im raschen Wechsel kühner Harmoniefolgen und im immer schnellern Zeitmaasse dem Ende zurollt — geht der Oper würdig voran. Ref. giebt dieser Ouvertüre, welche hier bei jedesmaliger Aufführung lebhaften Beifall erregte, vor jenen der andern Opern des Komponisten noch den Vorzug; sie erfodert aber, ihrer nicht geringen Schwierigkeiten wegen, auch bei einem tüchtigen Orchester eine sorgfältige Einübung und Ausführung. Beim Oeffnen des Vorhanges erschallt erst entfernt, dann immer näher — ein Zigeuner-Chor (No. 1), ausgezeichnet durch originelle kleine Zwischenspiele des Orchesters.

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(F o r t s e t z u n g.)

Gluck hat für die Ewigkeit geschaffen, zum Prototyp im Gebiet tragischer Einfachheit, Würde, Erhabenheit und Seelensprache sich erhoben, den unbestreitbaren Platz eines musikalischen Luther in Paris eingenommen, Frankreich, England, Italien, und Deutschland bei seinem Leben zum Entzücken hingerissen; die Gebildeten aller Nationen und Zeiten blicken zu ihm hinauf — wie zu dem Polarstern die Schiffer. Von seinen zahlreichen Opern leben jetzt noch: „Alceste," „Armida," „Iphigenia in Aulis," „Iphigenia in Tauris." Unbegreiflich bleibt es, warum die königstädtische Bühne nicht seiner „Pilgrimme in Mekka" und seines „bezauberten Baums" sich längst bemächtigte. Ein Dichter würde aus solchen, für eine mit so trefflichen Mitteln begabte Bühne, einen ohne Zweifel edlen und höchst erfreulichen Repertoir-Zuwachs bilden; ganz Deutschland würde seiner Arbeit sich wahrhaft erfreuen. Ein tüchtiger Kapellmeister wird leicht erkennen, was davon auf heutiger Bühne geboten, und was ausgemerzt werden darf, um des Erfolgs sicher zu sein, indem manches darin (auch dem gebildetsten) heut zu Tage unmöglich als dramatische Musik erscheinen kann. — Händel, Hänsel, Halbe, Hanke, Hasse, Hattasch, Haydn, v. Haydenstamm, Heiberger, Heindl, Hellmann, Helmisch, Henneberg, Hennig, Henning, Hertel, Heinichen, Haibel, Hiller, Himmel, Hinner, Hönike, Hoffmeister, M. Hofmann, E. A. T. Hofmann, Holly, Holzbauer, Hummel, Hurlebusch, Ihlee, Jost, Just. Wer möchte leugnen, dass in den 45 Opern Händels manche wahrhaft grosse und für alle Zeiten schöne Nummern enthalten sind! Wer möchte aber im Ganzen wieder die Oper wünschen oder hören wollen, wie der Heros der Oratorien sie schrieb! Sie sind für die Bühne verloren, kein Machtspruch wird sie wieder ins Leben rufen. — Hasse von Italien einst vergöttert, verehrt in allen Landen, Schöpfer von 45 ernsten und einigen heitern Opern, sieht Er jetzt schon keine von allen mehr auf irgend einer Bühne. Sein „Don Tabrano" und „Pyramus und Thisbe" dürften vielleicht mit einiger Bearbeitung dem königstädtschen Theater willkommne Früchte bringen. An dem unvergänglichen Schöpfer so vieles Schönen, dem herrlichen J. Haydn, hat sich die Zeit der Novitäten wahrlich fast frevelhaft versündigt. Keine Einzige seiner komischen Opern lebt mehr auf irgend einer Bühne; keine einzige Musikhandlung hat es noch der Mühe werth gefunden, die Sammlung seiner Werke mit tüchtigen Klavierauszügen derselben zu bereichern, oder nur derselben (Ouvertüren) Symphonien zu ediren; man brüstet sich dagegen oft mit dem Vorwand: nicht zu wissen, wo die Partituren hingekommen! Ich bekenne selbst, nur die Partituren von la vera costanza (davon besitze ich Haydns eigne Handschrift) „l'isola disabitata und la fedelta" premiata gelesen zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34. erscheint binnen Kurzem mit alleinigem Eigenthumsrecht:

Quatuor brillant de L. Spohr pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 83.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 28. August — № 35. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaeztner.

(Fortsetzung.)

Unsre Sprache bildet jeden Gegenstand zu einem einsylbigen Stammworte, welches höchstens durch eine sanft abfallende Sylbe mit dem tonlosen E gemildert wird. Sie hat dadurch allerdings den Nachtheil einer gewissen Einförmigkeit, aber auch den weit bedeutendern Vortheil, dass der Eindruck eines jeden Gegenstandes in Eins gefasst wird, und sich als Ganzes dem Gemüthe darstellt, während andere Sprachen ihn zerstückeln und unter mehrere Sylben vertheilen, die keinen Einigungspunkt haben. Zwar sind die griechischen und lateinischen Stammwörter auch grösstentheils einsylbig, aber die Endungen haben, wie oben bemerkt, ein eben so grosses und oft noch grösseres Gewicht als die Stammsylbe, und dienen so dazu, den Grundeindruck zu verdunkeln. Die hebräische Sprache hingegen hat die Zweisylbigkeit zu ihrem Prinzip gemacht, und einsylbige Wörter, wie אוֹר Or, das Licht, אִישׁ Isch, der Mann, אֵל Gott, sind nur Ausnahmen.

Die Konsonanten sind dabei die festern, gleichsam knochigen Theile der Sprache. Sie gehen zwar leicht in einen nahe verwandten über, je nachdem eine Provinz oder ein Volk sich mehr zu den härtern oder zu den sanftern und weichern Tönen neigt; aber die Hauptkonsonanten stehen ziemlich fest gegen einander. Dagegen bilden die Vokale das leichtre und flüssigere Element, wie es die Empfindung der Seele selbst ist, und gehen daher oft in einander über, doch ist dies am häufigsten bei den einander näher stehenden E und I, O und U, seltner bei den von einander entfernten.

Wichtig für den Karakter der Sprache ist es, zu beobachten, welche Vokale in einer jeden den Vorrang erhalten. Im Deutschen herrscht am meisten das E, schon durch die tonlosen Endsylben, die es immer enthalten; aber auch in den Stammsylben kommt es wohl am häufigsten vor. Es bezeichnet eine gewisse Wahrheit der Empfindung, die zwischen dem Sinnlichen und Geistigen schwebt, aber auch freilich etwas Unbestimmtes enthält. Das A ist als das Gleichgewicht der Laute jeder Empfindung am fremdesten, daher herrscht es bei dem Volke, wo Gemüth am wenigsten vorwalte, bei den Römern. Aber hier ist es mit festen und kräftigen Konsonanten verbunden und mit andern vollen Vokalen vermischt, und erhält daher den Karakter der Kraft und des Verstandes. Noch viel häufiger, meist gedehnt, mit wenigen und weichen Konsonanten verbunden, erscheint es bei den Indiern, und giebt dadurch der Sprache den Karakter des Breiten und der bequemen Indolenz, wie es der des indischen Volkes selbst ist. Im Griechischen ist dagegen die grösste Mannigfaltigkeit der Vokale. Das tiefe O, ein Zeichen der sinnlicher Fülle und Kraft, und das Geistige und klare I kommen sehr häufig vor, besonders verbunden mit dem schönen Diphtong oi. Aber grade dieser Diphtong findet sich am meisten an den Endungen, wo er seine Bedeutung verliert und nur zum äussern Wohlklang der Sprache beiträgt. Die hebräische Sprache hat sonderbarer Weise den Vokalen den niedrigsten Platz angewiesen; nur die Konsonanten stehen ganz

fest, die Vokale wechseln durchaus, vom höchsten bis zum tiefsten und dienen nur dazu, die abstrakten Beziehungen der Wörter zu bezeichnen, die wir in andern Sprachen durch die Flexion der Endungen andeuten. Sie haben dadurch eigentlich ihre Natur verloren, und sind nicht mehr der nächste und unmittelbare Ausdruck der Seelenstimmung, wie sie es sein sollen. Aber wie bei diesem Volke überhaupt die Empfindung nicht frei wurde, sondern sich beugte unter der Idee des strengen Gehorsams, so konnte sie auch in ihren Lauten nicht frei werden, und die Vokale dienten nur den starren Konsonanten. Davon abgesehen herrschen aber in dieser Sprache die vollen Vokale A und O vor, welche ihrem Ausdrucke etwas Kräftiges und Erhabnes verleihen.

Wir wenden uns jetzt noch zu einigen Beispielen aus den bekanntesten und bedeutungsvollsten Wörtern der Sprache.

Merkwürdig ist in den verschiednen Sprachen die mannigfache Bezeichnung des Begriffes Gott. Während wir im Deutschen dazu das O anwenden, bedienen sich die lateinische und griechische des schwachen und wenig bestimmten E, verbunden mit einem weichen Konsonanten in Deus, θεος, oder auch des geistigeren I in dem alten Worte Διϝ. Voller und kräftiger tönt der oberste der Götter Zeus. Die Hebräer haben zur einfachsten Bezeichnung allerdings auch das lange E, verbunden mit dem sanften Laut der gebrochnen Bewegung L, אֵל El; aber in den vollern Bezeichnungen אֱלֹהַ Eloah und יְהוָה Jehovah wählen sie die vollern Vokale, ja das letztere enthält eine Vereinigung der ganzen Vokalreihe, wenn wir die Konsonanten I und V als zunächst verwandt dem tiefsten und höchsten Vokale J und U betrachten.

Wir haben oben das Wort Mann als besonders bezeichnend für seinen Begriff angeführt, als darstellend ruhige Kraft. Das griechische Wort ανηρ hat die ersten und Hauptbuchstaben mit dem deutschen gemein, aber es zerstückelt den Eindruck wie so oft durch Anfügung der zweiten Sylbe. Die lateinische Sprache scheint in dem Worte vir mehr das heftige Streben nach Einem Punkte hin auszudrücken, die hebräische ist noch ungestümer in dem Worte אִישׁ Isch. Gleichmässiger sind die Sprachen in Bezeichnung des Begriffes Weib. Sie bedienen sich überall dazu der weichsten Vokale und Konsonanten. So die Griechen im trefflichen Worte γυνη, die Lateiner femina; nur die Hebräer leiten es schlecht weg von Mann ab אִשָּׁה Ischa, etwa wie wir Männin von Mann bilden.

Bekannt ist die Uebereinstimmung fast aller Sprachen in dem Begriffe Vater; ein Lippenbuchstab, gleichsam wie das Kind die Lippe zuerst öffnet, mit dem einfachsten Vokale A verbunden bezeichnen ihn überall. Am bezeichnendsten ist das Wort Papa. Nur die Hebräer kehren es um, und setzen den Lippenbuchstaben nach dem A אָב Af.

Auch der Begriff der Mutter wird in allen diesen Sprachen mit dem noch weichern Lippenbuchstaben M und meist einem weichen Vokale bezeichnet. Die Lateiner allein brauchen den härtern Vokal a, mater. Am passendsten bezeichnen wohl die Deutschen das tiefe und innige Muttergefühl durch das U in Mutter. Die Hebräer setzen auch hier wieder den Vokal E vor den Lippenbuchstaben, אֵם Em.

Der Begriff der Kraft wird in andern Sprachen theils ähnlich, theils abweichend bezeichnet. Das griechische Wort κρατος entspricht ganz dem unsern und ist nur weniger gedrungen, desto mehr weicht βια davon ab, und scheint dem Begriffe der Gewalt, den es ausdrückt nicht sehr angemessen; ισχυς bezeichnet mehr die heftige Anstrengung nach Einem Punkte hin, und ebenso vielleicht das lateinische vires, was mit vir zusammenhängt. Das weiche δυναμις scheint mehr das Vermögen oder die Fähigkeit auszudrücken von δυναμαι ich vermag, ich kann.

Für einen andern Begriff haben wir im Deutschen Liebe und Minne, beide aus den geistigsten Vokalen und weichen Konsonanten zusammengesetzt. Die Seele erhebt sich sanft in dem L, geht in dem gedehnten I nur zarten geistigen Empfindung über, und erhält eine sanfte Befriedigung in dem B, was sich durch E herabsenkt. Noch inniger ist das Wort Minne durch den kurzen Vokal I, und das nach Innen zurück-

gehende doppelte N. Beide Wörter bezeichnen also nichts von Leidenschaftlichem und Sinnlichem, und es ist wohl merkwürdig, dass wir für diese Art des Begriffs keinen Ausdruck haben. Aehnlich dem erstern aber mit umgekehrten Buchstaben ist φιλος, nur dass leider hier der Accent des ι und die Länge des ο alles Gewicht auf die Endung legen. Auch dieses hat nichts sinnliches, daher bedeutet es in den damit verwandten Wörtern φιλος und φιλια nur Freund und Freundschaft. Dagegen haben die Griechen ein recht sinnliches Wort in ἡδυς. Das heftige R, verbunden mit dem langen und vollen O sind recht für leidenschaftliches Streben geeignet.

Für den Begriff der Freude haben wir noch die sinnverwandten Wörter, Vergnügen, Lust, Wonne, Entzücken und Jauchzen. Das Fr bezeichnet immer eine rasch aufspringende doch leichte Bewegung, wie in froh, frisch. Dieses geht in dem vollen Doppellaut eu über, welcher die Höhe mit der Tiefe, das Geistige mit dem Sinnlichen, verknüpft. Das d mit herabsinkendem e giebt der Seele wieder Beruhigung, wie es allen Irdischen nothwendig ist. Das W (in Wonne) bezeichnet überall eine sanft anschwellende Bewegung des Hauches, es geht hier in die volle Empfindung des o über, die sich wieder in dem doppelten n verinnerlicht und dann sacht herabsenkt; es ist daher die volle freudige Empfindung, die aber mehr im Innern eingeschlossen bleibt, weil sie zu tief ist, um einen Ausbruch finden zu können. Das Entzücken dagegen ist seiner selbst nicht mächtig, und strömt daher ungemessen und ungeregelt hinaus, im ent spinnt sich die Rede, um dann im scharfen z und dem kurzen ü stark und heftig hervorzubrechen; aber nur einen Moment dauert dieser Ausbruch, und er wird, wie alles Uebermässige, durch das doppelte k bald wieder zurückgedrängt, und endet sich in der Abspannung des en. Jauchzen dagegen ist der unmittelbare Ausdruck des heftigen freudigen Gefühls, die Empfindung dringt in J glühend hervor, darauf bricht die vollerregte Seele in au aus, bis zum heftigen ch, und senkt sich dann durch die sinnliche Erschütterung in z wieder zum en herab. Das Wort Vergnügen ist nur abgeleitet von genügen, das, womit man sich genügen lässt, wobei man sich wohl befindet, aber es zeigt in seiner Ableitung wie in seinem Tone etwas sanft Angenehmes, daher die Worte rauschende Vergnügungen eine eigentlich unpassende Zusammensetzung bilden. Lust zeigt in seinem kurzen u und dem heftigen st am Schlusse eine kurze aber tief sinnliche Empfindung.

Die Lateiner haben dafür die Wörter gaudium, laetitia, von laetus und voluptas. Gaudium ist die volle und gleichsam jauchzende Empfindung, stärker als unser Freude. Voluptas ist auch sinnlich, doch minder heftig als unser Lust, laetus scheint mir nicht sehr bezeichnend. Die griechischen Wörter datür sind ἡδυ und χαρα von χαιρω. Das letztre ist der stärkere Ausdruck mit seinem sollen und hellen Vokale ai und seinen erregten Konsonanten. Ein sanftes angenehmes Gefühl bezeichnet das andre Wort ἡδυ.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

La ronde du Sabbat, ballade mise en musique par L. Niedermayer et dediée à Monsieur Victor Hugo, auteur des paroles. Paris bei Aulaginer und Meissonnier.

„Il y a de la diablerie en tout cela!" seufzte eine pariser Dame, die der gute Ton (es gehört jetzt zum guten Ton der Pariser, die Deutschen zu gouitiren) verdammte, nach dem Freischützen auch noch Spohrs Faust einzunehmen. Es wäre wohl, meinte sie, keine deutsche Oper denkbar, ohne den Teufel und seine Kompagnie.

Es ist wahr, die deutsche ist rein genug und stark geblieben, dass er überall, sogar in der Musik, das Wesen, den Geist verlangt; und wenn es kein Sohn des Lichts wäre, sollten doch die Schatten der ewigen Nacht, ja der Schooss der Hölle sich eher öffnen, um die Gedanken ewigen Rechts und ewiger Liebe wenigstens in ihren Gegensätzen auszusprechen. So ist ihm auch der längst aufgegebene Glaube früher Zeiten nur eine Umhüllung des ewig Wahren, dessen Gegenwart er hinter allen Schleiern und Irrlichterscheinen ahnet, und im Schauer der Ahnung freudig, beseeligt empfindet.

Das begreift sich leicht. Nun sieht aber die klugen aufgeklärten Franzosen, die so lange sich das Leben aufgeklärt haben, bis nichts als klares Wasser — und heisse Schlacke übrig geblieben ist, die lieber den Glauben mit aufgegeben haben, um nur dem Aberglauben zu entgehen, die durch Senatskonsulte Gott abgesetzt und wieder eingesetzt haben: die merken bei der Leere ihrer eignen Poesie, dass sogar in der — „diablerie allemande de la poesie" stecke. Flugs — machen sie sich einen Glauben und einen Aberglauben und eine Poesie. Kein Mensch glaubt daran, aber es ist „quelque chore d'etonnant" dabei, es ist fremd, frappant, „extraordinair" — es könnt' Einem brühsiedendheiss dabei werden, wär' es nur nicht so verdammt kalt! — Aber was die Franzosen machen: Geschick, Eleganz, Pracht, wird man nie vermissen.

Und das ist es, was mir armen deutschem Musiker die lange Einleitung abgelockt hat. So wie die Ballade des Herrn Niedermayer, wird kein Deutscher seine Werke gedruckt sehen, und wär' er zehn Beethoven auf einmal. — Ein grosser blassrother Bogen breitet sich vor dir auf, lieber Käufer; der Titel, la ronde du Sabbat, schwimmt mit grossen gothischen Buchstaben in pechschwarzen Wolken, die Blitze durchzucken und erleuchten. Larven und Teufel in hundert Windungen durchfahren. — „Ballade!" was hätte ein Deutscher damit anfangen können! höchstens komponiren! Hier mahnen die ungleichen, vom Zahn der Zeit wie angenagten Lettern an halbversunkne Grabsteine, an ägyptische Pyramiden — was weiss ich, an was! Zwischen Komponisten und Dichter kriechen zwei Basilisken mit gifigeschwollnen Bäuchen. Sie sehen aus, als wenn sie sich gegenseitig graulten.

Aber das ist nur der Umschlag. Den Titel muss man sehen! Ein grosses Bild von Boulanger: der Hexensabbath. In einer hochgewölbten gothischen Kirche steht, in vollem erzbischöflichem Schmucke — nur dass sich unter der Mütze Widderhörner vordrängen — Luzifer; und um ihn rannt die Runde der Sünder, der Gequälten und Teufel, und von oben herniedet ergiesst sich ihr ewig erneuter Strom — etwa in der Anordnung der jüngsten „Gerichts-Bilder." Seitwärts auf heimlich glühenden Stühlen, die Fackel der Erkenntniss haltend, die sie selbst verzehrt, in stiller Qual in sich versunken sitzen die falschen Kirchenväter; man könnte ein Berliner Kunstblatt voll von diesem Höllenbrunzel II. schreiben.

Nun, dann kommt das Gedicht von Hugo, nämlich ein Inventarium aller Moventien und Mobilien des Hexensabbats und der Teufelei. Und komponirt ist es mit allen schicklichen Manieren, die sich um Einen lebendigen Punkt

reihen, in dem sich ein Streiflicht der Schmerzenslust Feuer zu malen scheint. Was Talent und Effektkunde an dem Gedicht hat thun können, ist von Herrn Niedermayer geschehen. Die düstre Instrumental-Einleitung, der lugubre an tragisches Pathos streifende Gesang des Solo-Basses, der uns die Scene schildert, der frechbarocke Teufelsreigen (in dem selbst die französisch-nationale Accentlosigkeit und Accentverkehrung, und die Monotonie der Singstimmen neben der Orchestermelodie zum Effekt werden), denn der stillre Bass-Schluss, der die Scene schliest, bis auch das Orchester erlischt — all das muss eine bedeutende äusserliche Wirkung hervorbringen, besonders französischen — oder deutschen Parisern gegenüber, die den Ernst der Sache, die Beethoven, Reichard und Löwe nicht kennen. Auch das noch ist merkenswerth, dass es die zweite in Paris erscheinende Komposition ist (Berlioz Faust war die erste), die sich von der konventionellen Richtung der französischen Musik loszureissen strebt, um sich dem Hyperromantismus in die Arme zu stürzen.

Der Komponist scheint uns übrigens ein Deutscher nicht bloss dem Namen zufolge. Unverkennbares Talent, Kunstbildung und Kunstübung, namentlich eine tüchtige Harmonik stellen ihn auf die Seite der deutschen Schule, die der Franzos nicht erträgt. Möge er sich bald durch Werke bekannt machen, die in ihm lebendig

werden, und zu denen er nicht nöthig hat, den Effekt von Aussen heranzubringen.

Neben der pariser Pracht-Edition darf sich eine berliner sehen lassen, obwohl in anderm Sinne. Es sind:

Drei Geschwindmärsche, der preussischen Armee gewidmet (in Partitur u. Klavierauszug) von Carl Merz. Selbstverlag.

Moderner Umschlag, seidne Fessel, der geschmackvollste und reichste Titel, die brandenburger Siegesgöttin, die preussischen Adler, die Armee (nämlich die Buchstaben der Dedikationsworte) mit Lanzen und Lorbeeren überkleidet, die Geschwindmärsche (nämlich die Worte) zierlichster maurischer Mosaik, Herr Merz selbst in Blumensträussen halb versunken, schöner Druck, schönstes Papier. Die Märsche selbst sind leicht und nicht ohne Frische komponirt, für Militairmusik und vierhändiges Spiel leicht und gut ausführbar.

Dieses Werkchen führt uns zu grösserer Militairmusik:

1. Ouverture pour musique militaire par M. J. Reisinger. Op. 19.
2. Potpourri etc. par des motifs de Rossini (von demselben). Op. 21.
3. Premier Potpourri tiré de l'opera: „le Siege de Corinthe" de Rossini, von demselben. Op. 22.
4. Potpourri tiré de l'opera: „la Dame blanche" de A. Boieldieu, pour musique militaire par C. Fischer. Op. 7. Alles bei N. Simrock in Bonn.

Herr Reisinger ist östreichischer Hauboist, Herr Fischer Kapellmeister des 17ten preuss. Linien-Infanterie-Regiments; beide bewähren sich auch hier als technisch geschickte und in den Bedürfnissen und dem Geschmack ihrer Umgebung wohlunterrichtete Männer. Ihre Potpourri's sind aus Modestoffen zusammengesetzt, in denen sich manches lebhafte, interessante Motiv, besonders von Rossini, findet; der — beiläufig gesagt — nebst Spontini besonders zu solcher Unterhaltungsmusik reichhaltige Ausbeute giebt, da die meisten Kompositionen beider Musiker einen marsch- oder tanzmässigen Gang und Rhythmus, dabei eine interessante Lebhaftigkeit und einen Reichthum an frappanten Wendungen und Kontrasten haben. Weniger ergiebig sind schon die französischen Opernkompositionen, deren Wirkung wenigstens zur Hälfte auf einer pikanten, witzigen Deklamation der Worte beruht; noch weniger die edlern deutschen Werke, die zu tief für so äusserlichen Reiz sind. Uebrigens wäre sämmtlichen Potpourri's eine etwas grössere Ausführlichkeit der einzelnen Themata zu wünschen; die musikalische Wirkung würde dadurch an Stetigkeit und Kontinuität gewinnen.

Die Ouvertüre (Einleitung Es-moll, Allegro Es-dur) ist, etwa in der Weise Winter'scher Ouvertüren, recht gut erfunden und für ihre Bestimmung zweckmässig ausgearbeitet. Sie wird Spielende und Hörende angenehm beschäftigen.

Die Ausgaben, sämmtlich in Stimmen, sind so korrekt und wohlanständig, wie man von Simrock gewohnt ist.

Sechs Wanderlieder von A. Brüggemann für 4 Männerstimmen, komponirt von Friedr. Schneider. Opus 82. Halberstadt bei Brüggemann.

Wieder ein neues und zwar recht schönes Werk des fleissigen Komponisten, welches allen Freunden des Männergesanges sehr willkommen sein wird. Die Texte, sehr launigen Inhalts, eignen sich sehr zur Komposition. Am besten hat Ref. No. 5, „Trost im Leiden," gefallen, bei welchem die Frage entsteht, was ist besser gelungen: der Text oder die Komposition? — Sehr zweckmässig ist es, dass der Stimmenausgabe zugleich eine auf zwei Systeme gedrängte Partitur beigefügt ist, indem diese sowohl zum Verständniss der Komposition als auch zum Einstudiren von sehr grossen Nutzen ist. Stich und Papier sind sehr geschmackvoll. C. G.

Messe für vier Singstimmen, begleitet von Orgel oder Pianoforte, in Musik gesetzt von C. H. Zöllner. Op. 23. Bonn bei N. Simrock.

Herr Zöllner, ein ausgezeichneter Schüler des am 9. Mai 1827 zu Breslau verstorbenen

berühmten Organisten **Berner**, und ebenfalls ein sehr wackerer Orgelspieler, lebt in den Rheinprovinzen, woselbst er als Musiker sehr geachtet wird. Ref. lernt ihn jetzt aus diesem Werke als Komponist kennen und kann sich der Bekanntschaft nur freuen, denn diese Messe so wie die für 4 Männerstimmen, welche ebenfalls bei Simrock erschienen ist und das 25ste Werk des Herrn Zöllner ist, gehören mit zu den bessern Werken neuerer Zeit. Beide Messen, im Choralstyl geschrieben, sind nicht schwer auszuführen, weshalb sie Singvereinen und Gymnasien sehr zu empfehlen sind. Die erste Messe hat ein würdiger Geistlicher, der Herr Kaplan **Bierbaum** mit deutschem Text versehen, der sehr sangbar ist und auch in poetischer Hinsicht Lob verdient; durch diese deutsche freie Uebertragung des lateinischen Textes wird dies Werk den Singvereinen, an welchem Damen Theil nehmen noch willkommner sein, weil diese, da sie den lateinischen Text nicht verstehen, ihn höchst ungern singen. Die Ausstattung beider Werke ist sehr lobenswerth. C. G.

Hundert zweistimmige Lieder als der erste harmonische Elementargesang für die Schule, von H. G. Nägeli. Neue, vermehrte und stufenweise geordnete Ausgabe der zweistimmigen Lieder in 6 Heften. Zürich bei H. G. Nägeli.

Herr Nägeli hat ein bewunderungswürdiges Talent zur pädagogischen Komposition; so viele andern liefern Kompositionen zu pädagogischen Zwecken, doch haben diese meistens keinen grossen musikalischen Werth. Herrn Nägeli's Kompositionen können in dieser Hinsicht als Muster aufgestellt werden. Den Beweis liefert die ausserordentliche Verbreitung derselben. Die vorliegende Sammlung erlebt z. B. schon die zweite Auflage. Ref. kann diese Lieder allen Gesanglehrern für Volksschulen empfehlen, eben so die

Kirchengesänge zum Diöcesen-Gesangbuche des Bisthums Constanz, von H. G. Nägeli, wenn auch das Gesangbuch nicht an andern Orten eingeführt ist. Die letztern Gesänge sind mit willkührlicher Orgel- oder Pianofortebegleitung, weshalb sie manchem Gesanglehrer noch angenehmer und zweckmässiger sein werden.

C. G.

Berichte.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Fortsetzung.)

Lopez und die Zigeuner nahen singend den Ruinen bei Vasquez Wohnung und wollen sich zur Nachtruh lagern. Da tritt — im folgenden Dialog — Ramiro unter sie, befriedigt ihre Habsucht, erzählt, dass dieses anscheinend öde Gebäude von Vasquez und seiner Tochter bewohnt sei, dingt sie, letzterer in der Nacht ein Ständchen zu bringen, und entfernt sich dann mit ihnen. Hier fällt ein treffliches Musikstück ein. Paola ist den Schritten Ramiro's gefolgt, hat die Unterredung — hinter Trümmern verborgen — mit angehört, stürzt — überzeugt von der Untreue ihres Geliebten — nun wehklagend hervor und singt in einem äusserst leidenschaftlichen Allegro (No. 2) den Schmerz betrogner Liebe, Eifersucht und Rachegefühl. Die Klänge einer Laute unterbrechen ihre Klagen. Inez erscheint singend und spielend am offnen Fenster und schildert in einem reizenden und schwärmerischen Liede (No. 3) die bedrängenden und unbestimmten Empfindungen und Gefühle eines liebesehnsüchtigen Mädchens. Unmittelbar darauf folgt (No. 4) ein Melodram, in welchem der heimkehrende Vasquez seine Hoffnung ausspricht, in dieser Nacht das „Räthsel der Natur" zu enthüllen, der ihm heimlich folgende Alonzo aber seine Freude bezeigt, endlich Inez Aufenthalt entdeckt zu haben und — als Inez ihrem Vater die Thür öffnet, sein Entzücken ausspricht, sie zum Erstenmal entschleiert zu sehen. Die sich anschliessende grosse Arie Alonzo's (No. 5) ist ein lebendiges Gemälde seiner innigen Liebe. Im folgenden Auftritt — ganz Dialog — entdeckt Paola dem Alonzo, dass Inez den Nachstellungen Ramiro's (den sie jedoch nicht nennt) ausgesetzt sei, räth ihm, mit Inez in seine Heimath zu entfliehen, und verspricht ihren Beistand. Da nahet Ramiro mit den Zigeunern zu dem verabredeten Ständchen und singt unter Inez Fenster ein originelles Lied

mit Chor (No. 6), welches durch die liebliche und ungewöhnliche Begleitung der Instrumente einen ganz eignen Reiz erhält. Plötzlich wird Inez Fenster verhüllt. Ramiro bricht zornig ab und sinnt nach, wie er gewaltsam zum Ziel gelangen könne. Er beschliesst, Vasquez beim heiligen Gericht als Zauberer anzuklagen und entfernt sich dann mit den Zigeunern. Alonzo, der, seitwärts verborgen, alles mit anhörte, tritt nun hervor (Finale No. 7), dankt dem Himmel, der ihn den Frevel entdecken liess und es ihm möglich macht, die Gefahr von Inez abzuwenden. In diesem Augenblick geschieht eine Explosion im Thurm neben Vasquez Wohnung, dem Laboratorio desselben, helle Flammen erleuchten ihn und ein schwaches Wehgeschrei dringt daraus hervor. Inez erscheint jammernd auf der Gallerie zum Thurm und sucht vergebens die Thür desselben zu öffnen. Alonzo eilt durchs Haus ihr zu Hülfe, sprengt die Thür des Thurms und trägt den betäubten Vasquez hinunter ins Freie. Er erholt sich langsam, redet irre, entdeckt endlich, was geschah, und beklagt laut, den Lohn seiner Arbeiten, das Ziel seines ganzen Lebens verloren zu haben. Alonzo sucht ihn zu beruhigen und wagt, durch Inez Dankbarkeit ermuthigt, ihr heimlich seine Neigung zu verrathen. Ein künstlich gearbeitetes — jedoch nicht langes Terzett beschliesst dieses wahrhaft grosse Finale, dessen eigenthümliche Schönheiten sich freilich nicht in Worten wiedergeben lassen. Ref. muss sich auf die — seiner Ueberzeugung entnommenen — Versicherung beschränken, dass die schwierige Aufgabe, diesen schnellen Wechsel der Begebenheiten und diese Menge der mannigfaltigsten Gefühle in Tönen auszumalen und auszudrücken, wohl nicht besser gelöst werden konnte, als der Komponist es hier gethan hat.

Ein noch grösserer Reichthum musikalischer Schönheiten als im ersten Akt ist — nach des Ref. Ansicht — im 2ten Akt enthalten. Ramiro welcher Lopez zur Ausführung seiner Pläne abgesandt hatte und in seinem Pallaste ungeduldig dessen Rückkehr entgegen sieht — beginnt ihn mit einem grossen Recitativ (No. 8). Da nahen Tritte, doch nicht Lopez, sondern Paola tritt herein. Sie will noch einen letzten Versuch machen, Ramiro's Liebe und Treue wieder zu gewinnen, und dieser glückliche Gedanke des Dichters (nicht aus der Novelle entnommen) hat zu einem herrlichen Musikstück, einem grossen Duett mit vorausgehendem höchst ausdrucksvollem Recitativ Veranlassung gegeben. Es ist zu bewundern, wie trefflich und wahr der Komponist so widerstreitende Empfindungen — auf einer Seite Ueberdruss, Ungeduld und endlich Zorn, auf der andern nagender Schmerz verschmähter Liebe, bitterer Reue, Eifersucht und Rachgefühl — in einem Duett (gewöhnlich nur ein Erguss übereinstimmender Gefühle) geschildert hat. — In der folgenden Unterredung zwischen Lopez und Ramiro berichtet ersterer, dass Vasquez mit Inez und Alonzo zuweilen Abends in den Gärten eines verfallenen Schlosses lustwandle und dass er Vasquez als Zauberer angeklagt habe; letzterer aber erzählt, er habe Alonzo's — ihm verwandten Vater berichtet, sein Sohn hege ein unwürdiges Liebesbündniss und es seien darauf vom stolzen Vater vertraute Diener abgesandt worden, den Sohn gewaltsam fortzuführen. Der Plan zu Inez Entführung wird dann verabredet und beide gehn, ihn zu vollführen. Paola war verborgne Zeugin der Unterredung und beschliesst in einer grossen leidenschaftlichen Arie (No. 9) während Liebe und Hass in ihrem Herzen kämpfen, jenen Plan zu vereiteln. Rührend, zum Herzen dringend ist besonders der Abschnitt dieser Arie, wo Paola in süsser Schwärmerei der Seligkeit vergangner glücklichrer Tage gedenkt.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

In keiner glaube ich — die Menge der Arien abgerechnet — altes und abschreckend Steifes an sich gefunden zu haben; sie leben und bewegen sich in der ganzen Fülle geistiger Gesundheit ihres Erzeugers, blühen in dem schönsten Wechsel reizender Melodien, erfrischen durch den magischen Zauber natürlicher und doch so kunstvoller Harmonie, unterhalten durch Wahrheit und Karakter ihrer trefflichen musikalischen

Beredsamkeit; freilich — wer von der Musik nur berauscht sein will, der wird unbefriedigt diese Partituren durchsehen und durchhören. Die Bücher! Freilich Modewaare jener Zeit — indessen vollkommen geeignet, von Dichterhand brauchbar bearbeitet zu werden. Die „Fedeltà premiata" mit ihrem modernen Hanswurst mitten unter Priestern, Göttern und Göttinnen der griechischen Mythologie würde vielleicht sogar zu einer trefflichen humoristischen Posse gedeihen können. Noch einmal wende ich mich an das königstädtische Theater mit der Frage: warum auch, bei seiner unverkennbaren Armuth an Opern, mit des unsterblichen Haydn's Werken noch kein Versuch gemacht worden! Welches grosse Wagniss ist dabei! Weder an Geld noch an Zeit kann damit Bedeutendes verloren gehen, und Berlin wird jedenfalls den Aufwand an beiden belohnen und ein ehrenvolles Streben zu ehren wissen. Berlin zählt Schriftsteller genug der tüchtigen Musiker, welche mit Liebe, Sachkenntniss und Ehrfurcht vor dem Schöpfer die Bearbeitungen besorgen können, und die trefflichen Sänger jener Bühne werden froh sein, dem ewigen Einerlei sich enthoben zu sehen und auf andern Gefilden würdige Kränze sammeln zu können! Haibel, Hiller, Himmel leben noch fort in ihren: „der Tyroler Wastel," „die Jagd," „Fanchon," alle übrigen Werke von ihnen sind verklungen. E. T. A. Hofmanns Name wäre wohl nie ein berühmter geworden, wenn er nur Opern komponirt hätte; Hummel, der Name europäischen Ruhms, hat für die Oper bisher nur wenig Geschick und kalte Lust beurkundet, und Darinbleibendes keineswegs geliefert. Alle übrigen in H und J — wo sind sie!

Kaffka, Kalkbrenner (schrieb für die pariser Bühne), Kanne, Kauer, Kehl, Kellner, Kerpen, Keyser, Kienlen, Klasing, Kleinheinz, Kobelius, 2 Koch, König, Knecht, Kohaut, Kospoth, Kraus, Krenbe, Kreuser, C. Kreuzer, 2 Kozeluch, Kügler, Kühne, Kuhlau, Kunzen, Lachner, Baron v. Lannoy, 2 Lampe, Lindpaintner, Löhlein. — Der einst so hochgepriesene Orpheus des geist- und gemüthvollen F. A. Kanne ist gänzlich verschollen, seine Kompositionen einiger Melodramen und wiener Lokalpossen sind ausgezeichnete Produktionen, allein das eigentliche Opernrepertoir vermehren sie nicht. Kauer hat neben vielem schalen und ephemeren mit seinem „Donauweibchen" ohne Zweifel gewissermassen Epoche gemacht und etwas Dauerndes geliefert, wie sehr auch viele Gelehrte dagegen eifern mögen. Kuhlau's „Räuberburg" verdient von Zeit zu Zeit auf den Repertoiren zu erscheinen. Kunzens einst so beliebtes, jetzt nur höchst selten erscheinendes „Fest der Winzer" kann wohl ohne Schaden mit seinen übrigen Arbeiten unter die verlornen Güter gerechnet werden. C. Kreuzer, dessen Frühlings- und Wanderlieder wohl schwerlich jemals ganz vergessen werden, hat in „Libussa," „der Taucher," „Cordelia," „die lustige Werbung" u. s. w. Kompositionen geliefert, welche, ohne die Tiefe und elektrische Wirksamkeit eines Genies zu beurkunden, so viel Studium, Fleiss und freundliches Talent entfalten, dass sie gut dargestellt überall gefallen müssen. Des jungen Lachner Kompositionen eines Melodrams und einer Oper konnten bis jetzt eben so wenig deutsches Gemeingut werden, wie des Baron Lannoy sehr schätzbare Arbeiten in derselben Gattung. Lindpaintners Zauberoper „Sulmona" verbirgt sich mit Unrecht in den Staub der Theaterbibliotheken, sein „Vampyr" scheint allgemeine Anerkennung nicht finden zu können. Von des einst vielberühmten Hamburger Keyser 116 zum Theil Epoche machenden Opern lebt nicht Eine mehr auf irgend einem Repertoir; Kleinheinz scheint die Gränzen der österreichischen Monarchie einst überschreiten zu wollen, obschon Er sehr Beachtenswerthes geliefert hat; die Namen aller übrigen sind rein von den Bühnen verschollen. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

So eben sind beim Verleger dieser Zeitung erschienen:
„Die dreifarbige Fahne." „Le Drapeau tricolore," Paroles de Mr. Moreau, avec Acc. de Pianoforte par F. Huberwerk. 5 Sgr. — „Volksgesang der Franzosen" vom Jahre 1830; „La Parisienne," Paroles de Casimir Delavigne, avec acc. de Pfte. 7½ Sgr. — „Die Marseiller Hymne." Fantasie für Pfte., von A. Adam. 10 Sgr. — „La Victoire est à nous!" Fantaisie Parisienne pour le Pfte. par A. Adam. 15. Sgr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 4. September — № 36. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

(Schluss.)

Sehr reich ist unsre Sprache an Ausdrücken für die verschiednen Arten des Schmerzes: Leid, Wehe, Kummer, Jammer, Gram, Harm, Schmerz. Die ersten beiden Wörter bezeichnen nur das unangenehme Gefühl der Seele, die sich, in ihren äussern Organen oder Verhältnissen verletzt, auf sich selbst zurückzieht. Sie sind mehr weicher und sanfter Natur, und wählen die höhern Vokale. In dem L hebt sich die Seele zu einer sanften, etwas gehemmten Bewegung, geht dann im ei zu einer weichen Empfindung über, die sich in d gelind abschliesst. Aehnlich ist Weh, nur schärfer. Die Seele scheint in den blossen Hauchlauten gleichsam dem Körper zu entfliehen, um sich so von dem, was sie bedrängt, loszumachen. Umgekehrt geht der Kummer ins Innerste hinein; die heftige Anstrengung welche das K bezeichnet, geht im u in die Tiefe der Seele und wird dort festgehalten in dem hemmenden doppelten m, von wo die Empfindung nur gebrochen in dem dumpfen r wieder hervordringt. Jammer ist der Ausbruch der heftig bewegten, schmerzhaften Empfindung, sie gleitet im J hervor, bricht aus im kurzen a, wird aber durch den Schmerz gleich wieder gehemmt im doppelten m, worauf sie sich zur gebrochnen Bewegung des r umgestaltet. Der Gram bleibt in der Seele; die nicht heftige aber quälende Empfindung kündet sich in dem weichen G in dem zerreissenden r an, sie senkt sich in dem gedehnten a zum m herab, und verstummt hier in sich selbst; sie bleibt und nagt in der Seele. Desselben Stammes, nur mit versetzten und etwas veränderten Buchstaben ist Harm: nur zeigt der heftige Hauchlaut das kurze a und das zum m sich senkende r eine mehr bittere und zerreissende Empfindung an. Das heftigste Wort von eigentlich körperlichen Leiden ist Schmerz; die Empfindung verlischt fast ganz in dem dumpfen e vor den sie umgebenden, zerreissenden Hemmungen. Der Zischlaut sch zeigt die starke, sinnliche Erregung an, er senkt sich zum hemmenden m, hebt sich aber wieder durch das zerreissende r zum schmerzlich zischenden z. Noch haben wir die Interjektion ach, welche durch das kurze, herausströmende a und den scharfen Hauchlaut das plötzlich hervorbrechende Gefühl bezeichnet, und daher sowohl als Ausruf des Schmerzes, als der Verwunderung gebraucht wird. So hat unsre Sprache alle Grade des Leidens, vom sanften zum heftigsten, sowohl das psychische als körperliche bezeichnet; keine andre möchte sich ihr darin vergleichen. Die Lateiner haben dafür vier bezeichnende Wörter: dolor, moeror, tristitia (von tristis) und luctus. Die beiden o des ersten, verbunden mit den weichen Lauten d und l zeigen eine volle, dumpfe, doch weniger heftige Empfindung, die erst im r sich bis zur Bitterkeit steigert. Schärfer ist moeror; die gehemmte Bewegung des m beginnt es und geht zwar über zum weichern oe, aber die beiden r der folgenden Sylbe mit dem von ihnen umgebenen o drücken ganz das Herbe und Bittere aus. Tristis bezeichnet durch sein scharfes i die starken Hemmungen auf beiden Seiten, eine heftige, sehr gedrückte Empfindung; in luctus hingegen geht die Seele bei der tiefen Trauer

über Verstorbene in sich selbst hinein, und krümmt sich gleichsam in dem gehemmten k in sich selbst zusammen.

Die Griechen haben nach ihrem feinen Sinn für das Schöne, der jeden heftigen Ausdruck, und so auch den eines heftigen Schmerzes zu vermeiden suchte, fast nur weiche Töne für denselben gewählt. So: ὀδύνη und das schärfere ᾠδὶν von den heftigsten Geburtsschmerzen; etwas gepresster ist λύπη und mehr körperlicher Natur ἄλγος. Ἄχος entspricht ganz unserm Ach und drückt das heftig hervorbrechende Gefühl der Seele aus.

Zuletzt wollen wir noch die Bezeichnungen unsrer Sprache, für die verschiednen Arten des Schalles und Tones erwähnen, an deren Reichthum sie alle andern bei weitem übertrifft. Die allgemeinsten Wörter dafür sind Hall, Schall, Klang, Ton. Der Hall entsteht durch die Erschütterung der Luft, auch wenn sie nicht zunächst von festen Körpern ausgeht; daher z. B. der Wiederhall. Der Schall geht von festen Körpern aus; aber beide noch ohne Leben und Empfindung. Daher passt am besten das a, der mittelste Vokal, der gegen alle Empfindung im Gleichgewicht steht; bei dem erstern bezeichnet das h die freie ungehemmte Bewegung der Luft, bei dem zweiten das durch Hemmungen sich durchdrängende, sch den Widerstand des festen Körpers; beide endigen sich in den leichten Schwingungen des doppelten l. Ton ist eigentlich ein fremdes Wort; es beginnt durch einen Stoss, geht zum vollen o über, welches schon zur Tiefe und Empfindung gehört, und verliert sich in schwachen Schwingungen des n. Klang bezeichnet am besten die gleichmässigen Schwingungen der Saite. Sie spannt sich im K, geht dann durch die leichten Schwingungen des l zum lauten a und verliert sich wieder in dem schwächer schwingenden n bis zur sanften Spannung des g. Laut bezeichnet den der Artikulation fähigen Schall der menschlichen Stimme. Mit der gelinden Bewegung des L hebt sich die Stimme, das au deutet die volle Brust an, die allein den deutlichen Schall hervorbringt, und t schliesst denselben entschieden ab.

Dies sind die allgemeinen Ausdrücke; aber wie reich ist unsre Sprache an Ausdrücken für die einzelnen Arten des Schalles und Klanges. So haben wir rauschen, brausen, toben, tosen, rieseln, rinnen, fliessen, strömen, sausen, pfeifen, zischen u. a. m. — Wie hier die Sprache in ihren Lauten den natürlichen Ton der Gegenstände nachahmt, fühlt wol jeder heraus, und es möchte zu weitläufig sein, es hier im Einzelnen auszuführen.

Aus diesen einzelnen Beispielen, die nur wenige Bruchstücke eines ungemein reichen Ganzen sind, lässt sich einsehen, dass unsre Sprache nicht nur durch den Reichthum der mannigfachen Bezeichnungen alle andern übertrifft, sondern auch am getreusten und glücklichsten die Natur belauscht und in ihren Lauten nachzubilden strebt. So wie der Reichthum der Natur Eindrücke jeder Art bietet, so wie sie das Scharfe neben das Sanfte, das Heftige neben das Gelinde, das Weiche neben das Harte stellt, so hat die Sprache auch alles dies in sich aufgenommen, und giebt uns eben dadurch ein Bild der unendlich mannigfachen Welt. Es würde ungerecht sein, ihr zuzumuthen, dass sie alle die kräftigen und scharfen Töne ausstossen sollte, um nur den weichen und milden Platz zu machen und einem verwöhnten Ohre angenehm zu schmeicheln. Wir kommen hier auf die beiden Arten des Wohllauts zurück, die wir oben erwähnt haben: den einen, der eben nur in dem sanft einschmeichelnden beruht; den andern, der in der wohlgeordneten Harmonie der verschiedenartigen Eindrücke besteht, und dadurch eben die Natur schildert und nachahmt. Der erste ist allerdings süsser, der letztere aber ist es allein, der Karakter hat und bestimmte Bezeichnung, und dieser ist es, der unsrer Sprache besonders angehört. Sie enthält alle Elemente in der verschiedenartigsten Mischung, und es ist die Pflicht ihres Bildners, diese Elemente passend auszuwählen und zusammenzustellen. Dabei könnte man immer zugeben, dass unsre Sprache einzelne Härten, besonders in Worten von mindrer Bedeutung, hätte vermeiden können; denn es kommt nur darauf an, dass im Allgemeinen das richtige Verhältniss zwischen

dem bezeichnenden Laut und dem Gegenstande getroffen hat. Es möchte nicht schwer sein, auch aus ihr die weichen Töne zu ganz süss klingendem Ganzen zu vereinigen, wie dies mehrere unsrer Dichter, z. B. Matthisson, gethan haben; aber die grössern derselben, wie Schiller und besonders Göthe, finden eben ihre Stärke in der mannigfachsten Benutzung derselben, und wissen sie in allen Stufen vom Sanften und Fliessenden an bis zum Furchtbaren und Brausenden zu gebrauchen. Daher ist es auch die Pflicht des Komponisten und Sängers, auf den geheimen Gang der Sprache zu lauschen und ihn mit seinen Tönen passend zu begleiten, damit aus der Vereinigung beider, der Sprache und des Gesangs, ein Kunstwerk entstehe, das alle Empfindungen der Seele im Innersten errege.

Beurtheilungen.

Bardale, Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiednen Völker der Erde alter und neuer Zeiten, mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, herausgegeben und dem Herrn Geheimen-Rath Dr. Thibaut gewidmet, von E. Baumstark und W. v. Waldbühl. Braunschweig 1829, bei Busse. Bis jetzt 2 Hefte, jedes 5 Sgr.

Wir unternehmen eine Anzeige vorliegender Sammlung mehr, weil sie eine relative, als weil sie eine absolute Bedeutsamkeit hat. Die erstere wird ihr dadurch verliehen, dass leider noch fast gar nichts in Deutschland für eine umfassendere Sammlung deutscher und ausländischer Volkslieder geschehen ist, und wir jedes Unternehmen dieser Art mit grösster Freude betrachten müssen, insofern es doch dazu beitragen kann, die Liebe für den Volksgesang neu zu beleben. Denn was könnte wohl ein grösserer Wunsch eines mit gesundem Sinne begabten Freundes des Gesanges sein, als dass unsre gewöhnlichen mattherzigen und sentimentalen Singkompositionen durch den kräftigen und überaus frischen, doch dabei oft unendlich zarten Ton ächter Volkslieder aus dem grössern Kreise verdrängt, und so dem Verderben heutiger Modemusik einigermaassen von dieser Seite gesteuert werde. Dass aber wahre Volkslieder diese Kraft haben würden, braucht hier nicht erst bewiesen zu werden, da in unsrer Zeit nach Herders Anregung, von Reichardt (im musikalischen Kunstmagazin und seiner musikal. Zeitung von 1806 und 1807), von den Herausgebern des „Wunderhorns" und von Göthe (Recension des „Wunderhorns" in der Jenaer Literatur-Zeitung 1806) so viel treffliches über diesen Gegenstand im Allgemeinen gesagt ist. Freilich bezieht sich dies meist nur auf die Texte: allein was von diesen gilt, gilt auch meist von den Weisen, und über letztre hat Niemand treffender gesprochen, als Thibaut in dem unvergleichlichen Buche: „über Reinheit der Tonkunst (2te Aufl., pag. 74 seq.)," welches auch von den Herausgebern in der Vorrede angezogen wird.

Diese Vorrede nun verbreitet sich über die Herrlichkeit des Volksliedes im Allgemeinen, und wir müssten der Begeisterung der Herausgeber ganz beistimmen, wenn sie sich blass gegen die Nichtigkeit der gewöhnlichen Modemusik aussliessen. Allein sie ignoriren nicht nur die zum Theil doch höchst ausgezeichneten Liederkompositionen unsrer Zeit, sondern wagen es unbegreiflicher Weise auch, neben jenen Zerrbildern Beethoven zu nennen und zu sagen: „aus seiner Musik strahle (sic) beständig ein gereizter Zustand von tausend Gefühlen der widersprechendsten Art." Den grössten Tondichter unsrer Tage, dessen ganze Musik Ein hochheiliger Hymnus in unbeschreiblicher Einheit der Idee ist, gegen solche unwürdige Schmähungen zu vertheidigen, würde Beleidigung an seinen Manen und an dieser Zeitschrift sein, wo so viel Treffliches über ihn gesagt ist. Allein man muss bedauern, dass junge Leute sich zu solchen Extremen hinreissen lassen. Man meint keineswegs, dass es doch hübsch sei, seiner Begeisterung für Eine Seite der Kunst immer fein Bleisohlen anzulegen, um die sogenannte Mittelstrasse zu wandeln; was einmal als schön gefühlt und erkannt ist, kann an sich nie zu hoch gepriesen werden: aber nie darf man Eine Erscheinung des Schönen auf Kosten einer andern erheben, nie seiner

Begeisterung durch Herabwürdigen von Meisterwerken Flügel ansetzen wollen.

Nach diesem Preise der Volkslieder sprechen die Herausgeber nun über die Art, in der sie ihre Sammlung begonnen haben und fortzusetzen gedenken. Sie nennen als Quellen geschichtliche Werke, belletristische Bücher, den Volksmund, und schon erschienene Sammlungen; aber durchaus nur im Allgemeinen, ohne bei den einzelnen Liedern anzugeben: woher? Dies ist aber unverzeihlich. Dass für den historisch gebildeten Freund genaue Literarnotizen nothwendig sind, versteht sich von selbst: doch dies wollen wir hier gar nicht einmal in Anschlag bringen. Der wichtigere Grund ist der, dass viele Volkslieder, wie im Texte so in der Melodie, die Eigenthümlichkeit haben, dass man sich erst mit Liebe und fortgesetztem Studium in ihren Geist hineinleben muss; öfters Durchsingen und Anhören erschliesst erst ihr innerstes Wesen *). Wie soll man aber hiezu Lust bekommen und behalten, wenn man nicht weiss, ob und wie weit jedes Stück ächt ist und bei manchem augenscheinlich erkennt, dass es gröblich interpolirt ist?

Wie sorglos die Herausgeber in dieser Hinsicht gewesen sind, mögen zwei Beispiele darlegen. No. 2 wird „weltlicher Siegesgesang, wahrscheinlich aus Caracallas Zeit" genannt. Der durchaus moderne Text spricht nicht gerade für ein solches Alter. Rec. kennt dasselbe Lied schon lange mit einem ganz volksthümlichen alten Texte für eine Stimme aus der „Sky-lark, a collection of popular Songs, London 1825," pag. 310. Welches ist nun von beiden das Ursprüngliche! — Das Lied No. 13 soll ein Troubadourlied sein. Aber jeder, der nur ein wenig die Art und Weise kennt, wie im Mittelalter Musik verzeichnet wurde, sieht demselben auf den ersten Blick an, dass es mit seinen modernen Kreuzen und Been bestimmt so nicht hat aufgeschrieben werden können. Woher also dies alles! Man wende nicht ein, dass ein solcher gelehrter Ballast, wie wir ihn wünschen, für ein Werk dieser Art, welches auf allgemeine Theilnahme rechnen soll, entbehrlich sei. So viel Platz würde sich immer auf einer kleinen Quartseite als Anhang zu jedem Hefte finden, und im ersten hätten die Herausgeber fürs Publikum viel besser gesorgt, wenn sie statt unnützer Deklamation und verfehlter Seitenhiebe auf grosse Männer das Verlangte angegeben hätten.

Was nun die Wahl der abgedruckten Stücke betrifft, so glaubt Rec., dass aus dem reichen Stoffe noch viel vorzüglichere hätten gewählt werden können. Allein hierüber wollen wir am wenigsten mit den Sammlern rechten; es kommen ganz ausgezeichnete Stücke vor, z. B. No. 9, welches einen Abdruck in dieser Zeitung verdient. Hätten sie nur ächt und unverstümmelt, was sie gaben, abdrucken lassen, so könnte man schon zufrieden sein. Für die Folge möchten wir aber doch rathen, noch manche authentische Quelle zu benutzen, z. B. Laborde's „Essai sur la musique," Theil II., wo sich Norwegische, Isländische und Französische Volkslieder befinden; ferner die in Kochs Kompendium der deutschen Literaturgeschichte und Doemis Miscellaneen angeführten Liederbücher des XVI. Jahrh., wenn selbige den Sammlern zugänglich.

Ueber die Begleitung der Lieder haben die Herausgeber theoretisch die besten Ansichten; sie behaupten mit dem grössten Rechte, dass in den gewöhnlichen Ausgaben die Lieder durch Vor- und Nachspiele und Begleitung „schauderhaft" entstellt sind, und wollen einfache, die Melodie tragende Harmonien geben. Allein in der Durchführung dieser Grundsätze könnten sie

*) Mancher möchte freilich entgegnen: „Wer erst das Schöne oft hören muss, um es schon zu finden, muss von der Natur sehr vernachlässigt sein, oder sich absichtlich betrügen wollen." Aber dieser Einwurf würde nur von Unkenntniss zeugen. Denn jedes Kunstwerk trägt den eigenthümlichen Karakter seiner Zeit und seines Landes; dies ist kein Tadel, sondern gerade Lob für dasselbe. Nun aber muss man sich für diese Eigenthümlichkeit durchaus erst durch historisches Studium, vorzüglich durch oftes Anhören, empfänglich machen. Denn das Schöne liegt nie in abstracto vor uns; dann freilich wäre es überall gleich, würde aber eo ipso auch aufhören, schön zu sein: jede konkrete Form aber verlangt Studium. Wir müssen die Kirchenmusik der Italiener des XVI. Jahrh. oft hören, um ihre ganze Tiefe zu erfahren, wie umgekehrt ein Komponist aus jener Zeit eine Beethoven'sche Symphonie vielleicht jahrelang studiren müsste, um sie zu begreifen. Geht es doch gerade so mit den Werken des klassischen Alterthums und allen National-Litteraturen.

nicht unglücklicher verfahren sein. Wohl schwerlich ist in irgend einer Zeit etwas musikalisches gedruckt, was von so enormen grammatikalischen Schnitzern wimmelte, als diese Hefte. Ohne die mindeste Kenntniss der Harmonie hat man durch die Begleitung die Melodie völlig unsangbar gemacht. Mögen die Verfasser bedenken, dass nicht in der Regellosigkeit und Fehlerhaftigkeit die Einfachheit des Volksliedes liegt, und sich durch „historisches" Studium, welches sie selbst doch so sehr rühmen, überzeugen, dass die Alten im Satze genauer waren, als die Neuern. Dass wir nicht etwa gelehrte und figurirte Begleitung wünschen, können sie schon aus der vorgeschlagenen zu dem hier abgedruckten Liede sehen, welche wir statt der ganz fehlerhaften beifügen. Zum Studium möchten wir die überaus trefflichen Begleitungen zu den Schweizerliedern von J. H. Wyss, Bern 1826, empfehlen.

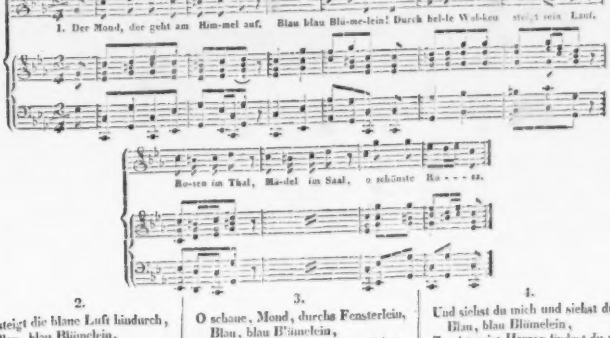
Es wäre schliesslich noch über die Texte zu sprechen. Auch diese wollen die Herausgeber so viel wie möglich in der Urgestalt geben. Allein es ist unsäglich, wie ganz unvollkommlich die meisten ausgefallen sind, was jeder, der nur einigermaassen Volkslieder kennt, sogleich sieht. Gerade in diesen Uebersetzungen finden wir den angefeindeten geschmacklosen und sentimentalen Ton der jetzigen Tagesgedichte, so dass man sich schämen müsste z. B. zu singen:

Schönste der Schönen,
Du Herzensdieb,
Kann ich ertönen,
Wie ich Dich lieb! (No. 13)

Das soll provençalisch sein!! — Freilich ist es nicht leicht, Volkslieder wie Herder zu übersetzen: aber warum lassen die Herausgeber nicht wenigstens lieber den Originaltext neben ihrer Uebersetzung drucken, damit, wer die Ursprache versteht, sie darin singen kann! —

Möchten sie doch bei fernerer Fortsetzung, welche wir bald, aber wo möglich nach bessern Grundsätzen, wünschen, beherzigen, was der grosse Mann, dem sie ihre Sammlung widmen, in dem oben angeführten Buche, p. 169 über das Verfälschen der Ausgaben sagt! — B—th.

Mondscheinlied.



2.
Er steigt die blaue Luft hindurch,
Blau, blau Blümelein,
Bis dass er schaut auf Löwenburg.
Rosen im Thal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

3.
O schaue, Mond, durchs Fensterlein,
Blau, blau Blümelein,
Schön Trude lock mit deinem Schein.
Rosen im Thal,
Madel im Saal,
O schönste Rosa!

4.
Und siehst du mich und siehst du sie,
Blau, blau Blümelein,
Zwei treu're Herzen findest du nie.
Rosen im Thal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

Die Tonkünstler Schlesiens.

Ein Beitrag zur Kunsgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Verfasst und herausgegeben von C. F. A. Hoffmann. Breslau 1830, bei Aderholz. 1 H. in 8.

Die Verdienste eines Walther, Gerber sowohl um die Geschichte als auch um die Literatur der Musik, die sie durch ihre Lexica sich erworben haben, sind nicht zu verkennen, eben so der Fleiss und die unsägliche Mühe, welche die Verfasser an ihre Arbeit gewandt haben. Dessen ungeachtet sind ihre Werke doch nicht so vollständig, als sie es wohl sein könnten, daher ist es immer der Wunsch aller Musiker und Kunstfreunde gewesen, dass so wie z. B. zu Sulzers Theorie gehaltvolle Nachträge von Blankenburg geliefert wurden, dies auch zu diesen Werken geschehen möchte. Der Anfang dazu ist nun durch das oben angezeigte Werk gemacht. Der Verfasser liefert hier nicht allein eine theilweise Fortsetzung, sondern auch eine erweiterte Bearbeitung vieler Artikel des Gerber'schen Werkes; doch beschränkt sich diese nur auf diejenigen Künstler, die entweder geborne Schlesier sind oder doch wenigstens sich längere Zeit in Schlesien aufhielten, und so für die Musikbildung dieses Landes einflussreich waren.

Zu wünschen wäre es nun, dass kenntnissreiche Männer auch von andern Ländern ähnliche Werke lieferten, damit die vielen Lücken, die besonders in der Künstlergeschichte vorhanden sind, mit der Zeit ausgefüllt würden. Ein solches Werk zu schreiben, ist freilich mit sehr grossen Schwierigkeiten verbunden, doch ist der Nutzen desselben so augenscheinlich, dass schon das Gefühl, für die Kunstgeschichte etwas sehr zweckmässiges geliefert zu haben, eine grosse Belohnung für die Zeit und Arbeit, die ein solches Werk kostet, ist. Referent kann daher im Namen aller Musiker und Kunstfreunde dem Herrn Hoffmann, dem Verf. des oben angezeigten Werks, nur Dank für seine Arbeit sagen, und nur noch hinzufügen, dass er sich durch dasselbe einen ehrenwerthen Namen unter den musikalischen Schriftstellern erworben hat. Zu wünschen wäre es nur gewesen, dass Herr Hoffmann die Orte genauer bezeichnet hätte, wo die nachgelassenen Manuskripte von den bedeutendern Musikern zu finden wären, indem es doch öfter statt finden könnte, dass ein Verleger das eine oder andre Werk noch ediren wollte, dem es alsdann schwer sein würde, dasselbe aufzufinden. — Eben so hätte Ref. viele höchst unbedeutende Namen von jetzt lebenden Musikern, die sich höchstens nur durch Galopps und einer Cotillon als Komponisten bekannt gemacht haben, weggewünscht, indem das Interesse, welches sie in der musikalischen Welt erregen, zu unbedeutend ist, als dass ihr curriculum vitae, das öfters 3—4 Seiten lang ist, jemandem, als höchstens ihnen selbst, wichtig sein könnte. —

Abgesehen davon kann Ref. dieses Werk nur empfehlen und wünschen, dass durch einen recht starken Absatz der Verfasser und der Verleger für ihre Kosten und Arbeit eine Entschädigung erhalten mögen. C. Girschner.

Berichte.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Schluss.)

Das Theater verwandelt sich nun in den Garten des oben erwähnten verfallnen Schlosses. Vasquez lustwandelt dort mit Inez und Alonzo, der sein Schüler geworden und welchen er über das eigentliche Ziel seiner Wissenschaft zu belehren sucht. Während er sich mit ihm entfernt, ihm räthselhafte arabische Inschriften an den Ruinen zu zeigen, singt Inez in einem wunderlieblichen Liede (No. 10), welchem der Komponist durch die wogende Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente, das Pizzikato der Kontrabässe und die girrenden Triller der Flöten und Klarinetten einen ganz eigenthümlichen Ausdruck verliehen hat — die Gefühle der in ihrem Herzen aufkeimenden Liebe. Alonzo kehrt allein zurück, unterbricht die Träume, in welche sie versunken und erhält im folgenden schönen Duett (No. 11) das Geständniss ihrer Gegenliebe. Da nähern sich (No. 12) tanzend und singend die Zigeuner, als Landleute verkleidet und Paola unter ihnen. Die Liebenden wollen sich entfernen, doch Lopez bittet sie (Recitativ No. 13) ihrem ländlichen

Feste beizuwohnen, und sie geben nach. Da tritt Paola vor und singt eine herrliche — wiederum ganz neu instrumentirte — Romanze (No. 14). Während der Chor das Gesungene theilweise wiederholt, warnt sie Inez vor naher Gefahr und räth ihr, zu entfliehen. Ihre Winke und Warnungen werden aber nur halb verstanden. Inez wird jedoch ängstlich und Alonzo will sich eben mit ihr entfernen, da bittet Lopez (Finale No. 15) um Erlaubniss, sie noch durch einen Tanz zu erfreuen. Dieser beginnt — mit Chorgesang — in immer schnellerer Weise, man umringt scherzend Inez, schlingt den Kreis immer dichter, ergreift und entführt sie, indem Alonzo plötzlich von Dienern seines Vaters überfallen, entwaffnet und nach einer andern Seite abgeführt wird. Auf Inez Hülferuf eilt Vasquez herbei, doch Diener der Inquisition folgen ihm auf dem Fusse und verhaften ihn. Dieses meisterhaft durchgeführte Finale ist von ausserordentlicher Wirkung und nach des Ref. Ansicht — nebst der vorhergehenden Romanze eins der gelungensten Musikstücke der ganzen Oper. —

Der 3te Akt beginnt mit einer Scene im Kerker der Inquisition (No. 16). Vasquez ruht auf einem Strohlager und träumt die Wiederholung des unglücklichen Ereignisses in seinem Laboratorio. Ein Inquisitionsrichter stört seinen Traum und ladet ihn zum Verhör. Es ist dies das einzige Musikstück, welches der Erwartung des Ref. nicht entsprochen hat. Er meint, der Gedanke, einen Träumenden *singen* zu lassen, sei kein glücklicher zu nennen, und glaubt, diese Scene würde eine bessere Wirkung hervorbringen, wenn Vasquez Worte *gesprochen* und mit der beibehaltnen Musik melodramatisch begleitet würden. Nach einer Unterredung, in welcher der Richter Vasquez ermahnet, sein Verbrechen — nämlich die Verbindung mit bösen Geistern — zu gestehen, Vasquez aber seine Unschuld darzuthun sucht, folgt eine schöne Arie (No. 17) in der Form eines Gebets, in welcher Vasquez den Himmel um Schutz für Inez anfleht. Der folgende Auftritt versetzt uns wieder in Ramiro's Pallast. Inez wird in einen reich geschmückten Saal geführt, wo Ramiro sie durch ein Fest erheitern will. Man lässt sie erst allein, und sie singt eine grosse — etwas schwierige Arie (No. 18), in welcher sie die Unruhe ihres Herzens, den Wunsch nach Freiheit und Sehnsucht nach dem Vater und dem Geliebten rührend ausspricht. Dann beginnt mit Tanz und Gesang reizende Festmusik (No. 19), welche von allen Musikstücken des 3ten Akts wohl den freundlichsten Eindruck macht. Der Komponist hat zum Hauptthema derselben eine liebliche Melodie aus einem seiner schönen Violinquartetts gewählt, die — abwechselnd von Violine und Violoncell vorgetragen und noch gehoben durch eine mannigfaltig abwechselnde Begleitung des Orchesters — die herrlichste Wirkung hervorbringt. — Während des Tanzens und Gesanges tritt Paola durch eine verborgne Thür in den Saal und überreicht Inez heimlich einen Zettel mit der Nachricht, dass ihr Vater auf Ramiro's falsche Anklage im Kerker der Inquisition schmachte und zum Feuertode verurtheilt sei. Inez schreit laut auf und die Tanzmusik schweigt; sie eilt auf Ramiro zu, überhäuft ihn mit Vorwürfen, und dieser verlangt — nachdem er die Zeugen entfernt hat — ihre Gunst als Preis für die Wiederbefreiung ihres Vaters. — Da beginnt ein grosses herrliches Duett (No. 20), ähnlich jenem im ersten Akt, mit dem lebendigsten Ausdruck der verschiedensten Empfindungen. Am Schlusse desselben eilt Ramiro zornig hinweg, und Paola erscheint wieder, verkündet Inez, dass Alonzo zu seinem Vater nach Valencia geführt, von ihr durch Boten aber zur schleunigen Rückkehr aufgefodert sei, und rettet sie dann durch die verborgne Pforte aus Ramiro's Pallast. — Hier folgt das Finale (No. 21). Am Gitterthor des Vorhofs zum Inquisitionsgebäude harrt das neugierige Volk der Prozession zum Auto da fe und verdammt im Chore den, der mit finstern Mächten einen Bund geschlossen. Alonzo erscheint und erlangt durch die Betheurung, Vasquez sei kein Zauberer und er wolle für dessen Unschuld bürgen, von der Wache den Eintritt ins Gebäude. Da kommt auch Inez und fleht um Einlass, wird aber zurückgewiesen. Ramiro, der ihre Flucht entdeckte, eilt sie hier. Sie flieht zu den Dienern Alonzo's. Ramiro lügt, sie sei seine geisteskranke Schwester, und fodert

sie zurück. Sie glaubt sich verloren und entreisst einem Diener das Schwerdt, um sich zu tödten. Ramiro entwindet es ihr und will sie seinen Dienern übergeben. Da tritt Alonzo mit dem befreiten Vasquez aus dem Gebäude. Alonzo entreisst Inez den Dienern Ramiro's, er und Ramiro ziehen die Schwerdter und es entsteht ein Zweikampf, in welchem Ramiro, tödtlich verwundet, niedersinkt. Paola, noch immer voll Liebe für ihn, wirft sich verzweifelnd bei ihm nieder. Er erwacht noch einmal zum Leben, bereut, erhält Paola's Verzeihung und wird dann von seinen Dienern hinweggetragen. Paola fasst den Vorsatz, ihre Tage in einem Kloster zu beschliessen und folgt jenem nach. Die Schwierigkeit des Uebergangs von dieser tragischen Scene zu einem heitern Schlusse hat der Dichter geschickt durch Alonzo's Worte hinweggeräumt:

Der Himmel gebe ihrer Seele Frieden
Und lohne ihr, was sie an uns gethan!
Uns aber ist ein schönres Loos beschieden,
Der Liebe Glück, von Reue ungetrübt.

Er bittet um Inez Hand, und erzählt, dass sein Vater einwillige und die Braut zu sehen wünsche. Vasquez vereinigt die Liebenden, und ein fröhlicher Wechselgesang mit Chor beschliesst das Ganze. Der Leser sieht, dass dieses Finale, noch verwickelter als jenes im ersten Akte, dem Komponisten auch noch grössere Schwierigkeit darbieten musste. Nur wer selbst hört, wie trefflich er dem Dichter folgte, wie die Musik rasch fortschreitet, ohne die Handlung im mindesten aufzuhalten und welch ein reiches Kolorit in diesen Tönen enthalten — der kann das Talent und die Gewandtheit des Komponisten gehörig würdigen.

Ref. beschliesst hier seine — freilich sehr mangelhafte — Beschreibung dieses Meisterwerks, durch welches die nicht allzu grosse Zahl guter deutscher Original-Opern auf eine glänzende Weise vermehrt wird.

Die beiden genannten Aufführungen der Oper waren sehr lobenswerth. Unsre beiden jungen talentvollen Sängerinnen, Dem. Bamberger (Inez), welche schon im Besitz einer guten — von ihrer Mutter und ihrer ältern Schwester ihr mitgetheilten — Gesangmethode ist, und Demoiselle Traut (Paola) von der Natur mit einer klangreichen — in den höhern Lagen herrlichen Stimme begabt, wetteiferten miteinander, ihre für beide freilich noch sehr schwierigen Aufgaben, genügend zu lösen. Die Sänger Föppel (Ramiro), Wild (Alonzo), Weber (Vasquez) und Gerber (Lopez), welchem letztern als Regisseur noch das besondre Lob gebührt, dass er die Oper mit grossem Fleiss in die Scene gesetzt hatte — führten ihre Rollen vortrefflich aus. Auch das Orchester spielte — unter der Leitung des Komponisten — aufmerksam, sicher und kräftig, und die Chöre — sonst nicht immer lobenswerth — waren diesmal untadelhaft. Kurz, alles vereinigte sich, uns einen herrlichen Genuss zu bereiten.

Allerlei.

Bilder des Orients,

von

Heinrich Stieglitz.

(Erster Band. Leipzig, bei C. Knobloch.)

Das oben angezeigte Werk gehört so eigentlich nicht vor das Forum der musikalischen Kritik; doch da es gute Themata zur musikal. Komposition giebt, so fand Ref. es nicht für unzweckmässig, dasselbe hier zu erwähnen.

Herr Stieglitz ist als Liederdichter schon sehr ehrenvoll bekannt, und nicht mit Unrecht. Ein Beweis, dass seine Lieder sich sehr zur Komposition eignen, ist der, dass sie von vielen Komponisten schon komponirt sind.

Das obige Werk ist nun eigentlich nicht geschrieben, um komponirt zu werden, dessen ungeachtet sind darin viele einzelne Sachen enthalten, die sich sehr zur Komposition eignen, weshalb Ref. es allen Komponisten empfiehlt. Mögen die andern Bändchen auch recht bald erscheinen.

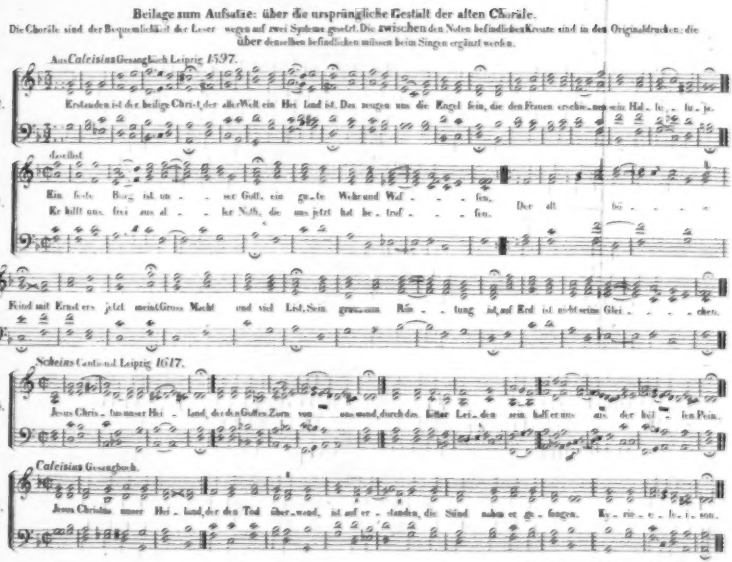
C. G.

(Hierbei ein literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger. No. 9.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Beilage zum Aufsatze: über die ursprüngliche Gestalt der alten Choräle.

Die Choräle sind der Bequemlichkeit der Leser wegen auf zwei Systeme gesetzt. Die zwischen den Noten befindlichen Kreuze sind in den Originaldrucken, die über denselben befindlichen müssen beim Singen ergänzt werden.



Zu der berliner allg. mus. Ztg. № 37.

Neue Musikalien

im Verlage des Ant. Diabelli & Comp. in Wien. 1830.

Kirchen Musik.

Ecclesiasticon

eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur. (Fortsetzung)

No.

22. **Stadler.** Abbé. Graduale (salvum fac populum tuum) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violonzell, Contrabass und Orgel. . . . . 45 Xr.

23. — Offertorium (Magna et mirabili sunt opera tua) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violine, Contrabass und Orgel. . . . . 1 fl. 30 Xr.

24. **Mozart.** W. A. Regina coeli, für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violonzell, Contrabass und Orgel. (Erste Ausgabe nach dem Original Manuscript). . . . 45 Xr. (Wird fortgesetzt.)

Blahak. Jos. Offertorium (Justus ut palma florebit) Solo für eine Bassstimme mit Begleitung zweyer Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 6tes Werk (In Auflagstimmen). . . . . 1 fl. 30 X

Gesangmusik.

Franz Schubert's nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte.
(Mit einer sehr schönen Titel-Vignette)

Erste Lieferung. Ossians Gesänge, erstes Heft: Die Nacht. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Zweyte Lieferung. Ossians Gesänge, 2tes Heft: Cronnan und Holma's Klage. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Dritte Lieferung. Ossians Gesänge, 3tes Heft: Loda's Gespenst. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Vierte Lieferung. Ossians Gesänge, 4tes Heft: Shilrie und Vinvela. Ossians Lied nach dem Falle Nathos, und das Mädchen von Inistore. . . 1 fl. 15 Xr.

Fünfte Lieferung. Ossians Gesänge, 5tes Heft: Der Tod Oscars. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Sechste Lieferung. Elysium, Gedicht von Fr. von Schiller. . . . . 1 fl. —

NB. Da obige Verlagshandlung sämmtliche nachgelassene Werke von **Franz Schubert** als ausschliessendes Eigenthum an sich gebracht hat, so erscheint von nun an ununterbrochen alle 14 Tage eine Lieferung seiner gediegensten und vorzüglichsten Gesangstücke in einer ganz gleichförmigen und äusserst correcten Prachtausgabe.

Müller, Ad. Der Schmetterling und der Statzer. Das Röschen. Gedichte von Fr. A. Kleinschmid. für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 45 Xr.

Schubert, Fr. Cantate. Empfindungsäusserungen des Witwen-Institutes der Schullehrer Wiens, für den Stifter und Vorsteher desselben. Für 4 Singstimmen mit Begl. des Pfte., 12tes Werk. 1 fl. 45 Xr.

Vivenot, R. Die Bergstimme. Die Wasserfarth und der Traurige: Gedichte von H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte., 5tes Werk. 45 Xr.

Pianoforte Musik.

Czerny, C. Quatuor concertant für 4 Pianoforte, über mehrere beliebte Melodien. 230tes Werk. Ihrer Majestät der Kaiserinn von Oestereich, Königinn zu Ungarn und Böhmen etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Verlegern.
Vorgetragen von Frau Gräfinn von Lebzeltern, Frau Gräfinn von Taaffe, Frau von Albrecht, Gräfinn Julie von Dietrichstein, in dem grossen Concerte, welches zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung in und ausser Wien Verunglückten, im K.K. grossen Redouten-Saale den 4ten April 1830 gegeben wurde. . . 6 fl.

— Dasselbe für Ein Pianoforte zu 4 Händen, vom Verfasser gesetzt. . . . . 3 fl.

— Dasselbe für Ein Pianoforte allein, vom Verfasser gesetzt. . . . . 2 fl.

— Orchester- oder Quartett-Begleitung zum obigen Quatuor concertant, für 4 Pianoforte, oder einem Pianoforte zu 4 Händen, als auch zum Pianoforte allein. . . . . 2 fl. 45 Xr.

— Les pianistes associés, ou compositions brillantes et concertantes pour un Pianoforte à six mains.
Cahier 1. Rondeau brillante, oeuvre 227. 2 fl.
Cahier 2. Variations brillantes, oe. 228. 2 fl.
Cahier 3. Divertissement militaire, oe. 229. 2 fl.

— Six grandes Potpourris brillans et concertans pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, oeuvre 242. No. 1, 2, 3, jedes: . . 2 fl. 30 Xr.
NB. No. 4, 5 und 6 werden noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Fischhof, Jos. Grande Marche pour un Pianoforte à 6 mains, oeuvre 30. . . . . 45 Xr.

Horzalka, J. E. Rondeau hongrois pour le Pianoforte seul, oeuvre 28. . . . . 1 fl.

— Le même pour le Pforte avec accomp. de deux Violons, Alto et Basso. . . . . 2 fl.

Plachy, W. Introduction et Variations pour le Pfte. seul, sur la Marche fav. de la Muette de Portici, oeuvre 57. . . . . 45 Xr.

Rossini, G. Ouverture zur Oper: Semiramide, für 8 Pianoforte zu 4 Händen, gesetzt von C. Czerny. (Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer der Oper: Semiramide). . 4 fl.

Orchester und Violinmusik.

Musikalisches Archiv, enthaltend classische Instrumental Compositionen von verschiedenen Meistern in Partitur zum besondern Gebrauch für jene, die sich der Tonsetzkunst widmen:

No.

1. **Sechter, S. Variationen über das englische Volkslied: God save the King, für 2 Violinen, Viola und Violoncell. 4tes Werk. . . . 30 Xr.**
2. **Kiruberger, Joh. Ph. 3 Sonaten für 2 Violinen und Bass. . . . . 45 Xr.**
3. **Sechter, S. Einheit und Manigfaltigkeit des Contrapuncts und des Canons in 81 Sätzen dargestellt, 3, 4 und 5stimmig, und dem Hochwürdigen Herrn Abbé Maximilian Stadler zu seinem 81ten Geburtstage im Gefühle der innigsten Dankbarkeit und Verehrung gewidmet von Verfasser, 46. Werk. . . . . 1 fl.**
4. **Beethoven, L. v. Rondino für achtstimmige Harmonie. (Nachgelassenes Werk, nach dem Original-Manuscript). . . . . 30 Xr.**

(Wird fortgesetzt.)

Neues periodisches Werk, unter dem Titel:

Recueil des Ouvertures favorites, arrangées pour deux Violons, Alto et Violoncelle, par Jos. de Blumenthal.

No.

1. **Auber, D. F. E. Ouverture zur Oper: Die Stumme von Portici. (La Muette de Portici). 1 fl.**
2. **— Ouverture zur Oper: Das Pilgerhaus. (Fiorilla). . . . . 1 fl.**
3. **— Ouverture zur Oper: Maurer und Schlosser. (Le Maçon). . . . . 1 fl.**

(Wird fortgesetzt.)

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper für Violine und Pianoforte concertant gesetzt von A. Diabelli. (complett). . . . . 4 fl.

—— dett° für 2 Violinen gesetzt von detto. (complett). . . . . 2 fl. 15 Xr.

Kunerth, J. L. Première Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncello, Basse, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, dedié à Son Altesse Impériale et Eminentissime Monseigneur L'Archiduc Rodolphe, Cardinal, prêtre de l'église romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc. etc. . . . . 5 fl.

Für die Flöte.

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper für Flöte u. Pforte., gesetzt von A. Diabelli. (compl.). 4 fl.

Fahrbach, Jos. Theoretisch-practische Flötentriller-Schule zum Selbstunterrichte, alle nur möglich vorkommenden Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen. 3tes Werk. . . . . 1 fl. 15 Xr.

—— Introduction und Variationen über Schubert's Trauer-Walzer, für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte, 5tes Werk. . . . . 1 fl.

Rossini, G. Semiramide, Oper für eine Flöte gesetzt von A. Diabelli. Erste Abtheilung (der musikalische Gesellschafter, 49tes Heft). . . 1 fl.

—— d° für detto. 2te Abtheilung (der musik. Gesellschafter, 50tes Heft). . . . . 1 fl.

(Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer d. Oper.)

Für den Czakan.

Krähmer, E. Neueste theoretisch-practische Czakan-Schule, nebst 40 fortschreitenden Uebungsstücken und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Czakan. 1tes Werk. Zweite neu bearbeitete und durchaus vermehrte Ausgabe. . . . . 1 fl. 30 Xr.

—— Tonleiter und Trillertabelle für den einfachen und complicirten Czakan. . . . . 20 Xr.

—— Zweyte Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke für 2 Czakan. 23tes Werk. 1 fl. 15 Xr.

—— Fünf Märsche für Czakan und Pianoforte. 26tes Werk. . . . . 1 fl.

Für die Guitarre.

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, gesetzt für eine Guitarre mit Hinweglassung der Worte von A. Diabelli. (Apollo an der Damentoilette No. 11.) . . . . . 45 Xr.

Wanczura, Jos. Sei Variazioni facili per Chitarra, sopra l'aria favorita: (Oh! cara memoria) op. 5. 30 Xr.

Ferner sind erschienen:

Haydn, Jos. Portrait. . . . . 1 fl.

Dessen Grabmahl in dem Kirchhofe der Wiener-Vorstadt Gumpendorf. . . . . 30 Xr.

Haydn, Mich. Portrait. . . . . 1 fl.

Dessen Denkmahl in der St. Peters-Kirche zu Salzburg. . . . . 30 Xr.

Ansicht des Hauses in Rohrau in Unterösterreich an der ungarischen Grenze, in welchem Joseph Haydn im Jahre 1732 den 1ten April, und Mich. Haydn im Jahre 1737 den 14ten September geboren worden sind. . . . . 30 Xr.

Eigenthum der Verleger.

(sind auch durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin zu beziehen.)

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Im meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich):

F. Kuhlau.

Opus 103. Grand Quatuor pour Quatre Flûtes.

— 104. 105. Variations pour la Flûte avec Acc. de Pfte.

Leipzig, den 18. August 1830.

C. J. Peters.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen,

in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 9. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 7. August 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben erschienen in Paris und zugleich in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Die dreifarbige Fahne,

mit deutschem und franz. Text (Le Drapeau tricolore. Paroles de Mr. Moreau, av. Acc. de Piano p. Mr. Habeneck. 4 ggr.

Volksgesang der Franzosen v. Jahre 1830, mit deutschem und franzos. Text: La Parisienne, marche nationale, Paroles de Casimir Delavigne chantée aux théâtres de Paris p. A. Nourrit. p. l. Pianofte. 6 ggr.

Die neueste Pariser Revolution gab diesen Hymnen ihr Entstehen, deren zum höchsten Enthusiasmus anreizende Klänge beim Soldaten so wie beim Bürger an die Stelle der Marseiller Hymne getreten sind.

Die Marseiller Hymne. Fantaisie f. d. Pfte. von A. Adam. 8 ggr.

La Victoire est à Nous. Fantaisie Parisienne p. l. Pfte. p. A. Adam. 12 ggr.

An alle Buchhandlungen wurde versandt:

Kopp, Dr. J. H. kurfürstlich hessischer Oberhofrath, ꝛc. Denkwürdigkeiten in der ärztlichen Praxis. 1r Bd. 8. 2 Rthlr. oder 3 fl. 36 Xr. rhein.

Eschenmeyer, Dr. von, Großherz. Badenscher Professor ꝛc., Handbuch der Experimental-Physik, zur Selbstbelehrung und zum Gebrauch bei Vorlesungen. Neue und vermehrte und mit 4 Tafeln in Steindruck versehene Auflage. gr. 8. 2 Rthlr. 12 ggr. oder 4 fl. 30 Xr. rhein.

Hoffmann, J. J. J. Königl. Bayerscher Hofrath ꝛc, Anleitung zur Elementar-Arithmetik. 2r Bd. dritte verbesserte Auflage. 8. 1 Rthlr. oder 1 fl. 30 Xr. rhein.

Krebs, Dr. J. P. Professor, kurze Accentlehre der griechischen Wörter. Ein ergänzender Nachtrag zu dessen griechischer Grammatik und griechischem Lesebuche. gr. 8. 3 ggr. oder 12 Xr. rhein.

Frankfurt a. M. im August 1830.

Joh. Christ. Hermannsche Buchhandlung.

Bei G. Fincke in Berlin, ist so eben erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Sutzo, Geschichte der griechischen Revolution, aus dem Französischen übersetzt von Forstemann. gr. 8. auf milchweißem Papier, sauber broschirt. 1 Rthl. 15 sgr.

Die außerordentlich günstige Aufnahme, welcher dieses Werk sich in Frankreich erfreute, läßt für die gelungene Uebersetzung bei deren typographischer Ausstattung nichts gefahrt ward, einen ähnlichen Erfolg in Deutschland erwarten. Gewiß wird es Jedem interessant sein den Bericht eines Griechen über diese wichtige Geschichtsereignis zu vernehmen, durch einen Augenzeugen mit einigen Details jener Kämpfe näher bekannt zu werden, dessen Ausgang ganz Europa mit gespannter Erwartung entgegen sah. Geistreiche Darstellung eignet das Werk zur Lektüre für Jedermann, und ist dieserhalb Leihbibliotheken zu empfehlen.

Literarische Anzeige.

Unser Planet. Als Fortsetzung der zuletzt erschienenen Zeitschrift, der **Komet.**

Die Zeitschrift „der Komet" hat aus Gründen, die später zur Oeffentlichkeit gebracht werden sollen, aufgehört.

Die einzig rechtmäßige Fortsetzung dieser Zeitschrift ist so eben unter folgendem Titel erschienen:

Unser Planet. Blätter für Unterhaltung, Literatur, Kunst und Theater,

und selbe an alle früheren Abonnenten des Journals abgeliefert werden. Jede Woche erscheinen regelmäßig 6 Nummern. Der Umfang der Zeitschrift ist also derselbe geblieben, der Plan aber wesentlich verändert worden.

In die Stelle der Zeitung für Reisende, welche mit den Unterhaltungsblättern des Planeten vereinigt worden ist, erscheint von jetzt an

ein Theaterblatt,

welches letztere, außer dramaturgischen Aufsätzen, jederzeit die neuesten Berichte über die vorzüglichsten Bühnen Deutschlands, Frankreichs, Englands, so wie theatralische Aufsätze über das Theaterwesen und Biographien berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen enthalten wird.

Der Jahrgang dieser Zeitschrift kostet 10 Thlr. oder 18 Fl. Rheinl., wofür es von allen Buchhandlungen und resp. Postämtern zu beziehen ist.

Die geehrten Pränumeranten werden ersucht, ihre Beiträge entweder direkte franco per Post, oder durch Buchhändler-Einschluß an unsern Commissionär, Hrn. C. H. F. Hartmann in Leipzig, gelangen zu lassen.

So wie bis jetzt, Novellen und Erzählungen ausgezeichneter Schriftsteller in den Unterhaltungsblättern des **Kometen**, als von Meisenthal, Kruse, Storch, Teld gegeben worden sind, werden auch in diesem Jahre ähnliche poetische Erzeugnisse von L. Schefer, O. L. B. Wolf,

L. Storch, Fr. Laun, K. Sondershausen, Wenneri, A. v. Schaden u. a. m. im Planeten folgen, so daß dieses Journal, rücksichtlich seiner geistigen Ausstattung, sich seinen ältern Brüdern und Schwestern würdig zur Seite stellen kann.

Die Verlagsbuchhandlung in Altenburg.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Neueste Geographie, oder kurze und faßliche Darstellung der mathematischen, physischen und politischen Erdbeschreibung. Für Schulen und den Selbstunterricht. Von Johann Heinrich Müller, Rektor der Stadtschule in Lennep.

Dritte, verbesserte und sehr verm. Auflage. 238 Seiten in 8. Preis 10 sgr. oder 45 Kr.

Da dies Buch seiner Zweckmäßigkeit und Wohlfeilheit wegen in vielen Schulen eingeführt wurde, so wurden die beiden frühern Auflagen schnell abgesetzt. Der Verfasser hat diesen ihm ehrenvollen Beifall dazu benutzt, sein Werk aufs sorgfältigste zu vermehren und zu verbessern. Reichhaltigkeit des Inhalts, nach Verhältniß der Stärke des Buchs, überlegte Auswahl und strenge Richtigkeit findet sich darin mit einem faßlichen Vortrag vereinigt.

Es ist daher gleich brauchbar für Schulen und für den Selbstunterricht.

Düsseldorf, den 18. Juli 1830.

J. F. Schaub.

Neue Bücher der Baumgärtnerschen Buchhandlung zu Leipzig, welche so eben an alle Buchhandlungen versendet worden sind:

Constant's, ersten Kammerdieners des Kaisers Napoleon

Denkwürdigkeiten

über Napoleons Privatleben, seine Familie und seinen Hof. Erster Band. gr. 8. broch. Preis 16 gr.

Ein eben so anziehendes als lehrreiches Buch! Wir besitzen viele Denkwürdigkeiten über den Kaiser Napoleon, aber kein Werk dieser Art liefert sich so gemüthlich und ohne Argwohn, als die ganz einfache, anhaltsame und bündige Erzählung seines sehr gebildeten Kammerdieners. Viele neue Thatsachen erfahren wir durch Constant, der von 1800 bis in die Nacht vom 19. zum 20. April 1814 stets um Napoleon gewesen ist und auf den dieser sehr Viel hielt; Anderes wird aufgeklärt; manches Zweifelhafte wird gerückt und noch Anderes berichtigt. Wir empfehlen dies Buch recht dringend den Feinden und Freunden des Mannes, welcher beinahe 20 Jahre lang die Weltgeschichte machte. Wer die Denkwürdigkeiten Bourrienne's und Savarys des Herzogs von Rovigo gelesen hat, der wird eilen, eine Vergleichung zwischen diesen und Constant anzustellen.

Die häusliche Krankenwärterin. Eine von der Pariser Gesellschaft des Volksunterrichts 1829 gekrönte Schrift der Madame Elisabet Celnart. Aus dem Französischen übersetzt. 12. broch. Preis 8 gr.

Obgleich die ehrenvolle Auszeichnung, welche dieser gehaltvollen, sehr nützlichen und angenehmen Schrift ward, deren Werth hinlänglich verbürgt, so erlauben wir uns doch zu bemerken, daß sie alle Pflichten und Obliegenheiten einer Wärterinn, wie sie seyn soll, hinsichtlich der körperlichen und geistigen Pflege der kranken, von Anfang bis zu Ende des Leidens deutlich erörtert.

Untersuchung über den Einfluss des Mondes

auf die Veränderung unserer Atmosphäre mit Nachweisung der Gesetze, nach welchen dieser Einfluss erfolgt. Von G. Schübler, Professor zu Tübingen und mehreren gelehrten Gesellschaften Mitglied. Mit mehrern Tabellen und zwei Kupfern. gr. 8. broch. Preis 18 gr.

Die auf vierjährige (18 Jahre) Erfahrungen gegründeten Beobachtungen, werden jeden Naturforscher von der höchsten Wichtigkeit seyn, um so mehr da sie einen der zweifelhaftesten Gegenstände behandeln. Die Untersuchungen sind nicht bloss nach den Resultaten mitgetheilt, sondern auch deren Einzelheiten, da sie nur so für den genauern Naturforscher überzeugend werden können.

Christus und die Vernunft. Drei akademische Reden, nebst erläuternden Beilagen. Zum 25ten Junius 1830, als Beitrag zur Anregung und Verständigung dargebracht von Carl Gottfried Wilh. Theile, der Theol. Doct. und a. o. Prof. an der Univ. Leipzig. gr. 8. Preis 12 gr.

Die Reden gehen von den „Zeichen der Zeit" aus, knüpfen daran „das Zeugniß der Geschichte", und fassen dann das Resultat in einem besondern „Schlusswort" zusammen. Die Beilagen verbreiten sich über Verstand und Vernunft, Religion und Christenthum, Rationalismus und Supernaturalismus, Offenbarung, Mysticismus, Pietismus und Demagogismus, Glauben und Werke, Geist und Freiheit.

Topographisch-historische Charte von Palästina, mit 96 biblischen Vignetten, entworfen von J. T. Assheton, durchgesehen und verbessert von Prof. Dr. C. F. K. Rosenmüller. 45 Zoll hoch, 33 Zoll breit, auf dem feinsten Schweizerpapier. Preis 2 Thlr.

Diese in England mit grossem Beifall aufgenommene Charte wird historisch deshalb genannt, weil auf derselben nicht nur die Namen der in der Bibel erwähnten Gegenden und Orte, sondern bei den letzteren auch die Begebenheiten, wodurch sie merkwürdig geworden sind, durch Angabe der Bibelstellen und Vignetten bezeichnet sind.

Im Verlage von G. P. Aderholz in Breslau, ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend: biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller, und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst. Verfaßt und herausgegeben von Carl Jul. Ed. Hoffmann. Mit 2 Steindrücken. gr. 8. 503 Seiten. 2½ Rthlr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 11. September — № 37. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die ursprüngliche Gestalt der alten Choräle, nebst einer Episode über den sogenannten cantus fictus.

Was in unsrer Zeit für die Untersuchung der Urgestalt des Chorals geschehen ist, bezieht sich meistentheils nur auf die Konstatirung der Melodie, insofern diese in der Höhe und Tiefe der Töne besteht. Zwei andre wesentliche Punkte werden in der Regel fast gar nicht berücksichtigt: die „rhythmische Bewegung" eben dieser Melodie, und die derselben von den Alten selbst untergelegte Harmonie. Von der letztern sagt Mortimer*), dass er sie nicht berücksichtige, „weil es auf dieselbe weniger ankomme, und er auch nicht die nöthigen Hülfsmittel zur gründlichen Darstellung derselben besitze." War das letztre der Fall, so durfte er sich gar nicht an ein solches Werk wagen, da die Berücksichtigung der Harmonie zur Kenntniss der alten Tonarten unumgänglich nothwendig ist, und was das „weniger darauf ankommen" betrifft, so möchte dies sehr im Zweifel zu ziehen sein.

Denn schon die allgemeine Betrachtung und die Analogie andrer Künste möchte, auch ohne dass man die Harmonie der Alten zu ihren Chorälen kennt, auf die Bedeutsamkeit derselben schliessen lassen. Eine Zeit, welche anerkannt in den Choralmelodien das höchste, was wir besitzen, geleistet hat; eine Zeit, wo fast jeder Komponist seinen Choral gleich vierstimmig selbst setzte oder durch einen Freund setzen liess; eine Zeit endlich, wo die meisten Gesangbücher „mit 4 Stimmen verfasst" erschienen, wo man also durchaus auf thätige Theilnahme an der Harmonie von Seiten der Gemeinde rechnen konnte: sollte eine solche Zeit in der einen Hinsicht so unendlich reich und herrlich, in der andern aber so ärmlich dastehn! Sollten wir berechtigt sein, wenn wir anders einigermassen historisch verfahren wollen, etwas in jeder andern Kunst Unerhörtes zu thun, nämlich einen integrirenden Theil aller Musik, die Harmonie, von dem Ganzen, wie es in den Quellen des XVI. und XVII. Jahrh. vor uns liegt, abzureissen und diesen nach unsrer Weise wieder anzusetzen, so dass die disparatesten Elemente zusammengebracht werden! Dies geschieht aber täglich, und zwar nicht allein in den auf den allgemeinen Kirchengebrauch berechneten Choralbüchern, sondern selbst in denen, welche auf historische Treue Anspruch machen, z. B. im Anhange zum obengenannten Mortimerschen Werke.

Man sieht aber, wenn man den Zustand der historischen Musikkenntniss bei uns betrachtet, auch recht wohl ein, woraus dieser Missbrauch entstanden ist. Einmal ist man überhaupt in der historischen Ansicht von der Musik noch nicht so weit als bei andern Künsten: man kann sich in der Regel noch nicht zu dem Gedanken erheben, eine Zeit als eine Einheit zu betrachten und den musikalischen Erzeugnissen der vergangenen Jahrhunderte ein absolutes Interesse beizulegen. Die Fortschritte der Technik, meint man, seien so bedeutend, dass man ohne Bedenken hier und da bessern, ja manches ganz umgestalten könne. Dadurch sinkt das Studium

*) Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin 1821. pag. 9. Ein Werk, welches allgemein gelobt wird, jedoch wohl tiefrer historischer Forschung durchaus entbehrt, wie nicht schwer zu beweisen wäre: die theoretischen Werke des XVI. Jahrh. sind darin nicht benutzt!

älterer Musikwerke bei Vielen zu einer blossen Kuriositätenliebhaberei herab, und man will höchstens, wie Wagner im Faust, sehn:

— wie vor uns mancher weise Mann gedacht,
Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht! —

Ein andrer Grund liegt aber in der gewöhnlichen Ansicht von den sogenannten Kirchentönen. Man weiss, dass die alten Choräle in ihnen geschrieben sind. Nun aber glaubt man, das Wesen jener Tonarten bestehe darin, dass in ihnen durchaus nur die Töne der diatonischen Leiter vorkommen dürften, und sobald man Kreuze und Been gebrauche, weiche man von ihnen ab *). Da nun aber kaum Eine Zeile eines Chorals, wenn man sich auch in der Melodie von Accidentien frei erhält, in der Harmonie ohne solche zu setzen ist, so glaubt man, dass man doch einmal von der Art der Alten abweiche, und verfährt nun ganz willkührlich, so dass gar kein Maass und Ziel ist, und in den neuern Choralbüchern die modernsten Harmonien, freianschlagende Septimen u. s. w., wovon bei den Alten keine Spur zu finden, vorkommen; sind die alten Melodien dann ziemlich treu gehalten, so denkt man unwillkührlich an Gottes Geist, der über Wassern schwebt.

Ohne hier nun eine weitläufige Abhandlung über die alten Tonarten geben zu wollen, zu welcher sich der Verfasser dieses Aufsatzes auch lange noch nicht reif fühlt, möchte doch der schwierige Gegenstand durch folgende geschichtlich zu belegende Bemerkungen vielleicht einiges Licht gewinnen.

Ob im Mittelalter die Kompositionen in den 8 Kirchentönen ganz rein, d. h. ohne alle Abweichung von der Lage der Töne in der diatonischen Leiter gesungen sind, mag hier dahingestellt bleiben, obgleich auch schon manches Accidens hineingekommen sein mag. Wenigstens sagt der heil. Bernhard (im Anf. des XII. Jahrh.), dass gewisse Töne praeter naturam eingesetzt seien, furtim tamen, ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur **). Im XVI. Jahrh. wurden aber, wie sich mit der grössten Bestimmtheit beweisen lässt, sehr häufig Accidentien eingesetzt. Seit der 2ten Hälfte jenes Jahrhunderts wurden sie wirklich zwischen die Noten hineingeschrieben, wie der erste Blick in Druck- oder Handschriften aus jener Zeit giebt: früher wurden sie aber, wenn auch nicht geschrieben, doch gesungen. Die Sache verhielt sich aber folgendermaassen.

Durch die mehrstimmige Komposition waren Intervalle nöthig geworden, zu denen man die Töne nicht in dem Bereich der alten Tonarten fand. So z. B. musste man im ersten Kirchenton (dem sogenannten dorischen), um die Kadenz zu bekommen, cis statt c singen **). Und ähnlich in unzähligen Fällen. In der Figuralmusik war man dadurch schon so weit gekommen, dass man die alten Tonarten nur noch wenig beobachtete, und Sebaldus Heyden in seiner Musica, Nürnberg 1537, in 4., p. 106 sagen konnte: „de industria mihi hic temperabo a longiore Tonorum descriptione. Quid enim opus est Autentias ac Plagales Tonorum, ut vocant, limitationes et cuique illorum superadditas differentias religiosius persequi, quorum in figuratis cantibus pene nullam rationem haberi cernimus! Dies ist gewiss die richtige Ansicht, und man wird bei unbefangner Prüfung finden, dass Glareanus in seinem Dodecachordum oft sehr gesucht ist, um das oder jenes figurirte Tonstück der oder jener Kirchentonart zu vindiciren.

Bei dem Choral war es indessen anders. Man komponirte in dem ambitus der Tonarten, setzte aber durchaus da, wo die Harmonie es nöthig machte, in den Ober- und Mittelstimmen Kreuze und Been, wenigstens beim Singen ein.

*) Nicht nur in den gewöhnlichen Lehrbüchern wird die Lehre so vorgetragen, sondern auch Männer von ausgezeichneter Kenntniss des Gegenstandes äussern Ansichten, welche sie als Bekenner der obigen Meinung vermuthen lassen. So z. B. sagt A. Blüher, der sehr verdiente Herausgeber des zu Görlitz 1825 erschienenen Choralbuchs, daselbst Vorrede, p. II., das f sei bei den Alten als Subsemitonium vor g vorgekommen, wo aber, wie wir gleich unten sehen wollen, nicht f, sondern fis gesungen wurde.

*) Siehe Musicae activae micrologus Andreae Ornithoparchi, Lips. 1516, in 4., Blatt 14.

**) Zu verwundern ist, dass so viele Neuere den Alten, die doch wahrlich die strengsten Gesetze des Wohllauts beobachteten, zutrauen, dass sie in solchen Fällen wirklich das c hätten ertragen können.

Dies nannte man die Musica ficta, über welche uns fast alle neuern Werke im Dunkeln lassen. Sie war nach dem Ornithoparch a. a. O. cantus praeter regularem scalarum exigentiam editus oder nach Gregorius Faber (Erotemata musices practicae, Basileae 1553, 8., pag. 63 u. f.): vocis in vocem contra clavis cantusque naturam permutatio. Er fährt fort: „Nomen ipsum declarat, voces fingi in clavibus, quibus revera non insunt. Nam ideo cantus fictus dicitur, quod in quibuslibet systematis clavibus alienas voces fingendi potestatem habeat." Diese alienae voces d. h. die durch Accidentien hervorgebrachten Töne, hiessen auch peregrinae. Sowohl Faber als Ornithoparchus zählen die gewöhnlichsten Claves fictas auf, welche sind: cis, es, fis. gis, as, b. Schon aus diesen beiden Stellen, denen ich noch eine grosse Menge gleichlautender aus andern Schriftstellern des XVI. Jahrh. beifügen könnte, leuchtet ein, dass man den Alten höchstes Unrecht thut, wenn man glaubt, dass sie nie dem Gehöre nachgegeben und voces peregrinas eingesetzt hätten. Sie sagen selbst (z. B. Faber p. 65) es geschehe entweder ratione necessitatis i. e. necessitate consonantiarum, oder ratione suavitatis, i. e. ut cantio per se jucunda efficiatur.

Ornithoparchus sagt nach Aufzählung der voc. pereg. „Harum omnium exempla tum in plano, tum in mensurali copiosa (!) inveniuntur." Nun aber findet man im Ornith. selbst, so wie beim Glareanus und in andern Drucken aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. keine Kreuze und sehr selten Been: folglich wäre schon hieraus zu schliessen, dass oft solche gesungen sind, auch da, wo wir sie nicht geschrieben finden.

Dies wird aber auch ausdrücklich an mehrern Stellen gesagt, z. B. bei Zarlino istitutione harmoniche, terza parte Cap. LI., pag. 263. ed. Venet. 1589. Nachdem er von den Kadenzen gesprochen und bemerkt hat, man könne sie überall machen, wenn man nur die oben p. 232 bemerkte Regel beobachte, nämlich von einer unvollkommenen Konsonanz (d. h. bei den Alten von der grossen und kleinen Terz oder Sexte) zur vollkommnen (d. h. zum Unisono, zur Oktave od. Quinte) durch die nächsten Intervalle schreite *), fügt er hinzu: „Et ciò si potrà sempre fare in ciascun luogo, senza porre il segno della corda chromatica." Und weiterhin: „La natura hà provisto in simil cosa: perciache non solamente i periti della musica, ma anco i contadini, che cantano senz' alcuna arte, procedono cantando à questo modo per intervallo del semituono."

Eben so sagt Sethus Calvisius in der Melopoeia, Erfurt 1592, cap. 13 (nachdem er ebenfalls bemerkt, man müsse in den Klauseln durch Semitonia fortschreiten): natura enim in his locis appetit hoc intervallum et elevat quodammod ononum, etiam signo chromatico (♯) non adscripto.

Wenn nun aber aus diesen und ähnlichen Stellen das Einsetzen der Accidentien unwidersprechlich nothwendig erscheint *), so möge man doch den Verfasser dieses Aufsatzes ja nicht missverstehen und glauben, er wolle der neuern Oberflächlichkeit, welche nun bei diesem Geschäfte ad libitum verfahren möchte, das Wort reden. Vielmehr achtet er nichts für nöthiger, als die Gesetze aus den Schriften der Alten zu erforschen, nach welchen Accidentien eingesetzt werden sollen. Dass dies bei allen Klauseln der Fall gewesen, leuchtet aus obigen Stellen ein. Allein auch ausser den Klauseln fanden Accidentien statt, so dass Vanneo in der Musica aurea, Romae 1533 ein eigenes Kap. (37) de notulis extra Cadentias Diesi (d. h. ♯) sustentandis, hat. Leider habe ich diese Notiz nur aus Walther. Es würde durch eine gründliche Darstellung der musica ficta das ganze Wesen der alten Tonarten aufgehellt, da sie nicht mehr bleiben, wofür man sie gewöhnlich hält und wofür sie auch die Alten oft ausgeben möchten. Denn es war eine sonderbare religio der Alten, die Accidentien nicht zu verzeichnen, um die Kirchentöne nicht für das Auge zu entstellen. Aber die alte Musik hat auf erstaunliche Weise durch diese Miachung an Mannigfaltigkeit ge-

*) Man sollte also z. B. nicht von der kleinen, sondern von der grossen Sexte zur Oktave, nicht von der grossen Terz, sondern von der kleinen zum Unisono bei Kadenzen gehn. Er giebt hiervon eine Menge Beispiele.

*) Auch Forkel, Gesch., Bd. II., p. 514 behauptet dies sehr bestimmt, jedoch ohne die Sache weiter auszuführen.

wonnen, da die wesentlichen Töne allerdings die diatonischen bleiben, nach Befinden aber von denselben abgewichen ward. Herausgeber von Tonstücken des XVI. Jahrhunderts thäten daher wohl, sich mit jenen Gesetzen genau bekannt zu machen, zugleich aber, da stets die Möglichkeit des Irrthums von ihrer Seite bleibt und nichts die Stücke der Alten mehr entstellt, als falsch eingesetzte Kreuze, die letztern nicht zwischen, sondern über die Noten setzen zu lassen, im Uebrigen aber die alten Drucke oder Handschriften diplomatisch genau wiederzugeben.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zum Choral der Alten zurück. Dieser wird, wenn man die Harmonie des XVI. Jahrh. beibehält und in sie sowohl, als in die Melodie die nöthigen Accidentien einsetzt, in seiner ganzen lichtprotestantischen Herrlichkeit dastehen. Die Grossartigkeit und Macht dieser Harmonien, welche fast nur aus Accorden der ersten Lage bestehen und so dem Volksgesange durch ihre Einfachheit trefflich entsprechen, lässt sich am besten aus der Anschauung abnehmen. Ich habe deshalb einige Proben aus Gesangbüchern des XVI. und dem ersten Anfang des XVII. Jahrhunderts, dem eigentlichen Glanzpunkte der Choralkunst, in der Beilage angefügt.

Auffallen wird in dieser Beilage auch die oft gänzlich von der jetzigen abweichende Gestalt der Choräle in rhythmischer Hinsicht. Und dies ist der zweite Hauptpunkt, den ich beim Eingang erwähnte. Im Verlauf der Zeit sind nämlich bei uns alle Noten der Choräle in gleiche verwandelt, und es ist die Arroganz seichter Halbwisser aufs höchste getrieben, wenn sie dem Choral aus diesem Grunde Vorwürfe der Langweiligkeit, Schwerfälligkeit, Einförmigkeit machen, die ihn freilich nur zu oft in seiner jetzigen, nicht aber in der frühern Gestalt treffen. Freilich sind jetzt Tripeltakte in grade, lange Noten in kurze, kurze in lange verändert, so dass oft Töne, die ursprünglich auf gute Zeit fielen, jetzt auf schlechte fallen, und umgekehrt. Die mächtigen Syncopen, welche z. B. den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott," so grossartig machen, sind auch weggefallen.

Erklärbar ist diese Veränderung. Der Sinn für den Choral nahm bei der ersterbenden Liebe für das Kirchlichreligiöse überhaupt ab, und damit auch die Fertigkeit des Gesanges im Volke. Diese war im XVI. und XVII. Jahrh. viel grösser, als man gewöhnlich denkt, worüber die augenscheinlichsten Zeugnisse vor uns liegen, welche der Verf. in einem andern Aufsatze zusammenzuschmelzen gedenkt. Das XVIII. Jahrh. hingegen, in seiner religiösen Schlaffheit gestaltete den Choral völlig um, so dass man den alten kaum in seiner Verstümmelung wiedererkennt, wenn auch die Noten in ihrer respektiven Höhe und Tiefe geblieben sind. Man vergleiche nur einmal z. B. den Choral: „Jesus Christus unser Heiland, der Gottes Zorn von uns wandt," wie er hier abgedruckt ist, mit der jetzigen Gestalt desselben.

Aber auch ein theoretisches und historisches Missverständniss trug zur Umgestaltung des Chorals bei. Die Alten sagen nämlich, wenn sie die Choralmusik oder plana der mensurata oder figurata entgegensetzen, erstere sei: notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pronuntiatio sine incremento et decremento prolationis. So Faber a. a. O. p. 11 und ähnlich alle Zeitgenossen. Seb. Heyden pag. 2: Choralis est ea musica, in qua simplex et paene (!) unica notularum forma, eodem colore, eandem perpetuo quantitatem extra omnem augmentationem et diminutionem retinet. Man merke wohl auf die letzten Worte. Gleichmässig sind im Choral die Noten insofern, als eine und dieselbe Note nicht bald länger, bald kürzer gemacht wird, wie dies in der musica mensuralis der Fall war, wo durch die vorgesetzten, die innern und äussern Zeichen (signa interna et externa) angedeutet wurde, ob z. B. eine longa 2 oder 3 breves, eine brevis 2 oder 3 semibreves enthielt. Dies trug die Lehre von den tribus gradibus musicis vor, welche in der Choralmusik nicht vorkommen. Aber keineswegs hatten in letzterer alle Noten gleich viel Schläge, sondern sie veränderten nur nicht ihre respektiven Schläge durch die gradus. Der erste Blick in ein Choralbuch des XVI. Jahrh. lehrt dies praktisch. Anders war dies bei der eigentlichen katholischen kirchlichen musica plana, über die wir jedoch

hier jetzt nicht weiter sprechen können; denn die Leser möchten über die Länge des Aufsatzes ungeduldig werden. Der Verfasser glaubte aber über einen so hochwichtigen Gegenstand, der eine Hauptseite der protestantisch-kirchlichen Kunst ausmacht, einige Andeutungen geben zu dürfen, vielleicht um sich auch von Männern, die mehr Zeit auf denselben verwenden können, belehren zu lassen. Er ist aber keineswegs der Meinung, dass der Choral in seiner Urform wieder in die Kirche einzuführen sei, schon aus dem einfachen Grunde, weil dies unmöglich wäre: es war nur das die Absicht des Verf., Freunde älterer geistlicher Musik, die in Singvereinen zusammentreten und nach Anleitung des Thibautschen Buches auch dem Choral ihre Liebe widmen, auf diesen Punkt aufmerksam zu machen. Denn Thibaut, der die Sache gewiss sehr gründlich kennt, könnte doch sehr leicht missverstanden werden, da er in seinem Buche nicht ausdrücklich von der Harmonie und dem Rhythmus der Choräle spricht und pag. 203 den Singvereinen das Mortimer'sche Werk empfiehlt, wo doch im Anhange in beiden Hinsichten die Choräle durchaus nicht in der Urform gegeben sind. Singvereinen also, die nicht auf halbem Wege stehen bleiben und sich den Genuss alter Melodie nicht durch moderne Harmonie und Taktlosigkeit verkümmern wollen, wäre daher sehr zu empfehlen, sich ein vierstimmiges Gesangbuch aus dem XVI. Jahrh. anzuschaffen. Da dies indessen oft schwer hält und auch das Aussetzen der Stimmen, welche dort nicht in Partitur, sondern jede besonders gedruckt zu sein pflegen, manchem Schwierigkeiten macht, so wäre eine Sammlung älterer Choräle in der Urform sehr wünschenswerth. Eine Reihe solcher Choräle soll auch abgedruckt werden in der ausgezeichneten, mit diplomatischer Treue verfassten Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge des XVI. Jahrh., vom Herrn Organisten Becker in Leipzig, Dresden bei Paul, auf welches Werk wir das Publikum aufmerksam machen.

B—th.

Beurtheilungen.

1. Troisième Fantaisie elegante ou Potpourri brillant sur de thême favorit de l'Opera la „Muette de Portici" par Charles Czerny. Oe. 197. Haslinger in Wien.
2. Potpourri pour le Violoncelle avec acc. du Pianoforte par Joseph Merk. Oe. 5. Mechetti in Wien.
3. Premier Rondino pour le Pianoforte sur le thême favorit de l'Opera le „Siege de Corinthe" par Constantin Holland. Leuckardt in Breslau.

Drei Produkte der Unterhaltungs- nicht der Tonkunst. Es ist nichts gegen das Potpourri-Schreiben und Spielen zu sagen, wenn man nur den Standpunkt der Theilnehmer im Auge hat; unpassend wären solchem Vorhaben gegenüber höhere Anfoderungen. Vielmehr kann man die Gewalt der Tonkunst darin erkennen, dass sie mit dem äussersten verbleichenden Schein der heiligen Flamme, die in ihrem Busen lodert, noch Tausenden in ihr glanzloses Leben einen erheiternden Schimmer wirft, dass sie auch dem unrüstigern Jünger vergönnt, Freude zu verbreiten und Lohn zu gewinnen.

Die vorgenannten Künstler haben in diesen Arbeiten nicht der Kunst huldigen, sondern der Modeunterhaltung dienen wollen; auf diesem gemeinschaftlichen Standpunkte trifft sie gleichwol verschiedenes Urtheil. Herr Merk, einer der grössten jetzt lebenden Violoncellisten, hat für sein Instrument geschrieben; und es darf nicht erst erwähnt werden, dass er es als Kenner und Meister desselben gethan. Er hat seine Arbeit auf die Liebhaber berechnet; und da für sein Instrument noch so wenig Solosachen von wahrem Kunstwerth existiren, so gilt sein Potpourri als ein gar beachtenswerther Beitrag zur Virtuosen- und Modeliteratur. Er wird den Spielern willkommen sein und keinen von bessern Werken abziehen, deren, wie gesagt, so wenig sind — Herr Holland hat fremde Themata gewählt aber er hat sie doch zu einem Ganzen zu verarbeiten gestrebt; er scheint den Karakter seines

Hauptthemas, eine gewisse Keckheit, nicht haben aufgeben zu wollen. In beiden Beziehungen hat er nicht Ausgezeichnetes geleistet, aber auch nicht Alles verfehlt. Wir wünschen ihm ernstre Studien und Arbeiten. Wer für das Pianoforte schreibt, nach Beethoven, Felix Mendelssohn, K. M. v. Weber, Mozart u. s. w., dem steht nicht zu Gute, was wir oben bei Herrn Merk geltend gemacht, und was die meisten Virtuosen andrer Instrumente für sich in Anspruch nehmen können. — Herr Czerny hat ein Paar Modethemata mit ein Paar Modefiguren verbrämt, locker aneinander gehängt, dabei bis zum Ekel in der Höhe quinkelirt; zu der leichtesten Aufgabe die leichteste Behandlung. Solche Sachen werden nun den jungen Schülern eingeübt, bis Geist und Gefühl ertödtet sind und der Sinn an dem leeren Kitzel verderbt. Er könnte es besser machen: warum beschämt er sein eignes Talent!

Von nicht grösserer Bedeutung sind folgende Werke.

1. Variations brillantes pour le Pianoforte. Oe. 12.
2. Variations etc. Oe. 14. Beide von C. Czerny, 2te Aufl. bei Haslinger in Wien.
3. Introduktion et Variations brillantes pour Pianoforte par C. Czerny. Oe. 208. Mechetti in Wien.
4. Introduction etc. par Georg Michéuz. Oe. 41. Daselbst.
5. Fantasie et Variations brillantes p. Pfte. et Violoncelle concertants p. C. G. Reissiger et J. Merk. Daselbst.
6. Introduction et Variations p. Pfte. p. J. X. Chwatal. Oe. 2. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allesammt sind blosse Figurirungen, bald mit einer leichtgedachten Introduktion; mit einer weiter ausgeführten Finalvariation, bald nicht; allesammt verzichten daher auf jede tiefre Bedeutung, auf die Ehre, den Musterbildern Beethovens, Haydns, C. M. v. Webers, Bachs nachzustreben. Sie wollen mit glänzendem, zierlichen Spiel, auch wol mit eingestreuten sentimentalen Accenten der Modeliebhaberei Nahrung geben; und das erreichen sie alle, darin sind sie alle empfehlenswerth. Am zierlichsten erscheint hier Czerny; wenn er nur nicht soviel klingelte; muss es denn immer die viergestrichne Oktave sein! Am glänzendsten sind Michéuz und die neuen Dioskuren am Virtuosenhimmel, Reissiger und Merk; an „musikalischem Sentiment" möchte man dem Böhmen Chwatal bei dieser Konkurrenz fast den Vorzug einräumen. Sein erstes Werk enthält recht artige Polonaisen (ebenfalls bei Breitkopf und Härtel.) Möge er bald sich höherm Streben widmen.

Allerlei.

Aus Italien.

Fräulein Karl aus Berlin ist am 11. Juli c. zum letzen Male in Turin aufgetreten, und vom Publikum mit Blumen und Gedichten, trotz der Sontag, überschüttet worden. Die Direktion des Theaters hat ihr ein brillantes Abschieds-Diner in einer Campagna gegeben. Ausserdem ist eine sehr günstige Recension über sie in einer Turiner Zeitung erschienen. Jetzt geht sie zu einer Gräfin Alfi, Nichte des Herzogs Visconti auf deren Campagne al Sago di Como, um sich da etwas auszuruhen. Dann hat sie ein brillantes Engagement zum Karneval in Rom angenommen, wo sie mit der Pisaroni oder Mariani singen wird. Der berühmte Mercadante ist ausdrücklich nach Turin gekommen, um die Karl nach Madrid zu engagiren. Sie hat solches abgelehnt, aber, wie sie mir schreibt, kürzlich über 2 Stunden mit ihm studirt.

Neue Zeitschrift.

Von Herrn Dr. R. O. Spazier, unserm geehrten Mitarbeiter, werden jetzt „Nürnberger Blätter für öffentliches Leben, Literatur und Kunst" herausgegeben, deren erste sehr gehaltvolle Nummern uns eben vorliegen. Die musikalische Zeitung ist nicht der geeignete Ort zu ihrer Würdigung, da der grösste Theil des Inhalts nicht musikalisch ist. Doch wird ein Fragment aus einem Berichte des Herrn Spazier über Schneiders Oratorium:

Christus das Kind

gewiss allgemeinen Antheil finden, und möge die

Aufmerksamkeit unsrer Leser der neuen Unternehmung zuwenden.

„Betrachten wir nun endlich das Kunstwerk selbst und zuerst die Dichtung. Es war aufgeführt zur Feier des Konfessions-Jubiläums, und wir hören vielleicht fragen, konnte man nicht vielleicht ein Musikwerk finden, das näher zur Feier gerade dieses Tages nach seinem Gegenstande passte, mit dem es einen speziellen Zusammenhang nicht zu haben scheint? Wohl ist diese Frage gethan worden, und doch ist jener spezielle Zusammenhang so leicht zu finden! Christus das Kind, weist dies uns nicht zurück auf die ersten, reinen Uranfänge des Christenthums, und erinnert uns gar mächtig daran, wie der schöne, einfachste und geistigste Engelglaube, so wie er den Menschen allein überliefert und in die Hände gegeben blieb, immer durch verdorbnere Kanäle im Laufe der Zeit floss, bis er zu Luther fast unkenntlich herabkam, und nichts weniger als so beschaffen war, dass die „Kindlein," die der Herr zu sich kommen lassen wollte, mit grossem Vortheil an dem Munde der Priester hängen konnten. Und jenen Anfang sollen euch die Töne schildern, die der Meister eben beginnen lässt. Ihr hört ihm zu, wie er jene Kinderzeit des Christenthums euch malt, und bei jeder Stelle, wo es ihm gelingt, die ganze unendliche Fülle ihrer Seligkeit euch an das Herz zu legen — schaut ihr freudig gerührtern Blickes zu dem Bilde zurück, froher nun, dass die Männer dort sie euch wieder erkämpfen! —

Vom poetischen und künstlerischen Standpunkte aus ist in der ganzen Zeit, die auf das Alterthum folgte und die das Christenthum herbeiführte, auch kein Stoff für alle Künste, Poesie, Plastik wie Tonkunst reichhaltiger, erhabner und zugleich vielseitiger, als jene ersten Anfänge des Christenthums, wie die Tradition sie uns schildert. In keinem Mythus, selbst in keiner noch so poesiereichen Religion der Orientalen, die phantastischen Hindus nicht ausgenommen, weht ein so poetisch geheimnissvoller und erquickender Schauer als in der Weise, wie die Evangelisten von dem ersten Erscheinen Christi auf der Erde erzählen. Jedes Jahr, nach dem beinahe zwei Jahrtausende verlaufen, tritt er in der schönen Weihnachtszeit uns mit ewig erneuernder Kraft wieder an, und, vielleicht sich selbst unbewusst, nur nach der empfangenen Empfindung handelnd, suchten die Menschen durch das Verstecken der an diesem Fest zu gebenden Geschenke, durch das erwartungsvolle Dunkel, in das sie vor dem Anzünden des Lichtglanzes einander bergen, jenen hohen Schauer, den das Herannahen von etwas Göttlichem verkündet, sich zu bewahren. — Die Nacht, welche der Himmel mit einem Lichtstreif erleuchtet; — die Hirten auf dem Felde, der Chor der Engel — es kann Lieblich-Erhabners nicht gedacht werden! Und dann weiter fort die Schicksale des Kindes Christi — das plötzliche Erscheinen der Magier aus fernen Landen, einem Sterne nachziehend; — die Erde, die sich so in ihren Repräsentanten gleichsam vor ihrem geistigen Könige beugt; — dann wieder Sturm, den der leidenschaftliche Mensch im Bethlemitischen Kindermord mit grauser Nacht auf all das Glänzende hereinbrechen lässt; — die Rettung, die Flucht nach Aegypten, die Wiederkunft — Alles das bietet ein so lebendiges, wechselndes, bald schauerliches, bald mildes, bald fruchtbares, bald trotziges, bald gläubig ergebnes Sein — ein so, alle Gefühle der Menschenbrust aufregendes, dramatisches, episches und lyrisches Leben — dass jede Kunst überall vergeblich in allen Geschichten nach einem schönern Vorwurfe sich umschauen dürfte; — mit Ausnahme der Bildhauerei; — die ist auch ans Stetige, Ruhige zu sehr gewiesen, um dies sprudelnde schnell vorüberfliessende Leben zur Anschauung bringen zu können; sie gehört auch ins Alterthum, ihr gehören jene Götter, die in ruhiger abgeschlossner egoister Selbstgenügsamkeit sich in sich selber versenken. —

Die einzige plastische Kunst, die der romantisch-farbigen Zeit des Christenthums vorbehalten bleiben konnte, und die sich auch sobald der Steinplastik des Alterthums gegenüber vornehmlich ausbildete — die Malerei, musste die Bedeutung dieses grossartigen Stoffes in der Kindheit Christi sogleich wahrnehmen, musste sich desselben sogleich nach allen Seiten hin bemächtigen. Und gehen wir in die Säle der Gallerien ältester wie neuerer Meister, überall tritt uns das Kind in der Krippe, die Erscheinung und Anbetung der Magier, der Bethlehemitische Kindermord, die Flucht nach Aegypten, die Verkündigung der Maria und dergleichen hauptsächlich entgegen. Wir können dreist behaupten, es sind das überall die gelungensten Stoffe, in denen auch selbst geringere Meister noch Erfreuliches leisten. Sie stellen schon weniger ergreifend den andern poetischen Gegensatz des Christenthums, den Tod und die Verklärung dar, und, was zwischen beiden in der Mitte liegt, das Jünglings- und Mannewirken des Erlösers ist überall das, was am wenigsten gelingt. Vergebens [erschöpften sich

die grössten Meister in Versuchen, das männliche Antlitz und die Gestalt Christi wiederzugeben; selbst von der Madonna haben wir nur ein Bild, es ist die göttliche „di San Sisto Raphaels;" — und vielleicht hält sie selbst nur das einzige wahre Christuskind im Arm; — denn die Malerei reichte selbst in ihrem grössten Coriphäen nur aus, eines Theils dieses reichhaltigsten Stoffes vollkommen genügend sich zu bemächtigen. Die Gründe davon würden uns zu weit vom gegenwärtigen Zwecke abführen. Wir können sagen, die Malerei habe sich an diesem grossen Stoffe bereits erschöpft; was sie darin hat leisten können, ist geschehen, und jeder neue Versuch wird hinter den alten zurückbleiben müssen, ein an sich bedeutungsloser sein. Schon am Ende des 17ten Jahrhunderts hätte es klar werden müssen, dass sie denselben für die Zukunft an die neue Kunst zur anderweitigen, gesteigerten Durchführung abgeben müsse, an die Tonkunst; — um so mehr, als es dieser allein vorbehalten bleiben kann, ihn mit einmal ganz zur Anschauung zu bringen, in der Reihenfolge, wie er sich lebendig zugetragen — während der Malerei immer nur einzelne, zerstückelte Momente bleiben konnten. Und schon in letzterm liegt der Beweis, dass die Tonkunst eine höhere, mächtigere sei, als die Malerei, abgesehen davon, dass sie vermittels des Ohrs und der Menschenstimme die höchsten geistigen Dinge in den Menschen auch am geistigsten hineinführt, während die Farben, die Sinne ergreifend, ihn aus der sinnlichen Sphäre zu wenig herauslassen, und ihn in einen gewissen irdischen Kreis hineinbannen. — Und jener Stoff, von dem wir sprechen, erscheint eigentlich und besonders darum der Tonkunst vornehmlich zugemessen, als die Tradition vornehmlich mit dem Gesang der Engel: „Ehre sei Gott in der Höhe" wirkt, einer Sache, welche die Malerei fast gar nicht, die Poesie nur schwach zur Anschauung bringen kann.

Es ist eben nun so sehr auffallend, dass, wenn wir uns unter der Masse von kirchlichen Tonwerken umsehen, wir die Behandlung dieses grossartigen Stoffes selten anders als gelegentlich erblicken. Es zeugt nichts so davon, wie die Musik mitten in ihrer Entwickelungsepoche sich befinde, und dass ihr eigentliches Reich erst noch angehen müsse. Und wir nehmen doch in Rücksicht des Stoffes dasselbe Verhältniss wahr, wie wir bei der Malerei es angaben. Die Kindheit Christi ist auch für die Tonkunst der ergiebigste, poetischste, mannigfachste Moment nach allen Seiten hin; weit weniger und monotoner schon ist der des Todes und der Verklärung; der schwierigste wiederum das Dazwischenliegende — und eben so wenig wie den Malern ein Antlitz Christi gelang, kann die Tonkunst einen männlichen Christus genügend geben; — und wenn selbst ein so gottbegabter Meister, wie Beethoven, am Oelberge uns Jesus durch Töne malen will; wir fühlen uns nicht nur nicht befriedigt, es widersteht uns sogar. — Bei der Kindheit Christi ist aber Alles dem dunkeln, geheimnissvollen Reiche anheim gegeben, indem die Musik mit grösster Wirkung sich bewegt; hier erscheint die Wirkung des Göttlichen nur auf die verschiednen Gemüther, und darum auf verschiedenste Weise, nicht das unmalbare Göttliche selbst. — Und merkwürdig genug, die meisten kirchlichen Musikwerke bewegen sich ausser den Ritualen der Messen u. dgl., entweder im alten Testamente, bei Moses, Josua, den Makkabäern u. s. w., oder wenn sie in das neue schüchtern eintreten, so ist es immer fast der Tod und die Verklärung Christi, was sie behandeln. Es hat das einen doppelten Grund; einmal erfodert dieser Stoff weniger Mannigfaltigkeit an sich selbst: zweitens ist das Schrecken, das Furchtbare, dann das Klagende, theils mit gröbern und wenigern, mit unausgebildetern und mit den leichtern Massenwirkungen wiederzugeben, als die Innigkeit, Lieblichkeit im Kontrast mit allen jenen Elementen zusammen; — endlich erfodert die Kindheit Christi in der Behandlung zugleich so viel, ich möchte sagen, künstlerische Heiterkeit, selbst im Tragischen und Innigen, zu der jede Kunst erst bei ihrer Vollendung sich hinaufschwingt, jenes künstlerische ruhige Beherrschen des Stoffes, das wie ein Gott erhoben über die Schöpfung schwebt. — Beweis von allem diesen giebt, dass der einzige Kirchenkomponist, der sich überhaupt und mit Erfolg an diesem Stoffe, und doch auch nur gelegentlich versuchte, gerade der grösste und bis jetzt unerreichbarste Oratorien-Komponist war; — Händel in seinem „Messias." — Aber er konnte die Aufgabe darum nicht genügend lösen, weil er keinen Dichter hatte, selbst sich die Stellen aus den Evangelien herauslas — und der Stoff so dramatisch behandelt werden muss, dass zur Ausführung ein Dichter nothwendig das Gerüst erst zu bauen hat.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

So eben ist in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen:

„La Prise d'Alger." Algier's Einnahme. Militairisches Tongemälde für Pianoforte, von J. Payer. 25 Sgr. Inhalt: „Nacht und Meerestille." — „Sonnenaufgang." — „Abfahrt der Flotte." — „Sturm." „Ankunft der Flotte vor Algier." — „Anrücken der Bedouinen, der Algierer." — „Attaque der Franzosen." — „Bombardement von Algier." — „Ankunft eines Parlementairs, Capitulation der Algierer." — „Triumphzug der Franzosen." —

„Le Tocsin, la Resistance et la Victoire." Die Sturmglocke, Kampf und Sieg. Gemälde des 27., 28. und 29. Juli 1830. Für Pianoforte, von J. Payer. 22½ Sgr. Inhalt: „Allgemeine Bewegung." — „Die Sturmglocke." — „Schwur zu siegen, oder zu sterben." — „Zusammenströmen der Nationalgarde." — „Gefecht." — „Die Marseiller Hymne." — „Die Parisienne: Unser Sieg ist der Sieg!"

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 18. September — № 38. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber das Handwerk in der Kunst.

Wir sind in den letzten Zeiten so oft erinnert worden, dass die Kunst etwas Göttliches und Himmlisches sei, dass wir nicht umhin können, sie immer mit dem Heiligsten und Höchsten, was wir kennen in Verbindung zu setzen. Um so mehr muss es uns wundern, dass in dieser Kunst auch von einem Handwerk die Rede sein soll, welches doch ganz irdischer und gemeiner Natur ist.

Indessen dies ist unsrer aller Schicksal auf Erden. Wir bestehen alle aus zwei Elementen, einem geistigen und irdischen. Der Geist ist überall in einen groben Stoff gehüllt, und muss neben seinen edlen und hohen Zwecken auch eben zur Erreichung derselben sich zu vielen niedrigen und gemeinen Geschäften hergeben. Wir können uns daher nicht wundern, wenn wir diese Zusammensetzung auch in der Kunst wiederkehren sehn, und müssen nur darauf denken, diese verschiedenartigen Elemente nach Kräften in Harmonie zu setzen.

Was ist denn Kunst? Sie ist allerdings eine Idee, und insofern etwas Geistiges; aber sie ist Realisirung dieser Idee, und hat demnach mit einem äussern Stoffe zu thun, der ihr fremdartig ist, der ihr widersteht, und den sie nur zum Theil und allmählig zu beherrschen im Stande ist. Es ist mit dieser Idee wie mit allen übrigen, wie mit den Gedanken in Bezug auf die Sprache. Ohne die Sprache wären die Gedanken da, und auch nicht da; ohne dieselbe könnten sie zwar im Urbewusstsein sich befinden, aber nicht sich ausbilden, sich entwickeln, und somit gelangen sie erst durch die Sprache zum eigentlichen Dasein. Mit den Ideen der Kunst ist es eben so. Im Keim liegen sie allerdings schon lange in der lange in der Seele vor ihrer Realisation; aber dieser Keim kann eben so wenig wachsen und sich ausbilden, wie der der Pflanze, ausser in irdischen Stoffen, oder wie der Geist, ausser im sterblichen Körper. So strebt diese Idee unmittelbar zur Realisation und giebt dadurch die Kunst.

Wenn wir nun wie Gott wären, so würden wir alle diese äussern Realien allerdings nur als Zweige einer und derselben höchsten Idee erkennrn. ja sie würden uns gar nicht als Realien erscheinen, und wir würden sie eben so folgerecht beherrschen wie unsre Gedanken. Da wir aber mit einem beschränkten und endlichen Geiste geboren sind, und diese Aussenwelt nicht als unser Geschöpf, sondern als eine uns beengende und oft beschwerende Masse erscheint, so können wir freilich Ideen des uns gegebenen Geistes nur versuchsweise in diese Aussenwelt hineintragen, um zu sehen, an welchem Orte dieselben dazu passen; und passen werden sie gewiss irgendwo, so wahr das Gefühl unsers Geistes und die Form in der Aussenwelt von einem und demselben Gott und nach derselben Norm geschaffen sind. Aber nur mit einem Ahnungsvermögen, und durch Versuche können wir den rechten Ort dieses Zusammenstimmens finden, und dies Versuchen ist eben das Handwerk der Kunst.

Wir können, genau genommen, zwei Stufen dieses Handwerks unterscheiden. Das eine ist das eigentlich Technische, was mit der Behandlung der blossen Materialien zu thun hat, dahin gehört bei den Malern die Auffindung und Verbindung der Farbenstoffe, und andere mehr. Die Musik, welche es schon mit einem weit

geistigern Elemente zu thun hat, ist von diesem Technischen weniger abhängig; man könnte dahin nur die Erfindung und Verfertigung der Instrumente u. dgl. setzen. Dieses Technische hat mit dem Geistigen wenig zu thun, da, wie ich schon gesagt, die blosse Materie unserm beschränkten Geiste ganz entfremdet ist.

Die zweite Stufe des Handwerks liegt schon in der Ausübung der Kunst selbst, sie liegt in den nähern Mitteln derselben, nämlich bei der Malerei in der Einübung der Formen, bei der Musik in der der Tonverhältnisse. Von beiden kann der Geist immer auf einmal nur einen kleinen Theil übersehen. Wenn er aber seine Ideen realisiren will, so muss er eine möglichst grosse Menge von Formen in der Phantasie immer zur Hand haben, er muss die Gewandtheit besitzen, alle möglichen Arten und Abarten derselben schnell zu überschauen, um aus ihnen diejenige herauszufinden oder herauszubilden, in welcher sich die Idee seines Geistes am besten realisirt. Eben so muss der Tonkünstler eine unendliche Menge von Tonverhältnissen nach ihren verschiednen Gattungen und Zusammensetzungen übersehen, um aus ihnen diejenigen herauszusuchen, die sein Gefühl am besten ausdrücken. Dies ist aber Sache sehr vieler Versuche und unendlicher Uebung, die zwar sich der Vollkommenheit nähern, aber es nie zu derselben bringen kann. Diese Versuche oder diese Studien sind nun das Handwerk der Kunst im eigentlichen Sinne. —

Es ist eine Wechselwirkung hierin zwischen dem Handwerk und der Kunst, so wie zwischen den mechanischen Geschicklichkeiten des menschlichen Körpers und dem Geiste; der noch unvollkommne Geist lernt dadurch seine Mittel kennen und fühlt sich selbst erweitert zu neuen Ideen. So bildet sich der noch unreife Geist des Tonkünstlers in diesen Formen, die wir das Handwerk nennen, heran, und bildet bei grösserer Reife wieder diese Formen weiter aus nach seinen tiefern Ideen.

Allerdings ist es dem Genie eine lästige Aufgabe, sich in die Fesseln des Handwerks zu schmiegen und von denselben einengen zu lassen. Es meint, durch das Studium dieser Formen werde der freie Geist unterdrückt und verliere die Spannkraft, die ihm zur Schöpfung höhrer Werke nothwendig ist. Es beruft sich auf das alte Wort der Schrift: „der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig." Indessen das wahre Genie wird durch diese Studien der Kunst nur erhöht, nicht gelähmt. Gleich einem Strome, der eine Zeitlang aufgehalten, nach überwältigtem Hinderniss um so gewaltiger braust, so wird das Feuer des Geistes wohl auf eine Weile ins Innere zurückgedrängt, aber bricht dann um so lebendiger hervor und durchdringt nun alle jene Formen selbst, die ihm bis dahin zur Hemmung gedient hatten. Mag immerhin eine Zeit lang der Geist zurückgedrängt scheinen, er geht nicht zu Grunde, so lange man nur sich bewusst bleibt, dass man eben jene Formen nur als Formen betreibe und einübe, so lange man sich nicht ihnen mit ganzer Seele und Liebe hingiebt. Es ist freilich ein Geschäft, das bedeutende Selbstverläugnung fodert, wozu Stärke der Seele gehört, aber ohne dieso geschieht ja auch nichts Grosses auf der Erde. Nur Gott der Allmächtige bedarf keiner Anstrengung, weil in ihm die schöpferische Kraft unbeschränkt wohnt, und die widerstrebenden Elemente, in denen wir geboren sind, eben nur als das Werk seines eignen Willens erscheinen.

Es lässt sich denken, dass diese Formen im verschiednen Grade vom Geiste beseelt werden. Der Eine erkennt sie nur noch als Form und behandelt sie dem gemäss, aber vielleicht mit grosser Geschicklichkeit; auch er hat sein Verdienst, wenngleich ein untergeordnetes. Ein Anderer bringt schon mehr Geist hinein, aber er weiss nicht die ganze Masse zu durchdringen; es bleibt noch zu viel, gleichsam Körperliches und Materielles übrig, das nicht beseelt ist. Ein solcher leistet Versuche, die lobenswerth sind; aber freilich die Mängel empfinden lassen. Nur wenigen gelingt es immer, ein Meisterwerk zu liefern, d. h. mit tiefem Geiste das Ganze zu durchdringen und zu beleben. Ein solcher ist allein der rechte Künstler. Es soll freilich jeder dahin streben, ein Meister zu werden und etwas Meisterhaftes zu liefern; aber, wie bekannt, nur wenigen gelingt es. Bei einigen liegt es am

rechten Willen, bei andern vielleicht an der Natur; indessen ist jeder zu loben, der ein redliches Streben zum Meisterhaften hin zeigt. Auf diese Weise hilft er wenigstens der Kunst fort, und sein Nachfolger bringt das vielleicht zur Vollendung, was er nur zu Versuchen gebracht hatte. Der strenge Kritiker macht freilich die Ansprüche, nur Meisterhaftes zu finden, und allerdings sollte nur solches für Kunstwerk gelten und auf die Nachwelt kommen; aber in der Geschichte menschlicher Ausbildung ist auch das Unvollkommne schätzbar, wenn es nur einen löblichen Zweck, einen Fortschritt zeigt. Meist nur durch solche allmählige Bestrebungen kommt das Menschengeschlecht weiter, sie müssen daher mit Nachsicht beurtheilt werden. Glücklich aber ist derjenige, dem es gelingt, zur Vollendung durch zu dringen, das tiefe Genie mit der vollkommnen Ausführung zu vereinigen. Ein solcher trägt oft allein den Ruhm davon, den Mehrere vor ihm mühsam vorbereitet haben; nur selten kommt ein Genie wie vom Himmel und bringt Werke hervor, die einer neuen Schöpfung aus Nichts zu vergleichen sind.

Ueberall ist es daher die Gesinnung und der Wille, die über das Lobens- und Tadelnswerthe entscheiden. Wer im redlichen Streben nach dem Höhern den Geist oder die Idee in seine Werke zu bringen sucht, der werde anerkannt und schonend beurtheilt; auch wenn er nur Unvollkommnes zu leisten vermochte; er arbeitet einem Bessern und Vollkommnern vor. Auch wer treu und fleissig das Handwerk übt, die schon gegebenen Ideen in andern Formen für mittlere Zwecke brauchbar ausbildet, ist schätzenswerth und erwirbt in seinen Kreisen ein Verdienst. Nur derjenige ist eigentlich zu tadeln und herabzusetzen, der sich des Handwerks rühmt, wo er höherer Zwecke fähig wäre, der in künstlichen Schwierigkeiten desselben sein Verdienst sucht und dasselbe gern höher als die Idee geschätzt und von andern gepriesen sehen möchte. — Aber in unsern Zeiten scheint der andre Abweg weit näher zu liegen. Viele, im Gefühl des ihnen inwohnenden Geistes und verführt von der Leichtigkeit der Arbeit, die zugleich etwas Genieartiges an sich trägt, meinen gern, mit dem Geiste sei alles gethan, und das Handwerk oder die regelrechte Form sei nur ein Nothbehelf der Geistesarmen, die hinter demselben ihre eigne Dürftigkeit zu verstecken suchten. Der Geist, sagen sie, sei doch allein das Schöpferische, habe in sich selbst hinreichenden Grund und gebe die Regel aus seinem eigenen Wesen. Seien doch alle Gesetze zuerst vom Genie ausgegangen und nachher von andern unschöpferischen Köpfen abstrahirt worden. Aber eben darin sprechen sie die Widerlegung ihres eignen Irrthums aus. Ja, wenn das Genie immer gleich ein fertiges wäre, wenn es nicht eben durch fortdauernde Ausbildung seine Kräfte erlangte und seinen Umfang erweiterte, so möchten sie Recht haben. Ferner, wenn das Genie des Einzelnen ein allumfassendes wäre, was zugleich alle Richtungen mit Kräften aller frühern Genies in derselben Sphäre der Kunst in sich begrifle, so möchten sie die Hülfe des früher Geleisteten nicht bedürfen. Und selbst dann würden sie viel unnütze Zeit verderben, indem sie das erfinden müssten, was schon durch andre fertig daliegt, und da ein Menschenalter doch nur eine bestimmte Zeit währt, so würden sie lange das nicht leisten, was sie, auf den Schultern andrer stehend, zu leisten vermöchten. Denn die Formen, aus deren Studium wir eben das Handwerk bilden, sind doch am Ende das positive Resultat des von frühern Genies Geleisteten. Darum kann kein Genie des Fleisses entbehren; die Natur bringt nur den Keim desselben hervor, Gelegenheit und die Einwirkung der Aussenwelt geben demselben die erste Ausbildung, aber nur ein besonnenes, mit Absicht nach verschiednen Seiten durchgeführtes Studium kann es vollenden. Daher kann jedes Naturgenie, wie man es nennt, zwar eine einzelne Wirkung, einen einzelnen bedeutenden Eindruck hervorbringen; aber die Bestimmung desselben ist, nicht hie und da flüchtig zu ergreifen, zu ergötzen oder zu rühren, sondern einen dauernden Eindruck auf das ganze Empfindungssystem der Menschen hervorzubringen und dadurch einen entschiednen Fortschritt in dem Zustande des menschlichen Geistes zu bewirken. Ein solches aber kann nur geschehen in bestimmten und abgemessenen Formen, die in sich eine

Runde und Vollendung tragen. Darum ist es nicht nur Wunsch, sondern auch Pflicht eines jeden begabten Geistes, der nach den ihm verliehenen Kräften den grossen Zweck des Menschengeschlechts fördern will, sich nach allen Seiten durch Fleiss und Anstrengung möglichst zu vervollkommnen, um für die Welt etwas Ganzes und Tüchtiges zu leisten. Wehe dem geistreichen Manne, der durch die Leichtigkeit der Arbeit oder durch den Dünkel seiner eignen Kräfte sich verführen lässt, in sich selbst eine allgenügende Fülle zu finden, er wird früher oder später das Unvollkommne seiner Arbeit, das Ungenügende seiner Wirksamkeit erkennen und bedauern.

J. G. Kaestner.

Beurtheilungen.

Hundert zwei und siebzig Vorspiele für die Orgel über 94 Choralmelodien, sowohl zum Gebrauche beim Gottesdienste wie auch als Schule zur Vervollkommnung im Orgelspiele, grösstentheils aus den verschiedenen Werken mehrerer Komponisten zusammengetragen und herausgegeben von C. Karow. Bunzlau, C. A. Appun's Buchhandlung. Preis 1 Thaler 25 Sgr.

Es hat bisher für solche, welche im Orgelspiele sich vervollkommnen wollten, an einem Handbuche gefehlt, welches das Vorzüglichere von Orgelstücken mehrerer Komponisten in sich vereinigt; denn gerade die gediegenen Orgelsachen befinden sich oftmals in mehrern grössern Werken zerstreut, deren Anschaffung für Unbemittelte, die guten Willen mit Talent verbinden, mit Schwierigkeiten verknüpft ist.

Herr Karow, Lehrer am Seminar vor Bunzlau, selbst praktischer Orgelspieler, hat dieses Bedürfniss nur allzu tief empfunden und solchem seinerseits abzuhelfen gesucht; er tritt, soviel Ref. weiss, zum Erstenmal mit Herausgabe von Orgelstücken auf, und es gereicht seinem Geschmack sowohl, wie auch seiner Einsicht zur Ehre, dass er uns das Vorzüglichste und Anziehendste anerkannter Meister: eines Seb. Bach, Fischer, Rink, Umbreit, Knecht, Vierling und andrer darbietet, und sich dadurch ein bleibendes Andenken beim Orgel liebenden Publikum stiftet; er selbst aber hat auch mehrere Orgelstücke seiner Komposition uns hier geliefert, welche seine theoretischen und praktischen Kenntnisse bekunden.

Der Herausgeber fand sich veranlasst, den Zöglingen des Seminars von Bunzlau einen Stoff zur Bildung ihrer Fertigkeit und ihres Geschmacks im Orgelspiel in die Hand zu geben und sie zugleich mit einer gehörigen Anzahl von Vorspielen zu versehen, deren sie sich nicht nur in der Folge, bei Fortsetzung ihres Musikstudiums, sondern hauptsächlich bei ihrer künftigen Amtsführung als Kantoren und Organisten beim öffentlichen Gottesdienste bedienen könnten, um dadurch die kirchliche Feier auf eine würdige Weise zu unterstützen u. s. w. Es ist sehr löblich, dass der Herausgeber zum Behufe des Unterrichts angegeben hat, in welcher Ordnung die Nummern der Vorspiele vom Leichten zum Schweren fortschreiten; so ist auch ferner die Einrichtung zu loben, dass man bei keinem Vorspiel nöthig hat, das Blatt umzuwenden: was nun dadurch der alphabetischen Folge der Vorspiele abgeht, ersetzt auf der andern Seite das Melodienregister.

Die Zahl der Choralvorspiele beläuft sich, wie oben erwähnt, auf 94, welche bestehen:

1) Aus Vorspielen ohne Pedal,
2) Trios, triomässigen Vorspielen,
3) Fugen, Fugetten und fugirten Vorspielen.

Was nun No. 1 betrifft, so müssten diejenigen Kantoren und Organisten, deren Orgeln der Pedale ermangeln (das Pedal ist freilich die Seele einer guten Orgel) in Verlegenheit gerathen, wenn Herr Karow ihnen nicht Stücke geliefert hätte, bei welchen sie das Pedals füglich entbehren können.

No. 2 sind Trios und triomässige Vorspiele, für Pedal und zwei Klaviere berechnet.

In diesen Trios, als Choralvorspielen, wird die melodie-führende Stimme oder der Cantus firmus auf einem Manual mit hervorstechenden Registern vorgetragen; die Begleitung dagegen

auf einem schwächern; das Pedal ist verhältnissmässig darnach zu registriren.

Bei der zweiten Gattung der Vorspiele ist die Melodie theilweise, zuweilen auch mit Imitation und als Canon durchgeführt; bei dieser Gattung, desgleichen bei solchen, wo passende Verzierungen der Melodie angehängt sind, werden gleichfalls beide Hände, wie bei der ersten Gattung, für zwei Manuale in Anspruch genommen; doch ist bei einigen dieser Vorspiele der Cantus firmus nur gleichsam wie durch einen Schleier zu erblicken.

No. 3 sind Fugen, Fugetten und fugirte Vorspiele.

Diese können auf einem und demselben Manuale vorgetragen werden, wobei richtige Beurtheilung der Stärke des Manuals und Pedals der Einsicht des Orgelspielers überlassen bleibt.

Vielleicht verdient hier am rechten Ort angemerkt zu werden, dass, wenn beim Vortrage solcher Choralvorspiele, deren Cantus firmus im Pedale liegt, sämmtliche Pedalregister angewendet werden sollen, die Manualbegleitung durchaus nicht mit vollem Werk beider oder mehrerer Manuale zu nehmen ist; weil sonst der Cantus firmus im Pedal völlig zu Boden gedrückt wird, welcher, wie klar am Tage liegt, doch hier mit Präcision hervortreten soll; in diesem Fall muss jedoch die Anzahl der begleitenden Manualregister mit der Lokalität im richtigen Verhältnisse stehen. Darüber lassen sich keine allgemeine Vorschriften ertheilen, wohin auch diejenige gehören würde, ob das volle Obermanual, oder ein volles Hauptmanual dienend auftreten soll *). —

Als vorzüglich empfehlungswerthe Choralvorspiele sind zu bemerken (versteht sich, im gehörigen kirchlichen Tempo vorgetragen): No. 1, 2, 5, 15, 63, 67, 83, 91, 106 u. s. w. Doch sind einige Vorspiele in dieser Sammlung (welche ich nicht näher bezeichnen mag, da es sich mehr um die Sache, als um den Namen des Komponisten handelt), in welchen die begleitende Stimme (welche doch nur im untergeordneten Verhältnisse gegen die Melodie zu betrachten ist), aus einfachen und sogenannten doppelten Triolen besteht. Hier würde ich Anstand nehmen, dergleichen Choralvorspiele öffentlich vorzutragen, und sie lieber zur Privatübung empfehlen; denn schnell vortragen müssen sie in der That zu weltlich klingen; langsamer gespielt werden sie zu schleppend, und überschreiten im letztern Fall die Zeitdauer eines Vorspiels.

Der angehende Orgelspieler bekommt beim Studium dieses Werkchens reichlich Gelegenheit, das gebundne Spiel sich recht zu eigen zu machen, welches auf einem Orgelwerk mit noch grösserer Sorgfalt zu beachten ist, als auf dem Pianoforte; Dass der Cantus firmus gegen die verschiednen Singweisen hie und da in den Choralvorspielen abweicht, und mithin zu den Lokal-Choralbüchern im Widerspruch steht, thut wenig zur Sache; man sieht ja aus der Sammlung, welche Gestalt im Allgemeinen ein Choralvorspiel haben muss, um der Würde des Ortes gehörig zu entsprechen. Hat Jemand Lust und Geschicklichkeit, so wird er sich Auszüge aus diesem Heft der Vorspiele wohl selbst machen, und den Cantus firmus mancher Vorspiele nebst passender Begleitung nach der Singart seines Ortes einzurichten wissen.

So wird z. B. die Melodie: „Christus, der ist mein Leben" u. s. w. (Ach bleib mit Deiner Gnade) in der ersten Zeile in Berlin es, g f g c, b as g, an andern Orten: es, g f g as, b as g gesungen. Die erste Singart ist nun zwar melodiöser; die andre dagegen den Textesworten entsprechender, da im letztern Falle die höhere Note (nämlich b) auf die erste Sylbe des zweisylbigen Haubtwortes fällt; ich führe nur das eine Beispiel an, um die Aufmerksamkeit auf mehrere andre Vorspiele hinzulenken. —

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, Wünsche verschiedener Art hier auszusprechen. Der erste Wunsch ist: Herr Karow wolle bei einer künftigen Auflage die betreffenden Orgelregister bei jedem Vorspiel gefälligst bemerken; denn es ist klar, dass der Effekt eines

*) Noch eher effektuirt das volle Werk bei einer Seb. Bach'schen Pedalfuge, weil hier das Thema nur dann und wann im Pedal sich hören lässt, welches letztre hier weniger selbständig, sondern hauptsächlich als die kräftigste Stütze, ein Ganzes mit den vollen Manualen bilden soll.

guten Orgelstücks (versteht sich gut vorgetragen) zum Theil sehr von der richtigen Wahl der Register abhängt. Sollten selbst auch Kenner dergleichen Anweisungen nicht bedürfen, so treten vielleicht Fälle ein, in welchen solche Fingerzeige einem jeden ohne Ausnahme willkommen sein werden.

Was die Disposition der Orgel-Registratur in unterschiedlichen Orgelwerken (mit zwei Klavieren nebst Pedal) anlangt, so weicht dieselbe in einigen Werken, was einzelne Stimmen betrifft, unbedeutend gegen einander ab; indessen werden allgemeine Vorschriften über Registerwahl, auch in einzelnen Fällen (mit leichter Abänderung des Zufälligen) wohl überall anwendbar sein; was übrigens gewisse bekannte Register betrifft, so stimmt die Disposition aller Orgelwerke bei zwei Klavieren mit einander überein.

Der zweite Wunsch ist dieser, dass noch zwei sehr schöne Choralvorspiele der künftigen Auflage beigefügt werden möchten. Das erste Choralvorspiel, von Fischer, steht im zweiten Hefte der zwölf Orgelstücke verschiedner Art, Op. 10., S. 7 zum Liede: „Ach bleib mit Deiner Gnade" u. s. w.; das zweite Vorspiel, von Kirnberger zum Liede: „Komm, o komm, du Geist des Lebens" u. s. w. findet man in Kühnau's Choralgesängen, im ersten Theil, S. 226.

---

1. Gruss an den Rhein. Achtes Konzert für Pianoforte, von Ferd. Ries. Op. 151. Simrock in Bonn.
2. Odeon. 24ste Lieferung. Konzert für Pfte., von J. P. Pixis. 100stes Werk.
3. Odeon. 19te Lieferung. Concertino p. le Violon avec acc. de grand Orchestre ou de Quintuor p. F. G. Pixis. Beide bei Haslinger in Wien.

Zwei Verbindungsarten giebt es für Kunst und Leben: dass sie das Leben und den Geist der Nation zu sich heraufziehe und an sich veredle; oder dass sie sich zu ihm herablasse und nach seinen äusserlichen und niedern Bedürfnissen auf Kosten ihrer Freiheit und höhern Bestimmung bequeme. Das letztere sich stets fern zu halten, oder wenigstens den ansteckenden lähmenden Einfluss auf die andern, edler intendirten Arbeiten möglichst zu vermeiden, das wollen wir jedem Künstler wünschen; doch ist auch die Arbeit für die Bedürfnisse des äussern Lebens keineswegs eine verwerfliche — sie kann Achtung und wird Beifall und Vortheil erwerben, wenn sie mit Geschick unternommen ist.

Das trifft die obengenannten Konzerte. Sie sind alle drei nach dem Bedürfniss unsrer Konzertgeber, nach den Wünschen des Konzertpublikums abgefasst; dass diese Wünsche auf eine erfreuliche Weise erfüllt worden, dafür bürgt der Name der trefflichen Virtuosen, die sie gesetzt, von denen der erste Mitglied der musikalischen Akademie zu Stockholm, der andre sehr angesehener Lehrer und Konzertist in Paris, der dritte (Bruder des andern) Professor am Prager Konservatorium und Orchesterdirektor am dortigen National-Theater, alle drei in der Kenntniss und Handhabung ihres Instruments, und als Tonsetzer in verschiednen Richtungen längst rühmlichst bekannt sind. Auch die vorliegenden Piecen (deren erste beide mit vollem Orchester begleitet) sind Beweise für ihr Talent in der Auffindung ansprechender Melodien und glänzender Figuren, und für ihr Geschick, beides angemessen zu verarbeiten. Die Schwierigkeiten sind nicht unbedeutend, dem heutigen Standpunkte der Virtuosität wohl angemessen, dabei aber nicht übermässig gesteigert; das Orchester ist fast überall mit gleichem Interesse behandelt. So wird es an Konzertisten, Liebhabern und Zuhörern nirgends fehlen, die den geachte en Tonsetzern ihre neuen Gaben danken.

Die Ausgaben sind sämmtlich sehr korrekt und anständig. Bei der des Ries'schen Konzerts ist eine Vorrichtung noch besonders zu loben, die das Einstudiren mit dem Orchester sehr erleichtern muss. Es sind nämlich in den Prinzipal- und Orchester-Stimmen zweckmässig ausgesuchte Punkte mit Buchstaben bezeichnet, um von einem solchen ohne Weitläuftigkeit wiederholen zu können, wenn in der Probe ein Fehler vorgeht.

M.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

J. P. E. Martini (schrieb meistens vergangene Dinge für die Pariser), Marx, Marschner, Matheson, C. Mayer, Meyerbeer, Meder, C. Maurer, L. Maurer, Mendelsohn, Meyrer, Michl, Misliweczeck, v. Mosel, W. A. Mozart, Mühl, C. Müller, F. Müller, J. Müller, Naumann, Neefe, Neubauer, Neumann, Nicolai, Nickelmann, Ohlhorst, Onslow (merkwürdig durch seine Instrumental-Kompositionen, lieferte für Paris die komische Oper „der Alkade von Vega" ohne bedeutenden Erfolg und die erste Oper „le Colporteur" (der Hausirer oder Tabuletkrämer) die bereits auf einigen deutschen Bühnen Glück gemacht und in fünf Uebersetzungen erschienen ist), Ordonitz, Otto. Marschners schauerlich wunderlicher „Vampyr" erregt nicht unbedeutende Erwartungen; seine 2te Oper „der Templer und die Jüdin" scheint dieselben, so weit Leipzigs Urtheil zu trauen ist, bereits gewissermaassen zu rechtfertigen. Die Darstellungen beider Werke zu London und Paris werden vielleicht erst beiden in Deutschland allgemeine Würdigung verschaffen. Beide scheinen von Ueberladung eben so wenig als von einem oft gar herben Gebrauch der Singstimmen freigesprochen werden zu können. C. Mayers Oper „die Bürgschaft" ging, ohne Sensation zu erregen, vorüber. Der Bayer Sim. Mayr, ein Zögling der Schule von Bergamo, schrieb zahllose Werke für die italienische Bühne, welche sämmtlich ein nicht gemeines Talent und reiche Kenntniss verrathen, aber auch sämmtlich durch eine gewisse breite Verwässerung und durch fast unverzeihliche Plagiate (namentlich von Mozart, Cherubini im „Wasserträger," „Lodoiska" u. s. w.), die sichere Spuren baldigen Untergangs in sich tragen. Dieser Deutsche ist für Deutschlands Oper bis heute fruchtlos geblieben. Aufrichtig zu bedauern ist es, dass beinahe dasselbe von dem Landsmann Meyerbeer gesagt werden muss, obschon seine „Kreuzritter," „Margarethe von Anjou," „Emma von Roxburg," auf manchen deutschen Bühnen mit ehrenvoller Auszeichnung gegeben wurden; seine Oper „der Wirth und der Gast" für Deutschland geschrieben ist. Will seine Vaterstadt den Werken des Gepriesenen immer verschlossen bleiben? — C. Maurer hat mit dem Singspiel „dies Haus ist zu verkaufen" aller Bühnen Repertoir höchst anmuthig bereichert; L. Maurer mit der „Aloyse" mehr Hoffnungen erregt als Wünsche befriedigt; J. Müller mit seinen „Verwandlungen" ein allerliebstes Machwerk geliefert; für jedes Publikum, welches in seinen Sängern und Sängerinnen Schauspieler zu besitzen hat. W. Müller, der Nestor der jetzigen deutschen Tonsetzer, welcher alle Heroen der Kunst an sich vorübergehen sah, hat die deutsche Bühne wohl mit 200 Kompositonen beschenkt, welche, mehrentheils dem Gebiet der musikalischen Possen der Wiener angehörend — für die übrigen Bühnen unfruchtbar blieben, aber einzeln, wie „das neue Sonntagskind," „die Schwestern von Prag," „die Zauberhütte," „die musikalische Tischlerfamilie," „Schlossgärtner und Windmüller," u. s. w. heut zu Tage noch in allen deutschen Landen als Lieblingsweisen wi[illegible]hallen, in ihrer Art zu einem oft nachgeahmten, aber unübertroffnen Typus geworden sind und Ansprüche auf Klassicität gewonnen haben. Der Melodienreichthum dieses Tonsetzers ist wahrhaft bewunderungswürdig; noch jetzt sprudelt die Quelle frisch und lebendig! Wo er sich über sein eigentliches Gebiet erheben wollte — wird er matt, aber meisterlich geisselte er parodirend und travestirend die Schwächen und Fahrlässigkeiten und üblen Gewohnheiten des Pesaresers in manchen seiner jüngern Possen. W. A. Mozart, unser Mozart, aller Welt Mozart, der Einzige! Von ihm besitzt (im eigentlichen Sinne) die deutsche Oper nur: „l'impressario in Angustie" (gemeinschaftlich mit Cimarosa komponirt) „die Entführung aus dem Seraill," „die Zauberflöte" „le nozze di figaro," „Don Giovanni," „Cosi fan tutte," „la Clemenza di Tito;" halb und halb „l'Idomeneo," und gleichsam wie eine heilige Volkssage der frühern Werke: „la Finta Semplice," „la villanella rapita," „la bella giardiniera," „Sulla," „Mitridate," denn diese sind

gänzlich von allen Bühnen verschwunden, obgleich einige in jammervollen Verdeutschungen einige Zeit kursirten. Sollte es den deutschen Bühnen, und namentlich dem Königstädter Theater — nicht zum gerechten Vorwurf gereichen, dass sie für keine dieser Opern einen tüchtigen Dichter zur Bearbeitung der Bücher gewonnen! Dass kein Musiker noch die gewiss sich schön Belohnende und ehrenwerthe Mühe sich genommen — ohne in die Wesenheit der Komposition einzugreifen oder daran etwas ändern oder verbessern zu wollen — die unerträgliche Menge dramatisch verwerflicher Arien u. s. w. auf eine kleinere Zahl zu reduziren! Sollte es vielleicht für einen Frevel gegen Mozarts Namen gelten, mit seinen minder vortrefflichen Werken dasselbe zu thun, was er selbst so bereitwillig als verständig mit seinen besten Schöpfungen gethan hat! Sollte es vielleicht der Mühe nicht lohnen, weil diese Opern gewiss nie zu sogenannten Zug- und Paradepferden eingerichtet werden können! Müssten nicht alle Musikfreunde solchem Unternehmen einstimmigen Beifall zollen und alle Kritiker mit frommer Liebe und heiliger Ehrfurcht solches Treiben beherzigen! — Naumanns (mitunter vortreffliche) Opern überleben kaum ihren Schöpfer, seine Cora scheint sich noch in Deutschland am längsten gehalten zu haben; das heutige Theaterpublikum kennt auch diese nicht mehr. — Otto hat mit seinem „Wassermann" eine Oper geliefert, welche die kompetentesten Richter für eine vorzügliche Komposition erklären, aber noch keine Bühne auf die Scene gebracht hat. Warum! Darüber, so wie über vieles Aehnliche später!

Pannek, Pasterwitz, Pepusch, H. Payer, Petri, Phanty, Pichl, Pitterlin, Pixis, Pleyel (der durch seine Instrumentalkompositionen in gewisser Beziehung unvergänglicher, konnte für die Oper nur Ephemeres erzeugen) v. Poisl, Präger, Preu, Raupach, Reben, Radeziwil, Reichardt, Reissiger, Reymann, Rheineck, Riegel, Rieger, Ries (seine erste Oper, „die Räuberbraut," ein Kind der jüngsten Zeit, scheint an den meisten Bühnen nicht Eingang finden zu wollen, obschon sie von Fleiss, Talent und oft von Begeisterung zeugt. Das Buch taugt wenig), Rink, Riotte, Rodewald, Röhm, Röllig, Rohleder, Rolle, Roesler, Roser, Ritter, Rudolph, Ruprecht, Ruht. Die einst so berühmte und allerwärts beliebte „Christliche Judenbraut," von Pannek ist selig gestorben sammt ihrem Vater. H. Payer hat für die Bühne noch nicht erfüllt, was man sich von ihm versprochen; Pixis lieferte mit der „Zauberharfe und Almazinde" bald vergängliche Opern, die Zeit muss lehren, ob seine „Bibiana" ein höheres Ziel erreichen wird; v. Poisl konnte mit seiner „Prinzessin von Provence" nicht durchdringen und hat mit der Bearbeitung des Dittersdorfschen „Doktor und Apotheker" nur ein lokales Interesse erregen können; Reichardts treffliche Liederspiele scheinen leider nicht mehr aufleben zu wollen; Reissigers vielbesprochne „Libella" findet der Gegner so viele, dass sie wohl zu allgemein deutscher Bekanntschaft gedeihen wird; Riotte hat mit „Nurredin" „Euphemie von Adogara," „die Wittwe und ihre Freyer" u. s. w. einigen Possen und Melodramen freundliche Kinderchen geliefert, welche ohne Zweifel theils vor dem Vater sterben, theils mit ihm zu Grabe gehen werden. Ein gleiches Schicksal wird wohl Ritters früher gern gesehenen Salomo und seiner komischen Opern, Röslers verdienstvoller Elisine und Rosers überaus anmuthige Kompositionen komischer Opern und Wiener Lokal-Possen widerfahren: Rombergs (ni fallor) einzige Oper Scipio ist nach wenigen Vorstellungen vergessen worden, wahrscheinlich für immer!

Wir haben eine Zeit erlebt, wo alles alte, was den Stempel der Vortrefflichkeit trägt, mit neuem Glanz aus dem Strom auftauchte, aber auch alles Mittelmässige oder nur einseitig interessante in seinen vielbewegten Wogen ein sicheres Grab findet.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 25. September — № 39. — 1830.

Bekanntmachung.

In der Simrock'schen Verlagshandlung in Bonn hat so eben eine Unternehmung begonnen, die für die ganze musikalische Welt, besonders aber für die Vorsteher von Kirchenmusik, Singakademie und Schulgesang (in höhern Klassen) von der höchsten Wichtigkeit ist. — Der Unterzeichnete darf sich unverholen darüber aussprechen, obgleich er Urheber und Leiter der Unternehmung ist; denn ihre Bedeutung ruht zu sicher über allem Zweifel, als dass die persönliche Mitwirkung in Anschlag käme, oder die eigne Bekanntmachung dabei gemissdeutet werden.

Seitdem Johann Sebastian Bachs grösstes Werk, die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, durch Aufführung und Herausgabe den Zeitgenossen bekannt gemacht ist, bedarf es keiner Auseinandersetzung mehr über den hohen, wahrhaft evangelischen Sinn seines Schaffens; man hat an diesem wiedererstandenen und unsterblichen Werke erkannt, wie alle Kräfte seines tiefen Gemüths, seines erhabenen Geistes, seiner unvergleichlichen Kunst nur dem Einen Zwecke dienten, nur in ihm ihre Einigung, ja ihre Erklärung fanden: das Wort Gottes in unverbrüchlicher Treue, Liebe und Wahrhaftigkeit zu singen.

Dem war sein ganzes Leben gewidmet, ein unverwirrtes, unverlocktes Streben in Einer geraden Linie. Nur so war es möglich, bei der innigsten Vertiefung in jeden einzelnen Moment zugleich den grössten Reichthum auszubreiten; nur so ist es begreiflich, wie der eine Künstler neben vielen grossen Passionen, Messen u. s. w., neben schier unzähligen Orgel-, Klavier- und Orchesterkompositionen noch fünf vollständige Jahrgänge Kirchenmusik auf alle Sonn- und Festtage hat hinterlassen können, alle desselben heiligen Sinnes, derselben hohen Kunst voll.

Diese Kirchenmusiken sind für den Gottesdienst in der evangelischen Kirche von der höchsten Wichtigkeit und der ausgebreitetsten Anwendbarkeit. Soviel ich ihrer kennen gelernt, sind sie für kleine Orchester (Saiten-Instrumente mit 2 oder 3 Oboen, oder Flöten, bisweilen Trompeten oder Hörner) und vierstimmigen Chor gesetzt. Einige enthalten nichts als einen figurirten oder fugenartig bearbeiteten Choralvers; andre sind aus einem Einleitungschor, ein oder zwei kurzen Rezitativen und Arien, oder einem Duett und einem mehr oder weniger einfachen Choralvers zum Schlusse zusammengesetzt. Alle, die ich kenne, übersteigen weder die Zeit, noch die Kräfte der meisten Kirchenmusik-Institute. Die gesammte Literatur der Musik enthält kaum ein einziges, geschweige eine Reihe von Tonstücken, die so ganz in jeder Beziehung für den Gebrauch in unsern Kirchen geeignet wären.

Welchen Werth Bachs Chorkompositionen für Singakademien haben, sollte als bekannt vorausgesetzt werden. Bisher war es Händel, der der Mehrzahl dieser Institute Leben und höhere Bedeutung verlieh. Eines so grossen Mannes bedurfte es auch, um auf den grössern vorzubreiten, wie es eines Jahrhunderts bedurft hat, um die Welt zu seiner Aufnahme reif und würdig werden zu lassen. Jeder Singverein legt den Beweis höchster Bildung ab, wenn er fähig ist, Bach's Chöre

würdig ausznführen. Jeder Chorsänger wird sich mit einem erhöhten Leben, mit innigerer Empfindung des Worts und Tons an diesen Weisen erfüllen, wird erhoben werden durch die Freiheit und Selbständigkeit in jeder einzelnen Stimme und durch die Wunderkraft des Ganzen.

Einen nie geahneten Schatz von seelenvollen, erhabnen, nie veraltenden Gesängen findet endlich der Solosänger. Leicht wird er wenige Arien überschlagen, die hiervon eine Ausnahme machen, um in zahlreichen andern einen unversiegenden Born für die tiefsten und edelsten Empfindungen zu besitzen. —

Diese Ansicht von der Sache, der Alle beistimmen, welchen die Bekanntschaft mit Bachs Kirchenkompositionen vergönnt ist, hat die Herausgabe wenigstens eines Theils derselben hervorgerufen. Wie bald und wie reich die Unternehmung ihren Fortgang haben soll, hängt von dem Antheil ab, den das Publikum daran nehmen wird. Dieser Antheil wird aber nicht blos der Sache wegen, sondern auch des Publikums wegen gewünscht; denn der Antheil des Einzelnen und Aller am Edelsten unsrer Kunst ist ein Maass, wie nahe man ihm in Bildung und Vermögen stehe.

Für jetzt ist der erste Band unter dem Titel:

Kirchenmusik,

von

Johann Sebastian Bach

in Partitur ausgegeben worden. Der zweite Band ist ebenfalls bereits gestochen und wird in wenigen Wochen folgen. Jeder Band enthält:

Drei vollständige Kantaten;

so weit unter einer Reihe von lauter Meisterwerken noch von einer Auswahl die Rede sein kann, ist sie so geleitet worden, dass man aus der reichen Sammlung das Zunächst-Erwünschte vorausgestellt hat.

Von allen diesen Werken erscheinen ebenfalls in wenigen Wochen:

Vollständige Klavierauszüge

und

Vollständige Chorstimmen.

Die Ausstattung von Seiten des Herrn Verlegers ist so anständig und ökonomisch, als man es von ihm schon gewohnt ist.

Ueber den Inhalt der einzelnen Kantaten behalte ich mir vor, in einzelnen spätern Artikeln zu berichten.

Marx.

Beurtheilungen.

Handbuch des Organisten, von Fr. Schneider. Erster Theil, die Elemente der Tonsetzkunst enthaltend. Halberstadt bei Brüggemann.

Der als Oratorienkomponist so fleissige und geschätzte Herr Kapellmeister Schneider in Dessau (schon früher mit einem „Elementarbuche der Harmonie" unter den Theoretikern eingeführt) liefert den ersten Theil eines grössern Werkes, dessen dritter, das Choralbuch, bereits früher erschienen und besprochen worden ist. Der zweite, die Orgelschule, ist uns noch nicht zugekommen, — lässt übrigens unsern Wünschen und Hoffnungen freien Spielraum, da der Herr Verfasser selbst ein ausgezeichneter Orgelspieler sein soll. Das Ganze scheint die Bestimmung zu haben, dem Organisten alles ihm Wissenswürdige, in seinem Amte Nöthige vereinigt zu überliefern, ohne dass er genöthigt wäre, zu andern Schriften nebenbei seine Zuflucht zu nehmen. Für diesen Zweck soll er im ersten Theile die harmonische, im zweiten die organistische Ausstattung erhalten, im dritten die Choräle, die vorzugsweise in den Anhalt-Dessauischen Kirchen üblich sind, (darunter die Mehrzahl der in allen evangelischen Kirchen gebräuchlichen) vorfinden. — Diese

Bestimmung vermuthet Ref., wenn sie auch in dem vorliegenden ersten Theile nicht direkt ausgesprochen ist.

Gewiss erscheint ein so umfassender Plan schon für sich würdig. Nur muss man an seine Ausführung nicht den übertriebenen Anspruch einer vollkommnen Konsequenz machen. Sollte das Werk in der That Alles enthalten, was dem Organisten nöthig, so hätte es auch das Elementarische des Ton- und Notensystems u. s. w. aufnehmen müssen; — man wird ohne weiteres zugestehen, dass dies alles füglich vorausgesetzt werden dürfte.

Bedenklicher ist die Abgränzung des Planes von der andern Seite. Wie weit sollte der Verf. den Organisten berathen haben! — Ein vollkommner Organist müsste wohl im freien und strengen Satze ganz zu Hause sein, um den Eingebungen und Anfoderungen des Augenblicks mit kunstgerechten und zweckmässigen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und dergl. jederzeit entsprechen zu können. Schon das blosse Generalbass-Spielen bei Kirchenmusiken erfodert, wenn es nur einigermaassen befriedigen soll, eine hinlängliche Uebung im harmonischen Theile der Setzkunst. Sollte Herr S. nun in den „Elementen der Tonsetzkunst" für den Organisten eine vollständige Kompositionslehre, oder doch eine vollständige Harmonielehre geben! Er hat beides nicht gethan, obwohl in zwei Beziehungen durch Abschnitte vom Rhythmus und den alten Kirchentonarten) wiederum die Gränzen einer blossen Harmonielehre überschritten. Man darf daher nicht erwarten, durch seine „Elemente" schon Tonsetzer oder auch nur Generalbass-Spieler zu werden; sogar zum letztern würde Türks Anweisung zum Generalbass-Spielen und viel andre Werke förderlicher sein. Was aber der Verf. giebt, ist dem Organisten gewiss wissenswürdig; wird manches ehrenwerthe aber im frühern Unterricht versäumte Mitglied dieses Standes aufklären und in seinen Ansichten und Ausdrücken zurechtsetzen. Wie viel die „Orgelschule" noch hierzu thun wird, steht zu erwarten.

Für jetzt also spricht der Herr Verf.: von den Intervallen, Ton- und Notenstufen; dann von den Tonleitern. In der „Akkordenlehre" wird zuerst der Begriff von Harmonie, Konsonanz und Dissonanz und deren Auflösung, konsonirendem und dissonirendem Akkorde besprochen. Dann vom „harmonischen Dreiklange," als „Stammakkord, Grundakkord, Grundharmonie," gehandelt; vom kleinen Dreiklange, endlich von den Septimenakkorden, die aus diesen beiden Dreiklängen durch Zufügung einer grossen oder kleinen Septime entstehen. —

Unterbrechen wir uns hier mit ein Paar Fragen. Wozu sind in der Intervallen-Tabelle die „verminderte Terz" (c: eses) und die verminderte Septime (c: bb) aufgenommen! Der Ton Eses kann nur in Bb-Dur (mit 9 Been) und Bb nur in Fes-Dur (mit 8 Been) vorkommen; schwerlich wird aber jemand für A- und E-Dur mit drei und vier Kreuzen Fes- und Bb-Dur schreiben, — und geschähe es, so könnte wieder in diesen Tonarten kein „C" vorkommen, da schon in Ges-Dur „Ces" an seine Stelle tritt. Wozu also den Lernenden noch heut zu Tage mit „papiernen Intervallen" belästigen, über deren Nichtigkeit schon so mancher unsrer Vorgänger gespottet hat! — Der Fehler kommt daher, dass die drei Intervallengrössen abstrakt durchgearbeitet worden sind. Hätte der Herr Verf. sie aus den Tonleitern ausgezogen, in denen sie zuerst wirklich existiren, so würde er die wirklich existirende verminderte Septime aus der Molltonleiter (cis: b), und die verminderte Terz (cis: es) wenigstens aus der Modulation zwischen zwei nahen Tonleitern gefunden haben. Natürlich ist einem so gründlichen Musiker, wie Herrn Schneider, dies eben so gut bekannt, wie irgend einem andern; es kann also nur von einem Fehlgriff in der Methode die Rede sein. — Dann: warum nennt der Herr Verf. den grossen Dreiklang Stamm- und Grund-Akkord und Grundharmonie! Oder vielmehr: warum rechtfertigt er nicht diese Benennung dadurch, dass er die übrigen Akkorde (wenigstens die im Durgeschlecht) von diesem ihrem Stamm ableitet! Davon ist er aber so weit entfernt, dass er später alle möglichen Dreiklänge (auch den übermässigen) und Septimenakkorde, die sich leitereigen darstellen lassen, auf den Tonleitern des Dur- und Mollgeschlechts konstruirt. Ist unsre Methode

noch nicht weiter gediehen? — Doch zurück zum Gange des Buchs.

Die folgenden Kapitel sind den Verwechselungen (Umkehrungen), Verdoppelungen u. s. w. der bisher genannten Akkorde gewidmet. Dann erfolgt die Besetzung aller Stufen der Dur- und Molltonleiter mit leitereignen Dreiklängen (und deren Versetzungen) desgleichen mit leitereignen Septimenakkorden und deren Umkehrungen. Dabei ist angemerkt, dass der verminderte Dreiklang auch als Septimenakkord mit ausgelassenem Grundton angesehen werde (eine Bemerkung, die nur dann ihren Werth hat, wenn man alle Akkorde aus einem oder zwei Grundakkorden wirklich ableitet) bei dem übermässigen Dreiklang ist auf das Kapitel von den Vorhalten verwiesen; von dem Dreiklange V (auf der Dominante) wird angemerkt, dass er „Dominanten-Akkord" heisse — was wol richtiger und gebräuchlicher dem Septimenakkorde auf dieser Stufe zuzugestehen wäre. Bei den Septimenakkorden und ihren Umkehrungen wird die „natürlichste Auflösung" in den Dreiklang eine Quarte höher als der Grundton des Septimenakkordes gezeigt. — Nach den Nonenakkorden werden neun Töne terzenweis übereinandergestellt und manche Zusammenklänge mit Weglassung der übrigen als brauchbar aufgewiesen.

Weiter kommen wir zu der Darstellung der Vorhalte (wobei nur die Benennung „Grundton" für die tiefsten Töne des Sexten- und Quartsextenakkords u. s. w nicht zweckmässig und gebräuchlich ist) der durchgehenden und Wechselnoten; das folgende Kapitel spricht von der Mehrdeutigkeit der Akkorde, das nächste von der melodischen Mehrdeutigkeit, alles dies mit kurzen Erklärungen und reichen Beispielen dargestellt. In gleicher Weise werden die beiden Arten der Modulation und die ersten Gesetze der Stimmführung und Verbindung dargestellt, alles in ähnlicher Weise und Ausführlichkeit, wie die ersten, hier genauer excerpirten Abhandlungen.

Weniger inhaltreich sind die Mittheilungen über Rhythmus aus alten Tonarten. Indess kann das dem Herrn Verfasser nicht zum Vorwurf gereichen; eine erschöpfendere Abhandlung würde nur bei vollständigem Kompositionsunterrichte nöthig und an ihrem Orte gewesen sein, wogegen das hier Mitgetheilte die Kenntniss des Organisten wohl bis auf denselben Punkt fördert, auf den er durch das ganze Werk gestellt werden soll.

S. K.

Antikritik

Fr. Schneider's Choralbuch.

In den Nummern 31 und 32 dieser Zeitung liefert Herr Girschner eine Beurtheilung des von Herrn Hofkapellmeister Dr. Schneider herausgegebenen Choralbuchs und macht es ihm zum Vorwurf, dass er so viel eigne Melodien darin aufgenommen habe. „Es giebt, sagt Herr G., so viele Tausend Melodien, namentlich liefern Schicht und Fischer in ihren Choralbüchern über 4000 Melodien, sollten sich nicht da noch einige gefunden haben, die Herr Schneider hätte benutzen können?" So die Frage. Die Antwort darauf hätte Recensent sich sogleich selber geben können, wie er sie kurz vor seiner Frage dem Publikum gegeben hat, und zwar in folgenden einfachen sehr verständlichen Worten: „Hr. S. sagt in der Vorrede, dass er im Auftrage des Dessauischen Ministerii zu dem neu veranstalteten Dessauischen Gesangbuche dies Choralbuch geschrieben habe, und in diesem Gesangbuche viele Lieder vorkämen, die keiner bekannten Melodie anzupassen wären, er mithin genöthigt gewesen sei, viele neue Melodien zu komponiren." Auf diese Weise hatte sich Herr Dr. Schneider darüber ausgesprochen, mithin erklärt, dass nur die Nothwendigkeit ihn zu dieser Zugabe veranlasst habe; wenn nun eine solche Erklärung Herrn Girschner nicht genügte, so musste er, bevor er den Vorwurf öffentlich aussprach, sich einer genauern Untersuchung unterziehen, deren Resultat ihn sehr bald eines Bessern belehrt, und die Unzulässigkeit dieses ungegründeten Vorwurfs bewiesen haben würde. Er hätte gefunden, dass sämmtliche Lieder, zu welchen neue Melodien komponirt wurden, Werke neuerer Dichter und in Silbenmassen verfasst sind, denen keine ältere Melodie entsprach. Uebrigens ist Recens. sehr in Irrthum, wenn er die Zahl der in Schichts und Fischers Choralbuch enthaltenen Melodien über 4000 *) schätzt, da er nicht bedenkt, dass in

*) ist wohl ein Druckfehler. D. R.

letzterm doch bei weitem die grösste Anzahl der Melodien sich wiederfindet, die in ersterm schon enthalten sind, und die Zahl derselben wiederum ein gut Theil zusammenschmilzt, wenn man diejenige abrechnet, welche, wie das an verschiedenen Stellen mehrmals der Fall ist, wiederholt darin vorkommen. Herr Girschner spricht: „eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt ist, ist immer zweckmässiger als eine neue." — Das ist allerdings eine Behauptung; wir wollen aber wissen, worauf sie sich stützt, wir fragen warum? und staunen ob der Antwort: denn so fährt Herr Girschner fort, „diese (die neue Melodie nämlich) der Gemeinde erst zu lehren, ist sehr schwierig." Als müsste die alte Melodie, wenn sie nicht bekannt ist, nicht auch der Gemeinde erst gelehrt werden! Oder sollte Rec. damit behaupten wollen, dass eine neue Melodie von der Gemeinde nicht so leicht aufgefasst werden könne, als eine alte! Das wäre denn doch eine seltsame Behauptung. Was will ferner Rec. damit sagen, dass die Harmonien in dem Choralbuche zu modern wären, womit namentlich der Gebrauch des Quartsexten- und Nonenakkords gemeint ist! — Ist der Quartsextenakkord ein moderner Akkord! Soll denn überhaupt für die Kirche kein Gebrauch der Fortschritte der Harmonie gemacht werden! — Als müssten unsere Kanzelredner und Dichter geistlicher Lieder alle Fortschritte der gebildeten Sprache verwerfen, und ausschliesslich nur solcher Wortfügungen sich bedienen, die vor hundert Jahren und früher gebräuchlich waren? Die übergrosse Modulationssucht ist wohl etwas besonders in der Kirche und namentlich in der Behandlung des Chorals keineswegs zu billigen; eben so wenig aber wird ein sorgfältig erwogner sparsamer und aus dem Gange der Melodie und der Stimmenführung natürlich hervorgehender Gebrauch aller Akkorde dem kirchlichen Zwecke widersprechen; und dass in dem richtigen Maasse dieses Gebrauchs einem Komponisten, wie Fr. Schneider, gewissermaassen ein Urtheil zuzutrauen sei, wird hoffentlich Herr Girschner wohl nicht leugnen wollen. Beleuchten wir ferner den Tadel, dass ein Quartsextenakkord oft die Sexte (mit der wohlmeinenden Belehrung, dies sei die Terz vom Grundton des Akkords) weggelassen, so finden wir, dass Rec. sich hier in der Benennung der angeführten Akkorde um ein Geringes geirrt. Dass ein Quartsextenakkord, wenn die Sexte wegbleibt, die kahle leere Quarte zurücklässt, ist bekannt; aber in den von Herrn Girschner ausgehobenen Beispielen ist dies der Fall nicht, denn diese sogenannten Quartsextenakkorde sind eigentlich Terzquartenakkorde, und wenn in diesen die Sexte wegbleibt, so sind die wesentlichen Intervallen des Akkords vorhanden. Dass, um in allen Stimmen einen möglichst fliessenden Gesang zu erreichen, oft ein Intervall wegbleibt, und dafür ein andres verdoppelt wird, darf Herrn Girschner wohl nicht erst ins Gedächtniss zurückgerufen werden.

Ref. muss schliesslich noch erwähnen, dass ihm die Sorgfalt bekannt ist, mit welcher Herr Dr. Schneider, bevor er an die Arbeit ging, die an Melodien reichsten Choralbücher von König und Schicht, um eine allgemeine Uebersicht aller darin enthaltenen Melodien in metrischer Beziehung zu haben, auf die Weise metrisch ordnete, wie es in dem eignen geschehen ist. Wenn er dann entweder gar keine Melodie, oder wenigstens keine zu dem Liede passende fand, dann eine komponirte er eine neue. Da jedoch Herr Girschner seinen erstgeäusserten Zweifel nicht fahren lässt, sondern auf den Vorwurf zurückkömmt und „gewiss glaubt, dass von den 38 neuen Melodien des Herrn Schneider manche hätte erspart werden können," so möge er, wenn es ihm Interesse gewährt, aus einer anzustellenden Vergleichung Beweise zu schöpfen sich bemühen, und auch nur eine alte Melodie anführen, welche dem Silbenmasse der in dem Choralbuche befindlichen neuen Schneiderschen Melodien entspreche. Alsdann wird er finden, dass auch hier der gewisse Glaube nichts anders ausdrückt als Mangel an gewisser Ueberzeugung.

Dessau, im Spthr. 1830. G.

Berichte.

Der Messias von Händel

wurde am 22. September von unserm rastlos thätigen Musikdirektor Möser zu wohlthätigem

Zweck aufgeführt. Man muss seiner Kunstliebe die Unternehmung danken, wenn er auch sich leider bewogen gefühlt, das tiefkombinirte Ganze nur unvollständig aufzuführen, und sogar die Ordnung desselben willkührlich zu ändern, z. B. den Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren" zwischen den Recitativen vor „Ehre sei Gott" einzuschieben.

Der Chor war gegen das Orchester und die Anfoderungen des Werkes zu schwach besetzt, leistete aber das ihm Obliegende und Erreichbare mit Eifer.

Die Solopartien waren von Fräul. v. Schätzel und Heinefetter, den Herren Breiting, Zschiesche und Blume übernommen. Unter allen verdiente Fräulein v. Schätzel durch milde Kraft der Stimme und des Vortrags das grösste Lob. S. K.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Samuel, Schak, Scheibe, v. Schauensee, Schenk, Sander, Schikaneder (wer dächte seiner Kompositionen, wenn nicht Mozarts Komposition seiner „Zauberflöte" seinen Namen verewigt hätte!), L. Schmidt, J. P. Schmidt, F. Schmidt, J. Schneider, F. Schneider, Schmidtbauer, Schön, Schönberger, Schoberlechner, Schubauer, J. Schubert, F. Schubert, H. Schütz (komponirte 1628 die erste deutsche Oper „Daphne" nach Rinuccini von Opitz) Schaper, Schreinzer, Fr. Schulze, J. A. P. Schulz, Schwanberger, v. Schwend, Schwindel, Jos. Schuster, Schweitzer, Ign. Schuster, Seydelmann, Seidelmann, Ign. v. Seyfried, Spindler, L. Spohr, (von diesem merkwürdigen und gewissermaassen höchst originellen Meister besitzt Deutschland bereits die Opern: „Faust," „Zemire und Azor," „der Berggeist," „Jessonda," „Pietro d'Abano" und hat bald ein neues Werk von ihm zu erwarten, ohne dass bis jetzt durch mehr als Konzerte und Klavierauszüge, irgend eine dieser Opern Gemeingut aller deutschen Bühnen geworden wäre. Warum? Die Beantwortung sei für eine andre Gelegenheit verspart) Stabinger, Staubinger, Stamitz (einst der Grosse genannt!) Standfuss, Starzer, Standinger, Stegmann, Stegmayer Vater und Sohn), Steibelt, Steinacker, Sterkel, Stölzel, Stöckel, Streicher, Strauss, Struck, Strungk, Stuntz, Süssmeyer, A. Sundelin, Sutor. Tag, Tauber, Telemann (was nützt dein Ruhm der deutschen Oper!) Teller, W. Telle, Teuber, Tigura, Tost, Treu, Triebensee, v. Tr[illegible]berg (od. Dryberg!) Tuczek, D. G. Türk (non omnia possumus omnes) — die niedliche Komposition der komischen Oper „die beiden Anton," von Schak, hat jetzt noch der Freunde viele; Schenks „Dorfbarbier" gehört in die Reihe ächt klassischer Possen erster Klasse; Schweitzers „Wielandiaden" gehören unter die wahrhaft alterthümlichen Werke pro studio et labore; erbaue sich daran, wer es vermag, von der Bühne herab muss dergleichen klingen wie eine Fastenpredigt im Redoutensaal. Der einst abgöttisch verehrte Komiker in Wien, Ign. Schuster, verlängerte sein Andenken mit der Musik zu A. Bäuerle's überall beliebter „Falschen Prima Donna," der alte Dresdner Jos. Schuster mit seinem Kollegen Seydelmann blühen in der Kirche noch fort, während ihre Theaterpflanzungen längst vertrocknet sind. Ign. v. Seyfried hat einige vortreffliche Kompositionen zu komischen Opern und Operetten geliefert („Niclas am Scheidewege," „Er hält wahrhaftig Wort," „Zum goldnen Löwen" u. s. w.) und in seinen melodramatischen Arbeiten („Saul," „Maccabäer," „Abraham" „Noah," „Ugolino" u. s. w.) in dieser Gattung Unübertroffenes geleistet. Vom fleissigen Spindler ist alles — gewesen! Stegmayers „Pumpernikel" u. s. w. tauchen noch zuweilen auf; Steibelts an Schönheiten reiche „Romeo und Julie" scheint nur Russlands Klima zu lieben; Strauss ist mit seinen Kompositionen nur an wenigen Orten gehört; Stuntz muss sich seine italienische Weise wieder abgewöhnen, bevor er in Deutschland durchgreifen kann, mit dergleichen kann nur die ächte Originalität Glück machen. „Der Spiegel von Arkadien," „Solimann II.," „die edle Rache" u. s. w. bewahren das Andenken

an Süssmeyer; „Apollos Wettgesang" von Sutor verdiente wohl allgemeiner auf dem Repertoir zu erscheinen, und namentlich auf dem königstädtischen Theater zu leben; W. Telle hat recht artig begonnen, scheint aber auf nicht ganz gereiften Lorbeeren ruhen zu wollen; Triebensee ist merkwürdiger geworden durch Belehrung der Sontag, als durch seine Opern; v. Trybergs „Sänger und Schneider" erhält seinen Namen noch allerwärts. G. Uber, F. Uber, Ulrich, Urban, Umlauf (Vater und Sohn) Urbani; Vogel, Vogler, Volkert, Wagenseil, Walter, G. Weber, A. Weber, Ch. G. Weber, B. Weber, C. M. v. Weber, Jos. Weigl, Th. Weigl, Weimar, Weinlich, Weissflog, Weixelbaum, Wessely, Wiedebein, v. Winter, Wölffl, Wolff, Wolfram, Wranitzky, Würfel, Zacharia, Zapf, Zeller, Zimmermann, Zumsteeg u. s. w. Weder die beiden Uber noch die beiden Umlauf konnten Dauerndes in der Oper erzielen. Voglers barok-groteske, gespensterartig wirkende Opern (namentlich „Zamori") waren von jeher mehr treffliche Turnplätze für musikalische Studenten und Rennbahnen für sinnende, spekulirende und kalkulirende Meister, als eine Ohren- und Herzen-Weide für irgend ein Publikum des Theaters; das Zuviel ist für solches oft eine bedenklichere Klippe als das Zuwenig! Hat einmal der jetzige Spektakelpfunder und gar seltsam geschraubte Allegorienkram in den Wiener musikalischen Possen sein seliges Ende erreicht, so werden wahrscheinlich auch Volkerts einfach natürliche Weisen wieder Anerkennung finden, wenn sie auch nicht mehr elektrisiren können, wie Vater Hanswurst es ehedem vermochte. Von allen Webern tritt nur Einer im eigentlichen Sinne bedeutend für die Oper auf, aber dieser Eine — C. M. v. Weber — auch so übermächtig und vollkräftig — dass eine musikalische Aera zweifelsohne von ihm ihren Namen erhalten wird. Er ist der Wiederhersteller der nach Mozart fast ganz in ein schofastisches Nichts zurückgesunkenen deutschen Oper; er hat einen neuen Geist hervorgerufen und die vaterländische Erde von Neuem mit schöner Saat befruchtet; er hat glänzend von Neuem bewährt, dass nicht alle Bahnen zur Unsterblichkeit bereits zur via tritta geworden sind, dass man nicht Gluck, Händel, Mozart, Haydn — und dennoch ein eminenter Tonsetzer sein kann; Er ist der Unsterblichen Einer, und hat sich mit seinen Opern der „Freischütz," „Eurjanthe," „Oberon" und mit der Musik zur „Preciosa" seine unvergänglichen Denkmale selbst gesetzt. Abermals frage ich die königstädtische Direktion, warum sie seiner „Sylvana" sich noch nicht bemächtigt und damit dieselbe wieder in Deutschland eingeführt hat! Wo kann sie trefflicher gegeben werden, und wo kann sie — also gegeben — nicht gefallen! Sind Spitzeder, Holzmiller, Forti u. s. w. nicht mächtig genug! — Jos. Weigl, der Hochmeister im Gebiet des Idillischen, dies schöne Echo der Natur durch die Melodie, so einfach als anmuthig, so süss berauschend als erhebend im mystischen Kreis der Harmonie — beschenkte Italien und Deutschland mit schönen Opern. Wenn auch sein „Hadrian," „Nachtigall und Rabe," „Dorf im Gebirge," „Ostade," „Waisenhaus" u. s. w. jemals vergessen werden sollten, so wird doch gewiss keine Zeit mehr so barbarisch werden, dass sie der Wahrheit und Treue seiner „Schweizerfamilie," die Ohren verschliessen sollte. Mehrere seiner komischen für Italien geschriebnen Singspiele (z. B. „la Cafetiera bizarra," „la Principessa d'Amalfi" etc.) würden mit leichter Bearbeitung das Repertoir des königstädtischen Theaters zieren und fruchtbar bereichern. Peter von Winter, in England, Frankreich, Italien und Deutschland gleich berühmt und beliebt, war ein sehr fruchtbarer Tonsetzer für Kammer, Kirche und die Bühnen dieser Länder; dennoch leben von allen seinen Werken eigentlich nur noch zwei sehr heterogene Opern, nämlich „das unterbrochne Opferfest" und „der reisende Student" auf der deutschen Bühne. Seine überaus melodiöse komische Oper „I Fratelli rivali" ist auch von der deutschen Bühne verschwunden, nur wegen äusserst jämmerlicher Bearbeitung eines an sich nicht guten wälschen Textes. Auch mit zweckmässiger Verjüngung dieser Oper würde die königstädtische Bühne sich ein Verdienst erwerben und eine Lücke ihres Repertoirs ehrenvoll ausfüllen. Keine andre Bühne kann so sehr wie diese das Bedürfniss fühlen, aus den Vorrathskammern vergang-

ner Jahrzehnde Gutes und mitunter Vortreffliches wieder hervorzuziehen und damit Zeit und Kraft zu erwerben, um die Schaffung eigner Opern ruhig und umsichtig betreiben zu können, um ihre so sehr ausgezeichneten Komiker dem Schlamm der niedern Sphäre allmählig zu entheben und ihren trefflichen Sängern so wie dem Publikum eine gleich wohlthätige Abwechslung zu verschaffen. Weixelbaum hat mit seinen „Zähringern" einen wälschen Sallat geliefert, nach dessen Genuss nur wenige lüstern sein dürften. Wolfram begann mit der „bezauberten Rose" und den „Normannen" sehr erfreulich, erlitt in Leipzig mit „Prinz Lieschen" eine Niederlage die er schwerlich erlebt haben würde, wenn diese Oper auf der königstädtschen Bühne — ihrer eigentlichen Bestimmung gemäss — von einer Tibaldi, einem Jäger und Spitzeder u. s. w. eingeführt worden wäre, da sie selbst in Breslau mit sehr mangelhafter Besetzung nicht missfallen hatte), welche Hindernisse hat doch mancher Tonsetzer zu überwinden, bevor er dahin gelangt, seinen eigentlichen Weg zu finden und verfolgen zu können! — Wranitzky lebt mit seinem altformigen „Oberon" noch auf mancher Bühne fort, obschon er damit nichts Ausgezeichnetes gegeben hat. Würfel nahm mit seinem „Rübezahl" einen gewaltigen Anlauf; die Sontag und der Tenor Jäger bemühten sich sehr glücklich, seinen anmuthigen Melodien auch anderwärts Freunde zu gewinnen, dennoch scheint es mit dieser Oper im Allgemeinen nicht vorwärts gehen zu wollen; eine Erscheinung, welche bei den meisten Produkten der jüngsten Tage sich wiederholt und den Anfang einer neuen Aera beurkundet. Zumsteegs überaus liebliche Theaterwerke sind vergessen! Wie viele Meister wurden als Grosse, Herrliche, Geniale gepriesen, wie wenige Werke rechtfertigen heut zu Tage noch jene Epitheten. Ist es niederschlagend oder tröstend, dass so vieles geboren und erzeugt wird, um begraben und vergessen zu werden! Ruft nicht alles über den ewig frischen Gräbern: vorwärts! — Nicht Formular und Form und Kleiderschmuck der Verblichnen ist es, was die Kunstjünger unsrer Zeit von ihnen erfassen und nachahmen sollen; aber der Ernst ihres Studiums, der fromme Eifer ihres Treibens, die kindliche Liebe und gewissermaassen resignirende Begeisterung, womit sie nach dem hohen Ziele strebten — scheinen zum Theil jetzt verloren zu sein. Manier gilt für Styl, das Nachpunktiren unnachahmlicher individueller Einzelnheiten wird für Schule genommen, Akkordenzählerei, Dissonanzen-Verfolgung und Jagd nach Uebergängen und Modulationen wird für Partituren-Studium gehalten, die Objektivität der Produktionen kommt ausser Betracht, und das liebenswürdige à la Gluck, à la Beethoven, à la Weber u. s. w. wird zum allgemeinen Feldgeschrei des Kampfes, worin alle Parteien sich gemüthlich aufreiben werden. Gott besser's!

Die Spanier und Portugiesen haben wohl einzelne nicht unbedeutende Theaterkomponisten aufzuweisen, aber weder eine eigentliche Opernliteratur noch im eigentlichen Sinn eine nationale Oper oder eine nationale Schule. Sie erschienen in allen diesen Beziehungen als Vasallen oder Kolonien von Italien, und scheinen selbst Versuche — zu nationaler Selbständigkeit hierin sich zu erheben, ernstlich nie gemacht zu haben.

Die Engländer haben zwar gewissermaassen eine nationale Oper und einige nicht unrühmliche Tonsetzer; aber ihre Weise ist so schroff und isolirt, und auf der andern Seite (wenigstens was die Opernkultur auf der Bühne betrifft) wieder so abhängig von dem Modeton in Frankreich, Italien und Deutschland — dass ihre Oper eigentlich nur durch die Meister dieser Länder fortlebt, und durchaus keinen Einfluss auf den Geist der Musik in denselben übt oder irgend eine aktive Wirkung überhaupt auf dieselben äussert, ausser mit dem Golde, — welches sie fremden Künstlern reichlich spenden.

In fast gleichem Verhältniss zu der Oper der drei Hauptnationen, steht das Opernwesen der Dänen, Schweden, Russen, Pohlen. Es nährt sich gewissermaassen von ihnen (objektiv und subjektiv) ohne ihnen dafür etwas wiederzugeben, als zuweilen einzelne National-Melodien zur Verzierung ihrer Werke.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 2. Oktober — № 40. — 1830.

Beurtheilungen.

Der Sieg des Glaubens, Oratorium von J. B. Rousseau, komponirt von Ferd. Ries. Opus 157. Klavierauszug und Chorstimmen. N. Simrock in Bonn.

Herr Ries, ein Lieblingsschüler Beethovens, einer der ausgezeichnetsten Pianoforte-Virtuosen und Lehrer unsrer Zeit, hat sich eine Reihe von Jahren nur in dieser Richtung mit Pianoforte-Komposition, Spiel und Unterricht in London, dem goldreichen Musikmarkte, beschäftigt, um sich nun in seinem Vaterlande den höhern Interessen der Kunst, den freiern Antrieben seines Talents zu widmen. Schon hat er, kleinerer Arbeiten nicht zu gedenken, in einer Oper (die Rauberbraut) und in dem vorgenannten Oratorium gezeigt, bis zu welcher meisterlichen Gewandtheit und Bemitteltheit seine Bildung gediehen, welche Richtung sein Talent genommen. Seine Richtung (namentlich in dem Oratorium, das jetzt zu besprechen ist) seine Auffassungs- und Vorstellungsweise ist nach dem Vorbilde seines unsterblichen Meisters eine vorzugsweis instrumentale, orchestermässige. Die Instrumente sind ihm nicht ein lebloser Teig, aus denen er erdachte Gebilde formt; er führt sie als eben soviel personifizirte Individuen auf; jedes soll selbständig für sich sprechen, für sich die Stelle einnehmen, der kein andres in seiner Vorstellung ganz angemessen wäre — das ist wenigstens überall als sein Prinzip erkennbar, wenn man auch aus dem Klavierauszug und seinen erwünscht zahlreichen Instrumental-Andeutungen nicht zu entscheiden wagt, wie weit ihm die Ausübung seines Vorhabens gelungen. — Das phantastische Volk der Instrumente hat den Gang der Modulation nach seiner Laune, das heisst, auf sehr bunte vielverschlungenen Pfaden gelenkt; damit aber diese Folge der Grundrichtung nicht in reine inhaltlose Willkühr ausarte, hat der gebildete Künstler den unwillkührlichen Zug zu bestimmt gedachter Bedeutsamkeit und Wirkung gelenkt. Auch die Worte haben sich ihre Töne aus den Melodien der Instrumente herausgewinnen müssen; diese Wendung ist seit der selbständigern Ausbildung der Instrumentalmusik bei mehr als einem Meister: Cherubini (in seinen Messen namentlich), C. M. Weber, besonders Beethoven hervorgetreten, — am entschiedensten bei Beethoven, und nun in seinem Schüler Ries.

Anders verfahren die grossen Meister früherer Perioden. Händel fasst mit aller Grossinnigkeit und Kräftigkeit seines Geistes das Wort des Dichters, als die erste und untrennbare Verkörperung des Gedankens, gewinnt diesem die Melodie, das Thema ab, und bildet daraus das Instrumentale, die ganze Komposition. Bach geht denselben Weg, nur mit einer unendlich tiefern Durchdringung der Idee, die im Ganzen und in jedem Worte liegt. Ihm wird dasselbe zu einem reichen Begriff, und seine Töne sprechen die innerlichsten Beziehungen aus, so dass neben ihnen das Wort zur Hieroglyphe wird, von den Tönen erklärt und erfüllt, ohne von ihnen aufgegeben zu werden. Eine so gefundene Melodie ist die Grundlage seiner Komposition, mag sie auch noch so weit und reich ausgeführt und instrumentirt sein. Ein Gewinn aus diesem Verfahren ist ein bestimmter, sicher treffender, starker Ausdruck, durch keinen Zwiespalt des Worts und Tones geschwächt, durch kein unbestimmtes Flackerlicht von Aussen geirrt und gebrochen. Daher die durchgehende Frische jener Werke,

daher ihre Haltbarkeit und Ungeschwächtheit, gegen die ein an Fortschritten überreiches Jahrhundert nichts vermocht hat. — Doch wäre es Einseitigkeit und Verblendung, wenn man den Weg der Neuern darum unstatthaft nennen wollte. Beethoven hat die Tiefe seines Geistes, seiner Naturanschauung, seiner Ahnungen nicht andern darlegen können; bei ihm hat die neue Idee die neue Formung hervorgerufen und gerechtfertigt, — wie, in welchem Sinne, das ist anderwärts *) gezeigt worden.

Wenn Ref. nun eine gleiche Rechtfertigung aus Ries vorliegendem Werke nicht nachzuweisen vermag, so ist er darum doch weit entfernt, die Verdienste des Meisters und die Trefflichkeit des letztern in mancher Beziehung zu verkennen. Der Erstere hat in seiner londoner Periode Anlass genommen, den Bedürfnissen seiner Stellung als Virtuos und Lehrer, und der Mode der sogenannten höhern Gesellschaft (die aber in Sachen der Kunst die niedrigere zu sein pflegt) mehr Gehör zu geben, als sich vielleicht mit seiner innern Künstlerneigung vertrug; man kann sich vorstellen, wie unruhig ein lange zurückgedrängtes Talent strebt, sich frei zu regen, sich und der Welt die volle Kraft freier Regung zu bewähren. Und so hat wohl, mehr oder weniger bewusst, das Verlangen, Reichthum und Kunstgeschick auf eigenthümliche Weise zu offenbaren, einen grossen Einfluss auf diese Komposition gehabt. Ein edler Eifer; nur nicht die Künstlertreue des sich selbst an seinem Gegenstand aufopfernden und vergessenden Genius, der durch Göthe uns geradezu ausspricht:

Und so lang du dies nicht hast,
Dieses Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

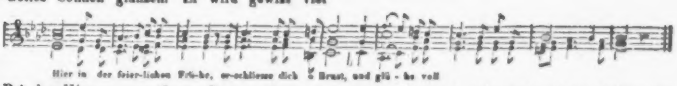
Zu diesem reinern Licht aufzustreben, muss Ries Aufgabe sein, und er darf sich bewusst sein, dass man nichts Geringers von ihm erwartet.

Allein — und das ist der letzte Karakterzug für sein diesmaliges Schaffen — er hatte in dem „Sieg des Glaubens" auch nicht die Veranlassung dazu. Schon der Titel muss diese Besorgniss wecken. Sich für den abstrakten Gedanken „des Glaubens" zu einem grossen Oratorium zu begeistern, ist schon undenkbar. Der Künstler bedarf einer Individualität, wär' es auch die umfassendste. Der Sieg des Christenthums oder des Korans kann gesungen werden, der Sieg des Glaubens ist eine ixionische Wolke für den Komponisten, dem der trunkne Blick des Verlangens darin der Gegenstand seiner Wünsche, die Erzeugung eines lebenskräftigen Geschöpfs vorlügt. Der Dichter selbst hat es gefühlt, aber nicht festgehalten. Er will sich der bestimmtern Gestalt des ersten Christenthums anschliessen; dann scheint er sich wieder der halbwahren und ganz gefährlichen Vorstellung zu überlassen, dass die Musik schon das ausfüllen, ergänzen, gut machen werde, was er ihr nur in flüchtigen, unbestimmten Umrissen anvertraue. Dies hat Ries nicht vermocht, und keinem Meister würde es gelungen sein. Es ist diese Unbestimmtheit, die uns nur den Schemen eines wirklichen Wesens vorgaukelt, die nächste und reichste Quelle der Unstätheit und des Schwankens, das wir oben an der Modulation aus einem allgemeinern Grunde angedeutet haben. Auch hier waren die alten Meister ungemein bevorzugt. Ihr Gegenstand war ganz bestimmt, ganz individuell; daher ihre plastische Gediegenheit, Sicherheit, Trefflichkeit, während das unbestimmte Begehren Neuerer ihnen oft Schwanken, Schwäche, Ungesundheit anspiegelt.

Nach einer nächtigen, klagenden, dazwischen heftig aufgährenden Introduktion, die reich instrumentirt scheint, zeigt ein Bassrezitativ mit andeutungsvollen Zwischenspielen dort die Gläubigen, den Blick nach Golgatha gerichtet; da: „die Frechen, die Kinder dieser Welt, die nie dem Glauben und nie der Liebe Huldigung gebracht." — Ist das ein pietistischer Seufzer gegen die „Atheisten und Philosophen!" Gott bewahre; auch wär' es neu, die Feier ihrer Bekehrung der Tonkunst anzuvertrauen. Es ist nur ein unbestimmtes Etwas, an dem sich die siegende Kraft des Glaubens bewähren soll, gleich der Mütze, die jener Pater im Eifer auf die Erde warf, um gegen sie, als den Dr. Luther zu disputiren, wobei er denn so gewiss gesiegt hat, als der Glaube gegen — die Frechen. — Ein weiblicher Chor der Gläubigen spricht sanften

*) In der »Kunst des Gesanges" und in der Zeitung.

Dank und Verlangen nach jenen Höhen aus, wo Freunde finden:
Gottes Sonnen glänzen. Er wird gewiss viel



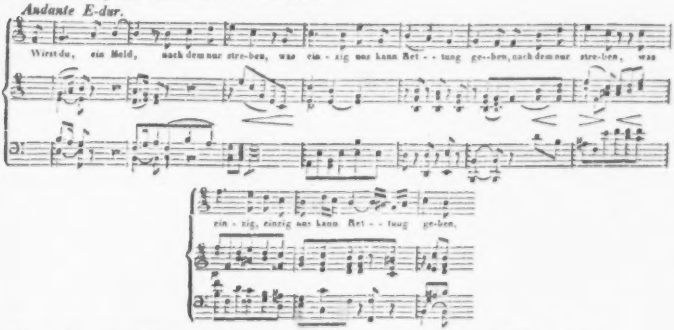
Bei den Worten „wo Gottes Sonnen glänzen," tritt effektvoll und schön gefühlt C-dur, bei der Wiederholung Ces-dur ein; ruhig und wohlthuend wird in As geschlossen. Ein kräftig gehaltner männlicher Chor der Gläubigen:

Herr, Herr, du bist mächtig, bist erhaben,

folgt in C-dur. Er ist durch Stimmwahl und Behandlung durchaus wirksam kontrastirt; ob das Ganze nicht an Gedrungenheit gewonnen, wenn der Komponist beide Chöre zu einer Masse vereint hätte? ob nicht nach solchem Anfang das Oratorium einen entschiedenern Gang genommen hätte? Nicht hier allein wiederholen sich Scenen unnöthig, und nicht bloss auf der Bühne ist dies ein Fehler.

Jüngling und Mädchen geloben einander (Rec. und Duett), der Liebe nachzustreben, die auf Gott vertraut. Dem sanften Gange des Duetts, das von der Jungfrau so angehoben wird:

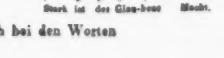
Andante E-dur.



schliesst sich mit gesteigerter Wirkung der Chor der Gläubigen wieder an:

Hinauf zum Himmel! bei Gott ist Licht;
Der Himmel hat Frieden, die Erde nicht.

Die beiden Solostimmen und der Chor mischen sich auf eine gewiss sehr ansprechende Weise, und schliessen vollständig und befriedigend in E-dur ab. Hierauf folgt in G-moll ein zweiter Chor der Gläubigen, fünfstimmig,



der sich bei den Worten

Und giesst des Morgens macht

über punktirter Achtelbegleitung bis zum Fortissimo erhebt, und mit

in unsre Erdennacht

pianissimo schliesst. — Tenor-Rec. und Arie sprechen die vertrauende Hingebung an Gott aus. „Doch nun hielt sich (verkündet ein Bass-Recitativ) in der Ungläubigen Schaar der Zorn nicht länger mehr zurück, und ihre Schwerdter zückten sie entgegen die Gläubigen, die nur das Kreuzes Zeichen in frommen Händen trugen."

Hier unterbrechen wir die Darstellung mit einem Ueberblick. Wir sehen auf der einen

Seite „christliche Gläubige," deren gläubige Hingebung in gehäuften Chören, Arien, Recitativen ausgesprochen wird. — Die Vorstellung vom Heil, das im Glauben liegt, kann den Komponisten allerdings zu einem lyrischen Erguss, nicht aber zu einem Oratorium begeistern; diese eine Vorstellung hinweggenommen, bleibt der Gedanke ohne individuellern Inhalt, und bei der vollkommnen Thatlosigkeit ohne Interesse. Der Dichter selbst ist unsrer Ansicht gewesen; aber er hat sich ihr nicht energisch angeschlossen. Er stellt den Gläubigen gegenüber — Kinder dieser Welt; die er nun Ungläubige nennt. Ja, wer sind sie! er hat sie nur negativ bezeichnet. Atheisten, Deisten! Die haben nicht das Schwerdt geführt, sondern sich hinter Gleichgültigkeit und Spott verschanzt, oder ihre Ueberzeugung ruhig verschlossen; nur die positiven Religionen haben die Kraft zu der missverständlichen Gewaltthat gegen Andersglaubende. Nun, sind es hier Türken! Juden! Botokuden! Die geringste Völkerschaft, selbst im thörigsten Widerstreit gegen das Christenthum, oder irgend eine andre Religion, hätte realen Boden, geschichtsmässigen Stoff, Persönlichkeit und Leben dem Dichter dargeboten. Dieser aber, statt die Lebensmöglichkeit dem Musiker zu geben, hat sie von ihm erwartet. Ist es nun noch zu verwundern, wenn dieser zu keiner ganz freien und rüstigen Entwickelung seiner Kräfte, wenn er bei hundert Ausweichungen, bei tausend interessanten Zügen, bei einer offenbar fleissigen, talentreichen Ausführung — zu keinem schlagenden, bestimmt und tief treffenden Tonstück gekommen ist! Schon der Schatten eines regern Lebens hat ihn höher gehoben. Das beweist der nun folgende, den ersten Theil beschliessende Chor der Ungläubigen:

Euer Glaube ist uns Spott,
Unsre Kraft ist unser Gott — —
Ha, wie die Thatlust uns wuthend ergreift u. s. w.

Es ist viel Bramarbasirung in den Worten, und, irren wir nicht, auch in der Musik, die sich zu der letzten Textzeile im Fugato höher als bisher erhebt. Aber es ist doch eine bestimmte Regung menschlichen Gefühls; und — sie ist in Einen Satz zusammengedrängt. Das ist die Folge (und der gröste Nachtheil für den Musiker) aus der Schwäche der Fabel — wenn da von Fabel die Rede sein kann, wo nichts zu sagen ist — dass der arme Gedanke abstrakten Glaubens sich in zahlreichen und den verschiedensten Formen breit ziehen lassen muss. So im zweiten, wie im ersten Theile.

Der zweite Theil beginnt mit einer phantasie-anregenden Instrumental-Einleitung; ein Sopran ermahnt die Ungläubigen (Rec. und Chor) sich der Gnade zuzuwenden, deren Chor antwortet —

Wo der Muth beschützt,
Lässt der Himmel kalt;
Wo das Eisen blitzt,
Hat kein Gott Gewalt.

Ein dreifacher Chor: der weiblichen Gläubigen, der männlichen Gläubigen und der männlichen Ungläubigen setzt diese Scene fort; schon die Disposition zeigt, dass der Komponist kein Mittel versäumt hat, Mannigfaltigkeit in die Komposition zu bringen. Der Gegensatz der beiden Hauptmassen ist wohl bezeichnet, das Ganze ein grosser, gewiss wirkungsreicher Satz.

Eine kleine, sehr interessant geschriebene Altarie weiset den Gegensatz von Gottvertrauen und Menschenvertrauen auf; in gleichem Sinne folgt ein meisterlich und interessant geführtes Quartett dreier Gläubigen und eines Ungläubigen, der sich der Bitte, zu glauben (natürlich; wie kann eine Bitte — Glauben hervorrufen!) starr widersetzt. Die Gläubigen flehen den Himmel um ein Wunder an. — Die christliche Religion bedarf nicht mehr der Wunder, um sich die Herzen und Geister zu gewinnen. Andrer Meinung ist aber in einer energisch geschriebenen Bassarie „der Anführer der Ungläubigen."*)

Ein neuer Chor der Ungläubigen (E moll) schliesst mit Drohungen an; —

wir beten nicht, uns gilt die That

ist ihr Wahlspruch, der sich den thatlosen Betern gegenüber nicht gar zu bös ausnimmt. Ihnen entgegen tritt choralartig der Chorgesang der Gläubigen.

Das ganze Luftgefecht wird hier lustig genug entschieden.

*) Thomas, Judas, Voltaire, J. J. Rousseau, Gessnius? Wer ist denn dieser Anführer einer organisirten Kirche der Ungläubigen? — Nun es ist eben eine Solostimme, die eine Arie kräftigerer Stimmung singen soll.

Da zog ein Harfenklang durch die Luft,
Und näher klang's und näher,
Und Glanz umwob die Zinne Golgatha's,
Vom Himmel schwebte jetzt des Glaubens Engel u. s. w.

Ein Duett segnet die Frommen und mahnt die Ungläubigen, die nun antworten

Die Kraft erliegt

(Wenn sie im Unglauben ihre Kraft sehen, sind sie noch nicht bekehrt)

Wir sind besiegt.
Leucht' unserm Pfade
O Licht der Gnade.

Und ein grossartiger achtstimmiger, zuletzt vierstimmig fugirter Chor beschliesst mit Gottes Lob.

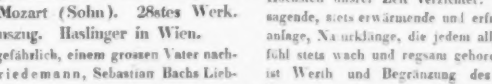
Schade, Schade dass so viel Talent und Fleiss und so viel Schönheiten und interessante Erfindungen keine würdigere Stütte gefunden, dass wieder ein Musiker seine edle Kraft an einen unfruchtbaren Gegenstand verschwendet hat. Vergesse man das, so hat man eine Reihe einzeln sonst durchaus interessanter, musikalisch reicher Tonstücke. Und hat man sich erst mit ihnen allen einzelnen befreundet, so wird man zugestehen, dass der treffliche Tonsetzer nicht wohl mehr aus dem Oratorium hat machen können, als er gemacht. Achtungsvoller Antheil wird ihm. Käufer werden der zweckmässigen und korrekten Ausgabe des Klavierauszugs und der Chorstimmen gewiss nicht fehlen. M.

Der erste Frühlingstag. Kantate für zwei Soprane, Tenor, Bass und Chor, von W. A. Mozart (Sohn). 28stes Werk. Klavierauszug. Haslinger in Wien.

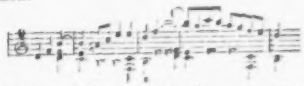
Es ist gefährlich, einem grossen Vater nachzufolgen. Friedemann, Sebastian Bachs Lieblingssohn und Schüler verlor den Verstand im Ringen nach einer Meisterschaft, der sein Geist nicht gewachsen war. Der glücklichere Emanuel gestand, von der Unerreichbarkeit seines Vaters in eine andre Bahn gedrückt zu sein, die ihn zu einem glänzenden Loos, nicht aber zu den Höhen der Kunst geführt, deren Lichtregion er geschaut hatte. Mozart, der Sohn, noch obendrein durch gleiche Vornamen dem unsterblichen Andenken an seinen Vater angeknüpft, scheint aus treuem kindlichen und wahrhaft musikalischen Gemüthe seines Vaters Weise nachzutönen. Aber nur der Geist, der diese Weise hervorrief, nicht sie selbst, ist unsterblich; um jetzt zu thun, was der grosse Mozart, muss man ein Anderes, ein Höheres vollbringen; nicht die Anmassung ein grösserer Künstler zu sein, das Bewusstsein, in einer höhern Zeit zu leben, einem höher gebildeten und gestellten Volke anzugehören, fodert dies; und gerade diese Stimme scheint den Sohn Mozart so wenig erreicht zu haben, wie die Masse seiner Landsleute. Auch aus dieser Kantate spricht keine neue Idee, kein neu erschienener Geist; sie steht in Einer Linie mit einigen frühern Kantaten des Vaters und mit bessern Arbeiten seiner Nachfolger, vorzüglich Andreas Rombergs.

Damit ist aber ausgesprochen, dass man sie auch jetzt noch nicht ohne Annehmlichkeit und Interesse finden wird; ohne des Vaters zu denken, wird man sich wohlthuend von musikalischem Lebenshauch umweht und erwärmt fühlen, wird sich dem Hörer eine Empfindung mittheilen, die ungleich tiefer und künstlerischer ist, als manches gleichzeitige kühle Produkt unsrer nordischen Landsleute. Dies bleibt dem Süden sicher, während er auf die Leistung und den Empfang des Höchsten unsrer Zeit verzichtet: eine nie vergangende, stets erwärmende und erfreuende Naturanlage, Naturklänge, die jedem allgemeinen Gefühl stets wach und regsam gehorchen. Hiermit ist Werth und Begränzung des vorliegenden Werkes angedeutet, das übrigens eine Gelegenheitsmusik zu irgend einer häuslichen Feier scheint, und zu gleichem Zweck mehrfach benutzt werden könnte.

Ein freundlicher Chor stimmt nach kurzem Vorspiel an:

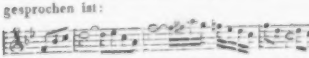


und erinnert in seiner Anmuth und gemüthlichen Sanftheit an ähnlich empfundene Sätze des Vaters, ohne darum äusserliche Reminiszenz zu sein. Die Anrufung des ersten Frühlingstages wird von abwechselnden Solostimmen zu diesem Instrumentalmotiv

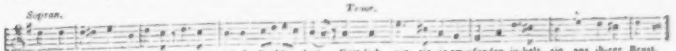


durch H-moll, Fis-moll, A-dur fortgesetzt, worauf mit einem leichten Uebergang der Chorsatz wiederkehrt und schliesst.

Ein Tenor-Recitativ mit artigen, wohl bezeichnenden Zwischenspielen preiset den Tag, der jedes erstarrende Band löse, dem jedes Herz mit Hochgefühl entgegenschlage; es führt zu einer Arie, deren liedmässiges Thema, an Fanchons Zeit erinnernd, im Vorspiel bereits ausgesprochen ist:



„Es wogt ein Meer von Harmonien, ein Gott führt ihren Reigen an;" so heisst der Text, den

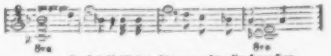


Mögen auch dem Komponisten die Worte (namentlich des Tenors) als leerer Gefühlsschwulst erschienen sein; er hätte nach dem Muster seines Vaters die Empfindung der Scene festhalten, und nicht die erste beste sanfte Melodey hinschreiben sollen. — Ein neues Recitativ, das uns die Natur „in Festgewänden" zeigen soll, führt zu einem leisen und sanften Quartett und Chor:

Philomele, du Vertraute
Zarter Schmerzen, süsser Lust!

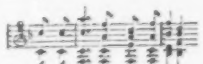
Aber wer wollte denn Philomele im Chor ansingen! Dem einsam Irrenden, dem liebenden Paar auf heimlichem Ruhplatz gönnt sie die Nähe man gern vergessen wird, um sich an dem anspruchlosen, sanften Gesange zu erquicken.

Besonders von hier an fühlt man ein Ermatten des Dichters, einen wahren Mangel an Inhalt und daher ein Zusammenhaschen des Stoffes, das auch auf die Komposition einen nachtheiligen Einfluss hat; nämlich sie, die in gleicher Anspruchlosigkeit und ungefähr in gleichem Ausdrucke fortgeht, in Widerspruch mit dem versuchten Aufschwung der Worte zu bringen. — In einem Recitativ, „O Jubel!", das ohne Jubel anhebt und fortgeht:

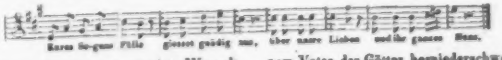


wird uns Jüngling und Jungfrau liebend gezeigt, „preiset sie glücklich, denn — sie sind es;" die sanften Zwischenspiele sind wenigstens ausdrucksvoller und angemessener, als die „holdseligen Seufzer" und andre Raritäten des Textes. Dagegen bleibt in dem nun folgenden Terzett die Komposition gar zu kühl und stabil; sie erhebt sich wenig über diesen Anfang

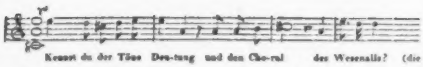
ihrer süssen Weisen. Wenn ein Chor sie „fortissimo" ansingt:



sind ihre Accente vergessen. — Nun sieht das Auge des Sängers den Olymp geöffnet und Götter niederschweben, — o wär' er doch bei der Nachtigall geblieben! Danach hätten wir das liebliche, aber ganz, ganz kleine Duett



gewünscht. Muss denn der gut gemeinte Wunsch in unsern christlichen Landen den ganzen Olymp inkommodiren! Vor den Andern soll nun Urania vom Vater der Götter herniederschweben (Tenor-Recitativ) uns eine hochwichtige Frage folgendermaassen vorlegen



worauf dann naiv genug der erste Chor als Schlussatz wiederkehrt.

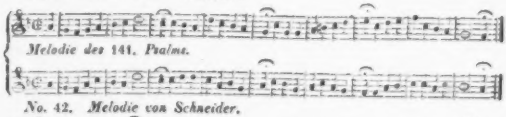
Vertauscht man, wie gesagt, die aufgeblasenen Prätensionen des Textes mit einfachen, herzlichen Zeilen, so ist die Komposition eine angenehme Gelegenheitsmusik und eine erwünschte Unterhaltung für kleinere Zirkel. M.

Schlussbemerkung zur Beurtheilung des Schneider'schen Choralbuchs.

Auf meine, mit meinem Namen unterzeichnete Kritik des Schneider'schen Choralbuchs hat sich ein Anonymus Herr G. veranlasst gefunden, eine Antikritik in No. 39 dieser Zeitung einrücken zu lassen. Wenn gleich der Ton dieser Antikritik zeigt, wess Geistes Kind sie ist, und auch die mir gemachten Beschuldigungen sich eigentlich schon selbst widerlegen, so finde ich es der Sache wegen für zweckmässig dem Herrn Anonymus einige Erläuterungen über meine Beurtheilung zu geben.

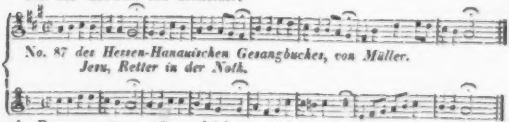
Nur die hohe Achtung, die ich vor den Kenntnissen und Talenten des allgemein geschätzten Herrn Kapellmeister Dr. Schneider hege, ist die Ursach gewesen, dass ich manches nach meiner Ansicht nicht Tadellose unberührt gelassen habe, um namentlich das viele Gute, welches das Choralbuch enthält, nicht durch zu viel einzelne Ausstellungen zu verdecken. Wenn ich daher gesagt habe, „es sei mir aufgefallen, dass der Herr Kapellmeister Schneider so viel eigne Melodien dem Werke einverleibt habe," so kann der Herr Anonymus G. sich wohl denken, dass ich vorher untersucht haben werde, ob auch wirklich schon vorhandne Melodien hätten benutzt werden können. Um ihm den Beweis zu liefern, mögen wenigstens zwei Melodien folgen:

No. 26. Melodie von Schneider.



Melodie des 141. Psalms.

No. 42. Melodie von Schneider.



No. 87 des Hessen-Hanauischen Gesangbuches, von Müller.
Jesu, Retter in der Noth.

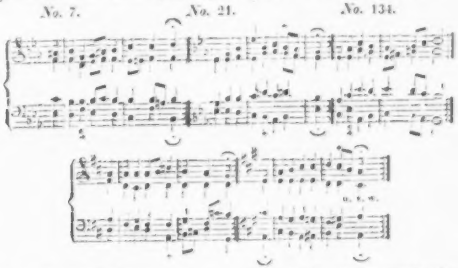
Wenn es der Raum gestattete, wäre es leicht, die Zahl dieser Beispiele zu vergrössern. Die Behauptung übrigens, „dass alle neuen Melodien des Herrn Kapellmeister Schneider hätten erspart werden können," ist mir nie eingefallen.

Meine Ansicht, „dass eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt sei, zweckmässiger wäre, als eine neue, da diese der Gemeinde erst zu lehren, grosse Schwierigkeiten hat," stützt sich auf Erfahrung. Eine Melodie, die man aus dem Gedächtnisse verloren hat, lernt sich, wenn man sie ein Paar Mal gehört, leicht wieder; ob man aber eine ganz fremde Melodie eben so rasch erlernt, wäre doch sehr zu bezweifeln.

Ferner ficht Herr G. die Behauptung an: „dass die Harmonien in dem Choralbuch hin und wieder ein wenig zu modern wären, wozu namentlich die Quartsexten- und Nonenakkorde, so wie die accentuirten durchgehenden Noten, die der Herr Kapellm. Schn. oft in der Melodie angewandt hat, viel beitragen!" — Wenn ich hier

von „moderne Harmonien" rede, so habe ich nicht den Quartsextenakkord allein verstanden, sondern die ganze Harmoniefolge, in welcher derselbe vorkömmt. — Bekanntlich wirkt jeder Akkord in der Gestalt, wo der Grundton in der tiefsten Stimme liegt, am bestimmtesten und kräftigsten; je weiter er vom Grundton abgeht um so mehr verliert er an Kraft. Wenn ich z. B. von einem Dreiklange die Terz in den Bass nehme, so klingt diese Lage des Akkords nicht so kräftig als die, in welcher der Grundton im Basse liegt, er ist schon unbestimmter; nehme ich nun gar die Quinte des Dreiklangs in den Bass, so wird er noch weicher, unselbständiger und unvollkommener. Da nun eine solche Weichlichkeit dem Ernste und der Würde der Kirche nicht angemessen ist, so verboten die alten Theoretiker den $^6_4$ Akkord im strengen Styl. Dieses Verbot gründete sich also nur auf das natürliche Gefühl. Wenn ich daher solche Stellen

No. 7. *No.* 21. *No.* 134.



tadelte und als modern bezeichnete, so war darunter nicht der einzelne $^6_4$ Akkord, sondern die ganze Folge, in welcher der $^6_4$ Akkord erschien, gemeint.

Die Behauptung des Herrn G., dass in einem Terzquartenakkord die Sexte kein wesentliches Intervall sei, also sehr gut ausgelassen und statt ihrer ein andres Intervall verdoppelt werden könne, ist sehr sonderbar, und ich muss gestehen, dass ich mich wunderte, dass Herr G. sich nicht erst ein wenig näher mit diesem Gegenstande bekannt gemacht hat, bevor er einen solchen falschen Grundsatz aufstellt. Im Durchgange und im raschen Zeitmaass kann man wohl einen solchen Akkord gestatten, doch im Chorale, wo jeder Akkord ein grosses Gewicht hat, nicht. Uebrigens bedarf es zu dem Beweise, dass ein Terzquartenakkord ohne Sexte schlecht sei, keiner Autoritäten von berühmten Theoretikern, sondern nur gesunder Ohren. — Herr G. sagt: „dass, um in allen Stimmen einen möglichst fliessenden Gesang zu erreichen, oft ein Intervall wegbleibt und dafür ein andres verdoppelt wird, darf Herrn Girschner wohl nicht erst ins Gedächtniss zurückgerufen werden." — Die Erinnerung am Schlusse des Satzes hätte sich Herr G. ersparen können, und nur die Leidenschaft, die in der ganzen Antikritik spricht, mag sie ihm eingegeben haben. Ein fliessender Gesang hätte auch ohne Auslassung der Sexte hervorgebracht werden können, und ziemte es sich für mich, die Arbeit eines Mannes wie die des Herrn Schneiders zu korrigiren, so würde ich dem Herrn G. den Beweis augenblicklich durch eine Korrektur solcher Stellen liefern. Doch der Herr Kapellmeister Schn. steht sowohl in meiner als auch in der Achtung aller gebildeten Musiker zu hoch, um ihm eine Beleidigung der Art widerfahren zu lassen, die nur als Folge eines unüberlegten Diensteifers und einer zu weit getriebenen Anhänglichkeit erscheinen könnte.

Uebrigens möge noch die Bemerkung folgen, dass es Pflicht eines rechtlichen Kritikers ist, sein Lob oder Tadel ohne Menschenfurcht nur nach seiner vollkommensten Ueberzeugung auszusprechen. Ist seine Ueberzeugung oder seine Ansicht eine falsche, so hat er menschlich geirrt, und alsdann ist es die Aufgabe einer Antikritik, mit Gründen, nicht mit leerem Raisonnement das Gegentheil zu beweisen. **C. Girschner.**

Unser trefflicherer Pianist, **Herr Kammermusikus Belke** der so eben im Begriff steht, auf einer Reise in Süd-Deutschland neue Lorbeeren zu sammeln, hat von Ihrer Maj. der Kaiserin von Russland für eine Pianoforte-Komposition eine goldne Uhr zum Geschenk erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 9. Oktober — № 41. — 1830.

Heinrich Marschner und seine Leistungen für die Oper.

Es ist eins von den unvermeidlichen Gebrechen des Journalwesens in seinem heutigen Zustande, dass mit dem besten Willen nicht allen Erscheinungen der Gegenwart schnell genug die ihnen gebührende Achtung erwiesen werden kann. Verspätete Einsendung von Seiten der Verleger, verzögerte Bearbeitung oder gar späte Rücksendung von Seiten einzelner Mitarbeiter, Mangel an Raum, der Wunsch einer günstigern Zusammenstellung oder Herausstellung einzelner Artikel — alles vereinigt sich oft, den guten Willen der Redaktionen dämonisch zu verstricken, — der Kundige beruhigt sich mit einem

sunt fata libelli.

Herr Marschner nun hat das bisherige Stillschweigen über sein tonkünstlerisches Wirken auf eine eigne Art gestraft; sehr zu unserer Freude und seiner Ehre. Ehe wir mit der Anzeige seiner ersten Oper haben zu Tage kommen können, hat er sich mit der zweiten Ehre erworben; und indem beide hier eingeleitet (oder eingeläutet) werden, ist er schon mit einer dritten

den Falkners Braut,

Gedicht von Wohlbrück

lustig bei der Hand. So lässt man sich gern beschämen. Wäre diese Vernachlässigung nur die einzige, die ihn drückte! Es ist oft genug in den Zeitschriften (auch in dieser) berichtet worden, welchen Erfolg die ersten und spätern Aufführungen seines „Vampyr," seines „Templer und die Jüdin," gehabt. Welch ein Lärm erhob sich durch ganz Europa bei Herolds erstem schwachem Erfolge! bei Aubers erstem Machwerk! Für Frankreich war es eine National-Angelegenheit, und — für Deutschland auch. Paris fing an, „den göttlichen Rossini" zu vergessen, um dem Landsmann zu huldigen, der am Ende doch nur eine Schmarotzerpflanze an jenem üppigen Baum ist; Deutschland bewahrte einige Epitheta seinem Mozart und die Ohren seinem, nämlich dem französischen Auber. Die Franzosen schalten sogar den Stolz einiger Deutschen, die ihrem Volke die höchste Stelle in der Tonkunst zuzusprechen wagten, während seine Theater nur von dem Almosen des Auslandes zehrten. Die Schmähung war so grundfalsch, das deutsche Kunstbewusstsein so durchaus gerecht — und doch sprach die Thatsache lächerlich laut für die französische Rüge.

Wie anders ergeht es dem deutschen Komponisten! Er mag Opern schreiben, so viel er will und so gut er kann; er mag sich Leipzig, oder München, oder Kassel dünen: Deutschland wird ihn nicht eher krönen, als bis die Franzosen ihn anerkannt haben. Man beweise hundertmal, wie viel geschickter, wie viel talentvoller er sei, wie fade, wie kokett und verzerrt die neufranzösische Musik: — von dem allen ist ja nicht die Rede. Man hört sie nicht, weil sie gefällt, sondern weil sie französisch ist: ja, sie gefällt sogar, man bildet sich's wenigstens ein, weil die Mode von Paris ihr Sanktion verliehen. So imposant steht das Volk von Paris da, dass sogar seine Musik unwiderstehlich ist, so gut wie seine Moden unsre Schönen in Karrikaturen übersetzen und seine Sprache unsre Unterhaltung unter's Joch schickt. — Gewiss, es wird nicht dabei bleiben; ein neuer Beethoven oder Weber wird, wie die alttestamentarischen Richter, eine neue Befreiung aus der Hand der Philister

bringen, und dann — dann werden wir ein neues goldnes Kalb umtanzen, oder — —

„Dann wird uns sein, wie Wachenden."
Klopstock.

Herr Marschner nun hat in diesen verzweifelten lächerlichen Umständen den klügsten Weg eingeschlagen, seinem Talente Bahn und die Ohren der Landsleute zu öffnen, den es innerhalb Deutschlands Gränzen gab. Er hat es gewagt, deutsch zu schreiben; aber dabei an Vorstellungen und Neigungen angeknüpft, die eben jetzt in Deutschland beliebt und herrschend scheinen. Die moderne Romantik, wie sie Scott und Byron gelehrt, und Kind im „Freischützen" glücklich angewendet, liefert ihm seine Fabeln. Einen Vampyr auf die Bühne zu bringen, einen Leichnam, der nach Blut dürstet und Blut saugt: das ertrüge ein feiner und tiefer fühlendes Publikum nicht. Der grässliche Vampyrtod für Mädchen, die sich der zauberhaften Unwiderstehlichkeit des Vampyrs nicht zu entziehen gewusst; die Strafe selbst Vampyr zu werden, wenn man die Geliebte vom schrecklichen Tode auf Kosten eines unüberlegten Eides retten will; überhaupt die Verurtheilung aus dem Mund einer allweisen Gottheit zu einem schadenbringenden Fortleben, zu einem unvermeidlichen verbrecherischen und grausenerregenden Wüthen: das Alles sind Vorstellungen, die unsere Vernunft als Unsinn und unerträgliche Widrigkeit von sich weisen muss, die unser Gefühl als unglaublich unberührt lassen, oder anekeln müssen; es sind Vorstellungen, die nie unserm Volke angehört, nur in niedrig-rohen Slavenstämmen haben Raum gewinnen können. Man sollte meinen, eine solche Fabel müsse jede Musik stürzen. Allein, Dank sei es dem Einflusse der französischen Kunst, unser Theaterpublikum ist schon so an Zerstreutheit, an Halbhinhören gewöhnt, dass das Vernunftwidrige gar nicht bemerkt und das Empörende in der Idee nur als pikant oder — rührend und schauerlich empfunden wird. Und so war es klug gethan, mit einem solchen Beginnen vorerst die Aufmerksamkeit an sich zu reissen. Dass Herr Marschner selbst ein edleres Ziel im Auge hat, bezeugt sein Fortschritt von der ersten zur zweiten Oper, die uns in einen Kreis der edelsten Gestalten aus Scott's Romanen, in die Gegenwart der tieffühlenden Rebekka, ihres edlen Freundes, des kühnen Templers, in die Nähe des grossen Löwenherz versetzt.

Einen ähnlichen Gang scheint der Komponist sich für seine unmittelbare Thätigkeit vorgezeichnet zu haben. Dass er von seinem Gegenstande so ganz erfüllt, in dessen Leben und Wesen so ganz hineingezogen gewesen, dass jede Weise, jeder Zug, jede Form seiner Komposition diesem objektiven Leben eigen, oder vielmehr identisch geworden: das kann Ref. keineswegs ihm bezeugen; selbst das Streben darnach scheint nicht das vorherrschende gewesen, so wenig man auch behaupten möchte, dass es ganz fehle. Wenn wir eine solche Musik eigen, identisch nennen würden, sofern sie innerlich Eins wäre mit der Idee des Gegenstandes: so müsste man die Marschnersche Musik im Allgemeinen eher eine angemessene nennen, in sofern sie sich den gegebenen Verhältnissen geschickt und passend anschmiegt. Dies ist — zwar nicht das höchste Lob, aber ein sehr hohes. Gluck, Beethoven (und kaum dieser) sind die einzigen Dramatiker, die das höhere, höchste Ziel unverwandt im Auge behalten: Mozart hat sich ihm in den wichtigern Momenten aller Opern, namentlich des Don Juan, fast im ganzen Figaro, geweiht; anderwärts kann man seine Musik nach obiger Unterscheidung nur angemessen nennen, freilich in der Zauberschönheit seines Genies; von den französischen Komponisten hat nur der Italiener Lulli dem Höchsten stets nachgestrebt (soweit Ref. ihn kennt) der Niederländer Gretry nur dem Angemessenen, der Italiener Spontini öfter diesem als jenem. Auch Herr Marschner bewährt in diesem Streben ein Talent, das ihn noch viel weiter führen kann, das namentlich über allen Vergleich mit dem eines Auber und seiner Landsleute ist; er vereint damit eine Kunstbildung, die ihn als einen würdigen Rival von Spohr darstellt und in der von allen jetzt lebenden Ausländern nur Einer, Cherubini, Gleiches (aber dieser auch Ueberlegenes) gezeigt hat. Vielleicht wird ihm sein dermaliges Streben selbst zu einer Schule der Gewandtheit, musikalische Formen und Massen

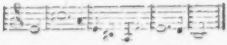
anzuwenden und zu lenken,' die den höchsten Intentionen späterhin zu Statten kommen kann, und jetzt vielleicht an ihrer Herrschaft noch zu schwer trüge. Und derselbe Standpunkt des Komponisten macht seine Leistungen vielleicht unserm Publikum, wie es dermalen ist, fasslicher, gefälliger, homogener. Diesen Erfolg wünschen wir ihm um seiner jetzigen Verdienste, und um unsrer Hoffnungen willen von seinen künftigen höhern Bestrebungen.

Gern möchte nun Ref. seine Leser mit jenen recht gründlich bekannt machen. Aber — er ist ein Berliner, und in Berlin ist noch keine Oper von Marschner aufgeführt. Es wäre ungerecht, darauf zu warten. Daher möge denn aus den Klavierauszügen berichtet werden, was sich so sagen lässt. Eine Kritik des Werks kann das nicht geben, sondern nur eine Andeutung, was man in demselben hören, oder, was man davon am Klaviere geniessen könnte.

Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, komponirt von Heinrich Marschner. 42stes Werk. F. Hofmeister in Leipzig.

Mit einem wild rhythmisirten Thema

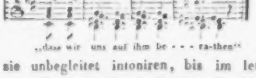
setzt die Ouvertüre ohne weitere Einleitung gleich Allegro con fuoco ein, und sagt uns, dass ein wildes unheimliches Schauspiel, erschütternde Vorgänge, die Alles ins Schwanken bringen (zweites Motiv) uns erwarten. Nach einer gleich kräftigen Fortführung tritt uns sanfter das zweite Hauptthema



u. s. w.

entgegen, erst vom Horn, dann von der Flöte vorgetragen, eine Vorandeutung des Liebespaars, das in Reinheit und Gottvertrauen den Schlingen des Unwesens entgeht, oder vielmehr entzogen wird. — Allerdings ist der Gegensatz beider Themata, und das liedmässige des zweiten, so wie die Absicht, in der sie aus spätern Scenen entlehnt, Hauptzüge des Drama vorandeuten sollen, ganz in K. M. v. Webers Geiste gefasst. Hundert unsrer kritischen Landsleute werden folglich eine Reminiszenz darin aufspüren und dem Komponisten Originalität bestreiten. Das Tristeste dabei ist, dass dieselben nicht wahrnehmen, wie alle Opern von Rossini, Meyerbeer, Merkadante, Herold, Auber, u. s. w. gar nichts Anders enthalten, als Wiederklänge, und zwar meist sehr abgeschwächte und entstellte; sie bilden sich steif und fest ein, wenn sie den Grafen Ory, die Belagerung von Corinth, Wilhelm Tell, die Stumme und Fra Diavolo gehört, fünf neue Opern zu kennen, und zwar bilden sie sich's ein, weil die Pariser es sich eingebildet haben. —

Nachdem die Ouvertüre das zweite Thema in siegendem Jubel emporgetragen (sie durch ihr ganzes tüchtig gearbeitetes und kräftig gehaltenes Gewebe zu verfolgen, verstattet der Raum nicht) klingt uns in der Introduktion (Fis-moll 6/8) ein grauerlicher Spuk entgegen. — Es ist am Ende leichter, barocke Motive zu einer solchen stark gezeichneten Scene zusammenzustellen, als eine weniger seltsame Karakteristik in sprechenden Zügen zu vollenden. Aber Herr Marschner hat in der That mehr geleistet: phantastische und sicher treffende Züge hat er zu einem freien und doch klar auseinandergehaltnen Gemälde vereint; das Ganze wird von der Bühne aus (auch schon am Pianoforte) höchst angemessen wirken, und manches Einzelne in der Erinnerung oder bei wiederholtem Hören noch besondern Sinn offenbaren. So z. B. der Gesang der Hexen und Geister, die uns erzählen: der Ort sei ihnen gegeben,



was sie unbegleitet intoniren, bis im letzten Takt das Orchester hineinwispert. Es verräth sich unwillkührlich in diesem „Berathen" die Selbstpein der Peiniger. — Nach dem Chorgesang tritt „der Meister" (in die Musik hinein-

sprechend) mit Lord Ruthwen auf, sagt ihm noch eine Jahresfrist zu, wenn er bis künftige Mitternacht drei Bräute opfre „zart und rein." Ruthwen beschwört das Pakt und mit einem neuen sehr sprechenden Chorsatze versiehet die Hexengesellschaft. — Dass dieser Chorsatz über 100 Takte lang ist (obwohl Allegro molto 2/1) mag noch zu einem Beispiel dienen, die vorausgeschickte Unterscheidung zwischen eigner und angemessener Komposition zu erläutern. Hätte sich der Komponist dem Sinn der Scene unbedingt hingegeben, so mussten, wie Ruthwen begehrt, die Hexen und Geister im Augenblick verstieben; der Chor durfte nicht länger währen, als das sofortige Verlassen des Schauplatzes denkbar macht. So hat z. B. Gluck jenen Griechenchor

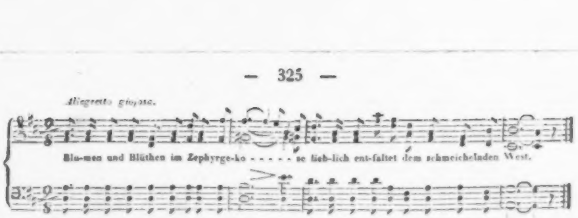
„Clytemnèstre et sa fille."

mit vier raschen Takten über die Bühne geführt, so hat (selbst in einem Oratorium) J. S. Bach in der Passionsmusik die einzelnen Ausrufe und Wuthausbrüche der Juden in kurzen Chören von vier Takten, ja von einem (das furchtbare „Barraban!") hingestellt. Allein Hr. Marschner steht einem Publikum gegenüber, das der gedrungenen dramatischen Kraft längst entwöhnt ist, das vielleicht in diesem Augenblicke nicht einmal genug Energie des Karakters hat, um diese Hingebung von Allem an einen einzigen Zweck zu begreifen und zu ertragen; es lebt sich der Bühne gegenüber von Moment zu Moment fort, und wird es Herrn Marschner danken, dass er diesen letzten Moment ihm wieder zu einem Bilde ausgebreitet und fasslich gemacht hat. Dies aber ist vom Komponisten mit grossem Talent und Glück geschehen.

Nun folgte ine weit und energisch ausgeführte Wutharie des blutlechzenden Vampyr, gegen die das folgende Duett desselben mit Janthe wohlthuend absticht. In sanften fliessenden Melodien spricht das Mädchen die ihr selbst unheimliche Neigung zu Ruthwen, dieser die geheuchelte Liebe aus (beide Partien bieten Gelegenheit, Umfang und Schmelz der Stimme und Vortrag zu zeigen) bis Hörnerklang das Paar in eine Höhle verscheucht. Janthes Vater (Berkley) naht mit Jägern, die Vermisste zu suchen. Der unruhige und doch sanfte Chor der Jäger, die Klage des Vaters, bis man sich der Unheimlichkeit des Orts erinnert und ihn verlassen will, bilden ein abgerundetes, nach so viel Teufelspuk die wohlthätige Stimmung des Duetts verlängerndes Bild, bis Janthes Hülferuf und Ruthwens Hohnlachen alles aufschrecken. Man dringt in die Höhle, Berkley durchbohrt Ruthwen, die Ermordete wird gefunden, und alles stürzt im Entsetzen über den Vampyr davon. Dieser liegt im Todeskampfe, entsetzt vor der nahen Strafe. — Aubry tritt auf (Melodrama), geleitet Ruthwen auf dessen Begehr zur Anhöhe in den Mondesstral (zu sehr malerischer Musik) und entflieht; Ruthwen wird von neuem Leben erfüllt.

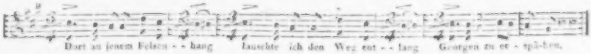
Die Scene verwandelt sich; ein langes und sehr sanftes Vorspiel verscheucht die unheimlichen Vorstellungen, die uns bisher erfüllt; Malvina, Aubry's Geliebte, spricht in einer grossen Scene süsse Freude an der Natur und süsseres Glück der Liebe aus; ein schwungvolles, freudestürmisches Duett vereint die beiden Liebenden in einen reichen Erguss desselben Gefühls; das Talent des Komponisten hat hier einen heiteren und weiten Spielraum und öffnet einen solchen den Sängern, die sich an seinen Weisen zu empfindungsvollem und feurigem Vortrag zu begeistern verstehen. Gleicher Beifall gebührt dem nun folgenden Terzett, in welchem Malvina's Vater Davenant die Liebenden mit der Nachricht aufschreckt, er habe die Tochter dem Lord Marsden zugesagt. Heftig ist in dieser Lage der Einsatz des Terzetts; ein Larghetto ist dem stillern Ausdruck der Betrübniss und Sorge gewidmet (und nebenbei mancher Huldigung für die Volubilität der Kehle, wie unsre Sänger und unser Publikum sie eben in sanftern Momenten lieben) bis in einem lebhaft bewegten Schlussatze (Allegro risoluto) Malvina sich entschieden widersetzt, das Verhältniss der Liebenden entdeckt, Aubry vom Vater verworfen wird. Am Schlusse verkünden Trompeten den Einzug des unwillkommenen Freiers und leiten zum Finale über.

Dieses eröffnet ein anmuthiger Festchor (mit Tanz) der Landsleute.



Die nahenden Lords werden mit einem zweiten kräftiger gehaltenen Jubelchor empfangen, der Freier der zagenden Tochter vom Vater als Bräutigam vorgestellt, von Aubry als Ruthwen erkannt. Die Stimmen der mannigfach bewegten Personen werden bald zu wirksamen Ensemble vereint, bald wechseln sie in lebhaftem und dabei einheitsvoll zusammengehaltenem Dialog, in dem Ruthwen Aubry's Ausbrüchen mit der Erinnerung an den geleisteten Eid (ihn nicht zu verrathen ! —) vorbeugt. Auf des Vaters Geheiss stimmt der Chor den zweiten Festgesang wieder an; das Fest verschmilzt Chorgesang, Tanz und die Aeusserungen der vereinten Solostimmen in ein reiches, doppelchörig gehaltnes Ganze, das von der Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und dem Fleisse des Komponisten ein rühmliches Zeugniss ablegt. Genug Züge eines treffenden Ausdrucks wären werth, besonders hervorgehoben zu werden, wenn der Raum es gestattete.

Der zweite Akt stellt uns auf einen Schauplatz andrer Art. Derbe Lustigkeit eines Bauerntanzes und Gesanges, die sich im Finale bis zur Ausgelassenheit steigert, empfängt uns. Emmy, die ländliche Braut, singt ein naives Liebeslied, in dessen rhythmischer Konstruktion eine mehrmals wiederkehrende Mischung des 3/4 und 2/4 Takts zu einem 5/4 Takte sich eigen herausstellt.



Eine schauerliche Romanze „vom Vampyr" mit Chorrefrain folgt, dann ein sehr artiges Terzett, in dem Ruthwen, vom Bräutigam George belauscht, Emmy durch Schmeicheleien und Versprechungen bethört; wenn der arme George eifersüchtig hervortritt, erhebt sich der Ausdruck zu leidenschaftlicherer Bewegung der in verschiednen Stimmungen aufgeregten Personen. Die verstohlne Hoffnung des Vampyrs auf sein drittes Opfer und das Freijahr mahnt uns nach so viel frohern menschlichern Scenen an das im Hintergrunde der Begebenheiten lauernde Entsetzen. Unverhohlner tritt dies in der nun folgenden grossen Scene Aubry's und Ruthwens hervor. Aubry droht das gelobte Stillschweigen zu brechen, wenn Ruthwen nicht von Malvina lasse. Dieser antwortet ihm mit der Drohung, dass sein Eidbruch ihm selbst das Loos des Vampyrs, die Bestimmung zuziehen werde: sich „vom Blute derer zu nähren, die ihn am meisten lieben und ehren." Die lange Schilderung dieser Strafe steigert sich in der Musik bis zum Ausdruck des Entsetzens: der Vampyr hat seine eigne Geschichte erzählt. Aubry wird von ihm in Verzweiflung verlassen. — Hier hat nun der Komponist freilich der jetzigen Verwöhnung und Erschlaffung des Publikums ein nicht geringes Opfer gebracht. In solcher Stimmung, wie wir sie angedeutet, soll Aubry's Arie im Kontrast beginnen; allerdings war auch ein Gegensatz nothwendig zwischen zwei Verzweiflungsausbrüchen — denn so kann man Ruthwens Erzählung dem Inhalt und der Musik nach nennen. Der Gegensatz hätte seinen wahrhaften Inhalt in der Situation gefunden, wenn der Komponist und sein Dichter sich ihr ganz hingegeben, ganz treu gewidmet hätten. Aber sie begnügten sich mit dem äusserlich Angemessnen; und so beginnt die Arie mit einem noch obenein abgenutzten dramatischen Kunstgriffe, mit einer Rückerinnerung an schönere Zeit:

Wie ein schöner Frühlingsmorgen
Lag das Leben sonst vor mir,
All mein Wünschen, all' mein Sorgen
War ein heitrer Blick von ihr.

In diesem Tone geht es sehr lange fort; die Komposition ist ein sanfter kantabler Satz und

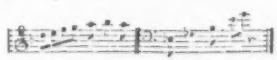
auch das Schlussallegro ist nicht eben tiefgreifend. Unsere Logen mögens Herrn Marschner danken, wir nicht.

Ganz anders tritt das nächste Duett auf, in dem der unheimliche Verführer Emmy vollends sich eigen macht; Grauen, Angst, Scham und Zärtlichkeit mischen ihre oft sehr sprechenden Accente, und würden noch wirksamer den Zuhörer ergreifen, wenn es dem Komponisten gelungen wäre, kürzer zu schreiben.

Den Fortgang des Drama vermag Ref. aus dem Klavierauszuge nicht zu erklären, oder wenigstens nicht zu rechtfertigen. Es tritt nämlich ein komisches Intermezzo ein, das alles Ahnungs- und Andeutungsvolle der vorigen Scenen — so kurz vor dem Schluss, — aus der Seele der Hörer verdrängen dürfte. Trinker aus der Schaar der ländlichen Hochzeitgäste singen ein muntres Zechlied, das in den frühern Trinkchor ausläuft. Das zänkische Weib des Einen überfällt sie mit Schmähreden und wird endlich ihr und des ganzen Chors Gespött. Die Scene ist mit Laune ausgemalt und kann von der Bühne herab sehr drastisch wirken. Hat also Herr Marschner selbst so kurz vor der Katastrophe weniger auf die Idee des Ganzen, als auf Zuhörer Bedacht genommen, die sich nur von Moment zu Moment laniehen? oder ist die tiefere Rechtfertigung seines Verfahrens im Dialog und der Handlung zu suchen? — Im Vorübergehen sei noch eines kurzen, ausdrucksvollen Trauerchors gedacht zu Emmy's Bestattung, die der Vampyr erwürgt. Der Dichter hat hier den Komponisten zu einem daktylischen Rhythmus verleitet,

der mit dem Inhalt in Widerspruch zu stehen scheint, obwohl in Melodie und Harmonie genug geschehen, um die Anomalie des rhythmischen Ausdrucks gegen den übrigen Inhalt unschädlich zu machen.

Von hier erhebt sich aber die Komposition zu ihrer höchsten Kraft. Im Ausbruche der heftigsten Leidenschaft und Angst beschwört Aubry Malvinen, vor den Gefahren zurückzutreten, die er ihr nicht nennen darf; sie ruft ihm Gottvertraun in's Herz, das freilich in ihrem eignen erschüttert ist; hier tritt das zweite Thema der Ouvertüre hervor und wird zum Motiv des Schlusssatzes im Duett. Der erste Festchor kehrt sehr wirkungsvoll in seiner Lieblichkeit wieder, Aubry unterbricht ihn, die Geliebte zu retten, wenigstens bis morgen die Trauung aufzuhalten. Dialog der Singenden, die Figuren des Orchesters,

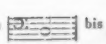


die Eintritte des Chors, die Modulation — alles wirkt zu einem von der Bühne herab gewiss tief ergreifenden Ganzen zusammen; auf Ruthvens Dringen (dessen Angst vortrefflich gemalt ist) setzt sich der Festzug (mit andrer sehr herabgestimmter Musik) in Bewegung; Aubry, den man hinweggerissen hatte, stellt sich noch einmal in den Weg und deckt Ruthvens Geheimniss auf. Aber schon hat es Ein Uhr geschlagen, schon hat die Hölle den verfallenen Unhold verschlungen, und man kann annehmen, dass Aubry den Eid nicht gebrochen. Bis zu diesem Gipfel hat der Komponist seine Kraft gesteigert und bis zu Ende (es versteht sich, dass die Liebenden von dem erschütterten Vater vereinigt werden) sein grosses Talent und seine Kunstbildung auf das Ruhmlichste bewährt. Der Schluss der Oper trägt, wie die Ouvertüre, jenes Thema siegreich empor. (Schluss folgt.)

Berichte.

Aus Berlin.

Am 2. Oktober stellten sich in den Zwischenakten zwei Virtuosen dem Publikum vor. Der eine, Herr Schalk, Kammervirtuos der Erzherzogin Marie Louise, trug auf dem Bassethorne Variationen über ein Rossini'sches Thema, dann einen Schweizer-Kuhreigen und Polonaise von eigner Komposition vor. Er weiss seinem

Instrumente von  bis schönen und durchaus gleichen Klang abzugewinnen, und beherrscht diese Tonreihe mit achtungswerther Bravour und einem besondern Geschick für das sanfteste, oft in der That an Unhörbarkeit streifende Piano; eine Geschicklichkeit, die ihn verleitet, das Pianissimo vielleicht zu häufig anzubringen. Die Sontag bedient sich bekanntlich desselben Reizmittels; denn das ist es in der That, und zwar ein bis zur Nerven-Affizirung angreifendes, den Klängen bis in ihr Ersterben nachzulauschen und zwischen dem letzten Hauch und dem Nichts zu bangen. Aber eben desshalb liegt das Reizmittel ausser der Gränze des Schönen, wo es nicht — gewiss nur in seinen Momenten — durch die Idee des Kunstwerks nothwendig gefodert wird. Herr Schalk ist in dem Grade und der Frequenz dieser Manier viel weiter gegangen, als jene Sängerin, und machte dadurch einzelne stark hervortretende tiefe Töne um so auffallender. Indess gab er daneben genug Anlass, den seelenvollen und geschickten Virtuosen in ihm zu erkennen, und wurde mit dem Beifall des Publikums belohnt.

Der zweite Virtuos, Herr Hamann, Schüler des Herrn Kammermusikus Mohs, trug eine Konzert-Polonaise (E-dur) von H. Herz mit Gelänfigkeit und (soweit das etwas kurztönige Instrument und die Komposition verstattete) mit Sinn und Geschmack vor, und ärndtete ebenfalls den Beifall des Publikums. Möge er seine Fertigkeit nur bald dem Studium unsrer Meisterwerke widmen und sich an ihnen mit hinlänglicher Kunstliebe erfüllen, um in dem Vortrag eines Beethoven'schen Konzerts oder ähnlicher Werke seinen wahren Ruhm zu suchen. Wer sie recht kennt, wird nicht zweifeln, dass sie auch das Publikum ihm gewinnen müssen, oder er hätte eine ungerecht geringe Meinung von diesem. M.

Allerlei.

Zwei katholische Choralmelodien.

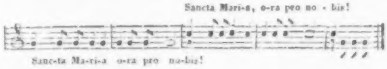
Ich will sie hier niederlegen, wie ich sie vor einigen Wochen in Bonn gehört, ungewiss, wie viel die begleitenden Umstände und ein lebhafter Antheil an jedem Gottesdienste beigetragen haben, ihre Wirkung zu erhöhen. Was ich erzähle, ist nicht Erdichtung, auch nicht aufgeschmückte, sondern ganz einfache Wahrheit.

Schon am Abend meiner Ankunft hatt' ich in der Wohnung meines Freundes aus der Minoritenkirche gegenüber starken Orgelklang, breite, klar und würdig geführte Akkordenmassen, gehört. „Es sei das Wallfahrtsfest der heiligen Maria zu Kevlaar," sagt' er mir nicht ohne Unmuth, „und schon in den achten Tag währe das Singen und Beten, dass man keinen eignen Gedanken festhalten könne." Das führte denn auf die alte Beschwerde: der Gottesdienst bei diesen Wallfahrten sei ja doch nur blosses Cermonial, Geist und Herz erführen wenig davon und schwärmten oft in gar andern Regionen. Die Peterskirche wurde erwähnt, die manches Liebesabentheuer unter dem Messelesen gesehen haben soll; von der Frohnleichnams-Procession in München erzählt, wo die türkische Musik Aubers Stummen-Ouvertüre vorausgespielt und alles so bunt und lustig gewesen.

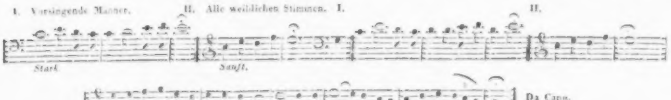
Auch am folgenden Morgen — der Regen goss in Strömen nieder — musste ich manches dergleichen mit anhören. Die bunten Heiligenschreine, die Kruzifixe voll Gold und Blumen, die mich im Tyrol so erfreut, die Himmelfahrten und Wunder und Verklärungen, mit denen da die Häuser strassenweit, sogar in den Dörfern, von aussen al fresco und ganz sehenswerth bemalt sind: das sollte vollends baarer Bilderdienst sein. Und wenn ich meinte, dass in dem hellen, lebenbrausenden Südlande, für das heisserregte sinnlich beseelte Volk auch der Gottesdienst ein andres Ansehen gewinnen müsse, wenn ich gar meinte, vielleicht thäte man im Norden etwas zu wenig, wie dort zu viel: musst' ich mich gar wahren, nicht für einen Verführten zu gelten. Endlich vertieften wir uns in ein Gespräch über den Nutzen der Harmonie im Allgemeinen und des Quartsextenakkordes im Besondern.

Plötzlich unterbricht uns ein starkes, hunderstimmiges Reden von der Strasse herauf. Noch wehte der Regen nieder. Die lange Strasse war nach beiden Seiten mit Betenden gefüllt. Jetzt

gewahrte ich erst das hohe vergoldete Gitter des Minoritenvorhofs mit Blumen und Laub festlich überhängt, die Thore und Kirchenpforten geöffnet. In langen Zügen wallten die auswärtigen Gemeinden heran, in langer Wechselrede Gebete hersagend, deren Ton immer in der Quarte hin und wieder schwankte



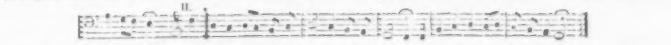
und eben in der Eintönigkeit der tausend Stimmen fast betäubend heraufklang. Vor den Zügen der einzelnen Dorfgemeinden, die die Wallfahrt in ununterbrochner unabsehbarer Reihe feierten, schritt jetzt ein ehrwürdiger Greis, von Enkeln unterstützt, ein kolossales Kreuz tragend, jetzt vor einer Frauenschaar — alle in weissen Regentüchern, die Männer baarhaupt — eine Jungfrau mit buntleuchtendem Heiligenschrein vorauf. Ein grosser Zug bildete sich im Gewühl der andern, dem ging ein kleines Mädchen vor; auf hohem schwankem, Stiel von Weidenruthen leicht geflochten, trug es ein gar buntes goldflitterndes Muttergottesbild; dann kamen paarweis die Mägdlein, dann die Knabenschule laut singend, dann ein hoher ernster Mann als Vorsänger, dann wieder Männer, Greise, Frauen. Der Gesang von einem kleinen Chor oder auch dem Vorsänger allein und dem allgemeinen Chor antiphonisch gesungen, übertönte bald die lauten Gebete:



— Die Worte hab' ich nicht festhalten können. —

Mittlerweile war der Vorhof und die Strasse neben den Zügen mit Knieenden bedeckt, in den hohen Kirchpforten standen im Festornate, weiss mit purpurner Stola, Priester. Da wollte es nun ein günstiger Zufall, dass im selben Augenblick die Sonne gewaltig das Regengewölk durchriss und vollen Glanz auf die Priester und Knieenden niederströmte.

Als ich in die Kirche gelangt, waren die Priester entfernt, alle Räume mit den Wallfahrern erfüllt, in der Mitte kniete der Vorsänger. Die Orgel schwieg, und zwischen langen lauten Gebeten wurde in vielen Versen folgender Wechselgesang intonirt.



Dann, nach einem langen Gebete, während dem man den Athemzug des Nachbars hätte belauschen können, erhob sich der Vorsänger und sprach ganz einfach: „nachdem wir so unsre Andacht an heiliger Stätte verrichtet, wollen wir nunmehr die Rückreise antreten." Alles ging still auseinander, bald war ich in der weiten Kirche ganz allein; in der dunkeln Seitenkapelle im Schein einer Opferkerze beichtete ein junges Mädchen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 16. Oktober — № 42. — 1830.

David, Oratorium, Gedicht von C. G. Körner, Musik von Bernhard Klein.

(Zum Erstenmale aufgeführt bei dem fünften Elb-Musikfeste in Halle a/S. Am 5. Juni 1830 *).

Ausserdem, dass Musikfeste ein Hauptmittel sind, den Sinn für gute, namentlich religiöse Musik im Volke zu wecken und zu veredeln und dem musikalischen Volksleben einen höhern Schwung zu geben, bieten sie auch lebenden Komponisten die beste Gelegenheit dar, ihre Werke in diesem Fache der Tonkunst zur Aufführung zu bringen und der Welt bekannt zu machen. Wie viel herrliche Werke im Fache der Kirchenmusik mögen, ohne eine solche Gelegenheit, spurlos an ihren Zeitgenossen vorübergegangen und gänzlich vergessen sein? Wohl uns, dass der Kunstsinn unsers Zeitalters eine Stufe betreten hat, wo man ernstlich darauf bedacht ist, solchen Uebeln zu steuern. Dem Vereine der Elbstädte für grosse Musikaufführungen gebührt die Ehre, ein Werk an das Licht gezogen zu haben, welches, nach dem Urtheile des Rec. und aller Sachverständigen, welche der Aufführung desselben bei dem Musikfeste in Halle am 3ten Juni d. J. beigewohnt, zu den ersten Meisterstücken der Kunst, die in dieser Gattung die neuere Zeit herangebracht hat, zu rechnen ist. Dieses Werk ist der „David," Oratorium von Körner und Klein. Ein Werk, welches sich eines solchen Ruhmes erfreut, verdient auch schon vor seinem Erscheinen im Drucke, öffentlich bekannt gemacht zu werden, damit das musikalische Publikum auf die Genüsse aufmerksam werde, welche dasselbe zu erwarten hat *). Ehe wir jedoch an die Beurtheilung der Komposition dieses Werkes gehen, müssen wir erst einen Blick auf die poetische Idee, welche derselben zum Grunde liegt und auf das Gedicht selbst werfen. Zwei Hauptmomente aus dem Leben Davids stellt uns der Dichter vor. Der erste Theil zeigt uns David auf der Höhe des Glücks, von Gott begünstigt, jedoch zuletzt übermüthig; im zweiten sehen wir ihn durch eigne Schuld gefallen, von Gott verlassen, aber in Folge seiner Reue wieder zu Gnaden aufgenommen. Dieser Gegenstand ist vom Dichter im Ganzen, namentlich im zweiten Theile sehr interessant durchgearbeitet, obgleich einige Mängel sowohl in der Anlage als in der Durchführung nicht übersehen werden können. Die Personen, welche handelnd auftreten sind: David (Bass), Joab (Bass), Absalon (Tenor), der Prophet Nathan (Alt), Sulamith und Thirza (Sopran). Die erstern sind historisch, und um dieselben dreht sich die dargestellte Begebenheit. Sulamith und Thirza dagegen sind zwei Jungfrauen aus dem Volke, welche nicht im geringsten in die Begebenheit eingreifen und bloss betrachtend dastehn. Man fühlt nur zu sehr, dass der Dichter diese beiden Personen herbeigezogen hat, um Soprane zu haben, und das Interesse, was sie erwecken, ist sehr gering. Es würde gewiss nicht schwer gewesen sein, diesem Uebel abzuhelfen, zumal da ein Theil der Katastrophe aus Davids Leben, welche den Stoff zum Gedichte geliefert hat, nicht ohne weibliche Einwirkung ist.

*) Da dieses Werk in Kurzem hier aufgeführt werden wird, so nimmt die Redaktion mit Vergnügen Gelegenheit, es durch einen (in der Einsendung verspäteten) so erfreulichen Bericht den Lesern näher zu stellen.

M.

*) Der Klavierauszug ist seitdem bei Bruggemann in Halberstadt erschienen.

M.

Diese Katastrophe beginnt mit dem Zeitpunkte, wo David, nach Besiegung seiner innern und äussern Feinde, seinen Thron fest gegründet hat, und wo er das Ziel aller seiner Wünsche und Bestrebungen erreicht sieht. Der beständig glückliche Erfolg seinen Unternehmungen erweckt in ihm ein zu grosses Selbstvertrauen und mit despotischem Sinne weist er die Rathschläge und Bitten seines Sohnes Absalon und des ganzen Volkes, das feindlich drohende Syrien mit Krieg zu überziehen, zurück. Dieser despotische Sinn zeigt sich in den Worten:

Die Milde reizt zum Widerstreben,
Die Strenge führt zur Pflicht zurück.
Des Königs Wille ist der Fels,
Der fest im Sturm der Wogen steht,
Und möchten alle Völker flehen,
Sein Wort gebietet einer Welt.

Die Strenge des Vaters reizt den ehrgeizigen Sohn zum höchsten Unwillen, und hierin finden wir den Grund zu seiner spätern Empörung. Dies ist der Inhalt des ersten Theils, unverkennbar etwas zu arm an Handlung. Zu Anfange des zweiten Theiles tritt Nathan auf, eine grossartige Erscheinung, welcher, an Gottes Statt, über David Gericht hält. Durch ihn erfahren wir erst das eigentliche Verbrechen Davids, nämlich die Ermordung des Urias, eine Folge seiner despotischen Gesinnungen. Aber auch dieses Ereigniss wird nur in wenigen Worten erwähnt, welche leicht an den Ohren des Zuhörers unbemerkt vorüber gehen können. Würde der erste Theil nicht an Lebendigkeit und an Interesse gewonnen haben, wenn diese Begebenheit, der Knoten des Ganzen, darin weitläufiger dargestellt wäre? Nachdem Nathan dem David die Ungnade des Herrn verkündigt hat, erkennt dieser die Grösse seines Verbrechens, und Reue ergreift sein Herz. Nathan tröstet ihn mit der Barmherzigkeit Gottes, welche dem reuigen Sünder zu Theil wird; in diesem Augenblicke aber dringt das Volk herzu und flehet um Schutz wider heranziehende feindliche Scharen. Noch wagt es, David sein Gebet zum Herrn zu erheben, wenn auch nicht für sich, sondern um Rettung für sein Volk. Als man ihm aber verkündigt, dass die Feinde Empörer seien, geführt von Absalon, stellt sich ihm die Grösse seines Verbrechens in den grellsten Farben dar, und Verzweiflung ergreift sein Herz, denn er betrachtet die Empörung seines Sohnes als Strafe seiner Vergehungen. Ergreifend und das innigste Mitleid erweckend ist der Zustand seines Gemüths, den er in folgenden Worten ausspricht:

Täglich drohte mir einst der Tod,
Kaum entrann ich der Macht des Verderbens;
Aber selig durch innern Frieden,
Blickt' ich vertrauend empor zum Herrn!
Jetzt von Scham und Reu' gequält,
Steh' ich schaudernd am Rande des Abgrunds,
Wage die Augen nicht aufzuschlagen,
Bebe vor des Richters Zorn;
Furchtbar dringen durch Mark und Gebein
Donnernde Stimmen vom Sinai,
Sind ein vergehend Feuer dem Sünder,
Den des Gesetzes Fluch zermalmt. — —

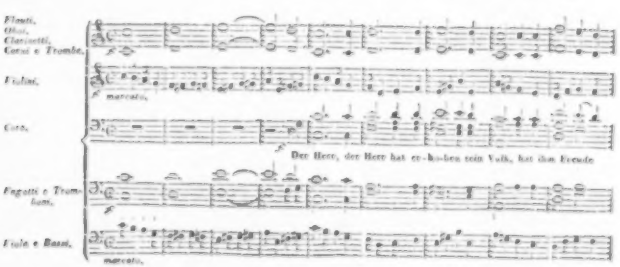
Endlich ermannt sich der tiefgebeugte Vater wieder, sein altes Gottvertrauen kehrt zurück, er ist stark genug, seine Gefühle als Vater zu unterdrücken und einen Beschluss zur Rettung seines von Gott ihm verliehenen Reichs zu fassen. Mit seinem Gottvertrauen kehrt auch die Gnade Gottes wieder. Absalon, die Warnungen eines Nathan verachtend, fällt. Schmerz beugt den Vater; aber Trost findet er in der Liebe seines Volks und im Gebet.

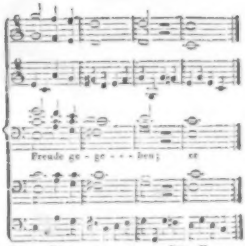
Ueberblicken wir den zweiten Theil, so bemerken wir einen ausserordentlichen Reichthum der Begebenheit, welcher dem Komponisten ein grosses Feld darbot, und wodurch die geringere Vollkommenheit des ersten Theils in dieser Hinsicht leicht vergessen gemacht wird. Vielleicht wird hierdurch sogar der Eindruck des Ganzen erhöht, indem bis zu Ende eine beständige Steigerung statt findet. Die Karaktere der einzelnen Personen sind wahr und scharf gezeichnet. Vor allen ist der des David gelungen zu nennen, wegen der vollkommnen psychologischen Richtigkeit, womit sich derselbe entwickelt. Im Karakter des Nathan liegt die erhabenste Würde, wie man sie von einem Gottgesendeten erwartet. Der Grundzug von Absalons Karakter ist Leichtsinn, verbunden mit wildem Ehrgeiz, die Quellen seiner verderblichen Unternehmungen. Joab, der Feldherr Davids, ist ein tapferer Krieger. Sulamith und Thirza haben, ihrer Stellung zum Ganzen wegen, keinen ausgeprägten Karakter. —

Die Sprache ist gedrängt und kräftig und dem Gegenstande angemessen; nur selten stösst man auf etwas prosaisch klingende Phrasen, z. B. „Mit Achtung hör' ich Deinen Wunsch, mein Sohn."

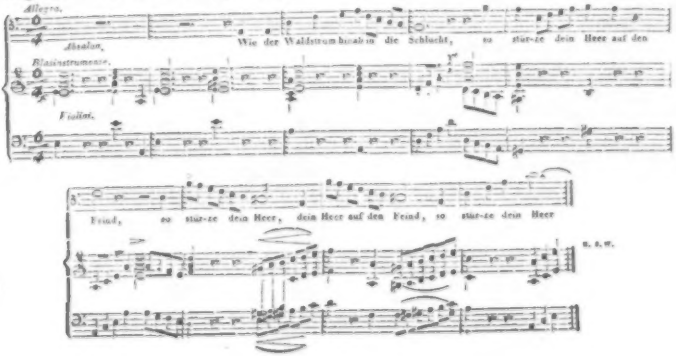
Nun zur der Beurtheilung der Musik dieses Oratoriums. Diese ist durchaus kirchlich, würdevoll und einfach; dabei höchst effektvoll und von der ergreifendsten dramatischen Wahrheit. Originalität vereinigt sich mit künstlerischer Vollendung. Die Auffassung der Karaktere der handelnden Personen ist eben so wahr und richtig als deren Durchführung. Die Deklamation ist überall vortrefflich; nie opfert der Komponist die Reinheit derselben zu Gunsten einer Melodie auf. Die Chöre sind, mit wenigen Ausnahmen fünfstimmig (zwei Soprane), und in denselben hat der Meister in einem noch höhern Grade gezeigt, was er vermag, als im Sologesange. Die Instrumentation ist nicht dominirend, sondern dem Gesange stets untergeordnet und die Wirkung desselben erhöhend; wo es jedoch der Zweck erfodert, reich und glänzend. Eine besondre Eigenthümlichkeit des Komponisten, welche ihre grosse Wirkung nie verfehlt, besteht darin, dass er sehr häufig die Saiten-Instrumente figurirend im Unisono fortschreiten lässt, während die Blas-Instrumente in einfachen Akkorden den Gesang begleiten und tragen. Um diese allgemeinen Urtheile zu bestätigen, wird Recensent zur Darstellung des Einzelnen übergehen.

Das Oratorium beginnt mit einem Hymnus: „Der Herr ist gross in Zion u. s. w." (D magg. C) einem Chore voll Kraft und Würde. An dieses schliesst sich ein Duett der Sulamith und Thirza an, begleitet vom Chore der Jungfrauen (G magg. dreistimmig) preisend die segensvolle Regierung Davids, nachdem der Held auf Zions Burg seinen Thron fest gegründet. Wahr und treu ist die Darstellung des weiblichen Karakters, welcher selbst die Empfindung des Glücks mit Zartheit und Innigkeit an den Tag legt. Den wirkungsvollsten Kontrast bildet in dieser Hinsicht der folgende, dreistimmige Priesterchor C maggiore, eine der erhabensten Kompositionen des ganzen Werks. Die Beziehung, in welcher dieser Chor zu dem Ganzen steht, lernen wir aus dem folgenden Recitativ Davids kennen. Die Philister haben die Bundeslade geraubt und entweihen dies Heiligthum dadurch, dass sie dasselbe zu Dagons Füssen stellen. Solchen Hohn aber erreicht die Strafe bald: Dagons Bild liegt zerschmettert in Trümmern, und angstvoll senden die Feinde das Heiligthum zurück. Der Chor der Priester begleitet dasselbe auf die Burg Zion. Der Gesang ist äussest einfach, voll Würde und Kraft, noch mehr gehoben durch die sinnreiche, ergreifende Instrumentirung. Die Blasinstrumente begleiten und tragen meistentheils die Singstimmen, während die Saiteninstrumente in Viertel-Fortschreitungen, forte, einfache Harmoniegewebe wie mit einem starken Faden umschlingen.





Die Wirkung, welche dieser Chor, namentlich bei einem stark besetzten Orchester, hervorbringt, ist ganz ausserordentlich. — Hierauf folgt ein Recitativ und Arioso (David) mit Chor C magg. 4/4. Der König erzählt das schon oben mitgetheilte Schicksal der Bundeslade, und mit demüthigem, frommen Sinne dankt er Gott, dem die Ehre der Rettung des Heiligthums gebührt. Das Volk vereinigt seinen Dank mit dem des Königs. Von grosser Wirkung ist die obligate Harfen-Begleitung zu diesem Satze. Endlich schwingt sich die Empfindung der Dankbarkeit hinauf zum Lobe Gottes in der schönen Doppelfuge: „Israel rühme die Gnade des Herrn. — Sein Lob erschalle laut!" Der Komponist hat in dem ganzen Werke bewiesen, dass er zu den vorzüglichsten Kontrapunktisten der neuern Zeit gehört. Seine Fugen-Themata sind ungesucht und leicht und die Zusammenstellung und Durchführung derselben ist meisterhaft und genial zugleich. Die Fugen sind daher, wie das immer der Fall sein sollte, der höchste Aufschwung der Empfindung. Vorzüglich verdient die Schlussfuge des Werks dieses Lob im ungetheilten Maasse, wovon später ein Mehreres. — In einem Recitativ verkündigt Joab Sieg über Hadad Ezar; und Absalon benutzt diesen Augenblick, um den König durch dringende Bitten zu bewegen, seine Waffen nun gegen Syrien zu richten. Leichtsinn, Ehrgeiz und eine unbändige Leidenschaftlichkeit sind, wie schon bemerkt, die Hauptzüge in Absalons Karakter und setzen sein Gemüth in eine stürmische Bewegung. Aeusserst treffend und wahr ist diese stürmische Gemüthsbewegung in dem Recit. und der Arie des Absalon A min. 6/4 Takt, Allegro, dargestellt. Schon im Recit. tritt das bewegte Motiv auf, welches die ganze Arie durchdringt und auf die mannigfaltigste, eindrucksvollste Weise von der Singstimme und den Instrumenten alternirend durchgeführt wird.



Endlich unterstützt der Chor des Volks und der Krieger die ungestüme Aufforderung des Absalon auf das dringenste mit den Worten: „Hör' ihn König! wir sind bereit, greifen muthig zum Schwert!"

Misstrauen und Unwille erwacht in der Seele Davids. Trefflich schildert der Komponist diese Gemüthsbewegung in der Einleitung des folgenden Recitativs. Aber die Klugheit gebietet, diese Gefühle zu unterdrücken, und mit Ruhe weist er die Bitte des Sohnes zurück. Noch einmal wagen es Joab, Sulamith und Thirza in einem Terzett den König dahin zu bewegen, Absalons Bitten zu willfahren, indem sie ihn an die Thaten der Helden und an den Beistand Jehova's erinnern. Dieses Terzett ist wieder eine ganz vorzügliche Arbeit; es besteht aus drei Subjekten, welche geschickt und auf mannigfache Weise mit einander verwebt sind. Jede einzelne Stimme ist stets eine reale und völlig unabhängig von den andern.

Des Königs Unwille über die Einmischung unberufner Rathgeber drückt sich in einem Selbstgespräche (Recit.) aus und mit den schon oben angeführten despotischen Worten: „des Königs Wille ist der Fels u. s. w." entfernt er sich vom Angesichte des Volks. Absalon äussert seinen Missmuth im folgenden Recit. und Arioso und der Chor beschliesst den ersten Theil mit einer Betrachtung, von der man nicht recht weiss, ob sie durch Davids oder Absalons Benehmen veranlasst worden:

Der Herr schaut vom Himmel
Und prüft die Thaten: u. s. w.

Hieran knüpft sich die kraftvolle Fuge: „Lob, Ruhm, Preis und Dank erschalle laut dem Herrn in Ewigkeit! Amen!"

(Schluss folgt.)

Heinrich Marschner
und seine
Leistungen für die Oper.
(Schluss.)

Nach dem Vorausgeschickten können wir uns über das zweite Werk des geschätzten Komponisten kürzer fassen. Es ist, wie bekannt,

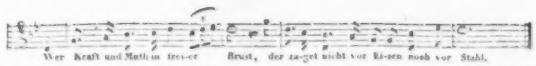
Der Templer und die Jüdin, romantische Oper in 3 Aufzügen, von W. A. Wohlbrück, Marschners 60stes Werk. Klavierauszug. Bei Hofmeister in Leipzig.

Der Komponist hat hier eine edlere, reinere Aufgabe ergriffen, zugleich aber eine schwerere. Nicht ein Spuk im Gegensatz zu menschlichen Wesen, oder Hochgebildete und Begabte im Gegensatz zu drolligen, derbspasshaften Bauern sind hier zu malen; es steht ein Heldenstamm dem andern, ein edles Wesen dem andern gegenüber, selbst der Unberechtigte, der Gewaltthätige wird von Ritterlichkeit geadelt; — und doch galt es, jeden Karakter in seiner Eigenthümlichkeit, in seinem Unterschiede von den andern erscheinen zu lassen. Endlich wissen unsre Leser aus Scotts allbekanntem Roman, wie reich und bunt der Schauplatz des Templers ist, wie vielbewegt die Handlung gegen die, im Grund einfache des Vampyrs. Unverkennbar ist der Komponist durch dieses frühere Werk dahin gefördert worden, die im zweiten gestellte schwerere Aufgabe mit so viel Talent und Erfolg zu lösen.

Eine lange, andeutungsreiche Einleitung (E-moll) führt zu dem Hauptthema der Ouvertüre, das von kriegerischem Feuer beseelt scheint; der Gegensatz spricht mehr sanfte Bitte aus; das zweite Thema ist sanglar und gewinnend, ohne sich so zum Liedmässigen herabzulassen, wie wir im Vampyr und in Webers Opern gefunden.

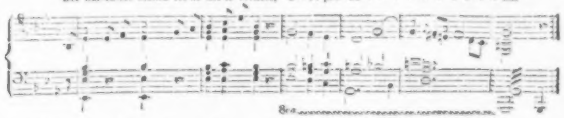
Die Introduktion stellt uns zuerst Bracy mit seiner Schaar im Hinterhalt vor, sie lauern auf den Durchzug Rowena's. Guilbert, den sie anrufen, zeigt sich in heftigen Worten und Streichen alsbald in seinem hochfahrenden kriegerischen Wesen. Bald verständigen und verbünden sich die Freunde; ihr lüsterner Dialog und der gewissermaassen jagdmässige Chor und Schlussatz sind glücklich zu einem wirksamen Ganzen verschmolzen.

Ein zweites Bild von ganz verschiednem Karakter ist No. 2, das Schlachtlied der Sachsen, das jeden kampffertigen Auftritt des rohen aber biedern Nordlandstammes die Oper durch bezeichnet, und einer der verbindenden Fäden in der bunten Reihe all dieser Erscheinungen wird. Dies ist das Motiv des Sachsen-Liedes:



das von Chor und Orchester einstimmig intonirt, dann vom Orchester unter begleitendem Chorgesang marschmässig fortgeführt wird und im Schlusse sich freudiger und kühner in Dur erhebt.

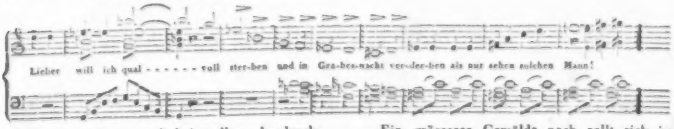
Schon in No. 3 taucht wieder eine neue Erscheinung auf, burlesk-romantisch, sehr geeignet, die froheste Laune und Theilnahme für die Oper zu wecken. Bruder Tuck ist es, der im ausgelassenen Weinhumor die maskirende Kutte jeden Augenblick von der Schulter fallen lässt und komisch-behutsam wieder zusammenrafft:



In solchen Wechselstrophen geht es fort, und der schwarze Ritter stimmt lachend ein. Die verlegne Hast, wenn draussen angepocht wird und Tuck die Reste des unmönchischen Mahles verbergen möchte, das Gelächter des Ritters, der Eintritt des Chors, der der lustigen Melodie mit dem „Ora pro nobis" respondirt, das alles in Einen Topf gegossen und tüchtig durcheinander gerührt — probatum est.

In No. 4 singt uns der Narr, Wamba, seine Weisheitssprüche vor. Die Komposition ist ansprechend und keineswegs ohne Eigenthümlichkeit, obwohl an Karakteristik weit unter den bisherigen Nummern; man wird sich erinnern, dass auch das Urbild aus Scotts Feder nicht tief oder humorreich geschaffen ist, sondern ein etwas flacher Ausdruck eines närrischen Aeussern, in dem mehr gutes Herz, als guter Witz wohnt. — Von ungleich höherer und kräftigerer Haltung (freilich war die Aufabe schon dieser Natur) ist das folgende Terzett, in dem Bracy liebefodernd, dann rachegluhend seinen edlen Gefangenen, Cedrik und Rovena, gegenübersteht. Fast möchte man letztern Beiden, besonders der adligen Rovena eine noch ruhigere Würde, selbst im Zorne, wünschen. Oefters scheint sie in die gährende Orchestermasse (dies ist ihr Motiv:)

mit zu grosser Beweglichkeit der Zunge hineinzureden, fast zu oft ihr Wort zu wiederholen, als man sich es von ihr denken mag, die Scott fast über den Bereich jeder Leidenschaft gestellt, die sich tief und ganz, nicht aber in weiberhafter Sprachfülle zu dem Gegenstand ihres Gefühls hin, oder von dem widrigen abwendet. Erst bei dem „Movimento doppio" der Schlusshälfte, namentlich in dieser Stelle:



erhebt sie sich zu so hoheitsvollem Ausdruck, als Scotts Leser es erwarten durften.

Ein grösseres Gemälde noch rollt sich in No. 6 vor uns auf. Bois Guilbert in roman-

tesker Ritterlichkeit, in aller Frivolität eines Zöglings der Morgenlande und des Tempelordens wirbt um Rebekka bald mit Schmeichel-, bald mit Drohworten. Sie versteht kaum die Werbung des Christenritters um das jüdische Mädchen (aber in der That klingt die Komposition dieser Stelle etwas nach Affektation, die Scott's Rebekka freilich nicht kennt) der Templer erklärt seine Wünsche in sehr bezeichnender Liedweise. Erst in dem höchsten Momente, da Rebekka die Zinne des Thurms besteigt, sich herabzustürzen, wenn er nicht weiche, wird auch ihre Rede zu erhabnem, des Urbilds ganz würdigem Ausdrucke gesteigert. Seine Kühnheit ist besiegt; er gelobt ihr Sicherheit, sie dankt dem Himmel ihre Rettung, und eben dringt der Schall des Sachsenliedes, das wir schon kennen, von draussen herein. Normannen eilen herbei, der Templer geht an ihrer Spitze den Stürmern entgegen. Sehr effektvoll mischen sich die Chöre der herannahenden und entgegenziehenden Schaaren in ihrer karakteristischen Verschiedenheit mit den Solostimmen. Diese Idee herrscht nach einem kurzen Duett Rebekka's und des gefangenen Ivanhoe auch im Finale vor, in dem der schwarze Ritter diesen, der wildkriegerische Templer Rebekka rettet, Loksley mit seiner Waldschaar auftritt, Cedrik, Rovena befreit werden. Alle diese Vorgänge sind mit Klarheit und talentreicher Formung zu einem grossen Ganzen vereinigt.

Heiterer setzt sich diese Scene durch den Chor der Yeomen und Geächteten im Walde fort; schon im Vampyr, obwohl bei ganz anderm Anlass, bewies der Komponist ein ganz besonderes Geschick im Satze heitrer Männergesänge, die dann — unter dem Einflusse der von Zeltera Stiftung so zahlreich ausgegangnen Liedertafeln — von der Bühne herab sehr anzusprechen pflegen. Nach dem sanftern Abschied von Rovena und ihrem Gefolge, die durch diese Yeomen befreit worden waren, stimmt der handfeste muntre Tuck einen kräftig-derben Gesang an, dem die Waldbrüder aus froher Brust beistimmen. Der schwarze Ritter weilt noch unter ihnen; Ivanhoe nennt ihn als Richard Löwenherz, und die Bewunderer seiner Tapferkeit huldigen kniend ihrem Könige, — wobei denn Tuck sein

ora pro nobis

nicht unwiederholt lassen kann. Die ganze Scene ist lebendig und heiter anregend geschrieben. Dasselbe Lob gebührt auch dem folgenden Wechselgesange Ivanhoe's und des Chors:

Es ist dem König Ehr' und Ruhm,
Hinaus zum Kampf zu ziehn,
Zu streiten für das Ritterthum
Durch Abenteuer kühn.

und es ist vom Komponisten wohlgethan, durch den leichtern Klang desselben von der ernster gehaltenen Huldigungsscene wieder etwas abzulenken; dass aber Ivanhoe dem löwenherzigen König etwas bürgerliche Vorhaltung macht: er solle sich nun an Ritterthaten genügen lassen und dem Staate leben, — ist wenigstens im Kreise der Oper kein glückliches Motiv, obgleich die Mahnung geschichtlich oder politisch ihren Grund haben mag. Eine solche müssige Stelle im Gedicht zieht unausbleiblich eine schwache in der Komposition nach sich; der Komponist, der bis hierher stets nach karakteristischem Ausdruck gestrebt und darin so glücklich geschrieben hat, führt die gegenwärtige Scene zu den Worten:

Vergönnt ist dir, dich nun allein
Dem Wohl des Vaterlands zu weihn;
Befriedigt sind des Rehmes Triebe,
Nun strebe nach des Volkes Liebe.

in der Weise einer Bravour-Polonaise von Pär oder Rossini zu Ende.

Von ungleich würdigerer Tendenz und Haltung ist die folgende Scene des von Zärtlichkeit und gekränktem Stolz hin- und herbewegten Templers, der sich von Rebekka selbst auf Gefahr ihres Lebens verschmäht sieht. — Das Finale beginnt mit einem ernsten, die Erwartung des Gedichts bezeichnenden Volkschor. Beaumanoir intonirt mit dem „semper leo percutiatur" den strengfeierlichen Chorgesang der Templer zu einer angemessenen gehenden Figur des Orchesters (der Saiten). Höchst wirksam steigert sich bei Rebekka's Erscheinen die Gemüthsbewegung des aufgeregten Volkschors zu kräftig eingreifendem Orchester, und mässigt sich wieder bis zum Mitleid, wenn sie sich gezwungen

entschleiert und Schönheit und Unschuld für sie sprechen. Mit grosser Massenwirkung schliesst der Akt, und um so wohlthuender wird man von dem heitern Freudenchor angesprochen werden, der den dritten Akt eröffnet; dazwischen singt Ivanhoe hellen Preis des Löwenherzigen, auch Wamba stimmt noch ein ergötzliches Lied an. Wiederum gewinnt uns die gefühlvolle Rebekka in ihrer frommen Kavatine; dieses Tonstück, ihr Duett mit dem Templer und das Finale sind würdig ein Werk zu schliessen, aus dem wir viel mehr Lobenswerthes hätten bezeichnen können, wenn der Raum es gestattete.

Das Arrangement und die Ausstattung der Klavierauszüge sind durchaus zweckmässig und erwünscht, die Ausführung hat selbst für mässig geübte Dilettanten wenig Schwierigkeit. M.

Berichte.

Berlin, den 13. Oktober.

Zwischen den Akten des heutigen Schauspiels traten drei jüngere Virtuosen auf, alle drei vom Beifall des Publikums belohnt.

Die erste Stelle unter ihnen gebührt Herrn J. R. Gross schon desswegen, weil er sich zugleich als Komponist zeigte. Eine von ihm zu Göthe's Iphigenia geschriebne Ouvertüre bewies Geschick und Fleiss des Komponisten, auch unverkennbares Talent, aber noch nicht gänzlich vom Schulzwang befreit. Die Aufgabe der Schule ist: jeden Stoff, zu dem reichsten Gewebe ausbreiten zu lehren; jedes Motiv ist zu dieser Lehre und Uebung brauchbar und das ergiebigste für neue oder komplizirtere Behandlungsarten ist das willkommenste. Der Komponist muss dieser Arbeit gewachsen und mächtig sein, um sie dann als blosses Mittel zum Zweck, an Aufgaben zu verwenden, die schon für sich selbst einen wahrhaft künstlerischen Inhalt haben. Diesen Inhalt möchte Ref. den Motiven des Herrn Gross keineswegs absprechen; man fühlt den Komponisten von einer Empfindung angeregt; aber öfters, statt das erste kleine Motiv (das punctum saliens eines musikalischen Gedankens) in seiner Brust reifen zu lassen, verarbeitet er es als ein Schalmotiv weiter, und erkältet dadurch sich und den glücklich angeregten Zuhörer. Sein Geschick und Fleiss bilden nun Massen, aber nicht immer beseelt sie das höhere Leben, dessen erster Funke in der That schon aus dem Motive hervorleuchtete. Aus diesem Fehler resultirt ein zweiter: zu grosse Länge; der weniger in der Ouvertüre, als im Violoncellkonzert, mit dem Herr Gross sich nachher hören liess, hervortrat. Indess auch in dieser Komposition war Talent und Fleiss unverkennbar; beide Werke wurden mit verdientem Beifall aufgenommen. Nächst ihm trat auch Herr Herrmann Schmidt mit dem ersten Satz eines Flötenkonzerts von eigner Komposition auf, das, soweit man nach einmaligem Hören urtheilen mag, weder besondres Lob noch besondern Tadel verdienen möchte. Der dritte Debütant war Herr L. Schindelmeisser, ein junger Mann von unverkennbarem musikalischen Talent, in der Komposition Schüler des Herrn Kammermusikus Gährich. Alle drei leisteten als Virtuosen Lobenswerthes, obwohl sie bis zur Vollendung noch manchen Schritt zu thun haben. Am gereiftesten und geschicktesten, empfindungsvollsten, vielversprechendsten erschien Hr. Gross; Herr Schmidt zeigte (freilich unter Begünstigung seines Instruments) grosse Volubilität, Herrn Schindelmeissers Spiel war ungleicher, vielleicht durch die Befangenheit des ersten Auftretens. Den lebhaftesten Beifall fand Herr Gross. Derselbe ist im Begriff eine Kunstreise anzutreten; gewiss wird man ihn auch im Auslande mit lebhaftem Interesse hören und sein Talent als Tonsetzer und Virtuos so günstig anerkennen, als vom Berliner Publikum geschehen ist.

Marx.

Herr Girschner und Herr Musikdirektor Neithardt haben von Sr. Maj. dem König der Niederlande für die Komposition von Fackeltänzen zu der Vermählung des Prinzen Albert Königl. Hoheit, kostbare Brillantringe zum Geschenk erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Bei Simrock in Bonn erscheint nächstens: „Fidelio," von Beethoven, vierhändig, ferner zweihändig mit Begleitung einer Violine oder Flöte.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 23. Oktober — № 43. — 1830.

Beurtheilungen.

„Fra Diavolo" ou l'hotellerie de Terracine, Opera comique en 3 actes; paroles de Scribe, Musique d'Auber. Klavierauszug und Uebersetzung von Karl Blum. Bei Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Xr.

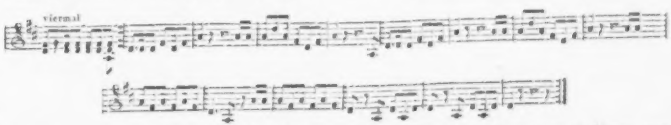
Von Seiten der Verleger ist dieses Werk eins der vorzüglichsten, das Referent kennen gelernt. Treffliches Papier, sauberer, deutlicher, korrekter Druck, eine durchaus zweckmässige Einrichtung — wobei namentlich ein vollständiger Abdruck des Gedichts höchst lobenswerth erscheint und allen Herausgebern von Klavierauszügen zur Nachahmung empfohlen werden muss: das sind die obenauf liegenden Vorzüge des Artikels. Ferner ist die Uebersetzung und das Klavier-Arrangement von Herrn Karl Blum mit so viel Einsicht und dem Zweck eines Opern-Klavierauszuges so angemessen verfertigt, dass man auch in dieser Hinsicht nichts weiter zu wünschen hat. — Kurz alles wäre gut, wenn die Recension hier schliessen könnte.

Das ist aber einem armen Kritikus in diesen Jammertagen nicht erlaubt, und wenn ihm das Herz bräche bei jedem weitern unnützen Worte. Soll er die Aubersche Oper loben! Es wäre gegen seine Ueberzeugung und sehr überflüssig; denn da Auber ein Pariser ist und dem Rossini tüchtig auf die Finger gesehen hat, so hängen ihm die Pariser patriotisch-sympathetisch an. Und da die Pariser ihm anhängen, so schwören wieder die Deutschen patriotisch-sympathetisch auf ihn. Besonders ist da auf der Route von Paris nach Moskau eine gewisse Stadt; seit Auber der einen Berg gesetzt hat, und gar einen feuerspeienden, und gar man ihr damit geschmeichelt, dass ihr Vesuv gewissermaassen dem pariser nicht eben nachstehe, — würde man da einen Tadler des Auber, oder wenigstens seine Fenster, dem Scherbengericht übergeben. Doch nein, so lebhaft ist man in dieser Stadt nicht. Man würde steif vor sich hin sehen; ein lebhafter Kopf würde sagen: „ich urtheile nicht; aber der Kammermusikus Gerstenkorn hat gesagt, es wären schöne Sachen drin," und ein noch höher gebildeter Geist würde einfallen: „nein, das ist wol wahr, klassisch ist die Auber'sche Musik nicht, mir hat sie nach meinem Urtheil nie munden wollen, man fühlt bei Glucks Opern, wie schlecht die neuen sind — a propos können Sie mir nicht ein Paar Billets zu Fra Diavolo durch ihre Konnexionen verschaffen! Meine Braut möchte ihn noch einmal sehen; es ist doch immer interessant, vielseitig zu sein." — Was sollte nun da Lob und Tadel!

Und was sollte es gar, wenn man sich über die Sphäre beider erhübe und nach dem eigentlichen Beruf eines Kritikers sagte: was man an der neuen Oper erkenne! Als wenn ein Maler über den Schönheitsinhalt der widrigen pariser Moden schreiben wollte. Die strengste Despotin ist die Mode, sie erlaubt ihren Sklaven nicht einmal, über sie zu denken; — und die Oper ist heut ein Modeartikel, so gut wie die Lockenwulste, die das Oval der anmuthigsten Gesichter in widrig umgestülpte Triangel verkehren, so gut wie die Haarschleifen, die die jugendlich heitre Stirn unsrer Schönen wie Fledermausflügel spukhaft und lächerlich überstarren. Freilich ist es zum Verzweifeln, dass nach Mozart, Beethoven und Weber die Oper wieder zur Modesache hat herabsinken können; ein Hypochondriacus

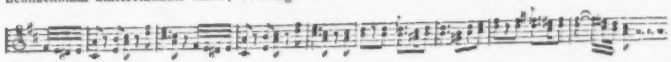
könnte darin merkliche Spuren sklavischen Sinnes erblicken, der sich nichts anders weiss, als adoriren, was ihm von den hohen Salons von Paris aus diktirt wird; er könnte klagen, dass die Direktionen fremde Opern den Theaterfreunden förmlich aufdrängen, selbst wenn sie Anfangs nicht gefallen, bis man sich drein ergebe und endlich gar Vergnügen daran einbilde, — während sie deutsche Opern bei dem ersten Anschein einer minder lebhaften Theilnahme eilig entfernten. Er könnte namentlich in Berlin aufzählen: dass Cherubini fast ganz, seine Lodoiska namentlich seit mehrern Jahren verbannt sei, obgleich man wenigstens in den letzten 10 Jahren, diese Oper und den „Wasserträger" stets sehr zahlreich besucht gesehen; dass Gluck, Dank der Verabschiedung der Mad. Milder, seit etwa zwei Jahren fast ganz verschwunden sei, obgleich die Berliner ihren Stolz darin gesetzt, ihm treuer als andre Städte geblieben zu sein, obgleich seine Armida, Alceste, Iphigenia stets zahlreiche Zuhörer, oft ganz volle Häuser herbeigezogen hätten; dass Mozarts „Cosi fan tutte," „Belmonte," „Zauberflöte," so gut wie vergessen, sein „Figaro" und „Don Juan" sogar in das zweite Aufgebot gestellt sei, wenn nicht etwa eine Gastsängerin sie verlange; dass Beethovens „Fidelio" Ferien hat; dass Webers „Euryanthe," in der jeder Viertelsakt reicher, schöner, interessanter ist, als sämmtliche italienische und französische Opern des letztern Jahrzehends, nur etwa einmal auf Begehren der Dem. Heinefetter angekündigt, und — wieder abbestellt wird. Kurz ein Misanthrop könnte daraus wenigstens eine musikalische Sündfluth prophezeihen; — Referent verkündigt vielmehr aus dem sündlichen Regen (und einigen andern Anzeichen) gutes Wetter. Und darum will er unverdrossen sein Amt verwalten. Hören sie heut nicht, so soll doch die Nachwelt (schon das nächste Jahrfünft etwa) ihn nicht stumm, sondern sie taub nennen. Wenn Antonius den Fischen und Melanchthon den Töpfen predigte, so wird man ja noch eher der kunstgebildetsten Stadt Deutschlands predigen können. Nur kurz sei die Predigt; denn die Vorrede ist noch viel länger, als man sieht.

Die Ouvertüre beginnt mit Trommelschlag; daran schliesst ein Marsch, den die sämmtlichen Regimentsmusiker unsrer Garnison eben so gut und eben so originell hätten komponiren können. Er wird vollständig und breit ausgeführt bis zum Fortissimo, dann zurück bis zum „pppp," wo er auf der Dominante zu verhallen scheint. Noch einiger Akkorde bedarf es zur Ueberleitung; dann setzt folgendes Hauptthema des Allegro ein — doch wieder erst nach vier Vortakten:



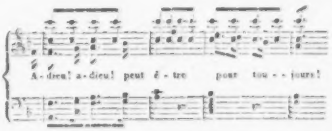
Die Intention des Komponisten ist klar. Er hat etwas Neues geben wollen, und da wählt er nicht die Violin, oder Klarinette, oder das Horn, sondern die Trompete. Hiermit hat er sich und den Seinen genug gethan; es ist doch kurios, dass die Trompete anfängt, mag sie blasen, was sie will. Die Flicksätzchen, die das Ding weiter schieben bis zur Dominante, wollen wir nicht näher ansehen. Dem nun eintretenden zweiten Thema liegt folgende Bassfigur

neunzehnmal hintereinander unter; es klingt so:



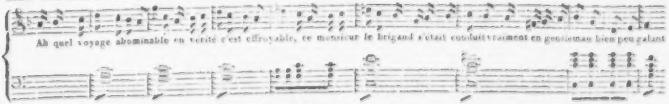
Wenn das wieder eine Weile gedauert hat, kommt der erste Satz wieder u. s. w. Wenzel Müller und Kauer! Ihr habt umsonst gelebt. Das auberisirte Vaterland ist von Eurer Höhe gesunken! — möchte wohl der Hypochondriakus rufen. Aber zum Glück ist die Modewelt und das Volk zweierlei. Für jene hat die Ouvertüre vor Mozarts und andern manches voraus; z. B. dass man sie gar nicht auszuhören, dass man den Anfang versäumen, in der Mitte lorgniren oder medisiren kann und doch an jedem Restchen genug hat.

Die Introduktion führt römische Dragoner zechend vor dem Gasthause auf, deren marschmässiger Gesang manchem französischen Parademarsch nichts nachgiebt. Matteo, der Wirth, verkündet seiner Tochter (Zerline) bevorstehende Verlobung mit einem reichen Nachbarn, zu ihrem und ihres Liebhabers (Lorenzo, der Anführer der Soldaten) Leid, was diese nicht ohne einen Anklang von sanfter Empfindung äussern. An solchen Stellen kann man die unerschöpfliche, man möchte sagen: unvertilgbare Macht der Töne bewundern. Diese Phrase z. B.

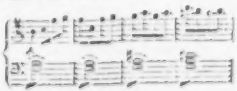


ist wohl vom Inhalt des Textes weit genug entfernt, um für diesen Ort karakterlos zu gelten. Und dennoch vermöchte der allgemeine Karakter der Waldhorntöne Empfindungen sanfter Schwärmerei und Sehnsucht zu wecken, vermöchte ein Sänger damit, trotz des französisch-leichtfertigen „adieu adieu," zu rühren. Solche Sätze werden in reichen Kompositionen gar nicht bemerkt; hier schwimmen sie, wie das Fettauge in der Suppe des Armen, und machen in den Lagen wahre Sensation.

Mit einer lebhaftern Bewegung treten Lord Kockburg und Lady Pamela hülfernfend auf; sie sind von den Räubern überfallen und geplündert worden. Wenn man sich den Lord seltsam ausstaffirt denkt und dazu einen vorgeschriebenen fremden Dialekt, mit englischen Wörtern gemischt, so kann ein talentvoller Schauspieler in der That komisch wirken, wenn es nicht vielleicht die Absicht des Komponisten war (was man aus der Musik nicht erräth) ihn rührend auftreten zu lassen. Mylady soll, wie es scheint, komisch karakterisirt werden durch eine Sprachseligkeit, die man den Engländerinnen am wenigsten in Frankreich vorrücken sollte. Vielleicht aber ist die Komposition gar nicht komisch gemeint; man urtheile selbst aus dem Anfang ihres Solo.



Nach diesem Satz bildet sich nun aus drei Chor- und fünf Solostimmen ein Ensemble, das aus einer realen Stimme gewebt ist und achtzehn Takte lang ächt französisch auf Einem Beine (Einem Basse) steht — wobei denn dieses Motiv



als Probe französisch-auberscher Würze voraufgeht. Die marschmässige Weise des Anfangschors (zu der dann die Singstimmen Begleitungstöne schwirren) kehrt wieder, und aus diesen aneinandergereihten und nacheinander abwechselnden Motiven besteht die 22 hohe Folioseiten lange Introduktion. In dem Geschwirr aller Stimmen und Töne sind es eigentlich nur die ersten vier marschmässigen Takte des Soldatenchors, das „Adieu" Lorenzo's und die zuletzt angeführte Stelle, welche den Freunden der Oper als pikant und touchant auffallen mögen, wobei das Uebrige sie etwa wie die tausendstimmige Charivari-Konversation der Salons umrauscht. Aber eben das macht in Paris und Hinterparis das Glück der Sache. Geschwächte Konstitutionen vertragen keine kräftige Kost, man muss sie mit vielem Wasser verdünnen.

(Schluss folgt)

---

1. Air à la Tyrolienne avec Variations pour la voix par J. N. Hummel. Oe. 118. (Odeon. 35ste Lieferung)
2. Neues Tyrolerlied etc. für das Pianof. zu 4 Händen u. s. w. Beides in Wien bei Haslinger.

1) Man weiss, wie anmuthig und gemüthvoll die Tyroler Volkslieder sind. Eins von diesen hat Meister Hummel für die Malibran-Garzia (und Orchesterbegleitung) variirt und sie hat es zum ersten Mal in London gesungen. Daher versteht es sich von selbst, dass das Stück anmuthig, brillant, ja höchst modern ist und durchaus von allen Sängerinnen und Kunstfreundinnen in unsern Salons gesungen werden muss. Der Stimme ist ein Klavierauszug beigefügt.

2) Ist das vierhändige Arrangement desselben Kunstwerkes. Die Edition ist so korrekt und geschmackvoll, wie alle Haslingerschen.

David, Oratorium, Gedicht von C. G. Körner, Musik von Bernhard Klein.

(Schluss.)

Der zweite Theil beginnt mit einem Recitativ Nathans. Eben so erhaben, als der Dichter den Karakter des Propheten aufstellt, eben so erhaben ist er von dem Komponisten aufgefasst und durchgeführt worden. Dass der Komponist dem Nathan eine Altstimme beilegt, darüber wollen wir nicht mit ihm rechten. Uebrigens ist dieser Umstand nicht im Geringsten störend, im Gegentheile gewinnt der Karakter des Gottgesendeten dadurch an erhabner Würde. Schon der Eingang zum Recitativ erregt die Erwartung von etwas Ausserordentlichem durch den eben so originellen als ergreifenden Hauptgedanken, welcher von den Instrumenten während des ganzen Recitativs durchgeführt wird. Der Prophet verkündigt dem Könige, seiner Sünde wegen, die Ungnade Gottes. David gelangt hierdurch zum völligen Bewusstsein der Grösse seines Verbrechens; seine Seele wird tief gebeugt, und das folgende Recitativ ist der Ausdruck der Zerknirschung eines edlen Gemüths. Ergreifend, rührend, das innigste Mitleiden erweckend ist die Instrumentalbegleitung dieses Recitativs mit obligaten Cellos und obligater Viola. David verstummt in seinem Schmerze, und nun ergreift der Chor zu den Worten: „Jehovah redet, da bebt die Erde" den vorhin erwähnten originellen Hauptsatz aus Nathans Recit. und erschüttert das Herz des Hörers, welcher sich jetzt erst deutlich bewusst wird, was er vorhin nur ahnete. Dieser Chor gehört zu den Glanzpunkten des Oratoriums.

Von nun an häufen sich die Schönheiten in eben dem Grade, als durch die lebenvolle Handlung das Interesse gesteigert wird. Den tiefgebeugten König, den von aufrichtiger Reue ergriffenen Sünder beruhigt nun Nathan durch eine Arie, „verzweifle nicht, der Herr ist gnädig u. s. w., aus welcher ein himmlischer Trost in jedes beklommne Herz strömt. Die Ruhe jedoch, in welche das Gemüth durch diese Arie versetzt worden, wird plötzlich unterbrochen durch den Hülferuf des herbeieilenden Volks, welches das Heranrücken feindlicher Schaaren verkündigt: ein sehr effektvoller Chor. David ermannt sich wieder; mit dem Volke, welches ihn durch seinen Zuruf noch mehr ermuthigt, tritt er zum Altare des Herrn, um Rettung für sein Volk und ist entschlossen zum Kampfe zu gehen: da eilt Joab herbei, verkündigend, dass die heran-

rückenden Feinde Empörer seien, geführt von Absalon. Der Schrecken und das Erstaunen des Volks löst sich durch den wiederholten Ausruf: „Absalon," beginnend im verminderten Septimen-Akkorde, tief ergreifend ist das darauf folgende Unisono zu den Worten: „schwer liegt die Hand des Herrn auf David." Der König ermannt sich erst später von dem harten Schlage des Schicksals; aber gelähmt ist seine Kraft. Dies spricht er rührend in einem Recitativ aus. Nicht lange dauert dieser gelähmte Zustand. Das Gewissen erwacht und bewirkt einen Zustand der Verzweiflung in dem schon erwähnten Recitativ: „Täglich drohte mir einst der Tod u. s. w." Die Komposition dieser Stelle ist in dramatischer Hinsicht die vollendetste des ganzen Werks. Der Affekt steigt allmählig und erreicht seinen höchsten Gipfel bei den Worten:

Furchtbar dringen durch Mark und Gebein
Donnernde Stimmen vom Sinai,
Sind ein verzehrend Feuer dem Sünder,
Den des Gesetzes Fluch zermalmt —

Schluss: verminderter Septimenakkord vom Grundbasse E, — lange Pause — zermalmend ist die Wirkung, das Leben erstarrt. — Nach diesem schrecklichen Kampfe wagt es dennoch der Sünder sein Antlitz zum Gott der Gnade emporzuheben. Das folgende kurze Arioso, welches nach jenem erwähnten verminderten Septimen-Akkorde mit dem Dreiklange von As beginnt, ist bloss begleitet von 2 Cellos, 2 Violen und Bass, und ist der wahrste Ausdruck der aufrichtigsten Reue und der innigsten Bitte und Ermahnung. Wunderbar ergreifend.

Jetzt hört man aus der Entfernung den Chor der Empörer: „Heil Dir, Absalon u. s. w." A min. 3/4. Nach einem Recit. erscheint derselbe in der Nähe. Der Karakter dieses Chors ist kraftvoll lebendig, kriegerisch wild, die rhythmische Bewegung sehr hervorstechend und eckig, die Deklamation musterhaft. Absalon tritt auf. Anrede an seine Krieger. Nathan unterbricht ihn. Dieser will den Vermittler zwischen Vater und Sohn machen; aber weder Ermahnungen noch Bitten, noch Drohungen vermögen etwas über das wilde in leidenschaftliche Bewegung versetzte Gemüth des Empörers, der noch durch den Zuruf seiner Mitempörer in seinem Unternehmen bestärkt wird. Dieses Duett zeichnet sich aus durch treffliche Zeichnung und Haltung der Karaktere. Von grosser Wirkung ist namentlich der Schluss. Nathan verlässt den Unbussfertigen mit den Worten: „ein höhrer Wille wird entscheiden," und hierzu tritt eine Begleitung ein, in welcher wir die Geheimnisse des göttlichen Gerichts ahnen.

Das folgende Duett (Thirza und Sulamith), Bitte zu Gott um Rettung Davids, macht bis zur Hälfte recht gute Wirkung, ermattet aber dann und lässt keinen besondern Eindruck zurück. Da keine Steigerung des Gefuhls darin liegt, so ist auch dieses Duett für die Sängerinnen keine dankbare Partie. Es folgt ein Recit. des Nathan: Schilderung des Kampfes. Plötzlich wird das Gewühl der Instrumente unterbrochen durch den Ausruf der Priester: „Absalon fällt, Gott hat gerichtet!" Der folgende dreistimmige Priesterchor ist von Wirkung. Trefflich hat der Komponist in dem sich anschliessenden Arioso (Sulamith) und Chor: „Es wehen die Palmen des Sieges," das Glück des Friedens geschildert.

Der König kommt, der harte Schlag des Schicksals hat ihn tief betrübt, der Sieg war theuer erkauft. Nathan, Sulamith, Thirza, Joab und das Volk suchen ihn zu trösten. Quartett und Chor: „Sieh um dich her in deinem Reiche, wie gross ist deiner Kinder Zahl!" A magg. C. mild, beruhigend, Balsam für den Trauernden. Ein jeder, dessen Gemüth von Schmerz gedrückt ist, komme herbei, höre diese Musik, und getröstet, beruhigt wird er von hinnen gehen. — Auch David ist getröstet, und er fodert sein Volk auf: niederzufallen vor dem Herrn und anzubeten „dein ist Gott, wir sind sein Volk." In den letzten Worten ist der Hauptgedanke angedeutet, welcher in dem folgenden Chore und in den Zwischensätzen der Schlussfuge weiter durchgeführt ist. Die Schlussfuge selbst ist der höchste Glanzpunkt des ganzen Werkes. Sie ist über drei Subjekte gearbeitet, welche auf das kunstvollste, mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit in einander verwebt sind. Zwar entbehrt diese Fuge, wie auch die beiden des ersten Theils, mancher kontrapunktischer Künsteleien, als der augmentatio diminutio u. s. w., aber um so reicher ist sie in Hinsicht der engen und engsten

Nachahmung, wobei meistentheils alle Themata gleichzeitig auftreten. Mit dieser Fuge wird demnach das würdige Werk auf die würdigste Weise beschlossen.

Rec. zweifelt nicht, dass dieses Werk recht bald in der musikalischen Welt verbreitet sein und die Anerkennung finden wird, welche es verdient, zumal da die Ausführung, namentlich der Chöre und selbst der Fugen leicht ist. Dem Vernehmen nach wird Madame Türrschmidt, welche bei dem hiesigen Musikfeste die Partie des Nathan vorzüglich und mit hoher Würde vortrug, dies Oratorium nächstens in Berlin zur Aufführung bringen. Möge ihr mühvolles Unternehmen lebendige Theilnahme finden und reich belohnt werden.

Der Verlag des Klavierauszugs und der Chorstimmen dieses Werks hat die Buch- und Musikalien-Handlung von C. Brüggemann in Halberstadt übernommen, eine Handlung, welche sich schon durch mehrere grosse Unternehmungen der Art Verdienste erworben hat.

Das Werk erscheint im September d. J.

Halle, im Juli 1830. C. Helmholz.

Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beim Gesangunterricht in Schulen, von Karl Abela. Erstes Heft. Hartknoch in Leipzig. 1830.

Dieses erste Heft enthält eine Auswahl von 118 zweistimmigen Liedern und einigen drei- und vierstimmigen Kanons, theils von des Verfassers Komposition, theils von andern Komponisten entlehnt. Die Kanons sind gar schwach, zum Theil sogar ungeschickt gemacht; indess nehmen sie nur 2 Seiten ein, sind eine blosse Zugabe und kommen daher nicht weiter in Betracht. Die Lieder sind grösstentheils gut genug, für ihre Bestimmung, zweckmässig behandelt, kurz recht brauchbar; die des Verfassers zeigen Talent für diese Schreibart.

Wir würden die Sammlung daher empfehlen, wenn es nicht schon so viele gleicher Art gäbe, die gleich empfehlenswerth wären. Es herrscht hier dieselbe Ueberschwemmung des literarischen Marktes, wie bei den meisten Schulbüchern; jeder Lehrer an einer etwas zahlreichen Schulanstalt kann deren in Rechnung auf seine Schüler zusammenschreiben und herausgeben, nicht jeder wird es eben so gut machen wie z. B. Hr. Abela, nicht jeder wird im Stande sein, aus eignen Mitteln etwas Annehmbares zuzuthun, aber — der Unterschied des Werths müsste öfters mit der Goldwage erforscht werden.

Diese Erinnerung geht nicht gegen Herrn Abela, sondern gegen jeden seiner Mitbewerber gleichermaassen. Sie soll auch nicht ihre Thätigkeit hemmen, sondern die Fähigern und edler Strebenden nur erinnern, dass mit dem blossen „Umthun des schon Gethanen," mit dem Wiederdrucken dessen, was mit geringen Unterschieden schon hundertmal gedruckt ist, wenigsten kein Ruhm zu erlangen ist, und dass eine Autorschaft aus blosser Gewinnsucht dem Schulmanne wenig ansteht, dessen ganzes Wirken ja auf einen edlern als den Geldlohn verwiesen ist.

Hundert ein und dreissig dreistimmige Choräle für Diskant und zwei Alte oder Tenor und zwei Bässe, und 21 Festmelodien für Diskant, Alt, Tenor und Bass, von F. H. F. Guhr. Leukart in Breslau.

Auch hier gilt das oben bei Herrn Abela's Sammlung Ausgesprochnen, nur mit der Erinnerung, dass es der Ausgaben der dreistimmiger Choralgesänge bis jetzt viel weniger giebt, — Ref. kennt nur eine von Belang, von Karl Niemeyer. Die Zugabe der „Festmelodien" ist hier ebenfalls der werthlosere Theil des Ganzen; die meisten klingen sehr alltäglich gegen die Festlichkeit und Feierlichkeit vieler Choräle. Diese sind meistens recht gut, wenn auch nicht eben karakteristisch behandelt; in den Melodien wäre manche Leseart zu bestreiten, doch hat der Verf. wohl vorzüglichen Rücksicht auf den Gebrauch in seiner Provinz nehmen mögen, derer im Wirken zunächst angehört. Warum aber hat er die Choräle ohne Taktabtheilung dargestellt? Weil man vor 500 Jahren Choräle ohne Taktbezeichnung schrieb! — Denn gesungen wurden sie stets rhythmisch,

und zwar vordem reicher rhythmisirt, als in neuerer Zeit. Auch Herr Guhr will den Rhythmus beobachtet wissen; er zeichnet die Taktart vor, nur die Abtheilung in Takte und damit die sichtliche Herausstellung der rhythmischen Gruppen, Hauptnoten u. s. w. hat ihm nicht beliebt, er hat also undeutlicher geschrieben, als es jetzt jeder Notenschreiber versteht. Das muss man wohl höchst unzweckmässig und unpädagogisch nennen, um so mehr, da er alle Stimmen (was wir an sich keineswegs unzulässig, vielmehr am gehörigen Orte sehr zweckmässig finden) mit durchgehenden und andern zufälligen Tönen reich versieht. — Oder hat er um einiger Choräle willen, die sich allerdings in unsre uniformen Taktabschnitte nicht recht fügen wollen, allen übrigen die Erleichterung fasslicher Schreibart entzogen! Selbst jene lassen sich in unsern Takt-Schranken ohne Nachtheil am Wesentlichen immer noch übersichtlicher darstellen, als ohne sie.

R....

Der junge Virtuose,

so heisst eine Reihe von Lieferungen, die in Wien bei Haslinger erscheinen, und von denen uns No. 1 und No. 6 vorliegt, nämlich:

No. 1. Konzertino in G-dur für das Pfte. von Joh. Nep. Hummel, 73stes Werk.

No. 6. Variationen über ein Thema aus der Stummen für das Pianoforte, von Leopoldine Blahetka, 26stes Werk.

beide mit Saitenquartett, erstres noch mit Flöte, Oboen, Hörnern und Fagotten ad libitum begleitet.

Die Idee, eine Bibliothek für junge Virtuosen anzulegen, erscheint auf den ersten Blick zeitgemäss. Aber, ums Himmels willen, welcher unsrer Künstler von drei bis dreizehn Jahren wird sich noch „junger Virtuos" nennen, wenn man ihm damit zumuthet, etwas Leichteres zu spielen, als die alten Virtuosen von dreizehn bis drei und zwanzig Jahren? Jeder wird eher Hummels AH-Konzerte hinpfuschen, als das leichtere G-Konzert lobenswerth spielen; und am Ende: mit etwas mehr Dressur lassen sie sich ebensowohl von den jungen Virtuosen spielen, als das Konzertino und die Variationen der schönen Blahetka.

Aber das ganze Bedenken ist nicht unser Ernst. Es muss denn doch zur jungen Virtuosenschaft Vorübungen geben. Soll nun der Scholar bis zu erlangter Meisterschaft streng Schule halten in seinem einsamen Zimmer? Da wüsste er ja gar nicht, wozu er Musik treibt. Nein, auf jeder Stufe wo möglich muss er im eleganten Salon schon ein Vor-Meisterstück ablegen, um, wie ein feinerer Aequilibrist, durch das Beifallklatschen zu immer keckern und raschern Sprüngen begeistert zu werden; und dazu sind die obengenannten Werke gar nicht genug zu preisen. Beide enthalten hinlängliche Gedanken, um sich von einer blossen Scala- und Arpeggien-Uebung zu unterscheiden. Hummels Konzert ist schon lange bekannt, man weiss, dass es von seinem Talent virtuosisch zu schreiben Beweise genug giebt; besonders das Rondo ist recht munter geschrieben. Die Variationen könnte man in der That ein bischen ordinär nennen. Aber mit Lebhaftigkeit und Glanz gespielt, etwa gar von schönen Händen, sehe ich nicht ein, warum die Passagen hier nicht eben so gefallen sollen, als sie schon an hundert andern Orten gefallen haben.

Freilich — nicht mehr Mühe und Fertigkeit gehörte dazu, die gedankenreichen, lieblichen, reizend instrumentirten und gearbeiteten Konzerte von Mozart — ach was! Mozart ist aus der Mode und geht nicht höher als dreigestrichen F. Pereat!

Der Hirt auf dem Felsen. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette oder des Violoncells, von Franz Schubert. 129stes Werk. Haslinger in Wien.

Ein sentimentaler, mit Schuberts hundertmal bewiesenem Talent geschriebner Gesang, der sich von einer grossen Stimme (etwa der Milder) vorgetragen, einem diskreten Pianisten (etwa Felix Mendelssohn) und einem gefühlvollen Klarinettisten (etwa Bärmann) begleitet, sehr schön ausnehmen muss.

Die Ausstattung ist so schön und korrekt, wie alle Haslinger'schen Artikel.

Sonate pour le Pianoforte par F. A. Succo, Oe. 1. Peters in Leipzig.

Der Herr Verfasser hat früher Beethovens glänzende E-dur-Sonate in vierhändigem Arrangement herausgegeben, und zeigt sich hier als selbstarbeitender Komponist auf einem bessern Wege. Die Sonate giebt unverkennbares Zeugniss von einem fleissigen und bessern Streben, als eben jetzt viele jüngere Musiker ablegen. Herr Succo will in seiner Sonate ein solid gearbeitetes Tonstück vorlegen, und das Bestreben schon ist löblicher, als jene Fabrikarbeit der Konzert-Variationen, Rondos und Potpourri's, mit denen die fingerfixen Gesellen Czerny's, Herzens und Hummels das Publikum und ihre Schüler heimsuchen. Aber es fehlt noch viel an der Reife, die zum öffentlichen Auftreten volle Berechtigung gäbe. Die Wendungen sind noch sehr oft gezwungen, und im Verhältniss zum Inhalt zu unbequem ausführbar, wodurch die Spielart leicht etwas Gehacktes bekommt, wie wir es auch in C. M. Webers grössern Kompositionen finden, da aber durch grosse und eigne Gedanken bald erfodert, bald wenigstens entschuldigt. Auch die Modulation (z. B. bei dem Eintritt des zweiten Thema's im ersten Satze) ist oft auf eine kleinliche Weise unstät, und die Arbeit des Tonsetzers hat noch nicht so viel Gewandtheit, um grosse und wohlgefällige, oder bedeutsame Massen zu bringen. Referent glaubt Herrn Succo rathen zu dürfen, vorerst noch sehr viel Fugen zu schreiben, dann aber das Klaviermässige und zugleich Geistvolle an Beethovens und Mendelsohn-Bartholdys Werken zu studiren. Dann wird er eine ganz andre Sonate folgen lassen.

Rondeau melodieux et brillant pour le Pianoforte par F. A. Succo. Oeuvre 2. Peters in Leipzig.

Dieses Tonstück ist leichter und gefälliger geschrieben als das vorige, steht aber weit ab von dem ernstlichen Streben desselben. Der Verf. scheint sich damit neben der gründlicher gemeinten Leistung dem Modegeschmack haben empfehlen zu wollen. Eine solche Politik bei einem beginnenden Komponisten endet gewöhnlich mit einer vollkommnen Unterjochung des Geistes. Jeder bleibe doch sich selbst getreu; nur so kann er gelten. SI.

A l l e r l e i.

Die in Wien wöchentlich einmal erscheinende Zeitschrift „allgemeiner musikalischer Anzeiger" verdient die Empfehlung so sehr, dass wir mit Vergnügen die Leser dieser Blätter darauf hinweisen. Dieselbe enthält nächst einem Erinnerungskalender, in welchem die Geburt grosser Künstler, wie auch die Aufführungen von Meisterwerken aus früher Zeit, angegeben, Kritiken über die neuesten musikalischen Erscheinungen im Gebiete der Komposition, die meist unparteiisch streng, und so weit es eben der geringe Raum gestattet, auch ausführlich genug sind, um der kunstliebenden Welt zu sagen, was sie zu erwarten hat.

Unter dem Titel „Notizen" erfährt man musikalische Neuigkeiten aller Art, von Gastrollen berühmter Sängerinnen und Sänger, von Konzerten bekannter Künstler, Mittheilungen über die Leistungen angehender junger Künstler aus allen Städten, so, dass in der That der Leser auf ein Paar Seiten eine grosse Menge, und meist interessanter Novitäten findet. Wir hätten nur noch zu bemerken, dass es nicht unvortheilhaft wäre, wenn die thätige Redaktion sich nicht bloss auf die in Wien erscheinenden Produkte beschränkte, sondern auch die Verlagsartikel Leipziger und Berliner Handlungen beurtheilen und von tüchtigen Mitarbeitern unterstützt, — woran es bei der ausgebreiteten Bekanntschaft der Kunsthandlung Jos. Haslinger, nicht fehlen kann, — dieses jetzt kleine Blatt auf die Höhe der leider eingegangnen Wiener musikalischen Zeitung bringen möchte. H. P.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel etc.

(Schluss.)

Ungarn ist darin ganz Wien geworden. Die Türken kennen keine Oper. Vielleicht ruft Mahmud, der Reformator, dieselbe dort in's Leben, zum Heil aller Lande. Denn Mahmud, der Janitscharen-Vertilger, wird gewiss auch die Janitscharen-Musik aus der Oper verbannen.

Griechenland! Du lieber Himmel, gieb dem Völkchen erst Konsistenz und Brod — sein lebhafter Geist wird dann die Circenses von selbst wieder ins Leben rufen. Mit einer eigentlichen nationalen Oper hat's dort wol noch Zeit. Welche von den drei Nationen wird dort wol zuerst mit ihrer Weise eingreifen und durchgreifen! Welches Neue wird dort aus dem Konflikt der europäischen Kunstansicht mit der Nationalität des neuen Volks sich bilden! Geduld!

Für Italiens und Frankreichs Oper sollen ähnliche Skizzen hier folgen. Vielleicht nimmt ein Bedeutenderer Veranlassung — ein ausführliches Werk hierüber zu liefern, welches der Literatur noch gänzlich mangelt und in mehrfacher Beziehung vortheilhaft wäre.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

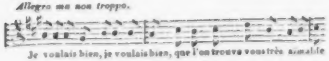
Den 30. Oktober — № 44. — 1830.

Beurtheilungen.

„Fra Diavolo" ou l'hotellerie de Terracine, Opera comique en 3 actes; paroles de Scribe, Musique d'Auber. Klavierauszug und Uebersetzung von Karl Blum. Bei Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Xr.

(Schluss.)

Hierauf klagen im Dialog die Fremden ihre Beunruhigung dem Lorenzo, der sogleich mit seinen Dragonern zur Verfolgung der Räuber aufbricht; — der Uebersetzer hat Scribe's gar zu dürftige Arbeit hin und wieder mit einigen Scherzen gewürzt, die — wenigstens denen des Originals, wo sie sich finden, keinen Abbruch thun. Mylady hat das Verständniss der Liebesleute wahrgenommen, geräth aber mit Mylord, der über einen unterwegs angetroffenen Kavalier eifersüchtelt, in einen Wortwechsel, der ein Duett veranlasst. Wenn unser Publikum für die Franzosen nicht zu herabgesetzten Preisen zu haben wäre, würde es nicht nöthig sein, von diesem Duett zu sprechen. Beide Engländer sind hier wieder mit schnellen Noten

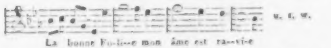


als plauderhaft karakterisirt. So wie dieser Anfang, so geht das Vorspiel und die Rede Mylords 27 Takte lang weiter, ohne andere Würze, als dass ein paar Mal ein

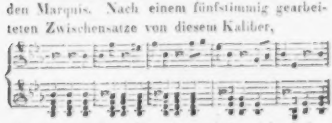
hineingeworfen wird. Dann nach vier rauschender geschriebenen Schluss-Takten singt Mylord Note für Note einen zweiten Vers, dann Mylady Note für Note einen dritten; das Duett ist fertig. — Man erinnert sich, dass diese Plauderhaftigkeit schon in der Introduktion der einzige Karakterzug für die Engländerin war; hier müssen wir ihn noch einmal in grösster Breite aufnehmen. Er ist bekanntlich in hundert Opern bereits als komisches Motiv abgedroschen; kaum ist er aber irgendwo so würzlos und dürftig, so ohne pikante Deklamation der einzelnen Worte, ohne anziehende, oder nur angenehme Melodie, so ungehörlich breit, ohne irgend einen Gegensatz, und so unpassend für den Karakter der Singenden angewendet worden. Der Vaudeville-Scherz „ein Stühlken, ein Tischken" im Fest der Handwerker ist dagegen ein Meisterstück zu nennen. Nicht einmal so viel Geschick und Fleiss hatten die französischen Arbeiter, beide Stimmen zuletzt lebhafter zu mischen und zu verbinden. Auber würde auf diesen Vorwurf antworten, dass sein „Duettino" kein Duettino sein solle, sondern blosse „Couplets" für zwei Personen. Aber eben daran zeigt sich die Dürftigkeit der französischen Musik, dass sie von dieser untergeordneten Form nie loskommen kann, und sie vom Vaudeville in alle Opern schleppt. In Paris werden solche Couplets wo möglich den gewandtesten Komikern zuertheilt, die dazu weder Stimme noch Sängerbildung, sondern nur ihr Schauspielertalent brauchen; damit ist das unmusikalische Publikum vollkommen zufrieden. Das musikalische deutsche vergisst sein Naturell, seine ganze höhere Kunst und Kunstbildung in den Fesseln der Pariser Mode.

Ein „Landauer" Reisewagen naht mit dem Marquis und bringt ein Quintett mit. Nach einem etwas altväterisch-feierlichen Vorspiel freut

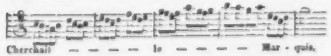
sich Matteo des neuen vornehmen Zuspruchs, äussern die Fremden, es sei der Kavalier, der ihnen jetzt nachkomme. Daraus entspinnt sich nun ein Musiksatz, den Ref. nur als eins jener kühlen Konversationsstücke kärakterisiren kann, bei denen man nicht kalt und nicht warm wird, weil sie selbst keins von beiden sind. Gleichgültige, mehr oder weniger verbindliche Redensarten werden hin- und hergegeben, und gegenseitig mit höflicher Verbindlichkeit entgegengenommen, wobei denn die übrigen Personen dem eben Sprechenden artig zuhören, oder höchstens in Akkordtönen mit „Ja, ja" zustimmen. Das wäre etwa der Sinn solcher Scenen, die man besser auf dem nächsten Thé dansant studiren kann. Diesmal dreht sich die Konversation darum:



Der Marquis macht damit seine Entree; Mylady wiederholt in der Quinte und freut sich dabei innerlich (in den Worten, ohne es in den Tönen laut werden zu lassen) ihres Courmachers; Zerline gewahrt, in derselben Melodie, wieder über dem Haupttone, den Eindruck Myladys auf den Marquis. Nach einem fünfstimmig gearbeiteten Zwischensatze von diesem Kaliber,



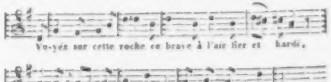
(NB. dies sind die Singstimmen) der sich wiederholt, wiederholt der Marquis, kurz wiederholen Alle Alles, Zerline solfeggirt bis zum hohen b; der eben abgedruckte Satz kehrt wieder, das Solfeggio kehrt wieder und wird mit einer ganz neuen Idee



(wozu die Andern, wie gesagt, akkompagniren) vergrössert — das war das Quintett.

Dass solche Musik in Frankreich entsteht und gefällt, ist natürlich; der Franzos in der Summe aller seiner guten und schlechten Eigenschaften ist unmusikalischer Natur, für ihn ist es genug, wenn er für einen Militairmarsch Empfänglichkeit hat, und darum mag ein Opernquintett für ihn immerhin nicht mehr Inhalt und Bedeutung haben, als ein Parademarsch. Wie erschlafft und ausgeleert muss aber ein deutsches Publikum sein, wie arg zu Flatterainn und Oberflächlichkeit verzogen, wie „interesselos" — um das Aergste zu sagen — das mit solcher Misère seine Zeit hinbringt und sich eines Kunstgenusses zu freuen meint!

Die Engländer entfernen sich, der Marquis setzt sich zu Tische, und Zerline singt ihm eine „Romance favorite" vom Fra Diavolo vor, die naiv genug in der Partitur selbst so heisst. Und warum sollte man sich nicht vorsetzen können, für die Pariser eine Favorit-Romanze zu komponiren? Lass sehen, was Auber dazu braucht; 1) eine fassliche, möglichst angenehme Melodie;



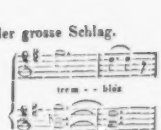
Wenn diese Melodie gar 2) einen Text erhält (man wird sich nicht einbilden, dass der Text die Melodie hervorgerufen habe: der hoch-romantisch ist, und an die neuesten Bilder von Robert und Irving erinnert, so kann die Favoritage kaum noch fehlen. Diese Melodie nun muss 3) wiederholt werden, damit auch die sie fassen, welche sich nicht an Kauer's Werken herangebildet, sondern blos im Don Juan geschlafen haben. Dann aber bedarf es 4) noch der Hauptsache: eines Knalleffekts. Auber hat in genialer Ueppigkeit mit einem solchen, mit einem tremolo fortissimo

gleich das Ritornell eingesetzt; nach der Wiederholung jener Melodie, die das Kostüm-Bild des Räubers vollendet:

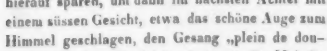
Regardez, il s'approche,
Un plumet rouge à son chapeau,
Et couvert de son manteau,
Du velour le plus beau *)

*) Offenbare Reminiscenz vom Mühlendamm.

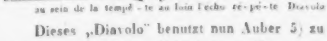
fällt dann der grosse Schlag.



hoffentlich mit Posaunen und sonstigem Orchester geladen. Die Sängerin muss ihre ganze Kraft hierauf sparen, um dann im nächsten Achtel mit einem süssen Gesicht, etwa das schöne Auge zum Himmel geschlagen, den Gesang „plein de douceur et moelesse," gleich wieder in die Melodie einzulenken:



Dieses „Diavolo" benutzt nun Auber 5) zu einer fast überzähligen Schönheit, nämlich zu einem Spiel der Sängerin, in der sie etwa das neckische Echo nachahmt



Unendlich viel liegt hierin. Erstens erinnert man sich, dass Diavolo Teufel heisst, und es ist ganz eigen, dass der Räuber Teufel genannt wird; wenn zweitens eine Pariser Schöne sich in die wollüstigen Thäler Campaniens hineinphantasirt, die sie im elegantesten „Landauer" durchfliegt, in den modernsten „velour le plus beau" gekleidet, a la romantesque, oder à la bedouine coiffirt; plötzlich fallen Schüsse, aus ihrer Ohnmacht erwacht sie in den Armen des galantesten Kavaliers, der denn der schauerliche Fra Diavolo ist, aber ihren Reizen anbetend unterwürfig, eben so demüthig als kühn, — wenn dann drittens etwa die schöne Sontag mit süsser Gebehrde gleichsam hin und wieder lauschend, das „Diavolo" erst murmelt, dann noch einmal murmelt, dann mit dem süssesten Ausdrucke von Aengstlichkeit und Neugier oder Schalkhaftigkeit zweimal flüstert und endlich mit

wie eine befehlende Banquiersfrau in das fortissimo des Orchesters hineinruft — widerstehe, viertens, wer da will. — Natürlich folgt ein zweites Couplet, und ein drittes singt der Marquis, aber gesteigert, indem er das letzte Diavolo eine Oktave höher nimmt.

Noch zwei verkappte Räuber, Beppo und Giacomo, finden sich ein, werden auf des Marquis Fürwort im Wirthshause aufgenommen, und berichten ihm, (in dem wir höchst neu und überraschend Fra Diavolo selbst kennen lernen) dass die Engländer noch eine Chatulle besitzen. Der Marquis bleibt allein, Lady Pamella tritt auf und erhebt mit folgendem wahrhaft lyrischen Verse:

„Den Punsch wird man sogleich für Sie, Mylord, bereiten"

den Dialog in die höhere Sphäre der Gesangssprache; mit andern Worten: Scribe und Auber machen ein Terzett. Ueberaus sinnig wiederholt das Ritornell jenes Motiv des Plapperduetts, damit man wisse, dass die bekannte Lady wieder eine Engländerin sei; oder — dass wieder „Worte, Worte!" gemacht werden sollen! Wer kann alle die innersten Intentionen eines Künstlers enträthseln! — Mylady hat jene Anrede auf ihren Gemahl bezogen, und da der Marquis sie „charmante Mylady" anredet, so warnt sie, etwas voreilig besorgt, vor ihrem Othello; worauf denn der Seladon sehr richtig fragt:

Est ce donc l'offenser, que chanter un duo?

Das alles ist Recitativ. Richtig fängt der feste Gesang mit einem Barcarolen-Couplet an, aus dem der Marquis in leidenschaftliche Worte und eine andere Musikweise übergeht. Er nimmt der schwach sich sträubenden Dame ein reich besetztes Medaillon ab und fällt geschwind, da der Lord sichtbar wird, in die Barcarole zurück. Genug, das Terzett geht immer weiter, so gut wie irgend ein Auber'sches Terzett; nun kann nicht alles zergliedern.

Statt dessen wollen wir lieber die Weise betrachten, wie Auber und sein Dichter die Musik anwendet. In der Introduktion dient sie zuerst dem Fest der Soldaten, das ist gemein, aber

Engländer dazu kommen. Dann folgt die Eifersuchtsscene; die allerdings einen musikalischen Inhalt hätte bekommen können. Allein — der Franzose zog die Couplets vor, schlug dadurch den Erguss einer Empfindung, der sich zu einem musikalischen Dialog hätte gestalten müssen, in die Schranken einer wiederkehrenden Melodie, und setzte die dramatische Scene zu einem blossen Liede herab, ohne fortgehenden Ausdruck, ohne Karakteristik und Konstrastirung der Personen, ohne diejenige Kraft zu benutzen, die die Musik in der Verbindung und Gruppirung verschiedener Individuen in einem Momente vor der Dichtkunst voraus hat. Ein Quintett — bringt den verkappten Räuber und führt ihn zu Tische. Wiederum ein Terzett, das leidenschaftlich wenigstens scheinen soll, versteigt sich — zur kleinen Intrigue, wie sie jeder Courmacher in den Salons schon zehnmal gespielt haben kann, und führt zum Medaillon-Raub. Und schon sind wir am Finale.

Ueberzählen wir zuvor noch in aller Eile die komischen Motive des ersten Akts: 1) der anglisirende Dialekt; 2) die Geschwindsprache des englischen Paars; 3) der komische Rock, den wahrscheinlich Mylord trägt; 4) die Courmacherei des Marquis, mit der er Mylady das Medaillon abnimmt; 5) die Kaltblütigkeit, mit der derselbe ein Todesurtheil beim Zahnestochern ausspricht; 6) die Zudringlichkeit Beppo's, mit dem er ein Glas Wein einschenkt, und trinkt — nein, es ist nichts vergessen. Damit sind wir bis zum ersten Finale ausgekommen. Unser Herz — nun das hat beiläufig erfahren, das Lorenzo und Zerlina sich möchten; genug! wer damit nicht zufrieden wäre, gehörte nicht in diese selbige Welt von 1830. Soll aber Ref. die von 1831 noch gesund erleben, so darf er sich nicht zu lange

„in dieses Thales Gründen"

aufhalten.

Ein von Waldhörnern begonnener Marsch (zweites Thema der Ouvertüre) beginnt das Finale. Lorenzo und seine Schaar kehren siegreich zurück, bringen Mylady den geraubten Schmuck, Zerlina wird dafür mit Banknoten beschenkt; der Marquis und seine Gesellen sind ob der Nachrichten missvergnügt. Aktschluss. Die Musik ist von Auber, und so klar und fasslich geschrieben, dass man 15 Stimmen für Eine halten könnte — das Orchester ungerechnet. Aber diese eine giebt einem Geschwindmarsche nichts nach, und ist länger. Die 15 singenden Karaktere sind übrigens dadurch hinlänglich unterschieden, dass ihre Stimmen auf verschiedenen Notensystemen stehen und die Sänger auf jedem unserer kunstgereiften Theater gewiss verschieden gekleidet sind. Die Konversations-Menschen in den Logen werden nun beliebig beim zehnten oder zwanzigsten Takt den Marschrhythmus mittrommeln und mitsumsen können, bis sie mit den letzten Takten sich zur knarrenden Logenthür hinausschwenken zum Eisbüffet oder Liebesaltar in der nächsten Loge.

Der zweite Akt beginnt nach einem mysteriös-tragischen Ritornell wieder mit einem jener genial erfundenen Züge, mit denen Scribe zur Bewunderung seines Publikums Scene und Karakter in Einem Wurf entscheidet. Zerlina tritt auf (in einem Nebenzimmer des obern Stocks) und ruft hinaus:

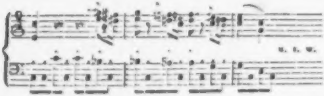
Ne craignez rien, Mylord... oui, je vais sur le champ
Pendant que vous êtes à table,
Préparer votre lit et votre appartement.

Ist etwas natürlicher, und zugleich löblicher, und tröstlicher für den Reisenden, als dass die Wirthstochter gleich beim Anfange des Aktes das Bett macht? Darin waren besonders die Alten, Homer und Aeschylus, so gross, dass sie ihre Karaktere in der einfachsten, natürlichsten Weise entfalteten.

Da man aber nicht die Bühne betritt, bloss um das Bett zu machen, so singt Zerline in einer angenehmen Melodie ihr Vergnügen an der Liebe zu Lorenzo. Angenehm darf man die Melodie schon deswegen nennen, weil sie nicht durch jene verzerrten und verzwickten Züge und Misstöne gestört wird, die Auber als Reizmittel des höchsten Haut-gout für sein höchstes Haut-gout-Publikum anwendet. Freilich, da die Primadonna singt, dürfen ein Paar Bravourkoller nicht fehlen; sonst wüsste man nicht, ob applaudirt werden soll, und keine Primadonna würde singen.

Jetzt tritt das englische Paar auf mit einem

kleinen, die Schläfrigkeit in der späten Stunde wirklich ganz gut andeutenden Motiv:



Die Scene ist in der Weise geschrieben und anziehend zu nennen, wie die Nachtscene im Schnee. Freilich singen die drei Personen ein Allegro moderato von 33 Zeilen (Zerlinens Solo oder Kavatine ungerechnet) und zwar meist im planen dreistimmigen Satze, die Melodie in der Oberstimme, die andern begleitend; und zwar eigentlich um nichts und wieder nichts. Aber wie mancher hat sich draussen verspätet, wie manches hat man noch vom Zwischenakt her zu medisiren! das erfodert Zeit; und dann wird wohl Zerline im weissen Nachtkleide erscheinen; da werden unsere alten Stürmer und jungen Poetischen in den ersten zwei Stunden nicht müde.

Zerline leuchtet den Fremden auf ihr Zimmer, und der Marquis schleicht herein, seinen Gesellen ein Signal zu geben. Nun wodurch! natürlich durch Couplets eines Liebesliedes, Barcarole genannt, weil wir in Italien sind, und die Barcarolen in Paris eben Mode. Natürlich hat der Gesang keinen Zusammenhang mit dem Drama, — desto leichter wird ihn die schöne Welt merken; genug es ist ganz schlau angefangen, dass hier wieder gesungen wird; das muss divertiren. Beppo und Giacomo treten auf, und verbergen sich mit dem Marquis in einem Nebenzimmer. Zerline kommt zurück und entkleidet sich. In einer Kavatine, zu der die Versteckten einzelne Bemerkungen machen, freut sie sich ihrer Anmuth, der baldigen Heirath; dann betet sie und geht zu Bett. — Man kann sich nicht vorstellen, mit welcher Genauigkeit der kleinste Schritt und jedes gelöste Band in dieser Scene vorgeschrieben sind. Die Verfertiger der Oper haben wohl gewusst, was ihr Publikum will; aber ihr überklaurensches Genie treibt sich noch mehr auf die Spitze. Die Räuber schleichen heran, sie zu morden und dann zu rauben. Traume Gebetworte; der Mörder zaudert, hebt wieder den Arm — da klopft es unten; die Räuber entfliehn.

Das ist ganz unbezweifelt die Scene, die das Glück der Oper in der feinen Welt macht. Nicht reine Tugend, nicht kräftiges Laster, sondern entmannender Kitzel. Nicht die Moral soll hier sprechen; auch im Falle kann sich die Hoheit der Menschennatur offenbaren; selbst die rohe Ausschweifung, die kräftige Sinnlichkeit sind zu ertragen. Aber dieses raffinirte Spiel mit geheimer Lüsternheit, die nicht einmal Kraft und Muth hat, sich zu befriedigen oder zu erkennen — das ist das Trostloseste. Und dem dienen Leute, die sich Künstler nennen! Und das hören unsre „guten Familien" mit an, die ihren Töchtern den Göthe verbieten als unsittlich!

„Der grosste Feind des Menschengeschlechts ist die Gedankenlosigkeit." Fo - Hi.

Lorenzo ist angelangt; Mylord tritt auf; die Räuber in ihrem Versteck verrathen sich durch ein Geräusch (Finale) aber Diavolo allein tritt vor und weckt bei den Minnern Eifersucht ob seines Verstecks hier oben, um dem schlimmern Verdachte zu entgehen. Vergebens will Zerline sich erklären. Aktschluss.

Den dritten Akt eröffnet Diavolo im Räuberkostüm. Wir erfahren, dass er mit Lorenzo ein Rendezvous verabredet, seine Leute aber angestellt, diesen zu fangen, während er mit einer andern Schaar im Wirthshause einbrechen wird. Jetzt führt Matteo und Bauern-Chor den Zerlinen bestimmten Bräutigam Francesco auf; auch Beppo und Giacomo sind auf der Scene, Diavolo abgetreten. Alle knien nieder und beten, stehen auf und tanzen — oder singen wenigstens „Tanzet dem Frühling fröhlich entgegen." Alle ab; Lorenzo erscheint, von der Ueberzeugung gequält, dass Zerline die Treue gebrochen und er sie verlassen müsse. Das giebt eine empfindungsvolle, ja leidenschaftliche Scene, in der sich Lorenzo's ganze Seele und Karakter entfalten. Gott bewahre! Couplets! eine Romanze wird gesungen, so kühl wie Aubers Begeisterung. Man sehe den Anfang

Dazu wird gesungen, zum ersten Mal:

Pour toujours, toujours, disait elle,
Je suis à toi.
Le sort peut bien t'être infidèle,
Mais non pas moi.

Zum andern Mal:

Allons, que l'honneur seule me guide.
Je veux la fuir;
Je veux oublier la perfide
Et puis mourir.

Wahrhaftig! ein Nürnberger Pfefferkuchenmann ist tragischer, wenn er angebissen wird.

Vergebens sucht Zerline den Lorenzo zu bedeuten, Chor der Dragoner und Landleute tritt dazwischen. Nun kommt Scribe's Meisterstreich. Beppo gewahrt Zerlinen und wiederholt Worte aus ihrem Geplauder vor'm Schlafengehen. Sie erinnert sich derselben, denuncirt, Beppo und Giacomo werden arretirt, das Räuberkomplott entdeckt, die Liebenden vereint, Diavolo gefangen und unter dem Chorus-Gesang der Diavolo-Romanze abgeführt.

Diese Fabel lehrt, wie Scribe und Auber Opern machen. Und diese Opern lehren, wie es mit unserm Operntheater steht. S. K.

Sonate pour le Violon pour la 4me Corde avec accompagnement de grand Orchestre (ou de Piano), composée par **Joseph Panny**. Op. 28. Paris, Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Herr Panny, der längere Zeit mit Paganini zusammengelebt hat, liefert uns eine Sonate, in der Art der Paganinischen Kompositionen dieser Form. Der Titel Introduktion, Thema und einige Variationen wären unstreitig passender und richtiger gewesen, als der Titel Sonate, worunter etwas ganz andres begriffen wird, was wohl Herr Panny wissen musste, da er eine wirkliche Sonate für Klavier und Violine (wenn wir nicht irren) geschrieben hat, und die Form jenes Tonstückes mit der des Angezeigten Nichts gemein hat. Einem ausgedehnten Andante, worin Recitativ und gefühlvoller Gesang wechseln, schliesst sich ein recht eigenthümliches Thema an, das 2 Mal variirt wird. Ohne besonders schwierig zu sein, ist dieses Stück gewiss recht angenehm für Saitenspieler, die in neuerer Zeit oft gefragt werden, ob sie denn auch auf Einer Saite spielen können, und denen diese Sonate, die, einige Uebung im Flageolet ungerechnet, keines grossen Studiums bedarf, als die Antwort auf solche Frage recht wohl dienen kann. Ob die Instrumentirung gut oder nicht gut sei, können wir nicht entscheiden, da wir das Tonstück noch nicht gehört, und aus den Stimmen diese nicht füglich beurtheilt werden kann. Doch ist eine gute Instrumentirung fast nicht zu bezweifeln, da Ref. von demselben Komponisten grössere Instrumentalwerke kennt, in denen sich sein Beruf zum tüchtigen Instrumentalkomponisten deutlich kund thut. — Ein klarerer Stich hätte nichts schaden können!

Scène suisse, Concertino pour le Violoncelle entremêlé de thème originaux de l'Opera Guillaume Tell de Rossini, avec accompagnement de grand Orchestre ou Quatuor, ou Piano, par J. Panny. Oe. 27. Chez B. Schott.

Da es mit diesem Werke so wie mit dem Vorangegangenen ging, dass wir es nur in den Stimmen vor uns haben, aber beim Durchlesen sich fand, dass ein grosser Theil der Wirkung der Prinzipal-Stimme durch einzelne obligate Blasinstrumente, als auch zuweilen durch die Masse bedingt wird, so kann unser Urtheil sich nur auf die Hauptstimme beschränken, und darf nicht geläugnet werden, dass die Einleitung, deren Form sehr deutlich an die vorgenannte Violin-Sonate mahnt, reich an interessanter Mannigfaltigkeit ist; denn es giebt ein Maestoso, Andante, Religioso, Andantino und Allegro vivace, bevor das eigentliche Schweizerthema beginnt, aber alles dies ist so hübsch und zart, so leicht gehalten, dass die Bereicherung der Violoncell-Sachen durch dieses Werk eine erfreuliche wird. Das Thema nun, wie die darauf folgenden 3 Variationen die alle gleich brillant, doch nicht zu schwer, und nicht gewöhnlich sind, eignen sich hinreichend, jedem Virtuosen dieses Werk willkommen zu machen und wir empfehlen es daher mit Vergnügen. Hier ist der Stich weit deutlicher.

Quatrième Collection d'airs Russes, variés pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte, par B. Romberg. Oe. 52. Vierne, chez T. Haslinger.

Ganz den frühern Bearbeitungen der russischen Thematen ähnlich und etwas schwieriger, als vorgenannte Sachen, ist es für musikalische Zirkel ein passendes Zwischenstück. Besonders müssen wir die höchst sorgfältige, saubere und geschmackvolle Auflage dieses Werkes, so wie sämmtlicher in der K. K. Kunsthandlung von T. Haslinger erscheinenden Hefte, erwähnen, die in der That nichts zu wünschen übrig lässt und jedes Exemplar fast zu einem Pracht-Exemplar macht. H. P.

A l l e r l e i.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

Wer sich einmal die schauerliche Mühe genommen, den Wust der Musikalischen Wörterbücher Deutschlands, Italiens, Frankreichs u. s. w.; der Theaterrepertoire, der Messkataloge, musikalischen Zeitschriften und der Musikhändler-Kataloge nur dieser drei Völker in einigem Zusammenhang zu lesen, oder vielmehr einigermassen kritisch dieselben in Zusammenhang zu bringen, der muss die qualitative, aber noch mehr die quantitative Produktionskraft Italiens, im Gebiet der Theatermusik und im Laufe von ohngefähr 275 Jahren wirklich anstaunen; nicht sowohl wegen der Zahl der Producenten, als vielmehr wegen der Anzahl der Produkte derselben; denn schwerlich dürfte die wirkliche Summe der Opern erreicht werden, wenn man auf jeden Namen eines Tonsetzers deren ein Dutzend rechnete, indem fast bei keinem Einzigen alle Operntitel mit Bestimmtheit zu ermitteln sind, und bei sehr vielen Modegöttern oder Götzen ihrer Zeit, ein halbes Hundert verschiedener tragischer, heroischer, lyrischer, idyllischer, sentimentaler, halbernster, komischer, possenartiger Opern zum Vorschein kommen.

Bei der deutschen und französischen Oper beit einiger Jahre die gesammte Zahl aller komponirten Opern zu ermitteln; aber schwerlich dürfte es der angestrengtesten lebenslänglichen Forschung gelingen, ein ähnliches Resultat bei der italienischen Oper zu erzielen; weil diese in ihrer seit anderthalb Jahrhunderten universellen Beliebtheit und unmittelbaren Verbreitung und Pflege in allen europäischen Staaten, auch beinahe in allen europäischen Hauptstädten gleichzeitig mit zahlreichen Werken stets sich vermehrte, sehr oft ohne dieselben jenseits der Mauern einer Stadt fortzupflanzen. Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Berlin, Breslau, Warschau, Prag, Wien, München, Stuttgard, Kassel, Leipzig, Dresden, Paris, Amsterdam, London, Madrid, Lissabon u. s. w., hatten oder haben noch neben ihren heimathlichen Bühnen stehende oder in bestimmten Zeiten wiederkehrende italienische Opern, und jede derselbe hatte stets für ihre verschiedenen Nationalbedürfnisse und Sänger wechselnd eigne Poeten (meistens Opernbücher-Fabrikanten) und eigne Tonsetzer. In vielen dieser Länder sind heutzutage noch Journalwesen und Musikhandel so sehr im Zustande der Kindheit, dass nur von den ausgezeichnetsten Tonwerken einige Kunde über die Gränze gelangt, oder einige Pezzi favoriti von den singenden Zugvögeln in der Welt umhergestreut werden, während die Opern (sammt Namen der Tonsetzer von denen sie stammen) im Staube der Vergessenheit ruhen. Das zwanzig- und dreissigmalige Wiederkomponiren desselben Buchs (oft nur dem Titel nach) muss nothwendigerweise eben so viel Verwechslung und Verwirrung hervorbringen, als die häufig vorkommende, oft nur durch einen weichen oder harten Mitlauter verschiedene Aehnlichkeit des Namens der Tonsetzer; durch die wahrhaft lächerliche Fahrlässigkeit italienischer Verleger in Angabe und Schreibart der Namen der Verfasser; durch den Umstand, dass mehrere Tonsetzer desselben Familiennamens (oft sogar gleichzeitig) mit zahlreichen Werken aufmarschiren. Zu Vermehrung aller dieser Uebelstände gab es in Italien stets der Tonsetzer und Notisten nicht wenige, welche sich nicht entblödeten, aus bereits vorhandenen eig-

veranstalten, zu derselben ein neues Buch fabriciren, und solche Machwerke mit dem pompösen Namen einer neuen Oper auslaufen zu lassen. Bietet nicht selbst die jüngste Zeit oft mit gar berühmten Namen ein ähnliches Procedere? Ist Freund Rossini ganz davon freizusprechen? erinnert man sich dabei nicht mancher Oper eines Sim. Mayr, Pacini, Pucitta etc.?

Darum muss ich bevorworten, dass die folgende alphabetische Nomenclatur lediglich als ein Versuch der Wahrheit näher zu kommen, betrachtet werden möge, so wie es, wenn auch im mindern Grade, bei der deutschen und französischen Oper der Fall ist.

Im fruchtbaren A erscheinen: Abos, Accorombani, Adimari, Adolfati, 2 Agostini, Maria Ther. Agnesi, Agosti, Ala, Ajroldi, Albergati, Albertini, Alberti, Albinoni, Albujio, Aldobrandini, Alderandi, Alessandri, Allessandri, Alfonso della Viola (1555 Alghisi, Amadio, Amadei, Amati, Amendola, Amiconi, Andreozzi, Anelli, Anfossi, Angelo, Ansani, Anselmi Secondini, Apollini, Apolloni, Araja, Arena, Aresti, Ardore, Arrighi, Arrigoni, Arriberti, Ariosti, Arteaga, Acciajuoli, Asioli, Astaritta, Astorgi, Auletta, Auriemma, Avanzini, Avandomo. — Einundfünfzig, manche in ihrer Zeit weitstrahlende Namen, manche für die Studenten und Dilettanten aller Zeiten stets vortreffliche Tonsetzer, manche für die Tonsetzer aller Lande reiche und oft geöffnete Fundgrube — aber alle sind dem Leben auf der Bühne wahrscheinlich für immer entrissen, wenn auch einzelne Gesänge daraus bei besondern Gelegenheiten noch immer den Beifall der Hochachtung sich erringen, manche mit modischer Instrumentation verbrämt, eines Andern Namen verherrlichen. — Baccelli, Bacci, Badia, Baini, Balbi, Ballarotti, Bambini, Barbiere, Baroni, Batta, Bartali, Bartalotti, Baseggio, Basilio, 2 Bassani, Basily, Batoni, Batteoni, Battaglini, Bavertini, Bazzani, Benelli, Benini, Benevento, Bergognone, Bernardini, Bernasione, 3 Bianchi, Biego, Biancardi, Bifferi, Bioni, Bissaggione, Bernabeji, Bertoni, Bertoja, Bertini, Bellini (der noch lebende und rüstig heranblühende Liebling mancher Städte), Blangini, 2 Bologna, Bondi, Bondineri, Boccherini, Bonfichi, Beneventi, Bono, Bontempo, Borghese, Borghi, Boretti, Borgognini, Boroni, Bosi, Boschetti, Borzio, Bredieri, Bruni, (berühmt durch seine auch früher in Deutschland gern gehörten Werke für die Bühne der Pariser) Brunetti, Broschi, Brusa, Binna, 2 Buononcini, Buroni. — Von diesen neunundsechzig Tonsetzern traten einige mit fast eben so vielen Opern auf und entzückten Europa. Wo sind sie alle, wo klingen alle ihre Saiten? In manchen Kirchen, in den Bibliotheken der Kontrapunktisten, in den Solfeggien-Schulen, auf den Klavierpulten mancher Lehrlinge, aber keine Bühne hallt eine ihrer Opern wieder. Selbst Blangini, der Liebling aller schmachtenden Männer- und Frauenherzen in ganz Europa, durch seine allerliebsten Nocturnen und Duetten, hat auf der Bühne kein Glück sich sichern können; Benelli's Opern hielten nicht einmal die Lebensdauer seines Tenors aus; Bianchi's **Zauberlaterne** zeigt sich noch zuweilen; Mei's italienische Opern sind ganz vergessen, seine Pariser Werke: le Major Palmer, les Sabotiers, l'auteur dans son menage u. s. w. zeigen sich dort und in deutschen Uebersetzungen noch zuweilen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeige.

Die Klavierspielerin, Fräulein von Belleville, deren ausgezeichnetes Talent die Wiener, Warschauer, Dresdner und andern Blätter mit den lobendsten Ausdrücken anerkannt haben, ist jetzt hier, und wird, wie wir hören, nächstens ein Konzert geben.

Nachricht.

Heinrich Marschner, der Komponist des „Vampyr" und des „Templer und die Jüdin", ist zum K. Grossbrit. Hannov. Hof-Kapellmeister ernannt.

Bernhard Klein's Oratorium „David" ist am 28. von der Berliner Singakademie sehr gut aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen worden. Das Nähere nächstens. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. November — № 45. — 1830.

Beurtheilungen.

Rossini's Wilhelm Tell, in Berlin Andreas Hofer genannt.

Ich habe Unglück mit meinen Berichten über die neuen Opern. Neulich hatte ich die schönste Ausgabe, die man sich denken kann, von Fra Diavolo vor mir, und — wir ennuirten uns gegenseitig; jetzt liegt wieder eine Prachtausgabe auf meinem armen Pianoforte:

Guillaume Tell, opéra en 4 actes, paroles de M. M. Jouï et Hypolite Bis, musique de G. Rossini (oder vielmehr das Arrangement der einzelnen Gesänge und Chöre, die letztern blos vierstimmig) avec accompagnement de Piano, par L. Niedermeyer. Schott's in Mainz.

Sollte ich wieder den Bearbeiter, Verleger, Stecher, Drucker u. s. w. beloben, und über die Verfasser Anathema, Anathema! rufen? beinahe wär' es so geworden, obwohl Rossini ein Musiker ist, wie Auber sich gar nicht denken kann. Man wird leicht für den Italiener enthusiasmirt, wenn man eben eine ganze Auber'sche Oper aushalten müssen. Ich erholte mich an der Ouvertüre von der Auber-Angst; es weht einen doch ein reinerer Hauch an, üppige Sinnlichkeit und Süssigkeit mit Feinheit der Empfindung gepaart, überkleiden alle Verirrungen und den Mangel alles Tiefern, Edlern, Wahrern. Es ist schon Leben und Beseelung, wenn auch in niederm Organismus.

Aber lange kommt man damit doch nicht aus; ich schlug das Buch zu und wollte einmal wieder die Aufführung selbst mit allen Reizmitteln. Nicht einmal ein Textbuch, nicht einmal den Komödienzettel nahm ich zur Hand; ich wollte durch nichts die Einwirkung der Oper mir stören lassen. Das war eben das Unglück.

Die Ouvertüre (im Klavierauszuge sehr zweckmässig, wie alles, arrangirt) beginnt mit einem sanften von Violoncellen und Kontrabass vorgetragenen Andante; es mag wohl eine stille Mondnacht in den Alpenthälern andeuten sollen — so errathe ich aus dem Titel und dem durchaus malerischen Inhalte der Ouvertüre. Das Andante ist lang, sehr lang — aber Sphärenmusik gegen den besten Auber. Darnach setzt eine schwirrende Geigenfigur Allegro ein, — ein Unwetter scheint sich zusammenzuziehen, kurze Töne hoher Blas-Instrumente, die etwas hölzern Wetterleuchten andeuten. Freilich muss man lächeln. Hätte ein deutscher Künstler einmal diese Idee gefasst (wie z. B. Beethoven in der Pastoral-Symphonie) so wäre ein ganzes tüchtiges Gewitter an uns vorübergezogen. Der charakterschwächere Italiener erlahmt an seinem eignen Einfall; er vermag seine eigne Anschauung nicht festzuhalten, und aus dem begonnenen Bilde wird — eine Schul-Ausarbeitung, noch dazu eine schwache; beide Figuren wiederholen sich, (wobei zur Abwechslung auch die Fagotte blasen müssen) bis denn Posaunen und chromatische Laufer losstürmen und das Unwetter vorüberzieht.

„Wieder ein Neues ersann der erfindungsreiche Rossini."
Homer.

Ein Pastorale und Kuhreigen folgt, und, beim Herkules! es ist nicht kurz; dann beschliesst ein kecker Geschwindmarsch.

Soweit Rossini allein; ich war nicht so boshaft, an Schiller, Tell und die Schweiz zu den-

Fanfaronade. Wenigstens verstanden hatt' ich ihn; nun sollt' er in berlinischer Travestie erscheinen. Nämlich in London hat eine jener pfuschernden Philisterseelen, die sich jetzt der „Theaterspekulation" bemächtigt haben, aus dem Tell einen Andreas Hofer gemacht, gleichviel warum. Aus dem Freiheitsdurst wird Ergebenheit an das angestammte Herrscherhaus, aus dem finstern Gessler ein frivoler Marschal, aus dem glücklichen Tell ein in Mantua erschossener Sandwirth — doch nein, in der Oper wird der Sandwirth nicht erschossen, sondern bekommt nach vier Akten voll Gesang, Tanz und andrer Arbeit die Medaille, fährt also besser wie Orest und Armida, die nicht die Medaille bekommen. Diese Parodie giebt man in Berlin!!!

Das ist alles ganz löblich; — aber Eine Medaille auf vier Akte ist zu wenig Handlung; wenigstens habe ich nicht viel mehr bemerkt. Als der Vorhang aufging, lag eine angebliche Tyroler Gegend vor uns; hinter einem Hause durch, wahrscheinlich einer ländlichen Mühle mit oberschlächtigem Wasserrade, war einer jener Gebirgsbäche in eine Bretterrinne geleitet, die man überall im Gebirge etwa 2 Ellen breit und eine halbe tief antrifft. Sie werden 10 bis 12 Schuh am Hause weggeleitet, fallen dann auf das Rädchen und treiben die Mühle, oder werden auch durch einen Abzuggraben 10 bis 12 Schuh tief abgelassen, wenn das Rädchen stehen soll; — man wird bald erfahren, wozu dieses wasserbaukünstlerische Detail hier nöthig ist.

Vor dem Hause nun sassen viele Mädchen und sangen; denn warum nicht! Der artige Chorgesang findet sich im Klavierauszuge; er hat aber das Interesse der Scene nicht gemacht, sondern einige Mädchen stiegen auf eine Bank und die niedlichen Beinchen waren ein delizißser Kunstgenuss. Darauf kam Herr Bader in Tyroler Jägertracht, stolzirte vor der Mädchenschaar auf und ab und sang auch; in der Oper hätt' er Arnold geheissen, in der Travestie weiss ich nur, dass er verliebt oder verlobt war in ein Landmädchen, von Fräulein von Schätzel vorgestellt. Herr Blume, durch seinen langen schwarzen Bart hinlänglich als Sandwirth karakterisirt, zeigte sich auch. Der Chor verliess die Bühne, und die beiden Männer gingen ebenfalls ab; wie es schien, in einen Felsen hinein, die in jenen Gegenden bekanntlich zu Bierkellern benutzt werden. Jetzt trat Fräulein von Schätzel, die schon früher aufgetreten und wieder abgegangen war, mit einer Kavatine auf und ging ab. Die beiden Männer traten wieder auf und sangen ein langes Duett, aus dem ich wenigstens verstanden, dass Hofer viel von Freiheit und Vaterlandanzubringen hatte, der Andre aber dazwischen von Liebe redete. Der Chor, und in der Mitte der Tänzerinnen ein Kapuziner traten auf, und nachdem der Mönch, der Sandwirth und die Andern Platz genommen, wurde ein Ballet aufgeführt, Chortanz, Pas de six, Pas de deux u. s. w.; Ringerspiele und pantomimische Hasenjagd folgten.

Nun erinnere ich mich nicht ganz bestimmt, ob erst jetzt oder bereits früher hinter der Scene eine sanfte Passage von Waldhörnern gehört worden, die Gesslers ferne Jagd, — hier die Chasseurhörner (klingen wie Posthörner) der Franzosen andeuten sollte. Kurz, es wurde Allarm, die Feinde sollten nahe und nur jenseits des Wassers Sicherheit sein. Den Schweizersee und das Ungewitter spürte ich nirgends: als aber Hofer kommandirte, man solle die Schleusen aufthauen, so dachte ich zuerst auf den Coup einer künstlichen Ueberschwemmung. Richtig wurde an der Mühle der Abzugsgraben geöffnet, und in einem Kahne, der wenigstens so breit sein musste wie die Rinne, die von Brettern durch die Luft 10 bis 12 Schuh schräg hinabführte, fuhren Hofer und Melchthal der Zweite die Rinne hinunter, und hatten dabei so viel Kühnheit und Gewandheit bewiesen, wie meiner Wirthin Sohn, wenn er das Treppengeländer hinabrutscht. Natürlich konnte kein Franzos folgen, der nicht 3 Fuss weit springen, oder 1 Fuss tief nachwaten konnte. — Ich spotte nicht etwa über eine kleinliche Ausführung, sondern die Sache sollte und konnte gar nichts Andres vorstellen. Nun zog eine Rotte Frankfurter Stadtsoldaten auf, die sich für Franzosen ausgaben; die Tyroler murrten, und Fräulein von Schätzel wurde arretirt, der Vorhang fiel und — ich lief davon.

Ich beschwöre die musikalische Vor-, Mit- und Nachwelt, ob es ihr gefrommt, wenn ich

mich noch länger gelangweilt. Die Kinderei ist zu läppisch, nämlich der Rossinische Tell, wie er von dem Londner Theaterprofessionisten als Sandwirth verarbeitet und in Berlin aufgeführt wird. Vielleicht hätte' ich mehr Licht in die Sache gebracht, wäre mir nur gelungen, die Worte der Sänger wenigstens bisweilen zu verstehen. Das ist aber nicht gänzlich ihre Schuld. Die Komposition, zu accentlosen, französischen Worten gemacht, begünstigt die Deklamation der deutschen nicht nur nicht, sondern verwischt die verdeutlichenden Accente, zieht die Worte wie schlechte Makkaroni lang hin und her, kurz — es ist ein Jammer, dass unsere Sänger und unser Publikum so verdorben werden.

Das war der zweite Grund, warum ich davon lief und übel berichte. Wer kann es mitansehen, wie unsre schönsten Talente an diesen Abgeschmacktheiten zu Grunde gehen! Unser Bader, dessen reine Bruststimme, dessen edler Vortrag jede Heldenrolle hob und die Töne des Komponisten umleuchtete, wie der helle Harnisch die Brust des Helden! hat er nicht fistulirt und gejohlt, wie weiland Jäger! hat er nicht mit soviel falscher Prätension deklamirt, wie ein Pariser Kompositeur! wie soll er aber unter soviel Misere nicht endlich erliegen! Und Fräulein von Schätzel! welche Beschäftigung für die Jugend einer Künstlerin, die ihre Vollendung nur an guten Aufgaben erwerben kann! Und unser treffliches Orchester! —

Rossini hab' ich aber am meisten bedauert. Nicht deswegen, weil man sein Werk noch bei seinen Lebzeiten so spottwürdig travestirt, ohne nur die Gesetze zu scheuen, die man gegen solche Antastung des Eigenthums wohl anrufen könnte; denn dadurch wird ja offenbar die Künstlerehre, und sogar sein Erwerb, der von ihr abhängt, gefährdet; deswegen nicht, das hat er durch seine Seichtigkeit verdient. Aber der arme Mann, der so wohlig war in seinem Leichtsinn, so üppig selbst in seiner Armuth, so lustig selbst bei Todesnoth seiner Helden: wie schwer ist er geworden, wie absichtsvoll, gemessen und gebunden, beladen und gelangweilt. Das unselige Paris! die traurige grosse Oper mit Intentionen! die widrige Nationalmusik! Da ist Rossini's ganze Laune daran verloren gegangen; Figaro ist Basil geworden. Er will jetzt bedeutsam schreiben und analog der Scene und im grossen Styl (o weh!) er will Alles, was die Franzosen wollen, und sein Naturell nicht will und kann. So haben sie sich ihre Freude selbst verdorben. Wie Rossini im Tell erscheint, wandelt er auf Spontini's Pfaden; aber — ohne Spontini's Energie, ohne den neuen Eifer, der den damals noch unberühmten Komponisten für die Komposition der Vestalin und den „grand prix decennal" entflammte, ohne die erhebende Umgebung des Napoleonischen Krieger- und Kaiserhofs — kurz ohne alles, was eben Spontini's Vermögen ausmacht. Vielleicht hat Rossini so und soviel neue Wendungen voraus, in der That verliert er sich nicht so oft bei den Nebenpartien in das absolut Leere, wie Spontini; er scheint sogar mehr Gewandtheit und Mannigfaltigkeit in der Form, mehr technische Bildung zu besitzen, — aber der Karakter ist es, der den Mann macht; und so wird Rossini von Spontini in der grossen Oper besiegt, wie er in der süssen kleinen, oder klein gehaltetenen Oper vor allen übrigen die Beliebtheit der Zeitgenossen gewonnen hatte. Nun haben wir anderthalb Spontini's und gar keinen Rossini. Schade!

(Schluss folgt.)

Berlin.

David, Oratorium von C. G. Körner und Bernh. Klein, aufgeführt von Mad. Thürschmidt, im Saale der Sing-Akademie.

Die Konzerte, die alljährlich in Berlin veranstaltet werden, können füglich in 3 Klassen eingetheilt werden; 1) in Virtuosen-Konzerte, meistens gegeben im Königl. Konzertsaale, 2) in Quartetten-Symphonie-Konzerte, veranstaltet durch den Musikdirektor Möser, und 3) in geistliche Konzerte, theils von der Sing-Akademie, theils vom Hansmannschen Gesangverein exekutirt. —

Die Virtuosen-Konzerte sind die am wenigsten besuchten, und nur eine Sonate, oder ein

die Symphonie-Konzerte eines bessern Besuches, was dem Geschmacke des Berliner Publikums nur zur Ehre gereichen kann; eben so sind auch die geistlichen Konzerte recht sehr besucht. In den Möserschen Soireen hören wir die Meisterwerke Haydns, Mozarts, Beethovens u. a. m. mit der grösten Vollkommenheit ausgeführt; in den geistlichen Konzerten, welche die Sing-Akademie veranstaltet, nur alte Musikwerke, meistens nur Händelsche Oratorien; neuere Oratorien bekommen wir nur durch die unermüdlichen Bestrebungen des Organisten Hrn. Hansmann zu hören; doch beschränken sich diese neuen Oratorien nur allein auf die Schneiderschen. Aus alle dem geht hervor, wie arm Berlin an Ausführung neuer kirchlicher Werke ist. Wenn daher einmal ein neues Oratorium, wie z. B. das von Klein, aufgeführt wird, so ist dies eine höchst seltene Erscheinung, die das lebhafteste Interesse erregt; dies beweist recht augenscheinlich die Aufführung des zu besprechenden Oratoriums, denn ungeachtet des allerschlechtesten Wetters, ungeachtet die Saiten-Instrumente nur durch Dilettanten besetzt waren, ungeachtet des Eintrittspreises von 1 Rthlr., war der Saal sehr gefüllt. — Aus diesem geht hervor, dass es, abgesehen von dem künstlerischen Verdienst und Nutzen, an und für sich eine gute Spekulation wäre, neuere oder ältere weniger bekannte Oratorien aufzuführen; und doch geschieht es nicht, denn das Institut, von welchem dergleichen Ausführungen ausgehen sollten, die Sing-Akademie, thut es nicht; welches die Hindernisse sein mögen, wissen die Götter! Wenn nicht durch Hrn. Mendelssohn und durch die hiesige musik. Zeitung die Bachsche Passions-Musik in Anregung gebracht wäre, so stände es sehr in Frage, ob wir dieses Meisterwerk schon hier gehört hätten; der Erfolg, den die Ausführung in jeder Hinsicht hatte, ist bekannt. — Warum werden nun nicht andere Werke älterer und neuerer Meister ebenfalls aufgeführt? die Kosten einer solchen Aufführung sind so unbedeutend, dass sie gar nicht als Hinderniss aufgestellt werden können.

Doch zurück zu dem eigentlichen Zwecke dieses Aufsatzes, zum Klein'schen Oratorium. — Der Komponist desselben, ein geborner Köllner, ist seit mehrern Jahren hier ansässig, und als Lehrer, wie als Komponist allgemein geachtet. Eine frühere Oper desselben, Dido, wurde im Königl. Opernhause aufgeführt, und bewies, dass Hr. Klein, nächst sehr gründlichen Kenntnissen, auch mit einer reichen Phantasie begabt sei; dies neue Oratorium hat dieses Urtheil auf's Neue bekräftigt; denn die Hauptelemente eines Oratoriums, gründliche kontrapunktische Kenntniss und eine glückliche Erfindungskraft, lassen sich bei jeder Nummer desselben nachweisen. — Um nun auf das Werk näher einzugehen, ist es nothwendig, erst über den Text desselben ein Paar Worte vorauszuschicken. Das Gedicht beginnt mit der Epoche, wo David in voller Herrlichkeit als Sieger dasteht, es schliesst nach der Empörung Absalons und dessen Tode. Die Personen des Dramas sind: David (Bass), Absalon (Tenor), Joab (Bass), Sulamith und Thirza (Sopran), und Nathan, der Prophet (Alt). Nur David, Absalon und Nathan erscheinen handelnd, Sulamith und Thirza sind nur Nebengestalten, die der Dichter hat einführen müssen, um weibliche Solostimmen zu erhalten; sie treten daher nur erzählend, und Davids Glück und Ruhm preisend, sein Unglück späterhin beklagend, auf. Wie schwer es dem Dichter und Komponisten geworden ist, beide Personen dem Hörer interessant zu machen, geht daraus hervor; um so verdienstlicher ist es daher für Beide, den Dichter und Komponisten, dass ihnen das Werk gelungen ist. Was die Sprache des Gedichts betrifft, so ist diese edel und würdig, und namentlich hat der Dichter sehr komponirbare Verse gegeben. Zu den Chören hat derselbe meistens Bibelverse angewandt, was sehr zweckmässig ist, indem wohl selten einem Dichter solche Sprache, wie die der Bibel, zu Gebote steht. Ferner ist im Gedicht für die durchaus nöthige Abwechselung gesorgt, auch erscheint es Refer. als sehr zweckmässig, dass der erste Theil mehr den zweiten Theil vorbereitend ist; dadurch wird nicht allein das Interesse des Hörers gesteigert, sondern der Komponist hat auch alsdann Gelegenheit, seine Haupteffekte für den zweiten Theil aufzubewahren. — Doch nun zur Musik selbst. Bei der Beurtheilung eines grössern

Kunstwerkes sind zwei Punkte hauptsächlich zu beobachten: erstlich, welchen Totaleindruck macht das Werk! und zweitens, welchen Eindruck machen die einzelnen Theile! Ref. muss gestehen, dass selten ein Werk einen so günstigen Totaleindruck, als das Klein'sche, auf ihn gemacht hat; und es macht ihm um so mehr Freude dies öffentlich auszusprechen, da dies nicht seine alleinige Meinung, sondern das einstimmige Urtheil aller Hörer gewesen ist. Was nun den Eindruck anbetrifft, den die einzelnen Nummern auf Refer. gemacht haben, so ist es folgendes: die Chöre allzumal, obgleich sie nicht so ausgeführt wurden, wie es zu wünschen gewesen wäre, sind von sehr erhabener und kräftiger Wirkung, und ganz der Kirche gemäss gehalten; namentlich ist die Instrumentation sehr oft von ganz ausserordentlicher Wirkung; die Fugen, deren drei in dem Werke enthalten, sind meisterhaft gearbeitet, verfehlen daher ihre Wirkung nicht. — Unter den Solopartien steht die des Davids oben an; nach ihr folgt die des Absalons, nach dieser die des Nathans, und dann die der Sulamith, der Thirza und des Joabs. In allen ist eine gute Karakterzeichnung nicht zu verkennen, und namentlich sind David und Absolon höchst genial gestaltet. Bei jeder Note des David hört man, dass ein mächtiger König sie singt; namentlich ist die Scene, wo David seine Sünden bereut, von höchst ergreifender Wirkung. Die Partien der Sulamith und der Thirza sind nun, wie oben schon gesagt, nicht so interessant, wie die des David und Nathan, doch zeichnen sie sich wiederum auf eine andere Weise aus; wenn David im Stolze sich selbst bewundert und preis't, so singen Sulamith und Thirza sein Lob auf eine mehr elegische Weise, und kontrastiren dadurch recht wirksam; wenn David hingegen später sein Vergehen bereut, so treten wiederum nächst dem Propheten Nathan, der auch sehr schön gezeichnet ist, Sulamith und Thirza beklagend und tröstend zu ihm. —

Da schon von der ersten Aufführung dieses Werkes, beim Hallischen Musikfeste eine ausführliche Beurtheilung des Oratoriums in diesen Blättern gegeben worden ist, so schliesst er mit den obigen allgemeinen Andeutungen die Beurtheilung des Werks, und fügt nur über die hiesige Aufführung desselben hinzu, dass sie in den Solostimmen vortrefflich, in den Chören ziemlich gut, in den Instrumenten aber sehr mittelmässig war, woran hauptsächlich die wenigen Proben, die gehalten werden konnten, Schuld sind. — Sehr zu wünschen wäre es, dass ein früheres Oratorium desselben Meisters: Jeptha, aufgeführt am Rheinländischen Musikfeste, auch hier aufgeführt würde, indem dies dem David nicht nachsteht. C. Girschner.

Cantabile et thême varié suivis d'un Allegrette (pièce facile), pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano ou de Quatuor, par B. Romberg. Oe. 50. Chez Tobie Haslinger à Vienne.

In der Parenthesis (piece facile) liegt das Urtheil über dieses Stück genügend. Ein leichtes, wohlklingendes Thema, einige Veränderungen dazu in Sechzehntheilen, Doppelgriffen etc., ein Adagio, und zum Schlusse noch ein mit dem Thema verwandtes Allegretto sind die Substanzen, aus denen dieses Produkt besteht, das der Meister den Jüngern zur Uebung gemacht, dabei aber gewiss nicht gewusst hat, dass schon eine Menge mit dieser Anlage gebauten Stücke vorhanden sind.

Das nun folgende:

Concertino (pièce facile) pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano, par le même,

reiht sich dem erstgenannten Cantabile als Beitrag zu Anfangsstücken im Konzertstyle an. Der junge Cellist erhält ein Konzertstück, dessen Bestandtheile der erste Satz eines Allegro mit gesangreichem Mittelsatze, und einer Passage, die den Spieler in den Styl der jetzigen Konzert-Kompositionen einweiht, ein Adagio, durch das die Bildung des Tones gefördert und der angehende Virtuose schon Verzierungen für künftige Zeiten findet, und im Rondo sind. Wenn

Piecen zu billigen, und zwar aus dem Grunde zu billigen wäre, weil der Spieler bei längerer Ausarbeitung zu sehr angestrengt, und somit die Lust verringert werden möchte: so ist sie doch für reife Künstler nicht zu empfehlen, da nur Stückwerk, und zwar halb aus kurzen Gesangsstellen, halb aus Passagen, entsteht, und dies Niemandem so recht erfreulich sein kann; doch hier ist's am rechten Orte. H. P.

A l l e r l e i.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Cacciati, Caccini, Caffaro, Caldara, Campini, Campelli, Caivani, Calcino, Calegari, Calvi, Campobasso, 2 Capelli, Caprara, Capranica, Canetti, Caraffa, Carcani, Carlini, Carissimi, Caroli, Caruso, Carpiani, Carusto, Caputi, Cartellieri, Capotorti, Casali, Castelli, Castrucci, Castrovillari, Cavaliero (1590) Cavalli, Cherubini, Chiavozzi, Chiarini, Chiesa, Chinassi, Chiotti, Christiani, Cecchini, Celli, Cellini, Cercia, Celzniato, Cero, 2 Ciampi, Ciecognini, Cifoletti, Cimadoro, Cimanussa, Ciochetti, Ciofoletto, Cipolla, Cirillo, Clari, Clerico, Coccia, Cecchi, Coletti, Colonna, Colla, Colizzi, 2 Conti, Corbisiero, Cordano, Cordella, Corneo, Correr, Corri, Corsi, Cortano, Costa, Costanzi. Conforto, Cuccello; Curcio. — Neunundsiebzig Autoren! herrliche unvergessliche Namen und Werke! Die Ausbeute für unsere Tage! Studien, welche leider nicht sorgfältig und verständig genug betrieben werden! mächtige Erinnerungen, welche die ächte Schönheit manche jener Heroen nicht mehr ins Leben zu rufen vermögen! Gemeinplätze für die gewöhnlich sehr seichte Kritik der italienischen Zeitschriften, womit fruchtlos gegen die heutigen Tonsetzer zu Felde gezogen wird! Regeln, welche nur Abstraktionen sind! kaltes Bewundern einer schönen Einfalt und kindlichen Grazie, welche zu erreichen, wir selbst wieder kindlich werden müssen; kunstvolle oder vielmehr künstevolle Klänge und Formeln einer Ansicht, welche eine gesunde Kritik längst als undramatisch verwerfen musste; reiche und herrliche Mittel, welche als Zweck missdeutet und missbraucht wurden. Ueber die vielen für die Bühnenwelt untergegangenen Herrlichkeiten ragt als noch durch seine Werke thätig fortlebend ein Epoche machender Genius hervor, dessen Werke an das Herrlichste sich reihen, was die dramatische Kompositionskraft aller Lande hervorgebracht. Wen kann ich andern meinen, als den einzigen Zeitgenossen, den unsterblichen Cimarosa! Von seinen 54 (der Mehrzahl und offenbaren Hinneigung nach, komischen Opern) dramatischen Werken, erhielt sich die ernste Oper Gli Orazi ed i Curiazi (1797 für Venedig geschrieben) als ein edles auch jetzt noch grösstentheils ansprechendes Produkt, und seine komische Oper il matrimonio segreto (1792 für Wien komponirt) als ein unübertreffbares Meister- und Musterwerk für alle Zeiten; während seine übrigen Opern unverdienter und unklugerweise fast ganz vergessen sind, und sein Convitato de Pietra neben Mozarts Don Giovanni fast lächerlich, gewiss ärmlich erscheint. Welche herrlichen Genüsse liessen sich durch verständige Bearbeitungen seiner komischen Werke für die deutsche Bühne bereiten! — Der zweite Epoche machende Genius dieses Buchstabens — der tiefgelehrte, sinnige und phantasiereiche Cherubini fand in seiner Heimath mit einigen Jugendwerken (komische Opern) eine sehr kalte Aufnahme. Man nannte seine Musik kalt, herb, starr, übergelehrt. Paris lernte ihn kennen und schätzen, Wien verbreitete seinen Ruhm und seinen tiefgefühlten Einfluss auf Deutschland, der nach Mozart beinahe eine eigene Periode erzeugte, welche ich die Periode des Missverstandnisses nennen möchte. Eine lichtvolle Kritik, Rossini's Einfluss und C. M. von Webers (des eifrigsten Anhängers von Cherubini) plötzliches glanzvolles Auftauchen haben, gemeinschaftlich und doch auf so verschiedenen Wegen konzentrisch wirkend, diese Periode geendet und einem lebendigern Streben wieder die Bahn geebnet. Alle europäischen Bühnen (mit Ausnahme der italienischen) geben heute noch und werden mit Glück immer geben den unvergänglichen Wasserträger, ein ächtes Musterwerk in jeder Beziehung. — Medea wird stets als eine imposante, er-

habene Arbeit erkannt werden; Lodoiska von Zeit zu Zeit wieder mit dem Publikum sich befreunden. Mir ahnet die Zeit, in welcher auch Italien seines Sohnes Meisterwerke gerne hören und Sim. Mayr's grosse Plagiate und Verflachung (namentlich in Lodoisca und Wasserträger) belachen wird. — Caralla, Coccia, Carlini leben noch, ohne im eigentlichen Sinne bedeutendes bis jetzt geliefert zu haben, als beliebte Modetonsetzer und gefällige Lückenfuller. Schwerlich wird eins ihrer bisherigen Werke sie überleben.

Delfante, Della Marcia, di Dia, Donizetti, 2 Draghi, Duni. Egiziello, Erba, Ercolani. Fabrizi, Faitelli, Farinelli, Feteli, Federici, Ferradini, Ferrandini, Ferrario, Ferrari, Ferrero, Feroci, Feo, Felici, Finazzi, Fini; Fiocchi, 2 Fioravanti, Fiodo, Fiore, Fiorillo, Fischetti, Floristo, Fonte, Fortunati, Forzelini, Foscano, Fracuori, 2 Franceschini, Franchi, Freschi, Frezza. Fronduti u. s. w. Der zu Höherm von der Natur berufene Della Maria ging in sich selbst schmachvoll unter, auf halbem Wege zum Ziel. Einige seiner für Paris geschriebenen Singspiele (l'opera comique, le prisonnier etc.) werden stets von Zeit zu Zeit auch in Deutschland gern wiedergesehen werden. Duni, ein geehrter Schüler des grossen Durante, Zeitgenosse und Freund des herrlichen Pergolese, arbeitete für mehrere Bühnen Italiens mit glänzendem Glück, ohne dass eine seiner Opern noch lebte. Von seinen zahlreichen Singspielen für die Pariser Bühnen erfreuten sich vor allen das Milchmädchen und Fee Urgelle eines lange dauernden Glücks auch in Deutschland; ersteres wird wohl nie ganz untergehen. Donizetti blüht rasch und glücklich heran, wahrscheinlich ohne zu grosser Bedeutung zu gelangen. Deutschland hat noch keine seiner Opern in die Scene gesetzt. Farinelli, hochberühmt als Sänger, scheint fast ganz vergessen als Kompositeur mehrerer Singspiele. Fioravanti (Valletino) bleibt überall unvergesslich durch seine Virtuosi ambulanti und cantatrice villane, wenn auch selbst in Italien seine zahlreichen komischen Opern untergehen sollten; jene beiden erheben ihn in die Reihe der vorzüglichsten Tonsetzer für die eigentliche opera buffa.

Gaudio, Galzenari, Gazzaniga, Galuppi, Gamberini, Gardi, Gardini, 2 Gasparini, 2 Generali, Gherardini, Gherareeschi, Ghinassi, Giai, Giacobbi, Giacomelli, Gianella, Giannettini, Giardini; Gini, Gioja, Giordani, Giorgi, Giovanni, Giovannini, Girace, Giuliani, Giulini. Gnecco, Goccini, Grazioli, Gristino, Grossi, Grotti, Guarnacci, Guardasone, 3 Guglielmi.

Der einst so grosse Galuppi wäre mit seinen 76 Opern wahrscheinlich vergessen, wenn nicht einige seiner Kirchen-Kompositionen ihn lebendig erhielten. Gardi war beliebt, ausgezeichnet nicht; er bleibt für uns Deutsche gewissermassen merkwürdig, weil er den Convitato di Pietra 1787 für Venedig und 1791 für Bologna ebenfalls komponirte, ohne jedoch damit über die Alpen dringen zu können, oder in Italien damit auf der Bühne zu bleiben. Gazzaniga — zu Ende des Jahrhunderts noch ein vergötterter Tonsetzer durch die Herrlichkeit seiner Melodie, das dramatische Feuer in Verfolgung des Gedichts und harmonischen Reichthum, wäre mit seinen 34 Opern vergessen und für uns unbedeutend, wenn er nicht gleichfalls einen Convitato di Pietra komponirt, und wenn es nicht Leute gegeben hätte, welche diese Oper ziemlich deutlich als die Quelle mancher Schönheit im Don Giovanni von Mozart bezeichneten. Ich habe nicht ermitteln können, welche von beiden Opern früher komponirt worden, aber der Zufall führte mir eine Partitur des Gazzaniga in die Hand und ich fand — keine Spur irgend einer Aehnlichkeit mit Mozart's Oper. Von 37 Opern der beiden Generali (wahrscheinlich haben sie deren mehr komponirt) spukten auf einigen deutschen Bühnen zwei Werke herum, nämlich i baccanali di Roma und le lagrime d'una vedova, ohne irgendwo festen Fuss fassen zu können. Lieblichkeit und dolcezza — damit basta. — Unter den ausgezeichneten Tonsetzern für Kirche und Theater nimmt Pietro Guglielmi einen ehrenvollen Platz ein, obschon von seinen 65 Opern (deren viele durch Uebersetzungen verpflanzt, auch geraume Zeit eine Zierde der deutschen Repertoire waren) nicht Eine mehr am Leben ist. Keiner übertrifft ihn an Reichthum der [illegible]

natürlicher und karakteristischer Handlung. Manche seiner Opern wären jetzt noch ein wesentlicher Gewinn für die Bühne. —

Jannoni, Insanguine, Isola, Jomelli, Lambardo, Lampugnani, Landriano, Lanetti, Laniere, Lapis (Santo), Larcani, Latilla, Laurenti, Laurenzi, Lavigna, Leardini, Legrenzi, Lenzi, 2 Leo, Leone, Leporati, Levis, Liverati, Locchini, Logrorgino, Lombardini, Lonati, Lorazzi, Lorelli, Lotti, Luchesini, Lucchesi, Lucchini, Lucinda, Luigi, Lusini, Luzzo. Macari, Macchi, Maggiore, Magherini, Magni, Manini, Manzo, Majo, Maltese, Malvezzi, Mancini, Manelli, (seine Oper Andromeda war die erste 1637 auf einer öffentlichen Bühne zu Venedig dargestellte Opera Seria) Manni, Manfroce, Manfredini, Marazoli, Marchi, Mariani, Marinelli, Marescalchi, Marotti, Martelli, Martellari, Martinengo, 2 Martini, Massa, Matelli, Mattioli, Mazzachi, Mazzoleni, Mazzoni, Marcello, Masi, Mazzola, Mazzinghi, Mei, Melani, Mellara, Melvis, Mengozzi, Merula, Mercandante, Miccheli, Milico, Minoja, Molinari, 2 Monari, Moneta, Moniglia, Monteverde, (Gründer der Lombardischen Schule Monte, Monza, Morlacchi, Morandi, Mosca, Mussini, Mugnes. — Von den 37 Opern des merkwürdigen und nur zuweilen in Schwulst und Künstelei-Labyrinthe sich verirrenden Jomelli, lebt keine einzige mehr auf irgend einer Bühne; von aller übrigen Herren in J und L dramatischen Werken ist kaum noch die Rede. Des in seiner Weise fast einzigen Marcello einzige Oper Psyche (1711) starb dahin; gewiss ganz unbemerkt, wenn nicht die übrigen Werke den Namen ihres Schöpfers unsterblich gemacht hätten. Welche Summe von köstlichen Kompositionen, unvergänglichen Einzelnheiten erhaben schöner Gesänge und reizend lieberoller Melodien! Sie verrosten in den Zeughäusern der Theater und in den Magazinen der Dilettanti und Musikhändler! Von den noch lebenden zeichneten sich bis jetzt vortheilhaft aus: Mercadante in Rossinischer Weise, ohne den Schwung und den unversiegbaren Reichthum seines Vorbilds. Elisa und Claudio ist meines Entsinnens die einzige Oper, welche bis jetzt in deutscher Sprache von ihm gegeben wurde, und diese mit sehr zweideutigem Glück. Morlacchi wird von vielen Zeitgenossen ausserordentlich hochgestellt, ohne Zweifel über die Gebühr; von Andern gänzlich verachtet, ohne Zweifel mit Unrecht. Dass nach Paesiello und neben Rossini mit einem Barbier von Sevilla wenig Glück gemacht werden kann; dass sein Gianni di Parigi dem des Boyeldieu nicht gewachsen ist; dass deutscher Effekt und italienischer Effekt zugleich in derselben Komposition nur von Meistern ersten Ranges erzielt worden ist und erzielt werden kann, sind Wahrheiten, welche seinen übrigen Verdiensten keinen Eintrag thun. Uebrigens wird die deutsche Bühne von ihm und Mercadante eben so wenige gedeihliche Werke ziehen, wie von Mosca, der mit seinem Pretendenti delusi eine allerliebste Opera buffa, aber noch kein ausgezeichnetes Werk geliefert hat.

Nanino, Naselli, Nasolini, Navarra, Necellini, Nelvi, Nery (Erfinder der Oratorien 1540—60), Neri, 2 Nicolini, Novi, Nucci; Orgiani; Orgitano, Orlando, Orlandini, Ottani; Pacchieri, Pacelli, Paccini, Paciotti, Paer, Paganelli, Paganini, Pagliardie, Paesiello, Pajni, Palafutti, Palavicino, Pallavicini, Palermitano, Palma, Pampani, Parenti, Partenio, Pasqui, Pasquini, Paulati, 2 Pavesi, Pellegrini, Pepoli, Peri (1597 komponirte er die Daphne des Renucini), Peretti, Persigni, Pertichini, Pergolese, Perillo, Perini, Perotti, Persichini, Perti, Pescetti, Petrucci, Pezzana, Piana, Piantanida, Piozza, 2 Piccini, Pio, Piticchio, Pietragone, Pistocchi, Pistorini, Pilotti, Pieca, Plataria, Platone, Poggi, Polani, 2 Polaroli, Poletti, Polliani, Pollici, Ponsio, Porfiri, Porpora, Porsile, Porta, Portogallo, Prati, Predieri, Protta; Pucitta, Pugnani, Pulli; Quaglia, Quagliati.

Wenn irgend einem Leser mit einem dicken Buch gedient wäre, so könnte man ihm über diese vier Buchstaben ein sehr dickes liefern, ohne darum besonders viel Mühe sich zu geben, da die Stoffe zuströmen bei solchen Namen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. November — № 46. — 1830.

Beurtheilungen.

Rossini's Wilhelm Tell, in Berlin Andreas Hofer genannt.

(Schluss.)

Ueber die Oper weiss ich nichts mehr zu berichten, denn ich bin, wie gesagt, davon gelaufen. Eine Hauptpointe soll, hat man mir erzählt, gewesen seiu, dass man einen langen Strick gemessen hat, mit dem nachher Felsstücke auf die Franzosen herabgeschleudert wurden. Auch österreichische Truppen sollen auftreten. — Uebrigens ist zwar, ernstlich gesprochen, das Ganze nichts als Afterpoesie und missverstandne Romantik, ja ein wahrhaft kindisches Wesen. Aber dennoch muss man es den Auberschen Opernsujets unbedingt vorziehen, die überdem auf eine gemeine Weise lasciv sind, und eben darin unverholen ihren Reiz suchen: so z. B. die Braut, in der ein Liebhaber seinen Besuch bei einer Dame Nachts durch's Fenster macht, damit man meine, er habe seine Braut besucht; so in Fra Diavolo, wo die Hauptpointe ist, dass ein Mädchen sich auf dem Theater entkleidet und in's Bett legt. Ich bin weit genug von der missverstandenen Moralkritik eines Pustkuchen entfernt, um die Offenbarung einer künstlerischen Idee selbst an dem Bilde der Ausschweifung, wie etwa im Don Juan, durchaus zu billigen. Aber hier wird keine künstlerische Idee, nicht einmal die Vorstellung einer gesundkräftigen Sinnlichkeit festgehalten; mit dem Kitzel heimlicher, unkräftiger Lüste wird Gewerbe getrieben, — und dieser niedre Zweck wird nicht einmal durch Werth und Glanz der Mittel, durch poetische Schönheit, durch Reiz der Musik beschönigt! es ist alles gemein. Und das zwingen unsre Theater dem Publikum auf, das entweder ohne Ueberlegung, oder aus Langweile sich endlich dreingiebt. Der losgebundenste Leichtsinn, die weichlichste Süssigkeit des frühern Rossini ist dagegen Tugend und Kraft.

Der jetzige giebt, um endlich auf den Klavierauszug zu kommen, wenig in der blühenden Fülle seiner unbefangenen Zeit, aber allerdings dafür manchen besser, oder ernstlicher ausgeführten Satz — in Vergleich zu dem Frühern, denn Tiefes darf man freilich nicht suchen. Schon der Inhalt des Klavierauszugs nach den blossen Ueberschriften bezeugt dies; unter 21 Nummern sind zwölf Chöre und sechs zwei- oder mehrstimmige Stücke enthalten. Freilich ist an viel bessern Chorsätzen, in geistlichen, Konzert- und Kammermusiken, in Gluck's, Mozarts, Cherubini's und andrer Opern ein solcher Reichthum vorhanden, dass man Jahr aus Jahr ein nicht an Rossini kommen könnte. Will man aber doch von ihm singen, so verdienen wohl die Chöre aus Tell vor seinen frühern meist den Vorzug.

Der erste,

Quel jour serein le ciel présage,

ist freilich mehr ein Chorlied, nämlich ein einstimmiger Satz mit zwei oder drei Begleitungsstimmen; aber bis dahin, wo eine tiefere Ausführung eintreten sollte, recht angenehm. Von da freilich werden die Singstimmen zu blosser Begleitung, und das Orchester figurirt. In gleicher Weise, mit einem recht kräftig geführten Orchester, ist der zweite lebhaftere Festchor

Aux chants joyeux, qui retentissent,

geschrieben; eine kleine Nachahmung, so wohlfeil und hergebracht sie auch sei, beseelt ihn, und unterbricht wohlthuend den sonst planen Satz. Es ist nicht viel Grosses und Tiefes in diesem Chor zu suchen; aber Musik ist er, Na-

türlichkeit spricht uns selbst in seiner ärmsten Stelle an und erhebt ihn weit über die gezwungnen, verdrehten, verzerrten Sätze eines Auber. Unbedeutender, aber ganz angenehm als Chorlied ist der dritte, viel eigenthümlicher der Tanzchor

Hyménée
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous.

Besonders das Minore zu Anfang, in seinen kurz absetzenden, durch die Kantilene des Orchesters zum Ganzen verschlungenen Gesangssätzen, mit dem Wechsel der weiblichen und männlichen Stimmen, mit dem Ausdruck verschleierten und heiss herausbrechenden Verlangens ist ganz vortrefflich, würde an rechter Stelle hinreissen; schade um die so ungleich schwächere Fortführung. In keiner frühern Oper Rossini's kenne ich einen so schönen Chorsatz, wie diesen Anfang, und einen so widerdramatischen Chor, wie diesen und mehrere aus Tell (z. B. den zweiten) im Ganzen.

Von grösserer dramatischer Wirksamkeit ist ein späterer Männerchor:

Nous avons su braver,

besonders durch den Rhythmus der Singstimmen, weniger durch melodische Erfindung und Behandlung. So auch der feierliche Eidschwur der Helvetier. Man hat früher oft von Rossini's Anhängern behaupten hören, es hange nur von seinem Willen ab, so könne er Ernst machen; die Gegner antworteten dann, er werde nie wollen, auch nie können. So verkündete man schon vor seinem Aufenthalt in Wien, er werde da eine deutsche, ernstlich gemeinte Oper schreiben, in der er die Verirrungen seines Talents und die Schwäche des Talents deutscher Kunstgenossen gleichzeitig überwinden werde. In Deutschland hat er es nicht versucht, wohl aber in Frankreich; und an diesen Chören sieht man, wie weit es ihm gelingen können. Allerdings ist mehr Solidität und Streben nach getreuem Ausdruck, als früher, sichtbar; aber das Rechte, die unverkürzte und unverstellte Wahrheit ist nicht erreicht und der Reiz der Unbefangenheit verloren. — Von den übrigen Chören ist nichts Besonderes anzuführen; sie stehen den ohne Auszeichnung genannten nicht nach.

Nur wenige Sologesänge sind im Klavierauszuge vorfindlich. Der erste ist eine Barcarole, die in der Mitte zwischen Rossinischer Süsse und französischen Reizschärfen steht. Das nun folgende Duett zwischen Tell und Arnold enthält eine süsse Rossinische Kantilene,

O Mathilde, idole de mon âme,

ausserdem aber mehr und längeres Gerede, als gar manches frühere Duett von Rossini, das wenigstens dem Sinnenreiz Nahrung gab, ohne unzulängliches Streben nach Tiefern. Mathildens Romanze,

Sombres forêts, désert triste,

hat freilich soviel vom Karakter eines Schweizermädchens, als die französischen Worte von eines Schweizers Gesinnung beim Anblick seiner Berge. Aber angenehmer, musikalischer als alle neufranzösischen Couplets ist sie; das kann man schon glauben. Das Duett Mathildens und Arnolds hat ganz den italienischen Zuschnitt in drei Sätzen (Allegretto, Andante, Allegro) und kann den Freunden Rossinischer Duette gefallen, wenn es auch an sinnlichem Reiz unter den frühern, und an höherm Gehalt nicht eben über ihnen steht. Das Terzett der drei Bündner (Tell, Arnold, Walter) hat mehr französischen Pathos, als Rossinische Musik, — nicht eben zu seinem Vortheil. Eine Arie Mathildens, absichtsvoll im Styl der opera seria geschrieben, wird selbst durch einige lange Passagen die Anmuth früherer Rossini-Scenen nicht ersetzen, geschweige durch eine tiefere Tendenz, die auch hier nicht durch die Aussengestalt in das Innere gedrungen ist. Unendlich mehr liegt in den grossen Mozartschen Idomeneus-Scenen; sie sind der Form nach nicht veralteter und dem Inhalte nach durchweg jünger, neuer, weicher, anziehender. Ein Walzerlied, „Tyrolienne" (in der Schweiz!) genannt, kann manchen amüsiren, aber nie so ansprechen, wie das geringste Tyrolerlied, deren wir Dutzende besitzen.

So könnte nun von einem Terzett, Quartett Quintett, einer Scene, Cavatine und „prière" mancher angenehme Zug und mancher Beweis unzulänglichen Strebens nach höherer Wahrheit, manches Opfer Rossinischen Naturreizes für die Konvenienzen und Bedingungen französischer

Oper angeführt werden. Indess es ist genug davon bei den bisher betrachteten Sätzen erwähnt worden. Nicht Rossini und Auber sind der wahre Gegenstand aller bisherigen Ausstellungen. Jeder von ihnen hat seinem Volke genug gethan; und mehr vermag selten ein Mensch. Nur die Verirrung oder Verführung des deutschen Volkes ist zu beklagen, das durch die imposante Lebendigkeit der westlichen Nachbarn, durch eine unwillkührliche und unabweisliche Theilnahme an ihren grossen Bewegungen und Interessen auch in solchen Gebieten auf ihre Bahn gerissen wird, wo es unendlich höher steht. — Viel thut auch die französische Erziehung und Bildung der nächst vorigen Generation, deren viele Glieder jetzt in der höhern Stellung als Familienhäupter u. s. w. noch den alten Ton angeben, weil sie den neuen nicht zu intoniren wissen. Auf ihrer Seite stehen ferner alle jüngern, die sich durch die Geschichte und Kunstleistungen unsers Jahrhunderts nicht lehren und leiten lassen. Dagegen kann keine musikalische Zeitung; und so muss unsre Kunst unwiderruflich den Fehler der allgemeinen Richtung, besonders der sogenannten feinern, tonangebenden Welt mit büssen. S. K.

Odeon. 26e, 27e und 28e Lieferung, bei Haslinger, in Wien; enthaltend:

1. Grosse Variationen und Rondo über „Komm holde Schöne," von W. Hauck, 9tes Werk.
2. „La ci darem la mano," varié par Fr. Chopin. Oe. 2. Beide für Pianoforte und Orchester.
3. Concertino, pièce facile pour le Violoncelle (mit kleinem Orchester), von Bernhard Romberg. 51stes Werk.

Die ersten beiden Nummern enthalten Bravour-Variationen in modernster Façon. Sie sind zum Theil sehr schwer, — noch schwerer; unsre fertigsten Finger werden daran zu thun haben; aber der Applaus kann ihnen nicht fehlen, wenn sie sie mit soviel Bravour spielen, als sie geschrieben sind. Herr Chopin schliesst mit einer gefälligen und glänzenden Polonaise, Hr. Hauck aber leitet sein eben so gefälliges und glänzendes Rondo Finale im $\frac{4}{4}$ Takt ein, was man in jedem Salon originell finden wird. Beide Komponisten sind sicherlich Virtuosen auf ihrem Instrumente.

Ueber das Concertino mehr zu sagen, als dass es zu haben, wäre bei B. Rombergs längst gerühmter Meisterschaft auf dem Violoncell und bei seiner eben so bekannten Schreibart überflüssig. Wir wünschen ihm, so wie allen Violoncellisten und Hrn. Haslinger, der alles so schön edirt hat, aufrichtig Glück.

Adagio und Rondo für das Pianoforte, von Ferdinand Stegmayer. Oe. 11. Selbstverlag.

Einleitung und Rondo bezeugen des Verfassers musikalisches Naturell und eine Gabe, sich in leichter und angenehmer Weise musikalisch auszusprechen; dazu kommt eine Gewandtheit in der Form, die wohl mehr durch vieles Musikhören und Spielen, als durch eigentliches Studium erlangt und für den Zweck, musikalisch angenehm zu unterhalten, ganz ausreichend ist. Tiefere Intentionen sind wenigstens in dieser Komposition nicht wahrnehmbar, aber in ihrer Sphäre kann sie neben vielem heut zu Tage Beliebtem recht wohl stehen. M.

Berichte.

Konzerte in Berlin.

Man muss gleichwohl nicht verzweifeln, wenn die Oper durch Umstände, die der Kunst fremd, durch Direktoren, die mit der Kunst unbekannt sind, durch die Rücksichten, die ein Hoftheater zu nehmen hat, durch den Einfluss des imposanten Paris verderbt ist. Ausser dem Bereiche dieser fremdartigen Verhältnisse siegt der natürliche Sinn, die tiefere Richtung der Nation, stösst das Seichte und Verderbte aus, huldigt dem Werthvollen und sichert seinen Sieg und sein Bestehen. Neben dem Verfall der Oper haben die Berliner Konzerte sich rühmenswerth veredelt und in ihrer Veredlung befestigt. Wo sind jene zwanzig, dreissig Virtuosen-Konzerte, die in frühern Jahren die einzige Unterhaltung nächst der Oper

waren! Kaum in Zwischenakten finden Virtuosen vor einer spärlichen Versammlung Gelegenheit, die sonst kein Bedenken gehabt hätten, eigne Konzerte zu geben. Dafür befestigen sich zwei Unternehmungen, um die andre Städte Berlin beneiden können. Die erste besteht in den

Konzerten der Singakademie.

Am 5. wurde vor einem, von den gebildetern Kunstfreunden angefüllten Saale das erste gegeben:

Händels Alexanderfest.

Die Wahl für den Anfang war besonders glücklich zu nennen. Kein Händelsches Oratorium eignet sich so, eine freudige, Alles bewegende Stimmung hervorzurufen, den grossen Tondichter in wohlgeordneter Folge von so mannigfachen Seiten zu zeigen, dem Hörer die vielfache Gewalt der Tonkunst in geistreich-heiterm und freiem Wechsel empfindlich zu machen. Wenn im Anfangschor das Brautpaar selig gepriesen wird, fühlt sich jeder zu höherer, ich möchte sagen, hochzeitlicher Freude erhoben, und zugleich erwartet er aus dem ehrenfesten Gange des Tonstücks, aus dem prunkenden Rhythmus des zweiten Thema's ein Höheres, Ernsteres, Prachtvolleres, als blos leichtes Festspiel. Noch mehr befestigt sich die Höhe des Standpunktes im zweiten Chor, zu dem die ziehenden, leis schwirrenden Geigen so heimlich wecken, und der dann so gewaltig hochaufbrauset. Jedes Bild, das nun in anmuthigem Wechsel vorübergetragen wird, ist in so glücklicher Mitte zwischem edlem Spiel und vollem Ernst, dass es die heiterste Stimmung hervorrufen und zurücklassen muss, die das nächste Bild nicht unterbricht, sondern nur anderswohin lenkt. So die Arie mit Chor, „Bachus, ewig jung und schön," in der sich die Accente tiefauskostender Zechlust, kriegermässigen süssen Schwelgergenusses und die Feierlichkeit der grossen Fest-Kantate merkwürdig mischen und durchdringen; so der Chor, „weck' ihn auf aus seinem Schlummer," der mächtig genug losstürmt, um Fürstenschlummer zu Kriegslust aufzustören, und dabei geregelt, sogar kunstreich geregelt sich dem Ganzen als ein neuer Moment der Feier einwebt, es nicht bedarf, diesen Grundkarakter durch leidenschaftlichere gewaltsamere Accente zu unterbrechen. Doch wozu ein Gedicht weiter zergliedern, das durch Händel längst die Freude aller Musikfreunde geworden ist, das durch seine günstige Anlage für Komposition seit Händel so manche Nachahmung und Variation erweckt hat! Nur auf jenen eigenthümlichen Standpunkt zwischen vollem Ernst und leichterm Spiel sollte hingedeutet werden, den Ursprung des besonders durch dieses Werk erregsamen Kunstgenusses.

Der lange geübte und lange bewährte Chor der Singakademie that das Seinige, diesen Kunstgenuss zu verwirklichen. Manche Schwäche des philharmonischen Orchesters und einige Fehler in den Solopartien sollen durch Mangel an hinlänglichen Proben entstanden sein. Die Unsicherheit des ersten Horns im Bachusgesang und die unpassende Schwäche der Pauken bei dem Chor: „Weck' ihn" müssen vorzüglich beklagt werden, weil diese Mängel so leicht hätten beseitigt werden können. Uebrigens war allerseits, namentlich in den Solopartien (von Fräul. v. Schätzel, Hrn. Devrient und Mantius gesungen) das Gute überwiegend. Wir wollen es ihnen und der Akademie danken, wenn sie uns noch oft eine solche Kunstfeier bereiten; auch dem Hrn. Professor Zelter, der in seinem hohen Alter die Anstrengung der Direktion nicht scheut.

Die zweite Unternehmung ist die der

Möserschen Akademien,

in denen bekanntlich Quartett- und Orchester-Aufführungen einen Abend um den andern abwechseln. Die erste Versammlung hat

Mittwoch den 10. November

statt gehabt. Das Nähere wird bald berichtet werden. Alle Musiklehrer sollten es sich zur Pflicht und Ehre rechnen, ihre Zöglinge zum Besuch dieser Akademien anzuhalten; sie können ihnen keinen bildendern und weckendern Kunstgenuss zuweisen.

M.

Berlin.

Pharao, Oratorium von Brüggemann und Fr. Schneider, aufgeführt durch den Organisten Herrn Hansmenn in der Garnisonkirche.

Dem unermüdlichen Eifer des Herrn Hansmann haben wir es wieder zu danken, ein neues Werk des Herrn Hofkapellmeisters Fr. Schneider gehört zu haben; wenn gleich die Aufführung nicht so gelungen, als es zu wünschen war, so verdienen doch die Bestrebungen des Hrn. Hansmann, da sie so edle Zwecke haben, und wir nur durch ihn neuere Tonwerke zu hören bekommen, den Dank aller seiner Mitbürger.

Der Herr Kapellmeister Schneider hat bekanntlich durch seine Oratorien einen grossen Ruf als Kirchenkomponist erlangt, und das Verdienst, was er sich um diese Gattung der Komposition erworben hat, ist unverkennbar.

Dieses neue Oratorium wird zwar nicht seinen Ruf vergrössern, doch das Urtheil was man über den Komponisten des Weltgerichts gefällt hat, noch mehr bestätigen. Auch dies Werk zeigt, dass der Hr. K. M. Schneider ein Musiker von gründlichen Kenntnissen und glücklicher Erfindungsgabe ist; doch scheint es Referenten als wenn er in seinen Kompositionen sich von gewissen Formen nicht losmachen könnte. Dies zeigt sich am auffallendsten an den Texten seiner Oratorien; in allen treten, wenn nicht dieselben Gestalten, doch ähnliche auf; die vier Erzengel, die Höllengeister etc. sind stereotype Formen seiner Oratorien. Man wird zwar entgegnen, dass dies die Schuld der Dichter seiner Texte sei, doch ist dieser Einwand unerheblich, denn wenn die Texte nicht seinen Wünschen entsprächen, so braucht er sie nicht zu komponiren; überhaupt ist jeder Komponist für seinen Text verantwortlich. Durch die Aehnlichkeit der Konture seiner Texte, wenn Ref. sich so ausdrücken darf, entsteht in den verschiedenen Oratorien wieder eine Aehnlichkeit in den Formen, die man zwar nicht durch Beispiele beweisen kann, die aber jeder aufmerksame Hörer fühlt. Durch diese Aehnlichkeit verlieren die neuern Oratorien das Interesse, was die frühern erregt haben.

Ferner wirkt die sehr starke Instrumentirung nachtheilig, der Gesang wird zu sehr durch dieselbe verdeckt, und das Ganze wird unklarer. Das oben Gesagte bewies sich recht augenscheinlich bei dem Pharao. Dieses Werk ist nicht allein mit vielem Fleisse, sondern auch mit glücklicher Erfindungsgabe gearbeitet: dessenungeachtet hat es nicht den Beifall erhalten, den es wohl verdient hätte; die Ursach lag hauptsächlich in dem Texte, welcher einer der schlechtesten ist, der je geschrieben worden. — Die vier Erzengel des Weltgerichts treten ganz in derselben Form wieder auf; sie singen ohne alle Begleitung entweder eine Warnung oder einen Aufruf an das Volk. Pharao ist eine der gewöhnlichen, schwächlichen Gestalten, die heute dies, morgen jenes wollen, die aber durch die Furcht regiert werden; dies hat weder der Dichter noch der Komponist ausgedrückt; mithin ist diese Gestalt ohne alle Karakterzeichnung, weshalb sie auch nicht grosses Interesse erregen konnte; Moses, der starke Held, ist zwar besser gehalten, doch vermisst man den Feuereifer, mit dem er mit Pharao im Namen seines Gottes spricht; seine Drohungen sind schwächlich, als wenn er selbst seinen Wundern nicht traute. Die weiblichen Gestalten sind noch weniger vom Dichter interessant gehalten, denn sie greifen gar nicht in die Handlung ein; doch sind sie dafür mit grösserer Liebe vom Komponisten ausgestattet. Die Chöre sind alle recht gut gearbeitet, doch fehlt ihnen Frische und Neuheit; in ihnen zeigt sich am deutlichsten, was Ref. oben sagte, nämlich das Festhalten gewisser Lieblingsformen, die zuletzt in eine Manier ausarten; und in keiner Kunst ist eine Manier zu loben. Es schien daher sehr oft, als wenn man Reminiscenzen hörte, was doch eigentlich nicht der Fall war; aus alle dem geht hervor, dass das Oratorium bei weitem nicht den Erwartungen entsprach, die man sich davon gemacht hatte, und dass es nicht, wie allgemein gesagt wurde, das beste Werk des Meisters ist; dessen ungeachtet verdient der achtbare Komponist auch für dasselbe den Dank der Kunstwelt, auf den er für seine vielfache Bestrebungen ein grosses Recht hat.

W. L[illegible]

Stoff zu Kompositionen.

Sie werden sich wundern, dass ich, als ein Laie in der Musik, mir erlaube, Ihnen einen Brief für Ihre Zeitung mitzutheilen. Indessen Sie kennen meine lebhafte Theilnahme für diese Kunst, und vergönnen ja sonst gern einem jeden Musikfreunde ein bescheidenes Wort.

Es ist so oft die Klage über den Mangel guter Texte, besonders zu grössern Kompositionen, und man bedauert, dass gerade den herrlichsten musikalischen Werken so unbedeutende oder schlechte zum Grunde liegen. Sollten aber nicht zuweilen die Musiker Dichtungen vernachlässigen, die ihnen für ihre Kunst reichen Stoff darbieten könnten! dies fiel mir neulich ein bei den Bildern des Orients von Heinrich Stieglitz, deren zwei erste Bändchen über Arabien und Persien in diesem Jahre erschienen sind. Der Orient bietet ein so unendlich reiches und nach meinem Wissen für unsere Musik wenig benutztes Feld des Gefühls und der Phantasie, dass wir hier noch die ergiebigste Ausbeute zu erwarten berechtigt sind. Eine üppige, mit den mannigfachsten Schönheiten prangende Natur, Menschen voll glühenden und tiefen Gefühls, bewegt von allen Leidenschaften, die eine heissere Zone erzeugt, und dabei zum Theil noch voll Kraft bei ungekünstelten und einfachen Sitten, endlich Dichter, die eine eigenthümliche, von der unsern sehr verschiedene Art der Poesie bilden, welch' eine reiche Aussicht gewähren sie für künstlerische Darstellung! Wir haben in unsern Kompositionen ziemlich alle Richtungen der abendländischen Religion, Sitte und Natur, und oft bis zum Uebermaass erschöpft; sollte daher wohl nicht dem Künstler ein Werk willkommen sein, welches eine neue Welt, aber für unsern Sinn und unsere Auffassung angemessen darstellt. Als ein solches sehe ich jene obengenannten Bilder des Orients an. Sie sind fast überall durchdrungen von der tiefsten Empfindung und dargestellt in klassischer Sprache, in den mannigfachsten Formen der Worte und des Versbaues, die sich jedesmal innig dem Gange der Empfindung anschliessen. Besonders hatte ich bei der ersten Abtheilung derselben einen eignen Einfall, der Ihnen vielleicht paradox oder unausführbar scheinen mag. Sie enthält unter dem Titel: die Söhne der Wüste, einen Cyklus von Liedern, welche die arabische Zeit vor Muhamed schildern. Die Begebenheiten dreier Hauptpersonen liegen ihnen zum Grunde. Zwei Freunde schliessen im Kampfe ihren Bund; der eine wird durchglüht von Liebe für das Mädchen eines feindlichen Stammes, daher neue Kämpfe, Rettung, dann das Glück der Liebe, endlich Stammesfeindschaft, Tod, tiefe Trauer und Blutrache, diese bilden die Hauptzüge der Gemälde. Man möchte schwerlich einen ergreifendern Stoff mit so kurzen und bezeichnenden Zügen dargestellt finden. Jedes Lied giebt einen Fortschritt der Handlung, eine eigne Situation, meist mit wenigen Worten, aber treffend und eindringend. Sie bilden auf diese Weise eine Tragödie in Liedern mit Einleitung, Verwickelung und ergreifender Lösung. Es ist mir oft vorgekommen, als fehle ihr nur die Musik, um sie in's Leben einzuführen, und zum hohen Genuss für ein grösseres Publikum zu bereiten. Sie müssten sich wohl vollständig als ein Ganzes behandeln lassen. Jedes Lied möchte sich zu einem Recitative, oder einer Arie eignen, jedes würde eine Scene der Handlung darstellen, und der Uebergang von der einen zur andern durch passende Töne der Musik eingeleitet werden. Nur ein, obwohl an sich schönes Lied, „die Geister der Wüste" müsste, als dem Ganzen fremd, ausgesondert werden. So entstände eine Art weltlichen Oratoriums, eine grössere Kantate, die sich für Konzerte trefflich eignen müsste; aber auch in den musikalischen Unterhaltungen der Privatzirkel würde sie einen Abend auf eine ansprechende Weise ausfüllen, da es nur weniger guten Stimmen zu derselben bedürfte. Der Komponist würde sich dadurch gewiss den Dank eines bedeutenden Publikums verschaffen. Weniger wage ich über den übrigen Theil dieses Bandes, so wie über den zweiten Band in musikalischer Hinsicht eine Meinung zu äussern. Die zweite Abtheilung, „Melek und Maisuna" bildet zwar auch ein Ganzes, aber mehr für Schilderung und Betrachtung, als für das Gedicht, und möchte deswegen zur musikalischen Darstellung als solches nicht geeignet sein. Wohl

aber sind manche einzelne Lieder von tiefem Gefühl, die der musikalische Künstler leicht herausfinden wird. Ich deute nur auf das meisterhafte, „des Knaben Traum," „Meleks Abendlied" S. 42., Lied eines Vöglein in der Oasis" S. 74., „Maisuna am Brunnen" S. 88., „Maisuna im Zelte" S. 108. u. a.

Auch in dem zweiten Bande, Persien, sind gewiss viele Gedichte dem musikalischen Künstler willkommen, z. B. der Gesang der Peris, ferner, der Parsen Hymnus, S. 23. und Nahid, S. 74. Mehrere kleine Ganze finden sich darin, die aber wohl nur theilweise komponirbar sein dürften. Indessen wird der Komponist, der einmal dies treffliche Dichtwerk ins Auge gefasst, die für seinen Zweck geeigneten Theile leicht herausfinden; ich wünschte nur einen Wink zu geben, damit dasselbe nicht in der Fluth der andern übersehen würde.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Von allen Herren in N hat meines Entsinnens nur Nicolini das Glück gehabt, eines seiner Werke — den Trajan in Dazien — durch die Tenore Brizzi, Siboni und die herrliche Mad. Milder auf mehrere deutsche Bühnen verpflanzt zu sehen. Er hat Erfindung und dramatischen Schwung, aber eine unleidliche Manie der Verwässerung, welche seinen baldigen gänzlichen Tod vorhersehen lässt. Der treffliche Kastrat Veluti vorzüglich war es, der seinen Opern überall glänzende Aufnahme verschaffte. — Cimarosa's Schüler, Orlando, entsprach keineswegs den durch seine erste Oper: il Podesta di Chioggia (Mailand 1801) erregten schönen Hoffnungen. Pacini hat in Italien und Paris manches schöne Lob geerndtet, in neuester Weise sich lebhaft herumgetummelt, zahlreiche Arien und Duette, als Lieblingsbissen für Sänger und Hörer, aber noch nicht eine vorzügliche Oper geliefert. F. Paer, ein Liebling aller Lande, wird nicht ganz untergehen, so lange es wirkliche Sänger giebt. Von seinen zahlreichen Werken erhalten sich bis jetzt auf der deutschen Bühne: Griselda, Camilla, Sargines, Sofonisbe, Achilles, der lustige Schuster, die Wegelagerer, Agnese, der lebendige Todte, der Kapellmeister etc.; seine reizende Leonore ist durch den höhern Genius Fidelio verdrängt. Paganini's Violine wird seine (wenigstens nach den gestochenen Favoritstücken zu urtheilen, sehr seichte) komische Oper vielleicht einige Zeit bei kränkelndem Leben erhalten. Unvergänglich ist Paesiello, wenn auch von seinen 155 Opern nicht der zehnte Theil mehr auf irgend einer Bühne lebt. Reichthum in Erfindung anmuthiger und warmer ebensowohl als komisch-drastischer Melodien, ächt dramatische Haltung der Karaktere und Situationen und des Styls erheben ihn in die Gattung der komischen Oper unter die grössten Meister aller Zeiten. Der Tragödie war er auf keine Weise gewachsen. Von 23 Opern, welche in deutschen Uebersetzungen gegeben wurden, sind heute noch auf vielen Repertoiren: die schöne Müllerin, König Theodor, Nina, der Barbier von Sevilla. Seine Partituren (mit denen von Cimarosa) verdienten eine Analyse in jeder Tonsetzer-Schule; ihre Vorzüge sind ein schönes Gemeingut aller Welt. Von Pajni vegetirten in Deutschland für ganz kurze Zeit, die Tochter der Luft und der Sänftenträger, um bald für immer zu verschwinden. St. Pavesi, ein talentvoller, geübter, kenntnissreicher Meister ohne Genie, erhält sich noch in der angenehmen Sphäre der Beliebtheit. Seine liebliche opera buffa, Ses Marc Antonio und die opera seria: la Celanira, fanden in Deutschland nur eine laue Aufnahme. Pergolese lebt noch auf vielen welschen Bühnen in seinem allerliebsten Duodrama la serva padrona geliebt fort, und ich bekenne, dass diese Komposition mir weit mehr behagt, als selbst die zu demselben Buche von meinem Liebling Paesiello. Schade, dass die deutsche Oper dies Werkchen sich entgehen liess! was würden ein Spitzeder und eine Vio damit bewirken! Ueberhaupt, welche unerschöpfliche Quelle des Vergnügens für Berlins Publikum könnte sich die Königstädtische Bühne eröffnen,

wenn die opera buffa der verstorbenen grossen Italiener von kundiger Hand gewählt und gepflegt würde! Welche Schätze liegen begraben, welche treffliche komische Stoffe, die nur eines Dichters harren, um von neuem zu entzücken! Piccini, der Epoche machende, tonangebende, mit 163 dramatischen Werken sein Vaterland, sein liebes Frankreich und manche deutsche Stadt Jahrelang bezaubernde Tonsetzer, der keineswegs überall und in Allem secundäre Gegner Glucks — ist für die Bühne so gut wie todt und taucht nur in Paris zuweilen auf, um eines succes d'estime theilhaftig zu werden. Die Oper verdankt ihm viel, und seine Werke bieten reichen Stoff zum Nachdenken und Studiren; manche seiner opera buffa würde auch jetzt noch Beifall gewinnen. — Puccitta ist ein Leyermann unsrer Zei, ohne Gehalt und Schwung, ein Variationenmacher und Rondoletto-Ritter für Konzertsäulen und musikalische Seiltänzer. Quaglatti ist nur bemerkbar, weil er 1606 die erste weltliche Oper in Rom auf die Bühne brachte, und damit dort ein weites Feld der heitern Kunst eröffnete. In vielen Jahres-Katalogen konnte ich von dem Wirken aller übrigen auf der Bühne keine Spur mehr finden, wie gross und herrlich und berühmt auch viele jener Meister waren und sind und bleiben werden. —

Radicchi, Raimondi, Rampini, Rastrelli, 2 Rauzzini, Rava, Ray, Re. Reali, Renzini, Resta, Ricci, Ricieri, Riccomini, 2 Righi, Righini, Rinaldo di Capua, Rispoli, Ristori, Riva, Romani, Roselli, Rosetti, 4 de Rossi, 2 Rossini, Rovai, Rovelli, Rovetta, Ruggeri, Ruggi, Rusti, Rutini, Ruzzi; Sabadini, Sabbattini, Sacchi, Sachini, Sakrati, Sajone, Sala, Salari, Salieri, Salvioni, Sandoni, Santi, Santinelli, Santo Lapis, Sarelli, Sarro, Sarti, Sartorio, Scalabrini, Scalmoni, Scaramella, 3 Scarlatti, (Allessandro Scarlatti, Erfinder des obligaten Recitativs) Scarpani, Scio, Schiatti, Scherli, Sciroli, Scolari, Sebenico, Sellitti, Serafini, Seratelli, Serini, Sibelli, Siri, Sirotti, Sodi, Soffi, Somigliana, Somis, Soliva, Sonza, Spinazzari, Spontini, Spontoni, Sportonio, Staminga, Steffani, Storace, Stradella, Striglioni.

Wer einige glänzende Kavatinen schreibt und allenfalls ein Paradeross von Aufrittsrolle zusammenbringt, der kann darauf rechnen, wenigstens von Zeit zu Zeit aus dem Todesschlaf aufgeweckt zu werden, so mit Raimondi, dessen Drama Colonello ein Liebling der Altistinnen ist. Der junge Rastrelli hat mit seiner Pastorella Feudataria sehr hoffnungsreich begonnen; Righini lebt als Gesangslehrer unvergesslich fast, vielleicht unübertroffen; er wird stets unter die sehr schätzbaren Tonsetzer gerechnet werden, aber schwerlich dürfte eine Wiederbelebung seiner dramatischen Werke jetzt oder jemals gelingen, wie treffliche Einzelnheiten sie auch enthalten, wie hoch manche dieselben taxiren mögen, ohne dass man deshalb das so beliebte Sprüchlein von dem verderbten Geschmack mit einem vie miseris anstimmen dürfte. Auch er komponirte den Don Giovanni, aber, ohne irgendwo damit einiges Aufsehen zu erregen. Den frühern Rossini würde keine Seele mehr kennen, wenn nicht der Rossini unsrer Zeit gleich einem Meteor erschienen und zum Gegenstand des Gespräches aller Welttheile geworden wäre. Aber, für oder gegen ihn noch eine Zeile zu schreiben, scheint vom Uebel, indem das Bataillon grasse seiner Werke aller Angriffe seiner zahlreichen Gegner standhaft spottet, ohne darum völlig ordonnanzmässig zu erscheinen. Genug er hat das Repertoir aller Europäischen Bühnen wesentlich und vielfältig bereichert und gilt überall für einen der ausgezeichnetsten und glücklichsten Tonsetzer. Auf deutschen Bühnen und in deutscher Sprache wurden bis jetzt von seinen Opern gegeben: l'Armida, il Barbiere di Siviglia, la Cenerentola, Corradino, le Comte Ory, le Donna del Lago, Elisabetta, d'Inghilterra, Eduado Christina, la Gazzaladra, Guglielmo Tell, l'Italiana in Algieri, l'Inganno Felice, Maometto 2do. il Mose in Egitto, Otello, la Pitra di Paragona, Ricciardo Zoraide, le Siege de Corinthe, il Signor Bruchino, la Semiramide, Tancredi, Torwaldo Dorliaca, il Turco in Italia, la Zelmira.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. November — № 47. — 1830.

Beurtheilungen.

Hundert Rondo's, Fantasien u. s. w. von u. s. w. No. 1. 2. 3.....

Ein nach dem modernen Zuschnitte verfasstes, regelrecht gesetztes, brillantes und für ein gemischtes Publikum effektvolles Werk. Geht man auf den Karakter, so findet man einen jungen Menschen nach der Mode. Abstrahirt man die Kleidung, die vom Hofmeister eingelernte Artigkeit, ein Paar fremde Sprachen, etwas Musik, item die Kunst, Gesellschaftspiele an- und Charaden aufzugeben sowohl als aufzulösen, mit einem Worte, nimmt man dem Jungen alles, was nicht er selbst ist, und im gegenwärtigen Klavierstücke durch Passagen, Verzierungen repräsentirt wird, und dringt man auf innern Werth, Gehalt und Würde, so ist man ganz erstaunt, ein Caput mortuum zu finden. Der Karakter hat sich während der Erziehung auf gut französisch, das ist, im Stillen, empfohlen. Da indessen in unsern Zeiten Karakter haben oftmals mit lächerlich sein gleichbedeutend ist, da man mit Menschen von Karakter nicht so leicht wie mit andern auskommt, eben so wie man Tonstücke von Karakter schwerer spielt, weil sie nebst Fingern und Uebung auch Kopf und Seele erheischen: so gratuliren wir den meisten Menschen der Zeit, den meisten Modepieçen zu ihrer Karakterlosigkeit; erstere werden nicht leicht irgendwo anstossen, zufrieden, leben zu dürfen und zu sein, wie alle Welt; letztere werden gekauft und gespielt werden, denn sie kitzeln angenehm das Ohr und fodern keine Aufmerksamkeit, eine der Sachen, zu welchen sich das jetzige Publikum am wenigsten aufgelegt fühlt. Man sieht also, das unser Tadel eigentlich keiner ist, sondern dass wir lediglich einen neuen Vorzug entdeckt und gebührend aufgewiesen haben. Die Auflage ist korrekt und deutlich.

Welches Werk? welcher Verfasser? wo —? Gleichviel, gleichviel! wozu noch Namen? wer kennt sie nicht? — Uebrigens ist die Recension mit Weglassung des ganz überflüssigen Titels aus dem von Kastelli redigirten musikalischen Anzeiger abgedruckt. Sie sagt nichts Neues; schon seit sieben Jahren haben wir dasselbe gesagt. Warum also drucken wir's ab? —

Solamen miseris, socios habuisse malorum.

Denn es ist keine Kleinigkeit, solche Hundert zu überstehen und zu besprechen.

---

1. Scene suisse. Concertino pour Hautbois etc. par Foreith. (Schott in Mainz.)
2. Odeon, 29e Lieferung; Quatrième collection d'airs Russes variés pour le Violoncelle, par B. Romberg, Oe. 52. (Haslinger in Wien.)

Ersteres ist, wie auch der Titel angiebt, ein Arrangement (und zwar ein zweckmässiges) des neulich angezeigten Concertino, Opus 27. von Jos. Panny; letzteres Werk eine neue Nummer zu den allen Violoncellisten willkommenen und nach Art und Werth bekannten, ebenfalls neulich wieder erwähnten Variationen über Nationalthemate. Beide sind mit Orchesterbegleitung zweckmässig versehen, korrekt und anständig herausgegeben. —

Wir haben nun mehrere Blätter durch über Variationen von mehrern Verfassern gelesen; die Wiener Editionen machten die Hauptmasse aus. Bei der Betrachtung einer solchen Reihe gleichartiger Werke fällt auf, wie wenig viele

Künstler sogar auf ihren eignen Vortheil bedacht sind, sich und ihr Werk vor andern auszuzeichnen, wenigstens von ihnen zu unterscheiden. Nicht etwa sollen die schon angezeigten Variationen hier noch einmal beurtheilt werden; wir wollen annehmen, jede einzelne sei gelungen. Aber welche Einförmigkeit der Tendenz und der Aussengestalt, der Form im Allgemeinen, die dem Publikum zuerst, wo nicht allein bemerkbar und bewusst wird. Jeder macht eine (man nehme das Wort nicht übelgemeint) hochtrabende Einleitung zu einem sentimentalen oder süssen Thema; schon ein muntres Thema ist selten. Jeder schreibt drei oder vier Figurirungen, so schwer wie er kann; die Pianofortisten lassen es an Doppelgängen aller Art nicht fehlen; jeder lässt ein Adagio minore mit einer der gewöhnlichen frappanten Modulationen folgen; jeder verziert die langsamern Noten des Adagio, unruhig durch die Ruhe und ungeduldig, mit möglichst notenreichen Fioriturен; jeder schliesst mit einem alla Pollacca oder Rondo — und man könnte dabei wieder neue Gleichheiten herausheben.

Nun erwäge man vollends, dass der allergrösste Theil des Publikums feinere, geringere Unterschiede in den Figurirungen u. s. w. gar nicht bemerken und in seinem Gedächtnisse bewahren kann, dass auch in der That in einer Masse durcheinander wirbelnder Töne ein paar kleine Abbiegungen eben keinen andern Sinn geben, also auch auf das unbewusste Gefühl des Hörers keinen andern Eindruck hervorbringen. Wie kann sich ein Komponist oder ein Virtuos Hoffnung machen, auf solchem Wege neu, ausgezeichnet zu erscheinen! Er bringt das ewige, erschlaffende Einerlei; was kann ihm dafür zu Theil werden, als die schlaffe Theilnahme, die sich schon an hundert ähnlichen Erscheinungen abgenutzt hat? und wenn er durch die Neuheit seiner persönlichen Erscheinung oder Edition, selbst durch eine gesteigerte Technik, wirklich die Aufmerksamkeit höher spannt: muss er sich nicht vorhersagen, dass die nächste neuere Erscheinung, die nächste höhere oder nur anders gewendete Technik ihn in das zweite Glied und endlich in die Vergessenheit einer alten Mode bringen wird? Wer spielt jetzt noch von Steibelt und Lanska! es sind kaum zehn Jahre zwischen ihrem Ruhm und ihrer Vergessenheit.

Wir haben uns absichtlich auf den äussern Standpunkt gestellt, denn wir dürfen annehmen, dass jene Werke nicht Früchte einer tiefern, innern Anregung, sondern Zugeständnisse für äussere Absichten sind. Bietet denn aber selbst die Variationenform, und selbst für weniger tiefe Intention nicht erwünschtern Reichthum! Wir dürfen hier kein Beispiel aus solchen Werken (z. B. von Beethoven, C. M. v, Weber und Haydn) anführen, in denen ein tiefer Gedanke die Variationenform als die nothwendige hervorgerufen hat. Nur an ein Beethovensches Werk und ein dadurch veranlasstes wollen wir erinnern:

Vaterländischer Künstlerverein, Wien bei Diabelli, enthaltend:

1. **33 Veränderungen über einen Walzer für das Pianoforte, von Ludwig v. Beethoven. 120stes Werk.**
2. **50 Veränderungen über (denselben) Walzer für das Pianoforte, von 50 Tonsetzern Wiens.**

Dies No. 1. ist nun ursprünglich wenigstens kein Werk der Begeisterung von Beethoven; eine Art von Muthwillen oder Uebermuth lässt ihn zu einem ganz artigen, übrigens aber ganz unbedeutenden Walzer greifen und denselben als eine wahre Fundgrube neuer Ideen benutzen. Jede der 33 Variationen giebt Zeugniss, wie tief er sein Thema (freilich nicht mit ängstlichem Schülerfleiss, sondern mit dem geschärftem Schnellblicke des Meisters) zergliedert, wie er aber dann jede aufgefasste Beziehung mit wahrem Künstlereifer und Künstlerfeuer festhält und zu einem Kunstwerke formt. Gleichviel, ob uns jedes so lieb und wohlgefallend werde, wie andre: jedes zeigt uns das ernste, oft grübelnde Eindringen, das Beethoven vor allen seinen Zeitgenossen eigen war und ihm so neue, oft ungeahnet tiefe Beziehungen und Ideen gewann. — Diese Variationen werden so zugleich ein wichtiger Beitrag zu der Karakteristik Beethovens als Künstler, und eine Probe von dem, was man in der Variationenform vermag.

Weder er noch ein andrer wird ein Thema in allen Beziehungen erschöpfen; Beethoven hat nur einige der bedeutendsten herausgegriffen und eigenthümlich gestaltet. In No. 2. haben 50 Tonsetzer die Arbeit fortgeführt und viel Anziehendes, ja Treffliches gebracht. Einen besondern Reiz hat dieses zweite Werk in dem Verein so vieler Wetteifernden, die sich unabsichtlich jeder in seinem Beitrage karakterisiren. Der gründliche Assmayer beginnt mit einer Figurirung im gebundenen Styl; Bocklet folgt launig, feuriger Czapek; ohne sonderlichen Aufwand, gleichsam à son aise der gewandte Charles Czerny; weiterhin schreibt Dresseler eine Quasi-Ouvertüre; Gelineck variirt sich selber — nicht; mancher jüngere Virtuos verräth seine beste Fertigkeit, Kalkbrenner und Hummel, der graziöse Moscheles — jeder giebt seine Karte ab; auf einer findet sich statt des Walzers eine Fuge (wie auch bei Beethoven) und jeder kann neben dem andern bestehn.

Nur versuchsweise haben beide Werke aus den Quellen des doppelten Kontrapunkts geschöpft. Nähme man gar den Altmeister Bach zu Hülfe, seine „Arie mit 30 Veränderungen," die unter dem ungeschickten, wahrhaft insipiden Titel:

Exercices pour le Clavecin par J. S. Bach. Oeuvre II. Partie —

bei Peters in Leipzig neu herausgekommen ist: so öffneten sich neue Provinzen in dem Variationenlande. Welche reizende, mannigfaltige Figurirungen, wie anmuthige Imitationen, welche kontrapunktische Kunst in den Kanons durch alle Intervalle, welch ein schöner, reiner, stillbefriedender Gang z. B. in der 18ten und 22sten Variation, wenn man auch den Kontrapunkt darin gar nicht erkennte, welche Anmuth in der 7ten und andern! Aus einer Figur in der 29sten hat A. E. Müller 60 bis 80 Jahr später eine grosse sehr werthvolle Capriçe gemacht.

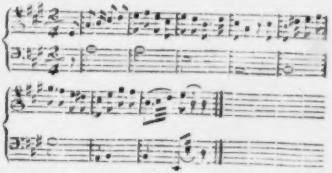
Man müsste an solchen Werken neue Hoffnung für das Variationenfach fassen; die heutigen müssten es sich dabei zutrauen und — anmuthen lernen, das jeder seinen eignen Weg finden und seine eigne Geltung sich würdiger erwerben könne, als wenn einer dem andern ängstlich nachtritt. — Später wollen wir einmal diese Werke genauer zergliedern. M.

Offertoire (Jubilate Deo) pour Soprano, Alto, Tenore et Basse, composé par J. G. Aiblinger. Paris, chez les fils de B. Schott etc.

Im frommen, würdigen Style, mit der Gewandtheit eines Meisters, wie vom Kapellmeister Aiblinger zu erwarten, gearbeitet, ist besonders die Stimmenführung zu loben, und wenn gleich das Ganze sehr kurz ist und nur mässig moduliert wird, so trägt es doch den Stempel der Gediegenheit in dem Flusse der Singstimmen und der Ungezwungenheit derselben.

Lieder mit Klavierbegleitung, von Ferd. v. Woringen. Ebendaselbst erschienen.

Es ist kaum zu glauben, dass in einer Zeit, wo zwar die Liebe zum deutschen Liede fast ganz geschwunden, und jeder dem Kitzel italienischer seichter Arien und Auberscher Couplets fröhnt, wo aber dennoch viel und mitunter auch viel Tüchtiges in dieser Gattung geschrieben wird, etwas so Unbedeutendes, wie vorliegende 12 Lieder, an's Licht gebracht werden kann. An dem Ganzen ist nichts zu loben, als die schöne Auflage, und am Ende wohl auch die zu tadeln, da es Unrecht ist, ein seichtes Werk so schön auszuputzen. Die Lieder sind alle, No. 4. ausgenommen, worin sich Hr. v. W. allzusehr plagt, um mit grossartigen Ausweichungen fertig zu werden, über Einen Leisten geschlagen. Die allergewöhnlichsten, tausend und wiedertausend mal gehörte Weisen, wie z. B. No. 3.



wiederholen sich in jedem Liede, und man könnte

dreist obige Weise für alle Texte anwenden, und jedem Text eine andre Tonart unterlegen, anstatt hier und da sich so zu mühen und zu quälen, um eine Veränderung hervorzubringen. Wer solche zehn Lieder geschrieben hat, dem fehlt es am innern Berufe zur Kunst, dem fehlt das Vermögen zu schaffen und die Gewandtheit, einen musikalischen Gedanken zu behandeln; und der thut sicher besser, nichts zu schreiben.

Sixiéme Air varié pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano, par C. de Beriot.

Die Variationen sind durch ihre Eigenthümlichkeit, einen Vorzug, der so selten bei Konzertstücken neuerer Zeit gefunden wird, und Brillance, die die Ausführung jedoch nicht zu sehr erschwert, höchst empfehlenswerth zum öffentlichen Vortrage. Das Accompagnement ist einfach. — X.

Vier Lieder für den vierstimmigen Männerchor, von C. Karow. Bunzlau. Appun's Buchhandlung. Preis $\frac{1}{12}$ Rthlr.

Mit Bedauern haben wir diese Lieder betrachten müssen, indem auch nicht ein Einziges derselben den Beruf des Herrn Verfassers, als Komponist aufzutreten, bekundet. Sollte indessen Refer. gefragt werden, ob nicht eines vielleicht dem andern vorzuziehen sei, so muss er alsdann No. 3. „An mein Vaterland" als weniger missalungen anführen.

Als eine noch weniger gelungene Arbeit ist folgende:

Ein Theil des XXI. Psalm's für den Männerchor, von C. Karow. Bunzlau. Appun's Buchhandlung. Preis $\frac{1}{4}$ Rthlr.

zu nennen. Hier weiss wirklich Ref. nicht, ob die Länge des Stücks oder die Monotonie desselben mehr Tadel verdient. Finis coronat opus; id est: eine Fugette, welche richtig beantwortet ist. —

„Tantum ergo," Hymnus ab R. C. Pearsall. Mainz, bei Schott. Pr. 30 Xr.

Vorliegende Komposition — ein Hymnus, welcher gewöhnlich in der katholischen Kirche während des Segens bei den Abendandachten (Kompleten) gesungen wird, — erscheint in einem würdigen Style ganz einfach, wie es der Natur der Sache gemäss ist. Das Ganze berechtigt seines geringen Umfanges wegen nicht zu grossen Erwartungen, und deswegen leisten interessante Erfindung der Melodie und der reine vierstimmige Satz an und für sich schon vollkommen Genüge. Beim Schlusse bemerken wir eine Reihenfolge von drei Sekunden- mit Quint-Sext-Akkorden untermischt, wodurch eine unangenehme Monotonie entsteht. Da dieser Fehler leicht zu verbessern gewesen wäre, so müssen wir den Komponisten der Nachlässigkeit beschuldigen, welche bei allen Sachen, die der Oeffentlichkeit gewidmet sind, nicht zu entschuldigen ist. —

— t —

Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, dargestellt von J. M. Schottky. Prag bei Calve. 1830.

Selten hat wohl Künstler ein solches Interesse wie Paganini erregt; was ist also natürlicher, als das jeder Kunstfreund die Biographie eines solchen Genies besitzen möchte! Aus diesem Grunde war Alles auf das oben angezeigte Werk gespannt, nochdazu, da laut den Ankündigungen des Verfassers, der weltberühmte Virtuose die Materialien dazu liefern wollte; jeder glaubte nun, dass das Werk ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes werden würde. Dies ist zwar auch geschehen, doch leider nicht in guter Hinsicht; denn das Werk ist das ausgezeichnet schlechteste, was je in dieser Art erschienen ist. — Jeder wird erstaunen über die Behauptung, doch der Beweis soll gleich folgen. Das Buch zerfällt in zwei Abschnitte; der erste ist überschrieben: Paganini als Künstler? — Hier erwartet man zunächst eine ausführliche Darstellung seiner Kunstbildung, entwickelt aus dem Karakter des Künstlers und dem Zustande der Musikbildung seiner Zeit. Statt dessen giebt Hr. Schottky alle Rezensionen, die je über Paganini gedruckt worden sind, mit einer juristischen

Treue, und begleitet diese Rezensionen mit lobhudelnden Anmerkungen. — Welche unsinnige und alberne Urtheile öfters über Paganini gefällt worden, ist hinlänglich bekannt; diese nur einmal zu lesen ist schon eine Strafe, sie aber in einer Biographie von Neuem zu lesen, ist unmöglich. Wollte man diese aus dem Buche weglassen, so würde dasselbe zu zwei Bogen zusammenschrumpfen, und alsdann hätten Verfasser und Verleger wenig Gewinn von dem Werke gehabt, mithin mussten sie abgedruckt werden, da Hr. Sch. nichts Andres und Besseres wusste. Die zweite Abtheilung, die überschrieben ist: Paganini als Mensch, enthält einige schlechte Anekdoten, die mit unerhörter Breite erzählt sind, dadurch alles Interesse verlieren. Aus dem allen geht hervor, dass das Werk in musikalischer Hinsicht wenig oder gar keinen Werth hat; das einzige wozu es dienen könnte, wäre, einen Auszug von höchstens zwei Bogen zu liefern; in diesen könnte von einem unparteiischen Sachverständigen ein nützlicheres Werk geliefert werden, als das obige.

An diese Biographie schliesst sich dem Gegenstande nach an:

Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule, vom Kapellmeister Karl Guhr.

Die Art und Weise des Paganinischen Spiels ist so unendlich von der jedes andern Meisters verschieden, dass sie gar nicht mit andern zu vergleichen ist. Daher war es höchst wünschenswerth ein Lehrbuch zu erhalten, in welchem die Eigenthümlichkeiten desselben dargestellt sind. Dieser allgemeine Wunsch ist durch das Werk des Herrn Kapellmeisters Guhr erfüllt worden, das ihm in künstlerischer Hinsicht nur Ehre machen kann. Hr. K. M. Guhr hat darin auf eine kurze und sehr fassliche Art die Geheimnisse sowohl der Bogenführung als auch das Flageoletspiel Paganinis dargestellt. Mit welchen unendlichen Schwierigkeiten dies verknüpft war, wird jeder einsehen, der nur einmal P. gehört hat; um so grössern Dank verdient daher der Hr. K. M. G. für seine Arbeit. So wenig Ref. das Schottkysche Werk empfehlen kann, so sehr das Guhrsche:

Bei dem letzten Werke drängt sich Refer. unwillkührlich die Frage auf: welchen Nutzen und welchen Einfluss hat P. wohl auf die Kunst gehabt? Ref. ist sehr in Zweifel, ob er den Einfluss als einen wünschenswerthen anerkennen soll. In einer Hinsicht ist er von unendlichem Vortheil, nämlich für den Solospieler; diesem ist ein unendliches Feld des Kunstgebietes geöffnet worden, nicht allein im Spiele selbst, sondern auch in der Komposition. Dies zeigt sich ganz klar in den Kompositionen Paganinis selbst; sie weichen in ihrem ganzen Sein unendlich von den bisherigen für sein Instrument ab; kurz er hat sich auch in dieser Hinsicht eine ganz neue Bahn gebrochen. —

Ref. sagte oben, dass für den Konzertisten Paganinis Art und Weise von unendlichem Nutzen wäre; für den Orchesterspieler aber ist sie durchaus verderblich. Schon durch den schwachen Bezug des Instruments wird der Ton desselben schwächer, und da P. durchaus eine höchst leichte Bogenführung verlangt, so wird dadurch der Ton noch schwächer. Das Orchester will aber auch Kraft haben, und diese durch Pag. Art zu erhalten, ist unmöglich.

Sehr zu wünschen wäre es, wenn bewährte Meister hierüber ihr Urtheil abgäben, da Ref. zu wenig Geiger ist, um seine Meinung als eine durchaus sichere hinstellen zu können; daher möge die Beantwortung der Frage, welchen Einfluss Paganini auf die Kunst haben möge, einem Manne wie L. Spohr u. a. m. überlassen bleiben, und Ref. wird unbedingt den Aussprüchen derselben beitreten. C. Girschner.

Berichte.

Mösers Akademie.

Berlin, den 15. Novbr.

Am heutigen Abend wurde Mozarts C-dur-Symphonie mit der Schlussfuge, und Webers Euryanthen-Ouvertüre von den Mitgliedern der Kapelle, unter Herrn Musikdirektor Mösers Leitung, ganz trefflich und zum höchsten Genusse des übervollen Saales ausgeführt. Den Schluss

machte Beethovens C-dur-Symphonie, deren Ausführung Refer. verhindert war abzuwarten.

M.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Mehrere derselben sind schon wieder halb vergessen, und verschulden es ganz zu werden; mehrere werden noch einige Zeit gern gehört werden, und dann verschwinden; einige wird die Zukunft als vortreffliche, ja gewissermassen klassische Werke auf den Repertoiren bewahren; immer wird dieser Name unter den Genies erster Klasse einen ehrenvollen Platz einnehmen, und den Ruhm behaupten, einer neuen Aera Mitschöpfer geworden zu sein. —

Von den 58 Opern des merkwürdigen Sacchini, kamen nur einzelne wenige in deutscher Sprache auf die deutsche Bühne, von diesen hat sich allein Oedip auf Colonos, ein fast klassisches Werk, bis zu unsern Tagen auf manchem Repertoir erhalten. Seine komischen Opern sind ohne Zweifel einer modernen Bearbeitung würdig für manchen Impressario in angustie. Salieri, bekannt durch Glucks edeln Meisterdienst mit der Oper, Les Danaides, in üblem Geruch, wegen sogenannter Misshelligkeiten mit Mozart; Schüler des Venetianers Percetti und des Deutschen Gassmann; glücklicher als viele seiner Landsleute, indem eine grosse Zahl von seinen 42 Opern unter Allerhöchsten Auspizien gleichzeitig auf die deutsche Bühne gekommen, nämlich Armida, Unschuld und Liebe, die Messe zu Venedig, die Höhle des Trofonius, das glückliche Abenteuer, die Schule der Eifersüchtigen, der Schornsteinfeger, der Talisman, die schöne Sängerin, die Danaiden, die Entzifferung, Palmyra, Angiolina, Axur etc. Von allen blieb für unsre Tage nur Axur auf den Repertoiren und erhebt den Tonsetzer unter die Klassischen. — Scarlatti (Alessandro) einst „der Stolz der Kunst, der König der Theaterkomponisten," von Jomelli und Hasse „der gröaste Meister in der Harmonie" genannt, der Verfasser von 119 Opern — sieht kein einziges seiner Werke auf irgend einem Theater mehr! — Sarti, offenbar von seinen Zeitgenossen (selbst von Joseph Haydn) übermässig geschätzt, würde zwar jetzt mit seinem Schoosskind, Giulio Sabino, nirgends der Langweile entgehen, und wahrscheinlich mit allen seinen tragischen Opern ein gleiches Schicksal erleben, aber eben so gewiss mit seinen heitern Werken (Im Trüben ist gut fischen, das Incognito, die seltnen Zufälle, der Hypochondrist, Rangstreit unter den Landleuten etc.) und noch mancher seiner 49 Kompositionen, heitere Abende gewähren, wenn Partituren und Bücher zeitgemäss zugestutzt würden. — Spontini, Schüler der grossen Meister Martini zu Bologna, Borroni zu Rom, Sala und Trajetta zu Neapel, und Jünger des Meisters Cimarosa — einer der musikalischen Coryphäen unsrer Tage, schien in seiner Heimath vorzugsweise der heitern Muse sich widmen zu wollen, denn er schrieb daselbst die komischen Opern: I puntigli delle donna; gli amanti in cimento; l'amor secreto; l'eroismo ridicolo; la feta filosofa; la Fuga in Maschera; i quadri parlanti; il finto pittore; il geloso e l'audace; le ma amorfesi di Pasquale; chi piu guarde meno vede; gli Elisi delusi und nur im Gebiet des Ernstes die Isola disabitata und il Tesco riconosciuto. Beifall hatten alle gewonnen, eigentliches Aufsehen erregte keine, eben so wenig als seine ersten Operetten, la petite maison, Julie ou le pot de fleurs, für die Pariser Bühne. Seine treffliche auch in Deutschland mit entschiedenem Beifall aufgenommenen Operette — Milton — erregte zuerst stürmisches Aufsehen; seine Vestalin (1807) und sein Cortez (1809) machten seinen Ruhm zum europäischen und erhoben ihn in die Reihe der originellen, hohen, klassischen Meister. Olympia, Nurmahal, Aloidor, Agnes von Hohenstaufen etc. folgten, meines Glaubens, ohne jene beiden Werke an Glanz, Gediegenheit und Wahrheit zu erreichen, geschweige denn zu überbieten. Wer einen Blick in seine frühern (ihm nie bestrittenen) Partituren geworfen hat, dem erscheint die dunkle Sage vom Nichteigenthum der Vestalin, als ein Mährchen arger Albernheit, wenn nicht ein Wunder ganz eigener Art zwei fast identisch gleiche Seelen geschaffen

hat. Unbegreiflich ist es, dass obige komische Opern auf keinem Wege nach Deutschland gelangten (in den grossen Musikhandlungen zu Mailand, Florenz und Neapel sind sie verzeichnet). Ist denn der Ueberfluss an guten komischen Werken so gross! Welche reiche Fundgrube für das Königstädtische Theater zu Berlin! welche Ausbeute für die Repertoire aller Bühnen, aber — sie werden nicht auf dem Teller präsentirt, also ruhig vermodern! — Soliva, ein Tonsetzer unsrer Zeit, ist mir nur durch seine Oper, la testa di bronzo, (welche bereits auch nach Deutschland verpflanzt scheint) bekannt und sehr achtungswerth geworden, durch eignen Gang und schön dramatische Weise. — Von allen Opern der übrigen Opern scheinen alle lebenden Bühnen keine Notiz mehr zu nehmen.

Taglietti, Tameni, Tarantini, Tarchi, Tartini, Tavelli, Tedeschi, Tini, Terziani, Tomaso, Tomaselli, Torelli, Tornioli, Torri, Torriani, 2 Tosi, Tortona, 2 Tozzi, Trajetta, 2 Trento, Tricarico, Tritta, Turini, Turno; Urbani, Uttini; Vaccai, 2 Valentini, Valeri, della Valle, Valotti, Varischino, Vasallo, Vecchi, Vento, Veracini, Vernizzi, Verocai, Vespa, Vigano, Vignati, Vinacese, da Vinci, Vignola, Vio, Viocca, Violo, Viganoni, 2 Vitali, Vittori da Spaleti, Vivaldi, Viviani, Zaccharelli, Zaguri, 2 Zanetti, Zani, Zarlino, Zebro, Zingarelli, Zingoni, Zoppi, Zuccäni etc.

Vaccai, der jüngsten unsrer Zeit Einer, begann mit glänzendem Erfolge in Italien, ohne das bis jetzt mehr als einzelne Nummern von ihm auf eine deutsche Bühne gekommen wären; der warme, oft gediegene, stets reizende Zingarelli (Schüler von Fenaroli und Gefährte von Giordanello und Cimarosa), der seit seiner Ernennung zum Kapellmeister des Vatikans (1806 nach Guglielmi's Tod), nur noch der Komposition für die Kirche sich widmet, lebt noch in einzelnen Darstellungen seiner Opern Romeo e Giulietta und Ines de Castro auf dem Repertoir Italiens und andrer Länder fort. Crescentini und Marchesi, die unvergänglichen Sänger des Herzens und der Seele, erhöhten seinen Ruhm und den Genuss seiner schönsten Werke. Auch sie sind für die Bühne gestorben und noch nicht ersetzt. Aller übrigen gewöhnlichen, mittelmässigen, bedeutenden und grossen Tonsetzer in T, U, V und Z Werke ruhen in pace!

Ich schliesse damit die Skizzen-Gallerie von fast 700 Tonsetzern Italiens, um einen Blick nach Frankreich zu werfen.

Ein empfehlenswerthes Lehrmittel dürfte es sein, wenn ein tüchtiger Musiker mit kritischem Verstand und ächt künstlerischer Unbefangenheit — von den besten Meistern der deutschen, italienischen und französischen Schule, von den ältesten Zeiten bis zu uns herab, die vorzüglichsten Opern-Partituren und Bücher sammelte, chronologisch-systematisch ordnete und danach ein vergleichendes und analysirendes Kollegium läse oder drucken liesse, um zu beweisen: dass wahrhaft grosse Geister stets über Urtheile und Vorurtheile der Zeit überall sich erhoben, momentan fast überall und immer verkannt wurden; dass aber auch die eminentesten Schöpfer ewiger Werke, den Launen der Mode, den Konvenienzen der Bühne und der Individualität der ihren Werken bestimmten Sänger — niemals ganz sich entziehen konnten.

Verstorbene Meister sind Sonnen, an welchen die Nachwelt vom Glanz geblendet, die Flecken nicht sieht; lebende Meister sind Sonnen, deren Glanz unsere Augen entweder ganz verblendet, oder ganz unsichtbar wird, ob der farbigen Gläser, womit man die Augen bewaffnet, oder ob der Flecken, welche mit gewöhnlichem Auge weit behaglicher sich betrachten lassen und jede Sonne in den holden Verwandtschaftskreis der lieben Erde herabziehen.

Wie sehr würde ein Publikum an Urtheilskraft, Kunstliebe und ächter Kunstfreude gewinnen, wenn seine Bühnen nach System und ohne die neue Oper zu vernachlässigen, ihr Repertoir aus einer Folgereihe von Opern der drei Schulen bildete und selbst Werke der Kinderzeit nicht verschmähten — aber wie viele Musikdirektoren giebt es, welche verstehen wollen und können, was es heisse: Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist! —

Zur Erholung der geehrten Leser kann ich bevorworten, dass die Nomenklatur französischer Komponisten und Opern sehr merklich sich verringert, nachdem man die Italiener und Deutschen,

welche für Paris arbeiteten, ihren Landsmannschaften einverleibte. Dafür möge es mir gestattet sein, in einem spätern Anhang kürzlich Englands, Spaniens, Portugals, Polens etc. dramatische Tonsetzer zu erwähnen, und mit einigen Worten über die Verhältnisse der jetzigen Oper zu schliessen.

Franzosen, welche Opern, Singspiele etc. komponirten, waren:

Abeille, Adrien, Aignan, Aimon, Alexandre, Alouette, Amant, Androt, Angle, Anquier, Assouci, Aubert, Auber; de la Barre, Batistin, Baudron, Beaumesnil, Bernard, 3 Bernardy, Dlle. Bertin, Bertin, 3 Berton, Blaise, Blasius, Blavet, Blamont, des Blois, Bochra, Boismortier, Boyeldieu, Bourgeois, Bouvard, Boyer, Brassac, Bréval, Brumel, Bury; Cambert (die Oper Pomone von Perrie 1659), Carleton, Cardonne, Campra, Candeille, Dlle. Candeille, Camefort, Catel, Chabanon de Maugris, Champein, Champion, Chapelle, Chardin, Chardiry, Charpentier, Chartrain, Chelard, Cheron, Choron, Chrétien, Clement, Clerambault, Coignet, Colasse, Couperin, Coupigny, Courcelle; Darcis, Dalayrac, 2 Darondeau, Dalvimare, Dantoine, Dandimont, Dauvergne (erste komische Oper: les Trogneurs, 1753), Davaux, Deche, Delagarde, Mad. Delaguerre, Deloporte, Delasse, Deblois, Dellain, Desaugiers, Desbrosses, Deshayes, Desmarets, Desormery, Despréaux, Desormeaux, Destouches, Mad. Desvismes, Dezède, Dlle. Dezède, Devienne, d'Herbain, Doche, Dore, Dourlen, Duché, Ducrais Duminil, Dumonchau, Duplessis, Dusfresny, Duny, Dutillieu Mad. Duval; Eler. —

Da in Frankreich selbst Revolutionen ohne Damen nicht erfolgen können, so wird sich Niemand wundern, fast in jedem Buchstaben des Alphabeths die Namen einiger Frauen oder Fräuleins, welche der Oper sich hingaben, zu finden. Galant zu sein, und die Namen und Werke vorzugsweise zu nennen, verbieten Tendenz und Raum. Die Damenzeitung soll eines Tags verkünden, welche Dramen und welche Kompositionen die europäische Bühne — dem schönen Geschlecht verdankt. — Von allen Herren in A nimmt uns jetzt nur der letzte — Auber — aber dafür auch gewaltig in Anspruch; er — den Frankreich seinen Rossini nennt und dem dazu auch gar nichts fehlt, als — Rossini's Genie! Deutschlands Repertoir bereicherte er bis jetzt wesentlich mit der allerliebsten Kleinigkeit: das Konzert am Hofe, mit der wahrscheinlich sehr lange beliebt bleibenden heitern Oper: der Maurer und der Schlosser und mit der überall mächtig ergreifenden Stummen von Portici, welche einzelne unvergängliche Schönheiten enthält. Seine Braut und Fra Diavolo und der Furchtsame sind und bleiben Wassersuppen, wenn sie auch zuweilen ein Fettauge oben schwimmen haben, oder einen flüchtigen Weinduft schiessen lassen; sein Schnee wird mit der Zeit schmelzen, trotz mancher äusserst gefälligen Melodie und pikanter oft barocker Instrumentirung; was ihn halten kann, das sind einige glänzende Rollen. — Pierre Montan Berton, Zeitgenosse und Freund des Kleeblatts grosser Tonsetzer — Piccini, Sacchini, Gluck — verdienstvoll durch die Reorganisation des Pariser Orchesters, welche zum schönen Ziel hoher Vollkommenheit führte; durch die Oberleitung der Oper, welche ein edles Repertoir bildete; durch die Komposition vieler tragischer und komischer Opern und Ballette, welche aber heut zu Tage nur selten auf der Bühne erscheinen. Bedeutender für das französische und deutsche Repertoir — durch theoretische Werke, Kompositionen, durch Bekanntmachung mit Mozarts und der bessern italienischen Meister komischer Opern — wurde sein Sohn Henri Montan Berton: von seinen 35 Opern sind auch in Deutschland vorzüglich bekannt und beliebt geworden: Les deux Sentinelles, Montano et Stephania, la Délire, le Concert interrompu, Aline, la Romance, Délia et Vertican, les maris Garcons etc., welche heut zu Tage von gutem Personal dargestellt, überall gefallen müssen. Sein Sohn François Berton hat für die Oper bedeutendes noch nicht geliefert. — Bochsa lebt noch, ohne bis jetzt irgend bedeutend geworden zu sein. —

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. November — № 48. — 1830.

Beurtheilungen.

Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik, oder Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrag eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist, von F. Dionys Weber. Prag bei Marco Berra. 1828.

Der Herr Verfasser, Direktor des Konservatoriums der Musik in Prag, hat dieses Lehrbuch „für den Unterricht" am Konversatorium bearbeitet, also als Leitfaden und Erinnerungsbuch neben Lehrvorträgen und praktischen Uebungen. Er handelt darin das Notensystem, das Allgemeine des Tonsystems (Intervallenlehre, Tonarten, auch Kirchentonarten u. s. w.), die Anfangsgründe der Taktlehre, die Bezeichnungen des Tempo und Vortrags ab; im Allgemeinen in sehr fasslicher Weise, dabei durch manche beiläufige historische Notiz u. s. w. ein weiteres Lerninteresse erregend oder befriedigend. Es ist daher keine Frage, dass sein Werk zu den gemeinnützigen zu zählen und ihm als ein Verdienst anzurechnen ist.

Eben weil Ref. an ihm die Absicht gemeinnützig zu wirken ehrt und wenigstens in achtbarem Maasse erfüllt zu sehen meint, darf er einige Erinnerungen nicht unterdrücken, die neben Hrn. Weber noch gar manchen Schriftsteller im Gebiete der Tonkunst treffen möchten.

Die Vertreter dieser jüngsten aller Künste scheinen sich noch nicht gewöhnt zu haben, ihren Zweck und den innern Zusammenhang ihrer Aufgabe immer scharf genug in das Auge zu fassen. Noch auffallender und häufiger ist die unter ihnen fast allgemeine Vernachlässigung der Vorarbeiten, woher es denn kommt, dass längst widerlegte Irrthümer sich unaufhörlich wiederholen, unverkennbare Verbesserungen in Methode und Darstellung ganz unbeschwert ignorirt werden. Wie lange ist z. B. jenes Freimaurer-Geheimniss der Kirchentonarten in seiner Nichtigkeit blosgestellt worden! noch immer spukt wenigstens eine vorübergehende Erwähnung der alten Tonarten in unsern Harmonielehren; man sollte Webern folgen und schweigen, oder ihn widerlegen und die alte Lehre gerechtfertigter und aufgeklärter darstellen. Keins von beiden; man ignorirt ihn. Es könnte eine ganze Reihe solcher Beispiele gegeben werden, — keineswegs gegen den Verf. allein (viele gar nicht gegen ihn) sondern gegen die meisten.

Bei der Abfassung einer Vorschule ist die erste Frage, ob man bei dem, für den man sie bestimmt, gar keine, oder wie viel vorläufige Kenntniss voraussetzt? Im erstern Falle bedarf es der Vollständigkeit in den ersten Mittheilungen und der strenger erwogenen Anordnung des Stoffes; darf man sich von jenen Einiges erlassen, so kann man um so weiter und tiefer gehen. In beiden Fällen sollte eine Vorschule wenigstens die Bahn zu jedem speziellen Studium öffnen. Dies ist vom Hrn. Verf. nicht ganz erfüllt worden; er hat auf der einen Seite zuviel, auf der andern zu wenig gegeben. Zuviel von den eingestreuten historischen, akustischen Notizen, die den Anfänger beladen und abziehen, und nicht wichtig und vollständig genug sind, um ihm von ihren Fächern eine klare Ansicht oder Interesse für tieferes Studium zu geben. Wozu z. B. die kanonische Berechnung ganzer, grosser und kleiner halber Töne? wozu die Erwähnung von Verwandtschaft der Tonarten, die nur in

einer Modulationslehre an ihrer Stelle wäre! oder der Kirchentöne, die entweder unerwähnt bleiben oder viel anschaulicher gemacht werden mussten! — Zu wenig ist gegeben, insofern man vergebens eine Einleitung in die Harmonie, in die musikalische Syntax, in die höhern Gesetze der Rhythmik sucht, geschweige Anleitung in Bezug auf Vokalmusik, höhere Vortragslehre u. s. w. In Nägely's und Marx Gesanglehren, G. Webers Theorie u. a. ist in diesen Beziehungen bereits zu viel geleistet, als dass man sie ignoriren dürfte. Gewiss lässt der Herr Verf. bei mündlichem Unterrichte keinen dieser Gegenstände ausser Acht; aber das Handbuch durfte sie ebenfalls nicht vergessen.

Die lobenswerthe Fasslichkeit würde noch gewonnen und mit grösserer Präcision sich vergesellschaftet haben, wenn sich der Herr Verf. nicht durch einige unmethodische Anordnungen selbst verstrickt hätte. Z. B. seine erste Abhandlung gilt dem Notensystem. Er unternimmt es also, eine reiche und zwiefältige Zeichensprache darzustellen, ehe man die zu bezeichnenden Gegenstände kennt. Das kann ohne ungewollte Voraussetzungen und Unklarheiten nicht abgehen; — wie denn Noten „diejenigen Zeichen heissen, welche man gebraucht, die Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen." Dies auf der ersten Seite; erst S. 7. folgt das Tonsystem; natürlich hat das aus dem Tonsystem ganz homogen hervorgegangene Notensystem nicht so klar anschaulich gemacht werden können, als in den genannten und andern Schriften schon geschehen ist, und der Herr Verf. nach seiner Gewandtheit vermocht hätte. Die rechte Veranschaulichung des Notensystems hätte Anleitung zum Lesen aller Schlüssel, zum Transponiren u. s. w. gegeben; und das wäre nützlicher als einige Notizen aus der Geschichte des Notensystems.

Es bedarf keiner gehäuften Erinnerungen, um den Hrn. Verf. oder andre Bearbeiter desselben Gegenstandes auf das zu Verbessernde aufmerksam zu machen. Genug des Gelungenen und Lehrreichen wiegt die zu machenden Ausstellungen auf und empfiehlt die Arbeit des Verfassers.

Die Musik (Uebersetzung von la musique mise à la portée de tout le monde par Fetis), Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst, von K. Blum. Schlesinger in Berlin. 1830. Octav. XVI. und 263 Seiten.

Der Herr Uebersetzer nennt das Buch, das er uns in brauchbarer Uebertragung, mit mancher Anmerkung bereichert, übergiebt, eine „Anleitung, sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können." Er betrachtet die trostlose Seichtigkeit und Anmassung des gewöhnlichen Geredes über Musik, das ihm noch nichtiger erscheint, als die politischen Diskurse; — „wie gern würde nicht Mancher wünschen, es in der Musik eben so machen zu können, aber wie seine Meinung bilden! Soll er in die Tiefen einer Wissenschaft und Kunst eindringen, deren Studium man von mir oder jedem Musiker verlangen darf! Soll er die schweren Folianten zur Hand nehmen! — Ein Werk mangelte, geeignet den herrschenden Geschmack an einer Kunst, und mit ihm den Genuss an ihren Freuden zu vermehren; ein Werk, hinlänglich mit Allem ausgestattet, was der Liebhaber und Laie zu wissen braucht, um seine Meinung zu gestalten und zu befestigen, mit einem Worte, um über eine Kunst urtheilen zu können, ohne sie gerade studirt zu haben." — Dies ist die Tendenz des Buches.

Bei der Erwägung dieser Tendenz und ihrer Realisirung muss ein Unterschied zwischen Frankreich und Deutschland gemacht werden. In Frankreich, besonders in Paris, ist die Musik vielmehr eine Sache des Vergnügens, als ein tiefes Bedürfniss der Seele. Die Karakterlosigkeit der traurigen und monotonen Volkslieder (für die leichtfertigste Nation!) die unmusikalische Willkühr im Wesen ihrer Sprache, die Schwäche ihrer Produktionen, die nie die Originalität und Grösse der italienischen, oder gar der deutschen erreicht haben, beweiset dies. Daher begegnet man dort einer Unkunde, die uns oft lächerlich*)

*) Ein gutes Beispiel liefert das Buch. »Es sind ungefähr zwanzig Jahre, dass mehrere Erfahrungen uns

erscheinen würde, wenn — wir es wagten recht hinzusehen; daher ist dort eine Belehrung, die uns oberflächlich erscheinen müsste, gerade gehaltreich und angemessen genug. Und dann erwäge man die grosse Verschiedenheit der Lage. In Frankreich das regste öffentliche Leben, an dem jeder Bürger, jedes Alter, jedes Geschlecht Theil nimmt mit einem Interesse, einer Empfänglichkeit und Anbildung, die wir nicht kennen. Da ist Musik Nebensache; die äusserlichste Notiz ist genügend, denn die Beschäftigung mit ihr ist der Gesellschaft wie dem Einzelnen nur ein „relachement." Wir nehmen von Natur einen innigern Antheil an der Tonkunst, leben gern und mit ganzer Seele in ihr, möchten uns in sie ganz versenken, sie ganz in uns aufnehmen; dazu können die äusserlichen Notizen, die dem Franzosen gerade angemessen sind, uns nicht frommen.

Wenn ich nun meine, dass Herr Fetis für sein Land einen realen Zweck mit den rechten Mitteln erreicht hat, so bin ich weit entfernt, von demselben Werke in Deutschland gleich günstig zu urtheilen. Gleichwohl enthält es genug Nützliches und Anziehendes im Einzelnen, um der Aufmerksamkeit nicht unwerth zu sein. Nur

gelehrt haben, wie ein grosser Theil unsers (des pariser!) Theaterpublikums in dem Wahne stand, das Orchester spiele unisono mit den Sängern! — ! — Das war 1810, als ganz Deutschland — nicht blos ein Paar Residenzen, sondern jedes Winkelstädtchen — längst allen Feinheiten der Haydnschen und Mozartschen Stimmführung mit Entzücken folgte, an allen Wechseln und Nuancen ihrer Instrumentation lebhaften und klarbewussten Antheil nahm. — Und auf dieser selben Seite spricht Hr. Blum dem Franzosen rein musikalischen Sinn, gutes Gehör, Kraft in Erfindung origineller Melodien zu! Wo sind sie? und wenn —: warum kann man nicht, wie er selbst versichert, in Paris einen vierstimmigen Gesang zu Stande bringen, wie man ihn in Deutschland am kleinsten Orte exekutirt? warum müssen die Vaudevillechöre einstimmig gesungen werden, was Hr. B. für das deutsche Ohr widrig nennt? warum bedarf Paris, wie Hr. B. sagt, in der That der italienischen Oper zur Bildung des Geschmacks, über deren Standpunkt wir so weit weg sind, dass sie bei uns nur Geschmacksverderbniss bringen kann? — Das Wahre ist: Frankreich hat uns durch seine politische Thatkraft und seine durchgängige Regsamkeit so imponirt, und hat in der französirenden Bildung unserer ältern Generation noch so viel Anhalt, dass wir uns selbst da von ihm gängeln und ziehen lassen, wo wir ihm unermesslich überlegen sind,

der Tendenz, insofern sie auf Deutschland übertragen werden soll, gilt mein Widerspruch, und — der Meinung des Hrn. Uebersetzers, dass es in Deutschland an einem solchen Werke fehle. Das ist nur insofern wahr, als wir ungleich bessere und tiefere für denselben Zweck besitzen, — wie sie unfehlbar Hr. Fetis auch hätte schreiben können, wenn er als Deutscher für Deutschland geschrieben hätte. Z. B. Rochlitz „für Freunde der Tonkunst" und Nägeli's „Vorlesungen über Musik" (vieler andern Schriften und zerstreuter Aufsätze, z. B. in Hoffmann, nicht zu gedenken), haben die Tendenz des obigen Werks für Deutschland mit solcher Ueberlegenheit und Tiefe, dabei sogar mit so überlegenem Reiz der Darstellung verwirklicht, dass eine Vergleichung fast boshaft zu nennen wäre. Das ist kein Vorwurf für Herrn Fetis, der in und für Frankreich geschrieben, aber eine nöthige Erinnerung für den deutschen Uebersetzer und seine Leser.

Indess gewährt uns die Erinnerung an jene deutschen Werke den Anknüpfungspunkt für die Würdigung des französischen uns dargebotenen. Jene wollen Seele und Geist ihrer Leser mit dem Wesen der Kunst erfüllen; dieses will der Neugierde und Unterhaltungslust äusserliche Notizen über das fremde Wesen liefern; und das geschieht in einer Weise, in der wenigstens die Empfänglichkeit und die fruchtbare Urtheilskraft, die Förderung unsers Geistesvermögen durch Erkenntniss nicht genährt und erhoben werden kann. Wir werden nämlich geradezu in die Elementarlehre der Kunstausübung geführt.

Nach einer Art von Definition der Kunst und ihrer drei Haupt-Erscheinungen in Melodie, Harmonie und Accent (soll heissen Rhythmus) wird das Tonsystem, die Benennung der Tonstufen und ihre Modifikation durch Vorzeichnung, dann das Notensystem mit seinen Schlüsseln erklärt. Einiges über die äussere Beschaffenheit der (Dur-) Tonarten wird beigebracht, das Mollgeschlecht nicht erwähnt. Die rhythmische Seite des Notensystems, die Beschreibung der Pausen folgt und veranlasst eine sehr oberflächliche Erwähnung der Taktarten und des Tempo; wobei denn Einiges aus der Dynamik Accentuation u. s. w.

zur Sprache kommt. — In Bezug auf Melodie wird etwas Weniges vom Periodenbau geredet; zufällig wird dabei in einem Beispiel auch die Existenz eines gewissen Fis-moll erwähnt, ehe man noch etwas von Moll vernommen hat. Von der Harmonik giebt man uns die Intervallenlehre, die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, die Auflösung des (grossen) Dreiklangs und seiner Umkehrungen; auch ein Sekundenakkord, und nach ihm ein Septimenakkord ohne alle nähere Bestimmung wird genannt. Die weitern Umkehrungen des Septimenakkordes, dessen verschiedene Arten, die Nonenakkorde sind vergessen. —

Vorbereitung (nicht aber Auflösung) der Dissonanzen, Vorhalte, Vorausnahme, Orgelpunkt, Grundbass (soll heissen bezifferter Bass) Bezifferungsmethode werden so signalisirt. So weit 72 Seiten.

Für welchen Theil des deutschen Publikums ist das nun geschrieben? Wer Musik ausüben will, muss gründlicher unterwiesen werden; wer das nicht will: warum soll sich der mit einer für sich und in solcher Gestalt trocknen, unfruchtbaren Formenlehre quälen? Wird er das geringste oder das grösste Werk dadurch leichter oder tiefer fassen? Er wird alles hier Erlernte nicht einmal aus dem vorüberrauschenden Ganzen herauslauschen. Und könnte es ihm gelingen, desto schlimmer; er würde also wissen, dass er jetzt Sekunden und Terzen, Achtel und Viertel, Dreiklänge und was noch gehört habe, dass vier und vier Takte einen periodischen Abschnitt gebildet hätten (oder nicht!) aber die Musik wär' ihm verloren gegangen. Oder meint jemand ein Gemälde besser zu verstehen und zu geniessen, wenn ich ihm die Namen aller Linien, aller Farben u. s. w. beibringe? Wenn ein Deutscher so in Paris debütirte, würde man den Pedanten mit seiner Langweiligkeit todgähnen. Dr. es aber ein Franzose gethan, so finden die Pariser es „profond" und ein Deutscher übersetzt es.

Der einfache Kontrapunkt mit den herkömmlichen fünf Klassen, der doppelte mit einigen längst vergessnen Künsteleien der Alten, Imitation, Fuge, Kanon werden sehr obenhin erwähnt; mehr erfährt man von der Form der Tonstücke nicht, obwohl eben dadurch die Fassungskraft des Nichtmusikers erhöht werden könnte. Statt dessen wird uns von der Singstimme, den verschiedenen Stimmklassen, von den verschiedenen Arten der Instrumente, das Aller-allgemeinste von der Instrumentation erzählt. Unter der Ueberschrift: von der Form der Gesang- und Instrumentalstücke erhalten wir eine sehr oberflächliche Beschreibung der Kompositionsklassen, deren der Verf. in der Vokalmusik vier aufzählt: Kirchenmusik dramatische, Kammermusik und — Volksmelodien. — Den Beschluss machen Bemerkungen über Ausführung, vornehmlich über Bildung der Sänger und Instrumentalisten, Stellung des Orchesters, Verhältniss der Besetzung — von den Vorurtheilen des Publikums und der Unterrichteten, Mitwirkung der Poësie zur Musik, Analysis der Empfindungen, welche die Musik erzeugt. Substantiirung unseres Urtheils u. s. w. Ich darf hier kürzer sein, weil der Gang des Ganzen aus der ersten Hälfte erhellt; die letzten Abschnitte berühren ästhetische Fragen in einer Weise, die für Frankreich gewiss angemessen ist; in Deutschland sind alle diese Fragen schon im vorigen Jahrhundert (z. B. von Reichard, Schubart, Mattheson sogar u. a.) bei weitem tiefer abgehandelt. Wollte man gar einen Vergleich mit Heinse und andern Neueren anstellen, so würde die Sache fast zu blos gegeben.

Ich habe bisher den wesentlichen Inhalt des Buches angegeben, damit er dem Leser die eigentliche Tendenz darlege. Die allerhöchst unmusikalischen und musikunkundigen Franzosen werden viel daraus erfahren haben; in Deutschland kann es nicht Empfänglichkeit, nicht Urtheil des Publikums erhöhen, sondern höchstens einige für sich ganz unnütze Handwerksnotizen zur Ausstaffirung eines leeren Geredes liefern. In diesem Sinne nun sind zahlreiche Nebenbemerkungen aus der Kunstgeschichte u. s. w. in bunter Einmischung brauchbar, so unfruchtbar und unbedeutend, ja so unzuverlässig man sie an jedem edlern Zwecke finden müsste.

Dahin gehört z. B. gleich nach der Definition von Musik die Anführung ihrer Wirkung auf Thiere, ferner der Meinung, dass sie von Jubal oder Apollo und Merkur durch Erfindung von Instrumenten befördert, dass sie dem Gesang

der Vögel abgelernt, dass sie vielmehr aus dem Geschrei der Gemüthsbewegungen hervorgegangen sei, kurz de anno 1760. Gekrönt wird diese Untersuchung durch eine glänzende frappante Antithese: „Freilich ist es ein weiter Weg, den die Phantasie zu durchfliegen hat, wenn sie von den unartikulirten Tönen eines Weibes von Novazembla zu den Fiori einer Sontag und Malibran eilen muss; doch bleibt es unbestrittene Wahrheit, dass der reizende Gesang dieser grossen Künstlerinnen seinen Ursprung in dem Gekrächze ungeübter Kehlen zu suchen hat." Allegate aus der Geschichte der Harmonik, der Instrumentenbaukunst u. s. w. sind weder für sich, noch für den Zweck des Buchs befriedigender.

Eher bezeugen sie, wie obenabgeschöpft die Betrachtungen der französischen Kunstphilosophie sind. Ueber die Konstruktion der Durtonleiter (die Molltonleiter ist, wie gesagt, über Bord geworfen) werden uns folgende Gedanken eröffnet. „Eigen ist es, dass der Unterschied, welcher zwischen den Tönen C und D ist, nicht gleichlautend unter den übrigen Tönen der Tonleiter herrscht. Er existirt nicht zwischen E und F, und H und C." — Die Rhythmik beschränkt sich, wie gesagt, auf die Erwähnung der viertaktigen Abschnitte in der Melodie. Weiter heisst es: „Auch ist es nicht ohne Beispiel, dass eine isolirte Phrase von drei oder fünf Takten sich in der Mitte von zwei regulären Phrasen befindet, doch spricht das in keinem Falle für den Komponisten (!) da es ihm ein leichtes gewesen wäre (!) diesen Uebelstand für das Ohr (!) zu vermeiden. Volkslieder, als: Schweizerlieder, Schottische Lieder u. s. w. sind oft voller Fehler (!) dieser Art.". Doch spricht er ihnen dabei die Annehmlichkeit zu, unsere Neugierde zu fesseln. Dergleichen ist vielleicht zu seicht.

Herr Fetis hat mannigfache Verdienste um Frankreich; er ist angesehener Lehrer des Kontrapunkts, Gründer der Pariser musikalischen Zeitung, ein wohlunterrichteter Schriftsteller. Gewiss ist sein Buch für Frankreich gut. — Auch in Deutschland wird es wohl der Uebersetzung nicht an Abnehmern finden, da das Original aus Paris kommt und mancher müssige Kopf ein Durcheinander halber Notizen liebt, die an die neuesten Weltbegebenheiten, z. B. die Sontag, Napoleon und die Malibran, streifen. Daher hat Herr Blum wohlgethan, zu übersetzen. Er soll nur niemand eine höhere Tendenz anfreden oder die Existenz gleichartiger unendlich höherer Leistungen leugnen wollen.

Motette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, komponirt von H. W. Stolze. Op. 8. Wolfenbüttel bei C. H. Hartmann. Preis 12½ Sgr.

Der Hr. Verfasser hat in dieser Motette gezeigt, dass er die Form versteht, also seine Schulstudien gehörig absolvirt hat. Ob nun aber alle diejenigen Arbeiten, die das Gepräge der Schule so sehr an sich tragen, für die Oeffentlichkeit geeignet sind, ist eine grosse Frage. Hätte Hr. Stolze uns vor der Herausgabe dieser Motette zu Rathe gezogen, so wäre unsre Meinung die: so lange im Stillen zu arbeiten, bis die Form als etwas Nothwendiges erscheint und erst dann, wenn man die äussere Gestalt durch innern Gehalt zu beleben weiss, öffentlich hervorzutreten. Auch könnte sich ein harmloser Ref. etwas beleidigt fühlen, wenn er immer lesen muss: hier fängt die Fuge an, nun kommt der Cantus firmus. Das schlimmste der Sache ist: eine Fuge mit einem Choral sollte nicht so kurz über das Knie gebrochen werden, wie es hier geschehen. — Die Motetten von J. S. Bach sind bei B. und H. in Leipzig schon seit vielen Jahren gedruckt und jeder kann sie um ein billiges kaufen. — Anders verhält es sich mit folgendem Opusculum:

Sieben vierstimmige Gesänge für Tenor und Bass, komponirt von H. W. Stolze. Op. 11. Wolfenbüttel, bei C. H. Hartmann. Preis 12½ Sgr.

Bei Liedern ist Ref. wo möglich noch strenger als bei andern Arbeiten. Es giebt heut zu Tage so viele vortreffliche Liederkompositionen von Dilettanten, weil viele derselben oft den Text eines Liedes besser verstehen, als ein ausgelernter Musikus, und deswegen werden die Anfoderungen des Kritikers natürlich immer mehr gesteigert. Wir müssen nun leider bekennen, dass Hr. Stolze uns in diesem Werkchen viel weniger genügt, als im vorhergehenden, einestheils weil dergleichen Sachen sich weder für Singvereine noch für Schulen eignen, folglich der mit aller Deutlichkeit auf dem Titel angedeutete Zweck verfehlt wird. Anderntheils erscheinen uns diese Lieder hinsichtlich der Erfindung so schwach, dass wir dem Hrn. Verf. rathen müssen, sich vorläufig lieber mit dem Kontrapunkt zu beschäftigen, da dieser oft ein Surrogat für Talent geworden, wie uns dies die Geschichte der Musik häufig nachdrücklich beweist; überdies scheint der Hr. Verf. auch un-

glücklich in Wahl der Texte gewesen zu sein. Vielleicht würden Hrn. Stolze Lieder von wirklich lyrischen Dichtern eher gelingen. Als das beste dieser Sammlung erscheint uns No. 7., was uns auch noch unsere vorhin schon geäusserte Meinung bestätigt, dass das eigentliche Lied nicht die wahre Sphäre des Hrn. Stolze zu sein scheint, und schliesslich wollen wir ihm mit Hamann zurufen: „Für ein Genie müssen die Schwierigkeit einer glücklichen und die Schaam einer misslungenen Ausführung Sporn und Zügel sein." — — t —

Berichte.

Berlin, den 21. November.

Vor der heutigen Oper liessen sich mehrere Virtuosen hören. Zuerst Fräulein von Belleville mit einem Kalkbrennerschen Konzert und selbstverfassten Bravourvariationen. Sie zeigte viel Fertigkeit und Geläufigkeit, auch so viel Vortrag, als dergleichen Aufgaben erfodern. Dasselbe können wir von Hrn. Otto Kreasner sagen, der mit einem Adagio und Variationen für Flöte debutirte. Zwischen den Leistungen beider trat Fräulein von Schulz mit einer armseligen Bravourarie von Pucitta auf, die mit Fertigkeit, aber ungeheurer Ueberladung mit Fioriturен, übrigens sehr kalt und eingelernt, sang. Alle drei, besonders Fräul. von Belleville, fanden den lautesten oft wiederholten Beifall.

Nachher wurde Mehuls Joseph gegeben, und gewann sich ebenfalls rege Theilnahme. Denn alles, was uns die Zeit vertreibt, ist uns gleich lieb. H. B.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Schluss.)

Adrien Boyeldieu, eine Zierde Frankreichs, ein Liebling aller Länder, welche seine Werke kennen lernten. Von seinen zahlreichen Opern erhalten sich auch auf deutschen Bühnen noch immer: der klassische Johann von Paris, der Kalif von Bagdad, Tante Aurora, die Verwiesenen auf Kamtschatka, der neue Gutsherr, das Fest in der Nachbarschaft, Klein-Rothkäppchen, während in neuerer Zeit seine Dame blanche überall mit Enthusiasmus aufgenommen wurde und seine nachfolgende komische Oper, les deux nuits, nicht sonderlich aufkommen lässt. — Catel, hochgeschätzt als Theoretiker, hat die Welt nur mit wenigen Opern beschenkt, von welchen die tragische Semiramis und die heitere: die vornehmen Wirthe, auch in Deutschland freundlichen Eingang gewonnen, zuweilen noch mit Vergnügen gehört werden — jedoch ohne jemals eigentliches Aufsehen erregt zu haben. — Von den 42 grösstentheils sehr beliebten Opern und Singspielen des geistvollen Champein sind mehrere jetzt noch auf den Pariser Bühnen in freundlichem Ansehen. Auf das deutsche Repertoir hatten und haben sie keinen Einfluss geübt und sind fast gänzlich unbekannt geblieben. Chelard hat mit seinem Macbeth in neuester Zeit in München Eingang gefunden. Existiren bereits andre Opern von ihm? — Al. Choron, geschätzt als Theoretiker, durch seine Sentinelle allerwärts bekannt, hat nur eine unbedeutende Oper komponirt, und unter dem Titel, „Dictionaire historique des musiciens" in zwei Bänden, Gerbers Tonkünstler-Lexikon mit unbedeutenden Zusätzen vermehrt, fast ganz wörtlich übersetzt; eine ächt französisch-flüchtige Arbeit. — Dalayrac, einer der reichsten französischen Tonsetzer und der glücklichsten zugleich. Von mehr als 50 Opern und Singspielen blühen heute noch einige auf dem Repertoir der französischen Bühne und Deutschlands Theater geben nicht selten zu wahrem Genuss seinen Raoul Crequy, les deux petits Savoyards, la famille americaine, la maison isolee, Adolphe et Clara, Maison a vendre, Picaros et Diego, la jeune Prude, Gulistan, Alexis, la Tour de Neustadt, le Chateau de Montenero, les Sauvage, deux mots etc. von welchen die niedlichen Singspiele gewiss einen unvergänglichen Reiz für alle Zeiten behalten werden, wenn auch die grössern Werke allmählig mehr und mehr verschwinden. — Die allerliebsten Singspiele des melodiösen und originell pikanten Desaugiers sind von der deutschen Bühne verschwunden. Von Devienne hört man noch, jedoch selten, les visitandines (die Ursulinerinnen), les Comediens ambulance, le valet de deux maitres — alle übrigen Opern sind verstummt in Deutschland. — Desvismes, ganz unbedeutend als Opernkompositeur, wurde bedeutend durch konsequente Verfolgung der von Gluck, Sacchini, Piccini angeregten Reformation als Operndirektor und erregte allgemeine Aufmerksamkeit durch seine: Pasilogie, ou, de la Musique considerée comme langue universelle. Von dem idyllisch-reichen und blühenden Dezede hört man noch zuweilen: l'eurreur d'un moment, les trois fermiers, Blaise et Babet. — Doche, allbekannt durch seine zahllosen und mitunter französisch-wunderhübschen Chansons hat mit keiner seiner Opern den Rhein passiren können. Apolle et Campaspe und l'habit du Chevalier Grammont werden den Namen Cler in Paris noch lange lebendig erhalten, in Deutschland konnte er nie zum eigentlichen Leben sich aufschwingen. So wie sich viele Italiener fast ganz der französischen Oper zuwandten, so gab sich Dutillieu (aus der Schule von Neapel) ausschliesslich der italienischen Oper mit grossem Glück hin. Seiner Opern sind viele, und manche darunter einst sehr beliebt gewesen; das jetzige Repertoir kennt keine davon.

Fabre, Favier, Fay, Felis, Feray, Fetis, Floquet, Floriste, Foignet, Fontenelle, Fortin de Pilles, Fournier, Framery, 2 Francoeur, Frizeri, Fromental, Gaillard, Gaillat, Garnier, Mad. Gail, Geuthier, Gavininies, Sophie Gay, Gaveaux, Gerlin, Gervais, Gibert, Gilles, Gillier, Giraud, Girroust, Goblain, Gossec, Gougelet, Gresnick, Grandfond, Granier, Grasset, Gretry, Dlle. Gretry, Grenet, Guenin, Dlle. Guenin, Guichard; Habeneck, Halevy, Herold, Heudier; Jacob, Jadin, Jelhotte, Joly, Josquin-Deprez, Jonbert, Isouard, Julien; Dlle. Kerkado, Kreuzer; 2 Labarre, Laborde, Lacépede, Lacoste, Ladurner, Lagarde, Lalande, Lalive-D'epinay, Lalouette, Langlé, Lanusse, Laloyon, Laroche, Laruette, Lasalle, Lasaux, Laval, Lebrun, Leblanc, Lebreton, Lebeuf, Leclaire, Leclerc, Legat de Furcy, Legros, Legrand, Lemenu, Lemière, Lepreux, Lesueur, Levasseur, Louis, Loforte, 3 Lully. — Im ganzen F kann ich dauerndes nicht bemerken, und eben so wenig irgend eine Opernkomponirende Dame erwähnen, deren doch jeder Buchstabe des französischen Alphabeths — Eine ziert. Dagegen glaube ich Mad. Soph. Gail und Dlle. Soph. Gay nicht übergehen zu dürfen, da wenigstens selten ein Vaudeville kömmt, ohne eine oder mehrere ihrer charmanten Melodien zu wiederholen. Gaveaux ist der glücklichen einer, welche durch einfach melodiös geist'volle Kompositionen niedlicher Lustspiele durch alle Zeiten sich durcharbeiten und, wenn auch momentan verschwunden scheinend, immer wieder willkommen aus den Fluthen des Zeitstromes auftauchen; seine Operetten: l'amour Filial, la famille indigente, le petit matelot, Lise et Colin, le trompeur trompé, un quart-d'heure de Silence, Monsieur Deschalumeaux, l'echelle de Loie, le Diable couleur de Rose, le bouffe et le tailleur, trop tôt etc. werden in Frankreich und Deutschland noch lange wiederhallen. Gossec, berühmt durch seine theoretischen Kenntnisse, seine Schüler und seine Befreundung mit Frankreichs bedeutendsten Musikern, lieferte eine grosse Anzahl gern gehörter Opern, von welchen nur einzelne über den Rhein kamen und verschwanden. Auch die heutige Pariser Bühne nimmt wenig Notiz von derselben. Grétry — ein mit seinen 42 Opern in Frankreich Epoche machender Tonsetzer, hat auch in Deutschland mit vielen seiner Werke alle Herzen gewonnen. Einige werden in jeder Zeit als Produkte eines reinen Genius willkommen sein. Die deutschen Repertoire verzeichnen von ihm: Le tableau parlant, les deux Avares, Zémire et Azor, l'ami de la maison, le Magnifique, la Rosière de Salency, la fausse magie, le Jugement de Midas, l'amant jaloux, Ancassin et Nicolette, Lepreuve villageoise, Richard coeur de Lion, les méprises par Ressemblance, le Rival confident, Raoul Barbe bleu, Pierre le Grand, Ceptale et Procris, Colinette à la Cour, la Caravane etc. — Von Halevy besitzt das Repertoir der jüngsten Zeit einige Kleinigkeiten, welche Erfindungsvermögen und Leichtigkeit verrathen. Herold lieferte auch dem deutschen Repertoir zwei angenehme aber auch vorübergehende Werke, nämlich das Zauberglöckchen und Karl von Frankreich; ist er Franzose, ist er Deutscher? — Nicolo Isouard de Malte, ein Italiener, wird hieher gerechnet, weil er selbst die früheste Bildung in Frankreich genossen hat. Tonsetzer von mehr als 40 Opern, hat er mit einigen gewissermassen Epoche auch in Deutschland gemacht und sieht heut zu Tage noch viele auf manchem Repertoir. Unser Repertoir nahm von ihm auf: le tonnelier, l'impromptu de Campagne, Michel Ange, les Confidence, le médecin Turc, l'intrigue aux fenêtres la ruse inutile, la prise de Passaw, le Rendezvous bourgeois, un jour a Paris, Cendrillon, la fête du village, le petit Page, le baiser et la quittance, le billet de Lotterie, Jeannot et Colin, Joconde etc. worunter der Lieblinge und Paradepferde so viele. — Der berühmte Violinist Rod. Kreuzer erwarb sich auch als Tonsetzer um die Oper bedeutende Verdienste, wenigstens für seine Zeit; das deutsche Reperteir verdankt ihm: Jadis et aujourdhui, Lodoiska, und den langjährigen Liebling: Paul et Virginie. — Aus demselben Grund wie den Meister Nicolo, zähle auch ich den Reformator französischer Opernmusik, den berühmten Helden der Kämpfe eines Rameau, J. J. Rousseau, Quinault und einer lebendig bewegten Kunstwelt. — J. B. Lully (ein Florentiner) unter die französischen Tonsetzer. Von seinen 19 grossen Opern schreitet keine mehr über die moderne Bühne irgend eines Landes (die deutschen Bühnen überhaupt benutzten nur sehr weniges von ihm) und von seinen Singspielen und comédies-ballet sind viele selbst dem Namen nach verschwunden. Seine Partituren sind höchst interessaot als historische Denkmale einer merkwürdigen Zeit, als glänzende Belege eines schönen Genius, der im Streit der Formen und Normen fast erdrückt wird, als Zankapfel eines Kampfs, der noch jetzt in manchen Krämpfen und Zuckungen fortlebt, noch jetzt die Partitur manches tüchtigen Komponisten aus dem Leben der Bühne in die Bibliotheken verdrängt und die kritischen Blätter aller Völker mit polemischen Abhandlungen und Zänkereien füllt, und wahrscheinlich nie entschieden wird.

Marchand, Marais, Martin, Mahaut, Matthieu, Mehul, Meissonnier, Mendoze, Menestrier, Mereaux, Mion, Mitandre, Momigny, 2 Mondonville, Monnet, Monsigny, Montéclair, de Montillot, Monton, de Morange, 2 Moreau, Moret de Lescer, Morgeot, Moulet, 3 Moulinghen, Mouret, Muset; Naude, Naigeon, Neveu, Niel, Nochez, Nonot; Oudot, Onvrard; Papavoine, Perignon, Pensuis Philidor, Philippe Duc d'Orleans, Piperan, Pouteau, Prelleur, Propiac, Prot, Prudent; Quaisin;

Rameau, Rodolphe, Rousseau; Saint-amans, Salmon, Salomon, Samuel, Saintgeorges, Solie; Tarade. Taskin, Tholle, Trial; Mad. de Vismes. —

Unter die vorzüglich begabten und würdigen Tonsetzer Frankreichs gehört Edelmanns und Glucks Schüler, der unvergängliche Mehul, der auch alle Repertoire Deutschlands mit: Euphrosine, les aventures d'une journée, le jeune sage et le vieux fou, la Caverne, Ariodant, Tirato, une folie, le trésor supposé, Joanna, l'heureux malgré lui, Helena, le baiser et la quittance, Uthal, Gabrielle d'Estrees, les deux aveugles de Tolede, Joseph, la prince Troubadour, Valentine de Milan, le jenne Henry etc. wesentlich bereicherte, und dem Studium jedes Jüngers der Kunst treffliche Vorwürfe in zahlreichen Partituren lieferte. — Von dem melodienreichen, dramatisch höchst ansprechenden Monsigny besitzt die deutsche Bühne mehrere, jetzt grössentheils vom Repertoir verschwundene Opern, wie: le Roi et le fermier, Rose et Colas, le Deserteur, le Faucon, Félix, la belle arsene, le Cadi dupé etc. — Mourat, ohne als Tonsetzer sich bedeutend gemacht zu haben, machte sich dadurch bemerkbar, dass er beinahe zuerst der italischen Weise in seinen Opern huldigte. — Muset, der Bänkelsänger, gilt für den Erfinder der Vaudeville und der heitern chansons à danser auf der Bühne und hat derselben damit ein Feld eröffnet, auf welchem sie bis heute einen würdigen Nebenbuhler nicht gefunden und tausend liebliche, geistvolle, pikante Leckerbissen geliefert hat. Von den Herren in N und O ist wenig erhebliches zu bemerken. Persuis hat der Zahl nach wenig Opern geschrieben, dem dramatischen Werth nach, wie es scheint nicht viel, da auch sein Godefroy de Bouillon in Deutschland nicht mehr zum Vorschein kommt. Philidor, der Meister auf dem Schachbrett, war auch Meister als Komponist und gilt neben Duni und Montigny für den Schöpfer der komischen Oper in Frankreich; ziemlich fremd den Reizen der Melodie, beurkundete er viel Studium und Tiefe in der Harmonie. Das alte deutsche Repertoir gab von seinen zahlreichen Opern: Blaise le Sabotier, Sancho Pança, le Bucheron, Tom Jones, la nouvelle ecole des femmes, le bon fils, Belisaire etc. Das Repertoir der neuern Zeit kannt keine von allen, gewiss ohne einigen Verlust. J. J. Rousseau der Philosoph, der Vater so vieler politischer und pädagogischer Missverständnisse — wurde durch sein **Melodram Pymalion** der Erfinder einer Gattung, welche so viel Unheil auf französischen und deutschen Bühnen stiftete, und komponirte die Operette le Devin du village, welche (als eine historische Merkwürdigkeit wenigstens) zu Zeiten auf der deutschen Bühne erscheinen sollte. — J. Ph. Rameau, als Theoretiker und Tonsetzer gleich berühmt und merkwürdig, Feind des Italienischen durch Lally eingeführten Geschmacks in der dramatischen Musik, Gegner von Rosseau, war zu Dissonanzenreich, gesucht, barock und oft geschmacklos in seiner Oper, als dass im eigentlichen Sinn eine geläuterte Zeit an seinen Werken noch Geschmack finden könnte. Die französische Bühne unsrer Zeit exercirt seine Kompositionen nur höchst selten mehr, die deutsche Bühne, dem Himmel sei Dank, gar nicht. Quaisin hat, wenn man alle oben angeführten Quellen trauen darf, eigentliche Opern nicht komponirt, sondern nur Melodramen, wovon die deutsche Bühne vorzüglich an Salamo's Urtheil einige Jahre hindurch weidlich ergötzte. Solié hat mit seiner allerliebsten Operette, le Sécret, der deutschen und französischen Bühne wahrscheinlich ein unvergängliches Geschenk gemacht; daher ist es um so weniger begreiflich, dass von seinen übrigen 17 komischen Opern (le chapitre second abgerechnet) keine über den Rhein gekommen ist, gewiss sind mehrere überall willkommene Werke darunter.

Ich schliesse mit Solié und bereue, mir nicht die mühevolle Arbeit, „sämmtliche Tonsetzer der Deutschen, Italiener und Franzosen chronologisch synchronistisch zu verzeichnen," auferlegt zu haben. Vielleicht thut's ein Anderer ausführlicher als es bis jetzt geschehen ist, gewiss zum Frommen der Geschichte der Musik. Die Reformatoren und Reaktoren im Gebiete der heitren Kunst würden durch ehrliche Anschauung einer solchen Kunstgeschichte die erfreuliche Ueberzeugung gewinnen, dass in der Kunst eben so wenig wie in der Politik ein Kreislauf der Dinge stattfinden oder eine Rückkehr zu Grundsätzen vergangener Zeit ohne einen wirklichen Rückschritt erfolgen; dass der Most des Augenblicks nur mittelst trüber Gährung zum wahren Lebenssaft sich ausbilden kann; dass alle Epoche machenden Erscheinungen stets das Volk sowohl als die Kritiker für Momente auf verschiedene Weise blendeten und betäubten: dass die Kunst nicht immer auf gerader, offener und allgemein anschaulicher Bahn sich formt und fortbildet, sondern oft durch die Labyrinthe der Zeit an unsichtbaren Fäden zum Licht emporklimmt, der Vollkommenheit näher rückt.

Freiherr von Biedenfeld.

Druckfehler.

Der Name des Verlegers von Paganini's Leben ist im vorigen Blatte unrichtig angegeben. Er heisst:
Calve in Prag. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 4. Dezember — № 49. — 1830.

Beurtheilungen.

Der Vampyr, romantische Oper in 3 Akten, von Cäsar Heigel, in Musik gesetzt von Lindpaintner. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig bei Peters.

Die Beurtheilung dieses Werkes haben wir lange verschoben, weil uns Hoffnung gemacht worden, die Partitur selbst zur Durchsicht zu erhalten, die der Musikdirektion der K. Oper übergeben war. Statt dessen wurde uns die glaubhafte Nachricht (obwohl nicht von einem Mitgliede der Direktion) dass das Werk schon längst zur Aufführung bestimmt und dies beiläufig einer der Gründe sei, dem Königstädter Theater die Aufführung des Marschnerschen Vampyrs, zu der es sich bereit zeigte, zu versagen. Indess muss dem Klavierauszuge sein Recht widerfahren, ehe man sich vielleicht nach Jahren zu einer Aufführung des Werkes entschliesst.

Ungern müssen wir uns ein Urtheil über die Oper selbst versagen, ungern auch eine tiefere Vergleichung des Lindpaintnerschen und Marschnerschen Werkes; denn aus den Klavierauszügen, besonders dem erstern, lässt sich Inhalt und Anordnung der Fabel kaum errathen, daher von Inhalt und Wirkung der einzelnen Musikstücke im Zusammenhange des Ganzen, also ihrer eigenthümlichen Bestimmung gemäss, ebenfalls nicht sicher sprechen. Soweit der Klavierauszug uns orientirt, scheint das Marschnersche Gedicht weit zweckmässiger angelegt, — und dies nicht ohne Einfluss auf die Komposition zu sein.

Schon bei der Anzeige der Marschnerschen Oper wurde gesagt: „Der grässliche Vampyrtod für Mädchen, die sich der zauberhaften Unwiderstehlichkeit des Vampyrs nicht zu entziehen gewusst; die Strafe, selbst Vampyr zu werden, wenn man die Geliebte vom schrecklichen Tode auf Kosten eines unüberlegten Eides retten will; überhaupt die Verurtheilung aus dem Munde einer allweisen Gottheit zu einem schadenbringenden Fortleben, zu einem unvermeidlichen verbrecherischen und grausenerregenden Wüthen: das Alles sind Vorstellungen, die unsre Vernunft als Unsinn und unerträgliche Widrigkeit von sich weisen muss, die unser Gefühl als unglaublich unberührt lassen, oder anekeln müssen; es sind Vorstellungen, die nie unserm Volke angehört, nur in niedrig rohen Slavenstämmen haben Raum gewinnen können. Man sollte meinen, eine solche Fabel müsse jede Musik stürzen. Allein, Dank sei es dem Einflusse der französischen Kunst! unser Theaterpublikum ist schon so an Zerstreutheit, an Halbhinhören gewöhnt, dass das Vernunftwidrige gar nicht bemerkt, und das Empörende in der Idee nur als pikant, oder rührend und schauerlich empfunden wird.“

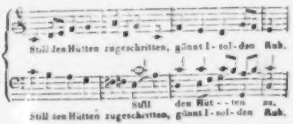
Dies gilt natürlich hier von demselben Gegenstande ebenfalls; es kommt aber der Wohlbrück'schen, von Marschner benutzten Bearbeitung wenigstens Konsequenz und bestimmte Veranschaulichung zu Statten. Gleich in der ersten Scene schliesst vor unsern Augen der Vampyr seinen neuen Bund mit dem Bösen; wir hören den Angstruf seiner Opfer; wir sehen ihn tödtlich verwundet und durch den energisch-wirkenden Mondstral zu neuem Leben erkräftigt. Der Konflikt wird schon hier in gesteigerter Kräftigkeit angelegt, indem Malvinens Geliebter es selbst ist, der den Vampyr zum neuen Leben hilft; den Eid der Verschwiegenheit ist er ihm auf eine

bedeutende Weise schuldig geworden. Wenn endlich der Vampyr fällt, bleibt das gerettete Paar vor unsern Augen, und unser Mitgefühl für sein Glück lässt den Nachhall des schrecklichen Ereignisses milder verhallen. Nicht so überlegt ist die Lindpaintnersche Oper angelegt. Daher mag es wol kommen, dass ihr talentvoller Komponist den wahren Inhalt seiner Aufgabe nicht so lebhaft ergriffen und festgehalten hat, als sein Nebenbuhler. Ein Mangel an musikalischem Talent und Geschick ist es gewiss nicht; vielmehr sind seit Euryanthe nur sehr wenig Opern geschrieben worden, die eine solche Liebe für musikalische Erfindung an sich, und solches Glück darin bezeugten. Man könnte aus dem Reichthum der Lindpaintnerschen Oper noch zwanzig Aubers zu „gemachten Leuten" machen. Nur — die Musik scheint öfters neben der Scene zu stehen, etwa in der betrachtenden Weise der neuen Oratorien. Indess — wie könnten wir ein bestimmtes Urtheil aus so unvollkommner Bekanntschaft mit dem Werke schöpfen! Nur fragweise sind unsere Aeusserungen zu verstehen.

Nach einer aus Motiven der Oper gewebten, feurig gearbeiteten Ouvertüre, die der Klavierauszug im vierhändigen sehr zweckmässigen Arrangement enthält, beginnt die Oper mit einem überaus lebhaften und anmuthigen Reigenchor; das Ganze ist Ein Guss, das Orchester Ein lebhaft mit fortnehmender Zug, die Singstimmen sind überall angemessen gesetzt und bisweilen interessant individualisirt, ohne den scenischen Gang zu schwierigen Kombinationen zu verstricken: es ist einer der interessantesten heitern Opernchöre, die Ref. kennen gelernt, und scheint ihm im Ganzen der gelungenste Satz der Oper — so weit man aus dem Klavierauszug urtheilen kann.

Dies gilt unbedingt bis zu einem Allegro agitato, in dem „Balbine" mit dreifachem Weheruf auftritt. Der fragende Chor erfährt, dass Isolde (Portamours Tochter, Hypolits Verlobte, die Heldin der Oper) vermisst werde; auf einer Jagd habe ein Unwetter die Jäger zerstreut, Isolden habe man nicht wiedergesehn. Alle vereinen sich in einem sehr würdig und affektvoll geschriebenen Chor zum Gebet um ihre Rettung. — Hätte der Dichter das Seinige sowohl gethan, wie der Komponist, so würde die Introduction nichts zu wünschen übrig lassen. Aber leider bereitet sie von der kommenden Handlung so gut wie nichts vor; man wird eher denken, Isolde sei verirrt oder entführt, eher an alles andere, als an einen Vampyr.

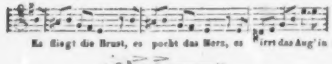
Erst eine darauf folgende Romanze erzählt vom Vampyr: die Musik ist der schauerlichen Sage im Mund eines Landmanns (das scheint der Singende, Etienne, zu sein) angemessen, und für den Inhalt nicht ohne malerische Andeutung. In einer darauf folgenden, vom Dichter allerdings bombastisch angelegten, vom Komponisten reich und für den Sänger dankbar geschriebenen Scene schwört Hypolit für Isolde das Leben zu wagen, den Schrecken der Hölle, der Feuerglut und Wasserflut zu trotzen u. s. w. Aus dem stürmischen Anfang, wendet er sich mit sanfterer Empfindung, Hülfe flehend, an den Chor (Andante affettuoso), der nun das Allegro-Motiv wieder ergreift. Das Gewebe der zuletzt bravourmässig geschriebenen Solo- und der Chorstimmen ist gewiss effektvoll zu nennen. Aber leider hat der Dichter dafür gesorgt, es recht eigentlich als blinden Lärm erscheinen zu lassen; denn plötzlich — findet sich Isolde von selbst ein. Kein Wunder, dass die zärtlichen Bewillkommnungs-Worte des Paares etwas lau geschrieben sind; der Komponist hatte sich für den ersten Gedanken des Dichters begeistert; der Strom der Töne lässt sich aber nicht nach Einfällen lenken, ohne zu stocken oder zu erkalten. Lindpaintners musikalisches Talent führt ihn noch zu einem interessanten, beruhigendem Schlusssatz des Chors, der das liebende Paar sich selbst überlassen will. Dieses dreistimmige Thema



wird von Sopran, Alt und Tenor auf der Quinte wiederholt, mittels des doppelten Kontrapunktes in der Oktave weiter verarbeitet, zu einem musikalisch gewiss sehr wirksamen Schlusse. —

Wozu aber hat die ganze Anlage von Seiten des Dichters bis jetzt geführt? zu folglosen Anregungen.

Nach einem sanften, empfindungsvollen Liebesduett Isoldens und Hypolits, bricht erstere in einer Scene in schmerzliche Klage aus, dass ihr Herz nicht seiner Liebe pflege, dass es seit dieser Nacht verbotenen Trieben sich geöffnet. Sie nennt sich der Hölle Braut; das leidenschaftliche Allegro



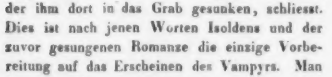
hat das Hauptthema, ein darauf folgendes, der sanftern Rückerinnerung an schönere Tage geweihtes Andantino ein anderes Motiv der Ouvertüre gegeben; das erste Allegro kehrt wieder, schwungvoll, aber vielleicht zu weit für den scenischen Effekt ausgeführt.

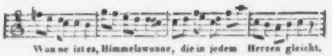
Die folgende Musikscene ist eine Maëstoso-Arie Portamours:

Bald lehrten Roma's Säulenhallen,
Wie Reiche blühen und vergehn;
Bald sah man uns in Hainen wallen,
Wo Palmen und Oliven wehn; —

es folgt eine Rückerinnerung an Hellas und seine grosse Vorzeit, seine Götter, die eben den angedeuteten Karakter der Arie dem Komponisten aufgenöthigt hat; eine Erinnerung an den Freund, der ihm dort in das Grab gesunken, schliesst. Dies ist nach jenen Worten Isoldens und der zuvor gesungenen Romanze die einzige Vorbereitung auf das Erscheinen des Vampyrs. Man kann das Kommende allerdings errathen; aber man sieht es nicht kommen, und fühlt es nicht mit der Gewalt der Gegenwärtigkeit, die eben die Bühne ausüben soll.

Das Finale beginnt mit einem interessanten Terzett der drei Haupt-Personen; die Liebenden, im Begriff, den ewigen Bund zu schliessen, schwören sich Treue; Heiterkeit, Wonne erfüllt auch Isolden,





die sich ihrem verstörenden Gefühle, das sie in der Scene äusserte, entrissen zu haben scheint, Ein glänzender, froher Chor tritt ein (wohl der dramatisch-frischeste Satz seit der Introduction) man will zum Altare gehen; da tritt Etienne auf:

Herr Graf! mir fehlen Worte,
Denn mich erschreckt, ich weiss nicht, was —
So eben trat durch jene Pforte
Ein junger Mann ganz leichenblass u. s. w.

Solche Verse würden freilich geeigneter sein, den um Nichts Erschrockenen auslachen zu lassen, als sein unheimliches Gefühl uns mitzutheilen. Indess hat der Musiker viel gethan, dem Dichter auszuhelfen; bei Etienne's Worten und dem Eintritt Aubri's (des Vampyrs) ist besonders das Orchester andeutungsreich.

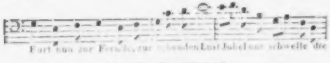
Ref. kann hier eine Bemerkung nicht unterdrücken, auf die Gefahr, dass man sie fälschlich für Spott nehme; sie ist aber sein Ernst. — Sollte nicht die ohnehin schon lächerlich unzweckmässige Einrichtung unserer Komödienzettel einen Einfluss auf manche Dichter, besonders Operndichter, ausüben? Diese Steckbriefe erinnern uns ohnehin mit Gewalt, dass die Personen auf der Bühne gar nicht sie selber, sondern Herr und Madame N. N., königliche und kaiserliche Hofschauspieler mit staatsbürgerlichem Rang u. s. w. sind; sie verrathen uns alles, was der Dichter gern verborgen hätte, um gehörigen Orts damit zu überraschen. Sollten nicht umgekehrt schwächere Dichter, z. B. der unserer Oper, sich darauf verlassen; man werde schon wissen, wer Aubri sei und was von ihm zu halten? Die Hypothese mag drollig scheinen; aber ohne sie ist in der That nicht abzusehen, warum der Eintritt Aubri's, der wenigstens der wichtigste Hebel der Handlung ist, wo nicht die Hauptperson, so unwichtig erfolgt. —

Isolde erkennt in ihm „das Traumbild," das sie in dieser Nacht von der treuen Liebe für Hypolit verlockt; Port d'amour und Aubri sprechen die Freude des Wiedersehens in einem kurzen, nicht eben bedeutenden Duettsatze aus, in dem jener sagt:

Den Tod selbst bezwangst du —

ohne einem solchen Wunder sonderliche Aufmerksamkeit zu schenken. Vielmehr spricht er sogleich, ohne nur ein veranlassendes Wort von Aubri zu erwarten, aus, dass Isolde nun dessen Gattin werden müsse; er habe früher sein Wort gegeben; auch Isolde verlässt den Bräutigam, Hypolit droht dem Aubri Rache, dies ist der Stoff zu einem leidenschaftlich und kräftig durchgeführten Schlusssatze.

Ein heiteres, frisches Vorspiel eröffnet den zweiten Akt und leitet ein artiges Terzett Lavigne's und Mortons mit Lorette, der Braut des erstern, ein, das einen angenehm und singbar gesetzten Kanon enthält, in der Weise, wie man sie in Opern liebt. — Etienne vergleicht in einem alla Pollacca, das sich, von der Bühne herab gut vorgetragen, recht beliebt machen könnte, die Frauen den Blumen. — Ein heiterer Chor begrüsst Aubri, den Gutsherrn, der mit Port d'amour naht, und unvermerkt der ländlichen Braut das Versprechen eines Rendezvous abdringt. Ein frohkräftiges Allegro con molto spirito, von Aubri eröffnet:



schliesst dieses Ensemble ab, und bestätigt unsre Meinung von Lindpaintners musikalischem Talent. Weniger gewinnt dabei Aubri's Karakteristik, der in der angegebenen Weise, auch bravourmässig beschäftigt, nichts Spukhaftes, höchstens eine zu wilde Fröhlichkeit verräth, die von den Uebrigen getheilt wird. Für einen Bassisten mit guter Stimme und besonders kräftiger Tiefe ist diese Partie dankbar geschrieben; überhaupt hat der Komponist für solche Stimmen und den Vortheil geübter Sänger gesorgt.

Das beweiset er gleich wieder in der nun folgenden Arie Hypolyts, die alle Vorzüge der frühern theilt und zwischen Allegro und Andante, nach den entgegengesetzten Stimmungen des Bedrängten, wechselt. — Lorette singt (freilich in Des-dur) ein artiges Liebeslied, das gleich darauf in einer Kavatine von Etienne (A-moll) parodirt und in eine moralische Erinnerung an die Flüchtigkeit der Jugend verkehrt wird; das Orchester ist, wie immer, interessant beschäftigt. Natürlich hindert die parodische Moral nicht das Rendezvous und Duett Lorette's mit Aubri; Hypolit und Lavigne belauschen sie, wodurch der Satz zum Quartett wird. Man hört den Chor der nahenden Hochzeitgäste. Lorette lässt sich endlich bewegen, mit Aubri zu fliehen, — da schiesst Hypolit ihn nieder. Der Chor und Port d'amour eilt bestürzt herzu; Lavigne bezeugt, dass Aubri ihm die Bräut habe verführen wollen, Port-d'amour beklagt den neuen Verlust des Freundes und schwört diesem, — Isolden das Ereigniss bis 12 Uhr nicht zu verrathen. Die Natur geräth in Aufruhr, der entsetzte Chor entflieht, Aubri, sterbend oder schon verschieden, bleibt allein, der Mondesstrahl bescheint ihn und beseelt ihn mit neuem Leben. „Er schreitet kräftig vor und spricht donnernd, doch mit furchtbarem Hohne" melodramatisch in die Musik hinein:

Wer kann die Todten morden?
Noch ist Isolde mein!

Aktschluss. — Der Unbedacht des Dichters ist fast unbegreiflich; er kündigt den Vampyr an, führt ihn bis zum Moment, der seine freilich schauderhafte Existenz offenbaren sollte — und lässt ihn meuchelmorden von einem Dritten, der bei dem gegenwärtigen Vorgange eigentlich gar nicht betheiligt war, und überhaupt der Braut und ihrem Vater mehr zu grollen Ursach hatte als dem Fremdling. Dem Zuschauer fehlt die entschiedene Handlung, während die Mithandelnden nach unbemerkbaren Motiven handeln, und die merkbaren nicht zu gewahren scheinen. Schade um die schöne Musik!

Eine gefühlvolle Arie Isoldens eröffnet den dritten Akt; sie fleht um Erleuchtung von oben. Hypolit erscheint, (Finale) betheuert vergebens, dass er nur Isolden habe retten wollen; sie ist mit Entsetzen und Hass gegen den Mörder erfüllt; auch er stimmt endlich in ihre Worte:

Wo Liebe glühte, regt sich Hass.
Ich fühl's ich kann nicht widerstehen u. s. w.

Fort! { sehnem / ihrem } Anblick zu entfliehn.

Doch — „die frühere Neigung regt sich noch;" sie nehmen zärtlichen Abschied auf ewig; Isolde

bleibt zurück, ihr ganzes Glück scheint mit Hypolit zu fliehen; sie fleht um Erleuchtung von oben, und — das Traumgesicht jener Nacht (Aubri) verliert seine Macht, es Wonnegefühle beleben die Brust, das Trugbild der Hölle verschwindet." Man hat die Kunst erfunden, schöne alte Gemälde von der verdorbenen Leinwand abzulösen und auf bessere überzutragen; wenn doch das mit Musiken auch so leicht ginge! wie vieles wäre dan an Lindpaintner's Werk anszuzeichnen!

Isolde begreift, dass Aubri ein Vampyr ist, da tritt dieser auf, sie wenigstens zu verderben, die sich ihm nicht ergeben will. Portamour tritt ihm entgegen, schleudert Aubri, der durchaus Isolden zur Gattin, zur Hölle führen will, zurück, entflieht mit ihr — Aubri wird von Teufelslarven zur ewigen Strafe abgeholt, der Palast stürzt zusammen, ein Dankgebet, vom Chor gesungen, schliesst. — Gebe der Himmel dem braven Lindpaintner bald einen guten Operntext!

Wir haben in den vorigen Blättern der Zeitung einige deutsche Opern mit neufranzösischen und italienischen zusammengestellt gesehen. Auch dieser talentreichen und doch, wie wir besorgen; nicht lange haltbaren deutschen Oper folge die eines Neufranzosen, von der wir nur die Ouvertüre gehört (und zwar in ungünstiger Zusammenstellung) und den Klavierauszug vor uns haben. Es ist;

Makbeth, heroische Oper in 3 Akten, nach Shakespeare, in Musik gesetzt von André Hypolit Chelard. Vollständiger Klavierauszug (mit deutschem und französischem Texte) von Lachner. Falter in München.

Die Oper ist bekanntlich zuerst in München aufgeführt worden, hat dort grosse Anerkenung gefunden und einen ehrenvollen Platz auf dem Repertoire behauptet; dass sie anderwärts zur Aufführung gekommen, wüssten wir nicht. Der Klavierauszug ist nicht überall bequem und fliessend, dagegen mit einem löblichen Streben nach Vollständigkeit — so weit man ohne Partitur urtheilen kann, geschrieben. Die Ausgabe ist mit dem Bildnisse des Komponisten geschmückt. — Es ist, indem wir uns zur Sache wenden, nicht unsere Absicht, Vergleichungspunkte zwischen dieser und der vorigen Oper herauszuheben; nur das allgemeine Verhältniss sei erwähnt; vielleicht ladet eben dies deutsche Komponisten zur Selbstprüfung ein.

Man darf nur einen Theil beider Opern nach einander durchgehen, um sich zu überzeugen, wie weit reicher das Naturell und die Kunstausbildung des Deutschen ist. Besonders entbehrt der Franzos aller der Erfindung, die selbst bei der glücklichsten Naturanlage nur nach beharrlicher Arbeit im eigentlichen Sinn ihre Borne öffnet. Nicht blos Mängel, sondern offenbare Fehlgriffe treten aus dieser Minder-Begabtheit hervor; es scheint dem Komponisten für seine Vorstellungen nicht selten die eigne Musiksprache, ja sogar die Erinnerung an gleichartige Leistungen Anderer sich versagt zu haben, und er dann wohl zu einem ganz heterogenen Ausdrucke zu greifen. Nicht selten hat er sich auch wohl von dem Wunsche überschleichen lassen, mit seiner eigenthümlichen Absicht die Reiz- und Verführungsmittel — denn so muss auch er nach seinem Standpunkte sie ansehen — der neufranzösischen und italienischen Opernweise zu verbinden; dies misslingt ihm aber am meisten, weil es seiner Intention am fremdesten ist.

Allein neben all' diesen Mängeln und Fehlgriffen tritt ein höher gerichtetes, wohlüberlegtes Streben hervor, das dem Komponisten die Achtung eines jeden Musikers oder nicht sichert, der ein männlich ernstes Wollen, der Karakter und Haltung an Arbeitenden zu schätzen weiss. Wieviel auch von französischer Theatermanier in seinem Werke webe, wieviel man schon gegen die Wahl der Fabel sagen könnte: man muss anerkennen, dass das Streben, uns ein Bild gewaltiger Leidenschaften und Zustände des Menschen aufzustellen, ein höheres ist, als der Versuch mit einem uns gleichsam aufgezwungenen Aberglauben als Effektmittel für das Grauen, oder gar das kupplerische Bestreben eines Auber, uns durch musikalisch-scenische Lascivitäten zu gewinnen.

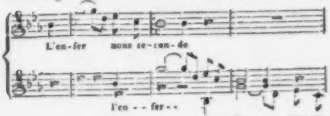
Die Energie des Karakters hat dieser Franzose voraus. Er verdankt sie seinem Vaterlande, dessen reges politisches Leben dem ganzen Volk erhöhten Lebenspuls mitgetheilt hat. Nur die wenigen selbständigen, auf sich selbst beruhenden, aus sich selbst lebenden und schaffenden Geister vermögen ihrem Karakter auch unter uns eine nicht untergeordnete, dann aber auch schon überlegene Haltung zu erwerben. Diese sind überall die Gipfelpunkte des Volks; in Frankreich wird selbst der Minderbedeutende vom höhern Tone des Volks getragen. Wir müssen ihm die Ehre mit beimessen, die eigentlich seinem Volke gebührt; dagegen unsere überlegene Geister in ihren Unternehmungen durch die Entspannung des Volks leicht ungefördert bleiben. Zwei Momente höherer Erregung hat Frankreich in unserm Jahrhundert erlebt: die ruhmglänzende Kriegs- und Kaiserperiode und die jetzige Revolution; dazwischen lag die Restaurationsperiode,

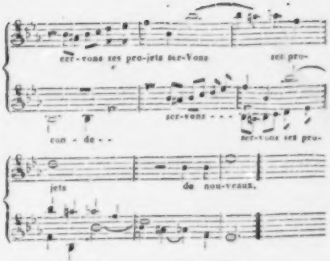
von der (ohne dass wir uns ein Urtheil in fremdem Gebiete hier erlauben) wenigstens das zuzugestehen sein wird, dass das Volk nicht einen höhern Aufschwung gezeigt, sondern sich den kleinen Geschäften und Vergnügungen des Friedens und der Zurückgezogenheit von öffentlichem Leben zugewendet hat, wie in jenen Perioden den Angelegenheiten des Kriegsruhms und der (wahren oder vermeintlichen) Volks-Rechte. Die Kaiser-Periode hat unserer Kunst in Frankreich den Spontini gegeben, die Restaurationsperiode den Auber. Chelard gehört mit seinem Makbeth weder dieser, noch der neuesten Zeit an, ist auch in der That in seinem Vaterlande noch nicht zur Anerkennung gekommen.

Doch von seiner Oper. Die Ouvertüre.

Nach einigen Tremolo-Akkorden setzt ein Marsch ein, aus der Oper entlehnt, wo er Dunkans Stammes- oder Königsmarsch scheint. Die Andeutung ist in der Ouvertüre nicht bedeutend und der Marsch selbst noch weniger; um so energischer dagegen das erste Thema des Hauptsatzes, ganz angemessen den heroischen Scenen, die uns zu Anfang der Oper erwarten. Schade, dass die Erfindung nur in diesem einen Momente der Ouvertüre bedeutend genug war. — Ein ungestümer, rastlos fortgeführter, mit grossen Schlägen noch effektvoller gesteigerter Chor der Krieger eröffnet die Scene; sie vermissen ihren Feldherrn Makbeth, und wollen im unmuthigen Schmerz Waffen und Fahnen zerbrechen. Fanfaren rufen sie in das Lager zurück. Douglas (dem Dunkan in der Oper seine Tochter Morna bestimmt hat, mit Ehrenbelohnungen für Makbeth vom Könige angelangt, erfährt vom Unterfeldherrn Lenox, dass Makbeth vermisst werde, und bezeichnet eine Schlucht, wo Hexen wohnen, ihn dort zu suchen; dies giebt ein Solo mit Chor der Krieger, nicht eben von tiefem oder originalen, wohl aber angemessenem Inhalt.

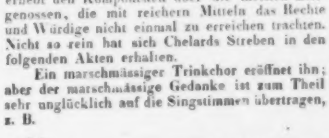
Die folgende Scene zeigt uns die Hexen, Makbeth erwartend, Zauber bereitend. Davon hat nun der Franzose keine Ahnung gehabt; man kann das ihm nicht mehr zurechnen, als seinen berühmten Landsleuten, Victor Hugo und andern, die sich in unsere sogenannte Romantik, oder in unsern Göthe, hineinzuarbeiten, hineinzuübersetzen trachten. Ein Paar schärfere Dissonanzen thun es eben nicht; und gemessene, legitime Rhythmen, von denen der Franzos nicht loskommen kann, verwandeln die Hexen in ehrbare Laborantinnen. Fast komisch ist es, dass sie zuletzt gar in eine Art von Parademarsch fallen:





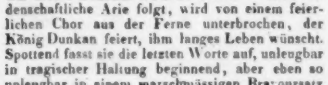
Makbeth wird von ihnen prophetisch begrüsst, die Vision des Dolchs schon hier in seinem Rec. benutzt; er kämpft das böse Gelüst nieder in einer durchaus modern-marschmässigen Arie; das wäre sogar für den Ueberläufer bei Waterloo zu wenig gewesen. Die Kriegerschaaren finden ihn, Douglas begrüsst ihn als Than von Kawdor, sagt in einem sanften Arioso, dass der König nach Inverness gezogen, um dort zu übernachten; ein angenehmer, marschmässig geschriebener Chor schliessen den Akt. — Man kann die in ihm gezeigte musikalische Bildung arm nennen, die ewige Marschbewegung monoton, manches geradezu verfehlt; aber die Intention erhebt den Komponisten über die meisten Zeitgenossen, die mit reichern Mitteln das Rechte und Würdige nicht einmal zu erreichen trachten. Nicht so rein hat sich Chelards Streben in den folgenden Akten erhalten.

Ein marschmässiger Trinkchor eröffnet ihn; aber der marschmässige Gedanke ist zum Theil sehr unglücklich auf die Singstimmen übertragen, z. B.



Lady Makbeth tritt auf, von argen Vorsätzen bewegt, in tragischer Haltung; aber hier ist es, wo der Komponist nicht gewagt hat, aufzugeben, was die Mode von unsern Bravoursängerinnen

zu empfangen gewohnt ist. Lange Bravourkadenzen hängen sich musikalischen Accenten an, die eine grossinnigere Bestimmung haben; sie stehen der Makbeth freilich, wie die heutigen Lockenwülste dem Kopf einer Antike stehen würden, oder noch angemessener. Bald werden wir dieses Unkraut wuchern sehen. — Eine leidenschaftliche Arie folgt, wird von einem feierlichen Chor aus der Ferne unterbrochen, der König Dunkan feiert, ihm langes Leben wünscht. Spottend fasst sie die letzten Worte auf, unleugbar in tragischer Haltung beginnend, aber eben so unleugbar in einem marschmässigen Bravoursatz à la Rossini



auslaufend, der in schwarzen Linien voller Sechszehntheile seine Schlangenbahn über den Chor weg gezeichnet hat. Makbeth wird von der Gattin, die dem Könige Gift gemischt hat, zur Missethat entflammt. Jetzt folgen Ballette und Festchöre, die manches Interessante unter viel mehr Unbedeutendem enthalten. Ein Gebet des Königs mit Chor schliesst das Fest; er segnet den Bund seiner Tochter mit Douglas, den er zu seinem Nachfolger ernennt; das liebende Paar dankt mit Fioriturен à la mode, die endlich des Königs und Makbeths Gesang — veräussen, wie es nur je Rossini in süssem Rausche gethan, — nur nicht so angenehm. Makbeths Verwirrung erregt Aufmerksamkeit — vergebens dringt man in ihn, Treue zu schwören, die Erscheinung der Hexen (nur ihm sichtbar) wehrt es ihm; Alles ist betroffen. Dunkan begiebt sich gleichwohl zur Ruh und der Chor entfernt sich mit einem eben so ansprechenden als unpassenden Gesange. — Jetzt kommt die aus Shakespeare berühmte Mordscene, die Chelard so stark, als seine Kräfte zuliessen, gezeichnet hat. Die Hexen und Flammenbäche verfolgen ihn nach vollbrachter That, und so ist Shakespeares — Maschinist überboten.

Im dritten Akte sagt uns Moina nach einigen unruhvollen Worten in sehr überladenem Bravourgesang, dass sie die Reize der Natur und der Ruhe dem Thron vorziehe; ein einfacher geschriebenes und bewegtes Duett mit Douglas folgt; ein langes Harfenspiel leitet einen theilweise recht angenehmen Morgengesang des Chors mit Bravoursätzen Moina's ein. — Fragt man nach dem Zweck all' dieser Scenen? so ist es die alte Theaterpraktik, die sie dem französischen Künstler eingegeben, um zwischen den vorigen und nachfolgenden Schreckensscenen einen Gegensatz aufzustellen; der Gegensatz ist auch wünschenswerth, nur müsste er dem Gange der Handlung als ein nothwendiges Moment abgewonnen sein.

Jetzt tritt nun Lady Makbeth nachtwandelnd auf, verräth so erst die Missethat (sehr schwach und unklug angelegt) tödtet sich selbst, Makbeth, da er alles verrathen sieht, folgt ihr in den Tod, und das wäre denn Shakespeare, in eine französische Oper übersetzt. Aber berechtigen uns unsere neuen Opern zu Spott! — —

Im Eingang der vorigen Rec. haben wir den Einfluss der napoleontischen Zeit in Spontini, und der Restaurationsperiode in Auber anzudeuten versucht, nach dem öfters und neuerdings von uns bezeichneten Karakter beider Komponisten. Hier meldet sich sogar ein Repräsentant der neuesten Zeit, der Befreiungstage.

La parisienne, marche nationale; Variations caracteristiques pour le Pianoforte, par Henri Herz. Oe. 58, Bei Schotts in Mainz.

Nein; ein Repräsentant dieser grossen Tage ist der Virtuos nimmermehr, sondern Angeborner der vorigen Zeit. Und doch, indem er sich auf seine Weise für das glanzende Ereigniss zu interessiren suchte, wurde er auf einen höhern Standpunkt erhoben. Er hat wenigstens das Streben gehabt, die einzelnen Verse des Delavigneschen Liedes in karakteristischen Variationen darzustellen, und damit hat er mindestens einen mannigfaltigern Effekt hervorgebracht, als mit dem endlosen Bravourgeklingel der meisten Modevariationen. Man kann dieses Werk vor andern Herz'schen empfehlen; auch liegt ihm ein Abdruck des Nationalliedes mit gelungener Uebersetzung von Haupt bei. Die Edition ist höchst sauber; noch mehr fast bei folgendem Werke:

Grandes Variations di Bravura, pour Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor, par Charles Czerny. Oe. 232. Schott in Mainz.

in dem der beliebte Wiener Introduktion und Variationen über die Diavolo-Romanze giebt, die höchst brillant, zum Theil sehr schwer, durchaus aber höchst elegant, zierlich und modern sind. Ein drittes Werk dieser Art,

Variations brillantes pour Pianoforte et Violoncelle par Dotzauer, et son fils Bernard (bei Simrock in Bonn)

wird besonders den Violoncellisten willkommen sein, die Herrn Dotzauer schon so manche angenehme Gabe verdanken. Alle drei Editionen enthalten blosse Figurirungen und ein etwas mehr modulirtes Minore.

Deux caprices pour Pianoforte et Violoncelle, par Ant. Hüttenbrenner. Oe. 6. Haslinger in Wien.

Eine ungleich bedeutendere Gabe für dasselbe Publikum. Der Verf. hat das Wort Caprice in seiner vollen Bedeutung genommen, nicht blos eigne Figuren, sondern eigne Gedanken mit einer Art von Eigensinn festgehalten und durchgeführt. Beide Instrumente sind selbstständig beschäftigt. H. B.

Trois Duos pour Alto et Violoncelle par M. F. Kähler. Oe. 5. Bonn chez N. Simrock. Prix 8 Fr.

Ref. kennt die frühern Werke des Herrn Verf. nicht; in dem hier genannten zeigt er sich mit den erwählten Kompositionsformen und der Natur der Instrumente, für die er schreibt, hinlänglich bekannt, um den Bratschisten und Violoncellisten, besonders aber den diese Instrumente noch Studirenden eine willkommene Beschäftigung in seinen Duos bieten zu können. In der Erfindung steht er nur wenigen nach, die sich Kompositionen unter so beschränkenden Bedingungen, wie für zwei Saiteninstrumente zum Studium, unterzogen haben. Solche Werke sind, wenigstens dermalen noch, für die Bildung der Instrumentalisten unentbehrlich, und daher willkommen zu heissen, wenn man sie so solide, wie Herr Kähler, schafft. Wenn man sie aber freilich nach ihrem künstlerischen Inhalt mit dem vergleicht, was für Pianoforte und Orchester bereits geleistet ist, so kann man nicht verkennen, wie weit diese noch nothwendigen Tonstücke hinter dem Standpunkte der Kunst zurückliegen, und wie sehr sie dazu beitragen müssen, die Mehrzahl der Instrumentisten unter dem Niveau des Kunststandes zu halten. Dies ist aber keines wegs als ein Vorwurf für Herrn Kähler zu verstehen, sondern als eine Erinnerung, dass für die Bildung der Instrumentisten auf eine ganz andre Weise, als jetzt, gesorgt werden müsste. Bis dahin ist auch Herrn Kählers Arbeit empfehlenswerth.

Der Violoncellstimme ist in kleinern Noten die Partie der Bratsche partiturmässig beigefügt, was der Lektüre und dem Studium gleich günstig ist. Die Edition ist so solide wie alle Simrockschen. N.

Berichte.

Berlin, den 28. November 1830.

Alfred, heroische Oper, gedichtet von Theodor Körner, komponirt von J. P. Schmidt,

wurde heute im Königl. Opernhause vor einer überaus zahlreichen Versammlung zum ersten Male aufgeführt. Der Komponist hat sich schon früher durch Liederspiele und Operetten im Publikum Theilnahme erworben, und war derselben im Voraus gewiss, da er jetzt an der Hand des gefeierten Sängers der Befreiungskämpfe ein höheres Feld zum ersten Male betrat. Auch fand sein Werk von der Ouvertüre bis zum Schlusse des Ganzen wiederholten Beifall, und verdiente ihn durch sanft ansprechende Melodien, durch gut gesetzte Chöre, ein wirksam beschäftigtes Orchester und das erfolgreiche Streben nach angemessenem Ausdruck.

Die Hauptrollen waren durch Fräulein von Schätzel, Herren Bader, Devrient und Zschiesche besetzt und wurden von ihnen allen mit Fleiss und Eifer — soweit man in einer ersten Aufführung erwarten darf — ausgeführt.

Für eine ausführlichere Beurtheilung fehlt es in diesem Jahrgang an Raum; doch ist kein Zweifel, dass die Oper sich auch im nächsten Jahre eine Stelle im Repertoir und in den Beurtheilungen erwerben wird. M.

Konzert.

Die Herren Hauck, Klavierspieler und geschätzter Lehrer, und Panofka, Violinist, werden

Donnerstag, den 9. Dezember

ein grosses Konzert geben, in dem eine vollständige Mozartsche Symphonie und von Herrn Hauck dasherrliche Es-Dur-Konzert von Beethoven aufgeführt werden soll. Von dieser Anordnung ebensowohl, als von der bereits anerkannten Virtuosität der Konzertgeber haben die Kunstfreunde reichen Genuss zu erwarten. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Verlagsbericht der Herren Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen).

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 13. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 4. December 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

Der unterzeichnete Eigenthümer der seit 50 Jahren unter der Firma N. Simrock in Bonn bekannten und im blühendsten Zustande sich befindenden Verlags-Musikhandlung, beabsichtigt dieselbe aus freier Hand zu verkaufen. Ueber das Nähere beliebe man sich in portofreien Briefen an ihn selbst zu wenden.

Bonn im November 1830. N. Simrock.

So eben ist in eleganter Ausstattung erschienen und in allen Buch- und Musik-Handlungen zu haben.

A. E. Müller, kleines Elementarbuch für Klavierspieler, als wesentliche Grundlage der Kunst das Klavier oder Pianoforte zu spielen. Neue Ausgabe mit Zusätzen von Carl Czerny. — Preis 1 Thlr. 16 Sgr. Leipzig im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Dieses für den ersten gründlichen Unterricht als höchst brauchbar anerkannte und allgemein beliebte Werk entbehrt in seiner neuen Gestalt keinen der Vorzüge, welche es bisher rühmlichst auszeichneten, sondern sie sind noch vermehrt durch Erweiterung des Textes — Notenbeispiele mit Fingerübungen, vorzüglich bei dem Capitel der Verzierungen und überhaupt durch Verbesserungen, wie sie die Fortschritte der Kunst erheischten. — Mit vollem Rechte darf daher dieses Elementarbuch Lehrern und Schülern als vorzüglich zweckmäßig empfohlen werden, auch ist, ohnerachtet des vermehrten Inhalts dennoch der frühere billige Preis unverändert geblieben.

Schöne Literatur

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Ansichten und Umrisse

aus den Reisemappen zweier Freunde,

herausgegeben von

F. v. Elsholtz.

Erster Theil. 8. geheftet. Preis des 1sten und 2ten Theils, welche nicht getrennt werden, 3 Rthlr.

In den kritischen Blättern der Hamburger Börsenhalle No. 18. heißt es bei Gelegenheit einer Beurtheilung des vorliegenden ersten Theils:

„Dieses Buch gehört unstreitig zu den besten Reisebeschreibungen die neuerdings erschienen sind; es erinnert in mehr als einer Beziehung an die Briefe eines Verstorbenen. Wie jene Briefe ist es das Werk eines durch die Welt, nicht durch die Bücher gebildeten Mannes; an Lebendigkeit der Darstellung steht es den Briefen nicht nach; im Ganzen aber ist es ausgereifter, der Humor leichter, der Witz weniger bitter. Das rechte Maaß von romantischem Interesse und von Abenteuern, deren Beschreibung manchmal gewandt an den Gränzlinien des Schicklichen hinläuft, ist den gehaltvolleren Partieen glücklich als leichtere Zugabe beigemischt. Die kleinen Gedichte, welche die Erzählung an einzelnen Stellen nicht so wohl unterbrechen als beleben, lassen auf ein leichtes und glückliches Talent schließen u. s. w." Am Schluße noch „wir sehen dem zweiten Bande, und wenn er noch einen dritten ankündigen sollte, mit Vergnügen entgegen."

(Dieser erwartete zweite Theil befindet sich bereits unter der Presse und wird in wenigen Wochen ausgegeben.)

Nicolaische Buchhandlung in Berlin, Stettin und Elbing.

An alle Journalzirkel, Lesegesellschaften, Leihbibliotheken und Leser von Zeitschriften.

Wir zeigen an, daß folgende in unserm Verlage erscheinende Zeitschriften auch im nächsten Jahre fortgesetzt und wie bisher durch alle Buchhandlungen, Zeitungsexpeditionen und Postämter zu beziehen seyn werden.

Leipziger Allgemeine Modezeitung.

Eine Zeitschrift für die gebildete Welt, herausgegeben von Dr. J. A. Bergk. 32r Jahrgang.

Diese schon seit 32 Jahren ununterbrochen bestehende Zeitschrift erfreut sich einer regen Theilnahme; wir bitten die Freunde unterhaltender Lectüre, des guten Geschmacks und der Moden auch dieses mal um gütige Unterstützung des Unternehmens.

Der äußerst billige Preis der Zeitschrift, für den Jahrgang zu 6 gebrochten Quartbogen, mit 32 Kupfern in 4to oder circa 200 Abbildungen der neuesten Pariser, Londoner und Wiener Moden, 14 Tage nach deren Erscheinen in den bewanntesten Hauptstädten, ist 6 Thlr.;

mit 104 Kupfern, die erwähnten Moden-Figuren und als Doppelkupfer: Portraits berühmter Menschen, Abbildungen neuer Meubles, geschmackvoller

Fenster-Gardinen, von Stick- und Strickmustern, Garten-Verzierungen, Equipagen, Maskeraden-Anzügen, und von dergleichen interessanten Neuigkeiten mehr, enthalten, 8 Thlr.

In jeder Woche werden 1 Bogen mit unterhaltenden Aufsätzen, Erzählungen, Gedichten, Correspondenzen u. s. w., der Tagesbericht für die Modenwelt mit den vollständigsten Nachrichten über neue Moden, Gewohnheiten und Erfordernisse u. s. w. und zwei Kupfer ausgegeben.

Blätter aus der Gegenwart

für nützliche Unterhaltung und wissenschaftliche Belehrung. 2r Jahrgang. 52 Bogen in Quart. Mit Holzschnitten.

Diese neue Zeitschrift sprach das Publikum bei ihrem Erscheinen sogleich in dem Grade an, daß durch die zahlreiche Theilnahme, die sie schon in den ersten 6 Wochen gefunden hatte, deren Fortbestehen auf die Dauer begründet war. Das Haupt-Augenmerk dieser neuen Zeitschrift soll seyn, in dem Bereiche der Natur- und Menschen-Kunde, aller Künste und Wissenschaften und der Literatur allerLänder stets das Neueste und Interessanteste zuerst, nicht als Nachtreter anderer deutschen Zeitschriften, mit großer Schnelligkeit zu liefern. Alle Aufmerksamkeit erregende, auf obiges Wissen Bezug habende, Vorgänge, Thatsachen, Entdeckungen und Erfindungen, ferner Biographie, neuere Geschichte, charakteristische Schilderungen u. s. w. werden demnach ihren Hauptinhalt ausmachen.

Die Redaction derselben wird sich nichts entgehen lassen, was die allgemeine Aufmerksamkeit verdient, sondern darüber, die Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, längere oder kürzere Bemerkungen machen.

Alle den abstracten Wissenschaften angehörende trockne Dinge werden vermieden und dem auf dem Titel ausgesprochenen Entschlusse: Belehrung mit Unterhaltung zu verbinden, stets treu, von denselben nur das mitgetheilt, was jedem Gebildeten bekannt sein sollte.

Von dieser Zeitschrift erscheinen wöchentlich zwei Nummern in gr. 4; der Preis bleibt so niedrig gestellt wie beim ersten Jahrgange, nämlich für diejenigen, welche die „Blätter ꝛc." zugleich mit der Allgemeinen Modenzeitung, nehmen, 2 Thlr. 12 gGr. und für jene, welche sie einzeln zu erhalten wünschen, 4 Thlr. jährlich.

Bibliographie von Deutschland,

oder wöchentliches vollständiges Verzeichniß aller in Deutschland herauskommenden neuen Bücher, und Kunstsachen, mit Angabe der Bogenzahl, des Preises und der Verleger, nebst Anzeige derjenigen Unternehmungen aus den angegebenen Fächern, welche auf Subscription und Pränumeration gemacht werden, mit den dabei obwaltenden Bedingungen, begleitet von vier Registern und einem Verzeichniß der wichtigsten Neuigkeiten in der französischen, englischen und italienischen Literatur. 5r Jahrg. circa. 33 Bogen in 8. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Da die neu erscheinenden Werke jedesmal sogleich in die Bibliographie aufgenommen werden und für die Vollständigkeit dieser Verzeichnisse auf's gewissenhafteste von uns gesorgt wird, so können die Leser den Lauf der Literatur und Kunst Schritt für Schritt verfolgen.

Industrie-Comtoir in Leipzig.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Johannes Wit, genannt von Döring.

Fragmente aus meinem Leben und meiner Zeit. Dritten Bandes zweite Abtheilung. Schluß des Werkes. gr. 8. gegl. Velinpapier. geh. Preis 2 Thlr.

Von diesem merkwürdigen und vielfach angefeindeten Buche erscheint endlich der letzte und wichtigste Band. Er umfaßt des Verfassers Flucht aus Frankfurt, seine Verhaftung durch Verrath des Herrn von Thenthal in Baireuth, die Untersuchung durch den Freiherrn von Welden und Minister-Rath von Abel in Baiern, seine Auslieferung an Preußen, die Haft und Untersuchung in Berlin, seine Verhältnisse zur Mainzer Untersuchungs-Commission, seine Auslieferung an Oesterreich, Haft und Untersuchung in Wien, seine Auslieferung an Dänemark, und endlich eine Menge der interessantesten Mittheilungen über die wichtigsten Personen und Ereignisse der vielbewegten Zeit. Das ganze Werk gewinnt in seiner Vollendung, wie man auch darüber denken mag, ein hohes politisches Interesse für die Geschichte unserer Zeit.

Bei Fr. Vieweg ist so eben erschienen:

Drei Tage aus dem Lebenslaufe eines Spielers.

Dramatisches Gemälde in 3 Abtheilungen von Theodor Heil. 18. gegl. Velinpapier. geh. 1 Thlr.

Dieses, durch die Aufführung auf allen besseren deutschen Bühnen und seine eingreifende Wirkung, bekannte Drama, möge von Niemand, am wenigsten aber von denen übersehen werden, welche eine Aufmerksammachung auf die furchtbaren Folgen der Leidenschaften des Spiels heilsam ist. Das Buch darf in dieser Beziehung besonders erst empfohlen werden.

Bei Fr. Vieweg ist so eben erschienen:

Neuer Novellenkranz

von Wilhelm Blumenhagen. 2r Theil. 8. fein Velinpapier. 2 Thlr.

Von dieser Sammlung ausgezeichneter Novellen eines unserer beliebtesten Erzähler, erscheint so eben der 2te Band, und wird allen Freunden geistreicher Lectüre empfohlen. Der erste Band, welcher sich der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, erschien im vorigen Jahre.

Neue schöngeistige Schriften.

G. Schilling, der Hofjäger. 8. 1 Thlr. 21 Sgr. Auch

unter dem allgemeinen Titel: Sämmtliche Schriften 2te Sammlung, 4ster Band.

Th. Heil, dramatisches Vergißmeinnicht. 8tes Bändchen, brosch. 1 Thlr.

sind in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen Buchhandlungen zu bekommen.

Neue Schriften für Aerzte und Wundärzte.

Dr. C. Hahnemann, reine Arzneimittellehre, 1ster Band, 2te verbesserte Aufl. Ladenpreis 2 Thlr. 16 gGr., im Präu.-Preis 2 Thlr.

Alle 6 Bände kosten im Ladenpreis 12 Thlr. 16 gGr. im Präu. Preis aber nur 9 Thlr. 12 gGr. bis zur nächsten Ostermesse, in allen Buchhandlungen.

Neue Zeitschrift für Natur- und Heilkunde. Herausgegeben von Carus, Kreisig, Seiler ꝛc. Erster Band, zweites Heft. gr. 8. brosch. 1 Thlr. 12 gGr.

Dresden und Leipzig, im October 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

Für Rechtsgelehrte

ist so eben der zweite Band von den

Erörterungen praktischer Rechtsfragen

aus dem gemeinen und sächsischen Civilrechte und Civilprocesse, mit Beziehung auf die darüber im K. S. Appellationsgerichte ertheilten Entscheidungen; herausgegeben von Fr. v. Langenn und Dr. A. E. Kori, erschienen und durch alle Buchhandlungen für 1 Thlr. 4 gGr. zu bekommen. Der erste Band kostet 1 Thlr. 4 gGr., mithin beide Bände 2 Thlr. 12 gGr.

Dresden und Leipzig, im October 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

Bei A. Wienbrack in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Halim Zai's Abentheuer.

Eine morgenländische Erzählung a. d. Engl. von † r. 2 Thle. 8. Preis 2 Thlr. 12 gGr.

In keinem Romane geht es so abentheuerlich zu, als in diesem. Böse und gute Geister, Feen, Zauberer, verborgene Schätze, Palläste, Talismann, Räthsel, Wüsten, Meere, Ungeheuer, Genien, Riesen und reizende Mädchen wechseln mit einander in den überraschendsten Kreisen. Halim Zai selbst ist ein arabischer Prinz dessen Freude Wohlthun ist und der keine größere Seligkeit kennt, als Unglücklichen beizustehen. Auf solche Art findet die Phantasie und das Herz die vollste Befriedigung in einer ganz neuen, eigenthumlichen Art.

Als ein vorzüglich geeignetes und angenehmes Geschenk für gebildete Frauen und Jungfrauen sind die folgenden Schriften von Henriette Hanke geb. Arndt:

Die Schwiegermutter. Roman in 2 Theilen. 2½ Rthlr.

Die Perlen. Roman in 2 Theilen. 2½ Rthlr.

Der Blumenkranz in 8 Erzählungen. 2 Theile. 3½ Rthlr.

um so mehr zu empfehlen, da diese nach dem wirklichen Leben treu entwickelte und durchgeführte Schilderungen enthalten, der Erzählungs-Ton leicht, natürlich und gemüthvoll ist, und überall sich die reinste Moral, tiefe Kenntniß und feine Beobachtungsgabe des menschlichen Herzens, so wie der verschiedentlichen Welt- und inneren Familien-Verhältnisse in diesen eben so anziehenden als veredelnden und belehrenden Dichtungen aussprechen, wodurch sich selbige über die gewöhnliche Roman-Lectüre erheben

(zu haben in allen Buchhandlungen)

Bei J. Hoelscher in Coblenz ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Luder, A. Versuch einer gründlichen und faßlichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. In 2 Theilen. 1r Theil 8vo. 1 Rthlr. 8 gGr.

Diese neue Lehrmethode, worin Alles in möglicher Kürze, und doch ausführlich und für jeden verständlich und faßlich dargestellt wird, ist zunächst bestimmt für Schüler, sodann auch für Lehrer, zum Gebrauche beim Unterricht. Da bisher noch keine Abhandlung über diesen Gegenstand erschienen ist, die für den Anfänger nicht abschreckend, sondern leicht faßlich und belehrend wäre, so dürfte gegenwärtige Anleitung, da sie auf einem ganz leichten Wege zu einer Kenntniß verhilft, die jeden Musiker in seiner Vervollkommnung höchst wichtig seyn muß, nicht genug zu empfehlen seyn.

Bei J. Hoelscher in Coblenz ist erschienen.

Haupolder, J., Die vaterländische Feier des 3ten August. 8. geh. 4 gGr.

— —, geographische Anschauungslehre, oder die Gestaltungen und Gebilde der Erdoberfläche, als erster Unterricht in der Erdbeschreibung. 8. 10 gGr.

— —, häusliches Unterrichts- und Erbauungsbuch auf alle Sonn- und Festtage des ganzen Kirchenjahres. 2 Bände. gr. 8. 3 Rthlr. 18 gGr.

— —, Auserlesene Reden der Kirchenväter, 2r Jahrgang in 15 Heften (circa 80 Bogen). 3 Rthlr. 12 gGr. 1—3 Heft.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Blesson, Grosse Befestigungskunst für alle Waffen. 1te Abtheilung mit 6 Kupfertafeln. Auch unter dem Titel: Befestigungskunst für alle Waffen. 1r Bd. 3 thl. 15 sgr.

Blesson, Geschichte der grossen Befestigungskunst. Eine Skizze. Mit 1 Kupfert. 8. geh. 1830. 25 sgr.
— die Lehre vom graphischen Defilement. 8. mit 12 Kupfertafeln. 18 8. 22½ sgr.

Chambray, Marquis von, Ueber die Veränderungen in der Kriegskunst seit 1700 bis 1815. Folgerungen hieraus auf das Festungs-System. Aus dem Französischen übersetzt von einem Offizier der Berliner Garnison 8 geh. . 20 Gr. oder 25 sgr.

Jomini, Baron von, Analytischer Abriss der vorzüglichsten Combinationen des Krieges und ihren Beziehungen auf die Politik der Staaten, als Einleitung zu der Abhandlung von den grossen militairischen Operationen. Aus dem Französischen übersetzt nach der 3ten Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen von A. Wagner. Königl. Preuss. Obristlieutenant. Mit 2 Tafeln in Steindruck. 8. 1½ Rthlr.

Lebensbilder von Balzac.

A. d. Franz. übers. v. Dr. Schiff. 2 Bde. geh. 2 Rthlr.

Inhalt. Die Blutrache. — Der Geizhals. — Der Ball im Freien. — Die tugendhafte Frau. — Der Demantring. — Glanz und Elend. — Das Abenteuer.

Jede dieser Erzählungen spielt in einer der interessantesten Perioden der neuesten französischen Geschichte, und die verschiedenen Themas sind mit so viel Zartheit und Geschmack behandelt, daß in dieser Beziehung nur wenige Werke der neueren Novellenliteratur diesem an die Seite gestellt werden können. Wir empfehlen es besonders allen Damen, denen es eine ebenso angenehme als interessante Unterhaltung gewähren wird.

Vor Kurzem haben wir wieder erhalten, und ist bei uns zu haben:

Arbesser. Constructions-Lehre mit ihren Anwendungen auf Schatten-Construction, Perspective und Maschinen-Lehre. gr. Gerold. 1827. 1 Rthlr.

Brosche. Ueber die Drehkrankheit der Schaafe, hinsichtlich der dagegen angestellten Versuche des Brennens mit dem rothglühenden Eisen. 1824. 8. Gerold. geh. 7½ sgr.

— — Ueber die Trommelsucht des Rind- u. Schaafviehes, hinsichtlich der dagegen angestellten Versuche. gr. 8. 1828. Gerold. geh. 20 sgr.

Chimani. Tugendspiegel und Warnungstafel. Eine Sammlung lehrreicher und unterhaltender Geschichten. m. illum. Kupf. 8. Gerold. 1817. geh. 1 Rthl. 20 sgr.

Erdelyi. Beschreibung der einzelnen Gestüte des Oesterreichischen Kaiserstaates. gr. 8. Gerold. 1827. 1 Rthlr. 20 sgr.

Ettinghausen. Vorlesungen über die höhere Mathematik. 2 Theile. gr. 8. Gerold. 1827. 4 Rthlr. 20 sgr.

Euler, Leonh. Vollständige Anleitung zur Integralrechnung. A. d. Latein. ins Deutsche übers. v. F. Salomon. 4 Bde. gr. 8. Gerold. 1828-30. 9 Rthlr.

Förster. Ideen zur äussern Verzierung am Gebäuden. 2 Hefte. gr. Folio. Gerold. 2 Rthlr. 5 sgr.

Hartmann. Theorie der Krankheit oder allgemeine Pathologie. Nach dem latein. Originale, frei bearb. vom Verfasser. gr. 8. Gerold. 1823. 3 Rthlr.

Hussian, Die Physiologie und diätetische Behandlung der Schwangern, Gebärenden, Wöchnerinnen und neugebornen Kinder. Nach den besten Werken mit vorzügl. Berücksichtigung der Böer'schen Erfahrungen für angeh. Geburtshelfer bearbeitet 3 Theile. gr. 8. Gerold. 1827—28. 3 Rthlr.

Jäckel. Neueste Europäische Münz-, Mass- und Gewichtskunde. 2 Theile. gr. 8. Gerold. 1828. geh. 2 Rthlr. 5 sgr.

Kochbuch Wiener. Allgemein berühmtes in 20 Abschnitten, welches 1131 Kochregeln für Fleisch und Fastlage enthält. Nebst bequemen Speisezetteln, herausgegeben v. Heimann, umgearb. v. Zenker. 34. Auflage. 8. Gerold. 1828. 1 Rthlr. 10 sgr.

Kunst und Lustfeuerwerker Wiener, oder Anleitung zur leichtesten, gründlichsten und zweckmässigsten Erzeugung und Vorstellung aller Kunst und Lustfeuer zu Land- und Wasserfeuerwerken, mit 30 illum. Kupfern. 8. Gerold. 1818. 4 Thlr. 15 sgr.

Meissner, Die Heitzung mit erwärmter Luft, erfunden, systematisch bearbeitet und als das wohlfeilste, bequemste, der Gesundheit zuträglichste, und zugleich die Feuergefahr am meisten entfernende Mittel. 3te Auflage, mit 22 Kupf. gr. 8. Gerold. 1827. geheftet. 3 Rthlr.

Motherby, Taschen-Wörterbuch des Schottischen Dialekts, m. d. Erklärungen d. Wörter in Englischer und Deutscher Sprache, zum bessern Verständniss d. Werke von W. Scott, R. Burns etc. 8. Borutträger. 1826. mit dem Nachtrage, gebunden 1 Rthlr. 20 sgr.

Neumann. Lehrbuch der Physik. 2 Thle. mit 27 Kupfern. gr. 8. Gerold. 1818. 7 Rthlr. 15 sgr.

Prechtl, L. J., Grundlehren der Chemie in technischer Beziehung. Für Kammeralisten, Oeconomen, Techniker und Fabrikanten. 2 Bde. Neue vermehrte Ausgabe. 2 Thle. gr. 8. Gerold. 1827. 6 Rthlr. 15 sgr.

Salomon. Handbuch der ebenen und sphärischen Trigonometrie. mit 3 illum. Kupf. gr 8. Gerold. 1824. 1 Rthlr. 10 sgr.

— — **Logarithmische Tafeln**, enthaltend die Logarithmen vom 1-108000. kl 4. Gerold. 1824. 2 Thlr. 20 sgr. Tögl. Anfangsgründe zur Anatomie der Pferde. 1r Thl. 3te Auflage. gr. 8. Gerold. 1818. 15 sgr.

Vest. Anleitung zum gründlichen Studium der Botanik. Mit einer Uebersicht über dem Bau natürlicher historischer Klassificationssysteme etc. gr. 8. Gerold. 1818. 1 Rthlr. 22½ sgr.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

In unserm Verlage ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Nissen, N., synchronistische Tafeln der Universal-Geschichte. Eine den Ueberblick erleichternde bildliche Darstellung der Geschichte aller Länder, Völker und Staaten, die während der vier Jahrtausende (vom Anbeginn bis 1828) historisch merkwürdig geworden sind. XXI Tafeln (zum Zusammenfügen eingerichtet) nebst einem Schema in verjüngtem Maasstabe und Erläuterungen. 7 rthl
illuminirt 10 rthl

Untenstehendes Zeugniß des Herrn Hofraths Ritter Heeren wird jede Empfehlung von unserer Seite überflüssig machen.

Göttingen im August 1830.

Vandenhoeck u. Ruprecht.

Der Unterzeichnete kann diese Tabellen um so mehr als diejenigen empfehlen, welche durch ihre äußere Einrichtung sowohl, als durch ihren inneren Gehalt auf das vortheilhafteste sich auszeichnen, da ihr Verfasser nicht nur während der Ausarbeitung wiederholt sich seinen Rath erbeten hat, sondern auch einzelne derselben ihm während des Drucks als Proben mitgetheilt wurden.

Göttingen den 5. Aug. 1830.

A. H. L. Heeren.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 11. Dezember — № 50. — 1830.

Kirchen-Musik

von

Johann Sebastian Bach.

Von dieser schon in No. 39. vorläufig angekündigten Ausgabe sind nun die beiden ersten Bände:

1) in vollständiger Partitur,
2) in vollständigem Klavierauszuge,
3) in vollständigen Singstimmen

erschienen.

Der erste Band enthält:

1) Die Litanei von Martin Luther,
2) Herr deine Augen sehen nach dem Glauben,
3) Ihr werdet weinen.

Der zweite Band:

1) Du Hirte Israels,
2) Herr gehe nicht in's Gericht,
3) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

Sie erfodern zu ihrer Aufführung, nächst Solosängern und vierstimmigem Chor, das Saiten-Orchester, zwei Flöten, zwei oder drei Oboen; nur in ein Paar einzelnen Sätzen, (und nicht unentbehrlich) Horn oder Trompete. Die Ausführung hat weder für Orchester noch Chor grössere Schwierigkeit, als der reiche Inhalt jeder einzelnen Stimme unumgänglich nöthig macht. Hat sich nur der Direktor in das Werk hineingearbeitet, nicht bloss seine Noten, sondern seinen Geist gefasst, nimmt er nur Bedacht, seine Ausübenden mit diesem zu erfüllen, so werden die Schwierigkeiten sich in Schönheiten verwandeln. — Eine nähere Darstellung des Inhalts dieser unschätzbaren Meisterstücke muss auf einen andern Ort verspart werden, da in diesem Jahrgange der Raum zu beschränkt ist.

Bei der Anfertigung der Klavierauszüge ist die nächste Rücksicht auf möglichste Vollständigkeit und Treue genommen worden. Leichter werden die, welche nicht anders können, es sich ohnehin machen; namentlich vermag ja jeder ein Paar etwa zu weite Griffe durch Auslassung von Tönen sich erreichbarer zu machen. Die grösste Mehrzahl der heutigen Spieler wird keinen Anstoss finden; es wäre Schade gewesen, aus Rücksicht auf die Ungeübtheit weniger Einzelner den Uebrigen etwas von den Schönheiten des Originals zu entziehen. Aus schuldiger Treue gegen dasselbe hat man sich auch da, in sehr wenigen kleinen Stellen, der Zusätze enthalten, wo der Bass allein aus dem Gewebe der Orchesterstimmen fortgeführt wird, und Bach wahrscheinlich obligate Orgel eintreten liess. Blosse Generalbassgriffe wären wie Flicken auf einem Königsmantel gewesen; eine Ergänzung zu wagen, war nicht nothwendig, wäre also Anmassung gewesen.

Marx.

Beurtheilungen.

1) Ouvertüre für das grosse Orchester zu dem Trauerspiel von Schiller: Don Karlos, von S. Ries. Op. 94. Bei N. Simrock in Bonn.
2) Dasselbe Werk in vierhändigem Klavierauszuge.

Ref. hat diese Ouvertüre noch nicht gekannt, obgleich sie der Nummer nach wenigstens nicht zu den neuesten Werken des Tonsetzers gehört, dessen Talent und Kunstgeschick, dessen Erfahrenheit in der Instrumentation, dessen eigenthümliche Phantasie in diesem Werke sich eine neue Bewährung geleistet hat. — Dass eben die Idee des schillerschen Trauerspiels, oder seine wichtigsten Momente in dem Gebilde des Musikers bestimmt hervortreten, hat Ref. nicht finden können; er bezweifelt auch, dass eben dieses Trauerspiel einen musikalisch darstellbaren Grundgedanken hat, ja, dass irgend ein Hauptmoment seines Inhalts der musikalischen Verkörperung fähig ist. Wenigstens wird man aber anerkennen, dass der ernstwürdige Gang, dass mancher zart empfundene Zug der Ouvertüre einen Eindruck, eine Stimmung hinterlassen könne, die der innigern Aufnahme des Trauerspiels günstig sind; es ist auch jedenfalls würdig, so lange wir unsere Schauspiele mit Musik einleiten, jedem der wichtigern eine eigene Musik zu widmen. Ueberdem ist die Ouvertüre ein erwünschter Beitrag für unser Konzertrepertoire, auf dem sie ihren Platz besser behaupten wird, als die hundertmal im Theater gehörten Opern-Ouvertüren.

1) Quintuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncello et Contrebasse par J. P. Pixis. Oe. 99. Bei Haslinger in Wien.
2) Sonate concertante pour Pianoforte et Violon par Selmar Seiffart. Bei Simrock in Bonn.
3) Introduction et Rondeau brillant pour le Pianoforte, par Charles Koch. Oe. 29. Bei Schott's Söhnen in Paris.

Alle drei Kompositionen sind Werke von solider Arbeit und löblicher, wenn auch nicht ausgezeichneter Erfindung, geeignet zu einer angenehmen und nützlichen Unterhaltung. Die beiden ersten sind dem dritten in beiden Beziehungen überlegen, wie schon die leichtere Aufgabe, die sich der Verf. des letzten gesetzt hatte, bedingte und voraussehen liess. In den ersten sind alle Partien fleissig obligat beschäftigt; besonders zeichnet sich aber das Quintett des Hrn. Pixis durch reiches, brillantes Pianofortespiel neben gediegener Arbeit in den andern Stimmen sehr vortheilhaft vor vielen neuern Werken aus. Die meisten Pianofortespieler werden daran zu studieren haben, und das Werk gern und oft wiederholen.

1) Trois Duos concertans pour Clarinette et Basson, par L. Bender. Oe. 14.
2) Scene chantante pour Clarinette avec acc. d'orchestre, par André Späth. Op. 115. Beide bei Schott's Söhnen in Mainz.

Das erste Werk ist mehr dem Studium gewidmet, dafür aber, wenn man den geringen Wirkungskreis von nur zwei Blasinstrumenten erwägt, hinsichtlich der Erfindung und Ausarbeitung genügend und mit Instrumentenkenntniss geschrieben. Das zweite Werk ist Konzertino in Form einer — Gesangphantasie, möchte man sagen, auf zwei Schweizerlieder sehr angemessen, für Gefühl und reicheres Spiel gleich dankbare Momente bietend. Das Orchester hat keine Schwierigkeit zu überwinden; auch ein Klavierauszug zur Begleitung des Prinzipal-Instruments liegt bei. Die Ausstattung ist höchst elegant und sauber; das Werk mithin in mehr als einer Hinsicht den Klarinettisten zu empfehlen.

Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte von Carl Czerny. 139tes Werk, 2te Ausgabe, in vier Lieferungen, bei Haslinger in Wien.

Der beliebte Klavierkomponist und Virtuos hat diese Tonstücke schon vor längerer Zeit, wie er auf dem Titel sagt, „zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend" geschrieben, in fortschreitender Ordnung und mit Bezeichnung des Fingersatzes zusammengestellt; Ref., der ihre Zweckmässigkeit an Schülern praktisch erprobt hat, möchte sie (wenn auch etwas spät) andern Lehrern in Erinnerung bringen. Es ist gar nicht leicht, für Anfänger zu schreiben, in

einer Weise, die sie zugleich fördert und vergnügt; und das Letztere ist neben dem Ersteren so sehr rathsam, da ohnehin so viel Mechanisches, und sonst todtes Wesen beim Anfang des Klavierunterrichts zu überwinden ist, das gar leicht Lust und Muth des Zöglings zerstört. Hr. Czerny hat sein gefälliges Talent zu hundert leichten Erfindungen in verschiedenem Karakter, zum Theil in Form kleiner Etüden, zum Theil wenigstens mit Einmischung von Läufern und andern Figuren benutzt, die den Schüler im Technischen etwa bis zu Kramers 42 Etüden, im Künstlerischen bis zu Haydns und Mozarts Sonaten fördern, und grösstentheils geeignet sind, sein Gefühl anzusprechen und höher zu erwecken.

Dieses Werk veranlasst Ref., eines verwandten, in Ihren Blättern noch nicht besprochenen zu gedenken:

John Bernard Logier's System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel. 4 Bücher. Berlin, bei W. Logier.

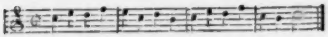
Hrn. Logier's Akademien für gemeinschaftlichen Klavierunterricht sind in Europa und noch weiter bekannt; eine solche Verbreitung spricht schon unverkennbar für eine grosse der Sache inwohnende Kraft. Wieweit diese in Logier's Persönlichkeit liege, dem alle mit ihm Bekannte ausgezeichneten Scharfsinn, eminentes pädagogisches Talent, und Feuereifer für seine Sache zugestehen; worauf sie sonst vorzüglich beruhe; was das Logiersche System eigentlich hervorbringe: das alles kann Ref. hier nicht untersuchen; er kann das genannte Werk nur für sich betrachten, und es spricht über Logiers Unterrichtsmethode nichts weiter aus, als die Erfindung des Chiroplasten und Notenbretts, die es beschreibt.

Die Fehler der Hände- und Fingerhaltung verbessert bekanntlich Hr. Logier durch Anlegung einer Maschine, welche sie unmöglich macht; die Noten lehrt er durch Tabellen in der Ausdehnung der Klaviatur, die über jeder Taste die entsprechende Note (im G- und F-Schlüssel) und den Namen des Tons und der Oktave zeigt, und, über der Klaviatur befestigt, eine Art von fortwährender stiller Repetition ist. Sinnreich sind beide Erfindungen gewiss zu nennen; dem gemeinschaftlichen Klavierunterrichte sind sie auch nothwendig, da ein Lehrer ohne sie schwerlich die Handhaltung von acht oder zwölf Schülern kontrolliren könnte. Auch mögen sie bei solchen einzeln unterrichteten Schülern nützlich angewendet werden, die durch Lässigkeit oder andre Fehler bei ihren Privatübungen die in der Lektion erhaltenen Anweisungen unfruchtbar werden lassen. Wo dagegen die gute Gewöhnung durch geistigere Mittel erwirkt werden kann, (und das ist bei den allermeisten Schülern im Einzelunterrichte der Fall) erscheint das todte mechanische Mittel gewiss verwerflich. — Indess, auch dieser Punkt würde, wenn er vollständig erörtert werden sollte, ein tieferes Eingehen auf das Wesen der Methode erfordern, wozu hier nicht der Ort ist.

Demnächst giebt Logier eine Beschreibung der Körperhaltung, des Noten-Linien-systems, der Schlüssel, des Takts; alles sehr oberflächlich. Es ist indess bekannt, dass er mit dem Klavierunterricht von Anfang an Harmonieunterricht verbindet; man würde daher sehr fehlgreifen, wenn man aus dieser Oberflächlichkeit seiner Pianofortesschule auf Dürftigkeit reiner lebendigen Lehre schlösse. — Dass der Takt, die Taktfestigkeit, durch fortwährendes lautes Viertelzählen (bei ganzen, halben, Viertelntönen u. s. w.) gewonnen werden soll, ist wieder ein sicheres mechanisches, aber eben darum geisttödtendes Mittel. Die meisten Lehrer können es nur desswegen nicht entbehren, weil sie dem Schüler nicht von Anfang an eine Anschauung vom Rhythmus, ein eignes Gefühl desselben zu geben wissen, oder weil sie es sich durch die Wahl der Anfangsstücke geradezu unmöglich machen; meistens beginnt man nämlich mit Tonstücken voll gleichgeltender Noten, und zwar lang zu haltender, die dem Schüler keinen pronunciirten Rhythmus darbieten und ihn in ein Verschwimmen im Taktmasss versinken lassen, das durch Selbstzählen gar nicht verbessert wird.

Hiernächst wird, ausser den gewöhnlichsten Fingerübungen, eine Reihe von Tonstücken mitgetheilt, und sie sind es, deren Ref. bei Czerny gedenken wollte. Hr. Logier beginnt mit einem

höchst einfachen Tonstücke, dessen erster Theil diese Melodie hat:



Nur noch wenig andre Tonstücke kommen im Verlauf der vier Bände vor, wohl aber eine beträchtliche Anzahl von Variationen, (blosser Figurationen) die das bereits Erlernte in progressiver Schwierigkeit immer weiter führen.

Dies scheint vielleicht Manchem der Triumph der Methode. In Ländern, die mehr einer äusserlichen Abrichtung, als einer innerlichen Ausbildung nachgehen, mag das auch nicht ungegründet sein; so hat Logier gewiss in England viel gewirkt. Es empfiehlt neuerdings Jacotot in Frankreich ein ähnliches Musikelementarwerk, und hofft, (nicht ohne Grund von seinem Standpunkte aus) dass sogar ein musikunkundiger Lehrer mittels desselben Klavierspieler bilden könne. Wenn man aber in Deutschland einer innerlichen Ausbildung fähig und bedürftig ist, so scheint die logiersche Weise, seine Klavier-Schüler zu beschäftigen, durchaus verwerflich. Das erste Tonstück schon ist ein todtes, abstraktverständiges Machwerk, und kann in keinem seiner Elemente den Schüler mit der Wirkung eines, wenn auch kleinen Kunstwerkes anziehen. Die Veränderungen aber bieten demselben so wenig innerlich Neues, dass ihm das ganze Spiel zu einer blossen Handarbeit werden muss. Eine solche Verirrung ist aber um so gefährlicher, da sie lange mit dem Schein eines Gewinnes täuschen kann. Unstreitig kommen die Zöglinge logierscher Anstalten Anfangs, sogar Jahrelang, schneller vorwärts, lernen Mehreres, als die anderer Lehrer. Aber ihr Inneres wird nicht mit Musik erfüllt, sie werden nicht von innen heraus gebildet, sondern von aussenher abgerichtet. Selbst ihre Lust am Unterrichte ist nur die eines jeden Schülers an fühlbaren Fortschritten, nicht an der Sache selbst. Den Grund dieser Erscheinung hat man vornehmlich in der Weise der Handstücke zu suchen.

F. H.

---

1) Duett für Sopran und Bass, mit Begleitung des Pianoforte, von Otto Nicolai. Op. 2. Berlin, bei Bechtold und Hartje.

2) Drei Romanzen für Alt- oder Bass-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte, von Carl Weitzmann; 3tes Werk. Bei Wagenführ in Berlin.

Beide Werkchen, recht gut und korrekt gesetzt, auch den Texten wohl angemessen, werden, ohne grosse Ansprüche zu machen oder befriedigen zu wollen, doch manchem Sänger willkommen sein. Das erstere ist auch in geschriebenen Orchesterstimmen zu haben.

1) Tag und Nacht, Gedicht von S: G. Seidl, für 4 Sing-Stimmen mit Begleitung des Pianoforte;

2) Danklied an den Ewigen (aus dem 9 Psalme); sechsstimmiger Chor ohne Instrumentalbegleitung von I. F. von Mosel. Bei Haslinger in Wien.

Zwei plane, nicht übel erfundene, aber auch in keiner Hinsicht bedeutende Chorgesänge in schöner Edition.

1) Melodien aller deutschen Kirchenlieder welche in der Hauptkirche zu St. Stephan in Wien das ganze Jahr hindurch von dem Volke gesungen werden, nebst dazu verfassten neuen Kadenzen und Präambuln für Orgel oder Pianoforte, von Joseph Preindl. Mechetti in Wien.

2) Orgeltöne. Geistliche Lieder. Bei Haslinger in Wien.

Die erste Sammlung enthält 31 Gesänge nebst Vorspielen, die sich zwar mit der Würde, Kraft, Tiefe und Innigkeit Luthercher und andrer evangelischer Choräle gar nicht messen können, uns aber in ihrer sanften gemüthlichen Beweglichkeit ein angenehmes Bild unsers südlichen Brudervolks geben, das noch an dieser Milch des Glaubens die angemessene Nahrung findet für seinen mehr kindlichen Standpunkt, das unsern mannhaften Kirchengesang nicht ertragen könnte, uns aber ein Vorbild giebt, wie das bewegtere Gemüth sich auch in bewegtern Weisen und Rhythmen auszusprechen liebt, und eine Erinnerung, dass auch unsre starre Kraft sich von bewegtern Pulsen erwärmen lassen möge,

ohne sich dabei zu schwächen. Sind wir doch erst neulich in diesen Blättern belehrt worden, dass die Lieder der heldenstarken Reformation Anfangs ihre Kraft keineswegs in der Starrheit gefunden, die bei uns schon vielfältig in Todtheit überzugehen scheint; sondern dass sie ihre überwindende Stärke mit regem Leben, in kräftig bewegtem Rythmus offenbart haben.

Die zweite Sammlung enthält pietistische Lieder von Assmayer, Gräfin Batthiani, Eitzenberger, Fiedler, Rotter, Seyfried, Stadler und Zeugner komponirt — nebst alten wenig bekannten Melodien, meistens sehr weich, ja unkräftig, zum Theil aber nicht ohne Interesse, ja für Gleichgestimmte von bedeutendem. — Sehr leicht kann übrigens einer solchen Richtung von anders Gesinnten Unrecht geschehen; man bleibt selten bei dem Urtheile stehen, dass in einer der Unsrigen entgegengesetzten Richtung nicht das Höchste, die volle Wahrheit gewonnen sei; man ist geneigt, sie für absolut unwahr anzusehen. So könnte manchem Nord-Deutschen, besonders denen evangelischen Glaubens an die Kraft und Geradheit der Bibel und Luthers, Bach's und Händel's Gewöhnten, der weiche bittende nicht eben hoch sich hebende Gang der südlichen Kirchenweisen gar verderbt und verwerflich erscheinen, da wir ihnen doch, als Urkunden über die religiöse Stimmung der weichern, aber auch gemüthlich beweglicher Südländern, unsere Achtung nicht entziehen, sie in Ihrer Seele objectiv auffassen, mit unsern Lutherschen Heldenliedern, mit unserm Bach gar nicht vergleichen sollten.

Es geschieht daher nicht vergleichshalber, sondern blos erinnerungswegen, dass Ref. auf ein evangelisches Orgelwerk aufmerksam macht, dessen ungeschickter, ja ganz unwahrer Titel:

Exercices pour le Clavecin, par J. S. Bach. Oe. 3. Leipsic, au bureau de musique de C. F. Peters.

eine Reihe der herrlichsten Orgelpräludien in der mannigfachsten, oft kunstreichsten, stets höchst bedeutsamen Form verbirgt. An einem andern Orte wird Ref. ausführlicher davon reden.

H.

E. C. G. Langbecker: das deutsch-evangelische Kirchenlied. (Berlin bei L. Oehmigke 1830. 230 S. gr. 8.)

Das anspruchlose Büchlein des sachkundigen Verfassers verdankt seine Entstehung zunächst der dritten Jubelfeier der Augsburgischen Konfession. Der Protestantismus hat die vielen, oft in Wort und Ton so tief bedeutsamen evangelischen Kirchenlieder ins Dasein gerufen, und somit ist es natürlich, dasselbe an jenem hohen Feste zunächst historisch zu betrachten, und dem weniger mit diesem Zweige der Kunstgeschichte Vertrauten einen kurzen Abriss davon zu geben. Der erste Hauptabschnitt enthält demnach eine gedrängte Geschichte des Kirchenliedes, welche einen genügenden Ueberblick von dessen poetischem Theile darbietet, und die, wenn auch das Musikalische nicht näher darin behandelt ist, doch jedem Musiker willkommen sein wird, der sich für das Wesen der protestantischen Kirchenmusik näher interessirt. In solcher Hinsicht ist denn auch dem Werke in diesen Blättern diese kurze Anzeige gewidmet; weitläuftigere Erörterungen über das Kirchenlied, und über das Verdienstliche aller darüber angestellten Forschung, hat Ref. bereits in einem besonderen Aufsatze, Jahrg. V. No. 33 und 34 dieser Zeitung, gegeben. Der zweite Abschnitt des Buches enthält kurze Biographien der berühmtesten Dichter geistlicher Lieder, vielfache Nachricht von der Wirkung einzelner solcher Gesänge auf fromme und gläubige Herzen, und endlich vermischte Bemerkungen mancher Art. Als ein Pröbchen früherer Art und Weise, die Musik aufzufassen und zu würdigen, möge das Folgende hier eine Stelle finden. M. Cyr. Spangenberg sagt (Cith. Luth. P III p. m. 144. edit. 1570) von Luthers Liede „Christ unser Herr zum Jordan kam", nachdem der Werth des Textes ausführlich erläutert worden ist; „ich schweige jetzt der schönen Melodie und Weise, die dieser Psalm hat, so gar gravitätisch und artig gestellet, dass gleich die Noten mit ihrem Ton, wie in einer Aktion, augenscheinlich zeigen, als würde in unser Gegenwart gehandelt, davon wir singen. Und wenn dann irgend ein Gnadenwörtlein kommt, hat es eine sonderlich tröstende Resonanz; damit gleich

der Geist in uns erwecket und getröstet wird." Dr. Carpzow setzt hinzu: „nur ist es zu bedauern, dass die Wenigsten solches Lied, weil es selten gesungen wird, weder auswendig können, noch auch recht verstehen." Auch heut zu Tage gilt diese längst verjährte Bemerkung noch für so manches andere Lied, welches erhabenster Weihung voll erklingt; wie denn überhaupt noch Mehreres der Art, unserer Zeit zu Nutz und Frommen, in dem Büchlein zu finden ist.

Dr. Carl Seidel.

Dritte Messe (in D) von J. N. Hummel. Op. 111. Partitur. Wien, bei Haslinger. Preis: Rthlr. 6.

Diese dritte Messe des berühmten Komponisten rechtfertigt das günstige Vorurtheil, mit welchem man an die Werke desselben tritt, wenn auch Einiges nicht ganz lobenswürdig erscheinen kann. Der äussern Einrichtung nach weicht dieselbe von der gewohnten Form nicht ab. Die Schlussworte im Gloria so wie im Credo, sind zu Fugen benutzt, wie dies bei Haydn, Mozart, Beethoven u. a. m. gewöhnlich der Fall ist; die Frage aber, ob die Messe im Ganzen streng kirchlich gehalten sei, wird dadurch beantwortet, dass sie sowohl der Form als dem Styl nach mit den Werken jener Meister Aehnlichkeit hat. Wie aber die Hymnen im Einzelnen vom Komponis en aufgefasst und wiedergegeben sind, wollen wir kurz andeuten. 1) Kyrie. Müssen wir diesen Satz als den Text angemessen behandelt anerkennen, so können wir doch nichts herausfinden, was ihn besonders auszeichnete. Die Melodieen sind weder neu, noch anziehend genug, um anzusprechen, eben so vermissen wir auch die Arbeit darin. 2) Gloria. Es scheint unvortheilhaft, dass der Text hier gar nicht wiederholt wird. Wir sind nun einmal zu sehr daran gewöhnt, dass die Anfangsworte einigermassen durchgeführt werden, ehe wir zu: et in terra pax, gelanger. Diese Gewohnheit scheint aber in der Nothwendigkeit begründet zu sein. Wir geben zu, dass keine gewöhnliche Begeisterung ein Thema hervorbringen kann, welches den Sinn genügend in Töne übersetzt, auch kennen wir nur wenige Gloria's, welche den Schöpfer würdig oder begeistert preisen, wie dieses bei Beethoven und theilweise bei Cherubini der Fall ist, ohne älterer Komponisten zu gedenken. Der weitere Fortgang des Gloria, muss lobenswerth genannt werden, obgleich er nichts Ausserordentliches darbietet. Den Schluss bildet eine gut durchgeführte Fugette, die als der gelungenste Satz des Gloria, betrachtet werden kann. 3) Credo. Das Verdienst des Komponisten bei Auffassung und Behandlung des Credo erkennen wir bereitwillig an; er hat hier gezeigt, dass er musikalisch erfinden kann, wenn auch der Text die Phantasie nicht so erregt, als dieses beim Gloria der Fall ist. Auch die Behandlung des Einzelnen ist meisterhaft; namentlich zeigt der freie Kontrapunkt in den Streich-Instrumenten gegen den Chor von Geschick und Talent, so wie die Instrumentirung umsichtig und mit Originalität hinzugefügt ist. Eben so originell erfunden und wirksam instrumentirt sind die folgenden Sätze: 4) Sanctus, 5) Benedictus, welches Letztere, wenn auch nicht ganz kirchlich, eine schöne Wirkung machen muss, wogegen uns 7) das Agnus Dei. als etwas gesucht erscheinen will. Wenn jedoch die Orgel auf eine geschickte Weise zu denjenigen Sätzen gespielt wird, die sie allein begleitet, so möchte ein würdiger Eindruck erreicht werden können. —

Wenn nun auch das ganze Werk nicht so ausserordentlich in der Erfindung ist, als die beiden Beethoven'schen Messen und die zwei ersten von Cherubini, so gehört sie dennoch zu den besten, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, und der Komponist verdient den wärmsten Dank der musikalischen Welt um so mehr, als unsere Zeit überhaupt arm an derlei Kunstwerken ist. — — t —

Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso, cum obligato organorum comitatu composita a C. H. Rink. Opus 91. Bei Schott in Mainz.

Mit grosser Einfachheit, ja Enthaltsamkeit geschrieben, offenbart diese Messe die sanft religiöse Stimmung, die schon in Rinks frühern Werken herrschend gefunden worden. Das Werk enthält die Beweise, dass es dem Komponisten weder an Erfindung, noch Kunstbildung (namentlich auch im doppelten Kontrapunkte) gefehlt haben würde, mehr zu geben, wenn ihm nicht seine individuelle Stimmung gerade diese stillerbewegte Sphäre, als die ihm natürliche und angehörige, zugewiesen hätte. Und somit hat er nicht nur für sich Recht gethan, sondern kann auch von seiner Komposition eine Wirkung auf Gleichgestimmte, so wie den Antheil dieser zahlreichen Klasse für das Werk und den Meister sicher erwarten. Die Verleger haben ihrerseits an Korrektheit und Schönheit der Ausgabe nichts zu wünschen übrig gelassen.

Freilich gingen unsere Vorfahren in der Kunst, z. B. Seb. Bach, einen ganz andern Weg. Sie wussten, durch und durch fühlen sie sich als Diener der Kirche, den Gottesdienst bei Gottes Wort Verwaltende. Da war von ihrer Persönlichkeit, von ihrer individuellen Stimmung gar nicht die Rede, als, sofern sie zufällig bei allem menschlichen Thun mit einfliesst. Der Wille war ganz der heiligen Sache zugewendet, und Bach soll nicht deswegen der Grosse genannt werden, weil er gewisse Gaben und Fertig-

keiten vor Andern voraus hat, sondern weil er am eifrigsten auf das Wort gedrungen, am treuesten das Wort, und darin seine Pflicht als Diener der Kirche festgehalten hat, — so wie anderwärts Palästrina und Lotti den Gedanken der hochheiligen katholischen Kirche, der sie dienten. Schon bei Joseph Haydn trat das Volksthümliche seines Landes so bedeutsam ein, dass seine kirchlichen Gesänge uns, die wir nicht in seinem Volke stehen, unkirchlich erscheinen. Bei Mozart mischte sich entschiedener als bei Vorgängern aus Nord und Süd, die hier unerwähnt bleiben, die Individualität ein; von ihm ab erscheinen die meisten Messen gleichsam als persönliche Glaubensbekenntnisse, und ihr Werth misst sich nach dem Inhalte der Persönlichkeit.

Wenn es nun öfters geschieht, dass selbst ein bedeutendes Werk von den Zeitgenossen seines Schöpfers verkannt, ja übersehen und vergessen wird, (wie z. B. der bachschen Passion seit einem Jahrhundert widerfahren war) so wird die Gefahr des gänzlichen Unterganges für Werke individueller Tendenz grösser sein, da ein Theil ihres Inhalts dem Zeitalter ihres Schöpfers angehören muss. Daher will Ref. noch einmal ein schon früher besprochenes Werk nennen: die

Missa composita a Ludovico, van Beethoven. Opus 123.,

die im Schottschen Verlage in Mainz in prachtvoller Partitur herausgegeben ist. Noch hat man nicht von Aufführungen dieses grossen Werkes gehört. In Berlin soll Hr. Kapellmeister Schneider schon seit Jahren höchste Veranlassung dazu erhalten haben. Aber auch da ist nur einmal ein Theil der Messe (bis zum Credo) von Spontini im Opernhause, unter ungeschickter Zusammenstellung, und noch obenein sehr mangelhaft, vor einem wenig zahlreichen Publikum aufgeführt worden.

Ref. übersieht die Schwierigkeiten der Aufführung keineswegs. Aber ist denn Beethoven so unverdient um die Musik, so unbeliebt den deutschen Musikern, so ohne Kredit, dass man nicht schon ehrenhalber seine Kräfte daran setzt, seine Gedächtnissfeier mit diesem seinem letzten grossen Werke zu begehen? — Auch sie soll an einem andern Orte näher betrachtet werden.

---

1) Douze Pièces favorites, tirées de l'opéra Fra Diavolo, arrangées d'une manière facile, pour le Pianoforte.
2) Huit pièces favorites tirées de l'opera Fra Diavolo, arrangées à quatre mains, par C. Vollweiler. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.
3) Ouverture de l'opéra la muette de Portici, arrangée en trio pour Flute, Violon et Guitarre, par P. Grabeler. Bonn, chez N. Simrock.

Die Opern sind bekanntlich beliebt, die Arrangements ganz angemessen, die Ausgaben gut, die Schottschen sogar elegant; — was braucht es mehr! Nur Aubers Stücke, der beschönigenden Text-Worte entkleidet, nehmen sich gar zu armselig aus. Ich glaube, im letzten Städtchen von Deutschland würde der Kantor bessere Musik schreiben, ien meine reichere, genialere. Doch wird man sie sehr schön finden des Titels wegen.

M.

Berichte.

Bericht über die erste Aufführung des Oratoriums „Gideon," von Fr. Schneider in Halberstadt, den 1. November 1830.

Zwar nicht mit so bedeutenden Kräften, als bei dem grossen Musikfeste, welches hier vor zwei Jahren statt fand, aber doch mit einem Chor und Orchester von 250 Personen, war die Aufführung des Gideon ein wahres Fest für alle Musikfreunde, da der Komponist der freundlichen Einladung gefolgt war, und sein herrliches Werk in eigner Person dirigirte. Alles war aufs Beste vorbereitet. Der Sing-Verein, unter der Leitung des Herrn Musik-Direktor und Domorganisten Baacke, der Domchor unter des Herrn Musik-Direktor Geiss Leitung, hatten dieses Oratorium sehr wacker eingeübt und so wirkten alle musikalischen Kräfte Halberstadts seit 10 Jahren (ausser beim grossen Musikfeste) zum Erstenmal wieder vereint. Diese Bemerkung kann keinen Vorwurf für die Herren B. und G. enthalten, da sie fortwährend befreundet und sich auf alle Weise gegenseitig gefällig und behülflich sind. Zu unseres wackern G.'s Fahne gehören aber auch die Seminaristen, welche den Tenor und Bass, und die Domgymnasiasten, welche den Sopran und Alt besetzen. In der Regel nun waren die Seminaristen (angeblich!) verhindert, und an der Ausführung des Mozartschen Requiem, welches der Sing-Verein zu einem edlen Zwecke veranstaltete, hielt man deren Theilnahme nicht für passlich, weil? — die Ausführung im Schauspielhause geschah! Das Geschehene wollen wir der Vergessenheit übergeben und hoffen: dass nicht ferner kleinliche Rücksichten grössern Musikaufführungen im Wege stehen werden. Die Zöglinge des Seminars mögen bedenken: wie viel sie selbst dabei lernen können. Doch, es wird ferner nichts zu fürchten sein. Der jetzige Director des Seminars, Herr Bredenlow, ist ein Mann der wahren Kunstsinn hat, der weiss, wie viel Einfluss die Kunst auf die Bildung ausübt, und der sich auf alle Weise bemüht, bei seinen Zöglingen Liebe für die Kunst zu wecken und deren Geschmack zu bilden. Doch ich kehre zur Aufführung des Gideon zurück, und da dieses

Werk in Ihrer Zeitung schon so rühmend besprochen ist, so referire ich nur: dass alle Solo-Partieen, Sopran, Alt, Tenor durch Mitglieder des Sing-Vereins, Bass durch einen der Herren Seminaristen, nicht nur zu allgemeiner Zufriedenheit, sondern manche derselben wirklich vorzüglich gut vorgetragen wurden. Von den Solosachen sprach gleich die erste Bass-Arie „Sage des Heils" sehr an, nicht minder das schöne Terzett (Sopran, Tenor, Bass) „Lass o Vater, lass uns schauen." Das Sopransolo: „Nicht aus Thälern, nicht aus Hainen" erfreute zugleich so lieblich vorgetragen, als das Altsolo: „Fürchte dich nicht," durch die eigenthümliche Begleitung, welche nur aus Flöten, Violen und Violoncells besteht, imponirt. Im zweiten Theile gefiel vorzugsweise das Duett zwischen Sulamith und Gideon: „Gesegnet seist Du in der Zeiten Fülle," ferner Ithuriel's Solo: Nichtdes Menschenschwache Hand," dessen Instrumentation (wenn Ref. nicht irrt) aus Clarinetten, Violen und Violoncells bestand, und wieder eine eigenthümliche herrliche Wirkung hervorbrachte; endlich das Terzett zwischen Sulamith, Gideon, Joas: „Im mächtigen Schatten tief verborgen," welches bei den wirklich melodischen Schönheiten auch die gefährlichsten Klippen für die Sänger darbot, deren Anstoss jedoch glücklich vermieden ist.

Schneider's höchste Kraft zeigt sich in der Regel in den Chören, und zugleich der erste Chor „Rausch' in die Lüfte" mit untermischtem Soloquartett, entzückte die Zuhörer durch seinen heiteren und lebendigen Karakter. Sehr schön wirkten die Chöre der Israeliten: „Sie tragen mit sich unsern Fluch," und der Kinder Joas: „Herr Du wirst beugen ihre Veste," und von ganz ausserordentlicher Wirkung sind die Doppelchöre No. 10 und 12. Der erste Chor im zweiten Theil: „Mein Gemüth ist fröhlich in dem Herrn," ist sehr einfach und ansprechend, ganz in Händels Geschmack. Die Chöre: „Führe uns zum Kampf" und: „Ha! sie erwürgen sich!" sind, jedes in seiner Art, von Bedeutung, und in der Instrumentation derselben hat Schneider nichts Geringes geleistet. Den Schlusschor beginnt im Maestoso und den Worten: „Ziehet aus ihr Völker und verkündet mit fröhlichem Schall: der Herr hat seinen Knecht Jacob erlöset." Diese letzten Worte scheinen Refer. zu oft wiederholt, was besonders dadurch auffällt, dass das Wort Jacob stets durch hohe und anhaltende Noten markirt ist. Ausserordentliche Schönheiten entfaltet das Uebrige des Chors, in welchem ein sehr ansprechender Zwischensatz von drei Solostimmen zu dem Schluss-Allegro vivace leitet.

In dem Textbuche steht zwar unter den Worten „Frohlockt dem Herrn!" Fuge! allein weder hier noch in einem andern Chore dieses Oratoriums hat Schneider eine wahre strenge Fuge geleistet und die Absicht liesse sich wohl errathen! Schneider, unbestritten wohl der grösseste der jetzt lebenden Fugendichter, hat dadurch bewiesen: dass er alle Anfoderungen unserer Zeit an Oratoria zu befriedigen im Stande ist. Der Gideon ist ein Werk, welches dem Weltgericht, dem Pharao würdig zur Seite steht, und für das grössere Publikum durch seine erhabene Einfachheit nicht minder imponirt, aber verständlicher und gefälliger erscheint. Der anhaltende, rauschende Beifall zeugt für meine Behauptung, und wie sehr auch Dr. Schneider mit den Leistungen den Ausführenden zufrieden war, zeigte sein stets heiterer, oft fröhlich begeisterter Blick.

Dank! Ehre! dem, der so etwas geschaffen, dem, der so Viele zu sich heraus, mit sich fortziehen konnte zum höchsten Genuss der Zuhörer und Mitwirkenden.

Möchten doch bald wieder ähnliche Werke, und nicht minder gut, hier ausgeführt werden! Wir sehnen uns vor Allem, die grosse Passionsmusik von J. S. Bach zu hören, und unsere fleissigen Musik-Direktoren Baacke und Geiss werden gewiss unsere Hoffnung nicht täuschen, dieses Werk nächsten Charfreitag, vielleicht in der Domkirche, zur Aufführung zu bringen.

Halberstadt im Novbr. 1830. F. G. H.

Konzert der Herren Hauck und Panofka.

Berlin, den 9. December 1830.

Bei der Beschränktheit des Raumes können wir nur in aller Kürze berichten, dass Hr. Hauck das meisterhafte Pianoforte-Konzert aus Es dur, von Beethoven, und Bravour-Variationen von eigner Komposition, ganz vortrefflich exekutirte. Grosse Fertigkeit und gediegener Vortrag karakterisiren den Schüler Hummels; die Wahl des beethovenschen Konzerts spricht für ein edleres Streben.

Hr. Panofka führte einen Mayseder'schen Konzertsatz und Variationen desselben, für Violine, mit grosser Fertigkeit und Reinheit, mit Feuer und Delikatesse aus, und zeigte sich als einen der besten unter den jüngern Geigen-Virtuosen.

Ueber die Ouvertüre zu Don Carlos von Ferdinand Ries, die das Konzert eröffnete, ist bereits anderwärts gesprochen. S. K.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 18. December — № 51. — 1830.

Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.

Eine geschichtliche Darstellung der protestantischen Kirchenmusik seit Luther würde ihre volle Begründung nur in einer Geschichte des gesammten protestantisch kirchlichen Lebens seit der Reformation finden: denn die kirchliche Tonkunst ging mit dem übrigen Kirchenwesen Hand in Hand, stieg und sank mit demselben. Es würde also zur Karakteristik der Kirchenmusik in jedem Zeitraum eine tiefeingehende Karakteristik des religiösen Lebens überhaupt nöthig sein, um die Gründe an den Tag zu legen, warum sich die Musik zu jeder Zeit gerade in der Weise und Wesenheit gestalten und offenbaren musste. Allein eine solche in die Religionsgeschichte einschlagende Darstellung würde hier zu weitschichtig und für eine musikalische Zeitschrift unpassend sein. Der Verf. des folgenden Aufsatzes möchte also, da er ihn nicht in seiner vollen Begründung darlegen kann, von der Abfassung desselben gänzlich abgeschreckt worden sein; aber er glaubte dennoch mit den folgenden Andeutungen Denjenigen, welche sich nicht eigends mit der Musik vergangener Jahrhunderte beschäftigen können, einen Dienst zu leisten, und, wenn auch manches ein unbewiesenes Paradoxon bleiben sollte, doch wenigstens den oder jenen zu veranlassen, sich ernstlicher mit einem so hochwichtigen Gegenstande zu beschäftigen, wobei er dann die hier vorgetragenen Ansichten entweder bestätigt finden oder widerlegen mag. Bei unserm jetzigen Musikzustande möchte ich aber jede historische Anregung für vortheilhaft halten; denn es ist unglaublich, eine wie grosse Unbekanntschaft mit diesen Gegenständen weitverbreitet ist. Es lässt sich mit Wahrheit behaupten, dass im Ganzen genommen die historische Kenntniss der Musik: d. h. nicht gedächtnissmässiges Wissen von Namen und Jahrszahlen berühmter Musiker, vielleicht noch obendrein durch hergebrachte Irrthümer entstellt, sondern eine aus lebendiger Anschauung der Tonstücke vergangener Zeiten hervorgegangene Bekanntschaft und Befreundung: es lässt sich behaupten, dass eine solche historische Kenntniss noch viel weiter im Argen liegt, als vor siebzig Jahren die Kenntniss der deutschen Dicht- Bau- und Malerkunst des Mittelalters. Man hört von Leuten, die sonst auf historische Bildung mit Recht Ansprüche machen, die unbegreiflichsten Aeusserungen in dieser Hinsicht; der Mangel an Anschauung und der Verlass auf immer mehr getrübte Traditionen bewirkt, dass man sich in der Regel immer am lieben Allgemeinen hält und ängstlich eine auf's Spezielle gehende Aeusserung vermeidet. So wird z. B. (dem auch nur oberflächlich Unterrichteten ein Räthsel!) insgemein den alten Italienern, ja aller alten Musik überhaupt, als karakteristisches Merkmal, Einfachheit zugeschrieben, ein Ausdruck, der so unbestimmt als unwahr ist. Seb. Bach, den man in neuester Zeit wieder in Anregung gebracht hat, soll sich durch künstliche Arbeit von jener Einfachheit unterscheiden, da man doch behaupten kann, dass die Niederländer, ja die Italiener zu Palestrinas Zeit, ihm an intensiver Künstlichkeit wenigstens vollkommen an die Seite zu stellen sind, wie dies der erste Blick in ihre Werke lehrt. — Ist das Urtheil über den technischen Theil der Kunst vag und unbegründet, so ist dies das Urtheil über den eigentlichen Geist und Karakter der verschiedenen Perioden insgemein

noch viel mehr. Wir wollen hievon keine Beispiele anführen, da der gegenwärtige Aufsatz fast durchgehends gegen die gewöhnlichen Ansichten polemisiren wird und leider muss. Leider; denn es wäre zu wünschen, dass die folgenden Data und Ansichten, wenigstens insoweit sie unbestreitbar sind, längst Gemeingut geworden wären, und dass so flüchtige Andeutungen, wie sie der Verfasser hier nur geben kann, überflüssig sein müssten.

Die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik zerfällt in drei grosse Perioden, deren jede sich von den andern durch ihren eigenthümlichen Geist unterscheidet.

Die erste Periode geht vom Anfange bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts und umfasst die altniederländische und altdeutsche Schule.

Die zweite vom Ende des XVI. bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts, umfassend die mitteldeutsche Schule.

Die dritte vom Ende des XVII. Jahrh. bis zur Mitte des XVIII.; diese umfasst die neudeutsche Schule.

Die Geschichte der ersten Periode hat es theils mit Elementen der frühern vorprotestantischen Perioden, theils mit neuen Elementen zu thun.

Der Einfluss der Reformation, welcher sich auf alle Theile des kirchlichen Lebens ausdehnte, zeigte sich in Hinsicht auf den Kultus hauptsächlich in dem Bestreben, diesen nicht als ein arcanum einer vom Volke getrennten, der Gottheit sich näher glaubenden Priesterkaste betrachtet zu wissen, sondern ihn dem Volke unmittelbar nahe zu bringen und dasselbe an ihm Theil nehmen zu lassen. Diesem Bestreben verdanken zwei neue Institute ihren Ursprung oder ihre Ausbildung: die deutsche Messe und der deutsche Choral.

Um von letzterm, als dem herrlichsten Erzeugnisse der prot. Kirchenmusik im XVI. Jahrhundert den Anfang zu machen, so kann man zwar nicht behaupten, dass die Reformation ihn ganz umgeschaffen habe. Schon vor derselben gab es mehrere deutsche Kirchengesänge, die Luther in seine Gesangbücher als „Lieder der Alten" aufnahm. Hieher gehören vorzüglich die in Worten und Weisen unvergleichlichen Lieder: „ein Kindelein so löbelich; also heilig ist der Tag"; und vor allen das herrliche, grossartige: „Christ ist erstanden, von der Marter alle." Einige dieser Lieder scheinen bis in's XIV. und XV. Jahrhundert hinaufzureichen, z. B. das: „Christ fuhr gen Himmel," welches Görres schon in den Handschriften der Heidelberger Bibliothek vorfand und aus diesen in seinen Volks- und Meisterliedern, Frankfurt 1817 hat abdrucken lassen. Auch die halblateinischen und halbdeutschen Lieder, die gewöhnlich dem Petrus Dresdensis beigelegt werden, existirten vor der Reformation. Allein im Ganzen war die Anzahl der deutschen Choräle sehr gering, und den Reformatoren bleibt das unvergängliche Verdienst, den deutschen Choral erweckt und allgemein gemacht zu haben. Eine kritische Geschichte desselben, welche, wenn ich nicht irre, das Resultat geben würde, dass die ältesten Lieder sowohl im Text als Melodie die herrlichsten sind, und dass die höchste Blüthe der Choralkunst nur bis in den Anfang der zweiten Periode reicht, würde eine sehr verdienstliche Arbeit sein, und über diesen Gegenstand ganz unerwartete Aufschlüsse geben. Allein sie müsste nothwendig aus dem tiefsten Quellenstudium hervorgegangen sein, da es kaum glaublich ist, welche Verwirrung in den jetzigen Ansichten über den Choral herrscht und wie wichtige Punkte gewöhnlich übersehen werden. Ich habe in einem Aufsatze in gegenwärtiger Zeitschrift *) einige Andeutungen zu geben versucht, welche Punkte vorzüglich zu berücksichtigen wären; ich zeigte dort dass der Choral, wie er jetzt vorliegt, um zwei Drittheile von dem alten verschieden ist, und dass man sich von dem letztern ohne zu den Choralbüchern des XVI. Jahrhunderts zurückzugehen, gar keine Vorstellung machen kann. Nimmt man aber den Choral des XVI. Jahrh. in seiner Urgestalt, ganz in Melodie, Rhythmus

*) Nr. 37. dieses Jahrganges. Es haben sich in diesen Aufsatz sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen. So z. B.: Seite 289, Spalte 1, Lin. 23 lies: in Zweifel statt: im Zw. Auf derselben Seite, Spalte 2 Lin. 33 lies: absolutes Interesse statt: absolutes Interesse. Seite 291, Spalte 2 Lin. 4 lies: percioché statt: percis chè. S. 292 Spalte 2 Lin. 8 lies: zusammenstellen statt: zusammenschmelzen. Die letzte Note im Bass (in der Beilage) muss nicht A, sondern D sein.

und Harmonie so, wie er zur Zeit seiner Entstehung gesungen wurde, so muss man vor der Herrlichkeit desselben staunen; es weht in diesen Gesängen der Geist jener, ich möchte sagen, geistlichen Ritterschaft und Rüstigkeit, welcher uns überall, wo wir die ersten Zeiten der Reformation betrachten, kräftigend und stärkend entgegen tritt; und wohl möchte man in der lahmen Gelenklosigkeit des spätern Chorals, verglichen mit der Fülle und Kraft des alten, wie im Texte, so in den Weisen höchstens nur noch disjecti membra poëtae finden. — Doch da eine in's Einzelne gehende Darstellung hier der Raum verbietet; eine Karakteristik aber, welche sich nur im Allgemeinen hält, leere Deklamation bleibt und zu nichts hilft: so kann ich hier nur theils auf jenen Aufsatz verweisen, theils einige Andeutungen über Punkte geben, welche noch sehr wenig untersucht und besprochen sind.

Was nämlich den Ursprung der Melodien zu den deutschen Chorälen betrifft, so ist es bekannt, dass sie theils aus ältern lateinischen Kirchenliedern entnommen, theils neu komponirt sind. So hat Rambach, nachdem man lange über den Gegenstand gezweifelt hatte, bewiesen, dass Luther zu seinen eignen deutschen Liedern die Melodien selbst komponirt hat. Aber drittens wurden die Melodieen auch häufig aus weltlichen Liedern der damaligen Zeit entlehnt — und dieser Punkt ist es, welcher manchem ein Stein des Anstosses scheint, dessen genauere Betrachtung und Würdigung mit einer gewissen Aengstlichkeit von vielen abgelehnt wird. Aber das Factum ist konstatirt: nicht blos zu Messen, wie von Josquin, Ghiselin, de Orto, Petrus de la Rue, u. s. w., wurden weltliche Lieder: z. B. l'homme armé, je ne demande, J'ai pris amours, malheur me bat, und ähnliche zum Grunde gelegt, (vergl. neben vielen Stellen besonders Glareani Dodecachordum, Bas. 1547 pag. 175 fin.) sondern auch viele unsrer schönsten Choräle haben ihre Melodieen von weltlichen Liedern erhalten, wobei denn auch gewöhnlich die ersten Worte, oft ein grosser Theil des weltlichen Textes beibehalten wurden. In neuerer Zeit wurde in der Leipziger musikalischen Zeitung (XXV, 521) darauf aufmerksam gemacht, dass die Melodieen zu: Herzlich thut mich verlangen (oder; Befiehl du deine Wege) und zu: O Welt ich muss dich lassen (oder: Nun ruhen alle Wälder) ursprünglich weltliche Texte hatten. Der zu erstem Liede hiess: Mein Gemüth ist mir verwirret: der zum zweiten: Insbruck ich muss dich lassen. Diesen letztern besitze ich selbst im Originale; er findet sich mit vier Stimmen komponirt in: Georg Forsters frischen Liedlein, Nürnberg 1539, Th. 1., und die Melodie stimmt ganz genau mit der des obenerwähnten geistlichen Liedes. Der Komponist ist bekanntlich Heinrich Isaak, wie auch bei Forster angegeben ist. Aber noch viele andere Choralmelodieen sind desselben Ursprungs, und es wäre eine leichte Mühe, noch ein Dutzend anzuführen, unter denen das schon von Walther (mus. Lexicon Art. Besardus) angeführte: Von Gott will ich nicht lassen, ursprünglich: ma belle, ai ton ame, besonders merkwürdig ist. Ja selbst in dem zweiten Theil des Lutherschen Gesangbuches, Leipzig bei Val. Bapst, ist ein Lied aufgenommen, welches anfangt: der Meyen, der Meyen, und nichtlich ursprünglich eben derselbe alte Volksreihen ist, den wir bei Hans Sachs, Band I., Blatt 60, Nürnberg, Ausgabe von 1560, finden.

Der Gegenstand ist für die Geschichte des Chorals, der ganzen Kirchenmusik, ja für die Kulturgeschichte des XVI. Jahrhunderts überhaupt so wichtig, dass er nicht ignorirt werden kann und einmal einer eignen Untersuchung werth wäre. Bei einer solchen käme es aber, meiner Ansicht nach, nicht bloss auf ein tolerantes „Entschuldigen eines solchen Missbrauchs" an, wie man sich auszudrücken beliebt, sondern auf ein tiefes Eingehen in das Verhältniss des Religiösen und Weltlichen in jener Zeit überhaupt; denn es ist nicht denkbar, dass eine so religiöse Zeit und Männer, wie die Reformatoren, sich in der Kirche eine Auffrischung durch weltliche Melodieen hätte gern gefallen lassen, falls diese und die geistlichen ganz disparate Elemente gewesen wären und wenn nicht der Grund jenes Verfahrens in dem Wesen der ganzen Zeit gelegen hätte. Man spricht so oft von der innern Einheit und Abrundung des klassischen Alterthums, und gewiss mit dem höchsten Rechte;

sollte man uber nicht auch in unserer deutschen Vorzeit, wenn man genauer die Kulturgeschichte derselben studirt, eine hohe Einheit des religiösen und sogenannten weltlichen Lebens finden, wo dieses zu jenem hinaufverklärt wurde, eine Einheit, wo das Religiöse und Weltliche, in der Wirklichkeit wenigstens, nicht mehr entgegengesetzte Elemente waren? Sollte nicht die Einheit des Lebens, nach welcher die neuere Zeit durch die Wissenschaft und den Begriff strebt, sich, obgleich unbewusst, schon in jener Zeit praktisch vorgefunden haben? Wenigstens kommen überall merkwürdige Spuren vor, welche uns darauf leiten, in Sammlungen fröhlicher Volkslieder, z. B. den obengenannten von Forster, in den deutschen Liedern von Meitand (Nürnberg 1569) von Scandelli (Dresden 1570) begegnen wir, mitten unter weltlichen Liedern, Texte wie: Herr Jesu Christ, Du ewiges Wort; oder: Wenn wir in höchsten Nöthen sein; oder: Christ lag in Todesbanden. *) — Es geht hieraus hervor, dass der Uebergang vom Weltlichen zum Geistlichen lange nicht so schroff war, als man denken möchte, und dies wird uns um so leichter zu glauben, wenn wir die, ich möchte sagen, religiöse Innigkeit mancher alten Volkslieder kennen. — Doch dies alles soll noch keine genügende Deduction jener Erscheinung sein, sondern nur Andeutung zu einer möglichen Erklärung derselben.

Vom Choral gehen wir auf den zweiten Gegenstand, welcher der Reformation sein Dasein verdankte, die deutsche Messe, über. Luther wollte die Messe, als den Hauptbestandtheil des bisherigen Gottesdienstes nicht abgeschafft, sondern beibehalten wissen. Allein, wie schon oben bemerkt, musste das Bestreben, den Kultus dem Volke so nahe als möglich zu bringen, auch das Bedürfniss rege machen, die deutsche Muttersprache hiebei einzuführen und: „die Messe Deutschen deutsch zu halten." Hieraus entstand die deutsche Bearbeitung der Messe, wie wir sie in dem Lutherischen Werke von 1526 vorfinden. Sie wurde allmählig in die ganze Lutherische Kirche eingeführt, und wir sehen sie fast in alle Kirchenordnungen und Agenden der einzelnen Lutherischen Fürsten aufgenommen. Sie war indessen nur für die gewöhnlichen Sonntage angeordnet und freilich in ihrer Einfachheit und Einstimmigkeit kein grosses musikalisches Kunstwerk zu nennen. Aber Luther wollte auch keineswegs die lateinische Messe ganz aufgehoben, sondern sie neben der deutschen bestehen wissen; denn an den höhern Festtagen wurde durchaus in den Kirchen, wo Sänger-Chöre waren, die lat. Messe, und zwar in den besten Kompositionen der damaligen Zeit, gesungen. Wenn sich daher mancher versucht fühlen möchte, zu glauben, dass mit der Reformation auch für die Figuralmusik eine von den frühern absolut verschiedene Periode begonnen habe, so möchte er sich sehr täuschen und das Wesen der Reformation ganz verkennen. Denn diese hatte keineswegs die Absicht, alles was in den frühern Jahrhunderten im Kultus entstanden war, abzuschaffen, sondern sie ging nur zunächst auf eine gänzliche Umgestaltung des Lehrbegriffs, und nur was von diesem aus im Papstthum verwerflich war, verwarf Luther. Wer einigermassen mit der Geschichte der Reformation bekannt ist, weiss aus Luthers und seiner Mitreformatoren Schriften, ein wie grosses Gewicht sie auf die eigentliche Liturgie legten, und dass sie den in der katholischen Kirche ihnen vorliegenden Kultus, freilich durchaus mit Absonderung der unbiblischen Zeremonieen, keineswegs als eitel papistisches Unwesen, sondern als einen schönen, herrlichen Gottesdienst ansahen. Luther erkannte, dass dieser Kultus, den nicht ein einzelner hierarchischer Papst aus eigner Machtvollkommenheit und zu unlautern Zwecken geschaffen, sondern der sich in der Mitte der christlichen Gemeinde mit bewundernswürdiger Einheit herangebildet hatte, keineswegs so ohne Weiteres zu verwerfen, sondern, soweit sich nicht schreiende Misbräuche eingeschlichen hatten, beizubehalten sei. Er trat deshalb den „Schwärmern," einem Karlstadt und Anhänger, auf das Bestimmteste entgegen, weil sie ihren Zweck darin suchten, das Bestehende, auch das Heiligste

*) Aus der verwandten Baukunst vergleiche man noch die phantastischen, abentheuerlichen Bildwerke an den Goth. Gebäuden u. s. w. Auch möchten hieher manche religiöse Feste des Mittelalters gehören, welche man freilich in neuerer Zeit kurz mit der vornehmen Benennung der Rohheit abgefertigt hat.

und Beste, umzuwerfen. Daher behielt Luther die lat. Messe, wie er sie in den Kompositionen der grössten Meister vorfand, bei, und wollte in derselben nur das abgeschafft wissen, was „gegen die Schrift und Vernunft" war. *) Es hatten sich nämlich in die Messe im Laufe der Jahrhunderte allmählig mehrere Theile eingeschlichen, welche dem biblischen Christenthum fremd, ja zum Theil zuwider waren, wohin vorzüglich das Offertorium oder der Opfergesang gehörte, in welchem, so wie in dem damit verbundenen Canon, die Lehre vom Messopfer enthalten war. Diese und ähnliche Missbräuche, so wie überhaupt alle Winkel- und Lohnmessen, die Anrufungen der Heiligen u. s. w. verbannte Luther. Aber im Ganzen liess er in der Formula Missae (Wittenberg 1523) das Bestehende stehen und sehr richtig sagt Rambach (S. 40): „mich dünkt, wenn der evangelische Gottesdienst überall den Karakter einer feierlichen Anbetung behalten, nicht wie in unsern Tagen hie und da [leider fast überall!] geschehen, blosse Lehr- und Erbauungsstunden werden sollte, so konnte Luther nichts besseres thun, als ihm im Wesentlichen seine alte Form lassen. In der That wurde sie auch durch die zwei Jahre später erschienene Ordnung der deutschen Messe keineswegs aufgehoben; denn, nicht zu gedenken, dass Luther jene, die Lateinische, neben der Deutschen zum fernern Gebrauch freigelassen wissen wollte, legte er die Ordnung derselben bei der letztern in der Hauptsache zum Grunde und wich nur da von ihr ab, wo der Mangel an deutschen, den lateinischen Messgesängen entsprechenden Liedern Veränderungen nöthig machte."

*) Die Stellen, welche Luthers hieher gehörige Aeusserungen enthalten, könnte ich in grosser Menge aus seinen Schriften hier abdrucken lassen, wenn dies nicht unnöthig würde durch die treffliche Rambach'sche Schrift: „Ueber das Verdienst Luthers um den Kirchen-Gesang. Hamburg 1813", ein Werk, dem ich viele hist. Notizen für diesen Aufsatz verdanke, und auf dessen erste hundert Seiten ich mich beziehe. — Ueberhaupt könnte ich zu der im Texte gegebenen Ausführung meiner Gedanken einen mit Citaten vollständig bezifferten Fundamentalbass in den Anmerkungen beifügen; allein Kenner wissen die Stellen selbst zu finden, und Unkundige würden weder Bücher noch Lust haben, sie nachzuschlagen. Daher führe ich nur die nothigsten Citate an.

Und in der That, wer, der nicht überall das, was vor der Reformation in einer an lebendig-poetischer Anschauung so reichen Zeit entstanden, sogleich als katholisch und papistisch verwirft, sondern sich zu historischer Unparteilichkeit erheben kann, möchte die Kraft, Tiefe und den innern Zusammenhang der Messe, der sich, ich möchte sagen, bei dramatischer Lebendigkeit dennoch mit epischer Ruhe entfaltet, verkennen? Man lese nur die Darstellung dieses Gegenstandes bei dem gewiss nicht katholisirenden, sondern ächt protestantischen Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum, Wittenberg 1615, Th. I, pag. 40 bis 61. Ich kann mich nicht enthalten, nach Anleitung desselben, einige Andeutungen über diesen so oft verkannten Punkt zu geben. Die Messe begann mit dem Introitus; während das Volk sich im Hause des Herrn versammelte, wurden Worte aus Psalmen und Weissagungen des alten Testaments gesungen: dann begann das Kyrie eleison, Christe eleison, welches das Gefühl reuiger Busse und Bitte um Vergebung einfach aussprach. Nach dem Kyrie ertönte, gleichsam in Freude und Hoffnung auf den kommenden Erlöser, der Hymnus angelicus, der Gesang der den Hirten erschienenen Engel: Gloria in excelsis Deo u. s. w. Nach Lesung der Epistel stieg der Lector auf die Stufen des Altars, um das Evangelium zu lesen, und während dessen sang das Volk Psalmenverse und Halleluja (Graduale). Dann die Predigt: durch diese sollte der Glaube geweckt und gekräftigt werden, und nun ertönte das Symbolum Nicaenum, Credo in unum Deum u. s. w. Hiemit war der erste Theil der Messe geschlossen, das Ite, missa est ertönte und das Abendmal nahm seinen Anfang. Nachdem der Priester: „Sursum corda" dem Volke zugerufen, und dieses: „Habemus ad Deum" geantwortet hatte, erfolgten die Worte der Einsetzung und das Vaterunser. Dann das dreimalige Sanctus, Dominus Deus Sabaoth; eine Präfation und das Agnus Dei. —

Freilich möchte manchem auffallen und bedenklich erscheinen, dass die lateinische Sprache überhaupt in protestantischen Gemeinden nicht gänzlich abgeschafft ward; denn Luther wollte nicht bloss die lateinische Messe, sondern auch viele einzelne lateinische Gesänge für den täg-

lichen Gottesdienst oder die Horas canonicas beibehalten wissen. Nur die vielen unbiblischen Gesänge, besonders zur Ehre der Heiligen und der Jungfrau Maria wurden abgeschafft und Luther erklärte sich gegen sie auf das Härteste; statt ihrer verordnete er die Gesänge de tempore. Und lateinische Gesänge blieben noch bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts herab in den protestantischen Kirchen gewöhnlich, sowohl Choräle, als auch Figuralmusik. Davon zeugen, ausser den ausdrücklichen Zeugnissen vieler Schriftsteller, die zahlreichen Sammlungen lateinischer Kirchenmusiken von Protestanten. Es wäre unnütz hier auch nur die Titel derselben anzuführen; der erste Blick in Walthers oder Gerbers Lexicon zeigt sie. Nur als einziges treffendes Beispiel will ich bemerken, dass noch 1628 Heinr. Grimmius, ein Magdeburgischer Musiker, lateinische Messen herausgab, und diese hatten nicht etwa nur Privat-, sondern kirchliche Zwecke, wie schon der Titel sagt: Missae aliquot quinque et sex vocum, musicae ecclesiasticae (et cumprimis Magdeburgicae bono compositae. Es wurden also noch damals zu Magdeburg lateinische Messen gesungen.

Bei einer Untersuchung über diesen Gegenstand kommt es nicht auf ein leidiges Entschuldigen dieser Erscheinung an, indem man sagt, Luther habe die eingewurzelte Gewohnheit der lat. Sprache nicht ganz ausrotten können; sondern es müssen andre Gründe angeführt werden; denn theils fragte es sich immer noch, warum denn die Nachfolger Luthers das Lateinische nicht gänzlich verwiesen hätten, theils muss man wohl bedenken, dass es für Luther selbst keinesweges unmöglich gewesen wäre, bloss deutsche Gesänge einzuführen, wenn er dies aus inniger Ueberzeugung gewünscht hätte, und dass er wenigstens äussern würde, die lat. Sprache sei ein nothwendiges Uebel. Allein er erklärte sich sehr hart gegen das gänzliche Abschaffen der lat. Gesänge (sofern diese nur „rein" wären und sagte: „besser würde es doch niemand machen." *) Diese Beibehaltung der alten lat. Choräle und Figuralmusiken findet, wie Rambach auch richtig andeutet, ihre wahre Begründung in einer richtigen Ansicht und Würdigung des Chors. Wenn, wie freilich im Papstthum nur zu oft geschehen war, dieser nichts wäre, als ein Institut einer vom profanen Volke entfernten Priesterkaste: dann freilich wäre die lat. Sprache, als ein arcanum, dessen Eröffnung man dem Laien vorenthielte, höchst verwerflich gewesen. Ist aber der Chor nichts als ein Repräsentant der Gemeinde, welcher er nicht feindlich gegenüber steht, sondern für welche er dasjenige durch die Kunst darstellt, zu dessen Darstellung das einzelne Gemeindeglied nicht befähigt ist, so gewinnt, dünkt mich, die Sache ein ganz andres Ansehen. Die lat. Gesänge, welche der Chor im XVI. und XVII. Jahrhunderte sang, waren demnach nicht Geheimnisse für die Gemeinde, sondern es wurde Bekanntschaft mit ihrem Inhalte durchaus vorausgesetzt; denn die Messe kannte jeder von selbst, zumal da sie jeden Sonntag deutsch gesungen ward, die andern Gesänge waren aber meist de tempore, und handelten mithin von der jedesmaligen kirchlichen Feier des Tages. War aber der Inhalt im Allgemeinen bekannt, so war dies genug; denn, wie weiter unten dargestellt werden wird, komponirte der Tonsetzer nicht das einzelne Wort, sondern strebte den Geist der kirchlichen Feierlichkeit, zu welcher der Text gehörte, in Tönen darzustellen. — So, glaube ich, sahen die Reformatoren den Chor an, und welches Gewicht Luther auf denselben legte, wie er selbst die kleinsten Einzelheiten würdigte, leuchtet unter andern aus folgenden Stellen ein. Nachdem er den alten Gebrauch, nach welchem in dem Glaubensbekenntnisse bei der Messe die Worte: et homo factus est, „fein mit langsamen und sonderlichen Noten, denn die andern," gesungen wurden, indess jedermann die Knie beugte und sein Hütlein abzog," sagt er **): „es wäre noch recht und billig, dass man vor dem Wort: et homo factus est niederkniete und mit langen Noten sänge, wie vorzeiten." So sagt er an einer andern Stelle (Vermahnung zum Gebet wider den Türken, Th. XX. S. 2757): „Ich liesse mir gefallen, dass man den 79. Psalm: Herr, es sind Heiden in Dein Erbe gefallen, sänge ein Chor um den andern, wie gewohnt. Darnach trete ein wohlgestimmter Knabe vor den Pult in ihrem Chor, und singe allein die Antiphon oder Tract: domine non secundum, nach demselben ein andrer Knabe den andern Tract: domine, ne memineris, und darauf der ganze Chor kniend: adjuva nos deus, allerdings, wie man in den Fasten im Papstthum gesungen hat, denn es sehr andächtig lautet und stehet." Auch wollte er, nach seiner ausdrücklichen Anordnung, das Te deum und die deutsche Litanei nicht von der ganzen Gemeinde, sondern von zwei Chören wechselweise gesungen wissen. —

Der Verf. hofft, dass die vorstehenden Bemerkungen über die lat. Sprache bei den Gesängen nicht verkannt werden; es konnte ihm nicht einfallen, den Gebrauch derselben als allgemein, mithin auch für unsre Zeit geeignet darzustellen, sondern er wollte nur eine Erscheinung, welche an sich auffallen könnte, aus dem Wesen der Sache und ihrer Zeit zu würdigen suchen **).

*) Rambach pag. 91. —

*) Auslegung des 1. u. 2. Kap. Johannis, Th. VII., S. 1543 der Halleschen Ausgabe.

**) Und in der That brauchte man auch im Jahrhunderte der Reform. nicht zu fürchten, dass das Volk zu wenig Theil am Gesange nehme oder ihn nicht verstehe. Es

Diese Untersuchung über die Sprache war aber aus folgendem Grunde in dieser Ausdehnung nöthig. Es ergiebt sich aus dem Gesagten nämlich das Resultat, dass eine Karakteristik des Wesens der ältern protestantischen Kirchenmusik grösstentheils auf das Wesen der alten Kirchenmusik im Allgemeinen, sie mag nun von Protestanten oder von Katholiken komponirt sein, eingehen muss. So befremdlich dies auch manchem, der eine unbestimmte Vorstellung von „protestantischer Kirchenmusik“ mitbringt, erscheinen mag, so unwidersprechlich ist es. Die Protestanten des XVI. und XVII. Jahrh. waren vorurtheilsfrei genug, um in ihren Kirchen die schönsten und edelsten Gesänge, wenn sie auch von Katholiken komponirt waren, zu singen, und so wenig es ihnen einfallen konnte, die gothischen Kirchen, weil sie vor Luther gebaut waren, einzureissen, so wenig fiel es ihnen ein, sich auf eine eigne prot. Musik etwas zu Gute zu thun. Sie verkannten es nicht, dass die Kunst nicht von den Partikularitäten der einzelnen Religionssekten berührt wird, sondern wussten, dass sie in jeder Religionsform eine Trägerin des Göttlichen ist. Luther selbst ging in dieser Unparteilichkeit mit seinem Beispiele voran. In der Vorrede zu den Begräbnissgesängen (1542) nennt er nicht nur die Chorale der kath. Kirche köstlich, sondern sagt auch: die Katholiken hätten wahrlich viel trefflich schöne Musica oder Gesang, sonderlich in Stiften und Pfarren. Zu dem von Georg Rhaw 1538 zu Wittenberg herausgegebenen Motettenwerke, welches fast nur Kompositionen katholischer Tonkünstler enthielt, machte er selbst eine belobende Vorrede. Von Josquin, der am Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrh., also vor der Reformation lebte, sagt Luther (Mathesius Predigten über Luthers Leben, p. 143, Ausgabe von 1573): „Er ist der Noten Meister; die haben's müssen machen, wie er gewollt; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen. Freilich hat der Komponist auch seinen guten Geist gehabt, wie Bezaleel, sonderlich da er das Haec dicit Dominus, und das Circumdederunt me gemitus mortis, werklich und lieblich in einander richtet.“ — Und ähnlich urtheilen Luthers Nachfolger. Besonders ist zu vergleichen, was Prätorius im Syntagma in der Vorrede sagt, und wie der Kapellmeister Walther, Luthers Freund, bei eben demselben Prätorius, Th. I, pag. 451 sich ausspricht. Nachdem er die alten vorlutherischen deutschen und latein. Chorale gelobt und namentlich angeführt, sagt er: „und wiewohl man Leute findet, welche allein die deutsche alte christliche Lieder für gut achten und loben; die latein. Gesänge aber papistisch heissen, solches ficht mich wenig an. Denn so gedachte lat. Gesänge deshalben papistisch sein sollten, dass sie von den Papisten in ihren Stiften gesungen werden, so müssten die deutsche christliche alte Lieder auch papistisch sein und heissen, weil sie die Papisten eben so wohl, als wir in ihren Kirchen singen.“

Ebenso war es mit dem Figuralgesange. Es wurden überall in den prot. Kirchen Messen und Festgesänge von niederländischen und italienischen Meistern gesungen. Der Verf. kennt mehrere prot. Missalen aus dem XVI. Jahrh., welche viele Messen von Josquin, Krequillone u. s. w., untermischt mit deutschen Chorälen, enthalten. In den Sammlungen von Kirchengesängen, welche im XVI. und der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. von Protestanten herausgegeben sind, machen Kompositionen katholischer Meister oft den grössten Theil aus. So z. B. in dem Florilegium Portense von Bodenschatz, Leipzig 1603, und überall. In den oben erwähnten Messen von Grimm, um diese noch einmal anzuführen, sind, wie er selbst angiebt, die Themate zum Theil von Katholiken z. B. von Handl (Gallus), Constantius Porta u. s. w. Von eben diesem Handl ist auch das herrliche Ecce, quomodo moritur justus, welches sich auch beim Vopelius (1682) findet und sich noch zum Theil bis auf die neueste Zeit in protest. Kirchen am Gründonnerstage erhalten hat.

Betrachten wir nun die Schulen näher, deren Erzeugnisse die prot. Kirchenmusik der ersten Periode ausmachen, so finden wir die Niederländische und Altdeutsche mit den Hauptkomponisten: Obrecht, Ockenheim, Josquin, Heinrich Isaak, Lud. Senfl, Th. Stolzer, Sixt. Dietrich und vielen Andern, deren Werke die musikalischen Bücher des XVI. Jahrh., besonders auch Glareani Dodecachordum, füllen. Sie waren die ersten Meister, welche den mehrstimmigen Figuralgesang wenigstens allgemein machten. So urtheilt auch Glarean, welcher denselben (pag. 113 fin.) von seiner Zeit an gerechnet erst für 100 Jahr alt hält; und wenn auch nicht geläugnet worden kann, dass nach den neuesten Forschungen, namentlich Baini's, der mehrstimmige Gesang in viel ältere Zeiten hinaufreicht, so waren es doch jene Schulen und jene Zeit, welche ihn allgemein machten.

---

hatte den deutschen Choral und die deutsche Messe; ausserdem wurden noch viele Texte aus der Bibel deutsch gesungen, besonders die Passions- und Auferstehungsgeschichte. So findet sich in einem vierstimmigen Missale von 1558 (auf der Bibliothek der Thomaskirche in Leipzig) die, so viel ich weiss, älteste vierstimmige deutsche Passion nach dem Matthäus (auch in Vopelius Gesangbuch, Leipzig 1682 abgedruckt). Eine Betrachtung derselben ist bei Gelegenheit der vielfach besprochenen Bach'schen Komposition um so interessanter. Der Evangelist erzählt, wie bei Bach, recitativisch: Christi Worte singt ein Tenor; die Worte der Hohenpriester, Juden, Junger, heiligen Weiber u. s. w. singen vierstimmige Chore. Chorale sind noch nicht eingewebt.

Eben aus diesem Umstande geht nun das Wesen dieser Schulen hervor, welches in jener grossartigen Bearbeitung des Cantus firmus besteht, wo die Melodie desselben zum Grunde gelegt und mit der erstaunenswerthesten Kunst in allen Stimmen imitationsweise durchgeführt wird. Dieses enge Anschliessen an die in der kirchlichen Ueberlieferung gegebene Melodie ist wenigstens das Hervorstechendste dieser Schulen; sehr häufig aber auch stammen die Melodieen vom Komponisten selbst her.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Duo, pour Harpe et Piano, par Conrad Berg. Op. 28. Paris, chez les fils de B. Schott.

Ein muthig einsetzendes Allegro (Es dur) bald auf der Quinte der Dominante stehend, macht einem variirten Thema Platz; Larghetto und Allegretto quasi Allegro beschliessen. Die Erfindung ist eben nicht bedeutend, so wenig, wie die Arbeit; indess kann es eine Gesellschaft wohl unterhalten, wenn die beiden tonreichen Instrumente recht vollgriffig in einander klingen, und mit mancher angenehmen Melodie oder Figurirung abwechseln.

1) Sechs deutsche Lieder von C. Singer. Berlin, bei Gröbenschütz.
2) Drei Gesänge für eine Basstimme von F. W. Jähns. Berlin, bei Logier.
3) Sechs Serbenlieder von C. Löwe. Op. 15. Berlin, bei Wagenführ.

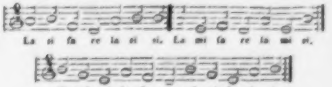
Das erste Werkchen zeigt ganz die Form der Reissigerschen Lieder, ohne den Geist desselben.

Die zweite Sammlung trägt den Zelter'schen Stempel und zeigt von einem gründlichen Studium auch schätzbarem Talent.

Die dritte Sammlung von Löwe ist nun gerade das Gegentheil von den beiden andern Heften; während dieselben sich zu sehr einer Form angeschlossen haben, sind die Löweschen Lieder fast formlos; wenigstens erkennt man in ihnen keine bestimmte Form, nicht einmal die selbstgeschaffene des Verfasser. Sie sind wiederum etwas ganz Neues, und stehen den frühern Werken des Komponisten würdig zur Seite.

X. Y. Z.

1) Christliche Lieder von Novalis von Th. Fröhlich.
2) Geistliche Gesänge für Altstimme von Th. Fröhlich.
3) Neun deutsche Lieder von Wakkernagel, von Th. Fröhlich.
4) Drei Aargauische Volkslieder über die Noten-Namen:



von Th. Fröhlich. Sämmtliche vier Werke bei C. G. Bethge in Berlin.

Reizende originelle Melodieen, mit sehr richtiger Deklamation, bei denen nur öfters die Pianoforte-Begleitung zu schwer ist, sind die Hauptvorzüge dieser Hefte. Doch um sie schön auszuführen, gehören nicht allein gute, sondern auch gebildete Stimmen dazu. An diese schliessen sich hinsichtlich ihres musikalischen Werthes recht gut an die

Deutschen Lieder und Romanzen von F. W. Lerche. Berlin bei Bethge.

Die Ausstattung sämmtlicher Werke ist anständig und geschmackvoll, und der Preis nicht zu hoch.

G.

Konzert der Herren Griebel.

Berlin, den 14. December 1830.

Nach einer gut geschriebenen Ouverture von Hrn. Konzertmeister Henning legte der Violoncellist Hr. Kammermusikus Griebel in einem Konzert von Bohrer und Variationen von Maiseder (für Violoncell arrangirt) durch Bravour, zarten und eleganten Vortrag und schönen, wenn auch nicht überall gleich kräftigen Ton, sein Bruder durch meisterhafte Behandlung seines schwierigen Instruments, der Oboe, verdiente Ehre ein.

Berlin, den 16. December.

Frl. Belleville und Hr. Kressner werden im heutigen Konzert ihrer bereits anerkannten Virtuosität auf Pianoforte und Flöte neuen Beifall gewinnen.

Nachricht.

Unser trefflicher Posaunist Hr. Belke, hat auf seiner Kunstreise nach Wien und Pressburg an beiden Orten Konzert gegeben und den grössten Beifall geärndtet. An letzterm Orte ist er der Kaiserin von Oestreich vorgestellt worden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. Dezember — № 52. — 1830.

Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.

(Schluss.)

Mancher möchte nun geneigt sein, jenes Entlehnen der Melodie für eine künstlerische Beschränkung, welche allen freien Flug des Genius habe hemmen müssen, zu halten. Allein wer so urtheilt, möchte nicht den religiösen Geist des Mittelalters und der unmittelbar auf dasselbe folgenden Zeit ahnen; — ein Geist, welchem zufolge der Künstler es für sein Höchstes hielt, ganz in dem Kirchlichen aufzugehen und sich dem in der Kirche allmählig gebildeten Typus, der nicht als Schöpfung eines Einzelnen, sondern als Ergebniss der unter Autorität des heiligen Geistes bestehenden Gemeinde angesehen wurde, in unbedingter Liebe hinzugeben. Dieses Typische ist das eigentliche Merkmal aller religiösen Kunst; wir finden es im Alterthum besonders in der Plastik; im Mittelalter sowohl in der Malerei als Baukunst; es machte den Gegensatz zur neuesten Zeit, wo jeder selbst, als Einzelner, schafft. Die ältern Komponisten hingegen suchten all ihr Verdienst darin, ihre Individualität dem Kirchlichen konform zu machen, und behielten sich nur den frommen Fleiss vor, der bis in's Einzelne nicht ermüdet und alles zur Ehre der Religion thut. Und so erblicken wir denn in ihren Werken die bewundernswürdigste Kunst in der Durchführung eines Grundgedankens; mit einer Sicherheit und Gewandtheit, welche uns oft unbegreiflich erscheint, wird das Thema hingestellt, von einer Stimme nach der andern übernommen und durchgeführt. Wir sehen hier historisch diejenige Form des mehrstimmigen Gesanges entstehen, welche bis in die Mitte des XVIII. Jahrh. die herrschende blieb und sich aus dem Wesen der Musik mit Nothwendigkeit deduciren lässt. Der mehrstimmige Gesang sollte nicht bloss ein Zusammensingen mehrerer Stimmen sein, von denen die Oberstimme die Melodie vortrüge, die untern aber nur das Geschäft der harmonischen Begleitung hätten; sondern er entstand aus dem Bedürfniss, die Musik, die Kunst in der Zeit, den Künsten des Raumes näher zu bringen, aus dem Bedürfniss, nicht bloss successive Tonverbindungen zu haben, sondern auch neben einander mehrere Stimmen einhergehen zu lassen.

Wollte man nun diese mehreren Stimmen mit einer und derselben Melodie zugleich beginnen lassen, so entstand nur ein Unisono; daher liess man sie nacheinander einsetzen, doch so, dass die eine das Thema noch nicht beendet hatte, wenn die andre schon mit demselben begann. Es musste aber eine Einheit sein welche diese Stimmen verbände, und dazu diente die Harmonie. Sie ward das Mittel und die Form, durch welches und in welcher die Befriedigung jenes Bedürfnisses möglich wurde; zugleich aber erfüllte sie den Zweck, welcher in neuerer Zeit oft als ihr einziger Zweck angesehen ist, die Melodie zu heben und zu verstärken; jede einzelne Stimme hob die andre, und die vollständige Harmonie schwebte gewissermassen als Resultat über allen, um einen Totaleindruck möglich zu machen und ihn zur Einheit zu erheben. Dies ist die historische Entstehung des mehrstimmigen imitirenden Gesanges und wir sehen ihn bald nach derselben zu einer grossen Höhe ausgebildet; von den strengsten Canons (damals Fugen genannt) bis zur freiesten und feinsten Nachahmung herab geht die Form, in welcher Josquin, Senfl und die übrigen Meister schrieben. Wer freilich theils durch schielende und auf halbem Wege zur Wahrheit stehen gebliebene ästhetische Grundsätze, theils durch einseitige Bildung nur im Modernen verleitet, das Wesen dieser strengen und ernsten Schreibart überhaupt verkennt, der wird von Josquin durch alle Perioden hinab bis auf Händel und Bach nur eitel trockne Verstandesberechnung finden; allein es ist hier nicht der Ort, solche Ansichten zu widerlegen *).

Neben jener Auffassung der Harmonie fand aber auch zeitig diejenige statt, wo sie bloss zur Hebung der Melodie, welche entweder im Tenor oder Diskant vorgetragen wurde, angewandt ward. Dieses war der Contrapunctus aequalis, wo Note gegen Note stand, und er fand der Natur der Sache nach nur bei kurzen, einfachen, choralartigen Sätzen statt. Denn sollte eine Melodie weiter ausgeführt werden, so konnte dies unmöglich bloss in einer Stimme geschehen,

*) Versucht habe ich es vor längerer Zeit auf wissenschaftlichem Wege in einem Aufsatze, der 1829 im 30sten Hefte der Caecilia von Seite 129 bis 141 abgedruckt ist. Manches möchte ich jetzt noch schärfer hinstellen.

ohne die übrigen von ihrer Selbständigkeit herabzuwürdigen, und jede Melodie, welche innere Einheit haben soll, kann, als lyrisch nur, von einem gemässigten Umfange sein (eben so, wie die Länge der metrischen Strophen nicht über einen gewissen Grad ausgedehnt werden kann, wenn man anders die Uebersicht über dieselben behalten soll). Dies hat man aber in neuerer Zeit, wo man sich über jede historisch aus der Natur der Sache hervorgegangene Form hinwegsetzen zu können glaubte, oft ganz verkannt, und Texte von sehr grossem Umfange so komponirt, dass nur die Oberstimme die Melodie hat, und so einen fortwährenden Wechsel der Empfindung ausdrücken muss, wodurch alle Einheit aufgehoben wird. Die Unterstimmen schleppen dann faul und träge nach, und das Ganze ist in der Regel eine kümmerliche, rhetorisch-sentimentale Arie für Sopran, harmonisch (oder nach Befinden auch unharmonisch!) von den Unterstimmen begleitet. Und doch nennt man das Chorkomposition! —

Was nun die Wahl der Texte und deren Verhältniss zur Komposition in unserer Periode betrifft, so finden wir ausser der Messe, von der schon oben gesprochen, theils ältere kirchliche Lieder, wie: Veni redemptor gentium, veni sancte spiritus, surrexit Christus hodie u. s. w., figuraliter komponirt, jedoch in geringerer Anzahl, theils und vorzüglich Psalmen, Weissagungen des alten Testaments, und bald geschichtliche, bald rein lyrische des neuen. Der Komponist schloss sich auch hier ganz an die Bedeutung an, welche der kirchliche Gebrauch dem Texte zu der oder der Zeit des Jahres (daher Gesänge de tempore) gab. Es herrschte hiebei durchaus *) die grossartige Ansicht des Textes, denselben nur als ein Ganzes aufzufassen, und die Empfindungen, welche er als ein solches erregen konnte, darzustellen, — eine Ansicht, welche tief im Wesen der Musik gegründet ist. Denn diese, als eine rein lyrische Kunst, kann nur die durch den Text erweckte Empfindung, nicht aber die in demselben dargestellten Begriffe wiedergeben; daher müssen alle Texte, welche überhaupt komponirt sein sollen, entweder an sich lyrisch sein, oder durch hinzutretende Umstände ein lyrisches Moment bekommen, welches Moment dann Gegenstand der Komposition wird. Im ersten Falle ist eine unmittelbare, im zweiten nur eine mittelbare, relative Komposition möglich. Zur ersten Klasse gehören fast alle Psalme, viele prophetische Stellen des A. T., und viele des neuen: so z. B. Laudate dominum, omnes gentes; miserere mei, deus; non moriar, sed vivam; gloria in excelsis deo; in allen diesen wird die Empfindung entweder der Freude, oder der Reue, oder des Vertrauens u. s. w., geschildert. Zur zweiten Klasse gehören dagegen die eigentlich kirchlichen epischen oder dramatischen Texte, d. h. diejenigen, denen nur die Kirche durch die Bedeutung, da sie ihrem feierlichen Absingen beilegt, lyrisches Moment verleiht; der Komponist komponirt dann nicht die Worte, sondern er stellt die Empfindung, welche die kirchliche Feierlichkeit zu der bestimmten Zeit in ihm und der Gemeinde erweckt, in Tönen dar *). Der grösste Theil der Messe z. B., würde an und für sich keine Möglichkeit der Komposition haben. Namentlich im Credo kam nie und nimmer das einzelne Wort oder die einzelne Parthie lyrisch aufgefasst und so komponirt worden. Alle Versuche, die man in neuerer Zeit damit gemacht hat, sind unglücklich abgelaufen, und das Lächerliche dieser Behandlungsart hat G. Weber in einem der ersten Hefte der Cäcilia trefflich dargestellt. Es kann kaum einen unglücklichern Text zu einer unmittelbaren Komposition geben, als den des Credo; denn wenn man den Wechsel der Begriffe durch stets analogen Wechsel der Empfindung ausdrücken will, so ist vom Anfang bis zum Schluss keine Einheit und Ruhe. Wie ganz anders aber, wenn die einfache Empfindung, welche der Gläubige in der Kirche hat, und die das ganze Stück hindurch nicht wechselt, durch Töne dargestellt wird! So theten es die Alten und dieser Auffassung verdanken wir so viele himmlische, herzerhebende Credo's in den Messen. — Das Anschliessen an die kirchliche Feierlichkeit machte, dass manche sogar ganz unkomponirbare Texte, doch herrlich komponirt werden konnten. So finden wir beim Glarean pag. 377 seqq. die Genealogie Christi nach dem Matthäus von Josquin vierstimmig. Einen trocknern Text, wie auch Glarean bemerkt, kann es nicht leicht geben; nicht einmal Begriffe, geschweige denn Empfindungen können die blossen Namen, die er enthält, erwecken; und doch ertheilte ihm die Feierlichkeit der Kirche, in welcher diese Genealogie einen integrirenden Theil aus-

*) Bis auf wenige Malereien, welche hier einen ganz eigenthümlichen Grund haben.

*) Einen Vergleichungspunkt bietet die Oper dar. In ihr sind wenig an sich lyrische Stücke, d. h. solche, die ausser dem Zusammenhang der Oper komponirt werden konnten; dies sind bloss Lieder und einzelne Arien. Die meisten Duette, Terzette u. s. w. aber erhalten ihr lyrisches Moment erst durch den Zusammenhang, in dem sie zum Ganzen der Oper erscheinen; an sich wären sie nicht zu komponiren. Dies haben aber viele der neuesten Opernkomponisten gewollt, und sind dadurch in eine, der Musik durchaus unangemessene Rhetorik gefallen, welche das einzelne Wort oder doch den einzelnen Satz des Textes ausdrücken will. — Uebrigens nehme man hier am Vergleich der Oper keinen Anstoss; einer und derselben Kunst liegen überall, auch in ihren verschiedensten Verzweigungen, gleiche Grundbedingungen unter.

machte, ein lyrisches Moment; denn die gläubige Gemeinde hörte in Andacht die Anfänge der Geschichte des Erlösers. —

Doch wir gehen zur zweiten Periode über; sie begann noch mit Ende des XVI. und schloss mit Ende des XVII. Jahrh. Der Karakter derselben, im Gegensatz der ersten, scheint in Folgendem zu bestehen.

Auf der einen Seite hatte die italienische Schule auf die deutsche prot. einen ungemeinen Einfluss. Fast alle bedeutenden Komponisten Deutschlands wanderten entweder nach Italien, oder bildeten sich wenigstens nach italienischen Mustern, wozu sie auch dadurch viele Gelegenheit hatten, dass schon seit den sechsziger Jahren des XVI. Jahrh. fast an allen deutschen Höfen italienische Kapellmeister waren. Von deutschen Komponisten stehen in der zweiten Periode voran: Heinr. Schütz, J. H. Schein, Sam. Scheidt, die sogenannten drei berühmten S. ihrer Zeit. Aber nicht hinter ihnen zurück blieben: Melch. Frank, Melch. Vulpius, Barth. Gesius, Christ. Demantius, Joh. Staden, Andr. Hammerschmid und viele andre berühmte Namen. Schütz studirte vier Jahre unter Giov. Gabrielli in Venedig; Schein sagte zum Theil auf den Titeln seiner Werke selbst, dass sie im Italienischen Geschmack gemacht seien, u. s. w. Ja, das Ansehen der Italiener war so gross, dass der obengenannte Staden sich als Paradoxon zum Wahlspruch gemacht hatte: „Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können." *) Aber man würde das Wesen dieser Periode ganz verkennen, wenn man hier an eine geistlose, sclavische Nachahmung dächte; nein, es war ein Einfluss höherer Art, den die Italiener auf unsre Landsleute ausübten, welcher, unbeschadet der Selbstständigkeit der Nationen, in einem freien Austausch der Ideen besteht, nach dem Gange, welchen die Weltgeschichte im Allgemeinen nimmt. Denn von einem nachtheiligen Einflusse fremder Kunst auf die einheimische kann allemal nur dann die Rede sein, wenn der Born des innern Lebens versiegt ist, wie dies z. B. bei der deutschen Poesie im XVII. Jahrhundert der Fall war; hat aber das Volk noch ungeschwächte geistige Kraft und Frische (und dies hatte unsre Periode in musikalischer Hinsicht!), dann kann der Einfluss des Auslandes nur glücklich und von zufälligen Schranken befreiend wirken. So sehen wir Albrecht Dürer nach Italien wandern, und ungeschwächt in deutscher Kraft und Originalität nach seiner Rückkehr in Nürnberg malen. Und in der Musik war gewiss keine Schule mehr, als die mittelitalienische, geeignet, die ungemessene, ja oft schroffe Kraft ihrer nordischen Nachbaren zu mildern. Daher ging gleich vom Anfang unserer Periode eine grosse Veränderung in der Behandlung der Harmonie vor; mancherlei Härten und Ungefügigkeiten, auf die wir in der ersten Periode stossen, verschwinden; freier und geschmeidiger wird der Gebrauch der Intervalle und Akkorde; früher sehen wir meist nur Grundakkorde in der ersten Lage, jetzt häufig Sextenakkorde und andre Umkehrungen; es kommen chromatische Fortschreitungen u. s. w., vor. Eine grosse Gewandtheit in der Ausübung der Harmonie gab auch die (ebenfalls von einem Italiener, Viadana, erfundene) Generalbassbezifferung, welche zu Anfang des XVII. Jahrh. sich mit unglaublicher Schnelligkeit zur Allgemeinheit verbreitete.

Ist aber der Einfluss der Italiener auf der einen Seite unverkennbar, so nahm auch auf der andern die protest. Kirchenmusik eine eigenthümliche, feste Richtung. Das enge Anschliessen an den Cantus firmus hörte mehr und mehr auf, wenigstens trat an die Stelle kirchlicher alter lat. Lieder meist der deutsche Choral; öfter aber wählten die Komponisten Themata sowohl, als Ausführung selbst. Die letztere war aber, nach wie vor, von jener tiefsinnigen Gründlichkeit und Künstlichkeit, welche wir schon oben besprochen. Die Texte waren meist biblisch und wurden immer allgemeiner deutsch, wenigstens in der zweiten Hälfte der Periode und wir finden mehrentheils die „kräftigsten, herzlichsten, trostreichsten Worte der heiligen Schrift" eben so kräftig, herzlich und trostreich komponirt. Die innige Vertrautheit, welche damals jeder mit der Bibel hatte, spricht sich oft in der Wahl und Anwendung der Worte auf eine tief poetische Weise aus. Welch eine Kühnheit des Gedankens, wenn z. B. Joh. Christoph Bach die Worte der Motette*): „ich lasse Dich nicht. Du segnest mich denn, mein Jesu," aus I. Mos. 32, 27 entlehnt, (wo sie der Gotteskämpfer, Israel, spricht), und in der Schlussfuge den 3ten Vers des trefflichen Chorals von Hans Sachs: „Warum betrübst du dich, mein Herz", einwebt!

Freilich darf auch nicht geläugnet werden, dass da, wo nicht biblische Worte gewählt wurden, die Texte aus der geschmacklosen Dichterschule aus dem XVII. Jahrhundert waren und dass ihre Geschmacklosigkeit, welche sich bald in hochtrabenden Redensarten, bald in einem widerlichen Mysticismus, bald in beiden zugleich ausbrach, auch oft die Komposition ansteckte. Besonders finden wir in der 2ten Hälfte der Periode, wo die Technik des Kirchenstyls zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet war, dass, wie gewöhnlich in solchen

*) Walther Art. Staden.

*) Ich führe diese unvergleichliche Motette absichtlich deshalb an, weil sie sehr bekannt ist, gewöhnlich aber irriger Weise dem Sebast. Bach zugeschrieben wird. Sie ist aber von Joh. Christ., wie das Verzeichniss des Bach'schen Nachlasses, welches Emanuels Wittwe gleich nach dem Tode ihres Mannes herausgab (Hamb. 1789), ausdrücklich bemerkt. Auch hat Naue in seiner Motettensammlung den richtigen Namen vorgesetzt.

Fällen, auch hier die Manier herrschend wird. Und dies war nicht bloss bei der Figuralmusik, sondern auch beim Choral der Fall: die stets ungeschwächte und reine Kraft, durch welche die erste Periode so einzig dasteht, war grossentheils verloren; die Choräle wurden meist nach einem gewissen Leisten gemacht, und am Ende unserer Periode beginnt schon die Weise des Chorals, welche Mortimer treffend die menuettenartige nennt, jedoch erst in den Anfang der folgenden Periode setzt. Die alten Weisen wurden durch einen gewissen Schlendrian in der Melodie und Harmonie ganz abgeschwächt und unkenntlich gemacht. Freilich lässt sich auch beim Choral sagen, dass der Verfall der Musik mit dem des Textes Hand in Hand ging.

Von dem Instrumentale, welches in der 2ten Periode in der Kirche schon wichtig wird, weitläufig zu sprechen, verbietet der Raum. Nur einen Punkt, die Orgelmusik darf ich nicht übergehen. Schon in der ersten Periode hatten bedeutende Komponisten für die Orgel gearbeitet; ihre Werke sind grossentheils in der deutschen Tabulatur aufgeschrieben und gedruckt; zu den wichtigsten gehören die von Jobin, Neusiedler, Paix und Schmid. Sie enthalten, so weit sie Kirchenkompositionen betreffen (denn auch Volkslieder und Volkstänze sind in ihnen in grosser Anzahl zu finden), grösstentheils auch Kompositionen anderer grossen Meister, z. B. Iosquins, Lassus u. s. w., für die Orgel arrangirt.

In der 2ten Periode ist der bedeutendste Orgelkomponist Samuel Schmidt aus Halle, ein Schüler des berühmten Sweling in Amsterdam, und seine Tabulatura nova, Hamb. 1421. 3 Theile in Folio enthält einen reichen Schatz der herrlichsten Kompositionen, unter denen sich vorzüglich die variirten Choräle durch ihre Einfachheit und Kunst der Durchführung auszeichnen. Ausserdem enthält jenes Werk noch viele Phantasien, Kanons, Volkslieder und Tänze. Wie hoch schon damals die Kunst und technische Fertigkeit des Orgelspiels gestanden habe, beweist dies eine Werk hinlänglich. Die Ausführung der Stücke, welche nicht bloss in grossen und offenen Noten, sondern bis auf zweiunddreissigtheile herab die schwierigsten Passagen enthalten, würde manchem jetzigen Orgelspieler fast unmöglich sein, und erfodert dieselbe Gewandheit, wie die Bachischen Stücke: und dennoch sagt Schmidt auf dem Titel des 3ten Theils, die Stücke wären komponirt: in gratiam praecipue eorum, qui absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent! — Die Orgelkomponisten der 2ten Hälfte der Periode, Kerl, Buxtehude, Pachelbel u. s. w., sind bekannter, und reichen zum Theil schon in die dritte Periode. — Und hier wäre allerdings der Ort, den Uebergang zu einer Karakteristik eben dieser 3en Periode zu machen. Allein eine solche würde die gegenwärtige Abhandlung zu weit ausdehnen, da sie von dem grössten Umfange sein müsste und auch das Verhältniss zwischen Händel und Bach zu beleuchten hätte. Und da beide, jetzt auch der Letztere, durch praktische Anschauung ihrer Werke, allgemeiner bekannt zu werden beginnen, auch in diesen Blättern oft zur Sprache kommen, so behält sich der Verfasser die Darstellung ihrer Zeit für ein andermal vor.

Mit dem Ausgange Bachs würde er aber, wie schon oben gesagt, die Geschichte der prot. Kirchenmusik (und aller Kirchen-Musik überhaupt) für geschlossen halten. Freilich wird ihm dies bei den meisten Lesern die grösste Verketzerung zuziehen. Denn die meisten möchten annehmen, dass, wie erst nach Bach die Opern- und Instrumental-, so auch die Kirchenmusik auf den Gipfel erhoben sei. Allein es lag in dem Gange der Weltgeschichte, dass die letztere mit dem wirklichen Glauben an das Positive des Christenthums, welcher seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts verloren ging, ebenfalls verloren gehen musste. Wenn man zugiebt, dass die religiöse Kunst nur aus dem lebendigen Glauben und der Anschauung der positiven Religion ihre Begeisterung empfangen kann, wenn man andere Künste, z. B. die Malerei, die kirchliche Baukunst mit der Musik vergleicht, so wird man dies gar nicht auffallend finden. Dass eine Zeit nicht jegliche Richtung der Kunst ausbilden kann, zeigt die Geschichte aller Künste; es ist z. B. anerkannt, dass es in unserer Zeit unmöglich ist, eine Nationalepos zu dichten: warum wollte man, wenn man ihr den Ruhm zollt, so gross, wie irgend eine Zeit, in der Poesie dazustehen, schon aus dem einzigen Grunde, weil sie einen Goethe erzeugt hat, warum wollte man ihr nun auch durchaus noch die Fähigkeit zusprechen, ein Epos schaffen zu können, welches der Ilias oder dem Nibelungenliede an die Seite zu stellen wäre? Eben so mit der Musik. Der Geist der Zeit, welcher sich zur philosophischen Betrachtung der Welt wandte, schuf die Opern- und Instrumentalmusik als selbstständig: ein Haydn, Mozart, Beethoven schufen eben so gottbegeistert, wie ein Josquin, Palästrina, Händel, Bach: nur ist die Form der Offenbarung des Einen Göttlichen eine andere geworden. Nicht möchte ich daher, wie manche Verächter unserer Zeit, behaupten, diese sei gegen die frühere zurückgeschritten und die Menschheit selbst gesunken: nein, so lange die Kunst blüht, es sei in welcher Gestalt sie wolle, ist dies unmöglich; nur muss man anerkennen, dass die Bedingungen, welche die eine oder die andere Gattung der Kunst im Gange der Weltgeschichte hervorrufen, andre werden und, um so profan zu reden, man muss nicht für unsere Zeit alles haben wollen, Oper, Symphonie, Lied, und auch Kirchenmusik. Unsre Zeit wird und kann mit derselben Erbauung

eine Symphonie von Beethoven böten, mit welcher die frühere eine Kirchenmusik von Händel oder Bach: wie es aber der frühern Zeit unmöglich war, eine C-moll oder A-dur Symphonie zu schaffen, so ist es, wenigstens bis jetzt, unserer Zeit unmöglich gewesen eine Missa Papae Marcelli hervorzubringen: denn die religiöse Begeisterung, welche die Kirchenmusik hervorrief, ist verloren. Davon zeugt auch ein Umstand, der freilich von den meisten ebenfalls nicht hoch genug in Anschlag gebracht wird, aber tief in das Wesen der Sache eingeht, der Umstand, dass wir gar keinen Kirchenstyl mehr haben, sondern einen solchen überall zusammenborgen. — In wie weit es aber unserer neuesten Zeit vorbehalten ist, durch eine kritisch historische Bildung zugleich mit der Rückkehr zum Christenthum auch eine Schule der Kirchenmusik wieder zu eröffnen, muss die Zukunft entscheiden. Schon zeigen sich einzeln erfreuliche Aussichten dazu, welche, so wie Ausnahmen zu jeder Zeit, ich bei meinen schroffen Bemerkungen allezeit in Abrechnung gebracht wissen will, wie ich hier ausdrücklich bemerke.

Was aber jene drei Perioden betrifft, so ist in ihnen ein unermesslicher und unvergänglicher Schatz heiliger Tonstücke enthalten, welcher, meiner innigsten Ueberzeugung nach, ganz auf einer Stufe steht mit den Schätzen, welche uns die alten Schulen anderer Künste, z. B. der Malerei, in ihren blühendsten Zeiten gewähren. Und es wird hoffentlich auch für die Musik eine Zeit anbrechen, wo man es nicht mehr für Schimpf hält, diese Ansichten unumwunden und unverkümmert auszusprechen; wo man ein Werk, wie das Thibautsche über Reinheit und Tonkunst, nicht mehr mit seichtem Moderatismus durch den trivialen Vorwurf: „zu weit gegangen zu sein," abfertigen darf, sondern ihm höchstens den Vorwurf machen kann, dass es die eigentliche Richtung der neuern Zeit, und mithin auch der neuern Tonkunst (die Oper- und Instrumentalmusik) nicht genug in Anschlag bringt, hervorhebt und würdigt; — eine Zeit, wo es für ruhe, unhistorische Hoffheit gelten wird, jene alten Schulen zu ignoriren. Freilich kann die Theorie und Geschichte allein nicht diese Zeit herbeiführen; lebendige Anschauung der alten Tonstücke muss die Meisten für sie gewinnen; und man kann nur ausrufen: „So jemand sich mit Liebe ihnen hingiebt, der wird inne werden, ob der Geist der alten Meister von Gott sei, oder ob sie von sich selber reden."

G. Billroth.

Beurtheilungen.

1) **System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-bass verstanden wird.**

2) **Anweisung zum Unterricht im Klavierspiel und der mus. Komposition. Von J. B. Logier. Bei Logier in Berlin. 1827 und 1829.**

Die logiersche Unterrichtsmethode hat bekanntlich das grösste Aufsehen erregt, die grössten Lobpreisungen und Anfeindungen erfahren. Es war eine Folge des Geheimnisses, in das der Erfinder sie während vieljähriger Ausübung hüllte, dass nur Lobpreisungen und Schmähungen, nur Parteischriften sie umflogen; dass der Eigennutz sich für oder wider sie spreizte, Vorurtheile ohne alle Einsicht oder (was fast noch schlimmer) mit halber Einsicht in ihr Wesen sich tummelten, — und endlich bei der Entschleierung des Geheimnisses der Nachhall jener Streitereien, auch wohl die Abstumpfung des Interesse an der Sache eine tief eingehende Besprechung zurückdrückten.

In dieser Lage der Sache erkannte ich eine mit dem grössten Bedacht und Fleiss angestellte Untersuchung als eine Pflicht meiner Stellung in diesen Blättern, und mochte eher Monate säumen, als einen Moment der Prüfung missen. — Allein, dringender zu höhern Pflichten berufen, durch Arbeiten ganz eingenommen, die mir eigner und unaufschieblich sind, endlich durch den Raum der letzten unter meiner Redaktion erscheinenden Blätter beschränkt, muss ich von meinem Nachfolger oder Andern die Erfüllung der Pflicht gegen Logier's Werk erwarten, und mich selbst auf wenige flüchtige Andeutungen beschränken, um wenigstens nicht ganz des Verfassers und der Sache Schuldner zu bleiben. Meine Andeutungen möchten nur dazu beitragen, den Standpunkt des künftigen Beurtheilers zu bezeichnen; Urtheil, oder nur Fragmente eines Urtheils, darf man in ihnen nicht sehen wollen.

Vor allem muss man, wie mir scheint, um Logier ganz zu würdigen, das Land betrachten, in dem und für das er zunächst seine Methode schuf. England, dem unmusikalischesten, selbst hinter Frankreich weit zurückgebliebenem Lande, das nie etwas anderes geleistet, als sich Musik einzukaufen als einen ausländischen Moden-Artikel; dem wollte Logier eine ausbreitbare Musikbildung verleihen. Nicht aus dem Volke heraus entwickeln konnte er sie (wie in Italien und Deutschland geschehen ist) sondern von aussen musste sie herzugetragen und ergreifbar gemacht werden. So knüpfte sich Logier's Musikbildung an das alle Tonregionen und Verbindungen repräsentirende, abschattende — aber dabei todtmechanische Fortepiano; so wurde Mechanik, diese in England bevorzugte Thätigkeit, das Prinzip seiner Methode; so könnte er wirklich erklärt haben, was man ihm so streng vorgerückt — dass die Anwendung seiner Methode des musikalischen

Talents im Schüler nicht bedürfe. In der That bedarf es für die Erlernung nur Verstand, Gedächtniss und technische Uebung; und Logier hat wohl gethan, in England sich auf diese Foderungen zu beschränken. Was er aus diesen ganz allgemeinen Anlagen mittels seiner Methode entwickeln kann, ist dem englischen Musikzustande ganz angemessen und genügend. Seine Methode hat in ihrem Kreise dieselben Verdienste, wie die Bell-Lankaster'sche in ihrem weitern, oder wie neuerdings die Jacotot'sche in Frankreich angewendete.

Gern möchte ich, wenn Zeit und Raum es gestatteten, hier dem seltenen Scharfsinn seine vollständige Anerkennung zollen, den Logier bei der Durchbildung seines Prinzips dargelegt. Es würde aus diesem Prinzip die Möglichkeit jener schlagenden äussern Erfolge zu erklären, es würde die Unzulänglichkeit desselben für tiefere Bildung besonders zu einer so innerlichen Kunst wie die Musik zu erweisen sein, — wie in andern Feldern der Pädagogik schon längst geschehen ist.

Indem ich mich aber zu der Ansicht bekenne, dass Logier's Methode die tiefern Ansprüche deutscher Bildung nicht befriedigen könne, muss ich zweierlei dabei versichern. Erstens, dass nur wenige unserer bisherigen Tonlehrer an pädagogischem Talent und Scharfsinn, an Fleiss und Eifer bei der Durcharbeitung und Ausführung ihres Lehrsystems sich mit Logier vergleichen lassen; sein Verdienst und Ruhm wird ihm bleiben, wenn längst ein befriedigenderes Lehrsystem an die Stelle des seinigen getreten ist. — Zweitens, dass nicht leicht irgend ein Musiklehrer die logiersche Methode ohne den grössten, mannigfachsten Gewinn durchstudieren wird. Wenn auch Verstand und Gedächtniss nicht die zureichende Grundlage für Musikbildung sind, so können wir sie doch nirgend entbehren: und eben Logier's Richtung und Talent bietet dem mnemonischen Theil der Unterweisung so viele Erleichterungen, hat der verständigen Ueberlegung so scharfsinnig und konsequent Wege gebahnt, dass ich in unserer Literatur kein Werk kenne, das Logier's ersetzen könnte. In dieser Meinung soll es uns auch nicht irren, wenn mancher Tonlehrer behauptet, längst privatim denselben Weg gegangen zu sein. Logier's Verdienst ist es eben, ihn der Oeffentlichkeit übergeben zu haben; hat ein Andrer wirklich gleiche Entdeckungen gemacht und der Oeffentlichkeit vorenthalten, so hat er damit das Recht und den Ruhm des Entdeckens verloren.

Hätte übrigens Logier nur das eine Verdienst, dem antimusikalischen Schlendrian des Generalbasslehrens, wie es in unsern Lehrbüchern geübt wird, entsagt zu haben: so wäre er schon dadurch ein wahrer Beförderer der Kunstlehre. Um seiner reellen Gaben willen möge uns allen die Pedanterei fern sein, wegen mancher Mängel und Fehler in der schriftstellerischen Darstellung auch gegen das Wesentliche spröde zu thun. Selbst aus diesen könnte die Originalität des Verfassers nachgewiesen werden, und ihnen wenigstens zur Entschuldigung dienen.

An einem andern Orte denke ich umfassender über Logier zu reden.

Marx.

Abschied des Redakteurs.

Indem ich mit dem Schlusse des siebenten Jahrganges von der Redaktion dieser Zeitung zurücktrete, habe ich den geneigten Lesern für so manche Nachsicht, den geehrten Herrn Mitarbeitern für ihre schätzbare Unterstützung meinen Dank abzustatten. Möge die Theilnahme beider der Zeitung auch ferner gewährt sein, so lange diese ihrer Aufgabe treu bleibt: den reinen Gedanken, die reine Bestimmung der Tonkunst aus bergenden Verhüllungen, aus momentaner Verunstaltung, Verkennung und Verirrung frei herauszustellen. Diese Aufgabe hatte ich mir gesetzt, und musste sie um so eifriger als das, was eben jetzt Noth ist, festzuhalten suchen, da die Zeit meiner Verwaltung einer der öfters von mir geschichtlich nachgewiesenen Zwischenperioden gehört, in denen Volk und Künstler aus rüstigerer und edlerer Thätigkeit in Erschlaffung zurücksinken, während eine neue und höhere Idee ihrem Tage zureift.

Diesen Gedanken festzuhalten, an den einzelnen Begebnissen und Kunsterscheinungen nachzuweisen, den Glauben und die Hoffnung auf einen Fortschritt der Kunst und des Volks — beides unzertrennlich — auch im Gebiete der Tonkunst zu vertreten, früherer Werke und Zustände Erinnerung zurückzurufen als Zeugen für diesen Glauben, die Zurüstung, die Keime der neuen Blüthezeit, wo ich sie zu finden meinte, aufzuweisen: das war vor allem Pflicht. Es durfte mich dabei nicht irren, dass ich nothwendig mit der Mehrheit des heutigen Tages in Widerspruch gerathen musste; es konnte mich vielleicht betrüben, aber nicht zurückhalten, den Eifer, der freilich dem Besten der Sache und nicht dem Vortheil der Personen zugewendet sein musste, von Einzelnen verkannt und als Ungunst, oder Mangel an persönlicher Theilnahme ausgelegt zu sehen. Ich habe mich mancher Gelegenheit erfreut, von letzterer Meinung das Gegentheil zu beweisen; nur die Verwaltung meiner öffentlich übernommenen Pflicht gestattete keine Abwendung von der Sache auf die Personen; habe ich doch für mich selbst die Zeitung nicht benutzt, so erheblichen Anlass ich bisweilen gefunden hätte.

Allerdings giebt es eine bedingte, schonendere Art die Wahrheit auszusprechen — oder vielmehr die Unwahrheit zu umgehen. Man kann jedes Kunstwerk als ein solches: als eine verkörperte Idee und einen besondern Moment in der gesammten Kunstentwickelung auffassen, — oder auch von diesem höhern Standpunkte herabsteigen zu einer einseitigern Betrachtung. Mangelt auch einer Arbeit der wahre Kunstinhalt, so kann sie doch als Zeugniss von besondrer technischer Geschicklichkeit, besonderm technischem Fleisse gelten; hat sie in beiden Beziehungen geringere oder gar keine Bedeutung, so kann sie doch untergeordnete Ansprüche: mit künstlerischen Mitteln zu unterhalten, der Virtuosität einen Spielplatz zu eröffnen u. s. w., willkommen sein. Diese Momente kann der Berichterstatter hervorheben, die übrigen übergehen; — eine sehr häufig geübte Verträglichkeits-Politik. Mir erscheint sie keiner Zeit unerlaubter, als der unsern; sogar der Person eines Künstlers hätte ich Unrecht zu thun gemeint, wenn ich ihm ein anderes als das höchste Streben, wenn ich seiner Leistung eher eine niedere Tendenz, als ein Nichterreichen des höchsten Ziels beigemessen hätte; die untergeordneten Bestrebungen bedürfen ohnehin des Fürworts in Zeiten, wie die unsrige, am wenigsten. — Ich würde es in solchen Fällen (und überhaupt) sogar für Abweichung von meiner Pflicht gehalten haben, meine Ueberzeugung weniger bestimmt auszusprechen, als sie in mir lebte, um mit der Formel der Ungewissheit einen etwa jemand verletzenden Ausspruch zu mildern, oder eine abweichende bestimmte Ueberzeugung durch den Schein einer Bescheidenheit zu bemänteln, deren wahrhafte Aeusserung eher die ist: sich und sein Interesse um der Sache willen zu verläugnen und die auszusprechende Meinung unverhohlen und ohne Vorbehalt der Prüfung Preis zu geben. Es ist bekannt dass dieser, ja der schärfsten Widerlegung meiner Ansichten die Zeitung stets offen gestanden; ich habe aber auch jeden Künstler, von dem ich sprach, mindestens so hoch über die Verletzbarkeit durch freie Meinung gehalten, als ich mich selbst fühlte.

Eine andre Art der Verträglichkeitspolitik wird gegen das Publikum geübt; man tolerirt einen Theil seiner momentanen Neigung oder Meinung, um ihm daneben unvermerkt ein Theilchen Wahrheit zu insinuiren. Ich konnte mich weder dazu verstehen, noch durch die Woge des Tages weggerissen werden, da ich meine Ansichtsweise weder aus ihr geschöpft, noch ihrem Zuge hingegeben habe. Dies hat mich vor Meinungswechsel bewahrt; ich bin nicht verleitet worden, den Komponisten der Vestalin unter die grössten Künstler zu stellen und denselben Künstler mit spätern Werken als einen Schüler und Unfähigen zu betrachten, wie viele Musiker unserer Zeit; ich konnte durch die Modernität der Opern Rossini's und Auber's mich nicht zu einer Beistimmung in die allgemeinere Meinung bewegen lassen; ich konnte das Kleben am Alten und das Wiederbringen des Ausgelebten nicht als Leben und zeitgemässes Schaffen ansehen, aber eben so wenig versäumen, auf das zu verweisen, was wir an den alten Meisterwerken haben, aus ihnen lernen, nach ihrem Muster erstreben müssen. Eine nicht ferne Zukunft wird zwischen meiner und der Ansicht des Tages, wo sie abweichen, entscheiden. So lange ich an der Spitze der Zeitung stand, hatte jeder Mitarbeiter und jeder Einsendende unbeschränkte Meinungsfreiheit; wenn eine von der meinigen abweichende Ansicht nicht ihren Vertreter in ihr gefunden hat, so ist es nicht meine Schuld.

Diese Erklärung über mein Verfahren glaubte ich den geehrten Theilnehmenden schuldig zu sein.

Zu andern Arbeiten berufen und nach siebenjährigem Beharren in der für nothwendig erkannten Leistung wohl berechtigt, sie nun der Sorge Anderer zu überlassen, trete ich von der journalistischen Thätigkeit für jetzt ganz zurück. Sollte ich mich veranlasst finden, mich ihr in einzelnen Aufgaben wieder zu widmen, so wird dies nur mit Namens-Unterschrift geschehen.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei eine liter. Ankündigung des Herrn Fr. Vieweg in Braunschweig.

SYSTEM

DER

MUSIK-WISSENSCHAFT

UND DER

praktischen Composition

MIT INBEGRIFF DESSEN

WAS

GEWÖHNLICH UNTER DEM AUSDRUCKE

GENERAL-BASS

VERSTANDEN WIRD.

VON

J. B. LOGIER.

BERLIN.
bei Heinrich Adolph Wilhelm Logier.
1827.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS.

SEINER MAJESTÄT

DEM

KÖNIGE VON PREUSSEN

FRIEDRICH WILHELM III.

Allerdurchlauchtigster Grofsmächtigster König,
Allergnädigster König und Herr!

Der erhabenen Gesinnung, in welcher Ew. Königliche Majestät zum Heil Ihres Volkes, ja zum Wohl aller gebildeten Nationen die Wissenschaften und Künste beschirmen, verdanken meine geringen Bestrebungen, die Methode des musikalischen Unterrichtes zu vereinfachen und folgerechter zu machen, den schönsten Lohn, dessen sie theilhaftig werden konnten.

Auf Ew. Königlichen Majestät Befehl wurden die Grundsätze meines Verfahrens in Allerhöchstdero Residenz der unpartheiischen Prüfung Sachkundiger Männer unterworfen und die Billigung, welche sie erfuhren, sicherte ihnen allgemeineren Eingang.

Nur nach diesem Erfolge durfte ich es wagen, was ich bisher im mündlichen Vortrage gelehrt, auch in schriftliche Ordnung zu fassen und der Welt mit Hoffnung auf eine geneigte Beachtung öffentlich vorzulegen.

Wenn ich mich daher erdreiste, Ew. Königlichen Majestät das Werk, welches unter Allerhöchstdero Schutze entstanden ist, in dankbarer Verehrung zu Füßen zu legen, so wollen Allerhöchstdieselben geruhen, darin den Ausdruck der Huldigung zu erkennen, welche die Kunst, deren Dienst und deren Verbreitung ich mein Leben gewidmet habe, ihrem erhabenen Beschützer darbringt. Daſs es mir vergönnt wurde, diesen Gefühlen des Dankes und der Huldigung Worte zu geben, macht das Glück meines Lebens aus.

In tiefster Ehrfurcht

Ew. Königlichen Majestät

London, am 12ten Mai 1827.

unterthänigster Diener
Johann Bernhard Logier.

Einleitung.

Ein jedes Glied der Gesellschaft hat die Verpflichtung, zur Vervollkommnung derjenigen Kunst oder Wissenschaft, der es sich gewidmet, nach seinen besten Kräften beizutragen; und wenn gleich ihm dabei Hindernisse und Widerstand begegnen, wie sie sich allen denen, die die gewohnte Bahn verlassen, nur zu oft entgegen stellen, so soll ihn dies doch nicht abschrecken von einer steten Verfolgung seines Gegenstandes, noch ihn zurückhalten, dem Antriebe einer achtbaren Neigung zu folgen.

Es ist oftmals beklagt worden, dafs Bücher zum Unterricht wissenschaftlicher Gegenstände, in Ausdrücken abgefafst zu werden pflegen, die für den Uneingeweihten nicht hinlänglich verständlich sind. Sollte es dem Verfasser gegenwärtigen Werks geglückt seyn, den interessanten Gegenstand der Musik-Wissenschaft in durchaus fasslicher Sprache vorgetragen zu haben, so würde er jede darauf verwendete Bemühung reichlich vergolten erachten.

Eine Schwierigkeit mufs indefs Jeder erfahren, der sich über ähnliche Gegenstände schriftlich äufsert. — Bei mündlicher Lehrmethode ist der Lehrer in den Stand gesetzt, seinen Vortrag sowohl, wie die erläuternden Beispiele, der Fassungskraft und den Fähigkeiten seiner Schüler gemäfs einzurichten; bei schriftlicher Mittheilung hingegen ist er dieses Vortheils beraubt, und mufs sich für alle seine Leser ein und desselben Ausdrucks bedienen; es kann daher bei möglichst angewandter Sorgfalt dennoch der Fall eintreten, dafs er von dem Einen grofser Weitläuftigkeit beschuldigt, und von dem Andern wegen seiner Kürze getadelt wird.

Das System des Verfassers umfafst drei verschiedene Zweige, — „die Kunst, das Pianoforte zu spielen" (zu dem ersten Elementar-Unterricht hierin, ward der Chiroplast erfunden) — „die Harmonie und Composition", und — „das Eigenthümliche der Lehrmethode im Unterrichte selbst."

Ueber Erstere ist dem Publikum bereits die Ansicht des Autors vorgelegt in der „Anleitung zum Pianofortespielen" Buch 1, 2 und Fortsetzung. *)

*) Note des Herausgebers. — Der Grad der Zufriedenheit, mit welchem Herrn Logiers Elementar-Werke aufgenommen, ist am besten aus der einfachen Thatsache zu ersehen, dafs gegen 70000 Exemplare allein in dem Königreich Grofsbrittanien verkauft worden.

Es war seine Absicht, die noch bleibenden zwei Theile in diesem Werke zu verbinden; allein bei reiferer Ueberlegung und nach dem Rathe mehrerer Freunde, zu deren Urtheil er ein unbedingtes Vertrauen hatte, wurden beide Gegenstände getrennt, und der letzte unter dem Titel: „Handbuch" zur Benutzung für diejenigen herausgegeben, die mit der Methode des Unterrichts näher bekannt zu werden beabsichtigen; sie werden finden, dafs die darin enthaltenen Anweisungen sich dem in den Akademien angenommenen mündlichen Vortrage so viel als möglich nähern.

Gegenwärtiges Werk mufs, diesem zufolge, nur als auf Musik als Wissenschaft sich beziehend, angesehn werden, und als Anweisung, wie diese Wissenschaft auf praktische Composition anzuwenden.

Es ist keine Art der Vorkenntnifs erforderlich, um mit diesem Werke das Studium der Musik-Wissenschaft beginnen zu können, als die Bekanntschaft mit den ersten einleitenden Gegenständen, welche im ersten Buche der „Anleitung" bereits erklärt sind, sich auch in jedem gewöhnlichen Lehrbuche finden; als da sind Liniensystem, Vorzeichnung, Eintheilung u. s. w.

Eben so wenig ist es nothwendig, dafs, wie man gewöhnlich annimmt, der Schüler mit besonderer Fähigkeit und grofsem Talente für Musik begabt seyn müsse. Alle Regeln entspringen von Anfang an so natürlich wie folgerecht eine aus der andern, dafs sie der Fassungskraft des selbst geistesschwachen Kindes verständlich werden, und auch dieses wird bei ihrer Anwendeung stets angenehme Effekte durch richtige Harmonie hervor bringen.

Es wird vor dem Durchlesen des Werks nicht ohne Interesse seyn, die allgemeine Uebersicht des Plans zu erhalten, den der Verfasser dabei befolgt.

Zuerst wird (Seite 1) der Schüler mit der diatonischen Tonleiter bekannt gemacht; — nach der bisher üblichen Methode sollte der Unterricht mit den verschiedenen Intervallen und ihren Abänderungen in grofse, übermäfsige, kleine und verminderte, beginnen, so wie mit der Lehre der dur-, moll- und unvollkommenen Akkorde — welches aber mehr dazu geeignet scheint, den Gegenstand zu verwirren, als aufzuklären. Sodann folgt (5) die Belehrung, wie die zu einer Tonart gehörigen Kreutze und Been auf eine leichte Weise zu finden, und dem Gedächtnisse fest einzuprägen sind. Nachdem (12) der Dreiklang gebildet, wird (16) die bestimmte Regel gegeben, nach welcher zu einfacher Melodie der Bass zu setzen ist Durch Hinzufügung der Dreiklänge (20), entsteht eine liebliche natürliche

Harmonie, welche in der ersten Zeit nie verfehlt, ein Interesse zu erwekken, dafs durch die Bildung der Variationen (27) noch gesteigert wird.

Die, durch die drei Grundbässe hervorgebrachte, Harmonie besteht allein aus Dreiklängen, und bereitet das Ohr auf die Verschiedenheit der Wirkungen, welche unmittelbar folgen, angenehm vor.

Das Vermeiden der aufeinander folgenden Quinten und Oktaven (21) führt ein neues Intervall, die Hauptseptime, ein: hiedurch entsteht der Hauptseptimen-Akkord, dessen Auflösung unmittelbar folgt. (29 bis 33) Die Harmonie erhält einen höhern Grad von Interesse, da die Hauptseptime, welche bisher allein auf der 7ten Stufe der Tonleiter erschien, nun auch in andere Lagen eingeführt wird (37). Melodien werden mit hinzugefügter Septime in Harmonien ausgesetzt, und dadurch neue Wirkungen hervorgebracht (38). Die einfachen Regeln, nach welchen einige Intervallen der Tonleiter, ohne irgend einen Zusatz zu der Zahl der Bässe, verschiedentlich begleitet werden können (41 bis 47), sind berechnet, einen weiteren Spielraum zu geben. Ein neues ausgedehnteres Feld eröffnet sich dem Schüler, indem er mit der Modulation bekannt gemacht wird (60). Bei der Einführung in diesem wichtigen Theile der Harmonie ist dem Schüler die ursprüngliche Quelle, aus welcher die Grundsätze der diatonischen Tonleiter entspringen, gezeigt (54).

Der Verfasser hat es nicht für nothwendig erachtet, eine Abhandlung über die Akustik zu schreiben, da dieser Gegenstand hinreichend von mehreren berühmten Autoren bearbeitet ist. Sich selbst hat er indefs genugsam von Allem überzeugt, was der Erklärung und Aufstellung der Regeln zum Grunde liegt, auf welchen sein System beruht.

Zunächst wird nun der Schüler mit den Dissonanzen bekannt gemacht, (70) diese geben der Harmonie einen höhern Grad von Licht und Schatten, welcher schon mit Einführung der Hauptseptime fühlbar ward.

Bis hieher waren alle Ausarbeitungen nur mit Grundbässen begleitet, gegenwärtig soll der Bass aus den Intervallen der Akkorde entnommen werden (82 bis 110), und Theil erhalten an der allgemeinen Abwechselung und Vertauschung des Charakters der Stimmen; hiedurch können nun alle vier Stimmen sich in fliefsender angenehmer Melodie bewegen (125). Doppelter Contrapunkt ist auch, durch ein ganz einfaches Verfahren, im Alt und Tenor hervorgebracht; neue und auffallende Wirkungen sind die Folge (132).

Bis zu diesem Punkte ist das Werk vorgeschritten ohne Abweichung

von den uns durch die Natur, in der Schwingung der Saite, vorgeschriebenen Grundgesetzen; der Schüler ist jetzt vorbereitet und fähig, der Einführung dessen, was wir mehr der Kunst verdanken, zu folgen. Die bedeutendste Abweichung von dem bisher gefolgten Pfade findet sich in der Molltonleiter (136); die angenehme Abwechselung, welche in der Verbindung der Moll- und Dur-Akkorde liegt, verbunden mit der Erscheinung eines neuen Akkords, des Akkords der kleinen None mit seinen vier Versetzungen, giebt der nun folgenden Harmonie einen eigenen, auffallenden Charakter (139 bis 152). Der gröfste Theil der bisher angewandten Melodien, kann mit neuen Harmonien begleitet werden, sobald die Vorzeichnung aus dur in moll umgeändert wird, und viele schöne effektvolle Modulationen werden aus dem Akkorde der kleinen None entspringen.

Die nun folgende Modulation vermittelst der Intervallen der Melodien eröffnet ein noch weiteres Feld neuer Combination und Wirkung der Harmonie; es darf behauptet werden, dafs die Regeln hierüber einen unendlichen Reichthum musikalischer Schönheit und Abwechselung enthalten (152 bis 165). Seite 166 ist der Akkord der grofsen Sechste, und Seite 169 der zusammengesetzte grofse Sechsten-Akkord eingeführt; durch beide werden die Mittel, auffallende Wirkungen hervorzubringen, noch bedeutend vermehrt, wie aus den zunächst folgenden Moll-Themas zu ersehen ist.

Nachdem der Schüler nun belehrt worden, wie die Melodie im Alt und Tenor verlegt, zu bearbeiten (180), wird gezeigt, wie die Melodie mit Harmonien zu begleiten, wenn sie im Bass gestellt ist; dies wird hauptsächlich von grofsem Nutzen für diejenigen seyn, welche wünschen, sich eine Fertigkeit im Spielen der bezifferten Bässe zu verschaffen.

Nun sind wir zu einem neuen bedeutenden Theile des Gegenstandes gelangt: den durchgehenden und Hülfs-Noten (auch Verschönerungsnoten genannt) und den Nebenharmonien (189). Werden diese Noten zu den einfachen Noten der Melodie hinzugefügt, so fängt damit ein höherer Grad der verfeinernden Kunst an; zur Uebung hierin können frühere Beispiele wieder mit Wirkung benutzt werden. Der Schüler wird nun (208) unterwiesen, wie er seine bisher erworbenen Kenntnisse anzuwenden habe, um Variationen für das Pianoforte zu schreiben, welches als höchst belehrende und angenehme Uebung anzusehen ist.

Die Akkorde der Eilfte und Dreizehnte sind erklärt, und beide wer-

den demnach, in Aufgaben für das Pianoforte eingerichtet, angewendet (218 bis 225).

Die Veränderungen der Kadenz, welche nun vom Beispiele 276 an folgen, die Fortschreitungen der Harmonien Beisp. 326, so wie die Vermeidung der Quinten und Oktaven Beisp. 227, scheinen aufser Verbindung mit den bisherigen Lehrsätzen; — sie mögen deshalb als gesonderte Theile der Abhandlung betrachtet werden, die nur hinzugefügt wurden, weil es die Gelegenheit ergab.

Modulation, dieser interressante, auf so vielfache Weise in diesem Werke abgehandelte Gegenstand, wird nun in den Beispielen 295 bis 304 mit der zweifelhaften, betrüglichen und zurückhaltenden Modulation beschlossen.

So auffallend auch die Behauptung erscheinen mag, so wahr ist sie dennoch, dafs alle Verschiedenheit der Harmonie, welche bis jetzt hervorgebracht wurde, ihren Ursprung allein in den zwei Grundbässen, Tonika und Dominant, hatte. (Beisp. 64 *). Der Schüler mufs jedoch nun auch mit Bässen bekannt gemacht werden, die nicht in der Schwingung der Saite beruhen, und durch deren Einführung die Harmonie der Tonleiter einen Grad von Abänderung erleidet. Mit Hülfe dieser Bässe ist der Schüler in den Stand gesetzt, die Einförmigkeit des Eindrucks zu vermeiden, der besonders in der Durtonart liegt (Beisp. 305).

Sequenzen von Septimen folgen nun, diese grofse Quelle, aus welcher die älteren Kirchen-Componisten ihre Thema für Fuge und Imitation schöpften. Diese Sequenzen machen den Eindruck des Kühnen, Erhabenen, und da sie aller Modulation grade entgegen stehen, so ist ihre Anwendung auf starke Effecte berechnet; jedoch wollen sie verständig, mit sanfterer Harmonie untermischt, eingeführt werden.

Als Vorbereitung zur Bildung der Melodie, wird der Schüler in den Beispielen 332 bis 360 mit der verschiedenen Beschaffenheit der Zeitmaafse, so wie mit Rhythmus und musikalischem Periodenbau, bekannt gemacht.

Ein einfaches Verfahren beim Entwurf der Grundlage einer Melodie wird im Beisp. 361 angegeben. Die Beispiele bis 378 werden hinreichend sein, um die vielen Hülfsmittel der Kunst hierbei darzuthun. Jetzt bietet sich in Wahrheit dem Schüler eine unerschöpfliche Quelle der reichsten Mannichfaltigkeit dar.

Bemerkungen über die Werke älterer und neuerer Componisten, wo-

*) Der Subdominant ist in der That nur Tonika einer eigenen Tonleiter (Beisp. 67.)

durch die grofse Schönheit und Vortrefflichkeit dieser Compositionen, sowohl in Hinsicht ihrer freien Erfindung, als ihrer eigenthümlichen Behandlung des Gegenstandes, anschaulich gemacht und erklärt werden, machen den Schlufs.

Indem der Autor dieses Werk dem Publikum übergiebt, will er sich keinesweges die Erfindung neuer Grundsätze der Harmonie anmafsen *), sein Bestreben war allein dahin gerichtet, eine einfache und gründliche Methode, zum leichteren Verstehen der bisher befolgten Grundsätze, und zur wirksameren Anwendung derselben, zu entwickeln.

Die Folge, in welcher der Verfasser seit so vielen Jahren die Musik-Wissenschaft vorgetragen, ist hier getreu beobachtet, und da ein einziges Beispiel oft vortheilhafter wirkt, als viele Seiten weitläuftiger Auseinandersetzung, so hat er diese zur Erläuterung seines Gegenstandes nicht gespart.

Dafs der Verfasser die Schriften früherer Autoren über denselben Gegenstand nicht angeführt hat, ist in Wahrheit nicht dem Mangel der Achtung für dieselben zuzuschreiben, der Leser wird finden, dafs es bei dem Plan dieses Werks nicht zulässig war.

Zum Schlufs sei ihm die Bemerkung erlaubt, dafs er nicht die Absicht hatte, als Schriftsteller sich durch Eleganz der Schreibart geltend zu machen, die auch mit der Natur des behandelten Gegenstandes wenig vereinbar gewesen wäre; sein einziger Zweck war, seine Gedanken in einfacher und verständlicher Sprache niederzulegen, um denjenigen, welche die Wissenschaft der Musik zu erlernen wünschen, nützlich zu werden.

Möge das Publikum sein Werk gütig aufnehmen, und seinen Bestrebungen Gerechtigkeit widerfahren lassen.

*) Wie dies aus seinen „theoretisch-praktischen Studien" zu ersehen ist, worin die Werke älterer und neuerer Meister, den angeführten Grundsätzen gemäfs, zergliedert sind.

Inhalt.

Einleitung.

Beisp.

1. Die diatonische Tonleiter.
2. Chromatische Tonleiter.
3. Zahl und Ordnung der Kreuze sodann der Been, wie sie in jeder Tonart erforderlich.
9. Leichte Methode, sie im Gedächtniſs zu behalten.
10. Enharmonische Verwechselung der Tonleiter.
13. Quinten-Zirkel.
14. Bildung des Dreiklangs.
15. Bass des Dreiklangs.
19. Die drei Lagen des Dreiklangs.
20. Melodie und Harmonie.
21. Grundbässe der Tonleiter. Vorzeichnung.
26. Grundbässe zu einer Melodie.
28. Akkorde zu den Grundbassen.
29. Harmonie in vier Stimmen ausgesetzt. Quinten- und Oktavenfolge erklärt.
30. Vermeidung der Oktavenfolge.
31. Vermeidung der Quintenfolge.
31. Hauptseptime.
32. Auflösung des Akkords der Hauptseptime.
34. Zergliederung des Dreiklangs.
35. Variationen zu einer in Harmonie gesetzten Melodie.
37. Bassbezifferung.
39. Auflösung des Septimen-Akkords.
42. Kreisfolge von Dominant-Akkorden.
44. Harmonie in vier Stimmen.
47. Einführung der Hauptseptime in der Harmonie.
49. Zweite Regel für Begleitung der Tonleiter.
51. Dritte — — — — —
53. Vierte — — — — —
55. Charakteristik der vier Stimmen der Harmonie.
59. Grosser und kleiner Dreiklang.

Beisp.

61. Fortschreitungen durch alle Dur- und Moll-Töne.
62. Figurirung einer Melodie. Ursprung der Harmonie.
63. Mitklingende Töne.
64. Tonleiter aus den mitklingenden Tönen
66. Tonleiter aus drei Tönen.
67. Fortsetzung dieser Tonleiter.
68. Prüfung der diatonischen Tonleiter.
69. Harmonische Fortschreitung.
70. Modulation.
71. Modulation vermittelst der Intervallen des Akkords.
75. Modulation vermittelst eingeschobener Dominant-Akkorde.
76. Modulation durch ganze Töne
79. Nutzen des enharmonischen Tonwechsels.
80. Modulation vermittelst der erniedrigten Terz.
81. Modulation durch steigende halbe Töne
82. Modulation durch die Quinte des Dominants.
83. Modulation nach der grossen und kleinen Terz aufwärts.
85. Modulation nach dem halben Ton abwärts.
86. — nach der grossen Quarte aufwärts.
88. Anweisung, kleine Variationen aus dem Stegereife zu bilden.
89. Consonanz und Dissonanz.
90. Dissonanzen.
93. Vorbereitung der Dissonanzen und ihre Auflösung.
94. Die Quarte als Vorhalt der Terz.
95. Die None als Vorhalt der Oktave.
96. Die steigende Tonleiter mit Dissonanzen.
98. Die fallende — — —
99. Die Septime hinzugefügt.
101. Verbundene Dissonanzen.
102. Anwendung der verbundenen Dissonanzen.
103. Die Einführung der Dissonanz durch die Fortschreitung des Basses geregelt.

Beisp.
106. Der aus den Intervallen der Akkorde entnommene Bass.
107. Bezifferung dieses Basses.
108. Modulation, vermittelst der ersten Versetzung des Dominant-Akkords.
111. Modulation, vermittelst der zweiten Versetzung des Dominant-Akkords.
112. Modulation, vermittelst der dritten Versetzung des Dominant-Akkords.
114. Freiheit bei figurirter Ausführung.
115. Schlufsformel oder Kadenz.
117. Akkord der hinzugefügten oder addirten Sechste.
Anleitung, Aufgaben zu entwerfen.
119. Uebung mit Kadenzen.
120. Veränderung des Takts eines Uebungsstücks
121. Verschiedene Begleitung auf demselben Bass.
122. Einführung der Dissonanzen in die Modulation.
Die Bezifferung der Bässe bei Dissonanzen.
124. Ueber die Auswahl der Bässe.
125. Erste Regel hierüber.
126. Zweite Regel hierüber.
127. Dritte und vierte Regel.
128. Vertauschung der Intervallen.
130. Freie Einführung der Septime.
131. Steigende Tonleiter mit den aus den Intervallen entnommenen Bässen begleitet.
132. Verdoppelung der Intervallen eines Akkords.
134. Tonleiter mit Dissonanzen.
140. Beispiele.
143. Verschiedenheit der Wirkung.
149. Ausgedehnte Harmonie.
Doppelter Contrapunkt.
152. Theilweise Ausdehnung der Harmonie.
Verwandte Molltonart.
154. Molltonleiter.
158. Akkord der kleinen None.
160. Die None. Vorbereitung der Sechste.
162. Versetzungen des kleinen Nonen-Akkords
165. Auflösung der kleinen None auf demselben Bass.
170. Modulation vermittelst des kleinen Nonen-Akkords.

Beisp.
171. Uebungen in Variationsformen.
172. Die Sechste der Tonleiter fallend.
173. Molltonleitern mit Harmonien begleitet.
175. Moll-Thema.
177. Modulation vermittelst der Intervallen einer Melodie.
180. Erste Regel hierüber.
181. Zweite — —
183. Dritte — —
186. Vierte — —
188. Fünfte — —
190. Sechste — —
197. Akkord der grofsen Sechste.
202. Zusammengesetzter grofser Sechsten-Akkord.
205. Einführung dieser Akkorde in dem Moll-Thema.
208. Das Kreuzen der Stimmen.
210. Die verschiedene Schreibart der Moll-Tonleiter.
212. Grofse None.
215. Die Melodie im Alt gelegt.
218. Die Melodie im Tenor gelegt.
219. Die Melodie im Bass gelegt.
220. Uebungen mit bezifferter und unbezifferter Bass-Melodie.
233. Durchgehende Noten.
237. Accentuirte und unaccentuirte durchgehende Noten.
241. Durchgehende Noten, als Noten der Melodie benutzt.
244 Hülfsnoten.
245. Nachahmungen (Imitationen).
247. Ausgedehnte, durchgehende und Hülfsnoten.
250. Nebenharmonien.
254. Nebenharmonien mit durchgehenden und Hülfsnoten.
255. Nebenharmonien mit Dissonanzen.
257. Ein für das Pianoforte geschriebenes Beispiel.
258. Variationen mit Verschönerungsnoten.
262. Steigende Dissonanzen oder Retardationen.
267. Der Akkord von der 11te.
270. Vorbereitet und unvorbereitet.
273. Der Akkord von der 13te.
275. Die Akkorde der 11te und 13te angewendet.

Beisp.
276. Verschiedene Kadenzen.
280. Die Anwendung dieser verschiedenen Kadenzen.
281. Die unvollkommene Kadenz.
282. Die falsche Kadenz.
286. Die unterbrochene Kadenz.
287. Die unregelmäßige Kadenz.
288. Die aufgehaltene Kadenz.
289. Die große Kadenz.
290. Der zweifelhafte Akkord.
291. Zweifelhafte Modulation.
293. Zweifelhafte Modulation durch den zusammengesetzten großen Sechsten-Akkord.
295. Betrügliche Modulation.
298. Zurückhaltende Modulation.
302. Modulation mit steigender chromatischer Tonleiter im Baß.
303. Modulation mit fallender chromatischer Tonleiter im Baß.
304. Vermischte Modulation.
305. Modificirte Bässe.
311. Sequenzen von Septimen.
318. Wie zu entdecken, ob eine Melodie Sequenzen zuläßt.
319. Uebung an einer Baß-Melodie.
320. Dieselbe Melodie verschieden behandelt.
323. Sequenzen von Sechsten, die 5—6 u. 7—6.

Beisp.
326. Drei Fortschreitungen der Harmonie.
327. Quinten- und Oktavenfolgen.
328. Versteckte Quinten- und Oktavenfolgen.
332. Vorbereitung zur Bildung der Melodie
338. Accente.
334. Die verschiedenen Zeitmaaße.
344. Rhythmus.
345. Die Bildung der Perioden.
347. Die halben Perioden.
349. Der Einschnitt.
356. Unregelmäßiger Periodenbau.
361. Entwurf einer Melodie.
362. — mit Grundbass.
363. — mit ausgewähltem Bass.
364. — einer Melodie im Sopran.
365. — mit vierstimmiger Harmonie.
366. Verändertes Zeitmaaß.
367. Die Tonart in Moll verändert.
369. Mit durchgehenden Noten.
371. Mit neuen Bässen.
372. Der Grundriß anders ausgefüllt.
373. Mehrere Umrisse.
377. Ausdehnung der Melodie.
378. Daraus entstehende Imitationen.
380. Strenger und freier Styl.

Erklärungen.

Druckfehler.

Beispiel 62 steht Takt 3 im Alt a. Takt 4 f, statt dessen soll Takt 3 im Alt *g*, und Takt 4, *a* stehen.
— 99 - - 3 - - e, und im Tenor c, st. d. soll im Alt *e*, im Tenor *a* stehen.
— 100 - - 6, im Bass c. st. d. soll im Bass *cis* stehen.
— 121 - - 6 in der Melodie (Zeile c) h, a, a, st. d. soll in der Melodie (Zeile c) *d, c, c* stehen.
— 135 - - 4 im Disc. die 2te halbe Note g, st. d. soll im Disc. die 2te halbe Note *e* sein.
— 146 - im Auftakt im Discant e, st. d. soll im Discant die erste Note *d* sein.
— 147 - Takt 3 der Grundbass c, st. d. soll der Grundbass *a* stehen.
— 152 - - 5 im Tenor g, im Bass e, st. d. soll im Tenor *h* und im Bass *g* stehen.
— 185 - - 1 das 4te Viertel im Tenor e, st. d. soll im Tenor *f* sein.
— 189 - - 3 das 2te Viertel im Bass a, st. d. soll das 2te Viertel *h* sein.

Auch steht Seite 133 Zeile 3, Quinte und Quarte, — soll heißen Quarte und Quinte.

Verzeichniſs der von dem Verfasser dieses Systems in Beziehung auf dasselbe und seine Methode des Unterrichts im Klavierspiel herausgegebenen Werke.

System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Buch I. Enthält die Beschreibung der Erfindung des Chiroplast's, dessen Nutzen und Gebrauch mit einer Anzahl Lektionen, welche für die Fähigkeiten der jüngsten Schüler fortschreitend angewandt werden.

Dasselbe Werk. Buch II. Enthält eine Anzahl fortschreitender Lektionen verschiedenen Styls, auf die Lektionen des Ersten Buches angewandt, und so eingerichtet, daſs sie zugleich mit denen des vorigen Buches zusammen gespielt werden können.

Dasselbe Werk. Buch III. Enthält eine Anzahl fortschreitender neuer Lektionen, welche denen des Ersten Buches gleich, aber hauptsächlich in Molltonarten geschrieben sind. Es dient dazu, die Schüler mit den Wirkungen, welche durch die musikalischen Zeichen und Kunstausdrücke hervorgebracht werden, bekannt zu machen. Die diatonische Tonleiter jeder Tonart in *dur* und *moll*, auf- und abwärts, nebst chromatischer Tonleiter einfach und in Oktaven.

Dasselbe Werk. Buch IV. Bestehend aus Lektionen, welche mit denen des dritten zusammengespielt, oder einzeln betrachtet werden können. Es erläutert den verschiedenartigen Sinn der Variationen, welche über gegebene Harmonien des dritten Buches gemacht sind.

Vier und dreifsig kleine Lektionen f. d. Pianoforte, als Begleit. des I. und III. Buches des Systems des musikalischen Unterrichts, welche auch als *quatre mains* gespielt werden können.

Theoretisch praktische Studien für das Pianoforte, enthaltend eine Anzahl von Werken berühmter klassischer Componisten alter und neuer Zeit, die mittelst der untergelegten Grund- und umgekehrten Bässe zergliedert und mit der Fingersetzung durchaus bezeichnet sind, als Fortsetzung des Systems des musikalischen Unterrichts. 14 Bücher.

Davon enthalten:

Buch I. II. Corelli 2 Concerto. I. *D dur*. II. *G moll*.
— III. Händels Occasional - Ouverture. *D dur*.
— IV. Händels Ouverture zu Esther. *B dur*.
— V. VI. Haydns Symphonien in *D*.
— *VII. Mozart's Ouverture zur Zauberflöte. *Es dur*.
Buch *VIII. Desselben Ouverture zu Figaro. *D dur*.
— *IX. Clementi's Sonate in *D*.
— *X. Scarlatti, Kataloge. *G moll*.
— XI. XII. Beethovens Trio für 2 Klaviere arrangirt in *Es*.
— XIII. XIV. Kalkbrenner, 2 Sonaten in *C*. mit besonderer Begleitung und bezifferten Bass.

Uebungen f. d. Pianoforte durch alle Tonarten und Modulationen, als Vorbereitung zu den Cramer'schen und Kalkbrenner'schen Studien, hauptsächlich für diejenigen, welche von Natur schwache oder ungeschickte Finger haben, und dennoch eine Fertigkeit im Pianofortespiel erlangen wollen; dem Fräulein Ouseley gewidmet.

Pièces militaires a 4 mains Cah. I. dediées à Lady Flora Hastings. Op. 20.

Pièces militaires. Cah. II. Op. 21. dediées à Lady Emily et Mary Paget.

Trio No. 1 in *Es* pour 6 mains et 2 Pianofortes. Op. 16. Dediée à Madam la Marquise d'Anglesea.

Trio No. II. in *A* pour 6 mains et 2 Pianofortes. Ouvre 17. Dediée à Monsieur le Major F. Hawker. Die Solo's der dritten Stimme sind mit kleinerer Notenschrift in den beiden ersten Stimmen angedeutet, so daſs beide Trio's auch vierhändig ausgeführt werden können.)

Grand Concert in *Es* pour le Pianoforte avec Accompagn. d'un grand Orchester. Oeuvre 13. Dédié à Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Regent d' Angleterre.

Dasselbe in der Klavierstimme allein.

Leichte Sonate in *D*. mit Thema und Variationen und Flötebegleitung. Oeuvre 8.

Introduction fugue et 2 Canons à 4 mains Oeuvre 18. Dediées à Son Altesse Monseigneur le Prince Antoine Radziwil.

Introduction et grande Marche pour le Pianoforte à 4 mains. Dediées à Lady Georgiana et Lady Agnes Paget.

Grande Sonate in *C moll* pour le Pianoforte à 4 mains. Dediée à sa Majesté le Roi de Prusse.

Admiral Benbow. Eine englische Arie mit Variationen fürs Pianoforte.

Sonatine in *B* für das Pianoforte.

Sonate mit Begleitung der Flöte. Op. 7. in *B dur*.

Vorstehende Werke, wie auch der Chiroplast, sind in der Buchhandlung von W. Logier in Berlin zu bekommen.

Theorie

der

musikalischen Komposition.

Die Tonleiter, oder das musikalische Alphabet.

Musik ist als eine Sprache anzusehen, deren Alphabet nur aus sieben Tönen besteht, durch deren verschiedene Kombinationen alle musikalischen Wirkungen hervorgebracht werden. Wenn man diese sieben Tone in folgender Ordnung zusammenstellt, so heißen sie

Tonleiter.

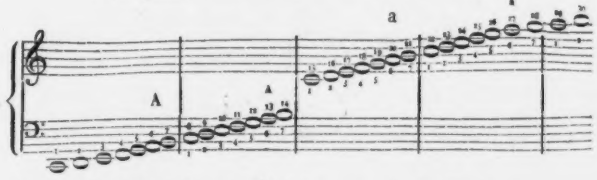
Beispiel 1.

Der achte Ton (die Octave) hat denselben Namen wie der erste, und ist als eine bloße Wiederholung desselben anzusehen. Auf gleiche Weise würde, wenn wir immer höher in der Tonleiter hinaufstiegen, der neunte Ton eine Wiederholung des zweiten, der zehnte eine Wiederholung des dritten — und so könnten wir das musikalische Alphabet immer weiter wiederholen.

Dies wird vielleicht klarer eingesehen, wenn wir bedenken, daß wir auch im Buchstaben-Alphabet jeden Buchstaben, er mag groß oder klein, *A*, *A*, *a* oder *a* geschrieben sein, als Zeichen ein und desselben Lautes betrachten; so ist im nachfolgenden Beispiel geschehen, in welchem die Noten die weißen (Unter-) Tasten auf dem Fortepiano bezeichnen.

Fortlaufende Wiederholung der ersten sieben Töne.

2.



Untersuchen wir jetzt das erste Beispiel genauer, das den Namen

diatonische Tonleiter

führt.

Wenn wir die Tasten auf dem Fortepiano betrachten, so stoßen wir zwischen dem ersten Tone, *C*, und dem zweiten, *D*, auf eine schwarze (Ober-) Taste, welche *Cis* genannt wird.

Wir wollen nun *C*—*D* einen ganzen Ton nennen, weil *Cis* zwischen ihnen in der Mitte liegt.

D—*E* bildet ebenfalls einen ganzen Ton; denn zwischen ihnen steht *Dis*.

E—*F* bildet nur einen halben Ton, denn es findet sich zwischen beiden keine Taste.

F—*G* ist ein ganzer Ton —

und so die folgenden, außer *H*—*C*, das nur einen halben Ton ausmacht.

Um dies anschaulich zu machen, wollen wir noch einmal die Tonleiter niederschreiben und, wo wir einen ganzen Ton finden, den dazwischen liegenden einfügen; dies stellt sich in der untern Zeile des folgenden Beispiels dar, welche die aufsteigende chromatische Tonleiter enthält.

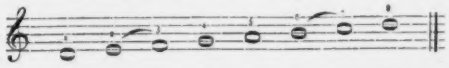
3.

Wollte man unsere Erklärung haben: „was ist die diatonische Tonleiter?" so würden wir sie so beschreiben: —

Die diatonische Tonleiter besteht aus sieben Tönen und einem achten, welcher nichts anders, als die Wiederholung des ersten ist. Diese Töne folgen einander in Schritten von ganzen und halben Tönen und die letztern finden wir vom dritten zum vierten, und vom siebenten zum achten Tone.

Auf gleiche Weise werden alle diatonischen Tonleitern gebildet, von welchem Tone sie auch anfangen mögen.

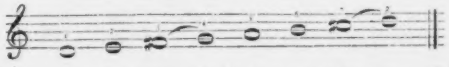
Setzen wir einmal den Fall, die Tonleiter finge bei *D* an.

4. 

Wenn wir die Tasten auf dem Pianoforte betrachten, so sehen wir, daſs in der obigen Tonleiter, wie sie hier dargestellt ist, die halben Töne nicht da vorkommen, wo sie sollten, um mit der Regel und dem obigen Vorbilde übereinzustimmen. Wir finden sie hier in dem Schritte vom zweiten zum dritten und vom sechsten zum siebenten Tone, wie die Bogen zeigen.

Es ist daher nöthig, *F* und *C* um einen halben Ton zu erhöhen, indem wir jedem dieser Töne ein Erhöhungszeichen, ein Kreuz (♯) vorsetzen. Durch diese Berichtigung erhalten wir

Die diatonische Tonleiter von D.

5. 

E—F war zuvor (im vierten Beispiele) nur ein halber Ton. Allein vom zweiten zum dritten Tone der Tonleiter soll ein Schritt von einem ganzen Tone sein. Indem wir deshalb dem *F* ein Kreuz vorsetzen und es um einen halben Ton erhöhen, haben wir in *E—Fis* einen ganzen Ton gewonnen, und dieser Theil der Tonleiter ist nun berichtigt.

Bei *H—C* begegnen wir demselben Umstande und behandeln ihn genau in derselben Manier.

Nun begreift sich, warum in der Tonleiter von *D* zwei Kreuze gebraucht werden.

Sie sind nöthig um die ordentliche Folge und Vorzeichnung der diatonischen Tonleiter zu erhalten.

Auf die hier beschriebene Weise mufs der Schüler in der richtigen Bildung der Tonleitern fortfahren, von *G*, *A*, *E* und *H* anfangend, von denen jede eine verschiedene Anzahl von Kreuzen erfodern wird.

Der erste Ton in jeder Tonart heifst Grundton.

So ist im letzten Beispiele *D* der Grundton, und alle übrigen Töne dieser Tonart werden nach dem Anfangstone *D* bestimmt.

Wenn wir bei der Lehre von der diatonischen Tonleiter auf das dritte Beispiel zurückkehren, so werden wir finden, dafs die untere Zeile desselben zwölf Töne *) (mit Ausschlufs des letzten, der nur eine Wiederholung des ersten ist) enthält.

Ein jeder dieser zwölf Töne kann als Anfangston zur Bildung einer andern Tonleiter angewendet werden.

Wir wollen zum Beispiel *Fis* nehmen.

Von *Fis* zu *G* ist nur ein halber Ton; da aber das Gesetz der diatonischen Tonleiter erfodert, dafs von ihrem ersten zum zweiten Ton ein Schritt von einem ganzen Tone geschehe, so müssen wir *G* erhöhen, indem wir ein Kreuz davorsetzen.

Aus demselben Grunde müssen wir auch vor *A*, *C*, *D* und *E* Kreuze setzen.

Wir bemerken hier, dafs *E* durch seine Erhöhung um einen halben Ton auf dem Fortepiano ein und derselbe Ton mit *F***) wird; *F* mufs in dieser Tonleiter ebenfalls erhöht sein, wodurch wir denn das gehörige Intervall eines halben Tones vom siebenten zum achten Ton in der Tonleiter erhalten.

Dasselbe findet bei der Bildung der Tonleiter von *Cis* statt, wo man *H* erhöht und damit denselben Ton bekommt, der auf dem Fortepiano *C* heifst.

Zur Uebung wollen wir noch weiter gehn und Tonleitern bilden, die Doppelkreuze nöthig haben; zum Beispiel in der Tonleiter von *Gis* bedürfen wir eines Doppelkreuzes vor *F****). In der Tonleiter von *Dis* brauchen wir sowohl vor *F* als *C* Doppelkreuze.

---

*) Diese Tonfolge, die in lauter Schritten von halben Tönen besteht, heifst chromatische Tonleiter.

**) Dies nennt man enharmonischen Tonwechsel. Man sehe das zweite Beispiel.

***) Um jede Irrung zu vermeiden, wenn man zwei Kreuze schriebe, bedient man sich dieses Zeichens (x) als Doppelkreuz.

Methode, dem Gedächtnisse die Zahl der Kreuze einzuprägen, welche jeder Tonleiter gebühren.

Die stets gegenwärtige Erinnerung der Vorzeichnung, die eine jede Tonart erfodert, wird allen weitern Fortschritten bedeutend förderlich werden.

Die folgende Methode, diesen Zweck nach Wunsch zu erreichen, wird hoffentlich um ihrer Einfachheit willen nicht weniger annehmlich sein; die Erfahrung hat bewiesen, dafs sie jede Schwierigkeit beseitigt, ja dafs sie vielmehr ein Gegenstand angenehmer Unterhaltung selbst für Kinder ist.

Die linke Hand werde offen, mit der Fläche gegen das Gesicht gehalten; der Ellbogen soll den Namen *C* bekommen. Der Daumen oder

erste Finger soll *G*
der zweite Finger - *D*
- dritte Finger - *A*
- vierte Finger - *E*
- fünfte Finger - *H* heifsen.

Der fünfte Finger der rechten Hand (um den Kreislauf zu vollenden), soll *F* heifsen.

Indem wir den Daumen (*G*) allein emporhalten, werden wir erinnert, dafs die Tonleiter von *G* nur ein Kreuz erfodert.

Halten wir den zweiten Finger (*D*) empor, ohne den Daumen zurückzuziehen, so erinnern wir uns, dafs in der Tonleiter von *D* zwei Kreuze sind.

Wenn der dritte Finger (*A*) mit emporgehalten wird, so sehen wir drei Finger und die Tonleitet von *A* hat drei Kreuze.

Wieviel Kreuze sind in der Tonleiter von *E*? Wir erheben den vierten Finger; das macht mit den drei vorigen vier, und wir antworten: vier.

Wieviel Kreuze sind in der Tonleiter von *H*? Fünf.

Die Reihenfolge, in der sich die Töne, welche Kreuze erfodern, in jeder Tonleiter darbieten.

In dem oben für die Reihenfolge der Kreuze beschriebenen Kreislaufe durch die Finger, beginnen wir bei dem kleinen Finger der rechten Hand (*F*), dann folgt der linke Ellbogen (*C*), dann der Daumen, der zweite, dritte, vierte, fünfte Finger; zum Beispiele:

Wenn nur ein Kreuz nöthig ist, so mufs das *Fis* sein — der kleine Finger der rechten Hand.

Zwei Kreuze müssen *Fis* und *Cis* sein.
Die Tonleiter von *A* erfodert drei Kreuze, *Fis*, *Cis* und *Gis*.
Die Tonleiter von *Fis* hat sechs Kreuze, *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais*, *Eis*.
So gehen wir rund im Kreise herum.

Setzen wir vor den Anfangston einer Tonleiter ein Kreuz, so fügen wir den zu dieser Tonleiter gehörigen Kreuzen noch sieben zu; zum Beispiel, die Tonleiter von *G* hat ein Kreuz — die Tonleiter von *Gis* erfodert deren sieben mehr, das heifst acht Kreuze *).

Nach der vorstehenden Methode, uns der zu jeder Tonleiter nöthigen Erhöhungen zu erinnern, sind wir in den Stand gesetzt, die diatonischen Tonleitern schneller zu bilden, indem wir die Kreuze zusetzen, wie sie sich selbst an den Fingern darbieten, ohne dafs es einer Prüfung der Tonentfernungen bedarf.

Untersuchung der diatonischen hinabsteigenden Tonleiter.

Wir wollen jetzt die hinabsteigende Tonleiter von C hinschreiben und fortfahren, sie in derselben Weise zu untersuchen, wie die aufsteigende Tonleiter.

Von *C* zu *H* ist ein halber, von *H* zu *A* ein ganzer Ton, weil zwischen beiden eine schwarze Taste liegt; diese schwarze Taste wird, da sie einen halben Ton unter *H* liegt, das erniedrigte *H* (*Hes* oder *B*) genannt; dieselbe Taste hiefs in der aufsteigenden Tonleiter *Ais*, da sie sich einen halben Ton über *A* fand.

Von *A* zu *G* ist ein ganzer Ton. Die schwarze Taste, welche wir zwischen beiden Noten finden, heifst hier *As* und nicht *Gis*, wie vorher in der aufsteigenden Tonleiter: und so verhalt es sich mit dem Reste.

*) Da die diatonische Tonleiter nur sieben Töne enthält, so müssen einige derselben, wenn mehr als sieben Kreuze angewendet werden sollen, deren zwei, oder (wie man es nennt) ein Doppelkreuz bekommen. Die Doppelkreuze folgen in derselben Ordnung, wie die einfachen. Zum Beispiel in der Tonleiter von *D* sind zwei Kreuze, *Fis* und *Cis*; in der Tonleiter von *Dis* sind neun Kreuze, und die Töne, welche Doppelkreuze erfodern, sind *F* und *C*.

Aus dieser Untersuchung sehen wir die hinabsteigende chromatische Tonleiter entstehen, in welcher Erniedrigungszeichen (Bee, b) angewendet werden. Mit Bezug auf das dritte Beispiel bemerken wir, dafs bei derselben Tonleiter im Hinaufsteigen Kreuze angewendet worden waren.

Jeder Ton in der obigen hinabsteigenden chromatischen Tonleiter kann als Anfangston angenommen werden. Nehmen wir z. B. das erniedrigte *E* (*Es*).

7.

Wie weit ist *Es* von *F* entfernt? Einen ganzen Ton.

Ist dies richtig? Ja.

Warum? Weil von dem ersten zum zweiten Tone der Tonleiter ein ganzer Ton sein soll.

Von *F* zu *G*? Ein ganzer Ton.

Ist dies recht? Ja.

Von *G* zu *A*? Ein ganzer Ton. Das ist nicht recht, denn vom dritten zum vierten Tone der Tonleiter soll nur ein halber Ton sein.

Wie sollen wir dies (*G A*) zu einem halben Ton vermindern? Dadurch, dafs wir ein Erniedrigungszeichen vor *A* setzen; von *G* zu *As* ist nur ein halber Ton, und so ist es richtig — man sehe das folgende Beispiel.

Von *As* zu *H*? Das ist eine Entfernung von drei halben Tonen.

Was soll vom vierten zum fünften Tone der Tonleiter für ein Intervall statt finden? Nur von zwei halben Tönen, oder, mit andern Worten, von einem ganzen Tone.

Wie können wir dies (*As, H,*) auf einen ganzen Ton zurückbringen? Indem wir vor *H* ein Erniedrigungszeichen setzen. Von *As* zu *Hes* ist nun ein ganzer Ton, und dies ist richtig.

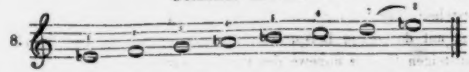
Wie weit ist nun *Hes* von *C*? Einen ganzen Ton und dies ist recht.

Von *C* zu *D*? Dasselbe.

Von *D* zu *E*? Ein ganzer Ton. Dies ist unrichtig, denn von der siebenten zur achten Stufe soll sich nur ein halber Ton finden.

Wie ist dies zu berichtigen? Dadurch, dafs wir vor *E* ein Erniedrigungszeichen setzen; so bekommen wir denselben Ton, wie den ersten, und haben die vollständige

Tonleiter von Es.

8. 

Wenn der entgegengesetzte Effekt der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen — als die Grundlage, auf der die diatonische Tonleiter gebaut ist — klar begriffen worden: so kann es unmöglich noch eine Schwierigkeit haben, auf jedem gegebenen Anfangston eine Tonleiter zu errichten, und es wird eine nützliche Uebung sein, Tonleitern zu schreiben, die Doppel-Erniedrigungen (Doppelbee) erfodern. Zum Beispiel

9.

Warum ist das Doppel-*B* vor *H* gesetzt? Weil es nöthig war, *H* um zwei halbe Töne zu erniedrigen; denn von *As* zu *H* sind drei halbe Töne und von dem dritten zum vierten Tone der Tonleiter soll nur ein halber sein.

Methode, sich mittels der Finger die Erniedrigungszeichen zu merken, die in jeder Tonleiter, und die Ordnung, in der sie vorkommen.

Die Erniedrigungszeichen folgen in umgekehrter Ordnung, wie die Kreuze.

Bei dem Kreislaufe durch die Finger begannen wir vorher bei *C* (das wir die natürliche Tonleiter nannten, weil es weder Erhöhungs- noch Erniedrigungszeichen nöthig hat), schritten zuerst zum Daumen, *G*, fort, wo ein Kreuz nöthig ist, dann zum zweiten Finger *D*, mit zwei Kreuzen u. s. w.

Bei den Tonleitern mit Erniedrigungszeichen befolgen wir nun die umgekehrte Ordnung: wir beginnen, wie zuvor, mit *C*, gehen aber dann zuerst zu dem fünften Finger der rechten Hand und sagen: *F* erfodert ein Erniedrigungszeichen. Dann kommen wir zum fünften Finger der linken Hand (*H*), welches, weil es nun folgt, erniedrigt werden muſs. So bestimmen wir denn für die Tonleiter von *Hes* zwei, für *Es* drei, für *As* vier, für *Des* fünf, für *Ges* sechs und für *Ces* sieben Erniedrigungszeichen.

Bei dem Kreislaufe durch die Finger haben wir gefunden, daſs die erste Note mit einem Kreuze *F* ist, der fünfte Finger der rechten Hand; die zweite Note *C*, die dritte *G* u. s. w.

Die

Die Reihenfolge der Erniedrigungszeichen fangen wir mit dem fünften Finger der linken Hand (*H*) an.

Soll nur ein Ton erniedrigt werden, so muſs es *H* sein; sollen zwei erniedrigt werden, *Hes* und *Es*; drei, *Hes*, *Es* und *As*; und so fahren wir fort, den Weg umgekehrt durch den Zirkel nehmend. Dies kann man so üben.

Wieviel Erniedrigungszeichen sind zu der Tonleiter von *Des* erforderlich? Man hebe den fünften Finger der rechten Hand auf; dann

- fünften -
- vierten -
- dritten -
- zweiten (*D*) -

} der linken Hand.

Diese fünf Finger zeigen an, daſs zu der Tonleiter von *Des* fünf Erniedrigungen gehören.

Welche Töne werden erniedrigt? (Wir beginnen bei dem fünften Finger der linken Hand, machen denselben Kreislauf und antworten:) *Hes*, *Es*, *As*, *Des* und *Ges*.

Doppelbee werden in derselben Weise, wie Doppelkreuze, gefunden.

Die Tonleiter von *F* erfordert ein Erniedrigungszeichen;

Die Tonleiter von *Fes* bedarf deren sieben mehr, das heiſst acht.

Die Tonleiter von *Es* erfordert drei Bee,

Die von *Eses* deren zehn.

Die erste Note also, die ein einfaches Erniedrigungszeichen hat, erhält auch das erste doppelte; und in dieser Folge gehet es rings durch den Kreis der Finger und Töne.

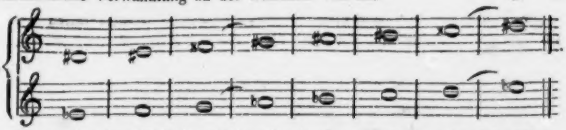
Enharmonischer Tonwechsel.

Man wird schon bei der Erläuterung der aufsteigenden (Seite 1.) und absteigenden (S. 6.) diatonischen Tonleiter bemerkt haben, daſs jeder Ton auf dem Pianoforte zwei verschiedene Benennungen führt; z. B. die schwarze Taste zwischen *G* und *A* kann *Gis* genannt werden, weil sie einen halben Ton über *G* liegt, und *As*, als halber Ton, unter *A*.

Dies nennt man enharmonischen Tonwechsel. So wird *Fis* durch enharmonischen Tonwechsel zu *Ges*, *Ais* zu *Hes*, *Des* zu *Cis* und *As* zu *Gis*. Auf gleiche Weise verwandelt sich *His* enharmonisch in *C* und nach derselben Regel muſs *Fes* derselbe Ton, wie *E*, sein. Zur Uebung können ganze Tonlei-

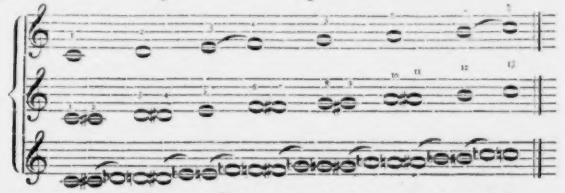
tern enharmonisch verwandelt werden. So wird die Tonleiter von *Dis* durch enharmonische Verwandlung zu der Tonleiter von *Es*.

10.



Wir wollen hier die Gelegenheit wahrnehmen, zu zeigen, auf welche Weise die enharmonischen Tonwechselungen, wenn sie nach der chromatischen Tonleiter zusammengestellt werden, eine enharmonische Tonleiter bilden, ein Verfahren, worauf wir in der Folge zurückkommen werden, wenn es auch für den Augenblick noch keinen praktischen Nutzen gewährt.

11.



Es wird dem Gedächtnisse nachhelfen und zugleich eine unterhaltende Uebung gewähren, wenn wir bemerken, dafs jede Tonart mit einer Vorzeichnung von Kreuzen bei enharmonischer Tonwechselung so viel Bee erfodert, dafs ihre Zahl mit der der Kreuze 12 ausmacht, und umgekehrt; also: die Tonleiter *Cis* hat sieben Kreuze; enharmonisch in *Des* verwandelt, mufs sie folglich fünf Bee erhalten.

Die Tonleiter von *As* hat vier Bee; enharmonisch in *Gis* verwandelt, mufs sie acht Kreuze erhalten u. s. w.

Um diese Sache noch aus einem andern Gesichtspunkte zu zeigen, wollen wir einen Zirkel in 12 gleiche Theile (die die 12 Tonarten vorstellen sollen) folgendergestalt theilen:

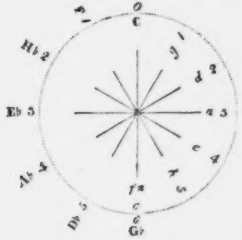
Die Nummern von 1 bis 6 zur rechten Hand zeigen die Tonarten mit Kreuzen, und die zur linken die Tonarten, in welchen Bee vorgezeichnet werden; beide Reihen fangen bei der Tonart *C*, mit Null bezeichnet — weil in ihr weder Kreuze noch Bee vorgezeichnet sind — an.

Bei diesem Kreislaufe der Tonarten von *C* aus zur Rechten nehmen wir wahr, dafs die Tonart von *G* ein Kreuz, *D* zwei Kreuze, *A* drei Kreuze hat.

Schreiten wir zur Linken fort, so finden wir die Tonart *F* mit einem Be, *Hes* mit zwei, *Es* mit drei Been u. s. w.

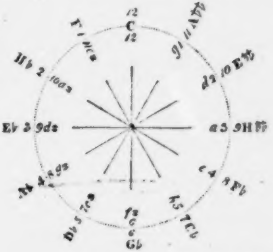
In diesem Zirkel der Tonarten sehen wir die auf den entgegengesetzten Wegen fortlaufenden Ziffern in 6 zusammen treffen; hier findet von selbst eine enharmonische Verwechselung zwischen der Tonart statt, die 6 Kreuze und der die 6 Bee hat, welche auf dem Pianoforte derselbe Ton sind.

12.



Wollten wir nichts desto weniger, statt bei 6 einen enharmonischen Tonwechsel eintreten zu lassen, unsern Weg rund um durch den Zirkel (wie bei Figur 13.) fortsetzen, so würden wir alle Tonarten mit Doppelkreuzen und Doppelbeen durchwandern.

13.



Dieses Verfahren macht uns auch die enharmonische Verwechselung jeder Tonart anschaulich. Zum Beispiel:

Die Tonart *Ais* hat 10 Kreuze; ihr entspricht in enharmonischer Verwechselung *Hes*, welches 2 Bee hat u. s. w.

Bildung des Dreiklanges.

Haben wir zuvor den Inbegriff der Töne in der Musik mit dem Alphabet verglichen, so wollen wir jetzt einen Akkord als ein Wort ansehen.

Eine Verbindung von Buchstaben bildet ein Wort.

Eine Verbindung von Tönen bildet einen Akkord.

Wir wollen eine diatonische Tonleiter aufzeichnen, den ersten, dritten und fünften Ton ausziehen, und einen über den andern schreiben — welches die Art und Weise ist, mehrere Töne, die zusammenklingend gehört werden sollen, zu notiren.

Der Dreiklang, gezogen aus der Tonleiter.

14.

Welchen Dreiklang wir auch aufschreiben lassen (das muſs wohl gemerkt werden), so wollen wir immer zuerst die Tonleiter desselben Tones mit den erforderlichen Kreuzen und Been hinschreiben, alsdann den ersten, dritten und fünften Ton ausziehen und diese über einander setzen, wie zuvor.

Der Dreiklang auf A, gezogen aus der Tonleiter von A.

15.

Einer solchen Zusammensetzung kann jederzeit der achte Ton (die Oktave) zugefügt werden, der nichts ist, als eine Wiederholung des ersten.

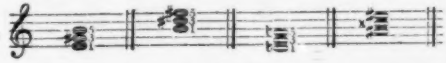
Dreiklang von Es.

16.

Nach einer hinlänglichen Uebung in diesem Ausziehen der Dreiklänge aus den verschiedenen Tonleitern, kann man aufhören, diese jederzeit erst aufzuschreiben, und statt dessen unbedenklich gleich den Akkord hinsetzen. Wenn zum Beispiel der Akkord auf *E* verlangt wird, so schreibt man den ersten, dritten und fünften Ton einen über den andern und erhält so *E*, *G* und *H*.

Da aber die Tonart von *E* vier Erhöhungen (*Fis*, *Cis*, *Gis* und *Dis*) hat, und *G* in dem aus dieser Tonleiter genommenen Akkorde erhöht ist, so muſs der Akkord von *E* also berichtigt werden. *E*, *Gis* und *H**).

17.



Bässe der Dreiklänge.

Jeder Akkord, nehmen wir an, hat einen Baſs, auf dem er gegründet ist**).

Dieser Baſston, der auch Grundbaſs genannt wird, ist jederzeit auch der erste Ton der Tonleiter, aus der der Akkord genommen; so ist z. B. der Baſs (Grundbaſs) des Akkordes von *C*, *C*, der Grundbaſs des *D*-Akkordes ist *D* u. s. w. Von nun an wollen wir die Baſsnoten der Akkorde auf eine besondere untere Linie schreiben; auf diese Art.

18.

Wir betrachten jederzeit die Baſsnote als die erste, von der alle andern ausgehen, und die nächste tiefe Note des Akkordes, die wir zuvor mit 1. bezeichnet haben, wird jetzt zur Oktave der Baſsnote. Wir wollen sie künftig stets mit 8 bezeichnen, wie in dem letzten Akkorde des vorigen Beispiels.

Es wird als Uebung empfohlen, zuerst in der Baſslinie eine Anzahl von Noten aufzuzeichnen und darauf (in der nächsten oder oberen Notenzeile) den

---

*) Es ist für manches spätere nützliche Vorhaben sehr zu empfehlen, daſs man bei dem Nennen der Töne eines Akkordes jederzeit einen bestimmten Nachdruck auf das Wort „und" lege.

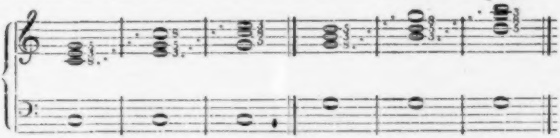
**) Dies wird weiterhin genauer erklärt werden.

jedem Tone eigenthümlichen Akkord in der oben beobachteten Weise und mit Beibehaltung der Tonfolge $\frac{1}{8}$ zuzufügen.

Die drei Lagen des Dreiklanges.

So wie bisher der Dreiklang geschrieben worden, ist der fünfte Ton der Tonleiter (die Quinte) jederzeit als höchster Ton erschienen. Nun können aber die drei Töne dieses Akkordes ihre Stellen wechseln, das heißt: der dritte, fünfte und achte Ton der Tonleiter (die Terz, Quinte und Oktave) mögen nacheinander an der obersten, untersten und mittlern Stelle in Akkorde erscheinen.

19.



Merken wir uns: wenn der dritte Ton (die Terz) zu oberst steht, so nennen wir das die erste Lage des Akkordes.

Wenn der fünfte Ton (die Quinte) zu oberst steht, so ist dies die zweite — und wenn die Oktave der höchste Ton, so ist dies die dritte Lage des Akkordes *).

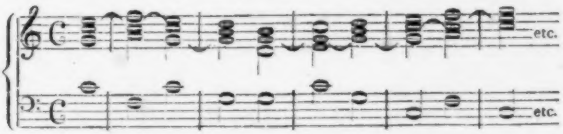
Melodie und Harmonie.

Melodie ist eine Folge verschiedener einzelner Töne.

20.

Harmonie ist eine Folge von verbundenen Tönen, — von Akkorden.

21.



*) Der Grund dieser Ordnung wird sich weiterhin bei dem 69sten Beispiel ergeben.

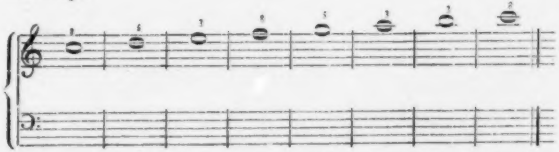
Solch eine Akkordfolge ist ähnlich einem Satz in der Sprache, der eine Folge von Worten ist; und wie unter den Worten eines Satzes ein gewisser Zusammenhang sein muſs, um einen Sinn zu geben: so ist eben so nothwendig, daſs eine Akkordfolge auf gleiche Weise in sich zusammenhänge. Die Verbindung erfordert in diesem Falle, daſs sich jederzeit wenigstens ein Ton, welcher es auch sei, in dem vorhergehenden Akkorde finde, und in den unmittelbar folgenden Akkord übergehe, wie dies in dem vorstehenden Beispiele durch Bogen angezeigt ist.

Eine Melodie nennen wir harmonisirt (in harmonischen Zusammenhang gebracht), wenn sie passend mit Akkorden begleitet ist. Bevor wir aber die passenden Akkorde erkennen können, ist vor allem nöthig

Die Grundbässe der Tonleitern aufzufinden.

Wir wollen die Tonleiter als eine Melodie annehmen, die harmonisch begleitet werden soll; behufs der Art und Weise, die Grundbässe zu finden, wollen wir über die Noten wiederholt die Ziffern 8, 5, 3 schreiben, wie im folgenden Exempel

22.



Da die Ziffer 8 über der ersten Note steht, so muſs der achte Ton (die Oktave) unten als Baſs hingeschrieben werden.

Die 5 über *D* zeigt an, daſs die fünfte Note unten in den Baſs gesetzt werde. Daſs man dies im Anfange richtig ausführe, fange man bei dem Tone (*d*) selbst an, zähle ihn für 1 und fahre so fort durch 2, 3, 4, 5 beim fünften Tone unter *D* (dieser ist dann *G*) aufhörend. Dieses *G* schreibt man dann unter *D* unten in die Baſszeile. So werden die übrigen Töne behandelt, wie in diesem Beispiele vollständig ausgeführt ist.

23.

Dies sind nun die Grundbässe zur Tonleiter.

Es ist wohl zu bemerken, dafs als Grundbässe nur drei verschiedene Töne vorkommen. *C* ist viermal, *G* zweimal und *F* ebenfalls zweimal gebraucht worden.

Jeder dieser drei Grundbässe hat seinen besondern Namen.

Der erste heifst Tonika, und ist allemal derselbe Ton, welcher der Tonart ihren Namen giebt; so hatten wir im obigen Beispiele die Tonleiter von C, folglich mufs die Tonika in dieser Tonleiter C seyn.

Der zweite Fundamentalbafs heifst Dominante, weil er alle Fortschreitungen der Modulation dominirt (beherrscht); die Dominante ist aber nichts anders, als der fünfte Ton in der aufsteigenden Tonleiter; und man kann sich seiner daran erinnern, dafs er der zweite Ton ist, der bei der Benennung des Dreiklanges jederzeit nach dem stark betonten Wort „und" genannt werden soll.

So sage man, wenn die Dominante der Tonart *C* gefunden werden soll, den Akkord von *C*, nämlich *C*, *E* und *G*— her; da ergiebt sich, dafs *G* die Dominante ist.

Der dritte Fundamentalbafs heifst Unterdominante*). Er findet sich in der Tonleiter unmittelbar unter der Dominante, oder — wenn man dies leichter fafst: er liegt einen ganzen Ton unter der Dominante.

In der Tonart von *C* (im vorigen Beispiele), ist *F* die Unterdominante, weil *F* der ganze Ton unter der Dominante *G* ist.

Die Grundbässe zu den andern Tonleitern sind auf dieselbe Weise zu finden (und das wird, oder ist eine gute Uebung), wobei man stets die im Beispiel 21. gefundenen Bässe im Auge behalten mufs. Wir wollen jetzt die Stufen der Ton-

*) Unterdominante; wie man denn zum Gegensatze derselben die Dominante auch Oberdominante nennt.

Tonleiter nach ihrer ordentlichen Reihenfolge mit 1—2—3—4—5—6—7—8 bezeichnen und nun sehen, welche Töne von der Tonika, Dominante und Unterdominante begleitet werden.

Hier sind die Bässe angewendet, die wir im 21sten Beispiele aufgefunden haben und bei näherer Betrachtung finden wir,

dafs der 1ste, 3te, 5te und 8te Ton der Tonleiter von der Tonika
- - 2te - 7te - - - - - Dominante
- - 4te - 6ste - - - - - Unterdominante

begleitet sind.

Die Grundbässe für andere Tonleitern sollen von nun an nur auf diese Weise gefunden werden und wir geben den Gebrauch der zuerst angewendeten Ziffern 8, 5, 3, jetzt auf.

Wir wollen zum Beispiel die Tonart *A* vornehmen.

Da müssen wir zuerst untersuchen, welches die drei zu dieser Tonleiter gehörigen Bafsnoten sind.

Die Tonleiter ist die von *A*; so mufs *A* auch die Tonika sein.

Der Akkord von *A* heifst *A*, *Cis* und *E*; folglich ist *E* die Dominante.

Einen ganzen Ton unter *E* steht *D*; folglich ist *D* die Unterdominante.

Haben wir die Tonart *A* in der obern Zeile aufgeschrieben, so schreiben wir nun zur Aufzeichnung der Bässe, indem wir sie so bestimmen:

A, der erste Ton der Tonleiter ist begleitet von der Tonika . . . . . *A*
H, - zweite - - - - - - - Dominante . . . . . *E*
Cis, - dritte - - - - - - - Tonika . . . . . *A*
D, - vierte - - - - - - - Unterdominante . . *D*
E, - fünfte - - - - - - - Tonika . . . . . *A*
Fis, - sechste - - - - - - - Unterdominante . . *D*

Gis, der siebente Ton der Tonleiter ist begleitet von der Dominante . . . *E*
A, - achte - - - - - - - - Tonika . . . . . *A*
Dies sind die für die Tonart *A* erforderlichen festzustellenden Bässe:

In gleicher Weise sind die Bässe der andern Tonleitern aufzuzeichnen.

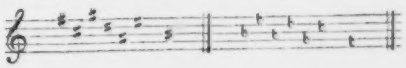
Ehe wir zu andern Melodien fortgehen, wollen wir, um uns bei ihnen die Sache zu erleichtern, hier erklären, was man unter

Vorzeichnung

versteht.

Vorzeichnung ist das Zeichen, an welchem die Tonart erkannt wird. Sie besteht aus den für die Tonart erforderlichen Kreuzen oder Been, die, statt vor jede Note im Laufe des Tonstückes (was für Komposition und Ausführung mancherlei Unbequemlichkeit haben würde), zu Anfang jeder Zeile aufgezeichnet werden.

Wenn wir nun künftig eine Melodie in der Tonart *G* schreiben (in welcher jedes *F* erhöht werden muſs), so wollen wir — statt vor alle *F*, so oft uns deren im Laufe der Melodie vorkommen, Kreuze zu setzen — nur zu Anfange jeder Zeile ein Kreuz setzen, welches dazu dienen soll, jedes *F*, das sich in derselben findet, zu erhöhen. Geht also die Melodie aus *Hes*, so werden wir vor den Anfang der ersten Zeile zwei Bee setzen müssen, nämlich eines auf die dritte Linie, wo *H* geschrieben wird, das andre über die vierte Linie, wo *E* steht. Auf gleiche Weise wird mit den übrigen Tonleitern verfahren und man muſs darauf sehen, die Kreuze oder Bee in derselben Folge aufzuschreiben, in der sie an den Fingern erscheinen; also



Aufsuchung der Grundbässe zu andern Melodien.

Bisher haben wir nur die aufsteigende Tonleiter als das Thema betrachtet, zu dem Bässe aufzusuchen wären; jede andere Tonfolge mufs genau auf dieselbe Weise behandelt werden.

Wenn keine andern Töne vorkommen, als die zu der gegebenen Tonleiter oder Tonart gehörigen, so sagt man, die Melodie sei in dieser Tonart geschrieben. Zum Beispiel in dem folgenden Notensatze kommen keine andern Töne vor, als die zur Tonleiter von *C* gehören; folglich sagen wir, dafs die Melodie aus der Tonart *C* geht.

Wir erkennen dies auch daran, dafs zu Anfang der Zeile weder Kreuze noch Bee vorgezeichnet sind — was das natürliche Kennzeichen der Tonart von *C* ist *).

Sobald wir über die Tonart vergewissert sind, müssen wir uns die in ihr vorkommenden drei Grundbässe zurückrufen.

In der Tonart *C*

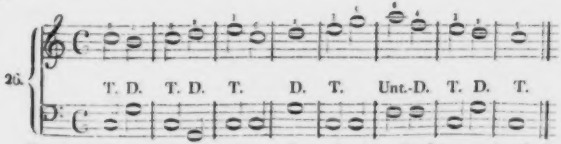
ist *C* die Tonika, welche zur Begleitung des ersten, dritten, fünften und achten Tones,

G ist die Dominante, welche zur Begleitung des zweiten und siebenten,

F - - Unterdominante, welche zur Begleitung des vierten und sechsten Tones der Tonleiter angewendet worden ist.

Haben wir die Aufgabe, eine gegebene Melodie harmonisch zu begleiten, so müssen wir sie Ton für Ton durchgehen und bei jedem bemerken, der wievielste er in der Tonleiter ist. Sobald wir das wissen, haben wir auch, nach der Anweisung zum 22sten Beispiel, den für jeden Ton erforderlichen Bafs aufgefunden.

26.



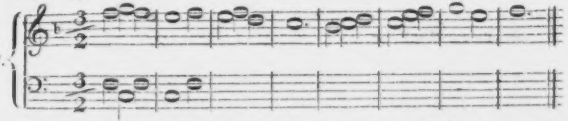
Der erste Ton, *C*, ist der erste oder achte der Tonleiter und erfordert die Tonika als Bafs.

*) Eine Bemerkung, die hier zu machen wäre, sei auf einen gelegenern Ort verspart.

Der folgende Ton, *H*, ist der siebente in der Tonleiter und erfordert die Dominante; u. s. w. *)

Hat man sich erst durch hinlängliche Uebung eine Fertigkeit erworben, aufzufassen, welcher Theil der Tonleiter jeder Ton ist: so mag die Bezifferung der Melodie unterbleiben, und ohne Weiteres der Baſs unter jede Note gesetzt werden, während wir die Töne selbst untersuchen — nämlich:

27.



Wir bemerken: diese Melodie steht in der Tonart von *F*, mit einem B als Vorzeichnung. Die erste Note *F* ist die Oktave in der Tonleiter und verlangt die Tonika *F* zum Basse.

Die zweite Note *G* ist die Sekunde (zweite Note der Tonleiter) und fordert die Dominante zum Basse.

Die dritte Note *F* ist die Oktave und fordert zu ihrem Basse die Tonika.

E ist die siebente Stufe der Tonleiter und verlangt die Dominante etc. etc.

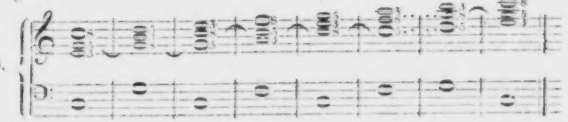
Die Akkorde zu den Grundbässen zu schreiben.

Haben wir die Grundbäſse zu einer Melodie aufgefunden, so bestimmen sie uns die Akkorde, mit denen jeder Ton begleitet werden muſs.

Der Akkord jedes Baſstones muſs unter die Note der Melodie geschrieben werden, welche selbst eines der Intervalle im Akkorde ist.

Um dies zu üben, wollen wir noch einmal die Tonleiter von *C* hinschreiben, dann den Baſs, wie zuvor, darunter setzen, und hierauf die Akkorde hinzufügen: also —

28.



*) Eine Anzahl verschiedener Melodien, zur Uebung dieser und künftiger Grundsätze, wird im Anhange mitgetheilt zum Gebrauch beim Selbstunterricht und um Lehrern den Zeitverlust, für jeden Schüler Beispiele zu schreiben, zu ersparen.

Der erste Baſston ist *C*, folglich muſs der Akkord *C*, *E* und *G* heiſsen. Da die Oktave bereits in der Melodie steht, fügen wir die Terz *E* und die Quinte *G* zu und so ist der Akkord vollständig; jederzeit finden wir die Melodie in der höchsten Note, und schreiben die andern Noten so nahe wie möglich darunter.

Es ist rathsam, die Akkordtone in der Ordnung unterzuschreiben, in welcher wir gewöhnt worden sind, sie auszusprechen. So muſs beim zweiten Baſstone *G* der Akkord heiſsen *G*, *H* und *D*; wir schreiben erst *G*, dann *H* — das *D* liegt bereits in der Melodie.

Auf diese Weise übe man sich an verschiedenen heraufsteigenden Tonleitern und auch an den zu diesen Endzweck geschriebenen Melodien *). Es wird empfohlen, die Erinnerung an die drei Lagen des Grundakkordes (die Seite 14. erklärt worden sind) oft aufzufrischen, und im Laufe der Uebungen anzumerken, in welcher Lage jeder Akkord geschrieben wird.

Quinten- und Oktavenfolge.

Jetzt wollen wir insbesondere die Verkettung der Akkorde im obigen Beispiele (28.) untersuchen, welche mit Bogen bezeichnet ist.

Wir bemerken, daſs das *G* im ersten Akkorde einen Theil des zweiten Akkordes ausmacht und ebenfalls in den dritten Akkord übergeht. *C* in diesem dritten Akkorde ist das Verbindungsglied desselben mit dem vierten u. s. w.

Aber keine Verbindung findet sich zwischen dem sechsten und siebenten Akkorde. Hier ist nach unserer obigen Erklärung der Zusammenhang des Satzes unterbrochen, und wenn man ihn spielt, so wird man ihn dies auch empfinden. Der Fehler liegt darin, daſs hier eine Quinten- und Oktavenfolge statt hat. Für jetzt können sie in den Uebungen über die Tonleitern auf diesem Punkte stehen bleiben; die Stelle, wo sie uns aufstoſsen, soll mit einem x bezeichnet werden.

Wir wollen jetzt diesen Fehler, und die Art ihn zu vermeiden, erklären.

Gehn wir zu dem letzten Beispiele zurück und nehmen an, daſs vier Personen diese harmonische Fortschreitung singen.

Die erste Person hat alle höchsten Noten der Akkorde (die in diesem Beispiel aus der Tonart *C* hervorgehn) zu singen. Diese Tonfolge soll die erste Stimme heiſsen.

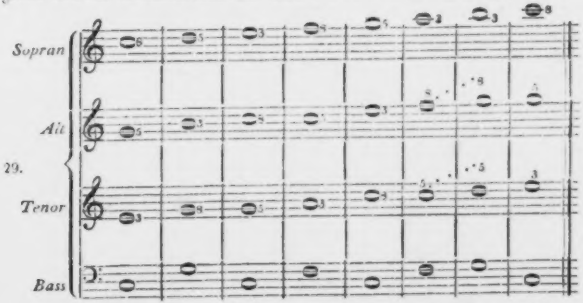
*) Man sehe die Uebungen, erste Klasse.

Die zweite Stimme übernimmt die Reihe der zunächst unter den obersten belegenen Noten.

Die dritte Partie besteht aus der zunächst über dem Basse befindlichen Tonreihe. —

Die vierte Partie endlich ist der Baſs, oder die letzte Notenreihe, die in dem benannten Beispiel auf die abgesonderte Baſszeile *) geschrieben ist.

Nun soll einmal jede dieser Partien wirklich als eine solche auf eine besondere Linie geschrieben werden, diejenigen Noten, die zugleich gesungen werden, eine über die andere; das heiſst: der Akkord jeder Baſsnote soll stets genau über ihr zu stehen kommen. Jetzt stellt sich das 28ste Beispiel so dar



Dies ist nichts anders als eine Ausdehnung desselben Beispiels nach einem gröſsern Maaſsstabe.

Um die Uebersicht der über jede Baſsnote geschriebenen Akkorde zu erleichtern, haben wir quer durch die Linien Taktstriche gezogen; wenn die verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes so auf besondere Zeilen gesetzt sind, sagt man, die Musik sei in Partitur gesetzt.

In welcher Weise wir nun auch die künftigen Beispiele abgefaſst finden,

*) Die erste oder oberste Partie heiſst bald Oberstimme, bald Sopran, bald Diskant.
- zweite obere - - Alt (auch zweiter Sopran).
- dritte - - - Tenor.
- vierte oder unterste - - Baſs.

stets wollen wir die Ansicht festhalten, dafs jede besondere Notenreihe eine besondere Partie (Stimme) ist, und ihre eigene besondere Fortschreitung beobachtet. Und es mag hier auch bemerkt werden, dafs jede besondere Stimme, da sie eine Folge von einzelnen Tönen ist, Melodie genannt werden darf.

Wenden wir uns zu dem obigen Beispiel (29.) zurück, und zwar zur sechsten Note der Tonleiter, so finden wir im Alt (in der zweiten Partie) ein *F*, welches mit 8 bezeichnet worden, weil es die Oktave der Bafsnote ist; in derselben Stimme ist die unmittelbar darauf folgende Note wiederum die Oktave vom Bafstone. Hier haben wir eine Oktavenfolge.

Im Tenor (der dritten Stimme) finden wir ein *C*, welches die Quinte des Bafstones ist; und in derselben Partie ist der unmittelbar darauf folgende Ton wiederum die Quinte des Bafstones. Dies ist eine Quintenfolge.

Man merke sich: obwohl Oktave und Quinte im Zusammenhang eines Tonsatzes in jedem Akkorde gebraucht werden mögen, so darf doch keins dieser Intervalle in denselben Stimmen zweimal unmittelbar hinter einander vorkommen.

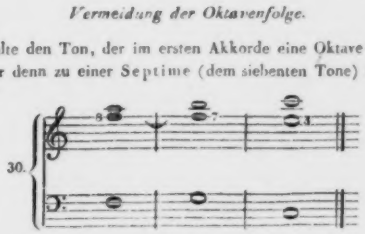
Im obigen Beispiele (29.) entdeckten wir die fehlerhafte Oktavenfolge in der zweiten Stimme, und die fehlerhafte Quintenfolge in der dritten.

Es ist zu merken, dafs diese Fehler jederzeit vorfallen, sobald der Bafs mit der Oberstimme eine Stufe hinauf oder hinab fortschreitet.

Nachdem wir erklärt haben, worin der Fehler besteht, wollen wir ihn auch sofort vermeiden lernen.

Vermeidung der Oktavenfolge.

Man behalte den Ton, der im ersten Akkorde eine Oktave war, im zweiten bei, wo er denn zu einer Septime (dem siebenten Tone) wird.



Hier ist die Oktavenfolge vermieden, weil dem *F* nicht gestattet worden, nach *G* fortzuschreiten, wie zuvor. Dafs dieses deutlicher in die Augen falle, ist die Tenorpartie in diesem Beispiele ausgelassen. Warum wir die Septime haben im zweiten Akkorde hören lassen, wenn dieser jetzt eintritt, soll erklärt werden, sobald wir

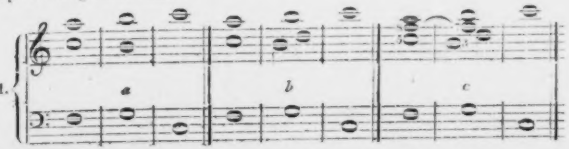
Die Vermeidung der Quintenfolge

gezeigt haben.

Zu dem Zweck befolge man diese Regel: wenn der Baſs eine Stufe hinaufsteigt, muſs jederzeit die Quinte eine Stufe hinabsteigen.

Im Beispiel 29. steigt der Baſs bei dem Fortschreiten der Tonleiter vom fünften zum sechsten Ton eine Stufe; in dem Tenor sehen wir aber die Quinte (*C*), die nach *D* hinaufsteigt. Lassen wir sie statt dessen eine Stufe hinabsteigen nach *H*, und der Fehler wird verbessert sein, wie in dem folgenden Beispiele, in dem wir übrigens, aus dem schon oben angeführten Grunde die Altpartie ausgelassen haben.

31.



Haben wir aber hier die Quinte im Alt in die Terz hinabsteigen lassen, so sind wir nicht gehalten, die ganze Zeit durch, in der der Akkord auf *G* erklingt, auf dieser zu verweilen. Ein *H* finden wir ohnedem schon in der Oberstimme und so mögen wir wieder zur letzten Note des Akkordes (der Quinte, wie bei *b* *) hinaufsteigen.

So ist die Quintenfolge — und beides, die Oktaven- und Quintenfolge in einem Beispiele, wie bei *c* **) vermieden.

Man bemerke, dafs wir in den drei vorstehenden Fällen den letzten Akkord nicht ausgefüllt haben; die Ursach wird sich finden, wenn wir von

Der wesentlichen oder Hauptseptime

handeln. Un-

* Man sehe hierbei auch das 40ste Beispiel.

** Man sehe die Unterrichtsmethode.

Unsere Harmonien haben bisher allein aus Dreiklängen bestanden (das heifst aus Akkorden, die nur aus den Intervallen Terz, Quinte und Oktave mit ihrem Grundtone gebildet sind), bis wir bei der Vermeidung der Quinten- und Oktavenfolge ein neues Intervall eingeführt haben; die Septime nämlich, die so genannt wird, weil sie der siebente Ton vom Bafstone aus ist. Wir müssen aber dabei wohl bemerken, dafs diese Septime, die wir die wesentliche oder Hauptseptime nennen, nicht der siebente Ton der Tonleiter ist, sondern sich stets einen ganzen Ton unter der Oktave ihres Basses *) findet.

Dieses Intervall heifst herrschende (dominirende) Septime, oder Dominante; wenn es in einem Akkord eingeführt ist, so heifst dieser kurzweg **Dominant-Akkord und mufs zur Tonika fortschreiten.**

Bisweilen heifst diese Septime auch die zugefügte Septime, weil sie einem vollständigen Dreiklange zugefügt wird, wie wir sie zuvor hergeleitet haben.

So haben wir in den Beispielen 30. und 31. c zu dem Akkorde auf *G* die Hauptseptime *F* zugefügt, die sich einen ganzen Ton unter der Oktave des Basses findet.

So wird der Akkord auf *G* durch Zufügung der Hauptseptime zu einem Dominant-Akkorde und schreitet zur Tonika *C*, dem nächsten Akkorde fort.

Bei der Fortschreitung zur Tonika ist das Eigne, dafs jedes Intervall des Akkordes auf der Hauptseptime (des Dominant-Akkordes) seinen eignen und bestimmten Gang hat; dies nennt man die Auflösung.

Eine befriedigende Erklärung dieses Umstandes wird sich am schicklichen Orte ergeben; für unsern gegenwärtigen Zweck genügt uns an der einfachen Regel zur

Auflösung des Hauptseptimen-Akkordes.

Die Septime des Akkordes mufs eine Stufe hinabsteigen,

- Quinte - - - - - -
- Terz - - - - - hinaufsteigen.

Nach dem was hier in Betreff der Septime gesagt ist, kann man nun einsehen, warum wir dieselbe im Beispiel 30. eine Stufe haben hinunter, zum *E* im folgenden Akkorde, schreiten lassen.

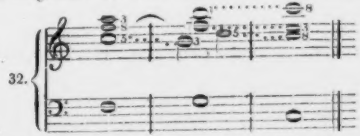
Wenden wir uns zum Beispiel 31. c zurück.

Der Akkord auf *G* ist durch die Einführung der Septime zum Dominant-Akkorde geworden und mufs als solcher in den Akkord der Tonika *C* fortschreiten.

*) Die gründliche Erklärung findet sich bei der Anleitung zur Modulation.

Die Tera soll eine Stufe hinaufsteigen. *H* zu oberst des Akkordes ist die Terz und mufs als solche eine Stufe, nach *C*, hinaufsteigen.

Die Septime soll eine Stufe hinabsteigen. *F* ist diese Septime; sie mag also eine Stufe, nach *E* im folgenden Akkorde, hinabgehen. Dieser Akkord ist im Beispiel 31. nicht ausgefüllt worden; wir wollen also hier die Auflösung vollenden.



So ist alles richtig. *H*, die Terz, steigt nach *C* hinauf,
F, die Septime, fällt nach *E* hinab,
und *D*, die Quinte, fällt nach *C* *) hinab.

Der letzte Theil dieses Vortrages wird später kurz wiederholt werden. Dem Lernenden aber empfehlen wir, alles, was er bisher gelernt hat, in vielfachen Uebungen, in denen Quinten- und Oktavenfolgen vorkommen müssen, und zum Beispiel der Bafs eine Stufe steigt, sich anzueignen und dem Gedächtnisse einzuprägen. Die drei letzten Töne der verschiedenen Tonleitern werden zu diesem Zwecke dienen.

Diese Fehler nun müssen künftig sorgfältig vermieden werden, wo sie sich in der harmonischen Begleitung einer Melodie, wie bei dem Beispiel 35. *a* finden.

Zergliederung der Dreiklänge.

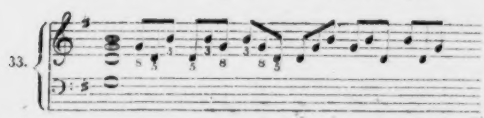
Im Laufe dieser Uebungen wird es uns einige Unterhaltung gewähren, wenn wir hier die mannigfaltigen Gestaltungen aufweisen, die blos durch die verschiedene Art, ein und denselben Akkord zu spielen, hervorgebracht werden.

In einem Worte von drei Silben wird jede Silbe besonders ausgesprochen — nichts desto weniger bleibt es immer noch ein Wort.

Eben so kann jeder der drei Töne eines Dreiklanges besonders angegeben werden, ohne dafs im Geringsten die Natur des Akkordes **) verändert würde. So in diesem Beispiele

* Wir bemerken, dafs die herabsteigende Septime und Quinte den Schlufsakkord unvermeidlich ohne Quinte lassen.

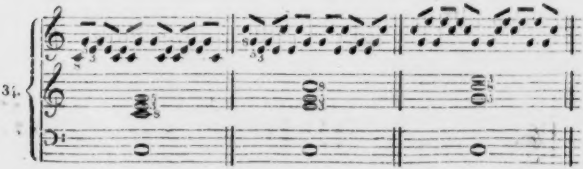
** Diese erläuternde Vergleichung darf natürlich nicht weiter durchgeführt werden, da die Silben eines Wortes nicht, wie die Töne eines Akkordes, Versetzung zulassen.



Ein aus drei verschiedenen Tönen bestehender Akkord kann in sechs verschiedenen Tongruppen dargestellt werden, wenn man die Ziffern, womit wir die Intervalle bezeichnen, in dieser Reihe 85385 einander folgen läßt. Um die erste Gruppe von drei Tönen zu bilden, schreibe man zuerst die Oktave, dann die Quinte und endlich die Terz des Akkordes. Man verbinde diese miteinander und gehe dann weiter zur Bildung einer andern Gruppe von drei Tönen, die mit der Quinte anfängt: also

die erste Gruppe zeigt 8,5,3,
- zweite - - 5,3,8,
- dritte - - 3,8,5.

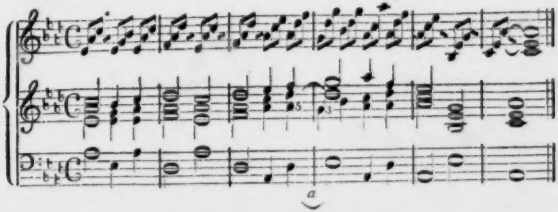
Behufs der folgenden drei Gruppen kehre man die obige Folge um, beginne bei der letzten Ziffer, 5, und gehe von der rechten zur linken Hand fort, zu der 8 und zuletzt zur 3. In dieser Weise verfahren wir bei der Zergliederung des Akkordes auf C, zu unterst den Grundton schreibend, darüber den Akkord, der auf jenen gebaut ist, und in die oberste Zeile die sechs Veränderungen; und da dieses Verfahren in jeder der drei Lagen des Akkordes seine Anwendung findet, so wollen wir es ganz hier ausführen.



In dieser Weise werden nun, wenn eine Tonleiter, oder eine andere Melodie harmonisch zu begleiten ist, die Akkorde, in ihre Bestandtheile zergliedert, angewendet, indem man irgend eine Zergliederungsart als Vorbild nimmt und nach ihr den ganzen Uebungssatz durch verfährt, jede Gruppe von Töne so oft,

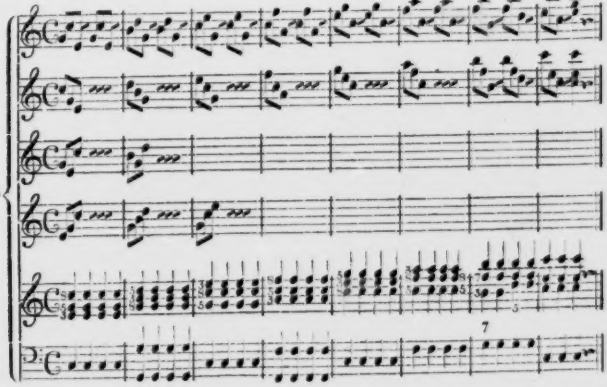
als die Dauer des Akkordes erlaubt, wiederholend. Wir wollen hier Beispielsweise eine Melodie in zergliederter Harmonie darstellen und dazu die tiefste, dann die mittelste, zuletzt die höchste Note jedes Akkordes an einander reihen.

35.



Jetzt wollen wir die Tonleiter von *C* nehmen und mehrere Veränderungen darüber schreiben.

36.



*) Dieses Zeichen dient zur Abkürzung des Schreibens und bedeutet, daß die vorige Notengruppe wiederholt werden soll.

Es werden nun andere Tonleitern und Melodien zur Uebung in solcher Figurirung genommen; dies verspricht uns in Kurzem grofsen Vortheil, da es schon so früh eine Vorstellung giebt, wie Variationen geschrieben werden.

Da diese Anweisung zu figuriren hier zunächst nur zum Vergnügen, um einige Abwechselung in die Uebungen zu bringen, eingeführt ist: so dürfen wir durch ihre weitere Fortsetzung den Fortgang des Hauptvortrages nicht länger unterbrechen.

Wir wollen uns daher zurückwenden zu dem was über den Akkord auf der Hauptseptime Seite 25 und 26. gesagt worden ist; — nachdem wir dies nochmals durchgenommen haben, gehen wir dann, wie folgt, weiter.

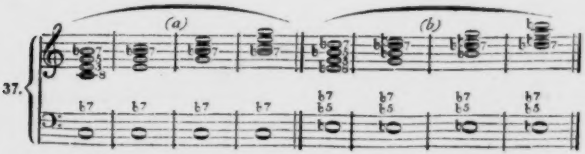
Fortsetzung der Lehre über die Hauptseptime. — Baſsbezifferung.

Es ist schon zuvor erwähnt worden, dafs diese Septime einen ganzen Ton unter der Oktave gefunden wird, und jedem Dreiklange zugefügt werden kann. Nur wollen wir hier anmerken, dafs, wo wir diese Zufügung der Septime unternehmen, die Baſsnote mit der Ziffer 7 *) bezeichnet wird.

Die unbezifferte Baſsnote weiset uns nur auf den Dreiklang, mit Oktave, Quinte und Terz, der darüber geschrieben werden sollte; die Bezifferung des Basses mit 7 belehrt uns, dafs die Septime noch zugefügt werden mufs.

Diese Ziffer mufs die Stelle der Note in jeder Beziehung vertreten; so dafs, wenn die Note ein Erniedrigungszeichen erfordert, auch vor die Ziffer ein solches gesetzt werden mufs u. s. w., wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist.

Es bedarf kaum der Bemerkung, dafs die Septime dem Dreiklange zugefügt werden kann, in welcher Lage dieser auch geschrieben sei, wie in dem folgenden Beispiele:



Hier erblicken wir (bei *a*) dafs vor die Ziffer 7 ein Erniedrigungszeichen

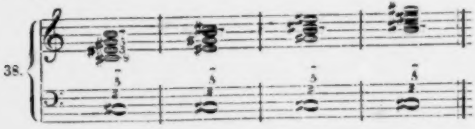
*) Es ist gleichgültig, ob diese Ziffer über oder unter die Baſsnote geschrieben wird.

gesetzt ist; deswegen nämlich, weil die Hauptseptime in diesem Akkorde ein solches erfordert, damit sie einen ganzen Ton unter der Oktave stehe. Alle andern Intervalle des Akkordes sind mit Ziffern bezeichnet, nur nicht über dem Basse angeschrieben, weil keines von ihnen ein Kreuz oder B erfordert; dies ist nun überall so zu nehmen, dafs die Terz, Quinte und Oktave über jeder Bafsnote gespielt werden sollen.

Bei (*b*) bemerken wir die Nothwendigkeit, den Bafs mit einem Erniedrigungszeichen vor der 5 zu beziffern, weil die Quinte im Akkorde ein solches fordert. Diese Bezeichnung mufs deshalb den Bafsnoten zugefügt werden, weil sie durch dieses Mittel so verständlich werden, dafs wir, wenn der Akkord wirklich weggenommen wäre, uns im Stande befänden, ihn vollkommen richtig blos nach der Bafsbezifferung wieder aufzuschreiben.

Wenn sonach die Quinte eines Akkordes ein B erfordert, so setzen wir über die Bafsnote eine 5 mit einem B davor. Erfordert die Terz ein Erniedrigungszeichen, so ist es genug, dafs wir das *b* über den Bafs schreiben; denn unter allen Musikern ist angenommen, dafs ein über die Bafsnote gesetztes zufälliges *) Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen stets als auf die Terz des Akkordes Bezug habend angesehen werden soll.

Sind bei Bezifferungen Kreuze anzuwenden, so machen wir blos, statt sie vor die Ziffer zu setzen, einen Strich durch dieselbe — dies sehen wir im Nachstehenden angewendet.



Auflösung des Septimen-Akkordes.

Es ist schon zuvor bemerkt worden, dafs ein Dreiklang durch Zufügung der Septime zum Dominant-Akkorde wird und dafs wir, wenn wir ihn hören, ein unwiderstehliches Verlangen fühlen, zur Harmonie der Tonika fortzuschreiten.

*) Zufällig heifsen die vorkommenden und nicht zur Tonart gehörigen Bee oder Kreuze.

Wir werden uns an diesem Orte nicht in eine philosophische Untersuchung über den Urgrund dieses Verlangens vertiefen; genug, es ist eine Thatsache und um dieses Verlangen nicht unbefriedigt zu lassen, sehen wir es als ein Gesetz für harmonische Fortschreitung an, dafs der Hauptseptimen-Akkord so aufgelöset werde:

Die Terz des Akkordes hat ein offenbares Verlangen,
einen halben Ton zu steigen (B. 39*a*).
Die Septime des Akkordes hat ein gleiches Verlangen,
einen halben Ton zu fallen (B. 39*b*).
Die Oktave ist keiner Bewegung zugeneigt
und bleibt an ihrer Stelle (B. 39*c*).

39.

Die Quinte ist ebenfalls unentschieden und mag entweder fallen (Beispiel 40*d*) oder steigen (40*e*). Im Allgemeinen wird es für das Beste befunden, sie hinabsteigen zu lassen.

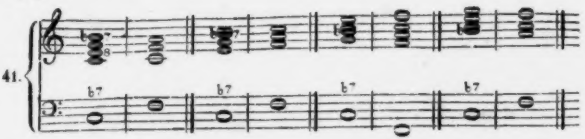
Lassen wir nun diesen Akkord fortschreiten, wie er es selbst zu verlangen scheint, so werden wir als folgenden Akkord jederzeit den Dreiklang auf der Tonika finden, wie in dem folgenden Beispiele bei *F*.

40.

C ist die Dominante von *F*, dem Grundtone des folgenden Akkordes, und in diesen löst sich der Dominant-Akkord auf *C* auf.

Beispiel von Auflösungen des Dominant-Akkordes in seinen verschiedenen Lagen.

41.

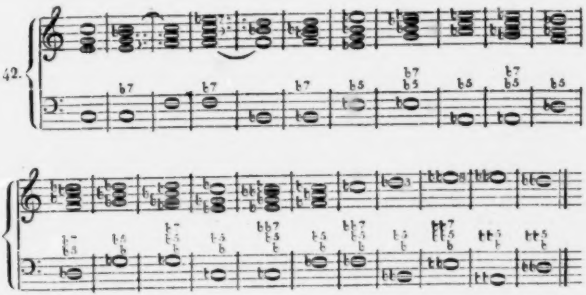


Bei der Auflösung des Dominant-Akkordes bestimme man zuerst über die Terz in demselben; der Ton, zu welchem sie fortschreitet, wird jederzeit die Oktave der Tonika sein, deren Akkord folgen muſs.

Die Tonika wird leicht gefunden, wenn man bedenkt, daſs ihre Tonleiter ein Kreuz weniger, oder ein B mehr hat, als die auf der Dominante errichtete Tonleiter.

Es ist von gröſster Wichtigkeit, daſs wir in dem Gebrauch und der Auflösung des Dominant-Akkordes vollkommen geübt sind. Beginnen wir die Reihe der Uebungen bei *C*; fügen die Septime zu und gehen (wie wir müssen) nach *F*. Fügen wir eine Septime zu diesem Akkorde, so bringt uns dieser nach *Hes*; so gehen wir fort durch alle Tonarten.

42.

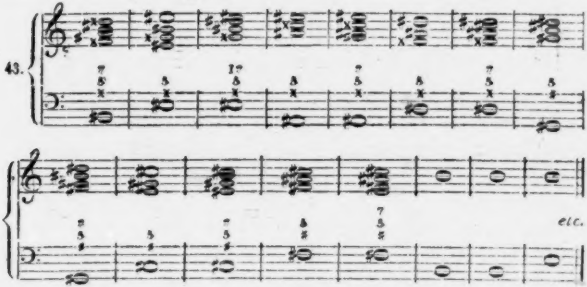


Man

Man gebe wohl acht, die Baſsnoten richtig zu beziffern; da aber keine Vorzeichnung gesetzt ist, so muſs jedes zufällige Kreuz oder B, dessen wir bedurfen, besonders vor die Note, also vor die Ziffer, welche die Note vertritt, geschrieben werden.

Als Uebung in der Vorzeichnung der Kreuze wollen wir denselben Weg, wie im vorigen Beispiele, noch einmal machen und zwar bei *His* beginnend.

43.



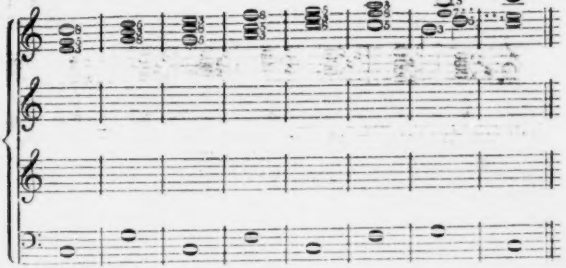
Mit der Einführung der Hauptseptime nimmt die Harmoniefolge einen bestimmtern Karakter an und gewinnt in der That einen Gegensatz von Licht und Schatten, der bei einer Folge von bloßen Dreiklängen nicht erreichbar ist. Die Wichtigkeit, diesen Akkord vollkommen zu verstehen, kann nicht stark genug ausgesprochen werden; aber es ist unnöthig, die Beispiele hier aufzuhäufen. Dennoch wird dringend empfohlen, recht häufig die Akkorde zu spielen — mit und ohne Septime, bei welcher Beschäftigung das Ohr sich bald gewöhnen wird, die verschiedenen Wirkungen inne zu werden und zu vergleichen.

Harmonie in vier Stimmen.

Ein Beispiel hiervon ist schon zuvor im Notensatz 29. zu sehen gewesen, welches wir dort in Partitur geschrieben genannt haben. Bei dieser Vertheilung auf abgesonderte Notenzeilen ist die Fortschreitung in jeder der vier Stimmen deutlicher zu unterscheiden, als wenn die Harmonien in zwei Notenzeilen zusammengedrängt werden, wie wir sie bisher zu schreiben pflegten und wie sie stets für das Pianoforte geschrieben werden.

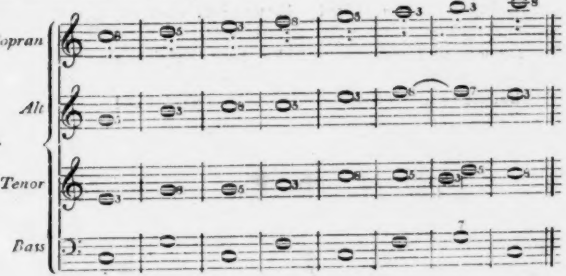
Obwohl wir uns bei unsern Bemerkungen zu dem oben erwähnten Beispiele ein wenig über die Art, in vier Stimmen zu schreiben, ausgelassen haben: so wollen wir, damit dies ganz gefaßt werde, es hier noch aus einem ganz andern Gesichtspunkte darstellen.

44.



Hier sind die Harmonien in der obersten Notenzeile zusammengedrängt. Jetzt lassen wir die Melodie allein dastehen und versetzen die übrigen Stimmen, jede auf eine besondere Zeile in der ihnen eigen gebührenden Stellung — das heißt: jede Note immerfort ihre Stelle gerade unter der Melodie (unter der Note der Melodie, die sie begleiten soll) behaltend:

45.



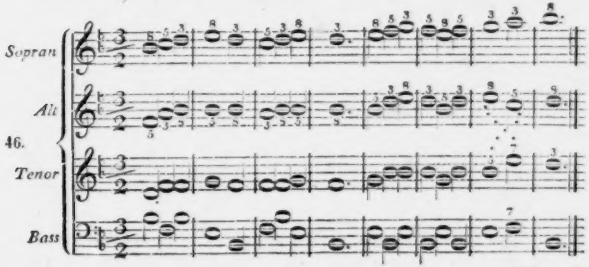
Die Punkte, die jetzt in der obersten Zeile erscheinen, bezeichnen die Stellen, aus denen wir die Noten, die die andern Stimmen ausmachen, genommen haben.

Der eigentliche Name, unter dem jede dieser Stimmen bekannt, ist am Rande vorgeschrieben.

Zur Uebung müssen nun noch viele andere Tonleitern genommen und in Partitur harmonisirt werden. So sind bereits auch einige Melodien angewendet worden *).

Die unzuläßige Fortschreitung in Quinten und Oktaven muß natürlich stets vermieden werden. Jene Intervalle dürfen (wie wir bereits erklärt haben) niemals zweimal hinter einander in unmittelbarer Folge in denselben Stimmen erscheinen; — darum werden sie stets unter einander die Plätze wechseln; jede Stimme wird sich als besondere Melodie mit eigenthümlicher Wirkung darstellen, und die Vereinigung dieser verschiedenen Melodien ist es, welche die vollkommene Harmonie hervorbringt.

Nachstehendes ist eine Melodie, in vier Stimmen harmonisirt.



In diesem Beispiel (im siebenten Takte) haben wir eine andere Weise, die Quintenfortschreitung zu vermeiden, angewendet: wir haben den Alt und Tenor die Plätze wechseln lassen. Wäre *Hes* im Tenor nach *C* fortgeschritten, so würden zwei Quinten in unmittelbarer Folge in denselben Stimmen erschienen sein; dies ist auf obige Weise vermieden.

*) Man nimmt hier auf die erste Klasse der Uebungen im Harmonisiren Bezug.

Diese Methode werde in unsern künftigen Uebungen, wo es gelegen ist, angewendet, ohne dafs wir uns hier in weitere Erörterung darüber einlassen *).

Einführung der Hauptseptime in vierstimmiger Harmonie. Zu welchen Akkorden die Septime in harmonischer Fortschreitung gesetzt werden kann.

Es ist schon zuvor bemerkt, dafs wir die Septime in jeden Akkord einführen können; das heifst aber, wenn wir als folgenden Akkord den Dreiklang auf der Tonika nehmen können, zur gehörigen Auflösung der Septime **). Es ist deshalb wohl zu merken, dafs wir die Septime nicht in einen Akkord einführen dürfen, dessen Grundton nicht die Dominante zu dem unmittelbar folgenden Akkorde ist.

„Wenn der Bafs von der Dominante zur Tonika schreitet, können wir die Septime in dem Akkord auf der Dominante einführen."

Diese Regel wird, wenn die Fortschreitung des Basses bestimmt ist, stets ein sicherer Führer sein und leidet keine Abänderung.

Wenn wir die Septime einzuführen wünschen, haben wir nur zu untersuchen, ob der Bafston die Dominante des unmittelbar folgenden Bafstones ist; wo sich das findet, mögen wir die Septime in den Akkord einführen. So können wir im Beispiele 44. eine Septime im Akkorde haben, weil der Bafston *G* die Dominante vom nachfolgenden *C* ist.

Nun wissen wir also, in welchem Akkord es uns freisteht, eine Septime einzuführen. Jetzt wollen wir untersuchen:

In welche der drei Stimmen über dem Basse mufs die Septime geschrieben werden?

— „Die Septime mufs in die Stimme gelegt werden, in welcher sich die Auflösung findet."

Wenn nun die Septime stets in die Terz des folgenden Akkordes hinabsteigt, so brauchen wir nur vorwärts auf den nächsten Akkord zu blicken; in der Partie, wo die Terz desselben steht, wird auch die Septime geschrieben werden müssen.

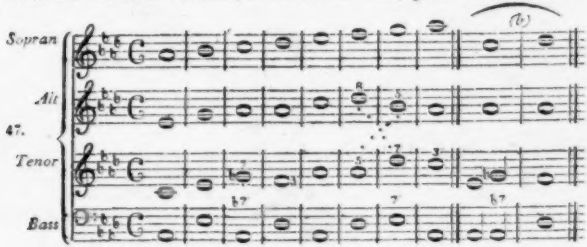
---

*) Dieser Gegenstand ist in einem besondern Artikel vollständig abgehandelt.

**) Ein Mehreres über diesen Gegenstand künftig.

So ist in der nachstehenden Harmonisirung der Tonleiter von *As* (Takt 3.) die Septime in die Tenorstimme geschrieben, weil die Terz des folgenden Akkordes sich in derselben befindet.

In dem letzten Takt ist die Septime eingeführt worden, um verbotene Quinten- und Oktavenfolge nach unserer zweiten Methode zu vermeiden; jedoch sie findet sich in derselben Stimme, in der die Terz des folgenden Akkordes steht.



Wenn wir einem Akkorde eine Septime zufügen, so kann uns nicht verborgen bleiben, dafs, wenn unsere Harmonie jetzt nur aus vier Stimmen besteht, und wir eine Septime dazu nehmen, irgend eine der vorigen Noten wegbleiben mufs. So ist im obigen Beispiel (47., Takt 3.) im Tenor die Quinte weggelassen und ihre Stelle mit einem Punkte bezeichnet worden.

Diesemnach mufs jedes Intervall, was sich eben unmittelbar vor der Terz des Dreiklanges auf der Tonika findet, ausgeworfen werden, um der Septime Platz zu machen.

Wieder auf den dritten Takt zurückzukommen: — wenn uns verstattet wird, zwei Töne in einer Stimme zu nehmen, so können wir beide anbringen, und die Zeit, die wir bei diesem Takte verweilen, unter ihnen theilen, wie bei (*b*), obwohl hier zu bemerken, dafs eigentlich keine Quinte vorhanden ist, sobald man die Septime hört.

Untersuchen wir jetzt die Bässe im obigen Beispiel (47.).

Können wir zu dem ersten Basse, *As*, eine Septime nehmen? Nein, weil *As* nicht die Dominante des nächsten Tones ist.

Können wir zu dem nächsten Basse, *Es*, eine Septime nehmen? Ja. Denn *Es* ist die Dominante von *As*, welches hier folgt.

In welcher Stimme soll die Septime eingeführt werden? Sie müßte in der Oberstimme eintreten, weil in dieser die Terz des folgenden Akkordes ist.

Das ist ganz richtig; wenn wir aber die Septime hier einführten, und folglich die in dieser Stimme liegende Note auswürfen: so würden wir die uns zur Uebung gegebene Melodie verändern. Dies ist uns aber (für jetzt) nicht verstattet; wir sind daher in solchem Falle gedrungen, die Septime gänzlich wegzulassen, obwohl die Baßfortschreitung sie wohl zugelassen hätte.

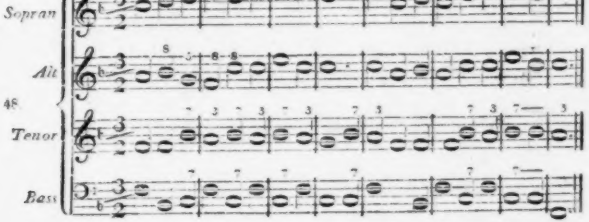
Im fünften Takte stößt uns ein ähnlicher Fall auf; da die Terz des folgenden Akkordes in der Hauptmelodie zu stehen kommt, so können wir die Septime nicht einführen, obgleich die Baßfortschreitung es zuläßt.

Hier übe man sich nun an den Scalen anderer Tonleitern, vermeide nach den zwei verschiedenen Methoden Quinten und Oktaven, und führe gelegentlich die Septime ein, wie im Beispiele 47. *b*.

Mehrere Melodien mögen zu dieser Uebung genommen werden, indem man in der Art und Weise, die bereits gelehrt ist, immer fortfährt. Also:

Zuerst schreibe man die Bässe; — darauf die Dreiklänge; — vermeide Quinten- und Oktavenfolgen; — endlich führe man die Septimen ein, genau prüfend, wo die Baßfortschreitung sie zuläßt, indem man den Baß sorgfältig beziffert und darauf sieht, daß die verschiedenen Intervalle des Dominant-Akkordes nach ihrer eigenthümlichen Bestimmung fortschreiten.

Beispiel einer, in vier besondern Stimmen mit Zufügung der Hauptseptime zu harmonisirenden Melodie.



48

Dem Schüler wird empfohlen, das vorstehende Beispiel sorgfältig zu untersuchen; zuerst seine eigenen Bemerkungen über alles, was in jedem Takte vorkommt, genau zu machen und sodann jene mit den nachfolgenden Beobachtungen zu vergleichen.

Im ersten Takte haben wir, obwohl der erste Baßton die Dominante des zweiten ist, die Septime nicht eingeführt, weil die Terz des folgenden Akkordes im Soprane liegt. Ueberdem ist es nicht gebräuchlich, mit einem Septimen-Akkorde anzufangen, obgleich auch kein absolutes Gesetz entgegensteht *).

In diesem Takte, wo der Baß eine Stufe steigt, ist verbotene Quinten- und Oktavenfolge nach der zweiten Methode — das heißt, dadurch, daß die Stimmen sich kreuzen — vermieden worden.

Im zweiten Takt erscheinen im Alte zwei Oktaven in unmittelbarer Folge. Warum hat dies geschehen dürfen? Weil diese Stimme und der Baß in entgegengesetzter Richtung fortschreiten; — in diesem Falle allein ist es zulässig **).

Im fünften Takte scheinen zwei Akkorde über einer Baßnote zu stehen; es ist aber derselbe Akkord, nur in zwei Lagen.

Im siebenten Takte ist die 7 nur über die erste Baßnote gesetzt. Hier ist anzumerken: daß ein Strich, der von einer Ziffer über andere Baßnoten gezogen ist, bedeutet: daß das von jener Ziffer dargestellte Intervall zu allen Akkorden fortdauern soll, über die der Strich sich ausdehnt.

Im dritten Takte ist in den Dreiklang auf C eine Septime eingeführt und gleichwohl steigt die Terz des Akkordes nicht hinauf. Dies scheint eine Abweichung von der Regel zu sein; wenn die Septime eingeführt ist, muß die Terz eine Stufe hinaufsteigen. Der Grund ist im gegenwärtigen Falle, daß, wenn man *E* (die Terz) nach *F* hinaufsteigen lassen wollte, dies bei der Fortschreitung zum folgenden Akkorde Gelegenheit zu verbotenen Oktavenfolgen mit dem Basse gäbe.

Diesem ist nun, wie es nur immer geschehen kann, zuvorzukommen, entweder dadurch, daß man den Baß von *F* nach *C* hinaufsteigen und entgegengesetzte Bewegung eintreten läßt, oder dadurch, daß man dem *E*, der

*) Wünschen wir aber die Septime in den ersten Akkord eines Thema einzuführen, so wird es besser sein, denselben erst als bloßen Dreiklang hören und die Septime nur zu seinem letzten Theile zutreten zu lassen, wie im ersten Takte der Beispiele 52 und 54.

**) Weitere Beobachtungen hierüber werden sich künftig finden.

Terz des Akkordes, gestattet, erst nach *F* hinauf und unmittelbar darnach in demselben Akkorde nach *C* wieder hinabzusteigen *).

Haben wir bei der obigen Durchgehung des Beispiels 48. der entgegengesetzten Bewegung erwähnt, so ist dies hier zu erklären. Entgegengesetzte Bewegung findet zwischen zwei Stimmen statt, wenn die eine von ihnen hinauf-, die andere hinabsteigt; es ist wohl zu beachten, daſs bei entgegengesetzter Bewegung der Stimmen unmöglich eine unerlaubte Fortschreitung entstehen kann.

Jetzt halte der Schüler inne und überdenke die Fortschritte, die er bis hierher gemacht und die Wirkungen, welche er im Stande ist, durch die Anwendung der Materialien die wir ihm bis jetzt zugeführt haben, hervorzubringen. Dies ist ein Verfahren, welches den besten Erfolg hat und nicht zu früh, oder zu häufig geübt werden kann.

In dem bisherigen Abschnitte sind wir in den Stand gesetzt worden, einzig durch die Anwendung von drei Grundbässen Melodien zu harmonisiren. Es wird ersprieſslich und angenehm sein, den Weg zurückzublicken, auf welchem wir bis zu diesem Punkte gelangt sind.

Nachdem wir Melodie und Harmonie erklärt hatten (Seite 12.) gingen wir daran, die Grundbässe zu entdecken, indem wir über die Tonleiter die Ziffern 8—5—3 setzten; hierbei fanden wir denn: daſs

Terz, Quinte und Oktave der Tonleiter von der Tonika,
Sekunde und Septime - - - - Dominante
Quarte und Sexte - - - - Unterdominante

begleitet werden —

und dies nannten wir **die erste Regel, die Tonleiter zu begleiten.**

Mit dieser Regel wurden wir in den Stand gesetzt, die Grundbässe zu einer gegebenen Melodie zu schreiben (Beispiel 26, 27.). Die Akkorde wurden zugesetzt (Beispiel 28.) welche eine Harmonie in vier Stimmen hervorbrachten (Beispiel 29.).

Bei der Vermeidung unzulässiger Oktavenfolge wurden wir auf ein neues Intervall, die Hauptseptime aufmerksam (Beispiel 30.), welche wir auf unterschiedliche Art anwendeten, um neue Wirkungen hervorzubringen und das Eintönige zu vermeiden, das aus einer zu häufigen Folge von Dreiklängen entsteht.

Haben

*) Man sehe Beispiel 52. Takt 2 und 3.

Haben wir uns nun selbst zu alle den Wirkungen verholfen, welche durch die Anwendung der drei Grundbässe hervorgebracht werden: so wollen wir jetzt sehen, ob wir nicht mit einiger Veränderung in der Anwendung eine noch gröfsere Verschiedenheit der Wirkung hervorbringen können.

Eine Gelegenheit bietet sich von selbst dar; sie geht aus der Einführung der Hauptseptime hervor, mit der der Schüler schon bekannt gemacht ist.

Wir finden, wenn wir es untersuchen, dafs in jeder Tonleiter die Quarte nichts anders, als die Hauptseptime auf der Dominante ist: folglich können wir ja die Quarte der Tonleiter mit der Dominante im Basse begleiten, und in dieser einen Note von der ersten Regel abweichen. Dies nennen wir

Die zweite Regel für die Begleitung der Tonleiter.

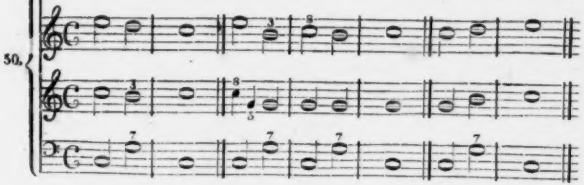
Wenn die Quarte der Tonleiter eine Stufe hinabsteigt, so mag sie mit der Dominante begleitet werden.

So kann denn die Quarte der Tonleiter im Hinabsteigen künftig mit zwei Grundbässen begleitet werden, um zu einer erwünschten Mannigfaltigkeit zu führen.

49.

Diese Regel ist im folgenden Beispiele verdeutlicht.

50.



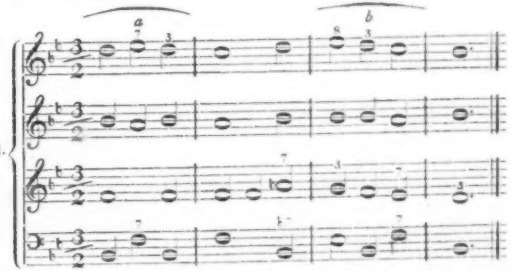
Wenn wir die Harmonien bei (*a*) schreiben, so sind wir gezwungen, den Schlufsakkord unvollständig zu lassen, weil die Terz im Dominantakkorde hinaufsteigen mufs. Es ist daher besser, die Quinte im Dominantakkorde (wie bei *b* *) auszulassen.

Im ersten Takte dieses Beispiels (*b*) fällt im Tenor die Oktave zu demselben Basse in die Quinte; dies ist nur ein Beispiel, wo eine Stimme zwei Töne der Harmonie nimmt; als eine Sache des Geschmacks mag hier beobachtet werden, dafs es eine bessere Wirkung thut, wenn man dem Bafs und Tenor nicht erlaubt, auf einmal von *C* zu *G* zu schreiten, selbst wenn Gegenbewegung einen unmittelbaren Verstofs gegen die Regel über Oktavenfolge vermeiden läfst.

Das Beispiel (*c*) ist zugesetzt, um zu zeigen, dafs die Quarte der Tonleiter, wenn sie hinaufsteigt, nicht mit der Dominante begleitet werden kann, weil in solchem Falle die Septime unrichtiger Weise aufwärts aufgelost werden würde.

Man erinnere sich, dafs diese zweite Regel nur eingeführt ist, um Mannigfaltigkeit zu erzeugen, und dafs sie nicht zu oft ausgeübt werden darf.

Wenn die herabsteigende Quarte, im Lauf einer Melodie oft vorkommt, so mag sie abwechselnd bald mit der Dominante (wie im folgenden Beispiel bei *a*), bald mit der Unterdominante, wie bei (*b*), begleitet werden.



Wenn die Quarte der Tonleiter, nachdem sie mehrere Male wiederholt

*) Eine andere Ursache wird sich finden, wenn wir von dem besondern Karakter jeder der vier Stimmen handeln.

ist, zuletzt hinabsteigt: so kann die letzte Note mit der Dominante begleitet werden, wenn gleich die eben vorhergegangene mit der Unterdominante begleitet worden ist — wie bei (*a*) im folgenden Beispiele

Auf gleiche Weise schliefsen wir weiter: ist in der Melodie, wie bei (*a*), eine ganze Taktnote statt zweier halben Taktnoten geschrieben, so können ihr jederzeit (wie bei *b*) zwei Basse gegeben werden, die sich in die Geltung (die Dauer der Note) theilen.

Ein anderer Fall, wo die Geltung der halben Taktnote in zwei Viertel getheilt ist, findet sich bei (*c*).

Gebrauchten wir aus Irrthum die Dominante zuerst und darnach die Unterdominante, so würden wir finden, dafs die Septime (wie bei *d*) unaufgelöst bliebe.

Bei der Uebung, sich die Mannigfaltigkeit, welche blos durch Einführung der zweiten Regel gewonnen wird, ganz anzueignen, mag der Schüler die Quarte der hinabsteigenden Tonleiter abwechselnd nach beiden Regeln harmonisiren und genau den Wechsel bemerken, der in den Mittelstimmen statt findet.

Melodien, in welchen die Quarte der Tonleiter oft hinabsteigt *) zur Uebung nach dieser Regel eingerichtet, müssen in hinlänglicher Mannigfaltigkeit harmonisirt werden, ehe man weiter geht.

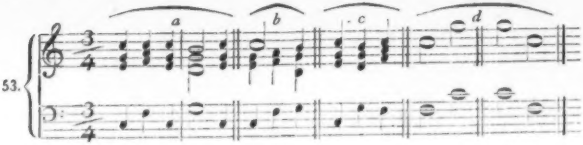
Dritte Regel für die Begleitung der Tonleiter.

„Die Oktave der Tonleiter kann mit der Unterdominante begleitet werden."

*) Finden sich in der zweiten Klasse der Uebungen.

Diese Regel bringt uns, eben so wohl, wie die vorige, neue Abwechselung Sie mufs aber sparsam und nur zur Vermannigfaltigung des Effekts angewendet werden.

Wenn die Oktave der Tonleiter zu oft gebraucht wird, so mufs die beständige Wiederholung derselben Harmonie eintönig werden; in solchem Falle nun wird die gelegentliche Anwendung dieser Regel eine angenehme Schattirung in jenes Einerlei bringen; wie bei (*a*) im folgenden Beispiele.



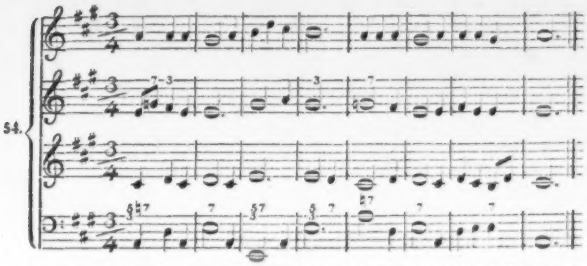
Nehmen wir an, dafs die zwei ersten Viertel als eine halbe Note geschrieben wären, so könnten dennoch (wie bei *b*) zwei Bässe gesetzt werden. Dies ist ein ähnlicher Fall wie der bei (*c*) im letzten Beispiele (52.).

Ja, diese dritte Regel kann man gelegentlich anwenden, auch wenn die Oktave, wie bei (*c*), nicht wiederholt ist; nur dann darf sie nicht ausgeübt werden, wenn die Melodie es verbietet — wie in den zwei Fällen bei (*d*), wo sonst offenbare verbotene Quintenfolge eintreten würde.

Ferner kann sie nicht zum harmonischen Schlufs einer Melodie mit der Unterdominante dienen.

Bei diesen Regeln ist zu bemerken, wie wir immer mehr in den Stand gesetzt worden sind, uns mit dem mächtigen Einflufse der Hauptseptime zu helfen und die wohlthuende Mannigfaltigkeit immer anschaulicher zu machen, welche der Harmonie durch die verschiedenartige Anwendung der Grundbässe gegeben wird.

Man harmonisire einmal die Melodie des folgenden Beispiels nur nach der ersten Regel und vergleiche sie dann mit der Art, wie sie hier erscheint



Im ersten Takt ist die Septime im Alt eingeführt, weil die Auflösung in dieser Stimme erfolgt; und zwar tritt sie nur im letzten Theile des Akkordes ein — nach der Regel, die in der Note, Seite 39. *) empfohlen ist, mit einem Dreiklang anzufangen.

Im fünften Takte ist sie zu Anfange des Akkordes im Alt eingeführt.

Im dritten Takte ist die zweite Regel für die Begleitung der Tonleiter angewendet.

„Wenn unmittelbar hinter einem Dominantakkorde ein anderer Dominant-Akkord folgt, so ist die Terz des erstern genöthigt, nicht zu steigen, sondern zu fallen; sie wird dann die Septime des folgenden Akkordes, wie Takt 4 und 5."

Man lasse den Schüler jetzt sich an Melodien üben, die zur Anwendung dieser Regeln eingerichtet sind **).

Vierte Regel für die Begleitung der Tonleiter.

„Die Quinte der Tonleiter kann mit der Dominante begleitet werden."

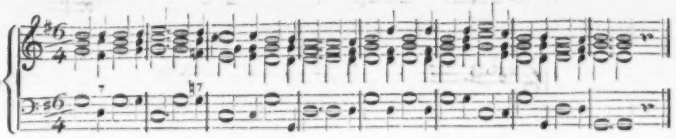
Bisher haben wir die Quinte der Tonleiter mit der Tonika begleitet; diese letzte Regel ist, gleich den andern, nur gebildet, um Mannigfaltigkeit in die

*) Die Balmote ist hier zuerst mit 5, dann mit 7 besiffert. Dies ist so zu verstehen, daß zu dem Basse zwei verschiedene Akkorde gesetzt werden sollen; der erste von ihnen ist der Dreiklang mit Terz und Quinte — da die Oktave bereits vorhanden ist. Aehnliche Fälle kommen im dritten und vierten Takte vor.

**) Dritte Klasse der Uebungen.

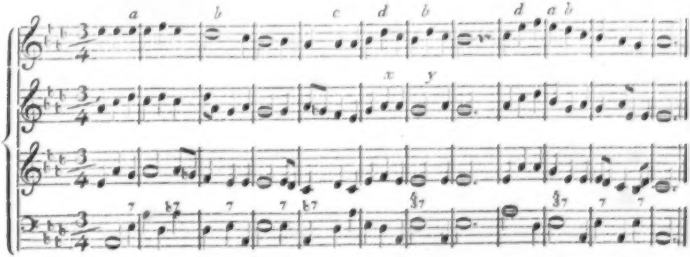
Harmonie zu bringen, vornehmlich dann, wenn die Quinte der Tonleiter sich in der Melodie oft, oder in langen Noten hören läßt — wie im folgenden Beispiele.

55.



Zuerst übe man sich an Melodien, die eigends für die Anwendung dieser Regel eingerichtet sind *), und dann wende man mit Ueberlegung alle vier Regeln zusammen an; so z. B.

56.

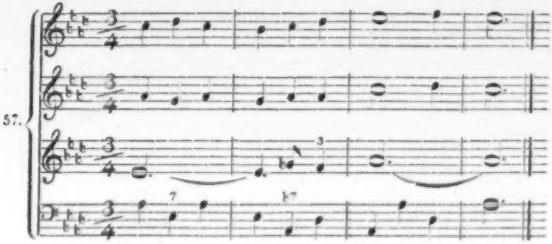


(*a*) die vierte Regel, (*b*) die zweite Regel, (*c*) die dritte und (*d*) die erste. Bei *x* und *y* vergleiche man dieselbe Fortschreitung in der Melodie, verschieden begleitet.

Die vier, oben für die Begleitung der Tonleiter gegebenen Regeln mögen mit den wenigen an sie geknüpften Bemerkungen sicher auf sich beruhen. Sie reichen hin, in allen vorkommenden Fällen die Wahl zu lenken. Soll eine Melodie harmonisirt werden, so muß man bei jedem Intervall prüfen, welchen von zwei Bässen es zuläßt; und darnach, welcher von ihnen am wirksam-

*) Vierte Klasse der Uebungen.

sten ist. Das folgende ist ein kurzes Beispiel und ein weiterer Führer in dieser eigenen Sache.



Die zweite Note in der Melodie ist *Des*, der vierte Ton (die Quarte) der Tonleiter und kann entweder mit der Unterdominante, oder (weil sie hinabsteigt) mit der Dominante begleitet werden. Im gegenwärtigen Falle ziehen wir das letztere vor; denn *Des* liegt wiederum im zweiten Takte in der Melodie und zwar hier steigend; wir haben folglich keine Wahl, es mufs in diesem Falle von der Unterdominante begleitet werden. So haben wir, indem wir auf fünf Noten vorausblickten, für angenehme Abwechselung gesorgt.

So lange nur eine Regel für die Begleitung bekannt war, bedurfte es keiner weitläuftigen Ueberlegung; jetzt hingegen sind wir angewiesen, über die Folgen jedes Schrittes, den wir thun, nachzudenken. Die Melodie mufs jetzt genau untersucht werden, Ueberlegung und Umsicht brauchen wir zu der Bildung eines Planes für die Folge der verschiedenen Bässe — und gute Beurtheilung mufs bei ihrer Auswahl aufgeboten werden, damit sie die beste Wirkung hervorbringen.

Ein Gedanke ist hier wahrhaft beruhigend: der nämlich, dafs wir, wenn wir auch in einer bloßen Geschmackssache irren sollten, doch sicher sind, im Allgemeinen korrekt zu schreiben; und dafs eine mäfsige Sorgfalt in der Anwendung der bisher gegebenen Regeln Erfolge zeigen wird, die etwas weiter gehen möchten, als diejenigen erwarten werden, die die Harmonie nach einer andern Methode studirt haben.

Karakteristik der vier Stimmen in der Harmonie.

Sopran, Alt, Tenor und Bafs bieten jedes eine Melodie von besonderm Effekt, der vornehmlich aus dem Akkorde auf der Hauptseptime entsteht.

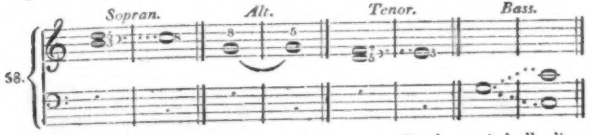
Die verschiedenen Intervalle dieses Akkordes haben in ihrer Fortschreitung jedes eine sprechende Eigenthümlichkeit; und da wir jedes derselben im Allgemeinen an eine besondere Stimme gebunden finden, so giebt dies jeder Stimme einen ihr eigenthümlichen Karakter. Auf diese Weise sind wir in Stand gesetzt, sie klar zu unterscheiden und zu bezeichnen.

Die Fortschreitung des Sopranes geht geradezu zur Oktave der folgenden Tonika, sie mag darauf zur Terz empor-, oder zur Quinte hinabsteigen.

Der Alt (oder zweite Sopran) bleibt an seiner Stelle und wird zur Quinte.

Der Tenor schreitet geradezu nach der Terz, welche dann zur Septime hinab-, oder zur Quinte hinaufsteigt.

Die Bafsfortschreitung geschieht dergestalt, dafs sie eine Quarte hinauf-, oder eine Quinte hinabsteigt — oder mit andern Worten: sie bewegt sich unmittelbar aus der Dominante zu der Tonika.



Harmonisirt man eine Melodie nach der ersten Regel, so sind alle diese Fortschreitungen an ihrer rechten Stelle; jede der vier Partien behält durchgängig ihren karakteristischen Schlufs.

Bei der Anwendung der andern Regeln werden mannigfache Effekte durch eine Uebertragung dieser Schlufsart der Stimmen von einer auf die andere hervorgebracht. Dies ist bei einer genauen Untersuchung an dem Beispiel 50. *b* Takt 1 und 2 zu beobachten.

Diese Vertauschung des Schlufsfalles wird wohl deutlicher erkennbar, wenn man die Aufmerksamkeit besonders auf die Stimme richtet, in der sich die Septime findet.

Im

Im eben erwähnten Beispiele zeigt sich der karakteristische Schlufsfall des Tenors (der durch die Fortschreitung der Terz zur Tonika ausgesprochen ist) in der Sopranpartie.

Der karakteristische Schlufsfall des Sopr[illegible]s (in der Fortschreitung zur Oktave kennbar) ist dem Alt zugefallen.

Den Schlufsfall der Altstimme (die an ihrer Stelle bleibt) hat der Tenor.

Der Bafs hat seinen eigenthümlichen Gang beibehalten.

Wir werden künftig wohl Gelegenheit haben, diese karakteristischen Verschiedenheit der vier Stimmen mehr und umständlicher zu beobachten; dies wird uns oft über unsern Gegenstand Licht geben. Für jetzt wollen wir nur noch eine Bemerkung machen, und zwar an demselben Beispiel 50. (bei *a*): die Ungeschicklichkeit in der Anordnung der Stimmen entspringt, wie die folgende Auseinandersetzung zeigt, aus der Verwechselung der Schlufsfälle.

Die Sopranpartie hat den Schlufsfall des Tenors,
- Altpartie - - - - Soprans,
- Tenorpartie - - - - Soprans.

Der Altschluls ist gänzlich ausgefallen.

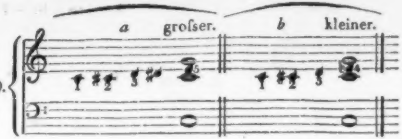
In der Anlage der Stimmen bei (*b*) im selbigen Beispiele (50.) sind die vier Schlüsse insgesammt beibehalten. Nun leuchtet die Zweckmäfsigkeit des früher ertheilten Rathes ein: die Quinte auszulassen, wenn die Quarte der Tonleiter im Hinabsteigen von der Dominante begleitet wird.

Grofser und kleiner Dreiklang.

Diese Ausdrücke beziehen sich nur auf die Terz des Akkordes, welche grofs oder klein ist, je nachdem sie die gröfsere oder kleinere Anzahl von halben Tönen enthält.

Alle bisher geschriebenen Dreiklänge waren grofse, deren Terz fünf halbe Töne enthält, wenn man nämlich bei dem Grundtone anfängt zu zählen und ihn eins nennt (Beispiel 59 *a*.).

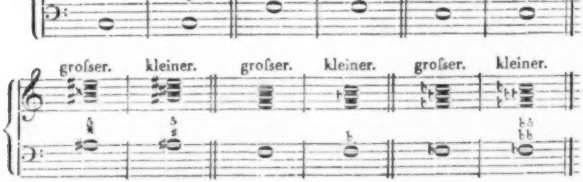
Der kleine Dreiklang hat eine Terz, die nur vier halbe Töne enthält; sie ist mithin kleiner als die grofse Terz, und daher der Name kleine Terz und kleiner Dreiklang.



Alle Dreiklänge werden als grofse vorausgesetzt, wenn es nicht anders bezeichnet oder ausdrücklich bestimmt ist. Wird also der Dreiklang auf *C* verlangt, so ist die Antwort: *C, E* und *G*. Der **kleine** Dreiklang auf *C* ist *C, Es* und *G*. Benannten wir bisher einen Dreiklang, so ergab das jederzeit einen grofsen; um daraus einen kleinen zu bilden, haben wir nichts nöthig, als die Terz einen halben Ton zu erniedrigen, indem wir ein *b* vor sie setzen, oder ein Kreuz (wenn es vor ihr gestanden) wegnehmen.

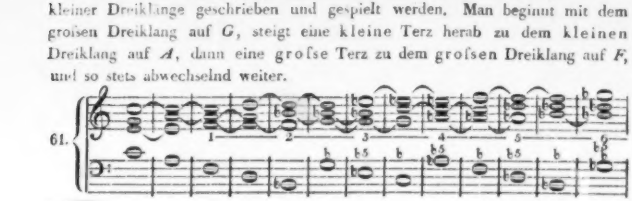
Der Dreiklang auf *G* heifst *G, H* und *D*,
der kleine - - *G* - *G, Hes* - *D*,
der - - *D* - *D, Fis* - *A*,
- kleine - - *D* - *D, F* - *A*,
der - - *Es* - *Es, G* - *Hes*,
- kleine - - *Es* - *Es, Ges* - *Hes*.

Wo ein kleiner Dreiklang geschrieben werden soll, mufs über der Bafsnote sorgfältig das Versetzungszeichen vermerkt werden, das zu seiner Bildung erfoderlich ist.

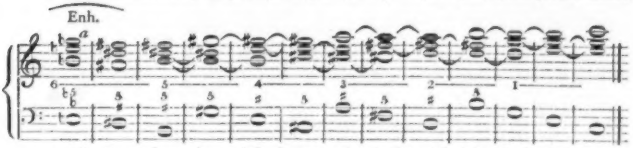


Um das Ohr an die Unterscheidung der verschiedenen Wirkung zu gewöhnen, mufs derselbe Dreiklang oft abwechselnd als grofser und kleiner angegeben werden. Als weitere Uebung mag eine fortlaufende Folge abwechselnd grofser und kleiner Dreiklänge geschrieben und gespielt werden. Man beginnt mit dem grofsen Dreiklang auf *G*, steigt eine kleine Terz herab zu dem kleinen Dreiklang auf *A*, dann eine grofse Terz zu dem grofsen Dreiklang auf *F*, und so stets abwechselnd weiter.

61.



Enh.



Es ist zu bemerken, dafs das vorstehende Beispiel sich mit Erniedrigungszeichen rund durch den Zirkel der Tonarten bewegt, bei jeder Gelegenheit einen kleinen Dreiklang einschiebend, der der verwandte kleine Dreiklang des vorhergegangenen grofsen genannt wird; dies soll weiterhin erklärt werden.

Bei dem enharmonischen Tonwechsel (bei *a*) geht der Lauf wieder zurück nach *C*, von wo er begonnen hat.

Obgleich wir späterhin auf diesen Gegenstand zurückkommen werden, so mag doch an dieser Stelle vorauserwähnt werden, dafs jede Molltonleiter stets dieselbe Zahl von Kreuzen oder Been hat, wie die ihr verwandte Durtonleiter *).

Um die Zahl der Kreuze oder Bee zu finden, die eine Molltonleiter erfodert, mufs die Terz des kleinen Dreiklanges auf ihrer Tonika aufgesucht werden; soviel Kreuze oder Bee die Durtonleiter dieser Terz erfodert (was wir an den Fingern ausfindig machen gelernt) soviel sind zu der Molltonleiter nothwendig. Zum Beispiele:

*) Daher man solche Tonleitern Paralleltonleitern nennt.

Der kleine Dreiklang auf *C* heifst *C*, *Es* und *G*.
Die Terz dieses Akkordes ist *Es*.
Die Durtonleiter auf *Es* erfodert drei Bee; folglich
fodert auch die Molltonleiter von *C* drei Bee.

Hier ist einer von den in der Einleitung angekündigten Ruhepunkten, wo man eine Zeitlang inne halten kann; und damit der Studirende sich ohne Anstofs den weitern Fortschritten widmen möge, wird es nützlich sein, dafs er selbst sich vollkommen überzeuge, alles Vorausgegangene verstanden zu haben. Für die Folge werden wir vom Bisherigen unbeschränkten Gebrauch machen, und unsere Betrachtungen hauptsächlich auf die neuen Gegenstände richten, die uns aufstofsen.

Nachdem wir uns durch eine solche Wiederholung den festen Besitz aller bisher vorgekommenen Gegenstände gesichert haben, können wir nun daran gehn, das Erlernte nach einem ausgedehntern Mafsstabe anzuwenden und uns einen weitern Spielraum im angenehmen Gebiete der Harmonie zu eröffnen. Zuerst liegt uns aber ob, mit einigen Vorausschickungen zu beweisen, dafs wir bei der Annahme dieses Verfahrens nicht mehr gethan haben, als den einfachen Vorschriften der Natur folgen.

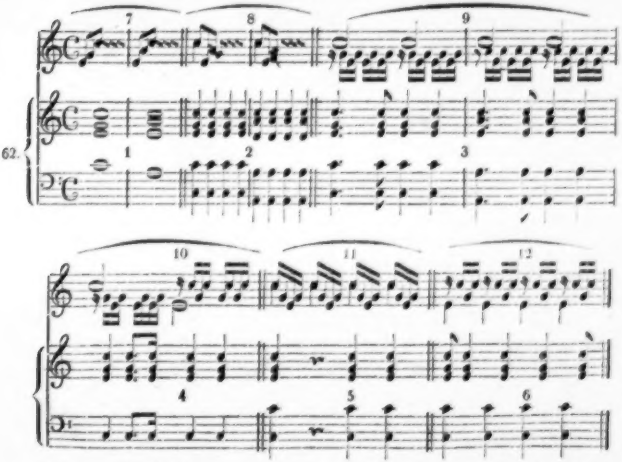
Wir würden gern jede gründlichere Untersuchung aufgeschoben haben, bis der Schüler sich erst praktisch mehr mit der Sache bekannt gemacht hätte; da aber die folgenden Beobachtungen die zweckmäfsigste Einleitung zur Modulationslehre abgeben und zugleich eine Entwickelung der Grundsätze enthalten, nach denen wir vorgeschritten, so mag sich nirgends eine geeignetere Stelle dazu finden. Da gleichwohl diese Bemerkungen auf eine tiefer eindringende Untersuchung und einen gereiften Geist berechnet sind, so rathen wir jüngern Studierenden, einstweilen darüber hin zu der Erklärung von Modulation und Fortschreitung (die bei Beispiel 69. folgt) fortzugehen und wenn sie eine Strecke weiter vorgedrungen sind, zu dem Ueberschlagenen zurückzukehren, das sie dann fähiger sein werden, zu verstehen.

Um der Kürze willen werden die Uebungen in diesem ganzen Werke durchgängig so gedrängt wie möglich geschrieben werden; dem Schüler aber wird empfohlen, mit Figurirungen oft abzuwechseln und die Beispiele damit zu verändern.

Die folgenden Beispiele genügen, die große Anzahl verschiedener Effekte zu zeigen, welche durch die Umbildung einer in einfachen Akkorden geschriebenen Uebung, wie Beispiel 61., gewonnen werden.

Einer besondern Regel bedarf es hier bei dieser bloßen Geschmackssache nicht; man wird finden, daß es weniger die Aufmerksamkeit von der Fortschreitung der Harmonie abzieht, wenn der Ausführende irgend eine Art der Figurirung auswählt und dieselbe die ganze Uebung hindurch fortsetzt.

Einige Proben von Figurirung, welche zur Umgestaltung des Beispiels 61. *und zu andern Harmoniefolgen angewendet werden können.*



Ursprung der Melodie und Harmonie, Erklärung der diatonischen Tonleiter und Entdeckung der Grundbässe.

Wenn eine Saite in Schwingung gesetzt ist, konnten wir meinen, nur einen Ton zu vernehmen. Hören wir aber aufmerksam, so entdecken wir, be-

sonders bei den tiefen Tönen auf einem Fortepiano, daſs der Hauptton ganz leise von andern begleitet ist, die wir „harmonisch mitklingende" nennen.

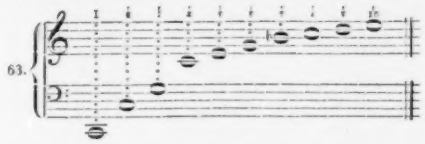
Bei hell tönenden Körpern, Glocken zum Beispiele, scheinen der Hauptton und die mitklingenden Töne alle zugleich zu entstehen und auf einmal gehört zu werden; in Blasinstrumenten dagegen, zum Beispiel im Waldhorn, in der Trompete u. s. w., treten sie abgesondert hervor, so daſs man sie genau unterscheiden kann — und zwar zeigen sie sich genau in derselben Folge und demselben Verhältnisse, wie sie durch die schwingende Saite hervorgebracht werden.

So bringt ein angeblasenes Rohr, oder eine Saite, deren tiefster Ton *C* ist, folgende

mitklingende Töne

hervor.

63.



Diese hier niedergeschriebenen Töne sind der Hauptton mit den mitklingenden und zwar in der Ordnung, wie sie wirklich auf dem Waldhorn u. s. w. hervorgebracht werden.

Den tiefsten Ton nennen wir den Grundton und Erzeuger aller übrigen, welche seine mitklingenden Töne genannt werden, und (wie wohl zu merken ist) regelmäſsige Theile oder Bruchtheile des Erzeugers sind.

Die nächste Note über dem Erzeuger, welches die Oktave von *C* ist, ist als die Hälfte des ganzen Rohres anzusehen; in der That wird ein halb so langes Rohr genau diesen letzten Ton, die richtige Oktave von *C* angeben.

Desgleichen würde *G* durch ein Rohr angegeben werden, das den dritten Theil so lang ist, als das erste; so verhält es sich mit den übrigen Tönen, deren Verhältnisse im vorstehenden Beispiel angemerkt sind.

Um dies weiter zu erläutern, wollen wir eine Saite über zwei Stege spannen und so lange anziehen, bis ihr tiefster Ton dasselbe *C* ist, welches zuvor von dem obigen Rohrinstrumente angegeben worden ist. Bringt man dann

einen andern Steg unter die Mitte der Saite, so wird jede ihrer Hälften die Oktave des Tons der ganzen Saite hervorbringen.

Theilt man dieselbe Saite in drei gleiche Theile, so wird jeder Theil ein *G* hören lassen — und so mit den übrigen Verhältnissen.

Mit Bezug auf die Stufenfolge der mitklingenden Töne ist zu bemerken, dafs sie in stufenweis abnehmenden Entfernungen von einander erscheinen, bis sie in einer Folge von ganzen Tönen, einer wirklich diatonischen Folge, enden.

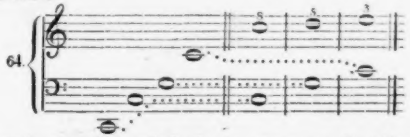
Somit ist:

der erste über dem Erzeuger erscheinende Ton die Oktave
der nächste darüber die Quinte,
- - - - Quarte,
- - - - grofse Terz u. s. w.

Bis zum letzten *E* im vorigen Beispiele sind alle Töne bestimmt; aber der gleich folgende ist in Dunkelheit gehüllt; wir lassen unentschieden, ob *F* oder *Fis* folgen wird *); für jetzt mufs unsere Aufmerksamkeit auf einen andern Umstand dabei gerichtet sein, der sich uns selbst zum Wegweiser hier darbietet.

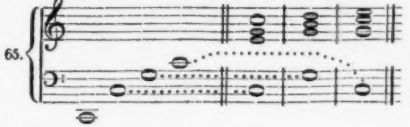
Nehmen wir die letzten drei hervorgekommenen Töne als eine Tonleiter oder Melodie, die harmonisirt werden soll; — was haben wir zu thun? — Wir müssen die Grundbässe entdecken. — Auf welche Weise? — Wir wollen dazu die drei ersten durch dasselbe Rohr erklingenden Töne nehmen und unser Zweck ist erreicht.

64.



Nachdem der Grundbafs aufgefunden ist, setzen wir die Akkorde zu

65.



*) Dem Spieler von Blasinstrumenten ist dies wohl bekannt.

Kehren wir jetzt zu dem Beispiel 63. zurück und bemerken da, dafs unter den Schwingungen oder Tonfolgen auf *C*, der siebente Ton ein *Hes* ist.

Dies ist allerdings nicht der siebente Ton in der Tonleiter von *C*, wohl aber die Hauptseptime, da es sich einen ganzen Ton unter der Oktave findet.

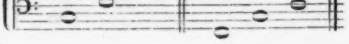
Wenn der Dreiklang auf *C* mit dieser zugefügten Septime gehört wird, nimmt er sofort den Karakter des Dominant-Akkordes an und bringt eine unwiderstehliche Neigung hervor, zur Tonika fortzuschreiten *). Das Ohr erkennt in der Septime ein bestimmtes Verlangen, hinabzusteigen, und in der Terz ein gleiches Verlangen, zu dem nächsten Tone des folgenden Akkordes hinaufzugehen.

Haben wir (wie im letzten Beispiele) die aus den mitklingenden Tönen auf *C* hervorgegangene Tonleiter harmonisirt, so wollen wir eingedenk sein, dafs die Hauptseptime jetzt unter den harmonisch mitklingenden Tönen auf der letzten Bafsnote *C* wirklich hervorgebracht worden ist. Wollten wir diese Septime alsobald anbringen und in die Harmonie schreiben, so würden wir unwiderstehlich gezwungen sein, zunächst nach dem Dreiklang auf *F* **) fortzuschreiten. Sind wir daher nun veranlafst, die Tonleiter über die drei Töne, welche die Natur uns gegeben, hinaus auszudehnen: so ist der nächste uns angewiesene Ton natürlich *F*.

Nachdem wir uns vergewissert haben, dafs unser nächster Bafston *F* sein mufs, so wollen wir ihn als einen neuen Erzeuger annehmen und gerade so verfahren, wie bei dem ersten *C*.

Wir müssen uns diesen neuen Erzeuger als ein Rohr- oder Blasinstrument von geringerer Größe vorstellen; dies giebt uns unter den mitklingenden Tönen die Tonfolge *F, G, A;* zu diesen wollen wir die Bässe schreiben wie bei dem vorigen Falle, und so haben wir eine Tonleiter von sechs Tönen gebildet und angemessen harmonisirt ***).

66.



So

* Siehe Seite 25.

** Beispiel 40. f.

*** Man bemerke, dafs zu der ersten Note der Tonleiter sich die tiefere Oktave, zu der zwei-

So haben wir zwei Tonleitern von je drei Tönen vereinigt, deren erste durch das Rohr *C*, die zweite durch das Rohr *F* hervorgebracht ist.

Diese zwei Tonleitern sind in dem Intervall eines halben Tones mit einander verbunden worden, wie der Bogen im letzten Beispiele andeutet, so auch in Beispiel 3, 11 u. s. w. *).

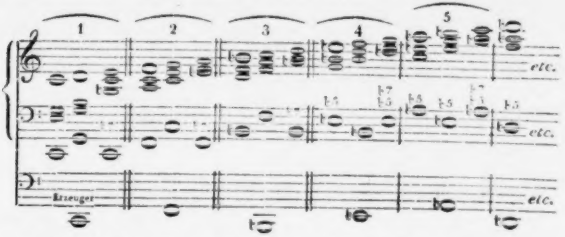
Wir haben nun 6 Töne und noch begehren wir die Tonleiter weiter auszudehnen. Zu welchem Tone müssen wir zunächst fortschreiten? Zu *Hes* etwa?

Um dies zu beantworten, wenden wir dieselbe Betrachtung an, die uns bei der Entdeckung des zweiten Erzeugers geleitet hat.

Da der Erzeuger der letzten Reihe von drei Tönen *F* ist, so wollen wir dem letzten Dreiklange die Septime zufügen; *F*, das nun zur Dominante wird, führt uns zu *Hes* und wir gewinnen eine dritte Reihe von drei Noten, *Hes*, *C* und *D*, wie im folgenden Beispiele 67, Fig. 3.

Eine andere Septime mag dem *Hes* zugefügt werden, und uns nach der Tonleiter von *Es* führen; und so können wir immer weiter verfahren und bis ins Unendliche **) Tonleitern von drei Tönen zu setzen.

67.



Aus dieser Erörterung geht klar hervor, dafs eine Tonleiter natürlicher

ten Note die Quinte als Bafs gefunden hat u. s. w.; dies erläutert, warum wir dieselben Bässe bei der ersten Aufsuchung der Grundbässe Seite 16. so beziffert haben.

*) Hier zeigt sich der Grund, warum der dritte und vierte Ton der Tonleiter nur einen halben Ton von einander entfernt liegen: weil die Terz des Dominant-Akkordes einen halben Ton in die Oktave steigt.

**) Eine solche Folge hat gleichwohl, als eine unaufhörliche Reihe von Ausweichungen, für das Ohr etwas Ermüdendes und mufs stets in gewissen Schranken gehalten werden.

Weise aus mehr als drei Tönen bestehen kann, zu denen denn nur zwei Grundbässe erfoderlich sind, nämlich Tonika und Dominante. Die Unterdominante, die wir früher gebraucht haben, erscheint uns jetzt eigentlich als ein Erzeuger, oder die Tonika einer andern Tonleiter.

Der Schüler wird nun die Natur und den Ursprung der Modulation klar begreifen, welche kürzlich in den folgenden Regeln zusammengefafst werden sollen.

„Wenn wir eine Septime anwenden und so zu einer neuen Tonleiter übergehen, so moduliren wir nach dieser Tonleiter."

Im obigen Notensatze zum Beispiel fand eine Modulation (Ausweichung) statt, indem wir von der Tonleiter von *C* nach der von *F* gingen; eine andere, derselben Regel zufolge, indem wir aus der Tonleiter von *F* in die von *Hes* gingen u. s. w.

Wenden wir diese Bemerkung bei einer

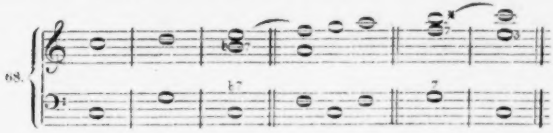
Prüfung der diatonischen Tonleiter (was man gewöhnlich so nennt)

an.

Die ersten drei Töne (wie im Beispiel 68. unten) gehören zu der Tonleiter von *C*. Hier erfolgt eine Ausweichung nach der Tonleiter von *F*, zu welcher die drei unmittelbar folgenden Töne gehören.

Wollten wir so immer weiter gehn, wie im Beispiel 67., so würden wir immer mehr von dem Punkte, von dem wir ausgegangen sind, abkommen, und das Ohr würde durch die stete Folge solcher Fortschreitungen beleidigt werden, da wir bereits einen Hang fühlen, zu der ersten Tonleiter zurückzukehren. Wie wir nun aus einer in die andere Tonleiter ausgewichen sind, so können wir nur durch dasselbe Mittel zurückkehren, das heifst, durch eine Modulation, welche uns zwingt, den Dreiklang auf *G*, der Dominante von *C*, einzuführen, dergestalt, dafs wir mit dem letztern Akkorde (auf *C*) schliefsen.

68.



So füllen wir die Tonleiter von 8 Tönen aus, und es zeigt sich hier, dafs der siebente Ton in dieser Tonleiter nicht *Hes* sein kann, wie im Beispiel 67.

Er mufs vielmehr *H* sein, da der nothwendig hier eingeführte Dreiklang auf *G*: *G*, *H* und *D* heifst. Dieses *H* nun mufs, als Terz im Dominant-Akkorde, einen halben Ton zu *C* hinaufsteigen; daher kommt es, dafs der halbe Ton in dieser Tonleiter von der Septime zur Oktave erscheint, da er naturgemäfs, wie im Beispiel 7., vom sechsten zum siebenten Tone eintreten würde. Diese nothgedrungene Abweichung von der Ordnung, die die Natur selbst uns geboten zu haben scheint, ist es, welche uns in so mannichfache Schwierigkeiten hinsichts der Quinten- und Oktavenfolgen zwischen dem sechsten und siebenten Ton der Tonleiter verwickelt; wären wir der Fortschreitung gefolgt, die die Natur uns vorgezeichnet hat, so würden uns diese Schwierigkeiten nicht aufgestofsen sein.

Um noch besser zu erklären, was Modulation ist, und um diesen Gegenstand in ein immer helleres Licht zu setzen, wollen wir unterscheiden, was wir unter

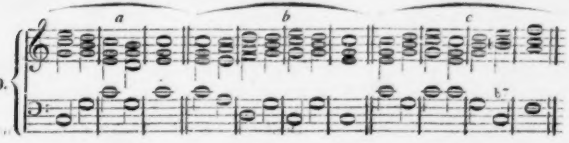
harmonischer Fortschreitung

verstehen.

Wir bezeichnen damit eine Folge von Akkorden, in welcher die Hauptseptime nicht angewendet, folglich keine Ausweichung erfolgt ist.

Die folgenden Fälle werden dies erläutern.

69.



Bei (*a*) haben wir nur nur Dreiklänge gebraucht, die der Tonleiter von *C* eigenthümlich angehören. — Dies ist eine bloſse Fortschreitung.

Bei (*b*) sind einige Akkorde eingeführt, die nicht zur Haupttonleiter (*C*) gehören; dennoch ist es eine bloſse Fortschreitung, da keine Ausweichung durch Anwendung der Hauptseptime erfolgt ist.

Bei (*c*) bleibt die Harmonie in der Haupttonleiter bis zu dem dritten Takte,

in welchem die Hauptseptime eingeführt ist und eine Ausweichung nach *F* *) statt gefunden hat.

Hier scheint sich nun die Harmonie selbst in zwei Zweige zu theilen, Fortschreitung und Modulation, deren eigenthümliche Karaktere vollkommen unterschieden sein wollen, wenn wir weitergehn. Im Beispiel 67. hat sich ausgewiesen, dafs die Natur uns die Art und Weise vorzeichnet, auf welcher wir von einer Tonleiter in die andere übergehen; dies giebt uns

die Regel für Modulation.

„Bei dem Uebergange von einer Tonleiter zu einer andern mufs die Dominante der Tonleiter, in welcher wir ausweichen, unmittelbar zuvor angebracht werden."

Wir werden finden, dafs die Natur uns in den Intervallen des Dreiklanges in der Tonika mit den Dominanten versieht, um in diejenigen Tonleitern auszuweichen, die den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen.

70.

Zu *a*: Wenn wir aus dem Dreiklang auf der Tonika die Oktave nehmen und sie als Dominante gebrauchen, so führt das zur ersten von der Natur uns angewiesenen Ausweichung (welche im Beispiel 67. gezeigt ist); eine ausgedehnte Uebung dieser Ausweichung findet sich unten im Beispiel 71.

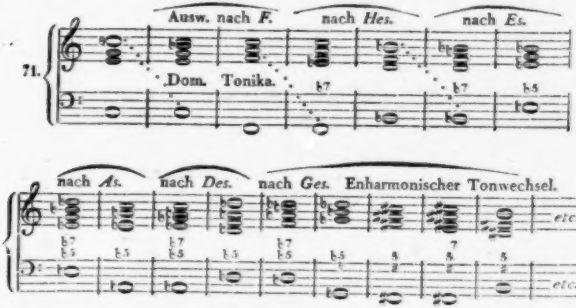
Zu *b*: Wenn wir die Terz des Dreiklanges auf der Tonika als Dominante annehmen, so weichen wir damit nach der Parallel-Molltonleiter (die Note Seite 51.) aus. Man sehe das Beispiel 72.

Zu *c*: Die Quinte auf der Tonika kann als deren eigene Dominante keine

*) In der That hätten wir hier als Beispiel die ersten vier Töne der Tonleiter, die die Natur uns bietet, geben können, zu welchen die drei ersten Akkorde sich in bloßer Fortschreitung bewegen, eine Ausweichung aber vom dritten zum vierten Tone eintritt.

Ausweichung aus der Tonart bewirken und dient dazu, uns nach jeder Ausweichung zur ersten Tonart zurückzubringen.

Fahren wir fort, die Oktave jeder Tonart, nach der wir gelangt sind, als Dominante zu gebrauchen, so moduliren wir rings durch alle Tonarten mit Been; und lassen wir bei *Ges* einen enharmonischen Tonwechsel eintreten, so kehren wir durch die Tonarten mit Kreuzen wiederum nach *C* zurück.

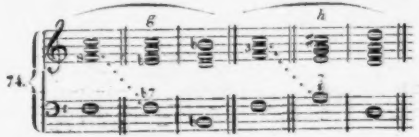


Wenden wir fortwährend die Terz jeder Tonart, zu der wir gelangt sind, als Dominante an, so führt uns dies durch denselben Kreis der Tonarten — wo bei jeder Gelegenheit eine Ausweichung nach der jedesmaligen Parallel-Molltonart eingeschoben wird.

Nehmen wir nun die Töne des Dreiklanges auf der Dominante *G* und sehen, was diese uns für Ausweichungen zubringen.

Zu *d*: *D* (die Quinte) bringt uns die Ausweichung nach *G*.
Zu *e*: *H* (die Terz) führt uns nach *E*, der Parallel-Molltonleiter von *G*.
Zu *f*: *G* (die Oktave) bringt uns nach unserer ersten Tonart, *C*, zurück.

Indem wir uns der Intervalle der Dreiklänge auf Tonika und Dominante bedienen, finden wir, dafs wir damit nach vier neuen Tonarten ausweichen können; wenn wir auf gleiche Weise die Intervalle des Dreiklanges auf der Unterdominante dazu nehmen, so erhalten wir zwei Ausweichungen mehr.



Zu *g*: *F* (die Oktave) führt uns zu der Tonart *Hes*.
Zu *h*: *A* (die Terz) führt uns in die Tonart *D* moll.

Aus den obigen Beispielen ergiebt sich, dafs die nächst gelegenen Tonarten zu jeder gegebenen:

die Parallel-Molltonart,
die Tonart auf der Dominante und deren Parallel-Molltonart,
die Tonart auf der Unterdominante und deren Parallel-Molltonart *

sind.

Es ist keineswegs nothwendig, dafs wir uns bei unsern Modulationen auf diejenigen Tonarten beschränken, welche im nahen Zusammenhange mit der Tonart, von der wir ausgegangen sind, stehen. Gelegentlich können wir mit

* Die Hauptseptime und deren Parallel-Molltonart sind zu weit entfernt, als dafs wir von ihnen hier Notiz nehmen könnten.

grofser Wirkung in entferntere Tonarten, die wir fremde Töne nennen, ausweichen; wobei wir jedoch immer sorgfältig darauf halten müssen, dafs zwischen allen Akkorden ein gehöriger Zusammenhang statt finde *).

In den vorstehenden Uebungen haben wir unsere Ausweichungen durch die Mittel bewirkt, welche die Dominante uns darbot; jetzt wollen wir zuerst die Tonart bestimmen, nach der wir auszuweichen wünschen und dann die dazu gehörige Dominante zufügen.

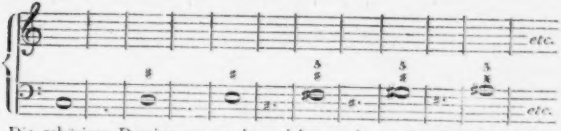
In die Bafszeile wollen wir (indem wir eine obere Zeile darüber leer lassen) eine Bafsnote schreiben, z. B. *C*, von der wir ausgehen.

Haben wir beschlossen nach *D* auszuweichen, so schreiben wir ein *D* hin, lassen aber davor einen leeren Raum zur Einsetzung der Dominante.

Da *A* die Dominante von *D* ist, so mufs es in dieser Lücke eingeschoben werden.

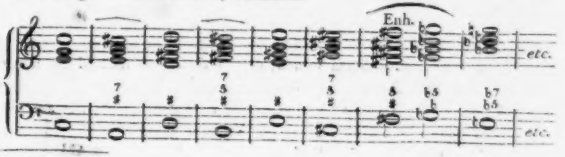
Beschliefsen wir nun weiter nach *E* zu gehen, so wird die Bafsnote *E* hingeschrieben, davor ein Raum für dessen Dominante *H* gelassen und diese dann eingesetzt; so geht es dann nach Gefallen weiter.

75.



Die gehörigen Dominanten werden solchergestalt vor ihre Toniken gesetzt und mit 7 beziffert. Nun werden die Dreiklänge in die obere Zeile **) geschrieben, die Septimen, mit denen der Bafs beziffert ist, werden zugefügt und so ist die Uebung, wie nachstehend, vollendet.

76.



**) Siehe Seite 15.

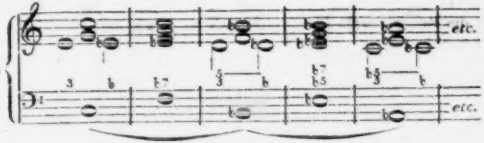
*) Die obern Noten der einander folgenden Dreiklänge müssen so nahe wie möglich an einander geschlossen und die Intervalle der Dominant-Akkorde gehörig aufgelöset werden.

Das Vorstehende ist eine aufwärts fortschreitende Modulation durch ganze Töne.

Bei *Fis* tritt ein enharmonischer Tonwechsel ein und statt nach *Gis* weiter fortzuschreiten, gehen wir wieder nach *C* zurück.

Auf gleiche Weise können wir durch ganze Töne abwärts steigend moduliren, wie hier:

77.



Zu jeder Zeit können wir, wie im vorstehenden Beispiele, den großen Dreiklang in einen kleinen verwandeln und umgekehrt; dies wird uns öfters eine bessere Verbindung mit der nachfolgenden Dominante geben und die Härte, welche sonst eine Ausweichung in fremde Töne haben kann, mildern; wie im nachstehenden Beispiel.

78.

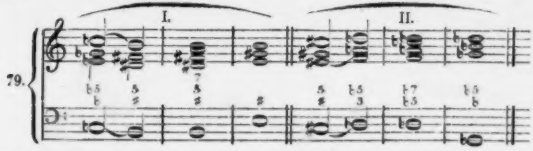
Zu *a*: Die große Terz ist in eine kleine verwandelt, weil wir in Tonarten mit Been ausweichen wollen; der so veränderte Akkord hat nun einen zwiefachen Zusammenhang mit dem nächsten.

Zu *b*: Die kleine Terz ist in eine große verwandelt, weil wir aus einer Tonleiter mit Been in eine mit Kreuzen übergehen.

Zu *c*: Hier würde nur eine Verbindung mit dem folgenden Akkorde sein, wenn wir nicht diese Verwechselung vorgenommen hätten.

Das

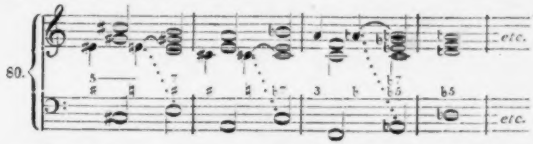
Das folgende Beispiel zeigt, wie nutzbar die enharmonischen Tonwechselungen für Modulation sind.



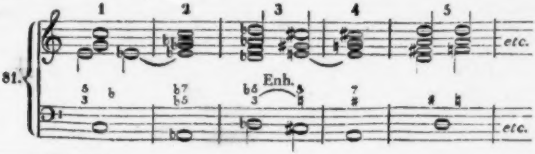
I. Hier fangen wir in der Tonart von *Ces* an; den Dreiklang auf *Ces* sind wir genöthigt enharmonisch zu verwandeln, ehe wir gerade nach *E* ausweichen können.

II. Hier sind wir in *Cis*, welches durch enharmonische Verwechselung in *Des* uns in den Stand setzt, auf einmal nach *Ges* überzugehen.

Im Beispiel 72. wählten wir, um eine neue Dominante zu bilden, die Terz des Dreiklanges auf der Tonika und zwar die grofse Terz. Da uns frei steht, aus diesem Dreiklang einen kleinen Dreiklang zu machen, so wollen wir die kleine Terz als neue Dominante annehmen.



Untersuchen wir jetzt die Wirkung der Modulation nach jeder Stufe durch grofse halbe Töne *) aufwärts.



*) Man sehe die Erklärung von grofsen und kleinen halben Tönen

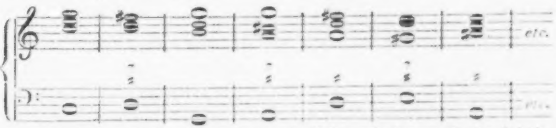
Zu Takt 1. Der Dreiklang ist in einen kleinen verwandelt, weil wir im Begriffe sind, nach Tonleitern mit Been zu gehen.

Zu Takt 3. Der Dreiklang auf *Des* ist zu einem kleinen gemacht und enharmonisch verwandelt, damit wir nicht gezwungen sind, nach *Eses* zu gehen.

Und so fahren wir fort, durch grofse halbe Töne aufwärts zu steigen, bis wir wieder nach C zurückkommen.

Jetzt wollen wir die Quinte auf der Dominante jeder Tonart, zu der wir fortschreiten, auswählen, und zu der Tonart auf der Quinte darunter, oder (was dasselbe ist) auf der Quarte darüber, übergehen.

82.



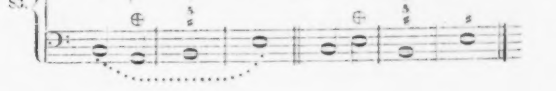
Da im obigen Beispiele der Bafs eine Stufe hinaufsteigt, mufs der Schüler nicht die Regel zur Vermeidung von Quinten- und Oktavenfolgen vergessen; in solchen Fällen mufs die Quinte eine Stufe fallen.

Wir wollen jetzt eine grofse Terz abwärts moduliren; bei diesem Unternehmen werden wir aber finden, dafs zwischen der eingesetzten Dominante und dem vorigen Akkord keine Verbindung ist.

In solchem Falle müssen wir einen Akkord anzubringen suchen, wo die Kette der Harmonie unterbrochen ist, indem wir auf diese Weise in den Lauf der Modulation Zusammenhang bringen.

N. B. Gemeinlich werden wir finden, dafs der Dreiklang auf der kleinen Terz darunter oder auf der grofsen Terz darüber dieser Absicht entspricht; hier, wo wir von *C* nach *E* moduliren wollen, können wir es mit beiden versuchen.

83.

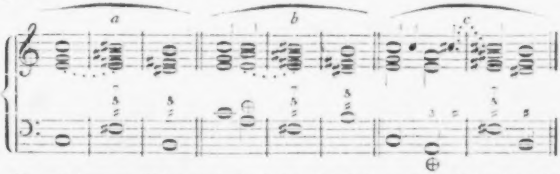


Die mit ⊕ bezeichneten Akkorde sind eingeschoben.
Eben so verhält es sich bei der Modulation nach der kleinen Terz darüber.

84.

Bei der Ausweichung nach dem halben Tone darunter scheint zwar die Terz der Tonika eine Verbindung mit der Septime auf der Dominante zu bilden; gleichwohl ist die Beziehung zwischen diesen beiden Tonarten so entfernt, dafs die Ausweichung kaum zugelassen werden kann; die Wirkung einer solchen Folge ist aufserordentlich hart und unangenehm, wie in dem folgenden Beispiele bei (*a*):

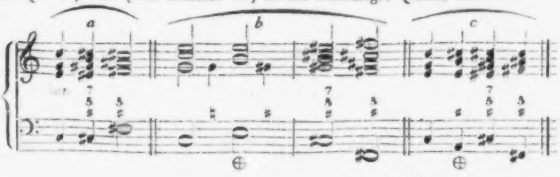
85.



Ein weit besserer Effekt wird durch die Einschiebung eines Akkordes, wie bei (*b*) und ein noch besserer durch die bei (*c*), hervorgebracht.

Weichen wir jetzt in die entfernteste Tonart aus, das heifst: in die erhöhte Quarte, oder (was dasselbe ist) in die erniedrigte Quinte darüber.

86.

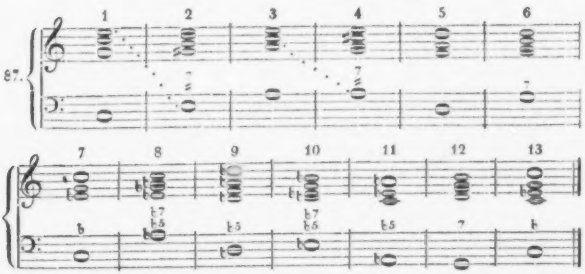


Bei (*a*) zeigt sich keine Verbindung zwischen beiden Akkorden.
Bei (*b*), der Dreiklang der grofsen Terz darüber ist eingeschoben.
Bei (*c*), hier ist es der auf der kleinen Terz darunter.

Nach den vorstehenden Regeln zur Aufsuchung der Dominanten leuchtet ein, dafs wir aus jeder gegebenen Tonart in sechs andere übergehen können.

Wir müssen hier noch ausdrücklich bemerken, dafs wenn wir in irgend eine neue Tonart übergegangen sind, wir uns nun in derselben Lage sehen, als fingen wir bei dieser an; wir können daher auf dieselbe Weise, wie zuvor, jedes der Intervalle auf der Tonika, Ober- und Unterdominante dieser Tonart behufs weiterer Modulation anwenden.

Uebung für alle vorstehenden Regeln.



Zu Takt 1.: Wir haben die Terz von der Tonika genommen und nach der Parallel-Molltonart modulirt.

Zu Takt 3.: Wir haben die Oktave gewählt und nach *D* moll modulirt. Wir befinden uns nun in *D* moll, deren Unterdominante wir (Takt 6.) nehmen und damit (Takt 7.) nach *C* moll ausweichen.

Zu Takt 8.: Hier in *C* moll nehmen wir die Terz der Unterdominante, welche nach *Des* führt.

Zu Takt 10.: Wir sind in *Des*, nehmen die Quinte auf dessen Dominante und gehen nach *As*.

Zu Takt 12.: In *As* nehmen wir die Terz auf dessen Dominante und moduliren nach *C* moll.

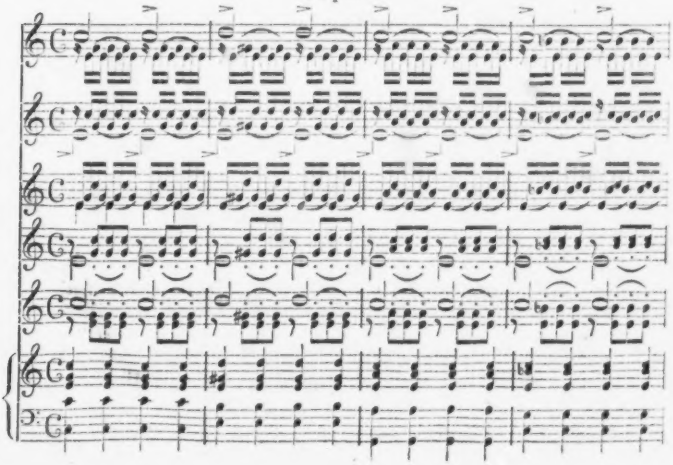
Das vorstehende Beispiel wird die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in Ausweichungen hinlänglich zeigen, die wir durch die Anwendung der vorhergehenden einfachen Regeln gewinnen; uud diese — das wollen wir nicht vergessen, haben ihre Entstehung in den ursprünglichen drei Grundbässen.

Der Schüler wird nicht ermangeln, die ausgedehnte Gewalt der Modulation, die ihm nach obigem zu Gebote steht, zu nutzen, bei jeder Gelegenheit in der Auswahl der verschiedenen Intervalle abzuwechseln und stets neue und die besten Effekte hervorzubringen; da alle harte und fremde Modulationen durch die Anwendung dieser Regeln gänzlich ausgeschlossen werden.

Es wird dringend empfohlen, die Modulationen, die man geschrieben hat, stets zu spielen und sie, um mannigfaltiger Wirkung willen, auf verschiedene Weise zu bearbeiten, wozu wir im folgenden Beispiel einige Proben gegeben haben.

Dies giebt denn auch eine Elementaranleitung, aus dem Stegreife zu spielen (zu fantasieren) und in verschiedenen Weisen die Begleitung einzurichten.

Beispiel 88.



Harmonie in zwei Zweige, Konsonanz- und Dissonanzakkorde, getheilt.

Der Dreiklang ist ein konsonirender Akkord und die in ihm enthaltenen Intervalle (die Terz, Quinte und Oktave) heißen Konsonanzen.

Wenn ein konsonirender Akkord gehört wird, so ist der Eindruck auf das Ohr angenehm und an sich selbst befriedigend. Man kann diese Klänge einander allmählig folgen lassen, ohne daſs sie das Gefühl der Erwartung oder Spannung auf andere, die nachfolgen sollen, erregen.

Nimmt man nun einen von den Tönen, die den Konsonanzakkord bilden, weg und setzt einen andern an dessen Stelle, so wird der entgegengesetzte Eindruck von einem Konsonanzakkorde hervorgebracht.

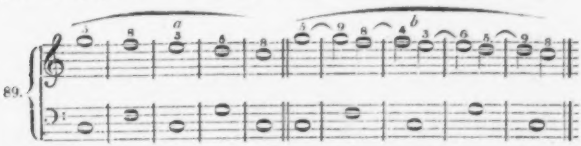
Der Ton, welcher diese veränderte Wirkung hervorbringt, heiſst Dissonanz; und

ein Akkord, in welchem eine Dissonanz gehört wird, heiſst dissonirender Akkord.

Die beständige Folge von Konsonanzen übersättigt das Ohr.

Eine einsichtsvolle Untermischung von Dissonanzen bringt mehr Interesse hervor, führt angenehme Abwechselung herbei und verleiht in der That den Harmonien Licht und Schatten.

Wenn man die folgende hinabsteigende Melodie mit ihren Grundbässen (wie bei *a*) spielt, so wird das Ohr vollkommene Befriedigung empfinden.



Jetzt lasse man aber den Ton *G* in der Melodie im folgenden Takte fortklingen (wie im obigen Beispiele *b*), ohne den Baſs zu verändern, und sogleich wird das Ohr eine gewisse Beunruhigung empfinden, das Verlangen, den Ton *F* zu hören.

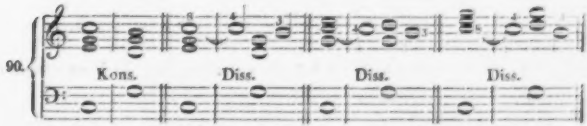
Wenn ein Intervall in einer Melodie auf solche Weise im Hinabsteigen zurückgehalten ist, so nennt man das Vorhalt. Zum Beispiel

G ist Vorhalt von *F*
F - - - *E*

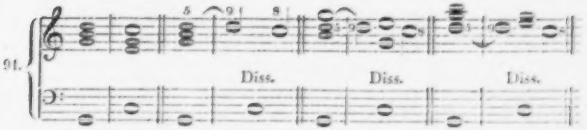
E ist Vorhalt von *D* — oder mit andern Worten
die None (der neunte Ton) ist Vorhalt von der Oktave,
- Quarte ist Vorhalt von der Terz,
- Quinte - - - - Sexte.

So sind alle Dissonanzen durch Vorhalte zu fassen.

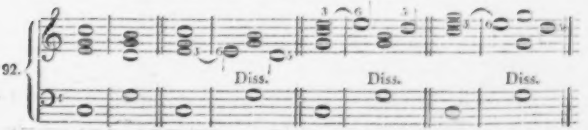
Dreiklang mit dissonirender Quarte als Vorhalt der Terz.



Dreiklang mit dissonirender None als Vorhalt der Oktave:



Dreiklang mit dissonirender Sexte als Vorhalt der Quinte.



An den vorstehenden Beispielen ist ersichtlich, dafs diejenigen Töne, welche dissonirende Akkorde hervorbringen, sich in hinabsteigender Folge nach der Natur zuerst als Konsonanzen, und darauf als Dissonanzen darstellen; aus diesem Umstande nehmen wir die ganz naturgemäfse und sehr wichtige Regel, dafs:

„alle Dissonanzen als Konsonanzen eingeführt werden müssen,"

oder mit andern Worten, dafs *„der Ton, welcher zur Disso-*

nanz wird, zuvor im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz gehört werden muſs." Dies nennt man in der Kunstsprache *Vorbereitung der Dissonanzen*, oder schlechtweg Vorbereitung; und dann: „*in welcher Stimme die Dissonanz eingeführt* werden soll, im Sopran, Alt u. s. w. *in dieser Stimme muſs sie auch vorbereitet sein.*"

Diese Regel von der Vorbereitung der Dissonanzen kann als überflüssig aufgegeben werden, wenn wir die Vorhalte nur bei hinabsteigender Melodie einführen; ist dies aber nicht der Fall, so muſs die Vorbereitung genau beobachtet werden.

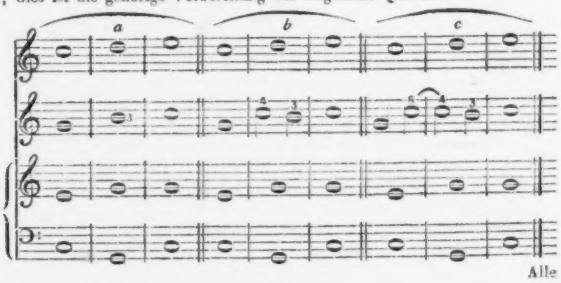
N. B. Bei dem Beispiel 89. *b* ist zu bemerken, daſs die Dissonanz stets eine Stufe nach der folgenden Konsonanz hinabsteigt.

Da wir jetzt beschäftigt sind, eine gehörige Vorstellung von der Vorbereitung der dissonirenden Vorhalte zu geben, so wollen wir, statt dazu die hinabgehende Tonleiter zu nehmen, von der hinaufsteigenden Gebrauch machen, in welcher sich die Dissonanzen nicht von Natur vorbereitet finden.

Bei (*a*) im folgenden Beispiele sind alle Akkorde konsonirende.

Bei (*b*) ist die dissonirende Quarte im Alt eingeführt, weil die Auflösung (die Terz) in dieser Stimme erfolgt. Sie ist, wie man hier sieht, nicht vorbereitet.

Bei (*c*) ist sie es dagegen, und zwar in derselben Stimme, dadurch, daſs wir die Quinte (*G*) im vorangehenden Akkorde in zwei halbe Taktnoten theilen und die letztere nach *C* (der Oktave desselben Akkordes) hinaufgehen lassen; dies ist die gehörige Vorbereitung der folgenden Quarte.



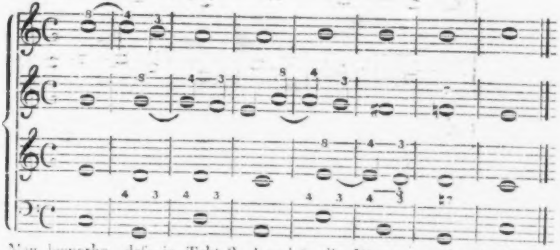
Alle obigen Bemerkungen, über Vorbereitung u. s. w., finden auf die andern Dissonanzen ebenfalls Anwendung.

Wenn wir eine Melodie harmonisirt, oder anderwärts her eine Harmonienfolge erhalten haben und erkennen wollen, in welchen Akkorden wir Dissonanzen einführen können, so müssen wir die Fortschreitung des Grundbasses untersuchen und dabei folgende Regel beobachten.

„Wenn der Grundbafs eine Quinte *) steigt, so können wir die Quarte als Dissonanz, die sich in die Terz auflöset, einführen,"

wie das folgende Beispiel zeigt.

94.



Man bemerke, dafs in Takt 2, 3 und 6. die Dissonanzen bereits in derselben Stimme vorbereitet sind, in welcher ihre Auflösung erfolgt, weil nämlich die Melodie hinabsteigt. Im Takt 5. ist der Fall anders; die Melodie geht hinauf und wir sind verpflichtet, hinaufzusteigen, um zur Vorbereitung der Dissonanz zu gelangen.

N. B. Der Schüler mag einige von den Melodien nehmen, die er bisher harmonisirt hat, und sie als Uebungen zu der vorigen, oder den folgenden Regeln benutzen.

„Wenn der Grundbafs eine Quarte steigt, **) so können wir die None, die sich in die Oktave auflöset, dissonirend einführen."

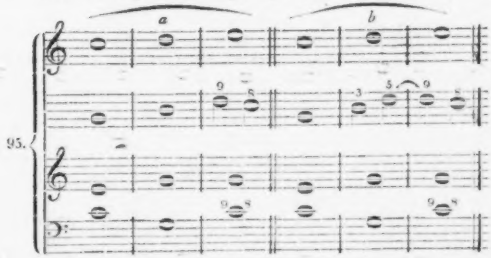
Wir wenden uns zu dem 91sten Beispiel zurück und bemerken, dafs der Bafs eine Quarte hinaufsteigt. In dem Akkorde, zu welchem er hinauf-

*) Dies ist dasselbe, als wäre sie eine Quarte abwärts gefallen.
**) Oder, was dasselbe ist, eine Quinte fällt.

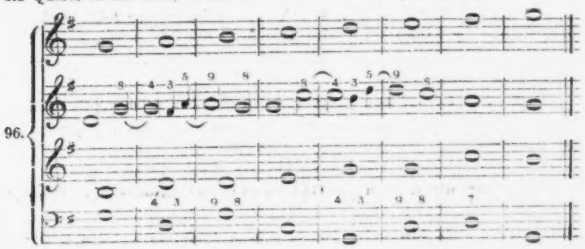
schreitet, ist die None eingeführt, durch die vorhergehende Quinte vorbereitet; dies ist der Grund der obigen Regel und dazu ist das Folgende ein Beispiel in Partitur.

Zu *a*: Die None ist im Alt eingeführt, weil die Oktave sich daselbst befindet; es ist zu bemerken, dafs sie nicht in dieser Stimme vorbereitet ist.

Zu *b*: Die None ist vorbereitet, indem die Terz des vorhergehenden Akkordes zur Quinte hinaufgestiegen ist.



Wir wollen nun die hinaufsteigende Tonleiter harmonisiren und sowohl die Quarte in die Terz, als die None in die Oktave *) einführen.



*) Einige spätere Bemerkungen über strengen und freien Styl werden auf dieses Beispiel zu beziehen sein.

Zu Takt 2. Der Bafs ist eine Quarte gefallen (oder, was gleich viel ist, eine Quinte gestiegen) folglich können wir hier die Quarte haben, die sich in die Terz auflöset. Da die Terz im Alt ist, mufs sich die Quarte auch daselbst befinden. Da die Quarte aber nicht in dieser Stimme vorbereitet war, so steigt der Alt zu diesem Zweck nach *G*, der Oktave im ersten Takte.

Zu Takt 3. Die None erfodert, dafs der Alt, behufs ihrer Vorbereitung, im zweiten Takte wieder aufwärts gehe.

Zu Takt 4. Der Alt steigt nach *C* hinauf, um die Quarte im folgenden Takte vorzubereiten.

Es ist zu bemerken, dafs in diesem vierten Takte der Bafs eine Quinte gefallen ist; wir hätten daher nach der obigen Regel die None vor der Oktave einführen können. Warum ist dies nicht geschehen?

Weil die Oktave im Diskant liegt; da die None eben daselbst angebracht werden müfste, so können wir in diesem Falle die Dissonanz nicht zulassen, ohne die Melodie wesentlich zu verändern.

Zu Takt 7. Die Quinten- und Oktavenfolge ist nach der zweiten Methode vermieden.

Auf diese Weise mag der Schüler sich an den Tonleitern verschiedener Tonarten üben, diese zwei Dissonanzen *) einzuführen, dann die Harmonie zu vollenden und die Verschiedenheit der Wirkung mit den Beispielen 45 und 47. zu vergleichen.

Harmonisirung der hinabsteigenden diatonischen Tonleiter.

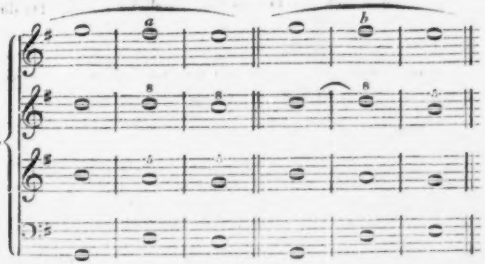
Betrachtet man die diatonische Tonleiter als eine Melodie, so bleibt sie im Hinauf- und Hinabsteigen dieselbe. Allein es finden sich mancherlei Gründe, sie verschieden zu harmonisiren.

Bei der Einleitung zur Modulation haben wir erklärt, in wiefern die nothgedrungene Konstruktion der Tonleiter zwischen der sechsten und siebenten Stufe Quinten- und Oktavenfolgen zu Wege bringt; wir haben auch bereits zwei Methoden, sie in der hinaufsteigenden Tonleiter zu vermeiden, kennen gelernt — aber diese können bei der hinabsteigenden Tonleiter nicht angewendet werden. Statt daher den Bafs von der Dominante auf die Unterdominante

*) Die Sexte, die zur Quinte wird, findet sich im Beispiel 101. angeführt.

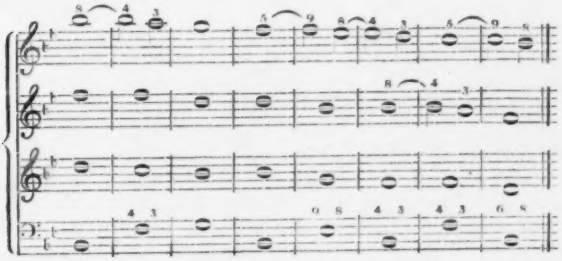
fallen zu lassen (wie im folgenden Beispiel *a*) läfst man ihn eine Stufe hinaufsteigen (wie bei *b*) und durch die Einführung dieser entgegengesetzten Bewegung zu den übrigen Stimmen ist die Oktaven- und Quintenfolge vermieden *).

97.



Das folgende ist ein Beispiel der hinabsteigenden diatonischen Tonleiter, in vier Stimmen, wobei die Quarte, die sich in die Terz, und die None, die sich in die Oktave **) auflöset, dissonirend eingeführt sind.

98.



*) Hier wird in der Tonleiter ein kleiner Dreiklang eingeführt, welcher bei der Abhandlung der hinaufsteigenden Tonleiter nicht zu erklären gewesen wäre. Dies rechtfertigt uns über den langen Aufschub der Uebungen über hinabsteigende Tonleiter.

**) Die Dissonanzen, die hier im Sopran erscheinen, können nicht als eine wesentliche Veränderung der Melodie angesehn werden, da diese nur in ihrem Fortschreiten aufgehalten wird.

Zu Takt 2. Warum lassen wir die Quarte im Sopran und im siebenten Takt im Alt erscheinen? Weil die Auflösung da erfolgt.

Warum können wir die Quarte in diesem Akkorde einführen? Weil der Bafs eine Quinte hinaufgestiegen ist.

Zu Takt 3. Warum ist der Bafs eine Stufe hinaufgestiegen? Um Quinten und Oktaven zu vermeiden.

Kein Intervall kann durch einen Vorhalt aufgehalten und zu gleicher Zeit (in einer andern Stimme) gehört werden.

Wir wollen uns daher vorsehen, dafs wenn wir die None zum Beispiel in einer Stimme einführen, die Oktave nicht in einer andern erscheine. Diese Erinnerung ist auch auf die andern Dissonanzen anzuwenden.

Sind wir nun im Begriff, die Hauptseptime in Verbindung mit den oben erklärten Dissonanzen anzuwenden, so wollen wir hier die Gelegenheit wahrnehmen, einige bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten zu erklären.

Erstens: die Dissonanzen durch Vorhalte sind stets vorzubereiten.

Die Septime wird ohne Vorbereitung eingeführt.

Zweitens: die dissonirenden Vorhalte werden über demselben Basse aufgelöst. Die Septime wird auf dem folgenden Bafs erst aufgelöst.

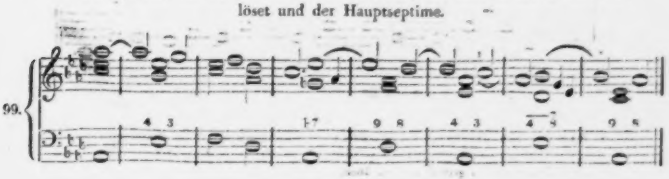
So scheint also die Septime an der Natur der Konsonanzen Theil zu haben — insofern sie keine Vorbereitung erfodert; und an der Natur der Dissonanzen — insofern sie aufgelöst sein will.

Ein anderer Unterschied ist noch in der Wirkung wahrzunehmen.

Eine Dissonanz durch Vorhalt hat die Neigung, sich über demselben Basse aufzulösen, die Septime hingegen treibt uns vorwärts zu einem andern Akkorde.

Die hinabsteigende diatonische Tonleiter

mit der Quarte, die sich in die Terz, der None, die sich in die Oktave auflöset und der Hauptseptime.



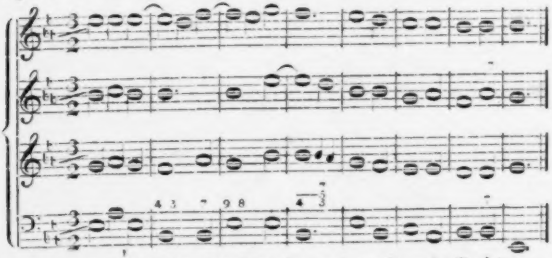
Aus der Fortschreitung des Basses erhellt, dafs wir im obigen Beispiele die Hauptseptime nur in zwei Akkorden einführen können.

Zu Takt 3. Nachdem fehlerhafter Fortschreitung vorgebeugt ist, steigt der Bafs in die Unterdominante, den ursprünglichen Bafs der Tonleiter, hinab; dadurch gewinnen wir noch grofsere Abwechselung.

Zu Takt 4. Die Terz des Dominantakkordes fällt zu demselben Basse in die Oktave hinab, um die None im folgenden Akkorde zulässig zu machen; denn wäre die Terz bis zu Ende des Taktes beibehalten worden, so hätte sie sich zur Oktave des folgenden Akkordes erheben müssen und dann wären Oktave und None zu gleicher Zeit gehört worden.

N. B. Diese Methode mufs beobachtet werden, sobald der Bafs von der Dominante zur Tonika schreitet und die None im letzten Akkord eingeführt wird.

Das folgende Beispiel ist eine harmonisirte Melodie in Partitur, zu der gelegentlich die bisher erklärten Dissonanzen eingeführt werden; sie bei allen Gelegenheiten, die die Bafsfortschreitung darbietet, einzuführen, würde die Uebung erschwert und den Ausdruck der Melodie *) oft gestört haben.



Zu Takt 6. Zwei Grundbässe sind bei dem sechsten Tone der Tonleiter angewendet, wie im Beispiel 99. Takt 3.

*) Es sei im Vorbeigehn bemerkt, dafs unser Augenmerk hier nicht darauf gerichtet ist, Partien zu ersinnen, die weiterhin berührt werden; unsere Absicht ist einzig und allein, den Schüler in dem, was er bereits gelernt hat, zu üben.

Bei dem Schlusse dieses Beispiels erscheint die Altfortschreitung im Sopran und es findet sich hier beiläufig eine Verwechselung des Karakters in den andern Stimmen. Es ist nicht gebräuchlich, so zu schliessen; nur um verschiedene Effekte hervor zu bringen, findet es statt.

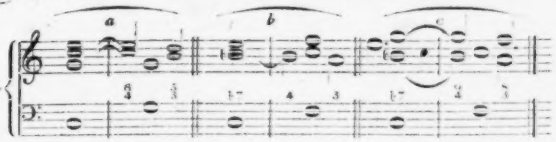
Vereinigte Dissonanzen — zwei Dissonanzen zugleich über derselben Bass eingeführt.

Wir haben gesehen, dass wir, wenn der Bass eine Quinte steigt, die dissonirende Quarte vor der Terz — und

Wenn der Bass eben so fortschreitet, wir auch die Sexte vor der Quinte haben können.

Dieser beiden Freiheiten mag man sich entweder jeder einzeln, oder beider zugleich bedienen, wie in dem folgenden Beispiel (bei *a*).

101.

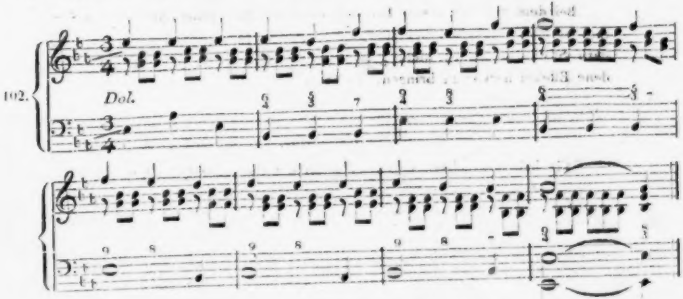


Wenn der Bass eine Quarte steigt, haben wir bis jetzt gefunden, dass wir die None vor der Oktave nehmen können.

Wir können gleichfalls die durch die Septime vorbereitete Quarte als Vorhalt der Terz haben; vorausgesetzt, dass die Harmonie den Gebrauch einer Septime im vorhergehenden Akkorde zulässt (wie im obigen Beispiele bei *b*); demnach

Kann die Quarte als Vorhalt der Terz verbunden werden mit der None als Vorhalt der Oktave (wie bei *c*).

Die folgende Uebung hat die Melodie des Beispiels 100., für das Pianoforte arrangirt; hierbei kann der Schüler die verschiedene Wirkung zu beobachten anfangen, die so hervorgebracht wird. Die Harmonie ist streng vierstimmig und dieselbe, wie im Beispiel 100., nur dass die verbundenen Dissonanzen, die im Beispiel 101. erläutert worden, zugesetzt sind.



Im Takt 2 und 4. ist der verbundene Vorhalt der Quarte und Sexte angewendet.

Im Takt 3 und 8. ist die Quarte mit der None verbunden.

Im Takt 6 und 7. ist die None durch die Terz vorbereitet (dies wird im nächsten Beispiel 103. erklärt werden).

Die Melodie des vorstehenden Beispiels ist eingerichtet, mit einer Tenorschlufsklausel zu enden, die einen besonders weichen Ausdruck hat; man vergleiche dies mit derselben Melodie im Beispiel 100.; es dient dazu, den Ausdruck der hier zugefugten Dissonanzen auffallender zu machen.

N. B. Hinabsteigende Tonleitern können hier zu Uebungen benutzt werden.

Die Einführung der Dissonanzen ist durch die Fortschreitung des Basses geregelt.

Die zwei vornehmsten Bafsfortschreitungen sind bereits gezeigt, und wir haben jetzt nur die Uebrigen zu erklären; da alles, was Vorbereitung erfodert schon gelehrt ist, wird nun leicht alles übrige verstanden werden.

Wenn der Bafs eine Sekunde steigt, können wir einführen { die None durch die Terz vorbereitet - Quarte - - Quinte - } { wie im Beisp. 103. - - - (*a*).

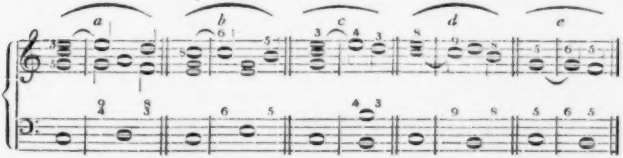
Wenn der Bafs eine Terz steigt..... - Sexte - - Oktave - - - - (*b*).

Wenn

Wenn der Bafs eine Sexte hinaufgeht, können wir keine Dissonanz haben.

Wenn der Bafs eine Septime hinaufgeht, können wir haben { die Quarte, durch die Terz vorbereitet (*c*), - None - - Oktave - (*d*), - Sexte - - Quinte*) - (*e*).

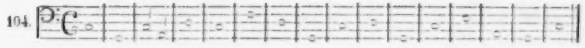
103.



Um Gewandtheit in der Einführung der Dissonanzen zu erlangen, verfahre man so.

Man nehme eine Reihe von Grundbässen (zum Beispiel die folgende).

104.



Man schreibe die Akkorde in eine obere, zu dem Zweck leer gelassene Zeile über den Bafs, und vermeide alle unnöthigen Sprünge in der Melodie.

Man beziffere jede Bafsnote mit allen Dissonanzen, welche ihre besondere Fortschreitung zulafst.

Man führe in die Harmonien diejenigen Dissonanzen ein, die nach unserm Geschmack rathsam sind, oder durch die Umstände bedingt werden; denn (wie wir schon zuvor bemerkt haben) man soll sie nicht bei jeder Gelegenheit alle anwenden. Endlich

sorge man dafür, dafs alle eingeführten Dissonanzen richtig vorbereitet und aufgelöset werden.

Der Schüler kann sich leicht selbst mit Uebungen von beliebiger Ausdehnung für das hier beschriebene Verfahren versehen, indem er die Bässe von irgend einer bisher geschriebenen Modulationsfolge nimmt, oder sich selbst nach den Anweisungen im Beispiel 87. Bässe schreibt.

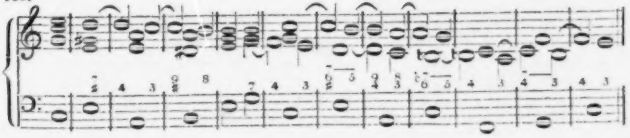
---

*) Es wird besser sein, die Anwendung dieser zwei letzten Dissonanzen bei dieser Fortschreitung des Basses auszusetzen, bis die Lehre von der Umkehrung eingeführt ist.

Wir wollen diese Abhandlung mit einem Beispiel schliefsen, in welchem die Harmonie im erstern Theile vollständig ist, indem wir da die vollen Akkorde zuerst über die Bässe geschrieben und dann die Dissonanzen eingeführt haben. Die letztere Hälfte des Beispiels ist dagegen unausgeführt, die Akkorde sind nicht zuerst hingeschrieben, wie in der erstern Hälfte, sondern die Dissonanzen allein sind mit ihren Vorbereitungen und Auflösungen eingeführt; die übrigen Noten mögen der Harmonie später zugefügt werden.

Die letztere Behandlungsweise häufig auszuüben, wird vortheilhaft befunden werden, und es zeigt eine vollkommnere Bekanntschaft mit der Sache.

105.



Umgekehrte Bässe.

Man mufs wahrgenommen haben, dafs die Grundbässe sich im Allgemeinen in grofsen Intervallen, in Quinten, Quarten u. s. w., bewegen; dies ist der eigenthümliche Charakter der Bafsmelodie, welcher eben diesen verschiedenen Effekt hervorbringt im Gegensatz zu der Melodie der anderen Stimmen.

In dieser Fortschreitung des Basses scheint jedoch von Natur etwas zu Bestimmtes und Entscheidendes zu liegen, das sich mit der glatten und ebenmäfsigen Fortschreitung in den andern Stimmen nicht genugsam verschmelzen läfst. Dies hat eine gewisse Plumpheit des Ausdrucks zur Folge, die wir gegen eine sanftere und gefälligere Ausdrucksweise auszutauschen wünschen.

Die Art dies zu bewerkstelligen ist, aus der Harmonie einige andere Intervalle statt solcher, die der Grundbafs hat, zu entnehmen und daraus eine Bafsmelodie zu bilden, die, obwohl sie ihren ursprünglichen Karakter beibehält, doch sich an die Melodie der übrigen Stimmen so anschliefst, dafs keine vorherrschend befunden wird, sondern vielmehr alle zusammengenommen eine angenehme und fliefsende Harmonie bilden.

Jedes in dem Akkord enthaltene Intervall kann genommen und in den Bafs geschrieben werden; dies nennt man denn Umkehrungen des Basses und unter

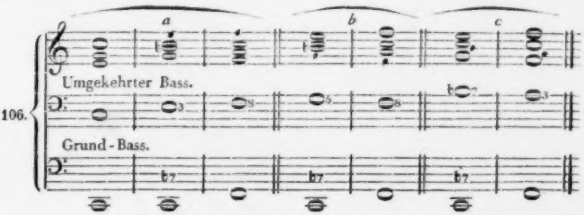
diese, mufs angenommen werden, bleibt der Grundbafs der Leiter und Beherrscher alles darüber Erbauten.

Dieser Grundbafs, noch auf eine besondere Linie darunter geschrieben, mufs aber nicht als eine fünfte Stimme angesehen werden, da er, nachdem die Umkehrungen ausgeführt sind, gänzlich wegfällt. Um aus einem Akkorde Intervalle für umgekehrten Bafs auszuwählen, wollen wir den Dominant-Akkord nehmen. Dieser Akkord hat (neben dem Grundbasse) drei Intervalle; folglich können wir drei Umkehrungen haben.

Unter Umkehrung ist daher ein Akkord zu verstehen, in dem die in den Bafs geschriebene Note nicht der wirkliche Grundbafs, sondern eine andere zur Harmonie gehörige Note ist. Wenn wir nun als Bafs die erste Note des Akkordes über dem Grundbasse nehmen, so heifst das die erste Umkehrung.

Wenn wir die zweite Note über dem Grundbafse nehmen, so ist dies die zweite Umkehrung und so fort.

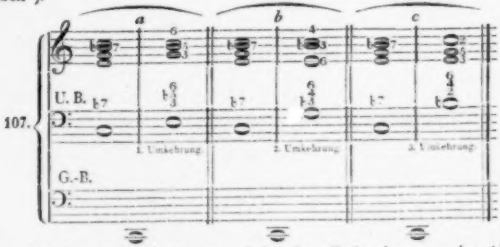
Benutzen wir auf diese Art jede besondere Stimme für den Bafs, so müssen wir aufser dem aus der Harmonie entlehnten Ton auch noch den nehmen, zu dem jener fortschreitet. Um dies im folgenden Beispiel zu zeigen, ist die Stimme, welche man für den Bafs ausgezogen hat, mit kleinen Noten angezeichnet.



Welche von diesen Intervallen wir auch in den Bafs geschrieben haben, sie müssen genau auf dieselbe Weise fortschreiten, wie an ihrer eigenen Stelle, und wir müssen daher dem Basse den besondern Karakter der Stimme übertragen, aus welcher wir jene entlehnt haben.

Wenn nun die Akkorde nicht aufgeschrieben sind, wie können wir erkennen, ob der Bafs ein Grundbafs, oder ein umgekehrter ist?

Den Grundbafs der Hauptseptime haben wir bereits mit 7 beziffert. Wir wollen dies ferner thun und wenn wir eine Umkehrung sehen, wollen wir von der entlehnten Bafsnote aufwärts nach den verschiedenen Intervallen des Akkordes zählen und die betreffenden Ziffern über die Bafsnote setzen; das heifst nichts anders, als die Töne mit Ziffern, anstatt mit Noten auf eine Zeile schreiben *).



Der Schüler mufs jedoch stets auf den Grundbafs sehen, um den Akkord zu erklären, und den umgekehrten Bafs nur als die letzte von vier Melodien betrachten, wobei wir auch alle Intervalle fortwährend wie bisher benennen, indem wir sie vom Grundton abzählen. So im obigen Beispiele.

Zu (*a*). **Dies ist die erste Umkehrung des Dominant-Akkordes, in dem die Septime mit einer 5 bezeichnet ist; demungeachtet behalten wir den Namen Septime dafür bei.**

Bei dieser Umkehrung sagen wir nach derselben Regel, dafs die Terz im Basse, die Quinte im Tenor, die Septime im Alt und die Oktave im Sopran ist; das Gleiche ist bei den übrigen Umkehrungen zu bemerken.

Bei diesem Verfahren wird die Sache sehr vereinfacht, wenn unsere Aufmerksamkeit sich blos auf die Intervalle des Dominant-Akkordes richtet.

*) Man könnte dies die musikalische Geschwindschreibekunst nennen, sie ist aber in der That von sehr geringem Nutzen. Es sind indessen noch mehrere wertvolle, wenig bekannte Musikstücke vorhanden, deren Harmonie allein durch die Kenntnifs des beziffierten Basses gefunden werden kann, und da diese Kenntnifs so leicht zu erlangen ist, wende ich sie in diesem Werke an.

**) Die Terz wird bei der Bezifferung dieser Umkehrung in der Regel ausgelassen.

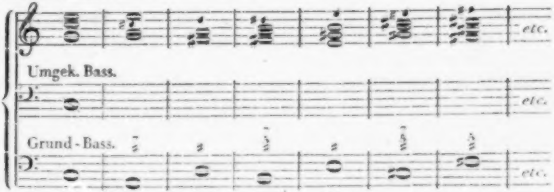
Zu (*b*). Dies ist die zweite Umkehrung desselben Akkordes (die Quinte liegt im Basse) welche der Terzquartsexten-Akkord heifst.

Zu (*c*). Dies ist die dritte Umkehrung (die Septime liegt im Basse) welche Sekundquartsexten-Akkord heifst.

Modulation mit der ersten Umkehrung des Dominant-Akkordes, oder mit dem Quintsexten-Akkorde $\left(\frac{6}{5}\right)$.

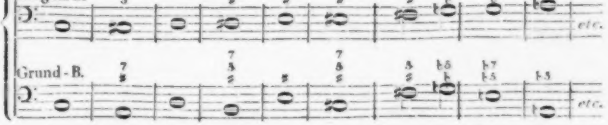
Als eine Uebung, zum Versuche, ob dies recht verstanden ist, wollen wir eine Folge von Modulationen nehmen, zum Beispiel die aus dem Beispiel 76., die einen ganzen Ton hinaufführt; zwischen dem Grundbafs und den Akkorden wollen wir eine ganze Zeile leer lassen, auf die nachmals der umgekehrte Bafs geschrieben werden soll.

108.



Haben wir die Uebung wie hier vorbereitet, so schreiben wir auf die leergelassene Zeile zuerst den Grundbafs des ersten Akkordes. Dann nehmen wir vom nächsten Akkorde, der ein Dominant-Akkord ist, die Terz und setzen sie unten hin — und so fahren wir fort, aus jedem Dominant-Akkorde die ganze Uebung hindurch die Terz auszuwählen — in dieser Art:

109.



Bei der Anfertigung dieser Uebung hat der Schüler folgendes zu erwägen.

Takt 1. Wir fangen mit *C*, dem Grundbasse, an, weil es üblich ist, mit ihm zu beginnen.

Takt 2. Im Dominant-Akkorde ist *Cis* die Terz und mufs hinaufsteigen. Man schreibe dieses *Cis* in den Bafs und nehme es aus dem Akkorde weg (was hier mit Durchstreichen der Note bezeichnet ist). Dann beziffere man die Bafsnote mit einer 5 und 6 (welches die erste Umkehrung des Dominant-Akkordes ist).

Takt 3. Die letzte Note, hier nämlich *Cis*, steigt nach *D* hinauf. In diesem Falle kann *D* in der Melodie beibehalten werden, weil *E* (die Quinte in dieser Stimme) nach demselben hinabgestiegen ist. Dasselbe findet im Takt 5 und 9. statt.

Takt 4. Hier ist *Dis*, als Terz im Dominant-Akkorde, gewählt, und schreitet genau eben so fort, wie im vorigen Fall (im Takt 2.).

Hier ist in der Bafsbezifferung ohne Anwendung einer Ziffer für die Terz ein Kreuz hingezeichnet, weil die Terz (*Fis*) eine zufällige Erhohung erhält, die niemals ausgelassen werden darf.

Takt 5. *C* ist der Grundbafs und mufs als solcher beziffert werden; es wird ein Kreuz darüber gesetzt, weil die Terz erhoht ist.

Tak 6. In dieser ersten Umkehrung des Dominant-Akkordes erfodert die Sexte gleichfalls ein Erhohung-zeichen und daher ist die Ziffer 6 durchstrichen.

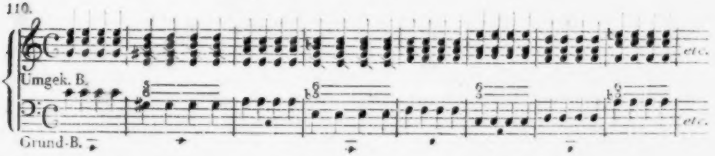
Das Uebrige gleicht dem Vorhergehenden und erklärt sich selbst zur Genüge.

N. B. In diesem Beispiel haben wir nur mit der ersten Umkehrung modulirt.

Auf gleiche Weise wollen wir nun durch alle Dur- und Molltonarten moduliren, wie im Beispiel 72.

Der Schüler mufs wie zuvor verfahren und die Uebung auf drei Zeilen schreiben; damit wir aber vermeiden, grofsern Raum, als nothig ist, in diesem Werke einzunehmen, wollen wir, so oft es sich thun läfst, den Grundbafs nur mit Punkten bezeichnen und den umgekehrten Bafs deutlich hinstellen. Der Schüler indefs mufs nicht allein die Grundbasse schreiben, sondern sie auch sorgfältig beziffern.

110.

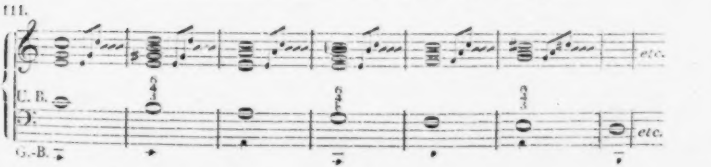


In diesem Beispiel ist zu bemerken, dafs wir, wie im frühern Falle, bei allen Gelegenheiten nur die erste Umkehrung des Dominant-Akkordes erwählt haben, ohne auf die Bildung einer guten Melodie Rücksicht zu nehmen. Dies dient, den Schüler mit der ersten Umkehrung vollkommen bekannt zu machen und wir wollen nun weiter gehen, die andern auf gleiche Weise anzuwenden.

Modulation mit der zweiten Umkehrung des Dominant-Akkordes, oder mit dem Terz-Quart-Sexten-Akkorde $\left(\frac{6}{4}\right)$

durch alle Dur- und Molltonarten, wie im letzten Beispiele.

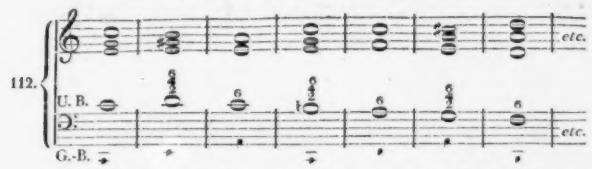
111.



Takt 2. Das im Basse genommene *H* ist die Quinte des eigentlichen Grundbasses, folglich die zweite Umkehrung. Dies giebt, so gut wie die erste Umkehrung, dem Bafs eine Sopranfortschreitung. Dieses *H* ist aus dem obern Akkorde weggenommen, aber die Note, zu welcher es fortschreitet, hat man zurückgelassen, weil die Terz zu ihr hinaufsteigen mufs; dasselbe zeigt sich im Takt 4 und 5.

Takt 6 und 7. Die Note selbst und die, zu welcher sie fortschreitet, sind beide weggelassen; ohnedem würden fehlerhafte Oktaven mit dem Basse erfolgt sein.

Modulation mit der dritten Umkehrung, oder dem Sekund-Quart-Sexten-Akkorde, durch die Dur- und Molltonleitern.



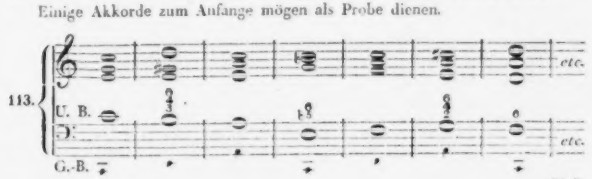
Takt 2. *D* im Basse, die Septime im Akkord von *E*, ist die dritte Umkehrung und giebt eine Tenorfortschreitung. Die Note selbst und also auch ihre Auflösung ist oben aus dem Akkorde weggenommen, um Oktavenfolgen zu vermeiden.

Takt 3. *D*, die Septime, ist hier gehörig in *C*, der Terz des Dreiklanges auf der Tonika, aufgelöset. Da dies nicht der Grundbafs, sondern die erste Umkehrung ist, so mufs es mit 6 *) beziffert werden.

Da wir bisher die drei Umkehrungen abgesondert gebraucht haben, so wollen wir jetzt dieselbe Modulation durch alle Dur- und Molltonleitern zur Anwendung aller Umkehrungen in demselben Uebungsstücke nehmen. Hierzu bedarf es keiner neuen Regel; wenn man alles, was bisher gelernt ist, anwendet, ist es unmöglich, fehl zu greifen.

Da in ande[illegible]allen Mannigfaltigkeit des Effekts unser Hauptgegenstand gewesen ist, so soll er es auch hier sein und es wird nur erinnert, beim Aufschreiben der Akkorde Sprünge zu vermeiden, wie bereits angemerkt ist.

Einige Akkorde zum Anfange mögen als Probe dienen.



N. B.

*) Diese erste Umkehrung des Dreiklanges ist mit der 6 über der Bafsnote hinlänglich bezeichnet; der dieser Ziffer entsprechende Ton ist eigentlich die Oktave des Grundtones.

N. B. Wenn wir zur Uebung Veränderungen schreiben, so können wir, um der Einförmigkeit in der Figur, nach der wir aussetzen, vorzubeugen, uns gestatten, ein wenig von der in Betreff der Quinten- und Oktavenfolge gegebenen Regel nachzulassen; bei der Auflösung des Dominant-Akkordes im Sekundquartsexten-Akkorde ist dies blos nöthig, wenn die dritte Umkehrung dieses Akkordes angewendet wird. Beläge für diese Nachlassung von der Regel finden sich im folgenden Beispiele, wo

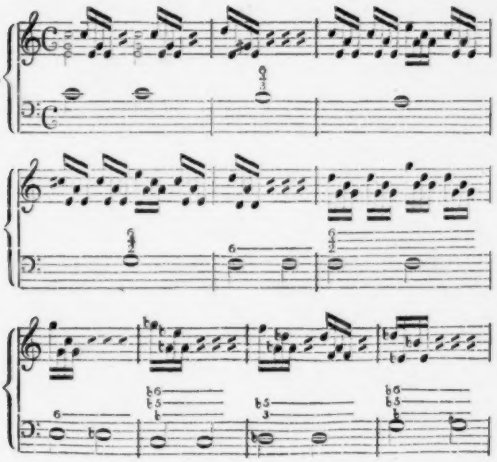
im Takt 6. die Quinte nach der Quinte im Takt 7. hinaufsteigt,

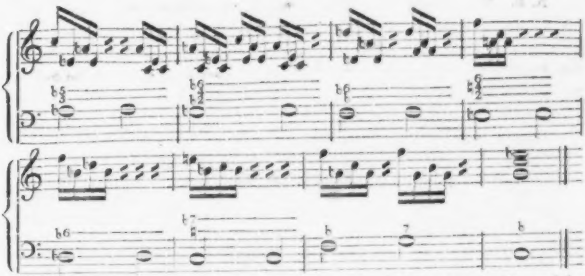
- - 12 und 13. die Quinte nach der Quinte und die Oktave in die Oktave hinaufsteigt,

- - 14. die Quinte steigt und die Terz des folgenden Akkordes verdoppelt — was jedoch sparsam anzuwenden ist.

Beispiel von Variation in der Ausführung eines Uebungstückes.

114.





Im Vorstehenden ist dieselbe Modulation, wie im Beispiele 88., welche — wie wir uns erinnern — sich allein durch die Auswahl des Dominanten aus den Intervallen der Dreiklänge ergab.

In dem gegenwärtigen Beispiel ist zu bemerken, dafs die umgekehrten Bässe nach demselben leichten Verfahren aus den Intervallen der Akkorde ausgezogen worden sind. Nach diesem mufs — wie man wohl einsieht — der Schüler nothwendig vorzügliche Wirkungen in der Modulation hervorbringen und zwar sogleich ohne weitere Anweisung, blos durch Anwendung der bisher gegebenen einfachen Regeln.

Nehmen wir an, ein bis hierher vorgedrungener Schüler wollte für sich selbst eine Modulationsübung ausarbeiten.

Zuerst mufs er die Tonart bestimmen, von der er ausgehen will. Hierauf mufs er sich selbst fragen:

Wie will ich zuerst moduliren?

Ich will die Terz des letzten Akkordes nehmen, als Dominante gebrauchen und finde, dafs sie mich leitet nach —

Wie will ich zunächst moduliren?

Ich will nun die Oktave des gegenwärtigen Akkordes als Dominante nehmen, welche mich nach — bringt; dies soll aber zur Abwechselung ein kleiner Dreiklang *) sein.

*) Als einen nützlichen Wink erwähnen wir, dafs die grofse Terz, als Dominante genommen, zu einer Tonleiter führt, die drei Kreuze — die kleine Terz aber zu einer Tonleiter, die vier Bee mehr hat.

Nun will ich ein Intervall aus dem Dreiklang auf der Unterdominante dieser letzten Tonart nehmen, etwa die Oktave, welche mich bringt nach —

Indem ich die Terz aus der Unterdominante wähle, leitet mich diese nach —

Hier will ich die Quinte von der Dominante dieser letzten Tonart nehmen, die mich nach — leitet.

Hier wünsche ich das Uebungsstück zu schliefsen und nehme daher

die kleine Terz des Dominanten des letzten Akkordes, welche die erforderliche Dominante ist — und nun

kann ich in der Tonart schliefsen, in der ich angefangen habe.

In welcher Tonart der Schüler seine Uebung auch anfange, wenn er dieses Verfahren genau beobachtet, wird er wieder zu derselben Tonart zurückkehren, welches die Probe über die Richtigkeit der Uebung ist. Diese darf gleichwohl weiter ausgedehnt, oder zu jeder Zeit in jeder Tonart, durch Anwendung der Dominante derselben zum Schlufs gebracht werden. Sollte sich zwischen der hier anzuwendenden Dominante und dem vorangehenden Akkorde kein Zusammenhang finden, so schiebt man nach Anleitung des Beispiels 83. einen andern Akkord ein.

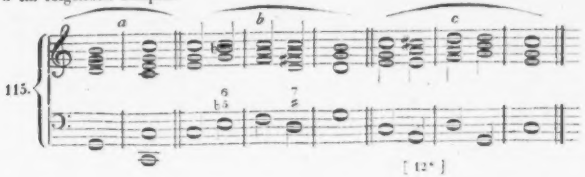
Es ist unnöthig, auszurechnen, wie weit ein solches Uebungsstück ausgedehnt werden kann. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit in der Ausführung werden sich unaufhörlich neue Effekte darbieten und nicht zwei Ausarbeitungen können je einander ganz gleich sein. Es ist durchaus nicht nöthig, dieselbe Folge in der Wahl der Dominant-Akkorde zu beobachten, immer ergiebt sich dasselbe Resultat von den genannten Zusammenhang dieser Akkorde.

N. B. Der Schüler mufs fleifsig Variationen zu seinen Uebungen schreiben, zu welchem Zweck das obige Beispiel 114. als ein Vorbild dient.

Schlüsse in der Modulation.

Wenn der Hauptseptimen- oder Dominant-Akkord unmittelbar vor der Tonika vorhergeht, so nennt man dies „einen vollkommenen Schlufs," wie bei *a* im folgenden Beispiel.

115.

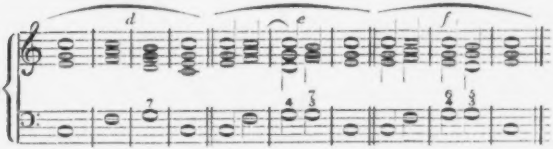


Man mufs bemerkt haben, dafs wir bei einer fortgesetzten Modulation von Tonart zu Tonart in den Zustand einer beständigen Erregung gesetzt worden sind, der sich einem peinlichen Gefühl näherte, so dafs das Ohr ein Verlangen nach Ruhe empfand. Wenn wir daher einige Zeit modulirt haben, wird es uns nöthig, entweder zu der Tonart zurückzukehren, von welcher wir ausgegangen sind, und daselbst zu schliefsen; oder wenn wir weiter gehn wollen, zuerst einen Schlufs in der Tonart zu machen, zu der wir gelangt sind, und, nachdem wir eine Zeit lang weiter modulirt haben, endlich zum Endschlufse zu kommen.

Gleichwohl müssen wir nicht zu schnell auf der nächsten Tonika anhalten (wie bei *b* im obigen Beispiel), weil — wie es die wichtige Bestimmung eines Schlufses ist, das Ohr in den Stand der Ruhe zu bringen — ein abgerissener Schlufs den vorgesetzten Zweck zerstören mufs. Man könnte annehmen, dafs der oben beschriebene vollkommene Schlufs zur Erreichung jenes Vorhabens genügte; gleichwohl finden wir, dafs dies in der That nicht der Fall ist. So viel ist gewifs, dafs wenn man vom Dominant-Akkorde geradezu nach dem Dreiklang auf der Tonika fortschreitet, dies einen vollkommenen Schlufs bildet, an dem das Ohr hinlänglich befriedigt wird, wenn nicht neuerdings Modulationen eintreten (wie bei *c* im obigen Beispiel), obwohl ein zu häufiges Eintreten dieser Art in einer Reihe von Modulationen, den entscheidenden und abschliefsenden Effekt, der unter andern Umständen nothwendig hervortreten müfste, mindert, wenn es ihn auch nicht zerstört. Wenn wir daher zu der Tonika einer Tonart kommen, nach der wir hin modulirt haben, und zu einem entscheidenden und befriedigenden Schlufse zu gelangen wünschen, so mufs das Ohr allmählig durch die Einführung einiger Akkorde in Ruhe gewiegt werden; diese Akkorde müssen aber so eingerichtet sein, dafs sie nicht nur die Absicht erfüllen, das Ohr in den Stand der Ruhe zu bringen, sondern sie müssen auch darauf berechnet sein, einen festen Eindruck von der Tonart zu machen, in der man beabsichtigt, den Schlufs statt finden zu lassen.

Zu diesem Zweck sind die Akkorde auf der Dominante und Unterdominante am geeignetsten, weil ihre Intervalle (mit Einschlufs derer des Dreiklangs auf der Tonika) die ganze diatonische Tonleiter enthalten; so dafs wir in der That, wenn wir diese drei Akkorde zum Schlufs einer Modulation hören, einen Eindruck von jedem Intervall in der Tonart, in der wir schliefsen, erhalten. Man vergleiche *d* im folgenden Beispiele.

116.

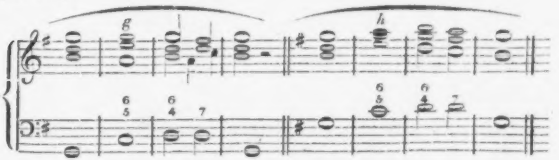


Gleichwohl würde ein oftmaliges Zurückgehen auf die einfachen Akkorde, aus welchen die Schlufsformel (die man auch Kadenz nennt) zusammengesetzt ist, eine ärmliche und sehr monotone Wirkung haben. Diesem wird schon durch die Einführung der dissonirenden Quarte auf der Dominante als Vorhalt sehr abgeholfen, wie bei *e*.

Bei dem häufigen vorkommen der Kadenzen haben die Komponisten eine möglichst grofse Mannigfaltigkeit hervorzubringen gesucht und grofse Freiheiten sind zu dem Ende gestattet worden. Die Quarte, welche im letzten Beispiel (bei *e*) erscheint, war gehörig vorbereitet; aufserdem wird aber bisweilen eine Sexte eingeführt, welche — was wohl zu merken ist, nicht vorbereitet werden kann und als eine genommene Freiheit angesehen werden mufs, wie bei *f*.

Ferner nimmt man sich eine andere Freiheit mit dem Dreiklang auf der Unterdominante in dieser Schlufsformel, indem man ihm eine Sexte zufügt und ihn dann den Dreiklang mit zugefügter Sexte nennt, wie im folgenden Beispiel bei *g*.

117.



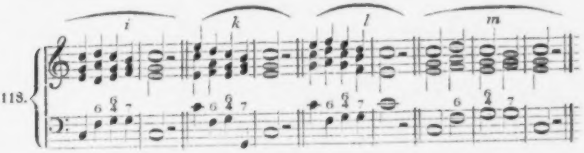
N. B. Die Quinte in diesem Akkorde ist vorbereitet, als wäre sie eine Dissonanz, und die Oktave mufs bei vierstimmigem Satze ausgelassen werden.

Dieser Akkord wird bisweilen im freien Styl wie bei *H* geschrieben. Dies mufs als eine genommene Freiheit betrachtet werden und ist, streng genommen,

unrichtig; die Oktave steigt, statt daſs sie wie im Beispiel 115. *b* an ihrem Platze bleiben sollte.

Bisweilen ist die Quinte des Dreiklanges auf der Unterdominante ganz ausgelassen und die zugefügte Sexte verdoppelt, wie bei *i* im folgenden Beispiel; bisweilen ist die Oktave an die Stelle der Quinte getreten, wie bei *k*, *l*, *m* *).

118.



N. B. Auf diesen Theil unsers Vortrages werden wir weiterhin zurückkommen.

Man lasse nun den Schüler eine Uebung schreiben, bei der er sich in Obigem zu üben Gelegenheit hat; man lasse ihn Schritt für Schritt vorwärts gehen, genau, wie nachgehends angewiesen ist, und darauf das, was sich ergeben haben wird, mit dem ausgeführten Uebungsstücke im Beispiel 119. vergleichen.

Man nehme drei Notenzeilen zusammen; die Oberste für die Akkorde, die Mittlere für den umgekehrten und die Unterste für den Grundbaſs.

Man ziehe Taktstriche durch sie und nummerire jeden Takt.

In den ersten Takt „schreibe man den Dreiklang auf *C* in der dritten Lage, vier Viertel in den Takt," auf welche Weise in jedem Takte, das ganze Uebungstück hindurch, fortgefahren wird.

Die erste Baſsnote wird *C* sein.

Man mache eine Kadenz mit dem Quartsext-Akkord (⁶⁄₄) auf der Dominante. Der Dreiklang auf der Unterdominante nimmt den zweiten Takt ein; die Do-

*) Wir dürfen nicht annehmen, daſs, wenn der Dreiklang auf der Unterdominante eintritt, wie im obigen Beispiele, er die erste Umkehrung des kleinen Dreiklanges auf *D* ist, obwohl es davon den Anschein hat. Wenn wir uns die Mühe nehmen, die Schlußformel durch ihre verschiedenen Lagen hindurch zu verfolgen, wird es einleuchten, daſs die Sexte über der Unterdominante von dem Dreiklange mit zugefügter Sexte abzuleiten ist.

minante den dritten Takt, in der ersten Hälfte mit $\frac{6}{4}$, in der Zweiten mit der Septime, die sich im vierten Takte in *C* auflöst.

„Man modulire mit der zweiten Umkehrung nach der Parallelmolltonart," dies nimmt 2 Takte ein. Man modulire nach *F* bei der zweiten Umkehrung, man modulire nach der verwandten Molltonart von *F* mit der zweiten Umkehrung. In dieser Tonart mache man einen Schluſs, der uns zu dem zwölften Takte bringt.

„Man modulire mit der dritten Umkehrung nach *Hes*" und mache in dieser Tonart einen Schluſs.

„Man mache in *Hes* eine andere Kadenz mit zugefügter Sexte."

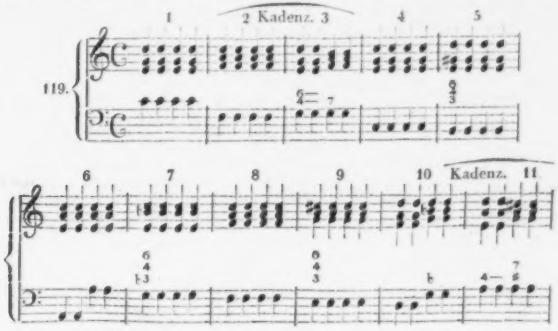
„Man modulire mittels der zweiten Umkehrung zu dem Parallelmolltone der letzten Tonart."

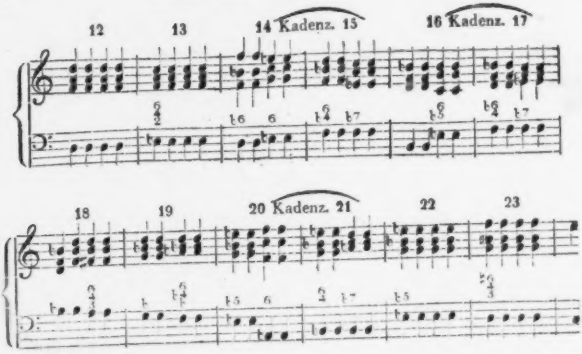
„Man modulire mittels der zweiten Umkehrung nach *Es* und mache in dieser Tonart mit $\frac{6}{4}$ auf der Dominante eine Kadenz."

„Man modulire mit der zweiten Umkehrung nach *C* und so fort, nach Gefallen."

Das folgende Beispiel wird der vorstehenden Anleitung entsprechend befunden werden.

Von keinem Gewicht ist es, wenn sich finden sollte, daſs der Schüler einigen Akkorden, die hier nur einen halben Takt einnehmen, die Geltung eines ganzen Taktes gegeben hätte; der Grundsatz bleibt derselbe und was die Wirkung betrifft, so mag er zeitig beginnen, seinen eigenen Geschmack zu üben.





Um unsern Tonsatzen das Ansehen von Perioden und durch Regelmäßigkeit Effekt zu geben, seien die Schlüße nach einer geraden Zahl von Takten (wie 8, 10, 12 u. s. w.) eingeführet.

Dieselbe Modulation in einer verschiedenen Lage zu wiederholen, ist oft von guter Wirkung.

Zur Veränderung muß eine Modulation bisweilen in der Hälfte des Taktes (wie in Takt 18 und 19. des obigen Beispiels) ihre Stelle finden, und allmählig zu Unterscheidung der Perioden führen.

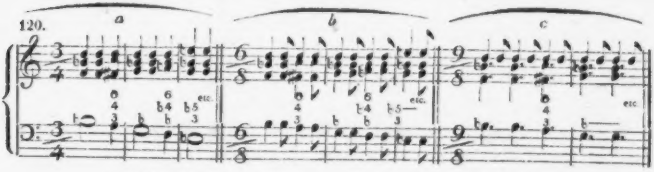
Auch durch Veränderung der Taktart kann eine Abwechselung des Effekts in die Uebungsstücke gebracht werden.

Man nehme zum Beispiel an, das letzte Uebungsstück im Viervierteltakt solle in den Dreivierteltakt umgesetzt werden (drei Viertel in jedem Takte), so kann die Ausführung keine Schwierigkeit haben, wenn in jeden Takt nur ein Akkord kommt; sollten aber zwei verschiedene Akkorde in denselben Takt kommen (wie in Takt 18, 19 und 20), so lasse man der ersten Hälfte des Taktes die Geltung von zwei Vierteln, der zweiten blos die Geltung von einem Viertel geben, wie bei *a* im folgenden Beispiel 120.

Dasselbe Stück kann in Sechsachteltakt umgeschrieben werden, indem man das zweite und vierte Viertel in Achtel verwandelt, wie bei *b*.

Da

Da der Neunachteltakt wieder eine ungerade Takteintheilung ist, so mufs seine gröfsere Hälfte (wie bei *a*) wieder auf den ersten Akkord gelegt werden; daher gehören denn zwei punktirte Viertel zum ersten, und nur eines zum letzten Akkorde, wie bei *c*.



Das folgende Beispiel soll mehreren nützlichen Zwecken dienen.

Es soll erläutern, was eben jetzt gesagt war über Veränderung der Taktart die bei jeder Harmoniefolge eintreten kann.

Es soll allmählig einige Vorstellungen vom Rythmus und Periodenbau geben und den Sinn öffnen für die verschiedenen Schreibarten die bei Veränderung der Akkorde in der Begleitung üblich.

Es besteht in Proben verschiedenartiger Umbildungen derselben Harmoniefolge, die nicht allesammt zugleich gespielt werden sollen, wie sie hier geschrieben erscheinen, sondern in verschiedenen Weisen nach einander, was folgendermafsen zu verstehen ist.

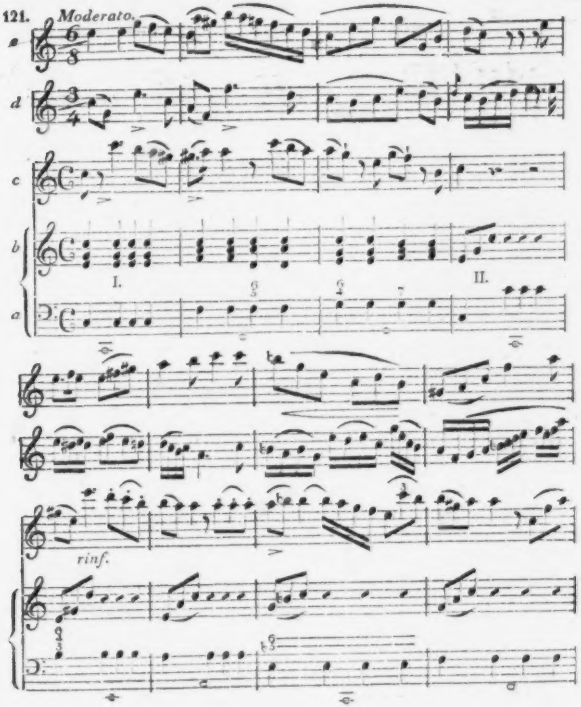
Zuerst merke man sich bei jeder Umbildung dieser Uebung, dafs die Begleitungsart, die man einmal auserlesen hat, durchgängig beibehalten werden mufs. Angenommen, der Schüler hätte die ersten vier Takte, wie bei *a* und *b*, zu schreiben angefangen, und auf jeden Takt gemessene vier Viertel gespielt, so mufs er diese Begleitungsart bis zu Ende der Uebung fortsetzen und nicht etwa, wenn er bis zu II. gekommen ist, ändern.

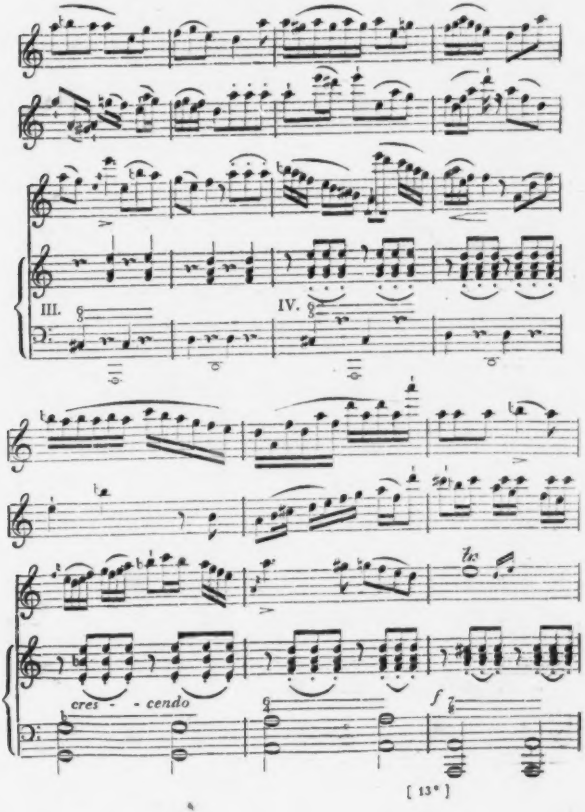
Er mag mit der Veränderung in Triolen, wie bei II., anfangen, und durch die ganze Uebung in derselben Weise fortfahren, oder er mag mit irgend einer der verschiedenen Variationen oder Begleitungsarten anfangen und fortfahren, welche in den beiden untersten Notenzeilen eingeführt und mit I. bis XII. bezeichnet sind.

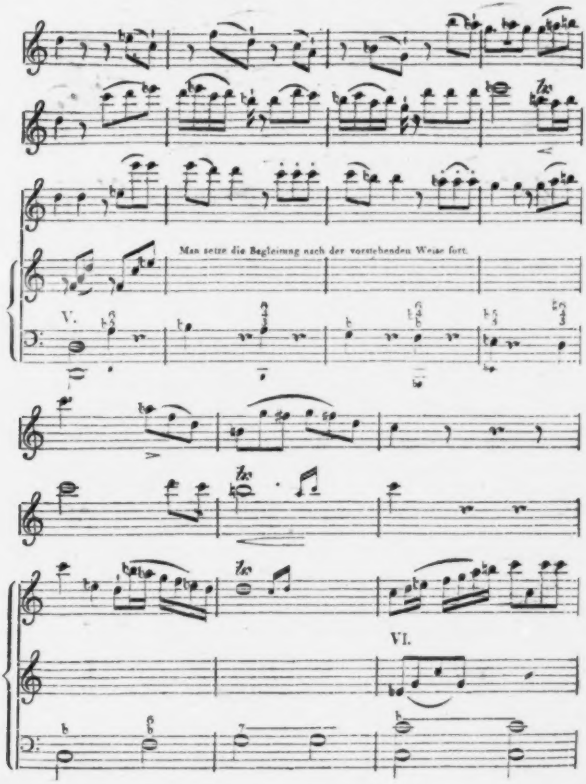
Jede dieser Begleitungsarten mag ausgeführt werden, während ein Anderer eine der Melodien bei *c*, *d* oder *e*, oder eine ähnliche spielt, die der Schüler spä-

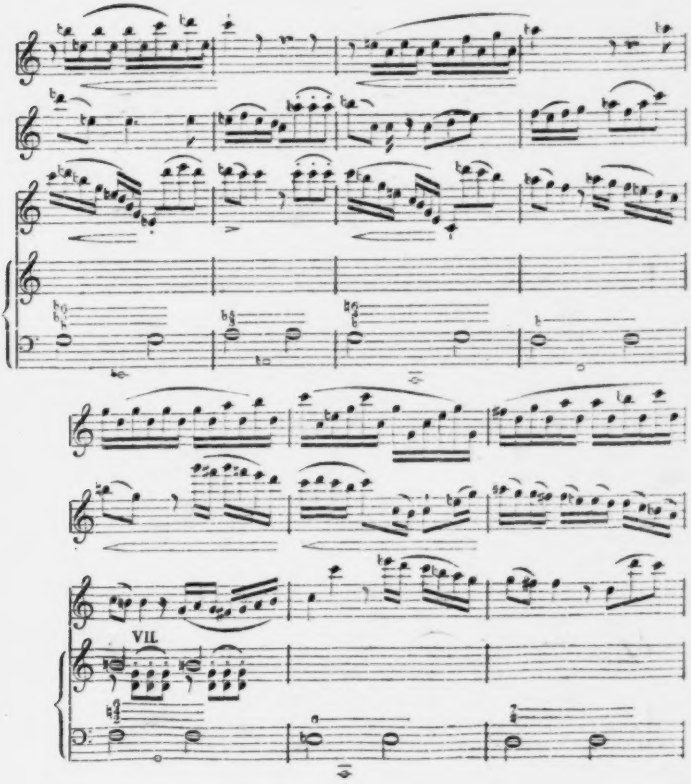
ter über dieselbe Harmoniefolge zu schreiben hat. Es muſs nur in der Takteinrichtung der Begleitung nach obiger Anweisung darauf gesehen werden, daſs sie der in der Melodie erwählten entspricht.

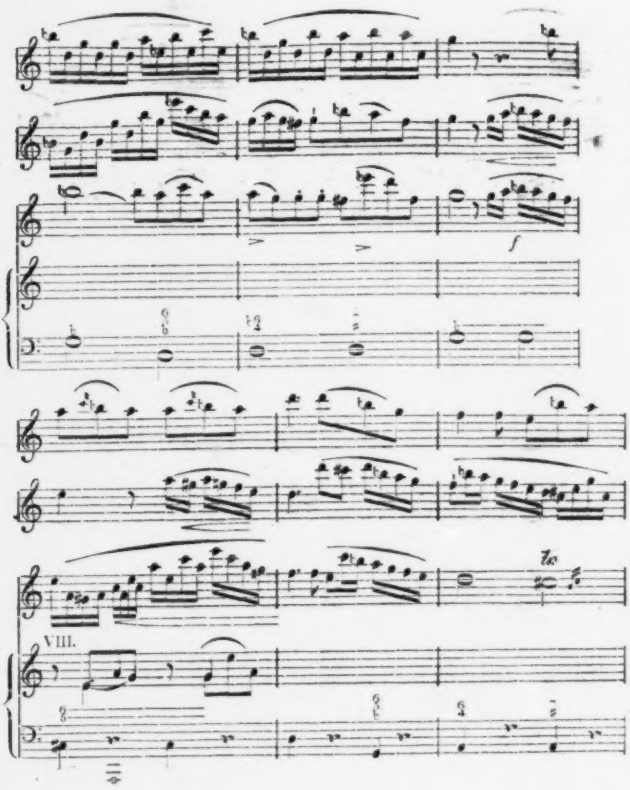
121.

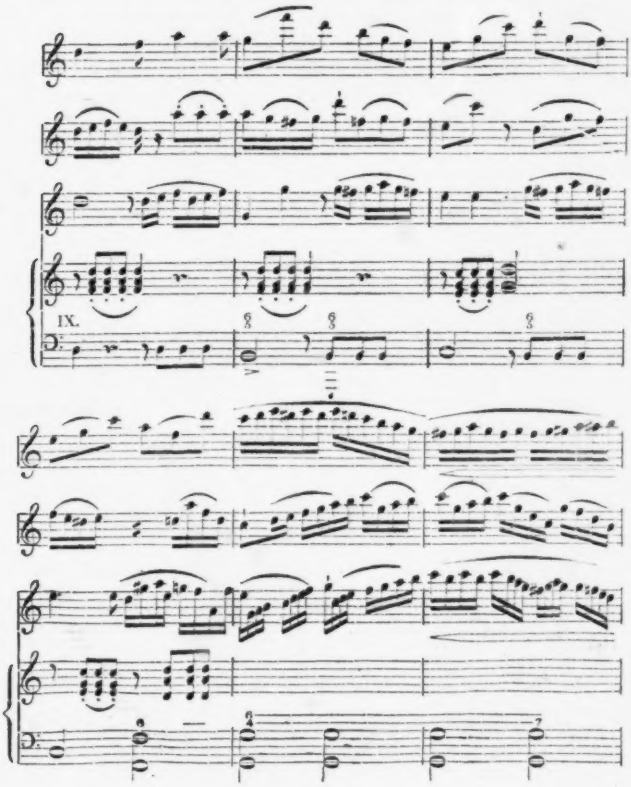


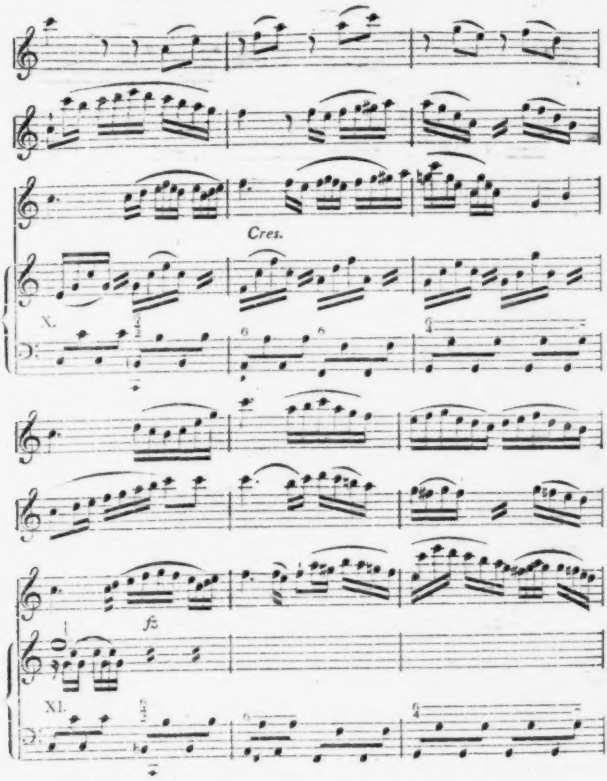

III.
IV.
cres - - cendo
f

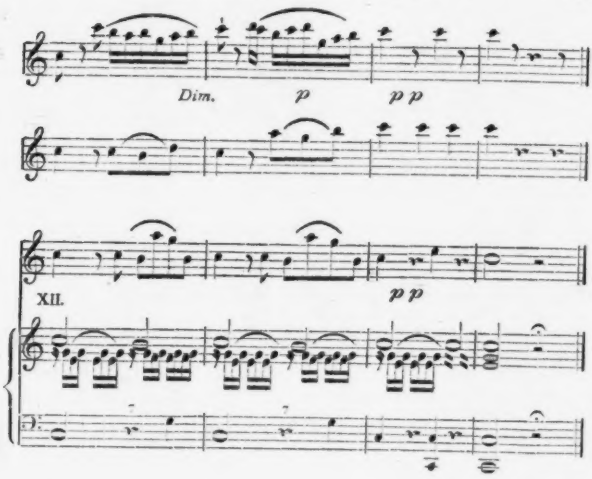

Man setze die Begleitung nach der vorstehenden Weise fort.
V.
VI.


VII.


f
VIII.


IX.

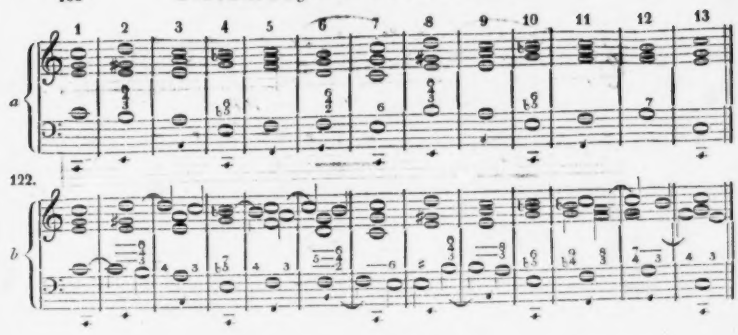

Cres.
X.
fz
XI.



Einführung der Dissonanzen in die Modulation.

Hierbei ist nichts Neues zu bemerken; wir haben nur die Fortschreitung des Grundbasses zu berathen und die Regeln vor den Beispielen 103., 104., 105. zu beobachten.

Das folgende Beispiel (122. *a*) ist eine Folge von Modulationen mit umgekehrten Bässen. Der Schüler nehme dieses, und wenn er alle Dissonanzen eingeführt hat, welche der Grundbafs zuläfst, so vergleiche er das, was sich daraus ergiebt, mit dem ausgeführten Uebungsstücke unten bei *b*.



Prüfung des obigen Beispiels.

Takt 2. Wie ist der Grundbaſs hier fortgeschritten?

Er ist eine Terz gestiegen.

Welche Dissonanzen können wir einführen?

Die Sexte als Vorhalt der Quinte, vorbereitet durch die Terz?

In welcher Stimme wollen wir die Sexte einführen?

In den umgekehrten Baſs, weil die Quinte (ihre Auflösung) dort steht. Deshalb muſs *H*, die Quinte im umgekehrten Basse, ein wenig nach der Rechten gerückt, und als halbe Taktnote geschrieben, und *C*, die Sexte, davor gestellt werden.

N. B. Für jetzt nimmt man keine Rücksicht auf Figurirung.

Takt 3. Der Grundbaſs ist hier eine Quarte gestiegen; welche Dissonanzen können wir einführen?

Die Quarte, vorbereitet durch die Septime.

In welche Stimme muſs die Quarte geschrieben werden?

In den Sopran, woselbst die Terz (ihre Auflösung) liegt.

Takt 4. Hier ist keine Dissonanz durch Vorhalt anzuwenden.

Takt 5. Da im vorigen Akkorde die Hauptseptime angebracht war, so be-

reitet diese Septime die Quarte in diesem Takte vor, die im Alt eingeführt ist, wo die Terz steht.

Takt 6. Der Grundbafs ist eine Stufe gestiegen, und die Quarte, die sich in die Terz auflöset, ist im Sopran eingeführt.

Takt 7. Die Quarte als Vorhalt der Terz ist im umgekehrten Basse eingeführt, vorbereitet durch die vorhergehende Septime in dieser Stimme.

Takt 8. Hier ist keine Dissonanz angebracht.

Takt 9. Der Grundbafs steigt eine Quarte und die None ist im umgekehrten Bafs eingeführt, weil die Oktave in demselben steht.

Takt 10. Nur die Septime ist eingeführt, welche die Quarte in die Terz

Takt 11. vorbereitet, wo auch die None als Vorhalt der Oktave gleichzeitig angewendet ist, da der Grundbafs eine Quarte steigt.

Takt 12. Der Grundbafs steigt eine Stufe und es ist die Quarte als Vorhalt der Terz im Sopran eingeführt, desgleichen die Septime, welche die Quarte im folgenden Takte vorbereitet.

So ist die Uebung vollendet und das ganze Verfahren erklärt.

Wir wollen jetzt etwas mehr sagen über die

Bezifferung umgekehrter Bässe, wenn Dissonanzen eingeführt sind.

Man mufs jederzeit eingedenk sein, dafs der umgekehrte Bafs nichts anders ist, als eine aus den Harmonien zum Grundbasse ausgezogene Melodie, in deren Fortgange die Grundbässe selbst oft mit angewendet sind, wie im obigen Beispiel Takt 1., 3., 5., 11., 12., 13.

Was bereits über die Bezifferung der Grundbässe gesagt worden, ist hinreichend, ich verweise auf die Beispiele 37., 60., 89. und die folgenden.

Nachden Uebungen, die wir über diesen Abschnitt gearbeitet, dürfen wir voraussetzen, in der Bezifferung der Umkehrungen des Dreiklanges und Septimen-Akkordes (Beispiel 107. u. s. w.) uns hinlänglich unterrichtet zu haben. Wenn dies der Fall ist, haben wir wenig mehr zu lernen. Die Einführung einer Dissonanz, zum Beispiel der Quarte als Vorhalt der Terz, ist nichts anders, als ein Anbringen der Quarte vor der Terz; soll daher bei der Bezifferung eines umgekehrten Basses die dissonirende Quarte in den Akkord eingeführt werden, so setze man die Ziffer, welche die Quarte andeuten soll, vor die, welche die Terz bezeichnet; dies ist die ganze Arbeit.

Um dies zu erklären, wollen wir [illegible] zurückkehren. In Takt 6. der Oberstimme (*a*) ist die Baßnote mit $\frac{6}{5}$ beziffert, weil die dritte Umkehrung des Akkordes auf der Hauptseptime daselbst ist. Dies ist kein Vorhalt; die Baßnote ist die wirkliche Septime.

Welche Ziffer stellt die Oktave dar?

Die 2 bezeichnet die eigentliche Oktave, und daher wird die 3 die None bezeichnen; wenn wir folglich die dissonirende None in den Akkord eingeführt haben wollen, müssen wir die Ziffer 3 vor die Ziffer 2 setzen — in dieser Art $\frac{6}{3\,2}$ und um zu zeigen, daſs die Quarte und Sexte gespielt werden soll, wenn die Terz angeschlagen wird, mögen Linien von ihnen zurück bis über die Terz gezogen werden — in dieser Art nämlich $\frac{\overline{6}\;\overline{4}}{3\,2}$.

Blicken wir nochmals auf denselben sechsten Takt zurück: — wie die Ziffer 2 die eigentliche Oktave, so bezeichnet die 4 die eigentliche Terz des Akkordes; und so muſs die Ziffer 3 die eigentliche Quarte vorstellen. Wollen wir daher in einem Akkorde die dissonirende Quarte als Vorhalt der Terz einführen, so müssen wir eine 5 vor die 4 setzen (in dieser Art $\frac{6}{5\,3}$), und aus dem oben angegebenen Grunde von den andern Ziffern Linien rückwärts ziehen, so: $\frac{\overline{6}}{\overline{5}\,\overline{4}}$; dies findet sich in demselben Takte ausgeführt, in der unten stehenden Zeile, Beispiel *b*.

Bei dem ersten Blick auf diese Bezifferung gewahren wir die Natur des Akkordes. Die $\frac{6}{5}$ unterrichtet uns, daſs die dritte Umkehrung des Dominant-Akkordes vorhanden ist und 5, die wir vor 4 gesetzt haben, weiset aus, daſs hier ein Vorhalt angewendet ist. Bei einiger Uebung erkennen wir sogleich, welche Dissonanz es ist.

Diese Erörterung mag auf alle andern Fälle übertragen werden. Man nehme zum Beispiel an, wir stieſsen auf diese Bezifferung $\frac{7}{4\,3}$; die $\frac{6}{4\,3}$ unterrichtet uns, daſs wir die erste Umkehrung des Dominant-Akkordes vor uns haben und daſs hier ein Vorhalt ist.

Welches Intervall hat nun die 6 hier vorzustellen?

Die ursprüngliche Oktave; folglich ist die Dissonanz die None, als Vorhalt der Oktave; die von der 5 ausgezogene Linie zeigt uns, daſs die Hauptseptime zu Anfange des Akkordes gespielt werden muſs. Ist es aber so gemeint, daſs die Hauptseptime nicht gehört werden soll, bis die Dissonanz aufgelöset war, so muſs die von der 5 aus gezogene Linie ausgelassen werden; nämlich so $\frac{6}{4\,3}$.

Es ist unnöthig, die Beispiele zu häufen, wie diese Regel auf alle andern

Falle anzuwenden ist. Wir wollen zum Beispiel zu Takt 2. (*b*) des letzten Notenbeispiels zurückkehren. Die $\frac{5}{3}$ über *H* zeigt uns die zweite Umkehrung des Akkordes auf *E* mit der Hauptseptime, und die von allen Ziffern über die vorangegangene Note *C* gezogene Linie unterrichtet uns, dafs derselbe Akkord genau mit dem Ton *C* gespielt werden mufs. Bei einer Prüfung werden wir finden, dafs dies nichts ist, als die dissonirende Sexte, als Vorhalt der Quinte, über dem umgekehrten Basse eingeführt.

Zu Takt 7.; die Ziffer 6 über *E* stehend, bezeichnet die erste Umkehrung von *C* und die rückwärts über *F* gezogene Linie deutet an, dafs *E* die eigentliche Grundnote des Akkordes und *F* nichts als ein Vorhalt ist, und in der That ist es die Quarte als Vorhalt der Terz.

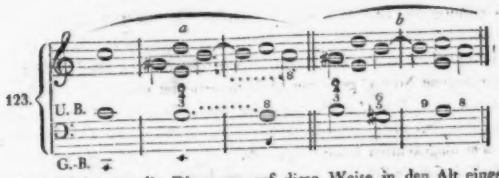
Zu Takt 9.; $\frac{9}{4}$ sind über *A* geschrieben, um den Dreiklang zu bezeichnen, und die Linien bedeuten uns, dafs der Dreiklang auf *A* bereits zu *H* gespielt werden mufs, welches anzeigt, dafs wir hier die None als Vorhalt der Oktave, über den umgekehrten Bafs geschrieben, vor uns haben.

Diese Bezifferungsweise wird man bei einiger Uebung so ungemein einfach finden, dafs es Zeitverschwendung wäre, mehr über diesen Gegenstand zu sagen. Sollte noch etwas vorkommen, was bemerkt zu werden verdiente, so soll es später an seinem Orte berücksichtigt werden; wir dürfen aber nicht vergessen, dafs diese Art, den Bafs zu beziffern, nichts weiter ist, als eine Art Bezeichnung der Harmonie durch abgekürzte Schreibart, wobei man sich der Ziffern statt der Noten bedient, welche jetzt gröfstentheils überflüssig wird. Da wir nun gesehen, dafs die Ziffern keine andere Bestimmung haben, als die Noten vorzustellen, die gespielt werden sollen, so reichen die Winke, die wir bereits gegeben haben, sicher aus, den Schüler in den Stand zu setzen, was er beabsichtigt so aufzuschreiben, dafs er klar verstanden wird.

Kehren wir jetzt zurück zu der Lehre von der

Einführung der Dissonanzen

Betrachten wir das Beispiel 122., Takt 9. (*b*), so finden wir, dafs die None im Bafs eingeführt ist, weil die Oktave in dieser Partie ist. Hätten wir nun den Bafs, wie in Takt 8 und 9. (bei *a*), liegen lassen und die None im Alt eingeführt, so würden Oktavenfolgen entstanden sein, wie im folgenden Beispiele bei *a*.



Gleichwohl könnte die Dissonanz auf diese Weise in den Alt eingeführt werden, wenn man es begehrte, sobald wir nur den Bafs die Quinte aufgeben und die Terz nehmen lassen, wie bei *b*, wo alles richtig ist.

Es ist rathsam, dafs der Schüler einige der vorhergehenden Modulationsübungen in vier Stimmen aussetze und Dissonanzen zufüge, worüber es gewifs unnöthig ist, noch irgend fernere Beispiele zu geben.

Ueber die Anwendung umgekehrter Bässe bei harmonisirten Melodien.

Der Schüler ist nun mit allen wesentlichen Erfordernissen, die hierzu nothwendig, versehen; wir haben ihn jetzt dahin zu leiten, dafs er unvermerkt zu einer ausgedehntern und höhern Anwendung gebracht wird.

Im Beispiel 58. erläuterten wir den eigenthümlichen Karakter jeder der vier Stimmen in der Harmonie, die unter einander verwechselt werden können, und eine angenehme Mannigfaltigkeit des Effekts durch die Anwendung der vier Regeln zur Begleitung der Scala hervorbringen.

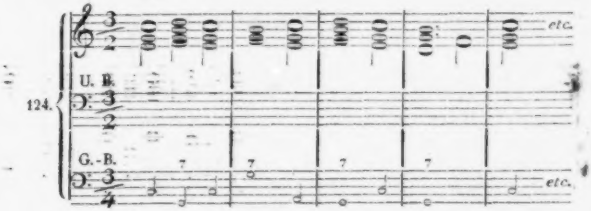
Der Bafs, welcher dort nur auf die Bewegungen der Grundfortschreitung beschränkt war, kann jetzt nach der Einführung der Umkehrung an dieser Mannigfaltigkeit Theil nehmen, und auch ihm ist erlaubt Theil zu haben an der Vertauschung des Karakters, wodurch eine angenehme fliefsende Melodie und Harmonie hervorgebracht wird.

In den folgenden Beispielen harmonisirter Melodien darf die Oberstimme, weil sie das zur Uebung gegebene Thema ist, nicht verändert werden; daher wird sich finden, dafs der Bafs häufig von Alt und Tenor entlehnt, obgleich er im Allgemeinen seinen eigenthümlichen Karakter bis zur Schlufsformel beibehält. Es ist dabei wiederum nöthig, dafs der Schüler jedes ausgearbeitete Uebungsstück höre, um über die Verschiedenheit der Wirkung urtheilen zu lernen, was durch Worte nicht gelehrt werden kann.

Nehmen wir jetzt eine Melodie vor, harmonisiren sie nur mit Grundbäs-

sen, schreiben die Akkorde auf die Oberlinie und lassen eine Zeile für den umgekehrten Baſs leer.

Wir wollen zu den Dreiklängen auf der Dominante Septimen zufügen und dafür sorgen, daſs sie gehorig aufgelöst werden; nämlich:



Haben wir nun die Melodie so vorbereitet, so ist es unsere Aufgabe, aus der Harmonie einige Intervalle auszuwählen, mit denen eine effektvolle Melodie für den umgekehrten Baſs gebildet wird. Wir wollen suchen, einige wenige Winke als Regeln zu geben, um die Wahl zu leiten, dabei haben wir die Aufmerksamkeit blos auf die Dominant-Akkorde zu richten, da wir finden werden, daſs die übrigen sich von selbst übereinstimmend anschlieſsen.

Ueber die Auswahl umgekehrter Bässe.

Erste Regel.

„Wenn die Quinte des Dominant-Akkordes in der Melodie ist, so wird empfohlen, die Terz für den umgekehrten Baſs zu nehmen."

Daraus wird die erste Umkehrung $\frac{6}{5}$ und giebt dem Basse die Sopranfortschreitung.

„Mit dieser Regel wollen wir zu der Auswahl einer Baſsmelodie für die leere Zeile im obigen Beispiel 124. schreiten und für jetzt uns des Grundbasses bedienen, wo diese erste Regel nicht angewendet werden kann.

Takt 1. Erste Note. Kein Dominant-Akkord. Man nehme also den Grundbaſs.

Zweite Note. Welches Intervall ist in der Melodie? Die Quinte; folglich ist die Terz in den Baſs zu nehmen. Man ziehe *H*, die Terz des Akkordes,

aus, und schreibe sie in die leere Baſszeile; diese muſs folglich nach *C* im folgenden Akkorde steigen.

So ist mit dem Uebrigen zu verfahren, und wenn es ausgeführt ist, wird das Beispiel sich, wie nachfolgend, darstellen. Die für den umgekehrten Baſs ausgewählten und dazu aus dem Akkorde weggenommenen Noten sind mit einem Strich bezeichnet.

125.

Der Baſs hat nun seine Eintönigkeit verloren, indem er die Sopranfortschreitung angenommen hat, wo er mit ∋ bezeichnet ist; in jeder andern Hinsicht ist er genau geblieben, wie zuvor.

Man lasse den Schüler wohl auf die allmählige Verwebung der Stimmen, die nun beginnt, acht haben, welche zuletzt den Baſs zu einer vollständigen Theilnahme an allen verschiedenen Bewegungen führt.

Zweite Regel.

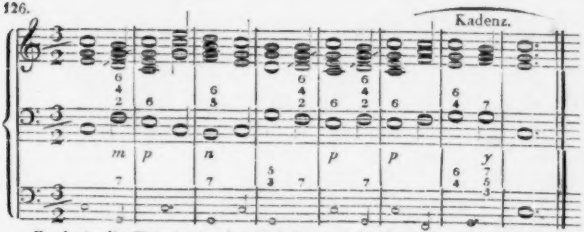
„Wenn die Terz des Dominant-Akkordes in der Melodie ist, nehme man die Septime für den ungekehrten Baſs."

Wird dieses Intervall als Baſs genommen, so muſs es der Regel nach fallen; dies giebt eine Tenorfortschreitung und wird als dritte Umkehrung so $\frac{6}{4}_{2}$ beziffert.

Der Sopran und Baſs, als äuſserste Stimmen in der Harmonie, sind am meisten hervorstechend und es müssen daher in ihnen die Intervallen gesetzt werden, von welchen die beste Wirkung zu erwarten ist, nämlich die Terz und Septime; hierauf ist diese Regel gegründet.

Wir wollen nun eine andere Melodie nehmen, bei welcher der Schüler genau wie zuvor verfahren muſs, die erste Regel in allen sie zulassenden Fällen anwenden, und dann die zweite einführen kann; dabei ist bei jeder Gelegenheit die Wirkung zu beobachten.

126.



Zu (*m*), die Terz ist in der Melodie und die Septime wird in den Bafs genommen.

- (*n*), die Quinte ist in der Melodie und die Terz im Bafs.
- (*p*), die erste Umkehrung des Dreiklanges ist, im Basse, mit 6 beziffert als Folge der Auflösung der vorhergegangenen Septime.

Takt 4. Die Septime ist nicht eher als in der letzten Hälfte des Taktes eingeführt, da das Ohr einen gewissen Grad von Ruhe fordert auf dem vierten Takte — was späterhin bei der Abhandlung der Perioden u. s. w., weiter erklärt werden soll. Die Einführung der Septime flöfst jederzeit ein Verlangen, fortzuschreiten, ein, und ist folglich für den Anfang dieses Taktes unpassend; aus demselben Grunde hat die Septime eine gute Wirkung, wenn die Bewegung wieder anfängt.

Takt 5. Die Einführung der Septime über der Dominante so nahe bei der Schlufsklausel schwächt die volle Wirkung, die diese Klausel hervorbringen soll; dies ist indefs eine bloße Geschmackssache, und wir lassen es hier nur um der Uebung willen zu.

Takt 7. bei *y*. Die Terz ist in der Melodie, gleichwohl kann die Septime nicht füglich im Basse gebraucht werden, da dies die entscheidende Wirkung der Schlufsformel zerstören würde; folglich ist der Grundbafs angewendet und hierauf gründet sich die nächste Regel.

Dritte Regel.

„Wenn die Terz in der Melodie ist und die Septime nicht als umgekehrter Bafs genommen werden kann, so behalte man den Grundbafs bei."

N. B. Diese Regel ist auf alle Dreiklänge anzuwenden, wenn gleich sie nicht Dominant-Akkorde sind.

Die vorgeschriebenen drei Regeln können auch umgekehrt werden; das heifst: die Intervalle des Basses und der Melodie können ihre Stellen wechseln; wenn daher im ersten Beispiele die Quinte in der Melodie ist, konnte die Terz als Bafs genommen werden; wenn dagegen die Terz in der Melodie ist, kann die Quinte als Bafs genommen werden u. s. w.

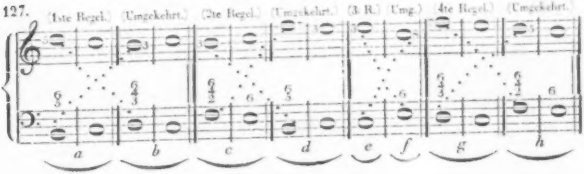
Vierte Regel.

Die folgende Regel ist abgesondert hingestellt und obwohl sie nicht so gut ist, wie die vorigen, so darf sie doch bisweilen angewendet werden, um Mannigfaltigkeit hervorzubringen.

„Wenn die Septime in der Melodie ist, nehme man die Quinte zum umgekehrten Basse," und so umgekehrt: „Wenn die Quinte in der Melodie ist, kann die Septime zum umgekehrten Bafs genommen werden."

Das folgende Beispiel zeigt die Anwendung auf einen Blick.

127.



das Ganze kann nun so zusammengestellt werden:

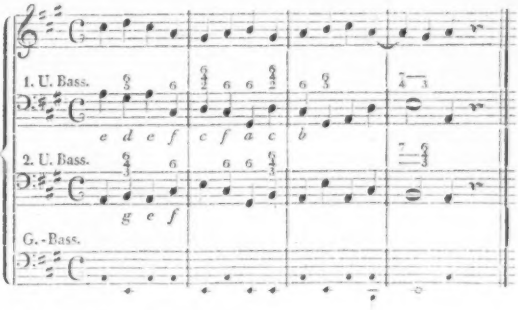
Intervalle in der Melodie: 3 — 5 — 7 — 8,

wir können als umgekehrte Basse: 7 8 5 3 7 5 8 5 3 haben.

Nach dieser Anschauung begreifen wir, dafs, wenn die Terz in der Melodie ist, wie zum umgekehrten Basse die Septime wählen sollen; der nächst vorzügliche Bafs ist die Oktave; der letzte aber die Quinte u. s. w.

Im folgenden Beispiel finden sich zu derselben Melodie zwei unterschiedene Bafsstimmen, in denen alle vorerwähnte Arten, umgekehrte Basse auszuziehen, angewendet sind. Eine Vergleichung der verschiedenen Wirkungen, die

sie hervorbringen, wird dazu dienen, den Geschmack zu bilden. Es ist wohl unnöthig anzumerken, dafs diese zwei umgekehrten Bässe zwei unterschiedene Beispiele sind und nicht beide zu gleicher Zeit angewendet werden können; jeder von ihnen dient als besondere Uebung zu der man dieselbe Melodie nimmt und die beiden andern Stimmen der Harmonie hinzusetzt.



Die Buchstaben beziehen sich auf Beispiel 127. und zeigen an, welche Regel befolgt ist.

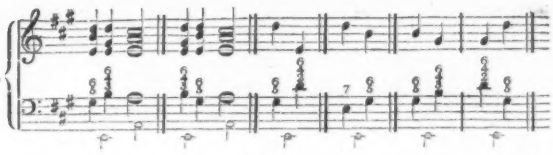
Uebersehen wir die zweite Bafspartie, so ist zu erkennen, dafs das *Gis* im letzten Theil des zweiten Taktes, wenn es bis zu Ende desselben behalten worden wäre, nach *A* hätte hinaufsteigen müssen; statt dessen ist es zuvor nach der Quinte desselben Akkordes gestiegen, von wo es nach *A* fällt. Zugleich hat die Quinte in der Melodie *) sich in zwei Noten getheilt; anstatt nach *A* im nächsten Akkorde zu fallen, nimmt die Melodie zuvor die Terz auf, welche der Bafs aufgiebt, und steigt dann eine Stufe (wie die Terz thun soll) nach *A* hinauf.

Die gelegentliche Anwendung dieser Vertauschung der Intervalle verleiht

*) Man erinnere sich, dafs diese Intervalle stets vom Grundbafs aus berechnet sind.

jeder Stimme eine schönere Melodie *) wie man in den folgenden Beispielen wahrnehmen kann.

129.



Zur Uebung für die obigen Regeln können die bisher blos mit Grundbässen harmonisirten Melodien genommen werden; bei einer Vergleichung der verschiedenen Wirkungen wird sich dann die steigende Veredlung ausweisen.

Nehmen wir als Melodie die ersten vier Töne der Tonleiter, so finden wir bei der zweiten Note den Akkord auf der Dominante, dessen Quinte in der Melodie steht, und zu der Terz der folgenden Tonika aufsteigt.

Sollte nun die Septime eingeführt werden, wo die Terz ist und wir gleichwohl die Melodie nicht abändern können, so ist aus den frühern Regeln einleuchtend, dafs in einem solchen Falle, wie dieser, wir gänzlich auf die Septime verzichten müssen, wofern wir nicht eine andere Stelle finden, sie einzuführen.

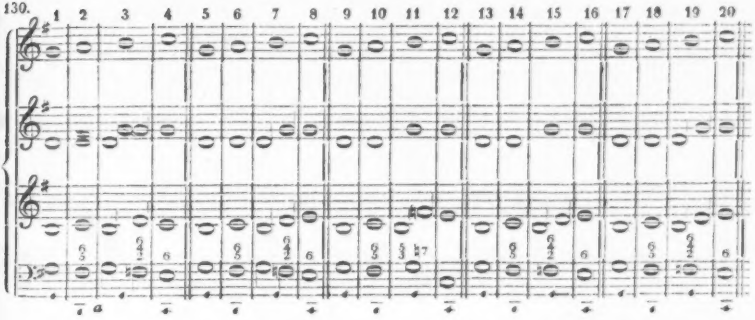
Die durch die Hauptseptime hervorgebrachte Wirkung ist gleichwohl von zu grofser Bedeutung, als dafs wir sie so leicht aufgeben sollten; daher führen wir die Septime ohne Weiteres im Tenor ein (was wir eine Freiheit nennen), wie im folgenden Beispiel 130. Takt 2.

Durch die Auflösung der Septime wird die Terz zur folgenden Tonika nothwendig verdoppelt; dieses Intervall mag indefs unmittelbar in die Quinte zu demselben Bafs aufsteigen, nachdem die Septime aufgelöst ist, wie bei Takt 3.

*) Es ist zu bemerken, dafs solche Vertauschung der Intervalle während der Dauer eines und desselben Akkordes eintritt und die verschiedenen Intervalle, wo sie sich auch finden mögen, wenn die Harmonie fortschreitet, jedes nach seiner eigenthümlichen Weise sich auflöset.

Freie Einführung der Septime bei aufsteigender Quinte.

130.



Im Takt 2. Hier ist eine freie Septime eingeführt, welche in den dritten Takt fallt, wodurch die Terz im Dreiklang auf der Tonika verdoppelt wird; gleich nach der Auflösung der Septime steigt aber der Tenor in demselben Takte in die Quinte, dadurch werden die Oktaven vermieden, welche sonst zwischen Tenor und Sopran erscheinen würden. Jedes Zweifelhafte wird jedoch bei dieser Reihe im Takt 7. vermieden, wo die Quinte wiederum nach *E* steigt, statt, wie im vorigen Falle, zu derselben Note abwärts zu gehen, zu der die Terz hinschreiten mufste, wenn sie bis zu Ende des Taktes fortgehalten wird. Obwohl in diesem Falle (Takt 8.) die Terz ebenfalls im Basse erscheint, so ist es doch im Allgemeinen sicherer, in aufsteigender Melodie die Quinte so fortschreiten zu lassen.

Takt 4 und 8. Man vergleiche die beiden Arten der Fortschreitung im Tenor.

Takt 10. Die freie Septime loset sich in Takt 11. in die Terz auf, wie zuvor, und steigt unmittelbar nach der Hauptseptime hinauf.

Takt 14. Die Terz ist für den umgekehrten Bafs gewählt; statt aber zu steigen, fällt sie in die Hauptseptime des folgenden Akkor-

des; dies kann jederzeit geschehen, wenn ein Dominant-Akkord dem andern folgt.

Aufsteigende Tonleiter mit umgekehrten Bässen harmonisirt.

Man schreibe die Tonleiter mit den Grundbässen auf einer fünften Zeile darunter. Dann schreibe man, wie bisher, die Harmonien auf die Alt- und Tenorzeile, ohne die Quinten- und Oktavenfolgen zu verbessern.

Man führe die Septimen, so wie auch die erlaubten, frei eintretenden Septimen ein; dann gehe man an die Auswahl der umgekehrten Bässe, wie sie angerathen sind und schreibe dieselben in die zu dem Zweck leer gelassene Zeile, indem man die für den Bafs entlehnten Noten, in der Stimme, wo sie sich befinden, ausstreicht, und eine andere zur Harmonie gehörige Note an ihre Stelle setzt.

Das Nachstehende ist ein Beispiel einer so harmonisirten Tonleiter (nur nicht in Partitur geschrieben) und die für die Bässe auserwählten Noten sind durchstrichen.

131.

Die drei letzten Noten (bei *c*) sind wiederum gegeben um zu zeigen, dafs, wenn wir die Septime zum umgekehrten Bafs nehmen, indem die Terz in der Melodie ist, wir mit einer Umkehrung schliefsen müssen, was nicht füglich zu gestatten ist; es ist besser, als eine allgemeine Regel anzusehen, dafs jede Komposition mit einem Dreiklang auf dem Grundbasse anfangen und schliefsen mufs.

Verdoppelung der Intervalle eines Akkordes.

Da unsere Akkorde oftmals nur aus drei Noten bestehen, so mufs eine von diesen nothwendig verdoppelt werden, wenn wir vierstimmig schreiben; oder mit andern Worten: dasselbe Intervall mufs zu gleicher Zeit in zwei Stimmen erscheinen.

132.

Zu 1. Die Terz ist verdoppelt; dies ist erlaubt, wenn eine von ihnen nachmals fällt. Doch empfehlen wir, die Terz nicht zu verdoppeln, wenn es auf gute Art vermieden werden kann.

Uebrigens ist die Verdoppelung der kleinen Terz in ihrer Wirkung nicht so auffallend, wie die der großen.

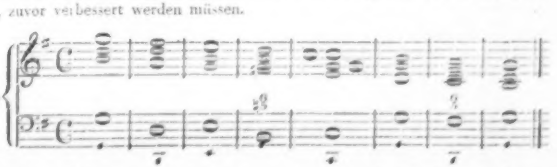
Zu 2. Die Quinte ist verdopdelt, um eine melodische Fortschreitung und Gegenbewegung zu gewinnen.

Zu 3. Die Oktave ist verdoppelt.

Fallende Tonleiter mit umgekehrten Bässen.

Man behandle sie in eben der Art, wie für die aufsteigende Tonleiter vorgeschrieben ist, nur mit dem Unterschiede, daſs die Quinten und Oktaven folgen, zuvor verbessert werden müssen.

133.



Hiernach können die aufsteigenden und absteigenden Tonleitern mit umgekehrten Bässen harmonisirt und die Dissonanzen eingeführt werden und zwar auf folgende Weise:

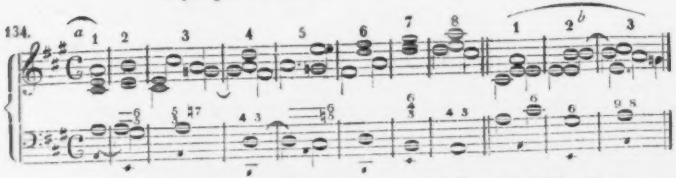
Zuerst harmonisire man die Tonleiter ohne Dissonanzen und wähle die umgekehrten Bässe aus.

Sind die Grundbässe auf eine besondere Zeile geschrieben, so setze man die Bezifferung darüber, welche die Dissonanzen bezeichnet, die eingeführt werden können, und die aus ihrer Fortschreitung sich ergiebt; man führe sie dann den ge-

gebenen Regeln gemäfs ein — wie im folgenden Beispiele, welches um der Kürze willen in zwei Zeilen zusammengedrängt und mit ausgelassener Beziffe-rung des Grundbasses geschrieben ist.

Aufsteigende Tonleiter mit Dissonanzen.

134.



Takt 2. Die dissonirende Quarte erscheint in der Bafsstimme, wo ihre Auf-lösung gefunden wird.

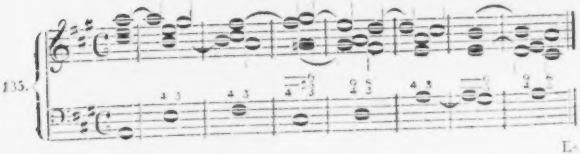
Takt 4. Dieselbe Dissonanz steht aus demselben Grunde im Tenor, und so mit dem Uebrigen.

Takt 5. Die Septime ist im Tenor eingeführt, um die Quarte im folgenden Takte vorzubereiten. Dafs die Dissonanzen so abwechselnd in den verschiedenen Stimmen erscheinen, bringt Mannigfaltigkeit der Wir-kung hervor.

Hätten wir in diesem Takte die Septime in den Bafs genom-men, so wären in derselben Stimme zwei Dissonanzen auf einander gefolgt. Eine noch gröfsere Mannigfaltigkeit würde durch die Ein-führung der None als Vorhalt der Oktave im Alt (in Takt 3. *b*) hervorgebracht worden sein.

Fallende Tonleiter mit Dissonanzen.

135.

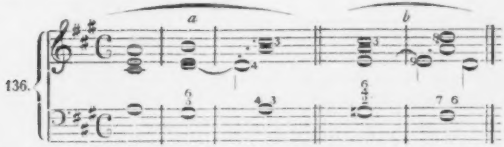


Es ist zu bemerken, dafs in den Alt keine Dissonanz eingeführt werden kann, außer im Takt 7., wo die dissonirende Quarte in dieser Stimme, statt im Basse, eingeführt werden mag.

„Die Dissonanz und die Note, welche von jener aufgehalten wird, darf nicht zu gleicher Zeit gehört werden."

Obgleich diese Regel schon genugsam eingeprägt und ohne Unterlafs in Ausübung ist, so ist doch bei der Anwendung der Umkehrungen ein Irrthum in diesem Falle so leicht begangen, dafs wir es nöthig finden, sie aus Vorsicht hier zu wiederholen; besonders wenn, wie bei (*a*) im folgenden Beispiel, die Septime frei eingeführt ist; oder wenn die Septime in den umgekehrten Bafs gestellt und die Oktave verdoppelt ist, wie bei (*b*) — in beiden Fällen zeigt sich der Irrthum.

136.

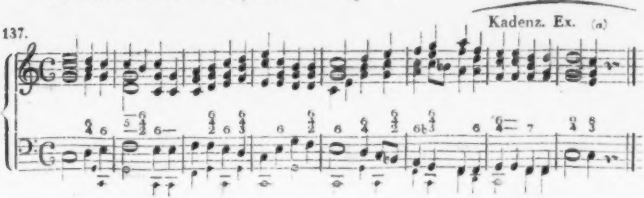


Im folgenden Beispiel (im Takt 1.) ist die Quinte des Dominant-Akkordes, die in der Melodie fällt, von der steigenden Quinte im umgekehrten Basse begleitet, wodurch Gegenbewegung und eine melodischere Wirkung erreicht wird.

Im Takt 3 und 6. Die Quinte in der Melodie steigt und die im Basse fällt, mit hinzugefügter freier Septime.

Im Takt 5. derselbe Fall, jedoch ohne Septime.

137.

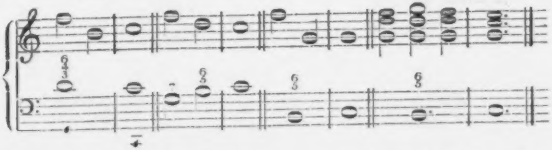


Wir nehmen hier Gelegenheit, einige Bemerkungen in Bezug auf die zweite und vierte Regel bei Anwendung der Grundbässe hinzuzufügen.

Es ist bekannt, dafs wenn der vierte Ton der Tonleiter eine Stufe fällt und von der Dominante begleitet ist, der Dominant-Akkord hervorgebracht wird.

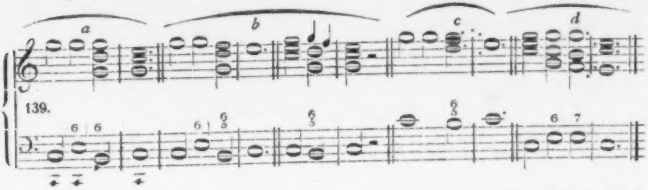
Wir fügen jetzt noch hinzu, dafs der vierte Ton der Tonleiter, wenn er auch nicht, wie früher vorausgesetzt wurde, eine Stufe fällt, dennoch mit der Dominante begleitet werden kann, sobald er nur vor der Auflösung zu irgend einem andern Intervalle des Akkordes fortschreitet — wie im folgenden Beispiele:

138.



Wird der fünfte Ton der Tonleiter von der Dominante begleitet, wenn er unmittelbar nach der Terz der folgenden Tonika fortschreitet, wie bei (*a*) im folgenden Beispiele, und will man bei dieser Dominante die Septime anbringen, so müssen wir diese im Sopran (wie bei *b*) einführen; denn wollten wir dies in irgend einer andern Stimme thun, so würde das entweder verborgene Oktaven zwischen Sopran und Tenor (wie bei *d*) oder Zusammentreffen des Soprans und Alts im Einklange (wie bei *c*) hervorbringen.

139.



Jetzt wollen wir, was wir über diesen Punkt erhalten haben, wiederholen, und die gewonnenen Kenntnisse in Anwendung bringen. Künftig mufs nun Vieles dem reifenden Urtheil und dem Ermessen des Schülers überlassen bleiben. Die bisher ertheilten Rathschläge über die Wahl umgekehrter Basse, werden

sich vollkommen hinreichend beweisen. Man darf nicht erwarten, über alle möglicherweise vorkommenden Fälle bestimmte und unabänderliche Regeln niedergelegt zu finden; ein solches Unternehmen, wenn es ja ausführbar wäre, würde nur die Einbildungskraft fesseln und die Kunst selbst herabsetzen.

Wiederholung.

Nehmen wir nun eine Melodie und versuchen, was wir blos mittels der Anwendung der bisher gegebenen einfachen Regeln mit ihr ausrichten können.

Angenommen, es wäre uns eine Arie zur Harmonisirung gegeben.

Wir wissen, dafs dies auf unterschiedliche Weise geschehen kann.

Erstens durch Anwendung der vier Regeln von den Grundbässen. Gebraucht man diese Regeln nur mit dem mindesten Urtheil, oder mit ganz gewöhnlicher Aufmerksamkeit, so bringen sie allein schon eine ungemeine Mannigfaltigkeit zu Wege.

Jede Stimme, mit Ausnahme des Soprans, bringt durch die verschiedene Anwendung jener Regeln immer eine verschiedene Wirkung hervor. Selbst der Sopran bleibt bei dieser Abwechselung nicht gänzlich dem Einflufs entzogen; denn obwohl diese Stimme selbst nicht verändert wird, so erscheint uns doch vermöge der verschiedenen zur Anwendung gebrachten Regeln der Ton, der einmal etwa als Oktave gehört worden ist, ein andermal als Septime, oder Quinte, und bringt so in seiner Beziehung zu den andern Stimmen eine verschiedene Wirkung hervor.

Zweitens durch Anwendung der umgekehrten Basse.

Hier vertauschen wiederum die verschiedenen Stimmen ihren Karakter; denn durch Einführung eines umgekehrten Basses wird nothwendig eine Veränderung in die Bafsmelodie gebracht, und dabei mufs eine entsprechende Aenderung gleichfalls in der Stimme oder Melodie eintreten, aus welcher man den umgekehrten Bafs ausgezogen hat.

Drittens durch Anwendung der Dissonanzen, in denen ein weites Feld zur Erzeugung einer grofsen Abwechselung von Licht und Schatten sich eröffnet. An einer Stelle führen wir die dissonirende Quarte ein, vorbereitet durch die Septime, Oktave, oder Quinte, an einer andern die None, vorbereitet durch die Terz, Oktave, oder Quinte; wieder an einer andern die Septime oder Sexte; eben so wenden wir sie in Verbindung mit einander an, dann wieder bringen wir in den verschiedenen Stimmen Nachahmungen durch sie hervor.

Mit einem Wort, es ist erstaunlich, welche Mannigfaltigkeit durch Mittel hervorgebracht werden kann, die sich jeden Augenblick in so einfacher und faßlicher Form darbieten, daſs nur ganz gewöhnliches Nachdenken und Fleiſs erfodert wird, um die angenehmsten und überraschendsten Wirkungen zu erzeugen.

In Betreff der Umkehrungen, so ist ihr wichtiger Zweck die Hervorbringung einer angenehmen und fliefsenden Melodie der Baſsstimme, in der Art, daſs sie sich inniger mit den andern Stimmen vermische und so ein reizendes Ganze hervorbringe.

Man vergesse jedoch nicht, daſs dies keineswegs die Fortschreitung ist, welche die Natur uns vorzeichnet (man sehe die Einleitung zur Modulation Seite 54.). Jede der vier Stimmen unterscheidet sich durch ihren besondern Karakter (man sehe Seite 48.), welcher sorgfältig im Auge behalten werden muſs, wenn wir im Begriff sind, Umkehrungen in eine Melodie anzubringen.

Wir wollen demnach, ehe wir fortfahren, die gegebene Melodie zu harmonisiren, noch mehr das dabei anzuwendende Verfahren zu erlautern suchen.

Erstens schreibe man nach Anleitung der vier Regeln Grundbasse auf eine fünfte untere Linie *).

Zweitens, man schreibe die Dreiklänge in Partitur, füge

Drittens die Septimen hinzu, und löse sie auf.

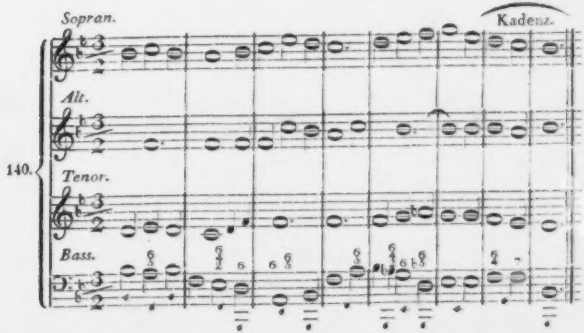
N. B. Quinten und Oktaven zu vermeiden ist unnöthig; die zweite oder dritte Umkehrung erfüllt dies schon von selbst.

Viertens, man wähle umgekehrte Bässe aus.

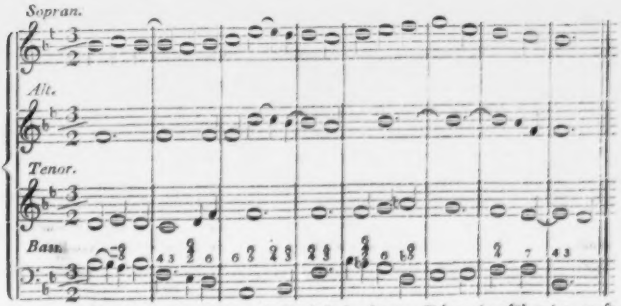
Fünftens, man führe Dissonanzen ein.

Angenommen, die nachfolgende Melodie wäre gegeben und auf die vorstehende Weise behandelt worden, so würde folgender ausgeführter Satz sich bilden, in welchem nur die Dissonanzen ausgelassen sind.

*) Sie sind in unsern Beispielen nur mit Punkten angedeutet, um so viel als möglich die Ausdehnung des Werkes zu vermeiden.



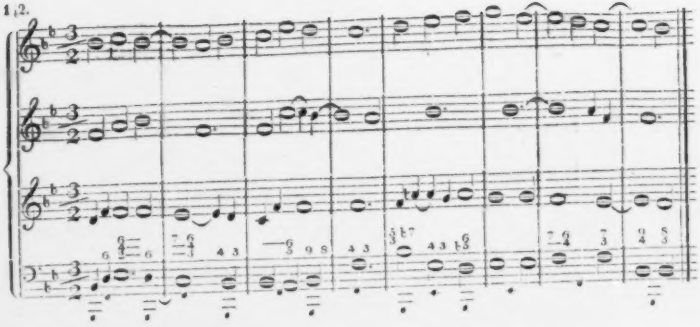
Wir wollen nun dieselbe Melodie nehmen mit denselben Grund- und umgekehrten Bässen, und die Dissonanzen hinzufügen.



N. B. Wenn die Quarte als Vorhalt im letzten Takte eingeführt ist, muſs die Quinte des Akkordes niemals ausgelassen werden.

Hier folgt dieselbe Melodie mit denselben Grundbässen, aber mit andern umgekehrten Bässen und einigen ausgewählten Dissonanzen.

142.



Vergleichen wir die umgekehrten Bässe und die Mittelstimmen der zwei vorstehenden Beispiele, so finden wir eine beständige Vertauschung des Karakters; so zum Beispiel die Sopranfortschreitung, welche im Beispiel 141., Takt 1., im Basse sich findet, liegt Beispiel 142. im Alt.

Der umgekehrte Baſs in demselben Takte, Beispiel 142., hat die Fortschreitung des Tenors, der Tenor dagegen die des Alt's. Dies muſs hinreichend erörtert, und die Verschiedenheit der daraus entstehenden Effekte verglichen werden.

Die Melodie der vorhergehenden Beispiele war zu demselben Grundbaſs in Harmonie gesetzt, alle Veränderung des Ausdrucks war allein durch die Umkehrung der Bässe, und durch Einführung der Dissonanzen hervorgebracht.

Wir nehmen nun eine andere Melodie, welche wir auf zwei verschiedene Weisen in Harmonie setzen, wozu wir aber nur andere Umkehrungen desselben Basses anwenden, und den Grundbaſs nach den vier Regeln verändern wollen.

Die folgenden drei Beispiele sind zu diesem Zwecke hier eingeführt, jede Melodie ist mit zwei verschiedenen Umkehrungen des Basses niedergeschrieben, und soll mit einer jeden derselben in vollständiger Harmonie ausgesetzt werden; Dissonanzen mögen hinzugefügt werden nach Gefallen: — nachmals mag der Schüler sich bemühen, eine gröſsere Verschiedenheit noch hervorzubringen

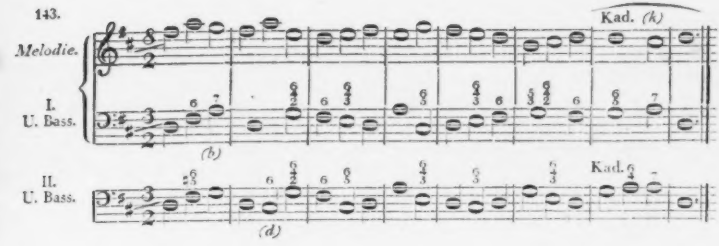
durch die Wahl anderer Grundbässe, und durch Umkehrungen nach den festgestellten Regeln angewandt.

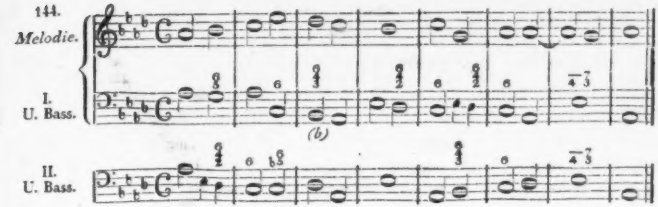
So auch mag dieselbe Melodie zur Uebung in mehreren Tonarten transponirt werden.

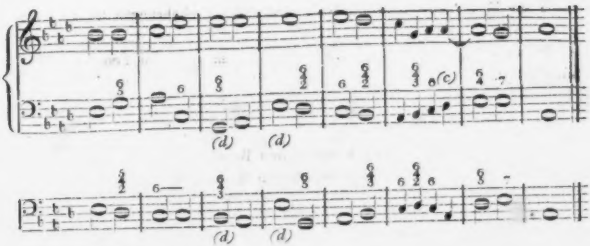
Gewählt sind die Grundbässe in diesen drei Beispielen

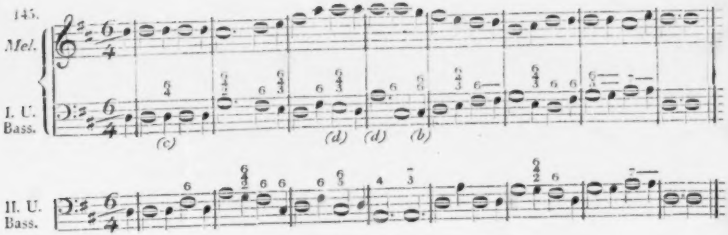
bei (*b*) nach der zweiten Regel,
(*c*) nach der dritten Regel,
(*d*) nach der vierten Regel,

Die erste Regel ist nicht angeführt, da sie überall befolgt wird wo keine Anmerkung statt findet.









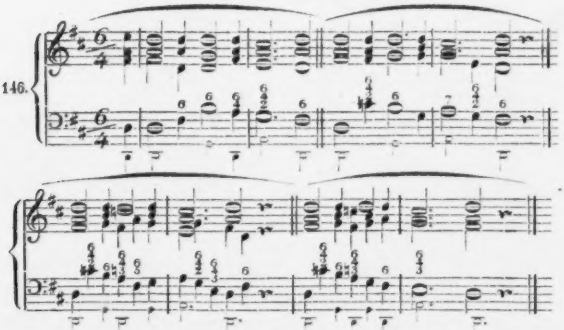
Im Beispiel 145., im ersten Takt Bafs No. I., haben wir die Quinte des Akkordes als umgekehrten Bafs genommen, und dadurch den $\frac{6}{4}$ Akkord, die zweite Versetzung des Dreiklangs erhalten.

Das Einförmige zwischen Bafs und Sopran wird hier durch den Reichthum der innern Stimmen aufgehoben.

Die unendliche Mannigfaltigkeit, die allein durch die Anwendung der vorhergehenden Regeln schon hervorgebracht wird, zu zeigen, wollen wir hier die zwei ersten Takte des letzten Beispiels nehmen, und sie als ein Thema ansehen: in sich selbst so unbedeutend als möglich, da es nur zwei Töne enthält.

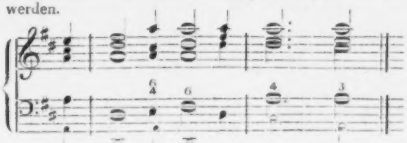
146.

146.



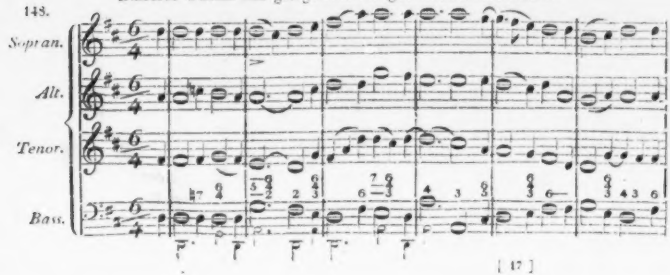
Der dritte und vierte Takt desselben Beispiels mögen eben so in Harmonie ausgesetzt werden.

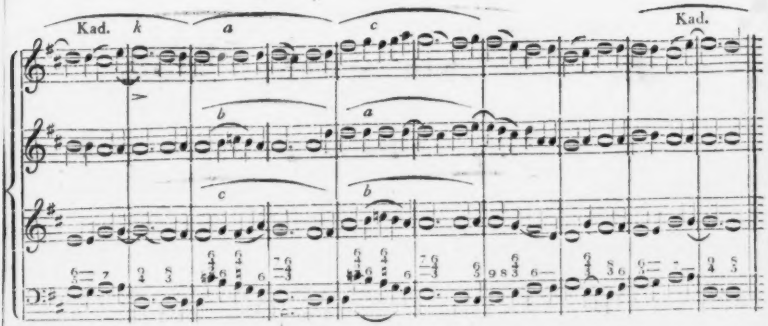
147.



Dasselbe Thema mit gelegentlich eingeführten Dissonanzen.

148.





N. B. In diesem Beispiele dienen die angemerkten Buchstaben allein zur Bezeichnung derjenigen Stellen, die gelegentlich in andere Takte übertragen sind.

Wir wollen diesen Gegenstand für jetzt nicht weiter verfolgen, ich glaube voraussetzen zu dürfen, dafs genugsam angedeutet ist, zu welcher Mannigfaltigkeit dies führen kann.

Der Schüler darf nicht nachlassen fleifsig zu arbeiten, damit er die feste Ueberzeugung sich verschaffe, alles klar verstanden zu haben, ehe er hier weiter fortschreitet. Auf das Ernstlichste sei ihm empfohlen, die Beispiele, die er früher geschrieben, jetzt vollendeter auszuführen, um die Wirkungen zu hören und zu vergleichen von jeder neu hinzugekommenen Veränderung. Durch diese Uebung wird sein Geschmack wie auch sein Urtheil nachgerade reifer werden, und sein Auge sich unmerklich gewöhnen, Noten in Partitur zu übersehen.

Ausgedehnte oder offene Harmonie.

Bis jetzt war unsere Harmonie so geschrieben, dafs zwischen Sopran, Alt und Tenor kein Raum gelassen war zu Einführung noch einer Stimme. Die so beschaffene Harmonie (welche aus der ursprünglichen Lage, in der die Akkorde geschrieben werden, entsteht), nennen wir gedrängte oder enge Harmonie.

Nun soll gezeigt werden, wie aus der engen Harmonie die ausgedehnte entsteht, aus welcher neue und schöne Effekte hervorgehen.

Wenn wir die drei verschiedenen Lagen des Akkordes untersuchen, so finden wir, dafs in der zweiten Lage die Terz unter die Quinte zu liegen kömmt; in der dritten Lage die Quinte unter die Oktave; in der ersten Lage die Oktave unter die Terz (wie bei *a*).

Nehmen wir in der zweiten Lage des Akkordes die Terz heraus und schreiben sie eine Oktave tiefer (wie bei *b*), so sehen wir, dafs Alt und Tenor ihre Stelle verwechselt haben.

Wenn wir aus dem Akkord in der dritten Lage die Quinte herausnehmen, und stellen sie eine Oktave tiefer, so findet wieder dieselbe Verwechselung derselben Stimme statt.

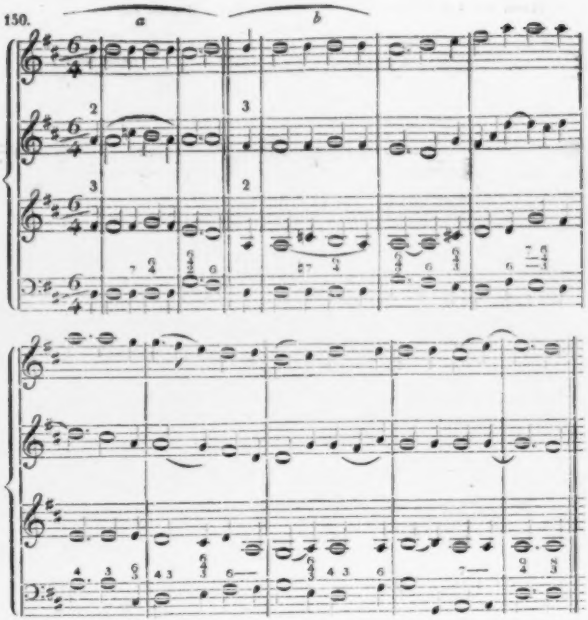
Endlich, aus dem Akkord in der ersten Lage, die Oktave in gleicher Art versetzt, giebt nochmals dieselbe Verwechselung eben dieser zwei Stimmen.

Das folgende Beispiel (150. *a*) ist in enger Harmonie geschrieben, wie gewöhnlich, der Alt ist sodann (bei *b*) eine Oktave tiefer gestellt, und auf die Notenzeile des Tenors eingerückt, dagegen nimmt der Tenor die Zeile des Alts ein.

Die Zahlen 2 und 3 bezeichnen die Stimmen welche vertauscht sind, und in denen die ausgedehnte Harmonie eingeführt ist.

Die Wirkung dieser ausgedehnten Harmonie wird am meisten fühlbar werden, wenn man den Alt und Tenor allein spielt, zuerst wie bei (*a*), sodann wie bei (*b*). Auch werden die Schüler mehr Vergnügen am Spielen finden bei der ausgedehnt geschriebenen Harmonie, da diese oft zu weit zu greifen für einen Schüler, als Duett auf dem Pianoforte angenehm auszuführen ist.

150.



Da der Alt, mit dem Tenor versetzt, gewöhnlich zu tief gegen den Baſs zu stehen scheint, so ist es rathsam ihn für jetzt, um diese tiefe Linien zu vermeiden, im Baſsschlüsses zu schreiben. Wenn wir nachmals den Schüler mit Alt- und Tenorschlüssel bekannt gemacht haben, wird diese unsere Zuflucht zum Baſsschlüssel von selbst als unnütz wegfallen.

Die auſserordentliche Verschiedenheit des Effekts der beiden Arten, dieselbe Harmonie niederzuschreiben, liegt nicht allein darin, daſs zwei Stimmen

in gröſserer Entfernung zu einander gestellt werden, als vielmehr, daſs sie ihre Stellung gegen einander vertauscht haben, demzufolge nun die Stimmen, die in enger Harmonie sich als Terz, Quinte und Quarte zur andern Stimme verhielten, in ausgedehnter Harmonie als Sexte, Quinte und Quarte gehört werden.

Zum Beweis diene folgende Gegeneinanderstellung.

Der Einklang wird zur Oktave,
- 2 - - 7,
- 3 - - 6,
- 4 - - 5,
- 5 - - 4,
- 6 - - 3,
- 7 - - 2,

die Oktave wird zum Einklang.

Bemerk. Wenn zwei Stimmen so verwechselt werden können, nennt man dieses den doppelten Contrapunkt in der Oktave.

Hiernach wird es klar sein, daſs in enger Harmonie keine Fortschreitung auf einander folgender Quarten erlaubt sein kann, in den Stimmen, die in ausgedehnter Harmonie mit einander vertauscht werden sollen.

Da sie bei Umwechselung ihrer Lage, zu aufeinander folgenden Quinten werden.

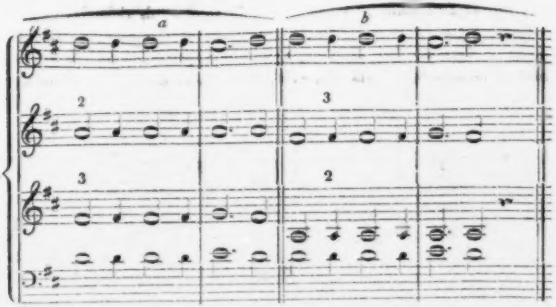
Sollten also Quartenfolgen in enger Harmonie vorkommen, so muſs mit Bedacht eine Veränderung in den Stimmen vorgenommen werden, ehe die Verwechselung geschieht.

Auch muſs die folgende Regel beobachtet werden:

Die Baſsstimme darf nie dem Alt näher als eine Oktave treten, sonst wird der Alt, der in der ausgedehnten Harmonie die Stelle des Tenors einnimmt, tiefer zu stehen kommen, als der umgekehrte Baſs.

In dem folgenden Beispiele (*a*) ist der Baſs näher denn eine Oktave zu dem Alt gerückt, dem zufolge wird, wenn die Harmonie ausgedehnt geschrieben, der Tenor unter dem Baſs befunden werden (wie bei *b*).

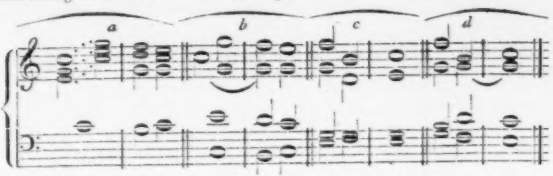
151.



Wenn die Melodie bei großen Intervallen steigt oder fällt, so wird eine theilweise Ausdehnung der Harmonie oft nothwendig, um den fließenden angenehmen Gang in den innern Stimmen zu erhalten, der sonst gestört sein würde. Eine gelegentliche Ausdehnung der Harmonie ist also oft anzuwenden, um den schlechten Eindruck zu vermeiden, den viele in gleicher Bewegung fort-schreitende Stimmen auf uns machen.

Bei (*a*), im folgenden Beispiele, steigt der Sopran eine Quinte, und da in enger Harmonie, Alt und Tenor, mit ihm steigen müssen, ist eine gleiche Fortschreitung in dreien Stimmen die Folge.

152.



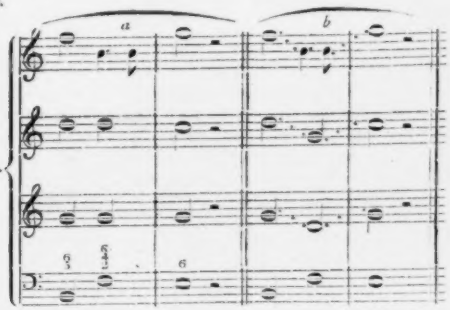
Dies ist vermieden durch die theilweise angebrachte Ausdehnung der Harmonie (in *b*), wo der Alt, statt mit dem Tenor gleichzeitig zu steigen, auf seiner Stelle verbleibt und der Tenor in einfachen Stufen fällt.

Ist die Harmonie schon ausgedehnt geschrieben wie bei *C*, und es fällt der

Sopran in grofsen Intervallen, so mufs dagegen ein theilweises Zusammendrängen der Harmonie angewendet werden wie bei (*d*).

Wenn in enger Harmonie geschrieben, der Sopran bei grofsen Intervallen fällt, so kann zu Zeiten der Alt über dem Sopran erscheinen, wie in dem folgenden Beispiel 153. bei (*a*), welches anders auch wie bei (*b*) geschrieben werden könnte.

153.



Dur- und Molltonart.

Jede Durtonart hat eine ihr verwandte Molltonart, welche wir eine kleine Terz tiefer finden *).

Die Terz des Akkordes bestimmt ob die Tonart Dur oder Moll ist.

Kein Moll-Akkord wird uns durch die Natur gegeben, denn der Akkord, der uns durch die Schwingung der Saite gegeben ist, der ist Dur — die Erklärung findet sich Seite 54., die Bildung der Molltonleiter ist also künstlich.

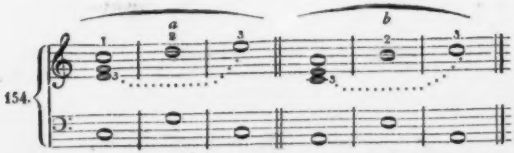
Bei der Bildung der Molltonleiter wollen wir also, so viel als möglich, unsere Beweggründe aus der Zusammenstellung mit der Durtonleiter entnehmen **).

Wenn wir unsere Tonleiter aus drei Tönen betrachten, so finden wir, dafs der dritte Ton denselben Akkord giebt wie der erste ursprüngliche Grundton, wie folgendes Beispiel zeigt (*a*).

*) Siehe Beispiel 61 und 62., woselbst Uebungen in regelmäfsiger Fortschreitung der Dur- und ihrer verwandten Molltonarten sich finden.

**) Hierüber haben wir uns ausgesprochen, Einführung zur Modulation Seite 55.

154.



Der Akkord auf dem Grundton hat eine Durterz, und es ist der Zwischenraum von dem ersten zum dritten Tone der Tonleiter, eine Durterz.

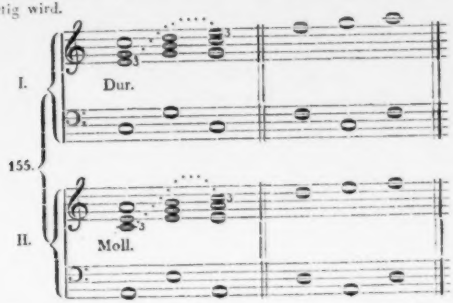
Haben wir auf dem Akkord der Tonika eine Mollterz, so wird die Entfernung von dem ersten zum dritten Tone auch eine Mollterz sein (wie bei *b*).

N. B. Den ersten Akkord jeder Scala nennen wir Grund-Akkord.

Nun wollen wir fortfahren, die Molltonleiter zu bilden; wir verfolgen denselben Grundsatz der uns geleitet bei Zusammensetzung der Durtonleiter, das heißt, wir nehmen und verbinden zwei Tonleitern, jede aus drei Tönen bestehend.

Im folgenden Beispiele, bei I., ist die Durtonleiter wie wir sie zuerst aufgefunden haben *), in welcher alle Akkorde Durterzen hatten. Bei II. hingegen finden sich alle Akkorde mit der Mollterz, welches eine gänzliche Abweichung von der Natur ist, wodurch auch die Wirkung auf das Gehör durchaus widerwärtig wird.

155.



Wir

*) Siehe Seite 55.

Wir können indefs Natur und Kunst verbinden, so dafs wir den Eindruck der Molltonart beibehalten, und doch uns um vieles dem einmal angenommenen Grundsatz nähern, indem wir die Molltonleiter so treu als möglich der Durtonleiter nachbilden.

Dies wird erreicht, wenn wir den einen der drei Mollakkorde (bei No. II. im vorhergehenden Beispiele) in Dur verwandeln, da der erste und dritte Akkord Moll bleiben müssen, nach dem auf der letzten Seite angegebenen Grunde, so kann der zweite Akkord allein verändert und Dur gemacht werden; das Beispiel wird nun wie bei (*a*) stehen.

Es mufs bemerkt werden, dafs dieser zweite Akkord der Dominant-Akkord der Tonart ist, und deshalb ein Dur-Akkord sein mufs.

Nachdem wir die Harmonie der ersten Tonleiter (von drei Tönen) ausgesetzt haben (siehe *a*), fahren wir fort, genau auf dieselbe Weise die Zweite zu behandeln (siehe *b*).

Haben wir nun die beiden Scalen, jede aus drei Noten bestehend, zusammengefügt, so wollen wir die beiden noch fehlenden Töne, um die diatonische Molltonleiter von *A* zu vollenden, auf folgende Art hinschreiben.

In dem vorstehenden Beispiele hat keine eigentliche Modulation von *A* moll nach *D* moll (dem vierten Akkorde), statt gefunden, da der Akkord auf der vor-

hergehenden Dominante bei *k* keine Durterz hatte, folglich keine Hauptseptime haben konnte. Unmittelbar danach (bei *x*) tritt dagegen eine wirkliche Modulation ein, der Akkord mit der Durterz erlaubt die Hauptseptime hinzuzufügen, und wir moduliren somit hier nach *D*; nothwendig müssen wir aber nun nach *A* moll zurück moduliren, und deshalb vor *G*, der siebenten Stufe der Tonleiter, ein Kreuz stellen, um den Dominant-Akkord mit der Durterz zu erhalten.

Hiedurch entsteht zwischen der sechsten und siebenten Stufe der Tonleiter ein Zwischenraum von drei halben Tönen, wodurch der, die Molltonleiter so auffallend unterscheidende Karakter festgestellt wird.

Wenn wir die vorhergehende Tonleiter (Beispiel 137.) betrachten, so sehen wir, dafs die zweite, fünfte und siebente Stufe mit Dur-Akkorden begleitet sind, alle anderen, finden wir, sind Moll-Akkorde.

Hinsichtlich des fünften Tones der Tonleiter bemerken wir jedoch, dafs er zwar mit einem Dur-Akkord begleitet ist, aber mehrere Ausnahmen zuläfst, die später erklärt werden sollen. Der zweite und dritte aber müssen allezeit mit Durterzen eingeführt werden, denen die Hauptseptime beigefügt sein kann.

Akkord der kleinen None.

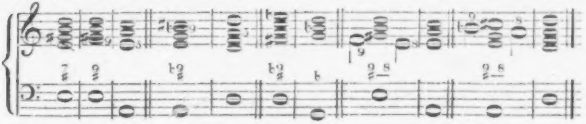
Wir wollen nun sorgfältig die Dominant-Akkorde des vorhergegangenen Beispiels 137. untersuchen, wir sehen dafs die Hauptseptime, welche bisher stets einen halben Ton gefallen war, hier einen ganzen Ton fällt; dies entsteht, weil der darauf folgende Akkord die kleine Terz hat. Die übereinstimmende Fortschreitung der beiden Haupt-Intervalle des Dominant-Akkordes (die Terz steigt, die Septime fällt einen halben Ton), ist hier zerstört. — Die Erwartung, die durch die Einführung der Hauptseptime erregt wurde, bleibt unbefriedigt bei dieser Auflösung, da das Ohr nur vorbereitet war auf die Folge des Dur-Akkordes, nicht aber des Moll-Akkordes. Hierdurch werden wir veranlafst zu versuchen, ob wir nicht auf andere Weise das Ohr zu der Erwartung des Moll-Akkordes hinleiten können.

Unser Zweck wird erreicht werden, wenn wir aus dem Dominant-Akkorde die Oktave wegstreichen, und in ihrer Stelle den Ton einrücken, der einen grofsen halben Ton über der Oktave liegt, mit andern Worten, die kleine None vom Grundbafs aus, einführen: die Septime verbleibt an ihrer Stelle im Akkord.

Die kleine None fällt einen halben Ton in die Quinte der folgenden Tonika.

Im Dominant-Akkorde tritt die kleine None, gleich der Hauptseptime, unvorbereitet ein; dieser Umstand ist hinreichend, sie von der None zu unterscheiden, die als Vorhalt der Oktave stets vorbereitet sein mufs.

158. *a* *b* *c* *d* *e*



Bei (*a*) ist die Oktave durchstrichen, zum Zeichen dafs sie ausfallen soll.

Bei (*b*) ist die kleine None in ihre Stelle eingerückt.

Bei (*c*) ist die kleine None aufgelöst, indem sie einen halben Ton in die Quinte fällt.

Bei (*d*) derselbe Fall in andern Tonarten und andern Lagen des Akkordes geschrieben.

Bei (*e*) wird die kleine None aufgegeben und es übernimmt die Oktave desselben Akkordes ihre Stelle.

Dies kann erlaubt werden, da die None einmal gehört, unser Ohr auf den nun folgenden Moll-Akkord vorbereitet hat.

Hinsichtlich dieses nützlichen und höchst wirksamen Intervalles sei noch hinzugefügt, dafs wenn wir vermittelst seiner Anwendung eine Molltonart eingeführt haben, keine Nothwendigkeit weiter vorhanden ist, auf jeden vorkommenden Dominant-Akkord die None wieder zu gebrauchen; hier ist eine gewisse Behutsamkeit besonders zu empfehlen.

Eben so mufs man darauf achten, dafs wenn die None unter der Quinte geschrieben wird, wie (bei *a*) im folgenden Beispiele, auf einander folgende Quinten entstehen, weshalb man die Quinte steigen läfst (wie bei *b*).

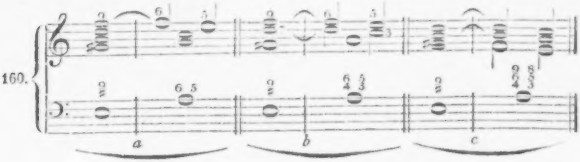
159.

Viele neuere Komponisten haben es zwar mit dieser Regel eben nicht streng genommen, denn die Fortschreitung ist oft geschrieben, wie wir sie bei (c*) sehen, hingegen wenn die None unter die Oktave gestellt wird, kann keine unrichtige Folge vorkommen (siehe *d*).

Durch die Einführung der None entsteht uns eine neue Vorbereitung für die dissonirende Sexte. Die Regel ist,

Wenn der Grundbafs eine Quarte steigt, kann die Sexte als Dissonanz eingeführt werden, vorbereitet durch die None, wie im folgenden Beispiele (bei *a*).

160.



Da bei derselben Fortschreitung des Grundbasses wir die Quarte vorbereitet durch die Septime, so wie die None vorbereitet durch die Quinte haben können, so mögen diese Dissonanzen verbunden werden (wie bei *b* und *c* im letzten Beispiel).

Zur Uebung mögen wir nun durch alle Moll- und Durtonarten mit Grundbässen moduliren, und zwar jederzeit nach der Molltonart mit dem kleinen Nonen-Akkord, in dem die Septime gleichzeitig angewendet wird; wie im Beispiel 161.

---

*) Siehe Beispiel 157, Takt 13 und 14

161.

Umkehrung des Akkordes der kleinen None.

In dem Akkord der Hauptseptime haben wir drei Umkehrungen, in dem Akkord der kleinen None hingegen vier, da wir, den Grundbafs ungerechnet, in ihn vier Intervalle haben.

Der Hauptseptimen-Akkord wird verwandelt in den kleinen Nonen-Akkord, wenn wir die Oktave herausnehmen und die None dagegen einführen. Schreiben wir nun die Versetzungen des Nonen-Akkordes, so brauchen wir nur streng eben so zu verfahren wie bei dem ursprünglichen Septimen-Akkord. Wir mögen, von welcher Versetzung des Hauptseptimen-Akkordes wir wollen, die Oktave herausstreichen und das Intervall hinschreiben, welches einen grofsen halben Ton über diese Oktave liegt, so erhalten wir eine Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes.

Alle andern Intervalle bleiben genau dieselben wie früher, und werden auch behandelt als wäre der Akkord gar nicht verändert.

162.

Takt 1. steht der Grund-Akkord, die Oktave ist durchstrichen, dies zeigt an, dafs sie fortbleiben und die None an ihre Stelle geschrieben werden soll, diese löst sich auf, indem sie einen kleinen halben Ton fällt, in die Quinte des folgenden Akkordes (Takt 2.), alle übrige Intervalle behalten ihre Fortschreitung wie im Hauptseptimen-Akkorde.

Im Takt 3. erscheint der Akkord der kleinen None in seiner ersten Versetzung, wir haben die 6 durchstrichen, da sie hier die ursprüngliche Oktave des Grundbasses ist, dagegen den grofsen halben Ton darüber eingerückt, welcher Ton die Septime des gegenwärtigen Basses (*Fis*) ist, da aber diese Septime um einen halben Ton tiefer liegt als die Hauptseptime, wird sie die verminderte Septime werden. Demzufolge wird diese erste Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes, der verminderte Septimen-Akkord genannt. Wäre die None nicht eingeführt, würde es der $\frac{6}{5}$ Akkord gewesen sein.

Wie die Hauptintervalle des Septimen-Akkordes, die Terz und Septime waren, so sind im Nonen-Akkorde die bedeutendsten Intervalle die Terz und die None.

In der Bezifferung einer jeden Versetzung des Nonen-Akkordes dürfen wir in Zukunft nur die Zahlen stellen, die auf diese zwei Intervalle Bezug haben. Zum Beispiel, im dritten Takt des letzten Beispiels steht die wirkliche Terz im Bafs, so wird es allein nöthig, die Septime über diesen Bafs zu schreiben, da sie die None bezeichnet. Hat irgend ein Intervall des Akkords ein zufälliges Zeichen, als ♯, ♭ oder ♮, so versteht sich von selbst, dafs dies angezeigt werden mufs.

Im Takt 5. ist die zweite Versetzung des Nonen-Akkordes, und daher der Bafs $\frac{9}{3}$ beziffert, die 9 bezeichnet uns die ursprüngliche Terz des Akkords, und die 3♭ die None.

Wäre die None nicht eingeführt, so würde es der $\frac{9}{3}$ Akkord gewesen sein.

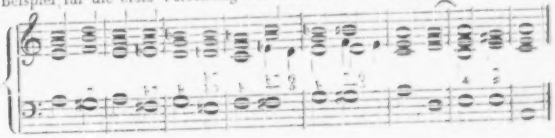
Im Takt 7. ist die dritte Versetzung des Akkordes und mit $\frac{4}{3}$ beziffert; die 4 bezeichnet die ursprüngliche Terz, und die 3♭ die kleine None.

Ohne hinzugefügte None hätten wir den $\frac{4}{2}$ Akkord gehabt.

Im Takt 9. ist die vierte Versetzung des Akkords, die None liegt im Bafs, wir sind also blos genothiget, die ursprüngliche Terz zu bezeichnen, dies geschieht durch die Ziffer 2.

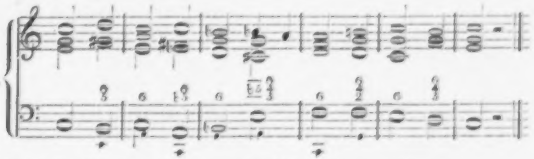
Beispiel für die erste Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes.

163.



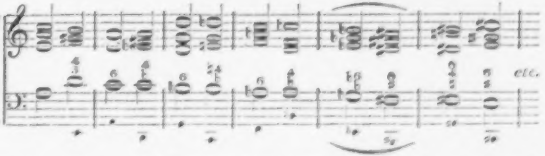
In folgendem Beispiele (die zweite Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes), sehen wir den umgekehrten Baſs allezeit steigen — damit die sonst vorkommende Quintenfolge vermieden werde.

164.



Beispiel für die dritte Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes.

165.



Beispiel für die vierte Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes, oder, wie er auch genannt wird, Akkord der scharfen Sekunde.

166.

Im Takt 1. ist die None der umgekehrte Baſs, sie löst in die Quinte des folgenden Akkordes, daher die mit $\frac{6}{4}$ bezifferte zweite Versetzung dieses Akkordes folgt *).

*) Der gewöhnliche Dreiklang hat nur zwei Intervalle außer seinem Grundbaſs, kann daher auch nur zwei Versetzungen haben, nämlich den Sexten-Akkord (6) und den Quart-Sexten-Akkord ($\frac{6}{4}$).

144 Auflösung der kleinen None auf demselben Basse.

Der Schüler bemerkt vielleicht einige Aehnlichkeit in der Bezifferung des Hauptseptimen-Akkordes, und der des kleinen Nonen-Akkordes.

Die Zahlen, die die erste Versetzung des Hauptseptimen-Akkordes bezeichnen, sind $\frac{6}{5}$, und die der zweiten Versetzung des kleinen Nonen-Akkordes auch $\frac{6}{5}$; die Ziffern sind zwar dieselben, jedoch diese, welche die Versetzung des Nonen-Akkordes uns angeben, sind kenntlich dadurch, dafs die zufälligen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen an ihnen gerade entgegengesetzter Natur sind, das heifst, die Sexte hat ein ♯ und die Quinte ein ♭ vorgeschrieben *).

Dieses Zusammentreffen, zweier entgegengesetzter zufälliger Zeichen, welches dasselbe bleibt in allen Versetzungen des kleinen Nonen-Akkordes, kann nie in einer Versetzung des Hauptseptimen-Akkordes sich finden; und somit auch keine Schwierigkeit eintreten bei der Unterscheidung beider Akkorde.

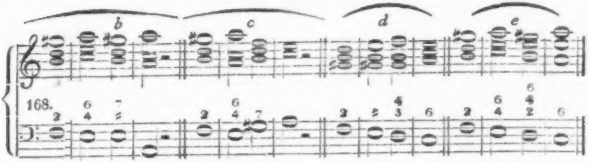
Die kleine None auf demselben Basse in die Oktave gelöst, mit den verschiedenen Versetzungen.

Im Beispiele 166. Takt 2. war der Akkord der scharfen Sekunde (*a*) im dritten Takt gelöst in den $\frac{6}{5}$ Akkord.

Diese Auflösung macht unter Allen den ungenügendsten Eindruck, den Eindruck einer unaufgelösten Dissonanz.

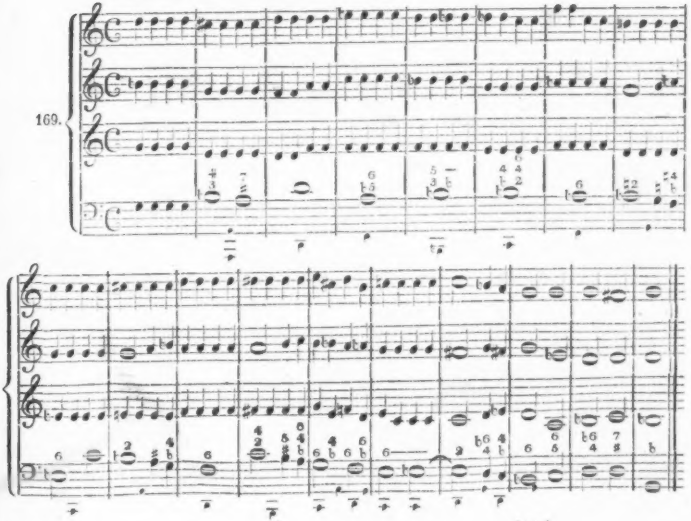
Dies läfst sich auf verschiedene Weise vermeiden; zuerst, indem wir die None in die Oktave fallen lassen wie (bei *a*) im letzten Beispiele, oder zweitens wie (bei *b* und *c*) im folgenden Beispiele, wo der $\frac{6}{5}$ Akkord, in welchem die None lost, nicht als Versetzung angenommen wird, sondern als zusammengesetzte Dissonanz, und dem gemäfs aufgelöset wird.

*) Die Note, vor welcher das ♯ gestellt wird, ist die ursprüngliche Terz des Grund-Akkordes, und das ♭ steht vor der ursprünglichen None.



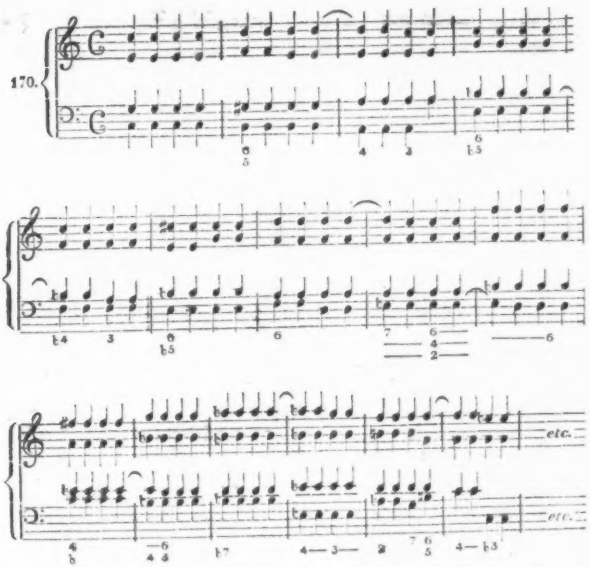
Bei (*d* und *e*) sind noch zwei andere Arten angegeben, wie dieser Fall zu behandeln. —

Das folgende Beispiel ist eine Uebung für die vier Versetzungen des kleinen Nonen-Akkordes, in vier Stimmen geschrieben.



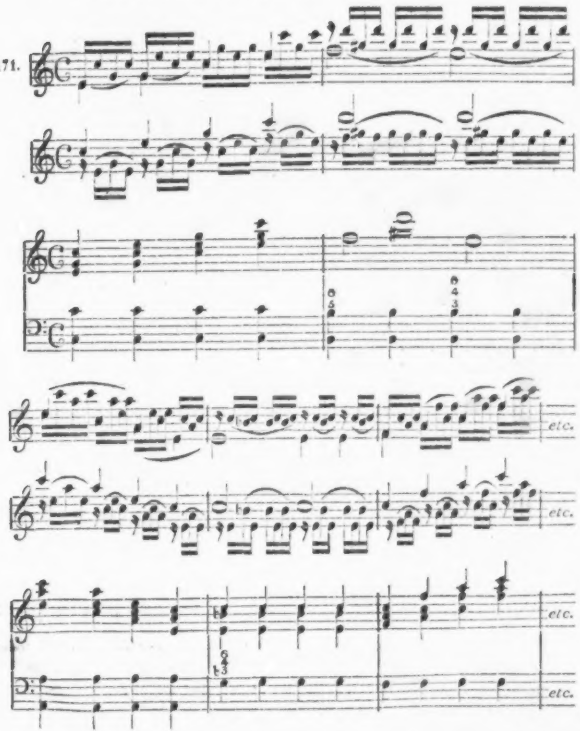
Im Takt 8., 10., 12., 15. steigt im Alt die Septime, dies geschieht nur, um die Verwechselung mit der None im Baſs zu erhalten, welches einen eigenen schönen Effekt hervorbringt.

Wir wollen nun durch alle Dur- und Molltonarten moduliren, mit Umkehrungen und in ausgedehnter Harmonie, wie folgt.



Die Erfindungskraft des Schülers muſs häufig in Thätigkeit gesetzt werden, durch Veränderungen in den Fortschreitungen der Harmonie, durch Abwechselungen in den praktischen Uebungen auf dem Pianoforte, wie die folgende.

171.



Die Variationen im Takt 1., 3. und 5., sind nur Veränderungen desselben Akkordes, steigend und fallend, in abwechselnder Lage. Dieses Uebungsstück kann

regelmäßig fortgeführt werden durch alle Dur- und Molltonarten, oder auch durch andere Modulationen, die schicklich gewählt werden müssen.

Ehe wir fortfahren, die Molltonleiter und Mollthema in Harmonie zu setzen, ist die Einführung nothwendig.

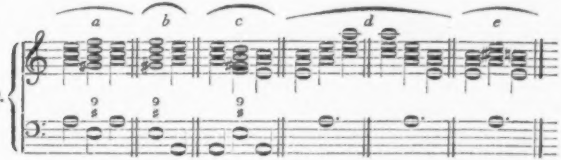
Der fünften und letzten Regel für Anwendung des Grundbasses.

Wenn die sechste der Tonleiter eine Stufe fällt, kann sie mit dem Dominant begleitet werden, zu dem sie als None erscheint.

N. B. Es muß erinnert werden an die zweite Regel für Anwendung des Grundbasses; wenn die vierte der Tonleiter eine Stufe fällt, kann sie mit dem Dominant begleitet werden.

Aus den hier angeführten zwei Regeln entspringt nun die Abänderung für die Quinte der Moll-Scala (begleitet mit der Durterz), die schon Seite 138. angedeutet wurde, — nämlich wenn die Sexte der Molltonleiter fällt, und mit dem Dominant begleitet wird, nach obiger Regel, so muß die Quinte der Tonleiter, folgend, so wie auch, wenn sie vorhergehet, stets ein Moll-Akkord sein (wie bei *a* und *b* im nächsten Beispiel).

In gleicher Art, wenn die Quarte der Tonleiter fallend mit dem Dominant begleitet wird, muß die fünfte Stufe, wenn sie unmittelbar davor steht, ebenfalls den Moll-Akkord haben (wie bei *c**).



Wenn verschiedene Intervallen desselben Akkordes der Tonika als Melodie nach einander folgen (wie oben bei *d*), so müssen alle mit Moll-Akkorden begleitet werden, und es würde fehlerhaft sein, die Quinte mit der Durterz zu schreiben (wie bei *e*).

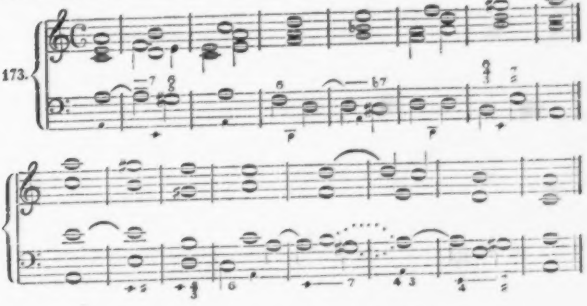
---

*) Es ist kaum nöthig zu bemerken, daß wenn die fünfte der Tonleiter die Melodie eines Themes anfängt oder schließt, sie auch den Moll-Akkord haben muß.

Hieraus folgt, daſs wenn die Quinte der Tonleiter fallend mit einem Moll-Akkord begleitet wird, die sechste und vierte Stufe, sowohl mit Dominant als Subdominant geschrieben werden können; dagegen, ist die fünfte Stufe als Dur-Akkord angewendet, so darf die sechste wie die vierte Stufe nur mit dem Unterdominant geschrieben werden.

Um sich von dem Verhältniſs der Molltonleiter eine klare zusammenhängende Uebersicht zu verschaffen, wird dem Schüler empfohlen, hier zurück zu gehen auf Seite 135., und das dort angemerkte weiter zu verfolgen bis Seite 138., — alsdann mag er fortfahren, die steigende und fallende Molltonleiter vierstimmig auszusetzen, sowohl in enger als in ausgedehnter Harmonie, mit Einführung der kleinen None etc.

173.



Prüfung des vorstehenden Beispiels.

Es wird von groſsem Nutzen befunden werden, jedes Beispiel, wenn es vollständig ausgeführt ist, einer strengen Prüfung zu unterwerfen, und bei jedem einzelnen Punkt der Ausarbeitung zu verweilen, und sich Rechenschaft über ihn zu geben, wie folgt —

Ist dies ein Dur- oder Mollthema?

Es ist ein Mollthema, weil der erste, oder Grund-Akkord, ein Moll-Akkord ist.

Woher kömmt das *Gis* im zweiten Takt?

Es ist die Durterz zu *E*, weil die zweite der Tonleiter mit einem Dur-Akkord begleitet sein muſs.

Wie kommen wir zu dem *F* im Alt?

Es ist die kleine None, die wir einführen konnten da es ein Dominant-Akkord war.

Ist nicht *A* im dritten Takt Dominant-Akkord des folgenden Basses, weshalb ist hier die None und Septime nicht eingeführt?

Weil dies ein Moll-Akkord ist, und uns bei Moll-Akkorden nicht erlaubt ist, diese Intervalle hinzuzufügen.

Woher kömmt das *Hes* im Alt in den fünften Takt?

Es ist die kleine None, die fünfte der Tonleiter war hier mit dem Dur-Akkord begleitet.

Wie ist die sechste der Tonleiter im eilften Takt begleitet?

Mit dem Dominant.

Weshalb ist die fünfte der Tonleiter, im zwölften Takt, mit einem Moll-Akkord geschrieben?

Weil die sechste Stufe der Tonleiter fallend mit dem Dominant begleitet war.

Wie ist die vierte Stufe, Takt 13., begleitet?

Mit dem Dominant.

Konnte der Subdominant angewendet werden? etc.

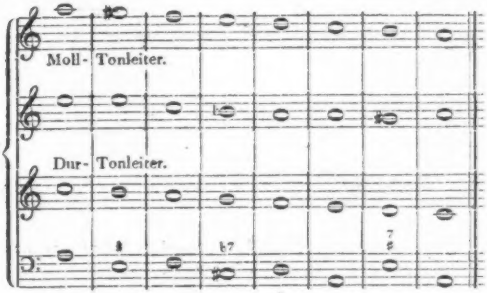
Was die auf einander folgenden Quinten, in Alt und Tenor, Takt 13 und 14., betrifft, so sehe man die Bemerkung zu dem Beispiel 159. nach.

(Die vorhergehende fallende Tonleiter war in ausgelehnter Harmonie geschrieben.)

Es ist unläugbar, daſs die Molltonleiter viel mehr Abwechselung darbietet als die Durtonleiter, da ihre Harmonie abwechselnd aus Moll- und Dur-Akkorden zusammengesetzt ist, und sie mit der Einführung der kleinen None, selbst ein Intervall mehr zu unserem Gebrauch stellt, als wir in der Durtonleiter haben.

Ein auffallendes bemerkenswerthes Zusammentreffen zeigt sich uns in der Molltonleiter, wenn wir sie in Harmonie ausgesetzt haben; nämlich, die sie begleitende vollständige Durtonleiter im Tenor; und zwar ist es die, dieser Molltonart verwandte Durtonleiter.

174.



Wir wollen nun einige Themas in Molltonarten arbeiten, das folgende Beispiel 175. ist in *A* moll, die Grundbässe so wie die Umkehrungen sind dieselben, als wären wir in *A* dur. Aenderten wir die Vorzeichnung (in drei Kreuze um) könnte es auch in der That in *A* dur gespielt werden.

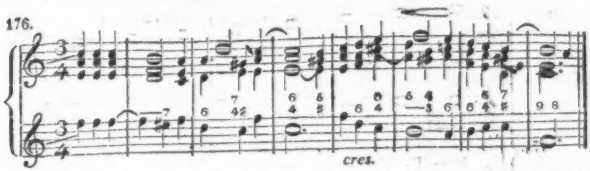
175.

Wir sehen, einige Dissonanzen sind gelegentlich eingeführt.

Im folgenden Beispiele sind die ersten vier Takte der Melodie dieselben, wie in dem vorhergehenden, doch sind im dritten Takte verschiedene Bässe angewendet, die vierte Stufe der Tonleiter ist erst mit dem Unterdominant, und sodann mit dem Dominant begleitet. Im Takt 6. ist die sechste Stufe der Tonleiter ebenfalls erst mit dem Sub-Dominant und danach mit dem Dominant begleitet; hier wird es klar werden, warum die vorhergehende fünfte mit dem Dur-Akkord begleitet wird, und die darauf folgende mit dem Moll-Akkord *).

*) Siehe die Bemerkungen Seite 149.

176.

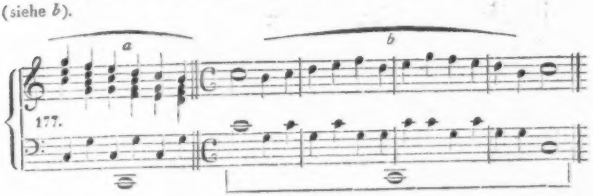


N. B. Ueber den Gegenstand der Molltonart wird noch einmal verhandelt Beispiel 207.

Regeln für die Anwendung der Intervalle der Akkorde, zu dem Zwecke der Modulation.

Was früher über die Schwingung der Saite gesagt worden, belehrt uns, dafs in Wahrheit, eine Tonleiter nur aus drei Tönen besteht; begleitet von zwei Grundbässen, Tonika und Dominant. Die Septime des Dominant-Akkordes mit inbegriffen, haben wir in allen nur sechs Töne in diesen Akkorden. (Siehe das folgende Beispiel 177., *a*.)

Wenn nur diese sechs Töne in einer Melodie angewendet, und keine andere Grundbässe gebraucht werden, als die vorher erwähnten — Tonika und Dominant — so bleiben Melodie und Harmonie in der Tonart, in welcher das Stück begonnen, und keine Ausweichung kann möglicher Weise statt haben (siehe *b*).



Nach dem vorstehenden Beispiele ist es einleuchtend, dafs kein Kreuz oder B hätte eingeführt werden können, ohne die natürliche Ordnung der ursprünglichen Tonleiter zu zerstören. Folglich ist, sobald wir irgend ein zufälliges Kreuz, B, oder Wiederrufungszeichen vor einem Intervall der Melodie gestellt sehen,

sehen, ein, der Tonart fremder Ton eingeführt, und dieser zeigt an, dass eine Modulation nach einer andern Tonart hier geschehen.

Angenommen, wir sollen ein Thema in Harmonie aussetzen, welches in der Tonart *C* gegeben ist, und wir finden ein *F* mit einem Kreuz? — Es ist klar dass dieses *Fis* kein Theil der Tonleiter von *C* ist, wir dürfen es daher mit keinem der 3 Bässe begleiten, wir können aber, da *Fis* zur Tonart *G* gehörig *), nach der Oktave *G* einen halben Ton steigen würde, auf eine Ausweichung nach dieser Tonart schliefsen. Demzufolge, wenn ein zufälliges ♯ **) vor einer Note befunden wird, die einen halben Ton steigt, so muss diese Note (für jetzt,) als die Terz des Dominant-Akkords der Tonart angesehen werden, nach welcher modulirt werden soll.

Ist ein Ton der Melodiestimme auf diese Art zufällig erhöht, so nennen wir ihn **Ton, oder Note der Modulation.**

Nachdem eine Modulation statt gefunden hat, wird jeder nun folgende Ton, als zu der Tonart gehörig betrachtet, nach welcher modulirt worden ist, und muss dem gemäss begleitet werden, bis in eine andere Tonart ausgewichen wird, entweder durch ein neu hinzukommendes zufälliges Erhöhungszeichen, oder auch auf andere Art, wie wir dies nachmals weiter ausführen werden.

N. B. Die im folgenden Beispiele, unter dem Grundbass gestellte Ziffernote, belehrt uns über den Erzeuger der Tonart in welcher wir uns befinden. Und der Dominant mit ⊙ bezeichnet, muss als die Thür angesehen werden, durch welche wir in die neue Tonart eingeführt werden.

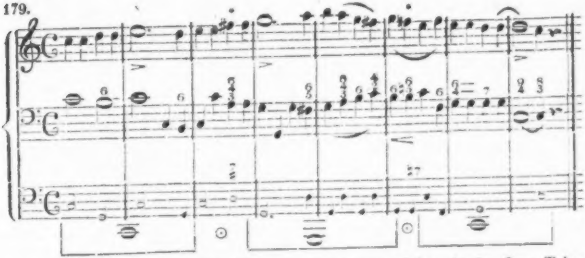
*) Da *Fis* das erste Kreuz in der Vorzeichnung erhält, so kann es angesehn werden, als Leitton von *G*, der Tonart die nur dies Kreuz vorgezeichnet hat.

**) In den Tonarten mit Been vorgezeichnet, bezeigt ein Wiederzufügungszeichen dasselbe.

Es ist eine allgemeine Regel, dafs ein Musikstück in der Tonart schliefsen mufs, in der es begonnen. Es ist demnach nothwendig dafs, wenn wir modulirt haben, wir zurückkehren müssen zu dem Grundton des Stücks.

In dem vorstehenden Beispiele war die Ausweichung nach *G*, durch den Dominant *D* geschehen; es mufs also die Modulation nach *C* zurück, auch durch den Dominant von *C*, den Accord von *G* geschehen (siehe das nachfolgende Beispiel).

179.



Die vorstehende Melodie bleibt in der Tonart *C* bis sie im 3ten Takte nach *G* ausweicht, und bleibt wiederum in *G* bis zum 2ten Viertel des 6ten Taktes, wo sie zurck nach *C* modulirt.

Die zufälligen Kreuze, Been, oder Wiederrufungszeichen sind in Wahrheit die besten Merkmale, aus denen wir die Modulationen ersehen können (siehe das vorhergehende Beispiel); es findet aber auch oft eine Modulation statt, ohne dafs eines dieser Zeichen in der Melodie gestellt ist: Wir müssen also nothwendig erforschen, durch welche Mittel sie in solchen Fällen bewirkt wird.

Wir wissen dafs jede Ausweichung vermittelst des Dominant-Akkords geschieht, hieraus folgt für uns, dafs jeder Ton in der Melodie, der fortschreitet wie ein Intervall des Dominant-Akkords fortschreiten würde, für den Zweck der Modulation, von uns benutzt werden kann. Die entschiedenste Wirkung auf unser Gehör machen jedoch die, in halben Tonen steigende oder fallende Intervallen.

Modulationen, vermittelst der Intervallen einer Melodie.

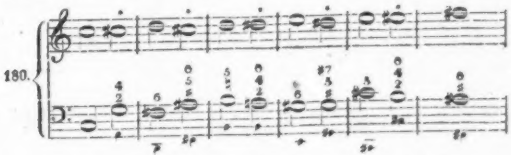
Erste Regel.

Der Ton der Modulation, der einen halben Ton steigt, modulirt entweder

„nach der Tonart, die einen halben Ton unmittelbar über ihn steht (gleichviel ob dies eine Dur- oder Molltonart ist), oder,

„nach der Paralleltonart der vorerwähnten Durtonart."

Im ersten Falle liegt der Dominant der Tonart, nach welcher wir moduliren, eine grofse Terz unter der Note der Modulation; und im zweiten Falle liegt er eine Quinte darunter.



Im 1sten, 3ten und 5ten Takt des vorstehenden Beispiels benutzen wir die Note der Modulation zur Ausweichung nach einer Durtonart; dagegen im 2ten und 4ten Takt, wenden wir dieselbe Note der Modulation an, um nach der verwandten Molltonart dieser Durtonart zu moduliren.

Zweite Regel.

Die Note der Modulation die einen halben Ton fällt, modulirt, entweder

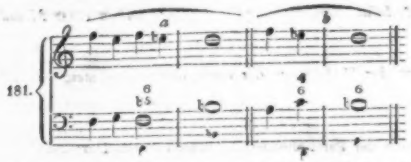
„nach der Tonart, welche zu dem nun gefallenen Ton die grofse Terz ist; oder

„zu der verwandten Molltonart dieser Durtonart."

Im ersten Falle, (wie aus dem nächsten Beispiele bei *a* zu ersehen) wird die Note der Modulation zur Hauptseptime des Basses, der der Dominant des folgenden Accords sein mufs.

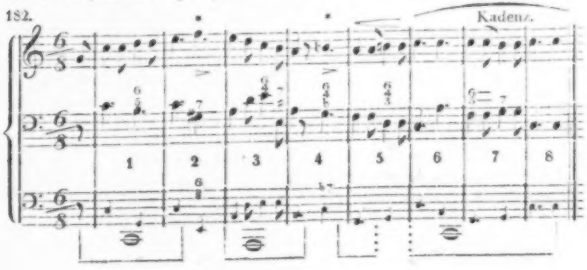
Im zweiten Falle, wird die Note der Modulation die None des Grundbasses, der gleichfalls Dominant des nachfolgenden Accords sein mufs (siehe *b*).

181.



Im 2ten Takt des Beispiels 182., Tonart *C* dur, wird durch die Note der Modulation nach der verwandten Molltonart ausgewichen, in welcher die Melodie bis zum 4ten Takt verbleibt, hier findet durch das *Hes*, welches einen halben Ton fällt, eine neue Modulation nach *F* statt: im 5ten Takt führt uns *H*, (nach der ersten Regel, für die Modulation vermittelst der Intervallen der Melodie) zu der ursprünglichen Tonart des Stücks zurück.

182.



Dritte Regel.

„Die Note der Modulation, welche einen ganzen Ton fällt, moduliert entweder,

„unmittelbar nach der Tonart die diesen ganzen Ton unter ihr liegt: (Beispiel 183. *a*) oder,

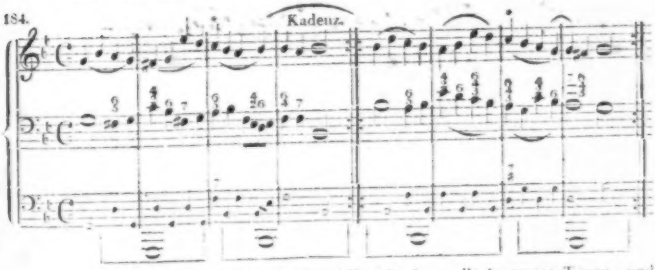
„nach der verwandten Molltonart dieser Durtonart (siehe *b*.

„Im ersten Falle liegt der Dominant eine Quinte unter der Note der Modulation; im zweiten wird die Note der Modulation die Septime dieses Dominant-Akkords."

183.

Die folgende Melodie bleibt in *G* moll bis zu Ende des 2ten Takts: Zu Anfang des 3ten Takts fällt die Note der Modulation einen ganzen Ton, und modulirt so zu der verwandten Durtonart von *G* moll. Im siebenten Takt modulirt eben diese Note der Modulation wieder nach *G* moll zurück.

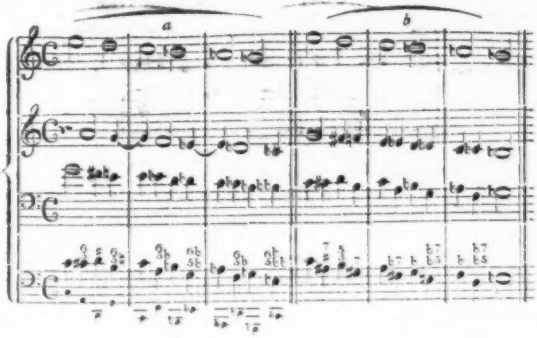
184.



Im folgenden Beispiele bei *a*, fallen die Intervalle in ganzen Tönen, und moduliren alle, ohne Ausnahme nach Durtonarten.

Dagegen moduliren dieselben Noten bei *b*, überall nach den verwandten Molltonarten, der vorhergehenden Durtonarten.

185.



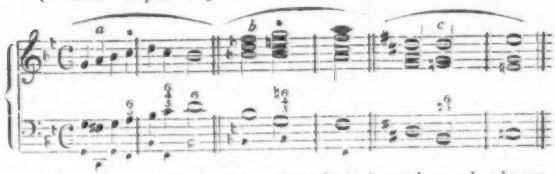
Vierte Regel.

„Die Note der Modulation, die einen ganzen Ton steigt, kann nur moduliren nach

„Einer Tonart, von welcher der gestiegene Ton eine große Terz ist (Beispiel 186. *a*).

„Der Dominant liegt eine Quinte unter der Note der Modulation (siehe das Beispiel 168.).

186.



Diese Regel muß jedoch mit einiger Vorsicht in Anwendung gebracht werden, sonst könnte sie uns leicht von der ursprünglichen Tonart zu weit abführen. Die Gefahr hier Mißgriffe zu thun, dürfen wir weniger fürchten, wenn wir aus einer Molltonart in ihre verwandte Durtonart moduliren (wie im vor-

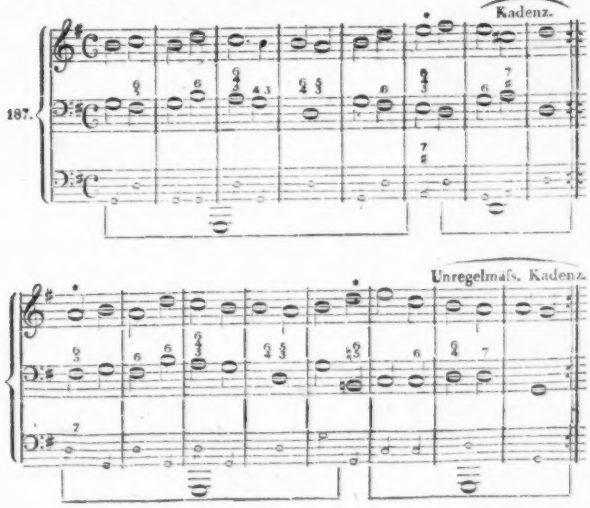
hergehenden Beispiele bei *a*); oder nach irgend einer Tonart ausweichen, die nur 1 ♯ mehr, oder 1 ♭ weniger zählt, (wie bei *b*). Eine Modulation aber zu machen nach Tonarten, die 2 ♯ weniger, oder 2 ♭ mehr vorgezeichnet erhalten, ist durchaus nicht rathsam (siehe im Beispiel bei *c*).

Im folgenden Beispiel 187, bleibt die Melodie in *G* dur bis zu Ende des 5ten Takts. Im 6ten Takt steigt die Note *E* einen ganzen Ton, sie modulirt nach *D* dur, worin der 1ste Theil schließt.

Im 9ten Takte wird in eben der Art nach *G* zurück modulirt.

Im 14ten Takte findet eine Ausweichung statt, nach *C*, worauf das Beispiel mit einer unregelmäßigen Kadenz schließt.

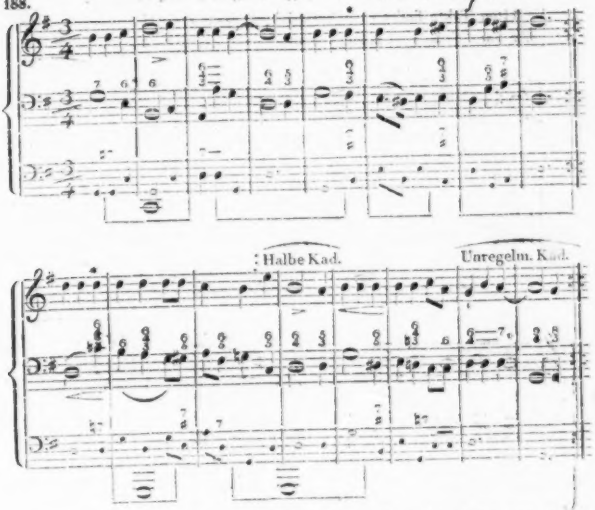
187.



Fünfte Regel.

„Wenn ein Intervall wiederholt geschrieben ist, so können wir es zur Modulation benutzen, nach
„der Tonart zu welcher es eine Quinte ist.
„Der Dominant liegt bei dieser Ausweichung eine Oktave unter der Note der Modulation (siehe das folgende Beispiel).

188.



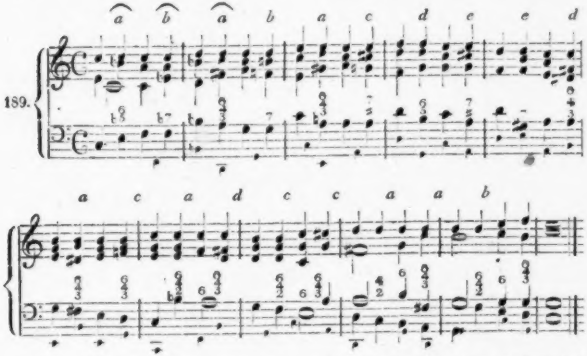
Im 3ten Takte verbleibt die Note *H* in ihrer Stelle, und moduliert nach *E* moll.

Im Bass — — — — — — *D* — — — — — — — *G* dur.

Im Tenor — — — — — — *H* — — — — — — — *E* moll.

Alle diese Regeln finden wir vereinigt angewendet im folgenden Beispiele.

188.



Bei *a* ist in der Melodie ein Ton mehrmals wiederholt; wir können ihn also zur Modulation benutzen, nach? —

Bei *b* steigt eine Note in der Melodie um einen ganzen Ton; nach welcher Tonart können wir nun moduliren? —

Bei *c* steigt die Melodie um einen halben Ton; wir können also moduliren nach? —

Bei *d* fällt eine Note der Melodie um einen halben Ton; demnach stehen uns die Ausweichungen frei, nach? —

Bei *e* fällt in der Melodie eine Note einen ganzen Ton; welche Modulationen können hier folgen? —

Sechste Regel.

Die Note der Modulation, welche eine reine Quarte steigt, oder, was dasselbe ist, eine reine Quinte fällt, modulirt unmittelbar nach

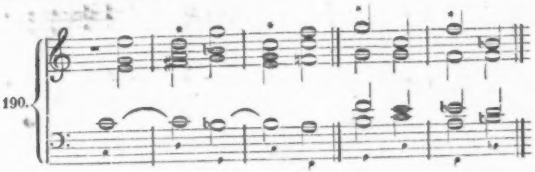
„der Tonart, zu welcher sie dann die Oktave wird," oder

„nach der Tonart, in welcher sie dann die Quinte wird."

Im ersten Falle liegt der Dominant eine Oktave unter der Note der Modulation, im Zweiten, liegt er eine Quinte darunter. In beiden Fällen kann sowohl nach der Dur, als nach der Molltonart ausgewichen werden.

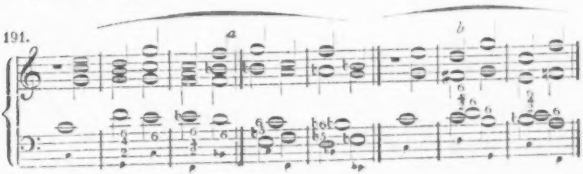
Im folgenden Beispiele modulirt die Note der Modulation nach der Tonart in welcher sie dann die Oktave wird.

190.



Bei *a*, im Beispiele 191., macht die Note der Modulation die Ausweichung nach der Tonart, in welcher sie (eine Quarte steigend, oder eine Quinte fallend) dann zur Quinte wird.

191.



In den Modulationen des vorstehenden Beispiels werden durchgängig verdeckte Quinten und Oktaven entstehen, wenn man sie nicht mit Umsicht vermeidet.

Bei *a* im Beispiel 191. Takt 2 und 3. sehen wir diese verdeckten Quinten zwischen Sopran und Alt.

Bei *b* stehen verdeckte Oktaven in eben diesen Stimmen.

In Fällen der Noth erlaubt man wohl einmal, daſs die Terz des Dominant-Akkordes fallen darf, wie im zweiten Takt des folgenden Beispiels, wodurch diese Quinten- und Oktavenfehler vermieden sind, die wir noch im dritten Takt sehen*).

*) Diese verdeckten Quinten sind indeſs zu erlauben, und werden in den Werken der gröſsten classischen Meister gefunden.

192.

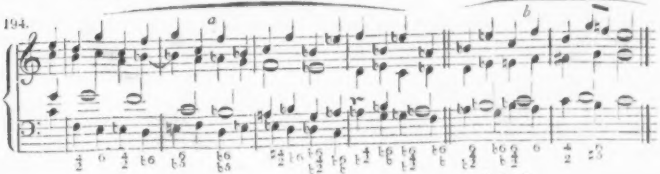
Wenn die Melodie eine Quinte fällt, könnten wir vielleicht die erste Versetzung des Akkordes der dritten vorziehen, weil alsdann die äufseren Stimmen die Gegenbewegung erhalten; wie im vierten und fünften Takte 191. bei *a*. Wir müssen aber aus diesem Grunde allein, die dritte Versetzung nicht verwerfen, denn wenn gleich die äufseren Stimmen hier in gerader Bewegung fortschreiten, so ist, sobald wir nur die verdeckten Quinten- und Oktavenfolgen vermeiden, der Effekt gar nicht übel. (Siehe das folgende Beispiel bei *a*.)

Wenn dagegen die Melodie eine Quarte steigt, so ist die erste Versetzung nicht so gut, weil in den äufseren Stimmen verdeckte Oktaven entstehen (siehe *b*).

193.

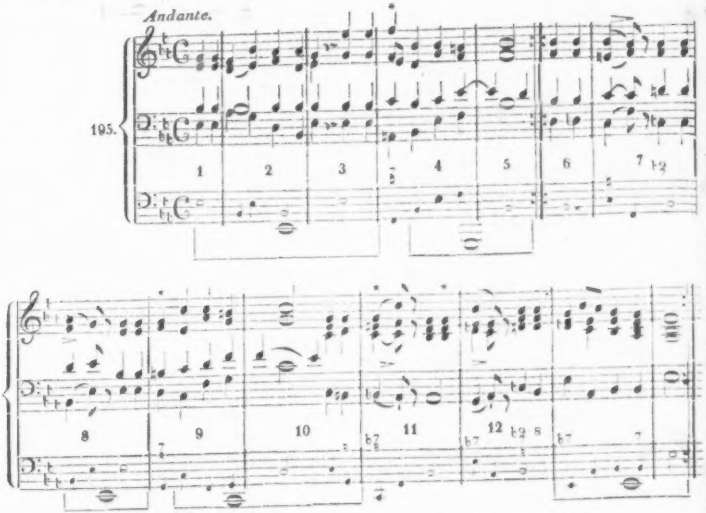
Das folgende Beispiel ist eine Uebung in den vorhergehenden Regeln: bei *a*, modulirt die Note der Modulation nach einer Tonart, zu welcher sie die Quinte, und bei *b* nach einer Tonart, zu welcher sie die Oktave wird.

194.



In der folgenden Melodie finden wir jene Regeln alle nochmals mit Beispielen belegt.

195.



Im zweiten Takte steigt die Note *F* eine Quarte, modulirt hier aber nicht, da wir in derselben Tonart verbleiben.

Im vierten Takte fällt dies *F* eine Quinte, modulirt nach *Hes*.

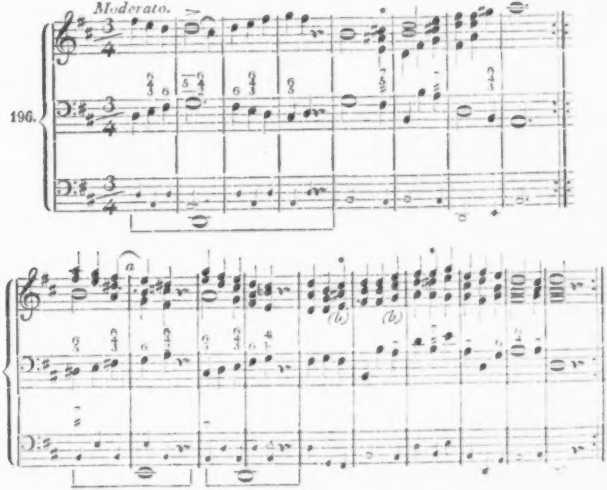
Im neunten Takte steigt die Note *G* eine Quarte, und modulirt nach *C* moll.

Im elften Takte steigt das *G* wiederum eine Quarte, und modulirt dadurch nach *F* moll.

Das *F* in demselben Takt steigt ebenfalls eine Quarte, und modulirt so zurück nach *Es*, dies fällt sodann eine Quinte, und modulirt im zwölften Takt nach *As*.

Das folgende Beispiel ist zur Anwendung der ersten Regel gegeben; „die Note der Modulation, die einen halben Ton steigt, führt nach der *p.* Molltonart u. s. w."

196.



Im fünften Takte modulirt die Note *Cis* nach *H* moll, derselbe Fall wiederholt sich Takt 13.; und im funfzehnten Takte modulirt das *Fis* nach *E* moll. Bei *a* haben wir uns die Freiheit erlaubt, die Terz des Dominant-Akkords in die Quinte fallen zu lassen; dies geschah, um die Harmonie des nächsten Akkordes vierstimmig zu erhalten. Bei *b* ist eine andere Freiheit genommen, hier ist der Septime erlaubt worden zu steigen.

Mit den letzten Regeln für die Modulation vermittelst der Melodie, ist uns eine so grofse Freiheit gegeben, dafs wir höchst vorsichtig bei der Anwendung sein müssen, um nicht den Grundton des Stücks aus dem Auge zu verlieren;

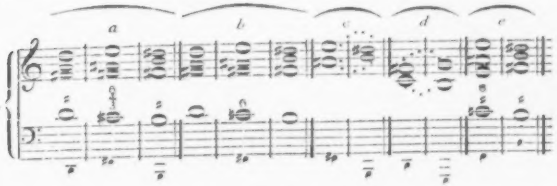
wir können sonst leicht nach fremden Tonarten uns verirren, das heifst, nach Tonarten, die zu entfernt liegen, um noch mit dem Grundton in einem schönen Zusammenhang zu bleiben.

Wenn die vorhergehenden Regeln mit Aufmerksamkeit von dem Schüler durchgearbeitet sind, so mufs er eine gründliche Kenntnifs erlangt haben von der verschiedenen Art und Weise, wie man eine Melodie behandeln kann; und es wird vor seinem Blick sich ein weites Feld für Modulation eröffnen, in den engen Grenzen eines kurzen Themas zusammengedrängt.

Neue Melodien entspringen aus diesen Modulationen wieder im Alt, Tenor und Bafs; sie können zu neuen Themas benutzt, und mit andern Harmonien begleitet werden.

Der Akkord der grofsen Sechste.

Wir wissen, dafs, wenn wir eine Modulation durch die zweite Umkehrung des Dominant-Akkordes machen, im Bafs die Quinte zu stehen kommt ($\frac{6}{4}$ beziffert). Erniedrigen wir diese Quinte im Bafs um einen kleinen halben Ton, so erhalten wir den Akkord der grofsen Sechste.



Bei *a* ist in der gewöhnlichen Art von *D* nach *H* durch die zweite Umkehrung $\frac{6}{4}$ modulirt; bei *b* ist dieser Bafs um einen kleinen halben Ton erniedrigt, wodurch der Zwischenraum von der Bafsnote zu der Note, welche durch die 6 bezeichnet ist, um einen halben Ton gröfser, und demzufolge diese Note die grofse Sechste geworden ist; die natürliche Sechste wäre *a* nicht *ais*. Wenn wir den Akkord der grofsen Sechste, wie er bei *b* steht, zerlegen, so finden wir, dafs er die Haupt-Intervallen von zwei verschiedenen Grundseptimen-Akkorden in sich vereinigt (siehe *c* und *d*). Der erste Akkord leitet un-

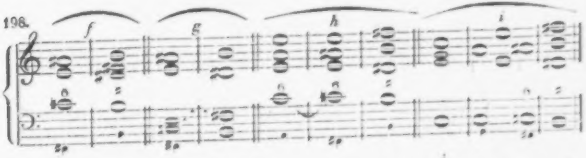
ser Ohr nach *H*, der Zweite nach *G*. — Hören wir nun den Akkord mit diesen zusammen verbundenen Tönen, wie er bei *b* steht, so macht er auf unser Ohr den Eindruck von etwas Unklarem, Gemischtem.

Hiervon kann sich jedermann überzeugen durch das Anschlagen des Akkordes.

Um dies zu vermeiden, müssen wir ein Intervall fortlassen aus dem Akkord; die Frage ist nur welches? — Die Note *ais* kann nicht entbehrt werden, sie ist die Terz des Dominant-Akkordes, der Leitton, also Hauptintervall. *E* kann nicht ausgestrichen werden, denn es ist die Hauptseptime. Das einzige Intervall, was entnommen werden kann, ist das *Fis*, die Oktave des Grundbasses. Nehmen wir demnach diese Oktave heraus und verdoppeln die Septime, wie bei *e*, damit wir den Satz vierstimmig erhalten, so wird alles vollkommen richtig sein.

Ist der Akkord in der Lage, wie bei *e* geschrieben, so mufs die Septime im Sopran fallen, und die im Tenor steigen. Ist die Septime im Alt und Tenor auf einer Note verdoppelt, so mufs die Septime im Alt steigen, die im Tenor aber fallen, wie im folgenden Beispiele bei *F*.

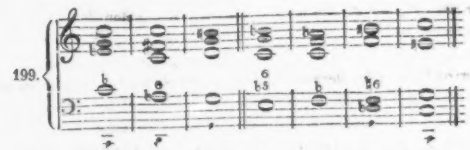
198.



Ist dagegen die Septime in Oktaven verdoppelt, wie bei *g*, so mufs die Septime im Alt fallen, und die im Tenor steigen.

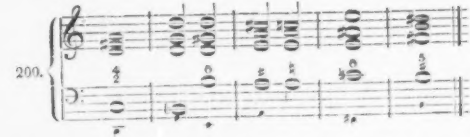
Dieser Akkord ist oft geschrieben, wie wir ihn bei *h* und *i* sehen, besonders in dem ältern Kirchenstyl, und ist da von grofser Wirkung, obgleich er in falschen Quinten fortschreitet. Am schönsten klingt der grofse Sechsten-Akkord, wenn er in der Molltonart da eingeführt wird, wo wir nach dem Dominant zu moduliren wünschen. Man sehe das folgende Beispiel.

199.



Wir können aber auch mit diesem Akkord nach andern Tonarten ausweichen, wie folgt.

200.

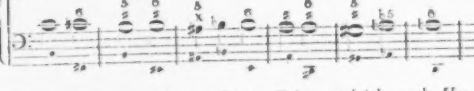


Der grofse Sechsten-Akkord hat den aufserordentlichen Nutzen, dafs wir mit ihm unmittelbar nach der Tonart moduliren können, die einen grofsen halben Ton unter ihm liegt, ohne eines verbindenden Zwischen-Akkords zu bedürfen, obgleich die Einführung eines so verwandten Akkords ebenfalls mit Effekt verbunden sein kann.

Zur Uebung wollen wir durch die fallende chromatische Tonleiter moduliren, indem wir bei grofsen halben Tönen fortschreiten.

Enh.

201.



Warum haben wir nicht im dritten Takte sogleich nach *Hes* moduliert, statt nach *Ais*?

Weil *Hes* nicht einen grofsen halben Ton unter *H* liegt.

Wes-

Weshalb ist ein enharmonischer Tonwechsel in demselben Takt vorgenommen?

Weil der grofse halbe Ton unter *Ais* Doppel-*Gis* wäre, und uns dies in Tonarten mit so vielen Kreuzen führen würde.

N. B. Es ist zu bemerken, dafs der Akkord, welcher nach der grofsen Sechste folgt, stets ein Dur-Akkord sein mufs.

Der Akkord der grofsen Sechste mit hinzugefügter kleinen None; diesen nennen wir den zusammengesetzten grofsen Sechsten- oder 9ten-Akkord.

Es ist schon erklärt, dafs, um vier Stimmen in dem grofsen Sechsten-Akkord zu erhalten, die Hauptseptime verdoppelt werden mufs. Wenn wir aber, statt diese Septime zu verdoppeln, die kleine None einführen (wie im nächsten Beispiele bei *b*), so haben wir nicht allein die vierte Stimme erhalten, sondern einen Akkord gewonnen, der bei Ausübungen der Modulation von der gröfsten Wichtigkeit ist.

Dieser Akkord, wie wir aus dem Grundbafs ersehen, ist die zweite Versetzung des kleinen Nonen-Akkords, in dem die Quinte, die im Bafs liegt, um einen kleinen halben Ton erniedrigt wird.

Bei *a* sehen wir die grofse Sechste wie bisher.

Bei *b* ist die kleine None eingeführt in die Stelle der zweiten Septime.

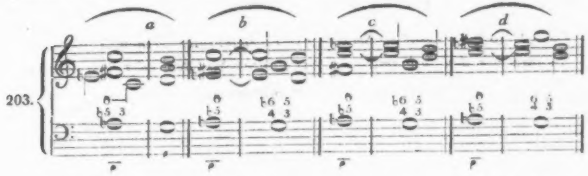
Es mufs wohl beachtet werden, dafs, da der Bafs in diesem Akkorde gezwungen ist, einen Grad zu fallen, und die None, durch die zweite Umkehrung des Akkords zur Quinte geworden, ebenfalls einen Grad fallen mufs, wir natürlich Quintenfolgen erhalten.

Wir haben zwei Wege, auf denen wir diese unzulafsige Fortschreitung vermeiden können.

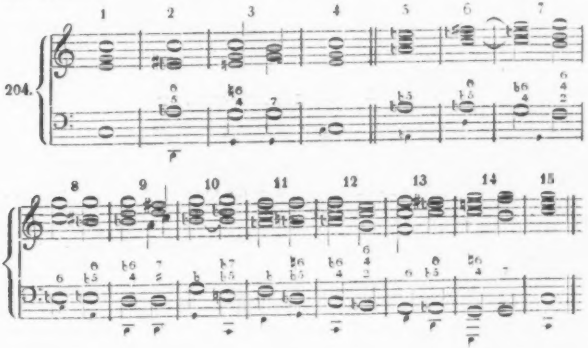
Erstens, wenn wir die None in demselben Akkord in die Septime fallen

lassen (wie bei *a* im folgenden Beispiele), wodurch wir die Verdoppelung der Septime herstellen, wie im Beispiel 198.

Zweitens, mit Zurückhaltung der folgenden Quinte, durch Vorhalt der Sechste (wie bei *b, c, d*). Haydn hat die Quinten auf diese Art vermieden; späterhin werden wir hierauf zurückkommen.



Eine Uebung zur Anwendung des zusammengesetzten Akkords der grofsen Sechste.



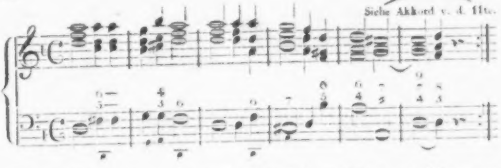
Im zweiten Takte des vorhergehenden Beispiels, ist die Quinte *Es*, statt im dritten Takte in die Quinte zu fallen, als Sechste vorgehalten, diese Sechste ist aber hier erhöht, was einen schönen Effekt hervorbringt.

Im siebenten Takt erfolgt die Auflösung der Sechste Es, wie gewöhnlich, in D, der Quinte des Grundbasses. Statt hier die Modulation zu beenden, wird die Hauptseptime F (dritte Umkehrung des Akkords) im Bafs gestellt, und so eine Ausweichung nach C moll eingeführt für den achten Takt. Dies Verfahren macht einen angenehmen Eindruck, und wird eine verzögerte Modulation genannt, welcher wir späterhin noch erwähnen werden.

Melodien in Molltonarten, mit Hinzufügung des zusammengesetzten grofsen Sechsten-Akkords. Fortsetzung der im Beispiel 176. *angefangenen Aufgaben.*

Da die folgende Melodie mit der fallenden fünften Stufe der Tonleiter anfängt, so mufs diese Funfe mit dem Moll-Akkord begleitet werden; unmittelbar darauf ist sie mit dem Dur-Akkord gesetzt, um eine Modulation nach G moll zu machen.

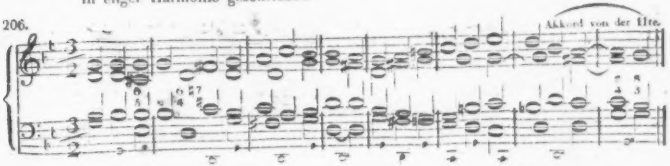
205.



Im zweiten Takte ist wieder nach D zurück moduliert; im dritten ist die Melodie dieselbe, wie im ersten Takte, doch folgt die vierte Stufe fallend gleich danach, und ist hier mit dem Dominant begleitet; deshalb mufs die vorhergehende fünfte Stufe den Moll-Akkord beibehalten.

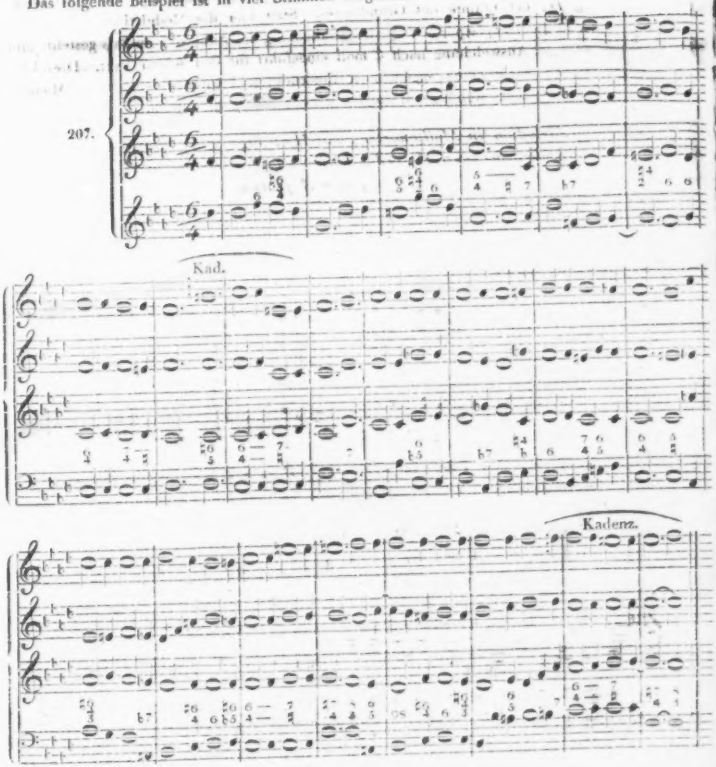
Das folgende Beispiel ist theilweise in ausgedehnter Harmonie, theilweise in enger Harmonie geschrieben.

206.



Das folgende Beispiel ist in vier Stimmen ausgesetzt.

207.



Im zwölften und funfzehnten Takt des vorhergehenden Beispiels ist bemerkenswerth, dafs die Stimmen im Alt und Tenor sich kreuzen.

Dafs dies geschehen dürfe, haben wir schon früher erwähnt, wir wollen hier aber die Gelegenheit benutzen, noch einige Bemerkungen hinzuzufügen, die früherhin vielleicht nicht ganz verstanden worden wären.

In enger Harmonie ist die Bewegung der verschiedenen Stimmen sehr beschränkt. — Nehmen wir an, dafs ein gewisses Maafs von Bewegung nur gegeben ist, zur Vertheilung unter das Ganze; bemächtigt sich nun eine der vier Stimmen eines verhältnifsmäfsig zu grofsen Theiles, so müssen alle anderen darunter leiden. Ist dagegen eine Stimme eintönig, so werden die andern Stimmen um so melodiereicher erscheinen.

Da der Sopran und der Bafs, als die äufseren Stimmen der Harmonie, am meisten bemerkbar werden, so sind wir versucht, oft unter diesen zweien die Bewegung hauptsächlich zu vertheilen, und so den Antheil der andern Stimmen zu schmälern. In solchen Fällen fühlen wir uns verleitet, die Grenzen der innern Stimmen zu überschreiten, wenigstens in so weit als diese uns selbst die Mittel dazu bieten; indem wir nämlich dem Alt und Tenor erlauben, ihre Stellen zu verwechseln, gewinnen wir mehr Raum für beide, und diese Ausdehnung ihrer Grenzen setzt uns in den Stand, ihnen eine angenehmere Melodie zu geben.

Als allgemeine Regel müssen wir nur hierbei beobachten, dafs das Kreuzen der Stimmen mit einiger Vorsicht eingeführt werden mufs, und dafs es nur in den Mittelstimmen erlaubt sein kann; wollten wir den Alt und Sopran, oder den Tenor mit dem Bafs sich kreuzen lassen, so würde eine Veränderung in den beiden Hauptmelodien die Folge sein.

Im nächsten Beispiel, welches nur die zwei ersten Takte des vorhergehenden enthält, sehen wir, wie grofse Verschiedenheit wir hervorzubringen im Stande sind durch eben diese Ausdehnung, oder das Kreuzen der Stimmen. Auch finden wir hier Beispiele zur Belehrung, wie die fünfte der Tonleiter zu behandeln ist, wenn sie zur sechsten steigt, und diese wiederum zur fünften fällt.

Bei *a* ist die enge Harmonie genommen.

Bei *b* haben sich die innern Stimmen gekreuzt, dadurch sind angenehmere Melodien entstanden, deren jede allein mit dem Basse gespielt werden mufs, um sie mit der bei *a*, vergleichen zu können.

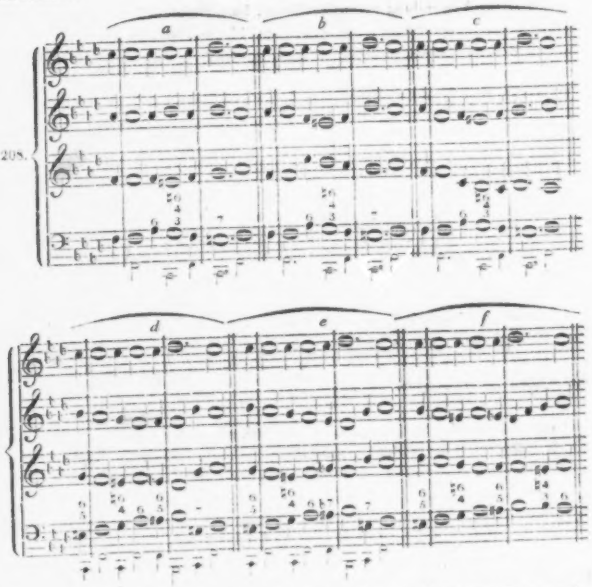
Bei *c* ist die Harmonie ausgedehnt, hieraus entspringen viele neue Melodien.

Bei *d* sind wieder ganz verschiedene Harmonien aus der Begleitung entstanden, die wir gewählt für die Quinte die zur Sechste steigt, und nachmals wieder in die Quinte fällt.

Bei *e*, findet nur eine theilweise Verwechselung statt.

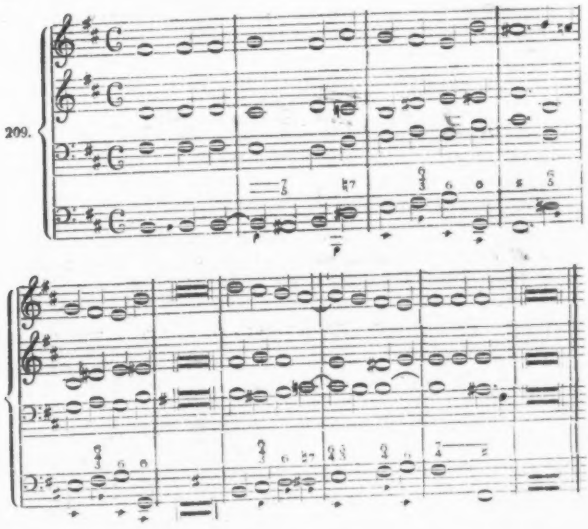
Bei *f*, sind dagegen die zwei Stimmen durch das ganze Beispiel hindurch verwechselt.

208.



Hier folgt eine Aufgabe zur Uebung in dem eben abgehandelten Gegenstand.

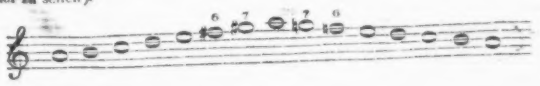
209.



Die Molltonleiter.

Viele Schriftsteller nehmen an, dafs die steigende Molltonleiter verschieden sei von der fallenden; sie erhöhen im Steigen die sechste der Tonleiter um einen kleinen halben Ton, und erniedrigen dagegen im Fallen die siebente Stufe um einen kleinen halben Ton: dies geschieht, um die Fortschreitung der scharfen Sekunde zwischen der siebenten und sechsten Stufe zu vermeiden (wie im Beispiel zu sehen).

210.



Es kann zugestanden werden, dafs diese Freiheit genommen wird in schnellen auf- und absteigenden Läufen, wo diese Töne nur als durchgehende Noten erscheinen, wie im folgenden Beispiele.

211.

Doch, wenn die Tonleiter in Harmonie ausgesetzt werden soll, wird angenommen, dafs keine Veränderung eingeführt werden darf, denn die eigenthümliche Schonheit, das Karakteristische der Molltonleiter, beruht eben grofsentheils auf dieser Fortschreitung mit der scharfen Sekunde, sowohl im Steigen als im Fallen.

Die sechste der Tonleiter in der Durtonart, begleitet mit dem Dominant.

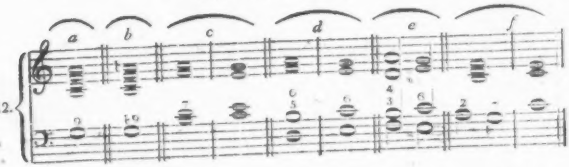
Bei Einführung der kleinen None wurde uns frei gegeben, in der Molltonart die sechste Stufe fallend mit dem Dominant zu begleiten. Dies war unsere „fünfte Regel für die Begleitung mit den Grundbässen" *).

Wir wollen nun feststellen, dafs diese Regel auch in Zukunft auf die Durtonart ihre Anwendung findet: in welchem Fall die sechste der Tonleiter die grofse None (vom Grundbafs gerechnet) wird. Diese grofse None liegt einen ganzen Ton über der Oktave (siehe folgendes Beispiel bei *a*), da hingegen die kleine None nur einen halben Ton darüber liegt (siehe *b*).

Wenn die sechste Stufe der Durtonleiter mit dem Dominant begleitet wird, und so der grofse Nonen-Akkord entsteht, mufs dieser in jeder Beziehung eben so behandelt werden, wie der Akkord der kleinen None.

Da nun dieser grofse Nonen-Akkord überall angewendet werden kann, wie hier bei der fallenden sechsten Stufe, so wollen wir nur die Bemerkung noch hinzufügen, dafs er den besten Effekt macht, wenn die None in die Oberstimme gestellt wird (wie bei *a*), dafs die erste Versetzung (bei *c*) oder die dritte (bei *e*) vorzugsweise zu brauchen sind, vor der zweiten (bei *d*) die vierte Versetzung aber nur selten in Anwendung kommen darf.

*) Siehe Seite 148.



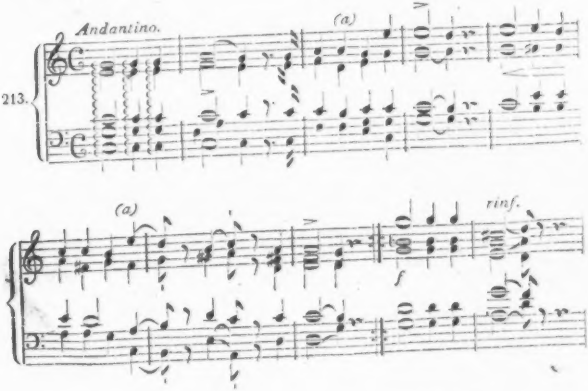
N. B. Bei dem Gebrauch dieses Akkords vermeide man sorgfaltig die Terz über die None zu stellen; einige Erfahrung und Aufmerksamkeit wird die Zweckmäfsigkeit dieser und der vorhergehenden Bemerkungen hinlänglich darthun.

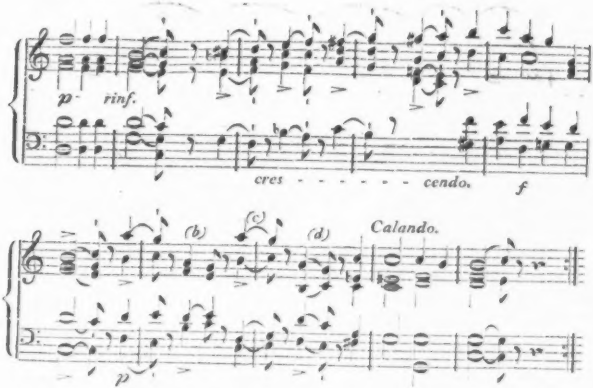
Das Folgende ist ein Beispiel zu der Anwendung der grofsen Noue.

Bei *a*, und *d*, ist die Sechste der Tonleiter mit dem Dominant begleitet, und der Akkord der grofsen None ist in der dritten Versetzung.

Bei *b* ist er in der ersten Versetzung, und

Bei *c* in der zweiten.





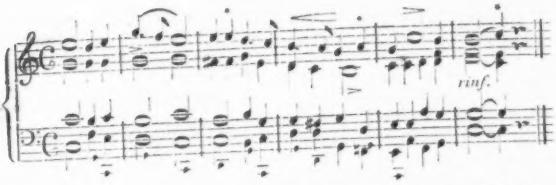
Dieses Intervall der großen None betrachten wir von nun an als einen Theil des Dominant-Akkords, und benutzen sie als Note der Modulation in der Melodie.

Da dieses Intervall einen ganzen Ton fällt, können wir zu der dritten Regel für Modulation vermittelst der Intervallen der Melodie (Beispiel 183.) den Zusatz machen —

„Die Note in der Melodie, welche einen ganzen Ton fällt, kann nach der Tonart moduliren, die eine Quinte unter der Note liegt, in welcher sie gefallen."

Im folgenden Beispiel, Takt 3., fällt die Note *E* einen ganzen Ton (nach *D*), und modulirt somit nach *G*. Das letzte Viertel des vierten Taktes, *A*, ebenfalls einen ganzen Ton fallend (nach *G*), modulirt zurück nach *C*.

214.



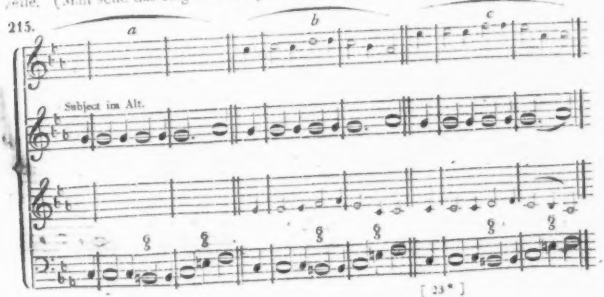
Methode, wie die Harmonie zu setzen zu einer Melodie, wenn sie im Alt, Tenor oder Baſs gegeben ist.

Bis jetzt haben wir unsere Melodien nur im Diskant geschrieben, und unter diesem die Harmonie gestellt: sollten wir es aber angemessen finden, ein Thema zuerst in eine der anderen Stimmen zu schreiben, so können wir in eben der Art fortfahren, es in Harmonie auszusetzen wie bisher; nur müssen wir beachten, daſs eine jede der übrigen Stimmen der Harmonie auf der ihr zugehörigen Stelle auch zu stehen komme.

Alle vorhergehenden Regeln sind auf diesen Fall eben sowohl anzuwenden.

Nehmen wir an, wir hätten es vorgezogen das Thema im Alt zu schreiben, so stellen wir es auf die Zeile, die der Alt einnimmt, und schreiben danach den Baſs, mit den Umkehrungen die wir gewählt haben, auf der gehörigen Baſszeile. (Man sehe das folgende Beispiel bei *a*).

215.



Es fehlen zu diesem nun noch zwei Stimmen, der Tenor und Sopran, die bei *b* in enger Harmonie zu der gegebenen Melodie so nah als möglich gestellt sind.

Bei *c* haben wir sie in ausgedehnter Harmonie hingeschrieben. Vergleichen wir die beiden Fälle im Beispiel, so sehen wir, dafs der Sopran und Tenor ihre Stellen verwechselt haben bei *c*, es sind hier beide Stimmen um eine Oktave versetzt *), während der Alt und Bafs ruhig ihren Gang verfolgen wie im Früheren.

Wir dürfen uns hier keine Bemerkung erlauben, hinsichtlich des Contrapunkts in der Oktave; sondern die Aufmerksamkeit des Schülers mufs allein dahin gelenkt werden, die Verschiedenheit der Melodie zu verfolgen, und die grofse Mannigfaltigkeit des Effekts zu würdigen, die eben hieraus entspringt.

Das nächste Beispiel ist eine Melodie, im Alt gegeben, mit enger Harmonie begleitet.

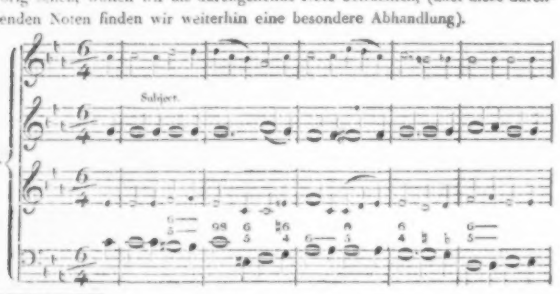
Im dritten Takte sehen wir den zusammengesetzten grofsen Sechsten-Akkord angewendet.

Im sechsten Takte ist eine falsche Kadenz gemacht, (diese wird späterhin erklärt werden).

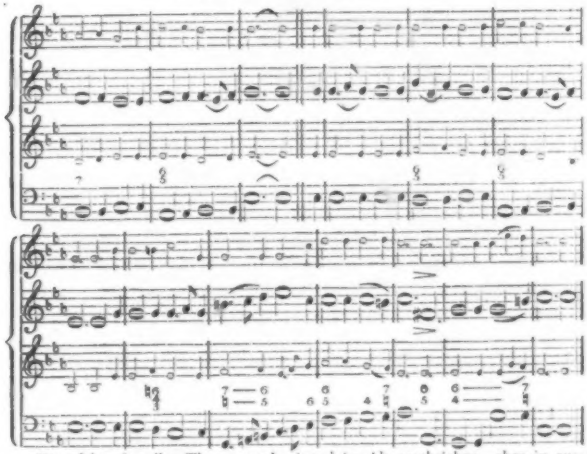
Im vierzehnten Takte kreuzen sich Sopran und Alt, dies geschieht, um eine schönere Melodie und Gegenbewegung in den Stimmen zu erhalten.

N. B. Eine jede Note, die wir in diesen Beispielen nicht zu einem Akkord gehörig sehen, wollen wir als durchgehende Note betrachten, (über diese durchgehenden Noten finden wir weiterhin eine besondere Abhandlung).

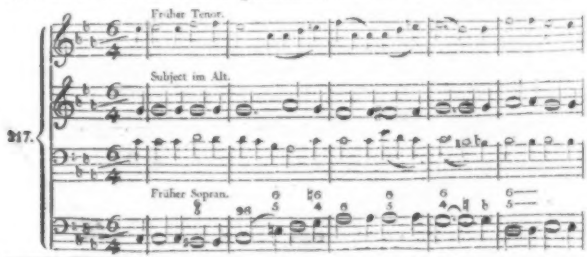
216.



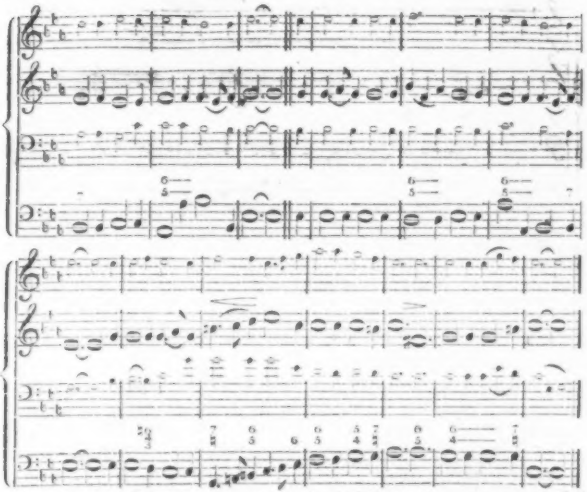
*) Wenn wir wünschen die Stimmen so zu verwechseln, müssen wir sorgfältig wachen, dafs



Hier folgt dasselbe Thema noch einmal im Alt geschrieben, aber in ausgedehnter Harmonie; Sopran und Tenor haben gewechselt mit ihrer Stellung, der Erste ist eine Oktave tiefer geschrieben, und der Letzte eine Oktave höher



der Baß zu Anfang gleich nicht näher zum Sopran gestellt werde als eine Oktave, (wie bei *b*) siehe Beispiel 132.



Im folgenden Beispiele sehen wir dieselbe Melodie im Tenor verlegt; die Aufgabe ist nur angefangen, damit dem Schüler die Ausführung überlassen bleibe.

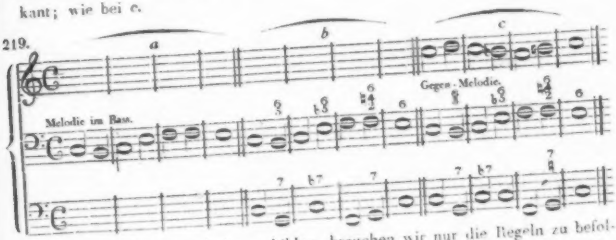
218.

Die Melodie im Bafs.

Wenn eine Melodie im Bafs gegeben ist, so wird sie ganz eben so behandelt wie eine Diskantmelodie, mit der einzigen Ausnahme, dafs die fünfte Stufe der Tonleiter, wie die vierte, fallend immer mit dem Dominant begleitet werden mufs.

Haben wir ein Thema geschrieben, wie das folgende bei *a*, so stellen wir zunächst die Grundbässe darunter, wie bei *b*, beziffern sodann die Noten der Bafsmelodie mit den Zahlen, die sie, als das im Bafs versetzte Intervall des Akkords, bezeichnen, und bilden danach erst eine Gegenmelodie im Diskant; wie bei *c*.

219.



Um diese Gegenmelodie zu bilden, brauchen wir nur die Regeln zu befolgen, die gegeben wurden für die Auswahl der Bässe bei den Umkehrungen der Akkorde *). Zum Beispiel:

Im ersten Takte des vorhergehenden Thema's, bei *c*, ist die Terz im Bafs geschrieben, deshalb nehmen wir die Quinte in der Melodie.

Im zweiten Takte steht die Terz abermals im Bafs, wir nehmen jetzt die Septime in der Melodie.

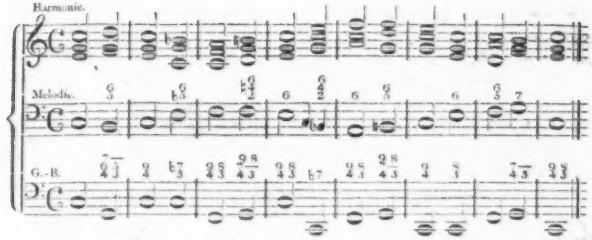
Im dritten Takte haben wir die Septime im Bafs, dagegen stellen wir nun die Terz in der Melodie *).

Die folgende Aufgabe enthält dieselbe Melodie des vorhergehenden Beispiels, nur mit hinzugefügter Harmonie. Der Grundbafs ist beziffert mit allen Dissonanzen, welche bei seiner Fortschreitung erlaubt waren; der Schüler mag nach Gefallen einige davon auswählen, und einführen.

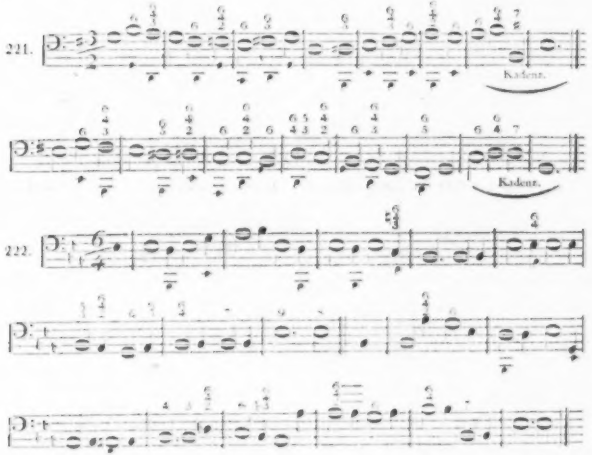
*) Man sehe nach, Seite 111.

*) Die Anwendung der Gegen- und Seitenbewegung ist hier besonders zu empfehlen. Man findet weiterhin diesen Gegenstand besonders behandelt.

220.

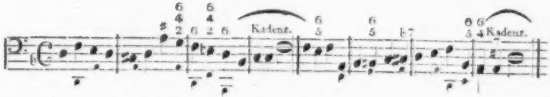


Die hier folgenden Bafsmelodien sollen zur Uebung dienen in den bisher gegebenen Regeln.



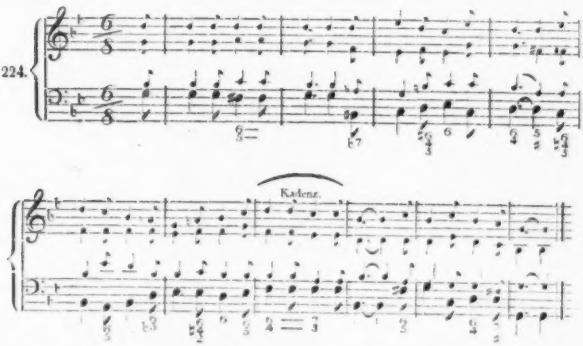
223.

223.



In dem folgenden Bafsthema ist die Harmonie ausgelehnt, ausgenommen im sechsten Takt, wo sie, um eine gute Melodie zu erhalten, zusammengedrängt wurde.

224.



Indem wir die Harmonie zu der vorstehenden Melodie aussetzten, haben wir die Regeln für die Modulation vermittelst der Intervallen der Melodie, die uns von Seite 152 an gegeben sind, in Anwendung gebracht.

Im vierten Takte fällt *C*, die Note der Modulation, einen ganzen Ton, und modulirt nach *Hes*.

Im fünften Takte steigt das letzte Viertel, *D*, einen halben Ton; hier findet eine Ausweichung statt nach *Es*.

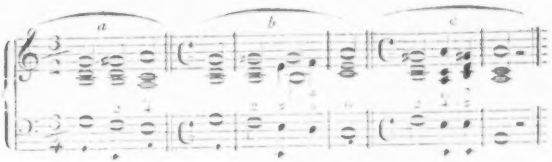
Im sechsten Takte fällt die zweite Note *Es* einen halben Ton, und modulirt somit nach *Hes* zurück.

Im folgenden Beispiele, bei *a*, sehen wir den letzten Theil der zweiten Regel für Modulation, Seite 155, in Ausübung gebracht, hier entsteht daraus

der Akkord der scharfen Sekunde, welcher nothwendig im $\frac{6}{4}$ Akkord auflösen muſs

Da aber dieser $\frac{6}{4}$ Akkord gar viel von der Natur des dissonirenden $\frac{6}{4}$ Akkords hat, so wird der Eindruck unbefriedigend. Diesem zufolge muſs die Ausübung dieser Regel in der Baſsmelodie unterbleiben, es sei denn, daſs dem $\frac{6}{4}$ Akkord unmittelbar die Intervalle folgen, die wir hier angewendet finden bei *c*, woselbst dieser $\frac{6}{4}$ Akkord als Dissonanz behandelt, und dem gemäſs aufgelöset ist: oder, wie bei *b*, wo die Note der Modulation (hier die None) in ihren eigenen Grundbaſs fällt. —

225.



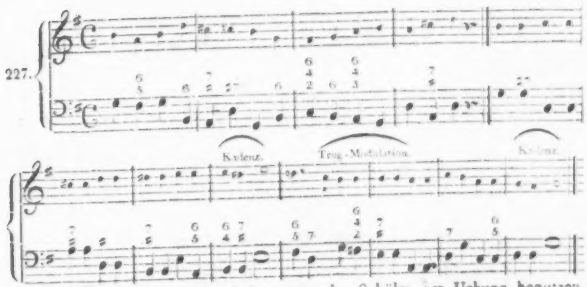
In folgendem Beispiele finden wir zwei Anwendungen von der sechsten Regel der Modulation. „Wenn die Melodie eine Quarte steigt."

Da dies die eigentliche Fortschreitung des Basses ist, welche seinen eigenthümlichen Karakter ausspricht, so müssen wir sie als Grundbaſs annehmen (siehe *a*), und nicht als Intervall eines Akkords (siehe *b*); auch macht dies Letztere einen harten unharmonischen Eindruck.

226.

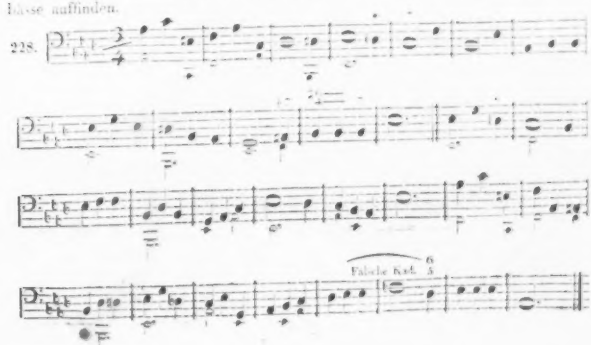
Zu der folgenden Baſsmelodie ist der Sopran hinzugefügt.

227.



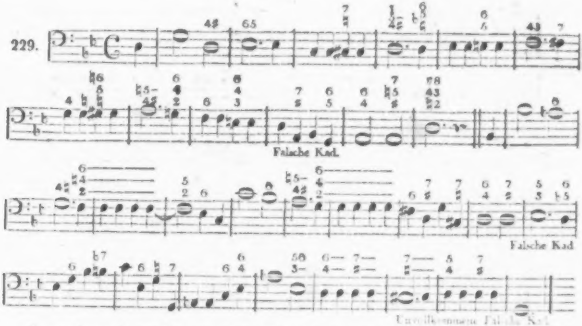
Die nachfolgenden Baſsmelodien mag der Schüler zur Uebung benutzen, und sie vierstimmig in Harmonie aussetzen. Unter der ersten Aufgabe sind die Grundbässe angegeben, es bleibt dem Schüler überlassen, die Bässe, aus den Versetzungen der Akkorde entnommen, selbst zu beziffern. In der zweiten Aufgabe sind dagegen diese Bässe beziffert, und der Schüler soll hier die Grundbässe auffinden.

228.



*) Siehe Trugmodulation.

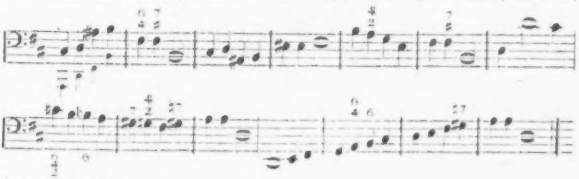
229.



Es mufs noch erwähnt werden, dafs wenn wir eine Note in der Bafsmelodie als grofse Sechste annehmen wollen, wir den ersten Theil der dritten Regel (für Modulation vermittelst der Int. u. s. w.) in Anwendung bringen müssen *); mit dem Unterschiede, dafs in diesem Falle die Note der Modulation nicht einen ganzen Ton, sondern nur einen halben Ton, fällt, wie im 13ten, 17ten und 26sten Takt des Beispiels 229. zu sehen.

In der hier folgenden Aufgabe ist der Bafs nur theilweise beziffert.

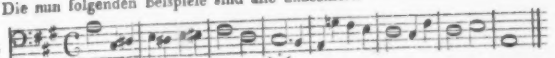
230.



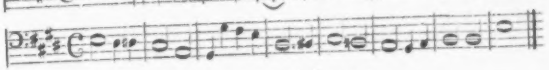
*) Siehe Seite 150.

Die nun folgenden Beispiele sind alle unbeziffert.

231.



232.



Ende der ersten Lieferung.

Da der Druck dieses Werkes nur langsam vorschreiten konnte, so hat es dem Verfasser und Verleger rathsam geschienen, es in zwei Lieferungen erscheinen zu lassen, von welchen hier die erste bis zum Beispiel 232 vorgelegt wird. Die zweite, welche spätestens binnen drei Monaten nachfolgen wird, enthält dann die andere Hälfte bis zum Schluſs, ohne neuen Titel und so, daſs dann erst das Ganze in einem nicht zu starken Band vereinigt werden kann. Das letzte hier angefügte Blatt Seite 189 fällt alsdann beim Binden weg, indem sich der erste Bogen der zweiten Lieferung unmittelbar an den letzten der ersten anschlieſst.